



Vážení a milí čtenáři,

často můžeme slyšet poznámky, že to či ono „snad už ani není hudba“. Již před dlouhou dobou proti tomu kdosi přišel s argumentem, že hudba je to, co se rozhodneme jako hudbu poslouchat. A odsud je již jen krůček k poznání, že zvuky, které nás obklopují, také mohou být hudbou, pokud se rozhodneme do nich důkladně zaposlouchat. Mezi umělci pracujícími se zvukem se již několik desetiletí formuje proud těch, pro které je právě lovení zvuků světa kolem nás hlavní pracovní metodou a kteří hudbu nacházejí tam, kde většina slyší jen zvuk či hluk. Že ptáci či dokonce velryby zpívají není tak těžké uznat, že se ale hudba skrývá v bzučení elektrických drátů či dokonce ve spláchnutí na záchodě, odhalíme jen pokud budeme skutečně poslouchat. Někteří lovci zvuků se vydávají do exotických oblastí a nahrávají vrčení tygra kontaktním mikrofonom nebo tání ledu na Sibiři. Jiní dešifrují zvukové krajiny měst a industriálního lomu. Další pak používají mikrofón místo mikroskopu a zvětšují zvuky, které normální ucho neuslyší – třeba události probíhající pod kůrou stromů. V tomto čísle představujeme několik pohledů na to, jak je možné k terénním nahrávkám přistupovat a jakých výsledků se s nimi lze dobat. Spektrum sahá od puristického přístupu, kdy autor zasáhne jen volbou toho, co se má nahrát, a stiskem tlačítek „start“ a „stop“, až po využití nahrávek z různých míst jako koření, které se spojuje s jinými hudebními postupy. Každopádně se ukazuje, že stačí mít uši navrch hlavy a hudba přijde sama.

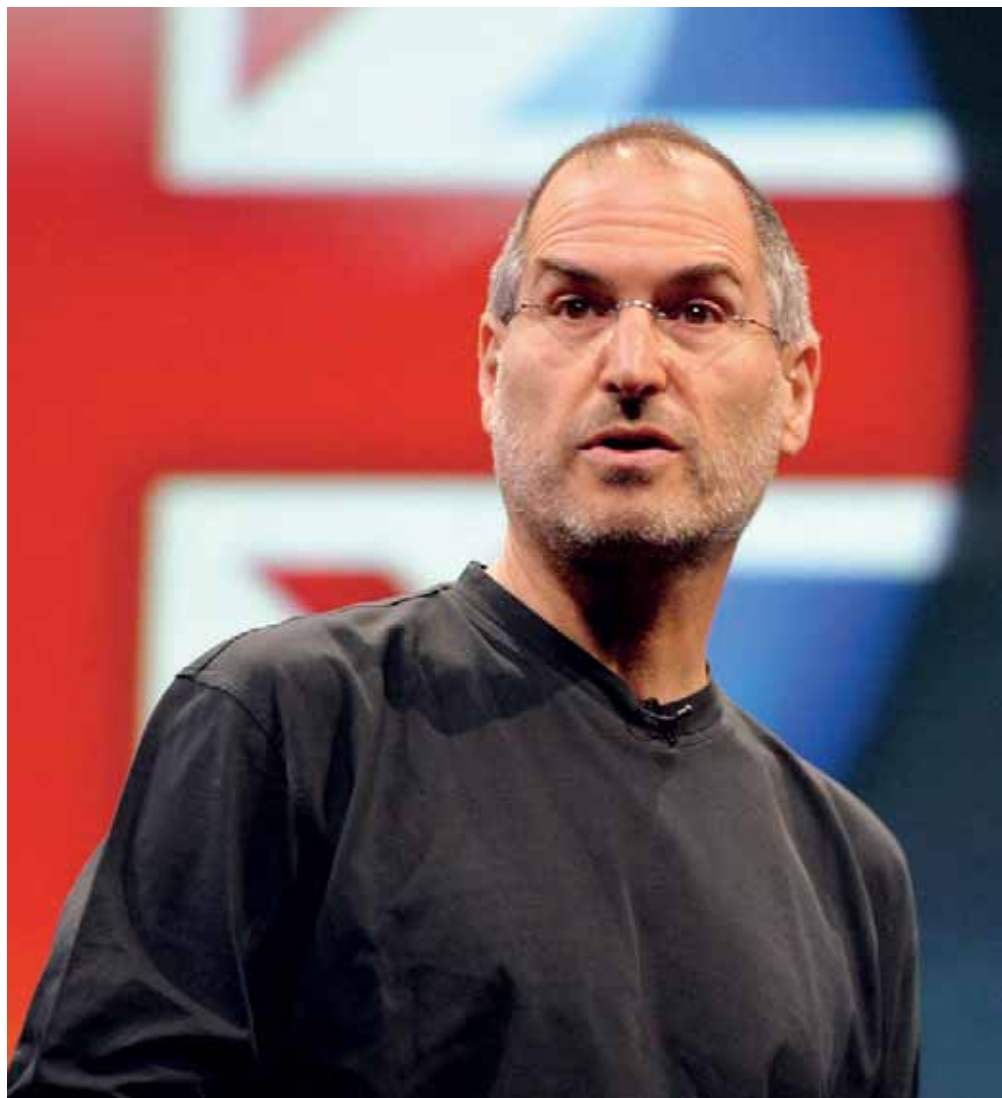
Z netematické části časopisu bych vás rád upozornil na materiál věnovaný Pierru Boulezovi, jedné z nejdůležitějších postav poválečné evropské hudby, nebo na profil Thomase Lehna, improvizátora „virtuóza“ na analogový syntezátor. Ochutnávky pro vaše uši pak najdete na našich internetových stránkách nebo každou sobotu na internetovém Rádiu Akropolis.

Mějte uši nastražené, protože přichází jaro a přináší spoustu nových zvuků.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

	Glosář Matěj Kratochvíl	2
— a k t u á l n ě	Donaufestival Petr Ferenc	4
	Michel Doneda Petr Vrba	5
	Fonal Aleš Stuchlý	6
	Hudební FEBIO Pavel Klusák	7
t ě m a	Francisco López Petr Ferenc	8
	Rytmus páry Petr Ferenc	12
	Naslouchat městu Karel Veselý	14
	Terénní nahrávky Philip Samartzis	16
s o u č a s n á k o m p o z i c e	Audiofilmy Winter & Winter Pavel Klusák	18
	Pierre Boulez Luboš Mrkvička	20
	Ondřej Adámek Petr Bakla	24
	María de Alvear Jaroslav Šťastný	26
	Panda Bear Hynek Dedecius	28
	Thomas Lehn Petr Vrba	30
	Fovea hex Petr Ferenc	32
	Contrastate Pavel Zelinka	33
	Chess Smith Petr Vrba	34
	Karpaty magiczne Matěj Kratochvíl	36
s e r i á l	Šest vstřícných bran Thomas Bailey	38
	Tod Dockstader Matěj Kratochvíl	40
	Z japonských pametí Karel Kouba	42
	Řekni něco o hudbě Hildegard Westerkamp	43
	Vydavatelství Earth Ear Petr Ferenc	46
	Recenze	51



Steve Jobs

Gramophone začali pět ódy. Zatímco se zástupy nadšenců rozšiřovaly, začaly se ozývat hlasy o tom, že je nemožné, aby žena bojující s rakovinou měla repertoár širší než většina klavírních veličin historie. Jeden z hudebních kritiků si náhodou poslechl její CD v počítači a ten, na základě spojení s internetovou datbází nahrávek, mu překvapivě začal tvrdit, že jde o nahrávku jiného klavíristy. Následná poslechová zkouška potvrdila, že nahrávka Joyce Hatto a klavíristy László Simona zní zcela stejně. Stejně to bylo ještě s několika dalšími nahrávkami a potvrdila to i exaktní analýza zvukových záznamů. Na několika dalších bylo zjištěno, že nahrávky byly digitálně upraveny tak, aby byly o něco pomalejší. Producent nahrávek – tedy vdovec po Joyce Hatto jakýkoliv podvod popírá a tvrdí: „*Dal bych na ty nahrávky jiné jméno, třeba nějaké ruské, a prodal bych desetkrát více kusů.*“

Opera stále táhne a snaží se držet krok se světem filmu. David Cronenberg se chystá režírovat operu podle svého úspěšného filmu **Moucha** z roku 1986. Ten sám je remakem filmu z roku 1958. Autorem hudby je Howard Shore, který je i autorem hudby k filmové předloze, libreto napsal David Henry Hwang. Dirigovat bude Plácido Domingo a premiéra se uskuteční 2. července 2008 v pařížském divadle Châtelet.

Opera přinesla štěstí také Argentinci **Osvaldovi Golijovovi**, jednomu z nejúspěšnějších skladatelů současnosti. Jeho *Ainadamar* (Fountain Of Tears), která vypráví příběh Federica Garcíi Lorcy a jeho múzy, herečky Margarity Xirgu, získal dvě ceny Grammy: za nejlepší operní nahrávku a nejlepší současnou kompozici. Hudba je eklektickou směsí s mnohým exotickým kořením, kde nechybí rytmy flamenca a kde, aby byla i trocha té provokace, Lorců zpívá žena. Nahrávku vydal Deutsche Grammophon a hlavní hvězdou je Dawn Upshaw.

Zatímco politická prohlášení country děvčat Dixie Chicks pozornosti médií

neuniknou, jazzové a vážnohudební kategorie **Grammy** se většinou do zpráv nedostanou. Tak alespoň stručně: Nejlepší klasické album je to, na němž Michael Tilson Thomas a The San Francisco Symphony zachytili *Sedmou symfonií* Gustava Mahlera, producentkou vážné hudby za loňský rok je Elaine Martone. Nejlepší současný jazz hraje dle akademiků Béla Fleck and The Flecktones na desce *The Hidden Land*. Za velký úspěch progresivních proudů v jazzu můžeme považovat fakt, že ve stejné kategorii byla nominována deska *Sexotica* skupiny Sex Mob pod vedením slide.trumpetisty Stevena Bernsteina.

Máte pocit, že vážná hudba je krajem, v němž se pohybují samé čisté duše zaobírající se ušlechtilými myšlenkami? Inu, možná ne tak docela. Mnoha médií papírovými i internetovými proběhla zpráva o **Joyce Hatto**. Jedna z největších klavírních virutůzek, o níž ovšem ještě přednedávnem neměl nikdo tušení, zemřela v červnu 2006. Její nahrávky vydal její manžel William Barrington-Coupe u malého vydavatelství Concert Artist a kritici, mimo jiné v britském časopise

Pokud by se plagiátorství prokázalo, nebyl by to první případ v království vážné hudby. V létě 2002 vynesl soud v Madridu rozsudek ve sporu mezi vydavatelstvími Cantus a Enchiriadis ve prospěch prvního z nich. Značka Enchiriadis ukradla nahrávku Requiem **Cristóbal de Moralese**, španělského renesančního skladatele, kterou pořídil soubor Musica Ficta pod vedením Raúla Mallavibarreny. Enchiriadis navíc použila nesetřihanou verzi záznamu, v níž ponechala řadu technických chyb. Lupiči bez úcty k duševnímu vlatnictví tedy nejsou jen mezi samplující mládeží.

Vydavatelé se stále snaží najít způsob, jak s pirátstvím bojovat a jak si zároveň neodhánět zákazníky přehnaným omezováním. Na stránkách firmy Apple se obejvil text jejího šéfa **Steva Jobse**, slibně nazvaný **Myšlenky o hudbě**. O hudbu samotnou v něm ve skutečnosti příliš nejde, spíše o její prodej. Jobs se ve své úvaze staví k těm, kdo v příliš paranoidním chránění autorských práv vidí brzdu hudebního obchodu. Protože v internetovém obchodě Apple, iTunes se prodává



Leroy Jenkins

hudba velkých vydavatelství, musela se firma zavázat, že použije systém digitální správy autorských práv (Digital rights Managment, DRM), který omezuje možnost kopírování stažené hudby. „Aby se zabránilo ilegálnímu kopírování, systém DRM musí umožnit přehrávání chráněné hudby jen na autorizovaných zařízeních. Pokud je takto chráněná píseň zveřejněna na internetu, neměl by si ji ten, kdo si ji stáhne, být schopen přehrát na svém počítači. ... K ochraně obsahu neexistuje jiná teorie, než uchování tajemství. Jinými slovy, i kdyby se k ochraně hudby použila nejsofistikovanější kryptografická metoda, musíte mít někde „ukryté“ klíče k jejímu dekódování v počítači či přehrávači. ... Problémem ovšem je, že na světě je spousta chytrých lidí, a že řada z nich má spoustu volného času, který rádi věnují odhalování takových tajemství, která potom zveřejňují pro ostatní. Jsou v tom často úspěšní, takže každá společnost používající DRM musí často aktualizovat svá tajemství a vymýšlet nová a komplikovanější.“ Jobs dále rysuje tři možné varianty pro budoucnost: Zprvu pokračování současného stavu, kdy každý výrobce používá svůj systém ochrany fungující jen na jeho přehrávačích, zadruhé rozšíření jednoho systému ochrany mezi všechny prodejce hudby (což umožní kompatibilitu, ale zvyšuje riziko úniku „tajemství“) a zatřetí zavrnutí technické ochrany hudby před kopírováním, tedy konec DRM. Třetí variantu vidí Jobs jako

ideální a rád by o ní přesvědčil zástupce velkých vydavatelů. Je to „bez logiky a významu“, prohlásil Edgar Bronfman, šéf Warner Music.

24. února zemřel na rakovinu plic americký skladatel a freejazzový houslista a violista **Leroy Jenkins**. Narodil se v roce 1932 v Chicagu, spolu s Anthonyem Braxtonem, Leo Smithem a Stevem McCallem zakládal Creative Construction Company, slávu získal se souborem Revolutionary Ensemble. Hrál mimo jiné s Cecilem Taylorem, Art Ensemble of Chicago a účinkoval v „jazzové opeře“. *Escalator over the Hill* Carly Bley. V posledních letech se věnoval také hudebnímu divadlu. V jeho nekonvenčním tanečně-opením tvaru *The Mother of Three Sons* je například na scéně jen jeden zpěvák a tanečníci, zatímco ostatní pěvci jsou na různých místech mimo jeviště.

Na začátku května, přesněji 6. a 7., se v Londýně bude konat další ročník festivalu improvizované hudby **Freedom of the City**, který pořádá vydavatelství Emanem. Kurátory programu jsou Evan Parker, Eddie Prevost a Martin Davidson. Kromě kurátorů bude možné zde slyšet Glasgow Improvisers Orchestra, London Improvisers Orchestra, Veryana Westona, Alison Blunt a řadu dalších.

Britský skladatel **Gavin Bryars** se pustil do Shakespeareových sonetů. Pro diva-

delní projekt *Nothing Like the Sun: The Sonnet Project*, který se konal v rodišti slavného dramatika a básníka, Stratford-upon-Avon si přizval i spolupracovníky z různých žánrů. Vedle Bryarsových verzí tak svými kusy přispěli: Alexander Balanescu, Antony Hegarty (z Antony and the Johnsons), Natalie Merchant, Mira Calix a Gavin Friday.

Future of Sound je nezisková organizace zaměřující se na diskuzi o nových technologiích a jejich vztahu k umění – především k hudbě. Za jejím založením stojí Martyn Ware (známý coby zakladatel elektro-popových skupin The Human League and Heaven 17) a Vince Clarke (Erasure, Depeche Mode). Úspěšní popoví producenti se nyní spojují s experimentátory, jako je Scanner, Chris Watson nebo Jon Wozencroft (šéf vydavatelství Touch). Společně se vydali na turné po Velké Británii, na němž předvádějí široké veřejnosti nové možnosti práce se zvukem. Luciana Haill například demonstruje, jak lze tvořit hudbu zpracováním mozkových vln.

Vyšlo nové číslo internetového magazínu **Paris Transatlantic** (www.paris-transatlantic.com). Můžeme si v něm přečíst úvahu o tom, jak klavírista Alexander von Schlippenbac balancuje mezi improvizací a vážnohudebním výrazem, o nově vydaných nahrávkách Rosy Parlane, Toma Johnsona nebo Giacinta Scelsiho.

Vyšlo také nové číslo časopisu, tentokrát papírového, **Leonardo Music Journal**. Ten prezentuje rozsáhlejší studie na nejrůznější témata vztahující se k současné hudbě. Tentokrát je jednotícím heslem podtitul *Noises Off: Sound Beyond Music*. Texty se zabývají tím, jak zvuk a lidský vztah k němu ovlivňují naše vnímání světa. K časopisu je připojeno CD, které sestavil Peter Cusack. Přispěli na něj mimo jiné Jacob Kirkegaard, Chris Watson, Christina Kubisch, Yannick Dauby nebo Rafal Flejter.

Svátek na Dunaji

Text: **Petr Ferenc**

Dva ostře nabitě víkendy od 19. do 30. dubna promění rakouský Krems v zónu „nebezpečných uměleckých her“. Početný zástup umělců se sejde pod záštitou vábně neurčitě, a proto mnohé slibujícího tématu *Unprotected Game(s)*. Společnost, její systémy, náboženské a myšlenkové struktury i sumy pravidel budou pozvednuty, dekonstruovány a notně zpytovány. Počítačové hry se zhmotní a propojí skutečné prostory s virtuálními. Lidé se stanou součástí mechanických zvukových systémů. Obsesivní performační hry polechtají hranice sociálních tabu. Soukromé mýty porodí nové hravé světy a Evropu zaplaví piráti zvukných jmen.

Křížení subkultury s popkulturou, hry s realitou. Neboť hra je to, co životní realitě někdy chybí, domnívají se organizátoři Donaufestivalu, festivalu pro performanci a hudbu dneška, který po své reinkarnaci v roce 2005 vystrkuje zuby opravdu zdravě dravě. Performanci v nejširším slova smyslu budou na festivalu zastupovat především (ale zdaleka nejen) tři kolektivy – Gob Squad, Showcase Beat Le Mot a Big Art Group. Dojde i na spolupráci všech tří souborů na zatím tajeném, avšak prý velmi neobvyklé atraktivní lokalitě.

Hudební část festivalu bude rozdělena do tří částí. Po dva dny bude kurátorem festivalu David Tibet, který publiku kromě svých domovských Current 93, nacházejících se po vydání mistrovského alba *Black Ships Ate The Sky* v životní formě, nabídne i přehršel personálně spřízněných kolektivů: čím dál častěji koncertující dadaisty Nurse With Wound, křísící na vystoupeních zvuk svých ambientněji laděných alb, štěp zaniknuvších Coil – znepokojivě ne-ambientní Cyclobe, Baby Dee, transvestitního harfistu a písničkáře známého coby člena C93 a veleúspěšných Antony and the Johnsons. Tibetova manželka Andria Degens uvede svůj sólový meditativně laděný projekt Pantaleimon, s nímž manželo- vi étericky předskakovala v Praze. Písničkář Simon Finn, který je kromě dlouhotrvající sólové kariéry poslední dobou rovněž členem koncertní sestavy C93, se patrně představí v obou zmíněných podobách. V bloku Tibetových oblíbenců nalezneme i Marca Almonda, Johanna Johannsena, chrčícího Bonnie Prince Billyho a JG Thriwella – pozoruhodného postindustriálního hudebníka známého především v osmdesátých letech pod značkou Foetus. O zpěvačce Clodagh Simmonds a jejím projektu Fovea Hex se více dočtete na jiném místě tohoto čísla. Fanoušci hudby tzv. Skrytého rubu Anglie tedy mají účast téměř povinnou, ještě nikdy se tato scéna živě neprezentovala v podobně opulentní formě.

Zcela odlišný druhý blok bude patřit soulovému vtipálkovi Jamie Lidellovi, kterého Praha zažila na loňském festivalu Sperm. Lidell, oslňující extravagantními koncerty s množstvím masek, kostýmů (třeba z CD, filmových a videopásů) a jiných chodů vizuálního obžerství a hudbou na pomezí slizkého funku a avantgardní elektroniky, je zároveň zdatným beatboxerem a společně se svým spolupracovníkem, kanadským VJem Pablem Fiascem, připraví dílnu zaměřenou právě na zpěv, beatbox, elektronickou hudbu a video. Výsledkům dílny bude patřit speciální koncertní večer.

Finále pak obstarají legendární a jen sporadicky se zjevující rodičové industriálu Throbbing Gristle (viz HV 2/06), jejichž dvěma vystoupením u příležitosti vydání nového alba nesoucího název Part II (druhá společná studiová práce od rozpadu čtveřice v roce 1981, jejíž vydání se k nemalému napětí fanoušků neustále opožděje) budou sekundovat duchovně spříznění Zeitkratzer, Boredoms, Russell Haswell, Florian Hecker, Steven O'Malley, Phill Niblock, Alan Vega a další. Předprodej začal 1. března, pospěšte na www.donaufestival.at.



Michael Doneda & Lê Quan Ninh

Text: Petr Vrba

Francouzský institut a Radio 1 pořádají 3. května v kině Aero koncert dvou světových špiček na poli improvizace. Splácí tím dluh nejen našemu publiku, ale i těmto nekonvenčním umělcům, neboť Michel Doneda v Čechách nevystoupil nikdy a Lê Quan Ninh se v Praze objevil jen jednou, a to téměř před dvaceti lety se souborem Entre-Temps, přičemž si už nevzpomíná, zda hráli *Le Marteau Sans Maître* či *Improvisations sur Mallarmé* od Pierra Bouleze.



Dnes jeden z nejrespektovanějších hráčů na soprán saxofon Michel Doneda (1954) je autodidakt. Na jeho první sólové desce z roku 1985 (*Terra*) je ještě patrný silný parkerovský vliv, ale sledujeme-li další etapy vývoje jeho hry na následujících téměř padesáti albech, setkáme se s naprosto osobitým přístupem. Umí mísit abstrakce, neobvyklé zvuky a nápady a ukotvit je do konkrétních, soudržných projevů, které podněcují účast posluchače. Využívá minimalistických, neokázalých, ale efektivních pohybů rtů, které však umí proložit důrazným zakousnutím do plátku, aby kromě jemných zpěvavých tónů zaznělo i kvílení. Saxofon Donedovi slouží jako nástroj pro předvedení oslňujících nápadů vedoucích k zamyšlení a spuštění imaginace. Před burčující intenzitou vibrata, jímž zdůrazňuje už tak působivé momenty, se prostě nedá schovat.

Michel Doneda hrál snad kromě Antarktidy na každém kontinentu a jeho desky vydávají od Francie přes Skandinávii, USA a Kanadu až po Japonsko. Vystupuje nejen s muzikanty napříč celou světovou improvizací scénou, ale i s divadelníky, tanečníky, básníky atd. Spolu s perkusionistou Lê Quan Ninhem (profil viz HV 1/07) se setkali před více než dvaceti lety v Polsku během turné divadelního souboru La Compagnie du Hasard. Od té doby spolu pravidelně vystupují i nahrávají alba, nicméně žádné z nich není záznamem pouze jejich spolupráce. Sedm společných alb je vždy doprovázeno ještě někým, ať už kontrabasistou Paulem Rogersem (*Open Paper Three*), hráčem na niněru a israj Domini-

quem Regefem (SOC) či altsaxofonistou Daunikem Lazro, o jejichž desce napsal Ben Watson v časopise Wire: „Je to jak večer strávený s několika symfonickými saxofonisty, kteří popíjejí lahev ginu v přístavním café a pak přikročí k hraní zapomenutých námořnických šlágrů, zatímco se doprovázejí kopáním do povahující se popelnic. Fantastické!“ Totéž platí i v případě alba *Montagne Noire*, kde již žádný jiný hudebník nevystupuje, nicméně mikrofony v rukou Marcela Pichelina a Laurenta Sassiho jsou zde rovnocennými partnery perkusím, saxofonům, řece, kamenům, větru atd., neboť jde o terénní nebo chcete-li outdoorovou live nahrávku. K takovému vydavatelskému počínu pak vlastně jen naprosto logicky přináležejí vlastnoručně designovaný netradiční obal desky s několika fotografiemi z akce. A ani jejich nevydaný záznam z vystoupení v Antverpách v roce 2003 s tanečníkem Masakim Iwanou není možné považovat za jejich duet. Je „volně“ ke stažení na Lê Quanových stránkách, ale je třeba

zaplatit alespoň básní, vínem či sake. Jejich zatím poslední vystoupení ve formátu čistého dua se odehrálo v červnu 2006 v Grand Palais v Paříži, v rámci výstavy *La Force de l'Art*. Domácí publikum se tedy již teď může těšit na vpravdě výjimečný gurmánský zážitek.

Více na www.lequanninh.net
<http://pusffskydd.free.fr/neda>

2002
DIVADLO KOMEDIE
2009

Kabaret Ivan Blatný

komorní hudební kabaret

libreto a hudba: Miloš Orson ŠTĚDRŮ
 režie: Jan NEBESKÝ

premiéra: 15. 3. 2007
nejbližší repríza: 19. 3. 2007

www.prakomdiv.cz

činnost divadla podporuje hlavní město Praha • provozovatelem divadla Komédie je Pražské komorní divadlo s.r.o.

Fonal Records

Sklepní univerzita všehomíra

Text: Aleš Stuchlý

Finské vydavatelství Fonal, jež založil roku 1995 experimentální filmař a hudebník Sami Sänpääkilä, sídlí v Tampere a sdružuje pod svou střechou několik (zhruba sedmnáct) personálně prostupných kapel, které tvoří jádro finského hudebního undergroundu. Snad žádný jiný label na světě nepůsobí v současnosti tak umělecky konzistentním a zároveň charakteristicky spřáteleným dojmem.

Tři z klíčových zástupců tohoto mimořádného labelu, jehož poznávacími znaky jsou kromě ručně kreslených papírových digipacků především záliba v omamné čarodějném lo-fi zvuku a zcela přirozená fluktuace členů jednotlivých formací, budeme moci zanedlouho přivítat v Praze. Zanešte do svých itinerářů sobotu 24. března, neboť vystoupení psychedelické folkové čtveřice **Kemialliset Ystävät** spolu s naivistickou písničkářkou **Islajou** za osobní účasti zmíněného „otce zakladatele“, vystupujícího pod pseudonymem **Es**, bude unášivou večerní předzvěstí nočního přechodu na letní čas.

Rozklížení našeho časoprostorového vnímání není při poslechu fonalovských nahrávek žádným neobvyklým jevem. Sänpääkilä, jehož stručná umělecká přezdívka je zkratkou pro výraz Experimental Songcycles, k posluchači promlouvá skrze zhuštěně atmosférickou kombinaci evokativního ambientu a abstraktní elektroniky: jeho v pořadí třetí deska *Kaikkeuden kauneus ja käsittämättömyys* (Krása a neuchopitelnost všehomíra, 2004) je amalgámem temných dronů, jemných elektronických pulsací, vinylového praskotu a glitchových zádrhelů, do nichž přirozeně pronikají ruchové samply, hřejivé akustické instrumenty i prvky musique concrète (stříhání Samiho vlasů). Monolitické ambientní textury jsou místy skutečně přesvědčivým odrazem titulu alba – devítiminutová skladba *Huumaava ikuisuus* plyne v jednom dlouhém, kaskádovitě se přelévajícím syntetickém tahu, do něhož pronikají emotivní motivy klavíru a houslí. Vrchol suicidální poetiky i unikavý půvab smířenosti s vesmírem. Ostatně už úvodní, naechovaná a efekty propasírovaná zpěvná modlitba *Surullisille, Onettomille...* představuje jakési věnování. „Pro ty smutné, pro depresivní, pro nespavce, pro ztracence, pro bázlivce, pro ty opuštěné“, deklamuje klenutý vokál Noory Tommily Laulaa, a když se pak její hlas ke konci alba vrací v reverzibilní hře se slabikami nebo v hororově okultním šepotu pronikajícím do silící varhanní plochy, automaticky mi naskakuje (vedle husí kůže) i závěr jisté finské povídky. Enfant terrible moderní finské literatury Rosa Liksom (prozaický výběr *Prázdny cesty* vyšel v roce 1997 česky!) zakončuje jednu ze svých miniatur popisem pocitu dívky, která se zavrtává hluboko pod přikrývku a cítí „obrovskou úlevu z pomyšlení, že konec světa konečně začal“. Mesmerizující tvorba pana Es nebo křesťansky orientovaných psychedeliků **Paavoharju**, jejichž zatím poslední album *Yhä hämärää* (Věčná temnota, 2005) zůstává dosud asi nejvýraznějším vydavatelským počinem labelu Fonal, působí uhrančivě právě díky hudebně minuciózně propracované syntéze pocitů naděje a neodvratného zániku.

Křesťansky zabarvená žánrová melanž ansámblu Paavoharju z malého ostrovního městečka Savonlinna, semknutého kolem bratrů Lauri a Olli Ainalových, vyniká především schopností zcela samozřejmě skloubit geograficky i žánrově zcela odlehle inspirace do naprosto soudržného celku. V jejich písniích citlivý posluchač objeví náčrty průzračných popových melodií, duchařské ambientní zrnění, jak vokální (ženský hlas roku: Jenni Koivistoinen) tak sonické klenby chorálního charakteru, folkovou jemnost i psychedelickou bublaninu, múzické asociace táhnoucí se od sedmdesátového rocku až po Bollywood. Tvrdohlavost, kreativní naplnění hesla DIY, ale i chytlavá zpěvnost a (třebas nezáměrné) popové ambice. Jejich debut, bezprecedentní kaleidoskop nálad a zvukových mýtin, se sice jmenuje

řádne apokalypticky, nicméně odchod na věčnost za doprovodu skladeb jako *Kuljin kauas* (navazující na nejlepší tradici skandinávského folku, jak ji reprezentoval v sedmdesátých letech kupř. písničkář Pekka Streng), až kinematograficky obrazivé *Puhuri* nebo závěrečného melancholického reggae *Musta katu* by nemusel být až tak bolestivý.

Chod svého vydavatelství koordinuje Sami Sänpääkilä z městečka Ulvila, jednoho z šesti středověkých měst ve Finsku – a právě moderně pojatá archaičnost je příznačná i pro některé jeho „svěřence“. O helsinské čtveřici vyznavačů analogových syntezátorů, repetitivních melodických motivů a sofistikovaného minimalu jménem **Shogun Kunitoki** jsem už psal (HV 6/06), ale o semiavantgardistickém kvartetu **Kemialliset Ystävät** (Chemičtí přátelé), jehož je Es občasným členem, se u nás moc neví. Jde vlastně o autorský projekt Jana Anderzéna, který se průběžně obklopuje kamarády sdílejícími jeho zaujetí pro výrazové prostředky stylu, jemuž jsme v posledních letech uvyklí říkat (weird) freak-folk. Jejich opusy *Alkuhärkä* nebo zejména *Kellari juniversumi* (Sklepní univerzita, 2002) sestávají takřka ze dvou desítek krátkých, často jen dvouminutových poloimprovizovaných mikrodramat, jejichž jednoduchý proud klade vysoké nároky na orientaci posluchače. Rekognoskovat terén znamená u Chemických přátel být připraven na to, že za každým rohem tu lze zabloudit. A navíc: i když jdeme okolo stejného místa podesáté, nepoznáváme ho. Folkové dekonstrukce, jednoduché akustické aranže a harmonie (v rozpětí od Laponska po Orient), nástroje žijící pod rukama vlastním životem, výhradně analogová elektronika, rozostřené vokální linky. Hudba, které za běhu srůstají fraktury. Chemie jako výraz dobré sebranosti i jako metafora stěžejních zvukových přísad. Málokdy koresponduje grafická úprava desky s jejím obsahem jako u těchto svobodomyslných muzikantů: kabalistické motivy, mandalické symboly, geometrické vzory, patchwork.

Muzikantská intuice a extatický mír, s nimiž modeluje své amorfní písničkářství divoženka Merja Kokkonen aka **Islaja** na svých albech *Meritie* a *Palaa aurinkoon* (Hořící slunce) jen umocňuje očekávání živého záznamu *Blaze Mountain Recordings* a třetí řadovky. Jak nazvat tuto odzbrojující produkci, jejímiž úhelnými kameny jsou zdánlivě náhodně rozeznívaná akustická kytara a snivý, polorecitační, takřka permanentně multiplikovaný vokální projev? Je náhoda, že „Hořící slunce“ začíná slovy „Aamen, aamen“ a končí skladbou *Rukous* (Modlitba)? Nikoli, pochmurné pohanské slavnosti na desce, jejichž instrumentář místy zpestřuje důvtipně využitý klavír, melodika či zvonce, lze směle označit za vědomě ritualizovaný lo-fi improvising. Meandrovité zacházení s hlasem i nástroji, průzračné, netriviální emoce: záhadná, osobní, esoterická muzika, jejíž nekomunikativnost je zároveň široce přijatelná. Hudba z Fonalu mi jde dohromady s jedním skandinávským „haiku“, které napsal před patnácti lety významný finský básník, hudební kritik a flétnista Lauri Otonkoski (*1959):

*Vítr přichází ze severu.
Hudba z jihu. Bůh.
Užívá i on šatů?*



Islaja

www.fonal.com ■

Vlčí oči jdou do kina

The Knife, CocoRosie, Wolf Eyes i John Cale na filmovém Febiofestu 2007

Text: Pavel Klusák

Budu s dovolením psát v první osobě, ať je jasno. Potřetí letos dramaturgicky vybírám filmy pro Febiofest, poprvé jich je ovšem šestnáct. Nebudu je v následujícím náhledu dělit do dvou sekcí, v nichž poběží: *Nový hudební film a D. I. Y.*, čili filmy o tvůrcích s (punkovým, lo-fi, anti-mediálním...) přístupem do it yourself. Nabízím nejdřív filmy „víc popové“ a v druhé části „víc hisvoiceovské“, tedy mířící k různým podobám aktuální tvorby.



John Cale

VÍM, ŽE JE TO ZLOČIN!

Začít popovou nabídku dokumentem, v němž mluví minimalista La Monte Young, napovídá, že v hudbě nejsou hranice. Každý film, v němž je přes celé plátno vidět Nico a zrnité záběry z Warholovy Factory, vítám: v *John Cale Story* navíc obsáhle mluví Lou Reed, Moe Tucker nebo novinářská veličina Victor Bockris. Z muzikantů starší generace ještě jako lákadlo na festival poslouží Everyone Stares: The Police *Inside Out*. Koncem 70. let bylo trio The Police akční, invenční, jejich hvězda stoupala. Bubeník Stewart Copeland tehdy „deníkově“ natáčel sekvence na 8mm kameru. Staré záznamy posloužily jako jádro nového filmu (2006), atraktivního filmařsky i pro rockery a stinogovce. Pěkně dopadl dokument o Pixies *quietLOUDquiet*, natočený v rámci reunion turné 2005–2006: zjistil jsem z něj, že baskytaristka Kim Deal má dvojče, čehož filmaři neopomenuli využít. Producent newyorského DVD labelu Plexifilm Gary Hustwit se staví v Praze: vedle filmu o Pixies uvede i *High Tech Soul*, dokument, který sestupuje ke kořenům techna a kulturní historie Detroitu. S beaty a kulturními převraty mají leccos společného i slavné *Style Wars*, film o rané éře grafitti, hip-hopu a breakdance. „Nevím, jestli je to forma umění,“ říká tu (v roce 1983) nad grafitti newyorský policajt, „ale vím jistě, že je to zločin!“ Dynamický, zábavný a překvapivý film uvádí Febiofest

ve spojení s hiphopovým časopisem Street. Stoprocentně upovídání jsou *Shadowplayers*, koláž rozhovorů o (snad ještě pořád legendárním) manchesterském labelu Factory. Počítám, že v roce plném výročí Joy Division bude někoho zajímat, i když chudák tlumočník – dvě hodiny řeči o depresivním rocku... Dost antidepresivně naopak působí vizuální kejkle Andrease Nilssona doprovázející „okultní disko“ švédských sourozenců The Knife, velké senzace poslední sezóny. To už se dostáváme k ambici festivalu zpřítomnit to podstatné, čím žije hudba právě teď.

PLÁTNO PRO NOVÉ VLNY

Ještě že o některých podstatných proudech až trendech filmaři opravdu točí: díky tomu se festivalu podaří „pokrýt“ několik klíčových oblastí. *The Eternal Children (Věčné děti)* je nizozemský dokument o nové písničkářské komunitě, tedy CocoRosie, Antony and the Johnsons, Devendrovi Banhartovi a Vashti Bunyan. Nevím, kolik lidí z téhle projekce půjde spolu se mnou i na další: *Fun From None* je stříhový záznam z velkého amerického festivalu nového noiseu a hardcoru, zvukových pirátů nejhruššího zrna – tedy Wolf Eyes, Hair Police, Prurient, Double Leopards, Lee Ranaldo, Borbetomagus, Jaz-zkamer, celkem dvacet kapel. Noise měl po léta pověst té nejradičalnější zábavy pro malou, patrně už úplně hluchou komunitu – stává se z něj ale rafinované tušení apokalypsy s obecnější platností a místem na velkých festivalech. Bude to strašlivé, velmi vřele doporučuji! Jinou tvář současné živé improvizaci scény nabídne rakouská Billy Roisz, kterou jsme viděli na Stimulu jako videopartnerku Toshimaru Nakamury, Erika M a dieb13. Pro Prahu sestavila svou retrospektivu *Find The Gap* (hudba: výše zmínění, efzeg, Martin Siewert, Sachiko M...) a osobně ji uvede. Dokument *Danielson: A Family Movie* napovídá, co všechno se děje v dnešním nezávislém popu – pět amerických sourozenců má vedle vlastní dráhy i podíl na kariéře Sufjana Steven-se, jemuž je část snímku věnovaná. I další projekce nabídnou hudbu, o které His Voice píše: videa z ukrajinské zvuk/media komunity Nexsound, která má velmi dobré mezinárodní renomé (Andrej Kiri-čenko, Zavoloka, Kotra), záznamy thajských rituálů *Ghosts of Isan* od labelu Alana Bishopa ze Sun City Girls Sublime Frequencies. V přímé spolupráci s His Voice se pak konají dvě projekce: dokument o velké osobnosti mezi skladateli-samorosty Harrym Partchovi a dávný film argentinského postmoderního autora Mauricia Kagela *Ludwig Van*: patafyzická a nadreálná koláž, velkolepě parodující televizní odborné besedy, slavení výročí a mediální zacházení s génii.

Změna programu vyhrazena, ale jedno se už (proboha, doufám!) nezmění. Filmem i velkým koncertem se představí finské propojené kapely kolem vysoce respektovaných Fonal Records – tedy Es, Kemialliset Ystävät a Islaja. Spolupořádá festival Stimul a na straně 6 si o severském „přátelském undergroundu“ přečtete něco víc. Ať žije živá hudba, ale v kině se stavte taky! ■

Francisco López

U bran zvuku

Text: **Petr Ferenc**

Počet alb, kompaktních disků a kazet, která do světa vypustil hudebník a biolog Francisco López, už určitě překročil stovku. Dopátrat se celkového objemu jeho diskografie není úplně snadné – většina nosičů nenese žádné jméno, resp. slovo *Untitled* a rok nebo číslo skladby. Obaly, mají-li Lópezovy desky vůbec nějaké, jsou skoupé na slovo. Při vystoupeních odmítá vstoupit na pódium a rušit svůj filigránský zvuk vizuálními přílohami. Má ucho citlivé nejen na terénní nahrávky, které vášnivě pořizuje a velmi důkladně zpracovává, ale i na oblasti, do nichž se hudebník vydává ještě daleko méně, třeba pro práci s provokativně neslyšným tichem. Za slupkou nepřístupného tvůrce (na první poslech) zvukových monolitů se skrývá jasně formulovaná tvůrčí filosofie a úcta ke zvuku – základnímu kamenu vší hudby.

Zvukově upravené terénní nahrávky tvoří velkou část vaší hudební tvorby. Odkud pochází vaše fascinace zvuky okolí?

Fascinující povaha tohoto materiálu mě nutí čerpat z něj pro další tvůrčí práci se zvukem. Pocit vnímání prostoru a času, který zakoušíte ve zvukové realitě i v následných nahrávkách, podle mého vkusu dalece překračuje obdobné pocity zprostředkované

instrumentálním (i elektronickým) zvukovým materiálem. Obrovsky také oceňuji nepřítomnost vstupní kontroly a vědomého přístupu v počátečním syrovém materiálu – v takovém případě se tvůrčí proces totiž přirozeně rodí z interakce s realitou. Pokud si vzpomínám, vždycky jsem byl fascinován imateriálními aspekty reality, které nacházíme ve zvukových událostech.

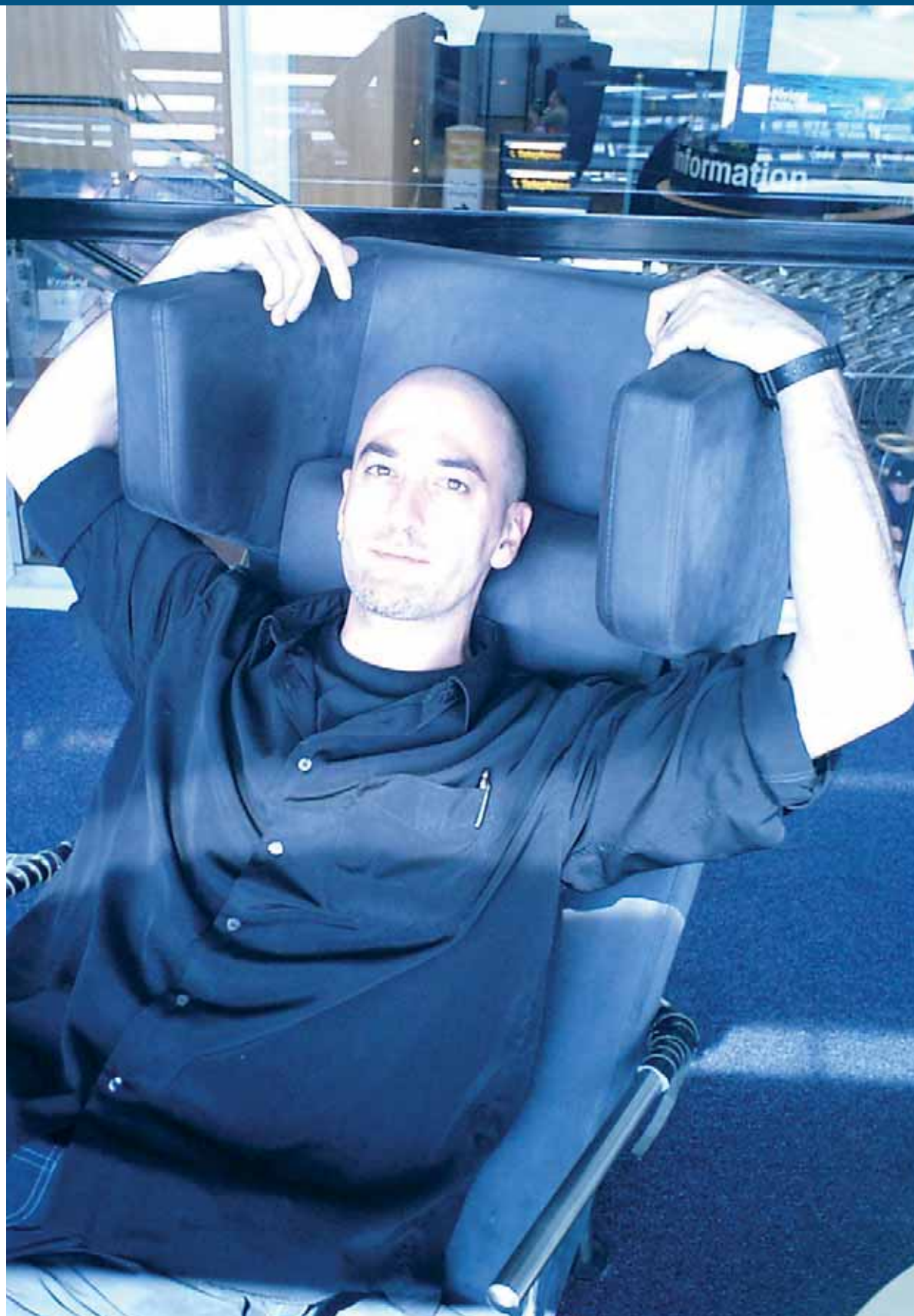
Podle jakého klíče si vybíráte lokality pro nahrávání? Z konečném výsledku (alba) se to někdy velmi obtížně určuje, z určitých pasáží vaší hudby cítím „přírodní základ“, ale přesnější určení je zahaleno tajemstvím.

Pocit, který máte z hotové skladby, je kombinací určitých částí původní „reality“ a jejích mutací a postupného vývoje. Osobně mě nezajímá oddělování těchto dvou aspektů, protože věřím, že posluchač má větší svobodu, bude-li ke zvukovému materiálu přistupovat jako k entitě an si. Více než lokace si velmi pečlivě vybírám specifické místo (bod), kam umístit a kde zanechat nahrávací zařízení. Precizní umístění na správném místě je pro získání zajímavého materiálu zcela zásadní. I nejdrobnější posunutí onoho bodu může způsobit dramatický rozdíl ve výsledku.

Kde vidíte hranici termínu field recordings? Občas mám pocit, že do této kategorie může spadat každá hudba, která není bezezbytku vytvořena na syntezátoru nebo v počítači – například nahrávka hudebníka ve studiu coby specifické lokality. Nebo studio není „terénem“?

To je opravdu filozofická otázka. Ale myslím si, že termín, který by mnohem lépe pokryl všechny představitelné druhy nahrávek (včetně nahrávek hudebních nástrojů), je *musique concrète* tak, jak byla původně definována a konceptualizována Pierrem Schaefferem (tedy nelimitována podmínkou „zvuků reálného světa“). Termín *field recordings* je běžně aplikován na nahrávky „outdoorových“ zvuků (velmi často v přírodě). Mě ale škatulkování všeho druhu nezajímá. Především se ale nedomnívám, že má práce spadá do estetické kategorie *field recordings*. Zajímá mě zejména kvalita





zvuku a z tohoto úhlu pohledu jsou kategorie irelevantní.

Často jste prezentován jako pokračovatel tradice konkrétní hudby (své hudbě dáváte nálepku absolut concrète. Proč jste si zvolil tuhle estetiku? Nebo si ona vybrala vás?

Je to, jak říkáte. Myslím, že si ona „zvolila“ mne, neboť jsem se zvukem zacházel v intencích *objet sonore* ještě předtím, než jsem objevil Schaefferovy myšlenky. Moje spojitost s konkrétní hudbou ale není estetického rázu nýbrž konceptuálního. Moje hudba je „konkrétní“ jen svým extrémním zaměřením na fenomenologické rysy zvuku. Což může samozřejmě vést k určité estetice, v níž je zvuk nikoliv reprezentací, ale hlavní esencí díla. Ale to neznamená, že výsledná hudba je „konkrétní“ v tradičním estetickém smyslu slova. Mnohem více by mě zajímalo být pokračovatelem romantické ideje „absolutní“ hudby, tj. hluboce spirituální koncepce důležitosti a síly samotného zvuku coby nejvznešenější formy hudby.

Jsou pro vás lidé součástí „terénu“?

Pro mě nejsou. Asi bych potřeboval podstoupit nějakou tu psychoanalýzu, abych zjistil proč, protože v práci se zvukem jsem mnohem větší misantrop než v běžném životě.

Takže si vybíráte lokality, kde nejsou lidé, kteří by vydávali rušivé zvuky? Nahráváte někdy zvuky města?

Rozhodně dávám přednost nezařazování bezprostřední lidské přítomnosti do materiálu, který nahrávám. Asi to má co dělat s mou oblibou zvuku coby prostoru a atmosféry (nebo něčeho na ten způsob) a ten by se vědomím lidské

přítomnosti mohl zmenšit. Pracoval jsem na spoustě projektů ve městech po celém světě a vytvořil jsem skladby, které jsou celé složené ze zvuků určitých měst, například Montrealu (*Unititled #188*), Bruselu (*Unititled #164*) nebo New Yorku (*Buildings [New York]*). Můj výběr zvukových materiálů při těchto projektech byl namířen výhradně na člověkem vytvořená prostředí, v mnoha případech mu dominovaly nejrůznější autonomní stroje.

Někdy nahráváte na opravdu speciálních místech, album *La Selva* například v kostarickém deštném lese. Ovlivňují výsledný tvar nahrávky vaše zážitky z cest (například bolest hlavy během expedice, která se později promítne do finálního mixu)?

Drobnosti jako třeba bolest hlavy ne, zato mnohem zásadnější substance, které zůstávají dlouho po expedici. Jak už to s pamětí chodí, postupem času je docela složité rozlišit aspekty prožité zkušenosti, které mají vliv na naše současné vnímání minulé, a sledovat jejich průběh. Já vždycky nechávám uplynout mezi zážitkem nahrávání a prací ve studiu velmi dlouhou dobu (někdy celé roky). A díky mé špatné paměti se stane, že se nahrávky, které s odstupem času poslouchám, v mém vnímání proměnily v nový virtuální svět, který dosáhl vysokého stupně nezávislosti na původní skutečnosti. Staly se něčím autonomním a to je ta nejkrásnější vlastnost do začátku kreativního procesu. V tomto smyslu má práce z podstaty není dokumentární.

Na albu *La Selva* neuslyšíme žádný procesing a manipulaci se zvuky, což je v kontextu vaší tvorby celkem neobvyklý přístup. Proč jste jej zvolil? Bylo to dáno „exkluzivitou“ místa?

Moje rozhodnutí nepoužít na albu *La Selva* žádné výrazné zvukové manipulace bylo způsobeno výhradně pozoruhodnou kvalitou nahraného materiálu (ne samotným místem, které je – z jiných důvodů – ale pochopitelně také jedineč-



né). Cítil jsem, že ty zvuky žádný procesing nebo proměnu nepotřebují.

Můžete vznik alba více přiblížit?

Pracoval jsem jako biolog na místní Biologické stanici, která se, stejně jako onen deštný les jmenuje La Selva (odtud název alba), nachází se na severu Kostariky a je typickým nížinným ekosystémem. La Selva má pozoruhodně bohatou biodiverzitu. Spousta okolních oblastí byla proměněna v zemědělskou půdu a pasivity a prales proto slouží jako útočiště mnoha druhů. V době mých prvních pobytů na Kostarice (1995) jsem prováděl výzkum mravenců-zemědělců (druh mravenců pěstujících v podzemních koloniích houby) a vzhledem k jejich noční aktivitě během období dešťů jsem musel pracovat především v noci a sám. Tato zkušenost mi úžasně posílila mou schopnost vnímat prostředí deštného lesa coby „akusmatického“ světa, místa, které je zcela zaplněno všemi možnými zvuky, kde ale není nic vidět. Během dvou let jsem tam pobýval ještě několikrát a nahrával množství nejrůznějších zvukových prostředí, v různých denních a nočních dobách. Byl to nesmírný kus práce i času stráveného ve světě konstantní a extrémní zvukové bohatosti, něco, co má dodnes trvalý vliv na mé vnímání a koncepci zvukové tvorby. Jiným umělcům se toto stává třeba při poslechu určité hudby. Ohlédnu-li se, domnívám se, že tato zkušenost (ruku v ruce s podobnými zážitky v jiných přírodních prostředích) měla neuvěřitelný vliv na mé kreativní myšlení.

Jste znám svou koncentrací na nic-než-zvuk – hrajete potmě, rozdáváte publiku pásky přes oči, vaše alba mají ty nejúspornější obaly, spousta z nich nemá názvy... myslíte si, že by se lidé měli při poslechu více soustředit? Jsou naše posluchačské návyky chybné?

Myslím si, že různé druhy hudby vyžadují různé způsoby poslechu. A tyto způsoby mohou být dokonce natolik rozdílné, že termín „hudba“ je nedostatečný deštník na to, aby je zakryl všechny. Pro mou tvorbu (a věřím, že i pro tvorbu některých jiných umělců)

je rozšíření možností poslechu – stejně jako omezení extrasonických referencí – ku prospěchu věci, protože extrémně zvyšuje potenciál díla působit na posluchače transcendentně. Podle mého názoru je hudba nejsilnější, když je tento dopad proměňující a hluboký.

Váš přístup by v leccems mohl být považován za extrémní. Používáte mnoho téměř neslyšných frekvencí, subbasů, dlouhých téměř-tich. Má se posluchač soustředit jen na ně nebo mu takto dáváte prostor ke zvýšenému zapojení imaginace?

Když posloucháme nějaký „zvukový kus“, zapojujeme představivost přece všichni. Rád zkoumám všechny oblasti poslechu a tvorby zvuků a vámi zmíněné oblasti jsou zrovna neobvykle vzrušující, protože v nich lze objevit nová teritoria pro imaginaci, percepci a recepci hudby. Jsou fyzicky a psychologicky možné, tak proč je nevyužít?

Je tento „pouze-poslech“ či „hluboký poslech“ vázán i na „nezpracované“ zvuky přírodního prostředí? Je kolem nás hudba nebo jen její imago? Mimochodem, cítíte spřízněnost s Pauline Oliveros a jejím požadavkem **deep listening**?

Přestože pracujeme v rozdílných estetických oblastech, moc si Paulininy práce vážím. Oba hluboce věříme v poslech coby transformativní zkušenost. Pro mě je takový poslech aplikovatelný na zvuk přírody stejně tak jako na zvuky člověkem vytvořeného prostředí či strojů. Důležitá je síla zvuku coby brány, již lze dosáhnout určitých duchovních oblastí; o filozofické vnímání přírody samotné tu nejde. Uvažuji-li nad nyní již historickou otázkou, jsou-li zvuky kolem nás hudbou, má osobní odpověď je solipsistická a vychází z aktu rozhodnutí. Myslím si, že hudba je vytvářena, posloucháme-li něco jako hudbu. K tomu je nutné uvědomovat si, že mnoho typické hudby není v kontextu dnešního každodenního života ničím jiným než hlukem.

Vzhledem k předchozímu možná trochu hloupá otázka: jak byste chtěl, aby lidé naslouchali vaší hudbě?

S nadšením. Jako já. ■

polí pět

Dittrichova 13

Praha 2

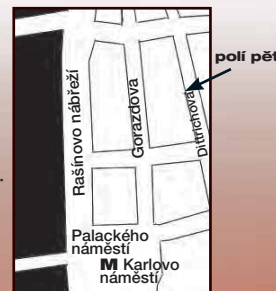
(2 min od metra B
Karlovo náměstí)

otevřeno po-pá 10-18 hod.

tel.: 224 910 041,

739 219 763

info@polipet.cz



www.polipet.cz

prodejna pro jinou kulturu

literatura

**výtvarné umění & hudba
solitéři, underground,
experimenty**

obchodníkům poskytujeme distribuční rabaty
zajímavým hudebním projektům
a kapelám nabízíme distribuci nahrávek

Polí pět a Unijazz ve spolupráci
s Polským institutem pořádá

POZNAŇ - PRAHA / CZAS KUTURY

30. 3. 2007, 19:00 hod.

klub KAŠTAN (Bělohorská 150, Praha 6)

Paralelní akce (uskuteční se koncerty i v Poznani a Wrocławu) u příležitosti vydání nového čísla prestižního polského časopisu Czas kultury. Tentokrát je hlavním tématem česká kultura v celé šíři, od hudby a literatury až po komiks. Součástí časopisu bude i CD s českou okrajovou hudbou. Premiérový prodej!

Program:

KOT (pl)



Jedna z nejzajímavějších polských performačních kapel. K vytváření hudebních struktur a písni nevyužívají žádný klasický hudební nástroj, jen tři jednoduché přenosné magnetovony.

SKRYTÝ PŮVAB BYROKRACIE (cz)

Zásadní kapela domácího postundergroundu. Psychotický-kazatelský humoristický apokalyptismus.

Tentokrát ve spojení s live scénickým ztvárněním a promítáním v režii Sigismunda de Chals.

+ HUDEBNÍ PŘEKVAPENÍ (pl)

Promítání animovaných filmů Wojtka Bąkowskiego a Piotra Bosackiego za přítomnosti autorů.



Něžné lovy ve stanici Jedlová

Text: **Zdeněk Bauer**
Výtah + perex: **Petr Ferenc**

Následující řádky jsou výtahem ze sleeve-note elpíčka *Rytmus páry*, které v roce 1990 vydal Svazarm ZO 552, železniční modeláři. Čas bohatě dotovaného Svazu pro spolupráci s armádou končil, album (možná právě proto) tedy spatřilo světlo světa doslova pět minut po dvanácté hodině. Zvuk parních lokomotiv, který jejich fanoušci pořídili v sedmdesátých letech, se rozezněl z vinylových drážek, obsáhlý doprovodný text (v podobě sešitku vloženého do obalu LP) je zajímavý nejen detailním popisem úskalí pořizování nahrávek v terénu a vzpomínkou na „ten báječný svazarmovskej mužskej svět“, ale i skrz naskrz poetickým jazykem oddaného nadšenectví.

I gramofonová deska má své koleje. Na cestu po nich se vydává jehla přenosky, chvějící se médium, poskakující po prohlubni drážek, evokující rytmus dávno doznělých zvuků, vlak na trati času. A tak postavte její hrot na samý kraj svíjející se černošklé spirály a vydejte se spolu s ní a s námi na cestu po kolejích, nad nimiž ještě zaznívá rytmus páry.

Na začátku cesty houká vlak k odjezdu. Stanice Jedlová, odkud se vydáváme na naši pouť, je vlastně symbolická. Ukrytá v lesích, daleko od lidských sídlišť, ztracená v prostoru i čase. V první polovině 70. let ještě stále plná příslibu všech vůní lesa i parních vlaků. Přijet sem autem bylo notně krkolomné, jednou nám dokonce nezbylo než donést celé vybavení z Nové Huti pěšky. Ale ta divukrásná odlehlost od civilizace zároveň umožnila, aby se tu náš zvukový archiv doplnil řadou záznamů, na nichž jedinými „rušivými zvuky“ účinkovali ptáci a včely. Dlouhá stoupání v repetujících obloucích na všech třech paprscích kolejí vycházejících odtud do světa pak nutila lokomotivy, aby už zdálky svým dechem dávaly vědět, že vezou své údělky a pokání. A tak jsme pod ochranou rozlehlých borů koldokola Jedlové stávali často a v úžasu naslouchali příběhům vlaků, vyprávěných sametovými hlasy našich lásek – parních lokomotiv. Ta s číslem 556.0486 se už vydala na cestu. Při rozjezdu nákladního vlaku sykot páry vyrážející z otevřených kohoutů na chvíli vyburcuje i skrytou ozvěnu lesa, lokomotiva projede okolo nás a ve zrychlujícím se tempu spěchá vzhůru k sedlu na Nové Huti.

Stojíme u kolejí lokálky Skalice nad Svitavou – Chornice na úpatí kopce, nazývaného tu Červený. Je jiskřivá a tmavá jarní noc, v níž kromě rosy padá i balzám na duši v podobě všeobjímajícího ticha, do něhož se nezařezávají žádné zvuky traktorů, letadel, cirkulárek ani závany větru na mikrofony. Bezvětrná noc je největším kamarádem lovců zvuku. Už dávno předtím, než nahrávka začíná, bylo slyšet houkání lokomotivy před četnými přejezdy opuštěných polních cest. Poslední večerní vlak z Chornice do Skalice vezla tehdy lokomotiva 433.001, jediná ze zdejšího stáda těchto lokálkových mašin, které zůstal původní „kulatý“ komín a tedy i původní hlas. A ten hlas se už přibližuje. Temné ticho dovoluje otevřít uši mikrofonů naplno, takže lokomotivu můžeme poslouchat už zhruba kilometr předtím, než nás mine, kdesi na samém začátku stoupání. Zatím ještě není nic vidět, ale protože kousek před námi ve směru k blížícímu se vlaku je jeden z přejezdů, prozrazuje lokomotiva svým houkáním, že už je nedaleko. A pak ji konečně vidíme, přesněji řečeno černou mašinu na černém pozadí lesa jen tušíme, ale za ní se táhne krátký hádek spoje osvětlených dvounápravových vozů. Teď se začala míhat i světlá čelní lucerna a přesnou polohu komína, znějícího rytmem vyfukované páry a kouře, prozrazuje navíc rudý chvost jisker rychle hasnoucích v chladné noci. Hlas lokomotivy se blíží a mohutní, během několika vteřin nás minou okna všech vozů s nemnoha cestujícími za nimi, a pak už jen vychutnáváme koncert na komín a píšťalu, který v nesmírně dlouhém decrescendu zní do temnoty údolí pod Červeným kopcem až do té doby, než se přes něj vlak přehoupne a začne

sjíždět k Boskovicím. Pak nás obklopí znovu tichá temnota noci, v níž zkřehlými prsty demontujeme zařízení s pocitem, že se nahrávka povedla tak, jak jsme si ani netroufali představovat.

Pojedte s námi, nevádí-li vám být vystaveni zároveň větru i žáru, dešti sazí a prášení mouru a nakonec i uštěpačným poznámkám chlapíků, kteří jsou pány na lokomotivě. My s sebou musíme vzít i veškerou záznamovou techniku a vystavit ji stejným podmínkám, snad jedině ty poznámky se jí nedotknou. Je čas odjezdu, ale na prvních kilometrech musíme vyzkoušet, kam nejlépe umístit mikrofony a jak nastavit stereováhu, aby byl zvukový efekt z obou kanálů co nejvěrnější tomu, co se v budce lokomotivy skutečně odehrává. Ale odjezd ze zastávky v Zámělu se už točí naostro. Nejdříve posloucháme jen neurčité zvuky z budky a tikot rychloměru. Po trubce vlakvedoucího, opakování návěsti lokomotivní četou a odbrzdění lokomotivy se vlak dává do pohybu. Frekvence výfuků nás informuje i bez pohledu z okna (musíme sledovat budíky magnetofonu), jak se vlak stále rychleji pohybuje po trati. Strojvedoucí sníží plnění válců a ručička rychloměru pomalu šplhává k padesátce. V obloucích se ozývá skřípění okolů o boky kolejnic, na stycích vždycky zabubnuje všech osm náprav lokomotivy v rychlém sledu. Teď si můžeme chvíli povídat o lokomotivě a vlaku, který jsme zachytili na pásek. Šlo nám především o tu lokomotivu: má číslo 464.102 a je už jediná, která z téměř osmdesáti strojů řad 464.0 a 464.1 si směla ponechat svůj původní slušivý komín s korunkou. Ten zaznívá přece jen jinak než plech plochého komína s dyšnou Giesl. Lokomotiva byla zrovna po opravě a tak jsme si dohodli účast na zkušební jízdě. Jako zátěže se použilo soupravy osobních vozů DR, která právě přijela do Letohradu s německými rekreanty. Takový „osobní“ vlak měl pro nás neobyčejnou výhodu v nezávislosti na časovém tlaku jízdního řádu. A ještě něco bylo na tom vlaku „zvláštní“ – lokomotivní četa: u regulátoru stál strojvedoucí-instruktor a lopatou házel náměstek náčelníka letohradského depa. Ale pozor, ti dva právě uviděli na předvěsti vjezdového návěstidla do Potštejna návěst „Výstraha“, ozývá se píšťala a pak přichází ke slovu lopata.

Sejdeme se zase uprostřed lesa, kam nevede silnice, jen pěší cesta mezi kmeny smrků a bříz. Tím zajímavější je název zastávky – Bělá pod Bezdězem město. Slyšíme oddechování kompresoru lokomotivy 464.101, sestry té, která nás před chvílí vezla do Potštejna. Tahle má Gieslův komín, sice účelný, ne však slušivý. I jeho zvuk je trochu zploštělý, méně důstojný než u lokomotiv s válcovým výfukem. V šumění lesa poněkud zanikla trubka vlakvedoucího a vlak se už dává do pohybu. Stojíme kousek nad zastávkou a sledujeme průjezd vlaku, který nám sice brzo zmizí z očí, ne však z uší. Pokračuje na své pouti k místům, kde smrčiny střídá v pískách borový háj a kde dřímá jezero básníkovy. A na té své pouti pozdravuje zemi, krásnou a milovanou, což za dob Máchových mohla dělat jen oblaka. A někde tam v Oknech nebo v Doksech se potká lokomotiva s jinou lokomotivou, pozdraví ji a ona zas pojedje dolů do zastávky, kde stále čekáme.



Než budeme pokračovat v cestě za hlasy parních lokomotiv, povězte si pár slov o tom, jak se dá do černého kotouče vlisovat parní lokomotiva, přesněji řečeno jak co možno věrně zachytit její ušlechtilý projev na magnetofonový pásek. Zkušenosti, které jsme měli z předchozí práce s tuzemským a tedy monofonním magnetofonem Uran, nás mnohemu naučily. Nicméně s poloprofesionálním stereofonním zařízením je třeba v mnoha ohledech pracovat jinak, už třeba při vyhledávání vhodných míst pro zajímavé nahrávky schopné nejen stereofonní, ale nouzově i monofonní reprodukce. A protože čas letěl a parní lokomotivy z našich tratí v polovině 70. let mizely jak březnový sníh, hledali jsme někoho, kdo nejen má dost zkušeností, ale rád se o ně s námi podělí. Naše pozvání přivítal zvukový technik Westdeutscher Rundfunk z Kolína nad Rýnem, obdivovatel parních lokomotiv bez ohledu na jejich velikost, původ a „barvu pleti“, internacionalista bez zbytečných frází, v té době už autor krásných gramodesek s hlasy německých, rakouských a maďarských parních lokomotiv, pan Johannes C. Klossek. V našem týmu fungoval v roli přátelského poradce, díky němu jsme se vyvarovali zbytečných tápání a rychleji zvládli i nákladnou techniku, kterou jsme si mohli od profesionálů vypůjčit vždy jen na poměrně krátké – asi týdenní – používání. Po tu dobu jsme pak od svítání do pozdní noci každý den křížovali po vlastech českých a moravských v různých autech podle toho, jak měl kdo právě čas, najezdili tisíce kilometrů, naplnili desítky pásků nahrávkami a domluvili příští intenzivně pracovní setkání. A tak jsme ve třech týdenních maratonech v dubnu 1975, červnu 1976 a říjnu 1979 nakonec stihli zaznamenat to, co jsme chtěli natočit: všechny zbývající řady parních lokomotiv včetně často unikátních exemplářů v jejich *pravidelné službě*. Kromě lokomotiv ČSD jsme zachytili na pásek zvuky mladějovské úzkorozchodky a zajeli jsme také na Slovensko pro vzpomínku na autentické pískání posunovačů při sestavování voňavých vlaků černohronske lesní železnice. Ne všechno se podařilo napoprvé, něco třeba nevyšlo stoprocentně tak, jak jsme si to představovali, leccos jsme zase udělali v „nadplánu“, něco zůstalo nesplněným snem, v některé koncerty pro komín a píšťalu jsme předem ani nedoufali.

Všude pro nás měli pochopení, na stanicích i na lokomotivách. Občas jsme někde museli zdržet nákladák, abychom měli čas na montáž zařízení nebo na přespolní běh po kozích stezkách s těžkými kufry tam, kam už to s autem nešlo. Pokud to bylo možné, informovali jsme četu na lokomotivě o tom, kde natáčíme a co je třeba z jejich strany pro zdar nahrávky udělat. Nejdůležitější bylo obvykle vysvětlení, že padesát metrů před a za mikrofony není žádoucí houkání (které často v dobré vůli neinformovaný řidič předvedl místo pozdravu právě když míjel mikrofony). Přemodulovaný jekot píšťaly z bezprostřední blízkosti znehodnotí celou nahrávku a opakovat ji už leckdy nebylo možné. Ale nejen píšťala je kamenem úrazu. S provozem na silnici se už předem počítá a tak se jí co možno na hony vyhneme. Ale vesnický junák na babetě se rád zatoulá i do lesa, kde provádí terénní trénink, v tiché sváteční odpůldne se pilný chatař rozhodne na cirkulárce nařezat dříví na zimu, nemluvě už o traktorech na polích, práškovacích a jiných letadlech nad hlavami nebo rozstřelování hnoje na družstevních lánech. To všechno jsou zvuky nečekané, předem neodvolatelné a z nahrávky neodstranitelné. A navíc je tu příroda sama: před deštěm se sice dá technika i zvukař schovat pod přístřešek nebo pod deštník, ale bubnující kapky vybudí tak silný šum, že nahrávka vlaku je použitelná jen z bezprostřední blízkosti a je

tedy příliš krátká. Ještě horším, protože častějším nepřítelem je vítr, který své huhlavé rázy na mikrofon dokáže často dokáže udělat i „za rohem“, kam se uchýlíte do závětrí, přičemž všude kolem rozšumí koruny stromů a výsledkem je zase nutné zkrácení nahrávky a ztráta toho krásného přibližování a nostalgického vzdalování vlaku. Snad každý z přátel železnice ví, kolik problémů má s pořízením opravdu hezké a zajímavé fotografie jedoucí parní lokomotivy. A přitom expozice trvá kratičký zlo-mek sekundy. Průměrná doba trvání nahrávky rozjezdu či průjezdu vlaku je kolem tří minut. Počítejte tedy, kolikrát je větší pravděpodobnost, že se něco nekalého přihodí. Roztřesené prsty po každém zapnutí magnetofonu nám rozhodně připadaly docela normální a fakt, že nahrávka při kontrole ve sluchátkách zněla jako „dobrá“, „moc pěkná“ nebo dokonce „absolutní jednička“ jsme vždycky znovu považovali za menší, velký nebo obrovský zázrak. Ale vraťme se teď zase pod Jedlovou pro důkaz, že ve dvou se to lépe táhne. Ve stanici jsme se dozvěděli, že na cestě od Děčína je nákladní vlak s postrkem. Na pěší pochod doprostřed lesa a dlouhé hledání místa nebylo dost času. Museli jsme riskovat a postavit se s mikrofony přímo u přejezdu přes málo frekventovanou silnici. To přineslo sice do přípravy a natáčení mnoho nejistoty, zároveň ale také zajímavé zvukové zpestření v podobě zvonků výstražného zařízení. Pro členy „realizačního týmu“ přibyla během nahrávky kromě obvyklé fotodokumentace další nelehká úloha „utlumit“ provoz na silnici ještě několik minut po průjezdu vlaku. Jeden z nás musel umluvit řidiče vozidel zastavivších na přejezdu, případně roztlačit auta ve směru dolů, aby mohla pokračovat v cestě bez nastartování, a zároveň zalehnout cestu těm směřujícím nahoru. Ještě horší úkol – totiž zabránit v jízdě automobilům rozjetým do kopce měl o pár set metrů po silnici níž ten druhý. Podařilo se! Přibližování vlaku proběhlo bez rušivých efektů až na problém fotografa, jak zvěčnit pozadu jedoucí lokomotivu 556.0261 v místě, kde navíc chyběl jakýkoliv odstup. Je vidět, že zvukař má proti fotografovi přece jen nějaké výhody: vůbec se nemusí ohlížet na to, odkud svítí slunce, svítí-li vůbec nebo je dokonce černočerná noc, mašina si může jet jakkoliv otočená a být jak chce umouněná... Vlak projíždí jedenačtvrt minuty, už je tu druhá lokomotiva 556.0209, také tendrem dopředu, což naopak vadí méně. A teprve teď, ve druhé půli nahrávky, začíná skutečná lahůdka pro uši, kdy slyšíme k Jedlově stoupat obě lokomotivy „hádaající se“ navzájem v rytmu svých synkop, chvíli se dokonce přesouvající zpět na druhou stranu stera, jak je zatáčky vedou cikcak hlubokým lesem. Ještě zaslechneme zdálky houknutí vlakové lokomotivy a pak už musíme kapitulovat před netrpělivostí nic nechápajících automobilistů. Téměř šest minut perfektní rytmické symfonie nám potom ještě celý zbytek dne znělo v uších – přeneseně i doslova ve volných chvílích ze sluchátek.

A cesta končí. Zbývá rozloučení, a to docela krátké, protože dlouhá loučení bývají uplakaná. Vybrali jsme si pro ně „albatrosa“ 498.103. Necháme ho projet kolem nás s vlakem Plzeň – Domažlice. Ukáže se přitom, že i tak velká a těžká lokomotiva může při zrychlování vlaku trochu uklouznout. A pak už je vlak pryč a my slyšíme kroky strážníka a poslední zvuky této desky: klapání mechanismu zvedaných závor. I ty mohou už dnes patřit minulosti, stejně jako většina těch krásných elegantních lokomotiv, které nám zanechaly otisky svých hlasů. Samy pak skončily pod řezáky autogenu a v plamenech pecí. ■

Naslouchat městu

Text: Karel Veselý

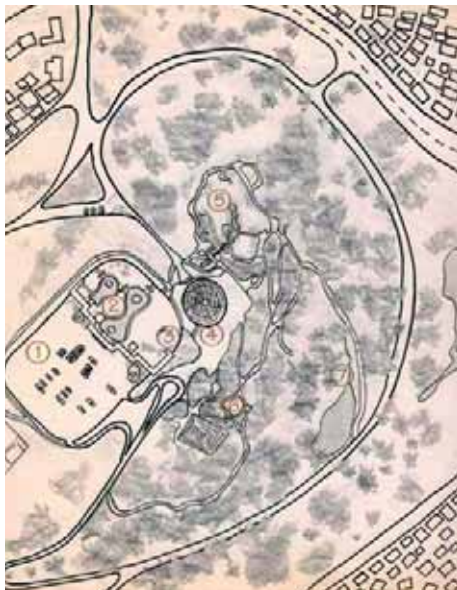
Podle jedné historky dostal nápad na walkman, první přenosný hudební přehrávač, prezident Sony Akio Morita. Cestou po hlučném New Yorku se mu zachtělo zaposlouchat se do oblíbené opery. Obrovská popularita nenápadné krabičky a později i jejích digitálních variací ústící v dnešní iPod či mobilní telefony je nenápadným důkazem o touze moderního člověka uniknout všudypřítomnému šumu dnešních měst. „Každý projev života doprovází hluk,“ psal ve svém Manifestu hluku Russolo provolávající slávu symfonii městských ruchů. Futuristům ale nedošlo, že ne každý projev života má pro život příznivé účinky, a hlomoz, který kdysi obdivovali, se stal pro obyvatele měst noční můrou.



Sluch (nejen zrak) spoluvytváří mentální mapy místa, v němž pobýváme, a díky vnímání těchto podnětů se v něm orientujeme a také cítíme jako doma. Kolonizace urbánní soundscape – zvukové krajiny města je od industriální revoluce palčivým problémem. Na hlukové znečištění ve městech druhé poloviny 20. století upozornily aktivity organizace World Soundscape Project v čele s R. Murray Schaferem. Díky nim se začalo mluvit o akustické ekologii (viz HV 5/03). „Zvukový prostor je makrokosmická hudební kompozice,“ píše Schaffer a ptá se: „Je to kompozice, nad kterou nemáme žádnou kontrolu, nebo jsme my její skladatelé a vystupující zodpovědní za to, aby měla formu a krásu?“. Schaferova idea zvukové krajiny vedla k intenzivnímu studiu přirozených i nepřirozených zvuků, kterým je lidské ucho vystaveno, a kromě urbanismu ovlivnila také hudební tvorbu. Stejně jako John Cage, Pierre Schaeffer nebo Edgard Varèse nás kdysi naučili poslouchat každodenní zvuky jako hudbu, WSP nám připomněli, že místa, v nichž pobýváme, už fascinujícími zvuky zní. Stačí se jen zaposlouchat.

MĚSTSKÁ EXOTIKA

Terénní nahrávky jsou nedílnou součástí etnografie či etnomuzikologie, z velké většiny ale vznikají mimo zvukové krajiny velkoměst. Město bylo nahráváno už v počátcích musique concrète, Pierre Schaeffer je například vplel do jedné z prvních soundartových kompozic *Etude aux chemins de fer* (1948), přesto je jako objekt terénních nahrávek jednoduše opozadováno. Zatímco rurální místa se vyznačují vyhledávanou exotikou, megapole zní vlastně všechny skoro stejně. Jiný důvod podává Schafer v *The Music of the Environment*. Zvuková krajina venkova, produkující jen omezené zvukové podněty, je vlastně hi-fi, v jehož vysokém rozlišení i to nejmenší narušení ticha komunikuje důležité informace. Městské lo-fi je oproti tomu přehlušé-



né zvukovými podněty a jednotlivé zvuky se v hlukové mase ztrácejí. „Všechny kanály se přehlušují, a abychom slyšeli ty nejobyčejnější zvuky, musí být monstrózně zesílené. (...) Pak už ani nelze rozeznat, co, pokud vůbec něco, má být slyšeno.“

Uši terorizující zvukovou krajinu představil ve svém díle *Father Demo Swears* (1989) Ken Ken Montgomery. Výsledná hluková houšť je amplifikovaným výsledkem nahrávky mikrofonu upevněného na vnější straně okna jeho domu v Brooklynu. Objevovat nepatrné zvuky, které přes celkové „znečištění“ neslyšíme, je úkolem nahrávky Philipa Perkinse *Apartment Life* z roku 1980. Americký zvukový umělec v ní nahrává každodenní zvuky rušných ulic San Franciska a spojuje je s intimními, sotva slyšitelnými ruchy ze svého bytu, které filtruje a efektuje, aby byly ve stejné hladině hlasitosti jako ty vnější.

JDI A NASLOUCHEJ

Autoři městských terénních nahrávek se málokdy omezí na pasivní zaznamenání zvuků, které beztak všichni dobře známe. Rekonstrukce sdíleného urbánního zvuku často probíhá na základě motorických aktivit zvukové procházky. „Soundwalking je exkurze, jejíž cílem je naslouchání zvukům prostředí,“ píše v eseji *Soundwalking* (1974) německo-kanadská umělkyně Hildegard Westerkamp, propagátorka techniky, jež je podle ní způsobem, jak se znovu napojit na přirozené zvuky, které nám zrychlený městský život odepírá. „Vylezme z našich bublin, zpoza stěn,





zdi, reproduktorů, sluchátek, a nastražme uši na naše životní prostředí,“ vyzývá umělkyně. Součástí textu je i detailní popis zvukové procházky ve vancouverském parku Queen Elizabeth, jednoho letního dne ve výspě klidu velkoměsta. O třicet let později se do stejného místa vydala její žákyně Andra McCartney. Se sluchátky na uších se nechala nahrávkou provázet parkem a své pocity zapisovala do svého vlastního textu. S Westerkamp sdílela přes propast času „intimní perspektivu parku,“ která je pro každého člověka osobitá.

Jedním z nejlepších příkladů soundwalku je *108 – Walking through Tokyo at the Turn of the Century* (2002) Sarah Peebles. Kanadská zvuková umělkyně zaznamenala na své nahrávce japonskou metropoli na přelomu tisíciletí s jejím shonem a všudypřítomným hlukem na jedné straně a okamžiky transcending momentů ambientního ticha na druhé. „*Chtěla jsem stvořit sonický portrét, který bude odrážet každodenní zážitky v tomto městě a zároveň obsahovat některé neobvyklé události,*“ píše Peebles v poznámkách k projektu. Z původního záměru natočit jen silvestrovské oslavy a záznam cesty rušnou linkou městského vlaku se projekt rozrostl na padesát minut, ve kterých je zachycen týdenní soundwalk ulicemi města čerpající z fascinace nekonečnými zvukovými prostory a prolínajícími se životními rytmy (novými, ale i starými – např. zvony chrámů). Peebles vlastně svým *108* naplňuje touhu futuristy Luigiho Russola po „symfonii stvořené ze zvuků každodenního života“.

Soundwalking se od 70. let stal oblíbeným sportem hledačů netradičních zážitků. Díky jednoduchým a levným nahrávacím přístrojům (od diktafonu až po digitální záznam na mobilním telefonu) a internetu je dnes možné sdílet tyto útržky s lidmi po celém světě. Bohužel se zdá, že zaznamenáníhodných zvuků ubývá a díky globalizaci nakonec všechna velkoměsta začínají znít stejně. Počínaje nekonečnou litanií automobilů až po stejný prefabrikovaný pop znějící z identických rozhlasových stanic. Proti tomuto názoru by určitě ostře vystoupili autoři či přispěvatelé internetové stránky One Minute Vacation (www.oneminutevacation.org). Najdete zde minutové zvukové záznamy, díky kterým se může posluchač přenést do míst zvláštních zvukových úkazů po celé zeměkouli.

VŠUDYPŘÍTOMNÉ UŠI

Robin Rimbaud, britský zvukový manipulátor a DJ, převrátil na začátku 90. let fascinaci zvuky moderního města ve varovné memento špiclování a odposlouchávání. V době, kdy mobilní telefony

byly ještě čistě analogové a tedy nekódované, používal podomácku vyrobený přenosný přístroj k odchyťování hovorů neznámých lidí a samplý pak používal ve svých ambientních kompozicích a instalacích. Samozřejmě bez svolení těch, které nasamploval. Sám si pak na základě této techniky začal říkat Scanner a pod tímto jménem je dodnes známý. Záznam jeho vystoupení ze South Bank Centre na albu *Sulphur* (1995) spojuje v minimalistické skladbě nahrávky smlouvání schůzky s prostitutkou, drogovým dealerem, ale i obyčejné hovory typu „Co bude k večeři?“. Možná by to někdo považoval za akt zvráceného zvukového voyeurství, nicméně Rimbaud svými odposlouchávacími projekty otvírá příliš závažné otázky: Co je soukromý (zvukový) prostor a existuje ještě vůbec ve městě?

„*Odposlouchávání, cenzura, nahrávání a dohled jsou zbraně moci,*“ píše ve své přelomové knize *Noise* Jacques Attali. Francouzský teoretik pracuje s hlukem jako s metaforou společensky nežádoucího, něčeho, co musí být eliminováno stejně jako myšlenky nezapadající do daného společenského řádu. Podchycování nesprávných hluků a šumů je podle Attaliho samotným základem aparátu moderní strategie dozoru, v rámci které „*se moderní stát mění v gigantický monopolizující vysílač hluku a zároveň v nástroj odposlouchávání*“.

Posledních několik let se zdá, že taktiky známé ze špiónských filmů začínají pronikat do každodenního života, vždyť kolikrát jsme byli svědky příběhů se štenicemi v hlavní roli, ať už to jsou novináři nahrávající politiky nebo policie monitorující hovory osob podezřelých z terorismu. Ve většině případů jsou odposlouchávací taktiky legitimovány bezpečím občanů, zároveň z nich ale činí rukojmí jejich vlastní svobody. Město se změnou perspektivy mění z bezpečné zóny v prostor všeobecného dozoru, ve kterém jsme všichni hvězdami vysílání průmyslových kamer. Tento stav reflektují ve svých skladbách například londýnský rapper JME ve skladbě *Tapped* (s heslem „někdy přemýšlím nad tím, že moje hovory někdo nahrává“) nebo jeho americký kolega E-40 v refrénu skladby *They Might Be Taping*, který zní: „*Dej pozor na to, co říkáš, protože tvůj telefon je možná napíchnutý.*“

Vraťme se zpět k fenoménu walkmana, osobního nástroje na vytváření soukromého zvukového prostoru. „*Ať každý pochopuje na zvuky svého vlastního bubeníka,*“ hlásal v roce 1979 časopis *People* v rozhovoru s šéfem Sony, panem Moritou. Přenosné přehrávače jako iPod odstřihávají jedince od veřejného prostoru a jsou zároveň aktem osvobození i rezignace na to, že by zamoření mohlo někdy ustoupit. Válka s ním je pravděpodobně marná, naopak hrozí nebezpečí, že okupace městských krajín zvuky komerčních aktivit bude časem ještě narůstat. ■

Přirozenost terénních nahrávek

Text: **Philip Samartzis**Přeložil: **Matěj Kratochvíl**

Philip Samartzis se narodil 7. března 1963 v Melbourne. Studoval film, video a zvuk, posléze věnoval hlavní pozornost především třetí položce. Dnes vyučuje ve svém rodném městě na RMIT University zvukové umění, uchopení prostoru a práci ve studiu. Zároveň se snaží své studenty seznámit s historií různých technologií. Ačkoliv je Samartzis do značné míry australským patriotem, tráví spoustu času výpravami po celém světě, kde se objevuje v roli (jak to sám nazývá) zvukového voyeura, ale i pedagoga, kurátora či výzkumníka bioprocesů atd. Přestože se nikdy neučil na žádný hudební nástroj, je často vyhledávaným muzikantem. Mezi jeho nejčastější spolupracovníky patří kytarista Dave Brown a bubeník Sean Baxter – protagonisté melbournských formací Buckettrider a Lazy (u nás vystupovali na Alternativě 2006 v triu s Anthonym Paterasem), s nimiž založil také de facto studiovou „mrazivě minimalistickou“ kapelu Western Grey. Často působí v Japonsku, kde v letech 1999 až 2001 natáčel podklady pro svůj zatím největší opus s názvem *Soft and Loud*, jehož finální podoba vyšla v roce 2004 na labelu Microphonics. Fragmentární podoby se však objevily už dříve – například roku 2002 v sanfranciském Muzeu moderního umění v rámci programu *Variable Resistance: Ten Hours of Sound from Australia*, kde Samartzis fungoval jako kurátor. S různými muzei a galeriemi je spjata řada jeho dalších aktivit. Zajímá ho především genius loci a zvukové detaily. Na instalaci *Captured Spaces* například nahrál a zesílil nejběžnější zvuky – klimatizaci, kroky a šeptané rozpravy návštěvníků. Mikrokrajiny lidského těla zase zkoumal v Dánském institutu pro elektroakustickou hudbu společně s Rasmusem B Lundingem. Blízkého soupeřníka našel také ve švýcarském perkusistovi a elektronikovi Günterovi Müllerovi a v poslední době jsou jeho partnery francouzští experimentátoři Eric La Casa a Jean-Luc Guionnet (o jejich společném vystoupení v Čechách se v době uzávěrky jedná). Zatím posledním vydaným opusem Philipa Samartzise je CD *Unheard Spaces* z loňského roku, kde najdeme dvě pětivěté suity – *Absence and Presence* pro pět hudebníků a čtyři reproduktory umístěné v prostoru tak, aby zachycovaly vzájemnou interakci zúčastněných elementů, a titulní skladbu, která je zvukovým výletem do Benátek.

(Petr Slabý)

Prvními nástroji, které jsem se naučil používat, byl mikrofon a magnetofon. Nahrávání zvukových efektů, atmosféry a zvuků prostředí proto tvoří přirozenou součást mé metodologie a často představuje primární zdroj materiálu, s nímž pracuji v mnoha svých projektech. Na konci osmdesátých a začátku devadesátých let jsem strávil hodně času získáváním a prohlubováním znalostí v oblasti techniky zvukové produkce, abych zlepšil kvalitu mého nahrávání i mixu. Kompozice, které jsem vytvořil za pomoci samplingu, syntézy a sekvencování, nebyly uspokojivé, protože technologie vnucovala určitá omezení ovlivňující hudební výsledek. Zdálo se mi obtížné překročit technologii, abych dosáhl výsledku, který by nebyl zabarven vlivem použité techniky. Kvůli této frustraci jsem v roce 1996 kontaktoval CICV ve francouzském Herimoncourt s návrhem, že tam pojedu bez předem připravených plánů a na místě vytvořím skladbu ze zvuků, s nimiž se setkám v okolí zámku, v němž instituce sídlí. Zajímalo mě místo, kde není hlavním jazykem angličtina, abych mohl volně naslouchat všem zvukům bez vyrušování. Hledal jsem metodu, která by mi umožnila pracovat spontánně, a terénní nahrávky mi pro průzkum zvukového charakteru tohoto koutu Francie daly naprostou svobodu. Zůstal jsem u takového způsobu práce, protože věřím, že mikrofon a DAT magnetofon mohou odhalit zvuková pole stejně sofistikovaná a strhující jako cokoliv produkovaného hudebním nástrojem nebo za pomoci počítačového programu. Klíčem k mé metodologii v té době bylo cvičení uší k větší citlivosti při detekování a chápání zvukové aktivity. Takový vývoj se mohl odehrát jen v cizí zemi, jakou byla Francie, jelikož všechny zvuky, které jsem slyšel po příjezdu tam, byly živé a lákavé a mimořádně nezvyklé ve srovnání se zvuky, na něž jsem byl zvyklý v Austrálii.

Když začínám práci v nové oblasti, nechávám se vést objevujícími se situacemi, místo abych materiálu vnucoval nějaký svůj předem vymyšlený koncept. Jako mnoho jiných zvukových tvůrců se rád nechávám zvuky vést a dovoluji jim ovlivňovat logiku kompozice. Jakmile se dostanu k hrubé struktuře, začnu tvarovat kompozici, aby odrážela psychologickou dimenzi, za pomoci juxtapozice a mixu a zachycuji různé perspektivy a emoce. Každý projekt, na němž pracuji, má v základech velice jasnou koncepci, která

určuje zaměření terénních nahrávek. Například *Unheard Spaces* (2006) zkoumá akustický charakter Benátek, a abych dosáhl tohoto cíle, použil jsem množství mikrofonů včetně podvodních, s nimiž jsem zachytil zvuky nad městem i pod ním a vytvořil nové perspektivy. Jakmile jsem jednou určil konceptuální parametry projektu, věnuji hodně času poslouchání CD vztahujících se ke koncepci, abych zjistil, jak jiní skladatelé dosáhli svých cílů s podobnými myšlenkami a materiály. Poté strávím značné množství času v terénu nasloucháním zvukům, abych zjistil, jak jsou pro mě důležité, a zformuloval nejvhodnější způsob jejich zachycení. Každá zvuková událost vyvolává několik otázek včetně otázky po typu mikrofonů, vzdálenosti mezi mikrofonem a zvukovým děním, typu akustiky, které utváří daný prostor, dalších zvucích, které se na místě vyskytují, nejvhodnější denní době k nahrávání či po tom, jak se zvuk proměňuje v průběhu dne. Zvláště rád nahrávám jednotlivé zvukové události v co největší jasnosti a detailu a poté tyto nahrávky používám k vytvoření prostředí, které reflektuje původní prostředí, z něhož zvuk vzešel. Mou hlavní myšlenkou je mít při míchání plnou kontrolu nad každým zvukem, abych mohl pro posluchače vytvářet různé perspektivy. Tato koncepce je odvozena ze zvukového designu pro film, kde je zvuková stopa často poskládána ze stovek jednotlivých událostí smíchaných tak, aby poskytovaly jednotný pocit prostoru a akce. Zvuky, které mě zajímají, se proměňují podle koncepce, ale zajímají mě stejně tak zvuky města, jako zvuky přírody.

Jako student jsem se naučil, že kvalita vybavení ovlivňuje kvalitu výsledku a že je téměř nemožné zlepšit zvuk, pokud již původní nahrávka byla špatná. Proto jsem nashromáždil velké množství mikrofonů, které mi dovoluji široké spektrum zvuků různých kvalit v jakémkoliv prostředí. Každý mikrofon má velmi specifický charakter, který jsem se postupem času naučil oceňovat. Intuitivně vím, který pro jakou příležitost použít, ať už mi jde o přehledné zaznamenání zvuku, nebo chci pomocí mikrofonu dodat zvuku speciální zabarvení. Raději ovlivňuji zabarvení zvuku pomocí volby typu a umístění mikrofonu, než za použití počítačového programu, jako je GRM Tools, který má vlastní zvukovou charakteristiku.



Zajímají mě všechna prostředí a stejně často jako rozdílům naslouchám tomu, v čem jsou si různá místa podobná. Myslím si, že hledám zvukové znaky, které místu dávají určitý charakter a atmosféru, ať je to Melbourne, Paříž nebo jiné místo. Naslouchám také tomu, jak jednotlivé zvuky reagují spolu navzájem a formují tak větší zóny sluchových zkušeností. Zvuková prostředí mohou být přirozená nebo vybudovaná a v každém z nich je možné najít něco zajímavého ve způsobu, jak přirozené zvuky reagují s mechanickými a elektrickými zvukovými poli. Mým záměrem je zesilovat zvuky, které jsou kolem nás, ale jsou často přehlíženy nebo přeslechnuty většinou lidí žijících v jejich dosahu. Není to nepodobné fotografování zaostřujícím na detail, aby zvýraznil specifický moment.

Zajímá mě nejednoznačná povaha zvuku a to, jak je vnímán a prožíván v různých lokalitách. Začal jsem o tom důkladněji přemýšlet po setkání s dílem R Murrye Schaffera a s jeho myšlenkami ohledně akustické ekologie. Nikdy jsem se úplně neztotožnil s dogmatickou a reakční filozofií hnutí akustické ekologie, které si, zdá se, idealizuje předmoderní stav zvukových zážitků. Mě více zajímá zvuk města a krajiny, která ho obklopuje, a neustálá proměnlivost zvuků určujících tato místa. Je také docela zřejmé, že mnoho lidí má rádo hluk, ať je to zvuk jejich auta, elektrického nářadí nebo stera. To mě dovedlo k závěru, že přirozené zvukové prostředí mnoha lidí má jen málo společného s ptáčky a bublajícími potůčky. Lidé se cítí lépe ve společnosti zvuku strojů a elektriny. Moje práce se často točí kolem této dichotomie mezi umělým a přirozeným prostředím a způsobu, jak zabírají různé lokality.

Jakmile najdu zajímavý zvuk nebo alespoň zvuk odpovídající tématu, jímž se zabývám, snažím se ho zachytit v různých perspektivách a v různých okamžicích. Také rád nahrávám dlouhé úseky, abych měl jistotu, že zaznamenám všechny proměny v čase, které ovlivňují podobu zvuku. Je mnoho možných způsobů nahrávání, ale já se většinou snažím nahrávat co nejpríměji, bez příliš mnoha odrazů z okolí. Tím se chci vyhnout akustické nekoherentnosti. Přímé nahrávání také umožňuje vrstvit zvukové události na sebe, a tak dosáhnout zahuštění prostoru bez ztráty přehlednosti, což považuji za velice důležité.

Délka nahrávání závisí na tom, zda je zdroj zvuku statický nebo pohyblivý. Pokud nahrávám konstantní zdroj, jako třeba hučení klimatizace, obvykleji zaznamenám dvě minuty. Pokud nahrávám složitější zdroj obsahující více zvukových událostí (například přístav), zaznamenám deset až dvacet minut. Většinou se snažím zvuk zaznamenat z různých vzdáleností. Pokud zvuk za-

znaménám zblízka, ze střední vzdálenosti a z dálky, dává mi to více možností při procesu kompozice. Tato metoda je odvozena z filmové montáže, která umožňuje režisérovi vytvářet sekvence různých záběrů.

Všechny zvuky považuji za stejně zajímavé, ať je to exotický tvor jako jihoaustřalský netopýr nebo spláchnutí záchodu u mě doma. Každý je složen z komplexní množiny zvukových parametrů, která určuje jeho specifický charakter. Každý záchod vydává jiný zvuk, a právě ty jemné rozdíly mezi nimi mě zajímají. Důležité je zaznamenat každý zvuk co nejčistěji a nejdětailněji. Potom ho uložím do archivu a znovu si ho poslechnu v kontextu skladby, abych zjistil, zda její koncepci podporuje, či spíše narušuje. Každý zvuk slouží koncepci, proto neváhám stříhat a odstraňovat zvuky, i ty nejkrásnější, pokud smysluplně nepřispívají k vyznění díla.

Mikrofon a DAT rekordér zaznamenávají verzi reality, je to však verze čistě subjektivní. Výsledná nahrávka je amalgámem různých rozhodnutí dělaných na základě toho, co je nahráváno, čím se nahrává, kam jsou umístěny mikrofony, jak dlouho se nahrává atd. Všechna tato rozhodnutí ovlivňují konečný výsledek a jsou součástí kreativního procesu. Mikrofon je nástroj umožňující skladateli zaostřit a zesílit jednu nebo více zvukových událostí ve zvukovém poli, ale také může sloužit k navigaci v prostředí a demonstrovat jeho sónickou složitost. Nahrávka se může stát skladbou prostým zvolením začátku a konce bez dalšího zasahování. Může být také použita ve spojení s dalšími zvuky k dosažení složitějších interakcí pomocí klasických kompozičních metod, jako je vrstvení nebo stavění vedle sebe. Bez ohledu na kontext je terénní nahrávka výsledkem série tvůrčích rozhodnutí ovlivňujících celkový tvar a spektrum zvuku. Je to stejně kreativní, jako když někdo hraje na kytaru nebo na bicí soupravu.

Mé vnímání zvuku vychází z Cageova tvrzení, že každý zvuk je hudbou a že je to vnímání, které vytváří hudbu. Prostor vnímám jako složitou a vzrušující prostorově-zvukovou zkušenost. To, jak používám zvuky získané v terénu, závisí jen na požadavcích skladby, na níž právě pracuji. Někdy jde o zkoumání určitého místa, jako bylo Japonsko v *Soft and Loud* (2004) nebo Benátky v *Unheard Spaces* (2006). Někdy jsou terénní nahrávky užity v kontrastu k elektronickým nebo akustickým zvukovým zdrojům jako ve *Windmills Bordered by Nothingness* (1999). Když jde o hudbu, nejsem purista, a proto rád experimentuji s mnoha zvukovými zdroji a nástroji, které všechny mohou posloužit mým cílům. To je v povaze experimentální hudby, v níž cílevědomost a neustálý výzkum ovlivňují skladatelské výsledky. ■

Divočinou evropských metropolí

AudioFilmy Stefana Wintera: terénní průzkum ve švýcarském hotelu

Text: Pavel Klusák

V době, kdy *field recordings* často značí zájem o Zemi a přirozený svět, mají nahrávky „z terénu“, jež pořizuje producent a vydavatel Stefan Winter, zcela jiný rozměr. Jasně tlumočí názor svého autora, že dokumentární záznamy mohou sloužit příběhu stejně dobře jako autorská a studiová hudba. Ponechává si volnost sestavovat z nich alba plně autorskou rukou, přitom ve svých zvukových fikcích rekonstruuje cosi skutečného: prostředí nebo kontext, odkud vzešla hudba, která ho fascinuje.

SVĚT JE KONSTELACE

První tituly z winterovské řady AudioFilm byly křiklavě paradoxním protipólem k *field recordings*, které pořizovali ve dvacátém století cestovatelé do exotické divočiny, třeba zakladatelé značky Nonesuch. Winter se rozhodl zaznamenat živý zvuk prostředí, které také zůstávalo přehlížené archiváři: evropské metropole, přesněji jejich nepódiový život. Pouliční bubnování na basilejském karnevalu tvoří titul *Rä Dä Bang*, proměnlivější hudbu představuje kavárenská kapela z náměstí svatého Marka v Benátkách. *Venezia La Festa* má pro mě přitažlivost dobrého konceptu: operní a evergreenový repertoár tu podléhá stylu zkušeného lokálního šramlu. Je to hudba jakoby jasně výdělečná, „nehodná“ lepší ediční péče, a přece se nachází v jednom z uzlových bodů Evropy, obklopená duchovními památkami. Při turistickém provozu možno předpokládat, že skupinu za léta profesionálního obveselování davu slyšely miliony lidí. Repertoár je vybraný tak, aby zasáhl paměť a hudební sentiment návštěvníků z celého světa – akcent jen mírně přesahuje z italského citění ke globálním katalyzátorům emocí (Puccini, Strauss, Piazzolla, Domenico Modugno, sinatrovská *My Way*).

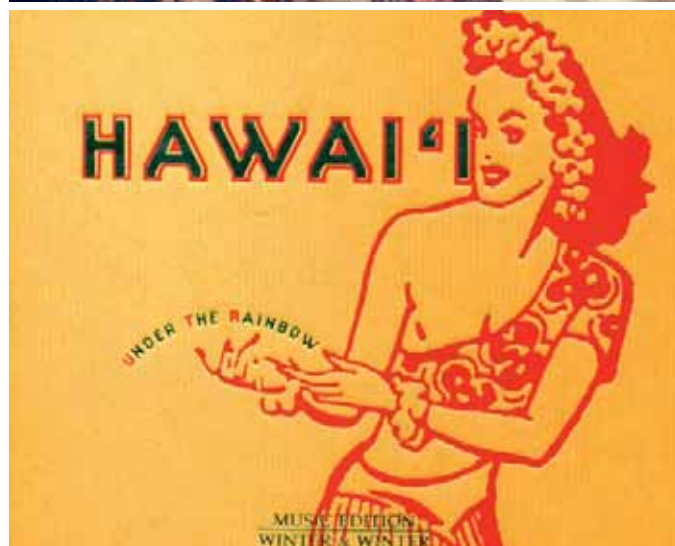
„Vytvářet konstelace“ a „zachycovat situace“ – takové výrazy najdeme opakovaně ve Winterových poznámkách k albům. Producent v Benátkách neodolal a rovnou přepadl do doku-fikce, další tváře svého lovu na hudbu okamžiku. Tu následující však způsobil. Výše zmíněnou kavárenskou kapelu po domluvě nahradil jinými hráči ve stejném obsazení (klavír, dvoje housle, akordeon, cello, kontrabas), na „štafl“ doprostřed turistů však nastoupili profesionálové avantgardy z newyorského downtownu. Uri Caine připravil café-verze Wagnerových (!) skladeb. Celý prohoz prý inspirovalo svědectví o návštěvě Wagnera v Benátkách (1858), který slyšel na ulici vlastní skladby, třeba od rakouských pochodových kapel. Salónní orchestr s Cainem opravdu v Benátkách hrál svého Wagnera – jak v hotelu Metropol (byvším domově Vivaldiho), tak na náměstí San Marco. Zvony, holubi a křik v několika jazycích proznívají do nahrávky téměř s rafinovanou tematickou dostředivostí, nic však prý nebylo studiově smícháno, všechno se dělo synchronně, takzvaně náhodou.

SKRYTÝ ŘÁD BORDELU

Wintera evidentně zajímá vymezení hudby na základě společného místa a času, ne žánru. Setkávají-li se různé hudební výrazy v jediném prostoru, musejí mít něco společného – či přinejmenším dokážeme jako posluchači vytušit, že je něco spojuje.

Svémi „provokovanými událostmi“ Winter pořádá lov na souvislosti. Na místo činu přivede tým vybraných hráčů a nechá je jednat (v tom se podobá Johnu Zornovi). Jako kapelník opakovaně zafungoval kytarista Noël Akchoté: prototyp hráče, který od avant-techniky dokáže ustoupit k písňové či melodické hudbě v avantgardně promyšleném kontextu. Mnohdy to nepostrádá vtip.

Klasickým titulem tohoto typu je *Au bordel: Souvenirs de Paris* (1999). Winter narychlo domluvil jam session v erotickém klubu kdesi u Pigalle: pod Akchotéovým





velení tu mj. hrál britský saxofonista a free improvizátor Lol Coxhill či Ernst Reijseger, cellista procházející mnoha Winterovými projekty. Album není stylizovaná „rozhlavová hra“, a přece dokumentuje vývoj večera od mírných začátků přes společnou zábavu až k únavě, kocovině a sólovému pobrukování na záchodě nad ránem. Akchoté napsal vlastní písně ve stylu pokleslé zábavy, zní tu i „evropská internacionála“ noblesní hudby s otiskem erotu (píseň z filmu *Modrý anděl* či téma z Godardova *Pohrdání*). Živě se tu protínají osobnosti muzikantů, duch „užití“ hudby pro tohle svérázné prostředí, místo a čas natáčení. V obsazení alba je vypsáno i divčí osazenstvo, které je koneckonců nejen slyšet, ale účastní se i coby hnací motor událostí: Fovea, Sonia, Lydie, Géraldine, Naïa...

PODMÍNKY TOUHY

Cabaret Modern (2003) podle Wintera spojil do celonočního třeštění všechny typy dobrodruhů: „rozené improvizátory, sentimentální pěvce balad, kabaretiéry, druhořadé poety a pár přátel, které je snadno nadchnout.“ Producent říká, že jen „vytvořil podmínky touze, aby se projevila“. Vytváří varieté, které by hudbou spojilo minulost, přítomnost a budoucnost: odráží německou i pařížskou kabaretní éru, ví však, že dnes bude v téhle revui znít i něco od Gainsbourga, All Tomorrow's Parties. A že si přítomní nejspíš vzpomenou na filmový obraz tohoto prostředí – muzikál *Kabaret* (zní tu *Tomorrow Belongs To Me*).

Vždycky jsem měl rád album s pozlacenou obálkou a silným nápadem pro rámeček, málokdy jsem je ale doposlouchal do konce: *Orient Express* (2001), cestu legendárním rychlíkem z Paříže do Konstantinopole, zachycenou jakoby v roce 1905. Je tu pravděpodobný repertoár salonního pianisty ve vagónu *Traveler De Lux* (Puccini), další hudbou se projíždí. V Mnichově vítá vlak dechová kapela, je tu straussovská Vídeň a hlavně živelný Balkán – bulharské zpěvačky, slavnost rumunských Cikánů, nakonec osmanská píseň a hluk cílové stanice v Konstantinopoli, tedy Istanbulu. I tady, přes nepochybný výběr repertoáru, Winter čeká, co se stane, když hudbu vyvede do neotřelých míst.

V AudioFilmech se docela raritním způsobem snoubí postmoderna (koláž) s německou měšťanskou noblesou. Bar Schumann's v Mnichově, benátské kavárny, švýcarský horský hotel Waldhaus Sils-Maria s atmosférou Mannova *Kouzelného vrchu*. Po těch místech putuje jen malá část Winterovy produkce, přesto je tu nepřehlédnutelná záliba v buržoazní a měšťanské Evropě, často udržující tradici a řád rodinných podniků vzniklých ještě před válkou. Winter v tomhle prostředí

jemně nechává znít čas, jeho konstanty a proměny: hudební klasiku v dřívější roli srozumitelného vyššího populáru, různá média včetně pásů pro mechanické piáno či nahrávky na staré šelakové desce (*Metropolis Shanghai – Showboat to China*).

MIKROFON, LYRICKÝ SUBJEKT

V hlavě mi utkvěl odsudek na několik řádků, který jsem našel v nejrozšířenějším světovém časopise pro world music Folk Roots. K pětibavým zvukovým deníkům *Cuadernos de la Habana* tehdy v oddíle minirecenzí napsali, že Winter neuvádí podrobnější informace k hudebníkům, které nahrál, a že projekt jim nijak nepomáhá prorazit do světa. Takové nepochopení může pramenit jen z totálně odlišného úhlu pohledu, než je ten Winterův – neskrývaný, po léta rozvíjený. Kubánské (stejně jako později mexické a nejnověji havajské) nahrávky jednak žádná jména netají, ale především jsou travelogem, zvukovým svědectvím subjektu – cestovatele. Noříme se spolu s ním do zprvu neznámého prostředí, abychom postupně začali rozlišovat v jeho zvukové kultuře. Slyšíme písňovou i taneční hudbu na plázech, v barech, na zkoušce muzikantů. Momentem, který cestu k poznávání hudby shrnuje, je návštěva školy. Nejprve slyšíme zpěv dětí s klavírem tlumeně: po chvíli nám někdo otevře dveře a mikrofon se v chůzi přibližuje. Až v polovině písně se přiblížíme do regulérní poslechové situace. Zase: odraz dokumentární situace i výraz konceptu.

DOKUMENT FOREVER

Každé skutečné zachycení hudebníků, byť ve studiové situaci, by mělo být „dokumentární“. Winter: „Seděli jsme s cellistou Paolem Beschim v kuchyni a on mi přehrával svou představu o Bachových suitách. Bylo to fantastické, víc už se snad hudbě nedá přiblížit. Tohle tak zprostředkovat posluchači, říkal jsem si. Podobných zážitků mám mnoho, se školenými hudebníky i s argentinským duem starých přátel hrajících tango. Snaha o udržení takové autenticity pak formuje moje taktiky při natáčení alb.“ Opravdu, to je až křiklavý rozdíl mezi dvěma mnichovskými vydavatelskými, jež se světovým ohlasem operují na pomezí jazzu, kompozice a postmoderny. ECM Manfreda Eichera po léta pěstuje laboratorně čistý zvuk. Stefan Winter oproti tomu tvrdí: „Kdyby nad námi při natáčení proletělo letadlo, tak na albu prostě bude.“

www.winterandwinter.com ■

Pierre Boulez

Text: **Luboš Mrkvička**

„Klasické tonální myšlení spočívá na univerzu definovaném gravitací a přitažlivostí, myšlení seriální na univerzu neustále se rozpínajícím.“

„Dodnes si myslím, že nejvíc posunuly vývoj ta historická období, v nichž došlo k překročení určitých daností percepce. Když totiž přijmete danosti percepce, pracujete ve známém okruhu, když však intelektuálně tyto danosti překročíte, jste nuceni překročit hranice a přijmout nové normy.“

Nesporný talent, síla vůle a bojovnost zaručily francouzskému skladateli a dirigentovi Pierru Boulezovi (*26. března 1925, Montbrison, Loire) vůdčí místo v pařížské hudební avantgardě již jako mladíkovi. Jeho předchůdci nebyli, podle jeho názoru, dost radikální – hudba čekala na kombinaci serialismu a rytmické nepravidelnosti otevřené Stravinským a Messiaenem. Boulezova snaha o vytvoření nového hudebního jazyka na racionální bázi byla zejména během padesátých a šedesátých let široce následována. Dnes lze konstatovat, že Boulez nepochybně patří mezi ty skladatele, kteří v rámci vývoje západní poválečné hudby sehráli naprosto klíčovou úlohu.

Jako dítě dělil Boulez svou pozornost mezi hudbu a matematiku. Zpíval ve sboru katolické školy v St. Etienne a hrál na klavír, ale jeho časný zájem o matematiku ho předurčoval (přínejmenším podle názoru jeho otce) ke kariéře inženýra. Po ukončení školy v roce 1941 dokonce rok navštěvoval kurz vyšší matematiky v Lyonu jako přípravu na přijímací zkoušky na vysokou polytechnickou školu v Paříži. Během tohoto roku ovšem udělal největší skok ve svém hudebním vývoji: zkultivoval své klavíristické dovednosti a osvojil si základy hudební teorie. Když se v roce 1942 odstěhoval do Paříže, zvolil si, navzdory přání svého otce, místo polytechniky Pařížskou konzervatoř a byla to právě teorie (u přijímacích zkoušek na obor klavír byl neúspěšný), která mu zaručila dobré postavení. Tři roky nato získal první cenu (*premier prix*) za harmonii (navštěvoval slavné lekce harmonie u Messiaena). Kontrapunkt studoval, společně s některými spolužáky od Messiaena, soukromě u Andrée Vaurabourg, manželky Arthura Honeggera. Právě pod Messiaenovým vedením, respektován i podporován svým učitelem, podal Boulez důkaz o svých výjimečných analytických schopnostech. Na hudební dílo pohlížel jako na formu estetického výzkumu, který měl být veden po striktně vědeckých (tím mínil logických) cestách. Tento výzkum ho tehdy přivedl k poznání nevyhnutelnosti atonality („*Každý hudebník, který necítí ... nezbytnost dodekafonického jazyka, je neužitečný*“ – *Eventuellement...*, 1952). V té době, tedy v roce 1945 Boulez poznává Schönbergův *Dechový kvintet*, op. 26 a Webernovy pozdní opusy, které měly na jeho další vývoj zásadní vliv (se seriálními technikami ho blíže seznámil Schönbergův žák René Leibowitz). Vznikají Boulezovy první skladby: *Douze notations* (1945) pro klavír, *Sonatine* (1946) pro flétnu a klavír, *První klavírní sonáta* (1946) a kantáta *Le visage nuptial* (první verze z roku 1947 byla instrumentována pro soprán, alt, dvoje martenotovy vlny, klavír a bicí nástroje).

První skladby, které Bouleze skutečně proslavily, ale přišly až po výše zmíněných debutech: *Druhá klavírní sonáta* (1947–48) a *Le soleil des eaux*. Kantáta *Le soleil des eaux* (premiéra v Paříži, 1950) vzešla z hudby, kterou Boulez příležitostně zkomponoval pro rozhlasový pořad věnovaný básníkovi Renému Charovi (duben 1948; přepracováním této původní verze vznikla *Complainte du Léopard amoureux*, která tvoří první část *Le soleil des eaux*, k ní pak byla připsána druhá část *La Sorgue*). Monumentalita *Druhé klavírní sonáty* (4 věty, 27 minut) stojí v kontrastu

vůči *První klavírní sonátě* (2 věty, 8 minut) a *Sonatině* (jednovětá, 11 minut). Na proslulosti skladby se daleko více než ne příliš zdařilá interpretace Yvette Grimaudové podílelo vydání samotné partitury v roce 1950 a *Druhá klavírní sonáta* proslavila Bouleze i v zahraničí: její první uvedení v Darmstadtu (Yvonne Loriod, 1952) se stalo jednou z nejnadanější přijatých hudebních událostí poválečných let (v USA toto dílo prosazoval David Tudor). Hned poté přišel Boulez se skladbou *Livre pour quatuor* (1948–49), která předjímá další vývoj jeho hudebního myšlení: dílo se skládá ze souboru několika vět a je ponecháno na interpretovi, které z nich budou hrány – předznamenává tedy další Boulezovy skladby z konce 50. let, v nichž si interpret volí vlastní cestu dílem. Nicméně, bezprostřední důležitost tohoto díla spočívala v tom, že vedla k technice totálního serialismu: ovlivněn pozdními Webernovými díly a Messiaenovým *Quatre études de rythme* se Boulez snažil vyvinout techniku, jejíž serialistické základy by mohly být aplikovány nejen na tónovou výšku, ale i na další tónové parametry (tj. barvu, délku, dynamiku). V roce 1951 začal Boulez psát eseje a veřejně propagovat svou novou techniku. Výzkumy studia pro „konkrétní hudbu“ (vedeno Pierrem Schaefferem pod patronací francouzského rozhlasu, viz HV 1/06) umožnily Boulezovi zkomponovat dvě elektroakustické *Etudy*. Mezi další multiseriální skladby patří *Polyphonie X* pro 18 sólistů (Donauesschingen Festival 1951) a poslední a nejúspěšnější z multiseriálních děl *Structures I* pro dva klavíry (1951–52). Organizace témbu zde byla nahrazena tzv. „mody ataku“ a v posledních dvou částech ze tří se objevuje flexibilnější zacházení s tónovými délkami. První část byla poprvé uvedena v Paříži Boulezem a Messiaenem. Ve stejné době Boulez dokončil první revizi své rané kantáty *Le visage nuptial*, původně instrumentované pro dva hlasy sólo a komorní orchestr, nyní přepracované pro sóla, ženský sbor a velký orchestr. Ve dvou větách z pěti Boulez volně užíval čtvrttónů, které však při své další revizi (1986–89) vyřadil. Premiéra čtvrttónové verze této skladby se konala až v roce 1957 pod Boulezovým vedením v Kolíně nad Rýnem. Mezi lety 1952–57 dochází k radikálnímu zpomalení Boulezovy kompoziční činnosti. Své názory na hudební techniku a estetiku vyjadřuje především v různých článcích a statích (mnohé z nich jsou zahrnuty v knize *Relevés d'apprenti*). V tomto období zkomponoval jediné dílo, mnohými však považované za jeden ze základních stavebních kamenů západní hudby 20. století: *Le marteau sans maître* (Kladivo bez pána, 1953–55) na texty René Chara (na rozdíl od raných zhudebnění Charovy poezie je *Le marteau sans maître* instrumentováno pro sólový alt a malý instrumentální soubor – altová flétna, xyloimba, vibrafon, sada bicích nástrojů, kytara a viola).

Za podpory společnosti Renaud-Barrault a pod patronací Suzanne Tézenas zakládá Boulez v roce 1954 Domaine Musical. Jednalo se o řadu avantgardních koncertů, jejíž programy byly pečlivě sestavovány z děl, která byla považována pro současnou hudbu za klíčová. Tento typ „skladatelských koncertů“ našel mnoho následovníků v Paříži i jinde



kovány pouze dvě části a zbytek byl zahrnut do kategorie „work in progress“. Dokončené skladby z tohoto období jsou *Poesie pour pouvoir* pro tři orchestrální skupiny a magnetofonový pás a *Structures II* pro dva klavíry. V *Poesie pour pouvoir* je forma založena na textu Henriho Michauxe a využívá prostorového zvuku orchestru, který poprvé užil Stockhausen ve své skladbě *Gruppen*. *Structures II* (1956–61) doplňují Boulezovy multiseriální studie z let 1951–52 kompozičními postupy rozvinutější

po světě a ukázal tak směr, který byl dále napodobován. V *Domaine Musical* byla provedena řada premiér Stravinského, Messiaena a mnoha mladších skladatelů různých národností. Tyto koncerty se staly nedílnou součástí pařížského hudebního života (v roce 1967 Bouleze na postu hudebního ředitele vystřídal Gilbert Amy). Po úspěchu *Le marteau sans maître* byl Boulez žádaný také jako učitel skladby: v letech 1954–56 a čtyřikrát mezi lety 1960–65 učil v rámci letních skladatelských kurzů v Darmstadtu, byl profesorem skladby na Hudební akademii v Basileji (1960–63), externím lektorem na Harvardské univerzitě (1963) a aktivním soukromým učitelem. Jeho přednášky z Darmstadtu se staly podkladem pro knihu *Penser la musique aujourd'hui* (Hudební myšlení dneška). Kniha systematicky vymezuje vývoj Boulezovy seriální techniky a váže se především ke skladbám z let 1957–1962 (*Třetí klavírní sonáta*, *Poesie pour pouvoir*, *Doubles*, *Structures II*, *Pli selon pli*).

V *Le marteau sans maître* se poprvé objevují rozvinutější seriální techniky, které obsahují méně předvídatelné a pružnější postupy. Ty Bouleze brzy dovedly k zájmu o možnosti otevřeného díla („Když už jsem pracoval svobodnou volbou, proč bych tuto volbu neaplikoval na samotnou formu?“). Na svá jednotlivá díla nahlížel v určitém smyslu stále více jako na součásti vyššího celku („work in progress“). Tato díla měla být později přepracována a jako složky tohoto celku měla dostávat svůj vlastní tvar. V tomto duchu se *Improvisations sur Mallarmé I* a *II* pro soprán a soubor bicích nástrojů (1957) staly součástí *Pli selon pli* (1957–62). V následujících třiceti letech tato skladba zaznamenala další změny. Úvodní část *Pli selon pli*, *Don* dala vzniknout *Eclat* (1965, další „work in progress“) a skladba *Doubles*, která vznikla v roce 1958, byla rozšířena na *Figures–Double–Prismes* (1963), která je v principu také nedokončená. Avšak dalekosáhlejší dopad měla svoboda, kterou se Boulez snažil dát interpretovi (např. v *Improvisation sur Mallarmé II* jsou některé hudební úseky označeny „senza tempo“ a nechávají tak na sólistovi a dirigentovi rozhodnutí o délce skladby). Ve *Třetí klavírní sonátě* (1955–57) má interpret ještě o poznání větší volnost: skladba se skládá z pěti částí, jejichž pořadí je v určitých mezích variabilní; navíc v rámci samotných částí je hráči nabídnut určitý počet alternativních cest: musí vybrat, které pasáže zahraje a které vypustí. Přesto ale skladatelovo plánované schéma voleb představuje daleko vyšší kontrolu nad identitou díla, než jakou nacházíme např. v pojetí aleatoriky u Stockhausena (*Klavierstück XI*). Z Boulezovy *Třetí klavírní sonáty* byly dodnes publi-

a pružnější seriální techniky. Skladba *Eclat* (1965) pro 15 nástrojů ohlāsila příchod skupiny děl, v nichž Boulez obrátil svou pozornost k variabilně sestaveným komorním souborům různých velikostí. Toto dílo se nakonec přeměnilo v *Eclat/Multiples* pro orchestr. V *Domaines* (1961–68) pro klarinet sólo nebo pro klarinet a 21 nástrojů, stejně jako v *Poesie pour pouvoir* a *Figures–Doubles–Prismes*, zdůrazňuje Boulez roli prostorového rozmístění nástrojů. Sólista v *Domaines* (klarinet) se pohybuje mezi šesti nástrojovými skupinami. Pod vedením dirigenta jsou jednotlivé části rozděleny mezi sólistu a ostatní nástroje. Ve skladbě *cummings ist der Dichter* pro 16 hlasů sólo a 24 nástrojů (1970, rev. 1986) představuje Boulez nový typ formálně sevřenější komorní kantáty.

Struktura většiny Boulezových pozdních skladeb vychází buď z kompozičního plánu nazvaného *...explosante-fixe...* nebo z harmonického pohybu odvozeného z kryptogramu příjmení Paula Sachera. *...explosante-fixe...* představuje kompoziční kostru (počet ani typ nástrojů nejsou specifikovány), kterou Boulez vytvořil pro jedno číslo časopisu *Tempo* v roce 1971, které bylo věnováno památce Igora Stravinského (první výročí jeho úmrtí). Tato kostra určuje formu spočívající v postupném „proplétání“ se cyklem šesti *Transitoires* („přechodná zastavení“; číslována II–VII), jež na závěr vyústí k cíli nazvanému *Originel*. Jednotlivé *Transitoires* jsou odvozeny z *Originelu*, který obsahuje veškerý výchozí hudební materiál. Tento materiál se celý vztahuje k tónu „es“ (počáteční hláska jména Stravinskij), který tak vytváří tónové centrum celého cyklu. *Originel* rozvíjí tento centrální tón do melodické formule, která se následně stává základem pro variace prováděné jednotlivými *Transitoires*. Konečná podoba celého díla by tedy měla být velkolepým rozvedením jednotlivých komponentů. Mezi skladby odvozené z této kostry patří jednak několik verzí pro různá obsazení přímo s názvem *...explosante-fixe...* (1972, 74, 86, 93), dále pak *Rituel* (1975), *Mémoriale* (1985), *Anthèmes* (1991), *Anthèmes 2* (1997). Druhou početnou skupinu Boulezovy pozdní produkce představují skladby, jejichž harmonický pohyb je odvozen z šestizvuku vytvořeného z hlásek příjmení Paula Sachera (Es-A-C-H-E-D). Do této skupiny patří: *Messagesquissé* (1975), *Répons* (1984), *Dérive I* (1984), *Dérive II* (2002). Mezi skladby z pozdního období stojící mimo tyto dva projekty a prokazující Boulezovy vrcholné skladatelské schopnosti patří *Sur incises* (1998) pro 3 klavíry, 3 harfy a 3 hráče na bici, která vzešla ze sólové klavírní skladby *Incises* (1994), a zejména *Notations* pro velký symfonický orchestr (vycházející z kla-

vírných *Notations* z roku 1945), na nichž průběžně pracuje od roku 1978 dodnes (z dvanácti *Notations* doposud dokončil pět).

BOULEZ DIRIGENT

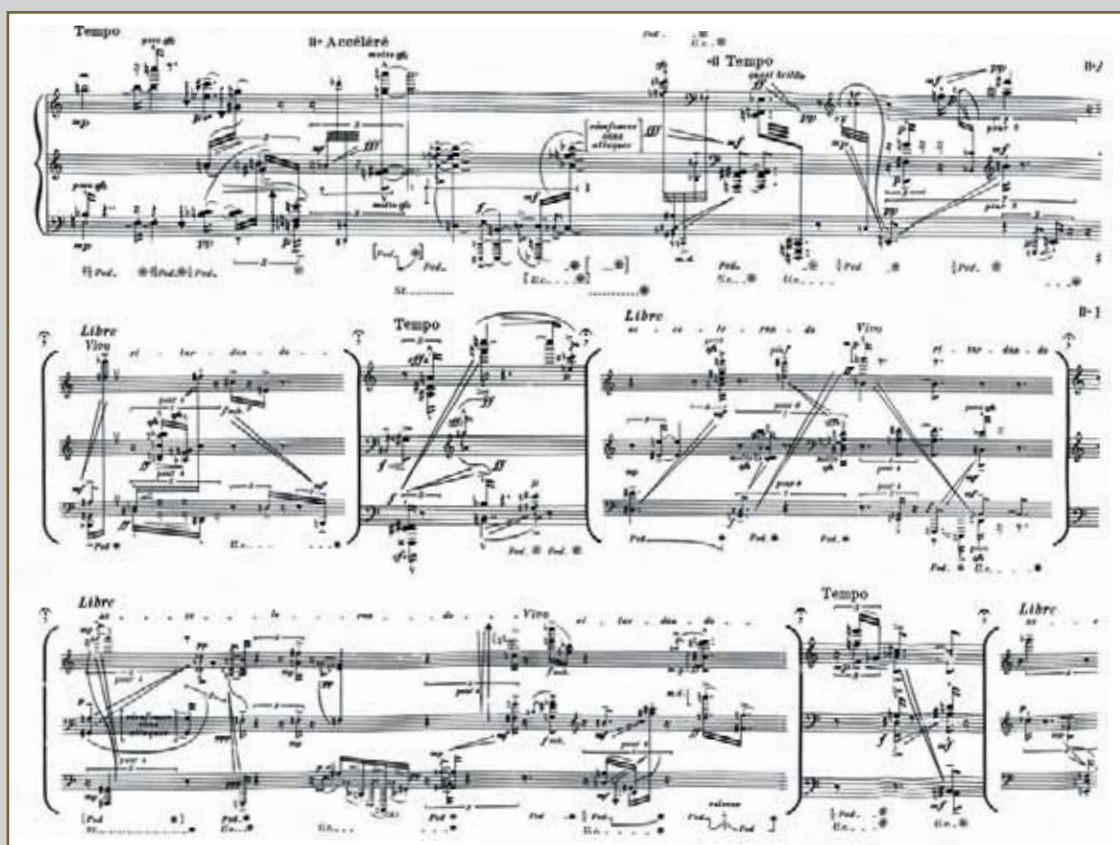
Na doporučení Athura Honeggera byl Boulez v roce 1946 jmenován hudebním ředitelem Společnosti Renaud–Barrault (Compagnie Renaud–Barrault). Tehdy pokládá základy své dirigentské kariéry především jako dirigent divadelní hudby (řídil provedení děl Georgese Aurica, Francise Poulence, Arthura Honeggera a dalších). Boulez nikdy neabsolvoval žádné institucionální dirigentské školení, za jeho jediného učitele by mohl být považován Roger Desormière, který mu soukromě poskytoval rady o dirigentské technice. Vlastní Boulezova dirigentská dráha byla započata koncerty v Domaine Musical, kde dirigoval kromě řady skladeb mladých skladatelů i své *Le marteau sans maître*. V roce 1957 v Kolíně nad Rýnem dirigoval na doporučení Hermanna Scherchena premiéru *Le visage nuptial* (sám později tuto událost komentoval: „Pro člověka bez dirigentských zkušeností bylo řídit takovouto skladbu, a zejména naplno si uvědomit způsob, jakým byla napsána, jako skočit do vařící vody!“). Během dalšího roku dirigoval v Paříži jednak premiéru *Doubles* a dále se podílel společně s Hansem Rosbaudem a Grosses Orchester der SWF na prvním uvedení *Poésie pour pouvoir*. Tento orchestr ho v roce 1960 znovu pozval do Kolína nad Rýnem, aby představil ranou verzi *Pli selon pli*; mezitím se u tohoto orchestru stal hostujícím dirigentem a zároveň se přestěhoval do Baden-Badenu (což mohlo být částečně viděno jako gesto revolty proti francouzskému hudebnímu konzervativismu). Toto německé lázeňské město se stalo na dalších dvacet let Boulezovým hlavním domovem, a to až do doby, než se vrátil do Paříže, aby převzal vedení IRCAMu a přijal místo učitele na Collège de France. Přestože vždy upřednostňoval provádění skladeb dvacátého století (zejména Debussy, Stravinskij, Webern, Messiaen), rozšířil během těchto let postupně svůj repertoár o řadu starších skladeb, ke kterým cítil zvláštní náklonnost (např. Haydn, Beethoven, Schubert a další).

Po několika letech odcizení od oficiálního hudebního života v Paříži zažil Boulez v roce 1963 triumfální návrat: v Pařížské opeře dirigoval první inscenaci Bergova *Vojčka*. Velmi rychle se stává žádaným dirigentem zvaným k mnoha příležitostem do mnoha různých zemí. V roce 1964 dirigoval v Paříži zvláštní koncertní provedení *Hippolyte*

et Aricie u příležitosti oslav Rameauova dvoustého výročí. V roce 1965 dirigoval *Pli selon pli* v rámci Edinburgh Festival a v roce 1966 mu festival v Bayreuthu světil provedení Wagnerova *Parsifala*. V roce 1967 se stal hostujícím dirigentem Cleveland Orchestra, se kterým učinil řadu nahrávek; o čtyři roky později byl jmenován šéfdirigentem současně BBC Symphony Orchestra a New York Philharmonic Orchestra. Těchto pozic se vzdal postupně v letech 1974 a 1977. V roce 1976 dirigoval v Bayreuthu kontroverzní inscenaci *Ringu* Patrice Chéreau a v roce 1979 v Pařížské opeře vedl první kompletní provedení Bergovy opery *Lulu*. Po této události Boulez výrazně snížil své dirigentské závazky. Nicméně od devadesátých let opět často diriguje a nahrává, a to ve většině případů svůj oblíbený repertoár hudby dvacátého století.

IRCAM A ELEKTRONIKA

V roce 1970 vyzval francouzský prezident Georges Pompidou Pierra Bouleze, aby vybudoval centrum pro výzkum nové hudby a s ní spojených technologií (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique = IRCAM). O sedm let později začal institut plně fungovat a Boulez se stal jeho ředitelem (tento post držel do roku 1992, kdy ho předal Laurentu Baylemu). Zpočátku Boulez pojal IRCAM jako multidisciplinární centrum uspořádané do pěti oddělení (elektroakustické, počítačové, pedagogické, instrumentální a výzkum lidského hlasu). Toto uspořádání se však po čase ukázalo jako problematické; reorganizace v letech 1980 a 1984 daly vzniknout nové struktuře, skládající se ze dvou hlavních oblastí: produkce a výzkum počítačové hudby.



Třetí klavírní sonáta

Dérive 2 pour 11 instruments.

či rozšířit díla, která napsal ve svých mladistvých letech, avšak především tento přístup (neboť se týká i skladeb z pozdějšího období) vyplývá z jeho spřízněnosti s estetikou „rozpínání“: totiž s vírou, že uvnitř necentralizovaného univerza odvozeného ze serialismu mají hudební myšlenky neomezený potenciál k rozvíjení; proto valná část nejvýznamnějších Boulezových děl zůstává ve své podstatě nedokončená. Takto pojaté (hudební) universum, v němž již neexistují „předem vytvořené formy (stupnice), tj. obecné struktury, do nichž se začleňuje zvláštní myšlenka“, nýbrž

Vzhledem k tomu, že IRCAM nepodléhal téměř žádným vnějším omezením, provozoval neobyčejně širokou paletu hudebních aktivit. Umělecké snahy a plány určovaly směr technického výzkumu, který přinášel řadu nových nástrojů v oblasti počítačové kompozice. Během let postupoval rozvoj technických prostředků od vysoce specializovaných hardwarových nástrojů (např. 4X digitální audio procesor poprvé užité Boulezem v *Répons*) k univerzálně použitelným počítačovým systémům (IRCAM Musical Workstation či různé softwary určené pro osobní počítače).

Přestože Boulez stál v čele IRCAMU dlouhou řadu let (a problém nutnosti reflexe hudebního materiálu pocítoval jako zcela zásadní), zdá se, že navzdory tomu je jeho přístup k elektronickému médiu poněkud význačný. Jeho počáteční naděje v IRCAM, vyjádřené v mnoha manifestech, spočívaly ve víře, že se IRCAM stane místem setkání vědců, skladatelů a interpretů, jakousi laboratoří, kde by mohlo pokračovat „dobrodružství“ vývoje hudby dvacátého století, a ne sofistikovaným elektroakustickým studiem, jímž se velmi rychle stal. Když například v 80. letech využil jeho možnosti a vytvořil skladbu *Répons* – částečně také proto aby vystavil na odiv veškerou digitální mašinérii vyvinutou v IRCAMu pro uchování a transformaci zvuku v rámci živého provedení – podle mnoha komentátorů se přese všechno ne ve všech místech skladby elektronická složka společně s instrumentální pojí v integrální hudební strukturu. Podobnou dvojakost lze vidět i v Boulezových dalších skladbách zapojujících elektroniku (*Dialogue de l'ombre double*, ...*explosante-fixe...*, *Anthèmes 2*).

...

Jednou z hlavních součástí Boulezova skladatelského života se postupem času stalo překomponovávání vlastních starších skladeb. *Le soleil des eaux* již zrevidoval v roce 1965; od osmdesátých let přepracoval (v některých případech i několikrát po sobě) *Le visage nuptial*, *Pli selon pli*, *Cummings ist der Dichter*, *Domaines* a řadu dalších (mluvil také o přepracování *Polyphonie X* a *Poesie pour pouvoir* z padesátých let). Jistě si uvědomoval, že jeho rostoucí zkušenosti mu umožní vylepšit

skladatel sám, „užívaje určité metodologie vytváří objekty, které potřebuje, a formu nezbytnou k jejich uspořádání“, od počátku vyvolávalo a stále vyvolává řadu polemik, a to nejen u hudebníků. Například Lévi-Strauss (v roce 1964 v předmluvě ke své knize *Syrové a vařené*, první části rozsáhlé čtyřdílné práce zkoumající mýty původních obyvatelů tropické Jižní Ameriky) o seriálním hudebním jazyku píše, že „*pluje stržen proudem poté, co si sám přeřízl kotevní lano. Je to loď bez plachtoví, kterou její kapitán, jehož už omrzelo, že slouží za ponton, vypustil na širé moře, hluboce přesvědčen, že když život na palubě podřídí pravidlům přesného protokolu, zbaví tak posádku stesku po domovském přístavu i starosti, kam vlastně směřují...*“. Sám však také dodává, že tato volba mohla být diktována bídou doby a že je dokonce možné, že dobrodružství, do něhož se hudba vrhla, „*skončí na nových březích, příhodnějších než jsou ty, které je hostily po řadu staletí a které začaly skýtat hubenější žerň*“. Dnes je však třeba konstatovat, že díky Boulezovu velmi pružnému hudebnímu myšlení jeho kompoziční technika doznala velkých změn a postupně se čím dál tím více vzdalovala od raných seriálních postupů, což přílehavě charakterizuje Boulezův výrok o tom, že „*pravidlo je platné pouze na okamžik, poněvadž musí být porušeno, a tím se současně rodí nové, jiné pravidlo. Nakonec jsem dospěl k permanentní transformaci disciplíny a pravidla*.“ Třebaže, jak sám prohlašuje, je jeho přístup veden stále stejnými kritérii, „*není pochyb o tom, že můj nynější jazyk je propracovanější než dříve. V zásadě je to podobné jako u Prousta, kde začátek a konec Hledání ztraceného času jsou sice jasně od stejného autora, avšak celkový charakter, tvar a způsob rozvíjení jsou rozdílné*.“ Boulezovo hudební nadšení, neúnavnost a potřeba hledat stále nové formy výrazu však neutuchají. Dokladem může být jeho reakce na debatu o současné hudbě a jejím publiku, která prorokuje její zánik a tvrdí, že právě ona sama si díky vlastnímu rukopisu může za svou kulturní izolovanost. Boulez prohlašuje, že „*vztahy mezi všemi těmito – individuálními i kolektivními – fenomény jsou tak složité, že je nemožné uplatňovat na ně paralely anebo přísná seskupování. Spíše nás to svádí říci: Pánové, uzavírejte své sázky, a co se týká toho dalšího, spolehněte se na atmosféru doby!* Ale, proboha, hrajte! Hrajte! Jaké nekonečné sekrece nudy by nás bez toho čekaly!“

Ondřej Adámek

Rád pracuji s jednoduchou myšlenkou

Text: **Petr Bakla**



Ondřej Adámek je jedním z nemnoha našich skladatelů, kteří se vcelku samozřejmě pohybují v horizontech mnohem širších, než je ospalá domácí scéna libující si v opatrnosti a izolaci. O tom, jak pařížský vzduch Adámkově hudbě prospívá, se lze na vlastní uši přesvědčit 26. března v Rudolfinu, kdy na festivalu Pražské premiéry zazní v Čechách poprvé Adámkova skladba pro komorní orchestr *Sinuous Words*. Zde je návod k použití.

Ríká se, že nejlepší věc, kterou může (mladý) český skladatel udělat, je emigrovat. Ty jsi odešel do Francie záměrně, nebo se okolnosti samy nastavily tak, že jsi tam zůstal?

Hned když jsem se dostal na HAMU, začal jsem se zajímat o možnosti zahraniční stáže. Byla vcelku náhoda, že jeden pařížský student se hlásil o výměnu s HAMU v rámci programu Erasmus. Do Paříže jsem jel poprvé v roce 2000. Po tříměsíčním pobytu jsem zjistil, že se jedná o velmi stimulující kulturní centrum a že se zde mám moc co učit. Stáž jsem prodlužoval, jak jen to šlo, a po roční pauze jsem udělal přijímačky do řádného studia na vysokou konzervatoř. Během studia v Paříži jsem pak došel k názoru, že se zde profesoři příliš zabývají detaily a neřeší základní koncepci skladby či výchozí nápad, a proto jsem požádal o další zahraniční stáž. Byl jsem tedy ještě tři měsíce ve Švédsku, v Göteborgu. Zde byl duch zas úplně jiný. Dnes jsem v Paříži šestým rokem. Čtyřleté studium jsem ukončil a ještě pokračuji v nástavbě. Mám zcela volný program, plně se věnuji skládání.

Až ti skončí i nástavba, plánuješ ve Francii zůstat?

Zda ve Francii zůstanu, to nevím. Záleží na mnoha věcech. Hlavně na osobním životě. Stálo by to za to už pro množství koncertů současné hudby. Navíc jsem většinou zalezlý doma a koncerty jsou jediná příležitost, kdy jsem v kontaktu s hudebním světem.

Došlo u tebe ve Francii k nějakému zásadnímu obratu ve tvém skládání? Jaké nejdůležitější věci ses tam naučil a poznal?

Myslím, že se má práce hodně posunula ve chvíli, kdy jsem postupně vstřebával to nové, co jsem se naučil ve Francii, a zároveň jsem s jistým odstupem mohl pokračovat ve svém slovanském přístupu. V Paříži se mi splnilo mnoho snů. Naučil jsem se pracovat v elektroakustickém studiu. Škola mi dala možnost provést a nahrát ve velmi dobré kvalitě skladbu pro ansámbl, získal jsem zkušenost s hráči a mnoha dirigenty. Nejvíce jsem se naučil v hodinách orchestrace. Objevil jsem kouzlo orchestru. Zdokonalil jsem se v detailní propracovanosti, rafinovanosti, práci se zvukem a také v práci s „virtuálním prostorem“ v instrumentální hudbě.

Naučil jsem se tu soustředěně pracovat a dotahovat partitury. Ve Francii je kladen důraz na detail, zvuk, řemeslo. Často však chybí jasný nápad, myšlenka, forma. Rád pracuji s jednoduchou myšlenkou, kterou se snažím dovést do krajnosti. Francouzi často mluví o naivitě, jednoduchosti či předvídatelnosti v hudbě jako o závadě, já naopak s těmito věcmi pracuji záměrně. To jsem si však, myslím si, přivezl už z Čech.

Takové jednoduché výchozí myšlenky, o kterých mluvíš, mohou být u různých skladatelů velmi různé. Můžeš nějak přiblížit ty své?

Zdá se být velice těžké udržet, dotáhnout až do konce jistou myšlenku, neopustit ji po prvních pár takttech. Prvotní nápady, které stojí za vznikem mých skladeb, bývají částečně zvukové a částečně mimohudební. Ve skladbě *Sinuous Words* se jednalo o touhu převést mluvené slovo do instrumentální hudby tak, aby nástroje mluvily, šeptaly, vyslovovaly, aby se jim třásl hlas. Zároveň jsem vytvářel jistý intimní svět, který je přehlúšen extrovertním, přehnaným, až hrozivým veselím. Ve skladbě *Shiny or Shy* šlo o převedení zvuku gamelanu, spektra a vibrací gongů do orchestru, také o práci s kontrastními střihy inspirovanými hudbou z Bali a o práci s tempovými změnami. I sem se vloudila představa křehkého světa převálcovaného násilnými vpády. Skladba *Rapid Eye Movements* pro smyčcové kvarteto a elektroniku je zase založena na stále pulsujících šestnáctinách v tempu 90 a na dechu ztvárněném smyčcovými nástroji.

Jako závěrečnou práci na Konzervatoři v Paříži jsem napsal skladbu pro tři hlasy a 35 nástrojů na vlastní text s názvem *Jardin perdu* (*Ztracená zahrada*). Text vznikl zároveň s prvními hudebními skicami a později vedl formu skladby. Tématem je zahrada jako ideální místo a zároveň jako pokoj duše. Zahrada je narušována různými vlivy. Prvním je přerůstající plevel uvnitř zahrady, druhým je dav udupávající zahradu, třetím potom její zreznutí. Na závěr zahradu zvalcuje stroje. Ve skladbě jsem použil různé způsoby zpěvu, intimní rovný hlas, rychlé rapové deklamování, také jsem použil šestnáctinotónový klavír, čtvrttónově přeladěnou harfu, sampler s útržky hlasu a dechu zpěváků, mnoho bicích nástrojů, jako například chromatickou oktávu

javánských gongů, dvě oktávy kravských zvonců, 3 oktávy boo-bamu, o čtvrt tónu vyšší vibrafon... Je to skladba psaná na míru zdejšímu provoznímu možnostem.

Ve skladbě pro velký orchestr, na které pracuji teď, je prvotní myšlenkou nekonečný pád. Celých 16 minut hudby vlastně obsahuje jen sestupující glissanda vytvořená z mnoha navrstvených jemných linek. Hraji si s různými barevnými možnostmi, s proměnlivou hloubkou prostoru, také s paradoxním glissandem – buď nekonečným, nebo takovým, u kterého posluchač nebude moci rozeznat, zda stoupá či klesá. Jako když malíř maluje štětcem linie směřující vzhůru, avšak barva stéká přímo dolů.

Ve svých skladbách také pracuji s metaforou mechanismu, stroje a strojovosti, nekontrolovatelné technologické síly.

Ve tvé hudbě lze vystopovat různé vlivy. Tak třeba ono přepisování gongů do orchestru jasně odkazuje ke spektralistu (viz HV 5/06), a vůbec celkový dojem z tvé hudby mi ji řadí dost jednoznačně k francouzskému stylovému a technologickému (IRCAM) okruhu. Na druhou stranu v oné „konceptuálnosti“, v zacílení na jednu myšlenku, by se možná daly vystopovat vlivy americké avantgardy (ostatně díky Agonu u nás docela dobře známé). Jak si tyto a další vlivy uvědomuješ a jak se snažíš či nesašíš jim unikat směrem k vlastní osobitosti, originalitě?

Mám pocit, že o originalitu, stejně jako třeba o duchovní náplň díla, se umělec nemá co vědomě starat. Unikání vlivům by bylo to poslední, co bych řešil. Pravdou je, že analýza zvuku jakožto zdroje tónových výšek patří k typickým technikám spektralistů (speciálně Muraila a Griseyho), tedy skladatelům působícím v IRCAMu. Nekonečné glissando je jev, jehož realizací je známý Jean-Claude Risset, tedy opět IRCAM. Ani francouzských, ani českých či amerických vlivů se nebojím. Avšak Francouzi mají často velmi vědecký či teoretický přístup k tvorbě. Mě zas zajímá to, co přináší něco zvláštního, neobvyklého, přímého, živočišného, energického.



Sinuous Words (2005)
- smyčcová skupina

Chtěl bych ty vlivy vzít ještě za jiný konec – slyším ve tvé hudbě (a ostatně ty sám se tím, mám pocit, netajíš) také inspirace v etnické hudbě, hlavně asijské. Můžeš o tom povědět něco bližšího? Jak s těmito inspiracemi zacházíš, aby z toho nebyly povrchní exotismy?

To je to ono, jak to udělat, aby z toho nebyly povrchní exotismy... Ve skladbě *Sinuous Words* pracuji s hlasem z Nové Kaledonie, v *Kapkách*, *kapičkách* zas s trúbami tibetských mnichů, v *Shiny or Shy* s gamelanem, do budoucna připravuji práci na japonských vlivech. Pro mě je hudba jeden velmi rozmanitý svět. Necítím žádnou povinnost dodržovat jakékoliv hranice ani se necítím být zavázán západní kultuře nějakou věrností. Pracuji s elementy z „jiných hudeb“, pokud k tomu mám nějaký důvod či záměr. Pocit jedné jednotné hudby mi dává nové možnosti a svobodu volby. Nepovažuji za nezbytné studium historických, sociologických či náboženských souvislostí nějakého hudebního prvku, který si zvolím jako součást materiálu nové skladby. Avšak vždy zvažuji potřebu „brát odjinud“. Vždy se snažím najít nový osobní způsob, jak tyto prvky zpracovat. Nehledám jen lacinou krásu, kterou bych někam přilepil. Vždy hledám novou techniku a citlivé propojení prvků. Často se u hudby jiných kultur zajímám o nějaký její obecnější charakter, o energii, barvu, temperament, pohyb...

Byl jsi oceněn ve slušné řádce skladatelských soutěží. Mají tyto úspěchy, krom finančního přínosu, i nějaký pozitivní efekt v tom, že se ti otevřely nějaké dveře?

Většina soutěží je otevřená zejména pro mladé skladatele, a to zpravidla pro ty jejich skladby, které jsou již napsány, avšak ještě neprovedeny – tedy pro skladatele, kteří soutěže nejvíce potřebují. Postupně z této kategorie vyrůstám a posílám skladby do soutěží jen velmi zřídka. Soutěže pro mě měly význam jakožto povzbuzení a hlavně jako drobné finanční

injekce. Jen některé, například dvě v minulém roce, vyústily v nové projekty – dvě orchestrální skladby.

Mimochodem, je vůbec psaní pro orchestr tak lákavé, jak se to obvykle prezentuje? K čemu vlastně tolik nástrojů? Není skladateli s komorními hudebníky se zájmem o hudbu, kterou hrají, lépe?

Orchestr je zcela úžasný výplod evropské kultury, který nemá obdoby. Hudebně je to něco úplně jiného než komorní soubor. Zprv mě fascinuje tím, že dodnes existuje. Kázeň a dokonalost, která je po každém hráči požadována, vůbec neodpovídá evropské mentalitě (s něčím podobným se můžeme setkat v gamelanu nebo v pekinské opeře). A potom, orchestr není jenom množování nástrojů. Funguje akusticky a psychologicky úplně jinak než menší hudební tělesa. Jednoduchý příklad: Pro sólové housle můžu napsat *pp – crescendo poco a poco – ff – sfz pppp subito*. Toto v orchestru nefunguje. Skupina houslí by zahrála jen různě obarvené *mezzopiano*. Musí se to rozkomponovat do vrstev, rozdělit role mezi ostatní nástroje, přidávat po jednom pro *crescendo*, podtrhnout *sfz* zase jinou skupinou a dozvuk v *pppp* dobarvit ještě v jiných nástrojích. Všechno se musí přehánět. Zároveň se tato jedna vlna energie přemísťuje po pódiu v rámci mnoha metrů. A to mě fascinuje.

Zkoušky s orchestrem jsou časově omezené, vždy se jedná jen o několik hodin na skladbu. Tudíž skladba musí být napsána tak, aby fungovala od začátku. Hledání nových barev pomocí zvláštních hráčských technik je dost riskantní. Naopak je vzrušující hledání nových barev pomocí nezvyklých kombinací již zavedených způsobů hry. Nedávno jsem viděl Eötvöse, jak dirigoval orchestr francouzského rozhlasu, Debussyho *Images*. Neuvěřitelně to fungovalo barevně i prostorově. Hra se smyčci, sólo první housle, smyčce tutti, poslední pult prvních houslí, první dva pulty viol, to byla nesmírně hravá a invenční práce. Fascinuje mě kontrast mezi nástroji, které vyzařují přímo

(např. trubky, hoboje, klarinety a flétny v nejvyšších rejstřících) a nástroji, které zas fungují jako pozadí, stín, rezonance (horny, klarinety a flétny ve středním a nižším rejstříku). Mohl bych dát mnoho dalších podobných příkladů. Možná, že to jsou pro ledaskoho banální poznatky, já si to však potvrzuji na každém orchestrálním koncertě jakoby znovu.

K té práci s prostorem: Snažíš se nějak podtrhnout prostorový aspekt svých skladeb, pracuješ s prostorem záměrně (třeba i v komorní hudbě)? Inspiruje tě nějak třeba virtuální prostorovost běžně používaná v EA hudbě?

Prostor v instrumentální hudbě existuje již od vynálezu pedálu u klavíru. Zvuk pedálu byl v orchestru nahrazen drženými tóny lesních rohů a dřev. Ne každý vnímá prostor v hudbě a ne každý s ním pracuje vědomě. Stejně jako v malířství, hudba může být zcela plochá, nebo naopak mít prostor. Mě práce s prostorem zajímá, neboť přináší atmosféru, barevnost, rozmanitost, nostalgii... Dám příklad: Mám třeba hudební objekt, který postupně přenáším do pozadí. To se dá udělat prací s drženými tóny v pianissimu, s kulatými rejstříky, s ubíráním vysokých frekvencí, s echem, s opakovanými tóny, tremolem, ale také lze pracovat s mikrointervaly a s rezonujícími nástroji (klavír, harfa, kovové bicí nástroje apod.). V elektroakustické hudbě je prostor něčím samozřejmým, asi jako je v instrumentální hudbě samozřejmý ohled na rozsah nástrojů. Prostor se vytváří jednak systémem několika reproduktorů (stereo, kvadrofonie, oktofonie, 5.1 atd.), jednak prací s umělým dozvukem, delayi, dynamickou obálkou, rejstříky, filtrováním (ubíráním vysokých frekvencí se zvuk vzdálí, zvuk velmi bohatý na nejvyšší frekvence je jakoby přímo na membráně reproduktoru). V elektroakustické hudbě je prostor sice virtuální, ale zároveň víceméně absolutní, naopak v instrumentální hudbě se jedná spíše o metaforu, která přináší další poetický rozměr, a tím je pro mě obzvlášť zajímavá.

Tušíš, jak se tvá hudba bude dále vyvíjet? O čem sníš, co tě láká?

V každé nové skladbě něco neuvědomělé nakousnu, něco, co použiji jen okrajově, co mi ale zároveň otevírá novou cestu pro další skladby. V budoucnu se chystám dotáhnout co nejdále tyto nakousnuté směry: stálá obsesivní pulsace vedoucí k transu; výstavba plynulé formy bez přerušení, třeba dvacet minut gradace; práce s tempovými změnami, se zastavováním, zrychlováním, se strojovou i živočišnou silou tempa; nové barvy v orchestru, u kterých ucho nerozezná jejich původ. ■

Ondřej Adámek (*1979 v Praze) vystudoval skladbu na pražské AMU ve třídě Marka Kopelenta a na Conservatoire National Supérieur v Paříži, zároveň absolvoval četné studijní pobyty u renomovaných skladatelů. Vedle tvorby instrumentální, vokální a elektroakustické hudby se věnuje též spolupráci se současnými choreografy. Jeho skladby byly oceněny v mnoha mezinárodních soutěžích (Prix des Editions Musicales Europeennes, Brandenburg Composers Prize, Métamorphoses, IMEB-Bourges, Cena Maďarského rozhlasu a další). V současné době žije v Paříži.

Skladbu *Strange Night in Daylight* si můžete poslechnout na His Voice Sampleru č. 3 *Mladá krev* (HV 6/2005).

María de Alvear

Text: Jaroslav Šťastný

Pro jedny je María de Alvear „nejpozoruhodnější skladatelkou, jaká se v Evropě objevila od dob Hildegard von Bingen (12. stol.)“. Jiné pohoršuje provokativními názvy skladeb jako *Sexo* či *Vagina*. Někteří obdivují její osobitý kompoziční styl, jiní si neví rady s jejím zvláštním způsobem zpěvu, který se v jejích skladbách často objevuje.

Po otci Španělka, po matce Němka, ve Španělsku narozená (1960) a v Německu žijící skladatelka María de Alvear patří ke kontroverzním uměleckým osobnostem dneška. V Madridu studovala hru na klavír a cembalo. Rodiče – sběratelé umění – umělecké sklony u svých dětí podporovali: Maríina sestra Ana de Alvear se orientovala více na malování a stala se známou výtvarnicí. Na řadě projektů se sestry podílejí společně. María se poměrně brzy ocitla ve společnosti avantgardních španělských umělců, např. ze skupin Alea a Zaj, a také začala organizovat koncerty za přispění zahraničních kulturních institucí, zejména madridského Goethe-Institutu. V roce 1979 pak odešla do Německa.

V letech 1980–86 studovala kompozici, dirigování a „nové hudební divadlo“ v Kolíně nad Rýnem u rovněž značně provokativního Mauricia Kagela (viz HV 6/06). To, že María de Alvear koncipuje většinu svých skladeb jako speciální situace s výraznou vizuální či teatrální složkou, je do značné míry dědictvím Kagelovy výuky. V Kolíně nejprve pracovala jako Kagelova asistentka, potřeba samostatnosti ji posléze odvedla do New Yorku, kde se věnovala hlavně malbě a sochařství. Zabývala se také etnomuzikologií, a tato studia ji přivedla nejen do severní Afriky, ale i mezi Eskymáky do severní Skandinávie a do Ruska mezi obyvatele Sibiře. Podstatné pro rozvoj její osobnosti bylo setkání s americkými Indiány, které jí umožnilo přehodnotit celý dosavadní život a pomohlo jí sestoupit ke kořenům hudebnosti. Pomohlo jí přestat se ohlížet na kulturní danosti a tradice a zaměřit se více na skutečnost, na vnímání přírody.

Zapomněli jsme na to, že slunce vychází a zapadá každý den. Jsme pořád zalezlí v místnostech. Chodíme jen z jedné klece do druhé a nevidíme, jak se slunce pohybuje, jak je venku.

V kontaktu s „primitivními“ kulturami si skladatelka uvědomila omezenost, vyumělkovanost a nepřírozenost nejen evropské hudební tradice, ale celé naší civilizace. Nespokojenost s dosavadním životem a pro-

hlubující se psychická krize ji přivedly k rozhodnutí strávit určitý čas mezi Indiány. Pro dcerku z dobře situované rodiny to nebylo nic snadného:

„Když jsem si měla poprvé postavit stan v horách v Tennessee, musel mi můj učitel Rahkweeskeh pomáhat – protože to bylo vůbec poprvé v životě, co jsem stavěla stan. Hned na začátku mi vysvětlil, jaká poloha je nejvhodnější (v Tennessee často a hodně prší). Když bylo třeba určit, kterým směrem se má stan orientovat, podíval se na mne a řekl: ‚In our way we put the door of our homes always facing East.‘ Podívala jsem se na nebe, potom na zem a koukala se kolem a musela jsem si přiznat, že vůbec nevím, kde ‚East‘ je. Najednou jsem nevěděla, jestli je to východ nebo západ a co tím vlastně míní. Můj učitel se na mne podíval a řekl mi: ‚María, this is East. This is South. This is West. This is North. That's the Earth and that's the Skyworld. Because you always have to know where you stand and where you are on this Earth.‘“

Právě takové zkušenosti pomohly de Alvear zažívat „neobyčejnost všednosti“ a poznat „pevnou půdu pod nohama“. Od Indiánů se učila „jak žít“ a pomalu nacházela cestu sama k sobě, k životní realitě.

„Jestli jsem se od Indiánů něco naučila, tak je to schopnost neustále rozšiřovat hranice svého vnímání. V průběhu času mi přišlo zvláštní, jak těžké je prolomit svoje návyky a stereotypní vzorce chování a zaměřit pozornost na něco tak obyčejného, jako je místní počasí v určitý den, dejme tomu od devíti ráno do půlnoci.“

Po návratu do Evropy se opět usadila v Kolíně nad Rýnem a založila World Edition, kde vydává vlastní skladby i hudbu spřízněných autorů, knihy a DVD. Mimo jiné vydala také básně své čerokézské učitelky Tsolagiu M. A. Ruiz Razo a sestavila antologii *The New Generation of Mystery*, pro kterou více než 100 současných skladatelů poskytlo svoje nezveřejněné materiály.



Hudba Marí de Alvear působí v evropském kontextu zvláště – jednak odklonem od běžných hudebních forem a oblíbených vzorů, jednak příklonem k syrovému vokálnímu projevu a zaměřením na ryzí zvuk. Její hudba není založena na rozvíjení, ale spíše na přidávání či ubírání jednotlivých vrstev. Skladby de Alvear nejsou budovány podle systematického plánu, ale organicky a spontánně vyrůstají, nezřídka do impozantních rozměrů. (Třiašedesátiminutová skladba pro dva klavíry a orchestr nazvaná *World* svým jednoduchým tokem přesahuje slavné finále Mahlerovy *Osmé*.) Vyznačují se většinou mohutným „tahem na branku“ a jakýmsi ceremoniálním charakterem. Svými názvy se často hlásí k obecným a pro lidstvo existenčně důležitým skutečnostem (*Sol, Mar, Erotica, Sexo Puro, Libertad, Purísimo, Baum...*). Je to hudba zvláštní síly, vtahující a objímající posluchače, přenášející je do jiného světa – do světa vznícené ženské fantazie a archetypálního ženskosti. Zároveň nás vede k citlivějšímu vnímání skutečnosti.

Hudba Marí de Alvear zazní na brněnském festivalu Expozice nové hudby 12. března 2007 v podání belgického klavíristy Daana Vandewalleho.

www.mariadealvear.com
www.enh.cz ■

expozice nové hudby

Mezinárodní hudební
festival Brno
20. ročník

ROČNÍK 2007
Vydání 2007
Vydání 2007
Vydání 2007

NO A..!

Neakademický přístup

11.–15. března 2007

Brněnský klubový prostor Fléda (Štefánikova 24, Brno)

neděle 11. března 2007, 19.30

VLADIMIR TARASOV (Litva) – bicí a akustické objekty
LUC HOUTCAMP & POW ENSEMBLE (Holandsko)

pondělí 12. března 2007, 19.30

DAAN VANDEWALLE (Belgie) – klavír
DAAN VANDEWALLE & CHRIS CUTLER (Velká Británie) – bicí

úterý 13. března 2007, 19.30

BIRDS BUILD NESTS ORCHESTRA (ČR)
MARCELO AGUIRRE (Německo) – bicí, zpěv
& ULRICH KRIEGER (Německo) – saxofon, zpěv, elektronika

středa 14. března 2007, 19.30

PETR CÍGLER (ČR) autorský koncert
ULRICH KRIEGER (Německo) – saxofon, elektronika

čtvrtek 15. března 2007, 19.30

HANDA GOTE (ČR)
GARETH DAVIS TRIO (Velká Británie / Holandsko / Švýcarsko)
Gareth Davis – basklarinet, Mik Keusen – klavír, Julian Sartorius – bicí



BRNO

ARS
koncert

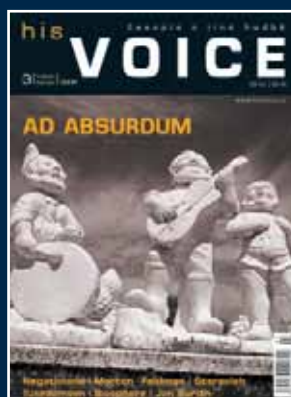
vstupné 120 Kč, studenti 60 Kč

vstupenky lze objednat a zakoupit 5.–9. 3. 2007 na adrese
ARS/KONCERT, spol. s r. o., Úvoz 39, 602 00 Brno, tel.: 543 420 951,
fax: 543 420 950, e-mail: arskonzert.cz; pouze zakoupit 5.–10. 3. 2007
na baru v klubu Fléda; 11.–15. 3. 2007 (v průběhu festivalu) od 18.45 v klubu Fléda.
Zvláštní program a účinkující vyhrazen!

www.enh.cz | www.mhf-brno.cz | www.arskonzert.cz

PŘEDPLATNÉ his VOICE SE VYPLATÍ!

Předplatte si His Voice
a ušetříte 84 Kč (studenti 174 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: předplatne@send.cz, www.send.cz.

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

WWW.HISVOICE.CZ

Panda Bear

...prozatím nejpřesvědčivější levoboček z rodinky Animal Collective

Text: Hynek Dedecius

Panda Bear (Noah Lennox) patří v rámci čtyčlenného amerického experimentálního indie-noise-folk-cokoli souboru Animal Collective (dále Avey Tare/David Portner, Deakin/Josh Dibb a Geologist/Brian Weitz), který na sebe díky nespoutaným koncertním performancím a neotřelým narušováním písničkové struktury a žánrových mezí již delší dobu přitahuje světovou pozornost, jistě k nejčinnorodějším. Po rané sbírce *Panda Bear* (Soccer Star 1998) a chmurném intimním albu *Young Prayer* (Paw Tracks 2004), kde se vyrovnával s bolestivou událostí v rodině, nyní přichází s třetím sólovým albem *Person Pitch* (Paw Tracks), které působí mnohem světlejším, provzdušněnějším, energičtějším a propracovanějším dojmem než jeho dosavadní práce. Vzniklo v Lisabonu, kde se Noah oženil a založil rodinu, a to výhradně z nasamplovaných zdrojů doplněných o jeho sugestivní a velmi hravý vokální projev. Ačkoli výsledný zvuk a nálada alba nezapře vazby na mateřský soubor (zejména jeho nedávný materiál), lze v něm spatřovat také určitou osobitou variaci na taneční hudbu (skladby stojí na repetitivním sledu smyček) a najít stopy reggae/dubu i pozdních Slowdive. Deska *Person Pitch*, která je z velké části kolekcí singlů vydaných v průběhu posledních dvou let a která vychází na vlastní značce Animal Collective Paw Tracks (www.paw-tracks.com), nabízí mnoho tváří propojených všudypřítomnou pozitivitou a nápaditou lehkostí.



Kdy a proč jste se přestěhoval do Lisabonu?

Lisabon byl poslední zastávkou na turné k desce *Sung Tongs*, které trvalo několik měsíců. Davey a já jsme se rozhodli tu na pár dní zůstat a dát se trochu do kupy. Musím říct, že jsem se tu cítil dobře hned od první chvíle. Zašel jsem na jeden festival podívat se na Luomo (projekt Vladislava Delaye, pozn. aut.) a pak se dal do řeči s jedním chlapíkem, který mě představil svým známým... No a jedna z těch známých se pak stala mojí ženou a ten chlapík je kmotrem mé dcerky.

Jaké jsou rozdíly mezi životem v USA a v Portugalsku? Co se vám v Evropě nejvíc líbí?

Učaroval mi zdejší rytmus a vychutnávání si života (čas na jídlo, čas na odpočinek, čas na myšlení), pokud to tedy nezní hloupě. Pět let jsem žil v New Yorku a bylo to skvělé, ale zároveň jsem tam byl v konstantním stresu, i když mě třeba nikdo do ničeho nehnal. V Lisabonu je to úplně naopak, cítím se tady uvolněněji, přestože jsem tu mnohem zaneprázdněněji.

Studoval jsi teologii. Proč právě tento obor? Jak se díváš na pro Evropany někdy dost těžko pochopitelné náboženské jevy v USA jako např. úspěch mnoha různých nových křesťanských církví, hvězdné televizní kazatele, mamutí kostely apod.?

Na teologii jsem se dal hlavně z toho důvodu, že jsem nikdy nebyl nábožensky založený a chtěl jsem pochopit, jak může mít víra takovou moc a jak dokáže lidi dělat šťastnými. A hlavou mi to vrtá pořád. Co se týče druhé otázky, nerad na někoho ukazuju a říkám, že to, co dělá, je dobré nebo špatné. Na druhou stranu mě ale dokáže rozčítit, když je někdo natolik

přesvědčený o své pravdě, že ji začne vnucovat druhým. Chci říct, že nejsem proti žádné formě náboženství, ovšem za předpokladu, že žádným způsobem nenapadá nebo nevylučuje ostatní.

Ovlivnilo tvé stěhování a tvé sólové aktivity nějak činnost tvého hlavního projektu, skupiny Animal Collective?

Ani ne. Fakt, že žiju jinde, nás jen nutí pracovat organizovaněji a víc plánovat do budoucna, ale zatím to klapě, což mě moc těší. Nic nenarušila ani práce na mojí vlastní desce. Jelikož jsem na ní strávil dost času, jsem rád, že to můžu smést ze stolu a soustředit se zase na práci s kapelou. Právě s AC nahráváme v Tucsonu a jde to báječně.

Jaká bude nová deska Animal Collective?

Určitě jiná než cokoli, co jsme zatím udělali. Hodně si hrajeme s elektronikou, i když sem tam přeci jen ještě přijdou ke slovu kytary. Myslím, že jsme po poslední desce všichni chtěli zkusit něco odlišného, pracovat hlavně bez strun. Na nové desce jsou mnohem výraznější rytmy. Musím říct, že bude hodně úderná (nějak mě nenapadá příhodnější slovo) a už teď mám pocit, že bude pro mě tou dosud nejspokojivější. Počítáme, že vyjde někdy kolem září.

Tvé sólové album má podle mě z hlediska celkového vyznění s posledními deskami Animal Collective hodně společného. A to i přes zásadní rozdíl v produkční technice – zatímco *Person Pitch* je postavená výlučně ze sampleů, alba AC staví (tedy stavěla) především na akustice, živých nástrojích. Čím to je?

Myslím, že *Person Pitch* je opravdu moje vizitka, že z něho sálají moje pocity, můj charakter,





nálady. Tohle mé já se ale projevuje i na deskách AC, určitá podobnost se tam tedy možná vloudila, i když to nebylo záměrné. Jako další pojiťko je možné vnímat podobné pojetí využití zvuků a hluku v rámci klasické písničkové struktury.

Jaké jsou podle tebe výhody a nevýhody těchto rozdílných přístupů? Myslíš, že tvé album díky způsobu, kterým vzniklo (sample ve smyčkách), je o něco ochuzené nebo naopak bohatší? Jsou lidé, kteří hudbu postavenou na smyčkách vnímají jako podřadnou, příliš jednoduchou, neosobní.

Chápu, co tím myslíš, a je pravda, že poskládat smyčky je vcelku jednoduché. Ale vyprodukovat dobré skladby není nikdy snadné, bez ohledu na to, jak toho chceš dosáhnout. Myslím, že můžu totéž říct o lidech, co skládají s kytarou. Brnkat na struny a napsat písničku není problém, ale hrát a zpívat opravdu dobře už je něco jiného. Vložit svou duši do nějakých zvuků není vůbec jednoduché. Já v podstatě neměl na výběr, protože jsem používal jenom samplery. Dát dohromady kusy s více částmi tak, aby všechno pasovalo podle mých představ a vyústilo ve skladbu, se kterou bych byl spokojený, to mě stálo dost úsilí. Navíc jsem vnitřně pořád bojoval s tím, abych se vyvaroval „vykrádání“ jiných, abych jejich zvuky nepoužil okatě a neoriginálně. Řekl bych, že se mi to povedlo, i když to nebylo lehké.

Měl jsem vždycky dojem, že umělci, kteří jsou souběžně členy aktivní kapely, produkují sólové nahrávky kvůli tomu, že v dané skupině nemohou plně uplatnit své hudební vize. Je tomu tak i v tvém případě?

V kapele musíš spolupracovat s ostatními a vytvářet něco, s čím jsou spokojeni a z čeho jsou nadšení i zbylí členové. To znamená někdy dělat věci ne úplně tak, jak bys chtěl ty sám. A to je na práci v kapele právě to úžasné. Musíš přestat myslet jen na sebe a vnímat ostatní, takže je to vlastně zároveň i škola (a často moc důležitá a účinná) jednání s druhými a umění vcítit se do jejich představ, pochopit je. Skládání hudby o samotě představuje úplně jiný proces. Mnohem větší roli v něm hraje sebedůvěra, pracovní morálka, vytrvalost. Je mnohem snazší si udržovat motivaci a nadšení, když jsou kolem tebe tři další akční chlapíci. Na druhou stranu o samotě obvykle pracuji rychleji.

Skladby Bro's, Take Pills a Good Girl/Carrots sestávají z několika různých kusů, které jsou propojené až djským stylem. Co tě na tomto slepování skladeb přitahuje?

Láká mě organické srůstání věcí. Mám rád hudbu, která mě dokáže unést, vystřelit z místa, kde ji poslouchám a na chvíli přepravit někam jinam. A toho se snažím dosáhnout i v mých nahrávkách. Při skládání *Person Pitch* jsem si uvědomil, že jsem snad ještě neslyšel nikoho, kdo by tímhle způsobem na desce smixoval části skladeb. Neříkám, že to ještě nikdo neudělal, protože si myslím, že už tu v podstatě všechno bylo, a pravděpodobně ne jen jednou, ale já tuhle metodu nikdy nezaregistroval. Při práci na desce jsem přišel na to, že určité shluky samplů by mohly zajímavým způsobem fungovat společně, a tak jsem to vyzkoušel.

Jaký je v této souvislosti tvůj vztah ke klubové kultuře, djům, repetitivní taneční hudbě?

Mám tuhle scénu hrozně rád a do klubů jsem dřív chodil dost často. Sám nejsem moc taneční typ, ale jsem rád, když lidi kolem tančí, když se dokážou úplně uvolnit a přestanou vnímat okolí. Myslím, že energie v klubech na mě měla obrovský vliv. *Person Pitch* jsem dával dohromady s přáním, aby se pouštěla opravdu nahlas v klubovém prostředí, aby lidi tancovali. Jako je tomu u muziky, která pochází z Jamajky (která je primárně určená k tanci), jsem se i já snažil soustředit na basy a výšky jako „taháky“ soundu. Obdivuju staré reggae nahrávky a ve skrytu duše jsem chtěl, aby *Person Pitch* vyzařoval totéž kouzlo. Moje deska není ani typické taneční album ani typická popová nahrávka, byl bych ale rád, kdyby lidi rozpohybovala.

Tvé skladby obvykle sestávají z mnoha nepřiliš jasných vrstev, ke kterým navíc dodáváš echo efekty, čímž se stávají tak trochu „špinavými“. Je to účel?

Z celkového pohledu se snažím budovat zvuk, který ti je příjemný a zároveň vyžaduje určitou pozornost. Proto je pro mě tolik důležité zkoušet dělat něco nového nebo odlišného, aby tě to určitým způsobem zaskočilo a zároveň „nastartovalo“. Podstatná část práce se zvukem je věcí syntézy, vzájemného propojení, přičemž může jít o zamlžování okrajů nebo sdílení prostoru. V té „špinavosti“ se proto zřejmě skrývají spíše mé pokusy o propojení různorodých zvukových částí.

V jednom rozhovoru jsi jako velkého oblíbence zmínil Cata Stevense. Projevuje se tahle tvoje poněkud nečekaná náklonnost nějak v tvé tvorbě?

Jeho způsob psaní písniček v sobě má něco strašně chytrého a propracovaného (ale nikdy ne přespráliš). Často jako podklad používal analogové syntezátory s ozvěnou, které skvěle doplňovaly svěží akustické nástroje v popředí, a tohle mě opravdu dokáže nadchnout.

Obal alba *Person Pitch* zdobí pozoruhodná koláž Agnes Montgomery. Proč sis vybral právě jí?

Agnes je moje dlouholetá kamarádka z New Yorku a pravidelná návštěvnice koncertů AC. Začínala s výrobou vlastních šperků a společně jsme jen tak z legrace navrhovali i nějaké oblečení, pak se ale dala na koláže. Líbí se mi, jak dokáže pozoruhodně smíchat ty nejroztodivnější prvky, a mám pocit, že v tom tkví určitá spojitost s mojí hudbou. Naše metody „samplerování“ jsou hodně podobné: ona to dělá ve vizuální sféře a já hudebně.

Na obalu nechybí ani medvídek panda. Proč vlastně Panda Bear?

To zvíře se mi moc líbí. Vypadá tak mile a neškodně, ale není radno si s ním zahrávat. Kdysi jsem si podomácku nahrával písničky na kazety a na první takové „album“ jsem, už ani nevím proč, nakreslil pandu. A už mi to tak nějak zůstalo... ■

Další vedlejší projekty členů AC

Jane (Panda Bear/Scott Mou): ambientně zbarvený elektronický projekt, nejčerstvější nahrávka *Berserker* (Paw Tracks 2005)

Terrestrial Tones (Avey Tare/Eric Copeland z Black Dice): bezbřehé brajgl experimentování s místy nečekaně podnětnými výplody, zejména na albu *Dead Drunk* (Paw Tracks 2006)

Avey Tare & Kria Brekkan (Kristin Anna Valtysdottir, ex-Múm): manželské duo experimentující s kytarami, klavírem a vokály, čerstvý debut *Pullhair Rubeye* (Paw Tracks 2007)

Thomas Lehn

Ovládat nahodilost

Text: Petr Vrba



Původně studoval na nahrávacího technika, pak se oddal studiu jazzového i klasického piana, aby se později stal respektovaným hráčem na poli živé elektroniky. Na tři tucty vydaných alb, spolupráce napříč spektrem jiné hudby. Skladatel, pianista, hráč na analogový syntezátor EMS Thomas Lehn (1958), hudebními publicisty zván čaroděj, mág či expert analogových přístrojů, je především improvizátor/performer. Jeho hra se vyznačuje až jistou dávkou divadelnictví (bez pejorativ), neboť ovládání několika desítek potenciometrů vyžaduje nejen dokonale zvládnutý nástroj, ale i nutnou kinetiku vlastní performerům.

Po studentských letech, kdy hrál převážně klasickou vážnou hudbu, založil v roce 1989 Trio Dario a o pár let později Mengano Quartet. S těmi už se zaměřil na současnou avantgardu. Paralelně vyvíjel od konce osmdesátých let i tvorbu s improvizacním triem Klangräumer, které přesahuje nejen rámec interpretace současné hudby, ale i žánru hudby jako takové. Spolupracují s multimediálními umělci, videoartisty, doprovázejí němé filmy filmařů jako Viking Eggeling či Laszlo Moholy-Nagy atd. Kromě hledačského zájmu o nové přístupy ke hře se hrála v příklonu k analogové elektronice jistou roli i náhoda či shoda okolností, chcete-li. *V době, kdy jsme hráli s Klangräumer, nebyl při jednom koncertu k dispozici klavír, a tak jsem hrál na minimoog, který jsem koupil v sedmdesátých letech a nechal ho válet u rodičů. Vzal jsem ho totiž na zkoušku a zjistil, že má skvělý zvuk, a tak jsem na něj odehrál první koncert. A v podstatě zůstalo u analogových syntezátorů, protože se ukázalo, že vydávají přesně ty zvuky, které jsem se tak jako tak snažil vyloudit na piano. Stejně jako jiní hledači jako třeba Axel Dörner jsem se snažil objevovat nestandardní nové zvuky, techniky a možnosti nástroje. Stejně jsem moc nehrál na klávesy klavíru... Jakmile začneš hrát na klavír, jeho zvuk je okamžitě sebeurčující, klavír je nástroj s hrozně silnou identitou, a tak jsem se snažil objevovat jiné zvuky, ne tak čitelné, hrát na vnitřek piana, preparovat ho, vyluzovat hluk či transformovaný zvuk atd. Všechno tohle se dalo udělat na analogový syntezátor, který navíc výborně zapadá do souboru s akustickými nástroji. A obdobným způsobem se Thomas Lehn dostal i k syntezátoru EMS. Čirou náhodou jsem dostal příležitost koupit si EMS, který jsem vůbec neznal. V osmdesátých letech jsem o elektronice moc nevěděl. Jak jsem říkal, původně jsem na syntezátory začal hrát z praktických důvodů, ale poté, co jsem si nechal dát nějaká doporučení, jsem ho v Londýně od Rogera Turnera koupil a po pár dnech mu úplně propadl. Je mnohem flexibilnější a jemnější než minimoog.*

O široké paletě zvuků (od extrémního ticha až po nesnesitelný hluk), které je Lehn schopen s tímto přístrojem vytvořit, jsme se mohli několikrát přesvědčit i v Čechách a blízkém okolí.

Jeho koncert s Timem Hodgkinsonem a Rogerem Turnerem před několika lety na Deltě byl (alespoň pro některé) vrcholem tehdejší Alternativy. A až už s Konk Pack nebo jiným triem, třeba Thermal (John Butcher a Andy Moor), a až už sólově či v jakémkoliv uskupení (MIMEO, Vario-34, nebo v duu s Eugenem Chadbournem), jeho vystoupení vždy skýtají nevědění zážitek.

Jak je možné, že EMS Synthi A (model, který ještě neobsahuje sekvencer) nabízí takové možnosti? Je vůbec možné mít takovýto přístroj pod kontrolou? *Během hraní ano, ale občas jsem radši, když ne. Když hrajeme více kusů, mám na výběr, zda po skončení jedné skladby začnu další od právě skončeného nastavení, anebo si předem připravím několik výchozích „patchů“ (konfigurací zvuků), neboť u tohoto nástroje nelze jen tak zmáčknout čudlík a zvuk je hotový, zabere to pár minut, připravit ma-*

trici, nastavit potenciometry... A třetí možnost je, že jenom nastavím náhodně knoflíky a dám tak volný průchod neplánovanému zvuku nástroje. Líbí se mi „vzít to, co přijde“. Taky používám takové karty, štítky s různými kontakty, které přikládám na určitá místa přístroje. Umožňují zároveň reagovat na lidskou vodivost, prostě další taková ovládaná nahodilost.

Se štítky se to má tak: jsou to elektrické vodící destičky, které se dají zastrčit do štítkové zdířky na předním panelu syntezátoru. Místo abyste nastavili matriční patch (který propojuje zvukové moduly syntezátoru a směřuje audiosignály a parametry ovládání napětí) s více či méně obrovským množstvím maticových kolíků (v závislosti na složitosti patche), můžete prostě zapojit štítek a je to. Štítek ani matrice neupravuje hodnoty různých parametrů: na to jsou potenciometry, kterých může být až (u Lehna EMS) jednačtyřicet, a ty se neustále musí přenastavovat, pokud chcete vytvořit konkrétní zvuk, například předem nadefinovaný patch. Lehn je v této funkci (tzv. „presto patches“) prakticky nepoužívá, protože nelze během vystoupení libovolně odpojovat jednotlivé přípojky. Sám štítky využívá jako další ze způsobů ovládání zvuků: přiložením nebo přitlačením kontaktů štítku ke kontaktům zdířky vytvářím více či méně nestabilní a více či méně složitou spleť signalizace a ovládání napětí, která narušuje aktuální matriční patch, nastavený různými kolíky. Navíc mají ty štítky otevřené měděné kontakty po celé jedné straně. *Dotek nebo spojování těch kontaktů prsty ovlivňuje výsledný zvuk, protože elektrický odpor může měnit napětí proudící konfigurací.*

Z právě řečeného vyplývá, že hraje-li Lehn sólo (slyš jeho album *Feldstärken*, které je kolekcí jeho sólových záznamů), jde vlastně o jakýsi duet mezi hráčem a nástrojem, i když se zjevnou převahou hráče, neb ten může přístroj nemilosrdně vypnout, kdežto naopak to nejde. A při koncertech je na Lehnovi vidět, že si užívá své mefistofelské pozice, v níž se mu naskytne příležitost ovládnout náhodný okamžik, kdy z přístroje vyleze něco neočekávaného. *Může to být i nepříjemné, a tak musím zvuk buď přijmout a rozvíjet ho, nebo rychle přepnout na něco jiného. To se samozřejmě stává i na akustických nástrojích, třeba u preparovaného piana.*

Jelikož Lehn je především ansámblovým hráčem a hraní je pro něj velmi společenskou záležitostí, i jeho jediné sólové turné bylo podniknuto spíše ze zvědavosti. A přestože s některými projekty hraje už dlouhá léta, nemá strach z pastí automatismů, které číhají na každého improvizátora, protože si je vědom rizikových momentů a umí je zpracovat. *Při práci ve skupině leží pastí v nástrojové konfiguraci a vzájemném přizpůsobování přístupů jednotlivých hráčů při vystoupení. Týká se to například předvídatelnosti, repetitivnosti, rozpoznatelnosti zvuků, hudebního materiálu a určitých postupů, které mohou zabraňovat inspiraci a objevování nových neznámých oblastí. Dokonce i úkon, jímž narušujeme tyto mechanismy, se může ukázat být také takovým mechanismem...*

Objevování neznámých oblastí jistě patří k základním principům umění jako takového, neboť s každým krokem do neznáma, vysta-

vením sebe sama rizikům mimo zaběhnuté cesty, se posunují meze umění. Člověk se sice vposledku nemůže vyhnout opakování, ale právě udržovat rovnováhu mezi oběma póly je to, co snad posouvá hudbu do dalších rovin. A nedá se než souhlasit s Lehnem: *Zdá se mi, že existují hluboké souvislosti mezi všemi projevy, o nichž ani nemůžeme přesně říct, co je jejich povahou, jakého jsou druhu a z čeho jsou složeny. Velmi zajímavé vhledy přináší už kvantová fyzika, ale i v kvantové fyzice zůstává mnoho otázek ohledně základního uspořádání světa nezodpovězených. Když lidská mysl zakouší okamžik v čase, při němž se nachází v extázi, může nastat propojení s neznámem. Hudba podle mě má schopnost přivádět mysl více či méně do styku s metafyzickou rovinou bytí; a pro mě a snad i mnohé další je to velmi radostná zkušenost. Příkladů, kde se takové hodnoty dají najít, je nespočet: v evropské klasické hudbě, etnické hudbě, současné komponované i improvizované hudbě, ať už je to Nono, Beethoven, Webern, Brahms, Coltrane, Gould, tibetská, balijská, africká, indická nebo improvizovaná hudba z posledních třiceti let... Ale co je důležité, hudba je hudba a nic jiného. Nemá v povaze vysílat nějaké filozofické, politické nebo snad vědecké poselství, její přirozeností je zvuk a zvukové vztahy a jejich vnímání!*

Pro Lehna je úhelným kamenem tvorby, stejně jako života, improvizace, neboť je to komplexní proces, který se neodehrává chaoticky. Stejně jako v kompozici zde probíhají všechny možné mentální, intelektuální i emoční procesy. Jak já to vnímám, improvizace je vlastně komponování v přímém přenosu. Zodpovědnost v každém daném okamžiku. Kompozice uspořádává a ovládá hudební obsah i formu v předstihu, zatímco improvizace dělá to samé každým okamžikem v reálném čase.

A čas jde ruku v ruce i s vnímáním „historických“ analogových přístrojů, které byly v šedesátých letech chápány jako sterilní, a dnes jsou některými nadšenci hýčkány stejně jako stradivárky a mají punc spíše „akustického“ nástroje. Uvidíme, zda těchto kunsthistorických kvalit dosáhnou i dnešní počítače, pro někoho obdobně sterilní jako dříve EMS. Lehn sice laptop také občas používá, ale pouze jako prostředek k zaznamenávání koncertů. Coby zdroj zvuku má u něj pevnou pozici analogový syntezátor. Doufejme, že mu jeho staříčky EMS ještě dlouho vydrží. Naštěstí v Cornwallu žije Robin Wood, dávný zaměstnanec společnosti EMS, který přístroj udržuje. *Je to moje spása, pravý nadšenec a milovník těchto nástrojů. Vždycky mi pomůže s technickými obtížemi, ať už radou nebo opravou součástek.*

www.thomaslehn.com

Výběrová diskografie:

Die Klangräumer: *Magelware* (1995, HMP)
 Konk Pack: *Big Deep* (1999, Grob)
 Thomas Lehn: *Feldstärken* (2000, Random Acoustic)
 Tom & Garry: *Fire works* (2001, Umbrella)
 MIMEO/Tilbury: *Hands of Caravaggio* (2002, Ertswhile)
 Moore/Lehn/Butcher: *Thermal* (2003, Unsounds)
 Keith Rowe/Toshimaru Nakamura/Thomas Lehn/Marcus Schmickler (2004, Erstwhile)
 The Cortet: *HHHH* (2006, Unsounds)
 Frank Gratkowski/Thomas Lehn/Melvyn Poore: *Triskaidephonia* (2006, Leo) ■



Fovea Hex... zatím dvakrát

Text: Petr Ferenc

Zpěvačka a písničkářka Clodagh Simonds (křestní jméno Chloe zaměnila za exotičtější ekvivalent) se začátkem sedmdesátých let proslavila jako členka britské folkové skupiny Mellow Candle. Od té doby byla její hudební kariéra spíše útržkovitá (zmiňme například kolaboraci s Matmos). Před dvěma lety se s verzí tři sta let starého hymnu Idumaea objevila na mistrovském albu *Current 93 Black Ships Ate The Sky* a, jak se zdá, s některými hudebníky nejen kolem Davida Tibeta si neobyčejně padla do oka.



Z trilogie *Neither Speak Nor Remain Silent*, kterou Clodagh Simonds připravila pod hlavičkou Fovea Hex (fovea = kruhovitá jamka na sítnici, která obsahuje nejcitlivější receptory zraku; původ názvu zmiňovaného volného seskupení je ale záhadou), zatím spatřily světlo světa první dva díly, třípísňové, přibližně dvacetiminutové disky s názvy *Bloom* a *Huge*. Vydány byly společnou

péčí značek Die Stadt a Janet Records a Clodagh Simonds na ně přizvala ke spolupráci pozoruhodnou společnost, bez nadsázky superskupinu. Skladatel filmové hudby Carter Burwell (Nesnesitelná krutost, V kůži Johna Malkoviche, Muž, který nebyl, Fargo, Psycho III), baskytarista Percy Jones, dvojice doprovodných zpěvaček, houslistka Cora Venus Lunny, trumpetista Hugh O'Neill a především dvojice producentů – Andrew McKenzie (The Hafler Trio), který „rozzářil vnitřním světlem“ první disk trilogie, a Colin Potter (Nurse With Wound, Monos), nositel štafety na druhém dílu. Zajímavostí budiž skutečnost, že *Bloom* masteroval v pražském studiu RA Karel Kourek (o první díl se ve svém někdejší islandském studiu postaral McKenzie, jemuž v bookletu patří nejvíc díky) a že zatím nedokončenou trilogii poctil účastí i Brian Eno a jeho bratr Roger. Slavnější souroženec kromě toho, že si zahrál na syntezátor, pronesl větu o „nejzvláštnějších písních, které v posledních letech slyšel“.

*Mezi tajemstvím a skutečností přichází nejsladší čerstvý kousek dne
Jak milujeme pohled na svět rozvíjející se podél ostří
Kvetoucí při pronikání starým šedým příkrovem
Všude okolo mé tváře z tohoto brokátu vytéká silný parfém
Stojím a piji ho plnými doušky
(While You're Away)*

Jak tedy znějí? Simondsová kromě zpěvu hraje na skleničky, skleněné harmonium, citeru a její starší variantu – psalterium. Skladby se pomalu vynořují z ticha a plynou v táhlých, akustickými zvuky sytých dronech bohatých na napětí a účelně šetřících aranžérskými změnami. Často se opakujícím prvkem je tep Jonesovy hluboce znějící, téměř neslyšně lechtající baskytary, v jednom případě je dokonce přítomen tlukot zpěvaččina srdce – v titulní písni druhého dílu Simondsová hlasem zprostředkovává jeho rytmus. Počáteční

dojem strohosti se po několika posleších změn v údiv nad množstvím skrytých možností – smyčcové aranže ve *While You Are Away* se trochu skrývají pod náznaky gospelu v několika verších textu, stojí ale zato soustředit na ně pozornost stejně jako na zprvu nenápadnou trumpetu v *Huge (The Joy Of Trouble)*. Hudba táhlých drones, která především v britském undergroundu nyní tolik letí, tu ukázala opět novou tvář, přátelštější a méně rozskřípanou, než byly prvotní pokusy Američanů LaMonte Younga a Tonyho Conrada, a organičtější než odtažitá díla zúčastněných – Hafler Tria a Pottera. Oba jmenovaní se decentně a přitom poznatelně realizovali v prostřední skladbě druhé trojice, instrumentální *A Song For Magda. We Sleep You Bloom* z prvního dílu s dlouhým, několikrát se navrátivším instrumentálním závěrem zní, jako by byla z podobné dílny, přestože na ní dvojice producentů nehraje.

*Noc se vrátí, vše zakryje
A nenechá mi žádnou tvář, žádné zorné pole
Ozvěna mdlob – pocit čehosi, co chybí
Světlo falešného klidu
Fosforeskující kosti
Radost z potíží
Jen tyto vzpomínky
Vrhají světlo
(Huge)*

Clodagh Simonds už byla v množství vesměs nadšených recenzí přirovnána ke kdekomu – někomu její hlas, melodie a doprovod připomněl harmoniem sycený táhlý zpěv Nico z období alb *Marble Index*, *Desertshore* a *The End*, jiný vzpomněl Marii Brennan z irských Clannad. Intimní lyrika stručných textů zase často svádí ke vzpomínce na Emily Dickinson. To nám však dojde až při čtení textů; při poslechu opravdu táhlých zpěvových linek lehce zastřeného, ale majestátního zpěvu máme pocit, že hlas a jeho nekonečné ozvěny znějí stále a tvoří ideální svorník pro všechny ostatní zúčastněné hráče.

Mé přirovnání snad neurazí tím, že se jedná o mužské ekvivalenty – dvojici Troum s písničkářem Martynem Batesem zpracovávající Yeatsovy verše na albu *To A Child Dancing In The Wind* (viz recenze v HV 6/06). Podobný pocit zdařilého setkání aktuálních zvukových výbojů oblasti postindustriálu a avantgardního ambientu s dotekem čehosi velmi starého, letitého, snad archetypálního. Není divu, Simondsová i Bates jsou oddanými žáky anglické a irské tradice lidové písně a folku, který byl vždy baladičtější a ve svých melodiích melancholičtější než jeho americký ekvivalent – slyš Kinks, United Bible Studies i již zmíněné Current 93 coby příklady zdařilého přesazení tradic do nového kontextu. Neobyčejný šarm Fovey Hex pramení z lékárnicky přesného namíchání obou ingrediencí tak, aby každá z nich projevila svou přirozenost a dala vzniknout působivé synergii. ■

Contrastate

angažované hudební dada

Text: **Pavel Zelinka**

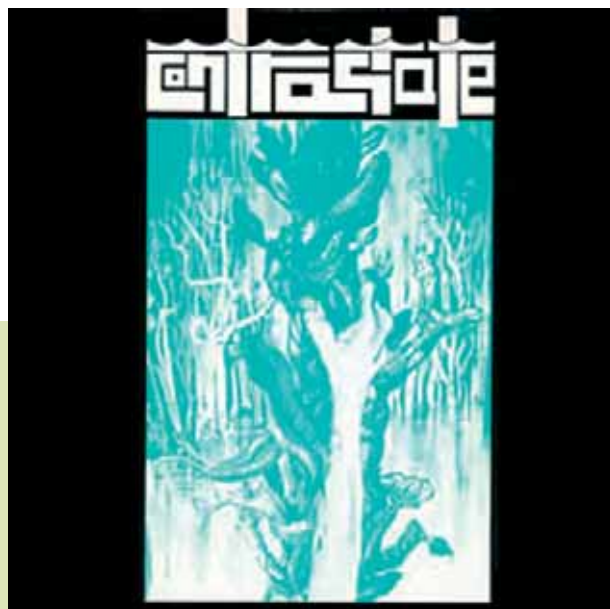
Je to již šest let od doby, kdy jedna z nejvýjimečnějších anglických kapel elektronického undergroundu – Contrastate – ohlásila svůj definitivní rozpad. Stephen Meixner a Jonathan Grieve spolu vydrželi celých třináct let. Vydavatelství Fin De Siècle Media se v těchto dnech rozhodlo zpřístupnit maximum materiálu, který buď nebyl nikdy zveřejněn, nebo se stal již před drahnou dobou nedostupným. Jeho přehráváním si několikrát projdeme celou kariéru souboru.

S prvním albem kapely *Seven Hands Seek Nine Fingers* se vracíme do roku 1988. Tehdy začínající dvojice vydala svůj debut na vinylu v počtu 500 kusů a teprve dnes se dostává k posluchačům v digitální formě na CD. Deska obsahuje tři dlouhé skladby reflektující ideu „psychické konfrontace skrze zvuk“. Kořeny hledejme mezi tehdejšími zvukovými experimentátory (Holger Czukay, Zoviet France nebo Asmus Tietchens), kteří na mnohem primitivnější technice protínali přírodní nahrávky s atakami basových tónů a fyzickou prací na industriálních objektech. Debut míchá všechny tyto prvky dohromady a primární agrese se postupně rozpouští mezi prsty ve prospěch stále temné, ale už uvolněnější ambientní nálady.

Následující posmrtné album *False Fangs For Old Werewolves* přináší kolekci raritních živých nebo dříve nevydaných skladeb z let 1990 až 1999. Zde se již naplno projevuje to, čím byli Contrastate tak unikátní. Temně hlukový základ je míchán se zvukovými útržky z naprosto jiných dimenzí (popové nahrávky, televizní nebo rozhlasové záznamy apod.) a tu a tam je doplňován deklamovaným textem, jenž v sobě snoubí suchý anglický humor se štiplavým sarkasmem a zcela nečekanými angažovanými politickými indiciemi. Mírně nesourodá kolekce se sice nemůže rovnat albovým klenotům, přesto kvalitativní laťku příliš nesnižuje.

Zřejmě definitivně poslední tečkou za kariérou Contrastate udělala třetí posmrtná deska souboru *Handbags & DADA*, představující na ploše delší než pětadesát minut průřez ukázkami živých vystoupení z let 1989 až 2000. Na začátek je nutné podotknout, že kapela vystupovala méně než příležitostně a dohromady za svoji kariéru odehrála 14 koncertů. Začátky nebyly slavné. Úplně první koncert měl trvat 15 minut. Ukončen byl v pětmin, když vlny feedbacků zničily koncertní zesilovač. Ani další koncerty z 80. let neprobíhaly přesně podle představ kapely, přesto CD začíná koncertním záznamem klasiky z alba *A Thousand Badgers In Labour*, desetiminutovou *Perhaps It Comes Out Of The Black Sea*. Po špatné zkušenosti přišla odmlka na čtyři roky, rozšíření Contrastate na trojici (nováčkem byl Stephen J. Pomeroy) a sázka na odlišný repertoár, který více seděl živé prezentaci. Dostavil se úspěch a není divu, že opěvovaný koncert v německém Karlsruhe z října 1993 je obsažen na disku celý (35 minut). Závěrečnou položkou kompilace je záznam úplně posledního koncertu sdružení z roku 2000 v londýnském Camden Palace. Ve dvaceminutové, dříve nevydané skladbě *The Repust Sal* se snoubí akustické zvuky (perkuse, kytara) s živě prezentovanou elektronikou a jako vždy důležitým hlasovým projevem.

Po rozpadu Contrastate se Stephen Meixner rozhodl pokračovat v sólové dráze. Po sérii singlů a příspěvků na různé kompilace přišla v roce 2003 na řadu první deska *Between The Lines* a s ní i definitivní potvrzení změny korparátního zvuku. Ty tam jsou ohnivé deklamace, nečekané kolážovité střihy a občasné ostřejší industriální zvuk. Nový přístup pana Meixnera je rozhodně tišší a soustředěnější, jdoucí za samou podstatou generovaných tónů. Prvotním impulsem k přípravě nového alba *The Dictatorship Of The Viewer* byla v roce 2003 návštěva benátského Biennale nastolujícího jako jedno



z témat otázku: „Kdy a jak si člověk utváří obrázek o věcech a dějích okolo sebe?“ S tímto červíčkem v hlavě zasedl Stephen Meixner ke komponování a výsledkem je množství převážně čistě elektronicky podaných zvukových témat, která se nejdříve dočkala živého provedení na koncertě v Londýně, aby posléze takto zahraná byla podrobena dalšímu přepracování do tvaru obsaženého na desce. Osmnáct kratších kompozic nezachází daleko od základní linie alba. Autor chce přikazít obecně vžitý skladatelský diktát, v jakém pořadí se má konečné dílo konzumovat. Omezen vlastní utkvělou myšlenkou operuje na opravdu úzkém prostoru. A možná jenom proto, aby se nakonec v bookletu mohl svěřit: „*Docela by mě zajímalo, kolik lidí si nakonec album k poslechu přeprogramuje podle vlastních preferencí.*“

Contrastate jako těleso již patří minulosti. Ne tak jejich hudba, která jak po textové, tak po hudební stránce má co říci i v dnešní době. Na svém kontě mají šest studiových dlouhohrajících alb, jednu desku zaznamenávající jejich raritní živé vystoupení, kolážové EP nahrané společně s triem The Tiger Lillies (nepřipraveného posluchače z Čech zde překvapí minutový vpád slavičky Gotta s přeslazenou kávou) a celkem tři singly obsahující skladby, jež na řadových albech nenajdeme. Všechny s jasným, osobitým zvukem, za kterým se vyplatí pít. Díky vydavatelství Fin De Siècle Media (www.findesieclemedia.com) je k tomu ideální příležitost.

Vybraná diskografie:

Seven Hands Seek Nine Fingers (1989), *A Thousand Badgers In Labour* (1990), *I* (1991), *A Live Coal Under The Ashes* (1992), *Throwing Out The Baby With The Bathwater* (1995), *Mort Aux Vaches* (1996), *Goodbye Great Nation* (1997), *Todesmelodie* (1999)

Ches Smith

Dnešní bubeníci netlučou dost tvrdě

Text: **Petr Vrba**

Po Carle Kihlstedt (HV 4/06) a Mary Halvorson (HV 1/07) dáme na těchto stránkách slovo dalšímu mladému muzikantovi, který je již dnes pevnou součástí newyorské downtownové scény. Svůj podíl, a ne zrovna malý, na tom má i William Winant, díky němuž začal Ches Smith studovat a také hrát s Mr. Bungle, a jak sám říká: „*To on utvářel moje vnímání hudby, především makrorytmů. On prostě ví, jak mají skladby dýchat, kdy je třeba dohrát jednu část a kdy spustit další. A umí být tvrdý právě tolik, aby to přinášelo výsledky.*“ O těchto výsledcích a o předchozím tvrzení se můžete sami přesvědčit například 5. března, kdy se během svých letošních evropských turné nejvíce přiblíží českým hranicím a zahraje v polských Katovicích spolu s Marcem Ribotem.

Jak důležitá byla pro vaši budoucnost zkušenost z Mr. Bungle?

Hrál jsem s Mr. Bungle jen od konce roku 1999 do konce roku 2000. Spadnul jsem do toho rovnýma nohama a s paličkou v ruce. Určitě jsem tehdy nezískal žádné fanoušky, protože to bylo velmi krátké období a moje role byla předepsaná ostatními členy kapely a mým učitelem Williamem Winantem, za kterého jsem zaskakoval. Na druhou stranu narostl počet lidí, co se mě ptali na Mikea Pattona. Ale vážně, Mr. Bungle mě naučili nesmírně moc o hudbě. Byl jsem tehdy poměrně mladý a obklopovalo mě šest excelentních hudebníků, všechno silné osobnosti a úplní šílenci. U nich si můžeš být jistý, že ti bez okolků řeknou, když jim to kazíš. Kupodivu se na mě nikdy nenáštvají. Hrál jsem hlavně podle not, které složili ostatní v kapele. Improvizaci, neboli nějaký osobní přínos ke zvuku kapely, jsem mohl provádět asi jen ve třech písničkách. Byla to škola. Díky tomu jsem se také dal dohromady s Triem Convulsant a Secret Chiefs 3. A i od nich se dá hodně naučit.

Určitá tvrdost nebo surovost je cítit ve většině vašich projektů, přesto ale hrajete i velmi jemné, až meditativní kousky, ať už s Benem

Goldbergem či na vašem aktuálním sólovém albu. Podle čeho volíte, zda hrát či nehrát agresivně?

Obvykle se rozhoduji, kolik agrese do hraní vložit, v reakci na okolní hudbu. Hlasitost nemusí nutně znamenat intenzitu, ale v mém případě vždy znamená agresi. Z Theory of Ruin se v určitý moment stal souboj mezi Newportem, Ianem Billetem (původní basák) a mnou, kdo bude hlasitější. Pokračovalo to i poté, co lana nahradil David Link, i když se naše hudba o něco víc zaměřila na písničky. Link přistupuje k hudbě velmi agresivně, a tak jsme se všichni vzájemně hecovali. V kvintetu Bena Goldberga se musím dynamikou přizpůsobit spolupráci s akustickými instrumenty (housele, klarinet, kontrabas), aby je taky bylo slyšet. Pokud vůbec někdy může moje hraní působit „meditativně“, zase prostě jen reaguji v intencích Benových skladeb. Na svém albu *Congs for Brums* jsem většinu partů pro vibrafon napsal na pianu a party pro bicí přebírají koncepty z těch pro vibrafon. Můj vibrafon zní „zvonivě“, takže možná sám o sobě působí meditativně. Rozhodně jsem neměl v úmyslu složit meditativní kousky, zajímaly mě prostě vztahy intervalů a klasičká harmonie. Ovlivnila mě schoenbergovská

analýza západní harmonie – často ji používám naruby: skládám tak, že analyzuji dosud neexistující skladbu, kterou následně složím.

Možná jsem nezvolil slovo „meditativní“ nejlépe – neměl jsem na mysli nějaké mystické vyznění, ale klidnější, jemnější styl hraní, který snad působí promyšleněji než energické powerjazzové pasáže.

Tyto dvě polohy se liší i pro obecenstvo – meditativní hudba je vyzývá, aby se zklidnili a pozorně poslouchali, kdežto hudba jako power jazz vtahuje obecenstvo mnohem bezprostředněji. Já jsem také klidnější, když hraji klidné pasáže, a možná je i taková hudba promyšlenější, ale snažím se sám sebe vycvičit, abych byl uvážlivý, i když proudí adrenalin. Některé věci se prostě mají na bicí hrát tvrdě, bubny znějí správně, když se do nich buší. Názornou ukázkou toho je Trio Convulsant. Dunn si potrpí na metal, odkazuje na něj často ve svých skladbách, které si říkají o řezání do bicích. Když jsme rozjížděli druhé turné po Spojených státech, řekl: „Ježiš, my jsme ale hlasití!“ Doufám, že to myslel v dobrém, já tu jeho hudbu takhle vnímám. Co mě na současném metalu trochu štvě, je, že bubeníci netlučou dostatečně tvrdě, všechno je to PA systém. Třeba Dave Lombardo, ten tluče vážně tvrdě, a podle mě právě ten fyzický akt propůjčuje hudbě agresi, díky níž pak zní, jak má. Poslední dobou hrají bubeníci neuvěřitelně rychle na dvojšlapky, ale kdyby ty bicí nebyly vohulený pomocí zesilovače, tak neuslyšíte nic!

Popište mi více spolupráci s Trevorem Dunem v Triu Convulsant.

Trevor napíše části pro kontrabas a kytaru a k nim důrazy pro bicí, někdy i celý rytmus. Při zkoušení komentuje bicí party, které mě k tomu napadají. Umí opravdu skvěle vycítit, jaký styl bicích partů obohatí jeho kompozice. A taky umí vážně legračně předstírat, že je pasivně agresivní panovačný vůdce kapely, když přitom ve skutečnosti je naprostým opakem.

Jakým způsobem skládáte vy?

Ches Smith, rodák ze San Diega, začal hrát na střední škole na bicí, aby se mohl přidat k třetířadému prog/punk/psych/metal bandu Madd Hadder. Na Oregonské univerzitě studoval filozofii, především Wittgensteina. Po několika letech hraní v obskurních punk-rockových kapelách a intenzivním studiu pod vedením bubeníka Petera Magadiniho se na radu perkusionisty Williama Winanta zapsal na Mills College v Oaklandu. Tam studoval perkuse, improvizaci a kompozici pod vedením Williama Winanta, Freda Frithe, Pauline Oliveros a Alvina Currana. V té době spoluzaložil dvě kapely: Theory of Ruin a Good for Cows. V současnosti vystupuje a nahrává s více než tuctem projektů. V dubnu 2006 vydal první sólové album *Congs for Brums* (viz minirecenze v tomto čísle). Do jeho diskografie patří: 7 Year Rabbit Cycle: *Ache Horns* (Free Porcupine Society, 2006), Todd Sickafoose: *Blood Orange* (Secret Hatch, 2006), Ben Goldberg Quintet: *The Door, the Hat, the Chair, the Fact* (Cryptogramophone, 2006), Secret Chiefs 3: *Book of Horizons* (Mimicry, 2004), Good For Cows: *Bebop Fantasy* (Asian Man, 2004), Redressers: *To Each According...* (Free Porcupine Society, 2004), Trevor Dunn's Trio Convulsant: *Sister Phantom Owl Fish* (Ipecac, 2004), Lou Harrison: *Drums Along the Pacific* (New Albion, 2003), John Zorn: *Voices in the Wilderness* (Tzadik, 2003), Xiu Xiu: *A Promise* (5RC, 2003), Theory of Ruin: *Counter-Culture Nosebleed* (Escape Artist, 2002) a mnoho dalších.

Při komponování se vždy snažím držet jediné ústřední myšlenky. Obvykle si to slovy napíšu nahoru na stránku, například „bude to o rovnováze mezi G/G# a F dur 7“. Veškeré další roviny (harmonie, melodie, chromatika či rytmika) jsou většinou implicitně přítomné v té ústřední myšlence nebo je z ní odvodím. Hledám jakýkoli možný skrytý smysl daného tématu. Můžu ho podrobit technikám úplně novým nebo vykradeným od skladatelů jako Olivier Messiaen, Trey Spruance (zakládající člen Mr. Bungle, pozn. PV), Vijay Iyer, Devin Hoff, nebo třeba v poslední době designovým nápadům výtvarnice Miyai Osaki. Už mě napadlo, jestli náhodou všechno, co napíšu, není vždy rovnováha tří prvků. Neustále v podstatě používám klasický písničkový formát, sloka, refrén, přechod, ať už jsou ty složky jakkoli složité a různorodé. Když jsem viděl fotky děl jednoho sochaře, který stavěl kameny bez jakékoli opory a pojel na sebe v osovém vyvážení, uvědomil jsem si, že se princip vyvažování vztahuje také na komponování. Myslím, že to platí i pro improvizaci, až na to, že proces je tam zrychlen až na úroveň, kde simultánně probíhá vznik myšlenky i její realizace.

Přijde mi, že dáváte přednost kromobyčejně složitým strukturám.

Jednoduché a složité jsou samozřejmě relativní termíny. Hrát něco prostého, ale srdcem, bez nadbytečných zkrášlovacích efektů může být stejně složité jako hodně vyplávané skladby. Rád poslouchám hudbu, která je na povrchu jednoduchá, i když někdy mě napadá, jak se to hodí ke mně, hrát takovou hudbu. Moje party musí mít alespoň nějaký nádech složitosti, jako emoční, harmonický atd.

Jak zvládáte zkoordinovat všechny skupiny, v nichž hrajete? Nedala by se vztáhnout vaše hektická aktivita k reakci umělce vůči konzumní společnosti?

Den má mnoho hodin a je spousta zvuků, které bych chtěl poslouchat, a spousta muzikantů, s kterými bych chtěl hrát. Jestli to je, či není reakce na konzumerismus, je celkem zajímavá myšlenka. Možná chci zkonsumovat veškeré zkušenosti s hraním. Nebo poskytnout co nejvíc nahrávek příliš konzumní kultuře. Anebo, jako třetí nápad, plním svůj kalendář proto, abych nechodil

ven a tam bezmyšlenkovitě nezískával hromady zboží nebo zkušeností.

Nepřipadá vám něčím zvláštní, že se v USA skvělí hudebníci koncentrují hlavně v San Franciscu a New Yorku?

Podle mě jsou skvělí hudebníci všude. Ale jistou souvislost mezi oběma scénami vidím, možná je to proto, že se mraky lidí přestěhovaly ze San Franciscu do New Yorku. Rozhodně mají ta dvě města víc společného než kterékoli z nich s Los Angeles.

Jaké jsou vaše plány do budoucna?

Jedním plánem je nahrát album nového projektu These Arches. Jde o mé skladby, které hrajeme s Tonym Malabym (tuba), Mary Halvorson (kytara), Andreou Parkins (akordeon) a Devinem Hoffem (kontrabas). Zatím jsme spolu hráli jen párkrát, ale bylo to velmi zábavné. Připravujeme také nové album s Xiu Xiu a myslím, že hotové bude v létě. Good for Cows také připravují nové album z letních nahrávek. Velmi se těším na březnové evropské turné s Ribotovým Ceramic Dog. Během našeho posledního turné po Evropě hodně věcí vykrystalizovalo, vybrousili jsme detaily a naše hraní začíná nabírat pevné obrysy.

www.chesssmith.com

www.myspace.com/chesssmith ■



BN hudebniny noty z celého světa

Nabízíme:

- notové materiály všech žánrů od českých i zahraničních vydavatelů
- několik tisíc titulů skladem přímo v naší prodejně
- monografie skladatelů, hudebně-teoretické publikace
- notový papír
- specializované hudební časopisy
- starší notové materiály v hudebním antikvariátu
- objednávkovou a zásilkovou službu
- internetový obchod s nabídkou více než 300 000 titulů
- kompletní servis při objednávkách na pro organizace i jednotlivce
- individuální přístup k požadavkům zákazníků včetně odborné konzultace
- věrnostní slevy
- příjemné prostředí naší prodejny v centru Brna

Kontakt:

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno
• Otevřeno denně
• Pondělí-Sobota: 8-19 hodin, Neděle: 10-19 hodin
• Telefon, fax, e-mail:
(+420) 542 215 040, (+420) 542 213 611
hudebniny@barvic-novotny.cz
• www.barvic-novotny.cz
Těšíme se na vaši návštěvu v prodejně nebo v internetovém obchodu.

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNHUKUPECTVÍ • 1983 • SOUL. S R O • BRNO

Karpatská psychedelie

The Magic Carpathians Project

Text: Marek Kretschmer

Karpatský oblouk prochází Slovenskem, Polskem, Ukrajinou až do Rumunska. Navzdory národnostní a jazykové pestrosti lze v tomto pásu najít řadu kulturních styčných bodů, mimo jiné také v hudebních projevech. Polské duo alterující názvy The Magic Carpathians Project / Projekt Karpaty Magiczne se snaží vydestilovat zvukovou podstatu této oblasti a zároveň Karpaty protahují až kamsi do Tibetu. Ale také do technologické současnosti.

Elektrické kytary, fujary, hledání kořenů a improvizování hlukových stěn. Karpaty Magiczne se pohybují v prostoru vymezeném paradoxy. S rétorikou občas připomínající vyznavače new age jsou schopni zvukově velmi radikálních projevů.

Na počátku byla skupina Atman, která se pohybovala na hranici eklektické world music a experimentování napříč žánry a která si v Polsku vydobyla jisté kultovní postavení. Atman existoval úctyhodných dvacet let a za tu dobu zachytil různé vlivy, které se o polskou scénu otřely. Folk ozvláštěněný exotickými hudebními nástroji, tíhnoucí občas k jazzu, občas k vážné hudbě. Již název napovídá okouzlení indickou filozofií a ze stejného směru pramenila i potřeba učit se hrát na tabla, sitár a další hudební symboly Indie. Marek Styczynski – jeden ze členů Atmanu – se také učil: „*Velmi jsem toužil dělat hudbu, která by byla průnikem těchto dvou žánrů – jazzu a východní, indické hudby, o což jsme se v podstatě snažili spolu s Atmanem.*“

DO JÁDRA VĚCI

V roce 1998 zakládá Marek Styczynski se zpěvačkou, kytaristkou a hráčkou na všelicos jiného Annou Nacher Projekt Karpaty Magiczne – s občasným hostováním dalších hudebníků. Jejich hudební cesta směřuje od jednodušších písňových struktur k rozsáhlejším a méně přehledným útvarům. Rozsáhlou sbírku lidových nástrojů karpatské oblasti (cimbál, fujara a různé další píšťaly) i dalekých zemí (indická tampura nebo sitár) doplňuje elektrická kytara týraná řadou

efektů, analogové syntezátory a terénní nahrávky z nejrůznějších míst.

První deska, nazvaná *Ethnocore*, vychází v roce 1999 a podílí se na ní celkem sedm hudebníků. S postupem času se ovšem Marek a Anna spoléhají stále raději jen na sebe a hostů na deskách ubývá.

Zvuk Karpat Magicznych je ovlivněn jednak hudebními tradicemi karpatského hřebenu i jiných oblastí a zvukem lidových hudebních nástrojů, jednak americkou psychedelií nebo free jazzem. Ukazuje se, že ostré nasazení fujary má stejný říz jako zkreslená elektrická kytara a naopak, elektrická kytara je pro značnou část lidstva stejným lidovým nástrojem, jako je fujara na Detvě.

Na prvních deskách se setkávají podobné elementy jako v hudbě Atman – ovšem v méně posluchačsky snadných kombinacích. Inspirace indickou klasickou hudbou se prolíná s free jazzem (k jejich velkým oblíbencům patří Sun Ra). Zpěv je podobný místy Lise Gerrard z Dead Can Dance, jinde se vrhá do exaltovaných poloh připomínajících Diamandu Galás.

Pojem ethnocore, který spojuje několik prvních položek diskografie, neznamena world music v rytmu hardcoru (ač si Marek Styczynski v jednom rozhovoru pochvaloval, že i u fanoušků tohoto žánru mívají úspěch), ale snahu proniknout „za zvuk“ lidové hudby, k jejímu jádru. „*Nikdy nám nešlo o etnickou hudbu ve smyslu zachycení toho, co zpívají po dědinách babky a dědkové.*“

BUBLINY V ZRCADLECH

Deska *Sonic Suicide* z roku 2004 má podtitul „ethnoise“ a ukazuje na další směřování. Kytara nebo baskytara občas udají pravidelný, téměř rockový rytmus a Anna Nacher zpívá texty v angličtině i polštině, jednotlivé skladby jsou však vrstevnatější a zvuk zkreslenější než dříve. Všelijakých etnických nástrojů se zde ještě objevuje dost, na rozdíl od předchozích nahrávek se již o nějakých úkrocích k world music (tak, jak je běžně chápána) nedá hovořit. V instrumentální najdeme mimo jiné „bastardizované rádio“, hračky a nalezené objekty, Marek Styczynski hraje (dle obalu desky) také na „fuck-ups“. Zní tu také „badoog generators“, speciální zvukové generátory, které pro Magic Carpathians vyrobil Mirek Badura.

Nejnovější etapa cesty ke kořenům magie Karpat se jmenuje *Mirrors*, byla natočena zčásti v Polsku, zčásti při cestách po Spojených státech a vyšla pod novou variantou jména: The Magic Carpathians & Lechistan's Electric Chair. Ač to název sugeruje, nejde o žádnou spolupráci a duo se obešlo bez hostů, pokud mezi hosty nebude počítat lidi ulovené do nahrávek z různých lokalit. Jinou novotu představuje absence zpěvu – Anna se zde koncentruje především na elektrickou kytaru a různé zvuky. Rovněž Marek se vzdal svého arzenálu etnických fléten. Zvuk alba tak má v sobě méně přírody a více kolážívaného technologického hluku, díky způsobu zacházení se zvukovými zdroji ale výsledek působí stále dosti lidsky.



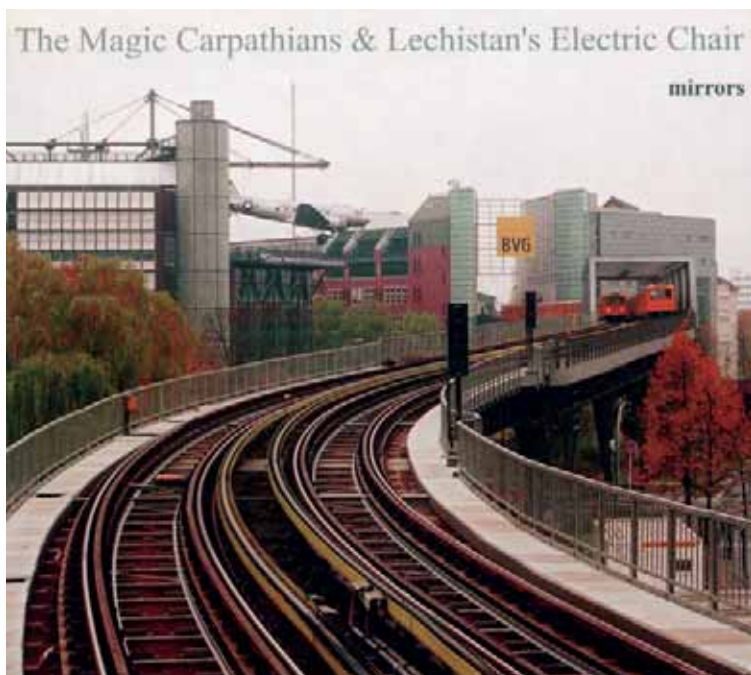


Zatímco dříve byly nahrávky z terénu vybírány tak, aby ladily k již natočené hudbě, tentokrát byly naopak základem, s nímž se pracovalo a od něž se hudba odvíjela. Na rozdíl od předchozích, převážně přírodních a exotických zdrojů se nyní posluchač přenesl do obchodu s hudbou nebo lofts obývaného skupinou Sun City Girls. Zajímavý (a přírodní) zdroj ale lapili „ve vlastním revíru“: v Popradském národním parku, v lokalitě zvané Moffette, kde z hlubokých geologických

vrstev vyvěrá kysličník uhličitý. Zvláštní bublavý zvuk se proplétá dvěma skladbami, v jedné se popradské bahno díky nahrávací technice přelilo do bytu jednoho z amerických přátel skupiny.

BIO-HUDBA

Na svých cestách po světě si Karpaty Magiczne zachycují zvukové pohlednice, které potom zakomponovávají do své hudby: na desce *Sonic Suicide* můžeme slyšet fakíry z Nepálu nebo zpěv z bulharského kláštera v Rile. Některé z nich vydávají jako CD-R v sérii nazvané World Flag Edition. Tam vycházejí také remixy nebo zázna-



my některých koncertů. Na jednom disku v této řadě je zachyceno společné hraní s českým muzikologem a propagátorem japonské hudby Vlastislavem Matouškem, který do nahrávky přispěl mimo jiné interpretací jedné klasické skladby pro flétnu šakuhači.

Své činnosti se snaží dát také rozměr vzdělávací, což nepřekvapí, pokud víme, že Marek Styczynski je civilním povoláním zaměstnanec Popradského národního parku a Anna Nacher působí na univerzitě v Krakově. Terénní nahrávky jsou jedním z jejich pracovních prostředků. V sérii Biomusic vydali nahrávky z bažinatého okolí řeky Barycz nebo zvuky ohroženého druhu sviňuchy žijícího v Baltském moři. Anna Nacher vedle toho pořádá semináře zaměřené na výuku zpěvu a různých vokálních technik.

GLOBÁLNÍ KAMARÁDI

Několika pozorovateli bylo konstatováno, že jedním ze znaků nové vlny psychedelicko-folkových skupin je důraz na lokální společenství. Kapela jako skupina kamarádů, kteří spolu nezřídka i bydlí. Toto vědomí kořenů a „místní příslušnosti“ najdeme i u polské dvojice, ovšem lokální se s globálním může snášet velice dobře. Již jejich předchozí inkarnace, tedy zmíněná skupina Atman se dočkala vydání desky ve Spojených státech, jako Magic Carpathians Project se tam několikrát vydali i na turné. Při té příležitosti navázali kontakty se spřízněnými tělesy. Již zmínění Sun City Girls (o jejich značce Sublime Frequencies pro neortodoxně pojaté mapování etnické hudby jsme psali v HV 4/2006) je přizvali ke koncertování, s dalšími tvůrci podivných písniček ovlivněnými psychedelií, Cerberus Shoal, vydali společnou desku *The Life and Times* (North East Indie, 2004) a na desce *ethnocore 3: Vak* si s nimi vyměnili nahraný materiál k přearanzování. V roce 2006 byli Karpaty Magiczne pozváni na festival Terrastock, významné místo setkávání podivné hudby. Hráli tam mimo jiné vedle Lightning Bolt, Charalambides a finských Kemialiset Ystävät (viz článek o vydavatelství Fonal na s. 6). V současné době se údajně chystá spolupráce s Masami Akitou alias Merzbaw, významným představitelem japonského extrémního hluku. Ač s poměrně odlišnými stylovými prostředky, i on spojuje výstavbu spleťtých zvukových proudů se společenskými a především ekologickými postoji. Lze tedy tušit, že cesta Karpat Magicznych povede od okouzlení etnickými nástroji k abstraktnějším a experimentálnějším polohám.

www.magiccarpathians.com

Diskografie

Ethnocore, FLY Music, 1999
Księga Utopii, Obuh Records/FLY Music, 1999
Děnega, Obuh Records/FLY Music, 2001
ethnocore 2: nýtu, Drunken Fish Records/ FLY Music, USA, 2001
ethnocore 3: Vak, CD FLY Music, 2002
Water Dreams, FLY Music, 2002
Euscorpius Carpathicus, Obuh Records, 2003
Sonic Suicide, VIVO Records, 2005
Mirrors, VIVO Records, 2006

Šest vstřícných bran

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

Melt Banana



Jednou z nejpozoruhodnějších věcí v Japonsku je obrovská diverzita veřejných míst, která lze navštívit pod zemí i nad ní. Japonská míra bezpečnosti je ve srovnání s ostatními industrializovanými zeměmi záviděníhodná (to nejhorší, co byste na ulici mohli spatřit, je opilecké řádění, které pijani páchají sami na sobě) a může i zážitky, které jsou běžně považovány za nepříjemné – například bloudění, proměnit v poučnou exkurzi. A navíc, každá menšina se specifickým vkusem a slabůstkami má ve větších městech alespoň jedno místo, kam se uchýlit – ať už toužíte večeřet v replice Hundertwasserova domu, jít do knihovny, která nabízí pouze komiksy, nebo si fetišisticky dopřávat jsa v kavárně obsluhovan ženami ve francouzských služkovských kostýmech. Japonská populace je stále poměrně skeptická k internetu (v roce 2000 bylo připojeno jen 20% velkých japonských společností) a pokud žijete v japonském velkoměstě, napadne vás jeden z možných důvodů – v okolním světě je tolik informací, které je třeba okamžitě zpracovat, že být online už zkrátka není nutné. Vyčerpat všechny možnosti interakce s nejbližším okolím a vyvinout si nějakou „rutinu“ trvá měsíce a nemusíte přitom vůbec být společenský. Bezkonkurenční možnosti nezávislého a nekonečného urbánního zkoumání jsou věci, která Japonsko skutečně odlišuje od jiných průmyslových zemí – skoro byste mohli spekulovat o tom, že Guy Debord a situacionisté by zde nikdy nevyvinuli svou filosofii *détournement* (deformování, komolení), neboť okolní svět je dostatečně pohlcující sám o sobě a není třeba ho „upravovat“ pro jiné účely. Důsledky jsou, alespoň pro hudební scénu, zřejmé – nepřekonatelná různorodost zvuků. Což zní hezky, ale pozor, nikdo vás do všech těch klubů, kde si lze nechat masírovat mysl nečekanými zvuky, nebude vodit za ruku. Udělat si soukromý seznam míst, která za to stojí, chce jistou dávku nadšení a spoustu potu při prolézání na první pohled identických městských bloků. Ale odměna převáží investici obětovaného času. Vypsat všechna místa, kam jít od nejsevernějšího výběžku až po samý jih Japonska za živou hudbou, by zabralo stovky stran, proto vám předkládám šestici jmen, která mi alespoň trochu zpříjemnily život.

Bears, okrsek Nanba, Osaka. Bears je malý suterén klub a dostanete se k němu krátkou procházkou z nákupní tepny Osaky, ulice Midosuji. Je nápadný tím, že postrádá bar (když je dobrá noc, můžete si koupit pivo z malé přenosné chladničky), a také neuvěřitelně omezeným prostorem. Je tmavý, nevětraný a rozhodně nedoporučovaný klaustrofobiím. Pokud ale odhlédneme od těchto nedostatků, je to klíčové místo pro šíření opravdu alternativních ideálů. Jeho nepřekonatelná PA aparatura (která je, to si přiznejme, pro toto místo trochu velká) už prošla řadou zvukových smršťů od nejhluchnějších exponentů mezinárodního undergroundu. Obzvláště festival Noise May Day, který se koná jednou do roka, je zatěžkávací zkouškou. Ale je chyba představovat si Bears jako výhradně noiseové hnízdo, i když byl jednu dobu jeho majitelem kytarista Boredoms Yamamoto Seichii, který dramaturgii výrazně vychýlil směrem k elektronické intenzitě volných forem. Klub Bears byl hlavním stanem japonské psych-rockové revoluce (reprezentované například High Rise, Acid Mothers Temple a dalšími bojovníky vydavatelství PSF [Psychedelic Speed Freaks]) a předběhl současnou vlnu zájmu o hlemýžďí doom metal – místní reprezentanti drone metalu, jako například Garadama, jsou tu pravidelnými hosty. Žádný zvuk, který dokáže propíchnout ušní bubínky nebo sloupnout malbu ze zdi, zde není nežádoucí a místní ctí Bears coby pokračovatele scény, která bývala jednou z nejvíce vzrušujících i novátorských na světě. Dávna kompilační alba jako *Dry Lungs* jen jemně naznačovala a odkrývala divokou, kaleidoskopickou smršť v Osace konce osmdesátých a začátku devadesátých let a ani nejhorlivější zámořští propagátoři, jako šéf Charnel Music Mason

Jones a Alan Cummings z časopisu Wire, se nemohou chlubit celkovou znalostí osacké scény. Již nefungující kluby jako Mushroom měly tuto hudbu na denním programu a není divu, že Yamamoto si při rozjíždění Bears vzal jejich příklad k srdci.

Fandango, okrsek Juso, Osaka. Na opačné straně města než Bears se nachází posprejovaný klub Fandango. Nezávislé rockové kluby ve světě nebývají umístěny oblastech, které městské autority prohlašují za „bezpečné“, a rozmarňe pojmenované Fandango není výjimkou. Nachází se v samém srdci *aka-chouchin* – zábavní čtvrti Juso (*aka-chouchin* znamená červená lucerna), kde můžete často narazit na příslušníky mafie s vlasy napomádovanými nekompromisně vzad a v dokonale padnoucích oblecích, kteří ochraňují své investice. Dlouhé fronty na koncerty jsou často rozháněny managementem klubu a publikum je nuceno najít si před otevírací hodinou jinou činnost. Ošuntělé vyhlížející shromáždění prý kazí „obchod s vodou“ (eufemismus pro prostituci) probíhající všude kolem. Těžko říct, proč tomu tak je, ale je možné, že někdy v minulosti bylo některé z „lákaadel pro pány“ inzultováno davem mladých alternativních idealistů. Detaily stranou, Fandango je, co se týče strhující živé hudby, jedním z nejlepších klubů, jaké jsem kdy navštívil. Dva koncerty stojí za zmínku: jedním z nich byl společný set Hijokaidan s Nihilist Spasm Bandem, při němž se vzduch nasytil vyčerpávajícím křikem, troubením a lávou kytarového zvuku. Druhým byl koncert hyperaktivního a chirurgicky přesného no wave kvarteta Melt Banana, během něž se těla rozjařených diváků odrážela od zdi jako gumoví „hopící“. Ostatní možná mají jiné vzpomínky, já mám ale Fandango navždy spojené se „zabíjácím pohledem“ v očích zpěvačky Melt Banana Yasuko O, jejíž útlé tělo se zmrštalo v rytmu zvukového cyklónu kapely. K mání je ve Fandangu samozřejmě i konvenčnější hudba – ale aspoň jednu mozek rozpouštějící show lze očekávat každý měsíc, což je, pomyslíme-li na konkurenci jménem Bears, docela milé.

Café Independants, Kjóto. Kjóto, jen chvíli vlakem od Osaky, je sofistikovanou sestrou bezstarostného a „autentického“ města. Považuje se za strážce japonské vysoké kultury a má k tomu důvod – čtyři z pěti japonských držitelů Nobelovy ceny pocházejí právě odsud, z města ukotveného ve dvanácti stoletích umělecké tradice. Japonský čajový obřad, *ikebana* (aranžování květin) a divadlo *nó* mají v Kjótu společné rodiště – a proto tu mají umělci a intelektuálové skoro takový vliv jako místní vládnoucí špičky. Kjóto je mekkou japonských estétů a přitom vykazuje velkou vnímavost vůči evropské filosofii. Pokud tedy předpokládáme, že se v Kjótu bude nacházet i silná scéna avantgardní hudby, budeme mít pravdu. Hvězdy improvizované hudby od Lee Ranalda po Hana Benninka tu nejsou žádnými cizinci, zatímco (možná díky místnímu minimalistickému mistru Ryoji Ikedovi) nová škola atomizované elektronické hudby sídlí v Café Independants. Tento jídelně-umělecký prostor je skvělým doplňkem drsného dění v Osace (i když nelze říci, která varianta je „lepší“). A ne všude na světě si můžete objednat delikátní sendvič, vám Oren Ambarchi pomocí bujných infrazvukových signálů třese vnitřnostmi nebo zatímco místní zvukoví manipulátoři BusRatch (*recenze v HV 5/06 – pozn. pf*) svými gramofony a předměty denní potřeby sešívají spletitou tkaninu nepochopitelných zvuků. Živá malba, VJing, a další akce jsou v Independants také *de rigueur*. A, když už nic jiného, můžete se po čase utopeném v Guinnessu a nejdováděnějších zvucích, které svět nabízí, vypotácet do kjótské noci. Nedaleká řeka Kamo poklidně plyne mezi tradičními domy, impozantními horami a oslepujícími světlými.

Showboat, okrsek Koenči, Tokio. Tokijské Koenči je jednou z nejpoulnějších oblastí pro lidi mezi dvacítkou a třicítkou hledající cenově dostupné



Acid Mothers Temple

jednopokojové byty, což v hlavním městě není nejsnadnější. Místní obyvatelé jsou o něco praktičtější než okázale křiklavé mládežnické subkultury v jiných částech města. Koenči se stěží stane místem shromažďování gotických lolitek, „yamanb“ (obzvláště uvískaný gang dívek, které se opalují do křupava a nosí bílou rtěnku a oslepující barvy) nebo jiného z mnoha tokijských stylových kmenů – a věřte mi, je to dobře. Tito lidé mohou být vodou na mlýn lesklých módních magazínů, ale jsou to veskrze konzumenti kultury a téměř nikdy producenti.

V prvním díle svého seriálu jsem psal o tom, že pro přežití japonské experimentální hudby je nutná spolupráce mezi „starou gardou“ hudebních experimentátorů a novou generací – a v klubech, jako je Showboat, tahle možnost, jak se zdá, existuje. Je to oblíbená koncertní scéna temného mága Keiji Haina (viz profil v minulém HV, pozn. pf) a jeho oddané kliky šamanských hudebníků. „Jazzový“ styl (barové stoličky a kulaté stolky) prozrazuje touhu vnímat zvuk v klidném soustředění – tím se Showboat liší od klubů jen k stání, které mnohem více vyhovují divokým rockerům neschopným chvíli posedět. Další připomínka dřívějších generací: toalety jsou vyzdobeny jmény někdejších rock’n’rollových hrdinů (Lou Reed, Jimi Hendrix ad.) napsanými velkými písmeny na zdech. Jenomže, jak již bylo zmíněno výše, Koenči je, co se týče věku obyvatelstva, nejmladší rezidenční čtvrtí v Tokiu, takže každý koncert v Showboat doprovází zdravá dávka mladické zvědavosti. Koenči pochopitelně také má nekonečnou nákupní třídu a nepříjemnou oblast *aka-chouchin* hned vedle obytných bloků (abyste se do klubu dostali, musíte proběhnout uličkou nočních podniků a pornokin), ale všechny tyto spotřební vymoženosti jen napomáhají tomu, aby Showboat vypadal jako chladná, temná svatyně zvuku uprostřed vířího konzumního chaosu. Ostatní tokijské oblasti vyhlášené živou hudbou, jako například přes den ospalá přístavní čtvrt, se většinou přizívají na lákadlech uniformního techna – a poněkud nespravedlivě disponují mnohem většími prostory a vybavením. Někdo ale musí poskytovat i poněkud experimentálnější hudební menu – a v současné době je to Koenči a kluby jako Showboat.

Pepperland, Okayama. Okayama se 650 000 obyvateli je v Japonsku považována za maloměsto, ne-li rovnou vesnici. Má hrad, úchvatný přírodní park a dokonalou koncertní síň, ale místní hipsteři stejně trvají na tom, že tam navzdory relativnímu blahobytu „není co dělat“. Inu – skoro nic. Klub Pepperland sídlící přímo naproti sportovnímu areálu místní univerzity je dírou ve zdi

velikostí připomínající Bears, do níž se stěží nacpe 75 fanoušků hudby. Ovšem zatímco Bears se nachází v podzemí, Pepperland je na úrovni ulice, což je obzvláště zábavné v okamžiku, kdy energie punkových a hardcorových koncertů kulminuje v bodu varu a nadšení diváci jsou vrháni na chodník. V esejí na webových stránkách Pepperlandu stojí psáno: „*dare de mo yaritai hito ga dekiru*“ – „kdokoli chce dělat [hudbu], může“. Představa, že amatérský hudebník může dostat šanci hrát na scéně pro veřejnost, je v japonském show businessu stále docela radikální, a v tomto ohledu je Pepperland mnohem více progresivní než jiné, třeba dvacetkrát větší kluby. Což by nás vlastně nemělo překvapit; klub zastává tento přístup od svého otevření v roce 1974 (punkový do-it-yourself étos byl do Japonska importován až o tři roky později). Fanoušci Beatles si jistě všimli, že název klubu je vypůjčen z filmu *Yellow Submarine*, kde označuje ráj milovníků hudby, okayamský Pepperland ale uvádí i umělce, kteří jsou přesným opakem Beatles. Švýcarští „akcionisté“ Schimpfluch Gruppe, kteří jsou úzce provázáni s japonským undergroundem (kromě toho, že byli zakázáni v jednom tokijském klubu poté, co z pátého patra házeli do ulice nebezpečný odpad) v tomto malebném místečku odehráli jeden ze svých zvrácených „testů psychoakustické odolnosti“. Freejazzový saxofonista Peter Brötzmann se zde objevil, aby propagoval své album s (kým jiným než!) Keiji Hainem. Jiný esej na stránkách Pepperlandu prohlašuje, že „hudba je zrcadlo reflektující dobu lépe než jiná média“, což je v kultuře, která produkuje takové množství vizuálních informací, skoro heretické stanovisko. Na venkov dobré, ne?

Shelter, Shimo-Kitazawa. Shimo-Kitazawa je „divadelní částí“ Tokia. Jejímu obyvatelstvu slouží hned jedenáct divadel, což tomuto idylickému místu, které bylo od konce pacifické války tvrzí „alternativní ekonomiky“, zaručuje pravidelný příliv nových tváří. I když kaskády světél, barev a zvuků, které jsou pro dnešní Shimo tak charakteristické, zde nebyly odjakživa, jedné věci si návštěvník všimne okamžitě – téměř zde neexistuje automobilová doprava. Může nám to připadat jako podružný detail, svoboda pohybu, kdy není třeba nechat se vláčet autobusy a taxíky, je pro kulturní vývoj oblasti zcela zásadní. V dohledu je jen málo průmyslové a kancelářské zástavby, stánky s ovocem a krámky s vintage módou jsou běžné. Šedovlasí obstarožní hippies, japonští rastamani a punkeři jako z pohlednic se ladně procházejí ulicemi bez aut a je jasné, že při takové heterogenitě musí oblast překypovat hudebními kluby. Není jich tu tolik jako divadel, ale pár jich stojí za prozkoumání. Jedním z nich je Shelter, jehož syrové a skrovné prostředí sálajících světél, kouře a polstrovaných zdí nabízí tu správnou atmosféru, pokud se chcete nechat šťastně zadupat do země podladěnou kytarovou vřavou tokijských hrdinů Boris (viz HV 6/06) nebo znepokojivým grindcorem S.O.B. Pokud plánujete návštěvu Shimo-Kitazawy, měli byste si ale pospíšet. Japonské Ministerstvo stavebnictví, dobře známé tím, že považuje obří, neregulované a nekonečné stavební projekty za „pokrok“, má v plánu rozetnout město napůl pětadvacet metrů širokou dálnicí. Je-li to úmyslný pokus učinit přítrž nezávislým kulturním aktivitám, je jiná otázka, jedno je ale jisté – již nyní existuje obrovské schizma mezi Japonci hledajícími pokrok na spirituálním základu a těmi, kteří jej hledají v materiálních výhodách. Byrokraté a neofeudalisté z druhé skupiny se nyní zdají mít navrch, jejich vláda ale nemusí trvat věčně. Japonští občané univerzitního věku jsou čím dál víc rozladěni perspektivou „práce na celý život“ v selhávajícím feudalistickém systému a místo toho často zakládají vlastní obchody, kluby a podniky. Pokud tento jev vypukne ve větším rozsahu, bude následující dekáda jednou z nejvíce vzrušujících v japonské historii. A pokud vám všechny díly tohoto seriálu připadaly jako výzva mladým kreativním Evropanům, aby se zúčastnili Japonské tvůrčí renesance... máte pravdu. Jedte tam. ■

Vlny ve vodě i ve vzduchu

Tod Dockstader

Text: **Matěj Kratochvíl**

„Chtěl jsem vydobýt hudbu ze zvuků, ne zvuk z hudby...“

Tvůrce elektronické hudby jako by v sobě často spojoval dvě osoby: skladatele, který má představu o vytváření zvukové struktury, a technika, který ví, jak žádanou strukturu vytvořit. V současnosti, kdy počítače a software onu technickou stránku věci značně zjednodušují, to má možná skladatel jednodušší. Není tomu ale tak dávno, co byly při komponování elektronické hudby zapotřebí především šikovné ruce a ostrá žiletka. Tod Dockstader patřil v tomto oboru k mistrům v šedesátých letech a po dlouhé pauze o sobě dal znovu vědět až v novém tisíciletí, kdy stovky metrů magnetického pásu nahradily tiše vrtní harddisky.

Dockstader se narodil v roce 1932 v americké Minnesotě a za jeho prvním kontaktem s nahrávací technikou stála cigareta. Na střední škole přinesl učitel na hodinu fyziky armádní nahrávací přístroj (takzvaný drátofon) zaznamenávající zvuk na kovový drát. Ten na rozdíl od gramofonových desek již umožňoval stříh záznamu. Pro spojení dvou konců drátu ovšem bylo třeba držet v každé ruce jeden a zároveň je rozřhavit – ideálně cigaretou drženou v ústech. Dockstader byl ve třídě tehdy jediný kuřák, a tak se naučil přístroj ovládat. Shodou okolností to byla právě společnost z rodné Minnesoty, která přišla s médii pro Dockstadera důležitým. Minnesota Mining Manufacturer, později známá jako 3M, začala s výrobou magnetofonových pásků. Při zpracování kovů totiž zbývala spousta odpadu a společnost napadlo nalepit kovový prach na papírovou pásku a tím nahradit tehdy používaný magnetický drát. Operování s páskou bylo podstatně jednodušší a obešlo se bez cigaret.

Tyto okolnosti jako by předznamenaly jeho dráhu zvukového technika vytvářejícího efekty pro filmy v newyorských studiích i v Hollywoodu. Tam působil také jako výtvarník (malování rovněž pět let studoval). Zároveň jej to však stále táhlo k vlastní autorské tvorbě „organizovaného zvuku“. Tento termín převzal od Edgara Varése – ve Spojených státech usazeného průkopníka elektronické i akustické experimentální hudby. Cítil se stát na opačné straně barikády než skladatelé „hudby s velkým H“, tedy akademicky vzdělaní, komponující na papíře. Akademická sféra tehdy se rozvíjející elektronické hudby jej většinou ignorovala. Ke kontaktu došlo, když Dockstader žádal o přístup do univerzitního Columbia-Princeton Center. Jeho tehdejší vůdčí představitelé Otto Luening a Vladimír Ussachevsky mu (údajně každý zvlášť) poslali zamítavý dopis, argumentující chybějícím hudebním vzděláním. Navzdory tomu se jeho rané skladby dostaly na program několika rozhlasových stanic a zazněly vedle hudby Varése, Cage a Stockhausena.

STARÉ ČASY

V padesátých letech v Evropě se experimentování ubíralo jednak cestou francouzské „konkrétní hudby“ (viz HV 1/2006), pracující s nahrávkami zvuků na deskách a později páskách, jednak v Německu cestou elektronické hudby, která využívala generátory frekvencí k vytváření zvuků nových. Mezi těmito dvěma školami vládl po určitou dobu jistý konkurenční boj. Dockstader se na přelomu padesátých a šedesátých let začal prostřednictvím rozhlasových pořadů seznamovat s evropskými výboji, nezávisle na nich ale směřoval k vlastnímu jazyku spojujícímu „konkrétní“ i „elektronická“ východiska. Vedle nahrávek na pásku začal pracovat s generátory užívanými ve filmových studiích k testování. V čase, který zbyl po nahrávání hudby k filmům, si hrál s orchestrálními nástroji a jejich zvuky upravoval a kombinoval se zkráceným zvukem generátorů.

Díky svým technickým zkušenostem si mohl první desku natočit a vydat v roce 1961 sám. Sám ji také chodil nabízet do obchodů a teprve později vyšla

na značce Folkways (vydávající jinak převážně etnickou hudbu) pod názvem *Eight Electronic Pieces*.

„Skladatel je konfrontován s možnostmi orchestru o tisíce nástrojích a nastává boj o jeho kontrolu. Vystavět kus je jako improvizovat s velkým orchestrem a za pochodu to nahrávat. Něco začne, vyvíjí se a vy nemáte jistotu, jak to skončí, a jestli to vůbec skončí. V nejstarších kusech na desce (...) jsem prostě nechal dvě nebo tři pásy se zvuky běžet zároveň a všechno – náhodné kombinace, mimovolně vzniklá témata, chaos – se nahrálo. Pak jsem si sedl a půlhodinový záznam jsem sestříhal do tří, čtyř nebo pěti minut, do něčeho, co se zdálo být „kusem“. Tento proces vedl k postupnému rozčarování nad novostí mých zvuků a toto rozčarování vedlo k větší kontrole od počátku práce. Každý zvuk si musel zasloužit své místo ve skladbě, jinak se do ní vůbec nedostal. Sedmý kus je tak mnohem méně sestříhaný, než byl šestý, a v osmém není stříh žádný...“ (z textu k LP *Eight Electronic Pieces*) *Eight Electronic Pieces* použil Federico Fellini ve filmu *Satyricon* (1969) společně s hudbou dalšího elektro-nického průkopníka – Turka İlhanı Mimaroglu.

Po osmi kusech následovaly v rychlém sledu další skladby: *Apocalypse* (1961), *Luna Park* (1961), *Drone* (1962). Ve *Water Music* (1963) zpracovává Dockstader zvuky nejrůznějších tekutých zdrojů od láhve s Coca Colou po kanál, do nějž spustil mikrofon. V roce 1964 vzniká *Quatermass*, zřejmě vrchol Dockstaderovy první fáze. Jméno se shoduje se jménem hlavní postavy sci-fi seriálu BBC a několika filmů z padesátých let, profesora Bernarda Quatermase. V době vzniku hudby však Dockstader prý ony filmy neznal. Při poslechu člověka ani nenapadne, jak „hravé“ zdroje zvuku jsou použity. Funkci hlavního „nástroje“ mají nafukovací balónky. Asi každý, kdo byl někdy na pouti, zjistil, že když při vypouštění vzduchu povolujete a napínáte ústí balónek, vydává zvuk jako poněkud splašený a rozladěný hoboj. Manipulací s tímto „prděním“ vzniklo překvapivě široké zvukové spektrum. K tomu se přidaly další zdroje, které bychom čekali spíše o dvě dekady později u Einstürzende Neubauten: motor od výtahu, trubka od vysavače a také zmíněné tónové generátory. *Quatermass* je zvukě zahuštěnější než předchozí díla, poprvé v něm byl použit třístopý záznam, který také umožnil více práce s echem a rozmístěním zvuku v prostoru.

„V roce 1964 jsem dostal dopis od někoho jménem Robert A. Moog, který mě zval, abych se přišel podívat na jeho nový „nástroj pro komponování elektronické hudby“ – jeho slovy – na výstavě AES v New Yorku. Nevím, jak přišel na moje jméno, bylo to dříve, než vyšly moje nahrávky. Přišel jsem, viděl jsem klaviaturu a prototypy zdi s kolečky a dráty. Poslechl jsem si to a přepadl mě pocit, že můj druh hudby tady končí. Mé speciální schopnosti začínají být zbytečné, jako když se kovář dívá na svůj první automobil. Ta klaviatura znamenalo to, že písálci převzou elektronickou hudbu.“ (O Robertu Moogovi více v HV 1/2006)

Ještě v roce 1966 vznikla skladba *Omniphonie*. Dockstader vytvořil elektronický základ a skladatel James Reichert podle toho zkomponoval instrumentální party. Celek byl poté smíchán dohromady. Tod Dockstader



s výsledkem nebyl příliš spokojen a tehdy se rozhodl skončit s hudbou a začal se věnovat filmu.

NOVÉ ČASY

V hudební historii můžeme pozorovat určité vlny zájmu o to, co bylo hlavním proudem zapomenuto a vytěsněno na okraj. V souladu s tím se v dekádech, kdy Dockstader na hudbu zanevřel, tu a tam s jeho nahrávkami seznamovali lidé z různých oblastí „jiné hudby“ a nacházeli v ní kvality, které renomovaným akademickým elektronikům chyběly. Občas jej někdo z nich také kontaktoval a možná to v Dockstaderovi opět probudilo potřebu vyjádřit se „organizovaným zvukem“. V rozhovoru s Chrisem Cutlerem na začátku devadesátých let se zmiňuje o tom, že začíná znovu shromažďovat zvuky. Někdy v té době se začíná hromadit materiál na třídílný opus *Aerial*, jehož poslední díl vydala v minulém roce belgická značka Sub Rosa.

V prvních letech nového tisíciletí navázal Dockstader spolupráci se skladatelem, výtvarníkem a tvůrcem instalací Davidem Lee Myersem. Ten, občas pod pseudonymy Pulsewidth nebo Arcane Device, pracuje často se zpětnými vazbami nebo terénními nahrávkami. Právě z nich vychází hudba na desce *Pond* (2004), jejímž základem jsou nahrávky různých druhů žab, elektronicky dále upravované. Druhý díl jejich spolupráce, CD *Bijou*, představuje výrazný

kontrast k předchozímu. Místo ambientního kvákání nás strhne fantaskní drama oscilující mezi surrealismem a béčkovým sci-fi s útržky dialogů a dramatickými zvraty. Při spolupráci s Myersem se „zvukový dělník“ Dockstader poprvé odhodlal použít počítač a zjistil, že principy, na nichž byla postavena práce s magnetofonovým pásem, jsou tu stejné, jen je tvůrci dána větší kontrola nad materiálem, a vzal novou technologii na milost.

Počítač pak přibral i k práci na zmíněném trojdisku *Aerial*. Zde se nová a stará, či digitálně dokonalá a analogově šumící technika spojují. *Aerial*, tedy český antén, je jakýmsi návratem do dětství. Tehdy musel Dockstader trávit hodně času v nemocnicích a léčebnách kvůli jakési chorobě a rádio tehdy představovalo důležitý kontakt se světem a zároveň výrazně formovalo jeho imaginaci. S mnohaletým odstupem se teď vydal zkoumat tajemství vln v éteru. Na obyčejné kazety nahrával – především po nocích – události vznikající „třenicemi“ mezi jednotlivými frekvencemi. Stejně jako v šedesátých letech, i nyní si vytvořil velkou zásobu materiálu (údajně přes devadesát hodin), který pak zpracovával. Při poslechu výsledného tvaru by člověka ani nemuselo napadnout, že poslouchá útržky z rádia. Z proudu se tu a tam vyloupne cosi, co připomíná zvuky našeho světa, vždy však zůstáváme na pochybách, o co vlastně šlo. Materie se neustále přelévá, občas se zvýrazní pravidelnější pulzace či náznaky harmonie. První a druhé CD jsou plynulejší, stavějící na plochách, třetí je zvrásněnější a rytmizovanější. Celek je pak důkazem, že ač rádio v každodenním životě často vnímáme spíše jako obtížný až protivný element našeho okolí, lze s ním podnikat i velká dobrodružství.

Tod Dockstader svou hudební (ne)kariérou ukazuje, že organizování zvuku pro něj není rutinou, ale něčím, co chce svůj čas a způsob vyjádření, byť to znamená desetiletí odmíčení. I kdyby se rozhodl po *Aerial* opět na hudbu zanevřít, do učebnic se již zapsal.

Diskografie (reedice na CD)

Aerial 1 – 3 (2006 Sub Rosa)
Bijou (2005 ReR Megacorp)
Pond (2004 ReR Megacorp)
Omniphony 1 (2002 ReR Megacorp)
Eight Electronic Pieces (2003 Locust Music)
Quatermass (1992 Starkland)
Apocalypse (1993 Starkland) ■

inzerce

SVĚTEM DÍKY DĚTEM AU PAIR POBYTY ve 13ti zemích Evropy a v USA

Napiš si o katalog a přihlášku zdarma
a zeptej se bývalé au pair na vše, co tě zajímá –
info@studentagency.cz
Bližší informace na **800 100 300**
www.studentagency.cz

| STUDENT | AGENCY |
...pro každého ...v každém věku

Spojte užitečné s příjemným

- cestování
- studium
- legrace
- nová přátelství
- dobrodružství
- nezapomenutelné zážitky
- zdokonalení se v jazyce

**Au pair pobyt
ve Velké Británii –**
minimální týdenní kapesné
nyní zvýšeno až na 80 GPB –
pouze se STUDENT AGENCY.

Au pair v USA
nyní nejvýhodněji –
speciální nabídka,
sleva až 500 USD
při registraci do 30. 4. 2007!



Z japonských pamětí

Text: Karel Kouba

Masayuki Takayanagi and New Direction Unit: Eclipse Kousokuya: First Live 1979 – Kichijoji Minor

Japonské nezávislé vydavatelství P.S.F. se až na několik výjimek specializuje na japonskou nezávislou hudbu s kořeny v avantgardním jazzu nebo v psychedelicko-hlukovém undergroundu. Na konci minulého roku vyšly dvě archivní nahrávky, dokumentující rozvinutý stav obou hudebních směrů v druhé polovině sedmdesátých let.

Japonský kytarista Masayuki Takayanagi (1932–1991) sehrál v historii japonského avantgardního jazzu a improvizované hudby roli iniciátora a zakladatele. V šedesátých letech začal s free jazzem, ve stejné době jako Keith Rowe na svých nahrávkách použil preparovanou table-top kytaru a krátce poté jako jeden z prvních experimentoval s kytarovým hlu-
kem a zpětnou vazbou jako plnoprávným hudebním prvkem, čímž vytvořil specificky japonskou „hlukovou“ interpretaci volné improvizace. Tento odkaz ve svém díle nadále rozvíjí Yoshihide Otomo, který u Takayanagiho absolvoval soukromé kurzy kytary a sám často uvádí, že se považuje za jeho přímého nástupce.

Proměnlivé improvizáčnické uskupení New Direction Unit, které pod Takayanagiho vedením v různých instrumentálních obměnách sdružovalo přední japonské avantgardní jazzmany, po celé tři dekády vybrušovalo svá hudební stanoviska. Reedice raritního vinylu *Eclipse*, původně vydaného v roce 1975 v nákladu sto kusů, zachycuje živý koncert nejsilnější kvartetové sestavy, následující bezprostředně po nahrání vynikající studiové nahrávky *April Is The Cruellest Month*. Kapela ve složení elektrická kytara, altsaxofon, baskytara a bicí vytváří na svou dobu značně progresivní zvuk, který se dá na první poslech označit asi jako prolnutí Joseph Holbrooke Tria s AMM, v němž se promítají ozvěny evropské formy free jazzu. Avšak oproti Baileyho spíše technické hře se Takayanagi téměř úplně zříká čistých tónů a oproti Roweovým více či méně decentním plochám se neostýchá být drsný a sofistikovaně hlučný. Z větší části pracuje s jednoduchými kytarovými efekty; čistě hlukové party střídá virtuózně ovládaná zpětná vazba, za jejíž pomoci do hudební masy vtrhává zběsile rychlými sóly. Jeho styl vzdáleně připomíná Sonnyho Sharrocka či Raye Russella, ze současnějších hudebníků pak Thurstona Moora nebo Keijiho Haina (profil v minulém čísle HV).

Motorem New Direction Unit je rytmická sekce, jejíž prudkou tenzi tvoří složité baskytarové linky Nobuyoshiho Ina, kopírované exploziv-

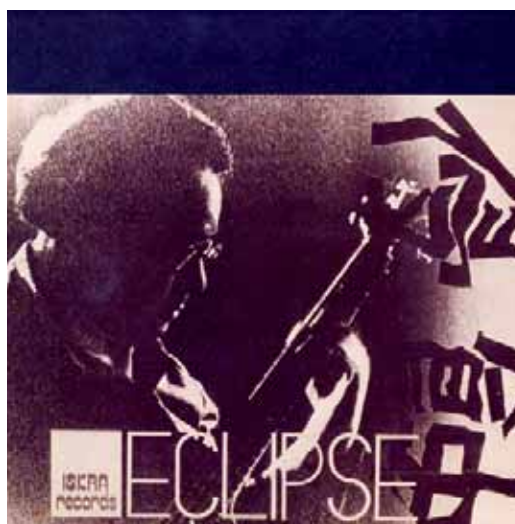
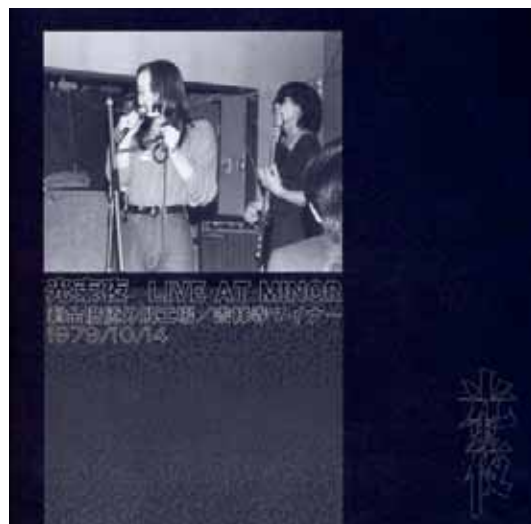
ními a velice plastickými perkusemi Hiroshi Yamazakiho. Jedinou aluzí na avantgardní jazz je brötzmannovsky úderný saxofon Kenji Moriho, který tvoří svými dějovými figurami poutavou lineární složku hudby. Na nahrávkách volné improvizované hudby bývá zvykem, že se intenzita hry postupně zvyšuje. Pravidlo platí i v případě tohoto záznamu, jehož strukturu opisují i názvy tří skladeb – první dvě mají podtitul *Gradually Projection*, nejdelší třetí *Mass Projection*. Celkem svižný nástup jednotlivých hudebníků a sílení intenzity zvuku v prvních dvou desetiminutových skladbách vrcholí v pětadvacetiminutové *Mass Projection* fascinující amébovitou smrští, která by se dala dnešními slovy popsat stále mód-
nějším a rozšířenějším označením noise. Název *Eclipse* je opravdu na místě, protože celek tohoto hudebního zatmění je podobně omračující jako samotný přírodní jev.

Druhá archivní nahrávka z produkce P.S.F. není reedicí, ale prvním vydáním cenného archivního záznamu. Oproti legendárním japonským temně psychedelickým skupinám Fushitsusha nebo High Rise je tokijský soubor Kousokuya poněkud méně známý, avšak jeho hudební přesvědčivost je minimálně na stejné úrovni. I přesto, že skupina začínala v druhé polovině sedmdesátých let, první album jí vyšlo až v roce 1991 na značce Ray Night Music; nyní, téměř po třiceti letech vychází záznam jejího prvního koncertu, odehraného v roce 1979.

Podobně jako u zmíněné slavnější kapely jsou jeho přednostmi dlouhé improvizované plochy, které jsou rozkročeny mezi písňovou formou a improvizovaným hlu-
kem, který se dá přirovnat ke krautrock-
ovým Neu! nebo Ash Ra Tempel a částečně také ke space rocku německých Cluster. Kousokuya ale disponuje syrovou garážovou energií, která dost intenzivně kontrastuje s pomalu zakouřenou atmosférou psychedelických nahrávek. Pod vedením kytaristy Kaneko Jutoky, jehož občasná krátká sóla můžou připomenout perverzní interpretaci acid rocku Makota Kawabaty z Acid Mothers Temple, hraje čtveřice

hudebníků ve složení kytara, klávesy, bicí a vokál. Hypnoticky se opakující kytarové riffy (často založené na třech akordech) souzní s přímočarými, repetitivními vzorci bicích nástrojů. Jednoduchý podklad brutálně narušují zuřivé vpády analogového syntezátoru Hiroshi Yokoyamy, který agresivním pískotem celkem překvapivě souzní s trýznivě nářkavým vokálním výrazem zpěvačky s přízviskem Mick. Tento archivní záznam není jen raritním sběratelským vydáním, dotvářejícím pestrou mozaiku japonského undergroundu před rokem 1990, ale zejména inteligentním a expresivním bigbitem.

www.psfrecords.com ■



Řekněte něco o hudbě

Text: **Hildegard Westerkamp**Přeložil: **Matěj Kratochvíl**

Hildegard Westerkamp se narodila v německém Osnabrücku a v roce 1968 emigrovala do Kanady. Po vystudování skladby se zapojila do projektu World Soundscape Project skladatele R. Murray Schafera. Jako skladatelka do svých děl často zapojuje zvuky prostředí, hluky či naopak ticho. Je také autorkou zvukových instalací zkoumajících zvukové dění různých lokalit. Tento text byl původně napsán pro kanadský časopis SoundNotes.

Představuji si čtenáře hledícího na tuto stránku. Jedno velké ucho. Poslouchá tato slova. Slyší toto psaní. Naslouchá zvukům, které v tomto okamžiku dělám na této stránce.

Slyším mnoho slov. Tolik slov. Vyslovovaných mnoha hlasy. Uvnitř mě. Naslouchám jim. V tuto chvíli, když se pohybují zevnitř ven. Nepochopitelně.

Představuji si setkání těchto slov s ušima. Tolik setkání na tolika místech. Slova, která chtějí rezonovat. Uši chtějí výživu. Na místě, kde se setkají.

Naslouchejte tomu setkání. Je to o hudbě? Říká to něco?

O HUDBĚ STRAVINSKÉHO

Vzpomínám si, jak jsem chodila na přednášky o hudbě Stravinského, když jsem studovala na konci šedesátých let v Německu. Tehdy jsem toho o hudbě dvacátého století mnoho nevěděla a zřejmě jsem slyšela jeden nebo dva kusy od Stravinského. Většina ostatních studentů byla v podobné situaci. Celý semestr byl věnován jeho hudbě, ale profesor ani jednou nepustil hudební ukázkou. Řekl o tom mnoho, s mnoha detaily a informacemi, dokonce s vášní. Jelikož však jeho slova neměla oporu v žádném hudebním zvuku v mé paměti, nepřinášela ani žádný smysl.

Není třeba dodávat, že si z těchto přednášek nic nepamatuji. Profesor měl dojem, že tu hudbu známe, že je hluboce zakořeněná v našem vnitřním sluchu, takže jakmile při přednášce uslyšíme slovo Stravinskij, uslyšíme v duchu i charakteristický zvuk jeho hudby.

Představuji si takovou přednášku dnes, o třicet jedna let později. Jak by ji mé uši přijaly nyní? Teď, kdy při vyslovení jména Stravinského slyším jeho hudbu?

Představuji si čtenáře, jak právě teď poslouchá jména dalších skladatelů: John Cage – Hildegard von Bingen – Luciano Berio – Sofia Gubaidulina – Toru Takemitsu – Pauline Oliveros – R. Murray Schafer – Laetitia Sonami.

Co čtenář slyší teď, když jsem na stránce vytvořila tyto zvuky-slova?

O MUZAKU

Představte si, že se teď máme sejít v obchodním centru. Hudební kulisa proudí v naší krvi jako jídlo z fast-foodu, rovnou do vlasových buněk našeho vnitřního sluchu. Na rozdíl od slova „Stravinskij“, jsem přesvědčena o tom, že slovo „Muzak“ vyvolá bez problému představu svého zvuku ve všech čtenářích. Na severoamerickém kontinentu má více lidí povědomí o muzaku než o jakémkoliv jiné hudbě. Mám na mysli intelektuální povědomí, podpořené vzděláním. Mám na mysli hlubší povědomí, hluboké jako bažina, prostupující celou naší bytostí: tělem, myslí a duší. Nemůžeme si pomoci, a když to slyšíme,

musíme se do toho ponořit. Je to součástí našich životů, stejně jako oblečení, stejně jako vůně hamburgerů.

Měla jsem sen o místě s rychlým hudebním občerstvením – něco jako MacDonald pro hudbu. Bylo to místo pro turisty. Byly tam nástroje, které byly všem k dispozici. Všichni zkoušeli společně dělat hudbu. Nikdo ovšem neměl moc času. Nikdo se proto nestaral o ladění nástrojů. Nikdo neposlouchal.

Muzak nyní okupuje čtenářovy uši. Víím, že to tak je. Setkání zážitků čtenáře a mých slov na této stránce posunulo v tento okamžik muzak do centra našeho slyšení. Vy a já nyní sdílíme stejný zvukový moment. Pojďme mu skutečně naslouchat.

Společnost Muzak nechce, abychom naslouchali. Ani její vlastní produkci. Chce nás svádět k pohybům v jejích připravených rytmech. Chce nás ukolébat k pocitu pohodlí uvnitř její zvukové přítomnosti a udělat z nás komunitu poslušných zákazníků. Kteří nikdy nenaslouchají.

Tedy. Pojďme pokračovat v setkávání na těchto stránkách a naslouchejme. I muzaku. Nebo teď pojďme narušit rytmy muzaku a jeho otupující ukolébavky a naslouchejme úplně jiným slovům.

O INDICKÉ HUDBĚ A TICHÉ NOCI

V Indii je svatební sezóna. Ze střešní terasy našeho hotelu sledujeme jednu bohatou a zářivou. Žení se nějaký příbuzný maharádži z Udajpuru. Zvuky hudby k nám vzlétají z míst, kde se hosté shromažďují k vítání ženicha. Postupně se do toho začnou vplétat vzdálené zvuky dechové hudby: bubny, trubky a eufonia se přibližují z naší levé strany, zesilují a občas přehluší ostatní hudbu.

Nyní dechovou kapelu vidíme, a je to celý zástup nástrojů, světél a lidí, kteří doprovázejí ženicha, který jede na nádherně vyzdobeném slonovi. Majestátní scéna, ale hudba zní stejně smyslně jako na obyčejné indické svatbě. Na ulici dole vstupuje do již tak dost hustého zvukového obrazu další malý průvod uniformovaných hudebníků se svým zvláštně nekoherentním zvukem a za chvíli mizí za blízkým rohem.

Další svatební průvod se ohlašuje explozemi petard, dvěma blyštícími se ženichy na koních a velkým hudebním povykem. Tentokrát tu není žádná živá kapela. Namísto toho je po ulici tlačén jeden trakař s reproduktory a vyřvává podobně vzrušující hudbu s maximálním dozvukem, v tandemu s ještě stále hrající kapelou na druhé svatbě. Nemohu při tom všem nemyslet na Charlese Ivese.

Auta, skútry, auto rikšové se nenechají zastrašit a tlačí se skrz procesí a zvoněním si uvolňují cestu skrze ulici plnou hudby. Uprostřed toho všeho, jako by tu ještě bylo místo pro více zvuků, zaslechne elektronický fragment *Tiché noci*. Zdroj: malé osobní auto. Pokaždé, když řidič zařadí zpátečku, zapne se tento elektronický signál a *Tichá noc* pokračuje tam, kde skončila při minulém couvání. ►

Jak řidič manévruje s vozem tam a zpět, tam a zpět úzkou uličkou, posloucháme, jak je několik minut Tichá noc trhána na malé zvukové cáry.

Představuji si čtenáře, který právě uslyšel slova o indické svatbě a Tiché noci – zvuková slova, která nám hrozí roztrháním na malé kulturní fragmenty, naše uši jsou rozděleny akustickými protimluvy, zvukové vzorky z celého světa znervózňují naše vypolštářované a pohodlné severoamerické uši.

Naslouchejte svým uším. Otevřete dveře budovy, v níž žijete, vyjděte ven a poslouchajte. Procházejte se a naslouchajte. Zastavte se a naslouchajte. Jděte za roh a naslouchajte. Najděte si ve svém okolí oblíbené místo a naslouchajte. Nemluvte s nikým. Jděte dál a naslouchajte.

O CHRONOS KRISTALLA OD LAMONTE YOUNGA

Během festivalu Montreal Musiques Actuelles v roce 1990 hrál Kronos Quartet *Chronos Kristalla* (Krystaly času) od LaMonte Younga, hodinu a půl dlouhý kvartet dlouze držených, lehce zesílených alikvót ve velkém temném prostoru, který pulsoval hučením klimatizace a elektrického vedení, kde lidé seděli u stolků a povídali si, kde se podávalo pití, kde bylo přecházení lidí součástí scény.

Mně se tento zážitek velice líbil. Většině lidí, včetně skladatele, ovšem velmi vadil. Podle nich jim prostor zabraňoval v plném prožívání hudby. Mně se to líbilo právě pro způsob, jakým zvuky té skladby zaplňovaly prostor. Vysoké alikvóty, držené déle než devadesát minut, daly tomu dutému a temnému prostoru jakýsi nadpozemsky krásný smysl. Zdálo se mi dokonce, jako by mu dodaly určité teplé a chvějivé světlo. Fascinovalo mě, jak mé uši, zaměřené na neustále se proměňující vysoké frekvence, náhle jinak vnímaly zvuk klimatizace a šum lidí. Většinou zvuk klimatizace v koncertních sálech nemám ráda, ovšem zde to vypadalo, jako by si zvuky prostředí a hudba navzájem vůbec nepřekážely. Nejen že v míru existovaly vedle sebe, ale dokonce se navzájem obohacovaly. Zdálo se, že se hudba odehrává ve zcela jiné rovině než zbytek zvuků, a přesto vedla bezpečně mé uši, jako na malém paprsku světla, skrze všechny temné kouty koncertního sálu.

Skladba *Chronos Kristalla* také dala možnost oddechnout si od zvukového přesycení tak typického pro většinu hudebních festivalů. „Promluvila“ k té části v mé duši, která volala po prostoru, a snad i vyčistila tu oblast v mém mozku, která nejsilněji rezonuje, když zpívám vysoké tóny. Poskytla akustickou a hudební rovnováhu všemu, co se kolem odehrávalo.

Poslouchajte.

Slova

*na této vytištěné stránce
jsou zvuk.*

Poslouchajte.

Tichý hlas

*na této vytištěné stránce
je zvuk.*

Poslouchajte.

Život



ve vašem okolí

je zvuk.

Poslouchajte.

Vyhradte si hodinu a jděte na procházku po vaší čtvrti. Nedělejte nic, jen poslouchajte. Pokud jdete s někým nebo s více lidmi, objasněte jim, že to je hodina, kterou společně strávíte v tichu. Všem naslouchajte společně.

ŘEKLA JSEM ZATÍM NĚCO? O HUDBĚ?

Často se mi líbí, když o sobě zvuky prostředí dají vědět během koncertu soudobé hudby. Vlastně si to velice užívám. Zvlášť když do koncertní síně proniknou jednotlivé zvuky jako troubení aut, sirény, zpěv ptáků, houkání vlaku, hlasy lidí nebo projíždějící osamělá motorka. Je to jako by se na chvíli otevřela okna, hudba byla postavena tváří v tvář většímu zvukovému prostoru a nám posluchačům se tak připomnělo, kdo vlastně jsme. Každodenní život a kulturní činnost se setkávají v magickém zvukovém okamžiku bez ohledu na to, jak usilovně se pořadatelé snažili je oddělit.

Příliš často jsou ale tyto okamžiky chápány jako „rušení“. Ironií je, že v naší horlivé snaze takovému rušení zabránit a izolovat hudební produkci od akustického prostředí je velká část naší hudby umístěna do vzduchotěných a uměle osvětlených míst, kde nakonec stejně musí bojovat s hučením klimatizace a elektrického vedení – kde je víc než kde jinde obklíčena tím nejnezajímavějším městským zvukovým prostředím. To není rušení? V takových situacích vlastně klimatizace jako zvuková zeď zakrývající hudební detaily umlčuje vnitřek koncertního sálu a maskuje často zajímavé zvuky ze „skutečného života“, které by jinak mohly dolehnout zvnějšku.

Poslouchajte

hlasy

zatímco jdete.

Poslouchajte

pomlky.

Poslouchajte.

Jsou tu zvuky, protože je tato denní doba.

Zastavte se a poslouchajte.

O MOSTNÍ HUDBĚ

Nyní se setkáváme k procházce po Alexander Bridge v Ottawě, po mostě vedoucím nás z Ontaria do Quebecu, z Ottawy do Hullu. Jak po něm jdeme, nasloucháme fascinujícímu dílu současné hudby. Poprvé jsem tento zážitek měla po návštěvě Muzea civilizace v Hullu, kde jsem byla na veřejné zkoušce Kokoro Dance s hudbou Roberta Rosena.

Stojím před muzeem a dívám se na umělý vodopád valící se dolů podél okraje budovy, když slyším za zvukem vody slaboučký, přízračný zvuk větru. Je poměrně větrný den a já předpokládám, že to je vítr vanoucí mezi pilíři muzejních zdí. Čím déle však naslouchám, tím méně nacházím souvislostí mezi rytmem poryvů větru a rytmem zvuku. Po několika minutách se dám na cestu a náhle, když mímám budovu, slyším tentýž zvuk větru, jen hlasitější a jasnější. Ten zvuk nevydává vítr. Je to provoz dopravy na Alexander Bridge. Odrážel se od zdí muzea. Nyní ho slyším ve stereu, s přímým zvukem z mostu v levém uchu a zvukem odraženým od muzea v pravém.

Nyní jsem již tím zvukem posedlá. Je to neustále se proměňující akord, stejně nepřerušovaný jako doprava, ovšem s hudební bohatostí a vnitřní rytmickou pestroostí, jakou jsem nikde jinde u dopravy neslyšela. Když jdu blíže k mostu, akordy se zesilují, jsou bohatší a „barevnější“. Zakrývají zvuky motorů. Jdu pod mostem a vidím, co tu hudbu produkuje. Jeden z pruhů není vydlážděný a jeho povrch je tvořen jen kovovým pletivem. Každé auto vydává jiný akord podle své váhy, rychlosti a typu pneumatik. A most, který je celý z kovu, funguje jako velký rezonátor. Není zde žádné opakování, protože množství různých vozidel splétá mnohobarevnou tapisérii svých akordů napříč mostem, občas přerušenou kovovým cinknutím.

Na cestě zpátky přes most už jsou mé uši zcela chyceny v té skladbě. Nemám vlastně uši pro nic jiného, ani pro své vlastní myšlenky. Ovšem tady nahoře také slyším motory aut. Nejlepší místo k poslechu tohoto koncertu je jistě dole pod mostem v travnatém parku v Hullu.

Na chvíli se zastavte a naslouchejte svým myšlenkám. Nechte je projít jako zvuk auta. Sledujte je, dokud nezmizí z doslechu.

O HUDBĚ A ZVUKOVÉ KRAJINĚ

Jsem si jista, že veřejná zkouška v muzeu ve mně probudila citlivost, díky níž jsem uslyšela hudbu mostu. Skupina umělců se odváží nejen zkoušet před veřejností, ale záměrně umísťla své umění, hudbu a tanec do kontextu pravidelných hodin provozu muzea, kdy se setkala se skutečným životem, a neměla strach, že každodenní zvuky by zkoušku „rušily“. Naopak: zkouška zesílila mé vnímání prostředí obecně. Všechny mé smysly byly zaostřenější a mé uši byly vnímavé ke každému detailu ve zvukové krajině.

Představuji si v tomto okamžiku čtenáře poslouchajícího hudbu dvacátého století – nebo ji komponujícího či hrajícího – s otevřenými okny. Naslouchajícího vztahu mezi hudbou a zvukem prostředí. Tanci. Interakci. Soustředěně naslouchajícího onomu místu, na němž se hudba a zvuková krajina potkávají. V nás. Ve společnosti.

Představte si, že najdete nebo vytvoříte místa, kde se hudba a zvukové prostředí navzájem obohacují. A zavrhněte ta místa, kde spolu musí soutěžit.

*Slyšeli jste zvuky
onoho místa
onoho času
ve vašem životě?
Toto místo na těchto stránkách
tam, kde čtete?*

Vyhradte si další hodinu v následujícím dni a jděte na procházku po vašem okolí. Nedělejte nic, jen naslouchejte. ■

inzerce

FEBIOFEST 2007 / ROXY / FESTIVAL STIMUL

UVÁDĚJÍ KONCERT

FONAL RECORDS:
PŘÁTELSKÝ UNDERGROUND Z FINSKA

SOBOTA 24. BŘEZNA, 19:30

EXPERIMENTÁLNÍ PROSTOR ROXY/NOD, DLOUHÁ 33 (1. PATRO), PRAHA 1

ISLAJA

"JAKO BY
PJ HARVEY
ZPÍVALA SE
SIGUR RÖS."
(IRISH TIMES)

KEMIALLISET

YSTÄVÄT
"PRENATÁLNÍ SONGY
A JEJICH PROMĚNA V ŽIVÉ
PODIVNÉ BYTOSTI..."
(DUSTED MAGAZINE)

ES

"CELÉMU KONCERTU
VLÁDNE SKUTEČNĚ
JEMNÝ SMYSL
PRO RITUÁL..."
(THE WIRE)

stimul

FONAL RECORDS

ROXY

PRAHA
PRAHA
PRAHA

A2

Kulturní středisko

FEBIO
FEST
2007



WWW.STIMUL-FESTIVAL.CZ



Pevně přitisknuté Earth Ear

Je příroda hudebník?

Text: Petr Ferenc



Label sídlící v novomexickém Santa Fé se rozhodl pod svá široce roztažená křídla pojmout co nejširší spektrum odlišným přístupů ke zpracování terénních nahrávek. Od skoro newageového podmaňování přes zajímavé sondy do miniaturních zvukových událostí v kůře stromů až k doslova globálnímu konceptualismu. Pryč se škatulkami, příroda je jen jedna...

... a většina zvuků zachycených na earhearovských CD patří právě jí, zvuky měst či alba věnovaná zvonům doplňují pestrý katalog kladoucí posluchači nejednu otázku. Například: Může nepřikrášlený záznam zvuků přírody být ničím než dokumentem, i když skladatelské či zvukové „znásilnění“ probíhá jen formou nastavení nahrávací aparatury a vystřížení části získaného materiálu?

Skladatelská práce na albech nahrávek přírody může začínat a končit nastavením optimálních nahrávacích podmínek a následným vystřížením „použitelné“ pasáže tj. volbou fragmentu, který má na albu reprezentovat nepřetržité zvukové kontinuum určitého místa. V katalogu EarthEar takový přístup zastupuje například Steven Feld a jeho *Rainforest Soundwalks* (2001) – procházky novoguineiským pralesem během Rána, Odpoledne a Večera. Čtveřici doplňuje skladba soustředící se na pěvecký výkon Ťuhýka. Na třech čtvrtinách desky tedy Feld působí v roli producenta ambientu, jemuž jednotliví „hostující hudebníci“ poskytují své zvuky; jednou sám slouží coby producent a zvukový technik zachycující sólového zpěváka, z jehož zpěvu posléze vybírá ta nejlepší místa – viz rytmický úvod alba. Dalším skladatelským prvkem CD jsou v názvu zmíněné procházky – Feld zásadně nahrává za pohybu; klade si tak stylistické omezení, v jehož rámci vytváří výslednou hudbu.

Mistrem podobných omezení je Francisco López – hudebník a biolog tvořící ve shodě s principy konkrétní hudby (viz HV 1/06) a přistupující ke svým kreacím vždy s bohatým arzenálem pečlivě nastavených formálních limitů. Na svém slavném albu *La Selva* pořízeném v pralesích Kostariky (fragment ke slyšení na 2CD kompilaci EarthEar *The Dreams Of Gaia*, celé album vydané na značce V2 však novomexičtí distributoři považujíce ho za zásadní) programově odmítá modifikaci nahraných zvuků: *Nejen, že mnoha nahrávkám přírodního prostředí jasně dominují nebiotické zvukové zdroje (srážky, řeky, bouře, vítr), existuje však druh zvuk produkujícího biotického komponentu přítomného v téměř každém prostředí a většinou přehlíženého: rostliny. Jsou to živé organismy a ve většině případech – obzvláště v případě lesů – by se to, čemu říkáme zvuk deště či větru, dalo mnohem přesněji označit za zvuk listů a větví rostlin.* V kontextu Lópezovy tvorby se skladatelské gesto odehrává v rámci odvrhnutí obvykle používaných postupů.

Trilogie *The Time Of Bells*, kterou EarthEar připravují ve spolupráci se značkou Voxlox, se Feld a spol. zaměřují na zvuk zvonů v jejich zvukovém prostředí. Na druhém disku trilogie (první bohužel nemám k dispozici) to jsou skandinávské kostely zvonící do zpěvu ptáků a šumu ulice, karnevalů v italském Tricaricu, jehož průvod se účastní muži převlečení za pastýře se zvonky, flétnami a dudy, a na řeckém ostrově Skyros – každý účastník má na opasku pověšených až šedesát zvonků a průvod zvonících a zpívajících tanečníků se během devíti minut nahrávky zastaví v taverně, pohovoří, zazpívá si a na závěr se rozplyne ve zvuku hip-hopu z nedalekého klubu. Říkejme tomuto přístupu třeba „Gestalt und Grund“ – prostřednictvím sólových zvonků na pozadí okolního života představuje nejen nástroje zmíněné v titulu alba, ale mnohem širší výše ze života země. (Třetí, ghanská část trilogie, zvony představuje na pozadí zvuku dalších hudebních nástrojů.)

Dosud zmíněné nahrávky bezesbýtku ctily jednotu místa, CD *Day Of Sound* Jasona Reiniera zachycuje v pětasedmdesáti kratičkách, chronologicky řazených ukázkách svět 17. února 1996, od půlnocní dopravní situace a zurčení vody v Anglii přes kalifornský zábi koncert o 49 minut později, volání italského brusiče nožů (půl desáté ráno), kamarády v nočním tokijském metru (22:30) až k bubnovacímu

závěru. Zvukový obraz světa je sice sestaven z po sobě jdoucích terénních nahrávek, jejich krátká stopáž a střídání lokací však staví do popředí osobu autora koncepce – zvukové děje zachycené na disku jsou zcela zbaveny dokumentární hodnoty.

„Nejdokumentárnější“ se naopak jeví CD Davida Dunna *The Sound Of Light In Trees*, hodinový záznam zvukových dějů uvnitř borovic. Dunn nahrávky pořídil na speciální mikrofony, které si sám postavil a zpřístupnil tak oběhový systém stromu, zvuk větví ohýbajících se ve větru a komunikaci hmyzu (především lýkožroutů) uvnitř stromů. Přiložte k borovici ucho... a nic neuslyšíte. Zvuk zní jen při speciálním sejmutí zprostředkovaném nahrávající osobou. Při použití jiného mikrofonu než Dunnova by zvuk výsledné nahrávky byl patrně alespoň trochu odlišný.

Na první otázku lze jednoznačně odpovědět. Field recordings jsou hudebním odvětvím, které se bez skladatele či alespoň producenta v žádném případě neobejde. A improvizace zde patrně také neexistuje, každé nahrávání je třeba předem připravit, co se týče lokace, času a použité techniky, a zpřístupnit post-produkcí – střihem, masteringem, mixáží...

MÁ PŘÍRODA SVÁ ZVUKOVÁ KLIŠÉ?

Její interpreti a posluchači každopádně ano. Přiznám se upřímně, inzeruje-li obal některého alba zpěv velryb, zbystřím a nabrousím své předsudky. Je-li ztělesněním malířského kýče jelen v říji, kýč v oboru nahrávek přírody by si mohl dát do erbu zpívajícího kytovce. Houslistka **Lisa Walker** se za hlasy kytovců dlouhoploutvých vydala do nejrůznějších pacifických lokalit, nahraným zpěvem inspirované kompozice pro housle (z alba *Grooved Whale*) pak nahrávala pod mořskou hladinou za účelem dosažení podobného zvukového efektu (voda nese zvuk rychleji než vzduch). Mix kytovců a houslí je doplněn zvuky vody i syntetickými rytmy a opravdu se moc nezdařil. Možná je to výběrem interpreta jehož pověst, majestátní vzhled a stav ohrožení svádí k patosu ve zpracování.

Díkybohu, EarthEar do podobných ethnohopových poloh padají jen zcela výjimečně. Douglas Quin se na svém albu *Forests* vydal natáčet zvuky brazilského pralesa i s jeho lidskými obyvateli a do nahrávky pocítil potřebu přidat něco dechových nástrojů. Činí to ale tak nenápadně a střdmě, že nás zvuk píšťal a klarinetů netrkne hned, ale postupně vypluje z cvrlikající džungle. Nezní nijak objevně, cítíme z něj ale touhu sloužit nahranému zvuku, ne nechat se jím doprovázet.

Spolu s Davidem Rothenbergem se Quin rozhodl postavit kapelu, kde by příroda plnila roli jednoho člena. Vzniklé kvinteto skrývající se pod jmény Rotheneberga a Quina improvizuje na pomezí jazzu a etnických názvuků, tu lépe a tu méně zajímavě. Výhodou alba *Before The War* jsou časté změny nálad a zvuků, perlou titulní skladba na text, který je údajně prepisem monologu, jež k Rothenbergovi měla neznámá stará dáma: „Promiňte, neviděla jsem vás před válkou? Tehdy bylo všechno lepší (...) Ne, promiňte, moje chyba, vždyť vy jste tak mladý...“ (Zápisem hovoru staré dámy vznikla třeba také neubautenovská *The Garden*.) Zde už se dostáváme do dalšího pole působení field recordings: jejich využívání coby zvukové dekorace v nejrůznějších hudebních odvětvích. O to EarthEar ale v naprosté většině případů nejde.

www.earthear.com ■

Petr Macek: Směleji a rozhodněji za českou hudbu!

„Společenské vědomí“ české hudební kultury 1945-1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky

KLP – Koniasch Latin Press, Praha 2006

Text: **Miloš Štědroň**

Jazyk je prvním, co prokazatelně a zjevně svědčí o proměně mentality. Ve své době nepřipadá nikomu z uživatelů zvláštní nebo vyšinutý, postupně ztrácí svou původní jednoznačnost anebo přechází stále více do poloh klíše, jež si uvědomuje rostoucí počet uživatelů i původců, kteří se mezitím stačili „přerodit“ a opouštějí více či méně radikálně terminologii i kontext. A tak obvykle poznáme výměnu redakce ještě před změnou záhlaví časopisu podle jazyka – v protektorátním Brně se ještě nějaký čas psalo vídeňskou němčinou meziválečného duktu, než nastoupila generace užívající jazykový styl novin Voelkischer Beobachter, jeho terminologii, aroganci, udavačskou útočnost a jednoznačnost. „Jazykové“ školy už dávno sledují prizmatem slovníku, terminologie, kontextu a dalších jevů proměny mentality a podíl sociálních skupin na vytváření „ducha doby“.

Tyto polohy otevírá Mackova nová kniha, kterou bychom mohli nazvat „jazyk Hudebních rozhledů s ohledem na hlavní tvůrce, exponenty a šířitele“. Autor ji dělí do pěti oddílů a prozrazuje dobré hudebně sociologické vyškolení u Jiřího Fukače, který byl inspirátorem tohoto projektu. Myslím, že pro dnešního čtenáře bude zajímavá především jako miniaturní antologie citátů.

Tak například pro Jaroslava Jiráka byl v únoru 1952 „nejodpornější typický jed imperialismu buržoazní kosmopolitismus“. Zdá se, že tuto polohu přenesl do jazyka Hudebních rozhledů (HRO) Miroslav Barvík, opravdu pozoruhodná figura české hudby. Nevýhodou těchto exponentů bylo, že málokdo z nich dobře ovládal hagiograficky závazný jazyk – ruštinu. Barvík sice vytvářel v časopise Praha-Moskva i jinde zdání naprostého splynutí se sovětským prostředím, ale je to jen zdání a svědčí o tom jazyková stránka jeho povrchních převodů z ruštiny a vylepšování originálu tam, kde je více než problematický. Např. „*Poesie Issakovského, stejně jako poesie lidová, je nejenom prostá, nýbrž i pronikavě výrazná, přitom jeho metafora jsou křišťálově průzračné a přirovnání neobyčejně přiléhavá. Stejně často se vyskytují rozvedené paralely, charakteristické pro ústní tvorbu lidovou: Není lepší kytička / než když kvete pláňka / není lepší chvílička / než když čekám miláčka.*“ Zdá se, že Barvík byl jedním z hlavních šířitelů této poetiky a jím nastavená latka nutila další Jiráky, Hořejše a mnohé jiné k následování. V časopise Sovětský skladatel Barvík vytváří takovýto poetický tvar překladu: „*Mnohé kouzelné písně Isakovského (tentokrát s jedním „s“ – poznámka MŠ) natolik pravdivě a úplně vyjadřují nejtajnější myšlenky a city sovětského člověka, že lidé je považují často za pravé lidové a zpívají je, aniž je napadne, že je napsal Isakovskij*“

Je dnes takřka celonárodním smutným bontonem dělat si legraci ze Zdeňka Nejedlého, jednoho ze zakladatelů české hudební vědy. Pro mě je Nejedlý spíše tragickou postavou. Je to velký představitel českého kritického myšlení a jeho účast v rané fázi českého komunismu je výsledkem mnoha tristních i mocenských konfigurací. Macek cituje Nejedlého výrok o stavu hudební vědy z listopadu 1948: „*v čem jsme dnes úplně ve psí, to je hudební věda. ... Já na svou omluvu jako zakladatel hudební vědy bych snad mohl uvést, že moje hudební věda byla tak živá, že takřka všichni, kdo prošli mou školou, přešli v uměleckou praxi a hudební vědy zanechali.*“ To je zámutek starce, který ovšem hned dále přejde do nepochopitelného binárního vidění světa: „*... odchovanci vědy jsou jedni z nejhorších sloupů fašismu a reakce na našich vysokých školách.*“ To je stejně smutné jako kdysi Stříteckým připomenutý výrok pozdního Nejedlého o „komunismu Jana Žižky“ v protikladu k „fašismu císaře Zikmunda“ s podotknutím, že toto napsal někdejší mladý partner Masaryka, Golla, Vlčka a mnohých dalších. Posmívat se tomu nemá smysl, spíše znovu pročítat fáze této proměny.

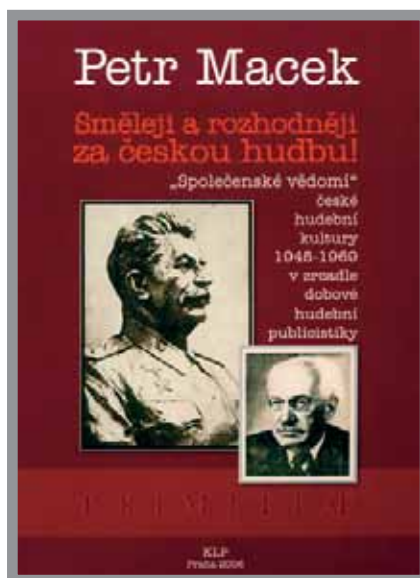
Poučení dějinami revolucí prohlížíme výroky lidí typu klavíristy Josefa Páleníčka, který přes všechny své pařížské vztahy a styky dokáže s obdivuhodnou drzostí prohlásit v únoru 1954, že „*... kontaktem s lidem vnikne konečně zdravý vzduch do našich pracoven a ateliérů, odstraní výpary včerejšího kosmopolitního a měšťáckého*

ho tak zvaného umění a přinese čistou atmosféru pramenící z nečistšího zdroje, z našeho lidu, jehož zdravé kořeny nebyl s to rozhodnout ani dravý a nenasytý buržoasní liberalismus a kapitalismus.“ To napsal umělec, u jehož hesla v Československém hudebním slovníku osob a institucí (ČSHS) záměrně chybí třídní původ, který museli na nátlak tehdejšího svazu redaktorů i všech hesel doplňovat, jen v tomto případě byla uplatněna cenzura – samozřejmě, že z dobrých důvodů, aby se nemuselo napsat, že syn spolumajitele bosenských cukrovarů jezdil pravidelně poznávat „nenasytý buržoasní liberalismus“ přímo do jednoho z jeho doupat, do Paříže, kde se vzdělával a byl jedním z přátel Bohuslava Martinů.

Poučné je i setkání s Jaromírem Podešvou, který později rozčlil nastupující avantgardu 60. let svým tendenčním a režimu pochybovačným popisem západní hudby. Jeho udavačské kritiky z Brna byly nebezpečně přesné a zacílené a několikrát kladly otázku, jak je to například se vztahem Jana Nováka k novému dění. Někdejší představitel buržoazie během 60. let vesměs úspěšně zaujmu pozice v novém establishmentu – Podešvové, Lídlové, Páleníčci a mnozí další tuto logiku velmi dobře znali a prakticky ji ovládali, někteří s drzostí takřka překvapující. Co si třeba myslet o tomto spojení emocionalita a racionálních instinktů, když Podešva píše: „*Ale být novým, socialistickým člověkem, to není jen otázka s něčím souhlasit nebo něco vědět, to se člověk musí přetvořit celý, v celém svém charakteru, v celém životním stylu i ve svých citech.*“

U skladatelů, hudebních vědců a interpretů jsme svědky odlišného formování profesionální hantýrky a jiných stylistických prostředků. Poměrně nejpragmatičtější jsou v tomto směru výkonní umělci. Jak jednoznačně například vyznívá výrok Antonína Kohouta, který bezostyšně upřímně napíše v květnu 1968, že „*podporovat v budoucnu u nás nějaké liberalistické tendence v koncertní agentuře by mně připadalo jako podřezávat větev, na níž sedím.*“

Takto by bylo možno pokračovat v nalézání míst, u nichž stylistika prozrazuje více o ideologickém pozadí materiálu než často samotný záměr a úmysl autora. Petr Macek touto vynikající antologií nejen zachoval a předložil množinu dobových dokladů, ale především v poslední části textu nabídl v kapitole *Problémové okruhy ve světle klíčových slov* výsledek těchto analýz. Čili nejen zábavná antologie, ale perfektní „synchronizace“ materiálu a sémiotická analýza v duchu Jiřího Fukače, jemuž je právem kniha věnována a který by ji psal jako účastník několika vrstev publicistiky Hudebních rozhledů přece jen s obtížemi. Jistě by ji tak mistrovsky zakódoval, že by jen málokdo dokázal provést nové dekodování. ■



The Face

Tvář, světla, střih: Shinichi Momo Koga
Hudba: Sleepytime Gorilla Museum

Text: **Petr Vrba**

„Masku jsem si navlékal postupně směrem od nosu. Pevně jsem zasadil rourky do nosních dírek, poté vložil mezi dásně přehnutý okraj rtů, pak připevnil hřbet nosu, tváře, bradu.“

Původně fotograf, filmař, divadelní herec a režisér Shinichi Iwa Koga (aka Momo) vstoupil do světa tance butó v roce 1991, kdy začal tančit pod vedením manželů Koichiho a Hiroko Tamanových, zakladatelů butó divadla Harupin-ha v Berkeley. O tři roky později inicioval vznik společnosti inkBoat, která je dnes širokou platformou pro fyzické divadlo, tanec butó, nadžánrové hudebníky aj. V Čechách se Momo objevil několikrát, ať už v roce 2001, kdy předvedl sólo a duet v rámci festivalu ...příští vlna/next wave..., nebo na podzim loňského roku, kdy „Fred Astaire butó tance“ zatančil v prázdnou zejcím sále Strašnického divadla. Jako hostující choreograf a tanečník vystupoval mimo jiné s Degenerate Art Ensemble či Rova Saxophone Quartet. Záznam prchavého okamžiku z dlouholeté spolupráce s jiným hudebním tělesem přináší šestadvacetiminutové DVD *The Face*.

Spolupráce Sleepytime Gorilla Museum s Shinichi Kogou nabývá různých forem – před dvěma lety při americkém turné SGM byl Momo „vystavován“ v zavěšené kovové kleci jako „the last human being“ (stejný název nese i jeden z tracků na tomto disku). Od začátku však spolu s hudebníky Carlou Kihlstedt, Danem Rathbunem a Nilsem Frykdhalem objevovali jakési hudební tvarosloví, v němž se vzájemně ovlivňují zvuk a pohyb. Ovšem až po jedenácti letech od prvního setkání došlo k realizaci nápadu zachytit souhru hudby s tvářmi tanečníka v obraze. A šlo to rychle. Jeden večer, pět muzikantů, dvě světla, malá videokamera na stativu, tvář, a koncert mohl začít. Plná improvizace na obou stranách. Z deseti zaznamenaných kusů bylo (za minimálních následných zásahů) použito sedm. Již ze způsobu vzniku DVD je jasné, že nemůže jít o pasivně deskriptivní soundtrack ani o vysvětlující zbytečnosti; zrodil se rovnocenný dialog mezi hudebníky a tanečníkem, který končí dřív, než by mohl sklouznout do čistě banální interakce. Můžeme uvažovat i o dialogu, neboť obzvlášť důležitou roli hraje také světlo. Přestože je „ovládáno“ majitelem tváře, vždy je tím, vůči čemu se tvář vystavuje; do jeho nepřítomnosti se obličej noří jako do hlubin propasti a pak se do něj opět navrácí, když se nabaží temnoty. Lampy jako zdroj světla zde nevystupuje jako pouhý objekt, nýbrž jako ne zcela předvídatelný kontext, díky kterému se tvář vyjevuje. O dokonalém zvládnutí vlastní tváře se vším, co k ní patří, vypovídá nejen sólo pro jazyk ve třetí části (*Fond of Fish*), ale i slova Carly Kihlstedt: „*Nikdo se neumí pohybovat jako Momo, i když je to jen pohyb ruky, prstu nebo, jako tady, jazyka.*“ Hned v následující *Papal Vuh* přijdou ke slovu i hlasy (odkud?) a Momo masku téměř strhne.

„Nitro masky se naplnilo smíchem. Ten smích, postrádající možnost někdy uniknout, jako by se nabil elektrickým výbojem a rozechvěl samé jádro masky.“

(vstupní a závěrečný citát pochází z knihy Kóbo Abe: *Tvář toho druhého*, přel. Vlasta Winkelhöferová, Praha: Svoboda, 1981)

Poznámka:

27. dubna se v Praze, v Klubu v Jelení bude DVD *Face* promítat za přítomnosti dvou členů SGM, Carly Kihlstedt a Matthiase Bossiho.

Bent Object & [foam]: In Human Format

Foton (www.foton.be)Text: **Petr Ferenc**

O tomto DVD se dá mluvit jako o hudebním albu s video-nadstavbou. Obsahuje tucet skladeb písňové délky, booklet s texty... a vizualizace. Žádný „filmový“ děj, žádné bonusy, při vložení disku do přehrávače zkrátka začne první píseň a pohyblivé obrázky.

Za náplní hodinového disku stojí dvě dvojice: Belgičan Peter van Hoessen a Holanďanka Susanne Bentley (Bent Object) se postarali o zvuk, Chorvatka Maja Kuzmanovic a Australan Nik Gaffney (FoAM) jsou autory obrázků. Jejich cílem byl pokus o nalezení společného jazyka binárních operací a sjednocení digitální manipulace a vrstvení zvuků i obrázků v pestrou mozaiku křehkých a barevných průhledných sklíček a jejich střípků. Pokud se mělo jednat o hledání specifické řeči a nového vztahu mezi obrazem a zvukem, jak praví tiskové materiály, pak dle mého soudu neskončilo nálezem („*How far can we explore?*“ ptá se Susanne Bentley a považuje to za řečnickou otázku s odpovědí: ∞). Éterický dívčí zpěv, nesoucí se nad všelijak polámaným hudebním základem clicků, mikro- a makrosamplů prskajících něžně jako elektrizující srst kočiček, je – jak jsem již psal v recenzi na společné DVD AGF a Sue.C v HV 5/06 – smutným průměrem popu toužícího po přívlastku „experimentální“ nebo ještě lépe „progressivní“. Texty písní jsou v této změti všeobecného šmikání (= cuts) podivně rozhozeny a pro ucelený dojem z nich nezbyvá než sáhnout po bookletu. Velkoměstské veršování plné klišé typu „*toužíš po kulce v hlavě*“ či „*nepotřebuju žádnou kontrolu*“ vyvolává představu deštivých city lights a rozpíjí se v bzukotu hudby. „*Špatný básník těžší z přibližnosti pojmů*“, říká (nebo tak nějak podobně) Ivan Wernisch v *Pekařově noční nůši*.

Obrázky zpočátku vypadají lépe. Na černém pozadí se v souladu s rytmem hudby zjevují poloprůsvitné subtilní tvary, prolínají se do láných barevných tónů a někdy odhalí malý detail neabstraktní povahy: krácející postavu, městské panoráma... Jejich obrysy občas připomenou secesní ornamenty, jindy sklíčka Tiffanyho lamp, v jednom okamžiku dokonce zuby a drápy Tančících smrtků a Spoutaných andělů Mikuláše Medka. Na celou stopáž disku však tento vizuální arzenál nevydrží. Narůstající opulence prve střídmych momentů je nepřímo úměrná jejich poutavosti. Izolované ostrůvky barev v černém moři (díky kterému vidíte na televizní obrazovce většinu času především sami sebe, ale věřím, že projekce na rozměrnější plátno by obrazu přidala na podmanivosti) lehce plynou, proplétají se a samy o sobě jsou docela hezké. Jejich nekonečné nesetkávání mi ale neevokovalo nic jiného než slovní spojení ražené kolegou Petrem Baklou: *music for screensavers*. Přesněji toto zcela tuctové DVD asi sotva vystihnou.



Na vlnách zpětné vazby zvuku a obrazu

AVVA (Toshimaru Nakamura / Billy Roisz): Gdansk Queen
Erstwhile Records (www.erstwhilerecords.com)

Text: Karel Kouba

Audiovizuální projekt AVVA konfrontuje dva umělce, kteří svou tvorbu založili na radikálním přehodnocení možností hudebního respektive obrazového výrazu. Japonský redukcionistický elektronik Toshimaru Nakamura, který se před devíti lety vzdal vnějších hudebních zdrojů a k vytváření zvuku začal využívat pouze mixážní pult se vzájemně propojeným vstupem a výstupem, spojil své zvukové pojetí s rakouskou hudebnicí a videoumělkyní Billy Roisz, která obdobnou metodou pracuje se zpětnou vazbou v oblasti videoartu. Výsledkem je titul *Gdansk Queen*, který se stal prvním DVD nosičem v katalogu americké značky Erstwhile Records.

Nakamura se s Billy Roisz poprvé setkal v rámci vystoupení projektu *My Kingdom for a Lullaby* společně s Martinem Siewertem, Michaelou Grill a Christofem Kurzmannem; v roce 2004 pak už jen coby duo vystoupili na britském koncertním cyklu *Feedback: Order from Noise*, kde si oba uvědomili neobyčejnou kompatibilitu svých poetik. Regulérní spolupráce dua AVVA však začala v širší míře až v loňském roce, kdy jsme ho také mohli vidět na několika vystoupeních v České republice.

Už samotný název AVVA, který představuje zkratku slov „Audio Video/Video Audio“, naznačuje rovnoprávnost obou výrazových složek. Princip symetrické kooperace zvuku s obrazem spočívá v propojení Nakamurova mixážního pultu s videomixem Billy Roisz, která na jeho vysokofrekvenční audiosignály reaguje v reálném čase různorodými přeměnami vizuálních struktur. Tyto změny zároveň hudebník sleduje na monitoru umístěném před sebou, což mu dává možnost jemných intervencí do Roiszových textur.

Toshimaru Nakamura je spolu se Sachiko M synonymem redukcionismu nové improvizace (označovaným také výrazy „onkyo“ nebo „postminimalismus“), jehož hnutí se soustředilo na tvorbu nových hudebních přístupů převážně za pomoci aleatorních, nechtěných zvuků. V Nakamurově projevu kontrastují dvě krajní formy zvukové matérie. Základ hudby tvoří sinusové vlny, které jsou fyzikálně nejjednodušším tónem neobsahujícím žádný svrchní tón či alikvótu, a současně je uplatňována (v mnohem menší míře) práce s tzv. bílým šumem, který pojímá všechny zvukové frekvence a zároveň je také schopný všechny frekvence absorbovat. I přes tyto využívané extrémy je Nakamurův přístup k pojetí improvizace velice tichý a subtilní; často dokonce bývá interpretován jako hudební projekce zenové filozofie: „*Nic neplánuji a akceptuji cokoli, co se stane – vše je součástí hudby. Když hrajete na kytaru, tak před zazněním tónu musíte udeřit do strun; když však pracujete se zpětnou vazbou, nemůžete ji plně ovládat. (...) Vše, co mohou dělat, je vymezovat prostředí tím, jak zapojím kabely a nastavím potenciometry. (...) Hudbu tedy netvořím já, ale vzniká uvnitř přístroje.*“ Nakamura tak ze sinusoid, jemných lupnutí i brumů formuje v reálném čase těkavé smyčky, které různě usměrňuje a tvaruje. Zdánlivě omezený rejstřík zvuků vytvářených krocnou zpětnou vazbou mixážního pultu je však dost pestrý, což zároveň platí i pro různé přístupy v rámci jednotlivých alb či společných projektů.

Billy Roisz používá starobylý videomix Panasonic, do jehož vstupu má připojen pouze signál Nakamurova mixpultu. Základními stavebními prvky obrazu jsou osm barev obsažených ve videomixu a jednoduchý ruchový efekt, generující primitivní obrazové vzorce: horizontální nebo vertikální linie, jejichž chvění a oscilace jsou ovlivňovány povahou zvuku z mixážního pultu. Hudební stopa je tak kongeniálně dokreslována pestrobarevným mihotavým vlněním



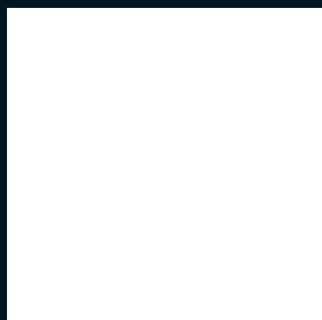
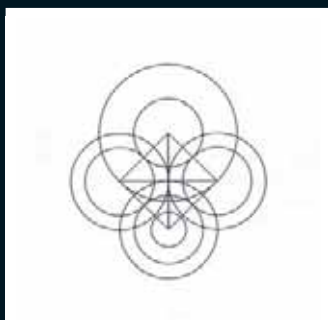
či probleskáváním více či méně pravidelně strukturovaných obrazců, které spolu s hudbou ubíhají v neustálém pohybu směrem vpřed. Nejedná se však jen o pouhou vizualizaci, ale spíše o vzájemnou synestetickou provázanost obou složek: „*Abstraktní zvukové krajiny se s abstraktními obrazy mohou slít do jistého druhu vnitřní struktury, v níž obrazy ovlivňují způsob poslouchání a vice versa.*“ Výrazová škála Billy Roisz je ale širší a zpětná vazba jí nabízí mnohem více možností. Například ve svém vizuálním doprovodu tvorby skupiny Efzeg nebo v duu s Diebem13 nazvaném *NotTheSameColor* dokáže Roisz přizpůsobit obraz komplikovanějšímu, vícesložkovému zvuku dynamičtějšími přístupy. U těchto projektů díky zpětné vazbě připojené kamery převládají neustále morfující pohyby, rychlejší střihy a dějovější přeskupování připomínající buněčné hemžení.

První skladba *huitzilpochtli* začíná zrychlujícím se rytmem měkkých lupnutí, která náhle přecházejí v typicky pronikavý tón. Ten je nejčastěji vizualizován mihajícími se liniemi a pruhy, jejichž zobrazení je však v tišších momentech pouze fokalizováno do naprosto detailního záběru, v němž vznikají řezavé černé trhliny. Ve *slot # 49* Nakamura asi nejvýrazněji nastiňuje rytmické možnosti svého nástroje. Rozsekané úryvky sinusových vln se citlivě noří do jakési tiché, neurotické nepravidelnosti rytmu éry po technu – slyšíme zasněné ozvuky tanečního mikrorytmu i s náznaky rychlejších přechodů, avšak vše je obaleno zdůvěřující vrstvou tichého šumu. Vzhledem k tomu, že se Nakamurovy ultravysoké tóny místy pohybují až na hranici lidské vnímatelnosti, Roiszovy lineární vzorce často transponují do dramatických obrazců i zdánlivé ticho (např. *lino*). Náhlé surové ruptury v pravidelném rytmu se objevují ve skladbě *couchette*, která je zpočátku vizualizována pouhým žlutým pruhem – ten se však postupně za přispění vpádů agresivnějších zvuků začíná tříštit do obligátních ruchových čar, vzhledem k intenzivnímu zvuku až dráždivě statických. Latentní dynamika obrazu je zde neustále napínána a okamžiky zdánlivé stability se můžou každou chvíli zdeformovat, zlomit a přelít do odlišného obrazového prostředí.

S albem *Gdansk Queen* se ocitáme na samých hranicích elektronické improvizace. Je ale čím dál patrnější, že tento druh hudebního projevu už nelze chápat jen jako pouhé výrazové hledání či experiment s formou. Ozvěny v jinýchruzích umění a novátorské spolupráce jasně signalizují, že dnes je tento experiment suverénním směrem současné hudební avantgardy. (Zvukový záznam pražského vystoupení AVVA si lze stáhnout na adrese:

<http://audiotong.net/audio/releases/tng3007-en.html>.)

<http://gnu.klingt.org>
www.japanimprov.com/tnakamura ■



Colin Potter & The Hafler Trio: A Pressed on Sandwich Next Era (www.nextera.cz)

„Tento výživný pokrm byl připraven Colinem Potterem v IC Studio, Preston, UK v roce 2005 z nejlepších islandských ingrediencí dodaných Hafler Triem. Může obsahovat oříšky,“ hlásá text v bookletu alba servírovaného českou Next Erou – vydavatelstvím, které se s Hafler Triem zapletlo již několikrát a připravilo i alba experimentálních tvůrců jako jsou Andrew Liles či hvězda ambientního hlazení Steve Roach.

Colin Potter je od počátku osmdesátých let činný jako zvukový experimentátor, producent a zakladatel labelu ICR (Integrated Circuit Records). Vedle dlouhodobého členství v Nurse With Wound (od roku 1990) spolupracoval s Davidem Jackmanem (Organum), Andrewem Chalkem (Mirror) a mnoha dalšími. Trojjediny Hafler a ne vždy dobrovolný nomád Andrew McKenzie (po dlouhodobém pobytu na Islandu nyní sídlí v estonském Tallinnu) je pověstným králem nesrozumitelnosti a záhadnosti se špetkou indolence. Jeho realizace nesledují prvotní efekt sémantického ani zvukového rázu, znějí jakoby „odjinud“, nabalují na sebe tisíce protichůdných významů a vůbec „klamou tělem“. Setkání maximálně civilního „profesora“ Pottera s pošukem McKenzieho rázu se nese v duchu stále populárnějšího drone-ambientu.

Tento podžánr je, domnívám se, novou vzpruhou a východiskem pro ambient (zejména pro ten, co se vylihnul poblíž industriálních výroben), z něhož se postupem času stala stereotypní hudba vlekoucí za sebou těžké břemeno mystických (nebo naopak zářivě newageových) významů a tlusté anály návodů k použití, požití a prožití. Výsledkem je uniformní pastózní cosi o několika základních barvách, přesně definované estetiky a touze po kvazi zednářské neproniknutelnosti. Díky drones, celkem jednoduchému a poměrně efektnímu prostředku, který byl znovuoobjeven nejspíš především díky odtajnění prací La Monte Younga a Tonyho Conrada (ale stačí si poslechnout i nějakého dudáka), se ambient přiklání ke své primární funkci – fyzickému působení na posluchače.

Nebyl by to však McKenzie, aby se nepokusil křížit. Drones mu zachutnaly, mystifikaci a matení se ale vzdávat nehodlá. Hodinový drone-kus *Cleave: 9 Great Openings* (vydala Next Era v listopadu 2002) byl bohatýrským vítězným křikem – strhujícím proudem vpřed se ženoucího zvuku, i když se podle bookletu jednalo o devět skladeb i s otištěnými texty. O málo kratší novinka *A Pressed on Sandwich*, Potterem upravený záznam McKenzieho vystoupení, se jeví nenápadněji. Chvillemi zní jako z rádia umístěného někde za rohem, jindy popraskává a nabírá vyšší frekvence. Strůjce nepokojů a záhad se opět našel a fyzickou účinnost drones navázal tak, aby se jazyček váhy stále chvěl. A posluchač se musí rozhodnout: sledovat nenápadně přicházející změny, praskání, křišťálové alikvotní tóny a bručící rytmy střetnuvších se tónových výšek, nebo se tím vším nechat unášet? Během poslechu alba jsem střídavě zažíval oba stavy; deska si se mnou pohazovala a nenechala mě ani v jedné krajnosti příliš dlouho. Napjatá pozornost k detailu mizela v prázdnotě a znovu se intenzivně objevovala. Polospánek přicházel jakoby mávnutím kouzelného proutku a mizel zrovna tak. Budiž tvůrcům přičteno ke cti, že když mě v posledních minutách ponořili do slastné apatie s téměř levitačním pocitem, nemělo následné přistání podobu krutého budičku, ale lehkého ožívání nepřímo úměrného postupujícímu fadeoutu. I s pár vteřinami ticha na samém konci, které oddálily mlaskavé pípnutí dotočivšího se disku.

Petr Ferenc

Mark Feldman: What Exit
ECM (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Americký houslista Mark Feldman nahrál v produkci ECM své první album coby kapelník. Tato mnichovská značka od devadesátých let vysílá do světa často vynikající

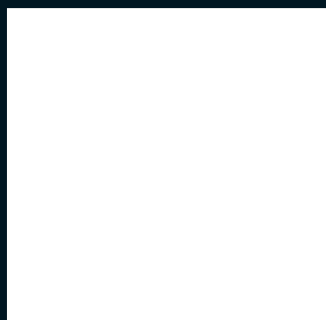
nahrávky, leč silně rozmazané z hlediska stylovosti. U širšího publika odkojeného modernou to může vyvolávat pocit neúčelnosti, ne-li marnosti. Hned úvodní skladba recenzovaného alba, třiadvacetiminutová *Arcade*, může prvoplánově v někom právě tento dojem vzbudit. Při pozorném poslechu však lze v bezbřehosti Feldmanových hudebních inspirací a žánrových zkušeností odhalit dostatek jazzové živočišnosti a v jeho improvizacích následně objevit nejen dobrodružnost, ale také leckdy pomíjené umění melodie. Úvod *Arcade* upozorní i na úlohu sešrané rytmiky švédského basisty Andrese Jormina, vedle Feldmana dalšího člena klubu newyorské avantgardní scény, s bubeníkem Tomem Raineyem, kteří společně s anglickým pianistou Johnem Taylorem, povětšinou velmi spořivým v rozeznávání tónů, tvoří zvukově trochu potemnělé, citlivě rytmizující prostředí, nad nímž Feldman hladí i kvílí svými houslemi, ba ozve se i „nečistě“ drhnutí smyčce na strunách. Chvilí můžeme být v nejistotě, nerozjede-li se nějaká minimalistická manýra, po čase si už nejsme jisti, nevstoupil-li do hry host s modálním systémem severoindického prostoru – to ale jen Feldmanovy housle imitují sitár. Na okamžik se kolem nás mihne pozdní baroko, pak jsme zase zpět ve dvacátém století, v němž plyně dojdeme od ozvěn swingařských houslí až k volné jazzové improvizaci v následující Feldmanově skladbě *Father Demo Squire*. Titul *Maria Nuñez* zase v úvodu přináší téma ze soudku podobného laskavé počůchlosti k „padlým“ hudebním žánrům, odkud pije Carla Bleyová, aby nás posléze Feldmanovy hravě swingující housle dovedly až k Taylorovu strhujícímu sólu a nádhernému souzvuku Jorminovy basy s flažoletovým ostínatým houslí. Mark Feldman je stejný démon jazzu přelomu tisíciletí jako trumpetista Dave Douglas či pianista Uri Caine. Není divu, že v jeho hudbě je tolik ozvěn. Jeho praktická zkušenost zahrnuje spolupráci s hvězdami populární hudby (reggae, Diana Rossová), country (Loretta Lynnová, Johnny Cash), jazzu v mnoha jeho dobových podobách včetně avantgardy (Zorn, Bley, Sclavis, Douglas, Berne), a vedle alternativních projevů také s klasickými symfoniky. Ostatně, vždy platívalo, že žánrový purismus muzikantů a jejich posluchačů má kořeny hlavně v nedostatečné pozornosti k dění okolo.

Vladimír Kouřil

Benoît Mernier: An die Nacht

Cypres Records (www.cypres-records.com)
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

S belgickou produkcí soudobé hudby u nás nejsme příliš obeznámeni; belgická kultura se navíc i v hudbě štěpí na valónskou (napojenou spíše na Francii) a flámskou (více hledající svoji vlastní identitu), což orientaci ještě ztěžuje. Mezi nejlepší reprezentanty francouzsky mluvící části belgických skladatelů nesporně patří Benoît Mernier (*1964), jehož autorské CD s názvem *An die Nacht* nejenže předkládá výběr toho nejzdařilejšího z jeho tvorby, ale je i skvělou ukázkou jednoho z proudů soudobé vážné hudby. Tento proud bych nazval v nejlepší slova smyslu modernisticko-syntetickým (na rozdíl od těch v nejhorším smyslu eklektických...). Skladatelská technika a zvukové vymoženosti instrumentální hudby 20. století jsou zde dovedeny k dokonalosti a využity k prohlubování výrazu a obsahového sdělení. Není to přitom hudba dekadentní ani manýristická, cítíme z ní opravdovou, až naivní radost z tvorby, poetičnost, obsažnost. Dramatické kontrasty, efektní sonorní prvky i expresivní gesta jí dodávají místy romantickou šíři, aniž by to však působilo lacině, což je dáno (srovnáme-li to s podobně esteticky orientovanými skladateli u nás) zvýšeným důrazem na jemný detail a také větší důvěrou v interprety, kterou poskytuje tamní zázemí. Benoît Marnier vystudoval varhany v Liège, jeho učitelem skladby byl Philippe Boesmans. Prošel stáží v IRCAMu u Emmanuela Nuñese a Luca Francesconiho. Za skladbu *Blake Songs* dostal cenu Belgické královské akademie. CD obsahuje tři skladby: ti-



tulní *An die Nacht* na Novalisovu báseň pro soprán a orchestr hýří barvami a pohybuje se od zvukových subtilností až po plný zvuk orchestru. *Klavírní trio* (housele, violoncello a klavír) je ukázkou komořiny s virtuózním pojetím nástrojové hry (ve smyslu novodobé virtuozity). Vrchol představují *Blake Songs* pro soprán a soubor na básně Williama Blakea – anglického vizionářského umělce konce 18. století. Podobně jako v *An die Nacht*, i zde je vokální složka střídavě vetkaná do bohatého instrumentálního základu; tentokrát jím není orchestr, ale větší komorní soubor. V té nejluxusnější interpretaci, jakou si skladatel může přát, ji přednáší Ensemble Modern. **Miroslav Pudlák**

Jóhann Jóhannsson: IBM 1401, A User's Manual

4AD (www.4ad.com)

Distribuce: CDirect (www.cdirect.cz)

Mytologie některých nahrávek bývá občas natolik pozoruhodná, že má tendenci zastínit samotný hudební obsah. Když se silný osobní příběh v pozadí navíc spojí se skutečností, že původním účelem materiálu na albu je sloužit jako hudební doprovod k divadelní performanci, musí autor čelit četným nástrahám. Jak zabránit tomu, aby se hudba na desce nestala pouhým ilustrativním komentářem, který bude bez vizuálního zážitku sotva poloviční? Muzika musí být maximálně svébytná, aby nedovolila konceptu stát se manuálem, bez něhož se posluchač při percepci neobejde. Jak si v tomto ohledu vede na svém novém sólovém počínu dnes již nepřehlédnutelná osobnost současné evropské hudby, Islandčan Jóhann Jóhannsson? V jeho případě nejde o nic nového: ať už jsou jeho křehce elegická alba inspirována vlastní tvorbou pro divadlo (*Englabörn*, 2002) nebo film (*Dís*, 2006), jakkoli mohou být součástí akusticky náročného audiovizuálního projektu (*Virhulegu forsetar*, 2004), vždy fungují jako koherentní a životaschopná díla.

Aktuální disk nazvaný *IBM 1401, A User's Manual*, Jóhannssonův debut na značce 4AD, odkazuje svým nevšedním titulem k archaickému počítači, jenž byl prvním rozšířeným kompjútrem na Islandu. Hlavním inženýrem, odpovídajícím za hladký chod stroje, nebyl nikdo jiný než Jóhannssonův otec Jóhann Gunnarsson – mj. nekonvenčně smýšlející muzikant, který brzy přišel na lehce bizarní metodu, jak vyextrahovat z neživé technologie její „vnitřní“ hlas. Stačilo jen naprogramovat paměť tak, aby se silné elektromagnetické vlnění přístroje proměnilo v blízkosti radiového vysílače v sérii jednoduchých, nostalgicky zabarvených melodií. Otcovo vyprávění a potažmo nález kazety, na níž se nacházela nahrávka z „pohřbu čtrnáctsetjedničky“, z jakési ceremonie uspořádané u příležitosti vyřazení počítače z provozu, znamenalo pro Jóhannssona iniciační krok: spolu s choreografkou a tanečnicí Ernou Ómarsdóttir postupně uskutečnili hudebně-divadelní projekt, dynamickou elegii digitálního věku, již jsme v roce 2005 mohli být svědky i u nás.

Témata, jimiž je v teoretické rovině toto představení – a tedy i album – prostoupeno, nejsou nijak objevná, ale jejich neproniknutelná záhadnost je vyvazuje z tenat klíše. Vztah mezi lidskou a umělejší inteligencí, paralely mezi lidskou evolucí a technologickým vývojem, pátrání po duši stroje, ale i čistě emocionální zaujetí pro staré kompjútry – to vše na muzické rovině evokuje Jóhannssonova instrumentačně rozmáchlá, ne zcela vyrovnaná novinka.

Smyčcové kvarteto, jež původně ze záznamu doprovázelo divadelní akci, skladatel na albu nahradil šedesátičlenným symfonickým tělesem (hraje Pražský filharmonický orchestr, taktovku třímá Mário Klemens). V pěti důsledně navazujících částech rozdílné kvality se mísí melancholie ústředního pětitónového motivku (nápěv národní písně *Ísland Ögrum Skorid*) počítače s tklivými, táhlými plochami mohutně vyznívajících smyčců, místy decentně prodchnutých hammondkami, klavírem či údery celesty a zvonců. Ty nejsuggestivnější pasáže se paradoxně objevují hned v úvodní

skladbě, *Part I: IBM 1401 Processing Unit* – absolutním zenitem jsou dva momenty, v nichž se gradující smyčce protnou s náhle distorzovaným, zvukově „rozšklebeným“ předem stroje. První a poslední okamžiky tak přirozeně působící, a přece tak truchlivě symbiózy dvou sonických kategorií: astrální harmonie.

Následující *Part II: IBM 1403 Printer* je jakýmsi autentickým ambientem – pravidelné odbíjení celesty jako by tvořilo interpunkci mezi jednotlivými, prostorem plouvoucími promluvkami instruktážní technika. Pocit neokázalé intimity, který známe z Jóhannssonových předchozích děl, se ovšem průběžně vytrácí, aby byl nahrazen místy poněkud statickým patosem. Romantizující pasáže, připomínající ve slabších místech opuletní a doslovnou filmovou hudbu, mírně kazí dojem z jinak slibně se rozvíjejících částí *III (IBM 1402 Card Read-Punch)* a *IV (IBM 729 Magnetic Tape Unit)*. Atmosférické úlomky zvuků, éterické doteky elektroniky či subtilní detail tu vykonají mnoho, ale přesto tyto dlouhé pasáže trpí jistou doslovností, přesyceností a jednotvárností výrazu. Teskná mlhovina v Jóhannssonově podání sice stále ještě převyšuje i žánrový nadprůměr, ale absence efektivního kontrastu se nedá přeslechnout. Finální část pak zdobí skrz vokodér protlačený hlas (v pozadí kolorovaný operními výškami), který zpěvně deklamuje báseň americké literátky Dorothy Parkerové, jež dala této omamné kodě její název: *The Sun's Gone Dim and the Sky's Turned Black*. I zde si nicméně nelze nevšimnout, jak tenká může být někdy hranice mezi krásou a přepjatostí.

Ohlas *IBM 1401* je zprávou o tom, že Jóhann Jóhannsson definitivně pronikl do širšího povědomí alternativních posluchačů, přestože ke špičce oboru patřil hned od své první nahrávky. Signalizuje ovšem také to, že velké ambice islandskému tvůrci hudebně zase tolik nesluší: difference mezi *Englabörn* a *IBM 1401, A User's Manual* se podobá rozdílu mezi pronikavým obrazem a rámem, do něhož je zasazen. K jednomu je třeba nemalá dávka uměleckého espritu, k tomu druhému především manuální zručnost.

Aleš Stuchlý

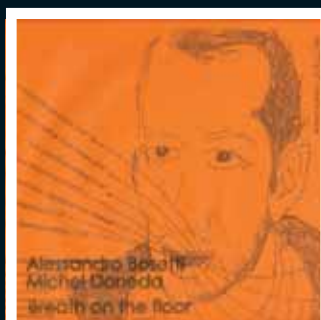
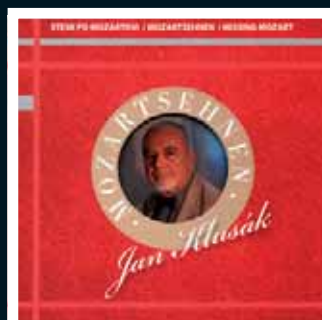
Warren Burt: The Animation of Lists / And the Archytan Transpositions

Matt Rogalsky: Memory Like Water

XI Records (www.xirecords.org)

K novému dvojalbumu Warrena Burtu lze přistupovat z několika stran. Je možné si dvě více než hodinové kompozice zahrát na devatenáct znělých hliníkových vidlic vychutnat jako uklidňující akustický ambient, který svou jemností snad nikoho nepopudí a v daný moment vytvoří z poslechového prostoru útulné místo. Na své si ale přijdou i nároční posluchači zvyklí na hudební experimenty a novátorské skladatelské postupy. Pravdou je, že už třicet let nic jiného než zvukové experimenty od Burtu čekat nemůžeme. Jeho nejnovější pokus ovšem víc než kdy jindy zůstává v akustických osidlech. Na prvním nosiči slyšíme čtyřruční kompozici na vidlice, jejichž specifikum tkví v tom, že jsou sestaveny na základě Ptolemaiova devatenáctistupňového ladění ze druhého století našeho letopočtu. Na druhém CD jde Warren ještě dál: hudbu z prvního disku tu smíchal s totožným materiálem, ovšem transponovaným za pomoci počítače jednou do zvýšené, podruhé do snížené Archytasovy 27/28 tónové stupnice. Vzniká tak nové, třiapadesátistupňové ladění, které dodává základní nahrávce větší míru rozletu. A výsledek? Hudební fajnšmekři s netopýřím sluchem by si opět měli přijít na své, pro ostatní bude i druhé CD stejně příjemným ambientem jako deska první.

Také dvojalbumu Matta Rogalského představuje mikrotonální dobrodružství s ambientním vyzněním. I zde hrají významnou roli akustické nástroje a jejich následně silně procesovaný zvuk. Narozdíl od Burtu, využívajícího počítač k transpo-



zičním efektům, Rogalsky s oblibou vyrábí počítačové programy, které upravují v reálném čase vstupní zvuk do nové podoby: Resonate pracuje s jednotlivými vzorkovými daty několiksetkrát za vteřinu, Kash zpracovává fragmenty zvuků, vynořující se v „prostorách mezi notami“, Sprawl pak deformuje mnoho propojených zvukových vrstev v grafické podobě a konečně Transform přeměňuje radiovou talk show díky elektronickým zpětným vazbám do výsledného hlukového ambientu. U tohoto druhu experimentů je často zajímavější výrobní postup než výsledný hudební produkt. Oba projekty, jak Burtův, tak Rogalského, jsou však příjemným, tiše hlukovým dobrodružstvím, jež právě díky svému specificky získanému soundu mají před obdobnou hudbou vytvořenou na spotřební nástroje jistý náskok. On totiž Phil Niblock, mentor XI Records, nevydává žádná bēčka. A obě recenzovaná dvojbalba jsou toho jasným důkazem.

Pavel Zelinka

Jan Klusák: *Stesk po Mozartovi*

Maximum Hannig

V HV 5/06 jsme psali o CD *Obrazy z let šedesátých*, které částečně vyplňovalo podstatnou mezeru v dostupnosti nahrávek Jana Klusáka, jedné z nejvýznamnějších osobností české poválečné hudby. Tento počín nyní získal následovníka. *Stesk po Mozartovi* proti svému předchůdci nabízí sondu do proměn Klusákovy tvorby od šedesátých let do současnosti. Nejstarší položkou je „konkrétní motet“ *O sacrum convivium* z roku 1968. Ženský hlas přednášející gregoriánskou antifonu byl ve studiu Českého rozhlasu různými způsoby upravován a rozmlžován a ve výsledku vznikla dvanáctiminutová meditace bez dramatických zvratů. Nejde o převratné dílo (například o dva roky mladší a podobným způsobem vzniklé *Sonáty slavičkové* Jaroslava Krčka znějí i dnes zajímavě), spíše o dokumentární sondu. Název CD odkazující k Mozartovi by mohl vzbuzovat dojem, že jde o další těžení z loňského jubilejního šílenství. Titulní skladba, fantazie pro komorní orchestr s obligátním hoboem, ovšem vznikla na objednávku ze Salcburku již v roce 1991, kdy se též slavilo mozartovské výročí (tehdy dvě stě let od úmrtí). Klusák se k Mozartovi „hlásí“ citátem z *Klaviřího koncertu C dur* a zdá se, že se rozhodl zkoumat odvrácenou stranu skladatele, považovaného širokou veřejností za vzor pozitivní energie. Občasné „rozzářené“ vzlety se vždy brzy lámou do temnějších či zasmušilejších poloh, nicméně i ve smutku je hledána a nacházena krása.

V úvodní skladbě disku a zároveň nejčerstvější položce alba (2005–2006) se Klusák obrací ke svému dalšímu oblíbenci z hudební historie – Bedřichu Smetanovi. Trochu paradoxně zvolil název *Scherzo capriccioso*, který pro jedno ze svých orchestrálních děl kdysi použil Antonín Dvořák, často prezentovaný jako Smetanův protiklad (stejný titul nese i kniha Josefa Škvoreckého o Dvořákově). Skladba má podtitul „symfonická báseň č. 2“ a navazuje na dílo *Zemský ráj to na pohled* (vyšlo na CD přiloženém ke knize Ivana Poledňáka o Janu Klusákovi). Obě skladby spojuje jakási spřízněnost s vlasteneckým patosem Smetanovy doby, do níž se ovšem nenápadně vlétá ironický odstup daný historickou zkušeností.

Duet *Jupiter* pro violoncello a klarinet (1973) nemá pro změnu nic společného s Mozartem (byť je *Jupiterskou* zvána jeho nejslavnější symfonie), ale s Klusákovým zájmem o astrologii a kosmologické souvislosti hudby. „V mé soustavě symbolických představ patří oba zúčastnění nástroje pod signaturu planety Jupiter, stejně jako interval malé tercie, hlavní stavební prvek celku.“ V porovnání s opulentním zvukem orchestrální hudby a zasněžeností elektronického experimentu to je hudba strohá, soustředěná na logiku vedení hlasů.

Jan Klusák je v kontextu české soudobé vážné hudby zvláštní, solitérní postavou. Recenzované album pak představuje další z poloh jeho hudby; snad by si jen zasloužilo vkusnější grafické zpracování, než jsou variace na mondrianovskou geometrii s příchutí Mozartových koulí.

Matěj Kratochvíl

Alessandro Bosetti / Michel Doneda: *Breath on the Floor*

Absinth Records (www.absinthrecords.com)

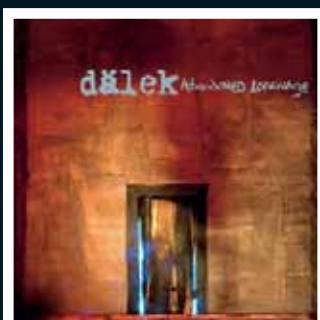
John Butcher / Christof Kurzmann:

The Big Misunderstanding Between Hertz and Megahertz
Potlatch (www.potlatch.fr)

Zhruba s přelomem tisíciletí se z hudebních „okrajů“ vynořila neobyčejná scéna, vycházející z avantgardního jazzu a volné improvizace. Oproti tradiční intenzitě skupinových jamů se ale hudebníci zaměřili spíše na sólovou činnost nebo na dosud nezvyklé spolupráce, v nichž se konfrontují s novými technologiemi a přizpůsobují hru na tradiční nástroje k obrazu elektronické současnosti. Častá manipulace s ruchovými hluky nebo nezáměrnými šумы tak přešla i do jazyka akustických hráčů. Ačkoliv tato dekonstruující proměna ovlivnila přístup téměř ke všem nástrojům, nejpatrnější a nejvíce fascinující je zřejmě v oblasti dechů. Z výrazných sólových nástrojů, které hrály prim v populární i avantgardní hudbě předchozích sedmdesát let a svou místy až barokní ornamentalitou vytvářely nosné melodie nebo dlouhé propletence sól, se staly úsečné prostředky ticha, jejichž hlavními doménami jsou šумы, skřipot a praskot, tedy jakési akustické glitche. Axel Dörner, Franz Hautzinger, Heddy Boubaker, Mazen Kerbaj, Sabine Vogel nebo Xavier Charles se sice ve svých přístupech k využití nástroje do jisté míry podobají, ale možnosti a výsledky jejich hledání jsou vždy diametrálně odlišné.

Na čistě akustické souhře dvou soprán saxofonů je postavena spolupráce milánského rodáka Alessandra Bosettiho a Francouze Michela Donedy. Oba hudebníci se už spolu setkali v rámci několika rozsáhlejších projektů (např. se Sergem Baghdassarianem a Borisem Baltshunem na nahrávce *Strom*, Potlatch 2004), ale až na albu *Breath on the Floor* se soustředí pouze na redukcionisticky introvertní, pod povrchem však vulkanicky intenzivní spleť sekundárních saxofonových zvuků. Už od první chvíle je jasné, že na čistý tón čekáme marně; tkáň hudby se rozechvívá rezonujícími drony, rytmickým profukováním (zejména skladby *Giuseppe Ielasi*) i občasnými neartikulovanými zvuky hlasivek zdeformovanými tělem nástroje. Pocity z této akusticky hrané elektroniky tlumočí název skladby *Verbs rather than Nouns* – jejich hra je spíše dějem než označením substancí nebo stavů, přičemž posluchačský prožitek je při vnímání různých forem modulovaného dechu téměř fyzický.

Druhou možnost přístupu k využití dechového nástroje v proudě nové improvizace zastupuje anglický saxofonista John Butcher. Ten – podobně jako větší na redukcionistických soupeřích – začínal s avantgardním jazzovým hraním, od něhož se v osmdesátých letech propracoval k volné improvizaci (můžeme ho znát například z *Mouthfull of Ecstasy* – Mintonova zhudebnění *Plaček nad Finneganem* nebo ze skupinových projektů Dereka Baileyho). V průběhu devadesátých let se postupně posunul k elektronickým východiskům (spolupráce s Phillem Durrantem, Christianem Fenneszem nebo Toshimaru Nakamurou), která měla na jeho styl a způsob hry zásadní vliv. Tento posun z Butchera udělal jednoho z nejsobitějších saxofonistů druhé poloviny devadesátých let, a to především proto, že jakkoliv jeho způsob hry rezignuje na zaběhlou techniku, vždy jsou za jeho hrou cítit rozsáhlé zkušenosti „běžného“ hraní. Na albu *The*



Big Misunderstanding Between Hertz and Megahertz svou metodu konfrontoval s rakouským laptopistou Christofem Kurzmannem, který používá program Iloopp, sloužící k improvizaci v reálném čase. Digitální zvuky jsou nepokrytě obnažovány, amplitudy různých sinusoid jsou rozsekávány a znovu natahovány, podkres tvoří temný hukot nebo těkavé mikrosmyčky. Přesto v hutné mase zvuků většinou těžko rozpoznáme, zda jsou akustické nebo elektronické povahy: Butcherův saxofon se dostává mnohem hlouběji než byl kdy předtím, dalo by se říci, že až na hranici možností samotné hry. Trylky, chrapot a alikvoty jsou místy suverénně vystřídány běžnými saxofonovými tóny (především skladba *Shilling*), hororový minimalismus v *Redwood Second* se proměňuje v až přírodně znějící *Therblig* nebo imaginativní *Aume*. Velké nedorozumění mezi hertzem a megahertzem je zdařilým případem bezchybné a osobité kombinace akustické a elektronické hry.

Karel Kouba

Alexander Tucker: *Furrowed Brow*

ATP Recordings (www.atpfestival.com/atp-recordings/)

Druhé album amerického kytaristy Alexandra Tuckera bylo prý inspirováno výzkumem komunikace netopýrů, kteří si posílají ve tmě zvukové vzkazy pomocí mimiky obočí. Podobně záladně si povídá Tucker i se svými posluchači, jeho svrstělé obočí nevidíme a nemělo by nám tak žádné signály vysílat, přesto ale máte při poslechu *Furrowed Brow* pocit, že jste terčem jistých podprahových zpráv. Tucker je škatulkován jako folkový písničkář, což ale zdaleka nevystihuje žánrové rozpětí jeho hudby. Pomalé folkové balady s doprovodem španělky a klarinetu jsou možná při zběžném zkoumání nejvýraznější částí stopáže nové desky, nicméně nikdy nemáte záruku, že se v okamžiku nepromění v kaskády kytarových vazeb a následně v hlukové drones. Každý další poslech alba pak už bude provázet nejistota nad možným zlomovým momentem, kdy se hudba drasticky změní.

Furrowed Brow je album, které do posledního puntíku naplňuje (hypotetický) žánr „dark folk“. Tucker ho nahrál ve svém domě v hrabství Kent a zpovzdálí na něm uslyšíte ohlas staré anglické lidové hudby s jejími rituálními popěvkami. Lze tu však zaznamenat i stejně silné vlivy Tuckerovy někdejší spolupráce s guru současného metalu Stephenem O'Malleyem (SunnO))), Khanate) v projektu Ginnungagap. Tucker před léty začínal v postrockových skupinách Unhome a Fuxa a naučil se, že pro nahrávku je spolu s melodií a riffy právě tak důležitá i atmosféra. To je ostatně filosofie jeho koncertních improvizací, při kterých se obklopuje horou syntezátorů a krabiček, kterými „efektuje“ svoji kytaru. Vlivů bychom vystopovali ještě mnohem více, Tucker sám ostatně v rozhovorech prohlašuje, že jeho album hledá spojnici mezi Davidem Crosbyem, Neurosis a Terryem Rileym. Ze spojení folku, postmetalů a avantgardního noise dokázal Tucker vytěžit více, než možná on sám čekal – *Furrowed Brow* působí rozhodně vyrovnaněji a vyzráleji než jeho první počín *Old Fog*.

Karel Veselý

Dálek: *Abandoned Language*

Ipecac (www.ipecac.com)

Distribuce: Day After (www.dayafter.cz)

Projekt Dálek (MC/producent Dálek a producent Octopus) se těší pověsti výjimečného tělesa, které je však bližší spíše alternativnějším kruhům než ortodoxním milovníkům hip hopu, tedy žánru, do kterého bez diskuse spadá. Nedá se ale říci, že by tento žánr nějakým výrazným způsobem inovoval: Dálekův rap lze snadno označit za jednotvárný a nijak zvlášť vynalézavý; originalitou zrovna neoplývají ani obdob-

nou neměnností napuštěné minimalistické beaty, upomínající na zakouřenou jízdu DJ Krushe (skladba *Content to Play Villain* je v tomto ohledu přímo vykrádačkou). Kde je tedy ta výjimečnost?

Někde mezi oběma složkami. Repetitivní rytmus sehrává roli nerušivého parního stroje, kterému sekunduje jednobarevný (tmavý) hluboký hlas frontmana, pozornost se proto odvádí k živelnému dění uprostřed. A to až dodnes patřilo vrstveným špinavým hlukovým stěnám především kytarového původu (odtud žurnalistické paralely s My Bloody Valentine či Sonic Youth), které produkci dua posouvaly k otrlejší odnoži publika. S příchodem alba *Abandoned Language* ovšem Dálek hlásí změnu a odklon od typického zvuku budovaného na předchozích pekelně naléhavých deskách *Absence* (viz recenzi v HV 2/05) a *From Filthy Tongue of Gods and Griots* (a konečně i loňského EP *Streets All Aaped*). Poslech novinky zpočátku namísto dychtivě očekávaného dobroušení a prohloubení divoké noiseové nálože odkryje jemnější, přívětivější kusy takřka bez hlučných míst, zato se špetkou rapových stereotypů (zdůrazňovací opakování/zdvojování konce rýmu, přizvukování apod.) i např. filmových smyček (?), čili formu méně vzdálenou běžné hiphopové produkci... To je určitým zklamáním. Svěvolné vypuzení vazebního excentricismu (nebo spíše potlačení, poněvadž nezmizel úplně), který byl v podstatě dalekovskou ochrannou známkou a základní předností, může posluchače mrzet, počáteční dojem překvapení a zachvácení nostalgií se ovšem s důkladnějším ponořením do alba postupně rozpouští v zájmu o něj. Rukopis tvorby projektu totiž ve skutečnosti oslaben nebyl, jeho zabarvení i naléhavost zůstávají; došlo jen k nepřilíhajícímu posunu a pootevření nových vrátek, nikoli rozplynutí nadějněho spolku v šedi hiphopových mas. I novince vládnu jako základní stavební prvek drony, temná basová nekompromisnost a všeobjímající vážnost, ke slyšení jsou však také roz dováděné dechy (*Starved for the Truth*) nebo třeba klávesy s ozvěnou The Doors (*arnished*). Na druhou stranu ale nechybí tradiční paranoidní kus, tentokrát vpravdě lynchovský (*Lynch*), ani skladby s hlukovými partiemi (nejpropracovaněji působí úvodní a závěrečný track).

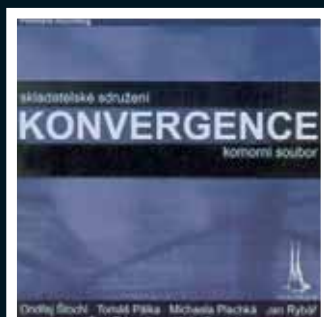
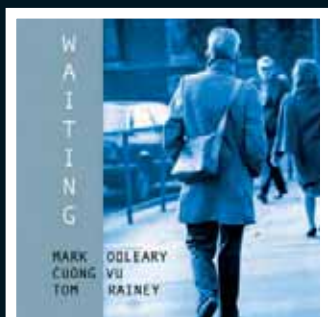
Dálek tak snad zkouší nové triko. Důsledkem toho je album možná o něco méně soustředěné a lehce nekompatní, k pocitovému vykojení nebo kvalitativní újmě ovšem našťásti nedošlo.

Hynek Dedecius

Gravitones & Strings: *Live at BIMHUIS*

For T (www.subdist.com)

Italský klarinetista a skladatel Augusto Forti, poučený lekcemi u Mishi Mengelberga, se usadil v Amsterdamu, aby se podílel na rozvoji místní scény. Už na prvním albu dokázal, že je s ní dobře srostlý. Prvotinu jeho kapely Gravitones z roku 1999 vedli především on a hráčka na kapesní trubku Felicity Provan. Rytmickou sekci zajišťovali Ernst Glerum a za bicími Michael Vatcher, spíše zpovzdálí jim sekundoval kytarista Paul Pallesen. Část desky byla oživena i kvartetem Sounding Brass. Nešlo však o zásadní dílo, z alba bylo cítit, že mnohé ze skrývaných možností nebylo uskutečněno. Jeho neduhy – nepřesvědčivá souhra dvou těles ve dvou skladbách, jakýsi strach opustit osvědčené a nahlédnout do méně prozkoumaných končin, absence nepředvídatelných momentů – však pro loni vydané živé album z klubu Bimhuis neplatí. A stejně tak se k výrazně lepšímu posunulo i obsazení. Forti si pozval hvězdy holandské scény, kromě trombonisty Joosta Buise, jenž účinkoval i na předchozím albu (a zde hraje především na havajskou kytaru), také kontrabasistu Wilberta de Joodea a bubeníka a perkusionistu Hana Benninka, ale i řadu dalších. A jak



už titul napovídá, důraz je zde kladen na struny. Vedle havajské kytary tu zní dvě bendža, mandolína, dvě cello, dva kontrabasy, housle, kytara, ukulele, to vše je kořeněno klarinetem, kornetem, trombonem, tubou a bicími. Nahrávka má svěží a hravý náboj, který chvíli vypadá jako asijský (především úvodní část skladby *Gasaku*, inspirované tradiční formou japonského divadla gagaku), jindy jako americký (*Gasuto*, *Twice across the Table*), nicméně je kosmopolitně holandský (především v osmnáctiminutové *Gasiform*, kde se uhrančivě doplňují kornetista australského původu Provan, fascinující Bennink a „duel“ Mooreovy tuby s Buisovým trombonem, dokreslovaný Fortiho klarinetem). Ze všeho číší moderní jazz nespoutaný žádnými klíši.

Petr Vrba

Mark O'Leary / Cuong Vu / Tom Rainey: Waiting

Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Opus *Waiting*, pod nímž jsou podepsáni kytarista Mark O'Leary, trumpetista Cuong Vu a perkusista Tom Rainey, je věnován dílu fenomenálního dramatika a prozaika Samuela Becketta, od jehož narození uplynulo v roce 2006 sto let. Absurdní poetiku tohoto génia slova trio transformuje do překvapivě prosvětleného hudebního tvaru, v němž se prolínají postfreejazzové prvky s rockovými. To je ovšem výhoda. Trojice muzikantů neusiluje o zdůrazňování existencialistické stránky autorových textů, naopak v nich hledá hravost a gejzíry fantazie. O'Leary si ve stejném nástrojovém obsazení zahrál už na albu *Levitation*, kde mu sekundovali Tomasz Stanko a Billy Hart, zde ovšem dává svým spoluhráčům větší prostor. Vu i Rainey jsou zde už ze své podstaty kongeniálními sidemany.

Titulní skladba začíná kytarovým akustickým prologem, jenž jako by se vyloupil z produkce ECM v duchu Ralpa Townera nebo Terjeho Rypdala; teprve po třetí minutě je „kontaminován“ vzdušnou trubkou a hlazením bicí soupravy metličkami. O'Leary a Vu zde funkčně pracují i se smyčkami a elektronikou, které jsou využity také ve skladbě *Mr. Krapps Neurosis*, inspirované monodramatem *Krappova poslední páska*. Přes občasnou uhlazenost na desce najdeme opravdu zneklidňující neurotické momenty, vždy se však dostaví katarze. Jindy lehce akademický O'Leary na *Waiting* jednoznačně překračuje svůj stín, současně dokáže uspokojit i fanoušky svého brilantního prstokladu. Albu ovšem svým způsobem vévodí Cuong Vu, jehož muzikantský potenciál bylo možno docenit před několika lety v Divadle U Hasičů v rámci průběžného festivalu Jazz Meets World. Jeho dechové poryvy se zdvihají k neuvěřitelným lafům a proměňují se dle dané situace do nejrůznějších poloh. Rainey pak vše zkrášluje krajkovými vzory svých perkusí. Zarytí vyznavači beckettovské temnoty budou asi neuspokojeni, ale příznivci postmoderního jazzu by si měli pomlaskávat.

Petr Slabý

Konvergence: Konvergence

Studio Matouš (www.matous.cz)

Konvergence je skladatelské spolčení tvořené Ondřejem Štochlem (*1975), Tomášem Pálkou (*1978), Michaelou Plachou (*1981) a Janem Rybářem (*1981). Tito kolem sebe vytvořili komorní soubor stejného jména a pravidelně koncertují, dělíce své úsilí mezi provozování skladeb vlastních a hudby jiných skladatelů, najmě těch renomovaných zahraničních. Recenzované CD je jejich debutem a je jednou z opravdu mála oficiálních nahrávek současné vážné hudby, na které se v posledních letech Češi zmožili. Kromě autorů Konvergence jsou na CD zařazeny skladby Kaiji Saariaho a Toru Takemitsu, kteří

spadají do oné kategorie zahraničních renomovaných. Štochlova a Pálkova skladba srovnání s nimi sice snese, jenomže děl, která jsou lepší než *Lichtbogen* od Saariaho a *Rain Spell* od Takemitsu, je spousta. A takhle je to s celou Konvergencí. Je dobré, že je, a moc by se nestalo, kdyby nebyla. Sice neurazí, ale dvakrát zajímavá také není.

Některé indicie s hudbou samotnou nesouvisějící vypovídají o limitech hudebního myšlení autorů lépe než co jiného. Mám na mysli především křiklavě amatérský obal (vypadá jak produkce Pantonu z 80. let), nešikovně školní autorské komentáře a anglický překlad s mnohými lupy. Sedávej panenka v koutku...? Komu vlastně chce Konvergence svou hudbu „prodat“? Já vím, těžko něco takového komukoli vyčítat, ale celé Konvergenčí (proboha, už ten název...) se fatálně nedostává charismatu – není sexy, chcete-li. A i když si mohu stokrát říkat, že to není fér, srovnávání s Agonem se vyhnout nemohu: nic z někdejší agonovské drzosti, svojskosti, ambicióznosti a také chytrosti u Konvergence nenajdete. Celé je to takové hodné a studentské, krasodušské a zcela bezkonfliktní v tom horším slova smyslu. Budete-li se chtít lyricky rozpoložit nad kouřícím čajem (za oknem právě nasněžilo a měsíc takřka v úplňku), dostane se vám od Konvergence solidní hudby, která neirituje nevkušem, evidentní nešikovností, epigonstvím či nepatřičnou anachroničností a která je nadprůměrně dobře zahrnaná. Slušně vychované CD, kde vás žádná ze šesti skladeb nevyruší z usebrání, v jakém jste si libovali u těch zbylých pěti, a po jehož vyslechnutí nebudete mít rozverně nutkání vrhat bouchací kuličky na zasloužilé umělce z různých AMU. Budete-li ale chtít slyšet něco, co jste ještě neslyšeli, sáhněte jinam.

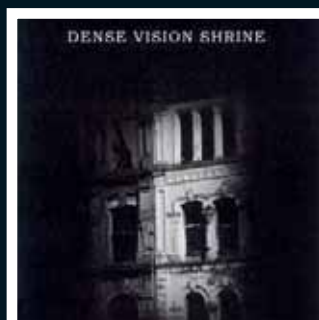
Petr Bakla

Cryosphere: Cryosphere

Glacial Movements (www.glacialmovements.com)

Kryosféra je označení pro části naší planety, kde panuje věčný led a sníh. Kvůli změně klimatu je vinou člověka ohrožena – k tomu dospěli účastníci nedávné pařížské vědecké konference na toto téma. *Cryosphere* je pak nevšední album, vydané v roce 2006 na nové italské značce Glacial Movements. Proč tato značka vznikla a proč její název zní právě takto? Na to její zakladatel Alessandro Tedeschi, vystupující pod jménem svého hudebního projektu Netherworld, odpověděl následovně: „Protože MILUJI arktické oblasti a mojí ideou a mým cílem je ztvárnit – především prostřednictvím experimentálního ambientu – tyto krajiny. Oslovil jsem tedy několik umělců, aby nahráli své hudební vize o kryosféře.“ Což je přesné. Devět skupin/jednotlivců, majících v oblasti ambientu nějaké jméno, nás v příznačně sugestivní atmosféře uvádí do svých představ o ledovém království, a není divu, že tyto představy jsou sdělovány formou spíše velebnou, přízračnou, někdy až ponurou, každopádně však fascinující.

Není možné detailněji odlišit přístupy všech zúčastněných – nejen proto, že mají jednotné téma a že vycházejí z podobného zázemí, ale i proto, že ambient má své zákonitosti a že pořadatel alba věděl, koho si vybírá. Desku důstojně a s plnou zvukovou vervou zahajuje projekt Closing the Eternity, za kterým se skrývá ruský hudebník 121. Používá nahrávky ledovců, vibrafon, syntezátory a další nástroje a dokládá, že tvůrce skladby *Pulse of Icelligence* se nevzdalil od své původní misantropie a příklonu k vyslovení názorů na problematiku civilizace. Zvuková barvitost alba se poté pozvolna proměňuje; přístup k námětu má jednu privátnější, introspektivní polohu (Tuu: *Silent Writing*; je příznačné, že vlastní album této trojice z roku 1999 neslo pojmenování *The Frozen Lands!*), podruhé je protkán větší atmosféricností až scéničností (francouzská Lightwave: *Proxima Thule*), jindy je detailněji prokreslen nahrávkami záznamy a samplů (vlastní pořadate-



lův *Netherworld: KRYOS*, svědčící o hudebníkově markantním zaujetí), občas se zase podrobuje větší hlukové skulptuře (norská formace Northaut: *Crocker Land*). Nikdy však nedochází k předimenzování zvuku. Naopak, ráz alba je spíše tlumený, náladový a vznosný. Je patrné, že zvolené aktuální téma nevzbuzuje touhu vymykát se z ustáleného pojetí, nevábí k extravagantnější sebe prezentaci. I Oophoi, italský manipulátor, který svou kompozicí *Cold Sun* celou kompilaci uzavírá a je rozhodně posluchačsky nejpřístupnější, nevybočuje z tohoto niveau, tak jako do něj ústrojně zapadají i ostatní, konkrétně vedle již jmenovaných snoví či okultní Tho-So-AA z Německa, hypnotičti, byť poněkud post-industriální Troum (rovněž z Německa) či kanadský hráč na elektrickou kytaru Aidan Baker. *Cryosphere* je tedy mezinárodní hudební album vyjadřující se k závažným otázkám tohoto století. Není proklamativní, o to více však může přimět k zamyšlení. Kdo vyznává ambient, který nesměhuje k tomu, aby byl pouhou akustickou kulisou, ten by si měl v každém případě reprezentativní výběr devíti účastníků této názorné zvukové anabáze poslechnout. A je škoda, že se o experimentální ambient (nejspíše) nezajímají odpovědní politici. Bývalo by jim to možná alespoň trochu pomohlo při přemýšlení o příštích osudech Země.

Jsem zvědav, nakolik Alessandro Tedeschi udrží při dalších počinech renomé proponované ledové říše. Plánuje totiž alba Francisca Lopeze, Rapoonu a jiných včetně nové kompilace, na níž mají účinkovat Richard Chartier, Zoviet:France a jim podobní.

Z. K. Slabý

Valentin Silvestrov / Arvo Pärt / Galina Ustvolskaya: Misterioso

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Alfred Šnitke kdysi vyřkl myšlenku o tom, že svět je naplněn již existující hudbou a že skladatel vystupuje v roli jejího zprostředkovatele. Odvolával se při tom na skladby svých vrstevníků, Estonce Arvo Pärta (*1935) a Ukrajince Valentina Silvestrova (*1937): „*Tato díla,“* prohlásil Šnitke, „*se na první poslech jeví jako velice dávná. Jako by přežívala v našem hudebním vědomí, aniž bychom si uvědomovali, že existují. A vůbec, pokaždé, když slyšíte něco pravdivého, ohromuje vás to nikoli neslyšenou novotou, která v tom může i nemusí být obsažena, ale tím, že to nejspíše už všechno znáte.*“

Šnitkeho citát se přesně hodí na dvě z pěti skladeb, které zahrnuje CD *Misterioso*: na Silvestrovovu *Sonátu pro housle a klavír* z roku 1990 a *Spiegel im Spiegel* Arvo Pärta. Silvestrov většinu své tvorby chápe jako echo klasické hudby, jako její dozívání, postludium, postskriptum. Poslední dva výrazy se ostatně občas objevují v názvech jeho děl a nejínak je tomu i v případě *Sonáty*, která nese podtitul *Post scriptum*. Její forma vykazuje celkem zřetelné kontury sonátového cyklu, obsah jako by však k posluchači doléhal podobným způsobem, jakým se k nám dostává světlo vesmírných těles: jako odraz něčeho, co již tak dávno nemusí vypadat. Zdání dozívání Silvestrov dosahuje i tím, že fragmenty stylizovaných klasicko-romantických melodií a harmonických kadencí v průběhu skladby ještě více fragmentarizuje, aniž by je přibližoval na časové ose.

Proslulý Pärtův duet *Spiegel im Spiegel* vznikl v roce 1978, krátce před emigrací autora do Německa. Patří k raným skladbám, v nichž Pärt manifestoval svůj asketický sloh nazvaný tintinnabuli, jemuž jako východisko posloužila středověká hudba. Současně je toto prostinké dílko jedním z důkazů životnosti mnohých Pärtových skladeb v různých instrumentacích. Na recenzované album byla zařazena verze z roku 2003 pro klarinet a klavír.

Silvestrovova dvacetiminutová kompozice *Misterioso* (1996), která dala celému CD název, hledá nové interpretačně-výrazové možnosti pro sólistu. Je určena pro virtuózního klarinetistu s nemalými klavíristickými dovednostmi, který dokáže sladit nejen pohyby (jednou rukou hraje na klarinet, druhou na klavír, nohou pak obsluhuje hojně využívaný pedál klavíru), ale i zvukové hladiny obou nástrojů. *Misterioso* vyznívá spíše jako ohlas avantgardy, i když skladatelův „postskriptový“ rukopis tu lze lehce odhalit.

Album uzavírají dvě díla představitelky předchozí tvůrčí generace a v posledních letech stále více objevené autorky, Galiny Ustvolské (*1919): *Trio* z roku 1949 a o tři roky pozdější *Sonáta pro housle a klavír*. Ustvolskaja je napsala krátce po svém absolvování konservatoře; nezapře v nich vlivy svého učitele kompozice, Dmitrije Šostakoviče, současně ale jako by tu předjímal jeho pozdní lyricko-filozofickou uzavřenost. Ba co víc, například ve druhé větě *Tria* nebo v četných pasážích *Sonáty* jako by dohlédla až k hudebnímu asketismu generace Silvestrova a Pärta. I proto považuji přítomnost jejích skladeb na CD *Misterioso* za opodstatněnou. Ovšem kdo ví, jestli v tom nebyla předem netušená symbolika. Galina Ustvolskaja totiž nedlouho po vyjití nosiče, 17. prosince 2006 v Sankt-Petěrburgu, zemřela...

Album je vydařené nejen po hudební a dramaturgické stránce, ale i po interpretační. Sešli se na něm tři zdatní hudebníci, přičemž klavírista Alexej Ljubimov, který vyrůstal s hudbou všech tří skladatelů coby její současník a propagátor, na *Misterioso* vlastně předává pomyslné žezlo nastupující generaci, zastoupené zde houslistou Alexandrem Trostjanským a klarinetistou Kirillem Rybakovem.

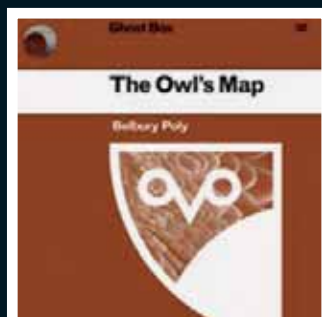
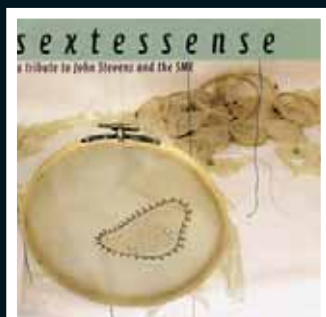
Vítězslav Mikeš

Dense Vision Shrine: A Voyage of Imagination Epidemie (www.epidemie.cz)

Karsten Hamre je německý pán temnot, který svou nemalou tvůrčí potenci vkládá pod hlavičky nejružnějších odnoží dark hudby: coby Arcane Art míchá industriál s experimentálním postrockem, v rámci Penitenet se pouští do extrémních podob ambientu. Značka Defraktor kombinuje ambient s elektroakustickou hudbou a terénními nahrávkami, Flux Komplex mísí industriál s trip hopem... Kromě toho se Hamre zabývá také fotografií, poezií, publicistikou i filmovou produkcí. Pokládá se za renesančního umělce s neodbytným puzením překračovat žánry. Projekt Dense Vision Shrine pak prezentuje jako multimediální kotlík, v němž se mají setkávat zcela protichůdné umělecké principy.

Hamreho hudba, již vydala česká firma Epidemie, vznikla v roce 2001, později se stala soundtrackem k módní přehlídce, a nakonec dala život značce Dense Vision Shrine – natolik se podle svého autora lišila od jeho dosavadních projektů. Hodinová skladba je stylovou melanží. V táhlých motivech a plochách slyšíme industriální ruchy, mysteriózní ambient, sporadické triphopové rytmy i náznaky romantického doom metalu. Na to, aby sklouzl hluboko do kýčovitě pompy, je však Hamre pozoruhodně umírněným skladatelem-aranžérem. Nespoléhá na záplavu stop, všechny části skladby nechává decentně a neuspěchaně proběhnout v klidu přidušené hlasitosti, fungující jako dokonalý lapač pozornosti, a v rámci přísně omezeného, nijak přehnaně efektního, naopak evidentně pečlivě zvoleného zvukového arzenálu. Cesta imaginace vede z velké části tišinou a je adekvátně ilustrována i jednoduchým, současně však okázalým obalem formátu obvyklého pro DVD: ze tmy na něm vystupují obrysy důvěrně známých budov a soch. Ty obrázky jsou působivé proto, že struktury a siluety na nich zachycené jsou obklopeny neproniknutelnou tmou, která umožňuje upnout pozornost jen na to podstatné.

Petr Ferenc



**John Butcher solo and with Toshimaru Nakamura:
Cavern with Nightlife**

Weight of Wax (www.johnbutcher.org.uk/Wax.html)

**Bennet / Bryerton / Butcher / DeGruttola / Kaiser /
Smith: Sextessense**

Balance Point Acoustics (www.balancepointacoustics.com)

Větší část prvního z recenzovaných alb je slyšitelně poznamenaná místem činu. Šedesát metrů pod zemí, konstantní teplota 8 °C, fantastická akustika. V hudebním žargonu dokonale „vlhký“ prostor, který umožňuje neskutečně měkké, plastické a dlouhé tóny. John Butcher byl v prostoru již dvě hodiny před koncertem, lze si tedy snadno představit, jak ledový musel být jeho tenor- i soprán saxofon. První dvě skladby jako by představovaly soubor s nehostinným prostředím. Sám Butcher prohlásil, že byl mile překvapen, jak dobře zvuk na záznamu zní, i když neměl z hraní dobrý pocit. Třetí skladba *Mustard Bath* je již citlivým osaháváním hlubokého prostoru a finální *Ejecta* jeho naprostým ovládnutím, vrcholícím signály lodních sirén, jimiž rozvášněný Butcher vymezuje svou pozici. Čtyři skladby trvající v rozmezí pěti až deseti minut jsou podle mého soudu jedním z nejlepších sólových počínů, které Butcher vydal; místy překonávají i nadmíru ceněné album *13 Friendly Numbers*. Ne nadarmo se Butcher na inkriminované místo do Oya Stone Museum v japonském městě Utsunomiya po dvou letech vrátil a letos se chystá vydat další záznam, který tu pořídil (nahrávka tentokrát nevyjde na jeho vlastní značce WOW, ale u prestižní londýnské firmy Emanem).

Druhou část tohoto alba, které nám přibližuje Butcherovu první návštěvu Japonska, tvoří záznam premiérového setkání Butchera s hráčem na nezapojený mixážní pult Toshimuru Nakamurou v tokijském klubu SuperDeluxe v Roppongi. Téměř dvacetiminutová skladba *Practical Luxury* je plná hmatatelného ticha, které netouží po pojmenování. Sinusoidy a delikátní skřípání je narušováno náhodnými výrony jen částečně ovládaného mixpultu, jehož umně konstruované vibrace zpětných vazeb se dobře snášejí s neidiomatickým profukováním, brumláním a klapáním tenorsaxofonu. Nejsem si ale jist, zda bylo koncepčně vhodné spojit dvě zimní exkurze Johna Butchera po různých koutech Japonska na jednom disku. Jsou to dva příliš silné, a současně odlišné zážitky.

Z jiného soudku je i pocta fenomenálnímu bubeníkovi Johnu Stevensovi (1940–94) a SME (Spontaneous Music Ensemble). Proč pět let po smrti Stevense přizval Henry Kaiser narychlo Butchera, právě projíždějícího západním pobřežím, aby natočili album *Sextessense*? Možná proto, že koncert SME v podání Stevense, Baileyho, Parkera, Wattse a Cartera, který vyšel dvakrát u Emanem pod titulem *Quintessence*, byl považován za jeden z nejvydařenějších záznamů SME, přestože v této sestavě se sešli taktéž jen pár okamžiků před koncertem. A tak kromě dvou skladeb, které jsou jako téma pro improvizaci převzaty ze Stevensovy knihy *Search & Reflect*, představuje celé album spontánní vyjádření pocty Johnu Stevensovi. Úvodní dvanáctiminutová skladba *So What Do You Think about John Stevens?* je citlivým naladěním nejen pro posluchače vstupujícího do evokovaného Stevensova světa, ale i pro hráče sexteta. Butcher se záhy projevuje jako ten, kdo zde kvintesenci posouvá ještě o jeden stupeň; ostatně jako jediný z celé šestice byl právě on členem poslední sestavy SME (a je zajímavé ho zde slyšet vedle dalšího saxofonisty Aarona Benneta). Po výtečném saxofonovém „nářezu“ v *Immediat Pasts* následuje vpravdě halucinogenní výlet *Click Piece + Sustain* =, plný atakujícího klapotu dřeváků, slepičího kdákání a neustálého bušení do vrat. A náhle jako by byl přítomen i sám Stevens a pomáhal bubeníkovi Jerome Bryertonovi kresat esenci skladby *Has Duration*.

Quintessence je samozřejmě nenahraditelná, i sám Kaiser ji v roce 1997 zařadil mezi deset nejlepších desek roku, nicméně recenzované album *Sextessense – a tribute to John Stevens and the SME* je důstojným holdem vzdaným důležité postavě z první generace improvizátorů. Přestože vyšlo se sedmiletým zpožděním od jeho nahrání, na aktuálnosti mu to nic neubírá.

Petr Vrba

Belbury Poly: The Owl's Map

Ghost Box (www.ghostbox.co.uk)

Projekty kolem londýnského elektronického labelu Ghost Box vloni získaly jistou proslulost díky textům hudebního publicisty Simona Reynoldse, který na nich vysvětloval koncept „hauntology music“, tj. hudby, která probouzí duchy minulosti. Reynoldsovy texty na jeho blogu (blissout.blogspot.com) či rozsáhlý článek *Haunted Audio* v *The Wire* 273 oslavovaly kreativní potenciál tvůrčí filosofie projektů Ghost Box, které lepí své kompozice výhradně ze sampleů posbíraných ze zdrojů, k nimž se vážou konkrétní historické zkušenosti jejich generace. Nejčastěji samplovanými motivy tak jsou znělky televizních či rozhlasových pořadů, reklamy nebo propagandistické krátké filmy. Na rozdíl od ahistorické sampladelie například *The Avalanches* nebo DJ Shadowa tvůrci kolem Ghost Box ožívají psychedelii sestavenou z naší vlastní minulosti a vzpomínek na ni. Reynoldsův termín „hauntology“ je vypůjčený z knihy *Spectres of Marx*, ve které francouzský filosof Jacques Derrida sleduje sílu duchů a strachu z nich v současném politickém myšlení. Pro Reynoldse je to zároveň obecný kulturní princip, který lze vysledovat v aktuálních hudebních trendech. Hauntology music s jejím kreativním potenciálem staví proti pouhému retru, opakování už hotového.

Zatímco jiné výborné album z katalogu Ghost Box, *Dead Air* od Mordant Music (viz recenzi v HV 1/07), staví ze sampleů starého rozhlasového vysílání vizi apokalyptické budoucnosti, Belbury Poly na své druhé dlouhohrající desce *The Owl's Map* nabízí podstatně meditativnější polohu „hudby duchů“, již nechybí určité smíření s vlastní minulostí. Do zvláštní hry se vzpomínkami vás uvede už samotný booklet, koncipovaný jako průvodce městem Belbury, avšak zachovávající estetiku 60. let s černobílými fotografiemi průmyslových čtvrtí s rozmlizenými postavami. Jim Jupp alias Belbury Poly stejně jako na prvním albu sampluje písně z dětského vysílání, ale také pionýry anglické elektronické hudby jako Delia Derbyshire nebo Davida Vorhause (kteří se později potkali ve *White Noise*). Nové písně mají znovu velmi blízko k Boards of Canada a jejich prchavým, náladotvorným kompozicím na pomezí muzaku. Posluchač nebritského původu však bude ochuzen o jeden rozměr, kterým je právě propojení s jeho vlastní minulostí a akt probouzení zombies své paměti. I tak ale zůstává v hudbě Belbury Poly dost k obdivování. Zajímavé bude srovnání s další nahrávkou třetího člena Ghost Box – *The Focus Group*, která by se měla objevit na trhu už začátkem března.

Karel Veselý

E.S.T.: Tuesday Wonderland

ACT Music (www.actmusic.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Švédské Esbjörn Svensson Trio patří v současnosti k velmi ceněným jazzovým evropským formacím na poli mainstreamového jazzu. Evidentní kvality tohoto tria dokazuje i jeho desáté album, ačkoliv si nejsem jistý, zda cesta na něm nastoupená je správná. Na mainstreamové podobě jazzu samozřejmě není nic špatného, mnohdy s jistým časovým odstupem totiž zpracovává a stravitelněji formuluje výboje avantgardy a zpřístupňuje je širšímu publiku, popřípadě se stává platformou pro zkli-



něná pozdní tvůrčí léta hudebníků, kteří si své bouře již dávno zažili. Problém však nastává, je-li výsledkem umně zvládnutý kýč, kterému po formální či instrumentální stránce není co vytknout.

E.S.T. tvoří trojice instrumentálně mimořádně disponovaných hudebníků – klavírista Esbjörn Svensson, basista Dan Berglund a bubeník Magnus Öström. Příznačným rysem jejich hry je téměř až sonoristické zkoumání možností nástrojů ve smyslu detailní analýzy barev jejich jednotlivých zvuků; toto zkoumání jde ruku v ruce s mistrným zvládnutím nástrojů. K uspokojivému výsledku tyto kvality ale bohužel nestačí. Hranice mezi virtuozitou a manýrou se zde ukazuje jako velmi těsná. E.S.T. můžeme považovat za hrdé dědice melancholičtější i mainstreamovější větve severského jazzu, přestože se její meditativní charakter snaží narušovat dynamičtějšími a impulsivnějšími vpády, které hraničí s důraznou rockovou rytmikou a až hypnoticky se opakujícím pulsem. Tyto porvy agrese na albu *Tuesday Wonderlay* ovšem připomínají spíše podzemní říčku, která se na povrch dostává pouze zřídka, aby byla vzápětí konejšivými a líbeznými pasážemi či skladbami donucena se opět skryt. Navíc tyto výlučné momenty mají ke skutečně divočejším jazzovým výbojům daleko, spíše představují aranžérsky vycizelované úseky, které vznikly za účelem ozvláštnění, přičemž hranice jejich nervozity je držena poněkud nízkou, aby nezaškočily „harmoniechtivé“ publikum. Daleko silnější tvář E.S.T. se ukazuje na koncertech, kde spontaneita přímo probleskuje a srší, kde kompozičně silné nápady nejsou tolik kontrolovány a stávají se kondenzátorem působivých jazzových skladeb či improvizací.

Recenzovaná nahrávka švédských hudebníků připomíná dobře stavěnou kosturu se všemi náležitými proporcemi, již však schází to nejpodstatnější, a tím je maso, krev a vůbec život, což však neznamená, že se jedná o počín bez nápadů. Albu jako by vlastně nic nechybělo – je důkazem hráčské telepatie, velkých aranžérských schopností i pestré mozaiky jazzového mistrovství. Problém se odvíjí od přílišného podřízení se líbivosti a trivializaci celku, což devaluje prostor možného, slibného a zárodečného. A toto podřízení se ve spojení s navázáním na harmonickou tradici známou například z mnohých projektů labelu ECM odní má triu sílu vlastní autenticity a suverenity.

Lukáš Jiříčka

Aube: Reworks Maurizio Bianchi vol. 1
Maurizio Bianchi: The Testament Corridor
Aube: Reworks Maurizio Bianchi vol. 2

Silentes (www.silentes.net)

Distribuce: HORUS CyclicDaemon (www.horus.cz)

Maurizia Bianchiho si čtenáři His Voice možná budou pamatovat z loňského třetího čísla, kde vyšla recenze na jeho dílko *M.I. Nheem Alys* – osobitou skladbu v duchu experimentálního minimalismu syntetické povahy. V létě roku 2005 se tento italský elektronický veterán vypravil do Japonska, kde se seznámil s podobně zaměřeným hlučákem Akifumim Nakajimou, jenž tvoří pod jménem Aube. Tak začala vzájemná kooperace těchto dvou hudebníků, která vyústila v alba *Junkyo* a *Mectpyo Saisei*, aby v následujících měsících pokračovala pouze jednostranně – Aubeho remixováním Bianchiho původního materiálu, jehož výsledek vyšel v podobě dvou desek na značce Silentes.

Na prvním nosiči Aube názorně předvádí, jak lze plnohodnotně přehodnotit akademičtější minimalismus a převést ho do minimalismu ambientně industriálního. Originální hudbu přefiltroval do hlukovější podoby a zlopoval tak, že vznikl jakýsi chvějící se monolit. Jestliže výchozí materiál měl avantgardní povahu, pak zde se dostáváme do středu strojírenské haly plné pravidelných úderů a nenápadných hluků, tu a tam vystupujících z hudební masy a opět se do ní nořících.

Odbočme však znovu k Bianchimu, který v loňském roce přispěchal s novým albem,

jež dostalo název *The Testamentary Corridor*. Na rozdíl od poněkud atypického pro něj minimalismu předchozí desky se zde můžeme setkat s Mauriziem tak, jak ho známe z většiny jeho autorských počínů – s industrialistou stavějícím své kompozice na masivních syntetických stěnách a noiseových prvcích. Pětice skladeb je věnována „ubohým mučedníkům“. Koho má Bianchi na mysli, je zřejmé hned při pohledu do bookletu: detaily strohých památníků uprostřed koncentračních táborů naznačují, jaký bude mít nahrávka charakter. Posluchače uvádí do rozsáhlého betonově šedého bludiště, jehož zdi pamatují spoustu smutných příběhů. Lustmordovské dark-ambientní vidění je černé a hlučné, působí svými hlukovými stěnami.

I tuto Bianchiho desku Aube přepracoval a nutno poznamenat, že měl tentokrát pozici vzhledem k ambientně-industriální povaze originálu mnohem složitější. Poradil si s tím však na základě použití jiné metody, než s jakou operoval na předchozím titulu. Neremixoval jednotlivé původní skladby separátně, ale různě vybíral a kombinoval úseky Bianchiho alba. „Vytvořil“ tak šest skladeb, které pojmenoval podle evropských koncentračních táborů. Zatímco originál klade důraz na prožitou katarzi, Aubeho remixy se soustředí spíše na kvalitu zvuků samotných než na ideje v pozadí. Výsledek tak představuje jakousi odlehčenější a variabilnější formu Bianchiho přemítání. Přesto je to nahrávka hodná pozornosti, stejně jako obě předchozí recenzovaná alba.

Pavel Zelinka

Gary Smith: SuperTexture

Sijis (www.sijis.com)

Multizánrový kytarista Gary Smith se na svém novém titulu široce rozkročil mezi strohou a cudnou improvizací a prostitucí interpretací a remixů. První disk dvojalba obsahuje třináct kousků pro sólovou elektrickou kytaru, druhý pak ukázky toho, jak se Smithových nahrávek zmocnila třináctka přizvaných umělců.

Smithova kytara je vybavena jen volume pedálem, ostatní efekty si hráč zakázal. Vše je improvizováno bez postprodukce či následného vrstvení stop. Na odív se vystavuje netradičnost hry a mimikry, které na sebe zvuk kytary může vzít. Lupanci připomíná laptopové glitche nebo praskání starých elpíček, přidušeností zvláště drnčících strun odkáže na zvuk preparovaného klavíru, využije i jemný brum nebo připomene zpěv ptactva. Tyto poměrně netradiční zvuky tvoří gró celého svižně a pestře odehraného alba, takže dojde-li na několik tradičnějších vteřin (doznívání tónu, náznak slide), jsou to právě ony, které působí exoticky a vyvolají zasutou vzpomínku na mainstreamové možnosti uplatnění elektrické kytary.

Mezi třináctkou těch, kteří se ujali jednotlivých improvizací a dotvořili je pro potřeby druhého (o čtvrthodinku delšího) disku, najdeme několik kytaristů – tradičně hlučícího Elliotta Sharpa či Bernharda Güntera, křísícího svou verzí Smithovy hudby ducha Dereka Baileyho. Písničkář Bill Fay odchraptí několik veršů a pak svou kytaru citlivě vmanévruje do smithovských vod, jeho slavnější kolega David Tibet si vystačí s recitací, již do Smithovy hry promítne další ze svých vizí černých lodí (tímto by se jeho příspěvek dal považovat za appendix alba *Black Ships Ate the Sky* jeho domovských Current 93). Z pražského vystoupení známá Newyorčanka Tianna Kennedy sekunduje kytarovému zvuku svým netradičně hraným violoncellem. Veterán Rocku v opozici Charles Hayward Smithovu hru rozložil a podmaloval indolentními beaty, které se směrem od stupidního techna umírají k mnohem příjemnějšímu doprovodu, noiseoví Aufgehoben vytvořili hororovou „lekačku“, BJ Nilsen zůstal věrný své chladné, ale poeticky hladivé elektronice.

Chcete-li slyšet soustředěnou improvizátorskou kázeň či tematizovaný a pestrý katalog současného hudebního dění, jeden z disků Smithova dvojalba skvěle poslouží.

Petr Ferenc



Marián Varga & Moyzesovo kvarteto

Pavian Records (www.drhorak.sk)

Distribuce: Indies Scope Records (www.indies.eu)

Společná nahrávka Mariána Vargy a Moyzesova kvarteta je postavena ve své většině na starším, z různých cípů Vargovy produkce vytaženém materiálu, přeinstrumentovaném pro odpovídající obsazení. Album je formálně rozvrženo do tří oddílů (suite *P. F. [1982, 1983,]* z desky Collegia musica *Divergence* s pozměněným názvem *Vianočná suita*, skladby z dalších alb, *Antifona 2003* pro klavír a cello), ale vzhledem k promyšlené koncepci a homogením aranžmám působí dojmem jediného, vnitřně stmeleného cyklu „písní beze slov“. Právě v tomto nadhledu nad celkem, stejně jako ve schopnosti vycítit nový potenciál své předchozí tvorby, vidím největší plus Vargova – hudebními publicisty často klišovitě a neurčitě proklamaného – tihnutí k vážné hudbě. Porozumění v souhře pěti hudebníků kvalitu alba jen posiluje.

VM

The Sun Ra Arkestra: Springtime in Chicago

Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

V rámci kanonické edice *Golden Years of New Jazz* vyšla další archivní nahrávka jedné z mnoha inkarnací kosmických orchestrů excentrického pianisty Sun Ra. Záznam chicagského koncertu z roku 1978 obsahuje na dvou discích vše důležité: hity *Space is the Place*, *Calling Planet Earth* nebo *Astro Black*, vedle nichž se upravené jazzové standardy mísí s extatickými improvizacemi a soulový zpěv June Tyson střídají dlouhé hypnotické plochy, v nichž vynikají etnické perkuse a výrazný zvuk analogových syntezátorů. Právě průkopnické využití kosmického zvuku moogů odlišuje zvuk Sun Ra od většiny jeho jazzových současníků a přispívá tak k jeho trvajícím oblíbě i mezi nejazzovými posluchači. Nahrávka sice trochu trpí archivní zahaleností zvuku některých nástrojů, ale atmosféra živého vystoupení je na nosiči zakonzervována zdařile.

KK

Mirror: Still Valley

Die Stadt (www.diestadtmusik.de)

Ambientní těleso Mirror počátku tvořila dvojice Andrew Chalk a Christoph Heemann, z nichž druhý zmíněný proslul v osmdesátých letech především jako člen německého experimentálního souboru Hirsche Nicht Auf Sofa (HNAS). Třetím stálým členem se stal všudybyl Jim O'Rourke. Množství alb, která kapela Mirror stihla vyprodukovat, se od sebe příliš neliší, zvuk trojice je ovšem sdostatek poutavý, aby to výrazněji vadilo. I na *Still Valley* lze spoléhat jako na jistotu: táhlé skladby zkoumají hra-



nice zvuku a ticha a pracují se zneklidňující neznalostí za absence kontrastu, výrazné repetice a akcentů. Díky tomu zní Mirror mnohem tišeji než většina žánrových soupeřů, zároveň jsou však v lecčems napínavější a těkavější; jejich nahrávky jako by s každým poslechem ztrácely svou rozostřenost a limitně se blížily zřetelnosti. Reedice dva roky starého alba je obohacena o prostřední bonusovou skladbu a vybavena krásným obalem s fotkou tichého údolí a do zeleného kartónu vyříznutou kočičkou.

PF

Radicalfashion: Odori

Hefty Records (www.heftyrecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Zajímavá romantická půlhodinka debutujícího Japonce jménem Hirohito Ihara z produkce značky Hefty dosti vybočuje. Jedná se totiž o převážně klavírní album s jemnými doteky laptopového programování a aurou krajanů jako jsou Susumu Yokota nebo Nobukazu Takemura. Subtilní pianové črty se mísí s abstraktnějšími kusy, všem skladbám je však společná křehkost a filmová náladotvornost. Zřejmě nejpozoruhodnější se zmíněné dva zdroje Hirohitovi podařilo spojit ve *Photo Dynasmo*, kde vedle kláves vládne nasekaný ženský vokál a příjemně prskavé „digitálníno“.

HD

Ches Smith: Congs for Brums

Free Porcupine Society

(www.freeporcupinesociety.com)

První sólové album amerického bubeníka Chese Smithe (více o něm najdete na str. 34) je v jistém smyslu kvintesencí jeho předchozí kompoziční tvorby. Kusy sepsané pro vibrafon, někdy ovšem hrané jen na bicí a perkuse, tvoří koherentní mystérium zvonivých rytmů a zneklidňujících kontrapunktů. Celé album jako by usilovalo o dvojité vyjádření některých témat. A tak ve skladbách *Homemade Counterpoint* resp. *Homemade Posi* najdeme vždy po pěti kontrapunktech (u druhé ze jmenovaných si posluchač chtě nechtě vybaví Ikue Mori a její automatické bubeníky); *My Last Coke* a *My Motherfuckin' Roda*, vystavěné na stejném rytmu, jsou inspirovány dirty rapperem Blowflyem. A zřetelné ohlasy úvodní skladby *The Clarinet in B flat*, původně zamýšlené pro Bena Goldberga, najdeme i v poslední skladbě téhle desky – doporučuji si je pustit po sobě: obě se vyznačují dlouhými fade-outy a hmatatelným osaháváním prostoru, jakousi vzdušně-prostorovou taktilitou. Také slovní hrátky v případě *Mental* resp. *Metal Vacation* vybízejí k přehazování jednotlivých tracků. Z obsedantních rytmů tvořených neustále opakovanými tóny vysvobozují našlapané hlukové úseky. Vydařené snoubení vibrafonu a bicích, na kterém se v dobrém popdespal i producent Alex Newport.

PV



Minamo: A Herdman's Life

Esquilo Records (www.esquilo-records.com)

Vydáním nahrávky japonského kvarteta Minamo vybočuje portugalské vydavatelství Esquilo ze svých zaběhlých volně improvizčních kolejí. Šestadvacetiminutová skladba *A Herdman's Life* je jakousi pomalou meditativní variací minimalismu Terryho Rileyho, nezapře však poučenost scénou abstraktní elektroniky. Ambientní jednoduchost je narušována nenadálými kytarovými akordy a osamělými tóny piana, přičemž vše podkresluje všudypřítomné elektronické šumy. Jednoduchou rytmiku tvoří glitche, akustické šelesty nebo poměrně pravidelné údery do zvonců, zazní i jemné ozvuky harmonia či saxofonu. I přes svůj minimalistický charakter je hudba příjemně roztěkaná a nepředvídatelně náměsíčná. S využitím trochy recenzentského kýče by se tato rozvolněná klidná nahrávka dala označit jako soundtrack k ospalé procházce sadem během letního svítání.

KK

Infinite Scale: Automated Compositions

Boltfish rec. (www.boltfish.co.uk)

Anglie ráda experimentuje a drží prapor hudební progresy vysoko nad hlavou. Čas od času se však najde nezávislá zátočina, jež žádný novátorský průlom neposkytuje, její klidná hladina ale vybízí návštěvníky k melodickým hrátkám mimo čas a prostor. Platí to například o anglické indie-elektronice, která je považována za mainstream v této jinak moderní větvi elektronické nezávislé scény. Umělec, který si říká Infinite Scale, vydal předloni excelentní desku *Sound Sensor* a díky jejím odzbrojujícím melodiím s ambientním nádechem a hiphopovým rytmickým podkladem se ihned stal středem pozornosti. I proto bylo jeho další EP očekáváno s nervózním přešlapováním. *Automated Compositions* sice není bleskem z čistého nebe, jakým byla debutová deska, ale vysoký standard drží nadále spolehlivě.

PZ

Bass Clef: A Smile Is a Curve That Straightens Most Things

Blank Tapes (www.blanktapes.org)

Nábožné vzývání basové linky má v londýnském undergroundu dlouhou tradici. Od importovaného ragga přes jungle až k současnému dubstepu tvoří tučná basa základ, který tvrdí muziku. Ke správnému (vy)užití této smrtící sonické zbraně (původem z jamajského dubu) ale budete potřebovat pořádný subwoofer. Naznačuje vám to i londýnský producent Bass Clef, který jednu ze skladeb svého debutu nazval symbolicky *Subwoofer Loveletter*. Album *A Smile Is a Curve That Straightens Most Things* bývalého obyvatele Bristolu objevuje sílu pomalých kovových breakbeatů v jednou více, jindy méně originálních dubstepových variacích. V Clefův



prospěch hraje snaha vymanit se z klišé žánru, který začíná čím dál více připomínat drum'n'bassové ghetto. Daří se mu to podobně jako Kode9 častými útoky do dubu a fascinací echem a rozmlížením struktury skladeb. Speciálně illbientní kusy *Thank You for Starting Fires* nebo *Hilda* ukazují, jak vzdálený je Bass Clef hlavnímu proudu dubstepové scény, která se točí kolem klubových nocí DMZ. *A Smile...* je oproti tomu čistě sluchátková záležitost. **KV**

Dusk: Contrary Beliefs
Epidemie Records (www.epidemie.cz)

Pákistánská dvojice na nejnovějším albu, vydaném u kdy-si skálně metalového, nyní mnohem odvážněji pátrajícího českého labelu, opustila kovově rockové vody a svůj sound postavila výhradně na syntezátorech a samplerech, které obsluhuje Ismail Sumroo. Zpěvák a textař Babar Shaikh si občas neodpustí chrčivý návrat do minulosti, většinou ale procítěně polozpívá, polorecituje své stručné náznaky mystické introspekce i ozvěny válečné reality. Podobně Sumrova hudba sestává jen z náběhů monumentálního uchopení nezměrných zvukových možností syntezátorů (se sporadickou vzpomínkou na velmi vzdáleného příbuzného – varhany), střepů tanečních rytmů a střídavě dávkované ambientní pasty. Žánrově podmíněný patos je díky virtuózní aranžérské chůzi po laně rázem zajímavým polem plným překvapení a náhlých tich, exotický původ hudebníků a několik neanglických recitativů záhadným kořením, i když „typický zvuk orientu“ na desce skoro nenajdeme. Výjimkou je majestátní vokální motiv v nejdelší *Strange Sleep Sequence*, který v kombinaci s nenápadnou syntezátorovou plochou vzbouzí pocit přes hory a doly si odpovídajících muezzinů – pokud by jedním z nich byl Enio Morricone. S lehkostí, avšak bez ironie. Závěrečný bonus *Spine of Man* je trochu odjinud a lze v něm slyšet náznaky dubu. Smícháno a podtrženo, lahůdka nejen pro příznivce temně se vlnících písní. **PF**

Metamorphosis: Luff
Leo Records (www.leorecords.com)
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

K desátému výročí vzniku si rakousko-turecko-české „strunné kvarteto“ Metamorphosis nadělilo své třetí album. Po bombastickém debutu *Contaminated Chamber Music* (1999) a poněkud na místě přešlapujícím sequelu *DIP* (2002) je na něm znát určité zklidnění; původní hyperdynamičnost vystřídal lyričtější poloha. Typický vnitřní nerv kvarteta však na mnoha místech zůstává. O náplň desky se tentokrát rozdělili oba kytaristé: Martin Alacam a Richard Deutsch. Jejich autorský rukopis se prolíná, i když Alacamovy zejména zpívané kompozice (převážně v turečtině) oplývají písňovým charakterem a jistou zádumčivostí. Například titul *Sayo-*

nara dokazuje jeho schopnost napsat až hitovou melodii. Deutsch pracuje s větší kadencí, což ovšem neznamená, že by přímo „tlačil na struny“. Slibně znějící album se však v závěru – počínaje ambientně minimalistickou skladbou *Fading* – poněkud rozmělnuje. Pozvolná gradace jemných nuancí a plíživého vrstvení, vrcholící v závěrečné *Cinematics for Lunatics*, je ale nespíš záměrem. Budiž poznamenáno, že do sehrané kapely skvěle zapadl později příchozí brněnský violoncellista Jan Kavan. Atmosféru celé desky elegantně vystihuje grafický design obalu od někdejší zpěvačky Deep Sweden Alexandry Marculewicz. **PS**

Gagarin: Ard Nev
Geo Records (www.gagarin.org.uk)

Graham Dowdall patří k těm muzikantům, kteří neustále nasávají nové hudební impulsy, trendy a technické novinky. Začínal coby avantgardista, následně doprovázel slavnou Nico a spolupracoval s Pere Ubu, Cabaret Voltaire, Suns of Arqa a dalšími. Jeho alter ego Gagarin se ale vůbec neohlíží nostalgicky nazpět. Směřuje totiž do indie-elektronických vod plných chladných rozlehlých prostor, glitchových polštářů a melancholických melodií. Tam se nachází i s novou deskou *Ard Nev*, jež nese všechny znaky současné indie-elektronické střední cesty, ať již se jedná o pomalá tempa nebo melodie přehlušující rozčepřenou zvukovou avantgardu. Ard Nev je nahrávka, která odkazuje svým charakterem ke starším titulům firem Expanding Records nebo Toytronic. **PZ**

Aoki Takamasa: Parabolica
op.disc (www.opdisc.com)

Nadějný japonský elektronik se s novinkou vydává vstříc parketu. A bohužel přímočařeji než u důmyslné desky *Simply Funk*. Na větší části desky sype své typické řezavé zvukové útržky do dupavého podkladu a tímto příklonem ke kvalitnímu, avšak anonymnímu sekanému microhouse (dýchá tu Herbert a německá scéna) vlastně dobrovolně ukrajuje ze své osobitosti. Ve skladbě *27th Aoki* pracuje s hlasem Tujiko Noriko podobným stylem jako RadiQ (alias jeho kolega a majitel značky op.disc Yoshihiro Hanno), a z abstraktnějších kousků, v nichž zůstává nedostižný, působí nejzajímavěji seberecykličká *SF (Variation)* a funky *Ascar Dry Condition*. Nestačí! **HD**

Dan Joseph: Archaea
Mutable Music (www.mutablemusic.com)

Dan Joseph svou hudební kariéru začal v osmdesátých letech jako punkový bubeník. Málokdo by si tenkrát dokázal představit, že se z něj nakonec stane renomovaný skladatel vážné hudby. Nepochybně k tomu přispěl jeho deseti-

letý pobyt v Kalifornii, kde studoval kompozici a vstřebal spoustu inspirace od takových velikánů jako Pauline Oliveros, Alvin Curran nebo Terry Riley. Nepřekvapí tedy, že jeho autorské skladby nesou zřetelné vlivy minimalismu. Skladatelský rukopis příliš originální není, zaujme však instrumentace: začleněním cimbalu a cembala – nástrojů, s nimiž se v minimalismu nesetkáváme tak často – do ansámblu totiž vznikají nečekané zvukové efekty. Josephovu hudbu na albu *Archaea* tak lze charakterizovat jako klasický minimalismus s netradičním zvukem. **PZ**

Orval Carlos Sibelius: Orval Carlos Sibelius
Clapping Music (www.clappingmusic.com)

Francouz Orval Carlos Sibelius (www.myspace.com/orvalsisbelius), který dříve působil pod pseudonymem Axel, překvapuje nápaditým folkpopovým písničkářením (v angličtině), jež se pohybuje mezi klasikou formátu The Beatles nebo Beach Boys, neofolkovými Animal Collective či Devendry Banhart, případně indie kapelami typu Pinback. Nechá si vypomáhat jemnou lo-fi elektronikou a zpěvem kolegyň z The Konki Duet, nicméně důraz ponechává především na libé melodice, podepřené a opeřené kytarou, a nakažlivě blízké pocitovosti. Výrazné skladby, z nichž sálá přirozenost. **HD**

aMute: The Seahorse Limbo
Intr.version rec. (www.intr-version.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jérôme Deuson svou debutovou desku *A Hundred Dry Tears* vydal teprve před dvěma lety; od té doby už stačil založit label Still, improvizáční trio Arden, s nímž vydal první CD, a navíc opravdu vydatně koncertoval. Jen v České republice se zastavil dvakrát! Během oné dvouletky experimentoval se zvukem kapely, jež se postupně posunoval z click'n'-cutového čarování téměř k čistému rocku (vzpomeňme druhý loňský koncert v NoD). Čerstvá deska všechna tato zákoutí, kam Jérôme během posledních dvou let nahlédl, reflektuje. *The Sea Horse Limbo* je zákonitě barevnější album rozkošatělého tvaru. Začínáme sice obligátními glitchi a laptopovou elektronikou, pak ale svou příležitost chytne autorova kytara. Vtěsňají se sem i hostující bicí a cello. Polovina písní je obohacena také o vokál (krom Jérôme zapěje ještě J. Robertson z Avia Gardnen a další). Dlouhý výlet od field recordings protáhneme přes kytarové experimenty až ke šťavnatému melancholickému postrocku. Pan.American si podávají ruku s Low, Fennesz s A Silver Mt. Zion. Velký pokrok směrem kupředu! **PZ**

VM – Vítězslav Mikeš, **KK** – Karel Kouba, **PF** – Petr Ferenc, **HD** – Hynek Dedecius, **PV** – Petr Vrba, **PZ** – Pavel Zelinka, **KV** – Karel Veselý, **PS** – Petr Slabý

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, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný

Produkce: Veronika Vidomusová (603 168 283), vidomusova@hisvoice.cz

Inzerce: Petra Hníková (777 153 212), hnikova@hisvoice.cz

Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegross, spol. s r.o., Štěrboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Jan Červenka (titul), Susanna Majuri (s. 6), Fernanda Pereira (s. 29), Kateřina Ratajová (s. 30, 31), Scott Kinkade (s. 35), A-ZAP Records (s. 38)

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 Mafá - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova 13, Praha 2, **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**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE časopis o jiné hudbě
Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis



Každou sobotu od 19:00 www.radioakropolis.cz

Hudba, o níž si v His Voice můžete přečíst, ale málokde je ke slyšení.

Redaktoři časopisu pro vás každý týden připravují hodinový průlet napříč žánry.

Objednávám předplatné časopisu His Voice od čísla ____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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