



Vážený a milí čtenáři,

rozhlas je médium, které působí zároveň archaicky i moderně. Je archaický, protože v době nadvlády audiovizuality a multimediálnosti nutí své posluchače vystačit si s jedním smyslem. Toto omezení je ale zároveň výhodou, protože díky němu se dokáže – ve srovnání s televizí – mnohem lépe šířit a stávat se součástí veřejného prostoru. Může být nástrojem oficiální propagandy i podvratným živlem a také se daleko snadněji propojuje s novějšími komunikačními sítěmi. Těchto aspektů se dotýkáme v textech věnovaných jednak fenoménu pirátských rozhlasových stanic, které hrály především ve Velké Británii důležitou roli při formování hudebního života, jednak stanici Svobodná Evropa, která oslavila 1. května šedesát let od zahájení vysílání. Energie, jakou komunistický režim věnoval rušení signálu této stanice, potvrzuje, že vlny šířící se éterem mají nemalou moc.

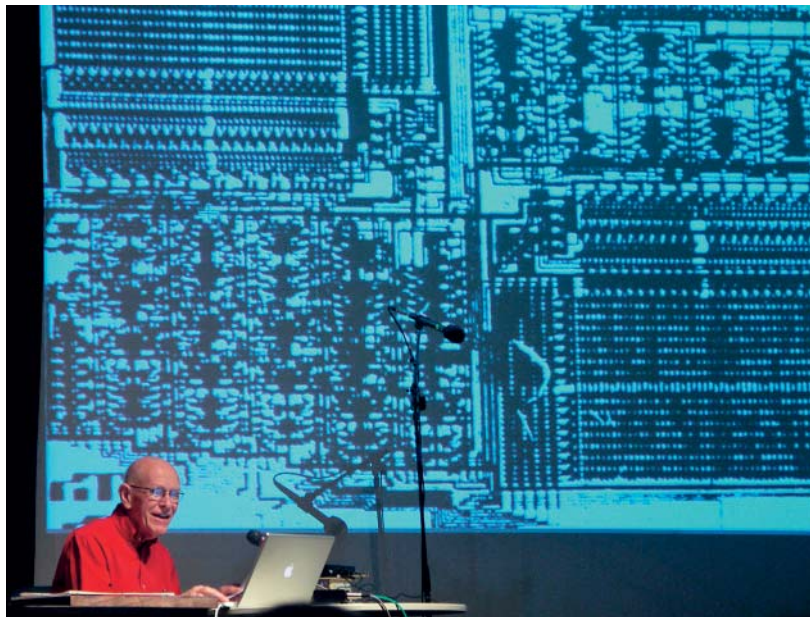
Zmíněné omezení rádia na oblast slyšeného se zároveň stal pro mnoho umělců velkou inspirací, protože ponechává posluchačově fantazii velký prostor pro domýšlení děl. Jedním z nejvýznamnějších tvůrců specificky rozhlasových děl je Andreas Ammer, jehož portrét v tomto čísle přinášíme. Aby nezůstalo jen u čtení o radiofonickém umění, je u tohoto čísla přiloženo CD s výběrem skladeb vzniklých v rámci ateliéru rAdioCUSTICA Českého rozhlasu Vltava.

Přeji vám éterické čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Franz Hautzinger a Isabelle Duthoit Petr Slabý	4
Oneotrix Point Never Karel Veselý	5
Claus Van Bebber a Ignaz Schick Petr Ferenc	6
Z historie přenosu a záznamu zvuku Milan Guštar	8
Vetřelci v éteru Karel Veselý	12
Andreas Ammer a FM Einheit Lukáš Jiříčka	16
Rádio ČSSR Trevor Hagen	20
Avet Terterjan Vítězslav Mikeš	24
Okkyung Lee Petr Vrba	30
Jono El Grande Jan Faix	34
Kung pao Matěj Kratochvíl	38
Tod Machover Matěj Kratochvíl	42
Recenze	45





Max Mathews

Průkopník počítačové hudby Max Mathews zemřel 21. dubna.

Narodil se v roce 1926 a od padesátých let se ve firmě Bell Laboratories zabýval výzkumem generování zvuku. „Počítačová hudba se zrodila v roce 1957, když počítač IBM 704 s programem Music I přehrál moji sedmnáctivteřinovou kompozici.“ Následovala dlouhá řada programů, od Music II po Csound, mezi nimi program Groove, který byl prvním počítačovým systémem pro živé provádění hudby. Kromě programů vytvořil Mathews pro ovládání počítačů i pozoruhodná zařízení. Jedním z nich je takzvaný Radio-baton, elektronická verze dirigentské taktovky, která ve spojení s počítačem a příslušným softwarem umožňuje dodat nový rozměr počítačem přehrávané hudbě. Mathews byl nadšeným amatérským houslistou a housle se také staly objektem jeho experimentů. Přidával k nim filtry upravující zvuk nebo je propojoval s externími elektronickými zařízeními. Film Stanleyho Kubricka *2001: Vesmírná odysea*, který dostal do širšího povědomí hudbu Györgye Ligetiho, prokázal – byť jiným způsobem a na mnohem menší ploše – podobnou službu i Mathewsovi. Krátce před svou „smrtí“ v něm zpívá počítač HAL píseň *Daisy (Bicycle built for two)*, kterou v roce 1892 složil Harry Dacre. Mathews a spolu s ním kolegové John Kelly a Carol Lockbaum tuto píseň naučili zpívat počítač IBM, ovšem už v roce 1961. Tehdy ji také slyšel Arthur C. Clarke, autor literární předlohy filmu, a použil ji do děje. Ve filmu pak byla použita jiná nahrávka.

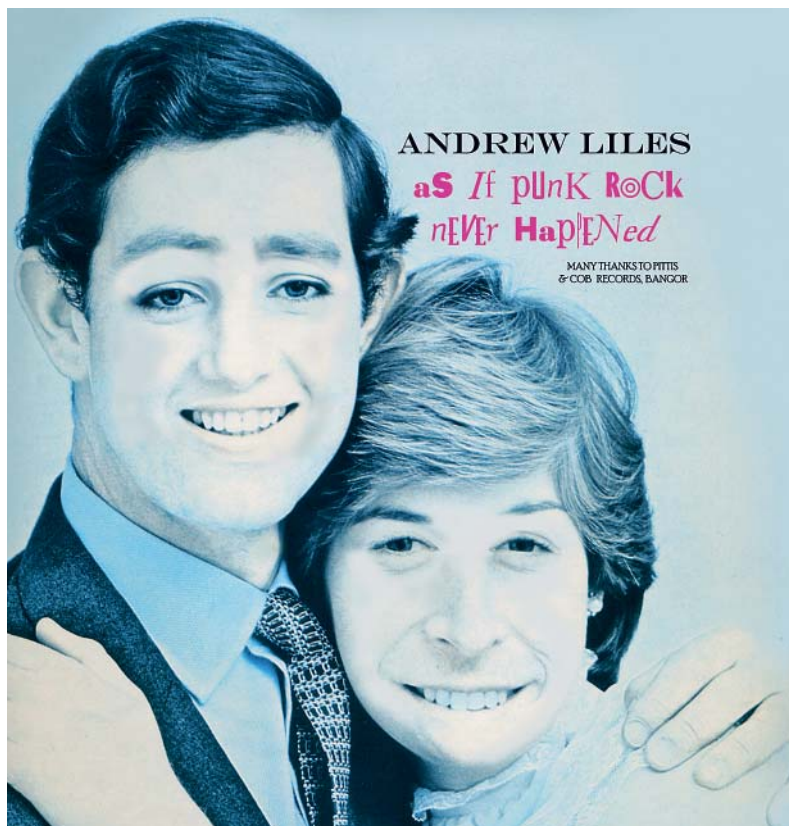
Max Mathews začínal v době, kdy počítač zabíral celou místnost a výpočty trvaly celé dny. Jeho odkaz ovšem žije i v době bleskurychlých a ultratenkých notebooků, na nichž pracují dnešní elektroničtí muzikanti. Program umožňující budování modulárních zvukových systémů Max/MSP nese první polovinu svého jména právě na Mathewsovu počest.

Platforma a veřejná tvůrčí dílna pro improvizované a audiovizuál-

ní projekty a nová setkání **Wakushoppu** vzešla z porozumění divadla Handa Gote a vršovického Café V lese a záznamy z ní vzešlé jsou k vidění a slyšení na jejím blogu (<http://wakushoppu.blogspot.com/>). Na prvních dvou večerech účinkovali Federsel, Martin Klapper, Radio Royal a Georgij Bagdasdarov. Třetí koncert improvizací série odehrálo duo Klamm / Pelikán a trio Tembryo. Další dvě akce Wakushoppu se opět odehrají V lese. 18. května zde před polským turné vystoupí dvojice Martinů Klapper / Ježek, kromě zvuků se tedy lze těšit i na filmovou manipulaci. 15. června bude lesní sálek patřit dvěma duům, což budou Miroslav Posejpal s Petrem Vrbou a Jana Kneschke s Michalem Zbořilem. Všichni čtyři jsou členy improvizacího sexteta IQ+1, (které si – mimo Wakushoppu – odbude koncertní premiéru 6. května v pražském klubu K4.)

Americký experimentální filmař Bill Morrison se asi nejvíce pro-

slavil filmem *Decasia* z roku 2002, v němž pracuje s rozkládajícími se a všelijak poškozenými filmy z archivů a k němuž mu obdobně rozklášenou hudbu složil postminimalista Michael Gordon. Letos v dubnu uvedl Morrison na festivalu Tribeca své nové dílo nazvané *Miners' Hymns*. V něm spojuje archivní i nové sekvence dokumentující život v hornickém městě Durham na severovýchodě Anglie, a jak ukazuje trailer, významnou roli ve filmu bude hrát hudba Islandana **Jóhanna Jóhannssona**. Pomalu se valící zvukové plochy proměňují záběry horníků sjíždějících do šachty či dětí běžících po haldách v poetické a zároveň osudové výjevy. Hlavní slovo v aranžích mají žestě, které jako by zpomaleně odrážely hornické dechovky pochodující v mnoha záběrech. Soundtrack vyjde na značce Fat Cat v květnu a DVD u BFI v červnu.



Sedmipalcové EP Andrewa Lilese *As If Punk Rock Never Happened* se ukázalo mít prorocký název. Tři stovky výlisků, které měly vyjít u příležitosti Mezinárodního dne obchodů s hudbou (16. dubna), svým obalem rovněž satiricky poukazovaly na chystanou svatbu v britské královské rodině (na obalu ovšem není William a Kate, nýbrž Charles a Diana, viz obrázek), díky čemuž se staly obětí cenzury: lisovna odmítla vyrobit picture disk, tiskárny vytisknout obal. „Oficiálním“ důvodem je copyright na použitou fotografii. Liles nicméně slíbil, že singl určitě vyjde, nechme se tedy při brouzdání obchody překvapit. Jako by punk v Británii nikdy nevypukl... A přitom má Liles tak úžasného předchůdce v podobě slavného singlu Sex Pistols.

Prezident Václav Klaus se k hudbě nevyjadřuje často, ale když tak učiní, dost mi jeho myšlenky vrtají hlavou. Tentokrát je to jen okrajová zmínka v textu o čemsi jiném, ale stejně: „...také raději vyslechnu v rádiu Jarmilu Šulákovou než ničitele lidové hudby Pavlicu...“. Definice pravicovosti tak byla upřesněna a po snowboardu nebo batohu tak máme konečně i hudební parametry. Jen mi není jasné, jaký je mezi přístupy Šulákové a Pavlicy rozdíl. Ničí Pavlica lidovou hudbu tím, že si píše vlastní písně, zatímco Šulákové působení s bigbítáky z Fleretu je v pořádku? A co starší ničitelé lidové hudby jako Dvořák, Smetana, Janáček? Jistě, pan prezident to myslel jen jako jeden z kamínků v mozaice, kterou chtěl kohosi podpořit, ale podobně jako před lety při srovnávání Ludwiga van Beethovena s Arnoldem Schönbergem se zdá, že by bylo lépe se některým argumentům vyhnout. Leda by měl na mysli, že Valašsko (Šuláková) je pravicové, zatímco Uherské Hradiště (Pavlica) je doupě eurolevičáků. To by pak bylo jasno.

„Internetový rozhlas“ britského vydavatelství Touch se na počátku března přihlásil hned s dvěma relacemi. Tou jubilejní, šedesátou, je osmatřicetiminutový záznam s všeřikajícím názvem Pub, nepřikrášlený záznam hluku a řeči hospody. Zdá se, že dosaženou kopu bylo třeba oslavit. Autor kusu zůstává neuveden, patrně ale půjde o duši Touche, vydavatele a fotografa Jona Wozencrofta, který o sobě tu a tam dává vědět i enigmatickými terénními nahrávkami. Ve stejný den, kdy se šlo do hospody, vyšel i příspěvek s číslem 59, pětiminutová skladba záhadného projektu Phantom Airwaves, působícím mimo jiné na poli EVP (tedy lovu hlasů duchů), nazvaná Ghost Of Gnathonemus Petersii. Jedná se, jak jinak, o záznam EVP v prostředí elektrického pole vydávaného téměř slepou rybou gnathonemus petersii žijící v řece Niger. O další energii potřebnou pro vznik záznamu se postaralo přikládání rukou.

V dalších dvou případech se jedná rovněž o field recordings, svou intenzitou ale nemohou být odlišnější. *March!* je sedmiminutový zvukový záznam demonstrace, jehož autora rádio tají – že by opět šlo o Jona Wozencrofta, šéfa vydavatelství a jeho přidružených aktivit? Oproti tomu devatenáctiminutová skladba *Thistle* americké soundartistky Jen Boydové je tichou, praskající meditací pro nahrávky stromů, cvakání rotujících harddisků a chrastění bodláku na otáčejícím se talíři gramofonu. Téměř neslyšné a vskutku podmanivé. Obě nahrávky a ještě šedesát dalších naleznete na adrese <http://www.touchradio.org.uk/>

Franz Hautzinger a Isabelle Duthoit

Setkání čtvrttónu s paranotou

Text: **Petr Slabý**

Komunikační prostor Školská 28 je místem nevšedních interaktivních setkání. Jedním z nich bude dozajista i workshop rakouského virtuóza na čtvrttónovou trubku Franze Hautzingera a francouzské klarinetistky a vokalistky Isabelle Duthoit, který se bude konat 3. až 5. června a poslední den vyvrcholí večerním koncertem.

Franz Hautzinger (1963) vystudoval trubku na univerzitě ve Štýrském Hradci a v počátcích své hudební kariéry vystupoval především jako člen větších těles. Rozhodující vliv na něj měl však až téměř roční pobyt v Londýně, kde hrál hlavně s trumpetistou Kennym Wheelerem, kytaristou Johnem Russellem a bubeníkem Stevem Noblem. V současnosti sídlí sice převážně ve Vídni, ale je to de facto světoběžník v geografickém i hudebním slova smyslu. Rozumí si dobře s japonskou kapelou Altered States stejně jako s francouzským perkusistou vietnamského původu Le Quan Ninhem. V Praze ho bylo možno vidět například v rámci festivalu Stimul v roce 2007, kde exceloval při vystoupení proměnlivého souboru Regenorchestra XII společně s bubeníkem Tonym Buckem, baskytaristou Lucem Exem a kytaristou a počítačovým mágem Christianem Fenneszem. O dva roky později se však inkognito a zcela spontánně zapojil i do „amatérského“ sboru Feral Choir pod pomyslnou taktovkou vokálního ekvilibristy Phila Mintonu na festivalu Alternativa.

Nebyla to ovšem žádná náhoda. Phil totiž tehdy s sebou přivezl i svou relativně novou spolupracovnici Isabelle Duthoit (1970), která je již několik let Franzovou souputnicí. Isabelle sice původně vystudovala vážnou hudbu, ale záhy jí učarovala improvizace, do své tvorby začleňuje prvky jazzu, rocku a nebojí se experimentů. Na tomto poli získala ostruhy například v seskupení Triloid s kontrabasistou Davidem Chiesou a hráčem na theremin a počítač Laurentem Dailleaumem. Jejím významným hudebním partnerem je i švýcarský pianista Jacques Demierre, s nímž kromě spolupráce v duu vystupuje i s formací Six (ti další čtyři jsou violistka Charlotte Hug, hráč na analogový syntezátor Thomas Lehn, saxofonista Urs Leimgruber a zpěvačka Dorothea Schurch). S Franzem si zahrála například i v projektu Sol 12 se zmiňovaným Lucem Exem, anglickým pianistou Vryanem Westonem či legendárním německým trombonistou Johannesem Bauerem. Tento dvanáctičlenný konglomerát vedl i k založení tria Duthoit- Ex-Bauer, které sklídilo nadšené ovace na svém tehdy teprve třetím vystoupení v rakouském Welsu v rámci festivalu Unlimited v listopadu loňského roku.

Setkání těchto dvou umělců bylo bezesporu osudové, neboť je spojuje zdánlivá i nezdánlivá křehkost a zároveň smysl pro maximální nasazení i stálé hledání nových souvislostí tónů a zvuků. To vše se jednoznačně přenáší i na citlivé diváky a posluchače a pomáhá jim to v uvědomování si vlastní hudební i senzuální identity.



Workshop se koná za podpory Rakouského kulturního fóra v Praze, Francouzského institutu v Praze a Rádía 1. Isabelle a Franze však můžete vidět již 1. června v Českých Budějovicích či posléze 7. června v Galerii výtvarných umění v Ostravě. ■

Oneohtrix Point Never

Fetišista starých strojů

Text: **Karel Veselý**

Prolínání minulosti a budoucnosti je klíčovým tématem současné experimentální hudby. Málokdo tento kreativní střet nostalgie a futurismu zosobňuje lépe než Daniel Lopatin alias Oneohtrix Point Never. Jeho syntezátorové orgie na pomezí ambientu a drone hudby evokují vzpomínky na „kosmische musik“ sedmdesátých let, zároveň se ale napájí futuristickými obrazy. V Praze vystoupí poprvé 29. května na festivalu Stimul v Divadle Archa.



Fanouškovi béčkové sci-fi, hip hopu a staříčkových syntezátorů koluje v žilách ruská krev (jeho rodiče emigrovali do USA a usadili se Bostonu) a příležitostně se ve svých skladbách hlásí k tradici ruského futurismu. Svůj debut *Betrayed In The Octagon* natočil v roce 2007 pro kazetový label Deception Island (ještě jako Magic Oneohtrix Point Never) a zahájil s ním albovou trilogii vyprávějící halucinační příběh kosmonauta, který cestuje po kosmických destinacích, ale skutečný klid duše nalezne až ve své duši. Další dva díly *Zones Without People* a *Russian Mind* už vyšly v péči větších značek: Arbor, respektive No Fun Productions, kde se také objevila zmíněná trilogie a několik dalších skladeb na výběru *Riffs* (tentokrát i v podobě kompaktního disku).

Vloni Oneohtrix Point Never vydal na Editions Mego svůj retro-futuristický majstrštyk – album *Returnal*, na němž archivní syntezátory a arpeggia vzývají nietzscheovský „věčný návrat stejného“. Desku sice odstartuje brutální hlukový chaos *Nil Admirari*, ale zbytek nahrávky je ve znamení meditativnějších zvukových skulptur, které Lopatina řadí po bok

Emeralds, Tima Heckera nebo Bena Frosta. Delikátní nahrávka skvěle zapadá do současných nálad opájení se vzpomínkami po budoucnosti, která nikdy nebyla, Lopatinovo zvukové vlnobití má ale více rozměrů než jen nostalgický či ironický. „Nostalgie v mé hudbě je obalená v mlze a zastíněná ulpívajícím časem,“ vysvětloval vloni v prosinci pro časopis Wire, který mimochodem *Returnal* zařadil na druhou příčku svého výročního žebříčku pro rok 2010. Oneohtrix Point Never vrací do noiseu extatické momenty spirituální hudby, kterou kdysi raná undergroundová elektronika byla. *Returnal* se modlí k budoucnosti, kterou jsme dobrovolně opustili.

S podobnými tématy pracuje Lopatin i ve svém aktuálním projektu Ford & Lopatin (dříve známém jako Games) s Joelem Fordem ze skupiny Tigercity. Dvojice vydává na kultovním labelu Hippos in Tanks a dosavadní sedmipalcový singl a EP *...That We Can Play* je příspěvkem k fetiši osmdesátkového brakového popu navíc v podobném lo-fi provedení, které dělá třeba James Ferraro. Na červen letošního roku je připravený jejich dlouhohrající debut *Channel Pressure*. ■

Jsem šťasten v závodech gramofónů...

Claus Van Bebber a Ignaz Schick

Text: **Petr Ferenc**

V Festival Stimul již pražskému publiku představil nejednoho turntablistu: EricaM, Philipa Jecka, dieba13 a naposledy Strottera Inst. Všichni tito hráči – a nejen oni – se v loňském roce sešli v Berlíně na tamním festivalu *stolotočů* (jak si redaktor tohoto listu Petr Bakla překládá termín *turntablista*) uspořádaném hyperaktivním gramofonistou, improvizátorem a organizátorem Ignazem Schickem. Ten se po dubnových koncertech na Moravě chystá 27. května do Prahy. Doprovází jej další hráč na gramofony a desky, Claus Van Bebber. Malý sál Divadla Archa zažije turntablistický duel...



Ignaz Schick



Claus Van Bebber

„Netaneční“ hra na gramofony má, počínajíc (s trochou nadsázky) Johnem Cagem a Pierrem Schaefferem, své hrdiny, kteří na gramofonu oceňují především jeho mechanické vlastnosti a zkoumají, jak tvůrčím způsobem vstupovat do vztahu otáčející se talíř – deska – jehla. A tu přichází ke slovu řízené přeskokování, vkládání předmětů na rotující talíř, adaptace gramofonu na baskytaru pomocí gumiček a rotujících trsátek, krájení desek a nejrůznější „experimentální“ sesazování jednotlivých fragmentů... Nejvýraznějšími německými turntablisty jsou Claus Van Bebber a Ignaz Schick. Prvně jmenovaný výtvarník s gramofony vystupuje spíše sporadicky a jeho diskografie není nijak olbřímí, o to vzácnější jeho návštěva bude.

Na společné hraní s Clausem Van Bebberem na berlínském festivalu Erase má na svém webu hezkou vzpomínku nejloubavější český improvizátor Ivan Palacký (jehož seriál pro *hisvoice.cz* je opravdovou čtenářskou lahůdkou): „Zvuk hráčů na gramofony je většinou tak komplexní a obsahuje všechny části zvukového spektra, že automaticky předpokládám, že moje úloha bude spočívat jenom v kontrapunktování, že se ozvu jenom v pauzách a tišších pasážích. Jenže puls nasazený bez nejmenších rozpaků hned na začátku, Clausovo nepravidelné scratchování a bleskurychlé přebíhání mezi třemi gramofony mě okamžitě strhne k něčemu, co jsem už dlouho nepoužil, tedy k improvizaci „otázka-odpověď“ a výsledkem je rytmická smršť hopsající z jedné strany na druhou v prvních deseti minutách, tak trochu hraní jedna ku jedné: například v okamžiku, kdy bubnuju dvěma štětky na ozvučnici stroje, všimnu si letmo titulu na desce, která leží na nejbližším gramofonu: cosi jako *Kettledrum Madness* (je ovšem několikrát napříč přelepená lepicí páskou). Cokoli udělám, vyvolá reakci z Clausovi strany. Tedy něco, co mě normálně příliš nezajímá, ale jakmile to funguje (tento případ), máte chuť padnout partnerovi do náručí. Končíme táhlým praskáním několika desek najednou a šumem navrstvených smyčců. Lidé podruhé během večera aplaudují (i když předběžná dohoda je: *no pauses, no applause*, ale jasně – tohle funguje, tohle je srozumitelné – dva přímo v jedné linii komunikující „muzikanti“) a my na sebe s Clausem téměř synchronně mrkneme pravým okem.“

O něco mladší Ignaz Schick naopak patří k nejpilnějším hybatelům berlínské scény experimentální improvizace a pouští se do desítek projektů a kolaborací, k neznámějším patří soubory Phosphor a PerloneX. Původně začínal jako saxofonista ve souborech volné improvizace, čím dál víc jej ale začaly fascinovat rekordéry a přehrávače. Coby gramofonista používá techniku tzv. „rotujících povrchů“ – na otáčející se kovový talíř gramofonu pokládá nejrůznější předměty a materiály (dřevo, kov, plasty, činely či houslové smyčce), jejichž vibrace snímá jednoduchým kondenzátorovým mikrofonom. Prorotoval se tak do světa extrémního redukcionismu, EAI, ambientu, industriálu, konkrétní hudby i surového noise. A aby bylo „kreditům“ učiněno zadost: je zakladatelem vydavatelství Edition Zagni a Zarek a zahrál si opravdu s kdekým od minimalistického skladatele Charlemagne Palestinea přes zástup generačních soupeřů až po jazzového titána Dona Cherryho. ■

Hilliard Ensemble



2/6 a 3/6 20.00 hodin Národní divadlo

Scénický koncert o třech živých obrazech
v podání proslulého britského pěveckého kvarteta

HILLIARD ENSEMBLE

Heiner Goebbels:

I went to the house but didn't enter

Ve spolupráci s Národním divadlem



Pražské jaro 12/5 – 4/6/2011

66. mezinárodní hudební festival

Generální partner



Oficiální partner



Hlavní mediální partner



www.festival.cz



Z historie přenosu a záznamu zvuku

Text: **Milan Guštar**

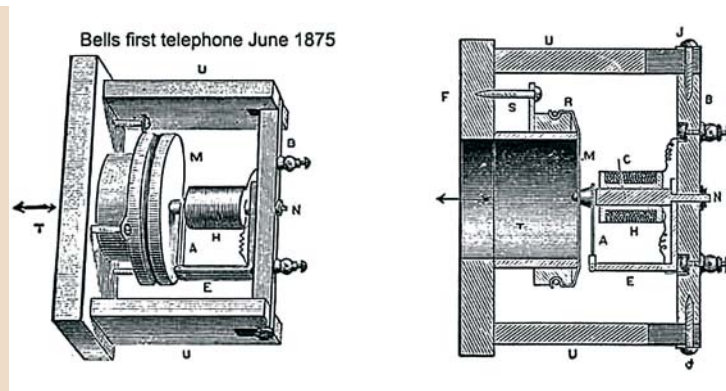
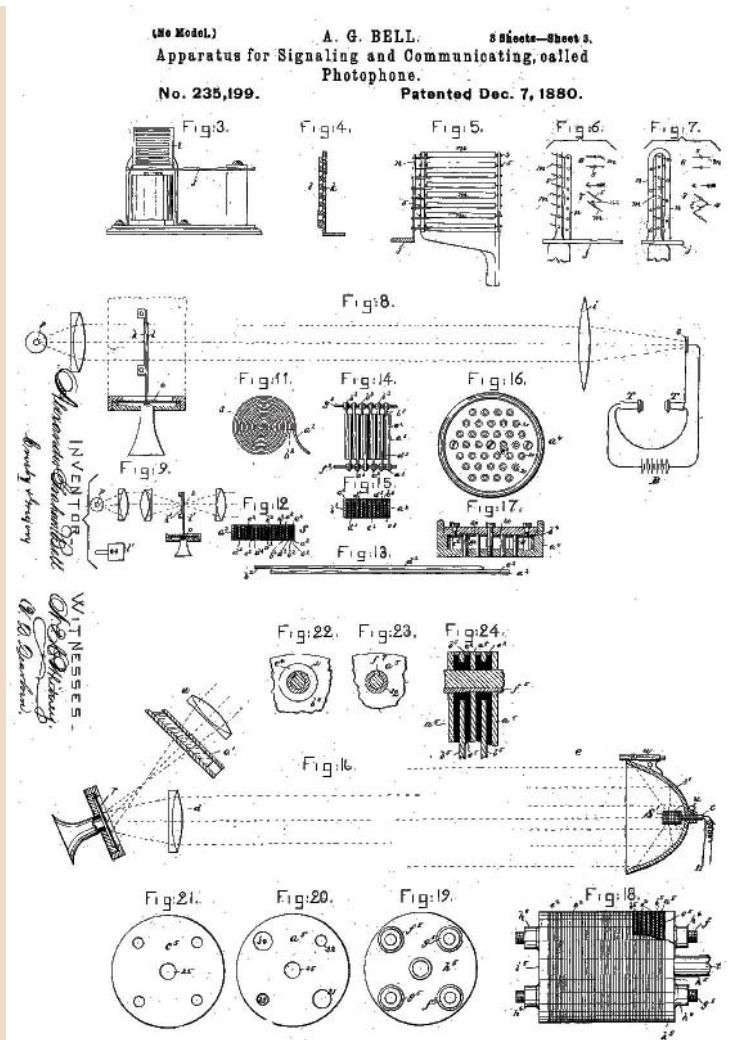
Hudba byla od nepaměti pomíjivá a bezprostřední. Hudebníci a zpěváci zahráli a zazpívali, hudba vznikla a odplynula. Aby posluchači mohli hudbu vnímat, museli být s hudebníky v téměř bezprostředním kontaktu. Vše se změnilo v okamžiku, kdy bylo možné zvuk a hudbu snímat, přenášet a reprodukovat.

Přenos zvuku

V přirozené podobě se zvuk šíří jako mechanické kmity vzduchem všemi směry a jeho intenzita postupně klesá. Pomocí zvukovodů lze zvuk směřovat a vést na větší vzdálenosti. Např. trubicové zvukovody dovolují konverzaci na vzdálenost několika desítek metrů a užívaly se pro komunikaci v budovách, na lodích, v letadlech, lokomotivách atd. Při mechanickém přenosu zvuku dochází ke ztrátám, které omezují dosažitelnou vzdálenost mezi vysílačem a přijímačem, kvalita přenášeného zvuku také není nejlepší. Proto se hledaly jiné způsoby přenosu.

V červnu 1878 se v britském časopise Nature objevila zmínka o možnosti přenosu zvuku pomocí modulovaného světelného paprsku. V první

polovině roku 1880 realizoval Alexander Graham Bell bezdrátový přenos hlasu pomocí přístroje, který vytvořil ve spolupráci se svým asistentem Charlesem Sumnerem Tainterem a který nazval Photophone. Základem přístroje byl vyleštěný stříbrný disk umístěný na konci kónického zvukovodu. Disk byl rozechvíván dopadajícími zvukovými vlnami a vzniklé chvění modulovalo dopadající sluneční paprsek. Odražené modulované světlo bylo zachycováno parabolickým zrcadlem a dopadalo na selenový článek zapojený do elektrického obvodu se sluchátkem. Změny intenzity dopadajícího světla způsobovaly změny odporu krystalu a ty ovlivňovaly protékající proud, který byl ve sluchátku znovu převeden na zvukové kmity. Světelný paprsek však nebylo možné dostatečně přesně soustředit a směřovat, pro přenos zvuku na velkou vzdálenost se proto také příliš neosvědčil. Jako nejvhodnější se



Alexander Graham Bell: schéma prvního telefonu

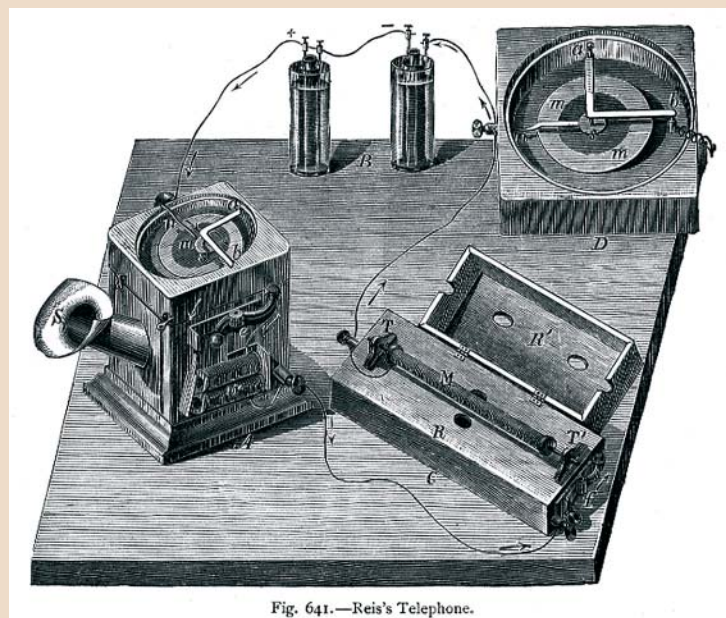
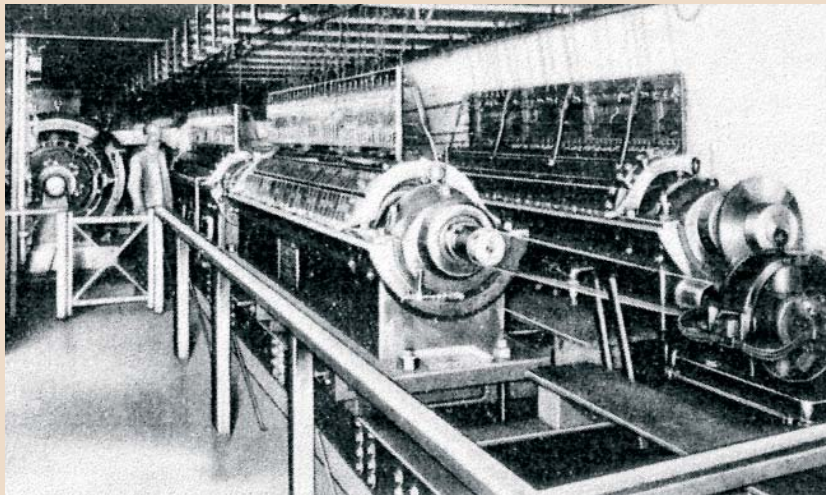


Fig. 641.—Reis's Telephone.



Telharmonium II - generátory



Telharmonium II - klaviatury

nakonec ukázaly kmity elektrické, které lze bez významných ztrát a zkreslení přenášet na velké vzdálenosti.

V Havaně koncem roku 1849 náhodně objevil Ital Antonio Meucci při léčení svého pacienta elektroterapií možnost elektrického přenosu hlasu. Pacient držel v ústech měděnou elektrodu a Meucci ve vzdálené místnosti připojil do obvodu baterii s napětím přes 100 V. Výkřik pacienta Meucci slyšel z kovové destičky připojené k obvodu, kterou v té době držel v blízkosti hlavy. Proměnný odpor elektrody v ústech pacienta fungoval jako mikrofon a zvuk bylo slyšet v důsledku působení elektrostatických sil. Meucci prováděl další experimenty, při nichž však již nepoužíval elektrodu v ústech, aby zamezil elektrickým šokům. Při přenosu se snažil využít pouze elektrostatický princip. Kovovou destičku připojoval k vodičům procházejícím rukojetí z izolantu, později doplnil kartónový trychtýř a následně experimentoval i membránami z různých materiálů. Zařízení pro přenos hlasu nazval Speaking telegraph. Elektrostatický telefon však neumožnil přenos srozumitelné řeči. Kolem roku 1857 sestavil Meucci elektromagnetický měnič, s nímž již dosáhl uspokojivých výsledků. V roce 1871 předběžně zaregistroval na Speaking telegraph patent, řádnou přihlášku však nikdy nepodal.

V Evropě v roce 1854 popsal belgický telegrafista a vynálezce Charles Bourseul princip přenosu hlasu prostřednictvím elektrických impulsů přerušovaných v rytmu zvukových vln. V roce 1858 vyrobil německý učitel a vynálezce Johann Philipp Reis telefon tvořený spojením mikrofonu pracujícího na tomto principu a sluchátka využívajícího principu magnetostricke.



Theatrophone

Reisův telefon se vyráběl a prodával od roku 1863.

Ve Spojených státech zařízení pro přenos zvuku po elektrickém vedení vytvořili a jen několik hodin po sobě 14. února 1876 patentovali vynálezci Alexander Graham Bell a Elisha Gray.

V následujících letech došlo ke zdokonalení mikrofonu i sluchátka a telefon brzy umožnil dostatečně kvalitní přenos zvuku. Telefonu se nepoužívalo jen pro hlasovou komunikaci, ale brzy se objevily pokusy s jeho využitím pro přenos hudby.

V době konání výstavy elektřiny v Paříži v roce 1881 rozmístil francouzský inženýr a vynálezce Clément Ader řadu telefonních mikrofonů na přední okraj jeviště pařížské Opery. Snímaný zvuk přenášel do několika párů sluchátek umístěných ve tři kilometry vzdáleném sále v Průmyslovém paláci. Jeho systém nazvaný théâtrophone umožnil první stereofonní přenos zvuku. V květnu 1887 byl théâtrophone instalován v Královském divadle ve švédském Stockholmu a v následujících letech v dalších divadlech a koncertních sálech v několika evropských městech. V roce 1895 byl v Anglii vytvořen obdobný systém, nazvaný electrophone. Systémy byly v provozu až do dvacátých let 20. století.

V devadesátých letech 19. století začal kanadský vynálezce Thaddeus Cahill ve Spojených státech se stavbou elektromechanického klávesového hudebního nástroje, který nazval telharmonium. První funkční prototyp nástroje předvedl v roce 1901 ve Washingtonu. V hotelu Hamilton, vzdáleném asi tři čtvrtě kilometru od Cahillovy dílny, byla umístěna dvojice telefonních sluchátek s téměř dvoumetrovými zvukovody. Přenášený zvuk byl tak silný, že jej mohli zřetelně slyšet i posluchači vzdálení více než třicet metrů. V roce 1906 byla dokončena verze nástroje, který vážil přes dvě stě tun a jehož soustava zvukových generátorů zaujímala prostor velké strojovny dlouhý asi dvacet metrů. Nástroj byl umístěn v New Yorku v budově Telharmonic Hall na Broadwayi. Reprodukci zvuku v sále zajišťovala telefonní sluchátka opatřená papírovými trychtýřovitými zvukovody. telharmonium však bylo určeno především pro přenos zvuku po telefonní síti do restaurací, hotelů a dalších veřejných i soukromých budov a reprodukci běžnými telefonními sluchátky. Cahill experimentoval i s rozhlasovým přenosem koncertů telharmonia, kvalita zvuku mu však připadala nedostatečná.

Ve dvacátých letech byly sestrojeny první prakticky použitelné dynamické reproduktory, které ve srovnání se sluchátky umožnily mnohem kvalitnější a hlasitější reprodukci. Typy schopné skutečně věrného přenosu zvuku se objevily až v polovině 20. století. Ve třicátých letech začala výroba nových typů mikrofonů schopných kvalitního snímání zvuku.

V dubnu 1933 byl z Philadelphie do Constitutional Hall ve Washingtonu přenášen koncert řízený Leopoldem Stokowskim. Zvuk snímala trojice mikrofonů, signál byl přenášen po třech telefonních linkách do sálu vzdáleného 240 km, kde byl zvuk reprodukován trojicí reproduktorů. Zařízení mělo frekvenční rozsah 40 Hz – 15 kHz a reprodukováný zvuk byl o 10 dB hlasitější než původní zvuk v sále.



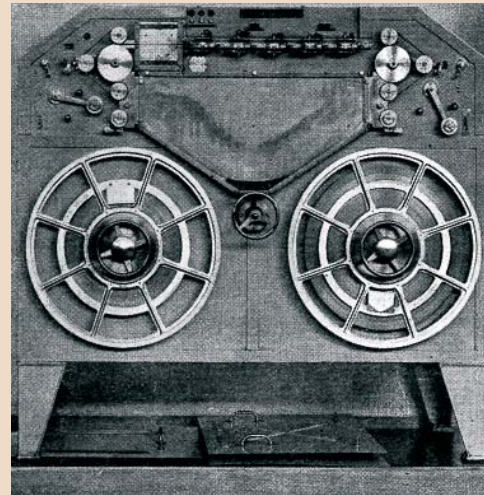
Flemingova dioda



DeForestova trioda



Mikrofon Neumann (1928)



Blattnerphone

Rádio

S rozvojem znalostí o elektřině již v první polovině 19. století někteří fyzikové uvažovali o možnosti šíření elektromagnetických vln prostorem. Roku 1864 vytvořil britský fyzik a matematik James Clerk Maxwell teorii elektromagnetismu, pomocí níž tuto vlastnost elektromagnetických vln matematicky potvrdil.

Ke konci druhé poloviny 19. století začaly praktické pokusy s bezdrátovým přenosem telegrafních signálů. V 80. letech demonstroval šíření elektromagnetických vln německý fyzik Heinrich Hertz. Ve spojených státech předvedl systém pro bezdrátovou telegrafii v roce 1893 Nicola Tesla. Nedlouho potom italský fyzik Guglielmo Marconi dokázal přenášet telegrafní zprávy na vzdálenost několika kilometrů a na počátku 20. století se mu podařilo spojení přes Atlantický oceán. Na konci roku 1900 uskutečnil kanadský vynálezce Reginald Fessenden první radiový přenos řeči na vzdálenost 1,6 km.

V roce 1904 zkonstruoval anglický fyzik John Fleming diodu — elektronku se dvěma elektrodami, která se po následujících padesát let využívala v přijímačích pro detekci radiových vln. V roce 1906 americký vynálezce Lee de Forest doplnil diodu o kovovou mřížku, a vytvořil tak elektronku se třemi elektrodami, kterou nazval Audion. Tato elektronka, později nazývaná trioda, umožnila zesilování signálů a dovolila zkonstruovat mnohem dokonalejší přijímače i vysílače.

O Vánocích 1906 zahájil v Ocean Bluff-Brant Rock ve státě Massachusetts Fessenden první veřejné rozhlasové vysílání. V úvodním programu zaznělo čtení z Bible a vánoční píseň *Holy Night*, kterou zahrál Fessenden na housle. Zpravodajství se v pravidelném vysílání objevilo až v roce 1920, kdy je začala vysílat stanice BMK z Detroitu. Ve stejném roce začala stanice 2ADD vysílat pravidelné noční koncerty a také první sportovní přenosy.

Na konci třicátých let se začalo používat vysílání na velmi krátkých vlnách, které má lepší technické parametry, ale kratší dosah. To umožnilo vznik velkého množství lokálních stanic. Širší přenosové pásmo a další technické vlastnosti vysílání umožnily v následujících desetiletích postupné zvyšování kvality zvuku rozhlasového vysílání a též zavedení stereofonního vysílání v padesátých letech.

Rozhlasové vysílání zcela změnilo provádění i vnímání hudby. Poslech hudby již nebyl vázán na osobní účast posluchače v místě koncertu či představení, hudba se stala mnohem dostupnější než dříve. Posluchači byli ochotni tolerovat výrazně nižší zvukovou kvalitu rozhlasového přenosu než poskytoval bezprostřední kontakt s hudebníky. Technická omezení při snímání zvuku ovlivnila provádění hudby pro potřeby rozhlasového vysílání. Jedním ze skladatelů, který dbal na to, aby jeho skladby zněly v rozhlase co nejlépe, byl Raymond Scott, jak dokládá jeho výrok z roku 1938: „Skladatel musí mít na paměti, že rozhlasový posluchač neslyší hudbu přímo. Slyší pouze zvuk, který projde mikrofonom, zesilovačem, přenosovými linkami, vysílačem, přijímačem a nakonec reproduktorem.“

Přijímaný program rozhlasového vysílání, ale i šumy, poruchy a další průvodní rušivé signály se pro některé tvůrce staly výchozím materiálem pro další práci. Známa je např. skladba pro dvanáct rozhlasových přijímačů *Imaginary Landscape No. 4* z roku 1951 od Johna Cagea.

Záznam zvuku

Další velké změny v provozování a vnímání hudby přinesly přístroje schopné hudbu a zvuk zaznamenávat a reprodukovat. Již před mnoha staletími se objevily první hrací strojky, které uměly reprodukovat jednoduché melodie zaznamenané nejčastěji ve formě otvorů či výstupků na otáčející se desce nebo válci. K rozvoji hudebních automatů došlo v 18. a 19. století, skladby pro automatické nástroje v té době tvořili mnozí významní skladatelé. Hudební automaty nedovolovaly reprodukovat jemné nuance hry, a znamenávaly proto skladby pouze ve zjednodušené, idealizované podobě. Až mechanická piana z počátku 20. století umožnila zaznamenat a reprodukovat individuální výraz





Berlinerův gramofon

interpretů. V té době byla kvalita reprodukce mechanických pian vyšší než kvalita reprodukce tehdejších fonografů a gramofonů. Pro mechanická piana v prvních desetiletích 20. století nahrálo skladby mnoho slavných klavíristů, ze zachovaných pásků bylo po desítkách let rekonstruováno autentické provedení řady skladeb vážné i populární hudby.

Zvuk se podařilo zaznamenat a reprodukovat na konci roku 1877 americkému vynálezci Thomasu A. Edisonovi, který postavil fonograf – přístroj vyrábějící jehlou obraz zvukových kmitů do cínové fólie na povrchu otáčejícího se válečku a znovu pak tento záznam reprodukuje. Nepříliš vhodný cín byl za několik let nahrazen voskem a fonograf se tak stal prakticky použitelným záznamovým a reprodukčním přístrojem. V Evropě požádal roku 1887 německý vynálezce Emile Berliner o patent na gramofon využívající jako záznamové médium rotující kruhovou desku. Několik desetiletí oba systémy soupeřily, gramofon postupně získával převahu a ve dvacátých letech 20. století byla výroba fonografických válečků zastavena. Ve třicátých letech 20. století zdokonalené gramofony dosáhly takové kvality reprodukce, že z trhu téměř vytlačily do té doby velice populární automatické hudební nástroje.

I fonografu a gramofonu se brzy zmocnili umělci a začali důkladně zkoumat jejich možnosti. Ve dvacátých letech 20. století používali skladatelé Darius Milhaud, Paul Hindemith a Ernst Toch fonograf k transformaci nahraných zvuků pomocí změn rychlosti otáčení válečku. Tentýž princip využil v roce 1939 John Cage ve své skladbě *Imaginary Landscape No. 1*, kde předepsal kromě klavíru a činelu také dva gramofony s proměnlivou rychlostí a elektronickou amplifikací, čímž se tato skladba stala pravděpodobně první skladbou elektroakustické hudby. Na počátku čtyřicátých let založil při francouzské rozhlasové a televizní stanici RTF Pierre Schaeffer experimentální Studio d'Essai, později přejmenované na Club d'Essai, zaměřené na výzkum zvuku. Na konci čtyřicátých let Schaeffer vytvořil první skladby vzniklé jako montáž nahraných a upravených nehudbních zvuků, pro jejichž označení zvolil název *musique concrète*. Gramofon pro něho byl základním prostředkem k manipulaci se zvukovým záznamem. Gramofonu se jako nástroje pro manipulaci zvuku začalo znovu využívat ve třetí čtvrtině 20. století, kdy DJové začali pracovat se změnou rychlosti reprodukce, mícháním a filtrací nahrávek i mechanickou preparací desek.

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se objevily první použitelné magnetofony, jejichž vývoj začal již na konci 19. století. Díky schopnosti okamžitě reprodukovat

zaznamenaný signál magnetofony brzy ve studiích nahradily gramofony a gramofonové desky zůstaly pouze médii pro distribuci hotových nahrávek. Rozšíření magnetofonů, a zvláště zavedení vícestopého záznamu, postupného nahrávání, stříhu a dalších editací záznamu zefektivnilo celý proces výroby nahrávky a přineslo do studiové práce významné změny.

Možnosti záznamu, úprav a reprodukce zvuku ke konci 20. století dále rozšířilo digitální zpracování analogových signálů. Při manipulaci s digitálními daty ani po velkém počtu provedených kroků prakticky nedochází ke ztrátě kvality a v digitální formě lze poměrně snadno provádět i velmi složité operace, z nichž mnohé jsou v analogové formě prakticky neproveditelné.

Stejně jako přenos zvuku i jeho záznam výrazně ovlivnil vnímání a provozování hudby. Zatímco přenos pozměnil prostorové souvislosti, záznam zasáhl i složku časovou. Nejen že hudebníci nemusejí být v prostorovém ani časovém kontaktu s posluchači, ale ani jednotliví členové orchestru nemusejí být přítomni v jednom okamžiku na tomtéž místě.

Fixace jedinečného provedení skladby a možnost opakovaného poslechu přinesla zvýšené nároky na interpretační kvality hudebníků. Možnost dodatečných zásahů do nahrávky dovolila neomezené úpravy a retuše, a umožnila tak vznik dokonale vycizelovaných děl. Do krajnosti dovedený stříh a později sampling, který dovoluje vytvářet nahrávky z nepatrných zvukových fragmentů, hudebních frází a izolovaných tónů, roli interpretů omezuje a někdy i potřebu účasti hudebníků zcela odstraňuje. Záznamová technika umožňuje autorům získat větší kontrolu nad vznikem zvukové podoby díla, v extrémním případě může autor být i jediným interpretem a postupnými kroky, vrstvením a spojováním zaznamenaných zvukových úseků vytvářet skladby libovolné složitosti a libovolného nástrojového obsazení. Hudebním nástrojem se může stát každý zvukový zdroj, lze spojovat zvuky bez omezení jejich původu a stáří a vytvářet jakákoli zvuková prostředí.

Záznamová zařízení brzy začal využívat i rozhlas. Spojením rádiového přenosu se záznamem, archivací, zpracováním a reprodukcí dále rozšířilo jeho zvukové i výrazové prostředky. Specifické vlastnosti rozhlasu jako média vedly ke vzniku mnoha svěbytných forem zvukového umění určeného výhradně pro rozhlasové vysílání. ■



Drátůfon



Magnetofon AEG K1

Vetřelci v éteru

Pirátská rádia jako zóny autonomie, bojovníci za svobodu i inkubátor nového kapitalismu

Text: Karel Veselý

Roli pirátských rozhlasových stanic jsme se v časopise HIS Voice věnovali před lety. Tentokrát kromě historické exkurze nabízíme úvahy nad vztahem komerčních a nelegálních rozhlasových sfér a také nad tím, jaká bude budoucnost rozhlasových pirátů.

Nelegální rozhlasové vysílání má stejně dlouhou historii jako rádio samo. V USA potenciál nové technologie přenosu zvuku rychle využily komerční stanice, v Evropě ale tradičně éter podléhá přísné regulaci, což otevírá široké pole působnosti nelegálním aktivitám. Už ve třicátých letech ho narušovaly stanice Radio Paris a proslulé Radio Luxembourg a během 2. světové války se rozhlasové vlny staly součástí propagandistického bojiště. V poválečné éře se vysílačky nelicencovaných stanic přesunuly na lodě kotvící v mezinárodních vodách, za což si vysloužily jméno po námořních lupičích a bukanýrech. Jejich popularita kulminovala s nástupem rock'n'rollu a stanice jako Radio Carolina či Radio London se mohly v polovině šedesátých let pochlubit až sedmi milióny posluchačů. (Romantizovaný příběh prvních rockových vysílaček vypráví například britská komedie *Piráti na vlnách* z roku 2009.)

S pomocí nového zákona se v roce 1967 britským úřadům podařilo většinu ilegálů zlikvidovat, celá řada populárních DJů z lodí pak našla uplatnění v nově spuštěné stanici BBC pro mladé Radio One. Rozhodně to ale neznamenalo konec pirátského vysílání, které se přesunulo na souš, přesněji na střechy paneláků, odkud se v následujících dekádách po velkých městech šířily nové hudební žánry, které neměly zastoupení v běžném vysílání. Britové se tak díky nim naučili poslouchat reggae, dub, hip hop či house a v devadesátých letech se staly důležitou páteří klubové scény. Přes dominanci internetu a nástup digitálního vysílání zůstávají pirátské vysílačky i nadále „detašovaným“ bojištěm nenápadných válek o kulturní dominanci.

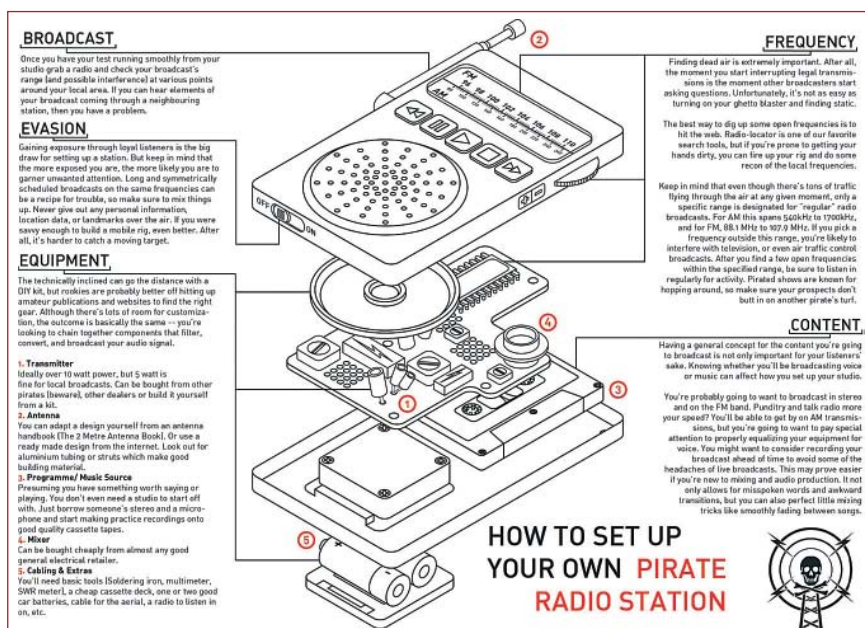
běstačný systém hudebních producentů a výrobců vinylů (dubplates) nebo třeba vlastní síť drogových dealerů.

V rozsáhlé studii klubového undergroundu devadesátých let *Energy Flash* (1998) vysvětluje Reynolds roli pirátských vysílaček s pomocí dvou akademických teorií – pro první z nich používá termín Dočasná autonomní zóna (TAZ) amerického myslitele moderního anarchismu Hakim Beye a pro druhou „stroj touhy“ francouzských post-strukturalistických filosofů Felixe Guattariho a Gillesse Deleuze. Taneční večírky kultury rave jsou podle Reynoldse ideálním příkladem autonomních zón, které jsou oázou sebeurčení v moři teroru „normality“ a udržitelným modelem rezistence. Pirátské vysílačky přenášejí tyto módy dočasných revolucí do éteru a stávají se virtuálními zónami „uchvatitelů moci“. Mimochodem, první část Beyova *Manifestu TAZ* (1991, česky 2004) se zabývá piráty z 16. a 17. století, kteří budovali své (z dnešního pohledu) anarchistické městské státy v lokacích jako Sale v Maroku nebo Hispaniola v Santa Domingo. Odkaz těchto *renegados* se podle Reynoldse ozývá v názvech skladeb (*Renegade Snare*s od Omni Trio) či přezdívkách producentů (Renegade si říkal junglista Ray Keith). Piráti z rádií stejně tak budují „virtuální kolonie uvnitř Spojeného království“ a jsou „výrazem jejich zvukového povstání proti Babylonu“.

Dočasnost a bezprostřednost pirátského vysílání, které je v každém okamžiku odkázáno na benevolenci úřadů a aktivity provozovatelů, naplňuje vysvětlovací model kultury, který nabízí Deleuzova a Guattariho kniha *Tisíc plošin* (1980, česky 2011). Samotné hudební koláže ravu

Renegáti éteru

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let fungovalo jenom v Británii přes šest stovek pirátských stanic. Výraznou měrou přispívaly k popularitě rodící se ravové kultury a staly se důležitou součástí její infrastruktury, která ostatně funguje dodnes jako potomek tak zvaného hardcore continuum. Tímto termínem britský publicista Simon Reynolds popisuje živoucí organismus londýnské hudební subkultury propojený sítí klubů, vinylových obchodů a pirátských vysílaček, jejíž jednotný étos spojuje jednotlivé mutace elektronických stylů od ravu a jungle přes UK garage a grime, až k dubstepu a UK funky. Předky ravových pirátů nejsou podle Reynoldse nutně mořské vysílačky, ale spíše jamajské soundsystémy, které v šedesátých letech šířily nové hudební směry v Karibiku. Narozdíl od britských pirátů vysílajících z mořské separace totiž kolem sebe mobilní soundsystémy vytvořily unikátní společenství, na které byl navázán so-





či acid housu, intertextuální skandování rapperů i způsob jakým skladby mixují DJové jsou pro Reynoldse „nekonvenční posloupnosti NYNÍ, tisíce plošin *crescendo*, které rozrušují jednotící naraci“.

Pirátské stanice jsou „stroje touhy“ – decentralizované, nehierarchické skládačky lidského intelektu a technologie, jejichž existence a aktivity nemají žádný jiný cíl kromě generování další slasti. Reynolds má za to, že narozdíl od amerických politických stanic nebo třeba ultralevicového piráta Radio Alice, které v roce 1977 organizovalo demonstrace v italské Bologni, jsou britské ilegální vysílačky apolitické.

Pokud jde u pirátů mluvit o nějaké rezistenci vůči systému, pak jen v symbolické rovině „odporu skrze rituály“. Aktivity ilegálních hudebních vysílaček jsou nepochybně podvratné, neboť se jim daří okupovat média, jenže přitom používají jazyk, kterému nerozumí nikdo jiný než hrstka spiklenců. Jejich síť Reynoldsovi připomínají spíše gnostické náboženské kulty, jejichž esoterické vědění je nepřenosné slovy a lze ho zakusit jen mystickým vhlédem. Hlášky jako „Víš o co jde!“ (You know the score!?) nebo „Znáš ten klíč!“ (You know the key!) deklamované rapperem (MC) ve vysílání pirátských stanic jsou kódem pro tajnou nauku, kterou lze pochopit jen v drogovém rauši na ilegálním večírku s repetitivní hudbou. Této interpretaci ostatně nahrává i původ zkratky MC – master of ceremony, která pochází z označení ceremoniáře na katolické mši. „MC disponuje nástroji začlenění či vyloučení. Pokud metaforicky nefrčíš ve stejném autobuse, nikdy nepochopíš, o čem ten šílenec blábolí,“ píše Reynolds v esejí *Rave and jungle on UK pirate radio* pro internetový magazín Perfect Sound Forever.

Nakažlivé transmise

V německém filmu *Decoder* z roku 1984 se muzikant FM (hraje ho FM Einheit, někdejší bubeník z Einstürzende Neubauten) vydává do boje s všudypřítomnou monotónní hudbou, která hraje v restauracích a obchodech. Po snových setkáních s Genesisem P-Orridgem a Williamem Burroughsem stvoří ve svém studiu ze zvuků žabího kvákání anti-Muzak, hudbu vzbuzující u posluchačů fyzickou nevolnost. S partou spiklenců vybavených přenosnými kazetovými přehrávači s ní pak útočí na chrámy konzumu. Skutečný chaos ale nastane až v okamžiku, kdy pásy se

znepokojujícími zvuky začnou šířit éterem pirátské stanice, které se překrývají s těmi oficiálními. Metafora zvuků jako virů je základní myšlenkou knihy *Sonic Warfare* (viz. HIS 1/2010) filosofa Stevea Goodmana (působícího také jako dubstepový producent Kode 9). Podvratné zvuky anti-Muzaku mu slouží jako příklad nakažlivého audioviru, který se šíří éterem a nenápadně přepisuje základní axiomy kultury.

Goodman tuto klíčovou metaforu svého bádání na poli zvukových zbraní definoval už v článku *Contagious Transmission: On The Virology of Pirate Radio* (Nakažlivé transmise: K virologii pirátských vysílaček), otištěném v roce 2006 ve sborníku *Radio Territories* (editoři Brandon LaBelle a Erik Granly Jensen). Šedý prostor undergroundové hudby je pro něj epicentrem kulturních infekcí: „Jednotliví umělci nebo producenti se zde stávají přenašeči, koncerty epidemiologickými incidenty, scény polem nákazy či výměny nakažlivých zvukových tekutin a sítě rádií, kompakty nebo vinyly vektory infekcí,“ píše Goodman, který svoji virologickou metaforu v knize *Sonic Warfare* rozšířil do obecnější roviny na všechny taktiky šíření hudby z podzemí.

Šíření podvratné hudby v rádiích podle Goodmana předešlo několikanásobně rychlejší sdílení informací přes internet a připomíná repliku, kterou ve filmu *Decoder* pronesl Genesis P-Orridge: „Informace je jako dobře střežená banka. Naše práce, tvoje práce je tu banku vykrást.“ Podobně jako při vzniku digitálních obchodů využívajících stejných technologií, jen se zpoplatněným obsahem, přebírá trh také inovace pirátských stanic a proměňuje je v komodity. Goodman připomíná, že ilegální vysílačky nejsou nutně jen místem romantického odboje proti establishmentu a jeho „imunologii“ bránící nepředvídatelným mutacím. Jednotlivé stanice vedou mezi sebou nesmiřitelný boj, který spočívá v odpojování či okrádání konkurence. A stejně jako piráti neustále přebírají technologické inovace, pracují v jejich závěsu podnikavci, kteří se jejich vynálezy snaží proměnit v zisk. Goodman připomíná, že mezi mainstreamem a undergroundem nemusí být z obou stran nutně nepřátelství, ale může se proměnit v symbiózu či parazitický vztah.

Pirátské dilema

Londýnská stanice Rinse FM patřila od svého založení v roce 1994 k nejdůležitějším pirátským vysílačkám. Z playlistu zaměřeného na jungle a drum'n'bass se na začátku tisíciletí stal důležitý ambasador nových stylů, jako byly grime a dubstep, a v polovině nulté dekády kormidlovala klubový underground směrem k čerstvému výhonku UK funky. Playlistem stanice ze západního Londýna si prošly v raných stádiích



své kariéry současné hvězdy britské hudby, jako jsou Dizzee Rascal, Wiley, Tinchy Stryder, Benga nebo Skream, nicméně k jeho koloritu dlouho patřily honičky s policií – jeden ze stálých členů týmu DJ Slimzee si za zapojování vysílaček na střechách sídlištních domů vysloužil podmíněný trest za antisociální chování. Od poloviny nulté dekády se Rinse FM rozhodlo zmírnit svůj nesmlouvavý postoj a angažovalo se například ve vládních kampaních proti násilí v klubech. V červnu 2010 konečně londýnské úřady stanici vyhověly a udělily jí licenci na tzv. komunitní vysílání. Toto postavení limituje rozsah reklamy a vyžaduje, aby vysílačka sloužila své komunitě. Na jeho playlistu se to zatím příliš radikálně neprojevilo, nicméně v očích některých fanoušků byl prvním znakem „zaprodání se“ fakt, že přidružený label Rinse FM vydal na začátku letošního dubna album zpěvačky Katy B v kolaboraci s korporátním labelem Sony Music.

Přerod Rinse FM ze zuřivého piráta na legální stanici by mohl být ideálním příkladem pro knihu *The Pirate's Dilemma* britského žurnalisty Matta Masona, která ale ve skutečnosti vyšla už dva roky předtím. Podtitul knihy zní *Jak mládežnická kultura znovuvynalézá kapitalismus* a Mason na bezmála třech stovkách stran vysvětluje, jak se subverzivní aktivity mohou stát základem budoucího „vylepšeného“ tržního systému. Jedním z jeho příkladů jsou také pirátská rádia, která jsou „inkubátory, v nichž můžou mutovat nové hudební žánry“. Mason popisuje, jak se nové hudební výhonky nejprve zdají pro mainstreamové stanice příliš riskantní, nicméně v okamžiku, kdy získají popularitu a hity z pirátských vysílaček ovládnou žebříčky, scény fungující kolem nich na původně nevýdělečné bázi se promění v generátory zisku. Piráti se tak podle knihy chovají jako všichni kapitalističtí podnikavci, kteří se snaží zaplnit mezeru na trhu, adaptovat se na technologické změny a uvést nové obchodní modely. Jejich zdánlivě nelegální aktivity jsou tedy ve skutečnosti kapitalističtější než kapitalismus sám.

Poté, co Rinse FM získalo svoji licenci, objevilo se kromě nadšených gratulantů také pár skeptických hlasů, které připomínaly osud stanic Kiss FM a Choice FM. Tito někdejší vlivní piráti získali na začátku devadesátých let oficiální licenci, ale pod komerčními tlaky se postupně proměnily ve vysílačky, jejichž alternativou chtěly původně být. V článku *Tortugan tower block? Pirate signals from the margins* otištěném ve fanzinu *Datacide 11* (2011) připomíná Alexis Wolton, že pirátské stanice kdysi začaly jako reakce proti monopolům, které ovládaly přístup k rozhlasovým vlnám. „Historie rozhlasového vysílání v Británii je součástí dějin uzavírání veřejného prostoru,“ píše Wolton, který vidí roli ilegálního rádia jako narušitele moci korporátního kapitálu, který dávno ovládl prostor populární hudby.

Debaty kolem pirátských vysílaček, zdá se, vždy nutně skončí u otázky po roli hudby ve veřejném prostoru. Jsou nelegálové nebezpečnými hazardéry rušícími tísňové linky (oficiální verze), a nebo bojovníky za svobodu? Nechme se překvapit, jak s jejich postavením zahýbe přepnutí rozhlasového vysílání z analogového systému na digitální, které je v Británii naplánováno na rok 2015. Opuštěný FM éter se pak nejspíše stane volným polem, které ale budou ladit jen rozhlasové staromilci záměrně ignorující nová rádia určená pro digitální přenos. Bude pak ale takové vysílání do prázdna a bez vzrušení z policejního pronásledování piráty ještě vůbec bavit? ■



Geeneus, zakladatel Rinse FM



Kode 9

Dobyvatelé akustických jevišť

Andreas Ammer a FM Einheit

Text: **Lukáš Jiříčka**

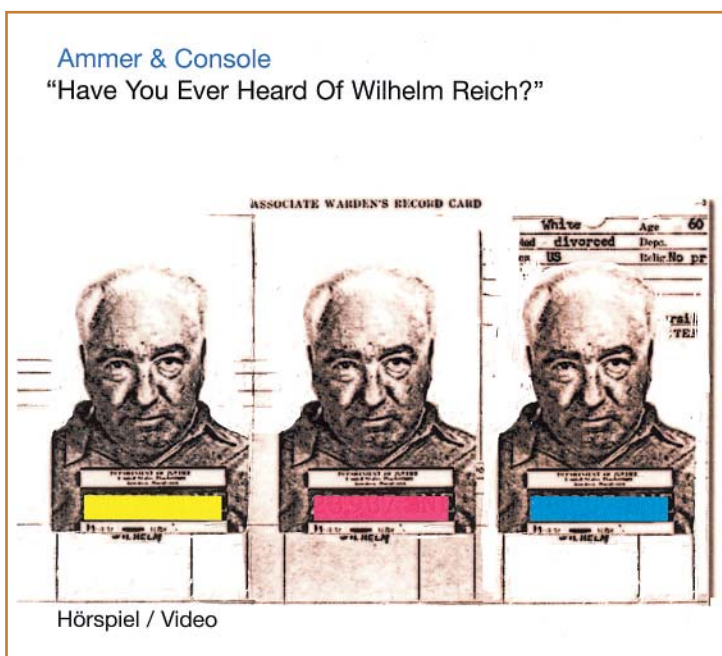
Pokud lze nějakou oblast označit za „encyklopedickou hudbu“, platí to často pro díla rozhlasových tvůrců, kteří volně proploouvají mezi styly, žánry, autory a epochami a obejdou se bez primární dramatických textů, ačkoliv jsou jejich výtvoř dramatické víc než dost. Německý režisér a libretista Andreas Ammer dokázal ve spojení s hudebníkem FM Einheimem za dvacet let své spolupráce získat nejen mnoho ocenění za svou práci, ale hlavně nabídl nový pohled na to, jak mohou rozhlasová dramata znít.

Rozhlasové drama, v němž má hudba pouze dekorativní a ilustrativní charakter, zažilo ve druhé polovině 20. století několik velkých otřesů. Jeden z takových zlomů byl spojen s nástupem nové techniky a s daleko větší dostupností elektronických nástrojů, efektů a samplerů, dalším byl inovativní přístup hudebních skladatelů a literátů, kteří pochopili, že jednotlivé elementy, z nichž se rozhlasová hra skládá (hlasy, ruchy, hudba, archivní záznamy, komentáře hlasatelů atd.), by měly být zrovnoprávněny, a do té doby nadřazený text, který obvykle dominuje tradiční chápání rozhlasové hry, by měl být sražen ze svého piedestalu. Pohyb, který nastal v divadelnictví a bývá obvykle označován pojmem postdramatický (či jeho nová a velmi mezní forma má již dokonce podobu tzv. postspektakulárního divadla) tak paralelně nastal i v rozhlasovém umění. Bez přehánění tak můžeme tvrdit, že možnosti, které rádio jako médium poskytlo rozvoji uměleckého jazyka, v mnohém ovlivnily i další disciplíny a radikalizovaly je či osvobodily některé složky. Proto také mnozí ze spisovatelů začali rozhlasu nabízet cosi jiného než celistvá dramata, neboť pochopili, že rozhlasová hra poskytuje jejich práci daleko větší možnosti než pouhou produkci adaptací notoricky známých prozaických textů či dalších konverzačních dramat. Jejich rozhlasové hry tak představují v daleko větší míře scénáře s prázdnými poli či pouhý libreta, dávající prostor zvukovému a hudebnímu doformování výsledného tvaru.

Přestože se jedná o útvar dávající dostatek imaginace jak hudebníkům, tak posluchačům, do jisté míry jej lze dodnes považovat za minoritní část rozhlasové produkce. I v Německu, jež lze od padesátých či šedesátých let považovat za skutečný ráj rozhlasového umění, tento typ tzv. Hörspielů představuje tvar sice umělecky progresivní a ceněný, ale oproti klasickým rozhlasovým hrám a čtení próz v podání herců spíše vedlejší proud. Zvukově-dramatické radioartové kompozice, jimž se věnovali či věnují skladatelé, spisovatelé a režiséři jako Mauricio Kagel, Ernst Jandl, Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Elfriede Jelinek, Heiner Goebbels a Olga Neuwirth, představují nicméně dynamickou platformu nově formulující souhru jednotlivých prvků, která v mnohém zpětně ovlivnila jiné sféry hudebního a divadelního světa.

Ctitel rozhlasových vln

Německý tvůrce rozhlasových a divadelních kompozic, filmový i zvukový dokumentarista a autor scénářů Andreas Ammer (*1960) se v posledních dvaceti letech věnuje rozvoji emancipovaného jazyka rozhlasového formátu s tím, že používá, zdůrazňuje a tematizuje jeho primární kvality



Hörspiel / Video

a žánrová schémata jako například exaltovaný a přesvědčující hlas moderátorů, krátké hudební předěly atp. Přestože jako literární základ pro svou práci používá rozhlasové dokumenty, profily významných intelektuálů (např. podivínského rakouského psychoanalytika a objevitele teorie orgonu Wilhelma Reicha či německých filosofů Martina Heideggera a Waltera Benjamina) či radikální adaptace příběhů nebo motivů z děl klasické literatury anebo historických událostí (přičemž je patrné, že literatura či mluvené slovo jsou do značné míry středem jeho zájmu), dokáže velice důsledně spolupracovat s rozmanitými hudebníky na svých často dosti nákladných zvukových produkcích. Ve své novátorské práci s textem zúročuje Andreas Ammer své bohaté vzdělání — absolvoval studia germanistiky, filosofie a historie přírodních věd v Mnichově. Je patrné, že je navyklý svobodně se pohybovat mezi velmi rozdílnými oblastmi a kontexty, proplovat mezi filosofickými, literárněvědnými i popkulturními odkazy, styly a žánry.

Ammer není neznámým tvůrcem okrajového žánru určeného pouze pro jedno médium, tedy pro rozhlas. Mnohá z jeho významných děl jsou známá i v Česku. Spolupracoval na nich nejčastěji s bývalým členem Einstürzende Neubauten FM Einheimem (*1958), ale také s cellistou Sebastianem Hessem, pianistkou Ulrike Haage a elektronikem Martinem



Andreas Ammer a Console

Gretschmannem ukrývající se pod názvem Console či dvojicí hlukových minimalistů Pan Sonic. Kompozice jako *Radio Inferno*, *Apocalypse Live*, *Deutsche Krieger* či *Crashing Aeroplanes* nejenže patří mezi novodobý kánon rozhlasových her, ale také se téměř všechny dočkaly vydání na CD, což se v případě žánru s nálepkou rozhlasového umění nestává příliš často. Ammerova funkce je specifická, neboť kromě literární přípravy, zahrnující jak upravování původních textových předloh (např. Dantovy Božské komedie, Apokalypsy sv. Jana, Odyssey), tak psaní vlastních scénářů, nezahrnuje přímo hudební práci. Ammer se věnuje režii a dramaturgii, což obnáší skladbu všech nejen čistě hudebních složek, ale i zvukových citací či parafrází a travestií, které víří ve zdánlivě nesourodé koláži. Ačkoliv nepracuje přímo jako autor hudby, zachovává si coby režisér a „libretista“ jasný rukopis patrný i v dílech, která vznikala ve spolupráci s tak rozdílnými hudebníky, jako je zmíněný průkopník inteligentního techna Console, hlasový akrobat Phil Minton či zpěvák Blixa Bargeld. I když se jeho díla stylově pohybují na mnoha rovinách a sám Ammer mění způsoby práce s hereckým hlasovým projevem, dokáže mít v jistém slova smyslu čitelný rukopis. Tento rukopis je daný jak opakovanou spoluprací s důležitými osobnostmi současné hudby, které zde neplní pouze své tradiční role hudebníků, ale

stávají se herci, tak permanentním otáčením kaleidoskopu plného útržků, rozbíjením zvukových tvarů v momentě, kdy se stávají příliš průzračnými a čitelnými. I přes tuto neustálou destrukci tvaru rozvíjí jeden zdánlivě čím dál konkrétněji se zhmotňující jazyk s relativně přehlednou gramatikou, je možné tvrdit, že Ammer je v jistém makropohledu stylistovný a hlavně – i když je jeho vlastní vklad jakoby rozpuštěn v práci ostatních tvůrců – má nezaměnitelný jazyk prosakující i napříč spolupracemi s různými hudebníky. Bezesporu patří společně se skladatelem a režisérem Heinerem Goebbelsem či básníkem Ernstem Jandlem k velkým reformátorům mluveného slova v hórspielovém prostředí. Ammer však na rozdíl od Goebbelse, který je v daleko větší míře spojen se zvukovou složkou a vychází z rockové i soudobé hudby, či Ernsta Jandla, sledujícího převážně rytmickou či melodickou stránku izolovaných slov, zdůrazňuje spojitost s rozhlasem a jeho charakteristickými prvky – jingly, moderátory, znělkami či možností přeladování jednotlivých stanic. Příznačné je také jeho spojení s legendárním hudebním redaktorem Johnem Peelem, který v kompozici *Radio Inferno* představuje rozhlasového moderátora, čili jakéhosi průvodce Dantovým Peklem a zároveň dvojníka průvodce skutečného, jímž je Vergilius v podání Phila Mintona. John Peel tak zosobňuje onen rozhlasový kontext.

Klasika jako palimpsest

Ammerova záliba v literatuře, zvláště v té klasické, která je považována za kánon, se projevila především ve čtyřech dílech, o kterých zde bude řeč – *Radio Inferno* (1993), *Apocalypse Live* (1995), *Odysseus 7* (1998) a *Lost & Found: Das Paradies* (2009). I přes všechna specifika mají tyto kompozice mnoho společného. Kromě toho, že se na nich podílel někdejší představitel industriálního rocku FM Einheit, v mnoha rolích hlasový experimentátor Phil Minton či další člen „zbořených novostaveb“ Alexander Hacke, který například mistrně ztvárnil roli Telemacha, či klavíristka a perkusistka Ulrike Haage, jsou osobitým mixem původních textů a nově interpretovaných pasáží a přepsaných částí, citací z jiných děl či původních režisérových textů. Leckdy se zdá, že originální texty jsou zde proto, aby byly setřeny a zamazány. Ačkoliv některá díla byla provedena živě v podobě scénického koncertu či divadelní inscenace a nahrávka představuje pouhý zvukový záznam hudebně-divadelního díla, je zřejmé, že Andreas Ammer primárně přemýšlí zvukem, což dokládá také převaha jeho spolupracovníků i vystupujících „herců“, kteří obvykle přicházejí z hudebních sfér. *Apocalypse Live*, jak již název napovídá, je záznamem ze scénicky pojatého koncertu a například album *Unser Oskar*, jehož spoluautorem je Sebastian Hess, vychází ze stejnojmenné inscenace až po okraj naplněné říznou bavorskou dechovkou. V současnosti Ammer jako by poodstoupil od tvorby spojené s divadlem a začal se daleko více zaměřovat na multimediální díla a film, vždy však ve spojení s rozhlasovými projekty.

Ono zmíněné zacílení na literaturu zde nabývá podoby až režijně-dramaturgické obsese v uzpůsobování si textů vlastním a novým vizím či potřebám. Původní literární díla, kolem nichž rotují všechny zvukové a dramatické fragmenty, jsou mnohdy zredukována na pouhou tříšť citací, útržků anebo je z nich použita původní struktura ve smyslu jakési páteře nového radioartového díla. Slova a charakteristický styl originálních písemností – Dantovy Božské komedie, Apokalypsy sv. Jana, Homérový Odysseus a Miltonova Ztraceného ráje jsou tak zamazána a překryta jak novou hudební složkou, která mnohdy čítá značné množství jednotlivých částí (*Radio Inferno* je například rozdělena do čtyřiatřiceti „zpěvů“, což odpovídá Dantově struktuře Pekla), tak hudebními díly cizích autorů. Přístup k nim je exemplárně dekonstruktivní a analytický.

Demiurgové násilí

V radioartové praxi lze jev násilí, ve smyslu nepietního nakládání s původním zvukovým či textovým materiálem, na již vytvořeném díle nahlížet velmi konkrétně: vnímá-li Ammer coby dramaturg či režisér cizí hudební skladbu, dramatický text či prozaický materiál jakéhokoliv druhu jako autonomní dílo, tedy je-li schopen odstupu a relativizace, teprve v tomto okamžiku si jej může násilným aktem přivlastnit a přepracovat s tím, že naruší jeho stávající identitu. Násilí se vždy, stejně jako dramaturgie, staví proti abstrakci, vymáhá konkrétní tvary. Zde není



FM Einheit

místo pro neurčitost či pravděpodobnost, každý citovaný hudební styl či typ promluvy anebo zpěv má dané místo ve struktuře radioartových děl dvojice Ammer a FM Einheit, která se svou tvorbou definuje jako demiurgové násilí.

A přesto je násilí na materiálu většinou nevinné, nejen proto, že se nalézá v pozici mezi tvorbou a destrukcí a propojuje dvě časové roviny – akt usmrcení autonomie původního materiálu (v tomto případě klasického či náboženského textu) jako zbavení se bývalé identity a projekt budoucího zvukového, popřípadě scénického díla, nové kvality. Dramaturgie legitimizuje svoji radikalitu a zacházení s materiálem tím, že jeden autonomní podpis (jméno autora textu atp.) rozmělnuje a přebíjí podpisem svým či jej v podstatě cele nahrazuje.

Často však lze nabýt oprávněného dojmu, jako by ono požírání, přežvýkání, vymazání, rozdrčení, dochucení, přepsání, zhnětení, promísení, vlá-



Phil Minton



mání, proděravění, dokončení, přeskupení, dopuštění k hnilobě, přetavení, krystalizování pestrého ať už historického či ryze současného materiálu mělo smysl samo v sobě, hermeneuticky se zapletlo do sebe a nevedlo k „message“ — sdělení nebo poselství, ale navádělo, odkazovalo čistě na sebe. To vše samozřejmě platí v případě, kdy samu formu nepovažujeme za ono „poselství“, ale jak se ukazuje, tyto dvě složky jsou v neustálé interakci. Důvodem vraždy originálních textů, způsobů chování či hlasových návyků (negativní postavy hovoří hlubokým hlasem atp.) nebo původních skladeb či hudebních stylů zde není obvykle jakási iritace jejich uměleckou nedokonalostí, ale vražda sama, ale také touha nastítnit různé podoby a potenciál narace jednoho příběhu. Ammer s FM Einheimem se přímo využívají v rozlámání formě vyprávění, přeskakují důležitá fakta a celé pasáže, a to i z důvodu, že předpokládají posluchačovu jistou obeznámenost s literárními díly, která teprve umožňuje se nad novou verzí skutečně bavit, což ale neznamená, že jejich díla nejsou primárně zábavná sama o sobě.

Ammer se svými spolupracovníky navrhuje na původní slova mnoho rozmanitých dalších textů a perspektiv, z nichž se na kanonické texty hledí — promítají se zde jak komentáře rozhlasových moderátorů, imitace reklam tematicky vztažených k původnímu tématu — například k apokalypse, a role jsou velice pestře rozvržené mezi hudebníky či zpěváky v dramatických rolích. Jeden herec často obsáhne více dramatických postav či pěveckých partů. Neschází zde ani sofistikovaný humor prošpikovaný intelektuálním odstupem — Ammer s oblibou jako určitý zcižující a ironický prvek používá popové hity, ale i dílo Johanna Sebastian Bacha či country legendy Hanka Williamse seniora. Jedním z jeho nejzdařilejších špiček je konfrontace hitu *I Will Survive* Glorie Gaynor s ohlašováním příchodu apokalypsy exaltovaným hlasem Phila Mintona, který se ukazuje jako jeden z nejlépe disponovaných radioartových herců. Minton se svou charakteristickou hlasovou ekvilibristikou a schopností s nadhledem přehánět a postavy abstrahovat do jakýchsi zvukových jasně čitelných soch, typizovaných postav démonů, prodáváčů, Vergilia či Odyssea, je bezesporu středovou postavou, která kompozicím přidává něco více, než jen

dobře naplněnou roli. Mintonova potouchlost, velké obeznámení s hudbou a intelektuální zázemí koresponduje s Ammerovým dekonstruktivním přístupem opeřeným humorem a touhou skrze rozbíjení jednoho budovat druhé a nové.

Kolik hlasů umíš...

Celkový velmi pluralitní a heterogenní ráz vyjmenovaných děl je navíc umocněn až babylonským zmatením jazyků. Ve většině děl se prolíná němčina s angličtinou, ale třeba i itaštinou. Nikdo nemá potřebu vše sjednocovat a vysvětlovat. Navíc Ammer s FM Einheimem při volbě jednotlivých akustických prostředí, jakýchsi zvukových kulís, lehce evokují nejen různé epochy a sociální kontexty, ale také možné vizuální kulisy pro dramatické hlasy. Dávají značný prostor posluchačově představivosti, žádný zvuk neužívají ilustrativně a pokud ano, tak čistě ironicky, za účelem jeho demaskování v jisté bezpohlavnosti anebo jako doslovnou simulaci konkrétního zvukového prostředí. Stejně jako mísí jazyky, navzájem a mnohdy brutálně konfrontují mluvenou řeč, stylizovaný a hypertrofovaný herecký projev se zpěvem. Ačkoliv posluchačům a divákům nemusí být zcela jasný důvod jednotlivých dramaturgických a režijních rozhodnutí pro volbu toho kterého jazyka, či užitého hudebního stylu (promítá se zde takřka celá encyklopedie populární i vážné hudby — tedy nejen pop, ale i rock, metal, industriální rytmy, opera, komorní hudba, kytarový noise s dechovkou, lacinými šlágry či rozhlasovými elementy, hlasovými experimenty a improvizací), ze samotné kompozice je jasné, že zde není nic nahodilé či dramaturgicky neopodstatněné. Vše se vzájemně provazuje.

FM Einheit jako hudebník kompozičně zcela evidentně buduje sice velmi pestrá, přesto však v celé polystylové rozporupnosti koherentní strukturu, kde každý element podléhá analýze a pečlivému zvážení. Jako autor či spolaautor zvukové složky Einheit výrazně překvapil a stále překvapuje. Zatímco se v *Einstürzende Neubauten* i svých sólových počínech profiloval jako tvůrce rytmicky úderné industriální rytmiky se zálibou ve velkých patetických gestech, v radioartových kompozicích ukazuje, kolika hlasy umí zpívat a nakolik trefně umí volit pro tu kterou pasáž odpovídající styl, citaci či vlastní hudbu. Pravda, i v Ammerových dílech leckdy používá své ozvučené pružiny a další průmyslové harampádí, ovšem právě dunivý zvuk dodává celku na působivé dramaticčnosti tím, že akcentuje některé pasáže. Navíc FM Einheit má talent vytvářet rytmicky přesnou, v jednoduchosti údernou, ale významově poněkud znejistující hudbu. Ta navíc záměrně ne vždy zcela přiléhá k hereckým projevům, což má za výsledek rozpojení jednotlivých zvukových složek, jejich vzájemné komentování se či podvracení a hlavně tímto až surrealisticky disparátním přístupem vzniká průrva a otevírají se dveře posluchačově představivosti. Někdy sáhne po dřevním blues, jindy mu stejně dobře poslouží disco nebo metal. Na rozdíl od „klasických“ rozhlasových her je zde daleko větší důraz kladen na spolupráci a vlastní aktivitu příjemce tím, že ne vše je vysvětleno, ba spíše naopak. Vysvětleno není nic, alba působí jako labyrinty textů a zvuků, které se někdy vzájemně zrcadlí, jindy se jejich stopy nenávratně ztrácejí. ■

Rádio ČSSR

Rádio Svobodná Evropa, jeho posluchači a rušičky

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

Jak fungovala komunikace mezi stanicí Svobodná Evropa a jejími posluchači, kteří skrze ni získávali informace, které oficiální československý rozhlas zamlčoval? A jak to vypadalo, když se rozhlasové vlny začaly mezi sebou prát?

Podzim 1985 v Československu, zemi, do které již pětatřicet let vysílá Rádio Svobodná Evropa (RFE) nabízející posluchačům široké spektrum pořadů od zpravodajství přes hudbu až k rozhlasovým hrám. Jako v předchozích letech i tentokrát mnichovská stanice žádá posluchače, aby jim telefonovali vtipy pro silvestrovské vysílání. Českoslovenští posluchači zásobí záznamník RFE aforismy, narážkami i anekdotami:

„Jeden z našich politiků na otázku, co přinese nový rok, odpověděl: ‚Bude horší, než minulý, ale určitě lepší, než ten po něm. Vše nejlepší.‘“ (5. září 1985)

„Máme novou tisícikorunovou bankovku, na které je obrázek kytičky konvalinek. Proč? Aby nebylo cítit, jak smrdí náš monetární standard.“ (2. prosince 1985)

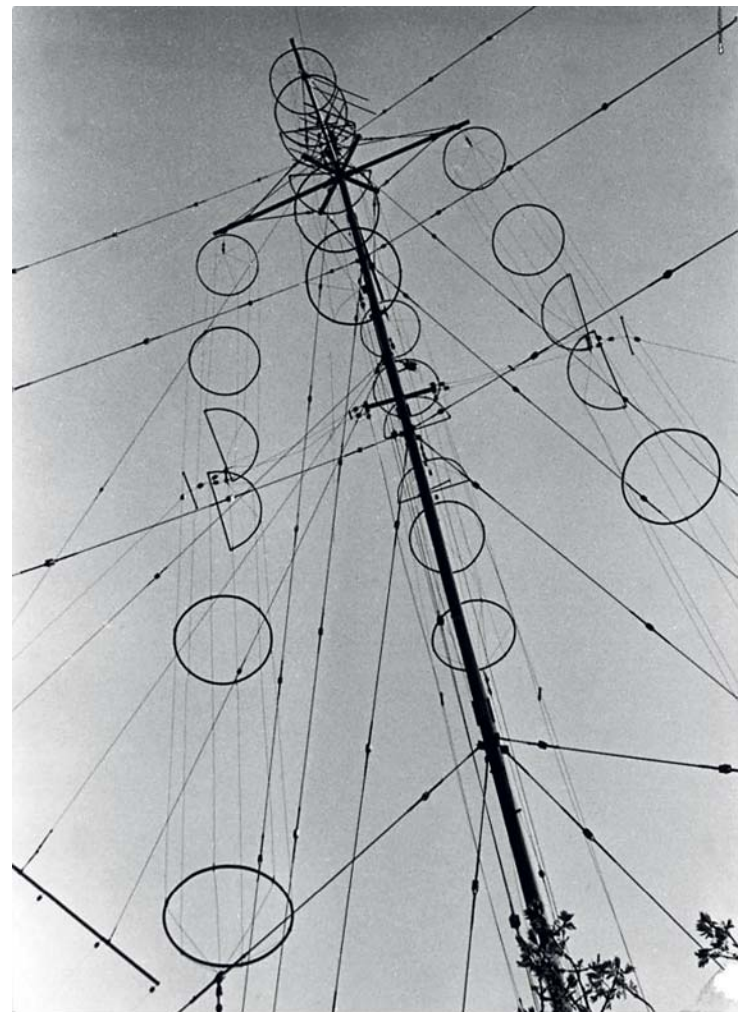
„Husák a Gorbačov se projíždějí na kolech Prahou, když najednou Husák spadne z bicyklu. Kdo za to může? Přece Spojené státy!“ (9. prosince 1985)

Silvestr na RFE byl zkrátka plný smíchu na účet komunistického režimu vládnoucího v Československu. Bližší průzkum vzkazů zanechaných na záznamníku Svobodné Evropy osvětluje technologii rozhlasu i posluchačské návyky a zvukové zkušenosti jednotlivců a skupin.

Počet posluchačů REF se během doby vlády komunistického režimu v Československu měnil v závislosti na rušení signálu a přístupu k jiným rozhlasovým stanicím, poslouchanost ale také přímo souvisela s událostmi „krizového“ typu, které takto nabízely transformační zvukový zážitek (např. Polsko 1956, Maďarsko 1956, Praha 1968, Polsko 1981): v těchto případech, kdy ideologické a represivní mechanismy státní kontroly byly posíleny invází, vojenským nátlakem nebo výjimečným stavem, posluchači hromadně přeladovali na zahraniční vysílání.¹ Dva průzkumy bratislavského Institutu žurnalistiky uskutečněné v letech 1973 a 1977 přinesly závěr, že: „Velikost publika narůstá pouze v situacích nouze, kdy množství lidí shání k dostupným informacím doplňující fakta, když je ale získají, rychle je zavrhnou, protože nepřijmou jejich obsah. Tudíž neprojdou ideologickou konverzí.“² V některých případech takové výjimečné situace leckoho přiměly naladit RFE a stát se oddanými posluchači – podle průzkumů to bylo 11 – 12% majitelů rádia.³ Šlo o lidi, kteří nevěřili režimu nebo považovali informace režimem poskytované za neadekvátní, a proto se utekli k zahraničnímu vysílání.

V tomto článku se zaměřuji na jednu skupinu obzvláště oddaných posluchačů, kteří se aktivně účastnili telefonických akcí československého vysílání Rádia Svobodná Evropa. Na začátku osmdesátých let

RFE coby další možnost – vedle pošty – přijímání posluchačských vzkazů zavedla telefonní záznamník umožňující volajícím zanechat zprávu o maximální délce dvou minut. Vzkazy na mnichovský záznamník přicházely ze všech koutů Československa – z Bánskej Bystrice, Prahy, Ostravy, Olomouce, Brna, Ústí nad Labem, Prešova i Göttingenu. Podle údajů RFE se jednalo až o sto telefonátů denně⁴ – za každým telefonátem se mohla skrývat větší skupina lidí v zaměstnání, doma nebo na chatě, reprezentativní vzorek volajících tudíž není znám. Jedna zpráva zněla: „Zdraví vás dvaatřicet havířů z Mostu. Nashledanou a děkujeme.“ (9. října 1985) Data uváděná v tomto textu jsou převzata z přepisů⁵ telefonických vzkazů z let 1985 – 1986.





Rušení

Mezi mnoha zvuky, jako byl hlas moderátorů a posluchačské rozkoše populární hudby, se éterem linul i mnohem méně příjemný zvuk rušení. Zvuková událost rušení přenášela posluchače na samou frontu studené války – pod oblohou, na které probíhaly boje frekvencí, se posluchač snažil potajmu získat kýžené informace. Podle Hilla Svobodnou Evropu rušil Sovětský svaz kontinuálně od prvních deseti minut vysílání v roce 1953 až hluboko do roku 1988.⁶ Hlas Ameriky, BBC a RFE nenabízely stejný obsah, a proto nebyly vládami SSSR a ostatních zemí východního bloku hodnoceny stejně.

Ve zprávě o Svobodné Evropě stojí, že „RFE byla ze všech rozhlasových stanic vybrána jako objekt rušení kvůli svým „štvavým pomluvám“. Hlavní rozdíl mezi státním rozhlasovým vysíláním a RFE spočívá v tom, že státní vysílání [například Hlas Ameriky, BBC] informuje o dění ve vlastní zemi a jeho cílem je „šíření vědomostí“. RFE místo toho, jak uvádíme, měla za cíl informovat o událostech v zemi, do které vysílala.“⁷

Tato kategorizace rozhlasových stanic byla zásadní pro to, která rádia byla rušena a která ne; Svobodná Evropa byla vyhodnocena jako stanice narušující národní suverenitu rozšiřováním falešných informací. Zpráva pokračuje: „[I když] Moskva ukončila [vzdušné] rušení většiny západních rádií v roce 1973, Svobodnou Evropu rušila i nadále. S nástupem hnutí Solidarity se rušení v srpnu 1980 rozšířilo i na Polsko. [...] Maďarsko s rušením přestalo v letech 1963 – 1964 a po roce 1975 nekladlo poslechu zahraničního rozhlasu žádné překážky. [...] Kreml upustil od rušení v první polovině šedesátých let a umožnil tak normální poslech Hlasu Ameriky a BBC. Rumunsko a Maďarsko činilo až do invaze do Československa totéž.“⁸

Posluchači československého vysílání Svobodné Evropy tedy nemohli sledovat svou oblíbenou stanici bez neustálého napětí a nervozity. Patrně je to například z tohoto vzkazu jednoho volajícího tajné policii, která by hovor mohla nahrávat: [...] jsem šťastný, že vás můžu poslouchat. To je

všechno a přeju vám jen to nejlepší. No a teď něco pro bezpečnost, jestli poslouchá, nebo pro rušičku... V práci nemůžu nic udělat, protože se vás neustále snažím pořádně naladit. Hlavně teď, když začal vysílat Sláva Volný, jsem nic neslyšel. Zdá se, že mechanici od rušiček se vrátili z oběda, který jim asi moc nechutnal, tak ruší mnohem víc zostra. Přestaňte, lidi, stejně je to k ničemu. Já pro socialistický sektor stejně nic neudělám, protože budu ladit rádio. No tak se mějte a nashle!“ (str. 7, 10. a 11. října 1985)

Z ladění se díky rušičkám stal boj o zvukovou kvalitu a z poslechu div ne průzkumnická činnost.⁹ Zvuky rušení, které se linuly éterem, měly mnoho podob včetně řevu cirkulárky, kombinace mluveného slova a hudby a „atmosférických poruch“, všechny tyto ruchy ale měly společný cíl přehlušit signál vysílaný Svobodnou Evropou. Al Nelson píše, že „praktickým výsledkem takové masivní blokády bylo, že ve večerní špičce bylo až 80% obsazených evropských frekvencí poznamenáno rušením.“¹⁰

Někteří posluchači prokázali neobyčejnou zručnost v lokalizování rušiček a jejich načasování, jakož i v nalézání alternativních frekvenčních pásem pro poslech. Například: „Současná situace příjmu: krátké vlny jsou celkem zlé. Ještě horší je, že na Jižní Moravě se na vlně 19 metrů po 17:30 ztrácí signál. Pak asi hodinu běží pásmo 25 metrů a to je všechno. Pořady jako Politický blok v 18:10 je kvůli rušení nemožné poslouchat na nižších frekvencích; zrovna tak Zprávy v 19:10.“ (2. prosince 1985)

Důvěrná obeznámenost volajícího s frekvenčními pásmy, okolnostmi rušení a principem jeho fungování vypovídá o organizaci činností, které poslech přenosu frekvencí ze západu a východu vyžaduje. Jiní volající navíc znali rozmístění rušiček v blízkosti svých domovů; s tímto fyzickým důkazem nežádoucích zvukových intervencí bylo možné setkat se například při cestě do zaměstnání.

„Dobrý večer, poslouchám vaši stanici už víc než pět let. Moc mě mrzí, že můžu slyšet jen část vašeho programu, tj. jen pár srozumitelných

vět. Víte, bydlím kousek od Brna a rušička na Žlutém kopci je neustále v provozu. Všechny vaše pořady jsou rušené, jen mezi pátou a půl sedmou odpoledne se jim dá nějak rozumět. Mohli byste mi v téhle době, kdy vás slyším, odpovědět na otázku, jak bych to rušení mohl obejít? Byl bych velice vděčný, kdybyste mi mohli dát nějaké instrukce. A nejen já, ale i mí přátelé. Budu čekat na odpověď v sobotu mezi šestou a sedmou večer, kdy odpovídate na dotazy volajících. Nashle.“ (10. října 1985)

Oba tyto telefonáty ukazují, že rušení dalo vzniknout situaci, kdy posluchači vybavení značným know-how dokázali upravovat a nacházet frekvenční pásma a poskytovat stanici informace o dostupných frekvencích. Poslech byla postupná činnost spočívající v otáčení laděním frekvencí a hledání „sladkého místa“ pro co nejlepší příjem. V tomto ohledu mělo rušení Svobodné Evropy pozitivní důsledek v podobě toho, že přivedlo lidi od pouhého pasivního poslechu k výše popsaným tělesným aktivitám.

Mnoho radioamatérů, kteří Svobodnou Evropu poslouchali, s rušením naopak nemělo téměř žádnou zkušenost. Jeden volající se ptal: „[...] řekněte nám něco o svém vysílání, proč máte vysílače v Portugalsku? [...] Jak funguje ionosféra? Proč neustále vypadávají starší vlnové délky? Proč po západu slunce klesá koncentrace iontů? Je rušení důkladnější v létě, když jsou rušičky umístěny v Rusku, za polárním kruhem, kde jsou polární dny? Jaké druhy rušení se používají? Smíchané hlasy, obrácená modulace a co znamená, když se vysílací stanice napojí na frekvenci jiné stanice? A tak dále. Proč musí mít moderátor dobrý hlas... kvůli zkreslení?“ (15. listopadu 1986) I když tomuto tazateli evidentně chybí znalosti, používá slovní zásobu odpovídající světu Svobodné Evropy, rušení, rádia a studené války.

Aby se vyhnuli extrémnímu rušení z pozemních rušiček rozmístěných v Československu, poskytla Svobodná Evropa svým posluchačům návod na stavbu antény pro lepší příjem. Tento pořad, jehož opakované odvysílání posluchači často vyžadovali, byl dalším příkladem toho, jak stanice své posluchače povzbuzovala k vyvíjení činnosti. Rušení se ale ukázalo být příliš silným: „Anténu, o které jste vysílali, používám už od roku 1984. Dřív fungovala dokonale, teď ale vůbec. Oni totiž ruší prostřednictvím narušení ionosféry, většinou z východu, a anténa je tedy k ničemu. Mám řešení, ale o tom vám budu moci říct až někdy jindy. Hodně zdraví vám všem přeje Monitor.“ (20. ledna 1986)

Jednoduché i pokročilé konstrukce antén poskytl další posluchačský řešení a cenné vědomosti. Důležité je, že reakce posluchače závisela na momentálních okolnostech rušení a na místě poslechu a Svobodná Evropa mohla pouze odhadovat situaci a instruovat posluchače jen na základě informací od volajících. Výše uvedené příklady navíc demonstrují kolektivní úsilí za projektem RFE a povědomí o situaci amatérského posluchače. Tito posluchači, které nelze označit za „zavedenou opozici“, jsou nicméně součástí plodné sítě výměny informací pomáhající kolektivnímu přežití, generování informací a dosažení cílů. Kutění s anténami navíc člověka učilo být posluchačem, vyhýbat se rušení, tedy něčemu, co nechtěli slyšet a čemu se chtěli vyhnout: zvukový cíl jasného přenosu ukrytý pod kognitivním cílem získání přístupu k informacím. Vítězný boj o poslech navzdory rušení byl zkrátka odměnou za nervy a soustředění.

Zvuk rušení indikoval přítomnost entity (státu), která si nepřála, aby obyvatelstvo poslouchalo Svobodnou Evropu. V tomto ohledu rušení a jeho materiální infrastruktura sloužily jako kontrast k rozptýleným útržkům

informací a úsilí o jasný zvuk a konstituovaly svět posluchače na místní, národní i transnacionální úrovni. ■

1 Vladimír V. Kusin: „Listening To Foreign Broadcasts in Czechoslovakia; Background Reports; Radio Free Europe/Radio Liberty; Open Society Archives,“ June 30, 1980, <http://osaarchivum.org/background-reports?col=8&id=51362>.

2 Ibid.

3 Počet posluchačů je těžké odhadnout, v roce 1978 ale v Československu bylo 3 778 364 rozhlasových přijímačů. Kusin, 1980.

4 Záznamy Radio Free Europe/Radio Liberty Research Institute, “Telephone Calls to the Czechoslovak Desk,” n.d., <http://osaarchivum.org/db/fa/300-30-29.htm>.

5 Ibid.

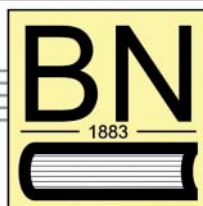
6 Cissie Dore Hill, “Voices of Hope: The Story of Radio Free Europe and Radio Liberty | Hoover Institution.”

7 Kusin, „RAD / Kusin“

8 Ibid

9 Susan J. Douglas, *Listening in: radio and the American imagination* (U of Minnesota Press, 2004).

10 Michael Nelson, *War Of The Black Heavens*.



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

Kam dnes večer?

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

The screenshot displays the dokoncertu.cz website interface. At the top, there's a navigation bar with the site logo, a calendar for April 2011, and a search bar. Below the navigation bar, there are several sections: a list of music genres (Alternativa, Elektronika, Etno, Folk, Opera / hudební divadlo, Jazz, Klasika, Pop, Rock, Soudobá vážná hudba), a search bar with a magnifying glass icon, and a list of links (Pomoc, Vložení akce, Vstup pro pořadatele, Programy festivalů, Programy koncertních sálů, Programy jazzových klubů). The main content area features two concert listings for April 21, 2011. The first listing is for Jiří Hála Jazz Project at AghaRTA Jazz Centrum, Prague, with a photo of the venue. The second listing is for Pepe Voltarelli at Jazz Dock, Prague, with a photo of him playing the saxophone. To the right of the main content area, there is a sidebar with a 'musica.cz' logo, a 'HIS VOICE' section, and a 'Spem festival 2011' section with a photo of a man.

Vzkaz pro pořadatele:

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

Avet Terterjan

„Zvuk, to je celá symfonie.“

Text: **Vítězslav Mikeš**

Z arménské hudby je na Západě známá spíše je její tradiční tvář v podobě tklivých tónů dukdu. V návaznosti na tradice zde ovšem vznikala a vzniká i hudba aktuální. Jedním z nejvýznamnějších představitelů arménské hudby dvacátého století je Avet Terterjan.

V souvislosti s arménskou hudbou dvacátého století se zřejmě každému prvoplánově vybaví jméno Arama Chačaturjana. Ačkoli má tento skladatel ve vývoji arménské hudby své nezpochybnitelné postavení, je celkem nasnadě, že mnozí arménští autoři mladších generací na jeho tvorbu reagovali kriticky. Výmluvný je například citát Tigrana Mansurjana, nejvýznamnějšího žijícího arménskému skladateli: *„Chačaturjanova tvorba čerpala z motivické dekorativnosti, opírala se pouze o populární lidové nápěvy. Mystický, hluboký podklad arménské hudby jí byl cizí a tisíciletý hořký osud Arménů v ní byl zastíněn slavnostním a povrchním koloritem.“* Od šedesátých let se tak do popředí dostal mnohem niternější přístup k národním tradicím, jak ho manifestoval už na počátku dvacátého století zakladatel arménské národní hudby, Komitas. Jednou z nejzajímavějších – a současně nejmodernějších – cest se v souladu s touto tendencí vydal Avet Terterjan (1929–1994).

Terterjanovy skladby se neprovozují příliš často, což má své objektivní důvody. Terterjanův odkaz není – v porovnání s jinými autory – co do počtu skladeb rozsáhlý a ani žánrově příliš pestrý: dvě opery, balet, osm symfonií, pár komorních děl (mj. dva smyčcové kvartety) a několik dalších, nepříliš reprezentativních raných skladeb, to je Terterjanova bilance. Jeho symfonická díla jsou navíc většinou komponována pro velký provozovací aparát, který v některých případech obsahuje i tradiční východní, a tudíž hůře dostupné, nástroje. Když ale na provedení Terterjana dojde, je to vždy událost.

Největší pozornost je Avetu Terterjanovi věnována kromě Arménie a několika dalších postsovětských zemí v Německu; jeho hudba však čas od času zní i v jiných evropských zemích a v Americe. U nás, pokud je mi známo, byla na programu pouze dvakrát: v roce 1977 představila v Praze Janáčkova filharmonie Ostrava *Třetí symfonii* a o více než tři dekády později, v roce 2009, provedl *Šestou symfonii* Orchestr Berg.

Pro důkladnější poznání Terterjanova tvůrčího myšlení a jeho názorů odkazují na knihu jeho syna, muzikologa Rubena Terterjana, která vyšla v roce 1989 a zahrnovala obsáhlé rozpravy se skladatelem. I v podobě textu zredukovaného zásahem cenzora je to velice inspirativní čtení (převážná část citátů použitých v článku pochází právě odtud). Potěšující zprávou je, že na letošní rok se chystá vydání necenzurované verze této knihy.



Únik do arménské ticha

Avet Rubenovič Terterjan se narodil v roce 1929 v Baku, hlavním městě Ázerbájdžánu, které tehdy bylo multikulturním centrem bez xenofobních nálad. Terterjanův otec působil jako lékař, ale na solidní úrovni se věnoval i opernímu zpěvu. Matka po předčasné smrti svého muže živila rodinu provozováním cikánských romansů, a tak není divu, že první skladatelské pokusy Aveta Terterjana, který při vystoupeních matku nezřídka doprovázel na klavír, byly právě romansy (v Arménii je dodnes populární např. jeho *Slavík a růže* z roku 1948 na Puškinovy verše). Dům Terterjanových v Baku byl vždy plný hostů z řad místní inteligence a sloužil i jako azyl pro hostující umělce („*Koncert po filharmonii většinou pokračoval u nás doma.*“). Pobývali tam třeba Sergej Prokofjev, Emil Gilels, pěvkyně Klavdija Šulženko nebo uzbecká tanečnice Tamara Chanum. Jakkoli bylo takové prostředí inspirativní, Terterjan v něm postupně začal postrádat místo pro soustředěnou činnost. Našel ho v Arménii, kam přesídlil v roce 1951. Navázal tam na svá bakerská hudební studia a v letech 1952–1957 absolvoval studium kompozice na Komitasově státní konzervatoři v Jerevanu ve třídě Eduarda Mirzोजना, u něhož pak pokračoval i v aspiranturě (1964–1966). Na téže škole se pak od roku 1971 dlouhá

STRAVINSKIJI

IGOR

Mše / Žalmová symfonie

17/ 6/ 2011

19h30

Kostel U Salvátora / Salvátorská 1 / Praha 1

ADAM BALDA SOPRÁN
VINCENT NOVOTNÝ ALT
STANISLAV MISTR TENOR
MIKOLÁŠ TROUP TENOR
WOUTER TUKKER BAS
MIKROCHOR
CHRÁMOVÝ SBOR SV. DUCHA
PRAŽSTÍ PĚVCI
LABYRINT
OKAMŽITÝ FILMOVÝ ORCHESTR
LUKÁŠ PRCHAL DIRIGENT

partneři



On-line předprodej

www.webticket.cz

www.projektstravinskij.cz

inzerce

léta věnoval pedagogické činnosti (1985 byl jmenován profesorem). Po jistou dobu se angažoval také ve veřejné sféře: zastával post tajemníka a později místopředsedy Svazu skladatelů Arménie a na Ministerstvu kultury Arménské SSR vedl oddělení hudebních institucí. Nejvíce času ovšem trávil v Domě skladatelů v městečku Diližan a později ve svém domě na břehu jezera Sevan – to byla místa, která mu zaručovala klid pro tvůrčí práci.

V prosinci roku 1994 odjel do Jekatěrinburgu kvůli přípravám chystaného třídního festivalu, zasvěceného pouze jeho hudbě. Samotné akce se ale nedožil; zemřel nečekaně necelé dva týdny před jejím uskutečněním.

Arménsky – ne. Arménská hudba – ano.

Terterjanovou mateřštinou byla ruština. Arménsky nemluvil (pouze rozuměl) a svůj hlubší vztah k arménské kultuře v sobě probudil teprve po svém příjezdu do Jerevanu. Zcela se s ní však ztotožnil – neovládání jazyka mu v tom nezabránilo – a brzy se to začalo projevat i v jeho hudbě. Zpočátku především na bázi „vnějších“ znaků – melodiky, mimohudebních témat apod. To je příznačné pro jeho rané skladby, které vznikaly ještě v době studií a z nichž za zmínku stojí *Sonáta pro violoncello a klavír* (1955), patriotické vokálně-symfonické cykly *Vlast* pro soprán, baryton a orchestr (1957, na slova Hovhannese Širáze a Hovhannese Tumaňana) a *Revoluce* pro stejné obsazení (1960, na verše Jeghiše Čarence) nebo dvouvětvý *Smyčcový kvartet č. 1* (1963).

V Terterjanových pozdějších dílech – v symfoniích obzvlášť – nabylo působení tradiční arménské (a obecně východní) hudby či kultury vůbec filozofického a symbolického rozměru. Projevili se ale i začleněním tradičních nástrojů do obsazení Terterjanova orchestru – duduku a zurny ve *Třetí symfonii*, kemanče v *Páté* a dapu v *Sedmé* – stejně jako ve vokální monodii, která vyplňuje celou střední větu *Druhé symfonie*. Tyto nástroje a vokál vystupují v Terterjanově hudbě v roli symbolů (sepětí současnosti s dávnou minulostí, uchovávanou v lidské paměti; věčnost), zároveň je skladatel využil kvůli jejich zvukovým kvalitám: „*Obrácím-li se k nějakému tradičnímu nástroji, snažím se upřednostnit ty jeho možnosti, které se vytratily v procesu jeho vývoje, protože při evoluci nepochybně určité tónové rysy mizely.*“ Stylizaci tradiční hudby se Terterjan vyhýbal. Příznačná je přitom jeho vzpomínka na dobu zkoušek *Třetí symfonie*, v níž se ve druhé větě vyskytuje meditativní dudukové sólo: „...na duduky se dnes takto nehraje, podobná hudba pro tyto

nástroje prostě není, a přece to všichni posluchači berou div ne jako folklór. (...) Když jsem pozval známého hráče na duduk Dživana Gasparjana, nechápal, co po něm chci, a nabízel mi, že tam zahraje mugam nebo píseň Sajat-Novy... 'Ne,' povídám mu, 'tohle je vše, co potřebuji.' A dlouhé pauzy, to je čas na uvědomění si zvuku, čas na prožitek.“

Čistota sebevyjádření

Terterjanovým ideálem byl – řečeno dnešními slovy – absolutně emancipovaný autor: „...jakákoli přítomnost cizí myšlenky, cizí nálady, cizí představy, ať už je to libreto, divadelní hra nebo literární předloha, všechno je to překážka na cestě k vyšší formě hudebního myšlení, k naprosté svobodě tvorby. To nejsi ty a zvuk, ty a vesmír, ale ty a ještě někdo, komu se musíš podřizovat...“ Terterjan měl za to, že každý druh umění si vystačí se svými prostředky. V pozici skladatele zhudebnujícího text, tvořícího operu či balet nebo komponujícího pro film a divadlo se cítil nespokojen. Všechno také mnoho skladeb – zvlášť ve svém zralém tvůrčím období – v těchto oblastech nenapsal (ačkoli například filmoví režiséři jeho hudbu, především fragmenty ze symfonií, paradoxně nečastěji využívali). A i v těch několika případech se snažil nehudební složky coby vklad dalších (spolu)autorů maximálně přizpůsobovat vlastním představám a potřebám, jak ještě uvidíme. Neholdoval polystylovosti, kolážím; i (hudební) citáty totiž považoval za „cizí myšlenky“, pro něž v jeho díle nebylo místo.

„Naprostá svoboda tvorby“ se týkala také způsobu komponování: Terterjan skládal zpočátku u klavíru, ale od konce 60. let, kdy psal *První symfonii* a operu *Ohnivý prsten*, tvořil už výlučně v tichu (svá díla údajně velice dlouho promýšlel při meditacích, a teprve když o nich měl zcela konkrétní představu, psal rovnou načisto partituru kaligrafickým písmem, aniž by si pořizoval skici a aniž by kdy škrtal nebo začínal nanovo). Tento moment vnímal jako mezník, jako nalezení „skutečného Terterjana“, který se projevil počínaje druhou větou zmíněné symfonie a druhou polovinou *Ohnivého prstenu*. Bylo to také naposledy, co začal pracovat na dalším díle, aniž by dokončil předchozí.

Operu *Ohnivý prsten* složil Terterjan v roce 1967 (o deset let později vznikla její nová redakce, která byla uvedena v Jerevanu pod názvem *Naproti slunci*). Libreto k ní napsal Vladimir Šachnazarjan podle povídky *Jedenačtyřicátý* Borise Lavreňova a s využitím básní Jeghiše Čarence. Dílo, v němž se doslova „rozplynul“ vokální cyklus *Revoluce* (do opery z něj přešlo

několik původních i upravených pasáží) a které dnes žije také v transkripci klavíristy Hajka Melikjana, se do širšího povědomí dostalo díky inscenaci v Halle v roce 1977, jejíž úspěch následně otevřel Terterjanovi dveře do Německa.

Ovšem sférou, která Terterjanovi umožnila plně realizovat jeho tvůrčí záměry, se stal žánr symfonie, kde skladatel mluvil o „nejčistším sebevyjádření“, o „nejvyšším projevu ducha, kde není nic jiného než zvuky, odhalující duchovní svět člověka“. Symfonický orchestr pokládal za nepřekonaný a nejdokonalejší hudební „nástroj“. Osm symfonií je tak jednoznačně vizitkou a těžištěm Terterjanovy tvorby.

Blízké a daleké zvuky

„Hudba nemůže existovat bez zvuku, zatímco zvuk bez hudby může existovat docela dobře. Zdá se tedy, že zvuk je podstatnější.“ Jak výstižný je výrok Giacinta Scelsiho i pro Ter-

terjana, jak dokonale souzní i s jeho slovy...: *„Zvuk sám o sobě, oddělený od všeho, má pro mě obrovský význam. Jistě, hudební dílo vychází ze vzájemného působení zvuků, jejich vztahů, ze vzájemného podmiňování tónů dotaženého do logické formy, ale musím říct, že i mimo tyto vztahy je pro mě zvuk nesmírně důležitý.“* Terterjanovy symfonie jako by skutečně rostly z jediného zvuku, k němu se zase vracely a končily jeho dozníváním. Trefně to vyjádřila známá ázerbájdžánská skladatelka Franghiz Ali-Zadeh: *„Tam, kde by mělo být téma, je pouhý zvuk; tam, kde by mělo být provedení, se objevuje nový témb; a tam, kde by měla být kulminace, se rozezní vesmírný hukot.“*

Terterjanovy symfonie vzbuzují pocit, jako by byly psány jedním dechem, coby makrocyklus, přestože se rodily během poměrně dlouhého, dvacetiletého období (1969–1989). Každá další symfonie jako by plynule navazovala tam, kde předchozí skončila. Při namátkovém otevření jejich partitur najednou by se někdy dokonce mohlo zdát, že jde o jednu a tutéž skladbu. Přesto je každá symfonie individualizovanou kompozicí, jedineč-



WAJSAR PETR

Průzračný svět / text **TOMÁŠOVÁ MILA**
světová premiéra

17/ 6/ 2011 19h30

Kostel U Salvátora / Salvátorská 1 / Praha 1

mediální partneři

LIDOVÉ NOVINY

lidovky.cz

metro

classic
98.7

his VOICE

On-line předprodej
www.webticket.cz
www.projektstravinskij.cz

inzerce

nou ve svém vyznění. Nápadná je na nich postupná tendence k semknutosti formy: *První symfonie* představuje čtyřvětý cyklus, následující dvě cyklus třívětý, všechny ostatní symfonie jsou jednověté útvary.

Terterjan usiloval o plasticitu zvuku, což u něj úzce souviselo s otázkou hudebního prostoru: „...*prostor pociťuji v samotném rozvíjení hudby. Pro mě je důležitá diferenciací zvuku na daleké a blízké. Výška zvuku je také prostorový jev; rytmus, ténbr, dynamika, složení akordu, to všechno ovlivňuje vjem a vytváří psychologické pocíťování objemu, plochy, vzdálenosti. Někdy se zdá, že hudba se vzdaluje a pak se k nám zase vrací.*“ Toho Terterjan docíloval různými způsoby: situováním nástrojů mimo pódium, prostřednictvím zvukového pásu, „přeléváním“ zvuku z jedné nástrojové skupiny do druhé apod. Obdobně jako třeba Gija Kančeli přisuzoval zásadní roli tichu; to mu však nesloužilo coby kontrast v konfrontaci maximálních dynamických poloh, jako v případě tohoto gruzínského skladatele, ale jako „prostor“ k doznívání zvuků.

Ve výběru kompozičních prostředků se Terterjan neomezoval: „... *neznám mrtvé, přežité postupy nebo systémy. Vše je určeno záměrem, a když je to potřeba, použije se trojzvuk, klastr, to zkrátka není předmětem hodnocení. Harmonie nebo dodekafonie, homofonie nebo polyfonie, to všechno žije ve společenské paměti a vše se používá v momentě, kdy je to krajně potřebné, kdy to vyžaduje idea díla.*“ Účinku svých skladeb dosahoval jak novodobými skladatelskými technikami – aleatorikou (ta je častá a vždy striktně vypsána), klastry (také vsudypřítomnými coby masa vydržovaných tónů ve smyčcích), sonoristikou atd. —, tak prostým jednohlasem, ostinatem (které je též konstantou všech Terterjanových kompozic) apod.s

Osm symfonií +

Z řady Terterjanových symfonií se poněkud vymyká jen *První* (1969), jejíž odlišnost je predeterminována už obsazením (dvě trubky, lesní roh, pozoun, bicí nástroje, klavír, varhany a baskytara), dramatismem a místy i rockovými prvky (jakkoli dynamická pulsace quasi rockových beatů volně přechází v hypnotizující „statické“ ostinato příznačné pro pozdější symfonie). Před její premiérou měl Terterjan dirigentské ambice: „*Zkoušel jsem dirigovat sám, ale moje dirigentská kariéra trvala přibližně tři minuty. Pak mě hudebníci vyhnali — pravda, v dobrém, protože to všechno byli mí přátelé — a k pultu si stoupl naprosto nepřipravený David Chandžjan, kterého jsem si pozval jen pro případ nouze. (...) Od té doby ho odtamtud, jak se říká, ne-*

sundali; premiéroval i následující tři symfonie.“ V Chandžjanovi našel Terterjan vstřícného a pokorného interpreta, tak jako například Alfred Šnitke „objevil“ pro svou hudbu adekvátního „služebníka“ v osobnosti Gennadije Rožděstvenského nebo Gija Kančeli v Džansugu Kachidzem atd. (Mimochodem, tato spřízněnost autora a interpreta se v oné době netýkala jen roviny umělecké, ale i kulturně-politické, když provozovat díla režimem utlačovaných skladatelů, k nimž patřili i zmínění autoři, znamenalo do značné míry bojovat a riskovat.)

Centrální částí *Druhé symfonie* (1972, pro symfonický orchestr, tradiční vokál a smíšený sbor) je prostřední věta, kterou Terterjan koncipoval jako vokální monodii a capella, inspirovanou tzv. šarakany, tj. starobylými arménskými duchovními hymny. Úvodní (dynamicky pozvolna vystupňovaná orchestrální vlna) a finální (staticky kontemplativní) část k ní jsou ve vztahu jakéhosi prologu, resp. epilogu. Úspěchu této symfonie napomohlo provedení v gruzínském Tbilisi v roce 1974 za dosti bizarních okolností. Vedle početně zastoupených kritiků, muzikologů, skladatelů, vydavatelů a hudebních organizátorů z východní i západní Evropy tvořil publikum v zaplněném třitisícovém sále také dav dělníků nahnaných z městských fabrik pod záminkou estrádního koncertu. Ruben Terterjan vzpomíná, že „*osamocené údery dřívěk na začátku symfonie ještě doprovázel hukot obrovského auditoria, ale někde uprostřed první věty posluchači jako by strnuli, uchváteni hudbou stimulující k tichu, monolog sólisty odezněl za hrobového mlčení a na konci — jak na skrytý povel — publikum vstalo a prolomilo ticho dlouhými ovacemi...*“

Nejznámější, nejčastěji nahrávanou a patrně nejuváděnější Terterjanovou skladbou vůbec se stala *Třetí symfonie* (1975) pro orchestr zahrnující vedle zmíněných tradičních dechových nástrojů duduku a zurny mj. i dvanáct lesních rohů, dva klavíry, rozsáhlou baterii bicích nástrojů a hustý „les“ smyčců (čtrnáctero prvních houslí, stejný počet druhých houslí, všechny ostatní skupiny po deseti). Symfonie vznikala pod bezprostředním dojmem z předčasné smrti Terterjanova bratra Hermana, což se odrazilo v jejím charakteru: je pojata jako rozjímání o smrti a smyslu života. Paradoxně je nejhrůznější ze všech Terterjanových symfonií. Začíná nespoutanými údery na tympany s nataženou nebo naopak uvolněnou membránou, které jsou — po vzoru úvodu buddhistické seance — přípravou k tichu, meditaci. Z ní posluchače vytrhne hysterický dialog trombónů, přidává se zurna. Druhá věta s dudukovým sólem je svou povahou blízká arménským pláčům. Finále je „nebeským zápasem“ dobra a zla. Vrací se v něm dialog trombónů a monolog duduku, do toho se ozve zlověstně výsměšný motiv lesních rohů, kte-

rý má svůj původ v reálném zvuku: „...Herman měl japonskou natahovací hračku, která se homéricky chechtala. Když došlo k té tragédii, tento neskutečný smích, který zakořenil hluboko v mé paměti, se do jisté míry stal symbolem strašného dá-belského skřehotu nad pomíjivostí života...“ V závěru symfonie vyústí do smíru, do ticha.

Dva roky po premiéře zazněla *Třetí symfonie* 28. dubna 1977 i ve Smetanově síni v Praze, v podání Janáčkovy filharmonie Ostrava pod taktovkou Davida Chandžjana (na duduk hrál Dživan Gasparjan a na zurnu Saro Danieljan). Terterjan na tento koncert vzpomínal i po letech, když vyzdvihoval akustické dispozice sálu; utkvěl mu v paměti především efekt „výsměšné“ epizody, vyvolaný vysokým stropem ve Smetanově síni: „Když ‚zavyly‘ lesní rohy, jejich zvuk se na posluchače valil odkudsi svrchu, a mně se zdálo, že všichni vzhledli nahoru, odkud se hlásil ten strašný chechtot.“ Památné je také provedení v estonském Tallinnu o rok později, kde údajně po koncertě Arvo Pärt před mnoha svědky teatrálně poklekl před Terterjanem, aby mu pogratoval.

Podobně jako předchozí dvě uvedené symfonie je řešena také *Pátá* (1978), v níž zvukový materiál jakoby předurčuje quasi improvizované – vypsane bez taktových čar – sólo na strunný nástroj kemanče a také zvony. Byla věnována Genadiji Rožděstvenskému, který se přičinil o její „zviditelnění“ provedeními v Moskvě a tehdejšími Leningradě.

Čtvrtá symfonie (1976/1980/1989) je nejintrovertnější Terterjanovou symfonií, absolutně zbavenou jakýchkoli byť jen náznaků okázalých efektů. Terterjan si toho byl vědom, sám se vyjádřil, že tato symfonie je „schopna probudit pouze ducha člověka ‚naplněného‘ a vyzvat ho k sebepoznání“, stejně jako může při poslechu „ze strany“ zůstat zcela nepochopena. V průběhu celé skladby zazní jediné forte, důležitá funkce je přidělena dvěma cembalům, z nichž jedno rozvíjí aleatorický proud na pódiu, druhé zpoza něj.

Šestá symfonie (1981) je psána pro komorní orchestr a komorní sbor. Její zvukový účinek je umocněn zvukovým pásem (původně devět tzv. fonogramů s nahrávkami různých složek velkého orchestru a sboru), což si Terterjan ozkoušel již nedávno předtím v baletu *Monology Richarda III.* (1979) a aplikoval i v následujících dílech. Sbor nepřednáší konkrétní text, ale zpívá chorál na hlásky ze staroarménské abecedy.

Na zvukové kvality jazyka se Terterjan zaměřil i ve své druhé opeře *Zemětřesení* (*Das Beben*, 1984). Libreto mu k ní podle povídky Heinricha von Kleista *Das Erdbeben in Chili* (*Zemětřesení v Chile*, 1807) – mimochodem, stejné předlohy, podle níž napsal svou operu *Rozsudok* v sedmdesátých letech i slovenský skladatel Ján Cikker – pořídila Greta Stecher; Terterjan si však text přizpůsobil vlastním potřebám, třebaže němčinu dobře neovládal: „... pomohla mi právě neznalost jazyka. Spíš než významovou stránku slova, sílu pojmu, jsem si osvojil hudbu německé řeči. Například téměř celý první obraz jde na ‚slově‘

24

LEGNO

CASSA

CELESTA

CEMBALO I

CEMB. II

PIANO

ARCHÍ

Исполнителю необходимо запомнить последовательность нот и постоянно повторять с начала до конца. Последние ноты – начало последовательности. Правая и левая руки не синхронны и вертикаль при этом каждый раз меняется.

Symfonie č. 4

STRAVINSKIJ IGOR

Mše / Žalмовá symfonie

17/ 6

KOSTEL U SALVÁTORA

Salvátorská 1/ Praha 1

19h30

WAJSAR PETR

Průzračný svět / text TOMÁŠOVÁ MILA

světová premiéra

On-line předprodej
www.webticket.cz
www.projektstravinskij.cz

partneři



mediální partneři



inzerce

Sie – ona, nic víc tam není, ale toto Sie se mi rozeznělo. Abstrahoval jsem se od slova „ona“ a „Sie“ se pro mě stalo jediným mnohotvárným zvukem.“ V souladu se svým vnímáním hudebního prostoru Terterjan usměrňoval i scénické pojetí opery (mj. tím, že část orchestru nechal hrát ze scény). Premiéry se však nedočkal – uskutečnila se až v roce 2003 v Mnichově.

V *Sedmé symfonii* z roku 1987 Terterjan znovu použil tradiční nástroj, tentokrát perkusní – dap. Improvizace na něj se vine téměř celou skladbou, a to formou „dialogu“ reálného a nerealného (ze zvukového pásu) znění. I zde má tento nástroj výsadní postavení, jeho využití ovlivňuje skladatelovu práci se zvukem celého orchestru. Řekl bych, že *Sedmá symfonie*,

stejně jako *Osmá* z roku 1989 (pro velký orchestr, dva soprány a zvukový pás), syntetizuje vše, co se „událo“ ve všech předchozích symfoniích.

Jak je symbolika čísla devět v hudbě neúprosná, dokazuje i příklad Aveta Terterjana. Ze své *Deváté symfonie* skladatel stihl zapsat pouze několik prvních stránek partitury... Poslední Terterjanovou dokončenou skladbou se tak stal jednovětý *Smyčcový kvartet č. 2* (1991), zkomponovaný pro Kronos Quartet.

Ke stažení:

www.terterjan.org (oficiální stránka obsahuje mj. nahrávky symfonií ve formátu mp3)

Ke čtení:

Ruchkjan, Margarita: *Avet Terterjan. Tvorčestvo i žizň*. Jerevan 2002.
Terterjan, Ruben: *Avet Terterjan (Besedy, issledovanija, vyskazyvanija)*. Jerevan 1989.

Ke slyšení:

Symphonies 1 & 2 (APO Productions, 2001)
Symphonies 3 & 4 (ASV Ltd., 1997)
Symphonies 3 & 5 (Mazur Media, 2003)
Symphonies 3 & 6 (BMG Entertainment, 1998)
Symphonies 7 & 8 (Megadisc, 2000)
Music from Tajikistan, Georgia, Azerbaijan, Armenia (Arte Nova, 2000) – *Symphony No. 3*

Symfonie č. 7

Okkyung Lee

Slyšet emoce

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

V předchozím čísle HIS Voice jsme se věnovali tvorbě korejského experimentátora, hráče na budíky či psací stroj Ryu Hankila. Tento seriál pohledů na korejské experimentátory bude pokračovat violoncellistkou Okkyung Lee, která od roku 1996, kdy jí bylo osmnáct let, žije v USA. Nejdříve studovala filmovou hudbu a kompozici na Berklee College of Music a později absolvovala na New England Conservatory of Music, kde vystudovala současnou improvizaci. V roce 2000 se pak přestěhovala do New Yorku, kde sídlí dodnes.

Pravidla

Okkyung Lee strávila akademickým studiem hudby dvaadvacet let svého života, je tedy vcelku přirozené, že se na ní musel institucionální systém (zčásti korejský, zčásti americký) podepsat v několika směrech. Na jednu stranu z ní vypěstoval skvělou violoncellistku, kterou oceňují hudebníci (např. John Zorn) i audiovizuální umělci (např. Christian Marclay), na stranu druhou v ní vytvořil určité mentální limity, které není vždy snadné překročit. Sama k tomu říká: „Samozřejmě ne všechno, co jsem se ve škole naučila, bylo špatné, ale skrze institucionální vzdělání ve mně pevně zakořenily jakési mantinely, které neumím překračovat. Například nedělám to, že bych strčila do svého violoncella rouru a foukala do ní, přestože si nemyslím, že by na tom bylo něco špatného – jen mě to prostě nenapadne, není to pro mě přirozené. Setkávám se s lidmi, jejichž přístup k hudebním nástrojům nebo k tvorbě hudby je mnohem svobodnější. Až mě to uvádí v úžas, tedy pochopitelně pokud je ta hudba dobrá. Na druhou stranu jsem ráda, že mám při hraní solidní základy, o něž se můžu opřít. Ale rozhodně se mi nestýská po způsobu výuky klasické hudby, jehož hlavním heslem bylo *Ne, takhle se hrát nemá...*, a který mě omezoval ohromným množstvím pravidel.“

Pravidla však byla spoutána i Berklee College v Bostonu, což je tradičně jazzová škola, která se v dnešní době víc orientuje na mainstreamově popový přístup k hudbě. Jedno z pravidel, které Okkyung z výuky utkvělo, byla nutnost při psaní pro big band dodržovat limit nízkých intervalů, neboli zákaz používání určitých intervalů, aby jednotlivé hlasy nezněly moc „temně“; Ale co když právě to je záměr daného autora, ptá se Okkyung. Naštěstí oproti Berklee byla New England Conservatory of Music (NEC) svobodným rájem, kde studenty improvizace nechávají dělat v podstatě cokoli. Jak sama říká, stala se Okkyung Lee improvizátorkou úplnou náhodou. „Sama pro sebe jsem si hrála všelijak, ale improvizaci jsem považovala za variace, co se dělají v rámci jazzu. Když mě však slyšeli jiní, řekli mi, že improvizuji. Navazující studium na NEC mi pomohlo dostat se v improvizaci na další úroveň. Když jsem tam nastoupila, hrozně jsem se bála, že se ukáže, že o improvizaci vůbec nic nevím...“ To se ovšem neukázalo a Okkyung Lee brzy pochopila, že místo toho, aby jí někdo říkal, jak má či nemá hrát, musí se naučit poslouchat, neopakovat se a přijít na to, jak skončit.

New York

Newyorský downtown přijal Okkyung Lee od samého počátku s otevřenou náručí. „Všichni byli velmi otevření a snažili se pomoci – dodnes mi přijde, že v New Yorku jsou hudebníci mnohem přívětivější a zvědavější než jinde. Z takzvané scény downtownu jsem jako prvního potkala trumpetistu Davea Douglase, který s námi dělal workshop ještě na NEC. Po přestěhování do New Yorku byli vlastně všichni, s kým jsem se setkávala, skvělí hudebníci. První koncert, který jsem tam hrála, byl s projektem Cobra Johna Zorna – vyzvali mě na doporučení právě Davea Douglase. Setkala jsem se tam s Ikue Mori, Markem Feldmanem, Razem Mesinaiem, Markem Dresserem a dalšími. Taky jsem často chodila do klubu Tonic a tam se to slavnými jmény jen hemžilo.“

New York sehrál zásadní roli i v jejím „návratu“ do Koreje, kam se za sedmáct let vrátila jen párkrát, vždy jen na krátký čas a nikdy v souvislosti s hudbou. Až koncem loňského roku zde strávila dva měsíce, a to na pozvání členů místní experimentální scény (Ryu Hankil, Hong Chulki, Jin Sangtae, Choi Joonyong aj.), z nichž někteří viděli její vystoupení právě v New Yorku, přes internet si o ní zjistili víc a pozvali ji na workshop do Koreje. „Bylo to poprvé, co jsem hrála v Koreji, a taky vůbec poprvé, co jsem vedla workshop. Bylo to skvělé. Přišli jen dva lidé, kteří měli dost rozdílné zkušenosti a já se snažila najít způsob, jak vyjít vstříc oběma. Myslím, že se jim to líbilo. Ale mě by teď hodně zajímalo, jaké to je dělat workshop s lidmi, kteří už mají trochu víc zkušeností s improvizací... Do Koreje bych chtěla jezdit častěji, dost se tam toho změnilo. Ti elektronici jako Hankil jsou úžasní, chtěla bych si s nimi víc zahrát, protože mají opravdu zajímavé přístupy k noiseu a improvizaci a užívají tak specifické zvuky. Navíc přibyla ještě mladší generace hráčů na pomezí noiseu a punk rocku, až mě překvapilo, kolik lidí se o takovou hudbu zajímá. Uvidíme, co se z toho vyvrbí za pár let. Jsou výborně propojení přes sociální sítě.“ Je pochopitelné, že sociální sítě umožňují tamní scéně mnohem snadněji bojovat s pro korejskou společnost typickým černobílým viděním, kdy každý musí někam patřit, dodržovat zaseté, na hierarchii založené stereotypy atd. Tvořit hudbu, která se nedá jasně zařadit nikam, pak musí být přirozeně složitější, a komunikace a snadná propojenost a přenositelnost informací díky



internetu a sociálním sítím zde proto může hrát významnou pozitivní roli. Okkyung k tomu ještě dodává: „Korejci obecně neumějí dlouho čekat, chtějí mít výsledky rychle a počitatelně. Doma se cítím – a to hned od začátku – v New Yorku. V Koreji by mě strašně moc věcí rozčilovalo, i když na návštěvu jsem tam zajela moc ráda.“

Nabízí se otázka, proč a jak se různé místní scény liší. Někde se setkáme s velmi jasnou kolektivní identitou, jinde si každý dělá svoje osobní věci. Okkyung zmiňuje své zkušenosti například z Londýna, kde „už pracuji na objevování nové hudby dost dlouho a ta tradice působí i na mladší generace, zatímco jinde (například v Oslo) pocházejí jednotliví hudebníci z velmi různých kontextů, ale zcela volně spolupracují a funguje to. Pro mě je důležité, aby ode mě nečekali, že zapadnu do jejich konkrétního stylu.“ To otevírá poměrně zajímavé téma, které by stálo za bližší prozkoumání – ve volné improvizaci svým způsobem existují určité stylistické konvence, hudebníci i posluchači očekávají určitý jazyk. Je otázka, zda se dá určitý styl některé dané scény odvozovat od místa. Okkyung k tomu říká: „Nelze asi vyloženě rozlišovat způsoby vyjadřování pouze podle místa. Spíš si myslím, že některé věci jsou někde víc ‚očekávatelné‘. Například v New Yorku se hodně lidí na experimentální scéně rekrutuje z free jazzu a noise rocku, kdežto v Evropě zase mnozí hudebníci přicházejí se zkušenostmi s moderní vážnou hudbou. Takže tyhle kořeny taky hrají roli. Každopádně si myslím, že zvuky, které používám já, patří do rejstříku improvizované hudby tím, že jsou abstraktnější a více atonální, vznikají netradičními technikami hraní na violoncello. Ale zároveň si myslím, že všechny mé zvuky jsou opravdu moje a rozvíjím je po svém, není to tak, že bych používala již zaběhnuté zvuky, které někdo přede mnou zavedl.“



Noisy love songs

V jednom rozhovoru Okkyung Lee říká, že by se neodvážila označit sama sebe za skladatelku. Píše vlastní hudbu, skládá si písničky, ale neříká tomu „skladby“. „Možná je to vliv mého hudebního vzdělání. Obvykle, když píšu hudbu, funguje to tak, že mi v hlavě vyvstane melodie, kterou ještě nechávám trochu podusit, než ji zapíšu. Často se nápady vynořují a vyvíjejí během procházek městem – což je další důvod, proč miluji New York, to je nejlepší město na procházky! Při zápisu (buď ručně nebo pomocí softwaru Finale) si nepomáhám klávesami nebo jiným nástrojem, obvykle mám v hlavě jasnou představu a slyším rovnou různé vrstvy skladby.“ Příkladem (ne)skládání vrstev může být skladba *Bodies* z aktuálně vydané desky *Noisy love songs* vydané v ediční řadě *Oracles* na Zornově Tzadiku. „V *Bodies* jsem sepsala celý part pro perkuse a pak přidala noisy part pro cello. Věděla jsem, jaké zvuky chci použít.“ Jiným příkladem z téhož alba může být skladba *Steely morning*, na které ji doprovázejí Ikue Mori s elektronikou a John Hollenbeck na perkuse. Jedná se o materiál, který původně vznikl v souvislosti s předchozím albem *Nimh* (Tzadik, 2005), a Okkyung zde nechává Ikue Mori volně reagovat na napsané pasáže. „Takovým lidem, jako je ona, říkám, o jaké zhruba zvuky mám v daném případě zájem, ale rozhodně je nechci blokovat svou omezenou představou o tom, co můžou dělat. Ona je geniální hráčka a já jí v tvorbě těch úžasných zvukových struktur nechci překážet.“

Až na úplně posledním řádku v bookletu člověk zjistí, že album je dedikované Georgi Dyerovi, milenci malíře Francise Bacona. „Všechny skladby jsem napsala předtím, než jsem se rozhodla je věnovat Georgi Dyerovi. Neměla jsem tedy při tvorbě před očima Baconovy obrazy, ale mám je hodně ráda a pokaždé, když jsem v Londýně, jdu se podívat do Tate Modern, je to takový můj rituál. Loni v květnu jsem tam opět zašla, udělala si obvyklou pochůzku a pak zamířila do místnosti s Baconovými obrazy. Tentokrát mě nesmírně zaujal jeden portrét, na němž je velmi deformovaná tvář Dyerova a hned vedle něj i tvář Francise Bacona. Dlouho jsem se na něj dívala a myslela na to, jak to muselo být pro Dyera frustrující být Baconovou inspirací a múzou. Bacon zde vyjádřil své nejvnitřnější emoce a zranitelnost a Dyerovi nezbývalo než existovat, nic nemohl dělat, zatímco génius tvořil. Měl tu moc vzbudit v něm inspiraci, ale zároveň byl v posledku tím, kdo své emoce vyjádřit nemohl. Bacon to všechno veřejně ukazuje na svých obrazech, kdežto Dyer to dusil v sobě. Najednou jsem začala všechny emoce z toho obrazu slyšet opravdu nahlas, přitom kolem chodili lidé, kteří mu věnovali pohled tak na dvě vteřiny. Nikdo kromě mě tomu křiku nevěnoval pozornost, byl to opravdu zvláštní pocit. Souvisí to určitě s tím, že tvorbou hudby také vydáváme svoje nitro napospas veřejnosti, i když to lidem může připadat nicotné. Takže když došlo na to, pojmenovat nové album, věděla jsem hned, že chci titul *Noisy love songs*, a při vzpomínce na bolestně zdeformovaný obličej George Dyera jsem se rozhodla připsat věnování právě jemu. Protože i když to byl Bacon, kdo jeho emoce namaloval a učinil je tak nesmrtelné, vím, že to byl Dyer, kdo je prožíval. A myslím, že rozumím tomu, co cítil.“

www.okkyunglee.com



Výběrová diskografie:

Okkyung Lee: *Noisy love songs* (Tzadik, 2011)

John Zorn (Jennifer Choi, Sylvie Courvoisier, Carol Emanuel, Okkyung Lee, Ikue Mori, Shayna Dunkelman, Laurie Anderson): *Femina* (Tzadik, 2009)

Okkyung Lee, Peter Evans, Steve Beresford: *Check for Monsters* (Emanem, 2009)

Okkyung Lee: *I saw the Ghost of an Unknown Soul and It Said* (Ecstatic Peace, 2008)

Christian Marclay & Okkyung Lee / My Cat Is An Alien: *From the earth to the Spheres, Vol. 7* (Opax Records, 2006)

Zauzlený rock

Text: **Jan Faix**

Snaha udělat z rocku něco víc než jen umění písničky o třech akordech není nová. Nao-pak někdy se zdá, že jde o anachronismus, o snahu, jejíž marnost byla dávno odhalena. Navzdory tomu se stále objevují skupiny, které tuto snahu nevzdávají. Řeč bude ten-tokrát o norském projektu Jono El Grande a třech jménech ze Spojených států: Ronu Andersonovi a skupinách Capillary Action a Operation ID.

Základní kroky kupředu přinesli v historii rockové hudby nejčastě-jí umělci, kteří se drželi poměrně jednoduché písňové formy, přímo-čarého sdělení a vždy v dané době víceméně klasického nástrojové-ho obsazení. V každé generaci se však ale zároveň našly a nadále nacházejí i snahy dobový rockový zvuk konfrontovat s náročnějšími kompozičními strukturami, různými žánrovými přesahy i s rozšířenou instrumentací.

Zlatou éru si umění tohoto typu prožilo samozřejmě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Skrze osobnosti, jako byli například Robert Fripp, Frank Zappa, Captain Beefheart, formace jako Gentle Giant, Yes či Pink Floyd nebo občas i skrze celé scény (Canterbury, Rock In Opposition) dokázal rockový základ integrovat nejen prvky jiných žánrů populární hudby nebo překročit barikádu směrem ke klasické evropské tradici, ale našel si způsob komunikace i s jinými oblastmi – výtvarným uměním, literaturou či se scénickými formami všeho druhu. Od sedmdesátých let jsou podobné rockové experimenty tu zatracovány jako přežitě výtvořky rockových dinosaurů, jindy s obdivem vzpomínány, ale stejně se čas od času k této tradici přihlašují i různí hudebníci z dalších mladších generací. Pojďme se podívat na některé z těch, kteří o sobě nyní dali vědět aktuálními nahrávkami.

Jono El Grande

Pod tímto pseudonymem vystupuje jako leader své formace norský skladatel a multiinstrumentalista Jon Andreas Håtun (nar. 1973), který zdomácněl na labelu Rune Grammofon. Vydáním čtvrté oficiální nahrávky *Phantom Stimulance* oslavil desáté výročí svého projektu a zároveň rovných patnáct let aktivní koncertní kariéry. Tu zahájil s různými kapelami obskurních názvů (např. Mannes Fatales, The Terror Duo, Black Satan, Acetaded Beat) a životnosti krátké tak, že občas ze zkušebny nestihly dorazit ani na první vystoupe-ní. Z formací s delší dobou působení jmenujme například Vidunderli-ge Vidda (1996–1998). Håtun se během tohoto období stal nejen zručným kytaristou s osobitým hlasem, ale především si vybudoval svůj kompoziční a aranžérský styl. Nezapírá v něm vlivy hudebníků, které jako inspiraci uváděl již Frank Zappa, a výše zmiňovaných veli-

kánů (Zappa samotný, Fripp, Henry Cow), ale již na albu *Fevergreens* (Rune Grammofon, 2003) k nim přidává i vlastní nápady, jak vytvá-řet další absurdní stylové kombinace a aranžérská překvapení (viz



Jono El Grande



Jono El Grande

recenze v HV 1/2004). Podobně jako třeba v určitém typu své produkce John Zorn se Jono El Grande naučil spojovat zdánlivě upřímně zahrnané klišé pokleslých žánrů s ironií projevovanou ve formě řadící protichůdné bez skrupulí vedle sebe. Vzhledem k nejen geograficky naprosto odlišnému kulturnímu zázemí si ho ale zkrátka se Zornem nespletete. A navíc do tohoto mixu ve správných a nečekaných momentech dodával i nějakou vlastní a nenapodobitelnou ideu.

Od té doby se projekt Jono El Grande (v některých dobách označovaný jako Jono El Grande & The Luxury Band) rozvíjí stále k preciznějším a mohutnějším aranžím, nad artrockovou rytmikou rozšiřuje především dechové a klávesové party, i k propracovanější vizuální stránce vystoupení. Členové kapely mají na pódiu roztodivné oblečky a barevná líčení, sám kapelník se několikrát objevil i v kostýmu Santa Clause. Jejich vystoupení ale nesklouzává k podobě nějakého bizarního muzikálu, hlavními rolami všech aktérů zůstávají ty hudebnické.

Rýpavou otázkou by mohlo být, zda se Jono El Grande stále více nepřibližuje zpět ke kompozičnímu stylu Franka Zappy. Nahrávka *Neo Dada* (2007) k tomu nakročila a aktuální album je v mnoha ohledech mnohem podobnější Zappově tvorbě (periodě okolo alba *Grand Wazoo*), než bylo třeba *Fevergreens*. Z těch konkrétnějších společných rysů stačí připomenout stále častěji používané „zappovské“ zdvojování nekonečných melodií vibrafonem či hlubokým vokálem a podobnou funkci negradujících kytarových sol.

Sám autor tuto otázku zřejmě neřeší. Že je velkým fanouškem tohoto mistra, je všeobecně známo, v letech 1991 a 1992 měl dokonce na lokální norské rádiové stanici dvouhodinový týdeník věnovaný především Zappovi a obdobné hudbě. Nyní zůstává blízko k těmto starým vzorům stejně jako třeba k aktuálnímu zvuku krajanů Jaga Jazzist a je rozhodně dostatečně invenční, takže mu nehrozí pád

mezi ty různé pochybné „revivaly“ vedené nejčastěji Zappovými potomky či bývalými spoluhráči.

Přítomnost různých přetvořených kompozic z autorových dřívějších období by mohla také podpořit chápání *Phantom Stimulance* jako bilančního alba, po kterém Jono El Grande vyrazí opět novou cestou. Jeho další aktivity by tedy měly rozhodně stát za pozornost.

Ron Anderson

K obdobné produkci jako Jono El Grande nyní dospěl další multiinstrumentalista, Newyorčan Ron Anderson. Ten by se navíc mohl se Zappou porovnávat i v množství vydaných titulů. Za svou třicetiletou kariéru jich publikoval opravdu podobné množství (nyní 58), je však důsledněji rozkročen mezi několik odlišných žánrů. Vedle své rockové dráhy vycházející z estetiky hnutí Rock In Opposition, především v kapelách The Molecules a PAK, spolupracuje s mnoha umělci na poli jazzové avantgardy spjaté se scénou newyorského downtownu (Otomo Yoshihide, John Zorn) a stejně tak má vybudovanou pozici i mezi noisovými či hardcorovými extremisty, například díky spolupráci s japonskou legendou Ruins (společně vystupují jako RonRuins).

Jeho aktuální únorové album *Secret Curve* sice vyšlo na Zornově labelu Tzadik pod hlavičkou Ron Anderson's PAK, oproti dřívějším albům stejnojmenné kapely se však v mnohém odlišuje. PAK bylo vždy trio nebo kvartet s víceméně klasickým rockovým obsazením. V nynější podobě se ale Anderson přesunul od kytary, s níž většinou hrál navíc na trubku a zpíval, výhradně k baskytaři a vedle letitého souputníka, bubeníka Keitha Abramse, přizval dalších šest hudebníků. Vedle dvou pianistů (Anthony Coleman a Eve Risser), dvou univerzálních dechařů (Stefan Zeniuk a Tim Byrnes též na klávesy) to je houslista Tom Swafford a francouzský elektroakustický improvizátor Jérôme Noetinger.

Proti množství zvukových představ, jaké může výčet těchto hráčů vyvolat, je opravdový obsah alba ještě větším překvapením. Kapela se (sice ve zhuštěnějších formách) v mnohém drží zásad fusion a art-rocku, obohacuje je místy o modernější polyrytmické struktury či krát-



Ron Anderson

ké a přesně vymezené „free“ pasáže a samozřejmě se vyhýbá bezúčelným sólovým exhibicím. Noetinger celkový zvuk jen tu a tam okoření nějakou tou manipulací s magnetofonovým pásem a většího prostoru se mu dostane pouze výjimečně, například v kompozici *E4 or D4?*. Šachové dilema v ní rozřeší pomocí živých úprav razantního bicího sóla jen nenápadně doplňovaného dalšími instrumentalisty.

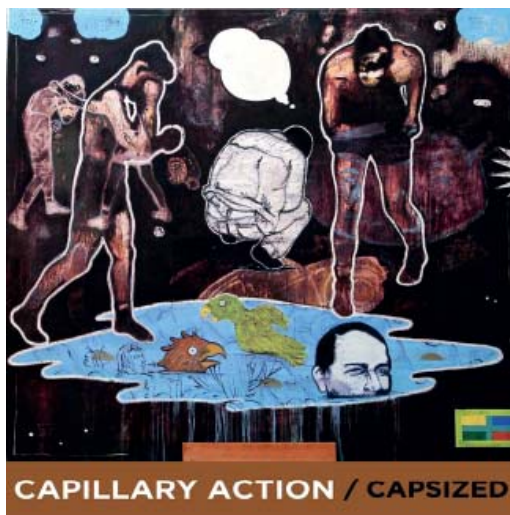
Tato nahrávka zkrátka působí v Andersonově dlouhé diskografii jako velmi příjemné osvěžení.

Capillary Action

Stylové přesahy z rockového žánru mnoha směry, překvapivé skoky v rytmech i náladách skladeb a různé vokální stylizace jsou blízké též o něco mladším hudebníkům v newyorské formaci Capillary Action, kterou zformoval v roce 2004 vynikající zpěvák Jonathan Pfeffer. Od té doby kapela intenzivně cestuje, koncertuje a vydává svá po všech stránkách propracovaná alba důsledně podle zásad „Do It Yourself“ na vlastním labelu Natural Selection Records. V Čechách je bylo možné vidět před dvěma lety při turné k velmi oceňované desce *So Embarrassing*. Oproti výše zmiňovaným umělcům se většinou drží kratšího, zdánlivě písňového formátu, ale v žádném momentě si v jejich produkci nemůžeme být jisti, co může následovat. Především studiové práce se účastní rozsáhlý team hudebníků, a tak mohou atypicky doprovázené pěvecké kantilény či silné rockové refrény prostřídat jak rytmicky a harmonicky zběsilé party mnoha žesťů či podivné smyčcovo-vibrafonové aranže, tak třeba i akustické meditace španělek s kastanětami nebo podivné šepoty proložené metalovým závarem. Ve výčtu stylových a náladových poloh by šlo pokračovat ještě dlouho, přesto má kapela ve výsledku naprosto jasnou vlastní tvář a její skladby působí tak dokonale sevřeně, že posl-



Capillary Action



chače nenapadne nic, co by na nich bylo možné změnit. Pokud zkrátka hudbu tvoří skutečně silné osobnosti, jsou schopny přetvořit k obrazu výhradně svému třeba i dříve jakkoliv provařenou myšlenku.

Oproti předešlým umělcům byl této kapele vždy blízký poněkud indierockový duch, s nynější čerstvou nahrávkou *Capsized* se ale opět posunula dále. Její projev působí najednou mnohem jazzověji, ale v každém okamžiku kompozic z nové kolekce vyvstává otázka, zda je toho dosaženo jen akustičtějším instrumentářem, nebo nějakou hlubší stylovou proměnou. Vedle rytmiky (bicích a kontrabasů) a žesťů se zde pod nyní častěji harmonicky bohatě zmnožovanými zpěvy objevují především latinskoamericky laděné barvy akordeonu, akustických kytar, smyčců či perkusí. Později ale na zodpovězení těchto otázek většina posluchačů rezignuje a nechá se unést zvukovým proudem nebývale bohatým na nápady.

Operation ID

Do souvislosti se zde probíranou návazností na koncepce progresivního rocku lze uvést i debutovou nahrávku *LEGS* mladé kapely Operation ID ze Seattlu, kterou je možné si stáhnout za libovolný příspěvek ze stránek internetového vydavatelství Table And Chairs Music (<http://www.tableandchairsmusic.com>). Od úvodního programového výkřiku *Here I Am* je sice jasné, že se tato sestava vyrůstající především z tamější experimentální jazzové či noisové scény nesnaží o tak divoké eklektické kompoziční eskapády, v jejich minimalisticky gradovaných kompozicích a potměných psychedelických meditacích však zůstává znatelný odkaz třeba na některé polohy Roberta Frippa (King Crimson - *Discipline*, *League Of Gentlemen*) jak po stránce skladatelské, tak i podle charakteru kytaristy Jareda Borkowského. Pro současnou mladou generaci jsou samozřejmě inspirace hudbou sedmdesátých let o dost vzdálenější, v tvorbě tohoto kvintetu (vedle Borkowského Ivan Arteaga - dechy; David Balatero - baskytara; Rob Hanlon - klávesy, laptop; Evan Woodle - bicí) ale můžeme stejně narazit na transformované reminiscence dávné rockové psychedelie nebo jazzrockových ikon, jako byli Larry Coryell nebo Soft Machine, stejně jako s nadsledem pojatou strojovost uhlazených tanečních rytmů či chladných syntezátorových riffů osmdesátých let.

Zde uvedení hudebníci jsou příslušníci různých generací. Podobné koncepce rockové hudby nelze zkrátka násilím tlačit do termínů dobově omezených, jako je třeba „art-rock sedmdesátých let“. Jde zkrátka o určitý typ projevu, ke kterému lze dojít z různých pohnutek v jakékoli době. Stačí si třeba s otevřenými ušima projít jakoukoliv rušnější městskou ulici, co obchod či jiný podnik, to odlišný hudební styl, a důvody, proč Frank Zappa své *We're Only In It For The Money*, Jono El Grande své kompozice či třeba Erik Satie svou *Parade* napsali právě tak, jsou hned jasnější.



OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

ve spolupráci s Janáčkovou filharmonií Ostrava
a Janáčkovou konzervatoří v Ostravě

Festival nové a experimentální hudby

OD 2011

OSTRAVSKÉ DNY 2011

26. srpna — 3. září

www.newmusicostrava.cz

Bauckholt • Berio • Boulez
Cardew • Feldman • Ives
Kotík • Lang • Ligeti • Monahan
Polansky • Riehm • Rihm
Rzewski • Sciarrino • Smolka
Ustwolskaja • Xenakis

Janáčková filharmonie Ostrava
Ostravská banda
Ascolta Ensemble
Quasars Ensemble
JACK Quartet
& hosté



Nadace
Zdeňka Bakaly

generální partner:

vzdělání je nejlepší investice

za finanční podpory:

OSTRAVA!!!

hlavní partneři:

NWR

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



partner:



mediální partneři:

ČESKÝ ROZHLAS
OSTRAVA



VOICE



13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

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

www.radio1.cz/13syrovych

Rock a Mao ce-tung

Kungpao

Text: **Matěj Kratochvíl**, Foto: **Simon Chang**

Přibližně před dvěma lety jsme se na stránkách HIS Voice věnovali kompilaci experimentální hudby z Číny (HV 6/09). Jakou hudbou ale žije současná Čína mimo tyto nejkrajnější stylové sféry? Co si bere ze Západu? Tyto otázky jsem položil Janu Chmelarčíkovi, který v jedné osobě spojuje etnomuzikologa zaměřeného na čínskou tradiční hudbu a „čínského rockera“ ve skupině Kungpao, která již přes deset let hraje písně převzaté z repertoáru čínských interpretů.

Jak si vybíráte repertoár? Hledáte v aktuální produkci čínských kapel, nebo spíš lovíte v historii?

Obojí. Ale stále převažuje ten revival, tedy starší věci. Hrajeme čínskou bigbítovou klasiku z přelomu osmdesátých a devadesátých let. Momentálně máme na repertoáru asi třicet písní, z nichž některé jsou staré třeba dvacet let nebo víc. Máme na repertoáru i „fakelore“, tedy to, co Číňané berou jako folklor, ačkoliv víme, že to autentický folklor není. Jsou to zlidovělé písně z filmů, písně takzvaně na lidovou notu. Hrajeme i rockovou verzi *Internacionály* v čínštině nebo budovatelskou píseň z padesátých let. Vybíráme i nové věci – tedy relativně nové. Já se s s jednou písní třeba seznámil v roce 2006 nebo 2007, ale tehdy už to byla rhythm and bluesová verze původně folkové balady z osmdesátých let. Dvě nejnovější položky, které hrajeme, jsou svým způsobem aktuální v tom, že jsou poměrně nacionalistické až rasistické, ale zároveň jde v Číně o velké hity. Zdálo se nám totiž, že především v období kolem olympiády Čína nebezpečně „hnědne“. Jedna z těchto písní se v překladu jmenuje *Číňané* (*Čung-kuo-žen*), což vyzní zajímavě, když to hraje skupina složená ze samých Čechů.

Vůči komu se vymezuje čínský rasismus?

Oni to tedy vnímají jako píseň patriotickou, ale Číňan se v ní vymezuje rasově, je tam odkaz na žlutou pleť, černé oči a černé vlasy. Nepřipouští se možnost, že by Číňan mohl mít jinou barvu pleti, což začíná být komplikované v současné době, kdy se v Číně usazuje čím dál více cizinců a ro-

dí se stále více dětí ze smíšených manželství. V Pekingu vzniklo Ruské město, v Kantonu Africké město, kam se stahují lidé z Afriky. Jejich děti, které se tam narodí, už mají často čínské občanství, jsou to tedy Číňané černé pleti. A čínská kultura toto není ochotná reflektovat. Narazil jsem kdysi na anekdotu, kdy jakýsi cizinec, který učil v Číně angličtinu, zadal studentům esej na téma rasismus. A jeden z nich napsal: „V Číně nemáme rasismus, protože tu nemáme černochy.“ Čínský rasismus ale může mít pozitivní i negativní variantu a neprojevuje se příliš násilně. Pro bělocha to může často znamenat dokonce pozitivní diskriminaci, pokud vypadá jako příslušník národa vnímaného v Číně jako kulturní a prosperující. Projevuje se to například na postoji rodičů vůči partnerům jejich dcer. Je-li to Američan nebo Evropan, většinou nic nenamítají. Černoši nebo Arabové mají mnohem větší potíže.

Pro cizince se v čínštině používá označení *lao-waj*. Těžko se to překládá, ale toto spojení slov zahrnuje kromě označení kohosi „z venku“ jistou úctu a zároveň familiérnost. Tento výraz se ale nepoužívá právě pro černochy nebo Arabky. Kromě toho v Číně existuje rasismus vůči národnostním menšinám a i ten může mít různé podoby. Orientalistické sny, které si Západ promítá třeba do Tibetu, platí v Číně také, je to pro ně jakési vysněné místo. Říkají, že mají k Tibetu pozitivní vztah a nechápou, co Tibetanům vlastně na čínské vládě vadí. Na druhou stranu třeba vůči Ujgurům mají podobný vztah jako Češi vůči Romům.

Jak Číňané reagují, když Evropan hraje čínskou hudbu?

Samozřejmě jsou poctěni, když se cizinec zabývá jejich hudbou a kulturou obecně. Existuje spousta čínských televizních programů, kde se cizinci předvádějí, jak ovládají bojová umění, kaligrafii nebo zpívají čínské písně. Ty pořady jsou oblíbené, i když už to není taková senzace jako dřív, protože cizinců, kteří tyto věci zvládají na vysoké úrovni, je čím dál víc. Velká pochvala je, když vám Číňan řekne, ty mluvíš čínsky jako *Ta-šan*, což je čínské jméno jednoho Kanaďana, který mluví čínsky lépe než spousta Číňanů, má vlastní pořad v televizi a je to velká celebrita – mimochodem, je to takový vysoký blondák.

Pokud jde o hudbu, záleží na tom, o jakou hudbu jde. My hrajeme rock, což je v Číně okrajový žánr. Když Kungpao hrálo v čínské televizi, playlist musel projít kontrolou a nakonec byla vybrána ta nejpopovější odrhovačka.

Co je tedy dnes hlavním proudem čínské hudby?

Je to takový pop, v němž jednotlivé písničky z mého pohledu dost splývají. Největšími hity jsou romantické písně ve volnějším tempu. Neřeší žádné společenské problémy, musí jít o nekonfliktní témata. Muži zpívají takovými hladkými hlasy a cení se, když ty hlasy nepůsobí příliš školeně, spíše obyčejně a průměrně, snad aby se s nimi mohli posluchači lépe identifikovat. Hlavními stylovými vlivy jsou popové verze rhythm and blues, trochu také hip hop. Cizí vlivy většinou přicházejí filtrované přes Ko-

a vysvětlili, o čem je, načež z publika vyskočili dva anarchisté a začali nadšeně tančit. Když jsme stejnou věc hráli v Číně, reagovali na ni hlavně čtyřicátníci, padesátníci, příslušníci starší generace, kteří se začali pohupovat do rytmu. Ti nějak nechápali ironii toho stylového posunu, modernější pojetí jim nevadilo a nehledali v tom nic subverzivního. Byla to prostě píseň jejich mládí. Čínská mládež zase už nechápe ty ideologické souvislosti, současná společnost se totiž ke komunistické ideologii moc nehlásí. Mao ce-tung se dostává na index, dokonce se vyškrtává z učebnic. Na druhou stranu u jeho mauzolea se stále stojí fronta a na venkově se stal regulérní součástí lidového panteonu. Což je zvláštní, protože za kulturní revoluce venkov trpěl nejvíc. Ta situace nejspíš vznikla v důsledku toho, že

po vesnicích tehdy chodili komisaři a nutili lidi rušit domácí oltáře s předky. Vesničané zjistili, že když portréty předků nahradí Mao ce-tungem, budou mít klid a oltáře budou moci nechat na místě. Čínské lidové náboženství je synkretické a je schopné do sebe absorbovat různé věci. Dnes to někdy vypadá tak, že na jednom místě je soška Buddhy, k tomu čínský Bůh války a bohatství, vedle je Mao a třeba ještě kalendář s portréty současných politických vůdců.

Místní čínská komunita na nás moc nechodí. Je to i tím, že to jsou lidé, kteří po večerech moc času nemají, protože pracují třeba v restauracích. Kromě toho nemáme podchycenou inzerci ve zdejších čínských novinách – vycházejí tu jedny – a dát si do nich inzerát je pro nás moc drahé. Ale věci se začínají měnit s tím, jak dorůstá gene-

race potomků zdejších imigrantů. Ti na nás začínají chodit. Ale souvisí to také s tím, na jakém místě hrajeme. Zatímco Češi se chodí bavit na pivo, Číňané chodí na jídlo a bigbiový koncert Na Slamníku tedy pro ně moc není. Když jsme u jídla; náš název připomíná to známé jídlo, ale lze to napsat i vyslovit dvěma způsoby, přičemž ten, který používáme, znamená vyhlášku nebo komuniké.

Vybíráte a upravujete repertoár společně, nebo máte nějakou hlavní autoritu?

Hlavního šéfa nemáme. Někdy si dokonce část publika stěžuje, že nemáme frontmana, že se neustále střídáme u mikrofону. Ale já sám se poslední dobou snažím ještě víc tlačít kapelu do stylizace „sinologického osvětového sdružení“, oddílu kulturní práce, kde tudíž ta hierarchie funguje jinak. Také





jsme si museli zvyknout, že hrajeme v různých sestavách, protože členové různě odjížděli do ciziny. Takže jsme schopni hrát jako trio i kvintet.

Myslím, že osvětová funkce Kungpaa je stále větší s tím, jak některé starší hity upadají v zapomenutí. Já mám rád mezi čínskými kapelami řadu těch, které spadají až někam k art rocku a ty v Číně nejsou moc populární. Takže písničky, které zná publikum v Čechách, jsou pro Číňany neznámé. Jako kdyby čínská kapela hrála méně známé písně od Karla Gotta, Visacího zámku a Nohavici.

Někdy si vybíráme vyložené kvůli textu. Vybral jsem třeba jednu punkovou písničku o tom, jak v je Číně špatný vzduch, protože se v kapele shodneme na tom, že nejvíc nám na Číně vadí právě stav životního prostře-

dí. Některé písničky, které jsme si ale kvůli textu vybrali, nám pak hudebně nesedly, tak jsme je vyřadili. Někdy zase hrajeme píseň, s jejíž obsahem osobně nesouhlasím. To je právě případ některých textů, které působí rasisticky – ačkoliv Číňan by vám řekl, že to tak není. Když ale takovou hraje kapela složená ze samých bělochů, získává ta věc určitý komentář. U některých písní by to tak ale nefungovalo a muselo by se to publiku nějak vysvětlovat. Za ta léta přicházely písně podle toho, co se komu líbilo, bez nějakého plánu. Teď uvažujeme nad tím, že bychom začali dělat určité koncepční bloky písní.

Také jsme začali dělat ještě jiný druh repertoáru. Při nějaké příležitosti jsme improvizovali a vyšly nám z toho *Muchomůrky bílé* od Mejly Hlavsy, jejichž text jsme

pak přeložili do čínštiny. Zápolili jsme dcela s překladem názvu, protože Číňané nevědí, co to jsou muchomůrky. Houby sice jedí, ale do lesa na ně nechodí a u těch jedovatých nemají žádné obecně známé názvy, takže jsme nakonec zvolili *Bílé jedovaté deštníky*. Pak jsme takto ještě předělali *Průšu* od Fanánka Hagena a přemýšlíme o tom, co dál podniknout v tomto směru.

V poslední době jsme udělali i vlastní písně, jednu z nich na text básníka známého pod pseudonymem Ukazovák (Š'-č'). Text je z roku 1978, jmenuje se *Vzteklý pes* a jeho pointa zní: „Až já budu vzteklý pes, vykašlu se na lidská práva.“

19. května se bude konat v klubu *Futurum koncert k výročí skupiny Kungpao*. Více na www.kungpao.cz

inzerce

inzerce

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).

Ádvojkou 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.

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

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

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč (oproti 712,- Kč ve volném prodeji)
Poštovné a balné zdarma!
Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

na www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz
telefonicky: 222 245 801
poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985

Tod Machover

Hračky a opera s roboty

Text: **Matěj Kratochvíl**

Ve druhé polovině června se uskuteční Pražské quadriennale, přehlídka scénografie a umění spjatého s divadlem. Součástí tohoto ročníku bude také sekce nazvaná Světlo a zvuk, v jejímž rámci se představí několik tvůrců stojících na pomezí divadelního a hudebního světa. Jedním z nich bude americký skladatel a vynálezce Tod Machover (1953).



Hračky léčí

Na konci sedmdesátých let se Machover seznámil v pařížském centru IRCAM s tamními syntezátory a začal hledat cesty k sofistikovanějšímu propojení hudební technologie s živými hráči. Tuto myšlenku pak rozvíjel na Massachusetts Institute of Technology (MIT), kde působí i v současnosti a odkud vzešla série takzvaných hyperinstrumentů, tedy nástrojů odvozených od těch klasických akustických (housle, violoncello), ovšem vybavených prvky schopnými ovládat pomocí elektroniky různé další parametry. Smyčec snímá rychlost a tlak a tato data pak řídí elektronické zpracování zvuku nástroje nebo mohou spouštět další zvukové vrstvy. Různé systémy vyvinuté Machoverem a jeho spolupracovníky našly uplatnění jak ve sféře vážné hudby, kde je využil třeba violoncellista Yo Yo Ma, ale také v populární hudbě, u Petera Gabriela či Prince.

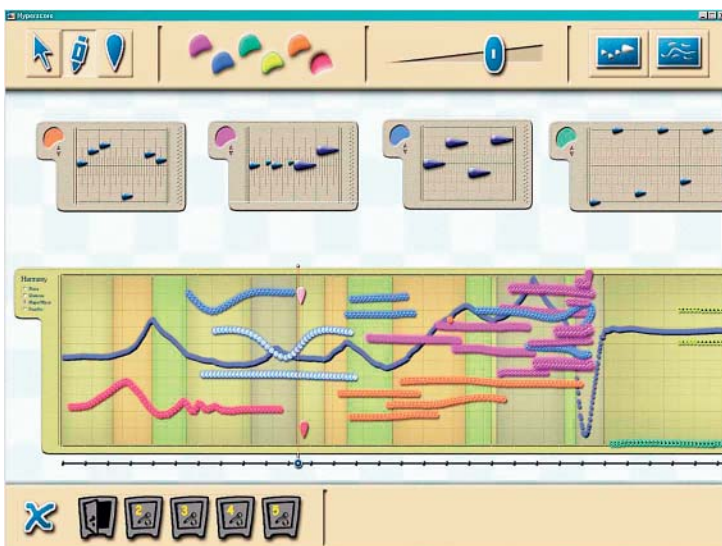
Přesah z počítačových laboratoří do té nejširší popkultury představovala hra Guitar Hero, která se na trhu objevila v roce 2005 a za níž stojí dva bývalí Machoverovi studenti. Právě systém snímání pohybu rukou, který si Machover vyzkoušel u houslí a violoncella, se po převedení na napodobeninu elektrické kytary stal součástí života

nejednoho teenagera (či „věčně mladého“ rockera libovolného věku). Potenciál hry Guitar Hero se sice po několika letech zdá vyčerpaný, z laboratoří MIT ale vycházejí další podněty, jimž je společná snaha usnadnit komukoliv děláni hudby bez ohledu na to, jak dobře ovládá ten či onen hudební nástroj. Dalším z takových produktů je software Hyperscore, jenž umožňuje vytvářet partituru kreslením různobarevných čar a dalších prvků.

Je jasné, že hlavní cílovou skupinou těchto „hudebně-demokratiizačních“ snah jsou děti. Kromě nich si ovšem Machover uvědomuje terapeutický potenciál technologií a ve spolupráci s lékaři a psychology je využívá k tomu, aby lidem s různými druhy omezení nebo postižení umožňoval uměleckou seberealizaci. V jedné z přednášek se odvolával na knihu Olivera Sackse *Musicophilia* (recenzi viz HV 1/2010) a na zjištění, že například u pacientů s alzheimerovou chorobou, kteří nepoznávají své blízké, zůstává hudba jedním ze záchytných bodů. A tak je program Hyperscore určen i pro ně.

Roboti na scéně

Tod Machover je ovšem vedle vývoje nových technologií a jejich aplikací ve společnosti především skladatelem, i když pochopitelně jeho technologické hračkářství do kompoziční tvorby prosakuje nemalou měrou. Vedle relativně konvenčních kompozic pro klasické nástroje samotné, či spojené s elektronikou, případně pro výše zmíněné



Hyperscore



hypernástroje je autorem několika oper, které svůj žánrový rámec v různých směrech narušují a překračují. *Brain Opera* z roku 1996 vlastně ani není operou ve smyslu hudebně-divadelního představení. Jde o interaktivní prostředí, v němž spolupracují účastníci připojení po síti i fyzicky přítomné publikum. V současné době je *Brain Opera* instalována ve vídeňském Domě hudby.

Jiný případ je opera *Death and Powers*, která měla premiéru v Mělníku v roce 2010. Po stránce formální jde o konvenční tvar s dějem,

postavami, áriemi a podobnými nezbytnostmi, které si s operou spojujeme. Jen mezi účinkujícími najdeme hned několik robotů včetně ožvlé obří knihovny či lustru vybaveného spoustou strun, které jsou elektronicky rozeznívány. Další roboti v podobě svítících kostek sami tančí na scéně. Scénické prvky jsou tak zároveň dekoracemi, hudebními nástroji postavami v příběhu úspěšného obchodníka, který se na sklonku života rozhodne dosáhnout nesmrtelnosti tím, že se stane součástí elektronického systému. Machover (ve spolupráci s libretistou Robertem Pin-

skym) není ani nekritickým technooptimistou, který by hlásal spásu skrze křemík procesorů, ani bojovníkem proti „té dnešní přetechizované době“ a jejím nebezpečnostem. Technologii bere především jako zdroj zajímavých otázek a nových estetických zážitků. V rámci Pražského quadriennale proběhne mimo jiné také diskuse, kde budou mít zvědavci možnost dozvědět se více o jeho vizích, které nepostrádají poetiku ani hravost: „Představuji si hudební nástroje zabudované do prostředí, které nás obklopuje – do nábytku, oblečení, zdí, předmětů, které bereme do rukou. Budou schopné promítat naše vědomé i nevědomé záměry do našeho okolí. Koncert nebude jen nějakou speciální příležitostí, ale bude probíhat neustále kolem nás.“

www.pq.cz

www.todmachover.com/



his voice

časopis o jiné hudbě

Nové předplatné HIS Voice
se ještě více vyplatí!

HIS Voice přináší nové varianty předplatného včetně možnosti volby elektronického předplatného časopisu a online přístupu do archivu časopisu

- Roční předplatné tištěného časopisu HIS Voice: 330 Kč / Studenti 240 Kč
- Roční předplatné elektronické verze: 290 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu
- Roční kombinované předplatné (tištěné + elektronické): 390 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu

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

Předplatné HIS Voice jako dárek prostřednictvím eCard:

HIS Voice nabízí novou možnost, jak lze časopis darovat Vaším 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.,

pro příjmu SMS zveřejníme Vaše jméno a adresu v našem časopise.

www.hisvoice.cz

Skladatel na trhu

Bernard Cavanna: Karl Koop Konzert
æon (www.aeon.fr)

Text: **Vítězslav Mikeš**

Kombinace CD s reprezentativním výběrem skladeb a DVD s kvalitním filmovým portrétem je pro nepříliš známého autora skvělým způsobem prezentace. Vydavatelství æon tuto službu prokázalo francouzskému skladateli Bernardu Cavannovi (*1951). A je co poslouchat, je na co se dívat.

Na CD jsou zařazeny tři koncertantní kompozice – dvě orchestrální, jedna komorní. Čtyřvětý dvojkoncert pro housle, violoncello a orchestr *Shanghai Concerto* (2007–2009) vstřebává a konzistentně stmeluje četné zdánlivě různorodé vlivy a citáty (z baroka, minimalismu, čínské tradiční hudby atd.).

Ve skladbě *Trois Strophes sur le nom de Patrice Emery Lumumba* (2008) si Cavanna pohrává s kryptogramem jména vůdčí postavy boje za nezávislost Konga v roce 1960 a bohatě těží ze zvukové konfrontace sólové violy a atypicky obsazeného komorního ansámblu (viola da gamba, dva kontrabasy, harfa a tympány).

Karl Koop Konzert (2007) pro akordeon a orchestr s podtitulem *Comédie pomprière, sociale et réaliste* je inspirován osobností Cavannova děda, údajně zdatného hráče (samouka) na akordeon. Ve skladbě se nápaditě prolínají dvě hlavní roviny spjaté se sólovým nástrojem: představa akordeonu jako nástroje „lidových vrstev“ („pokřivené“ a vtupně instrumentované marše a valčíky ve druhé větě) a jako nástroje, který má pro soudobou vážnou hudbu coby relativně nedávný „přírůstek“ jejího tradičního instrumentáře solidní potenciál.

Jak je u vydavatelství æon zvykem, provedení je na té nejvyšší úrovni (Orchestre National de Lille, Ensemble 2e2m, akordeonista Pascal Contet, houslistka Noëmi Schnindler, vio-

loncellistka Emmanuelle Bertrand a další).

Cavannův filmový portrét na DVD má podobu stominutového dokumentu *La Peau sur la table*, který v roce 2010 natočila režisérka Delphine de Blic, čímž navázala na svou před-

chozí spolupráci s Cavannou (v roce 2007 připravila video k provedení jeho skladby *Messe un jour ordinaire* ve vyhlášeném komplexu pro současné umění Le Fresnoy, nacházejícím se ve francouzském městě Tourcoing, a tamtéž vytvořila videoinstalaci *Ce qui nous traverse*, v níž využila Cavannovu hudbu). Portrét v úvodu zachycuje skladatele v roli trhovce přesvědčujícího kolemjdoucí, aby si zakoupili kompaktní disky se soudobou hudbou. Na žertovný prolog, který ukazuje Cavannu coby sympaticky rozverného člověka, navazuje pasáž, v níž se

skladatel ocitá po mnoha letech u svého rodného domu, který je před demolicí. Poté už se rozproudiv sled fragmentů z provedení různých Cavannových skladeb, které jsou prokládány jeho dialogy s několika spřízněnými skladatelskými osobnostmi (Cavannovi učitelé Henri Dutilleux a Georges Aperghis, dále Jacques Rebotier, Gérard Condé a Vincent Manac'h). Stojí za zmínku, že de Blic získala za Cavannův portrét Prix Sacem 2010 za nejlepší hudební dokument.



Hudební kódy v mozku

Text: Jiří Beránek

Philip Ball: The Music Instinct
How Music Works and Why We Can't Do Without It
The Bodley Head, London 2010

Přestože psaní o hudbě se může někomu jevit jako tančení o architektuře (protože zažité v jednom umělecko-poznávacím modu nelze beze zbytku přenášet do jiného), kniha Philipa Balla o Hudebním instinktu je dokladem toho, že tak lze činit s úspěchem, a to nejen komerčním.

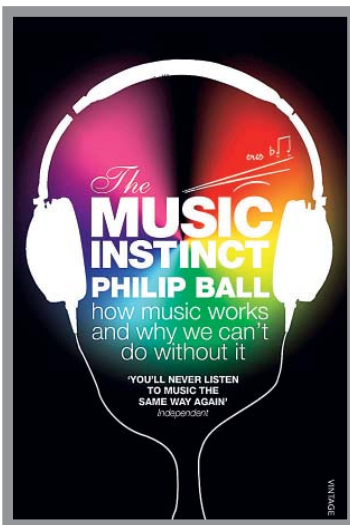
Vlastně si nevzpomínám, že bych podobně koncipovanou a zpracovanou knihu někdy četl či vůbec zahlédl v češtině. Svoji komplexností v přístupu k hudbě trochu připomíná v r. 1989 vydanou *Kompozici* Ctirada Kohoutka; zatímco však Kohoutkův pohled byl komplexním pohledem z hlediska skladatele, Ballův přístup je pohledem převážně (nikoliv výlučně) z hlediska posluchače. Kniha je napsána v duchu tradic britského pozitivizmu a filozofie vědy (reprezentovaných jmény jako Bertrand Russell, ale v jistém smyslu třeba i Ludwigem Wittgensteinem), ale neuzavírá se ani vlivům kontinentálním — zvláště v podobě Gestaltpsychologie, a najdeme zde i několik freudistických narážek.

Zatímco ideovým rámcem Kohoutkovy knihy byla ideologie marxisticko-leninská, Ballova koncepce je zářmována starým dobrým Darwinem, a je tedy více posazena biologicky. To může souviset nejen s přírodovědnou odborností autora — není vystudovaný muzikolog či hudebník, má PhD ve fyzice na Univerzitě v Bristolu — ale též s vlastní povahou „hudebního instinktu“, kde se mísí vlivy geneticky vrozené s těmi sociálně podmíněnými, přičemž hlavním metodologickým a stále nedořešeným problémem nejen hudební psychologie je jejich vzájemné odlišení. Ball se vlastně distancuje od ideologií tím, když tvrdí, že „ismy“ poskytují spíše užitečné polarizace než popisy světa. (Čímž ale není ještě řečeno, že by jim sám nepodléhal.)

Úvodní rámec knihy tedy představuje kontext začlenění fenoménu hudby do Darwinovy evoluční teorie (z hlediska přirozeného i sexuálního výběru) v rámci akademické debaty (oponentní stanovisko hudbu z tohoto rámce vyčleňuje), a pak se podrobně rozebírají různé segmenty hudby, ale také to, do jaké míry je hudba „univerzálním jazykem emocí“, jestli je vůbec jazykem či není-li blíže nonverbálním uměním apod.

Jde zejména o to, do jaké míry je hudba zakódovaná do činnosti lidského mozku bez ohledu na její různé projevy v různých kulturách a dobách, zda tedy můžeme podobně jako o „jazykovém instinktu“ hovořit o „hudebním instinktu“ a jaký to má všechno účel a smysl. Má hudba pro člověka nějaký zásadní smysl v boji o přežití biologických druhů, případně hraje určitou roli v sexuálním výběru? Nebo je to pouze vedlejší produkt jiných životně důležitějších činností? A jak se na interakci s hudbou podílí mozek a nervová soustava? Využívá hudba spoje a části mozku společně s jinými druhy komunikace a exprese, jakými jsou jazyk a emoce, resp. na nich parazituje, nebo má svoje vlastní kanály percepcce, retence a reprodukce? Neexistuje totiž žádná lidská kultura bez hudby a na rozdíl od jiných typů vjemů (barvy, chutě, čichu) každá část bazilární membrány v uchu má odpovídající sadu neuronů v mozku pro dekodování výšek; srovnatelné neurony pro specifické barvy, chutě a vůně nejsou.

Autor při psaní využívá nejen závěrů dosti četných hudebně psychologických a neurologických výzkumů západních univerzit (a kniha je tak zároveň jistým přehledem těchto výzkumů na západě za posledních dvacet let), ale všímá si i toho, co k tématu říkají filozofové jako Roger Scruton, zakladatel estetiky jako Eduard Hanslick či dokonce skladatelé ve svých programových estetikách



jako Schönberg. Nedostí na tom, hudební materiál, ze kterého Ball čerpá, patří srovnatelně různým hudebním žánrům z různých dob, ale i různým hudebním kulturám (v knize najdeme i odkaz na Dvořáka a Janáčka). I když posledně zmiňované není nějakou idiosynkasií autora, ale spíše „multikulturním“ kánonem postmoderní hudební publicistiky, Ball se v takto široce vymezeném prostoru pohybuje suverénně, což má i jasný důvod metodický: jediné srovnáním různých hudebních stylů a kultur se můžeme dobrat nějakých hudebních univerzálií, které by byly antropologickou konstantou (pokud taková vůbec existuje).

Zmiňované výzkumy jednak často potvrzují intuitivně hudební veřejností zastávaná stanoviska, např. o tom, že některé tóny či akordy jsou vnímány (v určitém kontextu) jako stabilnější, jiné jako nestabilní, vyžadující rozvedení; v jiných případech se však pouhá akustická analýza liší od jistých kulturně zažitých vzorců. Např. interval zvětšené

kvarty, ve středověku církví zakazovaný a asociovaný s ďáblem, není jistě více disonantní než interval malé sekundy, který takto ostrakizován nebyl.

Podobně můžeme souhlasit se Schopenhauerem, jestliže činí rozdíl mezi induktivní a expresivní emocí jako charakteristickým rysem hudby, protože není těžké si uvědomit, že naše reakce na hudbu není vždy v souladu s tím, co bychom popsali jako její emoční obsah. I z výpovědí muzikantů lze snadno odvodit, že při interpretaci hudby prožívají nezřídka něco jiného, než má tato hudba vyjadřovat. (V tom je již také stylová odlišnost, neboť barokní a klasicistní hudba často počítala s objektivním inventářem hudebních afektů v rámci své kodifikace, zatímco romantický umělec měl vyjadřovat především svoje emoce či dokonce filosofii, životní postoj prostřednictvím hudby.)

Na druhé straně však nalezneme v knize at již filozofické pozice či závěry z výzkumů, které lze dále problematizovat (čemuž se autor nebrání), již např. z toho důvodu, že není jasné, co jsme vlastně zjistili. (Lze poukázat na velmi obtížně zjišťovanou diagnostiku psychických procesů; mnoho cenných poznatků vyplývá z výzkumů částečně poškozených mozků, protože právě tyto mohou pomoci určit, jaká část mozku ovládá tu či onu funkci lidského chování a prožívání.) Např. určitý koncept hudebních emocí s nimi počítá jako s produktem očekávání na základě minulých zkušeností a s porušováním tohoto očekávání, což může vytvářet emoce. Pokud tento koncept ale aplikujeme na reálnou hudbu, zjistíme, že tyto rysy nacházíme všude. Téměř nic v hudbě se nemůže udát bez nenaplnění nějakého očekávání, protože možností je tak mnoho.

Knihu bych doporučil všem hudebníkům, milovníkům hudby, jakož i studentům a učitelům, jejichž vztah k hudbě přesahuje jejich první signální soustavu. Přestože je kniha psaná z pozice hudebního posluchače, knihu bych vřele doporučil též hudebním skladatelům, už jenom z toho důvodu, aby si uvědomili, že nějaká naplánovaná hudební struktura vtělená do partitury (příkladem budiž Schönbergova dodekafonie) není tím, co bude slyšet; determinantou budou principy sluchového poznání. Knihu bych nakonec doporučil též akademikům jako vzor, jak psát podobné knihy. ■

Šťastné nové uši

John Cage: *Silence*
Tranzit, 2010

Text: **Petr Ferenc**

Přeložili: Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl

Ta úplně bílá obálka je na pultech a ve výkladech knihkupectví vlastně tou nejvýraznější... Lepší výtvarné řešení titulu si kniha s názvem *Silence* snad ani nemohla přát – je neokázalá a přitom svou neokázalostí až provokativní. Podobně jako osoba a dílo skladatele Johna Cage.

John Cage je synonymem experimentálního, hledačského přístupu k vážné hudbě dvacátého století a její ikonou. Každý o něm slyšel: je to ten, co napsal tu skladbu, ve které se nehraje na klavír, a sbíral houby. Pop-artový emblém, superhrdina podivného odvětví vyluzování zvuků. A, domnívám se, i nenápadně rafinovaný mediální strateg: když na samém začátku šedesátých let předvedl coby host amerického televizního kvízu *Mám tajemství* svou kompozici *Water Walk* pro džbán, vábničku na husy, železnou trubku, láhev vína, elektrický mixér, píšťalu, kropící konev, mechanickou rybku, vábničku na křepelky, gumovou kachničku, magnetofon, sifonovou láhev, vázu s růžemi, dva činely, pět rádií a koncertní křídlo (najděte si na youtube). Muselo mu být jasné,

že jeho svět otevřenosti všem přicházejícím zvukům a jejich rovnosti nebude televizní produkcí ani publikem pochopen a on sám bude vnímán přinejlepším jako zábavná exotická figura, přesto do televizního vysílání šel, neboť dobře věděl, že jakákoli reklama je dobrá.

Cage dobře věděl, že snaha oprostit hudbu od patosu a okázalosti, což byl jeden z jeho hlavních uměleckých cílů, projde bez povšimnutí, nebude-li poněkud okázale demonstrována. Proto zároveň s hudebními skladbami vytvořil množství textů: manifestů, přednášek, textových koláží a kvazibásní... Jejich výběr shrnul do knihy *Silence* vydané poprvé v roce 1961 – na samém začátku letošního roku kniha vyšla poprvé v češtině. O překlad se postarali Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, nepřeložen zůstal pouze název. Slovo *silence* může znamenat ticho i mlčení a navíc se jedná již o „zavedený“ název, po jehož vyslovení každý, kdo je obeznámen se soudobou hudbou, ví, o jaké dílo se jedná.

Překladatelé si nehladáním českého názvu sice ušetřili trochu práce, na zbylých téměř tří stovkách stran se ale museli vyřádit a zároveň pořádně zapotit: Cage ke svým textům, především k těm, které měly být prosloveny jako přednášky, přistupoval jako k hudební kompozici: pracoval v nich s tichem (volné řádky) nebo naopak časovou partiturou, náhodou i daným počtem slov, ostrými střihy či kolážováním (kolážováním) několika výchozích textů... pro překladatele tedy jeho přednášky představují stejnou výzvu jako náročná poezie. Jaroslav Šťastný ostatně v doslovu píše, že výzvu přeložit *Silence* do češtiny „zprvu odmítl jako absurdní – vždyť je to dílo nepřeložitelné! Však také (pokud vím) žádný z cizojazyčných překladů není kompletní – Cageův jazyk klade překladatelům těžko překonatelné překážky. (...) Cage používá kontrastních jazykových rejstříků (...). Bez zábran míchá exaktní vědecký styl se slangovými výrazy, používá repetitivní pasáže (...), neobvyklá a vysoce poetická slovní spojení (...), klidně přeskochí na chvíli do pohádky, vkládá nepřírozané citace (...), to, co uvádí jako citace, jsou často jím překroucené parafráze, protože Cage přebíral vždy jen

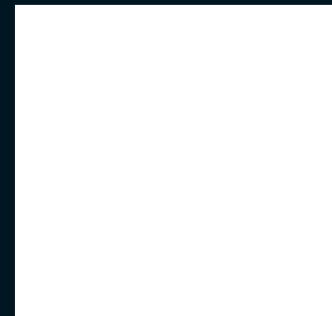
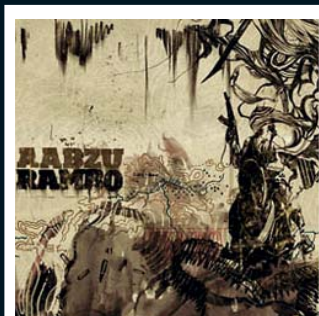
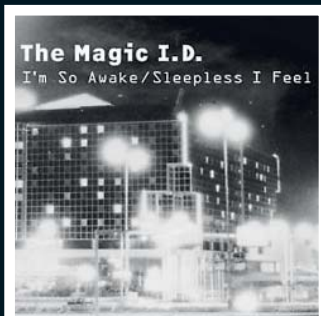
určité prvky, z nich vytvářel svou vlastní mytologii. Jeho oblíbeným prostředkem bylo vkládání úryvků z dříve napsaných textů do textů nových.“

Uvažovat o samoúčelnosti této formy je zrádné. Cage nechce být samoúčelný jednoznačně záměrně ani jednoznačně zdánlivě. Jedním ze stěžejních témat jeho tvorby je touha po „nových uších“ (Happy New Ears, zní jeho legendární novoroční přání) – chce, aby posluchač odhodil zátěž předsudků, zvyklostí a hodnocení a přistupoval ke každému zvuku jako k zajímavé nové možnosti a nositeli hudebního sdělení (hudba není izolovaný svět, proto při poslechu hrají roli i zvuky linoucí se například z otevřených oken). Rané texty otištěné v *Silence* reagují na přísně hierarchizovaný

a rigidní svět romantické klasiky i exaktní dodekafonie. Cage již na přelomu třicátých a čtyřicátých let v textu *Budoucnost hudby: Credo* vítá příchod hudby elektronických nástrojů přinášejících nové zvukové barvy a nevyžadujících přítomnost interpreta a označuje hudbu pro bicí nástroje za současný přechod „od dřívější hudby, ovlivněné představou klávesnice, k budoucí hudbě „všeohozvuku.“ Jeho cíl je jasný: tvořit hudbu tak, aby nebyla předvídatelná a aby netěžila ze stávajících západních tradic. Po vzoru dadaistů si Cage bere na pomoc náhodu a ready mades: hází si mincemi a konzultuje výsledky hodů s čínskou *Knihou proměn*, začleňuje do hry zvuky gramofonů a rádií či nehudebních předmětů, sestavuje partituru podle skvrn na pauzovacím papíru. Dalším „teoretickým“ východiskem jeho díla je svět zenu a jeho (kvazi?)paradoxních kóanů.

Některé texty v této knize jsou více než šedesát let staré. Cageovská lekce ale platí snad víc než kdy jindy, ve vážné stejně jako v „populární“ a „alternativní“ hudbě: co podstýlů a škatulek bylo vyvinuto, aby se sebemenší odchylce od tvrdošíjně dodržovaných kánonů dostalo patřičného PR! Hard rock, garage rock, stoner rock, punk rock, blues rock, noiser rock, indie rock – jinými „slovy“ sdělované totéž, které z každé ptákoviny typu použitých boosterů, tvaru kytarových (a kytaristových) hlav, písma loga a stopáže písní dělá zbrusu nový žánr, aby pohodlně usádlení fanoušci měli pocit neustálé změny a přitom je skutečná „jinost“ pokud možno nikdy nedostihla. O přijímání nových podnětů hovoří *Silence* v neposlední řadě.

Cageologové jsou (podobně jako *stockhausenologové*) často pěkně nepřijemní strážci odkazu schopní přit se o slovíčka a sebetitěrnější podrobnosti do té míry, kdy z hledačského umění vznikne konzervativní památník tradic. Není vyloučeno, že po přečtení této recenze budu nařčen z ignoranství a „nepochopení Mistra“, nejcennější lekce, již si z Cageovy knihy беру, jsou opravdu: 1) Happy new ears a větrat zatuchlý smrádek posluchačského pohodlí! 2) Kdo chce zapalovat, musí sám mediálně vděčně hořet. ■



The Magic I.D.: I'm So Awake / Sleepless I Feel

Staubgold (www.staubgold.com)

Tři roky po vydání skvělého alba *Till My Breath Gives Out* (Erstwhile Records), jež vyšlo v ediční řadě ErstPop, přichází čtveřice The Magic I.D. s další deskou plnou nevšedních písní, které mají potenciál oslovit dosti široké spektrum posluchačů. Všechny skladby jsou komponované, jejich finální podobě předchází vždy dlouhá kolektivní tvorba všech hráčů a výsledná kompozice je tak veskrze propracovaná do nejjemnějších detailů (kromě několika málo improvizovaných částí Christofa Kurzmann). Zvuk alba je nezaměnitelný a při prvních táhlých tónech dvou klarinetů (Kai Fagaschinski a Michael Thieke), jednoduchých kytarových akordů Margareth Kammerer a dvojhlasých zpěvů Kammerer a Kurzmann víme, s kým máme co do činění, a „víme“ také, že písničky jsou tvořené hráči, kteří se pohybují v kontextu scény sahající od elektroakustické improvizace po současnou kompozici.

Náročný posluchač stavějící se kriticky (nemýšleno negativně) k volné improvizaci bude potěšen rafinovanou propracovaností. Experimentůmilovný člověk může být potěšen Kurzmannovým užíváním smyček a recyklovaných zvuků zahrnujících „odpadní“ bzučení, pískání, vrčení. Potěšen bude i ten, komu dělá dobře lehce melancholická atmosféra, neb pomalu a paralelně se linoucí tóny klarinetů (občas se vinou po stejné trajektorii, jindy se do daleka rozcházejí), akordy španělky a hlavně hlasy Kammerer i Kurzmann mají schopnost vás plně stáhnout do světa emocí, ať už chcete, či nikoli. Samotný název alba *I'm So Awake / Sleepless I Feel* pochází hned z úvodní skladby *Atmosphere Of A Beginning*, kde Kammerer a Kurzmann zpívají najednou každý jemně odlišný text s jiným zabarvením: Kurzmann lehce temnější, pesimističtější (*sleepless I feel*) než Kammerer (*I'm so awake*). Téma i atmosféra se pak ještě vrací v závěrečné *Feels Like An Ending* (avšak už bez kytary).

Pomalý charakter hudby dosahující účinku plného projevení skrytých detailů není vlastní úplně každé skladbě na tomto albu. Deska totiž obsahuje i několik hybnějších kousků. Ať už *Eric Kicks*, téměř osmdesátkový šlágr, který je poctou kapely Ericu Dolphymu (jeho verzi „God bless the child“ z roku 1961 lze najít např. na YouTube) a využívá i samplů z Dolphyho klarinetových sol. Anebo následující *Children's Tale* s podstatně výraznější rytmikou postavenou na Kurzmannem samplovaných bubnech africké provenience.

Oproti předchozí nahrávce je to aktuální mnohem svižnější a dá se říct i vstřícnější k posluchači, neboť obsahuje několik doslova do rádií nasaditelných hitůvek (např. *In My Dreams*). Při tom všem ale čtveřice zůstává věrná vlastnímu svébytnému jazyku. The Magic I.D. naprosto bravurně provedli snoubení zdánlivě nepropojitelných světů – volné improvizace a popových písniček.

Petr Vrba

Panda Bear: Tomboy

Paw Tracks (www.paw-tracks.com)

Přestože se zákonitosti v ekosystému populární hudby mění téměř nepostřehnutelně rychle, některé instituce z dřívější doby stále přetrvávají – například ono známé čekání na druhé album, které by mělo překonat vynikající debut. Málokdy se to podaří a většina kapel, která svoji první deskou vypálí do světa objemnou díru dokonalosti, nedokáže tenhle svůj úspěch zopakovat. Noah Lennox, který vydává pod jménem Panda Bear (a je známý také jako zpěvák a skladatel brook-

lynské kapely Animal Collective), sice nenavazuje na první desku (má na kontě už čtyři), ale jeho minulou nahrávku *Person Pitch* je možné za debut považovat – bylo to první pandí album, kterého si blíže všimla širší hudební veřejnost i hudební publicisté. Se svojí odlehčenou směsí pastorálního zpěvu, který se étericky vznášel nad rozostřenými beaty ze samplerů, se dokázal dokonce protlačit na jedno z předních míst žebříčku nejlepších desek dekády podle amerického magazínu Pitchfork. Překonal tím dokonce zmíněnou domovskou kapelu Animal Collective, která si také nemůže stěžovat na nepřízeň kritiků.

Pro svoje aktuální album *Tomboy*, které vychází na malém labelu Paw Tracks a kterému předcházela stejnojmenný sedmipalcový singl, Lennox zvolil diametrálně odlišný přístup než pro slavné *Person Pitch*. Na *Person Pitch* vytvářel variace na Djskou estetiku, tracky s výraznými beaty propojil do jednoho dlouhého setu a ačkoliv prý sám netančí, snažil se natočit desku, která by roztančila alespoň posluchače.

Album *Tomboy* ukazuje návrat ke kořenům Lennoxových prvních dvou folkových desek – minimálně v tom smyslu, že opět akcentuje především samotnou formu písně jako hudebního vyjádření. Po opuštění samplerů se rozhodl přivolat zpátky do procesu kytaru, i když tentokrát elektrickou a notně zefektovanou – charakteristický zvuk desky totiž vznikl zapojením kytary do syntezátorového modulu Korg M3-M. Dojem pak dotváří ikonický Lennoxův zpěv, který se opět vznáší nad hudebním půdorysem *Tomboye* a vyvolává až nadpozemský dojem.

„Ještě než jsem začal psát konkrétní písně, měl jsem v hlavě představu jakéhosi trojúhelníku, jehož vrcholy tvoří můj zpěv, kytarový zvuk a rytmika. Všechny tyto tři základní zvuky jsem potom prohnal syntezátorovým modulem, který sjednotil jejich náladu a dodal nahrávce ucelenou atmosféru. Je hrozně těžké hrát tímhle způsobem naživo, ale pomohlo mi to při skládání samotných písní.“ Podle Lennox je jeho současný přístup ke zvuku v základu podobným samplerům, které používal na předchozí desce, vyznění je ale každopádně odlišné.

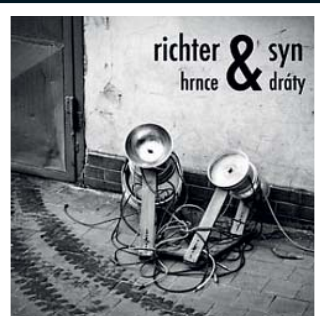
Výsledkem je album, které neuvěřitelně vládně osciluje mezi v současnosti tolik populárním hypnagogickým popem, sladkými vokály Beach Boys, vyvoláváním duchů psychedelické hudby a především dokonalými melodiemi. Album repetitivní jako kázání andělského hipstera, který přelamuje hranice žánrů a vydupává si vlastní kus půdy, na kterém staví tu nejvyšší budovu současného experimentálního popu.

Jiří Špičák

AABZU: Rambo

Audiotong (www.audiotong.net)

Málokdy se stává, aby tvůrci extrémních hudebních poloh bez ostychu odhalili svou druhou tvář a přiznali se nikoliv k popu jako takovému, ale hlavně k jeho skutečně nejtýpčtějším a nejpokleslejším formám v podobě prefabrikovaného muzaku či bezcenného zvukového odpadu. Polské duo Aabzu, které tvoří dva přední představitelé hlukové a elektronické scény Łukasz Szalankiewicz alias Zenial a Maciek Szymczuk, si libuje ve vytahování té největší veteše ze zapadlých koutů ošuntělého popu, tuctové elektroniky, click'n'cut, primitivní taneční hudby, laciného ambientu a otupělého noise. Ostatně i další polští hudebníci typu The Complainer či Deuce mají k podobným travestiím velice blízko a umějí je vytvářet natolik přitažlivě, že se jejich alba nestávají pouhou lokální zábavou pro zpestření večírků, ale představují hledačskou pouť za až výsostně cynickými či surreálními archetypy pokleslosti, z nichž jsou schopni sestavit nadmíru vzrušující a hudebně



nikoliv nezajímavý nový tvar. Tato alba je možné považovat za obsedantní touhu vykoupat se v jiném typu hudebního kalu než jsou hlukové poryvy hrané s vážnou tvář.

Jak dokazuje album *Rambo* projektu Aabzu, a jak ostatně napovídá už jeho enigmatický „úpadkový a dobrodružný“ název i názvy jednotlivých tracků – *Heroes Never Die*, *First Blood*, *Bullets and Bombs* či *Scientists vs Rambo*, Łukasz Szalankiewicz (který mimochodem pod značkou Zenial tvoří nahrávky převážně velmi extrémního hlukového charakteru či v projektu Dziady prozkoumává různé polohy hyperbolicky nadsazeného black metalu) i Szymczuk umně navzájem konfrontují pokleslé žánry. Tato zdánlivě nesourodá konfrontace je v mnoha ohledech čistě dadaistická, neboť k sobě řadí kontexty ze zcela odlišných hudebních oblastí, a tak zde máme šanci zaslechnout jak ozvuky primitivní analogové elektroniky, temnějšího popu či vydestilované esence mdlé klubové hudby, chilloutová hypnotická schémata v několika momentech okořeněná soft verzí noiseových záškubů nebo ozvuku na dřevě ohoblovaného dubstepu. Ačkoliv zmíněné styly znějí jako kolekce banalit, výsledný tvar alba *Rambo*, které je prošpikovává samplý s různými komentáři, jejichž zdroj jsou pravděpodobně buď filmy či slova samotných hudebníků typu: „*Jde Rambo*“, není v žádném případě kompromitující. Daleko spíše představuje ironický návrat k lehké znějícím kořenům elektroniky; sentimentální návrat, který se může stát vzpomínkami v kocovině po večírcích z 90. let.

Lukáš Jiříčka

Richter & syn: Hrnce & dráty

Richtig Music (www.richtigmusic.cz)

Kytarista Pavel Richter je pro spoustu posluchačů spojen se světem experimentálního rocku, především s „českou odpovědí na King Crimson“, skupinou Švehlík. Již od konce osmdesátých let Richter ve své tvorbě ale zkoumá i tišší možnosti zvukového vyjadřování, ať již v sestavě s Lubošem Fidlerem a Oldřichem Janotou High Fidelity nebo ve vlastním Richter Bandu. U virtuózního kytaristy je taková vnímavost k jiným, než bigbítovým světům vzácným kladem: nikdy nezapomenu na rozhovor v dokumentárním seriálu Bigbít, ve kterém Michal Pavlíček s nelibým údivem líčí, jak „po dvaceti letech hraní zjistil, že to nemusí být pořád rychle a nahlas.“ Nevím, do jaké míry Pavlu Richterovi crimsonovská srovnání vadí nebo ne, jeho cesta od experimentálního rocku k ambientu ale není nepodobná té, již prošel Robert Fripp.

V současné době Richter působí především v duu se svým synem Jonášem hrajícím na CD přehrávače, klávesy a laptop. Sám ke své kytaře také přidává leccjaké digitální vyluzovadlo. Hudba rodinného dua je někdy až příliš sladká, nové CD zachycující hudbu složenou pro vystoupení, které proběhlo v létě 2009 v Divadle Archa v rámci výstavy Orbis Pictus se ale kýči zdařile vyhýbá. Vycizelovaný svět elektroniky a dokonalých kytarových linek je „zlidšťován“ samplý ženského hlasu a „fidlerofonem“, legendárním nástrojem, který Richter senior a Štěpán Pečírka sestrojili v roce 1986: jedná se jakýsi „kuchyňský gamelan“ rozeznávaný kovovými sítky.

Pavel Richter na své hudební cestě došel přes rock a ambient až ke svébytné podobě lounge music a downtempa. Toto stylové zařazení je ale třeba brát ve lice volně: nejedná se totiž o nadbíhání trendům a „programové mládnutí“, ale o přirozený, více než třicetiletý vývoj. Už proto je tohle vlastním nákladem vydané CD-R tak vzácné.

Petr Ferenc

Giovanni Di Domenico, Arve Henriksen, Tatsuhisa Yamamoto: Clinamen

Off-Rat (www.normanrecords.com)

V Bruselu žijící hudebník Giovanni Di Domenico neměl nikdy snahu se příliš zviditelňovat, a to ani nahrávkami, ani informacemi v klasičtějších médiích nebo na internetu. Na svém informačně velmi chudém profilu na MySpace (i bez plánovaných vystoupení) má k poslechu pouze různé jinak nepublikované klavírní improvizace a několik koncertních záznamů kompozic v různém obsazení i v různé estetice, na serveru Youtube ho najdeme jen na několika amatérských videozáznamech s minimálním počtem shlédnutí, přestože se na nich objevuje třeba i po boku Jima O'Rourke. O něco viditelnější je pouze recesistický belgický soubor The Crappy Mini Band prezentující živě i na dvou studiových albech různé lo-fi podivnosti vytvořené pomocí malých dětských nástrojů, v němž ale Di Domenico maskuje pod pseudonymem Yung (ostatní členové se jmenují Ying, Yeng a Yang) své klavírní schopnosti hrou výhradně na dětské perkuse. Vzdálenější veřejnost se tak může pouze dohadovat, zda je Di Domenico maximálně skromný umělec nebo podivín postižený paranoiou (ale právě ti dnes většinou mají minimálně svůj obsáhlý blog). Také se ale zkrátka pro přemíru hlubších myšlenek nemusí jednoduše stíhat starat o své PR.

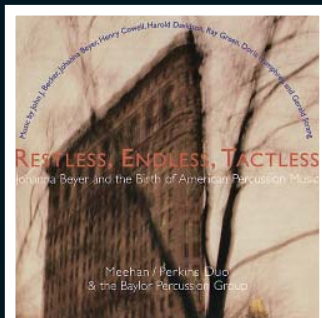
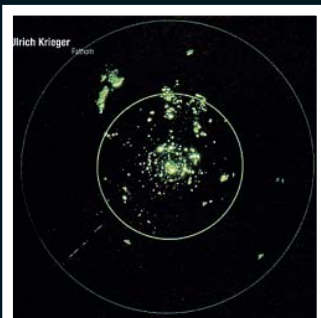
V letošním roce mu ale vyšly konečně dvě reprezentativní studiové nahrávky. Kolekce improvizovaných akustických duetů s francouzskou saxofonistkou Alexandrou Grimal, nazvaná *Ghibli*, vyšla v únoru na internetovém vydavatelství Sans Bruit (www.sansbruit.fr) a je příjemnou vzpomínkou na doby, kdy většina nahrávek labelu ECM ještě nebyla tak sterilní. Umělecky mnohem zásadnější je ale album *Clinamen* (pochopitelně vydané na těžko objavitelném labelu), na jehož natáčení si Di Domenico coby leader přizval další dvě velmi silné osobnosti, věhlasného norského trumpetistu Arve Henriksena a sedmadvacetiletého japonského bubeníka Yamamota, který stanul minimálně na pódiu společně s takovými postavami japonské avantgardy, jako jsou Otomo Yoshihide, v Japonsku nyní domestikovaný Jim O'Rourke, Sachiko M, RUINS, Kazuhisa Uchihashi nebo Keiji Haino.

Giovanni Di Domenico si prý své spoluhráče dlouho pečlivě vybíral, o čemž vypovídá i název odkazující k římskému filozofovi Lucretiovi a jeho teorii o magické síle vhodně ovlivňující chod atomů za účelem vytvoření správné energie a života. Řízená srážka tří částic se tentokrát zdařila naprosto bezchybně a na svět tak přišla nahrávka výjimečných kvalit. Společná kooperace Di Domenica, hrajícího vedle klavíru též na efektované Rhodes piano a elektroniku, Henriksena, jenž možná více než čistou či atmosfericky efektovanou trubkou přizvukuje celkovému dění falzetovým zpěvem a občas i různým hvízdáním či syčením, a konečně Tatsuhisy Yamamota, který si umí správně počkat se svými krásně neomalými beatovými vstupy, patří mezi to nejsobitější, co je v poslední době na scéně improvizace a jazzové avantgardy na nahrávkách ke slyšení.

Ve dvaapadesáti minutách zvukově skvěle zpracovaného alba jsou momenty tichého, ale vždy energií nabitého očekávání a táhlého sónického dění, kdy se celé trio zvukově blíží jemnějším polohám Henriksenových „domovských“ Supersilent, i dramatictější beatové pasáže, v nichž se mimo mnohé jiné nezapře (určitě ne jenom kvůli přítomnosti trubky, zkresleného Rhodes piana a hybných bicích groovů) ani odkaz na elektrická sedmdesátá léta Milese Davise. Skladby jako *Idiot Glee* nebo *Fanno il deserto e lo chiamano pace* umějí i v rámci tohoto prchavého žánru uvíznout v paměti.

Nezbývá než si přát vidět nějakou Di Domenicovu produkci naživo, ale zjistit, kde se tento jedinec momentálně nachází, je výzvou pro všechny hudební dobrodruhy.

Jan Faix



Ulrich Krieger: Fathom

Sub Rosa (www.subrosa.net)

Prvních pár vteřin této nahrávky budí dojem, že jde jen o další z řady droneových děl, o nichž se v HIS Voice zmiňujeme pravidelně a které vznikají snad až příliš snadno. Ulrich Krieger (jeho profil najdete v HV 3/07), saxofonista a skladatel, který má za sebou nahrávky skladeb Johna Cagea, minimalistů, i transkripci slavné hlučkové kompozice Lou Reeda *Metal Machine Music* pro soubor Zeitkratzer, ovšem našťá stí nabízí víc. V padesátiminutové skladbě *Fathom* hrají kytaristé Lee Ranaldo a Alan Licht, s nimiž Krieger ve formaci Text of Light doprovází experimentální filmy Stana Brakhage, bubeník Tim Barnes a autor sám na kontrabasový saxofon. Dojem nastíněný v první větě recenze je dalším poslechem vyvrácen. Ačkoliv zvuk nahrávky alespoň místy odkazuje do hájemství producentů statických prodlev či zpomalených metalistů v duchu Sunn O))), kompozičním myšlením jsme spíše u Mortona Feldmana. Hudba balancuje právě na té hranici, která odděluje statické zvukové prodlevy a hudbu pohybující se vpřed, byť velice pomalu. Ještě stále cítíme při poslechu, že mezi jednotlivými zvuky je nějaký vztah, ale stačilo by málo a už by se vše rozpadlo do izolovaných tónů. (Samozřejmě tu může hrát důležitou roli individuální naladění každého posluchače.) Každý z nástrojů jako by se pohyboval po vlastní trase a věnoval se svěšenému materiálu tvořenému úsporně dávkovanými údery, brnknutím do strun či pomalu narůstajícím hučením kolosálního příslušníka saxofonové rodiny. Party jednotlivých nástrojů se skládají do rytmů a motivů, ty se však neustále nenápadně proměňují, zkracují a natahují. Právě v těchto nenápadných odchylkách leží zdroj hudebního napětí a hlavní půvab skladby. Když pak kdesi ve druhé polovině skladby hrábne jeden z kytaristů do svého nástroje o něco silněji, má to stejný efekt, jako by do hry vstoupil symfonický orchestr. Ulrich Krieger se sice častěji představuje jako interpret cizí hudby nebo jako improvizátor, skladatelská část jeho osobnosti si ale zaslouží pozornost, čehož je tato nahrávka jasným důkazem.

Matěj Kratochvíl

Various Artists: Restless, Endless, Tactless — Johanna Beyer and the Birth of American Percussion Music

New World Records (<http://www.newworldrecords.org>)

Ti, co si myslí, že moderní americkou hudbu pro bicí mají na svědomí Cowell, Cage, Brown a Harrison, se zcela mýlí. Snad je z historického omylu vyvede album *Restless, Endless, Tactless*, koncipované jako kontextový portrét skladatelky Johanny Beyer (1888 — 1944), jejíž kompozici také vděčí za svůj poetický název přeložitelný jako *Neklidný, bez konce, bez taktu*.

Dramaturgický kontext v tomto případě spoluvytváří doba 30. let minulého století, organizační aktivity a vliv Henryho Cowella a samozřejmě dobové hudební myšlení, začínající zrovnoprávňovat tóny se zvuky jakékoliv povahy. Beyerová je na albu zastoupena šesti kusy, po jednom pak John J. Becker, Henry Cowell, Harold G. Davidson, Ray Green, Doris Humphrey a Gerald Strang; všech dvanáct děl pochází z let 1933 až 1939 a jejich nahrávky ve skvělé interpretaci souborů Baylor Percussion Group a Meehan/Perkins Duo vznikly mezi prosincem 2009 a dubnem 2010.

Hudba Cowellovy spolupracovnice a přítelkyně Johanny Magdaleny Bayer se do povědomí začala dostávat až před dvaceti lety a kromě kratičkého, instrumentálně otevřeného entrées s propracovanou strukturou a záhadným názvem *IV* (1935) nebyly její kusy pro bicí nikdy zaznamenány. Přitom jde vesměs o zvládnuté skladby zralé autorky. V její tvorbě pro bicí a i celému albu dominují dvě díla — *Percussion*

Suite (1933) a *Three Movements for Percussion* (1939). Jestliže první je spíše manifestací široké škály možností perkusí (od basového bubnu přes xylofony až po kastaněty, tamburínu, činely a triangel) podílet se na barvitě orchestraci rodící se moderní hudby, druhá (její tři věty daly celému albu jméno) je již velice vydařenou kompozicí v novém žánru. Její dedikace Johnu Cageovi jakoby tušila brzký příchod jeho *Tří konstrukcí* (1940-41); ve srovnání s nimi je sice méně komplexní a „abstraktní“, avšak z hlediska poslechové estetiky stejně odvážná. Neklidná, zrcadlová metro-rytmická struktura první věty je ve dlouhé druhé větě vystřídána rozvlácnými, pravidelně přerušovanými, ne zcela předvídatelnými repetitivy dřevěných bloků, aby posléze přešla do psychologicky velice účinné hry (a)rytmických zrychlování a zpomalování. Zbýlé tři díla Beyerové — *Percussion, opus 14*, *March* a *Waltz* — pocházejí všechny z r. 1939 a jsou to jakési metro-rytmické studie o jedné větě pro větší ansámblu bicích nástrojů. Vyniká zejména druhá z nich, *Pochod*, díky zdráhavé, esteticky velice efektivně rozvržené formě.

Třívětá *Percussion Music* (1936) Geralda Stranga je přes polyrytmickou komplexnost velice muzikální a zaujme průzračnou organizací promyšlené formy, vybudované na kinetickém, přirozeně se vyvíjejícím napětí mezi membranofony, xylofony a metalofony.

Další autoři kombinují bicí s klavírem. Strohá kompozice *Vigilante 1938* (*Noční stráž 1938*, 1935-38) od Johna J. Beckera byla pojmenována po taneční choreografii Diany Huebertové (původně se jmenovala *Tanec*). Je to scénická programní hudba s námětem ze španělské občanské války a tomuto tématu je přizpůsobená její dramatická struktura, vystavěná na klavíru (Brian Marks), který zde funguje chvíli jako melodický a chvíli jako bicí nástroj (dva roky před Bartókovou „pionýrskou“ *Sonátou pro dva klavíry a bicí nástroje*!). Klavírní interludia i ostinata jsou rámcované razantními nástupy a dynamickými pohyby bicích a perkusí. *Auto Accident* (*Autonehoda*, 1935) Harolda G. Davidsona je roztomilý „mini event“ pro klavír (Margaret Crites), sirény a soubor bicích nástrojů, včetně naladěných sklenic a skleněných tabulí, které interpreti rozbíjejí v momentu zvukové simulace srážky. Není to však žádný zvukový chaos, jak by se dle názvu a instrumentáře mohlo zdát, nýbrž důmyslná a vtipná audio mimésis, dosažena výlučně hudebními prostředky. Miniaturní *Three Inventories of Casey Jones* (*Tři inventáře Casey Jonese*, 1936) Raye Greena stavějí „gershwinovský“ klavír (Brian Marks) do pozice symbolu hudební Ameriky a kolorují jeho „ukecané“ tónořady impresionistickými perkusemi.

Z hudebního i autorského hlediska je docela kuriózní vznik „taneční etudy“ *Dance Rhythms* (*Taneční rytmy*, 1935), pod níž je podepsána tanečnice a choreografka Doris Humphrey, jelikož se jedná o notovou transkripci její rytmicko-pohybových struktur, kterou provedl skladatel Wallingford Riegger. Kompilaci uzavírá Cowellův *Return* (*Návrat*, 1939), působivé dílo pro šest hráčů a kvilivý ženský hlas (zde v podání Soon Cho), v němž se míchají orientální inspirace s imaginací i britkou invencí.

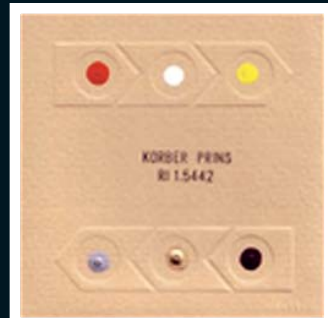
Většina děl působí i po tolika letech svěžím dojmem a má co říci i lidem s postmoderní poslechovou zkušeností. Je to zkrátka příjemná a pořád aktuální hudba. Cageovy *Three Constructions* přišly záhy po ní.

Jozef Cseres

Salvatore Sciarrino: Sui poemi concentrici I, II, III

Kairos (<http://www.kairos-music.com>)

Je svým způsobem fascinující, jaké hudebně sémiotické výklady se mohou odehrávat na podkladě *Koncentrických básní* (1987) Salvatora Sciarrina (* 1947).



Jde totiž o to, že na jedné straně hudba z tohoto souboru trojčedéček vznikala jako OST (Original Sound Track) k seriálovému zpracování Dantovy *Božské komedie* pro italskou televizi RAI, na druhé straně současně jako svébytné orchestrální dílo, v němž se skladatel rozhodl ignorovat text a zaměřil se spíše na kruhy či stádia Dantova Pekla, Očistce a Ráje. (Odtud také metafora koncentričnosti neboli soustřednosti v názvu skladby.) Dílo tak nemá být hudebním znázorněním evolučního směřování „per aspera ad astra“, jako spíše stylizovaným éterickým komplexem, který nechává mnoho na imaginaci posluchače.

Přesto, nebo právě proto, se pověřený kritik díla Rainer Pöllmann nebránil (jak jinak než spekulativním) úvahám na téma jaké postavy z Dantových básní ten či onen nástroj zpodobňuje. Durata v koncertním provedení se smrškla na 2h 22 min oproti televizním 15 hodinám a nebyl do něj zařazen sbor (což je možná trochu škoda). Orchestrální zvuk tak vytváří jednak skupina sólistů v podání Ensemble Recherche, jednak tutti orchestru Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (dir. Peter Rundel); nejedná se však v tomto případě o orchestraci známou z baroka jako concerto grosso, kdy sólové nástroje vystupují do popředí, soupeří se sebou či s orchestrem. Zde u Sciarrina vytvářejí přidanou tónovou barvu ve filigránské partituru, přičemž složení hráčů se během skladby mění. V první části je aktivním sólo nástrojem violoncello, ve druhé části je to violoncello s flétnou a klarinetem, ve třetí části housle, flétna a viola d'amore. Violoncello pak může představovat Vergilia, poutníkovu průvodce peklem a očistcem, zatímco viola d'amore Beatrici – průvodkyni rájem; ostatní sólové nástroje by odpovídaly vedlejším krátkodobým průvodcům.

Pöllmann se pak ještě pouští do (matematicky vyjádřených) paralel mezi zpěvy básní a takty skladby, neboť „Dante počítal předtím než psal“ a velkou víru v čísla sdílelo baroko se serialismem... Lépe než počítat je však namísto zaposlouchat se do hudby, která „nevypráví žádné příběhy, a jistě ne ty Dantovy“, v níž však můžeme vypořovovat jistou společnou strukturu oděnou do variabilních zvuků. Petr Bakla v dosti obšírném textu (His Voice 4/2007) upozorňuje u Sciarrinovy kompoziční práce – vedle velkého objemu produkce a projektů na způsob „work in progress“ – v případě rozboru jeho klavírních sonát na celkovou tendenci, která „směřuje k redukci, k iterativní struktuře a – k tichu“, přičemž se Sciarrino specializuje na evokaci nočních šelestů, zvuků noci. Myslím, že „iterativní struktura“ je termín klíčový též pro Koncentrické básně.

Chceme-li postřehnout v hudební rovině rozdíl mezi jednotlivými „kruhy“, potom v *Pekle*, které je v tradiční teologii spjaté s představou ohně, lze vystopovat naříkání smažících se duší (ostinátní motiv hrají vysoké smyčce, flétny), do kterého poněkud aleatorně intervenují různé dosti hlasité či v hlasitosti gradující tzv. konkrétní zvuky, přičemž bublání ohně či dokonce lávy zaznívá jako kontinuum v pozadí.

Očistec – specifikum katolické dogmatiky, které i u nás bylo spojeno s institutem prodávání odpustků (a následnou vaporizací objektu, který slyšel na jméno Jan Hus) – je ve Sciarrinově podání odlišný od *Pekla* hlavně tím, že intervenující zvuky do známého motivu mají jinou barvu: flétnových vzdechů, wa-wa efektů trubky, úderů gongů, hlubokých smyčcových glissand, něčeho jako ržání tygra apod.; zní tak více jako z našeho světa, neboť i v něm jsou nehostinná místa.

Kupodivu i v *Ráji* se setkáváme se stejným iterativním motivem, tremola ve vysokých polohách a zvuk v pozadí vytvářejí pak dojem větru, někdy i na vyšší škále Richterovy stupnice. Sciarrinův *Ráj* mi připomíná jednu anekdotu z dřívějšího režimu, kde si jistý komunistický politik mohl vybrat mezi kapitalistickým a socialistickým peklem, přičemž to socialistické mělo zahrnovat víno, ženy a zpěv. Vybral si tedy je, víno však chutnalo jako voda, ženy neměly to, proč po nich muži touží, a jako hudbu měl dotýčný poslouchat zpěvy Eugena Suchoně. Není tak Sciarrinův *Ráj* vlastně odrudou Pekla?

Podobně jako psal o svém psaní Ludvík Vaculík, že „píše nepíše“ (to je přechodník), tak i Sciarrino hudebně zobrazuje určitou situaci, aniž by ji komponoval. A jablko nerodí kvůli nám, ale jablka jsou pro nás. **Jiří Beránek**

Demdike Stare: Triptych

Modern Love (<http://www.modern-love.co.uk>)

Manchesterské duo Demdike Stare pojmenovalo svůj projekt po historické postavě středověké čarodějnice, což svádí k tomu připojit je automaticky k zámořskému fenoménu witch house. Fascinace okultem sedí, ale Sean Canty a Miles Whitaker (také Pendle Coven, MLZ) k ní přistupují z trochu jiných pozic než Salem nebo ooOoOO; jejich verze hudby duchů znatelně vychází z evropských kořenů, ať už je to ambient, dub techno nebo dubstep. Trojkompekt *Triptych* spojuje tři alba vydaná vloni výhradně na vinylu s několika bonusovými skladbami navíc. Na *Forest of Devil* tančí Demdike Stare dervišké techno, *Liberation Through Hearing* posílají posluchače na cestu kosmické psychedelie a poslední disk *Voices of Dust* nabízí temné ambientní siluety, do nichž příležitostně proklouznou líné rytmy dub techna (*Repository Of Light*). Samplofonie Demdike Stare stojí někde mezi hauntologickými kolážemi Mordant Music, mentální taneční hudbou Gas, industriálním techem Pan Sonic nebo mutantními rytmy Shackletona a s přirovnáními by se dalo pokračovat. Že se ve skladbě *Hashshashin Chant* ozvou do dubových rytmů etnické nápěvy není vůbec náhoda, Sean Canty je spolupracovníkem labelu Finders Keepers, který kromě československých filmových soundtracků vydává také obskurní popovou hudbu z třetího světa. Tato geografická vertikála by ale neměla zastínit časovou horizontálu, která Demdike Stare připojuje k tradici britského pastorálního pohanství, o kterém ve své výtečné knize *Electric Eden* z loňského roku píše publicista Rob Young. Editor magazínu *The Wire* se v ní k překvapení mnohých nezastavuje ve folkové minulosti, součástí této psychedelické trajektorie britské hudby jsou pro něj i elektroničtí kutilové z devadesátých let jako Aphex Twin a Boards Of Canada nebo ještě současnější produkce duchařského labelu Ghost Box. Stejně jako v jejich hudba, tak i v atmosférických kolážích digitálního techno okultismu Demdike Stare ožívají spodní proudy anglické kultury, o nichž se mělo za to, že je civilizace už definitivně vymazala.

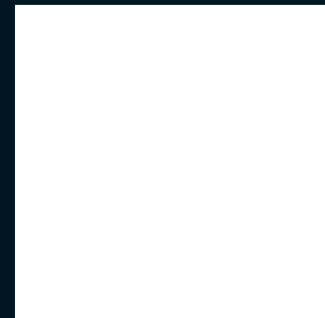
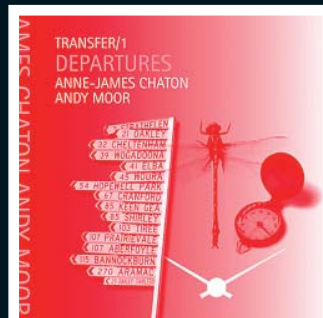
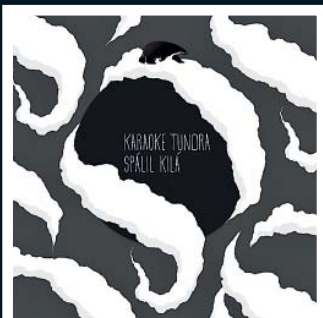
Karel Veselý

Korber Prins: RI 1.5442

Cavity (www.gjp.info)

Některé druhy experimentální elektronické hudby by bylo možné označit kařkovským slovním spojením *Popis jednoho zápasu*. Jejím tvůrcům totiž nejde ani tak o vytvoření výsledného produktu jako o proces jeho vzniku. Holandský hudebník Gert-Jan Prins, kterého jsme v Praze viděli naposledy loni na festivalu Stimul, je právě takovým autorem: jeho instrumentální arzenál se skládá z několika malých oscilátorů, které si sám vyrobil a které na svých vystoupeních a improvizovaných nahrávkách krotí: cílem hry je prozkoumat možnosti netradiční elektronické sestavy a nenechat si ji přitom přerůst přes hlavu.

Sinusové frekvence a zpětné vazby jsou náchylné ke spoustě nečekaných neplech a překvapení, snad proto jsou pro improvizátory (kromě Prinse třeba Toshimaru Nakamuru) tolik lákavé. Jejich obsluha připomíná hru na tibetskou mísu: pouze při naprostém soustředění se hráči zpod rukou nevyline nepříjemný, nezamýšlený hluk. Takový způsob hry je sice technicky velice snadný – mísu rozezní a knoflíkem otočí



každý – rozhodně v něm ale nelze fixlovat či spoléhat na profesionální machu. „To jsem dělal tisíckrát, to zvládnou levou zadní“ zde zkrátka nefunguje.

Album RI 1.5442 vydal Gert-Jan Prins na své značce Cavity a natočil jej ve spolupráci se švýcarským elektronikem, skladatelem a bubeníkem Thomasem Korberem. Uslyšíme na něm více než sedmdesát minut neokázalého, proměnlivého střetu frekvencí, který pozvolna střídá nejrůznější polohy mezi uklidňujícím dronem a úprkem pípání a cvakotu. Tahle hudba rozhodně vyžaduje sluchátka a soustředěný poslech, jinak uslyšíme jen rovnou čáru a nepronikneme do struktury barvy, již byla tato působivě zrnitá čára nakreslena. Hezký papírový obal tuto zrnitost výmluvně ilustruje.

Petr Ferenc

Karaoke Tundra: Samoobsluha

ArtAttack (www.artattack.sk)

Karaoke Tundra: Spalil Kila

Surreal Madrid (surrealmadrid.net)

Karaoke Tundra: Remixes

vlastní náklad (www.karaoketundra.tumblr.com)

Producent Karaoke Tundra patří už několik let k absolutní špičce středoevropského abstraktního hip hopu. K jeho dobru lze přičíst i fakt, že své nahrávky dává k dispozici opatrně a vypouští jen věci, které projdou nejpřísnější kontrolou kvality. Na konci loňského roku přidal do své diskografie vinyl *Samoobsluha*, který obsahuje čtrnácti miniatur primárně určených jako nástroje pro gramofonové DJe. Přesto toto funkcionální určení se ale dají minimalistické beatové koláže celkem dobře poslouchat i jako regulérní albový materiál – vždyť nahrávky Karaoke Tundry vždy byly podobně surové a schizofrenní. Remixy (DJ Side9000, Gaex) několikaveršinné smyčky, sekvence se scratchem, či pasáže se zmutovanými vokály tvoří dohromady podobně bláznivý kaleidoskop jako třeba jeho album *Gastarbeiter* (HIS 5/2005). Že Karaoke Tundra je mistrem malých formátů dokazuje MP3 singl *Spalil Kila* vydaný na netlabelu Surreal Madrid. Ať se čtyři remixy (mmj, Future Sound of Petržalka a Dead Janitor) snaží sebevíc, úvodní ani ne dvouminutové salvo originálu nemají šanci překonat. Kanonáda pajdavého rytmu, osmibitového bublání, divnoefektů a modulovaného hlasu rappera útočí tak silně, že v delší stopáži by byla možná životu nebezpečná. Další únorový internetový dáreček zdarma nabízí osm remixů, které Tundra stvořil pro slovenské i české kolegy jako jsou Vec, DVA, Kazety nebo Sporto. Nejpozoruhodnější je určitě jednoduchý šraml skladby *Afrika* původně od trenčínské dívčí dvojice Youcoco, kde aplikuje jejich záměrný garážový primitivismus (kytara, bicí) na svoji beatovou vědu a vystačí si s holým rytmem a pípáním syntezátoru. The Autumnist pro změnu vysvlékl z jazzové sofistikovanosti a ze skladby *Vibrant Mountains* zbyl jen rauš robotických beatů. Že méně je více tedy není jen výše zmíněná charakteristika jeho „vydavatelské“ politiky, ale také jeho producentské metody. Obojí funguje na výbornou.

Karel Veselý

Low: C'mon

Sub Pop (www.subpop.com)

Minnesotské duo Low, tvořené manželskou dvojicí Alan Sparhawk (zpěv, kytara) a Mimi Parker (zpěv, bicí), potkala ona nepříjemnost, která straší spoustu hudebníků – hudební publicisté jim přisoudili škatulku, se kterou oni nechtějí mít nic společného a v každém textu se o ní pak zmiňují stále dokola.

V případě kapely Low, kterou kromě zmíněných manželů doplňuje ještě basista Ste-

ve Garrington, jde o slowcore – žánr, který se vyloupil v prvním polovině devadesátých let a měl být reakcí na tehdy velepopulární grunge, jehož hlučnost a agresivita přece jenom nevyhovovala každému.

Low nabízeli alternativu postavenou na často extrémně pomalém tempu, minimalistických aranžích a melodicky jednoduchých písních, jejichž hlavní devizou byly dokonale sehrané hlasy obou hlavních protagonistů. Namícháním těchto ingrediencí vznikla funkční zvuková hmota, jejíž podobu nebylo potřeba během šestnácti let existence kapely (a devíti vydaných albech) příliš výrazně měnit.

Low ale patří k těm skupinám, které posluchač neposlouchá kvůli originálním hudebním zážitkům, ale chodí si k nim pro osvědčené recepty. Oba manželé, kteří jsou praktikující Mormoni, se ve svých textech často obrací k intimním tématům a zkoumají hranice formátu písně spíše pohledem do sebe než do okolí. Výjimkou byla jejich předposlední deska *Drums And Guns* (2007), na které Low glosovali válečné dění v Iráku.

Novinka C'mon ale opět vyšlapává tradiční cesty Low – nástrojové obsazení sice poněkud rozšiřuje klasický zvuk Low (ozývá se i steel kytara nebo housle), charakteristické postupy Low ale zůstávají. Intimně sevřené skladby plynou téměř nepostřehnuté a trvá několik poslechlů, než se z nich vykrojí melodická forma – cesta nenápadnosti funguje i tentokrát a platí, že nejzajímavější jsou nakonec ty skladby, které člověku při prvním poslechu přijdou nejtuctovější.

Vlastně je až s podivem, že se kapela tolik let cyklí v jednom kruhu a přesto každá nová deska stojí za poslech. U Low jde o jeden z mála případů, kdy charakteristický rukopis není synonymem pro sebevykrádání a smutek není synonymem pro patos.

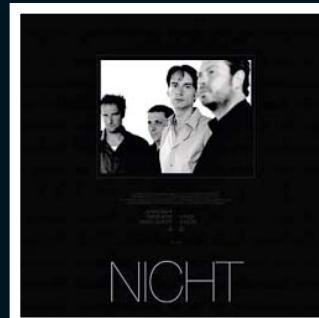
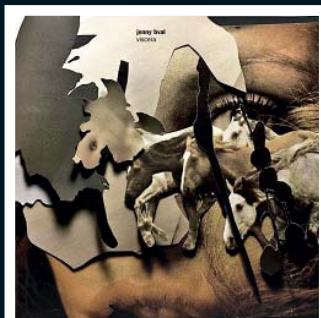
Jiří Špičák

Anne-James Chaton/Andy Moor: Transfer/1: Departures

Unsounds (www.unsounds.com)

Před několika lety začal kytarista Andy Moor (Dog Faced Hermans, Kletka Red, The Ex...) intenzivněji spolupracovat kromě tanečníků a DJs také s (nevědním) básníkem Anne-Jamesem Chatonem. Kromě společného tria Décade s Carstenem Nicolaïem (Alva Noto) mají na kontě i společné album *Le Journalist* z roku 2008. Recenzovaný singl *Departures* je prvním ze čtyřdílné série sedmipalcových vinylů a přináší dvě skladby nahrané v bytech Andyho Moora a Anne-James Chatona. Strana A obsahuje skladbu *Dernière minute*, která je koláží sto dvaceti zpráv francouzského Ministerstva zahraničí týkajících se bezpečnosti a stavu jednotlivých zemí, vždy proložených jakoby gramofonovým „lupnutím“ *dernière minute: ...POSLEDNÍ MINUTA uneseného západního turistu v Nigeru POSLEDNÍ MINUTA hyperinflace v Zimbabwe POSLEDNÍ MINUTA 49 teroristů v Egyptě POSLEDNÍ MINUTA...* Kytarová improvizace Andyho Moora, smyčky a nekompromisně se valící jedna zpráva za druhou z úst hodně rychlého deklamujícího Chatona (z něhož se rytmickým opakováním během *Poslední minuty* stává zaseknutý gramofon).

Strana B ve skladbě *D'Ouest En Est* využívá klasické verneovky *Cesta kolem světa za 80 dní*. Nudný život Philease Foggova evokovaný strohým popisem zeměpisných šířek a délek. Chaton zde naprosto monotónně odřikává: *druhého října odjezd z padesátého prvního stupně třicáté minuty třicáté sekundy severní šířky nultého stupně sedmé minuty třicáté první sekundy západní délky, třetího října průchod čtyřicátým osmým stupněm padesátou první minutou dvanáctou sekundou severní šířky druhým stupněm dvacátou minutou padesátou pátou sekundou východní délky...*



Kontrapunktem nudného textu je zde hluboká basová linka umocněná hypnotickým repetitivním rytmem, což dává této skladbě až aspiraci na taneční kus! Chystané singly v řadě Transfer by se měly tematicky dotýkat „princezen v autě“, leteckých nehod a metra.

Petr Vrbá

Phaedra: The Sea

Jenny Hval: Viscera

Rune Grammofon (www.rungrammofon.com)

Na v různých letech různě oblíbené moderní a jinými žánry poučené folkové písničkářství reaguje norské vydavatelství Rune Grammofon jen poměrně ojedinele. V minulosti výrazně podpořilo zřejmě pouze tvorbu Susanny Wallumrød především v duu s klavíristou Mortenem Qvenildem známém pod názvem Susanna and The Magical Orchestra. Nyní ale na tomto předním norském labelu vyšla alba hned dvou dalších umělků z podobných vod, Jenny Hval a Ingvild Langgård, která svůj projekt pojmenovala Phaedra.

Přestože obě dámy mají velmi blízká základní stylová východiska, v jiném ohledu představují určité protiklady. Základem pro obě je samozřejmě vokál, buď doprovázený s velice citlivým smyslem pro gradaci řadou dalších instrumentů, nebo ponecháváný o samotě, případně se svými klony.

Phaedra svůj jemný lyrický projev doprovází hrou na akustickou kytaru a ostatní hráči vytvářejí plochy v nichž je občas těžké rozlišit akustickou složku od elektro-nické. Mně osobně se při poslechu vybavily jak některé meditativnější polohy Björk, tak chtě nechtě i třeba romantický pop á la Enya. Těžko říci, jestli Phaedra občas velmi nebezpečná (ale nakonec správně uhlídaná) oscilace na hranici kýče je předem plánovaná nebo naopak nechtěná.

Jenny Hval, dříve působící pod hlavičkou Rockettothesky, je již podle své práce s hlasem méně éterická. Do textů vedle abstraktních vizí promítá i svou tělesnost, v podkladech se pak nebojí ani drsnějších prvků. Píseň *Portrait Of The Young Girl As An Artist* dovede například až k postrockové intenzivní pasáži. I některé další písně, které by měly tendenci odlétat do meditativních výšin, vrací na zem poměrně jednoduchá ale nápaditě řešená výraznější rytmička.

Pro někoho mohou být obě tato alba (poněkud vybočující z estetiky dosavadního katalogu Rune Grammofon) záležitostí na jeden poslech, svou upřímností a intimitou si ale své fanoušky získají. Hval rozhodně více naplňuje tradiční představy o alternativní písničkářce a otázkou pak je, zda Phaedra tak není proti ní originálnější umělecká osobnost, přestože z její kuchyně vycházejí o něco sladší pochoutky.

Jan Faix

Felix Kubin & ensemble Intégrales: Echohaus

Dekorder (www.dekorder.com)

Nedá se říci, že by Felix Kubin měl nějak příliš jasně danou hudební identitu. Hravý talent tohoto Němce si bere inspiraci z různých míst, míchá retro syntezátory, rozhlasové hry, popové písničky i sci-fi estetiku. Nahrávka *Echohaus* však přeci jen představuje tak trochu krok jiným směrem. Kubin se na ní spojil se souborem ensemble Intégrales, který má jinak na programu repertoár sahající od Paula Hindemitha po Olgu Neuwirth, a ve spolupráci s Tobiasem Levinem stvořil zajímavý koncept. Každý z hudebníků byl umístěn v jiné místnosti s grafickou partiturou, Kubin vše řídil od mixážního pultu, od něhož uděloval další pokyny. Vznikla tak jakási řízená improvizace, v níž důležitou úlohu hrály akustické vlastnosti jednotlivých

místností. Ačkoliv název skladby odkazuje k procesu jejího vzniku, při poslechu bez přečtení těchto informací může naskočit jiná asociace. Celek totiž působí jako dům o patnácti místnostech, většinou zavalených různým zvukovým haraburdím. Každá z částí trvajících mezi jednou a pěti minutami – s jednou desetiminutovou výjimkou – je statickým zvukovým obrazem. Statickým nikoliv ve smyslu minimalistických repetič či statických prodlev, ale ve smyslu absence zlomů či dynamického vývoje. V každé místnosti probíhá několik paralelních procesů, které někdy znějí koordinovaně, jindy vytvářejí kontrasty. Viola přebírá dokola několik tónů, jako by se marně snažila vzpomenout si na melodii a pod ní v jiném rytmu buší kdosi do neidentifikovatelných předmětů. Jinde klavírista preluduje na pomezí jazzu a impresionismu za doprovodu zahuštěných harmonických ploch ostatních hráčů. Zvuky Kubinových syntezátorů sem proniknou jen občas a nijak se s akustickými zvuky neruší. Výjimkou mezi zvukovou zahuštěností a organizovaným chaosem je část nazvaná *Bande Vierge*. Ta stojí na zdánlivě nekonečné melodii houslí, která je postupně klonována do více hlasů, aby se změnila v kánon a po chvíli v hustý proud, v němž už se jednotlivé hlasy nedají rozlišit. Po chvíli začneme vnímat rezonanci místnosti, která – podobně jako ve slavné *I am sitting in a room* Alvina Luciera – opakovaným přehráváním a nahráváním jednoho záznamu získává na síle. Hudba jednotlivých hudebních pokojů v Kubinově domě může sice působit staticky, ale jako celek je *Echohaus* fascinující procházkou.

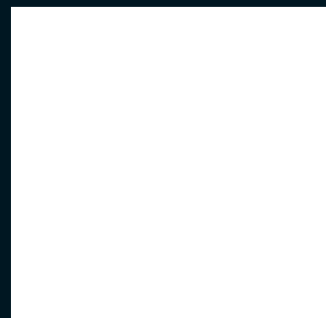
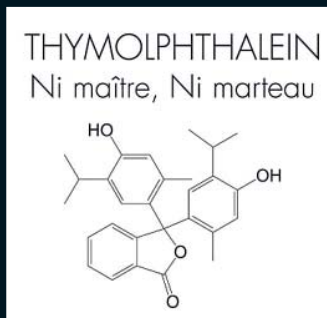
Matěj Kratochvíl

Peterliker: Nicht

Editions Mego (<http://editionsmego.com>)

Staronový projekt čtveřice Peterliker, který se soustředí okolo představitele digitálního noise Petera Rehberga – je opředen legendou, lhostejno zda věrohodnou či nikoliv. Čtveřice vídeňských hudebníků se nyní sešla po dvaceti letech nečinnosti, kdy už na svůj dvacet let starý projekt údajně téměř zapomněla, aby po ložské kaze-tě s názvem *Last Slave* natočila plnohodnotné album *Nicht* realizované pouze na LP. Těžko posoudit, jak skupina s názvem Peterliker zněla na přelomu roku 1989 a 1990. Dle jedné dochované fotografie skupina vystupovala pravděpodobně v čistě rockovém obsazení, ale jak se ukázalo nyní, část rockových nástrojů nahradila elektronika, která má na ryze současném a dost extrémním zvuku alba lví podíl. Aktivitu Peterliker lze nejpřílehavěji označit nálepkou noise rock.

Album *Nicht* se tak nevyhne srovnání s americkými Wolf Eyes, a to nejen čistě na úrovni hudební. K tomuto srovnání totiž navádí i první skladba Peterliker *Always Right*, která již samotným názvem odkazuje k nedávnému albu amerických hlukařů *Always Wrong*. Příbuzností je však více – počínaje naléhavým a zastřeným hlasem zpěváka F. Hergoviche, analogově plastickými a surovými zvuky elektroniků Rehberga a G. Weisseggera, který však obsluhuje i baskytaru (je v podstatě lhostejné, zda jsou produkovány simulovanou digitální či skutečně analogovou cestou), vrstvenou a jk hrou na klasické „rockové“ nástroje – kytaru a basu s použitím různých efektů, ale i celkovým charakterem zvuku alba. Neznamená to však, že by Peterliker vytvářeli pouhý plagiát rukopisu Wolf Eyes. Daleko spíše došli k podobnému universu vlastní cestou, a to díky propojení dvou hudebních kontextů. Podezřívát Rehberga z kopírování by bylo příliš troufalé, proto je asi vhodnější se přiklonit k druhé verzi. Vyabstrahujeme-li ze všech pěti skladeb například čistě rockové prvky, zůstane nám známý Rehbergův noiseový jazyk, jak jsme na něj již po léta zvyklí ze sólových počínů, ale i třeba projektu KTL. Album *Nicht* se sice mnohdy vykazuje hlukově abstraktními pasážemi s minimálním pulsem, ale daleko více je ovlivněno minimalistickým noise-rockem či drone metalem, který se nebrání hrubozrnnému a špinavému zvuku.



Tento vliv je bezesporu dílem kytaristy G. Schachingera a baskytaristy Weisseggera. Ono propojení dvou jazyků – tříštivého a vrstveného noise a zacykleného brutálního rocku bez bicích, zato však s příměsí dunivé elektroniky, glitchů a různých šelestů vytvářejících jistý rytmický základ, je největším vkladem vídeňských hudebníků.

Nemá smysl pochybovat o tom, že label Mego, který se před několika lety přejmenoval na Editions Mego, bývá mnohdy o krok napřed před dalšími vydavatelskými, neboť šéf Rehberg, který je sám aktivním hybatelem elektronickou, laptopovou a hlukovou scénou, má výjimečně dobrý vkus a dokáže kolem sebe soustředit to nejzajímavější ze současné elektronické hudby. Proto do jeho stále patří Mark Fell, Marcus Schmickler, Robin Fox, Fennesz, COH či právě drastický projekt Peterlicker. **Lukáš Jiříčka**

Marcus Fischer: Monocoastal

12k (www.12k.com)

Yui Onodera & Celer: Generic City

Two Acorns (www.thesingulararwe.org/twoacorns)

Cestování autem je denním chleběčkem mnoha lidí. Bylo by možná až alarmující zjistit, kolik hodin denně, týdne, ročně strávíme v našich plechových miláčcích. Je tudíž pochopitelné, že zvuky, které během jízdy do sebe nasoukáme, nás ovlivňují. Ať chceme nebo nechce. Američan Marcus Fischer tráví ve svém autě také spoustu času, naště stí má výhodu členitého profilu pravidelné cesty, která se na mnoha místech dotýká pobřeží Tichého oceánu. A právě přírodní „minimalismus“ vodních mas je základní náladou celého Fischerova alba. To krom šumivých mořských field recordings připouští do hry ještě nesměle melodické klávesové běhy, kytarové škobrtání, trochu click'n'ruchů, a to celé je následně řádně protřepáno, na mnoha místech rozetřeno do meditačních elektroakustických ploch, jinde do komplikovanější avantgardních muchlází. Poněvadž se pohybujeme na půdě labelu 12k, jasně vítězí první poloha, která na scénu nic nového nepřináší, přesto se album *Monocoastal* poslouchá velmi příjemně. Kdo má rád ambientního ducha 12k, si bude pomlaskávat, ti ostatní mohou na Fischerův debut v klidu zapomenout.

Čím dál tím víc obdivuji nadšence, kteří se v dnešní době rozhodnou pustit do tvrdého vydavatelského boje. Na konci loňského roku tento riskantní krok učinil Will Long, po smrti manželky Danielle už pouze jediný člen ambientního projektu Celer. Pilný muzikant se na této desce poprvé spojil s Japoncem Yui Onoderou, aby společně přichystali čtyři sonické desíminutové výpravy do neznámých krajín. Jejich citlivé mikrofony šmejdily především po Los Angeles. Polní nahrávky jsou nenápadným průvodcem celého alba. Z hlukových monochromatických monolitů se vynořují, aby se po čase zase potopily do pomalého, atmosférického, ale přeci jen dostatečně hutného proudu, který je tvořen řadou především akustických instrumentů. Vůbec vyznění tohoto alba je na rozdíl od Fischerovy aurální procházky méně submisivní. Méně se bojí lidského elementu, který celé nahrávce dodává ihned jiný rozměr. Snění Celer s Onoderou nemá podobu osamělého nasávání impulzů přírody, ale podobá se spíše rychlým projížděním podvečerního města s krátkými předměstskými zastávkami. A protože sám dávám při prohlídkách měst také přednost odlehlejší koutům, které mají možnost vyzařovat specifického ducha místa, je mi společný přístup obou umělců velmi blízký. Tím ale nechci desku vynášet automaticky do nebes. Podobně mapoval specifika jednotlivých míst zeměkoule už před drahnou dobou Michael Stearns, přesto je atmosféra tříčtvrtěhodinového alba natolik pohlcující, že otazníky ohledně progresivity nejsou zas tak výhrůžné. **Pavel Zelinka**

Thymolphthalein: Ni maître, Ni marteau

Editions Mego (<http://editionsmego.com>)

Nový význam názvu známého acidobazického indikátoru dodal již v roce 2009 rodák z Melbourne, hráč na klavír a syntezátory Anthony Pateras založením stejnojmenného kvintetu. Sešli se v něm i další prvotřídní australští improvizátoři (Natasha Anderson – kontrabasová zobcová flétna a elektronika, Will Guthrie – bicí, Clayton Thomas – kontrabas) společně s francouzským elektronickým experimentátorem Jérôme Noetingerem, jenž se zde soustředí především na okamžitou živou manipulaci s instrumentální produkcí ostatních. Materiál pro letošní debutové album, který label Editions Mego připravil i jako pětisetkusovou vinylovou edici, byl pořízen na koncertě v rámci francouzského festivalu SWR2 New Jazz Meeting již před dvěma lety. Rozdělen je do dvanácti částí, které na sebe plynule navazují.

Za titulem polemizujícím s Pierrem Boulezem (název alba lze přeložit jako *Ani pán, ani kladivo*) se nachází pestrý svět zvuků či naopak představ vznikajících při jejich možné absenci. Po první bohaté a živé struktuře především pro dané nástroje atypicky barevných staccat pojmenované *Meta-Tingue* přichází ke slovu delší spolupráce živelně sólujícího Guthrieho, jehož zvuk však Noetinger neustále křiví, decentně vrství a frekvenčně upravuje. *Off The Wall* je pak zase meditací nad cageovskými otázkami ticha a individuálního vnímání plynoucího času.

Mezi nejzajímavější pasáže patří třeba sedmá *Ayala*, která reprezentuje vyváženou a v každém momentu neuvěřitelně kreativní spolupráci akustických nástrojů s elektronikou. Z akčních perkusivní spolupráce preparovaného klavíru, kontrabasu a bicích vzniká postupně řada samplů, a práci s nimi je možno předvést po chvíli pod nestálou basovou prodlevou.

Po deváté části nazvané *Quince*, která je v určitém ohledu oproti celku až překvapivě tradičně freejazzová, začíná deska skvěle gradovat. Z ambientně praskajícího kousku *Lips* vyroste dramatická a bouřlivá pasáž *Pierre Willy*, a přes „ticho před bouří i po bouři“ přichází perfektní závěrečný kus nazvaný *Pim*. V něm se prolínají nepravidelné rytmy bicích a elektronického praskotu společně s táhlou flétnovou plochou ve výškách a s „dronem“ klavíru a kontrabasu. Výsledný efekt je skvělý.

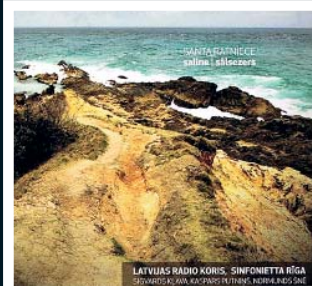
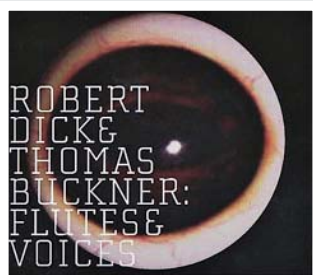
Málokdy se v současnosti, když má avantgardní improvizace za sebou již tak dlouhý a bohatý vývoj, objeví nahrávka, na níž jen tak mimoděk přichází tolik překvapivých zvukových kombinací a kde ze společné souhry vzniká tolik nových barev. **Jan Faix**

Ig Henneman: Collected

Wig (www.stichtingwig.com)

Nizozemská skladatelka a violistka Ig Henneman se rozhodla alespoň částečně představit svou bohatou tvorbu za posledních pětadvacet let v boxu, který přináší pět CD, jedno DVD a skvěle vypravenou monografii. A vybrala opravdu to nejlepší, i když v její diskografii byste těžko někdy sáhli vedle. Její první samostatný počín s hvězdným kvintetem vyšel pod názvem *In Grassetto* v roce 1991 jako první vlašťovka jejího vydavatelství Wig. Je na něm ještě znát juvenilní ovlivnění bigbitem, ale možná i právě proto má dodnes neuvěřitelný drive a zároveň již vyhraněný rukopis skladatelky, která své kompozice vytváří na hranici vážné hudby a jazzu. Zejména titulní skladba má skutečně dokonalou kadenci, čemuž jistě napomáhá i dlouholetý souputník Ig, fenomenální kontrabasista s neuvěřitelně širokými prsty Wilbert de Joode.

Další pochoutkou je autorčin tentet a album *Repeat that, repeat* z roku 1995, jež by se dle názvu mohlo zdát poněkud minimalistické, ale chyba lávky.



Ig si zde jen ověřila, že své křehké a zároveň dynamické hudební struktury může přenést i do košatých partitur většího tělesa. Prvky strukturálního minimalismu najdeme spíše na opusu *Strepen*, který je na DVD doplněn fascinujícími obrazy Igina bratra Jeroenema. Není to sice skvostné filmové dílo, ale hlubinná imprese, která vytváří symbiózu geometrických obrazů a smyčcového kvarteta. Nedílnou součástí je zde ovšem i sofistikovaná harfa hostující Godeilieve Schrama. Pokud si odmyslíme obrazy na DVD, tak má toto dílo svým způsobem nábožný až náboženský charakter, ovšem bez určitého balastu, který tato forma obvykle má. Je to spíš prostor pro imaginaci člověka, který hledá za branami své vlastní duše.

Ig Henneman je v neposlední řadě i výraznou postavou v jinak kanadském triu Queen Mab, které se před nedávným časem představilo i pražskému publiku v rámci festivalu Alternativa. To je formace tří velkých osobností, ale každá umí usměrnit svůj velký potenciál a nikdo tu nehraje prim. Ig proto zvolila do svého boxu kompilaci ze dvou CD plus jednu živou nahrávku, která emotivní náboj tria s pianistkou Marilyn Lerner a klarinestiskou Lori Freedman skvěle vystihují.

Životním i hudebním partnerem Ig je fenomenální klarinetista, saxofonista a hráč na šakuhači Ab Baars. V této kolekci tudíž nemohlo chybět i jejich niterné album *Stof*, z níž dokonale vyzařuje jejich vzájemné souznění v roztdivných a křehkých improvizacích.

Velmi zdařilá bilance, ale i veškerá další díla Ig Henneman stojí jistě za pozornost. V současné době mimo jiné i její sextet, který pod názvem Kindred Spirits v prosinci 2010 oslavoval její pětadesátiny v KC Kaštan. A nechyběli tam pochopitelně Baars, de Joode, Lerner, Freedman a v neposlední řadě i avantgardní německý trumpetista Axel Dörner.

Petr Slabý

Robert Dick & Thomas Buckner: Flutes & Voices

Mutable Music (www.mutablemusic.com)

Název alba mluví za vše: obsahuje osm duetů fléten a barytonu bez jakýchkoli elektronických přísad typu zkreslování zvuku, delayů či smyčkování. Zkrátka unplugged záznam po čertech neobvyklé nástrojové kombinace — nástrojové, neboť zpěvák Thomas Buckner zde nemá úlohu frontmana ani nesděljuje texty, ale vytváří společně s flétnistou Robertem Dickem předivo zvuků a krátkých motivků, v nichž mnohdy není poznat, který zvuk pochází z jakých úst.

Robert Dick je jedním z flétnistů, kteří svůj nástroj nejen mistrně ovládají, ale rovněž redefinují a rozšiřují jeho možnosti: pro flétnu je něčím jako pannini pro housle a Hendrix pro kytaru, píše se v tiskové zprávě přiložené k albu. Hyperbola? Po poslechu CD musím říci, že tiskovka nijak nepřehání. Dick hraje na basové flétny, flétnu, kterou si nechal vybavit posuvným náustkem (glissando headjoint) podle vlastního návrhu, a na pikolu a dostává z těchto nástrojů zcela nečekané zvuky: někdy se podobají lidskému hlasu, jindy třeba baskytarovému slapu.

Thomas Buckner v sobě nemá nepříjemné „strýčkojedličkovství“ mnohem slavnějšího Phila Mintona a daří se mu z mého pohledu neuvěřitelně: hrát „na hubu“ a nepůsobit přitom jako Scatman John ani vesnický idiot, ale jako soustředěný tvůrce přesvědčený o vážnosti své věci. V kombinaci s flétnami je jeho hlas navíc vyloženě příjemný a dodává nahrávce dramatičnost a prostor.

Flétna a hlas nejsou v širokém spektru zvuků těmi, které bych poslouchal nejraději, tohle album si mě ale bezezbytku získalo. Zplna hrdla doporučuji: je po technické stránce mistrovské, hudebně překvapivé, podmanivé i zábavné a ani chvíli zbytečně natahované či vařené z vody. Tohle není Bittová a Stivín!

Petr Ferenc

Santa Ratniece: saline | sālsezers

Latvian Music Information Centre (www.lmic.lv)

Sborová tvorba má v Pobaltí dlouhou, bohatou a kontinuálně rozvíjenou tradici, na niž směle navazují i soudobí autoři. Je to sféra, která se tam vcelku úspěšně vzpíná usedlosti a v níž se rodí nemálo zajímavé hudby. Pro skladatele jsou stimulem mimo jiné kvalitní tělesa otevřená interpretaci nových — i experimentálních — děl: Estonský filharmonický komorní sbor, Lotyšský rozhlasový sbor nebo litevská Jauna muzika (Mladá hudba), to abych jmenoval alespoň ta, která získala mezinárodní renomé i díky provozování soudobé — domácí i světové — hudby.

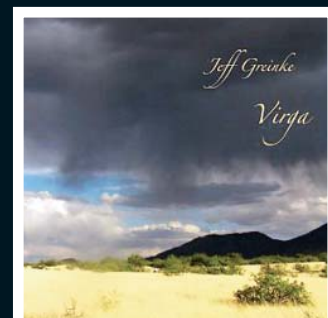
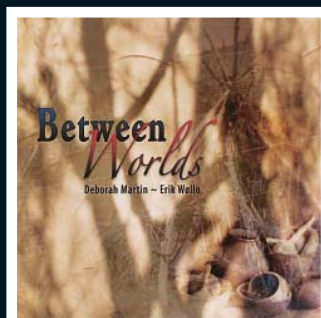
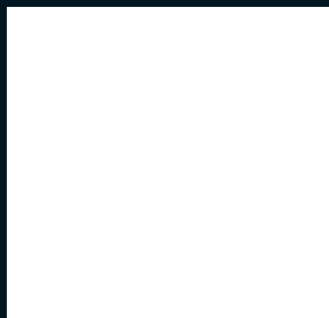
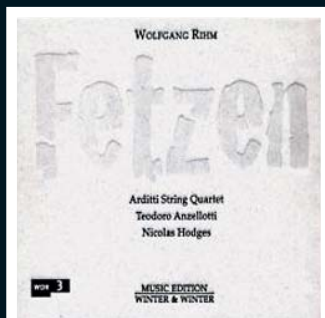
Album *saline | sālsezers* (solné jezero) se čtyřmi skladbami mladé lotyšské skladatelky Santy Ratniece (*1977) v podání Lotyšského rozhlasového sboru (o jehož řízení se na nahrávce dělí Sigvards Klava a Kaspars Putniņš) je jedním z ukázkových plodů tohoto pobaltského sborového dění.

Santa Ratniece ráda cestuje a inspiraci nezřídka čerpá právě na svých výpravách. V jednom rozhovoru poznamenala, že hudbu vnímá i jako svého druhu putování prostřednictvím poslechu. A také komentář ke svému profilovému CD začíná poetickým vyjádřením, že posluchače čeká dlouhá cesta od nejnižší položeného solného jezera — Mrtvého moře — k solnému jezeru s nejvyšší nadmořskou výškou, jímž je tibetské Namco. Naznačuje tím nejen skutečnost, že jsou pro ni významné akustické vjemy z míst, která navštívila, ale i své tlíhnutí k východním kulturám obecně, což je evidentní ve volbě textů i v hudbě samotné. Ratniece se však nesnaží budit zdání západní skladatelky východní hudby, umělé stylizace jsou jí cizí. Pokračuje v linii svých oblíbených autorů Claudia Viviera (jemuž zasvětila i svou magisterskou práci) a Giacinta Scelsiho, vstřebává východní vlivy, ale nakládá s nimi volně.

Tři skladby jsou psány pro sbor a capella: titulní *Saline* (2006) na verše arménského básníka 20. století Hovhannese Širaze, *horo horo hata hata* (2008) na text v ainštině (převzatý z knihy Donalda L. Philipphiho *Songs of Gods, Songs of Humans*) a *Chu dal* (Tichá voda, 2009) na slova, která si skladatelka vyhledala v příručce moderní psané tibetštiny *Tibetan Newspaper Reader* od českého tibetanisty a lingvisty Karla Sedláčka. Všechna tři díla dokumentují, v jak širokém rozpětí Ratniece cítí výrazové a zvukové dispozice sborového aparátu: zpěvákům předepisuje šeptání, hvízdání, pracuje s dechem jako s důležitou zvukovou komponentou, nápaditě variuje vibrato, čímž dosahuje působivého mikrotónového napětí, zakládá si na kontrastu extrémních hlasových poloh, nevyhýbá se ale ani tradičnímu zvuku sboru. A je radost sledovat, jak z toho všeho rostou skvěle vystavěné, provzdušněné a pozvolna se proměňující kompozice. Platí to i o nejdelší a nejpodmanivější skladbě na albu, *Hirondelles du coeur* (Vlaštovky srdce, 2007) na verše íránské básničky Forugh Farrokhzad (ve francouzském překladu) a čínskou poezii z období dynastie Tang, kde je účinek — především co do barevnosti — znásoben začleněním komorního orchestru (Sinfonietta Rīga, kterou vede Normunds Šně) s pestrou paletou bicích/perkusních nástrojů.

Hudbu Santy Ratniece jsem pro sebe objevil před časem při snaze o důkladnější poznání tvorby lotyšských skladatelů mladších generací. Zanechala ve mě největší dojem (jakkoli bych nerad křivdil třeba Andrisi Dzenītisovi nebo Jānisi Petraškevičsovi) a přišla mi vyrovnanější a přirozenější paradoxně i v porovnání s kompozicemi o pět let starší a známější Estonsky Heleny Tulve, u níž Ratniece studovala na talínském hudební akademii. S každou další skladbou, kterou jsem měl možnost od ní slyšet, si mě získávala stále víc. A ani sborová díla na albu *saline | sālsezers* se v tomto ohledu nestala výjimkou.

Vítězslav Mikeš



Wolfgang Rihm: Fetzen

Winter&Winter (www.winterandwinter.com)

Ve vkusném obalu vydavatelství Winter&Winter vyšlo CD Wolfganga Rihma s názvem *Fetzen*. Obsahuje tři skladby: *Smyčcový kvartet č. 12*, cyklus devíti miniatur nazvaných *Fetzen 1 – 9* a *Interscriptum*. V hlavní roli na celém CD je smyčcové kvarteto Arditti Quartet, ve *Fetzen* k němu přistupuje ještě akordeon (Teodoro Anzelotti) a v *Interscriptu* klavír (Nicolas Hodges). Už jen kvůli nepřekonatelné interpretaci Arditti Quartetu a Anzelottiho je poslech zážitkem pro všechny milovníky soudobé hudby. Pokud jde o hudbu Wolfganga Rihma, toto CD mi připadá obzvláště cenné pro poznání Rihmovy estetiky a tvůrčí metody. Podařilo se na něm totiž zachytit určitý výsek z jeho novější tvorby, kde se projevuje příbuznost skladeb vzniklých v určitém období.

Rihm patří ke generaci německých skladatelů, kteří se na začátku 70. let chtěli vymezit vůči avantgardě předchozích dekád snahou o znovunalezení expresivity hudebního projevu. Rihm sám se při tom vyhnul tendencím k tzv. nové jednoduchosti, jeho hudba je naopak značně komplexní a současně zaměřená na emotivní a dramatický účinek. Působivý (alespoň pro mě) je i pohled na dlouhý seznam jeho děl. Může nás napadnout, že při takovém množství skladeb pro všechna možná obsazení hrozí i jakási devalvace hodnot. Avšak už při prvním poslechu kterékoli ze skladeb na přítomném CD zažíváme setkání s nepochybnitelným skladatelským mistrovstvím. Jde vždy o pestrou a složitou hudbu s množstvím překvapení, bohatou na drobnokresbu v detailech a mající i zvláštní rytmický náboj. Při důkladnějším poslechu v ní můžeme rozlišit jakýsi „tématický“ materiál a oproti tomu materiál podřízený, či „doprovodný“, při čemž hranice mezi nimi není ostrá - co se někde objevuje jako epizodický prvek jinde nabývá významnější role a naopak. Takové přesuny se odehrávají v rámci formy jednotlivých skladeb, ale i mezi celými díly. Ve *12. smyčcovém kvartetu* si například můžeme všimnout stejného houslového motivu, jaký uzavírá *Fetzen 1*. Porovnáme-li si data vzniku obou skladeb, jako první vzniklo *Fetzen 1*. To, co tvoří závěr jedné skladby Rihm použil jako jeden z motivů druhé a rozvinul úplně jiným způsobem v rámci formy díla. Nejvíce podobných příbuzností bychom našli mezi jednotlivými částmi volného cyklu *Fetzen*, nápadně zde zaznívají stejné nebo podobné prvky v různých konstelacích. Název *Fetzen* (útržky) naznačuje, že jde o fragmentární, miniaturní formy (délka jednotlivých kusů je 2 – 5 min.) Skladby pocházejí z let 1999 - 2004 a na CD jsou seřazeny podle data vzniku. Presentovány takto v chronologickém sledu a v podobě cyklu skutečně připomínají skici, které jsou variacemi na podobné téma. Každá z nich má v sobě jedinečnost uzavřeného díla a zároveň spolu tvoří celek, zachycující výsek nekončícího procesu hledání. Měnící se obsazení (*Fetzen č. 1 a 2* jsou pro smyčcové kvarteto, *č. 3 a č. 5-9* pro kvarteto s akordeonem a *č. 4* pro violu a akordeon) prozrazuje, že skladby nebyly nutně míněny pro provedení v rámci cyklu.

CD uzavírá *Interscriptum* - duet pro smyčcové kvarteto a klavír. Název znamená „vpisec“ a podtitul napovídá, že role kvarteta je hrát jako jeden nástroj v dialogu s klavírem. Je v ní použita hudba z *12. smyčcového kvartetu*, která „doprovází“ nově dokonponovaný klavírní part. Rihm zde v podstatě uplatnil celou hotovou skladbu jako „prefabrikát“ pro jednu z vrstev nového díla. Klavír ovšem na sebe bere významnější roli v rámci „dua“ a podobnost s kvartetem není příliš patrná. Setkáváme se tady s určitou „recyklační“ metodou, což vyvolává zajímavé otázky o uzavřenosti, či definitivní podobě uměleckého díla. (Zároveň to nově osvětluje i onen předlouhý seznam děl.)

Wolfgang Rihm je tvůrce hluboce pohroužený do světa svých kompozičních problémů. Je to svět, ve kterém se dokonalost nehledá v definitivním tvaru díla, ale

v permanentním tvůrčím procesu produkujícím množství variací. CD *Fetzen* je díky šťastnému výběru skladeb, jakož i špičkové interpretaci, skvělým nástrojem pro poznávání Rihmovy hudby.

Miroslav Pudlák

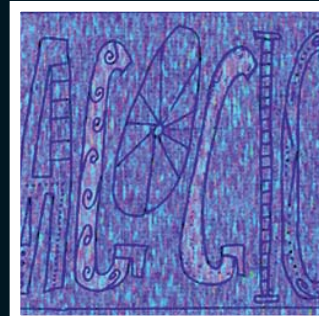
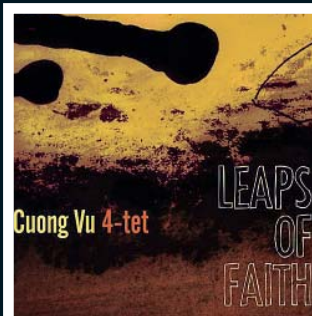
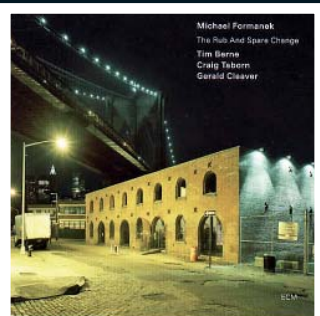
Deborah Martin & Erik Wøllo: Between Worlds

Jeff Greinke: Virga

Spotted Peccary Music/Lotuspike (www.spottedpeccary.com/www.lotuspike.com)

Na meditativní scéně není v současné době větší otloukánek než etnoambientní větve, která slavila úspěch po celá osmdesátá a devadesátá léta. Není částečně divu, protože houfy novodobých následovníků jen opisovali pod lavicí slohová žánrová cvičení, která byla napsána předchozími silnějšími ročníky a největší hvězda, Steve Roach, v současnosti, v rámci ekonomického přežívání, rozměnil v poslední dekádě svůj rukopis do desítek vychrlených nosičů. O to více potěší deska, která žánrově přímo spadá do poněkud zanesenějšího řečiště a přitom přináší čistý proud nálad, na které jsme během hubenějších let už téměř zapomněli. Abych byl konkrétnější, mluvím o kooperační desce Deborah Martin s Erikem Wøllem. Deborah už od počátku reprezentuje střet hudební tradice původních obyvatel severoamerického kontinentu s elektronikou, zatímco letos padesátiletý Nor Erik je čistý atmosférický elektronik s lehkým progresivními sklony směrem k rocku nebo jazzu. Dohromady se jejich styly promísily více než přirozeně a znásobily tak hrůzy, kterými oba autoři alba jinak disponují. „Severoameričtí indiáni věří v existenci dvou paralelních světů - ducha a hmoty. A je jen několik možností, jak je možné mezi nimi vytvořit mosty - rituálem, léčením nebo magií. Všechny tři možnosti v iniciačních procesech s hudbou počítají,“ poodkrývají promo materiály myšlenkový základ alba. Deborah znovu natáčela v terénu indiánských rezervací, ale několikrát do nových skladeb zapasovala i více než století staré field recordings z archivu amerického kongresu. Výsledkem je velmi atmosférická sbírka autorských kompozic, kde k expresivnímu sborovému zpěvu a perkusivním indiánským orgiím stojí jako protiváha klidná elektronika. Výsledný efekt je blízký krátkým příběhům z mytologie původních obyvatel Severní Ameriky. Střídmych, věčně podaných, přesto poutavých svým lokálním duchem. Pokud vám chybí zaprášený etnoambientní duch například společných alb Roberta Riche se Stevem Roachem, projektu Solitaire nebo třeba vybraných alb Vidny Obmany, pak tohle album je šité na míru právě vám.

Desky Jeffa Greinkeho, především ty do první z poloviny 90. Let, se vyznačovaly sofistikovanou prací s industriálními manipulacemi, které vždy vedly do klidným přírodních zátočin. Není divu, že po skromném muzikantovi z arizonského Tucsonu nakonec skočili filmoví tvůrci, a tak v současné době je tvorba doprovodné muziky pro Greinkeho hlavním zaměstnáním. Soundtrackové návyky se pomalu infiltrovaly i do jeho autorské nefilmové tvorby a nutno podotknout, že ke škodě posluchačů. Jeff se zbavil poměrně osobitého rukopisu výměnou za podstatně konvenčnější. Přírodní i industriální samplý nahradily akademické partitury pro klavír či další akustické instrumenty a elektroniku. To, co naznačovaly desky ze začátku tisíciletí, Jeff dokonal na posledních dvou albech. To prozatím poslední nazvané *Virga* je věnované vizuálním stimulům rodného kraje. I přesto, že se obrací ideově do přírody (návrat ke kořenům), výsledná podoba studiových kompozic do vlastního podrostu neprotrpí. Pouze nervně přešlapuje na zápraží. Tu a tam je i z prostoru vchodových dveří leccos pěkného vidět, unikátní zážitky přímo z terénu, viz desky první dekády Greinkeho fungování, to zkrátka



nenahradí. I když Jeff jednou zní jako Tim Story, podruhé jak jemnější Autopsia, potřetí jako Harold Budd, šedivý průměr po premiantských letech není pro sympatického skladatele nejlepším vysvědčením.

Pavel Zelinka

Michael Formanek: The Rub And Spare Change

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Máte-li už plné uši skandinávského introvertního chladu produkce Manfreda Eichera, zaposlouchejte se do hry kvarteta kontrabasisty a skladatele Michaela Formaneka (1956). Od počátku devadesátých let patří Formanek k jazzové avantgardě kumulující se v New Yorku, přestože jej občas nacházíme hrát také na albech s „klidnějšími“ hudebními povahami, jakými jsou například trumpetista Frank Ambrosetti nebo kytarista Rudy Linka. Altsaxofonista Tim Berne se ve Formanekově kapele objevil už v roce 1991 a společně se objevují na pódii průběžně, dokonce občas spolu hrají jen v duu. Craig Taborn se zjevil koncem půlky devadesátých let jako mimořádný talent po boku saxofonisty Jamese Cartera v jeho hudebně naježeném kvartetu a dnes patří k nejoriginálnějším klavíristům. A bubeník Gerald Cleaver sice hrál také s Miroslavem Vitoušem, ale spíše jej najdeme vedle free-jazzových hudebníků Joe Morrisa, Mata Maneriho nebo Roscoe Mitchela.

Hned od padesátých let, kdy se začala jazzová avantgarda směřující k free jazzu formovat, těžila z evropské hudby dvacátého století a z tvorby jejích inovátorů. Jazzová avantgarda se od počátku dělila do dvou proudů – jeden se držel jazzového vývoje, který byl v rukou radikálních černošských muzikantů, druhý se jazzu vzdaloval a časem s ním měl prakticky společné jen principy sólové nebo kolektivní improvizace nebo zesílený význam kompozičního záměru. Hudba Formanekova kvarteta jde vprostřed mezi oběma těmito proudy a z obou čerpá, což je pro newyorskou jazzovou avantgardu dneška typické. Fascinující je hned úvodní melancholická skladba *Twenty Three Neo* s dlouhými ostinátními pasážemi bicích s klavírem, nad níž zní táhlé tóny Bernovy altky a v celé skladbě lze tušit blízkovýchodní atmosféru. Strukturou ryze jazzová *The Rub And Spare Change* zní ve dvou polohách. V té první vnímáme ozvěny rockového fonku s vůdčí hrou Bernovou, zatímco v druhé části vévodí klavír navazující spíše na evropskou modernu než jazzové průkopníky a altsaxofon dodává jen barevné zvukové zahuštění. *Inside the Box* nabízí sólistům komplikovanější rytmickou strukturu, což přimělo Berna, a hlavně Taborna, ke strhujícím sólům. Obecně lze říci, že Formanek se členy kvarteta zaplétají svou hudbu do složitějších meter a posluchač se musí nad tím, jak to hravě zvládají, jen usmát při vzpomínce na hudby průkopníků tohoto přístupu z éry cool jazzu – na kvarteto pianisty Davea Brubecka. V kompozičně jednoduché skladbě *Jack's Last Call*, založené jen na několika notách, si potvrdíte, že u Tabornovy hry lze nalézt spíše souvislosti se západní soudobou hudbou než s pianisty jazzové avantgardy. Hypnotizující zvuk má nejdelší skladba alba, sedmnáctiminutová *Tonal Suite*, v jejíž střední části překvapivě písničkově melodické Bernovo sólo, zatímco v závěru se ocitáme uprostřed ryzího freejazzového víru. Závěrečná *Too Big To Fail* má dramatickост vystavenou z kontrastu Tabornových akordů harmonicky nekorespondujících se sólem Bernova altsaxofonu. Přičteme-li k tomu průběžné volné sólování Formanekovy basy a dravých bicích Cleavera, dostáváme do uší i těla skvělou ukázkou odkazu colemanovského free jazzu pozdějšího období. Volná jazzová improvizace, navíc založená na kompozičním záměru (nikoli diktátu) díky tvůrčím muzikantským osobnostem stále přináší vzrušující hudbu.

Vladimír Kouřil

Cuong Vu 4-tet: Leaps Of Faith

Origin Records (http://www.origin-records.com)

Agogic: Agogic

Table And Chairs Music (http://store.tableandchairsmusic.com, http://agogic.bandcamp.com/album/agogic)

U progresivních jazzových hudebníků bývá poměrně pravidelným jevem, že se v určitém momentu začnou ohlížet i zpět do historie svého žánru a často z toho vyplyne album s jazzovými standardy. V Americe žijící trumpetista vietnamského původu, Cuong Vu (viz profil v HV 3/09), je již půl druhé dekády mezinárodně proslulý se svým jedinečným přístupem k nástroji i svou estetikou spojující jazzový a klasický evropský idiom dohromady i s prvky noise, ambientu či metalu. Ani na své nové koncertní nahrávce neustoupil v ničem ze svých osobitých postupů, přestože repertoár pro koncert v Chapel Performance Space v Seattlu tvořily především přejaté skladby.

Jak již má na svých posledních albech zvykem, přizval Vu do svého tria (Stomu Takeishi - baskytara, Ted Poor - bicí) opět dalšího hosta. Po Billu Frisellovi a Chrisu Speedovi to je Vuův student z University Of Washington, baskytarista Luke Bergman o jehož multižánrových schopnostech svědčí již několik let například formace Heatwarmer. Dvě baskytary nepřidaly kapele ani tak na hutnosti, jako spíše na zvukové barevnosti. O basové linky se stará více Bergman a Takeishi má tak volnější ruce k divočejším experimentům. Album vcelku nepředstavuje nějaký zásadní posun ve Vuově tvorbě. Ukazuje akorát, že jeho koncepce tria improvizujícího osobitými způsoby na základě předem daných poměrně jednoduchých hudebních myšlenek je univerzálně aplikovatelná i na jiné typy předloh. V klasickém soundu Vuovy kapely, v němž nechybí citlivé vrstvení ech trubky plně a sytě znějící i neidiomaticky šumící, či skvělé a překvapivé gradace rytmické sekce, tak tentokrát z rachotivých ploch vyznívají častěji klasické jazzové melodie jako například *My Funny Valentine* nebo *Body And Soul*, ale třeba i beatlesovská *Something*, která se po většinu času drží hezky v poklidných vodách občasného šumění bicích a Takeishiho elektroniky, v jednom momentě ale také vygraduje do hlasitější zpěvné psychedelie.

Celkově svěžejší a inovativnější směr ve Vuově produkci představuje o něco méně nápadný eponymní titul sestavy Agogic. Do ní byl Cuong Vu přizván jejím zakladatelem, altsaxofonistou a basklarinetistou Andrewem D'Angelem, který zná Vu již od jeho začátků na scéně newyorského downtownu. Rytmiku v této sestavě vytvořil opět Luke Bergman společně s bubeníkem Evanem Woodlem. Tato kapela má o něco jiný kompoziční styl než Vu 4-tet. Občas pracuje s větším množstvím hlavních myšlenek, hlavně ale častěji zachovává konkrétnější formu. Po svém si hledá cestu v soudobém progresivním jazzu a elektronické efekty používá jen sporadicky pro zpestření, nebo méně okatě. V celku je zřejmě o notný kus agresivnější. Rytmika je schopna podle potřeby ve všech dynamických stupních vytvořit náležitý tlak a dechy pak k tomu adekvátně přejí či chroptí. Na albu převládají konkrétnější a „tvrďší“ polohy, příkladem může být třeba skladba *Acid Kiss*, zasněnější psychedelii přináší třeba kompozice *Old Heap*.

Sympatická je také politika labelu Table And Chairs Music, ve formátu mp3 lze tento titul i společně s dalšími stáhnout za libovolnou cenu.

Jan Faix



Giya Kancheli: Themes from the Songbook

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2 HP (www.arta.cz)

Velká jména nemusí vždy nutně znamenat velké dílo. A album *Themes from the Songbook* je opravdu přešlap. Přitom gruzínský skladatel Giya Kančeli (*1935) na tom nemá sebemenší díl viny. To trio v hvězdném obsazení Dino Saluzzi (bandoneon), Gidon Kremer (housle) a Andrej Puškarjov (vibrafon) se mu rozhodlo připravit dárek k jeho loňským pětasedmdesátým narozeninám a upravilo si na dvě desítky klavírních miniatur, které Kančeli vytvořil z témat své hudby k filmům a divadelním – především shakespearovským – inscenacím (mimochodem, noty těchto skladbiček, které původně vyšly pod názvem *Jednoduchá hudba pro klavír* v Gruzii a Rusku, vydala nedávno také firma ECM). Klavírní kusy sice balancují na hranici kýče, ale mají potenciál dobrého instruktivního i koncertního materiálu. V úpravách tria se však proměnily v nemastný neslaný sladkobol, v němž se víc než umění interpretů zrcadlí „estetický diktát“ producenta ECM, Manfreda Eichera. Přesto se jeden světlý moment na albu najde – *Herio bičebo* (Hej, přátelé), sugestivní píseň z filmu *Syn své země* (1980), adresovaná Gruzínům žijícím v Turecku. Jenomže mrazení v zádech nevyvolává její instrumentální podoba, již trio CD zahajuje, ale originální filmová symfonická verze, která je zařazena jako bonus a v níž se taktovky i pěveckého partu ujal Kančeliho někdejší „dvorní“ dirigent Džansug Kachidze. To je ovšem na formát dlouhohrajícího CD málo...

VM

Eva-Maria Houben: Works For Piano

Wandelweiser (www.wandelweiser.de)

Tématem německé skladatelky na tomto CD se zdá být mizení – především tedy mizení tónů. Pomalu se střídající skupinky not, dlouhé doznívání, dynamika často na hranici úplného ticha, nad níž však stále ještě visí zbytek rezonance. Eva-Maria Houben je ideovou a estetickou dědičkou Mortona Feldmana i Erika Satieho, k němuž odkazuje i v jednom z názvů: *Drei Choräle (Penser À Satie)*. Není ovšem epigonkou ani jednoho z nich. Vedle úvodní půlhodinové skladby s feldmanovským titulem *Klavier* jde o několik sérií miniatur, někdy působících jako etudy pro začínající klavíristy a stoje na hraně banality. Mezi těmi málo notami,



které tu zazní ovšem je dostatek určitého kouzla, které brání pádu za tuto hranu.

MK

Yoshio Machida: The Spirit Of Beauty

Amorfon (www.amorfon.com)

Japonský hráč na steeldrum a vydavatel „hezké alternativní hudby“, Yoshio Machida, na své značce přichází se soundtrackem k výstavě legendárních francouzských šperků značky Van Cleef & Arpels. Hudba alba osciluje od názvuků gamelanu až k lounge jazzu a minimalistickým náladám, zní tu violoncello, sitár, terénní nahrávky i nejrůznější elektronika. Jako zvukový doprovod k výstavě klenotů je zcela adekvátní: někomu ty sladké baletky z drahých kamenů, které jsou vyfoceny na obalu CD, mohou připadat nekonečně elegantní, jinému zase jako kýč. Machidův přístup vytvářet a vydávat ve světě noise, lo-fi a záměrné zvukové vymknutosti a nedokonalosti naopak alternativní hudbu, již lze označit za pěknou, ale zaslouží ocenit.

PF

Otomo Yoshihide / Axel Dörner / Sachiko M / Martin Brandlmayr: Allurements Of The Ellipsoid

NEOS Music (www.neos-music.com)

Publikovat roztodivné šramoty, ruchy a šumy okouřeně občasnými falešnými tóny trubky na dvojalbum v kvalitě Super Audio CD by mohlo někomu přijít poněkud úchylné. Pokud ale takovouto produkci spáchala japonsko-rakouská čtveřice Otomo Yoshihide (gramofony, elektronika, kytara), Sachiko M (sinusové vlny), Axel Dörner (trubka) a Michael Brandlmayr (bicí) při svém prvním společném koncertě na festivalu Donaueschingen v roce 2005, stává se z každého zachrastění či brumu fetiš pro největší hudební aristokraty, a ty přeci o okrajové a na běžných i relativně kvalitních aparaturách téměř neslyšitelné frekvence nelze okrádat. Konec ironie.

Tento slavný koncert sestavy stěžejní pro vývoj soudobé improvizace zkrátka po těch pěti letech za připomenutí stojí. A záznam takto sehraný a okouzlující komunikace elektroniky a akustických materiálů v rukou těchto mistrů ještě hned tak nezestárne.

JF

Piipstjilling: Wurdskrieme

Experimedia (www.experimedia.net)

Víc hlav má vícero hudebních nápadů. Ty mohou být k užitku, nebo jsou naopak schopny roztrhat

náladu alba na kousky. Holandská čtveřice Piipstjilling je novým projektem Rutgera Zuydervelta z Machinefabriek, který tvoří ještě Mariska Baars ze Soccer Committee a kytarově poetické duo Jan a Romke Kleefstrovei. Náladu alba se mění s každou skladbou. CD načneme něžnou kytarovou meditací, aby hlukové experimenty a kytarové nájezdy postupně nabíraly na intenzitě, která ale nikdy neskouzne do nějakých extrémních industriálních explozí. Důvodem je jistojistě červená nit celé desky, expresionistické verše sourozenecké dvojice, navíc přednášené v dialektu rodného Frieslandu. A právě kontrast přednášené poezie s kytarově hlukovými manipulacemi dělá ze snažení kvarteta vcelku nekonvenční záležitost.

PZ

Helena Gough: Mikroklimata

Entr'acte (www.entracte.co.uk)

V Berlíně usazená skladatelka vytváří složitě navrstvené elektronické kompozice, v nichž ucho může bloudit od jednoho plánu ke druhému a při opakovaném poslechu objevovat nové detaily. Ačkoliv mají některé ze zvuků původ v reálném světě (příspěl kontrabasista George Cremaschi i trumpetista Peter Evans) nebo analogových zařízeních, identifikovat jejich původ je nemožné – všechny prošly důkladnou transformací a změnily se v abstraktní materiál. Právě to, jak husté síť z nich Helena Gough splétá, je důvodem, proč čtyři položky na tomto disku představují skvělou hudbu, i když jejich nepravidelné tékání vyžaduje soustředěný poslech.

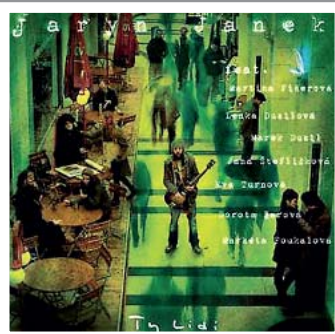
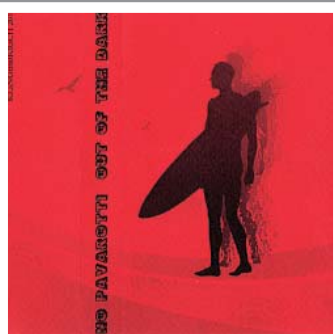
MK

Bullion: You Drive Me To Plastic

Young Turks (www.theyoungturks.co.uk)

Nathan Jenkins alias Bullion se na internetu proslavil jako autor mash up, na kterém spojil J Dilla a Beach Boys. Roubování samplů je jeho zbraň i na druhém autorském EP, kde do hiphopových koláží vměstnal všechno od krautrocku, přes disco až po free jazz. Nejsou to ale jen ironické meta-hrátky ve stylu krále bastardního popu Girl Talk, *Pressure To Dance* se dá poslouchat i jako pocta italo-disco a s digitálním funkem *Drive Me Out(Ro)* na konci dvacetiminutového EPčka odkráčí Bullion hrdě do budoucnosti. Devět skladeb se stopází obvykle kolem dvou minut nabízí hustý vývar nápadů, na jejichž vychutnání je potřeba více poslechů. Vypadá to, že Paul White, Onra nebo Nosaj Thing našli dalšího do party.

KV



Gail Priest: Presentiments From The Spider Garden

Endgame rec. (www.endgame.com.au)

Už bylo po deseti letech aktivní tvorby na čase, aby Gail Priest přestala přispívat na desky spřátelených muzikantů (především Lawrenci Englishovi), a představila vlastní autorské kompozice. Je poznat, že manipulační techniky jsou Gail velmi blízké. Jen v minimu skladeb se neohýbaly zpěvové linky nebo alespoň jednoduší hlukové vrstvy. Čím se ale liší sólová tvorba od příspěvků pro jiné muzikanty především, je výrazná porce melodických momentů, které mají na desce svoje nezastupitelné místo. Duchem oldschool kolekce je milým hlukově elektronickým projektem, který s postupujícími minutami odhaluje svojí experimentální podstatu ve prospěch střídmych sonických ataků. **PZ**

Massimo Botter: Scream

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Italský skladatel Massimo Botter se na tomto CD představuje čtyřmi skladbami, z nichž tři vznikly v posledních pěti letech, jedna v roce 1996. Dva orchestrální a dva spíše komorní kusy nepřinášejí nějak svébytnou poetiku či skladatelský jazyk. Na druhou stranu má Botterova hudba určitý spád a hybnost, což přinejmenším při prvním poslechu zaujme. Ačkoliv nepracuje s klasickými harmoniemi, melodiemi či pravidelnými rytmy, rozvlněná dynamika a expresivita dodávají emocionální náboj. Úvodní *Sentiero in un deserto di lava* pro basklarinet a orchestr je z kolekce asi nejzajímavější díky vypjatému partu sólového nástroje (jméno hráče je Salvador Salvador) přelétajícího od hlubinného bučení po ječivé výšky. Orquesta de la Comunidad de Madrid řídí José Ramón Encinar. **MK**

No Pavarotti: Out Of The Dark

KLaNGundKRACH (<http://klangundkrach.net>)

Dvojici CDR alb doplňuje v dosavadní diskografii dua No Pavarotti kazeta vydaná v nákladu devětatřiceti kusů. Najdeme na ní hodinový výběr z koncertních nahrávek pořízených v loňském roce. Na „kompaktních“ nahrávkách No Pavarotti lze vystopovat lásku k líné psychedelii a umírajícím surfařům, živáky se od těchto odkazů oprošťují směrem k pouhé všeobjímající laxnosti. Nejrychleji mluví v druhé části kazety slovenský rozhlas, i ten se ale dosti opakuje a občas koktá. Z jádra již

neexistujících Kaspar Von Urbach se vyplazilo několik zajímavých, personálně propojených sestav: RUiNU pozoruhodně mísí noise s improvisingem, duo K!amm / Pelikán si při stejné činnosti hraje na jazzmany, No Pavarotti jsou největší Kalifornňané ze všech. **PF**

Jaryn Janek: Ty lidi

Indies Scope (www.indies.eu)

Baskytaristu Jaryna Janka můžeme v posledních letech sledovat v různých našich poměrně osobitých tu více jazzových, tu spíše rockových či folkových sestavách. Na jeho sólovém debutu se mu podařilo ze všech těchto inspirací vytvořit společný komunikační prostor pro skutečně pozoruhodnou sestavu spolupracovníků. To poznáme hned z první písně, kde se v příjemné moderní a zvukově krystalicky čisté pop-jazzové aranži objeví i extatický vstup českého undergroundového guru, Vratislava Brabence. Již z tohoto úvodu je jasné, že svůj jinak poměrně mainstreamový repertoár, čerpající především z moderní jazzové fúze, folkových nebo folklórních názvuků a občas i z tanečních rytmů, bere Janek se správným nadhledem.

Sympaticky se neprezentuje ani tak jako basový virtuos, ale spíše jako citlivý a všestranný hráč schopný smysluplné komunikace s tak rozdílnými osobnostmi, jako jsou Michal Nežtek, Dorota Barová, Ondřej Konrád, Lenka Dusilová, Thom Herian či zmiňovaný Brabenec. Málokterý čtenář HIS Voice chová posluchačské sympatie dohromady ke všem těmto jmenovaným hudebníkům (a to je jen zlomek z toho zástupu vyjmenovaného v bookletu), možná o to důležitější je upozornit na člověka, který dokáže všechny tak odlišné hudební charaktery s respektem správně využít v jediném a velmi upřímném projektu. **JF**

Ural Umbo: Fog Tapes

Hinterzimmer rec. (www.hinterzimmer-records.com)

Hornatý a nepřístupný kraj + metalová minulost = dark ambientní přítomnost. Tahle rovnice dočista platí pro švýcarskou dvojici Ural Umbo, která vydala svojí druhou dlouhohrající desku. Hrubozrná nahrávka není „japonským“ útokem na první signální soustavu. Osm kompozic, vzniklých na základě manipulace s předtočenými party tradičních rockových nástrojů (kytara, basa, bicí) a následným

pohráváním si s jednotlivostmi i celkem, má však daleko i například ke skandinávským kolegům ze stáje Cold Meat Industry. Možná i proto je recenzované album osobitým příspěvkem s výraznými drone metalovými znaky. Přirovnávat snažení Ural Umbo k Earth nebo Sunn O))) také příliš nejde, takže nezbývá konstatovat, že deska *Fog Tapes* si svou zaputitou paličatostí o pozornost říká zcela právem. **PZ**

Iannis Xenakis: Works with Piano

Mode (www.moderecords.com)

Klavíristka Aki Takahashi před časem vydala u Mode Records oceňovanou nahrávku klavírních skladeb Iannise Xenakise, na niž nyní navazuje čtyřmi kompozicemi, v nichž se klavír pojí s dalšími nástroji. Úvodní *Eonta* (1963) přidává dvě trubky a tři trombóny, jejichž hráči v některých pasážích hrají přímo do útroby klavíru a pracují tak s jeho rezonančními kvalitami. *Morsima-Amorsima* (1962) je určena pro klavír, housle, violoncello a kontrabas a představuje relativně klidnější, introvertnější polohu Xenakisovy tvorby. Vznikla za využití počítačového programu ST a toto je, zdá se, momentálně její jediná dostupná nahrávka, což platí i pro krátkou kompozici *Paille in the Wind* (1992) pro klavír a housle. *Akea* (1986) pro klavírní kvinteto v sobě má navzdory typicky xenakisovskému zvuku hustých souzvuků, až romantickou rozevlátost, podpořenou monumentálními údery klavírních akordů. **MK**

Napalmed: Napalmed

Ascarid Records (www.ascarid.cz)

Nové české kazetové vydavatelství, Ascarid, coby svůj druhý počín vypustilo do světa devadesát minut protřelých Napalmed. Kazeta je patrně eponymní, nejsou-li jejím názvem slova „jednotka zkreslení“. Napalmed na nahrávání byli dva, každá strana jejich novinky je rozdělena na trojici skladeb: cca třímínutovou, cca třináctiminutovou a cca čtyřiařicetiminutovou. Výsledek se pyšní poměrně suchým, „atárkovým“ zvukem – skoro jako by se jednalo o kazetu s počítačovými hrami. Hezká připomínka toho, jak také může znít médium považované převážně za analogové. **PF**

JF - Jan Faix, **PF** - Petr Ferenc, **MK** - Matěj Kratochvíl, **VM** - Vítězslav Mikeš, **KV** - Karel Veselý, **PZ** - Pavel Zelinka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

3 květen
červen

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 Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý

Produkce a inzerce: Lenka Hradilková (+420 604 827 255), lenkralova@gmail.com

Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrbolská 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:

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, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Kutná Hora:** **Galerie Středocheského kraje**, Barborská 51/53, Kutná Hora **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **Mělník:** **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Náchod:** **Knihkupectví Horová a Maur**, Palackého 26, Náchod, **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, **Happyfeet records**, Dlouhá 33, Roxy/NoD, 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, **Musicland Palladium**, nám. Republiky 1, Praha 1, **Široký dvůr**, Loretské nám., Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **High End Audio Studio**, Belgická 4, Praha 2, **Kavárna Potrvá**, Srbská 2, Praha 6, **Café na půl cesty**, Centrální park Pankrác, Praha 4, **Music City**, Ocelářská 937/39, Praha 9, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, Praha 1, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Políř & Day After alliance), Trojanova 9, Praha 2, **Palác Knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, **Tranzitdisplay**, Dittrichova 9/337, Praha 2, **Hudební nástroje Harfa**, Koněvova 142/1603 Praha 3, **Via Musica**, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 1, **divadlo PONEC**, Husitská 24a/899, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, Olomouc, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, Olomouc, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, Plzeň, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, Plzeň, **Šumperk:** **Suteren Lounge**, Komenského 3, Šumperk, **Uherské Hradiště:** **Dům knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, Uherské Hradiště **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, Ústí nad Labem, **Mumie**, Velká hradební 50, Ústí nad Labem, **Knihkupectví Pod věží**, Bílinská 3, Ústí nad Labem, **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

Objednávám předplatné časopisu HIS Voice od čísla _____.

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

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

Ti-
tul: _____ 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 uveďte IČO _____ DIČ _____

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