



Vážení a milí čtenáři,

internet se stal běžnou součástí našich životů a občas by se mohlo zdát, že je onen virtuální svět skutečnější než ten „starý“, ten venku. Stejně tak se může zdát, že vztah celosvětové sítě a hudby se točí především kolem otázky nelegálního stahování nahrávek a následných nářků vydavatelských firem nad poklesem prodeje. Skutečnost je naštěstí mnohem pestřejší. Internet usnadňuje získávání informací, a kdo chce, může velice snadno objevovat nové hudební vesmíry. A to aniž by se dostal do konfliktu s autorským zákonem. Jaké nástroje k tomu dnešní síť nabízí, se dočtete v článku Adama Javůrka.

Síť lze ale také využívat tvůrčím způsobem a někteří umělci na to přišli ještě v dobách, kdy o internetu nikdo ani nesnil. Myšlenka, že spolu mohou dělat hudbu lidé sedící na protilehlých stranách glóbu, se dočkala od šedesátých let minulého století nejrůznějších pozoruhodných realizací. Hudební interakce prostřednictvím sítě v mnoha ohledech mění naše chápání hudby a narušuje zaběhnuté stereotypy, proto stojí dosavadní vývoj na tomto poli za malou sumarizací.

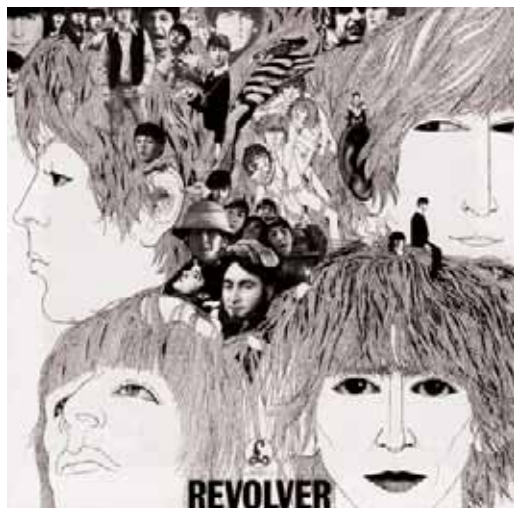
Na druhé straně existuje stále ještě mnoho tvůrců, kteří dokáží dělat novou a aktuální hudbu, aniž by byli online. Proto přinášíme portrét houslistky Carly Kihlstedt, rozhovor s muzikologem a skladatelem Milošem Štědrněm nebo článek o skladatelích bývalého Sovětského svazu. Pozoruhodnou osobností je také Milan Grygar, který spojil světy výtvarného umění a hudby.

Do našich pravidelných rubrik přibyla nová, nazvaná Rozprava o metodě. Chceme v ní dávat prostor umělcům, aby popsali svá východiska a způsoby práce. Tuto sérii zahajuje Andrew Liles. Nový je také seriál, který speciálně pro His Voice píše britský hudebník a novinář Thomas Bailey. Bude vás v něm provádět experimentální scénou Japonska, kde nyní žije.

Přeji vám krásné léto a těším se na shledanou nad příštím číslem.

Matěj Kratochvíl

	Glosář Adam Javůrek	2
— a k t u á l n ě —	Paralaksa Lukáš Jiříčka	4
	Eduard Artěmjev Vítězslav Mikeš	5
	Łoskot Karel Kouba	6
— t ě m a —	Paul Wirkus Lukáš Jiříčka	7
	Max Neuhaus Matěj Kratochvíl	8
	Recepce hudby na internetu Julia Gerlach	10
— s o u č a s n á k o m p o z i c e —	Linie hudby v síti Golo Föllmer	12
	Nový éter Jozef Cseres	16
	Jak hledat novou hudbu Adam Javůrek	18
— s e r i á l —	Brainwashed.com Petr Ferenc	20
	Sovětská avantgarda Vítězslav Mikeš	22
	Miloš Štědroň Petr Bakla	26
	Milan Grygar Petr Bakla	28
	David Tibet Petr Ferenc	30
	Hans Appelqvist Aleš Stuchlý	32
	Carla Kihlstedt Petr Vrba	34
	Fe-mail Karel Kouba	36
	Můj nekrutý noise Thomas Bailey	38
	Musique Action Petr Slabý	40
	Rozprava o metodě Andrew Liles	43
	Byl jedním z nás Michal Trnka	44
	Sublime Frequencies Matěj Kratochvíl	46
	Recenze	47



Pozor, zajímavá firemní prodejna more-than-punkových **Day After** se po půl roce stěhuje. Nový obchod Rocksters Music and Clothing už funguje v centru Prahy, Karlova 25 (v pasáži). Day After není nejdražší distributor, tím spíš stojí za to připomenout, kolik dobrých a nedostupných značek dováží: Domino Records, Ipecac, Touch And Go, Sub Pop, Dischord, Kill Rock Stars, Young God Rec., Quarterstick, Dim Mak, Merge, Some Bizzare, 31 G, Alternative Tentacles a moře dalších. Jinými slovy se tu dají najít nové i starší tituly Merzbow, Jim O'Rourke, Fantomas s Peeping Tomem a dalšími projekty Mikea Pattona, Boris, přemuteovské Einstürzende Neubauten, Juana Molina, Co-coRosie, Angels of Light, The Decemberists, The Black Heart Procession... Otevřeno po - ne: 10:00 - 20:00 hodin.

To **PJ Music**, spolehlivá pražská adresa pro jazz a world music, se přestěhovala oproti své dosavadní lokaci o tři baráky vlevo – nyní tedy Dittrichova 9. Ve snaze zhubnout se tu nyní pořádají výprodeje hudby, titul za 250 Kč – aktuálně z značek ECM, Enja, Concord, ale i etnické hudby. Také vytáhli ze skladu staré obskurní vinyly Anthonyho Braxtona či ruských avantgardistů kolem Leo Records.

Konečně lze oficiálně sehnat i britský měsíčník **Mojo**. Můžete jej najít, vždy s kompilačním CD, v prodejnách se zahraničním tiskem v centru Prahy za nepříliš vlnivé tři stovky (předplatné dvanácti čísel z Británie vyjde asi na 2 400 korun). Obsahem se Mojo nemění: důkladná, většinou nepovrchní žurnalistika míchá staré hrdiny s aktuálním zpravodajstvím. Konkrétně v červenci: story o beatlesovském albu Revolver ke čtyřicátému výročí vzniku (příspěvky: Yoko Ono, Arcade Fire, Klaus Voorman a další), Sonic Youth, Vetiver, The Flaming Lips, recenze pamětí producenta Joea Boyda či filmového dokumentu o Joe Strummerovi. Coververze všech písní z Revolveru natočili na přiložený disk méně známí muzikanti jako Thea Gilmore, Jim Reid či The Handsome Family.

Vydavatelství Razor & Lie takto loni solidně oslavil čtyřicátiny desky Rubber Soul (zaujali například Fiery Furnaces, Sufjan Stevens a Ted Leo), jakpak si s úkolem poradí Mojo? A jak perná a pepná doba čeká za rok Seržanta Pepře?

Z českých časopiseckých luhů a hájů přicházejí jinačí novinky. V červnu skončil v redakci **Rock & Pop** šéfredaktor Vojtěch Lindaur a s ním odchází i většina redakce.

Tento příběh už tu, pravda, byl. Koncem roku 2002 se redakce definitivně nepohodla s tehdejší vydavatelem Danielem Andelem. Po zhruba dvouletém období temna se objevily informace, že se časopis vrátí se starou redakcí a pod novým vydavatelským domem. Obnovený R&P vskutku v březnu 2005 dorazil na stánky.

Jenže problémy se vrátily nehezky brzo. Již dva měsíce poté vydavatel neprodloužil zkušební dobu s některými redakčními matadory. „*Možnosti redakce limitované apodiktickými soudy vydavatelství a jen prostředním zájmem čtenářů o novou podobu časopisu nastolily nepříliš tvůrčí atmosféru, v níž z redakce postupně odcházely plánované pilíře dobrého psaní,*“ posteskl si na diskusním fóru časopisu Vojtěch Lindaur. Letos v lednu vyšel v Lidových novinách článek Konec éry dokonalých průvodců, který byl tak trochu předčasnou smuteční řečí nad ještě žijícím časopisem. „*Nakonec jsem zbyl sám a umanutě jsem trval na tom, že vydržím do jubilejního 250. čísla. Ani teď nevím proč,*“ píše Lindaur na fóru.

Komplikovanou a možná nezodpověditelnou otázkou, zda je vinen vydavatel-apodiktátor, redakce, která nedokázala nalézt nové čtenáře („*snad se někdy vrátí devadesátá léta,*“ posteskl si typicky jeden čtenář na diskusní stránce) nebo prostě doba, nechme na jindy. Momentálně je na celé události nejzajímavější to, jaké reakce změna vyvolala. Žádné. Zatímco při první revoluci se k události vyjadřoval kdejaký server či týdeník, tentokrát je ticho po prošlapané pěšině. Jedna dvě zprávy na mediálních serverech a konec. Pak už si jen Vojtěch Lindaur posteskl ve svém hezkém sloupku v MF Plus. „*Bylo mi chvíli smutno.*“

Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary nebude mít letos (30. 6. – 8. 7.) pravidelnou sekci Hudební odysea. Místo ní nabídne něco, co by nás taky mohlo zajímat: retrospektivu **Matthewa Barneyho**, patrně největší hvězdy dnešního amerického umění. Cyklus *Cremaster 1-5* vznikl devět let (1994-2002). V symbolickém gesamtunstwerku zní hudba všeho druhu od lyrické opery přes souhru bubeníka Davea Lombarda a dvou set tisíc včel až k hardcoreovým Agnostic Front bésnicím v Guggenheimově muzeu. Neméně neproniknutelný flák bez dialogů je *Drawing Restraint 9*, film, který Barney natočil na lodi u Nagasaki se svou životní partnerkou Björk. Ve Varech uvede filmy Jonathan Bepler – skladatel, který má na triku multižánrovou obsluhu pentologie *Cremaster*.

Zajímavé hudební odysey lze nečekaně nalézt na webu **Literárních novin** literarky.cz. Týdeník předvedl chvályhodný výlet do jiné umělecké disciplíny: v levém dolním rohu se nachází kolonka „*Něco k poslechu*“. V ní návštěvníci naleznou odkaz k albu, které bylo vydáno pod licencí Creative Commons, lze si jej zdarma poslechnout a nakládání s deskou je méně svázáno autorskými právy.

Služba běží na serveru **Jamendo.com**, kde se můžete probrouzdat všemi 1223 alby různých kvalit a z různých zemí. Jak různých? Velká většina pochází z Francie, například Itálii zastupuje 21 alb, Belgie 44, Německo 8, Česko – nehledejte.

„*Pryč s autorským právem! - Požehnáni pro umělce, umění i společnost.*“ Velmi radikální titulek velmi radikálního článku nepochází od dvacetiletého anarcho-techno-romantika, nýbrž od profesora **Joosta Smierse**, politologa z utrechtské VŠU. Smiers se s copyrightem nepáře. Podle něj říká vše už samotný význam složeného slova copy_right: „*Jedná se o výhradní právo na kopírování určitého díla. V raném autorském právu nebyla nikde ani zmínka o autorovi nebo umělci, jenž dílo vytvořil. Královna Anna měla pro zavedení tohoto copyrightu důvod. Příliš se jí nezamlouval koncept „svobodného světa“ a udělením výhradního práva na publikaci knih papírenskému cechu získala*“



Matthew Barney: Cremaster



Allan Kaprow

království trestáno kopírování hudby pro vlastní potřebu, například z vlastního CD do vlastního MP3 přehrávače. Jak šlechetné. Ředitel BPI **Peter Jamieson** se též nechal slyšet, že „hudba nebyla nikdy tak populární jako dnes“.

„Jmenuji se **Ricardo Pinto**, jsem šestadvacetiletý portugalský blogger, hudebník a student antropologie. Mám blog *escreverso-bremusicaeimpossivel.blogspot.com*, což paradoxně znamená „je nemožné psát o hudbě“. Přesně

tohle ale dělám: píšu o kapelách z mého města Coimbra a portugalských nahrávkách.

Píšu vám kvůli této své ideji: rád bych využil výhod internetu a na svůj blog přidal zahraniční názory na moderní portugalskou hudbu. Nechtěl byste napsat pár textů pro můj blog? Poslal bych vám po e-mailu pár nahrávek a vy byste o nich napsal pár řádek.“

Nemusí to být špatný nápad, požádat novináře z různých koutů světa a zjistit, jak se na „vaši“ hudbu koukají lidé nezatížení kontextem profesním i kulturním. Kdyby se někdo chtěl stát kouskem této mozaiky, napište Ricardovi na e-mail bikaia@gmail.com.

Řada tradičních médií se do hudebních blogů ostře pustila. New York Sun si v recenzi kapely Tapes „n Tapes více vyřizuje účty s blogy, které skupinu oslavují, než se samotným souborem. Také Philadelphia Inquirer si myslí, že blogy jsou tvůrci humbuků. Svě si přisadili kritici z Boston Globe či NY Times, podle nichž deníkáři skáčou, jak vydavatelství pískají.

Blog Cooler.com s klidem konstatuje, že tuhle bitvu vyhrávají bloggeři. Koncerty Tapes „n Tapes jsou našlapané. Fanoušci tedy naslouchají jim. „Hudební publicisté si musí uvědomit, že jejich role gatekeeperů (ti, kteří rozhodují, o čem budou fanoušci číst a vědět – pozn. -aja-) byla nabourána hudebními blogy,“ tvrdí sebevědomý Glen Peoples z blogu Cooler.com.

S tou nenávistí to ale nebude zas až tak horké. **Entertainment Weekly** vydal svůj žebříček nejlepších hudebních webů. Za šestici

iTunes, emusic.com, Pandora.com, Rhapsody.com, MySpace.com a Archive.org už následuje první blog, Stereogum.com. Desítku uzavírá veterán MP3 blogů Fluxblog.org. I další blogy jako soul-sides.org, lemon-red.org a music.for-robots.org se dostaly před BBC Radio.

Zemřel **Allan Kaprow**, jeden ze svatých mužů avantgardy. Kaprow je znám především jako malíř, ale jeho teoretické dílo ovlivnilo všechny umělecké formy. Byl to právě on, kdo v roce 1957 jako první použil slovo „happening“ v dnešním kulturním slova smyslu. V letech 1956-1958 studoval kompozici u Johna Cage na manhattanské New School for Social Research a právě Cage velmi ovlivnil jeho názory.

„Paul McCartney se rozvádí.“ Takový titulek je prostý a jasný, ale často na něj nenarazíte. Novináře zpráva z nějakého záhadného důvodu obzvlášť potěšila. Jak jinak si vysvětlit, že si tak škodolibě hrají s titulky svých zpráv a předhánějí se v tom, kdo si vzpomene na víc písniček, kterými by mohli titulek opepřit? Výběr z titulků ve světovém tisku: „She Loves You. Yeah, Yeah, Right“, „Will You Still Need Me?“ (a variace: „Will You Still Need Me, Will You Still Feed Me, When I'm 64?“) či drsnější „She Won't Still Need Him When He's 64“, „She's leaving home“, dvě mouchy jednou řádkou: „Oh darling ... she's leaving home“, nejčastější: „We can't work it out“, „Hello, Goodbye to McCartney's Marriage“ (s variací: „You say goodbye, and I say goodbye“), „Baby You're A Rich Man“, „Money can't buy you love“, „So yesterday for McCartneys“ nebo „Love me don't“.

Ještě o krok dál šli v kanadském Saskatchewanu, kde článek Say Say Say It Ain't So končí tímto odstavcem: „She's Leaving Home and things are Helter Skelter, but It Won't Be Long till you'll be hearing that Money is what she wants. Perhaps you Should Have Known Better, but I've Got A Feeling that in The End, you'll just have to Let It Be. You're Gonna Lose That Girl, and all you can do when it comes to pre-nups is to say, Not a Second Time. At least she can't say You Never Gave Me Your Money...you Fool On The Hill!“

Najděte dvanáct podpásovek. S titulkem šťastných třináct.

naprostou kontrolu nad tím, které knihy budou vytištěny a které se nikdy nedostanou na trh. Koneckonců ti, kdo mohou udělovat nějaká práva, je mohou také upírat.“

Copyright a duševní vlastnictví Smiers pohřbil jako koncept výhodný jen pro kulturní průmysl, ne pro umělce („Výzkumy ekonomů ukazují, že pouhých 10% umělců sklízí 90% výnosů z autorského práva, zatímco ostatních 90% umělců se musí podělit o zbylých 10%“) a dál už se věnuje jen tomu, co se stane, když copyright padne.

Jak asi tušíte, dochází k závěru, že „takový model by učinil svět bez autorského práva nejen zcela představitelným, ale též výnosným pro velmi mnoho umělců, a byl by opravdovým pozhledáním pro kulturní demokracii.“ Cesta k této kulturní demokracii však leckomu demokratická připadat nebude. Ke slovu by přišla státní regulace a zásahy do svobodného podnikání. „Mohly by též být vytvořeny zákony, které by přinutily velké kulturní koncerny představovat veškerou současnou kulturní různorodost vytvářenou jak domácími, tak zahraničními umělci.“

Smiers jde alespoň příkladem a svou knihu Umělecké vyjádření v korporátním světě. Potřebujeme vládu monopolů? dal zdarma k dispozici ve formátu PDF. Odkaz naleznete na webu glosy.info, výtečných stránkách, které přinesly český překlad textu. Glosy jsou zaměřeny převážně politologicky, leč s pozoruhodnými přesahy. Přinesly například ukázkou z Barthesových *Mytologií*.

Asociace britských vydavatelů BPI už nepovažuje za nutné, aby bylo ve Spojeném

Třetí rozpětí Paralaksy

Text: Lukáš Jiříčka

Polské improvizální duo Paralaksa basisty Wojciecha Mazolewského a klávesisty Adama Kamińskiego vydalo své třetí dílo s prostým názvem *Live*. Je nadmíru jasné, že osobnosti typu Mazolewského je potřeba neustále sledovat, a to nejen z důvodu uhlídaní jeho rozličných a plodných aktivit ve skupinách Pink Freud, Baaba, Ludzie nebo Bassisters Orchestra, ale převážně pro kvalitu a originalitu jeho počínání.



Soudobá scéna volné improvizace se seskupuje v několika centrech, která lze vymezit územně (USA, Japonsko, Anglie, Německo, Portugalsko, Norsko) anebo také okolo vydavatelství, která profilují její směry a tendence (FMP, Sofa, Erstwhile, Musica Genera). Jak správně podotkl teoretik Peter Niklas Wilson, improvizovaná hudba není v žádném případě stylem, který má jasná pravidla, omezení a charakteristiky, ale má tolik podob, kolik má tvůrců. A přesto se svým způsobem unifikuje svým bytostným popíráním rytmického, melodického a repetitivního potenciálu a přichylností k dialogickému koexistování jednotlivých zvuků a tónů bez jasné koherentní písňové struktury. Suverenita díla dua Paralaksa se od soudobých tendencí ve volné improvizaci odlišuje poměrně razantně, neboť používá a zneužívá postupy již známé – ve smyslu samotné výstavby, ale i opakování a citací hudby z jiných a neimprovizačních kontextů. Po dnes již absolutně nesehnatelném a podomácku šířeném debutu spatřila v roce 2003 světlo světa nahrávka *v.2.0*, která odhalila pravý potenciál hudebního jazyka polské dvojice. Zatímco většina improvizátorů pracuje metodou vytváření nových zvuků či neobvyklých sonických konstelací ve vzájemné dialogické komunikaci, Mazolewski s Kamińskim tyto principy sice užívají, ale nikoliv dogmaticky, neboť se uchýlili k rozšíření hudebního jazyka volné improvizace. Svobodně nakládají s již zaběhlými postupy a matricemi, důvěrně známými z muzikálních tradic od šedesátých let – nejen v jazzovém, ale i psychedelickém, elektronickém a rockovém stylu. *V.2.0* je nahrávkou dvou dominantních hudebníků s hostujícím bubeníkem Krysztosem Topolskim a elektronikem a zpěvákem v jedné osobě M.Bunio.S. Ti dohromady tvoří atypickou rockovou skupinu inklinující k velmi pestrému hudebnímu vyjádření, čemuž ve značné míře dopomáhá užívání smyček, přednatočených vzorců a Kamińského oldschoolová analogová elektronika (Moog Prodigy, Nord Electro) odkazující svým uspořádáním ke skupinám sedmdesátých let typu Neu! či Faust. „*Paralaksu bych charakterizoval jako experimentální duo, který využívá improvizaci jako jeden z možných přístupů k hudbě. Dá se říci, že náš přístup je podobný přístupu Johna Coltrane nebo Milese Davise – snažíme se vytěžit z akustických nástrojů co nejvíce a vřadit všechny zvuky do řádu soudobé hudby. Paralaksa je natolik otevřeným projektem, že si nikdy neklademe předem jakákoliv omezení toho, jak budeme*

tvořit. Někdy jsou celé koncerty Paralaksy improvizované, jindy, jako například při nahrávání alba v.2.0, si domlouváme jisté podklady a hudební struktury, na kterých se odehrává naše hudební komunikace“ tvrdí Mazolewski. Výsledný zvuk je amalgámem dlouhých a opakujících se basových figur s nanesenými a postupně rozmyvanými elektronickými plochami, které citují nejen psychedelické experimenty jakoby vytažené z alba *Ummagumma* Pink Floyd, rocková sóla, ale také ukazují současné tendence progresivní scény formátu Pan Sonic. Na první poslech by se zdálo, že celkově je *v.2.0* dílem současného elektroakustického primitivismu (jaký například tvoří Paul Winkler s Emitemerem v projektu Mapa) s důrazem na jazz a rock, ale celý záběr alba je daleko širší. Díky prolétání citací jednotlivých stylů, které se nesou v hypnoticky pomalém a až transovém tempu, lze spíše hovořit o improvizované fúzi jazzu, rocku a elektroniky. Nahrávka, která obsahuje deset skladeb, je výsostnou ukázkou práce s barvou zvuku nástroje, která vyniká díky pomalému tempu a postupným obměnám. Mazolewski podotýká, že „*vše se odráží od nástrojů a efektů, se kterými pracujeme. Spíše se s Adamem ovlivňujeme vzájemně, ale nepopírám, že jsme zaujati elektronickou hudbou od 70. let. – Kurtem Friedmanem, Pole, minimal dubem, electrodubem a ambientem.*“

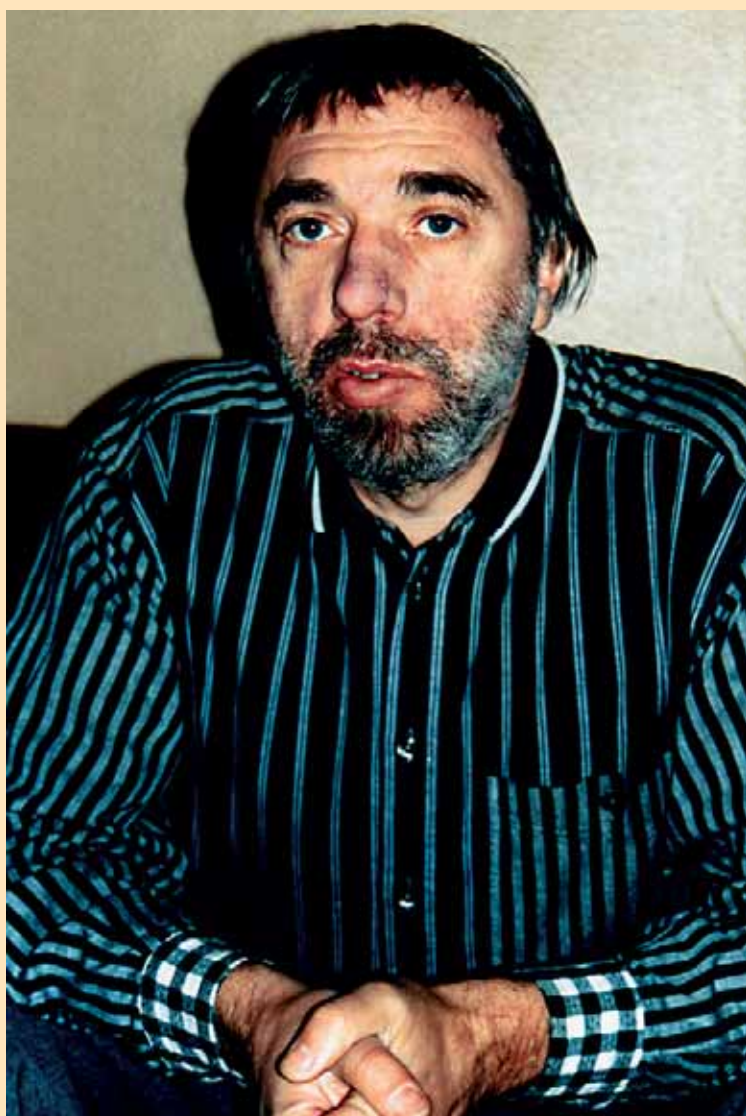
Nové album s prostým názvem *Live* je záznamem improvizace v lublinském klubu Centrala. Klíčové duo Mazolewski – Kamiński se tentokrát rozšířilo o abstraktního turntablistu DJ Lenara, který do jejich jazyka integrálně zapadl. Vzájemná trojčlenná improvizace je postavena na smyčce prosté basové figury, do níž DJ Lenar vnáší ruchy, praskance, rytmizovaný scratching a regulaci rychlosti stírá původní zvuk přehrávaných desek. Kamiński cituje klávesové struktury ze sedmdesátých let a Mazolewski od jazzu volně odbíhá až ke country a folku či se věnuje funkem ovlivněné exhibici. Celek je však příliš abstraktní, aby bylo možné jej přimknout k jakémusi centrálnímu stylu. Možnost zažít skutečný čas živé nahrávky koncertu v tahu jediného čtyřicetiminutového opusu bez následných studiových úprav a dotáček přináší neustálá překvapení. Nastává-li ve vzájemné improvizaci příliš zjevná shoda, která má jasný puls, a začíná-li se dílo strukturovat podle již zaběhlých hudebních kánonů, vždy zavládne anarchistické gesto jednoho z hudebníků, které vznikající koncept okamžitě rozvrátí. Oproti *v.2.0* je *Live* nahrávkou daleko syrovější, s velice plastickým zvukem, permanentními rytmickými zvraty a poryvy. DJ Lenar, který se zpočátku jeví pouze jako hudebník s prostou scratchingovou průpravou, je vzápětí původcem abstraktních hiphopových matric. Mazolewski nad nimi hraje svá sóla a Kamiński libé melodické plochy, aby se vše vzápětí rozmylo do rozpadlých fragmentárních prvků rozličných hudebních kontextů, které je často těžko definovat v jejich neustále proměnlivé identitě. Transparentnost alba vyniká v impozantní hráčské zručnosti Paralaksy, která umí volně přecházet z abstraktního hiphopu k minimalismu, aby vše nakonec zaniklo v hypnotických ambientních plochách nebo ethno rytmech, které jsou smeteny freejazzovou bouří. A i přes sumu zmíněných stylů, mezi nimiž trio hudebníků svobodně proplová, si skupina stále zachovává svůj jasný umělecký jazyk a zvuk. Chceme-li nacházet skutečně originální odpovědi na v současnosti poměrně rozšířenou volnou improvizaci, měli bychom se zaměřit na polskou dvojici, která řádně posunula její hranice tím, že se nebojí citovat od písničků k soudobé vážné hudbě a vydává se ve své hudbě nejen skrze styly a žánry, ale také i proti času.

Mystérium Eduarda Artěmjeva

Text: Vítězslav Mikeš

V centru dění letošního ročníku Letní filmové školy v Uherském Hradišti, který proběhne ve dnech 21.-30. července 2006, stojí především africký a kanadský film. Pestrý program ovšem akce nabídne i mimo tento tematický okruh: účastníci mohou shlédnout starší i nové české filmy, celou řadu zahraničních snímků nebo zajít na koncerty (převážně etnické) hudby. Do místa konání se sjedou i mnohé zajímavé individuality, mezi nimiž se objevuje také jméno Eduarda Artěmjeva (1937), průkopníka ruské elektroakustické hudby a dlouhá léta jednoho z předních autorů hudby filmové.

Artěmjev (viz HV 6/03, 6/04) se dočkal širšího ohlasu již v polovině šedesátých let díky skladbám komponovaným na syntezátoru ANS – *Mozaikou* a *Dvanácti pohledy na svět zvuku*, které demonstrovaly širší potenciálu originálního přístroje zkonstruovaného fyzikem Jevgenijem Murzinem. V letech sedmdesátých začal propojovat dobové trendy elektronické hudby s prvky nejrozumnějších žánrů a stylových epoch, do jeho tvorby se nápadně promítlo zanícení pro artrock (*Fata morgana*, 1976, kantáta *Rituál* z roku 1980, později přepracovaná pod názvem *Óda na zvěstovatele dobrých zpráv*, *Tři pohledy na revoluci*, 1987 atd.).



Syntezátor ANS

V rozvíjení této syntézy pokračuje dodnes.

Mnohem větší reputaci však Eduard Artěmjev získal na poli hudby filmové, k čemuž nemálo přispěla spolupráce s výraznými postavami ruské kinematografie: je podepsán pod hudbou ke snímkům Andreje Tarkovského, u něhož převzal po Vjačeslavu Ovčinnikovovi úlohu „dvorního“ skladatele (*Solaris*, *Zrcadlo*, *Stalker*), podílel se na všech

dílech Nikity Michalkova (*Otrokyně lásky*, *Autostop*, *Urga*, *Unavení sluncem*, *Lazebník sibiřský* aj.), komponoval i pro Androna Končalovského (mj. *Sibiriada*, *Homer & Eddie*, *Odyssea*) atd.

Aktivitou hýří i v současné době: letos se dočkala premiéry nová, jedenáctidílná televizní adaptace Pasternakova románu *Doktor Živago* (režie: Alexandr Proškin) s jeho hudbou; s Michalkovem momentálně Artěmjev pracuje na pokračování *Unavených sluncem* a na filmu *Dvanáct*. V červenci se pak očekává vydání kompaktního disku na značce Electroshock s nahrávkou elektroakustické opery *Zločin a trest*, již se Artěmjev zabíral mnoho let. Otázkou snad blízké, možná však vzdálené budoucnosti je i její pompézní scénické uvedení v režii Končalovského. Artěmjev v této souvislosti hovoří o žánru mystéria, čímž naznačuje svou snahu pokusit se uskutečnit nerealizovanou ideu Alexandra Skrjabinu z počátku dvacátého století spojit lidstvo a prostřednictvím umění ho povznést nad sebe samotné.

Návštěvníci LFŠ se v souvislosti s Artěmjevovou osobností mohou těšit na projekci mnohých z výše uvedených snímků s jeho hudbou, na diskuse vztahující se k jeho tvorbě, zkušenostem ze spolupráce s různými režiséry a k otázkám filmové hudby obecně (za účasti i dalších osobností z oboru), očekává se také živé provedení ukázek z Artěmjevovy filmové hudby překvapivým interpretem, předem zaručujícím netradiční pojetí – slovenským souborem Požoň. Za svůj celoživotní přínos kinematografii skladatel převezme také cenu Asociace českých filmových klubů.

Společně s Artěmjevem Uherské Hradiště navštíví i ázerbajdžánský spisovatel, dramatik a scenárista Rustam Ibragimbekov, autor scénářů k mnoha slavným sovětským a ruským filmům, mezi nimiž nechybí ani zmíněné Michalkovovy snímky *Urga*, *Unavení sluncem* nebo *Lazebník sibiřský*.

www.lfs.cz
www.electroshock.ru

Łoskot:

Třeskatá historie yassu

Text: Karel Kouba

Superskupina Łoskot, v jejíž tvorbě se ve vyváženém poměru mísí vlivy improvizovaného jazzu, experimentálního rocku a v současné době také prvky živé elektroniky, tvoří už od poloviny devadesátých let jedno z nejvýraznějších těles polské avantgardní hudby. V rámci polského večera třetí edice festivalu jiné hudby Stimul vystoupí 22. září v Experimentálním prostoru NoD Roxy s materiálem z nového alba Sun.

Łoskot vznikl v roce 1993 jako jedno z četných těles bující bydhošťsko-gdaňské jazzově-improvizační scény a od počátku mělo výjimečné postavení hranice posunující kapely, složené z rodících se hvězd. Kapelu založil altsaxofonista a basklarinetista Mikołaj Trzaska, který se do té doby proslavil především v přelomové kapele Miłośc, v níž také začínali například pianista Leszek Możdżer, kytarista Tymon Tymański nebo bubeník Jacek Olter. Tato scéna, vycházející z jazzu a zároveň absorbující vlivy z mnoha odlišných hudebních oblastí, byla generací hudebníků nastupující na přelomu osmdesátých a devadesátých let označena jako „jass“ či „yass“. Spíše než jasně určující definicí určitého stylu byl tento široký pojem zaštitěním mladé hudby, vzpouzející se zakonzervované (i když z našeho pohledu stále značně rozsáhlé a kvalitní) tvorbě generace otců, která již pevně zakořenila ve stojatých vodách akademického prostředí. Jassový vzdor vnesl do hudby humor a zároveň reflektoval, interpretoval a rozváděl soudobé hudební trendy počínaje newyorským downtownem, free jazzem, a konče folklorem nebo elektrojazzovými fúzemi. A právě Łoskot nejdůsledněji vyjadřoval „ducha doby“ a nejlépe naplnil jassové stanovy: neřídil se prakticky žádnými pevnějšími pravidly, sebe i vlastní tvorbu komentoval s ironickým nadhledem a neustále přicházel s novými tvůrčími impulsy.

První album *Koncert w Mózgu*, které je záznamem koncertu z legendárního bydhošťského klubu, vyšlo v roce 1994. Je na něm patrná značná mnohotvárnost a příjemná žánrová promiskuita, která stmeluje prvky avantgardního jazzu (zřejmě je inspirace Johnem Coltranem) s rockem a s prvky polského i světového folkloru (toto „etnické“ vyznění spoluputují především perkusista Jacek Majewski a basista Olo Walicki). Hudební východiska debutu jsou v poněkud umírněnější formě zachyceny na studiové nahrávce *Cześć, cześć, cześć* (Gowi Records, 1996) vydané pod Trzaskovým jménem, avšak nahrané s muzikanty z Łoskotu.

Další etapu tvorby otevřelo kritikou velice kladně hodnocené album *Amariuch* (Multikulti 1999). Na něm kapela, která se ustálila ve složení Olo Walicki na kontrabas, Piotr Pawlak na kytaru, Tomasz Gwinciński na perkuse a Mikołaj Trzaska na saxofony a basklarinet, vykročila vstříc elektronickým fúzím a oproti předchozím nahrávkám začala pracovat metodou vtipné koláže různorodých stylových fragmentů, často metodicky i zvukově upomínajících na Zornovu skupinu Naked City. V rychlých rytmicko-melodických střích se střídají samplované terénní nahrávky s hendrixovskou kytarou, jazz-folková témata jsou borcena saxofonovou smrští à la Painkiller a zároveň doplňována elektronickými groovy, přičemž je však tato směs ústrojně sjednocena osobitým rukopisem kapely. Ve stejném roce vyšel také

záznam živého vystoupení ze zakopanského klubu Pstrąg *Śmierdzące kwiatuszki* (Folk, 1999), kde se v největší míře projevují improvizační i komunikační schopnosti hudebníků.

Po pěti letech studiové práce se na sklonku minulého roku Łoskot navrátili s novým albem nazvaným *Sun* (Mit Edition, 2005). Oproti předchozí nahrávce, již tvořilo šest dlouhých improvizovaných skladeb, jsou na aktuálním albu patrné dvě výrazné změny. Kapela se zaměřila výhradně na krátké, pečlivě strukturované kompozice, jejichž délka zřídka přesáhne stopáž čtyř minut, a svůj elektroakustický zvuk tentokrát už dost významně obohatila o vlivy progresivní i taneční elektroniky a elektrojazzových fúzí. Hudba je značně temnější a její těžiště spočívá v komponovaných pasážích, které protínají nečekané erupce improvizačních partů saxofonu i kytary. Rytmicky je současný zvuk plnější, hypnotické groovy jsou střídány tvrdými pasážemi čerpajícími z kytarového noiseu a zřídka i psychedelickými nebo postrockovými motivy.

Jass přestal být na přelomu tisíciletí jako revoltující gesto potřebný, protože mladá muzikantská generace svou neortodoxní hudební vizi rozšířila napříč celou scénou. Łoskot je v podstatě jedinou kapelou, která stála u zrodu jassového varu a zároveň ho svou činností překonala a která neustále inspirativně rozvádí syntax nové hudební skutečnosti.

www.loskot.art.pl
www.mitedition.com
www.kilogram.pl



Těkavá identita Paula Wirkuse

Text: Lukáš Jiříčka

Sledujeme-li život či dílo individuality, většinou se snažíme za jeho tvorbou, jménem a tváří číst prvek jednoty, který lze charakterizovat a popsat. Co si však počít s dvojdomým, dvojjazyčným a hudebně těžko zařaditelným tvůrcem, který navíc i užívá dvojí jméno Paul / Paweł Wirkus? Jeho tvář a jednu z hudebních podob budeme moci důkladněji poznat na sólovém koncertě v rámci festivalu Stimul, ale s vědomím, že se jedná pouze o část díla této proměnlivé osobnosti.

Paul Wirkus se narodil v Polsku jako Paweł Wirkus, ale již více než patnáct let žije a tvoří v německém Kolíně nad Rýnem, kde se vyprofiloval v jednoho z nejzajímavějších elektroniků a bubeníků současné jazzové, volně improvizací, lo-fi elektronické a postrockové scény. Málokdo by čekal takové stylové rozpětí od původně punkového bubeníka legendární polské skupiny Karcer z osmdesátých let. Jakoby přestěhování do Německa a příchnutí k jiným kontextům umožnilo Wirkusovi objev vlastního těkavého hudebního jazyka, který se liší a proměňuje projekt od projektu.

Jak sólová vystoupení, tak i alba (Echo, Mimikry, Inteletto d'Amore) představují tohoto bubeníka spíše z pozice elektronické a elektroakustické. Tato hudba je tvořena za pomoci laptopu, analogového syntezátoru, minidisku a mixpultu a ve své morfologii se pohybuje v hranicích lo-fi scény s nekanonickým způsobem vyjádření. V ambientním tempu a klimatu jednotlivých skladeb a setů se nacházejí na základě minimalistické a repetitivní struktury útržky samplovaných materiálů majících svůj původ převážně v hudebním akustickém světě – slyšíme ozvuky smyčců a klavírů s propletení lidských hlasů a šelestů, mikroruchů a drones. Základní puls solitérních počinů je striktně hypnotický a zdánlivě se blíží k chilloutovému ambientu. Celý rámec alternativní odnože taneční scény je však rozbíjen procesy, jež jsou otevřeny improvizaci, náhodě a chybám. Tyto poryvy celou melodicko-zvukovou strukturu skladeb buď rozbíjejí nebo proměňují tím, že odstraňují nebo překrývají prvotní elementy. Wirkus ale rytmické ustrojení nechává plynout v přes sebe vrstveném mantrickém pulsu minimalistických smyček s citem pro detailní zacházení se zvuky a ruchy, které jej přibližují ke click'n'cut scéně, ovšem s tím rozdílem, že ke komponování přistupuje s daleko méně sofistikovanou technikou a více manuálním a „hmatatelnějším“ přístupem. Přibližuje se tak k organičtější a ne pouze mechanické verzi rozbíjené

ambientní hudby. Obdobně zní i nedávný projekt September Collective, na němž spolupracoval s Barbarou Morgenstern a Stefanem Schneiderem. Zvuk tohoto hvězdného tria čerpá nejen z klasik krautrockových klávesových výbojů, ale i minimalismu a ambientního popu. Prostor, v němž se pohybují, by se dal vytyčit inspirací Cluster a Brianem Enem.

Příklon k opakováním strukturám se projevil i na jednom z jeho stěžejních projektů devadesátých let – Mapa, na němž spolupracoval s kytaristou a elektronikem Marcinem Dymiterem, známým ze skupiny Mordy a projektu Emiszyn. Jediné album *Fudo* dokumentuje

rozsáhlé aktivity dua, které uvedlo postrock se záměrně prostou elektronikou plnou mikroloops do polských hudebních kontextů. Značný prostor zde dostává Wirkusovo a Dymiterovo hraní na tradiční rockové nástroje, které však přejímá formu minimalistické repetice. Wirkus na bicí vytváří prosté rytmické formule s jemným jazzovým charakterem a Dymiter své kytarové umění rozehrává nejen na rockových, ale i folkových a až hardcoreových základech. Tato akustická hra je doplněna skromnými smyčkami s poměrně radikálním zvukem a slovansky melancholickou Dymiterovou melodikou. Výsledkem je forma postrockového primitivismu, která předznačila celou epochu současného boomeru tohoto módního směru, s tím, že stála u samého zrodu a nebyla žánrově přesně vymezená a stylově dogmatická. Jednotlivé skladby jdou dílem přitakávání pomalé proměně rytmických vzorců s jejich jemnou penetrací za pomoci šelestů a hlukových stěn. V postupném rozvíjení výtvorů se Dymiter s Wirkusem soustřeďují hlavně na citlivou práci s omezeným elektroakustickým materiálem, jehož plasticitu citlivě ohledávají a proměňují. Lehkost, nadhled, stylová svoboda a hlavně evidentní radost ze hry s rozličnými kontexty je tím, co činí z *Fudo* jednu z nejevidentnějších směrodatných nahrávek polské hudby minulé dekády.

Se saxofonistou Mikołajem Trzaskou a kontrabasistou Johannesem Frischem tvoří Wirkus na postu bubeníka explozivní jazzové trio čerpající hlavně ze zřidel americké a Ornette Colemanem poučené freejazzové tradice, které se však zatím nedočkal žádné nahrávky. Wirkus již po několik let spolupracuje s tímto významným gdaňským saxofonistou, s nímž nahrál album *Noc*, které je hudbou k divadelní hře Andrzeje Stasiuka v režii Andrzeje Grabowského (více viz recenze HV 2/2006). Další album a další podoba tohoto umělce. Paul k výsledku říká: „*Pramenem inspirace nám, kromě hry Andrzeje Stasiuka, k níž jsme museli nahrát hudbu, byly naše vysněné i skutečné cesty mezi Východem a Západem. Směle se zde pohybujeme mezi minimalistickou elektronikou avantgardou, free jazzem a folklorem, jehož prvky používáme s největší opatrností a úctou. Tímto způsobem se nám podařilo uniknout časnému a typickému kýči tolik charakteristickému pro world music.*“

Ale tím rozsáhlé aktivity zdaleka nekončí. Zcela jiný úhel pohledu na to, co může být hudba, přinesla Wirkusova spolupráce s polským bubeníkem Macio Morettim. Jejich album *Na baterie* je dílem dvou bubeníků improvizujících na klasické sestavy bicích. Je to album pro bubeníky naprosto netypické, protože je prosté jakéhokoliv virtuózní exhibicionismu. Oproti složitým a vyumělkovaným hrám jiných bubeníků-solistů je *Na baterie* dílem, které zkoumá zvukové možnosti bicích s vůlí překročit všechny ustálené způsoby hry. Místo rytmiky zde převládá sonoristika. Wirkus s Morettim vytvářejí zvuky, které nejsou pro tento typ nástrojů idiomatičtější a daleko více se zaměřují na universum šelestů, osamocených úderů a jemných šumů. Do těchto izolovaných zvuků vnikají nástiny jazzových rytmtů, ale ve velmi redukované podobě. Mnohdy tyto rytmy zní jako pouhé připomínky toho, že bubeníci improvizují na bicí, neboť celé album se daleko více blíží k akustickému a volně pojatému ambientu.

Elektronika, ambient, jazz, volná improvizace, postrock. To vše jsou jazyky, kterými Wirkus jako hudebník hovoří. A zcela zaslouženě, díky své hráčské univerzalitě, náleží k jedněm z nevlivnějších tvůrců současné hudby. ■



Max Neuhaus

Nová topografie zvuku

Text: **Matěj Kratochvíl**

Je-li řeč o internetu nebo počítačích obecně, máme tendenci předpokládat, že dějiny těchto oborů začaly teprve nedávno, a že nemá cenu obracet se hlouběji, než tak dvě desetiletí zpátky. Věc tak moderní, jako je hraní hudby po síti, se zdá být neslučitelná s pojmem „historie“. A přeci nic neroste bez kořenů. V době, kdy slovo internet nepoužívali ještě ani ti největší vizionáři, odehrávaly se experimenty, jejichž princip se nelišil od současných sofistikovaných softwarových hraček.

Max Neuhaus (narozen 1939 v Texasu), který s těmito myšlenkami přišel, si původně získal jméno coby interpret současné experimentální hudby. Jako hráč na perkuse se neustále snažil objevovat nové zvukové barvy, přičemž se pustil také do stavby vlastních elektronických zařízení. Vedle interpretace cizích i vlastních skladeb jej zaujalo přenášení hudby do nezvyklých kontextů. S předpokladem, že „naše chápání místa je určováno ve stejné míře tím, co slyšíme, jako tím, co vidíme,“ začal vytvářet pro různá místa zvukové instalace, při nichž hraje roli také chování lidí procházejících okolo.

Zvuk v životě lidské společnosti je pro něj zásadním tématem, které zkoumá z různých úhlů, z nichž některé nejsou v obecném povědomí příliš typické pro umělce. Již od sedmdesátých let se například Neuhaus zabývá vývojem nových zvuků pro policejní nebo požární sirény. Skutečně průkopnická je ovšem jeho činnost na poli práce se zvukem, jeho přenosu na velkou vzdálenost a interakce v informačních sítích

SE ZAPOJENÍM VEŘEJNOSTI

„Rozhlas a telefon jsou pro náš digitální věk na přelomu tisíciletí zdánlivě primitivní technologie, ve skutečnosti to však jsou nejrozšířenější formy živé komunikace, které máme, a zůstanou jimi ještě na dlouho. Globální telefonní systém v současnosti spojuje pět set miliónů míst na Zemi. Je to největší stroj, který lidstvo vyrobilo. Ta myšlenka konverzace dvou lidí ignorující geografii. Kvalita zvuku je dnes dostatečně vysoká, takže pokud dnes volám, mohu člověka na druhém konci přesvědčit o tom, že jsem v New Yorku, ačkoliv sedím v Paříži. Odhalen jsem, jen když kolem projede policejní auto a on pozná, že jeho siréna zní jinak... Maxi ty nejsi v New Yorku..., kde jsi?“

Prvním projektem, v němž spojil experimentování se zvukem a komunikaci na dálku, bylo *Public Supply I*. V roce 1966 ještě neexistoval dnes oblíbený druh rozhlasového pořadu, v němž posluchači volají přímo do studia. Když Neuhaus přišel s myšlenkou instalovat do jednoho rozhlasu na Manhattanu telefony a experimentovat s nimi, nesetkal se s pochopením. Za pomoci přesvědčování a diplomacie se mu nakonec podařilo dostat do studia deset telefonních přístrojů, které byly přes mikrofony zapojeny do zesilovače. Předem rozeslal na všechny strany telefonní číslo do studia s pokynem, aby lidé zatelefonovali jakýkoliv zvuk a nechali si přitom nahlas puštěnou onu stanici – tím vznikala zpětná vazba jako další prvek. On sám ve studiu u mixážního pultu vytvářel kombinace z toho, co k němu přicházelo po drátech (vedle obligátních pozdravů také kdosi dosti divoce a zajímavě preludoval na trubku). Experiment trval hodinu a i sám jeho autor byl z výsledku překvapen: „Vytvořil jsem virtuální prostor, do něž mohl vstoupit kdokoli, kdo vytočil ono číslo.“

V dalších pokusech spojujících rozhlas a telefonní síť zdokonaloval technické možnosti. Aby mohl dokonale pracovat s deseti zvukovými vstupy, vytvořil si „prstový mixér“, kde měl za pomoci fotobuněk



okamžitou kontrolu nad každým volajícím. V sedmdesátých letech postavil jednoduchý telefonní syntezátor, jehož frekvenci určovala intenzita přichozího hovoru. Dalším krokem pak byla spolupráce s celoamerickým rozhlasem, National Public Radio, při níž byla v roce 1977 zapojena města New York, Dallas, Atlanta, Minneapolis and Los Angeles. Pokus dostal jméno Radio Net a jeho autor tentokrát omezil své aktivní působení v něm, když v každém městě pověřil mixem jednoho technika. Zatelefonovaný zvuk – tentokrát se posluchači měli omezit na pískání – byl zaznamenán v jedné stanici, interním komunikačním systémem předán další, která jej upravila a poslala opět dál. Vznikla tak velká smyčka mezi pěti místy.

V devadesátých letech, kdy již byla levně dostupná digitální zvuková technika, mohl Neuhaus udělat další krok – propojit účastníky z různých konců světa a hovořící různými jazyky. *Audium*, jak zněl název, bylo ve zpracovávání vstupního signálu ještě o krok komplikovanější. Systém analyzoval intonaci řeči každého volajícího a na základě této analýzy vytvářel zvukovou odpověď.

STÁLE NA PŘÍJMU

„Ačkoliv takový experimentální pořad v rádiu jistě získá pozornost a inspiruje lidi, aby se k němu přidali, zároveň jim ale systém toto zapojení do pořadu komplikuje, protože při velkém zájmu vzniká komunikační zácpa. Při Radio Net se asi deset tisíc lidí dovolalo. To znamená, že asi sto tisíc to zkusilo bez úspěchu. Nikdy nebudete mít dostatek linek, abyste uspokojili všechny. Čím více jich dáte, tím větší bude zájem. Rozhlas také brání skupinovému dialogu. Každý ví, že má jen omezený čas, a chce se vyjádřit.“

Pokud by ovšem systém byl stále k dispozici, můžete zavolat kdykoliv a zůstat jakkoliv dlouho, může se začít rozvíjet nový druh zvukového dialogu.“

Max Neuhaus uvažoval o možnosti vytvořit speciální stanici pro Audium, která by byla zasvěcena jen tomuto programu. Mezitím však vstoupil do hry internet, který takovýto podnik zjednodušil. Po období, kdy se věnoval jiným aktivitám, přišel v roce 2004 s projektem Auracle, v některých ohledech blízkým myšlence, která zrodila Audium. Především je tu opět jako základní ovládací prvek lidský hlas. Ten ovšem není slyšet na výstupu, je analyzován a funguje jen pro ovládání (to také podstatně snižuje objem přenášených dat, nejde o zvukové soubory). Další data pro generování zvuku jsou abstrahována z informací o poloze místa, z něhož se účastník připojuje. Vedle Neuhausa se na Auracle podílí řada dalších lidí, systém je navíc otevřený a umožňuje, aby třetí strany vytvářely nové nástroje fungující v jeho rámci. On sám to koncipoval jako organizmus, který se bude dál vyvíjet a proměňovat. Dal mu tedy do vínku jen určitá základní „přikázání“.

Auracle je architektura, ne hudební kompozice. Je to prostředek pro setkávání nejširší veřejnosti a vynalézání nových druhů hudby. Na jeho tvůrčích není, aby určovali jeho povahu; mají jen vytvořit prostředky pro uživatele, aby tuto povahu určovali svou hrou. Je to stálá entita mající za cíl přitáhnout co nejvíce lidí na co nejdelší dobu.

ZA TÍMTO ÚČELEM:

- Má být co nejtransparentnější, aby uživatelé mohli snadno identifikovat své vlastní aktivity v rámci souboru.
- Má být ovládáno jen hlasem.



- Má být nastaveno na maximální citlivost na vokální parametry.
- Podněcovat hráče k hledání nových způsobů hlasového vyjadřování.
- Má se vyhýbat zjevným hudebním konvencím.
- Podněcovat spolupráci mezi hráči.
- Podporovat dlouhodobé zapojení účastníků.
- Netvořit témbry znějící synteticky.
- Ačkoliv mohou být zcela nové, musí všechny zvuky z Auracle budit přesvědčivý dojem, že mohou být tvořeny pomocí objektů z přirozeného, neelektronického světa – musí se tedy řídit fyzikálními zákonitostmi vibrujících objektů. Nástroje nesplňující toto kritérium nebudou přijaty.



V posledním desetiletí vznikla řada systémů umožňujících hudební interakci na velké vzdálenosti – především prostřednictvím internetu. Ačkoliv se liší v provedení a technologii, většinou je spojuje určitá množina myšlenek. Jsou to právě ty myšlenky, které nastolil Max Neuhaus svými dobrodružstvími s telefony v rozhlasovém studiu. Rovnostářství v tvorbě umění, využívání veřejně přístupných zdrojů, spolupráce hudebníků i ne-hudebníků. Podstatné je také využívání technických prostředků, jako je internet, rádio nebo telefon k jinému účelu, než bylo původně myšleno.

„Když antropologové zkoumají společnosti, které ještě nejsou v kontaktu s moderními lidmi, často vidí, jak celé komunity provozují hudbu společně – nikoliv v situaci, kdy jedna malá skupina hraje pro ostatní, kteří jen poslouchají, ale jako dialog mezi všemi členy komunity.

Ačkoliv jsem to ještě v roce 1966 neuměl takto zformulovat, nyní, poté co s touto myšlenkou dlouho pracuji, mluvím a přemýšlím o ní, zdá se mi, že ve všech těch dílech jde o znovuoživení takového druhu hudby, na který jsme možná zapomněli a který je možná tou původní formou lidského muzicírování: ne hudba jako produkt k poslouchání, ale tvorba dialogu, dialogu bez jazyka, zvukového dialogu.“

www.max-neuhaus.info
www.auracle.org ■

Utopie a zapojení jako procesy odestetizování

Úvahy nad recepcí internetové hudby

Text: Julia Gerlach, přeložil Matěj Kratochvíl

UKRYTÁ

Recepce síťové hudby se většinou odehrává vskrytu. To rozhodně neznamená, že by nebyla – z umělecko-kritického hlediska – prezentovatelná. Recepční situaci a možnosti prezentace, stejně jako podobu umění vznikajícího v hustě rozvětvené síti drasticky ovlivňuje již samo médium a způsob zacházení s ním, který je předurčen výrobcem počítače. Síť je dnes primárně komercializované užité médium, nezávislé na jakémkoliv sociologickém určení. Každý ji využívá pro nejrůznější potřeby infrastruktury a šíření informací nebo provozování služeb. Je základem globální komunikace a jen velice okrajově je místem pro umění. Její nejrůznější funkce jsou již všudypřítomné a logika zacházení se sítí je již dostatečně zažitá. Síť je nádobou pro téměř vše – a také pro umění.

STANDARDNÍ

Standardní přístup k síti si můžeme definovat: osamělá osoba sedí strnule a jakoby bez těla před monitorem a skrze grafické prvky si za pomoci myši a klávesnice, při minimálních motorických pohybech vybírá obsah, nebo jej naopak vytváří. Svoji činnost a rozhodování řídí a kontroluje přes vizuálně řečové a kognitivně-motorické procesy. Akustické podněty jen zřídka hrají roli. I v primárně akustickém prostředí jsou vizuální stimuly nezbytným řídicím prvkem. Osoba se neustále rozhoduje o dalším kroku a vytváří si tak individuální styl navigace, koláží různých obsahů tvoří vlastní informační prostor nebo se umělecky vyjadřuje. Aktivní a konstruktivní prvek je do média od počátku vepsán. Tím je předem určen charakter internetové hudby a internetového umění: Téměř každý projekt počítá s určitou formou participace. Umění a hudba v síti jsou příznačné pro proces postupujícího oddělování díla od autora a pro přehodnocování těchto kategorií. Umělci se přesouvají k ovládacím pultům, zatímco recipient se stává v rámci daných hranic zodpovědným za konkrétní umělecký nebo hudební obsah, případně se sám přesouvá do role umělce.

INTEGRUJÍCÍ

V této standardizované recepční situaci akustické práce jsou zapojeny mnohé další procesy: vidění / slyšení (skrze interface počítače), analyzování / zpracování (strukturní logika, informace), rozhodování (mezi možnostmi), motorická činnost (s myší nebo klávesnicí), audiovizuální zpětná vazba, estetické hodnocení, vyrovnávání / řízení – srovnatelné s kybernetickým systémem. Tím se liší tato situace od vnímání při klasickém koncertu, při němž mají centrální roli procesy slyšení a analyzování. Všechny ostatní jsou sekundární (např. podupávání nohou v rytmu) a lze se bez nich obejít: vnímání u počítačového monitoru je protikladem kontemplanace při poslechu hudby, kdy člověk může zavřít oči a uvolnit ruce. Golo Föllmer došel k závěru, že síťové projekty s vysokým důrazem na interaktivitu mívají méně komplexní hudební složku než ty, které mají relativně omezený prostor pro manipulaci. Při integraci většího množství procesů se pozornost koncentruje na rozhodování a ovládání a je doprovázena zvýšenou aktivitou (adrenalin a vzrušení), což se také může převážet v přetížení



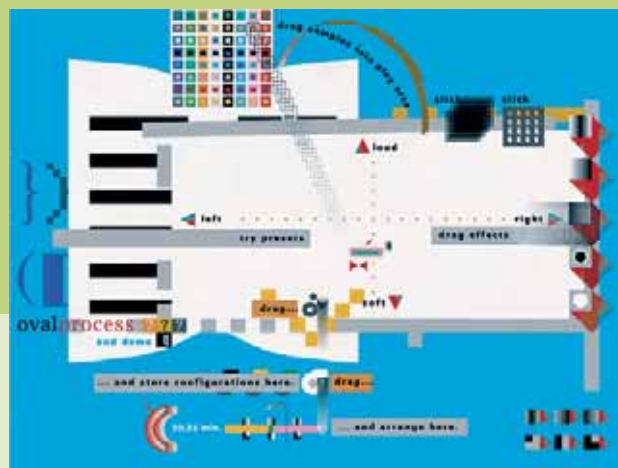
a pocity stresu. Z participace vzniká psycho-fyzické nebo emotivní zapojení, které nahrazuje estetický zážitek, je za něj zaměňováno nebo s ním v nejlepším případě splývá.

MNOHÁ

Právě skutečnost, že internet představuje mnoho věcí: email, mailin-glisty, diskuzní fóra (generativní i statická), internetové stránky, vysílání, archivy a slouží k přenosu všech ostatních médií jako je text, obraz, zvuk, animace a film, vede k tomu, že umělecká praxe je také mnohostranná. To ztěžuje analytické uchopení díla i jeho recepce. Föllmer navrhuje systematiku hudební praxe v síti, v níž rozlišuje performanci po internetu, scénické projekty („net-opery“), zvukové hračky, hyperhudbu, instalace kombinující fyzický prostor s internetem, diskuzní fóra, archivy a další. Právě tento široký záběr, který odkazuje na žánry známé z jiných kontextů, otevírá ještě širší pole recepčních parametrů s těmito žánry spojených. Můžeme formulovat tezi: Internet je nádobou pro libovolné žánry, teoreticky je myslitelná i internetová symfonie. Sjednocujícím prvkem je ale důraz na aktivní zapojení příjemce.

PARADOXNÍ

V síti narážíme na paradox: u počítače (většinou s monitorem, myší a klávesnicí) se díváme skrze omezující „ucho jehly“. Toto jasné omezení stojí v přímém kontrastu k neohraničenému množství možných způsobů hry, žánrů a stylů, které jsou na síti provozovány. Pole hudby tu sahá od konceptuálního umění, generativní hudby, hudebních procesů přes remixování, opery, elektroniku a DJské nástroje až po sound art. Kolektivní se překrývá s individuálním, politické je konfrontováno s čistě smyslovým. Mnoho hudebních projektů na internetu se navíc zabývá sítí samotnou, je to tedy prvek sebereflexe a mediální kritiky.



OFFLINE

Mnohé hudební projekty se neomezují na ono ucho jehly – počítačové obrazovky, ale roztahují se do reálného prostoru, mění se ve zvukové instalace nebo kolektivní síťové performance, které ve výsledku působí jako koncert. Francouzský projekt nazvaný *95 days non-stop streaming headphone festival* trval po celé léto a opakuje se již několik let. Každý, kdo má k dispozici jednoduché vybavení (síťové připojení, zesilovač, sluchátka), se může přihlásit a rezervovat si několik dní. Sám pak pozve místní hudebníky a tvoří hudbu v reálném prostoru. Hudba je pak šířena po síti.

Projekty Markuse Poppa (např. *ovalprocess*) na internetu nenajdeme. Mají přitom s internetovou hudbou mnoho společného – především uživatelské rozhraní a archiv – a zapojují lidi do komunikace a kreativních procesů. Popp zcela vědomě odděluje svá díla od internetu, nemá zájem „inscenovat nějaké propojování“. Objekty, které staví, mají reálnou váhu (asi 150 kg) a jsou zakotveny v realitě. Myšlenka, že síť žije, netělesná utopie kontrastující s těžkou realitou tu představuje zásadní složku.

VEŘEJNÁ

Hudba a umění umístěné pouze na síti získají publikum jen za pomoci nějakého prostředníka, ačkoliv jinak jsou na rozdíl od galerií nebo koncertů přístupné vždy na www adrese. Takovým prostředníkem je například internetový portál rozhlasové stanice SWR, na němž jsou shromažďovány projekty internetové hudby. Na festivalech mediálního umění jsou zřizována počítačová pracoviště, v nichž je také možné vyzkoušet si internetová díla. Vycházejí publikace, v nichž lze najít odkazy na ně.

UVNITŘ

Lidé zájemající se o tento druh umění mají tendenci propojovat se, přirozeně přes různé teritoriální hranice. Vzniká tak spontánní a neustálá mezinárodní výměna, mnohem silnější než je u skladatelů instrumentální hudby, kteří si musí projít těžkou cestu od lokálního publika na mezinárodní výsluní. Často jsou společné zájmy živnou půdou pro umělecké iniciativy (mailinglist *xchange*, *Radio Ozone*), vznikají diskuze ke složitým projektům (*Horizontal Radio*). V síti se takto budují mezinárodní podskupiny – silně specializované kolektivy, které na nezasvěcené působí značně hermeticky, případně skutečně hermetické jsou. Motivujícími utopiemi jsou internacionalismus a budování „lepšího“ světa či propojené globální zvukové instalace.

ANONYMNÍ

Internetový aktivizmus se někde usadí a narušuje zaběhlé způsoby chování v síti. Působí jako intervence, podobně jako mnohá umělecká díla ve veřejném prostoru útočí na bezmyšlenkovitě procházející. Internetový aktivizmus má spaden na komercializaci a síly řídicí trh, čímž se blíží etice hackerů. Zúčastnění umělci se často skrývají za pseudonymy. Obzvláště velké publicity se dostalo projektu *etoy*, který

se dostal do sporu o název s firmou vyrábějící hračky. Zdlouhavé a drahé procesy spolu s negativní publicitou se mu nakonec staly osudnými. Na takovémto projektu můžeme narazit náhodně, když se dostaneme na špatnou stránku, která nás přenesse, nebo zprostředkovaně skrze falešnou tiskovou zprávu.

Podobně široký zájem doprovázel distribuci hudby přes internet (*Napster* a další). Jeho uživatelé útočili na vydavatelský průmysl a systém autorských práv. Volná distribuce je zcela v duchu demokratického, snad až anarchistického sebeurčení, myšlenky sharewaru a také utopických představ o společnosti bez soukromého vlastnictví.

Pro některé umělce se stal obraz internetu jako neomezené zásoby informací a hudby zdarma výchozím bodem pro práci. Vyhledávací algoritmy v síti se emancipují a přehrávají svůj obsah, když vybírají soubory MP3 nebo převádějí textová data na zvuky (*nebula.m81* od netové aktivistky jménem Netochka Nezvanova). Na adrese <http://netsong.org> se vyhledávané termíny stávají základem pro kolážovité texty, které pak počítač „zazpívá“. V projektech *MP3q* a *constellations* spojuje Atau Tanaka audiodata a obrazovou plochu, na níž jsou jednotlivé zvuky vybírány a míchány. *Bits & Pieces* Petera Trauba představuje algoritmickou instalaci, pro niž je každý den ze sítě vyloveno 25 „volných“ zvukových souborů, které jsou použity k nové kompozici.

KOLABORATIVNÍ

Mnohé velké projekty infrastruktury využívají konstruktivních prvků internetu. Instituce si navzájem poskytují rámcová data pro archivy nebo software, který je dále vyvíjen. Příkladem takového využití je online encyklopedie *Wikipedia*, jejíž obsah je na poměrně vysoké úrovni tvořen přispěvateli-dobrovolníky. Projekt obdržel cenu Ars Electronica, což může být vykládáno jako znamení, že i hranice mezi uměním, respektive hudbou a věděním se začínají uvolňovat.

Při kolektivní tvorbě softwaru nebo zvukových a informačních archivů přestávají být účastníci pouhými pasivními recipiency a zvětčují se jako součást daného projektu. Toto zapojení překračuje rozměr pouhého chvilkového využívání nějaké zvukové hračky na netu. John Levach Drever archivuje a zkoumá na adrese <http://www.sounding.org.uk> zvukové krajiny, <http://fals.ch> katalogizuje zaslání textová, zvuková i video data. Tento projekt vznikl z iniciativy vydavatelství Mego. Autorský software pro tvorbu hudby je motivací pro celý hudební život.

Ochota lidí spolupracovat bez nároku na honorář je velká. Tuto tendenci ke spolupráci je možné označit jako konstruktivní zapojení.

Recepce hudby na internetu má podle mého mínění dva základní komponenty: Zaprvé emotivní a konstruktivní zapojení (interakce a přispívání), zadruhé očekávání utopii a soběstačné společnosti propojené sítí. Estetické zážitky zakládající se na sluchovém a zrakovém vnímání, stejně jako pojetí autora a díla jsou v internetovém kontextu výrazně zpochybněny a zčásti také negovány.

S laskavým svolením Neue Zeitschrift für Musik

Linie hudby v síti

Text: Golo Föllmer, přeložil Matěj Kratochvíl

Když v roce 1881 na pařížské Mezinárodní elektrotechnické výstavě naslouchalo padesát návštěvníků opeře přenášené ve stereu (!), byli všichni fascinováni. S příchodem rádia se přenos zvuku stal brzy samozřejmostí. Po několika letech vysílací anarchie se rádio ve dvacátých letech dvacátého století etablovalo jako jednosměrné médium, u nějž je úloha většiny účastníků omezena jen na naslouchání – což ostře kritizoval Bertolt Brecht ve své proslavené *Radiotheorie*.

Specifická struktura propojení počítačových sítí pomohla překonat toto silně technicky podmíněné omezení rozhlasu. V polovině devadesátých let se o ohromném potenciálu, který přinášela existence zpětného komunikačního kanálu, mohli přesvědčit i nováčky ve světě WWW: již při pouhém kliknutí na internetovou adresu posíláme nějakému vzdálenému počítači příkaz k určité akci, tedy k odeslání nějakých dat na naši adresu. Tím začíná obousměrná komunikace.

Hraní v hudebním souboru obvykle spočívá ve složitém pletivu audiovizuálních interakcí: v kognitivním zpracovávání notace nebo jiných vizuálních instrukcí ohledně hudebního materiálu a formy, vzájemné interakci mezi jednotlivými aktéry nebo ve zpětné vazbě ze strany publika. Ačkoliv fyzické oddělení a nemožnost přesné synchronizace všech účastníků jsou zdrojem enormních problémů, zdá se, že síťové technologie jako první médium elektronického přenosu vyhovují požadavkům hudební interakce. Přibližně od roku 1995 se začal zvětšovat počet projektů, které umožňovaly zažít onu výše popsanou fascinaci z hudební komunikace na velké vzdálenosti. Na tradici, z níž vycházejí hudebníci a další umělci, pak závisí způsob, jakým jsou přitom využity spojovací struktury, a koncepční zaměření (ať jde o individuální zpracování hudebního kusu, interakci hudebníků či komunikaci umělců s publikem).

LINIE KONCERTNÍ

Některé formy hudby v síti jsou založeny na poměrně naivním chápání média. Těší se z čistě technických možností přenosu (na rozdíl od rozhlasu jde alespoň částečně o oboustranný vztah), aniž by z toho vyvozovaly důsledky pro estetiku, formu interakce mezi zúčastněnými či způsob prezentace.

V tomto duchu spojila 3. června 1999 akce nazvaná *Absolut Jam* hudebníky v Montreaux (DJ Spooky), Berlíně (Psychonauts), Aténách (DJane Lefki) a v Kapském městě (DJ Chesh + Anton). Přes síť ISDN proudila mezi těmito čtyřmi městy audio a videodata. Paralelně k tomu byla data ze všech míst odesílána na internet. Jako mnohé projekty té doby se *Absolut Jam* spokojil s tím, že se publikum a účinkující navzájem mohli vidět a slyšet.

LINIE POPULÁRNÍ HUDBY

Švédský alkoholový koncern Absolut inicioval v roce 1999 vedle *Absolut Jamu* ještě jednu hudebně-síťovou událost. Zvuková hračka *Absolut DJ*, na níž si bylo možné hrát mimo jiné i se zvuky od Coldcut a DJe Spookyho, spojovala základní materiál a pracovní postupy DJské kultury – tedy práci se smyčkami, sampley a proměňujícími se rytmickými vzory – s možnostmi grafického uživatelského rozhraní počítače a internetu.

Základním stavebním principem takovýchto zvukových hraček je improvizace (onen Jam) se stylisticky vyhraněnými figurami. Stejný princip je typický pro fázi zkoušení v populární hudbě. Jejich velké rozšíření je způsobeno tím, že vznikají z velké části ve snadno dostupném softwaru firmy Macromedia, jsou uživatelsky nekomplikované a snadno přístupné.

Zvukové hračky byly také vyvinuty k vyzkoušení nových koncepcí ovládacích prvků hudebních programů. Slouží jako viditelná a slyšitelná plocha pro algoritmické kompozice zvuků a obrazů a audiovizuální softwarové umění, tedy pro díla reflektující antropologický a sociálně politický význam softwaru.

Projekt *Res-Rocket*, jehož základem je jeden internetový server, umožnil již v roce 1995 hudebníkům roztroušeným po celém světě vytvářet skladby online. Pomocí speciálního sekvencerového programu se mohl každý po přihlášení do systému procházet virtuálními studii, setkávat se s ostatními hudebníky a pomocí malých, a tedy rychle přenosných souborů MIDI dat spolu hrát téměř jako ve skutečném studiu. Jednou z myšlenek tvůrců systému *Res Rocket* byla vize jam-session překračujícího kultury. Na širokou klientelu mladých hudebníků z oblasti populární hudby se zaměřuje síťový syntezátor *peersynth* Jörga Stelkense, který je určen právě pro kolektivní hru. *Peersynth* představuje nástroj snadno ovladatelný, přesto disponující jedinečností a komplexností zvuku. Praxi zkoušení obohacuje o nové formální i zvukové složky.

AKADEMICKÁ LINIE

Dlouho předtím, než nastal boom hudby na síti, vznikaly koncepce síťové hudby v akademickém prostředí. V okruhu kolem Centra pro současnou hudbu (Center for Contemporary Music) na kalifornské Mills College propojovali Jim Horton, John Bischoff a Rich Gold pod jménem „League of Automatic Composers“ již v roce 1977 předchůdce osobních počítačů, aby prozkoumali dodnes nedoceněný potenciál počítače jako nástroje k živému hraní. Tím šli proti běžné praxi velkých elektronických hudebních studií, kde skladatel naprogramoval jeden obrovský počítač s cílem získat maximální kontrolu nad vysoce komplexním hudebním obrazem. Takto popisuje Tim Perkis onu novou, opačným směrem mířící snahu: „*Počítačový systém lze chápat jako systém zahrnující složité a překvapivé podsystémy, místo toho, abychom jej používali jen jako nástroj, který nám při záznamu a programování*

hudby vede účetnictví. (...) V tomto paradigmatu spočívá kompozice ve vytvoření složitého, snad až divokého systému, jehož chování zanechává stopu: Touto stopou je hudba.“

Skladatelé z League of Automatic Composers, kteří pokračovali v tradici Johna Cage a Davida Tudora, decentralizovali zpracovávání kompozičních a instrumentálních systémů, aby svou hru obohatili o momenty inovace.

Skupina The Hub pokračovala po rozpadu League of Automatic Composers v jejích snahách. Každé dílo tohoto šestihlavého souboru vznikalo ze specifické technické struktury odpovídající návrhu skladby.

„Obsah skladby byl určován uzpůsobením nástroje, který vymyslel skladatel-interpret. Každá nová skladba odpovídala zvlášť vyvinuté konfiguraci softwaru a hardwaru. Z těchto konfigurací pak vyvstávaly nové zvuky a formy.“

Software *Quintet.net*, jehož autorem je Georg Hajdu, přebírá myšlenku využití vzájemného ovlivňování v rámci malé skupiny interpretů. Každý ze zúčastněných – dirigent, až pět interpretů a posluchači – navíc pracuje s jinými částmi programu. Každý dostane vždy jiný „nástroj“ a ovlivňuje výsledek v jiné míře.

LINIE MEDIÁLNÍHO UMĚNÍ

Pro mnohé příklady hudby tvořené po síti je typické, že z pohledu autorů je hudební estetika jen jednou z více důležitých součástí díla. U mnoha umělců se dostávají do popředí témata jako proměna funkce rozhlasu po nástupu internetových rádií, debaty o autorských právech, zahájené s příchodem služby Napster, a o možnosti využití internetu jako prostředku kulturně pozitivní komunikace a učení.



Když Heidi Grundmann zakládala v roce 1987 při Vídeňském rádiu ORF projekt Kunstradio, byla již blízko telekomunikačnímu umění. Jeden z protagonistů, Robert Adrian X inicioval v roce 1982 na přehlídce Ars Electronica v Linci později často citovaný projekt *Die Welt in 24 Stunden* (Svět za 24 hodin), při němž účastníci ze čtrnácti měst rozestých po celém glóbu komunikovali podle daného časového plánu s Lincem. Jak bude konkrétní komunikace probíhat a co bude jejím obsahem, bylo na jejich libovůli. Každá stanice využívala technologii odpovídající jejím možnostem.

Tento projekt, který neobsahoval žádný výrazně hudební příspěvek, se stal předobrazem dlouhé řady internetových performancí. Jedna série simultánních koncertů s telefonním propojením mezi Štýrským Hradcem, Lublaní a Trentem byla postavena tak, že všichni hudebníci mohli vstupovat do vystoupení na ostatních místech. Se stejným momentem pracovaly také velkolepě pojaté projekty vídeňského Kunstradia v dalších letech (*Horizontal Radio*, *Recycling the Future*, *SoundDrifting* a další). Tento princip se blížil přístupu skupin League of Automatic Composers nebo The Hub.

Je tu ovšem jeden zásadní rozdíl spočívající ve způsobu a účelu využití technologie: Zatímco kalifornští počítačové hudebníci pomocí síťových konstrukcí vlastní výroby provokovali a hledali novou hudební estetiku, rakouští hudebníci se pohybují v již bezpečně nalezeném veřejném mediálním prostoru. Tím, že nechávají datové cesty a informační přístupy otevřené, zaměřují se spíše na smyslově zprostředkovanou diskusi o struktuře médií než na estetický produkt.

INTERMEDIÁLNÍ LINIE

Ne všechny pracovní metody internetových umělců se dají napojit na existující tradice. Pro *RadioMatic*, automatické a permanentně vysílající online radio, byly vyvinuty nástroje a systémové koncepty umožňující vytvářet a řídit kolektivní multi-streaming z produkce účastníků propojených do malých sítí. Tento otevřený koncept se zabývá otázkami zvukové estetiky, techniky míchání a samplingu, rozhlasu a propojení s vizuálními médii. Tomu odpovídají svou otevřeností hudební struktury vysílané v rámci *RadioMatic*.

Projekt *An*a*tom*ic* skupiny mXHz sleduje instalaci technosocio-estetické sítě umělců, pro něž vývoj integrovaných audiovizuálních strategií není prostředkem, ale cílem. V prostoru se vznášejí jako cíl myšlenka, že odluka mezi hudebníky a posluchači může být skutečně zrušena, a to tím, že se každý nakonec stane spoluaktérem v představení, takže nebudou žádní pasivní účastníci.

MOŽNÉ BUDOUCÍ LINIE

V posledních deseti letech, během nichž se začalo hovořit o fenoménu „internetové hudby“, bylo mnohokrát diskutováno, experimentováno a revidováno, jaké inovace mohou pro hudební tvorbu přinést elektronické sítě. Na počátku byla v popředí fascinace přenosem na dálku a společnou hrou hudebníků na vzdá-



lených místech. Paralelně se začaly nabízet zprvu jednoduché, s nástupem dynamických audiovizuálních formátů, jako je Flash, stále složitější formy interakce. Od počátku byla síť využívána také k výměně elektronických zvuků, skladeb a ruchů prostřednictvím diskusních fór, remixování a živě přenášených koncertů, což se odehrává v horizontální, nehierarchizované struktuře.

Dnes již pozdvižení kolem zázračnosti technického aparátu opadlo. Vzletné představy ohledně totální emancipace posluchače díky obousměrné komunikaci byly relativizovány. Dostupnost komunikačních prostředků, informací o experimentální i jakémkoliv jiné hudbě a přístup k jakémukoliv myslitelnému digitálnímu nástroji umožňuje vznik nového způsobu dělání hudby, kdy se posluchač rychle dostává na vyšší úroveň kompetence a může se stát spolupracovníkem v „zasíťovaných“ hudebních projektech.

V 21. století vytvářejí počítačové hudební nástroje a internet prostředí pro hudební výměnu mezi spřízněnými. Klasická výuka klavíru a kultura zkušeben dostaly mladšího sourozence: mladá generace se vyjadřuje pomocí zvukových hraček ve formátu Flash, ve stylově vysoce diferencovaných skupinách vyvíjí kolektivní díla a při online jamování používá experimentální software jako Max a Jsyn, které byly dříve používány jen v kruzích akademické skladatelské kultury.

Nejde tu o to, aby se 1200 návštěvníků filharmonického koncertu rovnoprávně podílelo na vzniku velkého hudebního díla. Nejde tu totiž o tvorbu uměleckého díla, ale o hudební praxi. Potenciál internetové hudby leží v malých skupinách hudebníků, kteří na různých úrovních při vzájemné spolupráci převádějí myšlenky na audiovizuální struktury. Proto jsou jen málokdy možná skutečná provedení internetových hudebních děl. Budeme-li volně parafrázovat Maxe Neuhausa, který již od 60. let experimentuje se strukturami médií propojených v sítích, je „internetová hudba“ formou hudební tvorby, která nemá jako předmět žádné dílo, a tudíž nemůže nic předvádět. Místo toho existuje, podobně jako tomu bylo v archaických kulturách, jako kolektivní aktivita.

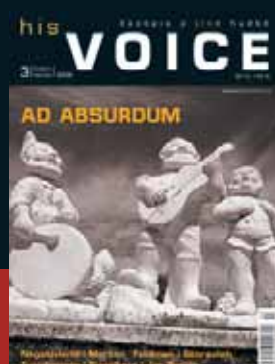
S laskavým svolením Neue Zeitschrift für Musik

WWW.HISVOICE.CZ

PŘEDPLATNÉ ^{his} VOICE SE VYPLATÍ!

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

Roční předplatné 330,- Kč
Studentské roční předplatné 240,- Kč



Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4

tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115 E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

ITÁLIE

novinka

Verona
Řím
Janov
Padova

Florence
Neapol
Bologna
Benátky
Milano

950,-

STUDENT | AGENCY |
express



- příjemná stewardka na palubě
- ZDARMA káva, čaj, cappuccino, čokoláda
- prodej chlazených nápojů
- ZDARMA zapůjčení sluchátek
- filmy, CD, rádio
- klimatizace, WC

S námi do Evropy



rezervace jízdenek



542 42 42 42

Cestujte nejlevněji ... s komfortem, který si zasloužíte

www.studentagency.cz

Nový éter

Text: Jozef Cseres

*S ohromným spěchem zařizujeme magnetický telegraf
z Mainu do Texasu,
ale Maine a Texas nemají možná nic tak důležitého,
co by si potřebovaly sdělovat.
Obě strany se ocitají v podobně trapné situaci jako jistý muž,
který velice stál o to, aby byl představen jedné vznešené,
leč hluché dámě,
ale když ho uvedli a do ruky mu dali trubku jejího
naslouchadla, nadobro oněměl.
Horlivě se snažíme podhrabat se pod Atlantikem
a přiblížit starý svět o několik týdnů k novému;
ale první zpráva, která tudy pronikne k rozdychtěným
americkým uším,
bude možná o tom, že princezna Adelaide má černý kašel.*

Henry David Thoreau, Walden aneb Život v lesích, 1854



Antičtí pythagorejci přemítali kdysi o hudbě sfér. V jejich představách deset planet dokonalého tvaru koule obíhá po pravidelných dráhách kolem centrálního ohně vesmíru a třením se o éter vydává zvuky, jež vytváří všudypřítomný harmonický souzvuk. Lidské ucho ale tuto kosmickou hudbu neslyší; člověk ji může uchopit pouze intelektem. Svým způsobem byli pythagorejci první konceptualisté: důsledně dematerializovali objekt svého zájmu – slyšitelnou hudbu. Zbavili ji její primární perceptuální kondice – v prostoru a čase znějícího zvuku. Za základ všech věcí a jevů, včetně hudebních, považovali číslo. O dvacet pět století později, v epoše digitální reprodukce, většina hudby, již tvoříme a posloucháme, vzniká a šíří se kombinováním a přeskupováním dvou číslic. Dokonale dematerializované myriády hudebních forem, procesů a konceptů čekají v novém internetovém éteru jako novodobé elektronické palimpsesty na své potenciální resuscitátory a aktualizátory. Click, click, click ... download, download, download ...

Na přelomu tisíciletí, kdy věk materiálních atomů plynule prochází do věku nemateriálních bitů, se horkým sloganem stala interakce. Stal se z ní osvědčený nástroj artikulování plurality, se kterou se lidstvo musí vyrovnávat na každém kroku. Koncept otevřené umělecké formy, rozvíjený umělci i teoretiky modernismu od začátku minulého století, dostal na jeho sklonku díky převratným technologiím nový rozměr. Elektronická média změnila povahu umělecko-komunikačních řetězců, dynamizovala lidskou percepci i estetickou zkušenost a masivnost, stálost a neměnnost nahradila lehkostí, pohyblivostí a proměnlivostí. V postmoderním světě, kde je stabilní jenom nestabilita, byly víra v jednotu a přesvědčení o existenci pevných primárních struktur vystřídány destabilizací, decentralizací a dekonstrukcí. Bytostně odlehčená realita

se vznášá v novém éteru – interaktivních elektronických oknech do virtuálního světa simulaker a iconoclashů.

Ale pluralita mívá také podobu redundance a od ní je jenom krůček k pornografii. Derealizace a virtualizace skutečnosti nás přivedla do období po historii (nebo spíše bez historie), kdy jsme se ocitli v zajetí znaků, jež neodkazují na realitu, kterou kdysi měly reprezentovat, nýbrž na jiné znaky, jejichž poselství nám uniká, resp. je nám záměrně zamlžováno. V éře proliferace a supremace znaků bez autentických významů zaplatilo lidstvo za snahu ovládnout prostoro-časové koordináty fyziologické zkušenosti ztrátou pevných referenčních rámců, manipulovaným a fragmentarizovaným vědomím i vnímáním, neschopnými rozlišovat mezi realitou a jejími technologickými náhražkami. Žijeme v době technologických trendů a ty neformují jenom naši smyslovou zkušenost a návyky, ale také způsob mentální reflexe. Ani umění již neuchopujeme v kategoriích filozofie, estetiky, historie a uměnovědy, nýbrž v chladných pojmech, odkazujících suše na technické parametry média – *techno*, *drone*, *tracked music*, *glitch*, *interaktivní instalace*, *net art* apod. Jedinečnou estetiku vnímání a krásy nahradila trendová schémata procesu a média. Dobrým příkladem může být třeba terminologické pnutí mezi tradičním pojmem hudba a módní nálepkou *sound art* či *audio art*. Je to pochopitelně mnohem složitější problém přesahující rámec terminologického označení. Dotýká se média, úrovně jeho řemeslného zvládnutí i samotné percepce. Když jsem některé tzv. sound-artisty požádal, aby vysvětlili, proč tímto pojmem označují své zvukové kreace, většina z nich odpověděla pragmaticky, že se jím jednoduše chtějí odlišit od hudebníků. Když jsem posléze namítal, že po Cageovi nebo Lucierovi může být hudbou cokoliv a proč se vzdát vžitého označení hudba, když institucionální svět umění tuto radikální změnu již

dávno akceptoval, dočkal jsem se vyhýbavé odpovědi, že oni přece pojem *sound art* nevynalezli.

Obavy z diktátu medií a strašák globalizace aktualizovaly problém diferenciací a spustily emancipační hnutí různých sociolektů. Poté, co se všechny hranice rozpustily v pankulturalismu a interpretačním relativismu, estetické principy začaly být aplikovány na manifestaci identity, originality a kulturní autenticity. Nikdo již nechce být více identický a spolehlivě kategorizován, a tak se dnes sjednocují a komodifikují dokonce diference. Vhodnou kreativní i prezentační platformou pro tento proces se stal internet jako nejdemokratičtější médium, kde i ty nejprotikladnější jevy a názory mohou koexistovat v příkladné shodě. Jako každé nové médium i internet se záhy stal médiem uměleckým. Ačkoliv se i v oblasti umění využívá zejména jako efektivní komunikační a distribuční síť, inspiroval umělce také k přenosům originálních idejí. I v jeho případě však platí staré známé thoreauvsko-mcluhanovské varování, že adekvátnost média testují především sémantická poselství, jež přenáší, což je v současném liberalizovaném světě umění bohužel stále vzácnější jev.

Příkladem netechnokratického přístupu k internetu mohou být projekty euro-australského houslisty Jona Rosea, v nichž využil možnosti internetového média bez toho, aby podlehl diktátu jeho formálních charakteristik. V živé paměti mám Roseovu pohotovou odpověď kurátorce vídeňského Kunstradia Heidi Grundmannové, když ho vzápětí po úspěchu internetovo-rozhlasového mostu mezi Vídní a Vancouvrem namlouvala na další společný projekt: „*Housle jsem dnes večer nacpal do internetu proto, protože za posledních dvacet let jsem je nacpal všude. Momentálně mne to víc nezajímá.*“ Bylo to 7. prosince 1999 a housle byly v osudnou „noc dlouhých smyčců“ nejen médiem ale též „hlavním hrdinou“ multimediálního projektu *The Relative Violin*. Zejména ve vrcholném čísle programu – dvouhodinové interaktivní suitě *Violin Factory*, kde byl jedním z nástrojů

interakce právě internet. Nešlo o interakci mezi umělcem či jeho dílem na jedné straně a příjemcem na druhé, ale mezi hudebníky navzájem. Zvuk příležitostného smyčcového orchestru The Orchestra of Ancient Guts, hrajícího Roseovu kompozici pod mistrovou interaktivní taktovkou, byl samplován a mixován virtuóskou na virtuální housle Kaffe Matthews s materiálem, jenž do jejího sampleru proudil internetem z uměleckého centra The Western Front ve Vancouvru. Kanadský příspěvek byl také smyčcový: kromě ukázek ze slavné houslové školy pro děti Suzuki to byly ještě houslové kreace Jima Munroa a Pamelý Atariwally. A nechyběly ani samplý legendárních relativních houslí z Rosenbergova musea a neméně slavný interaktivní MIDI smyčec pana kapelníka. Ten byl navíc vybaven houslovým akcelerometrem, důmyslným zařízením umožňujícím simultánně a v interakci s hudební produkcí manipulovat nejen digitální zvukový archiv, ale též bohatý video materiál. To vše, samozřejmě, v reálném čase a za nepostradatelné asistence Roseova dlouholetého technického spolupracovníka Toma Demeyera z amsterdamského výzkumného centra nových technologií STEIM. Víceúrovňová technická stránka dokonale korespondovala se syžetovým kontextem, do něhož byla pozoruhodná *opera aperta* zasazena – čínskými reáliemi masové industrializace kdysi jedinečného houslařského řemesla – i s její repetitivní, někdy až robotickou poetikou, a to jak ve zvukové tak vizuální rovině. Dodatečně editovaný audio záznam ze zdařilého projektu, jenž přesáhl rámec experimentu, vyšel později na albu *Violin Factory (HERME'S/DISCORBIE, 2001)*, audiovizuální dokumentaci archivuje webová stránka Kunstradia ORF (http://kunstradio.at/1999B/07_12_99.html).

Simulacrový svět poutá Roseovu pozornost již dávno; digitální virtuální technologie mu umožnily expandovat uměleckou fikci do nových postmoderních kontextů, kde se nejenom stírají rozdíly mezi reálným a možným, ale dochází k aktualizaci virtuálního, což se, jak nám kdysi vysvětlili Deleuze s Guattarim, děje prostřednictvím tvořivé diferenciací. Komentář Jona Rose k jeho prvnímu internetovému projektu to jenom potvrzuje: „*Co na tom, že za takových 25 let budou lidé možná schopni downloadovat celý obsah svých mozků do počítače (nakonec, ti, co takhle uvažují, toho mnoho k downloadování nemají), poslední věc, jenž kompjútr bude kdy schopen simulovat v reálném čase, je zvuk houslí, jaký na nich vyluzuje zkušený houslista hrající poprvé levou rukou (myslím to vážně) ... to množství nerozhodnosti, nespolehlivosti, skrývaného selhání, neopakovatelnosti, neobratnosti, změny v každém mučivém zlomku vteřiny je pro komputaci příliš. Jako většinou v hudební praxi, i na tomhle mini-festivalu to mohou být spíš rozdíly než podobnosti mezi hudebníky a jejich zvukovými možnostmi a polohami, co vedou k tvorbě momentů.*“ A komu diskursivní výpověď autora nestačí, ať se proklíká k digitálnímu houslovému newspeaku: http://www.jonroseweb.com/e_vworld_violinspeak.html. Virtuální houslista se sice nenechá downloadovat, ale zahrát si s ním můžete. Hravý nápad, jemuž nechybí humor ani intelektuální jiskra, je výtečnou ukázkou nemetafyzického umění, zneužívajícího postmoderní kontext na manifestaci charakteru *homo ludens*. Je to nevinná hra libující si v nejasných a pohyblivých hranicích mezi skutečností a jejími technologickými simulakry, hra, jejíž základy jsou namíchány z reality i fikce. Přijmeme její proměnlivá pravidla, a možná že obavy z kulturních redundancí, percepční nudy a ztráty referenčních rámců pominou!



Jak najít...

...to, o čem nevím, že existuje, ale chci to slyšet

Text: Adam Javůrek

Hudba linoucí se z rádií se používá k mučení vězňů. Televize vysílají klipy ve tři v noci, a když už člověk vydrží vzhůru a slyší tu hrůzu, tak lituje, že neexistuje ještě hlubší noc a on není programový ředitel. Hudebním časopisům diktují agendu prodejní žebříčky a hudební průmysl. Nová hudba není. Tedy je, ale neexistuje způsob, jak ji nalézt, aniž by si člověk nevzal měsíční dovolenou. Takže není.

Na podobné stesky jste jistě již mnohokrát narazili, a to nejen v takto hospodské variantě. Například publicista John C. Dvorak si před dvěma lety posteskl, že „*neexistuje způsob, jak objevit novou hudbu, kromě náhody nebo omezené šeptandy*“. Stesky jsou do značné míry přehnané, ale rozhodně nejsou neoprávněné.

Tedy nebyly. Internet to do značné míry změnil.

Rozšíření internetu vůbec velmi razantně – a rovněž velmi nenápadně – změnilo spoustu našich návyků. Aniž bychom to pořádně zaznamenali, náhle jinak vnímáme čas a prostor, jinak vytváříme sociální vazby, jinak chápeme realitu. Promítl se do téměř jakékoli činnosti. Dnes hledáme nové zaměstnání jinak než dříve. O dovolené se rozhodujeme jinými způsoby. Jinak přistupujeme k televizi. Kdybychom si dali hodně práce, jistě bychom našli souvislost mezi rozšířením internetu a změnami v cojávím ponožkářském průmyslu. Nelze se tedy divit, že internet změnil naše potýkání s hudbou.

Následující článek se pokusí poskytnout Dvorakovi a ostatním několik tipů, jak za pomoci internetu nalézt hudbu, kterou máte rádi, jen o tom ještě nevíte.

STARÁ MÉDIA V NOVÉM HÁVU

Začněme resuscitací odepsaných médií. I kdyby vás nezaujal žádný pořad na žádném českém **RÁDIU**, internet nabídku maximalizuje. Již první plnohodnotné internetové rádio v historii, Radio HK z února 1995, se specializovalo na nezávislé kapely. Nižší finanční náklady na provoz totiž teoreticky umožňují existenci experimentálních kanálů. Ovšem naproti tomu stojí fakt, že rádia nemají svůj funkční obchodní model a problémy dělají už i jen poplatky za užití díla.

Právým pokladem pro posluchače je skutečnost, že internet eliminuje prostor. Spoustu kvalitních terestrických rádií lze poslouchat i po internetu, nebo si lze stáhnout alespoň vybrané pořady. K dispozici tak máte různé kanály BBC, kvalitní rozhlasové show jako *Morning Becomes Eclectic* z amerického rádia KCRW (hosté Of Montreal, Sons and Daughters, Sigur Rós) či výtečný pořad *All Songs Considered* na neziskovém americkém rádiu NPR(.org). Je zde i „wireovská“ experimentální stanice ResonanceFM.com či potrhle WFMU.org s Kenny G a People Like Us na palubě.

Mimořádně triviální, ale půvabná vlastnost internetových rádií je ta, že člověk vždy ví, co poslouchá, a nemusí čekat na informaci od moderátora (která nepřijde).

Zcela specifické „rádio“ je na adrese **Mercora.com** či radio2-0.com. Pojít v sobě rozhlas, instant messaging (= ICQ a spol.) a komunitní server. Kdo si nainstaluje malý program, může si vytvořit vlastní proud hudby a svou produkci nabídnout ostatním. O poplatky se stará Mercora nebo to alespoň tvrdí. Běžný uživatel zadá jméno oblíbeného muzikanta a vyskočí na něj seznam všech lidí, kteří ho mají ve svém vysílání. Uživatel si pak pustí buď konkrétní skladbu, nebo celý program amatérského DJe.

Služba vypadá geniálně, ale bohužel je zatím využitelná jen pro poslech mainstreamovějších kapel a náš problém tak zatím moc neřeší.

S HUDEBNÍMI TELEVIZEMI je to náročnější. Na stránkách mediahopper.com sice naleznete seznam kanálů, jež lze sledovat po internetu, ale od standardní hudební produkce si zrovna nepomůžete – náročnější TV se příliš nekoná. K zajímavým klipům se přesto lze dostat. Například na adrese **YouTube.com**. YouTube umožňuje komukoli nahrát na web krátké video. Drtivá většina videí jsou jen kancelářské vtípky, ale přes hudební rubriku se můžete dostat k zajímavým raritám. Můžete narazit na klip japonských hraček Zubizuva, naleznete zde syrová pouliční vystoupení Vincent Vincent & The Villains a svůj klip sem sám nahrál Max Tundra. Pokud naleznete zajímavé video, vyplatí se „prokliknout si“ i jméno dobrodince, který ho na web nahrál – obvykle je to snadná cesta za dalšími skvosty. Některé snímky asi nejsou umístěny zrovna legálně, ale často to jsou těžko sehnatelné rarity jako pythonovské klipy George Harrisona.

Výhody **HUDEBNÍCH ČASOPISŮ** na internetu jsou evidentní – krom nepřeberné nabídky, kde vás limituje jen jazyková výbava, je to obvykle nulová cena a interaktivita. Dobrý časopis se snaží nabídnout k recenzovanému dílu i hudební ukázkou, je-li to možné. Nabídka od Pitchforku po XLR8R je dostatečně známá, abychom si ji mohli dovolit přeskočit.

OPOMÍJENÉ TRIVIALITY

Internet nabízí spoustu propracovaných udělatek à la Mercora, takže je snadné zapomenout na staré cesty. Následující rada je tedy triviální jen zdánlivě: stále tu jsou hudební katalogy jako **All Music Guide** (allmusic.com). Na internetové poměry existuje solidních jedenáct let a databáze je ještě o čtyři roky starší, takže obsahuje kvanta informací. Mezi 80.000 biografiemi, čtvrt milionem jmen a více než sedmi miliony skladeb už člověk najde i experimentální hudebníky a přes rubriku „obdobní umělci“ může objevovat celé nové vesmíry.

Stejně je to s obchodním domem **Amazon.com** a jejich jednoduchou, ale druhdy revoluční službou „*zákazníci, kteří si koupili toto, zakoupili si i...*“. Pozornost si zaslouží i seznamy a žebříčky doporučených alb, které píše sami uživatelé. A co se týče žebříčků, alespoň jednou ročně se velmi vyplatí prohlédnout si server **Metacritic.com**, kde visí seznam recenzemi nejvíce vychválených alb.

Další triviální, ale zapomenutá zbraň je prachobyčejný hypertextový odkaz. „Filosof internetu“ David Weinberger upozorňuje, že odkazy pou-

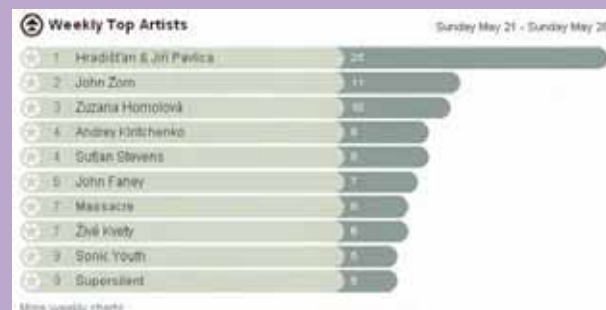




Musicmap



Liveplasma



Last.fm

živají lidé hnaní vášní pro téma: chtějí odkázat na obsah, který považují za zajímavý. Navštěvovat rubriku „odkazy“, kterou často ignorujeme, je tedy dobrá časová investice. Obvykle je to brána k dalším zajímavým zdrojům. Zrovna výše zmíněné WFMU má odkazy velepozoruhodné.

ŠPEHUJTE SVÁ ALTEREGA

Hledání nových objevů je leckdy velká dřina, ale té se dá pohodlně vyhnout: nechte černou práci na někom jiném. Stačí nalézt skupinku aktivnějších lidí s podobným vkusem a pak už jen sledovat jejich objevy. „*Neustále hledám novou hudbu*“, řekl rádiu PBS autor MP3 blogu Largehearted Boy. Proč takové nabídky nevyužít... Posлуhač musí zařídít jedinou věc – najít si skupinku nadšenců, která nejlépe svědčí jeho audionátuře.

Dobrá cesta vede přes **Hype Machine** (hype.non-standard.net), který sdružuje MP3ky z velkého množství MP3 blogů pod jednu stříšku. Služba sama o sobě je velmi zajímavá, ale často vám nutí příliš mnoho nezajímavých písní. Po nějaké době zjistíte, že se na některé blogy vracíte pravidelně. Nic vám nebrání u nich zůstat (a důkladně proklepat blogy v jejich odkazech). Hype Machine je též výtečný hledač MP3ek. Pokud chcete zjistit, jak zní kapela, kterou vám někdo doporučil, často stačí připsat za adresu Hype Machine /artist/nazev+kapely. Kvalitním rozcestníkem do světa MP3 blogů je podobný agregátor **elbo.ws** či katalog, který může kdokoli doplnit: **musicblogwiki.elwiki.com**.

Amatéři nabízejí své hudební tipy nejen formou zápisků do MP3 blogů, ale též v podobě **podcastů**. Natočí svůj vlastní pořad nebo připraví mix skladeb a nabídnou ho ke stažení do vašeho počítače či rovnou do MP3 přehrávače (podcast = *broadcast* (vysílání) + *iPod*). Startovní rozcestník lze nalézt na adrese podcast.net či music.podshow.com. I když podcasty jsou výtečné především pro sledování indie kapel jako jsou Modest Mouse či Arctic Monkeys, v katalogu lze najít i undergroundovější pořady. Přes Podshow vede cesta například k čest svému jménu dělajícímu podcastu *Strange Music for Strange People* z webu MusicNerve.

„*Skoro dva roky jsem neslyšel rádio. Všechnu hudbu objevuji buď díky doporučení nebo přes podcasty*“, řekl jeden z armády tvůrců amatérských podcastů C. C. Chapman. „*Každý den objevím jiného umělce, který mě donutí se zastavit a podívat se, co je v nepořádku se současným rádiem a s nahrávacími společnostmi*“, děl Chapman v pořadu PBS. Ostatně nedávná studie ukázala, že 47 % americké mládeže upřednostňuje při poslechu hudby internet oproti 27 % podílu rozhlasu.

POŠLETE NA SEBE ŠPIÓNA

Lidi se stejným vkusem lze nalézt i pouhým pasivním poslechem hudby. Zní to jak z teleshoppingu na cvičící náčiní, ale díky tzv. **MyWare** je to tak. MyWare je program, jenž si nainstalujete do počítače a on sleduje vaši činnost. V nejslavnější inkarnaci, programu **Last.fm**, kontroluje, co posloucháte, a publikuje to na webu. Krom toho vám vyhledává skupiny, které by se vám měly líbit (tato služba ovšem zatím poměrně selhává) a hledá lidi s podobným vkusem (zde jsou již výsledky zajímavější). Jimi se pak můžete nechat spolehlivě vést.

Další zážrak s ručením omezeným se nachází na adrese **Pandora.com**. Pandora je personalizované rádio učící se z vlastních chyb. Uživatel musí udělat jedinou věc: na začátku napíšete jméno své oblíbené kapely. Pan-

dora vám hned začne nabízet podobné písně. Hudbu vybírá díky databázi zvané Music Genome Project. Autoři MGP šest let pátrají po „genech“ písní a přiřazují k sobě skladby se stejnými charakteristikami. Pokud se netrefí, můžete rozhlas komandovat výtkami „takové věci už nehraj“ nebo „od tohotohle chci mít na měsíc pokoj“. Pokud se trefí, můžete ho naopak instruovat „hraj víc takových“. Výsledky jsou někdy pozoruhodné (např. začnete-li s „Robot Ate Me“), někdy průměrné (John Zorn) až rozpačité („Kid606“ vás vede k jakémusi esoterickému technu), jindy nabídnutého umělce nezná (Uri Caine!).

Své místo při hledání hudby mohou mít také „vztahové mapy“, jako je **Music-Map.com** či **Liveplasma.com**. Napíšete-li jméno kapely, která vás zaujala, web nakreslí mapu, kde je zadaná kapela ve středu a okolo poleťují skupiny, které by měly být podobné. **Gnoosic.com** je zas jednoduchý projekt, jemuž prozradíte trojici svých favoritů a on přiřadí další. Test: John Zorn + Uri Caine + People Like Us = Dave Douglas, Steven Bernstein, David Krakauer, Robert Schumann, Gustav Mahler, Mr. Bungle. Výsledky jsou tedy v tomto případě poněkud divoké a nezbyváá než věřit, že systém se opravdu umí učit ze svých chyb.

Gnoosic vám umožňuje o nabízených kapelách též diskutovat – a to je další způsob, jak hudbu nacházet, byť není zrovna pohodlný a sexy. Za návštěvu stojí **I Love Music** (ilxor.com) či **dissensus.com**, fóra na webech oblíbených kapel a komunitní weby jako je **myspace.com**.

NEOPOUŠTĚJ STARÉ ZNÁMÉ PRO NOVÉ

Internet tedy nabízí tisíc a dvě možnosti, jak objevit hudbu, kterou objevit chcete. Ale je nutné třikrát podtrhnout a zdůraznit, že není dobré spoléhat se jen na něj. Stále existují kluby a festivaly s dobrou dramaturgií, které je možné navštívit naslepo, stále se vyplatí číst časopisy a pořad je dobré ptát se kamarádů: „*Nemáš nějakou novou zajímavou desku?*“ ■

5 nejlepších webů v cestě za novou hudbou:

1. Hype Machine
2. Last.fm
3. Pandora
4. AMG
5. podcast.net

10 tipů, které se nevešly do článku

1. othermusic.com: nabitý web manhattanské hudební prodejny
2. audiri.com: podle své oblíbené kapely naleznete amatérské následovníky
3. P2P síť: pozor: stahování mp3 je legální, nabízení nikoli
4. ubuweb.com: od Knížáka po Cage
5. phlow.net/netlabels: seznam labelů, které dávají svou hudbu zdarma
6. archive.org: množství záznamů živých koncertů
7. webjay.org: vytvořte si vlastní audiostream
8. better-propaganda.com: katalog volných mp3
9. insound.com: prodej CD a řada volných skladeb
10. emusic.com: bohatý katalog mp3 – a prvních 50 kusů zdarma

„Šíření jedinečné hudby je společná zodpovědnost všech. Založte něco jako Brain nebo pirátské rádio, míchejte pásky, setkávejte se s lidmi, ziskejte podporu, vystavte vlastní síť alternativ. Neučila vás maminka, že se máte podělit?“

Čtenářům His Voice, kteří sledovali náš volný seriál o hudbě „Skrytého rubu Anglie“, není třeba stránku Brainwashed.com představovat. Opulentní stránky hostící domovské adresy mnoha klíčových jmen experimentální elektroniky nejen osmdesátých a devadesátých let jsou ideálním rozcestníkem obohaceným navíc o rádio a hudební časopis. Několik vydaných desek a DVD jsou příjemným bonusem od malého vydavatelství, které u hlavního informačního zdroje pro určitý druh hudby asi nemohlo nevzniknout.

Prvním úkolem Brainwashed.com samozřejmě bylo informovat o dané hudební scéně. Kromě toho, že spektrum hudebníků, jimiž se stránka zabývá, povážlivě vzrostlo, si Brainwashed.com vybudovala pověst téměř kamenné instituce a mnohem více než služebníka přinášejícího zprávy. Dnes, díky tomu, že informační servis byl doplněn obsáhlým internetovým časopisem, výrazně spoluutváří mínění, hudební názory, vkus i trendy mezi příznivci „brainwashed-skupin“. Vydání alba například Legendary Pink Dots je okamžitě doprovázeno recenzí někoho z redakčního okruhu, což je mnohdy jediný ohlas ze strany hudebních publicistů a mnohdy tudíž i jediný „návod“, jak album vnímat. Je ovšem nutno zdůraznit, že nejde o amatérské fanzinové nadšenectví a že dočíst se o své práci může i hudebník, jehož www adresa nemá s Brainwashed nic společného.

Na počátku byla láska Američana **Jona Whitneyho** k internetu a hudbě, především k Meat Beat Manifesto. Když jim v říjnu 1995 měl vyjít singl, nemohl se ho dočkat – a nedočkal. Pátrání po důvodech vedlo ke zjištění, že internetové stránky nezávislých skupin jsou většinou ošklivé, postrádají informace a nejsou aktualizovány. V březnu 1996 se objevil jiný singl Meat Beat Manifesto se skladbou nazvanou Brainwashed a s floridskou adresou Chrise Millera, s nímž si Whitney často vyměňoval desky. Miller Whitneymu řekl, že by rád založil fanclub skupiny, ale jako otec samozivitel na to nestačí. Whitney se rozhodl vytvořit „opravdovou“ oficiální www stránku skupiny. Zaregistroval doménu Brainwashed.com a mohlo se začít. Časem se přibálila celá spousta nových skupin a projektů, hlavním cílem je však stále poskytovat „to nejlepší místo na internetu s nejúplnějšími a nejčerstvějšími informacemi.“

Dodejme, že tvůrci Brainwashed.com (v současnosti asi

30 lidí) si stále drží svá občanská zaměstnání a nepouštějí na své stránky reklamu, vedouce nekonečný boj o sponzory a granty.

V KRAJI DIVŮ A ZA LOMÍTKEM

Držte si klobouky, na Brainwashed.com zakotvil „za lomítkem“ následující „telefonní seznam“: !!!, Little Annie Anxiety, Aranos, Jessica Bailiff, Bedhead, Bomb the Bass, Bower Electric, Cabaret Voltaire, Cex, Andrew Chalk / Mirror, Coil, Current 93, Cyclobe, Death in June, Fridge, Diamanda Galas, Giorno Poetry Systems, godspeed you black emperor!, Greater than One, Halfer Trio, Christoph Heeman / HNAS / Mirror, Ryoji Ikeda, Isotope 217, Kid 606, Labradford / Pan American / Aix Em Klemm, Legendary Pink Dots / Edward Ka-Spel, Matmos, Meat Beat Manifesto / Jack Dangers, Gordon Mumma, The New Year, Nurse With Wound, Panacea, Stars of the Lid, Thighpaulsandra, Throbbing Gristle, Tortoise, Trans Am, Wagon Christ / Luke Vibert / Plug, Volcano the Bear, V/VM, a Windy & Carl. Navíc Brainwashed hostí i některá vydavatelství: English Muffin Records, Happy Go Lucky, Killer Pimp, Kranky, Terminal Kaleidoscope, Tiger Beat 6, Tino Corp., Turbo Pimp, United Dairies a svého času i dnes již neexistující World Serpent Distribution.

Společnost přibližně padesáti projektů, které na Brainwashed.com mají umístěny své stránky, je vzájemně propojená stovkami nejrůznějších vazeb. V případě sítě Nového rubu Anglie (personálně propojení staří známí Coil, Current 93, Nurse With Wound, Death In June, Organum) se Whitneymu povedlo učinit logický krok a „ubytovat“ u sebe všechny zmíněné – Coil jakési stránky měli již dříve, jejich úroveň však prý byla nevalná. Naopak, Current 93 své stránky na Brainwashed.com opustili ve prospěch vlastního Durtra (viz rozhovor s Davidem Tibetem na str. 30). Přestože se z velké části jedná o hudebníky tvořící již v osmdesátých letech, jejich četné tvůrčí interakce jsou dokonalým zrcadlem www sítě nebo – chcete-li – nervového systému. Název Brainwashed ovšem pochází ze zadní strany singlu nepřímých iniciátorů Meat Beat Manifesto.

„Členové *Legendary Pink Dots* a *Nurse With Wound* se znali již v sedmdesátých letech, kdy vlastně ještě žádné kapely neměli. *Nurse With Wound* jsou spřízněni s *Current 93*, ti zase s *Coil*, jimž remixovali jednu skladbu *Meat Beat Manifesto*, kteří si nechali udělat remix od *Luka Viberta*, jenž remixoval i *Tortoise*, kteří produkovali *Trans Am* – a ti byli na turné s *Pan Sonic* atd...”

Podobný propletenec pochopitelně není výhradním trademarkem Whitneyho sítě. Stačí vzpomenout na nekonečné rošády a jednorázová i dlouhodobá spolčení v rámci newyorského downtownu či hnutí Rock v opozici. Od Brainwashed se liší tím, že se nesdružují pod jednu doménu a jejich příbuzenské vztahy uvnitř skupiny jsou žárovového rázu. Brainwashed funguje trochu jinak – osobní vkus zakladatele může sloužit jako možná nápověda posluchačským nováčkům. Pokud se mi zalíbí dvě či tři ze „zřizovaných“ skupin, mohu naslepo sáhnout i po dalších bez velkého rizika omylu. A jak se tedy rýmují například hudebně neseťkavší se Tortoise a Diamanda Galás? V mnoha rozhovorech Whitney



mluví o svém hudebním vkusu jako o jediném, z podstaty věci vágním pojítku, odmyslíme-li si lavinový efekt nabalování již předem propojených hudebníků. Nakonec však přece jen podobnost objevil:

„Mnohé ze skupin na Brainwashed „špatně používá“ technologii. Jinými slovy – nepoužívají přednastavené programy, neřídí se manuály, nejsou snadno uspokojeni továrními výrobky na „dělání hudby“. Proto se z jejich hudby nikdy nestane pop music. Proto přitahují tolik lidí s aktivním myšlenkovým přístupem k hudbě: jejich tvorba není snadno čitelná, není to „kreslení podle čísel“, je v ní nepsaný společný ideál. Throbbing Gristle nebyli spokojeni s tím, co jim dovolila sériově vyráběná technologie. Coil nebyli spokojeni s prefabrikovaným zvukem hudebního softwaru. Tortoise nechtěli být standardní indie-rockovou kapelou. Annie Anxiety nikdy nebude tvořit bubblegum a la Britney Spears. A Diamanda Galas nikdy nebude interpretovat spirituál tak, jak nařizují učebnice hudební výchovy.“

MOZEK, OKO, [UCHO], [MÉDIUM]

Kromě pravidelného newsletteru The Brain, který z novinek jednotlivých skupin a dopisů čtenářů (s důrazem na ty obzvlášť pitomé – třeba se lidé odnaučí posílat něco podobného) kompilují správci stránek, na Brainwashed najdeme i hudební časopis a rádio. Časopis nemá žádný zvláštní název, stát se přispěvatelem a recenzentem může kdokoliv. Zasilatelům recenzí chtivým publikovat na prestižní adrese je však doporučeno prostudovat jakýsi „návod“ – seznam klišé, floskulí a častých chyb, jichž se mají vyvarovat. Docela zajímavou radou je „vyvarujte se všech post-, alternativ-, neo-, avant-, dark- označení, pokud je nepoužíváte v rámci parodie“. Přispěvatelé mohou posílat texty „od free jazzu po noise“, převažují pochopitelně texty týkající se výše zmíněného „telefonního seznamu.“ Pod Whitneyho supervizí tak vzniká rychle narůstající databáze krátkých, poměrně svěžích textů psaných nekomplikovaným jazykem a striktně se držících žánru recenze desek a koncertů. A pokud byste chtěli recenzovat cokoli od major labels typu Warner Brothers nebo Sony, zkuste to jinde – váš příspěvek nebude přijat. Vydavatelští giganti jsou na plamenně formulovaném indexu.

Mít na svých stránkách rádio, které streamuje hudbu, již se zabýváte, není ničím neobvyklým. V době, kdy spousta skupin

a hudebníků má i svůj profil na www.myspace.com, se jedná skoro o povinnost. Na Brainwashed však kromě toho nalezneme ještě nemalý archiv videozáznamů pod názvem The Eye. Většinu příspěvků vytvořil sám Whitney a jedná se především o rozhovory a koncertní záznamy. Případně prohlídky idylických venkovských domovů sousedů Stapletona a Aranose. Leccos z produkce The Eye lze i zakoupit na DVD.

Diamanda Galás



Vydavatelství Brainwashed na rozdíl od časopisu a videotéky vykazuje celkem sporadickou činnost. Vydává limitované desky, mnohdy ve formě vinylových singlů (Aranos, Mimir), před čtyřmi lety ovšem připravilo 3CD box *Brain In The Wire*. Jeden z disků vyšel již v roce 2000 coby příloha časopisu Wire, limitovaný (1500 kusů) celek vyšel v kovové krabici omotané drátem a byl k mání jen na předchozí objednávku.

„Internet neničí papír“, žertuje Whitney na téma Proč internetový magazín? „A je možné kdykoliv dělat korektury.“ Navíc jsou lidé prý až příliš zvyklí brát tištěné slovo jako nejvyšší záruku, což podle Whitneyho nahrává dogmatickým čtenářům nejrůznějších Biblí, re-interpretům americké ústavy a podobným typům lidí. Interaktivní publikace je živoucí věc a kdykoliv je nucena uznat chybu, může (musí) ji hned opravit. Nespolehlivost a sklon k častým omylům plynoucí ze zcela otevřeného prostoru sítě si tento původní profesí zaměstnanec providerské firmy nepřipouští – tištěné slovo je prý stejně nespolehlivé a nakonec stejně záleží jen na nás, komu hodláme věřit. Lidé by se měli zbavit zlovyku přikládat tištěným médiím větší váhu. „Je naše kultura s tištěným slovem tak dokonale srostlá díky dlouhé historii nebo díky tomu, že je fyzicky hmatatelné? Asi to bude proto, že tištěné médium je přenosné. Lidé milují CD, protože se s nimi manipuluje pohodlněji, než s deskami. A MP3 proto, že jsou pohodlnější než CD. A ke čtení časopisu v autobusu nepotřebujete počítač.“

DESET LET NA INTERNETU, TO JE DLOUHÁ DOBA...

...zní jedno z nejčastějších publicistických klišé. Brainwashed během té své dekády zaznamenali zatím jen konjunkturu a příval zájemců. Na rozeninový večírek si Whitney a spol. naplánovali na 17. – 19. listopad, kdy se v Regent Theatre ve Whitneyho domovském Arlingtonu (Massachusetts) uskuteční velmi atraktivní festival za účasti umělců Skrytého rubu Anglie, ale i Z'eva, Volcano The Bear a Dresden Dolls. ■



Kid 606

Sovětská avantgarda 60. let

... a co bylo dál

Text: **Vítězslav Mikeš**

Postavit vedle sebe skladatele, kteří do dění sovětské hudební kultury zasáhli na přelomu padesátých a šedesátých let, a sledovat jejich byt stěžejní tendence na několika stránkách je ošemetné. Lze u nich sice najít styčné body, současně je ale celá řada aspektů, které jednoho od druhých odlišuje. Společně mají tvůrčí začátky, v nichž je hlad po moderní hudbě jakožto alternativě k sorealistické estetice přitahoval ke stejným zdrojům a soustředil do konzervatorních učeben, kde probíhaly přehrávky zakázaných autorů a intenzivní výměny zkušeností a názorů. I později, kdy tvorba většiny z nich získala punc větší přístupnosti, se dají vyzorovat určité shody. Zároveň se však každý skladatel vydal svou vlastní cestou a stal se silnou osobností. Cílem následujících řádků je pokusit se tuto tvůrčí generaci, z níž někteří autoři se nacházejí na samém vrcholu zájmu, zatímco jiní stojí mimo pozornost, spíše „sjednotit“. Nešlo to ovšem jinak než za cenu jistého zjednodušení.

Sovětská avantgarda šedesátých let by se zdánlivě mohla jevit jako opožděná odnož západoevropské poválečné avantgardy. Podstata bojů za Novou hudbu se však na obou frontách zřetelně lišila: zatímco na Západě tato tendence probíhala téměř čistě v rovině umělecké, v Sovětském svazu se snaha o hudební progres odehrávala v úzkém sepětí s kulturně politickým kontextem. V sepětí ne tak „osobním“, jaký zažívaly generace předchozí během stalinské éry (Šostakovič vs. Stalin apod.), ale přesto těsném. Moderní kompoziční techniky, které se do SSSR dostávaly ze Západu, tak představovaly nejen „pouhé“ techniky, ale byly i do jisté míry symbolem svobody.

„*Naše odříznutí od západního avantgardního prostředí vytváří dojem, že vše, co u nás vzniká, se zdá být převzato odtamtud*“ (Šnitke). Povědomí izolovaných sovětských skladatelů o dění v Západní Evropě bylo v šedesátých letech poměrně zkreslené a torzovité. Těžilo zejména z podnětů liberálního festivalu Varšavský podzim nebo z kontaktů se západoevropskými hudebníky. Do Moskvy například v roce 1953 zavítal Luigi Nono, později Pierre Boulez nebo Edgar Varèse, navazovala se osobní přátelství i s dalšími skladateli (György Ligeti, Henri Pousseur, Karheinz Stockhausen), kteří zaštiťovali jak materiální pomoc (noty, nahrávky), tak morální podporu.

Důležitým aspektem byla i náklonnost domácích interpretů, propagujících díla sovětských autorů doma i v zahraničí. K těm neaktivnějším patřili zejména dirigent Gennadij Rožděstvenskij, klavírista Alexej Ljubimov, houslisté Gidon Kremer a Mark Lubockij, pěvkyně Lidija Davydova, violista Jurij Bašmet a další. Skladatelé, kteří si nevybudovali okruh svých interpretů, byli předem odsunuti do ústraní.

Nadšení pro dodekafonii, serialismus, koláž, aleatoriku či sonoristiku však nemohlo pokračovat věčně. Jejich přebujelá expresivita a současně svého druhu chlad, stejně jako ustupující „rebelantské“ předpoklady a relativně potlačená schopnost komunikace donutily většinu skladatelů ke změně jazyka. Hudba se ubírala cestou k tonalitě, k redukci výrazových prostředků a meditativnosti, do popředí se dostal i svébytný patos. Nepochybně se tu projevil vlivy minimalismu, nikoli jako směru, ale jako myšlenkového impulsu, k proměně přispěly i další pohyby (folklórní tradice apod.). Ozvalo se „hymnické Ano!“ (Tatjana Čeredničenko) nové porozuměním schopnosti a záleželo na skladatelích, jak se zorientují.

Ale popořádku...

MOSKEVSKÁ MASTNOTA NA MRAMORU

Průkopníkem Nové hudby v Rusku se na konci padesátých let stal potomek slavného knížecího rodu **Andrej Volkonskij** (*1933). A ne náhodou právě on. Narodil se totiž v Ženevě a své první

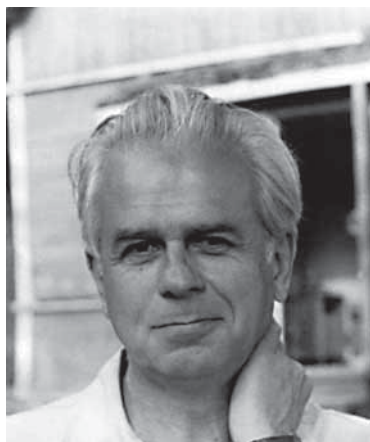
hudební vzdělání získal na konzervatořích ve svém rodném městě a v Paříži. Se zkušenostmi ze Západní Evropy přijel do Sovětského svazu, kde pokračoval ve studiu na Moskevské konzervatoři. Přesněji řečeno – v samostudiu, protože v hudbě, která ho přitahovala, se od svých vyučujících sotva mohl něco přiučit. V roce 1956 vytvořil klavírní cyklus *Musica stricta*, vůbec první skladbu napsanou dvanáctitónovou technikou v poválečném SSSR, s níž se ovšem měl možnost seznámit jen malý okruh posluchačů. Pozdější vokálně instrumentální *Zrcadlová suita* pro soprán a ansámbl (na texty Garcii Lorcy, 1959), která vznikla pod přímým vlivem partitury Boulezova *Kladiva bez pána*, už vzbudila rozruch, jenž v posledku vyústil zákazem uvádění Volkonského hudby. Obě skladby jsou dnes chápány jako mezníky sovětské poválečné hudby a jako manifesty avantgardy.

Volkonskij byl také první, kdo začal experimentovat na vynálezu fyzika Jevgenije Murzina, fotoelektronickém syntezátoru ANS, jenž měl zásadní význam pro vznik elektronické hudby v Rusku a který mnohé moskevské avantgardisty lákal jako jeden z prostředků pro jejich hledačské aktivity. Nahrávky Volkonského experimentů na tomto přístroji se však nedochovaly.

I přes zákaz provozování jeho skladeb se Volkonskij stal uznávanou osobností, a to jako interpret renesanční a barokní hudby (v roli hráče na cembalo a od roku 1964 jako dirigent jím založeného souboru Madrigal). Represe vůči jeho skladatelskému dílu ho však nakonec v polovině sedmdesátých let donutily k emigraci do Paříže. Ke svému postavení se vyjádřil s nahořklou ironií: „*Byl jsem mastnou skvrnou na mramorovém pomníku sovětské hudby...*“

Jestliže Volkonského lze označit za průkopníka progresivních tendencí v tehdejší sovětské hudbě, pak **Edisona Děnisova** (1929-96) bychom nazvali jejich skutečným iniciátorem. Děnisov už během studia na Moskevské konzervatoři vynikal v organizační a propagační činnosti, přispíval informativními i kritickými články o Nové hudbě a jako první ze svých vrstevníků navštívil festival Varšavský podzim, který tehdy patřil k nejrelevantnějším zdrojům poznávání soudobé avantgardní hudby v socialistickém bloku.

Děnisov původně vystudoval matematiku, a tento obor znatelně ovlivňoval ráz jeho kompozic. Své první zralé dílo napsal v roce 1964 a hned jím vyvolal senzaci: kantáta *Slunce Inků* (1964) na texty Gabriely Mistralové byla po premiéře intenzivně diskutována a následně zbavena možnosti dalších uvedení. Skladba se však dočkala notového vydání vídeňským nakladatelstvím Universal Edition, což jí dopomohlo k tomu, aby se na Západě stala skutečným objevem. Zazněla s úspěchem v Darmstadtu i v Paříži a byla tam prezentována coby první seriální sovětská skladba.



Edison Děnísov

VÝCHOD – ZÁPAD: SPIRÁLOVÉ PNUTÍ

Celým tím shonem kolem *Slunce Inků* byl položen základ dobovému západoevropskému nadšení pro sovětskou avantgardní exotiku (zcela typickým je například citát z jednoho ohlasu na dílo: „Slunce Inků sovětského skladatele Edisona Děnísova se stalo událostí koncertu; stačí si jen pomyslet, že sovětský hudebník píše seriální hudbu!“). Sám Děnísov proti této senzacechtivosti, volně přecházející do roviny komercializace, vystoupil v roce 1966 článkem *Nová technika není móda* (otištěném v italském periodiku *Il contemporaneo*). Málo platné, sovětská avantgardní hudba a její vybraní představitelé (společně s Děnísovem byli vyzdvihovali zejména Šnitke a Gubajdulina) se stali svého druhu značkou na západním trhu.

Současně se zrodil spirálovitý efekt: čím více byli sovětské skladatelé doma zakazováni, tím více si jich všímali na Západě; a naopak, čím větší pozornosti se jim dostávalo v zahraničí, tím větší údery na ně přicházely ze strany sovětské nomenklatury. Osud Děnísova *Slunce Inků* nebo skandál kolem premiéry Šnitkeho *První symfonie*, která byla po tahanicích přeložena v roce 1974 z Moskvy do Gorkého, mohou sloužit jako příklady první situace. Ke druhé lze připomenout tzv. „chrennikovskou sedmičku“: označením, které pochází z konce sedmdesátých let, je míněna skupina skladatelů, jejichž díla zazněla během koncertu v Kolíně nad Rýnem (Edison Děnísov, Sofija Gubajdulina, Alexander Knajfel, Dmitrij Smirnov, Jelena Firsova, Viktor Suslin a Vjačeslav Artjomov); na VI. sjezdu skladatelů SSSR vystoupil poté nechvalně proslulý Tichon Chrennikov, „vyznamenavší se“ již v roce 1948 v kauze „formalistů“ Šostakoviče, Prokofjeva a spol., dané autory nazval nepravou tváří sovětské hudby a vyhlásil jim ignoraci.

VELKÉ Š A VELKÉ G

Děnísov byl po jistou dobu vůdčí osobností sovětské avantgardy v Moskvě, zanechal po sobě rozsáhlé dílo a až do konce svého života zůstal uznávanou autoritou, ale vzhledem k tomu, že nezaznamenal oproti mnohým svým kolegům příliš znatelnou tvůrčí evoluci, postupně se dostal na pozici akademického skladatele. Potvrzuje to i **Alfred Šnitke** (v německé transkripci Schnittke, 1934–98), který zpočátku patřil k jeho blízkým soukmenovcům, svým výrokem: „*To, co považuji za nejdůležitější ze svých prací, jsem napsal až poté, co jsem se oprostil od Děnísova vlivu...*“

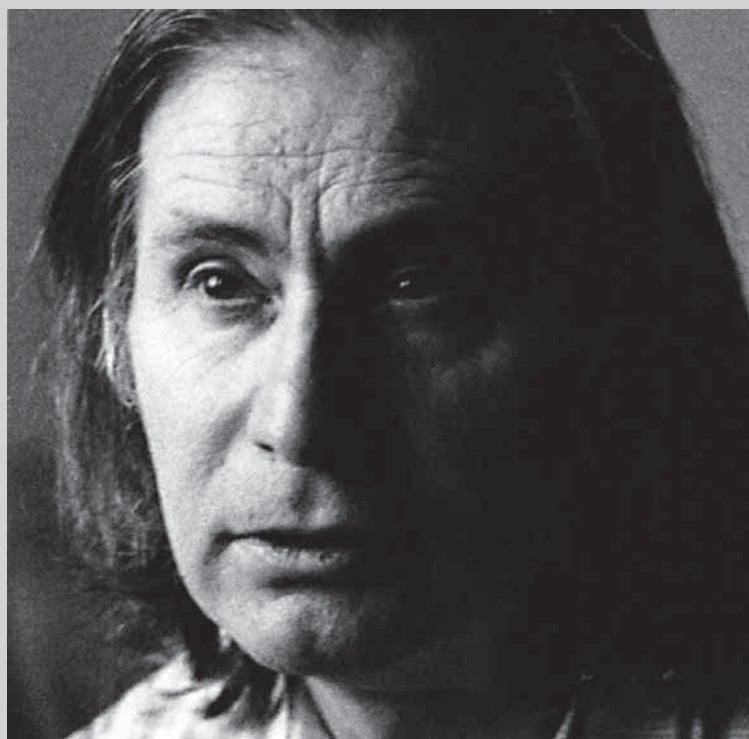
Typický výraz Šnitkeho hudbě vtiskla jeho *První symfonie*, v níž se skladatel definitivně postavil na půdu polystylovosti (Šnitke operoval svým ruským termínem „polystylistika“). Uplatnil a osobitě rozvinul impulsy, které mu nadhodil Arvo Pärt orchestrální koláží *Pro et contra*, Henri Pousseur operou *Váš Faust* a zejména Luciano Berio svou *Symfonií*. Geneze ovšem není tak přímočará – v té době totiž pracoval na hudbě k filmu *Skleněná harmonika*, ve kterém vystupovaly různé postavy historie výtvarného umění („*Navedlo mě to na myšlenku, že i v hudbě podobné kaleidoskopické spojení polystylových prvků je možné a dalo by se tím dosáhnout silného efektu.*“). Šnitkeho cílem nebylo stavět vedle sebe jednotlivé stylizované pasáže, ale snaha najít logiku, která by zaručila plastické propojení prvků různých stylů. Přestože se nevyhýbal atonálním, seriálním či aleatorním pasážím, tonalita začala

v jeho tvorbě převládat a tihnutí k centrálnímu bodu se projevovalo i ve vztahu k pluralitě prvků: například ve *Faustovské kantátě* „*Seid nüchtern und wachet*“ (1984), kantátovém pandánu k *První symfonii*, zpívá v sedmé části Mefisto v rytmu dynamicky stupňovaného tanga; ostatní věty kantáty jako by se stahovaly přímo k ní jako k ose.

Později na Šnitkeho navázali například Eduard Artěmjev svou „polystylovou symbiózou“ (podpořenou elektronikou a zájmem o rockovou hudbu) nebo Leonid Hrabovskij „stylovou modulací“, nejednou se tímto směrem vydal i Valentin Silvestrov (mj. v *Requiem za Larisu*). To už se však Šnitkeho polystylové napětí pozvolna nivelizovalo, což naznačila *Čtvrtá symfonie* (1984) svou koncentrovanou obřadností (propojení stylizované obřadní hudby pravoslaví, katolictví a protestantství) a stvrdil *Koncert pro smíšený sbor a capella* (1984–85) na ruské překlady z *Knihy nářků* arménského básníka Řehoře z Nareka, v němž se skladatel nechal vést textem, který mu „povolil“ zkombinovat pouze prvky staroruského a středověkého arménského zpěvu.

Šnitkeho na konci života provázela z hlediska tvůrčího aktu tragická tečka, pro naši dobu však pohříchu příznačná: těžce nemocný vydal rozhodnutí, aby se jeho poslední skladba, *Devátá symfonie*, nedostala na veřejnost, protože s ní nebyl spokojen. Ironií osudu se stala „hitem“ roku 1998 a navrch získala ocenění...

Skladatelku tatarského původu **Sofiji Gubajdulinu** (*1931) ovlivnily filozofické vize významných myslitelských osobností Ruska, Vladimira Solovjova a Nikolaje Berďajeva. Ve své tvorbě se vznáší do metafyzických výšin a rozvádí bohatou symboliku („*Moment zrodu symbolu je momentem rozzáření existence, jejíž zřídla se nacházejí na jiném místě lidského poznání. Ve skutečném světě se symboly mohou projevit skrze jediné gesto.*“), která vychází z opozice výrazově vyhraněných, kontrastujících zvukových komplexů. Například ve dvanáctidílné symfonii *Stimmen... Verstummen...* (1986) se liché části staticky opírají o durový



Alfred Šnitke



materiál („věčný mír a kosmická harmonie“), zatímco sudé expresivními vlnami vyjadřují chaotické pozemské bytí. Počínaje devátou větou si liché části charakter prohazují se sudými a větu „překřížení“ končí němá gesta dirigenta vypsána v partituře („hieroglyf našeho setkání s kosmickým rytmem“). Ve skladbě *In Croce* pro violoncello a varhany (1979) se zase oba nástroje „pohybují“ po vertikále proti sobě a v místě střetu si svůj zvukový materiál vyměňují.

Mnohdy je tato symbolika, stejně jako v případě zmíněné symfonie, vložena přímo do názvu: *Vivente Non-Vivente* (1970, pro syntezátor ANS), *Rumore e silenzio* (1974), *Záře a tma* (1976), *Zahrada radosti a smutku* (1980), *Pro et contra* (1989) apod. Gubajdulina dokázala najít rovnovážné napětí mezi důmyslně konstruovanou kompozicí, zvukovou atraktivitou a symbolistním sdělením a také později v této tendenci, obměňované v různých variacích, pokračovala.

Přestože se už během sedmdesátých let mnozí autoři dané generace vzdávali složitosti konstruktivismu a měnili svůj sloh ve prospěch „nové“ prostoty případně jiných kvalit, faktický konec avantgardy to ještě neznamenovalo. Bylo již naznačeno, že jedním z jejích určujících rysů byla vyhraněnost vůči komunistické ideologii. Za mezník, který symbolicky uzavírá kapitolu sovětské avantgardy, tak lze považovat teprve rok 1982 a konkrétně datum 15. dubna, kdy se ve stánku hudby nejoficiálnější z oficiálních, ve Velkém sále Moskevské konzervatoře, konal orchestrální koncert, na němž zazněla díla Děnisova (*Malířství*), Gubajduliny (houslový koncert *Offertorium*) a Šnitkeho (*Gogolovská suita*).

zpět k tonální budoucnosti

Avantgardní smýšlení se rychle šířilo také v dalších svazových státech, přitom mnohdy i nezávisle na moskevské větvi. Například v Kyjevě působili skladatelé Valentin Silvestrov, Leonid Hrabovskij, Vitalij Godzjackij a Vladimir Zagorcev, kteří horlivě propagovali nevyšlapané cesty, v Litvě o totéž usilovali především Osvaldas Balakauskas, Vytautas Barkauskas či Bronius Kutavičius, v Arménii Tigran Mansurjan a Avet Terterjan, v Ázerbajdžánu Kara Karajev, v Estonsku se pak prosadil **Arvo Pärt** (*1935), jehož první seriální skladby vznikaly ještě před Děnisovými (Pobaltí a Ukrajina měly geografickou výhodu, na Varšavský podzim to odsud bylo blíže než z Moskvy...). A byl to také Pärt, kdo se jako jeden z prvních odklonil od používání konstruktivistických technik ve prospěch „nové prostoty“.

Pärtovy rané skladby, dvanáctitónový *Nekrolog* (1960), sonoristické *Perpetuum mobile* (1966) nebo první dvě symfonie (1963, 1966) nejenže zaznamenaly rozporuplné reflexe v Pobaltí, ale zajistily autorovi i přední místo v rámci avantgardních kruhů.

V letech 1968-76 se však Pärt odmlčel, odjel na venkov a ponořil se do studia staré hudby. Mnoha podněty mu k tomu přispěl aktuálně založený tallinský soubor pro autentickou interpretaci Hortus musicus, o čemž svědčí jeho výrok: „*Před námi se otevřel svět staré hudby a to nám dodalo entuziasmus. Tato atmosféra sehrála roli porodní báby pro mou novou hudbu.*“ Tak začala vznikat Pärtova „současná středověká hudba“, podložená „útekem do dobrovolné nouze“, askézí, která už měla daleko do „svobodného umění“, ale naopak se nesla ve jménu „poslušné služby“: prostý trojzvuk, zvolna postupující melodie a zdánlivá monotónnost se staly základním ry-

sem stylu nazvaného tintinnabuli, který se od poloviny sedmdesátých let vine celou Pärtovou tvorbou.

Ve druhé polovině sedmdesátých let visel obrat ve vzduchu. Konstruktivistické techniky se vyprazdňovaly, skladatelé jejich prostřednictvím řešili „vytyčené úkoly“, v nichž se ovšem začali rozměšňovat. Šnitke například poukazyval na „jednotu jazyka v seriální éře, v níž se zdálo, že všechnu hudbu napsal jediný člověk, zatímco rozdíly vznikaly na čistě technologické bázi,“ a dodával: „Celá ta seriální technika byla stejně u mnohých autorů svým způsobem sebeklamem.“ Vytrácela se vyváženost mezi dílem jako takovým a subjektem, který má být do něj vtažen. Symbol vnější svobody potlačoval svobodu vnitřní. I proto se čas (hudební nevyjímaje) jakoby „zastavil“, vrátil se zpět a současně mířil k budoucnosti, i proto vznikaly Pärtovy *Fratres* nebo *Summy*, Silvestrovovy *Tiché písně* nebo *Kýčová hudba*, esoterické symfonie Gruzince **Giji Kančeliho** a Arména **Aveta Terterjana** atd.

„NOVÁ DUCHOVNÍ“ HUDEBNÍ LITERATURA

V souvislosti se současnou hudbou, která vzniká v zemích bývalého Sovětského svazu, se často hovoří o přítomnosti „duchovna“ v ní. Někdy bývá tato charakteristika dokonce generalizována jako nejnapadnější moment, což jde na úkor pochopení komplexnosti hudby daných skladatelů, ba řekl bych, že jí tato reflexe ve zkomercionalizovaném světě ubližuje. Povrchně o hloubce... (S nadsázkou mi to připomíná případ, kdy si nejmenovaný prezident před cestou do Ruska pročítá Dostojevského román *Zločin a trest*, aby „pochopil ruskou duši“.) Autoři takových výroků se většinou opírají o znalost omezeného počtu skladatelů vydávaných většími firmami, které přímo či nepřímo onu „duchovnost“ proklamují a dávají ji do souvztáhnosti s meditační povahou *vybraného okruhu* skladeb dotýčných skladatelů (podle tohoto vzorce postupuje například mnichovské vydavatelství ECM, jež se zaměřilo na Pärta, Kančeliho, Silvestrova, Mansurjana a několik málo dalších).

Ať tak či onak, spirituální charakter, který bývá často provázen příznačným patosem, tu nelze popřít. Po letech represivního potlačování víry a duchovních oblastí vůbec se musel prodrat do popředí. Popsat ho slovy můžeme jen těžko (vždyť co je vlastně „duchovno“ v hudbě?), u mnohých skladatelů jej pouze vnímáme v symbolických náznacích (Sofija Gubajdulina), jindy je vloženo do quasi duchovních děl (Arvo Pärt, Alexander Knajfel) nebo je hlásán programně.

Zřejmě nejdále v tomto ohledu zašel **Alemdar Karamanov** (*1934), který se po studiích na Moskevské konzervatoři vrátil do svého rodného krymského města Simferopolu, aby zde tvořil v naprosté separaci od dění v hudebních centrech. Zcela se oddal meditacím nad spirituálními otázkami a rozmluvám s Bohem a křesťanské motivy následně vkládal do svých tonálních děl (na konzervatoři přitom patřil k nejradiálnějším avantgardistům), především symfonií, v nichž usiloval o vyjádření svých apokalyptických vizí. Symfonie koncipoval do cyklů a nazýval je citáty z Bible v církevní slovanštině. V centru jeho simferopolského období stojí cyklus symfonií č. 18-23 pod souhrnným titulem *Bystř* (1976-80). Přestože Karamanov přešel do dobrovolného vyhnanství cíleně, na začátku 80. let si přece jen posteskl, že by byl rád, kdyby se některé jeho skladby zahrály v Moskvě. Za tím účelem dokonce přistoupil na kompromis a přejmenoval jednotlivé symfonie cyklu srozumitelnějšími (a zdánlivě světskými) názvy. Úspěchu tím částečně dosáhl, v roce 1982 byla provedena *Symfonie č. 23* (původně *Az Iisus*,

nově *Zrozený z popela*). Později, v první polovině devadesátých let, ho na okamžik objevila i Západní Evropa; v Berlíně a Londýně se konaly velké Karamanovovy autorské koncerty a vyšly i kompaktní disky s několika jeho skladbami.

FOLKLÓR A „REKONSTRUKCE“ DÁVNOSTI

V díle snad každého skladatele pojednávané generace se – tu s větším, tu s menším akcentem – objevují intonace lidové hudby, samozřejmě již ne na bázi „lidovosti“ jako za stalinských dob, ale jako sofistikovaně infiltrovaný materiál. Nepřeslechnutelný element se už od počátku stal jedním z příznaků odlišnosti sovětských avantgardistů od těch západoevropských, v případě některých autorů vystoupil později do popředí zájmu. Není se čemu divit, vztah k domácímu folklóru byl u skladatelů intenzivně pěstován samostudiem i tím, že většina studentů skladatelských fakult vyjížděla povinně na folkloristické expedice do různých oblastí Sovětského svazu. Především pro neruské autory pak znamenal příklon k tradicím svého národa posílení vlastní identity a vyhraněnosti vůči dominantní ruské kultuře. „Návrat k vlastním kořenům“ se nejmarkantněji projevil v zemích bývalého SSSR s dlouholetými a bohatými dějinami. Uvedme si alespoň dva typické příklady z Pobaltí, provázené navíc pokusem o novodobou „rekonstrukci“ dávného materiálu: Estonce **Velja Tormise** (*1930) a Litevce **Broniuse Kutavičiuse** (*1932).

Zcela zásadním Tormisovým dílem se stal rozsáhlý šestidílný cyklus písní *Zapomenutí lidé* pro smíšený sbor a capella na původní lidové texty, na němž autor pracoval téměř dvacet let (1970–89). Každá část cyklu je věnována folklórnímu dědictví jednoho z ugrofinských národů, jež se vyskytovaly na dnešním území Estonska a Finska (Livům, Vepsům, Karelům ad.); skladatel vyjížděl na folkloristické expedice do daných oblastí a zabýval se výzkumem pozůstatků tradic, k nimž přistupoval s maximální pokorou: „Ne-používám lidovou píseň, to ona používá mne. Lidovou hudbu nechápu jako prostředek k sebevyjádření; naopak, cítím potřebu vyjádřit její podstatu.“ „Současný“ prvek v Tormisově díle supluje především forma podání „rekonstrukce“, volně navazující na romantické pojetí.

Oproti spíše akademickému zpracování historické a folklórní látky Velja Tormise lze v úsilí Broniuse Kutavičiuse nalézt mnohem důmyslnější autorský vklad ve smyslu konfrontace minulosti s přítomností. Kutavičius se po svém pokusu „rekonstruovat“ rituální obřady svých pohanských předků, přitom se nevzdával moderních hudebních prostředků. Navíc prošel nápadnějším skladatelským vývojem než Tormis, v každém svém novém díle se snažil nalézt jiný přístup. Nad celou jeho tvorbou se vyjímá monumentální cyklus čtyř oratorií ze sedmdesátých a osmdesátých let: *Panteistické oratorium* (1970), v němž se ještě odrážejí zřetelné ohlasy avantgardních technik, *Poslední pohanské obřady* (1978), Kutavičiuseva vizitka a demonstrace jeho minimalismu podložená monotónností litevských lidových polyfonních písní sutartinės, *Z kamene Jatvěhū* (1978), skladba o dvou kontrastních částech pro čtyři vokalisty a lidové nástroje, a konečně završující *Strom života* (1986).

POST SCRIPTUM

Sovětský svaz byl prapodivný útvar, monstrum, které se snažilo spojit neslučitelné. I přes všechny neoddiskutovatelné zápory, které sovětský režim obnášel, dal ovšem paradoxně vzniknout některým svérázným fenoménům, které by se za jiné situace těžko objevily. Mám za to, že k nim lze počítat i skladatelskou generaci Šnitkeho, Pärta, Kutavičiuse a dalších – silných a odlišných osobností, které však v sobě známky příslušnosti ke svému pokolení (i ve smyslu teritoriálním) nezaprou. Jejich vklad je bohatý a stále otevřený, přestože se tvorba některých z nich již uzavřela.

Malé doporučení k přečtení:

Čeredničenko, T.: *Muzykal'nyj zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Slučai*. Moskva 2002.

Cholopov, J., Cenova, V.: *Edison Dėnisov*. Moskva 1993.

Ivaškin, A.: *Besedy s Alfredom Šnitke*. Moskva 1994.

Kučera, V.: *Nové proudy v sovětské hudbě*. Praha 1967.

Lampsatis, R.: *Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes*. Vilnius 1998.

Kolektiv: *Muzyka iz byvsėgo SSSR*. Moskva 1994.



www.winterandwinter.com



PAUL MOTIAN

ON BROADWAY VOL. 4

Paul Motian _ bicí nástroje

Chris Potter _ saxofon

Larry Grenadier _ kontrabas

Rebecca Martin, Masabumi Kikuchi _ zpěv

W&W 910 125

TANGO PARA TODO EL MUNDO

Tango for the World

Oswaldo Montes _ bandoneon

Anibal Arias _ kytara

W&W 910 123

www.ecmrecords.com



MIKI N'DOYE

TUKI

Miki N'Doye _ kalimba, perkuse, zpěv

Jon Balke _ klávesové nástroje

Per Jørgensen _ trubka, zpěv

Helge-Andreas Norbakken _ perkuse

Aulay Sasseh, Lie Jallow _ zpěv

ECM 1971

OM

RETROSPECTIVE

Urs Leimgruber _ saxofony, flétny

Christy Doran _ kytary

Bobby Burri _ kontrabas

Fredy Studer _ bicí nástroje, perkuse

ECM 1642

Distribuce ZHP Production

Lublaňská 57, 120 00 Praha 2

tel., fax: 222 511 858, e-mail: zhp@arta.cz

Největší pošetilostí by bylo moralizovat

Text: **Petr Bakla**

S muzikologem a skladatelem MILOŠEM ŠTĚDRONĚM se obvykle vedou rozhovory o Janáčkově (jedno z jeho hlavních vědeckých témat), o Baladě pro banditu (víceméně zlidovělý muzikál, který svého autora pronásleduje již slušnou řádku let) nebo jednoduše o něm samém (což si jako mnohostranně pozoruhodná osobnost určitě zaslouží). Záměrně jsem se proto tentokrát ptal na věci velmi, velmi obecné, jakým se soudní lidé obvykle vyhýbají.

Nalezneme ve 20. století skutečně nějaký zásadní předěl v dějinách hudby, nebo si to jen (někteří) namlouváme a s odstupem dalších sta let bude zřejmé, že vše se vyvíjelo velmi hladce, „normálně“?

Předěl v hudebních dějinách XX. století? Zdá se, že nelze oddělit kulturní dějiny od sociálních a těch „obecných“, které se už od středověku stále více stávají hlavními mezníky. Podobně jako dějiny XIX. století jsou pro mě stále více ve znamení dvou fází: první do 1848 a druhé, té jakési „retro“ v duchu dvou nacionalismů podle Carla Dahlhause. Ten první je *offene-weltbürgerliche*, tedy otevřený a světoobčanský, druhý úzký, omezeně nacionální. Jako Hegelovo dědictví a evropocentrismus spatřuji snahu vysvětlit vše jedním fenoménem, jednou změnou, jedinou tendencí, nejvýše pak svárem dvou tendencí. A tak jsem vždy pozoroval se zaujetím, zda Wagner nebo Brahms, nebo Wagner či Verdi, a hle: do arény vpochodovávali noví a noví – jaksi ilegálně tam pronikl Offenbach, a jak náramně. S ním jeho dítě, musical dvacátého století, tato instantní opera, pomsta opeře za její pýchu a touhu být absolutní a samojediná. Ale stejně tak přichodovali Rusové – třeba Musorgskij –, a proč by spolu s nimi a vedle nich (a není to jen on sám a Offenbach) a Wagnera nemohli být další? Všechna ta učebnicová klíše, která se pořád učí zájemci o hudební vědu z padesát let zastaralého Černušáka. A tento filozofický problém přechází do XX. století. Adorno nás všechny uchvátil, ty, kdo, ho slyšeli přednášet v Darmstadtu i jinde. Ale to jsem již pochyboval, že lze jako jediný rozpor století vidět svár Schönberg kontra Stravinskij. Vždyť už koncem XIX. století se v Rusku z nedostatku zkušeností a tradic klasicismu zadělávalo na jeho mohutnou inovaci v podobě novoklasicismu. Obdobně padla všelijaká ideologická prokletí – když dnes čteme znovu Wagnera (raději v originále, překlad Věry Vysloužilové v případě spisu *Opera a drama* je úctyhodný, ale současně jakoby svědčil neustále o tom, že Wagnerova dlouhá věta je v původní podobě do češtiny asi obtížně převoditelná. Mimoděk si klademe otázku, zda to naši předchůdci nevystihli, a proto díla nepřekládali a četli v originále) a potom slyšíme několik oper Meyerbeera nebo Halévya, konstatujeme, že na papíře fungují všechny reformy znamenité.

Na jevišti je grand opera něco, co nelze překonat jen ideologicky...

Končím tedy odpověď na tuto otázku takto: všechny dějiny jsou pro mě především dějinami sociálních změn, pohybu kulturních tendencí. Samotná hudba neustále vstupuje do a vystupuje z permanentnosti tohoto procesu. Takže nevím, zda jsou „světodějnější“ dějiny po vzniku darmstadtského Institutu nebo po poklesu významu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM). Rozhodně si nemyslím, při vši úctě k Adornovi, že určujícím rozporem století je jediný, nějaký neuniverzálně zaregistrovaný rozpor Schönberg – Stravinskij.

A co moderna – postmoderna?

Marně přemítám, co bych řekl za moudro o postmoderně. A tak jen parafráze Bartoloměje z Chlumce vulgo Klareta: De postmodernitate et musica pura non est mihi dicere cura... On to ovšem napsal v polovině 14. století, když zavíral svou pasáž o hudbě...

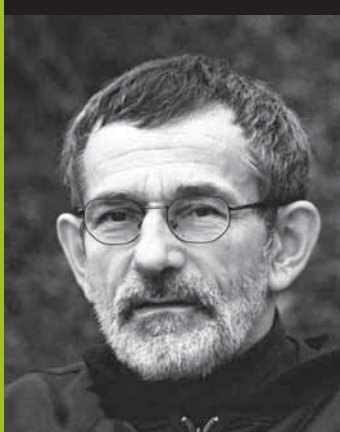
Obvyklé klíše praví, že ve 20. století se hudba rozeběhla tolika protikladnými směry, že se v tom téměř nedá orientovat. Vysledovat a pojmenovat přinejmenším zásadní myšlenkové a (nad)stylové tendence vážné hudby 20. století ale určitě lze...

Lze se pokusit jistě o nějaký graf nebo znázornění hlavních proudů. Před více než 10 lety tak učinil nejpronikavěji u nás Mikuláš Bek (*Současná hudba: nová nepřehlednost?* Opus musicum, ročník 24, č. 5-6). V tomto okamžiku nemám ctižádost pokusit se o nějakou jinou periodizaci nebo systematizaci, ale napadá mě jedno (týká se to i té předchozí otázky): co lze určitě vysledovat jako dvě často značně protichůdné tendence, to je pokračování evropského typu evoluční hudby (uzavřené formy; vývoj jako záměr a jako hlavní smysl existence) a proti němu obecně řečeno „neevropská“ koncepce hudby bez evoluce rotačních principů, struktur, do nichž lze vstupovat a vystupovat, aniž forma přestane existovat. Jakoby se evropská hudba vrátila ke stavu před menzurální notací – a to už od druhé poloviny 50. let aleatorním a sónickým opuštěním rytmické rigidity (ale to tu už bylo ve Francii okolo roku 1700 v podobě „non mesuré“), tím, co vnesl do

hudby Cage, a mnohým dalším. Samozřejmě, že k tomu patří všechno to naivní opojení Východem v povrchních sondách všech Beatles až po hlubší ponory Stockhausena, Messiaena atd. Jedno však je jisté: jakoby se evropská hudba zbavovááním se evoluční jednoznačnosti vracela někam, kde byla ve vrcholném středověku, tedy ke kulturám, které spoléhají víc než na zápis na rituály, tradici, otevřenou formu. Evolučnost však byla tím jedinečným, čeho evropská hudba dosáhla. A tato dimenze podle mého názoru přesahuje žabomyší spor mezi Schönbergem a Stravinským, jak ho nastolila jejich doba. Oba se totiž potápějí s evropskou hudbou evoluční koncepce v moři improvizace, etna, rituálů.

Zrovna tak se často říká, že vydělování vážné hudby z hudeb ostatních („nonartificiálních“) už není oprávněné. Například tato rubrika se sice jmenuje trochu šalamounsky *Současná kompozice*, ale zpravidla nemáme problém určit, co do ní patří, a co patří jinam...

Nevím, co bych k tomu řekl podstatného, i když to podstatný problém je. Já jen mohu konstatovat, že se opět potvrzuje, jak ošidné jsou názvy. Poledňákův tým, když tvořil *Antologii jazzu a moderní populární hudby*, se přikláněl postupně k označení „nonartificiální hudba“. Bumerang dějinné pomsty přichází a to, co je označováno jako „nonartificiální“, je ve svých instrumentech, výsledcích mnohem „artifciálnější“. To znamená: v současné době není v oblasti hudby, pokud jde o ekonomické proporce, zhodnocení, tržní využití atd. atd., nic tak profesionálně dokonalého jako právě ta hudba, která se dnes už asi naivně nazývá „nonartificiální“. Ačkoliv přesně vzato není většího umění využití minima nadání, schopností, dovedností apod. k maximu užitku jako právě v této oblasti. Je to podobný dějinný paradox jako dejme tomu označení „elektronická hudba“ pro hudbu, která se už dávno nelze z elektronek. Dokonce už ani nelze spoléhat na zápis jako na kritérium, jež dělí tzv. artifciální a nonartifciální hudbu. V 60. a 70. letech většina rockerů zápasila s rozhlasovými redaktory o zaplacení svých produkcí a těžko překonatelnou překážkou byla tzv. „partitura“. Notátory vše změnily: většina příslušníků branže ani nadále nemusí znát „kuličky“, a přesto má díky technice čistou, pravopisně do-



konalou a krásnou partituru – vlastně tisk. Tak se nám to všechno pěkně pomíchalo a převrátilo. Uživatel techniky už nepotřebuje opisovače, leda jako majitele notačního programu a zhotovitele partitury a hlasů, takže na něj přesouvá z různých důvodů část řešení. Připadá mi to, jako když Theodorich vystřídal na vladařském stolci římské císaře a senát a „podepisoval“ vše razítkem, protože se nikdy nenaučil číst...

Modernistické napření snah do inovace hudebního jazyka se dnes moc nenosí, mimálně už ne v té proklamativně-apelativní podobě. Nicméně bez ohledu na postmodernistickou rétoriku dochází k neustálému objevování nových možností hudby a je fakt, že snad neexistuje „objev“ vážné hudby, který by „v aplikované podobě“ nedokázala využít a zpeněžit pop-music, respektive nonartificiální hudba obecně. Dalo by se říct, že vážná, artificiální hudba skutečně představuje jakýsi „základní výzkum“? (To by mohl být argument pro to, aby se do ní občas nalilo trochu peněz – na daních z hudeb ekonomicky výkonnějších se to jednou bohatě vrátí...)

Artificiální hudba jako „základní výzkum“ – to mi připadá jako velmi zajímavý aspekt, a dosud málo využitý, řekl bych objevný. Protože překlenu vakuum mezi oběma oblastmi, kde už dávno panuje něco jako sociální napětí. Od 16.–18. století, kdy vznikaly základy této polarizace, se to změnilo takřka úplně: nonartificiální je v pozici ekonomicky až do detailů zhodnotitelného, artificiální je opravdu buď jakýsi „základní výzkum“, nebo jeho nejrůznější rozředěné kompromisní roztoky. Nejsem v tomto směru skeptik. Myslím si, že hudba každého člověka pozůstává z různě širokého spektra, ale přece jen spektra. Každý máme svou *seconda pratican*, *serialismus*, *redukcionismus*, radost z konstrukce a také přesycení tím vším a potřebu jednoduchosti, jinakosti, primitivismu. Jen tak si vysvětlují, proč píše Luca Marenzio nebo Jakob Regnart vedle dokonalé pětihlasé polymelodiky primitivní villanelly. Odpočinou si při nich a očistí se z konvence a rutiny techniky, aby se k ní vrátili. A často se tak děje několikrát za den... Takže nabídku na artificiální hudbu jako „základní výzkum“ rád přijímám. Jen aby bylo dost těch, co budou takový základní výzkum ochotni z lásky a potřeby dělat. Mnohem víc bude těch, kterým „také“ půjde o hudbu, ale nebudou si ji umět představit bez průvodních jevů. Arche-

ologie základního výzkumu kope v kanalizaci záchranný projekt, zatímco většina populace uživatelů i výrobců odvětví touží po rautech, kde se křtí knížky o tom, jak náročný tento terénní výzkum je. Posluchače ve škole často a ne s velkým zdarem vedu k tomu, aby více sledovali výskyt „archetypů“ – např. Soukupova píseň pro Lucii Bílou (tuším SMS) je přesně přepsaným Michnovým hudebním textem, pokud jde o harmonii a tektonický konstrukt. Je možné, že si to autor ani neuvědomuje. Obdobně si Michna neuvědomoval větší výpůjčky z tenorových písní, kancionálové tradice či z gregoriánských jader. Takže – základní výzkum a jeho exploatace jako znamenité téma.

Představuje elektronika, resp. možnosti vyplývající z digitalizace zvuku, skutečně něco zásadně kvalitativně nového? S jakým fenoménem v dějinách hudby by bylo možné význam elektroniky porovnávat?

Elektronické hudbě jsme velmi věřili. Byli jsme jí uchváteni jako rockeři novou funkcí zvukovosti rytmu a sóničnosti. Navíc hrál roli i faktor výroby – zažil jsem éru desítek hodin ve studiu, mozaikovou mixáž a pocity překlíčování odtud k naprosté iracionalitě, k happeningu, hře, schválnosti. Byla to praktická škola aleatoriky. To vše se ukázalo jako slepé rameno – snad jako madrigalová opera okolo roku 1600. Po roce 1968 a po masivním nástupu syntezátorů a computerů vše ztratilo smysl a našlo zcela nový, nečekaný. A protože spolu s tím proběhly velké společenské otřesy, měli jsme o to silnější pocity „konce epochy“. Takže elektronická hudba v tom původním významu pro mě zůstává nostalgicky vzpomínanou částí oné velké *seconda pratican*.

Jsem z generace, která ještě naslouchala posléze až hodinovým i delším skladbám jen z reprodukčních beden. Pamatuji si, kterak jsme seděli ve Smoleniciach s Miloslavem Ištvanem a dalšími a poslouchali Stockhausenovy *Hymnen*. Prvních asi dvacet minut bylo vpravdě vymýváním mozku – Ištvan mi sdělil, že odejde bez ohledu na to, že mezi dveřmi sedí Stockhausen a předstírá něco jako dynamické emoce (pak kdosi zjistil, že potenciometry jsou „hluché“ a hudba zní čistě ze záznamu, ale moc pěkně to vypadalo). V okamžiku, kdy se chtěl Ištvan zvednout, přišlo krásné místo – vlastně celá plocha. No a tak podobně ještě několikrát až do konce. To už začínala „digitalizace“. Jenomže ne takto synteticky, jak se o ní dnes píše. Spousta

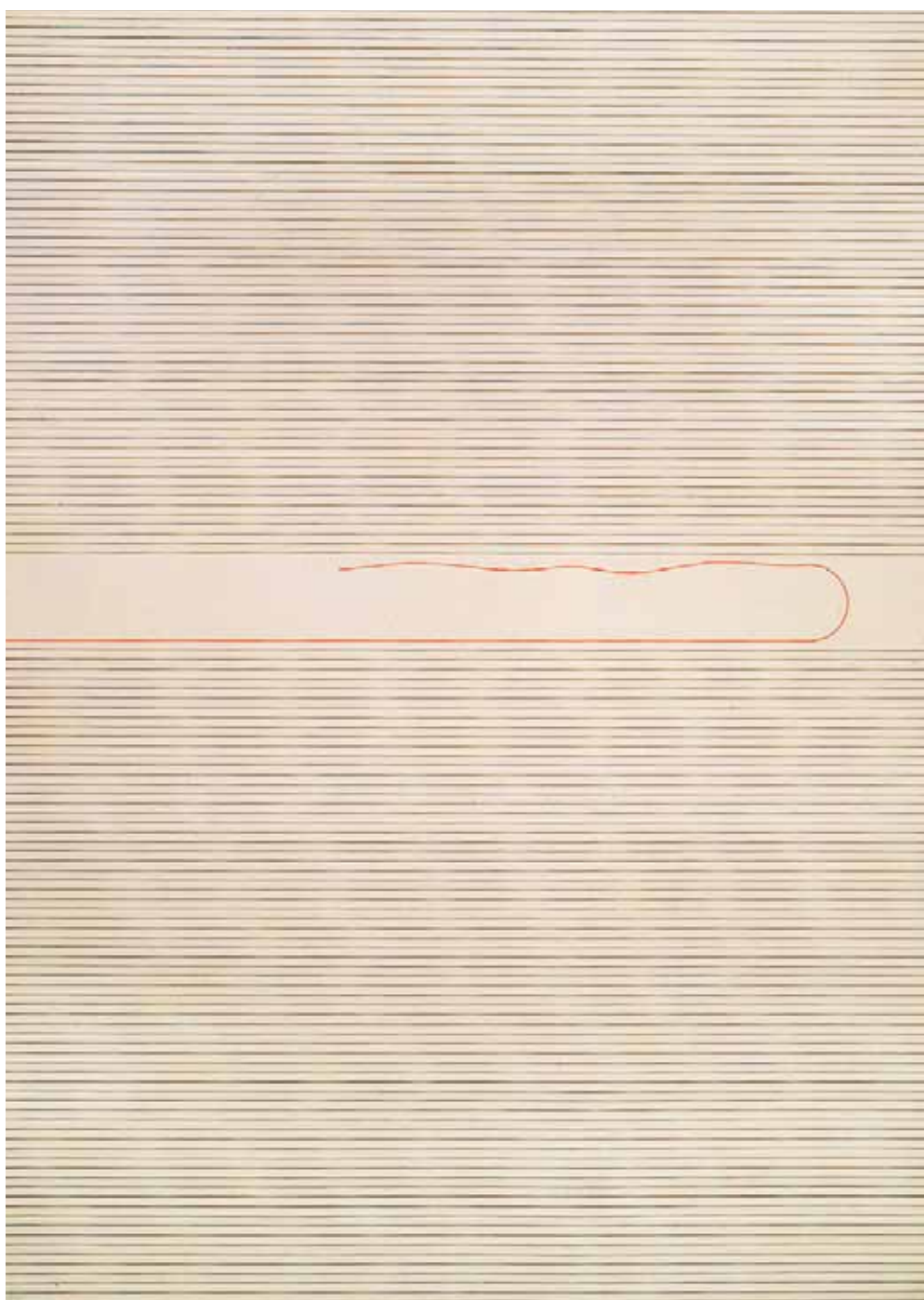
věcí nás zajímala a chápali jsme je jako časovou úsporu nebo skvělou možnost pootočit krystal. Hlavně v analýze – v té víc než zprvu ve tvorbě. Vzpomínám, jak jsme s Arnoštem Parschem a již zesnulým znamenitým computerovým odborníkem docentem Kopřivou celé hodiny a posléze desítky hodin přepisovali vokální melodiku *Věci Makropulos*. Příchod prvních syntezátorů byl fantastický v tom, že se všechno zrychlilo a zlepšilo desítkrát. V Brně na přelomu 70. a 80. let zásluhou Karla Horkého alias Daniela Forró. Víím, o čem mluvím, protože jsem s ním mnohokrát spolupracoval, napsali jsme dokonce společně balet. To byl přímo generační talent – nejen jako skladatel, computerman, interpret, autor knih o musitronice atd. atd. Nechápu, proč jeho talent nenašel u nás uplatnění a Forró je jedním z mála českých migrantů do Japonska. Digitalizace jako ohromný pomocník – ano. Komponování s podporou – tak to bylo hned na začátku tohoto procesu zformulováno. Není asi dobré, když se musíme z časových důvodů podřizovat programům a jít cestou nejmenšího odporu. Příklad: před patnácti lety se zjistilo dopoledne, že se ztratil part syntezátoru natočený na pásu nebo datce. Zbývalo asi pět hodin na natočení pěti minut podle notového záznamu. Ten se ovšem hemžil bolgárrytmu a stroj vše dvakrát vracel. Přepsali jsme vše do 4/4 a naakcentovali. Neklid plochy však pro příště vystřídala symetrie – pohodlí zvítězilo nad „invenčí“.

V jedné odpovědi nelze zachytit výhody a úskalí všech těch nových designérů a různých polopodvodníků, kteří mixují vše se vším a hlavně se všude podepisují a přihlašují tyto amalgame do OSA. Největší pošetilostí by bylo moralizovat. Třeba je toto designérství nová podoba umění mezi hudbou a počítačem. To už dávno jistě takto funguje. Jen opět slyším heimarmené – výsměch bohů – nad tím, kdo a jak se toho chápá. Určitě se dočkáme my nebo naši blízcí potomci toho, jak o stylu začnou přemítat Lucie Bílé etc. s tím, jak jim začnou vysychat přiležitosti. Etiku do hudby a morální rozměry do umění vnáší obvykle ti, kterým to už moc nezpívá nebo se ukazuje, že je problematické, zda jim to kdy zpívalo. Zkrátka – zvláště v popu je mnoho hudebních exkrementů, jež se prezentovaly jako exkrementy velkých šelem – nyní se ukazuje, že šlo o ptačí trus či kozí bobky... Z literatury to známe dosti dobře: ze starých prostitutek jsou nejlepší bachařky kultury, morálky a Umění.

Milan Grygar, tvůrce partitur

Text: **Petr Bakla**

Milan Grygar (*1926) je samozřejmě proslulým výtvarníkem. Označení zdánlivě samozřejmé (a samozřejmě platné), přesto zamlčuje jeden velmi důležitý rozměr Grygarovy tvorby – zvuk. Grygar svými *akustickými kresbami* výrazně zasáhl do oblasti, kterou bychom nejspíše identifikovali jako sound art, i když i toto zařazení pochopitelně drhne. To ale není vše: uvědomíme-li si, že v hudbě 20. století bývá za autora považován ten, kdo je původcem myšlenky-návodu, která vede ke znějící hudbě, dalo by se klidně tvrdit, že Grygar je i skladatelem. Tím spíše, že skladatelé, jak známo, většinou *nevytvářejí hudbu, ale píší noty*. V tomto smyslu je Grygar podstatnou částí své práce skladatelem-tvůrcem *partitur par excellence*. Grygarova díla, která se tak či onak dotýkají hudby či zvuku obecně, jsou v zásadě dvojího typu: jednak jsou to zmíněné *akustické (a také živé) kresby*, jednak *kreslené partitury* (Grygar nerad užívá běžného označení *grafické partitury*, neboť mu evokuje výtvarnou techniku, kterou ovšem nebyly vytvořeny).



Lineární partitura (1981)

AKUSTICKÉ A ŽIVÉ KRESBY

V polovině šedesátých let Grygar objevil zdánlivě banální věc: při kreslení vzniká zvuk. Začal zvuk vydávaný kreslicím nástrojem zaznamenávat na magnetofon. Nahráný zvuk fyzického gesta odhalil, co bylo dosud skryté: kresbě náhle přibyla dimenze zvuku a času, zrodila se *akustická kresba*. Grygar pak svá díla vystavoval společně s reprodukci záznamu.

Posléze přešel Grygar k vytváření *živých kreseb* pomocí mechanických předmětů, vybíraných už z hlediska toho, jaký zvuk vydávají. Ozubená kolečka, vlček, zobající slepička na klíček apod. Takové předměty, namočené v tuši, Grygar „vypouští“ na vodorovně umístěný papír a nechává tvořit. Reprodukované fotografie zachycují provedení takové živé kresby v Litoměřicích v roce 2001.

K akustickým kresbám lze volně přiřadit i Grygarovy *hmatové kresby*, vytvářené přímo před diváky poslepu: autor se řídí pouze hmatovým a zvukovým vjemem.

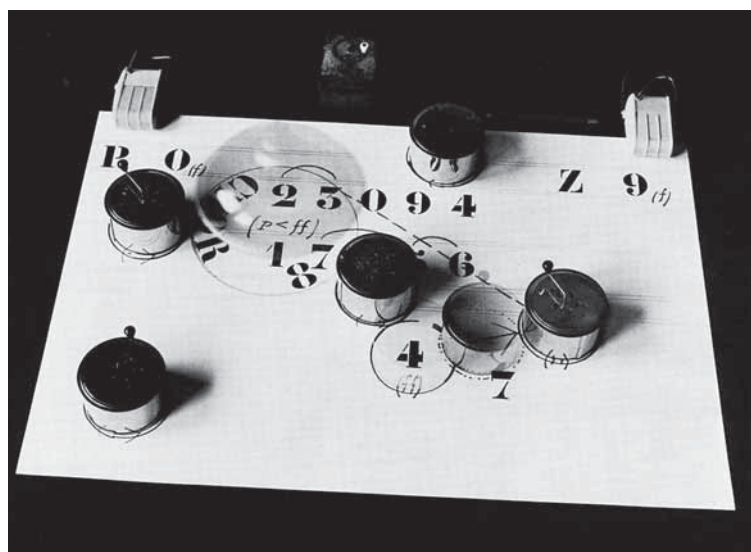
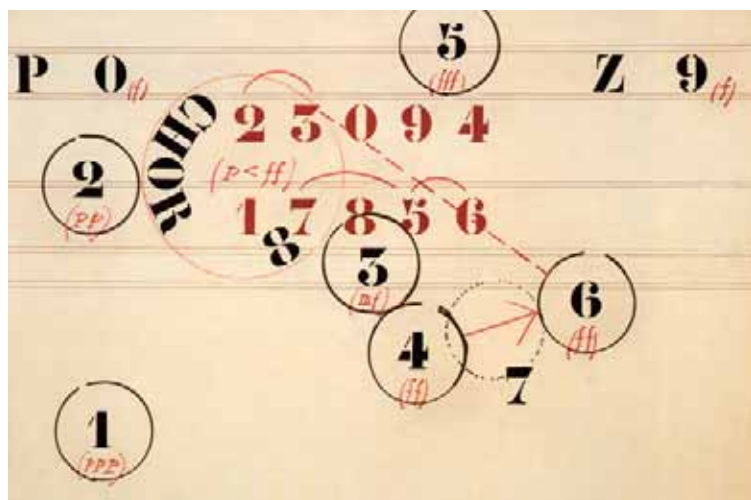
KRESLENÉ PARTITURY

Nedlouho po „objevu“ akustické kresby se Grygar začal věnovat rovněž vytváření kreslených partitur. *Púdorysné partitury* zachycují umístění neurčených zvukových zdrojů a jejich pohyb v prostoru; jsou – vedle svých výtvarných kvalit – skutečně zamýšleny jako návod k realizaci hudební (zvukové) akce.

Později (přibližně začátkem 70. let), Grygar přešel k vytváření *lineárních partitur*: minimalisticky čistých rastrů s drobnou nepravidelností či jednoduchým geometrickým prvkem a jemným barevným posunem nebo odlišením.

Je-li partitura skutečně využita k hudební realizaci, nechává Grygar zvukovou podobu na

Půdorysná partitura + vzorec (1968)



Záznam realizace

realizátorovi, neurčuje ji ani v obecném náznaku. Ovšem jak v případě půdorysných partitur, tak v případě jakoby abstraktnějších partitur lineárních, má vždy dosti konkrétní představu o tom, jakým způsobem má (může) být partitura čtena a jakou vztahovost určuje.

Grygarovo dílo vyvolalo ve světě značný ohlas. Realizací jeho partitur se soustavně zabývali Erhard Karkoschka a Jean Yves Bosseur, kteří své realizace Gragarových partitur uváděli na koncertech v sousedství skladeb avantgardní elity, u nás to byl především Agon Orchestra (viz knihu P. Kofroně a M. Smolky *Grafické partitury a koncepty*), též Peter Graham, Jiří Stivín, Kamil Doležal a další. Nahrávky akustických kreseb dokonce vyšly v letech 1969 a 1976 na SP deskách Supraphonu, dnes prakticky nesehnatelných.

V říjnu 2006 se koná výstava *Akustické kresby a partitury* v pražské Galerii Zdeněk Sklenář.



Akustická kresba (provedeno 2001 v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích)

David Tibet:

Možná, že se mýlím

Text: Petr Ferenc

Pražskému koncertu Current 93 a jejich novému albu *Black Ships Ate The Sky* jsme dělali reklamu v minulém čísle. Vystoupení v pražském kostele svatého Šimona a Judy dalo zapravdu těm hlásům, které prorokovaly mimořádný zážitek. Příznivci se sjeli z různých koutů Evropy a musím říci, že jsem nikdy neviděl tak oddané publikum, které rovněž nemalým dílem přispělo k podmanivosti koncertu. Napětí v kostele se opravdu dalo krájet. Předskakující Baby Dee a Pantaleimon (zpěvačka, hráčka na elektrický cimbál a manželka Davida Tibeta Andria Degens) v krátkých setech předvedli své verze starého hymnu (18. století) Charlese Wesleyho *Idumæa*, které najdeme i na currentovské novince. David Tibet a spol. pak kromě průřezu novinkou čerpali především z alb z devadesátých let. Dominantními nástroji byly housle, klavír a akordeon táhle imitující harmonium, ponor zpívajícího a tančícího frontmana strhující tak, že v pauzách mezi písněmi nebyl téměř schopen mluvit a nadechnout se. Skupina vystoupila v sestavě Matt Sweeney a Simon Finn (elektrické kytary), Ben Chasny (akustická kytara), John Contreras (cello), Maja Elliot (klavír), William Breeze (elektrická viola, elektrická mandolína), Baby Dee (harfa, akordeon), Joolie Wood (housle, flétny, zpěv) a pochopitelně David Tibet, s nímž jsem před koncertem hovořil.

***Sleep Has His House*, poslední řadové album Current 93 před novinkou *Black Ships Ate The Sky* vyšlo před pěti lety. Z newsletterů na vašich internetových stránkách ale hádám, že tahle pětiletá odmlka pro vás byla velmi důležitá a nabitá aktivitou.**

Album *Sleep Has His House* bylo o smrti mého otce, pracovalo s obrazy z mého dětství prožitého v Malajsii. Po smrti svého otce jsem i já málem zemřel v nemocnici, kde jsem byl v poslední chvíli opeřován, takže následující album *Bright Yellow Moon* jsme vytvořili společně se Stevenem Stapletonem. Byl jsem příliš slabý na to, udělat ho sám. A co se dělo pak? Lidé z World Serpent, kteří se starali o distribuci našich desek, zkrachovali. Prodali jsme dům v Londýně, odstěhovali se do Skotska. Tam jsme také prodali dům a přesídlili na jih Anglie. To je jedna strana mých aktivit. A druhá strana? Začal jsem psát *Black Ships* a začalo se tolik věcí najednou... Album jsme začali psát s Michaellem Cashmorem, Markem Almondem a Antonym. Marc Almond měl motocyklovou nehodu, Antony se stal velice slavným... Tři z mých koček odešly k Bohu, začal jsem se učit koptsky, oženil jsem se, začal vydávat knihy i náš katalog, který se díky pádu distribuční sítě World Serpent skládá z nesehnatelných alb.

Takže všechna znovu vyjdou?

Takže všechna znovu vyjdou, ale bude to trvat, protože mým hlavním zájmem jsou samozřejmě nové projekty – a taky bych rád vedl nějaký společenský život, vídal se s přáteli... Udělali jsme několik koncertů v Itálii, v San Franciscu, v Kanadě... Pak jsem se setkal a začal pracovat s Benem Chasnym...

... místo Michaela Cashmorea?

Ne, Michael se přestěhoval do Berlína a má miminko se svou přítelkyní Stefi. S Michaellem stále

spolupracujeme, ale teď potřeboval čas na sebe a svou práci. Zítra s námi zahraje několik písní v Berlíně. A zrovna dokončil sólové album, které zítra vyjde. Current 93 jsou kolektivem točícím se kolem mých lyrických a teologických obsesí. Ten kolektiv je celkem velký, takže lidé občas zkrátka přicházejí a odcházejí. Například Steven Stapleton – spolupracujeme od roku 1983, ale je několik alb, na nichž nehraje. A Michael Cashmore letos vydá ještě minialbum, na němž složil hudbu, já texty a zpívá je Antony. Je moc krásné. Takže, jak vidíte, stále spolupracujeme.

Vyjde pod hlavičkou cashmoreovského projektu *Nature And Organisation*?

Ne, asi jen pod Michaelovým jménem. Projekt *Nature And Organisation* už nejspíš patří minulosti. Ale to byste se musel zeptat Michaela.

Ještě k vašemu stěhování: Opravdu je v prodávacím domě ukryt master dosud nevydaného alba *Current 93*?

Ne. Napsal jsem do zprávy na našich stránkách, že jsem ukryl master *Black Ships Ate The Sky*. Byl to takový vtip, kterým jsem chtěl sdělit, že začínám pracovat na novém albu.

Co vlastně znamená symbol černé lodi?

Zdál se mi extrémně živý a děsivý sen, že se horizont zaplňoval černými tvary a pak jsem zjistil, že jsou to černé lodi. Pluly nebem, stovky, tisíce, milióny, desítky miliónů, a když zaplnily celé nebe, byl jsem zničen a začal umírat. A v tom snu jsem si byl vědom, že se jedná o symbol povstání posledního císaře – Antikrista a s ním související druhý příchod Krista. Ty lodi vlastně nejsou symbolem. Já jsem křesťan a moje víra v tyto věci není symbolická, není metaforická... Označuji *Black Ships Ate The Sky* za halucinační sen, v němž roz-

vijím svou vizi konce světa a druhý příchod Krista. Jsem si vědom, že to nemusí být pravda a že si lidé mohou myslet, že jsem šílenec, že se mýlím, že jsem hlupák, že žádný Bůh není... Tím se netrápím. Nejsem evangelista, nesnažím se obracet lidi. Říkám jen to, že tohle je pravda, jak ji vidím já. Samozřejmě, že se mohu mýlit, ale nejsem ironický, nejsem symbolický, nejsem metaforický.

Jsou na albu i vaše dětské vzpomínky?

Vy myslíte tu část, kde říkám: „Bylo mi sladkých šestnáct a byl jsem plný noci.“ To je vzpomínka na období, kdy jsem byl druhým příchodem – Apokalypsou – úplně posedlý. Apokalypsu vnímám v řeckém slova smyslu, tedy ne jako stržení závoje. Ale je to současná vize. Na jiných albech s motivy svého dětství pracuji mnohem víc – *Sleep Has His House*, *Of Ruine Or Some Blazing Starre* je o něm skoro celé, některé písně na *Thunder Perfect Mind* z roku 1992. Od tohoto alba je většina mé práce víceméně autobiografická, *Black Ships* jsou ale spíše filosofické. Ale něco z dětství tam pochopitelně je, protože nikdo nemůže zcela odstříhnout tohle formující období. Jsou tam momenty z mého života v Malajsii, kde jsem žil do svých čtrnácti let, ale je jich velmi málo.

Motiv Apokalypsy jako stržení závoje – je tohle pozadí názvu vašeho alba *Nature Unveiled*?

Ano... příroda je Boží dílo, stvořená entita. Ale *Nature Unveiled* je album z roku 1983, kdy mi bylo třináct let a byl jsem v polovině svého života, nyní je mi čtyřicet šest. V jistém smyslu dělám pořád totéž – hudbu, která je jednoduchá, lineární, cyklická, je v ní mnoho prostoru. Od roku 1992 jsou mé texty mnohem autobiografičtější a to je to, co mě od *Nature Unveiled* dělí především. Samozřejmě, že jsem se změnil. Jsem starší, vyvíjel jsem se určitým směrem... ale vlastně jsem





pořád stejný, co se týče mé teologie, vidění světa. Jen doufám, že jsem méně arogantní. Víte, když jsme mladí, jsme arogantní. Myslíme si, že známe všechny odpovědi. *Black Ships Ate The Sky* jsou o tom, jak vidím svět dnes a co si myslím, že je pravda – a možná, že se mýlím.

Vím, že kolaps World Serpent způsobil mnoho problémů vám i spřízněným umělcům...

... ano, ale to už je v pořádku - vývoj jde dál. Necítím žádnou hořkost. S World Serpent jsme zažili dobré časy.

A co vás motivovalo k založení labelu Durtro?

To už je dávno, co jsem založil Durtro. Původně jsem měl label zvaný Maldoror, ale to nebylo úplně... no, zkrátka můj osobní vývoj jde dál. První dvě desky mi vyšly na značce Laylah, první nahrávka, kterou jsem si sám vydal na značce Maldoror, byla kazeta *Mi-Mort*. Od té doby jsem skoro všechno vydával sám. Jsem rád, když mám všechno pod kontrolou. Neraď své projekty, svou estetiku dávám jinému labelu. Samozřejmě, příležitostně se to stane.

Jako u nejnovějšího výběru *Judas As Black Moth*?

Ano, značka Castle Music ho chtěla vydat a já jsem tomu byl rád. Všeobecně ale nechci dělat kompromisy.

Jak vypadá Durtro zevnitř? Stojíte za ním jen vy?

Jen já a moje manželka Dri. Spolupracujeme samozřejmě se spoustou lidí, label ale táhnu já, Dri a muž jménem Mark Logan, který je z Kanady a vede vydavatelství Jnana (*vydavatelství, které na vydávání spolupracuje s Durtrem i Stapletonovými United Dairies – pozn. PF*). Máme samozřejmě distributory, zejména v Americe, ale veškerou kreativní stránku věci obstaráváme my tři.

Co vlastně znamená Durtro?

Je to tibetské slovo, které znamená hřbitov, ale ne ve smyslu nějaké centrální osy nebo středobodu, nýbrž ve smyslu skoku z jedné reality do jiné. Používám to slovo jako optimistický výraz pro skok do prostoru.

Mohl byste popsat proces změny vašeho zvuku z elektronických soundscapes k folku?

Z mého pohledu neděláme folk. Nemám rád folkovou hudbu.

Tak tedy k písničkářům.

Ale písničky jsme měli i na těch raných albech. Na *Dogs Blood Rising* máme coververzi Simona a Garfunkela. Já mám širokou škálu chutí a zálib a zajímá mě jakákoli hudba, která mnou pohne. Takže taky neváhám použít jakoukoli metodu, která pomůže vyjádřit mé ideje. A nedávno jsme také udělali album *How He Loved The Moon* a další dlouhé, experimentální kusy jako *Faust*. Zkrátka mám rád písničky. Hudba, kterou doma nejvíce poslouchám, jsou chorály. Mám rád prostor a jednoduchost a má hudba tyhle dva prvky vždycky bude obsahovat.

A co vám vadí na slovu folk? Navíc v dnešní době, kdy se k vám jako ke vzorům hlásí spousta představitelů tzv. avant folku?

Slovo folk je jen označení žánru, nic neznamená. Samozřejmě, některý folk miluji. Shirley Collins, například. Ale mě prostě zajímá cokoli, co mnou otřese, z čeho mi vstanou chlupy na celém těle. Postfolk je pro mě jen termínem, který používají novináři pro kategorizaci. Věřím, že bych tam našel spoustu opravdu skvělých skupin a určitě stejně tolik špatných. Já moc současné hudby neposlouchám. Víme, co tím přechodem myslíte, album *Swastikas For Noddy* je opravdu určitým druhem experimentu. Začali jsme používat akustické kytary, když to kolem nás nikdo nedělal, a lidé se mi smáli a říkali: „Zničil sis kariéru. Zní to jako pochmurné děti na hřišti.“ A já na to: „Ano, to je perfektní. Že to zní jako Simon a Garfunkel? Fantastické!“ A když lidé říkali, že tohle není industriál? No a? Já nesnáším industriál. Ani nevím, co to je. Ovšem, Throbbing Gristle jsou industriál. Miluji Throbbing Gristle. Ti to dokázali a nikdo jiný. Mě zajímá pravdivost umělecké vize. A jestli *Swastikas For Noddy* byla počátkem čehosi, bylo to před dvaceti lety a od té doby jsem urazil dlouhou cestu. O žánr se nestarám... může to být folk. Mám rád nevinnost. A mám rád jednoduchost. A mám rád věci, které obsahují určitý druh humoru, černého humoru. Current 93 je projekt ztvárňující mé literární obsese, lyrické vize prostřednictvím práce s muzikanty, kteří na výsledku také mají obrovský podíl. Ale to, co dělám, může dělat každý. Kdokoli může vyjádřit své vize. A já jsem prostě takový, jaký jsem.

Proč nekoncertujete častěji?

Protože je důležité, aby ty večery měly punc něčeho zvláštního. Nejsme skupina, která prostě vyrazí na cestu. Current 93 tvoří hodně lidí, spousta z nich má své vlastní skupiny a jinou tvůrčí činnost. Chceme být speciální a speciální je i tohle turné, protože jinak

na turné nejedeme a už nikdy nepojedeme. Budeme hrát koncerty, ale zase jen příležitostně v jednotlivých městech. Chci, aby pro mě tyhle věci byly zajímavé a překvapivé. Kdybychom pořád jezdili na turné, stala by se z nás nudná rock'n'rollová kapela.

A jak vypadaly vaše rané koncerty počátkem osmdesátých let?

Byly patnáct minut dlouhé a velmi hlučné. Padesát až šedesát magnetofonových smyček hrálo najednou a my úplně improvizovali. Spousta efektů na zpěvech, které obstarávali John Balance a Steve Ignorant z Crass... různí lidé. Spousta drog a drinků. Tak nějak (*smích*). Moc si je nepamatuji.

Ale mohly být dobrodružné.

Mohly. Ale asi spíš byly opilecky líné. Vlastně si pamatuji jen to, že byly krátké.

inzerce



Finale představuje absolutní vrchol mezi notačními programy. Je určen profesionálům – skladatelům, aranžérům, pedagogům, studentům i notografům, ale i těm, kteří chtějí disponovat pracovním nástrojem, který jejich hudebním představám nebude klást žádná omezení. Součástí programu je metodicky kvalitně zpracovaná příručka v českém jazyce.

Prechod z verze 2005:	3800,- Kč
Prechod z verze 1.0 až 2004:	5400,- Kč
Cena pro komerční uživatele:	19900,- Kč
Cena pro školy, pedagogy, studenty a církevní instituce:	9900,- Kč
Licence pro 5 počítačů:	22900,- Kč



RITORIEL, s. r. o.
Matrosovova 11, 709 00 Ostrava
Info: 724 170 180, Fax: 596 624 617
e-mail: finale@ritornel.com
www.ritornel.com

Hans Appelqvist:

Apel na imaginaci

Text: Aleš Stuchlý

Slovník používaný kritikou k (impresivnímu i analytickému) zachycení zážitku z hudby či k jejímu žánrovému vymezení se za poslední léta povážlivě zúžil, a to zejména díky neustálému omílání mnoha oblíbených frází. Jednou z nejkřiklavějších floskulí, kterou přibližně od konce minulé dekády neváhají publicisté (stejně jako určitá vydavatelství nebo dokonce samotní hudebníci) donekonečna čtenáře, se stalo označení takřka libovolné desky s trochu abstraktnějším, atmosférickým obsahem za „soundtrack k neexistujícímu filmu“. Zavadějící šablona, jež recenzenta zbavuje námahy spojené s hledáním adekvátního výrazu a interpretům zdánlivě usnadňuje cestu k posluchači, se zprofanovala natolik, že už ji dnes používají snad jen úplní infantilové nebo vysilení rutinéři. Z nepřehledného roje ambiciózních muzikantů se nicméně občas nenápadně vydělí osobnost, která se postará o svébytnou rehabilitaci některého z klišovitých termínů a rovným dílem inspiruje k jeho novému ohledávání. Nejvýraznější hudební persona vzešlá z rumiště švédského undergroundu, Hans Appelqvist (nar. 1977), svou tvorbou navazuje na tradici konceptuálních alb koketujících s myšlenkou „imaginárního soundtracku“ a zároveň se projevuje jako kompoziční solitér, jehož alba vylučují snadná srovnání.

Svůj čtyřpísňový debut svěřil Appelqvist dnes již neexistujícímu labelu Mjäll, jenž se specializoval především na nízkým nákladem vydávaná a v různých barvách vyvedená vinylová EP neznámých domácích interpretů, zabývajících se experimentální elektronikou. Jeho *The Xiao Fang EP* zůstává však i v těchto intencích nahrávkou značně netradiční: rok strávený v Číně se na desce projevil přítomností sugestivních terénních nahrávek (především lidských hlasů) z tamních ulic, kombinovaných s pastorální paletou zvuků. Akustické kytary, klavírní minimal a různé ruchové i rytmické lupance prosívané skrz orientální promluvy tehdy jen v konturách naznačovaly intimně atmosférické a narativní akcenty jeho další tvorby.

Na následujícím počínu nazvaném *Tonefilm* už se švédský samorost, trvale usazený (stejně jako jeho aktuální domovské vydavatelství Komplot) v Malmö, naplno oddal ideji hybridního opusu, jenž bude evokativně kombinací stylizovaného mluveného slova a hudby ve smyslu přenesení zvukové komplexnosti filmových obrazů do čistě hudebního kontextu. Appelqvist experimentální metodou zkouší, zda abstraktní jazyk desky, tedy jakýsi kaleidoskop akustických harmonií, elektronických beatů, různých „found sounds“ a samplů archivních švédských snímků, může dostatečně stimulovat posluchačovu fantazii k vytvoření vlastního světa, naplněného desítkami podnětů.

Je lepší toto album vnímat jako soundtrack k dílu, jež nikdy nevzniklo, nebo spíš jako zvukový film tvořený pouze černým plátnem? A platí-li opravdu první verze, bude v naší hlavě černobílý nebo spíš barevný? Má příběh? Jaká je jeho vyprávěcí struktura, lineární nebo epizodická? V jakých lokacích se herci pohybují, co mají na sobě? Kam se dívá kamera, kdy přijde střih? Eliptičnost takového zážitku je nicméně u Hanse Appelqvista vyvážena zvýšenou citlivostí k detailům, nepravoplánovou atmosféricností a zejména invenční prací se sonickými texturami.

Úvodní noty melodického klavíru po několika vteřinách protne důvěrné vrčení projektoru a dostaví se pocit, že v předválečném kině sledujeme němé představení doprovázené improvizací pianisty, ovšem s tím rozdílem, že veškeré obrazy jsou nám promítány na černé plátno a jejich obsah je plně ponechán naší imaginaci. Delikátní kombinací prostého motivu španělky, zdrženlivých tonů fléten a astmatického pomalého beatu Appelqvist dosahuje v druhé skladbě *Grammofonnummer* melancholické nálady, kterou navazující *Ser ni Lena jag ser Lena & Ola* ještě posiluje mikrosamply vzdálených dětských hlasů, fragmenty scratchingu a opakovanými návraty třepotavého zvuku projekčního přístroje. *Bakfylle-oro* je první úchvatnou ukázkou Appelqvistova talentu: kvazi-renesanční,

ztišeně majestátní motiv akustické kytary, nepravidelné bzuky hardwaru cirkulující kolem rozostřených hiphopových beatů a především dlouhý, pro autora tak typický sampl dialogického rozhovoru muže a ženy, během něhož neváhá proměňovat akustické vztahy a pohrávat si s funkcí repe-tice či střihu. Film, kterému někdo zapomněl udělat titulky, a onomatopoické hodnotě švédské výslovnosti tak vypomáhá krása hudební stopy. Nevýhoda nesrozumitelnosti severského jazyka kontinuálně proměňovaná v radost ze zvukomalebných kvalit řeči. Synchronizace organické hudby a skrze ni protékajících filmových dialogů dává vyniknout čistě estetickému účinku jednotlivých intonací, barev hlasů. Poezie slov, slabik a hlásek protkaná melodičností záměrně špatně naladěných nástrojů, obsluhovaná samotným Appelqvistem.

Nautický beat připlouvá spolu s akordeonovou smyčkou v nejlepší skladbě *Frihet*, jež se po třiceti vteřinách láme pomocí vydrnkávaných akordů kytary a nesmírně nostalgického monologu muže z filmu *Pojken i trädet* (Chlapec ve stromě, 1961, režie Arne Sucksdorff, hudba Quincy Jones!) v emotivní výlet do krajiny, kterou si sice ještě matně pamatujeme, což ale pouze prohlubuje náš smutek nad jejím nenahraditelným zmizením. Symbióza minulého a současného probíhá i na hudební rovině





působivou juxtapozicí praskavého podkladu a dunivých electro rytmů doplněných o emblematické hiphopové „check, check“ zařkávání. Konzistence paradoxně vzešlá z permutací hudebních i filmových žánrů.

Ke skladbám, které by řada „progresivních“ umělců ráda viděla na své desce jako singl, lze vedle monologickým intrem uvedené nekonvenční latiny *Bortom haven* počítat rovněž *De förgyller varandras slut*, v níž skutečně „soundtrackově“ znějící kombinace drum 'n' bassových rytmů, rozladěného klavíru, syntetických zvuků a interpunkce ve formě glitchového loopu harfy a zvonce volně přechází do agresivní, acidové jízdy. V každé skladbě kupa mikrodramat, skrytých i zřetelných konfliktů, sonických kolizí, ale též jemných ohlédnutí a náladotvorných prodlev. *Ty störs av allt är kärleken* kouzlí výjevy hlavně z harmonií pišťal, basy tažené z propasti, jazzových figur bicích a drásavého hypertrofovaného šumu. V závěru skladby pak Hans za doprovodu klavíru a španělky rozpouští význam slov ve zvukové abstrakci – jeho reverzní hra se slabikami evokuje nepostižitelnost múzického sdělení v jakékoli formě. Závěrečná *Efterspel* jako by nás zavírala do promítačovy kabiny: dosedává tesknost klavíru upomíná na *Gnossiennes* Erika Satieho a zatímco v sále poslední vytrvalci sledují závěrečné titulky, ve stroji hlučně dobíhají poslední metry celuloidu.

Rok poté přichází na řadu „První tři noty mollové stupnice“ (*The first three notes of the minor scale*), minialbum, jehož pět skladeb má těžiště v notách „d-e-f“. Krátké téma proniká s různou intenzitou skrze klasický Appelqvistův model subtilního zvukového sosu a zmnožené skupiny hlasů, které se stanou klíčovým tématem hudebníkovy konceptuálního narativního EP s titulem *Att möta verkligheten*. K dnešnímu dni beznadějně vyprodaný disk, výjimečně zaštitěný labelem Häpna (Tape, Sagor & Swing, Patrik Torsson ad.), sestává ze tří tracků, pojmenovaných dle ženských osob, jež jim propůjčily svůj hlas. *Zenna & Marie* jsou malé školačky (švédština a angličtina), jejichž společný sbor patří k nejkřehčím místům alba, *Xiang*, dospělá dívka z Číny se proplétá kudrlinkami orientální melodiky a nejstarší *Ruth*, deklamující do hrubších kytarových akordů své „Geh aus, mein Herz“ cyklus lehce disonančně uzavírá. Napětí mezi tex-

tem a hudbou zde získává ještě další rozměr, neboť jednotlivé dívky nejen konverzují, ale také zpívají více či méně známé písně ve svých rodných jazycích (texty se jim občas sympaticky pletou), zatímco Appelqvistova decentní instrumentální směs (po ose klavír – flétna – mandolína – šouchy perkusi) kopíruje jejich balanc mezi hravostí a emotivním důrazem. Toto třídílné pásmo, jakýsi autentický manifest zachycené a obohacené všednosti, v němž se na významové/zvukové rovině kříží entuziasmus a spontaneita s podpovrchovým smutkem stejně jako osobní vyznání s vědomím kulturních tradic, je kreativním zamyšlením nad úlohou a sloučitelností jazyka s hudbou a obecně možnostmi hudebního vyprávění.

Zatím poslední položkou v Appelqvistově diskografii zůstává další vizuálně koncepční deska *Bremort*, fluidní kolekce dvaceti skladeb, na níž Hans v několika pasážích využívá ke zpěvu různé neškolené hlasy včetně svého. Nástrojové obsazení se oproti *Tonefilmu* prakticky nezměnilo (přibyla jen hrst nápaditě samplovaných smyčců a několik frází kontrabasů – obojí nejdokonaleji v písni *5x5/Samiels eftermiddag*), zajímavých otázek nicméně během poslechu přibývá. Využívá tentokrát Appelqvist hudbu tak, jak je to obvyklé v celovečerním hraném filmu, tedy k umocňování scén a k jejich komentáři? Jakou funkci mají švy v podobě krátkých intermezz, složených výhradně z partikulárních ruchů prostředí (zvony kostela, rachot nádobí, televizní zprávy) a z jednání lidí/postav? Skládá autor tentokrát imaginární soundtrack se vším všudy, když po ploše nahrávky rozlil tolik autentických, narativních samplů, recyklovaných úlomků švédské kinematografie 50. až 70. let? A co s touto teorií provede fakt, že živá vystoupení budou doprovázena projekcí, zpracovávající motivy *Bremortu* (fiktivního města, jenž v sobě koncentruje všechny figury vystupující na albu) do filmového tvaru? Je na každém, aby si vytvořil orientační mapu, s jejíž pomocí složí dohromady význam jednotlivých scén, které místy k interpretaci samy vybízejí, nezřídka matou svou mnohočetností a jindy doslova „mizí před ušima“.

Tak jako se během poslechu rozplývá i jejich autor. Ustupuje do pozadí a nechává za sebe mluvit audiovizuální plátno, které nejmocněji působí v momentech, kdy se viděné a slyšené sbíhá v jedno. Nevšedním způsobem apeluje na posluchačskou obrazotvornost, jitrí smysly, prohlubuje intuici. Probouzí naši imaginaci z limbu, do něhož upadá při poslechu hudby, kterou jsme obklopeni.

1/ Seznam alb, označovaných jako soundtracky k imaginárním filmům viz http://en.wikipedia.org/wiki/User:Quiddity/List_of_imaginary_soundtracks.

2/ Ještě letos nechá vydavatelství Häpna pravděpodobně vylosovat Appelqvistovu osmnáctiminutovou rozhlasovou frekvenci jménem *Kim*, věnovanou problematice masturbace a na příští rok chystá label Komplott k vydání jeho nové album *Naima*, věnované významné brechtovské a bergmanovské herečce Naimě Wifstrand.

Diskografie Hanse Appelqvista:

The Xiao Fang EP (Mjäll; 2001)

Tonefilm (Komplott; 2002)

The first three notes of the minor scale (Komplott; 2003)

Att möta verkligheten (Häpna; 2003)

Bremort (Komplott; 2004)



Carla Kihlstedt

Text: **Petr Vrba**

2 Foot Yard



Americká houslistka, skladatelka a zpěvačka Carla Kihlstedt (1971), toho času přebývající v Oaklandu, je zakládající členkou Tin Hat Tria, Sleepytime Gorilla Museum a 2 Foot Yard. Několik let působila v Charming Hostess a v současnosti je mimo jiné členkou uskupení kontrabasisty Devina Hoffa Redressers či kvinteta Bena Goldberga. Vystupovala s Cobrou Johna Zorna, při pětadvacátém výročí Rova Saxophone Quartet s její početnější odnoží Orkestrovou, hrála Stravinského s Klangforum Wien, napsala skladbu pro Bang On A Can All Stars a mezi jména, s nimiž se objevila na pódiu či vydala desku, patří Fred Frith, Lisa Bilawa, Peter Garland, Erik Friedlander, Eugene Chadbourne, Derek Bailey a v neposlední řadě Satoko Fujii. V její hře, zpěvu i skladbách vystupují na povrch nejen východoevropské kořeny (první housle dostala v pěti letech od své maďarské babičky) či zvládnuté klasické formy, ale i nespoutanost žádnými klišé, která by ji mohla řadit do škatulek jako avant-rock, progress-pop, gypsy-jazz atd.

Kvintet Bena Goldberga vydal letos hold saxofonovému velikanovi Stevu Lacymu (1934–2004), nazvaný *The Door, The Hat, The Chair, The Fact* (2006, Cryptogramophone). Klarinetista Ben Goldberg, známý především fúzí klezmeru a jazzu, evokuje tvorbu Steva Lacyho citlivě, jako v dialogu klarinetu a houslí ve skladbě *Learned From Susan Stewart*. Nejde však o pietní připomínku, spíše o aktuální reinterpetaci jeho tvorby, která se projevuje například sebranou rytmickou sekcí Devina Hoffa a bubeníka Chase Smithe třeba v *Dog's Life* nebo v basovém intru k *Long Last Moment*. Jedním z vrcholů této desky je však skladba *Facts*, kterou uvádí unisono houslí a hlasu Carly Kihlstedt.

Kromě toho Carla Kihlstedt právě skončila úspěšné turné s 2 Foot Yard po Evropě a v současnosti připravuje s Tin Hat novou desku věnovanou „plachému samotáři“, židovskému spisovateli polského původu Bruno Schulzovi (1892–1942, česky např. *Skořicové krámy* či *Sanatorium na věčnost*). Vraťme se ale o dvanáct let zpátky, do počátků Tin Hat Tria, a načrtněme si stručně tři tváře, které tvoří základ jasně vyprofilovaného rukopisu Carly Kihlstedt.

TIN HAT TRIO / QUARTET

V průběhu několika let po ukončení klasických studií hry na housle na Oberline Conservatory of Music v Ohio zformovala Carla Kihlstedt se svými kamarády ze středoškolských let Robem Burgerem (akordeon, piano, harmonika) a Markem Ortonem (kytara, loutna, bendžo) Tin Hat Trio. Tin hat je archaický termín pro hornickou helmu se svíčkou na čele a stejně jako název kapely odkazuje i jejich muzika někam před sebe. Ať už prostorově či časově, dopředu nebo zpět do minulosti, každopádně do šera. Komorní jazz schovaný za (nejen) maďarským folklórem a znatelnými aluzemi na klezmer, bluegrass či nuevo tango, samozřejmě ovlivněný newyorským downtownem (Orton dělal mj. dva roky zvukaře v Knitting Factory), je mnohovrstevnatý. Od doby oficiálního počátku tria, který se klade do roku 1996, vydali čtyři alba. Mezi jejich spolupracovníky najdeme Bena Goldberga, Jona Fishmana, Billyho Martina či Zeenu Parkins a na druhém albu, *Helium* (2000, Angel/EMI) si v závěrečné skladbě zazpíval i Tom Waits. Ten si to zpětně vybral na své desce *Alice* (2002, Anti) kde mu pro změnu propůjčila svoje housle Carla Kihlstedt. Zvukové průniky Tin Hat Tria, které sahají spíše do hloubky, budou znít člověku odkojenému Zornovými Naked City jako tradiční, člověku, který vyrostl na jazzových standardech, jako avantgardní narušení jasně čitelných struktur.

Tin Hat bez Roba Burgera, který je opustil koncem roku 2004, přibralo klarinet Bena Goldberga a harfu Zeeny Parkins, čímž se stali ideálním partnerem k „duetu“ s filmy průkopníka stop-motion animace Vladislava Stareviče (1882–1965). Hudba na pomezí kavárenských slágrů, klezmeru a „hororové“ hudby spolu s bizarními příběhy hmyzáků a žabáků na plátně vytváří svébytný imaginární svět plný humoru.

ROCK AGAINST ROCK

„Sleepytime Gorilla Museum otevřelo své dveře veřejnosti v roce 1916, jen aby jim předvedlo udržovaný oheň. Krátce poté se dveře zase zavřely a zůstaly tak po celý zbytek století. Téměř celý. V posledním roce 20. století se tato nepravděpodobná trojice slov znovu objevila na poutači vylepeném na zchátralém domě, s dovětkem ‚Lidem vstup zakázán‘.“ Tot popis samotných SGM o jejich mytických počátcích, dost na to, aby člověka s bujnou fantazií nenechali v klidu a donutili ho spatřit a přežít obscenní avant-metalový kabaret s voodoo tanečníkem, loutkami, podomácku vyráběnými nástroji, maskami a kostýmy. Carla s Nilsem Frykdahlem (zpěv) a Danem Rathburnem (basa; oba původně členové formace Idiot Flesh) přibrali pár muzikantů a začali vytvářet jakýsi art-rockový experiment postavený na ironické koláži futuristických vizí v duchu hesla „pokrok a technologie jsou naprosto protiklady“. Apokalyptická persifláž technologického pokroku vyvolávaná texty písní typu „Lidstvo a technologie je jako alkoholik se sudem vína“ (viz skladbu *FC: the Freedom Club* z jejich třetí desky *Of Natural History*, 2004, Web of Mimicry) spolu s hudbou, která chvílemi zní jako Mr. Bungle, jsou naprosto dokonalým protikladem k Tin Hat. Antibushovsky ladění SGM jsou jakoby ventilátorem pro nevybitou energii z těch nejspodnějších proudů lidské psychiky. A po katarzi přichází smích. Na (zatím) nejpropracovanějším albu *Of Natural History* se nachází i čtrnáctiminutový démonický opus *Babydoctor* s narativní výstavbou a melancholickým orchestrálním zářimováním.

SÓLOVÝ PROJEKT VERSUS KAPELA A SPOLUPRÁCE

V roce 2003 si pozvala Carla Kihlstedt violoncellistku Mariku Hughes a hráče na perkuse a bicí Shahzada Ismailyho, aby s nimi vytvořila svoje první sólové album *2 Foot Yard* (2003, Tzadik). Nezní to jako Tin Hat Trio, ale určitá spřízněnost tu je. Občas se tu mihne Bartók (*Last Resort, Gravity*) a v glassovsky repetitivní *Rooting For The Shy Librarian* by českému posluchači mohlo přijít na mysl (i z jiných důvodů než kvůli nástroji a zpěvu) jméno Ivy Bittové. Ve skladbě *Flinch* je znát zkušenost z SGM, ale už jenom fakt, že ji desku vydal John Zorn v řadě *Oracles*, by nás měl přimět k pozornějšímu poslechu a skrze rafinované odkazy objevovat nejen citlivý zpěv a hru na housle, ale i skladatelský talent Carly Kihlstedt.

Přesto bych ale řekl, čistě osobně, že k nejpозoruhodnějšímu momentům své tvorby dospívá v situacích, kdy je postavena vedle zkušenějších muzikantů, jako je Fred Frith (*Dalaba/Frith/Rieman/Kihlstedt*, 2003, Accretions) či pianistka Satoko Fujii (její profil viz HV 2/2006). S tou ji na pódium postavil Larry Ochs během již zmiňovaných oslav Rovy v roce 2003. V San Franciscu si tehdy spolu zahrály dvakrát. Od té doby spolu nejen nehrály, ale dařilo se jim i vzájemně se na festivalech mjet. To jim však nebránilo předvést i vloni na podzim v hornorakouském Welsu dokonalý improvizovaný set, kdy se zdálo, že nitro klavíru, na které Fujii také hrála, je podivným způsobem propojeno s tělem houslí. Druhý den po koncertě vznikl následující rozhovor.

Většinou hrajete v kapelách, s kterými jezdíte na turné, máte domluvený program, není tam tolik místa na improvizaci jako během včerejšího skvělého koncertu se Satoko Fujii. Co pro tebe znamená takovýto druh spolupráce?

Hrát s lidmi jako Satoko spočívá v tom, že zjišťuješ, jak funguje tvůj jazyk v interakci – někdy sleduješ, jak jazyky bojují, jindy zas, jak se překrývají. A se Satoko máme něco jako vzájemně sdílenou historii, která nám velmi usnadňuje komunikaci. Když jsme hrály spolu poprvé, bylo to neuvěřitelné, cítily jsme, jako by se dělo něco, za co ani jedna nejsme zodpovědné. V tom právě je improvizace báječná. Všechno, co jsem se kdy díky improvizaci naučila, jsou velké životní lekce: o důvěře k druhému, o vlastních schopnostech, omezeních a soustředění, všechno, co se z ní naučíš, není vlastně o hudbě, ale o životě!

Improvizace je tedy pro vás především hledání?

Přesně tak. Po absolutoriu na konzervatoři jsem žila v Kalifornii, chtěla se trochu vymanit z klasického světa, najít něco nového a tam převládala fantastická improvizací scéna... hráli pořád. Nevěděla jsem přesně, co chci dělat, zato mi bylo jasné, co dělat nechci – opakovat pořád klasické vzorce. Zkoušela jsem spoustu věcí, začala jsem zpívat, vstoupila do Charming Hostess, tehdy začalo hrát Tin Hat Trio, spoustu se toho dělo a vycvičila jsem si ruku. Hodně jsem improvizovala, potkala jsem se s lidmi z Rovy. Bylo skvělé zjistit jednak, co dělají ostatní, jednak co já sama dokážu a kromě technické stránky věci si zkusit osobní vyjádření v improvizaci.

Nahrála jsem tehdy desku s Fredem Frithem – to byl můj hrdina už od studií, desky Art Bears a Henry Cow mi v mládí hodně otevřely oči. Šel učit do Oaklandu a tam jsme spolu hráli. Je to úžasný mistr improvizace! Nikdy nepřestane objevovat nové cesty, je vynikající kytarista, všechno bere vážně, ale jeho věci mají vtip; prostě obdivuhodný a ohromně inspirující člověk.

2 Foot Yard je váš první sólový počín. Co bylo impulsem k jeho založení?

Pustila jsem se do toho v podstatě proto, že ostatní moje projekty jsou hodně kolektivní. Ráda pracuji s lidmi, kteří jsou plodnější a zkušenější, mají plno nápadů, které by mě nikdy nenapadly, ale v určitou chvíli jsem si řekla, že potřebuji zjistit, jak vlastně zním já sama. Prostě něco udělám, aby se ukázalo, kdo vlastně jsem bez Marka Ortona a Nilse Frykdahla. A tak 2 Foot Yard vzniklo jako sólový projekt. Byl to můj experiment, jaké to je, být trochu nezávislejší. To bylo v roce 2003. Ted' chystáme novou desku už jako opravdová kapela, děláme teď písničky společně, oba – Marika i Shahzad – taky píšou.

Takže další kapela?

Bylo skvělé zkusit si sólovou práci, ale s lidmi pracuji ráda, a tak to zase skončilo jako spolupráce, přibrala jsem dva lidi a vznikla v podstatě zase kapela. Nemohla jsem to udržet jako sólovku, ale bavilo mě a prospělo mi dělat si všechno sama bez omezování vlastního způsobu vyjadřování. Nabyla jsem větší sebedůvěru jako skladatelka a můžu to teď dělat častěji.

Na první desce jste si kromě jedné skladby všechny složila sama. Kam jako kapela na chystaném albu směřujete?

Bližme se teď v nejnovějších skladbách trochu popovým písničkám, ale procházíme různými fázemi, jednou víc do popu, čtyři akordy a veršiky, jindy o dost abstraktnější skladby, kousavější a bez konzervativních harmonií. Ta kapela může jít různými směry, půl roku tudy a pak zas jinudy, jsme ale limitovaní specifickým nástrojovým obsazením a malým počtem členů.



Kromě jednorázových projektů či dlouhodobějších spoluprací hrajete a zpíváte ve třech „svých“ kapelách, jak to stiháte? Která je pro vás nejdůležitější?

Mým hlavním projektem je vždycky to, čemu se právě věnuji. Ted' mi nejvíc času zabírá Gorilla. V USA jsme v roce 2005 dělali čtyři turné; má to velkou produkci, velká rocková kapela s podomácku vyráběnými nástroji, cestujeme s hroznou spoustou věcí a vybavení v autobusech jako cirkus. Je to technicky a fyzicky náročné, kvůli těm věcem a počtu hráčů musíme hrát hodněkrát, nemůžeme létat a všechno víc trvá, dokonce i píšeme a nahráváme pomaleji.

Nejdéle jsem v Tin Hat – znala jsem Marka od svých čtrnácti a hrajeme spolu od roku 1994. A 2 Foot Yard je nejbližší mému nitru, takže každá kapela má svoje. Všechny jsou pro mě stejně důležité.

Jak jste se s Tin Hat dostali k filmům Vladislava Stareviče?

Máme přítelkyni, která je entomoložka a zároveň animátorka. Studovala animaci nějakou dobu taky v Čechách. Vladislav Starevič je její opravdový vzor, taky byl entomolog a animátor, tak nám jeho filmy doporučila. Mezi filmovými studenty je dost známý, i když veřejnost ho nezná. Je to jeden z vynálezců animace. Ty filmy jsou krásné, snad toho uděláme víc a třeba vydáme DVD.

S Tin Hat i 2 Foot Yard koncertujete i po Evropě, s SGM hrajete jen v USA?

Zatím ano, ale na konci posledního turné jsme se rozhodli, že si to neopakujeme, dokud se nedostaneme do Evropy – projezdili jsme to tam už hrozně moc! Nejezdíme do komerčních rockových klubů – máme v USA takovou obludnou společnost Clear Channel, která má obšancované všechno, co souvisí s hudbou, skoro každý billboard, patří jim rádia a televizní stanice. Taková pravicově křesťanský republikánsky zaměřená společnost, bushovská podpora, prostě svinstvo, ovládají média. My s nimi z principu odmítáme spolupracovat, a tak nevystupujeme v jejich klubech. Kupují hlavně větší kluby, takže víme, kde nevystupovat, jezdíme proto do menších klubů a pěstujeme si svoje publikum. Je to fajn, ale zdá se, že jsme v USA na hraně našich možností. Bude určitě skvěle projezdit Evropu. Snažíme se to zorganizovat.

www.2footyard.com

www.tinhattrio.com

www.sleepytimegorillamuseum.com



Fe-mail:

Hudba pekelných švadlen

Text: **Karel Kouba**

Rozmanitost a životnost části norské avantgardní improvizační scény, která bývá zjednodušeně řazena do poněkud zobecňující škatulky „noise“, jsme měli možnost komplexněji zaznamenat v dokumentu *NorNoise* na letošním Febio Festu. Jednou z výrazných a nejméně konvenčních interpretací tohoto pojmu je hudba elektronické poloviny divčí skupiny Spunk – dua Fe-mail, které tvoří hlasová experimentátorka Maja Ratkje a hornistka Hild Sofie Tafjord.



DÍVKY SI HRAJÍ (NOISE)

Maja Ratkje a Hild Sofie Tafjord jsou klasicky vzdělané hudebnice. Spolupracují od začátku devadesátých let – nejdříve společně hrály avantgardní jazz a v roce 1995 založily spolu s cellistkou Lene Grenager a trumpetistkou Kristin Andersen improvizační skupinu Spunk. Jak obě hudebnice tvrdí, impulsem k duetové tvorbě tahnoucí k vyjádření prostřednictvím elektronického hluku byl bezprostřední kontakt s živelnou japonskou klubovou scénou, s níž se setkaly v Tokiu, kde také v roce 2002 odehrály první koncert. Mezi své hlavní inspirátory řadí především norské elektronické hlukaře Jazzkamer a japonského noisového veterána Merzbowa (o něm více na str. 38).

Hudební kořeny obou hudebnic spočívají v jazzu, experimentálním rocku i vážné hudbě; v seznamu jejich spolupracovníků jsou například Fred Frith, No Spaghetti Edition, perkusista Ingar Zach, elektronikové Alog a jazzmani Evan Parker nebo Christian Wallumrød. Otevřenost vůči nejrozličnějším hudebním koncepcím je jasná z výčtu umělců jdoucích napříč spektrem „jiné hudby“, s nimiž Fe-mail spolupracovaly: nizozemský vokalista Jaap Blonk, američtí elektronikové Matmos, noisoví Wolf Eyes, Ikue Mori a Otomo Yoshihide nebo freejazzový bubeník Paal Nilssen-Love. Na rok 2007 je ohlášena opravdu překvapivá a nadějně znějící spolupráce – chystá se turné a společné album s norskou progresivně metalovou skupinou Enslaved.

Fe-mail je v podstatě radikálnější rozvinutím anarchické improvizačně-hudební koncepce Spunk a zároveň logickým navázáním na sólový vokální debut Maji Ratkje, který vyšel v roce 2002 pod názvem *Voice*. Hudba domovské kapely Spunk je založena na vyváženém poměru akustické a elektronické hry v rámci skupiny, kdežto u Fe-mail vyrůstá z komunikace dvou silných individualit, vyjadřujících se jazykem abstraktní elektroniky, která je ovšem výrazně postavena na základě zvuku akustických nástrojů.

Specifické fungování dvojice a charakteristické rysy jejího přístupu k hudbě popisuje Hild Tafjord následovně: „*Výjimečnost Fe-mail tkví v komunikaci, instrumentaci a ve způsobu, jakým s noisovou hudbou zacházíme. Náš způsob hudebního myšlení pochází z fyzického hraní a našimi hlavními nástroji jsou stále lesní roh a hlas. Kromě živých koncertů také pracujeme s naší hudbou ve studiu. Tvoříme také hudbu pro filmy nebo zvukové instalace. Fe-mail se přitom řídí tvůrčím přístupem Spunk: cokoliv můžeme využívat tak dlouho, jak se nám to hodí. A také se spolu dobře známe, což je velmi cenné z hlediska silnější a hlubší hudební komunikace.*“

Podstatným přínosem dvojice je především zživotnění noise prostřednictvím hravosti a živelné ironie, s nimiž k tomuto „vážnému“ stylu přistupují. Neobyčejná směs zvuku akustických nástrojů zkreslených elektronickými distorzemi, analogové elektroniky (theremin, diktafony



k natáčení druhého řadového alba s provokativním názvem *All Men Are Pigs* (Gameboy, 2004), které je v porovnání s ostatními zvukově nejintenzivnější. Jeho sonickou agresí má z větší části paradoxně na svědomí Merhaug (tedy muž), který pracuje pouze se samplerem, jímž rozkládá a zacykluje úryvky metalové kytary a šumících radiových frekvencí do jednotité maligní hlukové vlny. Ona

sloužící k nahrávání v reálném čase a vytváření primitivních smyček), digitálních samplů a terénních nahrávek je mnohem pestřejší a zejména zábavnější, než většina noiseové tvorby, která se často pohybuje v omezujících mantinelech manýristického patosu a klíše nebo se topí v jednotvárné nadprodukci hlukové masy. Fe-mail dokáže s rafinovanou samozřejmostí do nápaditého celku smíchat syrové hlukové ataky s dětským prozpěvováním, dlouhé tóny lesního rohu se samplami metalové kytary nebo saxofonové sólo s drnčivými hlubokými drony.

RŮŽOVÉ INFERNO

Debutová nahrávka nazvaná *Syklubb fra Haelvette* (LP TV5, 2003; CD Important Records, 2004), jejíž titul v překladu z norštiny znamená „Kroužek šití z pekla“, je zralým dílem, které ve všech směrech vypovídá o dlouhé hráčské spolupráci obou interpretů a zároveň přináší nový hudební pohled plný nápadů a humoru. Album, vydané nejprve jako růžová LP deska a rok poté jako CD (k němuž jsou jako bonus přidány dva audioviry), je ze své podstaty založeno na protikladech – růžový obal se dvěma půvabnými dívkami, který na první pohled upomene spíše na disko nebo sladký pop, vtipně kontrastuje s hudebním obsahem alba. Tím je silový, útočný, ale detailně rytmicky strukturovaný a mnohostranný hluk zaměřený na detaily. Zkreslený hlas zní spíše jako zpětná vazba kytary, ostré zvuky thereminu rytmičují elektronické stěny vytvořené samplováním v reálném čase. V několika okamžicích se však hudba zklidňuje: počátek skladby *Residents* nebo mírnější bublavá *Water Music* jsou jakýmsi předzvěstmi aktuálního alba *Blixter Toad* – mezi elektronickými plochami jsou jasně patrné zvuky akustických nástrojů i hlas Maji Ratkje, protínány decentními elektronickými šумы. *Syklubb fra Haelvette* výstižně ohodnotil kytarista Thurston Moore jako „nejvíce vzrušující noiseovou nahrávku, kterou doposud slyšel“ a o hudebnicích v této souvislosti prohlásil, že „neotřele dovádějí prostřednictvím dráždivých hlukových kompozic, které jsou jasné jako skandinávský mráz, ale v nichž je stále přítomný podtext teplého objetí“.

Jedním z hlavních impulsů, které stály na počátku tvorby Fe-mail, byla inspirace norským noiseově-improvizačním duem Jazzkamer Lasse Merhauga a Johna Hergeho. Právě Merhauga si obě hudebnice přizvaly

femininní radikalita proklamovaná názvem desky není v tomto případě žádnou lacinou angažovanou zaujatostí, ale mnohem spíše počůchlou hrou se stereotypy a jejich radostné posouvání či boření.

ROPUŠÍ JED

Zatím posledním albem *Blixter Toad* (Asphodel, 2006), které je poněkud šroubovaně označeno jako „*taxonomické určení femininního přesvědčení prostřednictvím mechanických přístrojů a akustické archeologie*“, vykročily Fe-mail vstříc větší rozmanitosti. Zvukové krajiny alba jsou pestřejší, zabydlenější a čistější na úkor radikality předchozí tvorby, i když latentní přítomnost ropušího jedu, vyleptávajícího puchýře na povrchu zvuku, je v hudbě dvojice stále dost evidentní.

Hudba dvojice se pohybuje v mnohem širším výrazovém rozmezí a dá se říci, že kromě několika agresivnějších skladeb, odkazujících na předchozí tvorbu (například brilantní hluková *Pretty Ugly Song*, složená s dronů, glitchů a ostrých digitálních vrypů, *Navrattan Korma* nebo *The Vertical Pit Of Machines*) se *Blixter Toad* nese spíše v duchu koncentrovanějších, téměř temně ambientních skladeb (náznaky se vyskytují už v úvodní *Belonging*, nejvýrazněji se tato „ambientnost“ projevuje v melancholické *Ballad*), v nichž se splétají dlouhé hluboké tóny lesního rohu s navrstvenými vokály Maji Ratkje a často dokonce s nezakreslenými zvuky akustických nástrojů (například marimby, strunných nástrojů, flétny a perkusí ve skladbě *After The Rain*). V hravé *Interlude III* slyšíme freejazzové sólo saxofonu drcené zkreslenou pouťovou melodií a bujarým pozpěvováním, což může připomenout hudbu Spunk. Album je doplněno dvěma abstraktními videoklipy Masako Tanaky (*After The Rain* a *It Becomes Her*), které výtečně souzní s jejich hudební předlohou.

V době, kdy se podstatná část noiseových hudebníků odklonila od složitější analogové technologie a přešla k digitální technice a laptopům, působí nápaditá a neortodoxní agrese Fe-mail velice osvěžujícím dojmem. Svou svéráznou zvukovou architekturou plnou vtipu dokazují, že i hluk lze dělat zábavně a jinak.

www.femailmusic.com
www.ratkje.com

Můj nekrotý...

Překoná japonský underground změnu ideologií, smrt a obchodní politiku?

noise??!!!

Text: **Thomas Bailey** Překlad: **Petr Ferenc**

Je únor 2004, večer posledního koncertu britských **Whitehouse** v Kjótu. Nová, asketicky zeštíhlená sestava světově nejproslulejší „noiseové skupiny“ se prokousává setem profesionálně vybraných, monochromatických zvukových stěn pro vstřícné a stereotypně zdvořilé japonské publikum. Kjótské Café Independent je (podle japonských standardů) prostorný, pečlivě vybudovaný sál s doteky kontinentální Evropy, jako jsou například dlouhé dřevěné jídelní stoly, zdi ze skutečného kamene nebo čerstvé bagety. Za obzvláště opilých nocí budete schopni srovnat jeho atmosféru s atmosférou prověřených avantgardních podniků, jako je například vídeňský Rhiz. A když už jsme u Vídně... v publiku je dnes i švýcarský skatolog a chodící oslava Vídeňského akcionismu Rudolf Eb.Er (ze skupiny Runzelstirn und Gurglestock), jediná osoba, které se dnešní show nelíbí. Rudolf je undergroundovým hrdinou, jakého jen tak nenajdete. Fascinace tělesným vyměšováním a janoviánským pravýkřikem (*Při traumatické psychoterapii podle Alberta Janova je pacient za účelem vyjádření svých pocitů z dětství vybídnut činit tak jakýmkoli způsobem – mluvením, plácem, tlučení do zdí, svinutím se do embryonální polohy, někdy křikem* – pozn. pf) je jen vrcholkem jeho uměleckého ledovce. Když mu dojde, že jeho předchůdci z Whitehouse omezí veškerou transgresi na několik hlasitých zvuků, očividně ztratí trpělivost. Dynamické duo William Bennett a Phil Best pokračuje, nevědouc o zlostném raráškovu, který je mezi nimi. Vypadají čistě, optimisticky a trochu komicky. Poletují po jevišti se sebejistým veselím. Abychom citovali Bennetta, nová sestava Whitehouse (bez chicagského temně kousavého spisovatele Petera Sotose) „dostala *carte blanche* dělat si, co chce.“ Rudolfovo znechucení skupinou každou minutou exponenciálně vzrůstá. Nakonec začne na pódium vrhat kusy ledu a je z Café Independent okamžitě vyveden personálem. Nějakou dobu po koncertě jsem se v tokijské čtvrti Shinjuku setkal se Zbigniewem Karkowskim, který japonské turné Whitehouse pomáhal organizovat. Byl toho názoru, že Eb.Erova akce byla způsobem, jak vnést trochu konfrontace do představení, od kterého očekával, že bude, ehm, více konfrontační. Mělo jít o jakousi poctu de sadeovské etice, kterou Whitehouse svého času zastávali a od které se, podle mínění některých, nyní distancují ve prospěch nové role guerillových psychoterapeutů. Nic proti Bennettově oblíbě italského diska a dalším praktikám osobního hedonismu, které původnímu publiku Whitehouse nepříjemně čechraly pírká.

Eb.Erův záchvat vzteku a vrhání ledu, jakkoli nevýrazné v koloběhu světa, ukazuje trhlinu, která se objevila mezi původními posluchači a producenty „extrémní hudby“ z osmdesátých let a novou generací 21. století. V Asii i na Západě, jak se zdá, dochází k odklonu od osmdesátým letům vlastní estetiky fyzicky náročných performancí ve prospěch příklonu k rafinovanějšímu zvuku a kompaktnější živé prezentaci. V čele kontingentu 21. století jsou umělci vybaveni laptopem jako Russell Haswell, Peter Rehberg, již zmínění Whitehouse a Merzbow / Masami Akita. **Merzbow** je v této skupině obzvláště nápadný. Nejen, že hraje s laptopem (někdy dvěma), navíc na něm má nepřehlédnutelnou nálepkou MEAT IS MURDER. Nejen, že proměnil svůj zvuk ze zuřivého analogového miasmatu v digitálně zraňovaný a rytmický zvuk počítače, navíc k tomu zcela opustil svůj dřívější tematický okruh (rituální bondage a znovupoužití městské suti) pro nový étos ochrany práv zvířat. Nicméně, jak se zdá, pořád považuje svou hudbu za svým způsobem zbraň – v interview pro dokument *NorNoise* (*měli jsme možnost vidět na letošním Febiofestu* – pozn. pf) prohlašuje, že chce svou hudbou ničit lidi, kteří „ničí krásná zvířata a přírodu.“

Sběratelé novější produkce Merzbow si už možná všimli, jak se tohle téma táhne názvy alb a jejich výtvarnou úpravou. Povšimněte si alba *24 Hours: Day of Seals* od vydavatelství Dirter Promotions nebo 6CD-boxu *Houjouue* (od stejného labelu), který si půjčuje jméno z ediktu bývalého japonského císaře, podle nějž měla být všechna uvězněná zvířata vypuštěna zpět do přírody. Aby nekázal jen sboru noiseového undergroundu, vydal Akita loni v prosinci knihu nazvanou *Watashi no Saishoku Seikatsu* (doslova Můj vegetariánský životní styl, ačkoliv anglický překlad na obálce zní „Cruety-Free Life“). Na obalu vidíme Akitu láskyplně chovat jednu ze svých oceněných bantamek a můžeme si přečíst několik zlomků moudrosti jako: „Je *joushiki* (zdravý rozum) lidství *hijoushiki* (iracionalitou) planety?“ Kniha je napsána jednoduchým a přístupným stylem s evidentním záměrem oslovit co nejvíc japonských čtenářů a zabývá se tématy jako je veřejné ponižování lachtanů v tokijských akváriích (kde jsou nuceni nosit klobouky Santa Clause a ovládat základy samby) a obtížnost sehnat na japonských aerolinkách vegetariánské jídlo. Rovněž přikyvuje dřívějším bojovníkům za zvířecí práva, jako jsou Nocturnal Emissions a kompilační album *Devastate to Liberate*. Jako dlouhodobý příznivce Merzbow se občas nemohu ubránit pousmáním, když si čtu o tom, jak chodí svým domem s holubicemi na hlavě a spí obklopen kuřátky. Akitova sladká a něžná odbočka od noise k psaní vyvolala mezi noiseovými veterány smíšené reakce od empatie po výsměch.

„Cruety-Free Life“ je patrně první knihou tohoto druhu vydanou v Japonsku. Velebí kulturu free noise i veganský životní styl a občas se mezi nimi snaží vést nejasnou linku. Pozadí Akitovy proměny odhaluje zejména otištěný deník z turné a koncert s The New Blockaders, který se ukázal být rozhodujícím faktorem jeho přechodu pod veganskou vlajku (TNB zase byli inspirováni čtením poselství o zvířecích právech v Bhagavadgítě). Občas je to trochu suchopárné čtení a spousta závěrů, k nimž kniha dospěje, je pro liberálně orientované západní čtenáře samozřejmostí; na druhou stranu se tak odhalí některé přehlížené aspekty japonské společnosti. Akita například zdůrazňuje, jak problematické je udržovat v Japonsku společenský život bez častého chození na masitá jídla do izakay (*izakaya* - stylový bar, kde hosté sedí na zemi kolem velkého stolu, pijí pivo a jedí pokrmy servírované na malých talířích – pozn. pf). A zatímco japonské jídelní lístky detailně specifikují, které položky mohou způsobit jakou alergii, pro vegetariány se nabízí výrazně méně možností než v západních zemích.

Někteří stále baží po extrémní hudbě s čistě apolitickou agendou nebo alespoň po nepřiliš hlubokém zkoumání současných sociopolitických jevů. Těmto posluchačům Merzbow uštědřil prvotřídní úder do tváře tím, že transplantoval boj za práva zvířat do svých, jinak všem interpretacím otevřených porývů „duhové elektroniky“. A i když nediferencovaný harsh noise asi není všeobecnou představou o hudebním eskapismu, pro mnoho japonských fanoušků není ničím jiným. Uvězněn v betonových spletech pohodlné, materiálně zajišťující skupinové loajality, která charakterizuje městské Japonsko, přijímá noiseový fanoušek i pekelné dystopie psychologických zmatků a chaosu jako exotickou alternativu neměnné denní rutiny. Tato role je evidentní na místech, jako je Babylon – videoprodějna v tokijské čtvrti Koenji, kde si můžete koupit DVD se záznamy škod po zemětřeseních či importované kompendium sériového vraždění. Kde v japonském undergroundu mají tito lidé hledat útěchu? Možnosti jsou čím dál omezenější, když ne z jiného důvodu, tak kvůli



Rudolf EbEr

velmi reálnému přízraku smrti vznášejícímu se nad scénou. Jednou z nejtragičtějších ztrát loňského roku byla smrt Koji Tana v důsledku rakoviny žaludku: tento čtyřiačtyřicetiletý výtvarník, noiseový expert a vydavatel (jehož časopis *Denshi Zatsuen* byl nejpodrobnější dokumentací „elekt-noise generace“ – jak ji nazýval – v Japonsku i mimo něj) byl nejen jedním z lepších sochařů hluku (*působil pod značkou MSBR* – pozn. pf), ale také entuziastickým a úspěšným komunikátorem napříč národními scénami. Koji byl jedním z prvních členů japonské avant-noiseové komunity, který měl dvojazyčnou internetovou stránku – jiné respektované umělce, jako je například **Masonna**, tak porazil o několik let. Když je řeč o Merzbowovi – ten si svou webovou prezentaci teprve začíná budovat. Další zakladatelé scény jako **Hijokaidan** se dosud zdráhají tento krok provést. Na obranu můžeme uvést, že duše Hijokaidan Jojo Hiroshige má spoustu práce s předsednictvím Japonské asociace sběratelů baseballových karet a není mezi noiseovou komunitou jediný, kdo si drží prestižní pravidelné zaměstnání. Toshiji Mikawa, alkoholická polovina dua **Incapacitans**, je sekčním šéfem Tokijské banky. Koji Tano byl rovněž podepsán pod uspořádáním téměř všech nejlepších koncertů „obtížné hudby“ v oblasti Tokia – od Lasse Marhauga po Leifa Elggrena. A Koji není jediný, kdo v loňském roce zemřel – dlouhodobý veterán z ky-tarových **Monde Bruits** Shohei Iwasaki zahynul při motocyklové nehodě. Iwasaki si stejně jako Koji Tano uvědomoval nutnost „multi-taskingu“ uvnitř noiseové scény – byl to on, kdo uspořádal první Merzbowův koncert v Osace. A jako by to nestačilo: hyperenergická bubenice zvaná China, která hrála v doprovodné skupině Seichi Yamamota (z Boredoms) **DMBQ**, zahynula při autonehodě na americkém turné v roce 2005 a má nechtěný primát prvního japonského hudebníka zemřevšího na turné po USA. Emocionálně otřesený Yamamoto na její smrt reagoval přesunutím svých hudebních aktivit mimo střed Osaky – po letech soustředěné hudební práce. (Další člen Boredoms, Yamatsuka Eye, se z Osaky také nedávno odstěhoval, prý kvůli své posedlosti čistou pitnou vodou.)

Aby bylo jasno, nad japonským hudebním undergroundem se vznáší silný stín nejistoty. Jedním z důvodů je samozřejmě ztráta klíčových osobností, dalším je vyložení caligulovské pohrdání, které japonští neomylní byrokraté dávají najevo „nefunkčním“ společenským elementům, jako jsou nezávislí hudebníci. Týden před napsáním tohoto článku vládní výnos například zakázal nákup a prodej secondhandového ozvučovacího zařízení a elektronických instrumentů. Odůvodněním pro tento krok byla

smrt pěti japonských občanů v důsledku udušení výparů z dvacet let starých topných jednotek Panasonic. Japonská vláda dělá tyto zoufalé kroky, aby zajistila přítok peněz do pokladen výrobců elektroniky a pro uklidnění používá rétoriku „veřejného zájmu“. Čas ukáže, jestli tato vládní akce vyvolá nějaké nepokoje nebo širší nesouhlas. Zákaz platí od dubna.

Jediná výzva, bude-li konečně zdolána, může stroj znovu uvést do chodu. Během všech těch let, co pozoruji japonský underground na scéně i mimo ni při setkáních v *izakayách* (občas i s výše zmíněnými zesnulými), všiml jsem si extrémně nízkého počtu kontaktů mezi muzikanty odlišných věkových skupin. Na mysl vytane Jojo Hiroshige, který zavrhuje celou mladší generaci avantgardistů a říká jim *mane* – imitace. Mnoho dvacetiletých, kteří si zrovna lámou zuby na divokém hluku, má ke starším až nezdravý respekt. Tento velmi tradicionalistický aspekt japonské hierarchie, v níž člověk musí cítit svého *sempei* (staršího spolužáka) a nevměšovat se do jeho činnosti, jak se zdá, zasáhla i nejnetradičtější kouty japonské umělecké tvorby. Často mám pocit, že japonští undergroundová hudebníci pečlivě střeží svou exkluzivitu a nechtějí ani, aby jejich nápady ovlivnily myšlenky mainstreamu – funkci hudby vidí spíše v „kontaktování spřízněných duší“ než ve „vytváření spřízněných duší“. Mezigenerační komunikace a spolupráce by mohla přinést novou vitalitu a umožnit této mikrokultuře překonat nečas. V tomto ohledu Masami Akita nemůže udělat chybu, když zcela změnil svůj zvuk a politickou agendu. Bude-li japonský underground za pět let sestávat jen z alb o kuřatech a tuleních, bude to zkrátka proto, že nikdo jiný než Akita nechtěl použít noiseové médium pro jiné účely, než je kontakt s lidmi, kteří také dělají noise. Budoucnost intenzivního zvuku Japonska leží ve vytváření jiných agend než cyklického nihilismu, společenské frustrace a oslňování stále stejné skupiny lidí. A tento můj názor nezmění ani armáda vrhačů ledu. ■



Phil Best a William Bennett (Whitehouse) a Masami Akita (Merzbow)

Musique Action No. 23

Text: **Petr Slabý**

Dominique Répécaud je skutečně mužem akce. Když v roce 1984 pořádal první ročník **Musique Action** pod záštitou **Centre Culturel André Malraux** ve **Vandoeuvre - les - Nancy**, vytkl si jako cíl vytvořit nový druh festivalu pro novou hudbu všeho druhu. Od samých počátků se rozhodně nedržel při zdi a pozval tehdy alternativní „hvězdy“ typu **Cassiber**, **Camberwell Now**, **Petera Blegvada**, **Johna Greavese** či **Joea McPhee**. V dalších letech už akce jen vzkvétala, dávala podněty k novým hudebním, divadelním i filmovým setkáním a událostem a iniciovala vznik celé řady nahrávek, ať šlo o koncertní záznamy přímo z místa děje nebo díla, která se zde domluvila a realizovala později ve studiu. Letošní ročník, který se konal od 22. do 28. května, měl jednu zvláštnost. Domovská scéna festivalu byla v rekonstrukci a jednotlivá představení se tak konala v různých částech souměstí okolo Nancy, které leží cca 100km od německých hranic směrem na jih a zhruba 300km východně od Paříže.

První den začínal relativně komorně na předměstí Frouard v divadle **Gérarda Philpa** filmovou projekcí krátkého černobílého studentského snímku *Prokletí andělé* o prostitutce, nesmělém mladíkovi, obdivujícím texty **Markýze de Sade**, a jeho otci – náboženském fanatikovi, končícího dvojnásobnou vraždou. To vše za doprovodu skladby **Pierra Thilloye** v podání miniorchestru místních konzervatoristů. Opravdovou senzací bylo ovšem představení na téma láska, čest a smrt *Silences* pro tři zpěvačky a jednu tanečnici s hudbou mezzosopranistky **Valérie Joly**, které upomínalo na tvorbu **Meredith Monk**. Nádherně výtvarně pojaté drama s minimalistickou, ale zcela efektivní scénografií a neskutečným emocionálním nábojem, odkrývajícím existenciální polohy ženské duše, s překrásnou japonskou „hadí ženou“ a vybroušenými deklamovanými i zpívanými vokálními party, které i přes neznalost jazyka dokázaly na člověka silně zapůsobit.

Úterní večer tedy pro nás začal v samém centru Nancy v prostoru **Manufacture**, konkrétně sále **La Fabrique** dalším „hybridním“ divadlem z pera **Carlose Dogmana** (podle předlohy **Vadima Levanova**) s názvem *La Mouche*, kde inkriminovanou mouchu, která ve finále zabije svého člověčího protivníka, sehrál zcela skvěle „jurodivý“ kontrabasista **Camille Perrin**. Vše doplněno nápaditými videoprojekcemi s dívčí tváří, která vše „komentuje“ mimickými pohledy a grimasami, a neméně působivými scénickými zvukovými efekty.

Hlavní program odstartoval po deváté hodině večer koncert ve **Vandoeuvre** v **Salle des Fêtes** francouzsko-americko-španělsko-německým tělesem pod taktovkou houslisty a skladatele **Michaela Nicka** v programu *Rain Behind Eyes*, kde si sóla vystříhl i někdejší spolupracovník **Milese Davise**, saxofonista **David Liebman**. Avantgardní jazz se světelnými instala-

cemi a poryvovými samplovými vstupy dvou zvukových inženýrů přímo od mixpultu.

CHADFEST

Jistý akademický *larpourlartismus* tohoto seskupení záhy převálcovoval protagonista celého týdne, americký kytarista a banjista **Eugene Chadbourne**, jenž svůj **Chadfest** (tedy jakýsi festival v rámci festivalu) zahájil septetem, které se podobalo do značné míry modelu **Doppelquartetu** **Franka Gratkowského** (viz recenze na **Musicunlimited** v rakouském Welsu v **HIS Voice** 1/06) a shodou okolností v něm hráli i dva muzikanti z tohoto tělesa – kontrabasista **Wilbert De Joode** a bubeník **Michael Vatcher**. Převážně zdvojené nástrojové obsazení tu opět nebylo jen nějakým samoúčelným výstřelkem, ale zcela funkčním prostředkem k neuvěřitelně zvukově naplněnému vystoupení, kde se rockjazzová energie mísila s filigránskými ornamenty a typicky *chadbournovským* smyslem pro „radikální country + western“. Ačkoli se kapela sešla pouze při půlhodinové zkoušce před vystoupením a **Eugene** jim dodal jen velmi rámcové, tužkou načmárané „partitury“, znělo to, jako by spolu hráli několik let, měli každou vteřinu dokonale nacvičenou a jen vše dokreslovali okamžitými nápady. **David Liebman** (s nímž se **Chadbourne** před mnoha a mnoha lety setkal ještě coby novinář) prý velmi zálibně sledoval tuto produkci ze zákulisí. Podobného efektu se podařilo **Chadbournovi** dosáhnout i další den ve zcela jiné sestavě (podruhé se tu objevil pouze americký basista **Johnny Hamil**), kde mu sekundoval především vokální ekvilibrista **Phil Minton** a nečekaný smysl pro šramloidní styl tu projevila bubeník **Paul Lovens** (jehož jsme měli před časem možnost u nás vidět například na koncertě s **Cecilem Taylorem**). První **Chadbournovo** vystoupení bylo čistě instrumentální a hrál zde na hranatou elektrickou kytaru, druhé bylo ve znamení banja a zpěvu, přesto je spojovala jakási „neilyoungovská“ atmosféra. Třetí díl **Chadfestu** v podobě pocty **Johnnymu Paycheckovi** pak mile obohatil i někdejší soupeřník **Franka Zappy**, indiánský bubeník **Jimmy Carl Black**, který se stal i hlavní postavou závěrečného vystoupení, kde recitoval *Havran* **Edgara Allana Poea**. Ale to znám už jen z vyprávění jediného zastoupeného českého (byť převážně v **Kodani** žijícího) hudebníka **Martina Klappera**. **Chadbourne** si zde prý uštíhl část vlasů a lepil si je na tvář jako *licousy*.

ROCK Z JINÝCH ÚHLŮ

Silný zážitek nabídl i saxofonové kvarteto, v němž si zahráli **Daunik Lazro** (alt), **Michel Doneda** (soprán), **Claude Georget** (baryton) a **Julien Bogenschutz** (tenor). Jejich produkce byla plná jakési zvláštní posedlosti až temného běsu, ale přesto nepostrádala humorné momenty. Nabízí se tu



Eugene Chadbourne a Phil Minton



Silences



Double Culture?

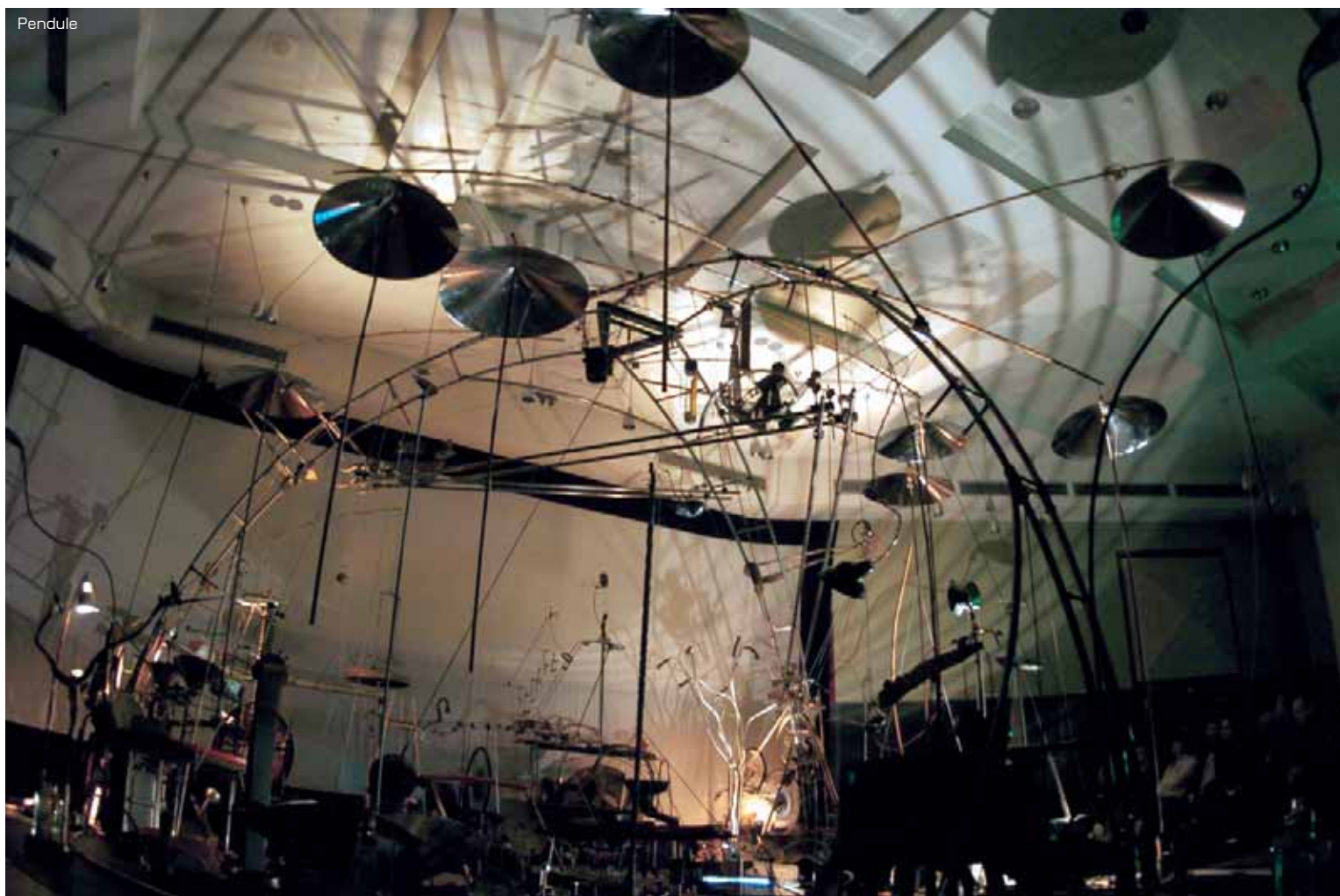
určité srovnání s ROVA Saxophone Quartet, ale vystoupení francouzských umělců bylo mnohem impulsivnější a jejich vzájemná interakce nebyla založena na lety prověřených modulech, ale spíše jakémsi vnitřním souzněním. Michel Doneda se pak objevil na scéně ještě jiný večer s japonským kytaristou Kazuo Imaim, který proplétá struny svého nástroje různými provázky a látkovými pruhy a vytváří tak zvukové novotvary. Z úplně jiného soudku pak byl koncert improvizčního rockového kvarteta ve složení Jean-Marc Montera, Jean-Francis Pauvros (elektrické kytary), Bruno Chevillon (kontrabas) a Tony Buck (bicí), kde sice hraje jakoby každý sám za sebe, ale ve výsledku se explozivní energie všech zúčastněných sčítá v hlukových stěnách par excellence. Buckovi se v tomto spojení navíc vrátila úderná síla z blahých dob jeho působení v souboru Kletka Red. Oba kytaristé se ostatně v poněkud meditativnější, přesto patřičně noisové podobě blýskli ještě v triu s jejich kolegou Noelem Akchoté v odpoledním matiné v La Fabrique, kde Pauvros nezřídka používal Hendrixovské postupy hraní jazykem a zuby.

O další hudebně-divadelní kusy se postaraly sdružení Cie Mille Failles s projektem *Delovelies* a Cie Sans Sommeil s kreací *Double Culture?* První z nich byl jakýmsi průnikem chaotické módní přehlídky inspirované filmy Johna Cassavetese s postcrimsonovským rockem, kde kytaru ovládal Her-

vé Gudin, úspornou hřmící baskytaru Olivier Paquette (mimo jiné Répécaudův soupevník ze souborů Soixante Etages a Etage 34) a kongeniální bicí Michel Deltruc. Druhý, elektronicky našlapaný spektakl s živou hudbou Daniela Koskowitza (dalšího Répécaudova spoluhráče) a Mathieua Chamagne pak vynikal zejména uhrančivou choreografií s bodypaintingem.

Zvláštní kapitolou je Pascal Comelade a jeho Le Bel Canto Orchestra, kteří mixují rock, tango, valčík i jazz často za pomoci dětských nástrojů, hraček a dalších objektů. Jedním z vrcholů jejich vystoupení byla hra (druhy saxofonisty) Pepa Pascuala na obyčejná brčka, jejichž tón upravoval průběžným zastřiháváním nůžkami. Comelade ostatně vydal právě u příležitosti letošního Musique Action limitované vinylové EP *Stranger In Paradigm*, které jasně charakterizuje už fakt, že jej otvírá na akordeon a piano hraná coververze klasického hitu *Sheena Is A Punk Rocker* od Ramones.

Jedním z největších „taháků“ festivalu byli letos Pere Ubu, jejichž vystoupení se ovšem odehrálo v poměrně zaběhaných koleích a jedinou zásadní změnou byla skutečnost, že si zpěvák David Thomas nechal narůst vousy a poněkud zhubl. Nicméně přítomnost thereminu na scéně vždy potěší a celkový drive stále neschází. Naopak sólové vystoupení bubeníka Joeye Barona (mimo jiné kolegy Johna Zorna z Masady) bylo poměrně mdlou a nikterak inovativní exhibicí. Jako vždy nezklamal britský saxofonista



Pendule



Evan Parker, který si tentokrát zvolil za partnera francouzského semiakustického kytaristu Camela Zekriho. Z relativních nováčků pak bezesporu zaujalo místní duo Double Nelson, srovnatelné už díky nástrojovému obsazení například s americko-táborskými Sabot, byť možná ne tak technicky dokonalé, ale zato barvitější.

DIVADLO I KYVADLO

V programu nechyběla ani recitace. Francouzský básník Anne-James Chaton své texty čte z malých papírových proužků a zároveň vytváří ze svých výkřiků smyčky a dosahuje tak maximálního efektu, jenž ještě zdvojnásobovala experimentátorská kytara Andyho Moora (jinak též člena kapely The Ex), který na ni nezřídka hrál diktafonem. Největší zběsilostí byl ovšem vpravdě multimediální Collectiff UNtm, který kromě dvou herců tvoří videoštáb a další techničtí pracovníci. Jejich vystoupení se odehrávalo v klubu Le Hublot, který je zajímavý už svým zcela atypickým, zhruba trojúhelníkovým půdorysem. Diváci byli tentokrát přímou součástí děje a museli se přemisťovat, aby se vyhnuli pobíhajícím protagonistům nebo aby mohli sledovat některou ze tří projekcí. Dynamika představení se neustále měnila. V jednu chvíli odešli oba herci na bar a začali v poklidu popíjet. Zdálo se, že je konec, ale pak se na scéně objevil jakýsi operační stůl, na němž „doktoři“ tiskli na papír a následně v jakémsi drtiči destruovali dříve natočené obličej diváků. Následovala scénka umístěná do „relaxačního zátiší“ s rotopedem, křeslem, televizí a dalšími předměty, pak zase mixovaná projekce s hřmotným bigbítovým doprovodem a vše vrcholilo do antiky stylizovaným apokalyptickým obřadem. Zkrátka nekonečný galimatyáš v tom nejlepším slova smyslu.

Další unikátní záležitostí bylo vystoupení cca čtyřicetihlavého generačně i typově zcela nesourodého sboru pod taktovkou Phila Mintona, které bylo výsledkem několikadenního workshopu. Minton tak vlastně zmnožil své vokální eskapády a využil i ozvěny v prostoru před Salle des Fêtes.

Největší průběžnou atrakcí bylo přímo v sále umístěné monstrum Pendule, konstrukce sestavená z nejrůznějších kovových, plastových i dřevěných předmětů denní potřeby a nejrůznějších činelů a cinkátek s olbřími koulí ve funkci kyvadla uprostřed. Celý mechanismus uvedli do pohybu jednou denně jeho tvůrci – hudebník Jeranium a konstruktérka Man'Hu pomocí šlapacích kol, a spustili tak koncert, který už stroj de facto vytvářel sám. Pružina ve stylu dětského datla (pamatujete se na tu hračku?) dokmitala na konec kovové tyče, kde uvolnila kuličku, která spadla na koleje a ta na konci porazila špalíček, který aktivoval další hejblátka, jež začala mlátit do činelů... Vlastně to bylo ještě mnohem složitější, ale tenhle objekt je potřeba opravdu vidět (a slyšet).



La Mouche

Andrew Liles:

Já, katalog

Překlad: Petr Ferenc



Rozprava o metodě je název stránky, na níž vám v každém čísle zprostředkujeme pohled tvůrce na jeho práci – jeho pohnutky, motivace, tvůrčí a pracovní postupy... Jednotliví umělci dostanou k dispozici prostor, na němž budou moci sami vyjádřit a zdůraznit, co je pro jejich tvorbu nejdůležitější. Prvním pozvaným je milovník čistoty sinusových frekvencí, jemné pokleslosti, surrealismu a britského humoru Andrew Liles (profil viz HV 4/05) PF

Život v dávných dobách byl plný ticha. Až na výjimky, jako jsou vrby kývající se ve větru, šustot luk, příležitostné zemětřesení, hurikány, frkání netvorů, klapání hmyzu, je příroda poměrně tichou záležitostí; a takovou chci, aby byla. Nemám rád množství hudby a zřídka si nějakou kupuji, ale mám rád ten hřmící zvuk ticha. Příroda je skutečná „hudba“ skládající se z mikropatternů a nestálých temp, bizarního kлокotání a zvuku nevinnosti.

Jak se zdá, nemáme šanci uniknout neustávajícímu bombardování našich ušních bubínků. Já osobně nedokážu relaxovat ze strachu z bouchnutí dveří, zazvonění telefonu, cinknutí mikrovlnky, křiku televize – každou bdělou vteřinu svého života se snažím uniknout této palbě hluku. Nedostatek oddechu proměnil člověka ve zvíře, agresivní zvíře, které nemá čas ocenit „skutečný“ svět. Pokud vám zrovna pípnutí mobilu neoznamuje přijetí další nezajímavé a zcela zbytečné zprávy, je tu zvuk budíků, křičících, abyste šli pracovat do své hlučné kanceláře s telefony a nepřetržitým cvakáním klávesnic.

Málokdy poslouchám nějakou hudbu a už vůbec ne v období nahrávání; ruší mě od toho, na čem zrovna pracuji. Potřebuji ticho a čas přemýšlet, ale takový klid už vlastně neexistuje. Z hluku není cesta ven. Už nikdy.

Lidé v moderním světě hluku jsou většinou sobečtí a sebestřední. Pochodují se svými sluchátky a jsou uzavřeni v malých, autonomních světech snažíce se uprchnout před burácejícím netvorem, kterého sami stvořili vně svých i-Podů a discmanů. V moderním světě tato já-generace triumfuje. Nejnovější výrobek, ať je to televize s plochou obrazovkou, i-Pod nebo sportovní obuv, naznačuje, jakým máte být, nebo, což je ještě horší, jakým byste se měli snažit být. Úspěch se neměří vašimi zájmy, znalostmi, životními zkušenostmi nebo schopnostmi, ale tím, jaké máte zaměstnání, a co je hlavní, tím, kolik vyděláte. Čím víc vlastníte, čím větší částkou peněz disponujete, tím významnější jste. A tahle situace se odráží i ve způsobu, jakým konzumujeme hudbu. Na univerzitě v Leicesteru zjistili, že „společenská přijatelnost hudby znamená, že ji bereme takovou, jaká je, a že nevyžaduje hlubší emocionální angažovanost, která bývala s vnímáním hudby kdysi spojena.“

Dnes je vše komoditou a výrobkem na jedno použití. Hudba se stala dekorací, ne deklarací. Abych tomuto světu, z něž se snažím většinu života uniknout, dal smysl, tvořím hudbu, která má pro mě význam a je v ní ona „hluboká citová angažovanost“. Je úplně jedno, jestli ji tvořím pro publikum. Jak je vidět, nikdo se o ni moc nestará.

Hudba, kterou tvořím, vychází z mé lásky k číslům, rovnicím, anagramům a vyprávěním – příběhům v příbězích. Vymyšlené historky, zaprášené fotografie, divoké bytosti a exotické rostliny, korály, mořská fauna a opice, imaginární města a neobjevené planety. Mám dětinskou a asi i směšně utopickou vizi, soukromou touhu opustit každodenní zalýkání se nonsen-

sem a neustávající ignoranci. Každý zvuk je promyšlen do nejmenšího detailu, každý track má speciální roli v širším rámci celého alba, každé album má vazby na všechny ostatní nahrávky, každý kus nese specifický význam nebo sděluje specifický příběh a každé album je další kapitolou mé zvukové autobiografie. Od pořadí skladeb až po obal bylo vše promyšleno do poslední maličkosti a musí zapadnout do objemu práce, která stále roste. Je to precizní věda a je to pro mě důležité, protože jsem to já: katalog událostí a osobních zkušeností.

Pokud jde o samotné sezení a psaní písní, mám tlustý sešit plný nápadů pocházejících z nejrůznějších zdrojů. Třeba z řádku knihy, zprávy v novinách, zážitku z určitého místa, času. Obvykle začínám názvem nebo tématem a hudba se z něj postupně vyvine. Hudba, jak se zdá, je-li jednou vyvolána, žije svým vlastním životem.

Své nápady si zapisuji buď slovně a často i formou tabulek a diagramů. Ty jsou obvykle rozděleny na vzorce a proudy ukazující, co a kdy se stane.

Jakmile mám tabulku hotovou, začnu s nahráváním, při němž používám cokoli, o čem mám pocit, že bude odpovídat tématu skladby. Používám staré zpomalené pásky, živé nástroje – kytary, housle, xylofon, gong, činely, instrumenty domácí výroby, flétny a klavír. Mnoho recenzentů mylně považuje mé nahrávky za sampling, ale v mnoha případech jsou to záznamy mé hry na běžné hudební nástroje. Používám čtyřstopý modul Tascam z konce osmdesátých let, na němž vyrábím podivné pokroucené zvuky, několik syntezátorů Roland, Micro Korg, zvukové efekty a Zoom RFX 2000. A pochopitelně celou tlupu hostujících hlasů, zpěváků a talentovaných muzikantů, aby zaplnili místa, která já sám nemohu.

Mám velmi lo-fi sestavu nahrávacích zařízení a nahrávám tradičním vícestopým způsobem do staříčkého počítače, který má nainstalovaný Windows 98 a neustále padá. Používám verzi programu Cool Edit Pro z roku 1997. Odmítám kulturu „upgradu nebo zemi“, takže si nemyslím, že svou sestavu budu do budoucna modernizovat. Mám vše, co potřebuji.

Ve způsobu, jakým konstruji zvuk, nejde o přístroje. Ty mé jsou symbolem odmítnutí moderního světa a jeho kréda „žij, abys pracoval“, jeho stupidity, nedostatku soucitu, nedostatku porozumění, lásky k logu, nejnovějším trendům v obuvi, jeho konformity, jeho odpadu, jeho modernity, jeho plytkosti, jeho všeobklopující rozkladné duševní rzi. Stručně řečeno, dělám hudbu z důvodu své nespokojenosti s lidmi, kteří mi násilím cpou svou politiku, svůj systém víry a svou vlastní důležitost – z toho všeho je mi špatně. Proto jsem si vytvořil vlastní svět. Každý je srdečně zván podívat se do něj a luštit jeho příběhy, pověsti a historii. Nemusíte mu celému rozumět, ale chcete-li cestovat se mnou, jste více než vítáni. Tam venku, ve „skutečném“ světě pro mě není místo a já se ani nijak nestarám o to, abych se účastnil jeho dění. Nikdy jsem nechtěl být jeho součástí. Má metoda je prostá – být sám sebou. ■

Byl jedním z nás

Text: **Michal Trnka**

Tento prostor bych chtěl věnovat vzpomínce na nedávno zesnulého skladatele. Piši s vědomím, že takových vzpomínek nebude mnoho, neboť jeho smrt nezaznamenal ani tisk, ani hudební veřejnost kolem mě. Nebudu prozrazovat jeho jméno, neboť to už neexistuje a doufejme, že i hudbu pod tímto jménem napsanou si vzal autor s sebou do hrobu. Abyste nezužovali svůj výběr na encyklopedicky seřazené skladatele, musím dodat, že to byl spíše skládající hudebník. Ovšem na české poměry velice úspěšně skládající! Dle mého názoru jeho skladby nestály za nic. Jak vidíte, nesnažím se svou vzpomínkou autorovi nijak přidat, i když se říká, že o mrtvých jen dobře. Jsem si jist, že ani s odstupem času nebude jeho tvorba hodnocena lépe, nebudu se zde o to křečovitě pokoušet ani já. Cílem mé vzpomínky je jednoduše upozornit na jeho kariéru.

I když se jeho četné skladby objevovaly snad na všech festivalech a akcích, neznám nikoho, kdo by se dokázal o jeho hudbě nějak vyjádřit nebo dokonce obhájit její zařazení do programu. Nechápu, jak se ten člověk dostal úplně všude. Jeho stupidní hudba proplula vším bez jakéhokoli nárazu. Ačkoli je zoufale hrozná, nemohu říci, že by byl nešikovný skladatel. O řemeslné zručnosti svědčí, že byl schopen dosti přesvědčivě obšlehout jakýkoli žánr. Uměl to v takové míře, že v posluchačích, pořadatelích, redaktorech i v hudebnících z orchestru budil respekt. Jednou jsem navštívil jeho „jazzimprovizace“ se svým kamarádem z oboru a ten odmítl být výkonu dále přítomen. Ten mizera měl úspěch dokonce i na poli kavárenského jazzu.

Cosí mě nutí vyjadřovat se o zesnulém tak hanlivě, neboť jsem měl o něm zcela jiné, lepší mínění, když jsem ho v polovině 80. let poznal. Zůstala mi na naše setkání dokonce památka - kopie jeho privátní práce o Stockhausenově opeře *Donnerstag aus Licht*. Je to útlý soubor poznámek k analýze hudební struktury opery doplněné dokonce (!) notovými příklady. Vůbec nechápu, kde to v době železné opony vzal. Na západě byla nahrávka opery vydána u Deutsche Grammophon, kterou později ve stejném vybavení převzal Stockhausen sám. V bookletu žádné podobné příklady nejsou, partitura byla postupně vydávána mnohem později a nevím o literatuře, která by v polovině 80. let přinášela tak zevrubnou analýzu, aby náš občan mohl kriticky rýpat do hudební struktury.

Chtěl jsem touto odbočkou ukázat, že nebožtík musel být člověk nesmírně vzdělaný a vnímavý a že ho současná hudba musela zajímat, když byl schopen obstarat si v dobách komunismu takové materiály. Věděl, že mě jméno Stockhausen zajímá, neboť bylo komunistům trnem v oku, a rád mi svou práci půjčil. (Přiznám se, že jsem z ní nepatrně čerpal i nedávno při koncepci své orchestrální skladby *Kraftwerk*.) Mé sympatie ke Stockhausenovi i k jeho „poslovi“ a zastánci v komunistické zemi nebraly konce. Zajímalo mě pochopitelně, zdali se nepokoušel podobnými způsoby komponovat. Prý to samozřejmě zkoušel, aby si ověřil své teoretické uzávěry v praxi, ale nechtěl o tom více mluvit. Tvrdil, že se to u nás stejně nebude moci hrát a tečka. Ovšem minimálně jedno dílo, vlastně sborník skladbiček, mu tehdy dokonce vydali tiskem. Titulní kus byl o taxíku, „Veselý taxík“ nebo nějak podobně se jmenoval, a všechno to byly typické instruktivní skladbičky pro mladé klavíristy. Víím, že děti v hudebce je nechtěly hrát, neboť jim přišly „blbý“. Skladbičky byly svou obtížností vhodné pro desetileté,

té, ale mentálně pro 2-3 leté. Tehdy jsem však netušil, jaký vliv na autora měl jeho drobný úspěch s vydáním sborníku.

Potkal jsem se s ním začátkem 90. let a s žertem jsem mu vynadal. Moje poznámka, že objevil Kabalevského, se ho opravdu dotkla a zajímavě se rozmluvil. Pokusím se vystihnout jeho hlavní myšlenky, stížené lehkým bolestínským stihomamem: Sametová revoluce se v hudbě nekonala. Máme kolem sebe stále tytéž lidi, kteří se šikovně přemístili. Jestliže zveřejní nějakou svojí ultramodernu, nikdo mu samozřejmě nezkriví ani vlasek, ale nový organizmus se aktivizuje a on se svou hudbou se už nikdy nedostane dál, než na koncerty, na které nikdo nechodí, které nemají žádný společenský význam. Ač mluví všichni pro Evropu, evropská avantgarda v Čechách znamená ohrožení, lidé musí zůstat přesvědčeni, že kurs 70. let, v jakém byla vychována dnešní generace „veřejně prospěšných“ skladatelů, je správný. Máme dnes demokratické struktury, jsme svobodná země, nelze proti jejich volbě nic namítat. Obyčejní lidé na koncert demonizované avantgardní hudby nepůjdou. On může počítat jen s podporou hrstky bezvýznamných nadšenců jako jsem já, což mu nepomůže.

I přes tuto poznámku si znovuzískal mé sympatie. Pokusil jsem se na člověka o generaci staršího zapůsobit, podpořit jeho úvahy a vrátit mu původní tvůrčí směr. Půjčil jsem mu slovenské vydání „Dva prameny morálky a náboženství“ Henriho Bergsona. Necítil jsem se schopen žádných hudebně-sociálních argumentů, ale vložil jsem do knížky pár poznámek. Reakce nepřišla. Zřejmě ho odradilo prokatolické vyznání (které je podle mě vedlejší a jakoby naroubované). Samozřejmě jsem vyžadoval knížku zpět. Po dvou letech jsme se sešli a já, jelikož jsem mezitím slyšel jeho vlezlou, podbízivou a slizkou Sinfoniettu (nebo Symfonietu), která vrcholila nesmělou variací na šavlový tanec, neodpustil jsem si poznámku, zda si také nemyslí, že i demokratická společnost ruinuje a decimuje své nadané jedince. Odvedl debatu na Rusko, kde strana likvidovala to nejlepší, co země v kultuře zrodila. Šostakovič se prý zachoval velice chytře, když splnil na 200% zakázku na kantátu *Píseň o lesích*, která se stala špičkou a vzorem stalinské kultury. Šostakovič si zachránil krk a současně přispěl k pádu nabubřelé kultury, neboť pro samotné sověty byla již po deseti letech (a bez Stalina) taková tvář hudby neúnosná. Ale mně nešlo o stranu a o Rusko, mně šlo o svobodnou demokratickou společnost bez ideologické nadvlády. Nevím, k pádu jaké kultury chtěl přispět, když krmil veřejnost svými hudebními blafy. Dnešní společnost je

schopná vstřebat jakýkoli nevкус, velice rychle si zvykne na nižší úroveň a příště ráda stráví něco horšího. Dno nevкусu je bezedné.

V průběhu následujících let se jeho jméno objevovalo čím dál častěji a poslechu některých z jeho četných skladeb jsem nebyl ušetřen ani já. Přesto jsem mu nabídl, že náš soubor Tuning Metronomes provede byť i jen fragmenty jeho starých stockhausenovských studií a já jsem ochoten je připravit k provedení. Vůbec ho má nabídka nezajímala. Soubor nezná a má důležité objednávky a rozpracované důležité kompozice.

Houby kompozice, velká hovna si u něj objednali!

Člověk se musí držet v úctyhodné vzdálenosti od nich. Jenže jednou jsem nechtěně šlápl přímo doprostřed. Setkal jsem se s ním na natáčení filmové hudby. Nejsem si jistý, do jaké míry byl autorem, možná jen aranžoval, a to tak, že můj violový part obnášel stále jen dlouhé hluboké tóny tahem nahoru a dolů. Když mě o pauze potkal, začal se uvnitř očividně dobře bavit, že mě už také zruinovali. Necvičil jsem prý v 15 letech Schönbergovu houslovou Fantasií? Cvičil, ale on nevěděl, že jsem ji cvičil i před pár lety a několikrát ji veřejně, byť na nenavštěvovaných koncertech, za babku provedl. Nemusel jsem se prý Fantasií učit, když se teď žívím tahy nahoru a dolů. K čemu je mi ruka, když stačí páka a místo očí baterka s elektronicky propojeným čidlem. Mozek je navíc. Jakmile na otázku, zda dokáže právě natáčenou hudbu vyrábět bez mozku, odpověděl ano, vysunul jsem ze stojanu za mnou velký tyčový zvon Fis a vzal ho jím po tom jeho mozku. I když jsem mu očividně žádné zranění nepůsobil, jsem si jist, že jeho mozek už definitivně přestal fungovat. Zvon Fis snížil své ladění.

Historku jsem z jeho úst slyšel s humorem vyprávět na nějaké rozhlasové stanici a ten mrzák ještě slíbil redaktorovi symfonii s úderem zvonů. Tragedií je, že on do té doby, než mu snad opravdu vypověděl rozum, věděl, že se prodal, že se přizpůsobil většině a píše plytké braky. Vždyť měl srovnání se sofistikovanou

hudbou, dokázal se v její struktuře pohybovat, byl inteligentní a zručný. Věděl, kam míří, a poddal se tomu. Už před mnoha lety mě učil, jaká hudba má cenu, objevil pro mě Stockhausena a za zády mě zradil.

Teď je mrtvý a zůstaly po něm stohy not, které snad ani jeho nejvěrnější přátelé už nemají důvod nechat hrát. Copak se jim to líbilo? Velice bych si přál, aby se v pozůstalosti našlo alespoň jedno hotové dílo, o kterém byl přesvědčen, že je dobré. Moc bych si přál, aby se alespoň ze začátku 90. let něco takového objevilo. Jsem přesvědčen, že v naší zemi musí existovat kvalitní a osvětlená díla v šuplíkách svých autorů, v lepším případě jednou přehraná na nenavštěvovaném koncertě. Nevěřím, že by obecně slabá úroveň české současné hudby byla kvůli snížené schopnosti zdejších lidí komponovat. Je dána společenským výběrem, kde je nežádoucí, aby na místo půl století ušmudlané a rozbředlé hudby přišlo cokoli ak tuálního a progresivního. Kolik známých autorů by tím přišlo o práci! Proto se musí tvrdit veřejnosti, že soudobá hudba, kterou máme, je to nejlepší, co může být. Ideální kompromis vhodný pro všechny.

Na závěr bych chtěl zdůraznit jednu důležitou věc, do značné míry mého zesnulého pakolegu obhajující. On na začátku 90. let nechtěl být outsiderem a viděl situaci natolik skepticky a s odstupem času vlastně reálně, že se zařídil přesně opačně než já. Jenže já jsem také nechtěl být outsider! Naivně jsem věřil, že svobodná společnost moderní hudbu přijme. Věřil jsem, že mám sametovou revoluci dveře otevřené. Rozhodně jsem nechtěl skladatelsky žít. Věřil jsem, že i avantgarda se dá prodat. Jenže my nemáme žádné osvětlené mecenáše, u nás elita poslouchá stejnou hudbu jako dělnictvo. Intelektuálů je málo, nemají peníze a často se shlížejí v Americe. Jsme prototypem společnosti, která nenásilně srovnává vše do průměru. Bergson naznačuje, že se tak děje pro společenské dobro, což mi zní docela ironicky. Jestliže je více srovnávaných směrem dolů než směrem nahoru, rovina průměru klesá. Ale v tom případě výchozí lidský potenciál je anebo byl na výši! ■

inzerce

SLEDUJTE ^{his} VOICE ON-LINE NA
WWW.HISVOICE.CZ

blog

on-line archiv článků

mp3

a mnoho dalšího...

Sublime Frequencies

Etnomuzikologický punk

Text: Matěj Kratochvíl

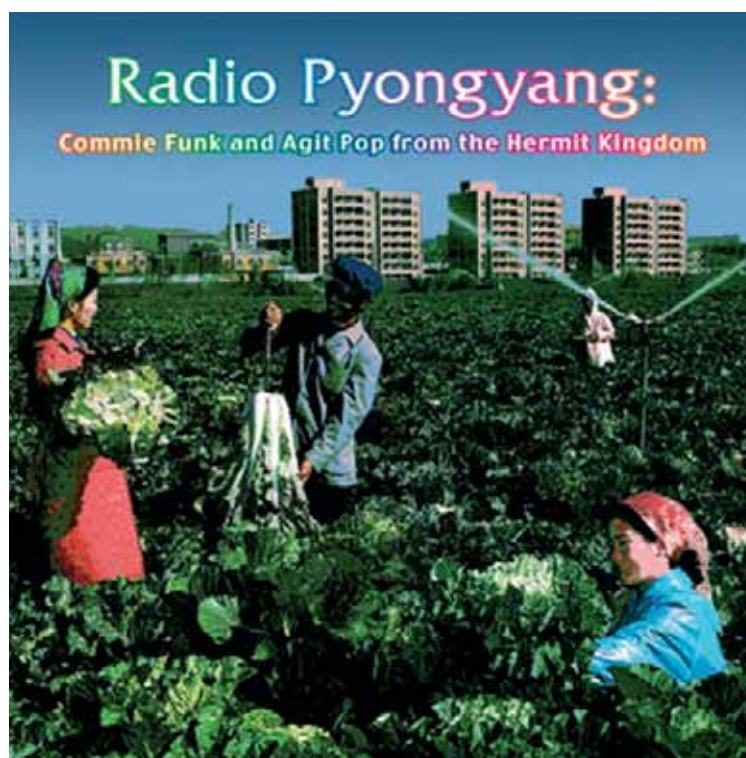
Většina nahrávek vydávaných s cílem mapovat hudební kulturu určitého etnika se vyznačuje jistou koncizností, stylovou čistotou a přehledností. Značky jako Ocora, Smithsonian Folkways nebo Chant du Monde vydávají CD doplněná notovými ukázkami a odbornými texty. Ačkoliv na svých stránkách Sublime Frequencies zmiňují i tato vydavatelství coby vzory, jejich přístup je poněkud odlišný.

Bratři Alan a Robert Bishopové ze Seattlu jsou dvěma třetinami experimentální skupiny Sun City Girls. Pro svou hudbu, vzpírající se stylovému zařazení a poletující mezi improvizovaným hlučím a surreálním písničkářstvím si založili vydavatelství Abduction, pod jehož křídla přizvali i další umělce (Eyvind Kang, Hal Russell, Master Musicians of Bukkake). Vydavatelství Sublime Frequencies je od devadesátých let prostorem k ventilaci jejich sběratelské vášně, s níž objíždějí země Asie a Afriky s mikrofonom a kamerou. Občas se k nim přidávají další nadšenci, často ze spřízněných skupin. Jednotlivé desky reflektují hudbu určité země nebo oblasti. Nevěnují se však výhradně tomu, co je považováno za hudbu tradiční – tedy bez vlivu globální populární hudby či jiných přísad. Naopak, oblíbenou metodou je náhodné nahrávání z místních rozhlasových stanic, u poličních muzikantů nebo v barech. Velkoměsta jsou stejně zajímavým prostředím jako zapadlé vesničky v džungli.

Dlouhé názvy všech desek předznamenávají atmosféru toho, co zazní: *Radio Pyongyang: Commie Funk and Agit Pop from the Hermit Kingdom*, *Bush Taxi Mali: Field Recordings From Mali*, *Radio Palestine: Sounds of the Eastern Mediterranean*. Směs tradiční hudby, lokálních variant západního popu, reklam a dialogů. Kromě rozhlasových stanic a vlastních nahrávek z terénu jsou důležitým zdrojem hudby kazety. Ty jsou pro velkou část zeměkoule dodnes nejvýznamnějším médiem šíření hudby.

Vedle tří desítek CD již na značce vyšlo i několik DVD. Ta dokumentují obrazem stejnou situaci jako audio nosiče. Zvědavý pozorovatel obchází městem bez cíle, tu se zastaví u prodáváče použitých desek, tu zajde do místní hospody nebo se dostane k rituálu pro duchy zemřelých předků.

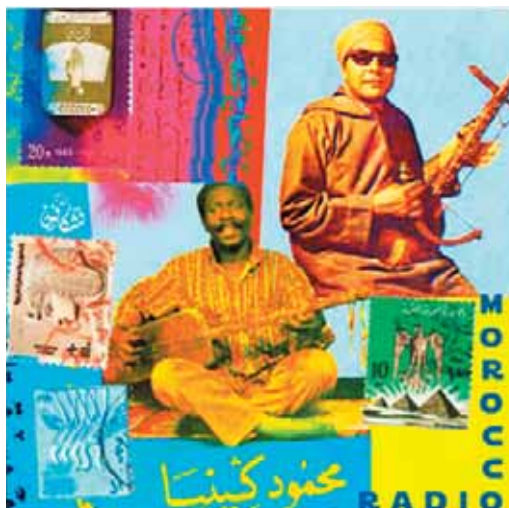
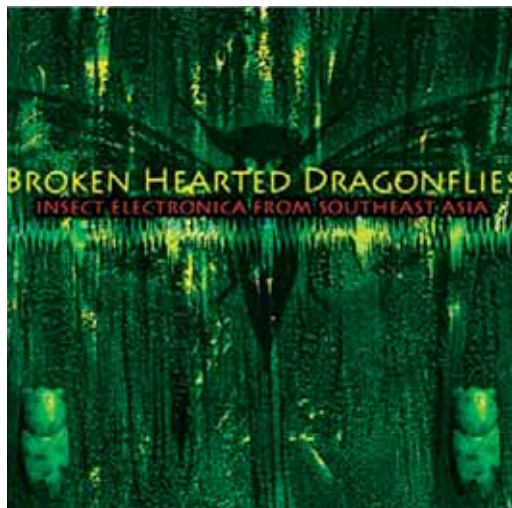
Velkou roli hraje následný střih nahrávek a dramaturgie pracující se smyslem pro krásu kontrastu i s humorem. Na některých CD je velká část interpretů i názvů skladeb neznámá, zvuková kvalita cel-



kem pochopitelně kolísá. To vše je ovšem součástí vydavatelského záměru. Zvláštní výjimku představuje album *Brokenhearted Dragonflies: Insect Electronica from Southeast Asia*. Jde o záznam namlouvacích rituálů vážek v Barmě, které létají ve velkých rojích a vydávají vysoké tóny. Podle legendy ti samečci, kteří neuspějí v hledání partnerky, „zpívají“ tak silně, až jim exploduje srdce.

Poslech kteréhokoliv titulu z katalogu Sublime Frequencies dokazuje, že ačkoliv globalizovaná hudební kultura euroamerického střihu pronikne skutečně téměř všude, neznamená to, že celý svět bude hrát stejně. Rock, disco nebo hip-hop si hudebníci v Bangkoku nebo Marakéši bez problémů pokrotí tak, aby jim vyhovoval, a dají tak vzniknout něčemu novému. Zdánlivá nahodilost Bishopovic mixů z jednotlivých oblastí tak reflektuje současný stav hudby světa stejně dobře, a možná i lépe, než akademický purismus a hledání autentičnosti.

www.sublimefrequencies.com



Július Fujak & kol.: Slovenské hudobné alternatívy

Filozofická Fakulta UKF Nitra, 2006

Július Fujak: Musical Correla(c)tivity

Filozofická Fakulta UKF Nitra, 2005

Text: **Matěj Kratochvíl**

Společný stát je již dávno minulostí, srovnávání České a Slovenské republiky v nejrůznějších ohledech je však stále oblíbenou činností. Nevyhýbá se to ani hudbě. Debaty o tom, co kdo komu může závidět, jsou skvělým tématem k rozhovoru při setkání na federální úrovni. Kdo by snad měl pocit, že na východ od Brna končí hudební svět a hraje se jen na fujaru, může svůj názor porovnat se dvěma čerstvými publikacemi Júlia Fujaka. Fujak přednáší hudební estetiku a dějiny na Ústavu literární a umělecké komunikace Filozofické fakulty Univerzity Konstantina Filozofa v Nitře. Zároveň působí coby hudebník v různých experimentálních sestavách, jako je např. tEóRia OtraSu.

Slovenské hudobné alternatívy nabízejí průřez slovenskou „jinou“ hudbou od počátku osmdesátých let do současnosti. Pod souhrnné označení „alternativy“ se zde Fujakovi a jeho kolegům (na několika kapitolách se podíleli M. Kalinka a O. Rehák) vejde široké spektrum hudby. Jejím spojovacím znakem je snaha vzdorovat tlakům, ať šlo o tlaky politické či později komerční, a hledat originální způsob vyjádření. Jako klíčová osobnost tu vystupuje mimo jiné Martin Burlas, vystudovaný skladatel, který vedle své koncertní tvorby inicioval excesy v oblasti rockových experimentů se skupinou Matkovia. Od něj se vějíř rozevírá jak do poloh spíše rockových (Tornádo Lue, Dlhé diely), tak ke zvukovým experimentům (Poo) nebo soutoku improvizace a soudobé vážné hudby (Vapori del Cuore).

V Čechách i na Slovensku se již za socialismu dařilo absurdnímu humoru, a ten je zastoupen třeba skupinami Vrbovskí víťazi nebo Karpatské chrbáty. Kniha se nesnaží být kompletním průvodcem, její výběr se ale zdá být reprezentativním. Skupiny a osobnosti jsou spojeny do kapitol podle určitých témat a navzdory nevelkému počtu stránek takto vzniká dosti plastický obraz slovenské scény, k čemuž přispívá také přiložené CD s nahrávkami vybraných umělců.

Druhý Fujakův titul, *Musical Correla(c)tivity*, míří do světa, a to nejen tím, že je psán anglicky. Jde o soubor esejů o vybraných problémech uvažování o současné hudbě. Není snadné stručně shrnout obsah těchto textů. Klíčovými tématy jsou intuitivní hudba – přibližně se překrývající s tím, co bývá jinde označováno jako volná improvizace – a posluchač, respektive jeho aktivní podíl na výsledném hudebním tvaru. Pojmem „hudební korela(k)tivita“ označuje autor skutečnost, že „...kreativita poslouchání hudby je aktivována korelativní energií hudebních tvarů a vzájemnou závislostí mezi těmito tvary a kreativním potenciálem posluchače.“ Významnou roli pak při takovémto aktivním vnímání hraje nevědomí. Na několika místech v textu se Fujak obrací k příběhům zen buddhismu, který používá spontánnost a občas zdánlivou nesmyslnost, aby „otevřel dveře“ a pomohl nabourat stereotypy myšlení. Právě tuto funkci může plnit improvizovaná hudba.

Své úvahy ilustruje Fujak na příkladech ze slovenské i světové scény „jiné“ hudby. Na doprovodném CD jsou pak zastoupeni umělci, kteří se v posledních letech představili na koncertní sérii Hermovo ucho v Nitře, mj. Miya Masaoka, Jon Rose, Franz Hautzinger, Marián Varga, Palincx, Kim Cascone a další. ■

Švýcarská pocta pražským jazzmenům

That Jazz of Praha

Alexander J. Schneller + Ada Schneller (text), Christian Gerber (fotografie), Danilo Silvestri (grafická úprava)
Vitalis Praha, 2006

Text: **Z.K.Slabý**

Jazz a fotografie + velký formát a nádherné vypravení – to přece patří k sobě. K mé potěše náleží takové knihy jako *Die Story des Jazz* (Deutsche Verlags-Anstalt 1975) nebo *The Sound of Jazz* od Johna Fordhama (Hamlyn 1989), ale je jich celá řada, z Německa, Anglie, nebo třeba z Litvy. Letos k nim přibyla další, které ovšem nejde o dějiny jazzové hudby ani o fotografické zachycení festivalů či tváří hudebníků z celostátního hlediska za určitou epochu.

Publikace *That Jazz of Praha* o téměř 200 stranách, vyzdobená celostránkovými fotografiemi, nádherně vázaná a luxusně vypravená, přináší slovem a obrazem čtrnáct jazzových portrétů. Vyšla v Praze, ale německy a jejími autory jsou Švýcaři. Průvodní slovo k ní napsal prezident České republiky Václav Klaus. Tato fakta svědčí o neobvyklosti knihy, jejíž křest proběhl v budově švýcarského velvyslanectví v Praze.

Kdo jsou autoři? Alexander J. Schneller (rodák z Baselu, 1947), původně profesor na gymnáziu, je od roku 1998 novinář na volné noze a v této funkci působí i v Praze. Jeho žena Ada pochází z Kladna (1946), od srpna 1968 žila ve Švýcarsku, od roku 1999 pracuje na rakouské ambasádě v Praze. Je třeba pouze dodat, že oba patřili a patří ke stálým návštěvníkům pražských jazzových klubů. Jejich průvodcem byl fotograf Christian Gerber (narozený ve švýcarském Oltenu, 1944). Grafická úprava knihy vyšla z dílny Danila Silvestriho (rodáka z italského Oderzo, 1952).

Na počátku bylo zalíbení v muzice, odtud pak vzešel nápad oslovit jazzmeny, se kterými se manželská dvojice postupně sblížila, a přestříhat jim stabilní „dotazník“, mapující jejich činnost i vztah k jazzu od „Jak jste se dostal k jazzu?“ až po „Co je kromě jazzu ještě důležité ve vašem životě?“ Mateřština Ady Schneller překonala jazykové bariéry, Gerber zpřítomnil razantními záběry fyziognomie muzikantů, appendix sumarizuje jejich vydané desky. Nechybí ani pozvání ke krásám vltavské metropole a k návštěvě pražských jazzových klubů pro švýcarské zájemce.

Je to tak trochu políček českým publicistům (ale víc spíše vydavatelům), že se o něco podobného nepokusili sami. Jenomže: rozhovory s Františkem Uhlířem, Milanem Svobodou, Janou Koubkovou, Jiřím Stivínem, Michalem Gerou, Emilem Viklickým, Laco Tropicem, Michalem Hejnou, Jaroslavem Šindlerem, Františkem Kopem, Robertem Balzařem, Karlem Růžičkou seniorem, Janem Knopem a Yvonne Sanchez jsou sice zajímavé a solidně zpracované, ale vedle vyličení životaběhu a uměleckých názorů odpovídají i na otázky „zloby všedního dne“ (například že si lidé sami vypalují desky, a proto je situace tak špatná, nebo že je nedostatečná distribuce apod.), což by mělo místo v novinách, nikoli však v takto reprezentativní publikaci. Kniha má totiž plnit několikery účel: její autoři chtějí rozhovory a fotografiemi představit hudebníky, kteří podle nich vytvářejí „fenomén pražského jazzu“ (a nehodlám se tu pít o jejich výběr, na ten mají nárok, protože právě s těmito umělci se v klubech zřejmě nejčastěji setkávali), a zároveň usilovali o jakýsi „bedekr“, jímž by vyprovokovali švýcarskou klientelu k návštěvě Prahy (k čemuž by asi lépe posloužil paperback). Ať tak či onak – budme za toto výpravné dílo vděční. Zůstane svědectvím o životě jazzové Prahy těchto let. A jednou z ní možná budou čerpat historikové českého jazzu. ■

Keith Jarrett: Tokyo Solo

ECM Records (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Text: Vladimír Kouřil

Na obrazovce ze tmy prosvítá uprostřed rozsáhlého jeviště ovál s klavírem a tu sedícím, tu postávajícím hrajícím muzikantem. Kamera po celou dobu staticky sleduje epicentrum hudby, přibližování se děje velmi zvolna, v polodetailech lze vidět buď jeho obličej zepředu, nebo ruce běhající po klaviatuře. Až se sál rozsvítí, uvidíme pódium, jehož dekorací jsou jen odstíny světla, polostínu a tmy, přesně dle kánonu japonské interiérové tradice: Ideální kulisa pro sólové improvizace hvězdy jazzového nebe, pianisty Keitha Jarretta.

Kdo neměl to štěstí prožít si pár sólových koncertů Keitha Jarretta vydávaných mnichovským vydavatelstvím ECM už od roku 1971, může být zpočátku dezorientovaný. A to stejnou měrou jazzový posluchač jako znalec moderní artificiální hudby. Takovému posluchači je třeba vysvětlit, že Jarrett usedá ke klavíru bez reálné představy, co bude hrát. Vše se před naším sluchem a zrakem začne rodit až s prvními údery do černobílých klapek, a to v přímé souvislosti s Jarrettovými subjektivními pocity chvíle, s atmosférou sálu. Jeho 150. koncert v Japonsku začíná improvizací, v jejíž zdánlivé kolážovitosti by znalec hudby XX. století snadno nacházel spíše odlesky evropské meziválečné moderny, než mnohem pozdější americké jazzové avantgardy – ostatně na evropskou moderní hudbu navazující a improvizaci ji rozvíjející. Jarrett sólovými improvizacemi nehledá formálně uzavřená témata, jako se to děje při hraní standardů v triu s bubeníkem Jackem DeJohnnettem a basistou Garym Peacockem: tam jeho improvizace spíše nahodile než cíleně směřuje ke známému songu, jehož melodického a harmonického materiálu po jeho „vyloupnutí“ Jarrett a spoluhráči dále využívají. Jeho sólové koncerty jsou proudem hudby v čase – forma cestou ztratila své opodstatnění.

Vlastní koncert konaný 30. října 2002 trvá bez deseti minut dvě hodiny, včetně předávků. Přestávka jej dělí na poloviny, přičemž v té první Jarrett svou hru rozdělí na tři části (na DVD značené jako *Part 1a, 1b, 1c*), po přestávce na pět částí (*Part 2a až 2e*). Po závěrečném potlesku pak ochotně přidává ještě tři standardy představující další více než čtvrt hodinu hraní, na něž publikum živě reaguje. Zajímavé je srovnání, co z toho vybrala produkce pro album *Keith Jarrett: Radiancé* (2CD, ECM, 2005). To zaznamenává především koncert v Ósace konaný o tři dny dříve a teprve v druhé půli druhého disku přijde na řadu výběr koncertu tokijského: *Part 1a, 1b, Part 2b, 2e*.

Zpět k hudbě: Závěr *Partu 1a* se postupně rytmicky zdramatizuje a Jarrett k tomu přidává sípavě chraplavé typické prozpěvování v melodické lince improvizace. Video nám zepředu v detailu obličej obnažuje jeho hlubokou ponořenost do hudby. Ve střední části si prožijeme emocemi nabitě pomalé pasáže, aby nás v závěru strhnul připomínkou svých freejazzových poloh, jimiž například destruktoval ladění píána v pražské Lucerně jistého říjnového dne roku 1967. Jeho dnešní „zběsilost“ však má kultivovanější podobu, což je obvyklým a logickým vývojovým jevem někdejších protagonistů avantgardy. Tato pasáž je nejdelší z koncertu, trvá celých 20 minut a až závěr *Partu 1* nás zklidňuje v pomalejší, až meditativní náladě.

Koncert pokračuje po přestávce v totožném duchu, ale v jeho improvizacích se výrazněji zjevují melodické nápady podobného ladění, jaké jsme obdivovali na proslulém koncertě v Kolíně z kraje roku 1975. Jarrett si nadále své rodící se melodie sám pro sebe s potěše-

ním prozpěvuje, pobrukuje.

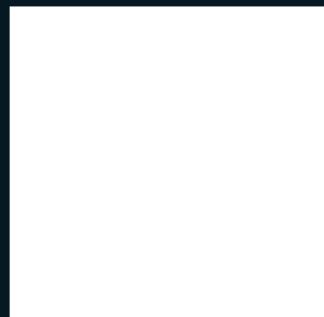
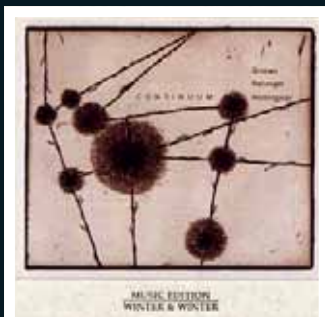
Pozorný posluchač má dojem, že v Jarrettově hlavě se vynořují nějaké „tesknější“ noty z mladých let, je zde zřejmá souvislost s frankofonními a britskými folklórními vlivy na klasickou americkou lidovou hudbu. Pro to je tak silná Jarrettova přítulnost k jazzovým standardům, které z této tradice vyrostly.

Part 2e je perlivým i hučícím tónovým vodopádem, z něhož se několikrát vyloupnou melodické nápady nám blízkého „bartókovského“ zabarvení. Časem se tato prstokladová kaskáda začíná rytmicky tvarovat a najednou se na nás hrne skutečně jazzová, možná lépe říci – vzhledem k důraznému beatu – „jazzrockující“ improvizace, ženoucí se neúprosně časem k vrcholu Jarrettova koncertu.

K předávkám se nenechává příliš dlouho „dotleskávat“, před usednutím na stoličku jen krátce žertem naznačí opětný odchod, ale pak spustí slavný tradicionál *Danny Boy*. Následuje mystický spirituál muzikálového barda Jerome Kerna *Ol' Man River* ze *Show Boat* (1927, u nás *Loď komediantů*, 1972), tato óda na „řeku, po níž připlul jazz“ (cit. Jiří Suchý). A do třetice *Don't Worry 'Bout Me* (1939) od Rubeho Blooma, dixielandového pianisty a písňového skladatele scény 20.-30. let minulého století. Čili zlidovělá klasika jako inspirace pro jazzovou improvizaci v nejvýsostnější podobě.

Keith Jarrett je výjimečný zjev hudební scény. Na její vrchol dostoupal už v druhé půli 60. let v kvartetu Charlese Lloyda, tehdy také jako soprán saxofonista. Na přelomu 60. a 70. let byl součástí jazzového pokroku. Od roku 1977 pak rozvíjí v triu s kontrabasem a bicími svůj přístup k bohatému materiálu standardů, s nimiž v sevřenější formě pracuje obdobně jako ve svých sólových improvizacích. Poslech jeho improvizací je dobrodružstvím hudby i pastvou pro duši. ■





Graewe / Reijseger / Hemingway: Continuum

Winter & Winter [www.winterandwinter.com]

Distribuce: 2HP [www.arta.cz]

Nové setkání legend po šestileté odlce se jako obvykle neodehrává v žádném předem dohodnutém rámci, dokonce bez jakýchkoli přípravných zkoušek (čemuž se při poslechu až nechce věřit). Vše je dílem okamžiku – improvizace par excellence. Spontaneita, které metodou komponované skladby nelze dosáhnout, však nerezignuje na povědomí poměrně zřetelné formy, ta ovšem vzniká ad hoc a není udržována křečovitě. Právě přítomnost jakési formy je snad jeden z důvodů, proč nahrávka vesměs nepůsobí nepřístupně.

Posluchač, vybavený znalostí zaběhaných stylů, si ale u *Continua* ani neškrtně: rozeznatelných stylů se Graewe, Reijseger a Hemingway dotknou jen občas, a to velmi zlehka: například k jazzovému frázování se trio dostane až v deváté, tedy předposlední části nahrávky, a to jen na pár taktů! Nikdo ze zúčastněných nemá přebujelý hudební intelekt ani ego, o to víc se nepotlačitelná virtuozita hráčů vyžívá v konstruování překvapivých kondenzačních bodů, které těší svou konzistentní hravostí a zvukovým objevitelstvím. Soudržnost nálady je dána i tím, že všech deset částí bylo nahráno za jediný den a v jednom prostředí, konkrétně v novém sále Bavorské státní opery v Mnichově.

Hráči jsou ve vrcholné formě, exceluje především kontrabasista Reijseger, jehož rejstřík technik (a pořádně ztřeštěných nápadů) je zjevně nevyčerpatelný. Hemingwayovi se zas podařilo hrát na bicí, perkuse a marimbu tak netradičně, že téměř nedrží žádný rytmus. A Graeweho piano se nad tím vším pohybuje s lehkostí a neuspěchaným rozvíjením svých miniaturních motivů. V době, která si libuje v eklektickém míšení všeho možného, vznikla originální nahrávka, která bere jen a jen za sebe.

Popisovat nepopsatelné nelze, takže si dovolím jednu čistě subjektivní impresi: *Continuum* na mě působí dojmem, jako by si Erik Satie pro potěšení sestavil malou kapelu z experimentálně naladěných lesních skřítků.

Tomáš Marvan

Kora et le Mechanix: Excursin

Next Era [www.nextera.cz]

Michal Kořán je jedním ze solitérů ambientní hudby v Čechách. Nevím proč, ale ambient jako širší žánr se v České kotlině příliš nenosí, Kořánova práce je tak delší dobu jednou z konstant v tuzemském vakuu. Hráč na elektroniku a sampler s průpravou ze sourozeneckého Orloje snivců (s bratrem Jaroslavem) a z Richter Bandu zaujal coby svébytný tvůrce divadelní hudby (za hudbu k představení *Perón* obdržel cenu DOSKY) umně pracující s dechy, ruchy a především netradičními atmosférami bez žánrových klišé.

O novince *Excursin* pod hlavičkou Kora et le Mechanix (kde Kořána doplňuje hráč na analogový syntezátor a laptop Filip Homola) se výše napsané říci nedá. Album, inspirované kosmodromy světa (s názvy skladeb jako *Stancia Volgograd*, *San Marco Equatorial Range*, *Woomera Missile Range*), je čistokrevným ambientem s kořeny hluboce tkvícími v dědictví Briana Ena. Jako by se Kořán vzdával svých specifík a směřoval k univerzálnějšímu jazyku bez „krajových zvláštností“. Takový přístup s sebou nese riziko uniformity a zaměnitelnosti, na druhou stranu si otvírá možnost promluvit k mezinárodnímu publiku, což je v naší současné alternativní elektronické hudbě zdaleka převažujícím jevem; genius loci, který vyhubl na povrch v písničném undergroundu i v brněnském alternativním rocku, mezi laptopy a samplery cudně mlčí a není příliš pohřešován. Zněl-li kdy v Kořánově hudbě, na *Excursin* si bere dovolenou.

Aby nevznikla mýlka: *Excursin* je dokonale vybroušenou kolekcí deseti tracků sestavených z „bezbarvých“ zvuků frekvencí a průzračných ploch, s citem pro délku i detail, vnitřním napětím a sympatickou neokázalostí. Zaujme zejména frekvenčně neklidná *Hammaguir* a napínavá *Kagoshima Space Center*, jeden ze dvou koncertních snímků alba (pořízeny byly při předskakování norským Biosphere). Vše do sebe dokonale zapadá, je chytlavé a své krásy odhaluje s každým dalším poslechem, jen mám pocit, že v projektu Kora et le Mechanix Michal Kořán vyměnil roli osobitého hlasu za post perfektního řemeslníka.

Petr Ferenc

Vladimír Godár: Mater

Pavian Records [www.drhorak.sk]

Distribuce: Indies [www.indiesrec.cz]

Vladimír Godár patří k důležitým jménům na scéně současné slovenské hudby. Jeho styl se v posledních letech formuje pod vlivem zkušenosti s hudbou historickou, které se Godár věnuje i jako estetik a teoretik. Výsledkem je jakási forma (zjednodušeně řečeno) historického (nejčastěji barokního) minimalismu. Tématem aktuálního alba a cyklu skladeb na něm zachycených se stala matka, „...*ktorá život dává, formuje, pochovává a oplakává i velebí*,“ (z bookletu). Texty si skladatel vybral z Bible (slovenský překlad Stabat Mater a Magnificat), lidové poezie (*Uspávanky*), zhudebnil Jamese Joyce a anonymní text v jidiš. Jednotlivým prvkem, „hlasem matky“ je zpěvačka Iva Bittová, která s Godárem spolupracovala již vícekrát. Doprovází ji smyčcový orchestr Solamente Naturali a Zbor Konzervatória v Bratislave.

V průvodním textu se autor vymezuje proti hudební avantgardě, která údajně chtěla zabít minulost, a vysvětluje svou pozici „hudebního archeologa“ hledajícího inspiraci v minulých epochách. V několika uplynulých desetiletích se tímto směrem vydalo už nemálo skladatelů a zlomyslná kritika jim všem předhazuje podobnost s nejznámějším „zpátečníkem“, Estoncem Arvo Pärtem. Ne snad, že by byl Godár plagiátorem Pärta, na daném území se však pohybuje podobně. Přehledné harmonie, málo kontrastů, rytmus vycházející z rytmu řeči – v tom si jsou blízcí. Godárovo melodické myšlení ovšem čerpá i z jiných zdrojů, například *Uspávanky* hudebně reflektují lidový původ textů. Navíc zpěv Bittové dodává další prvek svým temperamentem (byť se ve srovnání se svou tvorbou musí krotit) a vzdaluje výsledek klášterní strohosti. Vynikne to třeba v závěru dvacetiminutové (a přeci jen dosti pártovské) kompozice *Stálá Matka*, kde její sólo zajímavě kontrastuje se sborem.

Godár je znám jako autor hudby k filmům (letos získal Českého lva za film *Sluneční stát*) a v rozhovoru v HV 4/04 řekl, že: „*Dobrá filmová hudba musí tvořit jednotu s filmem, a tudíž nemá být slyšitelná*.“ Snad se na něm v tomto duchu filmová tvorba podepsala: hudba na albu *Mater* je dobře napsaná, příjemně zní, ale chybí v ní cosi, co by posluchače donutilo více nastražit uši. Což o jeho dřívějších skladbách rozhodně neplatilo.

Matěj Kratochvíl

Stevan Kovacs Tickmayer: Repetitive selective removal of one protecting group

ReR Megacorp [www.rermegacorp.com]

Skladatel a houslista Stevan Kovacs Tickmayer (1963), maďarský rodák z Nového Sadu (Vojvodina), známý především svým smíšeně klasicko-jazzově-improvizačně-rockovým souborem Tickmayer Formatio či Science Group, v níž exceloval spolu s Chrisem Cutlerem, se rozhodl, že pošle světu své sólové poselství: *Re-*



petitive selective removal of one protecting group. Není jednoduché a skladatel neudělal nic, aby jeho vnímání posluchačům usnadnil. Naopak: zašifroval co mohl, zaklel do jedenadvaceti fragmentů v kaleidoskopické melanži vše, co až dosud (hudebně) zažil a poznal: od Zappy po Zorna přes Ena až ke Kronos Quartetu, zkombinoval prvky jazzové, avantgardně komorní, rockové, ambientní, elektroniku, noise, to vše propral nejrůznějším samplováním, sekvencováním, zvukovým procesorováním, rearanžováním atd. Co může být výsledkem takovéto zvukové alchymie? Chaos? Samozřejmě, jenomže chaos vědomý a sebevědomý, řízený a podřízený celku.

Tickmayer se tu jeví jako provokatér, který chce posluchače neustále atakovat. A to se mu daří: posluchač možná nerozumí, ale bere skladatelův zvukový (nikoli hlukový) příliv jako cosi, od čeho se v lepším případě nedokáže odtrhnout, čím je zmámený, co však v horším případě při prvních tónech zavrhně – podle náтуры.

Tickmayerovi však nejde pouze o estetické vytržení (výtržnost?). Svě dílo, pojmenované podle jakési formule genetické vědy, zasvěcuje současnému světu – jeho dnešní apokalypse (viz trojdielná skladba *Our Framework of Apocalypse*), temným stránkám společnosti, její antihumánnosti, genetické manipulovatelnosti, eventuální klonovatelnosti, zkušenosti z místních válek, které mohou přerůst v širší katastrofu (válečná bratrovražednost po rozpadu někdejší Jugoslávie se ho přímo dotýkala a reagoval na ni, proto také emigroval do Francie), destrukční řízené propagandě, hromadným exilům a podobně. Ostatně i reprodukce obrazů v bookletu, které pod názvem *Europa* namaloval rovněž maďarský exulant z Vojvodiny Laszlo Kerekes po návštěvě koncentračního tábora Dachau, s touto proklamovanou apokalypsou souvisejí.

Možná to vše není zcela jasně prezentováno či proklamováno, cítíme však v podtextu tohoto rozdrobeného a zároveň sjednoceného díla jako celku, že nehupební inspirací pro Tickmayera byly právě, jak sám říká, „staré naděje a nové obavy“, pocit, že historická přímocnost a morálnost se pomalu ale jistě vytrácí.

Tímto zjištěním neubírám nic hudebnímu hledačství autora, které přimělo recenzenta AMG Review, aby ho nazval „napůl geniálním a napůl bláznovským“ a aby jeho kompaktní prohlášení za nejnepřehlednější avantgardní nahrávku roku 2005. Asi to tak bude. Přesto si myslím, že prokousat se (vlastně proposlouchat se) touto hudební skrumáží se vyplácí. Její variabilnost a neočekávanost může být jediné přínosná.

Z. K. Slabý

Ekkehard Ehlers: A Life Without Fear

Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Smrt je atraktivní téma. Zaměření na blues by zase mohlo vnést do abstraktní elektroniky moment snazší hudby se širším ohlasem. Není tím pádem novinka Ekkeharda Ehlerse trochu vyspekulovaný koncept? Sama hudba dá rychle najevo, že všechno je trochu jinak. Ehlers, teoretik a třeba i autor písní (ve skupině März), patří k současným konceptualistům se samplerem, je ovšem dost jiný než Matthew Herbert nebo Matmos. Čerpá z jakoby seriózní nové hudby, zároveň se opírá o improvizátorské individuality, spoluhráče Josepha Suchyho (kytara) a Franze Hautzingera (trubka). Věhlas získal především cyklem portrétů *Plays*, v nichž skládal poctu Robertu Johnsonovi nebo Albertu Aylerovi. Dělo se tak místy dost neproniknutelným kódem, žádné jasné odkazy či dokonce samplý dotýčných. I nové album klouže mezi elektronickou kompozicí, improvizací, blues a bůhví čím dalším.

Lebky, hroby, přechod přes řeku: s málem barokní vervou se tu vztyčují obrazy, připomínající, že click jsi a v cut se obrátíš. Když v úvodu zakvílí



Suchyho – pro mě jako vždy živoucí, žhavá, osobní – kytara, je jasné, že autor tady nebude zacházet s neutrálním materiálem zvukových sinusoid. Kráčí tu dřevní bluesový bas, k němu Suchy rve struny a introspektivně chrchlá jakýsi Howard Katz Fireheart, pocitem jsme ve třicátých letech. Ehlers to všechno krájí, pravidelnost dvanáctky se ztrácí v koláži a vrstvení, jako bychom se houpali na struktuře-bluenotes. Když dojde na čirou abstrakci (Hautzinger, jak bychom u něj čekali, dýše skrze trubku), nevíme tak úplně proč – respektive chytáme se zmínky, že hudba vznikla jako doprovod k choreografii. Bluesovější část alba je ale dost jedinečná: s volnými šumy a trubkovým sólem se docela dobře prolíná v *A Second Fire*. Když na to přijde, umí Hautzinger nasadit cooljazzově jako Miles Davis ve *Výťahu na popraviště*. Ozve se ještě viola a balafon, na klavír hostuje Reinhold Friedl, šéf „berlínského Agonu“ Zeitkratzer.

Pokud by měl rozšmelcovaný zvuk evokovat, jaké to je při přechodu do jiné dimenze, pak Ehlers očividně od smrti nečeká polibek na přivítanou, spíš pouť bahnitou pustinou. Ale takové rozklíčování neodpovídá jeho zá měru: blues je pro něj také politikum, vyzpívání konfliktu mezi lidmi a lidmi. Ehlers mluví o kolektivním traumatu Západu a rasismu vůči černým, od aktuální ne-pomoci po hurikán Katrina po exploataci blues zábavním průmyslem. V závěru alba zní gospelová přímluva *O Death*, kterou zpoučarizoval film *Bratříčku, kde jsi?*. Zpěvák se v ní modlí, aby ho smrt nechala ještě rok na pokoji: podle drsného tónu téhle verze je jasné, že ani přežití ve zdejší světě není žádná idyla.

Pavel Klusák

Hall / Rinaldo / Hooker: Oasis of Whispers

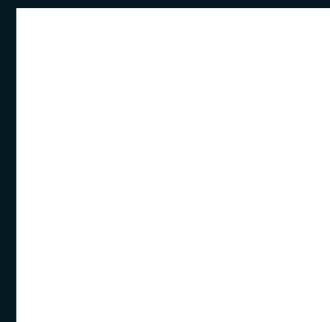
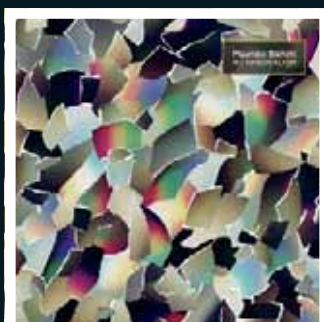
Alien8 Recordings (www.alien8recordings.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Mezižánrový kytarista Lee Rinaldo, který je známý především díky svému působení ve skupině Sonic Youth, spolupracuje s britským freejazzovým bubeníkem Williamem Hookerem od roku 1994; dodnes spolu natočili osm alb. Styl jejich nahrávek se dá nejlépe popsat jako temný psychedelický free jazz s významným podílem improvizace, který protkávají zkreslené kytarové smyčky a hypnotické stěny noiseových efektů. Výslednou podobu jednotlivých alb však často významně určují hosté přizvaní k nahrávání (například *Gift of Tongues* se Zeenou Parkins nebo *Bouquet* s Christianem Marclayem), kteří zpestřují a rozvíjejí jejich intuitivní hudební komunikaci.

Na aktuálním albu *Oasis of Whispers* se s nimi podílel kanadský multiinstrumentalista Glen Hall, který kromě perkusí obsluhuje širokou škálu dechových nástrojů počínaje basklarinetem nebo basovou flétnou a konče tenorsaxofonem. Hall, jehož hudební kořeny tkví v avantgardním jazzu, představuje asi nejvýraznější složku zvuku tria. Jeho dechové improvizace jsou ve většině případů dominantním melodickým prvkem, tvořícím spolu s horečnatými bicími Williama Hookera nosnou kostru zvuku. Tu obaluje Lee Rinaldo manipulovanými smyčkami, drnčivými kytarovými ruchy, decentními zpětnými vazbami a elektronickými efekty.

Devět skladeb alba osciluje na stupnici od „tradičnějšího“ bopu (rozvolněná coververze skladby *Blue Seven* od Sonnyho Rollinse, v níž do jazzové souhry bicích a saxofonu zní nerollinsovské a především nejazzové kytarové improvizace) přes powerjazzovou smršť (brötzmannovská skladba *Blow*) až po dlouhou psychedelickou audiokoláž *Conference Hall*, v níž se mísí hluboké kytarové drony, překrývající se úryvky lidských hlasů, Hallův šilebný křik a vytí saxofonu, úryvky recitace poezie s disonančními elektronickými



mi ruchy; celek asi nejlépe vystihuje motto na obalu desky, které ony „oázy šepotů“ z názvu definuje jako „splynuté vnímání fungující jako radiopřijímač, vyladěný na všechny frekvence tohoto světa“.

Karel Kouba

Rod Modell: Electromagnetic-Etheric Systems Approach

Maurizio Bianchi: M. I. Nheem Alysm

Silentes (www.silentes.net)

Distribuce: Horus CyclicDAEMON (www.horus.cz)

Téměř deset let táhl Stefano Gentile vydavatelství Amplexus (www.amplexus.it), které se do povědomí posluchačů pomalé nezávislé elektroniky asi nejvíce zapsalo svou luxusní řadou ambientních třípalcových „exkluzivitek“ od osobností, jakými jsou Steve Roach, Robert Rich nebo Vidna Obmana. Sotva s jedním labelem skončil, už je tu s novým, znovu zaměřeným na všemožnou nezávislou, povětšinou pomalejší elektroniku. Jedním z prvních umělců, kteří uvízli v hledáčku Silentes, byl rodák z Michiganu Rod Modell, jenž svou kariéru zahájil již v polovině devadesátých let na dnes již neexistujícím labelu Kima Cascona Silent. Postupem doby se etabloval v respektovaného tvůrce ambientních tracků dlouhých stopází. Vedle toho založil vinylový label Deepchord, který spojoval monochromatickou ambientní atmosféru s detroitskými technem. Na recenzované nahrávce se vracíme zpátky k ambientu; kapacita disku je téměř beze zbytku naplněna jedním ambientním trackem. Onen zvukový monolit byl prvotně složen pro rozsáhlou výstavu Kate Armstrong-Blanchard, a to jako tiché vyplnění výstavního prostoru v decentní nekonečné smyčce. (Proto i upozornění či rada, že vhodnější je tišší úroveň produkce.) Basově elektronické hlubiny, jakoby pokryté pevným ledovým příkrovem, zní nekonečnými ozvěnami i toho nejtisšího šelestu, jaký se uvnitř šustne. I když během osmdesáti minut nenastanou žádné překvapivé zvraty, neustálá proměna tichého praskotu a šramotu neukolébává. Jen jemný elektronický tep pomalu odměřuje plynoucí čas...

Maurizio Bianchi na konci sedmdesátých let vydával v rodné Itálii jednu nahrávku za druhou a spojoval tehdy moderní pojetí industriálu s estetikou musique concrète. V polovině osmdesátých let se odmlčel, aby po více než deseti letech navázal na svou přerušovanou hudební kariéru. Jeho tvorba z nového tisíciletí však tíhne spíše k ambientu a minimalismu. Recenzovaná nahrávka obsahuje dvě dlouhé koláže se záznamem hry na klavír s extrémním dozvukem a je dochucena jemnými syntezátorovými dohrávkami. Minimalismus v podání Maurizia Bianchiho je ne nepodobný hudbě Charlemagne Palestine či těm nejortodoxnějším pracím Steva Reicha. Sám Bianchi považuje svou produkci za osobní nenápadný vzkaz člověka zmítajícího se mezi potřebou prožívání osobního duchovního života a současným diktátem uniformních médií. Dvě dlouhé klavírní kompozice doplňuje kratší, osmiminutový opus, který se již nedrží onoho puritánsky zenového pojetí, ale dokáže variovat několik minimalistických vzorců, a tím odlehčit jinak sevřenou atmosféru zbytku alba.

Pavel Zelinka

John Luther Adams / Steven Schick: The Mathematics of Resonant Bodies

Cantaloupe Music (www.cantaloupemusic.com)

John Luther Adams (nezaměňujeme ho s Johnem Adamsem!) sídlí na Aljašce, kde působí na místní universitě a zároveň skládá pro nejrůznější tělesa a vytváří zvukové instalace. Jeho doménou jsou především bicí nástroje, protože sám začínal

jako perkusista. Osmidílnou suitu *The Mathematics of Resonant Bodies* napsal přímo na míru někdejšímu členu Bang on a Can-All Stars, Stevenu Schickovi. Jednotlivé části předem determinují jejich názvy, a to nikoliv v prvním plánu, ale v jakési paraesoterické rovině. Úvodní *Burst* je tak spíše než výbuchem jistým svoláváním posluchačů či iniciačním atakem. Následující *Rumble* (Dunění) má naopak mrazivou elektronickou atmosféru pohasínající polární záře. Uvolnění nastává v *Shimmer* (název by se dal přeložit jako Míhotavé světlo). Zvonkohra na kovové tyčky jako by vyjadřovala optimismus návratu slunce. Vzápětí však opět nastoupí temná elektronika v *Roar* (Hřmot), kde se k nám plíží neurčité nebezpečí, nabývající na síle a pak se zase vytrácející. Poté se ozve *Thunder* (Hrom), jenž zde prezentují klasické bubny. Po jeho odeznění zazní skučení větru či nářek přírody (*Wail*). Je to zpěv sirén v houpavých poryvech předsmrtných křečí. *Crash* (Třesk) dává prostor činelům, jejichž čistý zvuk prochází postupnou počítačovou mutací a končí v umdlévajícím echu. Závěrečná část *Stutter* (Koktání) je určitým návratem k samému začátku, zejména díky dominantní roli virblu. Původní apel je zde však narušen mnoha zámkami a vše se v záškubech postupně rozpadá a zase sceluje, aby náhle nastal rázný konec.

Celý opus působí jako ambientní ztvárnění drsného klimatu skladatelovy domoviny prostřednictvím hudebněmatematických vzorců, jimiž ovšem autor popisuje vjemy daných jevů lidskými těly. Mísí se tu chladná odtažitost, až jistá „vypočítavost“, s hluboce niterným zážitkem.

Petr Slabý

Arthur Russell: First Thought, Best Thought

Audika Records (www.audikarecords.com) / Rough Trade

(www.roughtrade.com)

Distribuce: Panther (www.panther-as.cz)

Disco je mezi hudebními publicisty stále sprostým slovem a podřadným a vysmívaným hudebním stylem. Pravdou ovšem je, že ze scény čistého hédonismu konce 70. let vzešla celá řada důležitých postav, které ovlivnily následující vývoj na scéně elektronické hudby. Eklektická a originální scéna tzv. post-disca je v posledních letech objevována bez zbytečných předsudků například na výběrech *Disco Not Disco*, *Mutant Disco* nebo *Disco Undead*, které dnešním posluchačům poopravují pokřivený obraz éry konce 70. let. Své disco stigma s sebou nese i Arthur Russell, znovuobjevený právě prvním dílem výběru *Disco (Not Disco)*. Autor tanečních hitů jako *Kiss Me Again* nebo *Go Bang* je ale především hudebníkem mnoha tváří a jeho odkaz je značně vrstevnatý. Dříve než se z něho stala producentská hvězda, studoval v San Franciscu hru na cello, s nímž doprovázel Alana Ginsberga přednášejícího básně. Po zakotvení v New Yorku se seznámil s minimalisty Phillipem Glassem a Rhysem Chathamem, kteří ho přivedli ke komponování. Po jejich vzoru natočil celou řadu avantgardních nahrávek.

Russell zemřel v roce 1992 na AIDS a po jeho smrti začala dnešní generace objevovat jeho práci čítající mimo jiné i tisíce nevydaných nahrávek. Před dvanácti lety zahájil jeho „návrat“ Glassův label Point Music, který vydal kompilaci *Another Thought*, už v našem desetiletí shromáždil nejslavnější singly z jeho producentské dílny výběr *The World of Arthur Russell*, a poté se o Russella začalo starat vydavatelství Audika. Uvedlo remasterovanou verzi jeho nejznámějšího počínu *World of Echo* a také *Calling Out of Context*, kolekci doposud nevydaných písní. Stejnou historickou hodnotu má i aktuální, dvojdiskový výběr *First Thought, Best Thought*, při jehož přípravě strávil Steve Knutson z Audika Records měsíce prokousáváním se stovkami pásek z Russellova archivu. Prv-



ní disk nabízí torzo ze zamýšlené 48-hodinové živé kompozice *Instrumentals*. Její první polovina vychází poprvé, Russell ji odmítal za svého života z neznámých důvodů vydat; druhá polovina se již objevila v malé edici v 80. letech, ale byla chybně smíchána na poloviční rychlost. Skladby z poloviny 70. let dýchají lehkostí, na povrch se dere taneční groove, ale přesto jim dominuje tradiční orchestrace. Nahrávky jsou vzdušné a chvílemi připomínají artrockové kompozice. Výběr však snad záměrně komplikuje jakékoliv stylové škatulkování Russellovy tvorby a dokazuje jeho rozkročení mezi hudební avantgardou a tanečním popem. Závěrečná skladba druhého disku *Sketch for the Face of Helen* je hluková suita pro tónový generátor a remorkér, *Reach One* je pro změnu šestnáctiminutová ambientní kompozice pro dvoje klávesy Fender Rhodes, jedna z prvních Russellových skladeb vůbec; na druhou stranu první díl *Instrumentals* má momenty, kdy líbivé melodie balancují na hraně kýče. Russell zůstává i po tomto chvályhodném vydavatelském počínu, jehož exkluzivní hodnotu zesiluje i booklet s fotografiemi a dva eseje, velkou záhadou, kterou je vrcholným potěšením řešit.

Karel Veselý

Sao Paulo Underground: Sauna: Um, Dois, Tres

Aesthetics (www.aesthetics-usa.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Nejnovější projekt výtvarníka, klavíristy, laptopisty a kornetisty Roba Mazurka a elektronika a bubeníka Mauricio Takary svým názvem odkazuje k paralelním Mazurkovým aktivitám s proměnlivou skupinou Chicago Underground. Nedávno vystoupil v Praze v rámci festivalu Stimul, kde předvedl stěžejní kusy svého aktuálního repertoáru, jenž vyšel s mírným zpožděním až nyní na albu *Sauna: Um, Dois, Tres*. Oproti předchozím Mazurkovým skupinám (Isotope 217, Chicago Underground nebo Mandarin Movie), které byly silně vázány na tradice severoamerické hudby, mj. na jazz, funk, postrock, ale i noise a abstraktní elektroniku, je Sao Paulo Underground radikálním vykročením ke kontextům hudby jihoamerické. Nová paradigma nejenže obohacují jeho hudební jazyk v rovině rytmického ustrojení (přibýly taneční rytmy samby a maracatu), ale ovlivňují i strukturální výstavbu jednotlivých skladeb.

Momentálně v Brazílii žijící Mazurek se přiklonil ke zvukovému universu této země a na albu jej za pomoci Takary mimeticky převádí do hudební podoby. Vrstevnaté rytmické struktury mají svůj původ ve zhuštěných perkusivních plochách a všudypřítomné elektronice, ale hlavně připomínají chaotické zvuky pralesa nebo melodicky výrazné a až hitově lascivní brazilské fotbalové hymny. Mazurkův a Takarův rukopis zde neustále těká mezi konkrétními zvukovými prvky, jejichž zdroj lze charakterizovat – melodická jazzová kornetová sóla, postrockově znějící kytara, laptopové plochy a šelesty a dekonstruované tvary těchto výchozích stop, které ztrácejí svůj pravidelný puls s jasně definovatelnou příslušností k jistému řádu, stylu, kontextu a pojmenovatelné identitě. Svým způsobem by bylo možné toto dílo popsat jako brazilskou verzi postjazzu s příklonem k chaotickým a rytmicky nalomeným vzorcům, jež vycházejí z laptopové drtičky. To, co zde představuje řád a styl, má vždy svůj původ v klasickém jazzrockovém obsazení, zatímco vpád do abstrakce je zapříčiněn možností louhu skrze laptop a elektroniku. Pro Mazurka však neexistují žádná omezení. Je přesně tím typem hudebníka, který nepřemýšlí o možné kombinaci stylů v rovině konceptuálního kalkulu, ale s bravurou a lehkostí mezi nimi proplová, aniž by je užíval jako aluze či pouhé citáty již stávajícího. Sáh

po nich pouze jako po adekvátních prvcích svého klokotajícího kotlíku s mnoha přísadami, v němž se i taneční jihoamerické rytmy zbavují svých emociálních kvalit a jsou drceny novými a ryze netanečními kontexty rozostřených psychedelických elektronických struktur, nabourávány postupně se rozpadajícími sóly Mazurkova preparovaného kornetu či daleko méně zřetelnými perkusivními plochami. Je-li Dave Douglas považován za jednoho z čelních představitelů elektrojazzu (alba *WitNESS*, *Freak In*), tak Rob Mazurek dokazuje, že celé integrální spojení jazzu s elektronikou a jinými prvky může být daleko razantnější a progresivnější. Jeho přínos světovému jazzu není v ozvláštňení bopové tradice za pomoci elektroniky, ale v jejím překročení k novému integrálnímu zvuku, který se dá těžko zařadit. I užívaná nálepka postjazz se v jeho otevřené tvorbě ukazuje být slabou a nedostatečnou. Mazurek ve spojení s brazilskými hudebníky a jejich kulturou dozrává, že žijeme v době, v níž styl přestal platit, ale stal se jen možným zdrojem matric určených ke zničení či překročení s lehkostí mistra bez avantgardní zaumnosti. S jistou nadsázkou lze tvrdit, že zatímco Douglas svůj jazyk nalezl, Mazurek jej stále znovu a znovu předefinovává, a díky tomu je bytostně undergroundovým tvůrcem, pro kterého neplatí žádná omezení, ale jen přitakání volné hře s prvky, které nám připomínají kdysi čisté a krystalické styly.

Lukáš Jiříčka

Yannis Kyriakides: The Buffer Zone

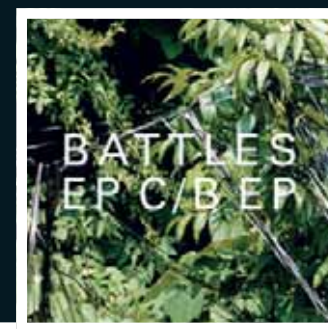
Unsounds (www.unsounds.com)

Autor elektronické hudby Yannis Kyriakides je spjatý s labelem Unsounds, tedy nizozemskou značkou Andyho Moora ze skupiny The Ex. Kyriakides se ale v roce 2004 tematicky vrátil domů, tedy na Kypr. Hodinové vyprávění zvukem (terénní nahrávky, hlasy, elektronika, hudba pro cello a klavír) se dotýká „nekrí zoni“, jak říkají Řekové, tedy „mrtvé zóny“ ostrova.

Už čtyři roky po vyhlášení kyperské nezávislosti (stát vznikl v roce 1960) přišly na ostrov armády OSN udržet klid v napětí mezi řeckou a tureckou komunitou. V roce 1974 byly s konečnou platností narýsovány dvě linie napříč ostrovem, které ho rozdělily na dvě části – a mezi sebou vyznačily třetí, vojenskou zemi nikoho. Pás má v nejužším místě necelé čtyři metry, jinde sedm kilometrů. Spolkl několik vesnic, z nichž se část mění v opuštěná města duchů, na jiných místech v zóně žije a pracuje osm tisíc lidí. „Zóna přechodu,“ píše Kyriakides, „není jen bolestná skutečnost, ale pro mnoho lidí i mentální bariéra, symbol nemožného návratu k dřívějšímu životu.“

Kyriakides pochází ze zóny: když vznikla, bylo mu pět. Prostor zabraný vojáky žil s lidmi po léta jen ve vzpomínkách. Až v roce 2003, po nátlakových demonstracích, se začaly povolovat jednodenní výlety za „zelenou čáru“. Lidé tak mohli konfrontovat své představy a vzpomínky se skutečností.

Kypřanova „radiofonická“ skladba je zvukovou verzí scénického multimediálního projektu (norský autor videa HC Gilje byl hostem letošního Febiofestu). Čistý zvuk je ovšem dobré médium pro meditaci o prostoru, do kterého se nesmí, o prostoru, z něhož můžeme leda tak sápkovat hovory hlídek na strážných věžích. Muzikant mluví o silném dojmu klidu a divočiny uvnitř zóny. Na jednu stranu jako by se tu zastavil čas, zároveň se hlásí nezadržitelný rozpad, především u opuštěných sídel – opuštěných mnohdy dvakrát: jednou původními obyvateli a podruhé vojáky, kteří si z nich udělali dočasné útočiště. Téma oddělení včetně vnitřní ztráty kontaktu se sebou samým se ve skladbě opakovaně hlásí jako koncept. Klavírista a cellista se svými party příliš nepřekrývají, na scéně hráli s prostorově vzdálenou



projekci sebe sama. Hráč proniká do vnitřní krajiny klavíru, parcelované liniemi strun. V terénních nahrávkách zní hmyz a ptáci, nejen jako obyvatelé zóny, ale i jako ti, jichž se politické rozhodnutí o hranici nedotýká.

Poloimaginární soundtrack stihá využít až příliš mnoha postupů a hudebních momentů. Eklektický Kyriakides nemá tak silný individuální styl, aby ho tohle dílo pasovalo na novou hvězdu, ale dobrých momentů je tu dost. Citlivě ohledává téma, které musí být pro každého Kypřana jedním z nejtraumatičtějších bodů osobního i veřejného života – a nachází témata, která obrazně i doslovně připomínají přesah ostrovního konfliktu do Evropy a dál. Naše éra nejspíš svádí nenápadný zápas o to, zda se podaří některé zvuky a zvukové procesy prosadit jako stejně čitelné symboly, jakými jsou po staletí obrazy. *The Buffer Zone* hledá občas poněkud nepřekvapivě. Ale místy, v průsečíku vyprávění, elektroniky a komorní nové hudby, je na cestě k nějakému neotřelému humánnímu futurismu.

Pavel Klusák

Stereo Total: Do the Bambi

Stereo Total: Discotheque

Disko B (www.diskob.com)

Disco-trash-chanson, yéyétronica, bricolopop – jen pár z mnoha názvů, kterými označují svou produkci francouzsko-němečtí wunderkinder Françoise Cactus a Brezel Göring. Po tříleté nahrávací pauze přišli Ioni na *Do the Bambi* s devatenácti novými kusy, u nichž si jako obvykle nemůžeme být jisti snad vůbec ničím. Typický, doma upečený garážový zvuk, který ještě slyšíme na *My Melody* (1999), se v posledních letech posouval k vydestilované elektronice (při vědomí, kolik nejruznějších stylů minulého století dokáže ST kreativně zužít, jsem v pokušení navrhnout novotvar „vydestilovaný“). Za proměnou soundu, která se projevila už na *Musique Automatique* z roku 2001, stál producent Cem Oral, člen dvojice Air Liquide. *Do the Bambi* se k hutnějšímu zvuku (kytarové riffy apod.) zase trochu vrací, i když bezprostřední energie starších nahrávek je už asi definitivně věcí minulosti.

A když už bricolopop, tak pořádná brikoláž! Na *Do the Bambi* se zpívá hned třemi jazyky a najdeme tu doprovodné skladby ke Godardově *Weekendu*, svébytné „sociální apely“ (*Babystrich*, *Europa Neurotisch*), skladby truchlivé i prosebné, bulimický výkřik opuštěné milenky, kanibalský coming-out a mnohé další, pro co si kvůli nedostatku fantazie dovolím použít glajchšalt-nálepku „čistý úlet“. K *Do the Bambi* neexistuje žádný jednoduchý klíč, každý ať si najde to své, osloví-li ho vůbec něco. Motívem, který přece jen tak trochu vyčnívá, je potenciál kýče – kromě skladeb samotných viz i obrázky v bookletu, z nichž ten ústřední bych pracovně nazval „Jeff Koons pro nezletilé“. Stereo Total si kýč užívají a zároveň ho komentují. (Poslouchá je Milan Kundera?)

Kouskem, který spadá spíše do kategorie příjemných bonusů než zásadnějších počínů, je čerstvě vydaná *Discotheque*. Z hutného syntezátorového disku si ST berou plnými hrstmi, takže nápad udělat čistě „taneční“ desku působí logicky. První půlku novinky tvoří auto-remixy písniček z *Do the Bambi* a věci, které ST vytvořili se spřízněnými dušemi, jako jsou Jane Motoro a Marko PoloRoid (aka Motormark), Polyphonic Size a francouzský DJ Jacno. Předělem je nekonvenční reggae-space-poselství *Bad News from the Stars* z Göringova sólového projektu vydaného na Gagarin Records. Na klasické remixy dojde ve druhé půli desky (remixované věci pocházejí vesměs opět z *Do the Bambi*). Ve své verzi militantně anti-klubového hitu *Everybody in the Discotheque (I Hate)* zazářili berlínští transvestité s neodolatelným názvem Echokrank. V poslední třetině sice ironicko/neiromnického světónázoru à la Stereo Total ubývá, ale na druhou stranu se posouváme

nepochybně k první lize dj-ingu. Hvězdný blok uvádí Munkova verze *Troglodytů*, kterou následuje *Das Erste Mal* v podání kolínského Justuse Köhncka. Vrcholem je velejemný čtyřdílný dubový set Mad Professora.

Pro mírně dekadentní taneční večírek, kam lze klidně pozvat i zástupce mimozemských civilizací a pár robotů, lze *Discotheque* jen doporučit.

Tomáš Marvan

Thighpaulsandra: Double Vulgar II

Beta-lactam Ring Records (www.blrrecords.com)

Multiinstrumentalista Thighpaulsandra je bývalým členem již neexistujících Coil (profil v HV 6/05), mohli jsme jej vidět i na jejich pražské zastávce, kdy kromě obligátních syntezátorů provzdušnil dvě písně hrou na křídlo. Jeho sólová tvorba se nese v odtažitě záhadném duchu dlouhých zvukových ploch, nedořečených náznaků a – jak dokládá obal recenzovaného CD z dílny bývalého coilovského spoluhráče a výtvarníka Petera Christophersona – poměrně drsně homoerotické ikonografie.

Osmdesátiminutový disk je zaplněn pěti skladbami, z nichž tři trvají okolo čtvrt hodiny a jedna dokonce přes dvacet minut. Žánrově se jedná o nepostižitelné křížence hudebních škatulek a zvukových událostí – Thighpaulsandra (a jeho doprovodní hráči) nám neposkytnou jediné vodítko k uchopení. Dojem temné bizarnosti, který vyvstane při pohledu na explicitní sadomasochistický šestipanelový digipack, vydrží jen několik vteřin poslechu. Operní kontraalt, afektovaně se tážající, zda *velitel nosí brýle*, zda jsme *zkontrolovali platformu (podpatek? nástupiště?)* či *kde je váza?*, nás na chvíli uvrhne v přesvědčení, že budeme svědky podivného melodramatu. Text skladby *The Vile Receipt* se však dál nerozvine a posluchač je nucen šlapat hustou vodu, o níž díky mračným různobarevným kalů neví, jak (a zda vůbec) je hluboká. Thighpaulsandra na desce obsluhuje především širokou škálu syntezátorů, jejich zvuky, plochy a stereem putující frekvence doplňuje zapojením dechů, marimby a vibrafonu (další ex-Coil Tom Edwards), kytar a bicích. Dlouhé skladby jako by neměly rozpoznatelnou formu, začátky ani konce skladeb jsou mnohdy jen „falešné“, v labyrintech zvukových nejasností a náznaků občas zasvítí falešný signál v podobě „stylu“. Kompozice *Telly for Rex* se dvě minuty před koncem významově zcela promění – z atmosférické tajemnosti v přehru hardrockové dupárny s dementními backvokalistkami. Následující *Imperial* několik minut „groovuje“ v duchu destruuovaného trip hopu. Výrazným prvkem Thighpaulsandrova aranžování je nepředvídatelnost, která není prvoplánově vedena touhou překvapit; vychází spíše z tvůrčí nekompromisnosti. Jedině *Vomiting Child* z chaotického schématu lehce vybočuje a je téměř celá písňová v duchu cin-kavé hippie evokace.

Thighpaulsandrova neuchopitelnost není kalkulem. Je spíše barokně rozbujelým zrcadlovým bludištěm mnoha dekorací a několika falešných vodítek. Věřím, že projektant byl se svou prací dokonale obeznámen. Výsledek je však do stejné míry ovlivněn i zakomponováním jeho okamžitých pohnutek a pocitů. Některé slepé chodby mají tu nejfiligránštější výzdobu.

Petr Ferenc

Battles: EP C / B EP

Warp (www.warprecords.com)

Ze scény experimentálního tvrdého rocku aktuálně přichází podněty, které ční vysoko nad průměrem současné nové hudby. A to nejen svojí hlasitostí. Jeden z největších objevů posledních let, americká kapela Battles, se poprvé představuje evropským posluchačům na *EP C / B EP*, sebrané dvoudiskové kolekci dvou do-



sud vydaných EP a jednoho singlu. Přetavují na ní syrovou energii metalu do sofistických kompozic postrocku a jazzu, do podoby escherovských hudebních obrazů plných fragmentarizovaných melodií a dekonstruovaných rytmů.

Battles jsou vlastně takový all-star team progresivního rocku; sešli se v něm bubeník John Stanier, bývalý člen Helmet a Tomahawk, s kytaristou Ianem Williamsem, který je známý z tvrdých kapel Storm & Stress a Don Caballero. Na kvarteto kapelu doplňují Dave Konopka (ex-Lynx) a Tyondai Braxton, syn jazzového hudebníka Anthony Braxtona a spolupracovník Jima O'Rourkeho. Debutovali předloni singlem *Tras / Fantasy* a díky divokým koncertům k sobě začali vábit publikum, které si poslední roky pomalu zvyká na novou vlnu neortodoxních avantgardních rockerů. Do širšího povědomí vstoupili jako předkapela hiphopového DJe Prefuse73, který si je pozval na turné, prý aby vzdělal své fanoušky. Jejich jediným loňským vydaným počinem byl velmi povedený remix posledního singlu Four Tet *A Joy*. Battles jdou ve stopách nekompromisních kytarových hlukařů Lighting Bolt nebo Wolf Eyes, ale stavba jejich skladeb je komplikovanější a obsahuje odkazy ke krautrockovým experimentům (Can) i zádumčivým postrockerům typu Tortoise nebo Slint. Tvoří však energičtější a rychlejší kompozice než předchozí generace artrockerů a málokdy jejich skladbě chybí hutné rytmické groove. Ovšem těžko škatulkovat, skupina se od rychlého jazz-metalového jamu na prvním singlu *Tras* výrazně posunula směrem k těžko škatulkovatelným počínům, když na *EP B* uslyšíte dvanáctiminutovou kompozici *BTTLS*, sestávající z ambientního šumu à la Pan Sonic, suitu microsamplů dekonstruovaných kytarových riffů *DANCE* či sotva dvouminutovou miniaturu *IPT2*, ve které mají hlavní slovo Williamsovy nervní voodoo riffy. Je to právě jeho invenční hra na kytaru a ďábelské bicí Stainera, které kapelu vydělují z kavalérie podobných projektů. Povinnou výbavou kapely je ovšem také sampler a syntezátor. Zdá se, že tvorba Battles je vedena nekompromisní snahou vytvořit s každou novou písní něco docela nového, možná i proto čekáme na jejich dlouhohrající počín už dva roky. Čas ovšem jen zesiluje napětí jejich fanoušků; velká deska patří mezi neočekávanější alba letošního roku, v prodeji by měla objevit v září. Vyjde stejně jako recenzovaná kolekce na londýnské značce Warp, která, zdá se, vycítila, že post-metalová scéna má dnes v sobě minimálně takový potenciál jako experimentální elektronika.

Karel Veselý

Nik Bärtsch's Ronin: Stoa

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Vydává-li v poslední době mnichovský label ECM díla mladých hudebníků, lhostejno zda z okruhu soudobé vážné hudby či jazzu, téměř vždy se přichyluje ke konzervativnějším tvůrcům nového pokolení, kteří navazují na tradice hudby prezentované danou značkou.

Nejinak je tomu i v případě švýcarského projektu Ronin, jenž je možné vymezit hudebními směry jazzu, minimalismu, funku a akustické podoby trance, a který na zaběhlé značce slavného vydavatelství debutuje svým sedmým albem.

Skupina Ronin, vedená mladým klavíristou a klávesistou Nikem Bärtschem, je jazzové kvinteto s dominantním klavírem, uměřeným klarinetem a se zdvojenou rytmickou sekcí (basa a kontrabas, bicí a perkuse). Přestože by se dal předpokládat jakýsi razantní jazzový opus opřený o výraznou rytmiku, výsledek je poměrně nečekaný. Těžištěm celé nahrávky jsou minimalistické skladby poučené tvorbou Steva Reicha, s tranceovým efektem, jazzovým

zvukem a funkující basou, která dodává jednotlivým útvarům dynamický puls. Poměrně jednoduché vzorce se s nepatrnými obměnami opakují, modulují, pronikají do nich však jazzově laděné refrény, které hypnoticky mantrický celek ozvláštňují. Oproti Reichově metodě stupňovitě zahušťování struktury staví Bärtsch metodu svou, když pracuje se změnami plasticity zvuku kvinteta. Skupina Ronin dokáže vytvořit nadstylový rámec, integruje výše uvedené styly do jednotného jazyka, avšak svým způsobem nic nového nepřináší, pomineme-li nalezení společného kódu fungování jazzového klimatu s minimalismem.

Příliš umírněný zvuk alba (údajně inspirovaného japonskou estetikou, pravděpodobně co se přesnosti a zaměření na detail týče), který akcentuje harmonické polohy soudobé hudby, by ještě sám o sobě nebyl na škodu, pokud by měl autentický a novátorský tvar, jenž býval od ECM po dlouhá léta očekáván. Dostáváme se tak do paradoxní situace: zatímco otcové (Charles Lloyd, Louis Sclavis, Evan Parker) tvoří díla poměrně radikální a bytostně hledající, synovské pokolení pouze s malou obměnou navazuje na nahrávky a postupy již hotové, a zabředává tak do slepé uličky akademismu. Nik Bärtsch's Ronin je sice přesnějším projektem s příjemným zvukem a citem pro aranž, ale svým způsobem je pouhou transkripcí minimalismu do jazzových poloh.

Lukáš Jiříčka

Embryonck

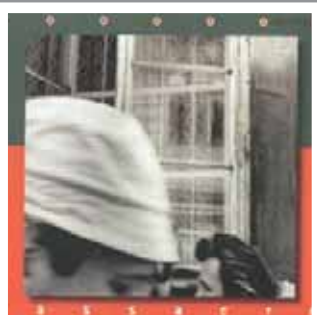
Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Nejrůznější nástroje a spleť kabelů v nepříliš ladné změti: tento chaos nabízí fotografie na obalu CD *Embryonck*. Podobný chaos panuje zdánlivě i na sedmi improvizacích alba. Omyl! Záhy pochopíte, že toto kvazi jam session, natočené v roce 2004 v norimberském Techno Logik (a skladba *Five Grams of the Widow* živě v berlínském Supamolli), má svoji vnitřní logiku a řád. Název *Embryonck* lze snadno dešifrovat: skrývá se pod ním německá skupina Embryo, která s různými odmlkami a variantami existuje přes třicet let a jejím původním stylem byl krautrock, a undergroundoví improvizátoři z New Yorku No-Neck Blues Band, tedy NNCK. Spojení těchto disparátních kolektivů zařídil sochař Christian Burchard, rodák z Hamburku (1955) žijící od roku 1978 v USA. Burchard původně jako muzikant (hrající převážně na vibrafon) vyšel z krautrockového zázemí, ovšem v Americe se zaměřil (vedle své výtvarné činnosti) na world music s výrazně improvizacním podílem a ozkoušel si své pojetí s muzikanty z Indie, Pákistánu, Afghánistánu, Maroka, Íránu, Nigérie atd. Právě propojení rozdílných přístupů, harmonizované rytmickým základem, někdy repetitivností, převládajícím hudebním motivem, zvýrazněným hvízdáním, brumláním (občas upraveným do jakési „breptavosti“) nebo vrstvením zvukově protikladných momentů, dává vzniknout zcela neobvyklé naléhavosti, šamanismu, horečnatosti. Nedosti na tom: všechny skladby se od sebe odlišují, jedna je poklidnější, druhá vervnější, občas převládne jazzovější symbióza saxofonu s vibrafonem, jindy vzbudí basa rockovou náladu, vokály zase zvýrazní pocit cizokrajnosti. Zajímavé je i porovnat obě rámcové kompozice (*Wieder das erste Mal* a *Das erste Mal*), které naznačují, jaké šance nabízí improvizací rozdílnost, ale také kde jsou styčné body, jež onu různorodost mohou brilantně posouvat kupředu.

Embryonck tedy stojí za poslech, a nejen to: zároveň poukazuje na alternativní využití spojitosti zdánlivě neslučitelného.

Z. K. Slabý



Massacre: Killing Time
Fred Records / ReR Megacorp (www.rerusa.com)

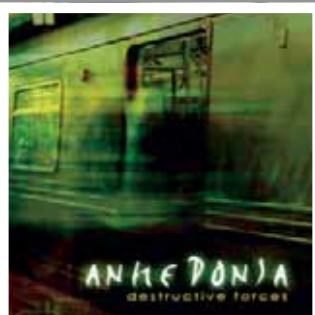
Trio Freda Frithe, Billa Laswella a bubeník Freda Mahera působilo v letech 1980-81 (a pak po reunione v roce 1998). Rozšířená reedice je až překvapivě výtečný dokument o proměnlivosti a zkoumání. I v téhle hře na rockové trio Frith neustále hledá ducha elektrické kytary, jeho charakteristické i mezní polohy. Lze tu slyšet poměrně čistý zvuk, orgie efekto- vých krabiček, hra na preparovaný nástroj. Kusy s neustávající- cím tepem střídají plochy, kde jako by vystupoval do popředí Laswellův cit pro basový dech ambientu, tj. prostor a detail. Frith používá i casio a rádio, chrčivý vokál je výsledkem zá- znamu přes mikrofon z letecké kukly spojeneckých pilotů. Massacre volně vyrůstal z rockových momentů své doby, ale zdá se, že při Frithově volnomyšlenkářství lze tu hudbu poslouchat i ve zcela jiném kontextu (viz název skladby *Aging with Dignity*, Důstojně stárnout). Mimochodem, pokud někdo pokládá brněnskou scénu (konkrétně Ještě jsme se nedohodili a Václavka-rockera) za stylově původní, tady ho čeká deziluze, lépe řečeno šipka k silné a zřejmé inspiraci. **PK**

Skeleton Crew: Learn To Talk / The Country of Blinds
Fred Records / ReR Megacorp (www.rerusa.com)

Další zpráva z minulosti Freda Frithe. Kdo napůl propadl dojmu, že je to už jaksi odbytá „alternativa“, téměř jistě ho přesvědčí a k vřelejšímu soudu přimějí individuality muzikan- tů. Ano, reagovaly na cosi ze své doby – ale nejspíš na něco poměrně obecného, neuplynulého, k čemu se lze vymezovat i dnes. První album (1984) je jen duo Toma Cory (cello, bas- kytara, casio, bicí, nástroje vzniklé samovýrobou, zpěv) a Fre- da Frithe (kytary, housle, klavír a další), na druhém (1986) se přidala Zeena Parkins (harfa, varhany, akordeon, bicí, zpěv). Dravě a neustále tu probíhá „step across the border“ mezi písní a avant-skladbou, kakofonií a melodií. Různé sedmido- bé rytmy a smluvené obraty o 180 stupňů nejsou tak pom- pézními schválnostmi jako u Zappy – snad proto, že u semia- kustického dua/tria jsme blíž lidové muzice a její spontaneitě. Je tu však i předsamplerská práce s nahrávkami, výsledné tracky představují koláže z živých a studiových snímků... Frith a spol. toho ve své zlaté éře stihli načít opravdu hodně. Japonský muzikant a novinář Ken-Ichi Takeda popsal Corovi hudbu jeho kapely následovně: „Včera se mi velmi těžce usí- nalo, ale nakonec jsem se probudil osvěžený.“ **PK**

Daedelus: Denies the Day's Demise
Ninja Tune (www.ninjatune.net)
Distribuce: Panther (www.panther-as.cz)

Obal pátého alba projektu Daedelus zdobí kresba zná- orňující malého chlapce sedícího v posteli umístěné na



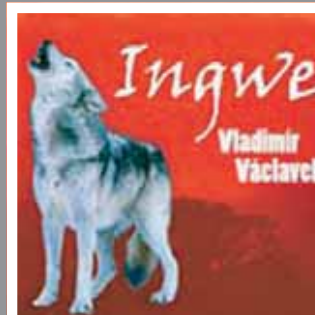
jakési střeše. Většina nahrávky se odehrává ve snovém světě mezi skladbami *Smrákání* a *Světání*. Daedelus v ali- terujícím názvu popírají ukončení dne, čímž stavějí noc na jeho roveň. Jejich noc však není temná, nýbrž tajemná; není to bujaré paření na non-stop party, ale inteligentní hra s posluchačem prováděná s upřímností malého dítěte. Dětská a dospělá stránka osobnosti připomíná emocionalitu a racionalitu, které jsou spojeny s pravou a levou hemisfé- rou, jež evokují stereofonii. Oba kanály do sebe zapadají jako dvě polovice rozlomené pečete. Slepý jsou pouze několika samplů okázale imaginativního orchestru, vzpo- mínkou na hypnotizující ukořelavku a eklektickými pocity po probuzení, že se nám zdálo něco divného. **JP**

Bill Wells & Maher Shalal Hash Baz: Osaka Bridge
Karaoke Kalk (www.karaokekalk.de)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Už od prvních tónů je zřejmé, že toto není deska pro mi- lovníky muzikantsky bezchybných nahrávek. Maher Shalal Hash Baz je japonské těleso složené převážně z muzikantů s minimální instrumentální průpravou, kteří svůj handicap dohánějí o to spontánnějším přístupem ke hraní. Pro desku *Osaka Bridge* se spojili s významným skotským jazzmenem Billem Wellsem, který je v poslední době známý svou řa- dou spoluprací s umělci z indie-elektronických kruhů (Fu- ture Pilot AKA, Stefan Schnieder). Do zhruba půlhodinové plochy se vešlo 15 miniatur s dominujícím bezchybným Wellsovým klavírem a početnou dechovou sekcí, perkuse- mi, kytarou a basou v roztomile rozřesených japonských rukách. Skladby oscilují mezi loungeovými tématy padesá- tých let, rozjásanou vizí Beach Boys let šedesátých a lehkými jazzovými nebo bluesovými názvuky. Někdo výsledný útvar přirovnal k akustické variantě Air v podání veselých amatérů na jubilejních Šibřinkách v Dolních Kozolupech pod taktov- kou toho šikovného pána z filharmonie, co má tady chalupu. Nasazení stoprocentní a nálada výborná. **PZ**

Takashi Wada: Araki
Onitor (www.onitor.de)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Když v roce 2004 vydal tehdy jednadvacetiletý Tokijčan Ta- kashi Wada na značce Onitor svoji prvotinu *Meguro*, kritika ocenila „stylisticky bohatý debut tohoto mladého skladatele“ (Ron Schepper, Cyclic Defrost) a pravila, že „se cítíte šťastní při tomhle albu, které zní tak dobře a svěže“ (Mark Richard- son, Pitchfork). A druhý citovaný dodal, že „musíme zůstat pozorní k tomu, co přijde příště“. Přišlo: *Araki*, jedenáct po- pově ambientních skladeb, spojujících akustický klavír, ky- taru atd. s elektronikou, zurčením moře, šveholením ptáčku a podobně. Wada má šanci získat široké publikum, kterému



stačí líbivě zabalená ořelost. Jde totiž o eklektickou směs, rozmáchlou a únavnou ve své bezbřehé pompéznosti. To všechno už jsme slyšeli jindy a jinde, tady je to slátáno bez špetky osobitosti. Ambientní easy listening, možná zvuková kulisa do výtahu některého z tokijských obchodních domů. I když Wada snad teď žije ve Francii. **ZKS**

Mountains: Sewn
Apestaartje (www.staartje.com)

Zakladatelé chicagského labelu Apestaartje, hudebníci Brendon Anderegg a Koen Holtkamp, přichází s dru- hým dlouhohrajícím albem svého projektu Mountains. Na rozdíl od rozmáchlých kompozic loňské bezejmenné desky tvoří tentokrát ambientní atmosférické kusy ve skromné písničkové stopáži (s výjimkou třináctimi- nutové *Hundred Acre*). Syntetické plochy a autentické nahrávky přírody (bublající potok, zpívající ptáci) sice zavání nechvalně známými atmosférickými new-age sériemi, na které lze narazit v Levných knihách, avšak jejich spojení s počítačovými šumy a akustickou kyta- rou dodávají těkavým, náladovým skladbám nečekané kouzlo. Můžeme tomu říkat třeba eko-ambient, ovšem s vědomím, že uprostřed přírodních šumů na nás mo- hou někdy vyskočit chybové lupance. **KV**

Anhedonia: Destructive Forces
Alien Production (www.label.aliens.sk)

Jednočlenný český projekt, vydávající na slovenské značce své debutové album, se pohybuje mezi digitálním postindustriá- lem a electronic body music s příměsí taneční chytlavosti a aranžérské jednoduchosti: opakovaná formule *atmosféric- ké intro – rozjetý beat – pár efektů – konec* je nepřekroči- telným kánonem. Samplování hlasů zkrácených telefonním efektem, klouzavé harmonie enovské provenience, tajuplné pípy a škráby – to vše jsou víceméně stylová klišé, která je v nepatrných obměnách možno slyšet ze stovek desek. Anhedonii budiž připsán k dobru skvělý zvuk, nenatahování tracků a profesionální produkce, výsledkem jsou nakonec ale stejně jen řemeslně dokonalé kulisy bez života. **PF**

Vladimír Václavěk: Ingwe
Indies Records (www.indiesrec.cz)

Brněnský písničkář a multiinstrumentalista vybral šestici skladeb ze svého staršího repertoáru a natočil je v tišších verzích za přispění bubeníka Miloše Dvořáčka, kytaristy Petera Bindera, zpěvačky Feng-jün Song, Luboše Mali- novského a dalších. Dlouhometrážní poletování mezi jaz- zem, folkem a world music dalo vzniknout multikulti ein- topfu vyznačujícímu se naprostou sterilitou. **PF**

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, Karel Kouba, Miroslav Pudlák, Petr Slabý, Karel Veselý, Petr Vrba

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

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrboboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +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: Karel Šuster (titul), Petr Francán (s. 27), Kateřina Ratajová (s. 35), Dan B. Müller (s. 40-42).

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

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 Mata - 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 časopis o jiné hudbě
Uši navrch hlavy
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.