



Vážení a milí čtenáři,

Ačkoliv doba, kdy vlajka Spojeného království vlála nad velkou částí světa, je již pryč, vliv britské kultury na svět rozhodně není zanedbatelný. Hudba v kulturním exportu představuje jednu z důležitých a úspěšných položek. Ačkoliv termín „tavicí kotlík“ je již asi definitivně spojen se Spojenými státy, Velkou Británií, i díky své koloniální minulosti, umí také velmi dobře strávit vlivy z nejrůznějších směrů a výsledek pak vyslat do světa pod značkou „Made in UK“. V tomto čísle se proto snažíme ukázat, jaká hudba ve Velké Británii vzniká, co přijímá z jiných zemí a jak to přetváří k obrazu svému.

Karel Veselý se zaměřil právě na důvody toho, proč i hudba čerpající ze všech možných koutů světa se často nakonec prosadí jako hudba britská. Vedle otevřenosti jiným kulturám to je také ochota oficiálních míst domácí produkci podporovat a chlubit se s ní. Jako ukázkový žánr, který začíná získávat popularitu, je zvolen dubstep – produkt londýnských předemstí. Prostředí anglických průmyslových měst dalo také vzniknout industriálu, hudbě hluků. O skupině Throbbing Gristle, která tomuto směru dala jméno i tvar, píše Petr Ferenc. Britskou reakci na americký minimalismus na jedné straně a na, především německou, Novou hudbu na straně druhé představují Nová jednoduchost a Nová složitost, o nichž píše Miroslav Pudlák.

Za hudebními směry však je vždy třeba hledat výrazné osobnosti. Jednou z takových osobností byl nedávno zesnulý kytarista Derek Bailey. Ten patřil k hudebníkům, kteří v šedesátých letech začali dávat novou tvář improvizaci a posunuli ji od jazzu kamsi dál. Podobně „dál“ posunul Philip Jeck používání gramofonu, který přístroj na přehrávání desek povýšil na hudební nástroj.

Od března pro vás připravujeme nový pořad nazvaný Bio His Voice. Jak již název napovídá, půjde o projekce hudebních filmů, o nichž se v našem časopise píše. V pražském prostoru Roxy NoD můžete 20. března shlédnout záznam koncertu norských Supersilent a 20. dubna pak operu Fausta Romitelliho An Index of Metals. Těším se na setkání na těchto projekcích nebo na některém z koncertů festivalu STIMUL a do té doby vám přeji příjemné čtení.

Matěj Kratochvíl

	Glosář Adam Javůrek	2
	Nils Petter Molvær Lukáš Jiříčka	4
	Alexander von Schlippenbach Zdeněk K. Slabý	5
	Sao Paulo Underground Lukáš Jiříčka	6
	Abstract Monarchy Trio Karel Kouba	7
	Philip Jeck Petr Ferenc	8
	Hudební revoluce po britsku Karel Veselý	12
	Nová jednoduchost – nová složitost Miroslav Pudlák	14
	Throbbing Gristle Petr Ferenc	17
	Derek Bailey Karel Kouba, Franz Hautzinger	20
	György Ligeti Matěj Kratochvíl	22
	The Barton Workshop James Fulkerson, Petr Bakla	26
	Hauke Harder Boudewijn Buckinx, Jaroslav Šťastný	28
	Dieter Schnebel Jaroslav Šťastný	30
	Strotter Inst. Petr Ferenc	31
	Vladimir Tarasov Vítězslav Mikeš	32
	Satoko Fujii Petr Slabý	36
	Natsuki Tamura Petr Vrba	37
	Jiří Bulis Petr Ferenc	39
	Mistři výkonnostních ukazatelů Martin Cikánek	40
	Dubstep Karel Veselý	42
	Lidský duch nesnáší chaos Josef Fulka	44
	Touch Hynek Dedecius	46
	Recenze	47

aktuálně

téma

současná kompozice



Hank Williams III.

Až se na trhu objeví nová verze Windows nazvaná Vista, stoupne rapidně počet posluchačů **Roberta Frippa**. Tento kytarista, zakladatel skupiny King Crimson a experimentátor se smyčkami má být autorem zvukové podmalby operačního systému. Jeho spolupracovník Brian Eno se takto podepsal na Windows 95. Podle videa z natáčení se Frippova kulisa ponese také v étericky ambientním duchu.

Je otázka, komu to prospěje více. Vrhnu se se Frippovi fanoušci na nová Okna jen kvůli němu, začne se o jeho hudbu zajímat více lidí, nebo Frippa naopak zavrhnou, protože se „spolčil s Gatesem“? A pak je tu ještě čtvrtý scénář, ve kterém se píše, že se nestane vůbec nic. Většina lidí nebude pátrat po tom, kdo je autorem znělky, neboť je možná ani nenapadne, že taková kratička znělka má nějakého autora, natož slovutného. Kdo složil znělku Branek, bodů, vteřin?

Byl loňský rok hudebně silný? Nebo to byl špatný rok? Při pohledu na monitoring hudebních recenzí **metacritics.org** se zdá, že byl celkově průměrný, ale chyběly mu Legendární A Nezapomenutelné Desky. Stejně jako v roce 2004 potřebovala loni deska průměrnou známku 83% na to, aby se dostala mezi nejlepších třicet alb. Jenže pokud vezmete celkové statistiky za posledních pětiletí, nejlepší loňská nahrávka byla až na 12. místě, druhá se usadila na 20. příčce a třetí uzavírala první třicítku.

A o jaké desky se vlastně jedná? Hudebním kritikům se dle očekávání nejvíce líbil Sufjan Stevens (*Illinoise*, 90%), mírným překvapením je pak druhé místo My Morning Jacket (Z, 89%), o bronz se dělí Isolée (*Wearemonster*, 88%) a Lightning Bolt (*Hypermagic Mountain*).

Přibýly i jedny zajímavé nové ceny. Následovník Shortlist Music Prize se jmenuje krapet sebevědomě **New Pantheon** a má radikální koncept: žádné velké množství kategorií a vedlejších cen, pantheon se každý rok rozroste o jedno jediné jméno. Vítězem má být autor nej kreativnější a umělecky nejhodnotnější nahrávky, jak jinak. Ze soutěže jsou vyloučeny komerčně „příliš úspěšné“ desky s prodejem nad půl milionu nosičů. Další zvláštností je složení panelu „volitelů“. Vítěze bude vybírat

na jedné straně šéfredaktor serveru Pitchfork media či hudebník Beck a na druhé straně číře popové hudebnice z Garbage, No Doubt, herce Elijah Wood a dokonce i simulakrum zvané Elton John... Nominace jednotlivých celebrit již byly zveřejněny, celkový vítěz je zatím neznámý. Cena rozbíjí řadu předpokladů: Elton John hlasoval pro Antonyho a Jamieho Lidella, velmi vybrané chutě má nečekaně i Ric Ocasek. Ale jelikož už víme, kdo všechno poslouchá písničkáře Záviše (viz glosář v *His Voice* 4/05), není se co divit...

Šance jednotlivých hudebníků důkladně zkoumá graficky inovovaný Stylus Magazine.

Koncem loňského roku vydalo srbské Centrum nových médií koda.org knihu **Felix Staldera** *Otevřené kultury a povaha sítí*. Felix Stalder, jenž vyučuje mediální ekonomii, se v knize zabývá svým oblíbeným tématem: prolínáním technologických, kulturních, sociálních, politických a ekonomických dynamik. Ústředním tématem z pohledu čtenáře *His Voice* je vliv nových technologií na hudbu a autorství. Stejně jako slavná kniha *Free Culture* Lawrence Lessiga je i devadesát stran Stalderových esejů k dispozici zdarma na internetu (přes felix.openflows.org) a je šířena pod licencí Creative Commons.

Hudební kritik a skladatel **Greg Sandow** píše knihu a vybízí veřejnost, ať mu kouká přes rameno. Nástřely kapitol dával na své stránky artsjournal.com/greg, čtenáři mohli text připomínkovat a ovlivňovat jeho výslednou podobu. Jenže psaní takové knihy je řehole a Sandow se při své publicistické reality show rozhodl k radikální změně: „Upřímně, nejsem zrovna nadšený z toho, jak se kniha vyvíjí, a myslím, že jsem se poučil, jakým směrem bych se měl teď vydat,“ napsal na svém blogu. „Od 20. února začnu knihu znova a od začátku. Budu ortodoxnější a jasněji se zaměřím na klasickou hudbu a její problémy – a na jejich vyřešení. Staré kapitoly nechám online pro kohokoli, koho by zajímaly, ale nyní se na ně koukám jako na špatný začátek, ambiciózní pokus, ze kterého se vyklubala slepá ulička.“

Sandow již zveřejnil osnovu budoucí publikace. Zaměří se na úbytek obecnosti, úbytek peněz, bezvýraznost uměleckých děl, ztrátu

smyslu a kreativity, vztah klasické hudby a popkultury a slibuje i ta řešení.

Knihu vydal i **Moritz „mo.“ Sauer**, autor úspěšného magazínu phlow.net, projektu Netlabel Catalogue (phlow.de/netlabels) a příspěvatel řady časopisů, například německého *De: Bug*. Bauer zúročil své zkušenosti z uvedených projektů a podělil se o ně v knize *Webové stránky pro muzikanty, DJe a Netlabely*. Kniha vyšla koncem loňského roku u prestižního nakladatelství O'Reilly a na webu music-websites.de, jenž je sám o sobě dobrým doporučením pro knihu, je jedna kapitola ke stažení jako ochutnávka.

„Lidi dělají fanziny z nejrůznějších důvodů. Já je vždycky dělal především proto, abych mohl kázat o těch třímínutových zkratkách k nirváně, které jsem objevil: ‘týhle absolutně úžasný hudbě, kterou musíte slyšet.’“ To jsou pět let stará slova Mika McGonigala, dlouholetého autora fanzinů. Jenže fanziny v jeho podání nejsou to, co si možná pod oním slovem představíte (fanzin jako špatně psaný a špatně vytištěný plátek, který je militantně zahleděný do jediného žánru). McGonigal před pěti lety představil nový “zine” **Yeti** – časopis ve formátu knihy a s CD přílohou. Projekt se nyní konečně dočkal třetího čísla.

Na skoro 250 stranách si můžete přečíst rozhovory s Devendrou Banhartem, Neko Case či doposud nevydané interview s Williamem S. Burroughsem i řadu nehumorných článků. K tomu je přiloženo 27 raritních nebo nikdy nevydaných skladeb od Banharta, Iron and Wine či The Robot Ate Me. Čtvrté číslo Yeti by navíc mělo vyjít dřív než po obvyklém mnohaměsíčovém tichu.

Vlastní CD kompilace se dočká i novinář, DJ a aktivista Oliver Wang, jenž je známý především díky svému MP3 blogu **Soul Sides**. Ještě před dvěma lety byly MP3 blogy horká novinka a nejaktuálnější projev hudebně-internetového aktivismu, dnes se již dostávají do pozice mainstreamu a z jejich autorů jsou mikrocelebrity. Nic proti tomu. Wang původně plánoval, že si kompilaci vytvoří sám, ale nakonec s nabídkou příspěvku label Zealous Records a postaral se mu o všechny právní záležitosti, produkci a distribuci. A MP3



Yoko Ono

blog neMP3 blog, album *Zealous Records Presents Soul Sides Volume One* vyjde i na vinylu. Album raritních R&B nahrávek vyjde první jarní den a část zisku půjde na konto The Rhythm And Blues Foundation, která podporuje stárnoucí muzikanty.

Populární MP3 magazín **tonspion.de**, jenž nabízí odkazy na legální MP3, rozšířil svůj záběr o vážnou hudbu. Jeho databáze zatím obsahuje jen necelou dvacítku skladeb, ale pokud bude tuto rubriku rozvíjet stejně svědomitě jako ty ostatní, počet se brzo znásobí. Mezitím Tons pion.de nabídl ke stažení svou další kompilaci. Tentokrát se zaměřil na cover verze s další dávkou nečekaných či málo známých, a přitom smysluplných předělávek (viz glosář v minulém čísle His Voice) jako je například *Lovertits* od Peaches v podání jejích spolubydlicích Gonzalese a Feist.

Časopis **The Wire** připravil s německým Borderline Radio (borderline-extra.de) pět pořadů podle ankety *The Wire's 50 Records Of The Year 2005*. Poslední díl byl odvysílán 27. ledna a – což je důležitější – stejně jako loni rádio pořady ponechá na patnáct týdnů k volnému poslechu přes internet. Při poslechu výroční hitparády od takhle renomovaného časopisu má člověk až sváteční pocit a cítí napětí, jaký hudební skvost uslyší za chvíli.

Kolikrát už jsme četli, že stále žijeme především v patriarchálním světě, a přitom tu nejoriginálnější a nejsvěžejší hudbu často dělají ženy. Ale málokdo málokdy dodává, proč tomu tak je. Everett True, šéfredaktor časopisu Plan B, to dokázal vtipně za pomoci jediné spojky: „Ženy dělají nejzajímavější umění, protože žijeme v patriarchálním světě.“ Pronesl to v roz-

hovoru s **Yoko Ono**, jenž vyšel v jeho věčně pozoruhodném magazínu. Interview s Yoko Ono má několik zajímavých leitmotivů. Jedním z nich je představa, že umění není volba, ale nutnost. „Umělecký svět se stává důležitějším a naléhavějším. Umění je forma přežití,“ říká slavná performerka a jako důkaz přidává svou verzi slavné historky: „V Petrohradě byl za války rozhlasový DJ, který pustil metronom, protože celé město bylo obleženo, bez jídla a bez ničeho a lidé začali být letargičtí. DJ původně hrál všechnu možnou hudbu a snažil se lidi rozveselit. Pak ale sám zletargičtěl, zapnul metronom a celé město ho poslouchalo. Tik tak, tik tak. Takhle přežili. To bylo to, co potřebovali. Ne stepování, ale metronom. Umělci jsou metronomem této společnosti.“

Jak jsme psali minule, časopis **Grooves** přešel z tisku do digitální podoby. Na webu grooves-digital.com zveřejnil svou novou grafickou podobu. Doporučujeme k návštěvě: zajímavý obsah se tu snoubí s velmi originálním technickým zpracováním. Web přejímá hudební ikonografii žánru. Stránky si spíš použijete, než čtete – orientujete se podle známých tlačítek „play“, „forward“, „rewind“ atd. Při častějším používání se sice bohužel ukazuje, že pro uživatele je to z různých důvodů spíš nešťastné řešení, nicméně pokus je to originální stejně jako časopis sám.

Šéfredaktor a vydavatel Grooves Sean Portnoy mimochodem v editoriale připomíná hlavní výhodu nepapírového časopisu – možnost mezinárodního dosahu – a neopomíjí čtenáře v ČR: „Víte, kde nás najít, a ať jste z Číny, Brazílie nebo České republiky, máte přístup k novým číslům ve stejný čas jako předplatitelé ve Spojených státech.“

V čísle 19 přináší Grooves profil **Andyho Vaze**. Ten je mnohem staromilnější než webdesigner a možná i autoři a čtenáři časopisu. Že má rád vinyl („vždycky jsem věřil, že vinyl je nejlepší formát a měl by být chráněn a zachráněn“), to se dalo docela předpokládat. Ale překvapivý je jeho absolutní nezájem o formát MP3. „Nikdy si je nestahuju,“ říká Vaz. MP3 přeci jen chybí důležitý fetišistický aspekt. „Potřebuju ve svých rukou hmotný produkt, na který si

mohu sáhnout, vidím drážky a mohu na ně položit jehlu. Samozřejmě jsem ale šťastný za každou prodanou a legálně stáhnutou skladbu z katalogu Backgroundu, jelikož to můj label udržuje při životě.“ Neobměkčí ho ani snadná přenositelnost digitálního formátu. „Myslím, že argument pro používání FinalScratch (ten umožňuje pomocí speciální gramofonové desky ovládat digitální zvukové soubory na počítači) na místo nošení těžkých krabic s nahrávkami, je chabý. Když jsi DJ, musíš s tím počítat. Když si myslíš, že nemůžeš nosit své nahrávky, děláš to všechno zbytečně. Možná bys měl začít přemýšlet o hře na flétnu... To je lehký přenosný nástroj.“

Redaktor Lidových novin **Petr Vizina** rekapituloval ve svém článku „Konec éry dokonalých průvodců“ z 5. ledna vývoj českého hudebního tisku a v podstatě dává poslední sbohem časopisu Rock & Pop. Ukazuje, jak se změnil sloh publicistů a jak se zájem čtenářů přesouvá na internet a fragmentarizuje. „Spíše než krizí hudebního tisku tedy procházíme změnou diskursu, způsobu, jakým pisatelé se čtenáři komunikují,“ píše v závěru Petr Vizina. „Je tedy na čtenáři, aby si ‘úplného průvodce populární hudbou’, který by zároveň šel do hloubky, vnímal souvislosti a ještě k tomu byl zábavný a přitažlivý, poskládal sám.“

Publicista **Jason Gross** ale připomíná, že tištěné časopisy a „stará média“ jsou stále dobrá místa, kam chodit za kvalitní hudební žurnalistikou. Šéf serveru Perfect Sound Forefer tak dí v úvodu ke svému tradičnímu subjektivnímu výběru nejkvalitnější hudební publicistiky předešlého roku „Best Music Scribbling Awards, 2005“ na webu rockcritics.com. V jeho seznamu najdeme odkazy na kvalitní texty ze všech možných zdrojů od NY Times přes blog slavného publicisty Simona Reynoldse až po naprosto neznámé weby. Navrch přidává tučt odkazů na to, co považuje za nejhorší texty o hudbě.

„Jednat s lidmi z nahrávací společnosti, to je jako jednat s lidmi na heroinu. Nikdy neberou telefon, neudělají pro vás jedinou věc a dokážou udělat z té nejlehčí věci neřešitelný problém“ - **Hank Williams III.** v ICE Magazine.

Odras pohybu na taneční scéně

Nils Petter Molvær

Text: Lukáš Jiříčka

Norský trumpetista Nils Petter Molvær vnesl revoluční element do uvažování o podobě a hranicích soudobého jazzu tím, že umně propletl jazzový tah svých skladeb s výboji elektronické taneční hudby. Přitom nou verzi jeho hudební cesty si může české publikum ověřit 3. dubna na pódiu Paláce Akropolis.

Jazz tihne k fúzím od svého zrodu a jen s odvahou lze tvrdit, že existoval v jistých etapách své existence v hermeticky ohraničené a čisté podobě. Od svých počátků se bratřil s blues, v 60. letech začala éra stále živoucí fúze s rockem a od 80. let můžeme nacházet první silné stopy přimknutí se k elektronice, ať už v taneční či experimentálnější podobě. Značně exkluzivní pozici si vydobyl legendární Miles Davis, který na své pouti s trubkou otevíral jazz i do jiných sfér: koketoval s rockem, poté prohloubil spojení s funkem a na svých posledních albech se přiklonil k taneční hudbě jako takové, a to v práci s hip hopem (*Doo Bop*) či discem (*Tutu*). Silný vliv na tuto hudební proměnu mělo jeho setkání s hudbou dvou soupeřících králů popu Michaela Jacksona a Prince. Společně s Davisem, který nastoupil cestu k „artificiálním“ beatům, vplel bubeník Max Roach do hipopových rytmů jazzová sóla, trumpetista Tomasz Stańko objevoval možnosti abstraktnějších elektronických koláží (*Witkacy: Peyotl*) a Louis Sclavis rozbíjel klávesovými plochami ustálené jazzové struktury (přelomové album *Chine*). Tyto pionýrské pokusy se ukázaly jako nesmírně produktivní, a tak není divu, že na ně v minulém desetiletí navázala nová generace odchovaná klubovou hudbou – techne, drum'n'bassem, ambientem a abstraktní elektronikou. Pro kontext, ze kterého se současná podoba elektrojazzu zrodila, je potřeba vyzdvihnout snahy hudebníků a skupin jako jsou Sex Mob, Erik Truffaz, Pink Freud, Isotope 217, Julien Lourau a Dave Douglas. Jisté však je, že prolomení jazzových sfér směrem k taneční hudbě by nebylo možné bez ruptur provedených Nilssem Petterem Molværem, který svým novátorským gestem dosáhl na hudební scéně takové pozice, že jeho alba *Solid Ether* a *Khmer* vydalo osvědčené vydavatelství ECM, ačkoliv z jejich dramaturgické řady svým příklonem k taneční scéně značně vybočoval.

Molvær je součástí scény, jejíž podnětnost již byla mnohokrát popisována. Rozvoj severské podoby jazzu začal s mírným zpožděním až v 60. letech, ale vehemence, transparentnost a otevřenost norské, švédské, finské a dánské scény brzy přinesla své plody. Norský jazz snad již od dob Jana Garbarka směřuje k melancholickému výrazu, který byl až během minulé dekády rozšířen i o kontexty jiných nálad, struktur a scén. Netřeba zmiňovat celou scénu kolem vydavatelství ECM, Jazzland a Rune Grammofon, kde rotuje orbit trumpetisty Molværa spolupracujícího s pianistou uchváceným klubovou scénou Bugge Wesseltotem a melancholickou zpěvačkou Sidsel Endresen pohybující se v oblastech ambientního jazzu.

Vlastní Molværova hra spočívá v umném zvládnutí uměřené a od složitých sol oprostěné hry na trubku, která si v mnohém zachovává melancholické klima a tihne k refrénovitě a až pěvecky melodické strukturaci, což samo o sobě ještě není zárukou jakéhokoli revolučního gesta. Gesto, kterým tento trumpetista vnesl převratný pohled na hudbu, spočívá v jeho otevřenosti a elastické přizpůsobivosti k pohybu na taneční scéně. Rytmičné vzorce vycházející převážně z trip hopu, drum'n'bassu a deep house v mnohém zastoupily klasickou jazzovou rytmiku a je v podstatě lhostejné, zda jsou tvořeny programováním či hrou na živé nástroje, jsou konfrontovány s rockově agresivním způsobem hry

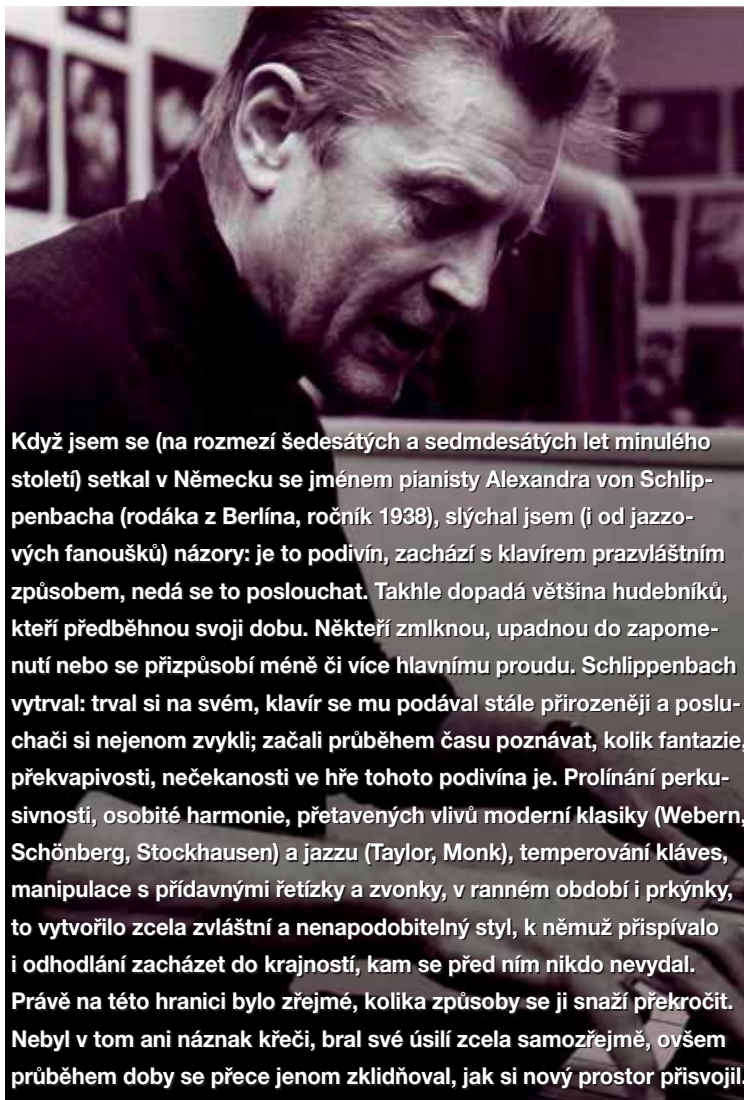


na kytaru, nánosem sample a klávesových ploch. Již zmíněná přelomová dvojice alb z poloviny 90. let *Solid Ether* a *Khmer* zrcadlí v té době aktuální proudy elektronické hudby, ale díky jazzovému nadhledu a kompozičnímu mistrovství si dodnes uchovává svůj neotřelý charakter. Zatímco na *Solid Ether* se Molvær solitérsky pouští do sfér průzkumu potenciální komunikace živé hry s naloženými elektronickými beaty a scratchingem a se Sidsel Endersen neopomíná představit subtilní jazzové balady, tak na albu *Khmer* celou sféru ještě rozšiřuje o nebanální vlivy orientální hudby. *Khmer* je zarážejícím počinem ve smyslu příklonu k orientální hudbě, který však nelze zjednodušeně interpretovat jako odpověď na boom world music. Východisko je jiné – Molvær pracuje čistě „západním“ způsobem, nepřítakává falšované autenticitě, neboť orientální kontext je pro něj jen a pouze zdrojem pro melodickou matici a inspiraci, která je nedogmaticky prováděna v okcidentálním rámci.

Novější alba *np3*, živé *Streamer* a loňské *er* pokračují v nastoupené cestě k integrálnímu propojení jazzové hry s digitální a gramofonovou scénou. Do mantricky repetitivních drum'n'bassových, těžkopádných trip hopových beatů a basových figur jsou přidávány smyčkové sample hlasů, nad kterými se klene melodická a neagresivní trubka stojící často v přímém kontrastu s digitální a až agresivní mašinérií. Vzdálenost těchto alb k produkci labelu Ninja Tune je čím dál kratší, ale přeci jen by nebylo správné řadit je přímo do oblasti acid jazzu, na to stále ještě jednou nohou tkví v práci s klasickými nástroji i jazzově komplikovanými vzorci. Molvær je bedlivým pozorovatelem soudobých trendů na taneční scéně, ale těžko by bylo nařknout jej z plagiátorství a epigonství. Na to je jeho hudební universum příliš originální a jeho autorský podpis okamžitě rozpoznatelný. Nukleus propojení elektroniky a jazzu je očividně kvalitně rozvíjen i v živém provedení, čehož garantem je záznam z koncertu *Streamer*, kde je i vlastní Molværova hra podřízena dekonstruktivnímu elektronickému zpracování a modulaci.

Jaké bude pražské vystoupení v neortodoxním kvintetu? Vůdtkem a nápovědou nám může být poslední opus *er*, na němž slyšíme ozvuky nejen click'n'cut scény a mikroloopových záchvěvů, ale také dub ve velmi decentním a integrálním podání. Žije-li klubová taneční scéna, Molvær žije a roste zároveň s ní. ■

Alexander von Schlippenbach



Když jsem se (na rozmezí šedesátých a sedmdesátých let minulého století) setkal v Německu se jménem pianisty Alexandra von Schlippenbacha (rodáka z Berlína, ročník 1938), slychal jsem (i od jazzových fanoušků) názory: je to podivín, zachází s klavírem prazvláštním způsobem, nedá se to poslouchat. Takhle dopadá většina hudebníků, kteří předběhnou svoji dobu. Někteří zmlknou, upadnou do zapomenutí nebo se přizpůsobí méně či více hlavnímu proudu. Schlippenbach vytrval: trval si na svém, klavír se mu podával stále přirozeněji a posluchači si nejenom zvykli; začali průběhem času poznávat, kolik fantazie, překvapivosti, nečekanosti ve hře tohoto podivína je. Prolínání perkusivností, osobité harmonie, přetavených vlivů moderní klasiky (Webern, Schönberg, Stockhausen) a jazzu (Taylor, Monk), temperování kláves, manipulace s přidavnými řetízky a zvonky, v ranném období i prkýnky, to vytvořilo zcela zvláštní a nenapodobitelný styl, k němuž přispívalo i odhodlání zacházet do krajností, kam se před ním nikdo nevydal. Právě na této hranici bylo zřejmé, kolika způsoby se ji snaží překročit. Nebyl v tom ani náznak křeči, bral své úsilí zcela samozřejmě, ovšem průběhem doby se přece jenom zklidňoval, jak si nový prostor přisvojil.

Schlippenbach má za sebou čtyřleté studium kompozice (včetně rozhlasové a filmové hudby) Musikhochschule v Kolíně nad Rýnem u Ruda Petzolda a Bernda Aloise Zimmermanna včetně jazzových seminářů Kurta Edelhagena a školu si pochvaloval: „Absolvoval jsem tam i výtečnou klavírní výuku u Francise Coppietera, který sám je vynikající pianista a kromě toho i báječný pedagog. V těch letech jsem se hodně naučil.“ Svoji inspiraci nikdy nezatajuje právě proto, že jí nepodléhá. O tom svědčí i jeho projekt *Monk's Casino*, obsahující sedmdesát Monkových kompozic.

I prvopočátky vyhovovaly Schlippenbachovu nespoutanému naturelu: byl členem souborů Guntera Hampela, Petera Brötzmana a Manfreda Schoofa, s nímž založil Globe Unity Orchestra, v němž působili například trumpetista Kenny Wheeler, trombonista Paul Rutherford (nebo Hannes Bauer), saxofonista Ernst-Ludwig Petrowsky, kytarista Derek Bailey, Evan Parker, Peter Kowald, Peter Brötzmann a další. Globe Unity Orchestra se mohl řadit po bok nejvýspělejších hudebních těles ve světovém měřítku, o čemž svědčí i *Globe Unity 2002*. Avšak ani to Schlippenbachovi nepostačovalo. Jeho snem bylo vytvořit těleso, které by mohlo provést ty nejnáročnější skladby soudobých skladatelů. Právě tento požadavek naplňoval Berlin Contemporary Jazz Orchestra a jeho nahrávky kompozic, které na objednávku souboru napsali Misha Mengelberg, Kenny Wheeler, Carla Bley a Willem Breuker, ale samozřejmě i skladeb vlastních jako na CD *The Morlocks*. Alba, která BCJO vydal na FMP, ECM a DIW, patří ke špičkovým. Může být kupodivu, jak někdejší sólový alchymista zvládá (za pomoci Aki Takase) tak náročnou

aneb Samozřejmost předbírání

Text: Zdeněk K. Slabý

práci s téměř dvacetilenným kolektivem (v jehož obsazení čteme kromě jiných jména Thomas Heberer, Henry Lowther, Axel Dörner, Ed Thigpen, Rudi Mahall), ale v tom je právě dvojpólovost Alexandra von Schlippenbacha: od intimní introvertnosti po důmyslné velkokapelové aranžování a co nejoriginálnější obsazení (což předvídal kupříkladu už projekt spojení kvintetu Manfreda Schoofa s triem Petera Brötzmana v roce 1966).

Ostatně nabízí se i protiklad další: návaznost na tradici a zároveň vědomé narušování této tradice, nekompromisně moderní pojetí, k čemuž přispívá prolínání velkokapelového zvuku s kontrapunktickými sóly. Když se leadra BCJO zeptal referent Jazz Podia v roce 1969 (tehdy se ještě takové kádrovací otázky vyskytovaly dost často), zda výkon orchestru považuje opravdu za jazz, opáčil nevzrušeně: „Cožpak v něm nehrají jazzoví muzikanti?“ Jako osvobozoval klavírní hru, tak vymaňoval i velké soubory ze zaběhnutosti. A znění orchestru? „Myslím, že je dáno především samotným obsazením... Brötzmann hraje například úplně jinak než Dudek a přijde na to, kterým impulzům soubor dá přednost.“ Což souvisí s faktem, že Schlippenbach nechce své soubory oktrojovat, bere jejich členy jako partnery: „U nás je platnost každého jednotlivého hráče stejná a já dokonce požaduji, aby co nejvíc přispíval vlastními nápady. To je náš princip. Byl jsem první, který s takovým přístupem začal...“ To sice prohlásil v souvislosti s Globe Unity (v roce 1978), ale v různé míře to platí i pro další projekty. Schlippenbach nikdy nebyl proti „privátním žertům“ ať už ve hře samé nebo v názvech (viz *Kašlání pro Karla Valentina*), nicméně nesnáší laciný humor, který je pro efekt konstruován pro odezvu publika. „Existuje jen velice málo hudebníků, kteří dokáží s takovými prostředky pracovat spontánně, jako kupříkladu Han Bennink a Misha Mengelberg, a proto právě oni dovedou přesvědčit.“ Stejně tak brojí proti pózám, zastírajícím neumětelskému. „Komu se nedaří připoutat posluchače kvalitou své hry, měl by raději od tohoto obtížného umění dát ruce pryč.“

A jak je to při sólové hře samotné? Je možné se při vystoupení odpoutat od vlastní vůle a „propadnout se“ do volnosti hudby? Při takových extrémních případech „pro mne platí, že se mohu vymanit z obvyklého přístupu a od určitého bodu přešaltova někam, kde to takřkajíc běží samo (...) Mním tím, že vlastní osobnost a vlastní vůle je téměř vypnuta, že to tedy dál hraje samo. Je to takřka magický moment. To je právě ono, co rovněž strhne a fascinuje posluchače, když k něčemu podobnému dojde. Problémy techniky pak nehrají žádnou roli, vše se odehrává samovolně.“ Při klavíristových koncertech si uvědomujeme, jak různorodé jsou jednotlivé improvizace a jak z této protikladnosti vyvstává umělcův profil. „Jako skladatel nemám v úmyslu budovat nějaký program nebo zastávat nějaké určité směřování, spíše věnuji větší pozornost jednotlivým hudebním nápadům nebo kompozičním myšlenkám a chci přijít co nejprůběžněji na stopu svým vnitřním pohnutkám, abych z nich pak vytvořil větší formy.“

Takový je Alexander von Schlippenbach. Jde o osobnost, která spolupracovala svobodně pojetí hudby v druhé polovině dvacátého století a činí tak i dnes. Nikoli pouze v německém, ale přinejmenším v celoevropském prostředí. Bez něho by současná hudba byla mnohem chudší – a to se dá říci pouze o těch nejoriginálnějších, nejspontánnějších a nejprogressivnějších hudebnících. Je proto víc než dobře, že ho v Praze opět uvítáme, a to 26. 3. v Divadle Komedie na festivalu STIMUL. ■

Sao Paulo Underground

Postjazzová cesta na samu mez abstrakce

Text: **Lukáš Jiříčka**

7. dubna v rámci festivalu STIMUL zavítá se svým novým projektem do pražského klubu NoD slavný elektronik, klavírista a kornetista Rob Mazurek, známý nejen ze svých skupin Chicago Underground, Isotope 217 a Mandarin Movie, ale také ze spolupráce s postrockovými Tortoise či Stereolab.

Hudebník, malíř a multimediální umělec **Rob Mazurek** za více než deset let svého pohybu na scéně, kterou spojují výboje směrem k jazzu, elektronice, funku a postrocku, vyrostl v jednoho z nejinspirativnějších titánů soudobé avantgardní hudby. Jeho poslední projekt s prostým názvem **Sao Paulo Underground**, který tvoří dohromady s bubeníkem a elektronikem **Mauriciem Takarou**, plně navazuje na uskupení Chicago Underground, které (lhostejno v jak velké sestavě) odhaluje organický amalgám soudobých jazzových výbojů vřazených do rámce abstraktní elektroniky. Rob Mazurek je člověkem, který pracuje v paralelních řadách, kdy souběžně rozvíjí svůj vliv ve svých projektech či zasahuje do děl spřízněných hudebníků. Stěžejním seskupením, ze kterého se postupem času začala odštěpovat seskupení další, jako zmínění postfunkovi Isotope 271 či jazzová noiseři Mandarin Movie (viz HV 3/05), je neustále proměnlivý soubor Chicago Underground, který dokazuje, že New York není jediným centrem progresivního jazzu. Na rozdíl od slavné newyorské downtownové scény, která se neustále štěpí do tisíců projektů a kde více než jinde platí, že všichni hrají se všemi, Mazurek zachovává věrnost svým klíčovým spoluhráčům (bubeník Chad Taylor, basista Noel Kupersmith, tortoisovský kytarista Jeff Parker, basista Matt Lux), se kterými koncentrovaně ohledává nové možnosti hudebního vyjádření. Samozřejmě, že do nových projektů s ním vstupují i noví lidé, kteří daný hudební jazyk ozvláštňují o jiný pohled, ale základní rámec a směřování zůstávají zachovány. Zatímco v newyorské scéně hudebníci (Zorn, Douglas, Caine) v mnohem větší míře sázejí na klasické nástroje a využívají-li elektroniku, pak jen jako koření a prostředek kolorizace skladeb, scéna chicagského okruhu představuje hudbu integrálnější zapojující jak výboje soudobé laptopové scény, tak i analogové elektroniky. Možná, že se na tomto ústrojnějším využití elektronických hudebních elementů, které nejsou využívány rytmicky jako např. v technu a ani melodicky, podepsala Mazurkova výtvarná zkušenost čerpající z odkazu abstraktních, minimalistických či informelních umělců Rothkova, Pollockova a Prekopova formátu. Možná, že právě Mazurkovy malby zdobící mnohé z jeho obalů, jsou tím pravým klíčem k uvažování o hudbě tohoto chicagského umělce, jehož domovem

se nedávno stalo brazilské Sao Paulo. A právě nejspíš barvy jako tvarovatelná hmota, kterou je možné míchat, hníst, směšovat s jinými materiály a vrstvit přes sebe, dopomohly v radikální přeměně hudebního jazyka jako takového. Mazurkova malířská zkušenost vykrystalizovala v hudbě, které právě až malba umožnila přetavení do nového tvaru, čehož dokladem jsou výtečná alba *Synesthesia*, *S/T* a čistě elektronické sólové *Sweet And Vicious Like Frankenstein*. Je-li vůbec možné nějakým způsobem pojmenovat tvar, ke kterému ve své morfologii tento kornetista a elektronik dospěl, je to muzický tvar, který si vždy před sebe vynutí nálepku **post**, neboť v sobě obsahuje základní zkušenost se zmiňovanými styly, ale také permanentní touhu tyto styly rozbíjet, louhovat, penetrovat a ničit za pomoci jiných kontextů. Zdánlivá čistota rytmické a melodické sekce, která čerpá z jazzového davisovského odkazu, ale i rockových a funkových pramenů, je atakována a drcena zmíněnou elektronikou, která mění výchozí materiál k nepoznání. N nejen Sao Paulo Underground, ale i Isotope 217 a Chicago Underground jsou exemplárními důkazy zvukové dekonstrukce, a to ve svém přítakání otevřenému systému a práci s jednotlivými styly do okamžiku, kdy se zdánlivá čistota vcházejících prvků okamžitě zakaluje prvky jinými. Ano, to je šikana okamžiku, síla být v přítomnosti – i té hudební. Díky louhu elektroniky se dostáváme až k jistému konci a redukci strukturality. Mazurkova hudební díla rozhodně nepatří k těm, která jsou vytvářena metodou repetic, protože raději přijímají skladbu jako proces a proměnlivé dílo, ve kterém se jakýkoliv nový zvuk může stát spouštěčem k přeznačení celku, což je ve výsledku přibližuje k tvorbě Fennesze či Rehberga a O'Rourke. Tedy to, co na počátku vypadá jako pulsující a rytmicky zcela ukotvená pravidelná skladba, se na svém konci stává ambientní či noiseovou plochou bez jakéhokoliv rytmu a melodie. Tato hudba zažívá permanentní dialogický ořes, ve kterém se proměnlivá rozmluva odehrává na dvou úrovních – hráčské a stylové. Otevření se druhému v rámci dialogu prezentuje jediné, což je pohyb v heterogenitě a polystylovosti. Ne nadarmo se jedno z alb jmenuje *The Unstable Molecule* a další třeba *Possible Cube*. Ostatně názvy alb jsou po malbách na obalech klíčem druhým, vodítkem k uchopení proměnlivé a mnohoznačné Mazurkovy práce, jejíž těžiště, i přese všechny změny a dekonstrukce, se nachází v čtyřúhelníku jazz – elektronika – funk – rock. Můžeme zmínit i postjazz či pulsující elektroakustická improvizace. Jisté však je, že Sao Paulo Underground Duo v sobě obsahuje i zkušenost s brazilskou hudbou – sambou a maracatu, jak jinak než pervertovanou laptopovým zpracováním.



se nedávno stalo brazilské Sao Paulo. A právě nejspíš barvy jako tvarovatelná hmota, kterou je možné míchat, hníst, směšovat s jinými materiály a vrstvit přes sebe, dopomohly v radikální přeměně hudebního jazyka jako takového. Mazurkova malířská zkuš-

Polští **Mikrokolektyw** se zdají být skutečným objevem na poli redukované elektrojazzové hudby, ačkoliv nejsou ničím jiným než dvojicí, která je součástí slavných **Robotobibok**. Bubeník Jakub Suchar a trumpetista Artur Majewski ve svém novém projektu představují podobné hudební výstřelky jako jsou výše zmíněné Mazurkovy počiny. Protínají sféry jazzu, volné improvizace s analogovou elektronikou způsobem, který v sobě nese lásku k plastickému a tvořenému zvuku, a to vše v rámci soudobých hudebních kontextů, které v sobě nesou patrné stopy drum'n'bassu a tranceové scény. Mikrokolektyw jsou skutečnými mistry ve využívání dnes již půvabně zastaralých hudebních nástrojů, jejichž kouzlo umějí vřadit do nejsoučasnější hudební tavyby.

Abstract Monarchy Trio

Hledání hudby za jejími hranicemi

Text: Karel Kouba

Středoevropské uskupení Abstract Monarchy Trio, pohybující se na pomezí volné improvizace a minimalismu, tvoří proslulý rakouský improvizátor na čtvrttónovou trubku Franz Hautzinger spolu se dvěma klíčovými postavami maďarské improvizací a konceptuálně-performanční scény – Zsoltem Kovácsem a Zsoltem Sörös. V rámci festivalu STIMUL představí na svém českém premiérovém koncertě 31. 3. v Experimentálním prostoru ROXY/NoD debutovou desku *Leading/Spirit/Minimalism*.

Abstract Monarchy Trio bylo založeno v roce 2000 jako příležitostná sestava tří spřízněných hudebních osobností. Trumpetista **Franz Hautzinger**, narozený roku 1963, začínal na konci osmdesátých let v prostředí rakouské jazzové scény. Zpočátku byl ovlivněn modálním jazzem Milese Davise a později free jazzem, přičemž právě praxe v jazzových skupinách (Mühlbacher usw., Nouvelle Cuisine nebo Striped Roses) mu umožnila dokonale ovládnout techniku hry. Prvním krokem k radikalizaci jeho hudby byla změna nástroje – od standardní trubky přešel k trubce čtvrttónové a současně začal nahrávat s muzikanty z prostředí avantgardní hudby a přesahů jazzu – například na albu **Speakers Corner** (Extraplatte, 1998) je zachycena jeho spolupráce s jazzovým bubeníkem Wolfgangem Reisingerem a multižánrovým kytaristou Martinem Siewertem; zde se však ještě stále jedná o poměrně klidný jazz ve střihu vydavatelství ECM.

Tvůrčí zlom byl částečně předznamenán již albem **Bent** (Extraplatte, 1996), na němž je improvizace tří proplétajících se dechových nástrojů modulována samplováním a doprovázena pouze minimalistickými perkusemi, i když vyznění celku bylo stále ještě jazzové. Po tříleté přestávce však Hautzinger přichází s přelomovou sólovou nahrávkou **Gomberg** (Grob, 2000), která v krystalické podobě prezentuje jeho nový, radikalizovaný a na dřevě oproštěný způsob hry na trubku. Tato proměna spočívá v naprostém popření (nebo chceme-li dekonstruování) tradičních idiomů, které jsou s hrou spojeny, v jejich přehodnocení a nalezení nových výrazových možností, jdoucích za hranice hudby. Hautzinger ve své aktuální tvorbě rezignuje nejen na melodii, ale dokonce i na tradiční barvu tónu – zvuk vydávaný jeho trubkou zkoumá a objevuje to, co se nachází skryto za nebo před konvenční hrou: šumy, ruchy, vdechy, přerušovaný praskot nebo pouhé profukování těla nástroje. Toto hudební gesto, zahrnující techniku hry a vzpírající se jakýmkoliv konotacím tradice, se dá celkem oprávněně analogizovat se vznikem „tabletop guitar“ kytarového revolucionáře Keitha Rowea, který v polovině šedesátých let rezignoval

na techniku i ladění, položil svou kytaru na stůl a podrobil ji sérii všemožných preparací. O této vnitřní spřízněnosti konečkonců svědčí i velice zdařilé společné album **A View From The Window** (Erstwhile Records, 2003), na němž hraje kromě Rowea a Hautzingera také další experimentující trumpetista Axel Dörner. Od roku 2000 stihl Hautzinger spolupracovat s předními postavami světové improvizované hudby – s kytaristou Derekem Baileyem, s avantgardisty efzeg, s kytaristou Josephem Suchym a elektronikem Ekkehardem Ehlersem, s Yoshihide Otomem a Sachiko M, Christianem Fenneszem, Johnem Tilburym, Tonym Oxleyem a mnoha dalšími.

Mezi tyto významné osobnosti patří bezesporu také Hautzingerovi spoluhráči z Abstract Monarchy Tria – kytarista **Zsolt Kovács** a violista **Zsolt Sörös**. Tito intermediální a konceptuální umělci, kteří se hudebně i organizačně podílejí na většině významných počínů maďarské experimentální a improvizací scény (projekty **S.K.Ψ.**, **Budapastis**, **The Lazy Anarchists**, **Spiritus Noister** – více viz HV 4/05), mají s Hautzingerem společný přístup k využití hudebních zdrojů: v AMT oba hrají na amplifikované nástroje položené po roweovsku na stůl a kromě nich využívají mimo jiné také rádio, perkuse, ozvučené objekty nebo kontaktní mikrofony. Už jen nástrojové obsazení evokuje hudební tradici, s níž tvorba AMT vnitřně souvisí a na kterou přímo či nepřímo navazují – především avantgardní soubor AMM, který stál v polovině šedesátých let u zrodu volně improvizované hudby, musique concrète a v současnosti například okruh amerického labelu Erstwhile Records. Tyto vlivy a coincidence se v jejich hudbě projevují – podobně jako v případě sólové tvorby Hautzingera – průzkumem oblastí, které se nacházejí za hudbou. V případě amplifikovaných a preparovaných nástrojů či rádia jde o různé ruchy a sekundární „nehudební“ zvuky, které jsou v rámci tvorby AMT cíleně použity jako plnoprávná složka hudebního výrazu a dokonce často povýšeny na primární zvukový materiál. Mnohem spíše než poměrně široký termín „volná improvizace“ hudbu AMT vystihuje termín Edwina Prévosta meta-hudba. Meta-hudba je ve své vnitřní podstatě improvizovaná hudba, ale jejím důležitým aspektem je bezprostřední a přiznané odhalení zrodu hudební myšlenky – estetický efekt improvizace balancuje mezi vzrušujícím napětím hudební myšlenky a jejím zvukovým uskutečněním v reálném čase. S hudebníky jsme tedy v rámci produkce spoluúčastníky tvořivého procesu této manipulované náhody, a jsme tak nedílnou součástí toho, co na konkrétním místě v daný okamžik vznikne.

Debutové album AMT **Leading/Spirit/Minimalism** (HEyeRMEarS Discorbie, 2005) (viz též recenzi rubriku tohoto čísla) vyšlé po pěti letech vzájemné spolupráce je velice poutavou nahrávkou plnou implozivního pnutí pod povrchem hudby, náhlých cézur i abstraktních minimalistických ploch plných barev, přičemž celek výstižně charakterizuje spojení „anarcho-buddhist“ v názvu jedné ze skladeb. O relevantnosti spojení těchto dvou zdánlivě protikladných principů se budeme moci přesvědčit během pražského koncertu. ■



Franz Hautzinger

Philip Jeck:

Vezměte zvuk na procházku a uvidíte...

Text: **Petr Ferenc**

Liverpolský hudebník a výtvarník Philip Jeck je jednou z hvězd vydavatelství Touch a je znám především jako klíčová postava experimentálního turntablismu, tj. „jiného“ používání gramofonů, které jsou nyní v povědomí většiny posluchačů spojeny s taneční hudbou. Jeho improvizované dekonstrukce obskurních desek si můžeme naživo vychutnat 13. dubna v Divadle Archa v rámci festivalu Stimul.

Jeckovým pracovním nástrojem jsou obstarožní gramofony, sampler, několik kytarových efektů, ekvalizér a hlavně spousta desek. K těm umělec přistupuje poměrně nepietním způsobem – aby se jejich zvuk neustále proměňoval, nedává je do obalů, a vytváří na nich smyčky pomocí papírových samolepek, o něž se při přehrávání odráží jehla. Z vrstvení přeskakujících zvuků vznikají skladby, v nichž hraje původní zvuk desek stejnou roli, jako praskání a úderý jehly o papírové zářky – jakýsi monotónní „buben“ charakteristický pro Jeckův styl. V současné době se Jeck, kterému již bylo padesát, ocitl v přední linii urban (či progresivní, dekonstruované...) elektroniky bok po boku mladších soupeřů, jejichž digitální clicks & cuts zvukově mnohdy kopírují právě „chyby“ vznikající při přehrávání poničených desek. S nadsázkou se dá tvrdit, že Jeck je mezi nimi tím, kdo je nejvíc „unplugged“ – jeho lupance jsou právě a předivně tichých praskání zcela autentické.

Kromě hudební činnosti an si Jeck rovněž autorem mnoha zvukových instalací sestávajících z mnohdy hojného počtu gramofonů – nejopulentnějším dílem je v tomto ohledu projekt Vinyl Requiem se sto osmdesáti gramofony.

Cesta k tomuto svým způsobem vyvrcholení však byla docela klikatá. Coby DJ moc úspěchů nedobyl, publikum při jeho čím dál odvážnějších mixech houfně opouštělo parket a nezbyvalo, než začít pracovat jaksi „do šuplíků“.

Když začal v osmdesátých letech spolupracovat s experimentálními tanečníky (především s Laurii Booth), zjistil, že jeho neortodoxní přístup je opět problematický. Nikoliv z estetických důvodů, ale zkrátka proto, že neustále se měnící hudbu plnou náhod, záměrně nehli-daných samovolných změn rychlosti laciných gramofonů a všemožně se vyvíjejících ruchů nelze zahrát dvakrát po sobě stejně a tudíž na ni nelze nacvičit pevně danou choreografii. Tehdy se turntablista Jeck stal rovněž páskovým manipulátorem a zakoupil si čtyři staré magnetofony Usher ze šedesátých let, které byly příšerně těžké, ale měly čtyři rychlosti a bylo na nich možné tvořit mnohem delší smyčky

než na gramofonech. Primitivní sampler, který Jeck tehdy rovněž začlenil do své zbrojnice, v ní dodnes zůstal. Gramofony ale při představeních používal i nadále a díky čtyřem rokům na cestě s Laurii prý mohl do detailů vyvinout svou techniku a styl.

Z množství dalších kolaborací Philipa Jecka jmenujme na prvním místě dvě spolupráce na bázi kapely. Trio s kytaristou a výrobcem vlastních nástrojů Maxem Eastleym a bubeníkem Paulem Burwellem pracovalo na čistě improvizací bázi. Skupina Slant, kterou kromě Jecka tvořila houslistka Sianed Jones a klarinetista Chris Cheek, se zabývala tvorbou písní a vydala začátkem devadesátých let několik alb. Jejich pracovní postupem bylo skládat písně z rekonstrukcí nahraných improvizací, sestavu občas rozšiřovali o kytaristu, baskytaristu a bubeníka. V současnosti se na deskách a pódiih potkává především s dalšími gramofonisty – Otomem Yoshihidem, Martinem Tétreaultem, jako na albu ze série *Invisible Architecture* či se spřízněnými dušemi nejen současné progresivní elektroniky. Nejnověji v triu s Jahem Wobblem (ex Public Image Ltd. atd.) a Jaki Liebezeitem (ex-Can), na společném albu *Soaked* s Jacobem Kierkegaardem převádějícím do zvukové podoby seismologické aktivity nitra země nebo na desce *Songs for Europe* s Janekem Schaefferem. Album vzniklo v Istanbulu a Aténách a zvukovým materiálem mu byly in situ zakoupené desky se starou tureckou a řeckou hudbou. Polské titulky jsou oslavou objevu, že

oba dlouhodobí známí jsou polovičními Poláky. Na pražském koncertě si kromě Jeckova sólového setu budeme moci vyslechnout i společnou improvizaci s Fenneszem.

Předpokládám, že když jste byl dítě, měli jste doma gramofon. Jaké desky jste si na něm přehrával a kdy jste objevil jeho možnosti coby hudebního nástroje?

Gramofon jsme měli, pokud si pamatuji, odjakživa. Strýc, který s námi bydlel, měl desky Elvise, Little Richarda a Fatse Domina. První deska, kterou jsem si koupil, byli Spencer Davis Group. A poprvé jsem „jinak“ použil gramofon začátkem osmdesátých let, když jsem slyšel DJské mixy z USA. Neovlivnil mě ani tak Grandmaster Flash, přestože jeho nahrávky mám rád, ale Walter Gibbons, Larry Levan a Shep Pettibone, kteří dělali dlouhé mixy desek s diskem a soulem. Myslím, že měli velký vliv i na to, co dělám dnes.

Váš zvuk je ale úplně jiný. Hipopová a DJ estetika pro vás nebyly natolik atraktivní, abyste se stal DJem?

Není zas tak úplně jiný. Myslím, že používám jiné elementy desek, než beaty a chytavé melodické linky. Dje, které jsem zmínil, mám stále velmi rád, zvláště Waltera Gibbonse a jeho remixy Arthura Russella, které překračovaly hranici mezi klubovou a avantgardní scénou. Gramofon byl mou cestou k hudbě, kterou považuji za nejsilnější a emocionálně nejpodmanivější uměleckou formu. Koupil jsem si druhý gramofon a malý mixpult a začal s napodobováním DJů. Nikdy jsem se neučil hrát na žádný hudební nástroj, svým vzděláním jsem výtvarník.

A nevádí vám, že si u vydavatelství Touch nemůžete navrhnout obaly alb?

U Touch by bylo možné přijít s návrhem obalu, ale mně se jejich styl líbí a nevidím důvod, proč zkoušet něco jiného. Soubor touchovských CDs drží pohromadě svým jednotným vzhledem, který je zároveň i formou uměleckého vyjádření.

Když mi přítelkyně Jona Wozencrofta, která je fotografkou, poslala návrh obalu alba Stoke, byl jsem nadšen! Některé fotografie můžete přímo přiřadit k určitým skladbám. Mají přesně ten



zrnitý, neostrý, odtažitý a starý vzhled. Občas to dokonce ani nejsou celé fotky, jen jejich kousky, něco sebraného někde ve vetešnictví. A přesně tak já používám zvukový materiál. Kupuji si desky ve vetešnictvích a něco k nim přidávám. Obvykle je to jen emocionální reakce na to, co se v jejich zvuku děje. Nestarám se moc o to, jestli spolu desky ladí nebo jsou v rytmu. Posouvám tu citovou stránku věci dál a zesiluji určité pocity. Není deska, která by nebyla použitelná. Mnoho z nich jsou opravdu podivné nahrávky, které nikdy nebyly hity. Nakonec najdu třeba deset kopií stejného alba po deseti pencích... Ty desky v sobě mají nekonečno...

Ovlivnily vás rané gramofonové pokusy dadaistů a tvůrců musique concrète?

Zpočátku ani ne. K tomuto zvukovému světu jsem se dostal až později, když jsem hrál a setkával se s lidmi, kteří se v těchto věcech vyznali nebo se na nich nějak podíleli. Moje osobní historie poslechu hudby se téměř celá odehrává v rámci populární hudby, od rocku přes country, folk, jazz a soul až k disků.

Co tedy posloucháte „po práci“?

Alison Krauss, Franka Sinatru, Destiny's Child, Gillian Welch, Madonnino nové CD a Creedence Clearwater Revival; myslím si, že jsou jednou z nejvíc podceňovaných skupin vůbec. Krásné zvukové krajiny, které vytvářeli v rámci obyčejné rhythm and bluesové struktury, jsou mnohem lepší než například Grateful Dead. Možná proto, že CCR byli modré límečky a ne bílé (white collar - úředník, blue collar - manuálně pracující, pozn. red.). Arthura Russella jsem již zmiňoval. Poslouchám spoustu hudebníků z mnoha stylových oblastí. Každá forma může v závislosti na umělci dát vzniknout skvělému výsledku.

Myslím si, že gramofonová smyčka má tři důležité vlastnosti: a) Má schopnost změnit rychlost času; b) Díky jejímu zacyklení můžeme vnímat zvukové detaily, které by nám jinak unikly (tedy funguje jako svým způsobem zoom); c) Zcela přetváří rytmus nahraný na desce. Kterou z možností považujete za nejpodstatnější pro váš zvuk?

Asi onen „zoom“. Když hraji, snažím se „vniknout“ do zvuku (nebo zvuků), který se zrovna odehrává, a dále ho rozvádět. Tenhle proces se odehrává prostým poslechem. Reaguji na to, co slyším, a snažím se dát tomu vlastní smysl. Pak bude

celá věc nejspíš smysluplná i pro ostatní posluchače. Způsob, kterým vytvářím smyčky, narušuje původní rytmus nahrávky a tím vzniká jiný rytmus, který by „přirozeně“ nevznikl. Čas je samozřejmě relativní v závislosti na tom, co během něj uděláte. Naše vnímání je zabarveno tím, čím se snažíme dát smysl slyšenému zvuku.

Je podle vás podobná práce spíš kompozicí nebo dekonstrukcí?

Já o ní přemýšlím jako o kompozici, ale ta se samozřejmě může odehrávat prostřednictvím dekonstrukce nahrávek. Rozpadem a mícháním zvuků se kompozice zhmotňují. Někdy je to výsledkem čiré náhody, ale i takovou kompozici mohu „popostrčit“ směrem k tomu, co považuji za „správný zvuk“. Všechny zvuky jsou, myslím si, stejně důležité. Každý jednotlivý prvek je částí konečného výsledku, který slyšíte, takže se všemi musí být zacházeno stejně pečlivě. Příliš neuvažuji nad významem původního zvuku, není pro mě tak důležitý jako výsledek. Pod sluncem té originality nakonec stejně moc není. A hudbu podobnou té, kterou dělám, už možná dělal někdo přede mnou.

Jak pietně tedy přistupujete k používaným nahrávkám? Máte nějaký oblíbený či „ověřený“ zvukový materiál?

Nesnažím se zachovat původní atmosféru desky, ale ono z ní patrně vždycky něco zůstane. Spoustu desek, které používám, bych si doma nepouštěl. Většinou jsou to vyhozené a poškozené desky, které nikdo nechce. Mám desky, které používám opravdu často a které vyhovují opětovnému používání v nejrůznějších kontextech. Nakonec se ale opotřebují a odložím je. Takže sbírka vinylů, které používám, se stále mění. Při každém hraní navíc přidám pár desek, které jsem předtím nikdy nepoužil, abych sám sebe při koncertě překvapil.

Desky, které používám, asi nepoznáte, ale myslím si, že podvědomě stimulují paměť určitého zvuku. Všechno jsou to malé uskládněné kousky paměti.

Já myslím, že máte rád opotřebované desky, a proto je schválně nedáváte do obalů.

Mnoho desek se ke mně dostane bez obalů a to, že žádné desky nevracím do obalů, je pravda. Díky tomu se jejich zvuk neustále mění. Historie těch desek se promítá do zvuku, který vyluzují, skrz patinu na jejich povrchu. ▶

inzerce

30. března 20:00h
pražská premiéra
hudební doprovod Christoph Pajera k filmu
KŘIŽNÍK POTĚMKIN
režie Sergej Eisenstein (1925)

ROXY
LEADLINE
G
PRAŽSKÝ
PRAŽSKÝ
PRAŽSKÝ

nou elektrickou kytarou a houslemi. Hrný, experimentálně elektronický soundtrack sleduje příběh a střih mistrovského díla světové avantgardy a posunuje celkové vyznění filmu do aktuální podoby.
<http://pajera.kling.org>

Osmadesát let po slavné premiéře německého Eisensteinova filmu jej opatřil novou hudební interpretací rakouský hudebník Christoph Pajera. Základem jeho filmové hudby je zvuk nahraný a upravený v domácím studiu, doplněný živě hra-

inzerce

pasku!l

Pokud bych měl vaši tvorbu srovnat s asi nejznámějším turntablistou dneška Christianem Marclayem, řekl bych, že u vás na rozdíl od něj převažuje zvukový přístup nad konceptuálním.

Možných přístupů je spousta, vlastně stejně tolik jako lidí, kteří pracují s vinyly a gramofony. Christian Marclay byl pro mě jednou z původních inspirací. Když jsem ho viděl, pochopil jsem, že možnosti jsou nekonečné, přestože naše přístupy se opravdu liší. Můj je asi méně konceptuální, což ale neznamená, že v něm žádná koncepce není. Jak už jsem řekl, velkou roli v mé práci hraje nahodilost, konečný výsledek je ale symbiózou nahodilosti a vědomé práce. Ale uvědomuji si, že když o tom, co dělám, přemýšlím příliš, mohu ztratit instinktivní sílu vycházející z prostého emocionálního poslechu. Vezměte zvuk na procházku a uvidíte, kam vás dovede.

Jaké byly vaše začátky s vystupováním a nahráváním? Vaše hudba musela na mnohé působit dost neobvykle.

Trvalo dlouho, než si mě lidé začali opravdu všimnout. V podobném stylu jako dnes, pracuji už od začátku osmdesátých let. Velkou část mé práce tehdy tvořila hudba pro tanečníky a taneční skupiny. Svůj styl jsem vlastně vyvinul s nimi na cestě. Publikum tanečních představení mou tvorbu přijímalo velmi dobře. Možná proto, že se při představení mohlo soustředit i na něco jiného a že mu tanečníci poskytli způsob, jak „proniknout“ do mého zvuku. S hudebním světem jsem se až do začátku devadesátých let nijak hlouběji nesetkal. Mé první CD vyšlo v roce 1995.

Používáte i sampler. Není jeho digitální estetika v rozporu s dřevním půvabem starých gramofonů?

Používám Casio SK1, má velmi lo-fi zvuk, který miluji a který, jak se mi zdá, jde skvěle dohromady s mým stylem vytváření kompozic – má velmi zrnitý, skoro až zkreslený zvuk. Používám ho k samplování desek, které hrají a k nimž přidávám další vrstvy souvisejících zvuků, ať už jsou to smyčky nebo harmonie původního zvuku. Jakmile nahrajete nový zvuk, starý zmizí – nemůžete si je ukládat. Nikdy nemůžete znovu získat přesně ten samý zvuk a to mi právě přijde vzrušující.

Jaký typ gramofonu preferujete a čím vám vyhovuje?

Používám gramofony z padesátých a šedesátých let kvůli jejich lo-fi zvuku a proto, že mají čtyři rychlosti: 16, 33, 45 a 78. Jejich rychlost otáčení není zcela spolehlivá a zvuk vinyly se díky tomu mění v závislosti na gramofonu, který použiji pro přehrávání.

Viděl jsem starý gramofon Dansette za pár šupů. Koupil jsem ho, protože měl TAPE výstup, takže jsem ho mohl zapojit do mixpultu.

Měl rychlost 78, 45, 33 a 16 otáček za minutu. Nikdy jsem neviděl desku s rychlostí 16. Musel to být formát, který se neujal. Jeho zvuk by díky té rychlosti asi byl hodně lo-fi. Začal jsem přehrávat singly s rychlostí 45 RPM na 16 a náhle tak vstoupil do úplně nového světa zvuků. Mám pocit, že jsem ještě stále zcela neobjevil, co vše je možné dělat s těmi čtyřmi rychlostmi. Polepuji desky samolepkami tak, aby jehla zůstávala na jednom místě. Někdy nechám desku před přeskočením chvíli hrát, většinou opravdu pomalu. Gramofony upravuji, když je používám pro instalace. Některé z mých gramofonů také mají vlastní náhodnou plynulou regulaci rychlosti, protože jsou defektní. Vždycky udělají něco, co nečekám. Přenoska se nepohne tím směrem, kterým by měla, změní se rychlost atd. Některé mění zvuk, když se příliš zahřejí. A najednou slyšíte přerušované zvukové praskance. A pokud je vadná vložka nebo vyviklaný náhon, výsledkem jsou kratičké útržky zvuků.

Myslíte si, že profesionální gramofony pro DJe jsou pro vaše hrátky s náhodou příliš perfektní? Zkoušel jste s nimi někdy pracovat?

Pracoval jsem s nimi a, samozřejmě, jsou dobré k tomu, k čemu jsou určeny, tedy k hraní taneční hudby. Doma občas profesionální gramofon použiji k vytvoření nějakého zvuku do skladby, ale spíše jen tak pro změnu nebo jako kontrast.

Při instalaci *Vinyl Requiem* jste použil hned sto osmdesát gramofonů, čímž celá věc získala výrazný výtvarný akcent. Díky čemu je gramofon coby vizuální objekt tak vděčný? Jak celá instalace fungovala?

Gramofony jsou skvělým „plátnem“ pro další práci a jsou to soběstačné, přenosné a zvuk vyluzující objekty. Co vidíš, to máš. V případě *Vinyl Requiem* jsou gramofony řízeny domácími časovými spínači (které vám v domácnosti třeba spouštějí a vypínají světla, když jste pryč) a jsou namontovány na lešení. Nehrají všechny zároveň, ale vytvářejí stále se měnící zvukovou krajinu tím, jak se zapínají a vypínají. Všechny mají svůj reproduktor a hrají jen jednu část desky (něco jako smyčku). Desky jsou stejné, jako používám při koncertech, od každého stylu něco. Mám jich doma kolem stovky a jejich shánění mi trvalo několik let, většinou pocházejí z prodejů z kufrů aut a z vetešnictví.

Bylo to něco jako orchestr z gramofonů. Jednou z věcí, které se mi na tom líbily, bylo, že když najednou zněly jen tři nebo čtyři gramo-



fony, mohli jste přesně lokalizovat znějící zvuk. Jako když orchestr najednou přestane hrát a zní jen housle a klavír. Vznikl výrazně prostorový zvukový dojem. Instalace byla obrovským kusem práce a trvalo několik let, než jsme dali dohromady potřebné peníze. Představili jsme ji v Londýně, Belgii a Hamburku. Já jsem se vždy objevil jen na patnáct minut a předvedl několik solí na šesti gramofonech v popředí. Pak tam byli tři další lidé, které jsem naučil ovládat všechny gramofony na lešení – každý z nich se staral o tři řady. Celá věc měla poměrně striktní partituru, aby byla synchronizována s filmem a projektory. Ty byly natřeny bílou barvou a jejich operátoři měli bílé oblečení, takže to celé vypadalo jako filmové plátno.

Při koncertech improvizujete, jak vznikají vaše alba?

Mastery svých CD dělám doma. Někdy je střihám z koncertních záznamů, někdy nahrávám vrstvy zvuku do čtyř stop.

Neměl byste chuť na vinyly i vydávat? Možná by vaší hudbě slušel lépe.

Tím se nějak netrápím. Ale pokud se objeví zajímavá příležitost udělat vinylové vydání v dobré kvalitě, budu jen rád.

Mimochodem, slyšel jste o českém umělci Milanu Knížákovi? Označuje se za otce tzv. destrukované hudby, která – často náhodně – vzniká přehráváním nejrůzněji preparovaných desek. Jeho práce na tomto poli se datuje do poloviny šedesátých let, kdy byl mimo jiné jediným východoevropským členem hnutí Fluxus.

Ano, na jeho jméno jsem narazil krátce potom, co jsem začal pracovat s gramofony. Ale je dost pravděpodobné, že někdo dělal podobné věci s vinyly ještě dřív. Ale nezáleží přece tolik na tom, kdo byl první, jako na tom, jakou hudbu vytvoříte.

Modré pasáže pocházejí z www.webinfo.co.uk/crackedmachine/jeck.htm



www.pronell.cz



S KAŽDÝM ČÍSLOM 19 NOVÉ CD OVER4TEA + NOËL AKCHOTÉ

Moji spoluhráči sú skladatelia svetového formátu. Čo sa týka rozdelenia rolí, Martin pracuje so zmutovaným vírusom, Dano s trblietajúcimi sa drážkami a ja s ozvenami sfér.

JÁN BOLESLAV KLADIVO

Po dlhom čase prvý projekt, kde sme sa uvedomele vzdali využitia živých klasických nástrojov a ľudského hlasu v live podobe alebo spevu ako takého. Myslím, že je to múdre rozhodnutie, lebo u mňa už len pohľad na osobu nakláňajúcu sa k mikrofónu vyvoláva napätie na dávanie.

MARTIN BURLAS

Snažím sa robiť iba to, čo si myslím, že mám robiť, a keď robím to, čo si myslím, že mám robiť, cítim sa v tom doma. Keď zistím, že to, čo robím, by som mal radšej nechať tak, snažím sa s tým prestať. Verím, že sa mi to s úspechom bude dariť ešte roky...

DANIEL MATEJ

www.34.sk

Hudební revoluce po britsku

Text: **Karel Veselý**

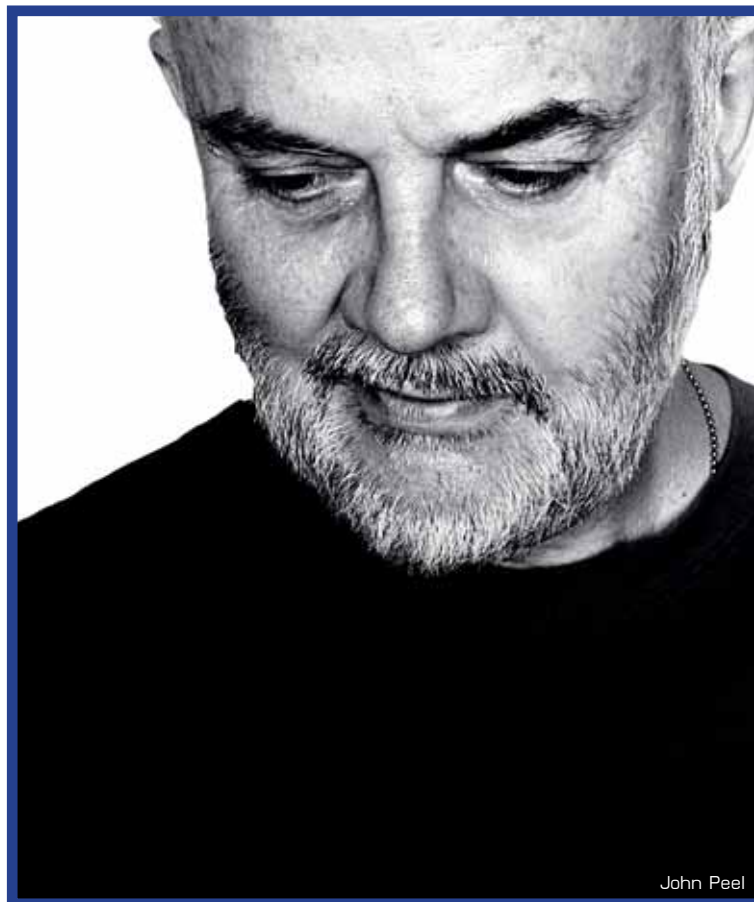
Hudební impresário Malcom McLaren definuje britskost následovně: „Je to zpívání karaoke v barech, jedení čínských nudlů a japonského suši, pítí francouzského vína, nošení kolekcí Prada a Nike, tancování na italský house, poslouchání Cher, používání Apple Mac, prázdniny na Floridě a Ibize.“ **Ma-** **nažer Sex Pistols tak břitce charakterizuje britskou zálibu v přejímání cizích mód či neschopnost vytvořit si vlastní. Je to pro kulturu obyvatel britských ostrovů nevýhoda nebo naopak výhoda?**

Srpnové útoky muslimských extrémistů donutily britskou vládu přemýšlet o zavedení povinné přísahy po dosažení osmnácti let, která by vedla k posílení pocitu příslušnosti k společné britské identitě. O její povaze či definici se ale dlouhé roky, vcelku bez úspěchu, debatuje. Jeden z možných definičních průniků je hrdost Britů na jejich populární hudbu. Hořká pravda ovšem je, že minimum hudebních stylů, které posledních padesát let hýbaly Británií, mělo svůj reálný původ na Ostrovech. Ještě v roce 1921 ovládali Britové skoro třetinu celého světa, avšak zkušenost multikulturní velmoci nenaučila Brity jen svoji kulturu vyvážet, ale také nechat se bez problémů jinými kulturami inspirovat. V populární hudbě Británie přejímala hudební vzory z vnějšku a přizpůsobovala si je. Jazz získal v Británii podobu skiffle či tzv. trad jazzu, americký rhythm and blues se proměnil v northern soul 70. let a rare groove pozdější epochy, punk má své kořeny v garážové hudbě z New Yorku, místní podoby reggae a ska čerpají ze vzorů v karibské hudbě a klubová kultura 90. let by neexistovala bez amerického techna či rané německé elektroniky krautrocku. Podobně se vyvíjí i současná scéna experimentální elektroniky nebo urban music. I přes zmíněná fakta je třeba přiznat, že britské hudbě posledních let se mimořádně daří a produkuje výrazné talenty. Jedním z důvodů možná bude, že Britové nejsou na své malé hudební revoluce jen hrdí, ale dokáží je objevit, pojmenovat a také prodat.

Když Tony Blair nastupoval v roce 1997 do premiérského křesla v Downing Street 10, vyhlásil svoji kulturní doktrínu Cool Britannia. Měla za úkol poopravit image Britů jako konzervativních lidí stranicích se změň. V jejím rámci chtěl podpořit mladou britskou kulturu (což v té době v populární hudbě znamenalo skupiny jako Oasis, Blur nebo Spice Girls). Blair chtěl patrně navázat na podobnou kampaň Swinging London premiéra Harolda Wilsona z poloviny 60. let, tedy z nejslavnějších časů britského rocku. Pokud sledujeme v populární hudbě hrdost na britskost interpretů, pak to není jen z patriotismu, ale hlavně z pýchy na dlouhou hudební tradici. Ta byla ovšem až na počátek 60. let a „britskou invazi“ (Beatles, Rolling Stones) vždy ve stínu té americké. Zamořský trh je společně s japonským největší na světě (americký je zhruba pětinasobně větší než britský) a proniknout na něj je snem každého britského interpreta populární hudby. I to, že se to v historii podařilo jen minimu z nich (Beatles, Pink Floyd, Elton John) a v posledních letech až na čestné výjimky (Coldplay) nikomu, utvrzuje Brity v schizofrenním pocitu výjimečnosti své hudby, kterou ovšem jinde nechápou.

Britská populární hudba se může pochlubit bohatou tradicí hudebního tisku, což je důležitý vklad. Je normální, že hudební časopisy považují za povinnost hledat nové talenty a mohutně je propagovat, což je typické pro týdeník New Musical Express, který je propaga-

torem mladé rockové subkultury. Vliv, který mají tradiční hudební časopisy (právě NME či Melody Maker), se výrazně projevil v době britpopové horečky v polovině 90. let. Značně vágně vymezená škatulka využila plodného období mladé rockové generace vymezující se proti americkému neo-punku a do jednoho pytle přihodila art-rockery Blur či Pulp s obhroublými a málo originálními Oasis. Jejich zdánlivé soupeření (které se vesměs omezovalo na výroky členů kapel vytržené z kontextu) drželo čtenáře v napětí, scénu v pohybu a stále vysoký prodej časopisů. Po opadnutí této vlny na konci 90. let už zbylo na trhu místo jen pro jeden časopis tohoto zaměření a Melody Maker (nejstarší hudební časopis, založený v roce 1926) skončil. NME se zachránil americkým revivalem syrového rocku (od r. 2002 dodnes), který mohutně podporoval. V současnosti stojí NME za vlnou mladých kytarových skupin, které oživují tradici britského rocku a začíná se díky nim mluvit o druhém britpopu. Na trhu hudebních tiskovin existuje velká fluktuace, časopis Q propagující v 90. letech alternativní rock se v poslední době proměnil v periodikum



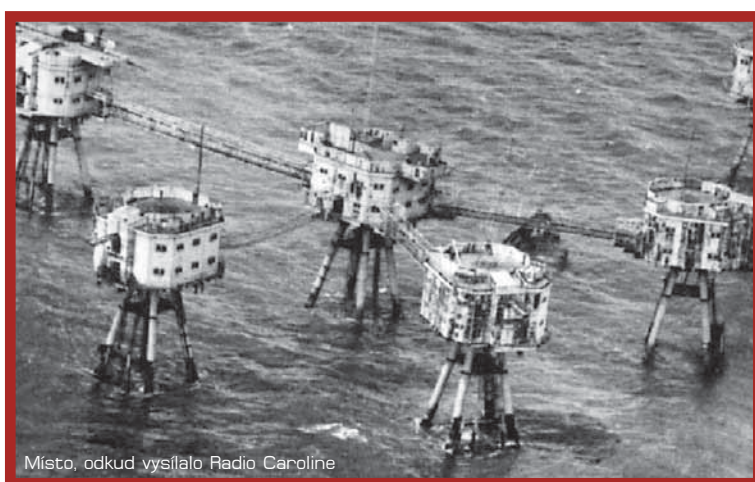
John Peel



udržující status quo úspěšných projektů velkých hudebních vydavatelství. Časopisy zaměřené na mainstreamovou taneční hudbu zase skončily se začátkem nového tisíciletí, naopak objevila se celá řada magazínů sílící vlny urban music.

Nové hudbě se daří také díky prostoru, který získává v rozsáhlé síti státních rádií. Až do roku 1988 platil zákon regulující veřejnoprávní stanice a určující počet komerční hudby v éteru, což znamenalo nutnost soustředit se také na alternativnější hudební žánry. To je dodnes cítit v šíři hudebního rozhledu a také tolerance posluchačů BBC. Důležitou postavou britské poválečné hudby je John Peel, jehož nadžánrové pořady na stanicích BBC uvedly do veřejnoprávního éteru celou řadu hudebních novinek, a to jak ze zámoří tak i z britského undergroundu. Duch volnomyšlenkářské dramaturgie je dodnes patrný například na BBC Radio 3, kde se hraje jazz, vážná hudba, ale také současná experimentální nebo improvizovaná hudba. Nové možnosti přinesl formát digitálního rádia. Tato inovace umožňuje přidat do schématu další formáty jako například specializovanou stanici pro černou hudbu BBC 1 Xtra nebo alternativní hudbu BBC 6. Britská vláda mladou kulturu podporuje i jinak. Například organizace British Council, jejíž náklady pokrývá zhruba z 35 procent britská vláda, dělá posledních několik let výbornou práci v exportu zajímavých britských umělců do celého světa. Pořádání vystoupení, festivalů či konferencí v neziskovém sektoru experimentálního umění je politika, jejímž výsledkem je široká obeznamenost s mladou britskou kulturou ve světě.

Velmi důležitým elementem, který ovlivňoval vývoj na hudební scéně už od šedesátých let, je existence pirátských rádií. Tvořící kotol nových nápadů a hudebních scén, fungují na hraně



Místo, odkud vysílalo Radio Caroline

zákona (či spíše za ní), ale patří k nejvlivnějším podobám mladých kultur. Za více než padesát let pirátské stanice zpopularizovaly desítky hudebních žánrů, které by na oficiálních stanicích neměly místo, a udržovaly tak v procesu vysoce dynamický hudební vývoj. Vliv stanic na hudební vývoj má obsáhlou historii, stejně jako nekonečný boj úřadů s nimi. Jejich nástup se datuje na začátek šedesátých let, kdy začaly vysílat z lodí v přístavech stanice jako Radio London a Radio Caroline. Popularita těchto rádií byla obrovská a to hlavně proto, že v té době neexistovala rádia, která by hrála výhradně hudbu. V roce 1967 vydala vláda nařízení, které tyto pobřežní stanice postavilo mimo zákon. Zároveň ale ve stejné době státní mediální gigant BBC zřídil stanici Radio 1, která převzala program pirátů a hlavně zaměstnala populární DJe ze zakázaných stanic, mezi nimi třeba i Johna Peela. Když se v 80. letech vyvojily vysílačky specializující se na reggae, soul nebo funk, znovu jen plnily poptávku po černé hudbě. Jejich rozmach vyvolal v roce 1988 největší policejní aktivity v boji proti nelegálnímu vysílání. Přesto na přelomu 80. a 90. let stanice jako Kiss FM přinesly do Londýna vlnu acid house a dalších tanečních stylů. V průběhu celých devadesátých let kultura pirátských vysílaček prosadila žánry jako trance, ragga, jungle, drum'n'bass, big beat, speed garage až po two step. Stylové mapy se měnily podle toho, jak se ten či onen styl dostával do módy, případně naopak přecházel do mainstreamu a už nebylo potřeba ho propagovat nelegálně. Některé stanice, jako třeba Kiss FM, zažádaly o udělení legální licence a staly se běžnými rozhlasovými stanicemi.

Stejně jako hudební styly, které jsou nejčastěji slyšet na pirátských vlnách, se mění i počty stanic. Například internetový rozcestník londýnských pirátských stanic (<http://homepage.ntlworld.com/pir8radio/>) z konce letošního ledna registruje zhruba šedesát aktivních frekvencí. Některé z nich hrají třeba jen jednou za měsíc, další možná zničila policejní razie na konci loňského roku, aniž by to stránka zaznamenala, ale scéna hudebních pirátů je pořád živá a promlouvá do hudebního vývoje. Nejžhavějším hudebním žánrem na těchto vlnách je dancehall a ragga, což je stabilně scéna, která má silný vliv mezi karibskými přistěhovalci v chudších částech Londýna. Podstatně viditelnější je scéna grime a dubstepu, která se hraje na nejvlivnějších vysílačkách jako jsou Rinse FM nebo Raw Flex.

Vše naznačuje, že přišla doba multikulturní Británie. V hudbě už tento multikulturalismus existuje dávno. Britové si ho umí hýčkat, protože dobře vědí, že nové vzniká z originálních kombinací starého. Možná proto z Británie proudí neutuchající kreativní síla, která inspirovuje hudebníky po celém světě. ■

Nová jednoduchost – Nová složitost

dva slohové extrémy v britské hudbě

Text: Miroslav Pudlák

Vraťme se na chvíli do zašlých časů 2. poloviny 20. století, kdy se ještě psaly dějiny vážné hudby a jednu dobu se dokonce zdálo, že vejít do učebnic coby vynálezce nového „ismu“ není tak nesnadné. Bylo to v bouřlivé době 60. a 70. let. Vývoj umění se jevil jako jednolitý proud valící se kamsi vpřed a mnozí se učili na jeho vlně obratně surfovat. Skutečná avantgarda se však často objevila na nečekaném místě a jaksí proti logice vývoje. Následující pojednání bude o tom, jak se v jisté době kolik avantgardní štafety dvakrát ocitl v rukou Angličanů.

Ještě koncem 50. let tomu v Anglii nic nenasvědčovalo. V britské hudbě dominoval neoklasicismus reprezentovaný jmény Benjamin Britten a Michael Tippett. V okruhu Darmstadtské avantgardy jména Angličanů nenajdeme. Tzv. Nová hudba (atonální, seriální) potom nicméně v Anglii rychle zdomácněla v tvorbě velmi dobře etablovaných autorů jako Peter Maxwell Davies a Harrison Birtwistle. Teprve na začátku 60. let se vynořila skupina mladých skladatelů, kteří se rozhodli proti konzervativismu britského hudebního života vyrukovat s velmi radikálním experimentátorstvím. Více než uhlazená a vědátorská avantgarda kontinentální Evropy byla pro ně inspirativní newyorská scéna: Cage, Wolff, Feldman, dadaisticko-experimentální hnutí Fluxus a minimalisté, se kterými udržovali časté kontakty.

Ústřední postavou tohoto dění byl **Cornelius Cardew** (1936 – 1981), všestranný a aktivní hudebník. Koncem 50. let studoval elektronickou hudbu v Kolíně n. R. a při tom se stal Stockhausenovým asistentem při práci na projektu skladby *Caré*. Stockhausen mu prý natolik důvěřoval, že mu dokonce svěřil část prací na vypracování své partitury. Jako klavírista, violoncellista a organizátor Cardew potom poprvé uvedl v Anglii skladby Stockhausena, Bouleze, ale také Cagea, Wolffa, La Monte Younga, Rileyho a Rzewského. Hrál v improvizáční skupině AMM, pořádal koncerty a různé performance, vyučoval skladbu a jeho aktivity šedesátých let vyvrcholily v roce 1969, kdy založil spolu s Michaellem Parsonsem soubor **Scratch Orchestra**. Hráli v něm mezi jinými klavírista John Tilbury a známí skladatelé Brian Eno, Michael Nyman a Howard Skempton. Těleso hrající výhradně experimentální hudbu vzniklo původně za účelem provedení Cardewovy skladby *Paragraph II* z cyklu *Great Learning*, ale jeho činnost pak trvala až do poloviny 70. let.

Ústředním bodem prvního období Cardewovy tvorby je cyklus grafických partitur pocházejících z let 1963–1967, vydaných pod názvem *Treatise*. Jsou to grafiky na jednotlivých listech, které pomocí jednoduchých geometrických prvků evokují hudební průběh, ale nespecifikují přesně způsob realizace, neobsahují žádné vysvětlivky. Autorům podobné „grafické“ hudby obvykle nešlo o větší improvizáční volnost interpretů, ale spíše jejich demokratické zapojení do procesu tvorby. Namísto diktatury skladatele a dirigenta je vytyčen kolektivní úkol: řešit hádanky a vynalézat způsoby, jak obrázky převést do hudby. Taková situace měla více motivovat interprety a umožňovala zapojit do hry i amatéry a osoby zcela nezasažené („nezkažené“) hudebním školením. To vše vnášelo do hudební produkce jistou kolektivně vybuzenou energii, kterou konvenčně psaná hudba postrádala.

V roce 1973 Cardew pobýval v Západním Berlíně a po návratu do Anglie se zaujal pro levicovou politiku. Ideově i esteticky se tehdy zcela odklonil od svých původních vzorů (Stockhausen, Cage) a začal do nich naopak tepat. Své kritické články pak vydal souborně v knize nazvané „Stockhausen slouží imperialismu“, kde provedl i důkladnou zpětnou sebekritiku. Ve svém dalším působení se zasazoval hlavně o politicky

angažované umění. Sám se dokonce stal zakládajícím členem maoisticky orientované strany zvané „Revoluční komunistická strana Británie (marxisticko-leninská)“. Cardew zemřel tragicky nedaleko svého londýnského domova sražen neznámým řidičem. Mnoho lidí si tehdy myslelo, že jeho záhadná smrt mohla nějak souviset s jeho politickými aktivitami.

Od začátku 70. let žil Cardew ve zvláštním rozporu. Grafické partitury a experimentální produkce Scratch Orchestra mezitím vešly do oněch již zmíněných dějin hudby a staly se předmětem vysokoškolského univerzitního učiva, stejně jako Cardew se zatím stal profesorem skladby a experimentální hudby. Když však objevil (podle jeho vlastních slov) „antagonismus mezi uměleckou avantgardou (buržoazní) a politickou avantgardou, kterou je revoluční strana dělnické třídy“, umělecké inovace jej víceméně přestaly zajímat a více jej zaměstnával problém, jak může hudba sloužit potřebám revolučního hnutí. Přitom zavrhl svou vlastní tvorbu ze 60. let a začal zpochybňovat smysl grafické hudby vůbec. V roce 1976 k tomu napsal: „Naše lehkomyšlné záliby 60. let teď jen zbytečně zaměstnávají a matou univerzitní studenty.“ Cardew snil o nové hudbě, která opustí prostředí buržoazní „establishmentové“ kultury a bude „vycházet ze života a zápasů lidu“. Jak by měla taková hudba vypadat, již přesně nedefinoval, ale požadavek zásadního zjednodušení forem je v jeho prohlášeních přítomen. Jeho vlastní tvorba tohoto druhého skladatelského období má nejbližší k minimalismu.

I přes svůj krátký život charismatický Cardew zanechal hlubokou stopu v britském hudebním životě. Svými estetickými i politickými názory ovlivnil široký okruh svých vrstevníků, a to nejen v Británii, ale i v USA (Rzewski). Z jeho generačních vrstevníků a mladších kolegů vzešla skupina skladatelů, kteří v 70. letech cítili potřebu reagovat na komplikovanost hudby evropské avantgardy hledáním opačného extrému. Vznikl jev označený hudební kritikou schematicky jako „Nová jednoduchost“ (New Simplicity), přestože se týká velmi různých typů hudby.

TITANIK...

Snad jediným autorem, u kterého je jednoduchost vysloveně součástí uměleckého programu, je **Howard Skempton** (1947), který pro své hudební miniatury volí velmi základní materiál: čisté kvintakordy a prosté melodie. Nicméně jisté konstruktivistické principy z Nové hudby se nezaprou ani u něj. Ve skladbě *Waltz* (1970) je třeba určitý seriální prvek ve výstavbě formy: pořadí 16-taktových melodických úseků je dáno různými permutacemi čtyř prvků.

Gavin Bryars je autorem svébytné verze konceptuálního minimalismu, kde se jednoduchý tonální materiál nekonvenčním způsobem variuje a elektro-nicky procesuje. Skladba *Sinking of Titanic* (1969) jsou variace na melodii, kterou údajně hrálo smyčcové kvarteto na palubě Titaniku do poslední



Michael Nyman

chvíle před potopením. Tato melodie se u Bryarse opakuje a postupně se noří do zvukové lázně z dlouhých tónů, melodických útržků elektronicky upravených zvuků v hlubokých polohách, až se v ní zcela rozplyne. Jde o dílo nesmírné emocionální působivosti, stejně jako jiná skladba *Jesus' Blood Never Failed me Yet* (1971), která sleduje podobný časově rozměrný proces: Bryars nahrál na magnetofonovou smyčku neumělý zpěv tuláka a k němu dokomponoval jednoduchý akordický doprovod pro smyčcové nástroje, při jehož realizaci se hudebníci musí přizpůsobit metrickým nepřesnostem na smyčce. Působení díla je v napětí mezi těmito dvěma nesourodými hudebními světy. S deformací umělé hudby pomocí nedokonalé interpretace si Bryars pohrával v době, kdy dirigoval soubor **Portsmouth Sinfonia**, což byl symfonický orchestr složený ze samých diletantů a notových analphabetů. Hrály se notoricky známé klasické kusy, jako např. předehra z Viléma Tella apod. Cílem byla slyšitelná diskrepance mezi záměrem a efektem. Znamé skladby změněné neumělým provedením bylo někdy možné poznat jen podle rytmických kontur, někdy vůbec. Toto jsou efektní příklady konceptů, které lze snadno popsat. Ale Bryars pracoval nejen s „nalezenou“ hudbou; je autorem i řady pozoruhodných instrumentálních skladeb, které se vyznačují zvláštní sentimentalitou, klidem a šíří typu mahlerovského adagietta a balancují s akrobatickou jistotou na hraně kýče.

Nalezená hudba jako materiál nových kompozic bylo něco, co předznamenal už John Cage krátce po vynálezu magnetofonu. V Anglii se tím zabývali např. **Christopher Hobbs** a **Hugh Shrapnel** – vytvářeli koláže a simultánní kombinace z historických tonálních skladeb, určené pro pás i pro živé provedení. Britský minimalismus, syrový a neotesaný v porovnání s americkými klasiky stylu, představuje **Michael Nyman** (1944). Jeho hudba se setkává s velkým ohlasem a byla použita i ve filmech (Peter Greenaway, Jane Campion). Nyman je také muzikolog a hudební kritik, který prý jako první použil pojem „minimal music“, a to v souvislosti s hudbou Cornelia Cardewa.

Je vidět, že ve skutečnosti jde o plejádou velmi rozdílných skladatelských osobností s různými koncepcemi. Přesto mají něco společného: bohatství jejich hudby netkví ve vnitřní struktuře, ale v nápaditých kontextech. Přitom jim nejde o to zopakovat trik s banalitou na piedestalu. Jednoduchá hudba totiž banální být nesmí. Její smysl se vyjevuje v kontrastu ke komplikovanosti – tam totiž zpracování může kompenzovat nedostatek původní inspirace, avšak: je-li nápad kvalitní, originální, neotřelý, lze jej ponechat v syrovém stavu, bez dalších kompozičních zásahů. V takovém případě umělec nepředvádí svoje řemeslné mistrovství, ale dar inspirace, kterého se mu dostalo ve šťastném okamžiku. Není takový dar víc, než úporná vůle vytvořit něco velmi složitého? Zdá se, že jednoduchá hudba se dotýká něčeho velmi podstatného, o čem se i přes jisté zábrany konvencí chceme dozvědět víc. V tom je zřejmě přitažlivost hudby takového Howarda Skemptona nebo Gavina Bryarse.

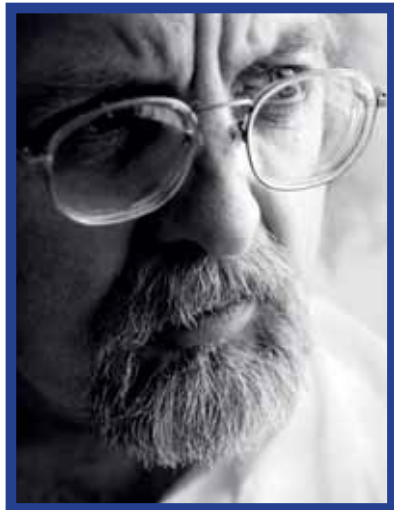
... IKAROS

Ale zkusme se podívat na věc i z druhé strany barikády. Tvořivý duch se přece nespokojuje s neumělostí a talentovaní lidé se nesmíří s jednoduchou prací – jakmile se něco naučí, již zkoušejí něco nového.

Jak skladatel, tak posluchač ve svém vývoji zrají a v mládí obsáhnou vývoj hudby až po současnost (někdo dojde dále, někdo zůstane v polovině cesty). A tento vývoj ve svém celku je cestou k větší složitosti. Alternativa k němu se z tohoto pohledu jeví jako brutální a historicky pomíjí vulgarizace. Ale co s argumentem, že se překročila jistá hranice, že co je u skladatele složité, je ve zvuku nestrukturované? Pozor, hudba přece jen není jazyk, ale komunikační systém svého druhu. Nejde o to, aby byla „srozumitelná“. Skrytá strukturovanost může působit podvědomě a složitost se transformuje v estetično. Chyba je jinde. Někdo řekl: ne hudba, ale publikum se stalo nesrozumitelným. Je stále méně lidí, kteří jsou ochotni vynakládat úsilí k překonání psychologické bariéry, která je odděluje od poslechu náročné hudby. A přiznejme si, že ta slavná Nová jednoduchost už přestala být kořením avantgardních festivalů a stala se vyloženou komercí (Nyman), zatímco složitost se stává stále více esoterickým hnutím a možná právem si nárokuje titul avantgardy...

Proto v příkrém kontrastu vůči simplicistním proudům stojí i v samotné Anglii jiná skupina skladatelů, která důsledně navázala na předešlý vývoj konstruktivistického proudu moderny, jehož tendence dotáhla do všech důsledků. Hudební publicistika ji vybavila nálepkou „Nová složitost“ (New Complexity), trochu schematicky jako protiklad k Nové jednoduchosti, přestože složitost zde není „nová“ ale spíše extrémní. Ve všech pojednáních se dočteme, že do této škatulky patří **Michael Finnis**, **James Dillon**, **Chris Dench**, **Richard Barrett** a zejména pak **Brian Ferneyhough**, který nám zde postačí jako příklad za všechny. ▶

Howard Skempton: Waltz (1970)



Brian Ferneyhough: Études Transcendantes (1982-85)



Brian Ferneyhough (1943) studoval u Berkeleye Lenoxe a Ton de Leeuwa a krátce také u Klause Hubera, u něhož studovalo hned několik dalších významných skladatelů téže generace a podobné estetické orientace (Wolfgang Rihm). Znáмым se stal již v r. 1968, kdy vyhrál skladatelskou soutěž Gaudeamus v Holandsku se skladbou *Sonáty pro smyčcové kvarteto*. Od poloviny 70. let byl pravidelně lektorem Darmstadtských kurzů a také vyhledávaným učitelem skladby, kterou po mnoho let vyučoval na Kalifornské univerzitě v San Diegu.

Z Ferneyhoughových přednášek a analýz vlastních skladeb se můžeme dozvědět, na jakých strukturálních principech je jeho hudba budována, do jakých detailů formy se promítají jeho kompoziční projekty. Z pohledu praxe je zajímavější jiná stránka jeho stylu: to jak nově řeší vztah mezi notací a její realizací. Zatímco Cardew a další „prostáčci“ svou hudbu otvírali interpretům amatérům nebo přímo nehuděbníkům, Ferneyhough se naopak orientuje výhradně na specializované virtuózní interprety soudobé hudby. Nejen to, nasazuje jim laťku podstatně výše, než jeho předchůdci, ba dokonce až tam, kde není v lidských (a nástrojových) možnostech na ni dosáhnout. Jeho party se „černají“ drobnými notami, nepravidelným rytmickými hodnotami, čtvrttóny, multifoniky, artikulačními a dynamickými znaménky a speciálními poznámkami téměř pro každou notu (a to vše pokud možno v rychlém tempu). Při tom mu nejde jen o to chránit své skladby před nedoukou a málo motivovanými jedinci z řad interpretů. Zajímají ho výrazové důsledky onoho rozporu mezi notací kladoucí extrémní nároky a reálnou interpretací.

Jako příklad může posloužit skladba *Cassandra's Dream Song* pro sólovou flétnu, kde v pokynech pro interpreta (kromě celé stránky notačních vysvětlivek) stručně nastiňuje svou koncepci: „...Volba notace v tomto případě byla zásadně diktována snahou definovat kvalitu výsledného zvuku tak, že ji vědomě vztahují k míře složitosti přítomné v partitūře. Noty samy o sobě nemají být plánem pro „ideální“ provedení. Notace nepředstavuje požadovaný výsledek. Jde o to, pokusit se realizovat požadavky zápisu v praxi, což má produkovat požadovanou (ale vlastně nezapsatelnou) zvukovou kvalitu. „Krásné“, kultivované provedení není cílem – některé kombinace popsanych akcí jsou v každém případě doslova nerealizovatelné (např. některé shluky dynamických znamének), nebo vedou ke komplexním, částečně nepředvídatelným výsledkům. Nicméně správná realizace by měla vycházet z důsledné snahy reprodukovat tolik detailů, kolik je jen možné – jistě odchylky a „nečistoty“, které plynou z přirozených limitů samotného nástroje, lze při tom považovat za skladatelský záměr. Interpret by se v žádném případě neměl pokoušet zastřít obtížnost hudby tím, že se uchýlí ke kompromisům a nepřesnostem (např. v rytmu), aby docílil vnějškově uhlazený výsledek. Naopak, slyšitelná (i viditelná) obtížnost by měla být chápána jako integrální strukturální element kompozice.“

Jinak řečeno, interpret je postaven do stresové situace: má se s vyvinutím maximálního úsilí pokusit zahrát nehratelné, aby z velké části v tomto boji prohrával přímo před zraky publika. Jeho stres má být

„slyšitelný i viditelný“ a má se přenášet i na posluchače, což se podílí na vypjatě expresivním charakteru této hudby. Samozřejmě, takový koncept funguje nejlépe v sólových a komorních skladbách, kde vyniknou interpretační výkony jednotlivců (na seznamu děl Briana Ferneyhougha vskutku převažují komorní obsazení).

Zajímavý je také pozdější vývoj v oboru interpretace tohoto druhu hudby. Sólové party, jako je *Cassandra's Dream Song*, které byly před třiceti lety považovány za nehratelné, dnes patří do běžného koncertního repertoáru soudobé hudby. Dokonce se na nich učí studenti konzervatoří (ne u nás, samozřejmě) a u některých máme dojem, že realizace notového zápisu je téměř stoprocentní.

Neměl by však vzniknout dojem, že komplikovanost struktury a zvýšení nároků pro novodobou interpretační virtuozitu jsou jediným přínosem tohoto autora. Zaposloucháme-li se do nahrávek jeho komorních děl, jako *Etudes Transcendantes*, *Carceri d'Invenzione I*, *Prometheus*, *La chute d'Icare* (Pád Ikarův) ve kvalitní interpretaci, zjistíme, že z přediva individualizovaných instrumentálních hlasů jsou rafinovaně utkány působivé pestré hudební plochy, které mají expresivní, dramatické, ale i lyrické a jemné výrazové polohy. Stačí jen přistoupit na to, že jsou zde detaily nahromaděny ve větší hustotě, než jsme zvyklí. Ferneyhough se zapsal do dějin hudby ne jako revoluční experimentátor, ale jako pokračovatel určité vývojové linie Nové hudby, která v jeho díle jakoby končí: dosáhl totiž jisté meze, za kterou zřejmě nelze jít dál.

Složitost a jednoduchost v umění jsou osidlné pojmy. Vypomožme si proto na závěr profesorským poučením od belgického muzikologa Harryho Halbreicha, který patří sice k rozhodným zastáncům té správné (náročné a komplexní) soudobé hudby, (současné tonální autory častuje označením „New Simpletons“ – noví prostáčci), v rozhovoru z r. 1990 nicméně říká toto: „Složitost se dnes obecně míní takové ty partitury černající se milióny not. To je omezený pohled na věc. Složitost (což je něco jiného než komplikovanost) je jistě předpokladem každého velkého umění, které uspokojuje nejen smysly a city, ale také mysl. Může se ovšem projevat v různých rovinách. Existuje složitost obsažená v nevyřčeném, v náznacích (Debussy, Webern, Bachovy houslové sonáty). Je složitost v kombinatorice, ale také v textuře samotného zvuku, jakkoli je méně patrná (Scelsi, Radulescu, Murail, Grisey)...“ Dodejme k tomu snad jen tolik, že existuje také složitost historických kontextů a vědomých i nevědomých kulturních asociací, ze které se může zrodit dílo zdánlivě „jednoduché“, ale jeho významy jsou nekonečně komplexní. Naopak – komplikovaným postupem utkané dílo se může stát z pohledu recipienta jednoduchým artefaktem, kterého se zmocní letmým pohledem. Publicistické nálepky (jako ty v názvu tohoto textu) jenom označují jisté umělecké proudy a činí tak matoucími slovy – vždyť už jenom slovo „nová“ přestalo platit před mnoha lety. ■

Tento článek vznikl za přispění British Council Praha.



Throbbing Gristle

Industriální hudba pro lidi z masa a kostí

Text: **Petr Ferenc**

Svým osvobozením hluku navždy změnili tvář elektronické hudby a šokovali Británii ještě před vypuknutím punkového hnutí. Na rozdíl od rockového křiku dělnické mládeže se však nestali módním hitem, ale skupinou, která svým divokým zvukem a šokující koncepcí útočila proti popovým mechanismům a zároveň s předstihem naznačila mnoho hudebních trendů.

Volný seriál, v němž jsme vám během minulých dvou ročníků His Voice představili britskou elektronickou scénu vycházející z industriálu, páskových experimentů, dada a psychedelie, dnes uzavírá svou první řadu. Představitelé britské těsně propojené avantgardní scény jsme prezentovali v pořadí, které bylo dáno tématem čísla – Nurse With Wound mimo jiné coby součást tematického bloku Koláž, citát, plagiát (2/04), Current 93 v rámci vztahu hudby a náboženství (2/05). Coil, Psychic TV (5/04) a Čech Aranós (3/05) se dočkali publicity v souvislosti s vystoupením v Praze, první z nich navíc ve vztahu k nezávislému filmu a bohužel i u příležitosti výročí smrti zpěváka Jhonna Balance (6/05). Završením výčtu nemůže být jiný soubor než **Throbbing Gristle**, skupina, z níž podstatná část výše jmenovaných přímo či nepřímo vzešla. Stručné opakování předchozího děje této téměř telenovely: leader **Throbbing Gristle** Genesis P-Orridge v sestavě svých **Psychic TV** angažoval Jhonna Balance (Coil, Current 93) i Davida Tibeta (Current 93, Nurse With Wound). Peter Christopherson po období **Throbbing Gristle** a krátkém působení v **Psychic TV** spoluzakládá Coil. Čech Petr Vaštl (Aranós) kromě bohaté sólové tvorby od půli devadesátých let spolupracuje s Current 93 i Nurse With Wound. Navíc se **Throbbing Gristle**, Coil i **Psychic TV** často setkávají coby autoři hudby k filmům zesnulého režiséra Dereka Jarmana (6/04). Atd. Atd. Jak vidno, **Throbbing Gristle** zkrátka nemůžou chybět. Přes dílčí názorové a hudební rozdíly uvnitř scény zvané Skrytý rub Anglie (averze Stapleton – P-Orridge) jsou to oni, kdo ji z velké části odstartoval. A zabýváme-li se v His Voice industriálem, nemůžeme opomenout, že to byli právě **Throbbing Gristle**, kdo této hudební odnoži dal název i notnou porci základních zvukových a estetických norem.

CONVINCING PEOPLE

Během pěti let existence mezi lety 1976 a 1981 britská čtveřice vydala čtyři studiová alba a odehrála pětatřicet improvizovaných koncertů, které byly postupně vydány nejprve na kazetách, později i na CD a videu. Sporadické jednorázové comebacky na počátku tohoto století daly vzniknout výtečnému albu *TG Now* (recenze v HV 4/04); odehrálo se i několik koncertů, poslední dva o loňském Silvestru a letošním Novém roce v Berlíně.

Všichni čtyři členové **Throbbing Gristle** (Genesis P-Orridge, Peter „Sleazy“ Christopherson, Cosey Fanni Tutti a Chris Carter) patřili k výtvarně-konceptualistické umělecké skupině COUM Transmissions. Ta svou činnost ukončila výstavou *Prostitution* v londýnské galerii ICA. Při vernisáži 18. října 1976 hrála skupina LSD (později se proměnila ve slavný punkový band Generation X), a striptérka Cherry tančila v umělé krvi, která na podlaze zůstala po **Throbbing Gristle** – nové inkarnaci COUM, jejíž teprve třetí koncert celou akci zahajoval. Skandál byl na světě – média chrlila zprávy o vystavených objektech, jako byly Coseyiny koláže z pornomagazínů, v nichž účinkovala, o „případu“ se hovořilo i v parlamentu, kde byli členové skupiny nazváni „odpadky společnosti“. Toto zděšení jen o pár týdnů předběhlo šok, který

vyvolali Sex Pistols. Punkový boom sice vzniknul především z obchodních důvodů (jak známo, populární hudba prodává oblečení), reakce veřejnosti, kterou vyvolal však byla autentická.

Cílem *Prostitution* bylo podle P-Orridge demonstrovat separaci COUM od uměleckého mainstreamu a businessu a přenést jejich aktivity na pole hudebních scén a průmyslu, který měl být zkoumán ve všech aspektech. Tématem výstavy bylo působení médií na člověka, takže, jak ironicky vzpomíná Cosey, se mediální skandál stal součástí výstavy, na níž bylo přidáváno množství tiskových výstřižků o vystavených výstřižcích z tisku. Těsně po výstavě COUM navštívili Spojené státy, cesta do Kanady jim však byla zamítnuta z důvodů „nežádoucnosti.“ Lepší reklamu si **Throbbing Gristle** nemohli přát.

Legendu o používání nehudebních nástrojů z finančních důvodů **Throbbing Gristle** sdílí společně s o něco mladšími berlínskými soupeřnými Einstürzende Neubauten. TG však tuto situaci neřešili pomocí bušení do kovového odpadu, ale zapojením podomácku vytvářených elektronických nástrojů a co nejlevnějšími „studiovými“ postupy. Obsazení kvarteta vypadalo následovně: Genesis P-Orridge kromě zpěvu hrál na baskytaru a housle. Cosey byla především kytaristkou, hrála však i na kornet. Peter Christopherson a Chris Carter se zabývali páskovými manipulacemi, syntezátory a rytmy, první z nich společně s Cosey občas tvořil „trumpetovou sekci“.

Posloucháme-li **Throbbing Gristle** s odstupem tří dekad od jejich vzniku, zjišťujeme v jejich většinou improvizovaných skladbách skici a předznamenání snad všech stylů, v nichž se industriální hudba postupem času rozplynula, chybí snad jen tzv. neoclassical imitující orchestrální rozmáchlost romantismu devatenáctého století. Skupina kombinuje noise, ambientní i popové názvuky, rytmické jízdy budoucího techna, koláže nalezených pásků i ohlížení k jemné písňové psychedelii. Doceněním až po „ukončení mise“ (jak sami říkají na obalu alba se svým posledním koncertem v roce 1981), délkou existence a počtem řadových alb mohou **Throbbing Gristle** připomínat o deset let starší Velvet Underground, které ostatně zejména P-Orridge velmi ctí. Z textových odkazů i občasné koncertní stylizace (video z peterboroughské Oundle School) je to velmi dobře patrné. A účes Chrise Cartera ke srovnání s velvetovským kytaristou Sterlingem Morrisonem láká na mnoha fotografiích.

INDUSTRIAL INTRODUCTION

Název vydavatelství Industrial Music má na svědomí přítel skupiny, hudebník a performer Monte Cazazza. Původně se značka měla jmenovat Death Factory, odtud pramení obliba používání fotografií z Osvětlení a „elektrického“ loga skupiny, pak skupina dospěla k názoru, že továrna je pouze skořápka, v níž se teprve skrývá obsah, který chce pojmenovávat. Slogan *Industrial music for industrial people* společně s P-Orridgeovým ►



Genesis P-Orridge

Chris Carter

Cosey Fanni Tutti

Peter Christopherson

komentářem ukazuje, že TG nebyli příznivci ultrapravicových konečných řešení, ale že svou šokující image zkoumali a naznačovali míru, do níž je člověk manipulován pop kulturou. Uniformita konformního spotřebního zboží vydávaného za umění a přitom úzce zaměřeného jedním směrem bez možnosti odchylek – popová mašinerie může vstřebat téměř jakýkoli žánr (viz rock, hip hop, rave...) a obohatit se jím, tento proces je však přísně ireversibilní. A protože industriální hudba není výhradním vynálezem TG, ale vytrysknutím dlouho hromaděných tendencí na různých místech světa, stojí za to podívat se, jak se vůči pop kultuře vyhrobovali nejdůležitější spoluzakladatelé žánru, který s sebou mnohdy nese záplavu sociálně-politických konotací.

Koketérii s nazi symbolikou se Throbbing Gristle trochu blíží slovinští Laibach. V jejich případě šlo v první řadě o vyhranění se vůči kulísám socialistického realismu, v němž žili – z rudých hvězd se obrácením naruby staly kříže, demonstrace „jedné síly určujícího toku dějin“ se v opak sebe sama přehoupla samovolně. Coververze popových hitů, jichž Laibach vytvořili téměř nepočítaně, často ukazovaly paralely nevinného šlágru s ideologickým brainwashingem: stupidní diskotékovka rakouských Opus *Life Is Live* se v laibachovské verzi *Opus Dei* stal zařikáním skupinového rituálu uhranuté lůzy, queenovská *One Vision* (neboli *Geburt einer Nation*) nedopadla o moc lépe. Smutným důsledkem této estetiky je její nehynoucí atraktivita, díky níž vtíp celé koncepce (skvěle čitelný například na laibachovské předělávce celé beatlesovské desky *Let It Be*) nepochopila spousta pravicově orientovaných skupin. Poslouchat laibachovské epigony téměř vždy znamená nořit se do mýtů náckovského okultismu.

Berlíňští Einstürzende Neubauten se vybavení sbíječkami a kladivy rozhodli prokopat k základům svého uhrančivého města – někdy i doslovně, skrz podlahu pódia. Jejich hudba evokovala hektický stavební ruch a estetiku permanentní konstrukce a destrukce. V současné fázi, zdá se, skupina základy úspěšně nalezla a svou téměř šansonovou tvorbou místy připomíná „pop“ Výmarské republiky a jejich kabaretů. Reakcí na současnou mediální ikony se Neubauten důsledně zdržují.

Londýňané Test Department svou kovovou estetiku odvozují především z prostředí továren. V jejich podání se nejedná o působivé kulisy plné zvukových možností, ale srdce Anglie tepající prací mnoha dělníků – mýtizování jejich osudu a antithatcherovská levicovost mají paradoxně podobné zvukové výsledky, jako pravicově persifláže Laibach. Občasné křížení hrdé minulosti britských ostrovů navíc vede místy až k podivnému nacionalismu. Test Dept. svou hudbou mimo jiné podpořili hornickou stávku, jejíž účastníci na oplátku pak vytvořili sbor pro album *Shoulder To Shoulder*.

Australští SPK, kteří se ale v samém začátku svého působení přestěhovali do Londýna, zase důsledně mapují skrytá místa lidské historie. Tu podle nich psali vždy vítězové, je tedy třeba soustředit se na historii poražených. SPK svou estetiku postavili na šokujících svědectvích ze světa medicíny, psychiatrie, a drogové manipulace. Popkulturu považovali za tak zhoubnou, že ji neparafrázovali a důsledně postupovali v intencích své metody léčby šokem. Jejich vůdce, bývalý zaměstnanec psychiatrické kliniky Graeme Revell je v současné době úspěšným skladatelem filmové hudby. Jeho dílem je například soundtrack k filmu *Vrána*.

Domnívám se, že industriál, ať si o jeho dalším vývoji a četných podžánrech myslíme cokoliv, je hudbou, která vcucnutí popem dodnes odolává. V jakém poměru jsou v rámci této skutečnosti zásluhy ideové a zvukové, je těžko říci. Osobně si myslím, že v rovnocenném – podíváme-li se na zvukově příbuzné žánry jako clicks'n'cuts či techno, vidíme, že do kolejí show businessu zapadly celkem hladce, přestože jejich vyjadřovací prostředky jako hluk frekvencí a akustických chyb či rytmické „šamanství průmyslových aglomerací“ nejsou o tolik odlišné od zvukového arzenálu industrialistů. Ilustrujícím příkladem mohou být akustické rytmy pozdních Test Dept., mnohdy nerozpoznatelné od techno tracků, P-Orridgovo angažmá při rozjezdu rave scény v Americe či právě Throbbing Gristle a jejich prskání nedokonalejších syntezátorů. Jak se zdá, je industriálu role „černého vzadu“ asi příšita na věky věků.

UNITED

Zpět do sedmdesátých let. Prvním albem, které Throbbing Gristle vydali na své značce, byla v roce 1977 deska *The Second Annual Report*, která – vzhledem k existenci starší promokazety – nese katalogové číslo IR0002. Díky neutěšené finanční situaci skupiny (kterou mnohdy zachraňoval úspěšný reklamní grafik Christopherson, bez něž by mnoho nahrávek TG nikdy nespátrilo světlo světa) vyšla v nákladu 785 kusů, což byl maximální počet výtisků, které skupina byla schopna zaplatit, a v prostém kartónovém obalu s bílou nálepkou obsahující základní informace na přední straně. Nalepování se ujala sama skupina společně s nerozlučným Cazazzou.

První strana desky obsahovala osm krátkých hlukových skladeb s názvy *Slug Bait* a *Maggot Death* – jednalo se o „několikadílné improvizované kompozice“ nahrané na různých místech, závěrem čtvrtého dílu *Maggot Death* je hysterické nadávání jakéhosi DJe, které – podle P-Orridge – nepatřilo skupině, ale publiku, z něž při vystoupení vylétla láhev směrem k pódium. (Od té doby prý TG zažívali pouze kladné reakce, v čemž autor sleeve-notes několika alb John Savage vidí nepochopení jejich „antipřístupu.“)



Druhou stranu desky zabírá dvacetiminutový soundtrack k filmu COUM Transmission *After Cease To Exist*. Název skladby se odvolává na píseň Charlese Mansona *Cease To Exist*, zvukově se jedná o ambient pro decentní ruchy elektroniky, nahraný přímo na pás přes jediný mikrofon. Lo-fi přístup, improvizace bez opakování, občasná nedokončenost nastíněné koncepce – to vše jsou znaky společné všem dalším albům Throbbing Gristle.

Nedlouho po albu vychází singl *United / Zyklon B Zombie*. První z dvojice skladeb měla být původně „fotbalovou hymnou“, postupem času se však proměnila v jeden ze základních kamenů elektropopu a chvilkový diskotékový hit. *Zyklon B Zombie* byla přidušeným kytarovým hlukem inspirovaným traumatem, které P-Orridge v dětství utrpěl při sledování dokumentu o koncentračních táborech. Citace velvetovského divokého love songu *I Heard Her Call My Name* zde získává mnohem ponuřejší význam. Obaly singlů Throbbing Gristle se po celou dobu jejich existence neodchýlily od koncepce Monte Cazazzy – napětí vznikajícího z kombinace větší a menší fotografie. Zatímco *United* ilustroval kontrast obrázku anonymního britského sídliště s malou fotografií dotýkajících se lidských těl, *Zyklon B Zombie* byla ztvárněna fotografií muže pod sprchou a detailem plechovky s „titulním“ přípravkem české provenience, určeným původně k hubení hmyzu. Řekl bych, že obaly singlů Throbbing Gristle odkrývají estetiku a filosofii skupiny mnohem lépe, než obaly dlouhohrajících alb.

EXOTICA

O rok mladší, třetí a poslední výroční zpráva (album *D.O.A. – The Third And Final Report Of TG*) v pestrém obalu s fotem knihovničky plné nejrůznějších věcí skrývá podobně barevný obsah – roční žeň nápadů od přehrání nalezené magnetofonové pásky tvořící skladbu *IBM* (Einstürzen-de Neubauten o dva roky později nápad zdokonalili a svou pásku ukradli v uměleckém muzeu). Druhou pásku TG našli přímo ve svém telefonním záznamníku, název čtyřicetivteřinové skladby *Death Threads* (vyhrožování smrtí) přesně ukazuje, co skupině anonym sděloval. Album obsahuje i hitovou *United*, ovšem brutálně zrychlenou na šestnáct sekund. Noiseová *Walls Of Sound* byla nahrána na pěti různých místech a ve výsledku tvoří třiminutový homogenní hukot. Albem se ale především nese předzvěst budoucího používání jemnější elektroniky. Působivé jsou zejména písně *Weeping* pro čtvery echované housle a P-Orridgovo kníkání a napínavá *Hamburger Lady* (pojednávací o oběti požáru) s prvky konkrétní hudby. Oproti jiným albům Throbbing Gristle je *D.O.A.* trochu každý pes jiná ves, pro mnoho posluchačů však právě v tom tkví jeho atraktivita. Další z hymen souboru se stal následující singl *We Hate You (Little Girls)*, několikrát utichnuvší a opět propuknuvší frenetická smrtě.

Sarkastická popové koketérie Throbbing Gristle naplno propukla na albu *20 Jazz Funk Greats*, jak už ostatně ukazuje zcela stylový obal – než se podíváte na druhou stranu, kde ke čtyřem usměvavým lidem na zelené louce něco přibýlo. Album je plné téměř chilloutových rytmů, občasných názvuků kraftwerkovských pípní (*Walkabout*) a veselých písní (sexy Cosey v *Hot On The Heels Of Love*). Jedním z nejlepších momentů je *Persuasion* pro hlas, supermonotónní baskytaru a špetku ruchů. Easy listeningové *20 Jazz Funk Greats* je jediným albem Throbbing Gristle, v němž převažuje prvek vtípu a ironie.

THE PROCESS

V této fázi vývoje se koncertní a studiový zvuk Throbbing Gristle začaly velmi výrazně odlišovat. Chladný a vyčištěný zvuk studiových snímků byl něčím úplně jiným, než hektická koncertní vystoupení plná hluků a vazeb, v nichž se zcela improvizované kusy prolínaly s divočejšími verzemi albových skladeb – *Persuasion*, *Hamburger Lady*, *Convincing People*, dokonce i *IBM*. Součástí koncertů byla vysoce výkonná halogenová světla namířená do očí publika, stroboskopy a dvoumetrová zrcadlová stěna v zadní části pódia. Pokud nechcete pracně shánět všech skoro čtyřicet záznamů, doporučuji k seznámení s koncertním zvukem skupiny komplet čtyř CD *Throbbing Gristle Live*, který vydala – stejně jako mnohé reedice alb skupiny – firma Mute.

Vzhledem k občasným problémům s nazvučením a dalšími aspekty živého vystupování se čtveřice rozhodla přenést koncertní atmosféru do studia a pro osmnáctičlenné pozvané publikum odehrát koncert, který by byl zároveň nahráváním nového alba. Vznikla tak kolekce *Heathen Earth* nahraná v sobotu 16. února 1980 od osmé do deváté hodiny večer. Po hlučnějším úvodu se zvuk usadil v tišší poloze a vznikla „příjemná“ imitace koncertního zvuku skupiny. Zvukařem byl Stan Bingo, který nikdy předtím nic podobného nedělal, videozáznam nasnímal podobně zkušební Monte Cazazza. „Kdokoliv může dělat cokoliv, pokud si to správně připravíte a zvolíte správné lidi a podmínky, díky nimž mohou vzniknout použitelné nebo neobvyklé výsledky. Samotná naše existence je hlubokou polemikou s nahráváním, hudbou, nahrávacím průmyslem. Industrial Records X Record industry. Chcete další nápovědu?“, stojí v příloze alba.

Před rozchodem, který zachycuje živé album *Mission Of Dead Souls* pořízené v sanfranciském Kezar Pavilonu 29. května 1981, skupina vydala ještě EP *Discipline* se dvěma verzemi titulní skladby v duchu industriálního hluku Druhé výroční zprávy a dva singly. Snad nejpopovějšímu výstupu historie skupiny *Adrenalin / Distant Dreams (Part Two)* předcházela hitová *Something Came Over Me* s apokalyptickou *Sub-human* na druhé straně. Obal kombinoval hromadu lebek obětí koncentračního tábora s typickým znakem německého životního stylu – obytným přívěsem. Především však vznikla kolekce *Journey Through A Body* pořízená v březnu 1981 v Římě. Tato na dlouho poslední studiová nahrávka čtveřice vyšla až po jejím rozchodu a je rozdělena na pět skladeb vztahujících se tematicky k tělesné problematice – medicíně, sexu, násilí, narození a smrti. Každá část byla nahrána během jednoho dne a skupina se k ní již nevracela. Album vyšlo v roce 1981 na značce Southern Music (tamtéž vyšlo i *Mission Of Dead Souls*) a mám pocit, že je tím nejlepším, co Throbbing Gristle ve studiu vyprodukovali. Kolekce má jednotnou atmosféru, vnitřní dynamiku a aranže, které místy dávají zapomenout na industriální hudbu a připomínají spíš spontánně vznikající koláže.

Počet alb, která vyšla po rozchodu TG je úctyhodný. Kromě koncertních záznamů je to třeba podivné CD *Grief* složené z rozhovorů podkreslených ruchy a staršími nahrávkami, album remixů *Mutant* či opulentní box. Přes vydání skvělého *TG Now* a několik koncertů je ale mise jedné z nejdůležitějších skupin alternativní hudby víceméně ukončena. ■

Derek Bailey: Život bez kompromisů

(Permanentní hudební revoluce)

Text: Karel Kouba

25. prosince 2005 zemřel ve věku pětasedmdesáti let jeden z nejvýznamnějších průkopníků teorie i praxe volně improvizované hudby, britský kytarista Derek Bailey. Jeho celoživotní dílo je jedinečné v tom ohledu, že ilustruje téměř půlstoletý vývoj improvizované hudby v nejryzejší a zároveň nejradikálnější podobě.

Bailey se narodil 29. ledna 1930 v anglickém průmyslovém Sheffieldu. Ve čtyřicátých letech se učil hře na kytaru u George Winga a Johna Duarte a od roku 1951 se začal živit jako profesionální kytarista. Působil v nejrůznějších hudebních kontextech – v tanečních, estrádních, televizních nebo studiových kapelách, které měly s jeho pozdější tvorbou opravdu jen pramálo společného. Na počátku šedesátých let však založil spolu s bubeníkem Tonym Oxleyem a basistou Gavinem Bryarsem trio nazvané **Joseph Holbrooke**, z jehož hudebního vývoje se dá dobře vysledovat touha po nalezení nové hudební řeči – poměrně běžný jazz s pravidelným rytmem a tradičními melodickými postupy se postupně vyvíjel vstříc charakteristickému pojetí abstraktní improvizace, oproštěné od všech jazzových klíšé.

ČAS EXPERIMENTŮ

Už během této první skupinové realizace někdy v polovině šedesátých let začal Bailey objevovat možnosti svého pozdějšího pojetí „neidiomatické improvizace“, což měla být v podstatě nesyntaktická (nebo naopak multisyntaktická) hudební mluva, která se snažila oprostit od všech historii zatížených a tradici konotujících vzorců. Takové pojetí se ale s odstupem času samozřejmě zdá být poněkud radikálním, protože samotná volná improvizace je na schématech jazzové, respektive freejazzové hudby konce šedesátých let nepřímo závislá, a to i přes to, že se od ní snažila oprostit a potlačit ji nekompromisním anarchistickým gestem. Tuto koncepci ale začal Bailey vědomě praktikovat a rozvíjet až po roce 1966, když se z rodného Sheffieldu odstěhoval do Londýna. Postupně se seznámil s okruhem experimentujících jazzových hudebníků, kteří se spolupodíleli na zrodu anglické volné improvizované hudby – především se saxofonistou Evanem Parkerem, bubeníkem Johnem Stevensenem nebo trumpetistou Kenny Wheelerem. Spolu s nimi participoval na vzniku mnoha tehdejších zásadních hudebních uskupení, založených na kolektivní improvizaci a nacházení nových přístupů k tvorbě (**Spontaneous Music Ensemble, Iskra, The Music Improvisation Company, The London Jazz Composers Orchestra, Globe Unity Orchestra** a dalších).

Začátkem sedmdesátých let začíná Bailey experimentovat s preparovanou devatenáctistrunnou kytarou. Přestože tuto činnost s odstupem času zlehčoval, je jistě zajímavým přesahem do instrumentálních experimentů a dobových trendů performativního umění. Na běžnou amplifikovanou kytaru přidal proměnlivé množství strun a preparoval ji běžnými i netradičními způsoby (svorkami, papírem, strunami, dráty atd.). Performační přesah spočívá v jejím použití – Bailey na začátku koncertu přinesl ozvučenou kytaru v pouzdře ovázaném řetězem a diváci si vyslechli „soundartovou“ produkci ještě před tím, než vůbec kytaru vyndal z obalu. Tento nástroj však nepoužíval dlouho, protože ovládnutí jeho zvuku bylo díky volným strunám a preparaci založeno převážně na náhodě, což mu zanedlouho přestalo vyhovovat. Oproti kytarovému průkopníkovi Keithu Roweovi z AMM – který ve stejné době podobným způsobem přehodnotil přístup ke kytarě – totiž nepoužíval kytaru jako pouhý zvukový zdroj, ale spíše se zaměřil na možnosti jejího ovládnutí a na rozšíření

výrazových možností především pomocí dokonalého zvládnutí herní techniky. Náhodě či chaosu, jenž je jeho hře často mylně připisován, pak dával ve své tvorbě vyznít pouze příležitostně, většinou prostřednictvím zpětné vazby (výrazně např. na albu *String Theory*, Paratactile 2000). Současně s rozvíjejícími se hudebními aktivitami v roce 1970 Bailey spolu s Tonym Oxleyem a Evanem Parkerem založili vydavatelství **Incus** (což je latinské označení ušní kůstky kovadlinky), které bylo vůbec prvním nezávislým anglickým labelem, vlastněným muzikanty. Dodnes vydalo toto vydavatelství přes sto nahrávek, převážně z oblasti improvizované hudby.

HLEDÁNÍ SPOLEČNÉHO JAZYKA

Možná i jako reakci na to, že se britská scéna volné improvizace začínala částečně vyčerpávat zevnitř, svázána řemeslnými klíšé a omezena zdáním vlastní „vznešenosti“ (což se výrazněji projevilo v průběhu devadesátých let – Bailey sám konstatoval, že se z tvorby těchto hudebníků vytratil „anarchistický element“), se Bailey otevřel mnohem širšímu spektru spoluhráčů. Tato činnost už byla předznamenána v druhé polovině sedmdesátých let jeho souborem **Company** s proměnlivým obsazením, který byl později doplněn řadou souvisejících festivalů **Company Week**, probíhajících až do poloviny devadesátých let. Na tato improvizací setkání zval zajímavé osobnosti z nejrůznějších hudebních oblastí a s odlišnými hudebními východisky, aby je vzájemně konfrontoval a právě prostřednictvím improvizace je přiměl k nalezení společného hudebního jazyka.

Právě v tomto nejistém procesu hledání vzájemné interakce rozdílných osobností spočívá síla a stabilní originalita Baileyho autorských i spoluautorských alb, která se dají počítat téměř ve stovkách. Ačkoliv byla jeho hra velice výrazná a nezapomenutelně osobitá, vždy se s jistou dávkou skromnosti dokázal v rámci svých intencí přizpůsobit spoluhráči a zároveň svým hudebním charismatem obohatit jeho přístup k hudbě. O této pluralitě a schopnosti otevřít se novým možnostem v rámci nejrůznějších kontextů svědčí výčet jeho spoluhráčů: mainstreamový kytarista Pat Metheny, Thurston Moore ze Sonic Youth, Buckethead, elektronik Matt Wand, perkusista Edwin Prévost, freejazzmani Anthony Braxton či Peter Brötzmann, John Zorn, bubeník Han Bennink, Joëlle Leandre, Noël Akchoté a mnoho dalších.

Improvizace byla pro Baileyho vším: nikdy ze zásady nekomponoval a o improvizátorech, kteří začínají pracovat s komponovanými strukturami, se ironicky zmiňoval jako o zaprodancích, kteří „jsou pro hrst dolarů schopni proskočit hořící obruč“. I když se proti skládání hudby tolik ohrazoval, lze v jeho tvorbě najít jednu výjimku: desku *Pieces for Guitar* (Tzadik, 2002), na které jsou shromážděny archivní záznamy jeho rané tvorby z let 1966–1967, z nichž je několik skladeb komponovaných. Skladatelským vzorem mu tehdy byl Anton Webern, jehož hudbou, jak sám uvádí, nebyl ovlivněn, ale přímo posedlý. A možná právě webnovská nespojitost, soběstačná stručnost a přichylnost k dlouhým intervalovým skokům by se dala považovat za důležitý prvek, který se podílel na vývoji jeho hudebního myšlení.



Zleva: Paul Rutherford, Bailey, Chris Cambridge, John Stevens, Trevor Watts, Evan Parker

DRUHÝ DECH

V roce 1980 vydal Bailey knihu *Improvisation, Its Nature and Practice in Music*, v níž shrnul své dlouholeté zkušenosti s improvizovanou hudbou a zároveň zavedl poměrně diskutovaný termín „neidiomatická improvizace“. V té době se začal úzce stýkat s okruhem mimoevropských improvizátorů z New Yorku a Japonska. Na výzvu publicisty a pořadatele Aquiraxe Aidy se vydal na turné po Japonsku, kde se v praxi seznámil s tamější improvizací scénou. A právě zde nacházel to, čeho se mu přestalo dostávat v stagnující a akademizované evropské improvizované hudbě – především lehkost přístupu k materiálu, hravost a vtip. Nahrál zde album *Duo and Trio Improvisations* (Kitty, 1978) a duem s tanečnickem butó Minem Tanakou *Music and Dance* (Revenant, 1979) započal intenzivní intermediální spolupráci, čímž však spolupráce s japonskými avantgardními umělci zdaleka neskončila.

Lásku pro japonskou hudbu totiž Bailey sdílel s newyorským hudebníkem a organizátorem Johnem Zornem, s nímž se seznámil během nahrávání v osmdesátých letech (mj. *Improvised Music New York 1981* či *Yankees*). Ten měl pro vývoj Baileyho díla poměrně zásadní význam v letech devadesátých, když stál jako producent u zrodu jeho asi nejzvláštnějších a nejpozoruhodnějších projektů. Baileymu bylo umožněno spolupracovat s o generaci mladšími muzikanty, kteří k němu měli vztah žáků a kteří ve své hudbě čerpali z tradice, kterou spoluzaložil, ale zároveň ho podle jeho vlastních slov konfrontovali s „mnohem otevřenější hudbou, která tradici netkví pouze v jazzu, ale čerpá také z ostatních hudebních oblastí, jako je rock nebo elektronika“. Tyto spolupráce znamenaly další radikální posun vstříc nevyzkoušenému v zrychleném tempu devadesátých let.

Různorodost těchto Baileyho projektů lze zhuštěně ilustrovat několika nejdůležitějšími hudebními projekty. Za zmínku stojí zcela určitě spolupráce s japonským free-punkovým duem Ruins, s nímž nahrál dvě desky: *Saisoro* (Tzadik, 1995) a *Tohjinbo* (Paratactile, 1998). Nutno říci, že se toto riskantní setkání iniciované Zornem opravdu podařilo. Eruptivní a rytmicky explicitní proud energie dua bicích a basy, do něhož občas zazní ječivý vokál bubeníka Tatsuyi Yoshidy, je podkreslován kytarou, která se dokonce momenty přizpůsobuje hypertrofované rytmice. Úplně odlišně naopak vynívá Baileyho spolupráce s titánem japonské avantgardy Keiji Hainem. Na společné desce *Songs* (Incus, 2000), která je ovlivněna zenovou filozofií, Haino zpívá svým charismatickým, místy až fyziologickým zpěvem a Bailey ho na amplifikovanou kytaru doprovází sporadickými tóny, které jsou v neustálém dialogu s Hainovým artaudovsky expresivním výrazem. Jazzovější spolupráci představuje deska *Harras* (Avant, 1995), na níž hrají Bailey se Zornem společně s free-jazzovým basistou Williamem Parkerem. Podivnému free-funku s rockovým náprahem se podmaňuje na desce *Mirakle* (Tzadik, 2000), kterou nahrál s rytmickou sekcí Ornetta Coleman, Lounge Lizards nebo projektů Jamese Blood Ulmera – s basistou Jamaaladeenem Tacumou a bubeníkem Calvinem Westonem. Proti celkem čitelné a pulsující funkovo-jazzové rytmice, podtrhované slapující baskytarou, se zde Bailey brání špinavou a hlasitou kytarovou hrou, založenou na častém využití zkreslení a feedbacku. Spoluprací s britským DJem NINJem vnikl Bailey ve svých šestašedesáti letech do prostředí světa populární hudby, kterou ovšem přetavil do svého jedinečného výrazového stylu. Na skvělé desce *Guitar, drums'n'bass* (Avant, 1996) jsou přednášené rytmicky přebuzené drum'n'bassové struktury doprovázeny podobně hektickou kytarou. Na otázku, jak se dostal k tomuto druhu hudby, odpověděl v rozhovoru s Peterem Niklasem Wilsonem následovně: „Tato hudba vznikala,

kromě jiných míst, také ve čtvrti, v níž bydlím (Hackney v severozápadním Londýně); tehdy se ještě nazývala jungle a nebo ještě vůbec neměla jméno. Je to pirátská stanice, která tuto hudbu vysílá, a když někdy cvičím spolu s rádiem, přišla mi tato hudba náhodou do cesty a zdála se mi velice živá. (...) byla rychlá a bavilo mě hrát spolu s ní.“ Výsledek je opravdu překvapivý, protože z čistě taneční nahrávky vznikla dohráním kytary neortodoxní deska, dokonale integrující dva zdánlivě nesourodé hudební světy. Dvougenerační duo s rakouským hráčem na čtvrttónovou trubku Franzem Hautzingerem z roku 2001 znamená další průlom do neznámého – Bailey se zde střídme přizpůsobuje Hautzingerově tichému způsobu hry, který spočívá v větší části v odstihovaném foukání vzduchu skrze trubku, v jemných šumech a v kloktavých ruchových zvucích, které na nástroj netypickým použitím vytváří. Zcela poslední Baileyho nahrávkou je sólové album *Carpal Tunnel* (Tzadik, 2005), dokumentující jeho boj se syndromem karpálního tunelu, tedy zánětem zápěstí pravé ruky, který omezoval její pohyblivost a kompletně mu znemožňoval hru trsátkem. Tento záznam je zajímavý mimo jiné z toho důvodu, že ačkoliv byl Bailey na sklonku života omezen zdravotním stavem, bral to jako novou výzvu. Místo lékaři navrhované operace přehodnotil svůj způsob hry na kytaru a vyvinul si nový styl, při němž se strun dotýkal převážně palcem a prostředníkem. I přes novou techniku je na poslední desce stále patrný jeho charakteristický rukopis.

Baileyho precizní styl, spočívající v dokonalé technice, drobnokresebné analýze hudebního detailu prostého melodie, akordů i rytmu v tradičním smyslu, je jedinečný tím, že dokáže unikat opakování i rozvíjení hudebních motivů a naopak cíleně směřuje vstříc konfrontacím se vším dráždivým a neznámým. Tak se dá analogicky popsat i Baileyho umělecký život, v němž nikdy neslevoval a v určitých, neustále rozvíjených intencích směřoval neustále vpřed, vstříc novým hudebním horizontům.

www.shef.ac.uk/misc/rec/ps/efi/mbailey.html

www.incusrecords.force9.co.uk ■

V roce 1999, po vydání mého sólového alba *Gomberg*, mi Derek zavolal a pozval mě do Anglie, abychom tam spolu nahráli duetové album. Slyšel jsem o něm mnoho nejrůznějších historek, mnoho legend. Osobně jsem jim moc nevěřil a soustředil jsem se pouze na to, být schopen hrát bok po boku velkého mistra improvizované hudby, který pro mě představoval silnou osobnost s obrovskými dovednostmi v oblasti hudebního hledačství a se zásluhami o posunutí kytarové techniky. Muže s velkými znalostmi hudebních struktur a forem, s mnoha osobními zkušenostmi se soudobou hudbou. Měl jsem o něm opravdu vysoké mínění a nebylo pochyb, že nahrávání s ním bude velkým přínosem pro můj osobní i hudební život. Přijel jsem do Londýna a dorazil do studia. Pak přišel on a udělali jsme krátkou zvukovou zkoušku. Pak jsme si povídali o počasí, kriketu, čaji, smlouvách, maličkos-tech, setkáních a také o jeho vietnamském řidiči. Poté jsme nahráli pětadvacetiminutový set, který byl perfektní. Derekova hudba byla tak čistá a silná. Byla to opravdu mimořádná hudební situace. Poznal jsem mistra, kterého jsem očekával. Udělali jsme si pauzu a poté jsme nahráli další set. Nakonec jsme nahráli něco kolem třiašedesáti minut, tedy celé CD. Poté se mě zeptal, jestli jsem spokojený s nahráným materiálem. Odpověděl jsem mu, že už není co přidat. Napoprvé vznikla velice čistá a krátká nahrávka, skončili jsme nahrávání, dali si další čaj a mně bylo líto, že má Anglie tak špatný kriketový tým.

Franz Hautzinger (psáno pro His Voice)

György Ligeti

Hudební iluzionismus mezi avantgardou a postmodernou

Text: **Matěj Kratochvíl**

Schopnost tvořit skutečně současnou hudbu a přitom nezavrhnout dědictví evropské tradice, vytvářet fascinující zvukové světy a přitom se neuchylovat k laciným efektům, nebrat se přehnaně vážně ani po obdržení dlouhé řady cen a čestných doktorátů. To vše lze připsat k dobru György Ligetimu, skladateli, který si banálně znějící titul „žijící klasik“ bezpochyby zaslouží. Od šedesátých let, kdy se proslavil, se zvuk jeho děl podstatně proměnil. Nezměnilo se však jeho umění vytvářet hudbu, která působí silně již na první poslech, ale při poslechu opakovaném a důkladnějším odhaluje stále něco nového.



György Ligeti se narodil 28. května 1923 v malém městě Dicsőszentmárton (dnes Tírnaveni) v Transylvánii – tehdy Maďarské, dnes Rumunské. Pocházel z židovské rodiny, za druhé světové války zahynula většina jeho příbuzných v koncentračních táborech. Studoval na konzervatoři a poté na hudební akademii v Budapešti, sbíral a analyzoval lidovou hudbu Maďarska a Rumunska. Od roku 1950 na akademii vyučoval harmonii, kontrapunkt a analýzu. V roce 1956 nastalo v Maďarsku krátké uvolnění společenských poměrů ukončené brutálně potlačeným listopadovým povstáním, a Ligeti s manželkou emigroval nejprve do Rakouska a poté do Německa. Začal vstřebávat dění v západní hudbě a stal se, mimo jiné díky pomoci Karlheinz Stockhausena, spolupracovníkem Studia pro elektronickou hudbu rozhlasu v Kolíně nad Rýnem. Tam vznikly také jeho první kompozice „v novém světě“ – elektronické kusy *Glissandi* a *Artikulation*. Elektronická hudba se tehdy zdála být tou pravou cestou do budoucnosti, Ligeti však zjistil, že zdánlivě neomezené možnosti zvukového studia zase tolik neomezené nejsou, a elektroniku opustil. Některé zkušenosti z této práce si však přenesl do svých skladeb instrumentálních.

Ligeti bývá řazen do kontextu evropské poválečné avantgardy, sám se však příliš necítil být jejím příslušníkem. Západní poválečnou hudbu začal poznávat až po emigraci. Snad i zkušenost se dvěma diktaturami v něm zasela hlubokou nedůvěru k jakýmkoliv dogmatům včetně těch hudebních. V padesátých a šedesátých letech byl takovým dogmatem evropské avantgardy serialismus, vyžadující racionální organizaci pokud možno všech složek hudby. Ligeti se sice pohyboval ve strukturách novohudebního života, přednášel na kurzech, účastnil se festivalů, zároveň si ale udržoval odstup a neváhal se vyjádřit kriticky. (Když v analýze skladby *Structures la Pierra* Bouleze, ikony avantgardy a propagátora absolutního serialismu, poukázal na limity takového přístupu, přestal s ním Boulez, do té doby

přátelsky nakloněný, na několik let mluvit.) Ligeti také asi dvacet let působil jako profesor kompozice v Hamburku, kde odchovával řadu skladatelů.

Na Ligetioho skladatelském vývoji je pozoruhodné, jak se podobné myšlenky vrací v různých zvukových podobách. Jeho styl se nevyvíjí plynule, jednotlivé skladby spolu často v mnoha ohledech silně kontrastují, zároveň jsou však zjevně spojeny určitým charakterem. Abychom tento zdánlivý rozpor lépe postihli, vydáme se nejprve cestou udávanou kalendářem, kterou pak ve druhé části doplníme hledáním toho nadčasového. Koneckonců kombinace logického postupu se zdánlivě nahodilým cestováním v čase je snad právě pro tohoto autora příhodná.

PO ČASOVÉ OSE: Z VESMÍRU DO HISTORIE

Tvorbu György Ligetioho ze čtyřicátých a padesátých let musíme vnímat v kontextu tehdejší společenské situace v Maďarsku. Šanci na veřejné provedení měla pouze díla vyhovující oficiálnímu kánonu, který byl udáván hudbou Zoltána Kodálye, podobně jako v ostatních socialistických zemích měla hudba vyrůstat z lidových kořenů. Moderní západní směry, a to i ty předválečné (včetně Schönberga), byly tabu a jejich nahrávky či noty nebyly dostupné. V nemilosti byl také Béla Bartók, hudba světově nejuznávanějšího maďarského skladatele se v Maďarsku téměř nehrála. Ligeti, podobně jako mnoho jeho současníků tedy psal sborové úpravy lidových písní, které byly celkem úspěšně prováděny, a vedle nich skladby, které končily v šuplíku. V nich je cítit vliv Bartoka nebo Igora Stravinského. Za pozornost z tohoto období stojí především dvě z nich: *Smyčcový kvartet „Métamorphoses nocturnes“* (1953–54) a cyklus pro klavír *Musica ricercata* (1951–52) se hrají dodnes. V jedenácti částech cyklu *Musica ricercata* se ukazuje důležitý znak Ligetioho kompoziční práce: určí si vlastní pravidla, z nichž potom hudba logicky vyrůstá. V tomto případě je to počet tónů v jednotlivých částech. V první části pracuje jen se dvěma tóny, ve druhé se třemi atd., až jedenáctá využívá všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Šest částí z *Ricercaty* bylo upraveno pro dechové kvinteto a pod názvem *Sechs Bagatellen* se i v současnosti objevuje v koncertních programech.

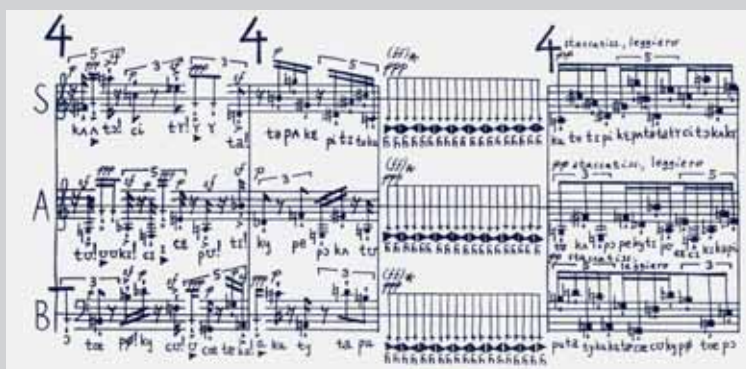
V roce 1960 měla v Kolíně premiéru skladba *Apparitions*, jejíž úspěch byl až překvapivě rychlý a všeobecný – u publika i kritiků. To se opakovalo i o rok později u *Atmosphères*, a Ligeti se tak zařadil mezi nejžádanější skladatele. Důvodem byla bezprostřední smyslová účinnost této hudby, kontrastující s intelektuálním chladem velké části tehdejší avantgardní produkce. Masa zvuku, která se jakoby v zastaveném čase pozvolna proměňuje a získává stále nové zvukové barvy. Ligeti tvrdí, že při vzniku každé skladby má v hlavě nejprve zvukovou představu, pro jejíž realizaci pak teprve hledá vhodné techniky. V šedesátých letech pro něj byla klíčovým slovem „mikropolyfonie“. Polyfonie, tedy vedení dvou a více hlasů podle určitých zákonitostí, je v ev-

ropské hudbě užívána po staletí, Ligetím však byla dovedena do extrému. Namísto dvou- či tříhlasého kánonu píše kánony dvacetihlasé, v nichž nemá posluchač šanci sledovat průběh jednotlivých hlasů a ty se slévají do jednotlité masy zvuku. Harmonie, melodie a rytmus se rozpouštějí a hlavní slovo zde má zvuková barva a její proměny. V šedesátých letech se zájem o zvukovou stránku hudby a hledání nových tónů probouzí i jinde v Evropě, např. v Polsku (viz HV 5/2004). V roce 1960 měla premiéru skladba *Tren – obětí Hirošimy* Krzysztofa Pendereckého, dílo podobného zvukového účinku a podobně nadšeně přijímané. Ligeti byl ovšem v tomto směru napřed, protože první část *Apparitions* napsal již v polovině let padesátých.

Režisér Stanley Kubrick se v roce 1968 rozhodl zahodit již hotovou hudbu, kterou pro jeho film *2001: Vesmírná odyseja* napsal Alex North, a sestavil si soundtrack sám z děl různých skladatelů. Vedle Straussů Richarda a Johanna to byl také Ligeti a jeho skladba *Atmosphères* (kromě ní ještě útržky z *Requiem*, *Lux aeterna* a *Aventures*, ovšem puštěné zpomaleně), s níž teprve o sedm let dříve zaznamenal Ligeti úspěch na festivalu v Donaueschingenu. Na rozdíl od Richarda Strausse, z jehož Zarathustry zbyla jen úvodní fanfára, zazní *Atmosphères* celé – doprovázejí sekvenci letu „k Jupiteru a dál“ plného barevných vidin a snových krajín. Ironií je, že Kubrick Ligetiho nepožádal o svolení k použití hudby a celý případ měl dlouhou a nepříjemnou soudní dohru. (Navzdory tomu pak Kubrick po Ligetiho tvorbě sáhl ještě dvakrát: u filmů *Shining* a *Eyes Wide Shut*.)

Že Ligeti nerad opakuje zaběhnuté modely, dokazuje již *Requiem* (1963–65) pro dva sbory, sóla a orchestr. Zhudebněny jsou tu tři části latinské mše za mrtvé. Valící se masy utkané z mnoha proudů (*Kyrie* začíná „pětihlasou“ fugou, jejíž každý „hlas“ je složen ze čtyřhlasého kánonu, jen sbor tedy splétá dvacet hlasů), se střídají s místy kontrastními, s apokalyptickými vrcholy. V závěrečné katarzi se nad tichnoucím orchestrem prolétají dva sólové ženské hlasy.

Ze stylu té doby nápadně vybočuje dvojice skladeb *Aventures* a *Nouvelles Aventures* (1962–66). Jde o jakási abstraktní hudební dramata pro tři zpěváky a komorní soubor, na nichž je znatelná autorova láska k absurdnímu dramatu. Nejde o zhudebnění textu v tradičním smyslu. Text není napsán v žádném jazyce, je komponován jako součást hudby, pomocí znaků fonetické abecedy. *Aventures* jsou určeny pro koncertní provedení, mají ovšem nesporný dramatický i emocionální náboj, byť nelze mluvit o ději. Postavy spolu vedou dialogy, hádají se, smějí, posluchač je vlastně tlačěn k tomu, aby si nějaký děj a obsah sám vymyslel.



Aventures (1962)

„Jednu dobu mě harmonie, rytmy a intervaly nudily, proto jsem je ničil. Pak mě začalo nudit jejich ničení, proto jsem se novým způsobem k melodickým modelům vrátil.“ Od konce šedesátých let dochází u Ligetiho k proměně stylu. Místo hustě spletených linií působících jako jednotná masa se objevují přehlednější struktury a identifikovatelné melodie. Sám Ligeti mluví o „ne-atonalitě“: ve vedení melodických linek lze vycítit určitý řád, nejde však o tonalitu v tradičním smyslu. Také formální tvar skladeb se mění. Místo zastaveného času a pozvolných přechodů je hudba „rozsekanější“ a více pracuje s kontrastem. Jen zdánlivě ale jde o radikální přelom v myšlení, spíše lze mluvit o zaostření. Namísto dvaceti hlasů pracuje se čtyřmi, opět si ale pohrává s posluchačem a vytváří zvukové přeludy, blízké kresbám M. C. Eschera nebo hříčkám op-artu. Názorným příkladem může být *Continuum* pro cembalo (1968). Při poslechu se zdá, že slyšíme proměňující se rytmy, zatímco zápis prozrazuje neustále stejný rytmus, repetované figury hrané v rychlém tempu. Vzniká podobná situace, jako když se díváme na mřížku složenou z mnoha pravidelně rozmístěných bodů. Po určité době v mřížce začínáme vidět obrazce, které v ní ve skutečnosti nejsou. Ve stejné době se podobným směrem ubírá také americký minimalismus, Ligeti si toho byl vědom a tuto spřízněnost „okomentoval“ v titulu prostřední části *Tři kusy pro dva klavíry* (1976), která se jmenuje *Autoportrét s Reichem a Rileyem* (a Chopin je tu také). Na rozdíl od obou zmíněných minimalistů Ligeti nesměřuje k hypnotickému opakování – jeho hudba má děj.

Sedmdesátá a osmdesátá léta představují v evropské hudbě rozkvět nejružnějších návratů do minulosti, k tonalitě a klasickým formám. Jedni skladatelé berou historii vážně, jiní ji citují s ironií. Ačkoliv u Ligetiho můžeme některé z těchto tendencí pozorovat také, ani nyní nezapadá do žádného skladatelského tábora. V osmdesátých letech jej zaujal žánr typický pro devatenácté století: klavírní etudy. Ve dvou knihách etud (třetí zatím není dokončena) rozvádí své hudební nápady do různých směrů, důležitou roli zde opět hrají zvukové iluze a např. polyrytmické inspirace z africké hudby. Jde o skladby technicky velice náročné, zároveň však natolik lákavé, že jde možná o nejčastěji uváděné klavírní skladby poválečné hudby. Také žánr koncertu, který dnes působí spíše anachronicky, stojí Ligetimu za prověření životnosti. *Koncert pro violoncello* (1966) spadá ještě do „atmosférického“ období a sólista je tady spíše jen nápadnější součástí souboru. V koncertech pro klavír (1985–88) a housle (1990–92) již je sólista exponovanější a také forma je komplikovanější. A zatímco dříve psal Ligeti skladby jednověté či složené ze dvou částí, oba zmíněné koncerty mají pět vět kontrastujících tempově i náladově. Ligeti tedy dokazuje, že staré formy ještě mohou ožít, zároveň k nim ale nechová přehnanou úctu a přetváří si je podle potřeby.

KONSTANTY: KRÁSA POROUCHANÝCH STROJŮ

Na první poslech je Ligetiho tvorba poměrně heterogenní – postavíme-li vedle sebe hustý proud zvuku v *Apparitions* a komplikované rytmy *Klavírního koncertu*. Pokud však srovnáme skladby z počátku jeho kariéry s těmi novějšími, vidíme, jak se skrze ně táhnou určité principy a myšlenky, které se neustále vracejí. V první řadě je to zájem o výsledný zvuk, k jehož dosažení je třeba nalézt vhodnou metodu. Důležitým momentem při hledání této metody je zdánlivě paradoxní spojení dvou momentů: ►

potřeba totální kontroly nad tím, jak bude hudba znít, a zároveň láska k odchylkám a nepřesnostem. Chaos a řád v této hudbě spolupůsobí. Ligeti například neuznával aleatorní techniku (tedy způsob kompozice nechávající určité parametry hry na libovůli interpretů); považoval ji za pokryteckou možnost mající za cíl budit zdání interpretační svobody, přičemž výsledek zní vždy téměř stejně.

Programní hudba, tedy hudba popisující nějaké mimohudební jevy nebo děje, byla Ligetimu vždy cizí, přesto se různé nehmudební vlivy do jeho výraziva nepřímo dostávají. Fascinuje ho výtvarné umění, fyzikální jevy, mechanika. Právě názvuky různých mechanismů – třeba hodinových strojků – najdeme na mnoha místech. Zajímavé ale nejsou precizně tikající švýcarské hodinky jako spíš strojky unavené, zadržávající se a kulhající. Již legendární skladba *Poème symphonique* pro sto metronomů (1962) s takovou myšlenkou pracuje: sto metronomů je nataženo a spuštěno v různých tempech. Na počátku je nečitelný hluk, z něhož se postupně začnou vydělovat nepředvídatelné rytmy vznikající kombinací tikotu strojků. S tím, jak postupně utichají, rytmy jsou „řidší“, přehlednější a pomalejší a končí osamělé tikání nejpomalejšího metronomu. Předpis *Come un meccanismo di precisione* najdeme např. ve *Smyčcovém kvartetu* č. 2 (1968), v *Komorním koncertu* (1970) zase *Movimento preciso e meccanico*. Různé rytmy v jednotlivých hlasech se střetávají tak, že z precizních částí vzniká „kulhající“ celek.

Jedním z důvodů únavy evropské hudby je podle Ligetiho vyčerpání možností temperovaného, tedy onoho dnes běžného ladění. Ladění odlišné od tradičního evropského znal Ligeti již z dob, kdy zapisoval lidové písně v Rumunsku, a díky svému zájmu o hudbu různých kultur i odjinud. Spíše než precizně notované mikrointervaly, jimiž se řada skladatelů zabývala, jej zajímá „znejistění“ ladění. Ve skladbě *Ramifications* pro dvanáct smyčců (1969) je polovina nástrojů přeladěna o čtvrttón výše, nejde však o čtvrttónovou hudbu. Ligeti totiž počítá s tím, že není možné na struně přesně stisknout čtvrttón, a proto přeladění slouží k dosažení většího množství odchylek. Ve varhaní skladbě *Harmonien* (1967) předepisuje co nejtíši dynamiku, a tedy co nejslabší tlak vzduchu, což způsobuje, že píšťaly znějí podladěně. V jedné části Houslového koncertu mají hráči dechové sekce hrát na okaríny a zobcové flétny, tedy nástroje, které špatně ladí. „Nenaladitelnost“ je jedním z hlavních prvků také v *Koncertu pro lesní roh a orchestr (Hamburg concerto)* z roku 2003. Sólista hrající na moderní lesní roh je obklopen čtyřmi hráči na tzv. přirozené rohy, tedy nástroje staršího typu, které hrají v netemperovaném ladění. Vzniká tím zvláštní napětí a nové zvukové barvy.

Jsou-li skladby od sedmdesátých let zaměřeny více na harmonii a melodickou čitelnost, neznámá to rozhodně žádný návrat k romantismu. Ve skladbě *Melodien* (1971) pro orchestr např. probíhají jednotlivé melodické hlasy zdánlivě v různých rychlostech a nejsou doprovázeny akordy, nýbrž „harmonickými poli“, jakýmiis zvukovými těžišti.

I APOKALYPSA MŮŽE BÝT FRAŠKA

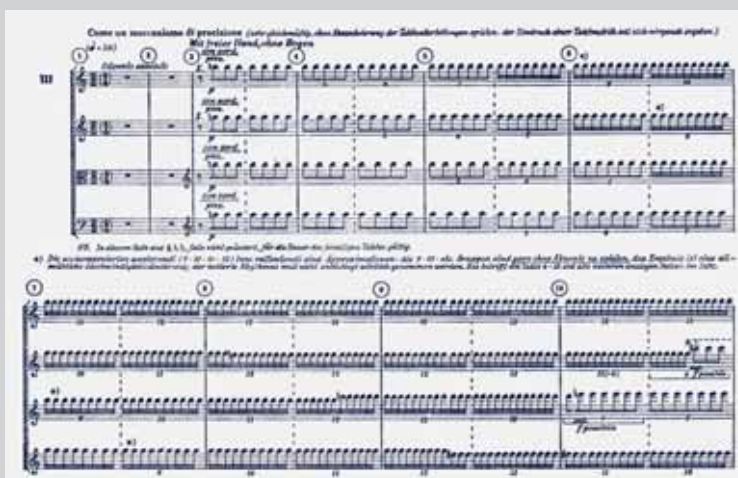
Ve dvacátém století nenajdeme mnoho skladatelů, kteří by prosluli smyslem pro humor. Pro Ligetiho je vtip důležitý, a spíše než tichý zeno-

vý úsměv Johna Cage je to ironie nebo humor absurdní a černý. Hranice mezi vtipem a vážnou kompozicí však u něj není ostrá: i parodická skladba je důkladně prokomponována a naopak, i „seriózní“ díla v sobě mohou skrývat ironický úšklebek. Elektronická skladba *Artikulation* napodobuje lidskou řeč a daří se jí to včetně komických aspektů. Zmíněná kompozice pro sto metronomů může být vtipným happeningem, kritikou strnulosti současného koncertního provozu (podle skladatelova vlastního vyjádření), zároveň ale obsahuje pregnantní formulaci určitého hudebního procesu.

V době, kdy slavil úspěchy s *Apparitions* a *Atmosphères*, udělal si Ligeti legraci také ze svého vlastního stylu. Skladba *Fragment* je napsána pro kontrafagot, basový trombón, kontrabasovou tubu, velký buben, tam-tam, harfu, cembalo, klavír a tři kontrabasy. Použity jsou jen tóny Es, C, H, E a všechny nástroje hrají v nehlubší poloze. Z ligetiovské mikropolyfonie tak posluchači slyší jen vrčení jak z podivné továrny.

Na pomezí tradičního chápání hudby a happeningu stojí *Budoucnost hudby – kolektivní kompozice*, která způsobila pozdvižení na jistém váženém fóru v roce 1961, kde měl Ligeti přednášet. Místo přednášky se však publikum dočkalo deseti minut mlčení, během něhož psal na tabuli pokyny: „crescendo“, „prosím, nesmát se a nedupat“, „ticho“, „nenechte se manipulovat“ atd. Po několika minutách ticha údajně následovalo pozdvižení, na jehož konci byl neuctivý skladatel z pódia odtažen.

Smysl pro humor i absurdno projevil i ve volbě některých zhudebněných textů. V cyklu *Nonsense Madrigals* (1988–93) se zpívají texty Lewise Carrolla, ale také abeceda. Vrchol v tomto směru představuje opera *Le Grand Macabre* (1977, revidovaná 1996). Předlohou se stala hra vlámského autora Michela de Ghelderode (1898–1962, vlastním jménem Adémar-Adolphe-Louis Martens) *Ballade de Grand Macabre* z roku 1934. Jde vlastně o konec světa, Poslední soud, který se ovšem zvrhne ve frašku, v níž najdeme sex i politiku. Odehrává se v imaginární zemi Brueghellandu, jemuž vládne dětinský princ Go-Go spolu s Černým a Bílým ministrem a Šéfem tajné policie. Nechybí ani dva zamilované páry. Nekrotzar, postava představující Smrt, který se vydá všechny zabít, je nakonec tím jediným, kdo zemře. Ligeti napsal libreto společně s Michaellem Meschkem a neusiloval o nějakou psy-



Smyčcový kvartet č. 2 (1968)

MUSIC EDITION
WINTER & WINTER

JIM BLACK ALASNOAXIS
DOGS OF GREAT INDIFFERENCE
 Chris Speed_tenor saxofon
 Hilmar Jensson_kytary
 Skúli Sverrisson_basy
 Jim Black_bici
 W&W 910 120

GRAEWE, REIJSEGER, HEMINGWAY
CONTINUUM
 Georg Graewe_piano
 Ernst Reijseger_violoncello
 Gerry Hemingway_bicí, perkuse, celesta
 W&W 910 118

NOËL AKCHOTÉ
SONNY II
 Noël Akchoté_kytary
 W&W 910 108

URI CAINE BEDROCK
SHELF-LIFE
 Uri Caine_klávesy
 Zach Danziger_bicí, perkuse
 Tim Lefebvre_basa, kytara
 Ralph Alessi_trubka
 Bootsie Barnes_saxofon
 Ruben Gutierrez_klarinet
 DJ Olive_elektronika
 Bunny Sigler, Barbara Walker_vokály
 Arto Tunçboyacıyan_perkuse
 Luke Vibert, Dan Zank_programování
 W&W 910 112

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

chologii postav, vše je až komiksově prosté, zároveň může mít všechno dvojí význam (Smrt je možná obyčejný podvodník atd.). V hudbě opery najdeme prvky dosavadní tvorby, podstatná je ale především polystylovost a křiklavé střetávání různých poloh. První dva obrazy zahajují přehledy hrané na automobilové klaksony, třetí na dveřní zvonky. Slyšíme zvukové masy z rodu *Atmosphères*, závěrečné jásání nad smrtí Smrti má formu velké passacaglie. Vokální projev sahá od koloraturních árií po mluvené slovo (dialog dvou Ministrů, v němž na sebe chrlí nadávky v abecedním pořadí, se blíží rapu). „Mám spíše sklony k extremismu než k naprosté rovnováze. Důležité je pro mě přehánění. (...) Klasicismus jako koncept je pro mě méně důležitý než manýrismus. Tím myslím manýrismus každé doby: manýrismus barokní, pozdního středověku nebo helénistický.“

MIMO DOGMATA

Při jistém zjednodušení se asi od šedesátých let dá pozorovat polarizace evropské hudby do dvou táborů. Jeden – modernistický či avantgardní – stále usiluje o hledání nových způsobů uchopení materiálu, slovy Pierra Bouleze nalezení „nové hudební gramatiky“. Druhý pól – řekněme postmoderní – hledá cesty, jak nově použít gramatiku, která tu již je, což vede k různým neo- stylům či kolážím. Jaké místo mezi těmito póly patří hudbě Györgye Ligetiho?

„Nyní stojíme před ruinou moderní hudby. (...) Atonální kompozice a vše, co po ní přišlo, seriální hudba a jiné důsledky avantgardismu šedesátých let – tudy to už dál nejde! Stejně tak málo je použitelná ona opačná idea, tedy návrat k modalitě nebo tonalitě a komponování v různých starých stylech – neo-Vivaldi, neo-Mahler –, jak to dělá Arvo Pärt nebo John Adams.“ Ačkoliv se o obou táborech vyjadřuje kriticky, s oběma jej zároveň určité znaky spojuje. S modernisty má společnou snahu stále hledat nové způsoby vyjádření a určitou nekompromisnost. Je mu ovšem cizí jejich dogmatismus, abstraktní konstrukce a snaha o stylovou čistotu. Na jeho hudbě lze najít i znaky postmoderny. Nikdy se k historii neobracel zády, naopak mnohé osvědčené formy a žánry – např. kánon, passacaglia nebo klavírní koncert – rád využívá. I několik málo citací nebo „poklon“ konkrétním historickým epochám najdeme (Chopinova *Sonáta b moll* skrytá ve druhé ze *Tří kusů pro dva klavíry*, *Trio pro lesní roh, housle a klavír* jako odkaz na Brahmovu skladbu pro totéž obsazení). Jsou však vždy důkladně „rozpuštěny“ v jeho vlastním stylu a nepředstavují hlavní prvek skladby. K dobrým mravům postmoderního autora patří i inspirace mimoevropskými kulturami. Ligetiho folkloristická zkušenost z Rumunska a Maďarska, stejně jako studium africké nebo jihoamerické hudby se do jeho skladeb otiskly a on sám se k nim hrdě hlásí. Nejde mu ovšem o exotický zvuk. Hledá techniky a formy, které poté naplní vlastní hudbou. Seznámení se způsobem hry xylofonových a bubenických souborů Afriky a jejich vrstvením rytmů hrálo klíčovou roli při vzniku *Klavírního koncertu* i některých klavírních *Etud*, ani v jednom případě ale neuslyšíme „etnický“ zvuk.

Takovým přístupem Ligeti komplikuje život těm, kdo se jeho hudbu snaží popsat. Jsou odkázáni na formulace jako: „navzdory africkým vlivům nezní jeho hudba africky, navzdory historickým formám nezní historicky a navzdory vyhraněnému osobnímu stylu autor nevykrádá sebe sama“. Tím spíše je ale odměněn posluchač. Pokud – jak mnozí tvrdí – dorazila evropská vážná hudba na konec své cesty, může být hudba Györgye Ligetiho tím nejlepším shrnutím a zakončením.

Doporučený poslech:

Lontano, *Atmosphères*, *Apparitions*, San Francisco Polyphony (Teldec, 8461-88263-2)
 Hamburg concerto, Double concerto, *Ramifications*, *Requiem* (Teldec, 8573-88263-2)
 Works for piano: *Etudes*, *Musica Ricercata* (Sony, SK 62308)
 Le Grand Macabre (Sony, S2K 62312)
 Concertos for Cello, Violin, Piano (Deutsche Grammophon 439 808-2)

James Fulkerson & The Barton Workshop

Text: James Fulkerson, Petr Bakla

James Fulkerson (*1945 v Illinois, USA) je trombonista, skladatel a improvizátor, to vše na špičkové úrovni. Fulkersonova činnost je hodně spjatá s americkou avantgardou, nicméně jeho zájemem je vlastně veškerá experimentální a „nenormální“ hudba a také třeba takové osobnosti, jako jsou G. Scelsi a H. Górecki. Neúnávný (a optimistický!) hledač a propagátor nových a nevyzkoušených, radikálních hudebních světů, novátor trombonových technik. V současnosti žije v Amsterdamu, kde vede ansámbl The Barton Workshop. Jejich CD s hudbou A. Luciera *Wind Shadows* bylo newyorským časopisem TimeOut zařazeno mezi deset nejlepších nahrávek vážné hudby roku 2005.

THE BARTON WORKSHOP

The Barton Workshop jsem založil v roce 1989, když jsem se přestěhoval do Holandska. V sedmdesátých letech jsem byl velmi aktivní jako trombonista i skladatel, hodně jsem cestoval, a potřeboval jsem změnu. Někdy jsem učil kompozici. Nejdříve na Dartington College of Arts, kde jsem se seznámil s Frankem Denyerem, posléze na University of Nottingham. Učení mě sice uspokojovalo, ale potřeba koncertování a improvizování zůstala. Živé hraní s sebou vždy nese riziko, což potřebuji – člověk okamžitě pozná, zda uspěl nebo ne. Navíc jsem vlastně odjakživa hudbu skrze hraní zkoumal a chtěl jsem hrát v ansámblu, hlavně hudbu Cage, Feldmana, Christiana Wolffa, Alvina Luciera a Jerryho Hunta. „The Barton Workshop“ bylo jméno domu, ve kterém jsem v letech 74-84 žil v Anglii. Název má přidech toho, co mne na hudbě zajímá: práce, zkoušení, zkoumání. Když jsem přišel do Holandska, už z dřívější doby jsem znal Jose Zwaanenburga (flétna) a Johna Andersona (klarinet), a také Lucii Meeuwssen (soprán) a Taco Kooistru (cello), které můj nápad založit v Amsterdamu nový ansámbl velmi podporovaly („scéna to potřebuje“). Tito lidé se stali základem BW. Posléze jsem poznal skvělého kontrabasistu Jose Tiemana a mladou houslistku Marieke Kesar. Jelikož už vzpomenuť přítel a kolega Frank Denyer stále žil v poněkud vzdáleném Devonu v Anglii, snažil jsem se najít klavíristu v Holandsku. Ale po pár koncertech mi bylo jasné, že má-li BW fungovat tak, jak jsem chtěl, je Frank nenahraditelný. Je první, s kým se chodím radit. Má naprosto ostrý způsob myšlení, vždy jasně formulované názory a o ničem nemusí dlouze přemýšlet. Navíc on sám nalezl v BW ideální laboratoř pro svoji hudbu.

Jak vidno, nehledal jsem konkrétní obsazení, ale lidi, se kterými jsem chtěl pracovat. (Musím ještě zmínit našeho zvukaře Roberta Bosche, který vždy vytěží maximum z notoricky podfinancovaných podmínek k nahrávání.) Když po třech, čtyřech letech přišla cellistka Judith von Swaay namísto Taco, ansámbl se zcela zkonsolidoval. Jelikož mají všichni stálé hraní i jinde, nemusím se stresovat nutností hráče „uživit“ pouze hraním v BW. Kromě toho, že všichni jsou skvělými hudebníky, zajímá je nové a neznámé – podle slov G. Steinové: „Když to jde, tak proč to dělat“.

CAGE A FELDMAN

Zpočátku jsme hráli hodně Cage, hlavně kvůli nahrávání pro Etcetera Records. Cage pro mě napsal dvě skladby (*Ryoanji* a *Five*³), díky čemuž nám Etcetera důvěřovala. Jedním z mých hlavních cílů bylo hrát dobře Feldmana. Slyšel jsem spoustu provedení (a dokonce se některých účastnil), kde se ani nepokoušeli hrát Feldmanovu hudbu ve skutečně tiché dynamice, nutné k dosažení neustálé proměnlivosti zvuku a relativizaci nástrojových barev, jak Feldman chtěl. Myslím, že Feldman se stále hraje převážně špatně, podobně jako Cage, ale málokdo dobré provedení od špatného rozezná. V posledních letech mě zaráží a přivádí k zoufalství, když na internetu čtu, kolik lidí záměrně ignoruje zápis co se týče tempa, dynamiky apod. a namísto toho vytvářejí „vlastní interpretace“. Je hodně hudebníků, kteří se ani pořádně nepodívají do partitury, aby vůbec zjistili, o co skladatel vlastně jde. Výzkumy ukázaly,

že bez ohledu na použitý notační systém lze zachytit jen asi 6% informací potřebných k provedení nějaké skladby. Z toho vyplývá několik věcí, zejména:

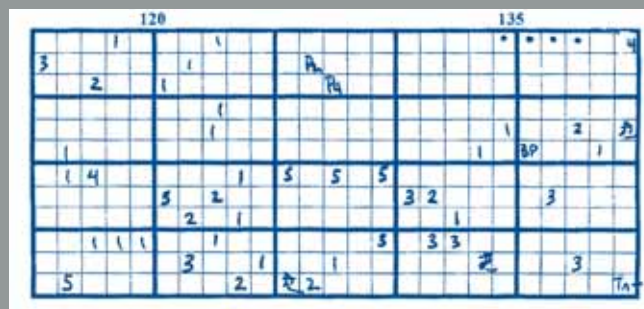
- 1) Záleží na tom, u koho jste studoval a s kým hudbu hrajete.
- 2) Jelikož skladatel do partitury vepsal to, co považoval za nejdůležitější, nemůžeme si dovolit cokoli z toho ignorovat. Teprve na tomto základě lze uvažovat o nějaké *interpretaci*.

Říkáte, že Cageova hudba je většinou špatně hrána. Ale o Cageovi se říká, že provedení svých skladeb zásadně nekomentoval...

Cage si stěžoval na to, jak jeho hudbu hrají – jedním z nejslavnějších příkladů je Kotíkovo provedení *Songbooks* s Juliem Eastmanem. Ale důležitější je uvědomit si, jak Cage pracoval. Vytvářel skladby jako systémy pro rozhodování, na základě kterých lze vytvořit realizaci. Pokud měl on sám skladbu realizovat, počínal si jako kterýkoli jiný hudebník, podstatně ovšem je, že v respektování systému byl absolutně důsledný, puntičkářský. Proč by tedy kdokoli jiný být neměl?

Krátce poté, co jsem se přestěhoval do Holandska, jeden z místních ansámblů chtěl hrát *Ryoanji* ve verzi s obligátním komorním souborem (místo bicích). Vedoucí souboru věděl, že skladba byla napsána pro mě, a přišel se poradit. Začal s tím, že Cage sice chce, aby si každý z hráčů vybral jeden tón pro celou skladbu, ale oni se rozhodli, že by to bylo pro hráče (a publikum) nudné, a že tedy každý hráč může přestat, kdykoli chce (tuto možnost partitura nedává) a opět začít, kdy chce, s jiným tónem. Také řekl, že skladba je skutečně příliš hluboko (ambitus trombonového partu je od pedálového B₁ jednu a půl oktávy dolů, ve *fff* pod rozsahem klavíru) a že ji budou transponovat. Namítl jsem, že ani tuto možnost Cage nedává a že by tím odstranili velmi důležitý a radikální aspekt skladby. Když jsem přišel na provedení, uvědomil jsem si, že jsem vlastně skladbu nikdy neslyšel, pouze hrál, a že by to mohla být zajímavá zkušenost. Po chvíli mi skladba připadala příliš dlouhá (a nudná), a když jsem se podíval na hodinky, zjistil jsem, že už hraji 8 minut přes předepsané trvání a jsou sotva v půlce! Nakonec provedení trvalo více než dvakrát tak dlouho, než mělo. Po koncertě jsem se snažil co nejrychleji utéct, jen aby mě dotyčná osoba chytila u dveří a ptala se mě, jak se mi to líbilo. Řekl jsem, že to bylo příliš dlouhé, na což on odpověděl, že se ve studiu trochu zapomněli při přípravě elektronických partů, ale že cítili, že to bude to pravé. Takový přístup ke Cageově hudbě je bohužel příznačný – cokoli je možné a dovolené. Což samozřejmě není pravda.

Jinou věcí, která mě v poslední době popouzí, je, jakým způsobem hudební průmysl devastuje hudbu Mortona Feldmana. Mimo už zmíněného faktu, že málokdo usiluje o adekvátně tichou dynamiku, lidé se přehrabávají v krabicích s partiturami a skicami v Sacherově nadaci a dávají „premiéry“ skladeb, které Feldman bezpochyby nechtěl publikovat. Je to vážně nekrofilní. Feldman mohl za svého života nechat vydat cokoli chtěl – a tyhle rané skladby evidentně vydat nechtěl. Kdyby jim záleželo na Feldmanově hudbě, nechali by tyto věci muzikologům a nehráli by je. Je také mnoho případů, kdy si lidé z Feldmanovy hudby dělají prostředek k vlastnímu „vyjádření“: odlišná ladění, jiná tempa. Myslím, že naší zodpovědností je to, co skladatel napsal na papír, zahrát nejlépe jak umíme a ne zápis ignorovat a deformovat k obrazu svému.



„To work and rework to come close to intentions is not experimental“ ©
pro smyčcové kvarteto (2004)

Mimochodem, téma Feldman a mikrointervally se objevuje dost často. Rád bych podotknul, že kdykoli se hudebníci, se kterými pravidelně spolupracoval, při hraní s temperovaně nalaďenými nástroji (např. bicí, klavír) odchýlili u enharmonicky zaměnitelných tónů od temperovaného ladění, Feldman je napomínal, že hrají falešně! Enharmonickým zápisem chtěl udržet hudebníkovu pozornost při hraní stále se opakujícího materiálu. Nejenže nahrávka *Piece for Violin and Piano* Paula Zukofského není přesvědčivým argumentem pro tezi, že Feldman se zabýval mikrointervally, ale v případě Frankfurtského provedení *Piano and Orchestra* Feldman nedovolil rozhlasové vysílání nahrávky právě z těchto důvodů. Jako pro trombonistu je pro mě velkým zklamáním, že Morton Feldman už nenapsal skladbu pro sólový trombón – na projektu jsme pracovali asi po 12 – 18 měsíců před jeho smrtí.

LUCIER, WOLFF A DALŠÍ

V roce 1993 jsem požádal Nika Collinse, aby se stal spoluvedoucím BW; byl jím po dobu asi jednoho a půl roku, pak se odstěhoval do Berlína. Jedním z jeho přínosů – krom toho, že jsme hráli jeho hudbu – bylo zintenzivnění pracovních vztahů s Alvinem Lucierem. Spolupráce se skladateli je hlavním zájmem BW a spolupráce s Alvinem vykrystalizovala v jednu z nejspokojivějších. Mimořádné intonační schopnosti a kontrola dechu našeho basklarinetisty Johna Andersona jsou pro Lucierovu hudbu velmi užitečné. Skladbu *In Memoriam Stuart Marshall* složil Alvin v roce 1993, ale stáhl ji, protože ji považoval za nehratelnou. Když jsme začali spolupracovat, požádal jsem ho, aby skladbu dal Johnovi. Alvin říkal, že to nepůjde, že by musel hrát 1, 2 nebo 3 Hz nad nebo pod frekvencí oscilátoru. Odpověděl jsem, že John to dokáže, a že až přijede, skladbu mu zahraje. Což se stalo. Alvin řekl: „Jo, ale je to nuda. Co kdybys...“ Za čtyřicet minut měl Alvin skladbu, jakou vždycky chtěl! Pokaždé, kdy ji slyším na koncertě, říkám si, že už nic dalšího nemusíme hrát. Christian Wolff má velký podíl na tom, že BW vyrostl v osobitý, originální ansámbl. V jeho skladbách není všechno předem určené a mnohé je třeba pro provedení rozhodnout a *dohodnout*. Nedá se to ale udělat předem, je třeba experimentovat v průběhu zkoušení. Po letech zkušeností s Wolfovou hudbou všichni členové BW vědí, že jejich názory a nápady jsou důležité a jsou brány vážně. Myslím, že na tom, jak hrají, je to znát. **Hodně se věnujete skladatelům Newyorské školy a hudbě s touto scénou tak či onak spjaté. Je pro vás „klasická evropská avantgarda“ nezajímavá?**

Hrál jsem v životě spoustu hudby, která není experimentální. „Klasickou evropskou avantgardu“ hraje většina ansámbků v Holandsku i jinde na světě. Proč bychom my, s našimi zájmy, měli být součástí toho? Na druhou stranu vlastně i BW začal hudbou „starých mistrů“ – Cage a Feldmana. Kromě Wolffa a Luciera spolupracujeme s lidmi, jako je např. Galina Ustvolskaja, Jerry Hunt, Jakob Ullmann, Nic Collins, Philip Corner, James Tenney, Ernstalbrecht Stiebler a také Frank Denyer. To, co nás na skladatelích zajímá, je jejich přístup k hudbě. Myslím si také, že od ostatních souborů s podobným zaměřením se BW liší tím, že já a Frank jsme s touto hudbou „vyrostli“ a byli jsme vždy součástí této scény, zatímco všechny ostatní (alespoň evropské) soubory mají kulturní distanci „od zdroje“. (Frank v šedesátých letech založil ansámbl Mouth of Hermes, byli první, kdo pozvali Feldmana a pracovali s ním. Frank pak dělal doktorát na Wesleyan University v Connecticutu, kde vyučuje od 70. let Alvin Lucier.)

Mám jednu památnou příhodu z California Institute of the Arts ze sedmdesátých let. Hrál jsem odpolední koncert a náhle jeden ze členů fakulty, renomovaný klavírista Leonid Hambro, vstal a řekl: „Až doteď jsem si nikdy neuvědomil, že by někdo mohl hrát novou hudbu se stejnou péčí, vzhledem a na takové technické úrovni, jako se já snažím hrát Bacha.“ O totéž se snažíme v BW u všeho, co hrajeme.

IMPROVIZACE

Vyprávím příběh, snažím se o souvislé, soudržné vyjádření – v čemž se myself nijak neliším od velkých hráčů jako je Evan Parker nebo John Coltrane. Koncertní řada, kterou dvakrát do měsíce pořádáme v Amsterdamu v Zaal 100, se nazývá Maximum Clarity – jako kontrast k velmi výrazné praxi skupinové improvizace zde v Holandsku. V Maximum Clarity – a v mém vlastním hraní – jde především o otázku „Jak lze přemýšlet hudbou?“.

SKLADATEL

Coby skladatel jsem velkou část svého života, podobně jako malíři, pracoval každodenně, v tom se podobám třeba právě Cageovi a Feldmanovi. Výsledkem je, že jsem vytvořil spoustu hudby – více než 200 skladeb. Když jsem začínal komponovat, oba jmenovaní vyučovali a byli tudíž pro mě výchozím bodem. Formulovali kompoziční problémy té doby a nabízelí řešení. Byl jsem velmi ovlivněn zvukovým světem Varèseho a ranými skladbami I. Xenakise a také skladbami *Durations III* od Feldmana a *Line Studies* Kennetha Gaburo. Dva roky ze tří, po které jsem studoval v postgraduálu na University of Illinois, zde byl Cage jako artist-in-residence. I další skladatelé, kteří zde učili a přijížděli sem (Salvatore Martiano, Lejaren Hiller, K. Gaburo, Ben Johnston, Herbert Brün, Bernard Rands) byli prvotřídní a v určitém smyslu definovali moje kompoziční zájmy. Díky nim jsem po škole vstoupil do profesionálního života velmi dobře vybaven. Krátce před Cagem tu jako artist-in-residence působil Harry Partch, měli jsme vynikající katedru bicích s tradicí stavění vlastních nástrojů (většinou mikrointervalově laděných). Rozumělo se samo sebou, že hudebník-interpret je někdo, kdo vítá výzvy, se kterými ho skladatelé konfrontují, a chápe, že právě to skladatelé dělají – ať už jde o problémy estetického a „duševního“ anebo technického rázu (nebo obojí). Založil jsem tam improvizaci skupinu, The Manville Chamber Players, ve které hrál Gavin Bryars na svůj aluminiový kontrabas. Měl jsem na školu štěstí. Napsal jsem hodně hudby pro experimentální tanec ve spolupráci s mojí bývalou ženou Mary O'Donnell Fulkerson ale i s jinými, např. s Rosemary Butcher nebo s Richardem Alstonem. Psaní pro tanec pro mě bylo vždy osvobozující, totéž potvrzují i jiní skladatelé, které jsem ke spolupráci s choreografy povzbuzoval. Také jsem hodně pracoval s experimentálními filmaři a videoartisty Grahamem Weinbrenem a Robertou Friedman. V postgraduálu jsem rok studoval i architektonický design. Díky tomu jsem si vypěstoval docela zdravý přístup k volbě vhodných notačních systémů pro tu kterou skladbu. Partitury vidím jako komunikační systémy. Nedávno mě kdosi charakterizoval jako skladatele, který, jako Feldman, tíhne k psaní tichých, jemných skladeb. Překvapilo mě to, protože pro mé dílo jako celek to určitě neplatí. Když se podívám na skladby jako je *Wood, Stone, Desert*, zjišťuji, že i když skladba není sama o sobě hlasitá, vyznačuje se jakousi rozpínavostí a důvěrou ve svá gesta. Řekl bych, že moje hudba často vytváří dojem velkého prostoru a je hodně zvukově barevná.

Diskografie a další informace viz www.bartonworkshop.org ■

Hauke Harder

Text: **Boudewijn Buckinx, překlad Petr Bakla**

Mluvit o hudbě Hauke Hardera je riskantní podnik. Nepřekvapí, že když přijde řeč na jeho skladby, on sám mlčí. Ostatně představa, že hudbu je možné převést do slov, byla opuštěna již dávno a myslím si, že stávající praxe komentářů odhalujících skryté struktury a významy skladeb bude brzy opuštěna též. Vede totiž k chybnému chápání hudby jako pouhého průvodního jevu, epifenoménu jakési zbytečné intelektuální aktivity. Jediné, co dává smysl a jak se snad lze přiblížit živé skutečnosti, je vyprávění příběhů s dílem souvisejících.

Hauke Harder šetří slovy i co se vlastního života týká. Více ho zajímá okolní svět, a stejně jako tvůrce videoartu Chrise Newmana mu jde o detaily, maličkosti (ale u Hardera jsou to detaily ještě menší). Harder a Newman, spolu s Johnem Cagem, sdílají hluboký smysl pro realitu. V tomto smyslu má Harder ke Cageovi velmi blízko. Ale na rozdíl od Cage, který svou slavnou zenovou anekdotu končí slovy „hory jsou horami“, Harder jde ještě dál a říká, že kopce jsou také horami.

Vyřknuv toto, už jsem hudbu zkazil. Tak, jako mnoho lidí klade úspornou repetitivnost Harderovy hudby do souvislosti s minimalismem, budou ji teď spojovat s Cageovou filosofií. Další kombinace jsou nasnadě: *realistická krása* Harderových zvuků vede k Feldmanovi, *ryzost* jeho hudby zase ke staré dobré avantgardě. Jistě, tato přirovnání jsou motivována dobrým úmyslem, aby kdokoli, kdo kráčí po oněch cestách, došel i k hudbě Harderově. Ale pozor, ty cesty nejsou rovné až do konce. „Ryzího bytí v přítomnosti“ – *Pure presence* (Harderova skladba z roku 1995; pozn. PB) – nelze dosáhnout po dlouhé, na události bohaté cestě. Od třicátých let břemeno paměti ztěžklo příliš. Nechme Cage Cagem a Hardera Harderem.

Možná se musíme podívat více zblízka: Harderův fascinující učitel Wolfgang von Schweinitz; vážený přítel Ernstalbrecht Stiebler; skladatelský soupeřník Daniel J. Wolf; jiný přítel, vizuální umělec Rainer Grodnick. Příběhy těchto lidí (a Hardera samotného) dávají smysl jeden druhému, umocňují se navzájem. Jmenované spojuje hluboké umělecké přesvědčení, silnější, než by se podle rozdílnosti osobních stylů a koncepcí zdálo. Ve znamení jejich harmonického namíchání (ty styly a koncepce jsou možná propletené, související), se odehrávalo Harderovo desetileté převratné pořádání koncertů v rámci Gesellschaft für akustische Lebenshilfe v Kielu. Historie umění 20. století si na umělecká hnutí a skupiny potrpěla a Společnost mohla klidně přijít s novým –ismem. Jenomže dnes už příběhy tohoto typu nepřesvědčují. Takový příběh by byl nakonec stejně zavádějící jako ten první. Svět se zglobalizoval a z individuí se staly monády. Chce-li umění existovat v našem dnešním světě, nemůže už být organizováno institucemi či být závislé na nějakých hnutích. Jedinou možností spolupráce je společné podnikání se společným rizikem, na vlastní pěst. Pochopíme-li von Schweinitze, možná nás to přivede blíže k Harderovi, ale nic víc.

Zkusme jiné příběhy. Neasociuje poslech Harderovy hudby zážitek, který skýtá hledění na širé moře, Severní moře Harderova rodného kraje? Nevyvolává dojem rozlehlého, nekonečného ticha, ve kterém i nejmenší zasvištění větru v řídkých křovinách na břehu působí hlučně? Po bruselském koncertě s Harderovou hudbou byli někteří lidé nadšeni tím dojmem, jiní byli popuzeni. Jinými slovy, zatímco někteří objevovali rozlehlý prostor ticha, jiné popouzelo jejich hlučné ego. Skutečně, tato hudba nenabízí to, k čemu většina hudby,



jak se zdá, je určena: k úniku od nesnesitelného vnitřního já. Je-li někdo nespokojen sám se sebou, nebude spokojen ani s Harderovou hudbou. Sokratovská pravda, jejíž uvědomění si může bolet. Koneckonců, hledění na moře je čímsi, čemu se musíme učit, zejména ti z nás, kdo jsou zvyklí nechat se bavit filmy. Hledání cesty k Harderově hudbě může být příjemným způsobem sebezdokonalování, který by mohl pomoci mnoha lidem. Osobně jsem přesvědčen, že tento typ umění má etické důsledky. Ale nenechme se mýlit, ta cesta nevede k lepšímu chápání hudby Haukeho Hardera. Nemyslím si, že by bylo něco špatného na tom, číst poezii v posteli proto, aby u toho člověk usnul, ale považovat poezii za opiát je zásadní omyl. Stejně tak poezie není povzbuzujícím prostředkem. A nejhorším omylem je pak jakákoli diskuse na téma, je-li poezie opiát či tonikum. Popisovat či verbalizovat Harderovu hudbu se náhle stává počínáním velmi riskantním. Naše analogie stejně neobstojí – Harderova hudba není jako moře, nepopisuje ani nenapodobuje moře, nezachycuje zážitek z hledění na moře. Má co do činění s hudbou, jak napovídají mnohé názvy skladeb: *76 BPM* (1990), *320 BPM „Why beats?“* (1991), *112 BPM „Einfach eine Mechanik“* (1994). Ale ani tudy nevede cesta ke skutečnému pochopení, pouze k podobně problematické diskusi, je-li to hudba objektivistická či subjektivistická. Ve skutečnosti nemá s těmito otázkami co do činění. Posloucháte-li Harderovy skladby v adekvátním rozpoložení, dostane se vám zážitku z krásy čistého zvuku. Myslím, že to se vztahuje i na skladby Harderových stejně smýšlejících přátel. I když jejich hudba může inklinovat k narativnímu utváření, i jim jde o to, vytvořit situaci, ve které vynikne zvuk sám.

V tomto smyslu lze chápat i název skladby *Painted cakes are real, too* (1998/2000). Krásné zvuky jsou opakovány proto, aby zůstaly zvuky. Opakováním nevzniká příběh a hudba se komplikuje a rozvíjí ne kvůli tomu, aby se posluchač bavil, ale aby bylo možné zvuk zkoumat a hlouběji se do něj nořit. Poslední část skladby tvořená opakováním jednoho intervalu je jako zjevení. Připomíná příběhy, které měl tak rád Cage – v posledním okamžiku nepřichází stvrzující závěr, ale zcela nový, jasný a nesouvisející výrok. Hudba zde zní jako zvonové alikvoty. Celá skladba se stává čímsi, co připomíná gigantické nebo mikroskopické zkoumání jednoho úderu zvonu. Ovšemže namalovaného zvonu, který je také skutečný. ■

Zpočátku celkem nic nenasvědčovalo, že z Haukeho Hardera (nar. 1963) bude někdy hudební skladatel. Nevyrůstal v hudebním prostředí ani se neučil hrát na žádný nástroj. Měl spíše vědecké zájmy a rozhodl se studovat fyziku. Teprve kolem dvaceti let si začal hudbu uvědomovat a vyhledávat. Nejprve samozřejmě rock, který k jeho generaci neodmyslitelně patřil, ale brzy pro sebe objevil free jazz. Ten mu otevřel nové obzory a Harder se zákonitě dostal k tvorbě soudobých skladatelů. Zejména mu učarovala hudba Mortona Feldmana, významným impulsem byla „věčně znějící“ hudba La Monte Younga. Koupil si klavír a zkoušel naučit se hrát na trombón. Nakonec u něj začal zájem o hudbu převažovat, zejména když „objevil“ říši akustiky a přirozené intervaly harmonického spektra. Věnoval se zpěvu v přirozeném ladění a začal komponovat první skladby založené na úzkém výběru tónů. Povzbuzení se mu dostalo od skladatele Wolfganga von Schweinitz, který mu pomohl proniknout do hudebního světa. S galeristou Norbertem Weberem založil *Gesellschaft für akustische Lebenshilfe* a v roce 1997 spolu vytvořili 24-hodinový projekt *AmbientCity*. Podílel se na řadě zvukových instalací v Galerii NEMO v Kielu i jinde. Spolupracoval s klavíristkou Hildegard Kleeb a trombonistou Ronaldem Dahindenem. S americkým skladatelem D. J. Wolfem založil v roce 1986 hudební vydavatelství Material Press. Kromě vlastní tvorby pomáhá také při evropských provedeních hudby Alvina Luciera.

Skladby Haukeho Hardera se vyznačují nápadnou jednoduchostí a přímočarostí. Má v oblibě neměnné tempo, které rád definuje v BPM (beats per minute) – jakoby šlo o techno. Opakující se rytmické vzorce jsou mu však pouze způsobem, jak nechat vynít čisté intervaly. Jako nikdy nevstupujeme do téže řeky, tak ani opakované tóny nejsou nikdy stoprocentně stejné a při soustředěném poslechu dochází k nečekanému rozšíření vnímání. V kontextu současné hudby působí Harderovy skladby osvěživě. A ačkoliv nejsou psány s nějakým humoristickým záměrem, působí někdy dokonce vesele – tím, že postrádají jakékoliv psychologické rysy, které by odkazovaly k nějakému pesimistickému vyznění. Kompozice Haukeho Hardera představují objektivistické pojetí hudby, které ve své důslednosti působí vysloveně očištěně a terapeuticky.

Jaroslav Šťastný

www.materialpress.com

Skladba *Der Geschmack von grünen Heringen* zazní 21. března 2006 na festivalu Expozice nové hudby v Brně. Následující den bude H. Harder spoluúčinkovat při provedení skladeb Alvina Luciera. ■

inzerce

m.i.
music infinity

Music Infinity 2006 uvádí:

03.04. 19.30 h
**NILS PETTER
MOLVAER (NOR)**

26.05. 19.30 h
**SYLVAIN CHAUVEAU
& BAND (F)**

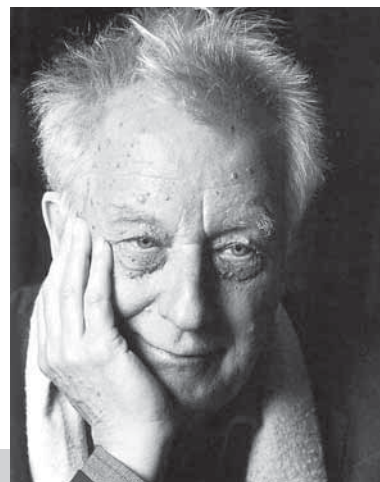
PALÁC AKROPOLIS | Kubelíkova 27, Praha 3 | www.palacakropolis.cz

RADIO 1
91.9 FM

Dieter Schnebel

„Pastor Nové hudby“

Text: Jaroslav Šťastný



Loňské pětasedmdesátiny Dietera Schnebela byly v Německu slaveny jako kulturní událost celonárodního významu. U nás si na jubilea hudebních skladatelů příliš nepotrpíme – ať jsou naši nebo cizí... Ostatně jméno Dieter Schnebel mezi českými hudebníky nikdy nezdomácnělo – je snad tento obdivovatel Janáčka pro nás příliš „německý“...? Věnujme alespoň nyní trochu pozornosti tvorbě i osobnosti autora, který zvláštním způsobem poznamenal vývoj soudobé hudby nejen v Německu, ale v mezinárodním měřítku.

Aby nebylo mýlky: ani v Německu Schnebel nikdy neprorazil na koncertní pódiu takovým způsobem jako Stockhausen, Kagel, Henze nebo o něco mladší Lachenmann (který mu ostatně skladatelsky vděčí za mnoho, neboť právě od Schnebela převzal svůj charakteristický přístup ke zvukům). Schnebelova hudba nebyla tak často hrána ani nahrávána. Dokonce se dá říci, že Schnebel patří k nejzanedbávanějším ze známých skladatelů. Je to však dáno mimo jiné tím, že nikdy nebyl *pouze* skladatelem: byl také muzikologem a hudebním publicistou, který věnoval nemálo energie na propagaci svých kolegů (Stockhausen, Kagel, Cage atd.), ale zabýval se i starší hudbou (Schubert, Schumann, Mahler, Debussy, Wagner, Verdi, Leoš Janáček).

Byl ale také pedagogem. Patřil k hlavním iniciátorům změn v pojetí hudební výchovy a přispěl k ní novým repertoárem. Ve svém pedagogickém působení měl neobyčejný dar přivádět druhé k novému poznávání, podněcovat jejich vlastní tvorivost. Tato jeho vlastnost, projevující se nakonec i v hudbě, je možná nejdůležitější: působil jako katalyzátor či porodník při vzniku nových myšlenek; pomáhal svým nenápadným a jemným způsobem jiným skladatelům, aby našli sami sebe... Věnoval se i církevní hudbě. V této oblasti vytvořil impozantní dílo založené na spojení sakrální tematiky s tendencemi avantgardní hudby a zasloužil se o nové pojetí duchovní hudby. S tím ostatně souvisí jeho novátorství v oblasti vokálního projevu a s ním zase experimenty na poli hudebního divadla. Dieter Schnebel se narodil 14. 3. 1930 ve schwarzwaldském Lahr/Baden a hudbě i komponování se věnoval od dětství. Až na vysoké škole jej spolužák Heinz-Klaus Metzger seznámil s hudbou Druhé vídeňské školy. Pro Schnebela to byl rozhodující moment překročení hranice dosavadních zkušeností, který v něm vyprovokoval tvůrčí explozi a přivedl jej k odlišnému uvažování o hudbě. V průběhu padesátých let tak začaly vznikat první pokusy (cyklus *VERSUCHE*) prozkoumávající osobitým způsobem terén časové a zvukové barevné organizace hudebního materiálu.

Kromě muzikologie však vystudoval na univerzitě v Tübingen také teologii a řadu let působil jako evangelický farář i jako učitel náboženství a hudební výchovy na různých gymnáziích. Jeho pojetí hudební výchovy bylo velmi nekonvenční. Nacvičil se studenty například Rileyho *In C* či *Prose Collection* Christiana Wolffa či řadu skladeb Johna Cage, kterého dokonce přizval k přímé spolupráci. Při práci s mladými lidmi uplatnil i svou skladatelskou vynalézavost: rozměrný projekt *SCHULMUSIK* (1973 – dosud) je jakousi sbírkou návodů k experimentálnímu muzicírování. Ostatně Schnebel byl vždy skladatelem širokého záběru, průběžně zpracovávajícím a rozvíjejícím množství velkých, někdy spolu souvisejících, ale často i protichůdných skladebných cyklů.

Od samého začátku své skladatelské dráhy se pohyboval v magnetickém poli mezi tradicí a jejím popíráním. Pro něj samotného sehrála roli katalyzátoru urychlujícího skladatelský vývoj tvorba Johna Cage, od kterého převzal otevřenost vůči „nehudebním“ zvukům a situacím, myšlenku vzájemně nezávislých průběhů, polystylovosti i experimentální tvorbu zvuku a spojil je s vlastním výrazem a ideovým záměrem.

Glossolalie (1959–60) pro 3–4 recitující hlasy a 3–4 instrumentalisty odkazuje k biblickému „mluvení jazyky“ a přináší extrémní množství textového materiálu v různých

jazycích (včetně duchovní lyriky Julia Zeyera v češtině) a tomu odpovídající bohatství notačních způsobů, podněcujících doprovázející hráče k improvizacím. Ve scénickém provedení představují *Glossolalie* (verze 1961 a 2000) radikální pojetí hudebního divadla. Ve svém hledání nových forem vzniku a provozování hudby Schnebel neváhal sáhnout k neobvyklým prostředkům. V „Koncertu bez orchestru“ (*Concert sans orchestre* pro pianistu a spoluúčinkující obecenstvo, 1964) vtáhl do hry publikum, ve skladbě *ki-no* pro projektory a posluchače (1963–67) se zase pouze promítají na několik pláten současně kaligrafické notace, sugerující divákům určité zvukové aktivity a apelující na jejich hudební představivost. Kniha *MO-NO. Musik zum Lesen* (1969) nachází svůj cíl přímo ve fantazii čtenáře. *Nostalgie I* (1962) je určena pro samotného dirigenta; ve velkých cyklech *LAUT-GESTEN-LAUT-TE* (1981–85) a *ZEICHEN-SPRACHE* (1986–90) jsou zase spojovány předepsané pohyby s vokálním projevem.

Schnebel se soustřeďuje na formování samotných procesů utvářejících zvuk, tedy nepředepisujících výsledek, nýbrž naznačujících k němu vedoucí cestu – to je případ cyklu *PRODUKTIONSPROZESSE* (1968–dosud), který zahrnuje i slavné vokálně-experimentální dílo *Maulwerke* (1968–74), kvůli kterému později zakládá soubor **Die Maulwerker**. Inspiruje se psychologickými aspekty a ohledává psychofyzické působení tónových tvarů v cyklu *PSYCHO-LOGIA* (1977–dosud). Souběžně se zvukovým experimentováním však vznikají i poněkud konceptuální úpravy historické hudby (dvě řady *RE-VISIONEN*, 1970–83 / 1985–89). Od poloviny sedmdesátých let se pokouší vyrovnat s tradicí a „popasovat se“ se slavnými vzory: vznikají díla jako *B-dur Quintett* (1976–77), *Lieder ohne Worte* (1980–86), symfonie *Thanatos-Eros* (1979–82), drobné útvary (*Bagatellen, Inventionen, Zwischenfugen*), bizarní hudební divadlo v nářečí podle Johanna Petera Hebela *Jowaegerli* (1982–83), ale i vysoce ambiciózní projekty jako velká *Mše* (*Dahlemer Messe*, 1984–87), rozměrný „operní fragment s dohrou“ *Majakowskis Tod-Totentanz* (1989–1997) a celovečerní *Sinfonie X* (1990–92 / 2004) – prostorově koncipované dílo s bohatou vokální účastí, kombinující zvuk symfonického orchestru a mnoha přídatných souborů s nahrávkami zvuků a hluků okolí. Jakkoliv je *Sinfonie X* obsazením i časově poněkud předimenzovaná, představuje impozantní pokus shrnout výdobytky avantgardy druhé půle dvacátého století a skloubit je s velkou symfonickou tradicí.

Tvorba Dietera Schnebela provokuje mnohá tázání. Ne vždy jí bývá napoprvé rozuměno, ale má své oddané přívržence. Je velmi „německá“ v tom, že se – ať tak či onak (a navzdory všem exotickým momentům) – vztahuje k hudební tradici, jaká se ustavila právě v německém kulturním okruhu. Její dopad je však vysloveně mezinárodní – díky Schnebelovým kompozičním kurzům v Latinské Americe a Japonsku i díky pestré národnostní sestavě jeho žáků a přátel. Ve výuce byl skvělým psychologem, intuitivně využíval prvků psychoanalýzy, aby studentům pomohl v hledání vlastních cest. Rozhodně nikdy nebyl egocentrický zaměřeným tvůrcem, ale osobností orientovanou na službu druhým. Snad souvisí s jeho teologickým vzděláním a posláním pastora, že se jeho působnost vždy zaměřovala na práci s lidmi. Na rozdíl od jiných avantgardistů své generace se nikdy ani nepokusil o ryze elektronickou hudbu, která vylučuje interpreta a jejíž smysl je pouze ve fixaci určitého zvukového tvaru. Schnebelovy cíle byly vždy jiné: snažil se vytvořit takové situace, v nichž může jedinec uplatnit své schopnosti a zároveň musí překročit své navykklé „já“. Nerozlišoval, zda spolupracuje se špičkovými interprety nebo s amatéry či naprostými laiky. Po této stránce byla i jeho skladatelská činnost vlastně „pastorační“. Schnebelovým hlavním zájmem – a nejen skladatelským –, je činnost podporující rozvoj lidského společenství. Po odchodu do penze (z berlínské Hochschule der Künste) začal opět působit jako kazatel. ■

Strotter Inst.

Stručný katalog stratéga ohlížení

Text: **Petr Ferenc**

Slovo Strotter v desetiletí před druhou světovou válkou označovalo člověka, který v kanalizaci lovil usazený tuk a prodával jej mydlárnám.

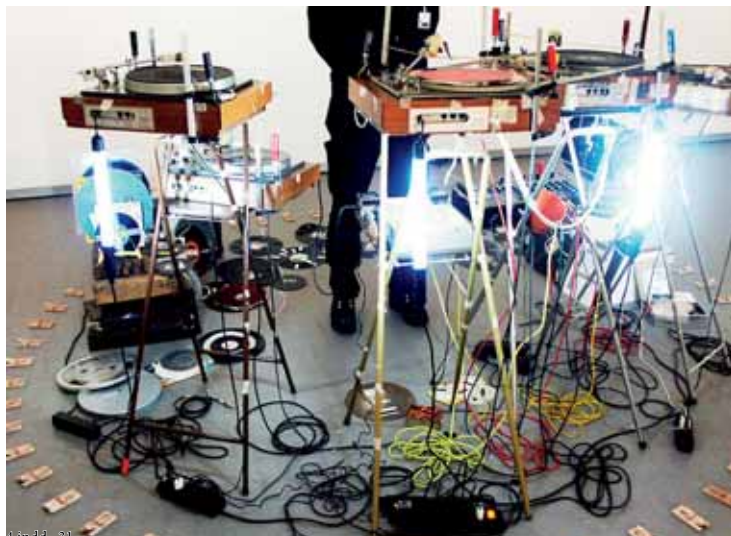
Tak, jako strotteři stáli na okraji společnosti, chce švýcarský turntablista, tvůrce zvukových instalací, výtvarník a architekt Christoph Hess, pracující pod pseudonymem Strotter Inst., stát na okraji hudby a umění a pracovat s tím, co ostatní vyhodí.

*„...ale vsadím se, že nikdo z nich k tomu nepotřebuje tolik
umělohmotných špejlí a zavařovacích gumiček!“*

Ivan Wernisch – Pekařova noční nůše

Svůj současný zvuk a přístup ke gramofonu coby hudebnímu nástroji Hess vyvinul po deseti letech práce se smyčkami a deskami (je mj. členem „elektro-bruitistické“ hudební skupiny Herpes Ö DeLuxe). Jeho cílem je vytvářet hudbu, která by vznikala pouze za použití gramofonů, ovšem bez využití desek a jiných forem zvukové recyklace – zvuky nahrané někým jiným ve Strotterově produkci nemají místo. Ne, že by vinylová alba nepoužíval vůbec, jsou však jen „platformou“ pro další manipulaci, zvuk na nich zachycený Hesse nezajímá. Jeho práce se řídí „strategií zůstávání vzadu“, což znamená ohlížet se k idejím avantgardy a zjišťovat, které z nich jsou zcela současné, které relevantní, zbytečné či dokonce hloupé. Posléze se pokusit oživit ty stále platné anachronickými technikami, zatímco ostatní tvůrci se utápějí v okouzlení možnostmi nejnovějších zvukových hraček.

Hessovým nástrojem a zároveň vizuálně působivou instalací (dvojnásobná zkratka Inst. může znamenat jak instrument tak instalaci) je pět řemínkem poháněných a notně preparovaných gramofonů švýcarské značky Lenco (v USA se prodávaly coby Bogen, v Británii zase pod značkou Goldring), pomocí nichž tvoří své zvuky a rytmické struktury. „Rotační minimalismus“ Strottera je postaven na dvou dominantních zvukových zdrojích. Prvním z nich je praskání jehly narážející do papírových samolepek – smyček, šumící po obroušeném povrchu desky či snímající povrchy jiných než vinylových kotoučů, například obalů desek či květináčů. Vynálezem, který do Strotterova analogového turntablismu vnáší element živé hudby (hrané na hudební nástroje) je jeho přeměna gramofonu v jakousi „baskytaru“, jejíž struny jsou tvořeny gumičkami napnutými nad talíř gramofonu. Rozeznává je „trsátko“ z kousku plastu uchyceného na talíři, snímá jehla gramofonu, která je na ně položena. Příjemný měkký



zvuk v různých výškách opravdu nejvíce připomíná urputná baskytarová ostinátá experimentálního hardcoru. Díky zapojení pěti gramofonů tak vznikají bohaté rytmické struktury.

Hessův neotesaný zvuk můžeme slyšet na jeho zatím jediném dlouhohrajícím CD *Monstranz*, které vydala značka Everest Records v loňském roce. Tucet skladeb je rozkročen mezi třemi médii – deskou, kompaktním diskem a MP3. Úvodní skladba je vylišována do flexi desky zasazené do obalu digipacku a pomocí středového kotoučku na SP desky lze přehrát na gramofonu. Závěrečnou, dvanáctou kompozici lze stáhnout z internetu – adresu se dozvíte na obalu desky. Desítka skladeb mezi první (již na CD odpovídá dlouhé ticho) a dvanáctou je rozprostřena okolo centrální, půlhodinové instalace z gumiček, jinde zvuky přehrávaných struktur připomínají křik zvěře nebo se pokoušejí o para-píseň z drnkání a šumů. Přes předem určená konceptuální východiska a nepřítomnost vizuální stránky se jedná o chytlavé, energické dílo k tanci i poslechu.

Vizuální stránku své práce Hess považuje za stejně důležitou, jako stránku zvukovou. Při vystupování svou hru snímá kamerami a promítá za sebe na plátno. Jeho zvuk je totiž díky používání záměrně primitivních technik velmi dobře „viditelný“. Především ale pomocí gramofonů a desek vytváří sound-artové instalace, které jsou co do použitého materiálu velmi podobné jeho hudební tvorbě, často však využívají spontánního pohybu závěsných objektů. Instalace *Urballet* (2002) vychází z rytmického pohybu, který vzniká otáčením talíře gramofonu zavěšeného na strunách různé délky uvnitř vertikálního igelitového pouzdra, jež se díky chvění gramofonu lehce pohybuje. Uvnitř pouzdra je i reproduktor, který pravidelné ruchy hry na gumový pásek zesiluje a uvádí tak do pohybu zavěšenou žárovku, která uvnitř pravidelně pulsujícího pouzdra chaoticky tančí. *Gebresten* (2005) pracuje s dvojicí zavěšených gramofonů. Zatímco jeden již tradičně vytváří „gumičkový“ rytmus, druhý svým talířem nutí k tanci těžkou vojenskou botu nad ním zavěšenou. Takto vyvolané „kopance“ rozpohybují celou gramofonovou houpáčku, z níž visí přenoska bez ramínka, která se volně pohybuje po desce položené na podlaze – což je trik k vytvoření náhodného zvuku, který Strotter používá často a rád, například v o rok starší instalaci *Bruchfeld*. V ní je přenoska k ramínku připojena metrovými dráty a položena rovněž na desce ležící na podlaze. Vznikající zvuk je seismografem dění o patro výš, kde volně ramínko skáče po preparované gumové podložce otáčející se na talíři gramofonu. A trochu odjinud: pět let stará instalace *Moderamen* využívá dvou gramofonů, mezi jejichž kotouči je napnutý filmový pás, procházející projektořem. Pás jednak synchronizuje rychlost obou talířů (podobný převod používá Hess i při koncertování), takže jejich gumové struny jsou v rytmu, jednak pomocí projektoru vytváří barevná pole promítaná na zeď.

Jak je vidět, ve Strotterově podání není turntablismus postmoderní hříčkou se žánry, jejich křížením a redefinicí citovaných hudebních stylů, ale soustředěná snaha o využití gramofonů nejen jako „nedokonalého“ hudebního nástroje přehrávajícího předem nastavený zvuk, ale „nadinstrumentu“ – zvukového objektu schopného doslova samostatného a zvukově soběstačného života, který mu jeho stvořitel mnohdy jen krátce vdechne.

www.strotter.org

Zvukové hry Vladimira Tarasova

Text: **Vítězslav Mikeš**

Podzim roku 2002, Frankfurtý knižní veletrh. Po patnácti letech se na jednom pódiu opět schází klavírista Vjačeslav Ganělin, saxofonista a klarinetista Vladimir Čekasin a bubeník Vladimir Tarasov, tedy slavné Ganělin trio nazývané též GTČ. Následovalo ještě pár koncertů a dost. „Udělalí jsme vše, co jsme udělat měli,“ říká Tarasov v kavárně vilniuského Centra soudobého výtvarného umění. Místo našeho setkání bylo zvoleno více než symbolicky. Proslulý bubeník, který jako jediný z Tria zůstal usazený ve Vilnius, se totiž od devadesátých let věnuje i vizuálnímu umění.

Narodil jste se v Rusku, dlouhou dobu žijete v Litvě, často jste na cestách. Kde je váš domov? A kým se cítíte být – Rusem, Litevcem, kosmopolitou?

Mým domovem je místo, kde právě pracuji. Hlavně samozřejmě ve Vilnius, kde mám útulné rodinné zázemí a studio. Ale zvykl jsem si i na život po hotelích. A k otázce národnosti: jsem člověkem ruské kultury (nikoli sovětské, to zásadně odlišuji), která mě vychovala, a jsem za to rád, protože mi to v lecčems pomáhá. Umělec – mohl-li se za něj označit – jsem však litevský. Za kosmopolitu se v žádném případě nepovažuji.

Litva je přece jen malá země. Necítíte se tu z tvůrčího hlediska omezený?

Přiznám se, že jistou omezenost tu v posledních letech stále více pociťuji. Dříve tomu tak nebylo. Je to asi přirozený problém malé země: v Litvě začalo fungovat dělení na „své“ a „cizí“. A já se stal „cizím“. Nezáleží tu přitom na národnosti, nejde o to, jestli jsem Litevec nebo Rus, ale nepatřím do „kruhu kolem koryta“. V Litvě stále přebývá myšlení homo sovieticus, přestože se tu zdůrazňuje antikomunistické cítění. Ti, co jsou u moci, mají mentalitu komoušů a obklopují se umělci, kteří jim lezou do zadku. To je ten systém „svých“. Funguje to jako u Orwella: na kulturu se vynakládá několik litů, dá se těm, oněm, a když náhodou něco zbude, dostane se i na takové lidi jako jsou Čekasin nebo Tarasov. Je to normální, specifický problém malé země, který vychází z historického hlediska. Nestěžuji si, jenom konstatuji. Mezi lidmi jako takovými se tu „cizím“ necítím být. Na mé koncerty a výstavy organizované zde v Litvě jich chodí spousta. Mrzí mě však, že ačkoli jsem často zván do zahraničí, téměř nikdy jako litevský umělec. Ale tu zemi jinak upřímně zbožňuji. Věřím, že ji čeká s příchodem dalších generací optimistická budoucnost. Bohužel, umění nemůže existovat bez moci (nemám na mysli komerční kulturu, která je nezávislá na dotacích). Zatím ale spíš platí, že kultura nemá moc a moc nemá kulturu. A netýká se to výhradně Litvy...

Patnáct let byla vaše tvůrčí činnost spjata s Ganělinovým triem, což byla skupina v tehdejší kontextu sovětského jazzu zcela netypická. Jak na tuto etapu s odstupem času pohlížíte?

To bylo Trio, které nemělo nic společného se sovětskou nomenklaturou. Vzešlo plně z ruské kultury. To je jeden aspekt věci. Na druhou stranu jsme se mohli dát dohromady právě jenom v Litvě. Moskva se na ni a vůbec na Pobaltí dívala skrz prsty. Dovoľovala pobaltským zemím o něco víc než třeba Gruzii, Ázerbájdžánu a podobně, dopřávala jim možnost zahrát si tak trochu na demokracii. Byla naivní, myslela si, že vždycky může přitáhnout kohoutek (naštěstí propásla osudový okamžik; jak známo, dění v Pobaltí vyvolalo proces perestrojky a následně vedlo k nezávislosti

ti). Jsem si jist, že kdyby naše Trio vzniklo v Moskvě nebo v Petrohradě, buď by nás zadávali na samém počátku, nebo by nás donutili hrát sovětské písně. Nebyli jsme samozřejmě disidenti. Výhodou bylo, že jsme ve skladbách nepoužívali slova. Měli jsme však zvuk, který se pro mnohé lidi stal douškem svobody. Myslím, že i my jsme tak trochu přispěli ke zničení toho ohavného bolševického systému. Více se o tom rozepisují ve své knize *Trio*.

V současné době všichni bývalí členové Ganělinova tria žijí na různých místech: Ganělin v Izraeli, Čekasin střídavě v Litvě, Německu a Rusku, vy jste zůstal ve Vilnius. Jste stále v kontaktu?

Intenzivně v kontaktu nejsme. Ani v době Ganělinova tria jsme k sobě neměli až tak blízko. Kamarádili jsme se, ale blízkými přáteli jsme nebyli. Každý se pohyboval ve svém okruhu přátel: Ganělin si rozuměl hlavně s herci, protože v té době pracoval ve vilniuském Ruském činoherním divadle, Čekasin „pařil“ s rockovou a jazzovou smetánkou a já se přátelil převážně s výtvarníky a básníky. Každý tak do Tria přinášel informace a zkušenosti z daných prostředí, a ty se pak podnětným způsobem transformovaly v naší společné tvorbě.

Před pár lety jste se ale přece jen sešli znovu na jednom pódiu – na knižním veletrhu ve Frankfurtu. Bylo to ojedinělé setkání tohoto druhu?

To setkání po tolika letech začalo tím, že v roce 2002 jsem dostal nabídku organizovat kulturní program litevské sekce na frankfurtském veletrhu. Zamýšlel jsem uspořádat tam jazzový minifestival. Pak za mnou přišel můj kamarád Saulius Žukas, redaktor knižního vydavatelství Baltos lankos, s tím, že by bylo skvělé, kdyby se tam znovu sešlo Ganělin trio. Zavolał jsem Ganělinovi a Čekasinovi, vystoupili jsme a vyšel z toho nadmíru podařený koncert (Jeho záznam vydala firma Leo Records pod názvem *15-Year Reunion*. – Pozn. V. M.). Do té doby jsme nehráli patnáct let, před vystoupením jsme neměli ani zkoušku,

Vladimir Tarasov se narodil v roce 1947 v Archangelsku. Na bicí nástroje se učil hrát jako samouk. Od druhé poloviny šedesátých let žije v Litvě. Člen legendárního Ganělinova tria (1971-86), bývalý koncertní mistr sekce bicích nástrojů v Litevském národním symfonickém orchestru, dosud vystupuje sólově nebo v různých hudebních sestavách, spolupracuje s osobnostmi z různých uměleckých sfér, píše i hudbu k divadlu a filmu. Působí také jako pedagog. Od počátku devadesátých let se věnuje tvorbě instalací – své sólové nebo společné práce s dalšími autory (Ilja Kabakov, Sarah Flohr ad.) prezentoval na četných místech v Evropě a v Americe. V roce 1994 napsal memoárovou knihu *Trio*, která původně vyšla v Litvě (Baltos lankos, 1998) a nedávno i v Rusku (Novoje literaturnoje obozrenije, 2004).

ale dokázali jsme se vcítit do toho, co jsme prožívali kdysi. Následovaly pak ještě dva koncerty ve vilniuské filharmonii, jeden v Itálii v rámci Europe Jazz Festival a čtyři vystoupení v Londýně. Víc už spolu hrát nebudeme. Je to definitivní rozhodnutí. Všichni jsme zaneprázdnění, a kromě toho myslím, že jsme udělali vše, co jsme udělat měli.

Ganėlin trio se stalo oporou pro soudobý litevský jazz (i když svým vlivem samozřejmě zdaleka přesáhlo hranice Litvy) a vychovalo tu řadu skvělých hudebníků. Jsou mezi nimi takoví, kteří by vám byli z tvůrčího pohledu obzvlášť blízcí? A jakými cestami se podle vás v dnešní době ubírá litevský jazz?

Mezi litevskými jazzovými hudebníky jsou tací, kteří mi jsou blízcí a s nimiž i spolupracuji. Třeba na chystaný avignonský festival, kde vystoupím s velkým orchestrem, pojedou s trombonistou Skirmantasem Sasnauskasem a saxofonistou Liudasem Mockūnasem. Musím se však přiznat, že obecně můj vztah k našemu litevskému jazzu je spíše opatrný. Situace s jazzem je tu svým způsobem tragická, přestože se pravidelně konají festivaly, vyrostla skvělá jazzová generace (mimo dvě uvedená jména lze připomenout třeba Vitase Labutise, Petrased Vyšniauskase, Valerijuse Ramošku ad.) a každý rok absolvuje akademii řada dalších velice dobrých muzikantů. Problém však je, že jim chybí scéna. Nemáme v podstatě žádný opravdový jazzový klub, jakých dřív bylo celkem dost. A jakmile začne hudebník hrát v restauraci nebo na recepcích, znamená to pro něj konec, protože jazz je způsob myšlení... Problém není v muzikantech, ale – opět se dostávám k politice – v lidech, kteří ve svých rukou drží moc. Pamatuji si, jak jedna bývalá ministryně kultury prohlásila, že jazz nepatří mezi litevské kulturní priority. A ještě jeden příklad: chtěl jsem při filharmonii založit jazzový orchestr, psal jsem kvůli tomu na ministerstvo dopis, ale bez odpovědi.

Zůstává na muzikantech, jak se s danou situací poperou. Možná to v jistém směru mají komplikovanější, než jsme měli my. Před námi stál objekt, který jsme nepřijímali – sovětská moc. Byli jsme odříznuti téměř od všeho, a tak jsme veškeré úsilí vkládali do hraní. Teď tu je něco jako svoboda, ale svoboda to právě vůbec není. V případě svobody jde přece hlavně o vnitřní stav člověka, a toho se momentálně nedostává.



Patříte k umělcům mnoha tváří, věnujete se různým uměleckým aktivitám. Našel byste ve své kariéře konkrétní mezníky, které vás posunuly dál nebo udaly jiný směr?

První takový osudový mezník je poněkud paradoxní: jediný, za co totiž mohu poděkovat komunistům, je to, že mě v roce 1972 nepustili do Francie. Zval mě tam tehdy profesor Jean Batigne, svého času jeden z nejlepších evropských perkusionistů a člen Les Percussions de Strasbourg. Kdybych odjel, byl bych dnes možná koncertním mistrem v nějakém francouzském orchestru (*smích*). Ale nevzniklo by Ganėlin trio. To je ironie osudu.

Další mezník souvisí s mou náturou. Jazzem se ve své době uživit nedalo, ale hrát v restauracích nebo po estrádách, abych si vydělal na živobytí, jsem nechtěl. Rád dělám to, co mě baví. Šel jsem tedy bubnovat do vilniuského symfonického orchestru, kde jsem strávil řadu let. Práce v symfonickém orchestru změnila mé hudební myšlení, protože jsem nehrál jen klasiku, ale i soudobou vážnou hudbu, prakticky jsem se seznamoval s hudbou Johna Cage, Karlheinz Stockhausena a dalších. Jiný rozměr mi poskytly i performance. Ta vůbec první vznikla někdy před 28 lety ve studiu malíře Ilji Kabakova, který teď žije v Americe. Hrál jsem tam na různé hrnce a vznikla z toho nahrávka *Olgo Georgijevno, už se vám to vaří* věnovaná sovětské komunální kuchyni. Později jsem spolupracoval s básníky jako je Dmitrij Prigov, Andrej Bitov nebo Lev Rubinštejn. Konečně posledních zhruba patnáct let se věnuji vizuálnímu umění. Pomáhá mi to udržovat rovnováhu. Není to tak nápadná změna, jako kdybych dnes hrál hudbu a zítra šel pracovat do továrny. Kromě toho, výstavy svých instalací ani nenazývám výstavami, ale „zvukovými hrami“. Stále se cítím být bubeníkem. Ať zasahuji kamkoli, vždy postupuji jako bubeník. Zdůraznil bych však jeden moment naznačený v předchozí odpovědi. Mám strach z rutiny. Půvab

v umění (nejen v jazzu) spočívá ve vnitřním stavu. Jakmile jde už jenom o tu pravidelnou práci, vnitřní stav mizí. Proto přecházím do jiných rovin, abych se tomu vyhnul.

Co vás vlastně přivedlo k tomu, že jste se začal intenzivně věnovat instalacím?

Naznačil jsem, že hodně času jsem trávil u přátel v ateliérech. Zvykl jsem si, že můj život plyne v obklopení jejich obrazů, instalací, grafik nebo soch. Hlavní podnět přišel od Ilji Kabakova. Své síly jsme poprvé spojili při tvorbě instalace *Red Wagon* zasvěcené gulagu. To bylo v roce 1991 na výstavě v Kunsthalle v Düsseldorfu. K tomu vagonu jsme použili ruské písně 30. let a dokonale to ladilo. Instalace je teď natrvalo umístěná ve wiesbadenském muzeu. Myslel jsem si, že to byla jediná moje aktivita na daném poli. Kabakov mi ale o rok později nabídnul další možnost spolupráce, tentokrát na instalaci *Incident v muzeu aneb Vodní hudba* pro newyorskou galerii Ronalda Feldmana. Pak už jsem u toho zůstal, s Kabakovem jsme tvořili třeba pro Pompidou, muzeum v Chicagu nebo pro Musikunterwasser v Kielu. Zjistil jsem, že v instalacích si mohu dovolit víc než na koncertě. Když hraješ, jsi na scéně v přímém kontaktu s publikem, zatímco instalaci uděláš a odejdeš. Ona pak sama funguje. Stimuluje mě to k něčemu novému. Řekl bych to tak, že jsem se jako skladatel a hudebník realizoval v instalacích. Zaznamenal jsem ale i opačný efekt, kdy mě instalace inspirovaly v hudbě. Vytvořil jsem instalaci *Kjóto*, která mi pak napověděla, jak mám udělat skladbu...

...v této souvislosti a v návaznosti na Litvu nemohu nevzpomenout jméno skladatele a malíře Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (1875-1911), který se dokázal uplatnit vyváženým způsobem v obou uměleckých sférách a nechával je vzájemně prostupo- ►

vat. V jednom z vašich rozhovorů jsem zaregistroval, že jste této osobnosti zasvětil také jednu instalaci...

Ano, máte pravdu, ale ten projekt nebyl dosud realizován. Zamýšlel jsem vytvořit fontánu podle Čiurlionisova obrazu *Aukuras* (Obětiště) a chtěl jsem ji umístit na Radničním náměstí ve Vilniusu. Všechno jsem si přesně propočítal. Fontána měla stát na takovém místě, aby byla vidět ze všech uliček, které na náměstí vedou. Ztroskotalo to však na tom, že se do věci začaly míchat otázky obchodu a reklamy, a tak jsem ustoupil. Fontána ale možná přece jen stát bude, nikoli však ve Vilniusu, ale v Petrohradě. Zmíněný efekt by to sice nemělo, protože by se tam nacházela v parku, ale i tak by mě potěšilo, kdyby k realizaci došlo. Koneckonců, Čiurlionisovy vazby na Petrohrad jsou velice silné.

Jaké má instalace možnosti, aby přežila svého tvůrce?

To jste se trefil do bolavé otázky. Je to problém, který s Kabakovem často diskutujeme. Instalace, to jsou nějaké věci v koutě, k nimž přijde umělec, vdechne jim život a něco z nich vytvoří. Ony pak fungují ve specifické atmosféře. Na podzim se konala ve Vilniusu,



Kijoto

v Paláci Radziwiłłů, retrospektiva mých instalací. Jsou tam příhodné prostory, anfilády, díky jejichž přechodům si instalace nepřekázejí, ale naopak vzniká akusticko-vizuální symfonie. Ale obecně lze prohlásit, že život instalací je krátký. Lze je uložit do muzea, vyfotografovat, nafilmovat. Já si všechny své instalace dokumentuji.

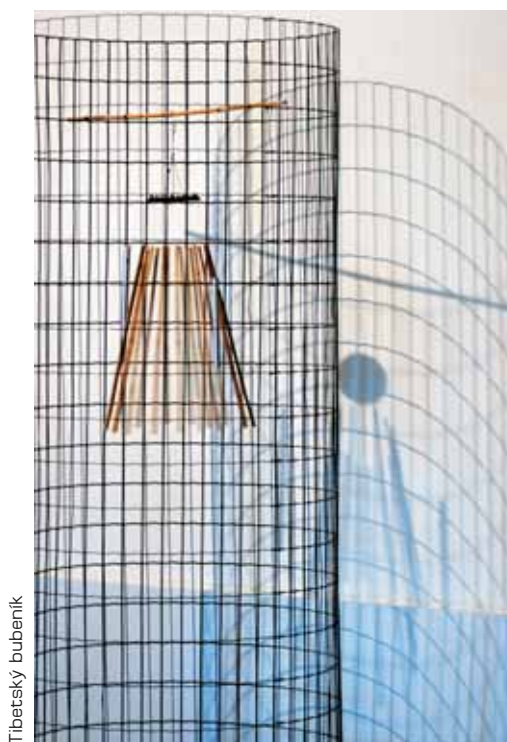
V případě jedné vaší instalace bych si však troufal hovořit o nesmrtelnosti. Můžeme ji nalézt v kostele sv. Kazimíra ve Vilniusu. Mohl byste ji přiblížit? Vznikla na základě nějakého vašeho osobního vztahu k tomuto místu?

K tomuto kostelu mě opravdu pojí mnohé. Mí přátelé, opat Jonas Boruta, dnes druhý člověk v litevské katolické hierarchii, a varhaník Leopoldas Digrys viděli mé společné práce s Kabakovem, a tak mě oslovili, zda bych nechtěl

pro kostel sv. Kazimíra vytvořit také nějakou instalaci. Mimochodem, během sovětského období se z tohoto kostela stalo muzeum ateismu... Byly odsud odvezeny i zvony a těžko říct, co se s nimi stalo; asi byly roztaveny na tanky... Když jsem působil v symfonickém orchestru, chodil jsem kolem tohoto kostela denně do práce. Bez zvonů mi připadal jako bez očí. Jakmile jsem tedy dostal tu nabídku, vytvořil jsem dva patnáctihlasé zvony. Nejsou to typické zvony, které by každou hodinu vyzváněly. Jsou rozeznívány nárazem větru. A záměrně jsem je nenazval Zvonečky svatého Kazimíra, ale svatému Kazimírovi. Patří právě jemu. Z kolemjdoucích se pak stávají svědci, kteří poslouchají, co ty zvonky sv. Kazimírovi právě vyzvánějí. Instalace byla i posvěcena. Kromě toho v tomto kostele také rád vystupuji jako interpret, příjemně se mi v něm hraje. Musím však říct, že se obecně v kostele nebo v chrámu cítím velice dobře. Nezáleží přitom na náboženství. Je to vlastně místo, které je samo o sobě ideální instalace. Vše je tam dokonale propočítáno a vyváжено – zvuk, světlo...

Při svých vystoupeních si často pohráváte s tichými zvuky a tichem vůbec. Důraz na tyto komponenty kladete i v instalacích (například šustění papíru, kapání vody, bzucení much atd.). Lze to považovat za váš tichý protest proti hluku dnešní doby?

Ne, to je ryze kompoziční způsob myšlení, i když je to paradox, protože bubeník bývá většinou pokládán za „toho hlasitého“. Ticho je však také hudba. Důležitý je ten či onen zvuk, ale velkou roli hraje i vzdálenost mezi jejich zazněním. Ticho je pokračováním zvuku, který zazněl, má i barvu tohoto zvuku. Záleží pak především na kvalitě vjemu. Vposloucháváme se do nuancí a pak přecházíme k dalšímu zvuku. Pauza, to je velká věc. I pauza je zvuk. Poslouchat pauzu, a hlavně umět ji poslouchat a vnímat, to je velké umění.



Tibetský bubeník



Zvonečky sv. Kazimírovi

Působíte velice přátelsky. Přátelský tón, alespoň jak se mi to jeví, se často promítá i do vaší tvorby. Nemýlím se? Neumím si vás představit jako skandálního umělce...

Máte a nemáte pravdu. Vlastně ani dost dobře nechápu, kdo je skandální umělec a co je skandál v umění. Pro mě je skandál, když někdo přijde do muzea a zničí tam žiletkou obraz Veronese. V umění je vše možné, jak jsem už řekl, záleží na vnitřním stavu, vnitřní svobodě. Podle mne neexistují ani skandální témata. Samozřejmě, od dětství jsem veden ke slušnému životu. Nepiji, nekouřím, nenadávám... Ale není to kvůli tomu, že se chci tvářit jako zdvořilý a inteligentní člověk, mám to prostě v sobě. Vnitřní podstata se pak odráží i v mé práci. Uznávám, že bližší je mi spíš meditativní tón umění. Nemyslím si ale, že bych byl tak „vyžehlený“. „Vyžehlené“ třeba určitě nejsou mnohé sociálně angažované práce, na kterých jsme dělali s Kabakovem. Anebo moje sólová instalace *New York New York*, která vznikla dva roky před jedenáctým zářím: Brooklyn, pokoj emigranta vytapetovaný americkými momentkami, z okna pokoje je vidět skutečný New York, dvojčata, která už neexistují. Probíhá telefonní rozhovor. Emigrant, který si Ameriku idealizuje, najednou musí snášet tvrdé otázky typu „co tu děláte?“, „jak dlouho jste v USA?“, „odkud získáváte peníze?“ a podobně. A do toho všeho běží píseň Franka Sinatry *New York New York*... Vidíte, a mnozí si mysleli, že ta instalace vznikla po jedenáctém září. Podobně laděná je i práce *Ach so...*, kterou jsem představil v Berlíně a ve Stuttgartu.

Během své kariéry jste několikrát jako interpret navštívil tehdejší Československo. Zanechaly ve vás tyto návštěvy dosud živé vzpomínky?

Samozřejmě, rád na ně vzpomínám. K těm návštěvám se váže řada vzpomínek, příjemných a třeba i tragikomických – ve své knize uvádím například situaci kolem vydání desky Ganělin tria *Ancora Da Capo*, která měla vyjít na značce Supraphon. Českoslovenští komunisti ji však tenkrát zakázali, protože jim připadala příliš avantgardní. Ano, českoslovenští komunisti nepovolili vydat skupinu z hnízda komu-

nismu, ze Sovětského svazu... (Supraphon desku nakonec přece jen vydal, ale až v roce 1986. – pozn. V. M.)

Ale připomenu i jiný zážitek. V roce 1974 jsem přijel do Československa, a protože jsem měl načteného Švejka, vydal jsem se do hospody spojené s touto postavou. Jak už jsem řekl, nepiji alkohol, nikdy v životě jsem ho nepil, ani pivo. Zajímalo mě to hlavně z kulturního hlediska. Posadím se ke stolu, přijde číšník a ptá se: „Co si přejete?“ „Minerálku,“ odpovídám. „Minerálku?!“ A já najednou pochopil, že něco nehraje, uvědomil jsem si, že tu mají jen pivo. Jenomže číšník se ptá dál: „S bublinkami nebo bez?“ „S bublinkami,“ říkám. Číšník kývnul hlavou, utrousil „OK“ a pak jsem ho viděl z okna, jak jde naproti koupit láhev minerálky. To svědčí o velké kulturní úrovni. Kdyby k takové situaci došlo tady v Litvě, vynadali by mi a vyhodili by mě z lokálu ven...

www.vladimirtarasov.com

Výběr z instalací Vladimira Tarasova

Sólové projekty:

- Vodní hudba* (Staedische Galerie, Iserlon, 1994)
- Zvonečky sv. Kazimírovi* (Kostel sv. Kazimíra, Vilnius, 1997)
- Nokturno pro papír* (Leopold Hoesch Museum, Duren, 1998)
- Ach so...* (Giedre Bartelt Gallery, Berlín, 1999)
- Adventní věnec* (vilniuské kostely, 2000-01)
- New York-New York* (Barrick Museum, Las Vegas, 2002)
- Šechina* (Galerie Lietuvos Aidai, Vilnius, 2003)
- Kjóto* (Litevské muzeum umění, Vilnius, 2005)
- TB-1* (Národní centrum soudobého umění, Moskva, 2005)

S Iljou Kabakovem:

- Rudý vagon* (Kunsthalle, Düsseldorf, 1991)
- Incident v muzeu aneb Vodní hudba* (Ronald Feldman Gallery, New York, 1993)
- Červený pavilon* (La Biennale de Venezia, Benátky, 1993)
- Hudba na vodě* (Schloss Salza, Kiel, 1996)

Retrospektivní výstavy (Zvukové hry)

- 2003 – Státní ruské muzeum, Sankt-Petěrburg
- 2005 – Litevské muzeum umění, Radvilų rūmai, 2005 ■



Mezzinárodní hudební festival Brno
19. ročník - Expozice nové hudby

Expozice nové hudby

U K N O

Poládá statutární město Brno pod záštitou primátora statutárního města Brna
Richarda Svobody, za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.

19.-23. března 2006
Loutkové divadlo Radost
Bratislavská 32, Brno

neděle 19. března 2006, 19.30 (foyer, velký sál)
Z ANTIKY DO AFRIKY
VLASTIMIL PEŠKA / MARTIN SMOLKA
TOMÁŠ ONDRŮSEK
Camerata Brunae
Afro Break
Scéna a kostýmy: **Hana Kubešová**

pondělí 20. března 2006, 19.30 (velký sál)
PARNÍK Z VYSOKÝCH HOR
STEPHANN WITTWER, JAN-BAS BOLLEN, SAM HAYDEN
HERMANN MEIER, RUTH CRAWFORD...
Steamboat Switzerland

úterý 21. března 2006, 19.30 (velký sál)
KDYŽ DVA DĚLAJÍ TOTÉŽ...
HAUKE HARDER / PAVEL ZEMEK
MOENS Praha

středa 22. března 2006, 19.30 (velký sál)
NAROZENINY PODIVUHODNÉHO KOUZELNÍKA
ALVAN LUCIER
Alvin Lucier – zvukové objekty
Charles Curtis – violoncello
Hauke Harder – zvukové objekty
Vystoupení bylo umožněno s podporou Americké ambasády v Praze
a Lidl Music s.r.o. Brno

čtvrtek 23. března 2006, 19.30 (velký sál)
EXPERIMENT V INDICKÉ KUCHYNI
JOHN CAGE
Amelia Cuni – zpěv
Werner Durand – drones
Ray Kaczynski – bicí
Francesco Sanesi – bicí
Změna programu a účinkujících vyhrazena!

expo
zice
nové
hudby

ARS
koncert

ARS/KONCERT, spol. s r.o., Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: +420 543 420 951, fax: +420 543 420 950,
e-mail: ars@arskoncert.cz

www.enh.cz www.mhf-brno.cz www.arskoncert.cz

Křehká světoběžnice

Satoko Fujii

Text: Petr Slabý

Satoko Fujii (1958) sama o sobě vypráví, že byla velice plaché a stydlivé dítě a absolutně nesnášela školku, tak si ji maminka musela vzít domů a tam ji pouštěla „dramatickou“ hudbu – tedy především opery, ale také třeba tango. Když jí byly „už“ čtyři, maminka se rozhodla posílat ji na hodiny klavíru, aby se trochu „otrkala“. Satoko si sice nenašla kamarády, zato v sobě objevila úžasnou věc. Schopnost improvizovat. Postupem času však „díky“ klasickému vzdělání začala tento dar ztrácet a jednoho dne zjistila, že se cítí jako dobře vycvičený pes, který dělá jen to, co je mu řečeno. Ve dvaceti usoudila, že je potřeba tuto cestu opustit a najít sama sebe. Nové začátky však nebyly zrovna jednoduché a musela se živit ledascím, od sběru starého papíru po hraní v hotelových barech. V roce 1985 však byla přijata na bostonskou Berklee College of Music.

AMERICKÉ ZKUŠENOSTI

Studium na prestižní škole ji však zdaleka neuspokojovalo. Její hodnocení je jednoznačné: „*Berklee vyrábí kraftsmanky, ne umělce. Je to velký institut, kde na nic není čas. Snažila jsem se být dobrou be-bopovou hráčkou, ale pak jsem pochopila, že to není moje hudba.*“ Nicméně školu dokončila v roce 1987 diplomem Magna Cum Laude a určité nové poznatky zde přece jen získala. Po návratu do Japonska kromě vystupování pracovala jako učitelka a skládala hudbu pro televizi a softwarové společnosti. V roce 1993 se do USA vrátila na New England Conservatory of Music, která byla přesně její parketou. Ačkoliv je tato škola pět minut chůze od Berklee, atmosféra je zde zcela jiná. Byl tu prostor pro studium improvizace a pro vzájemný kreativní dialog studentů a pedagogů. Tím nejdůležitějším byl pro Fujii pianista Paul Bley, za jehož asistence natočila v letech 1994 a 1995 svůj debut *Something About Water* (1996, reedice 2004 Libra Records).

Podstatné bylo však také setkání s výraznými představiteli newyorského downtownu – basistou Markem Dresserem a bubeníkem Jimem Blackem, s nimiž vytvořila takzvané newyorské trio. Jejich spolupráce od alba *Looking Out Of The Window* (1997 Nippon Crown) přes vysoce hodnocené *Toward, To West* (1998, 2000 Enja Records) až po zatím nejnovější *Illusion Suite* (2004 Libra Records) nabývá stále iluminativnějšího výrazu. Vzájemná souhra zde zdaleka přesahuje pouhou profesionalitu a vzájemnou interaktivnost hudebníků a dostává se do jakýchsi meziprostorů, což nejlépe dokumentuje skladba *An Insane Scheme*, která je průnikem lyriky a organické disharmonie.

Zvláštní kapitolou je CD *Kitsune-bi* (1999 Tzadik) vydané na Zornově labelu v rámci série Nové Japonsko. Fujii zde opět sekundují Dresser s Blackem a navíc saxofonista Sachi Hayasaka, ale ti jsou zde „pouze“ v roli kongeniálních sidemanů, kteří dokreslují esprit vycizelovaných kompozic v duchu „nové hudby“. Svým způsobem je strukturálně obdobné i album *April Shower* (2001 Buzz Records), na němž se podílela další postava z newyorské scény – houslista Mark Feldman, který tu ovšem více zasahuje do děje samotného. Místy si však skladatelka vystačí sama či v duetu kláves a strun klavíru. *April Shower* odkazuje až někam k období romantismu či klasizující-



mu pojetí vůbec. To ovšem nebrání tomu, aby autorka dala občas průchod i svým avantgardním ekapádám. V obou nahrávkách Fujii znovu překračuje svůj prakticky nepřekročitelný stín.

KOMORNÍ TVORBA VERSUS BIG BANDY

Krátce po prvotině vydala Fujii album *Indications* (1996, reedice 2004 Libra Records), tentokrát čistě sólový počín, kde se objevují i parafráze dětských japonských písní. Je to sonda do její minulosti a zároveň rozproštění potenciálních výbojů. Na tento opus navázala o osm let později albem s příznačným názvem *Sketches* (2004 Libra Records), který vychází z jejich dopoledních improvizací. Výsledné dílo natočila v jednom zátahu během dvou hodin a dokázala tak zúročit svůj systém zapomínání a rozpomínání se. Výsledek je fenomenální a posluchač má pocit, že nenaslouchá pouhým „črtám“, ale bravurně promyšleným náladotvorným skladbám.

Ačkoliv Satoko Fujii dodnes působí velmi křehce a pokorně (mimo pódium snad až neprůbojně), byla schopna ukořitovat velmi záhy po absolutoriu na New England Conservatory i svůj první patnáctičlenný orchestr. Album *South Wind* (1997 Leo Records Laboratory, reedice 2004 Libra Records) otvírá signifikantně skladba *Jet Lag* (tedy termín pro stav po přelétání kontinentů a časových pásem). V názvech skladeb Fujii se vlastně velmi často objevují světové strany či roční období. Pro umělkyni je determinující průnik časem a prostorem v jejich nejrůznějších kombinacích. Jakýmsi středobodem jejich bigbandových aktivit je 2CD *Double Take* (Ewe Records 2000) rozdělené do dvou částí, kde na prvním „východním“ disku „diriguje“ své krajany v etno-jazzové smrti s řadou drobnokresebných momentů. A opět není náhodou, že řada hráčů má ve svém instrumentáři uvedeny i hračky. Zcela specifickou polohu zde prezentuje skladba *Okesa-Yansado* z pera trumpetisty (a manžela Satoko Fujii) Natsuki Tamury s vokálním intrem. Celkový výsledek často evokuje i postupy legendárního souboru Sun Ra Arkestra v novém a geograficky či kosmologicky odlišném kontextu. Ostatně je asi ne zcela náhodou třetí část suity *Ruin* pojmenovaná *The Outer Space*. „Západní“ podoba orchestru pojímá *Ruin* poněkud akademičtěji a přísněji, ale na druhou stranu zase sofistikovaněji, čímž jí dodává zcela nový intelektuální rozměr. Satoko Fujii na konci druhého disku dává opět prostor i skladbám svého manžela. Za zmínku stojí zejména vzpomínka na Takamurovy začátky ve skladbě *Tobifundo*. Vše je navíc doplněno adekvátním scratchingem DJe Firehorse. Fujii zde naopak dává svým americkým kolegům obrovský prostor pro hračkářství i zádumčivost v experimentální kompozici *Exile*. V orchestrálních projektech označených east či west pokračovala bandleaderka i nadále. Mezi naprosté skvosty patří další již podle názvu nadčasové *CD Future Of The Past* (2003 Enja Records), kde vedle téměř všudypřítomného Takamury dostává příležitost i věhlasný trumpetista Herb Robertson. Úplně jinou polohu pak nabízí album *Before The Dawn* (2003 Libra Records), byť je úvodní skladba *Pakonya* totožná se „vzpomínkami na budoucnost“.

Natsuki Tamura

Skromný provokatér

Text: **Petr Vrba**

VULKANICKÉ „VÝ A STŘEDNÍ“ POLOHY

Bezespору je potřeba připomenout i CD *Toh-Kichi* (Victo 2002), které bylo nahráno na festivalu Victoriaville, kde Fujii vystoupila s protagonistou kapely Ruins Tatsuyuou Yoshidou. Dramatické souboje piana a bicích spojené s výkřiky obou aktérů jsou zase další stránkou osobité autorky a interpretky. Tatsuya Yoshida se ostatně stal soupeřem i v jejích kvartetech, které otevírá opus *Vulcan* (Libra Records 2001), kde je opět zúčastněn Tamura a basu tvrdí Takeharu Hayakawa. Úvodní kus *The Sun Is A Moonlight Night* začíná mohutným vokálním intrem téměř ve stylu tuvanských hlasových orgií, které se lámou do osvědčených jazzových postupů, aby se opět vzápětí zhortily do avantgardních antiklišé a pak eskalovaly do harmonické nirvány. Následná alba Fujiina kvarteta přinášejí občasně „recyklované“ skladby z jiných opusů, ale vždy nabízejí nová a nová překvapení. Mistrovským kusem je i nejnovější opus *Angelona* (Libra Records 2005), který jde od připomínky coltraneovského *Ascencion* s názvem *An Alligator In Your Wallet* přes cool jazzovou noční *Collage* až po téměř jazzrockové *A Journey To The West*.

Ovšem máme tu ještě jednu odbočku. A tou je Satoko Fujii Sextet a album *Past Life*. Opětovné hledání (ne)ztraceného času. Ústřední manželskou dvojici zde doplňují již zmiňovaný saxofonista Sachi Hayasaka, trombonista Taisei Aoki, basista Toshiki Nagata a bubeník Nobuo Fujii. Název CD není náhodný. Najdeme tu i fenomenální verzi Tamurovy skladby *Okesa – Yan-Sado* či japonskou parafrázi *The Sun Was Yellow* z alba *Looking Out Of The Window*. Satoko Fujii se však nikdy neopakuje a nová aranžmá jejích skladeb vždy přinášejí nový požitek.

ŽIVOT SVĚTOBĚŽNICE

Pracovní rok Satoko Fujii je v současnosti rozdělen do dvou částí. Čtyři měsíce tráví na cestách, kde povětšinou hraje a občas i nahrává. Kromě Ameriky se pohybuje většinou v Británii, Francii, ale také v Polsku.

V rodné zemi je její denní režim zhruba takovýto: Mezi 7:00 a 7:30 vstává, pak se nasnídá a od 9:30 cca třicet minut improvizuje. Další hodinu skládá a pak se věnuje cvičení již hotových skladeb. Spoustu času jí ovšem v odpoledních hodinách vezme i agenda okolo firmy Libra Records, která byla založena, aby se její desky dostaly za přiměřenou cenu i mimo okruh japonských posluchačů.

„Češi a Poláci asi mají raději japonský hardcore, což já zrovna nehraji. Ale co já vlastně hraji? Asi jazz. Ale někteří lidé si myslí, že to není jazz.“

Nicméně by bylo přinejmenším záslužné předvést zdejšímu publiku Satoko Fujii s jakoukoliv formací. Svou dokonalou flexibilitu dokázala mimo jiné s americkou houslistkou Carlou Kihlstedt nedávno v rakouském Welsu (viz *His Voice* 1/06).

Její krédo zní takto: „Svoji hudbu bych chtěla věnovat těm muzikantům, kteří hledali nebo hledají své vlastní vyjádření bez obav z toho, co tím riskují.“ ■

Trumpetista, skladatel a improvizátor Natsuki Tamura (1951) je jednou z nejvýznamnějších postav současné japonské jazzové scény. Jeho svobodné procházení hudebními strukturami, inovativní užívání tradiční matérie z něj dělá inspirativního člena jakéhokoliv tělesa. Že je originálním zjevem na poli jazzové improvizace, bylo častokrát oceněno prestižními časopisy jako *Coda* či *Swing Journal*. Jeho hraní bývá přirovnáváno k melancholickému lyricismu Milese Davise v kombinaci s výbojnými technikami Wadady Leo Smithe a v neposlední řadě i k umění Lestera Bowieho. Pro mě je Tamura především vypravěčem.

S trumpetou Tamura začal ve školní kapele. V letech 1973 – 1982 vystupoval v mnoha televizních pořadech (*The Best Ten*, *Music Fair*, *Kirameku Rhythm*). V roce 1986 přijíždí do USA a zapisuje se na Berklee College of Music. S krátkým intermezem v Japonsku, kde vyučoval na několika školách, pokračuje ve studiu na New England Conservatory of Music. Na počátku let devadesátých vystupuje se svým kvartetem Tobifundo, ale mezinárodního úspěchu se mu dostává až společným albem s pianistkou Satoko Fujii *How Many* (Leo Lab 1997) a sólovým *A Song for Jyaki* (Leo Lab 1997, 1998).

MANŽELSKÉ ETUDY

Souznění Tamurovy trumpetky a klavíru Satoko Fujii je až záviděníhodné. Senzibilita, empatie na každé z misek vah, prostě spojitě nádoby. Nejde však o nějaké nasládlé mazlení, naopak. V poklidnějších pasážích, jako je tomu v *Who Are We?*, je klid prodchnut tak silným, až rituálně meditativním napětím, že hned následující titulní *How Many* divokým rejmem působí spíše jako osvobozující katarze z nálehavého ponoru do sebe sama. Ačkoli disk uvádí jako skladatele svorně po sedmi kusech každého z interpretů, naši jistotu, že jde o kompozice, nabourává při poslechu neodolatelný pocit dvou paralelních improvizčních sol.

Manželské etudy potvrzující kongeniální souhru najdeme i na albu *Clouds* vydaném na vlastní značce Libra Records v roce 2002. Šest nádherně provokativních kompozic, občas zahalených humornými improvizacemi (zřejmě manželské škádlení), jsou skladbami těžko zachytitelnými pomocí popisných termínů jako avantgardní rock, free-jazz, downtown aj. Tamura využívá brčení, dušení, skřeky, lavíruje na udržitelnosti jednoho tónu, experimentuje s novými technikami a při tom všem dokáže velmi citlivě vnímat hru své manželky. Jejich souhra je obzvlášť fascinující při téměř neslyšitelném hraní na vnitřnosti klavíru za „přífukování“ trumpetky, jako je tomu v šestnáctiminutové *Cumulonimbus*. Těžko uvěřit jeho vlastním slovům, že spolu vůbec necvičí: „Já vlastně vůbec necvičím, jsem špatný hráč. Občas, když vidím v televizi nějakého dobrého trumpetistu, vezmu do ruky trubku a jako v zrcadle napodobuji jeho techniku.“

Tamura netvoří dueta jen se svou ženou. Na desce *White & Blue* (Buzz 2000) ho najdeme hned se dvěma bubeníky, Jimem Blackem a Aaronem Alexanderem, z nichž s každým nahrál po pěti kusech.



ŘÍŠE ZA ZRCADLEM

Tamura jako vypravěč zprostředkovává posluchačům zhuštěný příběh jazzové trumpetě odkazující na již zmiňované ikony jako Bowie, Leo Smith či Freddie Hubbard, ale i mytologické příběhy, nejen z japonských tradic. Ty jsou nejzřetelněji čitelné na jeho sólových albech. Částečně i v prvotině *A Song for Jyaki*, kde již samotné názvy některých skladeb nám naznačují svět, z něž Tamura čerpá (např. hned úvodní *Kappa* – „lidumilný“ vodník, který když stáhne člověka nebo koně do vody, vysaje z něj krev), a jednoznačně pak na imaginativním albu *Ko Ko Ko Ke* (NatSat 2004). První sólovka snový svět spíše naznačuje – Tamura zde experimentuje s vysokými tóny, ale nechýbí drones ani nahallovaná echa. Naprosto ukázkovou kombinaci hlubokých, mručivých tónů a zběsilých do výšin se táhnoucích výstřelků najdeme v *Blackhole* a *Yan-Sado*.

Ko Ko Ko Ke už je mýtickou krajinou par excellence. Tamurův hlas je zde rovnocenným partnerem nezvykle jemné trumpetě. Nepředstavujeme si však písňe v klasickém smyslu. Tamura používá vlastní jazyk. Nejde o promyšlený kalkul à la Magma, ale o samovolné plynutí zvuku, který nevzniká volním aktem, rodí se někde za a Tamurova ústa se stávají membránou k vyjádření tohoto neuchopitelného. Tamura říká: „*Tato slova se objevila v mé mysli bez jakéhokoliv myšlení... prostě se odněkud zjevila.*“ Některé názvy jako *Mekina* či *Epura* zdánlivě něco připomínají, čímž si „koledují“ o racionální uchopení, ale je nutné odolat pokušení zasahovat. Připomenout si zde amidovskou formulku *namu-Amida-bucu*, jež by měla spontánně kanout z úst věřících dnes nejpočetnější školy japonského buddhismu Džódo šinšú (Pravá škola Čisté země), není od věci. Tento mysteriózní opus je bezpochyby nejjaponštějším Tamurovým albem a skladby jako *Shamisen* a *Taiko* nás v oblasti tradice udržují. Intimní poetika a primitivní vyjadřovací forma jsou dokonalým vehikulem do doby, kdy se krajinou rákosí proháněl z nebes vyhnáný nezbedný Susanoo. Zneklidňující prvek najdeme v provokativním kousku *Peng*, kde Tamurou vydávané zvuky „bis-bis-bis todo-todo ping-ping“ evokují akustický záznam z kuličkové herny pačinko.

HOROR

Třetím vrcholem pomyslného trojúhelníku, který však zdaleka nevyčerpává veškerou Tamurovu tvorbu, jsou kvarteta. Zde je jeho hra nejvýbušnější, a řekl bych, že do současného dění na japonské scéně plně zapadá. Radikální ticho i radikální hluk.

Tak, jako je Tamura platným členem každého projektu Satoko Fujii, je i ona neodmyslitelnou součástí jeho projektů. Jedním z nich je Natsuki Tamura Quartet, kde kromě manželské dvojice (Fujii zde ovládá syntezátory) hrají kytarista Takayuki Kato a na bicí Takaaki Masuko (na albu *Hada Hada*), resp. Ryojiro Furusawa (na albu *Exit*).

Kvartetovými počiny samozřejmě probleskují mýtické krajiny, jak je známe ze sólových alb, nicméně dynamika a napětí připomíná spíše italské horory, kdy v těch nejexaltovanějších pasážích se na scénu dostává něco z newyorského downtownu a něco z japonské avantgardy v duchu skupiny Ruins. Třeba ve skladbě *Utage* (banket) umocňuje atmosféru hororového mejdanu zvuk syntezátorových varhan a amplifikovaná trumpeteta. I přes prvotní, především

hlukový dojem, nabývá deska po několikerém poslechu podobu zvukomalebných struktur free-jazzových improvizací. Ne nadarmo se album jmenuje *Hada Hada* – název odkazuje ke dvěma možným překladovým rovinám jednoho znaku: 1. kůže, tělo, textura, struktura a 2. temperament, náchyllost.

Bývá-li Tamurova hra srovnávána s hrou Wadady Leo Smithe, pak tato deska ke srovnání přímo vybízí. Vezměte si excelentní trio Susie Ibarra – John Zorn – Leo Smith na nahrávce z oslavy Zornových padesátin (Tzadik 2004) a „něco“ z něj uslyšíte i na *Hada Hada* (Libra 2003), jednom z nejhutnějších Tamurových alb.

Oproti tomu je *Exit* (Libra 2003) mnohem vstřícnější k uchu posluchače. To však neznamená, že by zmizela hutnost. Dynamika z *Hada Hada* zde metamorfovala do hlubin, Tamura svou trumpetu dusí, klávesy chvillemi připomínají ozvuky psychedelie sedmdesátých let, rytmika občas mizí ze scény úplně (hlavně v *Eliminate*), aby později, po hlubinných zkušenostech, opět probublala na povrch. Národní folklór i humorné aluze na současné přetechizované Japonsko jsou cítit hlavně na závěr alba v titulní *Exit*, kde si užijeme i televizních sci-fi kláves, Tamurova kloktání, něco primitivních melodií à la Family Frost atd.

Kromě výše zmíněných počínů má Tamura na kontě četná vystoupení s orchestry jako World Sharps Orchestra, New Herd Orchestra, Music Magic Orchestra a v neposlední řadě Satoko Fujii NY Orchestra a stejně tak její Japanese Big Band. Na otázku, jaký vidí rozdíl mezi americkými či evropskými a japonskými spoluhráči, říká (obdobně jako jeho žena): „*Japonští muzikanti jsou soutěživější, dravější, snadněji se rozohní, rezignují... a dokážou hrát destruktivnější hudbu. Cítím z nich větší přímocí, než z evropských či amerických hudebníků. Ti se většinou při improvizaci od začátku snaží sejit se soupeřem a vlastně nalézt jakousi harmonii. Japonci to dělají přesně obráceně.*“ Destruktivní hrou (nemusí jít vždy o hardcore), skrze sebe-dekonstrukci, ze sebe vydají veškerou osobitost a díky tomu, že ji takhle vystavují, odevzdávají se a souhra přichází spontánně.

Tamurův nezměrný tvůrčí potenciál neunikl pořadatelům mnoha jazzových festivalů po celém světě (San Francisco, Vancouver, Kobe, Moers Festival v Německu aj.), ani Larry Ochsovi. Ten si jej i Satoko Fujii pozval nejen v roce 2002 na oslavu pětadvaceti Rova Saxophone Quartet, kdy v uskupení Orkestrova nahráli desku *An Alligator In Your Wallet* (Ewe 2004), ale i loni do podzimního Welsu (viz HV 1/06), kde jsme ho kromě Coltraneovy skladby *Ascension* v podání hvězdami naplněných Orkestrova mohli vidět i v sestavě Ochs – Tamura – Chris Brown – Le Quan Ninh. Přestože podnikl v roce 2005 turné po Evropě, kdy stihl vystoupit i v polském Krakově, byla jeho účast na „jatečním“ festivalu v hornorakouském Welsu zatím nejbližší za humny, neboť Čechám se Tamura „úspěšně“ vyhnul. V prosinci již však hraje v tokijském klubu Pit Inn, kde kromě svých stálých spoluhráčů vystoupil i s kytaristou Elliotem Sharpem, v sestavě, která dala vzniknout desce *In The Tank* (Libra 2005).

Doufejme, že po světových špičkách improvizace, jakými jsou Peter Brötzmann či Mikołaj Trzaska, které jsme mohli vidět v rámci průběžného festivalu Stimul, někdo našinci umožní zažít i další hvězdu, kterou Natsuki Tamura bezesporu je.

www.2s.biglobe.ne.jp/~Libra/

Zamotané věci člověka Jiřího Bulise

Text: Petr Ferenc



Luxusně vypadající dvojdisk Věci, který vydala značka Wolf Records, představuje jedenaosmdesát skladeb Jiřího Bulise, zesnulého skladatele činného zejména v okruhu moravských divadel Na Provázku a HaDivadlo. Z dosud vydaných bulisovských výběrů je tedy rozhodně nejopulentnější, jeho dramaturgie zároveň vzbouzí nejvíc rozpaků.

Jiří Bulis (narozen 1946 v Chomutově, zemřel při autonehodě v roce 1993) studoval hudební výchovu na pedagogické fakultě brněnské univerzity a skladbu u Miroslava Ištvana na JAMU. Svou hudební dráhu však zasvětil především divadlu, filmu a televizi a písňové tvorbě. S divadly malých forem začal koketovat již coby teenager v chomutovském Divadle v podloubí (kabaret Růže a dvě kosti stehenní), v roce 1973 začal spolupracovat s Divadlem Na provázku. Napsal hudbu mimo jiné pro představení Boleslava Polívky Am a Ea, Pépe, Pezza versus Čorba, Seance, Terapie, Trosečník, Poslední leč a Šašek a královna, spolupracoval i s prostějovským HaDivadlem, pražským Činoherním klubem a gottwaldovským Divadlem pracujících. Pro televizi napsal hudbu k desítkám inscenací, mimo jiné k několika epizodám cyklu Bakaláři a k filmu Fera Feniče Zvláštní bytosti.

Slyšíš letět saně

Slyšíš letět saně

Ach, jaká to radost zmizet s kráskou

V širých dálkách pláň

S čím si dnes jméno Jiřího Bulise spojujeme asi nejvíce, je jeho písňová tvorba. Napsal stovky písní, divadelních i tzv. „volných“, často zhudebnujících poezii, někdy otextovaných samotným skladatelem. Měly formu rozevlátých šansonů i velejemných miniatur a nejlépe zněly v autorském podání, s pianem a charakteristickým „nezpěváckým“ hlasem s několika zřetelnými vadami výslovnosti. Díky písním získal Bulis – skladatel pracující na seriózních zakázkách – druhou tvář moudrého a citlivého světáka. V roce 1979 vlastním nákladem vydal EP desku *Černá růže* s šesti zhudebněnými básněmi Sergeje Jesenina, jejichž překlady (z pera Jana Zábrany) si upravil a mnohdy zkrátil až do podoby jediného obrazu či fragmentárního náznaku. O devět let později vydal Panton desku *Jiří Bulis – Písníčky pro HaDivadlo*, obsahující tři skladby, které si Bulis složil a otextoval v období po smrti své ženy (mj. excelentní a mrazivé *Jedno jméno*) a Seifertův *Deštník z Piccadilly*. Výše zmíněné skladby spatřily světlo světa i na CD *Tiché písně* (1998 Sony Music Bonton) soustředující se především na skladby interpretované přímo Bulisem, o málo starší CD *Hosté na Zemi* (1998 HaDivadlo) přináší verze písní v podání herců prostějovského souboru. Mimochodem, *Tiché písně* byly časopisem Rock & Pop vysoce ceněny v rámci „kritické“ části ankety Deska desek deváté dekády.

Já jmenuji se Anežka

Má matinka je nebožka

I tatínek nás opustil

K smrti se upil

Nový bulisovský sběr je rozdělen na dvě části – *Věci zpívané* a *Věci hrané*. Tím jeho dramaturgie víceméně končí. Snímky jsou řazeny podle svévolného a nepřiliš rozpoznatelného klíče, kompilátor a Bulisův o generaci mladší příznivce Vuk Kratěna chtěl z dosud nevydaného

skladatelova odkazu evidentně vydat co nejvíc, což odůvodňuje rapidně se zhoršující kvalitou pásků, na nichž byl materiál zachován. Problém je, že kromě dvou sleeve notes (ta od Arnošta Goldflama je dost podobná jeho textu z bookletu *Tichých písní*) a životopisné poznámky obal CD neobsahuje příliš informací o původu skladeb. Za autora hudby je Bulis považován jaksi generálně, přestože na albu zazní i skladby, které nesložil, ale jen zpívá či v nich hraje na klavír (*Nepojdem od teba* – verze písně z *Balady pro banditu*). Neuvedení autorů textů považuji za neodpuštělný amatérismus v práci kompilátora a producenta alba. Údaje o době vzniku či hře, pro níž byl kus určen, jsou na „písňovém“ CD uvedeny tak u poloviny skladeb. Vzhledem k povaze Bulisových písní pak můžeme jen marně dešifrovat, zda se jedná o skladbu pro divadlo či o privátní tvorbu. Ze spousty položek je cítit jejich příležitostnost či juvenilnost, pokud tedy měly i ony spatřit světlo světa, považoval bych za nejvhodnější strategii chronologické řazení a vyčerpávající informace o každé skladbě. Lapsů je spousta – u tří skladeb je zmíněno uvedení na *Tichých písních* resp. *Hostech na Zemi*, ve skutečnosti se ve dvou případech jedná o úplně jiné verze – instrumentálky s vokálem Mirky Křivánkové. U několika písní chybí údaje o zpěvákovi. O tom, že miniatura *Být za šaška* pochází z jedné z nejpoužívanějších televizních pohádek, se rovněž diskrétně mlčí.

Vám patří svět

Ale milenců a dětí

Slušnejch lidí

Je vždycky víc

Pěkných chvil nám ale 2CD nachystá požehnaně. Od bizarních až po ty plné charakteristické bulisovské poezie. Mezi první lze řadit podstatnou část disku 2 s krátkými úseky televizní a divadelní hudby – valčíčky, nokturna, foxtroty i miniatury o zvířátkách nesou zřetelný otisk doby a účelu vzniku, ale po odpoutání od televizní skutečnosti se nakonec příjemně pobavíme jejich rafinovanou prostotou – ideální easy listening. Patnáct písniček z kabaretu *Růže a dvě kosti stehenní* je dokonalou připomínkou vlny malých divadelních scén, která zachvátila Československo v šedesátých letech. Lpění na kánonech módního stylu a neohrabaná imitace semaforické poetiky po letech mile osvěží – stejně jako orchestrálky z Bakalářů. (Všichni mrtví jsou současníci, řekl by možná kapitán Nemo.) Malých klenotů je také celá přehršel. Jmenujme divadelní *Tak touhle dobou dědek* a *Já jmenuji se Anežka* (z jakého představení asi jsou?) či privatissima *Co bylo dříve je dávno pryč* a našťavaný protest-song *Svět patří Vám*.

S kvalitněji odvedenou dramaturgickou a kompilátorskou prací by *Věci* byly skvělým vydavatelským počinem, takto se trochu odsuzují do role appendixu ke starším výběrům a nejsou příliš schopné stát na vlastních nohou. K jejich poslechu a zkoumání se asi odhodlá pouze informovaný fanda, pro bulisovského nováčka je album neproniknutelné. ■

Mistři výkonnostních ukazatelů

Text: **Martin Cikánek**

V minulém čísle His Voice jsme se mohli dočíst, jak složitý a strastiplný život mají žadatelé o grant na českém Ministerstvu kultury. A to zejména několik hodin před půlnocí v den uzávěrky k podání grantu. Já sám jsem byl jednou ve své přídrzle snaze předběhnout asi dvě stě poctivě frontujících osob doslova fyzicky insultován dvěma zuřivými muži středního věku. Pravděpodobně takto závodili s půlnocí poprvé. Evidentně za sebou neměli pravidelný trénink stání ve frontě za velice nepříznivých časových podmínek a s možnými fatálními následky, který patří k základní výbavě každého správného produkčního. Ten den čistě náhodou kolidovala uzávěrka jedné menší kulturu podporující nadace s uzávěrkou přihlášek na dálkové studium na vysokých školách.

Zkompletování grantové žádosti však nezabere osobě, která už takto grant někdy podala, víc než onen den uzávěrky. Navíc formuláře, byť se na první pohled mohou zdát komplikované, při druhém ohledání a soustředěném vyplňování řádek po řádku zase tak nesrozumitelné nejsou a je běžnou praxí, že si je v Čechách vyplňují i umělci sami. A i přes všechny nadávky na zakořeněnost zvyků Rakouska-Uherska na našich současných úřadech je třeba říct, že papírování a komunikace s byrokracií zabírá při organizaci nezávislého uměleckého projektu minimum času. Na rozdíl od samotného tvůrčího procesu a organizace jeho provozu a propagace. Jsou však země, jako například Spojené království. Její Výsosti královny Alžběty II, kde k naprostému zděšení všech zaangažovaných běží praxe úplně jiná. Země, kde téměř bez nadsázky řečeno obyčejný smrtelník, aniž by na univerzitě vystudoval alespoň bakalářský stupeň se zaměřením na kulturní administraci, není schopen grant sám podat. Země, kde pouhý návod, jak grantovou žádost vyplnit, má dvacet dvě strany a je plný odkazů na doplňující informace na webových stránkách dárce. Země, kde přílohou k podání grantu je tříletý business plán. A oficiální manuál k sestavení business plánu má stran dokonce sedmdesát osm. Míra byrokratizace v organizaci kultury však není to nejhorší. Nejhorší jsou politické požadavky na samotnou uměleckou tvorbu. Kde to všechno začalo?

L'ART POUR LA SOCIÉTÉ

Píše se rok 1997. Tony Blair, tehdy plný nadšení a úsměvů na všechny strany, bez šedivých skrání a o poznání štíhlejší než dnes, přebírá s New Labour vládu nad Velkou Británií. Všechno bude jinak. Země bude skutečně řízena podle schváleného programového prohlášení. Jediná penny z peněz daňových poplatníků nebude utracena nadarmo. Státní dotace se budou udělovat pouze na projekty přispívající k naplněným vládním cílům. Příjemci dotací budou bez diskuze povinni vykazovat skrze produkci nejrůznějších výkonnostních ukazatelů (performing indicators), zejména kvantitativních, nakolik k naplnění cílů přispěli. A samozřejmě, nárok na dotaci na další rok mají jen ti, co si excelentně vedli v roce předchozím. To se nevyhnulo ani kultuře. DCMS (Department of Culture, Media and Sport), obdoba našeho Ministerstva kultury, se hned od začátku zapojuje jako rovnoprávný hráč s ostatními ministerstvy. Neexistuje, aby granty a dotace byly udělovány na základě tzv. Arm's length principle. V Čechách by se řeklo grantový okruh Akropolis či já na bráchu, brácha na mě. Ba co víc, odtud už nejde dělat umění, být sebelepší, pouze pro umění. Umění musí být prospěšné společnosti, a to v souladu s vládními cíli. Prospěšnost musí být řádně změřena, dokázána, zdokumentována a prezentována. Shromažďování dat ze všech oblastí kulturního života a produkování kulturních statistik o dopadech kulturního sektoru na společnost se tak stalo klíčovou politickou aktivitou DCMS.

Avšak změřit společenskou prospěšnost uměleckého díla zvlášť v krátkodobém rámci čtyřletého volebního období pouze na základě jeho imanentních (intrinsic) uměleckých hodnot nelze. Tím nabírá novou dynamiku trend započatý hluboko

v 80. letech, v éře Železné lady. Čím dál více je argumentováno hodnotami vedlejšími (non intrinsic), které sice ke kultuře a umění také nepochybnitelně patří, avšak s uměním samotným nemají moc co dělat. Jsou pouze příjemným vedlejším produktem. A tak se začíná vykazovat, kolik pracovních míst vytvoří ten který hudební festival. O kolik se v době jeho trvání zvýší zisky místním obchodníkům, což zase následně zvýší i příjmy místních daňových výběrčích. Hojně se operuje i se sociálním potenciálem umění, s možnostmi jeho pozitivního dopadu na společnost a s možnostmi měřitelného zvyšování kvality života skrze kulturu. Věř se, že budou-li problematické skupiny občanů vedeny do galerií a budou-li tam pozorovat krásné obrazy, stanou se tak lepšími. A sníží se jejich kriminalita. Budou-li do galerií vedeni mladí, přestanou je zajímat drogy a klidně proplují nástrahami dospívání. Důraz se klade na komunitní projekty na místní úrovni, které sice neaspirují na to být umělecky excelentní či inovativní, nicméně pracují s ohroženými a z většinové společnosti vyloučenými skupinami. Být bílým heterosexuálním umělcem a ještě k tomu mužem s dobrým vzděláním a s rodiči pevně zakotvenými ve střední třídě začíná být z politického hlediska velice nepopulární. Tím víc, čím je umění takového umělce elitnější a srozumitelné pouze úzkému okruhu zasvěcenců.

HON NA NEW AUDIENCES

Skrze grantovou politiku a skrze smlouvy o státních příspěvcích s nezávislým Arts Council Velké Británie začíná vláda diktovat umělcům co tvořit. Vzniká nespočet projektů s tělesně postiženými. Každý symfonický orchestr má na jednu bující oddělení vzdělávacích projektů pro mládež. Plánují se divadelní turné po britských věznicích. Projekty podporující uvědomění si vlastní identity u tzv. Black and Minority Ethnic (BME) jsou při rozhodování o přidělení grantu preferovány. Marketingová oddělení kulturních organizací pořádají hony na tzv. New Audiences, tedy především BME, sociálně deprivované skupiny, ohroženou mládež a tělesně a mentálně postižené. Národní galerie a instituce obdobného ranku ruší výběr vstupného. Odstraňují tak bariéry, aby i ti, co by si to za normálních okolností dovolit nemohli, za kulturou přišli.

Samozřejmě, jde o úžasné počiny, které si zaslouží chválu a následování. Je velice demokratické dávat skrze umění šance i těm, kteří je díky chybám jinde, například díky třídně naprosto rozdělenému vzdělávacímu systému, ztratili. Jako rajska hudba zní víze kulturně-sociálního inženýrství o kvalitnější životě zlepšených lidí a společnosti bez třídního napětí. Jenomže. Umělci, producenti, manažeři, produkční, kulturní organizace a další vědí, že pokud jejich umění nebude dle vládních představ o společenské záslužnosti umění, tak nebudou ani peníze z Arts Council. A tak se všichni snaží. Korektně, pěkně po anglicku a s velkým důrazem na formální stránku celé věci. Dramaturgie se sestavují v souladu s vyhlášenými vládními cíli. Sbírají se data, vykazují se výsledky a používá se oficiální slovník. V rámci tzv. politiky rovných příležitostí jsou zaměstnávání příslušníci New Audiences a ti

se dostávají i do statutárních orgánů kulturních institucí. V grantové žádosti totiž existuje oddíl, kde musíte podrobně referovat o etnickém původu členů vašeho nejvyššího vedení. A kdo by si dovolil takto lehkovážně ztratit body?

OŽEHAVÉ POLITIKUM

Čas běží. Data se kupí, statistiky rostou. Je veřejným tajemstvím, že program New Audiences byl velkým propadákem. Nefungoval. Efekt zrušení placeného vstupného do velkých galerií byl pouze ten, že střední třída, která chodila už před zrušením, začala chodit více. Z New Audiences nepřišel téměř nikdo. Přesto jsou pracovníci kulturních organizací najednou mistry výkonnostních ukazatelů. O umění už se téměř nemluví. Za to se neustále skloňují slova jako kulturní diverzita, sociální exkluze či ekonomická regenerace a produkují se tabulky návštěvnosti, nákladů na uživatele a podobně. Kulturní statistika se etabluje jako univerzitní disciplína a tým badatelů v kulturních statistikách vydává knihu s názvem *The UK Cultural Sector*. Jsou v ní sebrány všechny vyprodukované výkonnostní ukazatele z celé země a podrobeny důkladné analýze. Výsledek? Ráno před tiskovou konferencí k vydání knihy má Sara Selwood, vedoucí badatelského týmu, nepříjemný telefonát od vysoce postaveného úředníka z DCMS. Je jí v podstatě nakázáno, aby tiskovou konferenci zrušila a aby se postarala o to, aby kniha měla minimální publicitu. Kniha je totiž velmi silným vědeckým důkazem, že veškeré šílení po výkonnostních ukazatelích a jejich poměřování s vyhlášenými cíli je pouhým falešnickým cvičením. Že interpretace sebraných dat je na státní úrovni metodologicky chybná, že přání je otcem myšlenky a veškerá argumentace s pomocí sebraných dat je vedena v podstatě velice demagogicky a jen tak, aby obhajovala státní kulturní politiku. Že nelze nalézt korelaci mezi miliardami liber vloženými do kultury a jakýmkoliv trendy ve společnosti. Kulturní statistika se stala ožehavým politikem. Tisková konference se i tak konala, tým badatelů se ze světa zatím nevypařil. O telefonátu a nátlacích z DCMS, které následovaly, však Sara Selwood na svých přednáškách veřejně referuje jako o stalinských praktikách. Frustrace celého kulturního sektoru trvá, zato hlasy po přeorientování se zpět na imanentní hodnoty kultury a umění stále sílí a jejich ozvěny lze slyšet i v zoufalých prohlášeních britské ministryně kultury. Tak se čeká na volby a čekání je vyplněno meditacemi nad tím, zda-li změnu vládnoucí strany a s ní očekávanou změnu politiky financování kultury zařadit ve SWOT analýze business plánu pod písmenko O či T (viz vysvětlivku).

SEX, DROGY A ČESKÁ KULTURNÍ POLITIKA

Nakonec se ještě na chvíli přesuňme do České republiky. Už z preambule čtvrté verze *Koncepce účinnější podpory umění 2007 – 2013* z 5. září 2005 je více než zřejmé, že sociální rétorika zakotvila i v kulturně politických vodách našeho státu. Příklad Velké Británie však jasně ukazuje, že opravdový vliv umění jakožto prevence před sociálně patologickými jevy nelze metodologicky uspokojivě dokázat. Do statistiky není možné zahrnout znásilnění, které se nestalo, protože potenciální násilník(ce) byl(a) zrovna na výtvarném kurzu. Ani závislost adolescenta na tvrdých drogách, která nenastala, protože si mezi připalováním jointů příslušný adolescent mixoval na grmce místo toho, aby jen tak čuměl

do blba. Člověku s respektu hodným kulturním kapitálem samozřejmě není třeba vysvětlovat, proč jsou kultura a umění dobré samy o sobě a proč jsou nezbytným prvkem každé rozvinuté a fungující společnosti i ekonomiky. Bohužel dlouhodobá marginalizace kultury v naší zemi poukazuje minimálně na to, že naše politické reprezentace přílišným kulturním kapitálem nevládnou. Tudíž je třeba hledat společnou řeč, které by rozuměly obě strany. Hledání takové terminologie probíhá po celém západním světě. Prozatím budiž pouze vysloveno přání, aby se ohánění sociálními benefity a vůbec vedlejšími hodnotami kultury nestalo v české kulturní politice zavedenou normou. Jak bylo ukázáno, taková norma může velice jednoduše sklouznout pouze k provolávání slávy císařovým novým šatům. Přání, aby umělecká díla a projekty vznikaly v naší zemi stále ze spontánní potřeby tvořit, a ne ze zjištěných důvodů, že když udělám projekt s mentálně postiženými, určitě na něj dostanu tučný grant. A aby tak čeští nezávislí produkční mohli i nadále zůstat pouze mistry deadlinů a nemuseli do svého portfolia zařazovat navíc mistrák ve výkonnostních ukazatelích.

autor studuje na Katedře kulturní politiky a managementu
na City University London

Odkazy:

www.dcms.org.uk – webové stránky Department of Culture Media and Sport Velké Británie, obsahující detailní informace o současné britské kulturní politice, jejich prioritách, cílech a praxi

www.artscouncil.org.uk – webové stránky britského, na státě nezávislého, kulturu financujícího a z peněz daňových poplatníků financovaného orgánu s podrobnými informacemi o programu New Audiences a formuláři žádosti o grant a manuály k jejich vyplnění

www.proculture.cz – webové stránky české neziskové organizace zabývající se kulturní politikou, kde je k dispozici ke stažení *Koncepce účinnější podpory umění 2007 – 2013*

<http://www.spiked-online.com/Articles/00000006DBAF.htm> – odborný článek *Measuring culture* od Sary Selwood pojednávající o historii a praxi (do roku 2002) užívání výkonnostních ukazatelů v kulturním sektoru Velké Británie

<http://www.demos.co.uk/catalogue/culturalvalue/> - pamflet *Capturing Cultural Value, How culture has become a tool of government policy* Johna Holdena definující imanentní a vedlejší hodnoty kultury a přinášející koncept, jak politicky argumentovat o umění a kultuře pouze na základě jejich imanentních hodnot

http://www.culturescope.ca/ev_en.php?ID=4131_201&ID2=00_PRINTPAGE – esej *Government and the Value of Culture* britské ministryně kultury Tessy Jowell z roku 2004 meditujiící nad kulturně politickou agendou ve Velké Británii a nakonec docházející k závěru, že politici mají dostatek důvodů podporovat kulturu pouze na základě jejich imanentních hodnot

Vysvětlivka:

SWOT – akronym pro nástroj manažerské analýzy definující Strengths (silné stránky) a Weaknesses (slabé stránky) řízené organizace a zároveň její Opportunities (příležitosti) a Threats (hrozby)

O další krok vpřed – dubstep

Text: Karel Veselý

Z tavicího kotle londýnského elektronického undergroundu se vynořila jedna nová scéna. Využívá neutuchající síly raveového kontinua započatého na kraji 90. let, které nastartovalo překotnou evoluci v podzemí britské metropole a zároveň čerpá z dlouhodobě významného spodního proudu tradice jamajské hudby v některých částech Londýna s početnou karibskou komunitou. Říká se mu dubstep, o jeho slávu se starají místní pirátská rádia a do světa ho šíří internetové blogy.

Dubstep je mladším sourozencem východolondýnské scény grime, která se stala díky jménům jako Dizzee Rascal nebo Wiley synonymem vzrůstu britské urban music. Hlasitější, viditelnější a doposud také plodnější scéna postavená na kombinaci rapu a sofistikovaných rytmů britského stylu garage ale začala poslední rok stagnovat a její místo na pirátských vysílačkách začíná přebírat právě dubstep. Téměř výhradně instrumentální podoba pomalých breakbeatů byla žhavým artiklem posledního léta a v novém roce přichází její čas, kdy se z ilegálních frekvencí a bezejmenných vinylů stěhuje na oficiální nahrávky distribuované po celém světě.

Termín dubstep poprvé použil Steve Goodman v časopise XLR8R v roce 2002, aby popsal hudbu, kterou produkovali producenti Horsepower Productions (Benny ill), Nassis a Lev Jnr) a jejich kolegové vydávající na jiholondýnském labelu Tempa Recordings. Charakteristickým zvukem nového stylu byly pomalé zakouřené breakbeaty a výrazná pulzující basová linka nezakrývající inspiraci jamajským dubem či dancehallem. Vinyly z Tempa Rec. byly stejně syrové a agresivní jako grimeové instrumentálky, ale zároveň o něco tanečnější a propracovanější. Nová scéna spojená s klubovou nocí Forward>> a croydonským labellem Big Apple si zasloužila svoji vlastní škatulku. V inflaci jmen, jimiž se popisují subžánry garageové scény (sublow, eski, 8bar), se udržel dubstep (a alternativy yardcore, hyperdub, forward sound nepřežily). Nový název byl potvrzen poté, co na labelu Tempa vyšel inaugurační mix DJ Hatcha Presents Dubstep Allstars Volume 1.

Srdcem dubstepové horečky je jižní Londýn. Přesněji nejjihnější obvod tzv. Velkého Londýna – Croydon, kde se koncentruje hned několik dubstepových producentů. Své studio zde má garageový mág El-B, jehož temný track *Ghost* z roku 1999 patří k jednomu z milníků žánru, i jeho kolega Jay Da Flex, který tuto skladbu zahrál před lety při otevírací noci Forward>>, tehdy ještě v klubu The Velvet Room v londýnském Soho. Najdete zde také kohortu DJů kolem dnes už neexistujícího vydavatelství Big Apple v čele se jmény jako Hatcha, Menta, Skream a Benga. Ve stejném místě působí

i skupina promotérů Ammunition a zmíněná trojka Horsepower Productions. Dubstepová scéna opravdu zatím připomíná komunitu podobně smýšlejících hudebníků. Jak by řekli Britové, něco je tam ve vodě. Jiholondýnská část Croydon má své zvláštní kouzlo, třeba je to kouzlo negativní. „*Je to temný městský vřed*,“ popisuje obvod v roce 2002 v časopise Deuce Steve Goodman. „*Zní to tak, jak vypadá Croydon*,“ popisuje Simon Reynolds v roce 2003 Plastikmanovu apokalyptickou hymnu *Hard Graf*. Z podobně bezútěšných míst nekonečných sídlišť východního Londýna jako Bow, Limehouse a Hackney vzešlo jeho dvojče grime, o o nic více vášním Croydonu se už začíná mluvit jako o novém Detroitu – městě továren, kde se zrodilo v 80. letech techno. Croydon má výhodné postavení v kulturní geografii Londýna – jen osm kilometrů od čtvrti Brixton, která bývá nazývána „duše černé Británie“. Je to oblast s velkou koncentrací přistěhovalců z karibské oblasti (ale také například Indů), díky čemuž se Brixton stal londýnským „reggae town“. Kluby, pirátská rádia nebo malé labely zde udržují naživu tradici reggae a jeho zvukových mutací i v novém tisíciletí a je těžké ji ignorovat. Silný vliv dubu je to, co dubstep odlišuje od dalších garageových mutací. Nakonec, v Brixtonu v klubu Bug Bar hrával v rámci Hyperdub Sessions jeden z prvních dubstepových propagátorů DJ Kode9 a aktuálně se tam koná druhý nejdůležitější dubstepový večírek – v klubu 3rd Base se jednou za dva měsíce sejdou fanoušci nového stylu u příležitosti noci DMZ.

Vraťme se k Reynoldsovi a jeho popisu *Hard Graf*, který vyšel v časopise The Wire loni v dubnu. Skladbu charakterizuje jako „...plnou řinčících beatů, podprahového klokotání, děsivých ozvěn a rozbitých perkusí“. Dubstep se opravdu vyžívá v ponurých náladách městské hniloby, ostatně jeho kmoťi jsou také vesměs patřičně skličující ozvuky městské temnoty. Jedná se o belgické industriální techno začátku 90. let (projekt 80 Aum), temné a militantní podžánry drum'n'bassu techstep a neurofunk poloviny 90.let (producent Ed Rush a label No U Turn) a německé undergroundové dub-techno (Si Begg). Darwinisticky vzato leží dubstep na přímé linii evoluce breakbeatů, která začíná v jamajském ragga a americkém hip hopu, pak už pokračuje na britských ostrovech s jungle, drum'n'bassem, pokračuje speed garage, 2step garage, UK garage a grime. „*Dubstep je pro DJe, ne pro rappery*,“ charakterizuje na svých stránkách dubstep odborný Djský časopis RWD a naráží na rozdíl mezi ním a grimeovou scénou. Ačkoliv někdy bývá dubstep považován za grime bez rappera, jeho počátky sahají hlouběji do minulosti než jen ke zrodu medializované východolondýnské scény. Daly by se najít v době, kdy DJ EZ propagoval na klubových večírcích nápad DJ Zinca zpomalit garagový breakbeat ve skladbě *138 Trek*. Skladby *Stone Cold* od Groove Chronicles, *Ghost* El-B a *Cha* Plastikmana jsou považovány za stavební kameny žánru, ačkoliv například poslední jmenovaný producent svoji spojitost s dubstepem striktně odmítá. Pak se na scéně objevila agilní trojka Digital Mystikz. Coki a Mala produkující pod zkratkou DMZ a Loefah (také label Ital) jsou z Brixtonu a přinesli do dubstepu reggae. Dnes se pod dubstepem rozumí charakteristický beat, který striktně vzato není breakbeatem, spíše halfbeatem. Pomalý valivý rytmus a dvojnásobně zrychlená basa





Vex'd

vytváří hudebně zajímavý kontrast, prvky reggae ještě zesiluje časté použití reverbů a echa. Vše doplňují krátké útržky lidských hlasů, které zůstávají jediným neumělým elementem. Výsledek je maximálně působivý na tanečním parketu a zároveň dostatečně inteligentní pro sluchákový poslech.

Zatímco Hatchův mix *Dubstep Allstars Volume 1* byl v létě 2003 záležitostí jen pro úzce specializovanou skupinu posluchačů (stejně jako jeho pražský koncert ve stejném létě), mezinárodní ohlasu se scéna dočkala po sérii dvou desek na značce Rephlex (tedy součást důležitého progresivního labelu Warp). Snad z neznalosti, snad ze snahy o větší prodeje nazval šéf Rephlex Grant Wilson-Claridge výběry *Grime I* a *Grime II*. Je na něm zastoupen pětiset nejvýznamnějších dubstepových producentů té doby (Plastikman, Mark One a Slaughter Mob na první, Kode 9, Loefah a Digital Mystikz na druhé), leč pohříchu ne svými nejlepšími skladbami. Kolekce ale splnila svůj účel, když upoutaly dostatečnou pozornost hudebních médií. O dubstepovou scénu se začaly zajímat specializované hudební časopisy, ačkoliv bez výjimky platí, že nejautentičtější vhléd mají blogeré přímo ze srdce temnoty – Croydonu. Mezi nejlepší patří Martin Clark z www.blackdownsoundboy.blogspot.com, který publikuje pravidelné zprávy **The Month in Grime/Dubstep** v internetovém hudebním časopise Pitchfork. Svůj blog ale mají i producenti Kode9, Loefah nebo Vex'd. Velkým plusem je, že na svých stránkách často zveřejňují záznamy svých vystoupení ve formátu mp3, a tak krok s dubstepovým vývojem může držet v podstatě kdokoli s internetovým připojením, aniž by někdy zavítal na některý z dubstepových večírků. Díky tomu nezůstává dubstep jen záležitostí jiholondýnských lokalit. Dubstepové večírky hlásí Lisabon, Sao Paulo, Baltimore, Sydney, Bukurešť a také Praha. Domácí ohlas se soustředí do klubu Wakata, kde mají pravidelné večírky DJ Priapus a jeho kolega E.S.P. Ti také stojí za loňským koncertem jednoho z praotců DJe Kode9, který zahrál v Akropoli.

Fáze přestupu z vinylů na kompakty právě přichází a loni jsme se dočkali kromě celé řady vinylových singlů i dalších oficiálních CD vydání (což je v hi-

erarchii klubové scény něco jako přestup do profesionální ligy u fotbalistů). Velké pozornosti se těšil druhý díl *Dubstep Allstars*, který mixoval DJ Youngsta (dubstepový producent, který ale produkoval třeba hitový singl Dizzee Rascala *Stand Up Tall*). Vedle často idylického, až étericky tanečního prvního Hatchova dílu *Dubstep Allstars* zní díl druhý jako pozdrav z bezútesné budoucnosti, kde stroje definitivně ovládly zemský povrch. Scéna se radikalizuje a přitvrzuje, což byl možná důvod, proč nikterak neagresivní LP Horsepower Productions nazvané provokativně *To The Rescue* (samozřejmě citát z Boba Marleye) nenašlo příliš posluchačů. I na jeho úkor odborné časopisy psaly o dlouhohrajícím debutu producentské dvojice Vex'd *Degenerate* (viz recenze HV 4/05). Vex'd svým dlouhohrajícím albem připomněli, jak silný je vliv drum'n'bassu a breakbeatu na současné garage a společně s producenty jako DJ Distance, Search & Destroy a Toasty si vysloužili novou nálepku – breakstep. Vedle *Degenerate* je doporučeným povinným poslechem pro breakstepové vyznavače LP *Our Sound* na Destructive Recordings.

Dnes dubstep ovládá bezmála polovinu času nejlivnějšího pirátského rádia Rinse FM, na jehož frekvencích lze zaslechnout všechna nejvýznamnější jména scény. Značný prostor dostává dubstep i na digitální stanici BBC 1 Xtra, která se soustředí na nové výhonky britské urban scény, a v pořadu BBC 1 Breezeblock. Za velkým průlomem do oficiálních médií stojí kromě alba Vex'd také singl *Request Line / I* devatenáctiletého producenta jménem Skream. Hlavně prvně jmenovaná, kompletně instrumentální skladba s překvapivými přechody v tóninách se stala zatím největším „hitem“ dubstepové horečky. Samozřejmě že jen v undergroundových kruzích, kde se dočkala překvapivé náklonnosti od grimeových DJů. Skreamovy produkce jsou ze současného dubstepu jednoznačně nejkomplikovanější a nejprogresivnější. Jeho série Skreamism, stejně jako připravované letní album patří mezi nejnapjatěji očekávané počiny tohoto roku. K nim si ještě přidejme třetí díl série *Dubstep Allstars* od Kode9 nebo dlouho slibované a odkládané album Boxcuttera. ■

Doporučené nahrávky:

DJ Hacha Presents Dubstep Allstars Volume I (Tempa)
 DJ Youngsta – Dubstep Allstars Volume II (Tempa)
 VA – Grime I, Grime II (Rephlex)
 Vex'd – Degenerate (Planet Mu)
 Skream – Request Line / I (Tempa)
 Digital Mystikz – Pathways EP (DMZ)
 Digital Mystikz – Neverland/Stuck (DMZ)

Mp3 mixy:

<http://dubstep.blogspot.com/2005/11/current-mixes.html>

Doporučené informační zdroje:

blogy: www.dubstep.blogspot.com, www.gutterbreakz.blogspot.com,
www.blackdownsoundboy.blogspot.com
www.rinsefm.com, www.subfm.com – pirátská rádia s možností online poslechu

České odkazy:

<http://www.webpark.cz/audio-virus/?X> - DJ E.S.P. & Priapus
<http://www.wakata.cz/>

Lidský duch nesnáší chaos

Text: Josef Fulka

Lidský duch nesnáší chaos, protože si jej nedovede představit jako něco prvotního, píše Aragon v *Pařížském venkovani*. Filosofie a umění dvacátého století (Bergson se svou koncepcí chaosu jakožto „zklamaného očekávání“ je jen jedním příkladem mezi mnoha jinými) tento Aragonův postřeh, zdá se, jen potvrzuje, alespoň na jisté rovině. Tvzení, že otázka napětí mezi řádem či hierarchií na jedné straně a chaosem či indeterminací na straně druhé je pro hudbu dvacátého století něčím zcela zásadním, dnes už může znít jako *locus communis*.

Proces postupné dezintegrace určité hodnotové hierarchie, dané jednotou a pevným řádem tonálního systému, začíná pochopitelně mnohem dříve než u onoho explicitního gesta, jež uskutečnil Schönberg a jeho žáci. Jestliže Adorno kdysi tvrdil, že chápat Beethovena znamená chápat tonalitu, měl tím nepochybně na mysli, že Beethovenova hudba představuje určité ztělesnění zmiňované hierarchie, ale do značné míry také již i její završení. Zejména Wagner se záhy vydá cestou, která bude ohlašovat celou řadu pozdějších transformací. *Gesamtkunstwerk*, o kterém tentýž Adorno mluví se značnou dávkou ironie, ale také s nemalým obdivem jako o „diletantismu dovedeném ke genialitě“, bude neproblematickou tonalitu a s ní částečně spjatý koncept pevné struktury hudebního času zpochybňovat hned na několika rovinách, o kterých není od věci se zmínit:

1) Leitmotiv – György Lukács, který v souvislosti s wagnerovským leitmotivem mluví o „nadbytečné určitosti“, má pravdu jen částečně. Na příkladu pozdních Wagnerových děl – *Tristana*, *Tetralogie* či *Parsifala* – by bylo snadno možné ukázat pravý opak, totiž že leitmotiv zde nehraje roli simplifikace, ale slouží naopak ke komplikaci hudební struktury. V *Prstenu Nibelungů* napočítáme přibližně devadesát rytmicko-melodických figur, které mají charakter leitmotivů a které již neoznačují pouze osoby, ale i místa, abstrakta nebo předměty (svůj leitmotiv má například Niebelheim, Siegfriedův lesní roh, objevuje se zde i melodická figura doprovázející motiv odmítnutí lásky atd.). V tomto smyslu lze jen těžko mluvit o leitmotivů jako o prostředku vedoucím k nadbytečné určitosti, a to tím spíše, že leitmotiv zdaleka není jen nějaká rytmicko-melodická fráze, jejíž opakování by charakterizovalo nějakou postavu či věc; kromě opakování je tu ještě jeden aspekt, na který se velice často zapomíná – J.-J. Nattiez ve své skvělé knize o Wagnerově *Tetralogii* charakterizuje leitmotiv (s pomocí deleuzovské terminologie) jako „diferenci v opakování“. Právě diference je pro leitmotiv stejně konstitutivní jako opakování; leitmotiv se zajisté opakuje, ale takřka nikdy se neopakuje *stejně*. Toto napětí mezi diferencí a opakováním nebo mezi – máme-li pro změnu použít výrazu P. Bouleze – rozpoznáním a objevením dělá z opakuje se hudební fráze leitmotiv. A to nemluvíme o tom, že leitmotivy se liší tempem a orchestrací v závislosti na osobě nebo situaci, k níž se vztahují (scény odehrávající se v horách jsou doprovázeny leitmotivy vyznačujícími se jasnějším ténbrem, leitmotivy Niebelheimu jsou naopak temnější). Debussyho kritika leitmotivů, pokládající – podobně jako Lukács – tento hudební prostředek jen za jakousi „značku“ poukazující na příchod „své“ postavy, je proto oprávněná jen zčásti. V *Tetralogii* je používání leitmotivů natolik komplikované, že s takovýmto pojetím (leitmotiv jako prostředek zjednodušení celého díla) ani zdaleka nemůžeme vystačit. Leitmotiv se vyvíjí společně s dílem, nefunguje jako nástroj zpřehlednění, sám se stává jakousi „melodickou krajinou“, určující rytmicko-melodickou pulsaci hudebního proudu samého.

2) Nekonečná melodie – zrušení přehledné struktury díla, ke kterému Wagner dospívá právě díky nekonečné melodii, v mnohém představuje počátek cesty, která vyústila až v Schönbergův atonalismus. Právě nekonečná melodie, jakési plynulá hudební *devenir*, jak by snad řekl Deleuze, totiž zákonitě vede k opuš-

tění myšlenky hudebního času coby schématu, které je třeba zaplnit (sonátová či symfonická forma atd.), a kromě toho je neméně zákonitě spjata s chromatismem a uvolňováním tonálních vazeb. Jistý americký kritik mluví v souvislosti s *Tristanem*, tedy operou, jež je v tomto ohledu zřejmě nejradikálnějším Wagnerovým dílem, o „vzdouvajícím se moři beztóninosti“. Primárním rysem melodického toku potom již není pohyb „od něčeho k něčemu“, nýbrž jeho dynamičnost a nestálost sama. Nebylo by snad přehnané tvrdit, že například skladatelé Druhé vídeňské školy od Wagnera nepřebírají ani tak hotové hudební koncepty (míra Wagnerova vlivu na Schönberga je ostatně vzhledem k charakteru jím uskutečněné hudební reformy sama o sebe velmi těžko stanovitelná) jako spíše rezignaci na pevně danou časovou strukturu díla, která se odráží v neustálých fluktuacích a v „neukončenosti“ hudební struktury.

3) Používání *ténbru* jako jednoho ze základních výrazových prostředků hudební kompozice: Adorno zcela náležitě tvrdí, že jestliže leitmotiv i nekonečná melodie v jisté podobě existovaly již před Wagnerem, *ténbr* představuje skutečný Wagnerův „objev“. Jde ostatně o velice důležitý (byť samozřejmě ne jediný) prostředek, s jehož pomocí Wagner vnáší do opakování leitmotivu prvek difference. Hlubším základem pro uvedení problematiky *ténbru* do hudební kompozice – což ovšem stejnou měrou platí i pro nekonečnou melodii – je především Wagnerova snaha o setrvalé zkoumání vazeb mezi hudbou a mluveným slovem. Zde tkví bezpochyby jeden z nejzásadnějších rozdílů mezi wagnerovskou operou a operním dramatem, jak ho chápala italská škola. Wagner neváhá charakterizovat orchestr v italské opeře – s její všeobecně známou zálibou v příznávkovém doprovodu – jako „obrovskou kytaru“, sloužící pouze k doprovázení melodické linie tvořené zpěvem. Wagnerova hudba (a to opět zejména v *Tristanovi*) se naopak vyvíjí společně se slovem – nezapomínejme, že Wagner si psal libreto sám –, hledá styčné body s řečí a v mnoha ohledech přebírá rytmus, intonaci i melodii mluveného projevu. Výsledkem bude zrušení důsledného rozlišování mezi árií a recitativem, zavedení *sprechgesangu* a také soustavné využívání *ténbru*, který při mluvení hraje význačnou roli. V souvislosti se *sprechgesangem* (schönbergovský *sprechstimme* bude představovat jeho radikalizaci) se otázka vztahu mezi řádem a non-řádem nabízí zcela explicitně: máme zde dvě formy řádu – mluvenou řeč a zpěv –, které se setrvale střetávají nikoli jako nějaké prolínání, ale daleko spíše jako neustálé „přeskakování“ mezi nimi, přičemž výsledkem tohoto střetávání je velmi výrazný dojem jakéhosi non-řádu (Schönbergův *Měsíční pierrot* dojde tímto směrem ještě mnohem dále), založený, jak už bylo řečeno, právě na zrušení jasné dichotomie árie/recitativ. Těmito několika stručnými – příliš stručnými! – poznámkami se pochopitelně celá problematika wagnerovské invence ani zdaleka nevyčerpává. Wagner zde navíc hraje pouze roli jakéhosi *exempla*, které nemá než zdůraznit následující očividný, ale velmi často opomíjený fakt: jakkoli se schönbergovská atonální reforma, spočívající ve zrušení hierarchického rozdílu mezi púltónovými a celotónovými intervaly, může jevit jako zcela převratná, je hluboce zakořeněna v jisté hudební tradici (a Wagner tu nepochybně představuje jeden z nejvýraznějších vlivů). Radikalnost Schönbergova přístupu byla mnohdy až příliš zdůrazňována a vliv jiných skladatelů byl u něj zcela zanedbán. Ještě výrazněji se to projevuje v případě A. Webera, jehož kompozice se v rámci tvorby Druhé vídeňské školy zdají být „nejradikálnější“: již zmiňovaný René Leibowitz upozorňuje na to (a má přitom nepochybně na mysli zejména Boulezovy interpretace Weberových děl), že u Webera se kladl příliš velký důraz na onu „dialektiku zvuku a ticha“, s níž si většina posluchačů Weberovu hudbu spojuje, a že se zapomíná na jiný výrazný aspekt jeho skladeb, totiž na pozoruhodný způsob tvoření melodických frází, který se v této dialektice jakoby rozpouští.

Je tedy třeba mít na paměti skutečnost, že atonalismus a později i kompozice s dvanácti tóny se do značné míry „zrodily z nutnosti“ a nelze je vykládat jako nějaké nihilistické gesto, k čemuž mají mnozí muzikologové konzervativního ražení stále ještě tendenci. Sám Schönberg si byl této nutnosti ostatně dobře vědom: když se ho kdosi zeptal, jestli je skutečně ten slavný skladatel A. S., bez váhání odpověděl: „*Někdo to být musel, a protože to nikdo být nechtěl, tak jsem se na to dal.*“ Už jen prostý poslech Schönbergových, Bergových a Webernových děl nás musí přesvědčit o tom, že to nejposlednější, za co bychom mohli atonalitu a dodekafonii pokládat, je pokus zrušit stávající formu řádu (tonality) nějakým non-řádem, a následkem toho pokus zbavit se skladatelské odpovědnosti. Stejně pochybně působí i opačný argument, totiž že kompozice s dvanácti tóny vzhledem k důslednosti svého postupu (např. nutnost použít všechny tóny bez opakování) omezuje svobodu skladatele. Nikdo to nevyjádřil lépe než Thomas Mann v *Doktoru Faustovi*: když skladatel Adrian Leverkühn vysvětluje svou představu nové kompoziční metody, která není v podstatě ničím jiným – jak Thomas Mann sám zdůrazňuje v poznámce – než metodou Schönbergovou, dostane se mu od vypravěče právě této námitky: „*Tomu by se věru mohlo říkat racionální organizace celku. Byla by tím získána mimořádná scelenost a souhlasnost, jakási astronomická zákonitost. Ale, představím-li si to, to neměnné odehrávání jakési intervalové řady, i kdyby byla sebezrozumitelněji postavena a rytmizována, způsobilo by asi nezbytně zlé ochuzení a vývojové utkvění hudby. – Pravděpodobně, odpověděl s úsměvem, který zvěstoval, že byl na tu námitku připraven.*“ Po tomto usměvavém „pravděpodobně“ Leverkühn vyloží různé možnosti, jak pracovat s chromatickou řadou (obrat, račí pohyb atd.) a na další námitku, podle níž by toto „komponování před komponováním“ přece jen ubíralo skladateli svobodu, odpoví velmi prostě a – jak následující vývoj nevyvratně prokázal – náležitě: skladatel bude „vázán řádovou vazbou, kterou si schystal sám, tedy volný.“

Nezapomínejme ostatně, že na pozadí této kompoziční techniky se zrodily i pokusy vyznačující se ještě i jakousi „suplementární“ formální přísností: nejsymptomatictější z nich je nepochybně Bergův *Vojcek*. Berg sice převzal kompoziční postupy svého učitele Schönberga, ale vždy s nimi pracoval podstatně „tradičtější“ způsobem (zatímco Webern je naopak ještě radikalizoval). Atonalita Berga daleko spíše zajímá ve vztahu k tonalitě a ve většině děl z jeho „atonálního“ období se atonalita střídá nebo prolíná s tonalitou – tak je tomu například v *Lyrické suítě* pro smyčcové kvarteto. *Vojcek* je pozoruhodný mimo jiné velmi přesným formálním uspořádáním – je rozdělen do tří aktů, z nichž každý se sestává z pěti scén a scény v každém aktu jsou propojeny orchestrálními mezihrami. První akt je pojat jako „suite“, druhý jako „symfonie“, přičemž i hudba v každé scéně sleduje strukturu nějaké tradiční hudební formy (sonáta, fuga, scherzo, rondo...). Když Pierre Boulez upozorňuje na výraznou shodu mezi *Vojckem* a formální konstrukcí Joyceova *Odyseje*, není toto přirovnání nijak přitaženo za vlasy.

Není zřejmě nelogické, že další kompoziční techniky, které na Druhou vídeňskou školu více či méně explicitně navazovaly, se nesly na jedné straně – a to mnohdy v rámci tvorby jednoho a téhož skladatele – ve znamení ještě větší formální přísnosti, ovšem na straně druhé také ve znamení toho, co by mohlo připomínat její opak, totiž připouštění určité formy indeterminace. Boulez se již od *Druhé klavírní sonáty* vydává cestou integrálního serialismu, v němž jsou jednoznačně předem určeny i rytmické a dynamické charakteristiky tónového materiálu. Mohlo by se dokonce zdát – zejména poté, co Boulez své postupy (například ve *Strukturách I* pro dva klavíry) ještě zpřisnil a vyhroutil –, že taková hudba se již píše zcela sama (něco takového Schönbergovi a jeho

žákům pochopitelně nikdy nepřišlo na mysl), že se „automaticky“ produkuje dedukcí na základě mechanického čtení numerických tabulek, umožňujících stanovit *všechny* charakteristiky tónu. I tady by však bylo mylné se domnívat, že jde o negaci jakékoli svobodné volby ze strany skladatele, jednak proto, že východisko – charakter numerických tabulek a škálu možností, které budou vymezovat rytmus, výšku tónu i jeho intenzitu – nestanovuje nikdo jiný než právě skladatel, a jednak proto, že určité aspekty seriální kompozice stále ještě závisejí na skladatelově intuici: ve *Strukturách I* je to například tempo a počet tónových řad používaných v daném momentu.

Na straně druhé se serialismus, jak známo, velmi záhy začal proměňovat v opačnou tendenci, uvolňující prostor pro určitou zónu indeterminace. Jestliže v americkém indeterminismu (Cage, Feldman a další) se práce s nahodilostí týká *kompozičního procesu*, v evropské aleatorní hudbě – na kterou se zde kvůli úspornosti omezíme – se nahodilost týká *procesu reprodukčního*. Stockhausenův *11. klavírní kus* se například sestává z devatenácti segmentů, které má interpret za úkol řadit za sebou podle svých nahodilých popudů. Opakovat může teprve tehdy, když zahraje – v jakémkoli pořadí – všech devatenáct segmentů, které se před ním nalézají na jediné stránce, a celá skladba má skončit, jakmile jakýkoli segment zazní třikrát.

Tímto způsobem by se dalo pokračovat takřka donekonečna. Důležité zde je, že výsledkem všech těchto převratných změn (z nichž jsme tu mohli uvést jen nepatrnou část) není žádná sterilita či vývojové ustrnutí, jak by se bylo možno obávat. Vyústily naopak do pozoruhodné proliferační různých – a mnohdy zdánlivě protikladných – gest, ve kterých se střetává důsledná formálnost (serialismus), různé formy indeterminace (Cage nebo evropská aleatorní hudba) nebo postupy slučující obě možnosti (Lutoslawski, Xenakisova stochastická hudba aj.). Nacházíme se vskutku mezi řádem a chaosem (deleuzovský termín *chaosmos* zde dozajista nabývá nového smyslu), a to na všech rovinách. Jediná otázka, která se zde neodbytně vrací, se týká faktu, že tato hudba – navzdory své neobyčejné bohatosti a invenci – je a pravděpodobně jednou provždy bude posluchačsky nevděčná (a jistě není přehnané říci, že veřejnost ji přijímá s mnohem většími obtížemi než souběžné pokusy v literatuře či výtvarném umění). Jedním z důvodů je jistě to, co velmi přesně vyjádřil Foucault v rozhovoru s Boulezem: „*Je jisté, že poslouchání hudby je tím náročnější, čím více se její rukopis osvobozuje od všech schémat, signálů, zřetelných odkazů na repetitivní strukturu... Současná hudba posluchači nabízí pouze vnější tvář svého rukopisu.*“ U kořene všudypřítomného dojmu chaotičnosti – a to i v případech, že se za tímto zdánlivým non-řádem mnohdy skrývá velmi důsledný kompoziční řád –, jaký musí posluchač tvář v tvář takovému to kompozicím nutně pociťovat, nepochybně stojí právě tato *vnějškovost* hudebního rukopisu, způsobující, že kompozice sama je jen jakýmsi „vrcholkem ledovce“. Aragonův výrok o chaosu, jehož pouhá představa – navzdory moudrým „postmoderním“ řečem o relativitě a dezintegraci všech pevných struktur a „velkých příběhů“ – v lidské duši vyvolává silné alergické reakce, se zde navrácí s neobyčejnou intenzitou. Na konci stojí otázka či otázky: Není (třebas jen velmi zběžný) pohled na dějiny hudby 20. století nakonec velmi výmluvným dokladem toho, že jsme se při vyhlášení všech těchto „konců“ poněkud unáhli, že jsme se možná příliš rychle nechali oslnit něčím, co se jeví jako převratné (příliš převratné, podezřele převratné) změny v našem chápání světa? Co když jsou všechny pevné struktury a všechny velké příběhy silnější než kdy jindy; co když jim vyhlášení jejich konce naopak dodalo sílu? Co když lidská duše stále ještě nesnáší chaos? A konečně: Není tento strach z chaosu *přečeňován*? ■

Zralý Touch

Text: Hynek Dedecius

Britská nezávislá značka Touch, s níž je neodmyslitelně spojeno především jméno Jona Wozencrofta, po čtvrtstoletí své existence dospěla v pevně usazený pilíř pozoruhodné hudby. Od velmi skromných začátků v podobě kazetových magazínů (sponzorovala firma Maxell) s hudebními, grafickými a textovými příspěvky od New Order, Psychic TV, Nevilla Brodyho nebo Roberta Wyatta se label dopracoval k dnešní neotřesitelné pozici na poli inovativní hudební tvorby, domov umělců jako Chris Watson, Philip Jeck, Biosphere, Ryoji Ikeda nebo Fennesz.

Produkcí značky nikdy nebylo možné jasně definovat, vždy byla maximálně otevřená a nadšeně absorbovala čerstvé závany ze všech směrů. Společným jmenovatelem nahrávek tak zůstává jen osobitost tvůrců, bez ohledu na jejich stylové nebo zvukové zaměření (v katalogu se vedle sebe bez rozporů snášejí nahrávky námluv tropického ptactva nebo gejzírového vření, hrátky se strunami i extrémní sinusoidní experimenty), a důraz na kvalitu. „Jednotlivé položky našeho katalogu nevnímám jako individuální, izolovaně existující díla,“ svěřil se Jon prostřednictvím e-mailu, „vždycky jsme se totiž snažili o budování něčeho kontinuálního a navzájem propojeného. Konkrétně mám v tomto kontextu na mysli například relativní blízkost tvorby Ryoji Ikeda a Chrise Watsona, vztah mezi zacházením s kytarou Fennesze a Orena Ambarchiho, srovnání melodičnosti Biosphere s drsnějšími atmosférami Miky Vainia... Naši produkci chápou jako plynulou konverzaci, kterou se snad podařilo zachytit i na kompilaci, která doprovází časopis HIS Voice.“ Touch je dnes v plné síle. Vedle nejnovějších výlisků (desku Dropsonde od Biosphere a dvd Liquid Music vzešlé ze spolupráce Fennesz/Wozencroft letos doplní novinky od Philla Niblocka, Jacoba Kierkegaarda, Fennesze, Orena Ambarchiho atd.) a plánovaných reedici (první sóloalbum Chrise Watsona a starší kusy Biosphere) pokračuje projekt TouchRadio, který volně nabízí k poslechu zajímavý zvukový materiál (nejčerstvěji příspěvek od Leifa Ingeho, záznam diskusního panelu z festivalu v Roskilde a dále materiál od Stephana Mathieu atd.), a k 25. výročí se chystá celá řada koncertů a jiných akcí (sledujte stránky www.touchmusic.org.uk). Jon Wozencroft však na pozici labelu v současném, tak překotným vývojem poznamenaném hudebním světě nahlíží s jasnou hlavou a potřebnou dávkou sebereflexe: „V poslední době sílí

proces devaluace hudby, což klade vyšší nároky na naši snahu udržet si stejný stupeň odhodlání a neupouštět od vytyčených cílů. Nejde jen o to být vášnivým milovníkem hudby, těch je pořád spousta, ale spíše neztrácet vizi, že existuje vzájemné propojení mezi „popovým“ a „experimentálním“ (např. formou včleňování „obtížnosti“ do popových forem) nebo mezi analogovým a digitálním světem, neopouštět myšlenku „nezávislosti“ (ostatní nám blízké malé značky buďto zmizely anebo byly pohlceny velkými firmami) a stále se snažit dělat věci lépe/jinak než ti s neomezenými zdroji. Tato nezávislost plyne mj. z přisnlosti, se kterou jsme si sami sobě nikdy nedovolili fungovat jako čistě obchodní společnost, i když jsme se o tuto stránku věci vždycky pečlivě starali, a nikdy nedbali na diktát trhu, co se týče frekvence vydávání desek apod. Snažíme se udržovat určitou laťku, standard a zároveň kritický názor na dění kolem. Jenže způsob, jakým sleduješ, zda je tento standard dobrý/úspěšný/progresivní, je samozřejmě velice subjektivní a založený především na emocích, což platí dvojnásob, pokud se namísto přibližování se mainstreamu snažíš stále důsledněji kráčet svou vlastní cestou. Nemůžeš od lidí vyžadovat, aby „souhlasili“ s tím, co děláš. Navíc dialog s publikem v digitálním věku není nutně jednodušší, spíše naopak. Dnešní publikum je mnohem polarizovanější než tomu bylo v našich začátcích. Dostupnost hudby je pro většinu lidí dnes důležitější než její samotná funkce.“ Tvorba některých umělců ze stáje Touch je anebo brzy bude dostupná i v elektronických formátech prostřednictvím iTunes a dalších „nehmotných“ prodejců, budoucnost značky však leží tak trochu i v našich rukách. Proč ji nepodpořit třeba účastí na vystoupení Christiana Fennesze a Phillipa Jecka v rámci koncertní série STIMUL 13. dubna v Divadle Archa? ■

inzerce



Atlantic Cable
Darwin Avenue
Starcastic records
CD

Multiinstrumentální písně a melodie kanadana Tysona Cosbyho od post-gospelu po motorestové blues. Mnohobarevný folk ponořený do světa vědy.

www.atlantic-cable.org



Biosphere
Dropsonde
Touch Music
CD/LP

Norský ambientní král příjemně překvapuje s propracovanou jazzovou rytmikou a hustší stavbou nedaleko teritoria Cinematic Orchestra nebo Triosk.

www.touchmusic.org.uk



Vstříc komunismu forem

Postprodukce

Nicolas Bourriaud (překlad Petr Turek)

Vydal: Tranzit

Text: Lukáš Jiříčka

Chvályhodnou vlastností soudobého francouzského myšlení je jeho otevřenost vůči interdisciplinárním a komparativním přesahům a je poměrně lhostejné, zda se tento rys promítá do filosofie, kunsthistorie, psychologie či historiografie. Francouzské myšlení, které se stalo ve druhé polovině 20. století vlivnějším než které jiné, je bytostně spjato s překračováním hranic a „znečišťováním“ jednotlivých oborů jinými. Produktivnost stálých přesahů je v této kultuře ohromující a plně koresponduje i s tím, čím se zabývá ve svém díle Nicolas Bourriaud – teoretik, kunsthistorik a jeden z ředitelů Palais de Tokyo v Paříži.



Útlý svazek *Postprodukce*, jehož akční rádius je vymezen polem soudobé teorie umění s důrazným příklonem k živoucím hudebním fenoménům (od remixu až k mp3), je napsán za pomoci teoretické výbavy využívající postupy nejen uměnovědné, ale i sociologické a filosofické. Tento mnohostěn různých teoretických modulů a fokusů je až díky své zvýšené komplexitě schopen popsat ty jevy umění, u kterých tradiční a jednooborové myšlení selhává. Bourriaud při své analýze jevu nazvaného postprodukce sahá ještě dále – až k lacanovským strukturálně psychoanalytickým a althusserovsko-bataillovským ekonomickým teoriím, jež mají své kořeny v hegelianském či postmarxistickém ekonomickém myšlení, a které nám nastiňují daný jev i z jiných perspektiv. Postprodukcí je zde myšlena ta tendence současného výtvarného umění a hudby, která využívá materiál či struktury již stvořené ke své vlastní tvorbě, strategii a dekonstrukci. Tento jev, založený na vztahových modelech, v plné míře narušuje tradiční dichotomii mezi tvorbou a konzumací tím, že je slučuje do organického celku. Je zcela patrné, že Bourriaud hovoří o umění v době, již vévodí anarchistické gesto směřující ke smazání copyrightu, v době, ve které se narušuje vnímání originality jako takové, neboť umění si již cele přivlastnilo strategie jiné a nenasytně požírající vše hotové, v době, které dominuje sdílení všeho v umění myslitelného. Možnosti vyjádření pramení z dekontextualizace již daného a hotového. Tento model, který ruší pasivitu na straně příjemce a aktivitu na straně tvůrce, navazuje na odkaz teoretiků intertextuality (např. Julia Kristeva, Roland Barthes), kteří citace, nové vyznačení a řetězení stávajících kontextů a struktur přiznávají jako postoj vlastní naší kultuře již odnepaměti. Samozřejmě, že v současném umění, kterému vévodí postava dýdžeje a remixéra, dochází k dovedení těchto uměleckých strategií, pro něž již autenticita a podpis začínají být prázdnými pojmy, až k hranicím úplnosti.

Díky našemu jinému pohledu na zmíněné jevy se stáváme „nájemníky ve světě kultury“ a obyvateli „tržště jako kolektivní formy, chaotického uskupení, které není závislé na autoritě jediného autora.“ Díla, která jsou tvořena v současnosti, navazují na ikonoklastický odkaz Marcela Duchampa, jenž s objevem ready mades včlenil hotové artefakty do nového uměleckého oběhu, a tím radikálně podryl myšlení o vlastnictví forem vůbec a autorů jako takových. Toto „odklánění se“ od ještě v modernismu poměrně silně izolovaně chápaného typu vlastnictví díla a nárokování si jeho originality se děje ve smyslu tvorby nikoliv jako vnitřní potřeby, ale jako vytváření produktů vzniklého na základě studia děl a výrobků obíhajících na funkčním trhu.

Bourriaud v knize odhaluje, nakolik se lévi-strausssovská dialektika syrového (zachování materiálu) a vařeného (proměna materiálu) změnila v tvorbě současného umění, které raději více vaří než pracuje s nezměněnými vlastnostmi syrových elementů. Odklánějíci či odvrtné tendence v umění však nelze chápat (jak se to mnohdy neprávem stává dekonstrukcí) ve

smyslu destruktivním a primárně negativním. Celý efekt je jiný. Soudobé umění není negací stylu, ale stylem negace, odhalením hranic a demaskováním strukturálních postupů. Jiné použití díla ještě neznamená jeho znásilnění, ale spíše pokus o jeho přeznačení, nové vymezení a redefinici. Pozice rozhodování se k uchopení již stvořeného není ničím jiným než – barthesovsky řečeno – nulovým stupněm postprodukce, jejímž výsledkem je dílo překonávající i ty nejodvážnější sny avantgardních (ve smyslu dobovém) umělců, kteří stále ještě pracovali s úmyslem odmítnutí předchozího, s úmyslem agresivního odtržení se od tradic. Soudobé umění, které sahá po jakýchkoli kulturních kódech, oproti tomu využívá vše dosažitelné, lhostejno zda barokní či konstruktivistické. Zde však Bourriaud ne zcela přiznává produktivitu objevům technik koláží, ambaláží a asambláží, které jsou i v časech postmoderny nejvyužívanějšími tvůrčími strategiemi, jež se, stejně jako samplý či dýdžejské pouštění desek a kompaktních disků, automaticky vřazují do kontextu fungujícího řetězce.

Bourriaud ukazuje, nakolik se negativní avantgardistické odmítání předchozího vyčerpalo, aniž by v něm samém viděl zárodek postmoderního anarchistického uvažování. Sám však ukazuje, kde jsou hranice díla – dílo je výsekem v řetězci, osnovou s dávkou suverenity, lokalizovatelným polem, a to s tím rozšiřujícím přitakáním k možnostem jeho nového využití, kde spotřeba je zároveň výrobou. Komunismus forem, tvrdí Bourriaud, nastává v momentě, kdy použití předmětů znamená už jejich interpretaci. Sám nenakládá s teoretickými modely jinak, neboť kořeny jeho myšlení jsou vystopovatelné v odkazu děl zmíněných myslitelů, ale i Foucaulta, Deleuze a Baudrillarda. Na příkladu DJingu a remixování ukazuje jejich pozitivní vliv v reakci na inflaci děl, na nadprodukcii hudby. Postava dýdžeje je interpretována jako postava subversivní, která zasahuje až ke sféram politického aktu, a to tím, že pracuje ekologicky s pouhým využitím katalogu děl a společenských struktur již stvořených. DJing, remixování a samplování jsou rozšířením divergentních narativních linií, které směřují dále od původních produktů. Kultura se v této optice stává jen nekonečným palimpsestem. Síť uměleckých děl je spletena z volně kombinovatelných uzlů. Postprodukce nám umožňuje vymanit se z příliš vymezené pozice interpretů, a tím dovoluje využívat vše existující pro vlastní záměry a cíle. Ne nadarmo je zde citován Louis Althusser: „Opravdová kritika je kritikou existující skutečnosti právě prostřednictvím jí samé.“

Přestože se nám mnohá východiska mohou zdát příliš ovlivněná marxismem a jisté jevy díky kritickému pohledu na sféru politiky a ekonomie poněkud hypetrofované a nadinterpretované, nezbyváá než Bourriaudovu knihu doporučit jako vhodný klíč k labyrintu uměleckých znaků, ve kterém jsme odsouzeni existovat. Naštěstí si tento labyrint můžeme uzpůsobit svým strategiím a záměry, stejně jako kompletně přeznačit všechny jeho stezky. ■

FAUSTO ROMITELLI / PAOLO PACHINI: AN INDEX OF METALS

Text: Vítězslav Mikeš

Cypres Records (www.cypres-records.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Gramofonová jehla kolísavě vjíždí do klávesového deliria z úvodu pinkfloydovské *Shine On You Crazy Diamond*, v mžiku se však stejně nejistě zastavuje. Pauza. Znovu týž fragment, nepatrně prodloužený, a opět pauza, ta naopak kratší... Nepřímá úměrnost se zintenzivňuje, aby se postupně proměnila v dynamicky sílící entropickou zvukovou masu ústící do nepříjemně bodavého vysokého tónu. Jako by lesk Bláznivého diamantu poznamenal zásah štětcem Francise Bacona. *An Index of Metals* začíná, „parní píšťala zapískala, plachtoví je nastaveno po větru a my máme před obyčejnými cestovateli vzácnou výhodu, že nevíme, kam jedeme,“ abych použil citát z Baudelairovy *Básně o hašiši*.

Videooperu *An Index of Metals* pro soprán, ansámbl, elektroniku a videoprojekci na třech plátnech vytvořili v roce 2003 z podnětu Fondation Royaumont skladatel Fausto Romitelli, Paolo Pachini – spolu s Leonar-dem Romolim autor vizuální složky – a spisovatelka Kenka Lèkovich. Okolnosti vzniku díla provází stinný moment: opera totiž definitivně uzavřela tvorbu Romitelliho (1963–2004), který několik měsíců po jejím prvním uvedení v pouhých jedenačtyřiceti letech zemřel.

Romitelli po studiích kompozice v Miláně a Sieně působil v Paříži, kde se zabýval možnostmi využití technologií v hudbě a formoval se pod vlivem francouzských spektralistů. Získal tak úzký vztah k práci s kvalitami zvuku (často bývá citováno jeho motto, že „zvuk je materiál určený k následnému opracování“), ale diapason svých vyjadřovacích prostředků začal výrazně rozšiřovat i o „neakademické“ podněty. Mezníkem v jeho tvorbě se v tomto ohledu stal triptych *Professor Bad Trip* (1998–2000; na značce Cypres vyšel v roce 2003), tematicky inspirovaný „blouznivými“ texty Henriho Michauxe a ovlivněný prvky psychedelického rocku.

Opera *An Index of Metals* na tento opus programově – v hudební i tematické rovině – navazuje. Kenka Lèkovich předložila Romitellimu ke zhudebnění libreto v podobě tří básní, *Hellucination I-III*, z nichž v první (s podtitulem *Drowninggirl*) zachytila Er-formou pohnutí mysli Tonoucí dívky ze stejnojmenného monumentalizovaného komiksového fragmentu Leo Lichtensteina; v následující *Risinggirl* vyjádřila v první osobě singuláru vyčítavý afekt v „kovově“ abstraktním hávu; konečně do *Earpiercinebells* koncentrovala eruptivní smršť slovesných tvarů, jejichž společným jmenovatelem je agrese (corrupting / infecting / transfixing / ... / strike / hit atd.). Jako leitmotiv procházejí textem kovy a předměty či destruktivní jevy (včetně hluku) s nimi spjaté, které jsou chápány jako metafora původce silně stísněných vnitřních stavů člověka.

Romitelli jen zdánlivě navázal na tradici monodramatu, jak ji ve dvacátém století reprezentují například *Erwartung* Arnolda Schönberga nebo *La Voix Humaine* Francise Poulence, nověji pak třeba *One* Michela van der Aa. Přistoupil k žánru opery jako k archetypu, na jehož základech vystavěl své pojetí, po formální stránce inklinující spíše k útvaru jakési prokomponované suity. Padesátiminutovou plochu *An Index of Metals* Romitelli koncipoval do dvanácti částí navazujících attac. Ve výše popsané *Introdukcí* letmo naznačil funkci operní přede hry, nikoli však ve smyslu „dramatu v kostce“ a exponování témat, ale uvedení do způsobu, jakým bude v průběhu díla zacházet se zvukem – na široké škále mezi jeho pokrivením a úplnou destrukcí. Vokální



partie jsou proloženy čtyřmi intermezzy a jednou quasi baletní „scénou“ (*Adagio*), které zajišťují kontinuitu neustávajícího pohybu jako významného faktoru celé skladby. Vzpomněl jsem si na výrok Vadima Maslennikova, hlavní postavy Agejevova *Románku s kokainem*: „Hudba je zvukové vyjádření pocitu pohybu a zároveň pohybu pocitu.“ Přesně sem zapadá. V textu Romitelli sledoval především vyjádření emocí při pomoci jazykových prostředků, méně už obsahových. Z tohoto pohledu není třeba do podrobností vnímat obsah slov, protože hudba „oslovuje“ posluchače mnohem výstižněji: je nabitá nepolevující energií, sugestivní agresí (ostré vpády elektroniky, basové nebo „hendrixovské“ elektrické kytary), nejrůznějšími barevně světelnými efekty; postupuje ve zvukových a dynamických vlnách, nabývajících a zase slábnoucích, náhlých i stupňovitých, na sebe navazujících a polyfonně vrstvených, vytvářených jak v rovině kompozičních detailů (často využívaná glissanda, arpeggia), tak i delších celků (například v úvodní sloce *Drowninggirl* hypnotizující diatonická „píseň“ proplétající se s pozvolným sekvencovitým sestupem glissandových řetězců smyčců a trubky od nejvyšších tónů k nejnižším). Celá valící se masa vrcholí stručným *Finale* a na něj nepředvídaně navazující noiseovou *Caden-zou*, jejíž neočekávaný stop-time – sám o sobě silný moment – dodává opeře s ohledem na skladatelovo úmrtí další rozměr.

V obrazové složce její tvůrci údajně pracovali výhradně s reálnou materií, kterou buď záběrem na detail a různým vystavováním světélům „rozostřili“, nebo tu více, tu méně počítačem upravili (kaleidoskopické hrátky apod.). Sotva lze film chápat jako deskriptivního tlumočníka hudby nebo textu: důležitý je v něm opět nepřetržitý pohyb, který vytváří kontrapunkt k pohybu hudby, řídceji sleduje její rytmus (roztančené mléčné skvrny na černém pozadí v *Adagiu*). Originální snímek na třech obrazovkách poskládaných vedle sebe vynikne na větším plátně, pro domácí pouštění se lépe hodí jeho televizní varianta s obrazovkou jedinou.

An Index of Metals je dílem, které pohltí jako celek. Při jeho opakování sledování se však ukáže, že největší pozornost poutá sama o sobě nosná Romitelliho hudba, podtržená navíc provedením belgického souboru Ictus a francouzské sopranistky Donatienne Michel-Dansac. I proto oceňuji, že digipack kromě DVD obsahuje také audio nahrávku, která dává možnost vytvářet si i vlastní „peklocinace“.

Digipack obsahuje: audio CD, oboustranné DVD (PAL / NTSC)

Jazyk: angličtina

Titulky: žádné

Zvuk: 5.1 Surround, Stereo



Jóhann Jóhannsson: Dís

12 Tónar (www.smekkleysa.net)

The Worker's Institute (www.workersinstitute.com)

Reykjavík těchto dní musí být zvláštní místo: křehce intimní i rozevláté energické, navrch spontánní a roztržité, vespod tlumené průsvitnou mlh ou melancholie. Takové charakteristiky člověku postupně vytanou na mysli při poslechu alba *Dís*, na němž vynikající islandský skladatel a instrumentalista Jóhann Jóhannsson vychází z materiálu, který zkomponoval pro stejnojmenný film režisérské debutantky (a absolventky pražské FAMU) Siljy Hauksdóttir.

Jóhannssonova novinka je od počátku nápadná tím, že se důsledně odchyluje od zvuku předchozích dvou titulů, pohybujících se v lávovém poli moderní vážné hudby. Vskutku, tentokrát ani stopy po čarokrásné souhře smyčců, zvonkoher a klavíru z prvotiny *Englabörn* (2002), žádné repetitivní žesťové mikrovariace utkané z prostoru (*Virdulegu Forsetar*, 2004); deska postavená na muzice, jejíž hlavní funkcí je adekvátně sloužit obrazu, má přece jen jiné zákonitosti než miniatury broušené do kontrastní divadelní akce nebo majestátní „zvuková instalace“. Přesto nová deska *Dís* disponuje tím nejpodstatnějším – zřetelným rukopisem svého autora, jenž si zcela suverénně vyslává soukromou cestu napříč přelidněnou mapou současné hudby. Na *Dís* se opět projevuje Jóhannssonův šestý smysl pro širokodeché, rozvolněné vnitřní klima písní, jednoduché, maximálně účinné aranžmá a také kreativní schopnost uvařit na ploše alba jeden motiv na sto způsobů. Na Islandu není kam spěchat a v krajině beze stromů je odevšad vidět daleko.

Od úvodní *Bankok Nordusins*, jejíž motiv se v ambientnější poloze navrácí v desáté *Ljósrít*, se jako posluchači couráme v travinách posmutnělého syntezátorového popu, skromné gejzíry permanentně bublajících kláves ještě ohřívají již tak čistě organické teplo jednotlivých instrumentálek obalených akustickými kytarami, zvonkohrou a dominantním cukrkandlovým klavírem. Občas se jako nenápadné ústí ledovcové řeky zjeví zvukové kapky v podobě glitchových zadrhávек (*Sumavéi* a živýkačková ukolébavka *Já, Hemmi Minn*) nebo o živou bicí složku posílené retro-výpady elektrické kytary (hymnická *10 Rokkstig* či *Effripides og Nedripidel*), kterou obsluhuje Jóhannssonův kolega z jejich domovské kapely Kitchen Motors, Hilmar Jensson. Oživení v podobě hostujících muzikantů – kamarádů z rozličných islandských rockových skupin – se rovněž výrazně promítlo do zřejmě nejevokativnější skladby *Onéft*, hravého kinematického swingu, při němž se pohyblivé obrazy asociativně vynořují rovnou před očima.

Na žádnou z půvabných melodií skladatel nevyčerpá více not, než dají prsty jedné ruky a s potěšením je navrch přelévá jemnou glazurou naivity. Ideálním příkladem právě vyřčeného pak jest titulní *Dís* (jméno dívky – hlavní hrdinky snímku), oblepená medovým vokálem populární islandské zpěvačky Ragheidur Gröndal, která spolu s variací na ústřední klavírní téma v závěrečné *Flugeldar II* album zasněně uzavírá.

„Chtěl jsem zachytit zeitgeist Reykjavíku počátku 21. století“, říká Jóhannsson na adresu svého nového opusu. Kouřová zátoka, jak zní doslovný překlad jména hlavního města sopečného ostrova, zdá se být v této souvislosti až překvapivě typickým městem své doby. Nové doby, která se neustále nostalgicky ohlíží po všem minulém.

Aleš Stuchlý

Philippe Boesmans: Julie

Cypres Records (www.cypres-records.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Belgičan Philippe Boesmans (1936) se v posledním desetiletí – až po své šedesátce – stal vyhledávaným a uznávaným operním skladatelem, a to především díky dvěma

operám: *Reigen* (Rej) podle stejnojmenného dramatu Arthura Schnitzlera a *Wintermärchen* podle *Zimní pohádky* Williama Shakespeara (vyšlo u Deutsche Grammophon v edici 20/21). I pro svou poslední operu si Boesmans vybral dílo z kánonu světové dramatické literatury: Strindbergovu *Slečnu Julii*. Řadí se tak k dlouhé řadě autorů 20. (i 21.) století, kteří své opery staví nikoli na originálních libretech, ale na osvědčených literárních předlohách.

Boesmansovou domovskou scénou, která zaštiťuje každý jeho nový operní projekt, je bruselské divadlo La Monnaie, sídlo belgické národní opery známé svým otevřeným postojem k současné tvorbě. Je zjevné, že k Boesmansovu mezinárodnímu úspěchu značnou měrou přispívá i tato velkorysá domácí podpora.

Boesmansovy opery jsou svou koncepcí v zásadě velmi tradiční. Na rozdíl od takového Petera Eötvöse, který ve svých *Třech sestrách* Čechovovo drama doslova dekonstruoval a do hlavních ženských rolí se odvážil obsadit kontratenory, přistupuje Boesmans ke svým literárním předlohám značně pietně, zhudebňuje je v podstatě od začátku do konce (samozřejmě se škrty vynucenými relativní úsporností operního libreta), a v rovině textu a dramaturgie se příliš nesnaží o jejich aktualizaci. Strindbergovo klasicky střížené drama (jednota místa, času a děje) o milostné aféře šlechtické dcerky Julie s komorníkem jejího otce, jejíž společenská neúnosnost dožene Julii k sebevraždě, z hlediska současného diváka působí až odtažitě. Do centra pozornosti se tak dostává Boesmansova barevná a proměnlivá partitura, která je schopná pružně sledovat emocionální eskapády hlavních hrdinů. Boesmans, který kdysi vyšel ze serialismu, se ve svých operách dopracoval ke svébytnému eklektickému stylu schopnému evokovat nejrůznější zákoutí předchozí operní tradice, ovšem nikoli prostřednictvím přímých citátů, ale spíš s pomocí jemných ohlasů a názvuků. Výsledkem je příjemná a zábavná opera k poslechu, která ovšem v jiných ohledech intelekt ani představivost příliš nestimuluje, což je z mého pohledu poněkud zklamání. Operní text by podle mne neměl být jen záminkou ke kompozici či hudební inspiraci – potenciál opery jako žánru je právě v tom, že je schopná zprostředkovat nejen hudební, ale i mimohudební obsahy a prožitky, a spolupracovat s ostatními uměleckými formami. Moc by mě zajímalo, jak si s jevištní podobou díla poradil Boesmansův stálý spolupracovník, známý švýcarský režisér Luc Bondy.

Tereza Havelková

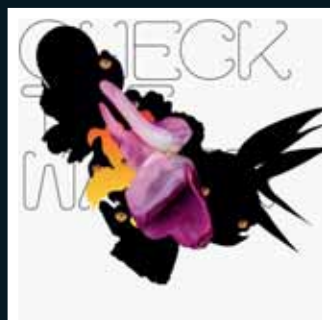
Nickendes Perlgras: Meat Hat

Konnex (www.konnex-records.de)

Duší berlínského tria Nickendes Perlgras je klarinetista a hráč na saxofon Michael Thieke, člen mnoha různorodých současných seskupení (Hotelgäste, Ununium, Schwimmer, Dok Wallach, The Clarinet Trio, TGW a další). Sestavu doplňují trumpetista Michael Anderson a bubeník Eric Schaefer, lídr kvinteta Demontage (v níž Thieke a Anderson hrají také). Jejich druhé album *Meat Hat* přináší hudbu pro uši vycvičené poslechem labelů jako Creative Sources nebo Leo Records.

Nickendes Perlgras hrají zajímavé minimalistické kompozice, a to s obdivuhodným technickým mistrovstvím. Zaujaly mě hlavně bicí, které jsou robustnější, než bývá u jazzového tria běžné. Schaefer je mistr překvapení a jeho rytmy se bravurně vyhýbají stylovým klišé. Velkou péčí navíc věnuje zvukové stránce nástroje – což se ostatně dá prohlásit o všech třech hráčích: některé zvuky uprostřed nápaditých improvizací jsou natolik záhadné, že si posluchač téměř netroufá odhadnout, jaký nástroj je vlastně vyluzuje.

Hudba Thieka a spol. je mimořádně proměnlivá a příjemně nepředvídatelná. Těžko bychom k ní hledali paralely – vyjma snad Douglasova Tiny Bell Tria, přimhouříme-li obě oči. Kritika hovoří o humoru skladeb a z poslechu je zřejmé, že Nickendes Perlgras se při natáčení bavili opravdu dobře (vtipné mají i názvy – k mým oblíbeným patří *Hurrah*,



die Butter ist schon wieder alle a *An Analysis of the Forces Required to Drag Sheep over Various Surfaces*). Bizarní legrace je ale na *Meat Hat* možná až trochu moc. Situaci skvěle vystihl recenzent stránky All About Jazz, když napsal, že deska se nakonec zvrhne do něčeho, co připomíná vtip pro zasvěcené. Na druhou stranu nelze nepřiznat, že NP si vytvořili svébytný styl, ve kterém se pohybují s naprostou suverenitou.

Český posluchač, který přivoní k dynamické scéně současného Berlína a následně se poohlédne na domácí teritorium, si může jen postesknout. Je až zarážející, s jakou samozřejmostí se nám v klubech a na CD nabízí víceméně jen to, co „letí“ už padesát let. Projekty, jako je ten Thiekův, přitom vyvracejí představu, že přiměřeně originální jazz lze pěstovat pouze v newyorském downtownu.

Tomáš Marvan

Různí: Check the Water

Leaf Label (www.theleaflabel.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Londýnský label Leaf slavil loni v listopadu deset let svého působení. Při této příležitosti uspořádal sérii koncertů a vydal kompilační 2CD *Check the Water*. Bezmála tři desítky skladeb slouží jako důkaz důležitosti tohoto labelu pro současnou experimentální elektroniku.

Leaf založil v roce 1995 Tony Morley, tehdy zaměstnanec jiného důležitého vydavatelství 4AD (to loni oslavilo už čtvrtstoletí své existence). Ve svých počátcích se soustředil na experimentální drum'n'bass a ambient. Podle legendy Leaf Label vznikl proto, aby Morley mohl vydat první EP Grahama Suttona (člena Bark Psychosis) a jeho breakbeatového projektu Boymerang, které ostatní vydavatelství odmítla. Skladba *The Don*, která první CD kompilace otevírá, je dnes už klasikou. A ambientní série *Invisible Soundtracks* byla od začátku vlajkovou lodí labelu, když do dnešní doby vyšlo už pět jejích dílů. Postupem času ovšem Morley vydával zajímavé projekty bez ohledu na žánry; proto *Check the Water* působí maximálně eklekticky. Najdete na něm broken beat a jazzem ovlivněnou elektroniku (mimoходом, v jedné kolekci Leaf uvedl Kieran Hebden poprvé svůj projekt Four Tet), abstraktní hip hop (Gripper, Boom Bip), moderní podoby ambientu (Susumu Yokota, Coleen), post-rocku (Clue To Kalo) či post-jazzu (Triosk, Icarus). Škatulkování ovšem jednotlivým „lístkům“ škodí, Leaf se vždy povznášel nad žánry a trendy spíše určoval, než aby se na nich vezl.

Labelu se mimořádně daří poslední tři roky. Proto druhé CD věnované letům 2002-2005 obsahuje interprety, kteří budou pravděpodobně známí i v širším hudebním kontextu. V této době Leaf určoval na scéně avantgardní elektroniky tempo a chrlil jeden velký objev za druhým: ať už to byl Mexičan Murcof (recenzi na jeho nové album viz níže), Dánové Efterklang (kteří u nás loni vystupovali) nebo Dan Snaith alias Manitoba s albem *Up In Flames*, které zvedlo vlnu folktroniky. Snaith nyní vydává pod novým jménem Caribou a na výběru najdete jeho skladbu *Tits & Ass: The Great Canadian Weekend*, která původně vyšla jen jako b-strana singlu. Podobně se na CD poprvé objevuje i alternativní mix *A Grain of Sand* projektu The Sons of Silence. Pokud někdy Leafu bývá vyčítáno, že v rámci avantgardní elektroniky tvoří vlastně její komerčnější křídlo, výběr tuto námitku lehce vyvrací třeba nahrávkou zvukového konstruktéra Richarda Thomase, který svoji skladbu *Pienso Que* sestavil živě z vlastnoručně vyrobených nástrojů. Leaf samozřejmě neusíná na vavřínech, ke konci druhého disku nabízí své nové objevy Volcano! a Sutekh. Výběr, jehož podtitul zní „prvních deset let labelu The Leaf“, hledí hrdě do budoucnosti. Doplňkem kolekce je i remixová sbírka *Born Again: Collected Remixes 1999-2005*.

Karel Veselý

Murcof: Remembranza

Leaf Label (www.theleaflabel.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jsou to již téměř čtyři roky, co na indieelektronické scéně přišel mocný zásah z té nejméně očekávané strany. Tehdy se zjevil Fernando Corona alias Murcof z mexické Tijuany, vysypal z rukávu album *Martes* a zvítězil. Naštěstí pro všechny milovníky chladné, elegantní elektroniky nezmizel a po sérii EP, dvanáctipalcových vinylů, řadě remixů (mimo jiné Kronos Quartetu, Milese Davise a dalších) a desce bočního alter ega *Terrestre* přichází s následovníkem jménem *Remembranza*. Čím to tenkrát Fernando uchvátil? Jeho čisté pojetí chladné poškrábané elektroniky je ve- lejemně špikováno výtažky z klasické hudby. Zadumané smyčce, klavír a harfa jsou základní melodickou stavební hmotou drtivé většiny kompozic. Není tomu jinak ani na novém albu, které obsahuje celkem šest plnohodnotných skladeb a tři spíše atmosférické předěly. Hned na začátku alba se ocitáme v opuštěné vysokoškolské čitárně z první poloviny minulého století. Stoly a židle zde ušlechtilé vržou, ticho se dá krájet, život se zastavil a my můžeme přímo nahmatat genius loci „starých dobrých časů“. Pomalé tahy smyčcového tělesa, které zvolna plují prostorem, pohání click'n'cut rytmika s dalším šustotem a pípáním dobře ukrytých hi-tech switchů a fotobuněk. Symbióza probíhá v ryze gentlemanském duchu. Nikdo nemá potřebu někoho porážet. Nečekejte napnuté svaly a agresí nemilosrdně tepající technologie: pokud samplujete Arvo Pärta nebo Henryka Góreckého a koláčím jejich hudby dáte zásadní roli v celém dějství, k ničemu takovému dojít nemůže. Nakonec při poslechu zjistíte, že vnitřním zrakem hledíte daleko za obzor, na zimní hvězdnou oblohu nebo bloudíte okem po detailech starých zažloutlých fotografií z dědova alba. Staré se setkává s novým tak samozřejmě, že čas nemá šanci zlověstně vycenit zuby. A o to přece u tohoto druhu hudby šlo vždycky, ne?

Pavel Zelinka

Unsus Chin: Akrostichon - Wortspiel

Deutsche Grammophon (www.deutschegrammophon.com)

Distribuce: Universal Music (www.universal.cz)

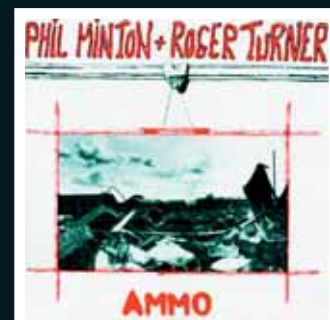
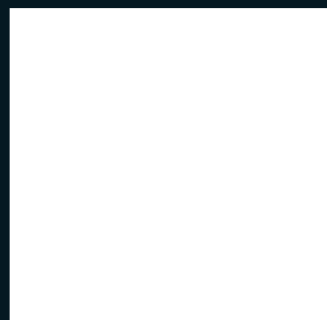
Hao-Fu Zhang: Qin-Xiao

Cypres Records (www.cypres-records.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Podobně jako se američtí a evropští skladatelé nechali okouzlit hudbou Orientu, našla v zemích Asie značnou odezvu vážná hudba evropské tradice. Tak jako se západní tvůrci jezdí učit k hudebním mistrům Východu, hlásí se adepti kompozice z asijských zemí na evropské a americké univerzity. Výsledky se různí podle toho, v jakou konfiguraci se prvky obou kultur složí.

Korejská skladatelka Unsuk Chin se narodila v roce 1961. Po studiu v Soulu odešla v osmdesátých letech do Evropy, kde se stala žačkou Györgye Ligetiho (viz s. 22). Vliv této výrazné osobnosti (či spříznění duší) lze mistry v jejích skladbách slyšet. Titulní kompozice (z let 1991-93) je napsána pro soprán a orchestr a pracuje s výňatky z textů Lewise Carolla (*Za zrcadlem*) a Michaela Endeho (*Nekonečný příběh*). Texty jsou ovšem rozkouskovány, jde především o slabiky, útržky slov a jednotlivé zvuky. Původní obsah textu se ztrácí, výsledek ale hravost svých literárních předloh odráží. Podobně jako právě Ligeti ve skladbě z šedesátých let, v *Aventures*, zbavuje i Unsuk Chin slova jejich původního významu, ale ponechává jim emoce a dramatický náboj. Dílo má spád a pohybuje se po pestré paletě nálad, na čemž má zásluhu také zpěvačka Piia Komi. Ve *Fantaisie mécanique* pro pět nástrojů (1994-97) se autorka údajně snažila v přesně prokomponované struktuře vzbudit dojem improvizované hudby. Ke slovu tu



přicházejí kombinace vrstev různých rytmů, které se v závěru spojují do hustě spletené sítě. Dojem improvizace se ale nedostavuje a skladba působí navzdory rytmickému tepu a dynamickým skokům spíše zdoluhavě. Jde však jen o jedno slabší místo. O to více zapůsobí následující *Xi* pro elektroniku a komorní soubor (1997-98). Jejím základem jsou nahrané zvuky dechu, jejichž pomalé náběhy a ztišování udávají tep. K tomu se přidávají zvuky nástrojů, které rytmus tu posilují, tu jdou proti němu. Ve druhé části jsou zvuky zpracovávány pomocí granulárního samplingu (zvuk je rozdělen na kratičké zlomky, které jsou dokola přehrávány) a toto rozdrobení kopírují i akustické nástroje. Postupně se fragmenty opět spojují a prodlužují, aby se na konci vrátil rytmus dechu. *Double Concerto* (2002) pro klavír, bicí a ansámbl obrací naruby koncepci koncertantní hudby, v níž sólista virtuózně rozvíjí témata, která mu předkládá orchestr. Zde jsou sólisté iniciátory hudebních myšlenek, zatímco nástroje je „doprovodným“ souborem je rozvíjejí. Průběh hudby tedy připomíná řadu rozevírajících se vějířů. Krátké motivky z pod rukou sólistů utíkají do orchestru, kde se proměňují a vrství. Díky instrumentaci působí skladba impresionisticky a snově.

Pokud lze v něčem hledat důkaz korejských kořenů Unsuk Chin, je to především barva zvuku. Ač píše pro evropské nástroje a soubory, snaží se z nich dostat tóny blízké východoasijské estetice – ostré, syrovější a průraznější. Občas vyžaduje netradiční přeladění a nezvyklé techniky hry. Ensemble Intercontemporain, který dirigují Kazushi Ono, David Robertson a Stefan Asbury, je k tomu ideálním tělesem.

Rozdíl mezi hudbou Unsuk Chin a čínského rodáka Hao-Fu Zhanga (1952) vystihují již obaly jejich CD. *Akrostichon-Wortspiel* pokrývají řady digitálních písmen a číslic ve stylu filmu *Matrix*, Zhangovo album *Qin-Xiao* nabízí jakýsi starý čínský dřevoryt – osamělého rybáře na loďce uprostřed jezera či moře. Unsuk Chin bere formy poválečné evropské hudby a obohacuje je nezvyklým zvukem; Zhang, který také studoval v Evropě, mimo jiné u Edisona Děnísova, tíhne spíše ke klenutým melodickým obloukům odkazujícím někam k expresionismu. Těm ovšem dodává napětí osobitým citem pro čas a ticho, tedy také čímsi, co bývá vnímáno jako typické pro hudbu východní Asie. Na CD najdeme smyčcové kvartety č. 2 a 3 a titulní skladbu, v níž se ke kvartetu (Quatuor Danel) přidává klarinet (Jean-Michel Charlier). Stylově jsou si všechna tři díla poměrně blízka. Není to hudba, která by na sebe strhávala pozornost dynamickými skoky, nejde ovšem ani o kulisu k meditaci. Krouží kolem tonality, do níž ale nikdy nevkráčí, pouze ji naznačuje. Západní a východní se tu potkává v různých podobách. Struktura první věty *Druhého kvartetu* je odvozena ze struktury zahrad Letního paláce v Peking, věta následující má podobu passacaglie, dědictví evropského baroka. Základem *Třetího kvartetu* jsou lidové písně z oblasti Qing Hai, které Zhang opět vsadil do tradiční evropské formy – fugy. V kvintetu pro smyčce a klarinet představují inspiraci tradiční čínské nástroje: strunný qin a bambusová flétna xiao, které skladbě daly jméno. Jejich zvuk hráči napodobují a spojují s „normální“ hrou. **Matěj Kratochvíl**

Aktual: Děti bolševizmu

Guerilla Records (www.guerilla.cz)

Po mariánskolázeňské skupině, která pod vedením Milana Knížáka na přelomu šedesátých a sedmdesátých let kombinovala beat s hlukovými prvky, nerockovými nástroji, zapojování nehudebníků, postupy nové hudby a fluxusovou hravostí, zbylo pramálo nahrávek ne zrovna špičkové kvality. V roce 2003 je vydala již neexistující značka Anne Records pod názvem nejslavnější aktuálovské písně *Atentát na kulturu*.

Přítomné album je kolekcí šestnácti písní, které se na archivních nahrávkách nedochovály a které Knížák na jaře 2005 znovu natočil s doprovodnou skupinou, jejíž sestava nemá s původním Aktualem vůbec nic společného – „původní muzikanti nejsou k dispozici, anebo už neumějí hrát.“ „Androšskou“ sekci nového Aktuálu tvoří kytarista

Otakar „Alfréd“ Michl (ex-DG 307, Umělá hmota) a bubeník Jan „Dlouhán“ Kučera (ex-Umělá hmota). „Popovou“ sekci reprezentuje slavný textař a bývalý kytarista Tučňáků Zdeněk Rytíř a klávesista a zpěvák Vašek Vašák, spolupracovníci známí již z Knížákovy sólového dvojalba *Obřad hořící mysli* (1992). Kontroverzní sestavu doplňuje baskytarista Pavel Porkert a bubeník Jaroslav „Erno“ Šedivý (ex-Flamengo, Life After Life atd.). Knížák kromě zpěvu hraje na harmoniku, sud, píšťaly, kytaru se smyčcem, mříž, housle, klávesy, tibetský gong a plechovku se sklem, zazní i buldozer (Vašák) a sbíječka (Rytíř). Rockový instrumentář však hraje prim.

Kouzlo Knížákových textů, ovlivněných dobou a místem vzniku, nevyvanulo, ale přesunulo se směrem k lehce nostalgické čistotě. Vizionářské songy (*Apoštolo-vé, Město Aktuálů, Zastavte všechny války*) bez patosu vypovídají o konci jednoho snu, socrealistické parodie (*Děti bolševizmu, Bolševický boží, Miluju tebe a Leni-na*) jsou stále k smíchu, i když méně křečovitě, zpola ironický drogový hymnus *Narkomanova milostná píseň* téměř rozněsí. Řízný beat, voiceband, ohlasy maršů a lidovek (zejména ve skvělé *GI GI GI*) i hlukovější opusy (*Chunk of Meat*) konečně znějí zvukově i intonačně čistě a na mysl se vkrádá otázka, zda apokalyptická pověst marienbadské úderky nepramenila jen z hráčské nejistoty překrývané hlukem. Rekonstruovaný Aktual, i když odhlédneme od kontextu minulého a současného života písní, se jeví veskrze vesele, nadějně, pestře a entuziasticky. „Z Mariánských Lázní, z bránic a dásní zaznívá radostný smích...“ **Petr Ferenc**

Phil Minton / Roger Turner: Ammo

Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

Britský vokální improvizátor Phil Minton patří vedle Jaapa Blonka, Paula Duttona, Koichi Makigamiho nebo Davida Mosse mezi nejpozoruhodnější současné hledače v oblasti extrémních možností hlasového výrazu. Kromě mnoha jednorázových projektů je Minton hudebně svázán především s pianistou Vryanem Westonem, Bobem Ostertagem nebo skupinou Roof respektive 4 Walls. K nejdéle trvajícím a nejpłodnějším spolupracím patří spojení s canterburským perkusistou Rogerem Turnerem (mj. člen Konk Pack), s nímž se Minton poprvé sešel na počátku osmdesátých let. V rámci edice Golden Years of New Jazz vydavatelství Leo Records vyšla reedice jejich prvního alba *Ammo*, vydaného poprvé roku 1984. S jazzem má však tato nahrávka společné jen rané hudební zkušenosti obou protagonistů; materiál desky se nese plně v duchu volně improvizované hudby. Leo Feigin ve vydavatelské anotaci píše: toto album v době svého vydání „vydělilo spoustu lidí“.

Oba hráči disponují i přes minimální prostředky velice dynamickou a expresivní plností hudebního projevu. Hlasivkové a ústní poryvy, na jejichž zvukovém pozadí můžeme poznat aluze na původní Mintonův hudební nástroj – trubku, kongeniálně korelují s Turnerovou proměnlivou hrou. Jeho perkusní arzenál je opravdu široký – od běžných bubnů a činelů po plechovky a nejrůznější nalezené předměty, na něž hraje jak paličkami, tak třeba i smyčcem. Minton zde oproti pozdějším nahrávkám k vytváření zvuků využívá nejen hlasivky, ale experimentuje také například se zuboretným či pouze retným pískáním a sykotem (*Rubbed And Told*), jehož extremizovanou verzi můžeme v současnosti slyšet například u japonské „vokalistky“ Ami Yoshidy. Téměř naivistické popěvky (*Ammo*) střídá chrčení, vytí, bublavý jekot nebo dusivý démonický smích (*Urgent*).

Expresivní munice alba *Ammo* je i po více než dvaceti letech od nahrání stále velice výbušná; dá se říci, že reedice oprašuje nejen převratný počin v oblasti improvizované hudby, ale také asi nejlepší a nejpůsobivější výsledek spolupráce těchto hudebníků. **Karel Kouba**



Biosphere: Dropsonde

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Vladislav Delay: The Four Quarters

Huume (www.huumerecordings.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dva zkušební severští „samorosty“, dalo by se říci. Když však důkladněji zavrátíme do aktuální míry jejich „samorůstu“ na čerstvých nosičích, dojdeme k poněkud překvapivému zjištění, že kosmopolita a „dítě“ scény clicks'n'cuts Delay (tuším, že stále pobývá v berlínském kulturním kotli) momentálně své sólové snažení izoluje mnohem důsledněji než jinak touto vlastností proslulý polární zakuklenec Geir Jenssen aka Biosphere.

Dropsonde navzdory četným ohlasům nepřináší žádný podstatný zvrat v plynulém sledu Norových alb, jejichž kvalitativní vyrovnanost již léta drží Jenssena v ambientní špičce. Ta charakteristická neagresivně potměšilá atmosféra ošlehaná mrazivým větrem (viz *Warmed by the Drift*) zůstává přítomná i nadále a nepolevuje ani působivost kompozic. Definice ochranné známky Biosphere se však přesto lehce drolí. Vylézá, rozhlíží se a hledá, dnes více než kdy jindy, jako by ho pud tlačil dál, ale přitom pořád ne nevěděl, kterým směrem se vydat. Zajištěn dozvuky minulosti proto zkouší různé směry, vstoupit na úplně novou půdu ale odvahy nemá. Volí proto cestu jemného obohacování z okolí. Nejvíce povyku Jenssen vzbuzuje – převážně jazzovou – rytmičkou (zmiňován bývá Miles Davis), která velmi příjemně a funkčně, i když zcela v duchu minimalisticky repetitivního zaměření autora, energizuje většinu nálad na desce, aniž by jim dominovala. Jen slouží a nahrávce dodává dosud nejvýraznější dávku akustična. S touto příměsí pracuje velmi vynalézavě: zatímco ve zdánlivě pokojné skladbě *Daphnis 26*, kde Jenssen umně skrytě popouští uzdu své techno přirozenosti, mu například pomáhá dosáhnout až tribal trance končin, u *Fall In Fall Out* ukusuje jemnosti Jana Jelineka/Triosk. Další, i když možná ne tak zjevnou, novinkou jsou tu pro Biosphere netypické (a z globálního pohledu nijak zvlášť inovativní) „laptopové“ hrátky se smyčkami, které vyplouvají na povrch v kusech jako např. *Arafura* a naprosto vládnou nádherně prosluněné skladbě *Sherbrooke* sestávající prakticky výhradně z vrstvených „mikrosmyčkomotivů“ (à la Köhn). Ano, i toto je dnešní Biosphere. Navzdory předcházejícím slovům však na albu (jehož výrazně kratší vinylová verze vyšla už koncem loňského roku) nenajdeme známky tvůrčí krize. *Dropsonde* působí svěže a pestře, každý kus je dobroušen k dokonalosti. Biosphere prostě jen otevírá okna.

Naproti tomu Fin Vladislav Delay zevnitř přibíjí okenice. Noří se do své vize osobitého prolnutí elektroniky a dubu a bez skrupulí se oproštuje od jakýchkoli paralel. *The Four Quarters* je nesouvislý proud znepokojivě neuchopitelného, abstraktní soundtrack k neexistujícímu útvaru. Žádný ze čtyř čtvrt hodinových kusů neaspíruje na ucelenou formu, natož pak identifikovatelný budovatelský vývoj nebo cosi jako melodický základ. Skladby nemají hlavní motiv ani směr, jedná se o fluidní „audiospleti“, které volně a neuspořádaně plynou a bez výčitek zapomínají na svou vlastní minulost. V místech, kdy přeci jen dojde na stopy pravidelnějšího vývoje či více než minutové zpracování téhož prvku, se autor zřejmě pozapomněl a v okamžiku procitnutí předvídatelnost hbitě zatrhne zevrubnou změnou. Cíleně brání rozvoji něčeho trvalejšího a škádlí tak posluchačovu trpělivost a vjemy neustálými, avšak v podstatě nevýraznými zvraty. Výdrž a snaha o vniknutí do děje se však vyplatí – zpočátku neurčitou odměnou (a stěblem pro tonoucího) je například poslední třetina závěrečné skladby s úžasnou basovou gradací, případně zaseklá repetice v úvodním kusu (od 11. minuty), anebo překvapivý mikrofunk s nefalšovaným tleskáním (od 5. minuty třetí kompozice). I přes svou nezpochybnitelnou originalitu deska výrazně čpí odkazem

jamajské hudby a zvukový rejstřík (charakterizovaný výraznými basy, hojným echováním a dokonce i chvilkovými houpavými náznaky) nepůsobí nijak cizorodě. Delay však tyto ingredience bez milosti rozsekává a z toulavých beatů přede děsivě klopýtající neforemné pseudorytmy. Zvuky se nekontrolovatelně vrství, mísí, přerušují a nahrazují a vám při tom zoufalém orientačním poslechu dost možná vytane na mysli, že Delay je opravdový novodobý Mad Professor.

Hynek Dedecius

Trzaska / Wirkus: Noc

Kilogram Records (www.kilogram.pl)

Oleś / Trzaska / Oleś / Jean-Luc Capozzo: Suite For Trio+

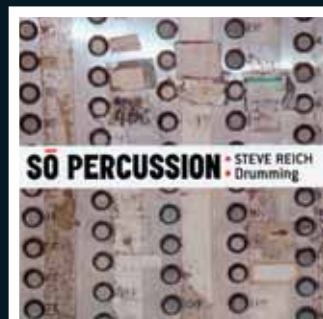
Fenommedia (www.fenommedia.pl)

Dvě z ianusovských tváří polského saxofonisty a basklarinetisty Mikołaje Trzasky. Co album, to jiný přístup nejen k nástroji, ale i k hudbě samotné.

Trzaska se nám představil se svým North Quartetem na podzimním vystoupení v rámci festivalu Stimul, kde dokázal své obdivuhodné hráčské kvality. Kromě tohoto souboru působí i v dalších paralelních projektech (Łoskot, Bassisters Orchestra, Andruchoid, Oleś / Trzaska / Oleś) a prezentuje se i jako tvůrce divadelní hudby.

Právě divadelní hudba je obsažena na albu *Noc*, které Trzaska nahrál s německým elektronikem a bubeníkem polského původu Paulem Wirkusem pro düsseldorfskou divadelní verzi stejnojmenné hry slavného spisovatele Andrzeje Stasiuka v režii Mikołaje Grabowského. Známe-li do této doby Trzaskovu tvorbu jako svébytnou evropskou odpověď na melodičtější polohy colemanovského free jazzu, musíme být zaskočení jeho způsobem hry na zmíněný saxofon a basklarinet, ale i harmoniku a flétnu, neboť se daleko více blíží hudbě Paula Wirkuse s jeho charakteristickým sklonem k abstraktnější elektronické práci a zálibě v drones. Album *Noc* je svým způsobem albem ambientním, a to ve smyslu přitakání služebnosti divadelnímu tvaru a zdůraznění melancholického klimatu celé hry s neukvapeným nočním tempem. Wirkusova hudební složka se zde projevuje v elektronické i akustické podobě. Elektronický element je prezentován pomalými basovými pulsy či jemně zvonivými a šelestivými ruchy, o kterých lze (díky jejich minimálně vrstvenému a maximálně omezenému zvukovému rejstříku) hovořit jako o obdobě návratu k jednoduchosti a elektroprimitivismu (ovšem na jiné úrovni než stricte techno). Prvek akustický je zde zastoupen ve střídme a velmi jednoduché hře na bicí, prostě všech jazzových záladností a zákutí. Wirkus na nahrávce vytváří rytmické struktury, které se stávají podkladem pro improvizaci na dechové nástroje. Přestože Trzaskův hudební jazyk je vzhledem k rozpětí od jazzových balad až k rocku a radikální free improvizaci velice pružný, zde se setkáváme s polohou, která ho odhaluje z jiné stránky. Trzaska postupuje stejnou cestou jako jeho spoluhráč, a to cestou redukce. Namísto očekávaných složitě strukturovaných solí přes sebe vrství rovné „atmosferické“ plochy, které jsou mnohdy prosté změny tempa a divokých zákřutů a meandrů. Skrze svůj nástroj často jen dýchá a až následně přidává hudební a ryze muzikantské prvky. Mění-li se charakter jednotlivých výtvarů, děje se tak v meditativním ambientním tempu, kdy jsme schopni detailně sledovat volný pohyb v rámci plynutí několika paralelních zvukových složek. Svým způsobem lze *Noc* nazvat albem dvojí redukce. První redukce se děje ve smyslu podřízenosti divadelnímu tvaru, redukce druhá v duchu maximálního omezení košatosti pestrého hudebního jazyka Trzasky a Wirkuse. Potvrzuje se tu, že méně je někdy více. A na divadle obzvlášť.

Druhá tvář Mikołaje Trzasky je tváří nadmíru složitou. Svoji sofistikovanou podobu odhaluje převážně v momentech zřeknutí se komponovaného tvaru a je tváří nasloučající hře spoluhráčů ve společné improvizaci. Tato složitost probíhá v momentech vzájemného bytí hudebníků teď a tady. Nahrávka *Suite For Trio+* je v pořadí čtvrtým (a nejspíše i posledním) opusem tria Oleś / Trzaska / Oleś s hostujícím trumpetistou



Jean-Luc Capozzem, který je známý ze spolupráce s Louisem Scavisem. Perkusista Bartłomiej Oleś a kontrabasista Marcin Oleś jsou slavnou sourozeneckou dvojicí, která si postupně dobývá popularitu na evropské scéně svou verzí komorního free jazzu, čehož důkazem je mnoho nahrávek, z nichž se spolupráce s Trzaskou jeví jako nejsilnější. Od úspěšné předchozí trojice alb se *Suite For Trio+* liší skutečně jen málo, a to vlastně jen doplněním trumpetisty Capozza do čtyřstěnného telepatického tvaru. Síla kvartetu tkví převážně v mistrovské komunikaci mezi jednotlivými hráči, kteří instinktivně improvizují a jsou schopni v jediném okamžiku proměnit nejen tempo, ale i barvu zvuku celku. Studiovou nahrávku, která těží především z odkazu free jazzové avantgardy 60. let, lze charakterizovat jako dílo, které si podmaňuje jak divoké tvary (hudební odpověď na výtvarný informel), tak i baladické a melodické odnože improvizovaného jazzu. Důraz je také kladen na izolované vyznění jednotlivých nástrojů v meditativních a ztišených pasážích, které je téměř vždy přebito inverzním a surově složitým propletením souhry všech čtyř hudebníků v rychlém sledu proměn tempa a frází. Trzaskův kvartet dokazuje potenciál životnosti akustického jazzu, neboť umí vytěžit ze hry maximum v hráčské invenci jako takové i ve zvuku jednotlivých nástrojů.

Lukáš Jiříčka

In the Country: This Was the Pace of My Heartbeat

Rune Grammofon (www.rune Grammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

This Was the Pace of My Heartbeat je „první jazzovou nahrávkou“ od Rune Grammofon, což nutně znamená velká očekávání a zároveň příslib dalšího ze současných pokusů oživit tak trochu ospalou tradici. Norské trio In the Country vede Morten Qvenild, všestranně nadaný pianista, který „přeskočil jarrettovskou školu“ (jako hráče i skladatele ho známe z Jaga Jazzist, případně z Shining). Trio hraje od roku 2003, kdy se ke Qvenildovi přidali basista Roger Arntzen a bubeník Pål Hausken. Budiž tu také zmíněno, že album produkoval Arve Henriksen (Supersilent).

This Was the Pace of My Heartbeat obsahuje kromě původních Qvenildových kompozic i coververzi country balady *In My Time of Need* Ryana Adamse a pozoruhodnou verzi árie *Laschia Ch'io Pianga* z Händelovy opery *Rinaldo*. Album výtečně drží pohromadě díky Qvenildovu až obsedantnímu zaujetí melodií a jeho smyslu pro kombinaci křehkého lyrismu s něčím, čemu Angličané říkají „solemnity“ (české slovo „vážnost“ by tu působilo dost kulhavě); výsledkem je zvláštní hymničnost, která vrcholí v předposlední skladbě (*Viggo*) sborovým zpěvem. Zaujetím melodií mám na mysli to, jak hráči často – převážně v extrémně pomalém, někdy téměř statickém tempu – dekonstruují melodickou linku, jako kdyby ji rozebírali na ponku, aby ji pak zase bez spěchu skládali dohromady. Kompoziční postup za mnohé vděčí dobré znalosti moderní klasiky. Qvenild sám zmiňuje Mortona Feldmana a Oliviera Messiaena (toho cítíme třeba v *Beaver Creek*, kde se melodie vynořuje z jakéhosi podprahového melodického *Urstoffu*). Jsme-li u možných inspiračních zdrojů, na poli jazzu samotného osobně nevidím nic, co by se dalo s Qvenildovým přístupem srovnávat, ale pro pořádek aspoň uvedu, že kritika občas odkazuje na Paula Bleye či norské trio Torda Gustavsen. Improvizace, která má na albu také určitý prostor, je opět přísně ve službách rozvíjení melodického leitmotivu. Piano má sice stále hlavní slovo, ale výkony Qvenildových spoluhráčů by se rozhodně neměly opomíjet – například Hausken, přestože se většinou projevuje svým cinkáním do kousků plechu a dřeva jako ryzí minimalista, dokáže v mžiku obrátit a dodat skladbě silnou gradaci.

In the Country nejsou tak posluchačsky vděční jako některé jiné současné projekty, které se úmyslně pohybují na hraně jazzu, klasiky a inteligentního popu. Díky své zajímavosti a originalitě, odzbrojující čistotě a houževnatosti se však mezi nimi určitě neztratí.

Tomáš Marvan

So Percussion: So Percussion

So Percussion: Steve Reich – Drumming

Cantaloupe Music (www.cantaloupemusic.com)

Soubor So Percussion oslnil již svým debutem z roku 2004, kde se objevily opusy kmenových skladatelů sdružení Bang on a Can – Evana Ziporyna a Davida Langa. V Ziporynově gamelanovou hudbou ovlivněné *Melody Competition* (původně zkomponované na objednávku někdejšího perkusionisty Bang on a Can All-Stars Stevena Schicka) základní čtyřčlennou sestavu doplnili ještě dva hosté. Barvitě se rozvíjející hra s filigránskými melodiemi tu dostává rozměr jakéhosi ultrajemného souboje, či spíše vzájemného oťukávání. Je to kaleidoskopický útvar, který se chvílemi propadá sám do sebe, aby vzápětí vybuchl do střípkovitých paprsků a ve finále se vytratil do nicoty. Langovy třídlílné „takzvané zákony přírody“, šité kvartetu přímo na tělo, jasně dokazují autorovu adoraci minimalismu a zároveň skvělý cit pro rytmické nástroje, který jednoznačně prokázal již jeho fenomenální kousek *The Anvil Chorus* (v Americe výtečně vyvedený již zmiňovaným Schickem; u nás ho neméně skvostně hrál Tomáš Ondrůšek). Pakliže Ziporyn vychází z world music indonéských národů, Lang jde zejména v první části své suity ještě hlouběji, na samou dřevě věci, a jakoby se navrácí k prapodstatě hudby vůbec. Perlou je pak druhá „zvonivá“ část, kde se ocitáme v astrálním prostoru lidské duše, který po páté minutě roztrhne kontrapunktické nervní dunění bubnů. Třetí věta nabízí katarzi a zklidnění v podobě cinkavé nirvány.

Na svou prvotinu So Percussion celkem logicky navázali minimalistickou klasikou par excellence *Drumming* od Steva Reicha, která vznikala v letech 1970-71. Reichova tvorba oproti některým dílům jeho soupeřnicka Philipa Glasse netrpí ani dnes vyčpělostí či přílišnou schematičností. Má v sobě sice určité matematické vzorce, ale právě v podání So Percussion zní až neuvěřitelně lidsky, čemuž bezesporu napomáhají i hostující vokalisté Rebecca Armstrong a Jay Clayton nebo téměř nenápadný hráč na pikolu Erin Lesser. Základní kádr souboru zůstává stejný – Douglas Perkins, Adam Sliwinski a Jason Treuting. Jenom Todda Meehana nahradil producent prvního alba Lawson White, který svým citlivým nadhledem vtiskl této bubenické seanci opět úžasnou atmosféru. *Drumming* vás může svou zdánlivou monotónností uspávat, ale na druhou stranu dokáže v posluchači vyvolat rezonanci s jeho vnitřním biologickým pulsováním. Zdaleka to není jen rozsáhlá etuda či rytmické cvičení. Je to nahrávka s vnitřním rozměrem, který vychutnáte až ve chvíli, kdy se nalaďte na stejnou vlnu.

Petr Slabý

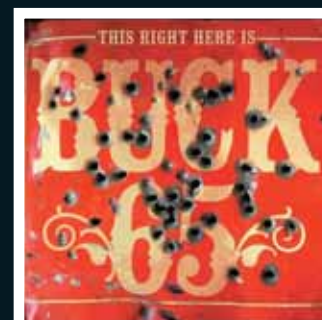
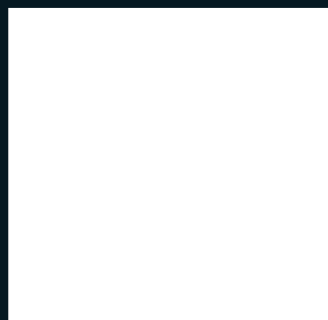
mindMap: Gran-ahua

Ambisine (www.ambisine.sk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Slovenská nekomerční elektronika zažívá v posledních letech nebývalý rozkvět, který kontrastuje s naší domácí scénou. Vynikající albové počiny Abuse, Poo (viz recenze v minulém čísle HV) nebo Double Affair korunuje druhé album skupiny mindMap *Gran-ahua*. Bratislavské uskupení pocházející původně z Banské Bystrice na něm skládá poctu mrazivé náladě slovenských hor a horských řek (Gran-ahua je starogermánské jméno pro řeku Hron). Album vydala firma Ambisine, která se uvedla obsáhlou antologií slovenského a českého ambientu.

mindMap před dvěma lety debutovali s CDR *Plochy* na malém italském labelu Afe Records (chystá se i remixová verze desky) a nebyl to jediný zahraniční úspěch. Loni se skladba *Gerlach* (najdete ji na novém albu) objevila na výběru *Megasoft Office 2005* proslulého francouzského labelu F-communications Laurenta Garniera. *Gran-ahua* se nese podobně jako jejich debut ve vlnách elektronické



kého downtempa, tentokrát ovšem přináší méně drum'n'bassových rytmů (až na poslední skladbu *Vlny*); naopak o slovo se hlásí pomalé, rozmazané plochy dubu. Novinkou jsou také „živé“ zvuky kytar a fléten (přínos dvou nových členek kapely Petry Muškové a Jely Spišiakové). Poznávacím znakem je pak éterický vokál bývalé folkové zpěvačky Dany Mazalové, která zpívá uměle vytvořeným jazykem (zdá se, že je stvořený náhodným přehazováním slabik existujících slovenských a anglických slov). Skladby nemají nijak složité aranže, zvukové plochy však vytvářejí snovou náladu. V čistě ambientních skladbách (*Azília – část první*) prokazují Emil Matko a Igor Iliáš cit pro dosažení maximálního efektu minimálními prostředky. Skladby s výraznou rytmickou linkou (*Skrím, Krida*) připomínají bristolský triphop před deseti lety, což skupině ubírá na originalitě. Vrcholem desky je patrně dvojskladba *Azília*, kde je v první snivé polovině beat nahrazen lidským hlasem, druhá část se promění do potměšilé suity pomalých rytmů. Závěrečná remixová verze skladby *Eman* z předchozího alba (*EauDeToilette*) odhaluje popovější tvář mind-Map, která připomíná třeba české EOST.

Karel Veselý

Aranós: And Soon Coffin Sings

Pieros (www.brainwashed.com/aranos)

Hasegawa Shizuo: Gene Packs

P.S.F. Records (<http://psfrecords.com>)

...aneb Dvě alba operující na pomezí převážně akustického ambientu a drones, obě o třech skladbách, obě z ostrovů.

Multiinstrumentalista, zpěvák a producent českého původu Aranós (profil v HV 3/05) žije od konce devadesátých let v Irsku, čile spolupracuje s britskou psychedelicko-elektronickou scénou (Nurse With Wound, Current 93) a v Praze se představil loni v říjnu na průběžném festivalu Stimul. Svou hudební tvorbou osciluje mezi dvěma póly – samorostlými písněmi a jímavým ambientem. Novinka, kterou si již tradičně vydal na vlastní značce coby CDR a v obalu s originální grafikou, svým zvukem upomíná ke dvěma starším majstrštykům: tklivě houslovému albu *Transfixiatio* a loňskému *Bering Sea* pro smyčcem hrané gongy. Trojice navazujících skladeb s geometricky se prodlužující stopáží deset, dvacet a čtyřicet minut začíná téměř neuchopitelným houslovým oparem, zhoustne použitím klapání dřívěk, kovového tření, cinkání, pískání a jiných ruchů a přehoupne se ve skřipavou skrumáž s dominujícím daxofonem – nástrojem, který vynalezl a proslavil německý jazzový kytarista Hans Reichel. Jedná se o dřevěnou destičku hranou smyčcem, jejíž elektronicky snímaný zvuk vydává téměř lidské zvuky – bručí, kvílí, zajíká se... Závěrečných dvacet minut alba patří kovovému pulsu tibetských mís. *And Soon Coffin Sings* sice trochu postrádá jednotnost dvou zmíněných alb, sugestivní atmosféru křehkosti i pitvorného mrazení však zprostředkuje dokonale. A pokud považujete ambient za výhradně elektronický žánr, způsobí vám patrně nemalý šok.

Japonská dvojice improvizátorů Hirotomo Hasegawa a Schizuo Uchida, používající zpěv, hoboji podobný nástroj hichiriki, baskytaru a několik tradičních japonských nástrojů, na čtyřicetiminutovém živém záznamu nejprve komunikuje prostřednictvím krátkých zvukových útržků a hluků, později se shodne na táhlé, skoro bluesové „písní“, dvě třetiny alba (závěrečný půlhodinový track) však tvoří hutný drone, stírající rozdíl mezi elektrickým a akustickým. Temná barva zvuku, hluboký hrdelní zpěv, chvějící se jedovatá stěbla skřipavých alikvot i občasné chvilky čiré hlukovosti vykrešlují dojem odtahitého světa tajemných orientálních souvislostí, gró zvuku však stejně tak evokuje Dream Syndicate, newyorské věrozvěsty intervalového minimalismu raných šedesátých let.

Petr Ferenc

Buck 65: This Right Here Is Buck 65

V2 (www.v2music.com)

Buck 65: Secret House Against the World

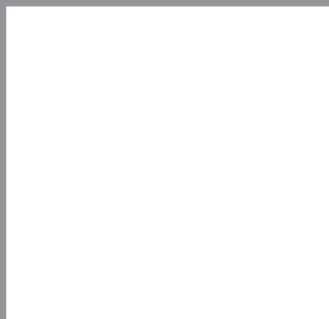
Warner Music Canada (www.warnermusic.ca)

Richard Terfry, rodák z chladného venkova Mount Uniacke v Novém Skotsku, si už více jak dekádu staví svůj soukromý dům osobního hudebního výrazu z materie zdánlivě tak nesoudodé, že zůstává i v časech, kdy žánrové koktejly dávno ztratily svůj původní šmak, absolutním originálem. Základy jeho tajné pevnosti tvoří hiphopové beats proměnlivého objemu, které jsou na obou loni vydaných albech rozvíjeny architektonicky skvěle řešenými vrstvami country-folkového instrumentáře. Samotné prostory pak vyplňuje Richardův hluboko posazeným hlasem umocněný sugestivní projev: napůl MC, napůl folkový vypravěč, fatalista samouk. Kanadský „dolar pětadesát“, pan Buck 65.

Během devadesátých let baseballový fanoušek i praktik Terfry vyprodukoval několik rytmicky zadýmaných kazet a vinylů (pozoruhodný cyklus nahrávek pod titulem *Language Arts*), díky nimž dosáhl kýžené mety – spolupráce se slavným hiphopovým sdružením Anticon a jeho bočním projektem Sixtoo. Stal se bílým představitelem jakési nové avantgardy amerického undergroundového hip hopu, a přesto musel na širší distribuci své hudby čekat až do loňského roku. *This Right Here Is...* je vlastně pro americký trh určenou kompilací několika skladeb z velmi zdařilých alb *Square* (2002) a *Talkin' Honky Blues* (2003), starších písní přepracovaných do Buckova současného, folkem napuštěného soundu a exkluzivního materiálu, dříve dosažitelného jen on-line či na b-stranách singlů. Terfry se na ní prezentuje v plné síle – jako mistr orální tradice i jako hudební solitér implantující hip hopu kůži živých nástrojů, a přestože čerpá z mnoha zdrojů, vydává ze sebe tvorbu skutečně „od pramene“. Z jednoho koutu na posluchače shlíží černě oděný Johnny Cash, v druhém rohu čeká šelma s rysy Toma Waitse, jindy Buck 65 explicitně odkáže třeba k imaginaci Davida Lynche. Pedálová steelová kytara vždy připravená nesentimentálně dojmout (výtečná úvodní *Bandits* a především následující *Bachelor of Science*), dialogy flétny a marimb (*Cries a Girl*), rytmicky využitě zasmyčkovávané vyhrávky bendža doplněné autorovým scratchováním (*Wicked and Weird*) i bluesové akordy španělky (*Centaur*), to vše patří spolu s chytrou hrou na baskytaru k základní barevné škále této výjimečné desky. Autobiografickou asociativní poezii v rytmicky houpavé *Roses and Bluejays*, pojednávající o Richardově vztahu k otci, emocionálně stínuje pizzicato smyčců a intimní doteky xylofonu – vrcholný okamžik.

Zatím poslední řadová deska *Secret House Against The World* bedlivě sleduje stopy Buckových předchozích kroků, aniž by je ovšem jakkoli konzervovala. Autentický smutek se tu opět šíří velmi duchaplnou, rozvážnou cestou a pomocí širšího rejstříku zvukového spektra (syntezátorové předění vlny kupříkladu v *Corrugated Tin Façade*). Už ve vtahujícím *Roughhouse Blues* se dostane věru „cashovsky“ ke slovu doprovodný klavír, zatímco singl *Devil's Eyes* je smyčci párané tango, k němuž skrze vokodér intonující Terfry přibírá ještě ženský vokál. S výjimkou dvou skladeb (*Kennedy Killed the Hat a Blanc-Bec*), jejichž zařazení na album se mi jeví být pro jejich monotónní agresivitu spíše omylem, neskýtá Buckova novinka mnoho příležitostí ke kritice. Citově devastáční *The Floor*, z podstatné části postavená na dvou opakujících se akordech klavíru a motivku teskné marimby, je toho nejpřesvědčivějším důkazem: Terfryho soustředěné zařikávání důsledně zatemní oblohu jen proto, aby olovené mraky, které se stahují kolem domu, byly náhle rozeznány víchem až symfonické razance. *This Right Here Is Buck 65*. Traper slova, který místo kožešin loví v nepřátelského světa citlivé duše, ochotně naslouchat jeho prazvláštním litaniím.

Aleš Stuchlý



Iva Bittová & Javas: The Party

Indies Records (www.indiesrec.cz)

Album *The Party* si bude velice složitě hledat svého adresáta. Pro puritánské zastánce tvorby nekorunované královny české alternativní hudby bude nejspíš zklamáním, neboť neobvyklý hlasový projev Ivy Bittové, oscilující mnohdy mezi américkou složitostí a rozpustilým trylováním, je zde redukován na atmosférické vzdychání a triviální melodické linky. Pro příznivce taneční hudby bude album zase příliš jednoduchou verzí mixu dubu, house a funku, neboť DJ Javas nepatří k určujícím osobnostem české podoby této scény, ve které se i inteligentní tvorba dokáže prosadit (například předloňský mix věhlasného DJ Spookyho v Radosti). S napětím očekávaný kontakt Ivy Bittové s pro ni nezvyklou hudební oblastí je tak zklamáním. Velkoměstsky anonymní disco hudba tu úspěšně pohřbila lelekovický originál. **LJ**

Andrew Pekler: Strings + Feedback

Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Pekler zde upouští od dubové podbarvených kompozic (u Scape) ve prospěch nezvykle formovaných mixážních výletů do avantgardních ambientních krajů. Užívá k tomu samplý z prací Mortona Feldmana z 50. let, které zpracovává v nelehko stravitelné a místy nemálo strašidelné zvukové koláži prosté časových, kompozičních i stylových asociací. Z jeho temnělého experimentování vyplouvají prapodivné otevřené kusy neurčitěho obsahu, které udolávají tísnivou atmosférou zesílenou jejich nerozlučitelností. Pekler musí být velmi zvláštní soused. **HD**

Pavel Richter: The Fourth Wish

NM Code (www.richtigmusic.cz)

Po předloňském albu *Deadline* přichází kytarista a zvukový experimentátor Pavel Richter (viz článek v minulém čísle HV) s dechařem Bharatou Rajnoškem s další porcí divadelní hudby. Poměrně skoupý obal alba nám sdělí, že se jedná o „hudbu k divadelní hře *Caspar Es-ter – Toaletárka (Štvrté želanie)*“. Oproti konzistentnímu, atmosférickému a místy nervné temnému *Deadline* (recenze v HV 4/04), které bez problému obstojí odděleně od divadelní složky, je novinka spíše sbírkou hudebních ploch různých nálad a zvukových barev bez jednotící stylové linie. Převažuje optimistický tón, kolovrátková hravost, jemný jazz i něco elektronických rytmů. Závěrečná dvojice skladeb – jímavá *Zvony, iba zvony* (navzdory názvu s krásným saxofonovým partem) a bizarně sarkastická *Estrada obscura* – znějí nejlépe. **PF**

Andrey Kiritchenko: True Delusion

Nexsound (www.nexsound.org)

SPEKK (www.spekk.net)

Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

...Vladimír Václavek sedí po dlouhém nahrávacím dni doma ve studiu. Je večer. Hlava ještě zpracovává celodenní stres a permanentní soustředění. Vybuzený organismus nedovolí člověku jít spát. A tak tam Vladimír dlí uprostřed studia plného nástrojů a jen tak si brnká u otevřeného okna, duchem v jiném časoprostoru. Když po nějaké době vypíná všechny přístroje, zjišťuje, že nedopatřením nezrušil nahrávání. Zaposlouchá se do svých bezděčných hrátek a zasněné atmosféry pronikající do celé nahrávky a během okamžiku se rodí idea nové desky, kde spíše než o písničku půjde o podvědomé snění s akustickými nástroji na dosah ruky... ...konec příběhu, který mě napadl při poslechu nové desky všeměla a hudebního workoholika Andreje Kiričenka. Album je z jedné poloviny meditací na španělsku, z druhé pak na klavír. Akustickou hru doplňuje elektroakustické neodbytné arytmiické smetlí, které odevšad vykukuje jak chobotničky z třetího patra. *True Delusion* – toť průvodce především pro tiché noční rozjímání. **PZ**

Dub Tractor: Hideout

City Centre Offices (www.city-centre-offices.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dánský Anders Remmer (mj. Systém 3) přichází s jedním z nejzajímavějších a nejsvébytnějších indietronických výtvorů poslední doby. Popové přístupnosti s občasným, ale nosným a nápaditě efektním repetitivním vokálem a silnými melodickými motivy zdatně sekunduje propracovaná zvuková struktura plná digitálních drobků a šumů. Remmer tentokrát více spoléhá na vůdčí (bas)kytary, kterými však jen zušlechťuje organičnost svých typických downtempových dubvariací. Chytře vyvedená a veskrze pozitivní spojnice mezi 4AD a Mille Plateaux. **HD**

CO Caspar: Fra de skjulte / From The Secrecy

Epileptic Recordings (www.cocaspar.net)

Červenočerný picture vinyl je dalším pokračováním Casparovy série nahrávek (viz recenzi v HV 6/05) pořízených v železném člunu, který je ukryt v jeskyni norského fjordu jako pozůstatek druhé světové války. Jak přesně nahrávka vzniká a nakolik je elektronicky modulována, je záhadou. Pevné zvukové vodítko se za celou dobu neobjeví, pocit kovu, vody a dozvuku jeskyně je možná jen posluchačovou autosugescí. Znepokojivá, ale vznešená

hudba na hranici ambientu, site-specific performance a terénních nahrávek sestává z několika úderů, táhlých posuvů a tření šumících zvukových ker. **PF**

Abstract Monarchy Trio: Leading / Spirit / Minimalism

HEyeRMEarS Discorbie (www.k2ic.sk)

Neobvyklost – v tomto jediném slově je vyjádřena náplň slovenské značky HEyeRMEarS bez ohledu na směřování hudebníků (viz z poslední doby například soubor Budapastis, skladatel Evgeny Irshai, trio Laura Kavanaugh / Ian Birse / Zsolt Sörös, ale také houslový mág Jon Rose, jednou za asistence Kaffe Mathews). A dodat bychom mohli: zvukové zkoumání. Ale také: hudební mapování trojúhelníku Slovensko – Maďarsko – Rakousko, kterážto oblast má v lecčems styčné body. V případě Abstract Monarchy Trio (že by šlo o znovunastolení monarchie, jež má i v Čechách své zvilé příznivce?) jde o sprežení maďarsko-rakouské, konkrétně o Zsolta Sörose (viola, perkuse, rugophon, objekty atd.), Zsolta Kovácsa (kytara, perkuse, rozhlas atd.) a Franze Hautzingera (čtvrťtónová trubka). Svůj projev na albu *Leading / Spirit / Minimalism* sami označují jako meta-improvizaci a pojmy jako supersense, intemperate astrology, aural nirvana, anarcho-buddhist nebo ectoplasm upřesňují jejich zaměření. S tím souvisí i jejich projev, vyvěrající odkudsi z tajemna a předoucí si své potichlé poselství v jakémisi ultra-minimalismu. Při poslechu kompaktu se nám hudba této ad absurdum spojitě trojice jeví jako puritánská koncentrovanost, zvuková spořivost, až skrblictví, intimní meditativnost, až zašifrovanost, nicméně výsledný dojem je napětí, očekávání, kontemplace, ponoření. Album Abstract Monarchy Tria plně patří do programu HEyeRMEarS Discorbie – je v pozitivním smyslu neobvyklé. **ZKS**

Christian Wallumrød Ensemble: A Year From Easter

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Čtveřice hudebníků, kteří již patří k inventáři norské jazzové scény, se sešla tentokrát pod taktovkou klavíristy a autora většiny skladeb Christiana Wallumrøda. Jazz se tu drobí do minimalistických figurek nebo natahuje do dlouhých tónů, vše je velice tiché a klidné. Zvuk se pohybuje ve vyšších polohách, důležitou roli hraje syčení dechu v trubce Arve Henriksena i šustění smyčce po strunách hardangerských houslí Nilse Øklanda. Bubeník Per Oddvar Johansen neudává rytmus, ale přispívá opatrně dávkovanými údery ke zvukomalbě. Vhodné jako doprovod k zimmému čekání na další Velikonoce. **MK**

his VOICE

časopis o jiné hudbě

2 | březen | duben | 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 Pressegross, spol. s r.o., Štěrboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

Předplatné ČR: SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: +420 225 985 225, fax: +420 225 341 425, SMS: +420 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko: ATRAKT ART, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, tel.: +421 2 5443 4526, e-mail: redakcia@34.sk, www.atrakt-art.sk

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

Tisk: TNM Print, s.r.o. (www.tnm.cz)

Fotografie: Kjell Kalleklev (s. 4), Klara Zalan (s. 7), James Mollison (s. 15), Regine Körner (s. 16), Gunter Glücklich (s. 22), Kateřina Ratajová (s. 36, 38), Jon Wozzencroft (s. 46).

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury, 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 FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, 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, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **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, **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**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** Music Shop, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice

his VOICE
Bio

Bio His Voice
Každý měsíc hudební kino His Voice v Experimentálním prostoru **Roxy/NoD Praha**. Vstup zdarma!
20. 3., 20:00 - Supersilent 7
20. 4., 20:00 - Fausto Romitelli:
An Index Of Metals

his VOICE
Uši navrch hlavy



RADIOAKROPOLIS

na Radiu Akropolis

Každou sobotu od 19:00 **www.radioakropolis.cz**
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.

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