



Vážení a milí čtenáři,

His Voice má za sebou pět let existence. O tom, co všechno se za tu dobu proměnilo, si přečtete na jiném místě, co je nové, již asi vidíte. Vstup do šestého ročníku slavíme přidáním stránek, barevností i novou grafikou. Nová je také struktura časopisu, v níž by měly stálé rubriky usnadnit orientaci v obsahu. Co zůstává, je snaha zabývat se hudbou napříč žánry, hudbou, která stojí tak trochu mimo hlavní proud a není k jednorázové spotřebě. Zůstává také myšlenka tematických bloků, v nichž budeme z různých úhlů mapovat určité oblasti.

Tentokrát to jsou technologie a jejich vliv na hudbu. Technologie začaly ovlivňovat hudbu v okamžiku, kdy člověku přestal stačit vlastní hlas a vyrobil si první nástroj. V současné době je velká část hudby, která nás obklopuje, vytvářena za pomoci převážně elektronických technologií a její podobu to ovlivňuje. Tak například magnetofon. V šedesátých letech na něm experimentovalo několik nadšenců a z jejich zasmyčkových rytů dnes těží téměř veškerá populární hudba. Právě proto jsme dějinám smyček věnovali větší prostor. Vytváří-li technologie hudbu, nelze zapomenout na ty, kdo vytvářejí technologii, protože oni určují, co budou přístroje umět zahrát. Jak by dnes vypadala hudba, kdyby Robert Moog nepostavil svůj první syntezátor? Dost možná jinak než dnes. Také na Moogův odkaz navazuje matematik a programátor Miller Puckette, autor systémů Max a Pure data, které patří mezi nejužívanější software mezi experimentálními hudebníky. Práce s hudebními technologiemi vyžaduje také značnou míru kutilství a hračkovství, což platí jak o české alternativní hudbě let osmdesátých, tak o francouzské musique concrète o tři desetiletí dříve. Pochopitelně každá hudební technologie potřebuje k oživení lidský faktor. Zajímavých osobností najdete v tomto čísle celou řadu, ať už to je Rune Kristoffersen, šéf norského vydavatelství Rune Grammofoon, nebo český skladatel žijící v Kanadě Rudolf Komorous.

Přeji vám příjemné čtení a těším se na setkání třeba na některém z koncertů festivalu STIMUL, který pokračuje již od února.

Matěj Kratochvíl

Glosář Adam Javůrek	2
His Voice slaví 5. narozeniny Petr Bakla, Jan Vávra	4
Pink Freud Lukáš Jiříčka	6
Column One Petr Ferenc	7
Miller Puckette Matěj Kratochvíl	8
Kodwo Eshun: Jasnější než slunce Karel Veselý	10
Stručná historie loopu Jacek Skolimowski, Filip Felicki	12
Do it yourself v Československu Petr Ferenc	16
Robert Moog Matěj Kratochvíl	19
Technologie vs. hudba Hynek Dedecius	20
Musique concrète Petr Ferenc	22
Krása dneška Petr Bakla	26
Alois Piños Petr Bakla	26
New Music Marathon Matěj Kratochvíl	27
Rudolf Komorous Renáta Špisarová	28
Rune Kristoffersen Pavel Klusák	30
Art's Birthday Lukáš Jiříčka	32
Uri Caine Pavel Klusák	33
Petrohradská APozice Vítězslav Mikeš	34
Musicunlimited č. 19 Petr Slabý	36
Boards of Canada Hynek Dedecius	38
Einstürzende Neubauten Tomáš Turek	40
Mistři deadlinů Jan Vávra	41
Breakcore Karel Veselý	42
Wagner a mýty Miroslav Pudlák	44
Vinyl on Demand Petr Ferenc	46
Recenze	47



Deerhoof

V posledních měsících a rocích se cosi nenápadného přihodilo „tributům“ a „cover verzím“. Zatímco dříve jsme byli zvyklí, že pocty se skládaly jen popovým legendám ze síně slávy a účastnili se jich ti, kteří by strašně rádi skončili jako popové legendy ze síně slávy, nyní se cizí nahrávky interpretují ve stále nečekanějších a zajímavějších kontextech.

Typický je příběh skupiny **Deerhoof**. Na turné jim občas jejich fanoušci-muzikanti vyprávěli, že si jejich píseň přidali do repertoáru. Někdy rovnou přinesli hotovou nahrávku, další předělávky přicházely mailem. Deerhoof si své ctitele poslechli a následně to umožnili i ostatním. Na web umístili kolekci *Coverhoof*, do níž přispěl například kytarista kapely Wilco Nels Cline.

Krom toho Deerhoof vydali nové album *The Runners Four*, dali ke stažení jednotlivé stopy skladby *Rrrrrright* a kdokoli může ukázat své remixérské umění. Úkolu se zhostili i čeští Miou Miou. Velmi radikálně a zajímavě.

Deerhoof si zároveň vyzkoušeli roli na opačné straně dávno rozebrané barikády. Radio 1 britské BBC připravilo k výročí čtvrtstoletí od vraždy Johna Lennona předělávku tzv. Bílého dvojalba od The Beatles (1968). Projektu se krom Deerhoof (*The Continuing Story of Bungalow Bill*) zúčastnil i nám dobře známý laptopista **AOKI takamasa** (*I Will*), virtuos na severské tradiční housle hardanger **Nils Økland** (*While My Guitar Gently Weeps*) a sedmadvacet dalších hudebníků a těles. Pořad uvádí Chris Thomas, který The White Album s Beatles natáčel a později produkoval Roxy Music, Sex Pistols, Pulp a Briana Ena. Bohužel, BBC nabídla skladby jen na pár dní, nebylo je možné stahovat a o vydání se neuvažuje. Možná to souvisí s bachovskou zprávou o pár glos níže.

A když mohou mít takový prazvláštní tribut Beatles, samozřejmě ho má i nový DJ XM Satellite Radio Bob Dylan. Časopis **Uncut** přibalil ke svému stému číslu kompilaci *Highway 61 Revisited Revisited*, což je za poslední tři roky již třetí CD Uncutu s poctami Dylanovi. Časopis **Mojo** přišel s podobným nápadem v zářijovém čísle.

The Wire učinil převzaté skladby rovnou hlavním tématem svého listopadového čísla „*Remake Remodel*“. Pokud vám výlet do radikálních cover verzí za pomoci šedesáti

zdokumentovaných příkladů unikl, můžete si alespoň na webu poslechnout ukázky některých popisovaných skladeb. Zeitkratzer nahlíží po svém na Reedovu *Metal Machine Music*, Ahiyo kouzelně likviduje *Satisfaction* od Rolling Stones a Ornette Coleman je obětí Diamandy Gallas.

Až by se zdálo, že během posledního roku si všichni prohodili repertoáry. Zpěvák Wilco Jeff Tweedy zpívá píseň od Neutral Milk Hotel, Decemberists koketují s Joannou Newsom i Electric Light Orchestra, Bonnie Prince Billy s postrockery Tortoise vám zkazí náladu tím, že udělají z Eltona Johna zajímavého skladatele, Yat-kha podobně překvapivě sahají po Joy Division, Beck na koncertech přidává píseň od Flaming Lips, samotní Flaming Lips předělávají Lennona, zrovna tak Bill Frisell na svém pražském koncertu zatvrzele odmítal hrát cokoli jiného než Lennona a Beatles a našlo by se toho pochopitelně mnohem víc. Těžko stručně vystihnout, o čem to svědčí, ale v případě zmíněných umělců rozhodně nejde o nedostatek vlastních nápadů.

V únoru vyjde jedna velmi zvláštní pocta. Hudebníci z nové americké písničkářské vlny zvané New Weird America a jejich kolegové nám představí jeden ze svých společných zdrojů inspirace. Je jím americký kytarový inovátor a svérázný umělec **John Fahey** (1939-2001). Fahey mu se na desce *I Am The Resurrection* klaní Sufjan Stevens, Devendra Banhart, Cul de Sac, Calexico, Lee Ranaldo (Sonic Youth) či M. Ward. U posledně jmenovaného bylo nadšení pro krále „American Primitive Guitar“ natolik silné, že se v průběhu projektu vnutil do role producenta nahrávky.

V rámci festivalu Alternativa 2005 se uskutečnila debata o projektu **Creative Commons** a copyrightu. Creative Commons umožňuje umělcům, aby dali najevo, jak mohou ostatní zacházet s jejich dílem (např. „dejte si to, kam chcete, ale dílo mi neměňte“). S nejzajímavější skeptickou reakcí přišel JUDr. Jiří Čermák z IT-pravo.cz: pokud někdo neoprávněně označí skladbu licencí Creative Commons, která umožňuje vytvářet odvozená díla, další hudebníci nic netušíce v dobré víře takové skladby složí a vydají a následně se odhalí přehmat na začátku, co se stane potom? Kdo ponese zodpovědnost za porušení autorských práv u odvozených děl? Bude čekat celý vzniklý

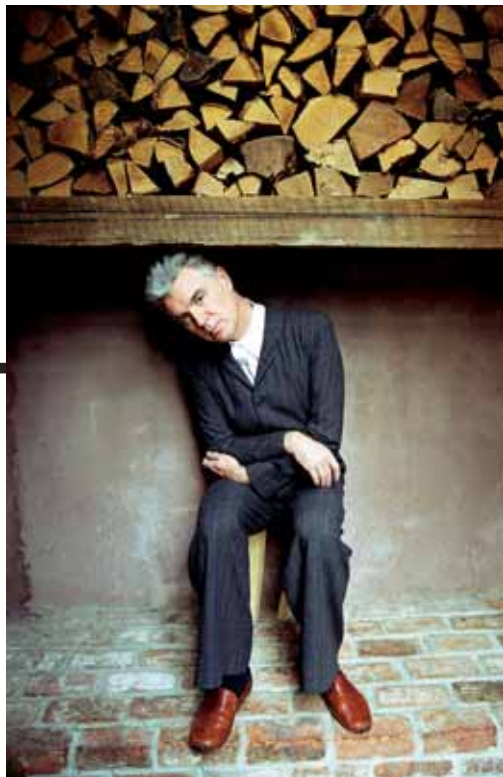
řetězec odvozených děl osud zlikvidovaných nahrávek Johna Oswalda a dalších?

Na výzvu moderátora debaty Jaroslava Pašmíka (týdeník Respekt) se po skončení diskuse vytvořila skupinka lidí, kterým principy Creative Commons připadají blízké a následováníhodné. Jedním z prvních jejich (našich) počinů bude překlad „bible“ reformátorů copyrightu, knihy *Free Culture* od slavného právníka Lawrence Lessiga. Ta se během několika měsíců dočkala např. francouzského, španělského, čínského či polského překladu. Pokud se chcete zapojit, ozvěte se na e-mail javu-rek@hisvoice.cz.

Na Lawrence Lessiga si vzpomněl hudebník **David Byrne** a ve svém weblogu citoval z jeho knihy: „Pokud internetové rádio poskytuje hudbu bez reklam pro deset tisíc posluchačů dvacet čtyři hodin denně, celkové poplatky za jeho provoz by byly přes milion dolarů ročně. Normální rozhlas se stejným obsahem by žádné srovnatelné poplatky neplatil.“ Byrne totiž narazil se svým projektem osobního internetového radia, o němž jsme psali v minulém glosáři. Provinil se tím, že připravil pořad výhradně z písní Missy Elliot... Ve schránce ho brzy čekalo varování od asociace nahrávacích společností RIAA. Zákon známý pod jménem The Digital Millennium Copyright Act, jenž ve Spojených státech platí od roku 1998, totiž zakazuje internetovým rádiím hrát více než čtyři skladby od jednoho autora během tří hodin, pokud k tomu stanice nemají zvláštní smlouvu. Takovému nařízení co do absurdnosti konkuruje snad jen starý nebraský zákon, jenž nařizuje, že pivo se musí vždy prodávat s polévkou.

Narazil také autor programu **PearLyrics**. Program prohledává skladby ve vašem mp3 přehrávači a automaticky vám na internetu dohledá texty písní. Problém je v tom, že program samozřejmě nerozeznává, zda jsou libreta a texty na webu umístěny legálně. Na druhou stranu nedělá nic moc horšího než jakýkoli běžný internetový vyhledávač. To ovšem nedojímá firmu Warner Chappell, která dle BBC pohrozila autorovi Walteru Ritterovi žalobou. Ritter si nemůže dovolit soudní výlohy, a proto PearLyrics raději pohřbil.

Opatrná je i sama **BBC**. Nedávno jsme informovali o jejím úspěšném projektu, kdy nabídla ke stažení Beethovenovy symfonie. Na konec



David Byrne

roku 2005 připravilo její Radio 3 rozsáhlý desetidenní bachovský program, avšak s internetem již v takové míře nepočítá. Jak informovala mediální příloha deníku Guardian, BBC usoudila, že minulý pokus byl paradoxně příliš úspěšný. Rozhlasová stanice se začala obávat, že 1.4 milionu stažených symfonií mohlo finančně ohrozit hudební vydavatele.

To se nelíbí organizaci Open Rights Group, která zareagovala peticí a otevřeným dopisem. Beethovenovský projekt považují za výtečný nápad, za který má být BBC vynášena do nebes, nikoli kritizována. Hudbu si stahovali hlavně ti, kteří by si ji jinak nekoupili, tvrdí hudební aktivisté. BBC tak prý do puntíku splnila své poslání veřejné služby a kulturní instituce. S tím nesouhlasí např. autor blogu On an Overgrown Path: „BBC si uvědomila, že její nejdřív-řež-a-pak-měř experiment se stahováním Beethovena ohrozil nejen nahrávací společnosti, ale i práci řady mnohem důležitějších článků výrobního řetězce, včetně hudebníků, producentů, aranžérů a skladatelů.“

Výše uvedený blog se nachází na adrese theovergrownpath.blogspot.com a stojí za hlubší prozkoumání. Chválu si vysloužil např. v časopisech a denících New Yorker, Times či Guardian. Navíc nabízí řadu odkazů na podobně zaměřené a podobně zajímavé blogy o vážné hudbě.

Časopis o experimentální elektronice **Grooves Magazine** se po šesti letech přesouvá z tištěné podoby do digitální. Šéfredaktor Sean Portnoy to přímo neuvádí, ale nejspíš to není žádný smělý pokus o inovaci, nýbrž důsledek ekonomických potíží. Změnu nicméně přijímá ve stylu „každá krize je příležitost“ a nadšeně představuje novinky ceněného čtvrtletníku: recenze budou na webu převážně zdarma a hlavně konečně aktuálně, časopis bude

barevný a může snáze lovit čtenáře mimo USA a Kanadu. Roční předplatné stojí deset dolarů, celé následující číslo bude jako lákadlo pro všechny zdarma. Portnoy plánuje, že do dvou let by mohl časopis přejít na dvouměsíční periodicitu. Poslední tištěný Grooves Magazine píše o Merzbow, Fenneszovi, Peteru Rehbergovi, Alias a dalších.

Časopisu Grooves možná vyrůstá nová konkurence ve **Vague Terrain**, webovém čtvrtletníku o avantgardě. Publicista Phillip Sherburne dří, že časopis se pouští do takových teoretických hloubek, že i čtenáři The Wire se budou shánět po slovnících a příručkách. Editory či spíše kurátory projektu jsou Greg Smith a Neil Wiernik. Jeden z textů se věnuje českému emigrantovi Tomasovi Jirkovi a lze si zde stáhnout jeho skladbu *Dreaming in Czech*. Časopis i příložená hudba vycházejí pod jednou z licencí CC.

Když dva dělají totéž... může to být totéž... V **Literárních novinách** i v týdeníku **A2** vyšly recenze na Maraton soudobé hudby. Je jistě chvályhodné, že kulturní periodika referují o této akci. Pod oběma texty je ovšem podepsána Anna Irmanovová. Pro srovnání — Literární noviny: *Titán v dlani a šepoty klarinetů*, **A2**: *Titán v dlani, šepoty klarinetů a pouštní bouře*. Oba texty se liší jen v detailech — nejspíše redakčních zásadách. Obsah a výpovědní hodnota recenze by vydaly na samostatnou glosu a z některých pasáží se zdá, že autorka Maraton přinejmenším neabsolvovala celý (viz části o Valentinu Silvestrovovi). Těžko odhadovat, kde vznikla chyba. Je ale hezké, že dva zdánlivě konkurenční časopisy dokáží najít společnou řeč.

Se svou koncertní recenzí zaujal i redaktor Aktuálně.cz. Autor blogu Gramec (petr.olmer.cz/gramec) vyzobal nejhezčí pasáže: „... musíme uvést výkon dirigenta a pianisty Vojtěcha Spurného, který nejen že měl látku skvěle nastudovanu, ale hrál i dirigoval s láskou a zaujetím, což koncertu dodalo další rozměr...“ Nebo: „Nevíme, jak velké ovace sklízela Josefína, ale dá se předpokládat, že ne menší než Dagmar, které dali pražští posluchači znát, že její Pražané jí skutečně rozumějí.“

Reportáže z koncertů jsou vůbec pozoruhodná disciplína napříč hudebními styly a časopisy (ani my se jistě nedokážeme vyhnout podobným přehmatům). Skupina **Ememvoodoopoká**

jí věnovala svou píseň *Kuci* z nového alba *Dort jak brus*: „Co neznám, nesnáším / nikdo mi vo tom neřek / Miluju ty stejný standardní výkony / všechny mý recenze / sou předem napsaný / všichni jsme kámoši“.

Frontman skupiny Bourek k tomu v rozhovoru pro musiczone.cz řekl: „To je přesně o tom, jak uvažují lidi, co píšou reporty z koncertů (nejlíp je to vidět na reportech z festivalů) do hudebních časáků. V Bengu to bylo krásný, he he. A nejenom ty reporty, recenze taky. Největší hodnota je tady evidentně „standardní výkon“, že ta kapela hraje to, co se od ní čeká a hlavně že se ty novináři znaj s těma kapelama. Je to hrozně komický, tady nikdo z těch jakože 'rockovejch' novinářů (teda až na pár výjimek) nepíše zajímavě a už vůbec ne k věci. Přijde mi, že jim jde hlavně o to, aby je bylo s těma kapelama vidět, že se jako znaj a pak prostě tak nějak vošudlaj ten článek jak podle šablony. Ta hudba je nezajímavá, je to prostě 'pohodová muzika'.“

V listopadu byly vyhlášeny výsledky letošního ročníku skladatelské soutěže v oboru elektroakustické hudby **Musica Nova**, která se koná již od roku 1969. V kategorii čistě elektroakustické kompozice zvítězila skladatelka a zároveň neuroložka původem ze Slovenska Petra Bachratá se skladbou *Nunataq*. Čestné ocenění získal Makedonec žijící v Austrálii se skladbou inspirovanou tradiční hudbou *Bogorodica*. Dalšími finalisty byli Jana Bařínková z Brna, která zároveň získala také první cenu v české kole, jihokorejský skladatel a teolog Suk Jun Kim, Argentinec žijící ve Francii, který už v Musica nova zvítězil, Mario Mary a Kanaďan Robert Normandeau.

V kategorii pro elektroakustická média a živou složku zvítězil kuriózně, avšak zaslouženě manžel Petry Bachraté - Portugalec Joao Pedro Oliveira se skladbou s metaforickým názvem *A Escada Estereita*. Finalisty byli jihokorejská skladatelka Kyong Mee Choi, Polák žijící ve Švédsku Wlodek Gulgowski, opět Mario Mary a Italka Roberta Vacca.

V české kole první pozici obsadila již zmíněná brněnská studentka JAMU Jana Bařínková, na druhém místě se umístil pražský autor Michal Rataj.

Soutěž jako vždy hodnotila mezinárodní porota, jejímž předsedou je brněnský skladatel Rudolf Růžička. ředitelkou soutěže je muzikoložka Lenka Dohnalová. Více najdete na www.musica.cz/musnova.

HIS VOICE

SLAVÍ 5. NAROZENINY

Text: **Petr Bakla,**
Jan Vávra

Je nám pět, respektive - pět už máme za sebou.

30 čísel, celkem 948 popsaných stránek, řádků nepočítaně.

Přijměte pozvání na stručný výlet do historie časopisu His Voice.

Za pět let je na co se ohlížet.



Na začátku byl bulletin Hudebního informačního střediska. Věnoval se převážně české soudobé vážné hudbě, vycházel jednou za dva měsíce, měl šestnáct černobílých stran (rozuměj: 8 přeložených listů formátu A3), na časopis moc nevypadal a ani jím nebyl. V roce 2000 už to jeho podnikavá šéfredaktorka, muzikoložka Tereza Havelková, nemohla déle snášet a lednem 2001 počínaje se zrodil Časopis.

Měl již více stran a skutečně jako časopis vypadal. Důležité ale byly hlavně obsahové změny: kromě současné vážné hudby začal His Voice stejným dílem referovat o nemainstreamovém

jazzu, alternativním rocku, industriálu, improvizátorské scéně, progresivní elektronice – zkrátka nonkonformní hudbě prakticky všeho druhu. Na řadu přišly i okrajové oblasti na pomezí hudby a vizuálního umění, začaly se objevovat esejisticky laděné texty vybočující ze zvyklostí běžné hudební publicistiky. Přibyla recenzní rubrika. A ačkoli vydavatelem bylo a stále je Hudební informační středisko (odtud HIS), jehož prioritou je informovat o české hudbě, přestal se časopis omezovat na domácí kontext – od té doby His Voice píše o tom, co je zajímavé, a ne pouze o tom, co se nějak týká českých zemí. Filozofie His Voice ale především vycházela a vychází z přesvědčení, že k současné hudbě je třeba přistupovat nedogmaticky a informovat o ní jako o celku a v souvislostech.

Cesta byla nastoupena a His Voice utěšeně roste, je stále tlustší a krásnější a jeho tematický záběr je stále širší a pestřejší. Přibýlo mu mnoho nových čtenářů a, pravda, některé abonenty ztratil. (Ale např. jeden kovaný příslušník normalizační skladatelské klaky *časopis jednostranně zaměřený na alternativu a extrémní avantgardu a soustavně a cílevědomě přezírající seriosní skladatelskou tvorbu* vydržel tolerovat až do





roku 2004! Úctyhodný výkon!). Ustálil se okruh autorů přispívajících do His Voice a Terezu Havelkovou předloni vystřídal současný šéfredaktor Matěj Kratochvíl. Začaly se objevovat CD přílohy, které se pomalu stávají standardní součástí časopisu. Celkem má His Voice v diskografii tři His Voice samplery a jednu zdařilou kompilaci německého labelu Staubgold šitou časopisu přímo na tělo. Letos na podzim His Voice pořádal první ročník průběžného festivalu jiné hudby Stimul. Pod jeho křídly se v Česku poprvé představila například legenda avantgardního power free jazzu Peter Brötzmann. V první pětiletce existence His Voice jsme dokázali, že na to máme.

Nyní, v roce 6, k Vám přichází skoro šedesátistránkový His Voice celý barevný a je k dostání i na stáncích, nejen na vybraných prodejních místech. Stále vychází jednou za dva měsíce a jeho život nepoznamenaly žádné dramatické peripetie, přesto se se sebou samým před pěti lety nedá srovnat.

Co si o tom myslíte vy?

redakce@hisvoice.cz

Přečtěte si o nás více:

www.hisvoice.cz, www.stimul-festival.cz www.musica.cz



revoltující klikyháky na jazzovém plátně

Polské přístavní město Gdaňsk je proslavené nejen Grassovými romány Plechový bubínek nebo Žabí lamento, ale hlavně tím, že bylo centrem odporu hnutí Solidarity. I do dnešních dní si v lečems zachovalo charakter revolty, a to nikoliv pouze v smyslu politickém, ale hlavně hudebním. Jazzová Pink Freud zavítají 24. února do pražského klubu NoD, aby předestřeli svoji vizi zvuku současného elektronického jazzu.

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let vzniklo v tzv. Trojměstí (Gdaňsk, Gdyně a Sopoty) a v Bydhošti yassové hnutí, které se pokusilo změnit celé hudební tvarosloví polského jazzu, jenž čím dál tím více zabředával do vod akademické a virtuózní strnulosti. Hlavními skupinami a osobnostmi této revoluce byli např. Miłoś, Trytony, Janusz Zdunek, Łoskot, Mazzoll & Arhythmic Perfection, Mikołaj Trzaska či Tomasz Gwinciński, kteří již nenávratně proměnili celý hudební jazyk a z touhy po vymezení se jej zkrátka označili yass. Skupina Pink Freud, vedená v Česku již známým hyperaktivním basistou a elektronikem Wojtkem Mazolewským, patří k synovskému pokolení yassu, jež žije z jeho plodů a nese jím zapálenou pochodně dál. Mazolewski, který paralelně pracuje v mnoha rozličných projektech (Ludzie, Bassisters Orchestra, Baaba, Andruchoid, Paralaksa), jejichž centrálním vymezením by mohl být čtyřtět improvizace – jazz – elektronika – rock, samozřejmě přiznává jasný vliv yassové scény na svou hudbu, ale zároveň se blíží i k tradici evropské soudobé hudby i k sféram newyorského downtownu ve smyslu neustálého přeskupování jednotlivých buněk polské progresivní scény. Dokladem tohoto směřování různých pohledů na tradice a jejich vliv je již první album *Zawijasy* (Klikyháky), které v sobě nese kus mladické zbrkllosti, ale zároveň ukazuje cestu, po které se Pink Freud vydali směrem k přítomnosti. *Zawijasy* plně dostávají svému názvu, neboť jsou propletením již synovsky ironizovaného yassového hnutí, jazzu s vlivy Art Ensemble of Chicago, Davea Douglase a Johna Zorna a rocku s příklonem k fúzi vystavěné na davisovském modelu. Mazolewski k tomu říká: „V jedné chvíli jsem sám měl potřebu jisté sebeironie, a tak jsem založil skupinu Pink Freud, která na prvním albu měla značný odstup od sebe a celé této rozpínavé scény. Sám jsem cítil potřebu se aspoň částečně od yassu odstříhnout.“ A přestože se jedná o pilotní album mladých hudebníků, již dokazuje, nakolik jsou skvělými instrumentalisty, kteří dokáží skloubit hráčské mistrovství s lehkostí a nadhledem generace, pro kterou je samozřejmě vzájemná propustnost žánrů a scén. Pro kterou je dogmatem nebýt dogmatický a která umí protnout vlivy expresí zatížené a důmyslně strukturované hudby s lehkostí nejen ve smyslu žánrovém (vlivy jungle a popu), ale i citačním, kde se na jedné ploše setkává Lester Bowie s Nirvanou a Gershwin se seriálem Miami Vice.

Doménou Pink Freud, kteří si citaci i ironii nesou již ve svém názvu, jsou převážně živé koncerty, kde jejich vlastní i přejaté skladby prochází tavbou improvizace a louhování, převážně díky elektronickým plochám a smyčkám Tomasze Ziętka, který sám za pomoci elektroniky dekonstruuje svou hru na trubku v přítomném čase. Důkazem tohoto „otevřeného“ a proměnlivého způsobu hry, kde jakýkoliv nový element přeskupuje celý rámec a může odvést směr skladby do jiných kontextů, jsou nahrávky *Live in Jazzgot* (ještě ve staré sestavě s kytaristou Piotrem Pawlakem a bubeníkem Pawłem Nowickim) a skrumáž pěti mp3 z koncertů, která doplňuje album remixů *Jazz fajny jest*. „Pro nás je důležitá elektroakustika, využíváme, nebo lépe řečeno, vytěžíme z akustických nástrojů maximum, abychom jej poté elektronicky zpracovávali. Náš přístup je podobný přístupu Johna Coltranea a Milese Davise, snažíme se vytěžit z akustických nástrojů co nejvíce a vřadit všechny zvuky do řádu soudobé hudby“ tvrdí Mazolewski. Přelomem ve vývoji Pink Freud se stalo album *Sorry Music Polska*, na kterém se kromě Mazolewského a Ziętka objevil za bicími Kuba Staruszkiewicz. Toto album se opírá o vliv komplikované

milesovské jazzrockové tradice a improvizace s notnou dávkou elektro-tranceové lehkosti, která pramení z podobných míst jako např. hudba Truffaze, Sex Mob či Molvaera, se kterými jsou Pink Freud mnohdy srovnáváni. Mazolewski podotýká, že „mnoho lidí nás srovnává s Molvaerem, Wesseltoftem nebo Truffazem, kteří se ale velmi liší na svých koncertech od alb. Mám pocit, že jsou bez studiové techniky bezradní. Bojí se vydat ven, improvizovat a těšit se z hudby. Bojí se vyrvat si střeva.“ Trojčlenné jádro je doplněno o DJ Wojaka, bastardpopového elektronika Bunia a klávesistu Sławka Jaskulku, kteří jazzrockový základ rozšiřují o kontexty progresivní elektroniky a turntablismu. Album se pohybuje v mezích otevřeného řetězce citací nejen žánrových, ale i písňových, které jsou však postupně proměňovány svobodným nakládáním s jejich základem. Pink Freud jsou skupinou, která umně zvládnutý kontext penetruje ve jménu humoru, ale i posluchačské atraktivity. Za dominantu alba lze považovat fakt, že hudebníci mají s výše jmenovanými strukturami hlubokou hráčskou i posluchačskou zkušenost, která se nedogmatickým hudebním vyjádřením taví do nové kvality, kde již jen objevujeme zrnka či plochy definovatelných vlivů. A stejně jako se Pink Freud nebojí být hudebně metajazykovou skupinou, nebojí se ani tíhnout k písňové a harmonické struktuře artikulované převážně skrze trubku a baskytaru, které se stávají hlavními hudebními činiteli za doprovodu bohatě strukturovaných Staruszkiewiczových bicích. Tento metahudební řetězec je však založen na gestu, které má snad kořeny v jistém anarchistickém založení jeho protagonistů i jejich novém pohledu na to, co vše může být jazz. „Skrze standardy nic nového nepojmenujete, jen hrajete trochu jinak stará díla v době, která je úplně jiná. Mám pocit, že mnozí hráči rezignují na vlastní tvorbu a rozvoj hudby jako takové. Nuda možná dříve byla motorem k práci, myslím, že dnes je to rychlost života, která nás nutí po sobě v tom strašlivém letu zanechat stopy. Chceme komunikovat skrze tvorbu, ukotvit se v ní. Abychom mohli všechny své nápady uplatnit, máme mnoho projektů, což nás rozvíjí a zpětně ovlivňuje. Akorát je potřeba uchovat jednotu každému z projektů, jednotný zvuk.“ A to se Pink Freud daří více než dobře.

www.pinkfreud.art.pl


pictus mundi formou audiozázrhelů

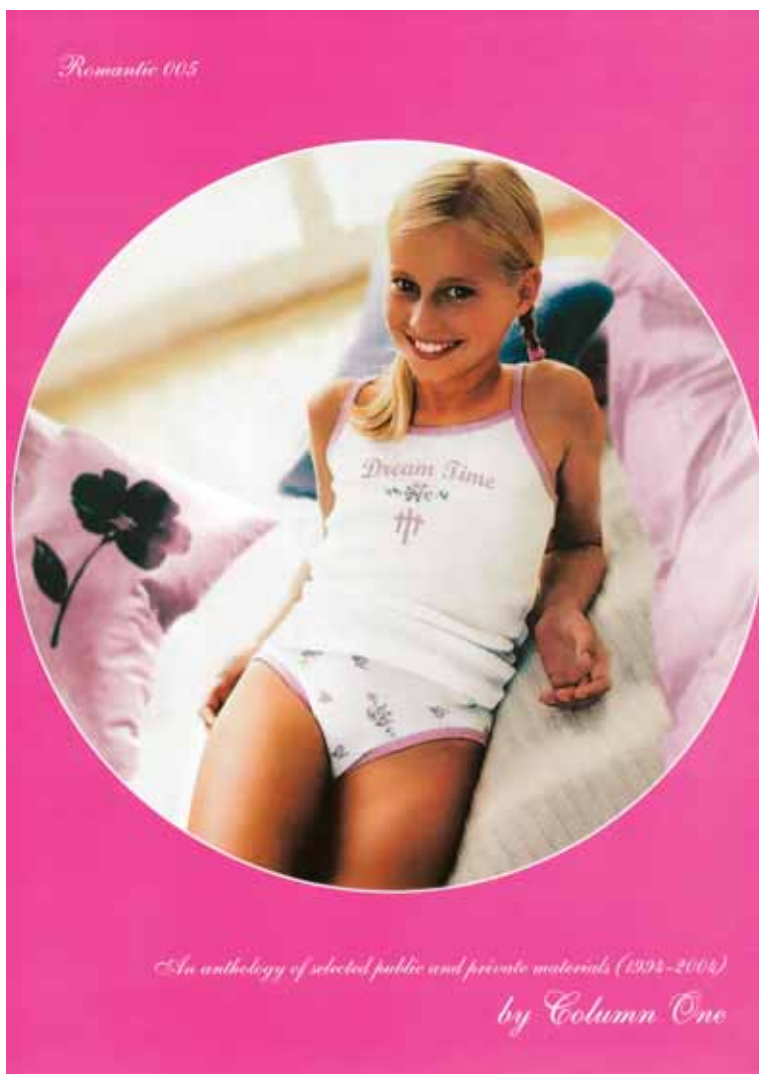
Po dlouhých sedmi letech se na česká pódia vracejí němečtí mistři střihů a sarkastických audiokoláží Column One. Jejich vystoupení se odehraje v rámci průběžného festivalu Stimul 4. března v Univerzálním prostoru NoD.

Sluníčko svítí a nebe se jasně modrá nad smějícími se dětmi. Princezničky a loupežníci s pihovatými nosíky se shromáždili k fotografování. Chlapci a děvčata předvádějí své spodní prádlo ve sladkých pózách a rozkošně se předvádějí před babičkou, maminkou a tatínkem. Staré prádlo bude třeba brzy vyhodit. Jak roztomilé! „Dream Time“, snový slogan reklamy na dětské spodní prádlo dává této scéně přátelskou atmosféru bez jediného mráčku na nebi. Děti jsou dokonale integrovány do konceptu západního člověka, až se zdá, že roli, kterou hrají v sekci prádla objednávkového katalogu, dokonale rozumí. Ani na druhý pohled není perfektní povrch obrázku ničím narušen. A tak začíná sbírání, střihání, proměňování a opětovná montáž těchto materiálů, které prostupují naším každodenním životem. Tolik lidí je zaměstnáno jejich výrobou, reprodukcí, cizelací a ochranou. Materiály zde shromážděné (téměř) pocházejí výhradně z hlavních médií (slogany, obrázky, televizní materiály), jedná se o jazyk, který nás každodenně obklopuje. Žádný z materiálů nepochází z uzavřených okruhů. Byly shromážděny během snídani, nakupování, přebírání pošty, řízení či cesty na prázdniny, před spaním či během spánku. Tyto materiály jsou zobrazením vědomého jednání a stanoviska, ne důsledkem náhody či prázdné formy.

Sleeve-note, kterou **Column One** (delší profil v HV 2/04) otiskli na zadní straně obalu svého alba *Dream Time* (vydaného k deseti letům existence), vysvětluje, že poněkud skandální obrázek na přední straně bookletu (který reprodukuje) svou pikantnost získal až svým umístěním na desku. Takového materiálu bychom v reklamách a katalozích přitom našli celou spoustu a nikdo se nad tím nepozastavuje. Column One, skupina vedená Robertem Schalinským, se domnívá vidět za záplavou podobných zobrazení mnohem temnější pozadí zneužívání a manipulace dětskou neviností. Jejich novinka je proto možná tím nejznepokojivějším, co skupina kdy vydala. I když až po podrobném studiu bohatých obrázkových a textových příloh – bulvárního popisu afrických sexuálních ritů, softwaru pro výrobu obrázků nahých lolitek, dementně-vyzývavého profilu kandidátky na německou miss. Pro Column One typické audiokoláže a odlehčené chilloutové melodie zůstávají. A trochu z nich mrazí. Asi poprvé skupině nejde jen o myšlenkové hrátky a paradoxy, ale o hlubší sdělení na poli společenské kritiky.

Column One nejsou v pravém slova smyslu hudební skupinou, tj. souborem, který se primárně zaměřuje na estetický účinek své tvorby. Přestali jí být nejspíše po svých industriálních začátcích (například skvělé split-album s Ditterichem von Euler-Donnerspergem *Die Truhe im Fluss*), kdy je začaly zajímat zákonitosti, podle kterých na sebe necháváme působit (především zvuková) média a jejich klíše. Jejich metodou se stal takzvaný cut-up – „nástroj nejistoty“. Na rozdíl od samplingu, při němž je vystřižený vzorek hudby nadále zvukově zpracováván, jsou cut-ups delších stopáží (aby byla zachována žádoucí atmosféra zdroje) vrstveny náhodně a bez zvukových modulací. Jinak by výsledek sledoval podvědomé schéma a místo reálného obrazu by vzniklo klíše. Jedinou selekcí, kterou skupina připouští, je výběr již hotových zvukových útržků a jejich řazení v rámci alb. (Jak se zdá, u posledního alba tohle pravidlo trochu porušili.)

Brilantní ukázkou přístupu ke cut-ups je album *The Excellent Listener* (1995), na němž skupina v pětačtyřiceti skladbičkách předvede, jak správně poslouchat Depeche Mode nebo si zahraje na kytaru s Georgem Michaellem (ale bez něj) – způsob vzniku této energetické bomby je trochu podobný dadaistickému způsobu básnění. Na dvojici alb *Classic Chillout Rhythms* skupina pro změnu maže interpretační rozdíl mezi přehrávaným zvukem (hudbou) a okolím – praskáním dveří, psem, kroky, cinkotem nádobí. To, že nám při vnímání jedné zvuků vadí jiné, je naše myšlenkové klíše, díky němuž se bráníme obě složky si spojit. Poslední zmínkou o hrátkách Column One s formou a obsahem alba budiž deska *White Errors*, kolekce zvuků zadržávajících CD a zpětných vazeb – tj. zvuků, které při přípravě desky většinou padají pod stříhačský stůl (nebo se střílí spouští s nápisem delete). Humornou stránkou alba je skutečnost, že se ve výsledku jedná o velmi milý ambient. Vyberte si. ■



Budoucnost patří algoritmům

Miller Puckette, tvůrce systémů Max a Pure data

Text: **Matěj Kratochvíl**

Co spojuje akademického komponistu, hlučového experimentátora a producenta techno rytmů? Všem se dnes jejich studio vejde do notebooku. A v mnoha případech je srdcem takového studia program, přesněji grafické programovací prostředí Max/MSP, nověji také Pure Data. Nejde o hudební software, který by nabízel předem připravené zvuky a prefabrikované rytmy. Je to prostředí, virtuální dílna, kde si každý může vytvořit vlastní systémy pro generování zvuků nebo úpravu zvuků nahraných zvenčí. Ze základních stavebních bloků je možné sestavit nejrůznější kombinace oscilátorů, efektů i matematických operátorů a ovládat je v reálném čase.

Autorem Maxe je Miller Smith Puckette (nar. 1959), původním vzděláním matematik, v současné době profesor hudby na University of California v San Diegu. Systém vznikl ve francouzském IRCAMu (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Institut pro akustický a hudební výzkum), postupně se proměňoval a vytvářel varianty (například Jitter umožňující práci s videem a počítačovou grafikou), dnes jej prodává firma Cycling'74. V polovině devadesátých let přišel Puckette s novým konceptem nazvaným Pure Data. Podobně jako u Maxu jde o prostředí, v němž si uživatel teprve vytváří hudební systém k obrazu svému. V posledních letech vzniklo několik komerčních i zdarma šířených programů na podobném principu (Reaktor, SuperCollider)

Pure Data je zdarma ke stažení, stejně jako pracovní verze rozsáhlé Puckettovy knihy *Theory and Techniques of Electronic Music*. (<http://crca.ucsd.edu/~msp/>)



Odkud se vzala první idea programu Max?

Ta měla několik zdrojů. Na původním Maxu jsem pracoval mezi lety 1982 a 1989. Některé nápady jsem převzal z programu Csound Barryho Vercoa (u něj jsem také původně studoval počítačovou hudbu). Vercoe také v roce 1984 sestavil počítač nazvaný Synthetic Performer (počítač schopný „naslouchat“ spoluhráčům a synchronizovat s nimi svou hru, pozn. red.). Od Maxe Mathewse zase především pocházely myšlenky týkající se zpracovávání v reálném čase. Důležitou roli hrála i koncepce modulárních syntezátorů, jejichž jednotlivé části lze různě propojovat – ty tu byly již od šedesátých let.

Jaký je rozdíl mezi Maxem a Pure Data?

Systém Pure Data (Pd) od počátku vznikl s představou grafického editování datových struktur, zatímco základním stavebním prvkem Maxu byl „objekt“, který se propojoval s dalšími objekty. V Pd lze takové objekty také vytvářet, máte ovšem přístup i „do větší hloubky“ datových struktur. Z těchto zvukových datových struktur lze například vytvořit grafické partitury pro elektronickou hudbu. K tomu mě inspirovaly rané zápisy elektronické hudby od Karlheinz Stockhausena a Iannis Xenakis. Ti vytvářeli zvláštní způsoby notace elektronické hudby.

Proč jste se rozhodl zpřístupnit Pd zdarma?

S Maxem jsem získal zkušenost, že pokud se rozhodnete zveřejňovat software a chcete z to-

ho mít zisk, může vám to snadno znemožnit další práci na něm. Zvláště u první verze kódu, který jsem pro Max napsal, s tím byly velké problémy. Tvořit software jako open-source, tedy volně přístupný, pro mě znamená jistotu, že budu moci svou práci vždy šířit. Navíc k mé mohou práci přispívat i ostatní. V současnosti už podíl jiných autorů na Pd zastihuje ten můj.

Máte zkušenosti jak z francouzského IRCAMu, tak z amerických univerzitních pracovišť. Je mezi těmito institucemi nějaký zásadní rozdíl, co se týče výzkumu a vývoje nových médií?

Myslím si, že rozdíl je dost a každá z institucí má své výhody. V americkém modelu výzkumu na univerzitách si každý profesor může zvolit libovolný výzkumný projekt. Samozřejmě, pokud chce získat nějakou finanční podporu od dalších institucí, třeba na částicový urychlovač nebo něco podobného, musí se zaměřit na výzkum, který tyto nadace bude zajímat. Výzkum v oblasti počítačové hudby lze dnes ovšem provádět velice levně, pro mě osobně to tedy není velký problém.

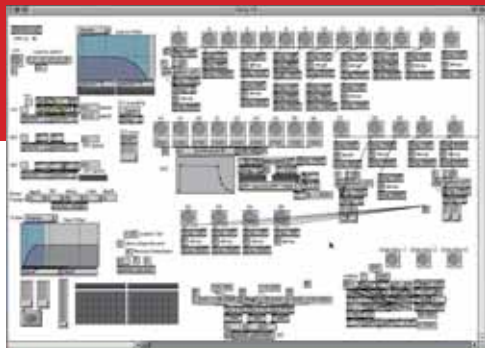
Na druhé straně evropské instituce, jako je IRCAM, disponují mnohem lepší infrastrukturou pro organizování hudební produkce (koncertů, nahrávek apod.). Lidé pracující na výzkumu díky tomu mají mnohem více možností k zapojení do hudebních projektů, čímž získávají zpětnou vazbu. Velcí hudební producenti ve Spojených státech (orchestry, operní divadla, pořadatelé festivalů) se příliš nezabývají elektronickou hudbou. Ta se tedy přesouvá do „alternativních“ prostorů – do galerií a klubů – které si zase nemohou dovolit podporovat nějaké rozsáhlejší produkce.

Zdá se mi, že zatímco trh s hudebním softwarem je stále zásobován novými produkty a výrobci se snaží přicházet s novými koncepty, jen zřídka se objeví nový hardware, který by obohatil tvorbu elektronické hudby. Nové elektronické hudební nástroje nebo ovladače jsou spíše záležitostí několika málo specialistů a experimentátorů. Je kombinace počítač + myš + MIDI klaviatura tak geniální a praktická, že většina hudebníků nepotřebuje nic jiného?

Já osobně nejsem přesvědčen, že klasická počítačová sestava je nějak zvlášť příhodná k děláni hudby. Obávám se ale, že se jí nikdy nezbavíme. Nejzajímavější směr vývoje vidím ve větším využívání mikrofónů a videokamer jako vstupních zařízení, která převádějí gesta na hudební informace. To vlastně nevyžaduje žádný nový hardware, místo toho je ale třeba zdokonalovat způsoby analyzování zvuku a obrazu, aby bylo možné je využívat. Tento přístup by spíše mohl využít vysoce rozvinutých schopností specialistů (hry na nástroj, pohyb u tanečníků), místo aby nutil hudebníky, aby se stali virtuózy na nějaký experimentální (a často zbytečný) kus hardwaru.

Každý hudební nástroj, i hudební software, dává tvůrci určité mantinely a ovlivňuje zvuk výsledku. Max na první pohled působí jako tvůrčí prostředí bez hranic. Má nějaké?

Jistěže má. Je velmi těžké vytvořit v Maxu nebo Pd algoritmus pro vyhledávání či řešení řady dalších problémů. V podstatě oba programy zaznamenávají a zpracovávají data poměrně primitivními způsoby, pokud je srovnáme s většinou programovacích jazyků (ačkoliv si myslím, že Pd je na tom o něco lépe než Max).



Hlavním omezením je ale množství času, za které se naučíte Max nebo Pd ovládat a jste schopni vytvořit s nimi nějaké hudební (nebo vizuální dílo). Nevyhnutelně pak věci, které jdou snadněji, dělá více lidí, než ty náročnější.

Max/Msp nebo Pd využívá široká škála hudebníků, sahající od vážné hudby po hlukové experimenty a techno. Jsou pro vás všechny tyto žánry zajímavé? Získáváte od hudebníků nějakou zpětnou vazbu? Je vůbec možné podle poslechu říci: „Toto bylo pravděpodobně vytvořeno s Maxem“?

Můj hudební vkus je celkem široký. Jediné, co vlastně nemůžu poslouchat, je křesťanský propagandistický pop (pokud vím, tvůrci této hudby mi to vracejí tím, že nepoužívají Max ani Pd). Spíše než poslechem poznám občas při koncertě pohledem, že „hraje“ Max. Existují určité pohyby, při nichž živé nástroje spouští určité počítačové akce. Některé z těchto způsobů interakce jsou velice snadné a tudíž i příliš často užívané. Jinak je ale většinou nemožné určit, co bylo využito k tvorbě určitého kusu hudby. Prokousat se zvukem a určit technologii jeho vzniku je obecně velice těžké.

Zpětné vazby mám neustále spoustu! Je to pro mě velice užitečné, i v případech, kdy mi lidé navrhnou věci, s nimiž si nemůžu poradit. Pokud od Pd vyžadují něco, co z něj neumím dostat, dozvím se alespoň, že je o takový prvek zájem a hledám cesty, jak to umožnit. Například, aby Pd automaticky zaznamenával proměny všech parametrů a ukládal je k příštímu použití, jako to dělají sekvencery.

Při poslechu koncertu elektronické hudby může posluchač často jen odhadovat, co bylo skutečně zahráno a co bylo předtočeno. Většinou jen vidí kohosi sedět za počítačem. Někteří tvůrci elektronické hudby proto raději hrají ve tmě. Existuje způsob, jak produkci elektronické hudby vrátit „koncertní“ charakter?

Tím se trochu vracíme k otázce ovládacích prvků a elektronických nástrojů. Já osobně budu raději pozorovat někoho sedícího za počítačem než sedět ve tmě a poslouchat zvuky bez viditelného původu. Je to problém, s nímž by se měli dnešní skladatelé a interpreti vyrovnávat. Jednou z cest je využívání živých nástrojů, jejichž zvuk by počítač obohacoval a transformoval. Tyto možnosti jsou zatím z velké části neprozkoumané.

V předmluvě k vaší knize *Teorie a techniky elektronické hudby* jste napsal, že elektronická hudba prošla několika revolucemi. Které body v její historii pro vás představují takové revoluce?

Hmm. 1. Schaeffer (a spol.) a jejich idea využití médií uchovávajících zvuk (gramofonových desek a magnetofonových pásek) jako hudebních nástrojů. 2. Moog (a spol.) a modulární syntezátory ovládané elektrickým napětím. 3. Mathews (viz box) a softwarová syntéza. 4. Mathews (opět) a programování v reálném čase v programu RTSKED. 5. Rané experimenty Dodge a Risseta s počítačovou analýzou světelného spektra a jeho využití ke generování hudebního materiálu. 6. Stockhausenovy snahy o sjednocení práce s ténbrem, tónovou výškou a časem. 7. McLarenovo využití zvuku a pohyblivých obrázků k tvorbě uměleckých gest v čase.

V jednom textu z roku 1994 jste napsal: „Myslím si, že počítačová hudba má šanci ukázat nám cestu ze slepé uličky, do níž se dostala vážná hudba.“ Myslíte, že se to naplnilo?

Neřekl bych, že elektronická hudba je jedinou cestou, jak mohou lidé rozšířit své hudební možnosti, ale stále je to pravděpodobně ta nejčistší. Nejčastěji používaným způsobem se mi zdají být vzájemné výpůjčky mezi západní uměleckou hudbou a jinými hudebními tradicemi a kulturami. S tím souvisí i trend rozpadu vztahu mezi skladatelem, interpretem a publikem. Tento vztah fungoval dlouho poměrně beze změn a zřejmě již došel na hranice možného vývoje. Ve smyslu zvukových možností, v tom nejzákladnějším smyslu – tedy jaké druhy hudebních zvuků jsme schopni produkovat – hraje elektronika stále zdaleka největší roli.

Zdá se, že s dnešními technologiemi jsme schopni vytvořit jakýkoliv zvuk, můžeme jej jakkoliv proměňovat a to vše můžeme dělat v reálném čase. Zbývá ještě něco k vylepšování? Kterým směrem se může hudební technologie v příštích letech vydat?

Vidím dvě oblasti, které by mohly být v nejbližší budoucnosti – možná v příštích deseti letech – významné. Zaprvé neustálé zdokonalování nástrojů pro analýzu audio a video signálů a jejich propojení se strukturami produkujícími hudbu. Zadruhé vyšší podíl počítačů na rozhodování v hudbě. Abych jmenoval několik možností: počítače se mohou učit, mohou být schopné určitým způsobem

ovlivňovat znějící výsledek nebo vyhledávat podle jistých kritérií v již nahráném zvuku. Pokud bychom se pustili do větších spekulací, můžeme uvažovat o zvukové syntéze generující animované obrazy v reálném čase nebo rozšířených možnostech vytváření zápisů, „partitur“ elektronické hudby. Poslední dvě dekády patřily tvůrcům systémů. Myslím si, že budoucnost je v algoritmech. ■

Pan Max naučil počítače zpívat

Max Mathews (nar. 1926) se věnoval akustickému výzkumu v laboratořích firmy AT&T Bell.

Jako jeden z prvních se v padesátých letech začal zabývat syntézou zvuku na počítačích a vytvořil řadu programů pro tvoření hudby (Conductor, Improv, Groove, Music I-V).

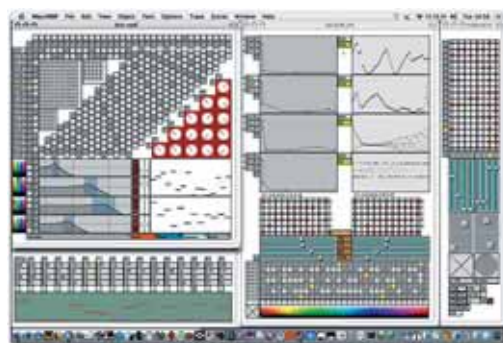
V roce 1957 se začaly psát dějiny počítačové hudby, když stroj IBM 704 zahrál sedmnáctivteřinovou kompozici vytvořenou v programu Music I. Mathews se dále věnoval elektro-

nickému zpracování řeči a využití počítačů při interpretaci hudby. Vytvořil také Radio

Batton, ovladač (snímá pohyby dvou paliček v ruce interpreta), který umožňoval ovlivňovat přehrávání skladby zapsané do počítače.

Širší veřejnost se s jeho prací mohla seznámit v Kubrickově filmu 2001: Vesmírná odyseja.

Právě Mathewsovou zásluhou zpívá počítač Hal v jedné scéně píseň Bicycle Built for Two. Systém Max Millera Pucketta je pojmenován po Mathewsovi.



Kodwo Eshun

Jasnější než slunce

Americký hudební publicista Kodwo Eshun si pro svoji první knihu nezvolil jednoduché téma. Rozhodl se zkonstruovat odlišné dějiny populární hudby, než jak jsou obvykle prezentovány. Jeho provokativní vedlejší historie popu sepsaná v *More Brilliant Than The Sun* (1998) je postavená na velikánech černošské hudby od jazzu (Miles Davis, John Coltrane, Sun Ra), přes funk (James Brown, George Clinton), dub (Lee Scratch Perry), techno (Underground Resistance), hip hop (Grandmaster Flash, Dr. Octagon, Public Enemy, Wu Tang Clan), jungle (Goldie, 4 Hero) nebo trip hop (Tricky), tedy hudebnících, kteří stvořili svébytnou hudební tradici futuristické hudby. Spekulativní analýzou jejich tvorby, demontáží obalů desek, textů v bookletech nebo videoklipů otevírá dosud neznámé cesty k neviditelným konexím mezi hudebními deskami. Mnohdy značně kryptický text obsahuje nespočet slovních novotvarů, vyžaduje dobrou znalost hudebního kontextu, trochu fantazie a soustředěné čtení. Co následuje je zhuštěné čtení Eshunovy knihy, které si nečiní nárok na úplnost.



1. Hudba je jiný svět

„Jste zrozeni do vězení, které dozorcí nazývají Opravdový život. Sonická fantastika je manuál pro tvůj útěk z tohoto světa, program na zážehovou sekvenci, který ti pomůže vstoupit na oběžnou dráhu Země a usednout na přistávací plochu tvých smyslů.“

1.1

Sonická fantastika je ekvivalentem vědecké fantastiky (ať už literární nebo filmové) v hudbě. *„Obsahuje vizi toho, jaký by život mohl být (...) a je vždy několik kroků před společností.“* Jednotlivé součásti sonické fantastiky, styly a žánry jsou *futurytmostroje*, alternativní vidění budoucnosti, vize vzniklé za odlišných vstupních podmínek a na různých stupních technologického vědomí. Futurytmostroje generují paralelní budoucí světy, jazz, dub, hip hop, techno nebo současná elektronická avantgarda jsou alternativními světy, ve kterých se nefunkativní přítomnost mění ve vize budoucích šťastných utopií.

1.2

Sonická fantastika je ale také součást vědomí, mýtověda, která pomáhá orientaci v nepřátelském světě prostých zkušeností a dá se použít k pochopení sonicko-fantastické hudby. *„Hudba je monstrum, se kterým musíme bojovat.“* Tvůrce hudebního díla se ocitá v pozici Dr. Franksteina, který stvořil něco nadlidského. Proces pochopení hudby je kreativní přemáhání tohoto monstra pomocí nových pojmů. Tyto fungují jako přídavné motory k stroji našeho myšlení. Tím, že vystavuje naše myšlení do přítomnosti vize budoucího (neznámého), s pomocí sonické fantastiky se osvobozujeme od zažitých konceptů myšlení a vstupujeme do svobodné sféry myšlení. *„Sonická fantastika je motor subjektivity“,* čím silnější je naše vnitřní rytmodašina, tím je silnější je naše schopnost žít v budoucí utopii. *„Hudba jsou dveře do jiného světa.“* Hudba je šok. *„Poslech se stává poznávacím zájezdem po známém okolí.“*

2. Stát se strojem

„Co si Spooky a další afro-američtí producenti uvědomili bylo, že mohou opustit lidskou stránku, s níž byla černá hudba obvykle spojena ve prospěch nového vesmíru možností, směrem do těžko postižitelného světa elektronických přístrojů s jejich lesklým povrchem (...) a zvukem syntezátorů, který zní jako když se stroje baví mezi sebou; do zcela nově nalezené svobody.“

2.1

Futurytmostroje nevznikají z lidského, ale z fúze lidské tělesnosti a strojů. Tradiční západní umění se bojí strojů. Romantická idea návratu k nezkažené přírodě obsahuje i vizi světa, který je bez strojů, rurální idylu předtechnického věku. Mechanofobie ovládla i hlavní hudební proud, kterému vládne konzervativní rejstřík zvuků a postupů a vyčlenila avantgardní mechanofilické techniky musique concrète z hudebních dějin. *„Futurytmostroje vytváří diskontinuum, které je nepostihnutelné. Hudba strojů je proto prezentována jako nečerná, nepopulární a nekulturní, jako neidentifikovatelný zvukový objekt.“*

2.2

Kromě bílé, lidské hudby je tu ale odlišná, černošská tradice. Vychází ze zesílené schopnosti improvizace, která dovoluje kreativní zneužití tradičních hudebních nástrojů pro potřeby resistantních taktik (gramofony v hip hopu, syntezátory v technu, chybové zvuky v glitchi). *„Futurytmostroje mění*

obrovský potenciál strojů v supersenzorické schopnosti“. Technologická vylepšení, ať už jsou to jednoduché efekty v dubu, technologická zařízení ve studiu, sampling, scratching, sekvencery a syntezátory, to vše jsou přídatná zařízení k našemu rytmostroji myšlení. Jejich aplikace z hudebníků vytváří technologické mutanty - myšlením nadané kyborgy. „Technizovat se znamená přepnout sekvenci z automatického na audiomaniakální.“

2.3

Technizace sonickou fantastikou je jediná možnost osvobození od zastaralých hudebních i společenských konceptů. Jedinec se díky svému technickému vylepšení stává strojem, nadhumanoidem, kybotronem. „*Studio Kling Klang je porodní sál nové životní formy strojů.*“ Stroj je ultimátní mimozemšťan, touha být jiným exaltovaná do maxima. „*Kraftwerk nepopírají automatické. Přehání ho. Ovládají své syntezátory, ale ve skutečnosti technologie syntetizují je. (...) Dobrovolně se nechávají ztročit, přeprogramovat.*“ Detroitské techno je oslava pocitu strojovosti jako definitivního úniku z bílého pojmu lidskosti, z humanity, která vymezila rasově nečisté. Jde o osvobozující poznání vědomí, že to nejsou stroje, které nás ovládají. Technologičtí mutanti existují také mimo pojmy identity, kořenů nebo autenticity a nejsou pochopitelní tradičními pojmy hudební kritiky. Diaspora lidskosti a hudební autenticity dává vzniknout hudbě, která vzniká ve sféře strojového vědomí.

3. Stroj nadaný rytmem

„Sampler nezajímá, co jsi zač. Jen tě používá ke své reprodukci.“

3.1

Sampler narušuje kontinuitu dějin hudby. Produkuje skladby, která vznikají z fragmentů jiných bez ohledu na jejich historickou hodnotu. Sampler rozbíjí hudbu na DNA, demokratizuje zvuky. Díky technologii permutace jsme vstoupili do post-humánní éry hudby, do éry elektronické, v níž už nejsou potřeba hudebníci ani jejich nástroje. „*Nikdo neunikne tomu, jak stroje seškrábou identitu stiskem jediného tlačítka a z duše udělají FX efekt.*“

3.2

Oproti představám spisovatelů sci-fi nebude hudba budoucnosti ambientní, arytmiický proud zvuků, který zcela smaže tělo. Právě naopak. Budoucí hudba bude postavená na rytmech a jejich variaci. Používání samplerů a jimi umožněné manipulace s rytmy narušují zažité vědomí času. „*Breakbeat je rytmotor, který generuje kulturní zrychlení.*“ Breakbeatová věda vytváří čtvrtý rozměr. „*Producent - futurista je vědec, který jde hlouběji do breaku, který překračuje práh lidského bubeníka, aby prozkoumal hyperdimenzionalitu a dematerializaci breakbeatu.*“ „*Hyperrytmus jungle nebo ragga generuje jinou fyziku fyzikálnosti.*“ Nové hyperkinetické rytmy mění stav vědomí, digitální zvuk strojů vytváří hyperztělesnění. V něm se ztrácí mozek a tělo se stává myšlením. „*Rytmiická psychedelie aktivuje nový typ dermálního myšlení. třetí oko sluchu.*“

4. Coda

Sun Ra, Alice Coltrane a Pharoah Sanders generují nového Afro-američana, předzvukového (primaudiálního) člověka. Svatá bytost Sandersovy „Black Unity“ nebo Sun Raovy „Astro Black“ žije ve světě, kde mentální tlaky a muskulární presy mizí v shluhu vry v hi-fi. Černé tajemství je prozrazeno (smýčce a opona se zvedá): Jen poslouvej, poslouvej seč můžeš. Poslouvej!!!

Materiály použité k remixu:

Kodwo Eshun – *More Brilliant Than the Sun: Adventures In Sonic Fiction*, Quartet Books. Londýn. 1998

Kodwo Eshun – „Motion Capture (Interview)“ in: Abstract Culture Series, 1996 (www.ccru.net/swarm1/1_motion.htm)

Geert – „Everything was to be done. All the adventures are still there. A Speculative Dialogue with Kodwo Eshun,“ in: Online Magazine Telepolis, 1999

(<http://www.heise.de/tp/english/inhalt/co/6902/1.html>)

Předplatné ^{his} VOICE se vyplatí!

Předplatte si His Voice a ušetříte 84 Kč (studenti 174 Kč!) ročně

Cena

Roční předplatné 330,- Kč

Studentské roční předplatné 240,- Kč

Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4
tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115
E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

www.hisvoice.cz

Dva monology na jedné smyčce

aneb stručná historie loopu

Text: **Jacek Skolimowski, Filip Felicki**Přeložil: **Lukáš Jiříčka**

Navykli jsme si prověřovat hudebnost zvukových struktur podle kritéria čistě smyslového (ladí anebo neladí) a ještě častěji ideologického (kdyby se namísto Johna Cage pod jedno z jeho dadaistických děl podepsala kráva, nebyli bychom ochotni uznat poctivou tvorbu stračeny za umělecké dílo). Ti nejbystřejší se přiklání k hledání hudebních projevů ve tvorech, ke kterým hudba náleží (dle kritéria buď smyslového anebo ideologického). Přiklání se k hledání ve vnitru, skrytém řádu, jehož stabilita a opakování jej jednoznačně odlišuje od neumělecké kakofonie. V roli takovéto bohaté struktury může vystupovat jak probíhající dvanáctitónová řada skrze svou řadu základní, raka, inverzí a inverzí raka, tak i ve svém založení velmi jednoduché schéma harmonických sledů. Teoretikovi z přelomu 19. a 20. století Heinrichovi Schenkerovi se podařilo celou hudbu mezi Bachem a Debussym převést do různě dlouhých fragmentů klesající stupnice společně s nejjednodušším z možných doprovodů. Několik not, k tomu trochu „ozdůbek“, které způsobí, že *Umění fugy* není *Měsíční sonátou*... Teprve až v programově provokativním 20. století se do popředí dostala myšlenka, aby byla zbořena extatická paranáboženská koncepce hudby, která staví do opozice „to, co je slyšet“ s „tím, co je důležité“. Vždyť, co by se stalo, kdyby byl celý obsah skladby odhalen v jeho prvních taktech? Kdyby třicet vteřin obsahovalo stejně tolik hudby jako třicet minut? **Jak to tak bývá, o tom, jakým způsobem se změnila naše hudba, rozhodlo to, jak naše technologie proměnila nás samé. A naše nová hudba byla počata v milostném vzplanutí dvou (anebo více!) magnetofonů s páskami, ve smyslném zacyklení magnetické pásky.** Věštba mnoha vizionářů o věčnosti celuloidového věku, se nesplnila. Ono proroctví vyhrávající půvabné klavírní miniatury Erika Satieho (hlavně slavné *Vexations*, jejichž pár desítek taktů by mělo být hráno „jak na kolovrátku“ dobrých pár desítek hodin), a také vyfukává Cageovo perpetuum mobile pro perkuse ze 40. let. Avšak zhmotnělá páska se nad námi naplnila až samém konci šesté dekády.

Jak to tak bývá, o tom, jakým způsobem se změnila naše hudba, rozhodlo to, jak naše technologie proměnila nás samé. A naše nová hudba byla počata v milostném vzplanutí dvou (anebo více!) magnetofonů s páskami, ve smyslném zacyklení magnetické pásky. Steve Reich měl jen dva cívkové magnetofony Wollensack a na páskách nahraná slova „it's gonna fall“ a „rain“. Pouštěl je na dvou kanálech s drobným opožděním a jak postupně reguloval jejich rychlost, získával zajímavý efekt rozjíždějících se rytmů a harmonií. Objevil tak fenomén „fázového posunu“, který využíval mnoho let později i při komponování děl pro klavír nebo housle. První pokusy však učinil, když v polovině 60. let mechanicky skládal díla *It's Gonna Rain* a *Come Out*. A zcela unešený nahrávkou Stockhausenova *Gesang der Jünglinge* začal procházet archívy, aby našel podobné nahrávky, přičemž natrefil na hlas černošského kazatele, který předpovídal konec světa – aspoň tak sám skladatel interpretoval větu „It's gonna rain“ tváří v tvář Kubánské raketové krizi. Neméně sugestivní jsou dodnes krátká, ale přesná slova „Come out to show them“. Ačkoliv v jisté době byl Reich pod silným vlivem musique concrète, nebyl spokojen s tím, že Pierre Schaeffer přeměňuje zvuky městské vřavy a zakrývá jejich zdroj. Když sám měnil rychlost nahrávek (a tím i jejich výšku) zahušťoval slovní tkáň tak, aby zůstal zachován její význam, čímž posílil hudebnost jazyka. O pár let později, v roce 1970, vytvořil Alvin Lucier s obdobným přístupem podobný milník soudobé hudby. Seděl v pokoji s magnetofonem Nagra a dynamickým mikrofonom Electro-Voice 635, nahrál sekvenci obsahující několik vět o tom, že sedí v pokoji a nahrává *I'm sitting in a room*. Během více než čtyřiceti minut se Lucierem namluvená věta opakuje dvaatřicetkrát a vždy zní jinak. Autor pouštěl jednu nahrávku z magnetofonu Revov

A77 a vydaný zvuk v místnosti opět zapisoval do magnetofonu Nagra. V každé z dalších smyček, i přes užití profesionální techniky, je obsah slov čím dál tím méně zřetelný. Podle předpokladů Lucier setřel řečové odchylky pouze se zachováním rytmu jazyka. Přirozená akustika místnosti mu posloužila jako filtr echa, které Reich užíval v mixážním pultu. Výsledný efekt práce obou skladatelů byl ale zcela odlišný. **Reichova díla byla postavena na rytmu a po letech se stala inspirací pro okruh dýdžejů nebo technoproducentů, zatímco Lucier se stal stvořitelem prostorového ambientu. Práce s páskami otevřela hudbě zcela nové obzory. A práce se studiovými efekty se nestala doménou pouze pro elektronickou hudbu, ale časem se ty samé ideje objevily i v kontextu živé, instrumentální hudby.**

Reichova díla byla postavena na rytmu a po letech se stala inspirací pro okruh dýdžejů nebo technoproducentů, zatímco Lucier se stal stvořitelem prostorového ambientu. Právě až techno a ambient náleží uznat za jedno z nejdůležitějších či nejradikálnějších rozvíjení charakteristických rysů raného elektroakustického minimalismu. Poetika těchto směrů poukazuje na dvě, do jistého stupně samostatné linie, které lze zahrnout do široce chápáné estetiky loopu. Z jedné strany – fascinace prvotní ostinatí pulzací, ze strany druhé – idea kontemplace v průběhu autonomních zvuků, které nepodléhají žádným upjatým, a priori přijatým regulím (např. funkčním nebo seriálním). Je třeba také si připomenout, že obě tendence vyrostly na stejném stupni nejdůležitějších, neboť nejjednodušších, studiových experimentů, ale i díky fascinaci původními nebo orientálními kulturami¹. Nakolik proud sonoristicko-kontemplativní hudby rozvíjel základy, které o celé dvě dekády dříve ustanovili Cage² a Feldman, natolik měl tranceový proud již od svého počátku revoluční charakter, neboť provokoval svým programovým primitivismem strukturalisticky orientovanou akademickou obec. Nikoliv bez důvodu označil Bogusław Schaeffer raná díla Reicha i Glasse epitetem „polemická“.

Tito dva skladatele mají největší podíl na „loopové revoluci“. Například v díle La Monte Younga téměř nenalezneme práci s páskami, zatímco pro Rileyho se stala hlavně technickým východiskem. Umožnila improvizujícímu skladateli hrát sólo na elektrické varhany (mimo jiné ve skladbě *A Rainbow in Curved Air* nebo v cyklu *Shri Camel*) nebo na saxofon (slavný *Poopy Nogood and the Phantom Band*) společně s hustými, vícehlasnými fakturami. Teprve až Glass s Reichem učinili z práce s mechanickým opakováním, stejně jako s jeho subtilní a postupnou odchylkou, hlavní strukturující element svých kompozic. **Práce s páskami hudbě otevřela zcela nové obzory. A práce se studiovými efekty se nestala doménou pouze pro elektronickou hudbu, ale časem se ty samé ideje objevily i v kontextu živé, instrumentální hudby.** Technika fázového posunu, která se poprvé objevila v *It's Gonna Rain* a *Come Out*, se stala na počátku 70. let Reichovým hlavním a ne-li jediným (jako ve *Piano Phase* pro dva klavíry nebo *Violin Phase* pro osmero houslí) skladebným principem instrumentálních kompozic. A dále Glass přenáší pravidla stop s téměř nepostřehnutelnými modifikacemi vícehlasných motivů, na počátku užívanými hlavně ve skladbách pro amplifikované komorní soubory (charakteristické surovou zvukovou estetikou, jejímž hlavním tvůrcem byl hlavní zvukový inženýr Kurt Munkacs) na čím dál tím větší tělesa včetně symfonických orchestrů a vkládá je do rámce tradičního „tématického“ hudebního myšlení.

„Zklasičtění“ akademického minimalismu (na tomto procesu se podepsal hlavně návrat k tradičnější tonalitě a zároveň příklon ke klasičtějšímu druhu) v 70. letech způsobilo vytracení původního provokativního náboje, a také otupilo ostrý dráp experimentálního charakteru této hudby. Nejnovější kompozice skladatelů

pro harfu z 18. století, kterou pustila velmi potichu. Eno však neměl sílu vstát a nahrávku zesílit, tudíž byl po několik hodin nucen poslouchat slabé zvuky, které se mísily s okolím. Nakonec začal podobným způsobem pracovat nad svými skladbami na *Music For Airports*, které zbavil výrazné konstrukce tím, že slepil konce pásky do jedné smyčky, aby mohla hrát nekonečně dlouho. Práce s magnetofony Ena přiměla k experimentům ve studiu, stejně tak i k nahrávání s Devo, Ultravox, Cluster, Davidem Bowiem nebo s umělci newvorské no wave scény.

Pokračoval v ambientní stylistice a svou technickou bázi rychle rozšířil o sample a syntetické rytmy. V tomto období také nahrál s Davidem Byrnem další z arciděl – *My Life In The Bush Of Ghosts*, kde vplel fragmenty afrických zpěvů do živě hraných funkových rytmů, čímž prolomil kulturní i žánrové hranice a zavdal tak silný impuls k inspiraci dalším generacím tvůrců. Dříve užívané studiové techniky více pronikly do světa nezávislých experimentátorů jak ze sféry ambientního techna (The Orb) nebo popu (Talking Heads). **V epoše čím dál snazšího přístupu k studiové technice se technika zacyklení začala rozvíjet ve zběsilém tempu. Po letech tedy lze uznat techno a ambient za nejdůslednější a nejradikálnější rozvíjení patentů charakteristických pro dřívější elektroakustický minimalismus.**

Po letech tedy lze uznat techno a ambient za nejdůslednější a nejradikálnější rozvíjení patentů charakteristických pro dřívější elektroakustický minimalismus. Tato „druhá revoluce“ je charakteristická spíše kvantitou nežli kvalitou, protože techno, ambient či hip hop nezvykle rychle vydaly své ztrivializované a populární varianty, ve kterých loops i sample nesloužily jen experimentům, ale i zdokonalení procesu masové produkce spotřební hudby. Smyčky společně s technikou samplování důrazně vstoupily do sféry popové hudby. Jedna smyčka perkusivní a pár melodických, k tomu efektní samplové ornamenty s vokálem krásné dívky – to jsou znaky hitu.

Zajímavým faktem se stala stále nepolevující popularita experimentování se samponováním a zacyklením lidské řeči. Tento specifický zvukový materiál stvořil jediný základ klasických Reichových a Lucierových děl či rituálních miniatur z alba *My Life In the Bush Of Ghosts* duetu Eno/Byrne. Na tuto nit po letech navázal Steve Reich ve svém díle z roku 1986 *Different Trains* pro smyčcový kvartet a pásku. Smyčcové kvarteto (studiově zmnohonásobené) zde následuje rytmus či intonaci zacyklených fragmentů řeči. **Estetika looppu přinesla jedno z nejzajímavějších řešení „zhudebnění“ lidské řeči, tedy problému, kterým se již zabýval Arnold Schönberg.** Tento přístup je nejpatrnější v dílech autorů fónické poezie. Od dob Hugo Balla, Tristana Tzary nebo Kurta Schwitterse byla největší revolucí práce s magnetofonovými páskami od poloviny 50. let. Živel poetického jazyka bylo možné rozšířit o skutečné zvuky strojů i měst a lineární strukturu textu roztříštit díky rozstřihávání, zacyklení a zvrstvení. Neaktivnější byla pařížská skupina, ve které se od poloviny 50. let zabývali *poésie sonore* François Dufrêne, Brion Gysin nebo Henri Chopin. Zároveň stockholmstí básníci Sten Hanson, Lars-Gunnar Bodin a Bengt Emil Johnson se stali tvůrci *text sound compositions* daleko hlouběji zakořeněnými v tradici *musique concrète*.

Prostší řešení závisějící na modifikaci rytmu či barvy slov díky změně práce s páskou se objevilo na albech pionýrů německé elektroniky: *Electronic Meditations* Tangerine Dream a *Tago Mago* Can. Vedle překvapivých experimentů The Beatles (Revolution 9) až Němci měli největší vliv na rozšíření estetiky loopu v populární hudbě. Tvorba Can a Kraftwerk je vedle Glas-
sovy (zde je namísto připomenout remixy *Symfonie „Heroes“*, postavené, mimo jiné, na tématech slavného alba duetu Eno/Bowie, kterých se do-
pustil sám Aphex Twin) nebo Reichovv hudby (zde zase nahrávka *Reich-*

Remixed s parafrázemi tak významných autorů jako DJ Spooky, Coldcut, Nobukazu Takemura) důležitým zřídlem inspirace pro tvůrce taneční elektroniky. Narozdíl od Tangerine Dream, Ash Ra Tempel, Klaus Schulze nebo množství hudebníků techno scény se tyto skupiny nedaly omámit mánií neustálého rozšiřování technického zázemí, ale důsledně se soustředily na uplatnění techniky loopu. Hudebníci Can přenesli pásku do oblasti živých, skupinových improvizací a studio jim sloužilo pouze k tvůrčímu zpracování nahrávek. Navíc v neakademické hudbě začala tato skupina jako první pracovat metodou samplování (během koncertu sampovali materiál z pařížských nepokojů v roce 1968). **A dále se hudebníkům Kraftwerk jako prvním podařilo vytvořit přesvědčivý program, který dával estetice loopu hlubší, mimohudební smysl. Jejich „robotická hudba“ (postavená na monotónní, mechanické hře bicích automatů, zdeformovaných barvách hlasů přes vocoder a robotickém inscenování koncertů) měla být znakem odcizení člověka postindustriální éry.** Takový tvar se ukázal jako nezvykle sugestivní a v daleko zřetelnější podobě ovlivnil rozličné podoby taneční elektroniky. **Čtvrt století od krautrockové revoluce se loop triumfálně navrátil do kytarové hudby pod nálepkou postrocku.**

A dále se hudebníkům Kraftwerk jako prvním podařilo vytvořit přesvědčivý program, který dával estetice loopu hlubší, mimohudební smysl. Jejich „robotická hudba“ (postavená na monotónní, mechanické hře bicích automatů, zdeformovaných barvách hlasů přes vocoder a robotickém inscenování koncertů) měla být znakem odcizení člověka postindustriální éry. Technologická revoluce se navrátila širokým obloukem nejen v sterilních technopopových rytmech, ale hlavně v podobě špinavého zvuku industriální hudby. Genesis P-Orridge vzpomíná, jak členové Throbbing Gristle neměli na nástroje, tedy hráli na to, co měli po ruce a i přesto se jim podařilo pojmenovat ducha doby. Jednotvárný, mechanický rytmus bicích automatů, surové kovové zvuky vlastnoručně vytvořených nástrojů, pásky se zacyklenými nahrávkami okolí i řeči byly doplněny stylizací umělců, což vše šlo ruku v ruce s výstupy v podobě radikálních performance s pornografickými, transgresivními a totalitárními elementy.

Estetika loopu přinesla jedno z nejzajímavějších řešení „zhudebnění“ lidské řeči, tedy problému, kterým se již zabýval Arnold Schönberg.

I na počátku industrialu bylo slovo. Stejně jako *musique concrète* Pierre Schaeffera a tape music Johna Cagea předcházely experimenty Filippa Marinettiho a Hugo Balla, tak i zvukové koláže Williama Burroughse a Briana Gysina, inspirovaly umělce nahrávající pro Industrial Records. V další etapě rozvíjení této hudby vykrystalizovaly nové žánry. Skupiny jako Skinny Puppy, Front Line Assembly a Front 242 se ještě více opíraly o techniky samplingu, zvukové syntézy a jimi stvořený styl EBM zavalil počátek těžším tvářím techna.

Na jiných kontinentech se čím dál více vyjímal noise, jehož představitelé, stavící na zkušenostech z evropské scény, protestovali proti hudebnímu a informačnímu systému globalizovaného lidstva. V Japonsku Masami Akita (Merzbow) na albu *Material Action* využil pásky dohromady s field recordings. Oblíbená skupina Williama Burroughse – australská SPK na albu *Leichenschrei* doplnila elektroniku hypnotickými lo-fi nahrávkami z piteven nebo výpověďmi pacientů psychiatrických léčeben, vrahů a prostitutek. Ve Spojených státech působil Boyd Rice (NON), který pracoval s páskami a gramofony svým vlastním způsobem. Na vinylu *Pagan Muzak* drážky tvořily uzavřené kruhy a několik dírek v desce umožňovalo vytváření různých smyček. Naopak na *Blood & Flame* využil efekt mnohanásobného opakování slov „great“ a „rake“, což ve výsledku znělo jako „rape, rape, rape“.



A na *The Black Album* si pomáhal zvuky okolí, strojů a popovými nahrávkami. Tento žánr se také mocně rozvíjel v Británii, kde Andrew McKenzie společně s Chrisem Watsonem založili The Hafler Trio.

McKenzie s oblibou vzpomíná, jak si jako děčko koupil návod *Composing with Tape Recorders* a naučil se používat magnetofon Nagra a i Watson už měl v Cabaret Voltaire připsanou roli „tapeloops“. Tato inspirace je dobře slyšet již v dílech z raného období jejich spolupráce např. na albu *Bang! An Open Letter*, které je zrealizované v podobě dadaistických loopových koláží. Zároveň se rozvíjel okruh skupin Current 93, Nurse With Wound a Coil. David Tibet vytvářel rituální atmosféru na základě transové rytmiky asijských nástrojů, dronové elektroniky a nahrávek gregoriánského chorálu, tibetských zpěvů společně s britskými folkovými melodiemi. Podporoval jej Steve Stapleton, který podobné tvůrčí úkony ve znamení musique concrète užíval na nahrávkách Nurse With Wound. V podobných kulisách se zdají být zajímavými nahrávky Coil, ve kterých John Balance inspirovaný metodou cut-up poprvé použil primitivní sampler na bázi počítače Apple. Ale pásky se také objevily v arsenálu skupin, které nebyly bezprostředně svázané s industriálním hnutím, jako například u britských 23 Skidoo nebo amerických The Swans. Není možné také vynechat skupinu This Heat, která pionýrským způsobem pracovala podobně již od poloviny 70. let. Dokonce ji kritici považují za předchůdce postrocku.

Akční rádius působení estetiky loopu se dnes již zdá být nedohlednutelný. Využívali jej umělci z okruhu plunderphonie – Negativland a John Oswald. Mladý Bob Ostertag manipuloval páskami na třech magnetofonech v *Getting A Head* nahraným společně s Fredem Frithem. V podobě stálých nástrojů je užívá William Basinski, který nakonec, komponuje náladové obrazy z *Disintegration Loops*, využíval naposledy přehrávané zvuky před jeho očima se rozpadající pásky. V Austrálii pracuje šestičlenný Loop Orchestra, ve kterém má každý z členů vlastní magnetofon. Patří se také připomenout minimalisty všech barev a odstínů jako je Phil Niblock, David Toop, Scanner či Stephan Mathieu, a také ambientní scénu v čele s Biosphere, který na albu *Shenzhou* mimo jiné zacyklil orchestrální skladbu Clauda Debussyho.

Nejspíš neexistuje více iritující pojem než „postrock“, který poprvé použil v 90. letech Simon Reynolds, když recenzoval album Bark Psychosis *Hex*. Později jím novináři mlátili nalevo napravo a popisovali s jeho pomocí německé To Rococo Rot, americké Tortoise a dokonce skotské Mogwai a kanadské GYBE!. Tyto skupiny měli jiné kořeny, užívaly zcela jiné nástroje a jediné, co je spojovalo, byl formální minimalismus. **Čtvrt století od krautrockové revoluce (a necelých dvacet let od revoluce industriální) se**

loop triumfálně navrátí do kytarové hudby pod nálepkou postrocku.

V 90. letech se práce se zacyklenými frázemi děla v samplech anebo ve studiu na počítači. Mezi hudebníky pracujícími tímto způsobem je smyslné se zaměřit na tvůrce z Chicaga, kteří vyšli z rocku, aby se více méně vědomě přiblížili estetice akademické avantgardy. V jednadvacetiminutové skladbě *Djed* shrnuli členové Tortoise historii hudby posledních let, skládajíc tak hold tvůrcům techna, dubu, jazzu, rocku a soudobé hudby. Nová rocková formule zaujala oblasti svázané s elektronickou hudbou, čehož důkazem jsou mj. remixy Markuse Poppa. V rámci projektu Oval pracuje s preparovanými kompakty, které, podobně jako pásky, vytváří efekty hypnoticky se vracejících loopů obohacených o drobné šumy. Forma zvukových koláží bez výraznější struktury je charakteristická pro estetiku vydavatelství Mille Plateaux, vybudovanou na základě teorií Gillesse Deleuze, která se stala baštou inteligentního techna.

Jazyk tvůrců elektronické hudby byl průvodní možností programování a počítačů, které umožnily odstavit samplery, sekvencery, syntezátory a bicí automaty. Od počátku z poloviny 90. let, kdy byly na trh uvedeny programy ReCycle a Acid, se zpracovávání a skládání samplů stalo mnohem snazším. Další etapou byl nástup ještě efektnějšího Ableton Live v roce 2002. Nové programy mají v sobě rozšířené možnosti vnějších interfaceů, s možností zvětšení instrumentaria a s přídatnými možnostmi syntezátoru (ReBirth a Reason) či sekvenceru (ProTools, Logic a Cubase). Práce s loopy začala utvářet samo myšlení o hudbě, čehož důkazem byla móda využívání tohoto slova v názvech skladeb (*Loops And Break* Cylob, *Loops Of Fury* Chemical Brothers, *Pop Loops For Breakfast* Bernharda Fleischmanna) nebo alb (*Dots & Loops* Stereolab a *Loop-finding-jazz-records* Jana Jelineka). **Akční rádius působení estetiky loopu se dnes již zdá být nedohlédnutelný.**

Nelze zastírat, že se kromě nezávislých a progresivních center tato revoluce dotkla také popových sfér, čehož jsou důkazem mistrovské kousky z produkce Timbalanda nebo duetu Neptunes. To se však netýká pouze nejnovější hudby, ale stačí zalovit v polovině 70. let a v prvních akcích Kool Herca v New Yorku, který v podobě dýdžeje mistrovsky ovládl techniku hraní na dva gramofony, užitých k tvorbě tzv. breaků aneb krátkých instrumentálních fragmentů, které se opakovaly a jejichž zdrojem byly dvě identické nahrávky. Černošští pionýři hip hopu, bez hudebních znalostí nebo profesionálního zázemí, realizovali své nápady na základě dostupných technických prostředků, když hráli breakdancerům k tanci.

Od té doby se techniky hry dýdžejů a i metody práce studiových producentů značně rozvinuly. Je tak možné tvrdit, že přivedli techniky loopování do vyšších tříd a učinili je nezávislými na soudobé hudbě. Je dobré ještě připomenout počiny umělců svázaných s Ninja Tune (Amon Tobin, DJ Food, DJ Vadim) a Mo'Wax (DJ Shadow, DJ Krush). V přítomnosti po nich přebíral štafetu Scott Herren nahrávající pod názvem Prefuse 73 pro vydavatelství Warp. Z druhé strany se objevilo čím dál tím více výtečných turntablistů jako Martin Tétreault, Christian Marclay, Otomo Yoshihide, ale hlavně Philip Jeck a Janek Schaeffer, kteří zalepují či perforují drážky na deskách jen proto, aby vytvořili „pěknou smyčku“.

V historii loopu, stejně jako v každé revoluci, je přítomná silná kontrarevoluční fronta. Možná, že chuť zlomit tyranii celuloidové monotonie přivedla akademický minimalismus na stezku dosti tradičně požímané instrumentální hudby. Podobně odstředivý pohyb lze nakonec nalézt jak v okruhu populárních, a stejně tak i alternativních sfér. V polovině 90. let dal umělec s heboučkým pseudonymem Goldie políček bicím smyčkám. Od taneční hudby neoddělitelné metrum 4/4 s úderem na akcentovaných místech

taktu rozsekal v nepravdělnou perkusivní změť. Taneční elektronická hudba tak poprvé získala rytmickou elasticitu a razanci. Takto zplozený drum'n'bass se odhalil jako jeden z největších komerčních objevů poslední dekády minulého století.

Od té doby se techniky hry dýdžejů a i metody práce studiových producentů značně rozvinuly. Je tak možné tvrdit, že přivedli techniky loopování do vyšších tříd a učinili je nezávislými na soudobé hudbě.

Další zahušťování rytmických běhů společně s postupným lomením rytmického schématu přivedlo ke vzpouře prvotní taneční charakter nové elektronické hudby a dovedlo jej až k *stricte* experimentálním hranicím. Produkce z okruhu tzv. intelligent techno začaly pronikat do oblastí do té doby rezervovaných pouze pro elektroakustickou avantgardu. Nejzajímavější počiny duetu Autechre se s uvážlivostí rozžehaly se všemi svazky estetiky loopu. Umělci se málokdy uspokojí se zacyklením již uvedeného rytmického schématu a raději touží po jeho rozlámání, deformaci a plynulého přechodu do dalšího stavu nestabilní rovnováhy. S každým dalším zaposloucháním se do nejzajímavějších skladeb alba *Drukqs* Aphex Twina nelze přehlédnout, kromě mistrovsky propletené formy, také živoucí patenty z Glassovy (postupné, téměř nepostřehnutelné modifikace banálních melodických obrátů) a Reichovy dílny (princip postupného zaplňování pauz údery virblu nebo činelu, známý ze slavného díla *Drumming* tohoto amerického skladatele). Glassova výsledná „klasická“ instrumentace díla *1cc2 Hedra1*, které se stalo modlou pro okruh intelligent techno, navazuje na již vzpomínané remixy a přestává se v tomto kontextu jevit jako crossoverový manifest a spíše se svým způsobem stává mezigenerační výměnou zkušeností.

Ze strany druhé, už deset let, je možné v techno kruzích sledovat triumfální návrat formálního repetitivního modelu. Minimal techno radikalizuje a fetišizuje smyčku v jejím distancujícím aspektu, stejně tak i neprovokativnější díla raného minimalismu. Střed debaty na téma následků užívání pásek a samplů již před třiceti lety vykročil za zdi akademické obce a od té chvíle se od nich vzdaluje. Tento fakt byl pozorovatelný jednak díky několika skladatelům, převážně rakouských. Organizátorům festivalu Turning Sounds vděčí polské publikum za první setkání se scratchovanými orchestry Bernharda Langa (cyklus *Differenz/Wiederholung*) a samplovaným i samplujícím orchestrem Heinerja Goebbelse (*Sampler suite*). Je zajímavé, nakolik do skladeb těchto tvůrců pronikla estetika chyby, která se zrodila v kontrakturních kruzích. Z jedné strany tato estetika chyby ustanovila svéráznou antitezi, ze strany druhé byla důsledným rozvinutím kraftwerkovské „robotické hudby“. Že by se jednalo o vzpouru lidí proti strojům? Historie loopu vytvořila smyčku. **Jak to tak bývá, o tom, jakým způsobem se změnila naše hudba, rozhodlo to, jak naše technologie proměnila nás samé.**

(z časopisu Glissando 4/2005) ■

(Poznámky)

¹ Reich studoval západoafrické umění hry na bicí nástroje na Universitě v Ghaně. Mistr klasického indického zpěvu Pran Nath inspiroval, mimo jiné, La Monte Younga a Terry Rileyho. Dalším zlomovým bodem v tvorbě Philla Glasse se stalo jeho setkání s hráčem na sitar Ravi Shankarem, tím samým, který dohromady s Yehudi Menuhinem natočil slavné album *East Meets West* a uchvátil členy The Beatles láskou k pseudorientálním banalitám.

² Tento fakt nejspíš umožnil britskému muzikologovi a kritikovi (bohužel také i pozdějšímu skladateli) Michaelovi Nymanovi uznat Johna Cagea za skutečného průkopníka minimalismu (M.Nyman – *Experimental Music – Cage and Beyond*, Cambridge University Press, 1974).

DO IT YOURSELF V ČESKO SLOVENSKU

Text: **Petr Ferenc**

V době výkonných počítačů schopných suplovat dobře vybavené studio, samplerů s velkokapacitní pamětí a nejrůznějších efektů pro zpracovávání zvuku je manipulace s výchozím zvukovým signálem záležitostí několika stisknutí tlačítka na příslušném přístroji. Ne vždy tomu tak bylo.

Uvědomíme-li si, že elektronická hudba je na světě déle než multiefekty, samplery a laptopy, dojde nám, že ne vždy byla výroba elektronického zvuku tak snadnou záležitostí a že se její tvůrci museli mnohokrát ubírat velmi spletitými kutilsko-dobrodružnými stezkami. Kdo chtěl vyluzovat elektronické zvuky v socialistickém Československu, narážel kromě technických potíží i na téměř naprostou nedostupnost potřebného vybavení.

BACK IN THE ČSSR

Pokud někdo v socialistickém Československu přelomu sedmdesátých a osmdesátých let sledoval dění na (převážně angloamerické) progresivní hudební scéně, nemohl mu vzrůstající trend elektroniky v rocku (a přidružených žánrech) ujít. Měl-li touhu zabývat se takovými zvuky i coby aktivní hudebník, musel se uchýlovat k nekonvenčním řešením, domácí výrobě a s ní spojeným výzkumům, pokusům i omylům. Můj článek bude věnován několika osobnostem pražské alternativní scény sedmdesátých a osmdesátých let a jejich vzpomínkám na hon za elektronikou – v oblasti pop music a rockového mainstreamu se podobné pokusy neodehrávaly, underground se elektronikou s jedinou výjimkou (použití thereminu v několika písničkách Plastic People) nezabýval.

O vzpomínky „jak na to“ jsem požádal **Pavla Richtera** (člena skupin Elektrobuss, Stehlík, Švehlík, účastníka „high fidelity“ sestavy písničkáře Oldřicha Janoty a autora četných skladeb v domácím studiu), **Mikoláše Chadimu** (Elektrobuss, Extempore, MCH Band) a **Lesika Hajdovského** (Stehlík, Švehlík, FOK, Manželé). Tito hudebníci, často se potkávající ve společných sestavách, byli na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jedněmi z mála (koncert Kilhets v restauraci U Záborských 19. 10. 1979), kteří se kutilstvím a výzkumy na poli elektroniky zabývali soustavněji. Jako

Mikoláš Chadima



důležitý zdroj informací posloužila i **Oldřichem Janotou** napsaná sleeve-note alba archivních nahrávek High Fidelity (Indies 2001) a Chadimovy memoáry Alternativa (Host 1993). Pro drobný nástin samodělné výroby elektrického a elektronického zvuku jsem si vybral především již téměř zapomenuté umění výroby smyček. Koláž vzpomínek otevře citace z již zmíněné Janotovy sleeve-note, jejíž vtipný popis života hudebních experimentátorů je, myslím si, úvodem nejvhodnějším.

Hlavním stoupcem „high fidelity“ byl v souboru (...) Luboš Fidler. Základem Lubošova vysoce věrného zvuku byl zesilovač Transiwatt hi-fi 2x20W. Tento vysoce výkonný zesilovač prodávala v 70. letech v ČSSR organizace Svazu pro spolupráci s armádou, zvaná Hi-fi klub Svazarmu, jako stavebnici. Záhadným řízením prozřetelnosti se tak hudba v Čechách šířila jaksi ve spolupráci s armádou. Každý zesilovač Transiwatt hi-fi 2x20W byl tedy unikátním, ručně sestaveným výrobkem. Firma Tesla, výrobce těchto hand-made, měla na českém trhu špičkové postavení, kterému nedokázali konkurovat ani tehdejší světoví giganti jako Philips či Grundig. Lubošova podomácku dělaná dřevotřísková reprobedna vynikala úžasnou skladností, zatímco basovou kytaru Jolana s krutě upilovaným dolním rohem obohatil L. o sklápěcí snímač na hlavici, kterým zlepšoval zvuk o originální kvičení. Signál tohoto přídavného snímače se směšoval přístrojem, smontovaným do plechové krabičky od kakaa. Zvuk, který L. touto nástrojovou sestavou dosahoval, skutečně naprosto věrně, „hifisticky“ napodoboval pleskání prádělních šňůr ve větru. Já jsem hrál na Lubošovu španělku. Měla lak sedřený rašplí, stejně jako vrchní část kobylky. Struny byly podloženy „červíkama“ (šroubky bez hlavy), jejichž individuálním posouváním bylo možné dokonce někdy kytaru i naladit. Navíc dodávaly nástroji specificky kvílivý, havajský zvuk. Kytara se elektrofonicky snímala naslouchátkem z lékařského stetoskopu, které se na vrchní desku přilepovalo leukoplasty. „Sólový“ kytarista Pavel Richter měl vybavení konzervativnější – „západní“. Vynahrával to upřímností, s jakou hrával na různé nástroje podomácku vyráběné z hodinových (na způsob kalimby – pozn. red.) a roletových pružin (ozvučené tyče od rolet, kterými se tlouklo o zem – pozn. red.). Jeho specialitou byla hra na tranzistorové rádio. Hudebnímu kutilství nicméně v souboru vévodila záliba v používání magnetofonových smyček. (...) V letech vysoké věrnosti to byla práce nimravá. Ručním posouváním pásku po hlavě magnetofonu bylo nutné ze změní houků a kvikotů vylovit začátek a konec smyčky, a vystřížený pásek slepit do kruhu. Některé smyčky byly tak dlouhé, že se neobešly bez vodících a napínacích systémů ze skleniček a lahví. Pásek pak kroužil místností jako vláčky dětské železnice.

MAGNETOFONY A GRAMOFONY

Mikoláš Chadima: Smyčky se vyráběly tak, že se zpracovaný zvuk nahrál na magnetofonový pásek. Ten se ustříhl a znovu slepil a smyčka se přehrál na další pásek v délce dle potřeby. Délka záznamu pak byla omezena jen délkou pásku a použitou rychlostí. Při větších délkách jsi musel řešit problém přívodu pásku na přehrávací hlavu magnetofonu. Tah a přítlak musel být přibližně stejný jako při přehrávání pásků z koutů. Když byl tah větší, tak pohon prokluzoval, pásek se děl, rychle

umazal hlavu magnetofonu, když byl menší, pásek nepřilehl dobře. V obou případech pak reprodukce nebyla dokonalá. S delší smyčkou byl také problém vejít se do bytu. Pamatuji se, že jednu více než třiminutovou smyčku - spočítej si u rychlosti 19cm/s, jak asi byl pásek dlouhý (více než 35m) - drželo ve vzduchu pět lidí a prošla celým třípokojevým bytem včetně kuchyně. Každý měl v ruce tužku přes kterou se smyčka valila a udržet ji tak, aby se nepřetřhla, byl docela problém (situace z nahrávání programu MCH Bandu 198Four Well?! v letech 1984-85 – pozn. red.). Narodil od většiny dostupných kytarových šlapek, kde ti smyčka nakonec vždycky vyrobí stejný rytmus, jsi tedy nebyl omezen časem, ale musels tahat magnetofon. Jednou jsem si půjčil za účelem výroby smyček Rolls Royce mezi dostupnými magnetofony, Revox A77, a jeho mechanika byla tak jemná, že jsem na něm nevyrobil jedinou smyčku. Problém byl, že s něčím takovým se v případě amatérů nepočítalo, a tak bylo obtížné sehnat lepičku. Což byla taková kolejnička s vyhloubenou drážkou v rozměrech pásku. Do té se pásek vložil, ze dvou stran znehybnil příchytkami a žiletkou přeřízl šikmým řezem. Pro řez, aby byl pokaždé stejný, byla pod páskem v kolejničce další šikmá drážka. V pásku lepeného tímto postupem bylo téměř nemožné najít místo stříhu. Lepička zrychlovala práci. Co se týká zvuků, pracovalo se nejprve s náhodou, ale po určitém čase mohl člověk slušně předvídat výsledky. Zvuky se vyráběly přímou nahrávkou, někdy se vylepšovaly zpomalováním, zrychlováním a obracením pásku, míchaly se k sobě dvě stopy najednou atd. Zdá se mi, že to bylo větší dobrodružství. Dnes se většinou používají zvuky ze syntáků a samplů hotové, takže znějí dost stejně a chemicky.

Pavel Richter: Když nás Vlastimil Marek v Elektrobuseu zahrnoval deskami, nahrál mi mj. desku Roberta Frippa a Briana Ena Evening Star a já jsem si říkal: Co je to tam za krásný zvuk? Loops – smyčky. Magnetofonové smyčky? A začal jsem vyvíjet aktivitu. Další věc: zjistil jsem, že v Tuzexu mají stříhačku na magnetofonové pásky! Běžel jsem, koupil a byl jedním z mála, kdo ji měl. Ono by se to dalo šmiknout jenom tak, ale stříhačka měla drážku, kam se páska dala, přeházla, slepila lepicí páskou... Vyrobené magnetofonové smyčky se používaly různým způsobem. S Lubošem Fidlerem jsme měli delší skladbu, kterou jsme párkrát hráli, kde základem byl magnetofonový pásek, na němž byly nahrány smyčky z kytarových tónů, které jsem třeba někde obrátil, takže hrály pozpátku atd. Smyčky byly různě dlouhé, když byly dlouhé moc, dala se do plechovky tužka s cívkou a pěkně se to muselo vypnout, ale zase ne moc, aby se to ještě točilo. Tyto postupy se používaly hlavně na nahrávkách, protože to bylo natolik náročné na prostor, že koncertně to bylo téměř nerealizovatelné.

Když v Praze vystupoval Tibor Szemző (myslím v roce 1985), hrál živě skladbu Water Wonder. Měl dva magnetofony Revox, do jednoho nahrával zvuk flétny a pásek šel vzduchem do druhého Revoxu, který ho přehrával. Z přehrávajícího Revoxu se pásek dostal zase do nahrávajícího a tam se díky vzdálenosti magnetofonů a intenzitě přihrávání k již nahanému signálu vyrábělo „věčné echo“ různé intenzity. Jenže k tomu bylo zapotřebí mít magnetofon, který měl dva nahrávací potenciometry – jeden na mikrofon a druhý na linku. A to české magnetofony neměly, takže nebyla možnost korigovat živý vstup s tím už přehrávaným. Když jsem dělal hudbu k představení Hobit, půjčil mi Ctibor Turba nějaký německý plechový magnetofon, který je měl a my si řekli: Hurá, máme výrobní prostředky! Tento postup jsme použili ve skladbě Do práce a přenesli ho i na koncerty – ne rockové, ale třeba při vernisážích a tak podobně.

Musím říci, že to všechno byla strašlivá znouzectnost. Někde jsem četl článek o Davidu Byrneovi a o tom, jak s Brianem Enem natáčel album *My Life In The Bush Of Ghosts*. Byrne tam popisuje stejné postupy – jak natáčeli smyčky, tahali je přes celou místnost. Vzhledem k tomu, že už jsem starší a linější, tak elektroniku vítám. I když vím, že to mělo určité kouzlo. Díky tomu, že se jednalo o dosti specifickou cestu, vznikaly i specifické, jinak nenahraditelné nahrávky. Elektronickou cestou by se skladba *Do práce udělat* nedala.

Jako hudební nástroj se v české alternativní hudbě objevil i gramofon. O destruované hudbě Milana Knížáka, při níž se přehrávají preparované vinylové desky, jsme v His Voice již obšírně psali (3/03), jiné použití opět přibližuje Pavel Richter:

Gramofon v Pro tebe, má láska (skladba vyšla na HIS Voice sampleru č. 2, příloze čísla 1/04) je ukázkou toho, že jsem dostupnou techniku používal ne tak, jak se má, ale tak, jak mě napadlo. Měl jsem gramofon, který byl rozbitý – už neběžel a točil se rukou. Úplně náhodou jsem vzal malou desku s poezií, pustil a najednou slyším: „Šel jsem na trh na ptáky...“ – vida, Prévert! Tím lépe. Gramofony jsme hodně používali s Janotou. Památne „Ve hálali bzoren sy ba rozop! ha vádí sumela – Ale musím dávat pozor, abys nerozbila láhev“ byla nějaká Červená Karkulka hraná tam a zpátky. Gramofon byl použit, protože uměl reprodukovat pomalu a pozpátku, čímž vznikal dojem strašidelnosti – říkali jsme tomu „umělecký scratching“. Při koncertě hrál magnetofon s přednatočeným páskem. Pak byly smyčky, ty kratší jsme s sebou opravdu tahali. Každý magnetofon měl svůj reproduktor a ten byl teprve snímán mikrofonom zvukaře. Hráló se na kytary a někdo obsluhoval ten gramofon. Měli jsme vytipované desky – pohádky a tak a s nimi se různě manipulovalo, posouvaly se dopředu a dozadu. Byl to zajímavý zdroj „umělého zpěvu“, jak jsme říkali, někdy i textů, jindy prostě ruchů. Jednalo se o obyčejné gramofony, které neměly řemen pohánějící talíř.

Oldřich Janota





PA SYSTÉM, KYTARY, KLÁVESY A DALŠÍ

Nedostupnost pořádného vybavení pochopitelně vedla k domácí výrobě. Množství kutilů si přivydělávalo výrobou imitací slavných značek zesilovací techniky (kopie kytarových kombi Marshall) a efektů. Příkladem budiž slavný zvukař Hells Devils a Primitives Group Zbyněk Lán vulgo Binny Laney, jehož provázela pověst génia, který údajně předpovídal existenci CD disků a svůj obzvláště povedený efekt před okopírováním ukrýval v plastické trhavině. Role těchto zvukařů-kutilů se odvíjela od způsobu zvučení koncertů. PA systém (tj. svedení zvuku nástrojů do koncertového mixu, zesilovače, odposlechů a reproduktorů) se v první polovině sedmdesátých let teprve klubal na světlo.

Mikoláš Chadima: *Přechod na PA systémy probíhal v kolem první poloviny sedmdesátých let. Předtím se zvučilo tak, že kytaristé a basisté mívali alespoň 100W aparaturu - tedy, pokud na ni měli, nebo si ji uměli vyrobit - a tou zvučili celý sál. Zpěvák musel mít svoji aparaturu, tedy zesilovač, mikrofon a bedny. Když měl „směšovač“, mohl na jeho aparát hrát ještě třeba dechař a jeden nebo dva mikrofony šly dát i k bubnům. Zvukař tehdy byl spíš údržbář nebo výrobce aparatury a velmi důležitý člen kapely! Problémy s přechodem na PA systém byly v tom, že ne každý na něj měl. V době tehdejší pracovní povinnosti to byla celkem vítaná příležitost nebýt v pevném pracovním poměru, tedy být na „volné noze“. Aparáty si tedy zpočátku pořizovali ti, kdo na ně měli, a ne ti, kteří věděli něco o tom, co to znamená zvuchit. Takže vám tento vekslák vydávající se za zvukaře dokázal zkurvit celý koncert. A odposlechy? Někteří z těchto „zvukařů“ je buď neměli vůbec, nebo v takové kvalitě, že bylo lepší mít je vypnuté. Situace se však postupně zlepšovala a já osobně už od začátku osmdesátých let nepamatuji, že by nám zvukař „zazdil“ koncert.*

Pokud žánr vyžadoval, vznikaly imitace zvuku elektrických nástrojů způsobem mnohdy opravdu nečekaným.

Pavel Richter: *Náhračky a imitace se vyráběly. Vzpomínám si, že když Chadima začal hrát v Elektrobuse, přinesl si takovou malou krabičku, která vydávala pištivý tón, který klesal a stoupal podle pohybu ruky. Pak se zvuk ustálil a pískal pořád stejně, tak to chytil a prásk s tím o zed. Lesík Hajdovský měl vyrobený zesilovač v papírové krabičce... Luboš Fidler si z každé baskytary vyrobil pětistrunnou. Rovněž si vyrobil tzv. „chleba“ – krk byl z dvanáctistrunné kytary, tělo osekáné sekýrou asi jako kdyby to dělal Franta Skála a na tom měl nataženy různé struny – spodní dvě byly baskytarové, pak něco z dvanáctistrunné kytary, různé ladění atd.*

Petr Křečan, vůdčí duch improvizací Kihets si nakonec vyrobil tzv. „novej chleba“ – kytaru se dvěma krky vycházejícími v opačném směru z těla uprostřed. Jeden krk byl kytarový, druhý měl pražce na způsob sitáru. Strun bylo – dle Mikoláše Chadimy – „nejméně šestnáct.“ Zdatným upravovatelem kytarového zvuku byl zakládající člen Extempore (později doprovodný hráč pop hvězd a majitel domácího studia, v němž vznikly například kazety Garáže) **Jiří Hradec**, který svůj nástroj vybavil množstvím vestavěných efektů, díky nimž mohl vyluzovat zvuky podobné například akordeonu.

Když se skupina Manželé v programu Jižák rozhodla uvést do českých zemí rap, bylo samozřejmostí mít na nahrávce zvuk automatických bicích.

Lesík Hajdovský: *Elektrické bicí, které jsem do rapu potřeboval, jsem řešil následujícím způsobem: Vyrobil jsem nejdříve kontaktní snímače pomocí krystalové vložky z gramofonu, zátky od kofoly a detakrylu. Tyto snímače jsem přilepoval na různé věci, které se mi zdály zvukově dobré. Tak třeba vysoký virbl byly nůžky, základák papírová krabice, další zvuk byla plechová krabice atd. Nyní jsem vzal na tehdejší dobu velmi dobrý magnetofon Tesla B43 stereo. Byl to přístroj, který umožňoval tehdy neuvěřitelnou věc - nahrávání PLAYBACKU! Co si víc přát! Pak už jen nůžkami sestříhat a slepit tzv. nekonečnou smyčku, nasadit ji na magnetofon (musel jsem si zhotovit další unašeč s prázdnou cívkou) a pustit. K tomu nahrát další živé bicí nástroje a syntáky, které jsem si od hodných kamarádů vypůjčil a „Jižák“ byl na světě! Smyčky jsme tenkrát používali dost často. My, kluci ze Švehlíku jsme byli moc dobří a nebáli se experimentovat! Ani už nevím, kdo s tím přišel jako první.*

Pavel Richter: *Zajímavé bylo, že člověk něco vyrobil a pak zjistil, že to někdo používá i venku. Třeba Fred Frith (a možná spousta jiných kytaristů) měl u nultého pražce kytary přiklápěcí snímač, který snímal struny, jak znějí „za hmatem“ – zajímavé zvuky s „nedomačkou“, kontakty s pražci atd. To si vymyslel Fidler a pak najednou koukám – Fred Frith to má na obalu Guitar Solos pěkně namalované. Známká toho, že lidé na různých místech vydávají stejným směrem.*

Větší problém představovaly syntezátory. Drahé západní značky (například Moog) byly doménou profesionálních skupin jako **M-Efekt** či **Synkopy**. Mezi nezávislé soubory se syntezátory dostaly až v půli osmdesátých let (**Plastic People, Precedens**), dříve bylo nutné sahat k náhražkám. Samovýrobci syntezátorů se v Československu téměř nevyskytovali, určité pokusy snad učinil Jiří Hradec a Dan Fikejz (Combo FH). Velmi provizorním, i když jednu dobu celkem populárním řešením se stala sovětská hračka-imitace kláves Pille. Nástroj nedokázal hrát dva tóny současně, napájel se množstvím baterií, neměl linkový výstup, o dynamice úhodu či ohýbání tónu nemohla být řeč. Našli se i tací, kteří z něj preparací dokázali vyloudit zajímavější zvuk.

Lesík Hajdovský: *Nechal jsem si k Pille přidělat oscilátor, který mi umožňoval kroutit tón plynule nahoru a dolů – to byl jeden způsob, kterým jsem chtěl dosáhnout „syntetázorového“ zvuku. Druhý způsob, daleko efektnější vzniknul, když jsem rozebral nástroj a vatičkou na špejli namočenou do lihu jsem se jemně přibližoval k želiškům, které byly na ladicí destičce. Tím se možnosti glissanda velmi znásobily. Tento zvuk je, myslím, zachycen na koncertě se skupinou Kihets U Zábranských.*

Uvedené postupy a jména si samozřejmě nekladou nárok na úplnost. Alespoň telegraficky bychom mohli zmínit experimenty spojené s výrobou či modifikací nástrojů ve skupině **Zikkurat** či v projektech zakladatele české industriální scény Jaroslava Paláta (**Disharmonic Ballet, Suicidal Meditations**).

Hudba pro masy

Text: **Matěj Kratochvíl**

„Jedna z prvních otázek, kterou mi novináři položili, byla: Necítíte se provinile za to, co jste udělal? Zvuk, který nevycházel ze dřeva nebo ze struny, byl přinejmenším podezřelý a nejspíš škodlivý. ... Taková byla první reakce: nebylo to přirozené a proto to nebylo správné.“

Když v roce 1964 představil Robert Moog svůj modulární analogový syntezátor na konferenci AES (Audio Engineering Society), málokdo byl ochoten považovat to za hudební nástroj. Syntezátory do té doby zabíraly prostory v několika málo studiích a většinou ani neměly klaviaturu. Právě Moog tyto stroje „vyvedl mezi lidi“ a dal jim podobu, která formuje elektronické hudební nástroje dodnes.



Od třetího po Minimum

Robert Arthur Moog (čte se „moug“, nikoliv „mũg“), jehož rodina pocházela z německého Marburgu, se narodil v New Yorku v roce 1934. Vystudoval fyziku a elektrotechniku a od počátku padesátých let se věnoval výrobě těremínů. V roce 1963 se seznámil se skladatelem Herbertem Deutschem, který ho zasvětil do tehdejší elektronické experimentální hudby a začal s ním spolupracovat na vývoji elektronického hudebního nástroje – experimenty probíhaly ve sklepě Moogova domu v Trumansburgu. V létě roku následujícího byl na světě Moog Electronic – dvoumanuálová klaviatura a dvě bedny s ovládacími kolečky. O další rok později se v Trumansburgu shromáždilo několik skladatelů, aby se seznámili s novým nástrojem a zkusili pro něj komponovat. Jednotlivé nástroje se vyrábějí na zakázku (jeden také pro Johan Cage). V následujících letech vznikají postupně různé typy modulárních syntezátorů, které se liší množstvím ovládacích prvků. Důležitým zlomem je rok 1970, kdy vzniká Minimoog, na svou dobu neuvěřitelně přenosný nástroj v kufříku a další krok k masové oblibě.

Od sedmdesátých let vzniká mnoho dalších modelů: pedálový Taurus nebo Polymoog schopný hrát víc tónů najednou. Bob Moog ovšem značku prodává, firmu opouští a vrací se k výrobě těreminů. Pod značkou Big Briar vyrábí i další nástroje a efekty a až v roce 2002 kupuje svou firmu zpět.

Syntéza zvuku sama nebyla Moogovým objevem (první syntezátor postavila firma RCA v roce 1955 – zabíral celou místnost). Jeho jméno však nese celá řada patentů týkajících se jednotlivých ovládacích prvků nástroje (především filtry a ovládání parametrů pomocí změny napětí). Moogovým hlavním přínosem bylo pak zkombinování všech prvků do jednoho přenosného balení, které hráči umožňovalo měnit během hry charakteristiku zvuku a tím mu dodat živost. Ustálila se hierarchie nástroje: několik generátorů s volitelným vlnovým průběhem (sinusoida, čtverec, pila) vytváří zvuk, který prochází filtry a nakonec zesilovačem, který upravuje nasazení, průběh a dozvuk tónu. Moog také přišel s kolečkem pro ohybání tónu – běžným prvkem všech dnešních klávesových nástrojů.

Syntetický Bach

V průběhu šedesátých let využilo možností Moogova syntezátoru několik populární skupin, průlom však přišel v roce 1969. Tehdy vyšla deska Waltera Carlose (později proměněného ve Wendy) *Switched on Bach* se skladbami Johanna Sebastiana Bacha v podání Moogova syntezátoru. Byl to důkaz, že nový nástroj je schopen produkovat „skutečnou“ hudbu, nikoliv jen zvukové efekty pro sci-fi filmy. Deska získala následujícího roku hned tři ceny Grammy (nejlepší album vážné hudby, nejlepší instrumentální nahrávka

vážné hudby, zvukově nejlepší nahrávka vážné hudby) a zároveň bodovala i na vrcholu hitparád populární hudby. Ve stejném roce vychází album *Abbey Road* od Beatles, na něj (ve skladbách *Because* a *I Want You (She's So Heavy)*) Moog zní také.

Od té doby se Moogovy nástroje dočkaly masové obliby. Jejich zvukové možnosti využívali rockoví exhibicionisté Emerson, Lake a Palmer, kosmické „svištění“ způsobené postupným přeladováním filtru patří k hlavním klišé art rocku a „hutné“ basové tóny dodnes fascinují producenty techna. Ti mají ovšem často zvuky „z druhé ruky“, tedy vysamplované. Na vlně popularity se vezou i výrobci hudebního softwaru, kteří vytvářejí virtuální klony včetně historického designu a možnosti tahat po monitoru kabely.

Na konci roku 2004 měl premiéru celovečerní dokument režiséra Hanse Fjellestada nazvaný prostě *Moog*. Kromě hlavní postavy v něm vystupuje řada hudebníků využívajících jeho vynálezů, vtipná animace se střídá s koncertními záznamy a archivními materiály. Když loni 21. srpna Robert Moog zemřel, stal se každým svinetážem sírotem



Technologie vs. hudba

Text: **Hynek Dedecius**

Jsou účinným hnojivem nebo naopak cizopasníkem či dokonce škodlivým virem? Urychlují vývoj? Rozšiřují náš horizont? Ničí základní hodnoty hudby jako umění? Zbavují ji lidského tepla?

Své názory na vztah technologií a hudby prostřednictvím e-mailu laskavě poskytla pětice těch z nejpovolanějších, umělců, pro které je práce s nejnovějšími technologickými pomůckami denním chlebem, hledači nových možností v digitálním prostoru experimentální elektroniky.



FRANK BRETSCHEIDER (FB, www.frankbretschneider.de), spoluzakladatel německé experimentální značky Raster-Noton, průkopník digitální manipulace se zvukem a přední představitel repetitivní „mikroskopické“ elektronické tvorby (a vlny clicks'n'cuts) s mnoha pracemi (také jako Komet nebo Produkt) na značkách Raster-Noton, Mille Plateaux, Fällt, Bip-Hop nebo 12k. Aktuální tvorba: Frank Bretschneider & Ralph Steinbrüchel: *Status* (12k).

TAYLOR DEUPREE (TD, www.12k.com), newyorský zvukový architekt, grafik, fotograf a zakladatel značky 12k stmelující umělce působící na poli digitálního minimalismu (s konceptuální odnoží LINE). Jeho objemná produkce (Spekk, Ritornell, Raster-Noton, Audiosphere, Mille Plateaux...), osciluje mezi abstraktním ambientem, clicks'n'cuts a experimenty se softwarovou úpravou zvuku, stále však hledá nové cesty (důraz na tvůrčí proces) a zapojuje kytaristy (Christopher Willits), klavír (Kenneth Kirschner) či hlas (Sawako Kato). Aktuální tvorba: Taylor Deupree & Eisi: *Every Still Day* (Noble), *January* (12k).

STEPHAN MATHIEU (SM, www.bitstream.de), saarbrückenský elektronik (původně bubeník) a hledač preferující počítačově zpracované akustické zvuky, svůj zájem posunuje od minimalismu a aleatorních postupů k improvizacím (spoluhráči Ekkehard Ehlers či Janek Schaefer) i glitch kompozicím. Jeho jméno (také jako Full Swing) se objevilo na labelech Ritornell, Mutek, Staalplaat, Håpna... Aktuální tvorba: *The Sad Mac* (Headz).

RALPH STEINBRÜCHEL (RS, www.synchron.ch), švýcarský umělec a grafik, vedle hudby též autor mnoha instalací, držitel ceny Maxe Branda (2002) v kategorii elektronická hudba, je mistrem precizních digitálních krajin z miniaturních zvukových střípků. Vedle několika sólových prací na značkách Binemusic, LINE nebo Domizil i často spolupracuje s dalšími umělci (Jason Kahn, Brusa, Kim Cascone...). Aktuální tvorba: Günter Müller & Steinbrüchel: *Perspectives* (List), Frank Bretschneider & Ralph Steinbrüchel: *Status* (12k).

VLADISLAV DELAY (VD, www.vladislavdelay.com), vl. jménem Sasu Ripatti, dlouholetý bohémský finský umělec s jazzovými kořeny, experimentuje s clicks'n'cuts, microhouse a v poslední době zejména dubem inspirovanými zvukomalbami. Vlastní též taneční převlek Luomo (a jinak je také polovinou projektu AGF/Delay) a vydavatelství Huume, mihl se na značkách Mille Plateaux, Chain Reaction, Max Ernst, Forcetracks... Aktuální tvorba: Vladislav Delay: *The Four Quarters*, The Dolls (AGF/Delay/Armstrong): *The Dolls* (obě Huume), AGF/Delay: *Explode* (AGF Produktion).

1. Jak vnímáte roli technologií v moderní hudbě (obecně i konkrétně ve vaší vlastní práci)?

(FB) „Hudba měla k technologiím vždy blízko. Buben, klavír, saxofon nebo varhany jsou také úžasnými technologickými vymoženostmi. A stejně tak i počítač. Nicméně, tak jako varhaník při hraní nemyslí na vzduch proháněný trubkami, tak ani já při komponování hudby před monitorem nepřemýšlím o dění v procesoru. Technologie mi umožňuje vytvářet komplexnější, detailnější, kontrolovatelnější a spontánnější hudbu. Počítač a software jsou pro mě jen nástroje. Snažím se skládat nadčasovou hudbu a technologie udržovat v pozadí.“

(TD) „Pro mou hudbu je technologie naprosto zásadní, protože se věnuji práci se zvukem a ne písničkáření. Manipuluji se zvuky a přestože počítačové metody nejsou jedinou možností, z mého pohledu jsou nejzajímavější a nejeefektivnější. Technologie a hudba jsou dnes prakticky neoddelitelné. Harddiskové nahrávání vévodí všem žánrům a těžko byste za posledních pět let našli desku, k jejímuž vzniku nepřispěl počítač. Hudební průmysl vždycky řídil vývoj technologií a technologický pokrok se následně promítá i do spotřebitelské elektroniky, viz například iPod.“

(SM) „Už delší dobu se technologie přeceňují. Lidé by na nich neměli být tak závislí, snažit se od nich odpoutat.“

(RS) „Má fascinace technologiemi spočívá v možnosti dosáhnout zvuků nebo struktur, kterých jinak dosáhnout nelze, a mít kontrolu nad každým mikroskopickým detailem skladeb. Nakonec je pro mne ale stejně nejdůležitější hudba samotná a ne proces, kterým vzniká. Až přilíš mnoho současných tvůrců se soustředí spíše na proces komponování než na konečný výsledek...“

(VD) „Ve vztahu technologií a hudby hraje zásadní roli rovnováha, jin a jang. Technologický vývoj by měl jít ruku v ruce s vývojem v hudbě, což však neodpovídá realitě - lidé posedlí technologiemi totiž přemýšlí o hudbě stále méně a méně. S nástupem technologií dochází k radikálnímu pádu úrovně muzikantství a skladatelských schopností a dostali jsme se dokonce do fáze, kdy mnohým stačí jen ta technologická dokonalost, což je podle mě opravdu směšný přístup. Taky je třeba si uvědomit, že výrobci a trh tlačí vývoj komerčně zajímavým směrem, takže pak všechno vybavení z určitého roku zní stejně a zvuk nahrávek nakonec nepřímo určují tyto společnosti. Já osobně se snažím dosáhnout zmíněnou rovnováhu, což znamená víc hodin klavíru, méně DSP...“

2. Mohli byste jmenovat technologické milníky (dejme tomu za posledních 20 let), které měly podle vás nejzásadnější vliv na hudební tvorbu?

(FB) „Digitální technologie nám dovoluje udržovat audio v téměř „kapalném“ stavu, spolupracovat s jinými hudebníky bez nutnosti osobního setkávání, hrát, nahrávat nebo skládat hudbu kdekoli.“

(TD) „20 let je dlouhá doba: syntezátory, MIDI, harddiskové nahrávání, pluginy, virtuální nástroje, silné počítače, laptopy... Obecně určitě počítače a hlavně ty v posledních pěti letech, díky kterým se stalo vícestopé precizní harddiskové nahrávání triviální záležitostí. Myslím, že jsme právě svědky úžasného momen-



(VD) „Softwarové DAW systémy (Digital Audio Workstation), v dobrém i zlém.“

(VD) „Nekonečné opakování, odkládání rozhodnutí, absence hudebních dovedností, chladně a neživě znějící a nedynamická hudba, neosobní hudba... To vše lze považovat za nevýhody i výhody, záleží v jakém kontextu a časovém horizontu se na to díváš.



(VD) „Hudbě chyběla duše a život. Jsem rád, že to lidé pochopili a něco s tím dělají. A budoucnost? Doufejme, že více hudby a méně technologií. Prál bych si, aby bylo k dispozici vybavení, které si můžete více uzpůsobit podle sebe, a ne jen ty homogenizované McDonald's balíčky.“ ■



Eskapády musique concrète

Text: Petr Ferenc

Je to již téměř šedesát let, kdy ze studia pařížského rozhlasu a televize vyslala první záblesk konkrétní hudba a její dosud neslýchaný zvukový a kompoziční arzenál, který místo melodií a harmonií hudebních nástrojů využíval manipulovaných nahrávek zvuků, hluků a ruchů okolního světa.

Konkrétní hudbu lze považovat za „zvukovou fotografii“ schopnou přiblížit zvuky okolního světa jinak, než romantizující metaforou a převodem do harmonicko-melodických vztahů i za jakýsi manifest zavrhuje stále se opakující zvukovou stránku tradiční hudby (od barokní až po tehdy módní serialismus), jejíž nástrojové možnosti pokládala za omezené a překonané. Před zvukovými experimentátory shromažďujícími bohaté „herbáře zvuků“ se otevřely nedozírné možnosti...

Veřejnost se s výsledky práce tvůrců konkrétní hudby poprvé mohla seznámit na koncertě 18. března 1950 v pařížské École Normale de Musique, původci premiéry byli Pierre Schaeffer, Pierre Henry a Jacques Poullin. Diváci byli prvním koncertním publikem, kterému se nedostalo přítomnosti hrajících hudebníků, ale přehrání skladeb z magnetofonového pásu, a reagovali prý „spíše příznivě.“ Zatímco Henrymu prý bylo líto, že nevyprovokoval skandál, Schaeffer, zdá se, nahlédl propast neuvěřitelných možností a otázek, která se před ním otvírala, a další léta svého působení v oboru musique concrète označoval za „napravování prvotního hříchu z naivity“. Není divu – konkrétní hudba měla alespoň zpočátku potenciál otřást stávajícími zvyklostmi západní vážné hudby. Množina použitých zvuků, metoda kompozice, při níž magnetofonový pás suploval výslednou partituru, reprodukce skladby prostřednictvím nahrávky, to vše bylo zcela v protikladu s dosavadním území artificiální hudby.

PROČ „KONKRÉTNÍ“?

...táže se zakladatel musique concrète **Pierre Schaeffer** (1910 – 1995) řečnický ve své knize *Konkrétní hudba* (La musique concrète, česky Supraphon 1971). Pro odpověď jde do starého čísla časopisu Polyphonie z roku 1949, kde bylo tohoto termínu poprvé použito. Konkrétní hudba je zde vymezena jako protiklad hudby abstraktní, tj. tradiční, která při svém vzniku prochází od abstraktního stádia v podobě myšlené koncepce přes teoretické stádium (zaznamenání v notách) ke stádiu konkrétnímu – realizaci v živém provedení. Musique concrète naproti tomu vychází z předem daných, tedy konkrétních prvků (zvukového materiálu), z nějž je komponována přímo konstrukcí. Vyústěním celého procesu je realizace, většinou bez pomoci tradiční notace - autoři si při práci pomáhali grafickými schématy. Tabulka, kterou Schaeffer přikládá, srovnává oba postupy následovně:

HUDBA TRADIČNÍ (zvaná abstraktní)	HUDBA NOVÁ (zvaná konkrétní)
Fáze I: Koncepce (v mysli)	Fáze III: Kompozice (v materiálu)
Fáze II: Vyjádření (v grafickém záznamu)	Fáze II: Náčrty (experimentování)
Fáze III: Provedení (hudebními nástroji) (od abstraktního ke konkrétnímu)	Fáze I: Materiál (jeho výroba) (od konkrétního k abstraktnímu)

Obrácením pořadí fází v pravém sloupci tabulka staví hypotézu (záhy potvrzenou) možného vztahu hudby konkrétní a tradiční a jejich vzájemného obohacování se. Je možné, že skladatel tradiční hudby pro nástroje pro svou práci s orchestrem použije východiska konkrétní hudby (řádek Fáze I → Fáze III). Stejně tak může skladatel konkrétní hudby použít zvuk tradičních instrumentů coby východzího zvukového materiálu pro svou práci (řádek Fáze III → Fáze I)

OBJEVITELSKÝ ROK 1948

Přišel jsem do studia s úmyslem „dát promluvit hlukům“, vytěžit maximum z „dramatické zvukové kulisy“ a najednou jsem se dostal do oblasti hudby. Tak dlouho jsem hromadil zvuky s kvalitou příznaků, až se tyto příznaky vzájemně anulovaly, přestaly vyvolávat představu prostředí anebo dějových fází jednání, začaly se však artikulovat samy o sobě, vytvářet souvislé zvukové řetězce, i když samozřejmě hybridní. Ačkoliv se tam vyskytují i útržky slov anebo vět (jako rostlinné zkameněliny v nerostech), přece je zřejmé, že jsou tam zbaveny ne-li svého smyslu, tedy alespoň své sdělovací funkce, píše Schaeffer, který nebyl – podobně jako někteří jiní průkopníci elektro-nické hudby – svým vzděláním hudebník. Byl držitelem diplomu z pařížské L'Ecole Polytechnique a po ukončení studií nastoupil do zaměstnání ve francouzském rozhlasu a televizi (RTF - Radiodiffusion-Télévision Française). Krátce po svém povýšení v roce 1942 přesvědčil vedení RTF (z okruhu německých okupačních sil), aby byl zahájen výzkum hudební akustiky prostřednictvím založení studia, kterému sám bude ředitelovat. Díky Studiu d'Essai (později přejmenovanému na Club d'Essai) měl k dispozici celé spektrum technického vybavení jako gramofony, ryčky gramofonových desek, mixážní pult a další nahrávací zařízení i dobře vybavený archiv zvukových efektů.

Po dlouhém experimentování se zachycováním a izolováním „nehudebních“ zvuků a výrobou smyček v roce 1948 objevil, že jednotlivý zvuk lze charakterizovat nejen jeho zabarvením (témblem), ale také attackem (nasazením) a dozínáním. V dubnu toho roku pořídil nahrávku zvonů, jejichž zvuk pomocí ovládání hlasitosti mezi mikrofonom a ryčkou zbavil nasazení, čímž charakteristické zvonění proměnil v odlišné znějící tónový materiál.

Své touze „dát promluvit zvukům“ vymyslel Schaeffer v „objevitelském“ roce 1948 trojí křídla – technologie: 1) zvuk upravovaných nástrojů (postup odehrávající se ve studiu); 2) obecné zvukové zdroje (postup spojující studio a zvukovou režii); 3) uzavřené drážky (postup odehrávající se ve zvukové režii).

Zvuk **upravených hudebních nástrojů**, například klavíru preparovaného vkládáním předmětů mezi struny, je zachycován mikrofony a s nahrávkami se dále pracuje. Sám Schaeffer tento postup označuje za příliš tradiční. Nástroje jsou sice „znásilňovány“ a donuceny vydávat zvuky, které si s nimi obvykle nespojujeme, jejich tradiční duch je však stále přítomen a proniká i do výsledného díla.

Od zvuku preparovaných hudebních nástrojů je jen krůček k využívání **obecných zvukových zdrojů**, které se staly jakýmsi synonymem (mož-



ná emblémem) konkrétní hudby. Mohou-li preparované housle vydávat neslychané zvuky, proč rovnou nepracovat s mnohem širší nabídkou nejrozumnějších zdrojů zvuku vně množiny instrumentů? Vyhneme-li se nástrojům, povrchním zvukovým anekdotám a popisným ilustracím, otevře se nám nedohledně široké pole možností, jejichž počet lze navíc ještě rozšířit dodatečnou úpravou nahraných zvuků – transpozicí, přehráváním pozpátku, filtrací atd.

Obrovské možnosti skýtají **uzavřené drážky** gramofonové desky. Uzavřená drážka nesměřovala po spirále ke středu desky, ale tvořila kruh, v němž mohla jehla gramofonu téměř donekonečna opakovat jeden motiv. Bez ní, píše Schaeffer, by celá konkrétní hudba možná jen stagnovala v nahodilých zvukových tricích. Radikální odlišnost od vši dosud známé hudební logiky však z uzavřené drážky udělala nové východisko. V roce 1951 byla metoda uzavřených drážek upozaděna páskovými manipulacemi, dnes převažují počítačové úpravy zvuku; obě mladší metody však samozřejmě vytvářejí jiný výsledek, který uzavřené drážky nemůže zcela nahradit.

RANÉ SCHAEFFEROVY SKLADBY

Schaefferova první kompozice konkrétní hudby nesla název *Etude aux chemins de fer* (Etuda pro lokomotivy) a jednalo se o montáž zvuků pořízených na pařížském nádraží – šest parních lokomotiv, jejich pískání, zrychlování vlaku a rytmus vagónů přejíždějících přes spoje kolejí. Pro novorozenou *musique concrète* byla tato třiminutová studie, první z pěti-*ce Études de bruits (Hlukových studií)* signifikantní ve čtyřech ohledech: 1) Aktu hudební kompozice bylo dosaženo technologickým procesem; 2) Dílo mohlo být opakovaně přehráváno; 3) Toto přehrávání nezáviselo na živých hráčích; 4) Elementy díla byly „konkrétní“.

Další Schaefferovy pokusy a cvičení zahrnovaly úpravy zvuku mexické flétny (kromě foukání také rytmy vzniklé klepáním na flétnu prstenem) *Flûte mexicaine* a manipulace ptačího zpěvu převzatého z italské rozhlasové znělky (*Oiseau R.A.I.*). V prvním případě se jednalo o cvičení instrumentální (odehrávající se v nahrávací místnosti studia), v druhé o manipulační (odehrávající se v režii). Krátce nato se k Schaefferovi připojila budoucí hvězda konkrétní hudby, jednadvacetiletý Pierre Henry (1927).

PIERRE HENRY – ŽIVOTOPISNÁ ODBOČKA

Do Studia d'Essai nastoupil v roce 1949 a byl vystudovaným hudebníkem (studoval piano a bicí nástroje, coby skladatel byl žákem Messiaenovým). Před tradičními nástroji však výrazně preferoval experimentování s nehudebními zdroji zvuku. Po většinu padesátých let vedl *Groupe de Recherche de Musique Concrète* a shromažďoval obsáhlý herbář zvuků vhodných pro hudební tvorbu. V roce 1950 společně se Schaefferem vytvořil dvanáctidílnou *Symfonii pro osamělého člověka (Symphonie pour un homme seul)* využívající zvuků lidského těla, jako je chůze, pískání, broukání si, i orchestrálních zvuků. Tento pokus o syntézu tradiční hudby s nehudebními hluky byl prvním velkým úspěchem konkrétní hudby. Kromě první konkrétní filmové hudby (*Astrologie* Jeana Grémilona z roku 1952) začátkem padesátých

let vytvořil další průkopnická díla jako první pokus o notovanou *musique concrète* *Le microphone bien tempéré* (1951) a *Concerto des ambiguïtés* kombinující živý klavír s jeho vlastní zkeslovanou nahrávkou. V roce 1953 uvedl na donaueschingenském festivalu první konkrétní skladbu složenou pro pódiové provedení *Orphée* 53.

V roce 1958 opouští RTF a o rok později s Jeanem Baronnetem zakládá *Apsone-Cabasse Studio*, první soukromé studio elektronické hudby ve Francii. Od šedesátých let se Henry profiluje jako autor rozsáhlých skladeb, které často počítají s vizuální (světelnou či taneční) složkou a snaží se o spirituální účinek, jak ukazují rozměrná díla *L'apocalypse de Jean* (1968) či *Le livre des morts égyptien* (1990). V Henrym vždy převažovala stránka tradičního skladatele nad rolí experimentátora, jak ukazuje například jeho *Liverpoolská mše (Messe de Liverpool)* z roku 1967. Hlasy recitující tradiční text mše jsou po manipulaci zasazeny do svého původního kontextu v rámci obřadu (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Communio). Domnívám se, že Henryho atraktivita a posluchačská vděčnost je způsobena právě těmito „záchytnými mechanismy“ *experimentální hudby*, které jeho tvorbu nikdy zcela neodstřihnou od tradice. Na rozdíl od Schaefferových raných pokusů má laický posluchač mnohem větší dojem „hudebnosti“. K Henryho legendě patří i spolupráce s rockovou skupinou Spooky Tooth (*Ceremony*, 1970) či album remixů *Metamorphosé*, na něž svou troškou přispěly celebrity elektronického popu jako Coldcut, DJ Vadim, William Orbit, Fatboy Slim a Funki Porcini.

OBJET SONORE

První společné dílo Schaeffera a Henryho, *Suita pro čtrnáct instrumentů (Suite pour quatorze instruments)* byla základním syntaktickým kamenem konkrétní hudby a sestávala z pěti částí. Zatímco například část *Courante* sestávala z množství nehudebních zvuků, část *Gavotte* se skládala z jediné fráze hrané různými instrumenty a různě transponované. Schaeffer s ní nebyl příliš spokojen, neboť i přes transpozice si fráze stále uchovávala příliš mnoho ze své hudební charakteristiky.

Pociťovaný neúspěch Schaeffera vedl k hlubší analýze povahy zvuků a vynalezení termínu **zvukový objekt – objet sonore**. Ten je třeba odlišit od *znějícího předmětu* (tj. aparátu, který zvukový objekt vytváří) – není technickým zařízením, ale předmětem „redukováného“ slyšení – oddělení zvukového objektu od odkazu na příčinu zvuku, od jeho významu i od jeho pozadí, z nějž (neboť ve shodě s gestaltpsychologií nikdy není „dán“ osamoceně) vystupuje – takové řetězce zvukových objektů se nazývají *strukturny*. I základní zvukový objekt (osamocený výkřik, úder apod.) se při bližším zkoumání jeví být složen z drobnějších částí (attack apod.) a je tudíž strukturou – každý objekt zakládá strukturu objektů, z nichž se skládá, nebo se stává složkou vyšší struktury. Každý zvukový objekt je tedy volen podle hudebních kritérií, která určují jeho umístění ve vyšší hudební struktuře. Stejně důležité jako uvažování nad celkem skladby bylo proto i uvažování nad jeho nejelementárnějšími zvukovými částmi – jinak byl skladatel „pologramotný“ a tvořil z materiálu, který dokonale nezná. Proto Schaeffer vždy velmi zdůrazňoval význam sluchové analýzy, jiné a novější, než je tradiční, kterou dosud učily hudební školy. V oblasti ▶



muzikologie a výuky hudby pak navrhuje vznik nových oborů - kromě zobecněné sluchové analýzy je to psychoakustika, nástrojová technologie a psychosociologie – které budou lépe odpovídat nově vzniklé dualitě hudba – příroda.

Další společné dílo s Henrym, *Symfonie pro osamělého člověka*, bylo z hlediska kompozičního přístupu charakterizováno dvěma skutečnostmi: 1) Používáním technických pomůcek pro rozšíření možností hudebních nástrojů; 2) Včleněním principů zvukových objektů. Zvukový materiál byl rozdělen na zvuky lidské (dech, útržky zpěvu, křik, bručení, pískání) a ostatní (kroky, klepání na dveře, perkuse, preparovaný klavír, orchestr). Toto rozdělení Schaeffer později zdokonalil rozdělením zvukových objektů do kategorií podobných těm, které dříve stanovil Luigi Russolo:

- 1) živé zvuky, jako například hlasy
- 2) hluky
- 3) preparované hudební nástroje
- 4) tradiční hudební nástroje

Se stále více pocítovanou potřebou nové syntaxe pro novou hudbu později vypracoval 25 definic zvukového objektu a jeho vlastností (délka, komplexnost, složené objekty, elementární objekty...) plus množství možných postupů, které po aplikaci na zvukový objekt vytvoří nový hudební jazyk (modulace, distorze...). V knize *A la recherche de d'une musique concrète* se pouští do pokusu o co nejdětalnější definici zvuku. Skladatel konkrétní hudby se podle této knihy *odrází od zvukových objektů, které jsou ekvivalenty vizuálních obrazů a proto zcela mění proces hudební kompozice...* Konkrétní experiment v hudbě sestává ze stavby zvukových objektů nikoliv pomocí hry čísel a sekund metronomu, ale pomocí kousků času vytržených z kosmu.

FUTURISMUS A DALŠÍ PŘEDCHŮDCI

Mohlo by se zdát, že konkrétní hudba má mnoho společného s futuristickou hudbou hluků – názvy Schaefferových děl (Pět hlukových etud) a teoretické práce již zmíněného Luigiho Russola (Umění hluku) by tomu mohly napovídat. Rovněž pokus o klasifikaci nehudebních zvuků, o níž se Russolo (1885 – 1947) pokoušel a na jejíž základě posléze sestavil své „nástroje“ *intonarumori*, by k jisté podobnosti odkazoval. Co se týče kompoziční stránky věci a hotových děl, nechali nám toho futuristé žalostně málo. Několik skladeb pro *intonarumori* vytvořil Russolův bratr Antonio (1877 – 1947), jedná se však spíše o tápání. Všechny možnosti, které se jí nabízely, futuristická hudba rozhodně ani zdaleka nevyužila a navzdory halasné filosofii zanikla se smrtí obou Russolů, aniž by vytvořila školu či výraznější teoretický základ. Lze říci, že *musique concrète* je formálnější a spíše než o společenskou revoluci jí jde „pouze“ o proměnu vnímání hudby a zvuku.

Sám Schaeffer za předchůdce konkrétní hudby označuje **Edgara Varèseho** (1883 – 1965), **Johna Cage** (1912 – 1992) a **Oliviera Messiaena** (1908 – 1992). Prvního z nich pro potvrzení existence jiných zvuků, než jsou tóny temperované soustavy a jejich využití (Varèseova skladba *Ionisation* z roku 1931), druhého pro „přesně prováděné výstřelky“ (*Imaginary Landscape* pro gramofony, 1939), třetího pro snahu pomocí nástrojů exaktně a nesentimentálně uchopit bohatství přírodních zvuků (*Réveil des oiseaux*, 1953).

ELEKTRONICKÁ HUDBA A TAPE MUSIC

Zatímco konkrétní hudba vznikla v roce 1948 v Paříži, o dva roky později v kolínském NWDR (Nord-westdeutsche Rundfunk) se zrodila hudba elektronická. Používal-li experimentátor na poli konkrétní hudby jako jeden z nejdůležitějších nástrojů

mikrofon, jehož pomocí získával zvukový materiál pro své manipulace, autor elektronické hudby své zvukové matérie získával pomocí tónových generátorů a jimi vyluzovaných frekvencí. Záznam na magnetofonový pás a jeho následná manipulace byly oběma zprvu lehce nevražicím odvětvím společné. Výrazní reprezentanti elektronické hudby jako například **Karlheinz Stockhausen** (1927) a **Iannis Xenakis** (1922 – 2001; viz HV 6/2005) byli v Schaefferově studiu nicméně častými hosty a postupem času došlo i k fúzi postupů obou škol. Prvenství má patrně Pierre Henry, který koncem padesátých let komponuje skladby *Coexistence* a *Investigations*.

Ve Spojených státech, kde první studio elektronické hudby vzniklo pod vedením **Vladimira Ussachevského** (1911 – 1990) a **Otto Lueninga** (1900 – 1986) při Kolumbijské univerzitě (později fúzovalo ve slavné Columbia-Princeton Electronic Music Center), se naproti tomu od počátků hovořilo o *tape music* – hudbě pro magnetofonový pásek. Toto zastřešující označení se ukázalo být velmi praktickým jak z hlediska srozumitelného vymezení vůči tradičně komponované hudbě, tak vzhledem k neudržitelné separaci konkrétního a elektronického přístupu, které se dříve či později musely prolínout. A tak zbývá položit otázku, nezůstal-li Pierre Schaeffer nakonec jediným důsledným autorem *musique concrète*.

PAŘÍŽSKÁ ŠKOLA A EXPERIMENTÁLNÍ HUDBA

Tvorba a dosažené výsledky pařížského Clubu d'essai se projeví ve zvýšeném zájmu hudebníků nejrůznějšího ražení – studio navštívili a realizovali v něm své práce tak rozdílní autoři, jako jazzman **André Hodeir** (1925), který tam realizoval svou jedinou konkrétní skladbu *Jazz et jazz* nebo zavedení velikáni Olivier Messiaen a Edgar Varèse. První z nich zde tvoří svou „skromnou práci o rytmu“ *Timbres-Durées* (1952), druhý o dva roky později slavné *Déserts*.

V roce 1957 se Groupe de musique concrète přetvořila v **Groupe de Recherches Musicales** (G.R.M.). Nejednalo se o pouhou vnější změnu, ale především o změnu přístupu k hudbě ve dvou směrech. Prvním z nich je návrat k orchestru a zvuku tradičních hudebních nástrojů. Tkvěl-li největší přínos *konkrétní hudby* v objevení možnosti nehudebních zdrojů zvuku, nová *experimentální hudba* si klade za cíl obnovit stádia „pozorování“ a „poslechu“ a velmi ráda bude míchat zvuk živých hlasů a nástrojů se zvukem z pásky – práce s tradičními nástroji však bude výrazně ovlivněna zkušeností se zvukovým objektem.



Druhým směrem je výzkum vztahu obrazu a zvuku, kterým se Groupe de Recherches Musicales soustavně zabývala od roku 1960. Nejde o využívání prostředků konkrétní hudby v kinematografii, ale o souběžné zkoumání zvukových objektů a jejich zrakových protějšků. Na toto téma G.R.M. vytvořila množství experimentálních filmů. Nejvýraznějšími jmény této etapy konkrétní hudby jsou **Ivo Malec** (1925), zpochybňující dualitu živá hudba – elektroakustická hudba (*Oral*), a nedávno zesnulý **Luc Ferrari** (1929 – 2005), zkoumající ve strukturách svých skladeb zákonitosti přírody (opakování přírodních cyklů v *Tautologies*) či naznačující nedořečené děje (*Hétérozygotes*, *Pasque Rien*). Od poloviny šedesátých let se dá mluvit o konečném vítězství různorodosti autorských metod a o tom, že nejsilnějším jednotícím prvkem spojujícím skladatele kolem G.R.M. je absolvování „povinných fází“ nového hudebního výzkumu.

NEVLASTNÍ DĚTÁTKA

Zabýváme-li se ohlasy konkrétní hudby mimo oblast tzv. vážné hudby, narazíme na množství hudebníků z oblasti experimentálních a alternativních scén, kteří si z musique concrète berou její vnější znaky, tj. používání nehudbních, „terénních“ zvuků nebo – méně často – uzavřených drážek (např. Philip Jeck). S nadsázkou by se dalo říci, že ohlasy konkrétní hudby křísí vlastně každý, kdo má ve svém díle obsažený nějaký symptomatický zvuk. Maně za příklad uvádím Pink Floyd a jejich album *Ummagumma* (1969). Na studiové části dvojalbum, kde mají jednotliví členové prostor pro své sólové skladby, nalezneme dvojici skladeb baskytaristy Rogera Waterse *Grantchester Meadows* a *Severral Species Of Small Furry Animals Gathered Together In A Cave And Grooving With A Pict*. První z nich je zádumčivě slunnou písní pro zpěv a akustickou kytaru s výraznou podmalbou zvuky louky – větru, ptactva, hmyzu... Druhá je smršť neurčitých hlasů a zvuků zcela ilustrujících název skladby – rej chlupatých šelmiček s dosti ostrými zoubky. Jedná se zde o konkrétní hudbu?

A do jaké míry se o ni jedná v případě takzvaného „nejprodávanejšího artefaktu musique concrète“ – skladby *Revolution 9*, kterou pro beatlesovské Bílé dvojalbum (1968) připravil John Lennon s Yoko Ono? Úvodní mantra *Number nine... number nine...* se sice proslavila, je to však jen díky kontextu, v němž si našla své miliony posluchačů. Troufám si tvrdit, že se ze strany autorů jednalo víceméně o vtipy a že počítali i s tím, že skladbu většina posluchačů bude přeskakovat.

Ke konkrétní hudbě se hlásí množství hudebníků z okruhu industriálu, ještě blíže je jim ale Luigi Russolo a jeho výroba vlastních hlukových nástrojů. Pokud bychom užívali terénních ruchů, mikrosampling (práce s krátkým výchozím zvukem; díky „natažení“ se zdroj změní k nepoznání) a užívání hojné míry efektů a distorzí označili za ohlasy konkrétní hudby, nástroje a instalace vlastní výroby za ohlas futurismu a práci se syntezátory a tónovými generátory za dědictví elektronické hudby, byla by zvuková východiska industriální hudby průsečíkem tří vlivů. Osobně bych ji ale, vzhledem k důležitosti hlukového vektoru a určité extrémnosti vyjadřování, řadil trochu blíže k již zmíněnému futurismu. V rámci konkrétní hudby bychom však přece jenom mohli zmínit projekty *Das syntetische Mischgewebe* (profil v HV 5/05) a *Nurse With Wound* (HV 2/04 aj.). Oba se věnují celé škále přístupů ke zvuku, „konkrétní“ postupy a zvuky v nich však mají stále místo – v případě NWW i prostřednictvím

„homage“ skladby *Chicken Concret* z alba *She And Me Fall Together In Free Death* (2003).

Metoda uzavřené drážky je v současnosti rozšířena mezi DJi i experimentálněji laděnými turntablisty. Vyrábějí se speciální alba ze samých uzavřených drážek, na nichž jsou nahrány například frekvence, sample či tóny nástrojů. „Hrubější“ výroba uzavřené drážky probíhá tak, že se povrch desky na patřičném místě přelepí papírovou samolepkou tak, aby jehla přeskakovala – podobnou metodu používá mimo jiné britská turntablistická superstar Philip Jeck (o něm více v příštím čísle HV).

Všem jménům kapitoly je při používání „konkrétních“ zvuků společná popisnost a ilustrativnost. Převažuje přístup, při němž použité zvuky hrají „samy sebe“ a jsou používány jako „dokumentární fotografie“. Viz *Water-sona louka* či hospodské zvuky zachycené mezi písněmi pubrockových alb.

ABSOLUT CONCRETE

Programově se za dědice konkrétní hudby považuje Španěl **Francisco López** (1964). Tento hudebník, biolog a esejista se zabývá pořizováním terénních nahrávek (již ve čtyřiceti zemích pěti kontinentů) a jejich dramatické studiové přeměně. López, jehož cílem je tvořit „absolutní konkrétní hudbu“, nevyrábí zvukové dokumenty či exotické pohlednice, ale právě naopak přistupuje k výchozímu materiálu důsledně z hlediska *objet sonore*. Díky silnému konceptuálnímu pozadí své estetiky a práce dochází až k purismu projevujícím se pečlivou selekcí zvukových zdrojů, dodržováním „grafických partitur“ a zvukovou jednotlostí. Tak například desetiminutová skladba *Untitled #148* z roku 2003 (vzhledem k tomu, že většina Lópezových skladeb a alb je bez názvu, je občas těžké se orientovat v jeho diskografii) je sestavena z pěti desetivteřinových základních zvuků a od hlasitého úvodu přejde téměř k neslyšnosti – zkoumání extrémů jako je neslyšnost či pokus o nejhlubší basový orientace na zvukovou stránku hudby, která má být oproštěna od sémantických významů a rušivých dojmů jako je vizuálně či zavádějící názvy. López proto nekonzertuje na pódiu, ale za zvukařským pultem v zadní části sálu a vyžaduje při hraní úplnou tmu. Často publiku rozdává černé pásky přes oči. Svůj zvukový svět, který vyžaduje absolutní ponor a soustředění a kde nic není předem napovězeno a nemá jednoznačný význam či řešení, nazývá *belle confusion*. Jeho nejznámějším albem je trochu přístupnější *La Selva* natočená ve stejnojmenné rezervaci – kostarickém deštném lese.

PS

Možná, že se Pierre Schaefferovi stalo přesně to, co před ním mnoha jiným umělecko-myšlenkovým školám dvacátého století – futurismu, surrealismu atd. Z jeho volání po změně paradigmatu se stal další z řady uměleckých směrů – ušlechtilých kamenných lomů dávajících potřebou a atraktivní surovinu umělcům i experimentátorům, kteří z něj tvoří svá díla různé estetiky, filosofie a kvality. Ostatně, jak řekl Pierre Schaeffer: *Kdyby zkušenost konkrétní hudby byla jen oklikou k tomu, abychom se odvážili vymýšlet nové způsoby jak hrát a psát hudbu, nebyla by neužitečná.*

KRÁSA DNEŠKA

Na podzim minulého roku odstartoval ve Švandově divadle v Praze koncertní cyklus *Krása dneška* (*Le Bel Aujourd'hui* – spoluorganizátorem a sponzorem je Francouzský institut), který je na naše poměry v mnoha ohledech výjimečný a snad i průlomový.

Aktivita Pražské komorní filharmonie se vyplatí sledovat. Jako asi jediný stálý orchestr u nás se PKF začíná systematicky věnovat hudbě 2. poloviny 20. století. Její šéfdirigent, Francouz Michel Swierczewski, má za sebou angažmá u takových interpretačních hvězd jako je např. Ensemble Intercontemporain, a je tedy dosti zřejmé, že se jeho zájem o soudobou hudbu a erudice na tomto poli nedá s konzervativním standardem zničující většiny českých dirigentů srovnat. K tomu připočteme nápadně nízký věkový průměr hudebníků PKF – to samo o sobě samozřejmě není argumentem pro cokoli, ale pravdou zůstává, že ochota k hraní soudobých skladeb bývá u mladších hudebníků přeci jen o něco větší. A tak se například stalo, že PKF zahájila letošní abonentní sezónu v Rudolfinu velmi dobrým provedením celovečerní skladby *Des Canyons aux Étoiles* Oliviera Messiaena. Swierczewski je i dramaturgem *Krásy dneška*, to jest cyklu komorních koncertů (loni sedm, letos šest) orientovaného na hudbu posledních cca 50 – 70 let, spíše novější. Vybírám z programu loňské *Krásy*: Berio, Ligeti, Stravinskij, Murail, Messiaen, Varèse, Cage, Carter, Feldman, Crumb, Kurtág, Boulez, Stockhausen, Eötvös. Jak vidno, jedná se vesměs o klasiky a provádění jejich skladeb by mělo být v rozumné míře běžné. Jenže není. Swierczewskému se tak podařilo zaplnit velkou mezeru v nabídce koncertních akcí a vedle toho i velmi efektivním způsobem konfrontovat členy „své“ PKF s hudbou tohoto typu – komorní sestavy pro jednotlivé skladby jsou totiž sestavovány dle potřeby právě z hudebníků PKF a event. hostů. Kvalitě orchestru komorní hra pochopitelně svědčí.

Koncerty jsou, podržte se, divácky velmi úspěšné. Troufám si tipovat několik pozitivních faktorů. Především dramaturgie koncertů je nesporně atraktivní. I když jsem v některých případech na rozpacích, zda konkrétní uváděná skladba je skutečně reprezentativním vzorkem tvorby jejího autora, o výběru autorů samotných pochybnosti nemám. Nechci se opakovat, ale nemohu si pomoci: kolik je u nás festivalů či koncertních řad zaměřených na soudobou hudbu, jejichž dramaturgie není v rukách některého z četných skladatelských sdružení? Naprosté minimum a výsledek je zřejmý – soudobá hudba v Čechách, toť především únavná sebezáchovná snaha českých skladatelů (prostřednictvím skladeb vesměs dost nevýrazných, ne-li rovnou strašných), téměř naprosté vyloučení světového repertoáru, tomu odpovídající nezáměr posluchačů (koncerty už mnohdy nezajímají ani ty členy pořadajícího sdružení, jejichž skladby zrovna nejsou na programu), interpreti demotivovaní hraním zjevných konin prázdnému sálu. *Krása dneška* těmito neduhů netrpí (což neznamená, že nedává prostor českým autorům) a interpretační úroveň je až na pár lehkých výkyvů velice slušná. Skrze „netradiční prostor“ a „netradičního pořadatele“ se rovněž asi povedlo přilákat jiný a širší okruh posluchačů, než je běžné – na koncertech bývá dost lidí, které neznám – a doporučení mezi přáteli dělá divy. *Krásy dneška* se podařilo vzbudit zájem i mimo tvrdé jádro nadšenců, aniž by koncerty byly poznamenány nějakou zásadnější podobizností.

Z letošního cyklu odezněly zatím dva koncerty (bicí recitál F. Daumase a spol., večer věnovaný M. Kopelentovi), nejbližší koncert se koná 20. února a na programu je mj. česká premiéra skladby jednoho z nejzajímavějších protagonistů spektrální hudby Tristana Muraila (napsal přímo pro PKF!). Následovat budou večery českých skladatelů Miroslava Srnky a Michala Rataje, cyklus uzavře cembalistka Barbara Maria Willi. Podívejte se např. na www.pkf.cz, stojí to za to. *Krása dneška* má pokračovat i v příštích letech.

Koncert k osmdesátinám Aloise Piňose



Alois Piňos patří k zakladatelským osobnostem české Nové hudby, byl v šedesátých letech jedním z těch, kdo se vydali mimo do té doby obligátní neoklasický směr (o romantizujícím socialistickém realismu nemluvě). V Brně se tyto tendence prosazovaly o něco výrazněji než v Praze a tvůrčí a pedagogické působení brněnských novohudebníků je zřetelné dodnes. Vedle Piňose to byl především Miloslav Ištvan – oba byli velmi vlivnými a vyhledávanými učiteli kompozice, udrželi se na JAMU i v období normalizace a skrze především jejich žáky se v Brně vytvářelo prostředí, které alespoň v některých rysech sneslo srovnání s tvůrčí svobodou a možnostmi samozřejměmi avantgardám v zemích svobodného světa.

Říká se, že pro brněnský skladatelský okruh je typický „objektivizující přístup ke kompozici“. Využívání rozmanitých kompozičně-technologických systémů a estetických koncepcí a jakoby nadhled nad nimi, pragmatická volba kompozičních strategií, svobodné a přitom zdůvodněné vybírání si z nich. Nedoktrinářský přístup k možnostem „jak dělat hudbu“ dal začasťo vzniknout skladbám velmi osobitým. Někdy naopak tendence k syntetizujícímu „vyvažování protikladů“ a snaha o racionální distanci vůči dobovým proudům i vlastnímu dílu – udržování se v pozici „nad věcí“ – vedly, zdá se mi, k výsledkům poněkud nevýrazným. „Všeho s mírou“ v hudbě asi neplatí.

Pro Piňose bylo určující setkání s racionálními kompozičními technikami dvanáctitónové hudby a serialismu (posléze formuloval vlastní teoretickou koncepci zacházení s tónovými výškami a jeho publikace *Tónové skupiny* je, na rozdíl od velmi diskutabilní teoretické produkce M. Ištvana, koncizní a vnitřně nerozporným dílem). Piňosova hudba těží ze zvukových idiomů (post) Nové hudby a snad je možné tvrdit, že jednotlicím principem jeho díla je hra v nejširším slova smyslu – od „hraní si s čísly“ po „hraní si s humorem“. V předchozím odstavci řečené lze podle mého názoru na tvorbu Aloise Piňose vztáhnout docela dobře, nicméně s tím, že Piňos patří jakoby k „abstraktnějším“ skladatelům: aluze k „již hotovým hudbám“ u něho bývají spíše nenápadné, odolnost vůči dobovým módám značná.

Na jubilačním koncertě (8. prosince 2005, JAMU Brno) zazněly čtyři Piňosovy skladby, všechny vzniklé v uplynulých deseti letech – *Mortonografie*, *Stella Matutina*, *Quo vadis?* a *Clamores*. Pro pozdního Piňose je charakteristické, dejme tomu, existenciální a spirituální pozadí skladeb, což ovšem neimplikuje upadání do sentimentálního lyricko-prodlevového *pp* duchovna a ušlechtilosti. Piňosovi jeho typická zvuková neuhlazenost zůstala, a to je po mém soudu plus. Neříkám, že uváděné skladby nemají problematická místa (zejména užití bicích nástrojů na mě chvílemi působí jako poněkud rutinní dekorace), ale byl to především soubor *Ars incognita* řízený Pavlem Šnajdrem, kdo neodvedl přesvědčivý výkon. Jako by hudebníci byli mentálně příliš „nad věcí“. Zřetelné to bylo i ve skladbě Ivo Medka *Křídla*. Ve srovnání s provedením těžké skladby za účasti *ensemble recherche* na jarní Expozici nové hudby aktuální provedení neobstojí.

New Music Marathon

Text: **Matěj Kratochvíl**

Není snadné pořádat dvanáctý ročník jakéhokoliv festivalu. Tím spíše, jde-li o festival, který si od svých prvních ročníků vybudoval takovou pozici jako pražský Maraton soudobé hudby (oficiálně New Music Marathon). Když v roce 1994 začínal, byla finanční podpora štědrější, publikum méně zmlsané a pro zahraniční hvězdy jsme představovali zajímavě exotickou destinaci. Především ale bylo v domácím kulturním životě k vyplňování tolik mezer a nesplněných přání, že nebylo těžké se zavděčit. Je tedy třeba připomenout, že díky Maratonu měli čeští milovníci současné hudby možnost vidět a slyšet řadu skvělých koncertů. Festival byl tentokrát složen ze dvou koncertních večerů (17. a 18. 11.) s „dodatkem“ v podobě dvou provedení opery *V kárném táboře* od Philipa Glasse, vše tradičně v divadle Archa. Odhlédnuto od zásluh a sentimentu, jak se letošní ročník vydařil?

Vlastně šlo spíše o festival Agon Orchestra, jen s malým podílem „externistů“. I autorsky šlo o jména blízká Agonu. Těžištěm prvního večera byla symfonie *Titán* Petra Kofroně. Tři věty – každá trvala přibližně půl hodiny – byly všechny postaveny na jednom principu. Jednoduché melodické motivky jsou „rozhozeny“ mezi nástroje orchestru, posouvány a hrány v různých tempech čímž vzniká hustě zapletená struktura. Nepravidelný, ale neustálý rytmický puls a převládající hlasitá dynamika po určité době začaly působit hypnoticky – tedy pokud se posluchač hypnotizovat nechal. Třetí věta už možná byla navíc. Michal Nejtěk a Marko Ivanović již patří k dvorním dodavatelům Agonu, před několika lety byli na Maratonu zařazení do bloku „Čeští mladoši“. Dnes jde o úspěšné skladatele, jejichž skladby hraje řada těles. Oba do své řeči občas zapojují vlivy populární a rockové hudby, aniž by šlo o prvoplánovost. Ivanovićovo *Rock's Goin' On?* v podání komorního orchestru Berg je i na sampleru *Mladá krev* (vyšel s minulým číslem *His Voice*) a je třeba říci, že podání Agonu bylo o poznání méně rytmicky sebrané. Nejtěkův blok představil jeho tvorbu za posledních několik let, přičemž jen jedna skladba, *Osten do těla*, tu měla českou premiéru. Opakovaná zkušenost interpretů ale výsledku jen prospěla a koncert byl jedním z příjemných bodů festivalu.

Letošního Maratonu se zúčastnil jen jediný zahraniční soubor – soubor Kiev Kamerata, který přijel s programem výhradně ze skladeb Valentina Silvestrova, žijícího klasika ukrajinské hudby. V tom byl možná také kámen úrazu. Silvestrova hudba není pro každého, většinou atonální, tichá a pomalá, ale rozhodně zajímavá. Zazněly skladby *Lesní hudba*, *Mysterioso* (zajímavý nápad s klarinetistou, který se sám doprovází na klavír), *Tři postludia* a *Melodie okamžiků*. Poslední položka (napsána 2004) se od ostatních překvapivě odlišovala – šlo o naprosto banální melodie bez nápadu. Pokud by byl program sestaven kontrastněji, lépe by vyniklo, že Kamerata je souborem vynikajících hudebníků.

Minimalismus je posluchačsky úspěšný a Agon s hudbou jeho amerických protagonistů slavil již dříve úspěchy. Když před lety na festivalu uvedly spojené soubory z JAMU a HAMU *Music for 18 Musicians* Steva Reicha, šlo o skvělý zážitek. Letos se jiný příležitostný soubor pod vedením Vojtěcha Spurného (jinak dirigent Státní opery Praha a specialista na starou hudbu) ujal Reichových kusů *Music for Mallet Instruments*, *Voices and Organ* a *Tehilim*. To, co se v prvním naznačilo, ve druhém se ukázalo naplno: Úkol byl nad síly hudebníků. Chyběla citelně rytmická preciznost, pro tuto hudbu nezbytná. V *Tehilim* byl ovšem hlavním problémem výkon zpěvaček. Reichova vokální hudba vyžaduje uměřený přednes, pro nějž se nejlépe hodí interpreti se zkušenostmi se starou hudbou, čtyři přítomné dámy zpívaly hebrejské texty s vervou hodnou kněžny Libuše, čímž skladbu zcela pohřbily. Pokus, který rozhodně nevyšel.

Příjemným osvěžením bylo vystoupení improvizátora Ivana Palackého (rozhovor v *His Voice* 6/2005) s videoprojekcí Filipa Cenka. Palacký vyměnil kytaru

za pletací stroj snímáný kontaktními mikrofony a několik dalších zvučících objektů a efektů a vytvořil proud tichých zvuků a občasných smyček. Škoda, že tohoto příjemného bodu programu vyčkalo poměrně málo diváků. Druhá část Maratonu, tedy Glassova opera *V kárném táboře* z roku 2000, se těšil velkému zájmu publika. Glass je tu stabilně oblíben: Obě jeho komorní opery, *Pád domu Usherů* i *Kráska a zvíře*, které Agon ve Státní opeře, resp. v Národním divadle hrál, publikum přitáhly. *V kárném táboře* je stručným převyprávěním povídky Franze Kafky pro dva zpěváky (cestovatel – James Clark, důstojník – Jiří Hájek) a dva herce (odsouzený – Karel Dobrý, voják – Miloslav Mejzlík). Glassova hudba je stejná jako snad vše, co v posledních dvaceti letech napsal: arpeggia, občasná synkopa, banální harmonie, celkově nuda. (Kdy se dočkáme inscenace některé z dřívějších Glassových oper, především *Einstein on the Beach*?). Režijní pojetí Miroslava Bambuška k tomu svým způsobem ladilo: všichni čtyři pánové tak nějak přecházeli po jevišti, gestikulovali, pěvci deklamovali a do toho se (v nepochopitelných místech) přidávala videoprojekce (jakási počítačová mřížka, snad spořič obrazovky). Zpestřením byl jen Karel Dobrý, který část děje trávil na scéně nahý. Agonu, zúženému tentokrát na smyčcové kvinteto, kousek k dokonalému technickému zvládnutí chyběl, to už ale byla jen drobnost. Letošní Maraton nepřinesl žádnou převratnou událost, v několika bodech naopak zklamal, pro ty ostatní ale stálo za to do Archy jít. Festival by potřeboval (kromě peněz) určitý dramaturgický impuls a vyhraněnější směřování. Ačkoliv je v poslední době více možností slyšet v Čechách zajímavou hudbu, takový festival by tu být měl.



Petr Kofron diriguje Agon Orchestra

Kanadský Šmidra Rudolf Komorous



V šedesátých letech zazářil skladatel Rudolf Komorous coby jeden z nejradiálnějších a nejzajímavějších avantgardistů v Československu. Po roce 1968 se po něm, jako po mnohých jiných, slehla zem – z naší zadržované perspektivy ovšem. V prosinci 2005 mu bylo 74 let, narozeniny oslavil ve Victorii v Kanadě, blízko břehů Tichého oceánu, kde žije a úspěšně pracuje od roku 1971.

Narodil se 8. prosince 1931 v Praze na Žižkově a jeho dráhu profesionálního hudebníka ovlivnil také jeho otec – první klarinetista orchestru Národního divadla v Praze. V obecné škole v Amerlingově učitelském ústavu chodil do třídy s princem Lobkowitzem, kterého jeho osobní řidič vysadil z Rolls Royceu vždy o pár ulic dál, aby šel do školy pěšky s ostatními dětmi. Rudolfovým nejlepším kamarádem se pak stal spolusedící prince Josef Podaný, syn řidiče tramvaje. Už jako malé chlapce je zde důsledně učili masarykovské demokracii, naučili je, jak se správně učit i jak důležité je vzdělání, láska k vlasti – byť tyto ideály vyznívají v našich poměrech poněkud naivně.

Absolvoval Reálné gymnázium, od kvinty souběžně studoval na přání otce fagot na Pražské konzervatoři (1946-52). Z konzervatoře odchází Rudolf Komorous na Akademii múzických umění v Praze (1952-59), pokračuje ve studiu hry na fagot a později začíná ve třídě Pavla Bořkovce studovat skladbu.

V roce 1955 Komorous spoluzaložil uměleckou skupinu Šmidrové. Šmidrové (dále výtvarníci Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak) hlásali tzv. *estetiku divnosti* a sehráli jednu z nejvýznamnějších rolí v historii českého umění za komunismu. Šmidřův estetika, která navzdory době přející abstrakci zdůrazňovala důležitost *konkrétního* a byl jí vlastní určitý dadaistický étos, zásadním způsobem ovlivnili i celoživotní tvorbu Rudolfa Komorouse.

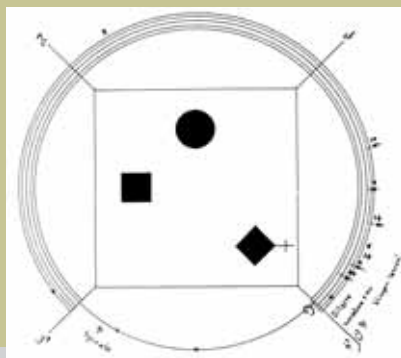
Komorous v roce 1957 získal první cenu v celosvětové soutěži fagotistů v Ženevě (Concours International d'Execution Musicale; bylo to vůbec poprvé, kdy někdo z našich sólistů získal takové ocenění). Na jeho základě následoval Komorousův dvouletý pobyt na konzervatoři v čínském Pekingu (1959 – 1961), kde vyučoval hru na fagot a komorní hru. V roce 1961, po návratu z Číny, se Komorous na výzvu flétnisty a skladatele Petra Kotíka, zakladatele souboru Musica Viva Pragensis (MVP), přidává k tomuto souboru a paralelně vykonává funkci prvního fagotisty v operním orchestru Státního divadla v Praze. Komorousovou zásluhou dochází k personálním změnám v ansámblu, který se tak hráčsky vysoce profesionalizuje, přicházejí profesori konzervatoře a členové České filharmonie. Soubor MVP se stává jedním z nejlepších ansámbľů na světě v interpretaci soudobé hudby – jeho členové koncertovali a nahrávali v rozhlasových studiích po celé Evropě až do roku 1968. Už od začátku 60. let se stýkali s americkými avantgardními umělci – např. spoluúčinkovali se skupinou kolem Johna Cage na festivalu Varšavský podzim v roce 1964.

„Byli jsme s MVP pozváni na Varšavskou jeseň, hráli jsme tam s Johnem Cagem a Davidem Tudorem pro taneční skupinu Merce Cunninghama a také jsme měli svůj vlastní koncert. Hrál se na něm moje Olympie, to byla oficiální premiéra. (Poprvé se hrála na vernisáži výstavy Jaroslava Vožniaka, lidi si mysleli, že je to velmi zajímavé, ale že je to druh hudby, která může být hrána na vernisáži, ale nikdy ne v koncertní síni. Ale potom museli změnit názor, protože my jsme to hráli v koncertní síni.) (...) Olympie byla velmi úspěšná, museli jsme ji opakovat, také se tam hrálo Trio od Petra Kotíka, věnované Janu Rychlíkovi, který krátce před tím umřel. Byla to delší skladba, mohla mít asi 12 minut. (Tenkrát se psaly jen

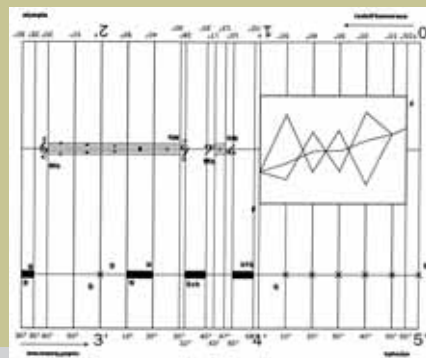
krátké skladby, hlavně skladatelé Nové hudby na Varšavské jeseň, to byl vliv Weberna.) (...) V Praze pak po našem vystoupení vyšel zásadní článek v Rudém právu, který nás proklel a udělal z nás nezodpovědný ansámbl, který ničí pověst české hudby. Prostě z toho dělali aféru, speciálně z Petra Kotíka. Není pravdou, že jeho Trio bylo přijato negativně, většina lidí v obecnstvu tleskala a líbilo se jim to. Byla tenkrát taková móda, že pár lidí pískalo, protože být na koncertě soudobé hudby a nepískat, to se nesmělo! Když pískali na Petrovu skladbu, tak z toho naši činitelé usoudili, že to byla příšerná ztráta a hanba české hudby. A pak nás honili! MVP byla de facto zakázána, měli jsme jet záhy do Záhřebu na bienále, což jsme nesměli, poslali tam místo nás České noneto. Posluchači se nějakým způsobem dozvěděli, proč tam nejsme – v Jugoslávii byla větší svoboda než u nás, veřejně tam řekli, že nám zakázali výjezd a místo toho poslali České noneto. To ovšem mělo na programu kompozice skladatelů ze Svazu. Lidé z obecnstva odešli... (...) Po Varšavě nás tedy zakázali uměle udělaným skandálem. Ten koncert v žádném případě skandálem nebyl, ani trochu, naopak, to byl patrně neúspěšnější koncert celého Varšavského podzimu.“

Po „skandálu“ se posléze podařilo činnost obnovit, ovšem již bez Petra Kotíka, který studoval ve Vídni. Do MVP přicházejí skladatelé Marek Kopelent jako umělecký vedoucí a Zbyněk Vostřák jako dirigent a ansámbl se začíná orientovat na standardnější, na naše poměry přeci jen přijatelnější proudy Nové hudby. Aktivita MVP definitivně ukončí až sovětská okupace. Jak Rudolf Komorous říká, měl to štěstí, že ruské tanky v naší zemi nikdy neviděl. V době jejich příjezdu totiž nahrával v Norimberku s Hansem Swarovským pro anglickou gramofonovou firmu Westminster Wagnerův *Ring*. Shodou okolností s ním cestovala tenkrát jeho manželka Hana, dceru Kláru se jim podařilo z okupované země přivést do Německa až po čase. Všichni tři dali Evropě sbohem v roce 1969, odjeli do Kanady a nikdy toho nelitovali. Prvním místem, kde Rudolf Komorous vyučoval, byla paradoxně MacAlister College v Minneapolis, v USA (1970 – 1971), kam byl doporučen Johnem Cagem. Jeho rodina ale pobývala v Kanadě, a byť byl na této škole velmi spokojený, přijímá nabídku učit na The University of Victoria. Rodina Komorousových se tak v roce 1971 stěhuje do Victorie, na jeden z ostrovů Britské Kolumbie. Působí zde jako profesor skladby a teorie soudobé hudby, posiluje zde pozice hudebního oddělení, zakládá elektronické hudební studio, rozšiřuje výuku hudebních oborů, později reorganizuje oddělení už ve funkci ředitele. Stává se uznávaným a vyhledávaným učitelem skladby, řada jeho studentů patří dnes ke kanadské skladatelské elitě (např. Allison Cameron, Owen Underhill, Chris Butterfield, Linda Catlin Smith). V letech 1989-1994 působí jako ředitel školy pro soudobá umění na The Simon Fraser University v nedalekém Vancouveru.

Svou zralou tvorbu dělí Rudolf Komorous do třech období: období minimalismu, období abstrakce, období nové melodie a nové harmonie. Do prvního období spadají pražské kompozice napsané kolem poloviny 60. let. Aniž autor tenkrát tušil, že nějaké minimální umění existuje. (Znal ale hudbu Mortona Feldmana, Komorousovi skutečně tenkrát byla blízká spíše americká soudobá hudba než německá.) Vytvořil skladby, jejichž nej-



Chanson (1965)



Olympia (1964)

nápadnějším atributem je, vedle užívání bizarních zdrojů zvuku, vyprázdňenost hudebního času. Svou roli sehrála i čínská zkušenost se zenem. Jsou to zejména kompozice *Sladká královna*, *Chanson*, *Olympia*, *Mignon* a *Náhrobek Malevičův*. Poslední uvedená skladba, z roku 1965, byla první u nás veřejně provedenou elektronickou skladbou, zároveň byla první elektronickou skladbou vydanou Supraphonem na gramofonové desce. První tři skladby nahrál Agon Orcestra na CD *Česká nová hudba 60. let*.

Do abstraktního období Rudolfa Komorouse můžeme zahrnout šest skladeb z první poloviny 70. let *Bez názvu*, založených na permutačních principech. Druhá z nich z roku 1973 pro trubku je často hrána, ale Komorous k tomu říká: „Poznal jsem, že to není to, co hledám.“

Třetí období nových melodií a nových harmonií už naznačil Komorous v dřívější skladbě *York* z roku 1967. Do této starší doby patří také jeho opera z let 1964–66, *Lady Blancarosa*. Tato sólo opera bez doprovodu byla později provedena v Buffalu, New Yorku, Montrealu, Victorii. Opera *No no miya* z roku 1988 provedená ve Vancouveru, Victorii a Torontu zaznamenala nepředvídaný úspěch.

„Mnoho mladých skladatelů v mé zemi v Čechách nějak považuje má pozdní díla za jakýsi návrat „k něčemu“ a myslí si, že najednou je to příliš tradiční. Já si myslím, a dokonce jsem přesvědčen o tom (někdo by je to měl začít učit), že je určitý pokrok v hudbě, a že to, co se dělalo v roce 1950 je historická hudba stará půl století. Nemá cenu psát jako Webern nebo Stockhausen, tak, jako naše generace si myslela, že nemáme psát jako Stravinskij. Ale mně se zdá, že tato nová generace si stále myslí, že psát jako Boulez je velká moderna, odvážnost, avantgarda atd. Zatímco dneska Boulez rovná se Brahms, to je stejná záležitost, to je historická hudba, to už není živá hudba, to neexistuje. Některé ty skladby z minulosti jsou pořád ohromné, některé jsou jakžtakž a některé jsou přímo ubohé, což se týká pravděpodobně i božského Mozarta. Umění pokračuje, tzv. Nová hudba je dneska historickým pojmem. Hudba se musela někam pohnout a ta cesta podle mého je, že potřebujeme najít, jak skládat a vynalézat melodie, které nejsou před Novou hudbou, ale po Nové hudbě. (A de facto já jsem – i když to vypadá, že se vychvaluji, ne, já to myslím jako fakt –, já jsem byl první, kdo nastoupil tuhle cestu od tzv. Nové hudby ke skutečně novým soudobým směrům.) Musíme také vycházet z našich znalostí harmonie. (...) My víme dneska o harmonii neříkám všechno, ale mnohem víc než kdokoliv v historii celé hudby, ať géniové anebo normální skladatelé, kdokoliv, protože celá století, dlouhá století harmonie byla neobyčejně omezena. Tedy opakuji – nové melodie a všechny znalosti, které máme do dnešní doby o harmonii, by měly být využity k tomu, abychom psali hudbu, která skutečně vyjadřuje situaci dnešního světa. (...)

Často se mluví o krizi v souvislosti s otázkou, zda existuje v oblasti kompozice ještě něco, co tady nebylo.

Já bych řekl, že to je úkol dnešních skladatelů. Souvisí to s tou vlnou, která se vrací k melodii a harmonii. Dneska už každý píše tuto hudbu, jenom několik zaostalých skladatelů si pořád myslí, že Boulez je moderní, což on býval a psal ohromnou hudbu, ale psát jako Boulez dneska nemá vůbec žádnou cenu. Jak já vždycky říkám: umění má přijít ze života. Ale ne tak, že studujeme umění a řekneme si: no tak tohle ještě nikdo neudělal, tedy já to takhle ohnu a přihnou tímhle směrem a jestli oni šli nahoru, tak já půjdu dolů. To je umělý způsob originality. Být takto originální je přílišně snadné, být takto originální znamená, že se podíváte jenom na to, co bylo uděláno a uděláte to jinak a najednou jste originální. To může opravdu

udělat každý. Ale ta záležitost je, jestli je to správné. Jestli ta originalita pochází z toho, že se dělá něco, co šlo dolů a teď tedy nahoru, nebo jestli to pochází z reality dnešního života. (...)

Ty trendy dobře znáš, stýkáš se s mnoha lidmi, hodně si ve svém životě cestoval. Jak se skládá v Evropě? Kam směřuje kompozice v Americe, Kanadě? Je mezi těmi kontinenty rozdíl?

To je rozdílné od místa k místu, řekl bych. Já nevěřím, že Evropa je celistvá v určitém názoru, ale kdo se dívá na evropskou hudbu speciálně zvenčí, vidí, že pořád tone v hudbě, která má základ v hudbě před padesáti lety, že se to moc daleko nepohnulo. Proto také Penderecki píše houslový koncert, který zní jako romantická skladba. Ale ta potíž je právě v tom rozeznat skladby, které mají pořádné harmonie nebo pořádné melodie, jestli jsou před Novou hudbou anebo po Nové hudbě! A spousta lidí, kteří píšou starou hudbu, protože nikdy nic jiného nemohli vymyslet (píšou v duchu pozdní moderny první poloviny 20. století), tito skladatelé se dneska chytají toho, co dnes vzniká a za co se bojuje a experimentuje. (...) Jak říkám: je spousta skladatelů, kteří si oddychli, protože je ničila Nová hudba a vždycky proti tomu bojovali a říkali, že je to nesmysl a myslí si, že měli pravdu! A teď, když se najednou píšou zase melodie, harmonie, tak to skutečně vypadá, jakoby měli pravdu oni. Ale oni neměli pravdu!!! Toho, co dělali a jak ještě pořád píšou, toho jsme se my museli zbavit!! Toho se bojím jako čert kříže! My musíme udělat něco absolutně nového, co by šlo do budoucnosti. Ale to musí být uděláno na základě celých staletí evropské hudby a některých podnětů, které můžeme vzít z jiných kultur (asijských, jihoamerických atd.), proč ne. Ale v zásadě naše tradice je evropská. Čili, my vezmeme tu tradici, přejedeme přes modernu první poloviny dvacátého století, pořádně, ale velmi pořádně a zhluboka studujeme Novou hudbu, protože bez toho není žádného východiska a není možnost jít dále. Na každé konzervatoři, na každé akademii, kdekoliv – v Berlíně, Praze, Paříži – to chce pořádný kurz o Webernově hudbě, který by měl vysvětlit do detailu, co on vlastně dělal, což ovšem málokdo ví. (Já jsem strávil hodně času Webernem a cítil jsem toto studium zodpovědně. Studium Weberna, to je zásadní věc!) Pak by se mělo přejít na jiné směry Nové hudby, co se týče orchestrace, forem a potom se vším tímto, od Perotina až po Bouleze, bychom měli hledat hudbu dnešních dnů. To je hrozný termín... já vím.

V současné době je Rudolf Komorous v důchodu, stále komponuje, jeho skladby vydávají přední vydavatelské společnosti na CD. Jak sám uvádí, konečně se může kompozici věnovat poprvé v životě na plný úvazek. Nejčastějšími interprety jeho skladeb jsou orchestry: Arraymusic, Esprit Orchestra, Manitoba Chamber Orchestra, Netherlands Radio Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, Vancouver Symphony, CBC Radio Orchestra. Jeho klavírní skladby nahráli např. Cornelius Cardew, Eve Egoyan, Frederic Rzewski, jednu z posledních věnuje cembalistovi Colinu Tilney-mu. Jeho skladatelské aktivity výrazně podporuje Canadian Music Centre. Od doby své emigrace v roce 1968 se Rudolf Komorous do České republiky nikdy nevrátil.

Citované pasáže byly v upravené podobě vybrány z rozhovorů, které s R. Komorousem vedla autorka v listopadu 2005 ve Victorii, B.C. Celé rozhovory budou odvysílány na stanici Český rozhlas 3 - Vltava v pořadu Osudy 13. - 17. února vždy od 11.30 do 12.00. Hudební fórum s hudbou Komorousových žáků a Sinfonií č. 2 R. K. odvysílá Vltava ve dnech 30. ledna - 3. února vždy od 23.15 do 24.00. ■

Jako pouť za svatým grálem

Text: **Pavel Klusák**

Norský label Rune Grammofon se za pár let existence zapsal do světového povědomí jako precizně vedené centrum pro současnou hudbu. Rune Kristoffersen se stal vydavatelem až v hluboké dospělosti. V rozhovoru mluví o svých kritériích pro dobrou hudbu, ceně za nezávislost, skepsi vůči norské kulturnosti a stavu amerického jazzu.

Co je pravdy na tom, že vydavatelem jste se stal kvůli kvartetu Supersilent?

Supersilent byli poslední kapkou. Pomalu jsem šel k rozhodnutí začít vydávat hudbu a náhodou jsem potkal Helgeho Stena. Řekl, že chystá jednorázovou spolupráci s akustickými Veslefrekk. Tohle trio s trumpetistou Arvem Henriksenem jsem shodou okolností slyšel a moc mě zaujalo. Řekl jsem Helgemu, že pokud se projekt uskuteční, rád bych jej vydal. Pak už jsem pořád myslel na to, čím bych rád pokračoval. Zajímalo mě se o Arneho Nordheima, velkou osobnost norské moderní hudby. Najednou jsem ale začal zjišťovat, že nahrávky jeho elektronické hudby nikde nejsou dostupné, přitom je pokládán za otce elektronické hudby v Norsku. Začal jsem shromažďovat všechnu jeho elektronickou tvorbu a časem něco z ní vydal.

Podařilo se vám tedy Nordheima uchránit od zapomnění?

Pozor, je to jinak: on je v naší zemi legendou, ctěným klasikem – jenže samotnou jeho hudbu, především tu elektronickou, dlouho nechtěl nikdo vydávat. Soustředil jsem se na ni: většina jí vznikla v šedesátých letech v Polsku, ve varšavském studiu. Tahle část jeho díla možná mohla být ztracena. Je fakt, že díky novým albům se s Nordheimem propojila mladší generace muzikantů, vznikly remixy, mnozí ho začali nahlas uvádět jako inspirátora. Nordheimovi se taky dostalo specificky norské pocty, která mu, řekněme, zvýšila prestiž. V parku kolem královského paláce v Oslu se nachází starý dům, říká se mu Jeskyně. Je tradicí, že v Jeskyni je nabídnuto bydlení významnému literátu, výtvarníku, herci nebo hudebníku jako výraz ocenění, že mimořádně přispěl k norské kultuře. V současnosti tam bydlí Nordheim. Po jeho smrti získá Jeskyni další laureát.

Pro váš label a nejspíš tedy i pro vás je podstatnou osobou Helge Sten. Významně dotváří kvartet Supersilent, dekonstruoval Nordheimovu hudbu, některé tituly produkoval a jeho sólové čtyřalbum (pod jménem Deathprod) je nejrozsáhlejší projektem vydavatelství. Jaký je Helge Sten?

MLčím, protože nevím, kde u téhle integrální, usilovné osobnosti začít. Je, zdá se mi, jedinečný v tom, jak zblízka, detailně, komplexně

se zabývá materiálem. Není přístupný kompromisům. Nezveřejňuje nic, s čím by nebyl po všech stránkách spokojený. Nikdy jsem zkrátka nespolečnicoval s nikým, kdo se tak soustředí na to, aby všechny prvky díla splňovaly jeho představu. Jistě, umělec může mít i jiný přístup, tenhle mi ale imponuje.

Co ho zajímá kromě hudby?

Možná film? Je velkým obdivovatelem Wenera Herzoga. Ale pokud vím, téměř veškerý čas tráví v nějaké souvislosti se svou tvorbou.

Rune patří k vydavatelstvím, která mají tvář, jednotu, vnitřní souvislost. Jaký je pro vás jednotlivý princip, podle kterého přidáváte do katalogu nové položky?

Vždycky jsem nějak věděl, že se nemíním omezovat stylem nebo žánrem. Koneckonců, v počátcích jsem vydal několik rockových alb. Z jakéhosi důvodu mě zajímá improvizace, jazz, současná hudba, free, rock, což můžete brát i jako jeden souhrnný název, improv-jazzový současný free rock. To jsou pro mě Supersilent, dnešní free jazz. Ale možná je užitečnější říci něco jiného. Cítím, že v Norsku nastoupila opravdu dobrá generace, potvrzuje se to i na mezinárodní úrovni. Jsem svým způsobem šťastný, že žiji vedle ní a chtěl bych ji nějak zachytit. Pak je podstatné, aby se mi daná hudba osobně líbila. Mám rád hudebníky, kterým leží na srdci to, co dělají, a jsou ochotni zabývat se tím dlouho, léta. Ne ty, kterým se právě chce vyzkoušet určitý vtíp a sledovat, kam až v něm lze zajít. Ti, kteří po třech nebo pěti sezónách veškerý pokrok zapíchnou, mi nejsou blízcí. Poslouchám hodně hudby. Vracím se k prověřeným jistotám z minula, pořád ale mě něco žene za objevování nové hudby, toho, co jsem ještě neslyšel. Je to věčné hledání, pouť za svatým grálem.

Čím jste se zabýval, než jste kolem čtyřicátého roku života založil vydavatelství?

Po většinu dospělého života jsem měl něco do činění s hudbou. V osmdesátých letech jsem byl členem skupiny Fra Lippo Lippi: pět let jsem nedělal nic jiného, protože jsme měli smlouvu s velkou společností (*alba své bytší rockové skupiny nyní Rune reedituje na svém labelu, pozn.*). Když se Fra Lippo Lippi rozpadli, hrál

jsem sólově a pomáhal jiným s jejich hudebními projekty. V devadesátých letech jsem se stal zastupcem ECM v Norsku a pak už začal s Rune Grammofon. Mezi tím jsem ale taky nějaký čas učil malé děti. Ne hudbu, základní předměty.

Osud Rune se zvláště protal s vlivným ECM, mnichovským renomovaným labelem Manfreda Eichera. Nejdřív vám pomohli světovou distribuci, pak od ní ustoupili.

Byla to jejich iniciativa: když ten návrh přišel, naprosto jsem ho nečekal. Jistě, pro vydavatelství to byla jedinečná příležitost. Postupně však přišly střety. ECM vyžadovali přesný časový plán, chtěl jsem jako malý nezávislý label být pružný, pořád jsem měl zpoždění, moji tvůrci třeba změnili plány nebo jsme se společně rozhodli pro jinou verzi projektu. Nefungovalo to. Určitá teorie říká, že právě partnerství se silným distributorem zabíjí malé labely, nároky se totiž pořád zvyšují, musejí se víc a víc přizpůsobovat. Své nezávislosti si cením víc než distribuce ECM.

Svou roli nejspíš sehrálo i to, že vydáváte hudbu pro omezenou šíři publika. Víme, kolik lidí se o ni zajímá v Čechách, i když tam má marketing současné hudby dost velké meze-ry. Ale v Oslu do klubu Blå vlastně taky chodí jen určitá komunita...

Ano, ale na mezinárodní úrovni poptávka ukazuje, že to má smysl. Knihy s dvojalbumem *Money Will Ruin Everything*, se vyprodal už celý třítisícový náklad, čtyřalbumový Deathprod box na tom bude velmi brzy také tak. Mimochodem, právě on mě definitivně rozdělil s ECM. Vrátili mi jej zpátky: tohle nemůžeme posílat, formát je obtížný, byly i připomínky typu „pro malou společnost je tohle nevhodně luxusní formát“. Což je opravdu ironie – vzpomeňte si na speciální produkty ECM jako je soubor knih Jean-Luka Godarda.

Zásadní podíl na vašich titulech má designér Kim Hiorthoy, dnes už proslulý, mezinárodně žádaný autor. Vůbec se mi nepodařilo najít na něj na webu jakýkoli kontakt.

Kim má v sobě jakýsi ostych, těžko snáší publicitu. Jak už víte, nemá homepage, jeho adresu těžko vypátráte, neposkytuje rozhovory. Je velmi žádaný, téměř neumí odmítnat, je

zavalený prací. Proto mi to někdy dělá těžší – ale zatím vždycky smluvené věci dokončil, krize se odkládá. Na to, co odevzdá, hudebníci ani já nemáme bezprostřední vliv. Slyší většinou část alba, nějaké tracky, s tím pak pracuje na obalu. Má svobodu. Jen zřídka se nám stalo, že poslal design, který se hudebníkům ani mně nezamlouval a požádali jsme ho o novou verzi. Už přes rok žije v Berlíně, má tam stipendium. To, co společně děláme, provokuje určitý ohlas, i proto jsme sestavili putovní výstavní kolekci, je to asi deset nebo dvanáct rámců. Vystavili je v Londýně, Francii nebo Římě.

Nemají Supersilent silný ohlas třeba i proto, že postihují cosi jako ducha doby?

O tom jsem neuvažoval. Nemám rád moc teoretizování kolem hudby. Posledních pět nebo sedm let evidentně něco visí ve vzduchu, příznaky změny – teď mluvím o hudbě v Norsku. Jestli přicházejí změny i jinak, těžko říci. My máme silnou jazzovou tradici, čtyři norské osobnosti stály u samého počátku ECM. Mladší muzikanti z nich vycházejí, jsou však zároveň schopni reakce na ně, nechťejí znít stejně. Mnohým se podařilo překonat tenhle vliv. Vlivná je ale i dobrá akademická tradice: ukázalo se, že může být pro tvůrčí lidi silným povzbuzením. Dnes hledají možnosti i mimo jazzový žánr, ať už směrem k rocku nebo k současné kompozici. Několik dobrých akademických pracovišť a profesorů mělo extrémní vliv na to, co se dnes u nás rozpoutává.

To je evidentně jeden z rozdílů mezi Norskem a Českem.

A také mezi námi a USA. Podívejte se na jazzové časopisy jako je Down Beat, jak jsou extrémně tradiční. Akademická půda by měla být v Americe za normálních okolností nejotevřenější, je nejbližší evropskému duchu. Místo toho tam pořád zběsile podtrhují technické mistrovství jako hlavní nezbytný aspekt hudby. Neříkám, že v norské akademii vás nenaučí hrát na nástroj. Ale zkušenost mi říká, že s pokrokem, pohledem vpřed a hudbou, která zní jinak, přicházejí velmi často ti, kteří se nesoustředí na technické mistrovství. Supersilent jsou bez debaty vynikající hudebníci, ale především ukazují, co pokládají v hudbě za zajímavé. Arve (Henriksen, pozn. autora) by mohl permanentně vyhovovat nabídkám k lukrativním studiovým sessions. Místo toho si vybral pohyb vpřed, chce jít někam dál, být za méně peněz. Vždycky jsem byl skeptický k lidem, kteří jsou okázale dobří.

Jako vydavatelství máte mezinárodní renomé. Když vydáte album, řekněme Supersilent, proběhne o tom třeba zpráva v norské televizi?

Nikdy, s jedinou výjimkou. Proběhl rozhovor v ranním vysílání, to když vyšli Susanna & The Magical Orchestra.

Protože je to hezká holka a zpěvačka?

Znáte logiku televize. Nejspíš ano.

V září proběhly v Norsku parlamentní volby, po nichž pravicový střed vystřídala středová levice. Čekáte nějaké změny, které by se dotkly vaší práce a postavení muzikantů?

Ano a ne. Vláda i nadále bude nepochybně podporovat část umění a kultury, nejspíš silněji než v jiných evropských zemích. Zároveň, když se rozhlédnu, nemám pocit, že bychom byli obzvláště kulturní zemí. Umění má silnější pozice na mnoha jiných místech světa, a to i tam, kde je tolik nepodporují. V novinách je tak málo kultury, a ubývá jí. V téhle rovině bych uvítal změnu, ale volby jí asi nenapomohou. Rozpočet na kulturu je pořád dost omezený a v umění je řada oblastí, na jejichž podpoře nemají politici žádný zájem.

Co připravujete?

Jako padesátý titul katalogu jsem si vymyslel specialitu – pět desetipalcových vinylů s mimořádně zdařilými tracky napříč celým katalogem. Kim bude muset tomuhle extra titulu taky věnovat zvláštní pozornost, pomalu se na to chystáme. Hotové je album dua MoHa – je to Anders Hana, současný kytarista Jaga Jazzist, a bubeník Morten Olson, člen Ultralyd nebo N-Collective. Hrají spolu už pět nebo šest let, je jim teprve kolem dvaadvaceti let. Šli jsme do analogového studia, kde pravidelně natáčíme The Scorch Trio a Supersilent: výsledek se mi zdá vynikající. Na novém albu pracuje Susanna Wallumrød, opět s Helgem Stenem jako producentem. Měly by tam být samé coververze, mimo jiné Cohenovo *Hallelujah* nebo *Love Will Tear Us Apart*. Shining začali dělat demovnímky, na začátku roku natáčíme. Supersilent byli týden ve studiu, přinesli pět hodin hudby, čeká nás sestřih, album plánujeme na podzim. A nejspíš se pustíme do sólového alba Thomase Strømena, bubeníka z Food a dalších formací. Znáte norskou scénu, každý tu hraje s každým. Je to jedna z příčin, proč zažíváme silné časy.



GUSTAV MAHLER ICH BIN DER WELT ABHANDEN GEKOMMEN

filmová biografie Gustava Mahlera
scénář a režie: Franz Winter
hudba: Uri Caine
s užitím témat Gustava Mahlera
a Richarda Wagnera
W&W 915 003 - DVD



www.winterandwinter.com
Distribuce ZHP Production
Lublaňská 57, 120 00 Praha 2
tel., fax: 222 511 858, e-mail: zhp@arta.cz

ART's BIRTHDAY

i umění má právo slavit své jubileum

Text: Lukáš Jiříčka

Původně vtipný a zcela jistě i provokativní nápad člena hnutí Fluxus Roberta Fillioua oslavit imaginární narozeniny umění vznikl v roce 1963, aby se od té doby ustanovil 17. leden jako den porodní, den, kdy umění před nyní již 1000043 lety přišlo na svět. V rámci projektu Art's Birthday se tvůrci od roku 1987 rozhodli slavit tento svátek společně tak, že vytvoří uměleckou síť na celém světě. Samozřejmě, že tato oslava by nebyla možná bez techniky, která umožnila realizaci takto náročného projektu. Letošní oslava propojí za pomoci satelitů a rozhlasu přímé přenosy ze všech koutů světa, tudíž bude možné poslouchat v přítomném čase vstupy z jiných měst a od nám mnohdy méně známých tvůrců. Jedinečná síť v jednom dni propojí nejen Prahu, Paříž, Madrid, Vídeň, Bělehrad, ale také Tokio, Moskvu a např. Berlín v jakémsi otevřeném mediálním organismu. Živý přenos z Prahy bude zajišťován z universálního prostoru NoD, kde se od 20 hodin na jedné ploše střetne současná hudba se slovem v podání stylově velice odlišných hudebních a sonických tvůrců: bubeník Pavla Fajta, perkusistky Cecile Boiffin (interpretující skladbu Vinko Globokara), laptopistky a skladatelky Sylvie Smejkalové, flétnistky Moniky Štreitové a dále elektroniků c8400 a Michala Mariánka, radikální Skupiny c s hosty Martinem Janíčkem a Rudolfem Šmídem a projektem pro mluvené slovo Jiřího Adámka s ná-

inzerce

Michal Mariánek



zvem *Básnit báseň*. Tento tyglík žánrové pestrosti je nejspíš záhodno vidět na vlastní oči, ale je možné jej poslouchat i na stanici Vltava. Je patrné, že i z původně humorných hnutí mysli mohou vyrůst zajímavé a otevřené projekty, které více než co jiného mají potenciál odhalit heterogenitu současnosti. ■



Antologie české hudby

- vybraná díla od nejstarších dob po současnost (CD 1 - 4)
- lidová hudba Čech a Moravy (CD 5)
- česko-anglická brožura

www.musica.cz/antologie

Objednávky:

- Hudební informační středisko, Besední 3, 118 00 Praha 1, tel: 257 312 422,
e-mail: his@vol.cz

doporučená maloobchodní cena: 690,- Kč



Antologie české hudby je prvním projektem svého druhu. Přináší více než 6 hodin reprezentativních nahrávek nejvýznamnějších děl české hudební historie od nejstarších dob až po tvorbu současných skladatelů vážné hudby. Jedno z pěti CD navíc mapuje český folklór v jeho autentické podobě. Součástí publikace je výpravná dvojjazyčná brožura s populárně-vědeckým výkladem o dějinách české hudby, který napsali přední odborníci na jednotlivá období. Text brožury obsahuje odkazy na jednotlivé zvukové ukázky a doprovází jej bohatá obrazová dokumentace.



Škrtič se chystá

Text: **Pavel Klusák**

Pět novinek Uriho Cainea



Uri Caine letos vydal druhé album tria Bedrock **Shelf-Life**, reminiscenci na sedmdesátá léta a její spotřební hudbu: znamená to, že na elektrickém albu se spoustou hostů, je jako materiál místy zužitkovaná i docela hnusná hudba. Caineova úderka (trumpetista Ralph Alessi atd.) z toho vždycky překvapivě vybrusí: na počátku můžou být „cheesy“ klávesy a optimismus a la Kroky Františka Janečka, ale kapela se od toho dokáže asociativně dostat k extatickému odkletí, v němž znějí prvky soulu, funku, free a noiseu. Skoro to vypadá, že tu někdo našel hudební cestu z marasmu, který je u nás pokládán za neodvšitelný, nerekonstruovatelný, bez šance na zrušení kletby. (Nemám na mysli rekonstrukci reálného socialismu, ale setřesení následků a traumat, kterými nás dodnes svírá.) Přesto je letošní *Shelf-Life* Caineův „lesser work“, menší dílo, taková zábavička, která nás může bavit díky tomu, jak dobří muzikanti/lidi tady působí (překročí někdy U. C. velkolepou srozumitelnou originalitu svého mahlerovského projektu nebo bachovského nebe-pekla-ráje, variací na Goldbergovské variace o sedmdesáti skladbách a desítkách hostů?). Ale klidně to může být odpočinkové album před bouří: na příští rok se chystá k vydání **Othello Syndroms** s asociacemi na Shakespeara, Orsona Wellese

i Verdiho a spolupracovníky, jejichž dílčí výčet slibuje zase pohár v kulturním slalomu (černý básník a rapper Sadiq Bey, básnička Julie Patton, soulman Bunny Sigler, houslistka Joyce Hammann, saxofonista Achille Succi, trumpeták Ralph Alessi, živá d'n'b rytmička Tim Lefebvre-Zach Danziger, elektronik z oblasti soudobé kompozice Stefano Bassanese a další). Caine připravil Othella původně na objednávku La Scaly (nijak odvážný ze zjištění, že podle smluv s odbory musí v projektu hrát dvacet orchestrálních hráčů), prezentoval ho i na benátském Bienále 2003, dělal tam kurátora čtrnáctidenního hudebního programu. Studiová verze bude dozajista jiná.

Ať už je nahrávka hotová nebo ne, kočka o devíti životech Caine se nefláká. Někdy tyhle dny hraje živě s orchestrem BBC premiéru vlastní skladby. Taky mu vyšla zajímavá bokovka na Leo Records: **Closure** je trio s Benem Perowskym (bicí, hrává s Cainem), leadrem a autorem všech témat je Mark O'Leary (elektrická kytara). Album začíná sprintujícím bebopem, klavír hraje téma v unisonu s kytarou a pak vytváří akordický horizont, myslím na termín „vyposilovaná technika“ (Ivan Palacký v rozhovoru pro His Voice) a na výroky horších hlasatelů na Vltavě „a nyní něco pro příznivce jazzu“ (= nikdo jiný si neškrtně). Pak ale přijdou volné plochy a dvě kolektivní improvizace, kdy O'Leary odpaluje do širého vesmíru střely jednotlivých tónů, má sice místy frisellovský tón, ale vzniká tu docela svěbytná hudba. *Prepared* má tuhé rovné téma jako od Už jsme doma, Caine musel být rád, že uprostřed soustředěného jazzu může hrát chvíli punkově. Nikde na albu nesóluje, ale často posloucháme trio rovnocenných hlasů. Asi polovina alba stojí za zkoumání. Mark O'Leary má zřejmě dobrou pověst: letos už mu Leo Records vydali dvě tria s nesmírně zajímavým obsazením: O'Leary / Tomasz Stanko / Billy Hart – *Levitation* a O'Leary / Mat Maneri / Matthew Shipp – *Chamber Trio*. Zpátky ke Caineovi: Winter & Winter konečně vydává na DVD mytický experimentální film o Mahlerovi **Ich bin der Welt abhanden gekommen**, od kterého se odpíchlo Caineovo skvělé období (hudební producent Stefan W. ho požádal, aby živě doprovodil hudbou snímek jeho bratra režiséra Franze W., Caine se rozhodl pro volné mahlerovské inspirace s lidmi z downtownu a už to jelo). Ale sám Uri mluvil na jihlavském festivalu o dávné spolupráci s režisérem Franzem Winterem dost skepticky, přesněji řečeno očividně o ní nechtěl mluvit. Takže se asi distancuje: na aktuálním vydání

nezní žádné dávné pokusy z Knitting Factory, ale kompilace na hrávek z Caineových mahlerovských a wagnerovských alb. Pro nás může být film zajímavý i tím, že se točil mj. i v Kalištích, Jihlavě, Praze.

Jako nejzásadnější z čerstvě vydaných titulů se mi zdá reedice **Toys**, druhého Caineova alba z roku 1995. Je to pocta Herbiemu Hancockovi, ale zároveň předzvěst příštích polystylových a konceptuálních projektů. Caine jakoby říká, že Hancock má v sobě celý vesmír: chvíli nechává hrát kapelu latinský jazz (perkuse – Don Alias), *Cantaloupe Island* je free duo s klarinetem, jindy píše dechům husté harmonie z moderní klasiky, končí se nějakým zcela dekonstruovaným klezmerem... (Když byla ta deska nová, poslouchal jsem jí kus v prodejně a říkal si, že ty hnusné skrumáže zvuků snad vydávají u jMT naschvál a programově.) A je to pozdrav z blahých dob, kdy se ještě sešli u jednoho nahrávání Don Byron, Dave Douglas, Uri Caine, Gary Thomas, Josh Roseman a Dave Holland. ■



Petrohradská APozice útočí z Puškinské 10

Alexej Pljusnin **osition**

Алексей Плюснин **ОЗИЦИЯ**

Text: **Vítězslav Mikeš**

Petrohrad tradičně žije undergroundem. Ještě jako Leningrad se od počátku osmdesátých let stal líhní fenoménu, jemuž se později dostalo označení „pitěrská [rozuměj „petrohradská“] rocková vlna“. Jenomže kapely jako DDT, Akvarium nebo Aukcyon, jedny z hlavních aktérů této vlny, postupně pohltit řetězec showbyznysu. Dnes je tu na jejich „podzemních“ pozicích vystřídali hudební „hledači“ a „progresisti“, kteří nemají na různých ustláno samozřejmě nikdy. Budou pravděpodobně vždy v opozici, v Petrohradě se jim však nově naskýtá možnost být i v APozici (což se de facto nevyklučuje). Řeč bude především o iniciátorovi APozice, kytaristovi-samoukovi Alexeji Pljusninovi.

Alexej Pljusnin (1962) pochází z Petrohradu, studoval však v Moskvě na Vysoké škole radiotechnické (MIREA). Po jejím absolvování se aktivně podílel na provozování hudebního centra Gorbuška, vytvořil a vedl Moskevskou asociaci příznivců hudby, přispíval do samizdatového časopisu KontrKultUra. V Moskvě založil i amatérskou rockovou kapelu Lolita, z jejíž činnosti ve své době nejvíce zaujalo společné album s Nickem Rock'n'Rollem Moskevské prázdniny.

Po několika letech se Pljusnin vrací do Petrohradu, v Puškinské 10 (která se od této chvíle stává středobodem všech „pljusninovských“ podniků) otevírá údajně první ruský rockový obchod s názvem Nirvana a v roli lídra iniciuje vytvoření nové sestavy před časem rozpadlé skupiny RDBB (Russian Děrevjašn Blues Band). Počínaje rokem 1998 spoluorganizuje známý alternativní festival SKIF – Sergey Kuryokhin International Festival, který vznikl jako hold in memoriam kultovní postavě petrohradského undergroundu, a po léta 2001-04 působí i jako jeho umělecký šéf.

„SKIF není festival v tradičním slova smyslu, tedy podívaná, předvádění, on je

spíš performancí. Lidé na něj jdou, aby mohli být součástí skvělé atmosféry, kterou kdysi vytvářel Kurjochin, a kterou se snažíme každý rok znovuvytvářet i my. To nám dovoluje volně nakládat s repertoárem. Snažíme se zvát ty umělce, již jsou podle našeho mínění v současné době aktuální. Někteří novináři nám kupříkladu vytýkali, že tradičně zveme nikomu neznámé interprety. Žádali nás také, abychom ‘roztřídili’ naše umělce podle žánrů. Jenže to je samo sebou složitá otázka. Jednou nám nabídli čtyři kategorie: rock, jazz, klasická hudba a pop. Hned u druhého jména bylo jasné, že ho nelze zařadit do žádné z nabízených škatulek, a tak ho šoupli do popu. ‘Proč?’ ptám se. Odpověď zněla: ‘Vše, co považujeme za nejasné a nepochopitelné, řadíme k popu.’ A hned zatím následuje problém povědomosti. Je možné pokládat za známou třeba polskou skupinu SBB? Jsem přesvědčen, že ji zná u nás více lidí, než některé hrdiny současného vysílání MTV. Snažíme se zvát ty lidi, kteří mohou pomoci našim současným nebo budoucím hvězdám; našim cílem je vytvořit živné prostředí našim hudebníkům a lidem, kteří se zabývají uměním. Podle mne je to jeden z hlavních úkolů festivalu.“ (A. P.)

Postupně získávané organizační i muzikantské zkušenosti pak paralelně s vedením SKIFu ústí v Pljusninův vlastní projekt **Tvorčeskij sojuz APozicija** (Tvůrčí spolek APozice), jenž si do vínku dal „záštitu nad nekomerčním, experimentálním uměním“. Mezi hlavní body, stojící v náplni tohoto sdružení, patří mimo jiné „popularizace nových směrů v současném alternativním umění, podpora mladým experimentálním kolektivům (pomoc při pořádání jejich vystoupení apod.), vydavatelská činnost, vytváření mezinárodních koprodukcí“ a další. Jistě, na papíře to všechno možná vypadá jako pohádkově idealizovaný program politické strany, ale pár let snažení už stačilo přinést četné podnětné výsledky. Vše přitom, zdá se, plyne v duchu oné „performance“ a „kurjochinské atmosféry“, o níž se Pljusnin zmiňoval výše v souvislosti se SKIFem.

Pod křídla Tvůrčího spolku APozice spadá řada slibných dílčích, mnohdy třeba jen jednorázových projektů, v nichž se zcela pochopitelně jako „leitmotiv“ vyskytuje často jméno Alexeje Pljusnina. Začneme jeho **Orchestrem APozice**, volným seskupením, tvořeným muzikanty různých žánrů. V jeho hudbě se prolínají prvky free jazzu, (psychedelického) rocku, ambientu, zaregistrovat tu můžeme i odkazy na západoevropskou a ruskou vážnou hudbu 20. století. Sami členové charakterizují svou tvorbu jako „nový ruský primitivismus“ a spřízněnost vidí v Can, Art Ensemble of Chicago nebo Sun Ra. Tendence Orchestru nejlépe dokládají kompozice *Tajemství třetí planety*, *Alchymie* nebo *Requiem za Johna Peela*, rozsáhlé zvukové fresky, stojící na pomezí improvizace a prokomponovanosti a v lecčems upomínající na „suity“ Ganělin Tria. Přestože jsou všechna vystoupení ansámblu zaznamenávána, rozšiřují se zatím pouze v podobě CDR. Což ale k undergroundu konečkonců patří... V roce 2003 spojil Orchestr APozice síly s obdobně zaměřeným souborem Dmitrije Kachovského **TMS** (Totalitarnaja muzykalnaja sekta) a se členy Mariinského divadla. Z této kooperace vzešel úspěšný jednoaktový balet *Simon Mag*, který se dočkal uvedení v Petrohradě, Miláně,

Alexej Pljusnin



Londýně a Berlíně a hudba k němu vyšla i na oficiálním CD (Hor Music 2003). Půda Tvůrčího spolku APozice zrodila v rámci spolupráce mezi jednotlivými spřízněnými i vzdálenějšími si projekty také celou řádku zajímavých muzikantských setkání komornějšího obsazení. Sám Pljusnin vystupuje například v duetech s kytaristou Pavlem Michejevem (pod názvem DWA), bubeníkem Alexandrem Jemeljanovem nebo multiinstrumentalistou Dmitrijem Kačovským (zdařilý program *Diafragma I, II*); Michejev společně s Maximem Pozinem dali dohromady čistě improvizální dueto DaDaZu atd. Kromě toho úspěšně probíhají „APoziční“ kontakty i na neomezeném mezinárodním poli, pro Rusko vlastně jev ještě relativně donedávna spíše výjimečný. Pro nás bude zajímavé, že například v roce 2002 se v Petrohradě uskutečnilo společné vystoupení Orchestru APozice s Milanem Svobodou; konkrétně Pljusnin pak účinkoval v různých uskupeních s pleiádou zvukných jmen, mj. s basistou Michaellem Pfoetim, kytaristou Garym Lucasem (ex-Captain Beefheart and the Magic Band), saxofonistou Peterem Brötzmanem či bubeníkem Lukášem Ligetím.

Jak už bylo poznamenáno, muzikantská činnost jde ruku v ruce s organizačními aktivitami. Patří k nim jak samostatné koncerty, pořádané v petrohradských klubech, tak i větší či periodicky se opakující akce. Každý čtvrtek se v Puškinské 10 konají hudebně-filozoficko-poetické večery, na nichž se scházejí umělci z různých sfér, zní hudba, přednášejí se básně a diskutuje se na různá předem volená témata (jen namátkou z podzimní náplně: *Člověk zvíře, Kompromisy, Hudební kritika...*). V poslední době Tvůrčí spolek APozice pozvolna vystrkuje růžky i do „konkurenční“ Moskvy, kde na podzim roku 2005 ve spolupráci s dalšími institucemi připravil mezinárodní festival Dlinnyje ruki (Dlouhé ruce); v jeho rámci proběhlo také petrohradské Hudební fórum APozice s osobní účastí celebrit typu Terryho Rileyho, Marka Stewarta, akordeonistky Pauline Oliveros nebo saxofonisty Charlese Gayleho.

Závěrem bych se rád zmínil ještě o jednom projektu, který Pljusnin začal realizovat. V únoru 2005 se na www.aposition.org, domovských stránkách APozice, objevil on-line časopis **MUSART**, který se mi jeví jako kombinace HIS Voice a před časem u nás vycházejícího časopisu *Konzerva / Na hudbu*.

„Je to můj už třetí pokus dělat časopis. Poprvé jsem to zkoušel v roce 1986 v Moskvě. (...) Podomácku jsme vytiskli jeden exemplář. Jmenovalo se to Sov'OK. Pochybný název. Ale když se podívám na současnost, nevzdálil jsem se za těch 20 let příliš od své minulosti. (...) Druhý pokus přišel po deseti letech s časopisem DD, který byl k předchozímu zhruba v takovém poměru, jako Po deseti letech a Tři mušketýři; znamenitý gambit proti velikému Richelieu se proměnil v mittelspiel s průměrným Mazarinem. Ted', pohlčen ideou vytvoření infrastruktury a propracování mechanismů podpory té oblasti hudebního umění, které ať tak či onak sloužím celý svůj život, jsem se vrátil znovu k myšlence vydávat časopis jakožto jednu ze součástí dané infrastruktury a jakožto informačního zprostředkovatele, jehož úroveň by mě nenutila, abych se musel stydět sám před sebou.“ (A. P.)

Světlo internetového světa dosud spatřila dvě čísla, v nichž lze nalézt texty (překladečné, převzaté i původní) širokého žánrového i obsahového záběru, počínaje hudebně teoretickými statěmi až po zápisky hudebníků. Všem je však společné jedno – souvisí s hledáním a progresem v hudbě, potažmo v umění, přesně v souladu s tendencemi, které hlásá Tvůrčí spolek APozice.

www.aposition.org
<http://republikavega.narod.ru> ■



Orchestra APozice



Balet Simon Mag



DWA



Alexej Pljusnin a David Murray

IT WAS ROCKING!

MUSICUNLIMITED č. 19 a DAR dle Lawrence Ochse

Andrea Parkins

Text: Petr Slabý

Městečko Wels v Horních Rakousích nedaleko Linze hostilo od 11. do 13. listopadu 2005 již po devatenácté jeden z nejvýraznějších festivalů „jiné hudby“ v Evropě, tentokrát s podtitulem **The Gift**.

Všechno to začalo již v roce 1981, kdy hudební nadšenec Wolfgang Wasserbauer a jeho přátelé získali jednu místnost v objektu bývalých jatek a začali pozvolna budovat prostor pro nevšední hudební aktivity. V roce 1985 jim připadl celý dům a koncertní činnost mohla začít naplno. Pak už byl jenom krůček ke vzniku fenomenální přehlídky, která dostala název Musicunlimited.

Wolfgang na tehdejší dobu vzpomíná: „Osmdesátá léta byla v Rakousku ideální pro vznik podobných kulturních událostí. Dostali jsme podporu od města i regionu, což se naštěstí děje dodnes. Naší původní myšlenkou bylo prezentovat současnou hudbu, de facto třetí proud – tedy průnik mezi komponovanou „vážnou“ hudbou a improvizací. Zajímali jsme se pochopitelně také o newyorský downtown, fascinoval nás například Elliott Sharp. Z toho jsme při prvním ročníku vycházeli. V roce 1991 nás napadlo, že bychom celý festival mohli soustředit okolo jedné osobnosti. A tou se stal Fred Frith. Tehdy to bylo ještě pod naší kuratelou, ale pak přišla idea nabídnout každý druhý rok dramaturgii festivalu nějakému invenčnímu muzikantovi, který by si o celém programu dle možností rozhodoval sám. Tím prvním se stal v roce 1993 Peter Hollinger z Berlína, který tu vystupoval již v roce 1988 s kapelou Slawterhaus (společně s Jonem Rosem, Dietmarem Diesnerem a Johannešem Bauerem), kterou považují za jednu z nejlepších improvizčních kapel vůbec.“

Zbývá jen dodat, že Fred Frith si vzal do svého speciálního welského projektu mimo svého letitého spoluhráče Tima Hodgkinsona také Pavla Fajtu. Peter Hollinger zase hojně využil „služeb“ svého spoluhráče Jona Rose, který se stal kurátorem festivalu s podtitulem Techno mit Störungen (Techno s poruchami) v roce 1995. Rok 1997 pak zaštiťovala Zeena Parkins a o dva roky později se koncepce ujal Yoshihide Otomo. Podzim 2001 nesl příznačný podtitul The Ex Factor, neboť hlavní atrakcí zde byly nejrůznější projekty holandské „post-punkové“ úderky The Ex, která zde slavila své dvacetiny, v jejichž rámci vystoupila bubenice Katherina Ex také v duu s Ivou Bittovou. Jako kurátor devatenáctého ročníku byl tentokrát zvolen Larry Ochs. Není divu. Ten stál již u zrodu festivalu s formací Room (spolu s Williamem Winantem a Chrisem Brownem) a v roce 1991 se sem vrátil i se svým kmenovým souborem Rova Saxophone Quartet. O svých zkušenostech

s organizací podobných projektů Larry říká: „V říjnu 2002 v rámci oslav 25. sezóny Rova Saxophone Quartet jsme v San Franciscu vytvořili „bigband“ kvůli provedení skladby Ascencion od Johna Coltranea. Kromě hráčů ze západního pobřeží jsme pozvali Satoko Fujii a jejího manžela Natsukiho Tamuru z Japonska. Tehdy tam hrála i houslistka Carla Kihlstedt a mě napadlo, že by si v druhé části programu mohla zahrát se Satoko. Nikdy předtím se neviděly, ale dopadlo to úžasně. Ve chvíli, kdy mi Wolfgang zčista-jasna zavola, že bych měl dělat kurátora ve Welsu, tak ony dvě mě napadly jako první. Jako středobod jsem zvolil Ascencion a od toho se to začalo odvíjet. Musel jsem vybrat muzikanty, kteří by mohli hrát i v jiných kombinacích a nejezdili by jen na jediný večer kvůli krátkému sólu. Připomíná mi to skládání puzzle. Nebo bych to přirovnal k pokeru. Taková kombinatorika. Například jsem věděl, že je zásadní získat Carlu Kihlstedt a Bena Goldberga. A oni zrovna byli na turné s Tin Hat Trio. Byli jediní, kteří tam hráli přes agenta. Jinak je důležité vyřadit agenty, kteří spolknou spoustu peněz. Jednoznačně jsem ale potřeboval také kytaristu Nelse Clinea, ten je nutnou součástí Ascencion, skvěle vyškolený coltraneista. Je to moje kotva, jistota v zádech.“

Ohledně srovnání s jinými světovými festivaly tohoto druhu Larry říká: „Mám rád Jazz and Blues festival ve Vancouveru. Tamější dramaturg miluje improvizovanou hudbu a pořádá tam i outdoorové hraní na obrovském náměstí, kde se sejde skvělé publikum. Nikdy tam nejsou ti tradiční jazzmani, které zajímají jenom prachy, ale skuteční free muzikanti. Pochopitelně naprostou jedničkou je Victoriaville, ale mezi námi – je to „terrible fucking place in the middle of nowhere“. Musíš si tam vzít vlastní jídlo...no prostě děsný místo. Ale na druhou stranu je tam vždycky naprosto dokonalý program. Hrát tam je sen každého muzikanta. A pak obdivuji všechny tři festivaly tohoto typu v Rakousku nebo Jazz á Mullhouse ve Francii.“

Jak tedy viděl svou úlohu Larry Ochs na loňském Musicunlimited? Jeho koncepce byla jasná. Vytvořit skládanku, kde by každý kousek perfektně zapadal do daného schématu, a přitom dát šanci naprosto spontánním vystoupením. Jeho krédo před festivalem bylo: „It should be rocking!“ A bylo to přesně tak. Atmosféra ve Welsu byla až přízračná. Muzikanti povětšinou (pokud je nevázaly povinnosti jinde) zůstávali, aby mohli shlédnout své kolegy v akci. A těch zhruba tři sta „obyčejných“ diváků si to opravdu užívalo. Dokonalá výtvarná koncepce, skvělý zvuk a hlavně pocit úžasné souzřetelnosti všech zúčastněných.

Ale rozhríme oponu. O bombastické intro se postarala nadnárodní formace Frank Gratkowski Doppelquartett, která svým filigránským humorem i muzikantskou hyperprofesionalitou jednoznačně determinovala veškeré příští dění. Zdvojené nástroje se opravdu nedublovaly, ale vytvářely naopak skvostné mikro i makro struktury plné bohatých poryvů a hudebních špiček. Neskonalý obdiv si zasloužili především bubeníci Gerry Hemingway a Michael Vatcher (toho jsme měli možnost si vychutnat v Praze v poslední době například s 4 Walls). Ale v tomto oktetu prostě funguje vše a není důležité, kdo právě hraje sólo, ale jak do sebe všechny ty kostičky zapadají. John Schott je bezesporu vynikající kytarista, což dokázal i na nahrávkách Johna Zorna, ale vystoupení jeho Typical Orchestra poněkud utrpělo jeho přílišnou žoviálností a pseudopolitickými agitkami. Na druhou stranu se zde poprvé představil zastupující (Devin Hoff byl žel v karanténě) kontrabasis-ta Trevor Dunn, který byl vedle Larryho Ochse zcela dominující postavou celého festivalu.

Naprostou senzací bylo vystoupení japonské klavíristky Satoko Fujii a americké houslistky Carly Kihlstedt, které se poprvé setkaly při příležitosti oslav



Frank Gratkowski Doppelquartet



Nels Cline

pětidvacátého výročí Rova Saxophone Quartet. Na pódiu se tak viděly po dvou letech, ale jejich dokonalá souhra a spřízněnost duší byly zcela fascinující a bylo těžko uvěřit, že to vše je čirá improvizace. Klenba jejich ne-kompozic totiž měla v sobě cosi nadpozemského a vůbec neoscilovala v krajinách jakýchsi hokusů-pokusů, ale byla výsostně romantická bez pachuti sladkobolnosti.

Také japonská zpěvačka Tenko se se svými francouzskými kolegy z kapely Etage 34 setkala na jednom pódiu po téměř třech letech. Jejich záliba v opravdu mystickém noise-coru se ovšem nesla ve smyslu zálučných hudebních eskapád, které působily zcela celistvým, byť pozitivně rozervaným dojmem. Tenko je schopna na pódiu uhranout posluchače i ve chvílích, kdy nezpívá, ale čistě existuje. Je to bytost, která v sobě koncentruje jakýsi vnitřní řád a zároveň absolutní nespoutanost. Etage 34 jsou pro ni bezesporu adekvátními spoluhráči, protože jsou naladěni na stejnou vlnu a noří se do svých zvukových paraexhibic s naprostou upřímností a bez okázalých gest.

Pokud Larry Ochs zvěstoval, že to bude „rocking“, pak měl zajisté na mysli i Trevor Dunn's Trio Convulsant, které odpálilo sobotní večer. Dunn má zkušenosti z kapel typu Mr. Bungle, ale ve svém prvním vlastním projektu je přímočařejší. To ovšem znamená, že má větší prostor vyjádření sama sebe v tom nejlepší slova smyslu. Neutápí se v postmoderních hrátkách, ale jde přímo na dřevě věci. V jeho kapele mu sekunduje kytaristka Mary Halvorson, která působí jako strnulá středoškolská myška, ale její úderná hra tvrdí muziku. Kapitoulou samou pro sebe je mladický „frajírek“ Ches Smith, jehož schopnost ovládat bicí nástroje musí být dána přímo od Boha. Mimochodem se měl představit na odpoledním koncertu v duu Good For Cows, které ovšem díky nemoci Davina Hoffa briskně změnil na příležitostné trio, kde si zahrál s Mary a svým hudebním guru Nelsem Clinem.

Po výbušném triu nastalo opět vítané zklidnění v podobě violistky Charlotte Hug a její laptopové kolegyně Chantale Laplante. Éterická Charlotte ovládá svůj nástroj celým tělem a vysílá do prostoru neskutečné vibrace. Chantale ji naopak vytváří jakousi zpětnou vazbu. Není to jen spojení živého a neživě-

ho nástroje, ale symbióza dvou odlišných světů, které se protínají v neko-nečných přímočarách.

Di Terra Trio, v němž působí i bubeník z italského avantgardního seskupení Ossatura Fabrizio Spera, bylo naopak zakořeněno ve vodách poměrně tradičního moderního jazzu. Někde jinde by mohlo působit velmi sugestivně, ale v rámci dané konkurence to byl přece jen tak trochu standard. Největší atrakcí sobotního večera se tak bezesporu stal Orkestrova s vskutku hvězdným obsazením, kde vedle saxofonových mágů exceloval klavírista Chris Brown, hráčka na akordeon a elektroniku Andrea Parkins, trumpetista Natsuki Tamura či již výše zmiňovaný Nels Cline, který dodával celému projektu patřičně rockový říz. Coltraneův Ascencion je skladba, která dává interpretům neskutečné možnosti a může být pokaždé jiná. Původně vyšla v roce 1965, ale stále zůstává naprosto otevřená novým pohledům. Orkestrova ji ostatně nahráli v různých konstelacích již dvakrát, ale i tentokrát otevřeli nové možnosti daného tématu.

Nedělní představení byla již plně pod taktovkou Larryho Ochse. Nádhernou perličkou bylo již odpolední vystoupení Rova Saxophone Quartet, který je opravdu potřeba vidět naživo, neboť jejich mimické vzkazy se prostě na chladný nosič nevejdou. Kvartet Ochs – Tamura – Brown a perkusista Le Quan Ninh pak byl otevřením večerního soaré. Skvělou ukázkou spojení živého nástroje a elektroniky pak bylo vystoupení analogového syntetika Thomase Lehna a kytaristy Jean-Marca Montery. Trio Barry Guy (kontrabas), Agustí Fernández (klavír) a Paul Lytton (perkuse) navodilo krásně zádušnou náladu, která se posléze výborně hodila pro závěrečnou smrť jiného tria v sestavení Nels Cline – Andrea Parkins – Tom Rainey (ale o tom blíží až v recenzi na jejich CD v tomto čísle).

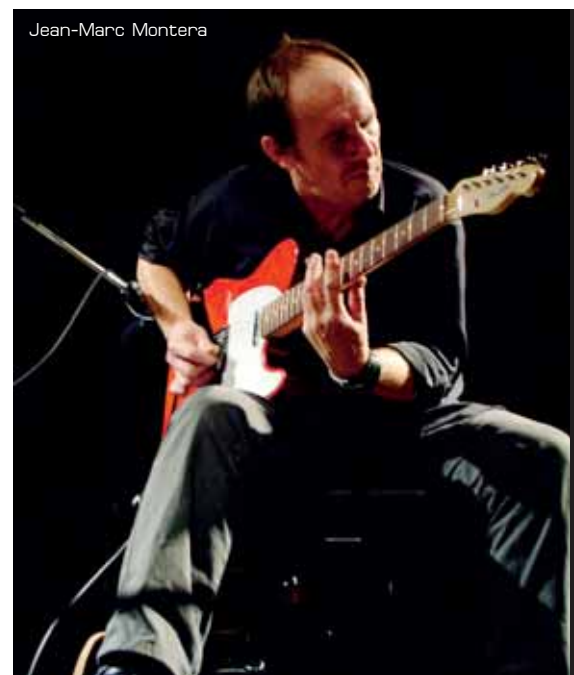
Suma sumárum: Geniální dramaturgie, úžasná atmosféra, skvělé zázemí (možnost spát zadarmo ve spacáku v přilehlé budově), dokonalý zvuk (naprosto neuvěřitelný kvůli tak širokému spektru jednotlivých vystoupení) a vůbec všechno funguje, což mi připadá na takovou megaakci až neuvěřitelné ■



Tenko



Charlotte Hug



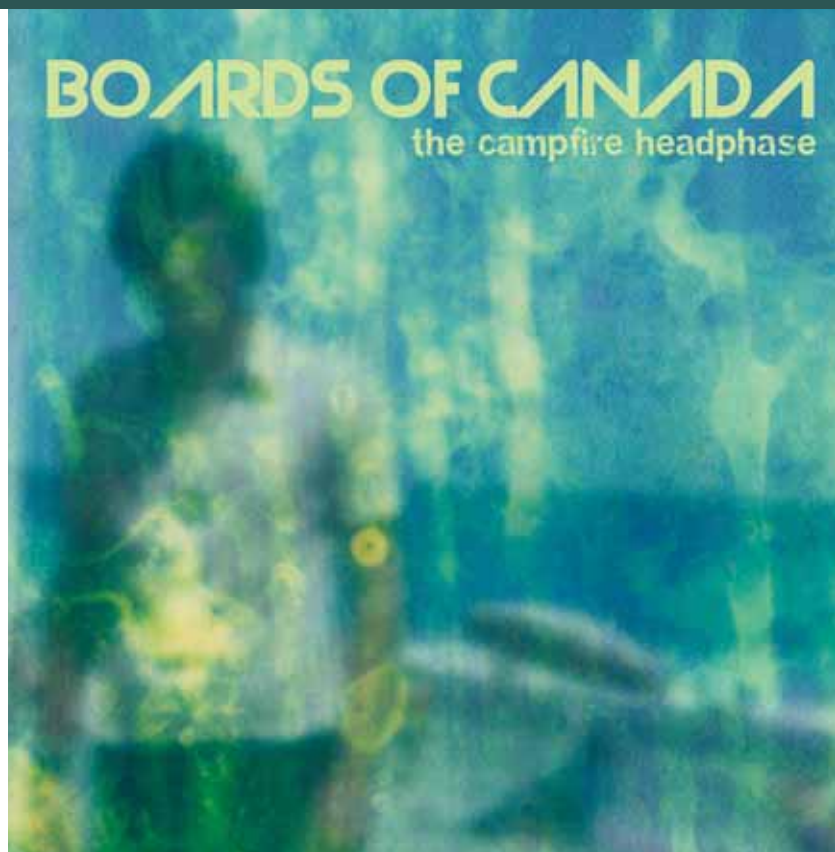
Jean-Marc Montero

Anti-Tech

Staře znějící Boards of Canada

Nad úchvatně vybroušenou jasností zvukových sinusoid, clicks a dokonalých tónů se stahují mračna. Díky digitální technice již hudba nemůže být průzračnější a více hi-fi. Je tudíž odsouzena k věčné bezchybnosti bez nároku na klopýtnutí? Ne tak docela.

Přehnaná čistota působí nepřírozně, uměle, chladně, nelidsky. K dokonalosti si neumíme vybudovat pevnější citový vztah, protože nás, jak známo, vábí přirozenost, jež se vyznačuje drobnými vadami a nedostatky. To v nich spočívá jedinečnost. Tyto principy se s nástupem digitálních technologií a s nimi spojenou záplavou klonovaných elektronických postupů a bezchybných zvuků projeví i v hudební sféře a po naplnění kádě nutně vyprovokovaly protivlnu. Vedle průhledných pokusů o umělý šum nebo napodobenin praskání vinylů do počítačové tvorby nejprve vtrhli softwaroví narušitelé struktur v podobě glitches (poruch či zvukových virů, populárních zejména v oblasti laptopových max/msp kompozic), ty ovšem sice učinily přítrž bezvadnému toku, ale nedodaly ono potřebné teplo. Nutně proto nastala další fáze, jakási anti-technologická etapa, která perfektní kybernetické chudince uštěďuje hlubší rány. Do elektronické hudby se nyní houfně navrací oživující akustické prvky (viz indietronica scéna nebo fenneszovské akusticko-laptopové dialogy) a s výjimkou hrstky puristů je nucena akceptovat všelijakou zvukovou špínu a lidsky nedokonalou chamraď. Tento trend má i své extrémnější polohy. Přestože digitální technologie v současnosti vládou v podstatě všem hudebním nahrávkám (ne-li přímo jako zdroj zvuku, pak určitě alespoň v průběhu nahrávání, masteringu atd.), existuje pár tvrdohlavců, kteří jejich intervenci omezují na minimum anebo je k sobě jednoduše vůbec nepustí. Jako příklad tu může posloužit bostonský soubor Sunburned Hand Of The Man, na jehož monumentálních deskách (samozřejmě převažuje formát lp) vládne duch organické hippie volnosti 60. a 70. let. Dlouhé, psychedelické kusy (definované zhruba jako neo-folk improv) sestávají z lo-fi nahrávek hromadných „ohnišťových“, do značné míry improvizovaných seancí s širokým spektrem nástrojů a spoustou okolních ruchů. Nekvalitně snímané jamy, žádné studiové úpravy nebo uklízečské zásahy – dobrovolná hrubá syrovost bez výčitek. Dalším pozoruhodným zjevem v této souvislosti je jistě kalifornský umělec říkající si Ariel Pink, jehož produkci náš rozumný současník bude



zřejmě nutně považovat za vtip. Tento nesporně talentovaný autor melodicky silných písniček je zářnou ukázkou striktní domácí diy tvorby, kdy např. chybějící nástroje nahrazuje zvuky vydávanými ústy. Na značce kolem Animal Collective Paw Tracks mu již (na cd!!) vyšlo několik výběrů z jeho zaprášených kazetových hitovek, které naprosto postrádají výšky i basy a znějí jako byste je poslouchali přes kvalitní špunty do uší.

Všimněme si ale patrně ne až tak zřejmého, leč o to originálnějšího antitechnologického přístupu v podání skotských Boards Of Canada, kteří vyhlásili boj technologiím za pomoci... technologií! Je to tak, BOC, jeden z tahounů labelu Warp, který lví měrou přispěl právě k růstu syntetické hudební tvorby, se paradoxně obrací proti technice technikou. Bratři Sandisonové (ano, po letech přiznali svou společnou krev) tak činí od svých počátků a tento svůj rukopis dále prohlubují i na kytarami nasáklé novince *The Campfire Headphase*: jejich cílem je své výtvary uměle zaprášit, pokrýt falešnou letitou pavučinou a vyvolat dojem, že vznikly před několika desetiletími, avšak s tím (na rozdíl např. od zmíněných Sunburned...), že posluchači je díky použitým strukturám, rytům atd. přeci jen zřejmě, že z té doby pocházet nemohou. Jejich zastaralost je tedy veskrze moderní: „Když na našich deskách slyšíš něco, co zní jako sample ze staré desky, jedná se ve skutečnosti o prvek, který jsme zahráli my sami, pak to nasamplovali a „postařili“ pomocí různých rafinovaných studiových triků, aby to tak znělo... Zvuk nahrávek obvykle „zhoršujeme“ nahráváním na nekvalitní pásky apod. a až pak ty zvuky dále zpracováváme... Jen u beatů nám trvalo měsíce, než jsme dosáhli toho kýženého hutného suchého archivního zvuku s odkazy na staré písničky ze 70. a 80. let... Snažíme se dosáhnout maxima s minimem not, tvořit krásné ikonické melodie, které zní, jako by se musely prodírat nějakým pošmourným mrakem nebo závojem mlhy... Na téhle desce jsme měli na mysli velmi specifický zvuk, něco jako zvuk normální popové desky, která se 20 let válela někde na slunci.“ O konkrétně používaných metodách „postařování“ a špinění však mlčí, ty jsou součástí jejich výrobního tajemství. Víme jen, že k dosažení svých záměrů usilovně shromažďují haldy vybavení a pomůcek. Dobrá, mají to rádi postaru a zmítají jimi poryvy nostalgie, můžeme ale jejich počínání označit za regresí? A budeme v zájmu zvýšení přirozenosti a lidskosti hudebního projevu v budoucnu svědky i dalších snah a metod, při kterých je čím dál výkonnější výpočetní technika používána k digitálnímu mazání stop po vlastní digitalizaci? A nebylo by opravdu jednodušší se všech chipů prostě zbavit, zapomenout a v zájmu ochrany před přetechnologizací se navrátit do stádia před-technologického? ■



magazíny His Voice, Uni
a universální prostor Roxy NoD pořádají:
průběžný festival jiné hudby

stimul²

24. 2. 19.30 h Roxy NoD

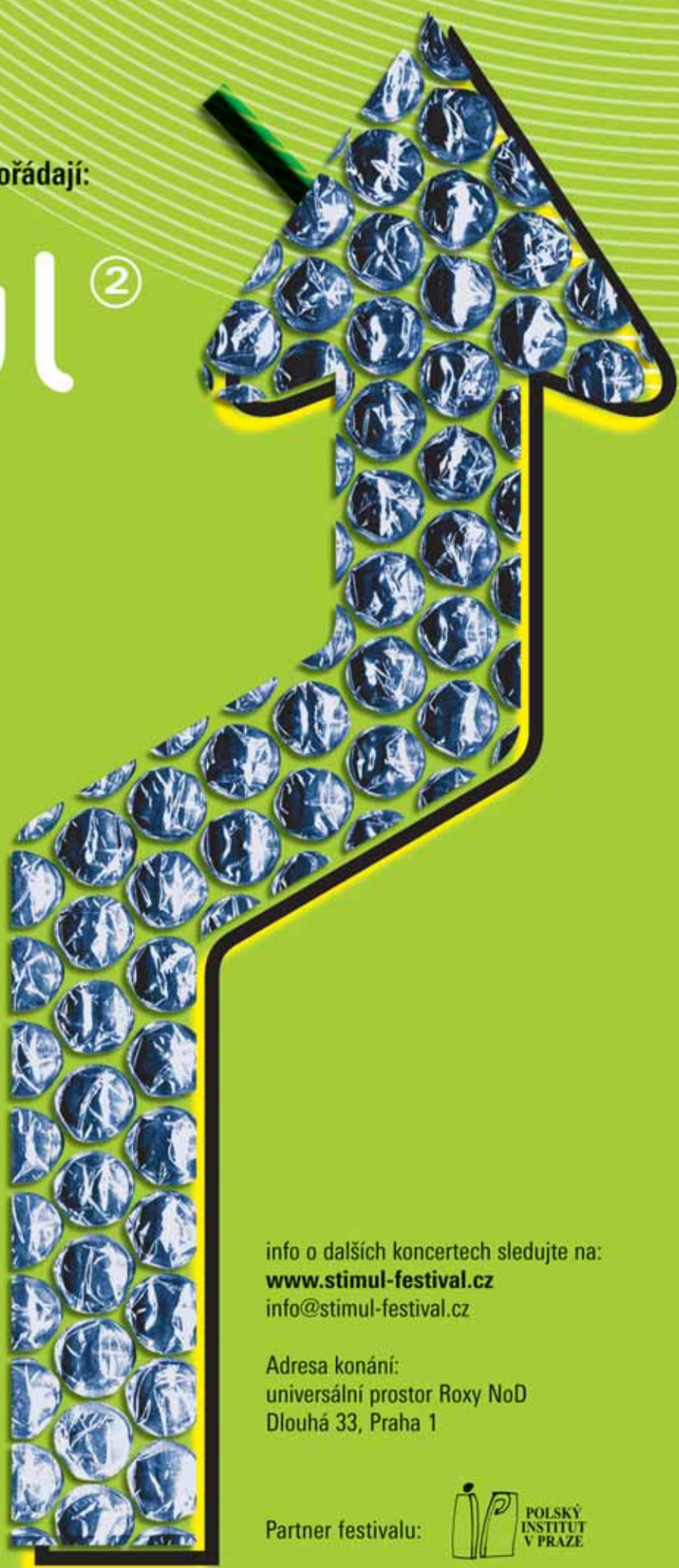
PINK FREUD (PL)

Nejsoučasnější zvuk jazzu
ve spojení s elektronikou, rockem
a improvizací

4. 3. 19.30 h Roxy NoD

COLUMN ONE (DE)

Berlínský projekt pohybující se
v prostoru mezi cut-up sound,
progresivní elektronikou, taneční
hudbou a videoartem



info o dalších koncertech sledujte na:

www.stimul-festival.cz

info@stimul-festival.cz

Adresa konání:

universální prostor Roxy NoD

Dlouhá 33, Praha 1

Partner festivalu:



Neubauten rozšiřují své pozemky

Text: Tomáš Turek



Už uplynulo bezmála šest let od chvíle, kdy éterická Erin Zhu přednesla skupině Einstürzende Neubauten (dnes v ustáleném složení: Blixa Bargeld, Alexander Hacke, N.U. Unruh, Jochen Arbeit, Rudolf Moser a naživo také Ash Wednesday) svou vizi o možné nezávislosti na stále despotičtějších labelech spuštěním webových stránek **neubauten.org**. Erin se mezitím stala webmasterem a Blixovou múzou. Myšlenka sblížit pomocí internetu kapelus jejími fanoušky, se naštěstí ukázala jako spásonosná. Po turné k albu „Silence is Sexy“ totiž EN dokonce zvažovali ukončení činnosti, přestože se ukázalo, že Jochen Arbeit ani Rudi Moser neplní jen funkci „náhradníků“ po dezertujících FM Einheitovi a Marku Chungovi (který je dnes paradoxně jednou z nejvyšších hlav společnosti Sony).

Z první fáze lehce kontroverzního projektu vzešlo v roce 2004 cestováním a kompresory poháněnými vzduchem provoněné „Perpetuum Mobile“ a také první album jen pro supportery. Ve druhém případě však jakoby šlo o odvar nahrávky vydané pro širokou veřejnost. Pověštinou jen jemně odlišné verze skladeb z veřejné desky a pouhé tři zcela jiné písně (byť velmi zdařilé), byly nakonec příčinou neobnovení subskripce mnohých supporterů pro druhou fázi. Jiní si stěžovali na přílišnou intimitu, kterou jim neubauten.org poskytl. Jakoby jim rozplynuli se odér tajuplnosti nad vznikem „neubauteních“ kompozic chyběl k vychutnání si konečného díla. To jsou ale předloňské sněhy. Středobodem druhé fáze se stal koncertní happening „Grundstueck“ (Poze-mek) uspořádaný třetího a čtvrtého listopadu 2004 ve vybydleném a k demolici nachystaném Paláci republiky v Berlíně. Prostory bývalého parlamentu DDR ohlodaané na pouhý beton a narezlý kovposkytly Neubauten ojedinělou příležitost zasadit své sofistikované zvukové hrátky do nových kontextů.

Z prvního večera, uspořádaného pouze pro supporters, pak EN nabídli svým „podporovatelům“ DVD, jako doplněk chystaného alba. (Z druhého, na regulérním pódiu odehraného, a na poměry Neubauten tradičního představení, pak může široké publikum očekávat videozáznam začátkem tohoto roku.) V mnoha ohledech zajímavější první koncert, a tedy i supporterské DVD, nabízí pohled na kapelu tak, jak ji znali její příznivci v počátcích. Na promrzlých panelech a obklopeni na dosah ruky rozestoupenými fanoušky, předvedli Neubauten pár starších a několik zcela nových, mnohdy ještě nedokončených, kusů. Ze stejných končin, odkud pochází deset let stará romantika „Stella Maris“, vzešel o poznání emotivnější *Nagorny Karabach*. Skladba vzniknuvší z Blixovy obsese v ráčkování vyslovování této azerbajdžánské enklávy, a v jen tušené konotaci odkazující ke slavné *Armenii*, naplno ukazuje kolik si toho BB z Caveových Bad Seeds odnesl. Bohužel skladba je zde zachycena ještě jako textařský polotovár a na samotné album se nakonec nedostala. *Was ist ist* se za pomoci secvičeného sboru publika zase proměnila v impozantní hymnu. Přesto koncertu, respektive filmu, dominuje především nový materiál. Mezihrá *Palast der Republik*, ve které kapela využívá nazvučené kovové zábradlí a konstrukce spolu se „štěkajícím“ sborem ústí ve skladbu *Grundstück*, která je vzápětí zastíněna hlavním bodem programu. Jedná se o tzv. *Grosses Grundstueck*. Okolo půl hodiny trávající pásmo prolínajících se kompozic nabízí amalgám toho, co si EN za dobu své existence z návštěv

všemožných sonických krajín odnesli. Hacke zde navztekane udává pětidobý rytmus na kanystr, Moser rozeznívá nazvučenou pneumatiku a sbor do rytmu vykřikuje mantru „Wann!“. Blixa ležerně preluduje u piana nebo mumlá či vykřikuje nedokončené texty: „*Přišli jsme, abychom posbírali dárky...*“.

Následují rytmické erupce ve *Vox Populi* pak nepřipravenému posluchači nemilosrdně krátí život. *November*, závěrečná část velkého „Grundstuecku“, sice může po předchozích výronech vyzníti jako uvolňující outro, ve skutečnosti však představuje silnou skladbu samu o sobě. O kompletní textovou složku bohatší verze na albu, nakonec taktéž nazvané *Grundstueck*, je pak gradujícím nárežem hodným těch v tvorbě EN, nejpůsobivějších. Zopakování ústředního motivu celého *Grundstuecku* v *Reprise (50 Tables)*, zachycuje všechny přichodící demolující všemožnými paličkami padesát N.U. Unruhem speciálně nachystaných „bicích stolů“. Můžeme tu spatřit Neubauten v asi vůbec nejužší interakci se svými fanoušky. Snadno čitelná spokojenost na obou stranách vyústila v těžko popsatelný jam částečně vysvětlující motto: „*Vysvlékneme civilizaci ze své kultury, takže nakonec zůstane jen hnutí tribálního bubnování.*“ Zpracování DVD disku nabízí mimo jiné při každém spuštění filmu jiný, několikaminutový, pohled na práci EN v Bunkeru (tedy domovském studiu).

Samotné album, vystavěné taktéž okolo půlhodinového *Grundstuecku* je po shlédnutí filmu jakousi rozšířenou a kompaktnější hudební verzí téhož. Uvozuje skladba *Good Morning Everybody*, kterou jste mohli v rozpracované verzi, tzv. *Rampe*, slyšet i během pražského koncertu v roce 2004, kdy pomáhala znovu „nabít“ kompresory vyprázdněné po *Ich Gehe Jetz*, nejprve evokuje variaci na *Perpetuum Mobile*. Naštěstí se ale dojem v průběhu vytratí a jediné sáhnutí po osvědčených principech se ozve v přepracované verzi 23 let staré, a na Blixově rozličnými substancemi vyhoněném tepu založené *Neun Arme*. Ta se taktéž během koncertování přetavila v natolik rozdílný tvar, že ji Neubauten uznali za vhodné nahrát znovu. *Wo sind meine Schuhe*, tedy skladba, která byla u supporters během webcastů z Bunkeru jednou z nejoblíbenějších, naplno poodhaluje Blixovu zálibu v repetitivních slovních motivech. Bohužel však nenabízí nic převratného. Zato melancholicky zasněná *Tagelang Weiss* s až ambientními plochami částečně rozkrývá pro EN nové končiny. Ne však zase tak úplně neprobádané, vezmeme-li v úvahu práce „na zakázku“ pro film či divadlo, které členové EN s oblibou přijímají.

Jako kdyby se dnes Neubauten ve své tvorbě vydávali dvěma naprosto rozdílnými směry. V prvním znovu objevují krásu vulkanického hlučení, které je však o poznání přesněji zacílené, a v tom druhém prohlubují svůj zájem o ztišené až meditativní polohy. Druhé supporterské album dokazuje, že zdánlivě nespojitelné může přirozeně koexistovat a naopak vzájemně umocňovat svou sílu. Kapela také nedávno spustila svůj projekt *Musterhaus*, který jí umožňuje vydávat nahrávky vsutku experimentální a mnohdy na hranici poslouchatelnosti. Zatím z této série během půl roku vydali dva disky: *Anarchitektur* a *Unglaublicher Lärm*. Třetí fáze neubauten.org, která by měla odstartovat letos v únoru, má povít regulérní album pro veřejnost. Einstürzende Neubauten ale pro své supporters samozřejmě slibují další, nový přesah. ■

Mistři deadlinů

Text: Jan Vávra

Datum a čas: 30. listopadu, za pět minut půlnoc. Místo: hlavní pošta v Jindřišské ulici. Jediná non-stop v republice. Za chvíli prosedivělý stařík z ochranky zaklapne zdobená ocelová vrata. A bude po všem. Vypadá to jako obyčejná fronta na poště. Všichni čekající mají velké napěchované obálky a nervózně si podupávají. Bude po všem, hlavně ať tam dá úřednice razítko s dnešním datem! Ne, dnes se nepodává daňové přiznání, je pouze uzávěrka grantu na Ministerstvo kultury.

Jsou dny, kdy je kulturní obec schopna se sejít pohromadě. Třeba v případě demonstrace za jedno procento ze státního rozpočtu pro kulturu. Častěji a ve větším počtu se ale setkává před půlnocí na poště v Jindřišské. A to ve dnech, kdy republiku obchází strašidlo uzávěrky nejrůznějších grantových žádostí. To samo o sobě stvrzuje fakt, že dnešní kultura má do nezávislosti daleko. Závislost na různých druzích financování z veřejných rozpočtů a bití se o malé objemy dotací mezi sebou, to je kulturní reality show našich dní. Co ale předchází tomu, než se grant objeví v rukou komise, která rozhodne o tom, zda je ta či ona kulturní akce hodna státní podpory?

Dejte mi vcerejší razítko!

Vyplnění grantu je strastiplná věc. Chce to především nervy a poctivě vyplnit každou kolonku ve formulářích. Neodbyť grant po formální a vizuální stránce. Vyplnit ho jednoduše a srozumitelně. Tolik teorie. V praxi je psaní grantů ještě složitější a nervově žadatele značně vyčerpá. Hlavně abych nic nezapomněl! Žádný podpis, přílohu ani doklad o registraci. Nudná úřednická práce končí ve chvíli, kdy pro samou puntičkářskou přesnost a snahu vecpat do grantu všechny své dobré úmysly zjistíte, že čas se nachýlil a blíží se půlnoc. V ten moment přichází na řadu spásná poštovní instituce, která je k dispozici čtyřadvacet hodin denně. Tvoří se fronta a o všem rozhoduje razítko. Samozřejmě to dnešní.

Traduji se historky, že dva významní představitelé české soudobé hudby si tak dlouho ze slušnosti dávali před okénkem přednost, až jeden z nich dostal razítko, které nechtěl. A jindy prý na zmíněné poště viděli, jak umělci obměkli i srdce poštovní úřednice a třebaže bylo pár minut po půlnoci, štemplem z minulého dne je zachránila. Co se ale na poště v den, který opřádá tolik mýtů děje doopravdy?

Mistr deadlinu poprvé

His Voice tedy vyrazil do terénu a měl připravený trumf v rukávu. 30. listopadu večer jsme rozbili stan před hlavní poštou a pozorovali jsme osoby s velkými obálkami. Začala se tvořit fronta a lidmi z kultury se to jen hemžilo. Jak se ručička blížila půlnoci, nervozita stoupala. Každý si pod paží třímal své naděje a mlčel. Tým His Voice schovával pod paží však něco jiného než zašlepenou obálku s grantovou žádostí. Byl to certifikát „**Mistr deadlinu 2005**“ - titul pro toho, kdo podá žádost na poště jako poslední. Těmi šťastlivci se nakonec stali zástupci občanského sdružení **Roxy Ensemble** Radim Kresta a Klára Šedivá. Pokud by s žádostí o grant uspěli, rádi by v klubu Roxy realizovali sérii vážnohudebních orchestrálních koncertů. Šéfredaktor Matěj Kratochvíl jim slavnostně pogrataloval a předal certifikát na roční předplatné His Voice. Pravda, výherci byli poněkud zmatení. Netušili totiž, že se stali průkopníky prvního adrenalinového sportu v dějinách kultury a umění. Stojí to za ty nervy? Kdo podá grant jako poslední v roce 2006? His Voice bude opět u toho až z příští kanceláři vyrazí noví mistři deadlinů.

Užitečné odkazy:

www.neziskovky.cz – databáze fondů, ze kterých je možné čerpat granty
www.mkcr.cz – Ministerstvo kultury ČR
www.proculture.cz – stránky věnující se grantovým aktivitám a tématům z kulturní oblasti
www.institutumeni.cz – informace a novinky o možnostech grantů z EU



Malý a užitečný slovníček

Grant:

Nejběžnější forma finanční podpory uměleckých (a tedy i hudebních) projektů (festivaly, koncerty, výstavy, představení, časopisy apod.) především z veřejných zdrojů. Těmi jsou nejčastěji státní rozpočet (Ministerstvo kultury), krajské a městské rozpočty, nadace apod. Na granty je vypisováno příslušné grantové řízení, kdy příslušná grantová komise ve výběrovém řízení rozhodne, kdo z více uchazečů a v jaké výši získá podporu pro svůj projekt.

Deadline:

Uzávěrka, poslední termín, nejzazší časová hranice pro podání grantové žádosti. Grant lze podat osobně v podatelně či zaslat poštou (platí datum poštovního razítka).

MISTR DEADLINU 2005

– Roxy Ensemble, o.s. o sobě

Kdo jsme a kam jdeme:

Jsme nově vzniklým komorním souborem složeným z mladých muzikantů, absolventů nebo současných studentů pražské HAMU, našimi členy jsou však i absolventi prestižních škol v zahraničí. Rádi bychom na naší klasické hudební scéně trochu „rozvířili vodu“ způsobem prezentace vážné hudby, který z titulu a tradice našich tradičních zavedených orchestrů a komorních souborů není příliš možný.



Pokolikáté podáváme žádost o grant:

Žádost o grant na Ministerstvo kultury podáváme poprvé, takže jsme si na něm dali patřičně záležet. Projevilo se to mimo jiné i v tom, že jsme byli takto hned na začátku naší činnosti oceněni titulem „Mistr deadlinu“. Je to takový hřejivý pocit zadostiučinění. Vždyť stát se mistrem, to se většinou podaří někomu v potu tváře až po několikaletém snažení!

Čeho se žádost o grant týká:

Žádost se týká především projektu na cyklus koncertů v klubu Roxy, které by měly přiblížit hudbu, kterou provozujeme a máme rádi, i mladým lidem, jenž nejsou příliš zvyklí se pohybovat na poli umělé hudby. Chceme, aby byly naše koncerty moderované a méně formální než je tomu například u ostatních „klasických“ souborů v jiných koncertních prostorách. Do projektu chceme zapojit i mladé talentované skladatele, mimo jiné i ty, o nichž se píše v His Voice.

Jak si ceníme titulu Mistr deadlinu 2005:

Je to to nejlepší, co nás mohlo v tomto předvánočním čase potkat. Naš diplom bude na vánočním stromečku zastávat to nejčestnější místo mezi perníkovým pečivem, křišťálovými koulemi a jinými rodinnými památkami.

Pokusíme se titul získat v příštím roce?

Budeme se o to snažit seč nám síly budou stačit. Jen doufáme, že nás nikdo nepředběhne, tedy vlastně, že nás předběhnou všichni. ■

Breakcore – rozverní teroristé

Text: Karel Veselý

Co je to breakcore?

Pokus č. 1

- je vřící kotel odpadků z jiných hudebních stylů.
- je všechno, co chceš, aby byl
- není jako hudba, spíš jako zelenina
- epileptické opice na drogách tancující po bicích
- jako mlátit se bez přestávky do hlavy...ale příjemně
- jako lézt po žebříku, který nemá špruše
- nacistické pořadové cvičení

(Odpovědi na otázku z diskusní skupiny serveru Soulseek
<http://membres.lycos.fr/resetparams/soulseek/wtf.html>)

Pokus č.2

Breakcore je odnož elektronické taneční hudby, která se vyžívá v extrémně zrychlených rytmických přechodech (breakbeatech) a jejich nepředvídatelných kombinacích. Obsahuje provokativní odkazy k ostatním hudebním stylům, avšak distorzuje je s punkovou vervou k nepoznání. Všechno to dělá tak levně jak to jen jde a s maximálním smyslem pro humor či ironii. Všechny tyto poznatky by mohly

vést k poznámce, že breakcore je nejsvobodnější hudební styl. Další zkoumání by patrně prozradilo, že breakcore vlastně ani není hudební styl, nýbrž strategie hudební perverze.

Zlí příbuzní

„Představte si smrtelný roj syntezátorů, kteří hučí jako bombardéry na Drážďany, představte si sbíječku, která buší stejně intenzivně jako srdce předávkované adrenalinem a steroidy. To je gabba, ultrarychlá, superagresivní forma techna“. Tak popisuje hudební publicista Simon Reynolds ve své knize *Generation Ecstasy* hudební styl gabba. Předchůdce dnešního breakbeatu je spojený s klubovou scénou v holandském Rotterdamu na začátku 90. let. Nové „zrychlující“ drogy jako speed potřebují novou rychlou muziku a producenti jako Mescalinum United nebo Rotterdam Terror Corps mají řešení - filtrovaný rytmus ze syntezátoru Roland 909, zrychlený až na 180 až 250 beatů za minutu. Znovu Reynolds: „V gabbě každý nástroj funguje jako rytmický element, přesto rytmus sám je primitivní.“ Gabba (či gabber) se z Holandska během léta 1992 rozšířila i do zbytku Evropy. Militantní, agresivní hudba, čerpající z estetiky počítačových her a drogových raušů se brzy stala synonymem pro neofašistickou hudbu. Omyl pravděpodobně pochází z toho, že návštěvníci rotterdamských gabberhouses byli hlavně zpočátku holohlaví fotbaloví fanoušci. V Německu brzy obrousili agresivní hrany a stvořili sice stejně rychlé, ale podstatně méně radikální happy hardcore.

V Evropě v té době vrcholila raveová horečka, jejíhož komerčního potenciálu si začaly všimnout i nahrávací firmy. Jako reakce na komodifikaci scény se začalo prosazovat hardcore (nebo ardcore), které objevilo sílu výbušných breakbeatů. V letech 1993 a 1994 v Kolíně a Berlíně začíná djský tým Bass Terror Crew hrát breakbeatové raveové desky na rychlost 45 místo zamýšlených 33. Ve stejné době DJ Tanith organizuje první večírky, jejichž letáky obsahují už slovo breakcore. Labely jako frankfurtský Planet Core Production (The Mover), Riot Beats nebo berlínský Force Inc. začínají vydávat první vinyls s nálepkou breakcore – zrychlené kadence breakbeatů. První vlna breakcore zažívá největší boom v polovině 90. let. Pod nálepkou digital hardcore ho provozuje berlínský gigant Alec Empire, šéf kapely Atari Teenage Riot a labelu Digital Hardcore Recordings. Míchali zrychlené breakbeaty s heavy metalovými riffy a nekompromisním politickým postojem.

Kromě gabby je dalším důležitým zdrojem dnešního breakcore také jungle. Taneční hudba vycházející z jamajského dancehallu využívá technologických možností práce s rytmem. Jeho zjednodušená forma drum'n bass se vyvinula v jednu z největších tanečních scén. Ragga jungle, které vrací breakbeaty zpět k odkazu reggae, je dodnes silnou undergroundovou scénou. V době, kdy drum'n bass začal přitrzovat (1996), hraje v jeho rámci důležitou roli hardcore scéna - industriální drum'n bass (Panacea). V roce 1997 se objevuje druhá vlna breakcore. Přichází s nástupem labelů jako Ambush (Noise Creator, DJ Scud), Amputate, Zhark (Hecate, Kareem) nebo Praxis (Heist). Vznikla distribuční síť pro breakcoreové nahrávky a kvetly ilegální večírky a festivaly v otevřeném prostoru. Tato renesance rave kultury, ke které se připojila už i Amerika, byla

Venetian Snare



ovšem ukončena snahou politického establishmentu zastavit sílící a nezvladatelnou mladou kulturu. Zesílená represe proti ilegálním tanečním večírkům přesunula breakcore zpět do ložnic hudebníků, kde dál mutoval.

Ironie bez skrupulí

V novém tisíciletí převzali taktiky breakcoreových hudebníků staré školy příslušníci experimentální elektronické scény, kteří v extremizaci svých postupů našli lék na krizi taneční hudby. K hyperkinetickým breakbeatům se přihlásili hudebníci jako Kid 606, DJ/rupture, Cex a další na sanfranciském labelu Tigerbeat6, na značce Planet Mu vydávající μ -Ziq, Hrvatski, Hellfish, Shitmat nebo Venetian Snares. Někteří breakcoreoví hudebníci se pak představili na vydavatelství Rephlex, které patří pod Warp Records (DMX Krew a Soundmurderer & SK-1). Této větví je blízká mashupová scéna divokých remixů. Mezi radikálnějšími tvůrci bootlegů je běžné vkládat popové hity do beatových kakofonií, jak to dělá například DJ/rupture na dnes už klasickém mixu „Minesweeper Suite“ (Tigerbeat 2002, recenze v HIS Voice 3/2003). Tato odnož breakcore se dnes už stala v podstatě mainstreamem na poli experimentální elektroniky. Stará breakbeatová škola ji vesměs odmítá pro flirtování s popem, bezbřehý eklekticismus a hlavně ironizaci. Mají pocit, že hudebníci jako Jason Forrest (label Cock Rock Disco) svým ironickým přístupem zmenšují dopad extrémních hudebních či politických postojů scény (rozuměj levicových až anarchistických nebo protiválečných).

Původní breakcoreová scéna, která se vytvořila na konci 90. let zůstává svezpě věrná starému étosu radikální breakbeatové hudby. Využívá vlastního systému distribučních sítí, díky kterým se šíří nové nahrávky mimo hudební průmysl. Minimalizace distribučních nákladů je pro underground důležitým bodem v rámci boje proti vykořisťování hudebníků průmyslem. V posledních pěti letech sílí možnosti komunikace po internetu a hlavní dění v breakcoreové komunitě se přesouvá z fanzinů na internetová fóra (www.c8.com). Zde soustředěná „scéna“ také odmítá tradičních konceptů pop music – kult velkého umělce. Cení se pečlivá práce miniaturních labelů,

které hledají nové naděje, spíše než aby těžily ze slávy velkých jmen. Odtud pramení rozporuplný vztah, který má tvrdé jádro breakbeatové komunity například vůči Aaronu Funkovi, alias Venetian Snares. Nepochybný hudební vůdce současného breakcore totiž vydává své nahrávky hned na několika značkách najednou. „Stará škola“ je hudebně vesměs v zajetí klasických postupů, které spočívají v nadužívání tradičního Amen-breaku (jedna z nejužívanějších bicích smyček pocházející ze skladby *Amen Brother* soulové skupiny The Winstons ze šedesátých let).

Dnes se jako breakcore označuje převážně hudba, která na pozadí frenetických rytmů hybridizuje hudební žánry, intenzifikuje je a radikalizuje. Nemá přitom žádná omezení. Pronikají do ní nové postupy v taneční hudbě (granulární syntéza), ironicky přijímá rocková klišé a novátorským elementem jsou živá vystoupení, při kterých se hudebníci za gramofony doprovází performancemi, zpěvem nebo tancem (Otto von Shirac). Český představitel žánru Ježíš Táhne na Berlín charakterizuje breakcore jako „svobodný, agresivní styl, který má v sobě jistou míru důležité nesnesitelnosti, která je výsledkem přecpávání skladeb „energií“, jež přesahuje tento „hudební“ směr.“ Je těžké lokalizovat scény do konkrétních měst, existuje ve většině západoevropských zemích, bohatých zemích Asie (Japonsko, Singapur, Jižní Korea) a scéna je mimořádně silná v USA. První vlaštovkou pronikání i do České republiky byl loňský festival Breakcore macht frei.

Hlavní představitelé a desky:

Venetian Snares

<http://www.vsnare.com>

Kanadský zvukový mentalista, jež se pyšní nádherně příznačným občanským jménem Aaron Funk je nejprogresivnějším a také nejplodnějším hudebníkem scény. Jeho diskografie čítá přes patnáct alb, které vydává kadencí tři za rok. Jeho průlomové nahrávky byly *Songs About My Cats* (Planet Mu, 2001) a *Doll Doll Doll* (Hymen Records, 2001). Na letošní velmi ambiciózní desce *Rossz Csillag Alatt Született* (Planet Mu, 2005) sampluje Funk divoce vážnou hudbu (Bélu Bartóka) a hraje na housle.

+

Duran Duran Duran – *Very Pleasure* (2005, Cock Rock Disco)
Hrvatski – *Swarm & Dither* (Planet Mu, 2004)
DJ Scud – *Ambush!* (Rephlex 2003)
Doormouse – *Broken* (Planet Mu, 2002)
Soundmurderer & SK1 – *Rewind* (Rephlex 2003)

Webové stránky:

<http://www.c8.com/> - breakcoreový rozcestník a diskuzní skupina
<http://www.rhinoplex.org/> - breakcoreový rozcestník II
<http://www.in-the-hell.org/fstab/> - domácí breakcoreová skupina a rozcestník

Ježíš Táhne na Berlín



Wagner a m(ýt)y

Text: **Miroslav Pudlák**

Nedávno jsme měli možnost vidět v Pražském Národním divadle provedení celého Wagnerova Prstenu Nibelungova v česko-německé produkci. Šlo o historicky první provedení kompletní tetralogie v Národním divadle, (přesněji: v Praze už Prsten zazněl, ale bylo to v Německém divadle a hodně dávno), lze to tedy považovat za událost zásadního akulturačního významu. Prsten Nibelungův (nesprávně „Nibelungů“, dále jen „Ring“), je nejambicióznější operní projekt všech dob - aplikuje smělý inovativní operní koncept na ploše 17 hodin, které tvoří organický významový i hudební celek. Je to dílo, které ovlivnilo a provokovalo generace skladatelů i kritiků a dodnes má zástup nadšených fandů, kteří kultu Ringu zcela propadli, znají jej nazpaměť a jezdí po celém světě aby jej mohli znovu vidět. Něco na tom už musí být. A abychom se o tom v Čechách mohli vůbec bavit, bylo nutné to konečně vidět (ne každý má možnost jet do Bayreuthu - prý se tam na vstupenky čeká 8 let!) - přímá divácká zkušenost se nedá ničím nahradit. A poznat to stojí v každém případě za námahu, ať už si myslíme o Wagnerovi cokoli.

Rozpačité a nezasevěné recenze v našem tisku však svědčí o něčem jiném: Vůči Wagnerovi zde existuje komplex předpokladů, dlouhodobě zakořeněných v povědomí lidí, které mnohé odrazují předem, nebo ovlivňují jejich vnímání při povrchním seznámení s Wagnerem. V tomto textu bych chtěl poukázat na některé mýty a nabídnout možný klíč k obsahu Ringu (pro ty, kdo se dožijí příštího provedení).

Walhala nelhala!

Ponechme stranou často kritizovanou básnickou úroveň Wagnerových libret a věnujme se pouze jejich obsahu a skrytým významům. Toto jsou části operní tetralogie: **Zlato rýna, Valkýra, Siegfried a Soumrak bohů**. První je nejkratší, „jen“ 3,5 hodiny a tvoří slavnostní úvod celého cyklu. Nejdelší je Soumrak bohů - asi 5 hodin. Mají se správně dávat v jednom týdnu takto: pondělí, úterý, čtvrtek a sobota. Wagner si na to nechal postavit speciální divadlo v Bayreuthu, kde se hrají jen jeho opery, mezi nimiž má Ring zvláštní postavení. Kdo na něj přijede, stráví v Bayreuthu celý týden, v divadle pokadě dostane kromě operního zážitku i dvě večere v přestávkách mezi dějstvími a zbytek času může v hotelu rozjímat o poselství Ringu.

Zlato Rýna. V první opeře vystupují jen bohové, skřeti a obři. Skřet Alberich se zmocní zlata, které na dně Rýna špatně hlídají vodní víly - dcery Rýna. Z tohoto zlata si nechá ukovat prsten, který má zázračnou moc a jeho majitel jím může vládnout světu, ovšem za předpokladu, že se vzdá lásky. Alberich na lásku kašle, jde mu jen o moc a bohatství. S pomocí prstenu vládne svému národu Nibelungů, skřetů žijících pod zemí, a nutí je hromadit pro něj zlato. Krádež zlata spočívajícího na dně posvátné řeky je symbolem prvotního hříchu - příroda byla zraněna ve svém původním idylickém stavu. To se vymstí všem pokolením. Pravěký řád věcí, založený na svobodě a lásce, byl nahrazen řádem založeným na otroctví a násilí.

Bohové si nechali postavit skvostnou nemovitost v horách a nazvali ji Walhala. Hodlají se do ní nastěhovat, ale nemají čím zaplatit dvěma obrům, kteří ji pro ně stavěli (Fasold & Fafrer). Obři trvají na tom, že si odvedou jednu z bohyň, Freiu, kterou jim nejvyšší bůh Wotan prý neuváženě (snad žertem) slíbil jako odměnu. (Nechceme si ani představit, jak by se jí u obrů vedlo). Wotan by ji snad i obětoval, když už to slíbil, nebýt toho, že Freia je sestrou jeho manželky Fricky, která mu kvůli tomu řádně zatápí. Trapnou situaci pomůže vyřešit bůh ohně Loge. Spolu s Wotanem se vydají za Alberichem, Isti (à la kocour v botách) mu seberou všechno zlato a nabídnou je obrům jako náhradu. Obři na tento kšeft přistoupí, ale chtějí zlato kompletní - tj. včetně prstenu. Wotan jej velmi neochotně vydá. Obři se o prsten poperou až jeden druhého zabije. Ukazuje se, že prsten je prokletý a nosí smůlu majiteli, Wotan jej proto nakonec nechce (dokáže vládnout i bez něho).

Je zde vykreslen svět, kde podlost, úskok a násilí patří k normám jednání, láska je pošlapávána a se ženou se zachází jako s majetkem. Alberich do tohoto světa dokonale patří. Nevadilo mu, že se zřekl lásky - i když není milován, může si lásku přece koupit, nebo vynutit. Oproti tomu Wotan, jakkoli stojí na vrcholu zkorumpovaného režimu, není vyličen jako vyložený zloduch. Je to stoický mudrc, který chápe nevyhnutelnost všeho co se děje. Kdysi přišel o jedno oko, když se napil ze studny poznání (rovněž pomsta přírody za narušení původního stavu). Nosí u sebe kopí, na němž je runovým písmem vyryta smlouva ustanovující vládu bohů nad lidmi. Tato smlouva je zdrojem jeho moci a kopí je jejím nástrojem. Zlato Rýna je tedy alegorií existujícího společenského řádu, kde moc vládců je založena na násilí a pokrytectví, a kde i sami mocní jsou často obětmi jímí nastoleného pořádku. Cítíme, že tento svět musí být smeten, že je odsouzen k zániku a i sami vládcové to tuší.

Valkýra. Druhá opera líčí příběh Sieglindy, ženy, kterou násilím provdali za nemilovaného muže. Pravou lásku Sieglinda pozná až když se zamiluje do psance Siegmunda, který, jak se ukáže, je jejím dvojvaječným dvojčetem. Siegmund o ni bude muset bojovat s jejím právoplatným manželem, a není pochyb, že vyhraje, protože vlastní zázračný meč Nothung, který mu zanechal jeho otec (tím nakonec není nikdo menší, než sám bůh Wotan). Než však dojde k souboji, na Walhale se vedou náročná jednání o jeho výsledku. Wotan by rád nechal všechno proběhnout podle plánu, ale Fricka (ochránkyně rodiny a manželství) se důrazně zasazuje o to, aby vyhrál Sieglindin manžel. Wotan nakonec ustoupí a Siegmund má být v souboji zabit. Wotan tedy obětuje život vlastního syna aby se učinilo za dost svátosti manželství a potrestáno bylo cizoložství a k tomu incest. Je rozhodnuto a Wotan vyšle valkýru Brünhildu (svou nejmilejší božskou dceru), aby to zařídila. Ta však, jata soucitem, rozhodne se neuposlechnout a našemu hrdinovi naopak v boji pomůže. Jakoby to tušil, Wotan se k souboji raději dostaví osobně a v rozhodující chvíli zláme Siegmundův meč svým kopím. Beze zbraně Siegmund v souboji podlehne. Brünhildu ovšem za neposlušnost stihne bohův hněv. Wotan ji odsuzuje k dlouhému spánku na skále obehnané kruhem ohně. První, kdo ji tam najde se stane jejím mužem a pánem a ona se stane smrtelnicí. Wotan to dělá nerad, protože Brünhilda je jeho milovaná dcera, ale musí (je sám vázán svými zákony). Valkýra přijímá trest a oba se spolu loučí v dojemné scéně posledního dějství.

Vzpouza Siegmunda a Sieglindy je prvním naivním a spontánním pokusem o vymaření se řádu. Není to ještě revoluce, jen pokus žít po svém, a je zákonitě ztrestán. Jako mnohem nebezpečnější vzpoura, ba přímo zrada, je vnímáno to, co provedla Brünhilda jakožto příslušnice vládnoucí vrstvy. Soucit a pochopení pro lásku musí být vládcům cizí. Jejich moc se uplatňuje m.j. v tom, že zakazuje svobodnou lásku, omezuje ji pokryteckou a nesmyslnou tabuizací (zákaz incestu, cizoložství a pod.), z ženy činí mužův majetek a vystavuje ji násilí. Siegmundův smělý pokus o osvobození ženy a Brünhildino vzepření se moci poprvé otrásl „establishmentem“, ale zatím ještě nic nezměnil.

Siegfried. Hlavní hrdina opery je potomkem sourozenců Siegmunda a Sieglindy. Byl vychován v lesní jeskyni skřetem Mimem (bratr Albericha). Siegfried je zvláštní chlapec: ničeho se nebojí. Problémy řeší vždy jednoduše a před nikým a ničím necouvne. I Mimeho zabije jen tak (protože mu to poradí mluvící ptáček). Kromě toho zabije draka (Fafrer), který hlídá poklad Nibelungů a zmocní se prstenu. Siegfried je ten, kdo projde ohněm a probudí Brünhildu ze spánku. Získá při tom její skutečnou a upřímnou lásku. V závěru se ti dva dočasně rozcházejí, protože láska a svoboda jsou jedno a on potřebuje vykonat ještě nějaké hrdinské činy.

Siegfried je prototypem revolucionáře, který má šanci něco změnit. Je to vlastně nový druh člověka, téměř zrůda: je zrozený z krvesmilstva, v žilách



má napůl božskou krev. Jeho nevědomost o světě (vyrůstal v lese daleko od lidí) je výhodou - není zatížen konvencemi a neblahými zkušenostmi. I zlámaný otcův meč si sám opraví nečekaně tvořivým způsobem: nastrouhá ho na piliny a znova odlije. A ničeho se nebojí, nemá úctu k vrchnosti a bere si to, co chce, protože má hypertrofovanou volní složku osobnosti. Řekli bychom: hle, nadčlověk! Wotan je z něho silně nervózní. Tuší, že příchod Siegfrieda na scénu je předzvěstí konce vlády bohů. Nicméně je mu Siegfried zároveň i sympatický; svým způsobem mu fandí (je to koneckonců jeho vnouček). Ovšem, když Siegfried vyrazí na Brünhildinu skálu, Wotan se mu v tom přece jen pokusí zabránit. Dojde k potyčce a v tom se stane něco šokujícího: Siegfriedův meč zlomí Wotanovo kopí! Ano, to kopí, na němž je napsán zákon světa! Wotan mu tedy ustupuje z cesty. A jelikož už tuší, že tady skončil, raději někam zaleze a v Soumraku bohů se už pak vůbec neobjeví.

V **Soumraku bohů** vystupují jen lidé. O bozích se už jen mluví ve 3. osobě. Prý jsou zasmušilí a jen na cosi čekají. Walhala je obehnaná hranicí ze dřeva, jen ji zapálit. My však sledujeme příběh odehrávající se na dvoře Burgundského krále. Je plný nechutných intrik Alberichova syna Hagena, do kterých je bohužel vtažen i Siegfried díky své nevědomosti. Dají mu totiž vypít nápoj zapomnění a v tomto stavu ho zneužijí pro podvod na Brünhildu - má ji získat pro jiného rytíře, s jehož sestrou se sám ožení. Když prohlédne, je už pozdě. Uražená Brünhilda ho nechá zabít. Sama pak páchá sebevraždu. Ještě před tím hází prsten zpátky do Rýna, kam patří. Walhala hoří, bohové balí kufrý, ale ten nový svět, který přichází není lepší, aspoň ne zatím.

Setrváme-li u revoluční alegorie, pak tohle je ukradená revoluce, zpackaná a zrazená (tak jako v osmačtyřicátém v Drážďanech). Nic se nevyřešilo, historie se motá v kruhu. Tak k čemu to všechno? Co nám chtěl básník říct? Něco se přece jen stalo. Siegfried zemřel - byl obětován. Obětovala se i Brünhilda. Došlo k vykoupení lidí skrze lásku a oběť. Došlo k poznání, osvícení paprskem pravdy. Svět je snad přece jen o krůček dál (i když Schopenhauer by to tak neřekl).

Ring tedy není o germánských mýtech (jak nás učili), ale o étosu a smyslu revoluce. Ze středověkého rytířského eposu „Píseň o Nibelunzích“ posloužila Wagnerovi jen jména některých lidských postav. Jména bohů pocházejí ze severské mytologie, která byla ve Wagnerově době předmětem mnoha studií. S výjimkou Soumraku bohů, jehož některé motivy najdeme v první části Písně o Nibelunzích, a Valkýry, kde je motiv ze severské ságy o Wölsunzích, jsou příběhy oper převážně vymyšlené Wagnerem tak, aby zapadaly do jeho velké společensko-historické alegorie.

Je zajímavé porovnat si jednotlivé postavy, protože odrážejí Wagnerův pohled na rozvrstvení společnosti. Nepočítáme-li obry a jiné příšery, máme tu třívrstevný svět: nahoře jsou bohové, uprostřed svět lidí a pod zemí Nibelungové. Bohové jsou vládnoucí třída. Wagner s ní v lecčem sympatizuje (vždyť v ní měl své mecenáše). Bůh Wotan je často nositelem jeho vlastních myšlenek. (Wagner se totiž identifikuje nejen se Siegfriedem, který představuje jeho bujně mládí, ale i s Wotanem, jehož ústy promlouvá Wagner stárnoucí a vyrovnaný.) Svět obyčejných lidí je zcela pasivní a představuje spíše publikum pro to, co se děje. Hlavními jednajícími hrdiny jsou polobohové jako Siegmund, Siegfried a Brünhilda. Je to vyšší sorta lidí, lepší než sami bohové. Neváže je žádná společenská smlouva, jsou to svobodní anarchisté.

A pak jsou tady ti Nibelungové - národ skřetů, anonymní stíny lopotících se a kutajících zlato někde v podzemí. Z nich vynikají tři: mocí posedlý Alberich (Zlato rýna), jeho proradný bratr Mime (Siegfried) a jeho syn - napůl člověk - Hagen (Soumrak bohů). Ten poslední je nejhorší. Je to on, kdo zosnuje úklady a sám zavraždí Siegfrieda, ale nakonec tím nic nezíská. Nibelungové jsou podlidé, kteří se vměšují do světa lidí a jsou hlavním zdrojem všeho neštěstí. (Někteří

vykladači, kteří znají Wagnerův zlopověstný antisemitský spisek, tvrdí, že vědí, koho to v Nibelunzích Wagner vykreslil.)

Anarchie

Wagner byl v mládí přesvědčeným anarchistou. Přátelil se s Michailem Bakuninem, četl Proudhona, socialisty (ty později onálepkované Marxem jako „utopické“), Hegela a Feuerbacha, zajímal se o umělecké hnutí Mladé Německo. V revoluci byl nejen teoretikem, ale i praktikem, když se zúčastnil povstání v Drážďanech v r.1948 jako jeden z hlavních aktivistů. Fakt ovšem je, že motivací jeho revolučního radikalismu asi nebylo sociální citění. Wagnerovi leželo více na srdci umění. Věřil, že ve společnosti budoucnosti bude mít umění lepší postavení. Jeho revoluce byla vlastně reakcí na neúspěch jeho ranných oper. Se sebejistotou jemu vlastní nehledal chybu v sobě, ale ve společenských poměrech - až se tyto změny, společnost snad dozraje k přijetí jeho díla! Už tehdy snil o vlastním divadle, které by realizovalo jeho velkolepé záměry. (V té době si např. představoval, že vstup by měl být zdarma pro lidi všech tříd apod.)

Z radikalismu se léčil postupně během několika let po oné neúspěšné revoluci. Žil v exilu ve Švýcarsku, protože v Německu na něj byl vydán zatykač. Topil se v dluzech a nic se od něj nehrálo. Při tom sledoval, jak se otupuje nadšení jeho někdejších přátel, jak postupně zrazují své původní ideály i své kolegy a zaprodávají se režimu. Začala se u něj prohlubovat skepse. V tomto rozpoložení vznikalo v letech 1848-52 libreto Prstenu. Psal je (což je velmi podstatné) pozpátku - první vznikl Soumrak bohů, který původně měl být samostatnou operou a měl se jmenovat Siegfriedova smrt. Pak Siegfried (původně Siegfriedovo mládí) - měl vysvětlit události, které předcházely ději Soumraku. Pak teprve Wagner pojal ideu čtyřdílného cyklu a vzniklo libreto Valkýry a Zlata Rýna.

Schopenhauer a Nietzsche

Můžeme se setkat s tvrzením, že Ring je schopenhauerovské dílo. Autorem tohoto mýtu je Wagner sám. Chronologie, ani obsah libreta tomu ale neodpovídá. Je známo, že Wagner byl nadšeným čtenářem Schopenhauerovy knihy Svět jako vůle a představa, znal ji velice podrobně a ztotožňoval se s ní ve svém světonázoru. Seznámil se s ní však teprve v roce 1854, v době kdy libreto Ringu už bylo hotové. A nejen hotové, ale i knižně publikované, takže Wagner později nemohl (ani nechtěl) nic zásadního měnit. Změnil jenom úplný konec - Brünhilda se vrhne do ohně a zemře (což původně neměla), čímž je pesimistické vyznění potvrzeno, ale nemění to zásadně smysl díla koncipovaného již před Schopenhauerovým vlivem. Tuhle filosofickou zálibu sdílel s o dost mladším přítelem, Fridrichem Nietzschem.

Tím se dostáváme k dalšímu mýtu o Wagnerovi. Tím je názor, že Wagner nějak čerpal z Nietzscheovy filosofie. Bylo to přesně naopak. Nietzsche, který měl zprvu u Wagnerů dveře otevřené a byl přijímán téměř jako mladší člen rodiny, choval k Wagnerovi nekritický obdiv, hraničící až s uctíváním. Jeho první texty jsou všechny apoteózou Wagnerovství. Roztržka obou mužů, po které se filosof stal zavilým nepřitelem skladatele měla čistě soukromé důvody. Nicméně i po ní Wagnerův vliv v mnoha ohledech nepřestal formovat Nietzscheho myšlení. Obsedantní zaujetí Wagnerovou osobou Nietzscheho nikdy neopustilo (i v Zarathustrovi mu věnoval kapitolku - zkarikoval ho v postavě Kouzelníka) a z postupujícím šílenstvím se ještě prohlubovalo. Ve svých posledních dopisech psaných před smrtí přátelům dokonce naznačuje, že by byl schopen ho snad i zabít.

Celý text článku najdete na www.hisvoice.cz

VINYL ON DEMAND

kronikářem na vlastní žádost

Text: **Petr Ferenc**

Německé vydavatelství Vinyl On Demand od konce roku 2003 vydalo již přes dvě desítky luxusně upravených LP desek převážně s hudbou vzedmuté vlny elektronické hudby a industrialu, která postihla Německo počátkem osmdesátých let.

Většinou se jedná o umělce, jejichž tvorba byla ve v době před nástupem CD šířena kanály kazetových domácích vydavatelství. O možnost nahrát LP desku skupiny jako *Sprung aus den Wolken*, *Non Toxique Lost*, *Das syntetische Mischgewebe*, *New Blockaders* či *Die Tödliche Doris* nezavádily z komerčních důvodů tak často, jak by mnohdy potřebovaly. Reedice na CD se takovým počínům většinou rovněž vyhýbala. Spontánní scéna, na níž se ve velkém množství a pestrosti kombinací mísilo vše od vlivů konkrétní hudby, dada, kabaretních ozvěn Výmarské republiky, chladných derivátů britské new romance, punku, konceptualistických taškařic hnutí Die geniale Dilettanten, olbřímího dědictví psychedelie a krautrocku, přitom byla na konci sedmdesátých let posvěcena berlínskými návštěvami pop experimentátorů v čele Davidem Bowiem. Od té doby alespoň Berlín svůj kulturní status Mekky alternativní hudby neztratil.

Jednu z etap hudebních dějin (nejen) německé metropole nyní prostřednictvím pečlivě produkováných desek v plastických barevných obalech s číslováním zprostředkovává šéf vydavatelství Vinyl On Demand, Frank Maier, příznivce výše jmenovaných experimentálních souborů, nadšený sběratel hudby a svědek kreativní erupce, která se v jeho domovině odehrála. Svě vydavatelství odstartoval, aby si splnil sen slyšet některé z povedených nahrávek v důstojné zvukové kvalitě a z důstojného média, za které považuje právě vinylové album v limitované edici (500 kusů), ideálně s přidáním hodnotou bonusů v podobě poprvé zveřejněných demonahrávek, outtakes apod.

Proč vinyl? CD nevydrží věčně, možná tak 25 let. A podle mého názoru to není médium, které zprostředkuje přidanou hodnotu ve výši své ceny. Hudba na CD je na úplně stejném médiu jako všechna data ve vašem počítači. Vinyl je poklad. Musíte se o něj starat. Položit jej na gramofon a poslouchat může být rituál. Máte hezký obal, těžkou desku a začínáte si k tomu médiu vytvářet vztah.

Chtěl jsem se vrátit ke kořenům a transformovat staré analogové pásky, sestříhat a masterovat je pomocí digitálních médií a vytvořit analogové médium, které je lepší co do kvality a zvuku, pokud se o něj správně staráte (vinyl), a nakonec využít možnosti dalšího digitálního média (internet) k celosvětové distribuci.

Myslím, že stále existuje mnoho příznivců vinylu, kteří tuto koncepci ocení. Obzvláště v nekomerční hudební sféře. Hudba je poklad a proto by také

měla být zaznamenána na médiu, které dokáže reprezentovat jedinečnost určitých zvuků. Věřím, že během dalších desetiletí bude CD nahrazeno nějakým jiným médiem. Možná si budeme kupovat data přes mobilní telefon nebo nějaké jiné digitální zařízení (...), ale někteří lidé budou stále vyznávat „analogové“ zvyklosti, jako je například rituál přehrávání gramofonových desek.

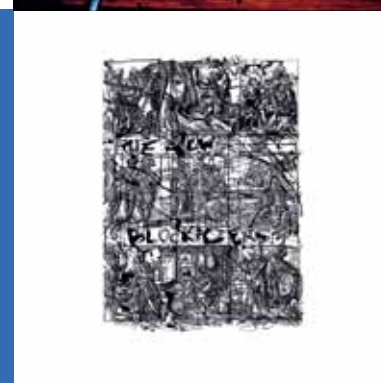
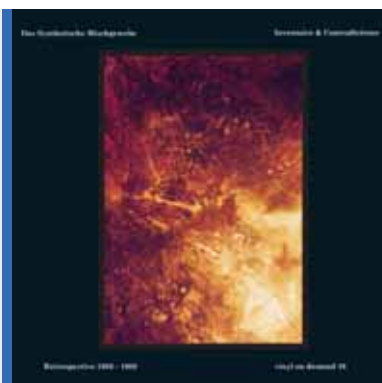
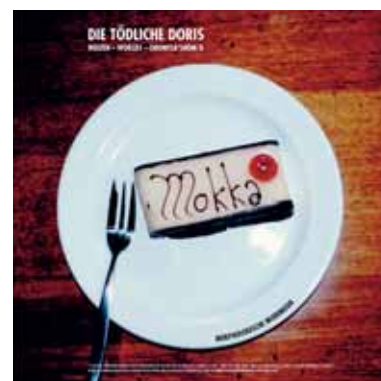
Perfektní album podle mě dělá hudba a obal. Tvorba obalů vyjadřovala určitou myšlenku, nejen komerční účely (podívejte se třeba na obaly desek Zoviet France či Whitehouse). Obaly mohou vyvolávat emoce a zvyšovat hodnotu alba. Pochybuji, že CD a jeho malý booklet tohle dokáží.

Ač by se mohlo zdát, že jediným polem působnosti Vinyl On Demand je německá scéna, Maierovým cílem je návrat inovativní elektronické hudby. Vzhledem k nezvládnutelnému množství informací, které se na milovníka hudby odevšad valí, volí strategii úzkého zaměření, které se postupně má rozšiřovat. Věřící, že od počátku osmdesátých let elektronická hudba mimo hranice hudby vážné příliš nepokročila a že nejzajímavější věci se v této hudební sféře odehrály na jejím počátku. Oslovuje tak pamětníky i mladší příznivce elektronických experimentů, kterých je evidentně dost na to, aby některé z titulů vydavatelství byly beznadějně vyprodány.

Vydavatelským plánem do budoucna je i nadále vydávat experimentální, avantgardní a minimalistickou hudbu ze začátku osmdesátých let a navíc stále hlouběji pátrat i mimo Německo. Na začátku práce labelu sice bylo jednodušší vydávat německé skupiny, není to však konečným cílem.

Plán na rok 2006 proto zahrnuje italského noise pionýra Maurizia Bianchiho, španělské Esplendor Geometrico, Brity Colina Pottera a Lemon Kittens, japonské Hijo-kaidan či francouzské Ptose. Rozšíření činnosti na pořádání festivalu a vydávání knih o experimentální hudbě zatím není blíže časově určeno.

www.vinyl-on-demand.com



Text: Matěj Kratochvíl

Stephen Foehr [přeložila Simoneta Dembická]
Vydal: Jiří Vaněk [www.jirivanek.com]

Obsah pojmu „kubánská hudba“ se v posledních letech širokému publiku zúžil na okruh hudebníků spojených s úspěšným filmem *Buena Vista Social Club* a následnou řadou úspěšných nahrávek a koncertů. Na „oslově svobody“ se samozřejmě hudební vývoj nezastavil, jen o něm příliš mnoho nevíme. Díky českému překladu knihy Stephena Foehra, amerického žurnalisty a cestovatele, se nám teď dostává literární sondy do života země, o níž víme především, že z ní pocházejí doutníky a disidenti.

Stephen Foehr se honosí dobrodružným životopisem, na všech kontinentech vyzkoušel devatero řemesel a o tom všem píše. Důležitou část jeho produkce tvoří hudebně zaměřené tituly, v nichž se zabýval reggae (*Waking up in Jamaica*) nebo country (*Waking up in Nashville*). Vydal také knižní rozhovor s bluesmanem Taj Mahalem. Kniha v originále nazvaná *Dancing with Fidel/Waking up in Cuba* zachycuje jeho zážitky z pobytu v Havaně, Santiagu de Cuba a dalších městech. Základem jsou setkání s hudebníky různých žánrů, jejichž příběhy Foehr převypráví a doplňuje rozhovory. Žánrové pokrytí je pestré: kubánský hip hop, rock nebo tradičnější žánry, jako je son. Zajímavá je kapitola o Nueva Trova, hnutí rockových písničkářů, které se objevilo na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a zřejmě výrazně ovlivnilo vývoj populární hudby na Kubě. Jako jeden z vůdčích proudů současnosti je prezentován hip hop, který ale stále hledá svou tvář. Na jedné straně je tu fascinace „drsnou školou“ amerického rapu známého z pirátských šířených nahrávek, na druhé straně hledání tvaru více odpovídajícího místní situaci. Je cítit, že hudební tradice je zde ctěna a všichni hudebníci se snaží své tvorbě dodat „něco kubánského“. Kromě osobností dostávají prostor i historky ze života, hudební i nehudební, více či méně bizarní.

Zpovídání hudebníci sdělují své názory na všechno možné a dojde i na zmíněnou Buena Vistu: „Je to průměrná hudba ... Existuje tradiční kubánská hudba se svými hodnotami, ale hudba Buena Vista Social Clubu se hrála v hotelech a restauracích. ... Pak sem přijel ten Američan, Ry Cooder, a udělal té hudbě velkou reklamu. Teď máme náš vlastní cukr rozpuštěný v bonbónech. ... Ta stará romantická sentimentalita je bezpečným způsobem, jak vnímat Kubu.“ Podobně kriticky jsou hodnoceni i další hudebníci, kteří příliš dají na úspěch mimo rodnou zem. Hudebníci se nevyhýbají ani politice. Možná je to opravdu mínění



průměrných Kubánců, možná nebyl Foehr při svém výběru tak úplně nestranný, ale revoluci ani velkého Fidela tu nikdo nezpochybňuje. Často jsou přiznávány různé problémy, většinou za ně ale může byrokracie, nikoliv vůdce. Disidenti jsou tu zmiňováni jen jako jakýsi exotický jev. „Na Kubě jsem nikdy neviděl, že by někoho odvěklí do vězení, mučili anebo uvrhli do žaláře za to, jaký zastává postoj v hudbě. Jestliže napíšeš píseň nazvanou *Pryč s Fidelem!*, tak tu píseň zřejmě nebudou hrát v rozhlasu a televizi. Takového písničkáře nenechá ministerstvo kultury vystupovat v zahraničí. ... Ale pokud tomu opravdu věří, měl by si najít jiné cesty, jak zpívat *Pryč s Fidelem!*, zejména pokud ví, že mu za to neuseknou ruku ani nic podobného.“

Kniha nabízí množství zajímavých faktů o různých stránkách kubánského hudebního života. Nechte se ovšem příliš dobře. Autor jako by se nechával strhnout svými informátory. Tu je nechá rozvláčně rozprávět o životě, tu podrobně popisuje jejich domácí studio. Jsou tu sice jednotlivé kapitoly věnované určitým okruhům, proud textu se vine spíše nezávisle na nich. Ani jazykově nejde o nějaký výjimečný počín (je otázkou nakolik za to nese zodpovědnost překladatelka). Vcelku jde ale o dobrý úvod do málo známé oblasti. Vtírá se však pocit, že Kuba může skrývat i jinou hudbu, takovou, za niž se možná do vězení odvádí, a že je třeba si informace o ní doplnit i z jiných zdrojů. ■

Sledujte ^{his} VOICE on-line na
www.hisvoice.cz

blog

on-line archiv článků

mp3

a mnoho dalšího...

inzerce

HUDBA 85

Text: Petr Ferenc

Levné knihy KMa.
www.levn knihy.cz

Bylo nebylo... V oněch temných dobách let 1983-85, kdy se v jediném hudebním časopise *Melodie* či v Televizním klubu mladých objevovaly „jakorockové“ kapely typu Turbo, Centrum, Karamel, kdy mladí lidé na diskotékách tančili na cukrkandlové oblbováky italského modelu disco music a kdy se pořadatelé koncertů báli výrazů „rock“ a „nová vlna“ jako čert kříže, by nestranný pozorovatel asi nabyl dojmu, že bigbít je v Československu asi nevratně ztracen. Pokud by se ovšem vykašlal na ministerstvem kultury a vnitra přísně kontrolované oficiální kanály a vypravil se do nižších kulturních pater, možná by si připadal jako v Jiříkově vidění, píše „bigbítovi“ archiváři Aleš Opekar a Petr Hrabalik ve sleeve-note DVD, které přináší dnes již legendární film **Hudba 85**.

Jedná se o přibližně dvouhodinový „zábavný dokument“, který vytvořili Alexej Guha, Vladislav Burda a Petr Ryba. Prostřednictvím koncertních záznamů a videoklipů film představuje dvanáct skupin, jež je možné zahrnout do trochu nepřesné škatulky „česká nová vlna“. Byla to zoufalá snaha zachytit a uchovat něco, co každým okamžikem mohlo přestat existovat. Nakonec jsme natočili asi dvanáct kapel, říkáji tvůrci. Většina souborů je zastoupena třemi skladbami a žánrové rozpětí je opravdu široké. Samotný pojem „česká nová vlna“ byl totiž spíše označením pro scénu, v jejímž rámci bylo lze nalézt desítky více či méně groteskně, pateticky, romanticky i silácky stylizovaných skupin, které v leccos navazovaly na tradice české alternativní hudby sedmdesátých let (Extempore, Švehlík, F.O.K.) a leccos věděly o pražském undergroundu (*Směšnost a hrůznost jsou sestry*, zpívají Plastici v Klímově textu). Nejvíce však čerpaly z osvobozujícího pramene záměrně anti-artistního britského punku a pestrých barev britské nové vlny se všemi žánrovými rozmělněními a podškatulkami, které stihla vsát – novoromantismus, reggae, pubrock... Přestože počátkem osmdesátých let došlo k silnému rozmachu brněnské alternativní scény (Ještě jsme se nedohodli, Odvážní bobříci, Pro pocit jistoty, Z kopce, E a další projekty kolem čtveřice Ostřanský – Václavěk – Fajt – Bittová), v období kolem roku 1985 byly obě scény – pražská a brněnská – zcela odlišné. Na Moravě se rodil ryzí artistní zvuk, Pražané se rádi nechávali inspirovat trendy, které mnohdy přešívají tak, aby pasovaly době a prostředí. Ironická nadsázka a bizarní škleb coby výrazový prostředek (v textech, názvech skupin, vizuální stylizaci) reakce na neveselý okolní svět vedly k trefnému označení Pražská groteska. V jejích výrazových prostředcích se Hudba 85, zachycující skupiny, které vznikly po kampani deníku *Tribuna* proti *Nové vlně se starým obsahem* nebo ji přežily, většinou odehrává.

Až na celkem nevýrazné rockové minimalisty **Hogo Fogo** potkáme samá slavná jména. **Babalet** překvapí skvělým pódiovým zvukem a jednoznačnou stylovou orientací na co nejautentičtější reggae, kromě koncertních záznamů vidíme i vylet „do rákosí“ spojený s lovem na frontmana Aleše Drvotu. Dívčí **Dybbuk** je uveden „videoklipem“ *Ale čert to vem* – sestřihem předkoncertní přípravy v šatně, další dvě exaltované vypalovačky již odehrají přímo na pódiu. Teplíčkí punkeři **F.P.B.** se uvedou desetivteřinovým *Egoistou*, další tři kousky jsou prostřihávány záběry ze života punkové mládeže. Odtazité artistní dicso **Mamy Bubo** (z jedinečného alba *Planeta Haj*) je ilustrováno táhlými záběry paneláků Jižního města a utahaného „všedního života“. **Garáž** svůj koncertní záznam doprovází scénkami z hospodského života – Tony Ducháček hostí bez koruny

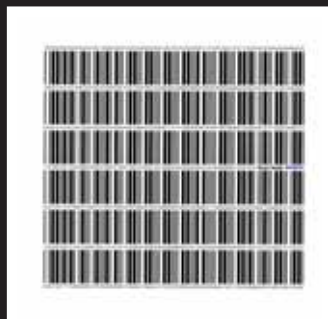
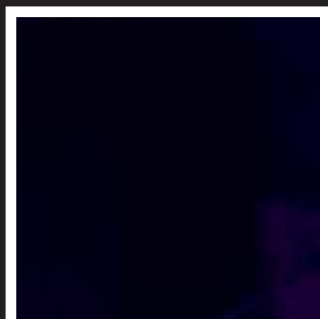


v kapse hned několik slečen a je vyhozen z lokálu, jinde pro změnu odolává odhalené chtivé krasavici. (Těch je v celém filmu povícero – *Tedy člověk děkoval za každou bradavku*, sdělil mi jeden z aktérů filmu.) V krátkém záběru se objeví i tehdy ještě „neviditelný“ guru Garáže, Mejla Hlavsa. **Hudba Praha** nás nechá proniknout do zákulisí svých legendárních opileckých spanilých jízd – soustředění. Maskovaní šílenci **O.Z.W.** vzkřísí titulní postavu své písně *Kobox* v podobě hladového somnambulního lebkouna. **Nahoru po schodišti dolů band** vytěží maximum ze své spolupráce s pohybovým divadlem *Vrata* – slavný klip k písni *Pytlíky* ČSA je právě z Hudby 85. Cureovsky romantičtí pražští floutci **STP** (Soubor tradičního popu) na plátně rekonstruuji večírek. **Krásné nové stroje** využívají bizarní charisma tanečníka Martina Choury, končího jako obět krasavice, která ho zařene do smrtícího stroje na hnětení hlíny. **Precedens** s Bárou Basikovou je zcela ponořen do kulis new-romance, pouze v písni *I Like Video* se lehce oddá parodii.

Bloky jednotlivých skupin stručně uvádí hudební publicista Josef „Zub“ Vlček, procházející polorozpadlým domem, který mu tu naši hudbu prý připomíná. K herecké akci dojde, když na něj zaútočí sám strašlivý Kobox. Film byl natočen na šestnáctimilimetrový film, koncertní záznamy byly z důvodu nemožnosti dokonalé synchronizace obrazu a zvuku opatřeny mnoha dotáčkami. Zatímco obrazový materiál dnes působí jako milé retro svébytné poetiky, nyní již vintage-předmětů a specifické módy kombinující tehdejší trendy s možnostmi československého trhu a „nezávislostí“ avantgardních hudebníků, zvuk je zubem času poznamenán daleko víc. Rozhodně nelze říct, že by byl neposlouchatelný. Člověk si alespoň vzpomene na hrdinská léta domýšlení chybějících slov a frekvencí u třetí kopie kazety. Z údajů na DVD není jasné, byl-li remasterován, mám však pocit, že nepřilíží.

DVD je vybaveno krátkým rozhovorem s trojicí tvůrců filmu a profily a fotogaleriemi jednotlivých skupin. Chcete-li zkombinovat zábavu s trochou informací, doplňte sledování knihou *Excentrici v přizemí* (Panton 1989), studií o české nové vlně, kterou připravili mimo jiné i Josef Vlček či Aleš Opekar.

Jazyk: čeština
Titulky: žádné
Zvuk: neuvedeno
Bonusy: rozhovor s tvůrci, profily skupin, fotogalerie



Steve Reich: You Are (Variations)

Nonesuch (www.nonesuch.com)

Distribuce: Warner Classics (www.warnermusic.cz)

Skladatel, který napíše více než jednu skladbu, riskuje, že od něj bude publikum stále něco očekávat. Jedna část se bude těšit na opakování osvědčeného modelu, druhá bude naopak vyžadovat neustálý vývoj vpřed. Jsou skladatelé, kteří umí obojí vyvažovat: stále zkoušejí nové cesty a přitom se „nechávají poznat“. To lze říci také o Stevu Reichovi. Od radikálních minimalistických koncepcí šedesátých let se postupně přibližoval evropskému hudebnímu myšlení. Jeho hudební řeč je snadno identifikovatelná, postupně se v ní ovšem objevovaly různé nové prvky. Jednou to byla práce s textem (*Tehilim, Desert Music*), jindy vrstvení nástrojů pomocí playbacku (*New York Counterpoint*) nebo předtočené zvuky (*City Life, Different Trains, Three Tales*).

Skladba *You Are (Variations)* má čtyři části, z nichž každá je postavena na jedné větě: „Jsi tam, kde jsou tvé myšlenky“ (rabín Nachman z Breslova, chasidský mystik), „Kladu před sebe věčnost“ (Žalm č. 16), „Všechna vysvětlení jednou skončí“ (Ludwig Wittgenstein) a „Mluv málo, dělej mnoho“ (Talmud). Již volba textů představuje Reichova oblíbená témata i zdroje inspirace. Podobně je to s jejich hudebním zpracováním. Na počátku je dána sekvence akordů, která se dále opakuje v typicky reichovských rytmických propleteních klavírů a marimb. Nad tímto základem hlasy opětovně přednášejí text v různě posunutých kánonech. Harmonie se občas promění, v jednom místě je schována citace *L'homme Armee*, populární písně ze čtrnáctého století, kdo chce, může jinde slyšet ozvuk rytmiky Jamese Browna. Obsazení je vzhledem k jiným Reichovým skladbám velkorysé, téměř orchestrální, a provedení Los Angeles Master Chorale s dirigentem Grantem Gershonem nelze nic vytknout.

Oblouk skladby je dobře vyklenut a příjemně se poslouchá, při dalším poslechu se ovšem neodbytně vrtá myšlenka, že jednotlivé prvky byly již dříve použity zajímavěji: práce s krátkým textem (také od Wittgensteina) v *Proverb*, harmonické postupy v *Sextetu*. Nové dílo je syntézou předchozích etap, které tím však neztrácí svou zajímavost samy o sobě.

Cello Counterpoint je další z řady „playbackových“ skladeb. Každá z nich představuje svého druhu poctu danému nástroji a jeho možnostmi je také determinována. *Electric Counterpoint* pro elektrické kytary měl v podání Pata Methenyho až jazzrockový drive, *New York Counterpoint* pro klarinety zase sklouzával k reminiscencím na jazzovou historii. Aktuální pokračování (napsané pro Mayu Beiser, jinak členku souboru Bang on a Can All Stars) je určeno osmi violoncellům nebo jednomu s předtočenými ostatními hlasy. Dynamické a rozsahové možnosti nástroje vedly autora ke gestům téměř romantickým. Repetované figury se vyznačují rozmáchlostí a expresivitou větší, než jsme u Reicha byli zvyklí. I zde lze říci, že skladba, ač zajímavá, nepřevyšuje ty předchozí.

Steve Reich tentokrát spíše potěší ty, kdo čekají jeho typický zvuk, než ty, kdo očekávají inovaci a kroky do neznáma. To ještě není důvodem k jeho ztracení. Koneckonců, na příští rok již chystá dvě premiéry.

Matěj Kratochvíl

Ryoji Ikeda: Dataplex

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

Kdo má rád sportovní terminologii, mohl by mluvit o přestupu roku. Ryoji Ikeda po dlouholeté spolupráci s Touchem ustoupil od londýnského labelu a připojil se na raster.noton, tedy německou firmu Carstena Nikolaie. Je to jasný a pořádný rozdíl – asi jako přestěhovat se z lučních pastvin do laboratoře. U Touche byly Ikedovy čísfounké digitální struktury pořád jakoby metaforou ke skutečnému světu, čtverečkový obal Matrixu doprovázely uvnitř schované snímky vlnobíť a bójí na nočním moři. Studiová hudba precizní pravidelnosti jako by odkazovala ke geometrii živého. U Nikolaie se tahle dvojlovnost přinejmenším nevyslovuje: raster.noton zkoumá prostor mezi uměním zvuku a vědou, tvůrčí proces má vlastnosti vědeckého výzkumu, nota je víc atomem než buňkou.

Ale i bez ohledu na domovské vydavatelství mohl nový Ikedův projekt vzbuzovat zvědavost. S čím může přijít? Nedošel už na kraj svého světa? Dvojalbem a instalací *Matrix* (2000) završil hledání v oblasti elektronických vln: dlouhý koberec utkaný z čistě vydestilovaných zvuků až k oběma koncům spektra slyšitelnosti tikal a dusal v pravidelném rytmu, na plátně k tomu přšla čísla a jiná data. Následujícími komorními skladbami pro smyčce (album *op.*, 2001) dal Ikeda najevo, že si od strojů chce odpočinout. Bylo možné meditovat o post-digitální hudbě, o odklonu technologů k živému světu. Nové album *dataplex* zase všechno převrací na hlavu, anebo možná spíše na bok.

Zvukově se Ikeda vrací k *Matrixu* a předchozím projektům: zase jsou to minuciózně vydestilované tóny, šumy a praskoty, každý zvuk naservírovaný s detailní péčí. Dnešní hudebníci znají přístup „glitch“, poetiku poruchy – využívání zvuků, jež známe z nefungující nebo defektní elektroniky: je to přiznání, že nad technikou nemáme neomezenou moc. Ikeda v jakési menší míře také užívá lupance a clicky, má ovšem všechno pod kontrolou. Ve skladbách s názvy *data.index*, *data.simplex*, *data.duplex* či *data.microhelix* ale pracuje se zvuky jinak než dřív. Je to svým způsobem důvtipný obrat a uznávám, že v občasné hře „kam asi tvůrce XY zamíří dál“ by mě ta varianta nenapadla. Ryoji Ikeda opustil přísnou pravidelnost: *dataplex* můžeme poslouchat jako hlubinně digitální ódu na nevypočitatelnost. Neustálý proud připomíná starší díla, jenže uzlové body na rastru se posunuly, už to není milimetrový papír, ale shrnutá rybářská síť. Různé představy nepravidelného pohybu se střídají: někdy jako bychom „poslouchali“ světelný proud z promítačky anebo blikající bleděmodrý reflex televizního obrazu v okně neznámého bytu. Krev se cpe léty ucpanou žílou, telegraf přijímá depeši složenou z různorodých znaků, síto část materiálu propouští a část hromadí. Nejde jen o rytmus: některé zvuky jsou „orvanější“, s rozštěpenými okraji. Hladiny úrovní kolísají: mechanismy mají své vrtochy, nejsou nastavené na nekonečno, vytvářejí situace teď a tady. V průběhu alba dojde i na pravidelnější struktury, ale to už máme naočkovanou širší perspektivu: symetrie je jen jedna z možností nesymetrického světa! Odklon od řádu zakomponoval Ikeda i do pointy alba: dvacátý track *data.adaplex* obsahuje dvě bitové chyby, které některé hi-fi systémy ustojí a některé ne. Tedy vlastně test: mluví náš přehrávač korektně, anebo drsnou pravdu?

Jsou to paradoxy. Poté, co odešel od značky Touch, natočil Ryoji Ikeda své nejorganičtější album.

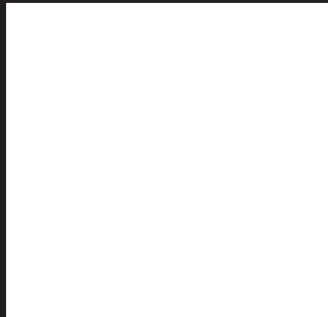
Pavel Klusák

Nels Cline / Andrea Parkins / Tom Rainey: Out Trios Volume Three – Ash And Tabula

Atavistic (www.atavistic.com)

Volná série *Out Trios* je určena zvukové svobodě a otevřeným experimentům ve formátu tria. Odstartovalo ji CD *Monsoon*, pod nímž jsou podepsáni Lee Ranaldo (mj. Sonic Youth), Roger Miller a William Hooker, a pokračovala albem Jeffa Parkera, Kevina Drumma a Michaela Zeranga. Oba tituly jsou koncertními záznamy. *Ash And Tabula* je naopak čistě studiovou nahrávkou, která vznikla v srpnu 2002 v New Yorku; svou finální podobu dostala v Los Angeles pod dohledem Waynea Peeta. Nejsou to čiré improvizace, ale dle vyjádření samotných umělců „spontánní kompozice“. Všechny sedm skladeb dokazuje kongeniální spřízněnost tří muzikantských duší a přináší gejzír hudebních nápadů a pestrou paletu nejrůznějších nálad a stylů. Kytarista Nels Cline (mimo jiné člen jedné ze sestav souboru Yo! Miles a spolupracovník Thurtona Moorea ze Sonic Youth) tu předvádí svou výbušnost i smysl pro jemné vibrace. Bubeník Tom Rainey svým filigránským „kovotepectvím“ nádherně umocňuje zejména meditativnější pasáže. Nejvýraznější postavou je zde ovšem démonická Andrea Parkins (sestra slavné harfenistky Zeeny), která dokáže vytvořit až romantickou polohu ve chvíli, kdy hraje na akustický klavír, a vedle toho kontrastně exceluje svými astrálními laptopovými vstupy či magickou hrou na akordeon. Živé vystoupení tohoto power-tria je pochopitelně mnohem dravější, ale právě na studiové nahrávce si můžete vychutnat jemnou uhrančivost, která vás vtáhne do jakéhosi nadpozemského světa plného zvukových pavučin, jež mají svůj specifický řád a zároveň schopnost nekonečné rozpínavosti.

Petr Slabý



Andrew Liles: Mother Goose's Melody: or Sonnets for the Cradle

ICR / Klanggalerie (www.klanggalerie.com)

Andrew Liles: Drone Works #7

Tate / Liles: Without Season

Twenty Hertz (www.twentyhertz.co.uk)

The Wardrobe: Cups In Cupboard

Tursa (www.tursa.com)

Několik plodů bohaté sklizně, kterou za minulý rok zveřejnil Andrew Liles (profil v HV 4/05) – vycházející britská hvězda experimentální elektroniky, která s bravurní lehkostí, decentním humorem a příkladnou stylovou čistotou kříží elektronické frekvence a drones s citacemi předválečných jazzových šlágrů a surrealistickou estetikou ovlivněnou především hrátkami s anagramy a podivnou sexuální poetikou Hanse Bellmerra. Českému publiku je z Lilesovy početné diskografie nejdostupnější album *My Long Accumulating Discontent*, které v roce 2004 vydala tuzemská Next Era (recenze v HV 3/05), a jež je Lilesovým dosavadním vrcholem. Formálně podobná je tomuto albu řadová novinka *Mother Goose's Melody* – jedná se rovněž o kolekci krátkých skladeb, v nichž se momenty elektronické bezčasovosti, zprostředkované časově neurčitelnými sinusovými vlnami frekvencí, mísí s retromotivky vzniklými samplováním útržků šelakových desek. O zvuk několika živých nástrojů (činely, kytara...) se postaral Sion Orgon, především bubeník, který jinak doprovází Thighpaulsandra – bývalého člena a pokračovatele poetiky již zaniknuvší legendy Coil (viz minulá čísla). Každá z jedenácti skladeb je uvedena hlasem Lorda z Bathu, svérázného britského aristokrata a literáta, který zde recituje pořouchlé „dětské“ říkanky.

Jednadvacetiminutové EP *Drone Works* je sedmým v sérii, kterou pro vydavatelskou společnost točí nejrůznější hudebníci z okruhu experimentální elektroniky, například Paul Bradley, Darren Tate, Colin Potter, Darren Tate či Irr.App.(Ext.). Lilesův příspěvek se nese v duchu vychutnávání si táhlých neměnných vibrací, samotný závěr křehké miniatury je nastraženou pastí – náznakem gradace a rozvinutí v lehce gotickém duchu, které skončí tak rychle, jako začalo.

Album, které Liles připravil s DJem a producentem Darrenem Tatem, obsahuje pět nepojmenovaných skladeb, jejichž zvuk je oproti výše zmíněným albům o poznání špičavější a hutnější. Kromě ruchových pasáží (kytarová vazba, skřípání, praskání desky) se jedná především o dlouhohrající plnokrevné a hutné souzvučky často evokující zvuk různých hudebních nástrojů (akordeon atd.). Ve srovnání s Lilesovskou čistotou zvuku se jedná o album, které je jakoby zamlžené a trochu si libující v záhadnosti.

Ve dvojici *Wardrobe* se Liles sešel s Tony Wakefordem. Wakeford, duše volného projektu Sol Invictus, se ve své tvorbě často blíží k severskému romantizujícímu kýchání či darkfolkovému patosu; pokud ovšem spolupracuje s někým, kdo je stylisticky vzdálen a disponuje potřebným nadhledem, jsou jeho libé melodie a harmonie houslí, klavírů a akustických kytar velmi funkční a chytlavým příspěvkem k celku. Z takto úspěšných kolaborací je možné zmínit jeho podíl na albech *Current 93* či *Nurse With Wound*. S Lilesem se Wakeford doplňuje zcela dokonale – jednoduchou melodičností své hry neruší vzdušnost Lilesových elektronických manipulací a díky humoru, s nímž u Lilese vždy počítáme, je jeho občasná kýčovitost proměněna v elegantní žertík. Takto vzájemně obohacující podoba velice sluší oběma pánům.

Petr Ferenc

Tigran Mansurian / Rosamunde Quartett: String Quartets

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Jednotlivým motivem třetího titulu ECM s hudbou Arména Tigrana Mansurjana (více o něm a recenzi na dvojalbum *Monodia* viz HV 4/04) je tvůrčí reakce na tragický zásah do skladatelova osobního života. Ve svých dvou prvních smyčcových kvartetech,

napsaných v krátkém sledu za sebou během let 1983-84, se Mansurian vyrovnával se ztrátou blízkých přátel; novější a stručnější skladbu *Testament* (2004), taktéž pro smyčcové kvarteto, komponoval s vědomím nevyhlédnutí své nemocné ženy – její památce (zemřela nedlouho poté) je také album dedikováno jako celek. A přece, elegický tón, vlastní všem přítomným skladbám, nelze dávat do souvislosti výhradně s těmito pohrůbkami. Svěho druhu elegičnost totiž prostupuje víceméně celou Mansurjanovou tvorbou posledních dvou dekad. Mnohem příznačnější je, že autor pro vyjádření svých „vnitřních lamentací“ zvolil žánr smyčcového kvartetu, který díky svým zvukovým a výrazovým kvalitám bývá skladateli nezdědka uplatňován jako zprostředkovatel jejich niternějších kontemplací.

S přihlédnutím k minimálnímu časovému odstupu a shodnému impulsu k vytvoření by se dalo očekávat, že oba kvartety si budou v lecčems blízké. Je tomu skutečně tak. Potvrzuje to například jejich trivně formální rozvržení s analogickým tempovým plánem (pomalu-rychleji-pomalu) a dokonce i s přibližně stejnou duratou odpovídajících si částí, asketický výraz, vládné, přesto pevně ražené melodie s minimálním výskytem větších intervalových skoků a podobně. Vlastní oběma kvartetům jsou i decentně aktualizovaná klasicko-romantická východiska, organicky sladěná s infiltrovanými arménskými intonacemi a koloritem; zajímavé je přitom sledovat, jak právě arménský akcent vnímají „zvenku“ členové souboru Rosamunde Quartett, kongeniálního partnera Mansurjanových skladeb: Helmut Nicolai (viola) ho spatřuje v asymetricky rozložených důrazech v rychlých pasážích, Anja Lechner (violoncello) v tóninách, Simon Fordham v quasi písňovosti a Andreas Reiner (oba housle) v tišší dynamice a pomalejším tempu v místech, kde sami hudebníci zpočátku cítili mnohem říznější (drive) hudbu.

Přes to přese všechno nejde o dvě totožné skladby. Oproti zřetelnějším konturám *Prvního kvartetu* je *Druhý kvartet* vzhledem k většímu podílu chromatiky a polyfonie zastřenější, komplikovanější, a tím i barvitější, hlavně však představuje logické pokračování, vyvolané sice stejným, přesto však novým podnětem (nabízí se volná paralela k okolnostem vzniku Sukovy symfonie *Asrael*). Obě díla jsou důstojnými „rekviem“ s obecnější platností. Pětiminutový *Testament* – subtilní *Lento*, komponované přímo pro tento titul, s kvartety výrazově koresponduje, v rámci celku pak navozuje dojem postludia.

Vítězslav Mikeš

Spunk: En aldeles forferdelig sykdom

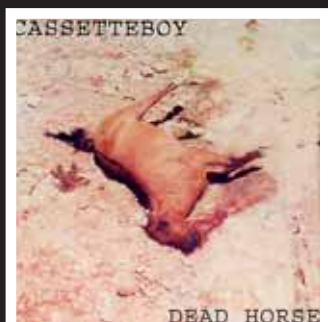
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

Třetí album si kvarteto pro improvizaci nadělilo k desátým narozeninám. Za ty roky se ze čtyř přítelkyň, vybíjejících si anarchistickou imaginaci v improvizacích, stalo slavné těleso. Maja Ratkje zviditelnila novou generaci noise (práce s médii – diktafony, digitálními paměťmi – i vlastním hlasem) a spojila ji se zázemím akademického vzdělání skladatelky. Hild Sofie Tafjord hraje na lesní roh v (post)jazzových souborech, s Majou ale také vydává energii u samplu coby noiseové duo Fe-mail. Malířka Kristin Andersen (trubka) a Lene Grenager (cello) jsou věrné především Spunku.

Pro spunkaře-začátečníky: název každého ze tří alb je citátem z *Pipi Dlouhé punčochy*, jež se dohaduje, co by tak mohlo znamenat vymyšlené slovo „spunk“. Předchozí album *Namodro natřená špička vlajkového stožáru* se neslo v rovině „dohodnutých principů“, vynořovaly se tu parafráze na styly, krátké skladby měly uzavřenou formu. Aktuální *Naprosto hrozná nemoc* se mnohem víc podobá současným koncertům Spunk: improvizacími taktikám „instantních skladatelek“ včetně jejich smyslu pro překvapení, jakýsi neokázalý humor a radikálnost.

Improvizátoři ve skupinách hrají často „proti sobě“, dialogicky či ve scénách, kdy cítíme různé vztahy mezi jednotlivými hlasy. Spunk jedná často jinak, letní koncert v rámci pražského Bienále NG o tom jen přesvědčil: nastává tu „významové unisono“, kdy Maja strhne zbytek spoluhráček k určitému vyjádření – arytmiickému stac-



catu, kde se ve vysokém tempu střídají cello, trubka, elektronika a hlas, ale třeba také k dlouhým drženým plochám nebo ke společné gradaci. Kdo hledá mezi čtyřmi hráčkami složitější vztah, je z takového přístupu trochu zklamaný. Plochy znějí leckdy dobře, ale originální „spunkovský“ jazyk se za poslední léta usadil a moment překvapení oslabil. Kapela, jejíž dvě členky dnes intenzivně jedou v jiných projektech, koncertuje poměrně málo: i proto ji těší vracet se k osvědčeným kódům a přechod do další fáze odkládá.

Albu poprvé vtiskl formu producent zvenčí – renomovaný Jørgen Træen (elektronik s pseudonymem Sir Dupermann, produkoval nahrávky skupin Magnet a Jaga Jazzist). Je tu tedy úhel pohledu navíc – jako by autorské obrazy rozvěsil výrazný kurátor: něco tím napoví, ovšem přidá své vidění. Autenticita se oslabila, už nevíme, které návaznosti vznikly v proudu hry a co paralelně i sériově spojil Træen. Ale duch Spunku zůstává. Opakovaně se vynořují bizarní momenty s těreminem a vokálem Maji Ratkje, upomínající na „exotickou“ pěvkyni Ymu Sumac. Výrazný je konec alba: šestá a sedmá plocha jsou formálně rozdělené, ale je to jen matoucí formalita, přes hranici tracku se přelije spojitá vlna drobných akcí, prostoru pro ticho, ťukání místo úderů, záchvěvů místo vlnobití, redukcionismu. Osmý, závěrečný *Kameleon* téměř devět minut prolíná delší zvuky a souzvuky: drones a prodlevy nikdy nevydrží dlouho, je to kabát ze samých záplat – a čím blíží konci, tím víc sestupujeme k detailu, tím víc rozeznáváme nerovnosti na hrubém povrchu. Končí se bouřlivě, plus civilní zasmání.

Hlavní užitečná otázka, kterou může hudba Spunk vzbuzovat, zní: Čím jsem? Odpověď může být jen jedna: tím, čím chceš ty, milý posluchači. Formálně je to zvukově abstraktní výsledek konkrétní lidské interakce. Těsné post-technologické spojení digitálních efektů s trumpetou. Zvuk odkazuje k emocím a paradoxům, ale možná je to jen past posluchačských návyků z minula. Skupina si asi opravdu zvolila šťastný název: něco nám připomíná, ale pít se po pravém významu je práce na dalších deset let.

Pavel Klusák

Cassetteboy: Dead Horse

Barry's Bootlegs (<http://www.spymania.com>)

Distribuce: Audio3.cz (www.audio3.cz)

Tři roky po omračujícím debutu *The Parker Tapes* a po dvou kompilacích (*Inside a Whales Cock Vol 1* a *Mike's Mixtape*) přichází dvojice Mark Cassette a Steve Boy – neboli Cassetteboy – s druhou oficiální deskou. Znovu nabízí anarchistické plunderfonie sestavené z tisíců samplů popových melodií, televizních a rozhlasových pořadů nebo dialogů z filmů. A hrdě přiznávají, že ani jeden z nich nemá vyčištěná autorská práva. Jejich kolážová metoda není nijak výjimečná, zajímavé ovšem je, na co ji využívají. S pomocí samplovací a editovací techniky si Steve a Mark splnili pubertální sen, ve kterém vážení politici nebo celebrity v televizi začnou zničehonic klít, mluvit sprostě a přiznávat se ke svým hříchům. Nestačí se divit. Komik Bill Crosby uznává, že prodává dětem drogy, popová zpěvačka Dido bezelstně souhlasí: „I'm shit and I always will be“ a Bono z U2 přeje smrt garageovému rapperovi The Street. S podkladem Reedovy idylické *Perfect Day* sdělují rozhlasoví komentátoři, že George W. Bush byl zatčen a čeká ho obvinění z velezrady. Ostatně – plundrování monologů Bushe a Blaira si dvojice opravdu užila. A dva příběhy o prvních sexuálních zážitcích Harryho Pottera dětem rozhodně nepouštějte. Na desce najdete i několik klasických mashupů, když například otravný rádiový hit *Crazy Frog* tvůrci smíchali s Lennonovou *Imagine* a frenetickými drum'n'bassovými beaty. Dohromady to všechno dává šedesát písní v necelých 54 minutách divokého cirkusu, který se svým pojetím blíží spíš desce s mluveným slovem než s hudbou. Oproti minulým albům je *Dead Horse* soustředěnější a lépe připravené, ale některé vtipné momenty se zde už opakují. Název pak trochu nechtěně připomene anglický idiom „flogging a dead horse“.

Karel Veselý

Poo: Fluorescent

11 Fingers Records (www.11fingersrecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Birchville Cat Motel: Chi Vampires

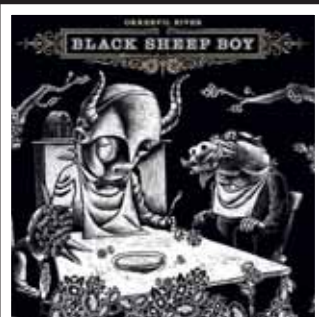
Celebrate Psi Phenomenon (www.cpsip.co.nz)

Usměřované masy hluku, „nehudební“ (často skřípavé až nepříjemné) a nesnadno identifikovatelné zvuky, jednoduše skladeb s minimem zvratů, zahuštěné struktury, abstrakce, kolonky „noise“ i „ambient“... Toť několik společných rysů dvou (na poslech jinak poměrně rozdílných) neobyčejných alb z opačných konců světa.

Slovenské duo Poo (Rentip a :::) se pohybuje ve futuristickém digitálním zvukovém univerzu, kde již jednoduše není prostor pro tak omezující prvky jako je melodie nebo rytmus. Je to svět důmyslně opracovávaných zvuků, v němž existují jen zvolna plynoucí, navzájem se mísící zvukové plochy s neurčitým poselstvím. Materiál shromážděný na desce *Fluorescent* působí neuchopitelně, netečně, neklidně, naprosto nepovědomě, cize a místy snad až nebezpečně. Nenajdeme tu však ani stopu po drsné agresivitě či – pro noiseovou hudební produkci bohužel často obvyklé – přímočaré a nezajímavé snaze jen a pouze drtit sluchový aparát extrémně v celém slyšitelném spektru. Experimentální vize potměného ambientu Poo zůstávají nesnadno přístupnými, což je dáno především odmítnutím běžných forem/norem a svobodným mazáním hranic mezi všeobecným pojetím hudby a „směsicí zvuků“ či „hlukem“. Poo zde působí jako výjimeční audio sochaři, propadlí práci se zvukem a naklonění čiré abstrakci, jež s sebou nese svobodu individuálního výkladu. Ve své tvorbě tedy poskytují jen jakýsi letmý nástin, o jehož zabarvení a náladě nakonec rozhoduje především sám posluchač. V nedávném rozhovoru pro internetový magazín www.bamayan.net Daniel Thoth (alias :::) zmiňuje (vedle např. významného podílu matematiky na tvorbě Poo) barvy, které v jeho mysli vyvolávají jednotlivé skladby na *Fluorescent*: „niektoré skladby vidím žiarivo zelené (svätajánske mušky), niektoré žiarivo žlté (slnko), niektoré žiarivo biele (sneh). Samozrejme že na tmavom podklade, lebo inak by nemohli žiarit...“ Skrz své brýle tu však osobně cítím převahu šedivé a chladnějších odstínů modré. Pro úplnost ještě dodávám, že deska *Fluorescent* obsahuje materiál z let 2002-3 a původně měla vyjít na vídeňské značce Mego, kde by díky své kompaktnosti jistě nezapadla. Bohužel, nestalo se tak.

Čtyřskladbové album *Chi Vampires* Novozélandana jménem Campbell Kneale v převleku Birchville Cat Motel dopadá o poznání barevněji, konkrétněji i srozumitelněji. A také naléhavěji. Pracuje především s táhlými zvukovými plochami (ne nadarmo si v zahraničním tisku vysloužil přídomek „mistr drones“), které navzájem kombinuje a pokládá do tučných vrstev, čímž buduje energické zvukové toky. Jednotlivé složky ne zrovna krátkých skladeb (10 – 29 min) mají oproti Poo výrazně akustičtější, povědomější charakter, rozlišit zvukové zdroje se však ani zde nedaří. Jde tu o celek: čtyři osobité, strhující variace postupně sílících noise tsunami, kde Kneale podle libosti povoluje uzdu hrátkám s intenzitou. Album zahajuje prosvětlenou, lehce řezavou, ale veskrze pozitivní *Blond Moth Burial* s vrzavým saxofonem (?), dudácky zabarvenými klávesami (?), smyčcovou konstantou a potlačeným, psychedelickou monotónností zavánějícím bubínkem. Následuje kolosální *Buckling Metal Snowflakes*, kde se postupně stmelují četné improvizací složky v jeden valivý statický proud, ústící v kovový šustot a cosi smyčcově rozvrzaného. Vrchol však přichází až v závěru, po vellesmutné, post-rockově tesklivé smyčcově-noisově-varhanní *Cold Herds Travel*. Titulní skladba se navrácí k úvodnímu pozitivnímu náboji a radosti nádherně jemným klavírem, aby ho po dvou minutách znenadání drasticky ztuhlil drsný, a přeci kladně nabitý metalový riff (Kneale má k metalu velmi blízko, viz například jeho další projekt Black Boned Angel), který se úchvatně násobí a přelévá v silnou, unášející repetitivní masu, jež se nakonec rozplyne v jakémsi rozostřeném šamanském proslovu. Opravdu majestátní počín.

Hynek Dedecius



Okkervil River: Black Sheep Boy

Jagjaguwar (www.jagjaguwar.com)

„Don't Fall in Love with Everyone You See“ zněla rada vetknutá do titulu tři roky starého alba folk-rockového kvarteta Okkervil River, pocházejícího z indie-rockové úrodného Austinu v americkém Texasu. Aktuální, konceptuálně pojaté čtvrté album *Black Sheep Boy*, vycházející ze stejnojmenné písně předčasně zemřelého heroinového anděla folkové scény šedesátých let Tima Hardina, svádí k bezprostřední parafrázi: při poslechu téhle desky je obtížné okamžitě, takřka jíc „na první pohled“, nepropadnout kouzlu hudby, jež i prostřednictvím extrémně naléhavého vokálu Willa Sheffa (známého též z projektu Shearwater) zaklíná z reproduktorů.

Repetitivní, antinarativní texty, propojené spíše tematicky než nějakou příběhovou linií, jako by ve svém souhrnu významově kopírovaly muzikantský vývoj kapely, jež od svého eponymního debutu urazila fascinující cestu, během které se k dokonalosti vyvinul její (nejen vzhledem k žánru) velmi komplexní a svébytný hudební jazyk. Z kvarteta se stalo sexteto a proměnlivost emocionálních kytarových pasáží, klávesových rejstříků (Mellotron, Wurlitzer i Hammondky Jonathana Meiburga) a dechových či smyčcových aranžů zapuštěných v intenzivní rytmičce (basista Zachary Thomas a Seth Warren na bicí) tu skvěle koresponduje s nebyvale melodickým Sheffovým zpěvem, balancujícím na hraně strhující hysterie.

Po úvodní, osmdesátivteřinové variaci na Hardinovu klasiku se nenápadnými vydrnkávanými mollovými akordy kytary, jimiž je deska působivě prošívaná, přikrádá zadními dveřmi jedna z nejlepších skladeb uplynulého roku (jedinečný sled akordů v refrénu!), krvavě gotickou atmosférou potřísněná *For Real*. Už v ní se projevuje zajímavý kompoziční kontrast vlastní mnoha skladbám Okkervil River: zatímco Sheffovi se z hrdla derou bohatě strukturované vokální linky, kapela jako by se držela elegantně zpátky a na běsnícího frontmana reagovala z bezpečné vzdálenosti. Vzniká tak podivuhodné napětí, které se na dramaturgicky precizně zvládnuté ploše alba nijak neztrácí. Jakkoli by bylo značným ochuzením naslouchat Okkervil River bez textů po ruce, (neboť Will Sheff je prvotřídní básník temnoty v próze a jeho slovní ekvilibristika napojená na jemnocit pro rytmizaci textu nemá přílišného srovnání), skladby jako houslemi podepřená *Latest Troughs* nebo melodicky úchvatně klenutý, osmiminutový katarzní epos *So Come Back, I Am Waiting*, vrcholící drtivým crescendo smyčců a dechů, jsou především pastvou pro ucho.

Black Sheep Boy je deskou kumulativní energie a kreativních paradoxů: bez varování se tu prolíná melancholie i euforie, eliptičnost a konkrétnost, ticho říční hladiny i seismické otřesy pod ní. Jak v hluboké tůni poblíž Sankt Petěrburku (odkud název kapely pochází) tu lovíme zvukové i melodické perly, city rozdráždící harmonie. Už napoprvé žasneme, ale ani na padesáté stále ještě nevidíme na dno.

Aleš Stuchlý

Alarm Will Sound: Acoustica

Cantaloupe Music (www.cantaloupemusic.com)

Richard D. James, vystupující (mimo jiné) pod pseudonymem Aphex Twin, patří k předním představitelům tzv. inteligentního techna, žánru, který se od devadesátých let snaží dokázat, že techno může mít ambice přesahující taneční parket. Soubor Alarm Will Sound je poměrně novým tělesem na scéně soudobé vážné hudby. Na kontě má CD s hudbou Steva Reicha, podíl na dalším reichovském CD s Kronos Quartetem a v jeho repertoáru najdeme kromě minimalistů také Györgye Kurtága nebo Conlo-na Nacarowa. CD *Acoustica* s vysvětlujícím podtitulem: *Alarm Will Sound performs Aphex Twin* je pokusem převést hudbu syntezátorů a bicích automatů do čistě akustické řeči. Většina materiálu pochází z desky *Drukqs* z roku 2001, na níž najdeme ambientně klidné skladby, stejně jako drum'n'bassové rytmické vylomeniny. K úpravám si skladby rozebrali jednotliví členové ansámblu.



Nalezení akustických „náhražek“ pro syntetické zvukové barvy bylo nejspíše hlavním aranžérským oříškem a také tím, co bude zajímat posluchače obeznámeného s originály. V současné době, kdy školení interpreti ovládají různé netradiční způsoby hry na své nástroje, není až tak překvapivé, že zvuková paleta je pestrá. Zvláštní zmínku si zasluhuje bicí sekce, která dává život zdánlivě nehratelným a původně naprogramovaným rytům.

Barvy tedy jsou. Jak se to však má s celkovým vyzněním úprav? Díky aranžím lze postřehnout, že kromě vymyšlených divných zvuků je Aphex Twin schopen přicházet se silnými melodickými nápady. V akustické podobě jsou ovšem tyto melodie občas až příliš čitelné. To, co syntezátory a efekty zajímavě rozostřovaly, je ve zvuku violoncella nebo hoboje značně sladké. Jako příjemný kontrast pak působí disonantnější kousky, třeba *Prep Gwarlek 3B*. V některých případech se daří vytvořit podmanivou atmosféru a posunout skladbu z původního tvaru kamsi dál, jinde tato snaha selhává. Zajímavou tečkou jsou dva remixy z dílny berlínského techno producenta Dennise DeSantise. Kruh se uzavírá a akustická verze elektronické hudby se vrací ke strojům.

Mezi soudobou vážnou a elektronickou taneční hudbou se již řadu let vytvářejí různé inspirační toky v obou směrech. Na jedné straně alba remixů Steva Reicha či nověji Philipa Glasse, popřípadě DJ Spooky interpretující Iannise Xenakise, na straně druhé skladby jako *Trance* Michaela Gordona nebo *Nuberg 05* Michala Nejtky (na sampleru *Mladá krev*) ukazují, že toto spojení může být plodné. Podobně jako v dobách, kdy se „vážní“ skladatelé inspirovali jazzem či rockem. *Acoustica* je příjemným pokusem v hledání společných bodů.

Matěj Kratochvíl

Paolo Angeli / Nita: L'angelo sul trapezio

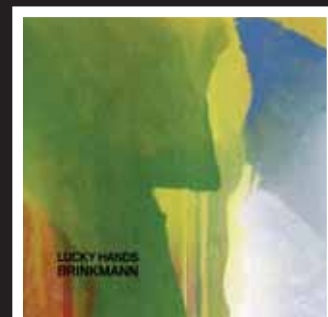
Robert Iolini: Songs from Hurt

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Paolo Angeli – jako řada dalších osobností italské avantgardní hudební scény – vyšel z legendárního souboru Laboratorio di Musica & Imagine. Je spjat především s boloňským vydavatelstvím Erosha, nedávno mu však album *MA.RI* vydal i Auand. Pravidelně vystupuje na festivalu Angelica, hrál s Fredem Frithem, Jonem Rosem, Carlem Actisem Dato a dalšími.

L'angelo sul trapezio ukazuje Angeliho v plné šíři jeho projevu. Spojuje hudební pasáže s promluvami a s autentickými záznamy, míchá v naprosto nečekaných souvislostech moderní přístup se šramlem či s folklórními prvky, rozvernost s pohřební náladou; je to „imaginární soundtrack“, jak praví podtitul, se vším všudy – představivostí posluchače se meze nekladou. K plnému vyznění Angeliho aranžů přispívá soubor Nita, existující už od roku 1997. Mezi jeho členy a spolupracovníky na tomto „zvukovém filmu“ (je jich téměř třicet včetně street bandu) nacházíme takové hráče jako flétnistu Stefana Zorzanella nebo klarinetistku Olivii Bignardi, mezi vokalisty slyšíme i německý projev Margaret Kammerer. Nálady se mění, mluvené pasáže jsou občas jako můstky mezi zcela disparátními styly, typický sardinský vokální projekt prostrídá až popová hitovka, spaghetti-western, rozmarňné brnkání na kytaru nebo dětský projev. Vše to občas připomíná proměnlivost, jakou včetně provokujících miniproslovů pěstoval Frank Zappa, který je dodnes pro mnoho muzikantů stále inspirativní. Angeli se soustřeďuje jak na klasičtější, tak akustickou, elektrickou i basovou kytaru, ale působí tu i jako vokalista a hráč na basovou tubu, bubny, banjo a ukulele. A hýří zvukovými efekty. Jeho melanž každopádně nenudí.

Také nový elaborát skladatele, improvizátora a rozhlasového umělce Roberta Ioliniho, *Songs from Hurt*, má podtitul: „stories from the outside: compositions for voices, film projectors, rock band, fotoplayer and office machines“. Stejně jako Angeli, i Iolini kombinuje hudbu (převzatou i novou) se slovním projevem (Virginia Baxter), s narušováním melodie a s efekty. Celý zvukový projev si však až na výjimky pěstuje sám. Jde o album tematicky sjednocující tři celky (první je příznačně pojmenován *Silent Motion*), vyprávějící příběh a nabízející „picture music“.



Proti jednolitě a poněkud monotónnější první části jsou ústřední *Písně zraněných* zadíravější, jsou to jakési hudebně podmalované monology se závažnými tématy (*Drug Murder*), vzniklé na podkladě rozhovorů, natočených pro film Phillipa Ceawforda *Hurt*. Podobně i třetí část, pojmenovaná *Black Sheep*, vznikla podle výpovědí „vězňů, bývalých vězňů a potenciálních vězňů“ z Don Dale Detention Centre v Darwinu, doplněných komentáři společenských pracovníků a akademiky. Evokuje to spíše rozhlasovou reportážní studii, pro niž je občasný hudební vstup pouze doprovodný.

A v tomto bodě se lolini od Angeliho naprosto liší. Chce nastínit společenské problémy, snad i varovat, upozorňovat, a tomu podřizuje (možná až příliš ukázněně) své hudební předpoklady.

Z. K. Slabý

Matias Aguayo: Are You Really Lost

Kompakt (www.kompakt-net.de)

Distribuce: Audio3.cz (www.audio3.cz)

Thomas Brinkmann: Lucky Hands

Max Ernst (www.max-ernst.de)

Distribuce: Vinylshop.cz (www.vinylshop.cz)

V Chile narozený Matias Aguayo, polovina úspěšné dvojice Closer Muzik, se vydává na sólovou dráhu s albem *Are You Really Lost*, které sleduje cestu minimalistického techno-popu. Důležitým elementem je tu zpěv; Aguayo není tak výborný vokalista jako třeba norský Erland Oye, jeho hlas spíše připomene podobně neškoleného Jamie Liddela, ale narodil od jeho retrosoulového probuzení zůstává rovnýma nohama v experimentálním technu. Jen ho zpomaluje a výsledné hypnotické groove vesměs nechá na posluchače působit v jeho nahotě. Aguayovu oblibu ve zvuku lidského hlasu podtrhují netradiční beaty v *Are You Really Lost* a *Drums & Feathers* (sestavené ze sampleů lidských rtů). Pilotní singl *De Papel* desku otevírá a v alternativní verzi i uzavírá a v obou případech je to intenzivní zážitek, který vám zůstane dlouho vězet v hlavě. Nakonec, on ten soul je přítomný i v Aguayově technu, jako poldštující prvek emocí k chladným beatům hypnotického minimalismu. *Are You Really Lost* shrnuje obrovskou sílu současného minimalistického technu – podobně jako u Villalobose platí, že sofistikované beaty doplněné soulou sílou jsou třaskavá kombinace.

Naproti tomu Thomas Brinkmann, dnes už legenda na poli taneční hudby, na svém třináctém albu *Lucky Hands* vyznává tradičnější podobu technu, i když samozřejmě znovu hodně čerpá z dubu. Je slyšet, jak se snaží variovat svůj styl, každá skladba otevírá trochu jiné teritorium (jednoznačně jsou citace zvuků současných <i>hot</i> labelů jako Perlon a Playhouse), celkově však *Lucky Hands* budí dojem určitého hudebního přešlapování na místě. Nejvýraznější skladby jsou ty, kde Brinkmann tahá králíky z cizího klobouku – třeba minimalistická coververze *The More You Ignore Me the Closer I Get* (původně od The Smiths) s vokálem Tusii Beridze. Mimochodem, tato zpěvačka se objevuje hned ve třech skladbách desky. Album uzavírá rozverný *Charleston*, neboli mix slavné písně Django Reinharda ze dvacátých let a techno beatů (nápad ovšem pochází z hlavy jeho kolegy Marca Palmieriho). To už jsou však značně laciné triky, podobně jako počítač starým osmibitovým počítačům v retro *R8 Gordin*.

Karel Veselý

Zabloudil a: Děti ze Země

vlastní náklad (<http://zabloudila.wz.cz>)

Přerovská skupina Zabloudil a (přes Zabloudil, Jan Zabloudil a Zabloudila se dostala až k současnému názvu) má za sebou od počátku devadesátých let několik alb a četné koncerty po celé Evropě – údajně se mohou pochlubit i sdílením pódia s Johnem Zornem. Stylově by se tento víceméně anonymní kolektiv improvizátorů a milovníků přírodního způsobu života (zpěvačka s kytaristou možná ještě stále žijí v maringotce za městem) dal označit za směs kytarového noise, hardcore, etna, tanečních beatů a free

jazzu. Tuzemskými posluchači je soubor vnímán především v kontextu experimentálních úletů HC scény.

Na nejnovějším CD, které bylo bez dalších overdubů improvizováno v domácích studiích a jeho nástrojový park tvoří kytary, analogové syntezátory, gramofony, velký buben, baskytara a zpěv v různých konstelacích, si z výše zmíněných žánrů skupina půjčuje jen inspirativní závan; její improvizovaný neo-primitivismus je ve výsledku zcela svůj a umně spojuje nářezové kytarové ataky (blízké třeba spřízněným Italům OVO) s mnohdy živě hranými trance-rytmy, expresivním ne-jazykem zpěvačky i humorným nadhledem, s nímž se Zabloudil a pustí na pole destruovaného kvazi diska. Díky rozsahu skladeb se nálady alba pestře střídají, závěrečná dvojskladba (jak zní i její název) je se sedmnácti minutami výrazně nejdelším kusem a končí krásným ruchovým ambientem šumů, praskání a hlasu.

Stěžejním vyjadřovacím prostředkem skupiny je energie – tu však hudebníci invenčně obohacují nadhledem i skrz reproduktory zřetelně pronikající vnímavostí k tichu a velkou dávkou kontemplace.

Petr Ferenc

Art Zoyd Studio / Musiques Nouvelles Ensemble: Experiences De Vol 4 - 5 - 6

In-possible Records (www.artzoyd.com)

Kapela Art Zoyd je u nás známá především díky své sounáležitosti s hnutím Rock In Opposition. Přes své téměř „garážové“ začátky se ovšem poměrně záhy vyprofilovala coby soubor, který spíše spadá do škatulky soudobá vážná hudba. Takto jsme ji měli možnost vidět živě již v roce 1983 na pódiu Francouzského kulturního střediska (o tři roky dříve bylo jejich vystoupení zrušeno kvůli zákazu Pražských jazzových dnů). Tehdy návštěvníci doslova ucpali Štěpánskou ulici a byli ochotni čekat na své „miláčky“ osm hodin před koncertem. Jaká to byla doba alternativní hudby zaslíbená... V devadesátých letech se u nás Art Zoyd prezentovali svými kompozicemi ke klasickým dílům němé kinematografie *Nosferatu* (Eden 1990) a *Häxan* (Divadlo Archa v rámci festivalu Alternativa 1995). Poté nastal určitý zlom a jeden z protagonistů souboru – houslista Gérard Hourbette – založil Art Zoyd Studio, které se mělo napříště věnovat interpretacím nejvýraznějších skladatelů takzvané nové hudby. Proměnlivé sdružení muzikantů nakonec spojilo své síly s belgickým tělesem Musiques Nouvelles Ensemble a v roce 2002 vydalo na značce Sub Rosa trojkompekt *Experiences De Vol*, kde uvedlo mimo jiné díla tak rozdílných osobností, jako jsou David Shea či Horatiu Radulescu.

Nyní jsme se dočkali pokračování v podobě dalšího trojkompektu, který je opět jakousi hudební čítankou, mapující dění toho nejpodstatnějšího a nejpozoruhodnějšího, co se ve světě „nové klasiky“ v poslední době objevilo. Mezi skutečné perly zde patří především *The Structure of a Work* amerického skladatele Philla Niblocka, které je přímo esenciální sondou do kompozičního myšlení multimediálního mikrotonalisty par excellence. Zvláštní pozornost si zaslouží bezesporu také „hluková“ skladba destruktivisty Zbigniewa Karkowského s příznačným názvem *Out-of-Range*, která svou naléhavou nervností vytváří až transcendentální pocit globalizovaného světa v jeho eruptivních poryvech a chaotické zběsilosti. Do zvláštního hmyzího světa nás zase zavádí francouzský akademik, skladatel a hudební teoretik Francois-Bernard Mache, který se v kompozici *Canopee* nechal inspirovat indonéskou přírodou. Specifický vzdušný prostor odkrývá ve své skladbě *Airrr* Henri Algaďe. Jeho vyzívání rituálních obřadů nabízí skvělé spojení živých nástrojů a elektroniky. Kontemplativní atmosféru mají skladby anglo-australské autorky Stevie Wishart, která je známá i ze spolupráce s Fredem Frithem, či Phila Vona, jehož tvorba je nepravoplánově ovlivněna skupinami Kraftwerk a The Residents. Zcela signifikantně pak celý opus uzavírá noiseová kompozice Daniela Denise (jinak vedoucího belgické formace Univers Zero) *Shanghai Revisited Talks*. Denis se jako host účastnil nahrávek Art Zoyd již na počátku osmdesátých let minulého století a jako regulérní člen kapely s nimi vystupoval například v již zmiňovaném projektu *Häxan*. *Shanghai Revisited Talks*



představuje jeho zcela odlišnou tvář, než na jakou jsme v autorově tvorbě v poslední době zvyklí, a dokazuje jeho schopnost reagovat na současné trendy v různých polohách. Zkrátka a dobře kolekce skutečně podnětných skladeb, které se vám rozhodně ani po několikátém poslechu neomrzí. Dodejme ještě, že díky distribuci firmy Black Point Music se na náš trh dostává také reedice skvostného sólového alba klávesistky Art Zoyd Patricie Dallio *Champs De Mars*, které si i po dvanácti letech od prvního vydání zachovává naprostou svěžest.

Petr Slabý

Odd Nosdam: Burner

Anticon (www.anticon.com)

Et Sans: Par Nousss Touss Les Trous De Vos Crânes!

Alien8 (www.alien8recordings.com)

V minulém čísle HV se Karel Veselý zabýval hudebními škatulemi – zavádějící pomůckou novinářů, jak čtenářům slovně přiblížit pastvu pro uši. A teď tu máme dva výlisky, které se přihrádek štítí, a než by se do nějaké uložily, raději si vydupou svou vlastní. Značka Anticon donedávna bývala synonymem pro alternativní hip hop, avšak tvorba producenta Odda Nosdama se od této definice značně vzdaluje. Přiblížit ji ale nedá tolik práce – stačí si od rozpadnuvších se cLOUDDEAD (jejichž hudebním mozkiem byl právě ON) odmyslet vokály a zbylou podivnou omáčku znásobit radostí ze sólovosti. *Burner* sice občas zůstává houpavým elaborátem, hlavní roli si ovšem udržuje „špína“, rozkošně přirozený zvukový nepořádek. Lo-fi rozostřenost, kytarové zpětné vazby (struny – ač zřejmě cíleně používané nepříliš učením nicovým způsobem – albu vévodí), „přebuzené“ tóny a utlumené field recordings (převážně nahrávky pouličních hovorů i násilných scén zaznamenané přímo z autorova bývalého bytu), to vše se péčí Nosdamova talentu proměňuje v melodicky silné kusy na hranici downtempe, ambientu, post-rocku, folku, improv... (kam ho ještě přihodit?). Zvuky se navzájem utápí, ruší, překrývají, vytlačují, spojují, jenže za zdánlivým neumětelstvím vykukuje promyšlená kostra s jasným a u většiny skladeb velice úspěšně završeným cílem. Za pomoci vhodné střídmy přispívajících hostů (Mike Patton, Andrew Broder, Jessica Bailiff, Liz Hosdon, Why?) se Nosdamovi daří předkládat širokou paletu přístupů a nálad. Dobrá, tak ještě jeden pokus: hiprockový ambiklon? Prostě chutné hudební nápady v nánosech sympatického bahna.

A co teprve kanadští Et Sans – soubor, který je složený z lidí kolem Le Fly Pan Am, Shalabi Effect, Godspeed You! Black Emperor či A Silver Mt. Zion, ale nezní jako žádný ze jmenovaných projektů. Jejich druhý počín *Par Nousss...* obsahuje čtyři delší kusy bez nástrojového i hlasového omezení a ohledu na trh, konvence či „zdravý“ rozum a místy šokuje volnomyšlenkářským a styloprostým přístupem. Infomateriály hovoří o „experimentálním psychedelickém popu s prvky minimalistické post-industriální taneční hudby a příklonem ke klasickému krautrocku“, což není nijak zvlášť výstižné, nicméně v podstatě pravdivé. U Et Sans je totiž možné nalézt prakticky cokoli. Sbírku bizarně (de)strukturovaných a improvizací volností poznamenaných kusů, charakterizovaných statickým spodem a neuspořádaným vrškem, otevírá poklidně bublavá ambientní ukolébavka se zpracovanými vokálními plochami a občasnými výkřiky. Naplno se ovšem soubor projeví až vzápětí, v divoké devatenáctiminutové halucinogenní smršti *Une bouche végétale, des créatures soufflent des sécrétions du tout fout le camp*, kde je na konstantní rytmický základ s monotónními klávesami (připomene Spacemen 3) lepeno nepředstavitelné instrumentální i vokální skřípění všeho druhu. Tento neuspořádaný mnohovrstevnatý jam s tunou nástrojů i nevázanými elektronickými experimenty je po polovině usměrněn do organické a vlastně i orgiastické repetitivní gradace, jakési novodobé kmenové seance kolem ohně. Poté, co se členové spolku takto nevázaně vyřádí, pokračují s emotivními, „falešnými“ (vzdáleně připomínajícími My Bloody Valentine) táhlými strunnými i jinými plochami s ženským a mužským hlasem v *Mademoiselle*

le Ogive..., kde také měli skončit. Závěrečná *Les courbes...* s lo-fi retro beatovým základem a onomatopoickými vokálními projevy je již pouze slabším výplňovým odvarem předchozího materiálu a desce spíše škodí. Bez ní je však lebedění si v experimentování v podání Et Sans opravdu pohlcující.

Hynek Dedecius

Nine Horses: Snow Borne Sorrow

Samadhi Sound (www.samadhisound.com)

Britský autorský zpěvák David Sylvian je Pan Sojové Maso. Málokdo ze slavných osobností pop-music (a Sylvian od konce sedmdesátých let díky skupině Japan slavný je) ustupuje do zásadní míry svým spolupracovníkům a je schopen nasáknout jejich poetikou. Svého času dal Sylvian prostor trumpetistovi Jonu Hassellovi a členu krautrockových Can Holgeru Czucayovi, v době probouzení asijského undergroundu tepala v jeho hudbě tabla Talvina Singha. Natáčeli s ním Bill Frisell a Marc Ribot, spolupráce s Keithem Rowem (!) zatím nebyla zhodnocena a zveřejněna. Vždycky chtěl být v kontaktu s duchem doby a absorbovat ho do ambientního citění. Zásadním překvapením i pro ty, kteří si mysleli, že ho znají, bylo album *Blemish* (2003), první titul vlastního labelu Samadhi Sound. Zpěvák sem angažoval Christiana Fennesze, to ještě připomínalo ambientní pop music, a Dereka Baileyho, to už věru ne. Sylvianův baryton, doprovázený pouze free improvizací Baileyovy akustické kytary, je dokonaným radikálním činem muže, který se nikdy neodpoutal od popové písně, a přece na její tiché dohody dokáže rezignovat.

Po *Blemish* následovalo remixové album (*The Good Son vs The Only Daughter* s remixy progresivistů: Ryoji Ikeda, Akira Rabelais, Yoshihiro Hanno, Jan Bang...) a EP s dlouholetým spolupracovníkem Ryuichim Sakamotoem. Regulérní navazující album však přišlo až nyní. Vychází pod názvem skupiny *Nine Horses*, přestože vztahy během spolupráce se zkomplikovaly, Sylvian dokončoval nahrávky po svém a o žádném budoucím turné neuvažuje. Zásadní radikálnost *Blemish* novinka postrádá, je to však vrstevnaté album Sylviana v plné síle, ambientně bohatý a členitý zvuk, který obstarávají podstatní hudebníci dnešní doby. Jako nového nejbližšího partnera si Sylvian vybral elektronika s rockovým a dubovým zázemím Burnta Friedmana (české publikum ho zná z prosincového koncertu v Arše), druhým stabilním členem Devíti koní je hráč na perkuse, bicí a elektroniku Steve Jansen, Sylvianův bratr (oba opustili původní příjmení Batt). Když Friedman odevzdal Sylvianovi svou verzi, zpěvák zjistil, že stylově výrazný spoluhráč jeho skici „svlékl“ do stručnosti, úspornosti, až ke skeletu a obnažení sólového hlasu. To nechtěl: snad cítil, že hlubší, často až spirituální sdělení jeho barytonu, rozepjatá mezi romantiku a sarkasmus, potřebují protipól v čemsi jasně půvabném, až povrchně přitažlivém. Povrchnost je ovšem relativní pojem, vždyť u Sylviana na „hezkých“ aranžmá spolupracují osobnosti. V úvodu zpívá norská špitající vokalistka Stina Nordenstam, klavírista Ryuichi Sakamoto je křehký, jakoby úpravný, ovšem místy zcela mimoběžný vůči převládající harmonii. Arve Henriksen (to už je skoro znak alba, které je „in“, mít jako hosta kultovního trumpetistu ze Supersilent) hraje, jak bychom to od něj zhruba čekali – dyšně, úsporně, moc dobře.

Sylvian do písní vrství a prolíná momenty z posledních padesáti let hudby: od cool-jazzových sól (ne okázale mistrných, spíš atmosférických) přes ponor do syntezátorů až po orchestrální samplý doprovázené kontrabasem v drum'n'bassovém rytmu. Jsou tu i nejnovější hudební ozvěny: praskání vinylu a supervysoké frekvence a la Ryoji Ikeda (obojí v *Darkest Birds*). Hlas evokuje spirituálního romantika, meditujícího s patosem, ovšem velmi otevřeně, až k sebezraňování, ve slonovinové věži vlastního labelu (i když: hitparádový úspěch v Británii a Itálii se už dostavil). Po pročtení textů na webu (www.ninehorses.com) však nacházíme další rovinu – temný sarkasmus. Závěrečná *Librarian* o knihovníkovi, který už přesouvá do předních pozic knihy o islámu, odměřené gesto alba korunuje. Je to titul, do nějž lze pronikat dlouho: prvotní váhání nad případnou kýčovitostí se při tom rozplyne.

Pavel Klusák

Audiopixel: Memento RumoriCollectif Effervescence (<http://frvsens00.free.fr/frvsens/index.html>)Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Zvukový inženýr Miguel Constantino debutuje s křehkou směsí melodií a střipků, které se sice opírají o folkové kytarový – případně klavírní – základ, vesměs však končí v roztočivě spleti různorodých elementů. Digitálně znějící, avšak (tedy údajně) bez počítače vyprodukované glitchmomenty (manipulace s pásky atd.) srůstají s akustikou poměrně věrohodně a občasné vokály Číňanky Shuang Song společně s field recordings přináší i špetku exotiky. Paralela s francouzskými umělci Dorine Muraille, O. Lamm nebo Domotic, ale i například s Mogwai.

HD

Guido Möbius: DishoekDekorder (www.dekorder.com)

Housle, klarinet, trubka, mbira, lidské hlasy: akustické příspěvky svých přátel (mj. F. S. Blumma) splétá a elektronikou proměňuje do autorských struktur Guido Möbius z Berlína. Atmosféra přátelské kolaborace, jemný průzkum možných disonancí většinou ústí do smířlivých plošek. „Krautrock mínus rock, folk mínus tronics, pop mínus populární,“ nabízí průvodní text a není to od věci. Guido občas rýpe do šumů a hluků trochu víc, než má mainstream rád, ale jinak má potenciál. Tenhle typ nezávislé domácí produkce bude za čas znít v reklamách, snad jako trend rukodělnosti a osobního setkávání v digi-rámci.

Tak jako u F. S. Blumma, i u G. M. se zdá, že by mohl dobře spolupracovat s Vladimírem Václavkem.

PK

Gaida Ensemble / Kammarensemlen: GaidaCaprice Records (www.capricerecords.se)

„Gaida“ je slovo, které v litevštině označuje notu, ale také melodii či nápev. Současně se tak jmenuje festival soudobé hudby, organizovaný každý podzim ve Vilniusu. Při příležitosti jeho dvanáctého ročníku (2002) se z řad litevských hudebníků etabloval instrumentální ansámbl téhož názvu a proměnlivého obsazení, který se zaměřuje na provozování nových skladeb. Konečně se toto slovo objevuje i v titulu nahrávky, jež vznikla ve spolupráci s podobně orientovaným stockholmským souborem Kammarensemlen (založeným roku 1984) a švédským labelem Caprice. Album zahrnuje pět kompozic, pocházejících z dílny litevských autorů (Remigijus Merkelys, Vytautas V. Jurgutis, Jurgis Juozapaitis, dvěma skladbami je zastoupen Šarūnas Nakas) a premiérováných během let 2001-03 právě na půdě festivalu Gaida. Podnětný příspěvek k otázce mezinárodní spolupráce na poli soudobé vážné hudby.

VM

DG 307: Live – Několik verzí jednoho příběhu, několik tváříGuerilla (www.guerilla.cz)

Koncert z Divadla Na zábradlí (duben loňského roku) představuje několik nových úprav důvěrně známých písní DG 307 a dvě dlouhé skladby – úvodní a závěrečné recitativy do hudebního podkresu. Zvuk několika písní (*New York, Praha, Paříž*) úpravami jen získal, jinde je tomu spíše naopak (*A co?*). Celkový dojem je převážně kladný a rozhodně se nejedná o zbytečný vydavatelský počín. Podobně jako u Current 93 (minirecenze na této straně) však vyvolává otázku po dlouho se neobjevující studiové kolekci nových písní.

PF

DJ Side: The Renaissance – Abstract Hiphop BeatsBBRekordy / DJ Side (<http://bbrekordy.cz>)

Východočeský DJ Side je prvním domácím producentem, který zkusil zabrousit do vod instrumentálního, abstraktního (či chcete-li evropského) hip hopu. Osm skladeb s četnými jazzovými samplý nabízí pomalé zakouřené beaty a atmosféru klubu těsně před rozběskem. Na domácí hip hop opravdu zajímavý počín, který ovšem trochu sráží těžko skrytá inspirace japonským mágem DJ Krušem. Tři skladby z tohoto EP jsou ke stažení ve formátu mp3 na <http://side.skate4you.cz/>.

KV

00100: Gold & GreenThrill Jockey Records (www.thrilljockey.com)

Ženské kvarteto je autorským polem pro Yoshimi, bubenici z The Boredoms, druhou slavnou členkou je Yuka Honda (Cibo Matto, partnerka Seana Lennona). Ženy nejprve nafotily mystifikační snímky neexistující kapely, pak se teprve rozhodly ke skutečné spolupráci. Chicagský label vydal v roce 2004 album *Kila Kila Kila*, čímž skupinu oživil i koncertně. Proto nyní tahle reedice nahrávek, jež vyšly dosud jen v Japonsku (2000). Svobodně, typicky japonské mísení elektroniky a hudebních momentů z mainstreamu či idylické hudby, snad pramenící z nepřesné znalosti, kde vedou v západní kultuře určité hranice. Inspirativní, snesitelně neurvalé, světovými recenzenty vřele přijaté. Vyslovují se ó-ó-aj-ó-ó.

PK

Jan Jelinek: Kosmischer PitchScape (<http://scape-music.com/site/front/index.php>)Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jan nadále ušlapává svou zálibu v repetitivních house skladech (s výjimkou zpomaleně pulsující *Im diskodickicht*) a soustřeďuje se spíše na barevnější a melodicky vybroušenější motivy. *Kosmischer Pitch* působí pestřeji než předcházející desky, zvuková paleta se rozrůstá a jednotlivé skladby získávají autonomnější pozici, nicméně Jelinek i tak zůstává mistrem smyček (i když upouští od jazzových samplů a preferuje akustičtější charakter) a jemných

nálad. Předkládá kolekci ambientně zabarvených skic (září zejména zasněná závěrečná *Morphing Leadgitarre Rückwärts*) nad stabilně vysokou laťkou.

HD

Current 93: How I Devoured Apocalypse BalloonDurtro Jnana (www.jnanarecords.com)

Kultovní skupina (profil viz HV 2/05) vedená básníkem Davidem Tibetem koncertuje tak sporadicky, že si může dovolit vydávat všechna svá vystoupení na deskách. Dvojice torontských koncertů (18. a 19. června 2004 v kostele sv. Jiřího Mučedníka) se playlisty i atmosférou částečně liší, seznam skladeb na obalu živého 2CD již tradičně není. Currentovský folk akustických kytar a houslí se proměnil v ještě krystaličtější zvuk vedený především klavírem a cellem. Při druhém vystoupení byly některé skladby podkresleny elektronickými plochami – deformovanými nahrávkami hlukového období skupiny. Kombinace neztratila příslovečnou křehkost a navíc získala mysteriózní opar starší tvorby. Nejlepší živé album v historii Current 93.

PF

Edward Artemiev: So weit die Füße tragen

Edward Artemiev: Shadows of the Theater

Electroshock Records (www.electroshock.ru)

Eduard Artěmjev (viz HV 6/03, 6/04) platí za vyhledávaného autora filmové a scénické hudby – jeho vizitkou jsou například spolupráce s Andrejem Tarkovským, Andronem Končalovským či Nikitou Michalkovem. Není tedy divu, že podstatná část jeho diskografie reflektuje právě tuto oblast jeho tvorby. Dva nové tituly z produkce firmy Electroshock, které šéfuje Artěmjevův syn Artěmij, nejsou výjimkou. Na soundtracku k výpravnému německému snímku *So weit die Füße tragen* (2001, podle stejnojmenného příběhu Josefa Martina Bauera z roku 1955) prosvítá několik zajímavých čísel v jinak až hollywoodsky patetickém symfonickém toku; na daleko atraktivnějším druhém albu, jehož osou posloužila Artěmjevova hudba k inscenaci bulgakovovské divadelní hry *Hypokritova kabala* (Moliere) z roku 2000, se tento poměr převrací. S napětím očekávám především dlouho slibovanou nahrávku Artěmjevovy opery *Raskolnikov*.

VM

Avia Gardner: More Than Tongue Can TellIntr_Version (www.intr-version.com)Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Kanadská písničkářka Tenna Robertson zde prezentuje oduševnělé, pocitovostí a intimní melancholií poznamenané zpívané kousky, které však stojí za pozornost především díky produkčním dovednostem Mitchella Akiyamy. Ten tu podává další dávku svého jedinečného spojení živých nástrojů (smyčce, struny, klavír, ale i jazzové dechy a bicí) se softwarovou destrukcí (viz projekt Désormais), jež se tu poprvé dostává do kontaktu s ženským hlasem. Album, prozatím zřejmě nejpřístupnější disk z katalogu značky, zakončují dva odvážnější posmutnělé remixy Tonyho Boggse.

HD

his VOICE

časopis o jiné hudbě

1 leden 2006 69 Kč 95 Sk

Vydavatel: Hudební informační středisko, o.p.s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO: 25 09 13 28, DIČ: CZ 25 09 13 28, tel.: +420 257 312 422, fax: +420 257 317 424

Redakce: Šéfredaktor: Matěj Kratochvíl (kratochvil@hisvoice.cz), Zástupce šéfredaktora: Petr Ferenc (ferenc@hisvoice.cz), Současná kompozice: Petr Bakla (bakla@hisvoice.cz), Recenze: Vítězslav Mikeš (mikes@hisvoice.cz)

Redakční okruh: Hynek Dedecius, Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Petr Slabý, Karel Veselý

Inzerce a management: Jan Vávra (vavra@hisvoice.cz), + 420 777 108 194
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrboboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

Správa distribuce – Petr Straka – DISTRIBUČNÍ SERVIS TISKU, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929 fax.: +420 475 205 929 straper@straper.cz www.straper.cz

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Liběšická 1709, 155 00 Praha 5, tel.: 235 518 803, www.pressmedia.cz

Předplatné: SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.kramerova@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

Tisk: TNM Print, s.r.o.

Fotografie: Karel Šuster (titul, 16–18, 41), Kateřina Ratajová (36–37), Kryštof Havlice (27), Radek Pokorný (32), Jan Vávra (41), Michal Brenner (43).

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond, Hudební nadace OSA a Nadace Gideona Kleina

ISSN 1213-2438

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Roxy**, **Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Tamizdat Record shop**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1 **Café RYBKA**, Opatovická 7, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Alternatiff Gallery**, Karlova 25, Praha 1, **Neosféra**, Chvalova 3, Praha 3, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Brno:** **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **LIBREX**, Smetanovo n. 8, 702 00 Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice:** **Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Horení 13, 400 96 Ústí nad Labem

his VOICE

Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis

Každou sobotu od 19:00

Hudba, o níž si v His Voice můžete přečíst, ale málokde je ke slyšení.
Redaktoři časopisu pro vás každý týden připravují hodinový průlet napříč žánry.

www.radioakropolis.cz

Objednávám předplatné časopisu **His Voice** od čísla ____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

předplatné