



Vážení čtenáři,

bylo by krásné, kdyby to šlo bez nich, ale nejde. I ta nejexperimentálnější hudba něco stojí, i ten nejzavileji nezávislý umělec je nějakým způsobem zapleten do ekonomických vztahů. Třeba tím, že jejich fungování svou tvorbou kritizuje, jak je tomu v případě portugalské skupiny Homens da Luta, o níž píše v tomto čísle Trevor Hagen. Pro politiky je financování kultury tématem, kterým se rádi před volbami ohánějí, ale které po volbách neradi konkretizují. Na následujících stranách si mimo jiné přečtete, jak je to se vztahem státu a financování hudby ve Francii, která bývá dávána za příklad uměleckého ráje na zemi. Dojde i na mechanismy popkulturního byznysu včetně exkurze do historie hudební korupce.

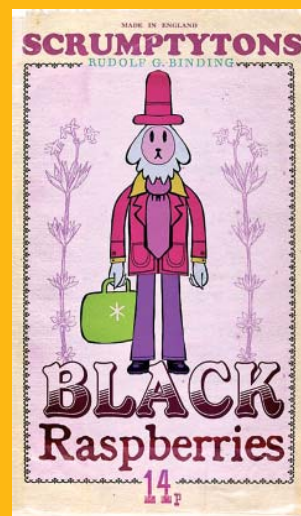
Mohlo by se zdát, že jde o číslo veskrze pesimistické, ale není tomu tak. Navzdory sporům o finanční prostředky vzniká zajímavá hudba, což dokládá i dvojité CD přiložené k časopisu, které obsahuje aktuální elektronickou hudbu ze Slovenska.

Vzhledem k již dříve avizovaným změnám, které chystáme, bude mít příští HIS Voice podobu dvojčísla, které vyjde na počátku října. O dalších novinkách vás budeme zavčas informovat na našich internetových stránkách.

Příjemné léto

Matěj Kratochvíl

Glosář Matěj Kratochvíl	2
KONFRONTATIONEN XXXII Petr Vrba	4
Ostravské dny nové hudby Matěj Kratochvíl	5
Hudba soch Matěj Kratochvíl	6
Podpora hudby z veřejných zdrojů Kateřina Koutná	8
Francouzský model Adrien Chiquet a Jacques Oger	14
Payola Thomas Bey William Bailey	16
Homens da Luta Trevor Hagen	20
Petr Kotík Petr Bakla	22
Wolfgang Rihm Miroslav Pudlák	28
SHORT CIRCUIT Miro Tóth	32
ElektroLitva Vítězslav Mikeš	35
Arturas Bumšteinas Jozef Cseres	40
Moon Wiring Club Jiří Špičák	42
Z jedné strany Petr Ferenc	46
Recenze	48



Phill Niblock



V polovině července se v pražské galerii Trafačka tak trochu neče-

kaně odehraje jeden z vrcholů letošní festivalové sezóny. Hvězdou pětidení přehlídky **Echoflux** bude americký skladatel Phill Niblock. Prostor Trafačky se rozhodně nedá označit za ideální koncertní síň, o to je ale pro pořadatele Dana Senna lákavější. Betonová kostka ve stádiu rozkladu skýtá neuvěřitelné možnosti ozvěn a vibrací, jimž je přizpůsobena i dramaturgie celé přehlídky. Phill Niblock, který ji v úterý 12. července zahájí, se fyzikálními a fyzickými aspekty zvuku zabývá v celém svém díle. Naposledy jsme se o tom mohli přesvědčit přednedávnm na Stimulu, kdy v malém sále Archy nádherně vibrovalo snad úplně vše... Spolus Niblockem se na pódiu objeví i Al Margolis, čtenářům HV důvěrně známý jako hybatel vynikajícího projektu If, Bwana působivě křížícího „vysokou“ i „nízkou“ experimentální elektroniku, a montrealská umělkyně Katherine Liberovskaya. O den později bude scéna patřit domácím. Urbánní elektronik Stanislav Abrahám bude na pódiu vystřídán dvojicí tvořenou skladatelem Michalem Ratajem a kytaristou Ivanem Borešem, mezinárodní punc středě dodá Peter Szely pracující v oboru zvukové architektury, počítačové hudby, radioartu a dalších exkluzivních odnoží elektronické hudby. Ve čtvrték se publiku představí dvě dua. Soundartista a sochař jedinečných hudebních nástrojů Martin Janíček spojí své kovové roury, luky a pláty s gramofony Petra Ference. Filmový experimentátor Martin Blažiček zase protne kruhy s hudbou polského elektroakustického experimentátora Arszyna. Skladatelka Anja Kaufmann se ve své konceptuální tvorbě snaží prozkoumat společenské a vědecké aspekty kompozice. V pátek 15. července se v Trafačce na pódiu představí v duu s výtvarnicí Frances Sander. Skladatel, kontrabasista a improvizátor George Cremaschi je v Čechách jako doma (doslova v Táboře), jeho vystoupení jsou ale stále vzácnými překvapeními. Páteční program uzavře režisérka Hana Železná mísící svět filmu a divadla s videem a hudbou: „hlavním leitmotivem její práce je povrch médií, intermedialita a různé výtvarné vlastnosti nosičů obrazu. Přestože se pohybuje na různých médiích, vždy se významně zabývá výtvarnými vlastnostmi použitého nosiče obrazu,“ píše se na netu. Sobotní finále přehlídky obstará dvojice Petra Dubach a Mario van Horrik spolupracující od roku 1994 a rozvíjející výchozí tezi, že zvuk a pohyb jsou identické. Milovníci sound artu jistě budou vědět i o jejich vazbách k holandské nadaci Logos. Jako třetí je na programu Hearn Gadbois, „profesionální perkusionista sídlící v New Yorku, specialista na techniku tradičních bubnů středního východu (zarb, tombak). Jeho více než třicetiletá dráha interpreta mu přinesla spolupráci s mnoha významnými umělci (Susan Deyhim, Yoko Ono, Patti Smith, Meredith Monk ad.).“

Bayerische Staatsoper v Mnichově zbudovala pěkný domeček nazvaný Pavillon 21 a v něm měla 28. 6. premiéru komorní opera *Make No Noise* českého skladatele **Miroslava Srnky** (rozhovor s ním vyšel v čísle 3/2006). Libreto k opeře napsal Tom Holloway na námět španělské filmačky Isabel Coixet, režisérem inscenace je Matthew Lutton. Pětici zpěváků doprovází hudebníci z slavného tělesa Ensemble Modern. Opera po premiéře zazní ještě 29.6., 1. a 2. 7.

Pokud jste se nedostali do Mnichova a chcete si poslechnout Srnkovu hudbu, vyčkejte do podzimu, kdy se bude opět konat festival Contempuls, který již zveřejnil svůj program. Novou skladbu Miroslava Srnky tam bude mít na programu francouzské smyčcové kvarteto Diotima. Kromě toho se v rámci Contempulsu můžete těšit na violoncellistu Jiřího Bártu, elektronické zvukové divadlo předvede Miguel Azguime, skladby Helmuta Lachenmanna a Pavla Zemka provede ensemble recherche a zazní také cyklus *Voices and Piano* Petera Ablingera (viz recenze v HIS Voice 3/2010). Program najdete na www.contempuls.cz

Hudebník a hudební psavec **David Toop** pracuje na nové knize. Pone- se název *Hidden Music* a bude věnovaná volné improvizaci. Proces vzniku knihy můžeme sledovat takřka v přímém přenosu, protože Toop bude dávat na internetu k dispozici vznikající materiály. Zatím si lze poslechnout dvouhodinový rozhovor s Johnem Butcherem. Další části by měly přibývat zhruba s měsíčními odstupy, což si lze ověřovat na <http://soundandmusic.org/features/hidden-music>.



Daphne Oram

[Přehlídka současné světové alternativní hudby Creepy Teepee](#), je již 3.ročník byl původně ohlášen do Jezuitské koleje Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře, se přesouvá do jiných prostor. Ve dnech 28.–31.července 2011 přivítá diváky v areálu bývalého pivovaru v Kutné Hoře. Mezi klíčová jména letošního ročníku patří americká avantgardní kapela Yacht experimentální projekt Xiu Xiu, elektronické duo Light Asylum, čerstvý objev surf-rocku Dirty Beaches nebo matador lo-fi scény R. Stevie Moore. Letošního ročníku Creepy Teepee se dotkly změny v Galerii Středočeského kraje. Pořadatelé Creepy Teepee 2011 se stala občanská sdružení lidí z A.M.180 a některých bývalých členů kurátorského a produkčního týmu GASK. Jednou z variant zachování festivalu byl i přesun místa konání do jiného města, ale nakonec festival zůstává v Kutné Hoře; Nejen z logistických důvodů, ale také proto, že Kutná Hora poskytuje atraktivní a neokoukané zázemí návštěvníkům festivalu. Definitivně pak rozhodlo, že město Kutná Hora nabídlo ke konání festivalu prostory bývalého kutnohorského pivovaru. Tím taky projevilo důvěru a podporu této akci. „Pro nás jako dramaturgy je zásadní, že se program podařilo udržet v původní podobě, festival bude mít tvář, kterou jsme mu zamýšleli dát, a kterou ročník od ročníku pilujeme. Doufáme, že publikum teď přijede do Kutné Hory v takovém počtu, aby ta akce nebyla ztrátová“, komentuje situaci výtvarník Jakub Hošek, jeden z dramaturgů festivalu. Akci podpořilo grantem Ministerstvo kultury a část nákladů by měly uhradit příspěvky sponzorů. Naprosto zásadní finanční podporu ale organizátoři potřebují získat z prodeje vstupenek. Program najdete na www.creepyteepee.org.

[Internetový archiv avantgardního umění Ubuweb se rozrostl o novou sekci](#), kterou ocení především milovníci hudebních technologií. Electronic Music Resources, tedy Prameny k elektronické hudbě budou plněny zdroji vztahujícími se k dějinám elektronického generování a manipulace zvuku. Ke stažení tam momentálně je kniha *An Individual Note: of Music Sound and Electronics* od Daphne Oram z roku 1972, sedm čísel časopisu *Electronic Music Review*, jehož spolueditorem byl Robert Moog, průkopnické články z dvacátých let dvacátého století, v nichž Laszlo Moholy-Nagy popisuje možnosti kreativního využití zvukového záznamu, i technickou dokumentaci patentů souvisejících s elektronickou hudbou. Vzdělat se můžete na www.ubu.com/emr/.

[Komunikační prostor Školská 28 poskytuje azyl řadě experimentálních umělců nejen z České republiky](#). V červenci a srpnu tu zakotví **Krzysztof Topolski** (1973), polský experimentální umělec – pohyblivý se v oblastech elektronické hudby, bicích nástrojů, zvukové tvorby a multimedia. Vystupuje pod pseudonymem Arszyń, vede workshopy v oblasti soudobé hudby a působil jako kurátor Centra pro současné umění „Łaźnia“. Komponuje hudbu pro bicí nástroje, elektronickou a elektroakustickou hudbu, věnuje se improvizaci, live electronic a zvukovým instalacím. Je spoluzakladatelem projektu Pracownia Ludzie Gdańsk (1998–2000) a skupiny Ludzie, kde hrál na bicí nástroje a elektroniku. Byl rovněž členem skupin Kobiety, Night Come, Red Rooster, Dzieci Kapitana Klossa a RogulusXSzwelas Project. Spolupracuje se hudebníky jako jsou Mariusz Waras, Laurenz Theinert, Daniel Muzyczuk, Tomasz Duda, M.bunio.S, Emiler, Tomasz Szweleń, Muk, Thomas Lehn, Andrew Sharplay, Mikołaj Trzaska, Hoec, Dj Wojak, free103point9, Wojtek Mazolewski, Ania i Adam Witkowsky, Lukáš Jiříčka, Tomasz Ziętek, Martin Blažíček, Dominik Bukowski, Hevelius Brass, Robert Sochacki, XV Parówek, Tianna Kennedy, Damian Cateria, Łukasz Ciszak, Janusz Mackiewicz, Columbus Duo, Paulus, Łukasz Kos, Tomek Kopcewicz, Dagna Sadkowska, Michał Górczyński.

KONFRONTATIONEN XXXII

21.–24. července 2011, Jazzgalerie Nickelsdorf, Rakousko

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

Podruhé během dvaatřicetileté historie festivalu Konfrontationen si budeme moci užívat po dobu hned čtyř dnů kvalitního a dramaturgicky vyrovnaného programu festivalu zaměřeného na improvizaci, současnou a novou hudbu. Jako každý rok nebudou chybět výstavy, instalace, filmy a sochy ve veřejném prostoru. Letos nad doprovodným programem převzal kuratel noid (aka Arnold Haberl).

I když bude první festivalový den o něco kratší, nasadí hned od začátku vysokou laťku. Ve čtvrtek se totiž na pódiu Jazzgalerie v Nickelsdorfu objeví hned tři skvělé sestavy. Nejdříve trio Michael Zerang (perkuse), Alberto Braidia (piano), Edoardo Marraffa (saxofon) a po nich „básnický kongres“ Franze Hautzingera, kdy trojici vokálů (Steve Gander, Christian Reiner, Isabelle Duthoit) doplňuje kromě Hautzingera s čtvrttónovou trubkou pianistka Manon-Liu Winter a kytarista Burkhard Stangl. Koncepte tohoto tělesa vychází podle slov zakladatele z punku, nové a abstraktní hudby, improvizace, poezie a komedie, ale také stylu hnutí Fluxus a populární hudby. Podle všeho se lze těšit na zcela nevídané vystoupení, kdy špičkoví hudebníci vysypou z rukávu explozi kreativity plné humoru. Nemluvě o závěru prvního večera, který bude patřit dosti perkusivně laděnému kvartetu: Martin Blume (bicí, perkuse), Fred Van Hove (piano, akordeon), Paul Lovens (bicí) spolu s belgickou vibrafonistkou Elsou Vandeweyer.

Tak jako každý rok si na své přijdou milovníci „černého jazzu“, neboť dvě sestavy saxofonisty Evana Parkera přivedou na pódium také afroamerické titány jako saxofonistu Sonnyho Simmonse (hrál s Anthony Braxtonem, Donem Cherryem, Ericem Dolphym, Clifordem Jordanem, Sonny Rolinsem a mnoha dalšími) či kontrabasistu Juiniho Boothe (spoluhráč Alberta Aylera, Randyho Westona, Sun Ra atd.). Mezi dalšími spoluhráči budou např. australský kontrabasista usazený v Berlíně Clayton Thomas v projektu nazvaném Freenology či ostřílený bubeník Hamid Drake v transatlantickém kvintetu.

Každý den odpoledne se tradičně odehrávají v otevřeném amfiteátru v sousední vesnici Kleylehof sólové koncerty. Vloni zde předvedl fenomenální koncert Roscoe Mitchell, letos slibují obdobné zážitky např. klarinetista Xavier Charles, kterého jsme nedávno mohli vidět i v Čechách, či tenorsaxofonista Tobias Delius. Oba vystoupí i v početnějších uskupeních, Delius jako součást kvarteta Tristan Honsinger / Antonio Borghini / Axel Dörner / Tobias Delius a Charles jako host libanonského, v podstatě rockového tria Scrambled Eggs (viz recenzi na jejich

album spolu s triem Sharif Sehnaoui/Mazen Kerbaj/Read Yassin v HV 06/2010, případně na stránkách hisvoice.cz). Toto vystoupení bude vyvrcholením celého festivalu.

Ještě je třeba z programu zmínit závěrečný páteční koncert, kdy vystoupí čtveřice Lucio Capece (basklarinet), Mika Vainio (elektronika), Axel Dörner (trumpeta) a Kevin Drumm (preparovaná kytara, elektronika). V tomto projektu kongeniálně „soupeří“ dechy s elektronikou v mohutnosti, síle a napětí, když vytvářejí drone a texturu, kterou si běžně spojujeme spíše s elektronikou. Ta zde udává rytmus, a to škubavým klikáním a až kladivo připomínajícími údery. Rytmičtý tok se někdy proměňuje v naprosté ticho a jindy v divoké hýkání.

Kromě výše řečeného (i nezmíněného) bude zajímavé sledovat každý den jednu ze čtyř pianistek, které se během konfrontací představí. Každá vystoupí v dost odlišném uskupení: Manon-Liu Winter v sextetu Franze Hautzingera, Sophie Agnel v sólovém recitálu, zřejmě nejslavnější z nich Marilyn Crispell v duu s kontrabasistkou Joëlle Léandre a Magda Mayas v ženském triu Great Waitress.

Program v době uzávěrky aktuálního čísla HIS voice nebyl ještě plně uzavřen, tudíž je možné, že ještě nějaká nečekaná lahůdka v menu přibude na poslední chvíli, sledujte proto internetové stránky festivalu, kde se dočtete i podrobné informace o zvukových instalacích v podání Klause Filipa, Wolfganga Fuchse, Petera Kutina, noida a dalších. Během roku se sice na naší scéně volně improvizace ledacos pohnulo, přibýlo koncertů i míst, kde se obdobná hudba dá vidět/slyšet, nicméně obdobný festival, běžný snad v každé evropské zemi, kde někdo na něco hraje, stále nikde (i když i to se možná co nevidět změní).

www.konfrontationen.at ■



Ostravské dny nové hudby

Text: **Matěj Kratochvíl**

Od roku 2001 se každé dva roky stane z Ostravy epicentrum soudobé hudby, kam stojí za to vážit cestu i z větší dálky, než je Praha.

Veřejnost pozná Ostravské dny jako přibližně týdenní festival, pro skladatele a interprety však všechno začíná o dost dříve. Institut Ostravské dny je mezinárodním pracovním prostředím, kde po dobu tří týdnů skupina pětatřiceti studentů – skladatelů, interpretů, muzikologů – pracuje s významnými osobnostmi současné hudby. Institut, který je zaměřen, ne však výhradně, na orchestrální kompozice, se skládá ze seminářů, workshopů, prezentací, diskusí, individuálních setkání. Lektory letos budou například Bernhard Lang, Larry Polansky, Martin Smolka nebo John Tilbury.

Skladby studentů jsou důležitou součástí programu festivalu, jsou ovšem namíchané s díly dalších autorů – jak s aktuálními novinkami, tak se zásadními skladbami 20. století, často zaznívajícími v tuzemské premiéře. Mezi jména, jimž se v Ostravě dostává systematické pozornosti, patří Morton Feldman a György Ligeti. Po Ligetiho koncertech pro klavír a housle, které byly ke slyšení na minulých ročnících, letos zazní jeho Hamburg concerto pro lesní roh, jedna z posledních Ligetiho kompozic, v níž si pohrává s různými systémy ladění. Morton Feldman bude představen jak svou ranou tvorbou (*Structures for Orchestra* z roku 1962), tak hudbou pozdní (*Trio* z roku 1980). K Ostravským dnům a k jejich hlavnímu hybateli Petru Kotíkovi (rozhovor s ním najdete rovněž v tomto čísle) neodmyslitelně patří John Cage. Letos zazní jeho skladba *Aria with Solos and Fontana Mix*.

Interpretačním tahounem Ostravských dní je mezinárodní těleso Ostravská banda, které již několik let velice úspěšně funguje i mimo kontext festivalu (viz recenze v tomto čísle). Dalšími stálými jsou Janáčkova filharmonie Ostrava, které se daří vyvracet klišé o neochotě orchestrálních hudebníků k interpretaci čehokoliv složitějšího, než je Novosvětská, a sbor Canticum Ostrava. Z New Yorku přijede JACK Quartet, který bude mít na programu mimo jiné Iannis Xenakis a hypnotickou hudbu Rumuna Horatia Radulesca, z Bratislavy Quasars Ensemble, o jejichž CD si můžete přečíst v recenzní rubrice



Gordon Monahan

tohoto čísla. Netradiční zvuk nabídne kvarteto elektrických kytar Zwerm z belgických Antwerp. Vystoupí i řada špičkových sólistů domácích i zahraničních, mimo jiné sopranistka Katalin Károlyi, harfista Rhodri Davies, klavírista Daan Vandewalle nebo hornista Ondřej Vrabec.

Dva až tři koncerty každý den představují poměrně silnou dávku i pro zoceleného posluchače, a aby to nebylo málo, mají některé akce formu maratónu. Jeden večer bude věnován sólům a malým sestavám, které se budou střídát od půl šesté, aby skončily půl hodiny po půlnoci. Ještě delší bude takzvaný Minimaraton elektronické hudby, přidružená akce v režii Martina Klimeše, na níž vystoupí hudebníci a skupiny z oblasti volné improvizace, elektroniky i hluku George Cremaschi, Don@u.com, Franz Hautzinger, No Pavarotti, Radio Royal, Tomáš Vtípil a další. Za hranice vážné hudby v užším smyslu půjde také úvodní akce celého festivalu, která se odehraje v ostravském dole Michal. Tam bude kromě multimediálně pojetých vystoupení komponovaných i improvizovaných k vidění instalace kanadského umělce Gordona Monahana (viz HV 2/2008) nazvaná *A Piano listening to Itself - Chopin Chord*.

Program festivalu najdete na www.newmusicostrava.cz.

Hudba soch

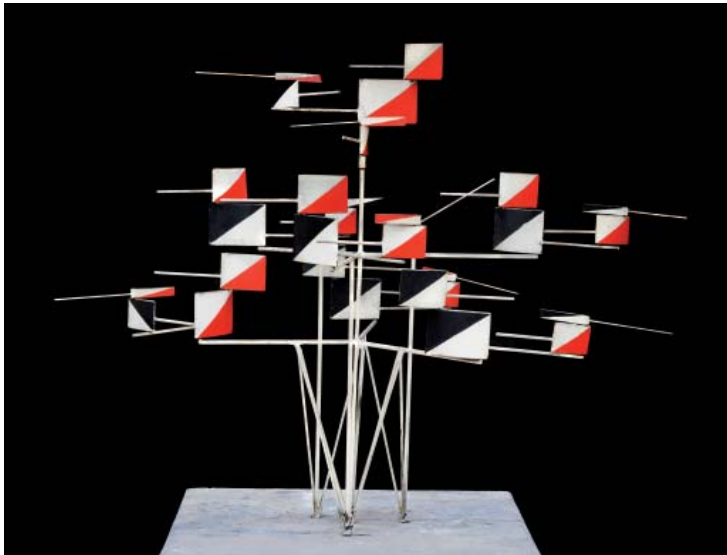
Radim Labuda rozeznívá Jiřího Nováka

Text: **Matěj Kratochvíl**

Grafické partitury jsou poměrně známým fenoménem. Méně prozkoumané jsou ovšem sochy coby výchozí bod pro zvukovou tvorbu. Jeden takový pokus bude k vidění a slyšení v Litoměřicích.



Cvičení, 1963



Studie k mobilu pro Filmové studio Barrandov v Praze, konec 70. let



Větrník, sídliště Prosek, Praha, 1969

V Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích se koná výstava, která souborně představí tvorbu doposud poměrně málo známého sochaře Jiřího Nováka (1922–2010). Novákovy objekty a designové realizace z různých kovů i plastických materiálů se řadí k významným dílům českého sochařství druhé poloviny 20. století. V plastikách z konce padesátých a počátku šedesátých let se výrazně odrážely vlivy tzv. bruselského stylu, populárního v Československu po Světové výstavě Expo 58. Od konce padesátých let je významná část Novákovy tvorby určena pro veřejný prostor, často jako součást architektury. Umělecky aktuálních proudů šedesátých let se dotýká i svými kinetickými plastikami. Pohyb odvozený z přírodních dějů vstupuje do děl prostřednictvím působení větrného či vodního živlu, elektrické energie či v interakci s divákem.

A právě tento aspekt inspiroval nositele Ceny Jindřicha Chalupického z roku 2008 Radima Labudu a jeho hosty (Guy van Belle, Michal Cáb, Martin Janíček, Blanka Maderová, Michal Mariánek, Tomáš Vaněk) při tvorbě instalace nazvané *Ladění Jiřího Nováka* pro bývalý jezuitský kostel Zvěstování Panně Marii. Tato instalace posunuje představy o možnostech vnímání Novákových objektů. Jejich působení rozvíjí ve zvukové a nové časoprostorové dimenzi a do procesu vytváření zvukového obrazu zapojuje návštěvníky. Nasnímaný zvuk Novákových děl reprodukován z několika zdrojů modeluje prostor a proměňuje se v závislosti na pohybu diváka – posluchače. Hudbou a zvukovými projevy plastik modeluje monumentální chrámový prostor. Výstava potrvá do 31. července.

www.galerie-ltm.cz ■

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., město, PSČ, poznámka o předplatném: tištěné (studentské / běžné) / elektronické / kombinované / sponzorské; od čísla..., (SMS nemusí být psána v přesném kódu)

www.hisvoice.cz

Proč by na kulturu (ne)měly být vydávány peníze daňového poplatníka?

Text: **Kateřina Koutná**

Debata, do jaké míry, a hlavně pro koho, by měly být peníze daňových poplatníků vydávány na kulturu, zde byla vždy. S následky hospodářské krize a škrty v národních rozpočtech nyní získala ještě větší aktuálnosti. Následující stránky jsou tedy věnovány přehledu polemik, které byly na toto téma vedeny.

Trhy fungující na principu nabídky a poptávky jsou zpravidla ponechány svému osudu. Proč by trh kultury měl být výjimkou? Přehled začneme „objektivními“ ekonomickými argumenty: James Heilbrun v publikaci *The Economics of Art and Culture* zmiňuje dva hlavní předpoklady. Jedná se o (1.) nejrůznější projevy selhání trhu, kdy dochází k neefektivní distribuci zdrojů, kterou se v následující pasáži pokusíme prokázat a (2.) tyto zdroje jsou zároveň nedostačující. (To že jsou zdroje nedostačující je, pravda, založeno především na *etickém* postoji, takzvaném argumentu *spravedlivého nároku*, který předpokládá, že někteří z účastníků trhu nemají dostatečné prostředky k tomu, aby mohli mít z kultury *spravedlivý užitek*.) Selhání trhu je obecně bráno za základní důvod pro zásah ze strany státu. My se v následujících řádcích zaměříme na prokázání některých z těchto tržních selhání v případě umění a kultury.

Veřejné statky. Externality. Asymetrická informace

Externitou se rozumí statek vyprodukovaný jedním subjektem, který jinému subjektu přináší nezamýšlený užitek či náklady, aniž by za něj platil/byly mu kompenzovány. Jako příklad uveďme vzdělání, které vedle přímého užitku toho, kdo jej získá, přináší užitek celé společnosti, neboť se předpokládá, že lépe informovaný jedinec se chová zodpovědněji ke svému okolí (obecně vzato) a společnost z toho získává užitek. Můžeme ale efekty způsobované konzumací kultury přirovnat k těm způsobeným vyšším vzděláním? Je kultura užitečná?

Umění a kultura jako takové, nebo minimálně některé její projevy, jsou veřejným statkem, a to tam, kde jejich projevy splňují kritéria „nevylučitelnosti ze spotřeby“ (užitek z nich mohou mít také lidé, kteří se nepodíleli na jejich financování) a „nerivalita ve spotřebě“ (spotřeba jednoho konzumenta nijak nezmenší spotřebu jiného konzumenta). „Nevylučitelnost ze spotřeby“ lze popsat také jako efekt černého pasažéra: užitek z těchto statků je přístupný i těm, kteří za jeho spotřebu neplatí tolik, kolik by platili, pokud by tuto spotřebu bylo možné „ohlídat.“ Jak uvádí Hans Abbing ve své studii *Een economie van de kunsten*, opět se zde prokazuje tržní selhání: tyto statky jsou sice považovány za navýsost důležité, avšak neexistovaly by bez vnější podpory, protože by je z výše uvedených důvodů nikdo nefinancoval.

Selhání nastává také tehdy, pokud některý z účastníků transakce nemá úplné informace o produktech či službách, které jsou jejím předmětem. V našem případě rozumíme informovaností i povědomost o tom, že daný kulturní produkt lze užít (jedná se tedy o informace nabyté zkušenostmi či vzděláním). Nedostatečná informovanost má v případě kulturních statků za následek to, že je potenciální konzument neužívá,

čímž se jeho užitek snižuje. Druhým efektem je následná nedostatečná poptávka, která na straně poskytovatelů umění zabraňuje dalšímu růstu a případným úsporám z rozsahu (což ústí ve vyšší náklady na vyprodukovanou jednotku). Tomu se ovšem dá předcházet propagací produktu. Přesto však v kultuře existují takové statky, u nichž je vhodné propagaci jednotlivých organizací podpořit zásahem zvenčí (např. kulturní vzdělávání ve školách).

Opoždování produktivity

Ve výrobě jsou zpravidla vlivem inflace zvyšující se náklady kompenzovány rostoucí produktivitou práce (nové stroje, technologie aj.). V kultuře bychom jen těžko hledali ekvivalent: více hradů už nikdo nepostaví, více sedaček do Národního divadla nikdo nevměstná, houslista v Mendelssohnově koncertu nezahraje více not. (A podobné omezení existuje i na straně konzumenta: spotřeba některých druhů umění je omezena určitým časovým intervalem, mezní užitek se nezvětšuje rovnoměrně s vyšší spotřebou umění apod.) Náklady se zde však zvyšují stejnou měrou, takže vztah mezi nimi a příjmy můžeme přirovnat k rozevírajícím se nůžkám. Bez finanční podpory je zřejmé, že by ceny vstupenek rostly tak, že by to znamenalo radikální úbytek návštěvníků. Z pohledu ekonomie však tento fakt nezakládá nárok pro veřejnou podporu (s problémem opoždování produktivity se ostatně potýká každé technologicky neprogresivní odvětví) — nejedná se o selhání trhu, takže efektivně fungující trh by měl tyto rostoucí náklady vstřebat. Z přísného ekonomického pohledu dotace na kompenzaci opoždování produktivity dokonce škodí, neboť deformují tržní cenu a tím i trh samotný.

Spravedlivý nárok a rozdělení příjmů

Nyní se dostáváme od čistě ekonomického pohledu k argumentům založeným také na morálních pojmech jako jsou rovnost či spravedlivý nárok. Může být fakt nerovného rozdělení příjmů, který způsobuje nedostupnost kultury pro chudší vrstvy obyvatel, argumentem pro veřejnou podporu umění? A naopak: jaký efekt má veřejná podpora umění na existující rozdělení příjmů? Pomáhá skutečně zpřístupnit kulturu chudším na náklady bohatších, či je tomu ve skutečnosti naopak?

Podívejme se nejdříve na první z problémů: je nerovnoměrné rozdělení příjmů, a tím pádem nerovný přístup k umění dostatečným důvodem pro veřejnou podporu kultury? Jak vyplývá z průzkumů různých v čase i místě, návštěvníci kulturních akcí pocházejí spíše z vyšších příjmových skupin. Tento fakt souvisí bezpochyby s vyšším vzděláním, které je z hlediska návštěvnosti kulturních akcí nejdůležitějším faktorem. Je ale

zřejmé, že pokud bychom počítali pouze s tržními cenami, znemožnilo by to přístup k umění značnému okruhu obyvatel z nižších a středních příjmových vrstev (včetně důležitých skupin jako jsou studenti a mladí lidé). Svou roli tu hraje také geografická nedostupnost: veřejná podpora pomáhá šířit kulturu mimo centra, a tím zrovnopravňuje znevýhodněné konzumenty. Oba dva příklady ospravedlňují veřejnou podporu kultury z pohledu *spravedlivého rozdělení příjmů*. Navzdory výše řečenému je však na místě se zabývat otázkou, zda veřejná podpora naopak nerovnoměrnost rozdělení příjmů nezvyšuje. Obecná schemata popsaná v předchozích řádcích jsou záměrem, a ne nutným výsledkem. Kdy veřejná podpora zvyšuje nerovnoměrnost rozdělení příjmů? Jak se toho vyvarovat?

Příklad negativního efektu veřejné podpory na distribuci bohatství je uveden v článku „Show Me the Monet! Why Not Privatize the Arts?” publikovaným michiganským The Mackinac Center for Public Policy: V roce 1998 vynaložil stát Michigan 21 mil. dolarů na umění a kulturu. Finance byly distribuovány mezi 38 z 83 michiganských okresů, z nich nejmenší částka 2.500,- dolarů doputovala do okresu Alpena. Naopak nejvyšší částku (celých 61% celkového rozpočtu) obdržel okrsek Wayne. Autoři článku dále rozvádějí rozporuplnou situaci, kdy ve více než dvoumilionovém Wayne připadá na hlavu průměrný příjem 22.900,- dolarů zatímco v třicetitisícové Alpeně pouhých 20.000,- dolarů/rok a je tedy zjevně „potřebnější”. Nerovnoměrnost vychází najevo ještě více po přepočtení získané dotace na obyvatele, kdy na každého obyvatele Wayne připadá dotace 6,09 dolarů zatímco v Alpeně ze svých daní dostanou přes podporu kultury „zpět” pouhých 0,80 dolarů na obyvatele (a je zřejmé že i přes rozdíly v příjmech tito obyvatelé neplatí daně sedm a půlkrát menší).

Zda efekt veřejné podpory umění bude mít negativní, či žádoucí efekt, záleží na vztahu přijatých dotací a míře zdanění jednotlivých příjmových vrstev. Je zároveň zřejmé, že pokud se bohatší vrstvy obyvatel účastní kulturních aktivit častěji, budou také konzumovat vyšší část dotací investovaných do kultury. Z výše řečeného vyplývá, že výsledný efekt veřejné podpory umění bude žádoucí pouze za předpokladu progresivního zdanění příjmových skupin, či pokud bude veřejná podpora směřována převážně k nižším příjmovým skupinám.

Poručnícké statky

Obecný ekonomický koncept v případě podpory nižším příjmovým skupinám jednoznačně upřednostňuje pomoc v podobě hotových peněz namísto konkrétních statků. Příjemce podpory, neomezen daným výběrem, si za hotové peníze vybere takové statky, které maximalizují jeho užitek a tím jsou příjmy distribuovány efektivně. Tato obecná zásada pomíjí morální úvahy nad rámec ekonomické teorie. Tyto úvahy přicházejí ke slovu v případě takzvaných poručníckých statků, tedy těch, které požívají ochrany státu. Dopady umění a kultury jsou pozitivními externalitami, což je některými ekonomy bráno za nejzásadnější argument pro veřejnou podporu: Oproti výše uvedené zásadě efektivní distribuce podpory je umění a kultura dotována více, než by odpovídalo poptávce obyvatel, neboť statky umění a kultury jsou považovány za obzvlášť pozitivní. Křehkost takového argumentu je zřejmá. Přijatelnější vysvětlení

najdeme opět díky argumentu selhání trhu, konkrétně asymetrické informace: takový „přetlak” podpory kultury zabezpečuje, že plný užitek z umění a kultury budou mít i ti konzumenti, kteří by o možnosti mít takový užitek jinak vůbec nevěděli.

Je neoddiskutovatelné, že umění a kultura produkuje pozitivní externalitu pro společnost jako celek. Jednou z nejdůležitějších je udržení kulturního dědictví pro budoucí generace, vzdělávací a kultivační efekt, posílení národní identity a inovační potenciál. Další argument na bázi selhání trhu vychází z faktu, že užitek z umění je schopností nabytí, a tak mnoha potenciálním konzumentům brání v užtku z umění buď úplný nedostatek informací či se jejich užitek snižuje *nepříznivým výběrem*. Morální hledisko je zohledněno v argumentu vycházejícím ze *spravedlivého rozdělení příjmů* společnosti: veřejná podpora by měla umožnit přístup k umění a kulturnímu dědictví co nejširšímu spektru obyvatel. Dále by měla napomáhat překonat finanční bariéru u nižších příjmových skupin a problém geografické nedostupnosti.

Polemiky

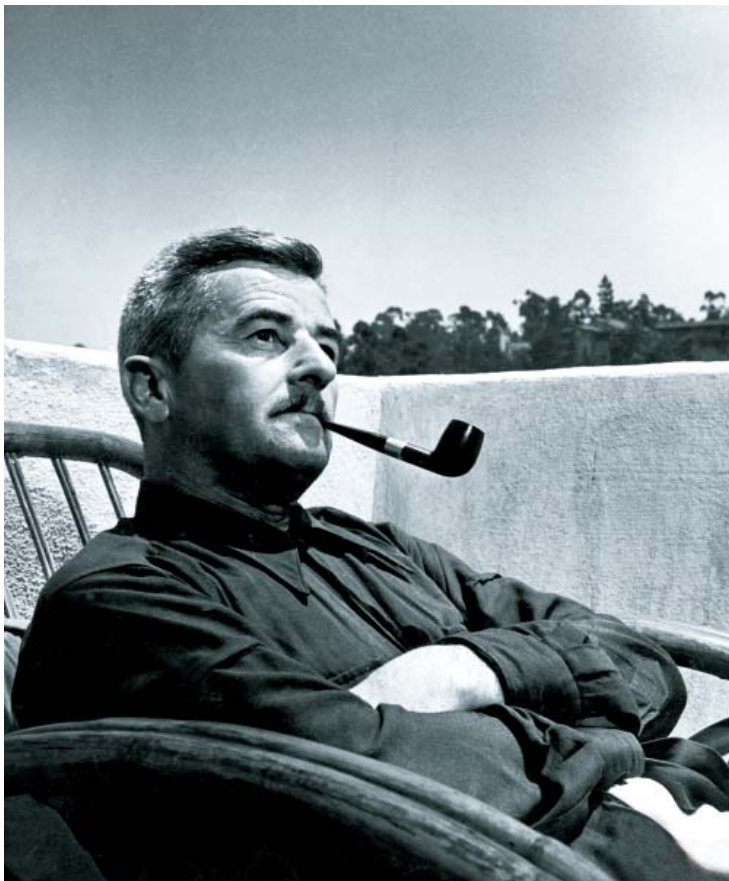
V předchozí části jsme se pokusili o systematický přehled argumentů podporující veřejnou podporu kultury a umění. V části následující naopak představíme argumenty z nejrůznějších pohledů. Vzhledem k tomu, že předchozí část byla věnována především argumentům z ekonomického pohledu, budou následující pasáže přehledem argumentů postavených spíše na morálce, přesvědčení, či nebojme se napsat *víře*. V debatách o oprávněnosti veřejné podpory se z pochopitelných důvodů objevují spíše argumenty tohoto typu a, pokud nepřejdou za hranice demagogie, jsou stejně významné jako ty podložené ekonomickou teorií.

Britská profesorka kulturní politiky Eleonore Belfiore prohlašuje: „Jaké ale použít argumenty ve chvíli, kdy argument ‘umění pro umění’ nestačí? Rozhodně ne ty argumenty, které ukazují na důležitost umění pro jiné obory,” jako jsou investice či vzdělání společnosti. A pokračuje dále varováním, že taková vize vede jenom k zúžení významu umění, toho které není měřitelné, není konkrétní, jehož celkové efekty nemůžeme nikdy prostě „spočítat.” Krom toho existuje podle Balfiore nebezpečí, že takovou definici stavíme umění před úkol, který nemůže splnit. Sliby, že umění dostane společnost z recese hrozí pouze tím, že jejich nenaplnění oslabí argumenty týkající se užitečnosti umění celkově. Podle Balfiore bychom se spíše měli pokusit co nejpřesněji popsat onen užitek z umění, a to tím, že do diskuse zahrneme také publikum, a že se obrátíme do historie.

Zachování kontinuity a kulturního dědictví. Vzdělání, kultivace, prevence

Naše společnost těží z kultury uplynulých století, ale tato byla vždy podporována a vznikala díky aristokracii. A protože aristokracie jako taková už neexistuje, měl by to být stát, který bude pokračovat v podpoře vznikající kultury tak, aby i generace po nás měly z čeho těžit.

Heilbrun považuje nutnost zachování odkazu pro budoucí generace za argument dokazující, že umění a kultura patří mezi veřejné statky:



William Faulkner

a zároveň tím vzniká také větší prostor pro volný čas. A právě umění je jedním z významných činitelů, které mohou pomoci proti „nudě.“

Národní identita a prestiž

Co Čech, to muzikant. Přenosy z MET. Holandský design. Zámky na Loire: zkratky a značky, které jsou v nás zakořeněny a dokáží ovlivnit náš pohled na danou zemi. Nejvýrazněji to lze pocítit, pokud se sami octnete v zahraničí: čím lidé obvykle navážou konverzaci poté, co prozradíte, z jaké jste země? Reprezentanti jednotlivých zemí jsou si toho samozřejmě vědomi a s uměním a kulturním dědictvím nakládají jako s velmi účinným PR nástrojem (iniciováním či podporováním aktivit, které k tomu směřují). Příkladem může být Expo 2010 v Šanghaji, Evropskou unií bohatě podporované Ruhrtriennale v oblasti bývalých industriálních oblastí Severního Porýní-Vestfálska, zápis Slovákého verbučku na seznam UNESCO aj.

James Heilbrun obhájí význam kultury pro národní identitu proti oponentuře napsané v roce 1979 sociologem a filosofem Ernest van den Haagem. Haag považuje posilování národní identity za jednu z pozitivních externalit působení kultury. Odmítá však, že by se takové případy daly najít v USA: že zde vysoké umění nijak nepřispívá k podpoře národní identity a aplikuje tento poznatek na celé umělecké odvětví. Haag dodává, že příklady aktivit, které podle něj skutečně ovlivňují vnímání americké národní identity (jmenuje sport, TV a rockové koncerty) tak činí navzdory tomu, že se jim nedostává žádné veřejné podpory. To, že se umění nijak nepodílí na uvědomění si národní identity Američanů však Heilbrun v zápětí vyvrací výčtem konkrétních příkladů, kdy americká kultura ovlivnila tu světovou (jako např. v případech abstraktního expresionismu v malbě nebo již zmiňovaných přenosů z MET), či si přetvořila vliv zvenců do vlastního svébytného amerického stylu pro americké publikum (jako příklad jmenuje neoklasickou baletní školu). Jako slabinu Haagovy argumentace uvádí, že se omezuje pouze na velmi úzký problém a ignoruje řadu dalších prokázaných faktů. Heilbrun dále upozorňuje na fakt, že za určitých podmínek může být podporování národní hrdosti viděno naopak jako nežádoucí (umění je nezřídka zneužíváno k politické propagandě aj.)

Profit a multiplikační efekty

Postupem času se pozměnil úhel pohledu, ze kterého je veřejná podpora kultury a umění obhajována z ekonomického hlediska: z původně poněkud submisivní role se postoj od začátku devadesátých let emancipuje v sebevědomější „kulturu je dobré podporovat, protože je to výhodné.“

Ve studii Evropské unie *The economy of culture in Europe*, kterou k argumentaci využila i Státní kulturní politika ČR na léta 2009–2014, se říká, že kreativní sektor v EU zaznamenal v roce 2003 obrat 653 mld. EUR, tj. 2,6 % HDP EU; to je více, než vytvořil např. sektor nemovitostí, potravin, nápojů a tabáku či chemický průmysl. Růst v tomto sektoru byl v letech 1999–2003 o více než 12% bodů rychlejší než

dokonce i ti, kteří se sami na kulturních počtcích neúčastní, by měli mít zájem na uchování současného kulturního dědictví pro budoucnost. Nemluvě o těch kulturních statcích, které jsme sami zdědili po našich předcích. V tomto smyslu neuvažuje pouze o hmotných kulturních statcích, ale také zachování dosažených dovedností, vkusu a tradic potřebných pro udržení úrovně múzického umění. Na druhou stranu upozorňuje, že taková péče je často zabezpečována soukromými subjekty, které na uchování kulturního dědictví mají také zájem. Někteří oponenti proto mohou považovat státní zásah za nadbytečný: to v tom případě pokud užitek z „ještě více zachovaného dědictví,“ které státním zásahem vzniká, považují za natolik nízký, že nezakládá oprávnění na státní zásah.

Ovšem: opozice může namítat, že umění vzniká a bude vznikat i samo o sobě: jako nevyhnutelná potřeba umělců. Jak ostatně prohlásil William Faulkner „Spisovatel nepotřebuje ekonomickou svobodu. Vše, co potřebuje, je tužka a papír. Nikdy jsem nenapsal něco dobrého jenom proto, že jsem dostal peníze. Dobrý spisovatel nepíše žádným nadacím o příspěvek. Dobrý spisovatel je příliš zaměstnán tím, že něco píše.“ K tomu prohlašuje Brian Micklethwait, autor ostré polemiky *Against Art Subsidies*: „Umění je ve své podstatě doslova nezničitelné. (...) Je jako plevel, mravenci, chřipka!“ a ilustruje to na hypotetické představě, kdy by britský Arts Council měl za úkol umění ne podporovat, ale naopak zastavit. A to tak, že by byl nucen vyplatit všechny umělce, dobré i špatné, aby NEprovozovali umění. -- je zřejmé, že „zabránit umění“ nelze.

U oblasti vládního zájmu jako například obrana, zdravotní a sociální péče, vzdělání aj. je veřejná podpora samozřejmá a většina o její oprávněnosti nepochybuje. Co tento veřejný zájem způsobuje? A najdeme nějaké styčné body také v případě kultury a umění? Je jím „prevence“, a to v tom nejširším slova smyslu, jakási prevence „nelidství“. Neexistují pro to žádné vědecky podložené studie, ale mnoho argumentujících je přesvědčeno o tom, že „vystavení se“ kultuře člověka kultivuje, společensky vychovává. S poněkud provokativním argumentem v souvislosti se společenským významem umění přichází „trendwatcher“ Adjiedj Bakas. Tvrdí, že spolu s transformací ekonomiky dochází k proměně povahy práce



Slovácký verbuňk

činil průměr EU. Kulturní sektor zaměstnával v roce 2004 více než 4,7 mil. osob (tj. 2,5 % ekonomicky aktivní populace EU25); zaměstnanost v této sféře rostla rychleji než průměr v EU a vykazovala výrazné znaky „modernosti“ – resp. toho, jak by pracovní scéna mohla vypadat v budoucnu – flexibilnější, orientovaná na projekty, vyžadující mobilitu a vyšší kvalifikaci. To jsou impozantní čísla. Slabinou takto předložených argumentů je ale fakt, že do kreativních průmyslů se počítají i masová odvětví jako jsou filmový průmysl, počítačové hry, populární hudba, ale i celý reklamní průmysl, design, architektura aj. Umění tedy funguje spíše jako katalyzátor a zdroj inovací, ze kterého pak profitují i další odvětví. Podíl samotné kultury a umění na výše uvedených číslech je třeba brát s rezervou.

Přínosy z kultury se mohou podle Heilbruna v místní ekonomice projevit dvěma způsoby: za kulturu přijíždějí návštěvníci odjinud, kteří zde utrácejí peníze i za související služby. Také pověst regionu příznivě ovlivněná významnými kulturními aktivitami může mít vliv na rozhodnutí o investoru o umístění jejich podniku, a tím zvýšit příliv investic. Podle Heilbruna však tyto argumenty nezakládají právo na podporu ze *státních* veřejných zdrojů, ale pouze ze zdrojů *lokálních*, kde tyto efekty působí. Podpora na národní úrovni by byla z tohoto hlediska oprávněná pouze tehdy, pokud by daná kulturní aktivita přinesla zájem zahraničních návštěvníků/firem. Ale opět tu narážíme na protiargument, že lokální ekonomiku lze jistě stimulovat i efektivnějšími (přímějšími) způsoby, než prostřednictvím podpory kultury a umění.

Inovace a kreativita

Argumenty týkající se inovace a kreativity jakožto důležitého potenciálu umění získávají na významu také zhruba od devadesátých let, a to v souvislosti se přiklonem ekonomiky ke službám a vývoji. Arjo Klammer k tomu ve svém článku pro NRC Handelsblad říká jednoduše: „Civilizovaná společnost potřebuje kulturu a umění stejně jako vědu: jako zdroj vědění a kreativity.“ Ta by podle něj měla být organizovaná a financovaná na akademické bázi, právě tak jako věda. Brigitte van Haften konstruuje

svůj argument podobně, když říká: „Kultura a inovace jsou nevyhnutelně spojeny. Kultura jakožto odvětví potřebuje jak své vrcholy, tak i bázi: dobrou infrastrukturu a 'laboratoře' stejně jako populární akce pro nejširší publikum. Proto je třeba do kultury investovat (...).“ Heilbrun k argumentům přidává vodítko, proč zrovna argument kreativity a inovace opravňuje k veřejné podpoře, proč by jejich původci měli být chráněni: Na rozdíl od technických a vědeckých odvětví, inovace v umění nelze patentovat a její autoři, kteří na sebe vzali riziko (experiment je nákladný a zdaleka není zajištěno, že skončí úspěchem) a vynaložili úsilí, nejsou chráněni. Pokud se takový umělecký experiment podaří, nemůže nikdo zabránit dalším, aby inovaci používali také.

Proti – Soběstačnost trhu. Umění jako věc osobní

Základní argument druhého názorového tábora zdůrazňuje především soběstačnost mechanismů volného trhu, které alokují zdroje optimálně. Přeloženo z jazyka ekonomie: pokud je daný projev umění skutečně dobrý, tak si na sebe přeci musí vydělat. Názory reprezentující tento argument jsou přítomny například v polemikách již citovaného Ernesta van den Haaga. Ve své polemice *Against Art Subsidies* tento argument zmiňuje i Brian Micklethwait: „...všechny 'závažné' umělecké formy, které nyní Arts Council udržuje naživu, byly někdy v minulosti dobrým byznysem. Proč Haydn napsal přes stovku symfonií? Protože za to byl dobře zaplacen. (...) Velké formy současnosti jsou film, populární hudba, (...) televizní pořady. Tyto umělecké formy nepotřebovaly žádné vládní granty na to, aby vznikly, třebaže politici si zvolili – pro své vlastní důvody – za ně platit jako v případech vysílání: aby nad ním měli kontrolu. V závěru výše uvedeného citátu přichází Brian Micklethwait s další rovinou argumentu soběstačnosti. Není to jen soběstačnost trhu, ale i samostatnost a nezávislost umělecké tvorby jako takové, která byla uváděna jako argument proti státním zásahům: a to často samotnými umělci.

V návaznosti úsloví „koho chleba jíš, toho píseň zpívá“ zaznívala (nepřekvapivě především z americké půdy) obava, aby se umělci nestali

„bezvýznamnými pěšáky v centrálně řízeném národním programu, jehož kontrola může být natolik pohlcena byrokracií, ve které se původní účel ztratí.“ (Helen M. Thompson, výkonná tajemnice the American Symphony Orchestra League). Nebo, jak před výborem Kongresu prohlásil sochař Wheeler Williams, „Opravdový umělec je nevyhnutelně neotesaný individualista a nechce být žádný pudlík oblažovaný péčí vlády s diletantskými 'experty' jako pečovateli.“ Takové postoje dodnes zastávají především undergroundoví umělci, jakkoliv je jejich postavení jiné, než třeba v dobách beatníků: „Vláda, která chce hrát roli v umění je jako gorila zkoušející provléct nit jehlou: nejdříve je to roztomilé, pak nemotorné ale ze všeho nejvíc nemožné“ (malíř Larry Rivers). Bill Kauffman prohlašuje, že v případě vládních dotací do umění nejde jenom o „vyhozené peníze,“ ale další napáchané škody: byrokracii, která vzrostla kvůli žádostem nutných pro dotace, vybírání členů hodnotících komisí a celý „zbytečný povyk“ kolem příjemců dotací. „Nemůže to fungovat jinak. Nemůže to fungovat spravedlivě. Ale i kdyby ano, stejně je takový systém škodlivý. Pouze průměrnost může zničit umění. A jako v každé byrokracii, i zde průměrnost bují. Odkud jsou vybírání členové hodnotících komisí? Z unie spisovatelů, přirozeně. Ctihodní občané s dostatečnou reputací k tomu, aby byli vybráni a nemají nic lepšího na práci než takovou nádeničinu. A takoví vyberou opět jen jim podobné (...). Američtí spisovatelé a malíři a dramatici a hudebníci prosperovali, když je vláda ignorovala. Nechceme dotace. Nechceme cenzuru. Nechte nás na pokoji.“ Proti ochranné ruce státních dotací neprotestují ale pouze američtí umělci. Titia Ketelaar ve svém článku pro holandský *NRC Handelsblad* cituje výrok umělce Joe La Placa, reprezentujícího britskou organizaci All Visual Arts: „Možná, že inovativní vizuální umění a malba jsou prostě lepší bez jakýchkoliv dotací. (...) Pokud umělec žije pohodlně, jeho umění nikdy nebude dobré. (...) Škrty v rozpočtech pouze oddělí zrna od plev, což pro některé může znamenat životní šok. Ale podívejte se na New York osmdesátých let: život zde byl také tvrdý a jaké umění z toho vznikalo.“

Elitářství

Proč by všichni daňoví poplatníci měli podporovat aktivity, ze kterých má užitek jenom jejich malá část? Edward Banfield k tomu dodává, že publikum, které chodí na umění bylo — a vždy bude — z drtivé většiny pocházet ze střední a vyšší střední příjmové třídy, jejíž členové by se těšili z uměleckých požitků, i kdyby žádné dotace neexistovaly. Ekonom Dick Netzer, jinak zastánce veřejné podpory, připouští, že dotace selhaly ve snaze zvýšit zastoupení nižších příjmových skupin mezi konzumenty umění. Kauffman k tomu dodává, že vkus, ne peníze, je tou základní překážkou pro to, aby publikum bylo rozmanité: „vstupné do většiny muzeí stojí zhruba polovinu toho, co lístek do kina. Podíváme-li se na obecenstvo koncertu Hanka Williamse, Jr. nebo nějaké rapové show, je zřejmé, že venkovští obyvatelé, dělníci, afroameričané jsou velmi ochotní platit za zábavu. Želobu, za špatný typ zábavy — aspoň z pohledu uměleckého establishmentu. Takže jsou tito zaostalí daňoví poplatníci nuceni dotovat takové projevy umění, které samozvaní experti označí za cenné.“ Případně, jak uvádí Micklethwait, ještě více peněz musí být vydáno na to, aby byla vysoká kultura rozšířena i mezi

nízké příjmové skupiny, například na uměleckou výchovu — to vše za peníze těchto daňových poplatníků, kteří raději navštěvují nedotované koncerty populární hudby.

Ernest van den Haag vyvozuje, že taková neadekvátní a nespravedlivá distribuce příjmů má nakonec na svobodnou uměleckou tvorbu ve výsledku negativní účinek. Heilbrun tento argument vyvrací a dodává, že Haag navíc přehlíží dvě skutečnosti: případné negativní efekty distribuční politiky by měly být korigovány dodatečnými nástroji a ne odmítnutím samotné snahy o narovnávání nerovnoměrného rozdělení příjmů z důvodu selhávání trhu. Zadruhé dodává, že pokud se i přesto chceme zaměřit na efekty alokačních politik stran distribuce příjmů, můžeme stále vybrat ty typy podpory, které s sebou nenesou takový negativní efekt. Jinými slovy: to, že taková nerovnováha platí v případě opery, neznamená, že máme odmítnout podporu umění jako celku.

Argumenty popisující bohatce užívající si návštěvy opery dotované z daní dělníků jsou efektní. Ale kultura samozřejmě není jenom opera: jak už několikrát zaznělo, produkty umění a kulturního dědictví nás obklopují v našem běžném životě na každém kroku. Jak říká Hans Onno van den Berg „99 procent populace užívá produkty kultury: navštěvuje muzea, hraje na kytaru v kapele, jdou na divadelní festival, čtou knihy, chodí do knihovny, poslouchají hudbu na iPodu nebo CD, mají doma pověšený obraz nebo plakát, fotografují, filmují.“

Umění bývá také často srovnáváno se sportem: je populárnější a nepotřebuje dotace. Van den Berg to komentuje z pohledu nizozemských podmínek následovně: „Sport přitahuje daleko menší počet aktivních účastníků (60 procent sport aktivně provozuje, ale jen 39 procent obyvatel navštěvuje sportovní utkání) a navíc není pravdou, že by nebyl dotovaný. Například fotbal je bohatě dotovaný prostřednictvím nákupů a oprav stadionů, častých finančních pomoci fotbalovým klubům a rozsáhlého nasazení policie a záchranných sborů při fotbalových utkáních.“

Neefektivita

Na argument „lepší je ponechat peníze mezi lidmi a nebrat jim je na daních, protože sami nejlépe rozhodnou, jak s nimi naložit,“ navazuje argument neefektivity týkající se jak fungování státní správy, tak i samotných kulturních institucí. Zmiňovali jsme argument zastánců dotací, který říká, že podpora investovaná státem do umění se mu vrátí na daních. Pro každého jen trochu doprava od středu smýšlejšího člověka je to argument hovořící naopak ve prospěch odpůrců veřejné podpory: v takovém případě jde o pouhou byrokratickou cirkulaci peněz, na jejíž chod je navíc spotřebována nezanedbatelná část zdrojů, které by mohly být využity jinak. Micklethwait podotýká, že pokud by vláda měla skutečně na srdci dobro svých občanů, jejich peníze by jim byly ponechány, aby si s nimi mohli naložit podle svého uvážení. Ernest van den Haag k tomu dodává, že vláda nemůže umět rozlišit dobré od špatného a musí rozdělovat dotace nediskriminačně. To však záhy vyvolá zvýšený zájem příjemců, mezi nimi i „pseudoumělců“, kteří se uměním začali zabývat právě kvůli této podpoře.

Haagovým argumentům oponuje Heilbrun, a to na příkladu Evropy, kde podle něj k žádné takové katastrofě nedošlo i před dlouhotrvající

cí subvence ze strany států. K argumentu nekompetence Heilbrun upozorňuje, že dotace nerozdělují vládní úředníci, ale specializované agentury s týmy hodnotitelů, kteří svá rozhodnutí opírají o posudky vypracované profesionály. Do zajímavých souvislostí se zde dostávají zjištění Hanse Abbinga ve studii *Why are artists poor?* kde na příkladech z Nizozemí ilustruje, že v praxi má pravdu spíše Micklethwait. Abbing doslova říká „...efekt vyšších dotací, podpory, sociálního zabezpečení a dotovaného vzdělání je, že se více lidí stane umělci a více lidí tak skončí s nízkými příjmy.“ A potvrzují to i statistiky počtu umělců participujících na dotačních programech v závislosti na jejich výši, které ve studii předkládá.

Ústy Johna Updikea „Raději budu podporován houfem anonymních občanů lovcích ve své vlastní peněženice obnos odpovídající knížce nebo časopisu, než nějakým sborem osvícených a odpovědných osob obhospodařujících veřejný fond.“ Ve stejném duchu se o veřejné podpoře vyjádřil i E. L. Doctorow v ironickém textu adresovaném v roce 1981 státní komisi pro dotace: „Osvícená národní nadace dává svoje peníze víceméně neznámým obsesivním individuům, která obětovala veškerý svůj komfort a útěchu ve jménu své umělecké tvorby.“

Opozice ekonomickým argumentům

Ekonomické argumenty hovořící pro veřejnou podporu kultury a umění jsme na začátku textu uvedli, aniž bychom dali hlas protistraně. Některé z protiargumentů už zazněly v rámci předchozích částí, dalším dáváme prostor zde. Z ekonomických argumentů „staré školy“ (selhání trhu) je protistranou zpochybňována především hodnota pozitivních externalit, které s sebou kultura a umění nese:

Edward Banfield uznává, že existence externalit na trhu umění a kultury může způsobovat selhání trhu, avšak to podle něj nezakládá oprávnění pro veřejnou podporu. Je totiž přesvědčen, že ekonomové u těchto externalit neprokázali uspokojivou hodnotu. Dále se zabývá selháním trhu v podobě asymetrické informace, a to z hlediska svobodné vůle konzumenta: pokud by konzument o tuto informaci stál, byl by ochoten za ni zaplatit. V tu chvíli by zafungovaly mechanismy volného trhu a soukromé subjekty by takovou informaci dodaly. Jak však Heilbrun upozorňuje, zcela při tom pomíjí specifickou situaci umění, a to, že potenciální konzumenti často *nevědí*, že by mohli užít daného uměleckého statku získat užitek, a tím pádem za úvodní informaci o tomto statku ani nebudou ochotni platit. Banfield také zpochybňuje politiku muzeí, které nízkým vstupným, které zdaleka neodpovídá nákladům, zpřístupňují kulturní dědictví co nejširší vrstvě obyvatel. Namítá, že efektivnější řešení

by bylo tento problém řešit nástroji přerozdělení zdrojů přímo žádoucím skupinám, než tyto statky prodávat pod cenou. Heilbrun z toho vyvozuje, že Banfield nepovažuje kulturní statky za pozitivní externalitu, která právě zakládá důvod veřejné podpory (v tomto případě nízkou cenou vstupného).

Gareth Morgan pokračuje v opozici ekonomickým argumentům týkajících se velikosti odvětví (podíl na zaměstnanosti a příspěvek k HDP) a jeho ekonomického významu: upozorňuje, že velikost odvětví v žádném případě nemá vliv na to, zda je veřejná podpora oprávněná či ne. K argumentu týkajícímu se veřejných statků říká, že aby byla veřejná podpora oprávněná, musí být vedle samotného selhání trhu prokázáno, že alternativa, kdy stát zasáhne pomocí veřejné podpory, zajistí vyšší úroveň blahobytu v porovnání s efekty způsobené selháním trhu. Přímou klade podmínku: „pokud (u daného statku) nelze prokázat čistý přírůstek blahobytu, nelze (statek) dotovat z kapsy daňového poplatníka.“

Literatura

- Bill Kauffman: *Subsidies to the Arts: Cultivating Mediocrity*. Cato Policy Analysis. 1990
 Brian Micklethwait, . *Against Art Subsidies*. Cultural Notes. 1983.
 Ernest van den Haag, . *Should the government subsidize the arts?*. Policy Review. 1979.
 Edward C. Banfield: *The Democratic Muse : Visual Arts and the Public Interest*. 1984.
 James Heilbrun: *The Economics of Art and Culture*. 1993
 Gareth Morgan: *The Arts Flourish, State Funded or Not*. 1998
 Dick Netzer: *The Subsidized Muse : Public Support for the Arts in the United States*. 1993. ■

inzerce

XX. MEZINÁRODNÍ KYTAROVÝ FESTIVAL A KURZY BRNO '11

7. – 13. 8. 2011

GUITARTALENT '11 mezinárodní kytarová soutěž

10. – 11. 8. 2011

7. 8., 20 ⁰⁰	EMILIO MAYA y grupo – FLAMENCO DE GRANADA	ZA PODPORY:   
8. 8., 20 ⁰⁰	ROLAND DYENS, Francie	
9. 8., 17 ¹⁵	WILLIAM ANDERSON, USA	
9. 8., 20 ⁰⁰	JAVIER GARCIA MORENO, Španělsko	
10. 8., 20 ⁰⁰	TETRA QUARTET, Anglie	
11. 8., 20 ⁰⁰	KATONA TWINS kytarové duo, Maďarsko	
12. 8., 16 ⁰⁰	KONCERT ÚČASTNÍKŮ A KYTAROVÉHO ORCHESTRU FESTIVALU; dirigent Vladimír Novotný	
12. 8., 20 ⁰⁰	JORGE CABALLERO, Peru / USA	

PORÁDÁJÍ:
 ČESKÁ KYTAROVÁ SPOLEČNOST o.s.,
 Info: guitar@guitar.cz,
www.guitar.cz
 Brněnské kulturní centrum,
 Radnická 8, Brno 602 00
 Info: trusko@bkcz.cz,
muselikova@bkcz.cz,
 tel./fax: 00420 542 214 625

VSTUPENKY:
 Předprodej BKC,
 Běhounská 17, Brno,
 tel. 542 210 863

UMĚLECKÉ VEDENÍ:
 VLADISLAV BLÁHA



Podpora umění ve Francii

Text: **Adrien Chiquet a Jacques Oger**, Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Francie má auru země umění zaslíbené a umělce štědře opečovávající. K současnému stavu státní podpory nám napsali své komentáře dva hudebníci, kteří jsou zároveň činní jako organizátoři či vydavatelé okrajové hudby: Adrien Chiquet a Jacques Oger

Météo

Adrien Chiquet je hudebník (hraje na harfu a piano), studoval muzikologii v Tours a od roku 1999 organizuje koncerty soudobé hudby. Od roku 2004 se podílel na organizaci festivalu Jazz a Mulhouse, přičemž o tři roky později se stal jeho uměleckým ředitelem a vystřídal tak po šestnácti letech v této funkci Paula Kanitzera. Od roku 2008 se tento festival jmenuje météo – Mulhouse Music Festival a každoročně na něm můžeme spatřit to nejlepší ze scény volné improvizace, experimentální scény, současného jazzu a přidružených žánrů (elektronika, industriál, současná „vážná“ hudba atd.). Společným jmenovatelem jsou nové přístupy a perspektivy napříč žánry. Organizace festivalu, který se koná v srpnu a vystoupí během něj cca 60–90 hudebníků, zaměstnává celoročně dvě a půl osob a třicet během samotného konání. Návštěvnost se pohybuje kolem 300 lidí. Součástí jsou i každoroční týdenní stáže pod vedením těch nejzkušenějších hudebníků, které se konají na místní konzervatoři. Letos je povedou: Burkhard Beins, Axel Dörner, Jean-Luc Guionnet a Joëlle Léandre. (Petr Vrba)

Ve Francii máme často dojem, že se v naší zemi žije umělcům snadněji než kdekoli jinde na světě. Síť divadel, klubů, oper, koncertních sálů a festivalů je považována za jednu z nejlepších v Evropě atd. Sami sebe tak vidíme a v osmdesátých a devadesátých letech to snad byla i pravda, ale v posledních deseti letech se věci vyvíjejí jinak. Celý systém je postaven na státní podpoře skrze ministerstvo a na naše „Ministère de la Culture“ jsme hrdí. Navzdory politickým změnám poslední dekády stále věříme, že je garantem kvality i demokracie v umění a kultuře. Podívejme se, jak to funguje, především v oblasti tzv. „spectacle vivant“ (divadlo, živá hudba, tanec, pouliční umění atd.).

1. Několik velkých, prestižních a často nákladných organizací je pod přímou správou ministerstva. Někdy jako jeho přímá součást, poměrně často prostřednictvím další „nezávislé“ organizace, nicméně stále pod dozorem ministra. Tyto organizace mají často v názvu slovo „národní“: Opera National du Rhin, Centre Chorégraphique National atd.

2. Další organizace jsou nezávislé a dostávají od státu podporu. To je běžný způsob: festival, klub či jiný subjekt požádají o podporu u regionální pobočky

(DRAC), která spravuje peníze ministerstva pro příslušnou oblast. Každý rok (někdy každé tři roky) musí pořadatel žádat znovu a musí dokazovat správné využití dotací.

3. „Kulturní pracovníci“ mohou mít ve Francii zvláštní status zvaný „intermittence du spectacle“. Umělec nebo technik, který prokáže alespoň dvaapadesát koncertů (či jiných představení) v průběhu deseti měsíců, může být zařazen do systému. Během následujících osmi měsíců pak, pokud nepracuje, může požádat o sociální pojištění vypočítané podle doby, kdy pracoval. Tyto peníze nepřicházejí přímo od státu, ale jde o způsob, jak dostat peníze přímo k umělcům a přidruženým profesím. O různých způsobech, jimiž se lidé a organizace snaží systém zneužívat, tu mluvit nebudeme.

Tato struktura fungovala pár let obecně celkem dobře, i když bychom v ní mohli vidět ukrytý jeden z důvodů, proč Francie dnes nepatří v oblasti umění k nejdynamičtějším zemím. Role se zdály být celkem jasně rozdělené: „velké scény“ pro operu, mezinárodní divadlo, orchestry atd. a vedle toho síť menších organizací pro turné, kreativitu, experimentování, každodenní koncerty, potom bary, kavárny, squaty...

Největším problémem dneška je pozice státu v celé té mašinérii. Francie má poměrně složitý systém státní a místní správy: města, metropolitní oblasti, départementy, regiony, různé úřady a rady. Zdálo by se, že je role státu prostá: finančně podporovat příslušné organi-



Centre Choregraphique National



Adrien Chiquet

zace (přímo, či skrze místní pobočku). Při důkladnějším pohledu ale vidíme, že stát je vnímán jako rozhodující expert také dalšími aktéry. Výsledkem tak často je, že ministerstvo kultury hraje roli spouštěče pro další zdroje podpory. Zvláště v avantgardním umění (a v soudobé hudbě) je stát „motorem“ celé finanční mašinérie. Není tou největší součástí celku, ale pokud selže, nic dalšího nefunguje. A právě to se děje dnes. Stát se stahuje z mnoha projektů a tím dává špatný signál dalším sponzorům.

Co z toho vyplývá? Mnoho věcí. Přestane-li stát podporovat festival či klub, často z toho ostatní sponzoři vyvozují závěry ohledně samotných pořadatelů. A začnou se rovněž stahovat. Místní úřady začínají „chápat“, jak lze kulturu, umění a zábavu v demokracii využít k vítězství ve volbách. Stát býval v těchto věcech brzdou. Dnes jsou regionální samosprávy často samy pořadateli akcí a majiteli zázemí, což by nebylo takovým problémem, nebýt smazávání hranic mezi uměním a showbiznysem.

Soukromé dárcovství („mécenes“) je často vázáno na různé formy zvýhodnění pro firmu. Stát se tak snaží kompenzovat snížení vlastní podpory tím, že na soukromé firmy deleguje moc rozhodovat, kam půjdou veřejné peníze (tedy daně). Ale zde nastává paradoxní situace, protože pro některé firmy je existence státní podpory stále zárukou jistoty a spolehlivosti podporované organizace.

To je jen částečný pohled na současnou situaci ve Francii. A koneckonců, jen doháníme svět v liberálním přístupu k umění a kultuře, které jsou ve skutečnosti možná jen formami zábavy a komunikace.

Měli bychom ale zvážit roli, kterou Francie (a Evropa) hrála v umění do dnešních dnů. Mnoho amerických umělců v oblasti jazzu, tance, divadla i výtvarných umění vděčí za své kariéry přijetí v Evropě a mnozí z nich dodnes vydělávají peníze díky sponzorovaným turné po festivalech a divadlech ve Francii.

www.festival-meteo.fr



Musique Action

Potlatch

Coby saxofonista hrával v osmdesátých letech Jacques Oger s lidmi jako Joëlle Léandre, Daunik Lazro, Jacques Berrocal aj. Coby vydavatel se od roku 1998 věnuje „zachycení toho, co neustále uniká“. Na své značce Potlatch vydává po pečlivém vybírání průměrně dvě alba ročně a většinou se jedná o záznamy akustických, v menším případě elektro-akustických setkání. A jak už jméno vydavatelství naznačuje, jedná se v symbolické rovině o předávání darů nejvyšších, ať už to budeme vnímat jako výměnu mezi hudebníkem a posluchačem nebo mezi hudebníky navzájem. Plným právem je Potlatch považováno za významné nakladatelství mapující inovativní přístupy na poli volné, neidiomatické improvizace, orientující se v tomto směřování spíše na tišší polohy (redukcionistické přístupy atd.). (Petr Vrba)

Hudební vydavatelství ve Francii mohou získávat podporu od několika organizací, nikoliv přímo od státu či státních institucí

Jde o organizace nazývané „Sociétés civiles“. Tyto organizace získávají své prostředky ze specifických daní či poplatků (z prodeje kulturních produktů) a hlavní část těchto peněz směřují do podpory kulturních projektů, včetně vydávání nahrávek. Je jich celá řada: Spedidam, Adami, FCM, MFA.

Je jasné, že tento druh podpory je pro určité oblasti důležitý. Když musíte zaplatit nahrávací frekvence v drahém studiu, jak je tomu v klasické hudbě či jazzu, a drahý luxusní booklet, potřebujete více peněz. V oblasti experimentální či improvizované hudby takové náklady často nejsou zapotřebí, protože dobrou kvalitu zvuku lze zajistit i levněji.

Pro značku Potlatch jsem nikdy nechtěl usilovat o tento druh finanční podpory. Vždycky jsem to považoval za něco nepřírozeného. Hlavním kritériem jsou pro mě posluchači. Musíte se dostat k posluchačům a pokusit se je přesvědčit, aby si vaše nahrávky poslechli. Pokud vydavatel získává finanční podporu, nemusí se tolik snažit o úspěšné prodeje a kontakt s posluchači.

Na druhou stranu si myslím, že finanční podpora je nezbytná pro pořadatele koncertů a festivalů věnovaných experimentální a improvizované hudbě, jako jsou Like Les Instants Chavirés, Musique Action, Densités, Meteo Mulhouse.

Věci se ale mění a vydávání CD začíná být problematické. V oblasti experimentální hudby se trh stále více zmenšuje a finanční podpora tak možná začne být zapotřebí. Jednání s byrokratickým systémem ale není snadné.

www.potlatch.fr

Plat', abys zněl

Payola a výroba populární hudby

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

Nezávislý promotér není zastáncem, ale naopak nejhorším nepřítelem nezávislé hudby.

Není žádným tajemstvím, že nejvyšší patra hudebního průmyslu nadřazují pud sebezáchovy altruističtějšímu cíli podporovat obecné kulturní povědomí. Ano, mohou se proti tomu ohrazovat nekonečnými litaniami o tom, jak nás „hudba všechny svádí dohromady," ty ale stojí v příkrém rozporu s tendencí hudebního průmyslu škatulkovat všechnu nahranou hudbu do čím dál menších kategorií a následně profitovat z uměle vytvořených rozdílů v životním stylu posluchačů. Vysychající rybník vydavatelských majors se scvrkává do jediné monopolistické entity, jejíž nesmlouvavé poselství zní: duchovní užitek je neodělitelně vázán k užtku materiálnímu.

Dolar i cent

V uplynulých idealističtějších dekadách toto poselství mohlo posluchačům kupujícím si desky připadat přímo odporné, v současné době se ale hudební průmysl nachází na vrcholu konzumního

cynismu a necítí se být povinen kázat nic jiného než právě toto poselství. Navíc mají vydavatelští majors v současnosti k dispozici utěšený katalog umělců, kteří z finančního zisku dělají tvůrčí obsah své produkce a kýžený cíl zároveň. Popoví umělci už nemají být pouhými hudebními řemeslníky, ale nemilosrdně „crossmarketingovými" osobnostmi používajícími své charisma k prodeji módy, účinkování ve filmu a podobným věcem, kterými se poté budou holedbat ve svých písních. Rovněž je zajímavé prozkoumat jména hudebním průmyslem tlačených „urban" hudebníků (slovo „urban" je v tomto kontextu podivný termín, jímž hudební průmysl označuje nahrávky vytvořené černými Američany a který naznačuje, že „rurální" černoch je patrně nějakou prapodivnou anomálií). Když například umělci jako Ke\$ha a Too \$hort promění svá umělecká jména tak, aby se v nich místo písmene „s" objevil znak měny, není pochyb o tom, že do hudebního průmyslu vstoupili ze zcela racionálních důvodů. Totéž platí i pro superhvězdu Curtise Jacksona zvaného 50 Cent, který, i když si pro své jméno zvolil pouhou dílčí jednotku dolaru, není ve svém honu za mrzkým mamonem o nic umírněnější: názvy alb jako *Get Rich Or Die Tryin'* leccos prozradí o tématech jednotlivých tracků a ne jeden Jacksonův text skutečně srší nefalšovaným, sociálně-darwinistickým pohrdáním vůči těm, kdo se „rozhodnou" zůstat chudí, tedy například vůči těm, kdo nemají žaludek spolupodílet se na podzemní ekonomice spojené s prodejem drog a zbraní. I když se to může zdát kontroverzní, obrazy ekonomické dominance „za použití všech nutných prostředků" již dávno nejsou v bobtnajících katalogích vydavatelských firem nijak exotickým dráždivem, naopak jsou stěžejními tématy, na kterých si hudební průmysl přeje stavět: pouliční rytmy a rýmy často nejsou ničím jiným než metaforami aktivit major labelů, které je vydávají. Tyto labely mají možná o něco „bělejší límečky" než jejich hvězdní zaměstnanci, dokáží ale být stejně nemilosrdné, jako zločinecké kruhy, o kterých tak rád básní 50 Cent.

Protože nás s jejich produkty často pojí pevné emocionální pouto, je snadné vnímat vydavatelské majors jako entity, které pouze umožňují distribuci a vysílání hudby, a představovat si, že umělci, kteří s nimi podepsali smlouvu, fungují pouze na základě vlastních tvůrčích sil (to jest bez vnějších tlaků a manipulace ze strany domovského labelu). Nahrávacímu průmyslu se ale podařilo obějt směrnice FCC [Federal Communications Commission] omezující korupci tím, že zaměstnal „třetí stranu" takzvaných „nezávislých promotérů", kteří se starají o pozitivní recenze a garantují patřičnou rotaci v rozhlasových anebo televizních hudebních pořadech. Jejich manipulace veřejného vkusu prostřednictvím nemalých částek pro hlasatele a recenzenty vešla ve známost coby *payola* (složenina slova *payoff* a názvu gramofonu RCA *Victrola*). Ačkoliv je tato praxe vcelku dobře zdokumentována, stále kvete, i když její průnik do světa hudebního průmyslu do určité míry odhalila přelo-



Enrico Caruso s fonografem značky Victrola

mová kniha Fredrica Dannena *Hit Men*. Gigantické americké rozhlasové sítě, jako je například Clear Channel, musely v roce 2007 zaplatit FCC milióny dolarů na pokutách za spoluúčast na *payole*.

Vědomí o této praxi jen přilévá olej do již tak vášnivě planoucí debatě o vkusu spotřebitele a o tom, zda si kupujeme to, co si instinktivně oblíbíme, nebo to, o čem nám bylo řečeno, že si to máme oblíbit, zatímco jsme byli cíleně odříznuti od mnohem lákavějších alternativ. V osmdesátých letech bylo v USA například zvykem každé okrajové kulturní frakce, od uhlazených milovníků klasiky až po drsnou hardcoreovou mládež, ostře odsuzovat nedostatek vkusu mainstreamových konzumentů, kteří střední proud vstřebávali v do oči bijícím množství. Zdálo se neuvěřitelné, že tohle dobrosrdečné hučící stádo lidí oblečených do triček s nápisem *shop-'till-you-drop* dokáže konzumovat v takovém množství a přitom nikdy ani náhodou nezavadit o žádný kulturní artefakt, kterými se tyto menšinové skupiny pyšní. Ale tito megaspotřebitelé, abychom se jich alespoň na okamžik zastali, ani zdaleka nebyli jedinými tvůrci obecného vkusu: svou roli sehrál i značný počet zákulisních manipulátorů a nezávislých promotérů, kteří výrazně zasahovali do rozhodování o tom, co se *nebude* hrát v rádiu, a pečlivě mezi umělci vybírali adepty hvězdné slávy. Takže co do strategie byla *payola* útočnou i obrannou hrou.

Sítě

Vezmeme-li v potaz současné nadšené teoretizování o úžasných možnostech sociálních sítí, bude nám připadat jako ironie, že zmíněná zločinecká organizace inženýrů hitparád byla v kruzích nahrávacího průmyslu známá právě coby „Sítě“. Nezávislí promotéři také víc než kdokoli jiný určovali aktivity nezávislé hudební kultury: díky úsilí, které vynaložili v rámci odstranění indie labelů z rozhlasového trhu (a z maloobchodních sítí, jejichž zákazníci svá rozhodnutí o koupi odvozovali od pozitivní reakce na rozhlasové vysílání), se ti, kdo chtěli, aby jejich nahrávky byly slyšeny, museli utéci k jiným možnostem. Při obrazově dokonalém pohledu zpět, který je tak typický pro jednadvacáté století proťkané optickými vlákny, je snadné odsoudit spotřebitele z osmdesátých let za nedostatek vynalézavosti a dobrodružného ducha. Jenže to ani zdaleka není celý příběh.

Není asi zcela přesné rozdělovat hudební svět na nezávislé producenty s upřímným srdcem a kriminálnícké

kšeftaře sloužící vydavatelskému průmyslu (který sám o sobě není ničím jiným než výpěstkem nadnárodních výrobců spotřební elektroniky, jako jsou například Philips a Sony). I když taková manipulace není přímo nelegální, vyvolává nejednu otázku stran vytváření vkusu. V první řadě: získala hudba, kterou považujeme za nejvíce populární, tento status na základě skutečné shody mezi posluchači, nebo jej získala kontumačně? Jinými slovy proto, že možnost posluchačské volby byla omezena na výběr sestavený lidmi, kteří si mohou dovolit rozjet tu nejnejmilosrdnější *payolovou* kampaň?

Je těžké určit, do jaké míry byla válka proti malým nakladatelstvím vedena na základě čistě ideologických a estetických pohnutek. Mnoho nejvyšších představitelů té doby samozřejmě projevovalo otevřenou nechuť vůči novátorštějším hudebním formám, především vůči těm, které vnímali jako otevřeně revoltující proti konvenčnímu zvyklostem. Můžeme si být téměř jisti tím, že malé labely byly v rámci celého trhu považovány za konkurenci, nikoliv za potenciální spolupracovníky. Pro ty, kdo se v nezávislém hudebním světě pohybují dnes, není neobvyklé mít neexkluzivní „otevřený vztah“ s vydavatelem, což znamená, že jejich nahrávky mohou vycházet u různých labelů. Tehdy se ale o spolupráci vůbec neuvažovalo, ani o možnostech kompromisu, který začal být běžný až v devadesátých letech: indie label dostal určitý počet „bodů“ od velkého vydavatelství, které uzavřelo smlouvu s nějakou indie sestavou. Bývalý zaměstnavatel této sestavy díky tomu mohl pokračovat ve své činnosti a kapela se alespoň zčásti ospravedlnila před



Alan Freed

nevyhnutelným nařčením ze „zaprodání se“. Irving Azoff, tehdejší prezident MCA Records, měl zato, že hlavní motivací existence sítě nezávislých promotérů v osmdesátých letech je boj proti konkurenci (i když sám tuto „sít“ využíval, kdy jen mohl). Azoff prohlásil, že jeho největší rival, šéf CBS Records Walter Yetnikoff, „se snažil „přehrát trh“ na [nezávislé promotéry] tím, že jim zvyšoval odměny do míry, jakou si malé labely nemohly dovolit.“ Azoff v předběžném líčení vypověděl, že mu Walter jednou řekl, že důvodem, proč CBS podporuje systém nezávislých promotérů, je jeho přesvědčení, že se tak novým začínajícím labelům [neúměrně] zvýší náklady pro vstup na vydavatelský trh.¹ Jisté je, že až do konce sedmdesátých let nebyly na amerických rádiích slyšet žádné nezávislé nahrávky.

Payola není zločin, který by si vysloužil příliš mnoho místa na stránkách tisku, už proto ne, že bohatý materiál pro bulvár i rozhořčené sloupky ochotně poskytují tímto zločinem posvěcené popové celebrity. Jejich tragikomická náchylnost k drogovým excesům, domácímu násilí a veřejnému pohoršování poskytuje mnohem více vody na mlýn veřejného pohoršení (a uspokojení) než neetické úsilí jejich chleboďárců o další zisk. Fredric Dannen ve své knize o vývoji „sítě“ ostatně tvrdí, že „za obvinění z payoly až dosud [kniha vyšla v roce 1990] nikdo nestrávil jediný den ve vězení. Zákon evidentně není žádný strašák.“² Někteří historikové rock'n'rollu této praxi dokonce propůjčili punc heroismu prohlašující, že díky podplácení discjockeyů v raných dobách žánru se rock'n'roll dostal do éteru, kde nahradil vokální hudbu, kterou nyní nalezneme pouze v easylisteningových playlistech. A to, že rock'n'rollové desky do éteru pronikly díky pochybným kriminálním existencím, jen zvýšilo nadšení rebelující části mládeže prožívající boj s banální uhlazeností a dusivou autoritou. Archetyp rockového DJe Alan Freed se navíc již stihl dostat do potíží poté, co svým bostonským fanouškům sdělil, že „police nechce, abyste se bavili“, a svými slovy nastolil vzdorný tón raných dní rock'n'rollového žánru. A právě Freedovo přijetí peněz od vydavatelství v roce 1960 vedlo k tomu, že tato praxe byla prohlášena za nelegální.

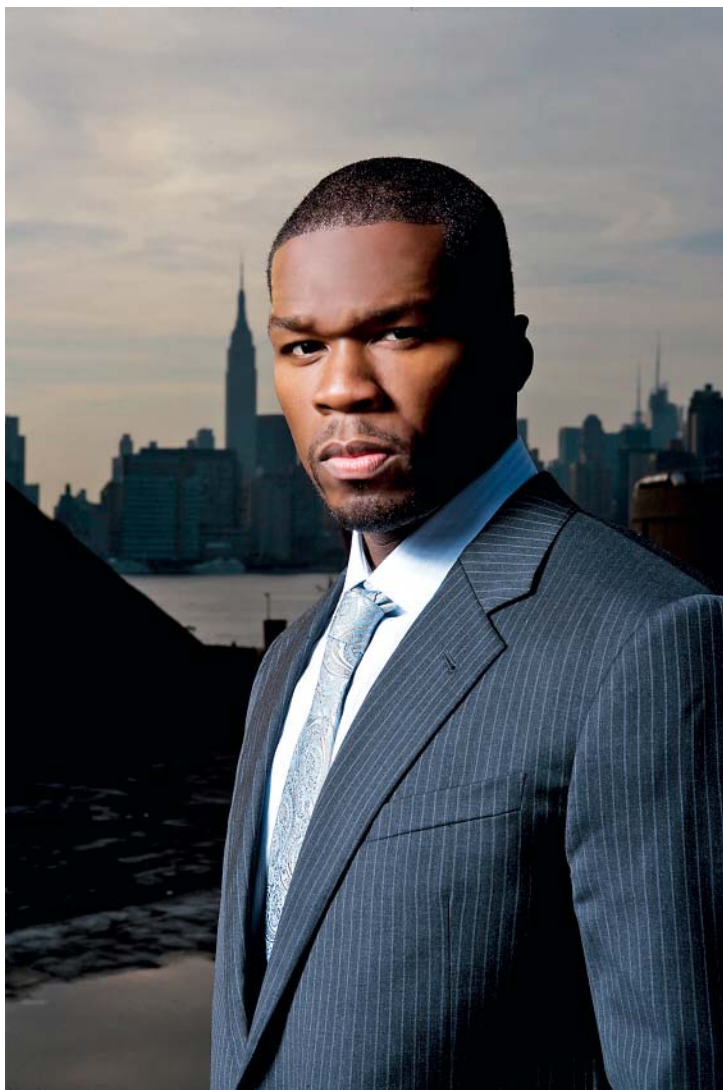
Milovníci rock'n'rollu nicméně mohou přestat vnímat *payolu* jako nutné zlo, když si uvědomí, že „sít“ se ve světě hudby výrazně projevila nikoliv ve zlatých dobách rock'n'rollu, ale až později: v éře tolik zatracované discohorečky. Dannen vyjmenovává několik možných příčin této skutečnosti. Disco nejen že „po deseti letech, kdy se rádia orientovala na alba, vdechlo život formátu Top 40,“ ale navíc bylo zálučně „nakopnuto umělými stimuly: mylnou vírou, že hity se nerodí, ale kupují.“³ A tak vzniklo ideální klima pro „lidi od hudby“, kteří ovlivňují vkus veřejnosti a nečekají, až se tento vyvine přirozeně.

Pletichářská příšera

Co měl tedy „přirozený“ a spontánní společenský řád dělat, když se hra zvrátila v jeho neprospěch? Jednoduchá odpověď zní, že měl tuto hru přestat hrát: stáhnout se a zhodnotit, co opravdu touží získávat ze svého spojení s uměním hudby. Je snadné

považovat toto stažení za ústup doprovázený defenzivní racionalitou – „Stejně jsem to nechtěl!“ – a hořkostí z nesplněného snu. S neuvěřitelnou rychlostí ale začaly vznikat nové způsoby distribuce hudby, jako byla například *kazetová kultura*, která se pořádně projevila ve stejné době jako „sít“ – horečná energie vložená do této činnosti rozhodně nebyla energií deprimovaných defetistů, ale odhodlaností lidí, kteří konečně našli prostředek svobodné komunikace. Mezinárodní sláva a závratné zisky v této kultuře sice nefigurovaly, spousta jiných příjemných vlastností moderní hudební kultury ale ano: sběratelská atraktivita, vzrušení z dlouhodobého sledování vývoje a dozrávání vybraných umělců a samozřejmě příslib dosud neprobádaných pocitů a myšlenek. Co ale jednoznačně kompenzovalo nedostatek peněz, byla vzrůstající pravděpodobnost, že zúčastnění mohou tyto nové myšlenky dále rozvíjet a nové pocity sdílet.

Postupem času zaujali k „síti“ kritický postoj i někteří představitelé velkých vydavatelství, i když ji nekritizovali z etických



50Cent

pohnutek, ale coby podnik odčerpávající značné částky z rozpočtu: náklady s ním spojené byly považovány za dále neudržitelné, neboť reprezentanti hudebního průmyslu měli obavu z konkurence v podobě rodícího se průmyslu videoher (a když je řeč o inovacích, videoherní gigant Atari později zásobil trh počítači, které sehrály stěžejní úlohu při tvorbě původních MP3 algoritmů). Poté, co se ukázalo, že náklady na udržování sítě nezávislých promotérů jdou do milionů dolarů a ne vždycky vygenerují hitové nahrávky, musela této praxi být přitažena uzda — paranoický strach hudebního průmyslu z odlišných forem domácí zábavy znemožnila utrácet statisíce dolarů za udržení jedné písničky v éteru. Payola a s ní spojené praktiky ale i nadále spoluurčují podobu populární hudby, zatímco z „velké šestky“ vydavatelských gigantů osmdesátých let (EMI, MCA, CBS, PolyGram, WEA, BMG) se stala mnohem majestátnější „velká čtyřka“ (poté, co Sony koupila BMG, a po fúzi MCA/BMG, z níž vzešla Universal Music Group).

Nemělo by nás překvapit, bude-li *payola* používána jako prostředek vlivu i v dnešní mediálně saturované době. Z hudebního

průmyslu se stala pletichářská příšera, která nevidí nic špatného na úplatkářství a zároveň vybízí lobbystické skupiny typu R. I. A. A. [Recording Industry Association of America] k uvalení vysokých daní na prázdné záznamové nosiče a označování těch, kdo tato média používají, za „zloděje“. Podobná gesta nejsou ničím než výrazem zoufalství průmyslu, který je jen málo přesvědčen o hodnotě vlastní produkce, průmyslu, který cítí, že jej stále více lidí opouští, aby mohli dělat hudbu sami nebo se zabývat styly a formami těšícími se menší publicitě. A jako vždycky, hudba přezíje konec hudebního průmyslu.

1 Fredric Dannen, *Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside The Music Business*, s. 265. Random House, New York, 1990.

2 Ibid., s. 45.

3 Ibid., s. 157.

inzerce

13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

uvádí Petr Vrba

pátek

00:30-

02:00

měsíčně

www.radio1.cz/13syrovych

RADIO 1
91,9 FM
P R A H A

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...

Proč musíme my, lidé, platit?

Viva a Crisis!

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

Peníze, lidé a hudba byli vždy provázáni. Kromě vnímání „populární hudby“ coby zdroje pasivních celoživotních příjmů prostřednictvím tantiém a pokřiveného zájmu médií, může termín populární (tj. lidová) hudba rovněž znamenat protest proti právě zmíněným tržním mechanismům. Pro portugalskou skupinu Homens da Luta je „popularita“ stavem solidarity, stavem „pospolitosti“ během současné finanční krize v Portugalsku.



Homens da Luta je komediálně-hudebně-divadelní protestní skupina, která za použití karikatur Karafiátové revoluce, jež v Portugalsku propukla v roce 1974, promlouvá k rostoucí a různorodé mase svých krajanů. I když je široký termín *Geração à Rasca* (zoufalá generace) používán především v souvislosti s mladou generací, účastnilo se březnových protestů mnohem širší věkové spektrum obyvatel Portugalska. Skupina za použití oblíbených „demonstračních“ hudebních témat a prostředků — kytar, sloganovitých textů, broukaných melodií, akordeonů, tlučení do bubnů — dokázala vést, mobilizovat a najít svou roli v protestech rozčarovaného obyvatelstva. Poté Homens da Luta,

kteří díky tomu, že letos reprezentovali Portugalsko v soutěži Eurovize, získali značnou mediální pozornost, prohlásili, že nejsou politickou skupinou a že se spíše snaží zaměřovat na sílu „pospolitosti“ a bojovat proti ekonomické a politické nespravedlnosti.

Tento protest proti nespravedlnosti se soustředil na situaci kolem současné portugalské finanční krize a nevyhnutelné intervenci ze strany Troiky (MMF, EU a Evropské banky). Homens da Luta apelovali, aby lidé (v radostném duchu) vyšli do ulic a vyjádřili tak svůj nesouhlas s tím, jak je krize v Portugalsku řešena a kdo ji nakonec bude muset zaplatit — tedy lidé, nikoliv banky. 12. března 2011 tato výzva vyústila, podle některých, v největší protesty, jaké Portugalsko zažilo od roku 1974. Tyto protesty pak inspirovaly španělské hnutí *indignados*, které v květnu upoutalo pozornost velké části Evropy.

Parodováním a hravým používáním rekvizit portugalské revoluce z roku 1974 (která svrhla jeden z nejdéle existujících fašistických režimů v Evropě) a hudby písničkáře Zecy Alfaonse dokázali Homens da Luta vyjádřit nesouhlas s rozpouštěním finančního systému, ke kterému dochází nejen v Portugalsku, ale i v mnoha dalších částech Evropy. Krize se pro ně stala inspirací i mobilizací, především proto, že jejich hudba pochází doslova „z ulice“. Častěji než na jevišti (i když po Eurovizi se v koncertních sálech vyskytují čím dál častěji) svá protestní vystoupení situují tam, kde dochází ke značnému zneužívání veřejných financí: na staveništích soukromě-veřejných developer-ských projektů, při zasedáních MMF, 12. března na korbě nákladáku, během volebních pochodů atd.

Současná finanční krize je ale jen částí toho, co bratři Vasco Duarte a Nuno Duarte — komediální dvojice a zakladatelé Homens da Luta — považují za „boj“. Narodili se do rodiny, v níž bylo po Karafiátové revoluci v roce 1974 vše skrznaškrz prorostlé bojem, a za boj je považován i každodenní politický odpor proti tlakům ze strany vlády. Bratři cítí potřebu a povinnost být přítomni v ulicích, díky čemuž byli více než dvacetkrát zatčeni.

Říkají, že bojují s radostí — ne vztekem (však také na Eurovizi v Düsseldorfu zazpívali píseň *A luta é alegria* [Boj je radost], která patřičně kontrastovala s tarzanským bitím v prsa, jež předvedly ostatní státy). Boj je podle nich cyklický, proto se revoluce z roku 1974 vrací a zůstává v srdci odporu proti současnému finančnímu klimatu.

Díky humoru, improvizaci a hře, s jejichž pomocí svůj „boj“ uskutečňují, vytvářejí Homens da Luta kritické divadelní prostředí, které umožňuje vznášet přehnané politické a finanční požadavky na rela-



tivně bezpečné půdě. Vstřícné přijetí, které se skupině od široké veřejnosti dostává, je mnohem více důsledkem komiky než polemických argumentů rozdělujících již tak polarizovanou zemi.

A právě díky tomu, že nepolarizují, oslovují Homens da Luta „lid“. Soustřeďující se na nepolitické formy mobilizace, touží spojit všechny ty, jichž se nějak dotkl finanční kolaps země vnímaný coby dílo bank, chamtivosti politiků, zahraničních úvěrových firem a vládních ústupků těmto finančním strukturám a institucím.

Aby mobilizaci pomohla, využívá skupina „charaktery“ z Portugalska roku 1974: postavy levicového intelektuála, hasiče (který svou práci slouží lidem), zeměděle (reprezentujícího novou generaci toužící kultivovat půdu), zdravotní sestry a angolského guerillového bojovníka (Angola byla dříve portugalskou kolonií a v roce 1974 se nacházela v procesu dekolonizace). Skupina tyto postavy, které mají patřičné kostýmy, využívá, aby „v lidských myslích pomocí populárních obrazů vytvořila emocionální pouto.“ Věří, že touto činností „pracují s vážnějšími otázkami dotýkajícími se srdcí a duší lidí.“ Kromě pouličních performací přednedávnem vydali knihu, již označují za „protestní surrealistickou agit-propovou demagogickou a nezodpovědnou“ – vyčerpávající definice samotných Homens da Luta.

Kromě divadelních prvků využívají Homens da Luta při oslovování co nejširšího publika nejrůznější žánry portugalské hudby, jako je *fado* (melancholická hudba z Lisabonu), místní populární hudba, coververze novovlnných hitů ze začátku osmdesátých let, brazilská hudba a mnohé další. Jejich hudba je řádně nasycena ironií, svou povahou ale zůstává vážnou. Texty jsou polorecitovány exaltovaným přízvukem „rozhořčeného muže z lidu“ a doprovázeny „protestsongovou“ folkovou kytarou, k tanci zvoucími rytmy, veselými vokálními harmoniemi a hymnickým sborovým zpěvem. Jedním z nejpobulárnějších čísel



skupiny je píseň *What About The People*, která za výše zmíněného doprovodu důkladně popisuje, v čem spočívá boj:

*Boj je tu, aby ukázal, že zpěv je ještě pořád zbraň
Dokáže a měl by reflektovat starosti obyvatel v tomto čase krize
Boj [zde symbolizovaný megafonem] vysloví problémy, které opravdu hýbou národem:
Nezaměstnanost
Korupce
Zadluženost
Deprese
Globální oteplování
A kdyby to všechno nestačilo, [pravcoví] reakcionáři
A utiskovaní jsou ti zadlužení
Potlačování, vyloučení, slabí jsou ponižováni. A bezdomovci, chudáci, spí na zemi
A co lidí?
Lidi chtějí peníze na nové auto.
A co lidí?
Chudí, potřební, poskoci, delikventi,
Máme akorát rostoucí ceny, máme akorát nezaměstnané
Co duchodci, rybáři, dotace, výplaty, dluhy
Lidi taky chtějí Ferrari, Mezzaratti, Lamborghini, Bentleye, proč je mají jenom fotbalisti?
Lidi taky pracují, takže si je zaslouží.*



Průměrný měsíční příjem portugalské domácnosti v současné době činí 500 EUR a mnozí lidé se rozhodují migrovat za prací. Ne populární úsporná opatření Troiky omezí veřejné služby, privatizace, regulace důchodů, méně investic do zdravotnictví a omezení benefitů a podopr v nezaměstnanosti nevyhnutelně vyústí v recesi.

Homens da Luta tuto ekonomickou situaci reflektují tím, že operují s minimálním rozpočtem – často vystupují pouze s akustickými nástroji a megafonem, což je pro pouliční protesty praktické. Namísto peněz při produkci využívají jiné finanční struktury, které se v krizových dobách často dostávají ke slovu: sdílení coby ekonomický mechanismus, neformální vztahy či družstva nahrazující používání měny.

Zatímco vygenerovat cash flow není snadné a obyvatelům Portugalska se neustále vzdalují jejich cíle, Homens da Luta poukazují na paradoxní situaci, kdy nesnadná socio-ekonomicko-politická situace pomáhá vzniknout kreativní činnosti, v níž je nestálost coby opak stability cílem i pokračováním boje. ■

Petr Kotík

Jako skladatel jsem byl vždy samotář

Text: **Petr Bakla**, Foto: **OCNH**

S Petrem Kotíkem jsme už na stránkách HIS Voice hovořili – o Johnu Cageovi (HV 6/2002) a o Ostravských dnech (HV 6/2005). Nejvyšší čas obrátit pozornost ke Kotíkovi – skladateli.

Cítíte se být, jako skladatel, součástí a pokračovatelem nějaké hudební tradice?

Co myslíte hudební tradicí? Máte opravdu na mysli tradici? Nebo styl, směr? Nebo být začleněn do nějaké skupiny? V Praze se vždy na otázky tradice kladl velký důraz. Já si ale myslím, že je to pseudotázka a patří do kategorie úvah jako například „vyjádřit sám sebe“. Tyto otázky mě nikdy nezajímaly, možná proto, že nedávají smysl. Člověk vždy a všude vyjadřuje sám sebe, ať dělá, co chce. Co se ale týče tradice, ta je automaticky částí naší osobnosti a projevuje se ve všem, co děláme. I způsob, jak mluvíme, je založen na tradici – a jak mluvíme, tak myslíme, a jak myslíme, tak jednáme. To, že se vysmrkáme do kapesníku a ne na zem, je také tradice. O tradici neuvažuji, jako nepřemýšlím o tom, že dýchám kyslík. Ještě malou poznámku. Všimněte si, že lidem, kteří mluví o tradici, vlastně o žádnou tradici nejde. Vyjadřují tím intelektuální (a také kulturní) omezenost, kterou se snaží naroubovat na ostatní.

Měl jsem víceméně na mysli určitý myšlenkový proud, tedy tradici v širším slova smyslu – pokud se nemýlím, říkáte, že hudbu, jakou jste vytvořil po svém přesídlení do USA, byste v Evropě nikdy udělat nemohl. Proč?

Samozřejmě, v Evropě bych nemohl udělat to, co jsem udělal v Americe, a má to několik důvodů, i když se vlastně jedná jen o jednu věc – o prostředí (environment), ve kterém člověk žije a pracuje, což navazuje na to, čemu říkáte „myšlenkový proud“. Já bych to ale nazval prostředím.

Každý z nás je součástí intelektuálního, uměleckého a společenského prostředí. To je kontext, ve kterém existujeme a který do určité míry vyměřuje možnosti dělat to či ono. Beethoven by neudělal své dílo v Bonnu, zrovna tak jako by ho Picasso neudělal v Barceloně a Dvořák by nenapsal Novosvětskou a Americký kvartet v Nelahozevsi. A Janáček by v Praze zavřeli do blázince (což Otakar Ševčík chtěl udělat), naštěstí mu prostředí Brna dovolilo vytvořit velké dílo, i přes zmrzačení, o které se Praha začátkem století postarala.

Co se týče mého prostředí (nebo jak říkáte „myšlenkového proudu“), ať už v pražském nebo newyorském období, musím přiznat, že jsem o tom nikdy moc neuvažoval. Na jedné straně jsem vždy působil v rámci relativně úzké skupiny skladatelů a hudebníků, se kterými jsem si rozuměl, na druhou stranu jsem stál vždy mimo jakékoliv skupiny, a to od svých počátků. A můj okruh přátel nebyl nikdy lokální. Začal se vytvářet počátkem 60. let v Praze (Šrámek, Rychlík, Komorous a také Nono) a každoroční návštěvou Varšavského festivalu (Rzewski, Cardew, Kotonsky, Xenakis, Tomek, Hiller). Pokračoval za mých studií ve Vídni (Schwertsik, Cage, von Biel) a rozšiřoval se dále v Americe. Dalo by se ale říct, že jako skladatel jsem byl vždy samotář. Veřejností jsem byl až donedávna akceptován jen velmi okrajově. I lidé, ke kterým jsem měl velmi blízko, například Rudolf Komorous, zvedali často obočí nad tím, co a jak jsem komponoval. Vzpomínám si, jak se můj mentor Vladimír Šrámek zlobil, když jsem mu poprvé ukázal svoji kompoziční metodu. Téměř na mě křičel: „Takhle se nekomponuje, takhle se nekomponuje!“ Když byla v polovině 60. let vytvořena Pražská skupina Nové hudby – Kopelent, Lébl, Vostřák, Komorous atd. – já jsem pozván nebyl. Zvykl jsem si na to a nikdy toho nelitoval. Byly samozřejmě výjimky, například právě Lejaren Hiller mě pozval koncem 60. let do Ameriky. Tam jsem našel daleko víc lidí než v Praze, se kterými jsem si rozuměl, ale to je dané velikostí a otevřeností Ameriky.

Zajímal by mne ten stylový posun, který u vás počátkem sedmdesátých let po vašem přesídlení do USA nastal. Krom toho, že jste začal psát vokální hudbu, z vašich skladeb vymizela vazba na evropskou Novou hudbu mj. ve smyslu naprostého opuštění nestandardních instrumentálních technik, které jste ve svých skladbách ze šedesátých let bohatě využíval. Co vás vedlo k tomu, pracovat výhradně s klasickým, standardním zvukem hudebních nástrojů? A jaké prvky vašeho skladatelského uvažování vlastně přetrvaly z let šedesátých do let sedmdesátých?

tých, co bylo opuštěno a co se naopak objevilo nového?

Ano, hudba, kterou jsem začal po svém příjezdu do Ameriky komponovat, je jiná než to, co jsem dělal v Evropě, ale ne z důvodu mého přesídlení. Můj odklon od evropské Nové hudby nebyl vázán na Ameriku, ale na vývoj, který u mě začal o nějakých pět let dříve, již v době mých studií ve Vídni (1963–66). Co se týče tónového materiálu, to také nebyl vědomý, průmyslový zlom (*Spontano* z roku 1964 používá stejně jednoduchý materiál). Nikdy jsem nepřemýšlel o zvuku jako o něčem „standardním“ nebo „nestandardním“. Jsem z generace, která vyrůstala pod vlivem myšlenky zvukové emancipace, tak jak jirazil Cage už od čtyřicátých let, a tento přístup byl vždy součástí mého hudebního myšlení. Škrábání na struny smyčcového nástroje jsem nikdy nepovažoval za nestandardní. Když k tomu přidáte můj sklon vyjadřovat se přímo a jednoduše, tak porozumíte, proč se moje zvuková paleta zúžila do jednoduchých tónů.

Pro evropskou Novou hudbu počátkem šedesátých let bylo to, co přicházelo z Darmstadtu, zásadní a rozhodující. V polovině šedesátých let byl už ale u některých mladých skladatelů, ke kterým jsem patřil, k Darmstadtu patrný kritický postoj. Já sám jsem například do Darmstadtu nikdy nejel (byl jsem tam jen jednou, pozván Stockhausenem ke spolupráci na provedení jeho *Mixtur*). Koncem padesátých a začátkem šedesátých let, kdy mě Darmstadt velmi přitahoval, tam nebylo možné jet – režim nepovolil výjezd. Od poloviny šedesátých jsem ztratil zájem. Jinak bych jezdil do Darmstadtu každý rok.

Z přátel z té doby, ke kterým jsem měl blízko, bych jmenoval Kurta Schwertsika, Cornelia Cardewa a Frederica Rzewského, a vzorem byli američtí skladatelé jako Cage, Feldman a La Monte Young. Na ty se darmstadtská scéna dívala svrchu. V tomto duchu jsem hned po příjezdu z Vídně založil QUaX Ensemble, se kterým jsem pracoval do odchodu do USA. Můj odklon od evropské Nové hudby byl například důvodem toho, proč jsem se po svém příjezdu z Vídně roku 1966 už znovu nezapojil do aktivit ansám-



blu Musica viva pragensis, (Kopelent, Vostřák, ale do jisté míry i Komorous). Evropská Nová hudba, jak jí Musica viva pragensis provozovala, mě již tehdy nezajímala.

Rozhodnutí přesídlit do Ameriky padlo až na podzim '69 po zákazu QUaXu zúčastnit se festivalové série koncertů plánovaných (západo)berlínskou Akademie der Künste. Program festivalu měl být zaměřen na londýnskou skupinu AMM Cornelie Cardew a na můj QUaX. Bylo mi tehdy sedmadvacet a pochopil jsem, že na překonávání problémů, jako jsou zákazy výjezdů atd., jsem už moc starý a že nejdůležitější je pro mě klid na práci. Na konci roku '69, díky zákazu našeho vystoupení v Berlíně, jsem si uvědomil, že moje další existence v Československu by právě toto vylučovala.

Přijel jsem do USA jako stipendista skupiny nové hudby při newyorské univerzitě v Buffalu, kterou vedli Lucas Foss a Lejaren Hiller. Program, který tato poměrně velká a dobře financovaná skupina měla, byl jakýsi kříženec mezi evropskou a americkou Novou hudbou, jak se tehdy dělala na zdejších univerzitách, se špetkou zajímavých skladeb. Byl jsem tím zklamán. „V Praze jsem dělal zajímavější věci“, říkal jsem hned po příjezdu novým přátelům. Ti se mnou souhlasili, a proto za pár měsíců vznikl S.E.M. Ensemble. A pro ten jsem začal intenzivně

komponovat. Logicky, moje skladby již neměly nic společného s evropskou Novou hudbou, se kterou jsem příjezdem do Ameriky ztratil kontakt, vyjma koncertů, které S.E.M. Ensemble často v Evropě hrál. To málo, co jsem náhodou slyšel, mě odradilo natolik, že jsem se o evropskou Novou hudbu přestal zajímat. Dnes už je samozřejmě situace úplně jiná. Evropská scéna je od začátku devadesátých let velmi vitální a zajímavá. Vzpomínám si, někdy v osmdesátých letech, na koncert mladých skladatelů na festivalu v německém Wittenu, který byl tak hrozný, že jsem si připadal jako na pohřbu hudby jako takové. Jeden skladatel za druhým. Když se šli klanět, vypadali avantgardně – od účesu po stylové boty – ale hudba byla špatně udělaný akademický odvar třicet let starých klišé. Tolik tedy k mému vztahu k evropské hudbě v té době.

Můj „stylový posun“ byl tedy výsledkem kritického postoje k evropské Nové hudbě dlouho před tím, než jsem odjel do Ameriky. (Jen na okraj: akademická scéna v USA – tedy to, co se vyučuje na univerzitách – je naprosto ve vleku evropské Nové hudby, a kdybych se přiklonil k tomuto stylu, měl bych jistě zajištěné dobré místo profesora na jedné z univerzit.) V čem bych viděl vliv Ameriky na svou práci, je to, že můj „posun“ byl asi radikálnější a že bych bez něj nepsal vokální kompozice. Nedovedu si předsta-

vit, že by hudba, kterou jsem začal komponovat počátkem sedmdesátých let, byla v Evropě tolerována, natož podporována, a šance, že bych narazil na zpěváky, kteří by byli ochotni tak intenzivně pracovat na náročných skladbách výjimečných délek, byla tehdy, a je možná ještě dnes, nulová.

Ptáte se, co bylo opuštěno a co se naopak objevilo nového. Nic ze své tvorby neopouštím a někdy se vracím k metodám ze začátku šedesátých let. Jak jistě víte, plně se hlásím ke svým nejranějším skladbám a občas je provozuji. Nové prvky, nápady, poznatky atd. se u mě objevují neustále. Přicházejí na základě zkušeností, práce a postřehů ze všeho, co dělám, a to kdekoliv. Mé americké zkušenosti hrají velkou roli, stejně tak jako moje práce v Ostravě. Bez Ameriky by spousta věcí v mé hudbě neexistovala a do určité míry se dá říct totéž o Ostravě – jde například o úzké kontakty s mladou generací skladatelů, se kterými se setkávám na Ostravských dnech, a o možnostech pracovat s velkým symfonickým orchestrem. Jedna věc vždy vede k druhé a jednoduchá odpověď není možná.

Patříte k docela vzácnému druhu skladatelů, kteří konzistentně trvají na tom, že jejich hudba nic nevyjadřuje, nic nezobrazuje, nemá nic evokovat. Přesto jste vytvořil tolik význam-

Many many women, (1975-78), Section 1

ných skladeb, kde pracujete s textem – a to způsobem, který respektuje souvislost textu a zajišťuje jeho srozumitelnost, text tudíž zůstává nositelem významu. Co pro vás texty, které jste si vybíral, znamenají? Jaký vlastně máte důvod k tomu zhudebňovat text?

Hudba nic nevyjadřuje? Samozřejmě, že ano. Ale co? Rozhodně to nejsou příběhy nebo nějaká poselství. Hudba vyjadřuje sama sebe, nic víc, nic míň, tak jako nakonec všechno ostatní vyjadřuje samo sebe, jestli je to kámen, člověk nebo strom. Samozřejmě, že lze hudbu komponovat nebo poslouchat s myšlenkami nějakého programového poselství, to je ale sugestivní a s hudbou samou to přímo nesouvisí. Gis vždy zůstane Gis a D zůstane vždy D a tvrdit, že toto Gis vyjadřuje takový obsah, a tamto Cis zas jiný, je stejně naivní, jako si myslet, že bouřka s blesky a kroupami je trest Boží. Lze tomu věřit, to ale nic nemění na tom, že bouřka je bouřka a Gis je Gis.

Hudba je jakýmsi vodítkem k meditaci, osobní, poetické a intelektuální. Je to zvukové pole, plocha, kterou vnímáme v časově vyměřeném prostoru. Hudba není univerzální, je vždy specifická a schopnost „rozumět“ neboli navigovat v tomto zvukovém poli vyžaduje vzdělání. Opravdové vzdělání, takové, které člověk získá vlastní iniciativou.

Hudba jakožto abstraktní meditace je v západní kultuře relativně pozdní fenomén, to je pravda. Takto chápaná hudba vznikla v německé kultuře a přešla do obecného podvědomí až za romantismu (v Indii se hudebně medituje po staletí, možná tisíciletí). Ve Francii hudba sloužila do devatenáctého století jen jako doprovod k tanci nebo zpěvu, který svým textem něco vyjadřoval. Až na velmi krátké operní přede hry Rameau nenapsal jedinou instrumentální skladbu určenou pro veřejnost, pro provozování před širším platícím publikem. Jeho orchestrální suity jsou sestaveny z tanečních částí oper. Se samotnou instrumentální hudbou by si tehdy francouzské publikum nedovedlo poradit.

Když jsem byl postaven před úkol začít komponovat pro hlas, což se nestalo z mého popudu, ale z důvodu zapojení Julia Eastmana do S.E.M. Ensemble někdy roku 1971, musel jsem nejdřív najít text. (Vokální hudba začíná textem, ne notami. To se člověk naučil v hodinách kontrapunktu.) I když bylo začátkem sedmdesátých let zvykem používat lidský hlas bez textu, jak to

dělali Steve Reich a Philip Glass, já jsem o něco takového neměl zájem. V hudbě mi hlas bez textu připadá jako nesmysl. Byl jsem tehdy s buf-falskou skupinou (Center of the Creative and Performing Arts) na zájezdě v Albany ve státě New York, náhodou jsem šel kolem knihkupectví a v tom knihkupectví mě náhodou upoutala menší knížka (paperback) s textem přednášek Gertrudy Steinové. Koupil jsem si ji a před spaním, když jsem si přečetl pár vět, jsem si uvědomil, že jsem našel text pro svoji skladbu. Takže – výběr textu nebyl inspirován „geniálním“ nápadem, prostě se to stalo. Navíc, v té době jsem anglicky mluvit teprve začínal a anglickou literaturu jsem znal pouze z českých překladů. Na konci období práce s texty Gertrudy Steinové jsem složil šestihodinovou *Many Many Women* (1975–78) pro šest zpěváků a šest nástrojů. V této skladbě, stejně jako ve všech ostatních, nebyla jediná nota napsaná s úmyslem text ilustrovat, podbarvovat nebo nějakým způsobem vyjadřovat. Takový přístup považuji za jednoduchý, až primitivní. Text a hudba jsou pro mě dvě odlišné věci.

Většina muzikologů se domnívá, že každý prvek umělcova díla je výsledkem záměru, který lze racionálně vysvětlit a analyzovat. Pro mě samotného analýza vždy postrádala smysl. Varèse analýzu naprosto odmítl. Tvrdil, že to hudbu morduje. Hledání racionálních důvodů zavádí úvahy na špatnou kolej, která nikam nevede. Feldman začal psát nekoordinované partitury z důvodu zrakového handicapu, a to vedlo k celému stylu kompozice a interpretace, velmi důležité pro svou dobu. Já jsem začal psát vokální hudbu po setkání s Juliem Eastmanem a její pokračování bylo důsledkem možnosti newyorské vokální scény. Takových příkladů je mnoho.

Když jsem po několika letech přestal spolupracovat s Juliem, rozhodl jsem se, že budu najdu jiné zpěváky, nebo přestanu pro hlas komponovat. Obrátil jsem se na vokální skupinu Western Wind a někteří zpěváci z této skupiny, po poslechu nahrávek a shlédnutí not, souhlasili se spoluprací. Ti postupně našli další zpěváky, a tak došlo k mé dosti intenzivní práci s hlasy, která trvala až do počátku osmdesátých let.

Smyčcový kvartet č. 1 Erinnerungen an Jan (2007-09), strana 8

je pro mě žlutá, tak to přinejmenším znamená, že jsem barvoslepý. Když poslouchám hudbu, zajímá mě, do jaké míry jde o projev originální a autentický. Snaží se autor udělat na mě dojem, podbízí se publiku, nebo se o takové věci nestará? Vedle toho je spousta detailů, které mě buď zaujmou, nebo odradí. A pak mě také zajímá forma. Někdy slyším hudbu, která skončí dřív, než začala – tedy v momentě, kdy se zaposlouchám, skončí. To mě irituje. Co je ale důležité při tom všem, je brát sám sebe s rezervou, člověk se může mýlit. A potom poznání, že úsudek jednoho skladatele o druhém je bezcenný. To jsem objevil před lety. Kdyby tomu tak nebylo, bylo by vše jednoduché. Jedna generace by prostě určila, kdo z té příští převezme štafetu. To se zatím nikdy nestalo a je téměř pravidlem, že takové identifikace, pokud k nim vůbec dojde, jsou úplně vedle.

Paula Cooper má v New Yorku galerii, která existuje téměř čtyřicet pět let a je jednou z nejúspěšnějších na světě. Tato galerie nezastupuje žádného umělce, kterého Paula osobně nezná, a to velmi dobře. Má k tomu důvod – dívat se totiž pouze na obraz, kresbu nebo sochu, obzvláště u neznámého umělce, může vést k nespolehlivým závěrům. V osobním kontaktu ale lze intuitivně odhadnout osobnost autora, do jaké míry mu jde o seriózní úsilí. To jsou věci, které se těžko vyčtou z díla na první pohled.

Vzpomínám, jak si otec (malíř Jan Kotík) jednou stěžoval na to, že když přijde návštěva do ateliéru podívat se na obrazy, líbí se na první pohled skoro vždy ty nejslabší obrazy, zatímco ty nejsilnější zůstávají stranou. To je asi důvod, proč to vždy byla jen malá hrstka sběratelů, kteří byli schopni identifikovat velká díla v době jejich vzniku, i když to všechno bylo k dispozici široké veřejnosti za babku. Když Morton Feldman přišel někdy v roce 1951 poprvé k Robertu Rauschenbergovi do ateliéru a velmi ho přitahoval jeden z jeho „černých“ obrazů, Rauschenberg mu řekl: „Chceš si ten obraz koupit? Prodám ti ho za všechny peníze, co máš v kapse.“ Feldman tam měl šestnáct dolarů a trochu drobných a obraz si odnesl.

Nevyhýbám se poslechu své hudby, ale svůj čas tím rozhodně netrávím. Že bych byl při poslechu automaticky naplněn pocitem satisfakce, to se snad nikdy nestalo. Ne že bych měl pocity negativní, ale ohromná spokojenost od prvních momentů poslechu to také není. John Cage

Tato práce byla také podmíněna fenoménem pěvecké úrovně v New Yorku. Pokud chce zpěvák v New Yorku přežít a neuchytí se jako sólista, musí se zapojit do pěveckého sboru jednoho z místních kostelů. Těch sborů je velký počet, prakticky každá větší kongregace má svůj pěvecký soubor, který je zaměstnán několikrát týdně a přináší svým členům sice malý, ale stálý příjem. Sbory zpívají pokaždé jiný materiál, a to prakticky bez zkoušek. Sbor se prostě sejde hodinu před bohoslužbou, projde těžká místa, a ostatní se zpívá z listu. Sbory jsou poměrně malé a každý zpěvák je důležitou částí celku. Zpěv z listu a bez chyb je daná samozřejmost. Na místo každého člena takového sboru čeká mnoho dalších zpěváků, kteří jsou připraveni kdykoliv toto místo přijmout. To znamená, že ti, kteří nejsou schopni zpívat bez chyb, nevydrží. Proto v New Yorku najdete obrovskou spoustu zpěváků, kteří jsou ve čtení pohotoví skoro jako by to byli instrumentalisté. Nedovedu si představit, že bych se dostal tak daleko se svými vokálními skladbami bez těchto newyorských zpěváků.

Všiml jsem si, že se poměrně důsledně zdržujete estetických soudů, ať už se týkají hudby vaší nebo hudby jiných skladatelů. Jaká kritéria tedy uplatňujete na svou hudbu, čím je pro vás skladba tzv. povedená, kdy vás uspokojuje? (Myslím, že člověk nějaká kritéria kvality mít musí, už jen proto, aby poznal, kdy je skladba hotová nebo že je třeba ji revidovat, což vy sám děláte velmi často.)

Ano, zdržuji se soudů a estetiku jakožto filozofii krásna považuji za formu kulturní ideologie a té se vyhýbám. Estetický koncept krásy je totiž úzce spojen s představou toho, co by se mělo líbit (nebo nelíbit). Řekl bych, že lze docela dobře žít a tvořit bez ohledu na estetiku. Po staletí pracovali umělci bez ohledu na estetiku a vůbec ji nepostrádali.

Neznamená to vše bez rozdílu akceptovat. Jde o to, co k vytvoření úsudku vede. Můj úsudek je založen na věcné strategii, ne na tom, jestli se mi to či ono líbí. Nehledě k tomu, že co se mi líbí dnes, se mi zítra líbit vůbec nemusí, a to bez jakýchkoliv konsekvencí. Když ale řeknu, že tato židle je zelená a na druhý den

mi jednou řekl, že se ptal Duchampa, jak došel k objektům, které se později staly ready-made. Líbily se mu? Měl k nim nějaký vztah? A Duchamp mu odpověděl, že ani jedno, ani druhé, něco mezi tím. Cage tvrdil, že když má člověk takové pocity, ani pozitivní, ani negativní, znamená to, že se jedná o práci, která by mohla něco znamenat. To mě uklidnilo a nic si ze svých pocitů od té doby nedělám.

Dívám se na své práce a poslouchám je s určitou intenzitou a napětím, pokud to není velmi stará skladba. U skladeb, které vznikly před mnoha lety, si připadám, jakoby šlo o díla někoho jiného, a nechávám mě v klidu, ale skladby, které jsou pro mě aktuální, ty poslouchám s určitou intenzitou. Proces kompozice, tedy cesta od prázdného notového papíru ke dokončené partitūře, je složitý a rozhodně není, alespoň u mě, jednoznačný u všech skladeb. Například *Many Many Women* jsem psal perem a ani jediná nota nebyla opravena. (Feldman psal také perem. Tvrdil, že ho to nutí k větší koncentraci.) Jsou ale skladby, například smyčcový kvartet z roku 2007 nebo moje orchestrální kompozice (z let 1998–2005), které prošly několika korekcemi. Připravuji v těchto dnech s Janáčkovou filharmonií provedení skladby *Fragment* a znovu jsem udělal dvě malé korektury.

Člověk musí mít měřítka, která ho vedou určitým směrem až do chvíle, kdy cítí, že skladbu dodělal. Moje metoda zahrnuje několik přístupů k vytvoření kompozice, od procesu kontrolované náhody ke grafickým náčrtům. Co je ale v poslední fázi nejdůležitější, jsou opravy, jakýsi proces editování toho, k čemu jsem se dopracoval. Práce v této fázi mě přivedla k poznání, že to, o co mi vlastně jde, co je pro mě nejdůležitější, je eliminovat banality. To je věc velmi osobní. Co pro mě zní banálně, může být pro někoho zajímavé. Ale tak to je.

Snad by se dalo říct, že skladatelské uvažování se odehrává v pomyslném trojúhelníkovém poli vymezeném třemi vrcholy či póly: systém — intuice — náhoda. Kudy se — ve vztahu k těmto pólům — ubírají vaše skladatelské strategie?

Každý z nás na to jde jiným způsobem, a proto je těžké pro jednoho skladatele posuzovat druhého. Vy vidíte kompozici jako proces, který se odehrává mezi třemi body. Mozart by vám asi řekl, že pro něj to jsou body dva — náhoda a kritika té náhody. Intuicí se jistě řídil obecně,

nejen v hudbě — doba tzv. osvícení teprve začínala — a systém pro něj nehrál žádnou roli, ten byl vžitý a nebylo nutné na něj brát zřetel.

Pro mě v kompozici je nejdůležitější vize nebo představa, jak má skladba vypadat. Tato představa je někdy tak konkrétní, že zahrnuje hudebníky, kteří skladbu budou hrát, a místo, kde se bude koncert konat. V konečném výsledku to vůbec nemusí tak dopadnout, hrát skladbu může úplně někdo jiný a jinde. To ale nemění nic na tom, že pro pracovní impuls potřebuji tyto konkrétní představy. Orchestrální skladby *Fragment* a *Asymmetric Landing* byly psány pro můj newyorský orchestr, proto mají poměrně malé obsazení. Nápad použít dva vibrafony byl inspirován skladbou Alvina Luciera. *Variace pro 3 orchestry* byly napsány již s představou Janáčkovy filharmonie a tam už se jedná o velký počet hráčů. Strategie celého procesu kompozice je pak podřízena této vizi. Je totiž nutné přijít na řešení, jak tuto vizi realizovat, nastartovat celý pracovní proces, v němž z ničeho dojde ke vzniku konečné partitury.

Náhoda je pro mě proces, který je součástí celkové metody, není to něco odděleného. Náhodné procesy u mě mají směr, jsou částečně pod kontrolou. S výsledkem pak dále pracuji. Způsob, jakým postupuji, by se dal nazvat hrou. Je to jakýsi dialog mezi výsledkem, který vychází z metody, a mojí reakcí, kdy přímo zasahuji do výsledku, intuitivně a improvizovaně. Tento výsledek lze dále zpracovat metodou, což vyvolá další řetěz přímých zásahů. Je to jakoby člověk pohnul figurkou na šachovnici, což vyvolá nepředvídatelnou reakci, na kterou musí dále reagovat.

Říkáte, že zhruba od začátku devadesátých let se středem vašeho zájmu stala práce s orchestrem. Co vás na orchestru tak láká? Uvážímeli všechny provozní a lidské těžkosti (obvykle málo času na zkoušení, orchestrální hráči mají své představy o tom, jak má správná hudba vypadat), psát pro orchestr může být pro nekonformního skladatele také dost frustrujícím zážitkem. Čím je to vyváжено?

Každého z nás něco láká nebo neláká a je pro mě těžké to racionálně zdůvodnit. Moje cesta k orchestru a k dirigování nebyla jednoduchá a realizovala se v podstatě velmi pozdě, v době, kdy velmi málo lidí by uvažovalo o tom, začít něčeho tak velkého. Pokusím se to popsat. Co

se týče pracovních těžkostí a potíží, na to jsem nikdy nebral ohled. Je to možná tím — a spousta lidí v mém okruhu to tvrdí — že neuvažuji „rozumně“, čímž se občas dostanu do nepříjemných situací. Rozhodně si nemyslím, že bych byl mimořádně odvážný. Abych se do něčeho pustil, musím mít v první řadě jasnou vizi toho, co chci dělat a kam by to mělo vést. A pak je tu můj latentní optimismus a také nedostatek „zdravého rozumu“. Nedělám rychlá rozhodnutí, ale když se k něčemu zavážu, tak neuhýbám a neklíčuji, ať to stojí co to stojí.

Začal jsem se věnovat práci s orchestrem před dvaceti lety a v průběhu této doby se ze mě stal dirigent a začal jsem rozumět tomu, co vlastně orchestr je. Je to velký ansámbl, složený z individuálních hudebníků, který musí fungovat jako jeden organismus. Orchester je v první řadě profesionální ansámbl, ani avantgardní, ani konzervativní, a pokud má být funkční, je závislý jak na hierarchii, tak na společném úsilí všech, od dirigenta k poslednímu hráči smyčcové sekce. Je to velmi náročný podnik a každá minuta práce je nejen finančně nákladná, ale od všech také vyžaduje velké úsilí. Čas na přípravu je úměrný možnostem a ty jsou v různých situacích jiné. Obecně lze ale říct, že v dnešním prostředí není nikdy dostatek času na přípravu, zvláště u nových skladeb. Rezignace není ale řešení. Namísto většího počtu zkoušek je možné skladby hrát opakovaně. Při druhém třetím provedení může být výkon orchestru již velmi dobrý.

To, že se stanu hudebníkem, bylo mému okolí i mně od malička jasné. Hudbu jsem vždy vnímal jako posloupnost, řetězec tónů a zvuků. Neměl jsem nikdy cit a porozumění pro řád klasické harmonie, který se točí kolem kadence. S tímto handicapem jsem na počátku své dráhy nemohl ani pomyslet na to, studovat kompozici. V době, kdy jsem objevil možnost komponovat bez ohledu na harmonii, jsem již byl velmi dobrý flétnista a realizovat se jako hudebník znamenalo pro mě dělat hudbu komorní. Flétna hraje do jisté míry roli prvních houslí, takže jsem občas ansámbl vedl, což znamená dávat nástupy, tempo atd. A to už je jen krok od dirigování.

Od útlého věku mě rodiče brali na Českou filharmonii, koncerty s Karlem Ančerlem a Karlem Šejnou, a později, když jsem studoval na konzervatoři, jsem chodil na koncerty někdy každý den v týdn. Ačkoliv většina koncertů byla orches-



Petr Kotík a ansámbl Ostravská banda

trálních, nikdy jsem se o orchestr jako takový nezajímal. Zvuk pozdně romantického orchestru mě spíše odrazoval – vibrato, frázování a všechna ta klišé předstíraného „muzikálního přednesu“. Nikdy jsem proti orchestru nic neměl, prostě jsem o něj nejevil nejmenší zájem.

Roku 1991 jsem byl požádán nahrát *Atlas Eclipticalis* od Johna Cage pro německou společnost Wergo. Měla to být první nahrávka se všemi 86 nástroji. *Atlas* je skladba složená z 86 sol a každá kombinace, včetně sóla, je možná. Do té doby byl *Atlas* hrán vždy jen s částečnou instrumentací. Tak jako není nutné mít všechny nástroje, nemusí se hrát celý materiál, lze použít pouze úsek skladby. Angažoval jsem třetinu hráčů a s těmi jsem udělal tři nahrávky, pokaždé s jiným materiálem, který byl poději smíchan do zvuku kompletního 86 členného orchestru. Poslech konečného výsledku mě tak ohromil, že jsem se rozhodl postavit kompletní orchestr a uvést, na podzim 1992, *Atlas Eclipticalis* v Carnegie Hall jako tribut ke Cageovým osmdesátým narozeninám.

Koncert jsem připravoval několik měsíců a vedle shánění prostředků (rozpočet byl téměř 100 000 dolarů), jsem pracoval s každým hudebníkem zvlášť. Dovedete si představit, kolik to bylo zkoušek. Když Cage v srpnu 1992 nečekaně zemřel, obrátil jsem se na Davida Tudora, aby s námi hrál *Winter Music*, skladbu, kterou pro něj Cage napsal a která se hrála simultánně s *Atlas Eclipticalis*. I když David Tudor byl jeden z nejprominentnějších klavíristů své doby a nejbližší spolupracovník Cageův, již dvacet let veřejně nevystupoval jako klavírista. Namísto klavíru začal Tudor provozovat elektronickou hudbu, live electronic music, kterou prakticky vynalezl. *Atlas Eclipticalis* jsme hráli ve dvouhodinové verzi, a to nejen se všemi nástroji, ale také celou skladbu od začátku do konce. Byla to tedy premiéra kompletního díla a též díky vystoupení Davida Tudora se tento koncert stal světově sledovaným, s posluchači a kritiky jak z celé Ameriky, tak z Evropy a Japonska.

Osmdesát šest hudebníků nevypadá jako obrovské těleso. Tato instrumentace však zahrnuje devět hráčů na bicí, každý s velkou sestavou, tři sady tympánů, tři harfy, tři tuby atd. Měli jsme co dělat, abychom se na obrovské pódium Carnegie Hall vešli.

Stát dvě hodiny na dirigentském pódium v Carnegie Hall, před tak velkým počtem hudebníků a dirigovat tuto úžasnou skladbu úplně změnilo můj názor na orchestr a od tohoto momentu jsem nic nepovažoval za důležitější, než se věnovat práci s orchestrem. Pro mě to znamenalo nejen začátek dráhy dirigentské, ale též počátek komponování pro orchestr. Od počátku svého profesionálního života – a to mluvíme o době kdy jsem byl ještě na konzervatoři a založil ansámbl *Musica viva pragensis* – jsem měl provozní a lidské potíže (abych užil vašich slov). Nikdy jsem o tom moc neuvažoval a nikdy mě potíže neodradily. Po debutu mého newyorského orchestru v Carnegie Hall mě ani nenapadlo myslet na potíže, které mě čekají. Tak už to je ale se vším, co dělám a do čeho se pustím.

Petr Kotík (*1942)

Skladatel, dirigent a flétnista. Studoval v Praze a ve Vídni, na počátku šedesátých let založil v Praze první český ansámbl pro Novou hudbu *Musica viva pragensis*. Zásadní bylo setkání s Vladimírem Šrámekem, který Kotíkovi otevřel cestu k tomu „být skladatelem“ – Šrámek poukázal na možnost uvažovat v jiných kategoriích, než je klasický harmonicko-melodický systém, pro Kotíka tehdy nezajímavý. V roce 1969 se Kotík přestěhoval do USA, kde v roce 1970 založil S.E.M. Ensemble (ten v roce 1992 rozšířil na orchestr s názvem *The Orchestra of the S.E.M. Ensemble*). Jako interpret spolupracoval dlouhodobě s Johnem Cagem (od poloviny šedesátých let až do jeho smrti) a dalšími americkými experimentálními skladateli. Kotíkova vlastní hudba se nicméně vyvíjela autonomně. Po dlouhou dobu bylo základem Kotíkovy práce volné kombinování samostatně komponovaných hlasů, resp. dvojhlasů vedených v paralelních konsonantních intervalech. Výrazná linearita je vlastní i pozdějším Kotíkovým skladbám, které jsou již komponovány v podobě standardní partitury. Kotíka nezajímají standardní koncepce psychologizující výstavby hudební formy, jeho hudba je koncipována spíše jako „objekt k pozorování“, nesnaží se manipulovat emocemi posluchače, cílem není „ohromovat“ zvukovými gesty – v tomto ohledu je spřízněnost Petra Kotíka s americkou experimentální scénou zřejmá, ačkoli charakter Kotíkovy hudby jako takové je odlišný. Mezi nejznámější skladby Petra Kotíka patří *Many Many Women* (1976–78) na text Gertrudy Steinové, *Explorations in the Geometry of Thinking* (1978–81) na texty R. Buckminstera Fullera, ale též orchestrální skladby *Hudba ve dvou větách* (*Fragment a Asymmetric Landing*, 1998–2002) a *Variace pro 3 orchestry* (2005). Roku 2000 založil Kotík Ostravské centrum nové hudby, rok na to se konalo první bienále Ostravské dny, v současnosti největší a nejvýznamnější tuzemský festival současné vážné hudby, jehož je Kotík uměleckým ředitelem. Od roku 2008 žije Kotík střídavě v New Yorku a Ostravě. ■

Wolfgang Rihm

Text: **Miroslav Pudlák**

Pokud bychom chtěli jmenovat pět skladatelů, kteří vytvářejí obraz současné německé hudby, Wolfgang Rihm (*1952) by nemohl chybět. Rihm je výrazná umělecká osobnost, velmi plodný tvůrce, za nímž zůstává působivý výčet skladeb všech žánrů od orchestrálních děl přes hudebně scénické opusy až po skladby pro nejružnější komorní obsazení. Jeho hudba si snadno podmaní posluchače svou dravou energií a hutným zvukem, má poznatelný autorský rukopis, a proto bývá osvědčenou a pravidelnou položkou na programu festivalů a repertoáru souborů hrajících soudobou hudbu. Zajímavé je ovšem také to, že v praxi funguje trochu jiným způsobem, než jak nám sugeruje Rihmův obraz v mnoha příručkách dějin hudby. Kritika ho totiž kdysi onálepkovala jako představitele „nové jednoduchosti“, „neoromantismu“ či „postmoderny“. Ani jedno z těchto označení však příliš nesedí. Z širší časové a kulturní perspektivy se zdá, že tyto pokusy o jeho zařazení se míjejí se skutečnou podobou jeho hudby.

Vysvětlení pro to musíme hledat v celkovém kontextu německé hudby v polovině 70. let, kdy Rihm a další skladatelé jeho generace vystoupili na scénu. Tzv. Nové hudba, tedy styl vycházející hlavně ze seriální kompozice a témbrové hudby, byl již v západoevropských zemích etablován jako hlavní směr. Avantgardisté zasedli v akademických postech a bojovná hesla z jejich mladistvých let se proměnila v novodobý estetický kánon, z jehož pozic se veškerá hudba hodnotila buď jako progresivní nebo zpátečnická. Když do této situace vstoupila skupina mladých německých skladatelů s hudbou založenou na dramatickém výrazu blízcím se expresionismu začátku století, bylo to vnímáno mnohými jako krok zpět směrem k tradici. Hudební kritika, která adoptovala Adornovskou filozofii Nové hudby, je často prezentovala jako představitele hnutí rebelujícího proti moderně návratem do historie. To, že tito autoři často integrovali do svého stylu mnohé technické vymoženosti Nové hudby, se přehlíželo. Jejich „hříchem“ bylo, že svým zájmem o emocionální obsah a výrazovost porušili jedno tabu moderny.

Odradem myšlení té doby je pojem *Neue Einfachheit* (nová jednoduchost) používaný v 70. letech v souvislosti s Rihmem. Jeho hudba je ale všechno, jen ne jednoduchá. Obsahuje složitost mimohudebních obsahů, spoustu referencí na historickou hudební literaturu, ale i mnohovrstevnatou strukturu, sofistikovanou harmonii dotýkající se zvláštním způsobem tonálních vztahů a promyšlenou dramaturgii formy. Onou „jednoduchostí“ se zde míní výhradně jeden technický aspekt: totiž fakt, že Rihm se příliš nezabývá prekompozicí – strukturováním tónového materiálu pomocí konstruktivistických postupů, ale dopřává si v tomto ohledu větší volnost a spontaneitu.

Rihm si za tuto nálepku do jisté míry mohl sám, přihlásil se k ní svým způsobem již v roce 1979, když časopis *Neue Zeitschrift für Musik* v materiálu nazvaném *Junge Avantgarde* dal prostor jemu a několika podobně orientovaným skladatelům, a potom v roce 1981 svým příspěvkem ve sborníku přímo nazvaném *Zur Neuen Einfachheit in der Musik*. Tam vyjádřil názor, že hudba by měla více mířit na instinkty a atavismy nežli na intelekt. Důvody pro takové radikální vy-

jádření jsou celkem pochopitelné. Rihmova generace přišla do doby, kdy bylo obtížné vystoupit ze stínu stockhausenovské avantgardy. Aby se vůbec prosadila, bylo potřeba jí dát podobu nového směru s jasně formulovaným programem. Hudební publicistika tomu napomohla zavedením pojmu *Neue Einfachheit* (pod který zahrнула také autory jako Hans-Jürgen von Bose, Hans-Christian von Dadelsen, Detlev Müller-Siemens, Wolfgang von Schweinitz, Ulrich Stranz, Manfred Trojahn) a oním programem mělo být kompenzování určitých jednostranností avantgardy. Proto jej musíme chápat v německém kontextu. Tentýž pojem přeložený do angličtiny (*New Simplicity*) totiž označuje radikální britské hnutí stejné doby (např. Howard Skempton, Cornelius Cardew, Michael Nyman), vedle kterého se ta německá „jednoduchost“ vyjímá jako atomové hodiny vedle přesýpacích.

Právě tak nesedí zařazení Rihma mezi neoromantiky – v jeho dílech sice můžeme sledovat cosi jako dialog s minulostí hudby, ten má ovšem velmi rafinovanou podobu a zřídka se jedná o imitace historických stylů nebo přímé citace. A pokud jde o postmodernismus, našli bychom jistě zjevnější příklady rozchodu s programem moderny, než jaký představuje Rihm.

Wolfgang Rihm studoval začátkem 70. let mj. u Stockhausena v Kolíně nad Rýnem a potom zejména u Klause Hubera, kolem kterého tehdy ve Freiburgu vznikla zajímavá skupina žáků (Brian Ferneyhough a další). Sledoval Darmstadtské skladatelské kursy (kde později pravidelně přednášel) a studoval také muzikologii. Poprvé na sebe výrazně upozornil v roce 1974 na festivalu v Donaueschingen orchestrální skladbou *Morphonie*, která ve své době zaujala znovuobjevováním klasického symfonického orchestru pro soudobou hudbu. První dekáda jeho tvorby je charakterizovaná vypjatou expresivitou, spontaneitou a subjektivismem. Příklady děl z tohoto období jsou houslový koncert *Lichtzwang* (1975–76) a orchestrální skladby *Dis-Kontur* (1974) a *Sub-Kontur* (1974–75). Jsou to díla mohutných výrazových gest, využívající velkou škálu harmonií a maximální rozsah dynamiky, a působí jako masivní akumulace energie, která co chvíli exploduje na pozadí pia-



nissimových ploch plných napětí. Uplatňují se také extrémní rejstříkové polohy nástrojů, v harmonii převažují příkré disonance, ale často v ní slyšíme postupy známé z tonální hudby.

Osmdesátými léty pak můžeme vymezit Rihmovo druhé tvůrčí období. Došlo v něm k pročištění faktury — extenzivní vrstvení zvuku vystřídala jistá úspornost, subtilnější práce s harmonií a barvou, melodická témata a práce s motivem ustoupila stručným hudebním gestům. Rihm se v tomto ohledu hlásí ke vlivu pozdního období Luigiho Nona, se kterým ho pojil přátelský vztah. Třetím obdobím jsou pak 90. léta a první dekáda 21. století. Zde se navíc projevuje záliba v přepracovávání děl a tvorba nových verzí — podle Rihma je hotové dílo jen zachycením určitého momentu v procesu hledání tvaru, ale tento proces může pokračovat po celý skladatelův život.

Wolfgang Rihm disponuje encyklopedickou znalostí hudebního repertoáru, což mu umožňuje pracovat s odkazy na různé styly i přímými citacemi obvykle nápaditě transformovanými do jeho vlastního světa. Najdeme zde přiznané odkazy na Brucknera, Mahlera, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Brahmse, raného Schönberga z období volné atonality a také Varèseho. Čemu se vyhýbá, je vše neoklasicistní a cizí je mu také hudba založená převážně na barvě zvuku. Nástroje traktuje v podstatě klasickým způsobem, nezajímá se o dobývání nových zvuků nekonvenčními způsoby hry. Rihm se často věnuje psaní pro konvenční nástrojová obsazení, píše lehce a zanechává za sebou každý rok úctyhodný objem produkce.

Díky tomu věnoval díla skoro všem nástrojovým sestavám. V oblíbě má např. smyčcový kvartet — těch napsal doposud dvanáct. Nejvíce je ovšem zastoupen symfonický žánr — kromě dvou skladeb přímo nazvaných *Symfonie č. 1* a *2* má asi 70 děl, která jsou různými jednovětými útvary koncertantního nebo symfonického žánru. Některé jsou přitom deriváty starších prací nebo pokračování série tvořící větších celek v rámci konceptu „work in progres“. Jedním z takových opusů na pokračování jsou čtyři orchestrální kusy nazvané *Vers une symphonie fleuve I. – IV.* (1992–2000). Rihm se v nich nechal inspirovat přírodou

a jejími proměnlivými, neuchopitelnými tvary. Svou hudbu přirovnává k vodám v řece, které nemají stálý tvar, jen pohyb a koryto, ve kterém proudí. Název nikoli náhodou evokuje přednášku T. W. Adorna přednesenou na Darmstadtských kurzech v roce 1961, nazvanou *Vers une musique informelle*, ve které filozof nastínil perspektivu „neformální“ moderní hudby, naplňující požadavek naprosté umělecké svobody, nepodléhající imperativům formálních konceptů 50. let. V Rihmově díle lze spatřovat pokus o naplnění této Adornovy vize.

Od počátku své dráhy Rihm tíhnul také k opeře jako k žánru, kde se může jeho expresivní styl dobře uplatnit. Krátce po první opeře *Faust und Yorick* (1976) vznikla jeho nejslavnější opera *Jakob Lenz* (1977–78), která se později stala jednou z nejhranějších německých soudobých oper vůbec. Jedná se o hodinovou komorní operu založenou na virtuózních partech zpěváků i orchestrálních hráčů. Předlohou jí byla novela německého dramatika Georga Büchnera. Opera používá prvky atonální hudby, zpěv i „Sprechgesang“, a v mnohém tak připomíná jinou slavnou operu vzniklou o půl století dříve, rovněž na Büchnerův text — *Vojčka* od Albana Berga. Hlavním hrdinou Rihmovy opery je skutečná postava, německý básník konce 18. století Jakob Lenz, současník a přítel Goethův, který byl např. autorem her *Der Hofmeister* a *Die Soldaten* (podle té zase vznikla jiná veleúspěšná soudobá opera, kterou složil Bernd Alois Zimmermann). Georg Büchner o něm napsal v roce 1835 povídku *Lenz*, zachycující výjevy z posledního období básnicka života, poznamenaného duševní chorobou. Osobnost Lenze a jeho životní osudy Rihma zaujaly tak, že se k němu vrátil ještě jednou v písňovém cyklu *Lenz Fragmente*, kde zhudebnil jeho básnické texty.

V tvorbě oper Rihm pokračoval méně úspěšnými opusy *Die Hamletmaschine* (1986–86) na text Heinerja Müllera a *Oedipus* (1986–87) na textový materiál ze Sofokla, Nietzscheho a Heinerja Müllera. Později se v jeho tvorbě objevuje linie scénických útvarů, které se již klasické opeře více vzdalují.

V tomto ohledu jej zaujal zejména francouzský divadelník Antonin Artaud, umělec inspirující svými texty i bouřlivým životem. Rihm Artau-

dovi věnoval hned několik skladeb. Patří mezi ně zejména *Tutuguri – Le rite du soleil noir* (1980–82), kde je Artaudův duch přítomen jako agresivita, syrovost, evokace barbarského rituálu. Skladba je založena na sboru a velkém arzenálu blanzvukových bicích nástrojů produkujících xenakisovsky brutální rachot.

Artaudovy texty Rihm použil také ve své další opeře na vlastní libretto (vytvořené zčásti jako textová koláž) *Dobytí Mexika* (1987–91). Kromě textů v ní Rihm využil i Artaudův koncept „divadla krutosti“, jak je popsán v jeho knize *Theatre de Seraphin*. Rihmovo *Dobytí Mexika* je epické drama, ve kterém se ovšem děj neodvíjí kontinuálně, ale je představen v několika zastaveních jako v oratoriu. Pozadím příběhu je konfrontace dvou osobností, reprezentujících dvě různé kultury, dva různé světonázory: aztéckého krále Montezumy a španělského dobyvatele Cortéze. Part Montezumy je svěřen sopránů a Cortéz je baryton. Obě postavy jsou však reprezentovány ještě v proměnách – Montezuma je také vyšší soprán a kontraalt ozývající se z orchestrálního, zatímco Cortéz je i role mluvená dvěma herci, jejichž projevy přecházejí z normální řeči až do exaltace a zvláštních vokálních efektů. Je zde sbor znějící ze záznamu a orchestr rozdělený do tří prostorově oddělených komorních sestav. Instrumentální složka většinou tvoří tiché pozadí plné napětí a jen občas exploduje ve fortissimových vstupech. Zvláštní roli mají bicí nástroje, které podporují akcenty v orchestru a propůjčují opeře místy etnický kolorit.

Rihm se inspiroval Artaudovým textem ještě jednou v projektu *Séraphin*, což je experimentální hudebně-divadelní projekt s vokální složkou (bez textu), orchestrem a elektronikou. Název odkazuje na

The image displays two pages of a handwritten musical score for the opera *Dobytí Mexika* by Rihm. The top page is numbered 518 and the bottom page 520. The score is written for a large ensemble, including:

- Voces:** 2 Flöten (Flutes), Gitarre (Guitar), Marimba (= Perc II), Euph. (Euphonium), Hrn. (Horn), Vla. (Violin), Vcl. (Violoncello), Cb. (Contrabass), 2 Perc. (Percussion), 1 Trb. (Trumpet), Perc. II (Percussion II), Perc. III (Percussion III), and Klav. (Piano).
- Instrumentation:** The score features complex rhythmic patterns, often marked with '3' or '4' indicating triplets or quadruplets. There are numerous dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'ff' (fortissimo). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and articulation marks.
- Performance Indications:** There are several performance instructions in German, such as 'Sopr. Ped.' (Soprano Pedal) and 'Soub. Ped.' (Soubasse Pedal), and 'Soub. Ped.' (Soubasse Pedal).

SHORT CIRCUIT

Elektronická a experimentálna hudba na Slovensku

Text: **Miroslav Tóth**

K tomuto číslu je priložena dvojdisková kompilácia slovenskej elektronickej a experimentálnej hudby, ktorou sestavilo Hudobné centrum. Následujúci text predstavuje jednotlivé projekty na ňu zastoupené a pridáva autorský komentár jedného z hudbníkov: Martina Burlasa.

Znie to ako vtip

Druhé pokračovanie kompilácie *Short Circuit* by malo opäť objavovať hudbu nárokovú si na prívlastok experimentálna, tzn. hľadá sa nevyskúšaná perцепčná skúsenosť s neistým zážitkovým výsledkom. Asi najväčšia radosť z projektu plynie z toho, že za vydaním kompilácie stojí štátna organizácia Hudobné centrum na čele s riaditeľkou Oľgou Smetanovou. Znie to ako vtip, ale ide o proces začleňovania alebo kulturalizácie (šírenia povedomia) nekonvenčnej hudby oficiálnou inštitúciou, a nie nezávislými, finančne mŕtvymi, polo amatérskymi kamennými alebo internetovými vydavateľstvami.

Prvý *Short Circuit* (rovnako priložený minulý rok k HIS Voice) s pomocou vzoriek sumarizoval stav elektronickej experimentálnej scény za obdobie 2006 – 2009. Druhý diel, okrem samotnej sumarizácie za roky 2010 – 2011, sa pokúsil podnietiť aj nové skladby. Väčšinou je výber zostavený z aktuálnych nahrávok autorov roztrúsených na webových portáloch alebo v domácich archívoch. V prípade Martina Burlasa, projektu *Iskra* (Daniel Kordík) a *stroon* (Dalibor Kocian) ide o skladby vytvorené pre *Short Circuit*. Zrátajúc obidva výbery, ide už o prehľad 27 projektov a autorov dnes prebujnenej nekonvenčnej scény.

Pre zjednodušenie orientácie, ako pomôcku vyčleňujem tri okruhy, na základe ktorých bolo vytvorené dramaturgické lešenie kompilácie. Ide o „zaškatľkovanie“ autorov, z čoho sa mnohí nepotešia. Nech je mi vopred odpustené a nám nech to posluží pri orientácii v spleti štýlov kompilácie.

Noise music na Slovensku: 900piesek, Noise Mortanna, Neoblivion

900piesek (Matúš Mikula) je sólový projekt z Bratislavy, ktorého skladby doteraz bolo možné počuť na labeloch od STS cez Zvukovinu, Crater až po českú Hlukovou sekci. V poslednom období vo svojich hudobných výskumoch využíva výhradne analógové prístroje a rôzne kusy odpadu nájdené pri výpravách do starých továrenských hál a opustených stavieb. Vzťah exaktnej linearity a chaosu vo zvukovom prostredí mu umožňuje vytvárať fiktívne zvukové denníky. Ako sám píše, zobrazuje „vidinu idey čistej krásy, nahej a neludskej“. No v každom prípade štýlová údernosť noiseu v skladbe *Un Gm* a kovový zvuk drone ambientu *Ygrasilu* prekvapuje premyslenosťou tektonickej štruktúrovanosti a neustálou excitáciou.

Noise Mortanna (Vavro Zahradník) začínal v roku 2005 ako *Sperm Boiler*, kde išlo o zábavu; v roku 2009 sa premenoval na Noise Mortanna a tu vtipy zrejme skončili. Začal sa iný druh



Mortanna

zábavy. *In the end, I won't be there for you* predstavuje viac ako dvadsaťtri minútový noiseový track. Štýlovo je pridružený k 900pieskovi. Spoločne ich môžeme počuť aj v rámci Hlukovej sekcie. Rovnako mu nie je cudzie využívanie podomácky vytvorených hlukových nástrojov, chrastidiel, efektových pedálov, kontaktných mikrofónov alebo aj basovej gitary. Za posledné obdobie troch rokov za zmienku stojí spolupráca s kolumbijským projektom DMAH alebo 4way split.

Neoblivion (Miroslav Szabo) nekonzertuje, ako osamelý projekt bol nájdený pod združením Noise konspiracy, kde je rovnako známy ako ONO. Tracky *Futuritualistic Data-sigil* a *Reprogram the Bafomatrix* by mali nastoliť otázku, v čom sú experimentálne, v čom je ich nóvum s ohľadom na ostatné nahrávky na kompilácii? V spôsobe tvorby. Neoblivion pri tvorbe využíva kombináciu samplov z filmov *Duna* a *Dark City*, ako aj zvuky z programov ako Reason s celkovou mixážou v Nuende. „Domácky“ prístup jedného tvorca je zaujímavý vytváraním ilúzie kompaktného zoskupenia na hranici metalu a noise music. Neoblivionov vokál, upravený efektmi distortion om a delay (ospevujúci jednotu nadprirodzeného a futuristického v mimozemskom jazyku atlantských mágov), sprevádza viacvrstvom gitara, zapojená cez Guitar Rig a podladená na Gis.

Cross – analógovo-interferenčná tvorba a ambient: Iskra, EGA, Urbanfailure, Peter Groll, stroon

Iskra (Daniel Kordík) je známejší z pôsobenia v Urbsounds alebo z dvojčlenného projektu Jamka. Sólová tvorba je uňho ojedinelá. Rovnako ako nižšie spomenutý EGA využíva širšiu plejádu nástrojov: Vostok Matrix Synth, Roland MC202 Synth, Moog Analogue Delay, Mood Ring Modulator, Motu ekvalizér a Lexicon MX200 efekt. Na rozdiel od EGA, sú však skladby myslené ako jeden



celok, tvorené v reálnom čase bez dodatočného nahrávania a strihania. Ide o variácie pre analógový sekvencér a 2 LFO moduly. Všetky zvuky sú synteticky generované a farba je v nich prevažne spúšťaná sekvencérom (frekvencie oscilátorov) a do seba zapojenými LFO modulmi. V rámci ekvalizácie (zvuková karta Motu) boli odstrihnuté frekvencie pod 50 Hz, aby sa korigovali basové oscilácie a následne bol pridaný reverb z Lexiconu (zapojený s analógovým delayom).

EGA (Peter Kudlička) je Ružomberčan žijúci v Bratislave, kam v roku 2005 prišiel študovať zvukový dizajn. Ovlivnený lokálnym hudobným undergroundom a svetovou postmodernou experimentuje s tzv. field recordings a koketuje s minimalizmom a noise music. Oblúkom sa vracia k vlastným ambientným koreňom, aby za pomoci všetkého, čo sa mu dostane pod ruky vytváral eklektické soundtracky k neexistujúcim filmom. Je spoluzakladateľom dnes už neexistujúceho netlabelu badrecords. V štyroch skladbách kombinuje spleť nástrojov, prostredníctvom ktorých predvádza schopnosť jemného nuansovania a potláčania improvizácie, nahradenej dlhodobým procesom tvorby. Preto neprekvapí, že vo vybraných skladbách použil nástroje ako Nord Micro Modular, Akai MPC 1000, microKorg XL, Korg Kaossilator, Yamaha CS1x, Yamaha P80, Sennheiser MKH416, Edirol R44, DIY click generator, Electro-Harmonics Bassballs a iPhone.

Urbanfailure (Michal Lichý) rovnako ako Iskra je členom Urb-sounds a okrem toho aj organizátor hudobného života. Ako jediný sa objavuje na obidvoch kompiláciách. Na druhú kompiláciu boli vybrané nahrávky z albumu *Generated Experience*, prinášajúce drone ambientné plochy. Prekvapujúci stret s jeho tvorbou na princípe lineárneho hudobného myslenia treba vidieť v kontexte jeho koncertných performancií, na ktorých udivuje úderným degenerovaním rytmov v reálnom čase. V predstavovaných skladbách ide o softvérovo generované jednoduché vlny, ktoré vzájomnými interakciami a interferenciami vytvárajú štruktúry celej nahrávky. Po prvýkrát boli v nahrávkach použité iba syntetizované zvuky.

Peter Groll prináša pohľad akademicky vzdelaného a etablovaného skladateľa na problematiku elektronickej hudby. S jeho hudbou sme sa mohli stretnúť na koncertoch zoskupenia SOOZVUK, v ktorom pôsobí spoločne so skladateľmi Mariánom Lejavom, Luciou Papanetzovou, Luciou Koňakovskou, Boškom Milakovičom a Viktorom Fučekom. Groll v ňom pôsobí, ako jeden z organizátorov a zároveň je moderátorom hudobných večerov venujúcich sa súčasnej hudbe. Groll zastupuje vzorku prístupu, v ktorom je elektronicná hudba ponímaná tradičnejšie. Prikláňa sa k technike koláže a k ambientnému cíteniu.

stroon (Dalibor Kocián) sa zo začiatku profiloval ako metalový skladateľ, spevák a gitarista. Postupne prešiel žánrami ako reggae, neskôr bol dubstepový producent a rovnako pôsobí ako elek-



tronicko-ambientný experimentátor. V poslednom období sa stal známym vďaka pozitívne recenzovanému EP *Ruine Noire* (2010). Na jeho prístupe k tvorbe cítiť „stopy“ štúdia „vážnej hudby“ na Konzervatóriu v Bratislave, pričom neustále flexibilne účinkuje ako pohotový improvizátor v rôznych projektoch (Musica falsa & ficta, Frutti di mare alebo v slovenskom Cluster Ensemble). Charakterizuje sa ako človek poznačený „hudobnou neurózou“, skúšajúci, čo mu možnosti dovoľujú. Skladba *Heap the Short* je navrstvením šiestich vibrafónových improvizácií nad seba – bez konceptu, len ako vyjadrenie spomínanej diagnózy – hudobnej neurózy. Špeciálny priestor dostala jedna z týchto „spovedí“ v skladbe *It's not about that*, kde znie samostatne čistý zvuk vibrafónu bez zaužívaného idómov, ktoré by sme od tohto nástroja, zväčša využívaného jazzmanmi, očakávali.

Postoswaldovský sampling a emancipácia rytmicko-štruktúrnych vzorcov: Vrtačky po desáté hodine, Chainsaw Yoga, Samčo, brat dážďoviek a Martin Burlas

Break-core ako štýl prechádza rôznymi kvalitatívnymi úrovňami. Môžete ho počuť na rôznych freek a subkultúrnych podujatiach, v undergroundových kluboch alebo aj vo filmoch. Minulý rok bol premiérový uvedený animovaný film Kamene režisérky Kataríny Kerekešovej s hudbou slovenského skladateľa Mareka Piačeka. Break-core sa teda stáva známejším pre rôznorodé publikum a aj ako rôznorodo využívaná komodita. V tejto záplave (podobne je na tom napr. aj dubstep) vznikajú projekty, ktoré už nenúti ľudí tancovať. Vytvára sa špecifická, prepracovaná odnož, ktorá obrazne povedané núti poslucháčov sedieť na stoličkách. Má v sebe priestor pre vrstvenie viacerých rovín hudobného myslenia, žánrových presahov ako aj pre reflexiu hudobného konzumu. Či už na descendentných úrovniach, ako Chainsaw Yoga, alebo smerom k nadhľadu nad popovými skladbami – Vrtačky po desáté hodine.

Vrtačky po desáté hodine (Lubomír Panák) je, rovnako ako Neoblivion, projekt nachádzajúci sa na netlabeli Noize konspiracy. Názov projektu a názvy niektorých trackov sú odkazmi na lyricsy WWW. Pôvodne išlo o dve skladby (*Deratizace*) a (*Z nebe sněží kamení*). Obidve boli robené v softvéri Tracktion. *Reklama na ticho* vznikala použitím výrazného timestretchingu a pitchshiftingu, je upravená efektmi glitch a delay a skombinovaná so samplami zubárskej vrtačky a úsekmi popovej *Reklamy na ticho*. V *Koigokoro* ide o klasické sekvencovanie pomocou virtuálnych syntezátorov.

Chainsaw Yoga je sólový projekt fungujúci od roku 2007, založený Petrom Kerekesom. Zo začiatku sa uberal skôr ambientným smerom, neskôr nabral svoj charakteristicky rozbitý a nekonkrét-

ny smer. Počas aktívnych rokov prešiel tvorivými zmenami. Zo začiatku to bola digitálna laptopová tvorba, neskôr pribúdalo viac klasických inštrumentov ako gitara, klavír, havajská gitara, akordeón a rôzne iné nástroje (rôzne možnosti „zneužívania“ týchto nástrojov s pomocou fyzických alebo virtuálnych VST zosilňovačov, efektov a syntezátorov). V lete minulého roku sa objavil prvý komplexnejší hudobný materiál. Pod názvom *Building* ho vydal kanadský netlabel Magyar. Proces tvorby je viac-menej výsledkom voľných improvizácií. Nové skladby využívajú terénne nahrávky ako aj záznamy elektronických zariadení a ich frekvenčné modulácie.

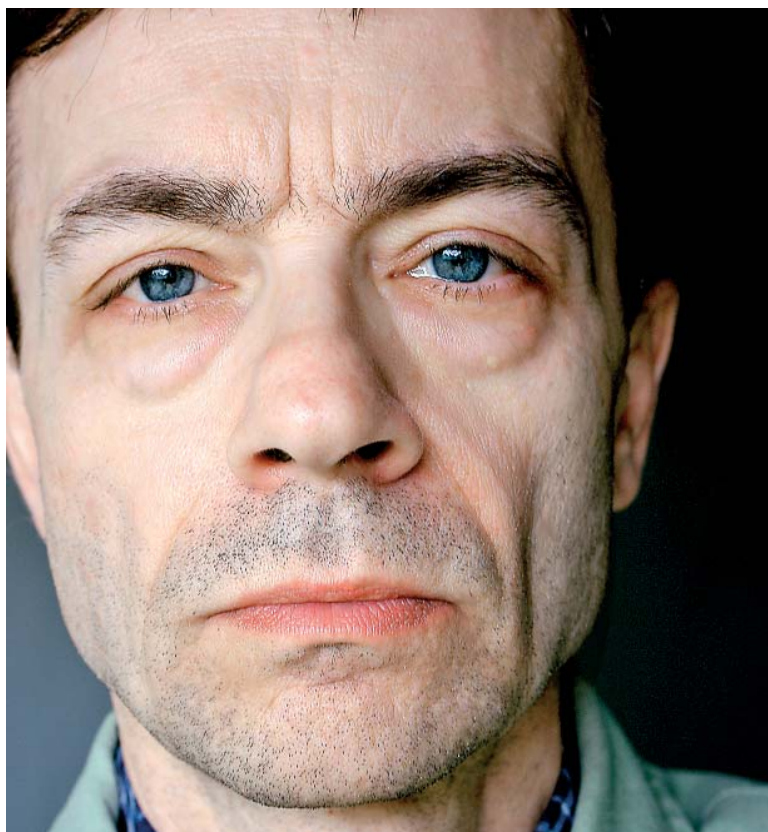
Plunderfonický sampling ukázal cestu v spájaní viacerých hudobných ukážok do jednej: odvodzovanie a reťazenie viacerých samplov do jednej skladby; tým pádom, vznik novej žánrovej a kvalitatívnej úrovne. Teória postmoderny hovorila o prehodnocovaní kontextu. Rekontextualizácie, ktoré nastávali, vrhali nový pohľad na hudobnú tvorbu a interpretáciu. Uznávaný skladateľ Martin Burlas, momentálne zamestnaný na Oddelení dokumentácie a informatiky Hudobného centra, prináša na kompilácii ďalšie kontexty v spojení svojej tvorby so slovenskými skladateľmi (Eugenom Suchoňom, Tiborom Andrašovanom a Jozefom Malovcom), tvoriacimi na objednávku v 50. až 70. rokoch minulého storočia. Vyjadruje to formou *homage à*. Na konci textu uvádzam plné znenie osvetľujúceho textu, ktorý Burlas napísal k skladbám vybraným na tejto kompilácii.

Samčo, brat dážďoviek (Samuel Szabó) sa baví kombinovaním všemožných nástrojov, spájaním rozličných štruktúr od jednoduchých popevkov, oplývajúcich plytkou študentskou recesiou, až po bezbrehú hlukovú plochu. Všetko na úrovni DIY (do it yourself), často s väčším dôrazom na proces vzniku než na samotný výsledok. Skladba *Fyziológia lásky* je naturalistický „soundtrack“ k poviedke od Stephena Leacocka. Je zložená zväčša z elektronicky generovaných hlukov, vytvorená manuálnym tvorením zvukových kriviek cez wave editor a ich slučovaním, pitchbendingom a pridaním VST pluginov.

Dokumenty

Ak hudba dnes nevie priniesť nič nové, pozrime sa na to tak, že množstvo ľudí sa v našom okolí o to pokúša. Dostávame sa k dôležitému bodu, k samotnému podnetu vzniku kompilácií *Short Circuit*: k momentu dokumentácie. Generácia 90. rokov v tomto ohľade nedopadla dobre. Vystúpenia alebo zvukové záznamy, hlavne Transmusic comp, alebo napr. Vapori del Cuore, VENI ensemble, raného Požož sentimentálu a iných experimentujúcich zoskupení, boli zaznamenávané iba útržkovito. Ostali nemé plagáty, bulletiny, zmienky v časopisoch a pár unifikovaných historiek od súčasníkov, aké to asi bolo na Slovensku s hraním nekonvenčnej hudby.

Neviem, či budúce generácie potešíme touto hudbou, ale určité množstvo jedincov sa bude môcť dozvedieť, ako to bolo aspoň dnes. Oproti prvému dielu sme sa rozhodli vymedziť väčší priestor (2 CD) pre autorov; tí mali možnosť dodať dlhšie skladby alebo viacero pestrých nahrávok.



Poctofág?

Text: Martin Burlas

Keď som si za posledných desať rokov vypočul vlastne celý archív dostupných nahrávok slovenskej vážnej hudby, nevedel som aké následky to zanechá na mojom myslení. Sprvoti to bolo nenápadné. Svoju úlohu prepisovateľa záznamov do digitálnej podoby som vnímal ako veľkú úľavu po mučení hudobnou réžiou, ktorej som bol vystavený predošlých asi dvanásť rokov. Snažil som sa o čo najmechanickejší prístup. Urobiť si svoju prácu a čo najrýchlejšie zabudnúť. To je jedna z nesporných výhod zamestnania oproti spomínanej profesii hudobného režiséra. Ako to už v živote býva, mnohé veci sú v skutočnosti iné, ako sa zdajú na prvý pohľad. Niekedy som sa započúval v nemom úžase, čoho všetkého je schopná ľudská myseľ dosiahnuť, resp. splodiť. Niekedy som sa zase pozastavil nad tým, ako klíma doby určuje rôzne druhy grimás, ktorých tvorcom som bol nepochybne aj ja (aby som seba z ničoho nevynímal). Je to z tohto pohľadu akási kolektívna vina? Paralelne s týmito myšlienkami som si spomenul na plunderfóniu Johna Oswalda. Problémy a radosť s tým spojené a v neposlednom rade aj na podobné, ale predsa trochu iné pokusy Mareka Piačeka, ktorý so mnou istý čas zdieľal kanceláriu. Asi po ďalších piatich rokoch mi napadlo: Kto to má urobiť, ak nie ja, ktorý „všetko počul“ ako správne hovoril Marek?. Všetko od slovenských autorov a z toho len to, čo je nahrané za posledných asi tridsať rokov, a z toho zase len to, z čoho dostal Hudobný fond kópie, ale predsa... Je to lákavá kopa materiálu. Ešte lákavejšia je predstava zostrojenia pocty týmto tvorcom. Pustil som sa tak do sisyfovskej, ale krásnej práce s vedomím, že nemôže zlyhať plod niečoho, čo bolo na začiatku dobré a krásne. Áno, neprispem tvorivo, ale povyberám z každého autora to najlepšie a zaranžujem to tak ako si to žiada dnešná doba. Veď i oni vtedy písali tak, ako si to žiadala doba. Čo môže byť krajšie a zároveň logickejšie ako krásna snaha korunovaná novými, a predsa len starými dielami? Samozrejme, vzdávam sa akýchkoľvek autorských odmien v prospech pôvodných autorov diel, aj keď už nežijú. Ale nevadí, je v tom aj symbolika — aspoň dúfam... Ide o vec, nie o honoráre. Tieto remixy vznikli nepochybne z hlbokéj potreby, to by v nich malo byť cítiť. A spolu s dobou, v ktorej vznikli pôvodné diela a ktorú z nich tiež bude cítiť, by malo z nich byť cítiť aj tú dnešnú dobu. O to mi šlo. ■

ElektroLitva

Text: **Vítězslav Mikeš**

O tom, že je Litva navzdory své poloze na geografické periférii Evropy domovem pozoruhodné hudby, jsme na stránkách tohoto časopisu již psali několikrát. Tentokrát nabízíme pohled na historii a především současnost litevské elektronické hudební tvorby.

Litevská elektronická / elektroakustická hudba (při vši dnešní neurčitosti tohoto pojmu) je oblast, která stojí – ve více jejích experimentálních subsférách – za pozornost. Ačkoli jde o teritorium, které nemá v této pobaltské zemi příliš hluboké kořeny, v posledních dvou dekadách tu lze sledovat postupný rozmach a vzrůstající mezinárodní kredit. Litevští umělci se stále více prosazují v zahraničí, tvůrce, jako jsou Arturas Bumšteinas, Antanas Jasenka nebo Gintas K, vydávají přední světové labely a netlabely, litevská produkce v této oblasti je reflektována vlivnými hudebními periodiky (The Wire, Glissando, World New Mu-

sic Magazine apod.); jinými slovy, je to oblast, která překračuje regionální význam.

Stejně jako jinde, ani v Litvě nelze přesně vymezit hranice mezi jednotlivými subsférami, což ještě více komplikuje „migrace“ tvůrců a řada kooperací napříč nimi. Cílem tohoto článku je představit několik tendencí a výrazných jmen pohybujících se převážně na poli soudobé hudby s případnými přesahy do jiných sfér – sound artu apod. (pominím Arturase Bumšteinase, jehož portrét naleznete na jiném místě tohoto čísla). Stranou tak – poněkud neprávem – zůstanou další zajímavé podoblasti (někdy v jistých

R. MAŽULIS „ČIAUŠKANTI MAŠINA" I DALIS
"A CHALTERING MACHINE" PART I

Keturi klavišiniai instrumentai pradeda groti vienu metu atitinkamai nuo [4], [2], [3] ir [4] ir jėga laikrodžio rodyklės kryplimi ratą „A“ (je to paeiliui I-II-III-IV-oji) perima i ratą „B“, kuriame juda prieš laikrodžio rodyklę. (Kiek kartų vienas ratą karteti, nustate atitiktai, pvz. 2 kartus...) Tokiu pat būdu grįžtama i ratą „A“, pas-kui pereinama i ratą „C“ (jame judama prieš laikrodžio rodyklę), „C“ (jame judama) vėl grįžtama i „A“ etc.

PIANO I

I dalies pabaiga – ad libitum: visi keturi atitiktai vienu metu sustoja bet kuriame „A“ segmente. Tempas – $\approx 60-70$, dinamika – ad lib, tačiau vienoda visiems keturiems instrumentams. I dalies trukmė – apie 4-5 min.

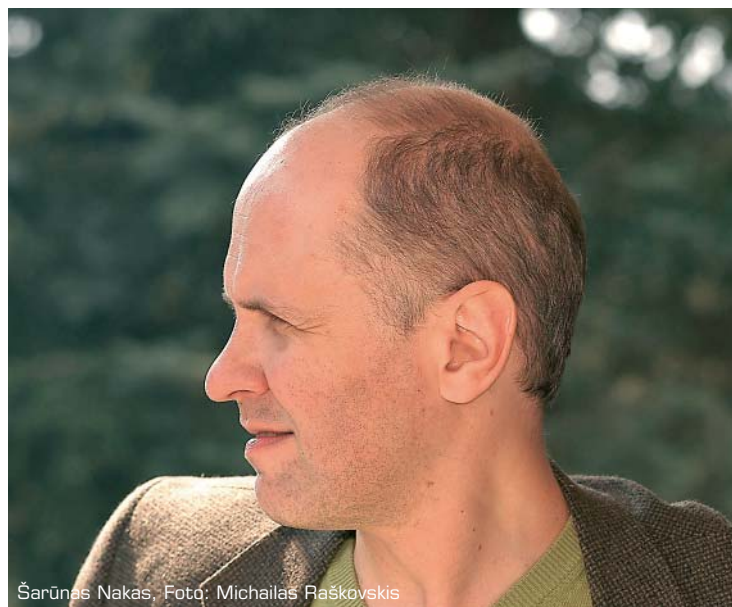
PIANO II

PIANO IV

Rytis Mazulis: Čiauškanti Masina



Rytis Mazulis, Foto: Dmitrij Matvejev



Šarūnas Nakas, Foto: Michailas Raškovskis

ohledech živější a pestřejší) a osobnosti (z mnohých připomeňme alespoň řadu hudebníků vzešlých z rockového nebo jazzového prostředí, kteří se přeorientovali na sofistikovanější elektroakustické experimenty, mj. Darius Čiuta, Gintas K, kytarista Juozas Milašius ad.). Kromě toho je třeba zmínit, že svérázný hudební „elektronický“ život probíhá i v Kaunasu, druhém největším litevském městě, které je v článku vzhledem k zaměření na vilniuský okruh umělců pohřbíváno upozaděno.

e-historie

První litevská elektronická kompozice vznikla už v roce 1961 (rok, kdy se objevila, a její název — *Kosmos* — napovídá, čemu a komu byla zasvěcena). Jejím autorem byl Vytautas Bičiūnas (1923–1999), muzikolog a zvukový inženýr, který svou skladatelskou tvorbu nepovažoval za závažnou (nejspíš proto se také skladba nedochovala), a tradici tak sotva mohl založit. Důvod byl i ten, že elektronická hudba, tehdy spjatá hlavně s avantgardou, nebyla sovětské moci po chuti. V následující době se tak setkáváme jen s ojedinělými exkurzami do světa elektroakustických experimentů: vzpomenout můžeme elektrické violoncello Iminase Kučinskase, který pro tento svůj nástroj nechal složit několik skladeb (mj. od Osvaldase Balakauskase a Antanase Račiūnase), občasné začlenění magnetofonového pásu (tzv. fonogramu) s různými nahrávkami do akustických kompozic (komorní symfonie *Jūratė a Kastytis* Jurgise Juozapaitise nebo *Dzūkiskė variace* Broniuse Kutavičiuse), elektronické „zpomalující“ efekty na způsob dnešní živé elektroniky ve skladbě Mindaugase Urbaitise *Meilės daina ir išsiskyrimas* (Píseň lásky a odloučení, 1979) pro sólový soprán atd.

e-mašínisté

Elektronika se do popředí zájmu dostala s opadáním vlivu sovětské moci na kulturu v tehdejších svazových republikách a s nástupem tzv. mašínistické generace v polovině osmdesátých let minulého století. S její pomocí byly vytvořeny mimo jiné skladby *Merz-Machine* a *Vox-Machine* (obě z roku 1985) Šarūnase Nakase a *Čiauškianti mašina* (Cvrlikající stroj, 1984–1986) Rytise Mažulise, které mimovolně stály za označením celé generace a byly vnímány též jako její manifesty (viz HV 6/06).

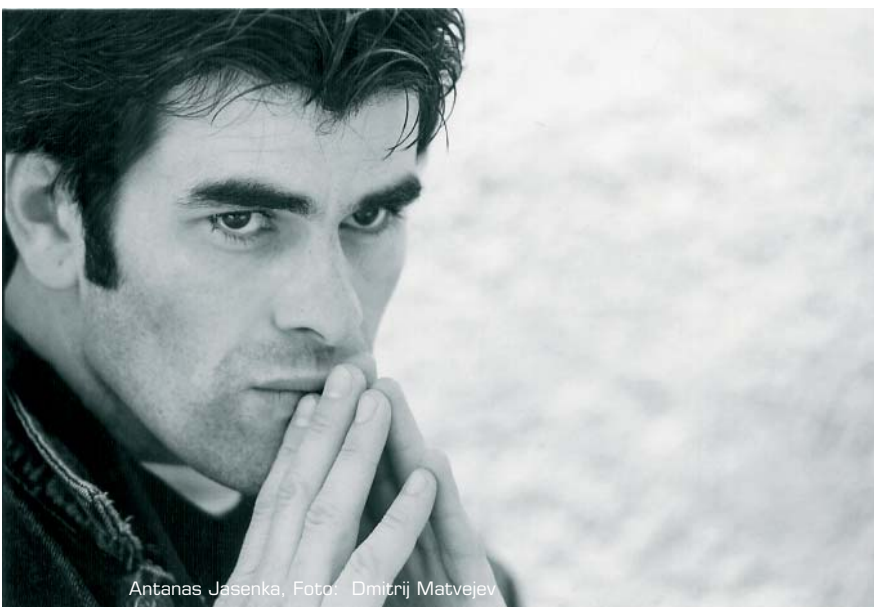
Mažulisovi (*1961) nešlo v souvislosti s elektronikou o objevování nových zvukových možností. Počítač mu poskytl příležitost realizovat tvůrčí záměry, těžko proveditelné živými hudební-

ky — rytmicky absolutně přesně (a někdy v krajně rychlém tempu) zahrané složité mnohohlasé (často mikrintervalové) struktury, inspirované technikou kánonu. K tomu mu postačil „obyčejný“ zvuk klavíru. Kromě *Cvrlikajícího stroje* takto vznikly i další skladby — například *Grynojo proto klavyras* (Klavír čistého rozumu, 1994) nebo *Hanon virtualis* (2002). V podobném duchu Mažulis pracoval v rozsáhlé kontemplativní kompozici *Talita cumi* (1991–1999, na text francouzského básníka litevského původu Oscara Milosze) s „neživými“ ženskými hlasy, které až později, během svého působení na Akademii Schloss Solitude ve Stuttgartu, doplnil o nahrávku živého hlasu (Salomé Haller).

Reprezentativní průřez Mažulisovým dílem vydala v letech 2004–2007 na třech albech belgická firma Megadisc (*Cum essem parvulus*, *Twittering Machine*, *Form Is Emptiness*).

Šarūnas Nakas (*1962) se s elektronikou potýká nepravidelně. Dalo by se říci, že obě zmíněné (zhruba čtyřminutové) skladby jsou s ohledem na Nakasův pozdější vývoj pro tohoto autora atypické. Břítka strojovost a škrablavý zvuk *Merz-Machine* (pro virtuální orchestr sestávající ze saxofonů, klavírů, violoncell, syntezátorů a bicích nástrojů) byly zamýšleny jako hudební zpodobnění agresivity sovětského systému. „Styl merz německého umělce Kurta Schwitterse, který měl být určitou záštitou před cenzurou, mě před skandálem neuchránil,“ říká autor. V roce 1997 vznikly dvě nové verze *Merz-Machine*: jedna pro 6 klavírů/syntezátorů (věnovaná souboru Piano Circus, existuje ale i nahrávka vytvořená po vzoru Mažulisových skladeb pro „počítačový“ klavír), druhá pro komorní ansámbl, která byla připsána českému Agonu. Mimořádně, spolupráce s Agonem měla pokračování: v roce 1999 v rámci Maratonu nové hudby Nakas spolu s Vilniuským ansámblem pro novou hudbu uvedl v Arše svou performanci *Ziqquratu-II* pro flétnu, housle, syntezátor, preparovaný klavír, bicí nástroje a zvukový pás, kde je elektronice přidělena významná role: syntetické klastry slouží jako pevné základy dynamicky zintenzivňovaného masivního zvukového oblouku, inspirovaného architekturou mezopotamských zikkuratů. V roce 2000 Nakas překvapil půlhodinovou ambientní skladbou *Prie Dangaus Vartų* (U Nebeských bran, 2000), kterou vytvořil pouze z konkrétních zvuků — rozhlasových šumů, nahrávek hudby různých kultur na voskových válečcích, zvuků řeky, vodopádu a větru či hlasů litevských ptáků.

Vedle „mašínistických manifestů“ stojí za zmínku ještě další elektroakustické skladby ze druhé poloviny osmdesátých let, které ve své době vzbudily v Litvě nemalý ohlas: *Telefonika* (1987) Tomase Juzeliūnase (*1964), vytvořená na způsob musique



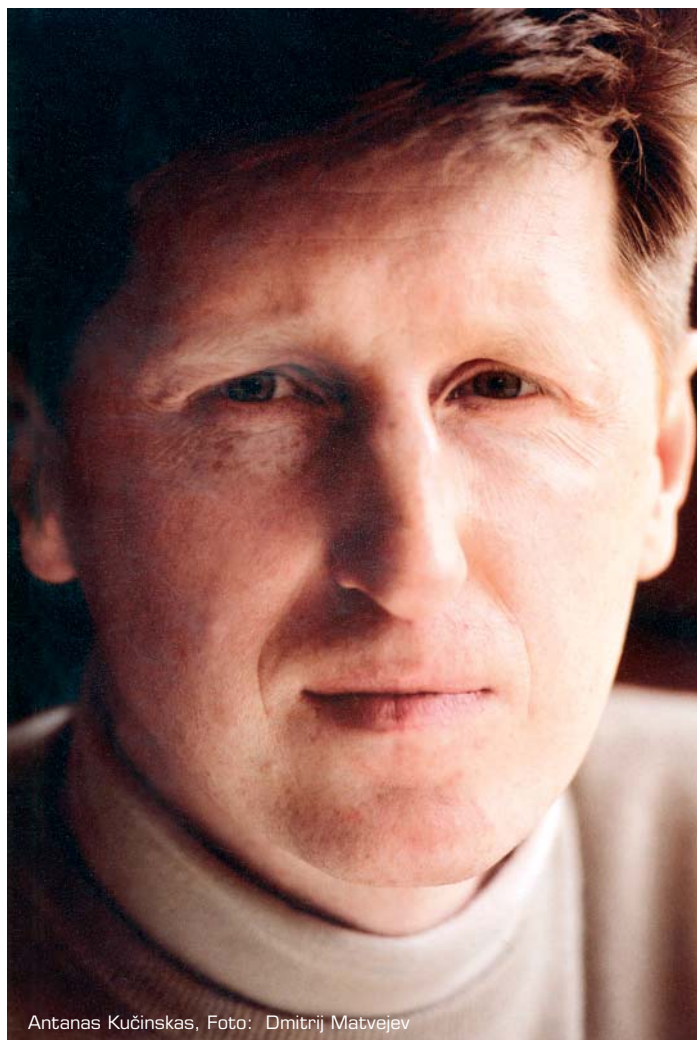
Antanas Jasenka, Foto: Dmitrij Matvejev

concrète jen ze zvuků vydávaných telefonními přístroji, nebo multimedialní projekt Gintarase Sodeiky (*1961) s ruským názvem *Baza Gaza* (Plynová Stanice, 1989) a se zvukovým materiálem pořízeným ze starých analogových syntezátorů.

Zajímavou postavou „mašinistické“ generace – nejen skladatelsky – je také Ričardas Kabelis (*1957), působící od roku 1990 v Německu. Jeho zkušenosti, získané v několika německých institucích zaměřených na výzkum elektroakustické hudby, našly doma uplatnění – v roce 1995 bylo podle jeho projektu na Litevské hudební akademii založeno studio elektronické hudby, vedené Gintarasem Sodeikou.

e-sutartinės / e-loops

Hudba Antanase Jasenky (*1965) je „rozesetá“ na nebývalém množství nahrávek, vydaných různými labely a netlabely a dokumentujících široký záběr skladatele. Jasenka vystudoval kompozici na Litevské hudební akademii, ale v současnosti má mnohem blíže k sound artu a tzv. nezávislé elektronice. Za jedno z jeho nejstejnějších alb lze považovat tři tituly, které vyšly na moskevské značce Electroshock Records: *Deusexmachina* (2002), *An Artist and a Plane* (2004) a *Point / Circle* (2010). Druhé uvedené obsahuje mimo jiné skladbu nazvanou *Electronic sutartinės* (2003), která vznikla na objednávku berlínského festivalu MaerzMusik a která dobře postihuje Jasenkovo tvůrčí myšlení. „Stavebním materiálem“ jsou nahrávky sutartinės (litevské lidové polyfonní písně minimalistického charakteru, které jsou častým inspiračním zdrojem v současné litevské hudbě) v podání [folklorního] ansámblu Trys keturiuose (vedeného Daivou Račiūnaitė). Ale neobyčejné zrychlení těchto sutartinės organizuje jiné vyznění, které vůbec nepřipomíná lyrické krajinomalby litevské přírody nebo stařeny zahalené do kožichu a naříkající nad nešťastnou láskou. Naopak, můj pohled na sutartinės jim dodává velice optimistický náboj a elektronika tu plní úlohu ‚autogenu‘ spojujícího minulost s budoucností. Proto je pro mě v tomto díle důležitější mluvit o plynoucím čase (východ-západ) a přetrvávání hodnot. Zvolil jsem zvuk, ve kterém jsou obsaženy rytmus, forma i vibrace. Je to jako letadlo, které může být vnímané coby pouzdro času, uskládající všechno to, co bylo zmíněno dosud... Umělec jako člověk i jako letadlo. Tak by se spíše měla jmenovat tato skladba...“ Videoprojekci k této skladbě vytvořili Arturas Bumšteinas a Laura Garbštienė (coby duo G-Lab) a je to jedna z četných a různorodých spoluprací mezi Jasenkou a Bumšteinasem.



Antanas Kučinskas, Foto: Dmitrij Matvejev

„Člověk a stroj“ je téma příznačné i pro další Jasenkovy projekty, například *Deusexmachina* (2001) nebo *Boarding Pass* (Palubní vstupenka, 2004–2005). Druhý jmenovaný projekt, kde Jasenka v jednotlivých částech kombinuje nejrozumnější přístupy ke zvuku (drill'n'bass, cuts, drones, digitální manipulace atd.), byl původně koncipován pro osmičlenný laptopový ansámbl a videoprojekci (autorem Džiugas Katinas); v roce 2006 Jasenka s Katinasem vydali vlastním nákladem stejnojmenné interaktivní DVD s rozšířenou podobou tohoto multimedialního projektu a CD s remixy Jasenkových litevských kolegů.

Z Jasenkovy tvorby, která inklinuje k oblasti soudobé vážné hudby, lze zmínit dvacetiminutovou kompozici *O/1 (Symfonie č. 3)* z roku 2006 pro symfonický orchestr a laptop nebo *Symfonii č. 4* (2010) pro sólové housle, symfonický orchestr a živou elektroniku.

Doménou Antanase Kučinskase (*1968) je „smyčková“ hudba (loop music), jejíž potenciál na poli soudobé hudby v posledních letech osobitě rozvinul rakouský skladatel Bernhard Lang. Ve smyčce Kučinskas spatřuje nejen tvůrčí techniku, ale staví ji do souvislosti i s obrazem dnešního světa: „Smyčka je pro mě metaforou zastavivšího se času, historie, vyjádřením myšlenky krize autorství a opusu. Myslím, že smyčková hudba je úzce spjata s kulturou uživatelské povahy...“ A jde ještě dál: „V jistém smyslu je to parazitující hudba, přizívající se na již existujících skladbách, rostoucí z jejich základů a ničící je (doslova jak nádor).“ Ne náhodou jedno ze svých alb, vydané polskou firmou Bôlt v roce 2009, Kučinskas nazval *Parasite*.

Výbornou ukázkou Kučinskasy tvorby je rozsáhlý cyklus *Index nodorum* (Katalog smyček) z let 2002–2004 (na CD si ho autor vydal v roce 2005 vlastním nákladem). Cyklus zahrnuje devět částí, v nichž Kučinskas různými způsoby zasmyčkoval



Vytautas V. Jurgutis, Foto: Dmitrij Matvejev

fragmenty z několika skladeb – *Pendulum Music* Steva Reicha (*Nodus simplex* – Smyčka jednoduchá), *Arabesek* Roberta Schumannna (*Nodus formosus* – Smyčka krásná), litevské lidové polky (*Nodus laetus* – Smyčka veselá), písně v podání Edith Piaf (*Nodus finalis* – Smyčka poslední) atd. Nejsilnější skladbou cyklu je však *Nodus Jotvingiorum* (Smyčka jatvěžská), kde je materiál „vyřezán“ z oratoria *Z kamene Jatvěhů* Broniuse Kutavičiuse (viz HV 5/09).

Ve skladbě *Čiurlionis jūra* (Čiurlionisovo moře, 2004) Kučinskas smyčkuje samplý z různých provedení symfonické básně *Moře* od zakladatele litevské národní hudby Mikalojuse Konstan-



Justė Janulytė, Foto: Dmitrij Matvejev

tinase Čiurlionise (známějšího spíš jako fenomenálního malíře přelomu devatenáctého a dvacátého století). A ještě jednou Čiurlionis: Kučinskas spojil své síly s Jasenkou v působivé skladbě *Anapus Čiurlionio* (Druhá strana Čiurlionise) pro smyčcové kvarteto a živou elektroniku (2007). Jejím základem je re-interpretace Čiurlionisova *Smyčcového kvartetu c moll* z roku 1902, jehož partitura se stala výzvou k proměně v počítačové příkazy; originál tato práce připomene jen místy, navíc pouze v náznacích. Nahrávka skladby se objevila jak na Kučinskasově albu *Parasite*, tak na Jasenkově *Point / Circle*.

Provozování většiny Kučinskasových „smyčkových“ skladeb je určeno počítači. Některé však autor zpětně přizpůsobil tak, aby mohly být hrány živě, např. *Loop in d-minor* (2004) pro klavírní trio (fragmenty z Mendelssohnova *Tria d moll*, op. 49), *Looped&Unlooped* (2005) pro big band, *Scratch Duo* (2007) pro housle a klavír (fragmenty z *Mazurky*, op. 19, č. 2 Henryka Wieniawského), *Fantasia op. 18* (2009) pro klavír atd.

e-neogarda / e-sandglasses

Vytautas V. Jurgutis (*1976) je skladatel myslící v matematických proporcích, algoritmech a programovacích jazycích. Zpočátku čerpal podněty z populární (především taneční) hudby, brzy se ale přiklonil k té nejčistší formě abstraktní elektronické



Janulytė: Přesýpací hodiny





Egidija Medeksaite

hudby, kterou někdy doprovázel projekcí utvářenou v reálném čase (*Telomeras* pro elektroniku a tři videoprojekce). Výběr z této Jurgutisovy elektronické tvorby vydala na SACD švédská firma Caprice (*Sound Masks*, 2003). Důležité místo mezi jeho skladbami zaujímá dílo *Terra tecta* pro violoncello a elektroniku (2004), které v roce 2006 zabodovalo na Mezinárodní tribuně skladatelů UNESCO v Paříži (kompozice je ke slyšení na sampleru *Lithuanian Voice*, který vyšel jako příloha HV 6/06). V performanci z roku 2004 *Neo-Garde Club Music Remix* pro DJ a počítač Jurgutis manifestoval svůj sloh, který označuje jako „neogarda“; jde v podstatě o syntézu jeho dosavadních zájmů — nápaditá abstraktní elektronika je tu kombinována s prvky post techna, minimalu apod. V tomto duchu je koncipován i multimediální projekt *Time Line* (2006), v němž Jurgutis propojil svou hudbu s moderním tancem a vyzelovanou laserovou projekcí.

Jurgutis, Jasenka a Kučinskas spolu s dalšími dvěma tvůrci — Martynasem Bialobžeskisem a Jonasem Jurkūnasem — založili v roce 2008 zajímavé laptopové kvinteto Diissc Orchestra, jemuž o rok později netlabel Clinical Archives vydal nahrávku *D. O.*, na niž každý z těchto autorů přispěl po jedné kompozici.

V letošním roce o sobě dala na mezinárodní úrovni najevo Justė Janulytė (*1982). Absolventka kompozice na vilniuské akademii a milánské konzervatoři, momentálně usazená v Miláně, svým kompozicím vtiskuje názvy, které na první pohled působí jako poetický program; jejich skutečný význam má však racionální jádro, které odkazuje k jevům, procesům apod., jimiž je inspirována vlastní struktura skladeb (jakkoli pak takový název může sloužit i jako mnohovýznamová metafora). Janulytė dospěla k hudbě, kterou označuje jako monochromní: píše skladby pro ansámblы složené ze stejných nástrojů, s nimiž nezachází na bázi individualizovaných hlasů, ale pracuje s nimi jako s jakýmsi „supernástrojem“, který jí při zvukové homogenitě poskytuje širokou škálu možností. Zpočátku si to ozkoušela v čistě akustických kompozicích, později začala používat i elektroniku: například ve skladbách *Užtemimai* (Zatmění, 2007) pro housle, violu, cello, kontrabas (ansámbl různých smyčcových nástrojů je pro Janulytė také oním „supernástrojem“), živou elektroniku a instalaci nebo *Kvėpuojanti muzika* (Dýchající hudba, 2007) pro smyčcové kvarteto, zvukový pás, živou elektroniku a instalaci (čtyři kinetické skulptury — jakési vzduchové bubliny vytvořené z průhledného materiálu, v nichž jsou „uvězněni“ hudebníci).

Vyvrcholením dosavadní tvorby Justė Janulytė je celovečerní dílo *Smėlio laikrodžiai / Sandglasses* (Přesýpací hodiny, 2010) — hodinová skladba pro čtyři violoncella, živou elektroniku a instalaci. Výchozí myšlenkou byla představa souběžného spuštění několika přesýpacích hodin o různé velikosti a délce měřených časových úseků. Po hudební stránce je tato idea realizována formou jakéhosi polytemporálního kánonu, kde violoncella — každé v jiném tempu — pozvolna „sestupují“ od nejvyšších tónů k nejnižším;

živě hrané party jsou zaznamenávány, elektronicky zpracovávány a následně znovu pouštěny, čímž vzniká fascinující mikropolyfonní tok (návaznost na Mažulise je zjevná). Představa přesýpacích hodin je posílena i vizuálně: hudebníci jsou na scéně situováni do čtyř tylových cylindrů, na které je projektováno video (autorem je italský video-artist Luca Scarzella) v kombinaci se světelným designem. *Přesýpací hodiny* byly s velkým úspěchem premiérovány na letošním ročníku MaerzMusik, se stejně nadšeným ohlasem ji uvedl amsterdamský Holland Festival a v blízké době se je chystají představit i další prestižní festivaly (Varšavský podzim, štrasburská Musica nebo RomaEuropa).

S obdobnou zvukovou homogenitou jako Janulytė pracuje ve dvou skladbách také její vrstevnice Egidija Medeksaite (*1979): v *Pančami* pro smyčcové kvarteto a elektroniku (2006) a *Phasing* pro čtyři fagoty a elektroniku (2008).

Ve větší či menší míře elektroniku využívá ve své tvorbě řada dalších litevských skladatelů, jakkoli tato sféra nepatří k jejich hlavním zájmům: Vytautas Germanavičius, Vyktas Baltakas, Ramūnas Motiekaitis, Marius Baranauskas ad.

e-muzika

Na závěr poznamenejme, že důležitou platformou pro elektroakustickou hudbu se v Litvě stal každoročně na jaře pořádaný festival Jauna muzika (Mladá hudba). Vznikl již v roce 1992, tenkrát však šlo o fórum mladých skladatelů. V akci zaměřenou na elektronickou a elektroakustickou hudbu se vyprofiloval o deset let později, což vyjadřoval i podtitul „e-muzika“. Dramaturgie se zpočátku opírala především o domácí a zahraniční soudobou hudbu, postupem doby se však začala otevírat i různým alternativním tendencím, k čemuž přispěli dramaturgové/kurátoři Vytautas V. Jurgutis (festival vedl v letech 2004–2009) a Antanas Jasenka (od roku 2010), tedy dvě výrazné a mezinárodně známé tvůrčí osobnosti s velice dobrým přehledem o aktuálním dění v těchto oblastech a s četnými kontakty.

Za poskytnutí rozsáhlého materiálu a cenných rad při přípravě tohoto článku děkuji Linasi Paulauskiovi, řediteli Litevského hudebního informačního a vydavatelského střediska (www.mic.lt). ■

Arturas Bumšteinas

Kopa nápadů i realizací

Text: **Jozef Cseres**

Předchozí text nabídl přehled litevské elektronické scény, v tomto článku se podíváme na postavu, která z této scény vyčnívá.

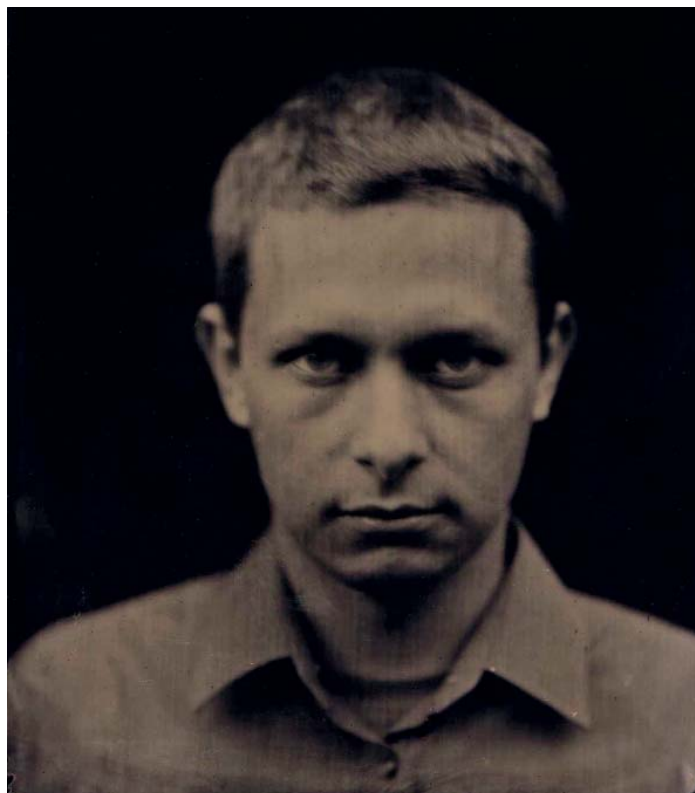
Mladý litevský tvůrce přepisuje hudební historii a spojuje minimalistickou jednoduchost s polystylovostí.

V lednu 2009 se litevský skladatel Arturas Bumšteinas obrátil dopisem na pořadatele Bayreuther Festspiele se žádostí o zakoupení vstupenky na operní představení na podzim následujícího roku. Za tři týdny dostal zdvořilou odpověď, v níž stálo, že jeho žádosti nelze vyhovět, ale že bude zařazen do dlouhé řady čekatelů na lístky, s tím, že naději na úspěch má nejdříve za devět let. Je libo přesvědčivější důkaz pro potvrzení Bourdieuvy teze, že v dnešním přeinstytucionalizovaném světě slouží umění především k diferencování tříd a sociálních skupin a vytváření elit? Tak či onak, Bumšteinasovi se takovou dobu čekat samozřejmě nechtělo, a tak si pořídil „svůj vlastní soukromý Bayreuth“. CD *My Own Private Bayreuth* (2011) je třetím výstupem tohoto projektu s bizarní genezí, jenž měl živou premiéru loni v květnu na Kunstvlaai Art Fair v Amsterdamu. Právě z tohoto vystoupení pochází veškerý zvukový materiál, který autor posléze zužitkoval na novější CD verzi. Seskupení studentů hudby z Amsterdamu a Haagu (5 hlasů, 4 flétny, 3 klarinety, saxofon, trubka, 3 smyčce) na ní hraje v součinnosti s elektronikou Jose Smolderse Bumšteinasovy volné (a hodně uvolněné) úpravy Wagnerovy hudby. Výsledná audio recykláž ale není žádnou cageovskou „levnou imitací“ ani extravagantní „legráckou“, nýbrž legitimním uměleckým příspěvkem do aktuální diskuse o autorské instituci a poetických strategiích, jež ji dekonstruuje ve změněných kontextech postmoderní situace. Především je to ale skvělá hudba, plná nápaditých řešení a svěžích aluzí, v níž se účta k tradici a dovednost snoubí se smyslem pro konceptuální experiment.

V jiném projektu – *Organ Safari* (od roku 2008) – Bumšteinas nahrává po Evropě zvuky různých varhan (kostelních, koncertních, obřadních, školních atd.) a ze získaných nahrávek postupně buduje rozsáhlý zvukový archiv coby potenciální výchozí materiál pro umělecké kusy, které příležitostně realizuje sám v elektronickém médiu nebo s přizvanými hudebníky (CD *Stories from Organ Safari*; NMKC, 2010).

„Tradicionalistický radikál“

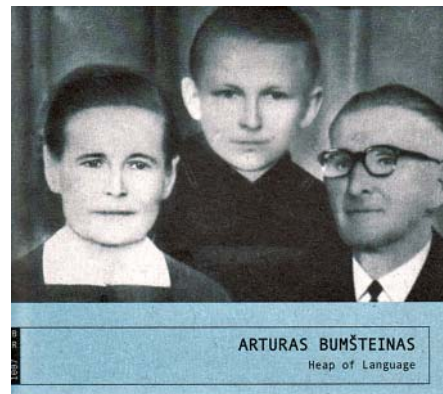
Kdo vlastně je tento drzý mladík, odvažující se nakládat s posvátným evropským hudebním dědictvím jako s nějakou veřejnou komoditou? Rozhodně to není žádný heretik. Spíše umírněný liberál, hlásící se ke cageovskému konceptualismu i jednoduchosti Roberta Ashleyho a minimalistů, jejichž odkaz s nadhledem a vtipem ve své hudbě komentuje, přičemž z jeho nevtíravých komentářů vane nepatetická účta. Narodil se v roce 1982 ve Vilniusu, kde vystudoval akademii múzických umění. Paralelně

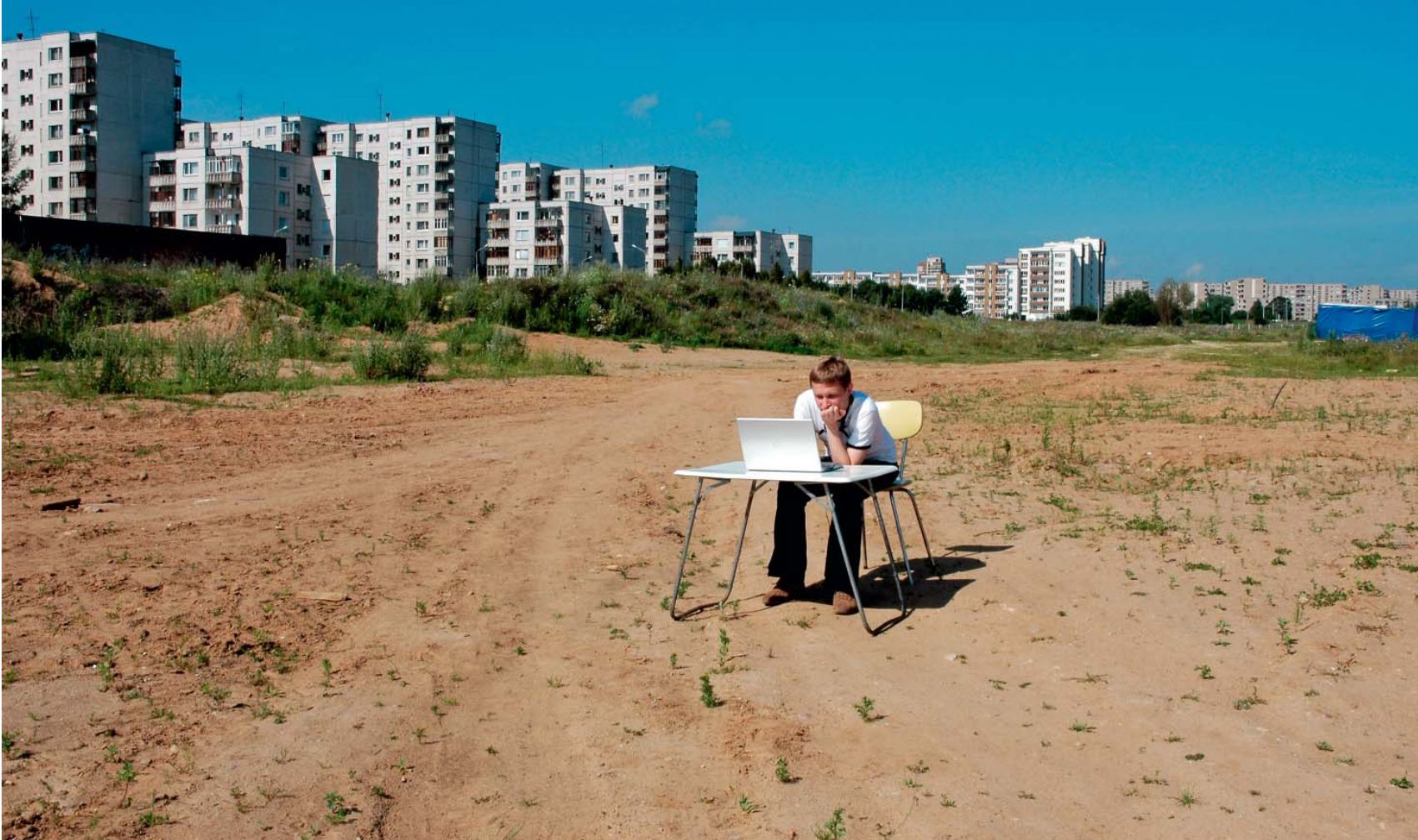


s hudbou se však věnoval i vizuálnímu umění; vytváří audiovizuální instalace a soundartové koncepty. Spoluzaložil hudební soubory *Works and Days* a *Quartet Twentytwentyone* a realizoval projekty v mnohých evropských zemích, aby nakonec zakotvil ve Varšavě, kde v současnosti žije. Narozdíl od většiny elektronických „hudebníků“ a sound-artistů své generace, kteří nepocitují potřebu vést dialog s tradicí a ignorantsky a technokraticky zužitkovávají všechno, co se jim náhodou dostane do rukou, je Bumšteinas přesvědčen, že umění nelze dělat „z ničeho“ a už vůbec ne bez historického poznání. Podle něj „je lepší přepisovat historii, než se tvářit jako nějaký demiurg.“ nechal se slyšet v této souvislosti v rozhovoru s Michałem Mendykem. Jakkoliv jsou jeho poetická řešení radikální, znalost tradice a bázeň před ní jim nikdy nechybí a slyšet to je i z jeho wagnerovského a varhanního projektu. O jeho „tradicionalismu“ vypovídá též fakt, že často recykluje hudbu jiných autorů – v konceptuální (partitury) i zvukové (nahrávky) podobě – a že jeho kusy bývají (i když nekonvenčně) notovány. Apropriovanou partituru či nahrávku ale nechápe jako pomocnou berli nebo nezbytný technický prostředek pro realizaci svého díla, nýbrž jako zdroj inspirace a pojitko s obecným uměleckým vývojem.

Kopa jazyka

Nejvhodnějším médiem k seznámení se s hudbou, hudebním myšlením a hudebními postupy tohoto zajímavého umělce – samozřejmě vedle ná-





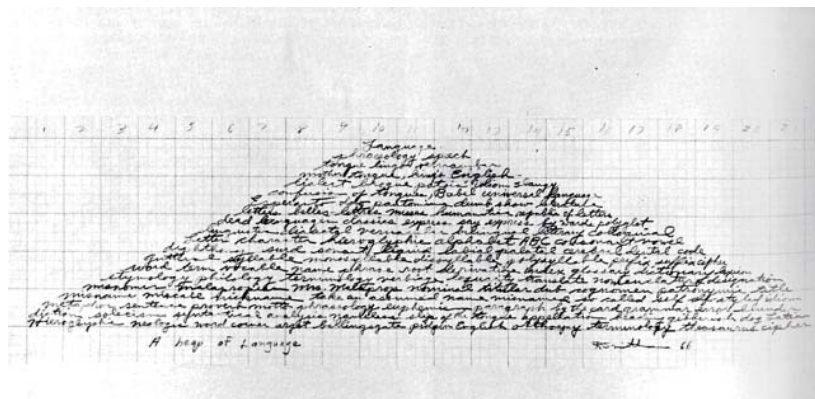
vštevky živého provedení jeho díla – je CD *Heap of Language* (Bôlt Records, 2010); klidně může sloužit jako jeho reprezentativní profil. Název dostalo podle ikonického díla konceptualismu – stejnojmenné kresby (nebo vizuální básně či vizuální partitury pro fónickou poezii) Roberta Smithsona z roku 1966, na níž jsou kumulovány písemné reprezentace pojmů z lingvistiky a filozofie jazyka do tvaru jakési kopy nebo kopce. *Kopa jazyka* v Bumšteinasově hudební interpretaci je instrumentována pro zpívajícího cellistu (Anton Lukoszevieze), smyčcové kvarteto (Chordos) a magnetofonový pás. Smithsonovo klasické dílo výtvarného konceptualismu hudebník použil jako výchozí partituru. Jednoduše nechal cellistu pročíst slova na kresbě, jeho čtení nahrál a pak v počítači zmanipuloval, čímž získal rytmicko-harmonickou kostru pro smyčcové party i zvukový materiál pro doprovodný pás. Digitálně zmanipulovaná nahrávka hlasu čtoucího instrumentalisty posloužila též jako zvuková partitura pro sólový part violoncella. Smithsonův konceptuální kus Bumšteinasovi zcela jistě učaroval, jelikož po něm pojmenoval celé album i jeho úvodní kompozici, která je na

něm již ve své třetí verzi (z roku 2009). Ve skladbě *Verbatim* pro sóprán, beatbox a orchestr (2007–2010) zase nasamploval nahrávku Webernova *Koncertu pro 9 nástrojů, op. 24*, aby posléze re-orchestroval jeho harmonie a spojil je s vokálním partem a zvuky beatboxu, imitujícího rytmickou strukturu orchestru. Manipulací již existujících nahrávek vznikly též další dvě skladby alba pro vokálně-instrumentální soubor a v interpretaci tělesa Geba: *Nasquad* a *Malcowa* (obě z roku 2009). První vzešla z nahrávek tradiční perské hudby, druhá vznikla manipulací zpěvu polské folkové zpěvačky Malcowy. Ve své starší *Antiradikální opeře* (2001–2003), jež album uzavírá, Bumšteinas použil libreto Jesse Glasse, traktující reálie „novinové války“ z pohnutých časů americké občanské války, a pracoval s jednoduchou notací, číselnou i instruktivní. Skladatel rozposlal její party profesionálním i amatérským pěvcům, ti mu obratem dodali nahrávky nazpívaných partů, které byly posléze zmixovány a přearanžovány do chóru, jehož členové se nikdy fyzicky nepotkali. Tento „virtuální“ sbor je doprovázen komorním ansámblem ve složení flétna, klarinet, trubka, housle, kytara, klavír (autor) a sampler.

V hudbě i ve vizuálních a intermediálních kreacích Artūrase Bumšteinas se různorodé vlivy a konkrétní díla rozmanité provenience dostávají do poetické rovnováhy s vyhraněnými autorskými záměry a jejími přesvědčivými realizacemi, čehož je docíleno britkým konceptuálním myšlením skvělého umělce, jeho znalostí tradice a rekontextualizačními schopnostmi. Volnomyšlenkářský Bumšteinas zatím kopy svých nápadů bravurně zvládá a nevážnou ani jejich realizace.

www.bumstein.com/art/

www.mic.lt/en/persons/info/bumsteinas ■



Moon Wiring Club:

Všechno musí být jako předtím

Text: **Jiří Špičák**

Tvůrčí využívání prvků hudby minulých dekad, pro něž se vžil název hauntologie, již není žhavou novinkou. Nové hrátky se starými syntezátory okouzly mnoho hudebníků a jen někteří z nich dokáží jít dál než k nostalgické retro atmosféře. Pod hlavičkou Moon Wiring Club je tato cesta nejen delší, ale také pěkně klikatá, plná odboček a matoucích křižovatek. Její tvůrce totiž kolem hudby staví celý promyšlený svět a pro inspiraci si nechodí jen do sedmdesátých či osmdesátých let jako jiní v tomto žánru, ale loví i mnohem dál proti proudu času.

„Jestli u sebe máte velkou kouli vlny, otočte na stranu 5. Jestli ji nemáte, proměňte se v kámen.“

z návodu ke společenské hře z viktoriánské éry

„Hudba může být živá jenom tehdy, když jsou její tvůrci odtrženi od reality.“

Paris Green

„Bůh žehnej jahodové marmeládě a všem jejím variacím.“

Ray Davies

„Píšu tenhle výjimečný text při světle svíčky v nejmenším pokoji v domě, v komůrce za schodištěm, kterou obvykle obývá sluha. Jestli někdo obdrží tuhle důležitou zprávu, měl by vědět tohle: málokdo a máloco dokáže utéct před Moon Wiring Club a jen stěží uběhne jediná chvíle, kdy bych v hlavě neslyšel šepot jejich poselství. Slyšel jsem obě nahrávky A Spare Tabby At The Cat's Wedding a můžu zodpovědně prohlásit, že jsem nikdy neměl čest s ničím podobným. Pochopil jsem, že je to hudba, kterou bychom měli poslouchat při každé možné příležitosti – při návštěvě u příbuzných, během cesty vlakem na výlet, při požívání sušenek. Členové Moon Wiring Club si za tohle mistrovské dílo nezaslouží nic jiného, než aby se posmrtně stali milionáři. Nemůžu už pokračovat dál, před očima se mi formuje cizí obličej a já přestávám vidět.“

Rozhlasový moderátor a publicista Alisdair Pawley-Serpell

„Nastal čas, řekl mrož, mluvit o mnoha věcech: o botách, lodích, pečetním vosku, kapustě a králích.“

Lewis Carroll



Jedna ze skladeb anglického experimentálního hudebníka, grafika a konceptualisty Iana Hodgsona (Moon Wiring Club) na jeho debutové desce An Audience Of Art Deco Eyes z roku 2007 začíná vysamplovaným projevem neznámého muže, který uvádí posluchače do kontextu slovy: „Kdysi dávno, v této starobylé a krásné Anglii...“ Tahle jednoduchá věta opravdu uvádí do světa Moon Wiring Club více než dobře a možná prozrazuje dokonce víc, než by si sám Hodgson připouštěl. Projekt Moon Wiring Club, který za pět let své existence vydal pět alb, se totiž ze všech sil vzpírá zařazení do prosté kolonky „experimentální elektronika“. Více než pouhá sbírka skladeb seřazených na deskách je totiž MWC institucí, která v sobě spojuje konceptuální umění, literaturu, vizuální umění, autistický eskapismus nebo technologii počítačových her. Moon Wiring Club není hudba, která stojí na svém místě v té podobě, v jaké ji její autor opustil – je to narativní linie, kterou si posluchač odmotává zvolenou rychlostí.

Královna Viktorie u počítače

„Kdybych měl definovat hudbu Moon Wiring Club, popsal bych ji asi jako soundtrack k imaginární počítačové hře z viktoriánské éry.“ Fixace na viktoriánskou estetiku a všeprostupující odkazy na „starou dobrou Anglii“ jsou prvky, které snad nejlépe definují podstatu Moon Wi-

ring Club. Právě Anglie jako místo, kde člověk nakupuje v malých obchodech, popíjí čaj, sdružuje se do gentlemanských klubů, podniká výpravy do kolonizovaných zemí a hraje společenské hry, je místem, které Hodgsonův projekt Moon Wiring Club inspiruje nejvíc. Inspirace je dokonce natolik mohutná, že hudba Moon Wiring Club je pouze jedním odštěpkem bohatého staroanglického světa, který stvořila Hodgsonova imaginace. Svět, ze kterého vyvěrá hudba Moon Wiring Club, je zakotven pod souhrnným názvem Clinkskell (v doprovodných textech k deskám psáno jako Clinkshell), což je myšlené místo v severní Anglii, ze kterého pocházejí všechny postavy, kterými pak Hodgson zaplňuje svoje desky. V Clinkskellu se pak sdružuje i samotný Moon Wiring Club, který je v Hodgsonově mytologii zástupným pojmenováním pro klasický klub gentlemanů vzniklý roku 1908, ve kterém jeho členové nacházejí lék na aristokratickou nudu – scházejí se dvakrát měsíčně a zabírají se okultními praktikami a diskutují o nejnovějších technologických výstřelcích doby. Nápad založit Moon Wiring Club prý pochází ze slavného citátu herce Groucha Marxe, který tvrdil, že „by nikdy nechtěl být členem klubu, který si ho přeje za člena“. Hodgson na to reaguje tím, že zakládá vlastní klub, jehož jediným členem je on sám. V Hodgsonově paralelním vesmíru je zakládajícím členem Moon Wiring Club vědec Almond Talbot, herečka Pomona Frippsová, Paris Green a doktor Lettow-Vorbeck – pod záštitou těchto čtyř se klubu dostalo velké obliby a krátce po svém založení se mohl chlubit základnou čítající dvě stovky platících členů. Popularita klubu kulminovala v třicátých letech, v roce 1939 ale klub z pochopitelných důvodů na nějakou dobu zanikl a jeho další reinkarnace se znovu objevila až v sedmdesátých letech. V této podobě už klub existoval na bázi konceptuální hudební kapely, která vydávala obskurní soundtracky a udržovala identitu svých členů pod rouškou tajemství. Další kroky Moon Wiring Club nejsou známy.

Scrumptytonské cukrovinky pana Rensburga

Ian Hodgson je, podobně jako mnoho jeho soupeřů v současné experimentální hudbě, svým běžným povoláním grafik – a právě jeho řemeslo je dalším z kousků, které pomáhají rozklíčovat tajemství Moon Wiring Club. Podobně jako si J. R. R. Tolkien vymyslel celý svět proto, aby v něm mohl zaznít jeho smyšlený jazyk, vymyslel si Hodgson Clinkskell proto, aby postavy z něj mohl vizuálně ztvárnit a rozházet do bookletů CD a na svoje webové stránky. „Chodil jsem do kurzů výtvarného umění a po nějaké době si uvědomil, že nechci tvořit žádné složité umělecké koncepty. Jediné, co jsem chtěl, bylo malovat aristokraticky vypadající ženy v kloboucích. A právě tohle byla ta prvotní myšlenka, kvůli které jsem založil Moon Wiring Club.“ Hodgsonův styl vychází z viktoriánských kreseb, má v sobě ale i něco z burtonovsko-gotické estetiky a vyvolává i náladu z Carrollovy Alenky v říši divů. Pečlivost, s jakou se Hodgson věnuje výtvarné stránce svého projektu, je nejlépe vidět na příkladu Scrumptytonských cukrovinek, tedy jednoho z obchodů v Clinkskellu, který provozuje pan Van Rensburg. Pro pečlivé dotvoření atmosféry vytvořil Hodgson pro obchod konkrétní bonbóny s výtvarně vyvedenými obaly – vizuální estetika Moon Wiring Club tak dosahuje několika vzájemně propojených úrovní.

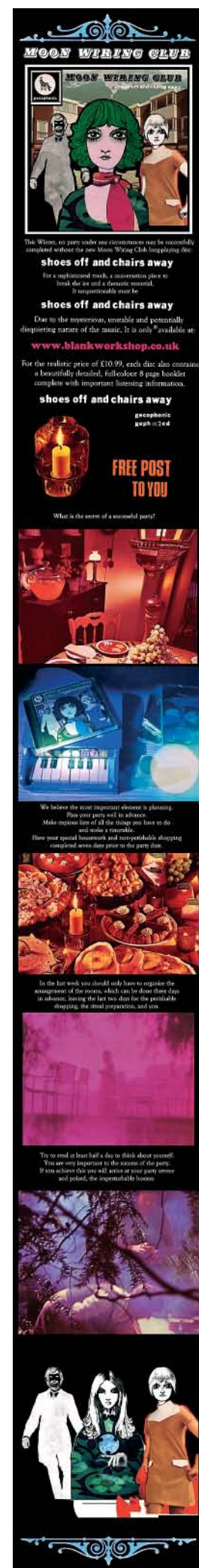
I karetní hry mají soundtracky

Hodgson má na svém kontě pět desek pod hlavičkou Moon Wiring Club, všechny vydané na vlastním labelu Gecophonic Audio Systems (ten má samozřejmě také místo v komplexní mytologii Hodgsonova světa – podle průvodních materiálů vznikl v roce 1898 díky rozšíření elektrické energie, první deska na labelu vyšla v roce 1962 a patří k němu přidružené nahrávací studio skryté za těžkými závěsy).

Pokud nepočítáme sedmipalcový kolaborční singl s Belbury Poly, který vyšel na labelu Ghost Box, vychází všech pět řadových desek ze stejného mustru, který může být na první pohled monotónní, ale který skrývá bohatý potenciál. Základem jsou více méně přímočaré beaty, které oscilují mezi instrumentálním hip hopem a abstraktními kompozicemi ne nepodobnými kapelám, jako jsou Boards Of Canada nebo Tycho. Rozdíl je ale v přístupu – zatímco zmíněné projekty využívají analogové syntezátory a jejich členové se vyžívají ve zkoumání jejich technických možností, Ian Hodgson toto programově odmítá.

„Nerozumím si s technikou ani s počítači, připadá mi příliš akademické sedět u těch strojů a snažit se vymyslet, jak by hudba měla znít.“ Hodgson, který je náruživý hráč počítačových her, se tohle dilema rozhodl vyřešit po svém. Všechny beaty tvoří na hrací konzoli Playstation osazené programem (spíše hrou) MTV Music Generator, která nabízí jednoduché rozhraní pro tvorbu elektronických podkladů. Pro Hodgsona je daleko přijatelnější prostě jenom „hrát hru“ a nemuset tak počítat čas, který stráví tvorbou hudby.

MTV Music Generator ale tvoří pouze půdorys hudby Moon Wiring Club, zbytek propracované stavby tvoří sampl starých soundtracků nebo zmíněné hlasy z dávno zapomenutých rozhlasových her – zkrátka všechny atmosferické propriety, které dnes nechybí u žádné hauntologické nahrávky. Podstatný je ale způsob, jakým Hodgson všechny zmiňované ingredience dokáže zakomponovat do sebe.





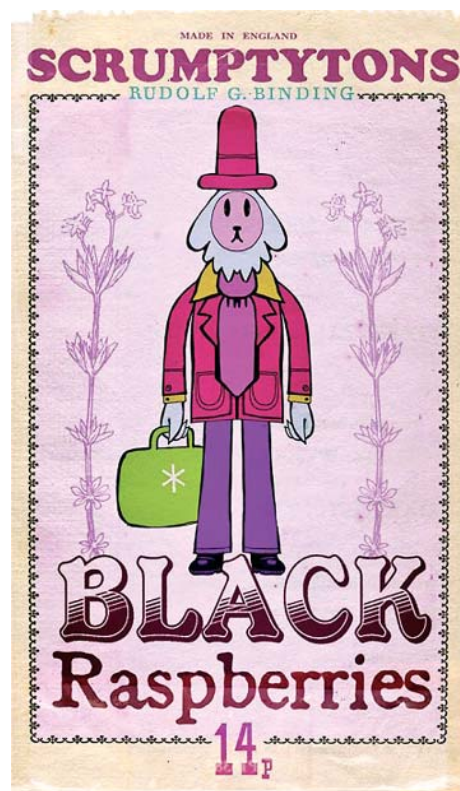
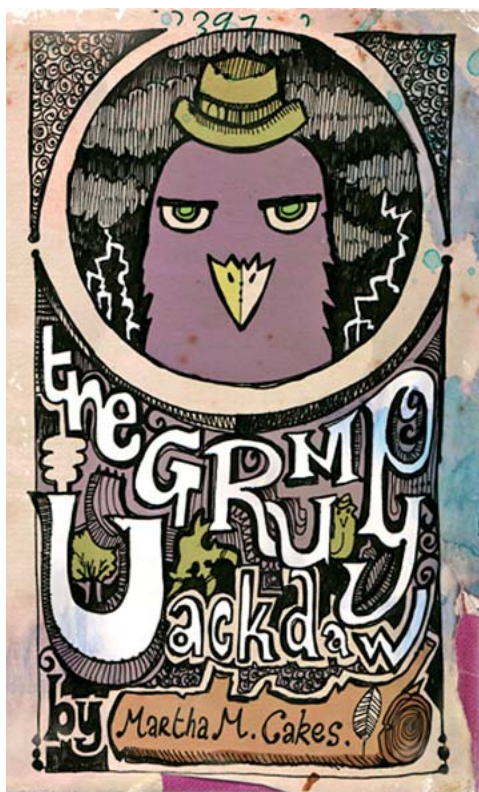
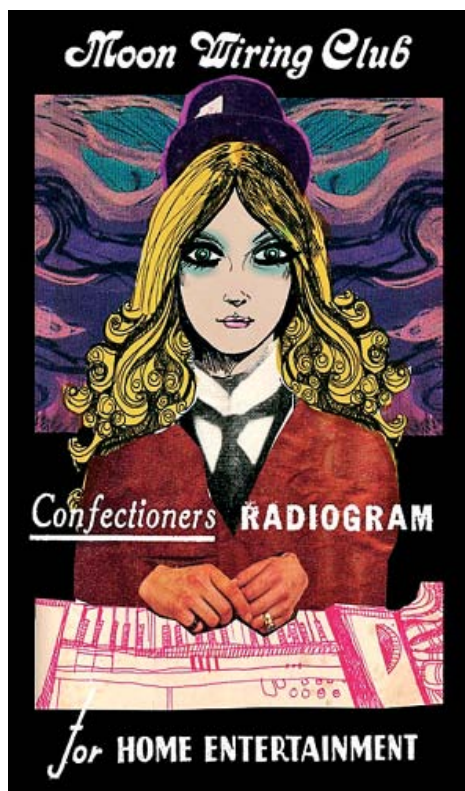
Výsledek je pak natolik ojedinělý, že připíchává nahrávky do jakéhosi mezičasu a vyděluje je z běžného hudebního kontextu. Je to hudba mystifikační, s příběhem, přesto často nečitelná. Zhudebněný alchymistův sen.

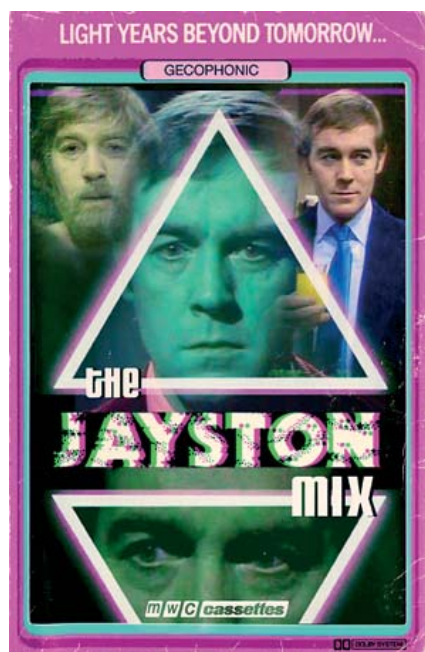
Vyhnout se svatbě...

Hodgson sice natočil pět alb (i když v duchu své tradiční mystifikace tvrdí, že to první bylo vlastně už čtvrté), opravdový průlom do světa experimentální elektroniky udělal až s loňskou deskou *A Spare Tabby At The Cat's Wedding*, se kterou zrušil hned několik zaběhnutých klišé alternativní scény. *A Spare Tabby At The Cat's Wedding* je původně název karetní hry z viktoriánské doby, která se od ostatních podobných her odlišuje tím, že má svůj vlastní hudební soundtrack – ten se ovšem nedochoval a Hodgsonovi tak nezbylo nic jiného, než si jej vymyslet.

Princip hry (a tedy i desky) je jednoduchý – hráč musí projít celou hrou tak, aby se nakonec vyhnul svatbě s kočkou a zůstal dál svobodný. Album začíná zmatenou kakofonií lidských hlasů, které mají představovat ty hráče, kteří se svatbě nevyhnuli a zůstali navěky uvězněni uvnitř hry. Po varovném úvodu pak následují dlouhé sekvence skladeb, které mají reprezentovat jednotlivé hrací karty a postavy, které hráč (posluchač) během hraní potká. Pokud se mu podaří dostat se až na konec hry a vyhnout se zmíněné svatbě, vyhrál. Hra ale nekončí, pokud hráč poslouchá album z CD, závěrečná skladba jej přenese do vinylové verze alba.

Ta je oproti všem zvyklostem úplně jiná, než CD verze, přestože má deska stejný název, stejnou stopáž a i stejné názvy skladeb (obal se liší). Podle Hodgsona má vinylová verze simulovat takzvanou „vysněnou“ nahrávku. Jeho teorie říká, že každé umělecké dílo (nejenom hudební deska, ale i kniha, film nebo divadelní hra) existuje ve dvou verzích – v reálné





a ve vysněné, přičemž tu vysněnou si člověk sám vymyslí v momentu, kdy si album koupí, nese si ho domů a po cestě si představuje, jak asi bude znít. Tahle představa potom při opravdovém poslechu zmizí, podle Hodgsona se ale vysněná verze nemůže jenom tak ztratit – v jeho interpretaci se přesouvá na vinylovou verzi, která je v případě Spare Tabby jinak zprodukována, zasněnější a na první poslech méně přímočará.

Vinylovou verzi hry (desky), u které Hodgson pracuje s představou spícího posluchače, je možné vyhrát jenom tím, že se posluchač ze spánku probudí. Pokud tak totiž neučiní, logicky se po skončení hudby dostane do obalu desky – ten ale zobrazuje svaatební obřad, posluchač se tím pádem musí oženit a připojit se ke zmateným hlasům předchozích neúspěšných hráčů, kteří nařikají v první skladbě desky.

...se Lišákovi nepodařilo

Letošní deska Moon Wiring Club Somewhere A Fox Is Getting Married počítá se špatným koncem předchozí hry – jak napovídá název, ke svatbě nakonec dojde. Kromě klasických mystifikačních příběhů v ní navíc Hodgson rozehrává i svůj smysl pro humor, který je podle něj zásadní složkou hudby. „Mám rád ten druh humoru, který není jenom vtipný v prvním plánu, ale zároveň i znepokojující.“ To, že deska vyšla v dubnu, tedy v době, kdy se v Británii slavila královská svatba prince Williama a Kate Middletonové, byla původně jen shoda náhod. Hodgson na tuhle souhru ale nabalil příběh o deskách, které vycházely jako suvenýry ke královským svatbám v minulém století. „Přišlo mi líto, že tahle tradice je už dnes opuštěná, rozhodl jsem se tedy, že si tenhle soundtrack k důležité události v královské rodině udělám sám. Kromě toho, princ William trochu jako lišák vypadá.“

Hodgsona rozčilovalo, že se média snaží připodobnit královskou svatbu k pohádce – rozhodl se tedy natočit svatbu podle toho, jak by královská svatba vypadala, kdyby byla doopravdy pohádková. „V britské mytologii jsou oblíbené prosté postavy z lidu, které se Istí dostanou až k aristokracii. Tohle funguje i na desce Somewhere A Fox Is Getting Married, kde se vychytralý lišák stane dědicem trůnu.“ Výsledkem pokusu o pohádkový příběh je opět surreálná elektronická koláž, která navazuje na předchozí nahrávky, znovu ale hraniční čáru mohutným krokem překračuje.

Hauntologie? Jenom brázda za lodí

Jako každý správný mystifikátor se i Hodgson vyžívá v protichůdných výrocích a zametání vlastních stop. Když časopis Record Collector recenzoval jeho sedmipalcový singl pro label Ghost Box, oskenoval článek, svoje jméno změnil na Adam Rickitt (anglický herec, popový zpěvák a model) a v téhle podobě umístil na svoji facebookovou stránku. Prý si u toho představoval fanoušky, kteří zadávají jméno Adam Rickitt do google, pouštějí si jeho videa na youtube a přemýšlejí, jestli je Moon Wiring Club opravdu jeho boční projekt. Příliš mnoho informací o projektu prý ničí imaginaci posluchače a neposkytuje prostor pro vlastní interpretaci.

Podobně jednoduše zametl i s lidmi, kteří jeho hudbu řadí do hauntologického proudu, který je v současné době na vrcholu zájmu hudebních experimentátorů. „Hauntologie je jako loď, která kdysi dávno proplula kolem – už je dávno za obzorem, zpěněná voda ale pořád víří.“

Hodgson, který dlouhodobě spolupracuje s Jonem Brooksem z labelu Ghost Box Music (The Advisory Circle), zůstává solitérem, kterých je v současné experimentální hudbě málo. Zároveň znovu ožívuje onen archetyp vyšinutého umělce, který pečlivě vystavěnému imaginárnímu světu obětuje veškerý svůj čas. Odměnou za nekonečné hodiny práce při tvoření hudby, sepisování doprovodných příběhů a malování ilustrací je mu ale svět, který překračuje hranice pouhého eskapismu – je totiž velmi obtížné se z něj vracet zpátky do reality.

DISKOGRAFIE:

Moon Wiring Club – An Audience Of Art Deco Eyes (Gecophonic Audio Systems 2007)
 Moon Wiring Club – Shoes Off And Chairs Away (Gecophonic Audio Systems 2008)
 Moon Wiring Club – Striped Paint For The Last Post (Gecophonic Audio Systems 2009)
 Moon Wiring Club – A Spare Tabby At The Cat's Wedding (Gecophonic Audio Systems 2010)
 Moon Wiring Club and Belbury Poly – Ghost Box Study Series 01: Youth And Recreation (Ghost Box 2010)
 Moon Wiring Club – Somewhere A Fox Is Getting Married (Gecophonic Audio Systems 2011) ■

Z jedné strany na druhou

Mácha, Klíma, tympány

Text: **Petr Ferenc**

Na sklonku roku vydal agilní undergroundový archivář Lábus na své značce Guerilla Records sebrané nahrávky kvarteta Z jedné strany na druhou, první výrazné platformy pro autorské vyjádření plastikovského bubeníka Jana Brabce.

„Honza Brabec postavil kapelu Jednou nohou a udělal s ní koncert,“ tak nějak to říká Mejla Hlavsa Janu Pelcovi v knižním rozhovoru Bez ohňů je underground. „Bolelo mě to, ale držel jsem hubu. Věděl jsem, že to tak má být.“ Mejla se spletl a Pelc projevil jako mizerný redaktor: ta skupina se jmenovala Z jedné strany na druhou a její duší byl jeden z protagonistů smutného rozchodu Plastiků v roce 1988.

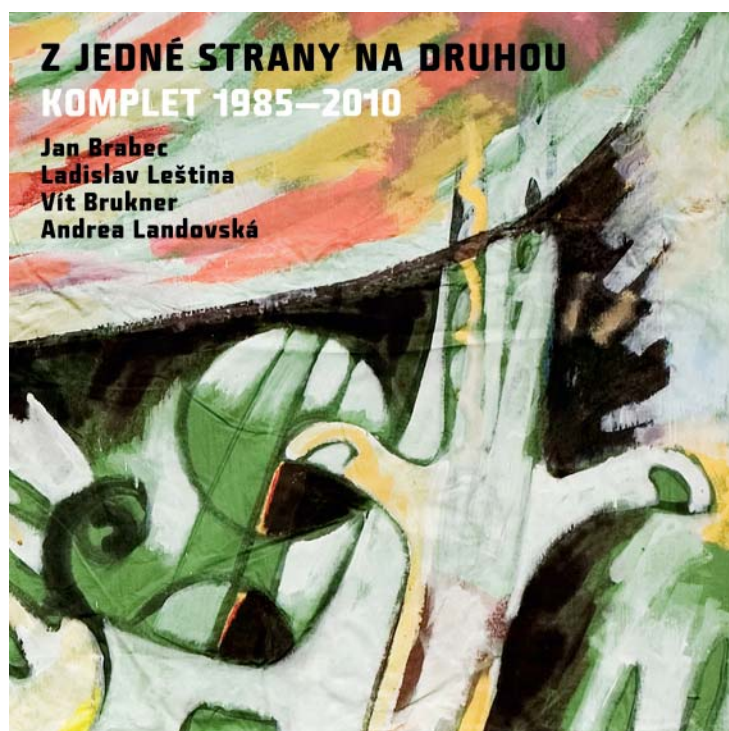
Bubeník Jan Brabec do PPU přišel ze skupiny Doktor Prostěradlo Band a doplnil tak jádro Hlavsa – Janíček – Kabeš – Brabenec trápící se neustále s bubeníky o pátou, cennou konstantu: jeho hra, zejména v programu Co znamená vésti koně, je důrazná a precizní a zároveň příjemně „rozhrkaná“ a nevyzpytatelná. Po nucené emigraci saxofonisty a básníka Vratislava Brabence byl Brabec u Plastiků tím, kdo nejdůsledněji držel brabencovskou standartu. I on poznal, co je na Plasticích nejceněnější a stal se antipodem Hlavsy, který odvrhl své nejambicióznější kompozice (Co znamená vésti koně, Jak bude po smrti, Pašijové hry velikonoční) ve prospěch rock’n’rollu, který si nakonec zahrál s Garáží i Půlnocí. Když Plastici zvažovali možnost oficiálního vystoupení pod zkráceným či změněným názvem, stavěl se nejvýrazněji proti; rozkol postupně vyústil v rozchod kapely. Konečně v rámci comebacku kapely v roce 1997 Brabec sice usedl za bicí, nesetřval za nimi ale dlouho, máje pocit, že je účinkujícím v putovním kabaretu. „Honzo, nekompromisnost patří k jeho uměleckému názoru, a protože ji nikdy nestavěl na odiv, v obecném povědomí dosud zůstává v undergroundu.

Jeho chyba to není,“ píše v bookletu guerillovského CD malíř Viktor Karlík.

Kromě hudby PPU se tahle vyhraněná osobnost podílela i na tvorbě toho nejlepšího, co na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vytvořili Zajíčkovi DG 307, totiž na programech Dar stínům, Pták utržený z řetězu a Torzo. Sežeňte si tato tři CD v dřevěném boxu nazvaném prostě DG 307, tu a tam lze na tuto lahůdku ještě narazit. Dégéčka na ní opouští svůj „industriální rock“ a intuitivně se pouští do realizace své představy hudby bezčasí ovlivněné sporadicky dostupnými nahrávkami soudobé vážné hudby.

Když Brabec v roce 1985 spojil síly s Ladislavem Leštínou (rovněž Plastikem), Vitem Bruknerem a Andreou Landovskou, byli pro něj DG 307 jednou z inspirací. Tou další byl Karel Hynek Mácha a nástup druhé undergroundové generace (Psí vojáci, Národní třída, s níž si také zahrál). Brabec a spol. toužili po zcela akustickém vyjádření a proto si v obýváku Víta Bruknera mezi sebou prohazovali role zpěváků a hráčů na klavír, tympány, zvonkohru a vibrafon. Pouze na housle měl monopol Leština.

Nahrávky, které skupina vytvořila v „domácím studiu“ (nahrával dvorní zvukař Plastiků Robin Hájek, který hotový master poté zakopal na tajné místo), jsou z převážné části zhudebněními Brabcových několikařádkových textů připomínajících tak trochu sevřenost haiku: „Studené prsty / Sundá z očí / Vzkřikla na mne vodou / Ryba / Duše se ti vzdaluje z těla /



Jan Brabec, Viktor Karlík a Jáchym Topol, hospoda Na Klamovce, 1985, foto L. H.



„Třpytivá chladná ruka“ (zájemci o další Brabecovy verše, sežeňte si „kolibříka“ Noční psi vydaného Maťou). Místy souladně zafunguje i Mácha: „Prapory pleskají o nebe / Smrt krásného zvířete.“ Civilní mužský zpěv se střídá s hlasem studentky operního zpěvu Landovské, jednoduché klavírní a houslové figury společně se sporadickými údery do tympanů a drobením vibrafonu a zvonkohry vytvářejí podivné, nezachytitelné bezčasí...

Jediný koncert skupiny Z jedné strany na druhou proběhl 18. února 1986 v hospodě V Zátíší v Lysolajích. Bíle nalíčená kapela, v popelnici nalezená červená světla, opona/kulisy Viktora Karlíka, „ve tmě sálu (...) seděly siluety schoulených postav v kabátech s půllitry s prosvítající bílou pěnou. (...) navíc nám absurdně ve výčepu místní opilci nadšeně vysekávali poklony a porouchali panáky za předvedený výkon. Zkrátka jak z nějakého romaneta Ladislava Klímy,“ píše v bookletu CD Brabec.

Vít Brukner, Ladislav Leština a Jan Brabec, hospoda Na Klamovce, 1985, foto L. H.



Sedmasedmdesátiminutové guerillové CD je nejúplnějším shrnutím tvorby kapely: předtím leccos vyšlo na kazetách a na CD vydavatelství Black Point, zde ale máme k dispozici úplnou „studiovou“ nahrávku, záznam lysolajského vystoupení a dokonce čtyři skladby natočené dvojicí Brabec + Brukner v roce 2010 přímo pro Guerillu. Na „studiové“ nahrávce je méně rozladěný klavír, koncertní záznam ale v sobě nese leccos z působivosti, již se asi živé provedení muselo vyznačovat.

Po rozchodu sestavy postavil Brabec svou dodnes proměnlivou Domáci kapelu (doporučuji debutové album *Neděle*), v níž účinkovali i Vít Brukner a Andrea Landovská. Brukner nyní působí v divadle Buchty a loutky, Landovská se na dlouhou dobu stala hlasem Majerových brzdoých tabulek, v nichž kongeniálně podávala slova a melodie písničkáře Petra Linharta. Kompletní nahrávky skupiny Z jedné strany na druhou jsou působivým připomenutím atmosféry místa a doby a, domnívám se, i tím nejlepším, co stylově přelétavý Jan Brabec v hudbě dosud vytvořil. ■

inzerce

OD 2011 OSTRAVSKÉ DNY 2011

Festival nové a experimentální hudby

26. srpna — 3. září



OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

Bauckholt ▣ Berio ▣ Boulez ▣ Cardew
Cígler ▣ Feldman ▣ Graham ▣ Kotík
Kadeřábek ▣ Lang ▣ Ligeti ▣ Monahan
Niblock ▣ Polansky ▣ Riehm ▣ Rihm
Rzewski ▣ Scelsi ▣ Sciarrino ▣ Smolka
Ustwolskaja ▣ Xenakis a rezidenti

Janáčková filharmonie Ostrava
Ostravská banda
Quasars Ensemble
JACK Quartet

a hosté



Nadace
Zdenka Bakaly

generální partner:

vzdělání je nejlepší investice

za finanční podpory: **OSTRAVA!!!**

www.newmusicostrava.cz

hlavní partneři:



hlavní mediální partneři:



Hledání ztraceného ráje

Rob Young: *Electric Eden, Unearthing Britain's Visionary Music*

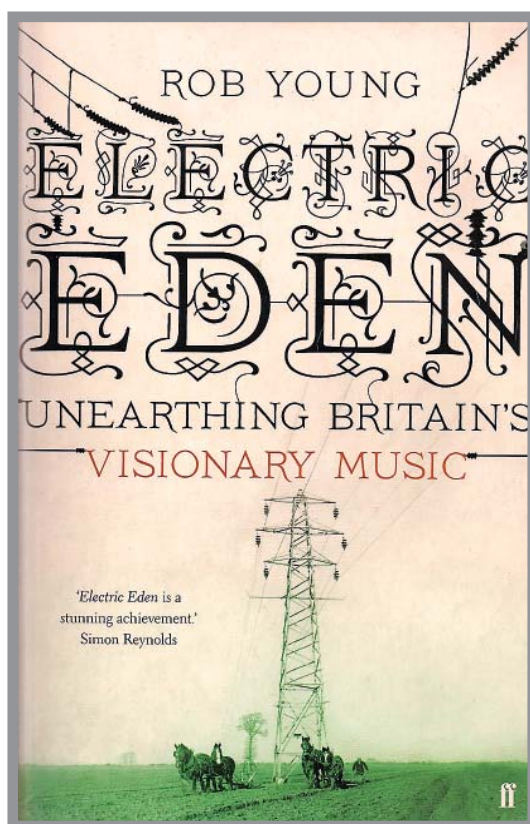
Text: Karel Veselý

Podle jedné historky Nicka Kenta zabrnkal v polovině šedesátých letech v jakémsi hotelovém pokoji irský folkový zpěvák Donovan svému zámořskému kolegovi Bobu Dylanovi jistou písničku, o které si myslel, že je to lidovka. Dylan si prý věrnou kopii své Mr. Tambourine Man doposlechl do konce a pak Donovana přimrazil do křesla: „No, ta písnička, víš... musím uznat, že ne všechny písničky, které jsou mi připisovány, jsem skutečně napsal, ale zrovna tahle je vážně moje.“

Britský publicista Rob Young (současný šéfredaktor časopisu Wire) tento příběh ve své knize *Electric Eden* mapující dějiny folkové hudby nezmiňuje, možná proto, že mu připadal příliš notoricky známý. Přesto by Donovanův fatální omyl mohl pěkně ilustrovat paradox, z nichž se zrodil moderní folk: na jedné straně bezmezný obdiv ke spontánní lidové tvořivosti a písničkové tradici a na druhé autorské ambice k této tradici přidat něco vlastního.

Youngova více než šestisetstránková kniha místo toho začíná příběhem písničkářky Vashti Bunyan, která se v roce 1967 vydala na dalekou pouť na skotský ostrov Skye, kde se původně chtěla přidat ke komunitě, již zde plánoval založit právě irský bard Donovan. Jenže toho od pastorální idylky zlákala lukrativní nahrávací smlouva za oceánem a Bunyan si s přítelem pro svůj vysněný život v přírodě museli pronajmout farmu v nehostinné skotské divočině sledování nedůvěřivými domorodci. Jejich sen o ráji měl brzy skončit, jejich jediný transportní prostředek – kůň zemřel při srážce s autem a majitel farmy se rozhodl naplno využít naivity londýnských hippies. Bunyan zde alespoň napsala svoje album *Just Another Diamond Day*, které se o čtyřicet let později stalo kultovním artefaktem nových „divných“ folkařů jako jsou Joanna Newsom nebo Devendra Banhart. Historie zpěvačky, která po své nešťastné anabázi úplně zmizela z hudebního průmyslu, je důkazem toho, že sny folkových zpěváků a realita rurálního ráje jsou často v rozporu.

Ideál „ztraceného ráje“, který je už od Johna Milтона a romantických básníků přelomu 18. a 19. století nedílnou součástí moderní britské identity, je podle Younga velmi vlivným principem i v historii hudby 20. století, kam se dostal díky skladatelům, jako byli Ralph Vaughan Williams a Gustav Hols či díky poválečným aktivitám sběratelů lidových balad Ewana MacColla a jeho manželky Peggy Seeger. Idea návratu k přírodě v Británii vznikla jako reakce na poválečnou industrializaci i amerikanizaci populární kultury (dalším paradoxem je, že praotcové žánru jsou Američané Alan Lomax či Woody Guthrie).



„Ráj je druh syndromu falešné vzpomínky a zaryté odmítání opustit iluzorní zlatou éru. Elementy minulosti jsou pravidelně odstraňovány, aby kultura nezačala odumírat. Jenže když je něco násilím odříznuto, fantomové mají ve zvyku přežívat ve vzpomínkách.“ píše Young v úvodu knihy.

Většinu textu *Electric Eden* tvoří příběhy klíčových osobností britského folku, jako byli Fairport Convention, Nick Drake či Richard Thompson, vyprávěné na pozadí historických událostí šedesátých let. To nejpodstatnější lze ale z textu vyčíst v kontextuálních vsuvkách, v nichž Young mapuje historii rajske iluze, která je pro něj součástí snění o jiném/lepší světě. I proto může v podtitulu knihy mluvit o vizionářské hudbě, což může někomu v souvislosti s folkem znít přímo nepatřičně. Podle Younga totiž folk není jen retrográdní nebo nostalgický, jeho málo připomínaným aspektem je adaptování tradice na technologické změny. Britský folk je v *Electric Eden* představován spíše jako idea než čistý hudební žánr, proto když Young mluví o jeho současnosti, zmiňuje interprety jako elektronické kutily kolem

labelu Ghost Box či glasgowského samotáře Richarda Youngse a ne aktuální vlnu folkových písničkářů „se srdcem na dlani“ (hitparádový přeborníci Mumford and Sons či Laura Marling), kteří svoji image obyčejných vesnických lidiček použili jako snadný marketingový trik (pochybný už tím, že jsou všichni z Londýna).

Místo retra zajímají Younga britští excentrici, kteří s bohatou tradicí pracují neotřelým způsobem. Vizionářský spodní proud se přelévá z utopických snů hippies k psychedelickým náladám generace let sedmdesátých, až se proměňuje ve fascinaci neopohanstvím, mysticismem nebo čarodějnictvím. Tyto tendence jdou napříč dalšími hudebními žánry, které třeba vznikly jako reakce na idealismus šedesátých let – ne náhodou zmiňuje glam/proto-metalovou skupinu Tyrannosaurus Rex nebo industriální klasiku Coil. I přes obřími rozsah si *Electric Eden* nečiní v žádném případě nárok na to být vyčerpávající encyklopedií. Jsou to mnohem více objevné a velmi čtivé paralelní dějiny britského popu, které otevírají mnohé přibouchnuté dveře historických análů. ■

„One“

Text: Vítězslav Mikeš

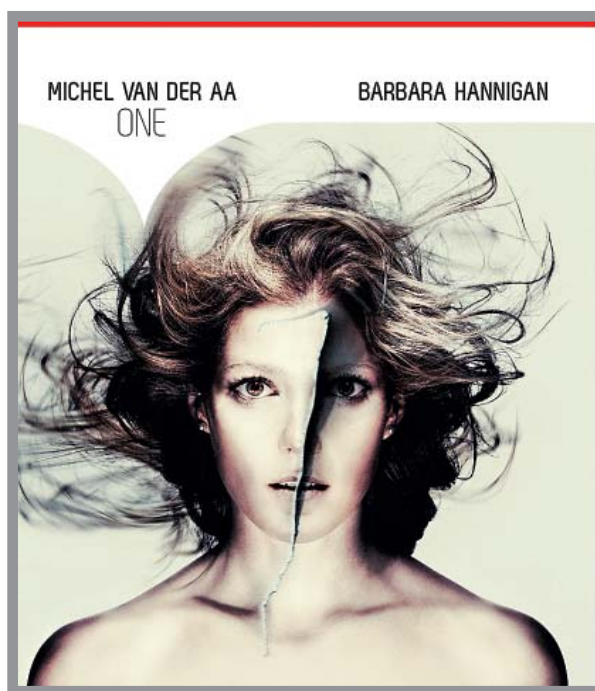
Michel van der Aa: One
Disquiet Media
(www.disquietmedia.net, www.vanderaa.net)

Vydavatelství Disquiet Media založil před rokem holandský skladatel Michel van der Aa (*1970), aby jeho prostřednictvím prezentoval nahrávky se svou hudbou. Po dvou CD se dostalo na DVD s tříčtvrtěhodinovým komorním monodramatem *One*.

Vydání na DVD má v případě *One* obzvlášť velký význam. Je to totiž dílo natolik spjaté s interpretkou, pro niž bylo napsáno, a s její dobrou podobou, že si lze do budoucna těžko představit jinou formu jeho dalšího života. Nejde přitom jen o to, že jediná reálná protagonistka, kanadská sopranistka Barbara Hannigan, je v roli „One“, co se pěveckého i hereckého výkonu týče, skutečně fenomenální. ...a chce se říct – nenahraditelná. Mnohem podstatnější je v tomto ohledu technická stránka realizace opery. Hannigan je do díla doslova vtažena jako jeho neoddělitelná součást: linie sólového partu je vytvořena důmyslným propojením zpěvaččina reálného a nahraného hlasu a na obdobném prolnutí realnosti a nereálnosti (s pomocí videa) je založena také její přítomnost na scéně.

Van der Aa dokončil *One*, monodrama pro soprán, elektroniku a video, v roce 2002 jako svůj první hudebně scénický opus. Opera měla premiéru v lednu následujícího roku v amsterdamském divadle Frascati a až do roku 2006, kdy jako „živý projekt“ skončila, se dočkala téměř třiceti uvedení po celé Evropě (včetně zastávek na významných festivalech). Autor poté plánoval vytvořit novou verzi pro tenor (to je kuloární informace), ale upustil od ní, čemuž se nedivím, protože by se tím zákonitě vystavil neustálému porovnávání obou verzí i interpretů.

Tématem *One*, jak naznačuje název, je samota – vnější i vnitřní – a zápas s ní, či spíše neochota si ji připustit, provázená bezvýchodnými stavy šílenství, které se „One“ snaží zahnat neurotickým lámáním klaců a zapisováním jejich počtu do knihy. Proč tak ale opravdu činí, nevíme, stejně jako se můžeme jen domýšlet, jaký skutečný vztah mají k „One“ čtyři postarší ženy střídavě popisující stejný nepříjemný zážitek z minulosti, s kterýmižto „dokumentárními vsuvkami“ na plátně je hlavní postava konfrontována. Video napomáhá také k rozšíření prostoru střídme, decentně nasvícené a minimem rekvizit – stolkem, židlí a knihou – „zatížené“ scéně, když ukazuje „One“ v potemnělém prostředí (záběry byly pořízeny v ostrovní pevnosti u holandského přístavního města IJmuiden) s policiemi zaplněnými svíčkami a sklenicemi s nalámanými větvicemi. Konečně je obraz na plátně využíván i coby zrcadlo odráže-



jící přítomnost a budoucnost. Nebo je to jinak? Není reálná „One“ a její identický obraz na plátně (mnohdy v dokonalé pohybové i pěvecké synchronizaci) minulost, zatímco záběry na stařenu s vrásčitým obličejem a dlouhými blond vlasy, alter ego „One“ (Sheila Wiersum), jsou přítomnost? Podobná záměrná neurčitost je charakteristická pro celou operu a nejinak vyznívá i zdánlivě smířlivý závěr, kdy se „One“ poprvé odváží podívat do tváře svému alter egu a přiznat si: „Mohu uchopit tento prostor? Je to jako všechno ostatní. Upřeně se dívám do nejprůzračnějšího zrcadla. Jsem sama.“ Je tak stvrzena jediná identita „One“ – „jsoucí sama“...

Úměrná asketičnosti scény je i hudební/zvuková složka. Barbaře Hannigan však přesto van der Aa předložil pořádné sousto, jehož náročnost se projevuje zvláště v pasážích, kdy sólistka zpívá se svým „skutečným odrazem v zrcadle“ unisono nebo na způsob hoquetu (středověké techniky, při níž se melodická linie dělí mezi více hlasů). Hlas Barbary Hannigan se stal i základním materiálem pro různé elektronické manipulace, což vzešlo ze skladatelova úmyslu vytvořit takové zvukové prostředí, které by navodilo dojem myšlenek procházejících „One“ hlavou.

One představuje dokonalou syntézu všech složek v naprosto vyváženém poměru, což si Michel van der Aa ohlídal coby skladatel, libretista i režisér v jedné osobě. To je ostatně koncepce, již autor zůstal věrný a kterou prohluboval nejen v následujících operách – *After Life* (2005/2006) a *The Book of Disquiet* (2008) –, ale například i v letos premiérováném violoncellovém koncertu *Close-Up*, napsaném pro violoncellistku Sol Gabettu (skladba by se na DVD měla objevit ještě v tomto roce).

Přestože se mi *One* poštěstilo vidět na vlastní oči, nevnímám DVD jenom jako vzpomínku na silný zážitek, který ve mně představení zanechalo. Na záznamu, který si taktéž van der Aa režíroval sám (mimořádně, kromě studia kompozice prošel tento skladatel i kurzy filmové a divadelní režie na New York Film Academy resp. v Lincoln Centre), lze totiž pozorovat snahu o vytvoření tvaru, který by nemusel plnit funkci pouhého zakončování, ale který by mohl být úspěšně prezentován jako video opera. Obstál by. ■

Kam dnes večer?

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

The screenshot shows the dokoncertu.cz website interface. At the top left is the logo 'dokoncertu.cz'. Below it is a calendar for April 2011. To the right of the calendar are search filters for various music genres: Alternativa, Elektronika, Etno, Folk, Opera / hudební divadlo, Jazz, Klasika, Pop, Rock, and Soudobá vážná hudba. There is also a search bar labeled 'Vyhledávání' and a 'Pomoc' (Help) section with links to 'Vložení akce' and 'Vstup pro pořadatele'. The main content area displays two concert listings for April 21, 2011. The first listing is for 'Jiří Hála Jazz Project' at 21:00 at the AghaRTA Jazz Centrum in Prague. The second listing is for 'Pepe Voltarelli' at 19:00 at the Jazz Dock in Prague. Both listings include a 'Ticketpro' link to buy tickets. On the right side of the interface, there is a sidebar with a 'musica.cz' logo and a 'HIS VOICE' section featuring various music-related images and text.

Vzkaz pro pořadatele:

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



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

RABIH MROUÉ

10/6 — 31/7

TRANZITDISPLAY

I apologize because I sometimes steal other people's writings and pretend they are my own.



VÝSTAVA SE KONÁ JAKO SOUČÁST DOPROVODNÉHO PROGRAMU PQ+
V RÁMCI PRAŽSKÉHO QUADRIENNALE SCÉNOGRAFIE A DIVADELNÍHO PROSTORU 2011.
TRANZITDISPLAY, DITTRICHOVA 9/337, PRAHA 2, OTEVÍRACÍ DOBA ÚT-NE 12-18

WWW.TRANZITDISPLAY.CZ INFO@TRANZITDISPLAY.CZ

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

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

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

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



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

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

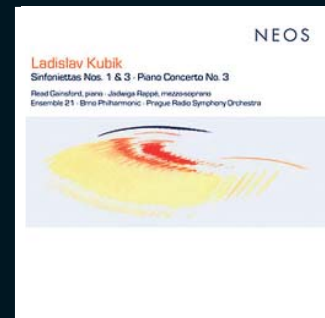
na www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz
telefonicky: 222 245 801
poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985



Luca Francesconi: Ballata

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Italský skladatel Luca Francesconi (*1956), jehož profil si můžete nalistovat v HV 6/2010, je autorem několika oper – tradičních, ale třeba i rozhlasových, video opery, případně dalších děl pohyblivých se na hranici tohoto hudebně-dramatického žánru. Dvouaktová *Ballata* (Balada) z let 1996–1999 byla Francesconioho prvním počinem na poli velké romantické opery. To stvrzuje i námět a předloha, za níž posloužila rozsáhlá báseň anglického literáta a filozofa Samuela Taylora Coleridge *Rime of the Ancient Mariner*, která byla poprvé otištěna v roce 1798 ve sbírce *Lyrické balady* a dnes je vnímána jako počátek anglického romantismu (u nás vyšla v několika překladech pod různými názvy, mj. jako *Píseň o starém námořníkovi*). Libreto podle této předlohy vytvořil Umberto Fiori, který se Francesconimu osvědčil už při spolupráci na řadě předchozích skladeb – rozhlasové opery *Ballata del rovescio del mondo* (1994), cyklu *Venti Radio-Lied* (1996) atd. *Ballata* vznikla na objednávku bruselského Théâtre Royal de la Monnaie, kde byla premiérována v říjnu roku 2002. Z tohoto provedení vzešel i záznam, který na dvou kompaktních discích vydala firma Stradivarius.

Coleridgeův příběh starého námořníka, který vzpomíná na svou plavbu po moři, během níž zastřelil bezdůvodně albatrosa, aby za to byl potrestán démonickými silami, přímo vybízí k (hudební) dramatizaci; větším lákadlem než samotný děj je však líčení přírodních (mořských) scénérií a jejich proměn ze sluncem ozářených vod v hniloucí hlubiny, sliznaté moře apod., téměř „ozvučené“ popisy řádění živlů, psychologické sondy do námořnickovy pohnuté mysli, bohatá symbolika atd. atd. Dramatický náboj je pro Francesconioho hudbu charakteristický obecně, zde se však mohl rozvinout v maximální šíři. V prvním aktu je ještě často cítit vliv wagnerovské „symfonické“ masivnosti. Ve druhém dějství ale Francesconi rozpoutá mnohotvárný a strhující hudební rej, kulminující ve čtvrté scéně – vypjatém existenciálním rozhovoru Námořníka (jeho „mladického“ – barytonového – ztvárnění; v opeře je Námořník zpodoběn i coby starý vzpomínající stařec, jehož part je určen deklamujícímu herci) s Životem ve Smrti (či s Živomorkou, jak je půvabně poeticky přeloženo sousloví Life-in-Death v jedné z českých verzí Coleridgeovy básně). Francesconi využívá i efekty ze zvukového pásu (který vytvořil v institutu IRCAM), ale nepřetváá s nimi. Orchestrální zvuk v četných pasážích zpestřuje akordeon (snad jako evokace námořnického prostředí) a cimbál.

Ballata je dílem interpretačně náročným pro všechny složky provozovacího aparátu – sólové, sborové i orchestrální. Nerad bych proto vyzdvihoval výkony jednotlivců; omezím se jen na konstatování, že všichni zúčastnění se podíleli na dobrém vyznění zvukové stránky tohoto díla. S poslechem nahrávky z Théâtre Royal de la Monnaie roste chuť zažít Ballatu v její komplexní podobě. Dočkám se někdy? **Vítězslav Mikeš**

Wolfgang Mitterer: Massacre

Wolfgang Mitterer: Stop Playing

Col Legno (www.col-legno.com)

Skladatel Wolfgang Mitterer má rád historii, obecnou i hudební, a rád si z ní bere inspiraci, aniž by mával praporem postmoderny a aniž by jeho hudba zněla v jakémkoliv ohledu historicky. Spíš ho vždy zajímá, co si může z historie vztít současná doba nebo jaké paralely můžeme najít mezi „tehdy“ a „ted“. Právě tyto paralely stojí v základech jeho opery *Massacre*, jejíž libreto vychází z divadelní hry Christophera Marlowea *Pařížský masakr* napsané kolem roku 1593. Jejím tématem je tzv. Bartolomějská noc, tedy masakr francouzských protestantů. Hra byla při přerodu v libreto osekána a z postav

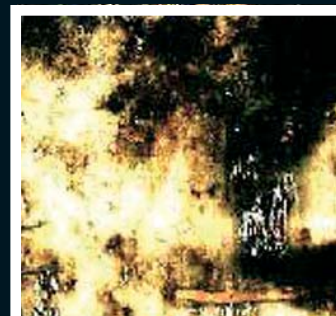
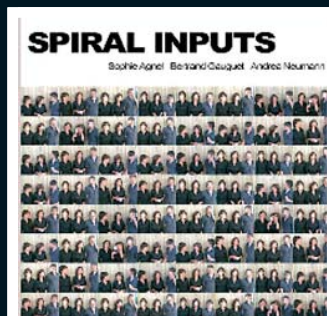
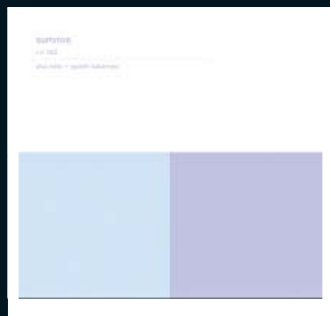
zbyly jen ty hlavní, navíc proměněné v nadčasové modely, které lze přesadit do jakékoliv doby. Mitterera zajímá touha po moci a mechanismy násilí a vidí, jak ideologie, třeba ta náboženská, slouží často jen jako zástěrka pro ně. V komentářích v době premiéry opery v roce 2003 zmiňoval souvislost s tehdy probíhající invazí do Iráku a americkým prezidentem Georgem Bushem prezentujícím toto tažení jako úkol od Boha. Mitterer dokáže hudbu proměnit ve věrohodné médium násilí; pět zpěváků devět instrumentalistů (portugalský Remix Ensemble pod vedení Petera Rundela) ve spojení s elektronikou postačí k vytváření strhujících apokalyptických obrazů a zvuková část opery funguje zcela spolehlivě i bez obrazové složky, což je mezi soudobými operami spíše výjimka. Exaltovaný operní zpěv se prolíná s elektronicky namnoženými sbory, akustické nástroje vytvářejí kontrast se zvuky současné válečné i zubařské techniky a to všechno je poskládáno do breughelovské scenerie, v níž je posluchačovo ucho smýkáno od detailu k detailu. Živelnost hudbě jistě dodává i zapojení improvizace – v některých částech slouží hudebníkům jako vodítko grafická partitura. Současné „agresivní“ žánry jako noise či všemožné odrůdy metalu se často mění v hedonistické zvukové lázně, agresivita Mittererovy opery je naproti tomu stále ještě „doopravdy zlá“, byť zároveň proměněná v estetický zážitek. Na albu *Stop Playing* jsou Mittererovu spojnicí s historií varhany – nástroj obalený silnými asociacemi historickými i náboženskými. Skladatel sám coby vystudovaný varhaník zná velice dobře vnitřnosti tohoto instrumentu mnoha hlasů a přímo před námi je pitvá a zase skládá dohromady. V kostelech ve Vídni, Köflachu a ve svém rodném tyrolském městě Lienz nahrál varhanní party za použití tradičních i netradičních technik a z nich pak v počítači sestavil sedm kompozic. V některých z nich se díky mixu ocitáme ve dvou či ve všech třech zmíněných chrámech najednou. Kromě normálního hraní a práce s varhanními rejstříky tu do hry vstupují zvuky, které jinak zůstávají skryté, mechanismy zajišťující v pozadí fungování nástroje se stávají plnohodnotnými zvukovými zdroji, píšťaly jsou přeladovány, někdy slyšíme jen proudění vzduchu bez tónu, jindy zesílený proud přefukuje jako slovenskou fuja-ru. Neméně důležitá ale byla i postprodukční fáze. Mitterer nekončí u témbrového hračkářství, ale z nahaného materiálu staví nové celky s dramaturgickým citem. Stejně jako v případě opery *Massacre* tu často pracuje s rychlými střihy a vysokou hustotou dění, pro kontrast ovšem vkládá i několik delších ploch, v nichž můžeme poslouchat, jak se proměňuje zvuk z jednotitého masivu umlkním hlasů do ticha. Pohrává i se zmíněným poslechem více míst najednou, když pomalu prolíná nahrávky z jednotlivých kostelů se stejně nastavenými rejstříky. Varhany měly v kostele pomáhat věřícím přenést se na chvíli mimo tento svět, měly během bohoslužeb vytvářet akustickou virtuální realitu andělských sborů. Mitterer tuto iluzionistickou funkci varhan nepotlačuje, ale zkouší, jaké jiné virtuální světy s pomocí tohoto fascinujícího technologického prostředku dokáže vytvořit.

Matěj Kratochvíl

Ladislav Kubík: Sinfoniettas Nos. 1 & 3. Piano Concerto No. 3

Neos (www.neos-music.com)

Ladislav Kubík (1946) patří mezi skladatele generace, která získávala své akademické vzdělání v 60. a 70. letech – Kubík studoval skladbu na AMU v Praze u Emila Hlobila a Jiřího Pauera, hudební teorii u Karla Janečka; těmto tehdy začínajícím umělcům bylo naznačeno, že pokud budou tvořit v duchu a intencích zájmů „dělnické třídy“, jejich uplatnění bude vcelku bezproblémové. Že tento postoj nebyl pouze jejich internalizovanou fikcí či iluzí (kterou ostatně ne všichni vzali za svou) dokládá mj. i to, jak výrazně odlišnou zkušenost z hlediska uměleckého uplatnění včetně vzdělání zažili umělci z této generace, kterým se povedlo emigrovat na Západ, jak to líčí např. výtvarník Milan Kohout v knize *Proved' vola světem, volem zůstane*, t. č.



univerzitní učitel v Bostonu; v Americe na studentech nikdo vyjadřovat určitou ideologii nechtěl, ale téměř nikdo z nich nepočítal s tím, že se studováním uměleckým oborem bude skutečně žít.

Ovšemže uplatnění se i v tehdejších československých podmínkách dařilo nacházet někomu lépe a někomu hůře, přičemž Ladislav Kubík patřil bezesporu do oné první kategorie, a to včetně mezinárodních ohlasů. Od r. 1971 byl pracovníkem hudebního vysílání Čs. rozhlasu a od r. 1979 jeho šéfredaktorem, v l. 1971-80 vedl Aktiv mladých Svazu českých skladatelů a koncertních umělců, v r. 1983 se stal jeho vedoucím tajemníkem. Mezinárodní cenu získal již dobově aktuální skladbou *Nářek bojovníkovy ženy* (r. 1974, s uplatněním vietnamské recitátorky) a další ceny a uznání následovaly.

V r. 1991 se stal Kubík nejprve hostujícím a posléze řádným profesorem skladby na Floridské státní univerzitě v Tallahassee, kde se realizuje se svými žáky v koncertním studiu, pořádá svoji mezinárodní skladatelskou soutěž pro mladé skladatele do 35 let a organizuje v rámci projektu CASMI (Czech-American Summer Music Institute) intenzivní letní skladatelské kurzy v Praze. (V letošním 17. ročníku je počet účastníků třítydenního kurzu limitován číslem 14 a zápisné činí \$ 2 780, tj. 46 tis. Kč.)

V knížce *Čeští skladatelé současnosti* vydané v r. 1985 se můžeme o Kubíkově tvorbě mj. dočíst, že po období, kdy řešil ve svých skladbách především otázky vztahu sónické a konstrukční složky v myšlenkové náplni díla (freska *Únor* aj.), opouští komplikovanou skladebnou fakturu ve prospěch průzračnější struktury a tvaru, přičemž „Kubíkův styl zůstává stále výrazově vzrušený a dramaticky vyhraněný, ovšem zřetelnou protiváhou těchto rysů je lyrický živel, přinášející moment uklidnění.“ Asi to není žádná velká novinářská senzace, ale úplně stejnými slovy by se dala charakterizovat i současná Kubíkova tvorba.

Ať již posloucháme *Sinfoniettu No. 1, Concerto No. 3 for Piano, Orchestra, and Electronics* či *Sinfoniettu No. 3 „Gong“* (na poezii Rainera Maria Rilkeho) ze sledovaného CD, nalezneme zde dosti podobné schéma: bez jakékoliv předešlosti jsme vtaženi do velmi dramaticky vyhraněné hudby, která se různě barevně přesívá, následně graduje, zlomí se v opakovaně užívaném efektu klesajícího orchestrálního glissanda – a následují pasáže lyrické (většinou s využitím klavíru, smyčců, gongu apod.) Podobný efekt kontrastu dramatickosti a lyrčnosti na malé ploše – a uvědomme si, že o sto let dříve by Kubíkova orchestrální skladba vydala na pouhou jednu větu – využil v historii své tvorby velmi povedeně v *Koncertě pro flétnu a soubor perkusí „Faunovo pozdní odpoledne“*, což je dáno již volbou instrumentáře.

Pokud v případě *Klavírního koncertu* vezmeme v úvahu různé možnosti relace mezi sólovým nástrojem a orchestrem – tedy možnost sólového pianu s průvodem orchestru (jako u Chopina), možnost, kdy piano a orchestr jsou více méně rovnocenní partneři, ale diskrétně oddělitelní (jako u Brahmsa) a možnost, kdy piano je spíše orchestrálním nástrojem (jako u Martinů), tak Kubík evidentně tíhne ke třetí možnosti – možná také proto je koncert dedikovaný právě Martinů. Přestože v koncertě jsou i momenty, kdy piano hraje zcela sólo, Kubíkovi se podařilo vytvořit zcela holistický celek, jehož je piano společně s dalšími nástroji přirozenou součástí.

Ale kde je u Kubíka ona inzerovaná elektronika? Co se týče jeho *Klavírního koncertu* – tak ta elektronika znamená „konverzační efekt“, kdy tři pasáže z orchestrálního koncertu lehce elektronicky upravené zaznívají ze záznamu v dialogu s reálným orchestrem. Asi je to jiné v živém provedení, ale pochybuji, že běžný posluchač by něco takového při poslechu CD zaznamenal, pokud by si o tom něco nepřečetl. To již je elektronika více znatelná v *Sinfoniettě No. 3*, kde pomáhá dotvářet „gongový efekt“ v souladu s mysteriozním textem Rilkeho básně.

Přestože Rilkeho básně bývají někdy poněkud módní záležitostí pro akademické skla-

datele (podobně jako texty Kafkovy, se kterými také Kubík pracoval), Kubíkovi zdá se tato symbióza svědčí. Má zkratka „special feeling for programmatic reflection and ferment expression“. Možná s tím souvisí i Rilkeho verš, který je vyryt na jeho náhrobním kameni: „*Růže, jak čistý to protimluv! Slast, nebýt nikoho spánkem pod tolika víčky.*“

Jiří Beránek

Alva Noto + Ryuichi Sakamoto: *Summvs*

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

Distribuce: Audio3 (www.audio3.cz)

V najlepšom treba skončiť, alebo kde začína hranica symbiózy? Vývin kolaborácie a konceptu Carstena Nicolaia aka Alva Noto a Ryuichiho Sakamota možno sledovať od roku 2002 počnúc albumom *Vrioion*. Každý ďalší album bol dôkazom fungujúcej existencie dvoch zdanlivo odlišných hudobných nazeraní. Koncept viacročnej spolupráce spočíval v transfery informácií, kedy Sakamoto vytvoril minimalisticky jemné klavírne linky, ktoré Noto zaobalil z oboch strán do emocionálne oprostenej, sterilne kryštalickej elektroniky. Dva lineárne mikrosvety, ktoré však len málokedy dosiahli zjednotenú atmosférickú priamku rozvíjali po *Vrioone* albumy *Insen* (2005), *Revep* (2005), *utp* (2008), ktoré ukázali tendenciu zblížovania sa oboch osobností. *Summvs* vydaný podobne ako predchádzajúce albumy pod Nicolaiovou laboratórnou značkou Raster-Noton uzatvára úspešnú sériu koexistencie fyzikálne presnej elektroniky a krehkých náčrtov klavírnej poetiky. Názov odkazuje na latinské slovo summa (súčet) a versus (smerom k) slúžiace ako metafora práce smerujúcej k výslednému celku.

Ako teda vyzerá výsledok / vrchol? *Summvs* si na rozdiel od štyroch predchádzajúcich počínov vytvára od úvodných minút odlišnú atmosféru. Dva svety sa vzájomne prepletajú, dopĺňajú, čo má na svedomí hlavne Nicolaiov príklon k harmonickému rámcovaniu. Emocionálne klavírne party sú zakotvené priamo v Nicolaiových sínusoidách alebo ich ladne sprevádzajú so vzájomným ovplyvňovaním. Skladby *Microon I, II, III* sú hrané na šestnásť tónovom klavíri (jeden z pätnásť na svete- univerzita Bern). Najbadateľnejší odkaz na predošlé práce môžeme počuť v priamočiarych *pioneer 100* a *Naono* typických vleklými hutnými tónovlnami, ktoré majú za následok spojenie harmonického a minimálneho. Výsledkom sú meditatívne plochy nabité jingjangovskou energiou. Súčasťou albumu sú tiež dve coververzie skladby *By This River* (Eno, Roedelius, Moebius), kde Sakamoto na základe normálnej a spomaleniej rýchlosti pozoruje príťažlivosť a vplyv na percipienta. Záverečný kus série je vhodný zoznamovací materiál pre nezainteresovaných avšak podobne ako pri filme koniec bez akejkoľvek príbehovej výstavby stráca na hlbšom význame, aj dielo Alva Noto a Ryuichiho Sakamota by bez akceptovania minulosti neodhalilo výsledný tvar. Deväť rokov priblížilo oboch umelcov k takmer dokonalej symbióze naznačujúcej kritický stav kam ďalej. Je teda záverečný diel dokonalým vyvrcholením alebo predzvestou neexistujúcej budúcnosti?

Jakub Juhás

Sophie Agnel, Bertrand Gauguier, Andrea Neumann: *Spiral Inputs*

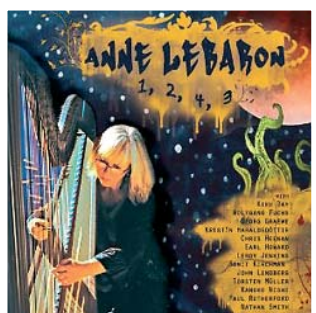
Tiziana Bertoncini, Thomas Lehn: *Horsky Park*

Lucio Capece, Birgit Ulher: *Choices*

Michel Doneda, Jonas Kocher, Christoph Schiller: */// Grape Skin*

Another Timbre (www.anothertimbre.com)

Letošní dubnová kolekce britského labelu Another Timbre nemá žádné spoločné téma, ale spojuje ji duch paneuropeismu, což je ovšem pro tuto firmu celkom typické.



Na CD *Spiral Inputs* se sešli francouzští hudebníci – pianistka Sophie Agnel a saxofonista Bertrand Gauguet – a německá elektronika a tentokrát i hráčka na kostru piana Andrea Neumann. Jejich čtyřdílný opus se skutečně vyvíjí v nejrůznějších vzájemně propletených a různě se řetězcích makro i mikro spirálách a vytváří až překvapivě harmonické struktury. Gauguetovy dechové poryvy tu představují vzdušný dech, Agnel střídá temné úder do kláves s hojným využitím strun a Neumann jakoby obaluje celý nervový systém tohoto díla, kde se volně prolínají předem promyšlené pasáže s čirou improvizací. První dvě cca osmáctiminutové části mají mnohem větší dynamiku a barevnost než filigránské minimalistické „dovětky“. Na zcela precizní „ultrasonické“ stránce nahrávky se výrazně podepsal i zvukový inženýr Benjamin Maumus, který ve vyvážených poměrech podtrhl vzájemné souznění všech zúčastněných.

Dokonalou symbiózu předvádějí na opusu *Horsky Park* také italská houslistka Tiziana Bertoncini a věhlasný německý hráč na analogový syntezátor Thomas Lehn. Zdánlivá mesaliance dvou „neslučitelných“ nástrojů přináší naopak kongeniální průnik akustického a elektronického světa a představuje nadčasovou rovinu, kde se v houslových partech taví reminiscence na předešlá století s neofuturistickými eskapádami. Ústrojná hráčská bravura houslistky tak „ladí“ se syntetickými zvuky non plus ultra. Lehn sice dává průchod i své plíživé výbušnosti, ale rozhodně neválcuje drsné i jemné trylky své kolegyně. Vzniká tak úžasné napětí, nikoliv však nepřijemná tenze. Místy jistě velmi expresivní dílo, ale na druhou i pohlazení „balsamico“. Vlastně mě napadá, že se tady svým způsobem střetává a zároveň souzní německá strojovost a italská impulsivnost, přičemž bych ovšem Thomase Lehna rozhodně nechtěl nařknout z nějakého „germánského chladu“. Ten je mu dozajista cizí.

Dalším dokladem skvostné italsko-německé spolupráce je dozajista i album *Choises* basklarinetisty a soprán saxofonisty Lucia Capece a trumpetistky Birgit Ulher. Oba umělci si vystačili s málem. Svůj arzenál sice doplňují preparacemi či modifikacemi svých nástrojů a případně „hračkami“ typu minimegafonu, ale síla zůstává v nich samých. Jednoznačným středobodem jejich opusu je rozsáhlá skladba *Chance*, kde oba nádherně profukují, bublají, jemně vrčí, šramotí, vrzají, víří, klopotají, klokotají, drnkavě prokluzují a zkrátka rezonují nejrůznějšími způsoby. Temnota se zde snoubí s jasnem a vice versa.

Tři lomítka v názvu CD *Grape Skin* označují tři zúčastněné – nestora současné francouzské alternativní scény, soprán saxofonistu Michela Donedu, který zde preluduje i na rádio, švýcarského akordeonistu Jonase Kochera, jenž ke svému hlavnímu nástroji přidává nejrůznější ozvučené objekty a německého hráče na spinet Christoph Schillera, který svůj nástroj „nepatříčně“ preparuje. Atmosféru celého díla dokresluje skutečnost, že bylo nahráno ve švýcarském kostele obehnaném vinohrady. Odtud tedy i název *Grape Skin*, evokující slupky vína, pod nimiž se skrývá lahodný mok. Je to jemná degustace poryvných tónů i paratónů, kde postupně odkrýváme povrch až na samotná zrníčka. Subtilní nahrávka pohrávající si s transcendentnem i rurální podstatou našeho kontinentu. Doneda zde opět potvrzuje smysl pro podprahové lafy, Kocher využívá nezvyklé možnosti svého a nástroje a preparovaný spinet je kapitolou sám o sobě. Je to obraz zrání životabudícího nápoje a zároveň meditace vysokého stupně. Rozhodně neurčeno pro bujnou atmosféru vinobraní, ale pro nastroitné vnímání při lahvi něčeho extra, kde vám chuťové buňky souzní s těmi sluchovými. Žádná juchanda, ale příležitost pro převalování na jazyku a rezonanci v ušním bubínku v lehké koketérii s nirvánou.

Petr Slabý

Anne LeBaron: 1, 2, 4, 3

Innova Recordings (www.innova.mu)

Za záhadným názvem nového dvoucédéčka skladatelky a harfistky Anne LeBaron nehledejte žádnou numerologickou konstrukci či pythagorejské hudebně-matema-

tické enigma. Odkazuje pouze na kvantitativní složení seskupení – sóla, dueta, tria a kvarteta –, se kterými nahrála 18 improvizací tohoto pozoruhodného projektu. Jsou to všechno živé nahrávky z let 2002 až 2010 a svým způsobem bilancují jeden důležitý proud v uměleckém vývoji výtečné hudebnice.

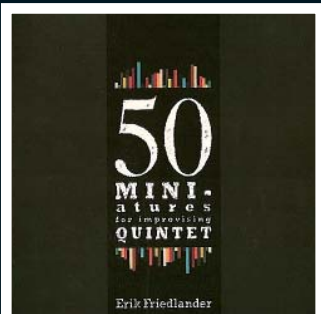
Album otevírá *Heat Wave 1* (2004), skvělý sólový kus pro amplifikovanou harfu a živou elektroniku, jež dokonale reprezentuje LeBaronové koncept dekonstruované harfy, rozvíjený už čtyři desetiletí. Hudebnice v něm citlivě kombinuje pozvolné atonální rozvíjení tradičních hudebních nápadů s drsnými sonoritami, přičemž umně kalkuluje s akustickým i elektronicky generovaným dozíváním. Kus se zopakuje ještě jednou v o něco kratší, poněkud abstraktnější a „drsnější“ verzi a jsou to vlastně jediná sóla na albu. Taky dueta jsou jenom dvě – s houslistou Leroyem Jenkinsem. Pocházejí z r. 2002 z vystoupení na Kalifornském institutu umění (CalArts) ve Valencii, kde LeBaron už léta pedagogicky působí. První je akustické, ve druhém hraje Jenkins na amplifikované housle a LeBaron na elektrickou harfu s živou elektronikou. Zádumčivou lyrickou prvního dueta *Rippling with Leroy* vyvažují expresivní zvukové kaskády druhého *Mirage*.

Jenkinsovy amplifikované housle účinkují též v závěrečném triu *Lagniappe: Hourglass of Stars* (2004), které doplňuje Earl Howard, obsluhující elektroniku. Jejich trialog vyznívá velice uváženě a kompaktně, ačkoli je založen na spontánním řetězení několika zvukových událostí v ryze improvizovaném plánu. Dynamická momentová forma upoutá také v pěti akustických triích – *Into Something Rich And Strange*, *Submerged Cavern*, *Song Of Marble*, *Funeral Bells For Harry Partch* a *Full Fathom Funayoure I* (všechny z r. 2005) s Kiku Day na flétnu šakuhači a Kanoko Nishi na koto, i v triu *Súkkuladi Scream* (2010) s violistkou Kristínou Haraldsdóttir a klarinetistou Nathanem Smithem. Není to však žádná orientální „exotika“, jak by se podle nástrojového složení mohlo zdát, nýbrž aktuální podoba neidiomatického komprovizování, zužitkovávajícího jakékoliv kulturní a estetické impulsy k dosažení smysluplné formy hudebního vyjádření. Ze zcela jiného soudku jsou tria *Wake* a *Stream* (obě z r. 2008) s klavíristou Georgem Graewem a basistou Johnem Lindbergem. Ostřílení veteráni volně improvizace v nich dokazují své harmonické citění i virtuozitu a hlásí se k moderní freejazzové tradici. LeBaronové harfa s takovouhle adaptací nemá žádný problém.

Tradici volného improvizování, jak je známe zejména z britské scény, rozvíjí LeBaron též v kvartetech. První – s klarinetistou Wolfgangem Fuchsem, houslistkou Ronit Kirchmanovou a basistou Torstenem Müllerem – je excelentní ukázkou pohotové artikulace spontánně indukovaných zvukových bloků, s příznačným názvem *Intermezzo* (2004), jež může odkazovat na *intermezzi* Gillesa Deleuze a Félix Guattariho. Že nejde o uletěnou filosofickou nadinterpretaci, dokazují názvy třech čísel druhého kvartetu (Chris Heenan – altsaxofon a basklarinet, Torsten Müller – kontrabas, Paul Rutherford – pozaun a Anne LeBaron – harfa a perkuse): *Deleuzion*, *Principles of the Rhizome* a *Make a Map, Not a Tracing*. Všechny byly nahrány na koncertu na losangeleském festivalu improvizované hudby v r. 2002.

LeBaronové empatická harfa, jedno či akustická, elektrická nebo preparovaná, pečlivě naslouchá nástrojům spoluhráčů a citlivě jim odpovídá, spoluvytvářeje vibrující polyfonii odlišných hlasů, rezonujících ve vzájemných momentových *milieux*. Album *1, 2, 4, 3*, na němž Anne LeBaron vstupuje do interakcí s hudebníky čtyř generací, především dokazuje, že se dokáže najít a skvěle se cítí ve všech typech moderní improvizované hudby a je zcela jedno, s jakou její historickou tradicí nebo současnou odnoží má zrovna co dočinění.

Jozef Cseres



Erik Friedlander: 50 Miniatures for improvising Quintet
Skipstone Records (www.skipstonerecords.com)

Americký violoncellista Erik Friedlander (1960) bývá považován především za virtuóza, který brilantně ovládá svůj nástroj a který mnohokrát bravurně sekundoval Johnu Zornovi při jeho počinech. Stal se i renomovaným reprezentantem tzadikovské edice Radical Jewish Culture, aniž tuto radikálnost na svých albech příliš akcentoval. Jeho kompakt *50 Miniatures for improvising Quintet* se pojednou z této ustálené představy hlavně-interpreta vymyká, přesahuje dosavadní obraz a nadto je neobvyklé hned v několika ohledech.

Především: jak se může vejít padesát skladeb, byť miniaturizovaných, na jedno CD? Jak se sem může vejít, když toto album notabene čítá pouze 36 minut a 32 vteřin? Jak to, že titul hovoří o improvizujícím kvintetu, když Friedlander tvrdí, že kompozice skládal – jednu až tři denně – za zvlášť deprimujících okolností, když jeho žena Lynn onemocněla a zdálo se, že nemoc může být zhoubná? A že ho tato tvůrčí činnost vysvobozovala z trýznivého napětí? Jak to, že toto hudební dílo, původně objednané v roce 2008 židovským muzeem v San Francisku, aby se inspirovalo hebrejskou abecedou, má mnohem menší vazbu na prvky klezmeru a židovské hudby vůbec, než jiná alba tohoto hudebníka?

Odpovídejme postupně. Friedlander původní skladby znovu zrekomponoval a sesadil je do sedmi hudebních trsů po sedmi motivických drobných exkurzích (s osmou v trsu závěrečném), přičemž některé z nich se pohybují pouze ve vteřinových intervalech. Pro album skladatel zvolil zcela vyjimečné obsazení kvintetu, konkrétně jde o houslistku Jennifer Choi, klavíristku Sylvii Courvoisier, kontrabasistu Trevora Dunna a perkusistu Mike Sarina, u nichž si mohl být jist, že jeho předlohy nejen perfektně ztvární, ale že je zároveň obohatí o vlastní osobitý přístup. A tak jsou nabídnuté miniskladby cosi jako instantní kompozíčky, které jsou místy tlumočeny zcela věrně, místy však se ke slovu dostává improvizace – ať už jednotlivců nebo celého souboru. Více než kdy jindy se skladatel přiklonil k modernímu jazzu a především ke komorní hudebnosti, takže celek připomíná spíše roztodivnou sedmidílnou suitu, jaká by mohla být provedena na pódii, věnovaných klasické hudbě (ovšem za pískotu publika, které pravověrně nepokročilo za devatenácté století). A úsečnost a úspornost nabídnutých mikročástí v žádném případě neznamená chudobu, naopak je ve svém celku rozhojňující.

Ve zmíněných sedmi souborech se s minipauzami slučují drobné zážehy, které mohou připomenout tu pastel, tu suchou jehlu, jsou podmanivé, slavnostní, skotačivé, hebké, rozervané, hloubavé, překotné i pozamklé, útržkovité i vláčné, úderné i zasněné, hravé i vemlouvavé, prostě s kontrasty se tu potkáme na každém kroku. Navzdory této až hazardní protikladnosti se jednotlivé celky jeví jako prokomponované. Hudebníci excelují ve všech těchto polohách, housle s violoncellem dovedou šeptat i švitořit, ale nato se i rozmáchnou k plnému souznění, klavír má dráždivou zvonivost i dramatičnost, bicí jsou místy až démonické, nejenom podmalovávají, nýbrž i domalovávají celkovou atmosféru a zatraktivňují její vyznění, basa je občas doprovodná, ale umí si vydobýt i vlastní prostor. Nástroje se prolétají jak v melodiích, tak v odsekávaných pasážích, housle a cello se vybičovávají do vířivého rytmu, aby poslěze okouzily vášnivou melodií, jednotliví hráči umí vždy vykouzlit nové kontrasty vedoucí k dalším propojením a proměnám.

Suma summarum: jiný skladatel by asi z hudebních předloh, které nás tu ovanou, natočil sedm alb. Tady je máme v jednom tyglíku. A Friedlander toto album daroval nejenom nám, nýbrž i sobě – ke svým padesátinám.

Z. K. Slabý

Lasse Marhaug, Mark Wastell: Kiss of acid
Monotype Records (www.monotyperecords.com)

Zvuk šestatřicetipalcového tam tam gongu značky Paiste, který si na jeden víkend kvůli koncertu v Paříži vypůjčil v Londýně usazený skladatel a zvukový umělec Mark Wastell, měl vcelku trnitou cestu ke zveřejnění. Wastell se tehdy do Paříže vůbec nedostal (problémy s vlakem), ale místo toho stihl v Norfolku nahrát skvělý materiál. Poslal ho Lassemu Marhaugovi, neb tušil, že by mohl mít zájem s tím nějak pracovat. Ten složil skladbu *Kiss of acid* – kompozice pro přednahráný tam tam a elektroniku a oba byli navýsost spokojeni. Nicméně celých pět let museli čekat, než našli vydavatelství, které nejen shledá jejich nahrávku skvělou, ale vydání zrealizuje. Nakonec se nahrávky ujal Jakub Mikolajczyk se svým čím dál slavnějším labelem Monotype Records (jejich zatím posledním vydavatelským počinem jsou MIMEO na LP!) a *Kiss of acid* bylo vylisováno, vkusně zabaleno (eko-pack) a distribuováno.

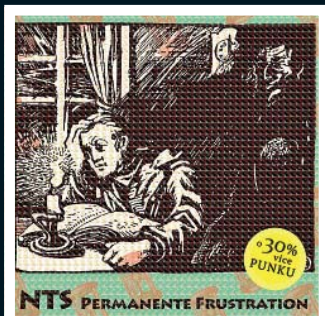
Očekáváte-li, že se na vás z reproboden po vložení CD do přehrávače začnou valit noisové stěny, nedočkáte se. Lasse Marhaug totiž není jen noisový král severu, nýbrž také velmi precizní skladatel, který zde pracuje s tamtamovým podkladem věru delikátně. Wastell s minimalistickým přístupem ke „svému“ nástroji vytváří vrstevnatou stavbu zvuků, kterou Marhaug na mnohých místech nechává znít ve své syrové podobě, na jiných ji doplňuje elektronikou v obdobném témbu, jindy ji nekompromisně nabourává. Téměř dvaatřicetiminutová skladba nastupuje velmi potichu a její tok jako by skoro stál. K pocitu pohybu a vnitřního vývoje hudby přispívá v počátku jakýsi rytmicky „bublající“ zvuk připomínající pomalu předoucí motory vysokoobjemových easy-riderovských mašin. Z počátku jsem měl pocit, jako bych z dálky poslouchal rádio Classic jemně nabourávané lupanci gramofonu, zvuk, který se téměř nepozorovatelně proměnil v dlouhý sinusoidně prorývaný drone, chvillemi evokující kostelní zvony s jejich alikvótami. Zvuk se postupně přesouvá do vyšší polohy (kdy už si nejsem jist, je-li zdrojem tam tam nebo elektronika) a v momentě, kdy si člověk začne zvykat na slyšené coby přirozené sonické prostředí, najednou lup lup a ticho. Jsme zhruba na konci 15. minuty. Další část začíná jednotlivými dlouze doznívajícími údery na gong. Až rituálně uhrančivý part se po dlouhých deseti minutách začíná opět téměř nepozorovaně proměňovat. Přichází severský vítr spolu se zvukem vrzajícího kolečka, ideální inspirace pro soukromé plátno imaginace, těm odvážnějším doporučuji dlouhé zimní noci, nejlépe o samotě v lese. Pro celou desku platí, že vše probíhá plíživým tempem, kdy často ani nelze vysledovat, že daný konkrétní zvuk už tady hodnou chvíli byl, neb díky Marhaugově precizní práci je postupně některá vrstva vytahována na světlo, kdežto jiná do tmy. Nepřekvapí tedy, že grand finale nepřijde naráz, nýbrž je dlouze budováno a stejně tak i dlouho doznívá. Skvělý počín na všech stranách.

Petr Vrba

Keiji Haino, Jim O'Rourke, Oren Ambarchi: In A Flash Everything Comes Together As One There Is No Need For A Subject

Black Truffle (www.blacktrufflerecords.com)

Před rokem jsem na tomto místě horlil pro první album tria Keiji Haino, Jim O'Rourke a Oren Ambarchi nazvané *Tima Formosa* a vydané rovněž na Ambarchiho značce Černý lanýž. Stalo se mým soukromým albem roku 2010, a proto jsem jeho pokračování se sáhodlouhým názvem *In A Flash Everything Comes Together As One There Is No Need For A Subject*, vypuštěné tentokrát do světa v podobě 2LP s obalem slunečního Stephena O'Malleyho s nadšením uvítal. Hned



po přečtení informací na obalu díla mi bylo jasné, že pokračování *Timy Formasy* se nekoná – čehož vůbec není třeba želeť.

Muž v černém Keiji Haino je díky svému hudebnímu kouzelnictví středobodem všech kolaborací, jichž je účasten. Jeho střídání hluku, ticha, exprese a kontemplace je natolik nepředvídatelné a jedinečné (rozhodně v něm neplatí rovnost hluk = exprese, ticho = kontemplace), že ostatním hráčům většinou nezbyvá než pokoušet se s ním udržet krok a předvídat jeho okamžitá hnutí mysli propojené s rukama a hlasivkami. Je to téměř bez výjimek marný boj a kvalita spoluhráče se pozná podle toho, jak dlouho s Hainem dokáže udržet krok a neklopýtnout příliš okatě.

Výjimky z tohoto pravidla znám dvě. První z nich je album *Evolving Blush or Driving Original Sin*, na kterém se Haino v roce 1996 sešel s Peterem Brötzmannem. Kombinace divokého saxofonu a dravčího řevu byla tak neobvyklá, že se výsledek vzpíral všemu hodnocení a adeptům alternativní hudby musel připadat jako řádně nelitostný ekvivalent iniciační obřizky. Druhou výjimkou je právě loňská *Tima Formosa*, pozvolna a jemně se rozvíjející dialog O'Rourkeova vnitřního klavíru, Ambarchiho kytary proměněné v generátor vysokých frekvencí a Hainova zpěvu, flétny a elektroniky (ne kytary!). V diskografii japonského mistra najdeme jen málo takhle komorních a „rovnostářských“ položek.

Novinka *In A Flash...* je úplně jiná, instrumentářem a stylovým východiskem rocková. Haino mění flétnu za kytaru, hlas a elektroniku si ponechává, O'Rourke hraje na baskytaru, Ambarchi bubnuje. Improvizovaný výsledek by bylo možné označit za rockový jam, jemuž díkybohu nechybí napětí. O'Rourke a Ambarchi zcela přesně vycítili, jakou mají zaujmout roli a místo rovnocenného partnerství *Timy Formasy* Haina sporadicky a „rozkouskovaně“ doprovázejí. Baskytara a bicí si ze své podstaty přímo říkají o to, aby byly spojeny v *rytmickou sekci doprovázející sólistu*, O'Rourke a Ambarchi tomuto tihnutí ale, znajíce Hainovu těkavou jurodivost, nepodlehli a nedonutili tak kytaristu bleskurychle a virtuózně sólovat nad rytmicky pevným základem (Haino natočil i taková alba, ta ale, domnívám se, patří k jeho nejméně působivým). Jejich příspěvek k celku je tedy ve své sporadičnosti tím nejlepším možným.

Jednotlivý kus hudby (jednotlivé strany dvojalba sice mají názvy, rozdělení na „skladby“ je ale dáno právě jen počtem stran) je neobyčejně pestrý: rockovou gradaci si užijeme až na samý konec, úvod naopak patří jakémusi pomalému blues rozloženému na prvočinitele. Mnoho času patří Hainovu tajemnému zaříkávání (pořád se musím ptát: Zpívá opravdu texty uváděné na obalech alb? Jsou tato slova improvizovaná? Kolik procent celku jsou neartikulované výkřiky a kolik opravdu japonština?) a tichému bzukotu jeho elektroniky. Několikrát se schyluje ke zrodu písně, ta je ale nakonec vždy ponechána ve stavu náznaku. Výše zmíněné nálady se střídají stejně svižně jako přirozeně, potvrzující, že zdatný improvizátor v sobě musí mít kromě hráčského umu i něco ze střihače.

Na první poslech tohle album zní spíše neoslavně, s dalším zkoumáním ale vydá ne jeden zdánlivě skrytý poklad.

Petr Ferenc

NTS: Permanente Frustration

Good Day Records (www.goodday.cz)

NTS - Michal Nejtek (především klávesové nástroje a sampling), Petr Tichý (kontrabas, trubka, elektronika), Štěpán Smetáček (bicí, elektronika) - tři velmi zaměstnaní hudebníci účinkující v mnoha formacích. Přesto svůj společný projekt dokáží udržet v neustálém vývoji. Od repertoáru reprezentovaném loňským CD *Libido Trip* (Guerilla Records, viz recenze v HV 02/2010) se posunuli opět jinam. Oproti



dřívějšímu více improvizacímu přístupu nyní přešli ke stylově i formálně sevřenějším a prokomponovanějším celkům. Fyzický nosič vydali hlavně pro ty své fanoušky, kteří si chtějí novou nahrávku vychutnat tím doposud stále nejintenzivnějším způsobem - poslechem na gramofonu. Ty zatím neznalé může k těmto motivovat volně přístupný online poslech na adrese www.isound.com/#/nts.

Již od pohledu na legrační supermarketově vyhlížející štítek na obalu s textem „o 30 procent více punku“ je jasné, že kapela rozjždí s posluchačem hru na rozličné stylizace. Této trojici hudebníků s mezižánrovým nadhledem nelze naplno věřit ani klasické fusion, k němuž se občas hudebně přibližuje, ani reminiscence na éru psychedelického rocku, kterou paroduje nejen fotografie aktérů na zadní straně obalu, ani koncepce vážné hudby dvacátého století, přestože jsou zde častokrát využívány, a ani již deklarovaný punk, i když při protestsongu *Permanente Revolution* již můžeme být na vážkách. Toto vše i mnohé další zkrátka vzešlo z univerzálních schopností všech zúčastněných.

Vrcholem první strany vinylu může být kompozice *Dark Forsage* s textem a vokálem Michaela Kyselky, svou promyšlenou prací s rytmickou strukturou navazuje na linii v kapele definovanou již na minulém desce skladbou *Pygmies In Pig May*. Na druhé straně může o podobnou dominanci s již zmiňovanou údernou punkovou „hitovkou“ podle nálady posluchače úspěšně bojovat třeba i bizarní mrazivě retro-futuristický valčík *Johannes Waltz* nebo rozsáhlejší groovový improvizací celek *Cvrk In G*.

A co by to bylo za desku NTS, kdyby nevyužila alespoň sampl ze soukromých telefonátů basisty Petra Tichého? Pokud na debutovém albu posloužil ve výsledku jako kompoziční prvek celý, během nahrávání zaznamenaný rozhovor, zde plní obdobnou úlohu Tichého bodré telefonní rozloučení „*Zatím čau*“ pro závěrečnou expresivní kreaci.

Album je zkrátka opět plné silných skladatelských nápadů, chytavých rytmtů a zvukových experimentů. *Permanente Frustration* vyvrací zavedenou představu o tom, že jazzrocková fúze (pokud lze takto zjednodušit produkci NTS) je věc již historicky uzavřenou. Z jejích základů lze naopak stále vyjít i pro současné hudební vyjádření.

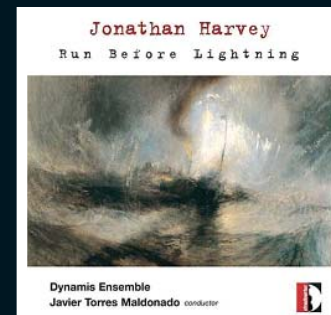
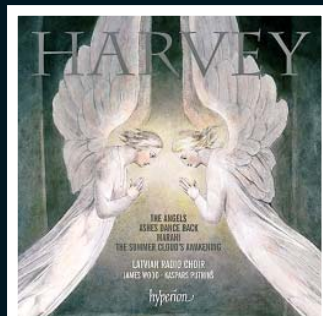
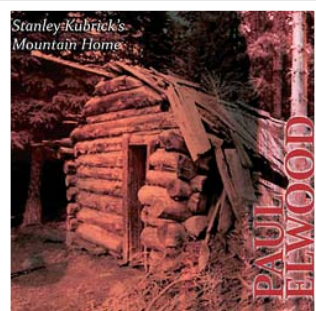
Jan Faix

Ostravská banda: On Tour

Mutable Music (www.mutablemusic.com)

V soudobé vážné hudbě se na národnosti příliš nehraje, přesto se při pohledu na toto CD vtírá pocit, že „vyšla česká nahrávka“. Je to ale trochu jako s úspěchy českých hokejistů na olympiádě, kdy většina z nich žije a hraje kdesi ve světě. Ostravská banda je složena z českých, slovenských, maďarských, amerických i nizozemských hudebníků a jejím iniciátorem i dirigentem je Petr Kotík, jenž žije ve Spojených státech od konce šedesátých let (viz rozhovor s ním v tomto čísle). Po dvou dvoudiskových albech vydaných vlastními silami Ostravského centra nové hudby (to první vyšlo jako příloha HIS Voice) se aktuální titul objevil v katalogu značky Mutable Music, jejíž zakladatel, barytonista Thomas Buckner je častým hostem Ostravských dnů nové hudby a zpívá i v jedné kompozici na tomto 2CD.

Pět děl ze sedmi pochází z posledních čtyř let, těmi výjimkami je skladba *Riti Neurali* Lucy Francesconioho z roku 1991, v níž exceluje houslistka Hana Kotková, a slavný *Koncert pro klavír a orchestr* Johna Cage z let 1957–1958. Tato modulární kompozice umožňuje vždy novou kombinaci jednotlivých nástrojových partů a jejich částí. Jak dokazuje nahrávka, nemusí to vést k chaosu, v němž si každý hraje, co a jak chce, ale může vzejít hudba, jež by se téměř dala označit jako „jemná“.



I když nové skladby pocházejí z poměrně úzkého časového úseku, stylově je to výběr dost pestrý. Epické a místy téměř romantické plochy *The Passion* Somei Satoha ozvláštňují prvky japonské tradiční hudby a zpěvu. Petr Bakla v *Serenádě* pracuje sice s tak banálními prvky jako jsou stupnice a akordy, vycházejí mu z nich ale struktury pěkně zahuštěné a nebanální. To nelze říci o *Monadologii IV* pro hráče na bicí Bernharda Langa, jenž sice rovněž pracuje s banálními motivy, které propracovanou metodou transformuje, v tomto případě se však od úvodního rytmu brazilského karnevalu nějak ne a ne posunout k zajímavějšímu bodu – tedy ve srovnání s jeho jinými kompozicemi. Petr Kotík ve své skladbě *In Four Parts (3, 6 & 11 For John Cage)* se stejným obsazením pracuje také jednoduše, přitom ale se zajímavějším výsledkem – zrychlující a opět zpomalující víření na jednotlivé nástroje se slévá do magické plochy. Polská skladatelka Paulina Załubská v *Dispersion* naopak od počátku hněte hustou zvukovou hmotu a proměňuje ji z pravidelně pulzující struktury v téměř statickou plochu, přičemž tu klíčovou roli hrají neoposlouchané zvukové barvy. Z internacionální Ostravské bandy si tedy nemůžeme dělat „naše zlaté hochy“, ale ke spokojenosti nám může stačit, že jednou za dva roky (tedy také letos) Petr Kotík se svým týmem hnízdo soudobé hudby a výkony podobné těm z CD nabídnou naživo.

Matěj Kratochvíl

Paul Elwood: Stanley Kubrick's Mountain Home

Innova Recordings (www.innova.mu)

Představovat amerického režiséra Stanleye Kubricka (1928 – 1999) zřejmě nemusím, ani jeho filmy. Snad stačí připomenout, že se v jeho dílech objevovaly prvky expresionismu a surrealismu, někdy pesimismu, že mu kritika občas vytýkala zdlovavost či povlovnost, na druhé straně však oceňovala jeho perfekcionismus. Z řady nominací na nejruznější ocenění včetně Oskarů nakonec vyplynulo pouze uznání za zvláštní efekty ve filmu 2001: Vesmírná Odysea.

A ten je právě zřejmě důvodem, proč se nové album hudebního skladatele a hráče na banjo Paula Elwooda (1958) jmenuje Stanley Kubrick's Mountain Home. Elwood po jeho shlédnutí absolvoval všechny filmy tohoto režiséra, oslovily ho, byly mu blízké, nicméně do jeho vesmírných světů se nevydal. Sprízněnost s ním našel v apalačském folkovém odkazu, což si uvědomil v horách nad Brevardem v Severní Karolině. Inspirovalo ho to natolik, že na kubrickovské téma složil pětadvacetiminutovou kompozici Stanley Kubrick's Mountain Home (s textem své matky), která se stala středobodem současného alba. Alba, jež v nečekaných zvratech a protikladech kombinuje bluegrass, folk a komorní hudbu. Tato kombinace se může jevit jako mesaliance, posluchač tu sjiždí při takových zvratech jako po tobogánu, nicméně jakési niterné propojení tu existuje. Možná je to dáno autobiografickými rysy Elwoodovy tvorby včetně určitého vizionářství, které ho charakterizuje, ale také tím, co zjistila už americká kritika, totiž prolutím „imaginace dítěte a sebejistoty virtuosa“.

Sugestivní je totiž ona snivost nebo chcete-li zasněnost, kterou tušíme pod povrchem všech témat, vlastních i přejatých – viz mámivý vstup hned do tradicionálu Old Joe Clark. Album ovšem nevzniklo jako jednorázová záležitost, Elwood se s podobnou tematikou zaměstnává už dlouho, a tak i jednotlivé skladby (pospojované právě tradicionály) nejenom vznikaly v různých letech (1996 – 2001), odlišnou dataci má i jejich natáčení. To lze přičíst ke kladům alba, neboť jeho protagonista měl tím pádem větší možnost spojit se s různými výtečnými interprety – od violoncellisty a v tomto případě i působivého vokalisty Hanka Robertse, patřícího mezi Elwoodovy favority, přes výraznou sopranistku Ilanu Davidson s „křišťálovým hlasem“ nebo hráčku na

pipu Min Xiao-Fen až po pianistu Stephen Druryho, který zde účinkuje i jakožto umělecký vedoucí Callithumpian Consortu. Podobně zajímavé je obsazení „odvrácené“ strany alba, kde najdeme legendy bluegrassové muziky – houslisty, mandolinisty a banjisty Matthewa Combse a Johna Hartforda, s nimiž se pochopitelně Elwood se svým pětistrunným banjem cítí jako doma.

Nedomnívejme se však, že tato disparitnost je ohraničena poměrem tří tradicionály na tři vlastní kompozice (ostatně v časové disproporcii asi jedenáct minut ke třinácti). Elwood se svým banjem vstupuje i do širších skladeb, naruší jejich vztlínovou, poklidnou či zadumanou atmosféru, těžší z toho, že ho obklopí devět houslistů, pět violistů, čtyři violoncellistů a tak dále, zrytmizuje průběh hudebního toku, zpřizvuční svůj záměr (někdy to v této souvislosti navozuje dojem stoupání do hor) a ovlivní další proud. Každopádně ve všech souvislostech exceluje na svůj nástroj a dává mu uplatnění i v rámci „klasiky“.

Otázka: bluegrass, folk a klasická komornost, jak se to rýmuje? může působit rozpak. Faktem je, že podobně kontrastní celek jsem v repertoáru Innovy ještě nezažl. Avšak Elwoodovi se tato skrumáž vydařila natolik, že posluchače vzrušuje a provokuje ho, aby jí přišel na kloub. Na chuť jí zřejmě přišel. Proč by se jinak odhodlal tuto neobvyklou přezkoumávat?

Z. K. Slabý

Jonathan Harvey: The Angels, Ashes Dance Back etc.

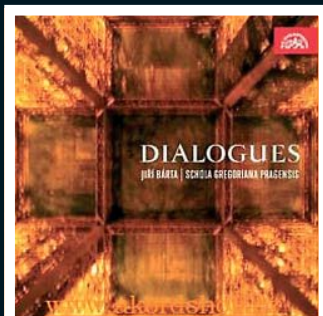
Hyperion (www.hyperion-records.co.uk)

Jonathan Harvey: Run Before Lightning

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Sborová a komorní instrumentální hudba jsou oblasti, v nichž je britský skladatel Jonathan Harvey (*1939) velice činorodý. Dva přírůstky v jeho diskografii (recenze jeho dalších nedávno vydaných alb lze vyhledat v HV 3/09, 1/10 a 6/10) se zaměřují právě na ně.

Sborová hudba provází Harveye od jeho útlého věku, kdy působil jako zpěvák ve sboru při St. Michael's College v Tenbury. V sedmdesátých letech a na počátku let osmdesátých ho pojal silný vztah ke slavné katedrále ve Winchesteru, pro jejíž sbor v této době složil řadu skladeb; vyvrcholením této tvůrčí spolupráce se stalo duchovní drama *Passion and Resurrection* z roku 1981 (na CD je vydala firma Sargasso v roce 2004), na jehož provedení, organizovaném tehdejší tamním biskupem Johnem V. Taylorem, se podíleli z velké části členové – profesionálové i amatéři – winchesterské diecézní komunity. Právě verše zmíněného biskupa zhudebnil Harvey v pětiminutové kompozici pro sbor a capella *The Angels* (1994), která zahajuje „sborové“ album z vydavatelství Hyperion. Skladba je napsána v duchu anglické chrámové hudby a sbor v ní je rozdělen na dvě skupiny, z nichž jedna svými nonverbálními plochami (jemnými klastry) podbarvuje střídající se polyfonní a homofonní zpracování textu, přednášeného druhou polovinou tělesa. Pro sbor a capella je i skladba *Marahi* z roku 1999, která již odráží Harveyův pozdější zájem o východní náboženství a kultury obecně, zde konfrontovaný s křesťanskou tematikou (což je u Harveye časté). Název vznikl slovní hříčkou ze dvou jmen: (Pan-na) Marie a Varáhí (hinduistická bohyně); podobně se ve skladbě prolínají „západní“ a „východní“ texty – mariánské antifony a hymny, litanie *Virgo prudentissima* resp. tradiční buddhistické modlitby – a nakonec i hudební prvky příznačné pro tu kterou kulturu (nejde ale o polystylovou koláž). Harvey jako by hledal podstatu společnou Západu i Východu, což lze vysledovat i v půlhodinové skladbě *The Summer Cloud's Awakening* (2001) pro sbor, flétnu, violoncello a elektroniku. V ní použil texty Richarda Wagnera (konkrétně jedinou větu ze druhého jednání jeho *Tristana*:



„Doch der Tag muss Tristan wecken?“) a Buddy Šakjamuniho. Především je ale tato kompozice dokonalou ukázkou Harveyovy schopnosti využít obrovský potenciál lidského hlasu a tyto možnosti ještě rozšířit s pomocí technologií. Což ostatně platí i o skladbě *Ashes Dance Back* (1997), v níž jsou použity fragmenty veršů perského básníka třináctého století Džalálédína Rúmího.

O skutečně výjimečných kvalitách Lotyšského rozhlasového sboru, který je podepsaný pod provedením Harveyových interpretačně náročných skladeb (v *The Angels* ho řídí Kaspars Putniņš, v ostatních skladbách James Wood), jsem se vyslovil už v minulém čísle HV (v recenzi alba lotyšské skladatelky Santy Ratniece). Zde mohu své superlativy na toto těleso jen podtrhnout.

Komorní skladby na albu *Run Before Lightning* nepatří v Harveyově tvorbě k tomu klíčovému – s výjimkou jednoho z nejuváděnějších děl tohoto autora, *Tombeau de Messiaen* (1994) pro klavír a zvukový pás. Přesto i ony o Harveyovi-skladateli mnohé vypovídají. *Quantumplation* pro flétnu, klarinet, housle, cello, klavír a tam-tam (1973/1975) svědčí o jeho zaujetí serialismem a Miltonem Babbitem, které je charakteristické pro jeho ranou tvorbu. Ve skladbě *Nataraja* pro flétnu a klavír (1983) se opět setkáváme s východními motivy (inspirace Natarádžou neboli králem tance, který je jednou z podob boha Šivy), ty však ve větší či menší míře najdeme i v dalších kusech – *Flight-Elegy* pro housle a klavír (1983/1989), v klavírním *Haiku* (1997) nebo v titulním *Run Before Lightning* pro flétnu a klavír (2004). Skladba *The Riot* pro flétnu, klarinet a klavír (1993; titul vznikl přesmyčkou názvu ansámblu Het Trio, pro který byla napsána) představuje asociativní řetězec různých, zdánlivě nesourodých hudebních prvků, spojených na bázi jejich podobnosti (od indické hudby přes Stravinského po jazz). Klavírní *Vers* (2000), dárek k pětasedmdesátým narozeninám Pierra Bouleze, je postaven na kontrastu přísně prokomponovaného a kvazi improvizčního materiálu.

Také v případě alba *Run Before Lightning* je třeba vyzdvihnout velice dobrou interpretaci, o níž se postarali členové milánského Dynamis Ensemble pod vedením Javiera Torrese Maldonada.

Vítězslav Mikeš

Jiří Barta / Schola Gregoriana Pragensis: Dialogues

Supraphon (www.supraphon.com)

Violoncellista Jiří Barta je celebrita, která dává rozhovory společenským magazínům, a znají ho i ti, kdo se o vážnou hudbu nijak zvlášť nezajímají. Zároveň je to hudebník schopný a ochotný se vedle špičkové interpretace mrtvých skladatelů věnovat hudbě živé a pouštět se po méně proslapaných cestách, aniž by to končilo u cirkusové estrády ošátkovaných houslistů. Na albu *Dialogues* pokračuje v tom, co načas před více než deseti lety na (rovněž Supraphonském) CD *Reflections*. Teď navíc spojil síly se sborem zaměřujícím se pod vedením Davida Ebena na interpretaci gregoriánského chorálu a rané polyfonie. Spojení instrumentálního sólisty se starou vokální hudbou hned volá po srovnání se spoluprací slavného saxofonisty Jana Garbareka a Hilliard Ensemble. Ve srovnání s Garbarekem je Barta mnohem více součástí celku, neodráží se tolik od zpěváků k vlastnímu sólování, často pouze zdvojuje melodii a i pokud improvizuje, je jeho part pevněji spojen se zpěvem Scholy. Je to vyváženo prostorem, který má ve skladbách současných autorů, jež jsou rozloženy mezi středověkou hudbu. Dvě věty ze *Suity pro sólové violoncello* (2005) Petera Grahama staví na rychlém motorickém pohybu, čímž kontrastují s předchozími chorálními nahrávkami a odkazují k Bachovým suitám pro sólové violoncello. *Miserere* (1993) Pawla Szymańskiego pro hlasy, čtyři violoncella, vibrafon a harfu spojuje žalmový nápěv s barevnými harmoniemi a glissandy violoncell, která vytvářejí



jemné, ale neustále gradující napětí. Skladba *Fratres* (1977) Estonce Arvo Pärta má v rámci soudobé hudby místo až nepříjemně obehnaného hitu, koneckonců Barta ji nahrál i na zmíněné desce *Reflections*, tehdy ve verzi pro čtyři violoncella. Jeho vlastní úprava pro čtyři hlasy a dvě violoncella je podařená a připomíná, že Pärtova jednoduchost, byť může občas iritovat, v sobě má značnou sílu. Epilogem CD je skladba Martina Smolky *Soutěska* (2009), v níž nástroj Jiřího Barty opět zní sám, tentokrát navíc jen flažolety na hlubokých strunách, v sekvenci izolovaných tónů či jejich skupinek. Hlavním kladem této nahrávky je dramaturgie. Gregoriánský chorál, přijímaný širším publikem jako jakýsi druh hudby new age, je tu propojen se soudobými kompozicemi tak, že člověka ani nemusí přijít na mysl něco o odlišných hudebních světech a najednou tu obávanou moderní hudbu slupne jako malinu.

Matěj Kratochvíl

Judith Berkson: Oylam

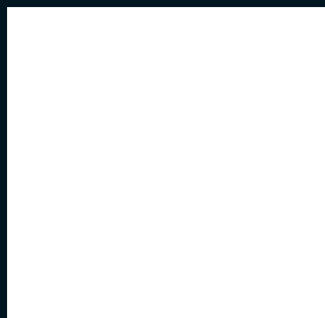
ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Něco na té holce musí být, napadne člověka, pokud mladá dáma (34 let) z Brooklynu dostane u Manfreda Eichera možnost natočit sólové album, na němž vedle hry na klávesové nástroje (klavír, Wurliitzer Piano, Rhodes Piano, Hammond Organ) si ještě zpívá – nikoli pobrukuje, jako třeba Keith Jarrett, ale zpívá dokonalým školeným mezzosopránem a s citem pro jazzovou improvizaci. A když si k tomu nazve album významově všeobjímajícím názvem *Oylam*, spirituálně představující jednotu vesmíru, světa, rození a bytí. A navíc si hraje převážně vlastní skladby a do toho zamíchá pocitově souznějící jazzové standardy Cole Portera, bratrů Gershwinových, jeden standard romantické písňové tvorby (song *Der Leiermann* ze Zimní cesty průkopníka romantismu Franze Schuberta) a píseň *Hulyet*, *Hulyet* významného židovského básníka a skladatele písní Mordechaie Gebirtiga (1877–1942). Z výčtu by mohlo být usuzováno na romantizující hudební svitu s podtextem židovských hudebních pramenů. Berksonová však zaprvé dokázala, že i hudbu této estetické kategorie lze pojímat prostřednictvím muzikální zkušenosti své doby a zadruhé, že soudobé vyjadřovací prostředky nemusí nutně stavět barikády za uměleckou minulostí.

V úvodní *Goodbye Friend No. 1* má posluchač dojem, že Berksonová jen hledá na klaviatuře pár vhodných tónů, jak své pocity loučení vyjádřit, zkouší to jemnými údery, zkouší také hrubými, základní úsporný motiv z rodu tvorby Mehldaua se však hned vrací ke klidu – a najednou si posluchač uvědomí, že vyslechl soudržný, emotivně silný, sotva třiminutový opus. Hned v následujícím *Brute* se tento postup potvrdí jako metoda: po minutě „hledání“ nám podá rytmickou skladbu s motivem dětské zpěvanky s „coreovskými“ rychlými mezhrami. Jako jazzová vokální improvizátorka se nám předvádí v *Inside Good Times*, v níž vede dialog s elektrickým piánem, občas v kontrapunktu, častěji unisono, stejně ve *Fallen Innocent Wandering Thieves*, například. Opět věci výrazné melodicky i rytmicky; obdobně v pomalé *Clives*. Nad podáním oblíbené muzikálové balady *All Of You* z Great American Songbook by zjhlul sám autor Porter, překvapený swingujícím rázným závěrem. Rozdvočilejší dueto vokálu s klavírem si dopřeje v *Mi Re Do*, naopak nádherou zpěvu autorčina liturgického songu v doprovodu varhan nás povznese v *Ahavas Oylam*. Také Schubertův *Leiermann* svou říkankovou zpěvností zapadá do stylu nápadité Judith Berksonové. V již zmíněném *Hulyet*, *Hulyet* zpívá à capella a vokál mišpachy nahradí vlastním vícehlasem.

Přemýšlet nad všemožnými vlivy, z nichž v souhrnu její citová hudba vyrůstala, je zbytečné. Určitě je očarována písňovou tvorbou éry romantiků a na ně později na-



vazující písně Claude Debussyho či Charlese Ivese (zde připomenu přístup k jeho songům skupinu *Kneebody* zpěváka Thea Bleckmanna). Tento romantismus je přirozeně „deformován“ jejím studiem a muzikantskými zkušenostmi po boku sopránistky Lucy Sheltonové, uznávané zpěvačky v oblasti soudobé hudby, nebo jazzového avantgardisty v oblasti teorie a skladby, saxofonisty a klarinetisty Joea Maneriho. Její jazzové doteky jsou mimo proud mainstreamu, hrála se Stevem Colemanem, zpívala s Delphian Jazz Orchestra, blízká jsou jí soudobá tělesa Wet Ink Ensemble, The Four Bags, ASM New Music Ensemble, píše písňovou svitu pro Kronos Quartet. Judith Berksonová je typem muzikanta, který sice oslovuje publikum nadžánrově, ale ke svému ukotvení se sama upřímně vyznává.

Vladimír Kouřil

György Ligeti: Sonate pour alto

æon (www.aeon.fr)

Titul profilového CD violistky Geneviève Strosser poněkud klame, protože album neobsahuje pouze Ligetiho *Sonátu pro violu*. Najdeme na něm ještě další čtyři skladby, které nejsou méněcennými bonusy a ani jejich autoři nepatří zrovna k druhohradům a neznámým (Holliger, Donatoni, Lachenmann, Scelsi). Pravdou ovšem je, že Ligetiho dílo je svou více než dvacetiminutovou délkou i (asketickou) monumentalitou skutečnou dominantou tohoto disku.

Sonate pour alto se rodila poměrně dlouho, v letech 1991–1994, když z původně krátkého kusu *Loop* vznikl šestivětý tvar, který spíše než sonátu připomíná barokní suitu (*Loop* je druhou částí). Úvodní věta *Hora lungă* (v rumunštině „pomalý tanec“) náleží k tomu nejpůsobivějšímu, co jsem kdy pro sólovou violu slyšel: táhlá melancholická kvazi lidová melodie, krásně zabarvená... Celá tato vstupní část je hrána pouze na nejnižší struně nástroje, jejíž zvuk Ligetimu učaroval (dominantní uplatnění má struna C i ve třetí větě nazvané *Fascar*). Kratičká čtvrtá věta (*Prestissimo con sordino*) připomene Ligetiho prvek (nejen) z klavírních etud: v rychlém tempu – na hranici hrátelnosti – a vždy jinak opakované figury. V páté části (*Lamento*), v paralelních sekundových a septimových postupech, se ožívají inspirace folklórem – balkánským a africkým. Dílo uzavírá *Chaconne*, která stvrzuje vyváženost a semknutost celého cyklu. Hodí se tu připojit i postřeh aktérky CD, která v bukletu poznamenala: „U Ligetiho je cítit jeho skvělé osvojení si nástroje, který – navzdory obtížnostem – jde člověku „dobře do ruky“.“

Ligetiho *Sonátě* předchází *Trema* od švýcarského hobojisty, skladatele a dirigenta Heinze Holligera. Značně virtuózní kompozice z roku 1981 je vytvořena převážně z trylků, tremol a glissand; těžko se ale zbavují dojmu, že to poskytuje interpretovi víc než jen možnost ukázat svou technickou zdatnost. Franco Donatoni ve své dvouvěté skladbě *Ali* (1977) vtipně konfrontuje tradiční techniky hry (první část) s atypickými (druhá). Jakoby instruktivní *Toccatina* Helmuta Lachenmanna z roku 1986 na tradičně vyluzované tóny a „klasický“ (s autorem řečeno – „filharmonický“) zvuk violy rezignuje úplně. Album v pravém slova smyslu graduje třídílnou kompozicí Giacinta Scelsiho *Manto* (1957), jakousi „zvukovou seancí“, v jejíž finální části sólistka přidává i zpěv.

Sestavení alba z kompozic pro jeden nástroj senza accompagnamento – a o nástroji jako je viola to platí obzvláště – vyžaduje dobrou dramaturgii. S tou si Geneviève Strosser opravdu vyhrála: mezi všemi skladbami lze vytušit těžko popsatelné pojítko, díky němuž se nahrávka poslouchá „jedním dechem“. A interpretační vklad Strosser do všech děl je – díky schopnosti vcítit se a pokory zároveň – fenomenální.

Vítězslav Mikeš

Pauline Oliveros, Francisco López, Doug Van Nort, Jonas Braasch: Quartet For The End Of Space

Pogus (www.pogus.com)

I když je každá z osmi skladeb tohoto CD podepsaná některým ze čtyř účinkujících, nejedná se v případě této položky spolehlivě fascinujícího newyorského labelu Pogus specializovaného na průsečky soudobé kompozice, avantgardy a elektronického undergroundu o kompilaci ani split album, ale spíše o dílo skutečné – i když krátkodobé – kapely.

Skladatelka elektronické hudby, akordeonistka a průkopnice filosofie a metody *deep listening* Pauline Oliveros v únoru a květnu loňského roku dvakrát nahrávala s průzkumníkem možností digitálního zvuku Dougem Van Nortem a s experimentujícím soprán saxofonistou Jonasem Braaschem. Za mixážním pultem seděl španělský pokračovatel tradice konkrétní hudby Francisco López, který k improvizaci trojice přidal i něco ze svých *zvukových objektů*. V září 2010 si čtveřice odbyla debutový koncert na Institutu pro Deep Listening v Kingstonu ve státu New York.

Záznamy koncertu i obou studiových sessions se staly základem pro další práci: každý člen kvarteta je „doma“ zpracoval po svém a přispěl na výsledné album dvěma skladbami. López své dva příspěvky pochopitelně ponechal bez názvu a do svého katalogu tak přidal kusy *Untitled 270* resp. *273*. Ani Doug Van Nort necítil potřebu své kusy *Inner* a *Outer* blíže vysvětlovat, v bookletu sestávajícího z jediného, přeloženého listu papíru, tedy najdeme krátké poznámky týkající se pouze děl Braasche a Oliverosové. Braasch ve skladbě *Web Doppelganger* zkoumá míru determinace v hudební improvizaci a činí tak pomocí rozborky vícestopých výchozích záznamů a jejich doplňování o úryvky dalších, z internetu stažených děl svých tří kolegů. Ke skladbě *Snow Drifts* jej prý zase inspiroval blizzard, který se hnál při zpracovávání výchozí hudby kolem jeho oken: tlustá vrstva sněhu překryla vše kolem a díky větru odnášejícímu zvolna bílý příkrov se výsledné nové, neobvyklé tvary neustále proměňovaly. Pauline Oliveros si svou poezii nechává pro sebe a v bookletu pouze vyjmenuje technologie, které při tvorbě svých kusů *Mercury Retrograde* a *Cyber Talk* použila.

Tak obšírně se o vzniku tohoto alba rozepisují proto, že pouze díky informacím obsaženým v tiskové zprávě (booklet sám o vzniku nahrávek mlčí) jsem toto album dokázal docenit. Osm skladeb zní jako z dílny jedné skupiny, mnohdy se téměř prolínají a dramaturgie celku se odvíjí spíše v postupných změnách než v dynamických střizích. Napoprvé zní CD neokázale, tak trochu jako marginálie, s dalšími poslechy ale odhaluje své hlubiny. Čtveřice zcela přirozeně, nekřečovitě mísí postupy elektroakustické a konkrétní hudby a free improvizace a celek se dá, pokud jej nemáme chuť „pitvat“ velice dobře poslouchat jako nebanální ambient. Zdánlivě nenápadné, ve skutečnosti fascinující CD sestavy, která se, doufejme, snad ještě někdy stane kapelou.

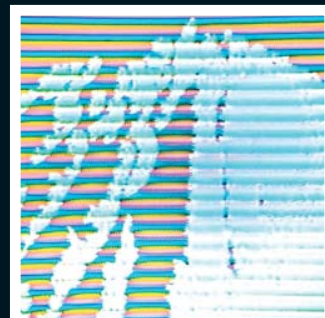
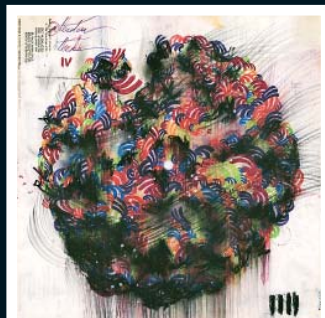
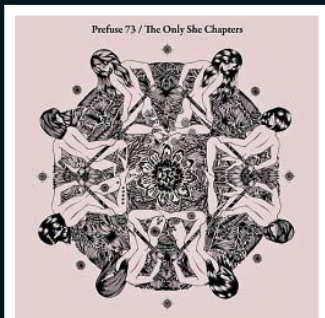
Petr Ferenc

B4: Didaktik Nation Legendary Rock

Polí 5 (www.poli5.cz)

Stejně jako loňský úspěšný titul *Ringo George Paul John* (též Polí5) postavila kapela B4 i nové dvojalbum na svých základních attributech, kterými jsou nekompromisní touha hrát vytrvale to své, sběratelské a experimentátorské zaujetí pro veškeré historické analogové hudební vybavení a v neposlední řadě také hra s výstavbou hybných energických rytmů.

Tentokrát se hlavní trojice David Freudl (klávesové nástroje), Tomáš Procházka (bas-



kytara, kytara, elektronika) a Leoš Kropáček (bicí) rozhodla svůj potenciál zhodnotit dvěma odlišnými způsoby. Ze základního materiálu, který pro celý projekt vznikl spontánně během pětidenního nahrávacího session, vzešla jednak kolekce devíti kompozic navazujících v mnohém na sound ložského alba, ale také stejný počet mnohem divočejších experimentálních kusů pro druhý oddíl pojmenovaný *Antitank Kiddo Legendary Cork*. Již přesmyčka hlavního názvu naznačuje, že druhý celek ve výsledku v podstatě samostatných skladeb vznikl dekonstrukcí či dotvořením a remixem nahrávek z prvního disku, popřípadě jejich alternativních záběrů.

K návratu k práci s analogovým vybavením v digitální době docházejí znovu a znovu různí hudebníci s různým stylovým zázemím. Je možné dlouze analyzovat všechny rozličné pohyby, jež k tomu současné umělce vedou, faktem ale zůstává, že tvorbou B4 mohou být potěšeni fanoušci například jazzmanů a la Medeski Martin & Wood, nebo hip-hopových Beastie Boys (především jejich instrumentálních alb) či například hudebních experimentů ve filmech ze šedesátých a sedmdesátých let. Tito všichni se ale mohou začít zamýšlet nad tím, zda jejich dosavadní idoly neznají vlastně nějak až příliš akademicky. I šlapající groovy a hezké melodické klávesové fráze z té „hodnější“ první části dvojalba vyrůstají z temnějších noiseově praskajících a šumících vrstev, ať už dospějí k živě vybuchovanému breakbeatovému finále skladby *Alkohol*, k zasněné *Zimní* s obstarožním bicím automatem Vermona, nebo k francouzsky zpívané hitovce *Chanson de la vengeance*. Za upozornění také rozhodně stojí oproti předešlému albu o dost bohatší, ale stále sympaticky neokázalé aranže i náladově bohatší využití vokálů (hostuje například Markéta Brýlová či Pasi Mäkelä).

Druhý „remixový“ oddíl je pak psychedelickým spojením ještě většího množství vlivů, než by se očekávalo. Například v kompozici *Boof Waff Schinken* vycházejícím ze základů *Alkoholu* se najednou objeví názvuky i nejstaršího blues a country i třeba League Of Gentlemen Roberta Frippa. Na mnoha skladbách se podepsal vliv třeba Captaina Beefhearta či Blixy Bargelda nejen v osobitých vokálech. Rytmy nabírají jakýsi tribální rozměr, ruchové textury jsou pak už čistým rituálem s potenciometrií.

Musí se slyšet. Jedna z nejosobitějších domácích kapel je nyní po tvůrčí stránce rozjetá možná nejvíce za svou zatím dvanáctiletou existenci.

Jan Faix

Prefuse 73: The Only She Chapters

Warp (warp.net)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Náležitě nedoceněný Guillermo Scott Herren již déle než dekádu nabourává hranice hip-hopové škatule a můžeme ho směle označit za jednoho z otců současných beatových experimentů (kolem značek Brainfeeder, Stones Throw apod.). V posledních letech však tuto pomalu jinými ucpávanou linii nenápadně opouští a operuje v jiných zákoutích. Dosud nejvýrazněji tak činí právě na novince *The Only She Chapters* s osmnácti tracky, jejichž názvy začínají slovy *The Only*...

Po spolupráci s polským ansámblem Ausko Orchestra, který se pustil do převádění Herrenových prací do klasicko-hudebních rovin, se Prefuse 73 navrácí s kolekcí šmrncnutou moderní kompozicí a potlačující jeho patrně doznívající opojení rytmy. Album *The Only She Chapters* lze paradoxně považovat zároveň za jeho dosud nejabstraktnější a nekomplexnější a naopak v jistém smyslu také nejpřístupnější. První pohled podporují velmi netradičně kombinované zvukové prvky (vedle elektroniky dostává relativně významný prostor i kytara) s převahou nejasných struktur

a nedostatku rytmických vodítek, což sbírku celkově umísťuje do experimentálních ambientních poloh. Herren se v několika případech dokonce překvapivě vrhá do laptopového glitchového teritoria (viz stratosférická *The Only Serenidad*). Zmíněnou přístupnost oproti tomu obstarává nejvýraznější záchranný bod kompozic, kterým je jednoznačně ženský vokál modelovaný do nápaditých melodií. Ať již se jedná o plnohodnotný zpěv (hostující Zola Jesus, Shara Worden nebo Trish Keenan) nebo následně, a možná zajímavější, manipulace s vokálním materiálem, ženský hlas opravdu zůstává středobodem a pojítkem a v některých momentech dodává jinak velmi nezvyklé a nesnadno prostupné zvukové houšti až popových nádech. Deska, kterou charakterizuje konstantní hustý děj, vynívá jako meditativní hypnotický počín s velkou dávkou podivného neklidu a nepředvídatelnosti, což je samozřejmě myšleno jako pozitivum. Prefuse 73 zanechává beat následovníkům a opouští přístav s nejasnou destinací. Neměl by proplout bez povšimnutí.

Hynek Dedecius

Africa Hi-Tech: 93 Million Miles

Warp (www.warp.net)

Pod hlavičkou projektu Africa Hi-Tech se skrývá dvojice Mark Pritchard (Global Communications, Harmonic 313) a Steve Spacek (Spacek), která na sebe upozornila už vloni singlem *Blen* a EPčkem *Hitecheraous*. Dlouhohrající debut *93 Million Miles* dovršuje jejich průzkum hudebních forem vzniklých v africké diaspoře. A tak je v jejich neortodoxním a nadžánrovém zvuku slyšet detroitské techno, jamajský dancehall, chicagský juke, ale také free jazz, soca, kwaito, kuduro nebo ohlas současných výhonků londýnské či losangelské bass music. Hledání referencí je zajímavý úkol na první poslechy: úvodní *93 Million Miles* odkazuje na spirituální techno projektu Drexycia, *Do You Wanna Fight* je intergalaktický ragga funk a *Light the Way* sampleje úryvek z kosmického jazzmana Sun Ra, k němuž se vrací i předposlední skladba *Cyclic Sun*. Futuristické propojení starodávných afrických rytmů a moderních strojů zní jako hudební doprovod ke čtení filosofických esejů Kodwo Eshuna, ale až příliš často jsou výsledkem jejich stylového roubování jen laboratorně chladné rozcvičky vzniklé stylem pokus/omyl, které si vystačí s jedním nápadem (*Our Luv, Footstep, Gangslap*). Pritchard a Spacek se tak moc snaží být originální, až je to někdy křečovitě. Nejzdařilejší skladby jsou paradoxně ty, které nejvíce odhalují svoje žánrové inspirace - *Out In The Streets* se samplem hitu *World a Reggae* od Ini Kamoze nebo *Future Moves* čerpající z aktuálního klubového zvuku tzv. future garage. Podobně jako u poslední desky Kode9 & SpaceApe *Black Sun* je největší slabinou schizofrenního míšmaše *93 Million Miles* fakt, že je zábavnější nad ním přemýšlet, než ho skutečně poslouchat.

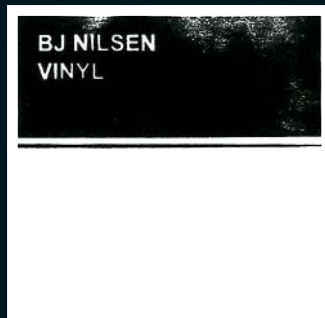
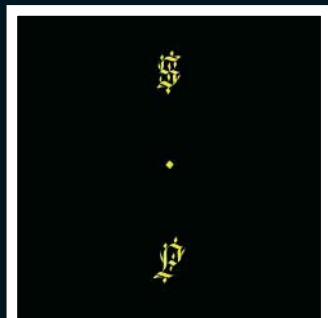
Karel Veselý

Teebs: Ardour

Matthew David: Outmind

Brainfeeder (www.brainfeedersite.com)

Kalifornská líheň hip-hopem odkojených experimentátorů má bezesporu sílící vliv na celosvětové dění v beatové oblasti, přesto však u těchto gaučových hudebníků dost dobře nelze mluvit o jednotném zaměření či stylu. Hlavní guru a vedoucí značky Brainfeeder, Flying Lotus, na poslední opěvované kolekci *Cosmogramma* střílí do všech stran, ovšem některé jeho ovečky úspěšně soustředěně pilují vlastní sound. Zastavme dvě z nich.



Jedním z nejvýraznějších rukopisů ve stáji disponuje Teebs (vl. jménem Mtendere Mandowa), jehož osmnáctiskladbový opus *Ardour* je úctyhodně stmelným kaleidoskopem emocionálně nabitých instrumentálních pohlazení. Společné prvky jeho produkce nelze snadno definovat, těžko ale popřít, že výtvoři právě tohoto mladíka patří k těm nejsnáze rozeznatelným, a tudíž i nejosobitějším v daném ranku. Že by ten nepřilíh obvyklý pozitivní náboj? Beatové podklady (občas běžící pozpátku) jsou jen doplňkem pestrých melodických ploch zdobených perkusivními střípky a umocňují libeznou atmosféru místy až mile naivní zasněnosti. Kreativní Teebs se dříve věnoval především výtvarnu (obal desky stvořil sám) a nyní zdá se prostě namísto barev maluje se zvuky. Taky krásné umění.

Kolega Matthew McQueen alias Matthewdavid je prý jedním z těch tvůrců, kteří silně inspiřují druhé, ale dlouze otálejí s vlastním materiálem. Debutová deska *Outmind* jen lehce přesahuje půlhodinovou hranici, nabízí ale velice bohatý, čerstvý a poměrně podivný exkurz do ambientně noiseového neznáma s občasnými hrozivě přebujelými beaty/basy. Oproti křišťálové *Ardour* je *Outmind* kalná špína s nečitelnými přelévajícími se složkami a nestabilní náladou, vybízející k bližšímu rozboru. Z tohoto nánosu se ale umí vynořit úchvatné črty (v čele s odzbrojující a reprotrhající *Like You Mean It*), jen aby je po chvíli opět pohltil a nezvratně překryl jinými vrstvami. Objevují se hlasy i rozličné polní samplý, prokrájené i ostřejší elektronikou, nic ale nemá dlouhého trvání a nápady a zvuky se bez ustání mísí a navzájem odhánějí. Někdo to rád špinavé a zahuštěné... **Hynek Dedecius**

Shabazz Palaces: Black Up

Sub Pop (www.subpop.com)

Trio Digable Planets bylo jedním z prvních komerčně úspěšných projektů, který do hip hopu vlétal jazzové samplý. Debutové album *Reachin' (A New Refutation of Time and Space)* i následné politické *Blow Comb* patří do zlatého fondu uvědomělého hip hopu první poloviny devadesátých let, jenže pak se Digable Planets rozpadli. Rapper Butterfly pak vystupoval v rock-rapové skupině Cherrywine, jeho aktuální přerod v avant-rapového kazatele Shabazz Palaces ale zatím slaví znatelně větší úspěchy — tedy alespoň u kritiky. Dvě EPčka vydaná vlastním nákladem vzbudila zájem seattleského labelu Sub Pop, který Shabazz Palaces vydal debutové album *Black Up*. Butterfly (nyní jako Palaceer Lazaro) na něm vstupuje do krajiny ujetých rytmů, halucinačních smyček a disonantních zvuků, do nichž rapuje svoje texty inspirované sci-fi estetikou. Je to pozoruhodný příklad experimentálního psychedelického hip hopu, který není ani agresivní (jako na *The Cold Vein* od Cannibal Ox) ani zvukově vynalézavý za každou cenu (jako u Antipop Consortium), ale má blíže k nenápadným beatovým revolucím J Dilla či Madliba, potažmo vyšínutého popu Erykah Badu nebo Sa-Ra Creative Partners. Rap často splyne s okolním šumem nebo se stává rytmickým nástrojem sám o sobě. Povedená nahrávka kulminuje v poslední skladbě *Swerve... The reeping of all that is worthwhile (Noir not withstanding)*, kde se nad ujetým stop-start beatem líně přealují vyšínuté syntezátorové podklady a Palaceer Lazaro rapuje o černé kosmické lásce. **Karel Veselý**

BJ Nilsen: Vinyl

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Britský Touch po sérii sedmipalcových singlů odstartoval řadu velkých vinylů — čímž se samozřejmě vrací k médiu, které do světa vypouštěl již v osmdesátých

a devadesátých letech. Jedním z produkčních záměrů jsou minimální náklady na produkci, proto se šéf labelu Jon Wozencroft rozhodl nezdobit obaly desek svými jinak všudypřítomnými fotografiemi, nedílnou součástí estetiky Touche a důvodem, proč umělce jeho stále vnímáme tak trochu jako „jednu rodinu.“ Navíc nové vinyly budou vycházet v nejnižším možném nákladu dvou set padesáti kusů, v „továrním“ bílém obalu a s bílými etiketami. O čí desku se jedná, zjistíte pouze z razítka na obalu a z nápisu vygravírovaného poblíž středu desky. Čest odstartovat novou sérii dostal BJ Nilsen, hudebník, jehož tvorba, jak jsem již kdysi psal, se dá nejlépe popsat dvěma slovy: názvem jeho staršího tracku *Grappa Polar*. Švéd Nilsen je tak trochu umělecký příbuzný Nora jménem Biosphere (právě mu u Touche vyšla novinka), i z jeho hudby slyšíme krystalickou čistotu rozlehlých severských plání, praskání ledů, svist větru a ozvěny, které přilétají zdánlivě odnikud či snad z takové dálky, že zvuk, který je kdysi vyvolal, je již dávno zapomenut. Na rozdíl od mnohdy vroucně osobní, ambientní tvorby Biosphere je ale BJ Nilsen „dítětem laptopové generace“ se vši její otažitostí. Album *Vinyl* bylo kromě Švédska nahráno na Islandu, v Anglii a v Austrálii — snad proto nezní tak „seversky čistě“ jako jiná Nilsnova díla — a uslyšíme na něm vítr, vlny, tónové generátory, klavír, kytaru a mnoho dalšího. Objednáte-li si album přímo od Touche, obdržíte přístupový kód pro stažení nejdelší „třetí strany desky.“ **Petr Ferenc**

Mark Fell: Manitutshu

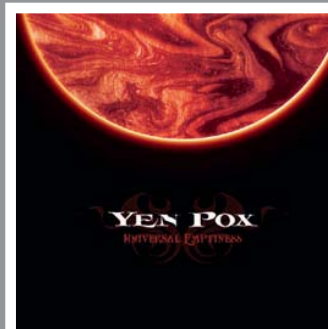
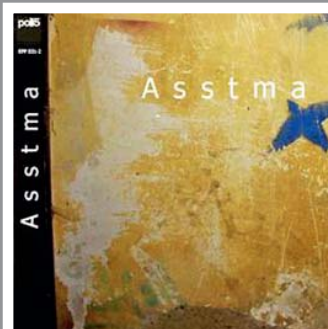
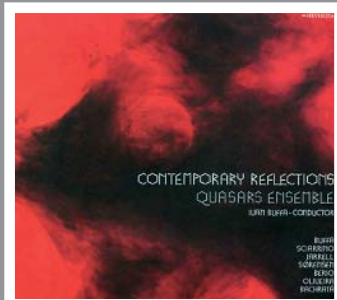
Editions Mego (www.editionsmego.com)

Distribuce: Audio3 (www.audio3.cz)

Mark Fell zkrátka zatím nespěchá na další veleúspěch, jaký se mu podařil na konci loňského roku s nahrávkami *ULB* (též Editions Mego) a především s *Multistability* (Raster-Noton). Novým albem se tento sheffeldský elektronický experimentátor ohlíží na svou předešlou produkci znovu zkoumavým pohledem a občas „dochytává mouchy“. Pokud se na *Manitutshu* budeme dívat také tímto způsobem, nebudeme zklamáni. Superrychlých rytmů nepravidelných tak, že krouť tělo i mysl, a vyjadřovaných tak sofistikovanými a neuvěřitelně šťavnatými zvuky přeci není nikdy dost.

Na počátku letošního roku byl Fell přizván ke spolupráci na vývoji zvuků pro nový softwarový syntezátor společnosti Native Instruments. Ještě dříve, než se autor dozvěděl, že jeho presety nakonec v produktu Native Instruments využity nebudou, začal pomocí nových algoritmů revidovat dvě své suity z *ULB*, *Acids In The Style Of Rian Treanor* a *The Occulation of 3C 273*. Společně s novou kolekcí krátkých rytmických dramát *Manitutshu* a s remixem Fellova kolegy Mata Steela tak vznikl materiál pro dva dvanáctipalcové vinyly. Nový zvukový háv kompozicím z *ULB* rozhodně prospěl a je vskutku ojedinělým zážitkem činit si soukromá porovnání velmi těžko zapamatovatelných rytmických struktur na obou deskách.

Doplnění suchých zvuků výraznějším echem a samplovaným hlasem by u mnoha elektronických hudebníků znamenalo krok ke sdělnosti širšímu publiku. Když tak učinil Fell na předposledním tracku *Materialisation*, vznikla sice jiná zvuková kvalita, ale výsledek zní nadále stejně radikálně, jak jsou posluchači u tohoto mistra zvyklí. Po jeho strhujících eskapádách může podstatně nudněji působit až Steelův remix, který původní zvuky cyklí v rytmicky mnohem konformnějších strukturách, z nichž se vytrácí ona napínavá nevyzpytatelnost. Album je ale každopádně hezkým dovětkem za minulými sukcesy a doufejme, že nyní Mark Fell vyrazí zase někam dál. **Jan Faix**



Quasars Ensemble: Contemporary Reflections

Hevhetia (www.hevhetia.com)

Distribuce: Audio3 (www.audio3.cz)

Slovenské vydavatelství Hevhetia v pravidelném rytmu vypouští nahrávky soudobé hudby slovenské i světové. Nahrávka relativně nového souboru Quasars Ensemble zahrnuje zajímavě namíchanou směs obojího. Slovenskou hudbu zastupují skladby dirigenta a klavíristy souboru Ivana Buffy (1979) *Locatelli caprice a Caprice for solo violin* a skladatelky Petry Bachraté (1975) *Eyes Wide Shut*. Za sousedy mají kompozice Salvatora Sciarrina (*Quintettino N. 1*), Luciana Beria (*O King*), Michaela Jarrella (*Assonance VI*), Benta Sørensen (The Lady and the Lark) a João Pedra Oliveiry (*Pyramids for Two Pianos*). Zvuk i styl jednotlivých skladeb je docela pestrý – zpracování vlivů evropské hudební historie i abstraktní témbrové hry – to všechno v precizní interpretaci. Quasars Ensemble bude vystupovat na letošních Ostravských dnech nové hudby a rozhodně stojí za pozornost.

MK

Nebylo nás pět: Utrpení knížete Sternenhocha

Guerilla (www.guerilla.cz)

Čtyřčlenná sestava Nebylo nás pět natočila „melodram na motivy groteskního romaneta Ladislava Klímy“. Vyprávění u Guerilly by mohlo napovídat, že se jedná o jakýsi androšský spolek, NNP (v sestavě kytara, baskytara, bicí, housle) ale znějí poněkud jinak. „Undergroundové“ motivy se u nich střídají s okamžiky rychlé rockové virtuozity, místy to „unijazově“ zaduní a zahrká. O hudební a textovou kostru třívětého díla se (s použitím citací z Klímy i Mendelssohna) postaral kytarista a zpěvák Štěpán Dyk: hudba je hybná a kypí melodickými motivy, aranžmá sevřená, zpěvacké i hráčské výkony bezchybné. Bohužel, kapele v sestavě chybí Daemona (ať už v mužském nebo ženském těle), takže z alba místo duhového prožitku zvoní snaživá „hra na.“

PF

K!amm / Pelikán: Fuck It Duet

Blood In The Boat (<http://bloodintheboat.blogspot.com>)

Distribuce: Polí5 (www.poli5.cz)

Nové duo se v teamu okolo aktivního noiseového vydavatelství KLaNGundKRACH zrodilo díky pohotové reakci dvou členů tria Ruinu poté, co se jeho zbývající člen nestihl dostavit na koncert do pražského klubu Final. Po duu No Pavarotti (K!amm + Rouilleux) se tak akti-

vity sestavy Ruinu staly již podruhé inspirací pro vznik nových trvalých kooperací a nyní i k založení sublabelu. Čtyřadvacetiminutovou nahrávku z tohoto neplánovaného prvního vystoupení vydal K!amm jako první titul vlastní značky Blood In The Boat.

Zvukový prostor nahrávky se v úvodu pomalu rozšiřuje z těch nejvyšších slyšitelných frekvencí K!ammovy elektroniky (teremin a další tónové generátory, rádio, magnetofonová hlava...), tento logický vývoj ale ve správných momentech narušují skřípavá staccata saxofonu Patrika Pelikána. Postupně se zde rozvíjí neustále překvapivý divoký rej elektronických vazeb a ruchů, poněkud „zlidšťovaný“ zkreslenými frázemi saxofonu nebo práci s jeho amplifikovanou mechanikou. Po živelnějších pasážích se produkce občas zpomaluje, ne však zklidňuje. Že by se nervozita či vztek, že Ondřej Parus na akci nedorazil, promítla i do hry těchto zkušených experimentátorů? Správná zvuková extáze se však na závěr dostaví.

Ze syrového zvuku a z autentického příběhu této desky vznikl společně s osobitým samodělným obalem s grafickými erotickými fantasiemi Elišky Plyš neopakovatelný artefakt, který by sběratelé neměli nechat bez povšimnutí.

JF

Asstma: Asstma

Polí pět (www.poli5.cz)

„Ziskals nábojnice se střelným prachem svého hněvu.“ Snad se na mě hudebník ani vydavatel nebudou zlobit, ale slovo *asstma* psané s dvěma s mi neodbytně vnukává makarónský překlad „tma jako v prdeli.“ Však také nejde o nijak veselý poslech. Filip Jakš, jinak člen skupiny Degtukas, na CDR vydaném v nákladu 111 kusů nabízí výběr své sólové písňové tvorby z let 2005 – 2010: baskytara, beaty, ruchy, chmurné texty i sprechgesang. Písně jsou redukovány na kostry obalené jen zbytky masa, slova nabízejí tak trochu kahudovskou velkoměstskou chmuru. Závěrečná píseň *Litanie* je zhudebněním sedmdesát let staré básně Jiřího Koláře, jednoho z geniálních apoštolů bolestně realistického městského civilismu: „Hladový, smutný pse, tumáš, žer,“ zní poslední verš vynikajícího alba. Kdy vyjde dvojka?

PF

Rouilleux: Zugzwang

KLaNGundKRACH (www.klangundkrach.net)

Po účinkování s expresivními Ruinu a založení dua No Pavarotti, které svým noiseem občas nostalgicky vzpomíná na psychedelii z dob, kdy svět byl pomalejší, se Rouilleux rozhodl sólovým albem naplno odhalit svou

písničkářskou duši. Neslevil přitom z decibelů svých temně zasněných kytar, ale nyní s nimi tvoří volné, dlouze se rozvíjející písňové formy, které sedí jako ulité k jeho dekadentně symbolickým anglickým textům podávaným hlasem unaveného rockera tak autenticky, jak je v domácí produkci opravdu výjimečné.

Za skutečně vynikajícím zvukem stojí v Čechách již domestikovaný Jorge Boehringer (alias Core Of The Coalman), který si také zahostoval na dvou skladbách. K obsahu esteticky skvěle vyladěný obal patří již k tradičním známkám labelu. Toto album umí poskytnout důstojnou zvukovou složku k existenciální meditaci, nebo ji vyvolat.

JF

Yen Pox: Universal Emptiness

Drone Records (www.dronerecords.de)

Brémský label Drone Records proslul především vydáváním bzučivých singlů s ručně dělanými obaly. Za sedmáct let takto vydal rovnou stovku sedmipalců, poté byla – na konci loňského roku – legendární řada zastavena. Milovníci postindustriálně-ambientních vln ale nemusejí zoufat, ještě tu je série desetipalcových vinylů Substantia Innominata, v jejímž rámci jako čtrnáctá v pořadí vychází více než půlhodinová nahrávka americké dvojice Yen Pox. Ta se ve své tvorbě zaměřuje především na generování basových frekvencí, což se prý projevilo i během výroby desky: původní zvuk byl tak masivní, že vyřít matici desky se podařilo až napotřetí. Máte-li rádi zvukové ilustrace (či spouštěče) mystického rozjímání nad nekonečnem a nepoznatelností časoprostoru, jsou pro vás desky labelu Drone Records ideálním poslechem. Tato brémská značka je spolehlivá, kvalitní, bez žánrových odchylek.

PF

Jozef Podprocký: Works for Accordion

Hevhetia (www.hevhetia.com)

V kontrastu k výše zmíněnému CD Quasars Ensemble je další CD z produkce Hevhetie zvukově i personálně koncentrované. Peter Katina na něm hraje skladby Jozefa Podprockého (1944) pro akordeon. Podprockého hudební jazyk vstřebal ohlasy starší hudby i slovenského folkloru a zároveň pracuje s dědictvím evropské moderny počínaje Arnoldem Schönbergem. Výsledek je na poslech poněkud konzervativní, což ve spojení se zvukovou jednobarevností, kterou jen v jedné skladbě oživuje klarinet Martina Švece, může vést k oslabování posluchačovy pozornosti a splývání jednotlivých položek. Při dávkování po částech je dojem lepší a také lépe vyniknou kvality interpretace.

MK



Fire! with Jim O'Rourke: Unreleased?
 Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)
Masami Akita, Mats Gustafsson, Jim O'Rourke: One Bird, Two Bird
 Editions Mego (www.editionsmego.com)

O počátku spolupráce švédského powerfreejazzového tria Fire! saxofonisty Matse Gustafssona s nyní v Tokyu usazeným nadžánrovým experimentátorem a producentem Jimem O'Rourke, jsme již informovali. Už tehdy avizované společné CD je však nakonec poněkud zklamáním. Výjimečnost těchto osobností se na titulu *Unreleased?* vlastně příliš neprojevila. Teprve poslední ze čtyř kolektivních improvizací, byť jsou všechny dobře zahráné, překonává očekávatelná klišé jazzrockových jamsessions směrem k větší expresi a hlukové výbušnosti.

V tom jsou však mnohokrát zajímavější též letos vydané (jinak natočené již v roce 2009) kooperace Gustafssona a O'Rourke s Masami Akitou, který zde výjimečně opustil svůj pseudonym Merzbow. Obě strany vinylu (dva cca dvacetiminutové kusy) jsou zde nabitý tak opojnou dávkou strhující extrémní sónické poezie, až se může posluchač rozesmát beznadějí z nedefinovatelnosti hranice mezi genialitou a šílenstvím. A to i mnohokrát znovu při opakovaném probírání se touto koláží elektronických bloků a šumových švihů, všemi chvaty škrcených kytarových vazeb a saxofonu šeptajícího i řvoucího. To vše se děje v nepředvídatelných dynamických změnách i v uširvoucí statičnosti.

Vlastně je nakonec dobře, že Fire! na své druhé album nepřizvali ještě Akitu. To by už planeta nemusela unést.

JF

Melmac: Le désert Avance
 Ronda (www.ronda-label.com)

Dva francouzští bratři Reverterovi (Anaconda + LuckyR) operují pod značkou Melmac již dvanáct let. Na novince *Le désert Avance* vydané v podobě vinylu s příloženým CD (kdo chce, může zakoupit i download) představují na ploše čtyřiačtyřiceti minut šest tracků, v nichž ukazují svou nechuť k jasnému stylovému zaměření a zároveň velmi dobré povědomí o nejrůznějších škatulkách. Tu a tam ve své převážně instrumentální tvorbě znějí jako psychedelicky zasnění My Cat Is An Alien (také bratrská dvojice), jinde vyluzují ostré, suché kytarové zvuky ne nepodobné hudbě svých stájových kolegů, avantpunkerů Sun Plexus (jejichž člen, Ogrob, albu navrhl obal), na jiných místech znějí jakoby z vedlejší místnosti halabala vysílané ruchy... Dramaturgie je zahalena tajemstvím, každý track zní jinak, z minulého nelze odhadovat budoucí. Tahle část katalogu francouzské značky Ronda (Melmac,

Ogrob, Sun Plexus) je zajímavým, svůdným způsobem nedořečená, nepřístupná, hrdě nepodbízivá a hrubá... s každou další deskou toužím znát víc dílů (monochromní) mozaiky, i když jednotlivá alba nejsou vždy bez chyb. **PF**

Battles: Gloss Drop

Warp (www.warp.net)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Kapela Battles na své druhé desce poněkud tápe. Po odchodu vůdčí osobnosti (T. Braxton) pokračuje v převážně instrumentální (post)art-rockové tvorbě, která místy nadchne a jinde skřípne. Navzdory řadě světlých momentů je tu i řada slabých míst, a to třeba i v rámci jediné skladby, což působí rušivě. Většinu kusů vládne překombinovanost s přehnaným objemem odbočujících vyhrávek a amatérsky znějících elektronických vložek, které ušlapávají jejich původní ideu. Nejlépe tak vycházejí přímočařejší skladby, jako je slibná singlová *Ice Cream* (hostuje Matias Aguayo) nebo závěrečná *Sundome*. Nadšený kytarista ale může být jiného mínění. **HD**

Niccolò Castiglioni: Piano Works

(www.brilliantclassics.com)

Niccolò Castiglioni (1932–1996) patří k méně známým skladatelům 20. století. Svou kariéru zahájil jako klavírista, coby skladatel si prošel obdobím neoklasicismu, z něhož „byl vyléčen“ seznámením s okruhem tvůrců kolem darmstadtských letních kurzů, kde se kula moderní poválečná hudba. Skladby na CD začínají právě v tomto období – těkavými a disonantními kompozicemi z padesátých let – když se ale přesuneme k letům osmdesátým, překvapí Castiglioni pohríváním si s ozvěnami lidových tanců z nějaké alpské vesničky i občasnou snivou atmosférou. Nejsilnějším kusem je ovšem závěrečné dílo *Preludio, Corale e Fuga* napsané dva roky před skladatelovou smrtí; střídavě meditativní a divoká hudba. Castiglioni dokázal psát koncentrované a stručné skladby, takže posluchač se ani nestihne zamyslet a je na konci CD. Jako skladatel nezapřel své klavíristické kořeny a jeho kompozice jsou často virtuózní a slyšitelně náročné, klavírista Enrico Pompili se nahrávky zhostil skvěle. **MK**

The Last Hurrah!!: Spiritual Non-believers

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Úspěšného norského hudebníka a producenta HP Gundersena tak fascinovalo zkoumání mikrotonálního ladění akustické kytary (po vzoru „secret tuning“

Stephena Stillse), že založil nový projekt spolu se zpěvačkou Heidi Goodbye, která od jazzu často raději přebíhá k meditacím nad kořeny severoamerické hudby. Nyní vydali první album, na němž duo spolupracuje s řadou dalších hudebníků (kontrabas, bicí, perkuse, elektrická kytara, housle...).

Na první poslech jde o příjemné kapelové country, málokterá deska v tomto žánru má ale jen tři skladby, z toho jednu půlhodinovou. Ta, nazvaná *The Ballad Of Billy And Lilly*, vypráví na daný žánrový základ opravdu bizarní příběh nad za sebou řazenými různě aranžovanými víceméně písňovými formami. Pokud se posluchač ponoří do hustého přediva instrumentálních i vokálních partů, může v různých momentech v tomto zdánlivém country nalézt najednou i latinsko-americké či arabské názvuky, abstraktní polyrytmické struktury či pohrívání si s alikvótami typičtější spíše třeba pro indickou klasickou hudbu. Jde ve výsledku o jedinečný, hráčký i zvukově dokonale provedený hluboce psychedelický opus. Role akustického experimentátora v žánrech, jako jsou noise, freejazz, neidiomatická improvizace nebo ambient, se najednou při setkání s perfektním „avantgardním country“ zdá tak konzervativní a nezajímavá. **JF**

Kronos Quartet / Kimmo Pohjonen / Samuli Kosminen: Uniko

Ondine (www.ondine.net)

Nekončící řada projektů Kronos Quartetu s hudebníky různých žánrů dává zapomenout na to, že se toto těleso kdysi věnovalo vážné hudbě. Spíše se vnučí otázky po smyslu jejich hudební kombinatoriky. Ze všeho nejspíš se zdá, že jde o marketingovou strategii – obě strany si navzájem dohazují své cílové skupiny, smyčcové kvarteto dodá serióznost, partner z jiného žánru progresivnost. V projektu Uniko se Kronos spojil s akordeonistou Kimmo Pohjonenem a elektronickým Samulim Kosminenem, kteří jsou autory hudby. Na první poslech je to hudba extatická, smyčce drhnou minimalistické figury, akordeon lká, elektronika jen decentně intervenuje. Po chvíli ovšem posluchač zjistí, že must, který mohl být první tři minuty zajímavý, je natažen na délku celého alba. Scénická podoba této spolupráce byla zkrášlena efektními světelnými kouzly, která mohla publikum zabavit, na CD podobná atrakce chybí, takže nuda vystrčí růžky poměrně záhy. Raději připomeňme, že Pohjonen má na svém kontě podařenější nahrávky. **MK**

JF - Jan Faix, **PF** - Petr Ferenc, **MK** - Matěj Kratochvíl, **HD** - Hynek Dedecius

his VOICE

4 červenec
srpen

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: Tiskárna Macík, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz
Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

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**, Hálkova 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 _____.

Tištěné: základní cena ☐ 330 Kč, studenti / důchodci ☐ 240 Kč za následujících šest čísel

Elektronické: ☐ 290 Kč, Kombinované (tištěné + elektronické): ☐ 390 Kč

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

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

Organizace: _____

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Ulice: _____

Organizace: _____

PSČ: _____ Město: _____

Ulice: _____

Tel: _____ Email: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlíbku 1800/77, 193 00 Praha 9 Horní Počernice, tel.: +420 225 985 225, +420 777 333 370, fax: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

Objednejte si HIS Voice prostřednictvím SMS a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!

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