

HIS VOICE

An abstract painting of a human face, primarily in shades of blue and white, with expressive brushstrokes. The face is centered and occupies most of the cover. There are several splatters of red and orange paint around the face, particularly on the left and right sides. The overall style is expressive and modern.

časopis o jiné hudbě

4 2014

69 Kč/3,15 €



Maya Beiser
David Tudor

Elektronická opera Jaroslava Krčka

Zvuky pražského podzemí

Nihilist Spasm Band

www.hisvoice.cz

e

8. – 15. 11. 2014

22. ročník mezinárodního hudebního festivalu

PRAHA

alternativa

Kaštan

Malostranská beseda

Čítárna Unijazzu

POLAR BEAR (GB) / **LAURIE AMAT** (USA)

KAZE (JAP/FR) / **BERGLJOT** (CZ/NOR) / **NE:BO:DAJ** (SK)

PRAŽSKÝ IMPROVIZAČNÍ ORCHESTR

STRATOCLUSTER / ŠIROKO DALEKO A DALŠÍ

přehlídka Malá Alternativa / výstavy / filmové projekce

www.alternativa-festival.cz

PŘEDPRODEJ: TICKETSTREAM, TICKETPORTAL, TICKETPRO, REKOMANDO, ČÍTÁRNA UNIJAZZU



RESPEKT



muzikus.cz
Hudební portál

festivalguide.cz

Radio Wave
Český rozhlas

VOICE



FULLMOON
MUSIC MAGAZINE

Artikl

MIX.CZ



poslouchej.net



A2



KAŠTAN
SCÉNA UNIJAZZU

MALOSTRANSKÁ
BESEDA



unijazz

Pořádá Unijazz za finanční podpory hl. m. Prahy, MK ČR a Státního fondu kultury ČR.

OBSAH

Glosář	2
Text k CD	4
Hradecká scéna	6
Warp	10
David Tudor	14
Jaroslav Krček	20
Maya Beiser	26
Nihilist Spasm Band	30
Toko Okuda	34
Vessel	38

Recenze

Pražské hudební světy	41
Sudden Infant	42
Kronika Krákor	44
Minirecenze	46

EDITORIAL

Vážení čtenáři,
CD přiložené k tomuto číslu tentokrát neobsahuje hudbu, tedy alespoň v tom konzervativnějším smyslu. To ovšem nikomu nebrání v tom, aby si zvuky pražských nádraží jako hudbu užíval. Zároveň jde ale o zvukový dokument důležité složky života města, složky, která se v posledních letech stává i součástí politických strkanic— ať už jde o nákladové nádraží Žižkov nebo o to, co bude stát u Masarykova nádraží. Zvuk kol drncajících po kolejích působí dnes vlastně jako něco archaického, ale pro hudebníky před pár desetiletími byl zvukovým návěstím moderní doby. Nadchnul Arthura Honeggera, z hluků nádraží je sestavena jedna z prvních kompozic takzvané konkrétní hudby *Étude aux chemins de fer* Pierra Schaeffera.

Do historie zvukových experimentů míří toto číslo hned dvakrát. Najdete zde profil Davida Tudora, jenž je znám jako dvorní interpret Johna Cage, ale zároveň jako průkopník na poli živých elek-

tronických manipulací. Jaroslava Krčka má asi většina lidí spojeného s úpravami lidových písní. Jak ale připomíná rozhovor Lukáše Jiříčky, zapsal se Jaroslav Krček významně do dějin české elektronické hudby, především svou operou *Nevěstka Raab*.

Neopomíjíme ovšem ani hudbu dneška, která je také plná neklidných duší objevujících nové zvuky. Anglický producent Vessel vynalézá nové nástroje pro elektronickou hudbu, japonská designérka Toko Okuda staví obří harfu a Maya Beiser vymýšlí nové cesty k využití violoncella.

Rád bych také upozornil, že náš spřátelený festival soudobé hudby *Contempuls* se rozhodl uspořádat kampaň na serveru *hithit.cz*. Je to akce, která má v našem hudebním životě důležité místo a bezpochyby si podporu zaslouží.

Přeji podnětné čtení

Matěj Kratochvíl

____ S těmi uměleckými cenami jsou jenom potíže. O tom se přesvědčil legendární freejazzový klavírista Cecil Taylor. Japonská nadace Inamori mu na konci minulého roku udělila cenu nazvanou Kyoto Prize, která je spojená s částkou padesát milionů jenů, tedy bezmála půl milionu dolarů. Uděluje se za přínos „k vědeckému, kulturnímu a duchovnímu blahu lidstva“. Jistý Noel Muir, jenž se zřejmě celkem náhodou s Taylorem o něco dříve seznámil, mu nabídl pomoc s převodem peněz. Namísto Nadace Cecila Taylora, kam měly zamířit, je ovšem přesměroval na účet vlastní stavební firmy. Na tiskové konferenci při příležitosti zatčení Noela Muira nezapřel Cecil Taylor improvizaci schopnosti a nekonvenčnost. O případu vůbec nemluvil, namísto toho vzpomínal na skladatele Pierra Bouleze, na stromy, které viděl z vlaku mezi Tokiem a Kjótem a na svou matku, jež z něj chtěla mít právníka či lékaře. K osobě pachatele poznamenal jen: „Jak asi musí být nešťastný. Ale to už je jeho věc.“



____ Když začne publikum na koncertě podřimovat, většinou je to známka, že něco není v pořádku. Portugalská kulturní nadace Serralves naopak ze spánku udělala plánovanou součást koncertu. V noci z 1. na 2. října uspořádala celonoční koncert a diváky vyzvala, aby si přinesli pyžama. Během noci zazněla kompozice, již kanadský skladatel Adam Basanta vytvořil pro dvanáct počítačem ovládaných žárovek. Po něm vystoupila dvojice Christoph Heemann (zvukový kolážista aktivní od 80. let a spolupracující Johnem Duncanem, Current 93 a dalšími) a Timo Van Luyck (finský experimentátor usazený v Belgii). Ráno po koncertě se podávala snídaně. S myšlenkou „spacích koncertů“ přišel v 80. letech Robert Rich, autor ambientní hudby, který hrál publiku pohybujícímu se na hraně mezi spánkem a bděním, kdy hudba působí zcela jinak.

V Institut intermédií pořádají 23. října Famu, IIM a Galerie Školská 28 s podporou Rakouského kulturního fóra v Praze pořádají představení Critical Machine Opera, jehož autory jsou Robert B. Lisek, chfs, Manuel Knapp za hostování Michala Cába.

Critical Machine Opera je kombinace experimentální hudby a taktických médií. Je to Anti_Opera — průnik několika různých prostorů: stochastické syntézy, zahuštěných zvukových hmot a aplikací softwarových robotických „útočníků“ používaných k získávání dat na síti.

Robert B. Lisek je polský umělec, matematik a skladatel, zaměřující se na výzkum numerických, biologických, nebo sociálních systémů a procesů. Podílí se na řadě projektů v oblastech kriticko-umělecké strategie, hacktivismu a taktických médií. Jeho práce vychází z konceptuálního a softwarového umění, z kritických médií, ale nesnadno se kategorizuje. Je také jedním z průkopníků umění umělé inteligence, skladatel na pomezí spektrální, stochastické, konkrétní a hlukové hudby. chfs (Christian F. Schiller) je rakouský experimentální skladatel, autor mnoha projektů v oblasti konceptuálního zvuku, instalací, koncertů, performancí. Založil organizaci in-dust.org a organizuje festival Sakra! Rakušan Manuel Knapp působí na poli experimentální kompozice, počítačové animace a výtvarného umění. Vystupuje také jako hlukový hudebník a pracuje s různými médii. Michal Cáb je český výtvarný umělec zabývající se hlavně zvukem a interakcí mezi obrazem a zvukem.

Brněnská Expozice nové hudby letos proběhne v dnech 29. října — 2. listopadu a do názvu si vetkla Octový syndrom. Pod tímto zvláštním označením se skrývá proces rozkladu záznamů na magnetofonových pásech či filmech, při němž se uvolňuje octový zápach. Dramaturgové festivalu takto vyjadřují zájem o umělecké využívání chyb, rozpadajících se médií a nedokonalé paměti. Program festivalu míchá soudobou vážnou hudbu, zvukové experimenty a multimediální výtvary. Zahajovací koncert bude sestaven z děl Henryka Mikołaje Góreckého, Philipa Glasse, Juste Janulyte a Philla Niblocka. Dále vystoupí maďarský skladatel a flétnista Tibor Szemző, Bob Ostertag s filmařem Pierrem Hébertem, Milan Knížák a Opening Performance Orchestra a legendy kutílského hluku, Nihilist Spasm Band, o nichž si můžete přečíst v tomto čísle. Festival doprovodí projekce, výstavy, diskuze a audiovizuální laboratoř.

Brian Eno dostal inspiraci pro svou ambientní hudbu, když byl v nemocnici po úraze — tak alespoň praví často opakovaná historka. Nyní se Eno do nemocnice vrací, ovšem jako designér. Pro úrazová oddělení nemocnic v Chelsea a Westminsteru má nyní za úkol navrhnout nová akustická řešení, která by pacientům zpříjemňovala pobyt. „Hudba by měla pomáhat lidem, kteří zde procházejí náročnými okamžiky“ popsal svůj úkol Brian Eno. O terapeutické působení hudby se zajímal již před lety, kdy přišel s albem *Music for Civic Recovery Centre* a s ním související zvukově-světelnou instalací. Pohrával si s představou relaxačních zón ve městech, které by kombinací hudby a světelného designu poskytovaly příležitost dát odpočinout přesyceným smyslům.



Juste Janulyte

Již od roku 2004 vychází v Polsku časopis Glissando, toulající se podobnými cestičkami jako HIS Voice, od akademické kompozice k improvizaci, hluku i sound artu. Po letech psaní ve své mateřštině letos pojali ambici rozkročit se přes hranice a vydali jedno číslo polsko-anglické a nejnověji čistě anglické. Hlavním tématem prvního z nich jsou magnetofonové kazety a stylově je k němu přiložena i kazetová kompilace polské hudby. Další blok je věnován „nové hudbě z Východu“, speciálně z Ruska, Rumunska a Ukrajiny.

Nejnovější číslo nese titul Avant Avant Garde a dívá se hlouběji do historie, ke kořenům, z nichž ve 20. století vyrostla takřčená avantgarda. Řeč je o historických hudebních automatech, experimentech s laděním i Prokopu Divišovi.

Na stránkách časopisu si můžete čísla objednat a vládnete-li polštinou, můžete si počíst spoustu zajímavých textů. glissando.pl/en/

ZPÍVAJÍCÍ VLAKY A PŮLNOČNÍ EXPRES

Toto číslo HIS Voice doprovází CD s nahrávkami zvuků pražských železnic. Autor projektu Miloš Vojtěchovský nabízí pohled na souvislosti zvuků pražců a ocelových kol.



Institute železniční dopravy víc než kterýkoliv jiný technický vynález znamenala modernitu. Žádný jiný konkurenční způsob dopravy, důsledky technologické inovace, nebo průmysl nepřinesly a nezpůsobily takovou proměnu, jako byl vynález a rozšíření železnice. Tony Judt, The Glory of the Rails, 2010

Hlavně cizinci si všimnou, jak je železniční doprava v Praze důležitá a přítomná. Železnice vtiskuje městu jinou náladu, než mají nádraží a koleje ve Vídni, Budapešti, Katovicích, nebo Mnichově. Nebude to asi jen rozlohou a rozsahem, i když pražská dráha čítá přes 200 kilometrů kolejí. Železniční uzel město spojuje se světem, obkružuje ho, protíná a tvaruje architektonicky i ekonomicky, sociálně, elektromagneticky, smyslově (čichově, zrakově i sluchově).

Jedním z důvodů, proč je pražský ajznbon tak zvláštní, může být to, že vedle dopravy osobní patřila nákladní železniční doprava až do přelomu tisíciletí k lokální atmosféře jako třeba vůně sladu kolem areálů pražských pivovarů. Rozlehlé a tajuplné ajznboňácké zóny se táhly od centra k periférii podél tratí z Libně do Vysočan, za ohradou nádraží na Bubnech, od Knížecí na Zlíchov, na Žižkově, mezi Vršovickými a Michlí. Zvuky posunovaných vagonů a ozvěny hlášení z tlampačů se v noci — kdy bylo větší ticho — rozléhaly až do centra. Většina z těch míst buď zmizela, nebo mizí a České dráhy rozprodávají svoje drahé pozemky developerům.

CD Ajznbon je pokus uchovat alespoň zlomek pražského místopisu, audiomorfologii a poetiku vlaků, tratí, kolejí a nádraží. Pokus o archivaci projevu několika čeledí endemického a ohroženého železničního mikroklimatu. Disk, který máte v ruce, můžete poslouchat jako svébytnou zvukovou kulisu, dokumentární čin, několik hudebních kompozic ve stylu musique concrete, nebo jej použít jako pozvánku k expedici do historie nezaměnitelné zvukové krajiny. Většina zrušených a zmizelých tratí je uložena v archivech na fotografiích nebo na filmovém pásmu, ale málokterý archivář pořizoval a sbíral zvukové nahrávky. Například zvěčnělé Deniso vo nádraží na Těšnově sloužilo osobních vlakům a rychlíkům Severozápadní dráhy mezi Prahou a Nymburkem, nebo Turnovem. Poslední osobák táhla z Těšnova v roce 1972 parní lokomotiva typu 464.1 a obyvatelé Karlína a Libně si podle vlaků, které jezdily v některých úsecích blízko domů, naučili nastavovat hodinky, usínat a vstávat. Říká se, že když vlaky přestaly jezdit, pískat na přejezdech a komíny lokomotiv už nezásobovaly sazemi střechy, parky a pavlače činžáků, lidé kolem trati špatně usínali: to, co se stalo součástí jejich života a rytmu, zmizelo. Majitel bývalého lačyrnictví pan František Šlajs v hospodě nedaleko ulice Na Žertvách slyšoval vlak nadále a vybíhal na ulici, ale na

cházel místo, kde byla trať za závorami prázdná. Když večer ležel v posteli u otevřeného okna, vnímal průjezd dávno neexistujícího vlaku tak zřetelně, že se nakonec rozhodl navštívit neurologa a psychiatra.

K Praze směrem od Plzně vedou koleje podle Berounky a Vltavy a vlak stává na západním, tedy Smíchovském nádraží. Ze Severu — od Ústí a Kralup nad Vltavou — spěchají vlaky skalnatým údolím proti proudu a teprve v Bubenci se horizont otevře, lokomotiva zpomalí na náspu ve Stromovce a brzdí na peróně Holešovického nádraží. Vlaky od Kolína přes Běchovice na Libeň, od Uhřetěvsi k Vršovickému (z Jihu) vjíždí do jiného města. Panorama se objeví směrem od Kladna přes Veleslavín do Dejvic, ze Semerinku od Cibulky přes Jinonice a Žvahov, nebo cestou Prokopským údolím od Holyně na Smíchov. Z každé světové strany pozorujete a nasloucháte jinému městu. Charakter závisí také na tom, jestli posloucháte otevřeným oknem vagonu pozdě v noci, nad ránem, v létě, v zimě, v dešti, v mlze, vyhlíží-li pasažér z pendolina, couráku, motoráku, city elefantu, starého dvoupatráku, z dřevem obložených interiérů vagonů „dobyčkáků“. Podvozky jinak hrkají, pérování v zatáčkách sténá a skřípe, poslouchající vnímá jinak dunění kol přes mosty, průjezd tunelem, pneumatické brzdy na peróně, noční hlasy z překladového nádraží s hlášeními amplionů na vysokých

stožárech v kolejištích v Uhřetěvsi, Žižkově, nebo Libni, ťukání dlouhými kladivky do znělých kotoučů kol vagonů.

Do Ajznbonu se vplouvá letní nocí: Michal Kindernay z kupé zachytil situaci, kdy se vlak zastavil, snad dokonce couvá. Na chvíli zazní zpěv cvrčků, skřípání, odfukování hydrauliky, vrzání podvozků, několikrát šibování soupravy směřující k Hlavnímu nádraží odněkud od Kolína. Druhá stopa je miniatura — portrét železničního mostu s projíždějícím vlakem slyšený přes kontaktní mikrofon, připevněný na konstrukci. Půlhodinový portrét nákladového nádraží Strašnice je fragmentem původně hodinové nahrávky pořízené Slávkem Kwi za mrazivé lednové noci na seřadišti nákladového nádraží ve Strašnicích. Akustika rozlehlé krajiny periferie probleskuje třeskem a ozvěnami nárazníků posunovaných vagonů a polyfonie hlubokého dunění motorů několika diesellových lokomotiv je tajemná a jakoby snová. Jinou atmosféru má koláž z nahrávek nákladového nádraží Žižkov a depa nedaleko točny ve Vršovickách, nebo dokument z Wilsonova nádraží pořízený Peterem Cusackem mikrofonem spuštěným do dutiny kanalizační stoky. Poslední dvě nahrávky jsou snad „dokumentárnější“, slyšíme dění na perónu Hlavního nádraží a v poslední stopě se prolínají dvě časové roviny: nedávno pořízené záznamy se vzpomínkou na dobu kdy ze Smíchovského nádraží odjížděly parní lokomotivy.





Foma

MOŽNÁ JEN NÁHODA...

HRADECKÁ ELEKTRONICKÁ SCÉNA

Uvažovat v rámci malé česko-moravsko-slezské hudební krajiny o lokálních scénách se může zdát nesmyslné, vzhledem k propojenosti a časté migraci aktérů. Někdy to ale může dávat smysl, jak se ukázalo již před lety, kdy jsme se takto podívali na sever Moravy. Tentokrát se do hledáčku dostává Hradec Králové.

Označit část hudebníků jako specifickou „scénu“ je vždy zjednodušující, nikdy ne zcela pravdivé a realitě odpovídající. Ale takový je už náš svět, bažící po přehledných termínech a jednoduchých vymezeních. Titul článku ovšem berte s rezervou, sami někteří níže zmiřovaní hudebníci tvrdí, že nic takového neexistuje. V minulosti se v našich krajích hovořilo například o teplické scéně, slavné roky má za sebou scéna brněnská. V současnosti se dá hovořit snad jen

o scéně ostravské či slezské a své hudební obrození prožívá také Brno. Ne že by na každém okresním městě nebujela nějaká mikroscéna — hudební život v našich krajích je pestrý a neomezuje se na hlavní město — zvenčí jsou však tyto regionální světy většinou neviditelné, mnohdy i ambice lokálních tvůrců končí s hranicí okresu.

Ne tak v Hradci Králové, kde od devadesátých let několik nadšených tvůrců kultivuje místní elektronickou

scénu nejen svou vlastní koncertní aktivitou, ale také prostřednictvím vydavatelství (Ressonus Records) nebo pořadatelskou činností (Menu). K tomu je třeba dodat, že Hradec není žádnou kulturní pustinou, hudební projekty nulových let mohly navazovat minimálně na odkaz kultovního projektu Meat-House Chicago IRA. Město má silnou divadelní tradici, koná se zde Mezinárodní festival Divadlo evropských regionů, který má bohatý hudební doprovodný pro-



Cold Boy Klan

Neutrino

Sonja Neverstop



gram (v posledních letech organizovaný Zdeňkem Konečným, který stojí i za koncertní sérií Menu, pečlivou přehlídkou domácí experimentální elektronické hudby, probíhající od roku 2006). Z Hradce Králové pochází i úspěšné duo Dva, vzešlé z podhoubí hradeckého divadla DNO. Další slavná divadelní skupina z hradecka — Nejhodnější medvědci — je osobou Davida Doubka propojená s projektem Ventolin, kořený v obou zmíněných divadlech má pak skupina Kazety.

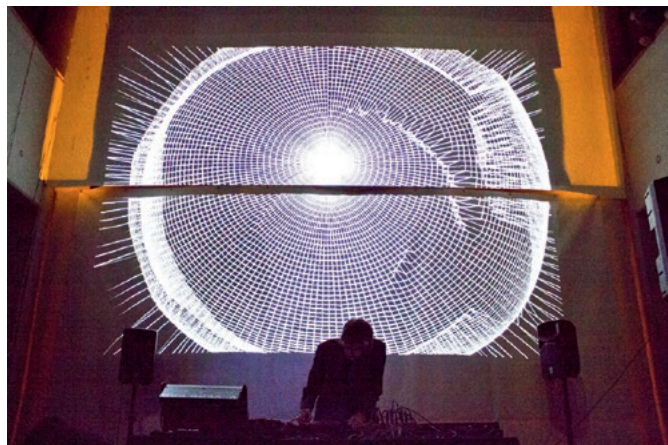
Elektronické roubování

Personálně částečně propojenými, duchovně pak jistě spřízněnými projekty mezi zmíněnou přehlídkou Menu a labellem Ressonus vznikla elektronická mikrocena s kořeny v ambientu, industriálu, ale také triphopu a různých formách progresivní elektroniky. Downtempo a triphopové koření lze dobře vystopovat především v práci Petra Mareše. Mareš známější pod jménem prof. Neutrino je aktivní jako sólový hráč i producent

zhruba od roku 1997. V roce 2004 založil s Davidem Rambousekem label Mufonic, který za své krátké fungování stihl vydat debut Karaoke Tundry a také kompilaci české experimentální elektroniky *Out Of Place Artefacts*. Poté se cesty Mareše a Rambouska na čas rozešly a Mareš zakotvil u pražského labelu Muteme jako sólista i se svým novým projektem Cold-Boy-Klan, ve kterém spolu s Jarošlavem Schejbalem a Janem Karlem roubovali country na hip hopem vyztuženou elektroniku. Mareš pak pokračuje v sólové tvorbě pod jménem Neutrino, respektive prof. Neutrino. V roce 2010 vydal atmosférické album *The Unquiet Invisible*, na kterém kombinuje spiritistické inspirace se stínadelskou mystikou Ši-rokka a svatojakubských stok s otrávenou vodou. Za tvorbou Mareše lze cítit celoživotní uhranutí zvukem labelu Ninja Tune, což se opět projevilo na jeho poslední práci — downtempovém EP *Canal*, na kterém spolupracoval s panamskou vokalistkou Miou Lombardo. Letos také připravil mixtape z nahrávek k 25. výročí dalšího svého oblíbeného labelu — Warp.

Někdejší Marešův kolega David Rambousek založil v roce 2006 vydavatelství Ressonus Records, které je dodnes aktivní a letos dal o sobě vědět dvěma výraznými releasy, albem *AM* amerického projektu Agromaniac a *Dead Grooves* Rambouskova vlastního projektu Selectone. Rambousek pak, spolu s Jiřím Tilgnerem, stojí za projektem *Foma*, který se zvukově nalézá kdesi mezi nahrávkami prof. Neutrina a abstraktnějšími projekty, jako je právě Selectone a Tilgnerovo Katsa.Theo. Z tohoto bodu lze také všechny doposud zmíněné (kromě Mareše) vnímat jako mikrocenu kolem labelu Ressonus. Zvuk vydavatelství je skutečně kompaktní, což svědčí o pečlivé dramaturgii, pravdou ovšem je, že hlavní municí labelu jsou projekty Rambouska a Tilgnera. Rambousek aka Selectone zatím stihl na své značce vydat dvě alba, debutové *Unearthed* a nejčerstvější *Dead Grooves*. Přes osm let, které oba projekty dělí je Selectone stále značkou, pod kterou lze najít kvalitní elektroniku, poučnou, ovšem nikoliv poplatnou trendové

Live: 1× *Foma*, 3× *Selectone*





Selectone

honiče. Obě Rambouskova alba, a to současné snad ještě o něco více, jsou precizní elektronické kusy, které se neštítí groovu, ale nebojí se ani rozpustit do minimalistických repetitivních struktur vtahujících posluchače jako spirála na obalu alba *Dead Grooves*.

Katsa.Theo Jiřího Tilgnera mísí temné elektro s postindustriálními prvky a downtempovými rytmy. Tilgner se sám označuje za „zvukového kolážistu“, a velká část tvorby Katsa.Theo je skutečně vydatně abstraktní, mísící libé i nelibé zvuky, útržky hlasu a konkrétních zvuků. V roce 2010 spojil Tilgner své zvukové koláže a útržkovité beaty s hlasem Milli Janatkové a vydal album *Porto*, nominované na cenu Anděl za alternativní hudbu. Cenu mu však vyfoukli taktéž hradečtí Dva. Na projekt *Porto* navázalo dvoualbum remixů s vynikající grafickou úpravou Davida Rambouska.

Tilgner a Rambousek spojili dále své síly v projektu *Foma*, názvem i logem se odkazujícím k slavné továrně na výrobu fotografických materiálů. Na pevných rytmech a potměšlých elektronice založená hudba obsahuje tradiční psychedelické příměsi analogových zvuků a drobných samplů povědomých z domácích projektů obou členů. Vtipné jsou odlehčené momenty a ozvuky dubstepu a jiné taneční elektroniky. *Foma* je ze všech zmíněných projektů zřejmě ten „nejtanečnější“. Ozdobou nahrávky *Open in Dark Room Only* z roku 2013 je pak vokál hostující Sonji Neverstop.

Praktici s přesahem

Neméně důležitým elementem jako label Ressonus je pak pravidelná klubová noc Menu. Za přehlídkou audiovizuálních projektů vzniklou v roce 2006 stojí Zdeněk Konečný, který svůj koncept „klubovky bez klubu“ nedávno rozšířil o platformu MENU Lab, nabízející workshopy a větší interaktivitu. Akce, vzniklá původně čistě pro lokální projekty se během let proměnila v ojedinělou přehlídku domácích a později i zahraničních elektronické hudby. Konečný zdůrazňuje jako pozitivum, že hranice mezi organizátory a tvůrci se mnohdy stírá a snaží se otvírat akci směrem k novým projektům v regionu. Menu se přirozeně rozšířilo o hostující zahraniční umělce, aniž by zároveň přejalo vychloubavou rétoriku rychlokvašených „mezinárodních přehlídek“ s jedním cizokrajným hostem, co právě projížděl kolem. Za projektem také není cítit žádné agresivní PR, je zřejmé, že Zdeněk Konečný si je vědom limitů regionální akce, tyto však využívá beze zbytku. Menu působí sebevědomě a bez potřeby se vymezovat vůči hlavnímu městu. Je pro mě perfektním naplněním hesla: „Mysli globálně, jednej lokálně.“ Výběr z proběhlých akcí odráží již tři díly Menu sampleru ve virtuální i fyzické podobě na CD ošetřeném produkcí Davida Rambouska. Kromě domácí tvorby z labelu Ressonus odráží tak pečlivá dramaturgie hradecké přehlídky jiné spektrum současné české elektronické produkce.

Kromě všech v úvodu zmíněných hudebníků se samozřejmě na hradecku objevují i nové projekty, nepropojené s okruhem labelu Ressonus, ovšem vědomě či snad nevědomě se blížících k jeho zvuku. I svým názvem to stvrzuje Noví lidé, lovící své zvuky ve stejných potměšlých vodách, ovšem s tím, že „v devadesátých letech neodložili kytary a neřekli si, už nikdy víc“ a v jejich dřevní elektronice je cítit výrazná novovlnná inspirace. Projekt Sítě je už pak téměř výhradně kytarový, svou zasmušilou náladou ale jako by se do společnosti všech výše vyjmenovaných hodil. Ve svém kytarovém ambientu si zcela vystačí bez jakýchkoliv rytmů. Oba zmíněné projekty se od předchozích liší především užitím češtiny ve zpěvech.

Hradecká scéna možná ani neexistuje a možná je jen náhodným setkáním podobně zaměřených jedinců v konkrétním čase, přesto udivuje svou praktičností a pracovitostí a při tom všem nemalou mírou nezávislosti, jak na kvasu hlavního města, či na cool trendech. Přístup jejích protagonistů je přístupem DIY bez punkového dryáčnictví, okázale omšelé estetiky nebo dekadentně rajcovních rekvizit taneční elektroniky. V Hradci Králové vznikají a dějí se zajímavé věci, které zcela skromně a nenápadně přesahují svou důležitostí hranice regionu.

ELECTRO NIKA

25 LET EXPERIMENTÁLNÍ ELEKTRONIKY VE JMÉNU WARP

Název vydavatelství Warp Records je pro mnohé zasvěcené synonymem pro elektronickou experimentální hudbu už celých dvacet pět let. Letos oslaví své čtvrtstoletí fungování ve velkém stylu, a to nikoliv ve svém domovském Londýně, ale trochu překvapivě v polském Krakově v rámci festivalu soudobé vážné hudby Sacrum Profanum. Tam zahrají například Squarepusher spolu se souborem Sinfonietta Cracovia skladby od Oliviera Messiaena nebo Iannise Xenakise, londýnští symfonici London Sinfonietta spolu s nejvýznamnější ženskou protagonistkou labelu – Mírou Calix – zase na oplátku zahrají nejznámější skladby z jejich katalogu a na závěr proběhne večírek za účasti nejzajímavějších producentů, které může Warp Records dnes nabídnout svým věrným posluchačům.

Z parketu do posluchárny

Prvopočátky labelu Warp Records sahají až do roku 1989, kdy se dala do kupy parta tří progresivistů a zároveň iniciátorů nově vznikající experimentální elektronické hudby, která si ze začátku kladla za své cíle přenést výtobytky taneční elektronické hudby ze Spojených států na evropský kontinent. Byli to Steve Beckett, Rob Mitchell a z počátku i producent Robert Gordon, jehož album pod názvem *Forgemasters* bylo zároveň pilotním počinem, jenž odstartoval nepřetržitou pětadvacetiletou historii labelu. Avšak více se o Warp (původně název měl znít Warped, ale kvůli složitější výslovnosti byl zkrácen) začalo v kuloárech mluvit až po vydání jejich kompilace *Ar-*

tificial Intelligence z roku 1992, na které se poprvé objevily osobnosti klubující se na světlo světa elektronické scény.

Bylo to britské duo Autechre, německý DJ a producent Speedy J, kanadský minimalista Ritchie Hawtin, později známější jako Plastikman nebo Dr. Alex Paterson, z tehdy svou kariéru teprve začínajících The Orb. Album se stylově pohybovalo ve vodách právě vrcholící éry detroitského techna a acid housu, avšak notně inspirované ambientní hudbou, ale i new wave či hip-hopem. Tento mix zavalil příčinu vzniku čehosi, co nešlo jednoznačně zařadit do soudobých škatulek hudebních recenzentů. Vznikl žánr, kterému se postupem času začalo říkat IDM, tedy Intelligent Dance Music. I když sami protagonisté se této nálep-

ce dnes povětšinou obloukem vyhýbají a sami raději používají označení electronic listening music nebo stručněji Artcore. Hudební styl primárně neinklinující k tanečnímu parketu, ale zohledňující především poslechový potenciál skladeb vyplývajících z fascinace syntetickým zvukem, který měl evokovat novou éru elektronické psychedelie raveové generace, avšak přestěhovanou z tanečního parketu do chill out-roomů. Nešlo už jen o pouhý trans v rytmu tlukotu srdce (120 bpm), ale pozvolnější a meditativnější průlet jinými světy.

K vlajkovým lodím labelu Warp patří především legendy žánru experimentální elektroniky a IDM – jako jsou už jmenovaní Autechre, Aphex Twin, Squarepusher a Boards Of Canada. Zdárně

Squarepusher



jím však vždy sekundovaly spíše k tanečnějším polohám inklinující Plaid a Nightmares On Wax. Tato jména mají u Warp dveře otevřené kdykoliv a mám pocit, že kdyby vydala třeba i jen dvacetiminutovou skladbu elektronicky zmanipulovaného cageovského ticha, byla by jim vydána v exkluzivním provedení jak na CD, tak na vinylu. K velkým rybám elektronické líhně Warp v současnosti patří dokonce i sám zakladatel ambientní hudby Brian Eno, k jehož odkazu se hlásí většina mladších představitelů značky, kteří v letech sedmdesátých, kdy začal s tímto žánrem experimentovat, nebyli ani na světě. A tak se mu u Warp zalíbilo, že zde vydal již tři své řadové opusy.

V roce 2004 rovněž pod hlavičkou Bleep začal Warp se svou celosvětovou distribucí experimentální elektroniky a příbuzných žánrů. Jako jeden z prvních tak podchytil pomalu odumírající potenciál prodejnosti klasických hudebních nosičů a další možnosti distribuce hudby v digitálních formátech za pomoci internetu. Kromě hudby se label vždy

věnoval i vizuální stránce věci a podílel se jak na produkci klipů svých interpretů, tak nezávislých filmů, které subvencuje a distribuuje do světa.

Od kmitajících neuronů po roboty

Za zlatou éru Warp Records by se dala s jistotou považovat především devadesátá léta minulého století. V té době ještě zřejmě nejvěhlasnější hvězdy vydavatelství — Autechre (pánové Booth and Brown) vytvářeli repetitivně minimalistickou hudbu, která měla za cíl svým hypnotickým zvukem navodit transovní stavy vědomí a unést posluchače daleko do hloubi vesmíru s mimozemskou osádkou na palubě. Postupem času však alba Autechre začala sklouzávat do nepředvídatelných poloh, když se duo pokusilo o převod své hudby do čistě analogového provedení, tak aby měli při svých performancích vždy vše plně ve svých rukách a nespolehali se na žádné přednatočené zvukové fragmenty. Jejich poznávacím znamením se tehdy staly

disharmonické eskapády, elektro-industriální zvuk, a arytmiické beaty, snažící se uniknout jakékoliv komerční zneužitelnosti. Jejich dekonstruktivní hudba by se dala v té době považovat za freejazzové improvizace na poli elektronické hudby či za hudbu freneticky kmitajících neuronů v mozku po požití kyseliny lysergové. Hudba Autechre se objevila například i ve filmu Darrena Aronofského — *Pi* a mimo jiné spolupracovali i s klasiky industriální hudby jako Hafner Trio či Zoviet France. Do krajnosti pak svou hudbu dovedli v klipu *Gantz Graf*, který jim pomohl vytvořit britský designer Alex Rutherford a kde se pokusili o synchronizaci zvuku a obrazu v tom smyslu, že grafický objekt reaguje a modifikuje se dle zvukových pulsací v trojrozměrném prostoru. V pozdější fázi se snažili, po vzoru Briana Ena, i o generativní hudbu, ale jejich alba byla těžko stravitelná i pro jejich nejodolnější fanoušky, možná proto aktuální alba se zase postupně vrací více k větší posluchačské čitelnosti a vstřícnosti.

Za dalšího klasika stáje Warp, který letos vydává zhruba po třinácti letech nové album, lze považovat excentrického podivína Richarda D. Jamese, známějšího pod nickem Aphex Twin. Uvedl se v raných devadesátých letech dvěma dvoualbumovými kompilacemi *Selected Ambient Works*. Tehdy se o něm hovořilo jako o geniálním dítěti, excelujícím mezi sci-fi estetikou a klasickou hudbou, který se nebál živě zahrát třeba uprostřed australské pouště. Později se však radikálně odklonil od původně meditativnějších acid ambientních opusů k drill and bassové komplikovanosti s dávkou sobě vlastního rošťáckého humoru a rozháraně provokativní melodiky, aby následně řádně prozkoušel možnosti ohýbání frekvencí analogového syntezátoru na své jedenáctidílné EP sérii *Analord*, to již pod pseudonymem AFX a na své značce Reflex Records.

Tom Jenkinson tvořící pod pseudonymem Squarepusher je zřejmě vedle Autechre albově nejaktivnějším depositem Warp, který neměl mezi svými opusy žádnou delší pomlku. Klasicky vyškolený jazzový muzikant plynule navázal na svého objevitele Aphex Twin, který ho k Warpu přivedl. Svou schopností hrát své ekvilibristické baskytarové eskapády živě, tak drill and bassový zvuk posunul o notný kus dál. Podařilo se mu skloubit neživý elektronický arsenál s prvky freejazzových improvizací, naprogramované strojové algoritmy s „živým“ nástrojem. Jeho posledním počinem je v současnosti projekt *Music For Robots*, který vznikl za podpory japonských vývojářů, kterým se podařilo vyvinout velmi sofistikované humanoidní roboty schopné věrně reprodukovat Jenkinsonovy hudební partitury. Tím vlastně celý problém obrátil naruby. Už nepotřebuje hrát jako stroj, ale stroje naučil hrát jako on.

Přírodní pulsace, pokřivený hip-hop i zmutovaný soul

Zásadním projektem experimentální elektroniky je bezesporu i dvojice producentů ze Skotska — Boards Of Canada, kteří svou hudbu vytvářejí už léta ve starém vojenském bunkru, který si kdysi zakoupili. Jejich opus magnum je zřejmě album *Geogaddi*, kde kombinují melodické glitchové zvukové struktury s hip-hopovou rytmikou. Boards Of Canada svou hudbu vytvářejí za pomoci elektronické syntézy, kterou však opět přefiltrovávají přes rozličné analogové procesory, které tím jejich zvuk zateplují a tím oživují. Duo Boards Of Canada vytváří rovněž s oblibou hudební doprovod pro přírodopisné dokumenty a vesměs celá jejich produkce se nese v duchu přírodních témat a ekologického myšlení.

Výraznou persónou v historii labelu je i americký producent Guillermo Scott Herren známý jako Prefuse 73, jenž dokázal, že i hip hop může mít svou konceptuální podobu. Dnes ho lze považovat za zakladatele žánru, jenž novinářské kruhy nazývají glitch-hop. Je pravdou, že i další významní tvůrci zvuku z Warp byli u zrodu toho, čemu se později začalo říkat glitch estetika, která vycházela ze zdánlivě vedlejších, poruchových událostí při tvorbě hudby, přetavených v klíčový hudební materiál. Postupem času se však Prefuse 73 od tohoto směru odklonil a vytváří experimentálnější poslechovou hudbu rezignující na rytmický potenciál. Byla by škoda opomenout ani eklektického electro mága Chrise Clarka, který zdárně svou tvorbou uniká všem škatulkovým zařazením nebo na svérázného fun-

ky klauna a krále zmutovaného soulu Jamie Lidella, jenž dokázal s těchto retro stylů vyždímat poslední kapku životadárné šťávy.

Rukama značky Warp postupně prošla i další jména, z nichž některá byla aktivnější spíše v počátcích — jako acidoví freakové LFO, dubem ovlivnění Seefeel, ze showgaze scény vzeší Broadcast nebo electroclashoví Two Lone Swordsmen. Svou životní periodu si zde zažili i obskurní hip-hopoví Antipop Consortium, nebo svérázný finský písničkář Jimi Tenor. Jedno album si zde vydal například i známý noiseový harcovník Russell Haswell. Nahrávky z labelu Warp tak zásadně proměnily kupříkladu i sound slavných indie rockerů Radiohead, kteří pod jejich vlivem postupně přešli od kytar k elektronickému zvuku na albu *Kid A*, u něhož už zůstali, ačkoliv u Warp nikdy nic nevydali.

Rozhozená síť imperia

I když doménou vydavatelství Warp byly vždy elektronické beaty, které nikdy tak zcela neopustilo, má ve svém katalogu dnes i významné opusy z jiných zákoutí hudebního univerza, kterým se začal více věnovat na přelomu tisíciletí. Tím dalo jasně najevo, že stále reflektuje současné hudební dění, které se mezitím rozrostlo jako pavoučí síť všemi myslitelnými směry a zákoutími. Warp se tak dnes může chlubit post- a alt-rockovými ikonami ovlivněnými především érou šedesátých a sedmdesátých let, jakými jsou Grizzly Bear, Battles nebo Darkstar, případně k folktronicě směřující producent Bibio. Ve své stáji má Warp dnes však i současnou generaci mladých progresivních producentů, vycházející převážně z avantgardního hip-hopu jako eklektický wonky producent Flying Lotus, jogín a vypravěč Gonjasuñi, či nezařaditelní taneční vtipálci !!! . Pod křídly Warp však dnes našla své útočiště i nejmladší linie producentů, jenž jsou ovlivnění aktuálními styly — dub step, grime anebo trap a to Rustie, Hudson Mohawke, Patten...

Do této chvíle mají lidé z Warp Records na svém kontě přes dvě stovky hudebních projektů, bezmála tři sta hodin hudby a dvacet šest filmů. Dost na to, aby to mohli zabalit a už se jen kochat svou minulostí. Nicméně Warp Records i po těch letech, stejně třeba jako ve stejné době vzniklý londýnský label Ninja Tune (ten si od začátku pohrával s obdobnými hudebními premisami), ani dnes neusíná na vavřínech a dává o sobě vědět dalšími počiny, které neustále nutí kritiky i fanoušky přehodnocovat možnosti a hranice současné, už zdaleka nejen elektronické hudby. A to i přes tragickou událost v historii fungování vydavatelství, kdy Rob Mitchell podlehl v roce 2001 rakovině. V současné době zbyl ve vedení labelu z původní trojice již jen Steve Beckett, pro něhož bylo jistě tenkrát těžké rozhodnutí, pokračovat v započatém díle dál. Dnes můžeme děkovat osudu, že se tak stalo, a na svět tak přišly spousty dalších zásadních počínů. Z jistého hlediska se Warp stal symbolem pro avantgardní taneční elektroniku, i když její hranice už dávno překročil mílovými kroky. Svým zvukem jí však vždy předurčoval směr a neustále pro ni vytváří konkurenceschopnou alternativu, podle níž dodnes opisuje zbytek hudebního světa.

www.warp.com
www.bleep.com



DVOJJEDINÁ TVÁŘ VIRTUOSOVA



David Tudor 1955 a 1988

David Tudor byl prvním a dlouho jediným interpretem, který se systematicky a výhradně věnoval avantgardní hudbě. Chvalozpěvy dlouhé řady skladatelů, jejichž díla Tudor prováděl, potvrzují nejen jeho nebývalé nadání dokonale splnit jejich požadavky zapsané do not, nýbrž i úžasný cit při realizaci hudby, která v sobě obsahovala velkou dávku neurčenosti. David Tudor na rozdíl od mnoha jiných interpretů nikdy přímo nespolupracoval při realizaci skladeb s jejich autory. Byl spíše jejich nezávislým zprostředkovatelem mezi skladatelem a posluchači. John Cage o něm říká: „Nikdy jsme se spolu nebavili o tom, jak skladbu provést. Vždy jsem vycházel z toho, že dokáže cokoli. A když jste jej pak uslyšeli, věděli jste, že je tomu tak.“ Morton Feldman jednou předal Tudorovi svoji novou partituru se slovy: „Pak přijdu na koncert a zažiju zázrak.“ A Earle Brown doplňuje: „Starali jsme se o svoje věci a David o svoje, nikdy jsem spolu s ním na žádné skladbě nepracoval. Nikdy mi neříkal, jak mám psát, a my jsme mu nikdy neříkali, jak má naši hudbu hrát.“ Dokonce i Karlheinz Stockhausen, jenž s Tudorem intenzivně diskutoval o roli interpreta, s ním nikdy svoje skladby nezkoušel, i když byl známý svým pedantstvím a obrovskými nároky na interpreta. David Tudor zcela naplňoval představu Johna Cage o třech na sobě nezávislých světech – světu skladatelském, interpretačním a posluchačském.

Otázka: *Pracujete jako skladatel, ale i jako performer. Oddělujete od sebe tyto dvě činnosti?*

Odpověď: *Ne, neodděluji. Pokud není daná formální struktura, provedení díla znamená provádění možností, které jsou před vámi. A tím se to, co je před vámi, stává kompozicí. A když z toho vyjdete, vybíráte mezi možnostmi to, co chcete, aby se objevilo, a vaším úkolem je zařídit, aby se tyto věci objevily. Takže když se neobjeví v jednom okamžiku, ale mohou... zkusíte to jindy. První volbou je, jak rozmanité to chcete mít. Takže se snažíte způsobit, aby se věci staly, anebo to připravit tak, aby se mohly stát. (David Tudor, rozhovor s Johnem Davidem Fullemanem, Stockholm, 31. června 1984)*



John Cage a David Tudor

Dejte to Davidovi a uvidíte, co se stane.

David Tudor. David Tudor a John Cage. David Tudor. Na samotném počátku bylo několik náhod, které umožnily setkání, jež se ukázalo jako osudové. Když byl John Cage v roce 1949 ve Francii, začal se intenzivně zabývat hudbou Pierra Boulezze. Do Spojených států s sebou přivezl Boulezovu partituru skladby *Deuxième Sonate*, jejíž první vydání získal v Paříži a pokoušel se pro ni nalézt vhodného interpreta. Tehdy se Cage právě seznámil s Mortonem Feldmanem, jemuž ukázal rukopis. Feldman se s partiturou důkladně seznámil a prohlásil, že jediným klavíristou, který může tuto skladbu hrát, je David Tudor. Do té doby Cageovi neznámý klavírista se pustil ihned do práce, avšak nikoli pouze na hudbě samotné. Začal se učit francouzsky, aby mohl číst Artauda, Chara a Mallarmého v originále, vše s cílem ponořit se co nejintenzivněji do atmosféry Boulezovy skladby. Cage našel v Davidu Tudorovi skvělého interpreta nejen Boulezovy sonáty, ný-

brž i skladeb vlastních a skladeb svých ostatních kolegů tzv. newyorské školy — Mortona Feldmana, Christiana Wolffa a o něco později Earla Browna. Tehdy vznikaly první Feldmanovy grafické partitury a Cage pracoval na *Music of Changes*. Bylo jasné, že se s Tudorem objevil nejen ideální interpret, ale zejména člověk naladěný na stejnou vlnu.

Přestože se David Tudor proslavil jako klavírista zabývající se avantgardní soudobou hudbou, začínal původně jako skladatel. Komponování se věnoval již od mládí, avšak svoje skladby si nechával jen pro sebe, neboť je nepovažoval za originální. Místo toho se intenzivně věnoval hře na klavír. Jako mimořádně nadaný varhaník ve svých třinácti letech zahrál snad všechno, co bylo pro varhany kdy napsáno. Ve svých necelých třiceti letech dokázal zahrát všechno, co bylo napsáno pro klavír. Rozhodl se však, že se bude věnovat pouze nejnovějším klavírním skladbám. Byl vždy mnohem víc než „pouhým“ interpretem. Když začal John Cage pracovat na své skladbě *Williams*

Mix, byl objem práce natolik rozsáhlý, že se David od něj naučil veškeré kompoziční techniky a na vzniku skladby se spolu s Earlem Brownem přímo podílel. Kromě skladatelské práce spočíval jejich příspěvek i v pozdějším časově náročném střihání a editování pásků, na němž spolupracovali s Louisem a Bebe Barronovými.

Blízké přátelství Davida Tudora s Johnem Cagem bylo stvrzeno. V mnoha následujících letech psal Cage svoje klavírní skladby s představou, že jejich jediným interpretem bude právě David Tudor. Při některých koncertech vystupovali v klavírním duu. Na legendárních kurzech v Darmstadtu v roce 1958 vystupoval David Tudor nejen jako klavírista, nýbrž též jako přednášející. V té době se před Tudorem otevíralo velké interpretační pole „otevřených skladeb“, v nichž hraje velkou roli právě interpret při vytváření struktury závisící na jeho volbě. V témže roce vznikla Cageova nejznámější skladba z období „neurčenosti“, a to *Koncert pro klavír a orchestr*. Nejpozoruhodnější byl Tudorův vrozený cit zahrát

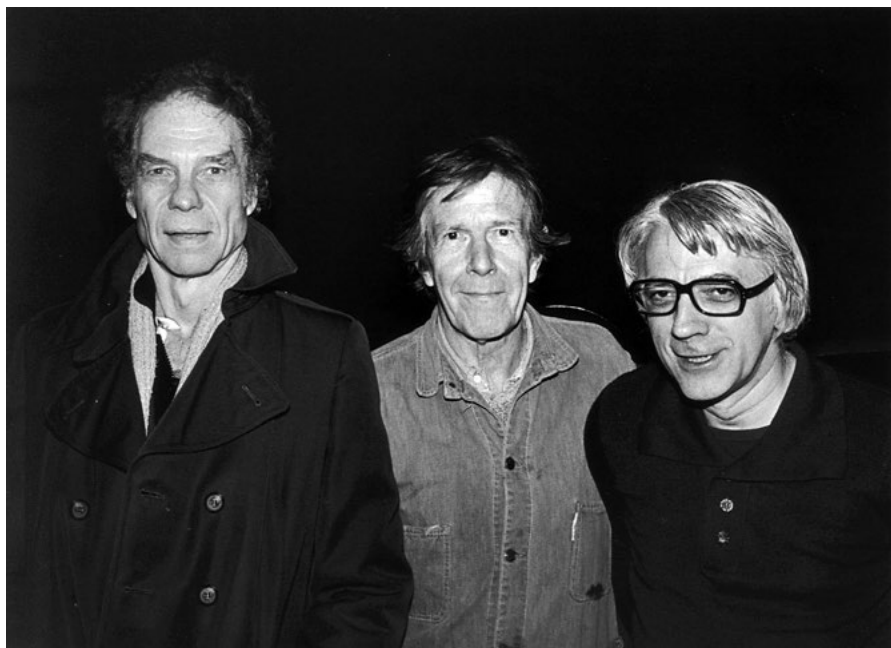
noty s naprosto rozdílnou dynamikou bezprostředně po sobě. Právě tento způsob hraní, tolik nepodobný tomu, jak se klavírní skladby dříve prováděly, byl pro „neurčené“ skladby charakteristický. I ty v notaci nejobtížnější pasáže se v Tудо-

známými nebo zjistitelnými parametry, které lze změřit — s časem, který lze bez problémů stanovit pomocí chronometru, s tónovou výškou, kterou lze rovněž zjistit a pomocí elektroniky zachytit velmi jemné frekvenční rozdíly, anebo s in-

silent piece věnován Irwinu Kremenovi, uvedl to Cage na pravou míru s tím, že první exemplář byl věnován právě Davidu Tudorovi. Ačkoliv tato radikální skladba způsobila tolik dezinterpretací, Tudor o ní naprosto spontánně a jednoznačně uvádí: „Tento kus jsem vždy vnímal jako skladbu a rozuměl jsem i tomu, jak byl složen. Ačkoliv partitura neobsahovala žádné noty, vždy jsem trval na tom, že každá jednotlivá nota byla skutečně složena a je třeba ji tudíž zahrát“. Cage k tomuto rozhodnutí dospěl podle *I-tin-gu* — na první položenou otázku týkající se vztahu sudých a lichých čísel po hození mincí obdržel Cage odpověď, že má použít výhradně sudá čísla. Kompoziční postup byl stejný jako u skladby *Music of Changes*, u níž sudá čísla znamenala žádné tóny. Sólový part jedné ze svých nejslavnějších skladeb, *Koncertu pro klavír a orchestr* psal Cage rovněž pro Davida Tudora, který jej uvedl při premiéře v newyorské Town Hall u příležitosti pětadvacátého výročí skladatelské práce Johna Cage.

Byl to právě John Cage, jenž kongeniálního interpreta svých skladeb neúnavně povzbuzoval k vlastní tvůrčí práci. Absolutní identifikace Davida Tudora s avantgardními klavírními díly se postupem času rovněž proměnila. Stalo se tak jednoduše proto, že Tudorovou bytostnou vlastností bylo nevracet se zpátky, neopakovat se. Později hru na klavír opustil úplně; bylo to v určitém okamžiku nezvratné rozhodnutí, že vše už tady bylo a je třeba jít dál. Lépe řečeno — Tudor se vrátil zpět, ale na jiném místě, neboť kdysi s komponováním začínal a teprve později se stal klavíristou. „Během své dráhy jako klavírista jsem se vždy pokoušel objevit na klavíru nové zvuky. A když jsem se rozhodl komponovat, chtěl jsem zase slyšet zvuky, které jsem neznal, a klavír byl tím posledním, čím jsem mohl realizovat to, co jsem chtěl. Hry na klavír jsem se vzdával postupně, až jsem se jednoho dne ráno probudil a neměl jsem žádný pocit viny.“

Důležitým mezníkem pro Tudorův přechod k elektronické hudbě a jeho přerod z virtuosního klavíristy ve skladatele byla Cageova skladba *Cartridge Music*. Tato skladba byla pevnou součástí Cageova a Tudorova společného repertoáru v šedesátých letech, a právě zde lze spatřovat počátky Tudorovy fascinace elektronikou. Tehdejší gramofonové přenosky byly opatřeny drážkou, do níž se pomocí malého šroubku upevňovala jehla. Místo jehly však Tudor použil spirálové pružiny, větvičky nebo kousky kovu, které pak umožnily při koncertních situ-



Merce Cunningham John Cage David Tudor

rově provedení projasnily, ačkoliv velmi snadno může dojít k jejich zkreslení, a tím i znehodnocení celé skladby.

David Tudor obědval jednou v Black Mountain College. K jeho stolu si přisedl student a začal se ho vyptávat. David Tudor pokračoval v jídle. Student pokračoval v kladení otázek. Nakonec na něj David Tudor pohlédl a řekl: „Proč se ptáš, když to nevíš?“ (John Cage, Neurčenost; z knihy Silence)

Jako jeden z příkladů pro neopakovatelný Tudorův interpretační přístup lze uvést jeho řešení pro partituru Cageovy skladby *Variations II*. Když ji obdrží konvenční hudebník, většinou vůbec neví, jak začít. Partitura se skládá se z mnoha průsvitných papírů, kdy na každém z nich je pouze jeden bod nebo jedna čára. Průsvitné papíry se mohou libovolným způsobem překrývat a následně jsou z bodů vedeny svislé čáry ke všem ostatním čarám a za použití všech možných měřicích přístrojů stanoveny parametry každého jednotlivého zvuku. Tudorovo originální řešení této partitury spočívalo v tom, že nezačal se

tenzitou, již lze změřit a číselně vyjádřit. Avšak co změřit nelze, je zvuková barva. Před započatím práce na partituře se Tudor záměrně rozhodl použít neznámý parametr, aby se ze známého stalo neznámé, a nikoli obráceně. Při hledání pravidla pro zvukovou barvu vycházel z toho nejjednoduššího, co o zvukové barvě jako takové lze říci: je buď jednoduchá, nebo komplexní. A podobně postupoval i v případě parametrů, které bylo možné stanovit exaktně. Přínos skladatele se zde rovná přínosu interpreta, který představuje svou vlastní ideu důležitou k provedení skladby a obnáší přinejmenším stejné množství času a práce. Nelze vlastně uplatnit nic z toho, co hudebník zná a umí — pokaždé začíná s čistým stolem.

John Cage mnohokrát ve svých statích přiznával, že při komponování myslel právě na Davida Tudora jako na jediného interpreta svých děl. Ba co víc, že usiloval o to, aby napsal takovou skladbu, která by pro Davida byla zajímavá a nová. Byl to David Tudor, který se stal prvním interpretem Cageovy slavné „tiché“ skladby *4'33"*. Přestože některé dřívější prameny uvádějí, že byl

REVOLVER REVUE

JIRÍ KOLÁŘ – Vachtová, Karlík, Šlajchrt, Formánek + fotografie
Hrabal + Kolář – NAROZENÍ 1914 – ROZHOVOR – Karlík – Špirit
Borkovec, Zelenka – PRÓZY / BÁSNĚ – Částka, Rajchman, Bátor
DENÍKOVÉ ZÁZNAMY – Holcová / Drda – BONDYOVÁ
Macháček – MONOTYPY / Hauková – FOTOGRAFIE – Langerová
NOVÁ PÍSMO / Lomová – ATELIÉRY / Haloun – KNIŽNÍ EDICE
COULEUR – kritické reflexe a glosy a další



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

SVĚT A DIVADLO



KDO MÁ NEJLEPŠÍ CENU?

VYŠETŘOVÁNÍ A SPIKNUTÍ: Luc Boltanski / CENY
ALFRÉDA RADOKA + anketa kritiků / RACEK A JINÍ
PTÁČCI: i Méliès, Dechovka a Šedá sedmdesátá /
SPITFIRE DEVIACE S KRIZÍ: Krevety, Antiwords / VŠUDE
ŽIJTE ITÁLIE: Pountney... Verdi, Rossini, Donizetti /
DRAMA NA BRITSKÉ PŮDĚ: Greig, Harrower, Hurt,
Shakespeare / IZRAEL MÁ TÉMA: v zemi / A HOLANDSKO
MINSK: na neposlušné děti / S.d.Ch: UNIVERZÁLNÍ
TOALETA (hra o ceny) / Beppe Grillo /
Dřížhal & Vodička: MORCEC & HÁDRY

01

SAD2014

TO CHCE KAMELKU, MŇAM, A UŽ JE TAM

VYŠETŘOVÁNÍ A PROBLÉM: Luc Boltanski / PO
RADOCÍCH: Dora Videníková, Karel Dobrý a Rusko
v Ostravě / ÚCHYLKY PSYCHÓZ: Řekni něco, Mission,
Faith a Psychóza ve 4.48 / TŘIKRÁT DVA: Curych,
Düsseldorf, Budapešť aneb od Fausta k Dětem
slunce / PROTOKOLY: Rimini Protokoll a model 1:1
/ NA KONEČNÉ: v Celetné a O'Rowe v rozhovoru /
O'Rowe: TERMINUS / La Smorfia: nová neapolská
komika / Dřížhal & Vodička: Morcec & Hádry 2

02

SAD2014

SVĚT A DIVADLO



GE GE GE GE GÉNIUS

VYŠETŘOVÁNÍ A ZLOČIN: Boltanski / ZÁŘE Z KLDNA:
Daniel Příbyl a Přízraky / I POVYK BOHYŇ: v Dlouhé
a ve Zlíně / NORMY SE ZMATKY: D'EPOG, Milo Rau
a Punchdrunk / BALANC IMAGINACE: Fet a Mä,
Subliminati corporation a Julien Cotteureau / HRDINKY:
Jendřa, Mimi a Eyrová / VRAŽDĚNÍ...: Amadeus, Moc Art,
kryptický svět / ...A DRAMATIČTÍ „RADOCI“: i Šotek
/ MILAN UHDE: MOC ART ANEB VŠEHO MOC ŠKODÍ /
S.d.Ch.: DUCHOVNÍ SMRT V BENÁTKÁCH / Jižan Antonio
ALBANESE / MORCEC & HÁDRY 3: Zlobivé prasátko

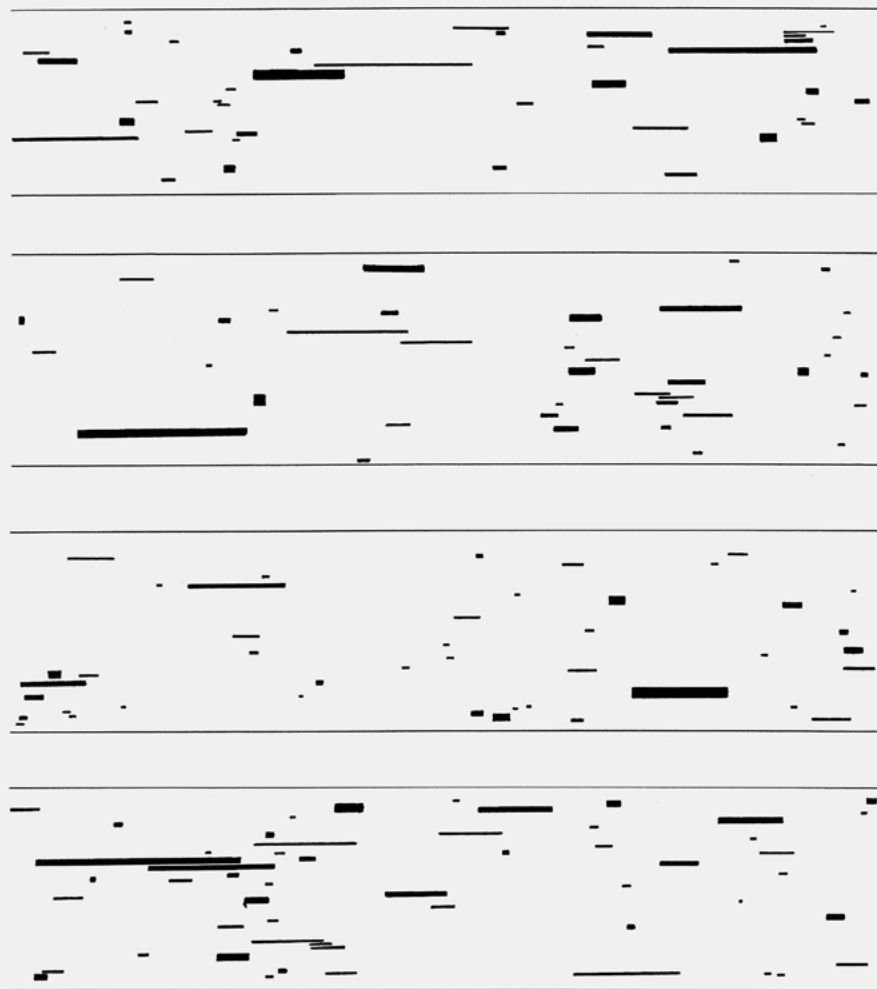
03

SAD2014

4 SYSTEMS

for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earl Brown



May be played in any sequence, either side up, at any tempo(s). The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Earl Brown

Earl Brown: 4 Systems for David Tudor

acích zesilovat velmi tiché zvuky, které by jinak zůstaly neslyšitelné. Už ve výše zmíněné Cageově skladbě *Variations II* použil Tudor kromě upravených gramofonových přenosů kontaktní mikrofony uvnitř klavíru. Vznikla jakási metapartitura nestanovující žádný konkrétní hudební materiál ani určitý postup při výběru, kdy má být ten který materiál použit. Tudorova realizace se již zde velmi přibližovala vlastní kompozici. Ve spolupráci s techniky Bellových laboratoří a dalšími technicky zdatnými skladateli, jako byl např. Gordon Mumma, si Tudor postupně osvojil technické dovednosti a stále víc se zabýval o nové akustické možnosti. Během

několika let vznikla velká sbírka rozmanitých elektronických přístrojů — směšovačů, oscilátorů a ekvalizérů rozmístěných na velkém stole a vzájemně propojených zmetřít kabelů. Vznikl tak pověstný Tudorův stůl, který se stal nepostradatelným při vzniku a realizaci jeho skladeb. Jednotlivé součásti byly velmi často používány zcela v rozporu se svou původní funkcí. Jedním z prvních takových experimentů bylo, když Tudor použil vstup jednoho z přístrojů jako výstup. „Pracoval jsem s elektronickými zvuky, ale moje vize elektronické hudby byla začít na konci a vrátit se na začátek. Začal jsem tedy s reproduktory a pokoušel se je oživit —

každý jednotlivý reproduktor měl být jedinečným nástrojem. To mě přivedlo do situace, v níž jsem měl pocit, že hudba skládá sebe sama. Když totiž hrála pomocí takového reproduktoru, byl to právě tento reproduktor, jenž mi sděloval, které zvuky chce a které zvuky jsou pro něj nevhodné.“

Skladba *Rainforest*, jejíž první verze pochází z roku 1968, je jedním z prvních a zároveň nejznámějších Tudorových projektů. Jedná se o otevřenou skladbu, jejíž realizace je velmi variabilní. V původní formě se jednalo o jediný vstupní signál, který byl rozdělen do jednotlivých reproduktorů. Reprodukory představovaly orchestr, přičemž každý jednotlivý reproduktor měl svůj vlastní zvuk. Skladba byla původně koncipována jako instalace pro Washington Square Park. Právě mezi touto Tudorovou skladbou a již zmiňovanou Cageovou *Cartridge Music* je velmi úzký vztah. Obě skladby používají předměty, které jsou používány jako mechanické filtry nebo reproduktory. Podle autorových slov se může na provedení skladby podílet libovolný počet interpretů a použít jakýkoliv vstupní signál (s výjimkou komponované hudby). V roce 1972 vytvořil David Tudor k provádění této skladby soubor složený z účastníků letního kurzu Nové hudby v New Hampshire nazvaný *Composers Inside Electronics*, který sehrál zejména v Tudorových dílech ze sedmdesátých a raných osmdesátých let významnou roli. Někteří z členů tohoto seskupení se dále podíleli na vývoji směrových a pohyblivých reproduktorů vycházejících ze základní myšlenky *Rainforest*.

Mary Carolyn Richardsová a David Tudor pozvali několik přátel na večeři. Bylo mi potěšením být mezi nimi. Po jídle jsme si sedli a povídali si. David si sedl do kouta a něco dělal s papírem, asi to mělo co do činění s hudbou, ale nejsem si jist. Po chvíli se rozhovor přerušil a někdo se zeptal Davida: „Proč se k nám nepřipojíš?“ Odpověděl: „Já jsem pořád s vámi. Tohle je můj způsob, jak vás bavit.“ (John Cage, Robert Rauschenberg, umělec a jeho dílo; z knihy *Silence*)

Na světové výstavě Expo 1970 v Osace měl Tudor možnost podílet se na projektu v Pepsi Pavillonu nazvaném „Experimenty v umění a technice“. Projekt obsahoval přehlídku multimediálních projektů s pozoruhodným ozvučovací systémem, který obsahoval rozsáhlý soubor nahraných zvuků, přepínací automatiku pro sedmatřicet reproduktorů a osm modulů určených k transformaci zvuku, je-

jichž autorem byl Gordon Mumma. David Tudor vytvořil pro tento projekt celkem deset různých skladeb, z nichž pouze čtyři jsou zdokumentovány. Dvě z nich, *Anima Pepsi* a *Pepsibird*, jsou živé mixy konkrétního materiálu, s jehož pomocí měly být zkoumány prostorové vlastnosti ozvučovacího systému. *Pepsibird* se skládá z přirozených kmitů vydávaných např. netopýry, mozgovými vlnami, neuronovými bouřemi apod., které jsou běžně neslyšitelné. *Anima Pepsi* evokující svým názvem *Anima mundi*, duši světa, se skládá téměř výhradně z rozpoznatelných hlasů zvířat (opic, moskytů apod.). K těmto technikám se Tudor David Tudor vrátil v době, kdy připravoval elektronický part pro skladbu *Ocean* určenou pro taneční soubor Merce Cunningham Dance Company — rozsáhlé dílo pro orchestr a elektroniku, na němž pracoval John Cage až do své smrti. Pro obě uvedené skladby jakož i pro skladbu *Ocean* je charakteristický mix hudebního materiálu nahraného na magnetofonový pás, který je dále elektronicky zpracováván či ponechán v původní podobě.

Další skupinu tvoří Tudorovy skladby vznikající pomocí elektrických obvodů s fázově posunutými zpětnými vazbami. Tento způsob skladatelské práce je pro Tudorovo dílo zvlášť významný. Zpětná vazba je zde jediným zvukovým zdrojem. Až do příchodu digitální techniky bylo třeba při výrobě elektronických zvuků používat různé kombinace oscilátorů, generátorů šumu, filtrů a zesilovačů. Spektrum oscilátorů a generátorů šumu má jednoduchý tvar, amplituda složek mohou být stejné (bílý šum) anebo se při zvyšující frekvenci zmenšují (trojúhelníkové, pravoúhlé nebo pilovité kmity). Vokální a jiné reálné zvuky se naproti tomu často vyznačují spektrem, které se se stoupající frekvencí nemění rovnoměrně, nýbrž vykazuje typické formantové charakteristiky v různých frekvenčních oblastech. Tudorovým přáním bylo nalézt elektronickou zvukovou barvu s těmito formantovými vlastnostmi, o což se pokoušel nejrůznějšími způsoby. Některé skladby se již svými názvy, jako např. *Forest Speech*, *Phonemes* či *Dialects*, přímo vztahují k příslušným vokálním jevům. Tudor vyvinul „podle sluchu“ speciální techniky k dosažení nepravidelných spekter v rámci elektronických obvodů. Jeho způsob práce spočíval v používání rozmanitých elektronických obvodů se zpětnými vazbami, které se chovaly zcela autonomně a velice proměnlivě až chaoticky. Tudorovy elektronické obvody vykazují podobné vlastnosti jako Chuův oscilátor

nebo vlnovody používané pro digitální modely akustických nástrojů. Jednoduchá zpětná vazba vznikající kombinací mikrofonu a reproduktoru obvykle vytváří jediný tón. Tónová výška je určena vzdáleností mikrofonu a reproduktoru a rezonančními vlastnostmi příslušného prostoru. Ve skladbě *Microphone* použil Tudor kruhový modulátor a proměnil jeden tón v komplexní množství tónů. Kruhový modulátor vyrábí součtem a rozdílem frekvencí všech součástí dvou vstupních signálů signály nové. Při zpětné vazbě se tento postup stále opakuje, čímž dochází ke vzniku širokopásmové zvukové masy. Později využil Tudor poznatku, že frekvence zpětné vazby je možné ovlivnit fázovými posuny. Při pečlivém vyladění tak docházelo k vytvoření elektronicky nestabilní situace, která měla svoji vlastní dynamiku. Tento postup byl klíčový pro vznik řady skladeb, např. *Untitled* a zejména legendární *Toneburst*.

Během skladatelské činnosti pořídil David Tudor celou řadu dokumentů popisujících vlastní skladby. Většinou se jedná o základní schémata zapojení, která však jsou jako notace velmi neúplná a obtížně srozumitelná. Jsou to spíše autorovy představy a vlastní poznámky než způsob zápisu, jak kompozice realizovat. U některých přístrojů, které jsou v diagramech uvedeny, není jisté, zda vůbec kdy existovaly. Diagramy představují spíše úmysly a plány než soupis skutečného technického vybavení. Tudor téměř vždy používal jednoduchý spínač, který mu umožňoval spojit konfiguraci vstupních signálů s libovolnou konfigurací vstupních signálů. Schémata jsou koncipována tak, že neodkazují nevyhnutelně na konkrétní zapojení, čímž ještě přispívají k mnohoznačnosti. Potenciální interpret Tudorova díla se tedy musí vypořádat nejen nároky na hráškovou dovednost a technickou zdatnost, nýbrž i s dobrodružným postupem při realizaci Tudorových metanotací.

Podobně jako práce Tudorových spolupracovníků Johna Cage nebo výtvarníka Roberta Rauschenberga, který s oběma na mnoha projektech spolupracoval, se skladatelské dílo Davida Tudora vzpírá jakémukoliv zařazení. Je naprosto originální a předjímá velký rozmach nejrůznějších elektronických kompozic v osmdesátých a devadesátých letech na akademické scéně, jakož i fenomén živě hrané elektroniky zejména v neakademickém hudebním světě. Nemá žádné přímé pokračovatele, ale stále znovu inspiruje řadu mladých autorů, ať již v oblasti živé elektroniky

nebo propojení umění se světem techniky. Stát se interpretem Tudorova díla však neznamenal realizovat partitury, ale rozvíjet myšlenky a klást si otázky po vhodném provedení, které může být od původních verzí ve výsledku zcela odlišné, avšak musí odpovídat autorově experimentální praxi. Jedno je však jisté: David Tudor, geniální klavírní virtuos a později výjimečný skladatel, na „světo“ interpreta stále čeká.

Výběr z diskografie:

- Indeterminacy: New Aspect Of Form In Instrumental And Electronic Music, Folkways Records, 2LP/2CD, 1959/1992 (John Cage: četba, David Tudor: klavír)
- Piano Avantgarde, hat ART, CD, 1996/1996 (John Cage, Cornelius Cardew, Franco Evangelisti, Bo Nilsson, Henri Pousseur, Christian Wolff a jejich klavírní díla v podání Davida Tudora)
- Microphone, Cramps Records, LP/CD, první vydání 1978 (dva mixy elektronické skladby Davida Tudora)
- Rainforest IV, Edition Block, LP, 1981 (verze pro výstavu *Für Augen und Ohren*, Akademie der Künste, Berlín, 1980)
- Pulsers/Untitled, Lovely Music, LP/CD, 1984/1996 (dvě elektronické skladby Davida Tudora)
- David Tudor plays Cage & Tudor, Ear-Rational Records, CD, 1993 (David Tudor hraje sólo pro klavír Johna Cage a svoji skladbu Neural Synthesis No. 2)
- Neural Synthesis Nos. 6–9, Lovely Music, 2CD, 1995 (dvě verze pozdní Tudorovy elektronické skladby určené pro dva hudebníky a šestnáctikanálový reproduktorový systém)
- Rainforest, Mode, CD, 1998 (verze I a IV)
- Rainforest II / Mureau, New World Records, 2CD, 2000 (živá nahrávka Davida Tudora a Johna Cage v Brémách z 5. května 1972)
- Music of Changes, hat ART, CD, 2001 (první nahrávka této slavné klavírní skladby Johna Cage od Davida Tudora z 25. listopadu 1956, WDR Köln)
- Music for Piano, Edition RZ, 2CD, 2007 (John Cage, Christian Wolff, Sylvano Bussotti, Morton Feldman a David Tudor v podání Davida Tudora)
- The Art of David Tudor (1963–1992), New World Records, 7CD, 2013 (převážně autorské skladby Davida Tudora, do té doby zcela nedostupné nebo rozptýlené na kompilacích vydávaných v malých nákladech jako přílohy k hudebním časopisům, včetně excerpta z nedokončeného cyklu *Neural Network Plus*)

KAŽDÁ NOTA MUSÍ BÝT SCHVÁLENÁ

JAROSLAV KRČEK



Jaroslav Krček (*1939) je skladatel, dirigent, hudebník a vedoucí souboru Musica Bohemica zaměřeného na historickou a lidovou hudbu. Přestože se soustřeďuje na hudbu symfonickou a vokální a je znám pro úpravy lidových písní, zásadní je i jeho zkušenost s rozhlasovou tvorbou a práce na poli elektroakustiky s přesahy ke konkrétní hudbě, což dokládají jeho díla Sonáty slavičkové a elektroakustická hudebně-dramatická kompozice Nevěstka Raab z roku 1971. Krčka těžko klasifikovat do nějaké kategorie nebo jej považovat za představitele tradicionalismu v hudbě, na to je část jeho tvorby příliš experimentální a vzpěčuje se jednostrannému pohledu.

Sice se chceme zabývat hlavně vaší kompozicí *Nevěstka Raab*, ale začneme od začátku. Jak v 60. letech probíhalo vaše seznamování s elektroakustickou hudbou, ať už z estetického nebo i technologického hlediska?

Byl jsem žákem Miloslava Kabeláče. To nebyl jen velký skladatel a výtečný člověk, ale také obrovský pedagog. Velmi mu záleželo na tom, aby česká moderní hudba držela krok se světem. Jakmile mu došlo, že je tady velká mezera právě v oblasti elektroakustické hudby — tenkrát už jsme si pouštěli Karlheinz Stockhausena a znali jsme skutečně všelicos ze zahraniční tvorby — tak zorganizoval nejprve třídní kurz v plzeňském rozhlasu, kde jsem byl tehdy ještě zaměstnán jako hudební režisér.

Nejednalo se o první seminář elektroakustické hudby v roce 1964?

Přesně to již nevím, ale řekl bych, že to bylo dříve, tak v roce 1961. Kabeláč pozval všechny skladatele, o nichž se domníval, že je elektroakustická tvorba může zajímat. Rozhodně se musel seminář konat před rokem 1965, protože jedním z přednášejících byl docent Antonín Svoboda, který v pětadesátém emigroval. Kurz ale neměl příliš valnou odezvu...

Jakou měl tento seminář podobu?

Šlo o informování, pouštěly se tam různé skladby. Jednotlivé přednášky byly všelijaké; například Již zmíněný docent Svoboda, ač tehdy náš největší kybernetik, se snažil dokázat, že je to celé blbost nahrazovat akustické nástroje elektronickými zvuky. Kabeláčovi vlastně v tu chvíli nešlo o nic více než o vzbuzení zájmu a předvedení nedostupných nahrávek ze světa.

Záhy poté — opět se mně neptejte na přesný letopočet — zorganizoval Kabeláč na půdě pražského rozhlasu půlroční kurz, který se konal jednou týdně. Přednášel tam dr. Eduard Herzog, Miloslav Kabeláč, dr. Lébl, ale hlavně tam už byli k dispozici dva zvukaři. Jeden z těch zvukařů, Václav Zamazal, se zanedlouho měl stát mým kolegou v Supraphonu a stýkáme se dodnes. Mě to navedlo k tomu, abych jako absolventskou práci udělal *Sonáty Slavičkové* zcela tajně v Supraphonu s lidmi, které jsem znal. Tuto skladbu rozhlas rozhodně nikdy neměl, mám ji jen já a vydal ji mnohem později v Londýně Chris Cutler. Chtěl to na nějakou desku jako doplnění ke skladbám Georga Katzera a Sigmunda Krause.

V téže době, kdy jste sbíral zkušenosti s elektroakustikou, vznikala v Němec-

ku spousta zajímavých opusů, jmenovitě od představitelů radikální rozhlasové hry tzv. Neue Hörspiel, jako byli Ernst Jandl, Ferdinand Kriwet nebo Franz Mon. Nakolik vám jejich díla byla známa a nakolik jste se jimi mohli nechat inspirovat, klidně i po technologické a technické stránce věci, rozdělením zvuků do kanálů, specifickou rozhlasovou dramaturgií?

Tohle opravdu nebylo k dispozici. Musím opět vzpomenout na Kabeláče, který třeba uspořádal večer v Divadle hudby, kde jsme mohli západní produkci jednou slyšet. Jednou a dost. Nikdo z nás to nemohl mít doma, natož aby to nějak studoval. Jednalo se v 60. letech o ojedinelé poslechy, ale samozřejmě jsme se chtěli světu vyrovnat. Kdoví, možná to byla nakonec výhoda, že jsme alespoň nemuseli nic kopírovat, že jsme si to vše museli objevit.

Jak vlastně vypadalo plzeňské rozhlasové studio pro experimentální hudbu?

To byla prostě velká místnost, na tužemské poměry slušně vybavená magnetofony minimálně tří-, ale samozřejmě i vícestopými, třeba i sedmistopými, na nejvyšší osmistopáky, ostře řezací filtry, mám pocit, že tam byl i reverb a samozřejmě tam byly generátory různých charakteristik.

V této plzeňské laboratoři, a to je, domnívám se, rarita přímo světová — vznikala spousta snímků pro mezinárodní rozhlasovou soutěž Prix de musique folklorique du radio Bratislava. Po mnoho ročníků byla plzeňská stanice ze všech stanic na prvním místě, pokud jde o vítězná snímky. Většinou jsem je dělal já nebo můj mladší bratr Josef a v této laboratoři jsme upravovali lidové písně pomocí všech těch mašin. Některé z nich byly v tomto ohledu i mezinárodně velmi ceněné. Takže ta laboratoř byla překvapivě nesmírně užitečná i pro folklór.

Nicméně ta experimentální linie byla pak z politických důvodů zastavena.

Představte si, že nebyla! Ona jenom neměla plnou zelenou. Nicméně se to v tomto studiu smělo dělat a rozhlas to platil.

Ovšem celá avantgardnější a experimentálnější linie československé hudby přece po příchodu vojsk byla utlumená...

Byla zrušena pražská redakce a Herzog byl propuštěn coby externista, čili už to nemělo svoji zvláštní redakci, ale nikdo to přímo nezakázal a ta laboratoř ještě do revoluce nebo do 90. let normálně fungovala!

Abych se vrátil k vzpomínaným seminářům, co vás z oněch zahraničních skladatelů ovlivnilo nebo inspirovalo? Ve Vaší tvorbě samozřejmě lze identifikovat stopy vedoucí ke konkrétní hudbě — nejenom v prvcích, jako je použití plynového hořáku, ale i na úrovni kompozice, v celkovém principu dospívání k výslednému tvaru.

Poslouchali jsme hlavně Stockhausena, třeba jeho *Gesang der Jünglinge* a samozřejmě nás tehdy ohromně ovlivnili Poláci, především Witold Lutosławski. On byl mimochodem velkým přítelem Kabeláčových a Kabeláč nám ho často pouštěl. Potom tu byla ještě celá oblast aleatorní hudby; my všichni Kabeláčovi žáci jsme se v té práci s řízenou náhodou hrozně moc chtěli orientovat. Z experimentální oblasti jsme znali nejvíce asi Francouze. Kabeláč tam měl totiž nějaké „dráčky“, jeho poslední věci byly provedeny ve Strasbourgu, a nějaké Francouze sem v 60. letech i pozval, aby tu přednášeli.

Pokud jde o elektroakustickou hudbu, jednalo se především o záležitost osobní odvahy. Až po vzniku Raab jsem si uvědomil, co jsem všechno riskoval. Měl jsem samozřejmě obrovské štěstí, že jsem pracoval v Supraphonu a měl exklusivní přístup k veškeré technice a technikům. I v době, kdy studio v plzeňském rozhlasu ještě nebylo dodělané ani schválené, už jsem si tam mohl zkoušet různé věci, ať už čistě pro sebe anebo proto, že jako zaměstnanec rozhlasu jsem měl udělat něco k nějaké rozhlasové hře a ono to třeba spíše než hudbu potřebovalo nějakou zvukovost... Tam jsem se dovednostmi poměrně vybil.

Pracoval jste někdy v libereckém studiu? Podle toho, co jsem slyšel, bylo technicky mnohem chudší, ale na konci 60. let tam tvořili Havel či Hiršal s Grögerovou, Jiří Kolář, natáčel tam Gerhard Rühm...

Ano, tohle se típl. Každopádně ta plzeňská laboratoř, která vlastně na rozhlasové půdě byla jediná, vydrželo opravdu až do devadesátých let. Dneska je to *zgrunt*. Za mého působení celá ta jedna budova patřila rozhlasu: byl tam velký orchestr, pracoval tam dětský sbor, smíšený sbor, byla tam úžasná činohra a tohleto všechno je dneska pryč. Orchester plzeňské filharmonie tam sice zkouší, ale musí si to platit a je to všechno špatný.

A nevíte, co se stalo s těmi přístroji?

No to vůbec nevím. Buď to rozprodali, nebo to dali do šrotu. Tam byl obrovský generátor, dodaný VÚRT čili Výzkumným ústavem rozhlasové techniky, na to jsem

si vyhrál. Byl to zvláštní přístroj, který jsme hodně využívali, když se dělaly ty rozhlasové hry. Obrátil se na nás třeba režisér, že prý dělá rozhlasovou hru, kde se jistý přístroj provrtává skrz celou planetu, a potřeboval by zvuk toho přístroje. Vzal jsem pětikorunu, otevřel jsem si klavír a škrábal rytmicky přes ty spodní struny, udělal jsem si smyčku, natáhl jsem to na magnetofony a kombinoval s generátorem. Hned to bylo hotové.

A to jste dělal kdy?

Ještě před revolucí.

V rozhlasu jste pracoval jako režisér, ale i editor...

Hudebním režisérem jsem byl plných šest let a pak jsem šel do Supraphonu. V Plzni dělala spousta lidí — Karel Ostřil, dokonce Miloslav Kabeláč tam vytvořil nádhernou kompozici *E fontibus bohemicis*. Zdeněk Lukáš tam ve stejné době jako já *Nevěstku Raab* udělal *Nezabiješ!*, což je asi půlhodinová skladba na úžasný text Zdeňky Barborky. Barborka si z celé historie světa podle Bible, podle Starého zákona, vybral jen holé informace o tom, kdo koho zabil. Začíná to slovy: „*Kain zabil Abela*“, a teď to jede a je to samozřejmě dlouhý seznam a skladba končí tím, že: „*někdo zabil Vladislava Vančuru*“.

Někdy v té době, někdy v letech 1966, 1967 nebo 1968, za mnou přišel dr. Herzog, který byl jednak mým šéfredaktorem v Supraphonu a jednak externím redaktorem Českého rozhlasu vedeným speciálně pro tuto experimentální hudbu, a řekl mi: „Já tam mám nějaký peníze. Jaroušku, udělejte něco velkého!“ A tak vznikla *Nevěstka Raab*. Financoval to skutečně rozhlas a dostal jsem sto tisíc — dneska by to v přepočtu dělalo hodně přes milion. Neprodleně jsem se rozjel za svým kamarádem, muzikantem a básníkem Zdeňkem Barborkou, a on mi navrhl, abychom zpracovali biblickou legendu o nevěstce Raab a zboření města Jericha. Sám jsem na tom pak pracoval dlouho a zkoušel, co dokáže kvadrofonní zvuk, který se v té době v Evropě zaváděl.

Vzpomínám si, že nás sem přijeli Angličani školit, někdo z vedení Supraphonu je pozval a my jsme jim pustili *Nevěstku Raab*. Oni sklapli. Pochopili, že nás nemají co učit. Stejně tak mě asi před deseti lety pozvali do Rakouského kulturního centra, abych si poslechl světovou raritu, skladbu ve vymyšleném jazyce. To jsem se rozesmál, vždyť já to dělal před více jak třiceti lety.

V minulém režimu se založení a vybudování rozhlasového elektroakustického studia prosazovalo horko těžko.

Nakonec se nám to tedy přece jen podařilo a komunisté to schválili. Myslím, že si prostě jen nechtěli zadat, protože věděli, že podobná studia existují nebo vznikají na Západě i Východě. Smutné je, že studio bylo po revoluci najednou pryč. Kapiatalističtí hoši jej definitivně zrušili. Takže rozhlas teď nemá nic, přestože toto studio navíc vydělávalo. Do Plzně jezdili zahraniční komponisté dělat si svoje díla.

Krátce po revoluci disponoval ještě rozhlas takovým zvláštním pracovištěm v Paláci kultury a já byl vyzván, jestli si tam nechci něco udělat. Výsledkem je ovšem spíš elektrofonická skladba: všechny hlasy jsem si nejdříve nahrál na klávesy a pak jsme je samplovali skutečnými zvuky. Je to taková třívětá kantáta na latinské texty z Komenského knihy Cesta světla. Jmenuje se to *O lux mundi!*

O deset let později, v roce 1978 jsem v plzeňském studiu v podstatě soukromě udělal „koncert pro dva hlasy“ *Rozmluvy s časem*. Musel jsem přemluvit dva herce, Lukavského a Jiráskovou, přesvědčit dva techniky i svoje muzikanty ze souboru *Musica bohemica* a naprosto tajně a zadarmo jsme to v elektroakustické laboratoři udělali. Rozhlas to po mé nabídce odmítl jako příliš filosofické dílo.

Jak vypadala vaše spolupráce s Barborkou? Pracovali jste na tom společně anebo on nejdříve připravil scénář a vy jste k tomu přistoupil jako k hotovému dílu?

Barborka stvořil scénář. Nejprve tzv. *vox conductus* čili průvodce, což je text v češtině, z kterého jsem ale použil jen velmi malou část, přibližně desetinu, a potom i ten text ve vymyšleném jazyce. On se zrovna zabýval konkrétní poezií, takže tu spolupráci se mnou velmi uvítal. Na některých stránkách byla ovšem jen rozesetá písmenka a já musel přijít na to, co s tím. Muselo se velice improvizovat. Byl to prostě skok do tmy. V té době jsem také intenzivně spolupracoval s Pražskými madrigalisty a věděl jsem, že jsou výtečnými zpěváky. Společně jsme natáčeli Raab v Rudolfinu.

Totíž, nahrávání sice začalo v rozhlasu, avšak studio vyhořelo, tak jsme se s mašinami z elektroakustické laboratoře přesunuli do studia Supraphonu v Karlíně a nahrávky pořizovali v Rudolfinu. Byly to vlastně zlaté časy. Dnes byste tam za pronájem na dvouhodinový koncert zaplatil sto dvacet tisíc, tehdy to bylo zadarmo. Přizvali jsme tedy Lukavského, natočili jsme s ním postavu průvodce a montovali jsme to potom jedenáct měsíců dvakrát týdně.

Barborka ten svůj text rovnou už strukturoval tak, jak to slyšíme v nahrávce? Částečně.

On navrhl střídání biblického příběhu a textů v umělém jazyce?

To jsem si už musel vymyslet sám. Některé pasáže toho textu jsem použil doslovně, jinde se muselo zaimprovizovat. Se zpěváky jsem si vlastně počínal jako činoherní režisér: vysvětlil jsem jim, co mají vyjádřit. Řekl jsem třeba: „Zkus to emotivně vyjádřit a použij při tom některá z těch slov, co máš před sebou.“ Každý záběr měl totiž mít konkrétní citový charakter, ale zkoušeli jsme i různé varianty, ten výraz jsme hledali společně. Použili jsme kdeco — zvuk plynového hořáku nebo činelu, z nichž jsem s použitím filtrů udělat všelijaké smyčky. Například se přes dva magnetofony pustil pás a z třetího magnetofonu se to krmilo smyčkou, která šla pořád dokola. Výsledek se ještě přehrával a ještě znova nahrával, takže se to množilo a vrstvilo... Nebo jsme si nechali několikrát nahrát vrznutí za kobylkou violy a krátké úseky takových zvuků, všelijak sestříhané, jsme vmontovali k ostatnímu materiálu, k lidským hlasům. Třináct měsíců jsme si hráli a pak jsme byli nešťastní, že už to máme hotové.

Všemu byl po celou dobu přítomen dr. Herzog, který tomu strašně fandil. Českou část textu přeložil do francouzštiny, dokonce poslal bohužel jen stereo-fonní verzi do Ženevy na mezinárodní skladatelskou soutěž rozhlasu a televize a dostali jsme cenu.

Když jste měl ten Barborkův text, přistoupil jste k němu s nějakým závazným kompozičním rozvrhem, nebo vás práce s tím vymyšleným jazykem nutila k improvizaci a hledání optimálního tvaru?

Nejsilnější roli hrála intuice. V podstatě jsem se připravoval z frekvence na frekvenci, vždycky jsem vymyslel, co budeme dělat dál, a prostě jsme to zkoušeli. Spoustu věcí jsme vyhodili. Nebo jsme na něco přišli vyloženě i náhodou. Technik třeba jen sjížděl ten pásek a zpomaloval jej a já jsem se rozhodl ten efekt použít a přidat k tomu gong.

Měl jste každopádně nějaký kompoziční plán? V tom smyslu, že jste věděl: tady bude vypravěč — Lukavský, po něm bude delší zvuková plocha.

Věděl jsem předem, že to bude mít tři díly, což bylo dáno již samotným libretem, že první díl bude v Jerichu, kde s ohledem na proroctví očekávají zkázu, druhý v táboře dobyvatelů a třetí díl, že bude obra- zem zkázy. Osnova nám možná o to více



umožnila hrát s tím, co bylo po ruce, hledat. Nahráli jsme například plynový hořák, který hrozně šuměl, tak jsme zvuk stáhli o oktávu a výsledek byl skvělý.

Silnou roli tam třeba sehrál Pavel Jurkovič spolu s madrigalisty. Oni skvěle ovládali zobcové flétny, tak jsme je samozřejmě použili, a to na nejrůznější způsob. Dalším takovým spolupracovníkem byl můj velký přítel Karel Špelina, koncertní mistr ve violové sekci České filharmonie. Jemu jsem jednak napsal nějaké regulérní noty, podle kterých hrál, ale také po něm chtěl, aby nám nahrál pár takových improvizčních efektů.

Měli jsme v Supraphonu nástroj, který dokázal upravit výšku tónu prostě tím, že zpomaloval nebo zrychloval magnetofon. Nebo třeba hluboký bas, který tam řve coby Jozue, jsem mohl pouhou manipulací s páčkou sem a tam zvyšovat či snižovat a ono to dostalo obrovský efekt. Když jsem potřeboval vytvořit efekt hallu, tak jsem použil chodbu Rudolfiny. Umístili jsme do ní dvě bedny a zase jsme to snímali atd. Prostě všechno to, co dnes tvoříme v pohodlí u počítače, se tehdy dělalo doslova na koleně. Stálo

to a padalo s transpozičními, střihovými a mixážními nápady.

A jistě i čas, který jste měli k dispozici, v tom sehrál svou roli.

No samozřejmě! Kdo by vám dneska zaplatil jedenáct měsíců práce...

Natočil jste pro potřeby skladby 450 hodin materiálu. Jednalo se ve velké míře o záznamy různých variant fragmentů kompozice?

Ano, různé varianty téhož. Z toho se vybíralo, střihalo. Také jsme experimentovali s kombinací magnetofonů pouštěných v různém rychlostním režimu — k dispozici jsme měli staré Telefunkeny nabízející tři různé rychlosti, vybavené dokonce funkcí, která umožňovala zrychlovat nebo zpomalovat záznam. Ještě jsme měli k dispozici ostře řezací filtr... zbytek jsou jen nápady.

Měl jste nějaké výhrady či připomínky k tomu, jak ten vymyšlený jazyk inspirovaný aramejštinou a hebrejštinou zní?

Kdybyste viděl některé stránky toho, co mi dal pro inspiraci! Představte si jednu

stranu a na ní úplně volně je rozesetých čtyři sta písmenek. On si vzal třeba slova „meč“ a „krev“ a z písmenek těchhle dvou slov přehazováním sestavil celou novou báseň. Já jsem samozřejmě věděl, že je to meč a krev, čili že to musí mít charakter toho, co tam zní — toho čšššššš, jak ta šavle sekne, a potom rrrrrr, jak se vyříne krev. Snažil jsem se zkrátka přinutit zpěváky k tomu, aby do toho dávali tenhle podtext. Víte, on i Barborka vypadal tak nějak židovsky, jako nějaký ten starý prorok. Byl vysoký, s plnovousem, měl zvláštní nos.

Použil jste text jako svého druhu partituru?

U této skladby partitura neexistuje. Existoval popis, který jsem si psal a který jsem bohužel musel dát místo partitury do rádia a nikdy mi ho už nikdo nevrátil a já jsem si bohužel neudělal kopii. Zůstalo jenom to, co mi zůstalo v hlavě. Existuje kniha, kde o Nevěstce podrobně píšou, co jsem si zapamatoval. Je tam podrobně rozebráno, jak jsem vytvářel skladbu *Sonáty Slavičkové*, co jsem všechno používal a jak to celé rostlo. To byla zá-

sadní zkušenost bezprostředně před *Nevěstkou Raab*. Kdoví, kde a jak bych s ní skončil, nebýt „Slavičků“. Samozřejmě, že už v tom zmíněném kurzu jsme si za půl roku mohli cokoli vyzkoušet, technici nám byli k dispozici. Byla to zkrátka tvůrčí dílna, kde jsme slyšeli hodně muziky ze světa.

K zahraniční hudbě vám ještě řeknu zajímavost. Už jsem dávno měl cenu ze Ženevy, když za mnou přišel Eduard Herzog se skladbou *Apokalypsa* od Francouze jménem Pierre Henry a povídá: „Jaroušku, tohle si poslechněte, vy dva jako byste se znali. On úžasně pracuje s textem, k tomu zvuky, je to úplně jinak než u vás a vlastně je to úplně stejný.“ To je prostě synchronicita, která běží světem. Příklad za všechny: v Rusku někdo vynalezne žárovku a v podstatě souběžně ji někdo jiný vymyslí i v Americe — ve stejný čas, ale ten kdo ji první přihlásí a patentuje, je prostě vynálezcem. Takže jsem sice taky vynálezce, ale nepřihlásil jsem si to. Zato ten druhý z toho udělal bombu.

Sledoval jste tehdy paralelní výboje na poli konkrétní poezie...

Ano! Ještě než začala normalizace, tak se obnovila činnost Umělecké besedy. Nás tam zatáhl Kabeláč. V besedě se pěstovala komunikace a spolupráce mezi umělci z různých oborů: hudebníky, literáty, výtvarníky. Konaly se tam přednášky, třeba právě o konkrétní poezii a četly se ukázky. O kolážích přednášel Kolář atd. My jsme tam chodili a hltali jsme to. Já jsem samozřejmě z dřívějšíka trochu věděl, o co jde, protože já jsem už na vojně četl Morgensterna, pár těch jeho Šibeničních písní jsem dokonce zhudebnil, protože mě jeho vymyšlená slovíčka nesmírně bavila a lákala. Stejně jako ta od Jana Kořínka, jimiž byli inspirováni „Slavičkové“ — ovšem pozor, to je už rok 1611! Nebo jsem si jindy vzal Erbenovu sbírku Prostonárodní písně a říkadla. Tam je totiž spousta nic neznamenajících, čistě zvukomalebných slov a já jsem si je všechna vypsal a sestavil jsem si z nich devět básniček, které jsem pak také zhudebnil a nazval jsem to *Blábolinky*. A to jsou opravdu takové „housy čunty čundíky / matlafousek šuk“ a podobně.

Takže mě už tenkrát ta konkrétní poezie zajímala. A když jsem se v plzeňském rozhlasu seznámil s redaktorem Zdeňkem Barborkou, tak mne samozřejmě nemohlo nenapadnout obrátit se právě na něho s ideou vymyšleného jazyka. Impulzem ovšem bylo také to, že se mi na pár představeních klasické opery podařilo usnout, protože jsem těm zpěvákům nerozuměl. Dnes máte v operních

divadlech nad oponou titulky, ale tehdy na vás z pódia řvali a vy jste vůbec nevěděli, o co jde. Já jsem si říkal, že by bylo dobré udělat operu, ale jinak. A napadlo mě, že když se mi podaří nějakou situaci, třeba že někdo chce někoho zabít, čistě hudebně zinscenovat, je jedno, jestli řeknu, že někoho zabiju anebo to vyjádří nějaké úplně nesmyslné slovo. Na základě tohoto osvětlení jsem se vzápětí obrátil na Barborku. Nejprve jsem chtěl, aby mi udělal text k opeře podle Anderseny pohádky, on mi ovšem navrhl zhudebnit legendu o Raab a to se mi líbilo. Měl jsem jasný záměr, aby ta opera nepotřebovala žádné vysvětlení, aby vše bylo vyjádřeno emotivně. Když si pustíte ten první díl, tak slyšíte, že tam jsme to teprve hledali. Sám si to nejraději pouštím od druhé části.

Zmíněná skladba *Sonáty slavičkové* vlastně byli Vaše úplně první zkušenost s tímhle způsobem práce...

Úplně první ne. Už předtím jsem měl příležitost si leccos vyzkoušet, ať už čistě pro sebe, třeba v rámci toho kurzu, nebo díky práci pro rozhlas. Byl jsem asi jediný, kdo zakončil seminář vlastním výtvozem. Nahrál jsem si to tajně, pak jsem to akorát přinesl a nakonec to dokonce hráli na Pražském jaru v době, kdy byl festival ještě otevřený experimentům. V tomto případě šlo o poslechový večer, který mými „sonátami“ končil, protože je to takové v podstatě humorné, jak tam ti ptáčkové ševelí... Všechno, co ve skladbě slyšíte, jsou vlastně dvě holky, zpěvačky. Nic jiného tam není.

Jak jste se dostal k nepříliš známému baroknímu spisovateli Janu Kořínkovi? On totiž ani dneska ve svém kontextu nepatří ke kdovíjak známým autorům.

Barborka mi podstrčil Kalistovu knihu *České baroko*. Víte, on Kořínek byl takový kutnohorský písmák v době, kdy v Kutné hoře tehdy pracovaly různé národnosti — Rakušani, Poláci, Němci a další, a všude kolem bylo možné slyšet řeči v různých jazycích, které se pochopitelně mísily a vznikaly novotvary. Kořínek měl pro jazyk a jeho proměny smysl a novotvary zapisoval. A protože ho to bavilo, tak takhle poslouchal a zapisoval i ty slavičky. Pod tou jeho básní je ještě taková nádherná dedikace: *Kdo by se chtěl do té muziky trefiti / musil by se v slavička proměnit*.

Všelijaká ta pípání mne každopádně nadchla natolik, že jsem je po tomhle zpracování zhudebnil ještě dvakrát, byť už jako normální muziku: pro harfu, flétnu a zpěv v prvním případě, ve druhém pak pro klavír se zpěvem.

Byla *Nevěstka Raab* inscenována nebo prezentována v kvadrofonní verzi?

Jednalo se skutečně později o divadelní představení. Nicméně to, o čem mluvím, vlastně také proběhlo. Poté, co jsme dostali tu cenu v Ženevě, v Praze probíhala výstava radiotechniky a firma Sony tu předváděla svoji kvadrofonní novinku. Požádali jsme o zapůjčení a v pražském Divadle hudby, které tehdy patřilo Supraphonu, se v lednu 1971 uskutečnily dvě produkce. Byl o to takový zájem, že se to muselo opakovat. Později se ještě konalo několik takových polosoukromých poslechů na půdě Supraphonu v Jungmannově ulici v Mozarteu. Ještě se měla konat prezentace na schodech v Národním muzeu, ale protože šlo přece o náboženské téma, tak to prostě jeden ustrašený rozhlasový redaktor zakázal. Pak už spadla klec. Až jakousi neuvěřitelnou náhodou, nevím dodnes jak, dostalo k Chrisovi Cutlerovi, který Raab vydal.

Vysílala se Raab vůbec někdy během normalizace?

Nevěstku Raab nejprve vydal Chris Cutler v Anglii, ke konci 80. let vyšla na desce i v Pantonu, ale vysílána byla až po revoluci. Během normalizace byla uvedena třikrát a později byla inscenována mojí dcerou, operní režisérkou.

Bylo to vydáno na Cutlerově značce RER Megacorp neoficiálně?

Požádal jsem Ochraný svaz skladatelů o povolení, abych mohl ten pásek převést za hranice, a to jsem dostal. Po pár letech se zastyděl v Pantonu a vydali to, bohužel jen na vinylech.

Pro mne je dost zajímavý i určitý zásadní dramaturgický zlom, když vezmete desku s nahrávkou a otočíte ji. Víím, že to nebyl záměr, ale přeci jen je to i v rámci celé *Nevěstky Raab* velká cézura.

Pro moje uši skutečně ob stojí druhá a třetí část. Ono to prostě vznikalo za sebou. Bez té první části by ta zkušenost nebyla, která nás dovedla dál. To víte: narodí se vám dítě, tak ho necháte žít a jdete porodit jiné. Vždycky se to dá ještě dotahovat, jenže o tom to leckdy není. Nejcenější je pro skladatele ta zkušenost, která jej prostě posune dopředu.

Když jste ale dělal na kvadrofonní verzi, asi jste musel operovat s tím, že to uvádění nebude časté a bude ve formě jednorázové instalace určené pro poslechový večer. Neměl jste pocit, že je to v něčem limitující?

Samozřejmě, že fixovanost na ten pásek, nemožnost plnohodnotného živého pro-

vedení, je limitující. Sice jsme měli snahu spojit tu prezentaci ještě s nějakým pantomimickým představením, jenže normalizace tomu zabránila. Teprve po revoluci to moje dcera inscenovala, a to velmi zajímavě. Samozřejmě to bylo náročné, protože nahrávka běží a vy musíte ji zaplnit lidmi, kteří neotevrou ústa. Bylo to prostě takové pantomimicko-scénografické představení, v němž svůj význam měly dekorace i rekvizity atd. Pořád to ale zůstává — a asi i zůstane — dílem především pro uši.

Proč jste si pro úlohu průvodce vybral Lukavského?

Lukavský byl pro mne vždycky člověk, který nejen že uměl nádherně přednášet, nesmírně sugestivně, ale který měl především ve své povaze, ve svém náhledu na život, vždycky blízko k duchovním věcem. Totiž, tohle sice byla naše první spolupráce, ale ne poslední. Společně jsme realizovali moje největší, či přinejmenším nejúspěšnější dílo, a sice symfonii č. 3 nazvanou *Jan Amos*. V roce 1992, kdy měl Komenský výročí, to Bělohávek provedl s Českou filharmonií a natočil pro Supraphon. Nedovedu představit, že by třeba tu „Nevěstku“ někdo dokázal číst lépe.

Sehrál při tomto hledání nějakou roli i Herzog? Byl jen někým, kdo si to občas přišel poslechnout, nebo měl také někdy nějaké kritické dramaturgické příměry?

Neměl. On skutečně jen vždycky za čas přišel, zapálil si, poslechl si to a řekl: „No tak jen dál, kluci!“ A zase odešel. Potom, když to bylo hotové a my jsme udělali pár polo-soukromých poslechů, bylo zřetelně vidět, že na to „zabral“. Okamžitě se rozhodl, přeložil to do francouzštiny a šup

do toho Švýcarska. Tenkrát tomu ty pozitivní kruhy ohromně fandily. Stejně tak Kabeláč, ten dokonce skoro až smekl, což bylo něco neskutečného, protože ten než něco pochválil...

Co všechno jste se vlastně od Kabeláče naučil?

Poctivosti: to znamená, že každá nota musí být schválena. A pokud s ní člověk nesouhlasí, tak jí tam nemá dát. Kabeláč měl ohromnou výuku instrumentace. Půl roku jsme třeba dělali jenom bicí nástroje. Učil nás vyškrtávat zbytečnosti. Už na první hodině jsme se naučili, že když chcete, aby vám instrumentace vyšla, tak nechte místo! V čase, ve výšce, v barvě, v prostoru... To byl katechismus pro celý život. My jsme pak chodili do bicího oddělení zkoušet si hrát na jednotlivé nástroje, abychom viděli, jak jsme pitomí, jak jsme to třeba hráči na čtyři bonga napsali „přes ruku“. A tak dál.

Po mnoho let jsme každou sobotu s několika lidmi chodili ke Kabeláčovi a dělali jsme poctivě dodekafonii, seriální techniku, punktualismus, aleatoriku, což byl opravdu tvrdý postgraduál. Z Kabeláčovy strany absolutně nezištný, naprosto zadarmo. Naprosto nic nechtěl, jenom nám říkal: „Jak budete komponovat, to je vaše věc, ale tímhle si musíte prolézt. Na konzervatoři na to nebyl čas a ani jsem to učit nesměl.“ A ještě zhruba jednou za měsíc pozval starší kolegy. Jeho velkým přítelem byl shodou okolností Eduard Herzog. Kromě něho chodil ke Kabeláčovi rozhlasový režisér Čipera, občas také doktor Lébl, někdy i Kopelent... Pouštěl se tam Lutosławski, všelijaké novinky. Mám prostě spoustu důvodů, abych byl Kabeláčovi nadosmr-

ti vděčen. Když v jedenasedmdesáti letech zemřel, tak jsem se s ním rozloučil houslovým koncertem, respektive takovou zhruba patnáctiminutovou meditací na kabeláčovský motiv.

Učil nás stavební práci, práci s motivem, často na lidových písničkách. Pak nás vedl modálně, jak to doprovodit. Samozřejmě zde byly určující další dva vzory: Janáček a Bartók. Já jsem třeba už dříve byl naťuklý k děláni úprav lidové hudby, ale on mě k tomu vyloženě nakopl. Kabeláč lidovou hudbu velmi ctil.

Sledovali jste tehdy, co dělali vaši avantgardnější vrstevníci jako Petr Kotík nebo Rudolf Komorous v této době dělali? Nebo to, co dělal John Cage?

Nesledovali. Já se vám musím přiznat, že jsme se tomu často smáli. Pokud jde o Cage, vzpomínám si, že Kabeláč nám k němu řekl něco, co mi připadá naprosto přesné: „Víte, filosoficky má Cage pravdu. Podívejte se, teď, v tuto jedinečnou chvíli, jste tady u mě v bytě. Pod námi o patro níž se hádají sousedi, venku na chodníku si vyprávějí dvě tetky, do toho hlučí tramvaj, naproti na hřbitově hraje dechovka, do toho třeba pustíte rádio a v něm bude hrát taky dechovka, akorát jinak... a to všechno se odehrává teď na jednom místě. V tomhle má Cage pravdu, pokud jde o to con aleatore. Jenomže zapomíná na důležitou věc, která dělá umělce umělcem, a tou je výběr! Výběr prostředků jako základ umělecké uchopení. Tohle pochopil Lutosławski, který s aleatorikou pracuje selektivně. Lutosławski zkrátka povýšil aleatoriku někam, kde ji mohl ovlivnit. Proto byl skladatelem. Zatímco Cage ji ovlivnit nemohl. Ten se skladatelem nestal.“

inzerce



13. Přehlídka animovaného filmu
— 13th Festival of Film Animation
4.–7. 12. 2014 Olomouc

www.pifpaf.cz www.facebook.com/PAFOlomouc

Co je to animace?

MAYA BEISER

Violoncellistka Maya Beiser, která do Prahy přijela na pozvání festivalu Struny podzimu, je mnoha ohledech výjimečná, zároveň je ale také v něčem typickým úkazem situace soudobé vážné hudby. Její repertoár i přístup k jeho prezentaci charakterizuje odvážné balancování mezi prvky populární kultury a dědictvím toho odvážnějšího ze soudobé kompozice.

V posledních letech se může z určitého úhlu zdát, jako by se soudobá vážná hudba rozdělila do dvou větví. Na jedné straně pokračuje dědictví poválečné evropské i americké avantgardy, na druhé snahy o hudbu vstřícnější k posluchačům, často inspirované americkým minimalismem 60. let. Maya Beiser ukazuje, že lze překračovat plynule z jednoho proudu do druhého. Její první sólové CD obsahovalo skladby Galiny Ustvolské a Sofie Gubajduliny, tedy skladatelek sovětské avantgardy s velmi expresivním hudebním světem. Přes následující album s „novým tangerem“ Argentince Astora Piazzoly vedla cesta k newyorskému postminimalismu a ke skladatelsko-interpretačnímu týmu Bang on A Can. Když v červnu 1999 vystoupilo seskupení Bang on A Can All Stars v Praze, kde v rámci festivalu Pražské jaro provedlo mimo jiné akustickou verzi slavné ambientní nahrávky Briana Ena *Music for Airports*, byla Maya Beiser rovněž na pódiu. A kompozice autorů spojených s tímto okruhem — Evana Ziporyna, Davida Langga nebo Michaela Gordona — začaly tvořit jádro Mayina repertoáru. Od nich si ovšem ráda odskočí zpátky k evropské hudbě, jako třeba v roce 2006, kdy nahrála skladby pozapomenutého rakouského autora Julia Burgera (1897–1995), mimo jiné spolužáka Aloise Háby. V roce 2012 zase společně s americkým skladatelem Michaellem Harrisonem, průzkumníkem alternativních systémů ladění, natočila album *Time Loops*, na němž smyčkováním vrství svůj nástroj do mnohohlasého proudu různě se kombinujících rytmů.

Ideály v kibucu

Maya Beiser se narodila v Izraeli a dětství strávila v kibucu, tedy v osadě fun-

gující na principu kolektivního vlastnictví. „Byla to fascinující komunita. Oba moji rodiče jsou Židé, otec z Argentiny, matka z Francie a oba přišli do Izraele s idealistickým přesvědčením, že mohou změnit svět, vybudovat lepší společnost. Je smutné, že mnohé z tohoto izraelského snu je již pryč, ale v době, kdy jsem byla malá, jsme měli skvělé vztahy s našimi arabskými sousedy. Nedaleko nás sídlil jeden beduínský kmen, dále Drúzové a další národy. Narodila jsem se do společnosti s vysokou úrovní vzdělání, do společnosti, která svou kulturou fakticky patřila k Západu. Hudba byla při vzdělání stejně důležitá jako matematika a literatura. Hrát jsem začal v šesti letech na klavír a v osmi na violoncello. V mé rodině komunitě byly samozřejmě jevy, které mi nevyhovovaly a byla jsem taky docela vzpurná, potřebovala jsem někde jinde, dělat věci po svém. Proto jsem nakonec odešla z Izraele do Spojených států. Ale v kibucu jsem se naučila chápat jiné kultury. V sedmdesátých letech vládl v Izraeli pocit, že může být mír a že lze žít pohromadě. To se bohužel změnilo.“

Na desce *Provenance* z roku 2010 jako by se odrážela podobně idealistická vize soužití různých kultur. Violoncellistka si zde objednala kompozice od iránského skladatele a hráče na smyčcový nástroj kamanče Kayhana Kalhora, arménského virtuóza na dechový nástroj duduk, Djivana Gaspariana nebo od Izraelce Tamara Muskala. Orientalistickou kolekci uzavírá úprava písně *Kashmir* od rockových klasiků Led Zeppelin. Maya Beiser svůj pohled vysvětluje jako důsledek dětství ve zmíněné tolerantní komunitě: „Hledání inspirace v hudbě Východu není samozřejmě v západní hudbě nic nového — byli tu skladatelé jako Maurice Ravel, Claude Debussy,

Béla Bartók a Igor Stravinský. Pro mě je to součást hledání nových výrazových možností, možnost dívat se na hudbu z nových úhlů. A zároveň to cítím jako velice osobní věc. Kibuc, kde jsem vyrostla se nacházel v Galileji. Odmala jsem hrála západní hudbu — Dvořáka, Bacha a tak dále. Součástí mé zvukové krajiny byla ale spousta další hudby. Volání k modlitbě z nedaleké mešity, které mi připadalo nesmírně tajuplné. Židovský tradiční zpěv, písně křesťanských poutníků, kterých tam bylo hodně, vzhledem ke skutečnosti, že jde o oblast, kde se narodil Ježíš. Na albu *Provenance* jsem chtěla ukázat, jak blízko si tyto kultury jsou. Proto jsem objednala skladby u autorů z různých blízkovýchodních zemí. Skrze jejich hudbu se dostávám na nová teritoria.“

Kolik kytar je v cellu?

Nejnovější album Mayi Beiser se vydává docela jiným směrem, ačkoliv právě zeppelínská píseň *Kashmir* se na ní v jiné verzi objevuje znovu. *Uncovered*, jak zní jeho název je poskládáno ze skladeb rockové historie: Janis Joplin, Led Zeppelin, Nirvana, King Crimson, Pink Floyd, AC/DC. Spíše než o recyklaci slavných melodii tuovšem jde o rozpitvávání podstaty rockové či bluesové estetiky a o analýzu zvukových odstínů. Více než melodická linka se zdá být v popředí témbra, ať už jde o hlas či elektrickou kytaru. Proto tu slyšíme provařený hit *Summertime* ne jako reakci na George Gershwinu, ale jako odraz exaltovaně rašplovitého podání Janis Joplin.

„Ke každé skladbě na desce *Uncovered* mám silný osobní vztah. U Janis Joplin asi i proto, že to byla žena, která se dokázala prosadit v rocku. Dalším je Jimi





Hendrix, který zcela zásadně změnil styl hry na elektrickou kytaru, jako by ji znovu vynalezl. Skladba *Little Wing* se mi zdála jako ta pravá pro violoncello. Hendrix ji nahrál hned několikrát a já se pokusila přiblížit se s violoncellem jeho zvuku. Lidé se mě ptají: Kolik elektrických kytar je v té nahrávce? Není tam ani jedna, je to všechno nahrané na mé cello, akusticky, jen s přidaným kytarovým efektem fuzz. U Led Zeppelin je to podobné, Page a Plant jsou pro mě podobné ikony ve zpěvu a kytaře jako Hendrix a Joplin.“ Na *Uncovered* najdeme také dvě bluesové písně, *Moanin’ at Midnight* Howlin’ Wolfa a *Louisiana Blues* Muddyho Waterse, o nichž Maya říká: „Tyto kousky jsem na album zařadila kvůli kontextu. Právě z této hudby Janis Joplin a další rockoví muzikanti vycházeli.“

Za podobnými fúzemi klasiky s rockem často stojí více marketingových strategií snažících se přilákat mladé publikum, než osobního vkusu, což ale Maya Beiser v případě *Uncovered* popírá. „Ne, že by mi nezáleželo na novém publiku, každý o něj asi stojí, ale nemyslím si, že by *Uncovered* mohlo takto fungovat. Teď jsem sice udělala coververze rockových písniček, ale v dalším projektu se třeba pustím do Iannise Xenakise nebo Bryana Ferryho a jakákoliv marketingová strategie pro nalákání publika na crossover, by byla k ničemu. Ano, asi je třeba získávat pro klasickou hudbu nové publikum, ale problém je možná spíše ve všech možných zkosnatělých pravidlech, která ji svazují. Možná hrajeme stále málo hudby dnešních autorů. Od muzikantů v rocku a popu bychom se měli naučit hledat cesty k propojování s lidmi, protože to umějí mnohem lépe než ve světě klasické hudby.“ V tomto ohledu se Maya Beiser nemá zač stydět, protože v komunikaci s publikem nezaostává za popovými hvězdami a její twitterový účet s poněkud provokativním názvem CelloGodde-ss je nadmíru aktivní.

Vytvořit rituál

Na koncertech Mayi Beiser jde často o více než jen o to, co slyšíte. Mnohé její projekty jsou od počátku koncipovány jako audiovizuální či divadelní, jako je tomu v představení *Almost Human*, které vytvořila s íránskou výtvarnicí a filmařkou Shirin Neshat. *Room 35* s podtitulem instalace-koncert vznikl ve spolupráci se skladatelkou Paolou Prestini a výtvarnicí Erikou Harrsch. Maya Beiser při jeho provedení hraje na takzvané LED-cello, kombinaci elektrického violoncella s LED

Továrna Ji.hlava

→

www.dokument-festival.cz

▼

18. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava

23 → 28

10 | 2014

- ▲ **Továrna v naší minulosti i jako vizuální fenomén**
- ◆ **Alain Resnais: unikátní přehlídka neznámé rané tvorby**
- ☼ **Filmové korespondence: výstava světového formátu**
- ✕ **Navštivte manufakturu na dokumentární sny**

▼ Ji.hlava Industry

IFIF Inspiration Forum

EP Emerging Producers

FI Festival Identity

BF Best Festival Poster

MD Media & Documentary

VA Visegrad Accelerator

ES East Silver Market

inzerce

panely, jež z nástroje dělají součást proměňující se promítací plochy. K některým skladbám na pražském koncertě zase poskytl filmový doprovod experimentátor Bill Morrison. „Nahrávání desky je jako malování nebo psaní knihy. Máte čas na opravy a hledání toho pravého tvaru. Výsledek pak může posluchač opakovaně poslouchat a hledat v něm. Živé představení je pak něco jako rituál. Událost. A taková událost by měla na publikum nějak zapůsobit. Může to klidně být právě tím, že namísto vizuálních doprovodů se bude odehrávat v naprosté tmě. Právě pracuji na novém projektu, jehož část se bude odehrávat v naprosté tmě. Nemusí to tedy být nutně film nebo jiné vizuální prvky, ale mělo by jít o událost. A světlo zásadním způsobem přispívá k vytvoření atmosféry. V klasické hudbě se mi zdá, že všichni používají světla

úplně stejně. A to je podobné, jako když všichni v publiku mají stejný oblek. Samozřejmě je možné jen sedět a poslouchat, jak hudba zní. Sama to tak dělám a například nemám rád videa na youtube. Když poslouchám doma, pak většinou se zavřenýma očima. Zdá se mi ale, že v našich životech je jen málo okamžiků, kdy můžeme pouze vnímat přítomnost a nechat ji na sebe působit. Jsme neustále bombardováni informacemi, facebookem, twitterem. A sílu živého hraní vidím právě v tom, že dokáže navodit takový soustředěný moment, rituál, při němž může být publikum na dvě hodiny soustředěné jen na umění. Chci lidi vzít s sebou do mého vlastního vesmíru. Ve mně hudba vyvolává vždy vizuální představy. Jistě jsou skladby, kde je nejlepší zavřít oči a jen poslouchat. Ale cokoliv pomůže vytvořit onu událost, je dobré.“

NIHILIST SPASM BAND: STÁLE NEUMĚLE, STÁLE ZVESELA, STÁLE NAHLAS

V PRAZE A BRNĚ VYSTOUPÍ LEGENDÁRNÍ PARTA NEHUDEBNÍKŮ

Pánové v letech, kteří si před padesáti lety postavili hudební nástroje a začali si hrát na kapelu, jsou dnes považováni za praotce a ikony nejednoho žánru. V Čechách je uvidíme v podzemí hipsterské kavárny i na festivalu soudobé hudby.



John Clement, Art Pratten, Aya Ohnishi, Bill Exley, Murray Favro, John Boyle

Tohle je jeden z muzikantských příběhů, které dokáže napsat jen život sám a který tolik usnadňuje práci nám hudebním škrobákům. Už skoro padesát let se v jisté londýnské galerii — mám na mysli město London v kanadské provincii Ontario — schází společnost pánů za účelem společného muzicírování. Všichni jsou zarytými nehudebníky, nástroje si vyrábějí sami a pro své město jsou podobnou atrakcí jako Woody Allen s klarinetem pro jistou newyorskou nóbl restauraci. Vítejte ve světě Nihilist Spasm Bandu. A abychom byli přesní — mezi pány je i jedna exotická dáma a místo pravidelných hlukových dýchánek se za ty roky jednou změnilo.

Kolektiv emeritních nihilistů

Vždycky jsem si myslel, že se tito „předchůdci ledasčeho“ (vysvětlím níže) jmenují Soubor nihilistické křeči — asi proto, že mi nihilismus připadá poněkud křečovitý. Jenže *spasm band* je terminus technicus a označuje kapely hrající na nástroje nalezene a samodomo vyrobené. Spasm bandy se vyvojily na přelomu devatenáctého a dvacátého století v New Orleansu, často byly tvořeny dětmi a sehrály významnou úlohu při zrodu jazzu, podobnou jako v Británii o šedesát let později skupiny hrající *skiffle* při zrodu bigbitu.

Asi první kapela, která si slovní spojení spasm band vetkla do názvu, se jmenovala Stale Bread's Spasm Band (na plakátech při „lepších kšeftech“ byla často uváděna coby Razy Dazy Spasm Band) a v jejím instrumentáři bychom našli instalátorské trubky, čajovou konvici a housličky z krabice na doutníky. Od té doby si slova spasm band přisvojila ne jedna jazzová skupina i parta nihilistických neumětelů z ontarijského Londýna.

A spasm bandům rozhodně nedělá ostudu, její dechové a strunné nástroje sestavené z mrtvých těl „opravdových“ hudebních nástrojů i z materiálu, který člověk nalezne spíše v hobbymarketech, dokonale dodržují pravidla hry nastavená v New Orleansu koncem předminulého věku. Pozornost si zaslouží především sestava plastových armatur zvaná (podle člena NSB Arta Prattena) Prata-various. Pamětníci českých koncertů Wolf Eyes si vzpomenou, že na něco podezřele podobného hudl člen detroitského noiseového tria John Olson. V bookletu alba *1984* skupina ke svému instrumentáři píše: „Používáme nejružnější samodělné a upravené instrumenty. Ty se neustále mění. Používáme i nejružnější ekvalizéry, kompresory, ring modulátory, kvákadla a jiné pedály. Používáme dva netlumené basové bubny o průměru 71 cm a sesta-

vu dvou hluboce znějících dechovkových virblů. Jeden malý buben jsme ozvučili basovým reproduktorem coby mikrofonem a jeden z našich činelů je vlastně velký ocelový talíř. Používáme i ručně vyrobené snímáče, mezi nimiž je jeden, který Murray Favro vyrobil ze zavírání lednice Arta Prattena.“ Na počátku ale byla (ne) politika a kazoo.

Následuj volání kazoo

Nihilist Spasm Band vznikli v roce 1965 coby hudební sekce Nihilistické strany Kanady, jež automaticky rušila členství všech kandidátů, kteří se jí nachomýtlí, a jejíž činnost, jak se zdá, spočívala především v návštěvách tak trochu warholovsky otevřené domácnosti Grega Cunroea, kde se především poslouchaly desky a hovořilo o politice. Cunroe, který tragicky zahynul v roce 1992, natočil v roce 1965 film *No Movie* a požádal své přátele, aby k němu vytvořili soundtrack. Vzhledem k tomu, že nikdo z nich nebyl hudebník, bzučela celá asi dvacetičlenná smečka na kazoo. Myšlenka vytvářet společně zvuk byla na světě a z pestré společnosti postupem času vykrystalizovala osmičlenná sestava s kytarou, snížcovým basklarinetem, bicími i tříapůlstrunnými houslemi. Až na jedno úmrtí, dva odchody a příchod zmíněné exotické dámy to spolu pánové táhnou dodnes.

A začalo se hrát — žádné zkoušky, ale pravidelné pondělní hlukové sessions před publikem. U nehudebnických kapel se to s pravidelným hraním mívá tak, že po čase z bezbřehé kakofonie začíná vystupovat nenapodobitelný tvar a překvapivá hudební řešení, která by školený muzikant nezopakoval. Že by je nezopakovali ani strůjci sami, je jiná věc: nejsou cvičené opice a faustovské „okamžiku, prodli, jsi tak krásný“ je, jak známo, cestou do pekel.

S vydáváním desek se kapela, z níž se pomalu, ale jistě stávala kanadská „oficiální“ kulturní atrakce, příliš nezatěžovala. Debut s nepřekvapivým názvem *No Record* vydala samonákladem v roce 1968, jeho následníka až o jedenáct let později. Obě desky prý vypustila do světa, aniž by se příliš starala o jejich další osud, vydala je prý prostě proto, že když už si hraje na opravdovou kapelu, musí taky něco vydat. Samizdatových artefaktů ale přibývalo... ne nadarmo jsou ve skupině kromě lékaře (což se na cestách hodí) i tři výtvarníci.

Padlo zde spojení „opravdová kapela“ a myslím tím kapelu rockovou — Nihilist Spasm Band na fotografích opravdu ze všeho nejvíce připomínají bi-

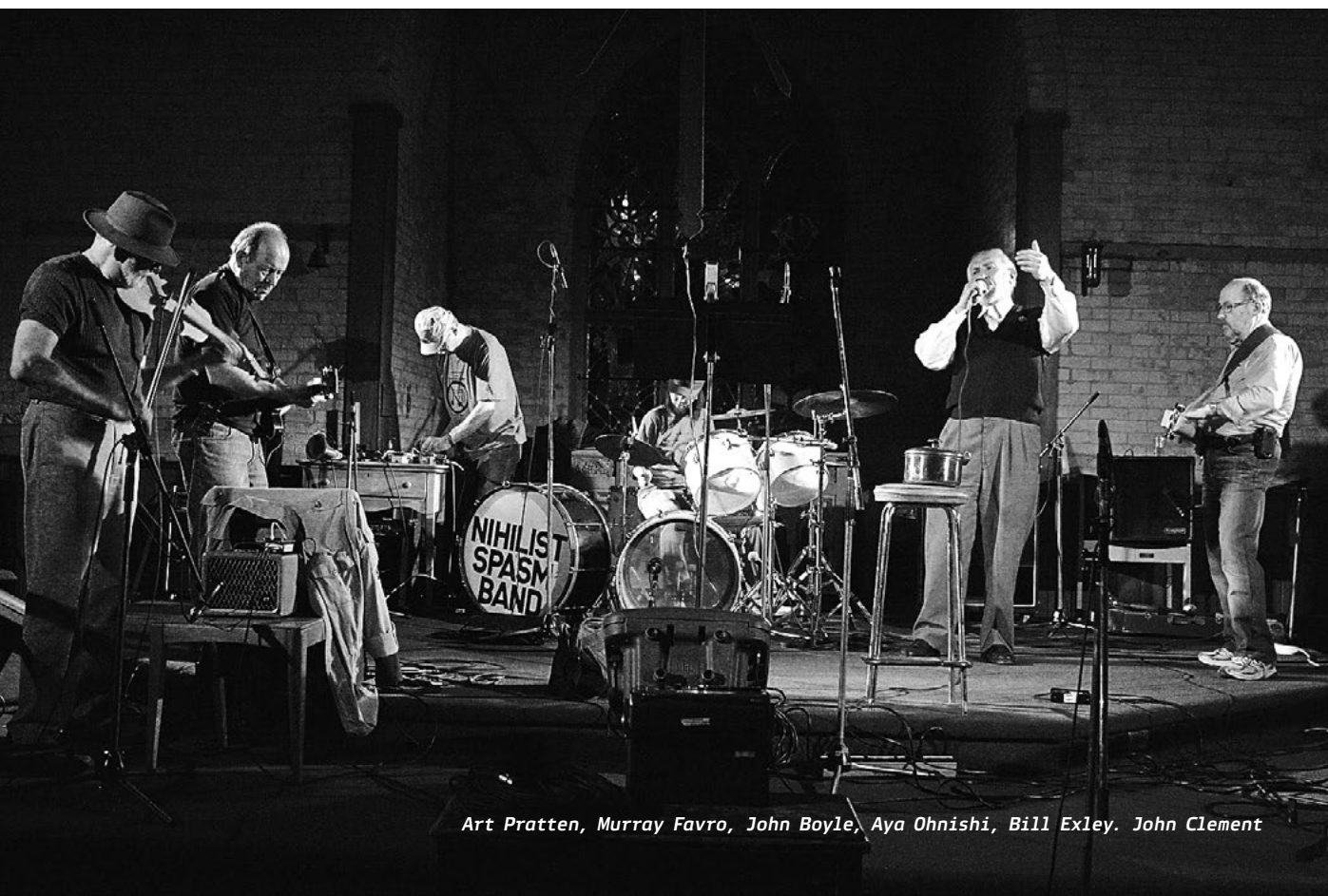
gbítovou smečku. Mají opravdické bicí, elektrické kytary (i když ta třicetakilová má prý snímáč z magnetu tak silného, že dokáže „vycucnout“ barvu z televizoru) a především frontmana prezentujícího texty. Většinou je jím Bill Exley. NSB tím tak trochu odkazuje k beatnickému modelu čtení poezie do jazzové improvizace.

Díky tomu, že sestavu Nihilist Spasm Band tvořili usedlí pánové s pravidelnou pracovní dobou, byla kontaktní adresa uvedená na obalu *No Record* platná i po desetiletích. A aniž by o tom přátelé věděli, jejich alba putovala světem. Po letech se začali ozývat fanoušci. Počátkem osmdesátých let to byl Steven Stapleton z Nurse With Wound, který Nihilistům na své značce United Dairies vydal album $\sim x \sim x = x$ a kapela začala být považována za protagonisty industriální hudby. Nebyla to první ani poslední nálepka, jíž se jí dostalo. „V sedmdesátých letech nám zkoušeli říkat punkové,“ konstatuje kytarista Murray Favro v článku otištěném v červnu 2008 v *The Wire*. „Předtím jsme byli freaks... [nebo] rock'n'roll volných forem... Pak se říkalo, že jsme industriál. A teď noise.“

Japonská spojka... žádná sranda

Kdyby jen noise... rovnou „otcové zakladatelé“ žánru. Můžou za to Japonci, konkrétně Jojo Hiroshige, protagonista nejstarší japonské noiseové skupiny, legendárního Hijokaidan, kteří rovněž toužili pouze dělat kravál, svá intenzivní vystoupení ale doplňovali transgresivními performancemi. Hiroshige na své značce Alchemy Records od začátku devadesátých let vydal slušnou řádku titulů Nihilist Spasm Bandu a pozval kanadské Londýňany do Japonska, kde je uvedl v kontextu tamní hlukové scény. Členové NSB to sledovali s lehkým pobavením a údivem, kam je jejich zpola privátní hluchení přivedlo. Z Japonska si rovněž přivezli přírůstek do sestavy — bubenici (a samozřejmě hráčku na kazoo) Ayu Onishi, někdejší členku Hijokaidan a prodavačku v obchůdku Alchemy Records, která se pod dojmem z NSB rozhodla odjet studovat do Kanady a stát se pravidelnou protagonistkou pondělních zvukových sessions.

To už se z Nihilist Spasm Bandu staly jaksepatří legendy. Čím dál víc koncertovali po celém světě, k čemuž přispělo i to, že postupně dosahovali důchodového věku a nemuseli brát ohledy na píchačky, a zahráli si s leckterým ze svých slavných obdivovatelů. Ve svém domovském městě dokonce založili a několik let provozovali No Music Festival, na němž podnítily nejen jeden společný kon-



Art Pratten, Murray Favro, John Boyle, Aya Ohnishi, Bill Exley, John Clement

cert svých obdivovatelů od zmíněného Hiroshigeho přes VoiceCrack, Thurstona Moorea a Jima O'Rourke (oba mj. ex Sonic Youth), filmaře a hudebníka Michaela Snowa či kytaristu a skladatele Alana Lichta až po saxofonistu Kena Vandermarka. Ve shodě se svou pověstí iniciátorů noise dokonce prohlašují, že slavný newyorský noiseový No Fun Fest, na který se sjížděly davy diváků z celého světa (na posledním ročníku byl klub našlapán šesti stovkami lidí), byl jejich No Music Festivalem přímo inspirován. To všechno je historie, která by ale neměla být důležitější než barvitě dojmy, jež Nihilist Spasm Band vyvolávají svým radostným hlučením. Stále neuměle, stále zvesela, stále nahlas.

Čechy počátku sedmdesátých let

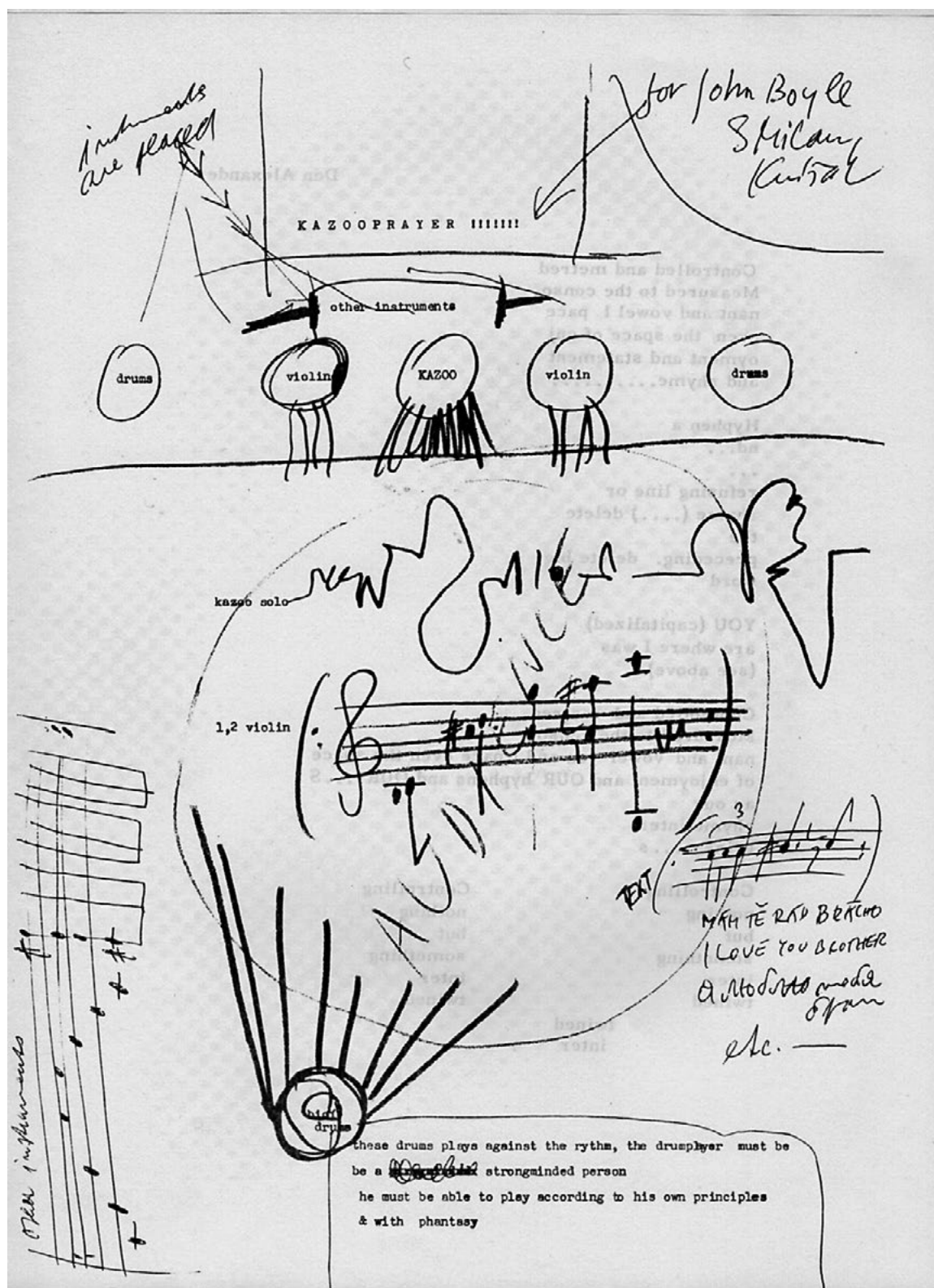
O japonské stopě Nihilist Spasm Bandu bylo napsáno dost, čtenáře HIS Voice by ale mohla zaujmout vzpomínka jednoho z členů skupiny na setkání s českým undergroundem na počátku sedmdesátých let. Z ontarijského Londýna totiž kromě NSB pochází i hudebník, překladatel, spisovatel a později i vydavatel

Paul Wilson, který v letech 1967–1977 žil v Československu (odkud byl následně vyhoštěn).

Jeden z kazooistů NSB, malíř John Boyle vzpomíná: „Jistý společný přítel Dona Sparlinga a Paula Wilsona (Kanadánů žijících v Praze) a můj zařídil, že jsem v roce 1971 a poté ještě v roce 1973 mohl jet do Prahy. Důvodem mé návštěvy bylo tajně připravit výstavu českých umělců a přepravit jejich kresby a díla na fotografiích a diapozitivech do Kanady. Rovněž jsem přivezl ukázky děl umělců z Niagary v Kanadě, včetně svých, a představil je v jednom pražském bytě a galerii v Blansku nedaleko Brna. Nepřijel jsem jako člen Nihilist Spasm Bandu, ale kazoo jsem s sebou měl. Hrál jsem improvizovaný koncert v tanečním sále, kde bylo přítomno mnoho umělců, a slavný výtvarný kritik a umělecký vedoucí Plastic People, Ivan Jirous, kterému se mé obrazy nelíbily, mi řekl, že jsem úžasný kazooista. Paul Wilson byl tehdy členem Plastic People. Měli zakázáno vystupovat, Wilson mě ale vzal na tajný koncert někam na venkov. Sjely se tam stovky mladých lidí z Prahy a zcela zaplnily sál. I když neumím česky,

hudba mi připadala jako syrový rock'n'roll s výrazně českým nádechem. Členové kapely se účastnili večírku v jednom ateliéru v Praze a já je slyšel zkoušet si americké lidovky z desek, které propašoval Wilson. A taky proběhla oslava na parníku na Vltavě. Tam členové Plastiků také hráli a já si s nimi zahrál na kazoo. Kromě mě se k nim přidal i Wilson a snad ještě jeden nebo dva další. Víc kontaktů jsem s tou kapelou neměl. Wilson v Kanadě vydal nějaké desky Plastiků, i tu první. A taky mě vzal na návštěvu k Milanu Knížákovi. Viděl jsem spoustu fotografií jeho performancí, jeho skupinu Aktual jsem ale nikdy neslyšel. Milan napsal skladbu pro kazoo a jazzové hudebníky [*Kazoo-prayer*], jejíž partituru jsem si odvezl do Kanady a publikoval v časopisu Twelve Mile Creek. Nevím, jestli jsem v ní měl být sólistou na kazoo, ta skladba ale nikdy nebyla provedena, alespoň ne mnou.“

„Bylo to myšleno pro Boylea,“ upřesňuje Milan Knížák. „Inak to provedeno nikdy nebylo, poněvadž u nás v té době nebyl žádný zajímavý kazoo muzikant. Já jsem sice kazoo měl, přivezl jsem ho z Ameriky, ale nijak zvlášť mě to neo-



Milan Knížák: Kazooprayer, Twelve Mile Creek 7, strana 14

slovalo, takže jsem ho používal jen sporadicky. V podstatě je to stejné jako hrát na hřeben."

Setkání Nihilist Spasm Bandu s Milanem Knížákem na jednom pódiu v rám-

ci brněnské Expozice nové hudby tedy bude jistým shledáním po letech. „Mám tě rád, brácho," zněl jediný text Knížákovy skladby, v níž se měl opakovat v nej-
různějších jazycích.

PS: Na Expozici nové hudby vystoupí Nihilist Spasm Band 31. října v brněnském Besedním domě, o den později v rámci Stimul Nights v pražském Cafe v lese.

TOKO OKUDA A ARPASAURUS

Toko Okuda je designérka nábytku žijící v Barceloně, která s pomocí Ignasiho Calongea a Estebana Lahoza vyrobila rozměrný nástroj Arpasauro, který představila začátkem tohoto roku. Arpasauro je zároveň strunný, dechový i perkusivní nástroj, je 9 metrů dlouhý a 3,5 metrů vysoký a jeho frekvenční spektrum sahá od 19 až po 1055 hertzů. Způsobů, jakými lze na Arpasauro hrát, je podle samotné Toko tisíc, zároveň je takřka nekonečným zdrojem jednotlivých zvuků, jejichž nahrávky se dají použít v hudební (post)produkci. V rozhovoru pro HIS Voice mluví autorka o tom, jak se od nábytku dostala k výrobě těchto harfo-varhan, o vlastnostech Arpasaura i o možnostech, jak se dá nástroj využít v hudbě.

Proč ses rozhodla vyrobit úplně nový nástroj?

Když jsem byla malá, snila jsem o tom, že ze mě bude designérka (všeho!). Takže jsem se celá studentská léta věnovala umění a designu. Zároveň miluji hudbu a vždy jsem byla obklopena hudebníky, protože mi připadalo, že si umí život užít. Vždy vypadali, že společně sdílí zkušenosti a na koncertech jsou propojení se svými posluchači. Tedy alespoň jste-li ve správný čas na správném místě.

Na druhou stranu si v galeriích někdy připadám frustrovaná a osamělá, protože ve chvíli, kdy prožívám něco ohromného, nedokážu ten úžasný pocit sdílet s ostatními. Víím o sobě, že zbožňuji krásné objekty a pocity, které ve mně vyvolávají. Miluji textury, barvy, tvary a ráda vnímám jejich existenci skrze vlastní tělo. Ale bohužel není snadné tyhle niterné pocity sdílet s ostatními návštěvníky galerií. Přesvědčení uměleckých experimentů je statických, individuálních a neviditelných. Proto jsem na hudební scéně tak trochu žárčila.

V momentě, kdy jsem se snažila usadit v Barceloně, představovala pro mě tamější nová instituce pro místní umělce jménem Fabra i Coats perfektní příležitost proniknout do hudebního světa. Koncem září 2012 jsem navštívila jejich zahajovací večírek a na první pohled se do toho prostoru zamilovala. Bylo to jako Berlín v Barceloně. Když začali hledat umělce pro rezidenci v roce 2013, setkala jsem se s vedoucí projektu. Jenže do té doby jsem dělala výhradně design nábytku. Řekla mi, že pokud budu prezentovat nábytek, tak ten kon-



Toko Okuda

kurz nevyhrají, protože jsou institucí pro mediální umělce.

V ten moment mě napadlo vyrobit hudební nástroj, který by byl na půl cesty mezi mediálním uměním a nábytkem.

Co tě ovlivnilo pro tvorbu Arpasaura?

Přišlo to ke mně jako forma. Napadl mě jednoduchý tvar, rovnostranný trojúhelník se strunami uvnitř, které jsou paralelní s jednou ze stran. Takhle prvotní představa mě nutila přemýšlet nad tím, jak by asi zněla každá ze strun jinak, vzhledem k tomu, že jejich délka by

se jedna od druhé lišila. Také jsem snila o tom, vytvořit nástroj s hlubokými basovými tóny, protože je zbožňuji. Když jsem se jednou v Barceloně účastnila workshopu na výrobu piána, byla jsem šokována tím, jak čistě zní basové struny piána, když byly kvůli zvukové zkoušce připevněné pouze z jednoho konce. Řekla bych, že to byl ten nejlepší zvuk, co jsem kdy slyšela. Touha po skutečně čistém a hlubokém basovém zvuku tedy byla mou největší motivací.

Poté, co jsem vyrobila první model, ho začali ti, kteří ho uviděli, nazývat harfou. A opravdu, vizuálně to skuteč-

download

R{A}DIO{CUSTICA}

selected 2013

nová kompilace exklusivní premiérové řady
PremEdice Radioateléru Českého rozhlasu Vltava
dostupná onlajn ke stažení na adrese

CD.RADIOART.CZ

TRACKLIST

1. **Sivan Eldar:** ON AIR | BEHIND GLASS
2. **Jiří Suchánek:** TIME.BREAK
3. **Boreš&Trojan:** WIND FUSION
4. **Alan Courtis:** VLTARANÁ

 **Vltava**
Český rozhlas



Nejvtipnější předplatné Ádvojky

Šestadvacet čísel kvalitního čtení o kultuře a společnosti a spousta legrace

HOVORY Z REZIDENCE
SCHLECHTFREUND



K ročnímu předplatnému kulturního čtrnáctideníku A2 dostanete souborné knižní vydání stripů Hovory z rezidence Schlechtfreund, která byla oceněna jako druhá nejkrásnější kniha roku 2013.

Objednávejte za pouhých **899 Kč** na adrese distribuce@advojka.cz

www.advojka.cz



ně harfu připomínalo. Začala jsem tedy blíže zkoumat harfy a jejich vlastnosti. Pak jsem přidala trubice, a to na doporučení nezávislé organizace l'ull cec, která se zaměřuje na undergroundovou experimentální hudbu. Původní záměr byl to všechno připevnit na velkou platformu se čtvercovým půdorysem, která měla sloužit zároveň jako pódium, na kterém by mohli lidé hrát na jednotlivé části nástroje i tančit.

Z čeho se nyní Arpasaura skládá?

Z fantazírování o úžasném basovém zvukovém zážitku a tvorby kosmického, překrásného objektu.

Pověz nám o zvukovém designu nástroje. Kolik not se na něj dá zahrát, jaké frekvenční rozpětí pokrývá?

Arpasaura má dvacet šest strun a stejný počet písťal. Každá písťala je koncipována tak, aby vyluzovala ten samý tón, jako vydává struna, ke které je ta která písťala připevněná. Nejdelší písťala, která měří 8,7 metru, produkuje notu C0, což je okolo 19 hertzů. Nejkratší je pak C6, tedy okolo 1055 hertzů. Nástroj má šestadvacet not s tím, že některé jsou v celkovém rozsahu přeskočeny — jsou seřazeny takto: C0, D1, E1, G1, A1, C2, D2, F2, G2... Tóny, které se budou moci na Arpasaura hrát, vybral Pau, kytarista skupiny Za!, na základě svých oblíbených akordů.

Některé noty jsem přeskočila, protože mou hlavní touhou bylo mít v nástroji super-basový zvuk pod 20 hertzů, který nutně nemusíme slyšet,

ale který bychom měli vnímat fyzicky. Na druhou stranu jsem chtěla, aby se na můj nástroj daly hrát všechny představitelné druhy hudby, ne jenom silně experimentální noise, ale taky hudební styly, které jsou dobře známé širšímu spektru lidí, jako jazz nebo soul. Kdybych tedy začala na C0 a pak postupovala tón po tónu, s 26 strunami bych se dostala ke G3, což je nějakých 197 hertzů bez půltónů. To je pořád hodně nízko. Proto jsem sice začala na kýženných 19 hertzech, ale pak jsem některé noty přeskočila, abych se záběrem dostala až na 1055 hertzů. A technikou hraní flažoletů se můžete vyšplhat až na 2000, 3000, 4000 hertzů.

Jenže si myslím, že tenhle můj plán byl příliš nenasytný, protože pro hudebníky není jednoduché skládat hudbu pro nástroj, kde jsou vynechané tóny, nebo na něj hrát svůj obvyklý repertoár.

Moje představa byla taková, že noty jsou vymyšlené naší kulturou, a že každá kultura může mít své vlastní noty. Takže když jsem některé noty vynechala, tak by to nemělo vadit. Ale to velmi ztěžuje práci většině hudebníků, kteří moc neznají experimentální hudbu.

Jak je zvuk přenášen ze strun k písťalům?

Písťaly jsem vyrobila tak, aby byly jako reproduktory pro každou strunu. Protože každá struna je připojená ke své písťale, má každá svůj vlastní malý reproduktor.

Některí si představovali, že pokud by byly písťaly zavěšeny ve vzduchu,

jejich zvuk by se ještě zesílil. To je sice pravda, ale konstrukce celého nástroje by se pro to musela změnit, protože písťaly nemohou být zavěšeny volně, jsou-li k nim připojeny struny. Museli bychom je napnout nějakým jiným způsobem, což je další věc, kterou jsme zkoumali. Nicméně jde o to, že celá konstrukce Arpasaura přenáší zvuk ze strun, stejně jako z písťal. Proto i celá budova, ve které nástroj stojí — pódium, zdi, podlaha — rezonuje a vibruje. A to nejen díky nízkým frekvencím a infrasonické vibraci, ale i materiálu a takové konstrukci, která zvuk snadno přenáší.

Měla jsi nějakou představu o tom, jaká hudba se bude na Arpasaura hrát ještě před jeho výrobou?

Ano, snila jsem o tom, vyrobit nástroje s hlubokým basovým zvukem, které by mohli používat Merzbaw, Shackleton, Moodyman a mnoho dalších...

Jednotlivě nahrané zvuky bych pak osobně ráda slyšela v nějaké zvláštní, ale vkusné taneční hudbě. Také si je umím lehce představit v experimentální nebo industriální hudbě, přestože Arpasaura umí vyluzovat i velmi organické a delikátní zvuky. Vždy záleží na použitých materiálech a technice hraní. Také jsem byla požádána o nahrané zvuky Arpasaura pro filmový soundtrack a mnoho zvuků si můžete poslechnout na stránkách ESL neboli Experimental Sound Lab (<http://www.thalamuslab.com/experimental-sound-lab/>).

Jak se dá využít speciální prvek Arpasaura, a totiž písťala hrající C0, které sice není slyšet, ale údajně při jeho poslechu lidé vidí v koutcích oka duchy?

Dobrá otázka! Původně jsme to nezařadili, stalo se to náhodou poté, co Arpasaura už tuhle notu mělo. Nejen studie Vica Tandyho, ale i mnoho dalších zdrojů popisuje jev, při kterém je infrazvukový signál 19 hertzů zodpovědný za vidiny duchů, jakožto optickou iluzi způsobenou rezonantní frekvencí oční bulvy. Stále sice nevím, jak tenhle fantastický výjev duchů využiji, ani jsem zatím nezkoušela stát u vývodu písťaly, kde by měl být duch upozorován. Možná potřebuji víc testů, které se tím budou zabývat, ale ráda bych nástroj upravila tak, aby díky němu šlo vidět duchy.

Jaké jsou zatím ohlasy veřejnosti?

Poprvé jsem Arpasaura představila se skupinou Za! v Barcelově a publikum bylo natolik ohromeno, že mi více lidí říkalo, že bych měla vystoupit na Sónaru. A přes můj profil na LinkedIn si mě nako-

nec opravdu našla slečna, která pracuje pro Sónar +D a ptala se mě na Arpasauru, takže vystoupím na Sónar by Night.

Samozřejmě se objevily i negativní komentáře, třeba od těch, kteří očekávali mocnější a silnější zvuk, třeba jako dělá kostelní zvon. V současném stádiu musí pro lepší rezonanci stát Arpasauru na pódiu a pro velké publikum by se pak mělo zesílit skrz zvukový systém. Další negativní komentáře přišly od samotných hudebníků, výrobců strunných nástrojů a akustických inženýrů a týkaly se vylepšení Arpasaura jako hudebního nástroje. O hudební akustice a logice zvuků bylo napsáno mnoho odborné literatury a existuje spousta teorií, které by akustiku a konstrukci Arpasaura změnily, jenže všechny tyhle teorie by zastínily jeho koncept. Navíc by mě to mohlo zmást ohledně toho, co podniknu dál. Přestože bych byla radši otevřená novým konceptům, protože si myslím, že nemá smysl držet se konceptu, který jsem již použila; je podle mě lepší pracovat s nástrojem tak, jak jsem ho už

vytvořila. Nejsem si jistá, kterým směrem se vydám dále, a možná, že další verze nástroje bude úplně jiná, anebo naopak velmi podobná. Ať už vědomě, nebo bez záměrů, ovlivní všechny informace výsledek.

Plánuješ vytvořit i nějaké další nástroje?

Ano, ale momentálně provádím větší i menší změny na Arpasauru. Teď od září budeme spolupracovat s Taller d'Escultura Sonora Baschet, což je sound artová laboratoř Barcelonské univerzity, kde se vyučuje hudební sochařství založené na metodách francouzských vynálezců hudebních nástrojů, jako byli bratři Baschetové. Je to velmi tvrdá práce od nuly. Nebo možná od mínus jedničky, ale se štěstím začátečníka. Myslím, že i v budoucnu budu pracovat na podobných konstrukcích, protože pak je pravděpodobnější úspěšný výsledek.

Které techniky hraní používáš při hře?

Arpasauru může být strunný, dechový nebo perkusivní nástroj. Na jeho struny

lze hrát prsty, paličkami, tyčkami (někdy za použití gumového potahu), metličkami nebo smyčcem. Na píšťaly lze hrát úderem rukou nebo gumovým plátkem nebo jako na perkuse s pomocí paliček. V závislosti na jejich materiálu se výsledný zvuk píšťal proměňuje. Zkoušeli jsme také poblíž otvorů píšťal zapnout různé elektrospotřebiče jako vrtačky nebo fény, výsledné zvuky byly rovněž zajímavé. Arpasauru je experimentální nástroj, takže se na něj může hrát tisíci různými způsoby.

Plánuješ koncertovat sama, nebo ho spíš půjčovat jiným hudebníkům?

Zejména to druhé. V současnosti hledám perfektní prostor, kde bych mohla postavit studio. Ideální by byla stará továrna s vysokými stropy (alespoň pět metrů, ale čím výš, tím lépe) a trojúhelníkovou střechou. Nejlépe by mělo stát na dosah veřejné dopravy.

Více informací: <http://arpasauru.com/>



Národní  divadlo

opera

UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE

HÁBA
NOVÁ
ZEMĚ

POUZE JEDINÉ UVEDENÍ: 12. PROSINCE 2014
DIRIGENT: PETR KOFRONĚ
REŽIE: MIROSLAV BAMBUŠEK



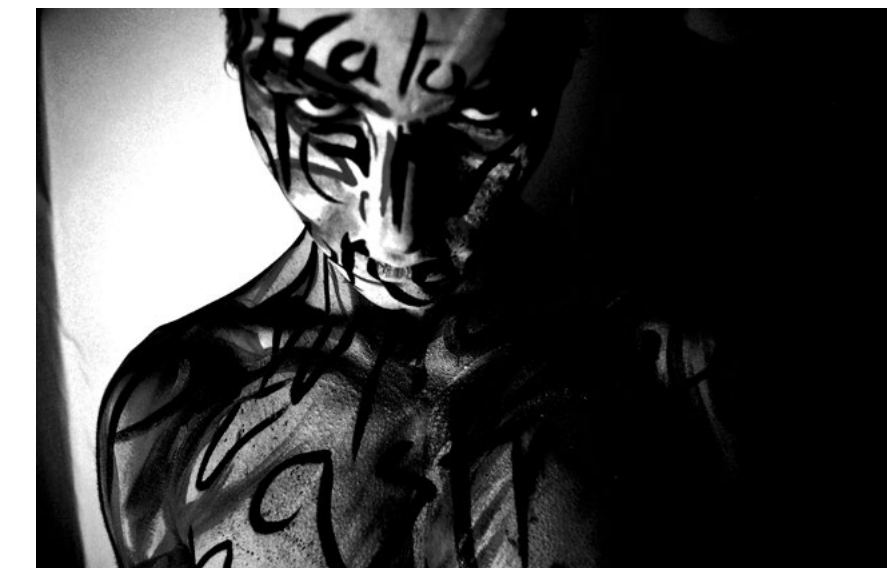
VESSEL

BOJOVNÍK PROTI ZTRÁTĚ POZORNOSTI NATOČIL TANEČNÍ DESKU PRO STRNULÉ

Anglický producent Vessel se s vydáním své druhé desky *Punish, Honey* postaral o jednu z největších událostí na scéně experimentální elektroniky – a to i přesto, že jeho album ve skutečnosti elektronické není. Deska, kterou zahrál na vlastnoručně vyrobené nástroje, se inspiroval v tribálních rytmech, syntezátorovém krautrocku nebo temném ambientu, ve skutečnosti je ale výsostně solitérským dílem člověka, který si musí dávat umělé hranice. Ty skutečně totiž spolehlivě překračuje.

Když anglický producent Vessel na začátku září namíchal pro hudební server FACT čtyřicetiminutovou mixtape, označil ji magazín za možná nejbizarnější v celé historii svých proslulých kurátorovaných mixů. Sebastian Gainsborough, jak se Vessel jmenuje vlastním jménem, natěsnal do krátké plochy osmdesátkový punk kapely The Bots, hudbu Maročana Maalema Mohameda Kouyou, industriální pionýry Zoviet France a hvězdu současného hluku Jasona Lescalleeta. Spolehlivě tím odradil velkou část pravidelných čtenářů FACT Magazínu, kteří se rekrutují především z řad fanoušků současné taneční hudby, hlavně ale dal posluchačům nahlédnout do geneze letošní desky *Punish, Honey*, která má v jeho katalogu pořadové číslo dvě a kterou zatím můžeme označit za jednu z největších událostí letošní sezony. Zmíněný mixtape sice neprozrazuje, jak přesně deska zní, hlasitě ale mluví o tom, jak Vessel o hudbě přemýšlí – a to je vlastně minimálně stejně důležité jako výsledný zvuk.

Vesselovo východisko je jediné – odmítá současné trendy v elektronické hudbě a nehodlá se účastnit soutěže v tom, kdo ze svého laptopu dokáže vyvolat podivnější zvuk. Životnost současných trendů je podle něj stále kratší a snahy producentů trefit se do aktuální nálady, která panuje na klubové scéně, prý začínají připomínat spíše jakýsi druh perversního soutěžení, který nemá nic společného s hudbou jako autentickým prostředkem komunikace. Vessel už s nikým bojovat nechce, snad jenom



sám se sebou. Jako výchozí bod letošní desky, kterou vydal prestižní label Tri Angle, si totiž zvolil svoje debutové album *Order Of Noise* z roku 2012. To do probíhající debaty o podobách experimentální elektronické hudby promluví hlasem intimně sevržené a zároveň klaustrofobní atmosféry – Vessel na desce představil svébytný zvuk, s letošní nahrávkou na něj ale nenavazuje, naopak. Jeho novinka má být antitezí všeho, co dosud udělal.

Důvod takhle výrazného vymezení se vůči sám sobě je jednoduchý a v rozhovoru pro magazín Dummy Vessel vysvětlil, že se paradoxně cítil omezený tím, jak dobře to umí s hardwarem a softwarem. „Protože jsem skládal hudbu každý den,

měl jsem to všechno zažité a vždycky jsem přesně věděl, jak bude můj track znít, ještě předtím, než jsem vůbec začal. Spoustu věcí jsem se tak musel odnaučit a vyjít ze své komfortní zóny, abych zase začal dostávat čerstvé nápady. Když to člověk neudělá, celou dobu se jenom točí v kruhu a snaží se chytit svůj vlastní ocas.“

Jak ale dělat elektronickou hudbu, když si člověk zakáže software i konvenční elektronické nástroje? Bristolský rezident a člen kolektivu Young Echo, do kterého kromě Vessela patří třeba Neek, Osia nebo El Kid, přišel s jasným řešením: inspirovaný rozhovorem s bubeníkem kapely Swans Thorem Harrisem se totiž rozhodl začít vyrábět vlastní nástroje a tím

přísně omezit vlastní možnosti. Má to svoji logiku — podle Vessela je totiž značná část současné produkce zdeformovaná faktem, že každý producent může prakticky donekonečna navyšovat počet dostupných zvuků tím, že svůj počítačový hudební program obohatí novým pluginem nebo softwarovým nástrojem. Nová generace producentů, kteří vyrostli v prostředí internetu a stálého narušování pozornosti, je tak nucena neustále přepínat z nástroje na nástroj a za pochodu měnit svůj zvuk podle toho, co se teď zrovna hraje v klubech. Málokdo už dnes dokáže to, co třeba zakladatelé detroitského techna Kevin Saunderson a Juan Atkins — přestože měli tihle průkopníci k dispozici často jenom jediný syntezátor, dokázali s jeho pomocí během několika dekád vytvořit desítky přelomových tracků.

Vessel takhle trpělivý není a spíše se hlásí k producentům, kteří jsou ohromení současnými zvukovými možnostmi, je ale dost přemýšlivý na to, aby si dokázal vytvořit umělou hranici — tou je právě ono pravidlo pro desku *Punish, Honey*, podle kterého na albu nesmí zaznít nic jiného, než zvuk vlastnoručně vyrobených nástrojů. Neznamená to ale, že by se Vessel snažil úplně odpoutat od současného klubového zvuku a vymýšlet naprosto nový hudební jazyk, naopak. Vessel se pomocí vlastních nástrojů pokouší temnou elektronickou hudbu napodobit a z úplně jiné strany tak přijít

k žánru, který už dávno existuje v kodifikované podobě. Výsledkem je výrazně zmutovaná obdoba tanečního zvuku, který je sice složený ze stejných buněk, všechny tkáně má ale vyměněné a svůj předobraz tak připomíná jenom málo.

Nejvýmluvnější je hned první zvuk desky — úvodní skladba *Febrile* totiž začíná úderem do nečeho, co může být stejně dobře na koleně postavená sestava perkusí, starý hrnec nebo třeba radiátor. Tenhle podivný zvuk se v ani ne dvouminutové otevírací skladbě nezmění, postupně se ale začne měnit posluchač. Přestože je totiž podstatou desky vyrábění nikdy neslyšených zvuků, při poslechu člověk nemusí mít nutně tendenci zdroje zvuků rozklíčovávat. Neznámo je někdy nejlepší odevzdaně přijmout a soustředit se spíš celkovou atmosféru.

Album totiž nemá úplně jasné vyznění. Vessel se pohybuje mimo dobro a zlo a přestože občas připomene třeba svého kolegu z labelu Tri Angle Forest Swords, který zahrál letos na jaře v Praze, naprostou většinu stopáže alba hraje hru, ke které vymyslel vlastní pravidla. Snad nejvýraznější track z desky, skladba *Red Sex*, stojí na tribálních rytmech, disharmonických melodických motivech a rozklíženosti všech zvuků, které můžou stejnou měrou připomenout nejnovější ozvuky taneční hudby, krautrockové experimenty ze sedmdesátých let, syntezátorové hradby Klause Schulzeho

i dadaistické hrátky norského dua Alog nebo pro změnu baltimorské dvojice Matmos. Na tuhle se hudbu se nedá tančit, přestože je přísně rytmická a nedá se u ní odpočívat, protože je příliš naléhavá a intenzivní.

Vessel v současné podobě tvoří výsostně abstraktní hudbu, jejíž vznik je sice zatížený konceptem, výsledek je ale naprosto otevřený všem interpretacím. V tiskových materiálech sice mluví o tom, že album tematizuje jeho vztah k Anglii, to je ale velmi chatrné vodítko — Vessel se neodvolává k viktoriánské estetice jako Ian Hodgson z projektu Moon Wiring Club a ani vysloveně necituje slavnou historii britské elektronické hudby, jako to dělal londýnský producent Zomby na albu *With Love*. Skoro se zdá, že si Vessel musí reference v tiskových zprávách a rozhovorech vymýšlet, protože kdyby to nedělal, musel by přiznat, že album *Punish, Honey* je v nejlepším smyslu slova bezobsažné a obsahem jej musí naplnit posluchač. Je už jenom na něm, jestli *Punish, Honey* použije jako mentální mapu pro cestování vlastním podvědomím, jestli se přece jenom pokusí album v klubu přetavit na taneční nahrávku pro surrealistickou party nebo jestli se bude pokoušet uchopit desku racionálně a hledat styčné body s hudebními experimenty minulosti. Všechno tohle je totiž možné.

inzerce

POHYB — ZVUK — PROSTOR

TRIBUTE TO W.S. BURROUGHS (1914–1997)

15.11. PLATO (CONG) OSTRAVA-VÍTKOVICE

PEOPLE LIKE US, HANDA CÔTE, OPENING PERFORMANCE

ORCHESTRA + PAVEL Ž., SLÁVO KREKOVIC

WWW.BLUDNYKAMEN.CZ



MINISTERSTVO
KULTURY

PLATO



BLUDNÝ KÁMEN

ZUZANA JURKOVÁ A KOL.: PRAŽSKÉ HUDEBNÍ SVĚTY

KAROLINUM (WWW.CUPRESS.CUNI.CZ)

S termínem etnomuzikologie si většina lidí spojí zkoumání hudby národů exotických krajín, badatele táhnoucího se s mikrofonom hustou džunglí. V evropském kontextu pak ještě může naskočit asociace se zachraňováním dědictví lidové kultury, lidovými písničkami a „nezkaženým venkovem.“ Nová kniha etnomuzikoložky Zuzany Jurkové a jejího kolektivu ukazuje, že etnomuzikologie může být a ve světě stále častěji je zaměřena i jinak a že v městské džungli Prahy může být výzkum neméně dobrodružný.

Pražské hudební světy jsou výsledkem práce pedagožky a jejích studentů a studentek, což má vliv na výslednou formu. Kniha je sestavena z jednotlivých exkurzí do terénu, během nichž se seznamujeme s různými situacemi, v nichž v Praze existuje hudba. Některé jsou všeobecně známé (opera v Národním divadle, pouliční nabídka hudby v turistickém centru Prahy), na jiné byste narazili, jen pokud byste věděli, kde hledat (oslava perského Nového roku, elektronická performance v čističce odpadních vod). Mezi tyto kapitoly jsou vloženy teoretičtější texty, v nichž se na popisované situace aplikují různé teoretické koncepty používané současnou etnomuzikologií. Kniha tedy plní dvojí funkci: Zprvu ukazuje, jaká hudba v současné Praze zní, kdo, jak a proč ji hraje a poslouchá, zadruhé je jakýmsi úvodem do současného etnomuzikologického či hudebně antropologického myšlení.

Terénní exkurze jsou sdruženy do kapitol podle určitých fenoménů spojujících ony hudební světy. „Hudba a identita“ nás zavádí mezi romské, perské nebo ukrajinské hudebníky, „Hudba a společenská stratifikace“ začíná v Národním divadle a končí ve zmíněné čističce, „Hudba a rebelie“ míří do rockových klubů i na představení Toma Stopparda *Rock'n'Roll*, které dostalo na prkna Národního divadla skupinu The Plastic People of the Universe. Sekce „Hudba jako zboží“ přepíná mezi filmem *Mňága – Happy End*, seminářem Rady Českého rozhlasu, Královskou cestou i muzikálem *Děti ráje*, v části „Elektronická taneční hudba“ navštívíme několik tanečních klubů, v jednom případě se vydáme i mimo oblast Prahy a „Hudba a spiritualita“ se dívá na hnutí Hare Kršna, festival Svatováclavské slavnosti a kurzy gospelu.

Strategie společná všem autorům knihy velí dívat se a poslouchat, jako by danou situaci zažívali poprvé. Takový přístup má bránit případným předsudkům a osobním preferencím, aby ovlivňovaly porozumění hudební situaci a jejím aktérům. Tento přístup má své výhody — to, co někdy při prvním čtení působí naivně, skutečně může ukázat známé věci v novém světle. Na druhou stranu se může stát, že pozornost autora některý prvek zaujme příliš a čtenář se tak dozví dost o tom, co návštěvníci akce mají na sobě a co pijí, méně pak už o hudbě samotné (Los tekenos v klubu Cross). Rozdílná úroveň zkušenosti autorů jednotlivých kapitol je znatelná, z některých pasáží je cítit osobní zaujetí pro popisovanou hudbu (třeba kapitola Face Tigers a Stillknox), jinde se odstup „etnomuzikologa z Marsu“ (termín Bruno Nettla, v Praze narozeného a ve Spojených státech působícího klasika oboru), tedy badatele nepoznamenaného předchozí zkušeností, drží důsledně. Někteří z autorů nešli dál než k vnějškovému popisu událostí, jiní se do hloubky věnovali motivacím účastníků a obecnějším souvislostem

(kapitola „Harinám v pražských ulicích“ propojuje terénní pozorování s teoretickým a historickým pohledem na spiritualitu v hudbě a je tak vlastně studií, jež by obstála i samostatně). Spojující sekce, jejichž autorkou je Zuzana Jurková jako vedoucí týmu, pak vedle seznamování s etnomuzikologickými a antropologickými teoriemi mají občas za cíl dorovnávat úroveň kapitol a dořikávat některé myšlenky. Tyto vsuvky pokrývají široké spektrum od obecných antropologických a muzikologických teorií, přes shrnutí dějin elektronické taneční hudby, zhodnocení vlivu Johna Cage až po *Manuál* skupiny KLF. Někdy se v nich dostáváme docela daleko od tématu knihy, někdy by si zasloužily polemiku (pasáže o Cageovi), většinou ale přicházejí s myšlenkami, které ve zdejší psaní a přemýšlení o hudbě dosud zcela chyběly nebo stály jen na okraji.

Oba cíle knihy — tedy čerstvý pohled na hudební dění v metropoli i seznámení s tím, jak jinak lze o hudbě uvažovat — jsou naplňovány a *Pražské hudební světy* jsou velice záslužným počinem, který by mohl oslovit zároveň odborné kruhy i široké vrstvy lidí, kteří „jen mají rádi hudbu“. Nejpozitivnější pak je fakt, že nám zde vyrůstá generace, která přináší nové pohledy na bádání o hudbě a psaní o ní.



INDUSTRIAL! BRACHIAL! MINIMAL! BLUES! NOISE!

SUDDEN INFANT: WÖLFli'S NIGHTMARE

VOODOO RHYTHM (WWW.VOODOORHYTHM.COM)

Debut švýcarského tria Sudden Infant je nadmíru drsným a intenzivním posluchačským zážitkem. A svět podle něj není zas tak báječné místo k narození.

Kdo mi to tehdy u piva jenom řekl, že „Sudden Infant je jediný, kdo spojil noise music se stand up komedií”? Už si asi nevzpomenou, ale sedí to dokonale. Joke Lanz, příští rok padesátiletý Švýcar usazený v Berlíně, který se za značkou Sudden Infant skrývá, je vynikající performer — občas se projeví jako turntablista či katolický hoch v kůži, většinou při svých vystoupeních ale pouští ruchy z dvojice samplerů a zcela se soustředí na přednes textů a vůbec práci s hlasem a „hereckou akci”: nejrůznější „happeningové vsuvky” či soubor projevů, kterému pro nedostatek vhodnějších termínů říkám prostě „show”. Takto jej známe již mnoho let, ze stovek vystoupení a desítek, možná už také stovek nosičů.

Na začátku letošního roku Joke ale oznámil, že „Sudden Infant je mrtev, ať jízí Sudden Infant!” Od května se ze značky Sudden Infant totiž stala tříčlenná, stoprocentně švýcarská kapela, v níž Jokeův hlas a elektroniku doplňuje baskytara Christiana Webera a bicí Alexandra Babela. (Sólová vystoupení bude Joke hrát i nadále, ale pod svým jménem.) Důvodem k tak dramatické změně, navíc v době, kdy naopak kdo může, hraje sólově, bylo natáčení alba *Wölflí's Nightmare*, které pro značku Voodoo Rhythm Records produkoval bývalý člen Swans, Roli Mosimann. Joke byl s albem zjevně spokojen natolik, že se rozhodl zachovat sestavu, která je stvořila. A nelze se mu divit.

Sudden Infant v triu hraje patřičně temný, nazlobený a dřevní ne-rock. Tak dřevní, že si vystačí jen s vrháním hlukových koulí do řídké kostry primitivních rytmů. Přestože oba členové rytmické sekce mají dokonalou hudební průpravu — Babel je klasický bicista a pedagog hry na bicí, Weber zase jazzman — dobře chápou, jaká síla se skrývá ve strohosti a že pro frontmanovo jedinečné charisma a umanutost není virtuozita důstojným partnerem ani soupeřem. Dvanáctipísňový výsledek mi svou atmosférou dosti připomíná album detroitských Wolf Eyes *No Answer / Lower Floors*, které jsem na tomto místě opěvoval v čísle 3/2013. Podobnost spočívá právě v onom ořezání rockové formy na nejnужnější minimum, jehož důsledkem je maximálně hutná atmosféra.

Každá z tuctu skladeb *Wölflí's Nightmare* spoléhá na jednu nosnou figuru (či její absenci) a manickou re-

petici, s níž Joke přednáší své texty. V tiskových zprávách i recenzích se mluví o inspiraci dřevním rockabilly revivalem smíšeného dua Cramps, jejichž *Human Fly* je jedinou coververzí na albu. Proti strohosti triové podoby Sudden Infant je ale komiksový primitivismus Cramps zbytečně opulentním gejzírem barev a ornamentů. Ostatně mám za to, že zmíněná inspirace je velmi volná nebo dočista neexistující: copak se někdo, kdo má za sebou tolik let původní tvorby, potřebuje výrazně opírat o cizí estetiku?

Albu samozřejmě dominuje hlas a texty. Joke ve svém předchozím díle dostatečně pádně přesvědčil, že jsou mu vlastní humor i poetická hravost, jeho novému albu ale dominuje atmosféra zmaru a selhání jednotlivce i společnosti. Zlehčující výjimky jsou tři — zmíněná coververze, *Tandoori Chicken Scooter IV* (kde se opakují ona tři slova; asi interní vtípek) a *Kiss*, v níž se nemluví, ale líbá — i ty ale mohou nést hlubší a temnější význam. Jinak je album pořádně našťavaným a chmurným posluchačským zážitkem. Dalo by se říci, že je svým obsahem punkové, od punku jej, díkybohu ale odlišují dvě skutečnosti: není to bigbít a nedá se při něm pogoovat. Druhý zmíněný rozdíl považuji za zásadní. Punkeři totiž mají kritiku společnosti tak nějak v popisu práce, stejně důležité pro ně ale je, aby se posluchači dobře bavili, zatančili si, vypili moře piva a vůbec byla „pohoda”, čímž dopad svých slov logicky často zlehčují. To při poslechu *Wölflí's Nightmare* mi vyvanul následující obraz: Joke Lanz bere posluchačovu hlavu jemně do dlaní a pak mu svá slova řve z bezprostřední blízkosti do ksichtu. Že to není trapné ani patetické, považuji za zážrak a potvrzení tvůrčova mistrovství.

V titulní písni alba nám do tváře mete holá fakta patrně ze zpráv humanitárních organizací: kolik je na světě milionů aut, kolik milionů lidí ale musí pro pitnou vodu překonat vzdálenost větší, než je jedna míle: „A přestože vědí, že je dobré vodu převařit, nedělají to, protože pro palivové dříví je to další míle.” Pointa? Počet dětí, které na světě každou minutu zemřou na průjmy. Píseň trvá čtyři minuty a její název odkazuje k Adolfu Wölflimu, švýcarskému bláznovi a jednomu z nejslavnějších představitelů ryziho art brut (jeho osobou a hudbou jsme se zabývali v čísle 5/2011).

Jiné písně jsou naopak neskrývaně osobní. K titulnímu sloganu *Hold Me* se Joke dopravuje po nekonečném boji se slabikami „ha, ho, hu...“, jako by se nepřekonatelně styděl za svou křehkost a potřebu lidského doteku. Ve *Sleep Little Death* s vypůjčeným Blakeovým veršem „někdo je zrozen k slasti žhoucí, někdo zas k věčné noci“ se vyznává z muk, jež mu způsobuje nespavost; jako jeho spolunocležník při dvou krátkých turné mohl potvrdit, že je to učiněná princezna na hrášku. *Father* je o potřebě mužského vzoru při výchově dětí. Jokeovo otcovství je v jeho tvorbě přítomno už v samotném názvu projektu — slovní spojení *sudden infant* je první polovinou *sudden infant death syndrome* (syndrom náhlého úmrtí kojenců), zároveň ale znamená něco jako „zničehonic miminko“. Když se popelář Joke tehdy dozvěděl radostnou novinu, nestačil se zkrátka divit.

Ve světě *Wölfiho noční můry* je opakovaně přítomen motiv sebevraždy. V *Girl*, k níž vznikl také videoklip, jako jediného možného úniku před světem: ona dívka praco-

vala pro vládu a zákon a nakonec, zděšena z prozření, pro CO to dělá... Zatímco tato „milá a přátelská“ bytost si, pokud jde o kariéru, zřejmě nemohla stěžovat, hrdina „seriálu“ *Crane Boy — Stairs* se rozhoduje pro odchod ze světa z důvodu nenaplnění snů a tužeb. Zatímco *Girl* svým zvukem lehce evokuje první album Suicide (koho jiného), *Crane Boy* a *Stairs* jsou víceméně recitací na ruchovém pozadí.

Toho, že Joke Lanz a spol. vytvořili mistrovské dílo, si patrně byl vydavatel vědom nejpozději ve chvíli, kdy uslyšel master. Joke, jehož tvorba se většinou nese v duchu DIY a limitovaných edic, se od něj dočkal vydání na LP i CD (to lze koupit samostatně i obdržet coby bonus k elpíčku, na němž je o dvě písně méně), internetem se šíří videoklip, obvyklé chvalocancy na samolepkách přilípnutých k celofánu obalu neznějí jako reklamní zveličování, ale vlastně docela střízlivý popis: „Industrial brachial minimal blues noise from Switzerland's most notorious wild man.“



KRONIKA POTULNÉHO FESTIVALU

KRÁKOR 1998–2013

EARS & WIND RECORDS (WWW.SPODNIPROUDY.CZ; WWW.DREVENACIKADA.CZ)

Listování knihou připomínající patnáct let jednoho festivalu vyvolává jako vedlejší produkt pár otázek obecnějšího rázu. Skrze opilecké historky se můžeme ptát po smyslu termínu underground i po hranicích novinářské objektivity. V první řadě ovšem jde o svéráznou poetiku.



Pokud se podíváme na zdejší nezávislou scénu, poměrně snadno dohlédneme všemi směry na její hranice a hraniční přechody. A mezi nimi je to vlastně poměrně malá síť přátelských, kolegiálních, mediálních či obchodních vztahů. Je to na jednu stranu pěkné, jak se všichni znají, kdekdo spolu hrál, kdekdo komu zařizuje koncerty či vydal desku, jak kdekdo také o kdekdo napíše. Svým způsobem je tu pak ale korektní a nezávislá publicistika těžko realizovatelná. Je v pořádku, abych například já psal něco o nových albech vydávaných na vydavatelství Polí5, když tam ale vyšly také mé nahrávky a s vydavatelem hrají v jeho kapele? Mohu pak například seriózně hlasovat v ceně Vinyla? Občas se mi prostě takovéto myšlenky v hlavě mihnou.

Další legrace je, když si například i lidé jen z nejužšího okruhu kolem tohoto časopisu recenzují svá díla

navzájem, popřípadě když se děje totéž i v o trošičku širším kruhu několika spřátelených a personálně propojených periodik. Svým způsobem je odpověď jednoduchá: nikdo jiný to za nás neudělá, najít někoho, kdo by byl opravdu nezávislý, nelze skoro vůbec a případná nezávislost takovému jedinci v našem malém druhém prostředí v podstatě nemá šanci dlouho vydržet. Na druhou stranu jsou pak ale občas poněkud komická snažení o objektivní vyznění každého článku. Rozhodně se tu ale nesnažím vybízet k nějakým pokusům o větší serióznost, legrace je myslím nejen pro mne mnohonásobně důležitější.

Z hesla „nikdo jiný to za nás neudělá“ vycházeli ostatně i autoři Kroniky potulného festivalu Krákor, kteří patří do klanu letitých organizátorů tohoto každoročního svátku nejen brněnské undergroundové scény. A já si ji

zde dovoluji recenzovat z neobjektivní a neseriózní pozice účinkujícího na posledních čtyřech ročnících, takže kniha několikrát zmiňuje i mé jméno a také v ní několikrát vykukují z fotografií kapely Skrytý půvab byrokracie.

Základním důvodem, proč jsem se rozhodl na tuto knihu v HIS Voice upozornit, je ovšem „podle mého soudu objektivní fakt“. Je to totiž svým způsobem literární skvost, který lze chápat v českém literárním kontextu v linii Bohumila Hrabala, Jaroslava Haška, Jana Pelce, cimrmanologů či třeba Bondyho *Invalidních sourozenců*. To vše v koláži, již mohl vytvořit jen sám život a která léta zrála v alkoholu často proplachovaných mozcích hlavních autorů.

Mýlil by se ten, kdo by podle tématu a názvu předpokládal, že půjde o knihu o hudbě. Různorodá či spíše různě podivná hudba je tu přeci naprostou samozřejmostí, která se děje stále, je důležitá jako kyslík a napsalo se o ní už leckde jinde. Bez ní by samozřejmě nebylo nic, a to snad tato kniha nemusí nikomu vysvětlovat. To ostatně v Kronice krásně pojmenovává i ve své meditaci jeden z dobrých duchů festivalu, „básník, muzikant, nakladatel a zakladatel“, Jaroslav Erik Frič.

Kronika se sestává ze tří základních oddílů — Děravé paměti, Rozhovory a Důkazy. Děravé paměti jsou vlastně dvě evangelia, podle Fida a podle Ondřeje. Rok po roce se rozvzpomínají na jednotlivé akce na konci patnácti přelomů června a července a jejich vyprávění jsou plná bizarních situací, opileckých historek o kamarádech, policistech, pátrání po nových vhodných lokalitách, tamějších sousedech, hospodských, občas i o zrovna nehrajících muzikantech a také o neuvěřitelných pokusech o různá nízkonákladová technická řešení všeho možného. Skoro nic z toho zkrátka neměly „normální festivaly“ šanci prožít. Čte se to parádně a plynou z toho dvě jasné skutečnosti, které trefně pojmenoval Roman ze Skrytého půvabu: „1) vždycky se tam hrozně chlastá; 2) Když se alespoň pětkrát až desetkrát něco nepodaří udělat podomácku amatérsky, začne se uvažovat o trošku profesionálnějším řešení (jídlo a pití na jednotlivých ročnících, zvuk, toalety, ochrana pódia před povětrnostními vlivy, autodoprava atd.).“ Kdyby se ovšem logistika festivalu nedělala tím popisovaným dřevním způsobem, jen těžko by byla Kronika tak zábavným čtením. Ve výsledku jsou tu vlastně popisovány oběti, které bylo třeba učinit pro v Kronice nepopisované umění, které ale na Krákoru umí nabrat až magické rozměry.

Jako účastník festivalu však mám na některé události také jiný pohled, než má v Kronice některý z „evangelistů“ a dovolil bych si zde doplnit své drobné výhrady. Například ke konfliktu mezi Fidem a Jakubem (frontmanem Skrytého půvabu) v roce 2013 je zde napsáno. „V tu chvíli mě nenapadlo nic jiného, než mu skalpovat jeden ze dvou copů, co mu zdobily vousy. Seběhlo se to nějak rychle, Jakub vytáhl svůj zabijáckej nůž, krev se mu nalila do očí a sápal se po mně s hurónským křikem, můj poděšený výraz předběhl sebezáchovnej sprint a prchal jsem před Jakubem při pobavených pohledech okolí. Nakonec jsme Jakubovu újmu utopili v kořalkách a přátelském duchu.“ Jakub tvrdí, že ve skutečnosti se nesápal po Fidovi ale jen po jeho plnovousu. Já vím, že jsme až hluboko v noci po této podvečerní události z Prahy telefonovali Jakubovi na Krákor, aby se postaral o náš pozoun, který jsme zapomněli na pódium, a to

na Fida pořád ještě neuvěřitelně sprostě nadával, takže ke spřátelení vedla kořalková cesta podstatně déle, než by se z knihy mohlo zdát.

Také je tu popisována negativní zkušenost organizátorů Krákoru s haškovskou hospodou v Lipnici nad Sázavou. Nevím, co se tam opilcům stalo za křivdu, ale musím se bránit proti zobecňujícím tvrzením o tomto podniku, že by se dokonce Jaroslav Hašek musel obracet v hrobě. Šéfa této hospody, literátova právnicka Martina Haška, osobně znám a vím, že je to člověk dobrý. Znáám ho ještě před jeho gastrokariérou jako skvělého bluesového zpěváka první kapely, ve které jsem začal hrát, i v jeho hospodě v Lipnici se odehrála řada skvělých a divokých jam sessions a k fanklubu jeho současné pěkné a zároveň nádherně neambiciózní kapely Pátrači se také bez výhrad hlásím. Stěžovat si pomoci knihy na hospodu, že se v ní nesmí kouřit, je poněkud přehnané, ale vlastně to také jasně zapadá do koloritu této originální knihy.

V Rozhovorech je toho ke čtení opravdu hodně i když koncept částečně stejných otázek pro všechny osobnosti k bohatosti obsahu úplně nepřispěl. Po přečtení rozhovorů mne však trkla jedna věc: velmi často tu každý z dotazovaných (a Fido a Ondřej v Děravých pamětech také) narazí na slovo underground. Přestože je to v podstatě to nejzažitéjší slovo pro dění v české kultuře, které reprezentuje i festival Krákor, téměř vždy mají mluvčí k tomuto pojmu alespoň drobné výhrady. Téměř nikdo v knize neví, zda se smí hlásit k pojmu underground, zda to, co dělá, splňuje kritéria, která ve skutečnosti nikdo nezná. Vlastně se tu každý vyrovnává spíše s nepřilíhly zasvěcenými definicemi českého undergroundu, na které lze narazit v současných středoškolských učebnicích literatury, a s určitou dnes již také poněkud vyšumělou mediální zprofanovaností jisté generace undergroundu („nejsme to, čemu se říkalo underground“, „snad je tomu nejbližší označení underground...“, „underground byl v jiné době...“, „na underground možná navazujeme“...). Na potíže s chápáním naší národní identity si už šlo zvyknout, že podobné nejistoty umí být nevědomky postihnout i kniha o jedné specifické subkultuře ignorující mainstreamové dění i vlastní komerční vyhlídky, je vlastně zarážející ještě mnohem více.

Fotografická třetina knihy označená jako *Důkazy* je pak už jen krásně poetická. A k poezii přispívá i estetika různorodých černobílých fotografií, i detailní popisy osob na fotkách, i občas shrnující označení typu „gazele“, i jisté otazníky vyvolávající popisky vzešlé zřejmě z interního humoru, když je například osobitý violoncellista Josef Klíč označen pod fotkou jako Bubák Šupílek. Lze tak ale také zjistit, z jakého podhoubí částečně vzešla například nyní stále populárnější ostrá písnička Mucha.

Mně se samozřejmě kniha velmi líbí, ale mohl jsem v uplynulých měsících sledovat nadšení z náhodného začtení i u několika svých blízkých, kteří Krákor neznají a undergroundovější akce navštěvují pouze výjimečně. Doporučuji k přečtení co nejdříve, neboť jak Kronika říká velkou pravdu hned v úvodu: „Roky běží a mozky měkknou.“ Zbývá položit snad jen jedinou otázku: To se z Krákoru za ta léta nedochovala jediná fotka gazely či více gazel nahoře bez?

Laurence Crane: *Chamber Works 1992–2009*

Another Timbre
(www.anothertimbre.com)



Dva disky naplněné hudbou ořezanou na pár tónů a spoustu ticha. Laurence Crane se staví do linie jdoucí od Erika Satieho přes Mortona Feldmana po Howarda Skemptona a tvoří minimalismus bez relichovské rytmické urputnosti, s občasnými překvapivými zvukovými vpády. Hudba je tonální, povětšinou lehce melancholická, ve skladbách využívajících elektrické varhany či elektrickou kytaru se nad ní rozlévá mlha ambientní nehybnosti. Dvacet minut opatrného klavírního rozkládání nazvaných *Etiopští dálkoví běžci* balancuje na hraně mezi spánkem na klaviatuře a na kost ořezaným romanismem. Krásné tóny jemně hraje soubor Apartment House. (MK)

Matt Nelson: *Lower Bottoms*

Tubapede
(<http://tubapederecords.com>)

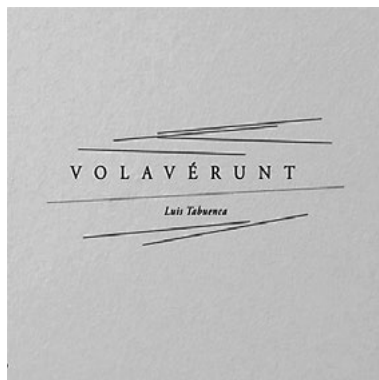


Univerzální saxofonista Matt Nelson, známý mimo jiné jako spolupracovník tUnE-yArDs se s tím na svém prvním sólovém albu nemaže. Zvuk svého saxofonu prohání dlouhou řadou kytarových krabiček až do obstarožního kytarové-

ho komba. Výsledkem je nekompromisní zvuk, kvílící zpětnou vazbou nebo břinkající metalickými industriálními zvuky, když Nelson procesuje klapání strojků svého nástroje ring modulátorem. Podivuhodně ryzí, zároveň hutné a syrové a prostě všech myslitelných saxofonových klišé. (TP)

Luis Tabuenca: *Volavérunt*

Aural Terrains
(www.auralterrains.com)

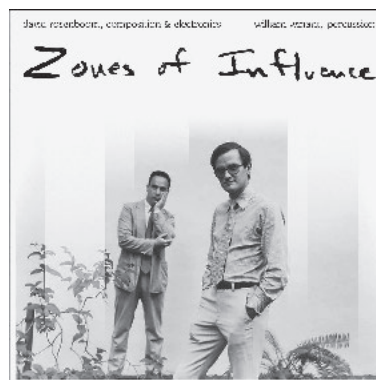


Španělský skladatel a perkusista Luis Tabuenca se na svém albu Volavérunt nechal inspirovat devíti lepty z cyklu *Caprichos* (Rozmary), které Francisco Goya vytvořil na motivy nočních můr či lidských neřestí. Dle svého vlastního rozmaru pak pojal každý kousek zcela jinak a někde napsal jasně danou partituru, jinde poskytl muzikantům velký prostor pro improvizaci. Najdeme tu tak divoké freejazové eskapády s běsnícím saxofonem a klarinetem, komorní recitaci podmalovanou občasnými údery, lyrické violoncello s podmanivým vokálem, čistě perkusionistické exhibice, téměř kakaofonickou mozaiku i zadumané vážnohudební kompozice. Uhrančivosti Goyových přízraků však dosahují jen některé pasáže. (PS)

David Rosenboom / William Winant: *Zones of Influence*

Pogus
(www.pogus.com)

Zones of Influence je pětidílný majstrštyk, který experimentátor David Rosenboom napsal v letech 1984–1985 pro bicí a elektroniku. Skladba vznikla pro perkusivního virtuóza Williama Winanta a právě ten ji také hraje na první kompletní nahrávce. Jelikož dílo vzniklo ještě před rozšířením standardu MIDI, musel si pro něj Rosenboom vymyslet a sestavit vlastní elektronický systém.



Algoritmy transformují v reálném čase hru perkusisty a mění ji ve složitý propletenec zvuků, jejichž původní charakter se často ztrácí. Zvuky sice občas připomínají soundtracky ke starým vědeckofantastickým filmům, to je ale vyváženo složitě a přesto logicky se proplétajícími, neustále se zrychlujícími a zase zpomalujícími rytmy. (MK)

Origami Galaktika: *One*

Monochrome Vision
(www.monochromevision.ru)



Projekt Origami Galaktika, se kterým již 20 let norský tvůrce zvukových krajin Benny Braaten objíždí celý svět, má jedinečnou schopnost abstrakci a zvukovou strohostí až jednotvárností dosáhnout nečekaně mnoho. V březnu vydané album *One* na ruské značce Monochrome Vision pracuje s terénními nahrávkami, zvuky různých předmětů, jejich efektováním a temnou elektronikou prosycenou dronem. Na albu opět dominují pro Origami Galaktiku příznačné hutné dronující plochy tvořené silně zdelayovanou hrou elektronického smyčce na basovou kytaru. Ty společně s odvahou nebát se protnout zvukovou vrstvou nahrávek nečekaným průnikem ostrých zvuků napovídají, že Braaten se k ambientu dostal spíše přes psychedelický a progresiv-

ní rock než přes klávesovou elektroniku. Místy může zemítý Braaten, který je rovněž znám pod jménem b9, vzdáleně upomínat na svého krajana Geira Jenssena (Biosphere), případně na více ambientní počiny Billa Laswella. Pravidelných rytů se ovšem na albu *One* nedočkáme. (ML)

ParaNeuroLogic

Polí 5

(www.poli5.cz)



Tohle CD shrnuje tvorbu projektu ParaNeuro od jeho počátků v roce 1998 až po jakési labutí písně z roku 2012, drtivá většina nahrávek pak pochází z roku 2004. Podtitul *Triomusic* dokonale vystihuje rovnocenný podíl všech zúčastněných, z nichž každý má však nezastupitelnou roli. Finský hráč na křídlovku Jarmo Sermilä sem vnáší serverskou atmosféru evokující produkci labelu ECM, violoncellista Miroslav Posejpal má přes časté vybrnkávání specifickou tmelící funkci a vše zcela ústrojně gejšlí Alex Švamberk svými samplami a perkusemi. Všichni tři dotvářejí pomocí elektronických hejblátek mistrně celkový zvukový design. Navzdory názvu nepůsobí tato kolekce neuroticky, ale spíše relaxačně. Spíš přídomek „Logic“ má své opodstatnění, neboť se tu jazzové postupy, light industriální háv i prvky takzvané nové hudby potkávají v improvizovaném řádu, který drží perfektně pohromadě. (PS)

Goat: Comunne

Sub Pop

(www.subpop.com)

Švédský maskovaný kvartet psychedelických rockerů vydává u značky Sub Pop své další album napěchované globálním šamanismem. Minimalistický rock se tu inspiruje na jedné straně africkými repetitivními groovy, na straně druhé jakousi středověkou temnotou, která se někdy projevuje jako rock vydatně vyztužený drony, někdy jako gotická kapela hrající



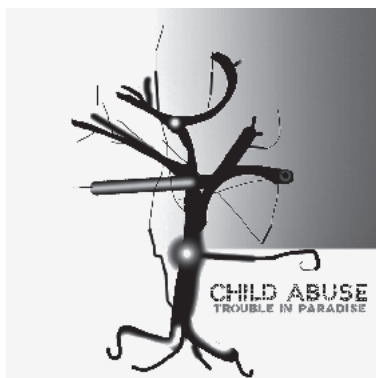
cí útržky skladeb Portishead či Grand Funk Railroad.

Ne tak přesvědčivě čisté jako projekty jejich krajanů Hedningarna a Garmarna a už vůbec ne tak přesvědčivě špinavé, jako psychedelické ruské kapely Olle Lukkoye nebo AWOTT. (TP)

Child Abuse: Trouble In Paradise

Skin Graft Records

(www.skingraftrecords.com)



Synchronizovaná, více než půlhodinová epilepsie tří newyorčanů, Tima Dahla (baskytara, vokál), Erica Lau (klávesy, vokál) a Orana Canfielda (bicí). Pro mne jsou to asi nejzajímavější groovy, s jakými jsem se minimálně v tomto roce setkal. Jazzově precizní technika a punkový nátlak jsou tu společně s naprostou dokonalou souhrou základem pro výsledný nekompromisní hardcorový projev, v němž zní trio jako jeden muž (dítě, žena, mimozemšťan, či zkrátka jakýkoli jeden organismus schopný superpřesné synchronizace mnoha chapadel). Poezie i matematika jsou neustále přítomny a vedou ke skvěle připravenému a opravdu zběsilému triologu i v ta nejpřekvapivější rytmická unisona. Při koncertě jsou Child Abuse samozřejmě schopni nabídnout ještě intenzivnější zážitek, tato deska se jim ale povedla na výbornou. Na dálku gratuluji, tleskám a při poslechu poskakuji po svém malém obýváku. (JF)

BeHer3: Fight with your best Weapons

(<http://beher3.com>)



Barcelonský skladatel, aranžér, baskista a programátor Bernat Hernández bojuje na svém digitálním osmnáctirackovém opusu skutečně všemi svými nejlepšími zbraněmi a dokazuje svůj cit pro jazzovou fúzi, rockjazzovou kadenci i vytváření nosných nálad. Umí pracovat se změnami rytmu a využívat muzikantského potenciálu všech zúčastněných hráčů, mezi nimiž hrají podstatnou roli kytarista Dušan Jevtović a bubeník Xavi Reija, jimž byl Hernández skvělým sidemanem na jejich sólových albech *A I Walking Wrong?* respektive *Resolution*, která vyšla na prestižním labelu Monjune Records.

Celé dílo by se dalo rozčlenit do zhruba dvou částí. V prvních osmi skladbách hrají často prim různé dechy, jež střídá bluesově filozofující kytara, nosné party tu dostal i vibrafon, vše skvěle podporují účelně propracované bicí a pochopitelně autor sám předvádí i své dunivé i žahavé mistrovství. Velice příjemná kolekce podmanivých skladeb, do nichž se můžete ponořit a bedlivě sledovat jednotlivé linky nebo se nechat jen tak unášet.

S devátou skladbou Hexagonal Pixel nastává zlom v podobě neortodoxního nabroušeného rockjazzu, který se neutápí sám v sobě, ale nabízí pestrou paletu možností. Příjemným zvolněním je akustická „hitovka“ *Staring At The Chrysler* a od čtrnácté skladby *Hypotetically Crystal* se postupně dostáváme do zvláštních elektronikou kořeněných ambientních nálad místy až enovského ražení, kde nechybí melodické linky, přemýšlivý jazzový feeling, eruptivní momenty, rozjitřelé filigránské koláže ani meditativní zvukové plochy. (PS)

JF — Jan Faix; MK — Matěj Kratochvíl; ML — Martin Lauer; TP — Tomáš Procházka; PS — Petr Slabý

Contempuls7

21. 11.
26. 11.
28. 11. 2014



PRAŽSKÝ FESTIVAL
SOUDOBÉ HUDBY
PRAGUE CONTEMPORARY
MUSIC FESTIVAL

Podpořte festival soudobé vážné hudby Contempuls na HITHIT!

Kromě dobrého pocitu na Vás čekají zajímavé odměny, včetně ročního předplatného časopisu HIS Voice.

Vážíme si každého Vašeho rozhodnutí pomoci nám, a proto jsme se rozhodli Vás odměnit i v případě, že bychom nedosáhli cílové částky: vstupenkou na jeden z koncertů letošního festivalu.

Těšíme se na setkání!

Vydavatel

Hudební informační středisko, v. o. s.
Besední 3, 118 00 Praha 1
IČO 25 09 13 28, DIČ CZ 25 09 13 28
tel. +420 257 312 422

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

Autoři fotografií

Peter Gannushkin (s. 2), Gedmantas Kropis (s. 3),
Karel Šuster (titul, s. 20, 23), loulex (s. 27, 28), Art
Pratten (s. 30–32), Amador Camargo (s. 34–37),
Tri-angle Records (s. 39)

Produkce

Nina Koubová, koubova@hisvoice.cz
tel. +420 773 502 050

Marketing & PR, inzerce

Lenka Hradilková, lenka.hradilkova@musica.cz
tel. +420 604 827 255

Informace o inzerci:

<http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>

Předplatné Česko

SEND Předplatné, s. r. o., Ve Žlíbku 1800/77
193 00 Praha 9–Horní Počernice
tel. +420 777 333 370, 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. +421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava

Radek Pokorný, psano@domraku.cz
Radek Pokorný navázal na koncepci Ditty Jiříčkové

Tisk

Tiskárna Macík, Zberazská 1128,
264 01 Sedlčany
www.tiskarnamacik.cz

Distribuce Slovensko

PressMedia, s. r. o., Liběšická 1709,
155 00 Praha 5
tel. +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

Časopis vychází za podpory Ministerstva
kultury ČR, Státního fondu kultury
a Nadace Český hudební fond

ISSN 2438-53, Ev. č. MK ČR E 16 717



Státní fond kultury ČR

HIS VOICE

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Variety předplatného

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

roční předplatné 290 Kč
plus zdarma bonus – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Kombinované předplatné

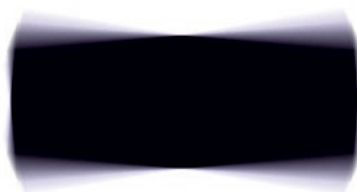
(tištěná + elektronická verze),
roční předplatné 390 Kč
plus zdarma bonus – online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Časopis je dvoměsíčník –
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/predplatne.html

Contempuls7

PRAŽSKÝ FESTIVAL
SOUDOBÉ HUDBY
PRAGUE CONTEMPORARY
MUSIC FESTIVAL



21. listopadu 2014

Francesco Dillon
& Emanuele Torquati (I)
Phace Ensemble (A)

26. listopadu 2014^{*)}

Uli Fussenegger (A)
Neue Vocalsolisten
Stuttgart (D)
+ Gareth Davis (UK)

28. listopadu 2014

PKF – Prague Philharmonia,
dir. Marko Ivanović (ČR)
Karel Dohnal – *klarinet*
Vilém Veverka – *hoboj*

La Fabrika

^{*)} Klášter sv. Anežky

www.contempuls.cz



Festival pořádá Hudební informační středisko, o.p.s.
za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury ČR,
Magistrátu hl. města Prahy a dalších partnerů

Festival se koná pod záštitou primátora hl. m. Prahy
RNDr. Tomáše Hudečka, Ph.D.

Mezinárodní
hudební
festival
Brno
International
Music
Festival

Octový syndrom Vinegar Syndrome

Nastartovaný proces rozkladu, který se nedá zastavit, je nakažlivý.

EXPOZICE NOVÉ HUDBY
EXPOSITION OF NEW MUSIC

Brno 29/10–2/11/2014

Koncerty, experimentální filmy, snídane s interprety

Audiovizuální, hluková, ruchová a interaktivní díla současných skladatelů

NIBLOCK / TIBOR SZEMZÖ

PIERRE HÉBERT & BOB OSTERTAG

MILAN KNÍŽÁK & OPENING PERFORMANCE ORCHESTRA

NIHILIST SPASM BAND / PHAERENTZ

KEITH ROWE & BEN PATERSON

QUARTET TWENTYTWENTYONE & ARTURAS BUMŠTEINAS

www.filharmonie-brno.cz



Filharmonie
Brno Philharmonic

PROJEKT SE USKUTEČŇUJE ZA FINANČNÍ PODPORY

B | R | N | O |



MINISTERSTVO
KULTURY



Státní fond
kultury ČR



US
embassy

