



Vážení a milí čtenáři,
posilnění absintem, zakládali francouzští malíři, básníci i hudebníci moderní evropské umění. Kolegové ze zbytku Evropy i z Ameriky se k nim pak jezdili inspirovat či alespoň intoxikovat. S absintem na titulu se náš časopis vydává zjišťovat, jak zní zpěvy sladké Francie dnes. Právě mikrofon zkoumající, jaké zvuky se linou z pelyňkového nápoje umělců, jsme zvolili namísto prvoplánových žabích stehýnek či šneků lezoucích z houslí. Omamné výpary nás mohou zavést na nejrůznější místa, od skladatelů zkoumajících nitro zvukového spektra přes elektronickou buddhistku Eliane Radigue až po kolážujícího dervíše Ghédalia Tazartése. Skutečnost, že při fotografování horkem praskaly skleničky a že část redakce málem podlehla jedovatým zplodinám z hořícího mikrofonu, je snad dostatečně vyvážena zjištěním, že ve Francii funguje řada zajímavých vydavatelství elektronického i jazzového vyznání, konají se festivaly a vůbec se věci dějí. Samozřejmě, že se názory tamních hudebníků na to, jak francouzská hudební scéna, respektive společnost funguje, různí a nejsou vždy a ve všem nadšené, to však patří k věci.

Podařilo se nám přidat dalších osm stránek, díky čemuž mají více místa recenze i další materiály. Pokračujeme v našem volném kulturně-politickém seriálu Mistři výkonnostních ukazatelů, větší prostor jsme věnovali Eugenu Chadbournovi, pozoruhodné postavě spojující country a volnou improvizaci, a dojde i na trochu hudebního spiritismu. Náš japonský dopisovatel Thomas Bailey se tentokrát hlásí z pro Evropana místy bizarního světa nezávislých obchodů s hudbou. V Rozpravě o metodě se tentokrát vydáváme na domácí scénu, kterou zastupuje Miroslav Posejpal.

V září začíná další kolo průběžného festivalu jiné hudby Stimul. O některých atrakcích, které jsou na něj nachystány, se zde také dočtete a těšit se, že se na koncertech potkáme. Do té doby vám přeji příjemné čtení.

Matěj Kratochvíl

- aktuálně -

Glosář Adam Javůrek	2
Mitch & Mitch Karel Kouba	4
Serhat Koksál Petr Ferenc	5
eRikm Matěj Kratochvíl	6
Triosk Hynek Dedecius	7

téma

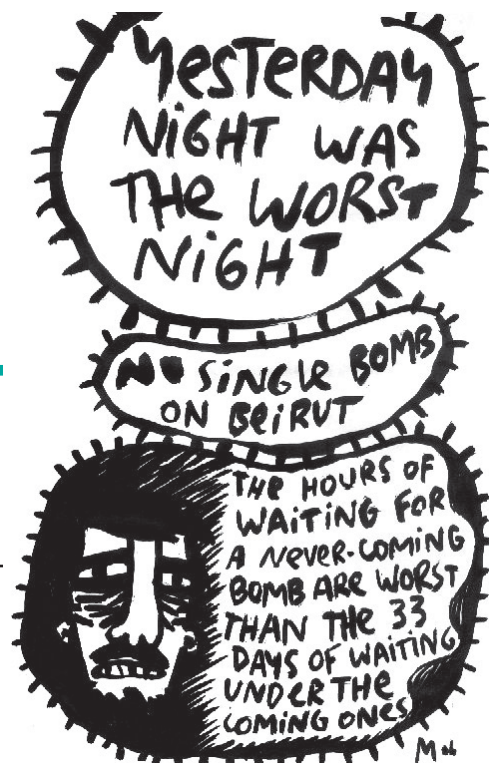
Jean-Yves Bosseur Miroslav Pudlák	8
Eliane Radigue Jozef Cseres	10
Frédéric Blondy Petr Vrba	12
Francouzská elektronická scéna Hynek Dedecius	16
Ghédalia Tazartès Petr Ferenc	18
Vand'Oeuvre Petr Slabý	20

současná kompozice

Spektrální hudba Miroslav Pudlák	22
Erik Satie Jaroslav Šťastný	26
Nora Skuta Jaroslav Šťastný	28

seriál

Eugene Chadbourne Martin Klapper	30
Pál Tóth Karel Kouba	33
Jandek Ondřej Klimeš	34
Co je to za hluk? Karel Veselý	36
Floex Hynek Dedecius	38
Japonské nezávislé obchody Thomas Bailey	40
EVP Petr Ferenc	42
Mistři výkonnostních ukazatelů 2 Martin Cikánek	44
Sónar Hynek Dedecius	46
Nahrávání světa Vladimír Kokolia	47
Rozprava o metodě Miroslav Posejpal	48
Chant du Monde Vítězslav Mikeš	50
Recenze	51



solo clarinet (1984), *Silver Street Car: For the Orchestra: solo triangle & microphone* (1988), *Opera with Objects* (1996) a *Wave Songs for solo soprano* (1997).

Když nejsou desky na českém trhu a ani Tate Modern nepomůže, není často jiné cesty, než si nahrávky objednat a přihlásit se tak do absurdní loterie, v níž je hlavní výhrou leda tak nulová ztráta. Petr Olmer na svém blogu **gramec.bloguje.cz**, časté oběti tohoto glosáře, popisuje své nepěkné zážitky z objednávání hudby ze zahraničí:

„Objednal jsem si jedno cédéčko z Anglie. Nepřišlo. Napsal jsem do Anglie zvědavý email, co že to – prý ho už dávno poslali, ale nevádí, pošlou ho ještě jednou. Ani podruhé nepřišlo. Báľ jsem se, že už mi nebude věřeno, ale Angličani zachovali dekorum. A potřetí poslali cédéčko – jak se sami vyjádřili – maskovaně, aby to nikoho nenapadlo krást. A pro jistotu ještě doporučeně. Ejhle, cédéčko dorazilo. Před pár týdny jsem si objednal další cédéčko, tentokrát od London Symphony Orchestra. Zatím jsme na tom stejně – nepřišlo, náhrada na cestě, už by tu měla být. A není. Budu muset napsat další email. Už si připadám trapně. Má tohle jiné řešení než rezignaci?“

Na svou otázku, které hrozí, že je řečnická, dostal v komentářích několik odpovědí s leitmotivem: domovské schránky jsou drahé asi všude, lepší je posílat si hudbu do práce. Jenže je otázka, jestli je chyba vždy jen v poslední části dopravního řetězce. A tak asi jediné funkční řešení nabízí protřelý blogger lobo: posílejte si do Anglie messenger.

Ve věku sedmdesáti let zemřel **Paul Nelson**, jeden z prvních opravdových hudebních kritiků populární hudby (přesněji spoluzakladatel toho, čemu se říká *rock criticism*). V roce 1961 začal vydávat *Little Sandy Review*, folkový magazín, který tak trochu připravil půdu pro nástup hudebních časopiseckých legend a institucí *Crawdaddy!* (1966) nebo *Rolling Stone* (1967). S druhým jmenovaným časopisem v sedmdesátých letech spojil svou kariéru.

Paul Nelson se zasloužil o rozvoj populární hudby ještě jinak. A těžko najít paradoxnější způsob: nechal se okrást. Velká kolekce vinylů, kterou Nelson vlastnil, fascinovala mladého Bobbyho Zimmermana a o víkendu, když byl pan domácí jakonapotvoru pryč, Zimmerman jej navštívil a zhruba 25 desek si navěky zapůjčil. I tak se rodil raný repertoár Boba Dylana...

Nelsonovi to vrátil o pár let později: jeho píseň *Like a Rolling Stone* Nelsona omámila. Nelson se marně snažil nově elektrifikovaného písničkáře bránit mezi folkaři na jejich domácí půdě (časopis *Sing Out!*), nakonec dal raději výpověď a změnil scénu.

Později krátce pracoval jako PR pracovník a občas i jako hledač talentů u Mercury Records. Ačkoliv podepsal smlouvu s proto-punkery New York Dolls, čekal ho za tento kontrakt vyhazov, poněvadž úspěch nebyl okamžitý. „Nikoho z těch lidí v Mercury nezajímala hudba. Všechno to byli byznysmeni,“ řekl v rozhovoru pro *rockcritics.com*. Copak si asi myslel o soudobých vydavatelských domech...

Na druhou stranu to opravdu nebyl člověk do „pí ár“. Kolegům publicistům štědře rozdával desky, které se mu nelíbily. Hudební žurnalistiku měl prostě v krvi a také se k ní hned vrátil. Opustil ji až v průběhu devadesátých let. Její proměny ho však štvály už dříve, a to z dobře odhadnutelných důvodů. „*Jann* (Wenner – zakladatel *Rolling Stone*) po nás začal chtít, abychom psali recenze krátké. To bych nikdy v životě nedokázal. Říkal jsem mu: vždyť ty po nás chceš sonety. Chtěl dvaadvacet řádek – to jsou tak čtyři věty. Autoři nechtěj počítat slova. Už jsem to nikdy nechtěl dělat,“ řekl o svém konci v *Rolling Stone*.

Poslední roky svého života pracoval na filmovém scénáři, který nikdy nedokončil. Několik let byl zaměstnán v prodejně videokazet. Údajně začínal ztrácet paměť, rozhodně však loni ztratil práci. Podle prvních zvěstí zemřel hladu, oficiální verze nakonec tvrdí, že mu služby vypovědělo srdce.

O improvizátoru **Mazenu Kerbajovi** se píše v *The Wire*, ale i v české A2 (práce kolegy Lukáše Jiříčky). Bejrútský trumpetista a komiksový kreslíř se stal v letních dnech – bohužel – mimořádně aktivním uměleckým svědkem války v Libanonu. Duet pro trubku a nálet *Starry Night* (Mazen troubí na balkóně během náletu) si můžete poslechnout na internetových stránkách časopisu *The Wire* (thewire.co.uk). Kreslený deník na jeho blogu mazenkerblog.blogspot.com oběhl světová média od *Daily Mirror* po *Atlanta Journal-Constitution*, arabské státy jej cenzurují a ne ve všech zemích je z webu přístupný.

Na události v Libanonu reaguje i tamní nezávislý dub/reggae/ambient label **GunJah Records**. Na protest proti válce (nejen) v jejich domovině vydává volně stažitelný singl *Sultan Riddim*.

Z nejnovějšího alba *Wonder Waltz* (Lo Recordings) plodného japonského skladatele **Susumu Yokoty** je slyšet čeština. V několika skladbách, které můžete ochutnat anebo rovnou zakoupit (ve formátu mp3) prostřednictvím e-shopu *bleep.com*, je totiž slyšet hlas naší zřejmě nejexportovanější hudebnice/hlasokouzelnice **Ivy Bittové**.

Ačkoliv **Alvin Lucier** patří mezi „velká jména“ soudobé hudby, nejsou nahrávky jeho skladeb na našem trhu příliš zastoupeny. Alespoň částečně si nyní můžeme doplnit vzdělání díky **Tate Modern** (tate.org.uk), která v září 2005 uspořádala sérii koncertů s jeho hudbou a nyní dává několik záznamů ke stažení. Vedle mp3 se záznamy z koncertů tu najdete také nahrávky ze zkoušek a partitury. Pro Lucierovu hudbu pracující s vysokými frekvencemi, interferencemi a dalšími zvukovými jemnostmi sice mp3 není právě ideálním formátem, ale jako ochutnávka to není špatné. Na skladě jsou *In Memoriam Jon Higgins for*



Pavel Klusák publikoval v týdeníku Respekt úvahu *Podřezávání větve*, v níž se kriticky vyjadřuje k **české hudební publicistice** a hlavně samotným **médiím**: „Deníky, rádia a televize nedisponují dobrým ani špatným vkusem: vracejí-li se neustále k úzkému okruhu hvězd (namátkou dosadme do jednotlivých oblastí: produkty ráže Chinaski v jedné, Kožená, Pecková a Šporcl v druhé, navrch Radůza jako „nezávislá“), není to proto, že by jiný srozumitelný mainstream neexistoval. Médii se ale snáz pracuje s tím, co už publikum zná. Posilují tak nerovnováhu, typickou pro svět obchodních řetězců nebo Bushovy politiky: problém není v tom, že karbanátek by mohl chutnat líp, ale že si pro sebe skupuje tak velkou část planety a místo potom chybí jiným. V hudbě nastalo totéž.“

Pavel Klusák míní (vlastně optimisticky), že média si takto pod sebou podřezávají větve. Tedy že onen „jiný mainstream“ začíná být dostatečně silný a obchodně využitelný. „(Média) Odvracejí od sebe nastupující generaci a vytvářejí mezeru: první do ní vtrhli amatéři na webu, ale nic nebrání tomu, aby se jí ujali noví podnikatelé.“ Vymstí se médiím diskriminace různorodosti? A kdy už?

BBC uspořádala zřejmě první virtuální hudební festival. Paralelně k jejímu reálnému One Big Weekend festivalu se odehrál další uvnitř počítačové hry (či lépe řečeno simulace) **Second Life** (secondlife.com). Zájemce si mohl stáhnout program, vytvořit si svou postavičku a odcestovat na virtuální flám. V reálném čase si může povídat s ostatními lidmi-identitami, pohybovat se, tancovat, poslouchat živý přenos z pravého festivalu a sledovat video. Takto na virtuálním kon-

certě „vystoupili“ Bloc Party, Streets, Gnarl Barkley nebo Primal Scream.

Na kolonizaci Second Life se teď vrhají další a další kapely. Kupují si fiktivní pozemky a fiktivní ostrovy a pořádají na nich své koncerty. Simulace Second Life (slovo „hra“ není možná namístě, protože Second Life nemá děj a cíl, jedná se jen o virtuální prostor, kde se nemusí dít nic a může se tam stát cokoli – a o to je to možná zajímavější) se účastní kolem půl milionu lidí.

Vydavatelství Nonesuch zprovoznilo nový weblog **Nonesuch Journal** (journal.nonesuch.com), jenž obsahuje zápisky od zaměstnanců i umělců. Můžete si na něm přečíst, co poslouchá David Harrington z Kronos Quartetu, nachází se na něm výzva k remixování alba Briana Ena a Davida Bowieho *My Life in the Bush of Ghost* (vyšlo před čtvrt stoletím) a prezident Nonesuch Records Robert Hurwitz si zde klade otázku, zda může světem projít velký talent a zůstat nezpozorován.

Pokračujme v hrátkách s **Last.fm**, automatickým špehem našich hudebních choutek. V týdeníku Respekt jsme si vytvořili diskusní skupinu (last.fm/group/Respekt) a last.fm nám automaticky vytváří žebříčky. Vidíme tak, co poslouchá zhruba padesátka registrovaných čtenářů Respektu. Ale co s tím dál? Ano, výroční žebříček. Pak? Je tu nějaké zajímavé využití takových dat? Nemohl by to být v budoucnu dobrý způsob propagace méně viditelné, ale o to zajímavější hudby? Představa: ve skupině Respekt bude třeba pět set čtenářů. Malé vydavatelství XY vydává desku zajímavé kapely YZ. Jednu mp3ku dají skupině na last.fm k dispozici, budou mít reklamu a zároveň mohou sledovat, jak se písním daří ve statistikách a komentářích. Čtenáři zas mají ochutnávku zdarma. Každý vyhrává.

Reportér Charles Duhigg se v článku pro **Los Angeles Times** zabýval tím, jak dobře mladí lidé rozumí tomu, kdy porušují autorské právo a kdy se chovají v mezích amerického zákona. Průzkum zjistil, že v tom panuje značný zmatek, a navíc ukázal rozdíly dle věku zúčastněných.

Celkem 69 % teenagerů ve věku 12 až 17 let věří, že je legální si zkopírovat CD od kamaráda, který si album koupil. Kopírování nelegálně pořízených CD je v pořádku pro 21 % dotázaných. Lidé dokonce cítí rozdíl mezi médii. Táž otázka, jen zaměřená na DVD, přinesla jiné výsledky (58 % u kopírování legálního DVD, 19 % u kopírování nelegálního DVD). Stahování hudby pomocí P2P sítí cítí jako protizákonné 80 % teenagerů.

Někdy naopak lidé považují za nezákonné něco, co zákony USA nepostihují. Teenageři takto věří (83 %), že koupí „černého“ záznamu (bootleg) riskují opletačky s policií. Přitom obavy by měli mít pouze prodejci. Zajímavé je, že mladší respondenti znali u některých otázek správné odpovědi častěji než jejich starší krajané.

DJové se připravují na velké výročí. O Vánocích to bude přesně sto let od doby, kdy se objevil jejich první předchůdce, Kanadán Reginald Fessenden. „Oslavy“ už probíhají: dvojice **Bill Brewster a Frank Broughton** vydala novou edici své knihy *Last Night a DJ Saved My Life*, pětisetstránkové historie DJů. Ve spolupráci se serverem Launch portálu Yahoo připravili speciální multimediální prezentaci djcentenary.com.

„Co dělají vulkány, když se zrovna nezabývají chrlením lávy? Vědci z Itálie a Ekvádoru zjistili, že tihle obří smraďoši ve skutečnosti skládají hudbu, a to ve stylu lannise Xenakise,“ píše se na blogu rádia WFMU. Znudění vědci převedli data ze seismografu do not (tzv. sonifikace), noty nechali přehrát primitivním MIDI programem a výsledky umístili na web. Víte, jak zpívá Etna?



Mitch&Mitch

Country vivisekce kovbojů z východu

Text: Karel Kouba

„Co jsou proboha zač? Někteří o nich tvrdí, že jsou osamělými, udatnými a elegantními kovboji východu. Jiní je znají jako virtuózy na jejich nástroje. Někdo říká: Je to jen banda improvizátorů, která nemá nic lepšího na práci. Další křičí: Vypadněte odsud a nedělejte si legraci z country, nebo vám nakopeme zadky!“



Styl country & western je považován za jeden z významných vývojových článků současné (nejen) populární hudby, avšak jeho mainstreamová podoba a folklór obklopující tuto hudební subkulturu bývá často cílem ironie a posměchu. Výjimkou, potvrzující pravidlo svým živelně ironickým nadžánrovým nadhledem plným recese a absurdity, je polská country & easternová skupina Mitch&Mitch, která v rámci festivalu jiné hudby STIMUL vystoupí 3. listopadu v pražském Experimentálním prostoru Roxy NoD.

Muzikanti, kteří se sešli ve skupině Mitch&Mitch, pocházejí z širokého spektra polské jiné hudby – mají aktivní zkušenosti s jazzem, volnou improvizací, punkem, elektronikou nebo vážnou hudbou, přičemž tyto styly zároveň praktikují v mnoha souběžných projektech a skupinách. Personálně se neustále transformující skupina stojí na dvou etablovaných osobnostech mladé polské alternativní scény. Založili ji dva pseudonymní hudebníci z punk-jazzové skupiny Starzy Singers, jejichž pravá jména už byla hudební veřejností dávno zapomenuta: kytarista Bartek Magneto alias Mitch a bubeník respektive baskytarista Macio Moretti alias Mitch. Ten je také nejzkušenějším a neaktivnějším muzikantem souboru: hraje ve skupinách Ludzie, Baaba nebo Bassisters Orchestra, spolupracoval s Paulem Wirkusem a Mikołajem Trzaskou, tvoří polovinu improvizčního dua Kaftet a vystupoval s polskou mutací Cobry Johna Zorna. Zbývající členové, kteří se k Mitchům připojili před nahráním debutového alba *Luv Yer Country* (Zgnie mięso rekords, 2003), pocházejí ze spřátelených skupin: pod pseudonymem Mrs. Mitch se skrývá zakladatel skupiny Baaba Bartek Weber, Patryk Zakrocki alias Crazy Mitch je respektovaným skladatelem, elektronikem a houslovým improvizátorem (účinkuje například v komorně jazzovém Galimadjaz Triu nebo mezinárodním Improvisers Ensemble) a bubeník Andrzej Załęski alias Big Boned Mitch je spolupracovníkem Pavla Fajta nebo Tatsuyi Yoshidy.

Budeme-li věřit skupinové mytologii (která je vlastně jednou velkou mystifikací), zásadním impulsem ke společné tvorbě byl údajně cajdák *Desafinado* brazilského skladatele Antonia Carlose Jobima, který měli nahrát jako filmovou hudbu s kapelou Azorro. Filmová inspirace se osvědčila a od perverzních latinskoamerických melodií se posunuli více na sever, do prostředí prérí a filmů s Johnem Wayneem. A ačkoliv je country pro tvorbu kapely určující, mají všichni Mitchové bohaté zkušenosti s hybridními předělvkami nejrůznějších hudebních stylů – tzv.

debil mixy –, jejichž ozvuky se nacházejí i v tvorbě M&M. Tyto pastiše fungují hlavně v souběžné kapele Mały Szu, s jejíž hudební koncepcí však má M&M mnoho společného: směšuje punkový náprah s baladickým kýčem, profesionální hru se záměrným primitivismem i improvizací nebo negací s afirmací. Macio o vlastní tvorbě říká: „*Je to westernové putování od Ennia Morriconeho po Rednex v zornovském stylu. Nebaví mě klasická podoba country, avšak vsazení této hudby do nových kontextů jí dodává podivuhodnou svěžest. (...)*“

Na albu *Luv Yer Country* tuto tvůrčí metodu příznačně ilustruje skladba nazvaná *I Can't Get No Science-Fiction*, v níž je bizarním způsobem zkřížena proslulá píseň od Rolling Stones s táborákovým standardem *Red River Valley* (v našem prostředí známým pod názvem *Rodné údolí*). S emblémy daného žánru pracují i v ostatních skladbách – například v milostné *Oh Yeah!*, zpívané zaumnou, hluboce nosovou pseudoangličtinou, v melancholické táborákové baladě *Take Me Home* nebo v rednexovském blábolivém country-punku *I'm 30, I'm Lonely + I'm Horny*. Těžištěm hudby, v němž vynikne celé kouzlo karnevalového veselí, recese a nadhledu nad vlastní tvorbou, jsou živá vystoupení, při nichž padají všechny zábrany i hranice mezi hudebníky a publikem. Stylové konvence jsou nejen popírány, ale i umocňovány ad absurdum. Hudba zachycená na debutovém albu by se tak dala zařadit do linie, vytyčené promyšleným rozvíjením „nekorektního“ country u improvizátorů Eugena Chadbournea a Michela F. Côté, nebo u nové alternativně-countryové vlny, zastoupené například Willem Oldhamem nebo skupinou Lambchop, zde ovšem v méně kultivované a výrazně absurdnější podobě.

Zdánlivě (a záměrně) nedosažitelným cílem, který si Mitchové vytyčili na počátku své hudební kariéry, byla myšlenka vystoupení na světovém countryovém festivalu *Picnic Country* v polském Mrągowě, který je zosobněním ortodoxní westernové kultury. Na tento festival se ovšem v roce 2005 z recese dostali a jejich podvrtná interpretace countryových standardů zde měla překvapivě velký úspěch. A právě tato akce měla být definitivním završením jejich easternové kariéry, protože po dobytí bašty východních rednecks už vlastně nebylo možné pokračovat. Nová deska, jejíž vydání se chystá na prvního října pod názvem *12 Catchy Tunes (We Wish We Had Composed)*, tak údajně představí úplně novou etapu jejich hudebního humoru. O podobě nové tvorby předběžně vypovídá to, že album bude složeno z velice obskurních předělvček proslulých hitů. Vzhledem k šíři tvorby participujících hudebníků a k jejich nevypočitatelnosti tak můžeme na pražském koncertě 3. listopadu v Experimentálním prostoru Roxy/NoD očekávat prakticky cokoliv...

www.mitch-and-mitch.com
www.myspace.com/mitchandmitch
www.zgniemieso.com
www.ladoabc.com
www.mydirtyunderwear.com/mitchandmitch
www.maciomoretti.art.pl/dance.html

Serhat Koksál:

Žádná exotika

Text: Petr Ferenc

Není problém nalézt v tvorbě Turka Serhata Koksala všemožné orientální koření, které, jak si můžeme evropsky myslet, odpovídá zemi jeho původu. Sám umělec se tomuto ořezávajícímu vměštnávání své tvorby do pohlednicových kulís ovšem brání, hlásá slogan NO Exotic a poukazuje na to, že turecký svět je mnohem pestřejší a odstíněnější, než se Evropanovi může zdát, a že jeho popkultura, mísící tradiční a západní vlivy (nedávno na ni upozornil v dokumentu o instanbulské hudbě *Crossing The Bridge* i průvodce Alexander Hacke z Einstürzende Neubauten), během minulých dekád prošla mnoha zajímavými peripetemi. V současné době Koksál notně ironicky pracuje s vizuálním a zvukovým samplinkem tureckých hudebních a akčních filmů ze sedmdesátých a osmdesátých let.

Vzhledem k tomu, že často pracuje na německé půdě, nese se jeho tvorba i ve znamení kritického a satirického zkoumání turecké identity a západního vnímání islámu. Coby Artist In Residence v Berlíně se pomocí terénních nahrávek, found footage, elektroakustických elementů a samplů právě zabývá mýty a demytizací exotické turistiky a velkoměsta, kultury kopírování a remaků, čímž dává vzniknout bizarnímu a notně dadaistickému světu z orientalismů, popu, kýče, komiksů, filmu a folklóru. Svůj program *NO Touristik NO Exotic* představil již šedesáti městech jedenácti zemí světa a na festivalech, jako je berlínské Transmediale.06, 34. ročník filmového festivalu v Rotterdamu, petrohradský SKIF7, amsterdamské WorldWideVideo a mnoho dalších. Své nahrávky, xerofanzíny (viz podivuhodná estetika jeho www stránek), samolepky, plakáty a videa si od roku 1986 vyrábí zásadně sám na značce Gözel Records. V devadesátých letech nahrál dvojce John Peel Sessions, s guruem všech rozhlasových DJs se znal od roku 1991.



Na koncertě, pořádaném Lemurii v Experimentálním prostoru Roxy/NoD dne 23. září se Serhat Koksál představí ve dvou podobách. Pod hlavičkou 2/5 BZ (od roku 1986) v multimediálním vystoupení s živou hudbou a videem představí již zmiňovanou koncepci NO Exotic, coby DJ Gegen die Bridge pak smíchá tureckou hudbu s elektronikou. Vizuálním doprovodem Koksala mixu bude střih brazilských, indonéských a mexických hororů. I přesto mějme na paměti: žádná exotika. Předskakovat bude americká dvojice Tabe-Beatles s novým projektem G.N.P.

www.2-5bz.com
www.myspace.com/2serhar5bz

inzerce

3. ROČNÍK MEZINÁRODNÍHO FESTIVALU HUDEBNÍCH FILMŮ
18.-22. ŘÍJNA 2006

3. Musicon Film



Film on Music

PALÁC LUCERNA, KINO SVĚTOZOR, EVALD,
PONREPO, MĚSTSKÁ KNIHOVNA V PRAZE,
FRANCOUZSKÝ INSTITUT A ŠPANĚLSKÁ SYNAGOGA

PRO VAŠE OČI I UŠI:

Fokus na Jihoafrickou republiku, střední Asii, hudbu z New Orleansu a židovskou kulturu BBC dokumenty o etnické hudbě; Mozart a alternativní reflexe 2006

Mezinárodní hosté: Julien Temple (UK), Dan Jawitz (JAR), William Ferris (USA), Simon Broughton (UK), Horace Ové (Trinidad), Saodat Ismailova (Uzbekistán) a další

Koncerty: Socalled (CAN); Jiří Pavlica (Hradištan) a jihoafričtí hudebníci; The Plastic People of the Universe; Central Asian Prague Ensemble a speciální host Bakyt Chytyrbaev (Tengir Too, Kyrgystán)

Další akce: fóra, přednášky a diskuze; výstavy fotografií; křest oficiálního DVD skupiny The Plastic People of the Universe; křest DVD a jeho česká premiéra „Beastie Boys, 50 kamer a 40 tisíc očí“; doprovodný program tvoří videoklipy z celého světa a živá hudba

www.moffom.org

eRikm

Za hranice gramofonu

Text: **Matěj Kratochvíl**

V rámci loňského festivalu Stimul se představil britský hráč na gramofon Philip Jeck. Letos budeme mít možnost poznat koncertní tvář další z určujících postav v tomto oboru. V prostoru Roxy/NoD vystoupí 6. října francouzský hudebník a výtvarný umělec eRikm.

K netradičnímu používání hudebních nástrojů a přístrojů většinou tíhnou lidé nezatížení akademickým hudebním vzděláním a často jde o tvůrce aktivní i v jiných médiích (např. gramofonista-výtvarník Christian Marclay). Podobně je tomu i tentokrát. eRikm (někde psaný také Erik M) se narodil v roce 1970 u města Mulhouse a od sedmnácti let se činil coby kytarista a baskytarista v rockových skupinách. Poté, co se přestěhoval do Marseille, seznámil se s industriálem a dalšími „hudbami hluků“. Místo strun začíná využívat kazetový walkman s efektovým pedálem, magnetofony a první samplery. Postupně rozšiřuje svůj arzenál, a ačkoliv je dnes označován za „gramofonistu“, pracuje s CD přehrávači, minidisky i různými efekty. V jeho dílně se spojuje nejmodernější technologie s lo-fi kutilstvem.

Na rozdíl od jiných kolegů, například zmíněného Phila Jecka, je pro Erika možná důležitější přehrávací přístroj, než to, co je na něm pře-



hráváno. Technika sama je mu hlavním zdrojem zvuků. Jen málokdy se nám podaří zachytit stopu nějaké „cizí“ hudby, zvuk je abstraktnější, nejde tu o práci s hudebními citáty, ale o hledání vlastních zvuků. Jako výchozí materiál sice slouží i nahrávky, ať už jde o hudbu z desek nebo o terénní nahrávky, jejich rozpouštění je však důkladné. Podobně pracuje také coby výtvarník. Jeho koláže nebo videa jsou sice poskládána z různých součástí, jejich původ je však nemožné identifikovat, a tak je po chvíli sledování začínáme vnímat jako něco abstraktního.

Kolážovitost hudby Erika M nespočívá v pomalém a klidném vrstvení zvuků. Pokud se vyskytne delší plocha či pravidelný rytmus, lze očekávat, že budou záhy přerušeny kontrastním prvkem, ambientní snivost je téměř vždy narušena zneklidňujícími zvukovými událostmi.

O tom, že mezi elektronikou takzvaně nezávislou a jejím akademickým protipólem již nestojí nepřekonatelné bariéry, svědčí mimo jiné spolupráce Erika M s nedávno zesnulým klasikem musique concrète Lucem Ferrarim či vystoupení (společně s Christianem Fenneszem) na festivalu soudobé vážné hudby Donaueschinger Musiktage v roce 2003 (vyšlo na Hat-hut records). Vedle sólové produkce spolupracuje eRikm se spřízněnými dušemi, jako jsou dieb13 (ten s ním vystoupí i v Praze), Otomo Yoshihide nebo Voice Crack. Kromě toho je autorem hudby k filmům, divadelním i tanečním představením. Právě z těchto materiálů vzniklo i jeho aktuální CD sixpériodes, které letos vyšlo na portugalské značce Sirr. Základem desky je hudba, kterou vytvořil pro choreografku Mathilde Monnier. ■



Třetí Triosk

Text: Hynek Dedecius



Instrumentální skladby na *The Headlight Serenade*, novém albu australského souboru Triosk, mají moc v posluchači vyvolat podobný účinek jako ničím nerušené pohledy do větrem olizované otevřené krajiny s nízkou plujícími mraky a neko-nečným obzorem. Přináší uklidnění a myšlenky posouvá nad prosté každodenní starosti kamsi do specifického světa se zastavenými ručičkami, kde vládne atmosféra tajemna (avšak nikoli nepřátelského), vzrušující nejistoty a neurčitého očekávání. Jejich téměř filmová obrazotvornost navzdory převládajícímu „ospalému“ tempu a domnělé tiché nevýraznosti ponouká ke zvědavosti a žádá

o důkladnější průnik. A přitom se nejedná o nerozlučitelné abstraktní dílko, stavba jednotlivých kusů si uchovává až obdivuhodnou čirost. Triosk nepřináší závratně nové postupy či zvukové barvy, jejich experimentování na průsečíku jazzu a ambientu, akustiky a elektroniky, improvizovaného a propracovaného však vyzařuje zvláštní vyváženost vedoucí k velmi přesvědčivému originálnímu zvuku.

„Naše hudba vychází z improvizace i regulérního skládání. Pravidelně si nahráváme naše vystoupení a z těchto improvizovaných kusů zpětně vybíráme určité momenty, které dále rozvíjíme. Takový motiv se pak, po intenzivním dobroušení, může proměnit ve skladbu, která se objeví na desce, čehož ukázkou jsou na novince třeba skladby *Lost Broadcast* nebo *Headlights*. Některé jiné kusy (např. *Intensives Leben*) jsou zas naopak výsledkem čistého studiového komponování,“ prohlašuje člen tria Adrian Klumpes. Nutno dodat, že snaha o přenos improvizčního elementu do nahrávek u Triosk nevyznívá nijak toporně. Nahrává mu volné pojetí struktury skladeb, mnohdy vlastně absence jakékoli pevné osnovy, kdy je jednotlivým nástrojům do určité, důmyslně omezené míry dopřána svoboda projevu, což se nejvýrazněji projevuje u velmi živých bicích Laurence Pikea. Nedochozí proto k sólovým výpadům, kdy se jeden bezmezně „ukájí“ a ostatní mu co možná nejnenápadněji sekundují (což je, mimochodem, jedna ze šmouh na mém osobním vztahu k jazzu). Všichni (tedy alespoň na deskách, vidět Triosk naživo se mi ještě nepoštěstilo) svorně spolupracují k vybudování fungujícího celku, aniž by na sebe strhávali pozornost, a přitom ho svým osobním vkladem činí zajímavějším, což potvrzuje i Adrian: „Chceme dělat hudbu, kde všechny součásti mají stejnou váhu. To jí dává určitou hloubku a posluchač ji může prožívat mnoha různými způsoby.“ Tento pozitivně „kontrolovaný“ přístup mizí až na začátku zmíněné skladby *Lost Broadcast*, kde se Triosk netypicky nechávají unést až do kraje divokého glitch-freejazzového rachotu, který se postupně utopí v přívětivé klavírní melodii. „Jedná se o úplně odlišný koncept, kde se energie skupiny postupně rozpívá v kontemplativní poloze. Dokonce jsme zvažovali možnost touto skladbou album zahájit. Je to takové osvěžení, reakce namířená proti obvyklé podobě našich skladeb, které většinou pracují s jednou určitou náladou.“ Zda se tímto experimentem budou inspirovat v další tvorbě, ale ukáže až čas.

Bubeník Laurence Pike, klávesista Adrian Klumpes (který hraje i ve skupině Pivot) a hráč na kontrabas a baskytaru Ben Waples studovali jazzovou hru na stejné škole. Vedle jazzu poslouchali také Autechre, Steva Reicha či krajanů The Necks a s podobnou vizí trochu jiného, nekonvenčního hraní začali pohromadě improvizovat (2001) a přitom experimentovat se samplami a smyčkami z minidisků. Zlomem ve vývoji novorozence byla „kolize“ s německým elektronikem (s českým kořenem) Janem Jelinekem, předním představitelem scény clicks'n'cuts či microhouse. Pike jednou pozdě v noci seděl u rádia a nazdařbůh nahrával kousky skladeb, které mu měly posloužit k tvorbě zmíněných smyček. Až dodatečně se dozvěděl, že nasamploval úryvky z desky *Loop-Finding-Jazz-Records* od Jana Jelineka, sestavené z útržků samplů

starých jazzových nahrávek. Došlo tak ke kuriózní situaci, kdy Pike samploval již nasamplovaný jazz, aby z něho stvořil jazz nový. Janovi o tom řekli při jeho australském turné, vrazili mu své demo a on navrhl spolupráci, jejímž výsledkem se stala korespondenční deska *1+3+1* (~scape 2003), velmi originální srůst digitálních mikročásteček a ploch s improvizovanou akustikou tria a vstoupka do povědomí světa. Pro kapelu setkání (prohloubené společným turné, v rámci kterého vystoupili i v sydneyjské opeře) znamenalo otevření nových obzorů v použití elektroniky. Nejenže vzrostl podíl elektronických prvků v jejich samostatných kompozicích, ale naučili se i novým metodám práce a manipulace se zvukem obecně. Upoutali pozornost předního britského labelu Leaf a v roce 2004 jim tam vychází velmi působivé a kvalitativně vyrovnané album *Moment Returns*, které tisk pochvalně přiřazoval do společnosti Cinematic Orchestra nebo Tortoise. Cestu od něho k čerstvému následovníkovi *The Headlight Serenade* (opět u Leaf, u nás v distribuci Starcastic) Klumpes popisuje takto: „Oproti *Moment Returns*, které bylo prostě kolekcí našich vlastních prací z doby spolupráce s Janem, je *The Headlight Serenade* dopředu promyšleným a tedy mnohem ucelenějším dílkem. Na MR jsme nechali spoustu věcí otevřených, nedořešených, což už ale není případ novinky. Na ní jsme strávili mnohem víc času, jak ve studiu, tak ve fázi závěrečných úprav. Nejvýraznější posun je ve způsobu zacházení s elektronikou. Dříve jsme ji vnímali jako čtvrtého člena kapely, zvuky, které nabízí možnost interakce, další vrstvu. Ted' ji však využíváme mnohem komplexnějším způsobem, při hraní, v přípravné fázi i v konečné editaci. Určitou představou zpracování zvuku se řídíme při samotném komponování i při nahrávání. Ve studiu také využíváme větší počet nástrojů, fender rhodes, syntezátory a ted' i laptopový live processing.“ Navenek však rozdíl mezi oběma deskami není až tolik patrný, koneckonců jasnou provázanost naznačuje i kus s názvem *Moment Returns* na nové desce. Elektronická složka na aktuálním albu snad vyznívá maličko pestřeji a zajímavěji, dopředu se však nedere. Zdá se, že Triosk již našli adekvátní vlastní recept a budou i nadále pokračovat po své svěží stezce do neprozkoumaného hudebního křoví. Adrian však varuje, že tvůrčí proces trojice je natolik živý a nepředvídatelný, že další deska by mohla znít úplně jinak. Prozatím ale není důvod uhýbat z cesty.

Laurence Pike letos vydal na značce Monika Enterprise sólový desetipalec s devítiminutovou improvizací na bicí *Drums For Fun And Fitness* (plus třemi remixy) a Adrian chystá sólové album *Be Still* (vyjde v říjnu u Leaf), sestavené výhradně z klavírních zvuků, čistých, vypreparovaných i výrazně zpracovaných.

www.triosk.com ■

Moderna žije

Text: **Miroslav Pudlák**

Jean-Yves Bosseur (1947) je francouzský skladatel a muzikolog. Studoval v Německu u Karlheinz Stockhausena a Henriho Pouseura. Pracuje jako hudební vědec na pařížské C.N.R.S. (Centre national de la recherche scientifique) a učí na konzervatoři v Bordeaux. Je odborníkem na soudobou francouzskou hudbu, autorem řady knih zejména o vztazích mezi hudbou a výtvarným uměním, o notaci a o amerických skladatelích. Jako skladatel sám sebe charakterizuje zájmem o „překračování hranic zvukových světů, považovaných za neslučitelné“. V době svých studií v 60. letech navštívil Prahu a zajímal se i o českou avantgardní scénu. S ním a jeho hudbou jsme se mohli setkat na Ostravských dnech nové hudby v roce 2001.

Zdá se, že otázka modernosti je ve Francii stále velice živá. Jaká dnes existují kritéria pro to, co je moderní? Je to například propojení tvorby s vědeckým výzkumem na poli zvuku a počítačové asistované kompozice?

Pojem modernismu je skutečně ve Francii, aspoň pro ty, kdo se hlásí k hudební avantgardě, nadále vnímán jako hodnota schopná přivést skladatele na cestu pokroku a inovace. Nedávny technologický vývoj v tomto smyslu pro mnohé hraje roli, ale já osobně považuji za politováníhodné, že hledání nových možností se obvykle ztotožňuje s nástroji, které nabízejí nové technologie. Používat prostředky, které jsou účelem samy o sobě na úkor hudebního myšlení, učinit hudební myšlení závislým na omezeních jemu spíše cizích mi připadá jako projev nebezpečné iluze. Samozřejmě, vědecké koncepty a pokrok ve výzkumu se mohou projevit jako obzvláště stimulující a oživit jisté skladebné ideje, ale za předpokladu, že se nestanou krédem a cílem. Zmiňujete případ kompozice asistované počítačem: neměli bychom se ptát, do jaké míry skladatel opravdu potřebuje asistenci počítače? Jestli je to proto, aby šetřil čas při svých výpočtech, svém experimentování, pak je takový přínos jistě velmi užitečný. K tomu je třeba, aby všechny tyto operace byly dány do služeb jedinečného hudebního projektu, a ne naopak. Stopa indeterministické a pozitivistické filosofie, zděděná po 19. století, zůstává ve Francii velice silná a důvěra naivně přisuzovaná výdobytkům moderní technologie je, dle mého soudu, jakýmsi úprkem směrem vpřed. To souvisí s rozšířenou lineární představou o historii hudebního myšlení. Ta, podle mého názoru, ve skutečnosti probíhá v mnohem složitějších meandrech, v podobě jakýchsi postupů a návratů. Informatika nedokáže odpovědět na mnoho otázek, které lemují cestu skladatele. Vzpomínám si na větu Woodyho Allena: „Mám otázky na všechny vaše odpovědi“.

Dost lidí se shodne, že hudba francouzských skladatelů „zní francouzsky“. I na mezinárodních festivalech je často vnímána jako cosi dost specifického. Jak se to jeví z Francie? Jde o vědomě pěstovanou vylučnost?

Intelektuální a umělecké kruhy ve Francii mají už po mnoho desetiletí tendenci se uzavírat do sebe

a libují si v tom, že se chrání před cizími vlivy. To je ostatně zjištění, které mě koncem šedesátých let vedlo k tomu, že jsem opustil zemi a odešel do Německa, do Kolína nad Rýnem, abych studoval u Karlheinz Stockhausena, Henri Pouseura, Luciana Beria, Earle Browna... V té době mi Messiaenova škola a malý okruh skladatelů soustředěných kolem něho připadal přinejmenším jako tlumící a omezující faktor. Tím samozřejmě nezpochybňuji hodnotu našeho dědictví od Debussyho až po samého Messiaena, k tomu Boulez, abychom mluvili o víceméně nedávném vývoji francouzské hudby. Nicméně razit specifčnost psaní po francouzsku mi vždycky připadalo anachronické v době, kdy kulturní horizonty jsou stále více vnímány v mezinárodním měřítku. Já bych se přimlouval za rozmanitost myšlenkových proudů, ale zároveň bych varoval i před zhoubnými následky falešného internacionalismu, který hrozí vést k nivalizaci myšlenek a praxe, stejně jako pouhé rozvíjení národních tradic. Je docela možné, že moje vlastní hudba je silně nasáklá ideály estetiky Debussyho, Satieho, Ravela, které hluboce obdivuji, ale nikdy bych to nevystavoval na odiv vědomě. Část mého vzdělání proběhla ve Francii, část jinde, a doufám, že to, co píši, svědčí o této pluralitě zájmových pólů, které postupně formovaly mou hudební představivost mimo veškerou úzce národní příslušnost.

Je ve francouzské hudbě po Boulezovi kromě spektrálního 80. let nějaký výrazný nový kompoziční směr? Mohl by takový směr případně vzniknout i mimo vazbu na technické prostředky jaké nabízí IRCAM? Můžete jmenovat nová jména, kterých bychom si měli povšimnout?

Dávám si pozor na zjednodušující nálepky (často vymyšlené snaživými novináři k zařazení skladatelů do uchopitelných kategorií), kterými lze označit určité myšlenkové proudy. I slovo „spektralismus“ je zavádějící. Vzpomínám si jak Hugues Dufourt často litoval, že tento pojem, jehož on sám je původcem, byl zneužíván k pojmenování proudu, který zahrnuje kromě jeho samého skladatele tak rozdílné jako Tristan Murail, Michaël Levinas, Gérard Grisey, Roger Tessier... Jistě lze u skladatelů, kteří založili soubor l'Ensemble de l'itinéraire, najít určité společné ideje. Je to zejména specifický přístup k barvě zvuku skrze

pojem spektra, avšak bez nějaké systematiky. Od osmdesátých let po současnost se to silně individualizuje i přes určité podobnosti, které lze předpokládat mezi některými skladateli. Výzkumná studia nesporně představovala půdu pro setkávání a výměnu zkušeností, ale bylo by nebezpečné v nich vidět něco jiného, než místo k experimentování. IRCAM například by neměl být vnímán jinak, než jako nástroj k bádání, jakkoli zdokonalený, a jistě ne jako garant určité estetické koncepce. V opačném případě by to vedlo k tvorbě děl podle jednotícího kadlubu a vytvářelo by to nový druh epigonství, akademismu. Vezměme jiný případ: studio GRM (založené Pierrem Schaefferem, později je převzal François Bayle). Skladatelé, kteří tam pracovali, dokázali zachovat svou tvůrčí nezávislost, ať už to byli Christian Zanesi, François Donato, Daniel Teruggi... Je pravda, že IRCAM, abychom se vrátili k této prestižní instituci, představuje problém pro ty skladatele, kteří se nezajímají přednostně o nové technologie. IRCAM má příliš tendenci být považován za povinnou zastávku pro každého skladatele hodného toho jména, a hrozí, jestliže si na to nedáme pozor, že nás zavede do hrůz uniformního myšlení. Navíc tato organizace odráží, přestože to nebylo cílem jejich zakladatelů, jeden z rysů naší politiky (kulturní i jiné) trvajících již po několik století: centralismus. Z geografického (převaha Paříže škodí rozvoji kulturního života v ostatních regionech) se tento centralismus bohužel rychle stává ideologickým a rozmanitost, nebo i rozdílnost názorů potřebná pro dynamiku tvorby je tím nutně zasažena. Je pro nás těžké rozvíjet naše aktivity bez pomoci státu; podstatné rozdíly v subvencích určených té které organizaci nakonec tvoří jistou hierarchii hodnot. To mi připadá jako obzvlášť škodlivý důsledek zavedeného systému, protože tvorba, výzkum a instituce nesledují nutně stejnou logiku a cíle. Institucionalizace soudobého hudebního života skrze určité festivaly a koncertní řady způsobuje, že se dramaturgie točí bez přestání kolem některých jmen na úkor nesnadno zařaditelných skladatelů. Z těch druhých bych jmenoval tyto: Louis Roquin (1941) a v následující generaci Christian Rosset – ti jsou velice nezávislí vzhledem k existujícím strukturám. Ale to mi nebrání, abych si cenil autorů zjevně lépe etablovaným ve francouz-



ském hudebním prostředí, jako jsou Michel Decoust, Philippe Hersant, Michèle Reverdy.

Ve Francii se mluví o tzv. neo-tonalistech jako opozici proti hlavnímu (modernistickému) proudu. (Mimořádně, nic z jejich hudby není u nás známo.) Jde o významný jev, ať už historicky nebo sociologicky?

Rozhodně se nejedná o náhodný a krátkodobý jev, ale o stav věcí, který vypovídá o mnohem hlubší krizi. Hudební tvorba se příliš dlouho soustředila kolem jediné postavy Pierra Bouleze a hudebníků, kteří pokračovali v jeho cestě; stručně řečeno, představitelů tvrdé avantgardy, kteří měli tendenci se uzavírat do svého gheta. Samozřejmě i jiní přední skladatelé jako Maurice Ohana nebo Henri Dutilleux se dokázali prosadit se svojí jinakostí a potvrdit svou autonomii, ale vždycky na okraji tohoto hlavního proudu (který představovaly hlavně v 50. a 60. letech koncerty Domaine Musical založené Pierrem Boulezem). V tomto kontextu se logicky objevovaly reakce uvnitř mladé generace (narozených v 60. a 70. letech). Problém je, že od té doby nastala jistá bipolarita: na jedné straně ti, kteří brání principy té nejradikálnější avantgardy, a na druhé straně ti, kteří se snaží znovu aktualizovat hodnoty, které byly těmi prvními zavrženy (role subjektivity, expresivity), což spočívalo především ve znovunastolení otázek tónálního zakotvení a rytmické pulsace. Podle mého názoru se tak dělo příliš zjednodušeným způsobem, mechanicky, a myslím, že netřeba přeceňovat tyto salónní potyčky. Díla jako *Rekvie za avantgardu* od Bruna Duteurtra svědčí o podobném polemickém duchu, jaký lze najít i v dílech autorů jako Thierry Escaich, Guillaume Connaissou nebo Jean-François Zygel. Jsou to ozvěny jisté potřeby obnovit aspekty tradičního hudebního dědictví divoce odmítaného našimi slavnými starci. Pokud jde o mě, netoužím přispívat do této polemiky. Bylo by třeba se ptát případ od případu, zda to které dílo prozrazuje pouhou nostalgickou zálibu, ambici oslovit širší publikum, rozkošnické oddávání se dlouho zatracovaným starým démonům, nebo, v lepším případě, jestli tohle překonání dogmat nastolených v 50. letech nepředstavuje také šanci k otevření a rozšíření výrazových prostředků. Z určitého pohledu se to vše jeví jako reflexe otázky postmoderny, což je pojem, který zůstává ve Francii obtížně přijímán.

V mnoha zemích je trendem multikulturalismus a sbližování dříve izolovaných žánrů (např. rockové prvky ve vážné hudbě apod). Projevuje se něco z toho v prostředí francouzské soudobé hudby?

Bohužel, tato tendence je ve Francii velmi menšinová, protože jedním z dalších rysů naší země je uzavírání různých praktik do nepropustných škatulek. Sám jsem vždy bojoval za to, aby vznikaly můstky mezi různými hudebními praktikami (jazz, hudba orální tradice, rock) nebo mezi jednotlivými druhy umění, ale pravidelně jsem narážel na odpor. Může za to úzkostlivost pořadatelů koncertů, kteří nechťejí riskovat, že odradí publikum? Nebo část hudebníků, kteří považují za bezpečnější specializovat se na určitý žánr a získat tak jednoznačně identifikovatelnou nálepku? Nebo je to příliš malým počtem alternativních koncertních sálů ochotných přijmout pod svou střechu nějaké pokusy mimo normu? Nebo absencí zdrojů informací, když hudební časopisy jsou jen odrazovým můstkem pro prodej CD? Ve snaze o efektivnost a maximálně racionální organizaci je náš hudební život stále velmi akademický a hierarchizovaný, což málo přeje dobrodružstvím mimo náležité vyznačené cestičky.

Jako muzikolog jste publikoval několik knih o americké hudbě (Cage, Feldman). Jak je americká hudba přijímána ve Francii?

Za svého života byl Cage považován za krále bláznů, baviče, který je zajímavý spíše svými výroky, než hudbou. Myslím, že situace se od té doby moc nezměnila. Skladatelé několika generací u nás vůbec nepochopili hluboký smysl jeho přínosu, což mi připadá velice politováníhodné, protože podle mého názoru je jeho tážení pro druhou polovinu 20. století tak zásadní, jako bylo Schönbergovo a Vídeňské školy několik desetiletí před ním. Cage a Feldman jsou u nás známi velmi povrchně a Earle Brown a Christian Wolff prakticky vůbec. Vzpomínám si, jak jsem se ptal sám sebe ve společnosti Giuseppe Englerta, starého přítele Feldmana na začátku 80. let: co ten Feldman asi tak mohl psát? Tak málo informací se k nám dostávalo v té době, zatímco jejich hlavní díla byla dávno hrána v Německu a v Nizozemí. Informace byly navíc filtrovány a dostávalo se jich téměř výlučně malému okruhu skladatelů, kteří se stávali orientačními body pro zasvěcené publikum. Američtí minimalisté jsou jiný případ, protože přitahují podstatně větší publikum, které si získávají jednoduchými a účinnými schématy percepce harmonie a rytmu vykazující podobnosti s africkou a asijskou hudbou. Francouzské publikum soudobé hudby je vždy přijímalo s povzneseností, snad s výjimkou Steve Reicha, jehož skladebné postupy jsou rafinovanější ve srovnání s Glassem nebo Rileyem. Na druhé straně John Adams se těší zvláštní oblibě u adeptů návratu k tonalitě nebo obrátě rekonstruované neo-tonalitě.

Je známo, že francouzský stát ve svém rozpočtu na kulturu nešetří. Z našeho pohledu je francouzský hudební život jedním z nejlépe dotovaných. Znamená to, že si hudebníci nemají na co stěžovat? Jsou dotace efektivní a správně cílené?

Nejsem ta správná osoba pro zodpovězení této otázky. Před dvaceti lety jsem s několika dalšími hudebníky založil skupinu „Intervalles“, zaměřenou na provádění nových děl souvisejících s okrajovými tendencemi mimo oficiální avantgardu a na multi-disciplinární projekty. Rok od roku jsme viděli, jak se naše subvence zmenšují, až úplně přestaly. Ukázalo se, že oddělení hudby na ministerstvu kultury se snaží vyhnout rozměňování prostředků na menší projekty. To samozřejmě umožňovalo upřednostňovat proudy, které byly více v souladu s ministerskými vizemi. K tomu je třeba dodat, že aby člověk dostal subvenci ministerstva, musí získat nejdříve podporu města nebo kraje. Zjednodušeně řečeno se my hudebníci ocitáme uprostřed politické hry, která často nemá co dělat s vlastní povahou našich projektů.

V průběhu šedesátých let jsem poznával podobu kulturní politiky uskutečňované socialistickými zeměmi. Myslím, že jsem si tehdy neuvědomoval nebezpečí, plynoucí z podřízení tvorby politikům. Vzpomínám si na setkání s Markem Kopelentem, bylo to někdy v roce 1966. Já, mladý a naivní, jsem byl tehdy příznivcem principů socialismu, protože jsem v tom spatřoval naději, že se společnost stane více kulturní. Myslel jsem si, že umělci, i přes různé obtíže, jsou rádi, že mohou žít v zemi, kde kultura hraje významnou roli, těší se státní podpoře atd. Samozřejmě se mi vysmál a vysvětlil mi, že je nemožné, aby umělec přijal za své ideály jakékoli vlády a jejích oficiálních institucí. Mezi nimi je nutné neporozumění, protože jednotlivci, kteří vykonávají všechnu moc, chtějí stůj co stůj udržet kontrolu nad tvorbou a obrazem, který je o ní šířen, a to není smířitelné s podvratnou pozicí umělce toužícího zůstat autonomním. Tyto jeho názory se mi brzy potvrdily při mých dalších návštěvách v socialistických zemích i dalším vývojem v Československu. Podle mě je nutné učinit takovýto závěr: nesmíme se kompromitovat spoluprací s mocí, ať je jakákoli, protože zájmy politiků a technokratů nejsou našimi zájmy (i když některé země jsou liberálnější a vykonávají menší tlak na umělce – mám na mysli především skandinávské země, kde je bezesporu situace otevřenější než v jiných zemích, které jsem mohl navštívit). Tvorba musí zůstat prostorem svobody, nepodřizovat se politickým tlakům a ideologickým diktátům. ■

Eliane Radigue:

život v (analógovom) kruhu



Smrť, to je nemožnosť mať plán.

Lévinas

V slovníkoch a učebniciach býva hudobný minimalizmus charakterizovaný ako výsostne americká záležitosť, spájaná najmä s jeho repetitívnou líniou. Zaujímavé je, že kým mená „repetitívco“ (Adams, Glass, Reich, Riley, Young a ďalší) sú dnes všeobecne známe, mnohé dokonca slávne, „redukcionistov“ a „simplicistov“ (Conrad, Johnson, Fullmanová, Niblock a ďalší) pozná len málokto. A pritom ide vo všeobecnosti o hudobníkov známych autentickosťou a nekompromisnosťou umeleckej výpovede. (Možno práve tie sú príčinou ich komerčného neúspechu.)

Jeden z aspektov, ktorý obidve podoby minimalistickej hudby spája, je intenzívny záujem jej autorov o východoázijské duchovné dedičstvo. Súvisí, samozrejme, s celkovou intelektuálnou klímou v americkej spoločnosti v dobe zrodu minimalizmu na prelome 60. a 70. rokov minulého storočia, no príklon k orientálnej mystike má aj hlbšie ukotvenie. Filozofické, sociologické i poetické. A práve ono spôsobilo, že zasiahol hudobné myslenie aj na druhom, „intelektuálnejšom“ brehu Atlantiku. Európska hudba, unavená z komplikovaného postserializmu a elektronických experimentov, hľadala vhodné vehikulum, ktoré by ju nasmerovalo do menej metafyzických sfér. Jeden zo stúpecov novej paradigmy, holandský skladateľ Louis Andriessen, zdôvodňuje síce svoje radikálne rozhodnutie opustiť „elitárske“ postserialistické pozície a žánre politickými dôvodmi („Orchestre sú dôležité len pre kapitalistov a nahrávacie spoločnosti.“), no na druhej strane priznáva aj poetické príčiny tohto radikalizmu („Hľadal som iný zvuk; zvuk, ktorý by mal niečo spoločné s jazzom i klasickou avantgardou.“). A vtedy objavil (vďaka americkému skladateľovi a klaviristovi Fredericovi Rzewskemu) raný americký minimalizmus, konkrétne Rileyho kultovú kompozíciu *In C*; jej pulzujúca forma ho hneď uchvátila, pretože „spojila intelektuála s nevzdelancom“ čo by malo byť podľa Andriessena poslaním každej hudby.

Kým repetitívna verzia hudobného minimalizmu inklinovala viac k formálnym a štruktúrnym vlastnostiam znejúcej hudobnej formy (Reichov „optimistický“ manifest minimalizmu z r. 1970, prorokujúci zánik elektronickej hudby a jej nahradenie živou hudbou „tancujúcich, spievajúcich a na nástrojoch hrajúcich ľudí“, hovoril o hudbe ako o sluchom uchopiteľnom „gradačnom procese“ a týkal sa komponovania, predvádzania i počúvania;), redukcionisti upriamili svoju pozornosť na oblasť sonoristiky. Preto sa viac zaujímajú o možnosti elektronického generovania zvukov a ich experimenty nie sú až také vzdialené filozofii progresívnej improvizovanej hudby (v Reichovej koncepcii bola naproti tomu improvizácia neprípustná).

Francúzska skladateľka Eliane Radigue vstúpila síce do avantgardného hudobného diania už na konci 50. rokov (ako priama žiačka otcov *musique concrète* Pierra Schaeffera a Pierra Henryho), no vrátila sa doň až po desaťročnej prestávke, ktorú venovala výchove svojich troch detí (ich otcom je známy výtvarník Arman). Na konci 60. rokov pracovala istý čas ako Henryho asistentka v jeho elektroakustickom štúdiu APSOME, od začiatku 70. rokov sa však začína presadzovať najmä v Spojených štátoch amerických. Zrejme preto, že jej hudobná poetika je bližšia spomínaným americkým redukcionistom. V Európe je mimo Francúzska dodnes prakticky neznáma. Roku 1975 sa rozhodla druhý raz prerušiť svoju hudobnú kariéru, tentoraz zo sveto-

názorových dôvodov – odišla na štyri roky do Tibetu, kde sa stala buddhistickou učeníčkou.

Na hudbu však nezanevrela ani za múrmi tibetských kláštorov, nao-pak, zo svojho pobytu vyťažila dlhoročný piesňový cyklus o legendárnom „bardovi“ z 11. storočia Milaräpovi. Piesne z neho v podaní Lámu Kungu Rinpočeho, ktorý je zároveň spolu s Brianom Cutillom autorom prvého anglického prekladu Milaräpových spevov, a Roberta Ashleyho, ktorý deklamuje anglický text, možno nájsť na albumoch *Songs of Milarepa* (Lovely Music, 1983 a 1998), *Jetsun Mila* (Lovely Music, 1987) a *Mila's Journey Inspired by a Dream* (Lovely Music, 1987). O Milaräpovi sa traduje, že svoje vedenie odovzdával ďalej výlučne v spievaných veršovaných formách. Údajne ich „komponoval“ spontánne priamo podľa potreby situácie a jeho devocionálny spevník preto obsahuje až sto tisíc spevov. Nech už to bolo akokoľvek, práve Milaräpa je pokladaný za zakladateľa tibetskej sakrálnej poézie, hoci, vzhľadom na presvedčenie buddhizmu o nepretržitom reinkarnačnom kolobehu bytia i vedomia, by bolo asi na mieste hovoriť skôr o pokračovateľovi než zakladateľovi. A do línie pokračovateľov patrí dnes, samozrejme, už aj Eliane Radigue. Tá síce momentálne žije vo Francúzsku, no štúdiu a šíreniu učenia tibetských lámov sa intenzívne venuje ďalej. Najmä prostredníctvom svojej hudby.



Tak, ako sa človek nestane buddhistickým mníchom zo dňa na deň, ani dobrého hudobného skladateľa nezvykne robiť jedna skladba. Eliane Radigue je však výnimka – status veľkej hudobníčky jej zaslúžene patrí už na základe jedinej skladby – *Trilógie smrti* (*Trilogie de la Mort*). Napokon, veď na nej pracovala celých osem rokov. Tri kapitoly takmer tri hodiny trvajúceho diela – *Kyema*, *Kailasha* a *Koumé* – vznikali postupne v rokoch 1985 až 1993. V ucelenej podobe ho na reprezentatívnom trojdisku ponúka edičný katalóg newyorskej nadácie Experimental Intermedia (XI 119, 1998), prvých 99 exemplárov dokonca ako súčasť originálnej Armanovej bronzovej skulptúry. *Trilógia smrti* je Radigueovej opus magnum a, ako sa o chvíľu presvedčíte, zďaleka nie pre svoj rozsah.

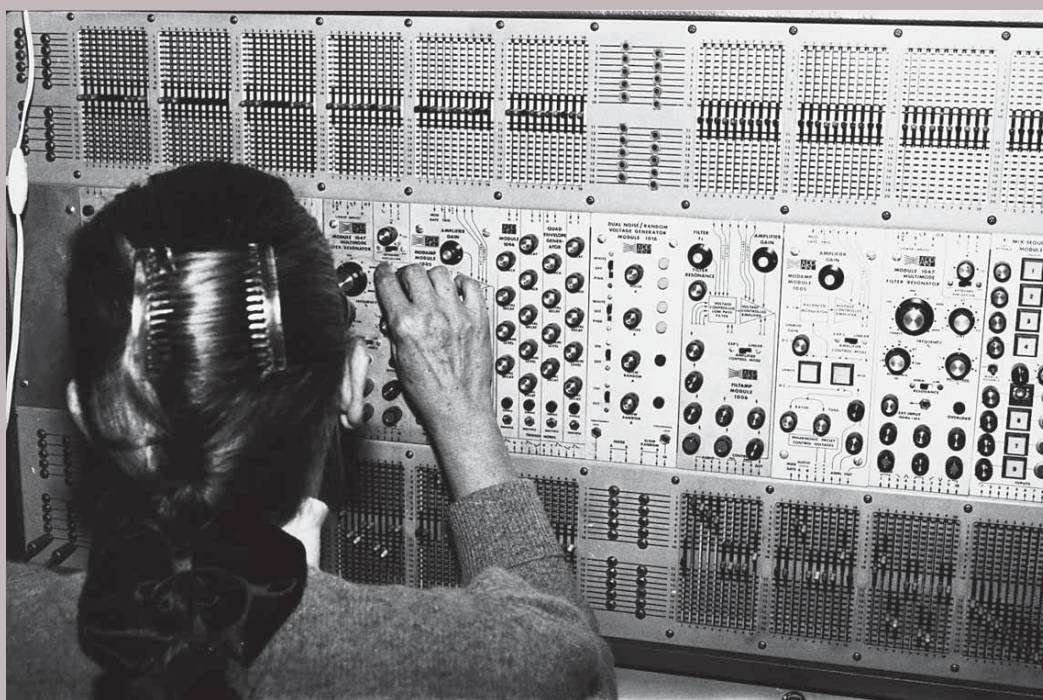
Kyemu dokončila r. 1988, premiéru mala v tom istom roku v San Franciscu a o štyri roky vyšla aj jej nahrávka (Experimental Intermedia, 1992). Za svoj vznik vďačí *Bardu thödol*, legendárnej *Tibetskej knihe mŕtvych*, ktorá dodnes neprestáva inšpirovať umelcov ani napriek mnohým prekladom, interpretáciám i módnym štylizáciám. Skladba traktuje šesť časopriestorových medzistavov – bard, ktorými podľa tibetského spisu musí ľudské bytie v záujme zachovania svojej existenčnej kontinuity prejsť: stav rodenia, stav snenia, stav kontemplácie a meditácie, stav v okamihu smrti, stav prapodstaty (u Radigue stav jasného svetla) a stav vzniku a návratu. *Kyema* teda pojednáva tematiku aj nad rámec svojho inšpiračného zdroja, pretože *Tibetská kniha mŕtvych* analyzuje len posledné tri bardy, t.j. posmrtnú etapu celého kolobehu.

Neľútostný osud chcel, aby krátko po dokončení skladby tragicky zahynul skladateľkin syn Yves Arman a táto udalosť výrazne zasiahla do ďalšieho vývoja diela. Už niekoľko týždňov po smrti syna začína Eliane Radigue pracovať na *Kailashe*. Názov odkazuje na najposvätejšie pútnické miesto tibetských lámov – ťažko prístupnú horu Kailash v Himalájach – obrovskú prírodnú mandalu, podľa tibetských kozmologických predstáv stred sveta, odkiaľ možno vstúpiť do mýtckej krajiny Šambala resp. do iných sfér bytia. Vek a fyzická kondícia už skladateľke nedovoľujú podniknúť náročnú túru okolo posvätej hory, a tak sa na dlhú púť vyberá aspoň symbolicky – pohrúžená do komponovania novej skladby, ktoré jej vyplní dva roky smútku za stratným synom.

Ďalšiu cestu za smrťou však absolvovala fyzicky. Vzápätí po dokončení *Kailashi* cestuje do Nepálu aby sa zúčastnila na pohrebnom rituáli svojho tibetského majstra. „Po ňom som už nepochybovala o transcendentálnom aspekte smrti a aj hudba sa stala jasnejšia.“ Výsledkom uvedenej skúsenosti bola záverečná časť *Trilógie smrti* – *Koumé*, ktorú dokončila r. 1993 v štúdiu CIRM v Nice. V tamomšom kláštore Cimiez bola ešte v tom istom roku aj svetová premiéra celého diela.

Eliane Radigue realizuje svoje kompozície výlučne na starom syntezátorei Arp, pretože pred sterilnou dokonalosťou digitálneho záznamu uprednostňuje zvuky analógového pôvodu. Je elektroakustická hudobníčka, a preto je jej médiom magnetický pás. Z elektronických zvukov vytvára rozvláčne až ambientné plochy s diskretnou štruktúrou, ktoré však, podobne ako v prípade hudobných kusov Philla Niblocka, sugerujú v poslucháčovi dojem kontinuálneho časoprúdenia. Sú to vlastne elektronické mantry. Vzhľadom na ich gradujúcu formu si viem predstaviť, že ich počúvanie môže veľmi ľahko vyústiť do meditácie orientálneho typu. Človek si však v štádiu počúvania skôr či neskôr uvedomí ich procesualnosť. Môže sa procesu „dotknúť“, ako zvykne hovoriť Paul D. Miller. Proces v Radigueovej kompozíciách je však odlišný od procesu, ktorý mal na mysli Steve Reich, keď napísal, že „sústredenie sa na hudobný proces umožňuje presunúť pozornosť z osoby na proces.“ Aj Reich síce hovorí o rituáli, no chápe ho neosobne. U Eliane Radigue je to presne naopak: hudobný proces je zároveň procesom uvedomovania si fyzických a psychických kvalít tvorcu i poslucháča. Efemérny prúd vibrujúcich, elektronicky generovaných hmotných častíc zvuku unáša človeka do astrálnych dimenzií, nie však metaforicky, ale „zaurálnením“ jeho duchovnej kvintesencie.

Aj preto je hudba Eliane Radigue príkladom majstrovsky zvládnutého média. Je dôkazom, že aj zdanlivo nezlúčiteľné médiá (v jej prípade duchovnú meditáciu a chladnú elektroniku) možno zmysluplne integrovať do nadčasovej kultúrnej formy, síce s aliterárnou textúrou, no s obrovským komunikačným potenciálom. Tak, ako kedysi Giacinto Scelsi vyjadril svoju autobiografiu uzavretým kruhom s vlastnou signatúrou, aj asketický minimalizmus Eliane Radigue je výrazom uvedomenia si transcendentálneho aspektu bytia v kontexte večnej koexistencie logiky a paradoxov. Tibetskí lámovia nás ubezpečujú, že smrť nemôže byť neúspešná. Zomrieme úspešne! Dobrá vyhládka na úspech, však? ■



Frédéric Blondy

Pianista mezi improvizací a vážnou hudbou

Text: Petr Vrba

Bordeauxský rodák Frédéric Blondy (1973) se ve svých jedenácti letech začal učit hrát na varhany, a ještě než se plně oddal studiu jazzového pianu v CIAM (Centre d'Information et d'Activités Musicales), stihl v roce 1994 úspěšně ukončit studium matematiky a fyziky. V Bordeaux se potkal i s vynikajícím kontrabasistou Davidem Chiesou, s nímž dodnes vystupuje, a v roce 1997 se spolu objevili i na festivalu v Ostravě (v Praze se zdrželi jen krátce, dva dny, avšak dostatečně dlouho na to, aby jim někdo zvládl ukrást vůz). V té době začal pracovat na spojení mezi improvizací a současnou komponovanou hudbou. Tehdy se přestěhoval do Paříže, kde spolu se Stéphanem Rivesem, Agnès Palier a Bertrandem Denzlerem založil sdružení Klac-sons, organizující koncerty a umělecká setkávání.

Frédéric Blondy je i přes svůj celkem nízký věk již nepřehlédnutelnou a dostatečně respektovanou postavou na světové improvizaci scéně. Kromě pravidelných koncertů s kvintetem Hubbub či triem Ethos vystupoval s mnoha ikonami současné improvizaci scény, jako jsou John Tilbury, Keith Rowe, Eddie Prevost, Bob Ostertag nebo Yoshihide Otomo a mnoho dalších.

HUBBUB ANEB DOBRODRUŽSTVÍ KOLEKTIVNÍ IMPROVIZACE

Tvorba kvinteta Hubbub, které má na svém kontě prozatím tři alba, je stejně jako dlouhodobá spolupráce s vietnamským perkusistou Lê Quan Ninhem ideálním zdrojem k uchopení nekonvenčního způsobu hledačství Frédérica Blondyho. Celému uskupení a Blondymu jmenovitě jde především o to, neskloznot do pasti automatického hraní. Ta číhá nejen na interpreta hrajícího tradičním způsobem, ale i na improvizátora, protože může podlehnout formám, jež jednou zahrány mohou být někde v hráči uloženy a „koledovat si“ o repetici. Spolehnout se na osvědčenou formu je samozřejmě snazší než neustále autenticky hledat ten neadekvátnější dotek hudebního nástroje, jako to dělají právě hráči Hubbubu. Saxofonisté Jean-Luc Guionnet a Bertrand Denzler, kytarista Jean-Sebastian Mariage, bubeník a perkusista Edward Perraud spolu s pianistou Frédéricem Blondym vytvářejí chvílemi hutný, chvílemi jemný improvizovaný *metakosmos*, který je vždy založený na intenzivním prožitku. Ve slovníčích najdeme u slova *hubbub* vysvětlení odkazující k hlasitému zvuku vycházejícímu z množství promíchaných hlasů. Spíš než o chaotický hluk, který se postupně metamorfuje do snadněji uchopitelné zvukové textury, je na všech albech kvinteta Hubbub cítit názorná aplikace alchymistické devizy *solve et coagula*, rozpouštět a zhušťuj. Od kakofonního hluku až po intenzivně napjaté ticho (slyš prvních šedesát sekund na druhém tracku z alba *Hoib*). Na svých albech, kromě prvního *UB/ABU*, neuvádí nástrojové obsazení, neboť soubor se soustředí na celkový zvuk, a ten zahrnuje nejen jednotlivce, ale také prostor a plynutí času a popiskami těžko zachytitelné něco za. Ticho, mikrotonalita, šustění, klapání jednotlivých kláves, profukování saxofonů, vrzání, bzučení, cinkání, abstraktní minimalistické pasáže, ale i hutnější kytarové plochy prokládané divokými virbly jsou nezbytnými ingrediencemi, jež umně užity vytvářejí *aurum portabile*.

Frédéric Blondy se spolu s „jedním z nejimpozantnějších avantgardních perkusistů“ Lê Quan Ninhem poznávají již přes sedm let. U obou je na první poslech zřetelná naprostá svoboda, s jakou přistupují ke svým nástrojům. Výsledný zvuk míří spíše do hlubin a šířek, než aby setrval na povrchu jako transparentní obal. Krásným záznamem jejich sonických explorací je album *Exaltatio utriusque mundi*. Nespoutaně kreativní způsob hraní umožňuje hráčům dokonale narušovat dojem, že jde „jen“

o duet klavíru a horizontálně postaveného velkého bubnu (s činelem a různými objekty). Např. mysteriózní atmosféra v části nazvané *La verticale reposée* může být snadno zaměnitelná za zvuk vytvářený neidiomatickým hraním na violu, případně „nařčená“ z využití laptopu. Perkusivní energie, kterou vytváří Blondy hraním na tělo i vnitřnosti klavíru, je na některých místech stejně dynamická jako samotný buben; jinde (např. v závěrečné třetině patnáctiminutové *Le hasard est une main plus sûre*) dává Lê Quan Ninh jasně najevo, že on je tím, kdo ovládá perkuse. V závěrečné feldmanovsky laděné *Vers la septieme solitude* se Blondy hraničním „natahováním“ jednotlivých tónů za pomoci pedálu v okamžiku, kdy už mizejí ze scény, představuje jako naprosto rovnocenný partner Lê Quan Ninhovi.

Není nutné se zde snažit o nedokonalé slovní zachycení dalších Blondyho projektů, ať už tria Ethos s již zmiňovaným kontrabasistou Davidem Chiesou a klarinetistou Xavierem Charlesem, mnohočlenného ansámblu Nodal, kvarteta Po-Go anebo několika duet, např. s hráčem na analogový syntetizátor Thomasem Lehnem či se švýcarskou violistkou Charlotte Hug (její profil viz HV 03/2006). Dejme raději slovo jemu samému.





Začněme od budoucnosti. Po turné v Polsku a Německu na podzim tohoto roku vystoupíte i v rámci pražského festivalu *Alternativa* v duetu s Charlotte Hug, jak došlo k vaší spolupráci?

Seznámili jsme se loni, když zrovna pobývala v Paříži. Slyšel jsem předtím její nahrávky a velmi na mě zapůsobila její úžasná invence plná energie. Okamžitě jsme se sehráli a tvořili jsme spolu velice snadno. Máme dost podobný přístup k provozování hudby. Nesmírně mě těší s ní hrát.

Spolupracujete s mnoha muzikanty. Jak často s nimi cvičíte? Nebo se jen tak sejdete na pódiu či ve studiu a vystříhnete dokonalý improvizovaný set?

Snažím se cvičit se svými spoluhráči, co nejvíc to jde. S Hubbubem spolu trávíme celé týdny, hrajeme, všechno nahráváme, všechno posloucháme, probíráme spolu, co se nám líbí a co ne a proč... hodnotíme, co je v naší hudbě důležité a co povrchní. Je to pro mě nesmírně důležité, pokud skutečně chceme něco společně vytvořit. Někdy může být „koncert napoprvé“ krásný a kouzelný, ale pokud skutečně chceme, aby improvizace byla kreativní práce, nejde to tak dělat pořád. S Lê Quan Ninhem už spolupracujeme sedm let. Opravdu je mnohem snazší hrát a něco budovat s někým, s kým se dobře znáte. Nemusíte už věnovat tolik pozornosti tomu, co dělá, jak reaguje na to, co děláte vy, a tak se víc soustředit na hudbu samou a na prostor, kde hrajete. Cítíte se mnohem volněji! Představte si, že chcete vylézt na Everest (což je hudba): půjdete s někým neznámým, nebo s přáteli, kterým důvěřujete?

Ale pokud hrajete s lidmi, které dobře znáte, nehrozí pak, že všichni předem víte, kdo co kdy zahraje? Neztrácí se tím jisté kouzlo a napětí, nebo dokonce i uspokojení ze společné improvizace?

Jistě, někdy skutečně stojí za to hrát s neznámými lidmi, je to velmi zajímavé. Jedinečný způsob jak potkat nové přátele! Ale chtěl jsem říct, že s přáteli nebo lidmi, kterým důvěřujete, se lépe soustředíte na výstup. Můžete se lépe soustředit na nový terén, který objevujete.

Závěrečná skladba z vaší desky s Lê Quan Ninhem bývá často popisována jako „pozdně feldmanovská“, jiné skladby zase „jako Cecil Taylor bez taylorovské agresivity“. Mohl byste říct, kteří muzikanti a čím vás ovlivnili?

No, těžko říct. Totiž vedle těch, kdo na mě měli zřejmý vliv, bude určitě i spousta těch, kteří mě mohli ovlivnit mnohem podvědomějším způsobem, tím, co poslouchám. Ale mezi těmi nejpatrnějšími bude samozřejmě Cecil Taylor, pro svou fantastickou pružnost, energii a tvořivost (nemyslím, že by byl tak „agresivní“, je velmi flexibilní). Cage kvůli

svému preparovanému pianu a vztahu k času, tichu a prostoru. Morton Feldman. Také Sakis Papadimitriou a jeho užívání preparovaného pianu. John Tilbury kvůli fantastickému zvuku a posazení. Xenakis a Ligeti pro práci s rytmem a harmonií, Fred Van Hove pro svá *ostinata* nabíta neutuchající energií, Helmut Lachenmann, Gerard Grisey...

Jak je pro vaši tvorbu důležitý posluchač?

Obecenstvo je velice důležité pro svou schopnost naslouchat, upínat pozornost. Tím, že poslouchá, se podílí na tom, jak daný prostor odpovídá na to, co se hraje

A vy sám chodíte na koncerty svých kolegů? A co vlastně posloucháte?

Tak především musím říct, že jsem velmi nadšený posluchač! Hodně poslouchám hudbu a chodím často na koncerty. Zajímá mě improvizovaná hudba, ale také mnozí současní skladatelé, elektroakustické skladby, klasická hudba, „world music“ – zejména polynéská a korejská hudba, pop...

Jste součástí francouzské improvizací scény, cítíte nějaký rozdíl mezi jednotlivými národními scénami?

Myslím, že rozdíly jsou velmi jemné, ale v nejmladší generaci se různé scény skutečně poněkud liší. V Anglii jako by dávali přednost dekonstrukci a chaosu, v Německu jsou víc konceptuální, v Americe pod vlivem free-jazzu... a Francouzi se zabývají hlavně spektrálními tónovými konstrukcemi (snad tak trochu pod vlivem Debussyho nebo Griseyho a elektroakustické hudby). Ale je dost nebezpečné pokoušet se nějak zobecňovat rozdíly, protože většina hudebníků si tvoří vlastní způsob vyjadřování, který nelze omezit na nějakou konkrétní scénu. Nechme tuto práci příštím generacím muzikologů...

Můžete specifikovat francouzskou scénu?

Jediné, co k ní můžu říct, je, že tam panuje velké zaujetí pro historickou i současnou vážnou hudbu. I když většina hudebníků ani příliš nehraje komponovanou hudbu, vážně se o všechny aspekty současné tvorby zajímá. Také si myslím, že improvizace symbolizuje úžasnou politickou utopii, kde záměrem je tvořit doopravdy společně, aby měl každý naprosto rovnocenný význam.

Co pro vás znamená samotná improvizace?

Pro mě je improvizace zvláštním okamžikem, kdy se člověk rozhodne úplně se nechat pohltnout lidskou a hudební zkušeností. Moc rád se zabírám hudbou, jazykem, estetikou... ale koncert k tomu není vhodná příležitost. Během koncertu by měla být vaše energie uvolněná, musíte se soustředit na napětí a hudební tok. Když to funguje, je to tak prosté a nádherné, jakýsi trans, v němž hrajete jenom to, co slyšíte nebo co vám hudba sama napovídá. Vývoj a tvar se vynořují díky tomu, že se neustále zapojujete do děje.

Soustředěnost je důležitá při jakémkoliv hraní, avšak ve vašem případě nebude jistě jejím předmětem rytmus či melodie. Mohl byste specifikovat, na co se zaměřujete?

Soustředím se na sonickou strukturu, různé úrovně zvuku a hlasů, hudební tok, dýchání. Někdy mám pocit, že tvořím zvukovou krajinu, kde se rozvíjejí různé prvky (jako voda, vítr, kameny, rostliny, zvířata...), a prostě se snažím udržet to všechno při životě.

Názvy vašich uskupení (Hubbub, Ethos) i jednotlivých desek (např. Exaltatio utriusque mundi) vypadají, jako byste nechával nějaký klíč k uchopení. Je tomu tak?

Obvykle vznikne nejprve hudba, potom jméno. Pokouším se vždy najít spojitost (co nejpoetičtější) mezi slovy a hudební či lidskou zkušeností, která stála na počátku té hudby. Dá se tedy říct, že existuje jakési popisné spojení.

Název Hubbub, odkazující k chaotické mase zvuků, není tedy jen slovní hříčkou, ale i jakýmsi vodítkem pro posluchače?

Ano, je to to, co slyšíme, když mluví hodně lidí najednou a když nedokážeme jasně rozlišovat žádný jednotlivý hlas. Jako třeba když vstoupíme do kavárny. Pro nás to symbolizuje naši touhu vytvořit globální zvukový vesmír (a zároveň zvuk kapely), kde se nezabýváte tím, co kdo dělá, ale plně se soustředíte na výsledný hlas celku. Největší radost nám dělá, když při poslechu naší nahrávky neumíme rozlišit, kdo udělal který zvuk. Proto taky neudáváme na našich albách, kdo hraje na jaké nástroje. Radši necháváme posluchače, aby se místo zaměření na výkon konkrétního hudebníka zaposlouchal do celku.

A hraje te vůbec tradičním způsobem komponované skladby?

Ano, hrát podle not je opravdová radost. Zavazuje člověka k určité přesnosti v tom, co a jak chce vyjádřit. A výborně se tím dá bojovat proti vlastním hudebním automatismům a reflexům, které jsou v improvizaci nastraženou pastí. Snažím se udržet si rovnováhu mezi komponovanou a improvizovanou hudbou. Partituru můžeme chápat jako choreografii, a tak, když hraje komponovanou hudbu, musíme se naučit nové pohyby, abyste dosáhli nového přístupu a nového vztahu s nástrojem, zvukem, časem a prostorem. To vše rozšiřuje váš osobní vesmír, vaše teritorium v deleuzovském smyslu, které prozkoumáváte při improvizaci. V jistém smyslu si tak rozšiřujete svobodu.

Výběrová diskografie:

FREDÉRIC BLONDY / JEAN-SÉBASTIEN MARIAGE / DAN WARBURTON, *L'écorce chante la forêt* (Creative Sources, 2004)
HUBBUB, *Hoib* (Matchless recordings, 2004)
FREDÉRIC BLONDY / LE QUAN NINH, *Exaltatio utriusque mundi* (Potlatch, 2003)
HUBBUB, *Hoop Whoop* (Matchless recordings, 2003)
HUBBUB, *UB/ABU* (For 4 Ears, 2001)
ETHOS, *Ethos* (Labelle du Quai, 2001)

www.fredericblondy.net ■



///// Martin Smolka
Oh, my admired C minor 2002
///// Lubica Salamon - Celkovská
Interrupted Lines* 2006
///// Michal Pawelek
Elinonde* 2006
///// David Chaillou
Conversations Avec le Vent* 2006
///// Iannis Xenakis
Palimpsest 1979
///// John Cage
Concert for Piano and Orchestra
1957 - 1958

*premiere

**úterý 31. října 2006 /
19:00 / Dům kultury
města Ostravy**

Předprodej vstupenek

Ostravské centrum nové hudby / Dr. Šmerala 2 / Ostrava
Blíže informace na telefonním čísle: 596 203 426

Music of Today Concert Tour 2006

25th October / Cieszyn / Poland
31st October / Ostrava / Czech Republic
3rd November / Bratislava / Slovakia
7th November / Paris / France

Ostravská banda / Petr Kotík, Conductor /
Lenka Kozderková, Flute / Jackie Leclair, Oboe / Marco Mazzini, Clarinet / Václav
Vonásek, Bassoon, Vera Bartosová, Horn / Florian Juncker, Trombone / Lajos Tóth,
Percussion / Joseph Kubera, Piano / David Danel, Pauline Kim, Violins / Nicolaus
Schlierf, Viola / Andrej Gal, Cello / John Eckhardt, Contrabass /

Production of Ostrava Center for New Music / www.ocnmh.cz

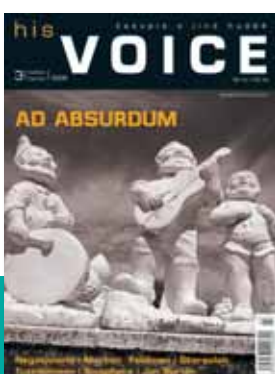
In collaboration with the Janacek Philharmonic Ostrava, Uniwersytet Śląski
w Katowicach, Music Centre Slovakia, Conservatoire National de Région de Paris.
With the support of the Culture 2000 Programme of the European Union.



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: předplatné@send.cz, www.send.cz.

WWW.HISVOICE.CZ

NELL
original cult

www.pronell.cz

Francouzská líheň

Text: Hynek Dedecius

Jak se vede malým nezávislým francouzským labelům? Co je tíží? Co je těší? Co je pro ně nejtěžší? Výsledkem našeho nevědeckého průzkumu, který spočíval v oslovení několika značek napříč hudebním spektrem, je následující zpráva o stavu zkompileovaná z reakcí zodpovědných osob.

BiP_HOP: Kreativní a dobrodružná současná elektronická hudba ze všech koutů světa, na konci první pětiletky již 33 nahrávek. Vedle alb od projektů jako Si(cut).db, Tennis, Iris Garrelfs, Angel nebo Scanner také velmi zajímavá série Bip-Hop Generation mapující vývoj světové scény prostřednictvím exkluzivních kousků od významných umělců. Vede (společně s dalším indie labellem Pandemonium Records) Philippe Petit z Marseille. www.bip-hop.com, www.pandemoniumrecords.com

Active Suspension / Clapping Music: Dvě značky v rámci jedné členité pařížské rodiny. Experimentování všeho druhu s často poněkud netradičním popovým nádechem, od elektroniky po folk a indie-pop (živé nástroje převládají u CM). Domov umělců jako Domotic, Encre, O.Lamm, The Konki Duet, Hypo. www.ascorpus.com

Talitres: Tato pět let fungující značka se sídlem v Bordeaux se specializuje na licencování anglo-amerických nezávislých rockových souborů jako iLiKETRAiNS, Calla, Idaho, The Wedding Present, Tunng, Piano Magic. www.talitres.com

List: Mladý pařížský label soustřeďující se na různé variace „minimalistické“ hudby, zejména puristické, ambientně zbarvené digitální tvorby, a prostor a interakce mezi elektronikou a akustikou. Sogar, Miou Lips!, Günter Müller & Steinbrüchel nebo sám šéf labelu Hervé Boghossian. www.list-en.com

Tanzprocesz: Netlabel (mp3 volně ke stažení, cd-r) podporující freenoise, lo-fi, noise, improvizaci, podivnosti, freerock. Nahrávky od Smegma, Gang Wizard, Overthrust, Robedoor... <http://tanzprocesz.free.fr>

PROBLÉMY

BiP_HOP: „Nejzávažnější problém je šíření a distribuce. Jedná se opravdu o zásadní faktor, protože i když bys vydal tu úplně nejúžasnější nahrávku na světě, pokud se o ní veřejnost nedozví, zůstane ležet na skladě.“

List: „Všichni vědí, že malé (a kvalitní) labely jsou na tom špatně a mnoho jich zaniká, ale nikdo na to neupozorňuje! Myslím, že stahování (peer-to-peer) je navzdory obecně rozšířené domněnce o přínosu v podobě propagace umělců jednou z hlavních příčin těchto problémů. Momentálně je bez příspěvků odjinud prakticky nemožné vydávat experimentální hudbu v nákladu 500ks a nepřijít přitom k finanční újmě. Mladí lidé jsou, zdá se, za hudbu ochotni utrácet čím dál míň peněz, nicméně nadějně se vyvíjí sektor placeného stahování.“

Talitres: „Pro nezávislý label je problematické především proniknout do sdělovacích prostředků. Nám se naštěstí celkem daří v tištěných médiích, o našich titulech se píše v periodikách Inrockuptibles, Rolling Stone, Libération nebo Télérama (i když se z drtivé většiny jedná jen o recenze), u rádií je ale situace úplně jiná. Dostat se na playlist významných komerčních stanic je v podstatě nemožné, a jelikož prodej nosičů závisí především na rádiích, máme smůlu. Naše produkce se občas objeví na stanici France Inter nebo lokálních nezávislých rádiích (Ferarock, Istar) a tím naše možnosti končí.“

Tanzprocesz: „Dostat se k novým zajímavým skupinám lidí.“

AS/CM: „Nedostatek peněz, samozřejmě. Mezi námi a veřejností stojí média, jenže my si je můžeme těžko naklonit, když nemáme na to si u nich koupit reklamu. V Paříži jsme se v průběhu času jakž takž dostali do povědomí lidí, ale mimo hlavní město je to složité. Budovat si pozici ve Francii bylo vždycky těžké, my v tom ale nepolevujeme, i když v mnoha případech je významnější zájem v mezinárodním měřítku.“

ŘEŠENÍ

BiP_HOP: „Celý systém je šíleně zkorumpovaný. Ti nejmocnější už léta obsazují reklamní prostor v obchodech, dostávají nejvíce prostoru v médiích, nakupují si pravidelnou rotaci v rádiích, platí za viditelné umístění v hudebních supermarketech... prostě monopolizují pozornost veřejnosti. Jak jim můžeme konkurovat? Vytváříme sice určitou paralelní síť, ale to se nedá srovnávat. Chtělo by to, aby lidé jako jednotlivci projevovali větší zájem a zvědavost...“

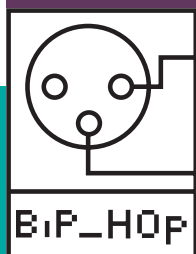
List: „Řešením by mohlo být vydávání cd-r s originálním zpracováním obalů v nákladu 100 až 300 kusů. Počet takových labelů proto taky momentálně závratně roste. Lisování cd vyjde draho kvůli glass masteru, přičemž minimální počet kopií je obvykle 500. U cd-r glass master není zapotřebí a stovka kusů se zvládne raz dva. Problémem je pak ale distribuce, nižší životnost cd-r... Druhou možností je zřídit placené stahování skladeb poskytované přímo labellem, tahle metoda ale ještě podle mě není plně akceptovaná, jak ze strany umělců, tak veřejnosti. Většina netlabelů vydává hudbu, která byla předtím nabídnuta regulárnímu labelu a odmítnuta, proto se málokdy jedná o kvalitní hudbu (i když se to stává). Ideální řešení momentálně zřejmě neexistuje.“

Talitres: „Je zřejmé, že v krátko- nebo střednědobém výhledu se situace asi nezlepší. Sotva můžeme doufat, že by prodej skladeb přes internet (legální stahování) vyvážil ztráty z prodeje disků. Jsem ale přesvědčen, že své místo na trhu s hudbou bychom si měli udržet, abychom ubránili vizi jiné hudby a chránili okrajové žánry. Některým značkám se navzdory nepříznivým okolnostem daří si udržovat určitou pozici (díky umělecké úrovni, originalitě, integritě...) a my bychom rádi byli jednou z nich. Pro přežití je rovněž nezbytné rozšíření aktivit. Já jsem ve snaze o zabezpečení příjmů rychle hledal distributory po celé Evropě i v Asii a ze stejných pohnutek se starám o booking různých umělců a taky propagaci dvou jiných labelů (Acuarela a Glitterhouse) ve Francii. Jedná se o nepostradatelný vedlejší příjem.“

AS/CM: „Vypadávají vám z kapes bankovky? Tak nás kontaktujte!“

PODPORA

BiP_HOP: „Já neumím podlézat politikům, abych od nich dostal nějaké drobné, takže žádnou formu podpory nevyužívám. Jsem zastáncem ideologie DIY (udělej si sám), takže si z toho nedělám těžkou hlavu. Ve Francii bohužel k získání podpory nestačí jen předložit umělecky zajímavý projekt, jako je tomu například v Nizozemí. Tady je potřeba být vidět, být v kontaktu s osazenstvem těch institucí... je to jen otázkou toho, jak jsi u nich oblíbený.“



List: „Nikdy jsem od francouzského státu nečerpal podporu (je fakt, že jsem o ni ani nikdy nežádal) a pochybuji, že bych ji pro tento druh hudby vůbec mohl dostat. Myslím, že pozice francouzských labelů v tomto ohledu není o nic jednodušší než jinde. Lidem, kteří by chtěli začít provozovat label, bych poradil usadit se ve Švýcarsku.“

Talitres: „Protože pracuji především se skupinami z anglicky mluvících zemí, možností příspěvků od státu je minimum. Situace se ale může změnit, protože místní úřady (region Aquitaine) momentálně uvolňují fondy na podporu výroby hudebních nosičů, bez ohledu na národnost umělců. Z kontaktů se zahraničními labely se mi nezdá, že by se naše situace od jejich nějak výrazně lišila, i když je zřejmě pravda, že pro francouzské labely je dosáhnout finanční podpory státu – na výrobu nosičů, organizaci turné, propagaci v zahraničí, videoklipy – o něco jednodušší.“

AS/CM: „Finanční podpora ve Francii existuje, ale není to tak jednoduché. Subvence jsou vždy jen do výše 50 % a podmínky jsou dost drastické, takže bývá často lepší se obejít bez nich. Podpora ale funguje dobře při vývozu francouzské hudby do zahraničí, a to i u experimentální hudby. U struktury, jako je ta naše, je problémem administrativní břemeno a taky sociální dávky, které představují polovinu výdělku. Výše odvodů ve Francii je přehnaná, a proto se taky hodně francouzských společností usazuje jinde.“

Tanzprocesz: „Samozřejmě bez podpory, zcela DIY, tj. ve stejné situaci jako ostatní evropské netlabely.“

PRODEJ A DISTRIBUCE

BiP_HOP: „Naše produkce se prodává všude tam, kde o ni mají zájem. Supermarketové řetězce jako FNAC způsobily zánik většiny nezávislých obchodů s hudbou vedených hudebními nadšenci. V řetězcích jde čistě jen o zisk a to na úkor kvality hudby.“

List: „CD prodáváme přímo přes naše stránky a asi desítku zasilatelských obchodů po celém světě. Něco se prodá na koncertech. Byli jsme i v distribuci velkých řetězců typu FNAC, kvůli průtahům a jejich nečestnosti jsem ale tuto spolupráci ukončil.“

Talitres: „V obchodech přes distributory, něco na koncertech, přes naše stránky (Paypal) a maličko ve formátu placených mp3. Naše disky se prodávají ve všech velkých řetězcích (FNAC, Virgin, Leclerc, Gilbert...) i v malých krámcích. I navzdory stále složitějším podmínkám (centralizace objednávek, hierarchizace obchodů) zůstává FNAC naším privilegiovaným partnerem.“

AS/CM: „Máme stálou distribuci ve Francii, Španělsku, Skandinávii, Beneluxu, USA, Kanadě a Japonsku. Naše nahrávky jsou k dispozici na předních platformách placeného stahování (i když to dnes z hlediska prodejnosti není nijak zvlášť efektivní) a společně s dalšími francouzskými labely máme i vlastní zasilatelský obchod (<http://shop.ascorpus.com>), takže za zajímavou produkci z Francie zamilujete nejlépe tam.“

FRANCOUZSKÁ SPECIFIKA

BiP_HOP: „Dovolím si tvrdit, že francouzský posluchač je od přirozenosti možná trošku méně otevřený, což přispívá k budování bariér. Přívrženec elektroakustické tvorby se prostě nepřijde podívat na večírek

s elektronickou hudbou, ani ze zvědavosti. To v Anglii potkáš stejného týpka na hiphopové akci, postrockovém koncertě, elektronické párty i sezení s experimentální hudbou. Navíc Francie vždycky upřednostňovala jevištní skupiny s pestrým děním na pódiu, což u elektronické hudby nebývá. Elektroniku je lepší poslouchat se zavřenýma očima a cestovat na stejné vlně jako hudebník je ve veřejných prostorách těžké. Jedná se o hudbu více pro hlavu než nohy, k poslechu a nikoli k tanci a v naší zrychlené a znavené společnosti obvykle nemáme pro soustředěný poslech dostatek času.“

AS/CM: „Za laxní přístup spotřebitelů mohou média, která ve Francii neplní úlohu, kterou by plnit měla. Pokud se nesnažíme v lidech vzbudit zájem, nemůžeme se divit, že zájem neprojevují. Dnes ale podle mě tuto výchovnou roli můžeme sehrávat my sami. Věřím, že současný stav se zlepší, že dojde ke změně, a s touto nadějí také pracujeme.“

DOJMY

BiP_HOP: „Vždycky mě nejvíc trápil sklon lidí, veřejnosti jako celku, k tomu slepě následovat módní vlny a, když už změní styl, k popírání toho, co poslouchali předtím. Podle mě je to směšné, vždyť různorodost přeci dělá život krásnější.“

List: „Nelíbí se mi hvězdné manýry, domýšlivost a přehnané nároky jistých elektronických hudebníků, kteří jsou ochotni vystupovat v podstatě jen v galeriích současného umění nebo sponzorovaných institucích, ztrácejí pojem o realitě a utápí se v povrchním světáctví. Kromě toho také zpátečnictví a konzervatismus patrný u části scény improvizované hudby.“

Talitres: „Přístup určitých labelů (zejména majors), které se v médiích ohání výroky o ochraně umělců z čistě uměleckých pohnutek a kterým přitom jde prakticky jen o komerční úspěch. Ta neupřímnost mi vadí.“

AS/CM: „Co se mi líbí, nevím, ale štve mě nedostatek svobody, skutečnost, že hudbu ovládá zkorumpovaný systém.“

Tanzprocesz: „Vadí mi uniformita a omezování se na určitý styl, nedostatek vývoje v popové hudbě a neochota velkých firem jakkoli riskovat. Za pozitivní považuju rozšíření přístupu DIY, propagaci formátu cd-r, koprodukcce mezi malými labely, zjednodušení komunikace pomocí internetu.“

TIPY NA FRANCOUZSKÉ SCÉNĚ?

BiP_HOP: „Labely Active Suspension a Ici d'ailleurs.“

List: „Zejména hudebníci z improvizací scény: Stéphane Rives (soprán sax, Potlach), Matthieu Saladin (sax, klarinet, elektronika, L'Innomable), Quentin Dubost (kytara, Creative Sources), Christine a Sharif Sehnaoui (sax, kytara, Al Maslakh), Otokan (elektronika, harfa, perkuse) a pak Colleen (Leaf).“

Talitres: „Dominique A, Thee, Stranded Horse (projekt Yanna Tamboura / Encre).“

AS/CM: „Kromě umělců, se kterými pracujeme, si vážím práce labelů jako Deco, Ruminance, Effervescence, Wwilko, Skipp nebo Herzfeld.“

Tanzprocesz: „Marseilleská scéna improvizovaného rocku (Placenta Popeye, Black Gestapo), lyonská noise rock scéna (Duracell, Marypoppers, Chewbacca), noise z Mét (Ah Kraken, The Feeling Of Love), garážoví freaks ze Štrasburku (Crack Und Ultra Eczema, Biere, Junkie Brewster)...“

Ghédalia Tazartès: Tak trochu Picasso...

Text: **Petr Ferenc**

...nebo ze řetězu utržený Tom Waits postkoloniální Francie, do jehož domovské Paříže pronikají orientální vůně koření, jímž bohatě zasypává svůj rachotící kaleidoskop brutálně rozstříhaných pohlednic? V každém případě obdivuhodný „samorost“ a jedna velká záhada.

Narodil se v Paříži v roce 1947, hudebně je samoukem, zpívat se od svých dvanácti let chodil učit do vincenneského lesíka a kromě neobyčejných sólových alb je zaměstnán především jako skladatel hudby pro divadlo a film. Občas nějaký i sám natočí nebo pocítí svou hereckou účastí, jindy sochař. Nemá potřebu budovat kolem sebe mýtus a pohybuje se spíše v ústraní. Za celý život poskytl snad jediné obsáhlejší interview (v roce 1997 Davidu Fenechovi; za překlad, z nějž cituji, děkuji Janu Moučkoví), o zviditelňování své práce asi příliš nestojí, proto je do značné míry záhadnou figurou, která například nemá vlastní internetové stránky. Počet jeho desek jakož i rozsah dalších aktivit lze jenom odhadovat. Jak se zdá, natočil koncem sedmdesátých let šest alb, pravděpodobně v pořadí alespoň částečně zmiňovaném v mém článku. Pokud se tedy v reedici nebo pozdní premiéře neobjeví další...

Pro milovníky elektronických koláží, téměř dadaistického humoru a zvukových podivností všeho druhu je nově objevivší se ikonou. Zásahu na tom má italské vydavatelství Alga Marghen (aby toho nebylo málo, také nemají www stránky), které mu v reedicích vydalo dosud čtyři alba a jemuž narušil poněkud akademickou ediční koncepci beroucí z archívů nové hudby, lettrismu, vídeňského akcionismu atd.

IMPROMUZ

Hlavním Tazartèsovým nástrojem je neuvěřitelně surový zpěv. V kombinaci s kolážemi nejrůznějších hudeb, terénních nahrávek a jednoduchých instrumentálních partů tvoří zneklidňující celek provokující svéhlavým nedbáním nejen na pravidla kompozice, ale i na snahu vyklenout podmanivou atmosféru, veselou, ponurou, rytmicky svůdnou, exotickou... Nebo jinak – ve výsledku nalezneme všechny, pospojované schválně neumělými střihy bourajícími náznaky logického směřování a hrajícími s posluchači na neúnavně kousavou slepou bábu. Dá se říci, že kromě hlasu jsou skladatelským hlavním nástrojem obrovské zahradnické nůžky, jimiž se s vervou pouští do stříhačské práce; činnosti, kterou většina hudebníků i posluchačů považuje za jemnou až delikátní. Pro tvorbu, která se provokativně otírá o hranici komponované hudby, razí termín *impromuz*.

Zpočátku jsem nepředstíral, že dělám něco, co by se pro zjednodušení dalo nazvat hudbou. A pro zjednodušení říkám, že jsem hudebník, jinak bych se dostal do neuvěřitelných diskusí. A protože tomu tak je už třicet let, dalo by se říci, že je to moje praxe (ne práce, kterou představuje práce na hudbě pro divadlo a film – pozn. pf). Na začátku jsem si nenárokoval, že dělám hudbu: dělal jsem věci, které měly být spřízněny se zvuky. Bylo to jako zapisovat nebo kreslit na pásek, nevím. Nazval jsem to impromuz, protože bylo třeba najít pojem pro produkt.

Když David Fenech hledá kořeny podmanivosti Tazartèsovy tvorby ve zvláštním vztahu mezi elektronickými zvuky a velmi přirozeným zvukem hlasu, nebo mezi indickou zpěvačkou a cikánskými sbory, které tvoří součást jeho zajímavého stylu, dostane se mu odpovědi: *Nemohu to vysvětlit. Nevím... jsem trochu Picassem hudby! Trochu domýšlivé, ne? Sleeve-note k jednoduché reedici alb Diasporas a Tazartès mluví ještě o Cézannovi, nomádovi cestujícím vlastním hrdlem, popové kapele i orchestru v jednom těle... Do háje s technokraty noise a puristy syntetické kultury!*, rozvášnil se autor poznámky André Glucksmann.

MY PIJEME MECCA-COLU

Na debutovém albu *Tazartès' Transports* (vlastním nákladem 1977, reedice u Alga Marghen obsahuje dotáčky z roku 1997) je jeho ježatý styl ještě tak trochu v plenkách. Objeví se všechny výše uvedené kompozičně-aranžérské zvláštnosti, nejostřejší hrany jsou ale ještě decentně ohlazené, příměsí elektroniky je naopak více, než tomu bude u pozdějších alb. Jedná se zejména o automatického bubeníka naprogramovaného ve stylu dřevního orientálního diska a syntezátor kouzlicí pseudodechové harmonie podobné provenience – bohužel nevím, jsou-li tyto pasáže pozdějšími dotáčkami – když jsem před pár lety procházel pařížskou „arabskou čtvrtí“ mezi Montmartrem a Gare du Nord, ovanula mě stejná atmosféra, jakou slyším z *Transports*. Každopádně se tu nejedná o levnou náhražku živého zvuku (který by Tazartès dokázal „vykrást“ mnohem přesvědčivěji), ale o poukaz na všežravost europopu, který snadno ovládl, vstřebal a dokonale zpracoval kdejakou lokální hudbu na východ od epicentra až k Pacifiku.

Ready-made pasáže jsou na *Transports* trochu tlumeny a občas zaznívají jen decentně z pozadí. Tato tlumenost v kombinaci s útržky hlasů a občasnými imitacemi gramofonové smyčky je ve výsledku podobná zvuku, jímž v současné době vládnu například Andrewové McKenzie (neboli Hafler Trio) a, v menší míře, Liles. Tazartèzovská zvuková neomalenost se však naplno projeví až s následujícím albem. Patnáct bezejmenných skladeb *Transports* si přehazuje motivy a je zakončeno mluvenou skladbou a capella, která donekonečna opakuje, že „*všechna zvířata mají osobnost*“ a tuto litanii prokládá útržky otázek typu „*Proč Bůh mluví anglicky?*“

Reedice alba navíc obsahuje dvě krátké divadelní skladby pozdějšího data – hustou pastu synthi-orientálního bručení – a decentní klavírní kousek *Elie*, náznak úplně jiné, subtilní tváře divokého solitéra.





MEZI ORIENTEM A FALŠÍ

Album *Diasporas* z roku 1979 je oproti svému předchůdci téměř výhradně vokální a skvěle ukazuje Tazartèzovu razantní zpěváckou techniku v primitivisticky tesaných *impromuz* kompozicích. Zpěvák Tazartès až bolestně hrdelním hlasem proniká na samé dno možností chropotu či kvaziorientálního mečení, irituje bezskrupulózními falšemi, paroduje šansoniérský patos, zahušťuje „nezpěváckými“ ingrediencemi – sípáním, prudkým oddychováním, snad i dávením... současná hvězda „jiného zpěvu“ Phil Minton ze srovnání s Tazartèzem vychází jako kostelní zpěvák, hlavní rozdíl mezi oběma pány je ale v použití hlasu v rámci kompozice. Zatímco Minton svůj hlas používá jako jeden z nástrojů v jazzově orientovaných improvizčních seskupeních, Tazartès svůj infernální řev na *Diasporas* vrství do mnoha stop, jejichž výsledný dojem připomíná snad pouze obraz delirantních muezzinů odhodivších v extázi veškeré zábrany. Textů je málo, většinou Tazartès zpívá zvukomalebným ne-jazykem. Zpěv je občas elektronicky zpracován, například ořezán ekvalizérem nebo sestřihán do dlouho se opakujících smyček, jiné stopy hlasu jsou k nerozeznání od použitých terénních nahrávek (křik ptáků apod.) nebo jednoduchého doprovodu. O své zpěvácké metodě a zájmu o jazyk včetně onomatopoeie říká: *Myslím, že tón je částí hudby a stejně tak i součástí jazyka. Je velmi významný pro smysl sdělovaného. Lze vyslovit úplně stejná slova a dát jim opačný význam právě pomocí tónu, jímž je vyslovíme. Dětem na tónu záleží více než na slovech. Jazyk, který používám, je v tomto smyslu velmi dětský, nebo spíš dětský – klade větší důraz na tón než na smysl slov. [Má tvorba] je skutečný Obraz světa – lidí, kteří na sebe mluví. A je to zároveň i Obraz našeho milostného vztahu k jiným. Můžeme být překvapeni a někdy i zarmouceni zjištěním, že někoho známe celé roky a najednou zjistíme, že mu nerozumíme... Stává se to každému a často. Je to trochu smutné a zároveň zážračné. Stejně tak se stane, že někoho potkáte poprvé a nemáte s ním a priori nic společného, a každá věta i každý pohled mohou být výmluvné. To mě oslovuje, tato univerzální stránka věci.*

Instrumentální doprovod alba je tvořen nástroji vyluzujícími na hranici orientu a falše: harmoniem, skřipáckými smyčci a kvilejícími dechy. Zvuk alba tak místy docela připomíná o téměř dvě dekády starší hudební pokusy malíře Jeana Dubuffeta (viz HV 3/06), toužícího dát vzniknout spontánnímu hudebnímu art brut bez diktátu hudební teorie a jediného správného (tedy omezeného) způsobu ovládní instrumentu. Tazartès se tomuto označení ale brání.

Nejdůrazněji znějí *Diasporas* překvapivě v jednohlasé, v nejlepší slova smyslu dementní mantře *Rien n'est assez fort pour dire*. Překvapí dvě tišší místa – decentní závěr skladby *La fin de prologue*, v níž se divoké vokály náhle změni v obrázek francouzské distingvovanosti a pravověrný šanson *Quasimodo Tango*, který složil a na klavír hraje známý skladatel konkrétní hudby Michel Chion.

Jako bonus je k reedici *Diasporas* připojeno album s prostým názvem *Tazartès*, snad páté v diskografii a původně vydané začátkem osmdesátých let, jak napovídá četné využití sampleru, přehrávacího hlasy pozpátku, automatických bicích a dalších vymožeností, které byly počátkem osmé dekády novinkou. Je to asi Tazartèsovo nejučesanější album se skladbami na texty Mallarméa, Flauberta a Daumala. Nejzajímavěji zní osmiminutová „*Elle eut des étouffement aux premières chaleurs quand les poiriers fleurirent*“, která se uprostřed cesty od působivého dvojhlasu přes bezstarostné prozpěvování k typickému tazartèsovskému hlasovému furóre zlomí do koláže operního zpěvu a manipulace s přeskakujícími deskami

(s nahaným aplausem). Dvě písně naproti tomu znějí jako nejisté karaoke na pozadí neměnného orientálního rytmu, který je mnohem méně invenční než na *Transports*. Můžeme znovu žasnout nad skladatelovým záměrem a domýšlet si, že chtěl třeba vzdát hold banalitě.

ÚPLNÉ ZMATENÍ SLUNCE

Budeme-li se od poslední jmenovaného alba pohybovat směrem do minulosti, setkáme se s deskou *Check Point Charlie* (patrně 1980), čtveřicí dlouhých skladeb, kde Tazartès až na několikaminutovou výjimku rezignuje na svůj hlasový projev a skládá dohromady příběhy na způsob divadelních her – útržky francouzských, anglických, německých a ruských dialogů a vmontované hudební ready made včetně odpudivé dechovky jsou pospojovány syntezátorovými pasážemi. Odtážitost zde vítězí nad znepokojivostí.

O rok starší *Une éclipse totale de Soleil* je naproti tomu tím nejsurovějším materiálem, který Tazartès vydal, a společně s *Diasporas* ukazuje nejvíce z jeho hlasového projevu a hrubé kompoziční techniky – v tomto ohledu *Diasporas* dokonce převyšuje. Dvě šestnáctiminutové skladby (v reedici doplněné třetím, pětadvacetiminutovým dílem) jsou složeny z křiklavých, uširvoucích vokálních extempore i primitivní rockové uřvanosti a dalších ingrediencí. Tyto prvky jsou komponovány tím nejjednodušším myslitelným způsobem – místy zkrátka jen řazeny za sebe. Poslech *Une éclipse totale de Soleil* je asi tou nejdobrodružnější zkušeností, kterou si s Tazartèsovou hudbou můžeme udělat.

HÁZENÍ LAHVÍ A LOV OZVĚN

Dočkáme-li se dalších Tazartèsových alb, bude to patrně pouze v připadě reedice staršího materiálu. Vydávání novinek s volnou tvorbou a zástupy pomníků v podobě početné diskografie asi skladatelovu stylu nekonvenují.

Desky jsou pro mě trochu jako láhev hozená do moře. Je to dar všem. Práce, kterou uděláte při editaci disku, je skutečná práce, která se nemusí nutně vyplatit. Doufám, že jednou se zúročí... ale je třeba si přiznat, že nejsem tak rentabilní. Editování, výroba a distribuce desky... už jsem to jednou dělal (nejspíš první vydání Transports – pozn. pf) a nemám chuť začít znovu. Nezajímá mě to, nic mi to nepřináší, je to jen dřina. Hudba, kterou dělám, není jen hudba na deskách. Deska není odměna. Povolání, za které jsem placen, je tvořit scénickou hudbu.

Podobně je tomu i s koncertní činností, již Tazartès vyvíjel především počátkem devadesátých let. Nemaje agenta, sháněl si koncertní příležitosti sám a vystupoval jako sólový zpěvák s přednatočenými hudebními základy. Část publika jeho úspěšná vystoupení hodnotila lépe než alba, potíže s technickou proveditelností toho, co vytvářel doma s magnetofony, a těžkosti spojené s náročností organizace a realizace koncertu (v kombinaci s nijak oslnivým finančním efektem v porovnání s tvorbou scénické hudby) však vedly k rozhodnutí vystupovat sporadicky nebo raději vůbec. Milovníkům Tazartèsovy volné tvorby tedy nezbyvá než lovit u malých vydavatelství reedice starších prací a doufat, že se třeba ještě nějaký zapomenutý skvost z jeskyně pařížského bručouna znovu zaleskne na slunci.

To, co dělám, je trochu jako pustit se do hledání něčeho nedefinovatelného. Hlubíte, abyste našli. Můžete hloubit, drtit prázdnotu, hloubit v prostoru, hloubit do země, hloubit do nebe... Hloubit ve vlastní hlavě a hledat nevím co... a skončit tím, že na něco narazíte... Já jsem našel svou hudbu! ■

Akční hudba z Vand'Oeuvre

Text: **Petr Slabý**

„Ty vlny hudby, které šly za sebou, potulující se jeho minulostí, mluvily, jako by mohlo mluvit toto město...“

(zcela z kontextu vytržená první část posledního souvětí z románu Andrého Malraux *Naděje*)

Vydavatelství Vand'Oeuvre má však svůj jednoznačný kontext. Je bytostně spjato s organizací Centre Culturel André Malraux sídlící ve Vandoeuvre-les-Nancy v severní Francii a díky tomu i s festivalem Musique Action (viz reportáž z letošního třicátého ročníku v minulém čísle *His Voice*). Rozmach zaznamenalo především v roce 1987, po založení nahrávacího studia, v němž doposud vznikly více než dvě stovky nahrávek renomovaných i začínajících hudebníků z celého světa. Podstatný je i fakt, že v jeho čele stojí výkonní muzikanti v čele s kytaristou, neutuchajícím experimentátorem a hudebním objevitelem Dominiquem Répécaudem, který je schopen nejen dávat příležitost nezvyklým projektům, ale i odhadovat potenciál netušených souvislostí.

ACTIONES

Jako první vlaštovka se v roce 1985 objevilo LP *Musique Action Internationale 85*, které nejen mapovalo druhý ročník zmiňované přehlídky, ale naznačilo i další směřování nového labelu. Najdeme tu mezinárodní trio bubeníků Guigou Chenevier – Rick Brown – Christian Marclay v magickém propletení blan, činelů a dalších bicích nástrojů, sólové klavírní šílení Keitha Tippetta i jeho duety s kytaristou Hansem Reichelem či parapubrockovou formací Davida Thomase The Pedestrians s baskytaristou Tonym Maimonem a henrycowistý Chrisem Cutlerem a Lindsay Cooper stejně jako téměř kabaretní vystoupení domácích Catalogue za účasti kytaristy Jeana-Francoise Pauvrose. Další počín ještě ve vinylové formě s prostým názvem *Concert Public* pak představuje vystoupení napříště protagonistů firmy – saxofonistů Michela Donedy a Daunika Lazra a perkusisty Lê Quan Ninh, kteří si zde vedle vlastních kompozic pohrávají i s folklórními prvky. Mnohotvárnost festivalu dokumentuje především soubor nahrávek z let 1988–1992, který vyšel u příležitosti desátého výročí Musique Action a jehož doplňkem je i kniha s bohatou fotodokumentací. Kolekce začíná sonátou pro klarinet od Johna Cage v podání Pierra-Stéphana Meugéa a pokračuje punkjazem kapely Carbon pod vedením Elliotta Sharpa, zachycuje komorní akustické dialogy (například klarinetisty Louise Sclavise a pianisty Francoise Raulina nebo Daunika Lazra a Joea McPheea) i noiserock kapely KRACKHOUSE, legrácky Alfreda 23 Hartha za asistence Ferdinanda Richarda a Petera Hollingera či bubeníka a zpěváka Davida Mosse, který tu předvádí svérázná aranžmá známé skladby *Delilah* atd. atd.

Jinou koncepci má album *Musique's Action 2*, které prezentuje sedm výrazných skladatelů v řadě desetiminutových kompozicích, jež mají vystihovat tehdejší hudební současnost (většina nahrávek pochází z roku 1995, výjimkou je jenom *Scivolevole* pianisty a organizátora italského avantgardního festivalu Angelica Massima Simoniniho, natočené na koncertu v Boloni o dva roky dříve). Jim O'Rourke zde ve své skladbě *Antithèse* používá jakéhosi klasicizujícího minimalismu, který pozvolna přechází do parapomprockové kytarové exhibice, aby se v závěru vše propadlo do hudební černé díry a odpadlo do bezčasí. Daniel Koskowitz, vystupující často pod pseudonymem Jagger Naut, patří také ke stálým Musique Action, kde mnohdy vytváří doprovod k různým divadelním či tanečním vystoupením. Na kompilaci je zastoupen kusem *Aerok*, který obsahuje pevnou rytmickou osu opentlenou různými ornamenty. Je to elektronikou stříhlý bigbít, kde se programování mísí s živými nástroji. Koskowitz sám je sice „hlavní profesí“ bubeník, ale žádný nástroj či mašinka mu není cizí. Jenom občas propadá přílišné monotónnosti a tehdy jej zcela nezachrání ani ty různé pentličky. Naopak perkusista Lê Quan Ninh tu dokazuje svou skladatelskou suverenitu, i když se v opusu *Not Want To Say Anything About FZ* nechal inspirovat Cageovou skladbou *Not Want To Say Anything About Marcel*. Lê Quan

dokáže vytvořit nejen fascinující plochy za pomoci činelů a dalších perkusí, ale dokáže své dílo povznést na jakousi symfonickou rovinu v tom nejlepším slova smyslu. Nevystavuje na odív své bravurní hráčské schopnosti, ale vše podřizuje mikro i makrostruktuře dané kompozice. Výtvarník a tvůrce zvukových instalací Frédéric Le Junter zase sází spíše na hudební humor, což platí i o Dominiquovi Petitgandovi a jeho osmidílné suitičce, kde hojně využívá hlasy členů své rodiny. Zvláštní pozornost si ovšem zaslouží především Jérôme Noetinger, který svou zvukovou koláž či spíše asambláž *Le fixe du risque* vrství s neobyčejnou naléhavostí a nezkrtnou vynalézavostí. Jednotlivé části jakoby místy hněte, poté zase vystřeluje do prostoru, rozdrásává a uhlazuje a vytváří tak skutečně nejrůznějšími emocemi nabitě dílo. Právě on je spojovacím můstkem k následující kompilaci *No. 3*, kde najdeme tentokrát devět cca sedmiminutových subtilnějších útvarů v podání pozoruhodných dvojic. Právě Noetinger zde za pomoci obsluhivatele elektromechanických přístrojů Christopa Cardoena představuje filigránskou industriální míchanici, která se jmenuje pro změnu *Le risque du fixe*. Podobně odlidštěnou podobu má i *Dyspnée* pro elektroniku a trubku Thierryho Madiota. Nechybí tu ovšem ani melodram *Les Fleurs tombent* Lionela Marchettiho a Oliviera Capparose. Celkově je atmosféra většiny kompozic spíše temnější nebo přinejmenším zahloubaná (nikoliv však do sebe zahleděná). Určitou výjimkou je *Portraits griffonnés* sběratelky zvuků Carole Rieussec s nádherným vokálem Catherine Jauniaux, která působí jako hříčka, ale zároveň má neobyčejně bohatou strukturu a přináší množství překvapivých zlomů.

OBSCURITÉS

Část produkce Vand'Oeuvre by se dala zařadit mezi současnou vážnou hudbu. Patří sem bezesporu profilové album Jeana-Christopa Feldhandlera *Obscurités*, které bylo inspirováno texty Edmonda Jabése a Franze Kafky. Ty se sice v díle přímo nevyskytují, ale determinovaly jeho vznik. O libreto pak požádal Feldhandler režiséra, dramatika a malíře Marca Felda, který se zabývá právě propojením různých druhů umění. Základní party byly napsány pro smyčcové kvarteto Rubin a operátora s pásky (a také vynálezce či objevitele nových fonografických objektů) Marca Pichelina. Výsledkem je čtyřicetiminutové hudebně-dramatické dílo, které je putováním zmučenou lidskou duší, jakousi sebereflexí jedince, na nějž doléhají tísňivé a zároveň snad i vzrušující vlivy. To vše umocňuje převážně šeptaný text a vnitřní napětí, které vychází z „týraných“ strun.

SIC neboli Situation Interprètes et Compositeurs je repertoárové těleso, transformující se dle potřeby skladeb, které vybírá umělecký šéf souboru Francoise Rivalland z „klasiky“ dvacátého století i zbrusu nových počínů. Na albu pojmenovaném příjmeními pěti skladatelů tak nalezneme miniaturní aforismy pro housle a cymbál Györgye Kurtága z počátku šedesátých let minulého století, o více než deset let mladší „krystalické“ trio pro smyčce *Diophtase* z pera



Yoshihisa Tairy, inspirované strukturou tohoto polodrahokamu, či se zámkami si pohrávající kompozici Jorga Birkenkottera ...*Kaum einen Hauch* pro klarinet, violoncello a piano z roku 1988. Mezi novinkami (CD vyšlo v roce 1992) je pak Air Philippa Leroux, šité přímo na míru klarinetistovi Sergeovi Davalovi a Rivalandovi, který zde obsluhuje marimbu a vibrafon, a suita o pěti minivětech pro flétny, klarinety, violoncello, kytaru a perkuse *Schémes* od Bruna Gintera. Pro SIC je charakteristické, že se snaží být (pokud je to možné) v co nejužším kontaktu se skladateli a proniknout hluboko do jejich mysli. Nebýt obyčejnými otrockými interprety, ale opravdovými zprostředkovateli mezi autorem a posluchačem.

Pod značkou Kristoff K. Roll se skrývá již zmiňovaná Carole Rieussec a Jean-Christophe Camps, tvůrci konkrétní hudby neboli takzvaných acousmatiques. Na jejich cyklu *Variations* se podílí také Daunik Lazro, který zde do „děje“ vstupuje improvizacemi na barytonsaxofon. Ve *Variation 5* tvoří nedílnou součást i party smyčcového tria. Je to vlastně určitá road music, mapující výlety umělců do západní Afriky, a zároveň i skrytá politická proklamace, reflektující postavení Afričanů ve Francii.

Hlukové eskapády Martina Tétraulta a Xaviera Charlese na opusu *MXCT* jsou jakousi atomizovanou studií zvukových vln či bodů v abstraktním prostoru, která se od kratších kousků sbíhá v centrální dvacetiminutové kompozici *Le cerveau* a pak se opět štěpí až do „olejnatého“ závěru. Podobně abstraktní je i CD *&UN* dvojice Olivier Benoit a Jean-Luc Guionnet. Místo preparovaných objektů, vibrací a desek zde však hrají skutečné nástroje – elektrická kytara a altsaxofon. Díky tomu je výsledek méně prostorový a homogenní, ale rozvíjí se spíše ve změní siločar v bílém vakuu. Občas to probíhá formou toku, občas se vše zastaví a začne jakoby přešlapovat na místě. Chvilími rozeznáme jasně zvuk daných instrumentů, jindy zase dostávají méně konkrétní rozměr. Pianistka Sophie Agnel na svém sólovém albu zní sice povětšinou „klasicky“, ale její jemnější i výraznější preparace a hra uvnitř nástroje dokáží skvěle modulovat náladu probíhajícího díla. Tady opět zabodoval zvukový mistr studia CCAM François Dietz, který je ostatně podepsán pod drtivou většinou nahrávek firmy.

HUMOURESQUES

V katalogu labelu jsou však i veselejší tituly, mezi něž patří zejména *Slide* od Dominiqua Grimauda, kde navíc najdeme výkvět muzikantů z daného okruhu. Koncept vychází opět z výtvarné pojetí představení z Musique Action z roku 1998. Není to ovšem žádná juchavost, ale podprahový humor plný jemňouchkých špilců. Grimaud zde exceluje ve hře na řadu mnohdy těžko definovatelných nástrojů (co se asi skrývá za termínem *guitare electrique avec tube*?). Hned úvodní skladba *Mee-Yah-Chah* s výraznou a nadále všudypřítomnou steel kytarou určuje, že tady máme co do činění s nevšedním pojetím blues. Že by to tedy vlastně bylo smutné? Ale ne. Kytarový hřmot Dominiqua Répécauda, aerovzdechy Michela Donedy, recyklované desky Jacquese Debouta či hojně využívané téreminy především v režii Laurenta Dailleaua a v neposlední řadě akordeon Pascala Comeladea a perkusivní i nonperkusivní vstupy Guigoua Cheneviera jsou prostě bránou do očištění. A na tom nic nezmění ani dvě poněkud hororově pojeté parafráze starých amerických blues. A občas tu zpívají i ptáčky.

Opravdovým zásahem na bránci je však album *Body Parts* dvojice Guigou Chenevier (dříve též Etron Fou Le Louban a nyní mj. Volapük) a Nick Didkovsky (šéf a kytarista americké úderky Doctor Nerve i „vážný“ skladatel pro Bang On A Can All Stars). Po sérii protoplasmatických punkových ataků se zde setkáte se zvonkohrou a saxofonovými breaky v ehibici *Bell'innommable*, abyste se najed-

nou ocitli tváří v tvář regulárnímu heavymetalovému songu *The Man Who Hate Pets* či miniatuře *One Wooden Leg* ve stylu Zornových Naked City. Ale poté se na vás naválí industrialismus *Soft Loud* a mozek vám pěkně provětrá následující dvacetiminutová čtyřvětá brutalitka.

S relativně jemnějšími polohami se můžete setkat na albu Pierra Bertheta a Frédérica Le Juntera, které by se dalo z jistého odstupu charakterizovat jako průnik raných Einstürzende Neubauten s francouzským šansonem. Podstatné však je, že oba umělci ve druhé části představují i svou zcela jinou podobu jako autoři zvukových instalací, které mají i své dané grafické partitury. Zpěvák a perkusista Benat Achiary, známý například i ze spolupráce s Répécaudovým power-triem Etage 34, zařazuje šanson do jazzového kontextu, čemuž notně napomáhají i jeho spoluhráči – kontrabasista Kent Carter a bubeník David Holmes. Jeho skučivé promluvy i polozpěvy evokují místy Phila Mintona.

Opravdovou třeshinkou na dortu je raritní (v limitovaném nákladu 1000 kusů), u příležitosti 23. ročníku Musique Action vydané EP Pascala Comeladea *Stranger In Paradigm*, kde se setkáme se skutečně neotřelými cover-verzemi Ramones, Gun Club, Chucka Berryho či Lords Of The New Church.

QUATUORES

Zcela specifickou kapitolu v arzenálu firmy Vandouevre představují nejruznější kvarteta, převážně vystřižená labelu přímo na míru. Quator Helios na svém bezejmenném albu představuje dokonalou syntézu polyinstrumentální tvorby, kde je kladen důraz na perkuse i počítačové triky. Otvírá ho Feldhadlerova skladba *D'une Lumière* pro piano, elektrickou kytaru, melodiku, perkuse a další. Naprostou špičkou je ovšem třívětá kompozice dalšího zúčastněného Lê Quan Ninha *Oscille*, dle popisku určená pro čtyři kameny, čtyři blesky a počítač, ale ve skutečnosti pracující s vokálními ekvilibristikami a výraznými dynamickými proměnami.

Le Quan se podílí i na CD *Les diseurs de musique*, kde je hlavní postavou básník a zpěvák Serge Pey a saxofonovými laufy vše doplňují Daunik Lazro a Michel Doneda. Ti nechybí ani na projektu Aerolithes, kde sestavu dotváří houslista Michael Nick a violoncellista Laurent Hoevernaes. Obě improvizovaná díla mají v sobě adekvátní nervnost, která může nezkušeného posluchače zaskočit. Hlas Serge Peya je sice zejména pro nefranštináře poněkud mdlý, ale má v sobě jistou naléhavost. Aerolithes naopak v čistě instrumentální rovině prezentuje skvělou souhru dechů a smyčců. Je to naříkání, úpění, které ústí do antikatarze, zanechává však v posluchači hluboký dojem.

Nejnovější počiny vydavatelství Vandouevre představuje CD souboru Wiwili, kde působí kytaristé Hervé Gudín a Jean-Sébastien Mariage, bubeník Michel Deltruc a opět elektronický mág Xavier Charles. Tady najdeme už podle názvu světových souřadnic spíše ambientní hudbu s rockovými prvky. Je to setkání frippoenovských seancí s motorheadovskou kadencí. Jednotlivé polohy stojí vedle sebe nebo se mísí a zároveň doplňují.

Projekt REKMAZLADZEP v sobě nese tajemství, které kulminuje v pasážích, kde Thierry Madiot hraje na bastrombón. Pozadu však nezůstává ani Lazro se svou barytonkou a Répécaud na elektrickou kytaru ani Camel Zerki na elektroakustickou kytaru. Skvělá prezentace postpostmoderní hudby ve všech směrech. Avantgarda propísmenkovaná napřed i pozpátku. Freejazz nové doby prolutý se zkušenostmi z bigbítového hraní a navíc dokonalý esprit nového tisíciletí.

www.centremalraux.com

Spektrální hudba (co to je?)

Text: **Miroslav Pudlák**

Pojem spektrální hudba jsme v našem časopise zmiňovali již několikrát a nyní je na čase jej stručně vysvětlit. Spektrální hudba (spektralismus) je skladebný směr ve vážné hudbě vzniklý ve Francii na počátku 80. let, který má dodnes nemalý vliv na podobu tvorby zejména v této zemi.

Ale začněme trochu ze široka.

Francouzská soudobá vážná hudba byla od 50. let prodchnuta duchem avantgardy, která byla tehdy spojována s pojmem serialismus a jinými skladebně technickými výdobytky tzv. Nové hudby. K prosazení tohoto typu hudební avantgardy zásadně přispěl Pierre Boulez, který tehdy založil koncertní společnost a soubor *Domaine musical* a vydobyl si jako skladatel i jako organizátor hudebního života zcela centrální postavení. Kult Bouleze měl pro formování francouzské hudby klíčovou roli i v dalších desetiletích. Jeho radikální názory, jeho estetiku ani jeho tvorbu nešlo nijak obejít; mladší generace skladatelů se vždy vůči němu nějak vymezovaly. Boulez byl i silnou osobností s vlivnými kontakty a schopností ovlivnit rozhodování politiků. Když se za prezidenta Pompidou stávala galerie moderního umění *Centre Pompidou* (*Beaubourg*), bylo rozhodnuto, že v jeho těsném sousedství v podzemí vznikne největší centrum pro výzkum a tvorbu v oblasti hudby na světě – *IRCAM* (*L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*). Jak jinak, než pod Boulezovým vedením. Byl to projekt, který svým ambiciózním posláním i investovanými prostředky nadlouho předčil podobná centra při amerických univerzitách.

Od roku 1977 v útrobách *IRCAMu* vznikaly různé projekty spojující výzkum v oboru hudební akustiky, analýzy a syntézy zvuku a kompozice s využitím počítače (*computer assisted composition*). Ideou bylo přivést k těsné spolupráci vědce a skladatele – tudy by se měla v budoucnu hudba ubírat vpřed podle Boulezovy vize. Vybraní skladatelé byli přijímáni na roční i delší stáže v *IRCAMu*, v jejichž rámci se měli podílet na některém z výzkumných projektů a poznatky uplatnit ve svých skladbách, ať už elektronických, instrumentálních, nebo kombinovaných, které rovněž vznikaly v laboratořích *IRCAMu*.

A právě v lůně *IRCAMu* vznikla první výrazná alternativa vůči Boulezovskému serialismu. Mladí skladatelé **Tristan Murail** (1947) a **Gérard Grisey** (1946–1998), poučení hudební akustikou a psychologii přišli s kritikou tradiční skladatelské praxe, kdy hudba je jakoby skládána z prefabrikovaných kostek vnucených skladatelům konvenční notací, ale i konvenčními kategoriemi hudebního myšlení, jako jsou nekonečné permutace dvanácti tónů temperovaného systému. Místo toho chtěli pracovat se znějícím zvukem při poznání jeho fyzikálních zákonitostí. Místo „kompozice s notami“ se zajímali spíše o nestabilní zvuky proměnlivé v čase, přechody mezi ténbrem a hamonií, rytmem a frekvencí, rytmem a intenzitou (to vše známe ze zkušenosti s elektronickou hudbou) a pro tento materiál teprve hledali vhodnou notaci. Odmítali temperovaný systém jako nepřirozený, stejně jako mikrointervalové systémy či utopické snahy o „čisté“ ladění. Jejich koncepce se opírala o souzvukový systém, který lze odpozorovat přímo z přírody: tím je tónové spektrum – svrchní a spodní parciální tóny zaznívající současně se základním tónem a tvořící jeho barvu a „obálku“ (*envelope*), tj. proměny tónového spektra v čase.

V tomto duchu oba skladatelé vystoupili s přednáškami na kurzech v Darmstadtu již v letech 1980 a 1982 a prezentovali tam svá první díla nového směru. Kromě vlastní tvorby upozorňovali také na své „předchůdce“, jakým byl například *Italo* Giacinto Scelsi, do té doby neznámý autor, který se intuitivně a bez technických pomůcek pokoušel o něco podobného. Skladatelé této skupiny (kromě dvou již zmíněných ještě *Hugues Dufourt*, *Roger Tessier* a *Michaël Lévinas*) se sdružili kolem souboru *l'Itinéraire*, specializovaného na jejich a po-

dobnou hudbu. A mohli bychom jmenovat další, kteří se průkopnický zabývali touto metodou, např. *Marco Stroppa* a *Horatiu Radulescu*.

Pojem „spektrální hudba“, ze kterého se později stala publicistická nálepka pro celou skupinu skladatelů, použil poprvé *Hugues Dufourt*. Tento pojem však odráží jen jeden z mnoha technických aspektů jejich tvorby – totiž zájem o analýzu tónového spektra a jeho zpětnou syntézu.

ANATOMIE ZVUKU

O co jde? Každý hudebník ví, co jsou alikvótní tóny – vyšší tóny zaznívající (slabě) současně se základním zněnicím tónem a tvořící jeho barvu. Intervaly mezi nimi se zmenšují směrem nahoru (oktáva, kvinta, kvarta, velká tercie, malá tercie, menší malá tercie, větší a menší velká sekunda atd.; jejich přesná velikost se kromě oktávy liší od intervalů v běžně používaném temperovaném ladění). Frekvence jednotlivých alikvótních tónů (parciál) vypočteme jednoduše přičítáním frekvence základního tónu (*c*): 2*c*, 3*c*, 4*c*, 5*c*, 6*c*, 7*c*... atd. Například spektrum tónu *a'* (440 Hz) vypadá takto: 440 Hz, 880 Hz, 1320 Hz, 1760 Hz, 2200, atd. (přičítáme vždy 440 – čím výše, tím tento rozdíl tvoří menší hudební interval). To je nejjednodušší případ toho, čemu říkáme harmonické spektrum. Barva tónu ovšem závisí také na tom, které parciály jsou ve zvuku zvýrazněny a které potlačeny (například ve zvuku klarinetu znějí jen liché apod.; spektra reálných hudebních nástrojů jsou též vždy poněkud „rozladěná“ vůči uvedenému teoretickému ideálu).

Takové harmonické spektrum si dnes každý může sestavit sám na svém domácím syntetizéru přidáváním těchto svrchních tónů (aditivní syntéza) a měnit tak barvu zvuku. (Něco podobného objevili již před staletími výrobci varhan – tzv. *mixtura*). Mnohem zajímavější jsou však složitější tónová spektra jiného typu, tzv. inharmonická, vznikající při modulaci frekvencí. Oproti harmonickému spektru jsou v nich parciální tóny jakoby roztaheny, nebo stlačeny, přičemž se také zmenšují směrem nahoru v pravidelném poměru. (Například místo oktávy začíná spektrum třeba septimou, další interval bude menší než kvinta atd.) Zkoumání inharmonických spekter pokračovalo zejména v 70.



letech, kdy byla objevena digitální syntéza zvuku na bázi frekvenční modulační a její výsledky byly hned široce využity ve výrobě nástrojů, (jako například tehdy populární syntezátor Yamaha DX7).

Inharmonická spektra jsou zvuky, které dobře známe ze zkušenosti (ze zvuku některých bicích nástrojů, jako zvony, gongy, a do značné míry je tím charakteristická i třeba barva klavíru). Ačkoli mohou být velmi disonantní, vnímáme je jako něco přirozeného. Vznikají tehdy, když se ke kmitům zvučícího tělesa přimíchají příčné kmity, které se neprojevují jako druhý tón, ale které svou frekvencí „modulují“ znějící tón. Můžeme si představit předmět, jako je třeba dutá kovová tyč vibrující kolmo ke své délce. Tyč se ale zároveň smršťuje a roztahuje také podélně – tzn. je chvíli delší, chvíli kratší, čímž je způsobeno, že znějící frekvence není stabilní, ale osciluje kolem středu. Tato oscilace je však tak rychlá, že už ji nevnímáme jako nějaké vibráto. Akustickým výsledkem je změněná barva zvuku, kdy spektrum tvoří parciály vzdálené od sebe opět o stejné rozdíly frekvencí, ale tento rozdíl má tentokrát hodnotu nikoli nosné, nýbrž modulující frekvence. Například budeme-li modulovat tón a' (440 Hz) tónem gis' (415,3 Hz), budeme pro vypočtení parciál přičítat 415,3 Hz. Svrchní část spektra potom vypadá takto: 440 Hz, 855,3 Hz, 1270,6 Hz, 1685,9 Hz, 2101,2 Hz atd. Zajímavé je, že budeme-li modulující frekvenci od nosné také odečítat, vypočteme ještě k tomu spodní parciály – tóny které skutečně zaznívají pod základním tónem.

OD FYZIKY K HUDBĚ

Studiem spekter, empirickým (pomocí spektrografů) i matematickým, se IRCAM mimo jiné zabýval již od svého otevření v roce 1977. V jeho laboratorních pracovali i Murail a Grisey, kteří přemýšleli, jak by se tyto poznatky daly uplatnit nejen v elektronické, ale také v instrumentální hudbě.

Názorným příkladem takového uplatnění je jedna z typických skladeb z počátků tohoto směru: *Gondwana* pro velký orchestr, jejímž autorem je Tristan Murail. Skladatel vyšel ze svých zkušeností se spektrální analýzou tónu (barvy) nástrojů, z ní odvodil zákonitost pro stavbu určitého typu inharmonických spekter a ty se rozhodl použít jako harmonický materiál v orchestrálním díle. Hned na začátku slyšíme v orchestru velmi komplexní akord, který je vlastně imitací zvuku kostelního zvonu.

Zrekonstruujeme postup, jakým byl tento zvuk získán. Nosnou frekvencí nechť je $g_1 = 392\text{ Hz}$, modulující frekvencí $gis\text{ malé} = 207,65\text{ Hz}$. Jak bylo řečeno, svrchní parciály ($H_1, H_2, H_3...$) vypočteme od

nosné frekvence (H_0) přičítáním hodnoty modulující frekvence, spodní parciály pak odečítáním.

$$H_0 = 392\text{ Hz (nosná frekvence)}$$

svrchní parciály:

$$H_1 = 392 + (207,65 \times 1)$$

$$H_2 = 392 + (207,65 \times 2)$$

$$H_3 = 392 + (207,65 \times 3)$$

atd.

spodní parciály:

$$H_{-1} = 392 - (207,65 \times 1)$$

$$H_{-2} = 392 - (207,65 \times 2)$$

$$H_{-3} = 392 - (207,65 \times 3)$$

atd.

Když se u výpočtu spodních parciál dostaneme do záporných čísel, změníme je jednoduše na kladná a pokračujeme dál. Záporné hodnoty frekvencí se jakoby „odrážejí“ od nuly a mísí se do kladné části spektra.

Získané frekvence potom zbývá převést do not s aproximací ke čtvrttónům. K tomu použijeme tabulku frekvencí temperovaného ladění.

$$H_1 = 599,65 - d_2+$$

$$H_2 = 807,30 - g_2+$$

$$H_3 = 1014,95 - h_2+$$

$$H_4 = 1222,60 - d_3+$$

$$H_5 = 1430,25 - f_3+$$

$$H_6 = 1637,90 - gis_3$$

$$H_7 = 1845,55 - ais_3$$

$$H_8 = 2053,20 - h_3+$$

$$H_9 = 2260,85 - cis_4+$$

(+ znamená zvýšení o čtvrttón):

$$H_{-1} = 184,35 - fis$$

$$H_{-2} = 23,30 - (Fis\text{ subkontra})$$

$$H_{-3} = 230,95 - ais$$

$$H_{-4} = 438,60 - a_1$$

$$H_{-5} = 646,25 - dis_3+$$

$$H_{-6} = 853,90 - gis_2+$$

$$H_{-7} = 1061,55 - c_3$$

$$H_{-8} = 1269,20 - dis_3+$$

$$H_{-9} = 1476,85 - fis_3$$

Tento souzvuk je ještě třeba vybavit dynamikou. Směrem od základního tónu bývají parciály zpravidla slabší, ale dynamický obraz spektra může být i složitější. Ten se vypočte pomocí Baselovy funkce (chceme-li jít až tak daleko). Navíc víme z prosté zkušenosti, posloucháme-li velice pozorně například zvuk doznívajícího zvonu, že v něm některé formanty (oblasti spektra) ze zvuku vyčnívají nebo doznívají pomaleji než jiné, nebo dokonce, že se některé zvýrazní až dodatečně. Výsledný akord je v partituru *Gondwany* skutečně opatřen „komplexní spektrální obálkou“, která imituje úder a rezonanci zvonu. Orchestrace tohoto souzvuku je v souladu s amplitudovým obrazem spektra – silnější a barevně výraznější nástroje hrají ty nejvíce „vyčnívající“ formantové tóny spektra zvonu, slabším nástrojům jsou svěřeny ostatní tóny, dynamické poměry nástrojů jsou pečlivě odměřovány. Hudba *Gondwany* potom bezprostředně pokračuje proměnami vracejícího se akordu s tím, že se mění poměr jeho nosné a modulující frekvence.

Efekt, kterého by bylo možné dosáhnout i elektronickou syntézou, je zde přepsán do zvuku orchestru, což mu dodává zcela nečekanou zajímavost a působivost. Na první pohled nás při tom napadne několik problémů. Prvním je jistě ona velice hrubá aproximace přesných frekvencí k přibližným čtvrttónům. Nezaujatý poslech nás však vyvede z pochybností – iluze je dokonalá. Naše ucho vyladuje intonační nepřesnosti poslouchá-li srozumitelný útvar, jakým je i komponovaný témbur. Dalším problémem je také mísení vlastních témbur jednotlivých nástrojů do spektra nebo nepřesnost poměru amplitud. Tyto nároky na absolutní čistotu nás však mohou přivést jediné zpátky ke chladné sterilitě elektroakustického studia, odkud se spektrální hudba již jednou odpoutala.

Úvodní část *Gondwany* je pregnantní vyjádření toho, co nová metoda dokáže, ale zdaleka to není jediný způsob, jakým je v této i v dalších skladbách zmíněných autorů pracováno. Spektrum není jen materiálem, ale je především modelem pro novou koncepci zvukového materiálu hudby. Zjednodušeně řečeno, základem strukturování tónového prostoru není dělení oktáv na stejně velké intervaly, ale dělení celého prostoru na rastr získaný přičítáním stejně velkých hodnot frekvencí – intervaly se zmenšují směrem nahoru, podobně jak je tomu v tónovém spektru.

Na základě znalosti různých druhů spekter (spektra harmonická – inharmonická, lineární – nelineární (např. rozdíly frekvencí se zmenšují), reálná – teoretická atd.) a jejich vlastností je možné si vypracovat bohatou paletu kompozičních nástrojů. Spektra lze upravovat filtrováním (omezením některé frekvenční oblasti), zvýrazněním formant, selekcí některých tónů apod. Důležitou součástí „spek-

trálního“ skladebného materiálu jsou nestabilní zvuky proměnlivé v čase (vyjádřitelné často formou algoritmů): například metamorfózy jednoho spektra v jiné; spektra se mohou různě prolínat, zaznívat současně, přecházet do jiného typu souzvuků apod. Lze z nich také odvodit škály a uplatnit je horizontálně v melodické lince.

S příkladem horizontálního uplatnění spektrální škály se setkáme ve skladbě *Treize couleurs du soleil couchant* T. Muraila nebo v Griseyových *Partiels*. Najdeme tam postupy odpovídající schématu tohoto typu: Základní tón (a) nechá rozeznit své harmonické spektrum. Jeden z jeho alikvotů (b) převzatý například jiným nástrojem, ze sebe vydá svůj vlastní alikvotní tón (c). Ten a jiný alikvot prvního tónu (d) na sebe vzájemně reagují jako při frekvenční modulaci a zplodí tak svrchní (aditivní) tón (e) a spodní (diferenční) tón (f). Poslední tón se stane bází nového spektra a proces může s obměnami pokračovat. Schema se dá obohatit i o využití tzv. „multifoniků“ dechových nástrojů schopných vyloudit se zvláštními prstoklady složité inharmnické vícezvuky.

ZVUK JAKO ZDROJ FORMY

Spektrální metodě jsou Murail a Grisey věrni také v pojetí hudebního času. Nelineární typ organizace, poznatý v uspořádání spekter, totiž lze aplikovat i na tónové délky. Permanentní zrychlování nebo zpomalování rytmického pulsu je pro hudbu obou autorů velmi typické. Přitom je takřka pravidlem, že zrychlení probíhá nikoli lineárně, ale obvykle exponenciální nebo logaritmickou funkcí. V tvorbě T. Muraila hraje důležitou roli zejména logaritmické zrychlení, které,

Tristan Murail: *Ethers*

A nosič

ob 2 ob 1

hn 2 hn 1 3 tpts 3 cls 3 fls

hn 4 tuba hn 3

B modulátor

♯ = o čtvrttón výše ♭ = o čtvrttón níže

Úvodní spektrum Gondwany
Tristana Muraila

jak ukazují experimenty, se nejvíce blíží zrychlení, jaké hudebník spontánně vyprodukuje a posluchač vnímá jako „pravidelné”. Tempo má, na rozdíl od většiny partitur seriální hudby, důležitou formotvornou roli. Pro jeho znovuzavedení jako vnímatelné dimenze hudby, a aby se přitom vyhnul motorickému rytmu, volí například Gérard Grisey ve své skladbě *Tempus ex machina* pro bicí nástroje zrychlení v rovině jakéhosi makrotempa: výrazná hudební gesta, dynamické vlny, se vynořují po delších časových intervalech, které se postupně zkracují nebo prodlužují.

Zrychlení je i jedním z prostředků, které napomáhají k vytváření komplexních hudebních procesů. V Murailových *Ethers* proběhne několikrát proces zrychlení, který přinese jakoby novou kvalitu (z vračejících se vln se postupně stanou repetované úder, z těch vibrující tremolo). Jinde nám zase zpomalování připomene jakoby zvětšování detailů pod mikroskopem – z repetovaných drobných útvarů se zpomalením stávají delší struktury, které odhalují své vnitřní detaily (jako při simulaci fraktálů) apod.

Hudba T. Muraila a G. Griseye je hudbou odvíjejících se evolučních procesů, které se neukrývají pouze ve spleti not v partituře, ale jsou bezprostředně vnímatelné sluchem. Typické jsou pro ně jakési vlny, z nichž každá odhalí nějakou změnu, pomalé přelévání zvuků; měnící se rytmická hustota, která vytváří novou kvalitu; postupné (procesuální) přecházení z jednoho stavu hudby do druhého. V pozadí některých procesuálních postupů není těžké rozpoznat modely z elektronické hudby (například imitace smyčky se zpětnou vazbou v Murailově skladbě *Mémoire/Erosion*). Definování formy jako transparentního a postupného procesu, provázející tuto estetiku, nám připomene paralelní názory Steva Reicha – i Murail hovoří o procesu, který se odvíjí pouze z vlastních zdrojů. Ve skutečnosti se však Murail (na rozdíl od Reicha) vyhýbá všemu, co by působilo příliš mechanicky. Do hry zapojuje i určitou nahodilost, jejímž účelem je mechanizace procesů „zlidštit”.

Velká pozornost je věnována otázce působení těchto procesů. Grisey ve svých úvahách pracuje s pojmy jako „posluchačský čas”, „míra předvídatelnosti”. Z teorie percepce si přizpůsobuje pro svou tvorbu pojem složitosti a zavádí kategorie kompozičních postupů ve škále od řádu k chaosu (od určité míry složitosti vnímáme strukturovanost jako chaos). Nejbližší řádu je periodicitu, kde je absolutní předvídatelnost pokračování, nejbližší chaosu je statická, rytmicky diskontinuální faktura, kde je předvídatelnost nulová.

Od spektra přes nelineární pojetí času jsme se dostali až k formě. Ostatně pokus o odvození formálních principů ze stavby spektra a extrapolace spektrálního uspořádání do všech parametrů hudby,

jinými slovy provázanost všech složek mikro- a makro-formy, je proklamovaným záměrem obou autorů. To je v jistém smyslu sblížuje s jinak tolik zatracovaným serialismem. Avšak to, čím se odlišují, opravňuje bezesporu k tomu, abychom hovořili o malém převratu, který se začátkem 80. let ve Francii jejich zásluhou odehrál. Předně se začalo hovořit o skladbě více v souvislosti se zvukem a jeho vnímáním – krasopisné partitury plné „struktur”, určené pro skladatelské soutěže, vystřídala hudba koncipovaná jako znějící. Nový obsah dostal i vztah kompozice a vědy. Věda již nevytváří samoučelnou ozdobu, ani se neuplatňuje v rovině pseudovědecké slovní mlhy, zdůvodňující například náhodné postupy apod. Symbióza akustiky, teorie percepce, informatiky a tvorby má v tomto případě zcela organický a seriální charakter. Setkáváme se tu s pozitivní koncepcí komunikace s posluchačem, která ovšem nemá podbízivý ani zpátečnický charakter (tato hudba posluchače nehladí příjemnými souzvuky či prostoduchostmi, ani neparazituje na hudebních jazycích minulosti). Hudba má být transparentní, procesy v ní bezesbýtku vnímatelné, zároveň se však neopouští požadavek modernosti a vícevrstevného hudebního sdělení.

Spektrální hudba byla zatím asi poslední revolucí „modernistického” typu v hudbě. Na rozdíl od všech „neo” stylů, syntéz a simplifikací byla totiž v pravém slova smyslu progresivní. Svěvole skladatele ve vytváření komplikovaných kompozičních systémů byla podrobena kritice, avšak měla být nahrazena nikoli návratem k nějaké tradici, ale odhalováním jakoby preexistující strukturovanosti materiálu v jeho fyzikální, „přírodní” podobě. ■

Doporučený poslech

Tristan Murail

Gondwana - Désintégrations - Time and Again
Montaigne / Naïve MO 782175

Mémoire/Erosion
Accord 465 900-2

Treize Couleurs du Soleil Couchant - Bois Flotté
Winter Fragments
Accord 472 511-2

Gérard Grisey

Talea, Prologue, Anubis, Nout, Jour, Contre-jour
Accord 201 952

Dérives, Partiels
Erato STU 71157

Modulations
Erato ECD 88263

Divoká ovce v ulicích Paříže

Text: **Jaroslav Štátný**

Jestli jsem Francouz?... No ovšem, že jsem! ... Jak jinak!? ... Cožpak muž mého věku může nebýt Francouz?... To jste mne pobavila...

Erik Satie: Z deníku savce

Tak jako podle staročínské nauky o malířství se „tvar hory každým krokem mění“, tak i dějiny hudby je třeba s postupem času stále přehodnocovat. Co se určité době jevílo jako velkolepé, po nějakém čase vyčichne; s odstupem času vyniknou rozdíly a odhalí se souvislosti, které unikaly. Obvykle jsou za „významné“ osobnosti pokládány ty, které na sebe strhnou největší pozornost, které dosáhnou mezinárodních úspěchů. Pokud bychom však použili biblického „po ovoci poznáš je“, vidíme za nimi často jen zástupy epigonů. Je to snad tím, že úspěšnější jsou vždy takoví tvůrci, kteří šikovně oblékají staré myšlenky do nového kabátu? (Steve Reich: „Dobré nové myšlenky se obvykle ukážou být velmi starými...“)

Oproti úspěšnému a společensky veleobratnému Stravinskému, kterého přirovnal k úchvatnému pestrému ptáku, popisuje Erik Satie sám sebe jako „rybu“. Přesto se však z dnešního hlediska jeví Satieho tvorba podnětější a otevírající nové možnosti, zatímco Stravinskij spíše efektním, víceméně parazitním způsobem těží z minulosti a tak jednu velkou epochu uzavírá.

Pro své současníky byl Erik Satie (1866–1925) poněkud bizarním zjevem. Nezapadal příliš do tehdejšího paradigmatu, které vzhlíželo k právě odeznělé aristokratické kultuře jako ke svému vzoru. *Přišel jsem na svět*

příliš mlád, v době příliš staré patří k jeho nejznámějším výrokům.

Měl jsem celkem nezajímavé dětství a dospívání – nic, co by stálo za zaznamenání v seriózních spisech. Tak o tom nebudeme mluvit.

V dětství a dospívání byl vystaven dvěma podstatným vlivům: prvním byl strýc Adrien, otcův bratr, černá ovce rodiny milující slovní hříčky a vyvolávající humorné situace. Erik s ním trávil hodně času a zdroj pozdější výstřednosti můžeme hledat nejspíš tam. Druhou formující osobností byl Satieho učitel hudby M. Vinot, který jej zasvětil do hudby raného středověku. Zároveň však komponoval taneční hudbu – malé valčíky, hrávané místním orchestrem Satieho rodného města Honfleur. Takto vytyče-

ný trojúhelník (humor – gregoriánský chorál – lehká hudba) vymezuje základnu Satieho pozdější tvorby.

Podle všeho musel být dosti talentovaným pianistou: ve třinácti letech byl přijat na pařížskou konzervatoř (u přijímací zkoušky ohromil brilantně podanou větou z *Klavírního koncertu* českého skladatele Jana Ladislava Dusíka), ale učitelé byli brzy zklamáni a Satie, označen za „nejlínějšího žáka konzervatoře“, musel po třech letech odejít. Zkusil to ještě jednou: tentokrát předvedl Chopinovu baladu tak dobře, že byl znovu přijat a ujal se jej slavný virtuos George Matthias, žák samotného Chopina. Nicméně do roka vznikla mezi nimi taková antipatie, že Satie raději odešel jako dobrovolník na vojnu.

Těžko říci, co bylo příčinou neúspěchu. Někteří badatelé mají za to, že Satie trpěl těžkou dyslexií (nejhůře na tom byl právě ve „hře z listu“). Dnes tak ceněná kaligrafie jeho rukopisů byla ve skutečnosti výsledkem nesmírně namáhavého procesu a podle vzpomínky klavíristy Jeana Wienera trvalo Satiemu přes půl hodiny než napsal adresu na pohlednici.

Zároveň se však v něm už tehdy formovala opozice vůči dobovému vkusu – proti vyumělkovanosti historismu i proti do sebe zahleděné póze Art nouveau, proti afektovanému dramatismu, efektní virtuozitě i všem obecně respektovaným kompozičním pravidlům. Satieho *Ogives* (1886) se liší od veškeré tehdejší hudby neuvěřitelnou oproštěností. Inspirace gotickými obloúk se transformovala ve statickou hudbu s paralelně posouváními akordy – princip, který později proslavil Debussy v *Potopené katedrále*. O dva roky později napsané *Trois Gymnopédies* již definují zcela jasně charakter Satieho hudby, přestože se kompoziční techniky a koncepce budou v průběhu času měnit. Nikdy neulpíval na dosažených výsledcích a prozkoumával neustále nové kompoziční přístupy. *Ukažte mi něco nového a já začnu znovu!*

Satie našel obživu jako klavírista ve slavných kabaretech na Montmartru a stal se známou pařížskou figurkou. Guillaume Appolinaire, Georges Auric, Sylvia Beach, Constantin Brancusi, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Claude Debussy, André Derain, Marcel Duchamp, Darius Milhaud, Francis Picabia, Pablo Picasso, Maurice Ravel, Man Ray, Igor Stravinskij, Tristan Tzara a řada dalších patřili k jeho přátelům.

Byl zábavným společníkem a sršel neustále nápady. A jeho přátelé – možná ne zcela vědomě – na mnohé jeho názory a estetické postoje reagovali. Například Constantina Brancusiho inspirovala čistota a „jednoduchost“ Satieho hudby k jeho vrcholným plastikám, Debussy a Ravel našli definici impresionismu v Satieho *Sarabandách*, Stravinskij přebíral koncept neoklasicismu, skladatelé Pařížské šestky přijali za své inspirace pokleslou hudbou cirkusů a music-hallů; samozřejmě všichni dokázali tyto podněty po svém přetavit a také prosadit. Ale Satieho myšlenky se uplatnily i v jiných sférách: Málokdo asi ví, že dnes oblíbenou typografii užívající pouze malých písmen vynalezl právě Satie (libreto ke „křesťanskému baletu“ *Uspud*, 1892).

Jemným a nenápadným způsobem dokázal přivést lidi na zajímavé myšlenky. Man Ray (Emanuel Radenski) ve své autobiografii vzpomíná na své první setkání se Satiem, které založilo jejich přátelství. Bylo to při příležitosti Man Rayovy první pařížské výstavy v Galerie Six, třetího prosince 1921:

Zvláštní člověk kolem padesátky se protlačil ke mně a vedl mě k jednomy z mých obrazů. Byl „zvláštní“, protože jaksi nezapadal do společ-



Erik Satie na obraze Ramona Casase

nosti převážně mladých lidí. S bílou bradkou a staromódním cvikrem, černou buřinkou, v černém svrchníku a s černým deštníkem vypadal jako zaměstnanec pohřebního ústavu nebo nějaké konzervativní banky. Byl jsem zmožený z příprav vernisáže a pořádně promrzlý, protože v galerii se netopilo. Řekl jsem mu anglicky, že je mi zima. On mi odpověděl rovněž anglicky, vzal mne pod paži a odvedl do nejbližší kavárny, kde mi poručil grog. Představil se jako Erik Satie a přešel do francouzštiny, z níž jsem tehdy nerozuměl ani slovo. Když jsem mu to řekl, s lehkým mrknutím oka odpověděl, že to nevádí, a dali jsme si další grog. Konečně jsem se zahřál a uvolnil. Cestou z kavárny jsme míjeli obchod, před kterým byly vystaveny různé domácí potřeby. Vybral jsem si žehličku a se Satieho pomocí koupil ještě krabičku rýsováček a lepidlo. V galerii jsem nalepil řadu rýsováček na hladkou plochu žehličky. Nazval jsem to „Dárek“ (The Gift) a přidal k výstavě. Tak vznikl můj první dadaistický objekt ve Francii.

Z hlediska pozdějšího vývoje vedou k Satiemu nitky mnoha myšlenkových a estetických směrů: v jeho díle se dají nalézt předzvěsti serialismu i minimalismu, konstruktivismu i poetismu, Nové jednoduchosti i ambientu, impresionismu i neoklasicismu. Dávno před Cagem použil preparovaný klavír (v baletu *Parade*) i profánní předměty (klaxony, sirény, lahve, psací stroj) v roli hudebních nástrojů. Skladby z jeho „rosenkruciánského období“ bychom dnes označili jako „post-moderní“, kdyby nebyly napsány dlouho před vznikem modernismu (1892-93). Byl také prvním evropským skladatelem, který reflektoval hudbu amerických černochů.

Jestliže dříve muzikologové zdůrazňovali především jeho vliv na ostatní skladatele, dovedeme dnes ocenit i Satieho vlastní hudbu, která se dřívějším generacím jevila jako poněkud „nedostatečná“. Ceníme si právě jeho schopnosti vyjádřit i „komplikované myšlenky“ co nejjednodušším způsobem a bez příkras. Pro Satieho byl vzorem kompoziční dokonalosti stručný obchodní dopis: *Máte co říct a řeknete to*, radíval svým žákům.

Nikdo ze Satieho okolí netušil, v jaké chudobě Satie ve skutečnosti žije. Léto pro něj vždy bývalo smutným a obtížným obdobím: většina jeho pařížských přátel, u kterých se mohl stále hladový skladatel dobře najíst, odjížděla na Jih. Když si u něj princezna de Polignac objednala operu *Socrate* a vyplatila mu předem velkorysou zálohu, připadal si jako v sedmém nebi. V dopise své přítelkyni Valentine Hugo se rozplývá: „...Konečně! Jsem volný, volný jako vzduch, jako voda, jako divoká ovce...“

Snad žádný skladatel neudělal pro propagaci jiného tolik, co pro Satieho John Cage. Přestože Satie měl od počátku svoje obdivovatele, nikdo z nich jej nepřijímal bezvýhradně. Například Claude Debussy byl dosti žárlivý, když viděl Satieho vzrůstající úspěchy. A když dostal pozvánku na koncert výhradně Satieho hudby, považoval to za žert a na koncert nešel. Ani Satieho nejbližší přátelé a ani první životopisci nedokázali brát jeho hudbu příliš vážně. Oproti dobové normě působila příliš jednoduše, jakoby primitivně. Za „velké skladatele“ byli považováni jen tvůrci oper a symfonií či brilantních koncertů. Zcela nevirtuózní Satieho skladby se nikdo nenamáhal analyzovat a novost a vynalézavost hudebního myšlení tohoto skladatele zůstávala dlouho skryta za humornými názvy a bizarními výrazovými pokyny.

John Cage poznal Satieho hudbu prostřednictvím Virgila Thomsona (který ji znal z doby svého studia v Paříži a se Satiem se osobně setkal v roce 1921). Cage byl okamžitě okouzlen a ve svém nadšení pro Satieho vytrval po celý život. Prvním dokladem tohoto zájmu je úprava první části *Sokrata* pro dva klavíry z roku 1945, použitá pro Cunninghamův tanec

Idyllic Song. Cage také analyzoval rytmickou konstrukci Satieho skladeb a našel v nich předobraz svých vlastních snah. Když pak v létě 1948 učil na Black Mountain College (North Carolina), zorganizoval tam pětadvacetidenní festival Satieho hudby, kde zhruba půlhodinový koncert byl často uveden vysvětlující přednáškou. V jednom z těchto textů dokonce Cage neváhal postavit Satieho nad Beethovena. Mimo jiné zde byla také provedena Satieho hudebně-divadelní hra *La Piège de Méduse*, s výpravou Willema a Elaine de Koonigových, s Cagem u klavíru a slavným architektem Buckminsterem Fullerem v roli „Barona Medúzy“.

Cage byl rovněž fascinován ideou Satieho „musique d’ameublement“, kdy hudba překračuje hranice koncertního sálu a stává se součástí prostředí.

V roce 1963 zorganizoval v New Yorku první kompletní provedení *Vexations*, záhadné a znepokojivé skladby z doby Satieho krátkého, avšak bouřlivě prožitého vztahu s malířkou Suzanne Valadon. Toto bizarní cvičení, v němž je atonálně (1893!) rozebrané téma harmonizováno zmenšenými a zvětšenými kvintakordy (v klasické hudbě symbolizujícími přechodnost a neuspokojení) má být hráno ve velmi pomalém tempu 840x za sebou. Cage vzal tuto výzvu vážně a provedení, na němž se kromě něj a pianisty Davida Tudora zúčastnila řada známých osobností (mimo jiné skladatelé James Tenney, David del Tredici, Christian Wolff, John Cale – později známý z Velvet Underground –, či tanečnice z Cunninghamova souboru Viola Farber), trvalo 18 hodin 40 minut.

Vášnivou propagaci Satieho hudby Cage dokázal, že o tohoto dosud okrajového autora začal vzrůstat zájem. Podařilo se mu zvrátit obecný názor, že Satie zakrýval nedostatek hudebního talentu vtípem a neobvyklými názvy. Svým nekritickým nadšením získal pro Satieho řadu skladatelů, muzikologů i posluchačů. Také Satieho literární dílo se dočkalo zájmu, neboť Satie byl přinejmenším pozoruhodný spisovatel s velmi osobitým stylem. A Satie (vedle H. D. Thoreaua, Marcela Duchampa a Jamese Joyce) zůstal pro Cage jednou z hlavních osobností, jejichž dílem se zabýval až do smrti. Ostatně i slavná parole „*I have nothing to say and I’m saying it*“ odkazuje k již zmíněnému Satieho výroku. Cage také dokázal přesvědčit, že skladatel nemusí tvořit obrovitá díla, aby byl uznán velkým. Přirovnává Satieho drobné skladby k japonským básním haiku, které – ač jsou tvořeny jen třeveršim – představují velkou poezii.

Satieho originální osobnost přitahuje badatele, kteří objevují stále nové zajímavé souvislosti. Přitahuje však i praktické hudebníky: první z jeho *Gymnopedií* patří k nejnámějším a nejčastěji upravovaným světovým melodiím – i když jméno autora si asi vybaví málokdo. Ale Satieho skladby dnes hraje a nahrává čím dál více interpretů, jeho hudba si získává svým křehkým půvabem a nevyzpytatelnou prostotou stále více posluchačů.

Říká se, že Satie snil o tom, že napíše dílo, které by hrála všechna pařížská divadla současně. Proto nazval svůj poslední balet *Relâche* (Prázdniny), neboť toto slovo je vylepeno v čase divadelních prázdnin na pouličních návěštích a vývěskách všech pařížských scén. Možná by byl překvapen, kdyby dnes – jednaosmdesát let po své smrti – mohl vidět četné publikace, disertační práce a nahrávky (docela běžně je dnes v obchodech s CD k nalezení nežádka dosti obsáhlá speciální příhrádka se jménem Erik Satie). Kdyby navštívil pečlivě vedený Archiv Nadace Erika Satieho na Rue des Tournelles v Paříži. Řada jmen osobností kdysi vážných, bohatých a slavných je nám dnes známa jen proto, že byla v nějakém kontaktu s tímto *Monsieur le Pauvre*. Možná by byl stejně překvapen jako divoká ovce, kdyby se ocitla v ulicích dnešní Paříže... ■

NORA SKUTA

Text: **Jaroslav Šťastný**

Na pódium vstupuje ladným krokem, půvabná a sebevědomá. Při hře je plně pohroužena do hudby a vyzařuje silné charisma. Její SACD s nahrávkou Cageových *Sonatas and Interludes for prepared piano* se setkala s mimořádným ohlasem v zahraničí. Angličtí kritikové – většinou zdrženliví a nezřídka jízliví – najednou nešetří superlativy. Slovenská pianistka NORA SKUTA (Eleonóra Škutová) slaví mezinárodní úspěchy i na koncertech. Vystupovala na renomovaných festivalech (Varšavská jeseň, Kotrasty Lvov, Grenzenlos – Berlin, Kulturspektakel – Wien, Aspekte – Salzburg, stART festival Salzburg, Dni Muzyki Kompozytorow Krakow, Maratón soudobé hudby, Expozice nové hudby, Melos Etos, Večery novej hudby apod.). Jejího talentu si povšiml i nejstarší rakouský soubor soudobé hudby Österreichisches Ensemble für Neue Musik ze Salzburku a zve ji k pravidelné spolupráci. Ačkoliv její repertoár je široký, soudobá hudba v něm tvoří podstatnou část a je i jejím největším zájmem.

Odkud se vzala tato mezi dnešními klavíristy značně neobvyklá orientace?

Moje láska k současné hudbě pramení z dětských let. Už tehdy si moje učitelka na ZUŠ povšimla mého zájmu o „novou hudbu“. Projevovalo se to tím – jak mi to ona sama později popisovala – že když mi zadala současnou skladbu, dokázala jsem se ji velmi rychle naučit a prakticky bez pomoci jsem ji zvládla i výrazově. Zdálo se jí, že jsem současný styl cítila zcela přirozeně. Mohla mi zadat i kvanta hudby různých autorů a nikdy mě to neunavovalo.

Později, na konzervatoři, jsem pravidelně premiérovala na interních koncertech skladby svých spolužáků. Postupně si mě všimli také skladatelé mimo školu a hrála jsem je i na veřejnosti. Můj repertoár se rozšiřoval – nikdy jsem novou skladbu neodmítla a pocítovala jsem čím dál větší zájem o soudobou hudbu.

Jak ses dostala k velkému světovému repertoáru?

Naštěstí zrovna v době mého vysokoškolského studia došlo k pádu železné opony a prudký příliv informací mi dal o mnoho větší prostor k rozvinutí mé lásky k soudobé hudbě. Byla jsem při zrodu Veni ensemble, pravidelně jsem účinkovala na festivalech Večery novej hudby a Melos Etos, jezdila jsem do zahraničí, účastnila se kurzů, byla jsem v Darmstadtu...

Poznala jsem několik osobností věnujících se soudobé hudbě, hrála jsem s nimi, konzultovala a debatovala s nimi o hudbě, filosofii, všeobecně o umění.

Byl zde někdo, kdo měl na tebe rozhodující vliv, co se týče názorového zrání?

Pokud mám někoho vyzdvihnout, tak musím v první řadě myslet na Daniela Mateja, který mi zprostředkoval přístup k důležitým a pro mne tehdy nedostupným materiálům a také k hudebníkům a muzikologům, kteří navštívili Bratislavu.

Ti usměrnili moji cestu cennými radami. Naučila jsem se od nich orientovat se v současné hudbě i sama v sobě. Poznala jsem jejich způsoby vnímání i zvláštní techniky klavírní hry. Navzdory tomu jsem však, co se týče soudobé hudby, v podstatě „samorost“, protože jsem ji u žádného pedagoga dlouhodobě nestudovala.

Co je podle tebe zásadní pro úspěšnou interpretaci díla?

Domnívám se, že hudebník musí být kvalitně klasicky školený, ale na druhé straně také teoreticky vzdělaný, maximálně obeznámený s okolnostmi vzniku a strukturou dané skladby i s estetikou skladatele. To proto, aby mohl pochopit specifika díla a věrně uchopit základní význam, „esenci“ té které skladby. Jinými slovy: nejvíce si cením takové interpretace, kde cítím, že se hra co nejvíce blíží výpovědi skladatele. Že hráč ví, co hraje, že hraje přesně (nepodvádí posluchače) a po technické stránce je na vysoké úrovni. To znamená, že i při interpretaci „technicky nenáročných hudby“ je cítit vysoký stupeň ovládnutí nástroje a technickou rezervu je znát i při skladbách velmi obtížných. Přitom samozřejmě interpret nemusí hrát skladby takového typu, svobodně se rozhoduje, ale technická rezerva se v hráčsky přehledných dílech kvalitativně odráží. O ostatních složkách – úplná odevzdanost skladbě, láska k ní, snaha o její pochopení – ani nemluvíme.

Hráčský vhled ovšem nespadne z nebe. Zde je třeba připomenout, že když v roce 1992 přišel do Bratislavy německý muzikolog a klavírista Martin Erdmann a vedl zde kurz interpretace hudby Johna Cage (včetně výuky preparace klavíru), podařilo se mu nadchnout celou řadu studentů. Nora však mezi nimi jednoznačně kralovala – technickou připraveností a vnímavostí, schopností vstřebávat nové podněty.



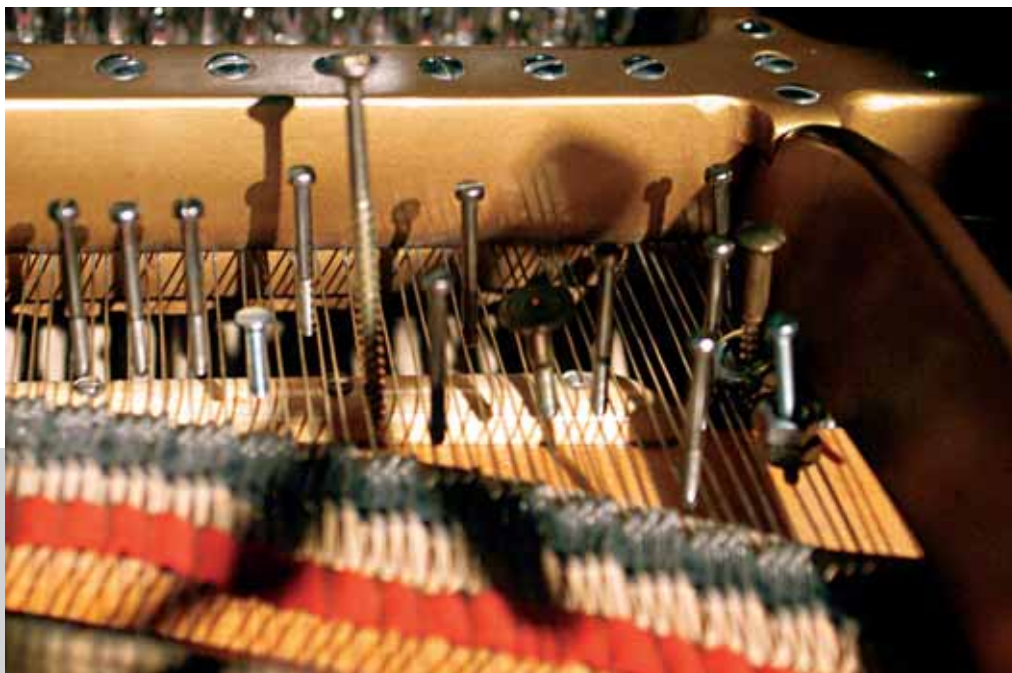
A také prakticky jako jediná v tomto směru vydržela a věnovala se i nadále nejen Cageově hudbě, ale i preparovanému klavíru. Dokonce si prosadila Sonatas and Interludes v roce 2003 na svůj doktorandský koncert – věc zcela bez precedensu! V Martinu Erdmannovi se také setkala s typem interpreta zcela oddaného hudbě, kterou hraje, a zároveň vybaveného obrovským teoretickým zázemím.

Mám pocit, že setkání s Erdmannem bylo pro tebe velmi důležité – pro tvůj budoucí rozvoj a názorovou orientaci. (Mimochodem, Martin Erdmann byl také prvním, kdo upozornil, že v Noře vyrůstá interpretky evropského formátu.)

Měla jsem tu čest hrát s ním čtyřručně – bylo to v Brně a také u nás doma, jen tak pro radost. Ovlivnil mě spíše v teoretické rovině, svými vědomostmi, svým postojem ke skladbám, svou otevřeností, poctivostí a tichým hledáním. Svoji potřebou vdechnutí „duše“ jednotlivým tónům...

Byla zde však i řada dalších osobností pro tvůj umělecký růst velmi důležitých...

Na festival Večery novej hudby přijížděli umělci z celého světa a měla jsem to štěstí s nimi pracovat, diskutovat, pozorovat jejich vystoupení. To bylo všechno pro mne velmi důležité. A jsou to všechno lidé, kteří mají



takové charisma, že tě ovlivní už jen samotnou existencí.

Každopádně bych chtěla připomenout památnou návštěvu Johna Cage – krátce před jeho smrtí v roce 1992.

Z klavíristů tu byl třeba Gene Carl, který zde provedl kompletní *Sonatas and Interludes*. Inspirativní byla také vystoupení Herberta Hencka, Johna Tilburyho a Daana Vandewalle. Zahrála jsem si třeba se Zygmuntem Krauzem – to je charismatický interpret. Marianne Schroeder strávila několik dní u nás, hrály jsme spolu, poskytla mi notové materiály a rozmlouvaly jsme spolu o mnoha věcech... Bylo skvělé, že jsem mohla aktivně spolupracovat s několika významnými interprety (zpěvačky Sigune von Osten a Beth Griffith, Amadinda Percussion Group; s violoncellisty, houslisty...), kteří mě umělecky nesmírně obohatili. Nejvíce se získá přímo na pódiu, na zkouškách. Vědět, jaké by to mělo být, slyšet to od jiných a souhlasit s tím – to je jedna věc; procítit, mít vlastní poznání – je věc druhá!

Samozřejmě jsem spolupracovala se skladateli: Louis Andriessen, Richard Ayres, Sofia Gubaidulina, s významnými rakouskými, českými a slovenskými autory různých generací. Výsledkem toho je množství provedených i zaznamenaných skladeb.

Naposledy tu byl Steve Reich, jehož *Music for 18 Musicians* a *Tehillim* jsme nacvičovali pod dohledem vedoucího Amadindy Zoltánem Ráczem.

Všechny tyto impulsy moje generace vnímala velmi intenzivně. Zejména v první polovině devadesátých let, kdy se nám opravdu otevřely nové obzory. Po koncertech vždy následovala společná setkání. Bydleli jsme tehdy s Mikim, mým dnešním manželem, v malém pokojíku v centru města a kolikrát se šlo k nám – namačkal se nás tam třeba osmadvacet – a vedly se bouřlivé diskuse dlouho do noci...

V těchto podmínkách ovšem vedle tebe vyžrála i řada dalších muzikantů...

Původní Veni Ensemble byl dost otevřeným seskupením. Postupně se však hráči začali tříbit

podle přístupu. Někteří z nás se chtěli této hudbě věnovat více a kladli si náročnější úkoly. Tak vznikl soubor OPERA APERTA (Otevřené dílo).

To už byl v místních podmínkách dosti neobvyklý soubor – na rozdíl od všech ostatních, které zakládají, organizují a vedou skladatelé, aby naplnili svoje vlastní potřeby, zde se jedná o seskupení vytvořené interprety, kteří mají vlastní názor a rozhodují si o repertoáru sami.

Provázely to samozřejmě dlouhé a vášnivé debaty, ale v tomto užším společenství se dá pracovat mnohem intenzivněji. Máme ambice vytvářet různé kombinované programy, co se týká skladeb i obsazení. V základním obsazení je nás pět: kromě mne ještě klarinetista Ronald Šebesta, houslistka Ivana Pristašová, violista Peter Šesták a violoncellista Jozef Lupták. Zakládáme si na obsahu a soudržnosti programu, což si někdy vyžaduje duové, triové, kvartetní formace. Jindy je zase potřeba přizvat i jiný nástroj, nejčastěji flétnu. Samozřejmě záleží na dramaturgii: když jsme nedávno dělali schöbergovský program, rozrostli jsme se v *Pierrot Lunaire* až na docela velký ansámbl.

Vzpomínám si třeba na fascinující vystoupení, kdy s tebou hrál Ronald Šebesta Stockhausenův *Tierkreis* celý zpaměti!

Rony je hudební fanatik a pracovali jsme spolu velmi intenzivně. Dvakrát jsme se připravovali na soutěž Gaudeamus v Holandsku (jednou jsme tam získali zvláštní cenu za nejlepší interpretaci nové skladby). Když jsme studovali *Double* od Louise Andriessena – to je rytmicky dost zapeklitá věc – tak jsme třeba šli po ulici a společně si zpívali svoje party...

Jaký je pro tebe rozdíl mezi komorní hrou a sólovým vystupováním?

V komorní hře – zejména v duových formacích, ale i ve větších – je důležité společné citění. Člověk nemůže jen „doprovázet“ a nesmí ani „zastiňovat“. Je to otázka citění a zkušenosti. Vždy je třeba mít na zřeteli celek, důležité je inspirovat partnera a nechat se jím inspirovat.

Tehdy vzniká vzorec 1+1 je víc než 2! Je to taková „škola života“, ve které se učíš koexistovat a vytvářet něco s ostatními.

V poslední době jsem se hodně věnovala právě komorní hře, ale už se mi trochu stýská po častějším sólovém vystupování. I v něm se totiž zkušenost z komorní hry zúročí.

Ted' se těším na listopadové provedení *Sonatas and Interludes* v londýnské Cornway Hall. Nabídka přišla na základě pochvalných recenzí v anglických hudebních časopisech.

Neměli bychom zapomenout na to, že tvůj manžel Mikuláš je sám rovněž vynikající klavírista – v poslední době má na svém kontě skvělé nahrávky *Goldbergových variací* a dalších děl J. S. Bacha. Je ovšem také renomovaným jazzmanem a spolupracuje s takovými esy jako Wolfgang Muthspiel, Christian Muthspiel nebo Benjamin Schmid... Slyšel jsem vás několikrát hrát na dva klavíry. Vystupujete často spolu?

Bohužel moc často ne. Ono dnes není vůbec obvyklé najít sál se dvěma klavíry. A pokud vůbec, pak aby byly odpovídající kvality. Rozhodně bychom se chtěli společně hře věnovat více, ale je to i otázka poptávky: který z pořadatelů se odváží nabídnout publiku Messiaenovy *Visions de l'amen*, Reichovu *Piano Phase* nebo hudbu Ligetiho, Křenka či Juraje Beneše...?

Diskutujete a radíte se spolu? Nebo si – vzhledem k tomu, že se pohybujete v trochu odlišných světech – uchováváte spíše nezávislost?

Obohacujeme se navzájem i díky odlišnosti zájmů. Já jsem díky Mikulášovi získala z první ruky mnoho informací z oblasti jazzu, improvizace, současných trendů... Miki také komponuje (nedávno dokončil houslový koncert pro vynikajícího rakouského houslistu Benjamina Schmida, dílo mělo premiéru minulý měsíc v Salcburku), takže i po této stránce jsem svědkem kreativní atmosféry. V rámci světa interpretačního umění se sice bavíme o různých věcech, svou nezávislost si však zachováváme, „nevyučujeme se“, respektujeme navzájem odlišnosti ve vyjadřování se na nástroji. Když však hrajeme spolu, shodneme se v názorech na danou skladbu a snažíme se společně naplnit představu o zvuku jakoby jednoho klavíru. Je to vždycky silný zážitek, prožít toto sjednocení. ■

Sakramentsky vážná věc

Dálková rozprava s Eugenem Chadbournem

Text: **Martin Klapper**

Málokdy se setkáme s někým, kdo by jako Eugene Chadbourne dokázal v jedné osobě obsáhnout avantgardního skladatele, jazzového improvizátora, protestního zpěváka country a folku, psychedelika a výrobce hluku na nejrůznější odpadky a nářadí. Idiosynkratické instrumentální obsazení jím vytvářených skupin vzbuzuje podiv stejně tak jako jeho diskografie, která čítá přes 300 titulů.

S jeho jménem jsem se poprvé setkal na konci sedmdesátých let v Bulletinu Jazzové sekce, kde bylo jeho vystoupení s Toshinorim Kondem na berlínském Total Music Meeting popsáno T. Krausem takto: „Vystoupení tohoto tandemu mne šokovalo. Byl to hysterický závod o to, kdo vyrobí větší pazvuk. Asiat Kondo začal tím, že točil nad hlavou jakousi dutou bužirkou, která vydávala nepříjemné svištivé zvuky, zatímco Chadbourne podmalovával celek jednotvárnou country písničkou s dosti hloupým anglickým textem, snad jakousi parafrází na Kristoffersona, kterému se vzhledem podobal.“ Samozřejmě, že to vzbudilo mou pozornost a podnítilo shánění Chadbournových desek. Poprvé jsem ho viděl živě v Praze v roce 1991, na Žofíne, v sále, kde kdysi tančila Božena Němcová, a uchvátil mě tím, jak umně objížděl křišťálové lustry amplifikovanými hráběmi. Později, po dalším pražském vystoupení v roce 1993 jsme se dali do řeči a poprvé si spolu zahráli v kodaňském AV-Artu v triu s Jindřichem Biskupem. Pamatuji se dobře, že nám Eugenovy country písně dost lezly na nervy. Tenkrát bych asi stěží uvěřil, že budu jednou s radostí poslouchat jeho velkého oblíbence Rogera Millera. Naše trvalejší spolupráce se datuje od podzimu 2001, od založení tria ChadKlappMüntz se švédským hráčem na flexichord Hermanem Müntzingem, se kterým jsme byli na mnoha turné ve Skandinávii, Francii a Beneluxu a vydali dvě alba. Před dvěma roky jsem měl možnost Eugena navštívit při příležitosti vystoupení na jeho festivalu Chadfest v Greensboro a jeho dům plný dcer, hororových filmů, koček, desek, punk-impresionistických maleb, knih, hudebních nástrojů a psa připomínajícího zlatou ryбку na mě zapůsobil nesmazatelným dojmem. Jestli mi Eugene svým vzhledem někoho nebezpečně připomíná, je to Pierre Henry v mladších letech a rozhodně ne Kris Kristofferson.



Kolik ti bylo, když jsi začal hrát? Byla kytara tvým prvním nástrojem?

Ano, hrál jsem na ni ještě před tím, než jsem si začal hrát se svojí „koženou flétnou“. Začal jsem v šesté třídě, bylo mi mezi 11 a 12 roky. Hlavně proto, že jsem zjistil, že holkám se líbí Beatles. Mým kamarádům se hnusili, protože jim s těmi divnými účesy připadali jako teplouši, ale holky je zbožňovaly, takže jsem si řekl, že bych mohl přes muziku s nějakou začít chodit. Do té doby se mi zdálo, že jediným způsobem, jak získat pozornost dívek, je někoho zřezat anebo být dobrý ve sportu, a protože mi ani jedno z toho nešlo, bylo hraní na kytaru vítaným východiskem.

Na kytaru jsem se naučil hrát sám – nikdy se mi nezdálo, že bych potřeboval nějaké lekce, protože jsem měl od začátku hodně možností slyšet opravdu znamenité hráče. Byl jsem ten typ mladého trouby, který přijde

dlouho před koncertem a sedí vždycky v první řadě. Pamatuji se na koncerty takových skupin jako The Leaves a Association. Z Boulderu v Coloradu, kde jsem vyrůstal, pocházelo dost skvělých kytaristů, například Tommy Bolin a Rusty Young (ten hrál později s Buffalo Springfield), takže koncerty lokálních rockových skupin byly velmi kvalitní. Tenkrát jsem slyšel spoustu muziky, a doufal jsem, že jednou ji budu umět zahrát. Když se pak objevil Jimi Hendrix, dal bych všechno za to, abych uměl tak hrát. Bohužel by mi to zabralo asi tak patnáct let cvičení, abych byl schopen zahrát pár not jako on, co se týče zvuku a techniky.

Hrál jsem v mnoha garážových psychedelických skupinách a tenkrát se hodně podporovala improvizace; koncem šedesátých let se všichni předháněli ve vydávání co nejdivnějších alb, i třeba Beatles (*White Album*) nebo Rolling Stones (*Their Satanic Majesties Request*). Lidi tenkrát normálně poslouchali všechny tyhle divné desky a rádia hrála dlouhé improvizované skladby. V tomhle jsem vyrůstal, a když rock začal být více do popu, přestalo mě to zajímat; moje uši už byly nastaveny na něco úplně jiného.

Odkdy hraješ na dobro a banjo?

Na banjo jsem trochu hrál ve třinácti, pak dlouhou dobu nic a vrátil jsem se k němu

začátkem osmdesátých let, nejdřív jen tak příležitostně v pár písních na každém koncertě, později jsem na něj začal hrát seriózněji a teď rozděluji koncerty na půlku s banjem a půlku s kytarou. Co se týče dobra, je to poněkud zavádějící otázka; jestliže si budeme hrát na muzikology, existuje několik různých instrumentů, kterým se tak říká: opravdové country dobro se zvednutým krkem, na které se hraje tak, že je položené na klíně, a na které jsem se nikdy nezmohl, a potom to, které používám, což je vlastně kytara s vnitřním kovovým rezonátorem, rozdíl zvuku oproti normální kytarě by se dal porovnat se zvukem plechového klarinetu oproti dřevěnému. K tomuto nástroji jsem se dostal tak, že jsem měl jednou v sedmdesátých letech v New Yorku sen o tom, že jsem utratil úplně všechny peníze ze svého bankovního konta za dobro, a tak jsem ráno vstal a udělal přesně to samé.

Kteří hudebníci na tebe měli největší vliv, když jsi začátkem sedmdesátých let začal s volnou improvizací?

Byli to hlavně členové chicagského kolektivu AACM: Anthony Braxton, Leo Smith a Roscoe Mitchell poté, co jsem se dostal k free jazzu přes Rahsaan Ronald Kirka, Alberta Aylera, Johna Coltranea a Pharaona Sanderse. Posléze jsem



přes LP *Topography of the Lungs* (trio Evana Parkera, Dereka Baileyho a Hana Benninka) objevil evropské hudebníky.

Pokud vím, byl jsi jeden z úplně prvních (nutno upřesnit, bílých) amerických improvizátorů, kteří začali vydávat vlastní desky. Kdy jsi s tím vlastně začal a co tě k tomu vedlo?

Začal jsem v polovině sedmdesátých let, když jsem bydlel v kanadském Calgary a byl jsem samozřejmě inspirován jazzovou scénou, kolektivními vydavatelskými jako Strata East a Incus a taky Saturnem, který vedl Sun Ra a který mi je dodnes z různých hledisek (obaly atd.) asi nejbližší. Později jsem průběžným průzkumem zjistil, že nespočetně hudebníků tohle dělalo už v dřevních dobách, například celá bluegrassová scéna začínala tak, že prodávali desky z plošin malých nákladáků, na kterých hráli.

Kdy jsi začal vydávat svoji hudbu na kazetách s ručně dělanými originálními obaly a kdy jsi přešel na výrobu CD-R? Jak velký je tvůj současný katalog domácích vydání?

S nápadem vydávat kazety přišel původně Mark Kramer inspirován labelem ROIR v New Yorku, já jsem to vylepšil tím, že budu ručně tisknout a vyrábět obaly, sám kazety kopírovat a prodávat na turné. Na CD-R jsem přešel hned, jak ty mašiny začaly být dostupné na trhu, kvalita vydání je daleko lepší, i když to má taky svoje mouchy. Jaký formát asi přijde příště?

Co se týče velikosti mého katalogu, kazetová vydání měla několik stovek titulů, dohromady s CD-R tituly to dosáhlo takového množství, že jsem byl nucen to drasticky seškrtnout, abych měl vůbec místo na nové nahrávky.

Jak a kdy jsi začal včleňovat melodie a písně do kontextu improvizované hudby?

Začalo to koncem sedmdesátých let, zejména při hraní v duu s trumpetistou Toshinorim Kondem a taky trochu s cellistou Tomem Corou. Duo s Kondem se vyvinulo paralelně s duem s Johnem Zornem, ve kterém jsme používali drobné špetky ozvěn různých hudebních stylů, ale nikdy celý song. Kondovi se ovšem líbilo hrát delší úryvky, a tak jsme začali hrát celé písně, které jsem zpíval s mikrofonem uvnitř v puse. Samozřejmě se jednalo o ten nejmenší a nejlevnější mikrofon, který byl k mání. První píseň, kterou jsme hráli a taky

nahráli, byla *Steppin' Out* od Paula Revereho and The Raiders. Pak jsme měli šňůru v triu s Corou, na které jsme hráli řadu verzí písní Hanka Williamse, čímž celý ten „LSD Country & Western trip“ vlastně začal.

Jakému formátu skupiny (duo, trio, kvarteto...) dáváš v kontextu improvizované hudby přednost a proč?

Trio s bubeníkem plně uspokojuje všechny mé požadavky, můžu hrát jaký druh hudby si záměru, jakkoli hlasitě a zároveň zachovat intenzitu skupinového hraní bez ztráty obnažené důvěrnosti sólového vystoupení.

Kdy jsi poprvé hrál s někým, kdo používal výlučně elektroniku, tzn. syntezátor nebo live-electronics...?

Kolem roku 1975, kdy jsem hrál na akustickou kytaru v duu s Richardem Teitelbaumem, který obsluhoval jeden z těch prvních obrovských syntezátorů, ze kterého trčely stovky kabelů na všechny strany.

Co si myslíš o laptopové hudbě?

Já proti ní, na rozdíl od mnoha jiných, nic nemám. Samozřejmě vidím jasná omezení této hudby, co se týče vizuální performance, ale to se dá říci o každém nástroji. Osobně se mi hudba na laptopu vytvářet nechce, radši ho používám k psaní knih. Ale to je na tom přístroji vlastně ohromné, těžko bych mohl napsat knihu na saxofonu. Některá laptopová hudba, která využívá sampling, mě uvádí do nepohody, protože ti, co ji provozují, se až příliš spoléhají na zvuky a motivy, které si vypůjčili a sami k nim nejsou schopni nic připojit, jen formát a rytmické opakování.

Po dlouhou dobu se ti daří dávat dohromady stále nové skupiny, ve kterých figurují ty nejneobvyklejší kombinace nástrojů. Existuje vůbec ještě nějaký nástroj, se kterým jsi dosud nepracoval?

Samozřejmě, zdaleka jsem ještě nevyčerpal všechny možnosti. V případech mnoha minulých projektů ty kombinace nástrojů vypadají hezky, když jsou napsané, ale realizace bývá často frustrující a leckdy mi přijde, že to dopadlo velmi povrchně. Například jsem hrál v Belgii s velkým orchestrem, kde vedoucí part hrála niněra, ale v poslední chvíli před koncertem vyměnili skvělého niněristu za nějakého amatéra.

Mohl bys popsat některé ze způsobů, jakými komponuješ a zachycuješ zvukové struktury ve svých skladbách?

Musím předeslat, že žádný z mnou užívaných způsobů mě neuspokojuje na sto procent. Protože jsem nebyl technicky vyškolen v komponování, byl jsem nucen během let sám přijít na mnoho různých způsobů, jak udržet improvizující hudebníky na uzdě, aby nehráli příliš mnoho různorodého materiálu, jak je to při free hudbě zvykem. Prostě – a to se dá říci o většině kompozic tohoto stylu – jde o to, přimět lidi, aby se drželi co nejvíce při zdi. Téměř vše může být dáno do souvislosti s nějakou velmi jednoduchou technikou nebo znalostí, kterou každý hudebník, ať se jedná o jakýkoliv druh hudby, má. Hlavně jde o dobrý vizuální kontakt se spoluhráči a dirigentem, hlídání změn v hudbě. Je prostě třeba dávat si dobrý pozor, aby se člověk v kompozici neztratil.

Aki Takase používá hodně grafické notace dohromady s komponovaným moderním jazzem i starým swingem, tento kontrast považují za stimulující, materiál je to velmi různorodý a nekonečně zajímavý. Je dobře, že s touto skupinou (Fats Waller Project) nehrajeme tolik, aby se nám to přejedlo, a zachováváme si radost ze souhry.

V případě dalších projektů, které používají grafického komponování, mám často pocit, že po několika minutách nikdo z hudebníků neví, kde se nachází. Po všech těch generacích akademiků a teoretiků stále ještě nikdo nebyl schopen vytvořit standardní verzi pro všechny rozdílné notace různých děl hudební avantgardy. Subjektivní přístup považují osobně za velmi důležitý; často se dosáhne podivuhodného výsledku, když požádáš muzikanta, aby při hraní myslel na určitou specifickou věc. Tohoto principu jsem využíval jako základu pro sérii skladeb v sedmdesátých letech, které jsem nazval *Psychology 102*. Je zajímavé, že velká skupina hráčů při nahrávání *The English Channel* a *Archery* Johna Zorna tyto skladby velmi razantně odmítla. Ve skladbě *The English Channel* jsem používal systém čtverečků (jako známá hra „námořní bitva“), které znamenaly určitý inscenovaný záměr, každý z hudebníků byl vyznačen malými číslovanými bloky (ať už hráli, nebo ne) a ještě tam bylo napsáno, co mají hrát. Z těchto elementů se pak dal vytvořit blok aktivity různé délky od několika vteřin po několik minut, což záleželo na vyznačení. Mohlo se dít ►



mnoho věcí najednou nebo mohl být blok naopak velmi statický. Pak byla zapojena další skupina pomocí zvláštního znamení, což často vyvolalo zmatek, protože hodně lidí očividně nedávalo pozor a naopak „nepřítel“ měl možnost mnoha zásahů, protože skupina z dalšího bloku už chtěla hrát další „téma“. Samozřejmě že se to mnohým popletlo a mysleli, že je hrán úplně jiný blok, a proto jsme se pokusili vytvořit systém číslovaných značek pro vstupy, ale muzikantům se pletla i ta čísla...

Jedna z mých nejoblíbenějších partitur se jmenuje *Termite Damage* – ve většině svých kompozic inspirovaných hmyzem se snažím zacházet s partiturou způsobem, jakým se chová dotyčný hmyz. V případě termitů to znamená, že partitura by měla být snědena nebo že vymyslím systém, ve kterém hudebníci pokoušející se partituru zahrát budou znít jakoby jim hudbu zároveň požírali termiti. Snažil jsem se toho docílit tak, že si hráči nastavili velmi komplikované kombinace temp a žánrů na levných elektronických keyboardech, které museli použít v kombinaci se svými vlastními nástroji, a tak dále, takže všichni neustále tápali, snažíce se dosáhnout toho, co bylo vyznačeno v partituru, a toto tápání, které bylo slyšet v simultánních kombinacích při tom, jak se orchestr postupně prokousával partiturou, se stalo skvělým spletením hudebních dějů, který se jen velmi těžko dal rozbít. Jedna z nejlepších realizací této skladby byla provedena skupinou složenou z fanatického křesťana, dvou chlapců z koženého klubu a mě.

Jaké jsou tvoje nejsoučasnější skupiny?

Úplně nová skupina se jmenuje „Get Out of Iraq Now“ a hrají v ní Brian Ritchie, Victor De Lorenzo (oba ze skupiny Violent Femmes) a Brian Jackson (který hraje s Gil Scott Heronem). Stále hrají s bubeníky Paulem Lovensem (Me and Pauli) a Jimmy Carl Blackem (Jack and Jim Show). Duo s Jimmym bývá často rozšířeno na trio s keyboardistou Patem Thomasem. Mám hodně dalších „průběžných“ skupin, které existují mnoho let, i když se sejdou jednou za uherský rok (víš to sám dobře ze situace našeho tria ChadKlappMuntz). Začal jsem také hrát v duu s Kevin Blechdom, říkáme si The Chaddom Blechbourne Experience, máme za sebou dva koncerty.

Hodně lidí tady v Evropě možná neví, že máš za sebou dlouhou kariéru hudebního žurnalisty, mohl bys o tom něco říci?

Začínal jsem jako teenager ve školním časopise a taky v radikálních časopisech, které jsme si tehdy vydávali sami. Samozřejmě že jsem psal i recenze rockových desek a lokálních koncertů. Brzy jsem zjistil, že se okolo hudby můžou semlít velmi bouřlivé spory, například můj útok na Led Zeppelin rozpoutal ohromnou diskusi na celé univerzitě – daleko předčila všechny ohlasy na mé radikální politické články. Potom jsem pracoval jako poslíček pro Calgary Herald a bylo to v době, kdy se nikdo z novinářů necítil dostatečně mladý na to, aby psal o rock'n'rollu, takže jsem mohl hned zazářit jako recenzent koncertu Uriah Heep a Dr. Johna, protože všichni z redakce měli strach tam jít!

Recenze desek byl báječný způsob, jak je zadarmo získat, pamatuji se na ten skvělý pocit, když jsem už z dálky viděl balíky desek, které přinášel pošťák na naší verandu v Calgary. Z titulu žurnalisty jsem také dostal úplně kompletní katalog vydavatelství Blue Note. Kromě psaní jsem také pracoval pro rádio, což mi umožňovalo kupovat desky levně od distributorů, například celý katalog etnické hudby z celého světa vydaný ve Francii UNESCEM jsem získal po kanadském dolaru za kus jako redaktor alternativní rádiové show.

Pak jsem hodně psal pro časopis Coda, hlavně jsem dělal interview s jazzovými hudebníky jako Woody Shaw, Julian Priestler, Lonnie Liston Smith a Dave Liebman. Na určitou dobu jsem s psaním přestal, ale znova se do toho dostal sérií „Shockabilly and Chadbournes Tour Diary“, kterou hodně lidí považuje za první „deník z turné“, který byl průběžně zveřejňován. V poslední době se zabývám biografiemi hudebníků a recenzemi pro All Music Guide. Napíšu něco o téměř každé desce, kterou mi někdo pošle, je to pro mě dobrý způsob, jak dokumentovat celou hudební scénu a zároveň se informovat o hudebních žánrech, které mě normálně nezajímají. Píšu o hudebnících různých žánrů, kteří mají stejné jméno, tento týden je to John Thomas. Napsal jsem biografie všech, kdo kdy hráli se Spike Jonesem, Billie Holiday a tak dále.

Které ze svých nahrávek považuješ za nejdůležitější, kdybys měl vybrat jen několik z toho ohromného množství, co jsi za všechny ty roky hraní vydal?

Jestli to mám posuzovat ze strany posluchačů, je to série s tehdy ustálenými skupinami po vydání LP *There Will Be No Tears Tonight*, což byla první nahrávka The Chadbournes s Corou a Zornem (Parachute 1980), *Country Music in The World Of Islam* s Elliotem Sharpem a Sun City Girls (Fundamental 1989), *Corpses Of Foreign Wars* s Violent Femmes (Fundamental 1986) a *Vermin Of the Blues* s Evanem Johnsem (Fundamental 1987). Co se týče desky *Locked in Dutch Coffee Shop* a CD verze *English Channel*, jsem navýsost spokojen s mixáží a produkcí. Nahrávky *Communication is Over Rated* a *Chasing the Chaptain Jack* jsou podle mě velmi zajímavé nejen proto, že reprezentují stovky hodin dementní práce s mixem. Ze současnějších avantgardních kompozic se mi nejlepší zdá hororová série, zvláště *Horror Part III* a *Horror Part VIII*.

Jak ti připadá současná situace improvizované hudby v USA, co se týče jejího rozšíření a podpory, v porovnání s Evropou?

Momentálně si myslím, že provozování improvizingu v USA je na mírném vzestupu, zatímco podpory (granty aj.) stále klesají. Zdá se mi, že v Evropě je živé hraní preferováno daleko více než v USA, kde od padesátých let spousta faktorů, jako například televize nebo zvýšení věkové hranice pro podávání alkoholu, mnohdy téměř vytlačilo živou hudbu z měst.

Lze s improvizovanou hudbou kombinovat humor? Snažíš se někdy sám směšností zavděčit publiku?

Líbí se mi být legrační, pokud je to přirozené a nenucené, protože je to součástí mého hraní, na druhou stranu si nemyslím, že by hudba měla za každou cenu obsahovat humor, je to ve většině případů sakramentsky vážná věc.

Autor rozhovoru, český improvizátor a filmař působící v Dánsku Martin Klapper, vystoupí v duu s Eugenem Chadbournem v rámci průběžného festivalu Stimul 20. října v Experimentálním prostoru Roxy / NoD.

Sebepořádkající chaos Pála Tótha

Text: **Karel Kouba**

„Dekonstruovat zvuky a poté je znovu zkonstruovat znamená nechat vzniknout novému světu. V rámci tohoto světa má každý zvuk – ať už přirozený či elektronický, analogový nebo digitální, harmonie či hluk – stejnou hodnotu jako ‚ne-znění‘ nebo ticho.“

Scéna periferních hudebních žánrů, jejichž kořeny vycházejí z elektroakustické hudby, volné improvizace a musique concrète, má v současné maďarské hudbě ve srovnání s ostatními postkomunistickými zeměmi velice silné zázemí (viz HV 4/05), ovšem většina těchto počínů je sdružena pouze kolem několika výrazných osobností. Jedním z těchto hledajících umělců určujících podobu aktuální hudby je soundartový experimentátor Pál Tóth, podepisující svou hudební tvorbu pseudonymem én.



1.0

Podstatnou zásluhou neustálého rozvoje nové improvizace, sound artu a abstraktní elektroniky v prostředí maďarské nezávislé hudby je nepochybně činnost letos patnáctiletého, původně ilegálního budapeštského rádia Tilos (v překladu Zakázané rádio), jež na počátku devadesátých let Pál Tóth spoluzaložil a v letech 1992 a 1993 řídil. Od roku 1995 začalo být rádio legální a v současnosti už vysílá také prostřednictvím internetu. V rámci svých „antiDjských“ rádiových setů Tóth v pořadu No Wave průběžně představuje současnou světovou scénu experimentální elektroniky a zároveň v reálném čase vytváří a edituje své vlastní „éterové koncerty“, které jsou v podstatě formou improvizovaného radio artu.

1.1

Zatím jediné énovo oficiální album vyšlo pod názvem *op. 10218 v1.2* v roce 2003 u portugalského vydavatelství SIRR.ecords, jehož katalog obsahuje světové elity improvizované elektroniky a sound artu. Tóthovy hudební kompozice jsou však také obsaženy na několika reprezentativních kompilacích, představujících středoevropskou respektive východoevropskou experimentální hudbu. Například na albech *Extended Europe* (Salon Elise, 2002) a *Continental Drift* (Sonic Catering, 2005) kromě éna naleznete elektronické duo Blank Disc, elektroakustické improvizátory Zsolta Sörése a Zsolta Kovácsa, mezinárodní uskupení The Lazy Anarchists nebo zvukového sochaře Györgye Galántaie.

2.0

Pro tituly většiny énových abstraktních kompozic je příznačné strohé pojmenovávání čísly. Částečně tím vylučuje zavazující nadstavbu, která je pro scénu improvizované elektroniky často určující a povinná – a tím je koncept, nacházející se nad samotnou hudbou. (Jednou z výjimek je ale například CD-R *op. 10930* s podtitulem *Seven days*, který v sedmi skladbách zdařile vyjadřuje povahu i trvání dnů v týdnu). Číslo opusu bez přítomnosti slov nechává posluchače bez nápovědy, bez záchytného bodu, jenž by ho navedl k podstatě autorova hudebního záměru. Pozornost tak není rozptylována významy a koncentruje se výhradně na samotnou hudbu a její strukturu. Analogicky funguje i jednoduchý obal bez názvů jednotlivých tracků a s chybějícími informacemi o nahrávání či použité technice.

2.1

Tóthův hudební jazyk je charakteristický dlouhými, pozvolna se vyvíjejícími skladbami, které se i přes časté využívání repetitivních vzorců ve formě jednoduchých loopů vyhýbají jakémukoliv opakování. Mikrosamplý slouží pouze jako proměnlivý zvukový doprovod pomalu plynoucí a asketicky se přelévající masy táhlých zvukových vln, do jejichž povrchu vnikají nenadálými rupturami téměř industriální konkrétní zvuky a drásavé poryvy zkreslených elektronických či rádiových šumů. Minimalistické skladby zpravidla gradují – vyvíjejí se od úplného ticha až do stavu hororového hřmění, v němž ambientní drony protíná jemné chvění elektronických oscilací, ostré industriální ruchy i recyklované úryvky hudebního polotovaru – ať je to beze změny ocitovaný fragment disko písně (*Requiem for 98 Mhz*) nebo jen rozpitvaná koleda *Stille Nacht (Nygatalaniti cseudes éj)*. Hudební plochy tak vytvářejí významy samy o sobě výraznou schopností vyvolat představu plynutí času, vytvářením děje i zdáním prostoru, tvořícího ozvěny v sobě samém.

2.2

Povahu hudby důmyslně ilustruje strohý obal jediné vydané desky, jež tvoří detailní fotografie ocelových desek, pokrytých jemnými škrábanci, rozmazanými otisky prstů nebo stopami strhané lepicí pásky. Tyto špinavé a zdánlivě nepatřičné stopy pokrývající chladný povrch dávají hudbě život.

3.0

Mnohotvárnost énových improvizací se pohybuje na nejasné linii, proucí se od plunderfonie až po temný ambient. Při hledání hudebních východisek nebo příbuzných interpretů se nabízí například elektronika Asmuse Tietchense, elektroakustický deep ambient belgického projektu Vidna Obmana, hlukové kompozice Francisca Lópeze nebo elektroakustické experimenty André Gonçalvesa a Kennetha Kirschnera.

4.0

Paradoxní titul jednoho z mála pojmenovaných cyklů vysílání No Wave, nazvaný *Self Organising Chaos*, evokuje nejen metodu vzniku Tóthovy hudby, ale vysvětluje to, že někdy i absence konceptu se sama může konceptem stát.

<http://tilos.hu/djk/toth.html>

http://tilos.hu/musorok/no_wave/index.html

<http://tilos.hu/musorok/gumicsont/toth/index.html>

www.sirr-records.com ■

JANDEK

„Nevím, kde co je, je taková tma, že tápu kolem sebe.“

Text: **Ondřej Klimeš**

Před dvěma roky, v neděli 17. října 2004, se na jednom z okrajů hudebního dění odehrávala zajímavá věc: první koncert, na kterém náhle po čtvrtstoletí víceméně dokonalého skrývání zpoza stále složitěji splétané, zauzlované a prořezávané sítě soudobé hudby zazářil plachý nesmysl, sám sebou pojmenovaný jako „Jandek“. Do té doby působil výhradně jako obyvatel dokonale uzavřeného a dobře utěsněného dřevem obloženého domku, ve kterém se za tlustými závěsy zrodilo několik desítek hudebních alb. Šlo proto o *vystoupení* v opravdu silném smyslu slova, tím spíše, že o něm předem nikdo nevěděl a první zkouška Jandekovy doprovodné skupiny se konala teprve odpoledne před koncertem. Překvapení se ovšem podařilo natolik, že nejenom před ním, ale ani teď po dalších vystoupeních a po tom, co tento koncert pod názvem *Glasgow Sunday* roku 2005 vyšel, není úplně jasné, kdo to vlastně Jandek je.

Charakteristiky vznášené z hudebních oblastí totiž nakonec jenom zkulturují okraje zvláštní neznalosti, neslyšitelné osamělosti, ve které se Jandekovy písně drolí mezi spoustou drobných mezer ve zvláštním napětí mezi nehybností a rozpadem. Dá se říct, že je to *nehybnost ozvěny*, která se odrazí a zvolna se rozpadá. Jandekovy písně vytváří drobné, stále se třštící a doznívající sekvence založené do značné míry právě na „odrazu“. Chaotické, na mnoho částí rozpolcené bicí skotského improvizátora Alexandra Neilsona udržují mnoho různých rytmických dominant a vytvářejí složitou mozaiku, která spíše než ke skládání jednotlivých rytmických momentů vede k vygradování a napodobení kadence Jandekovy zpěvné recitace. V podobném vztahu zkresleného odrážení jsou bicí a Jandekova nemelodická kytara, určující strukturu a okamžik zvratu arytmiických sekvencí, a také kytara a zpěv, takže nejharmoničtější je nakonec basa Richarda Youngse, i když není úplně výstižné mluvit o „basové lince“. Když se mluví o hraní jako o mnohonásobné ozvěně, jde vlastně o stále zkreslování a zároveň o dohánění zhrouceného. Není zde čas pro souvislou melodii, jen pro mizení jejích utkvělých fragmentů, ani pro stabilní rytmus, který často narůstá spolu s intenzitou, jako ozvěna Jandekova zpěvu, až nakonec zní jako dobíjení nebo zatloukání, ale než se opět ozve hlas, musí utichnout. Před každým krokem je třeba se zastavit.

Dokonce se zdá, že se Jandek a jeho hudba ožívají právě z těchto náhlých drobných mezer, z prasklin v hudbě, ve kterých není nic slyšet, které ovšem vytvářejí zcela zvláštní načasování. Průběh písní se rozpadá do jednotlivých okamžiků a v těchto okamžicích se Jandek snaží stěsnat maximální intenzitu, jako by se obával, že se výraz rozplyne v časové posloupnosti, v níž se rozvíjí běžné písně. Hned na začátku koncertu vzniká dojem zvláštního excesivního kázání, kolísajícího mezi (hudební) nepřipustností a naprostou jistotou, která sice umožňuje znechucené zamítnutí, ale stojí zcela mimo dosah kritiky. V první písni *Not Even Water* Jandek vystupuje jako „*nebožtík / zavěšený k vyschnutí*“. Když zaúpí: „*Já nevím, co mám dělat*“, není to zdaleka jenom věc textu: celé hudbou rezonující kontinuum se v této chvíli rozpadne a bezradně strne na okraji mezery, dokud se tentýž okamžik jako ozvěna znovu neozve a nezesílí v rachotu hudby. Pokračování musí být vynuceno vnějším, plynoucím časem a rozvoj písně připomíná hodně přetržitou náměsíčnou procházku nebo procházku nešťastníka, který se s každým krokem ocitá na konci výletu. Teď by se dalo říct, proč ani po tomto prvním vystoupení není vůbec jasné, kdo (nebo kde) vlastně Jandek je. Možná, že „Jandek“ jsou právě ony mezery a zlomky intenzit chaoticky bloudící po scéně stejně, jako se Jandek ve svých textech pohybuje mezi obývánkem a kuchyní. „*Zůstal jsem doma a pral jsem / co jiného jsem mohl dělat... Okolo není nic / Rozhodl jsem se být opravdu divoký...*“

DOKONALÝ „NEPŘÍTOMNÝ JANDEK“

Když se uváží, jak *nepřítomný* je Jandek ve své hudbě, může se zdát naivní osvětlit jeho záhadnost objevením skutečného Jandeka, Jandeka jakožto

žijící osoby s vlastním bydlištěm, skutečným jménem, kočkou, sousedy apod. Nicméně se ukázalo, že někdo, kdo už nahrál a sám vydal skoro padesát alb, přičemž se od počátku své aktivity v roce 1978 do vystoupení v roce 2004 svým posluchačům vůbec neukázal, neposkytl o sobě žádné informace a i teď odmítá jakékoli osobní kontakty, je pro investigativní zvědavost příliš lákavým soustem, než aby se ho mohla vzdát a nepátrat po jeho „skutečné identitě“, i když se dalo čekat, že nebude v porovnání s „neskutečným Jandekem“ nijak zajímavá. Zatím všechna Jandekova alba vyšla pod značkou Corwood Industries (s poštovní adresou Box 15375, Houston, Texas 77220), kterou zastupuje osoba jménem Sterling R. Smith. Jak upozorňuje v knize *Songs in the Key of Z, The Curious Universe of Outsider Music* (A Cappella Books, 2000) její autor Irwin Chusid, tento Smith mluví stejně jako Jandek. Novinářce Katy Vine se na konci devadesátých let podařilo ještě lepší odhalení. Vystopovala Jandeka a sešla se s ním k rozhovoru. Na rozhovor přišel Smith, vypadal jako muž na některých obalech Jandekových alb, nepopřel (i když ani nepotvrdil), že je Jandek, a dokonce si setkání „užil, aniž by je chtěl opakovat“. O Jandekovi ani o hudbě nicméně nemluvil. Ukázalo se tedy, že Jandek je podle všeho Smith žijící podle všeho v Houstonu (což není až tak zajímavé) a že tento Smith je přece jen příliš Jandekem na to, aby vytvořil dokonalého „neskutečného Jandeka“.

Zajímavější než tato napínavá, nicméně naprosto marnotratná odhalení (která se definitivně potvrdila po prvním glasgowském koncertě, když bylo porovnáno jedno ze zpěvákových uší s jedním z uší na Jandekových obalech) jsou právě fotografie tvořící jinak nepopsané přední strany obalů Jandekových alb. Fotografie, pokud jsou zřetelné a je možné rozeznat, co na nich vlastně je, zobrazují jednoho různě starého muže (Jandeka), bílý dřevěný domek, jeho vnitřek s křeslem a závěsy, kytaru, bicí soupravu, kočku: hmotnou stránku Jandekova skrytého kosmu. Jako svědectví jsou zcela záhadné (neví se, kdo je fotil, proč, kdy a často ani, co na nich je), kromě toho přinášají obvyklou melancholii neznámých cizích fotek, která neznámé lidi mění v mrtvolu a neznámé byty a kraje v zrušené byty a ztracené kraje. Jejich náhodnost (někdy působící dojmem náhodné expozice) jakoby neschopná přistihnout fotografované objekty otvírá za snímky prázdno, v kterém mizí nakonec i autor fotografií: neusnul během focení? Celé toto pojetí mimoděk dotahuje Warholovu vášeň k libovolným, maximálně mechanizovaným záznamům (velvetovský banán je přece jen příliš nápaditý na to, aby byl zcela náhodný) a důsledně zrcadlí odzbrojující otázku „*Co mám dělat?*“ – základní otázku jak Warhola, tak Jandeka, ovšem s tím rozdílem, že Warhol očekával nějakou odpověď. Jandek utkvívá na samém okraji možnosti.

KUTILSKÁ KONSTELACE

Jak potom nazvat jeho tvůrčí úsilí? Jak už je asi jasné, Jandek pracuje, aniž by se ohlížel okolo sebe, uvnitř svrchované soběstačnosti svého kutilství, uvnitř vzácné kutilské konstelace, jejíž křehká snovost ji ovšem



jasně odděluje od v takovýchto případech běžného podivínského bujení. Jandek sice dospěl k důležitému poznatku, totiž že je zbytečné umisťovat střed světa dál než do obývacího nebo kuchyňského domku, nenutí ho to nicméně k žádné práci. Přesto je jisté, že zvláštní napětí směřující daleko za hranice hudebnosti (a sdělitelnosti vůbec) se svou stále znovu nastávající okamžitostí vzdaluje jakémukoli koncepčnímu rámci. Její bezčasovost a fragmentalizovaným napětím lze Jandekovu tvorbu srovnávat s některými divočejšími projekty Keiji Haina (až na to, že zatímco Haino přichází s dovednostmi jazzového hráče, Jandek bloumá na hraně spánku). Zpěv lze pro mlhavou orientaci srovnávat s některými výkony Arta Lindsaye v DNA (ovšem pokud by se zvrátili k introverzi). Nejláskavější z těchto pochybných paralel je ovšem srovnání s pozdní sólovou tvorbou Syda Barretta, a to proto, že nejde o podobnost v hudebním projevu, ale v chvějivé přítomnosti provokativně nehumánní šilené *nejistoty*, která zůstává jako jediné, slabé pojítko mezi novým výrazem a hudební minulostí.

ODOBÍ MIMOŘÁDNÉHO, NIKDY NEUSTÁVAJÍCÍHO NAHRÁVÁNÍ

Jandekovo první album *Ready for the House* vzniklo v roce 1978, sice pod skupinovým jménem The Units (kterého se Jandek vzápětí zřekl), nicméně jako sólová, samotářská nahrávka. Jandek zpívá a na kytaru, která zní spíše jako druhý hlas, vybrnkává jednotlivé tóny, které se sotva skládají v náznak melodie. Zdá se, že Jandek ve svém novém hudebním jazyce rozleptává blues, od písničkářství ho však dělí těžko překonatelná vzdálenost. Jandeka totiž nepohání žádná touha po písničce tak, jak se projevuje u folkového zpěváka, který má v plánu dovést své sdělení od začátku do konce, nebo v rockovém zpěvu, který se formuje okolo nějakého exklamačního vrcholu. Mluvit o začátku, konci nebo vrcholu nemá smysl. Hudba kolísá na místě, zpěv zní jako samomluva, slova se zvolna odlepují od ticha. Jandek: melancholický krab skrytý na neznámém místě. Ještě katatoničtější je Jandekovo druhé album *Six and Six* (1981), které po tříletém váhání zahájilo období mimořádného, nikdy neustávajícího nahrávání. Tóny se ozývají v intervalech, jaké lze jinak slyšet snad jen u malých hracích skříněk s líným setrvačnickem, hluboké a vysoké se střídají v jakýchsi kontrapunktech (ladění zde není určující) a skládají se v ozvěně. Nahrávka má zvuk vyklizené místnosti a také vše, co je na ní slyšet, je zcela obklopeno tichem. „Proč takhle rušit ticho,“ zpívá Jandek. Texty, stejně jako hudba, tápají v řadě nezvratných okamžiků (vzpomínky zde nemají co dělat s rozvojem času). Např. píseň *Deliquent Words*: „Vždycky mně krvácel ret, vždycky / ty kadilaky se jen tak vznášej nad silnicí / ani neví, že tam je / jak to, že mě znají v obchodě s vínem.“

Počínaje albem *Chair beside a Window* (1982) přichází v Jandekově tvorbě několikaletá fáze mírného oteplování a pozvolného rozhýbávání jeho klasické strnulosti. V písni *Nancy Sings* se náhle objeví ženský vokál („Nancy“) a v další verzi této písně, na albu *You Turn to Fall* (1983) tentokrát nazvané *John Plays Drums*, se připojily bicí („John“, nebo je to Jandek?), takže z Jandeka se stalo celé hudební těleso. Poté co se roku 1986 na několika univerzitních rádiích uskutečnilo noční vysílání věnované Jandekovi, vyvrcholila společná zábava na albu *Modern Dances* (1987). Toto Jandekovo už třinácté album (z řadového čísla je patrné, že jde jen o letmý nástin horečných aktivit) je plné potrhých duetů mezi Jandekem a Nancy. Ve variaci na starší píseň *River to Madrid*, kde se zpívalo: „Zlom mi krk, než řeknu tři... než řeknu čtyři... řeknu pět“, se objevuje nevinné podotknutí: „Začínám se divit proč.“ V písni o barvení zubů *Painted My Teeth* pak Nancy s podobnou lehkostí zpívá: „To je absurdní!“ A opravdu, je to

absurdní, včetně této připomínky dodávající vši té nesmyslnosti jistou smířlivou pohodu. Po zmizení Nancy sice také skončily společné hry, pohostinnost se ovšem projevila v dosud nebyvalé přístupnosti písní na *You Walk Alone* (1988), poprvé „dostatečně melodických, aby se daly tolerovat, ale ne zase tolik, aby už to nebyl Jandek,“ jak bylo řečeno s podezřelou starostí o jejich hudebnost. Je sice pravda, že Jandekův projev zde ztrácí část své počáteční bloudivosti a písně lze, především díky druhé, melodické kytarě, označit jako folk, v Jandekově hlasu ovšem sídlí zvláštní dětská umanutost: každým slovem dává najevo, že je ve skutečnosti vůbec není slyšet, protože dokonalé vyznání není možné vyslovit. Slova se natahují do nemožné délky, zatímco melodie kolísá uvnitř jediné slabiky, a přesto se ukazují jako moc krátká pro Jandekovo litanické úpění. I zde tedy vládne bytostná nedokonalost nakloněná rozbití a smutku. Na následujícím albu *On the Way* (1988) se potom po první hlukově bluesové polovině smutek rozlévá v několika zcela křehkých milostných písních. Jandek je rozvíjí s váháním, ozývá se z okraje (jen jeden kanál obsahuje zpěv) a chvílemi se ztrácí v tichu. Jiný způsob mizení.

DALŠÍ TÁPÁNÍ

V 90. letech se Jandek vrátil ke křehké jednoduchosti svých prvních písní, spolu s odmítnutím hluku se ovšem znovu vzdalil i své žánrové určitelnosti. Na albu *White Box Requiem* (1996) se opět ozývá strnulost snu a zazní také klíčová otázka: „Co mám dělat?“ Album působí nejistě a fragmentálně, místy jen jako kolekce písní, z nichž jen polovina je zpívaná, a zdá se, že je výsledkem některé z méně zajímavých odrůd samotářství. Ale stejně tak je možné, že tato hladina nudy a mátožné neurčitosti je vlastně dokonalý záznam, soukromá modlitba nad obsahem „bílé schránky“, kterou Jandek otevřel a „stejně zemřel“.

Alba z přelomu tisíciletí tvoří několik dlouhých samomluv bez jakéhokoli doprovodu. Zároveň Jandek nahrál klavírní sólo a mezi následujícími nahrávkami se pak objevila dvě alba, na nichž se Jandek doprovází na basu. Možná že se v této době – ještě zcela ve skrytu – chystala Jandekova koncertní nevyzpytatelnost, která vlastně prodlužuje záhadnost jeho prvního glasgowského vystoupení. V současnosti Jandek střídavě hraje na elektrickou nebo akustickou kytaru, basu, klávesy, harmoniku, klavír a bicí, obměňuje doprovodné hráče, nebo vystupuje sám. V rámci loňského Avanto-festivalu v Helsinkách se Jandek objevil v doprovodu harfenistky atd. Přes všechna tato vystoupení by se jen stěží dalo mluvit o nějakém definitivním vystoupení z oné dosavadní osamocení, která se více nebo méně vždy rozléhá v Jandekově tvorbě. Jandek dnes sice vládne pevným hlasem, kterým se dá ledacos rozbít, této pevnosti však nelze zabránit, aby nezůstala křehká. Zdá se tedy, že napětí zůstává na obou stranách. Na jednom z posledních alb *Raining Down Diamonds* (2005) se možná dostává až na práh fyzické únosnosti. Jandekův hlas se zde pohybuje po kraji basového dunění, které jako by s ním svou extrémní hloubkou ztrácelo spojení. Představa hráče je skoro nemožná. Možná že Jandek hraje na basu několik set metrů od své mysli, tápe chapadly uvnitř dunivého víru a čeká, až se k němu konečně donese výsledek vlastní hry, nebo jen obchází kolem, bloudí po bytě a jeho chůzi (tak jako vždy v těch nejradikálnějších momentech) charakterizuje naprosté zapomnění směru. Dunění rozechvívá bránci, ve tmě prší diamanty a Jandek zpívá: „Nevím, kde co je / je taková tma, že tápu kolem sebe / jsem uvnitř jeskyně / je to tak, nemůžu ven / a oni nemohou sem.“

<http://tissue.net/jandek> ■

Co je to za hluk?

„Jestliže máte slovem hluk na mysli nepříjemné zvuky, pak pro mě je hlukem pop.“

Masami Akita (Merzbow)

Text: Karel Veselý

Hluková hudba – noise bývá považována za nejextrémnější podobu hudebního vyjádření. Pokud je tedy vůbec považována za hudbu.

Celé dvacáté století hluk znepokojoval posluchače i hudební teoretiky připomínaje beztvarou hmotu, která je tradičními termíny hudební vědy neuchopitelná. Přesto, či právě proto přemýšlení o roli hluku v hudbě, či hlukové hudbě nabízí celou řadu zajímavých teoretických koncepcí, které často odhalují skrytá zákoutí našeho chápání hudby, nebo toho, co jsme za hudbu ochotni přijmout.

CIVILIZACE PRODUKUJÍCÍ HLUK

„Za dávných časů byl život tichý. V devatenáctém století se s vynálezem stroje zrodil Hluk. Dnes hluk triumfuje a vládne lidským smyslům,“ začíná svůj manifest *Umění hluku* italský futurista Luigi Russolo. Opájev se výdobytky moderní technické civilizace přišel Russolo na myšlenku, že nová technická doba vyžaduje i novou hudbu, zcela odlišnou od té tradiční. „(...) máme mnohem větší potěšení z ideální kombinace hluku tramvají, spalovacích motorů, automobilů a rušných davů než z opakovaného poslechu děl, jako jsou třeba *Eroica* nebo *Pastorální*,“ píše a prohlašuje, že je třeba vynalézt nové hudební nástroje, které by lépe odrážely představivost kultury ponořené v hluk. Manifest *umění hluku* nás symbolicky připravuje na život v nastalé civilizaci zamořené hlukem a předjímá také její hudbu stvořenou z umělých zvuků. Nejvýznamnějším přínosem tohoto manifestu je však myšlenka rozšíření spektra zvuků, které mohou být myšleny jako vhodné pro hudební produkci. „Musíme se vymanit z tohoto úzkého okruhu čistých zvuků a dobýt nekonečnou rozmanitost hluků – zvuků,“ vyzývá Russolo a problematizuje tím samotný pojem hudby. Jsou zvuky, které vydává lokomotiva, hudba? Pokud ne, pak kde je ona hranice, která rozděluje zvuky na muzikální a ty ostatní? S nástupem poválečných zvukových experimentů (Cage, Schaeffer) a musique concrète se definitivně rozplyná dichotomie hudba vs. nehudbní zvuky, s jejímž rigidním pojetím moderní hudební avantgarda soupeřila. Současné samplery, pro které jsou všechny zvuky rovnocenné, jsou zhmotněním ideálu, který v textu *Hudba jako Umění hluku* (1939) vyjádřil další pionýr avantgardní hudby Edgar Varèse, když prohlašoval za nutné vynalézt hudební nástroj, „který, místo aby zvuky reprodukoval, je bude produkovat.“

Současná hudba používající zvuky bez ohledu na jejich zdroj by patrně futuristům přišla jako vítězství jejich ideálů, jako definitivní osvobození nelichotivého slova hluk z negativních hudebních konotací. Slovo hluk ovšem i nadále plní svoji sémantickou funkci opozita libých zvuků a zůstalo ve slovníku hudební teorie. Z pouhého označení zvuků nevhodných pro hudební produkci se proměnil ve výrazový hudební prostředek, který z toho či onoho důvodu zintenzivněl a zesílil zvuky považované za nepříjemné. Záměrné používání těchto nelibých zvuků slyšíme například v kompozici Gottlieba Michaela Koeniga *Klangfiguren II* (1955–56) nebo *The Dresden Interleaf 13 February 1945* (1965) Gordona Mummy. Tato díla vršením hluků pocházejících z neidentifikovatelného zdroje předcházejí dnešní noise. Za hlukovou hudbu ovšem už v 60. letech bývají označovány hlasité a neuspořádané kytarové riffy garážových kapel, jako byli Velvet Underground nebo The Kinks. Elektrické kytary se stávají symbolem generační vzpoury, ale co pobuřuje rodiče, není kytara, nýbrž její zvuk – agresivní a hlasitý. Hluk se stává nástrojem vzpoury.

PSYCHOANALÝZY HLUKU

Do extrémů dovedená rocková revolta zrodila v polovině 70. let punk. Ten odráží životní situaci městské mládeže a v hudbě ohlašuje nástup technik „udělej si sám“. Punk přesně podle plánu futuristů produkuje hudbu stejně hlučnou, jako je život ve městě. Intenzita kytarových riffů je zbraní proti konformitě, nástrojem kulturní rezistence. Dánský teoretik Torben Sangild v eseji *The Aesthetics Of Noise* připomíná fascinaci punkové a post-punkové éry smrtí, perverzností nebo melancholií, tedy jevy spadajícími do sféry, kterou filosof George Bataille nazývá „heterogenní“. Ta je dominantní racionalitou vnímána jako deviantní chování. Hluková hudba zrozená z punkové éry dává na oddiv svoji neužitečnost, provokuje proti instrumentální racionalitě nonšalantním nihilismem. Zaujímá stejnou pozici jako hluk v rámci hudební tradiční harmonie – pozici vyžděděného a nechťěného elementu.

Hlukové elementy nabývají v hudbě roli zavržených předmětů (*abjects*), termínu který používá kulturní teoretička Julia Kristeva. Abjekty jsou například tělesné tekutiny, které vylučuje naše tělo a které jsou považované za nečisté, náš vztah k nim je však problematičtější. Jsou a zároveň i nejsou součástí našeho těla, zpochybňují hranice individuality a subjektu a každé zavržení přináší znejistění naší identity. Analogicky k tomuto přirovnání jsou hluky a šumy *ekrementy* hudby, neoddělitelná součást, kterou chce její institucionalizovaná podoba vyloučit. Současné glitchové kompozice jsou pak podle této teorie obdobou dětské fascinace vlastními výkaly. Metafora podvědomé slasti zakázaného rezonuje s názorem nejslavnějšího představitele japonského noise Masami Akity alias Merzbowa, který prohlašuje, že „stejně jako je pornografie podvědomím sexu, noise je podvědomím hudby“.

SLAST Z BOLESTI

V reportáži z koncertu punkové kapely The Ramones (Village Voice, duben 1979) popisuje slavný hudební publicista Lester Bangs zjištění, že pod pláštěm image drsných rockerů se skrývá dobře maskovaná sebenenávisť. I zběžné pozorování punkové scény odhalí výrazné symptomy násilí obráceného dovnitř – propichování si kůže svíracími špendlíky, sebedestruktivní punkový tanec pogo nebo drogová závislost jsou projevem masochistického vztahu rockerů k vlastnímu tělu. Pohrdání tělesností a posedlost vlastním subjektem jsou pro rock typické, v extrémním světě hlukové hudby dostává tento vztah podobu sado-masochistických fantazií. Noiseový hudebník na sebe bere podobu dominantního vládce nad ušními bubínky svých posluchačů. Ne náhodou je Merzbow specialistou na japonské techniky *bondáže* a autorem teoretické knihy o pornografii. Tato slast však není na úrovni pouhé sexuální deviance, má hlubší důvody.



Sangild ve své přednášce *Noise – Three Musical Gestures* pojmenovává tři příklady gest, kulturně kódovaných projevů hlukové hudby. Příklady nejsou tak důležité jako zjištění, že použití hlukových elementů nabývá různých podob, ať už je introvertní (My Bloody Valentine) nebo extrovertní (Band Of Susans). Sangild se tím snaží popřít běžně přijímaný fakt, že hluková hudba má pouze jediný - subversivní cíl, že chce být pouhým šokem systému dominantního popu. Toto možná byla taktika punkových buřičů využívajících pouze povrchové možnosti hluku, hluková hudba však v sobě může obsahovat i slast. Ta leží podle teoretika Simona Reynoldse ve slasti nemít účel. Reynolds ve své knize *Blissed Out: Ruptures Of Rock* podává následující definici hlukové hudby: „Pokud je hudba jazyk, který komunikuje citové a duchovní zprávy, pak noise můžeme definovat jako přerušení, něco, co blokuje tento přenos, rozbíjí kód a znemožňuje smysl.“ Hudba je harmonie a řád, který vzbuzuje dojem univerzálního smyslu všech věcí, naproti tomu noise tento světový pohled zpochybňuje a vyvolává dojem čirého chaosu. Z tohoto důvodu jsou témata hlukové hudby vesměs anti-humanistická, převažuje fascinace zlem, smrtí nebo zkázou a hlukoví interpreti bývají často nařčeni z fašismu. „Slast z noise pochází z fascinace zvukem, kterému nejsme schopni přiřadit smysl,“ píše Reynolds a spojuje slast při poslechu hluku se slastí ze znepokojivého zážitku ze sledování filmového hororu.

Simon Reynolds poslech noise připodobňuje k „neartikulovatelnému zážitku, v němž konstituce nás samých je v ohrožení“. Paradoxně právě z tohoto stavu pochází slast hlukové hudby – extáze chvilkové neidentity, schopnost vymanit se ze svého já vnuceného společností. Sangild podává v *The Aesthetics Of Noise* ještě hlubší vysvětlení – hluková hudba evokuje to, co Nietzsche ve *Zrození tragédie* nazývá „dionýským“. Je to stav extáze, divokosti, intoxikace a sjednocení. „V dionýské extázi jsme konfrontováni s vratkými základy našeho života, s vědomím absurdní vůle, které nás táhne našimi životy beze smyslu,“ píše Sangild. Tento zážitek je děsivý, přesto osvobozující, protože nás vzdaluje od našich individuálních životů a utrpení. Apolinská melodie a forma popu je v příkré negaci s bezprostředností dionýské slasti ze ztráty vlastního já. Hluková hudba rozpouští racionální subjekt, osvobozuje ho z vězení racionality.

Švédský hlukový hudebník Dror Feiler ve svém manifestu *Music, Noise & Politics* vysvětluje, že pro něj je hluková hudba místem exilu. Připomíná etymologický základ anglického slova noise, kterým je latinské *nausea* – nechu-

tenství, zmatek. Poslech hlukové hudby je podobný aktu imigrace, útěku ze stávající estetiky nudy, „která manipuluje lidi do stavu pasivity a konformity“. Je to především individuální epifanie, která znejistí stav věcí, jenž jsme doposud měli za bezproblémový. Zde však funkce hluku končí, šoková terapie je destruktivní, ne konstruktivní. Reynolds si všímá nevyhnutelného konce této koncepce, v níž estetika hluku či hororu končí ve spirále zesilování a zintenzivnění zážitku, ve slepé uličce otupění. Stejný problém si všímá i Paul Hegarty v článku *Full With Noise: Theory And Japanese Noise Music*, který konstatuje, že revolta hluku v sobě nese „vědomí svého vlastního selhání“. Místo „permanentní revoluce“, kterou ohlašuje Dror Feiler, jehož vzorem je Che Guevara, navrhuje Reynolds návrat k obrovskému potenciálu nekonečných možností smplování a práce se zvukem, novému okouzlení hlukovým univerzem – kterou nazývá *novou psychedelií*. Je třeba dodat, že Reynolds našel zástupce pozitivního využití hluku ve svých pozdějších knihách věnovaných rave, taneční elektronické hudbě nebo hip hopu.

Použitá literatura:

- Gareth Branwyn - *Factories of Deliberate Decay*
(<http://www.streettech.com/bcp/BCPgraf/CyberCulture/factories.html>)
Dror Feiler - *Exile as Noise - Noise as Exile*
(<http://www.tochnit-aleph.com/drorfeiler/exile.html>)
Paul Hegarty - *Full With Noise: Theory and Japanese Noise Music*
(www.ctheory.net/articles.aspx?id=314)
Chad Hensley – „The Beauty Of Noise, An Interview With Masami Akita Of Merzbow“ in: *Seconds 42* (1997)
Douglas Kahn – *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts* (1999)
Simon Reynolds – „Noise“ in: *Blissed Out: Ruptures Of Rock* (1990)
Luigi Russolo – „Umenie hluku - Luigi Russolo (1913)“ in: *Slovenská hudba - 1996 - Slovenská elektroakustická hudba 1-2*, překlad Juraj Ďuriš
(<http://www.radioart.sk/avr/visuopage.php?id=28>)
Torben Sangild – *The Aesthetics Of Noise* (2002) (<http://www.ubu.com>)
Torben Sangild – *Noise: Three Musical Gestures*
(www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=2.4)
Mark Sinker – „Destroy All Music“ in: Rob Young (ed.) - *Undercurrents* (2002) ■

Samorost Tomáš Dvořák podruhé



Text: Hynek Dedecius

Od vydání velmi ceněného alba *Pocustone* (2000, pod jménem Floex) se mladý umělec Tomáš Dvořák věnoval především projektům s přesahy do jiných uměleckých oborů. Na hmatatelném dlouhohrajícím hudebním nosiči se znovu objevuje až nyní jako tvůrce soundtracku k roztomilé a veleúspěšné (finále *Flashforward* 2006, Austin; cena za nejlepší webový výtvar na korejském Seoul Net Festival 2006 atd.) flashové hře „pro školáky i prarodiče“ *Samorost 2* brněnského výtvarníka Jakuba Dvorského ze studia Amanita Design. Disk *Samorost2*, který vyšel u Quazidelict records, obsahuje vedle plné verze hry dvanáctku pečlivě vybroušených skladeb, jež překypují nápady a zručností a rozhodně nejsou „jen“ zvukovým doprovodem.

V čem se skládání hudby ke hře odlišuje od běžného komponování?

Nemůžu říct, jak klasicky vzniká hudba ke hře, protože se nepovažuji za specialistu na tuto oblast. *Samorost2* mi přijde zajímavý právě proto, že to není úplně běžná hra. Je založený na jiných principech produkce, než jaký známe z „klasických her“. Od doby vydání *Pocustone* jsem měl možnost pracovat na řadě audiovizuálních projektů. Udělal jsem hudbu k několika krátkým filmům, k instalacím svých kamarádů a samozřejmě jsem pracoval i na svých multimediálních projektech. A tyto zkušenosti se mi určitě hodily i při práci na *Samorostu*. Když dělám na svých vlastních skladbách, je to zcela svobodná činnost, mantinely, které si stavím, přicházejí ode mne. Samozřejmě, člověk chce udělat nějak vymáklou skladbu – formálně zpracovanou, se silnými momenty. Spousta takových kvalit při práci na soundtracku padá, protože tady jde hlavně o to, vystihnout atmosféru a náladu scény. Hudba by

neměla přebít obrázek – to, že často mívám víc, ví asi každý, kdo na nějaké hudbě k filmu pracoval...

Jak probíhala práce konkrétně na hře *Samorost 2*?

Pracovali jsme paralelně, ale samozřejmě bez obrázku by to nešlo. Jakub mi obvykle poslal hotovou nebo rozpracovanou verzi scény a já jsem se na to snažil nahodit smyčku, která by její atmosféru dobře vystihovala. Musím říci, že spolupráci s Jakubem, potažmo Amanitou, považuji za jednu z nejšťastnějších spoluprací vůbec. Říkal mi samozřejmě své názory na věc, přitom mi ale dal svobodu udělat tu práci podle toho, jak to cítím, takže k žádným zásahům prakticky nedošlo. Soundtrack, který je možné slyšet na CD vydaném u Quazidelict, vznikl až posléze, několik měsíců poté, co vyšla hra on-line, což nebyl asi „marketingové“ nejvydařenější tah. Bylo to ale kvůli mně, protože já jsem původně odmítl dělat ze smyček vázaných na obrázek něco víc.

Nechal jsi se v něčem inspirovat soundtracky k jiným hrám?

Musím říct, že absolutně ne. Vůbec se v tom neorientuju a hry prakticky nehraju, protože na to není čas. Chápal jsem to v širším rámci, jako audiovizuální záležitost. Neviděl jsem zásadní rozdíl mezi tím, když člověk dělá hudbu ke hře nebo třeba k animovanému filmu, kromě toho, že tady nevzniká hudba zcela synchronně s obrázkem, což znamená větší uvolněnost při skládání. Už od doby, kdy jsem se krátce vyskytl na katedře zvuku na FAMU, tíhnu k takovému typu práce, kde se zvuková a hudební složka stmeluje a hranice se stírá, takže je často těžké odlišit, co je hudba a co zvuk. Nemám teď na mysli takové řešení, jako známe třeba z *Dancer in the Dark*, ale spíš něco, co se např. skvěle povedlo ve filmu *Opilí láskou* Paula Thomase Andersona.

Na soundtracku se poněkud překvapivě objevuje široká škála živých nástrojů. Pomíne-li tvůj klarinet, na co jsi ještě hrál sám? Přizval sis k nahrávání i jiné hudebníky?

Stěžejním nástrojem byl elektrický akordeon Virtuoso Cortina. Je to nástroj, u kterého nemusíš ručně generovat zvuk vztlakem měchu, ale dělá to za tebe elektricky poháněná turbína. Když se ten nástroj nastartuje, začne to vyluzovat zvláštní hukot a drnčení, což už je samo o sobě zajímavá špína. U spousty zvuků na Samorostu člověk už ani nepozná, že to vzešlo právě z tohoto zdroje. Zajímavé je, že dřív jsem zvuk akordeonu neměl rád, ale postupně jsem si na tom nějak ulítl, asi hlavně kvůli tomu, že ten zvuk sám o sobě je hodně bohatý na harmonické frekvence, takže se z něj dělají dobře další zvuky. Akordeon je vlastně akustická aditivní syntéza. Já jsem obvyklej aplikoval opačný postup, a to tak, že jsem odčítal harmonické tóny spektrálním filtrem, a tak jsem vlastně tu „aditivitu“ pozměňoval. Kromě zmíněné Cortiny zazní např. zvonkohra, malý vibrafon, píšťalky, flétna a nebo třeba cimbál, co jsem dostal od táty své maďarské slečny. Ten mě hodně baví, ale je to docela těžký nástroj, nejen na ladění, ale i na hru, protože člověk lehce nepozná, co je bílá a co černá klapka. Zbytek je MIDI. Předpoklad byl, že by ty opravdu nahrané nástroje mohly trochu zamaskovat ty nasamplované.



Jakou pozici zastává Samorost2 v tvé hudební diskografii?

Rozhodně to neberu jako řadovou desku, koneckonců nebyla ani vydaná pod Floexem, ale pod mým vlastním jménem Tomáš Dvořák, a to čistě proto, že tvorba Floexí je jiná. Současný Floex stále nezanevřel na akustické nástroje, ale na druhé straně je to daleko víc experimentální elektronika, než jakou je třeba možné znát z Pocustonu. Snažím se ale, aby moje hudba zároveň neztratila melodičnost, což jsou věci, které jdou tak trochu proti sobě. Mám rozpracované EP. Tato deska je pro mě moc důležitá, protože už jsem docela dlouho nic nevydal. Rád bych tím uzavřel jednu etapu, která se hodně točila kolem mých uměleckých aktivit, hledání přesahu mezi hudbou a uměním. Nechci z toho dělat dlouhohrající desku, protože mám pocit, že díky tomu, že vznikala řadu let a nesouvisle, nebyla by dostatečně kompaktní. Chtěl bych si vyčistit stůl, abych

mohl pak začít pracovat od nuly na nějakém ucelenějším materiálu.

Mohl bys ve stručnosti popsat své další aktuální projekty?

Kromě zmíněné práce na EP se okolo mě mihla nabídka na zkomponování hudby k celovečernímu filmu, což by byl můj vůbec první takový počín. Mám s tím velké dilema, protože mě takovýto typ práce hrozně zajímá, ale na druhé straně nechci zas znovu zdržovat koncentraci na práci na svém vlastním materiálu. Snad se mi to podaří nějak vymyslet a skloubit. Ještě bych chtěl zmínit multimediální projekt *Živá Partitura*. Je to takový zvláštní koncert nebo možná spíš performance založená na reinterpretacích maďarských lidovek. Vyvinuli jsme speciální rozhraní, partituru, skrze níž je možné v čistě materiální podobě pomocí sprejů, balonků, bublifuku a dalších technik ovládat veškeré hudební dění při živé elektronice. Je to zároveň práce s těmi nejsoučasnějšími

technologemi a postupy v technologickém umění i v hudbě, jako je živé samplování nebo color motion tracking. Spolupracuji s umělcem Tomášem Vaňkem a několika dalšími hudebníky. Reakce na představení byly v zásadě hodně pozitivní, což nás povzbudilo k další práci. Máme pocit, že ta věc má stále velký potenciál, že je to nesmírně otevřený systém, ve kterém lze stále něco nového objevovat. Na druhé straně v širším rámci tahle věc prošla téměř bez povšimnutí, což mě trochu mrzí. Možná se vyskytne ještě nějaká repríza, ale spíš se už soustředíme na zahraniční festivaly.

www.samorost2.net,
www.e-mental.com,
www.floex.cz,
www.quazidelict.cz



Zpívající doktoři a přátelské časované bomby

Pozdrav japonským nezávislým obchodům s deskami

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

Před mnoha měsíci jsem pracoval jako prodavač v chicagské pobočce obřího obchodu s deskami Tower Records. Nebyla to špatná práce (jak nepřilíh dobře placená zaměstnání někdy bývají) a má kolegové tvořili barvitě potpourri opilců, chodících jazzových encyklopedií, disco div, paranoidních dealerů LSD a všeho mezi tím. Nezdravá, do očí bijící žlutočervená kombinace tvořící barvy obchodu je nesmazatelně vyryta do mého mozku stejně jako rutinní, mechanická činnost, která takovou práci normálně doprovází. Od úplného vítězství monotónnosti nás chránil stálý přísun místních hudebních celebrit a smutných kdysi hvězd: ne v každém obchodě uvidíte do ruda rozzuřeného Raye Manzareka z Doors (kvůli neohlášené a nenavštívené autogramiádě) a den nato výbušnou rockovou kapelu ohrožující životy stovek nakupujících (zmíněná skupina plivala oheň z provizorního pódia postaveného uvnitř obchodu). Myslel jsem si, že mé zážitky z Tower Records vydají na knížku nebo dvě – dokud jsem nezažil japonskou scénu obchodů s deskami v celé její majestátnosti. Po několika průzkumech hudebních epicenter, jako je tokijská oblast Shinjuku a osacká Ame-Mura, jsem si uvědomil, jak nudné jsou mé zkušenosti. Ano, prodával jsem desky „hvězdám“ a zažil nepřímé vzrušení, když Wesley Willis (nejplodnější chicagský schizofrenní písničkář) močil na nevkusný vánoční stromek uprostřed náměstí před obchodem a vyjádřil mé opovržení svátky konzumu lépe, než bych sám kdy dokázal. Navštívil jsem ale kdy předtím akci sponzorovanou hudebním obchodem, která se nazývala Dětské hřiště a kde všichni vystupující a diváci byli děti? Zažil jsem celonoční maratón zpívajících doktorů nazvaný Tajná laboratoř a odehrávající se ve stejném obchodě? Vypil tam tolik sklenic rýžového vína, že jsem odcházel s taškou trapně nacpanou sedmipalcovými singly určenými k doprovázení aerobiku? Odpověď na všechny tři otázky – i ve světle mých dobrodružství z Tower Records – zní NE. V mých zážitcích spojených s hudbou byla mezera, která potřebovala zaplnit – a byla snadno zaplněna jediným „víceúčelovým“ obchodem, barem a koncertním sálem, který se nazývá EnBan a nachází se kousek od železničních kolejí v živé tokijské čtvrti Koenji.

Satoru Higashiseto, klidný a dobře vypadající gentleman, pracuje od roku 1983 v osackém obchodě Time Bomb, píše pro vlivný časopis Bananafish, navštívil pravděpodobně tisíce koncertů a pro EnBan má rovněž jen slova chvály: „EnBan je dobrý nápad. Jeho majitel Taguchi mi řekl, že díky zákazníkům, kteří u baru vypijí spoustu saké, prodá mnohem víc CD o půlnoci než během dne.“

Ale EnBan je něčím víc než idiosynkratickou kombinací různých elementů: reprezentuje experimentální přístup k prodávání hudby, který by měl, v dokonalém světě, jít ruku v ruce s experimentálním přístupem k tvoření hudby. EnBan pořádá téměř denně koncerty, na nichž se střídají doslova všichni – od „tajných zpívajících doktorů“ až po tokijskou „vládkyni sinusových vln“ Sachiko M; a v jednom případě i autor tohoto článku. Ale i EnBan se musí, aby přežil, odlišit od hojného počtu ostatních obchodů s deskami (jen v Shinjuku, na jihovýchod od EnBanu je jich přes čtyřicet). Činí tak především prostřednictvím filozofie komunikace a nekonzumnosti. Jak prohlašuje pan Taguchi v jednom čísle časopisu zaměřeného na audiokulturu Nu: „I když do mého obchodu lidé přijdou s otázkou Co je to proboha za místo?, je to pro mě skvělé.“ Tento přístup sdílí malá kotérie majitelů „samouků“ s vášní pro konstantní hudební

diverzifikace, ať už jsou jejich hudební juxtapozice jakkoli triviální či, pro nezasvěceného, naopak matoucí. Los Apson, obchůdek na hrbolatém chodníku vedoucím z pulsující včelí kolonie nádraží Shinjuku je něco jako sesterský obchod EnBanu – podobně jako on spojuje transcendentální a prostinké způsobem, jakým to na celé planetě činí jen několik dalších obchodů. Šéf Los Apson Keiji Yamabe svůj obchod zakládal s vědomou eklektičností:

„[Před Los Apson] jsem pracoval v roponžském obchodě Wave... Byl jsem veden jako muž, který má na starosti americké indie desky. Bylo to ještě předtím, než se z věci, jako je Nirvana, stala senzace a začaly se prodávat jako zběsilé. Potom měl najednou o amerických indies slušné vědomosti kdekdo, tak jsem se v rámci obchodu rozhodl otevřít „avantgardní koutek“. Ale kromě avantgardy jsem chtěl prodávat například i **pon-chak** (levná, frenetická odnož taneční hudby oblíbená korejskými taxikáři – pozn. autora)... Říkal jsem si, že to v supermarketu s deskami není možné a otevřel si Los Apson.“

V Yamabeho obchodě může být těžké se orientovat, pokud si v něm prohlíží desky tři a více lidí najednou, což v takzvaných **výběrových obchodech** (select shops) není neobvyklé. Zatímco někdo by mohl být takto omezenými rozměry odrazen, majitelé, jako je Yamate, dokáží omezení využít k zavedení kreativnějšího modelu lákání kupců. Vše v Los Apson, ať už sekce CD označených „brain damages“ nebo archivní mexické časopisy o wrestlingu (jedno z Yamabeho oblíbených témat) láká naši zvědavost: Taguchiho „kde-to-probaha-jsem?“ přístup je tady evidentně také v kurzu. Obchod přetéká doma míchanými minidisky, tričky s do očí bijícím opartovým designem a policemi plnými knih oslavujících divočejší aspekty japonské, evropské a americké kontrakultury. Ach ano, a je tu pochopitelně i množství normálně vydaných CD. Noriyasu Nogai, majitel dalšího excentrického obchodu, Kurara Audio Arts, říká: „Los Apson je víc než jen obchod... působí dojmem samostatného vesmíru.“ Ať už je tento vesmír sebemenší, můžete v něm strávit značné množství času. Není tu ani centimetr nevyužitého místa a při manévrování musíte být opatrní, abyste neshodili desky ze stolu s novinkami na podlahu. Pro nezasvěcené (a Yamabe je dost chytrý na to, aby věděl, že většina lidí je nezasvěcená, pokud jde o hudební ultraeklekticismus) má každé CD, minidisk nebo deska jasně barevnou, ručně psanou cedulku puntíkářsky vyrobenou samotným Yamabem. Nic není zákazníkovi prezentováno bez komentáře: Yamabe zjevně neočekává, že by fanoušek LaMonte Younga byl detailně obeznámen s americkým skateboardingovým časopisem Thrasher a vice versa. Skutečnost, že všechny tyto zdánlivě neslučitelné artefakty mohou v míru existovat v malinké, halogenem osvětlené místnosti (která je jako mnoho budov v Shinjuku přístupná pouze výtahem), je čímsi povzbuzující.

Los Apson je nejen alternativou superobchodů, jako je Shibuya Tower Records, ale navíc i jiných nezávislých obchodů, které často prodávají desky jediného žánru. V rámci kultury, která oceňuje výraznou specializaci a která má obchod pro jakékoli mikrotéma (pirátské desky Beatles, grindcore nebo šansony), jsou EnBan a Los Apson vysloveně radikální. Shinjuku je přecpáno žánrovými **specializovanými obchody** (specialty shops), v nichž se kromě dvou políček s deskami a kompakty někdy nachází už jen pokladna. Tyto obchody někdy prosperují z tak pochyb-

ně legálního zboží, jako jsou pirátská vydání studiových sessions Boba Dylana, které se někdy prodává až za 700 dolarů. Jiné specializované obchody zase vystavují artefakty, jež nejsou na prodej *za žádnou cenu*: jeden obchod blízko Los Apson, který se specializuje na industriální noise, vystavuje pirátské kazety Whitehouse jako muzejní kousky, které lze obdivovat, ale které už nebudou zpřístupněny veřejnosti. Místa jako EnBan a Los Apson, přestože ani ony na své pulty nepřijímají vše, jsou protilátkou mentality specializovaných obchodů a přitahují specifickou klientelu. Yamabe má radost z nekonvenčních, upovídaných zákazníků, kteří ho mnohdy berou spíš jako barmana nebo osobního „módního poradce“ než jako obyčejného prodávče desek. I když nemá, na rozdíl od EnBanu, plně vybavený bar, prohlašuje: „*Nepodáváme alkohol... ale je to tu jako v baru.*“

Kurara Audio Arts, příbuzný Los Apson, je dalším promyšleným útokem na přílišnou specializaci. Nogaiův sortiment směřuje k avantgardě a „nahraným uměleckým objektům“, jako je slavný box od Die tödliche Doris, který obsahuje sérii dvoupalcových desek určených k přehrávání v mluvících panenkách. Podobně jako Los Apson se jedná o velmi stísněné místo, i když o něco vzdušnější a s denním světlem. Ve srovnání s Los Apson vypadá jako přístavba uměleckého muzea. Nogai s klidnou tváří a v černém tričku sleduje dění a jeho hlavní zájem – *art brut* – doplňují LP desky „dětského noise“, jako je třeba jeho oblíbený Dragibus. Pokud bychom chtěli zaměření Kurara Audio Arts nějak pojmenovat, mohli bychom říci, že jde o vztah zvuku k ostatním uměleckým disciplínám. Nabídku zavrhuje kvalitní výběr objemných knih o umění, plakátů a filmů. Kurara se vyhýbá nejen striktní žánrové specializaci, snaží se také nebýt tradičním „chlapeckým klubem“ hudebních fanoušků.

„*Druh zákazníků se opravdu změnil*“, řekl Nogai japonskému web-zinu Web-Across. „*Dosud nás navštěvovali především umělci a lidé, kteří sami dělají hudbu. Ale poslední dobou není neobvyklé, že přijde samotná mladá dívka.*“ Tohle prohlášení asi nezní nijak překvapivě, je ale třeba si uvědomit, že velká část nakupování v Japonsku je stále „genderově specifická“; knihkupectví jsou například často rozdělena na mužskou a ženskou sekci. Pohled na nakupující dívku bez doprovodu v „těžko definovatelném“ avantgardním obchodě je mnohem vzácnější, než si myslíme.

Lze říci, že „socializační faktor“ v japonských výběrových obchodech je nepřímým úměrným jejich velikosti. Čím menší obchod, tím osobnější a déletrvající vztah s majitelem. Navštívíte-li větší obchodní řetězec jako Disc Union, okamžitě si všimnete armády odhodlaných lovců vinylů, kteří si razí udivující, nelidskou rychlostí cestu mezi regály vybaveni encyklopedickými znalostmi svého vyvoleného žánru. Zákaznictvo výběrových obchodů je naladěno úplně jinak než lovci, kteří jako by stále byli na „urgentní vojenské misi“. Pravidelní návštěvníci výběrových obchodů se zdržují dlouhé hodiny, komentují hudbu z reproduktorů a odtahují detaily svých soukromých životů. Co je ale hlavní, opouštějí své domovy s cílem hledat překvapení. Touží poznat něco nového, ne podlehnout seznamu hudby, kterou „je nutno mít“, jak jim ho nadiktovali ti, kteří stojí v hierarchii hudebního konzumu o něco výš. Mým oblíbeným místem v Osace býval obchod Alchemy příležitostně spravovaný Maso Yamazakim, mrštným vládcem psychedelického násilí v projektu Masonna. Maso v hlubokém zamyšlení hnízdil za vysokou přepážkou, zapaloval jednu cigaretu od druhé a páčil kadidlové tyčinky; když píseň Father Yod God and Hair trhala

reproduktory, vzbouzel výjev dojem magnum opus nebo prapodivného folklóru. Pokud nějaký zákazník přerušil jeho snění, nikdy nebyl nevlídný – ani když se jednalo o lidi, kteří vypadali, že jsou pravým opakem „příslušníků scény“. Pozorovat klon byznysmena v naškrobené bílé košili, jak si nechává radit dlouhohlavým guruem elektrifikovaného noise, je půvabná kodakovská momentka. Majitelé výběrových obchodů jsou dost chytří na to, aby neodradili zákazníka, který nevypadá „jako jeden z nich“. Pokud si myslíte, že japonské výběrové obchody jsou něco jako soukromé večírky, kde vás rádi uvítají, pokud máte dost trpělivosti si je najít, máte pravdu.

Výběrové obchody se ovšem nesnaží být osamocenými ostrovy. Zjistily, že mají spřízněné duše v jiných oblastech kultury, a spolupracují s nimi. Například zasloužilý undergroundový komiksový časopis Garo jednou věnoval celé číslo tématu „zvukového fetišismu“ a přinesl reportáž o Kurara Audio Arts. Garo se ve své propagaci nezávislé hudby dostal tak daleko, že ji nyní prodává i ve svém butiku Tacoche. Je-li potřeba detailně informovat čtenáře (a zvědavou veřejnost), jsou majitelé výběrových obchodů často upřednostňováni před hudebními publicisty. Satoru Higashiseto, majitel obchodu Time Bomb, například píše pro kulturní magazín Studio Voice a viděl jsem ho i odpovídat na otázky zahraničních studentů píšících diplomové práce o japonském noise. Hudební časopisy, zejména The Rock Magazine a Fool's Mate informovaly čtenáře o undergroundové a „jiné“ hudbě ještě předtím, než byla adekvátně zformována infrastruktura hudebních obchodů. Druhý jmenovaný magazín je v současné době bohužel domovským médiem bombastického a praštěného rockového podžánru zvaného *visual key*, dříve ale býval z jedné poloviny věnován nezávislé hudbě a z druhé japonskému mainstreamu. Základy však byly položeny a o průkopnických obchodech, jako je Fujiyama (Tokio), Les disques du soleil, Time Bomb a Alchemy (vše Osaka), se v současné době zřídka mluví jinak než pozitivně. Další nedávnou změnou je, že mnoho majitelů obchodů je zvánoby DJs na koncerty, kde se mezi živými sety pouští reprodukováná hudba. Dle skromného mínění autora článku je příjemnou změnou poslouchat DJe, který umí vybrat dobré písně, místo sebevědomého gramofonového virtuóza. Nogai z Kurara Audio Arts pouštěl desky mezi koncerty festivalové série New Improvised Music From Japan (viz HV 3/06), kde mimo jiné vystupovalo ložnicové kombo Ami Yoshidy The California Dolls. A pochopitelně, Keiji Yamabe je možná prvním člověkem na světě, který smíchal Merzbowovu postindustriální apokalypsu s... ehm... *Who Let The Dogs Out* skupiny Baha Men.

Po zkušenostech s bohatou nabídkou japonských výběrových obchodů ve mně hlodá otázka: proč ve stereotypně introvertní společnosti, již Japonsko bezesporu je, najdeme pětikrát víc veřejných míst, kde lze objevovat novou hudbu, než v „oficiálních“ hudebních metropolích, jako je Chicago? Přitom si Japonsko od ekonomického boomu v osmdesátých letech utahuje opasky. A kromě smršťujících se peněženek je nutno zmínit, že japonské internetové zákony zakazují serverům zveřejňovat informace o svých uživateli, i když si zdarma stahují obrovská množství hudby. Neměly by tyto skutečnosti logicky směřovat spíš k tomu, že posluchači zůstanou sedět u počítačů a ušetří spoustu času a peněz? Satoru Higashiseto má jiný názor: „*Nemyslím si, že internet poškodil můj obchod... změnila se jen politika prodeje hudby a CD. A navíc – opravdový underground se odehrává v malých klubech a teď už i na ulicích.*“ A s mrknutím dodává: „*A nejde ho vygooglovat.*“ ■

EVP – hra na duchy a hádanky

Text: Petr Ferenc

Vydáte se lovit zvuk přírody a z výsledné nahrávky vás někdo osloví jménem, přestože jste si naprosto jisti, že ve vaší blízkosti během jejího pořizování nikdo nebyl. Jindy posloucháte rádio a uprostřed známé písně cizí hlas pronese krátkou větu složenou ze slov různých jazyků. Pokud stihnete během těch několika málo vteřin zareagovat, možná vám i odpoví. Pak zmizí, jak se objevil. Odkud se berou vzkazy, označované jako EVP - Electronic Voice Phenomenon?

V druhém vydání letos vyšlo hodinové CD **The Ghost Orchid** (Ash International) s podtitulem Úvod do EVP; hodinová kolekce sebraných nahrávek z archivu Raymonda Casse, jednoho ze tří apoštolů lovců tajemných vzkazů. Následoval druhý a třetí díl kolekce: zbytek Cassových archivů je volně ke stažení, úlovky nestora Friedricha Jürgensona trilogii završují opět ve formě CD. Úhrnem stovky krátkých, šumících, nezřetelných vět a slov „odjinud.“

KDOPAK TO MLUVÍ...

Tajuplných hlasů a vzkazů v rádiích, vysílačkách a na magnetofonových pásech si lidé všimli již během druhé světové války a nepovažovali je za nic záhadného. Domnívali se totiž, že se jedná o šifry německých armád. Po válce ovšem signály a vyrušení neustávaly a v odhalených německých archívech o podobném šifrování nebyla ani zmínka. Navíc tajemné hlasy občas oslovovaly posluchače jménem, jindy mu i odpověděly na otázku. Brzy bylo jasné, že jde o něco zcela neobvyklého, události z oblasti paranormálních jevů.

Kdo to tedy mluví? Hlavní teorie jsou tři: 1) Jde o hlasy mimozemských civilizací snažících se navázat komunikaci. 2) Jde o hlasy z operátorova podvědomí, které se pomocí psychokineze dostaly na záznam. 3) Jde o hlasy záhrobní – tato domněnka je v současnosti nejvíce přijímána. Méně divoké teorii o „bludných frekvencích“ odporuje to, že hlasy s lovci často komunikují, navíc často několika jazyky na ploše jedné věty, což by si žádné rozhlasové vysílání nedovolilo.

Klasiky a autoritami výzkumu EVP byli bezpochyby Friedrich Jürgenson, Konstantin Raudive a Raymond Cass, jimž věnujeme samostatné kapitoly a kteří ulovili mnoho hodin záznamů. V USA v 70. letech společnost Meta Science Foundation vedená Georgem W. Meekem vytvořila přístroj schopný komunikace s mrtvými na pravidelné a technicky kvalitní bázi, takzvaný *Spiricom*, díky němuž mohly rozhovory s EVP dosáhnout až hodinové délky. Po nějakém čase přestal zničehonic a bez zřejmých důvodů fungovat.

Od sedmdesátých let v USA rovněž existuje American Association of Electronic Voice Phenomena vedený Sarah Estepovou. Ta prý nahrála již 20 000 příkladů EVP, žádný z hlasů však nemluvil anglicky, tudíž lovkyně neví, co říkají.

Nejde však jen o poválečnou máni. Jak se zdá, vzednutí spiritismu coby vedlejšího efektu průmyslové revoluce zasáhlo na přelomu 19. a 20. století i osobnosti, které považujeme za apoštoly pokroku a „posly světla“. Podle některých historiků EVP se o přístroje pro komunikaci s „neviděným“ pokoušeli i Thomas Alva Edison, Guglielmo Marconi, Nikola Tesla a Oliver Lodge, kteří věřili, že onen svět je vlnovou délkou, na níž se v okamžiku smrti „naladíme“. Edison o zemřelých říkal, že mají „životní poruchu“ (living impaired) a věřil, že budou schopni komunikovat prostřednictvím nejvyspělejší techniky. Hypotézy o experimentování s EVP v předválečném Sovětském svazu a hitlerovském Německu nejsou podloženy žádnými důkazy.

...A JAK?

Zachycené hlasy dokáží, jak už bylo sděleno, hovořit několika jazyky v rámci jedné věty (říká se jim „polygloti“), občas dokonce i zpívají. Většinou se podaří zachytit jen několikavteřinové fragmenty, necelé věty. V obsahu jejich slov najde-

me údajné pozdravy zesnulých, jména operátorů (jako například Cassovy manželky), nesmyslné útržky i sdělení, která by se při troše fantazie dala vyložit jako vzkazy jiných civilizací a entit lidstvu: varování před používáním nervového plynu atd. Pro teorii mimozemského původu EVP mluví i „polyglotství“ bez pevnější gramatiky – jako by jiná civilizace zkoušela komunikovat s celým světem pomocí slovní zásoby, která jí není vlastní. Kdo četl Sluneční jezero, třetí díl Součkovy prvotřídní mystifikace Cesta slepých ptáků, určitě má v paměti přepis záznamu rozhovoru posádky Rideru s na Marsu deponovanou civilizací uprchnuvší z kteréhosi Saturnova měsíce. Shluky slov bez gramatických vazeb se dají vykládat všelijak. Podobně neukotveně (ne)fungovala i nejstarší, obrázková „písma“.

Potíž rozumět vzkazům EVP je v mizivé technické kvalitě záznamů. Všechny ukázky jsou natolik utopeny v šumu, že první, co mě po jejich poslechu napadlo, bylo, že lovci EVP bludným hlasům přikládají vlastní významy. Lecjaké zahuhání může znamenat opravdu cokoliv a výskyt vzkazů v jazycích, které lovec ovládá (Američanka Estepová budiž výjimkou), odkazuje kamsi ke rčení „přání otcem myšlenky“ – což by zase mohlo alespoň volně napovídat teorii o psychokinezi.

Nebudme však jen skeptičtí. Ať už se hlasy berou odkudkoliv, způsobily již nejeden zajímavý životní příběh.

FRIEDRICH JÜRGENSON (1903–1987)

Narodil se v Oděse švédské matce a dánskému otci. Ještě před tím, než s rodiči opustil Sovětský svaz, stihl v Oděse vystudovat výtvarné umění i hudbu a mohl volit mezi kariérou malíře a operního tenora. V roce 1943 však díky nachlazení musel zpěvu vzdát a věnoval se realistické malbě. Často maloval Pompeje a zasadil se i o jejich ochranu – neomezený přístup do lokality a jistý vliv získal díky sérii čtyř portrétů papeže Pia XII. V roce 1957 si koupil magnetofon a byl překvapen, když se na pásku kromě jeho zpěvu objevovaly podivné fade-outy a fade-iny přinášející do jeho mysli abstraktní vize a vzkazy. „*Seděl jsem u stolu, zcela probuzen a odpočat. Najednou jsem cítil, že se brzy něco stane. Příjemný vnitřní klid byl následován dlouhými anglickými větami, které se začaly objevovat v mé mysli. Nevnímám jsem je akusticky, ale formovaly se jako dlouhé fonetické věty a po delším sledování jsem je nemohl považovat za správnou angličtinu – byly deformované a rozložené skoro abecedním způsobem. Celý vjem byl zcela nezvučný – žádný hlas ani šepot.*“ Později hovořil o Centrální vyšetřovací stanici ve vesmíru, odkud je pozorováno lidstvo, permanentně fungujících elektromagnetických obrazovkách, radarech a robotech vysílajících na Zemi nepřetržitě tisíce vzkazů. Jürgenson si sice uvědomoval, že podobné rekvizity patří tak do sci-fi, přesto doufal, že se mu tajemné vzkazy podaří nahrát. 12 června 1959 se mu to při nahrávání zpěvu pěnkav konečně povedlo. Při přehrávání pořízeného záznamu se po nenadálém hluku a šumu (který pokládal za chybu a pustil pás znovu) ozvalo sólo trumpet a tajemný hlas začal na pozadí chrastění, pískání a šplouchání v norském jazyce mluvit o nočním ptačím zpěvu. Pak záhadný záznam ztlchl a bylo slyšet opět jen pěnkavy. Jürgenson začal EVP zkoumat důkladně a svou teorii o „přátelích z vesmíru“ postupně opustil pro domněnku, že se jedná o hlasy ze záhrobní. Znovu při nahrávání zpěvu ptáků ho prý ze záznamu oslovila jeho zemřelá matka.



Dr. Konstantin Raudive s chotí

Tehdy opustil malbu a začal se EVP věnovat na plný úvazek – v roce 1964 publikoval knihu *Hlasy z vesmíru* a o jeho práci se zajímaly četné univerzity a vědecké ústavy. EVP nejprve nahrával na magnetofon opatřený mikrofonom tak, že pokládal otázky „do vzduchu“

a nechával mezi nimi prostor pro odpovědi. Ty přicházely v jazycích, kterými vládl: švédštině, němčině, ruštině, angličtině, italštině... V roce 1960 mu však jeden z hlasů poradil: „používej rádio“. Jürgenson ho naladil na šum mezi obsazenými frekvencemi a připojil k magnetofonu a mikrofону tak, že se svými „přáteli“ mohl konverzovat v reálném čase. V sedmdesátých letech předpověděl možnost komunikace s EVP i prostřednictvím televize a začal razit označení *audioskopický výzkum*.

DR. KONSTANTIN RAUDIVE (1909–1974)

Lotyšský filosof, historik literatury a překladatel španělské literatury za války uprchl do Švédska, kde působil na uppsalské univerzitě. EVP nahrával od roku 1965 a na jeho páscích převažují „polygloti“. O svých zkoumáních vydal tři knihy: *Neslyšitelné se stává slyšitelným* (známá především pod anglickým názvem *Breakthrough*), v jejímž rámci bylo vůbec poprvé použito slovní spojení *electronic voice phenomenon*, *Přežijeme smrt?* a - již posmrtně - *Případ andulky*. Po smrti, předčasně díky válečným útrapám, začal Raudive komunikovat „z druhé strany“ – s jeho hlasem ostatní lovci EVP často probírali otázky života po životě. Jednou z jeho odpovědí bylo: „Žije se mi dobře.“

RAYMOND CASS (1921–2001)

O paranormální jevy se zajímal od raného dětství. Při čtení Harmsworthovy *Historie první světové války* v babiččině pobřežní vile jej jménem zavolal hlas z vypnutého rádia, jehož reproduktor, jak si byl sedmiletý Raymond už tehdy vědom, mohl být rozeznán pouze magnetickým pulsem nebo tokem. Přidal se k hullskému spiritistickému kroužku a zjistil, že jeho předci od osmnáctého století měli schopnosti jasnovidců a médií – jeden z nich dokonce tak silně, že dokázal levitovat stůl, na kterém stáli tři dospělí muži. Na seanci v roce 1938 bylo předpovězeno, že se z Raymonda stane hlasové médium. V roce 1971, po přečtení Raudivovy knihy *Breakthrough*, se věštba splnila a Raymond se vrhl do nahrávání EVP. Byl úspěšný zejména v lovu „polyglotů“ a díky mateřské angličtině a plynulé němčině dokázal držet krok s celou evropskou špičkou výzkumníků. Jeho laboratoř v Hullu se navíc ukázala být situována na místě se skvělým magnetickým potenciálem a prouděním, po němž k němu hlasy doslova „přijížděly“.

VIVA RAUDIVE

Pokušení mít na svém albu atraktivní a tajuplné hlasy v roli „hostujících vokálů“ neodolala spousta hudebníků. Jedním z těch, kdo si s tajuplným světem EVP ve své tvorbě pohrávali, je Brit Andrew Liles (viz profil v HV 4/05 a Rozprava o metodě v minulém čísle).

„O EVP jsem klopýtnul prostřednictvím CD *Ghost Orchid* (jeho prvního vydání z roku 1999 – pozn. pf). Od začátku mě fascinoval; byly to opravdu hlasy mrtvých? Nějak si myslím, že ne. Samozřejmě jsem se rozhodl vytvořit si nějaké „své“ nahrávky EVP. Netvořil jsem je s nějakým vroucím zaujetím a přistupoval k celé věci stylem „no co, třeba to bude fungovat“. Neinvestoval jsem žádnou víru a byl při té práci spíše lajdácký. Svě výsledky jsem si ani nepřebral a vmíchal do svého alba *Viva Raudive* statický šum použité pásky.

Začaly se dít zvláštní věci. K mému údivu se v mixu alba začaly objevovat podivné zvuky a hlasy, které jsem já sám nevytvořil. Byly velmi subtilní a neobvyklé. Stále nejsem přesvědčen, že jsou to hlasy „odjinud“. Možná jsou to naše projekce, elektromagnetické impulsy nebo kosmický prach. Zůstávám skeptikem, ale skeptikem fascinovaným.“

Lilesovo album *Viva Raudive* vyšlo před pěti lety ve formátu CDR, později je autor zařadil do boxu *Miscellany*.

Fenoménem EVP se zabýval i hollywoodský thriller *White Noise* s „Batmanem“ Michaellem Keatonem v roli tragicky ovdovělého vědce, který se svou manželkou komunikuje právě tímto způsobem. Jakmile podle efekt-ní hollywoodské hyperboly jednou otevřete bránu, nikdy nemůžete vědět, co všechno skrze ní vstoupí do našich dimenzí...

MOŽNÁ, ŽE VÍME, JAK NA TO...

Snad se na mě nikdo nebude zlobit za lehčí tón celého článku. Neměl jsem v úmyslu (ani prostředky) zkoumat skutečný původ EVP, ale pozastavit se nad světem zvukových lovů a záznamů, na nichž mě fascinuje nejasné autorství, neplánovaná, ale potenciální hudebnost (či použitelnost v hudbě, ostatně jako u každého zvuku), opar potrhle vědeckosti, nekonečné náhody při pořízování a trocha těch záhad. EVP jsou zkrátka půvabné. Pokud byste chtěli podotknout, že se přece nejedná o téma pro hudební časopis, opáčím nejnepřímým: A nejsou to svého druhu field recordings?

Hra nekončí a přidat se díky čím dál dostupnější technice může každý. Ani si nemusíte kupovat certifikát výzkumníka EVP, který některé nadšené společnosti nabízejí. Pokud máte zájem, malý návod:

Potřebujete nahrávací zařízení, třeba diktafon nebo magnetofon. Podle Casse je zvuková kvalita zachycených EVP nezávislá na jeho kvalitě. Dále mikrofón, který můžete například držet před rádiem nebo se s ním po Jürgensenově vzoru prostě zavřít v pokoji. Externí mikrofón nezachytí hukot nahrávacího zařízení – což byl problém především u analogového nahrávání na pás. Samozřejmě sluchátka, hodí se i zvukový software – i když pokud nahrávky vyčistíte příliš, ztrácí svou dokumentární hodnotu a hlas je méně zřetelný. A je dobré si předem připravit nějaké otázky – zodpovězená otázka je víc než jen náhodně zachycené slovo. A hlavně: mějte naprostou jistotu, že zachycené EVP nemůže pocházet třeba od náhodného kolemjdoucího.

A pamatujte Cassova slova: „*Hlasy si nemůžete koupit.*“ (alespoň v případě EVP).

<http://parc.web.fm> (obsahuje mj. druhý díl trilogie – volně dostupné ukázky Cassova archivu)
www.raymondscassfoundation.co.uk
a mnoho dalších...

Mistři výkonnostních ukazatelů II

Text: **Martin Cikánek**

O výkonnostních ukazatelích (performance indicators), jejich důležitosti pro britský kulturní sektor a ožehavých politických kauzách s výkonnostními ukazateli souvisejícími jsme stručně pojednali v březnovém čísle His Voice. Byly i zřetelně nastíněny slepé uličky, do nichž bazírování na tzv. vedlejších (non-intrinsic) hodnotách kultury zavádí, a vysloveno přání, aby se koncept sociálně-kulturního inženýrství české kotline vyhnul. V mezičase však v Británii došlo minimálně ke dvěma významným událostem, které tamní kulturní sektor staví do nové pozice a ukazují výkonnostní ukazatele v novém světle, a autor tohoto článku má za to, že je na místě o nich blíže pojednat, neboť závěry z nich vyvozené mohou být inspirující i pro kulturní sektor v naší zemi.

Koncem května tohoto roku vystoupil David Cameron, nový vůdce britské Konzervativní strany a s největší pravděpodobností budoucí britský premiér, s projevem na konferenci Google Zeitgeist Europe v anglickém Hertfordshire. Ve svém projevu mimo jiné odzvonil tradiční protestantské pracovní morálce a vyhlásil, že: „*je čas připustit, že život není jen o penězích. Je čas se zaměřit ne pouze na HDP, ale i na GWB – general well being*“ (do češtiny pravděpodobně nejlépe přeloženo jako *obecný blahobyt*). Dále David Cameron ve svém projevu pokračoval: „*GWB nemůže být měřen hodnotou peněz a ani s ním nemůže být obchodováno na trzích. Je o kráse prostředí, které nás obklopuje, o výsostnosti naší kultury a především o síle a kvalitě našich vztahů s ostatními.*“ Implikace, jaké má nastolení této agendy štěstí (happiness agenda) pro britský kulturní sektor, jsou vcelku jasné. Jelikož imanentní (intrinsic) hodnoty kultury nesporně přispívají k obecnému blahobytu, dá se předpokládat, že v případě nástupu Toryů k moci dojde jednak ke zvyšování prostředků určených na kulturu v britském státním rozpočtu a zároveň s největší pravděpodobností nastane politický odklon od honby za výkonnostními ukazateli.

Za jednu z ústředních hodnot, které jsou kultuře imanentní, je obecně považován její jedinečný dopad na každého jejího recipienta. Způsob, jakým obohacuje život každého z nás, udržuje nás v psychické rovnováze (či naopak z rovnováhy vyvádí), míru, s jakou napomáhá našemu sebevědomí a sebeuvědomění a podobně. Problémem je, že tyto a mnohé další efekty umění a kultury se u každého z nás liší. Každý si odnášíme z koncertu, výstavy či z návštěvy kina svůj vlastní a jedinečný zážitek. A přestože politické reprezentace Velké Británie tuto vlastnost kultury nikdy nezpochybňovaly, od nástupu Margaret Thatcherové až dosud měly problém, jak tento neuchopitelný a těžko kvantifikovatelný koncept uvést do souladu se státními kulturními politikami a vládními agendami. Jak tuto zdánlivou chiméru obhájit před daňovými poplatníky a jak se ubránit nařčením z elitismu a kulturního snobismu. V březnovém čísle His Voice bylo pojednáno, jak v posledních 30ti letech převažovaly v britské kulturní politice trendy operující spíše s vedlejšími hodnotami kultury. S jejím ekonomickým, sociálním, eventuálně zdravotním potenciálem a dalšími. Všechny tyto potenciály a jejich dopad na společnost byly zároveň více či méně úspěšně monitorovány a měřeny a tato měření pak byla brána za základ politické argumentace.

Ponechme stranou kritiku, která se objevila hned po zveřejnění Cameronova projevu a která velice britským způsobem poukazovala především na to, že je poněkud absurdní politicky diktovat lidem, že mají být šťastní. Prohlášení Davida Camerona lze považovat za svým způsobem velice revoluční a připravující půdu pro otevření nové kapitoly kulturní politiky Velké Británie. Ekonomický význam umění (John Myerscough: *The Economic Importance of the Arts in Britain*, 1988) ani jeho sociální dopady (Francois Matarasso: *Use or Ornament?/The Social Impact of Participati-*

on in the Arts, 1997) už nebudou centrálními kulturně politickými tématy. Imanentní hodnoty kultury získají znovu na významu a díky pokračujícímu výzkumu na poli kulturní politiky a kulturní statistiky, novým objevům a publikacím v těchto oborech bude pravděpodobně i politicky možné imanentními hodnotami kultury argumentovat při jednáních o státním rozpočtu, eventuálně o rozpočtu nezávislého Arts Council Velké Británie a o tom, jak má Arts Council peníze dále přerozdělovat. Dá se předpokládat, že za základ takové argumentace budou vzaty teze z pamfletu Johna Holdena *Capturing Cultural Value/ How Culture Has Become a Tool of Government Policy* (2004). Holden mimo jiné také odmítá koncept výkonnostních ukazatelů a navrhuje jiná východiska pro rozhodování o oprávněnosti či nutnosti udělení státní podpory umění. V českém kontextu je zajímavé, že koncept GWB není zdaleka nový a nepřichází jako blesk z čistého nebe. Svého času byl vášnivě diskutován na Fórech 2000 Václava Havla. Tehdy však byl považován především za výraz diverzantského snilkovství a filozofického tlachání a jeho aplikace ve skutečném politickém životě byla považována za více méně nereálnou. A už je to tady!

KULTURNÍ VIZE ROKU 2015

Druhá významná událost, která se v poslední době odehrála v britském kulturním sektoru, je zveřejnění dokumentu: *Values and Vision: The Contribution of Culture* (tedy doslovně přeloženo *Hodnoty a Vize: Příspěvek kultury*). Za zmínku stojí už samotné načasování, kdy byl dokument zveřejněn. Stalo se tak 8. června 2006, tedy zhruba dva týdny po Cameronově projevu. A protože jsou v Británii téměř všichni kulturní administrátoři, manažeři, produkční, kurátoři apod. v rámci své univerzitní přípravy na budoucí povolání i v rámci kurzů celoživotního vzdělávání a na nespočtu odborných konferencí na nejrůznější témata související s arts managementem a studiem a výzkumem kulturních politik trénovali také v politickém marketingu a lobování, dá se toto datum těžko považovat za náhodné. Na přípravě dokumentu se podíleli zástupci všech významných britských kulturních institucí a profesních asociací ve spolupráci s nezávislým Arts Council Velké Británie (originál dokumentu je ke stažení na: www.artscouncil.org.uk). Dokument začíná sebejistým prohlášením, že britské umění a britská kultura jsou světové úrovně, a že i když jsou výsledky sektoru dosažené za posledních deset let (tím se myslí od nástupu New Labour) impresivní, tak stále je na čem pracovat, aby byl světový standard udržen a aby britské umění dále vzkvétalo. Na konci úvodu k *Values and Vision* je navržena nová dohoda kulturního sektoru s vládou spočívající v tom, že kulturní sektor dostane díky svému nesporně – a to především díky výkonnostním ukazatelům – prokazatelnému příspěvku ke kvalitě veřejného života a ke stabilitě národní ekonomiky (zde je myšlen především podíl Creative Industries na HDP Velké Británie) více peněz od státu.

David Cameron



Values and Vision dále pokračují vizemi, jak by měla vypadat Velká Británie a jakou roli by v ní měla hrát kultura v roce 2015. Zde budiž poukázáno na to, že na prvním místě seznamu toho, co chce britský kulturní sektor v cestě za svými vizemi obhajovat a propagovat, jsou imanentní (!) hodnoty kultury. Dokument obsahuje jasné odkazy na Holdenovy myšlenky. O Cameronově GWB se sice nikde přímo nemluví (volby ještě nevyhrál), well-being bez přívlastku general je však explicitně zmíněno a význam kultury pro tvorbu a udržování blahobytu je velice zřejmě prezentován a tvrdí se, že *bez kulturních služeb a uměleckých zážitků společnosti umírají*. Do roku 2015 pak chce britský kulturní sektor dosáhnout toho, aby více než 85% dospělé britské populace aktivně participovalo na kultuře spolu s dokonce 95% všech mladých. Aby angažovanost v kulturních aktivitách byla všeobecně přijímanou normou a aby byly odstraněny bariéry, ať už fyzické, sociální či vzdělanostní bránící kulturním zážitkům. Kulturní sektor bude velice úzce spolupracovat se sektorem vzdělávacím a spolu budou potírat v dnešní době pro Británii příznačnou takzvanou aspirační chudobu, a to u všech věkových kategorií. Aspirační chudobou se myslí jev, kdy se osoby z nižších sociálních či vzdělanostních skupin vyhýbají participaci na uměleckých formách, které jsou tradičně spjaty se zvyky střední třídy, eventuálně vyšších společenských vrstev. Dokladem toho může být relativní neúspěch programu New Audiences, kdy po zrušení vstupného do velkých britských galerií a muzeí, tedy po odstranění ekonomické bariéry participace, nenastal předpokládaný nárůst návštěvníků ze slabých a nejslabších sociálních skupin.

KULTURA JAKO LEADING POLITICS

Po představení vizí roku 2015 je kulturnímu sektoru činěno velice účinné PR, a to výčtem *20ti věcí, které jste nevěděli o umění v této zemi*, *Co všechno kulturní sektor už dokázal* a komparací ve formě grafů a tabulek *Jak se Londýn porovnává s ostatními světovými kulturními metropolemi* (k velkému překvapení chybí porovnání s Prahou). Zde jenom námkou uvedme: *Export kulturního zboží v roce 2002 dosáhl hodnoty 8,5 bilionu amerických dolarů, více než Spojené státy, více než Čína. Víc lidí participuje na umění a kultuře, než kolik jich volí. Umělci a umělecké organizace zajistili během posledních tří let více než 17 milionů zážitků pro děti a mládež. Hudba přispívá téměř 5 biliony liber ročně do britské ekonomiky – 1,3 bilionu přichází z exportních výnosů*. Jedná se o velice nápadité nakládání s výkonnostními ukazateli agregovanými na celonárodní úrovni. To, co bylo dříve bičem politiků na kulturní instituce a organizace, se stalo mocnou zbraní kulturního sektoru při boji na kulturní frontě.

V závěru kulturní sektor provolává: *„Dejte nám účinné nástroje (tedy peníze, pozn. autora) a my zajistíme kulturu světové úrovně jako doprovod Olympijských her v roce 2012 v Londýně (sport je v některých zemích, například v Jižní Koreji zařazován mezi Creative Industries). A úplně na konci dokumentu se doslovně říká: „ (...) kulturní sektor přidává hodnotu a přispívá ke všemu, čeho chce vláda dosáhnout. A nad to všechno, hlavní přispěvek kultury spočívá v tom, co děláme nejlépe:“* a následuje výčet imanentních hodnot kultury v několika odstavcích, kde se vůbec nemluví o sociálním začleňování, regeneraci, eventuálně dopadu umění na ekonomiku země a podobně. Volání po změně paradigmatu zmíněné v minulém článku bylo oficiálně institucionalizováno.

Z dokumentu jasně vyplývá, že kultura může být a – ve Velké Británii už prakticky dokázala, že je – tzv. *leading politics* (tedy ústředním politickým tématem). *Values and Vision* mluví o tom, že *blahobyť a ekonomická prosperita Británie nebude v budoucnu záviset na průmyslovém potenciálu, přírodních zdrojích či levné pracovní síle, ale na rozvíjení, udržování a mobilizaci kreativity*. Navíc příklon zpět k imanentním hodnotám kultury zřetelný ve *Values and Vision* signalizuje konec kreativní revoluce, a to v tom smyslu, že dosud se do kreativního sektoru investovalo pouze na základě jeho ekonomických výkonů. Nyní, pokud konzervativci vyhrají volby a uzavřou s kulturním sektorem gentlemanskou dohodu na základě *Values and Vision*, se bude investovat proto, aby se zvyšovalo GWB a s ním i celková spokojenost obyvatelů Británie. O to smutnější je fakt, že v Čechách nebyla kreativní revoluce ještě ani vyhlášena, podíl kultury na HDP změřit neumíme a kultura jako *leading politics* není nic víc než úsměvné sci-fi, pokud to vůbec někoho napadne.

VÝKONNOSTNÍ UKAZATELE PO ČESKU

V dokumentu *Values and Culture* se také jasně říká: *„naše publikum je středem všeho, co děláme.“* Za jednu z významných cílových skupin britského kulturního sektoru je považována *iPodová generace*, která *díky nové technologii může být publikem kdekoliv a kdykoliv chce, a nemůže být považována za pasivní recipienty, ale aktivní účastníky kreativního procesu*. A takto by měl uvažovat i ten nejmenší nezávislý projekt v Čechách. Definice cílových skupin a vhodná komunikace s nimi, návštěvnícká databáze, důkladné zmapování publika a sběr dat s tímto související by měly patřit k výbavě každého občanského sdružení. I toho, co dělá pouze dvakrát ročně malý projekt v Ponci či čtyři koncerty za sezonu v Roxy/NoD. A samozřejmě i všech mimo Prahu. U kamenných kulturních institucí by toto mělo být podmínkou *sine qua non*. Přesto asi nikoho v Čechách nepřekvapí, že Národní divadlo v Praze ve své výroční zprávě za minulou sezonu vcelku podrobně referuje o vzdělanostní struktuře svých zaměstnanců. O publiku ND se však s výjimkou celkového počtu návštěv nedozvíme z výroční zprávy zhora nic. Vskutku osobitá verze chápání výkonnostních ukazatelů. Typický projev orientace na produkt (tedy v tomto případě orientace na ctihodnou instituci a její ctihodné umělecké počiny) a nikoliv na zákazníka. Důležitost znalosti vlastního publika pro marketing každé kulturní organizace či každého nezávislého projektu není v dnešní době snad už třeba příliš akcentovat. Přesto se v anglosaských zemích běžné arts marketingové standardy zavedenou normou u nás dosud nestaly. Navíc i agregací takto ze zdola získaných dat by se mohlo – v závislosti na metodologii sběru a na tom, zda by existoval nějaký společný národní rámec, jak data sbírat – dojít k přesvědčivým výsledkům a pádným argumentům, které by iniciativy volající po jednom procentu na kulturu mohly postavit do daleko výhodnější vyjednávací pozice. Inspirační pak může být čerpání znovu z Velké Británie, kde existují agentury agregující takováto data na místní či oblastní úrovni (Audiences London, Audience Development South East a další) a zároveň se sdružující do sítě na úrovni celostátní (www.audiencedevelopment.org). Že bychom se přeci jen měli stát mistry výkonnostních ukazatelů?

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

Melancholický Sónar 2006

Text: Hynek Dedecius

Na obrázku festivalu, který mapuje a pomáhá formovat vývoj současné (zejména, avšak nikoli pouze) elektronické hudby, po letošním ročníku sedí mouchy. Co ale uvidíme, když je sfoukneme?

V ranku experimentálnější, netaneční odnože elektronické hudby, zdá se, v pódiovém prostředí pomalu vymírají statičtí laptopoví puristé. Silí příklon k zapojení skutečných nástrojů, ať v přímé konfrontaci (skvělou ukázkou byli Ryuichi Sakamoto a Alva Noto či Kapital Band1) nebo alespoň formou doplňku, jakési nástavby na digitální podklad. Konstantně atraktivním prvkem zůstávají různé podoby noise, kdy umělec není vázán určitou strukturou skladeb a může se naplno oddat improvizaci. Kvalita a celkové vyznění takových setů však kolísá, neboť důraz je kladen spíše na metodu vzniku „hluku“ než na jeho smysluplné usměrňování. To bylo kamenem úrazu jinak vizuálně atraktivních vystoupení japonských experimentátorů, kteří jako zvukové zdroje použili cosi jako zářivkovou kytaru (Oprium), elektromagnetickým polem ovládané poskakující, a tedy cvrlikající kousky kovu (Kanta Horio) nebo soustavu skleněných trubic ovládaných jako theremin (Marina Yanagisawa), ale nedokázali s vyluzovanými tóny zajímavě pracovat. Scéna se obecně odklání od extrémních poloh a mnozí umělci (ať z existenčních důvodů či přesycenosti strojeným intelektuálistem) se přestávají štítit přístupnější tvorby a slova pop. V této souvislosti se jako velmi svěží a rozkvétající oblast s prorůstajícími, avšak záměrně tlumenými prvky elektroniky jeví folkové snahy souborů jako Tunng, který na festivalu patřil k nejvřeleji přijatým. O silnou pozici rozhodně nepřichází hip-hop, ten se však v beatové invenci musí prát s tradičním pojetím servírovaným americkými megastars. Vynalézavost v rytmických polohách – zde už se však ocitáme jednou nohou v „taneční“ sféře – se vyplatí hledat spíše v mladém undergroundu a stylech jako dubstep, grime, ghetto-tech a různých variacích v sektoru dancehall/dub. Je velká škoda že Sónar tyto relativně čerstvé výpečky náležitě nezohlednil. Pulsuje i svět minimal techna, i když už takřka beze stop revoluce clicks'n'cuts, vývoj v tomto žánru už mi ale komentovat nepřísluší.

Katalánská událost zůstává ve světě elektronické hudby i nadále zásadní akcí, jen se značná část dění přemísťuje za zdi dějiště samotného festivalu. Barcelonské kluby, pláže i squaty v sónarském čase (půlka června) vibrují bezpočtem dalších, méně nabubřelých minifestivalů, prezentací labelů, koncertů a parties, takže hudebně si lze plnými doušky užívat i bez vstupenek. Samotný Sónar, který letos celkově přilákal přes 80 tisíc lidí, se zřejmě již spokojuje s komerčně více než uspokojivou popiskou jedné z největších, precizně zorganizovaných a drahých parties na světě. Zatímco noční taneční akce se rozrostly o další obří halu, program denní části, donedávna stěžejní přehlídky nových směrů a nadějných experimentátorů, zdá se, nadobro přestal být prioritou, zel hluchými místy a z důvodu umístění sice kouzelného, ale kapacitou již nevyhovujícího dějiště v centru města trpěl nadměrnou hustotou návštěvníků a nekvalitním ozvučením. I proto byla zřejmě mým nejsilnějším zážitkem velmi podrobná a skvěle zpracovaná výstava k 20. výročí černobylské tragédie. Video, kde chlapík dává pokyny mladým mužům „čističům“ (úklidu se zúčastnilo na půl milionu lidí!), aby vyběhli nahoru, lopatou několik sekund nabírali vysoce radioaktivní odpad ze zbytků reaktoru a pak náčiní nechali ležet a (jen lehce ozářený) odtamtud neprodleně utekli, bralo dech...

Nahrávání světa

Text: **Vladimír Kokolia**

KAMERA V KUCHYNI

Mezi všemi věcmi v místnosti si kamera, kterou tam někdo postavil, osobuje zvláštní postavení. Zachytáváme na ní chvíle a můžeme je potom znovu pouštět. Ostatní předměty trčí v plynutí času jako balvany v peřejích, ale kamera představuje téměř kouzelné zdržení, boční zátoku, do sebe zavinutou odbočku. Zklidněnou hladinu Narcisovy tůně, kam čas nahlédne a už tam zůstane.

Zdálo se mi nespravedlivé, proč by kamera měla mít tak exkluzivní status. Nechtěl jsem se nechat zblbnout tím, že má v sobě všechny ty magnetické hlavy a úžasně jemná soustrojí. Říkal jsem si, že není možné, že by ostatní věci nereagovaly svými způsoby na dění v kuchyni. Každá vzájemná reakce dvou věcí je nahrávka. Pro nás je problém spíš jen to, že na všechny tyhle roztočivé záznamy nemáme přehrávače.

Uvedu příklad. Ve chlebu je bublina, proniká do ní světlo. Místo, kterým světlo vstupuje, funguje jako čočka. Každý otvor organizuje paprsky, je to vlastně kamera obskura. Na protější „citlivé vrstvě“ střídky se paprsky promítají a vlastnosti exponované střídky se tím proměňují. Obraz, který vzniká, je asi těžko detekovatelný, ale je tam.

Obraz je nekvalitní, deformovaný, rozostřený. Ale není takový jen proto, že ho vztahujeme k ideálu ostrého obrazu? Jsou věci samy od sebe ostré? Krásně (ostře) o tom píše Petr Vopěnka, odkazují na něho.

Když bude bublina otevřenější a mělčí, o to rozostřenější bude obraz. Ale deformace je taky příznačná, není jen tak. Deformace je upozorněním na charakteristiku rekordéru, dokonce přesným upozorněním. Dá se snad částečně odfiltrout – ale možná není špatné vidět s dítětem i vaničku.

Můžeme si taky stěžovat, že obraz bývá více či méně latentní. Ale není latence zase jenom nenaladěnost přehrávače?

Uvedl jsem příklad vzniku obrazu přes komůrku (kamerku) v materiálu. To je jen jeden z neznámého množství způsobů, jak se věci vzájemně zobrazují. Obrazy, které si mezi sebou křížem krážem vtiskují, v nich zůstávají nějakou dobu; odpaří se nakonec i z kazety nebo z disku. Ale i mizení obrazu je vznikání obrazu, je to jedno, pokud ovšem nebazírujeme na názornosti.

Kamera vyniká mezi ostatními věcmi v kuchyni jen tím, že umíme číst její záznam, ale jinak není až tak výjimečná. Vypadá to, že celá kuchyň není vlastně ani ničím jiným, než vzájemným zápisem.

EXISTUJÍ JEŠTĚ HIFISTI?

Tato zvláštní odrůda, kterou si řadím mezi filatelisty, nudisty a jiné zájmově-náhrazkové skupiny, mi vymizela ze života stejně nenápadně, jako frekvence, jež postupně přestávám slyšet. Všímal jsem si tužeb hifistů ještě v dávných 80. letech v Technickém magazínu. Trýznivé rozdíly mezi reprodukcí a originálem

nechávaly prostor pro snění, jaké by to bylo, kdyby nahrávky byly věrné. Fandil jsem pokroku a pociťoval příliv vzrušení při čtení parametrů odstupe signálu od šumu.

Ale už tehdy jsem si s úzkostí říkal, co se stane, až reprodukce bude dokonalá. Hifistům zmizí důvod existence, protože nebude co řešit. Dokonalá reprodukce mimoto ubírá étos ideálu věrnosti, jehož se dřív muselo s námahou dosahovat, ale který se nyní proměnil ve lhostejný výchozí stav. To už můžou rovnou jít na živý koncert. Jaký odstup signálu od šumu má živý zvuk violoncella!

Ostatně, dokonalá reprodukce čeho? To, co slyšíme, je celý řetězec pokusů o odpovídající reprodukci – při živé nahrávce se reprodukoval zvuk ze sálu, v němž hudebníci reprodukovali, co měli napsané v notách, které reprodukovaly to, co znělo skladateli v hlavě, což v těch nejlepších případech reprodukovalo to něco, co reprodukuje vůbec všechno. Reprodukce probíhá jako tichá pošta napříč předměty, materiály, subjekty a nepojmenovatelnostmi, od stavu světa až k jeho původu a nazpátek. Používá k tomu co se hodí, rozvíbrování ovčího střevo, magnetickou hlavu, kovadlinku, inkoust, a třeba smrt v Benátkách.

Takže si dovedu představit, co hifisti můžou v éře dokonalého zvuku dělat – postupovat proti směru vzniku nahrávky a oceňovat věrnost ostatních článků řetězce. Nakonec dojdou k pra-hudbě, kterou matně slyšel skladatel – a v tom bodě se můžou na celou reprodukci konečně vybodnout.

SKRYTÁ HMOTA

Každý pohyb prstem nebo i každé další posunutí zeměkoule po mnohonásobně spirálové dráze kolem vlastní osy, kolem slunce, kolem galaxie atd. není nic jiného, než vymaňování se z předchozího stavu – přičemž tento předchozí čas zůstává „na místě“, zatímco aktuální zbytek světa neochvějně uhání vstříc kosmické nicotě. Zanecháváme za sebou každým okamžikem kompletní nahrávku, a protože se tak děje od nepaměti, představuje objem nahrávek zilion-násobek aktuálního stavu. Do světa se všechny tyto nahrávky vejdou jen díky skutečnosti, že je necháváme za sebou (a to, čemu říkáme prostor, není nic jiného než způsob, kterým se tam vejdou). Visí tam jak pára po tryskáči, pro člověka špatně přístupná, což je logické, protože se nenacházejí v jeho čase. Zůstávají nicméně k dispozici každému nečasovému duchu, který potřebuje zjistit, kde, jak a proč jsme zlobili.

Hledání jazyka

Metoda improvizované tvorby

Text: **Miroslav Posejpal**

Rozprava o metodě je rubrika, v 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. Tentokrát dostává prostor Miroslav Posejpal, improvizátor, hráč na violoncello, kontrabas, violu a další nástroje. O jeho nahrávkách s Jiřím Durmanem jsme psali v His Voice 1/2003

*Méně je někdy více,
ale jen cílem se měří cesta
Málokdo dojde bez oddechu
a pouze dojít nestačí
odněkud*

VÝRAZ, STRUKTURA, FORMA

Naším cílem byl vždy co nejširší smysluplný a nedogmatický koncept, snaha být skutečně TVOŘIVÍ a SEBETVOŘÍCÍ - vždy znovu a znovu vytvářet hudební jazyk

HUDBA JE ZNĚJÍCÍ MYŠLENKA

Hledání jazyka není jen snahou objevit JAK - vždy znovu a znovu, na nových hladinách a úrovních se touto snahou zároveň rozšiřuje okruh toho, CO je možno vyjádřit.

Hledání jazyka je dvojediný, paralelně probíhající, navzájem se ovlivňující a nikdy nekončící proces upřesňování myšlenek a zároveň hledání nových cest, kterými se tyto krystalizující myšlenky transformují do zvukové podoby.

Hledání úhelného bodu. Návraty zpět. Cesty vpřed. Hledání zapomenutých vzpomínek. Naslouchání skrytým hlasům. Pohledy zdaleka. Pohledy zblízka. Všechno v Jednom. Jedno ve Všem. Dívat se. Vidět. Poslouchat. Slyšet.

Hledání Alefu.

Hledání jazyka je snaha vždy znovu nacházet odpovědi na základní otázky, které klade svět lidské mysli, vždy znovu a znovu aktualizovat vztahy mezi nimi, znovu a znovu transformovat aktuální úroveň poznání do světa zvuku, vždy znovu a znovu se snažit o absolutní využití VŠECH použitelných hudebních, estetických a vůbec myšlenkových modelů.

Není to postupný, evoluční vývoj, nýbrž dynamický proces velmi proměnlivého gradientu - klidná období postupné subtilizace objevených výrazových prostředků jsou přerývána dramatickými fázemi bořícími dosažené, aby po rekrystalizaci a transformaci na vyšší úroveň hudební a výrazové organizace a pořádku bylo lze pokračovat v dalším oblouku spirály výše.

ZvukProstorEnergie. ProstorEnergieZvuk. EnergieZvukProstor.

Základní kameny. Zdroje. Prameny. Prostor ve zvuku. Zvuk v prostoru. Uvolňování energie. Ozvučování prostoru. Rozprostraňování zvuku. Zrozování. Vnášení řádu.

Je to maximální dosažitelná HIERARCHIZACE, STRUKTURALIZACE hudebního výrazu cestou IMPROVIZACE - bezprostřední, přímé spojení hudebního myšlení a výsledného znějícího hudebního tvaru umožňuje rozsáhlé propojení VŠECH hladin mysli, umožňuje vyvážení jejich podílu na výsledném projevu (emocionalita x racionalita, spontaneita x zacílenost), umožňuje začlenění i těch nejspitlivějších, nejzasutějších a nejmomentálnějších impulsů do celkového toku hudební řeči, umožňuje hudebníkům skutečně autentické BYTÍ V HUDBĚ.

Je to snaha o dosažení maximální INTEGRÁLNOSTI vazby hudební myšlenky a její zvukové podoby cestou PRÁCE NA NÁSTROJI - stálá zpětná vazba v relaci člověk x nástroj, myšlení skrze nástroj, tvorba prostřednictvím nástroje; KONCENTRACE psychického a fyzického úsilí na nástroji - vědomá snaha o rozšiřování výrazových možností nástroje, stejně jako začleňování dalších zvukových zdrojů, práce na specifické, vlastní virtuozitě jako na prostředku SEBEVYJÁDRĚNÍ a SEBEZDOKONALOVÁNÍ, tj. chápání nástroje a v širším slova smyslu používaného souboru nástrojů jako PSYCHICKÉ i FYZICKÉ EXTENZE člověka a práce na nástroji jako cesty k přetváření vlastní osobnosti - ALCHEMIE TVOŘENÍ.

Je to nejširší možné rozpětí míry PROJEVENÍ REFLEKTUJÍCÍHO VĚDOMÍ na pozadí univerzální skutečnosti, odstínění škály výrazu mezi krajními póly, charakterizovanými antagonismy - EMOCIONALITA x RACIONALITA, SUBJEKTIVITA x OBJEKTIVITA, INTENCIONÁLNÍ x IMANENTNÍ, ANTROPOCENTRICKÝ x UNIVERZÁLNÍ, PONOR, ÚČAST x ODSTUP, POZOROVÁNÍ. ČLOVĚK x KOSMOS.

Umožňuje hudebnímu jazyku nabývat ambivalentní funkce, spojující SEBEVYJÁDRĚNÍ se SEBEZŘENÍM, umožňuje mu oscilovat mezi subjektem tvorby a objektem poznání, umožňuje v aktu realizace hudební výpovědi spojuvat nejnějnější vyjádření s odstupem zpytavého pohledu, umožňuje tvůrci být zároveň VNĚ I UVNITŘ PROCESU TVORBY, spojuvat aktivitu zámyslu s pasivitou bezděčného, spontánního vyplavování významů - BYTÍ SÁM SOBĚ ZÁROVEŇ SUBJEKTEM I OBJEKTEM.

Je to ZMNOŽENÍ kreativní potenciality jednotlivce cestou PROPOJENÍ MYSLÍ účastnivších se tvorby výrazu v procesu kolektivní instantní kompozice - využití všech vazeb mezi interagujícími individualitami - REZONANCE, DIALOG, PARALELISMUS, POLARITA, DUALITA. Umožňuje vyšší INTEGRITU hudební výpovědi a zároveň se touto ces-



Jiří Durman a Miroslav Posejpal

tou realizuje velmi zvláštní lidský zážitek ROZŠIŘOVÁNÍ OSOBNOSTI, PŘEKROČENÍ HRANIC INDIVIDUALITY A SDÍLENÍ ÚDĚLU.

Tak se zde, na vrcholu vlny důsledků prvotní volby znovu opakuje dvojedinná, neoddělitelná dualita myšlenky a její znějící podoby, vědomí a reflexe světa – tentokrát ve formě vztahu mezi tvorbou a jejím vlivem na přetváření osobností jejich tvůrců – ALCHEMIE TVOŘENÍ.

HUDBA JE ZNĚJÍCÍ ZKUŠENOST

Hledání jazyka je hledání způsobů ORGANIZACE ZVUKU, vytváření „slovníku“ – okruhu výrazových prostředků, způsobů exploatace zvukového materiálu, způsobů pořádání dílčích tvarů ve vyšší soustavě, vrstvy, struktury, způsobů členění struktur, traktování vyšších celků, způsobů naplňování tvarů významem, ZPŮSOBŮ VNÁŠENÍ ŘÁDU.

Hladiny vznikání pohyb KLID změna pohyb ÚROVNĚ opakování přechody rozklad SÍLA symetrie opakování pohyb klid PROSTOR rotace proudy hladiny procesy vznikání klid stavy přechody ŽIVOT zanikání úrovně podobnosti opakování POHYB rezonance změna hladiny pronikání soustavy pohyby ENERGIE proudění klid transformace opakování stavy struktury síly PŘECHODY hladiny vznikání zanikání mutace rozklad síla STRUKTURY soustavy stavy rezonance síla klid opakování úrovně HLADINY přechody VZNIKÁNÍ zanikání život transformace struktury soustavy vztahy změny ŘÁD pohyb hladiny řád symetrie KONTRAST úrovně hladiny rozklad OHNISKA symetrie mutace řád TRANSFORMACE kontrast energie pohyb řád

HUDBA JE TRANSFORMACE KOMPLEXNOSTI BYTÍ DO SVĚTA ZVUKU

HUDBA JE ZNĚJÍCÍ ŽIVOT

Improvizovaná hudba žije svým vlastním životem, její forma se vytváří v průsečíku sil významů, obsahů, nálad, tušení i cíleného směřování, na hranici virtuality a existence, spojením INTENCIONÁLNÍHO s jeho potřebou ovládnout, vyjádřit, sdělit – v každém okamžiku být pánem sebe a svého výrazu a IMANENTNÍHO, toho, co uloženo v naší mysli vytváří pozadí virtuálního činu – a v čem jsme mnohdy vyjádření silněji než v našich snahách.

FORMA JE PRÁZDNOTA a vždy znovu a znovu, pokaždé jinak je třeba ji naplnit!

NIC NENÍ NÁHODOU – improvizovaná hudba není aleatorika, náhodnost používaná v soudobé artificiální hudbě zde nemá místo (přesněji – improvizovaná hudba stojí svojí podstatou mimo rámec takto chápaných kategorií). Není to tvorba, je to ÚČAST NA ZROZOVÁNÍ.

Smyslem našeho snažení je proto uvolnění a maximální využití všech lidských potencialit a možností –
PŘEMĚNA ČLOVĚKA V HUBDU.

Hledání jazyka tedy není jen otázkou média, improvizace nebo kompozice, není ani otázkou hledání nové tvůrčí metody, není vlastně ani otázkou jazyka, ale
nalezení sebe sama. ■

Le Chant du Monde

Zpěv světa

Text: Vítězslav Mikeš

Pařížské vydavatelství Le Chant du Monde existuje bezmála sedmdesát let. Během nich prošlo různými vývojovými fázemi a k dnešnímu dni si vytvořilo dostatečně široký záběr, když v podobě notových a zvukových záznamů představuje hudbu lidovou, populární, klasickou a zejména soudobou kompozici. Jeho cíl není těžké vypožorovat: po celou dobu svého trvání se snaží hledat a v co nej kvalitnějším provedení prezentovat nepříliš prošlapané hudební cesty, ovšem převážně takové, jež se pevně vážou k určitým tradicím.

Vznik značky Le Chant du Monde v roce 1938 spadá do doby, kdy se Francie začala chystat k boji s fašismem. Zrodila se v okruhu kulturních aktivit, které vyvíjela místní inteligence hlásící se k Lidové frontě, přičemž podnět k založení dal konkrétně spisovatel a vlivný filmový i divadelní teoretik Léon Moussinac (1890-1964).

Počáteční profil vydavatelství vykryštoval z dobového zájmu o lidovou a masovou píseň, spjatého s humanistickými protiválečnými tendencemi. Vzpomínky Daria Milhauda, člena skladatelské skupiny Le Six, o první fázi vypovídají takto: „Firma Le Chant du Monde zveřejnila velkou sbírku folklóru. Pokud jde o folklór, je tu dvojitá otázka: má-li být ponechán v neporušené podobě a zařazen v archívech knihovny, nebo má-li být volně interpretován hudebníkem a splynout s jeho hudební osobností. Tato firma pověřila Koechlinu, Auricu, Jauberta, Dolannoye, Honeggera, Désormièra, Hoéréa, Loucheura, Sauveplana a mne, aby-chom zharmonizovali francouzské písně. (...) Uveřejnila také podivuhodnou sérii písní španělského republikánského vojska ve výstižné harmonizaci a orchestraci Gustava Pittalugy a Rodolfa Halfftera, kteří tehdy žili ve vyhnanství“ (Darius Milhaud: Motivy bez tónů, Praha 1972).

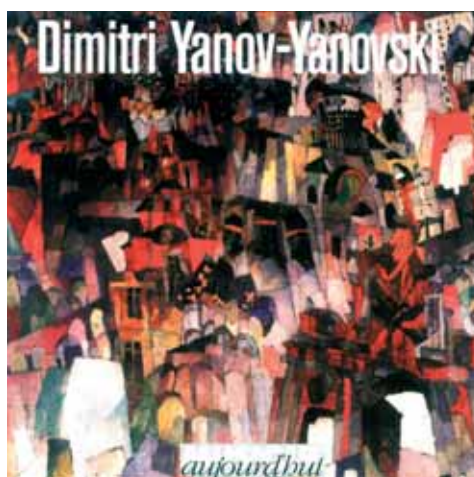
V poválečných letech toto zaměření na folklór pokračovalo systematickým mapováním lidové hudby z různých zákoutí Francie a vyvrcholilo obsáhlou a pečlivě vypravenou antologií nahrávek tradiční hudby z celého světa, která vycházela pod záštitou Musée de l'Homme a Centre National de la Recherche Scientifique.

Během války byla činnost Le Chant du Monde označena za „židovskou“ a následně zakázána. Po ní však vydavatelství získalo pod svá křídla Éditions Sociales Internationales a rozšířilo své pole působnosti o další dvě významné sféry: sovětskou soudobou hudbu (což jako by predeterminovala hlavní oblast zájmu zakladatele Moussinaca, mj. autora monografií *Sovětský film* či *Sergej Ejzenštejn*), již v katalogu zastupovali například Šostakovič, Prokofjev, Kabalevskij nebo Chačaturjan, a zároveň o francouzské skladatele dvacátého století (mj. Satie,

Honegger, Poulenc, Xenakis). Vedle toho se na této značce od padesátých let začaly objevovat i desky populárních francouzských šansoniérů (Léo Ferré či Mouloudji, zpěvačky Cora Vaucaire, Colette Magny ad.), později mezi vydávanými nahrávkami nechyběly ani písně ruského barda Vladimira Vysockého.

Na nynější tvář vydavatelství měly výrazný vliv dvě události z roku 1993. Zpěv světa se tehdy spojil s dalším francouzským labellem zvukového jména, Harmonia Mundi, jenž se stará hlavně o jeho mezinárodní distribuci.

Současně navázal úzký kontakt s Moskevským ansámblem pro soudobou hudbu, vedeným skladatelem Jurijem Kasparovem (viz rozhovor v HV 2/02). Impulsem k této spolupráci se stal festival Radio-France Présences, zasvěcený cele ruské hudbě; k jeho zahájení vyšla v provedení zmíněného souboru tři profilová alba moskevských autorů – Kasparova, Alexandra Raskatova a Viktora Jekimovského. Po smrti Philippa Gavardina, tehdejšího ředitele vydavatelství a iniciátora dané kooperace, na tyto snahy v ještě větším měřítku navázal (a dodnes v nich pokračuje) jeho nástupce Hervé Désarbre, vlastní profesí varhaník. Úctyhodně se tak rozrůstá edice nahrávek Musique aujourd'hui (Hudba dnes), jež průběžně seznamuje posluchače s tvorbou skladatelů starších i mladších generací z postsovětského a francouzského prostoru. Patří mezi ně někdejší vůdčí postava ruské avantgardy Edison Dénisov, Armén Ašot Zohrabjan, Uzbek Dmitrij Janov-Janovskij (jeho dva tituly osobně řadím k těm nejzajímavějším z celé dosavadní série) nebo Ukrajinec Alexandr Ščetinskij; francouzskou sekci zastupují Régis Campo, Ramon Lazcano, Elzbieta Sikora, Louis Saguer či Guy Morançon. V nejbližším čase by je měli svými alby doplnit francouzsko-argentinský skladatel Oscar Strasnoy, Felix Janov-Janovskij (otec výše zmíněného Dmitrije) a Rus Dmitrij Kapyrin.



Le Chant du Monde se nevěnuje výlučně publikační činnosti. Pořádá také koncerty z děl „svých“ autorů a každoročně se podílí i na organizaci festivalu Moskevský podzim. V letošním roce, kdy se slaví stoleté jubileum Dmitrije Šostakoviče, pak vydavatelství vyhlásilo soutěž pro mladé autory o nejlepší dílo na téma D-S-C-H. První cena, kterou získal Ital Antonio Agostini, zaručuje notové vydání skladby v rámci Les Éditions du Chant du Monde a její uvedení Kasparovovým ansámblem na podzim v Moskvě i v Paříži; druhá cena (Argentinec Antonio Zimmerman) vynesla jejímu držiteli publikaci díla s etiketou ruské Edice DSCH.

www.chantdumonde.com
www.harmoniamundi.com
www.mcme.thereimin.ru ■

Vladimír Kouřil: Divná hudba dob nekalých (Opojný život jazzové periferie krajiny podřipské)

Volvox Globator, 2006

Text: Petr Ferenc

Vladimír Kouřil (1944) je milovník jazzu, publicista a dlouhodobý člen Jazzové sekce, s níž prožil dobré i zlé. V současnosti přispívá zejména do magazínu UNI, z jeho knižní tvorby jmenujme informativně velice cennou *Jazzovou sekci v čase i nečase*. Ve své čtvrté knize mapuje historii českého jazzu v dobách normalizace a husákovské éry – v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století s přesahy směrem k druhé světové válce i současnosti.

Činí tak v pěti výrazně odlišných kapitolách pohybujících se v rozmezí několika žánrů – od chronologie přes interview až k subjektivnímu sdílení vzpomínek. Vzhledem k nevelkému rozsahu knihy (cca 160 stran) si čtenář občas může klást otázku, ke komu a jakým jazykem chce autor promlouvat. I když si stanovil pohyb ve výše zmíněném časovém rozpětí, cítí potřebu vysvětlujících odboček ke stoleté historii světového jazzu či dořečení „příběhu“ po roce 1989.

První kapitolou je *Století jazzu*, seznamující čtenáře formou zhuštěného přehledu s návaznostmi jazzových žánrů od neworleanských počátků až po jazz rock a free jazz, jimiž historický vývoj končí a přes znovuoobjevení tradic se cyklicky opakuje. Jazzovou avantgardu, již si je dobře vědom, Kouřil v tomto přehledu (i dále v knize) vypouští. V českých zemích podle něj vývoj skončil jazz rockem – free jazz už zůstal nepochopen a provozován jen několika jedinci. Stručnost kapitoly je problematičtější. Je mi jasné, že Kouřil nechtěl psát dějiny, zhuštěnost jeho přehledu však odkazuje kamsi k dějepisu pro základní školy, kdy se během hodiny probere posloupanost stavebních slohů dvou tisíciletí. Začátečníci si nutně musí odnést nepřesný dojem, obeznámeným, kterých bych mezi čtenáři knihy předpokládal většinu, moc nového nepřinese. Překvapivou podobnost této kapitole vykazuje vůbec ne špatná příručka *Jak blufovat o jazzu*.

Trochu zpřesnění vnese následující stať *Poutníková cesta za jazzovou vírou* (*Zpověď syna protektorátu Böhmen und Mähren*), kde autor vzpomíná na počátky a peripetie své vášně pro jazz a přibližuje hlad po nahrávkách a koncertech, který byl v reáliích socialistického Československa těžko ukojitelný – časté citace z dobového tisku (nejen v této kapitole) ukazují, že jazz tehdy neměl na různých ustláno (k tomuto ošemetnému tématu se vrátím níže). Rovněž zde Kouřil vynahrazuje strohost předchozí kapitoly, když zprostředkovává debaty o nových jazzových žánrech, jak asi probíhaly „v přímém přenosu“ bez historického odstupu: proč byl jazzovým fandům najednou sympatičtější rock’n’roll než limonádový bigbandový swing, jakou revolucí byl pro vývoj jazzu zvuk elektrické kytary...

Nenápadný vliv Bílé hory na jazzovou improvizaci je „komentovanou faktografickou koláží se zpěvy“ – chronologickým sledem událostí na jazzové scéně sedmdesátých a osmdesátých let a nejcennější částí knihy, která mohla být ještě delší a detailnější (což se týká i polovičaté obrázkové přílohy). A v souvislosti s podtitulem knih klidně obohacena i o nějaké ty pověstné jazzové historky například Karla Velebného, pokud by stály na hustém faktografickém základu. Takto se dočkáme jediné, a to v podání kapelníka a klávesisty Milana Svobody, jemuž patří další kapitola, sestavená z rozhovorů mapujících jeho kariéru. Kapitola *Muzikantova cesta za jazzovou vírou* začíná Svobodovou školní slohovkou o pianu a končí jeho studijní cestou do USA. Recenzenta napadá: Proč zrovna Svoboda? A nebylo by přínosné konfrontovat jeho příběh s jiným jazzovým kolegou? Nezasloužil by si podobnou životopisnou vsuvku (třebas ne formou interview) i někdo jiný, například zmíněný Velebný, všeobecně uznávaný „otec československého moderního jazzu“?

Závěrečná *Krajina českého jazzu v čase změn* reflektuje neveselou současnost – zmarněné šance festivalů a scény, která až na několik výjimek baví turisty v barech standardy. Inu, vývoj jazzu se patrně opravdu cyklicky vrací, alespoň pod Řípem. Když v Praze zahraje veličina současné jazzové progresse (John Zorn, Peter Brötzmann), jazzoví hudebníci v publiku chybí; tou dobou asi bylo U staré paní plno. Kouřil, ač si tento stav uvědomuje, optimisticky hledá a zmiňuje výhonky možných změn – NUO, Vertigo Quintet atd.

Co by si kromě již zmíněné chronologie zasloužilo hlubšího zpracování a je jen lehce naznačováno, je vztah jazzu k vládnoucímu komunistickému režimu. Prvorepublikový jazz plnil zcela ve shodě se světovým děním funkci taneční pop music. Válečný zákaz, při němž byl stíhán jako zvrhlé a neárijské umění, se po krátkých třech poválečných letech de facto zopakoval, tentokrát ve jménu boje proti imperialistickým vlivům. A nejen jim, nadšenými příznivci jazzu byli i pováleční surrealisté – reprezentanti buržoazního názoru par excellence. V době tání koncem páté dekády už bylo lze jazz znovu provozovat, například s výmluvou, že se jedná o písně potlačovaného černošského lidu, na přelomu padesátých a šedesátých let se

jazz nesl výrazně na křídlech divadel malých forem, jejichž melanž jazzu, popu a rock’n’rollu byla příliš populární na to, aby ji šlo nějak výrazněji stíhat. Tohoto Černého Petra si vytáhl „autentičtější“ rock’n’roll, jehož věrozvěsti, podobně jako jazzoví hráči, tou dobou především interpretovali „standards“ americké a britské provenience. Jazz díky rocku tak nějak přestal vadit, byl zvukově klidnější, netáhl tolik publika a v porovnání s primitivistickým rock’n’rollem přece jen připomínal hudbu. V sedmdesátých letech se jazzoví profesionálové, do jejichž řad dopadlo kladivo rekvalifikační mnohem šetrněji než do rockových (spousta rockerů díky tomu přesedlala na jazzrockovou víru coby – v Čechách – určitý kompromis), velmi snažili o udržení svého postavení a většinou neprojevovali nesouhlas s režimem (pokud, tedy emigrací). Čím dál abstraktnější a artističtější vývoj jejich tvorby byl navíc uhlazenější než rockový – a bez mnohdy problematických textů. Díky tomu český profesionální jazzman mohl poměrně hladce vydávat desky a koncertovat – něco, o čem se alternativním rockerům či písničkářům v té době mohlo leda zdát. I absurdní soudní proces s Jazzovou sekci (jejímž členem Kouřil tehdy byl), skončivší zákazem činnosti a uvězněním protagonistů, byl odvetou za to, že Sekce rozmáchle vykročila z jazzového rámce směrem k zaštiťování představitelů rockové alternativy (kterým jazzová veřejnost často spílala do neumětelů) a nakladatelské činnosti. Profesionální jazzmani tehdy již dávno spadali pod jiné agentury... Mým soukromým názorem je, že jazz v poválečném Československu selhal ve své úloze „svobodné hudby“ (slovo často používané v Kouřilově knize) a jeho dějiny jsou také dějinami problematických kompromisů. Je škoda, že jinak citlivý pozorovatel Kouřil tyto skutečnosti jen útržkovitě naznačuje.

PS: Co se týče grafické úpravy a především obalu knihy, zdá se, že v nakladatelství Volvox Globator ztratili poslední záchrany vkusu. Nebo chtějí v rámci nějakého nejasného spiknutí prostě odradit kupce.



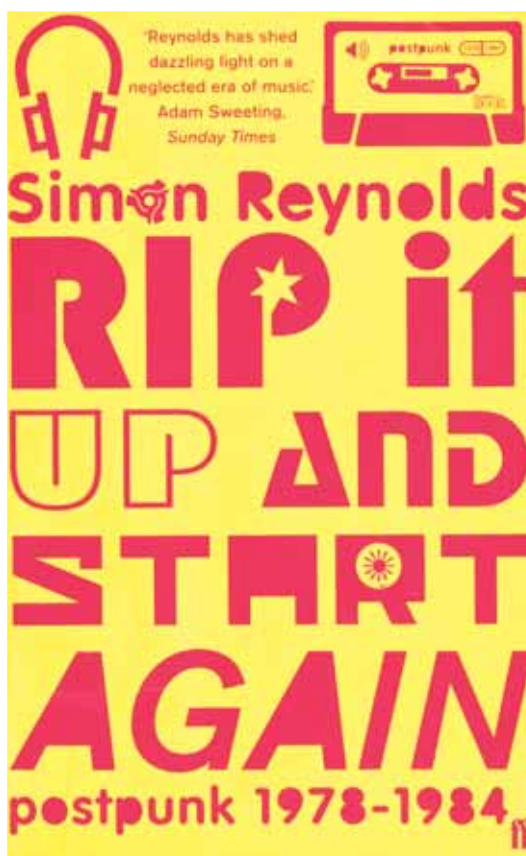
Smrt a zrození punku

Simon Reynolds: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-84*
Faber and Faber, 2005

Text: Karel Veselý

Punková revoluce poloviny 70. let bývá obvykle považována v historii populární hudby za zlom. Étos či iluze umělecké nezávislosti a vědomí protispolečenské revolty demokratizovaly tvorbu hudby, kterou díky její jednoduchosti mohl produkovat v podstatě kdokoli, kdo vzal do ruky kytaru. Počátky punku, slavné léto 1977, jeho mýty a následný krach jsou v hudební publicistice dostatečně zpracované (Jon Savage: *England's Dreaming*, Clinton Heylin: *From the Velvets to the Voidoids*), nikdo však doposud uspokojivě neosvětlil, jaký vliv měl punk na pop a rock 80. let. Pokouší se o to teprve nová kniha *Rip It Up and Start Again* Simona Reynoldse, britského novináře žijícího v New Yorku, který znovuobjevuje hudební kvas let 1978 až 1984, jenž zrodil novou podobu populární hudby, období „*neskutečného bohatství zvuků a myšlenek, které konkuruje šedesátým létům jako zlaté éře hudby*“. V knize se dočtete mimo jiné o Public Image Ltd, Joy Division, Throbbing Gristle, Gang of Four, Devo nebo Pere Ubu.

Reynolds (*1963) v předmluvě knihy vzpomíná, že punkovou horečku na vlastní kůži vlastně nezažil. Ve třinácti byl příliš mladý na to, aby mu z nové subkultury imponovalo něco více než jen číra a ocvočkováná bundy. Na jeho hudebním dospívání se ale mnohem podstatněji podepsali až interpreti, kteří převzali metody punkové estetiky a vytvořili s nimi nové hudební formy. Tato paradigmatická změna, ve které se nudný rock inaugurovaný v 60. letech s pomocí punkového „kladiva“ stává eklektickým amalgámem revolučních postupů, tvoří hlavní linii příběhu první poloviny *Rip it Up* nazvané *Post-punk*. Druhá polovina *New Pop and New Rock* pak sleduje mnohdy hořká zklamání radikálních iluzí a postupné uvádání punkové zuřivosti ve prospěch masové přijatelnosti a prodejnosti. Reynolds vypráví historii jedné zlomové hudební epochy logicky skrze příběhy jednotlivých kapel, regionálních scén nebo podstylů, tedy podobně, jako to dělal ve své předchozí knize *Energy Flash*, v níž sledoval o dekádu mladší taneční subkulturu rave a její kořeny.



Reynolds za hudební milník, následně Lydonovy eskapády včetně trapného comebacku Sex Pistols dokumentují nevyhnutelný krach velkých ideálů, které nepatřily jen jemu, ale celé éře přelomu 70. a 80. let. Typickým hrdinou druhé poloviny knihy je pak producent Sex Pistols Malcom McLaren, hudební pábítel v nekonečném hledání dokonalého popového produktu. Jsou to právě příběhy těchto neviditelných *hybatelů* schovaných za fotkami hvězd, které knize sluší nejvíce. Ať už je to Brian Eno, šílený zvukař manchesterského labelu Factory Martin Hannett nebo Geoff Travis, zakladatel distribuční společnosti Rough Trade.

Není těžké představit si obtíže, které Reynoldse potkaly při přípravě a psaní knihy. Epocha počátku 80. let je hudebně natolik zajímavá, že v podstatě každá ze skupin, o kterých píše, by si zasloužila vlastní monografii. Snaha pokrýt co nejširší spektrum tehdejší hudby bohužel autora nutí k jisté zkratkovitosti. I tak má kniha přes pět set stran hustého textu, do prvního vydání se dokonce nevešly ani diskografie kapel s doporučeným

Rip It Up není ale jen hudební historie vyprávěná skrze desky nebo historiky hudebníků. Reynoldsova záliba v kulturní teorii prosakuje stejně jako ve sbírce esejí *Blissed Out* i zde hojně mezi řádky a autor se nevyhne zobecňování historických faktů a snování teorií. Podle Reynoldse nebyl punk reprezentovaný Sex Pistols nebo The Clash sám o sobě nijak revoluční nebo radikální. Převládla v něm rocková klišé, a to jak v hudbě, tak i v jeho širším kulturním kontextu. Když na začátku roku 1978 Johnny Rotten alias John Lydon opustil Sex Pistols, znechucený nepovedeným turné a hlavně znuděný punkovou uniformitou, kterou jeho kapela inspirovala, začíná podle Reynoldse éra inovací a změn, které plně využily potenciál punkového hesla „udělej si sám a kašli přitom na ostatní“. Lydon je ostatně jedním z hlavních hrdinů knihy, druhé album *PiL Metal Box* považuje

poslechem (jsou dostupné na oficiální stránce knihy na internetu). Ty však v samotném důsledku chybí méně než například hlubší vhled do socio-politického kontextu doby nebo do subkultur, které vznikly kolem hudebních stylů. *Rip It Up* tak nakonec pro zvědavého čtenáře nevyhnutelně slouží jen jako úvodní přehled pro další ponory do dějin popu a rocku. To ovšem nijak nesnižuje význam této knihy, která přichází přesně v době, kdy se post-punkový revival mění z undergroundového trendu na masový, a dnešní posluchač se zde může úspěšně dozvědět, kde skupiny jako LCD Soundsystem, Interpol nebo Bloc Party čerpají inspiraci. Naštěstí Reynoldsův styl psaní vychází z nepředstírané fascinace hudbou té doby a je jednoduché se jím nechat nakazit.

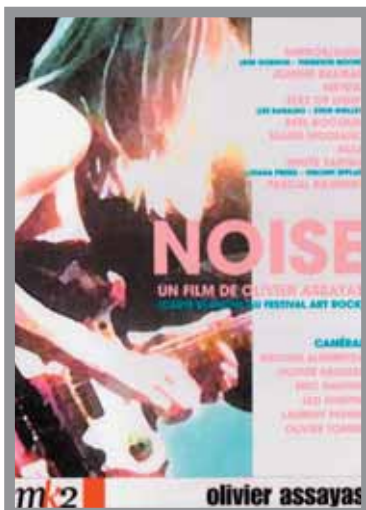
www.simonreynolds.net ■

Noise

MK2 (www.mk2.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Festival Art Rock se koná od roku 1983 ve francouzském městě St. Brieuc. Název je poněkud zavádějící, pompézní artrockové exhibice se tu totiž nekonají. Dramaturgie řeže napříč scénami od popu přes etnickou hudbu až po jazz, volnou improvizaci a elektroniku. Režisér Olivier Assayas se začal prosazovat na přelomu osmdesátých a devadesátých let a postupně si filmy jako *Paris s'éveille*, *Demonlover* nebo *Clean* získal značné renomé u domácích i světových kritiků. Hudba v jeho filmech hraje často důležitou roli; například soundtrack k filmu *Demonlover* nahrála skupina Sonic Youth.



Snímek *Noise* je impresionistickou sondou do festivalového programu, kdy některé interprety představí pětiminutovým kouskem, jiným věnuje půl hodiny. Záběry na hudebníky jsou psychedelicky rozostřovány a upravovány, někdy se prolínají s dalšími obrazy. Hned v úvodu se z rozpité skvrny pomalým zaostřováním stává alžírský zpěvák a hráč na loutnu oud Alla. Následuje předčítání jakéhosi příběhu (střídavě anglicky a francouzsky, Pascal Rambert a Kate Moran) za doprovodu donekonečna opakovaného kytarového rifu nebo analogové hluky s techno rytmem a afektovaným zpěvem v němčině (White Tahina). Podobně hudebně kontrastní je celý film. Africká hudba je ještě jednou zastoupena zpěvákem Afelem Bocoumem z Mali, větší prostor dostává kanadský indie-rock Metric, Francii reprezentuje herečka a zpěvačka Jeanne Balibar s kytaristou Rodolphem Burgerem a také Marie Modiano. Pozici hlavních hvězd mají členové Sonic Youth, nikoliv ale jako jedna skupina, nýbrž pod hlavičkami dvou zvukově poměrně kontrastních projektů. Text of Light tvoří Steve Shelley a Lee Ranaldo, k nimž se připojili ještě kolegové z newyorské experimentální scény Alan Licht a Tim Barnes. Během jejich dvacetiminutového setu se několikrát rozjede pravidelný „skororockový“ rytmus, aby se po chvíli rozpadl do běsnění, kdy se jednotliví hráči snaží překřičet jeden druhého. To Kim Gordon a Thurston Moore, tentokrát jako Mirror/Dash, jdou naopak cestou umírněnosti. Občasný úder do baskytary, ruchy a šramoty z kytary a efektové krabičky a sporadický zpěv vytvářejí snivé plochy, při nichž se divák může kochat záběry jakéhosi zamlženého údolí prokládanými střípkami z (pravděpodobně) japonské televize.

Pokud bychom film měli vnímat jako dokument o festivalu či informaci o tom, jakou hudbu oni interpreti dělají, mohli bychom být (dle hudebních preferencí) nespokojeni (jistě by například bylo krásné poslechnout si déle Allovu virtuózní hru na oud a divné techno White Tahina by někdo oželel). Naštěstí se *Noise* nesnaží tvářit příliš dokumentárně ani objektivně. Díky subjektivitě výběru je tak výsledný dojem možná bližší tomu, co si odnáší skutečný návštěvník festivalu. Včetně toho, že ne všechno viděl zcela ostře. ■

AGF.3 + SUE.C: Mini Movies

Asphodel (www.asphodel.com)

Text: **Petr Ferenc**

Německá Antye Greie alias AGF je nejnovější hvězdou laptopem vybaveného písničkového popu. Pokud bychom chtěli takto nahazený sled žánrových označení blíže definovat, není vhodnější kandidátky nad ní – je totiž dokonale průměrná. Výrobní prostředky click'n'cuts generace se pro snadnost manipulace staly oblíbenými mezi písničkářkami, které až dosud potřebovaly doprovodné hráče, nebo si musely vystačit s jediným instrumentem. Díky laptopu je najednou doprovázel celý vesmír zvuků, žel bohu dosti uniformní. Místo glitchů a sinusovek se jedná o názvuky starších hudebních žánrů, koláže útržků terénních nahrávek (tolik zmiřovaná „deníkovost“) a sice jakoby rozlámaná, ale v první vteřině rozeznatelná rytmická stopa beroucí z dědictví triphopového kouřma a božského lo-fi. Zpívat je nutno tenkým zasněným hláskem – nejsme-li Björk, vzpomeňme na někdejší úspěch Portishead. A tematicky lze pojednat o leccems a vypůjčit cokoliv, aby vznikla nekonfliktní chic-postmoderna. Vždyť přetahovat myši je tak snadné...



Mini Movies jsou kombinovaným dvojdiskem – DVD s množstvím krátkých filmů a CD, které máme považovat za minifilm bez obrazu. Především se ale jedná o pozvání do velkého společného projektu, kam může každý přispět svým filmečkem pořízeným třeba pomocí mobilu nebo digitálního fotoaparátu. Autorky projekt letos představily i v pražské Arše.

Písňové CD je třetí dlouhohrající deskou AGF a nese se zcela ve stylu typického cukrkandlově progresivního popu; většinu filmů na DVD tvoří práce Sue.C. Hudba AGF jako soundtrack obtočí mnohem lépe než samostatně.

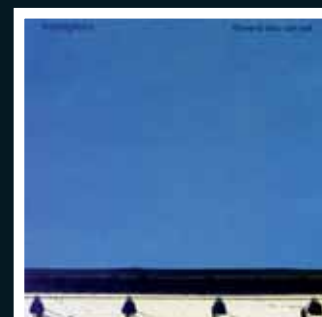
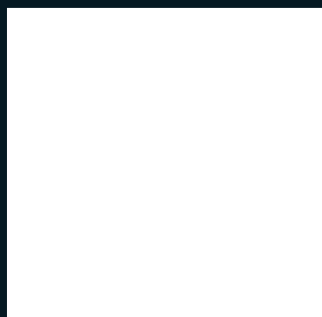
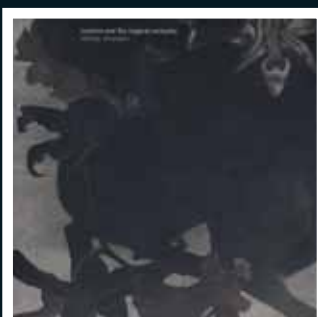
Půlhodinový hlavní film *Forty thousand 3 hundred 20 memories* je trochu přelácaným příběhem archivování momentek, které digitální technikou vybavený cestovatel prožívá víc, než reálný zážitek rozmělněný pořizováním fotodokumentace. Jednotlivé snímky a krátké filmové sekvence zpracovává kolážováním, filtrací, repeticí, „zrychlující“ metodou pookénkového snímání a dalšími metodami, které pečlivě odkoukala od mistrů experimentálního filmu. Tato „sbírka drobných životů v urbánním kontextu“ vznikla manipulací tisíců fotografií pořízených mimo jiné v New Yorku, Berlíně, Londýně a San Franciscu „ve stínu kapitalismu, komunismu a svobody pozorování“. Momentky se nesou zcela v duchu civilismu (nikoliv netrendovosti, jak píší někteří publicisté), v němž současná generace manipulátorů elektronických zařízení hledá svá východiska.

Devět následujících minifilmů ukazuje, že v kratších stopážích je Sue.C mnohem jistější. V případě asi nejlepšího *99 Famous Views on Garage Doors* i několika dalších filmů zajímavě pracuje s omšelými strukturami a rychle se střídajícími shluky předmětů, které místy odkazují až k méně exaltované švankmajerovské poetice. *Directly Beside You* zajímavě těží z lettrismu a kaligrafie, která je další zálibou AGF. *Film Me* přináší působivou abstrakci vzniklou snímáním perforací filmového pásu, videoklip *Still Not Still* atmosféricky rozhybává pošmourná černobílá fota starých činžáků.

Kromě prací hlavních dvou autorek představuje první sběr minifilmů i jedenáct příspěvků jiných tvůrců ve stylovém rozmezí od lině kresleného klipu o smutně se chvějící zástrčce po záhadnou údržbu dívčích nohou na schodech kostela. Styl i kvalita se různí, otevřenost různým pohledům je proklamovaným cílem.

Přidejte se. Máte na to.

www.minimoviemovement.com ■



Ilya Monosov: Solo Cello #1, For Charles Curtis

Eclipse Records (www.eclipse-records.com)

Charles Curtis je violoncellista par excellence. Jeho vášně pro violoncello vede ke zkoumání nástrojových možností a objevování nových cest pro hudbu. Dokáže se zabrat do zajímavých problémů a vyhledává zvlášť obtížné úkoly. Na berlínském festivalu MaerzMusik 2004 očaroval publikum hudbou La Monte Younga, kdy čistými intervaly přirozeného ladění dokázal hypnotizovat posluchače po dobu tří hodin! Na letošní brněnské Expozici nové hudby předvedl zase s příkladným zaujetím skladby Alvina Luciera.

Když se na něj obrátil multimediální umělec a „sound artist“ Ilya Monosov s projektem ke čtyřicátému výročí založení hnutí Fluxus, přijal to opět jako výzvu k novému zvukovému dobrodružství. „Partituru“ skladby tvoří fotografie elektrického vedení na pozadí různě zbarveného nebo variabilně zamračeného nebe. Na drátech občas sedí ptáci – komu by to nepřipomnělo noty?

Curtis se však inspiroval naopak vzdušným prostorem a pojal na jednotlivé pásy rozdělenou oblohu jako notaci velmi difúzních a transparentních zvukových „oparů“. Vytvořil si katalog jedenácti takovýchto zvuků a uspořádal je podle Monosovovy partitury čtené odspoda nahoru. Pět stupňů jasnosti rozlišitelné na fotografiích pak dalo škálu pěti trvání v sekundách (20, 30, 45, 80, 100).

Na nahrávce tedy slyšíme pouze velmi dlouhé zvuky, někdy oddělené pořádnými porcemi ticha. Převažují zde různé druhy šelestů produkovaných smyčcem na korpusu nástroje. Jediným tónovým materiálem hraným na strunách jsou vysoké umělé flažolety sul ponticello. Uchu, otupenému neustávajícím přívalem komerční pseudomuziky, to asi sotva připomene hudbu. Ale v Curtisových rukou i takto uchopený nástroj zní úžasně a citlivému posluchači nabízí hluboce koncentrovaný zážitek opravdu zvláštní krásy.

Zároveň se nechce věřit, že to všechno je pouze violoncello – nahrávka však byla pořízena bez jakéhokoliv elektronického a počítačového čarování, jediným kondenzátorovým mikrofonom na analogový pás.

Jaroslav Šťastný

Susanna and the Magical Orchestra: Melody Mountain

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

Ty nejlepší coververze jsou jako eseje o hudbě. Vypovídají o písničce, která putuje spojitým světem hudby, o osobnosti a stylu nového interpreta, o době, místu, kontextu. Zpěvačka Susanna Wallumrød a klavésista Morten Qvenild (ex-Jaga Jazzist, dnes In the Country a Shining) už na debutu *List of Lights and Buoys* (2004) odhalili svůj styl. Ke kaligraficky řídkému hraní klavésisty zpívá Susannin civilní soprán v pomalých až velmi pomalých tempech, aby vyprávění čeřil mírně dávkovanou emocí. Nemálo ticha, mezi dvěma slabikami dost času na vlastní úvahu.

Nové album, složené výhradně z interpretací cizích slavných písní, otvírá *Hallelujah* Leonarda Cohena. Tedy píseň o hudbě: duo jí nedává emotivnost ani vzcnost gospelu jako jiní, spíše jako by ji s náklonností prohlíželo pod zvětšovací sklem. Varhany nabízejí pár opěrných bodů, nahý hlas je nelítostně vystavený: intonací a věrohodností ale suverénně ob stojí, což je – spolu s Qvenildovým instrumentářem od laptopu po vibrafon – pro album definitivní vítězství.

Enjoy the Silence se dá brát jako další nářezka na charakter alba – plus stvrzení, že Depeche Mode přes všechnu technologii mnohdy navazovali na minstrelsko-songwriterskou linii. Slavné vyznání fatální skepse od Joy Division *Love Will Tear Us Apart* se koupe v lázni elektrického pianu: chytrý paradox, máloco na albu zní tak líbezně.

Princova *Condition of the Heart* tu je jako pečlivé čtení písní se skvělým textem a taky jako náznak, že Susanna by mohla být výtečná „normální“ šansonierka, kdyby chtěla. Trochu vykalkulovaná se zdá Dylanova *Don't Think Twice, It's All Right* s naivně pravidelným „plink-plonk“ basem: ale když ve svém hlemýždím rozlišení Susanna, jakoby věrna originálu, odkáže na boogie a bluetóny, vše je odpuštěno.

Vrcholem alba je píseň původně mužná a mačistická, usilovně patetická, mixující dohromady autobiografické svědectví a rockovou mytologii: *It's a Long Way to the Top* od australských hardrockových ikon AC/DC. Susanna nikde na albu nezpívá ironicky, tedy ani tady. Jen jasným hlasem beze spěchu převypravuje tu story rock'n'rollových harcovníků, která se podobá katapultáckým *Stovkám hotelů*: „Jestli myslíš, že kšefty na jednu noc jsou snadný, tak to zkus, jdi hrát s rokenrolovou kapelou! (...) Stárneš, šedivíš, odepíšou tě, špatně platí, jsi na prodej z druhé ruky, tak to chodí v rock'n'rolu...“ Bigbít i rekviem za něj, křehké a intenzivní, zároveň absolutně absurdní. Morten doprovází na cembalo, ve vzdušném refrénu zahřmí chrámové varhany, až člověk vidí před očima ty vertikály ubíhající vzhůru. Susanna, která do toho pekelně pomalu swinguje, dává najevo jakousi hlubší příslušnost k pofidérnímu světu popové písničky. Toto album (kde lze dále slyšet písně Kiss, Scotta Walkera či Fairport Convention) je o síle udělat si ze slyšené hudby něco hluboce svého, bez ohledu na doporučené výklady: tedy o čemsi, co by měl udělat i každý posluchač.

Rune Grammofon má letos moc dobrou sezónu: postavení předního světového labelu stvrzuje pořád víc. Písníové tituly u nich téměř nevycházejí, ale jak vidno, producent Deathprod a vydavatel Rune Kristofferson vědí o šlágrech své. Dobře naplněný náročný koncept řadím mezi šest nejsilnějších alb, jaká jsem letos slyšel.

Pavel Klusák

Michael Thieke Ununonium: Where Shall I Fly Not To Be Sad, My Dear?

Charhizma (www.charhizma.com)

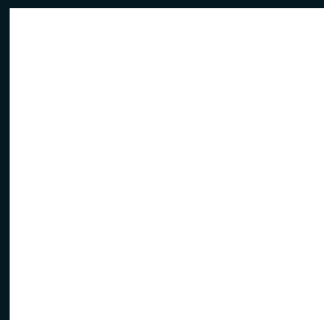
Hotelgäste: Flowers You Can Eat

Schraum (www.schraum.de)

Mezi Berlínem a Římem pendlující klarinetista a saxofonista Michael Thieke je živou definicí tvůrčí svobody. Člen mnoha formací je doma tam, kde se stýká současný jazz, nová hudba a volná minimalistická improvizace. Neexistuje však bod, z něhož by bylo možné jeho tvorbu uchopit, vyložit. Novým důkazem je debut jeho kvarteta Ununonium, který vyšel na progresivní vídeňsko-berlínské Charhizmě. Hudba je opřena o hutný základ inteligentní, ne však intelektuálské rytmiky Dereka Shirleyho (basa) a Thiekova častého spoluhráče Erica Schaefera (bicí). Největším objevem je ale akordeonista Luca Venitucci, který dobře zvládá i preparované piano. Většina skladeb je vystavěna z prostinkých melodií resp. melodických fragmentů, které hráči trpělivě opracovávají. Nezřídka je soukolí skladby poháněno jen dvou- až čtyřtónovou kombinací, o to víc ale překvapí, co všechno jsou Thieke a spol. z tohoto absolutního minima schopni vyždímat.

Svou dobrou techniku dává Thieke na odív velmi zřídka, hlavně v energické *Nach aus-sen gewölbte mönche*. Posluchačsky vděčný je jeho dialog s Venituccim, kontinuálně podporovaný verzatili basou a bohatým arzenálem Schaeferových zvonků, chrastítek a kovových plíšků. Album tvoří přepestrou paletu velmi různorodých kusů, jako celek ale nepostrádá vnitřní soudržnost a je poměrně dobře přístupné (což lze ve světě volné improvizace považovat za raritu). Pravděpodobně si najde ještě větší počet příznivců než *Meat Hat* jiného Thiekova projektu, Nickendes Perlgras (viz HV 2/06), oproti jehož vypointovaným mikroskladbám dává tento hráčům zasloužený větší prostor k vyjádření.

S triem Hotelgäste vstupujeme zase do trochu jiného světa, i když Thiekův rukopis se neztrácí. Jestliže *Where Shall I Fly Not To Be Sad, My Dear?* nerezignuje minimál-



ně na ozvěnu jazzových postupů, *Flowers You Can Eat* se už plně koupe v pomalu budovaných abstraktních plochách, v nichž ustupují melodie a víceméně i rytmus do ústraní. Výsledek, který by mohl oslovit příznivce současného ambientu, je osvěžující. Hravost a totální zaujetí zvukem vytěsnilo jakoukoli stopu jazzové virtuozity. Hutné a trochu temnělé drony se pomalu hromadí, kulminují a zase odeznívají – viz hlavně vulkanickou *Moto*. V táhlých, jemně modulovaných tónech dechů lze hledat asi jedinou spojnicí s Unununiem. Improvizace Hotelových hostů (vedle Thieka kytarista Dave Bennett a opět basista Derek Shirley) ale ještě radikálněji sází na objevování nových zvukových dimenzí nástrojů, k čemuž slouží jak rozsáhlý rejstřík nestandardních hráčských technik, tak zvukové možnosti studia. Výstavních kousků nalezneme na albu víc, emblematicky ale působí téměř čtvrt hodinová *Sleepy Lady*, kterou udržuje v napětí jednoduchá kytarová smyčka, jež v poslední třetině začne zpomalovat. Typickým rysem nahrávky je vyvážený poměr mezi nevtrávnou elektronikou a akustickými prvky. Nic naplat, Thieke je stylově na vrcholu sil.

Tomáš Marvan

Al Margolis / If, Bwana: Rex Xhu Ping

Pogus Productions (www.pogus.com)

Trochu záhadný název dvojice interpretů. Americký zvukový experimentátor, soundartist a skladatel Al Margolis je totiž ta samá postava, co If, Bwana; současně je i hýbatelem pozoruhodného vydavatelství Pogus Productions, kde vydává kromě svých alb také díla skladatelů v širokém názorovém spektru (minimalismus, elektroakustická hudba, ohlasy musique concrète a práce s nehupebními nástroji, páskové manipulace atd.).

Obě jména v názvu patrně korespondují s obsahem alba: šest dlouhých skladeb je nahráno v různých sestavách (od sólových po opusy pro devítičlenný ansámbl) a svou různorodostí napovídají, že se pravděpodobně jedná o výběr jednotlivých prací, nikoli o koncepční album. Což vůbec není na škodu, Margolis je muž mnoha tváří i poměrně rozpoznatelného stylu, takže tento dramaturgický přístup sklízí plody v podobě chutné pestrosti.

Jednotlivým prvkem alba je, že se nese v tišším duchu čistých zvuků, bez zkraslovaných terénních nahrávek, jejichž výsledný líný noise Margolis také rád produkuje. Ozvou-li se někde rušivější tóny, znějí jen jako kradný pohyb v pozadí pečlivě konstruovaných prací. Z víceméně ambientní poloviny alba nejvíce upoutá *Cicada #5: Version Bohman* s manipulacemi pásků s hlasem člena experimentální britské skupiny Morphogenesis Adama Bohmana. Pomalým gongem meditativně rytmičovaný úvod *Natraja* xylofonovými smyčkami protkaná *Frog Field* jsou zase obdivuhodně čiré. Ve skladbách pro více hráčů se dočkáme výraznějšího podpovrchového pnutí i více práce s falší – kostrbatě přes sebe čtené texty, kvílející klarinet, nepřesvědčivé kváknutí trombónu. I zde ovšem vítězí neokázalá plnost a ukázněnost zvuku nad prvoplánovým hlučením a hrátkami s ruchy.

Milovníkům experimentů v ambientních úrovních zvuku album lze jen doporučit. Na veškerou produkci skvěle profilovaného vydavatelství Pogus pak odkazují každého, kdo chce nacházet živé v elektronickém, vážné v hravém, ladvé v kostrbatém...

Petr Ferenc

Free Music Ensemble: Cuts

Okkadisk (www.okkadisk.com)

Saxofonista a skladatel Ken Vandermark je v současnosti patrně nejvýraznějším hudebníkem, vzešlým z prostředí chicagského avantgardního jazzu. Stojí v čele rozsáhlého ansámblu Territory Band, kvinteta Vandermark 5, spolupracuje se skupinou The

Flying Lutzenbachers nebo s chicagskými seskupeními Petera Brötzmann. Jedním z Vandermarkových posledních projektů je trio Free Music Ensemble, v němž spolu s ním hrají chicagský kontrabasista Nate McBride a norský bubeník Paal Nilssen-Love. Po limitovaném vydání záznamu koncertu *FME* (2002) a první studiové desce *Underground* (2004) přichází trio s nahrávkou, na níž se představuje v zatím nejsilnější poloze s ujasněným hudebním směřováním a v dokonalé hráčské interakci.

Podobně jako většina Vandermarkových projektů je i tvorba FME založena na prolnutí improvizace, free jazzu a rámcově komponovaných struktur, vystavěných na základě modulárně kompozičního schématu. To určuje předem dané segmenty komponovaného materiálu, ale umožňuje pořadí jednotlivých částí kompozice a momenty improvizovaného rozvádění témat měnit podle libovůle každého z hudebníků a přizpůsobovat je aktuální situaci kdykoliv během hraní. Zdroje Vandermarkova přístupu jsou patrné na první poslech: na jedné straně je to rozvitá tradice chicagského avantgardního jazzu, na straně druhé evropský free jazz (a nejzřetelněji Peter Brötzmann). Rytmyce dominuje výrazná a vynalézavá hra kontrbasu, Nilssen-Loveovy bicí mají spíše komentující charakter, i když dokáží být i agresivně výbušné (například na začátku titulní *Other Side Up / Boadas*). Všechny kompozice jsou stejně jako na ostatních Vandermarkových albech věnovány různým umělcům – malířům Joanu Miróovi nebo Antoni Tàpiesovi, architektu Eero Saarinenovi, skladateli a hudebníkovi Christianu Wolffovi nebo noise-rockové kapele Shellac.

Tvorba tria FME se na albu *Cuts* ustálila, rozhodně se však nedá říci, že by upadala do předvídatelných vzorců a klíšé. Sedmdesátiminutová deska, představující esenci současného chicagského jazzu a nepochybně zatím nejzdařilejší Vandermarkovu nahrávku, nabízí silný poslechový zážitek.

Karel Kouba

Georges Aperghis: Avis de tempête

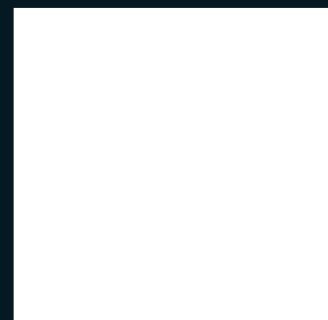
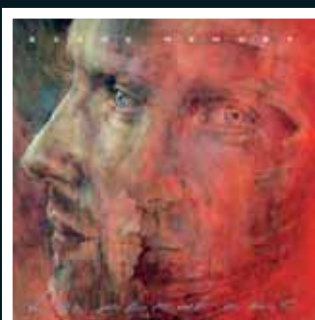
Cypres Records (www.cypres-records.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Je otázkou, čím CD Aperghisova *Avis de tempête* (v podání souboru Ictus) vlastně je. Nejspíš však zvukovým dokumentem jednoho divadelního představení. Aperghis je totiž jedním z těch autorů současného hudebního divadla, kteří zvukovou a divadelní složku propojují natolik těsně, že je lze jen velmi obtížně separovat.

Avis de tempête je jakýmsi esejem či meditací na téma bouře, a to jak v doslovném, tak metaforickém slova smyslu. V souladu s Aperghisovou etablovanou kompoziční technikou jsou zde texty ve francouzštině a angličtině (Melville, Shakespeare etc.) drobeny a rozkládány, přeskupovány a zacyklovány, takže vyniká jejich zvukový obrys a celková impresie, jejich smysl je však potlačen; často rozumíme jen jednotlivým slovům či útržkům vět. Hlasy – soprán, dva barytony a herečka – se někde propojují s instrumentálním předivem, jinde vystupují samostatně, jednou sólově, podruhé ve směsici. Výraznou roli zde hraje elektronika, kterou v IRCAMu vytvořil Sébastien Roux. Jen z partitury se dozvídáme, že se akustické úseky střídají s těmi elektronickými. Dva keyboardy zapojené mezi akustické nástroje totiž vytvářejí dojem, že je elektronika jaksi všudypřítomná, a podobně funguje i elektronická manipulace hlasů. Právě na pnutí mezi živým a elektronicky manipulovaným či generovaným zvukem, a mezi technologií a živou scénickou akcí obecně, je podle všeho představení *Avis de tempête* založeno. Internetová rešerše například odhalí, že středobodem scénografie je jakási železná konzole, na které jsou navěšeny videomonitor, a se kterou performeři na jevišti interagují. Jak to přesně vypadá a co se konkrétně děje si však lze jen představovat.

Pro někoho, kdo představení viděl, je tohle CD nejspíš cennou připomínkou jeho zvukové podoby. Pro nás ostatní je však jen matným otiskem živého tvaru,



kteřý nám i po poslechu zůstává utajen. (Pro zájemce: partitura *Avis de tempête* je volně ke stažení na www.aperghis.com.)

Tereza Havelková

First Nation

Paw Tracks (www.paw-tracks.com)

Po prvním okouzlení novofolkovou scénou „new weird America“ přichází, zdá se, druhá vlna. Devendra Banhart, CocoRosie a Animal Collective vesměs založili vlastní labely, aby tu představili své přátele a kolegy. Snad jim víc záleží na tom, aby šik nových křehkých a surreálných magorů byl dostatečně mohutný (početný), než aby zazářili jen oni sami. (Ještě jednu sezónu, a budeme kompletně vědět, kdo je kdo mezi desítkami muzikantů na té skupinové fotografii z obalu Devendrova *Cripple Crow!*) Přitom ti lidé nehrají zase tak stejně: Espers (s aktuálním albem *//* na Locust Records) nabízejí potměšilý čtení lidových balad, Feathers (na Banhartově labelu) provozují zase hlubinně psychedelický folk. Nevyzpytatelná sólistka Josephine Foster s operním hlasem právě podepsala smlouvu s vydavatelstvím Michaela Giry Young God Records (tam to vlastně všechno začalo), londýnští Fat Cat k sobě s druhým albem přetáhli Vetiver, v jehož strunných aranžmá proznívá indická inspirace. Co bude z přestupu folkrockerů Okkervil River k samotným EMI a jak to poznamená obraz celé scény, to brzy poznáme. Metalic Falcons jsou „softmetalová“ bokovka Sierry Cassidyové z CocoRosie. No a Animal Collective ve své firmičce právě vydávají ženské kvarteto First Nation: konec sumáře, recenze může začít.

Dvaatřicetiminutové album pokreslené nevině vyhlížejícími holubičkami začíná natvrdo kmenovým session s bubnováním a vokály. Jsme na ještě animálnější a soukromější půdě než u Animal Collective, vyčkááme, zda nám není nabídnuto ke sdílení cosi až intimně osobního. Home-made magii vystřídá písnička s nápěvem na sedm taktů a neotřelou harmonií poskládanou z jednoduchých akordů (vybavil se mi Dežo Ursiny). Mezi feminním šamanstvím a ženským prozpěvováním se pak vlastně po celou dobu pohybujeme. Do syrových, nezprostředkovaných obřadů postupně zasahují překvapiví hosté: v třetím tracku elektrická kytara, ve čtvrtém bicí automat, později dokonce orchestrální sampl (jeden). Nikdo nehraje bůhvíjak skvěle, což samo o sobě nevádí – ale silných, „magických“ momentů v roztoulaných jam sessionech už v druhé části alba není moc. Nezaostřená atmosféra typu „v příští chvíli je možné všechno“ oslabí napětí, co přesně se stane. Cítíme ale dobrý happening v pohybu: hádejte, jsme koncertní událost na pódiu, anebo odposloucháváte náš pokus žít po svém? Jako kdyby Ženy byly ženy, napadlo mě.

Album má větší cenu jako dokument, jakou cestou se dnes vydává část „renomované scény“, než že bychom z úrovně First Nation byli bůhvíjak odvázaní. Ale dotek čarování v nahrávkách bezpochyby zůstal: snad by bylo nanejvýš dobře ženy v akci vidět, pak by se asi lépe zjistilo, proč si je tak oblíbili kolegové z Animal Collective a Gang Gang Dance.

Pavel Klusák

Tigran Mansurian: Ars Poetica

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Koncert jako žánr je dnes v širším povědomí spjatý především s instrumentální hudbou. Dodal-li arménský skladatel Tigran Mansurian své kompozici *Ars poetica* (1996-2000) podtitul *Koncert pro smíšený sbor a cappella*, navázal tím na širší pojetí tohoto termínu z období baroka, kdy se jím označovaly i některé projevy hudby vokální. Současně tak nejspíš učinil i pod vlivem svého vrstevníka Alfreda Šnitkeho, který takto

nazval své sborové dílo z let 1984-85, psané na ruské překlady duchovních textů arménského (!) středověkého básníka Grigorije Narekaciho.

Mansurian si ke zhudebnění vybral lyrické verše z různých tvůrčích fází Jeghišeho Čarence, (vl. Sogomonjan, 1897-1937), rozporuplného literáta, který na jedné straně zasvětil celou řadu svých básní idejím Velkého Října (aby však nakonec zemřel jako oběť stalinských čistek; jeho knihy mohly být znovu vydávány až po Stalinově smrti), na straně druhé se stal jednou ze stěžejních postav moderní arménské poezie první třetiny dvacátého století. (Z Čarencevy tvorby u nás v překladu vyšla sbírka *Sladký ohnivý svět* a román *Země Nairi*.)

Třicetivteřhodinová *Ars poetica* sestává ze čtyř částí, z nichž první tři jsou de facto tematicky vymezenými prokomponovanými písňovými cykly (*Tři noční písně*, *Tři portréty žen*, *Tři podzimní písně*); skladbu pak uzavírá delší elegický hymnus *A ticho se snáší*. Mansurian přistoupil k veršům s pokorou – na což ostatně poukazuje i samotný název díla – a zpracoval je výlučně sylabicky, aby vynikly jejich zvukové kvality. Do detailů si pohrál s dynamikou, jejíž proměnlivost zejména v tišších pasážích zaujme širokou škálou mezistupňů. Kompozice se vyznačuje téměř mizivým podílem polyfonie, a naopak ve zřetelných konturách se rozvíjejícím melodicko-harmonickým tokem, ústícím někdy v jednohlas, jindy zase v éterický cluster. Subtilní, a přece konzistentně tvarované linie se mi jeví být pro *Ars poeticu* (a vůbec pro Mansurianův sloh) velice příznačným rysem.

Nahrávka vyniká nejen hudbou samotnou a jejím vybroušeným provedením (Arménský komorní sbor), ale i plastickým zvukem, jemuž nepochybně napomohla akustika interiéru kláštera Sagmosavank (Kláštera žalmů), klenotu arménské architektury třináctého století, kde nahrávání probíhalo.

Vítězslav Mikeš

Leo Abrahams: Scene Memory

Bip Hop Generation vol. 8

BiP_HOp (www.bip-hop.com)

I nejčerstvější výlisky agilní francouzské značky BiP_HOp plně odráží jednak její chvályhodnou snahu poskytnout prostor nadaným tvůrcům s nekonformními hudebními myšlenkami, jednak celosvětový trend odklonu od čisté elektroniky. Z obou desek nejvíce hovoří struny.

Podtitul alba *Scene Memory* zní *Stories for Electric Guitar vol. 1*, což zcela vystihuje obsah. Kytarista Leo Abrahams (1977) vystudoval kompozici na Royal Academy of Music a se svým nástrojem vypomáhal hudebníkům, jako jsou Brian Eno, Ed Harcourt, David Holmes, Rachid Taha, Nick Cave, Paul Simon nebo Bryan Ferry. Na druhé sólové desce *Scene Memory*, která pravděpodobně vznikala za osamělých tichých večerů, se však světák Leo obrací do sebe a cítí potřebu se svou kytarou komunikovat poněkud jinak. V rámci dvanácti různorodých, z velké části improvizovaných (s laptopovou podporou, ale v reálném čase, prý bez dalších digitálních úprav) studií zkoumá její možnosti v rozmanitých zákoutích. Jeho instrumentálky neopouští hranice působivě náladotvorného ambientu; Abrahams je však nevede jedním určitým směrem, nehledá vlastní specifický zvuk. Spíše bloumá v mezích své veskrze přívětivé obrazotvornosti a pokouší četné polohy. Daří se mu manipulovat s nosnými drones i „odhlučněními“, jakoby podvodními pasážemi, vyzkouší zpětný chod, nečekaný „electro“ sound, minimalistickou tónohru i prosté základové melodie, v jednom momentě dojmá až barokně komorní etudou, ale sáhne i na ochrannou známku Fennesze. Posluchači proto jeho album může připadat jako poklidná procházka moderním audiomuzeem kytary s kvalitně zpracovanými exponáty-ukázkami. Abrahams své vybavení zná a nechybuje, jeho skladbám se nedá upřít silná atmosféra a zajímavá stavba. Přesto se nachází v půli cesty mezi šikovným řemeslníkem a originálním umělcem.



Fenneszovský duch se vznášá rovněž nad několika kusy z nejnovějšího dílu série kompilací *Bip Hop Generation*. Osmé pokračování nabízí jinde nevydané práce aktuálních experimentátorů z různých konců světa. Sbírku otevírá lehce přečeňovaný Mexičan Murcof, který mívá v oblíbě kombinaci nové elektroniky a vážnohudebních prvků, s hustou dýchající hmotou prosvětlovanou hladivými tóny plynoucími do teritoria Biosphere. Britskému duu Tennis bych doporučil více pile a soudnosti, poněvadž jeho dva sekané kousky ustrnou na jediném, dále nerozvíjeném motivu. Překvapením je dlouhý příspěvek Kanadana Mitchella Akiyamy, známého především laptopo-kytarovými experimenty, jenž přichází se zcela odlišnou bizarní skládkou „domácké akustiky“, podivuhodně usměřovaným mnohovrstevnatým rachotem z tlukotu, brnkání, cvakání a foukání na bůhvíjaké předměty. Japonské kvarteto Minamo si čtrnáct minut pohrává s klavírním tónem, mírumilovnými, softwarem roztroušenými zvuky a vůdčí akustickou kytarou, až nakonec vymaluje prosluněné jarní ráno. Italští Tu M* (pojmenovaní podle posledního obrazu Marcela Duchampa) opouští pověst obávaných divokých glitchmakerů a ve dvou ze tří skladeb osobitě napadají království zmiňovaného Rakušana (a vlastně i Kanadana). Kytarové max/msp kouzlení nejprve neutrálně doplňují dechy (*Under the Sea*), poté už ale bez okolků kradou – *The Normal Way* jako by vypadla z Fenneszovy desky... a byl by na ni hrdý. Kompilaci uzavírají dvě věci debutujícího francouzského projektu Strings of Consciousness (mezi jeho osmi členy sedí i šéf labelu), který celkem sebevědomě staví z elektroniky, jazzu a postrocku.

Hynek Dedecius

Jan Klusák: Obrazy z let šedesátých

Maximum Hannig

Šedesátá léta bývají považována za zlatý věk české kultury. Ačkoliv jde možná do určité míry o idealizaci, je jisté, že v řadě oblastí – hudbu nevyjímaje – se tehdy začaly dít zajímavé věci. Opožděné seznamování se světovým vývojem dalo občas vzniknout osobitým dílům. Jan Klusák patřil k dobovému dění, zároveň se však vždy trochu vyděloval. CD *Obrazy z let šedesátých* obsahuje pět skladeb složených a natočených mezi lety 1960–69. Část z nich byla dříve vydána na LP, ostatní vycházejí vůbec poprvé. Všechny pak zachycují autora ve fázi, kdy si ujasňuje, co je a co není jeho jazyk.

V případě Klusáka jde o zdánlivě paradoxní spojení lásky k racionalitě a víry v síly, které tuto racionalitu překračují. Ona racionalita se projevuje v hledání různých způsobů organizace hudebního materiálu. V *Obrazech pro dvanáct dechových nástrojů* (1960) je to dodekafonie, práce s předem danou řadou tónů a jejími obměnami. Zatímco zájem skladatelů o tento princip postupně opadával, Klusák se jej naopak pokusil dovést dál ve své řadě *Invencí* pro různá komorní obsazení, z nichž první (pro komorní orchestr, 1961) a třetí (pro smyčce, 1962) najdeme na disku. Stručně řečeno, invence v Klusákově pojetí je druhem variací, kdy se pokaždé pracuje s jiným aspektem výchozího materiálu. Racionalita ovšem není Klusákovi vším, a tak v *Sonátě pro housle a dechové nástroje* (1964–62) autor kombinuje tónové řady s archaicky znějícím partem houslí a citacemi středověkého chorálu. Největší (obsazením, stopáží i známostí) skladba desky, *Variace na téma Gustava Mahlera* (1960–62), spojuje racionalitu s téměř mystickým vytržením. Klusák vzal *Adagietto* z Mahlerovy *Symfonie č. 5* (ústřední hudební motiv Viscontiho *Smrti v Benátkách*) a provedl ho řadou jedenadvaceti metamorfóz, kde chvílemi zní v původní podobě, aby se pak rozpadlo téměř k nepoznání a opět se vrátilo, již ovšem jakoby viděno jinou optikou. Alma, vdova po Gustavu Mahlerovi, při vídeňském provedení Klusákova díla údajně odešla v polovině s hlasitým bouchnutím dveří ze sálu. Navzdory tomu lze pokládat *Variace* za jedno z nejvýznamnějších orchestrálních děl české poválečné hudby, které sice opět využívá poměrně racionálních postupů při práci s materiálem, ve výsledku však působí velice emotivně a v dobrém slova smyslu romanticky.

Čtyři z pěti nahrávek diriguje Libor Pešek (také spolu s Klusákem pózuje na dobových fotografiích v bookletu coby elegantní dandy), který vedl od konce padesátých let Komorní harmonii, soubor sehrávající významnou roli v tehdejší progresivní hudební vývoji; Klusák pro Komorní harmonii psal originální díla a také upravoval cizí hudbu. III. *Invenci* hrají Pražští komorní sólisté pod taktovkou Václava Neumanna.

Obrazy z let šedesátých zaplňují citelnou mezeru ve vydávání české hudby a nabízejí materiál ke srovnávání s tvorbou jiných autorů stejné doby (například s CD souboru Agon *Česká nová hudba 60. let* se skladbami Komorouse, Vostřáka, Berga a Rychlíka).

Matěj Kratochvíl

Milosh: Meme

Plug Research (www.plugresearch.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Smutné duše dělají emocionálně nejsilnější hudbu, alespoň se to říká. V případě torontského glitch-popového barda Miloshe a jeho druhé desky *Meme* to platí do puntíku. Od prvního alba udělal velký skok. Smutné blues nových nahrávek nahradilo rozverně kompozice jeho dva roky starého debutu *You Make Me Feel*, na němž (technologicky pokročilými prostředky) opěvoval svoji přítelkyni. S ní se před nedávnem rozešel, což nové album ohlašuje hned první písní *It's Over*. Zbytek se nese v duchu terapeutického setkání klubu zlomených srdcí, názvy písniček popisují jeho diagnózu – nespavost (*Couldn't Sleep*), deprese (*Falling Away*) či nemožnost navázat další vztah (*Run Away*). Písně samotné ale nejsou nutně smutné, Miloshův hlas se vznášá v meziprostoru mezi smutkem a štěstím, neskouzává do kýče ani jednoho extrému, zůstává vlastně docela nevzrušený. Doprovází ho dnes už neinvenční indietronika s častými prvky glitche, která je ovšem vystavěná zcela bez skrupulí jako obyčejná popová píseň. Miloshe tak můžeme zařadit do škatulky solitérů se syntezátorem, na elektronické scéně čím dál běžnějšího formátu singer-songwriter (český ekvivalent „písničkář“ je příliš úzce spojen s domácím folkem), který navazuje na tradici dřevních bluesmanů nebo velkých soulových zpěváků. Nezáleží na tom, jestli je doprovází špatně naladěná španělka, bombastické orchestrální aranžmá nebo chybové lupance, Milosh a jemu podobní chtějí vyzpívat (a třeba i zhudebnit) své nejnítěrnější duševní pochody. Řekněme tomu třeba tech-emo nebo nový elektronický soul, Miloshovo album funguje nejlépe, pokud dokáže v posluchači rezonovat jeho vlastní emoce. Bez správného naladění je *Meme* jen polo-viční. Škoda také toho, že Milosh vlastně nikdy nepřekoná uhrančivou sílu první skladby *It's Over*, zbytek alba se nese v podobném duchu. Výsledek je přesto o něco lepší než například *The Eraser*, sólová nahrávka Thoma Yorka z Radiohead, který se snaží promlouvat podobnými výrazovými prostředky, ale z odkazů micro-houseových námluv s popem (Luomo, Closer Music) čerpá přece jen příliš okatě.

Karel Veselý

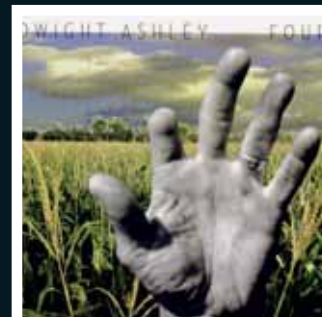
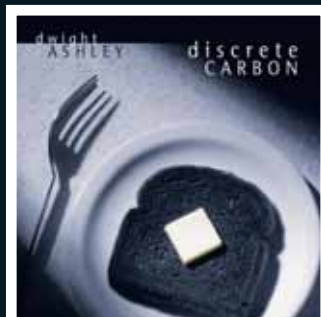
MoHa!: Raus aus Stavanger

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient (www.ambient.cz)

Mladé duo kytaristů Anderse Hany a bubnujícího elektronika Mortena Olsena v sobě nese touhu, která by se dala lapidárně vyjádřit slovy: žádné nadbytečné efekty ani ustálené vzorce, dejme průchod volné a syrové energii. Ačkoliv se jedná o mladíky, jimž je méně než dvacet pět let, patří už k zavedeným hudebníkům; oba jsou členy skupiny Ultralyd, Anders navíc působí v Jaga Jazzist a Morten stihl hrát s osobnostmi improvizované scény formátu Axela Dörnera, Arve Henriksena či Freda Frithe.

Raus aus Stavanger je dílem, které plným právem náleží do produkce vydavatelství Rune Grammofon, neboť ukazuje možný most či chybějící článek mezi projekty typu



Supersilent ve smyslu odvržení všech předem smluvených struktur, konceptů a náročných studiových či koncertních efektů, a Scorch Trio, kteří jsou charakterističtí svým živelným rockovým zvukem a příklonem k improvizaci. Přestože se na nahrávce, která má velmi syrový a plastický studiový zvuk (byla natočena analogovým způsobem a bez následných úprav), ocitá i elektronika, je užita ve velmi redukované a okleštěné míře. Prvotní očekávání, že hudební universum dua bude velmi skromné a převážně rockové, nahrazují Hana s Olsenem razanci a virtuózní dialogickou komunikací, jež se pohybuje kdesi na pomezí improvizovaného rocku, akustického noise a jemné elektroniky. Dynamický a neustále se měnící puls by mohl rodem náležet k výbojům, které čerpají z tradice hudby s předponou free, ale zároveň je rozšířen o vztah k plochám kytarového hluku, za něž by se nemusel stydět ani Caspar Brötzmann. Dvojice hudebníků hraje způsobem, který stojí na prahu bojovného nasazení, a souhra se zde ukazuje jako plod vzájemného konfliktu. Rafinované a jazzem ovlivněné bicí mají výlučně explozivní charakter, který si v násilnosti nezadá s kytarovými hardcoreovými plochami. Tento akustický improvizovaný materiál ještě navíc prochází procesem laptopového louhu, který však nástrojům zachovává jejich typický zvuk a spíše k nim přidává vrstvu dalších hlukových palisád, drones a šelestů. Existuje-li tradice, k níž by bylo možné MoHa! připojit, tak se jistě jedná o díla zmíněného Caspara Brötzmanna, ale i Big Black, Last Exit a Sonic Youth. Je však možné jít ještě dále do minulosti a hledat samotné kořeny této hudby. Nelze nepřipomenout Jimiho Hedrixu, otce podobně volně pojatých a zároveň hráčsky precizně odvedených děl s láskou k syrovému světu rockových nástrojů.

Je zřejmé, že větší zážitek by skýtal koncert tohoto projektu. Ale i studiová nahrávka *Raus aus Stavanger* je schopná mnohé z ohromné energie severanů zprostředkovat a představit tak jednu z nejsvobodnějších a nejdivočejších dvojic pohybujících se ve světě umění.

Lukáš Jiříčka

Marcin Oleś / Bartłomiej Brat Oleś / Theo Jörgensmann: Directions

Fenommedia (www.fenommedia.pl)

V roce 1978 vyšlo na značce euroPhon v západoněmeckém Aachenu v edici The Jazz Is Waving On album *Theo Jörgensmann Live at Birdland Gelsenkirchen*. Mělo podtitul *Obrana klarinetu v novém jazzu* a bylo už čtvrtým LP tehdy mladého německého klarinetisty, po předchozích kvartetových první triové, s klavírem a bicími. V následující sezóně ho vyneslo na třetí místo mezi evropskými klarinetisty podle časopisu Jazz Forum, za Holandána Willema Breukera a Němce Guntera Hampela. Ve čtyřech tématech Jörgensmann vyhlásil, z čí muziky vychází. První je věnováno všestrannému Tonymu Scottovi. Téma *For John* je odkazem na free období Johna Coltranea. Název by se však dal přisoudit i další důležitý plátkový multiinstrumentalista jazzové avantgardy – John Handy. Oba proslulí saxofonisté začínali kariéru s klarinetem. Skladba *For Perry and Eric* jednoznačně odkazuje k novátorovi Ericu Dolphymu, který navíc uvedl do jazzu klarinet basový. „Rockující“ jazzovou avantgardu počátku 70. let pak Jörgensmann odvíjí od člena Jazz Composers Orchestra, klarinetisty Perryho Robinsona. Čtvrtým tématem je obecnější, leč jednoznačné vyznání *Free for Miles*.

Píše se druhé jazzové století a tento dnes už veterán evropské avantgardy 70. let se stává součástí jednoho z nejzajímavějších trií mladé jazzové Evropy, spolu s polskými bratry Olešovými – kontrabasistou Marcinem a bubeníkem Bartłomiejem. Nahrávají úspěšné CD *Miniatures* (Not Two, 2004) a o rok později album *Directions*. Přes některé dramatictější pasáže má hudba tria klidnou, leckdy až meditativní náladu. Například ve *Voices of the Trees* se lehce ozývají i dálněvýchodní inspirace. V některých úsecích se hudba rozpouští v mimocivilizačním zvukoprázdnu, v němž osamocené tóny půso-

bí o to přesvědčivěji (*Alpha-Beta Blanka, Parbat*). V *January 5* se Jörgensmann vrací ve vichru bicích proti dravému proudu času až ke klarinetové klasice, k parafrázi živočišného dixielandu. Odkazy k počátkům třetího proudu a freejazzové avantgardě slyšíme ve skladbách *Giuffree* a *Asthetic Direction*. Rytmické, často až folklórně melodické figury Marcinovy basy a jeho sóla (*Alpha-Beta Blanka, Zen de Tractorist*) připomínají, že posloucháme jednoho z nejzajímavějších jazzmanů dneška.

Je to sice předčasná informace, ale toto trio bude v únoru 2007 putovat po tuzemských klubech.

Vladimír Kouřil

Dwight Ashley: Discrete Carbon

Dwight Ashley: Four

Dwight Ashley / Tim Story: Standing + Falling

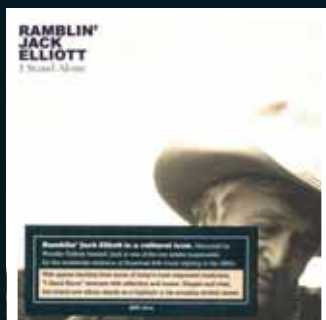
Nepenthe Music (www.nepenthemusic.com)

Jsou muzikanti, kteří komponují a natáčejí dlouhá léta svoji hudbu doma. Bez jakékoliv ambice prorážet s ní v Top 10 žebříčcích. Jedním z nich je i Dwight Ashley, Američan z Ohia, jenž svoje skladby píše od roku 1976, a teprve v poslední době mu začaly vycházet na CD v oficiální distribuci. Jak sám v bookletu debutového sólového alba *Discrete Carbon* podotýká, po celou dobu vytvářel hudbu, jelikož výsledky svých hudebních nápadů chtěl slyšet nahrané. Důvod nijak překvapivý, podobný stimul má mnoho lidí, kteří na amatérské bázi provozují atletiku – prostě máte nutkání realizovat se. Ashley neměl nikdy tendenci něco ze svých nahrávek, které mu sloužily spíše jako katarze v životních strastech i úspěších, vydávat. Jeho léty ustálený názor změnil až přítel Tim Story, jenž uvedl Ashleyho v celosvětovou známost.

Discrete Carbon je velmi osobitou výpovědí osamělého muže mimo jakoukoli vlnu nezávislé elektronické hudby. V základu elektronických skladeb převážně z let 1999 a 2003 můžeme slyšet ještě příležitostné party kytary, zpěvu nebo hostujícího hoboje a celou řadu field recordings. Na vlnu přemýšlivých komorních klavírních romantiků je tu Ashley příliš temný, na ambientáře moc komplikovaný a nejednoznačný, pro zarputilejší avantgardisty přemíru melodický. Více než polovina skladeb je postavena na klávesových motivech potmělého a rozevlátého introverta. Není náhodou, že na obalu je zmíněn Robert Fripp („Když muzikant začíná hovořit o sebevymáčení, jde to s ním s kopce“), jenž také abstraktně kouzlí, ale v ruce má na rozdíl od Dwighta kytaru. Dalším záchytným bodem může být tvorba Jeffa Greinkeho nebo sdružení A Small, Good Thing, které svůj až jazzový přístup k nezávislé elektronice halí do jemných, temně zabarvených suken.

Podobným vyzněním jako *Discrete Carbon* disponuje i druhé sólové album *Four*. Sestavá ze skladeb, které autor natočil na podzim 2003 a začátkem roku následujícího. Sám přiznává, že z cizí muziky v době komponování poslouchal pouze alba alternativně-jazzového krále labelu ECM Terje Rypdala (konkrétně album *After the Rain*) a minimalistického klasika Gavina Bryarse s prověřeným dílem *After the Requiem*. Snaha udržet ducha obou zmíněných desek je zřejmá. Úvodní *I Saw a Thousand Swallows* je plná klouzavých kytar, jež se vynoří ještě v několika dalších skladbách. Bryarsova soustředěnost a kompaktnost pak prýští z celého alba.

Třetí recenzovaná deska představuje Ashleyho kooperaci se zmíněným Storym, klavírním melancholikiem, který se na hudební scéně pohybuje přes dvacet let a stihl vydat více než desítku sólových alb, založených na prolnutí akustických zvuků s elektronickými ve víceméně melodickém „progressivně elektronickém“ celku. Ashley se Storym natočili už tituly *A Desperate Serenity* (1991) a *Drop* (1997); *Standing + Falling* je po dlouhých osmi letech další společný příspěvek. Kdo zná jejich první dvě desky, bude na *Standing + Falling* hned od začátku překvapen alternativnější



porcí muziky. Za změnou určitě stojí jiný přístup ke komponování. Oba zúčastnění nemuseli společně trávit čas v zapůjčeném studiu, ale tvořili separátně v domácích, zvukově alchymistických dílnách, a dílčí práci si posílali po internetu. Většina skladeb je osvobozena od vedoucí úlohy klavírních melodických linek; důraz je položen na souznění všech složek, jež mají stejnou důležitost. Právě tento nenápadně suverénní melodický ping-pong mezi řádky dodává albu koření. Výsledek je experimentální, a přitom svrchovaně melodický. Na rozdíl od Ashleyho sólovek je *Standing + Falling* prosvětlenějším dílem s ambientním vyzněním, které nemá primárně efekt relaxační, ale spíše tajuplný a melancholický.

Pavel Zelinka

BusRatch & Otomo Yoshihide: Time Magic City

Parallax Records (www.parallaxrecords.jp)

Nad jednolitě bílým, zubatým panoramatem se rozprostírá šedé nebe. V mléčně mlhavých ulicích vládne klid, jen občas přerušeny hlasem auta, člověka v reproduktoru, snu o hvězdném nebi neviditelném přes příkrov smogu... Je ale příjemné, líné teplo, bílá mlha chutná smetanově a roznáší bzučivé ozvěny vzdálených chvění. Někdy se ozve praskot...

Gramofony nepřehrávají desky. Je hráno na ně samotné. Dotečky nejrůznějších povrchů – kovů, kamenů, činelů, podložek pod myši – divoká manipulace, znechucené prskání mučené jehly (v devadesáti devíti případech ze sta mučitelky, zde v opačné roli), bzukot zpětné vazby. Guru tohoto občas ničitelského muzicírování, Otomo Yoshihide vystupuje jako třetí do hry, již dvojice BusRatch (turntablisté Takahiro Yamamoto a Katsura Mouri, pozůstalí před osmi lety vzniknuvšího kvarteta) rozvíjí přesně v duchu jeho trademarků. Své město si vysnili poslední březnový den roku 2003. Tok obrazů byl rozsekán do osmi kapitol, o jejichž tvar se střihem postaral (kromě dvou případů) především Mouri, rovněž majitel vydavatelství. Otomovské triky a postupy neznají strašidelně ani apokalypticky, trojice z nich dokázala vytěžit hudbu, v níž jsou vydolovaná jemnost, pomalá repetice a náznak melodií stejně výrazné, jako stylotvorný scratching, destrukce a praskot. Sny o nebi a hvězdách jsou melancholickými skelety písní, mlhou filtrovaná světla automobilů slabou, ale jedinou nápořkou. Od strojů, které zamlžují skutečné nebe. Když si to v kapitole *Smog City* náhle uvědomí, zaženou delikátně pomalou hudbu jako dáblův svod i za cenu nedokončeného příběhu. A to vše výhradně z gramofonů... A navíc přece jen několik desek s lidským hlasem a možná i se sinusovými vlnami. Ty tvoří klidnou hladinu mohutné řeky protékající městem. Dole se skrývá kostrbaté dno plné zlomů a různé hloubky.

Petr Ferenc

Greg Graffin: Cold as the Clay

Ramblin' Jack Elliott: I Stand Alone

Anti (www.anti.com)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Čas od času se do zorného pole hudebního středního proudu dostane oblast, která jako by do té doby byla uložena kdesi v muzeu. Tak to v posledních letech v české hudbě vypadá s domácí lidovou hudbou a v širším měřítku to lze sledovat například u country. Takřka zároveň nyní vycházejí dvě alba, která právě tento kořen současné hudby osvětlují ze dvou téměř protilehlých pozic.

Greg Graffin je znám především jako zpěvák punkové skupiny Bad Religion. Jak však on sám píše, celý život byla kulisou k jeho životu americká lidová hudba. Rozhodl se jí tedy věnovat album, jehož polovinu tvoří tradicionály. Druhou polovinu si Graffin napsal sám, spíše než hudebně se však jeho vlastní písně odlišují v textech. Ty reflektují americkou realitu o nějakých sto let později. Punkrockovou kapelu nahradili hudebníci,

kteří americkou tradiční hudbu (také označovanou jako „old-time“) hrají celý život. Pro dosažení větší autenticity se ve studiu nahrávalo tak, jak bývá zvykem při jejich sessions – tedy v kruhu kolem jednoho mikrofonu. Úvodní *Don't Be Afraid To Run* sice odstartuje rocková rytmika a zvuk elektrické kytary, po zbytek alba však na ně již téměř nenarazíme. Hned následující *Omie Wise*, krásný exemplář z rodu „murder ballads“, je doprovázena pouze akustickou kytarou.

Zatímco Greg Graffin se vrací ke kořenům a ukazuje, kde bere inspiraci, Ramblin' Jack Elliott přichází „z druhé strany“. On sám je legendou, na niž se mnozí odvolávají, jeho přítelem a učitelem byl Woody Guthrie, Elliot sám pak měl velký vliv na Boba Dylana. Jestliže Graffin spolupracuje s tradicionalisty, pětasedmdesátiletému zpěvákovi a kytaristovi kryje záda mladší generace, navíc převážně rocková. Na baskytaru hraje Flea z Red Hot Chilli Peppers, kytary normální i slideové obsluhuje Nels Cline známý ze skupiny Wilco. Ani zde ovšem nedochází k nějakým fúzím a divokostem. Všichni hrají jen to, co je nezbytně nutné, a nechávají prostor pro frontmanův hlas. Právě ve vokálu je mezi oběma alby zřejmě největší rozdíl, který nespočívá jen v třicetileté vzdálenosti mezi leadry. Graffin přednáší umírněněji a jeho styl připomíná, že americká hudba má své kořeny také v lidových baladách Anglie či Irska. Elliot je proti němu méně učený. Představuje se jako tulák, který si s písničkou dělá, co chce, tu rytmice trochu uteče, jindy rapsodicky zvolní nebo přejde k mumlání. V *Arthritis Blues* jeho chraplák připomene, že na stejné značce vydává Tom Waits. Závěr desky tvoří skladba s všeříkajícím názvem *Woody's Last Ride*, vyprávění doprovázené spíše hlukovou improvizací.

Country nepatří (alespoň u nás) k oblastem, jejichž poslechem by se milovníci současné hudby chlubil. Na druhé straně řada muzikantů z experimentálnějších kruhů si s tímto žánrem a s různými jeho klišé ráda pohrává (viz třeba i rozhovor s Eugenem Chadbournem či profil skupiny Mitch & Mitch v tomto čísle HV). Ovšem bez country by nebylo rock and rollu, bez něhož by nebylo punku, bez něhož by zase nebylo noise atd. Je proto dobré si připomenout, že ne každé country zní jako to české, a že vedle Johnyho Cashe, kterého „ne-kovbojům“ představil producent Rick Rubin, tu jsou i další zajímavé postavy.

Matěj Kratochvíl

The Dolls: The Dolls

Huume (www.huumerecordings.com)

Pod názvem The Dolls se skrývá společný projekt Antye Greie-Fuchs (AGF, viz recenzi DVD), Vladislava Delaye (viz recenzi na jeho album *The Four Quarters* v HV 2/06) a skotského skladatele Craiga Armstronga. Co se týče základu, tedy téměř kontinuálního dialogu polozpívající-polomluvící AGF s Delayem, nelíší se hudba příliš od konceptu vyzkoušeného s úspěchem již na *Explode*, jejich prvním společném albu. Klinická perfekce přesného softwarového timingu a smyček, která – jak výstižně poznamenává AGF – dělá současnou hudbu předvídatelnou a ochočenou, ustupuje v jejich podání autorskému vidění elektroniky, které se nebojí rozvolnit texturu skladby až na hranici jejího totálního rozpadu. Skvělým příkladem jsou již první dvě skladby, *Martini Never Dries* a *White Dove*. Obě se po vysloveně trip hopovém začátku poměrně brzo rozplynou do plovoucích not, slov a úderů, aby pak nabraly neočekávaný nový směr. Delay, který po mnohaleté pauze usedl na *Explode* znova za bicí soupravu, se na Dolls vysloveně vyřadil. Funguje zároveň jako bubeník i perkusista, přičemž obě role plní dost neortodoxně. Jeho živé hraní je plné invence, občas se záměrně pohybuje na hranici přesných dob. Těžištěm hudby je ale jeho spřádání skladeb z hutného pletiva neoposlouchaných zvuků a jejich chytré propojování s pianem a hlasem, který je tu a tam jemně zasmyčkován. Není třeba šetřit superlativy: rejstřík jeho zvukových i rytmických nápadů je snad nevyčerpatelný, jeho kompoziční jistota impozantní.



Jediným otazníkem, který se nad The Dolls vznášá, je přítomnost Armstronga. Ten totiž se svým rozesněným pianem nepředvádí nic oslnivého. Jeho hraní připomíná spíš rozcvičku po obědě. Dá se pochopit, že oběma mladým hudebníkům přišla účast legendy na společném projektu jako vzrušující záležitost, nezaujatý posluchač se ale podle mne těžko zbaví dojmu, že Armstrongův příspěvek je až na světlé výjimky přílišně dekorativní.

Hudba Panenek potěší mnohé. Na své si přijdou obdivovatelé AGF i microhouseového Luoma, jedné z Delayových hudebních inkarnací. Album by si, jak řečeno, mohli užít i nedogmatičtí vyznavači trip hopu.

Tomáš Marvan

Junior Boys: This Is Goodbye

Domino (www.dominorecordco.com)

Distribuce: Day After (www.dayafter.cz)

„V okamžicích, kdy se mi zdá lidstvo odsouzeno k tíživosti, napadá mě, že bych měl uletět jako Perseus do jiného prostoru,“ píše ve své eseji o lehkosti v *Amerických přednáškách* spisovatel a literární teoretik Italo Calvino. Kanadské duo Junior Boys přináší na svém druhém albu svoji verzi kunderovské „nesnesitelné lehkosti bytí“ v desítkě skladeb, které evokují kýženou lehkost a zároveň odhalují – řečeno s Calvinem – „neúprosnou tíhu života“. Současná elektronická hudba už dávno ztratila touhu posunovat hranice hudební evoluce, zdá se, že nastal čas překotným vývojem nakumulovanou kvalitu zhodnotit v pomalé, precizní práci směrem k dokonalosti. A novinka kanadské skupiny Junior Boys *This Is Goodbye* k ní nemá daleko. Album svírá zvláštní paradox. Na jedné straně Jeremy Greenspan a Matt Didemus vrství éterické syntezátorové plochy s ambientními efekty, které trhá chladný, nevzrušený Greenspanův zpěv, znějící jakoby z velké dálky, zpoza horizontu vzdálených hor. Jediným elementem tíže je sofistikovaný houseový rytmus, jako echo skoků, kterými se chceme odrazit od země v bláhové touze vzletnout k mrakům. Junior Boys jako by chtěli natočit zvuk rampouchů padajících na zamrzlou hladinu Lake Ontario, a tím připomínají klinicky studený zvuk 80. let a synthpopové produkce Talk Talk nebo Davida Sylviana. Pokud bychom jim však chtěli například kvůli důrazu na silné melodie vnutit nálepkou pop, musíme mít na paměti, že je to hudba značně znepokojující. Jejich debut *Last Exit* před dvěma lety zcela vybočoval z běžné produkce, a hudební publicisté si tak museli pomáhat analogiemi s futuristickými hipopovými tendencemi, k čemuž nahrávalo časté použití stop-start rytmů. Ty zmizely s odchodem Jonnyho Darka na sólovou dráhu (EP *Can't Wait*) a na povrch vystoupila minimalistická, leč precizní produkce Matta Didema plná ledových syntetických zvuků. Snad jen Kelley Polar a jeho loňské album *Love Songs of the Hanging Gardens* si může činit nárok na srovnání s *This Is Goodbye* v panteonu hypotetického žánru *arktického popu*. Dvě závěrečné skladby alba (jedna z nich je velmi zvláštní reinterpretací Sinatrovy písně *When No-One Cares*) se zcela obešly bez rytmického podkladu a nechají kapelu i posluchače vznášet se v nulové gravitaci, ve stavu beztlíže. Junior Boys natočili svou velkou chválu lehkosti.

Karel Veselý

Juana Molina: Son

Domino Records (www.dominorecordco.com)

Niobe: White Hats

Tomlab (www.tomlab.com)

Distribuce obou titulů: Starcastic (www.starcastic.cz)

Obě tyto samostatně tvořící děvy těží především ze svého hlasu a kytary, nicméně ve snaze o co nejpřirozenější, nadčasovou a přitom osobitě pojatou produkci se neštítí

ani moderních postupů. Tolik styčné body. Jinak jejich novinky zní značně odlišně...

Bývalá argentinská televizní hvězda Juana Molina natočila pro britskou značku již třetí desku (jim předcházela jakási konvenční popovina v domovině), i nadále se však drží výhradně španělštiny a nahrává doma. Juana je písničkářka s kytarou, která si po večerech pro sebe brouká hřejivé melodie, a tento poctivý folkový emocionální základ ještě umocňuje dalším zpracováním a obohacováním. Z prostých písní se tak stávají zajímavé a víceméně komplexní kousky, které tu počáteční svůdnou jednoduchost nešpiní, ale podtrhují. *Son* obsahuje velké množství přírodních zvuků (zejména ptačího zpěvu), hlavní část zvukového vrstvení mají ovšem na svědomí hlasivky, které mnohdy přebírají roli nástrojů: Molina v jednom rozhovoru sdělila, že její snahou bylo nahradit klávesy vokálem, a že díky tomu objevila spoustu pro ni nových způsobů využití hlasu. Za pomoci speciálního přístroje zjednodušujícího práci s hlasovými smyčkami se na mnoha místech se znatelným potěšením multiplikuje, unést se však nenechala. Ačkoli se její hlas dostane až k intenzivnímu mňoukání (*Un beso Ilega*), hlaso-kytaro-perkusivnímu sólu (*La Verdad*) nebo náznaku tabla-beatboxingu (*Micael*), uchová si funkční střídmy přístup a své skladby modeluje velmi jistou rukou. Pomineme-li tuto novou zálibu a o něco pestřejší a vynalézávější zpracování, *Son* se nijak výrazně neodchyluje od předešlých alb. Juana, která prý sama moc hudbu neposlouchá, pokračuje v tvorbě klid rozesávajících písní s charakteristickým zabarvením.

U druhé v pořadí to tak přímočaré není. Yvonne Cornelius alias Niobe má kořeny ve Venezuele, život však strávila v úsečce Frankfurt – Köln a vedle vlastní tvorby (debutovala v roce 2001) se objevila i na nahrávkách spřízněných styloborců Mouse on Mars. Její tři předcházející alba byla (zejména díky nepředvídatelně dovtipivé elektronice) na žebříčku podivnosti o slušný počet příček výše než tvorba Juany, s čerstvým *White Hats* však o pár sestoupila a přiblížila se koridoru „písničkářek“. Jedná se sice o její nejpřístupnější dílo, vzhledem k relativitě kontextu ale nelze očekávat běžně slyšitelnou produkci. Yvonne své nápady zjednodušila, zprůhlednila, významnou měrou odelektrizovala a zklidnila, pořád ale stojí v avantgardě nejméně po kolena. Bez ostychu rozprostírá své psychedelické sny plné neurčité nostalgie a obdivuhodně putuje od předválečně (na mnoha místech je zvuk desky úmyslně zaprášený a současnosti se brání i použité zvuky) působícího tanečna pánského klubu přes srdceryvné barové ploužení k náznakům bossa novy i cirkusáckého veselí. *White Hats* je vysoce osobní emanace z minulého století, reinterpretovaný archiv plný klenotů domněle historické hodnoty. Soul, šanson, folk, pop, naivní disco, blues... ale zvláštně. Všechny tyto polohy si užívá jediná výrazná konstanta v podobě hlasu autorky, který se nápaditostí a variacemi minimálně vyrovná Argentince. I vokální rukopis Niobe se nejostřeji projevuje v pasážích, kdy se její hlas násobí. Tentýž motiv zpívá několikrát Niobe, avšak úmyslně nikoli s dokonalou souhrou, čímž se výsledek stává podivně pokrouceným „ujždějším“ mnohohlasem (nejvýrazněji ve skladbě *Well and Wise*). To je ale jen jeden nepodstatný prvek bohatého zvukového světa.

Hynek Dedecius

Anouar Brahem: Le Voyage De Sahar

ECM (www.ecmrecords.com)

Nguyễn Lê Duos: Homescape

ACT Music (www.actmusic.com)

Distribuce obou titulů: 2HP (www.arta.cz)

Loutna zvaná oud patří k nejrozšířenějším a také nejstarším strunným nástrojům arabského prostoru. Přestože je její zvuk spjatý především se starobylými kulturními tradicemi tamějších oblastí, najde se bezpočet hráčů ovládajících tento nástroj, kteří



se snaží hledat uplatnění i v konfrontaci s jiným hudebním kontextem. Příkladem mohou posloužit dva tuniští „potulní muzikanti“, momentálně usazení v Paříži: Anouar Brahem a Dhafer Youssef.

Brahem se na značce ECM prezentoval v různých sestavách už několikrát. Na albu *Le Voyage De Sahar* se pak podruhé sešel v čistě akustickém triu s francouzskými jazzmeny – klavíristou Francoisem Couturierem a akordeonistou Jean-Louisem Matinierem. Povaha třinácti instrumentálních skladeb (s občasnými Brahemovými popěvkami) plně koresponduje s jazzovým ideálem vydavatelství: dominuje homogenní zvuk, umírněná faktura a melancholická nálada. Každý kus se rozvíjí po způsobu arabských improvizovaných forem, přičemž stěžejní linii drží Brahem. Sólové partie si vybírá i Couturier, který snoubí ornamentální arabskou melodiku s typicky jazzovým frázováním. Matinierova účast je spíše decentní, jeho akordeon buď dubluje melodii, nebo doprovází (výjimkou je sólo v *Zarabandě*).

Druhého jmenovaného hráče na oud, Dhafera Youssefa, si spolu s italským trumpetistou Paolem Fresu pozval kytarista vietnamského původu Nguyễn Lê, aby s každým ním vytvořil polovinu duetů na svém albu *Homescape*. V porovnání s Brahemovým multikulturním projektem, ve výsledku poněkud monotónním, je tento mnohem pestřejší a nápaditější. Získává nejen oživením elektronikou, již Nguyễn Lê užil aranžérsky velice trefně a v adekvátním měřítku, ale i různorodostí skladeb, která nikterak neubírá kompaktnosti celku. Vynikají především nostalgické písně *Safina* a *Beyti* s expresivním Youssefovým vokálem (druhá jmenovaná mi připomněla queenovskou *Is This the World We Created?*), efektní duet oudu a vietnamské kytary *Kithâra*; z Nguyễnových „rozmluv“ s Fresu bych pak vyzdvihl rozvernou skladbičku *Des Prés*, v níž jednohlasý klávesový motiv poskakuje nad podkreslujícími prodlevami trubky, a *Domus de Janas*, využívající samplu staré duchovní sborové skladby ze Sicílie.

Pokud je někdo znechucen módou syntézy východních a západních hudebních prvků a nevěří už v podnětné nahrávky z této oblasti, doporučuji mu k poslechu zvláště druhé recenzované album.

Vítězslav Mikeš

Phill Niblock: Touch Three

Touch (www.touchmusic.org.uk)

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

O skladbách Philla Niblocka, jejichž metoda se nemění, jakoby není co nového psát. Podstatné ale je, jak po desetiletí několik Niblockových triků ladně vplouvá do různých společenství a avantgardních scén – a vždycky znovu je tam přijmou za své. Niblock je vítán jako někdo, kdo má k hudbě respekt: proto se jí do toho zas tak moc nemíchá, jen vytvoří podmínky, v nichž může zvuk vegetovat a hudební nástroj rozkvést tak, jak jsme ho předtím nezažili. Trochu jako Mark Rothko: určit barvu, dát jí prostor a nechat ji pracovat.

Trojkompakt s devíti novými skladbami (2003-2005) důkladně představuje jediný princip: Niblock nasnímá hráče na jediný nástroj jediným mikrofonom, ve virtuálním studiu pak lehce rozladí a vrství hrané tóny tak, že mikrintervalové odchylky rozehrají mohutné akustické efekty. Skladatel pro jistotu na obalu přímo upozorňuje, že nejde o elektronickou úpravu, ale přirozený akustický jev. Nově nám tak ukazuje, co je zač trubka (hraje Franz Hautzinger, improvizátor a host jarního běhu festivalu Stimul), soprán saxofon (Martin Zrost), viola (Julia Eckhardt), ale i akustické kytary rozeznívané elektrickým smyčcem (Seth Josel). Nejzastoupenější je tu saxofonista Ulrich Krieger, který nahrál materiál pro tři skladby.

Plochy, v nichž se jako fraktál rozvíjí původně monolitický zvuk, přijala za své cageovská avantgarda, jako radikálně novou práci s parametry hudby. Je tu vztah k LaMonte Youngovi a jeho statickému pojetí minimalu. Visící prodleva se zvlášt-

ním způsobem váže k části noise scény. Je to hudba, která počítá s prostorem, v němž zní. Je to akustická alchymie, která vyžaduje aktivní přístup posluchače: všechny tyto parametry ji nesou k vstřícnému přijetí v nových kontextech.

Trojalbum vydal Touch, snad jako součást oslav svých letošních pětadvaceti. Tentokrát tedy sedmdesátiletý Niblock v posttechnologické společnosti (Philip Jeck, Fennesz, Chris Watson), kterou zajímají přirozené struktury v umění, hranice mezi hudbou a nestylizovaným zvukem, technika jako citlivý rámec pro akustické dění. Všude jako doma.

Pavel Klusák

Spinform: Bryter Tystnaden

Bichi: Notwithstanding

Hobby Industries (www.hobbyind.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

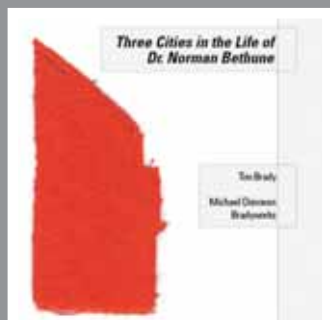
Jako mnoho nezávislých elektroniků i Švéd z Uppsaly Eric Möller je mužem více tváří. V polovině minulých dekády nejprve zaujal svou house-dubovou reinkarnací pod jménem Unai, kdy společně s Photekem nebo Mayerem drželi to nejsoučasnější v drážkách svých nosičů. Pak ale přišlo mírné vytracení se ze scény a pod názvem Spinform příklon k pomalejším kompozicím. První deska tohoto projektu *To Hear Is Not To Listen* vyšla v roce 1998 na malé značce Artelier Music; posluchačů si proto příliš nezískala. Po dvou EP a dlouhých osmi letech přichází již v novém miléniu dlouhohrající následovník *Bryter Tystnaden* na dánském labelu Hobby Industries.

Spinform patří k těm elektronikům, kteří už netráví čas pouze před obrazovkou laptopu, ale vrací se i k zaprášeným akustickým nástrojům. Möller navíc natáčel letošní novinku ve starobylém domě na švédském venkově a večerní, trochu filmová atmosféra se na album výrazně otiskla. Bicí spíše lehce šustí, aby nenarušily rozjímavou náladu nastolenou dlouho neladěným klavírem a nalomenou kytarou vytaženou odkudsi ze zaprášeného přístěnku. Všechna „pozdní“ témata pak prošla zpracováním v laptopu. Roztřesený klavír zvýraznily podobně znející filtry, zašuměná kytara byla odsunuta za střídmou hradbu glitchů a snivých melodií, u nichž není jasné, zda vznikly stonásobným obráběním původního akustického materiálu nebo čistě syntetickým způsobem. Obdobná paralela může člověka napadnout, když si uvědomí, jakými finálními, stokrát přežvýkanými informacemi je ze všech stran zahlcován z médií a jak se to všechno (zřejmě) liší od původní reality.

Bichi je další severský projekt, pod nímž je tentokrát podepsán dánský producent Tobias Wilner (který stojí i za úspěchy popové elektronické party Blue Foundation). Dříve vydal už dvě alba, psal také hudbu pro divadlo, tanec a film. Na *Notwithstanding* mu v polovině skladeb hostuje řada muzikantů (i z Blue Foundation), kteří vpády svých akustických nástrojů (cello, kytara, kontrabas) dodávají nahrávce pestrobarevnost. A není to ke škodě věci. Jednou dumáme jak DJ Krush se silně urban rytmem, podruhé indie-elektronicky klikáme vstříc digitální budoucnosti a hned vzápětí se s osamělým klavírním křídlem uprostřed potemnělého divadelního jeviště v myšlenkách přesouváme na protáhých cellových tónech za Mexičanem Murcofem. Korunu všemu nasadí jediná vokální skladba *Whirl* (s uhrančivým zpěvem Sara Savery), jež jako by vypadla z downtempového šuplíku prvního alba Goldfrapp nebo Morcheeby.

Producentké desky bývají barevné; autor chce posluchači ukázat, co všechno zvládne. Málokdy ovšem kolekce nadchne silou melodických nápadů. *Notwithstanding* je v poslední době tou pověstnou povedenou jehlou v kupce sena, určenou milovníkům indie-elektronických výletníků, kteří se nebojí i občasného příklonu k popu.

Pavel Zelinka



NIMBY: Songs for Adults
Ad Hoc Records (www.adhocrecords.com)

NIMBY je zkratka ironického sloganu kapely „Not in My Backyard“, který by se dal volně přeložit „Hlavně ať se mě to netýká“. Skupina své debutové album *Songs for Adults* uvedla ještě jednou výstižnou větičkou, totiž citátem od Marshalla McLuhana: „Jak mohou děti dospívat ve světě, kde dospělí uctívají mladistvost?“ Tento rozpor je pak nosnou myšlenkou celé desky. Hudba i texty oscilují mezi infantilní hravostí a vážností opřenou o životní zkušenosti. Hned úvodní píseň *Slap the Patch* je jakýmsi hybridem mezi staršími Primus a Nomeansno, navíc s příměsí trombónu. Ovšem tím eklektismus pouze začíná; přes všudypřítomný rock'n'roll se dostávají k drobným odkazům na starý neworleanský jazz a dále k psychedelii, která se nejvíce zablýskne v dadaistické skladbičce *Empty Words* připomínající Pink Floyd na desce *Atom Heart Mother*. Nahrávání ve francouzském studiu Midi-Pyrénées se ujal sám basista Bob Drake. Zatímco kolegy nazvučil „jen“ výborně (a syrově), na svém nástroji se doslova vyřádil. Mohutná a originální basa pojí všech patnáct miniatur do jednotného celku. **JP**

Francisco López: El día anterior a la emergencia de los adultos de Magicicada
Purple Soil (purplesoil@centrum.cz)

Třípalcové CD pokračovatele východisek konkrétní hudby, jehož minirecenze by mohla být appendixem článku o neslyšné hudbě v HV 3/06. „Předchozí den na pohotovosti pro dospělé...“ (materiál z roku 1993) je buďto patnáctiminutovým tichem, nebo – zesílíme-li hlasitost na maximum – hlučnou basovým dronem o několika zachvěních. Vyberme si; k tomu nás výzkumník ticha a hluku a pokušitel nejhlubších basových Mariánských příkopů López ostatně svou diskografií často vyzývá. Píše-li na vinylový singl pokyn „Přehrávejte jakoukoli rychlostí“, je to asi v leccems podobné situaci, do níž nás uvrát v recenzované skladbě: Chcete-li, přehrávejte na obvyklou hlasitost. Chcete-li slyšet víc, zesilujte a vězte, že si nebudete vždy jisti, co je zvuk nahráný na CD, a co doplňky z útrov vašich přehrávačů. **PF**

Tim Brady: Three Cities in the Life of Dr. Norman Bethune
Ambiances Magnétiques (www.ambiancesmagnetiques.com)
Distribuce: RÉR CZ (rer_cz@volny.cz)

Komorní monodrama pro baryton a devítičlenný ansámbl kanadského skladatele a kytaristy Tima Bradyho zaujme

především svým námětem: opera sleduje osudy skutečné historické postavy, lékaře Bethunea, během posledních pěti let života. Bethune patřil ve 20. a 30. letech minulého století k vyhlášeným montrealským chirurgům, poté odešel do služeb interbrigády španělské republikánské armády v době občanské války, aby nakonec zemřel jako člen Mao Ce-tungova vojska (Montreal, Madrid a Čchin Ča Čchi jsou ona města, k nimž odkazuje titul, a která také podmiňují formální rozvržení opery do tří scén). Silným svědectvím této pouti – a duševních pohnutek s ní spjatých – jsou Bethunovy dopisy a básně, které společně s dalšími dobovými verši několika vybraných autorů posloužily jako libreto. Eklektické hudební zpracování této látky však zájem vzbuzuje už menší. Instrumentální linie (s patrnými stopami minimalismu, rocku, ale i Ligetiho atd.) sice nabízí několik zajímavých pasáží, vokální složka v podobě nevýrazného Sprechgesangu jako by se s ní ale nedokázala skloubit. **VM**

Bardo Pond: Ticket Crystals
ATP Recordings (www.atpfestival.com/atp-recordings/)

Jestli ještě dnes nějaká kapela přísahá na psychedelické „stěny zvuku“, pak jsou to američtí Bardo Pond. Nehrají nějaké retro starého žánru: všechno si to prožívají znovu, v jam sessionech jim navrstvené bloudí ozvěny My Bloody Valentine. Flétna jako by tu melodizovala lidský dech ztracený v meandrovitých labyrintech – a podobně klikatých hřmících kytarových sólech, které ovšem nejdou machisticky po technické exhibici, ale k impresionismu a praktické hypnóze. Nikdy jsem přesně nerozuměl tomu, jak lze uprostřed hlučné hudby tiše zpívat, zde tak pravidelně činí Isobel Sollenberger. Skladby mají stopáže jako 11.13 nebo 18.15, což připomíná, že Bardo Pond mají po šestnácti letech existence pověst koncertní senzace (také je vydali organizátoři velkých a zajímavých festivalů All Tomorrow's Parties). Album je – aspoň místy – vzdušnější než jeho předchůdci a je tu víc slyšet španělku: i v coververzi Beatlesovské *Cry Baby Cry*, kterou vloni objednal progresivní pořad BBC One World. **PK**

Fru Fru: Nevěř tichu
Indies (www.indiesrec.cz)

Druhé album třebíčských Fru Fru ukazuje na ploše osmi písní možnosti sestavy osekáné od všech přebytečných rytmických kolibříků na čtveřici zpěv, kytara, baskytara, bicí. Pochopitelně se spoustou kláves, samplů, chrastítek a steel-drums, kterých mohlo být více. Pokud se u minulé desky *Hmotný svět* dalo vzpomínat na předchozí působení zpěváka Václava Bartoše ve Fajtově Plutu, dnes nás v souvislosti s Fru Fru napadne spíše cesta vstřích chytlavému, zvukově pestrému, lehce funkujícímu a veskrze moderní-

mu (občas sci-fi) popu, který si někdy rád zazlobí v intencích mírné alternativy v mezích rozhlasového prahu bolesti. Kéž by skladby *Minulost patří robotům* či *Běloši* zněly z rádií místo všech Kryštofů a Tata Bojs, považovaných nevim proč za tuzemský výtržek progresivity. **PF**

Jacek Olter
Polskie Radio (www.polskieradio.pl/raf)

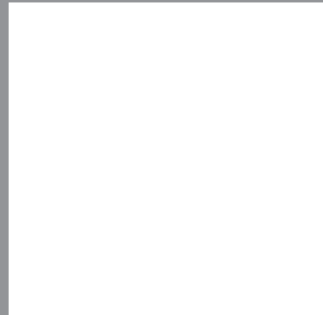
Dvojalbum složený z CD a DVD zachycuje reprezentativní výběr z projektů, na nichž spolupracoval předčasně zesnulý bubeník Jacek Olter, jedna ze zásadních postav polské hudební avantgardy devadesátých let. Olter, který stál v kapele Miłoś u zrodu specificky polské jazzové mutace nazývané yass, vystřídal v průběhu své tvorby široké spektrum hudebních žánrů. To dobře ilustruje CD, obsahující kooperace se špičkou současné polské scény v oblasti jazzu (Leszek Możdżer, Mikołaj Trzaska, Tymon Tymański), volné improvizace (Mazzoli, Maciej Cieślak), elektroniky (Skapel, Ludzie, Wojt3k Kucharczyk, Paul Wirkus,) ale i popu (Anna Lasocka). Kvalitně vypravené DVD obsahuje dokument o Olterově životě a bonusy ve formě fotografií a videoklipů. Posmrtný hold jednomu z nejinspirovatelnějších polských bubeníků je zároveň cenným dokumentem o polské avantgardní hudbě devadesátých let. **KK**

Neutrino: Cosmix Songs
Muteme (www.muteme.cz) / Maitrejah Recordinx (cd)

Petr Mareš aka prof. Neutrino na novince neotřele usměřňuje směsí zbloudilých samplů (akustické útržky, field recordings, procesované hlasoepizody i šumy) do průsvitných hravých downtempových kusů, sem tam pohaněných ospalými minimalistickými hiphopovými beaty, případně dubovou houpavostí. Z jakoby náhodných setkání různorodých osekáných přísad postupně vytváří náladotvorné nevtíravé kusy, které z alba rozhodně činí jeho zvukově i kompozičně nejvyzrálejší počín. Desku, která je volně stažitelná v podobě mp3 na stránkách vydavatelské firmy, navíc uzavírá příjemná Doors variace s hlasem AGF. **HD**

Jimmy Edward: Color Strip
Warp (www.warprecords.com)

Londýnský label Warp v zimě rekapituloval své působení výpravnou monografií Roba Younga, ale ani sebeoslavnější kniha nemůže zakrýt korodující slávu někdejší jedničky mezi progresivními labely. Stagnaci nenaruší ani debutové album detroitského producenta Jimmyho Edwarda, které příliš okatě vzdává poklonu ranému technu a house za přispění častých výpůjček ze



soulu. Těžko lze něco vytknout producentské práci, ve výsledku ale vznikla lesklá a dokonalá retro-nuda. Několik málo momentů oživení ze současných glitchových postupů (tady připomene Akufen) nedokáže desku vylepšit natolik, aby zanechala hlubší stopu. **KV**

Helios: Eingya

Type rec. (www.typererecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Keith Kenniff je čtyřicetiletý muž třímající v ruce ještě poměrně čerstvý titul z prestižní Berklee College of Music v Bostonu. Pokud byste podle jeho aproby čekali prudce pulzující desku (vystudoval hru na perkuse všeho druhu), byli byste překvapeni. Helios je přístřeškem pro ambientně postrockovou hudbu, plnou jemného, akusticky kytarového přediva, ostrých hran prostých click'n'-cut rytmiů a klávesových backgorund melodií v nejlepší tradici Ulricha Schnausse. K tomu připočtete občasné vážnouděbní klavírní vsuvky v duchu Mexičana Murcofa, a máte před sebou mix, který lehce načrtne uhrančivost Sigur Rós, severskou zasněženost Biosphere nebo vesmírné toulky Briana Ena na albu *Apollo*. **PZ**

Metallic Falcons: Desert Doughnuts

Voodoo-EROS (www.voodooeros.com)

Distribuce: Day After (www.dayafter.cz)

Duo Sierry Casady (z CocoRosie) s Matteah Baim je temnou rituální session, která vás zprvu zaskočí lo-fi vrstvami a kytarou prosáklou noiseem jako v hudbě Neila Younga k *Mrtvému muži*. Pak se kontury začnou rozestupovat. Aktérky skryté za opeřenými maskami jako by do „domácích nahrávek“ tentokrát otiskly atmosféru širých vyprahlých exteriérů, pouště, kaňonů. Je to myslím další krok generace CocoRosie v pěstování samomluvy s ambicí publikovatelnosti, další vykopávka, která dokládá, že neznámé lidové kultury si vytvářejí přímo naši současníci. Snad by takhle nějak dnes zněla Nico. Hostují bubeník Greg Rogrove (Tarantula A.D.), Antony, Jana Hunter a Devendra Banhart. **PK**

Leafcutter John: The Forest and the Sea

Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Londýňan John Burton slévá extrémní glitchelektroniku a ospalé kytarové písničkářství (připomene Low i Nicka Cavea) do překvapivě vyváženého a fungujícího amalgámu s různým zastoupením těchto složek. Akusticky vyprávěný příběh dvojice ztracené v temném lese místy podírají field recordings (ve druhé strašidelné skladbě *Maria in the Forest* lze zaslechnout české dívčí „Tati!“) a znepokojující laptopo-

vý hluk; vše je podáno ve prospěch stupňované atmosféry strachu (dvojice musí v lese přenocovat), která ústí v návrat do bezpečí slunečného pobřeží. Emotivní putování lesem i širokopásmovým hudebním výrazivem. **HD**

Tunng: Comments of the Inner Chorus

Full Time Hobby (www.fulltimehobby.co.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Britský soubor Tunng je velice vítané svěží zjevení na poli nového folku. I přes znatelné paralely s projekty jako The Books nebo Animal Collective se Tunng mnohem pevněji drží tradiční písničkové tvorby (zmiňován bývá Nick Drake), kterou ovšem velmi nápaditě a nikoli vlezle ozvláštňují a vylepšují digitálními prvky a efekty. Pozitivní náboj a výrazné melodie jdou ruku v ruce se zvukovou otevřeností a dětsky nevinnou hravostí, čehož výsledkem je příjemná, chytrá, tak trochu nostalgická, ale přitom zcela dnešní kolekce vybraných songů schopných zasáhnout široké publikum. **HD**

One Second Bridge

Vydavatel: Büro / City Centre Offices

(www.city-centre-offices.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Zasnění kytaristé všech zemí spojte se. Pod tímto heslem se v poslední době vylouplo několik opravdových překvapení, která ani nezastírají prvotní napojení na shoegaze-rovskou vlnu začátku devadesátých let minulého století. Jedním z nich je také mexicko-argentinská dvojice Vicente García Landa – Matias Bieniaszewski, jež se dala dohromady před čtyřmi roky v Barceloně, kam se oba pánové přibližně ve stejné době přestěhovali. Jejich bezejmenná debutová deska je plná onoho psychedelického opojného oparu složeného z jemně spletených vydrnkávaných tónů (à la Mogwai, Red House Painters) i závratně vysokých kytarových stěn (Slowdive, Levitations). Navíc je doplněná o současná laptopová kouzla s rytmy a deformováním připraveného materiálu. Kdo si doma stále přehrává staré 4AD desky nebo dokonce tribut Slowdive *Blue Skied An' Clear* z labelu Morr Music, jistě nebude zklamán. **PZ**

Kieran Hebden and Steve Reid: The Exchange Session vol. 1 + vol. 2

Domino Records (www.dominorecordco.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Spojení legendárního bubeníka Steva Reida (hrál s veličinami jako Miles Davis, Fela Kuti, James Brown, Sun Ra či Dexter Gordon) a mladíka, který stojí za osobitým elektro-akustickým projektem Four Tet, má podobu improvizov-

vaných (bez dalších úprav!) dialogů mezi bicí soupravou a elektronikou. Oba disky nabízí po třech dlouhých kusech, na kterých se, jak už to u nefalšovaných jamů bývá, najdou slabší (když Kieran tápe) i silnější (když se Kieran najde) momenty. Zřejmě nejméně trojruký Reid doluje z bicích a perkusí maximum a o úpornou zvukovou hustotu usiluje i Hebden, což však někdy namísto zajímavé komunikace a interakce přináší jen směr rachotu. Přesto jistě jeden z nejpозорuhodnějších projektů pro fanoušky experimentální volné improvizace. **HD**

Marsen Jules: Les Fleurs

Vydavatel: City Centre Offices

(www.city-centre-offices.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dortmundský rezident Martin Juhls alias Marsen Jules je jedním z mála umělců, kterým se podařilo prorazit z netlabelového podhoubí do vyšších pater hudebního byznysu. Jeho prvotina *Herbstlaub* je mistrovskou prací snivého ambientu na bázi kolážování symfonického orchestru. Se svým druhým „jarním“ CD *Les Fleurs* se stejně jako Francouzka Colleen pokouší očesat rukopis až na základní podstatu jednotlivých nástrojů. Z bohatého orchestrálního obsazení si v Marsenově hudbě v současné době uhájila místo především harfa a vibrafon. Dopluje je trochu překvapivě akustická kytara, dříve v Julesově hudbě neslyšená. Ústup od prostorové zvukové bombastičnosti posunuje čerstvou kolekci kamsi mezi Briana Ena, Harolda Budda a Erika Satieho. Deska *Les Fleurs* potvrdila oprávněně zařazení projektu k vrcholným představitelům nové generace komorních solitérů bez rozdílů hudebních subžánrů. **PZ**

Strotter Inst.: Anna / Anna

Implied Sound (www.impliedsound.com)

Po vinylovém debutu, studiovém a živém CD vydává švýcarský výtvarník a manipulátor s gramofony Strotter (profil HV 1/06) sedmipalcové vinylové EP se čtyřmi skladbami v typickém kompaktním zvuku rytmických ruchů upravených gramofonů, „baskytary“ z gumíček snímáných přenoskou a šumu důkladně preparovaných desek. Když první skladba uvízne v nekonečné smyčce uprostřed strany, je třeba chopit se přenosky a postavit ji na samý konec desky – opačně vylišovaná drážka způsobí, že přenoska během hraní „pozpátku“ dojede opět doprostřed a nekonečnou smyčku bude přehrávat „zezadu“. Na druhé straně desky je tomu zrovna tak. **PF**

JP - Jakub Pech, **PF** - Petr Ferenc, **VM** - Vítězslav Mikeš, **PK** - Pavel Klusák, **KK** - Karel Kouba, **HD** - Hynek Dedecius, **KV** - Karel Veselý, **PZ** - Pavel Zelika

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), Jazyková spolupráce: Markéta Kratochvílová

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: SEVEROGRAFIA, a.s. Most (www.severografia.cz)

Fotografie: Karel Šuster (titul), Jean-Michel Monin (s. 13), L. Thurin, C. Ducase (s. 6)

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 Rádiu 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.