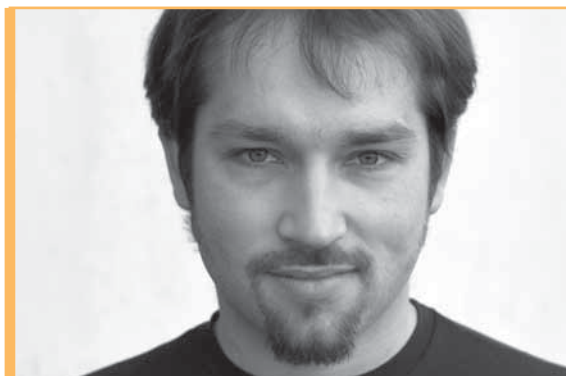




Vážení a milí čtenáři,

za všechno vlastně může Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg. Kvůli tomu, že tento německý zlatník zdokonalil mechanický tisk textu, vydaly se hudba a poezie, které k sobě do té doby neměly tak daleko, vlastními cestami. Poezie a literatura obecně byly dříve především tím, čemu se naslouchá. Proto také různé staré literární formy, třeba severský epos Edda, zahrnovaly kromě samotného textu i instrukce k tomu, jak má přednes znít. Teprve s masovým rozšířením knihtisku začala být poezie ke čtení. Poezii a hudbu, tyto dvě ztracené sestry, to ovšem k sobě vždy táhlo, jen nemohly přijít na to, jak nejlépe se jedna druhé chytit. A tak se vedly spory, která je důležitější, která má mít hlavní slovo.

Až ve dvacátém století se začalo opět přicházet na to, jak blízké si kdysi byly. V tomto čísle nabízíme několik pohledů na snahy o opětovné sblížení textu s hudbou, které někdy vedou i k tomu, že se z dlouho oddělených sester stávají siamská dvojčata a je těžké oddělit, kde jedna začíná a druhá končí. Historii těchto pokusů rekapitulují ve svých textech Petr Ferenc a Jozef Cseres, další články pak nabízejí sondy k jednotlivým tvůrcům, kteří si k textu v hudbě prosekávají vlastní cestu. Aby byl váš poetický zážitek úplnější, doporučuji podívat se na naše internetové stránky, kde budou k poslechu zvukové ukázky.

Samozřejmě zbylo místo i na hudbu, které se po textu nestýská a která si vystačí sama. To je třeba případ saxofonisty a improvizátora Johna Butchera, do jehož hudby se ponořil Petr Vrba.

Rád bych připomněl, že na poslední letošní číslo připravujeme opět sampler s výběrem toho nejzajímavějšího z české „jiné“ hudby a vyzýváme tak všechny tvůrce, kteří si myslí, že by na něj jejich tvorba mohla patřit, aby nám poslali ukázku.

Přeji vám příjemné léto doplněné dobrými hudebními zážitky a těším se na shledání nad příštím číslem nebo na vlnách Radia Akropolis Alternative, kde má His Voice stále Uši navrch hlavy.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

— a k t u á l n ě —

t é m a

současná kompozice

seriál

Glosář Matěj Kratochvíl	2
CocoRosie Matěj Kratochvíl	4
Sonic Youth Petr Ferenc	5
Ostravské dny Matěj Kratochvíl	6
Letní filmová škola Petr Ferenc	7
George Aperghis Miroslav Pudlák	8
Text Sound Petr Ferenc	10
Postmoderní rapsódi Jozef Cseres	14
Lisa Bielawa Petr Slabý	16
Hiphopové texty Karel Veselý	18
MIDI LIDI Hynek Dedecius	20
Text jako krajina Heiner Goebbels	22
Salvatore Sciarrino Petr Bakla	24
Obnovitelná hudba Petr Bakla	28
David Shea Matěj Kratochvíl	30
John Butcher Petr Vrba	32
Eva Turnova Pavla Jonssonová	35
Wilco Aleš Stuchlý	38
Jean Marc Vivenza Petr Ferenc	40
Organum Petr Ferenc	41
Americký Středoazpád Trevor Hagen	42
Grouper Hynek Dedecius	44
Henry Flynt Matěj Kratochvíl	46
Vydavatelství Audiophob Pavel Zelinka	48
Recenze	50

Morton Feldman



Snad každý muzikolog sní o tom, že se mu podaří objevit ztracenou skladbu velkého mistra. Některým se to dokonce povede. Většinou jde o mistry staré, od jejichž smrti se stačilo něco poztráčet. Mohli bychom si myslet, že dvacáté století, posedlé archivováním všeho, v tomto ohledu nemá co nabídnout, ale občas přeci jen dojde k překvapení. A ona skladba nebyla ztracena, ale ukradena. V roce 1966 si **Morton Feldman** odložil partituru své kompozice *The Possibility of a New Work for Electric Guitar* do pouzdra na kytaru v autě svého přítele a skladatelského kolegy Christiana Wolffa. Zloději pouzdro z auta vzali a skladba, která byla do té doby provedena asi třikrát byla pryč. Naštěstí se jedno z oněch provedení konalo v rozhlasové stanici KPFA Berkeley a shodou okolností se nedávno v archivu této stanice objevil pásek se záznamem této skladby. Digitalizace nahrávky se ujala společnost Other Minds (www.otherminds.org) a tak se můžeme v budoucnosti těšit na novou položku ve feldmanovské diskografii.

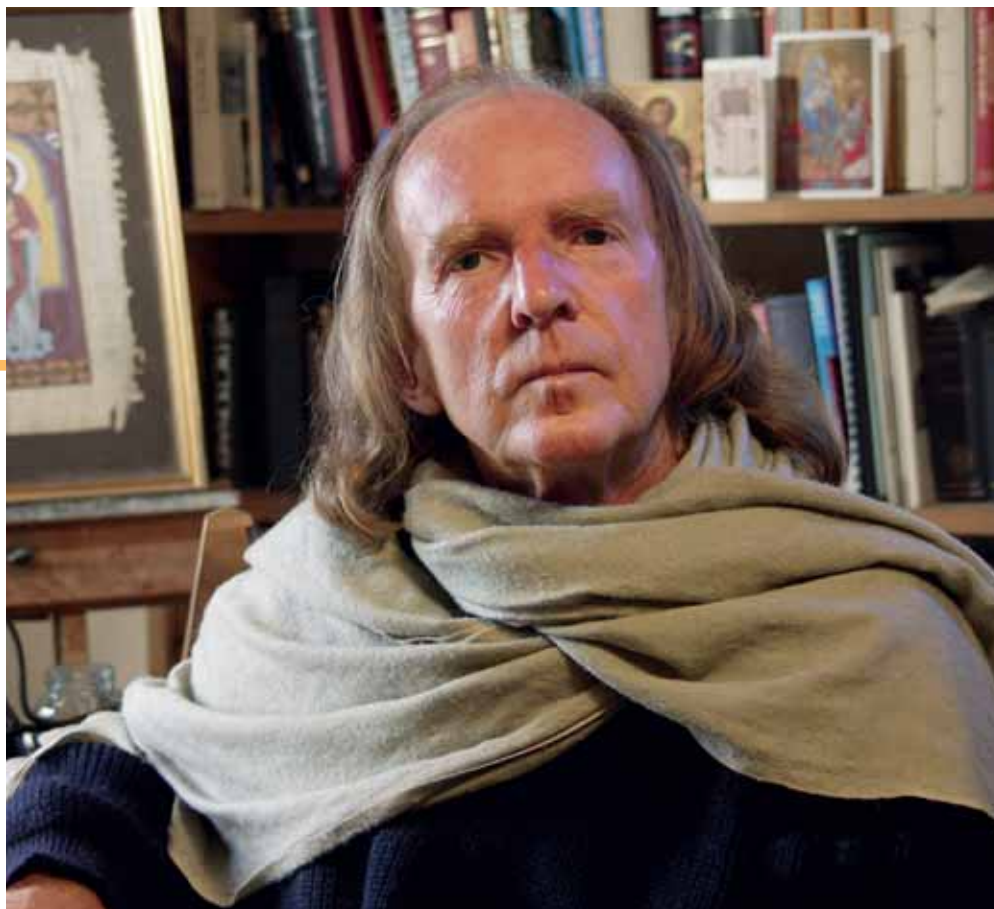
Ačkoliv se udělování všemožných hudebních cen odehrává především na začátku roku a vystačí tak jen na glosy v prvních dvou číslech našeho časopisu, můžeme jedny ceny zmínit i tentokrát. Zásahu na tom má **Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním**, známý též jako OSA, který letos cenil již podruhé. Zatímco ostatní ceny hodnotí podle různých pohřích subjektivních a nejasných kritérií, Výroční ceny OSA jsou až vědecky exaktní a sportovně objektivní. Vyhrává ten, kdo se hraje nejvíc. Určitou stabilitu českého posluchačstva dokazuje fakt, že někteří ocenění si pro stejnou cenu šli již minulý rok. Takto pěkně pevně se drží například *Jasná zpráva* Petra Jandy a Pavla Vrby (hrála se 6 179x). Mezi kategoriemi nás zaujala ta, která hodnotí nejstahovanější vyzváněcí melodii do mobilních telefonů. 119 083 stažení zajistilo vítězství pro Tabáček. Richard Krajčo byl letos stejně jako loni nejúspěšnějším skladatelem populární hudby. Jeho vážným protějškem je Petr Eben. Ovšem nejhranější (koncertně) skladbou vážné hudby se stala kompo-

zice Pater Noster Zdeňka Lukáše (pro srovnání, hrála se 69x). V reprodukované kategorii si zlato odnesl Peter Graham a jeho *23 zátiší pro klavír*. V kategorii do třiceti let zabodovala Markéta Dvořáková, nonartificiálního partnera jí dělá Petr Bende.

Slavnostní předávání cen v Klubu Lávka moderovala superhvězdná Ladka Něrgešová a bylo proloženo hudebními vstupy. Zpěvačka Jana Koubková se sportovně dokázala vypořádat s tím, že syntezátor zapůjčený od Petra Muka nefungoval, a zaimprovizovala jen s kontrabasem. Produkce kapely Dolly Bus Band dohnala autora koncertně nejhranější vážnohudební kompozice k tomu, že si ucpal uši papírovým ubrouskem. A historicky nejhranější skladbou je *Škoda lásky*.

V kanadském Torontu zemřel 13. června ve věku devadesáti let **Oskar Morawetz**. Narodil se v židovské rodině ve Světlé nad Sázavou, hudbu studoval v Praze, Vídni a Paříži. V roce 1940 emigroval do Kanady. Jako skladatel byl vždy tradicionalistou, serialismus, elektronická hudba a další avantgardní výstřelky jej nechávaly chladným. Téměř čtyřicet let učil kompozici na University of Toronto Jeho skladby dirigoval Zubin Mehta, Seiji Ozawa nebo Kurt Masur a v Kanadě patřil k autorů nejúspěšnějším jak z hlediska různých oficiálních ocenění, tak díky posluchačské úspěšnosti svých nahrávek. (www.oskarmorawetz.com)

Jeden z méně nápadných a přeci velmi zajímavě obsazených evropských festivalů proběhne ve dnech **12.–15. července v belgickém Douru** (zhruba mezi francouzským Lille a Bruselem). Na čtyřdenním menu (celkem přes 200 projektů/skupin) letošního 19. ročníku figurují snad všechny alternativní žánry od noise, metalu a post-rocku až po dubstep, breakcore a dancehall. Mezi la-hůdkami letošního už 19. ročníku se dají najít třeba Autechre, Wilco, Amon Tobin, Skream, The Young Gods & Dálek, Merzbow, Sunn O))), Bonobo, A Hawk And



John Tavener

A Hacksaw, Wiley, The Notwist, Black Engine feat. Mick Harris, DJ Shadow, Wu-Tang Clan, Goldie, Venetian Snares, Jimi Tenor i Sean Lennon a samozřejmě také hromada místních. Permanentka v předprodeji za 75 eur, další info na www.dourfestival.be.

Brit **John Tavener** patří k vlně skladatelů, kteří sklízejí úspěch s duchovními vlivy v hudbě a návratem ke zdánlivě archaickému hudebnímu jazyku. V sedmdesátých letech konvertoval k pravoslaví a od té doby pramení většina jeho inspirace z ortodoxních myšlenek a textů. Mnoha lidem se jeho hudba vtiskla do uší v roce 1997, když skladba *Song for Athene* doprovázela v televizním přenosu pohřeb princezny Diany. Určité překvapení způsobilo, když před nedávnou dobou sáhl po textu jiného náboženství. Kompozice *The Beautiful Names* je meditací na devadesát devět jmen Alláhových, jak jsou uvedena v Koránu. Objednavatelem není nikdo menší než princ Charles a premiéra se konala v římskokatolickém chrámu. Krátce po londýnském uvedení byla uvedena také v Istanbulu a zatím prý Tavener nezaznamenal žádné pobouřené reakce muslimů, ačkoliv vztah islámu (alespoň některých jeho směrů) k hudbě a zvláště k hudbě ve spojitosti s náboženstvím je problematický. Mimo chodem, John Tavener, dříve než začal psát rozsáhlé skladby pro mohutné sbory

pějící biblické texty, v roce 1968 složil a o dva roky později na beatlesovské značce Apple vydal poměrně divoce kolážovitou skladbu *The Whale*. Zazněla na úplně prvním koncertu souboru The London Sinfonietta – dnes jednoho z nejrenomovanějších těles v oblasti soudobé hudby.

Na University of California v Santa Barbaře před nedávnem vznikl nový elektronický magazín nazvaný **Music and Politics**, který se chce zaměřovat na... ano, na všemožné vztahy mezi hudbou a politikou. V redakční radě vedené Patricií Hallovou sedí zajímavé osobnosti z různých univerzit. Tricia Rose (odbornice na černošskou populární kulturu, v některých svých textech ji také zmiňuje kolega Karel Veselý), Laura Basini nebo Michael Beckerman, který se mimo jiné zajímá také o českou hudbu. V prvním čísle *Music and Politics* se právě tímto směrem vydává a píše o Triu Gideona Kleina napsaném v Terezíně. Hudbou v koncentračních táborech se zabývá také Guido Fackler. Jeremy L. Smith hledá paralely mezi Dimitrijem Šostakovičem a jeho komplikovaným vztahem k sovětskému státu a anglickým renesančním skladatelem Williamem Byrdem, který podobně jako Šostakovič se hrál nějaký čas na výsluní oficiální přízně, aby později upadl v nemilost. Zajímavou pravidelnou rubrikou má být soupis

publikací dotýkajících se tématu „hudba a politika“, které vyšly za uplynulý půlrok, a také soupis podobně zaměřených nahrávek a filmů. V případě seznamu knih narazíme na předpokládatelné tituly jako *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich* (editor Nikolaus Bacht), *Opera and Ideology in Prague* Briana Lockeho nebo *Popular Music Censorship in Africa* (editor Michael Drewett). Zajímavější je to s nahrávkami (nejen nová díla, ale také nové interpretace starých), protože klasifikovat nějakou hudbu jako politickou je dosti ošemetné (kdysi jsme tomu věnovali jedno číslo našeho časopisu (HV 3/04) a jistě by to vydalo ještě na několik dalších). Sestavovatel seznamu Derek Katz tento problém obsáhle rozebírá a nabízí mimo jiné Brittenovo *Válečné requiem*, Ferneyhoughova opera *Shadowtime*, v níž se setkává Walter Benjamin, Adolf Hitler, Albert Einstein a Karl i Groucho Marxovi. Na první pohled nesmyslné se zdá zařazení Dvořákovy *Rusalky*, roli ovšem hraje, že jde o nahrávku v Němčině, která byla pořízena v roce 1948 v Drážďanech, což určité politické napětí dodává. Vydavatelé časopisu volají do světa po příspěvcích k tématu a více se o nich můžete dozvědět na www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/.

Zajímavé novinky se nabízejí na značce **Tzadik** Johna Zorna. Elektronická umělkyně Ikue Mori vydává DVD *Bhima Swarga–The Journey of the Soul From Hell to Heaven*, na němž rozpo- hybovala staré malby ze stropu chrámu Kertha Gosa v Bali. K tomu nabízí hned dvě varianty soundtracku: jednu čistě elektronickou, druhou obohacenou o hudbu skladatele Matthewa Welche pro gamelan, saxofon a elektornické zvuky. Principál Zorn také přichází s novou položkou a na ní pokračuje v (již čtyřdílné) sérii skladeb zkoumajících téma mystiky, okultismu a magie. Temné síly se projevují v podobě variací pro sólové housle, virtuózního kusu pro třináct laděných bubnů a skladby pro cembalo, smyčce a bicí.

CocoRosie

Sestry v akci

Text: **Matěj Kratochvíl**

Sesterské duo CocoRosie patří k těm několika málo zástupcům současných „divných písniček“, o nichž se i u nás ví trochu více. Částečně to lze připsat i tomu, že jejich dosavadní životní příběh se tak dobře vypráví: Bianca a Sierra Casady, dvě sestry, které byly v dětství odloučeny, každá vyrůstala v jiném prostředí a po deseti letech se sešly na Montmartru a začaly dělat hudbu.



Tím druhým důvodem bude hravost, s níž ve své hudbě mísí až dětské popěvky s podivnostmi v textech i ve zvuku. Jejich diskografie čítá k dnešnímu dni čtyři položky: *La maison de mon rêve* (2004), *Beautiful Boyz EP* (2004), *Noah's Ark* (2005) a letošní *The Adventures of Ghosthorse and Stillborn*, všechny vydané na značce Touch and Go. (Kdesi na dně šuplíku údajně leží utajené hiphopové album *Word to the Crow*, které nikdy nikdo neuslyší a které vzniklo hned po jejich osudovém pařížském znovusetkání.) Desky nabízejí procházku „pralesem uprostřed města“ (jak napsal jakýsi kritik) a v tomto pralese vedle sebe vesele roste romantická klavírní melodie se vzdáleným dusotem bicího automatu a pískáním neidentifikovatelných rozbitých hraček. Tomu všemu dominují výrazné a navzájem se doplňující hlasy obou protagonistek. Ve srovnání s jinými novými folkaři mají možná CocoRosie vřelejší vztah k technice a na zvukové produkci jejich desek to je poznat. Část té poslední prý sice vznikala po nocích v jedné jihofrancouzské stodole, finální uhlazení se však dělo ve spolupráci s Valgeirem Sigurðssonem, který se podepsal i pod díla Björk či Sigur rós.

Texty na desce prý jsou do značné míry autobiografické, stejně jako u těch předchozích je jejich hlavním znakem surrealistická fantazie, které nechybí morbidní zákruty. Mimochodem, obal k aktuálnímu albu vytvořila dnes již legendární dvojice dekadentních estétů Pierre & Gilles.

Těžko nějak definovat, co čekat od jejich živého vystoupení, protože dle dostupných ukázek, se koncerty mohou zvrtnout nejrůznějšími směry, od introvertního posezení po odvázaný mejdan. Kromě Biancy, která zpívá a obsluhuje nejrůznější hračky nebo elektronická udělátka, a Sierry, držící se klavíru, kytary či harfy, je na pódiu doplňuje basista a bubneřík, případně beatboxer.

Před nedávnem Sierra Casady založila společně s přítelem Matteah Baimem skupinu Metallic Falcons, Bianca se zase věnuje výtvarnému umění. Její nedávná výstava nazvaná *Red Bone Slim VS. Itself: an Exhibition of Drawings* se konala v newyorské galerii Voodoo Eros Museum Of Nice Items. Ta je spojena s Biančiným novým hudebním vydavatelstvím Voodoo Eros Records, kam také spadá skupina Metallic Falcons. Zdá se tedy, že sestry drží při sobě opravdu pevně.



Návrat Sonic Youth

Text: Petr Ferenc

Koho tady představovat? Legendární newyorské kvarteto se vrací po jedenácti letech do Prahy. Rozrostlo se mezitím na pěťici a objeví se 25. 8. na pódiu Divadla Archa.

Skupina, jejímiž vůdčími duchy jsou kytaristé Thurston Moore a Lee Ranaldo společně s baskytaristkou Kim Gordon, se zjevila na počátku osmdesátých let se zvukem v duchu tehdy zuřícího wave. Jejich zvuk od počátku určovaly kytary, které v se rukou skupiny proměnily ve zbraně ničící sedmdesátými léty vyhoněnou pompéznost virtuózního hraní ještě systematictější než o pár let předtím první punkeři. Nejednalo se ale o neumětelství (Moore i Ranaldo jsou mistrovskými hráči) nýbrž o cestu jinam – směrem k závalům hluků, zpětných vazeb a používání neobvyklých ladění. Není divu, že se koncertní kytarový park skupiny postupem času rozrostl na tři desítky nejrůzněji naladěných nástrojů. Neobvyklost, jejíž kořeny lze nalézt u podlažovaných kytar a vazbicích drones Velvet Underground – ne nadarmo Thurston Moore na tribute kompilaci věnované Reedovi a spol. vystříhl nervní závěr velvetovského debutu, řvoucí píseň *European Son*. Dědictví, k němuž se přihlásil, bylo beztak nabílední. A stejně jako Lou Reed jsou členové Sonic Youth spojeni se svým domovským městem – další skupina, u níž nás coby první přivlastek napadne New York. Nejsilněji asi na albu *Murray Street* věnovaném zkušebně ve stejnojmenné ulici zničené při útocích 11. září 2001. A Ranaldovo líčení pádu Dvojčat coby hrozivého noiseového happeningu v knize Davida Toopa *Haunted Weather* při čtení sugeruje dojem přímého přenosu.

Do si vínku skupina věnovala garážovou syrovost a DIY estetiku. Jejich novou vlnou ochucená americana se vynořovala ze zdánlivě neukočirovaných poryvů kytarového noise, na jehož pozadí občas zanikaly hlasy i bubnování. Pročištění zvuku na pozdějších albech, zejména přelomovém 2LP *Daydream Nation* (1988, letos vychází reedice v podobě luxusního 2CD či 4LP) nebylo ústupem z dobytých extrémních pozic, ale výsledkem pečlivější organizace používaných zvuků a poznáním, jak s nimi lze zacházet jemněji. Nalezená zpěvnost, kterou Sonic Youth od té doby míchají s až psychedelizujícím oparem a jejich stěny kytarových vazeb mají téměř ambientní – i když jsou hlasitější – kva-

litu. Zároveň se členové skupiny začali realizovat i mimo domovský soubor – vzpomeňme improvizální dueta Thurstona Moorea či volné seskupení Text of Light, které vede Lee Ranaldo (o nich více v profilu Ulricha Kriegera v HV 3/07). Pevnou pozici Sonic Youth na platformě hudební avantgardy tlustou čarou podtrhlo dvojalbum *SYR4: Goodbye 20th Century*, na němž skupina předvádí své verze skladeb autorů „soudobé vážné hudby“ – například Christiana Wolffa, Johna Cage, Pauline Oliveros, Steva Reicha, Yoko Ono – za hostování turntablisty Christiana Marclaye a dalších. Sonic Youth se tak stali vzácným případem skupiny, která se v rámci svého zvuku postupem let dokázala skutečně osobitě vyvíjet – pražský koncert proto, jak věřím, nebude pouze záležitostí pamětníků, které počátkem devadesátých let uchvátilo komerčně průlomové album *Dirty*.

Spolutvůrcem nejsoučasnějšího zvuku skupiny je nováček na postu dalšího kytaristy, hudebník a producent Jim O'Rourke, člověk, který byl v devadesátých letech nejspíš všude, kde se v nezávislé hudbě něco podstatného šustlo. A leckde, jak je vidět, ho rovnou přijali do klubu.

www.sonicyouth.org ■



Nová hudba místo uhlí

Ostravské dny 2007

Text: **Matěj Karochvíl**

Již počtvrté se v Ostravě bude konat ambiciózní podnik vzniklý z iniciativy skladatele Petra Kotíka. Budovy Janáčkovy konzervatoře a Janáčkovy filharmonie obsadí mladí skladatelé, interpreti z celého světa a rovněž zajímavě obsazená skupina lektorů. Dva týdny práce, přednášek, konzultací, diskuzí a zkoušek se pak zúročí v týdenním festivalu.

Petr Kotík díky svým kontaktům dokázal do Ostravy naučit jezdit některé významné postavy současné vážné hudby. Alvina Luciera a Christiana Wolfa již lze počítat k ostravskému inventáři, další zajímavá jména se střídají. V minulých letech se zde objevil např. Louis Andriessen, Tristan Murail, Somei Satoh nebo Frederic Rzewski. Letos přijede rakouský skladatel a vedoucí ansámblu Klangforum Beat Furrer nebo ve Francii žijící finská autorka Kaija Saariaho. Jinou perspektivu pravděpodobně nabídne Muhal Richard Abrams, klavírista a skladatel, který v šedesátých letech stál u vzniku organizace Association for the Advancement of Creative Musicians, sdružení hledajícího nové možnosti hudebního vyjadřování na pomezí free jazzu, avantgardy a různých hudebních tradic. Již potřetí bude v Ostravě hostovat i Phil Niblock, známý fluktuant mezi hudbou a filmem a tvůrce hudby dlouhých tónů a prazvláštních souzvuků.

Mladí skladatelé, kteří na Ostravské dny přijedou, mají vedle rozprav se zajímavými osobnostmi především možnost pracovat s interprety na svých dílech. Vedle stabilních těles, jimiž jsou Janáčkova filharmonie, komorní orchestr Ostravská banda a Kotíkův S.E.M. Ensemble, bude letos ke slyšení smyčcové kvarteto Flux Quartet z New Yorku (viz minulé číslo HV), berlínský Sonar Streich Quartet, pražské vokální Kvarteto Sv. Vavřince, bratislavský Melos Ethos Ensemble a sbor Canticum Ostrava. Budou zde působit i sólisté specializující se na interpretaci současné hudby.

Týdenní festival (26. 8. – 1. 9.) bude naplněn skladbami studentů, ale rovněž spoustou další hudby. Koncerty jsou poskládány z děl lektorů insitutu, zásadních jmen současné či „nedávno minulé“ hudby (György Ligeti, Luigi Nono, Conlon Nancarrow, Iannis Xenakis, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Galina Ustvolská), ale v některých případech sáhla dramaturgie i hlouběji do minulosti, odkud vylovila skladby ukazující zajímavé souvislosti se současností. Flux Quartet například zahraje *První smyčcový kvartet* Kurta Weila z roku 1923, klavírista Daan Vandewalle zase bude konfrontovat repertoár posledních desetiletí se skladbou *Indianisches Tagebuch* Ferruccia Busoniho z roku 1915. Vedle jmen dostatečně známých alespoň z nahrávek dojde i na ta, která budou objevem pro většinu publika,

a není snad ani nutné podotýkat, že u drtivé většiny skladeb půjde o první (a asi na dlouhou dobu i poslední) koncertní provedení u nás.

Žánrové odbočení nabídne koncert v klubu Parník, kde Erkan Ogur a jeho soubor představí tradiční hudbu Turecka. Další částí doprovodného programu bude panelová diskuze nazvaná Nová hudba v Praze 1959–64, které se mimo jiných zúčastní skladatelé Marek Kopelent, Ladislav Kupkovič a v Kanadě žijící Rudolf Komorous (údajně prostřednictvím telekonference) nebo muzikolog Viktor Pantůček. K vidění budou také filmové dokumenty o Kaije Saariaho, Johnu Cageovi, Iannis Xenakisovi a Alvinu Lucierovi.

Přesný program najdete na www.ocnmh.cz

Luigi Nono



Krev a plameny na školní půdě...

Text: Petr Ferenc

... a jak už to tak bývá, morbidní titulek skrývá zajímavou podívanou, na kterou se můžete těšit, pokud navštívíte 24. a 25. července Letní filmovou školu v Uherském Hradišti.

Soubor Harmonie Band se zde představí coby tvůrci živého soundtracku ke dvěma zásadním filmům němé éry – Cocteau-ově *Krvi básníka* a *Utrpení Panny orleánské* švédského režiséra Carla Theodora Dreyera.

Se živými soundtracky se roztrhl pytel, v tomto případě se ovšem nebude – jak bývá většinou pravidlem – jednat o improvizaci, ale o detailně připravené útvary. Soubor Harmonie Band, jehož vedoucí Paul Robinson skupinu před dvaadvaceti lety založil, se hudebním doprovodem němých filmů proslavil, zaujal ale také programem Mixing, v němž skloubil práce tak rozdílných tvůrců jako Frank Zappa a John Cage.

V současné době Harmonie Band spoluúčinkuje s multižánrovým vokálním tělesem Hilliard Ensemble, které od svého založení v roce 1974 stihlo lavírovat mezi středověkou i soudobou hudbou a objevilo se na společných projektech s Janem Garbarekem, Arvo Pärtem či Symfonickým orchestrem BBC.

Sólista Hilliard Ensemble, kontratenorista David James se k Harmonie Bandu připojí při projekci *Krve básníka*, o den později se na *Utrpení Panny orleánské* budou podílet oba soubory.

A co tedy bude možné vidět? Jean Cocteau premiérou svého debutu *Krev básníka* v roce 1930 vyvolal nemalý skandál – obvinění z nekřesťanství mělo za následek pozastavení distribuce na jeden rok. Hlavní hrdina filmu, básník, prochází nejrůznějšími rovinami reality, v jejichž realizaci Cocteau pochopitelně vycházel ze své tehdejší náklonnosti k surrealismu – viz například trikovou scénu procházení zrcadlem.

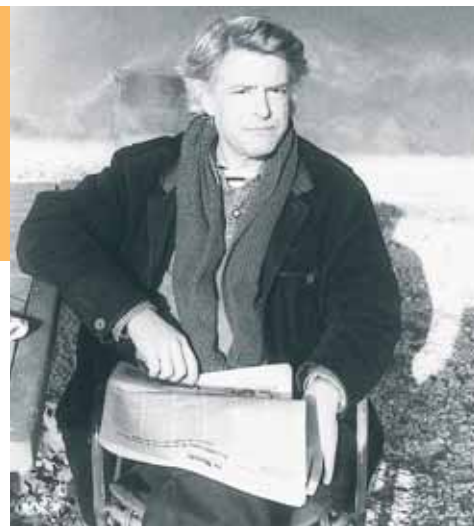
Jean Cocteau



O dva roky mladší film *Utrpení Panny orleánské*, který je dnes známý především díky výkonu představitelky titulní role Renée Falconetti (jednalo se o její jedinou filmovou roli), se odehrává během jediného dne – dne konce procesu a smrti Johanky z Arku. Hudba k filmu, o níž se postaral Paul Robinson, bude sestavena z citací děl z období života Panny Orleánské, jakož i z tónů evokujících hrdinčinu bolest. Vpravdě fyzická hudba...

Georges Aperghis

Mág hudebního divadla

Text: **Miroslav Pudlák**

Pařížská soudobá vážnohudební scéna má vedle dobře známého hlavního proudu i několik „alternativních“ poloh, které do ní vnášejí originální tvůrčí osobnosti, často původem cizinci. Snad největší takovou osobností je řecký skladatel Georges Aperghis, autor svérázného konceptu hudebního divadla, které propojuje hudbu s fónickou poezií, divadelní akcí a výtvarnem. Jeho představení měla již od 70. let a stále mají svůj okruh nadšených příznivců a v poslední době se dostávají i do širokého povědomí francouzského i zahraničního publika.

Narodil se v Aténách roku 1945 v rodině výtvarníků. Sám se prý dlouho rozhodoval mezi malířstvím a skladbou. V hudbě byl víceméně samoukem, když nepočítáme soukromé hodiny klavíru. Od roku 1963 se usadil v Paříži, kde se začal obeznávat s tamním děním v soudobé hudbě. Svě první opusy psal inspirován Xenakisem, ale již od roku 1970 se rozhodl prohlubovat svůj vlastní osobní styl. Prvním dílem typu hudebního divadla byla *La Tragique Histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* pro dva ženské hlasy (zpívané i mluvené), loutnu a violoncello, kde poprvé úzce váže hudbu na text a scénickou akci. Následovala další hudebně scénická díla: *La Tragique histoire* (1971), *Vesper* (1972), *Pandaemonium* (1973) a opera *Histoire de loup* (1976) – všechna premiérována na festivalu v Avignonu. V té době ho ovlivnil nejvíce Antoine Vitez – experimentální divadelní režisér a spisovatel, se kterým Aperghis již v 70. letech spolupracoval jako tvůrce hudby k představením v Théâtre national de Chaillot.

Přelomovým obdobím v Aperghisově kariéře byl rok 1976, kdy založil (v Bagnolet, později v Nanterre na předměstí Paříže) vlastní divadlo l'Atelier Théâtre et Musique (ATEM), kde mohl zcela svobodně rozvinout své představy. Zval si ke spolupráci hudebníky stejně jako herce (nejlépe obojí v jednom) a v těsné spolupráci s nimi vytvářel svá představení, která spojovala prvky vokální, instrumentální, gesta, scénickou akci a výtvarnou složku, přičemž všechny tyto roviny byly pojímány jako rovnocenné. Jeho představení se co do námětů inspirovala každodenním životem nižších sociálních vrstev, jehož motivy bizarním způsobem přenášel do svého poetického světa, často absurdního, satirického, groteskního. Výsledná podoba jeho představení nevznikala jen podle předem napsané předlohy, ale do značné míry z nápadů získaných improvizací v průběhu zkoušení. Protagonisty byli vedle profesionálních herců a hudebníků také amatéři. Během každé sezóny k tomu účelu pořádal otevřené kurzy „aperghisovského“ hraní. Z těchto kurzů si vybíral nejnadanější účastníky jako herce do své dílny pro příští divadelní představení. U každého herce-hudebníka se snažil využít jeho individuálních schopností a psal mu part přímo „na tělo“. Za dobu jeho působení v divadle ATEM takto vzniklo asi dvacet představení, z nichž nejslavnější byly *Conversations*, *Enumerations*, *Jojo*,

Sextuor, *Commentaires*. I po roce 1997, kdy odešel z ATEM, se Aperghis nadále věnuje hudebnímu divadlu na různých scénách a mezi představení z tohoto posledního období patří: *Zwielicht*, *Machinations*, *Paysage sous surveillance*.

Aperghis je i autorem vydaných vokálních a instrumentálních děl určených pro koncertní provedení. U vokálních skladeb, jako jsou slavné *Récitations*, jejichž autorizovaná podoba vznikala v úzkém kontaktu autora se zpěvačkou, si těžko lze představit stejný výsledek, pokud by partituru realizoval nezaškolený interpret. Oproti tomu Aperghisova čistě instrumentální hudba (sólové, komorní i orchestrální skladby) má blíže k tomu, co jsme zvyklí slyšet na koncertech soudobé hudby. Bývá rytmicky komplexní, plná kontrastů a překvapivých zvukových kombinací. Jeho instrumentální skladby nicméně v čistě hudební rovině postrádají osobitost jeho vokální a hudebně divadelní tvorby, jakkoli určitý experimentální prvek je v nich vždy přítomen. Jejich tvorbě se věnuje zejména od 90. let.

Třetí oblastí je tvorba oper, která je jakousi syntézou předchozích dvou. Aperghis je autorem sedmi lyrických děl na náměty Verna (*Pandaemonium*, 1973), Diderota (*Jakub fatalista*, 1974), Freuda (*Příběh vlka*, 1976) a Poea (*Ríkám vám, že jsem mrtev*, 1978), dopisu Betiny Brentano Goetheovi (*Liebestod*, 1981), Alaina Badiou (*Rudá šerpa*, 1984), Levi-Strausse (*Smutné tropy*, 1996) a Adolfa Wölfliho (*Avis de Tempête* 2006). Kromě těchto děl, u nichž lze hovořit o operním žánru svého druhu, má díla žánrově těžko zařaditelná, blízká se oratoriu či melodramu: např. *Hamletmaschine* (2001), *Dark Side* (2004).

Rozbor Aperghisových divadelních představení by si zasloužil samostatné pojednání. Je pro ně typická hravost, humor, nevyčerpatelná zásoba překvapivých scénických nápadů. Často se „nástroje“, výtvarné rekvizity a kostýmy spojují v jedno – např. hráč ověšený podivnými zvucími předměty jimi rytmicky doprovází deklamovaný text apod. Právě tak se do sebe prolíná hra na nástroj a scénická akce. My se však protentokrát omezíme na čistě hudební stránku Aperghisovy tvorby a její vazby na text.

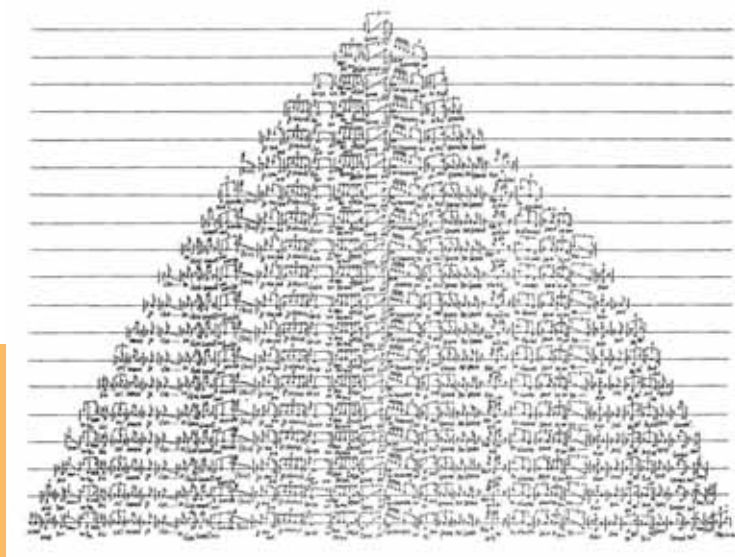
Materiál pro Aperghisovy vokální party zahrnuje širokou škálu přechodů mezi literaturou a hudbou. Aperghis pracuje s texty od převzatých fragmentů z lite-

ratury přes vlastní souvislejší texty typu absurdních dialogů či monologů až po jakousi fónickou poezii z jednotlivých slov, slabik nebo hlásek a zvuků. Na konci tohoto výčtu stojí vše, co lze vytvořit pomocí mluvidel: různé deformace hlasu, kašel, vdechování, chroptění, „preparace“ hlasu vkládáním předmětů do úst apod. Všechny tyto typy materiálu se setkávají a prolínají. Text sám o sobě je pro Aperghise hudbou a podle toho s ním nakládá. Slova, slabiky, hlásky jsou řazeny do řetězců a jejich pořadí je předmětem permu-

Pub 1

D. & F.

Récitation 3



tačních operací a variačních procesů. Je to něco, co skladatel provádí při práci s hudebním motivem, ale v kombinaci s textem, který navíc nese fragmenty významů, to dostává nový smysl. Možná trochu i proto, že francouzština není jeho rodným jazykem, je schopen s ní nakládat svobodně, jako se zásobárnou zvuků. Ke hře s hláskami a slovy přidává Aperghis navíc výraz, a dokáže tak vyprávět abstraktní příběhy, které jsou střídavě vášnivé, dramatické, něžné i komické.

RÉCITATIONS

To vše najdeme v čisté podobě ve vokálním cyklu *Récitations* pro sólovou zpěvačku-herečku – v díle, které Aperghise snad nejvíce proslavilo na koncertních pódii. Přitom nejde o skladbu, kterou by si kdokoli nezásvěcený mohl koupit v notách, postavit na pult a úspěšně interpretovat. Bez důkladné znalosti autorovy poetiky by se sotva dobral žádoucího výsledku, a to i přesto, že zápis obsahuje mnoho detailních interpretačních pokynů. Skladba vznikala v úzké spolupráci s interpretkou Martine Viard, kterou si Aperghis vybral právě proto, že není klasicky školenou zpěvačkou, ale spíše zpívající herečkou. Skladba vznikala v průběhu let 1978–79 jako zakázka pro vysílání Radio France v rámci série provedení skladeb založených na lettristické poezii.

Jde o cyklus krátkých charakteristických miniatur, z nichž každá je založena na jednom nebo dvou nápadech a jejich rozpracování. Základem jsou Aperghisovy texty psané jako hra se slovy a písmeny. Partitura *Récitations* je daná, ale zpěvačka má jistou volnost ve volbě výrazu u některých částí. Např. v desáté části partitura dává málo indikací výrazu – je dán pouze rytmus, tónové výšky jsou udány jen přibližně jakousi „neumovou“ notací určující stoupání a klesání hlasu. Výraz v tomto případě není určen a interpretku jej svobodně proměňuje v průběhu skladby. Na CD je tato část zařazena třikrát a Martine Viard ji přednáší pokaždé s jiným základním výrazem: 1) jako ubrblaná uspěchaná žena, 2) jako udivená holčička, 3) jako zasněná dáma. Oproti tomu devátá část má svůj významový obsah a partitura přesně předepisuje množství konkrétních vokálních efektů. Třináctá část je zase spíše rychlá a rytmická, připomínající sólo pro bicí, a její zvládnutí přináší větší nároky na paměť interpretky i na cvičení mluvidel pro zvládnutí jazykolamů. (Pozn.: Tyto ukázky si lze poslechnout na www.hisvoice.cz.)

U *Récitations* se jako u všech Aperghisových opusů nabízí scénické provedení. K tomu došlo už při premiéře na festivalu v Avignonu v r. 1982 v režii Michela Rostaina. Scénická akce tehdy vycházela spontánně z projevu interpretky, která při ní manipulovala s různými předměty, nervózně přemísťovala věci na stole apod. Později Aperghis realizoval vlastní režii, která upustila od rekvizit a všeho, co by sugerovalo psychologizující podtext typu „láska a život ženy“, a použil pouze střídou hru světél, nechávaje tak vyniknout hlavně témbrovým proměnám hlasu interpretky. *Récitations* s Martine Viard se v této podobě dočkaly stovek provedení.

HUDBA SLOV

Aperghis byl nepochybně od začátku svého pobytu ve Francii ovlivněn bohatou avantgardní tradicí dadaismu a lettrismu, ze které vycházejí i autoři skupiny Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), a tzv. fónické poezie (poésie sonore).

Zatímco tito literáti atakující hranici mezi poezií a hudbou pracovali spíše se slovy a písmeny na papíře, Aperghis opracovává živý zvuk v kontaktu se svými interprety. Fonémy řeči považuje za nekonečně bohaté a komplexní zvuky, které „mají hudbu už v sobě“. Sám říká, že hra se zvukovou kvalitou fonémů je něco, čím jsme všichni prošli jako malé děti učící se nejdříve ovládat svá mluvidla, než začnou zkoušet mluvit, a on nabízí dobrodružství znovuobjevování této hry. Navíc však každý foném má pro nás i tušené latentní významy možných kontextů. Je proto možné s nimi nakládat důsledně izolovaně a zdůraznit tak jejich čistou hudební kvalitu, nebo je spojovat do řetězců a fragmentů slov, vyvolávajících vícesměrné asociace, až po souvislé věty nesoucí sdělení a nakonec i celé příběhy. Aperghis udivujícím způsobem střídá všechny tyto roviny. Výsledek má v sobě často komický aspekt, což je součástí této hry.

V Aperghisovi se také přece jen nezapře komponista: ať už pracuje s jednotlivými fonémy, slabikami, slovy nebo fragmenty vět získanými rozpitváním nějakého textu, vypomáhá si často při stavbě formy konstruktivistickými postupy. Jednoduchým příkladem je postupné rozšiřování repetovaného modelu z jednoho malého jádra až po dlouhý řetězec slov v již zmíněné desáté části *Récitations*. Výsledkem je (i na papíře efektní) „pyramidová“ forma, kde každý další řádek je delší než předchozí. Ve skladbě *Machinations* (pro herečku, zpěvačku, flétnistku a violistku) si například napřed sepsal tabulku fonémů a slabik, které hodlal použít. Vzal přitom typické fonémy vycházející z francouzštiny a roztřídil si je do kategorií podle různých aspektů (např. podle různých typů vztahů souhlásek k samohláskám – zdobí, zabarvují, rytizují, zní samostatně, ve dvojicích apod.). Na tento výčet fonémů pak podle určitého plánu aplikuje jiný seznam, který vyjmenovává různé způsoby dikce a výrazu (např. „rázně, ležerně, kousavě, sarkasticky, polykat slova, cedit skrz zuby, žvatlat“ atd.). Podobně systematicky uspořádává i pokyny, které aplikuje na gesta herců a scénickou akci.

Příkladem díla kombinujícího fónické pasáže s konkrétním obsahovým sdělením může být hudebně divadelní představení *Sextet* s podtitulem *O původu druhů* pro 5 ženských hlasů a violoncello z roku 1992. Má podobu malého oratoria s recitací, sóly a sbory, kde stmelující instrumentální složkou je part violoncella. Text je sestaven z fragmentů z Darwinova vědeckého díla, které jsou prokládány střípky ze současného života lidského jedince (narození, láska, plození, smrt). Sextet můžeme chápat jako velkou fresku, která před nás staví pohled na miliardy let vývoje života na planetě Zemi konfrontovaný s tragickým aspektem života současného člověka, který je smutným koncem tohoto vývoje. Poslední část má až ekologicko-eschatologické vyznění. Kromě toho tu však nechybějí absurdní a dadaistické polohy. Různé čeledi zvířat, o kterých se hovoří v Darwinových textech, jsou evokovány zvuky – a to ani ne tak zvuky, které zvířata vydávají, jako spíše onomatopoickými charakteristikami jejich pohybů a těl. Poslední skupinou jsou samozřejmě zvuky (a texty), které různým způsobem charakterizují člověka.

Aperghis představuje v kontextu soudobé vážné hudby jedinečný fenomén zejména díky své bohaté práci s lidským hlasem. Mnoho skladatelů 20. století se zabývalo zkoumáním hraničního prostoru mezi deklamací a zpěvem, mezi divadlem a hudební produkcí. Aperghis z nich došel snad nejdál a osvojil si vlastní styl, který je sotva někdo schopen napodobit. Umí u svých interpretů odhalit netušené schopnosti a vitalitu a přivést je k naprosto netušeným možnostem projevu. Mistrně dokáže sjednotit zvukovou a vizuální složku představení. Je to skladatel mimořádně plodný, s nevyčerpatelnou invencí, který se díky svéráznosti svého konceptu dokonale osvobodil od institucionálních omezení. Jeho dílo je vážné i nabitě humorem. Je experimentální a zároveň vypráví o současném životě.

Zvuk textu

Text: Petr Ferenc

Zdánlivá samozřejmost: Hudba je hudba a je určena k poslechu, text je text a je třeba ho číst. Je tu možnost prolnutí? Využití hudebního a zvukového potenciálu literárních útvarů, o němž bude především řeč, tzv. text-sound kompozice, jejíž vzedmutá vlna (a přidružené legendy) se kryje s nástupem konkrétní a elektroakustické hudby v padesátých letech, je ovšem něčím zcela odlišným než písničkové „zhudebnování textů“ a – samozřejmě – vyvěrá z mnohem dávnějších hlubin času.

Z nahrávky to zní nějak takhle: Sssss. Whiss. Uííí. Íííííí. Pi. Pi. Pi. Pi. Pipi. Pipi. Sipi. Sipi. Visisipi. Visisipi. Vis. A.a vis. A. Íííí. Uíííí. Uisisipi. Uisisipi. Uisisipi. Visi. Visi. Visi. Ááá. Sssssssss. Ááá. Sssssss. Uisisipi. Is. Is. Is. I-i. I-i. sipi. Sipi. Rrrr. Ís. Ís. Ís. Mmmmmmmmmmm... atd.

Název díla: Whisper Piece No. 4 – „Whississippi“. Zdroj: slova *whisper* (šeptat) a *Mississippi*. Nástroj: jeden mužský a jeden ženský hlas, magnetofon. Autor? Bob Cobbing. Žánr? Text-sound. Vydejme se na stručný výlet mezi tvůrce, kteří se pokusili najít pro lidský hlas jiné umělecké vyjadřovací prostředky než herectví, recitaci a zpěv a kteří se ocitli na rozhraní mezi všemi jmenovanými, především literaturou a hudbou.

STRČ PRST SKRZ KRK

Poezie a lidský hlas šly odjakživa ruku v ruce. Jak se lze dozvědět z učebnic literární historie, byla básnická forma v době před vynálezem (resp. masovým rozšířením) písma preferována pro snazší zapamatovatelnost především pro svá rytmická a rýmová schémata, která fungovala coby „vodítka a nápovědi“ k dalšímu pokračování, navíc působila podmanivým, sugestivním dojmem; vzpomeňme nejruznější zaklínadla, modlitby a invokace či na základ evropské literární tradice – Ilias a Odysseu, které se po několika staletích před zapsáním předávaly ústně.

Vnímání poezie coby „zážitku pro uši“ narušil až vynález knihtisku Johannem Gutenbergem kolem roku 1450. Nůžky mezi vysokou – psanou a tištěnou – poezií a „nizkými“ podobami jazyka a zvuků, se široce rozevřely a, pohlédneme-li do současnosti, setrvávají v této poloze dosud. Většina z mých (přibližně) vrstevníků, čtenářů His Voice, si, bude-li řeč o poezii, na prvním místě nejspíš vybaví knihu básní. Autorské čtení (které oproti boomu v šedesátých letech zažívá spíše útlum) ho patrně napadne až na druhém místě, orální projevy jako je dětské žvatlání, glosalálie schizofreniků a svatých mužů, frkání a oddechování či skřeky kreslených grotesek mu na myslí patrně vůbec nevstanou...

Hranice mezi sémantickým obsahem textu a jeho zvukovým aspektem je přitom mlhavá. Richard Kostelanetz ve své stati *Text Sound Art: A Survey* uvádí půvabný jazykolam („If a Hottentot taught a Hottentot tot to talk 'ere the tot could totter, ought the Hottentot to be taught to say ought or naught or what ought to be taught 'er?'“) a upozorňuje, kde hledat význam tohoto textu – rozhodně se zde nejedná o etnologii, kulturní antropologii či pedagogiku, záměrem jazyklámajícího dvouverší je zkrátka pohrát si se zvukem slabik „ot“ a „ót“.

Ale zdaleka nejde jen o hru. Mantry (*Óm mani padme hum... , Abrakadabra*), zpívané a recitované předliterární verbalizace bez sémantického významu, měly meditačně-léčebný účinek, Babylóňané si podobné texty na hliněných tabulkách upevňovali do rohů svých domů coby pasti na demony – texty byly psány do spirály a démon, znaje číst pouze jedním směrem, bezpečně uvízl ve středu.

Jiné texty, které dnes zkrátka radostně znějí a jejichž významem se příliš nezabýváme, vznikly postupnou mutací například modliteb – zřetelnou

stopu lze najít v „evergreenu“ „*Enyky benyky kliky bé, ábr fábr domine... „*“, spisovatel a záhadolog Ludvík Souček dokonce cituje poněkud divokou teorii tvrdící, že jména pohanských Přemyslovců (Krok, Kazi, Libuše, Přemysl, Nezamysl, Mnata, Vojen, Vnislav, Křesomysl, Neklan, Hostivit) lze číst jako následující prohlášení: *Kroky překaž, raději přemýšlet, nezamýšlíme na ně vojny ani zla, kříží my se neklaníme, hosty vítáme*. Jedná se přitom o *koruptelu* (zkreslený zlomek rozsáhlejšího textu) dávné slovanské básně z předkřesťanských dob.

A zmiřme ještě beatlesovské *yeah yeah yeah*, halekání, které se stalo jedním z poznávacích znamení revoluce v populární hudbě (v současnosti se k ní svým názvem hezky hlásí hvězdná popová skupina Yeah Yeah Yeahs), a přidejme osobní vzpomínku. Vždycky mi na základní škole běhal mráz po zádech, když dívky ze třídy potisící rozjely podivný tleskaný a zpívaný rituál začínající „*Den den delí, pojedeme hory doly, Saša, Bibi, Saša Bibi Mexiko... „*“ Z kluků tenhle text nikdo neuměl a nerozuměl ani prostému důvodu jeho existence natož jeho významu, holky ho bezpečně ovládaly všechny. Iritující rituální hranice a jak nebyť vpuštěn...

BOBEÓBI ZNĚLA ÚSTA, VEEÓMI ZNĚLY OČI

A tady všude že by nebylo místo pro pořádnou dávku poetična? Konec devatenáctého a celé dvacáté století je nejruznějšími přístupy k poetickému experimentu docela bohatý. Modernistická a avantgardní hnutí, jejichž nedílnou součástí je jistá dávka utopie a touhy změnit nejen umění, ale rovnou celý svět, chtěla vyrvat poezii z izolujících spárů knih a akademismu a dát jí pevnou a plnohodnotnou (oproti někdejší izolovanosti) roli ve svém snění o jiném životě. Proto bylo nutno poezii změnit. A tyto změny, které pochopitelně probíhaly v mnoha rovinách, se dotkly rovněž zvukové stránky poezie, která například začala používat novotvary bez jiného než zvukové záměru.

Pohnutky byly samozřejmě různé, těžko třeba podezírat Lewise Carrolla, že promluvy a jména postav z jeho Alenky v říši divů měly vést ke změně sociálního paradigmatu. Šlo zde spíš o to, ukázat Alenčinu cestu v situacích, které oživila její dětská fantazie a jejichž zákonitosti nejsou měřitelné běžnou logikou všedního světa. Kolik asociací může vyvolat zvuk jmen Žvahlav a Tlachapoud? Koho z nich byste, jen podle zvuku jména, potkali raději? (Hippie interpretace Bílého králíka a spol, totiž pozvání k drogovému výletu, zde vynechávám; beztak to viděli všude.)

Christian Morgenstern (1871–1914) proslul svým *Velikým Lalula* (První sloka: *Krowlokwaſi? Semememi! / Seiokronro – prafriplo: / Bifzi bafzi; hulalemi: / quasti basti bo... / Lulu lulu lulu la!*), jedinými nápověďmi jsou adjektivum v názvu básně, které soustředí naši pozornost k ústřednímu termínu, a divoká interpunkce, budící dojem, že se jedná o vzrušený dialog vedoucí ke smíření – *lalula*. Zpěvnost nonsensů způsobí, že text čteme jako pěknou, poněkud záhadnou písničku (uvědomíme-li si, kolik si v Čechách pobrukuje anglických písní, u nichž známe jen malé části textu, je to vlastně zcela přirozené), která morgensternovské

mu překladateli Josefu Hiršalovi dokonce stála za to, aby si ji také přeložil: *Kraklakvakve? Koranere! Ksonsirýři – guelira: Brifsi, brfsi; gutužere: gastí, dasti kra... Lalu lulu lulu lulu!* Zhudebnění skupinou Stromboli (Michal Pavlíček, Bára Basiková a spol.) v osmdesátých letech bylo poměrně půvabné, v kombinaci s videoklipem odehrávajícím se na obří šachovnici ale až příliš doslovné. Morgenstern je rovněž básníkem ticha – jeho *Noční rybí zpěv* je složen výhradně z pomlček a vlnovek, v básni *Modlitba šibeničnicka a její vyslyšení* po výzvě: *buď tiše...!* Následuje čtyřverší ze samých pomlček.

To futuristé si rozhodně hrát nechtěli. Filippo Marinetti (1876–1944) ve svém manifestu *Osvobozená slova* (1913) volá po destrukci syntaxe a vrácení zvuků do prostředí jejich původu, skoncování s adjektivy a příslovci, nahrazení interpunkce matematickými a hudebními značkami, zošklivení literatury, která se zrodí do světa železnic, motorů, letišť a letadel... Futuristická antiesetika se de facto vytratila během první světové války – svět, který si Marinetti a spol. představovali, se najednou ukázal být hrozivější, než byl v zápalu utopických plánů.

V Rusku se coby osamocený zjev netradiční poezie (ač člen několika uměleckých skupin, občas koketující s futurismem) objevil Velemír Chlebnikov (1885–1922), který jazyku přisuzoval stejnou moc a moudrost jako přírodě a hodlal jej využít až na samu jeho hranici – jednak tvorbou neologismů odvozených z již existujících slov (tvořané = tvůrci života; mřítva = nástroj smrti), jednak takzvaným *zaumným* jazykem, jehož nedílnou součástí byl jakýsi hláskový symbolismus. Význam slov zde byl často odvozen od významu prvního písmene: *M – dělení jedné veličiny na nekonečně malé části; L – přechod tělesa protáhlého po ose pohybu v těleso protáhlé dvěma směry; CH – přehrada mezi bodem a pohybujícím se k němu jiným bodem* (proto na ch začínají slova jako chata, chýše, chalupa, chlív, chrám...). Svěrázný tulák Chlebnikov, který kromě hláskového symbolismu vyznával i symbolismus matematiky, vytvořil nejméně množství děl, v nichž se novotvary a bizarní výpočty nepředvídatelně střídají s okamžiky čiré, skoro tradiční poezie a je otázkou, zda jej považovat za génia (jak tvrdí například Majakovskij a mnoho dalších), nebo spíše za úkaz na způsob mašiblu – nabízí se zde paralela se Zdeňkem Koškem, tvůrcem neuvěřitelně složitých systémů vzájemných souvislostí čehokoliv na světě s čímkoliv tamtéž. Úvodní dva verše Chlebnikovovy asi nejznámější básně tvoří nadpis této kapitoly.

Dadaisté byli dalšími z těch, kdo chtěli pořádně zatřást ustálenou představou o tom, co to vlastně je umění. Šli na to za pomoci náhody a provokace a zvukomalebným je už název jejich hnutí, který vznikl zabodnutím nože do knihy. Dada – koníček, slovanské přitakání, dětské žvatlání... Při večeru odehrávajícím se v roce 1916 v curyšském kabaretu Voltaire četl Hugo Ball (1886–1927) expresivním způsobem svou báseň začínající slovy *Gagji beri bimba / glandiri laula lonni cadori...* a vyvolal v publiku opravdovou bouři. Jeho kolega Kurt Schwitters (1887–1948) později převzal Ballovu štafetu a vytvořil jeden z prvních evergreenů zvukové poezie, slavnou *Ursonatu*.

Rumunský básník Isidore Isou (1925) věřil, že jediná naděje na lepší společnost tkví v obnovení vyčerpaných jazykových a malířských forem a snažil se o vytvoření souboru výtvarných a jazykových hieroglyfů srozumitelných všem. Hnutí, které založil před svým odchodem do Paříže ještě v Bukurešti, si říkalo *lettristé* (lettre – písmeno). Sám Isou zkoušel rozšířit abecedu o nové zvuky, jako je nádech, výdech, mlaskání, plivání, zvuk polibku, prdění, pískání atd. Všichni jmenovaní jako by stáli jen krůček od toho, čemu se později začalo říkat *text-sound*.

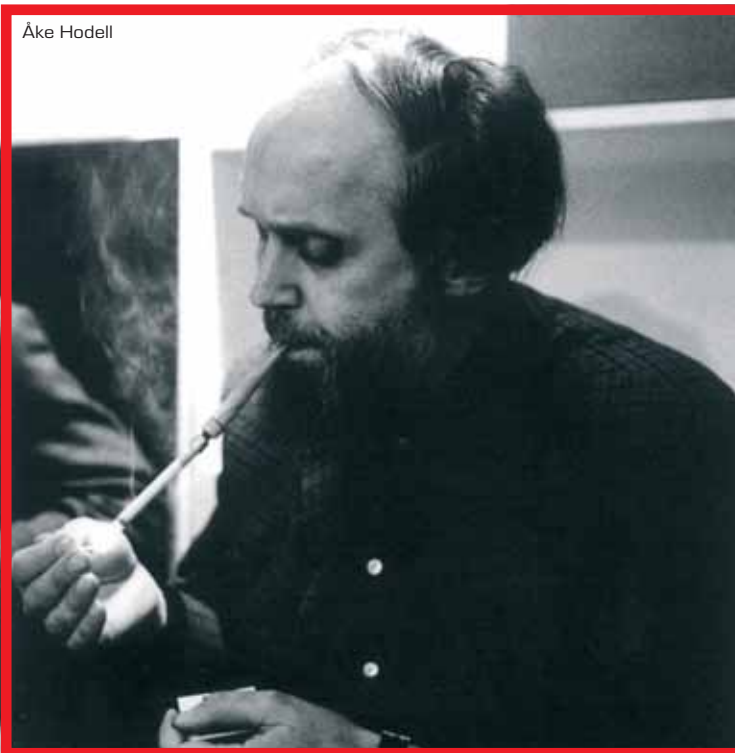
TRIPTYCRIRYTMY A SPOL.

Obor *text-sound* vznikl s rozšířením magnetofonu – text totiž, podle Richarda Kostelanetze, musí být slyšen, aby byl „přečten“, nikoliv viděn, aby mohl být přečten. Na počátku by měl být text, abychom tuto uměleckou formu odlišili od hudby. Důležitá je rovněž absence melodie, aby vyniklo samotné slovo. Pokud má příliš mnoho slov textu pevně danou tónovou výšku, mohl by výsledný tvar uklouznout kamsi ke zpěvu písně... Kostelanetzova přísnost je možná úsměvná, je v ní ale slyšet upřímná touha po vymezení žánru, který by kolikrát mohl směřovat k hudbě či rozhlasové hře – *Hörspielu*. Již zakladatelé žánru ovšem jdou na věc jinak.

Text-sound se zrodil začátkem padesátých let a za jeho zakladatele lze považovat Gila J. Wolmana pracujícího s nahrávkami tělesných zvuků, především dechu, a Françoise Dufrêne (1930–1982), původně zakládajícího člena lettristického hnutí. Dufrêne, jeden z prvních básníků, kteří použili magnetofonový pás coby záznamové médium místo papíru, proslul především svými *cri-rytmy*, virtuózně předvedenými jazykovými „mikročásticemi“ a drobnými zvuky. Vše, co můžeme slyšet na jeho nahrávkách, je – občas překvapivě – autentický záznam bez další postprodukce. Magnetofonový pás zde opravdu slouží výhradně jako pasivní médium pro záznam, doby, kdy se pásková manipulace stane nedílnou součástí text-soundových umělců, teprve přijdou.

Metodu střihu, vrstvení a smyčkování nahraného hlasu používal klasik text-soundu, Henri Chopin (1922), v letech 1964–1974 mimo jiné vydavatel revue OU, která vycházela formou souboru knížeček, plakátů a desetipalcových desek a zachytila na svých drážkách většinu předních protagonistů text-sound metody. Půjďme-li po následujících jménech, dostaneme se k opravdu klíčovému osobnostem žánru. Chopin, který svým kreacím říkal *audiopoezie*, často pracoval metodou živého střihu nahrávky. Na scéně ▶

Åke Hodell





odrecitoval několik slov, nahrál je na magnetofonový pás a zvuk pak před publikem zrychloval, pouštěl pozpátku, dokonce i stříhal a jinak preparoval – například pomocí plastové vycpávky límce připevněné k nahrávací hlavě přístroje. Přidáváním dalších a dalších vrstev hlasu přes předchozí, které nebyly mazány, vznikal pozoruhodný výsledný dojem, při kterém šlo o čistě zvukovou informaci – Chopin, mimo jiné autor cenné knihy *Poesie sonore internationale* (1979) nehodlal své poetické sdělení zatěžovat žádnou čitelnou myšlenkou, literátštinou či symbolismem.

Ne všichni tvůrci text-sound se ale spokojili s Dufrénovým a Chopinovým světem zvuků beze slov, role textu v jejich kracích hrála tu menší, tu větší roli. V úvodu zmíněný Bob Cobbing (1920–2002), vrcholný představitel anglického text-soundu, který žánr neúnavně popularizoval organizátorskou činností a stovkami vystoupení od hospod po festivaly, často improvizoval v rámci nevelkého okruhu výchozího slovního materiálu – například s několika slovy z Jamese Joyce, kterého text-sound umělci považovali za jakéhosi guru (především díky románu *Plačky nad Finneganem*) – nebo s již zmíněným názvem severoamerického veletoku. V pozdější fázi ale i Cobbing přešel k bezeslovnému vyjádření a sólově nebo s několika dalšími hlasy improvizoval na základě svých vizuálních básní. Magnetofon Cobbing používal jen v začátcích coby pomůcku, která mu umožnila ovládnout potřebný projev – zprvu nejistému básníkovi záznam vlastního hlasu posloužil tak, jako Démostenovi řev moře, oblázky a meč.

Anglický malíř a básník Brion Gysin (1916–1986) společně se spisovatelem Williamem Burroughsem experimentovali během pobytu v marockém Tangeru s drogami a alternativními literárními formami. Metodu *cut-up* podle pověsti objevili v dokonalém rauši. Rozstřihání a následné přerazování textů dávalo vzniknout novým souvislostem, asociacím a významovým rovinám. Burroughs touto metodou napsal několik knih, především těžko uchopitelnou „jízdu“ *Nova Express*, později pořizoval i *cut-up* nahrávky svého typicky

nosového hlasu. První album mu v roce 1981 vydali na své značce členové industriálních Throbbing Gristle, prý proto, že desky přitáhnou víc pozornosti než knihy. Gysin se zabýval většinou permutacemi jednoduchých textů, jeho slavná zvuková realizace *I Am That I Am* (1960) začíná: *I am that I am. I am that I. Am I? Am that...*

Pařížan Bernard Heidsieck (1922) byl jedním z prvních, kdo začali používat magnetofon opravdu důsledně. Jeho koláže rozpoznatelných slov a vět, namluvených jím samým, nebo nahraných na ulici a z rádia. Jeho *poesie action* je hektickou a neobvyklou směsí zvuků a hlasů, které se vedle sebe objevují v neobvyklých vztazích. Často se vyskytne i náznak příběhu nebo alespoň literární odkaz, například kus, v němž zajíká se hlas dramaticky opakuje čísla poschodí a vrací se zničeně zase k jedničce, se jmenuje *Sisyphé*.

K technicky dokonalému studiovému provedení měli blízko především švédští tvůrcové a to díky možnostem nahrávání ve stockholmských studiích vydavatelství a organizace Fylkingen. Text-sound festivalu, který Fylkingen uspořádal v letech 1968–1970, se zúčastnila celá řádka umělců včetně našeho Ladislava Nováka a byl dokumentován osmi LP deskami, které v roce 2005 vyšly v souhrnném boxu pěti kompaktních disků pod názvem *Text-Sound Compositions – A Stockholm Festival*. Vedle záznamů z Chopinovy revue OU (na nichž Novák rovněž figuruje) se jedná o zcela zásadní kompilaci. (Jaký byl v rámci fylkingenovského festivalu rozdíl mezi Švédy uvádějícími magnetofonové záznamy technicky dokonalých kusů a spontánním řaděním Dufréna a Chopina...)

Sten Hanson (1936) své permutace již v šedesátých letech často zdlouhavě a pečlivě vytvářel na olbřímím počítači, k němuž navíc vedla dlouhá fronta zájemců, ze záznamů pak často ani nezněl jeho hlas. Guru švédského text-soundu, Åke Hodel (1919–2000) své technicky vyvedené kreace směřoval až kamsi do hájemství angažovaného Hörspieli. Jeho *U.S.S. Pacific Ocean* je uměleckou reportáží o americké jaderné ponorce zachycené radary v Pacifiku v období studené války vyhozených vztahů s Čínou. Do hlasu rozhlasových zpráv a ilustračních ruchů zaznívá veselý jazzband a Internacionála, forma dvacetiminutového kusu může připomenout slavnou rozhlasovou premiéru Wellsovy *Války světů* – zdánlivě opravdový mimořádný zpravodajský vstup přinutil desítky Američanů k evakuaci před hroící invazí z vesmíru.

K Hörspieli měl blízko i rakouský Ernst Jandl (1925–2000), české veřejnosti asi nejznámější představitel experimentální poezie. Jeho básnická tvorba překládaná Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou obsahovala básně „jazykozpytné“, vizuální i zvukové, rozhlasové nastudování jeho *Chropění Mony Lisy*, jejíž text vyšel v souboru *Experimentální hry*, opravdu pobaví. Nečekejte ovšem nic, než napovídá titul, varuje Jandl.

TŘISTATŘÍATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELÍČEK

Libá Liba libá líp. Strč prst skrz krk. Jméno Ladislava Nováka (1925–1987) zde již zaznělo, tři předchozí věty jsou textovým základem jeho *Fonetické struktury českého jazyka* (1969). Tři proplétající se, do sebe vpíjející hlasy, stopáž něco přes dvě minuty. Třebíčský autor koláží (souhrnem technologií si může směle konkurovat s Jiřím Kolářem), happeningu a fónické poezie byl jedním z několika tvůrců, kteří se text-soundu věnovali v Čechách. Kromě něj stojí za zmínku ještě surrealisté Milan Nápravník, jehož minimalisticky repetitivní texty si o podobný přístup přímo říkají, Vratislav Effenberger a Stanislav Dvorský. Více o nich (a dalších) v recenzi antologie *Fragmenty* 1963/1964, kterou napsal Lukáš Jiříčka pro HV 2/03.

Zleva: Sten Hanson, Henri Chopin, Françoise Janicot, Bob Cobbing, Ladislav Novák, Bernard Heidsieck, Bengt Emil Johnson



Na Fragmentech nalezneme i jméno Bohumily Grögerové (1921). Ta se svým spolupracovníkem a partnerem Josefem Hiršalem (1920–2003) patřila k vášnivým propagátorům a překladatelům experimentální poezie (o stejnojmenném sborníku, který s Hiršalem připravili, bude řeč níže). Díky neúnavnému úsilí dvojice se Praha první poloviny šedesátých let brzy ocitla na mapě zemí experimentální poezii zaslíbených – Henri Chopin této představě podlehl natolik, že se odsud – poněkud naivně – dokonce snažil získat finanční zdroje pro svou činnost. Situaci nesmělých počátků uvolnění ústíciho později v Pražské jaro si uvědomil až při návštěvě Prahy a Olomouce. Nebyl zdaleka jediným protagonistou žánru text-sound, který dvojici přijel navštívit, a jako mnozí i on si stěžoval na malé publikační možnosti na západě ve srovnání s pražským Odeonem, kde vyšla již zmíněná antologie *Experimentální poezie*.

Nejnovějším text-sound počinem, který jsem v Čechách zaznamenal, bylo představení Jiřího Adámka *Tiká tiká politika* uvedené i v rámci PremEdice Radioateliéru na Českém rozhlasu 3 Vltava. Čtveřice herců pracuje s permutacemi a fragmenty slova politika, v jejichž zvuku bychom mohli nalézt návaznost na předválečné *voicebandové* realizace E. F. Buriana, vpravdě otce českého text-soundu. Zmínku si zaslouží i jurodivý Petr Váša, vynálezce vtipného *fyzického básnictví* pracujícího s recitací výrazově bohatých textů, zvuky těla a divadelně přepjatými gesty.

PSTRUH PRD PROUST KAFKA PRSKAVKA PRSTEN

„První vizuální poezie“, říká Peter Finch o výše zmíněných babylónských pastích na demony. „A se zřejmým důvodem vzniku. K čemu je poezie? Abychom tam vzadu uvnitř svých hlav pochytili všechny ty temné věci a vystavili je k prohlédnutí všem.“ Ač to může zpočátku znít paradoxně, u zvukové poezie je často načasovat. Pokud chce básník-performer pracovat podle předem dané struktury, je zápis takového postupu zcela na něm. Svou partituru si tvoří každý podle vlastního klíče, pevný úzus tu pochopitelně neexistuje a mnohý grafický náčrt následné zvukové práce působí i samostatně, svou výtvarnou hodnotou. Zrovna tak mnohé kreace experimentálních básníků, které se zvukovým zpracováním původně nepočítaly, nesou obrovský zvukový potenciál. Není náhodou, že množství básníků, kteří se zabývali grafickou poezií, nejrůznějšími způsoby rozkládající segmenty básně na plochu (někdy i do prostoru), toužilo vrhnout slova i do zvukového prostoru. Záměr byl asi podobný – osvobodit poezii z nalinkovaných mříží veršů a uvést ji do světa zvuků a obrazů, kam zcela přirozeně také patří.

Odeonský výběr *Experimentální poezie* (1967) přináší obrovské množství netradičních básní. Básní nečitelných, určených jen pro oko, básní strojopisných, obrázkových, typografických... Mezi zastoupenými autory najdeme i řadu jmen známých tvůrců text-sound poezie. Je tu François Dufrêne s básní *Sloh slovník slov* s podtitulem „Postrskriptum v češtině na hrob Pierra Larousse“ – souborem slov založených na opakování podobajících se zvuků (*Tlapa TAK teda LITérát NIKteRAK / Vtip oPAT pot oTUPiti POTuPA... Pstruh prd PROUST Kafka PRSkavka PRSTEN...*), které ovšem francouzský autor patrně nikdy nemohl realizovat zvukově. Zvuk, obraz i obsah se zde však potkávají ve vyrovnaném poměru. (Slovu *vtipopat* by například slušelo vejít v širší známost.) Je tu Dufrènov krajan Bernard Heidsieck pracující se strojopisnými náznaky erotického potenciálu klouzavé fugy a svistotem a výbuchem padajícího tělesa. Je tu například Němec Franz Mon, samozřejmě nechyběj Novák s Nápravníkem.

Balada rakouského Gerharda Rühma sice nevybočuje z tradičního veršového schématu, magického účinku ale dosahuje neustálým nepravidelným opakováním několika slov – jednočlenných vět: *Ona. Děšť. Motocykly. Silnice. Šaty...* Při jejich čtení máte pocit, že ze stránek přímo „zní.“

Lze převést do zvuku Apollinairovy kaligramy?

Diskografie:

Bodin, Lars-Gunnar: Clouds, Fylkingen

Burroughs, William: Nothing Here Now But The Recordings, Industrial Records, 1981

Burroughs, William: Break Through In The Grey Room, Sub Rosa
Henri Chopin's Revue OU – Sound Poetry, The Anthology (4CD nebo 7LP), Alga Marghen, 2002
Fragmenty 1963/1964 (Bohumila Grögerová, Věra Linhartová, Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Milan Nápravník, Ladislav Novák – 3CD), Arco, 2002

Hanson, Sten: Text-Sound Compositions, Fylkingen

Hodell, Åke: Verbal Brainwash And Other Works (3CD), Fylkingen

Text-Sound Composition – A Stockholm Festival (5CD – reedice původních osmi LP), Fylkingen Records, 2005

Literatura:

Alternativní kultura (Josef Alan a kolektiv), Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001 (přiložené CD obsahuje po jedné realizaci od Ladislava Nováka a Milana Nápravníka)

Burroughs, William: Nahý oběd / Nova Expres (přeložil Josef Rauvolf), Arcadia, Praha 1994

Experimentální poezie (uspořádali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová), Praha, Odeon, 1967

Finch, Peter: Sound Poetry In The UK (www.57productions.com/article_reader.php?id=11)

Hanson, Sten: Artists and Works (sleeve-note ke kompilaci *Text-Sound Compositions – A Stockholm Festival*)

Hiršal, Josef, Grögerová, Bohumila: Let let, Mladá fronta, Praha 1994

Hultberg, Teddy: Sound Poetry and Text-Sound Composition – The Swedish Story (sleeve-note ke kompilaci *Text-Sound Compositions – A Stockholm Festival*)

Chlebnikov, Velemír: Čmáranice po nebi (přeložil a úvod napsal Jiří Taufer), SNKLU, Praha 1964

Jandl, Ernst, Mayröcker, Friedericke: Experimentální hry, Fra, Praha 2005

Kostelanetz, Richard: Text Sound Art – A Survey (www.ubu.com/papers/kostelanetz.html)

Morgenstern, Christian: Beránek měsíc (přeložil Josef Hiršal), Odeon, Praha 1965

Morgenstern, Christian: Galgenlieder / Šibeniční písně (přeložil Egon Bondy), Labyrinth, Praha 2000

Souček, Ludvík: Případ baskervillského psa a další příběhy, Mladá fronta, Praha 1990

Vyčerpávající seznam nahrávek naleznete na www.ubu.com/papers/gibb.html, množství textů a dokumentace rovněž u Otce Ubu.

Postmoderní rapsódi

Text: Jozef Cseres

Le pensée se fait dans la bouche.

Tristan Tzara

Fónická či zvuková poézia (*poésie sonore, audio poésie, sound poetry, apod.*) je nechcené dieťa hudby a literatúry, odložené v nehostinnom útulku intermédií a vyhostené na perifériu seriózneho umeleckého záujmu. Jej rozmanité žánrové podoby splodila túžba prekračovať hranice tradičných umeleckých foriem a ekvilibristicky balansovať na ich klzkých hranách. Aj ju však zmenila postmoderná doba. Už to nie je *vox dei* znejúci prostredníctvom *vox humana* vďaka medonosným Múzam a nie sú to ani hrdelné výkriky Lautréamontovho Maldorora prerážajúce bariéry jeho vlastnej hluchoty. Sú to zvuky artaudovských tiel bez orgánov, zmietajúcich sa v krčoch a grimasách, a technológiou rozozvučaná a roztancovaná hlasové simulakrá korporeálnych i virtuálnych tiel. Už v nej nejde len o zápas logocentrizmu a sémantiky s nediskurzívnymi formami vyjadrenia (remízu medzi nimi už dávno vybojovali Marinetti, Schwitters, Duchamp, Cage a ďalší), ale o prekonanie strachu z technológie a ňou spôsobeného odcudzenia. Schwittersova *Ursonate* (1922-32) v podaní autora je preto iná než trebárs jej verzia v podaní Jaapa Blonka či maďarského zoskupenia Spiritus Noister (Katalin Ladik, Endre Székárosi, Zsolt Kovács, Zsolt Sörös).¹ Je iná, pretože sú iné hlasy, ktoré ju predvádzajú a iný je aj zvukový environment, v ktorom znejú.

V čom sú iné a čo ich zmenilo? Zmenil sa predovšetkým zvukový systém hudby (aj poézie) a kontext jej vnímania – percepčný i recepčný. Všetko (zvuky) sa v nich deje (stáva) multilineárne a transversálne. Už to nie sú izolované vyjadrenia, operácie a udalosti, sú to „zvukové bloky“ bez stabilných a spoľahlivo identifikovateľných východiskových bodov, plánov či súradníc, odohrávajúc sa v priestore medzi – medzi viacerými rozhodnutiami, medzi viacerými zvukovými situáciami, medzi viacerými akustickými orbitami. Medzi zábleskom mysle a zvukovou reakciou naň sa toho môže stať veľmi veľa, a tak ani hlasy už nemajú ambíciu rozprávať či memorovať príbeh, snažia sa artikulovať interakcie medzi zvukovými udalosťami. Sú to jednoducho *intermezzi* a takto ich nenazval básnik či hudobník, ale filozof: „Zvukový blok je intermezzo. Je to telo bez orgánov, antipamäť prestupujúca hudobnú organizáciu a celý je zvučnejší.“² Tieto hlasy už nedeklamujú posolstvá pre interpretácie, ich ambíciou je roztvárať alternatívne priestory vnímania. Už ich nezaujíma Schwitters ako autor konkrétneho diela ale flexibilná matéria, z ktorej je konkrétne dielo-text utkané, kód, v ktorom je kódované. Už to nie sú len ‘oslobodené slová’, sú to interaktívne pravidlá novej, neopakovateľnej gramatiky a syntaxe. Napokon, návod na takéto čítanie svoje poémy-sonáty dal jej potenciálnym čitateľom-poslucháčom sám Schwitters, keď ju odporučal čítať nahlas, pred publikom a s primeranou dávkou imaginácie. Vedel, že sa lepšie počúva než číta.

Nezničitelný Hlas básnika, ktorý kedysi umlčal sám jeho stvoriteľ (Apolón), funguje ďalej ako veštické orákulum, jeho dezintegrovaná výpoveď však uniká a zaniká v rafinovaných simulakrových podobách postmoderného veku, v jeho vlastných ozvenách a do-zvukoch, ktoré ju nielen pre-hlušili ale aj pre-vraveli a vyvolali echolalický efekt. Kým John Cage ešte prednášal svoje mezostichy monotónnym hlasom, z romantickej potreby poézie, Alvin Lucier nechal vlastný, sémanticky relevantný Hlas rozplynúť vo vibrujúcich rezonanciách prostredia, ktoré Hlas sám rozozvučal. V kuse *I am sitting in a room* (1969) pre hlas a magnetický pás sa zavrel sám – iba s dvoma magnetofónmi a jedným mikrofónom – do miestnosti a nahovoril na pás tento text:

„Sedím v inej miestnosti, než je tá, v ktorej sa práve nachádzate vy. Nahrávam zvuk môjho rozprávajúceho hlasu a chystám sa ho prehrávať späť do miestnosti, až kým rezonujúce frekvencie miestnosti nezosilnejú do tej miery, že úplne zničia akúkoľvek podobnosť mojej reči, azda s výnimkou rytmu. To,

čo potom budete počuť, budú prirodzené frekvencie miestnosti artikulované rečou. Túto svoju aktivitu nechápem ako demonštráciu fyzického faktu, je to skôr spôsob, ako vyhladiť všetky nepravidelnosti, ktoré moja reč môže mať.“

Sedemdesiatpäť sekúnd trvajúci prehovor (alebo skôr performatívna výpoveď) už po dvanástich minútach prestáva byť zrozumiteľný a po dvadsiatich piatich minútach by len málokto identifikoval jeho orálny pôvod. Autorov Hlas sa zmenil na anonymný hlas, z *parole* sa zrazu stal *langue* – vokálna matéria, z ktorej možno tkať texty. Slovo stvorilo hudbu z ničoho – iba tým, že jednoducho rozprávalo, čo a ako práve tvorí. Významové zhľasy sa samovoľne pretransformovali na tónové motívy bez fixovaných konotácií, zo slov a viet sa stali melodické frázy. Autor sa nenápadne vytratil zo scény a sublimoval do neosobnej, či skôr nadosobnej zvukovej matérie – nekonečného reťazca znakov, odkazujúcich samy na seba bez výraznejších väzieb na označovanú realitu. Funkciu Autora prevzal nesubstanciálny, generatívny kód. Ten kód, ktorý bol podľa Jacquesa Derrida v texte prítomný stále. Magneticky odcudzený Hlas rozdvojil a ďalej multiplikoval Autora, až ho celkom pohltila ozvena miestnosti. Autor však ešte pred svojou exkomunikáciou stihol diseminačný proces ukončiť a vnútil mu uzavretú formu: neanonymná, autorská kompozícia *I am sitting in a room* je montážou tridsiatich dvoch repetícií; prvá je originál, ďalšie sú jeho zvukové odtlačky. Autor spáchal samovraždu, aby reinkaroval v Texte, no ten už nie je identický s dielom, pretože ani Hlas už nie je Hlasom, ale hlasom. Štruktúru textu síce možno vymedziť diferenciami, no je to štruktúra dynamická, premenlivá, decentralizovaná, čo z textu robí efemérne médium. Lucierov Text je utkaný z tridsiatich dvoch textov. V každej z repetícií nájdeme stopy po predchádzajúcich, každá jedna predchádza nasledujúcej, ktorá by bez predchádzajúcich nemohla vzniknúť.

Autor totálne splynul s materiálom a radikálna identifikácia mala vážne ontologické dôsledky pre neho samého i pre jeho dielo. Rezignácia Autora na významovú formu posilnila materiál a metódu, rozrušila subjektovo-objektovú rovnováhu a zbavila reprezentačných ambícií aj Text: „Obsahom je to, čo vytvára samotný priestor“,³ teda alikvotné ozveny. Fyzikálne charakteristiky priestoru (rezonujúce frekvencie) pohltili Hlas a pretransformovali ho na artikuláciu prostriedok, štruktúrujúci získaný zvukový materiál už nie podľa výrazových či významových preferencií, ale výlučne podľa metro-rytmických zákonitostí. Hoci sa Lucier podujal preskúmať vzťahy v rovine synchronnej



Jaap Blonk

a diachrónnu použil iba ako temporálny rámec nevyhnutný na demonštráciu štruktúrnych transformácií Hlasu šíriaceho sa v konkrétnom uzavretom priestore, invenčný experiment priniesol napokon ovocie na opačnom konci a kľúčovou sa stala práve horizontálna organizácia textu. Použitá stratégia sa osvedčila aj ako kompozičná technika.

Metóda transformácie ľudského hlasu prostredníctvom sukcesívnych, pomaly sa vyvíjajúcich repetícií s nepatrnými zmenami sa v elektronickej hudbe ujala a Lucier vlastne nebol prvý, kto ju použil. Podobným spôsobom traktoval Steve Reich **parole concrète** sanfranciského kazateľa Brother Waltera už roku 1965 v kompozícii **It's Gonna Rain**, dôležitom mílniku na ceste k repetitívnemu minimalizmu. No na rozdiel od Lucierovho demiurgického Hlasu Reichov **voix trouvée** neprekročil hranice diskurzívnej významovosti a rozradostený, orfeovskysa obzerajúc v elektronických slučkách, mĺňajúc pritom vo fázových posunoch a špirálach vlastné simulakrá, v tanečnom tempe doskackal do ríše živých neotonálnych reprezentácií. Zbožné vyzvanie dažďa bolo síce vyslyšané, no prinieslo iba svieže mrholenie v podobe graduujúcich hudobných procesov; radikálna premena Hlasu na hlas zastala u Reicha na polceste v koncepte **Slow Motion Sound** (1967), ktorý bol v tom čase technologicky nerealizovateľný. Na Diovo elektrizujúce hromobitie bolo treba čakať ešte tri roky, keď vo „svojej“ miestnosti zvukový alchymista Lucier stvoril „pravé“ hlasové simulakrum.

Od tých čias už Hlas nereprezentuje hlasy, ale naopak, hlasy sporadicky berú na seba rozmanité podoby Hlasu, aby nimi pripomínali svoj vznešený pôvod a netransparentnú znakovú podstatu. V *Cities of Light* (1980) Richard Lainhart najskôr podľa vzoru tibetských mníchov rozvrstvil vlastný Hlas na spodný subharmonický základ a vrchné alikvóty aby vzápätí získané vokálne roviny multiplikoval a juxtaponoval v pôsobivej elektronickej polyfónii. V *Shing Kee* (1986) od Carla Stona sa zrazu dekonštruovaný Hlas vynorí po napínavom varírovaní fragmentu známej Schubertovej melódie, na veľké prekvapenie poslucháča ju však deklamuje po anglicky, ústami japonskej popovej hviezdy Akiko Yano. Bob Ostertag ho nechal zaspievať dekomponovanú country&westernovú melódiu v politickom kuse *Burns Like Fire* (1992), kde ju nenápadne votkal do autentického zvukového prostredia pouličných demonštrácií, artikulovaného, samozrejme, podľa skladateľových hudobných asociácií. Éterický Hlas, ktorý Al Margolis (lf, Bwana) a Dave Prescott odnaratizovali v projekte *Tu* (1988), pochádza z audiolistu Adama Bohmana. V *Portrait in Shellac* (2000) od Aleksandra Kolkowského Hlas miestami prerazí cez šelakovú vrstvu gramofónového palimpsestu, pretože neodolá lákavej príležitosti aspoň chvíľu si zaspievať dueto s autentickým violínofónom. Nicolas Collins zase v naživo samplovanej *Devil's Music* (1985) ulovil Hlas z rozhlasového vysielania a rozkúskovaný, deformovaný a multiplikovaný ho napasoval do zauzlených technodrážok. V interaktívnej videopoézii Dona Rittera *Oh toi qui vis la-bas!* (1994) sa Hlas Geneviève Letartovej ukrýva za počítačovo animované sekvencie textu, ktoré sám na obrazovke generuje. V dokonale odlúďstenej *Vírovej sonáte* (1997) od Paula D. Millera má už Hlas absolútne neidentifikovateľnú nástrojovú podobu. Miller k tomu poznamenáva: „Nahrávanie hlasu podstupuje ontologické riziko: nahratý prehovor je ukradnutý zvuk, ktorý sa vracia k sebe samému ako schizofónická, halucinačná prítomnosť iného. No dnes už hlas, ktorým prehovárate, nemusí byť nutne váš vlastný.“¹⁴ Zrejme aj preto v „operete“ *Shanghaied On Tor Road* (1992) od Hansa Reichela Hlas už iba imitujú elektrifikované hlasy mechanicky generované na daxofónoch.

Vo vyratúvaní rozmanitých epifánií Hlasu v súčasnej hudbe by sme mohli pokračovať ešte dlho. Súčasným organizátorom zvukov už, pochopiteľne, formálnu procedúru transformácie hlasov a generovania textov z nich uľahčujú počítače a samplery, čo má svoje výhody i nevýhody. Pierre Henry kedysi vyhlásil, že „realistická“ kvalita digitálneho zvuku ide na úkor humánnosti, pretože slovo už prestalo byť slovom a zmenilo sa na stavebnú časticu, atóm. A na skladanie viet treba podľa neho slová, nie atómy. Ani dehumanizovaný hlas však nedokázal zvliecť zo seba všetky tie významy, ktoré do neho zakódoval Hlas. Pretože bol artikulovaný Hlasom, nie je obyčajným zvukom, ale významom tehotným zvukovým objektom, teda znakom, za čo vďačí práve tomu, že bol artikulovaný Hlasom. Ideologické gestá futuristických a dadaistických básnikov-performerov prehlušili nemenej radikálne, avšak apolitické prehovory fónických poetov (Henri Chopin, Julien Blaine) a improvizujúcich vokalistov (Phil Minton, Jaap Blonk, Jean-Michel Van Schouwburg, Mike Patton) či žánrovo nezaraditeľných vyznavačov novej dekonštruktivistickej sonoristiky (Pál Nagy, Gregory Whitehead, Brandon LaBelle). Postmoderní rapsódi sa zmocňujú jazyka (kultúrneho i fyziologického) s barthesovským zmyslom (i zmyslosťou) pre „písanie nahlas“ ako vzrušujúcej aktivity, ktorá akcentuje telesné a fonetické kvality vokalizovaného prehovoru.

Vokálna hudba a spievaná poézia od nepamäti slúžili mnemonickému poslaniu, ktoré písmu chýba. V aliterárnych kultúrach boli spievané a deklamované veršované štruktúry dôležitým nástrojom memorizácie a významne participovali na komplexnom procese semiózy. V 20. storočí, keď písmo nahradili rovnako nemé mechanizované podoby písania (písací stroj, počítač, teletext, hypertext, internet), oživenie „prítomnosti“ Hlasu v texte sa ukázalo znovu akútne. Hoci pohnútky a dôvody na jeho umlčanie v modernej poézii, na jeho petrifikáciu v písmenách-objektoch konkrétnej poézie neboli iba technologické ale aj poetické, politické a etické, bola to najmä nemota ktorá aktivovala proces opätovného hľadania sónických a gestických kvalít hlasu. Medzitým sa však zmenili aj spôsoby čítania, prednesu i počúvania: eliminácia pravidelnosti zrovnoprávnila vzťahy medzi slabikami, rovnako ako kedysi serializmus zrovnoprávnil vzťahy medzi tónmi dvanásťtónového radu. Sémantický diktát textu dnes ochabuje v záchvevoch jazyka, ktorý už nie je iba jazykom-semiofenoménom, ale aj jazykom-svalom. Udalosti, odohrávajúce sa v útrobach ľudského laryngu, a procesy, transformujúce expresívne vokalizačné akty na jazykové prehovory a texty, po jazykovedcoch, paralingvistoch, teoretikoch komunikácie, hudobných paleontológoch, filozofoch, estetických či teoretikoch umenia čoraz viac vzrušujú aj umeleckých tvorcov. *Le pensée se fait dans la bouche!*

Odkazy:

¹ Jaap Blonk/Kurt Schwitters: *Ursonate* (BastaMusic, 1986 a 2003); Kurt Schwitters/Spiritus Noister: *Ursonate for 2 voices and musical environment* (Hungaroton, 2003);

² Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus*. Londýn/New York, 2004, s. 328.

³ DeLio, Thomas: *Hudba Alvina Luciera*. In: „Na hudbu“ 6/1991, s. 5. DeLio cituje z tohto zdroja: Lucier, Alvin, „Interview with Loren Means“, *Composer Magazine* 1977-1978.

⁴ Miller, Paul D a.k.a. DJ Spooky that Subliminal Kid: *Temný karneval*. In: Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení, Mitášová, M. – Kaňuch, M. – Michalovič, P. – Cseres, J. (eds.), SCCA, Bratislava, 1999, s. 92. ■

Lisa Bielawa

Milovnice řeckých dramat i útržků hovorů v metru

Text: **Petr Slabý**

„Většina mé hudby – i když neobsahuje žádný text – je inspirována nějakým způsobem slovy. Někteří lidé jsou vizuální, poslech hudby v nich vyvolává obrazy. Já jsem víc vázána na jazyk a příběh. Takže když jsem uchválena hudbou, kterou poslouchám, představuji si ji jako vyprávění. A když čtu něco, co mě opravdu vezme, odpovídám na to hudbou.“

Americká skladatelka a zpěvačka Lisa Bielawa (1968), blízká spolupracovnice Phila Glasse a v neposlední řadě oblíbená Johna Zorna, se narodila v muzikální rodině. Otec Herbert je také skladatel a matka klávesistka a učitelka staré hudby. Její pra pra prapředci přišli do Spojených států z polského městečka Bielawa, které leží nedaleko českých hranic. Protože jejich původní příjmení bylo v novém světě nevyslovitelné (nebo prý znělo příliš židovsky), rozhodli se nakonec adoptovat jméno svého rodiště. Lisin otec před několika lety navštívil Bielawu, aby si nechal od místních obyvatel namluvit na diktafon správnou výslovnost jména, jež se zatím amerikanizovala. I tato historka se zdá být pro její rodinu signifikantní. Lisa od útlého věku zpívala starou i novou hudbu a hrála na housle a piano, a tak není divu, že jejími dětskými hrdiny byli Bach, Couperin, Berio a Stravinskij. Ale i literatura pro ni byla neméně důležitá a nakonec ji vystudovala na Yale s titulem BA summa cum laude. Jak to tedy bylo s jejími čtenářskými začátky:

„Vždycky jsem ve škole vynikala v angličtině a knihy jsem milovala odjakživa. A také jsem trochu podváděla při cvičení na housle. Chvilku jsem hrála hodně nahlas, aby mě rodiče slyšeli, a pak jsem přestala a začala si číst. Čas od času jsem zase rychle zahrála, aby si mysleli, že stále cvičím, ale ve skutečnosti jsem si pořád četla, protože jsem se nemohla odtrhnout. Byla jsem úplně ponořená do knížek jako Šarlatové písmeno nebo do Shakespeara. Opravdu mě ale dostal Král Oidipus a pak další řecké hry, protože jsem se zajímala o divadlo a na střední škole i potom na koleji jsem hrála a tancovala ve spoustě her.“

Napsala jsi skladbu *Collective Cleansing* podle Aischylových *Prosebnic* nebo cyklus *Trójské ženy*. Čím tě ty dávné věci tak oslovují?

Asi je to vliv mé matky a moje obliba staré hudby od dětství. Ostatně starou a renesanční hudbu dodnes zpívám profesionálně.

Je to taková celoživotní náklonnost. Jako čtenářku mě to táhne ke klasice, protože mě zaujala univerzálnost lidské zkušenosti. Je ohromující čistá slova z doby před tisíci lety, která popisují pocity, které jste mohli mít včera. To mně dává pocit, že se dotýkám něčeho opravdu nadčasového, když skládám.

Mezi tvé nejnovější opusy patří také *Kafka Songs*, které jsi napsala pro Carlu Kihlstedt...

S Carlou už jsme pracovaly dřív na několika projektech. Ona pak začala experimentovat se zpíváním a hraním na housle najednou, což mě zaujalo a chtěla jsem se na tom podílet. A právě v té době jsem natrefila na úžasný překlad Kafkových meditací od Sigfrieda Mortkowitze, které jsem si okamžitě zamilovala. Jsou tak osobní, tak intimní, ale zároveň univerzální. Zdálo se mi, že to je zcela dokonalé pro dílo, kde chcete vysvětlit celý svět skrz jediného výrazného umělce v rámci intimního komorního představení.

A naopak jedna z tvých starších kompozic je podle Sigmunda Freuda. Co si myslíš o jeho psychoanalýze a úloze snů v našich životech?

Já jsem vždycky měla velice živé a barevné sny. Někdy v nich dokonce komponuji. Taky mám často „lucidní sny“, což jsou sny, v nichž víš, že sníš, a tak můžeš (do určité míry) kontrolovat, co se děje. Ale když to začneš korigovat moc, tak se pochopitelně probudíš. Ale to už umím. Freuda jsem četla hodně, většinou kvůli rozvíjení literárního teoretika v sobě na Yale. Tehdy se všechno točilo okolo psychoanalytické literární kritiky.

Skladba *Letter To Anna* byla objednána sanfranciským dívčím sborem, aby se hrála vedle věcí mého otce. Tak jako se Anna Freud prolнула do práce svého otce, stejně jsem to udělala já. Zdálo se mi vhodné navázat dialog s jejich vztahem, to byl záměr. Někteří rodiče dívek ze sboru z toho byli asi trochu nesví, ale mně to přišlo jako jediná možnost, jak tohle dílo napsat.

Jedno z tvých děl je také podle Evžena Oněgina...

To je *The Right Weather*. Kus pro piano a orchestr ve čtyřech větách. Každou z nich aktivuje sloveso z následujícího úryvku z Puškina:

I ROAM above the sea, I WAIT for the right weather,
I BECKON to the sail of ships.
Under the cope of storms, with waves disputing,
on the free crosway of the sea
when shall we START on my free course?

V téhle kompozici mi trvá čtyřicet minut reagovat hudebně na pocity, které jsem dostala z těchto šesti řádků. Každé ze čtyř sloves inspiruje jiný zvukový svět, ale překlenujícím tématem je touha, vyhlížení chvíle, kdy veškerý citový nepokoj a paralýza navždy skončí. Každý si prochází takovýmto údobím.

V současné době pracuji na novince *Chance Encounter* (pro soprán a dvacet nástrojů), která je v mnoha ohledech pokračováním určitých myšlenek, s nimiž jsem pracovala u *The Right Weather*, kde jsem rozmístila orchestr tak, aby měl každý posluchač v publiku jiný zážitek. Ovšem v *Chance Encounter* jdu o dva kroky dál, protože úplně eliminuji židle a neexistuje tedy žádné architektonické určení, odkud by lidé měli poslouchat. To si musí rozhodnout sami. Takže tyhle dva kusy jsou výzkumem stupňování velice osobních aspektů poslechu a zároveň oslavou skutečnosti, že poslech je stejně jako každý osobní akt uvědomování zároveň univerzální i jedinečný. Je to jako u Kafky nebo Aischyla. To je téma mých intelektuálních fascinací. Uvědomování si – jak je poslouchání osamělé? Jak dalece nás váže jednoho k druhému? Jak blízko se můžeme dostat v předávání našich osobních myšlenek do vědomí někoho jiného?

Jak vznikaly texty k tomuto dílu?

Jsou to vlastně útržky vět, které jsem zaslechla různě po světě a zapisovala jsem



si je od října loňského roku na svůj blog, kde je lidé mohou komentovat. Adresa je www.lisabielawa.net/the_quotidian. Nakonec to bude mít opět čtyři věty: *Nothing*, *Nostalgia*, *Drama/Self-Pity* a právě dopisují poslední část *Aimlessness Song*, což je devět minut dovádivé bezcílnosti. A to je docela zábava.

V roce 1992 ses dostala přes konkurs de facto v předvečer turné do souboru Phila Glasse, o čtyři roky později jste dokoce ještě společně s vaší kolegyní Eleanor Sandresky založili festival Music At The Anthology na podporu mladých skladatelů a hudebníků. Jak moc tě Glass ovlivnil a co si myslíš o minimalismu a trilogii „quatsifilmů“, které vytvořil společně s Godfreyem Reggiem?

Shodou okolností jsme zrovna před pár týdny vystupovali na jednom festivalu v Holandsku s programem *Music In 12 Parts*, s nímž jsem u Glasse tehdy začínala. Jeho hudba je velkou součástí mého života už řadu let, a tak neuvažuji o nějakých -ismech. Spousta lidí říká, že je překvapeno tím, že když slyší mou hudbu, tak nemají pocit, že by byla Philipem ovlivněna. Ale myslím si, že je to tím, že očekávají ta repetitivní arpeggia nebo něco takového. Pochopitelně, že tam ten vliv je, jenom musíte vědět, jak to poslouchat! A Reggi-ovu trilogii jsem na koncertních turné zpívala stokrát a myslím si, že *Koyaanisquatsi* je jedno z Philipových nejkrásnějších, nejsilnějších a nejdůležitějších děl.

A co spolupráce s Johnem Zornem?

Vždycky mi to vyhovovalo. Zpívala jsem na řadě jeho vystoupení i nahrávek. Je to skvělý kolega a opravdu důležitá síla na poli hudební kreativity. Několikrát jsme měli dlouhé rozpravy a ty opravdu zvýšily můj idealismus, nejen z pohledu skladatelky, ale právě taky zastánkyně mladých umělců. Za to jsem hrozně moc vděčná. A letos na podzim vyjde na jeho labelu Tzadik mé první profilové CD *A Handful Of World*, kde budou *Kafka Songs* a speciální věc pro tohle album, která se jmenuje *Lamentation For A City* a je pro sbor a lesní roh.

Grafiti ze slov

aneb Za oponu hiphopových textů

Text: Karel Veselý

Hip hop je důležitá kulturní forma přelomu 20. a 21. století. V posledních letech se stal hlavně za oceánem objektem bedlivého akademického zkoumání, jež zasadilo hip hop rap do kontextu studií projevů afro-americké minority. Mezi jedno z podstatných zjištění patří, že jazyk rapu (a tedy nejen jeho obsah) je důležitou součástí výpovědi.

OTCOVÉ RAPU

Od konce 70. let minulého století proniká do akademických kruhů jako objekt zájmu také populární kultura. Zhruba od počátku 90. let tu má své místo také studium hip hopu. K začlenění tohoto fenoménu mezi plnohodnotné nové akademické subjekty výrazně pomohla kniha Tricie Roseové *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* z roku 1994. Studuje hip hop antropologicky v jeho kulturním a společenském kontextu a definuje rapovou hudbu jako „komplexní síť společenských, kulturních a politických témat v současné americké společnosti“ a jako „kulturní výpověď“, které prioritizuje černošský hlas z okrajů městské Ameriky.

Slovo rap užívané dnes pro rytmizované vyprávění na podkladě elektronického rytmu má dlouhou historii, která lecos prozradí o jeho významu. Slovník *From Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang* zaznamenává různé historické významy slova rap jako „podvádět, ošálit, flirtovat, pobízet, pošklebovat se“. Od 40. let pak slovo rap znamená „vést konverzaci; dlouhý sociálně zabarvený nebo politický monolog“.

Otců rapu je hned několik. David Toop jmenuje v knize *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop* (1984, rozšířené 1992, 2000) celou řadu potenciálních podezřelých. Mezi nimi jsou exaltované výkřiky bluesových zpěváků jako byli Big Joe Turner nebo John Lee Hooker, jejich soulového kolegy Jamese Browna, předzápasové pokřiky boxera Muhammada Aliho používané k zastrašení soupeřů, rytmizovaná poezie černošských básníků jako například Gila Scott-Herona, jazzový jive talk a skat, rozhlasové komentátory a v neposlední řadě také vykřikovače (toasters) z jamajských soundsystémů (U-Roy, King Stitch). Na jejich věčících vyrostl DJ Kool Herc, který po přestěhování do Harlemu importoval kulturu soundsystémů do místní afro-americké komunity.

Kořeny rapu se však dají podle Toopa vystopovat ještě hlouběji. Rytmizované vyprávění má počátek v africké orální tradici počínaje lidovými básničky – grioty – a konče tradicí afrických tuctů (dozens), slovních přestřelek ve formě rýmovaných veršů, které měly urazit oponenta. Tucty patrně přešly do tradice rapového souboje – freestyle. Rétorika černého městského obyvatelstva v Americe byla samozřejmě ovlivněna také kázáními a proslovů vůdců hnutí za občanská práva.

RAP JAKO ZBRAŇ

Kultura hip hopu je zasazená v konkrétní společenské situaci afro-americké minority v éře po boji za občanská práva. Někteří autoři vidí v hip hopu pokračování „hnutí odporu“ avšak už ne politickou, ale kulturní cestou. Mód rezistence vůči dominantní kultuře je pro ucho-

pení umělecké formy rapu klíčový. Kulturní teoretik Russel A. Potter, jemuž je připisován výrok, že „hip hop je zásadnější než všechny knihy o postmodernismu dohromady“, je vedle Roseové další zásadní postavou akademického zkoumání hip hopu z poloviny 90. let. Autor knihy *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism* (1995) definuje řeč rapu jako „resistance vernaculars“ (hovorový jazyk odporu). Hra slovních významů slangu (nelegitimního kódu, jak by napsal Pierre Bourdieu) se v rukou (či ústech) minority stává účinnou zbraní.

Jedním z hlavních znaků slangu je dvojakost a rozmazání významů. Vypadá jako běžný jazyk, ale ve skutečnosti jsou jeho pravé významy skryté. Tricia Roseová popisuje tento fenomén termínem „skrytý přepis“ (hidden transcript), který původně použil James Scott v knize *Domination and the Arts of Resistance* (1990) jako opoziční termín k veřejnému přepisu (public transcript). Zakódovaný diskurz povídaček, lidových písní, vtipů nebo gest se pak stává součástí kritiky moci a jejích struktur. „Rap je současná podoba divadla bezmocných“, píše Rose v *Black Noise*. U Afro-američanů souvisí s „dvojmým vědomím“ (double consciousness), kterého si všiml už sociolog W. E. B. Du Bois zkoumající na začátku 20. století životy černošské minority. Du Bois v *Souls of Black Folk* (1903) ho definuje jako „pocit nutnosti vždy se dívat na sebe očima druhého“. Jinými slovy to je schizofrenní vědomí jinakosti a nutnosti vymezovat se proti dominantní kultuře. Tento způsob symbolické adaptace na společenské podmínky umožnil černošům přežít za nepříznivých časů oprese.

Jedním z charakteristických znaků černošské slovesnosti je podle literárního teoretika Henryho Louise Gatese praxe tzv. signifyin' (označování). Je to rétorický nástroj k vytváření nových znaků a významů pochopitelných jen z kontextu. V knize *The Signifying Monkey: Towards A Theory of Afro-American Literary Criticism* (1988) spojuje tradici afrického folklóru s hiphopovými metodami samplingu (rekontextualizace fragmentu písně) a answer records (odpovědi rapperů na urážky v podobě nové skladby). Mezi metody signifyin' může patřit parodie, pastiš, ale také exaltovaný výkřik nebo mimojazykové gesto. Gates tyto prý výsostně černošské postupy spojuje s praxí derridovské dekonstrukce jako kreativního podřívání dominantní narace.

Jeden z prvních vhlédů do teorie rapu přináší v roce 1992 esej *Challenging Conventions In the Fine Art of Rap* Richarda Shustermana. Ten spojuje rap s tradicí amerického pragmatismu reprezentovaného myšlenkami filosofa Johna Deweyho. Jazyk rapu je podle něj instrumentální, anti-metafyzický a nabourávající tradiční euro-americké pojetí umění jako oblasti odtržené od reality. Rappeři uznávají, že „praktická funkcionalita může být součástí umělecké hodnoty“, tvrdí Shusterman a cituje příklad rappera KRS One, jednoho z představitelů tzv. message rapu (rapu s poselstvím). Koncept „droppin' science“ (často přebíraný

Maska pod maskou. Daniel Dumile jako MF Doom



postavy otevřené narace jejich textů. Jednotlivé skladby pak mohou vzdáleně připomínat díly nekonečného seriálu, ve kterém se odhalují příběhy či motivy hlavní postavy – tedy rappera samotného. Jsou rappeři, kteří za svoji kariéru oblékli několik postav, aby se k nim postupně vraceli či je dokonce nechali zemřít. Například Kool Keith vystupoval jako Willie Biggs, Dr. Doom, Black Elvis nebo nejslavnější Dr. Octagon, kterého zabil na albu *First Come, First Served* (1999), aby ho vloni na *Return Of Dr. Octagon* znovu oživil. Podle Pottera není rapperova

ostatními rappery) představuje přetavení vědění v praktické řešení, zcela v intencích pragmatismu (nebo Deweyho instrumentalismu).

Kulturní forma hip hopu by se dala jednoduše vysvětlit jako strategie přežití minority v městském prostředí. Jednotlivé tradiční „elementy“ tvořící jádro kultury – tedy grafiti, breakdance, rap, DJing – lze jednoduše vysvětlit jako metody kreativní resistance. V případě grafiti se jedná o vymezování prostorových teritorií v rámci městské džungle, tvoření alternativních map města. Rap je vlastně slovní grafiti. Ať je jeho obsahem vychloubání, ponižování protivníka, tropy reprezentace, autenticity a v neposlední řadě zaznamenání společenské či rasové nespravedlnosti, vždy se jedná o vytváření symbolických hranic v opozici proti těm, které jsou dané.

NASADIT MASKY

Velmi zjednodušená evoluce rapových témat by vypadala asi následovně: party rap (80. léta), message rap (přelom 80. a 90. let) a gangsta rap (od poloviny 90. let do současnosti). Odráží samozřejmě přízrůsobení trendů rostoucímu komerčnímu úspěchu hip hopu, související obzvláště s jeho popularitou mezi bílou střední třídou (podle některých zdrojů tvoří sedmdesát procent konzumentů hip hopu běloši). Bez ohledu na témata však mají rapové texty svoji specifickou estetiku.

Konfrontace tváří tvář rapovému textu může být pro náhodného posluchače (či čtenáře) značně matoucí. Pokud se prokoušeme síti slangových výrazů, slovních her a kontextuálních odkazů, zůstane nám většinou jen ne-lineární, otevřená narace bez jednoznačného obsahu. Jejím výrazným znakem je obvykle silná účast promlouvajícího, která je v kontrastu s modernistickou tradicí uměleckého odstupu autora od díla. To, co by někdo mohl odsoudit jako chorobnou sebestřednost rappera, je ve skutečnosti součástí základu rapového umění. Posedlost identitou a jejím vymezováním je nedílnou součástí textů populární hudby a určitě souvisí s orientací na teenagerské posluchače. Pro rappery je ovšem vytváření identity funguje i v rámci DuBoisova dvojitého vědomí (já a já pro druhé).

Rappeři si rádi nasazují masky. Nejde samozřejmě primárně o zakrytí tváře, ale o vytvoření nové identity, která slouží jako obsah

identita kvalitativně odlišná od módních doplňků jako jsou řetězy nebo botasky Adidas. „Postavičky“ jsou aktem signifikant, udáváním rozmlížených významů, stejně jako pokusem symbolicky se vyrovnat s rasovými stereotypy.

inzerce



hudebniny

noty z celého světa

- notové materiály všech žánrů od českých i zahraničních vydavatelů
- několik tisíc titulů skladem přímo v naší prodejně
- monografie skladatelů, teoretické publikace
- notový papír, notové sešity a bloky z vlastní produkce
- specializované hudební časopisy
- starší notové materiály v hudebním antikvariátu
- objednávková a zásilková služba
- internetový obchod s nabídkou více než 300 000 titulů
- kompletní servis při objednávkách not pro organizace i jednotlivce
- individuální přístup k požadavkům zákazníků
- možnost odborných konzultací

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: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.hudebniny.com, www.notovypapir.cz

Těšíme se na vaši návštěvu v prodejně,
nebo v internetovém obchodu.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

Hlas Midi lidí

Text: Hynek Dedecius

Jen sis tence vzdech / že existence zde / tak jak na zájezdě / polopenze je. (*Existence*)

Zhuštěné, výstižné, důrazné. Nadějný brněnský elektronický projekt Midi lidí, který tvoří filmař a vůbec všestranný umělec Petr Marek, šperkařka Markéta Lisá a herec a hudebník Prokop Holoubek, již přes rok omamuje naše pódia propracovaným electro soundem, vizuálně zajímavým pojetím koncertů a v neposlední řadě i důmyslně volenými slovy, převážně ve formě opakovaných hromadných proklamací. Na prvního máje vyšlo skupině kvalitativně vyrovnané debutové album *Čekání na robota* (na značce X production), které zahajuje skladba *Láska*. O tom, proč Midi lidí nemlčí, mluví Petr Marek.

Proč jste se rozhodli do vaší produkce zahrnout texty? Čím vaše hlasy obohacují vaši hudbu?

To, co hrajeme, jsou písničky, není to ani seriózní elektronická hudba ani taneční užité umění. Jsme na půli cesty mezi. A tam je pop. Nebo dokonce i folk. Považujeme se za elektronické folkaře. K obohacování – pokud pomínu slova, tak přispívají tímtež, čím ostatní nástroje – mají svou barvu, melodii a rytmus. Líbí se mi například souzvuk mého hlasu s Markétiným v unisonu. Myslím, že každý z nás má takový „poloviční“ hlas, dohromady to tvoří jeden celý. Podle toho co teď píšu to vypadá, že jsme kapela polovin. K tomu se vlastně to „MIDI“ hodí.

Většinou lze jen těžko hovořit o klasických textech, spíše se jedná o několik dokola opakovaných spojení. Jakou roli sehráva-

jí? Jaký „existenciální obsah“ se v nich dá objevit?

Líbí se mi hesla. A hesla mohou být i intimní. Je to takový slovní „plakát pocitu“. Zpíváme o situaci/pocitu člověka ve světě a snažíme se, aby text vyzněl jak intimně, tak obecně. Aby v něm například nebyla „stíznost“ – protože to už je problém na druhou. Líbí se mi konstatovat.

Jak se díváte na roli textů, slov a vokálů v hudbě obecně? Na jedné straně mohou být vnímány jako prostředek ke sdělení určitých myšlenek, plnohodnotný doplněk hudby, na straně druhé se ale objevují i názory, že konkrétní tematika navozená textem posluchačům znemožňuje svobodnou interpretaci hudby. Kde na přímce mezi zhudebněným textem (text priorita, hudba omáčka) a vokálem oko-

řeněnou hudbou (hudba priorita, vokál jen doplněk, další zvuk) sídlí produkce Midi lidí?

Já doufám, že texty a hudba jsou rovnocenné. Chápu text jako samostatný literární útvar i jako součást instrumentace. Lze to spojit.

Jak vaše texty vznikají?

Nejprve vznikne hudba. A v ní je určitý nevyužitý rytmický nebo melodický prostor (u mě převažuje spíše ten rytmus, melodii podceňuju). Čili hledám „opoziční“ rytmus, který doplní ten stávající. A do tohoto nového rytmu, instrumentovaného zpěvem, pak dosadím text, který mu vyhovuje. Nejde ale nikdy o zvukomalbu. Musí být sdělný (viz výše) a český – čímž nemyslím národ, ale třeba přirozené frázování a tok slov. Aby se prostě dal zpětně říct jako věta i bez hudby.





Vokály nijak zvlášť neefektujete a není patrná ani snaha o jejich kombinování - obvykle je tu vůdčí mužský hlas podpořený hromadným „ztrojeným“ opakováním, sem tam až s punkovým nádechem. Proč vítězí tyto skupinové popěvky?

O tom jsem možná mluvil už při těch „polovinách“. Jsme asi zase na poloviční cestě mezi punkem a folkem, což souvisí i s tou hromadností a vícehlasostí. Ideální hudební oblíbenec a vzor v tomhle je nám kupříkladu Chumbawamba. Je v tom nějaká síla naléhavosti a přitom určitá radost. Asi z pospolitosti. A navíc – jsme prostě špatní zpěváci. A ve vícehlasu se to ztratí.

Jakou roli hraje ve vaší tvorbě humor a legrační? Některé zvuky či melodie působí lehce archaicky a místy i tak trochu naivně. Mám dojem, že to tak je cíleně, že se nechcete brát příliš vážně. Jsou Midi lidi především zábava?

Musí to být i legrační, aby to bylo pravdivé, říká se. Ale nemyslím, že bychom dělali v nějakých momentech třeba „hudební humor“. Vlastně máme všechny zvuky, i ty nejnaivnější, upřímně rádi. Koneckonců jsme vyrůstali v osmdesátých letech, takže chtě

nechtě jsme „naformátovaní“ jejich určitou estetickou stupidností. Ale zcela určitě neparodujeme. Bereme do hry to vysoké i to nízké rovnocenně.

Na desce se objevují notoricky známé motivy od The Shamen i Joy Division. Proč?

Jednak je máme tak moc rádi. A jednak je důvod v textu každé z těch písní. Jsou to hypertextové extenze. Píseň PES je o strachu z přiblížení k něčemu silnému a Shamen do toho zpívají „I can move any mountain“. A navíc se jim při natáčení klipu k této oslavné písni „všemohoucnosti“ utopil jeden ze dvou hudebníků! To už je velká kontextová historie. A v písni *Je toho hodně co říct* zase zpíváme o nevyužitém prostoru komunikace mezi dvěma lidmi, o malém mostu nepochopení – a k tomu přichází notoricky známá melodická linka Joy Division z písně o tom, že „láska nás opět rozdělí“.

Vedle electra také koketujete s drum'n'basem. Můžeme se v budoucnu těšit na větší (nejen) rytmickou pestrost?

Můžete. Nemáme žánrové hranice ani stud.

www.midilidi.cz ■

Dárek pro stávající
a budoucí předplatitele

His Voice

CD

CHAMBER MUSIC

s komorními skladbami
současných českých skladatelů

**P. Kofroně, P. Zemka,
I. Medka, O. Štochl,
M. Smolky a P. Grahama**



CD zdarma

žádejte na adrese

Hudební informační středisko

Besední 3

118 00 Praha 1

(nabídka platí pouze do vyčerpání zásob)

CD vyšlo jako příloha časopisu

Czech Music Quarterly

(www.czech-music.net)

inzerce

Text jako krajina

S kvalitami libreta, byť nezpívaného

Text: **Heiner Goebbels**
Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Až příliš často se zdá, jako by text byl pro skladatele jen záminkou pro již předem vymyšlený kompoziční záměr a ne výzvou k otestování vlastní schopnosti skutečně pracovat s textem. Ve většině případů si skladatel ani nepoloží otázku, je-li vůbec nezbytný zpěv. Přitom si lze představit scénická díla s doposud málo probádanými formami komponovaného jazyka stojící mezi operou a dramatem. Mnoho skladatelů se ve skutečnosti vůbec nezajímá o mluvený text a text zpívaný často degeneruje do role prostředku k vytvoření atmosférické nálady. Přesto literární text nemusí sloužit jen jako potrava zpěvákům a hercům. Pro mě je mnohem podstatnější materiální kvalita textu a nárok, který klade, má-li být tato jeho kvalita zjevena pomocí hudebních prostředků. Možná to zní akademičtěji, než jak se ukazuje u skutečných kompozičních výsledků. Stejnou měrou mě zajímá papírová kvalita literatury. Aby bylo hned zpočátku jasno: ve svých „audio hrách“, scénických koncertech a hudebně divadelních skladbách pracuji s nedramatickými texty, s texty, které nebyly psány vysloveně pro (akustickou) scénu. Na jedné straně mi přijde téměř nemožné číst dramatickou literaturu (divadelní hry), na druhé straně si těžko umím představit drama jako psaný text, slyším-li jej na scéně zcela rozpuštěný do uvěřitelnosti dialogů postav. Představuji si něco jiného: nechci text zbavovat tělesnosti (znám až příliš mnoho zaprášených představení „nové hudby“, kde k tomu dochází stejně často jako k protikladu, ke zmizení toho, co je napsáno). Představuji si dodání dalšího rozměru k fyzické dimenzi textu (např. tónu a hlasitost hlasu), takového, který je zaměřen na potěšení ze čtení. Chci například přitáhnout pozornost k fyzické podobě, v níž se text objevuje na stránce, pokud možno v původní formě a ne v té, do níž svými čistkami zasáhli mnozí vydavatelé. (Zkreslující zásahy do původních textů, které dosvědčují novější edice Hölderlina, Kleista a Kafky, jsou skutečně šokující.) Je to próza? Může nám něco prozradit interpunkce? Nebo zvláštní způsoby psaní slov? Velká písmena? Zalamování řádek? Kde jsou v originále umístěny začátky odstavců, kde chtěl autor plynule pokračovat, kde nás druh písma nechá nahlédnout do architektury textu (takřikajíc za scénu)? To jsou metody, které jdou za sémantické čtení textu, aby odhalily klíče k hlubším strukturním vrstvám literatury. Hudební kompozice se může pokusit tuto psanou kvalitu textu pojmout do sebe, aby zabránila umenšení bohatosti zážitku, ke kterému dochází na jednoúrovňovém vnímání akustické interpretace. Proto nečtu zcela záměrně text primárně proto, abych odhalil jeho obsah, sémantiku nebo výklad. Podle někoho by to mohlo znamenat, že ho čtu z čistě formálního hlediska, nebýt toho, že právě podle obsahu provádím úvodní výběr textů, s nimiž chci pracovat. Co znamená „formální“ v tomto kontextu? Například během práce na *Muži ve výtahu* od Heinerja Müllera jsem si až při pohledu na anglický překlad textu ležící vzhůru nohama na mém stole všiml množství velkých „I“ (Já) vyčnívajících mezi malými písmeny a uvědomil si tak, že oním „I“ začíná každá věta. Z toho jsem vyšel při komponování akcentů na první osobu na začátku každé věty, což charakterizuje úvodní sekvenci této audio hry a scénického koncertu:

I am standing among men who are strangers to me ... I am dressed like an office clerk or a worker on a Sunday. I have even put on a tie, my collar rubs against my neck. I am sweating. When I move my head, the collar constricts my throat. I have been summoned to the boss....

(Heiner Mueller 1984: 93)

V německém originále byl můj pohled na tuto zjevnou skutečnost zakryt příběhem, který je tu vyprávěn. O něco dále v tomto textu jsem si povšiml spojek „a“, „nebo“, „ale“, které strukturují fantazie úředníka na cestě k jeho nadřízenému. Nechal jsem je vykřikovat německým hlasem úředníka odkazujícím na rozkazovací charakter, zcela vzdálený plynutí příběhu, zdůraznil jsem je tedy dynamikou a tónovou výškou:

Schnell überdenke ich meine Lage: ich kann beim nächsten möglichen Halt aussteigen und die Treppe hinunterlaufen, drei Stufen auf einmal, bis zur vierten Etage. Wenn es die falsche Etage ist, bedeutet das natürlich einen vielleicht uneholbaren Zeitverlust. Ich kann bis zur zwanzigsten Etage weiterfahren und, wenn sich das Büro des Chefs dort nicht befindet, zurück in die vierte Etage, vorausgesetzt der Fahrstuhl fällt nicht aus, oder die Treppe hinunterlaufen (drei Stufen auf einmal), wobei ich mir die Beine brechen kann oder den Hals, gerade weil ich es eilig habe. Ich sehe mich schon auf einer Bahre ausgestreckt, die auf meinen Wunsch in das Büro des Chefs getragen und vor seinem Schreibtisch aufgestellt wird, immer noch dienstbereit und, oder, aber nicht mehr tauglich.

„Formální“ znamená, že jsem ve své hře *Osvobození Prométea* (opět na text Heinera Müllera) vzal nejdelsí větu textu – tu, která nejjasněji popisuje Heraklovu neustále mařenou snahu přiblížit se k Prométeovi, kterého musí osvobodit – a zdůraznil spojky (sodaß / als nach / zwar schon / aber / immer wieder/ sodaß) v hudbě, aby byly transparentní:

Der Kot war seine Nahrung. Er gab ihn, verwandelt in eigenen Kot, an den Stein unter sich weiter, so dass als nach dreitausend Jahren Herakles sein Befreier das menschenleere Gebirge erstieg, er den Gefesselten zwar schon aus großer Entfernung ausmachen konnte, weißschimmernd von Vogelkot, aber, zurückgeworfen immer wieder von der Mauer aus Gestank, weitere dreitausend Jahre das Massiv umkreiste, während der Hundsköpfige weiter die Leber des Gefesselten aß und ihn mit seinem Kot ernährte, so dass der Gestank zunahm in dem gleichen Maß wie der Befreier sich an ihn gewöhnte.

„Formální“ znamená, že kulminaci dramatu v Müllerově textu *Herakles 2* neboli *Hydra* jsem komponoval s krátkostí dechu, kterou napovídá rytmus slabik: Je to okamžik, kdy si Herakles uvědomí, že les, jímž prochází k Hydře a který jej začal brzdít a útočit na něj, je sám Hydrou:

*Il eut
du mal
à ne pas
crier.
Il se
lanca
dans une
rapide course
en avant,
hors de l'encerclement.*

*Il savait
qu'il n'avait
jamais couru
aussi vite.*

*Il ne s'éloigna
pas d'un pas,
la forêt
fut aussi
rapide,*

*il resta
dans la pince*

*qui maintenant
se refermait
sur lui,
comprimant
ses viscères,
aplatissant
ses os,
combien de temps
pourrait-il
endurer
la pression,
et, dans
sa panique
montante,
il comprit:
la forêt
était la bête,
depuis longtemps
déjà
la forêt
qu'il avait cru
traverser
était la bête...*



Pokud architektura, styl textu odkazuje k jeho obsahu či obsahům a poskytuje k nim nápovědy, což je v případě textů Heinera Müllera vždy, není tato procedura pouhou formalitou. Odráží rytmické, strukturální a architektonické odkazy. Kompoziční práce jde dále než k interpretační ilustraci, nechává zaznít tyto vrstvy, zviditelňuje strategii typickou pro určitého spisovatele a umožňuje text prožít. Zacházet s textem jako s krajinou neznamená jím projít s povrchností turisty nebo, abychom zůstali u přirovnání, jej narychlo obhlédnout z jedoucího auta, ale putovat jím jako expedice. Či se na text dívat, slovy Waltera Benjamina, jako na „les, v němž je čtenář lovcem“, nebo podle Sörena Kierkegaarda, jako na „neprostupný panenský prales“ – prales, v němž mimochodem „jsou kritici jako hejna divých zvířat, které je třeba držet si od těla všemi možnými druhy hlučidel... Nejlepší by nejspíše bylo, kdybychom mohli udělat s kritiky to, co se dělá s krysy: naučit je kousat se navzájem (Kierkegaard 1967:51).“

Expedice nepřinese výsledky v případě všech autorů. Je to procedura, která si žádá luxus krátkých textů, protože čte a komponuje prakticky pod lupou. Takové věci nemůžete dělat s čtyřhodinovým dramatem o pěti dějstvích. Většinou mám kolem čtyřiceti pěti minut na stránku. Funguje to u autorů, jako je Büchner, Kleist, Kafka, Müller – další pokusy byly úspěšné u Pongeho. Ale téměř nikdy v případě poezie. Tam je vlastně celý zvuk předem zkomponován básníkem a nenechává hudebníkovi žádný prostor, nechcete-li jen parafrázovat. Kvalita textu jakožto libreta je rozhodnuta v okamžiku, kdy nabízí hudební možnosti na rytmické, tonální a strukturální úrovni a zároveň zůstává dost silný, aby unesl použití hudebních prostředků. „Pohled“ na text lze vzít docela doslovně. Dívám se na text, větu po větě, hledám jeho charakteristiky, začínám u jednoduchých otázek po délce, složitosti, tónové barvě, hromadění slov nebo písmen. Pamatuji si na zkoušku s režisérkou Ruth Berghausovou. Zasekli jsme se u popichování „růžové panny“ v Kleistově hře *Penthesilea*. Náhle mě udeřilo do očí, bez souvislosti s obsahem, že krátký text dívky obsahoval sedm slabik začínajících písmenem „z“. Ruth Berghausová z toho vytvořila energii celé scény:

*Zukünftig, wenn, beim Zimbelnschlag, von neuem
Das Amazonenheer ins Schlachtfeld rückt,
Ziehn wir zwar mit, doch
nicht mehr, das versprichtst du,
Durch Rosenpflücken bloss und Kraenzewinden
Den Sieg der Mütter zu verherrlichen.
Sieh, dieser Arm, er schwingt den Wurfspieß schon,
Und tausend trifft die Schleuder mir das Ziel.*

Podobnou akumulaci písmen jsem našel v textu Poa (*Příběh Artura Gordona Pyma*), který upravil Heiner Müller. Požádal jsem herce Davida Bennenta, aby je hlasově a hudebně rozvedl:

*Wir treiben mit
zunehmender
Geschwindigkeit auf die
Nebelwand zu manchmal
reißt die Nebelwand und
wir blicken in einen
Wirbel aus flackernden
Bildern wie Fetzen von
Fotografien im Feuer.*

Můj skladatelský podíl na jiné inscenaci spočíval především v prozkoumávání celého textu *Dantovy smrti* Georga Büchnera, v odhalování jeho poetických struktur a jejich vizualizaci s pomocí počítače. To se dělo jednoduše rozdělováním řádků podle interpunkčních znamének, zdůrazňováním sekvencí atd. Podle Büchnera, který kdysi prohlásil, že „každá čárka ve větě je švihnutí šavlí a každá tečka je uťatá hlava“, jsem se později pokusil učinit interpunkci slyšitelnou.

Všechny tyto příklady jsou záměrně vyhocené, anekdotické povahy a mají ilustrovat mou snahu brát vážně to, co mi nabízí formální stránka textu. K tomu patří i přistupování k textům bez předem vytvořeného konceptu („Stále hledám něco pro hlas a klavír.“) a rozhodování instrumentace a hudební formy až po analýze textu.

Expedice do krajiny textu může mít sociologickou, literární nebo archeologickou povahu. To nezávisí jen na stáří autora. Komplexním zážitkem v tomto ohledu pro mě byla přípravná práce na audio hře *Shadow/Landscape with Argonauts* podle Poa a Müllera. Požádal jsem kolem stovky lidí v ulicích Bostonu, aby mi nahlas přečetli text. Náhodní kolemjdoucí, zcela nepřipravení na něco takového, mi zvukem své výslovnosti pomohli vytvořit si představu nejen o svých biografických charakteristikách, jako je společenská vrstva, vzdělání, ale také o etnickém uspořádání Bostonu s jeho irskými, ruskými, italskými a asijskými imigranty. Nejen že jsem se seznámil s textem ve všech jeho možných významech, ale s pomocí nahrávek jsem je mohl zprostředkovat posluchačům. Celkem často napomůže chápání textu chyba čtenáře, který se opraví sám, nebo je opraven posluchačem. Věřím, že naslouchání je proces, který zprostředkovává něco z psané kvality textu a že je proto srovnatelné s procesem čtení – postupování dopředu a zpět, nesprávné pochopení a uvědomování si chyb, rozpoznávání slov v jiných slovech. Když jsem na začátku tvrdil, že mě nezajímá text jako pouhé krmení pro zpěváky a herce, měl jsem ve skutečnosti na mysli pravý opak: Na scéně se snažím rozmazat či dokonce prolomit hranici identity mezi promluvou a řečníkem, abych „řečníka“ nechal zmizet. Jsou pro to dva důvody: Zaprvé, zachránit jazyk, rozvinout nezávislé vnímání jazyka, zadruhé, získat herce, který umí nejen fyzicky rozvádět to, co řekl, ale který může sám sebe prezentovat jako nezávislé tělo – aby se nakonec dostal do stavu, kdy bude mít těla dvě: text jako tělo a tělo herce. Toho lze na scéně dosáhnout používáním bezdrátových mikrofonů, ale také pomocí přesných režijních instrukcí jako: Nezdvojujte pohyby textu pohybem těla nebo gestem ruky, neodrážejte obsah výslovností, když např. říkáte „bbbloodd“ a „sssworddd“ místo „blood“ a „sword“, abyste slovům dodali násilnější zvuk. Herci často dělají chybu, že nevěří v pochopení slova, ale jsou přesvědčeni, že přehnaným ilustrováním zvuků bude vyprávění nějak obohaceno. Heiner Müller jednou v diskuzi s Robertem Wilsonem řekl: „V německém divadle není text přijímán jako skutečnost, je jen využíván k prohlášení o skutečnosti. To je degradace textu... Divadlo je bráno jako pouhá náhražka a není uznáváno jako skutečnost, jako součást života.“ V jiné diskuzi dodal, odkazuje na vystoupení Josepha Beuyse v New Yorku: „To je pro mě ideální metafora způsobu, jímž herec zachází s textem – text je zvyklý zacházet s textem jako úředník za přepážkou, který jej přinejlepším vyřídí?“

Z mého úhlu pohledu musím dodat, že bylo celkem dost situací, kdy bych raději viděl spíše nezaujaté „vyřízení“ textu, jeho distribuci publiku zpoza „přepážky“ než entuziastický způsob, s nímž se herec textu zmocňuje a dělá si na zážitek z něj monopol, čímž brání v jeho cestě k publiku. ■

Salvatore Sciarrino

Divadlo nočních zvuků

Text: **Petr Bakla**

Hudba italského skladatele Salvatore Sciarrina je, jak praví obvyklé klišé, jednou z těch, které lze takřka neomylně poznat v prvních takttech. V intencích onoho klišé lze tedy konstatovat, že Sciarrinův hudební jazyk se vyznačuje velikou osobitostí. Sciarrino skutečně zní nesmírně originálně a je to hudba velmi podmanivá a působivá. Co už klišé s takovou slávou nevytrubuje, je fakt, že „nezaměnitelný hudební jazyk“ je mnohdy důsledkem toho, že dotyčný skladatel píše moc a nového už přináší málo – příliš se opakuje, píše na jistotu. Mezi dlouhodobým či dokonce celoživotním zaujetím jedním problémem, tématem či fascinací a rutinním opakováním úspěšného modelu je hranice mnohdy pohříchu nezřetelná.

Sciarrino dosud napsal na dvě stovky skladeb (diskografie čítá přes 50 titulů), mezi nimiž jsou jak několikaminutové kusy pro sólový nástroj, tak více než deset oper a řada podobně rozsáhlých kompozic. Sciarrino patří k tomu skladatelskému druhu, jenž se vyznačuje velkým objemem produkce. Takových skladatelů, i v kategorii těch nejproslulejších, je více: Stravinskij, Messiaen, Cage, Xenakis, Feldman, Stockhausen – ti všichni (abychom zůstali ve dvacátém století) psali a psali a psali. A podobně mnoho dalších. Skoro to vypadá, že mezi skladateli, které považujeme za dobré, je těch nápadně pilných většina. Každodenní soustředěná práce (takřka „od – do“) sice nekoresponduje s představami pracujícího lidu o životě umělců, je však u těch úspěšných téměř pravidlem a v podstatě jediným „trvale udržitelným“ způsobem života. A neexistuje zřejmě v dějinách hudby natolik geniální skladatel, aby v rozsáhlé celoživotní produkci dokázal udržet vyrovnanou kvalitu a tvořil jen samá zásadní díla (jako se o to pokoušeli např. Varése či Webern, kteří skladeb napsali řádově méně). Nejisté potácení se na pomyslné hranici, o které byla řeč výše, je možná jednou z konstant jakéhokoli uměleckého snažení – jeho rozměru etického i živnostenského.

Rozepisují se o této věci proto, aby text neobsahoval jen samý obdiv, což by přinejmenším vypadalo nevěrohodně. Sciarrinova obrovská produkce, kdy skladby vzdálené o nějakých patnáct či dvacet let vycházejí ze stejného materiálu a chvillemi působí jako různé verze téže skladby, jistou nevyrovnaností a především redundancí zákonitě trpí. Sciarrino velmi záhy formuloval svůj styl a nějaké výraznější proměny kompozičního jazyka u něho nenalezneme. Je spíše věcí naší empatie a dobré vůle, uvěříme-li skladateli, že takový stav má i jaksi hlubší důvody, než jsou jen peníze inkasované za objednávky (soudě dle kvality skladeb z posledních několika let si osobně myslím, že Sciarrinovi věřit lze; ostatně, co je komu do toho). Na druhou stranu nelze nevidět, že např. interpretům, kteří Sciarrinovu hudbu hojně vyhledávali a vyhledávají stále více, skladatelův impozantní katalog nabízí mnoho možností. Zřejmě i právě zde je jeden z kořenů Sciarrinova úspěchu, privilegované pozice, které se na hudební scéně těší – stále je z čeho vybírat, je co hrát, a hudebník i divák dostane to, co očekává (to nemyslím pejorativně), a pokaždé trochu jinak. U atraktivity Sciarrinovy hudby pro interprety se ještě zastavím.

Druhým vysvětlením určité nadprodukce je, že Sciarrino dle vlastních slov skladby neopravuje, neprovádí revize, ale někdy je nová skladba de facto revizí některé ze skladeb předchozích. Původní myšlenka („nápad“) je zpřesňována, doladěována, rozvíjena. Celoživotní dílo jako několik paralelně běžících projektů na způsob „work in progress“, kdy tentýž materiál, totéž východisko je nasvětlováno pokaždé z trochu jiného úhlu – ani v tomto přístupu není Sciarrino mezi skladateli zdaleka jediný, v jeho případě je však popsán přístup velmi nápadný (oněch příslovečných „prvních pár taktů“ tak bývá někdy i pěkně otravných – než si uvědomíte, že je přeci jen něco trochu jinak než minule, a přistoupíte na hru). Přímo

učebnicově se dá tvrzení doložit na pěti klavírních sonátách vytvořených v letech 1976–1994. Několik málo prvků (třítónová skupinka, klastr, stupnicový běh) a charakteristické zacházení s nimi (tryskové tempo, užívání extrémních hloubek a výšek zároveň, extrémní dynamické rozdíly – vcelku vzato velkohlubá klavírní manýra, Sciarrinem ale jakoby neutralizovaná a připravená k novému použití) je všem sonátám natolik podobné, že se vlastně dají vnímat jako sonáta jedna o pěti větách, variujících tentýž materiál. Celková tendence směřuje k redukci, k iterativní struktuře a – k tichu.

DIVADLO NOČNÍCH ZVUKŮ

Kdyby mělo zůstat u lapidárního vyjádření, dalo by se říci, že Sciarrino se specializuje na evokaci nočních šelestů, zvuků noci. Podtrhuji evokaci. To je vrcholně důležité, neboť Sciarrina na rozdíl od mnohých jiných, kdo pracují s vytvářením různých „soundscapes“, s velmi tichými dynamikami, dilatovaným časem, prostorovostí, a, dejme tomu, spíše s šumy a ruchy než s tóny, nezajímá nějaké předstírání pozorovatelské objektivity, distance. Žádná „krása zvuků zjevných, v asémantické kráse znovuzrozených“. Takový noční šelest, toť nic emočně neutrálního! Sciarrino je vždycky subjektivní, až k manýře a obsesi, jeho hudba nepokrytě směřuje k vyvolávání bohatých asociací a skoro vždy představuje jakési psychodrama. Je dramatická, resp. divadelní a snad i teatrální v tom smyslu, že svůdně evokuje pocity napětí, tušení „něčeho ve vzduchu“ – ovšem abstrahovaného od nějaké zjevné předchozí či následné příčiny, akce. Explicitně je to zřejmě v Sciarrinových operách, kde se toho věru mnoho „neděje“, ale napínavé dusno, tajemno, očekávání, tušení, vědomí blížícího se čehosi, nebo cokoli chcete, je přítomno stále a vrchovatě. (Dramatické jevištní útvary jsou ostatně u Sciarrina zastoupeny podstatně hojněji, než je u skladatelů naší doby obvyklé.) Tento výraz je však vlastní i skladbám ryze koncertním a je alfou a omegou fenoménu Sciarrino.

Sciarrino je fascinován (jeho slova) „zvuky ticha“ – ticho nikdy není prázdné, je zabydlené přinejmenším právě preludy v hlavě onoho „pozorovatele ticha“ marně se snažícího o nezúčastněnost. Pro Cage bylo (neexistující) ticho odrazovým můstkem k „neosobní objektivitě“, pro Sciarrina je ticho potravou introspekce, je nabitě výrazem a významem. Uznávám, Cage a ticho, to je velmi obehnaná písnička, ale přeci jen – je dobré si všimnout k jak odlišným výsledkům může vést (zdánlivě) totožný impuls: zatímco pro Cage vedla cesta nasměrovaná (ne)zážitkem ticha k potlačování autorské exprese a k indeterministické hudbě, jejíž písemná fixace zpravidla poskytuje jen několik údajů, zato většinou objektivních (dobu trvání jednotlivých zvuků například), u Sciarrina vede obdobný zážitek k detailně notované hudbě, ovšem zcela subjektivního rázu, nepokrytě expresivní. Dokonce určitou část z toho, co Sciarrino po svých interpretech žádá, vlastně nelze v té formě, jak je to zapsáno, provést nebo se stejným výsledkem opakovat, a zápis tak

místa funguje spíše ve smyslu režijních pokynů, směřujících hudebníkovu energii určitým směrem a také, a to především, je návodem k určité expresi. Tak např. zmíněné klavírní sonáty často obsahují dynamické předpisy, které prostě na klavíru v oné (hluboké) poloze a onom (bleskovém) tempu zahrát nejdou, ale na první pohled je zřejmé, o co „psychologicky“ jde. Jiný příklad ze sonát: dvě z nich neobsahují žádné tempové pokyny, jsou ale typicky sciarrinovsky zapsány v neprakticky drobných hodnotách (převažují čtyřiašedesátiny) a prostě si ani nelze představit, že by byly hrány jinak než ve velmi rychlém tempu, excitovaně.

Sciarrinova hudba je tedy v podstatě permanentní nokturno, prožívané s veškerou dekadentně romantickou (nebo až expresionistickou a dokonce ještě spíše surrealistickou) parádou. Názvy mnoha skladeb hovoří za vše: *Autoritratto nella notte*; *Introduzione all'oscuro*; *Ai limiti della notte*; *Infinito nero*; *Allegoria della notte*; *Tre notturni brillanti*; *Che sai, guardiano, della notte?* Dalo by se ještě pokračovat... Jak ale vlastně ony „zvuky noci“ konkrétně vypadají? Předně je třeba říci, že při veškeré evokativnosti, kterou Sciarrinova hudba disponuje a kterou spolehlivě vtahuje posluchače do svého světa plného obrazů a asociací, mají prvky, jichž Sciarrino využívá, jen výjimečně charakter imitace konkrétních příznačných (přízračných) zvuků. Masivní využívání zvuků a způsobů hry marginalizovaných tradičním pojetím evropského instrumentáře je jedním z evergreenů nové hudby. Sciarrino byl jedním z těch (vedle Helmuta Lachenmanna), kteří měli na jejich emancipaci a všeobecném rozšíření lví podíl. Je to vlastně všechno to, co ze zvuku nástroje zbude, odebereme-li tzv. tón: klapání mechaniky, profukování, slap-tongue dechových nástrojů; nepřeborné množství skřípotů, polotónů, šumů, zahvízdnutí a kdoví čeho ještě u smyčců (oblíbeným Sciarrinovým trikem jsou flažoletové hmaty na tónech, kde žádné „normální“ flažolety nejsou, takže slyšíme nanejvýš různě obarvené šustění smyčce o strunu); všelijaké tření bicích nástrojů. Ale také roztažení dynamické škály na samou hranici ticha (tady lze spatřovat třeba vliv Luigiho Nona), důraz na maximálně zosílené slyšení. Přitom přes exkluzivnost používaných technik si Sciarrino nijak nelibuje v opulentnosti, zejména v pozdějších skladbách – viz třeba i několikaminutové pasáže, ve kterých se vyjma pravidelného slapového „tikání“ některého z dechových nástrojů neděje téměř nebo vůbec nic dalšího. Ve skladbách pro větší obsazení zní po většinu doby pouze několik nástrojů, tutti bývá výjimečné.

Zvuky noci a svůdná obrazivost tedy... Představuji si horké sicilské noci s cvrlikavým hmyzem, zvuky vzdáleného moře, skřípání červotočivého nábytku v renesančních palácích; cosi neodvratného a osudového se chystá nebo se právě tak trochu už stalo (to bude ráno leknutí, Jean...). Sciarrino vás vždy dostane, řekl bych, kam potřebuje. Skoro to vypadá jako rafinovaný kýč (viz Umberto Eco, se kterým Sciarrino sdílí více než jen fyziognomii italského intelektuála) – kdyby ovšem sám Sciarrino svoji hudbu vytrvale jemně neironizoval. A jelikož hudba je, jak učené vědy praví, uměním nezobrazujícím a bezpojmovým, nezbyvá jí, co se ironizování týče, než odkazovat k hudbě jiné. U Sciarrina je předmětem ironického i obdivného zkoumání třeba italské baroko a manýrismus (viz např. operu *Luci mie traditrici*, využívající hudby Claude Le Jeunea, obdobné hudbě slavného žárlivce Gesualda, jehož morbidní životní peripetie je opera inspirována; pro Sciarrina velmi charakteristická je i vokální stylizace založená na raně barokní technice *sillabazione scivolata*, „klouzavé slabikování“, stará americká pop-music (např. ve skladbách *Blue Dream*, *Nove canzoni*



del XX secolo, *Efebo con radio*, *Anamorfosi*) nebo romantická virtuózní manýra. Jak už bylo naznačeno, zahrávání si s virtuózní banalitou je u Sciarrina přítomné často a v mnoha podobách, ovšem skladby zahraje jen ten, kdo problematizovanou virtuositou technicky disponuje více než vrchovatě. To je zřejmě dalším důvodem obliby Sciarrinovy hudby u interpretů – přes naprostou „současnost“ zvukového materiálu a často velmi netradiční užití nástrojů de facto ctí tradiční virtuózní úzus – energie vložená do zvládnutí té které technické speciality je skutečně slyšet, mnohdy i vidět.

Sciarrinova (sebe)ironie ovšem není plakátová, není konceptem na jedno použití, vynořuje se jen chvílemi a často třeba víc na papíře než ve skutečně znějící hudbě. Není „vtipná“ a podbízivá, a proto neztrácí sílu opakovaným poslechem. Nemáme pocit, že by Sciarrino parodoval cizí hudbu – aluzemi k jiné hudbě ironizuje hudbu vlastní, čímž jí dodává další napětí a rozměr a, nebojím se říct, hloubku. Sciarrinovo zaujetí hudební historií samozřejmě není jen ironizující, subverzivní. Sciarrino např. založil celý svůj dvouaktový balet *Morte a Venezia* na transkripci Bacha, vypracoval kadence do Mozartových koncertů, věnuje se transkripcím staré hudby apod.

PIRÁTY NEUNESEN

Sciarrino se narodil 4. dubna 1947 v Palermu. Jako zázračné dítě se nejprve věnoval výtvarnému umění (okolo desátého roku směřoval k informelu...), s komponováním začal až „později“ – v roce 1959, přičemž první veřejné provedení následovalo tři roky poté na regulérním festivalu Nové hudby v Palermu. Za „opusové“ nicméně považuje Sciarrino skladby ►

vzniklé „až“ po roce 1965 – Sciarrinoovo veskrze originální vyjadřování uzrálo skutečně velmi rychle, možná i proto, že Sciarrino v podstatě zůstal samoukem. Pouze v roce 1964 krátce studoval u Turi Belfioreho a posléze v Římě, kam se přestěhoval v roce 1969, navštěvoval kurz elektronické hudby Franca Evangelistiho, který též nad Sciarrinem svým způsobem držel ochrannou ruku. Velkým úspěchem bylo uvedení Sciarrinovy první opery *Amore e Psiche* roku 1972. Zde ještě Sciarrino využívá svých čerstvě objevených zvuků a postupů s velkým rozmachem, záhy však inklinuje k určité redukci prostředků, ke své fascinaci rozhraním zvuku a ticha. Impozantním způsobem se tak stalo ve třicetihodinovém klavírním koncertu vznikajícím v letech 1974–79 *Un'immagine di Arpocrate*, kde početný orchestr a sbor vytváří dynamicky velmi subtilní „pozadí“ sólovému nástroji. V sedmdesátých letech ale komponuje též ceněné skladby pro sólové nástroje, díky nimž proniká do povědomí interpretů a stává se vyhledávaným a sledovaným autorem. Jmenujme např. *Sei capricci* pro housle a *Tre notturni brillanti* pro violu, klavírní skladby, a zejména nesmírně inovativní skladby pro flétnu, které se zrodily z úzké spolupráce s Robertem Fabbricciáním.

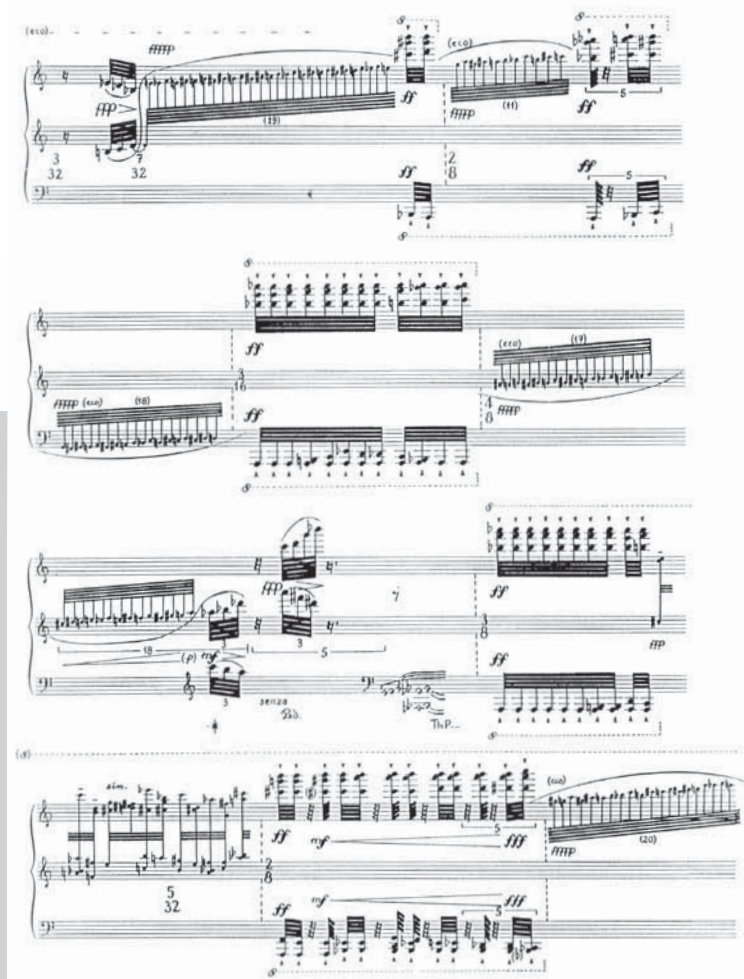
Z Říma se Sciarrino v roce 1976 přestěhoval do Milána, kde šest let učil na konzervatoři, jakmile to však rozvíjející se kariéra umožnila, stáhl se do starobylého městečka Città di Castello v Umbrii. V pedagogickém působení sice nadále pokračoval ve Florencii, v Bologni i v místě svého bydliště, byl po tři roky uměleckým ředitelem Teatro Comunale di Bologna, zde se ovšem „profesní životopis“ jaksí vytrácí. Sciarrino je na autobiografické detaily skoupý, v bookletech několika CD se opakovaně na místě obvyklého vyličení profesionálních úspěchů objevuje tento text:

„Vždycky, když po mně někdo žádá několik životopisných řádek, cítím se rozpačitě. Mám pocit, jako by ten druhý očekával bůhvíjaká dobrodružství. Copak se dá život natěsnat do pár vět? V dětství mě neunesli piráti, ani jsem nedobyl světová pódia (upřímně řečeno, ani jsem o ničem takovém nesnil). Něco jsem přesto vykonal, ačkoli nevím, stojí-li to za řeč: svojí hudbou jsem se postavil proti banalitě svého života a svého obličej. A navíc, kolik umělců se stáhlo do ústraní, aby se mohli soustředit jen na svou práci! Chtěje se stát jedním z nich, v určitém bodě svého života jsem z odloučenosti udělal metodu, opustil metropoli a vyhledával stíny. Jsem hrdý na to, že jsem samouk, že jsem nevyšel z žádné školy. Přesto jsem navzdory sobě samému udělal úspěšnou kariéru a mohl bych předložit seznam ocenění, seznam provedení, pochubit se slavnými interprety, kteří moji hudbu hráli, a objednávkami do budoucna. I když jsem nikdy ve své hudbě nedělal kompromisy, byl bych dokonce bohatý, nebýt toho, že jsem vždy utratil více, než jsem vydělal.

Víc nemám co říct. Nejde o to, že bych se snažil být více či méně skromný. Vím, kde jsem selhal a co jsem naopak vydobyl z ničeho, a moje vášně pro hudbu neustále roste. Myslím spíše, že budoucnost, osud hudby, osud můj i ostatních lidí, jsou svěřeny větru. Když stromy kvetou, tak proto, aby se rozpustily v jaru.“

PŘÍRODNÍ VS. UMĚLÉ AKUSTICKÁ ELEKTRONIKA?

Jakkoli je Sciarrino důstojným hybatelem hudebních dějin a originálním „hudebním objevitelem“, netrčí v kontextu hudby své doby nijak osamocně. Při veškeré nezaměnitelnosti je Sciarrino součástí širších a obecnějších



tendencí v soudobé hudbě, jejíž nové možnosti geniálně vytužil jako jeden z prvních. Z jistého úhlu pohledu je vlastně Sciarrinova hudba pro svou dobu velmi příznačná. Jaké jsou tyto tendence? Je jich jistě více, nabízí se zejména určitá decentní varianta postmodernosti (míním tím onen vědomý a mnohovrstevnatý dialog, který Sciarrino vede se svými předchůdci), rád bych si na tomto místě všiml blíže dvou možná méně nápadných.

Připustíme-li velké zjednodušení a poněkud metaforické vyjadřování, dá se říci, že pro serialismus 50. a 60. let byl zvuk fenoménem *abstraktně fyzikálním*, což implikovalo jakousi změřitelnost a exaktnost (to jsou ty slavné „parametry“) a k nim se vážíci a jimi umožněné způsoby zacházení se zvukem jako s abstraktním materiálem. Posléze však některé trendy soudobé hudby po svém způsobu objevují *zvuk jako fenomén přírodní*. Podstatné je, že ono *přírodní* je třeba chápat nikoli ve smyslu absolutním a filosofickém, ale ve smyslu estetickém. Seriální hudba byla asi tak přírodní, jako je přírodní atomová elektrárna – fyzikální zákony dojista jsou samým jádrem přírody, stejně tak jako člověk, který je odhalil a elektrárnu postavil, je součástí přírody. Pro poválečnou avantgardu byla zajímavá příroda jako Universeum, vzory lišejníku na skále už ji tolik nebraly. Novější hudba už se nechce dobrat podstaty světa pomocí abstraktních tónů, ale spíše fascinovaně *pozoruje zvuky* v jejich reálné a komplexní podobě – odtud zájem o všechny ty šumy, ruchy, šustění, fuky, a také o reálnou harmonickou strukturu zvuků, nikoli o její abstraktní model v podobě alikvotní řady. Jde možná o jev nějak související s probuzeným ekologickým vědomím. Nový zájem hudby o přírodu má přitom někdy poněkud naivně mimetický charakter, např. francouzský spektrálníismus (viz HV 5/06) coby jedna z nejvlivnějších konkretizací naznačených tendencí je ve své podstatě tak trochu malováním krajinky podle (digitální) fotografie, srandovně někdy působí „příroda“ ve skladbách asijských skladatelů apod. Sciarrino stojí, řekl bych, přesně na hraně: jeho hudba sice využívá oné morfologické rozmanitosti zvukové přírody, zároveň však svou psychologizací jednoznačně odkazuje k lidské emocionalitě, ba manipuluje s ní. Zcela jinak, ale také na hraně, stojí další šumový pionýr Helmut Lachenmann (viz HV 1/07). Ten se rousseauovskému kýči brání důsledným strukturalismem, který s echtovně německou vervou nedává na nějaké alikvotní ááááá ani pomyslet. Lachenmannovy a Sciarrinovy výtvo-ry se ke své

„umělosti“ hlásí, nepředstírají, že jsou čímsi mimolidským, čeho se lidská ruka nedotkla a co je zjevením přírodního moudra.

Druhá tendence těsně souvisí s tou první. Onen nový zájem o přírodní estetičnost je paradoxně ve velké míře plodem elektronické hudby. Od chvíle, kdy konkrétní hudba přiložila ke zvučícímu světu mikrofon, bylo na další dobrodružství zaděláno. A tak zatímco se stále přemítalo nad tím, proč elektronická hudba není tím zázrakem, jak se čekalo (představa nekonečného světa zvuků vzala za své v konfrontaci s tím, jak byla produkce elektronické hudby k nepřežití na jedno brdo), vznikala hudba, která jakoby byla *akustickou elektronickou hudbou* – mnozí zjistili, že principy, postupy a především některá estetická východiska elektronické hudby jsou při aplikaci na starou dobrou instrumentální hudbu hranou na akustické nástroje mnohem zajímavější než celá elektronická hudba. Lachenmann jednu dobu označoval svoji hudbu za *musique concrète instrumentale*, Xenakis používal algoritmů digitální zvukové syntézy v instrumentální hudbě, spektralisté zvuk pomocí elektroniky analyzovali, aby pak jeho vynalézavou transkripci vystavěli hudbu akustickou. Sciarrinovy zvukové krajiny, jeho pazvuky, extrémně tiché dynamiky, komponování prostřednictvím relativně malého počtu prvků jakoby kolážovitě uváděných ve stále nových a nových konfiguracích, výstavba v podobě vrstev střídavě se vynořujících a zase ustupujících do pozadí s využíváním „stříhů“ a „prolínaček“, vědomé zacházení s prostorem a vytváření iluze prostorovosti – to vše je tvarosloví i poetika vlastní původně elektronické hudbě. (Asi po dobu jednoho roku jsem opakovaně poslouchal jednu Sciarrinovu skladbu a domníval se, že jde o kompozici pro ansámbl a elektroniku. Pak jsem se podíval do bookletu CD a zjistil, že tam žádná elektronika není...)

Vzato bez velkých okolků, existují v umění v podstatě dvě varianty přejímání, napodobování. Při opakování extenzivním napodobuje v rámci určité skupiny víceméně každý každého. Vzniká buď styl (myšlenky čile proudí v mnoha směrech a podněty nahozené jedněmi jsou rozvíjeny druhými a obráceně), nebo móda (skupina tvůrců přesvědčuje sebe i okolní svět o vlastní důležitosti). Závisí na perspektivě (zlomyslnosti) pozorovatele. Po nějaké době je několik osobností uznáno za otce zakladatele a věc se postupně stává historií a potravou rozmělnovačů. Zeitgeist mezitím ráčil odvanouti jinam.

Předmětem pravého epigonství intenzivního je naopak jeden konkrétní tvůrce, v našem případě skladatel, který se svojí originalitou vymyká vlastně až příliš. Co je blahem pro nás posluchače – máme co poslouchat –, může být některým skladatelům balvanem. Jakékoli „pokračování“ v díle velkého autora, „navazování“ na něho, se stává beznadějným plagiátem. Ale když on ten nový svět, který ve svém díle objevil, je tak lákavý...

Skladatel Salvatore Sciarrino s duchem své doby zázračně zarezoňoval a coby vzor napodobování patří k nejpreferovanějším. Objevil mnohé možnosti a polohy hudby. Otázkou je, zda se dá v jeho „odkazu“ nějak plodně pokračovat. Všechny pokusy o „pokračování“, s nimiž jsem se dosud setkal – a díky Sciarrinově popularitě o ně zvláště mezi mladými skladateli není nouze –, ihned působily jako falzum. Ne že by to nějak negativně ovlivňovalo hodnotu Sciarrinova díla...

Doporučený poslech:

La boca, i piedi, il suono (Col legno 2004)

Luci mie traditrici (Kairos 2001)

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: předplatné@send.cz, www.send.cz.

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

WWW.HISVOICE.CZ

Obnovitelná hudba

Text: **Petr Bakla**

Blog Renewable Music skladatele Daniela J. Wolfa je z rodu těch, které se dají číst průběžně, a není to ztráta času. Wolfovy texty jsou chytré a kultivované, jejich autor má široký rozhled, není fundamentalista a dost přesně cítí hranici mezi tím, co je zajímavé pro ostatní a co už by byl exhibicionismus a grafomanie. Wolf je velmi svědomitý blogger (za den se objeví i dva nové texty) a za těch několik let poctivého blogování představuje Renewable Music obrovský kus práce – a také nevšedního přemýšlení. Odpovídá tomu i čtenářský zájem, kterému se blog těší, a jeho vzrůstající renomé na internetové scéně.

Daniel James Wolf (*1961 v Kalifornii) je Američan usazený od roku 1989 v Německu. Jeho skladatelská tvorba je zvláště rozkročená mezi americkou experimentální scénou západního pobřeží a něčím, co na povrchu vypadá jako čirý tradicionalismus. Až při bližším pohledu zjistíme, že Wolf jemně a nenápadně pokrucuje „syntaktická pravidla“ tradiční hudby i její materiál (odlišná ladění), a vzniká tak zvláště posunutá a deformovaná hudba, která se přitom vymyká běžné plundrofonické estetice. Šíří Wolfova záběru dokumentují reprodukované ukázky.

Témata Wolfova blogu sahají od zasvěcených a objevných komentářů k současné i historické hudbě a úvah nad kompozičními technikami (v souladu s názvem blogu jde většinou o nové používání starých figlů) přes analýzu-kritiku zákulisních poměrů (skladatelské soutěže, různé akademické mafie, internetové publikování) k etnomuzikologickým textům (má na to diplom) i obecnějším úvahám (má na to hlavu). Texty komentující vlastní tvorbu jsou v menšině. Wolf cituje pravidla žánru, jeho texty si udržují lehkost a jsou stručné, soustředěné na jednu myšlenku. Abych si trochu rýpnul do internetových věrozvěstů, kterým je do jisté míry i Wolf sám: mnohé Wolfovy texty jsou natolik zajímavé, že by se z nich dala sestavit kniha na opravdickém papíře. Zatím tedy alespoň pár vzorků.

BUĎ A NEBO

Bývalo to pro skladatele tak snadné: píseň nebo tanec, světské nebo duchovní, italské nebo francouzské, Rameau nebo Fux, německé nebo francouzské, Brahms nebo Wagner, Stravinskij nebo Schönberg, klasické nebo romantické, Riemann nebo Schenker, tonální nebo atonální, evropské nebo americké, uptown nebo downtown, akademické nebo experimentální, akustické nebo elektronické, sálový nebo přenosný...

Bývalo to pro skladatele tak těžké: píseň nebo tanec, světské nebo duchovní, italské nebo francouzské, Rameau nebo Fux, německé nebo francouzské, Brahms nebo Wagner, Stravinskij nebo Schönberg, klasické nebo romantické, Riemann nebo Schenker, tonální nebo atonální, evropské nebo americké, uptown nebo downtown, akademické nebo experimentální, akustické nebo elektronické, sálový nebo přenosný...

Nyní to mají skladatelé tak těžké: dosud nikdy se nestalo, že by nebyli postaveni před rozhodování se mezi dvěma jasnými možnostmi.

Nyní to mají skladatelé tak lehké: dosud se nikdy nestalo, že by nebyli postaveni před rozhodování se mezi dvěma jasnými možnostmi.

ORVILLE, TOHLE NIKDY NEPOLETÍ

Je dobré mít poblíž někoho, kdo je ochoten poslechnout si, na čem právě děláte, a hned vám k tomu něco říct. Nezáleží na tom, jestli je skladba až na pár detailů hotová, nebo jestli je to jen směr skic a fragmentů. Dokonce nezáleží ani na tom, jestli je reakce dotyčné osoby příznivá, nepříznivá, lhostejná,

Mr. Cage, His Wake
for solo drum
(large-tomtom, djembe, or conga)
starting with the nails and tips of the forefingers,
alternate hands, stroking the drums, first
the right hand: then the left:

make a slight overlap between sounds to create a continuous sound.
gradually add 1, 2, 3 fingers, thumbs, and palms, so
that the sound becomes increasingly diffuse – and louder.
pause, once, during the performance, long enough to
create a break in the resonance, then resume playing
until the available time has passed.
the drum may be amplified: as loudly as possible without
feedback.
Daniel Wolf
Frankfurt 2 October '93

kritická nebo konstruktivní, jestli má smysl nebo jestli je úplně mimo. Otestovat noty nebo zvuky na jiném páru uší je dobré, ne-li dokonce nezbytné, máte-li pochybnosti, a úplně stejně se to hodí, když si namlouváte, že žádné pochybnosti nemáte. Vaše hudba se na chvíli vydává do světa, a mezi vámi, vaší hudbou a tím světem se vytvoří nějaký vztah. Jako když strčíte palec do rybníka, abyste zjistili, jestli tam vlezete, nebo raději ještě ne.

Ačkoli jsem nikdy neměl jedničku z předmětu „vycházení s ostatními“ (mojeotka by se dobře vyjímala ve slovníku u hesla *misantrop*), tahle malá ochutnávka sociální výměny se stala součástí mé pracovní metody. Jiní skladatelé rozpracované věci tají a karty neodkrývají, dokud není hotovo. Závidím jim tuhle sebejistotu. U mě je hranice mezi pochybností a sebedůvěrou mlhavá, zvláště tehdy, když si zahrávám s něčím dost pohoršlivým (můj poslední kvartet například začíná parafází jedné slavné neoklasické parafrázy a po několika částech, které mohu popsat jedině jako felliniovské, končí variacemi na skladbu z rituálního repertoáru domorodců Bali Aga). Malá konfrontace s realitou pomůže. Teprve pak jsem schopen brát okolní svět v potaz, nebo jej ignorovat s potřebným sebevědomím a dokonce odvahou.

NULOVÝ BOD

Nutkání vymýšlet hudbu znovu od základů definuje druhou půlku 20. století. Ať už byla hudba vytvářena jako formální systém nebo prostřednictvím takového systému (serialismus, algoritmická kompozice), ať byla vytvářena na základě přehodnocení kompozičních zvyklostí (Cage) či s hravou věcností přibližnou wittgensteinovským jazykovým hrám (prémiová otázka: kolik spojnic se dá vést mezi Cardewem a Reichem?), nebo se vycházelo z úvah nad fyzickým materiálem hudby a jeho psychoakustickým působením, je tu přinejmenším jeden společný jmenovatel – hledání bodu nula, ve kterém může mít hudba počátek.

Doba mého hudebního mládí byla tímto hledáním posedlá: hledání stále nových a nových systémů a způsobů, jak nastrkat noty tam či onam, stavění nových nástrojů, experimentování s novými vokálními technikami, probdělé noci ve studiích elektronické hudby, obsedantní nahrávání zvuků prostředí, trávení dlouhých hodin v anechoické komoře nebo smyslové deprivaci. V těch opojných časech se nikdo nedivil myšlence, že hudba by mohla představovat změněný stav vědomí. Divoké časy to byly: jeden den to vypadalo, že možné je všechno, druhý den, že možné není nic. A stále nebezpečí toho, že zaměníte osobní, do sebe uzavřené hledání za výsledek hodný zveřejnění. (Některé kolegy také hudba vysála a skončili v nějakých útěšných a dobře vydělečných vodách Human Potential Movement nebo jak se to teď jmenuje).

Dnes musím přiznat, že s jistotou závistí hledím na mladší skladatele, kteří jsou schopni se na hudbu vzešlou z těchto progresivních popudů dívat bez úzkosti a čistě esteticky, prostě jako na hudbu, nezatažení ontologickými otázkami. Co víc, jsou jaksi osvobozeni od potřeby vytvořit každou novou skladbu „z ničeho“. Svobody, jež mi dosud nebyla dopřána.



MEZNÍKY (24)

Edgar Varèse: *Hyperprism* (1923) pro devět dechových nástrojů a bicí.

Hudba nikdy nebyla „modernější“ než v „ultramoderních“ 20. letech (a také, uvážíte-li Stravinského *Pulcinellu*, nebyla nikdy postmodernější!). Všechny ty kontroverze kolem modernismu – disonance, nehudební zvuky, radikální narušení kontinuity, extrémnosti v materiálu, intenzita výrazu – se v další hudební historii vlastně nikdy neurovnaly, spíše porušily jako zprostředkující faktor prosakovaly do umírněnějších hudebních proudů. Zhušťování je jednou z nejvýraznějších náležitostí raného modernismu, ale Varèseho kondensace v *Hyperprism* se nevztahuje k Schönbergovi a Webernovi, pro které bylo zhušťování prostředkem stupňování tradičního výrazu. Pro Varèseho je kondensace spíše prostředkem koncentrace (pohledem skrz hranol, chcete-li) a jeho hudební idiom je nepokrytě netradiční nebo dokonce anti-tradiční (zatímco u Stravinského máme cosi jako „tonalitu úporným tvrzením“, u Varèseho je to „detonalizace úporným tvrzením“). *Hyperprism* je miniaturou co se týče délky, ale ne už co do použitých prostředků a ctižádosti. Bicí tvoří nevidanou část ansámblu, dechy hrají v extrémních rejstřících a dynamikách, a během čtyř minut se ve skladbě desetkrát změní tempo a výraz (člověk je v pokušení mluvit o větech). Ale kromě všech extrémů je zde také mnoho rafinovanosti: například úvodní cis, které si předávají lesní rohy a trombón a různě jej artikulují a obarvují, proměnlivé seskupování bicích nebo složené rytmy v ansámblu.

CELEBRITA

Vždycky jsem se ostýchal mluvit o Johnu Cageovi – konec konců, byl to člověk z generace mých prarodičů a málokdy jsem měl pocit, že mám na jazyku něco, čím by stálo za to ho obtěžovat. Když mě N. O. Brown pozval, abych se šel s ním a s Cagem projít v lesích nad Santa Cruz, procházení se bylo přesně to, co jsem celou dobu dělal – udržuje dostatečný odstup, abych je nerušil v hovoru. K mému prvnímu skutečnému kontaktu s Cagem došlo během festivalu v Cabrillo v létě 1981. Zvedl jsem telefon a okamžitě jsem identifikoval ten hlas s téměř chybějícím fundamentálem, jak říká: „Gordone?“. Nějak jsem si dal dohromady dvě a dvě – někdo, kdo měl moje číslo a číslo Gordona Mummu, je zaměnil a to moje dal Cageovi – a pohotově odpověděl: „*Pane Cagei, tohle je sice špatné číslo, ale náhodou číslo na Gordona Mummu mám.*“ Cage odpověděl: „*Pak to tedy vůbec není špatné číslo.*“ Jednou jsem se pak Cage ptal na možné učitele skladby. Navrhoval Lou Harrisona, Gordona Mummu a Alvina Luciera. Ptal jsem se ho také na studium u La Monte Younga a on se mě zeptal, jestli jsem pobožný. Nemusím podotýkat, že Cageova rada byla správná a že jsem se jí držel.

VYDÁVÁNÍ TEPLA, VYDÁVÁNÍ SVĚTLA

Pořád slyšíme o tom, že se nové, soudobé, experimentální etc. hudbě dostává málo pozornosti, podpory, ocenění. Poté, co jsem v uplynulých dvou týdnech strávil až příliš mnoho času monitorováním soudobohudebních blogů



David Cope: trubka
Steed Cowart: deštník
Daniel Wolf: drak
(festival v Santa Cruz 1983)

a fór na internetu, došel jsem k závěru, že jedním z problémů je, že jako komunita prostě vyzařujeme příliš málo tepla: příliš málo zajímavých nových zvukových ukázek, not, nápadů, příliš málo kontroverze a vášně a dokonce i příliš málo intelektuálních podnětů. Většina z nás nabízí světu žalostně málo materiálů. Vzbuzujeme dojem, že se toho v malém Novohudbově moc neděje. V současné době by novohudební ekvivalent Neviditelného psa [v originále Instapundit] vystačil s poštou rozváženou na oslu jednou za čtrnáct dní.

Není to ani tak věc chytré propagace, jako spíše věc podávání zpráv o sobě a vedení záznamů. Musí být k dispozici víc informací, a užitečných. Média jsou levnější a dostupnější než kdy jindy, ale my v nich skoro nefigurujeme, a když ano, je šokující, když člověk vidí a slyší, jak špatně je používáme. Na první stránce skladatelských webů jsou zpravidla výčty institucí, kde jsme studovali, cen a stipendií. No tak, buďte dospělí! Vaše diplomy a medaile nikoho nezajímají! Seberte odvahu a řekněte nejdřív něco o své hudbě a o sobě (nebo alespoň na chvíli předstírejte, že nejste laboratorním produktem oněch škol). Skladatelské blogy jsou vzácné a většinou příliš stydlivé. Proč ta opatrnost? Bojíte se, že by to mělo odezvu u objednávkových a soutěžních komisí? Skladatelé mají v popisu práce zaujímat pozice, mít postoje, mít názory na hudbu – právě tyto pozice, postoje a názory se projevují v rozhodnutích, která formují dílo skladatele a odlišují jej od ostatních. Nesouhlasíme jeden s druhým a jsme i často protivní, ale hudbu to udržuje při životě. Mluvíme o hudbě pořád, pro sebe i mezi sebou, ale proč je tak málo těch, kdo jsou ochotni o svých názorech veřejně psát?

Ve fungujícím kulturním prostředí není žádný důvod, pro to aby tento blog tohoto skladatele byl v Top 50. Mohl bych vyjmenovat padesát dalších skladatelů, kteří tam nejsou a měli by tam, se svými ostřejšími názory a ostřejšími slovy, být přede mnou nebo místo mě. A jsou tu stovky dalších, o jejichž práci bych rád věděl víc: řekni nám, co píšeš nebo s kým pracuješ. Dostaly se ti do ruky nové autorské texty? A co nějaké vzorky nahrávek nebo partitur?

Na zemi jsou desítky škol, kde se učí kompozice, kde zástupy a zástupy adeptů píšou nějaké skladby. Jsou tam stálí profesori a kolem každého z nich je houf doktorandů. Ukažte nám, co děláte, vy z Kalifornské univerzity, z Illinois, z Yale, z Eastmanu, z Princetonu, z Cal Arts, z Millsu, z Den Haagu, z Berlína, z Brunelu! Akademická práce je určena k tomu, aby byla publikována, a elektronická publikace poslouží mnohem lépe vám i komunitě nové hudby jako takové, než když si to rovnou zastrčíte do šanonu. Profesor, který nepobízí své studenty k publikování na internetu, jim nepomáhá, a studenti, kteří se sami na síti neprezentují, si škodí.

Bereme hudbu vážně, chceme vytvářet kvalitní věci a chceme, aby byly kvalitně prezentovány – chceme teplo i světlo. Ale to, že něco zazářilo, se pozná, až když je znám kontext. Bohatý kontext tvořený hudebními zážitky, myšlenkami, nápady, předchůdci, současníky, skicami, fragmenty, šlápnutími vedle i neúspěchy. Kontext se vytvoří jedině tím, že informace o našich aktivitách budou přístupné v dostatečném množství. Jenom tak může potenciální publikum rozpoznat kvalitu v tom, co děláme.

Světlo a teplo. Neberte to jako nějaký výkřik, jen střídavě poukazují na možnosti, které máme. Nikdy předtím nebyla taková šance prezentovat svou práci v té podobě, jak to potřebuje, nezávisle na místních kulturních a historických okolnostech. Je to možnost, jak pro své dílo vytvořit optimální kontext, zpřístupnit ho, a ano, propagovat ho. Buď jak buď, tohle je, přátelé, cesta, kterou se bude kontakt s publikem neodvratně ubírat, a nevyužít té možnosti teď je nebezpečné jak pro vaše vlastní dílo, tak pro celou komunitu nové hudby. Nebezpečí, že budeme neviditelní, neslyšitelní a bezvýznamní.

<http://renewablemusic.blogspot.com/> ■

David Shea

Východo-západní samplování

Text: Matěj Kratochvíl

Jistě se v současnosti najde více skladatelů, kteří si v soukromí rádi pouští hongkongské akční filmy ze sedmdesátých let nebo italské pokleslé horory. Jen někteří se k tomu přiznávají veřejně. David Shea (1965) tato díla označuje za podstatná pro svůj hudební styl. A vedle toho také hip hop, Iannis Xenakis, komiksy, filmovou hudbu Henryho Manciniho...

Dětství prožil v Massachusetts a Indianě. O roce, který strávil studiem na konzervatoři, hovoří jako o noční můře a za formující považuje čas strávený v New Yorku na počátku osmdesátých let, kdy se protloukal téměř bez peněz a zapojoval se do tehdy nadmíru živé scény volné improvizace a experimentů. Věnoval se hlavně hlasovým improvizacím a postupně začal spolupracovat s většinou tamních aktérů. Po nějakém čase přešel od hlasu ke gramofonům a od nich vedla logická cesta k samplerům. „S gramofony jsem manipuloval jen velmi málo. Vlastně šlo především o pouštění desek a hledání spojitostí mezi již hotovým materiálem. Často se mi to zdálo až neuvěřitelné, když jsem pustil tři desky najednou, a čím méně jsem do věci zasahoval, tím zajímavější byl výsledek. Říkal jsem si, že ta spojení tam již jsou a není třeba je uměle vytvářet. Je třeba jen vytvořit kontext, v němž je bude možné odhalit.“ V té době vedl David Shea poněkud schizofrenní umělecký život, kdy hrál v klubech spotřební taneční hudbu a zároveň vytvářel koláže a hrál k experimentálním filmům s lidmi, jako byl John Zorn, Zeena Parkins nebo Anthony Coleman.

FILMOVÉ OKOUZLENÍ

Logickým krokem byl přechod od gramofonů k sampleru a právě s jeho pomocí vzniklo v roce 1992 první CD *Shock Corridor* na Zornově značce Avant. Rozehrává zde hru, v níž pokračuje vlastně doposud – dialog mezi živými hráči a samplerem, který někdy vytváří hudebníkům jejich zvukové dvojníky, jindy je konfrontuje s cizorodým materiálem.

Sheaovy inspirace jsou v mnoha případech mimohudební. Mluví například o tom, že většina jeho skladeb je složena ze scén, analogických scénám filmovým. Jako pocta filmu, přesněji seriálu televize BBC, a obecněji jako pocta filmovým skladatelům vznikla i hudba, která se objevila i na CD *Prisoner* (Sub Rosa 1993). Swingující rytmy a jazzové vyhrávky kytary jak vystřižené z filmů noir jsou narušovány bzukotem syntezátoru a různou další zvukovou agresí. Podobně si v *Hsi-Yu Chi* (Tzadik 1994) ventiluje svůj vztah k asijské kinematografii a tradiční čínské nástroje (na loutnu pipa hraje Wu Man, který spolupracoval např. s Kronos Quartetem) spojuje se západními zvuky (třeba saxofonem Johna Zorna). Oblíbené klišé o soundtracku k neexistujícímu filmu tu můžeme modifikovat: je to soundtrack hned k několika filmům promítaným zároveň.

Jakýmsi pokračováním *Hsi-Yu Chi* a zároveň do jisté míry shrnutím jedné tvůrčí fáze je deska *The Tower of Mirros* (Sub Rosa 1995) opět spojující orientalistické okouzlení (inspirací byla čínská kniha ze 17. století) s vklady newyorských hudeb-

níků (Sim Cain z Rollins bandu, Mark Ribot, Dave Douglas, Erik Freidlander, David Morley, Jim Pugliese a další).

Ne snad, že by se v následujících dílech sampleru Shea mnil vzdát, podíl živě hrajících hudebníků a elektronické manipulace se však přinejmenším vyrovnává. To se projevuje např. v *Satyriconu* (Sub Rosa 1997), nahrávce inspirované jak Petroniovým textem, tak Felliniho filmem. Hudba je náhle přehlednější, ale také místy poněkud plytká a předvídatelná – ovšem zajímavé zvukové odstíny a zlomy se najdou i zde. Vedle smečky improvizátorů z newyorského downtownu začíná Shea pracovat i s interprety vyhraněněji vážnohudebními. *Chamber Symphony #1* je postavena na kontrapozici komorního ansámblu (na nahrávce *Classical Works* vydané v roce 1998 na Tzadiku hraje Ictus Ensemble) a samplovaných tónech akustických nástrojů, tedy jakéhosi stínového souboru. O čtyři roky později vznikla na podobném principu *Chamber Symphony #2*. Jinou variantou soužití akustických nástrojů se samplerem představuje *The Book of Scenes*, kolekce skladeb pro violu a klavír, každá na jednu stránku a opět představující jakousi scénu, v níž na sebe oba nástroje i samplované zvuky různými způsoby reagují. Místy se dostává i na půdu hudebně-divadelní, když např. violista tahá smyčcem a klavírista mačká struny či naopak když violista rukama tlumí struny uvnitř klavíru. Na nahrávce tento „scénický“ element nahrazují elektronické manipulace vrhající na skladby nové světlo.

Pestrou kolekci představuje CD *An Eastern Western – Collected Works* (Sub Rosa 1998). Otevírá ji *Dangerous Ground*, minimalistický dusot klavíru a bicích vystupňovaný vpády orchestrálních akordů. Rozsáhlé repetic a hypnotické rytmy sice jinak nepatří právě k Sheaovým charakteristickým rysům, tady si je dopřeje ještě v kousku nazvaném *Il Siliano* pro několikero grumlí. Tento nástroj se pod různými názvy vyskytuje na různých místech světa, zde slyšíme hudbu silně připomínající způsob, jakým se na něj hraje v Indonésii. V dalších skladbách se rytmus spíše rozpadá, zajímavě se tak děje třeba v rozhovoru trumpetisty Davea Douglase se samplerem nazvaném prostě *Solo/Duo*.

CO VŠECHNO SE VEJDE DO PAMĚTI

Na přelomu milénia přesídlil David Shea nejprve do Bruselu a posléze do Australského Melbourne, kde žije dodnes i se svou manželkou, výtvarnicí Kristi Monfriesovou. Společně založili vydavatelství Metta Editions, na němž vycházejí nové Sheaovy nahrávky a postupně také reedice starších věcí. Zatím poslední položkou je nahrávka *The Art of Memory*, která vychází ze stejnojmenné knihy britské historičky Frances Yatesové

(1899–1981). Ta se zabývala fungováním paměti a historickým vývojem technik, které se používaly k jejímu zdokonalování. Sampler jako zařízení s pamětí pro zvuky se pro zpracování takové předlohy vysloveně vnucuje a Shea tuto digitální paměť krmí nejrůznějším materiálem: záznamy akustických nahrávek improvizovaných i těch, které předem pro různé hudebníky zkomponoval, fragmenty z filmů i cizí hudby.

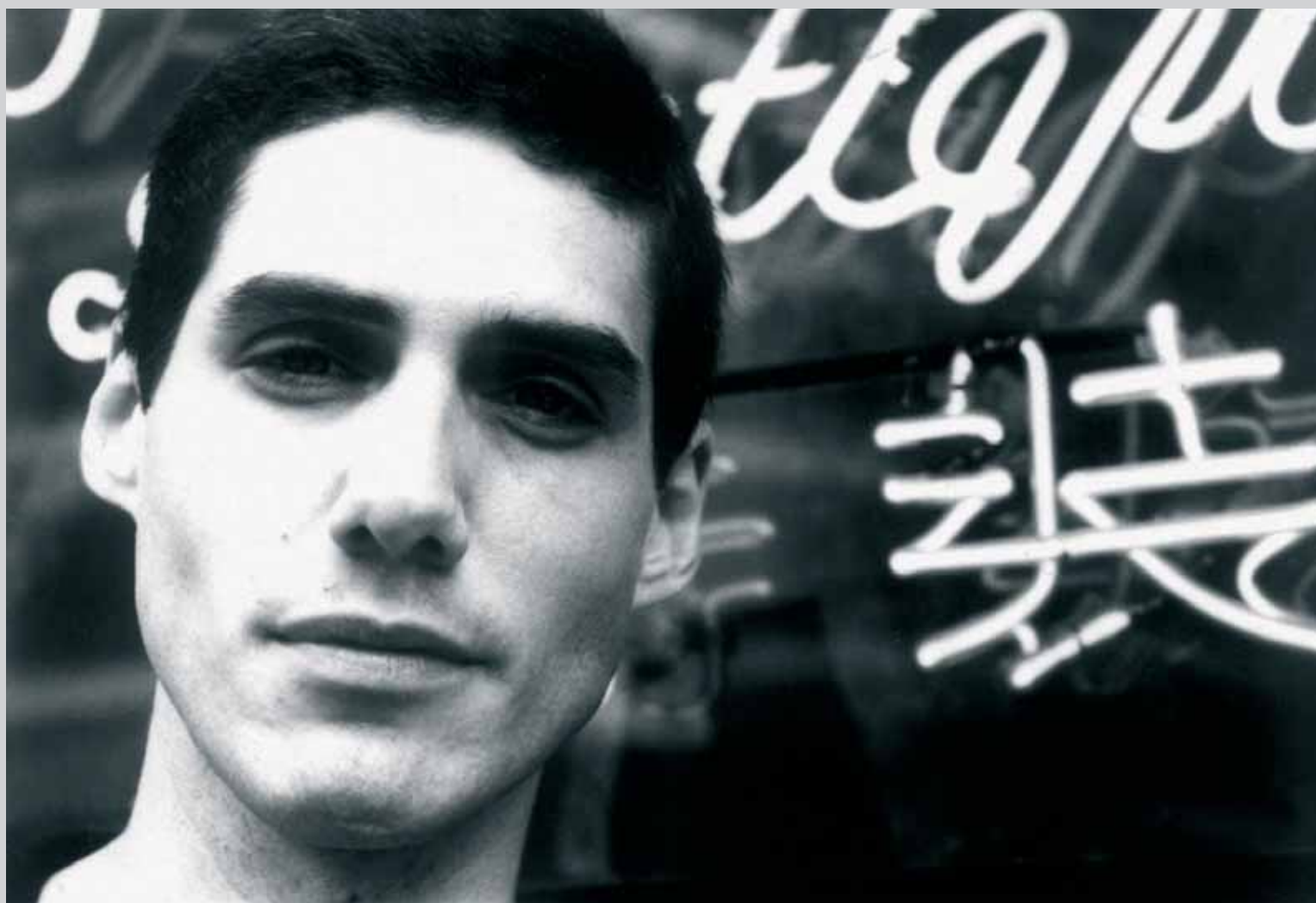
Geografický přesun se projevil i v hudebních zájmech – Austrálie má přeci jenom s východoasijskými kulturami intimnější kontakt. Nová díla jsou Východem ovlivněna nejen po stránce zvukové, ale také formální a inspirační. V poslední době například prý pracuje na indonéské variantě hindského eposu Ramajana.

Produkce Davida Shea je těžko zmapovatelná, protože vedle vlastních skladeb a nahrávek se neustále zapojuje do nejrůznějších kolaborací v různých žánrech. Za zmínku stojí třeba společné album se Scannerem (Robinem Rimbaudem) nazvané *Free Chocolate Love*, na němž vysekli poklonu „koktejlové

hudbě“, tedy lehké barové kulise. Vedle toho vytváří zvukové instalace, tvoří hudbu k filmům a ve francouzském IRCAMu se podílí na vývoji nových typů samplerů.

Lze nějak stručně vystihnout, jakou hudbu dělá David Shea? Jak je zřejmé z výše popsaného, v mnoha případech je to vlastně „hudba o hudbě“, případně „hudba o filmu“. A také je to hudba vrstvicí na sebe či kladoucí vedle sebe materiály záměrně kontrastní: atonální klavírní kus, newageové plochy syntezátorů doprovázející freejazové sólo trubky, brnkání na grumle vystřídané kusem taneční elektroniky... Demonstrace toho, že „všechno je možné“, což může být inspirativní východisko, ale také past. Posouzení je samozřejmě subjektivní, ale zdá se, že David Shea se zatím do pasti chytit nenechal.

<http://dshea.net>



Text: Petr Vrba

John Butcher (1954) hrál původně na kytaru, pak na harmonium a piano, aby definitivně skončil u saxofonů. S doktorátem a dizertací na téma *Spinové efekty při tvorbě a rozpadu těžkých kvarků* publikovanou v roce 1982 opustil slibnou kariéru akademického fyzika a oddal se plně exploraci zvuku saxofonu, volné improvizaci a skladatelství. Komentuje to slovy: „*Hudba je mnohem společenější záležitost, přišlo mi, že bude pro mě zdravější*“. A to, že zásadní rozhodnutí pro jeho budoucí směřování bylo prospěšné nejen pro něj, ale i pro svět hudby, dokládají nejen kromobyčejná alba, nesčetné koncerty, teoretické práce na hudební témata a výzkumné projekty zabývající se vyvíjením softwaru reagujícího na saxofon, ale i fakt, že v dnešní době najdete málo saxofonistů rovných Johnu Butcherovi. Snažit se komplexně a do důsledku uchopit jeho pestrou škálu tvorby či jeho konkrétní výrazové prostředky je jako snažit se popsat veškeré barevné spektrum se všemi rozpoznatelnými odstíny.

I přestože se s vědeckým světem definitivně rozloučil, mělo pro něj předchozí univerzitní studium zásadní přínos i v hudebním směřování, potkal zde totiž pianistu Chrise Burna. Trávili společně mnoho nedělních odpolední objevováním všemožných způsobů hraní, kdy jeden odmítal hrát na klaviaturu, druhý pak cokoli, co by připomínalo konvenční tón. Spolu pak vydali své první LP *Fonetiks* (Bead, 1984). Mezi další důležitá setkání, když pomineme Dereka Baileyho, s nímž hrál alespoň třicetkrát a několikrát sobě víckrát si ho přišel poslechnout, protože byl jeho velkým fanouškem, jistě patří i to, které vedlo k jeho působení v závěrečné formaci Spontaneous Music Ensemble. K setkání se zakladatelem a „kvintesencí“ SME Johnem Stevensem se váže jedna historka: Butcher chodíval do The Plough, hospody v jižním Londýně, ve které pravidelně hrával Stevens s různými muzikanty jako John Surman, Mike Osbourne, Evan Parker, Burry Guy, Howard Riley, Paul Rutherford aj. V podstatě šlo o free jazzové koncerty a jak říká Butcher „*slyšel jsem ho častokrát, ale nikdy ne tak, jak hrával ve SME. Vlastně jsem kromě názvu o SME nevěděl téměř nic*.“ To bylo ještě koncem sedmdesátých let, ale dojem přetrvával, a tak když v roce 1991 došlo k tomu, že Stevens přišel na Butcherův koncert a nabídl mu, že by si spolu mohli zahrát, odmítl. „*Nepřijal jsem jeho nabídku, protože jsem si myslel, že by to znamenalo dělat free jazz, což jsem dělat nechtěl. O rok později jsem ho slyšel v duu s Derekem a došlo mi, jak jsem byl hloupý. John hrál na svou bicí minisestavu a bylo*

to naprosto fantastické. Tuhle stránku jeho tvorby jsem nikdy neslyšel. Naštěstí mě pozval znovu a já byl moc šťastný, že jsem se mohl přidat k němu a Rogeru Smithovi.“ Tato spolupráce byla však bohužel krátká, neboť John Stevens v roce 1994 zemřel. A *New Distance*, jediné album z té doby, které je zároveň poslední nahrávkou SME, vyšlo na značce Acta (1995) a o deset let později v rozšířené reedici na Emanem. Zmínil-li jsem Acta, je nutné připomenout další Butcherovy soupeřníky, se kterými toto vydavatelství založil. Jsou to dlouhodobí spoluhráči, houslista a elektronik Phil Durrant a kytarista John Russell. Důvodem založení značky nebylo nic jiného než vydání vlastního LP *Conceits* (1987). Pro násince není bez zajímavosti, že u nich vyšla i výborná deska Martina Klappera s Rogerem Turnerem *Recent Croaks* (1998). Ostatně Butcher a Burn spolu s Klapperem a Jindřichem Biskupem natočili i skladbu *A Slightly Upgunned Selection*, jež se nachází na kompilaci *Skræp2* (Tomorrow's Classics, 1995). Butcher se však věnuje spíše hraní než vydávání desek, a tak za čtrnáctiletou historii labelu Acta vydal čtrnáct alb a dnes už Acta neexistují. I přestože na vydávání evidentně nemá čas, založil Butcher nový label Weight of Wax, kde však prozatím vyšla pouze jediná deska, a to *Cavern with Nightlife* (recenzi viz HV 2/07). Kromě již zmiňovaných najdeme mezi jeho spolupracovníky, ať už mezi těmi pravidelnějšími (Phil Minton, Steve Beresford, Rhodri Davies, Thomas Lehn, Werner Dafeldecker, Michael Moser, Gino Robair aj.) či mezi těmi, s kterými se vidá vzácněji (Otomo Yoshihide, Kaffe Matthews, Radu Malfatti, Akio Suzuki, Toshimaru Nakamura, Fred Frith aj.), snad každého, kdo na poli volné improvizace za něco stojí.

METODA

Alvin Lucier se ve své *Music for Solo Performer* z roku 1965 usilovně snaží o hru bez usilování. Tento kus je uskutečnitelný, pouze pokud hráč splní zásadní podmínku hrát bez záměru. Zřejmě jde o nalezení čistého zvuku oproštěného od významů, záměrů a projekcí ega. John Butcher říká, že zkouší „*začít hrát bez jediné myšlenky v mysli*“, což je v podstatě snaha o neplánování hudby. I když tak tomu nebylo vždy. „*Při svých raných sólových koncertech jsem si často předem naplánoval, co budu hrát – a pak během hraní mě často napadlo něco lepšího. Co teď – mám se držet plánu nebo se nechat vést novým nápadem? Většinou se pustím za novou myšlenkou, protože hudbu tvořím situačně – hlavně podle akustiky. Něco, co znělo dobře včera, nemusí být použitelné kdykoliv jindy kvůli rozdílné akustice v místnosti. Velká síla improvizace (ve srovnání s kompozicí) vyplývá z toho,*



John Butcher a Thomas Lehn

jak dokážete uzpůsobit hudbu dané skutečné situaci, v níž hrajete. Jistě, měl jsem hodně sólových koncertů, tedy vždy se vracím k myšlenkám a tématům, se kterými jsem již pracoval, ale snažím se čerpat z této historie intuitivně v souběhu s tím, jak se improvizace vyvíjí.“ Něco jako osvobodování myslí najdeme i v intuitivní hudbě Karlheinz Stockhausena; na otázku, zda pro Butchera byla nebo je v tomto ohledu jakýmkoliv způsobem důležitá tvorba Stockhausena, Luciera či Cage, případně jejich myšlenky, odpovídá rozhodně: „Ne. Došel jsem si k tomu díky zkušenosti z vystupování. Jak si mohu hranou hudbu udržet zajímavou sám pro sebe. Určitě už jste slyšel sólové koncerty, při kterých se posluchači dostane spíš představení konceptu než rozvíjení improvizace. Nechápu, jak lze udržet tento přístup opravdu živý, pokud člověk hraje víc než jen pár sólových koncertů ročně. Idea „prázdné mysli“ znamená, že sám sebe připravíte konceptuálně, technicky i fyzicky (před koncertem), abyste byl schopen tvořit hudbu, s níž se lze vydat kamkoli se vám v daném okamžiku zamane. A navíc musím říct, že „začít s prázdnou myslí“ není to samé jako hrát „bez záměru“. Jakmile člověk začne hrát, zpracovává mnoho různých záměrů.“

Vzhledem k „záměru“ bude asi existovat kvalitativní rozdíl mezi sólovým vystoupením a společným hraním. Obojí vyžaduje podobné ovládání sama sebe, ale při hraní s jinými hráči nestačí poslouchat sebe, vlastní zvuk, prostor..., je nutné komunikovat také s ostatními muzikanty. „Množství skvělých sólových nápadů znamená polibek smrti pro skupinovou improvizaci. Ve skupině musíte uvolnit prostor pro ostatní, ale ne příliš, jinak se neděje nic. Nemám zájem o to, nacpat staticky do všech různých situací „sebe“, chci, aby každá skupina stimulovala vlastní reakce, nové myšlenky. Nejen že hrát s jinými lidmi je naprosto odlišné od sóla, ale i duo s Derekem Baileym si žádá naprosto odlišný přístup (saxofonové techniky, metody interakce, emoce...) než například duo s Toshi Nakamurou.“ Klíčem tedy nebude nástroj, ale hráč, ovšem i sám Butcher cítí rozdíl mezi hraním s hráčem na bicí či smyčce oproti hlasu, který stejně jako saxofon vyžaduje k vytváření zvuku dech. A ve srovnání s elektronikou, kdy hráč drží v ruce myš? „Většina dnešní elektronické hudby používá mnohem pomalejší tempo proměn než běžné nástroje. Myslím, že částečně je to temperamentem hudebníka a částečně povahou nástrojů a jejich souhrou. Elektronika znamená větší odstup od hráče oproti kusu vibrujícího dřeva mezi rty.“

MODUS VIVENDI

Často proklamované (a zneužívané) termíny jako dekonstrukce či postmodernismus ve spojitosti s volnou improvizací nejsou vhodným příměrem k Butcherovu hraní. Pro něj jde spíš o rozšíření nástroje. „Postmoderní přístup podle mě hodně odkazuje k dřívějším uměleckým snažením. Moje činnost je ale o něco staromódnější. Snažím se vůbec neodkazovat k jiným druhům hudby; je to vlastně přišemě modernistický přístup, ale za použití slovníku z dvacátých let, snažím se vytvořit něco nového. Taková byla motivace i mnohých improvizátorů z předchozí generace, kteří si hodně upravovali svoje hudební nástroje, také reagovali na myšlenku vytvářet hudbu od píky, tak jako Cage a hudební dění v Darmstadtu hned po druhé světové válce, kde v totálním serialismu každý hudební parametr představoval mechanický systém vedoucí k úniku z hudební historie. Byly to nemožné cíle, ale když se jich člověk drží, mají svou hodnotu.“

Nejen pro hudebního žurnalistu není důležité vědět, jak se orientovat v dnešní stále bující scéně volné improvizace. Jak hodnotit, na základě čeho může někdo říct, že ten hraje dobře a ten špatně, třeba na nezapojený

mixážní pult či na hračky? I pro Butchera je to složitá otázka. „Docela snadno se určí, když někdo hraje „špatně“ na běžné nástroje, ale „dobří“ hráči mohou být také nudní. Myslím, že je nutné věnovat čas jednotlivému hráči. Poslechnout si ho naživo (na CD se často víc projeví kompoziční stránka věci), poslouchat ho v různých prostředích, v různých kontextech.“ V praxi se Butcherovi nejvíc osvědčilo hrát se soubory, které spolupracují dlouhodobě, ale setkávají se pouze příležitostně. Dosahuje tím kompromisu mezi vzájemnou blízkostí, již je třeba, aby se spoluhráči mohli sobě navzájem svobodně otevřít a hlouběji ponořit do zvuku a do průběhu hraní, a mezi pastí rutiny, která číhá na zaběhnutá uskupení. Zkusme se teď zaměřit na to, jak se jeví John Butcher po přelomu milénia, když ho vezmeme za slovo a podíváme se blíže na tři naprosto odlišné kontexty, v nichž se odvíjí jeho nedávná tvorba.

TŘIKRÁT JINAK

The Big Misunderstanding between Hertz and Megahertz je album Butcherova dua s laptopovým hráčem Christofem Kurzmannem (recenze viz HV 2/07) poskládaným ze studiových nahrávek (kromě závěrečné, něco přes dvě minuty trvající live nahrávky *Thimbleful*) vzniklých během sedmi měsíců let 2002/2003 v Hamburku a ve Vídni. Přestože Kurzmann nepatří mezi časté či dlouhodobé





spoluhráče, je jejich „velké nedorozumění“ jednou velkou symbiózou toho, co je slyšitelné pro člověka (cca 20Hz-15kHz), pracovní rychlosti počítačů (MHz), ale i toho nezměřitelného za tím vším. V některých částech těžko rozeznáváme, zda právě slyšené má na starosti laptop či saxofon, v jiných zas můžeme sledovat ukázkové chování dua, vyvedené jak z učebnice improvisingu, kdy nejdůležitější aktivitou na hracím poli není samotná hra, ale vzájemný poslech. Zřejmě by stálo za to zmínit i Butcherovo předchozí album na Potlatchi, a to *Albi Days* v podání tria The Contest of Pleasures, kde kromě „našeho“ saxofonisty máme ještě dva dechaře, trumpetistu Axela Dörnera a klarinetistu Xaviera Charlese, nicméně toto skvělé album se dá lakonicky shrnout pod recenzentské klišé „elektronická hudba tvořená akustickými nástroji“. A tak se raději přesuňme do jiného kontextu k jinému „dechaři“. Phil Minton, hlasový virtuóz, je znám svojí zálibou v rychlém, občas až manickém střídání tempa, avšak na aktuální desce *Slur* kvarteta Minton/Butcher/Weston/Turner je nezvykle klidný (alespoň z větší části desky) a i lehce narativní atmosféra celého alba poněkud překvapí (srov. jejich deset let starou nahrávku *Mouthfull of Ecstasy*, o které jakýsi kritik napsal, že jde o opilecky nebezpečnou hudbu). To neznamená, že by šlo o easy listening, naopak skoro bych řekl, že deska je právě pro svou „pomalost“ mnohem napínavější než před chvílí zmiňované duo s Kurzmannem. Tím nemyslím lepší nebo horší, ale to, co vyvěrá na povrch při „velkém nedorozumění“, jako by obráceným procesem vstřebávalo hlubinné drmolání, *Slur*. A tento alespoň z poslechu vytvořený dojem je myslím založen právě v principu dlouhodobého, ale ne častého hraní zmiňovaného kvartetu, který Butcher považuje za ideální. Navíc s Mintonem se Butcher potkává již od poloviny osmdesátých let a sám říká, že „když pracujeme s Philem dohromady, jsme si moc dobře vědomi faktu, že jsme

oba dechaři. Občas mi to připomíná ženy, jimž se prý, když žijí spolu, postupně sladí menstruační cykly. S tím se lze buď smířit, nebo proti tomu bojovat.“ Jeho již dlouhou dobu originální a nenapodobitelný osobitý vnitřní jazyk vytvářený na soprán a tenorsaxofon zahrnuje téměř neomezenou paletu výrazových prostředků od jemné ptačí řeči až po dunivé hlukové stěny, občas multiplikované do několika stop, což nemá sloužit k nahrazení saxofonového ansámblu, ale „syntetizovat, v původním slova smyslu, nové sonority.“ A k tomu všemu je dobré mít na paměti Butcherovu „posedlost“ osaháváním prostoru, která, alespoň dle mého názoru, vrcholí na albu *The Geometry of Sentiment*, které představuje další naprosto odlišný kontext. Hlavním tématem alba, které v době uzávěrky bylo ještě v lisovně, je zvukově-prostorová interakce v dané situaci, od úvodních *Zizoku* z Oya Stone Museum, nacházejícího se šedesát metrů pod zemí, až po závěrečnou skladbu *Trägerfrequenz*, která je záznamem sonicko-taktilní explorační čtyřadvacetistěnného plynojemu v německém Oberhausenu, postaveného v roce 1929, dnes užívaného jako výstavní a koncertní síň. Nejde však o ambientní hudbu či zvukovou instalaci. „Nesnažím se představit akustiku daného prostoru, chci si udržet vlastní osobnost. Snažím se podržet si vlastní jazyk, zkoušet, zda je dostatečně flexibilní, aby tvořil hudbu, která je „z poloviny“ vytvářena akustikou prostoru. Chci, aby mě prostor překvapoval, tak jako další hráč ve skupině.“ Butcherova hra s rezonancí a několikanásobnou ozvěnou, chirurgicky přesná práce s jednotlivými tóny podporovaná nevídanou citlivostí vůči prostoru je až děsivě uhrančivá a řekl bych, že se mu zde daří posunout hranice možného o notný kus dál.

Jeden článek ale zdaleka nemůže postihnout vše, co je na Johnu Butcherovi pozoruhodné. Doporučuji kromě poslechu Butcherových nahrávek nahlédnout do četných rozhovorů, které jsou k dispozici na jeho stránkách.

www.johnbutcher.org.uk



Doporučený poslech:

Sóla:

Thirteen Friendly Numbers (Acta 1992, Unsounds 2004)

Fixations (14) (Emanem, 2001)

The Geometry of Sentiment (Emanem, 2007)

Dua:

Butcher&Bailey/Butcher&Davies: *Vortices and Angels* (Emanem, 2001)

Butcher/Minton: *Apples of Gomorah* (GROB, 2002)

Butcher/Kurzmann: *The Big Misunderstanding between Hertz and Megahertz* (Potlatch, 2006)

Tria:

Butcher/Durrant/Russell: *Concert Moves* (Random Acoustics, 1995)

Moor/Lehn/Butcher: *Thermal* (Unsounds, 2003)

The Contest of Pleasures: *Albi Days* (Potlatch, 2005)

Kvarteta:

Burn/Butcher/Davies/Edwards: *The First Two Gigs* (Emanem, 2001)

The Cortet (Fuhler/Lehn/Davies/Butcher): *HHHH* (Unsounds, 2005)

Phil Minton Quartet: *Slur* (Emanem, 2007)

Skupiny:

Butcher/Durrant/Lovens/Malfatti/Russell: *News from the Shed* (Acta 1989, Emanem 2006)

Chris Burn's Ensemble: *The Place 1991* (Emanem, 2001)

Polwechsell/Fennesz: *Wrapped Islands* (Erstwhile, 2002)

Eva Turnová

Industriální žena se těžko hledá aneb Vlčice pomalu opouští svou klec

Text: **Pavla Jonssonová**

Skladatele je málo. A skladatele, které se snaží jít svou cestou a jen nekopírovat mužské modely, ještě méně. Všichni podléháme mechanismu kulturní moci, který vytváří naši identitu, naše představy a tvůrčí koncepty. Jakým způsobem tento neviditelný mechanismus působí na ženy, vyjadřující se hudbou? Chybí nám gramotnost vnímat jejich geniální kompozice, nebo tradiční genderové stereotypy ani nedovolují ženám jejich poetiku rozvinout?

Na problémy tvůrkyň, které používají k sebevyjádření nemainstreamové prostředky, se bude ptát genderová teoretička Pavla Jonssonová, která své rozhovory zakládá na osobní zkušenosti z ženské trojkapely Plyn/Dybbuk/Zuby nehty. Jako první vyzpovídala baskytaristku, kytaristku, zpěvačku, textačku a překladatelku Evu Turnovou.

Eva Turnová působila ve skupinách Odvážná srdce, Zbytky charizmatu, DG 307, Půlnoc. V současné době hraje s The Plastic People of the Universe. Je ale nejen baskytaristka a zpěvačka, ale i skladatelka. Její nahrávky, kombinují smyčky, basu a hlas. Poselstvím patří někam ke Kendře Smith, technicky k Laurie Anderson, ale jinak je to jednoduše Eva Turnová. Svět, které její hudební vize nabízejí, je svět porozumění, půvabu kombinace rytmických ploch, Eviny basy a hlasu, oslovujícího nás jazykem Syda Barretta: ...two butterflies/ talked to each other/as if they were very good friends... až na konec světa...

Evo, můžeš na úvod vysvětlit svou vlastní hudební historii mimo The Plastic People of the Universe?

Moje první pokusy byly nahrávky na čtyřstopý kazeták Fostex. Jedna stopa rytmická smyčka, druhá basa, třetí kytara a čtvrtá zpěv. Co se týče textů, ty pro mě nebyly prioritou. Vzala jsem třeba text od Nicka Cavea a naroubovala ho na svou skladbu. Postupem času jsem byla kovanější v hudebních softwarech, nejdřív jednostopý Soundforge, pak Cubase a Nuendo. Během hraní se šílenstvím jsem se díky Dušanovi Vozárymu naučila s tím vším zacházet (tady nutno podotknout, že spoustu věcí se ženy naučí od mužů). Dělali jsme spolu hudbu k reklamám a filmům. Nasbírala jsem spoustu cd se sampley, naučila se pracovat se samplerem, míchat a masterovat. Mezitím jsme založili s Tobiášem Jirousem kapelu Eternity. Používali jsme dva minidisky, já jsem zpívala, hrála na basu, Tobiáš na bicí, David Kabzan na klávesy a David Vrba doplňoval zvuk z vinylů. Tahle kapela byla náročná na zvukovou kvalitu a i z dalších důvodů nevydržela, takže jsem dál pokračovala na svých věcech kde se dalo, například ve studiu na nádraží Bubny, kde točila i Načeva. Dvakrát hrozilo, že by se cd vydalo u BMG nebo u Warnerů, z čehož nakonec sešlo, hlavně díky mému nedůslednosti, protože šlo o to vymyslet třeba třicet náčrtů, z nichž by se vybíralo. V současné době dělám na věcech dál sama. Představuju si svou hudební pouť spíš studiově, s několika performancemi s použitím videoprojekcí a pár muzikanty.

To, co nazýváš „nedůsledností“, já vidím jako důsledek existenciální situace žen. Ty jsi taky vystudovala anglistiku, takže si uvědomuješ rozdíl v reflexi ženské tvůrčí atmosféry na Západě a v Čechách. Ty tisíce talentovaných holek, co

chodí do uměleckých škol a na konzervatoře, se přece neztrácejí z hudby kvůli nedůslednosti.

Přitom objektivně jim nic nebrání. Je to nějaká vnitřní věc, snad archetyp pečující ženy. Tím chci říct, že muži jsou od matek rozmazlení a zhyčkaní.

Takže podle tebe jsou příčinou matky, co vnucnou synům model obětování se ženy, synové to pak vyžadují od svých partnerek, a proto se tak málo žen může věnovat hudebním experimentům?

Někteří chlapi, paradoxně ti, kteří jsou nějak uvnitř zakotvení, jsou schopni brát ženu jako rovnocennou partnerku, na tenhle model sami tak nahlízejí a považují ho za přezítke, za něco, co přespříští generace už možná nezažije. Kolem mužů lovců se máme nalítat víc, než kolem žen udržovatelek ohňů. A pak to tito muži automaticky vyžadují po svých ženách. Ale je to hodně zjednodušující pohled. Já vidím daleko víc v tom, že vztahy obecně přestávají fungovat, lidi spějí k solitérství, každý chce lásku, myslí si, že je to něco, co ho zachrání, probudí k životu, ale sám není schopen nic obětovat, přitom to je vlastně radost a dobrý základ. Feminismus pro mě ale není nějaké ústřední životní téma.

Teoreticky by se zdálo, že elektronika a industriál mohou ženám nabídnout nové šance vytvářet kompozice doma večer, když děti usnou...

Industriální žena se těžko hledá. Je to revoluční záležitost v tom, že jde o sebevyjádření s prostorem pro improvizaci. Ale když se to nepovyšší, vytrácí se význam. Můj přítel má velký podíl na tom, že u nás vůbec industriální scéna existuje, ale nějak se nám nepodařilo naše hudební světy propojit. Je to škoda, protože to mohl být pro oba přínos. Zasekli jsme se na klasickém problému, že já jsem teď hodně vytížená, hodně hraji a jeho představa o „industriální“

ženě je jiná. Paradoxně to, co se mu na mě líbilo, je teď příčinou našich rozkolů. Když o tom přemýšlím, tak to tak často v mých vztazích bylo. Jako by tě chlap chtěl s tím tvůrčím potenciálem, ale pokud možno nevyužitým. Uměj hrát, rozuměj hudebnímu softwaru, ale buď doma, nepij alkohol a už vůbec ne na akcích, kde jsi beze mě. Ale takhle se to říct nemůže, takže se pak řeší zástupné problémy, že jsou teď Plastici kapela establishmentu, vyhnaná Havlem. Že je to přesně to, proti čemu bojovali.

Je to zvláštní věc: muž tě kvůli hudbě obdivuje, kvůli ní se do tebe zamiluje, a pak to neunes?

V tokajícím období je to přitažlivé, ale když dojde na lámání chleba a mělo by se s tím začít zacházet, málokdo to zvládne. Podporovat někoho v něčem vyžaduje trochu upozadění sebe sama. A spousta lidí má dojem, že by tím sama o něco přišla, a tak to tomu druhému pro jistotu ani neumožní. Jakmile se tenhle kolotoč nenaplněných představ o tom, co nám ten druhý „má dát“, rozjede, málokdy se zastaví. Přitom nemůžeš budovat svou identitu na tom, že ji někomu vezmeš. Já se vždycky nejdřív bráním, vysvětluji, obhajuju a pak s tím začnu taky. A máme tady souboj o získání teritoria a snůšku křivd. Motání se kolem toho, co znamená sláva a co úspěch a tak dál. Proč bych nemohla chtít být úspěšná v tom, co mě baví? Nám se teď s téma Plastikama opravdu daří. Je to těžko pojmenovat. Spousta lidí si myslela, že po smrti Mejly měli PPU přestat hrát. I já jsem si to myslela, než jsem tam vstoupila, ale zevnitř to vidíš úplně jinak. Životaschopnost se buď nějak projeví, nebo neprojeví.

Já jsem zaslechla rozhovor lidí na zastávce autobusu po vašem koncertě na Deltě. Tvrdili, že by chlap nijak nedokázal Mejlu nahradit, i kdyby byl sebelepší, sebekrásnější atd.... že jsi vlastně ►



skupinu zachránila, protože jsi ji posunula kousek jinam, že to bylo jediný řešení.

Ale trochu se to tím zastavilo. Já jsem splnila úlohu, že se tam nikdo nekinklá místo Mejly a nestylizuje se do něj. Taky jsem splnila a splňuji úlohu jakéhosi zjemňujícího katalyzátoru. Je nám v tom dobře, když jsou spolu lidi rádi, tak věci vznikají. Ale přesto já cítím u sebe nějaký blok, upozadění. A to je to, o čem jsme mluvili, že ženám nic nebrání, ale ony se nějak samy pořád potlačují. Já jsem pro PPU sice složila jednu písničku, ale cítím, že na to nemám vůbec právo, že je tu limit. A když dlouho nic neudělám, tak si zase připadám jako prodejná děvka, která hraje pořád dokola Mejlovy party.

Hotně se psalo o tom, že český underground byla maskulinní záležitost. Martin Machovec se samozřejmě brání, a má pravdu, on vždycky podporoval všelijaké básničky, ať už to byla Míša Taková, Věra Jirousová, Jiřina Zemanová, atd... Ale pravda je taková, že i když v undergroundu bylo pár pozoruhodných ženských postav, většinou ženy dělaly zázemí...

Jasně, byly to takové ozdoby...

Šily klukům kostýmy, všemožně je podporovaly a obdivovaly. Ale sociologové popisují, že subkultura obecně bývají maskulinní. No a pak po roce 1989 se vztahy pohlaví přehouply do extrémního privilegia pro muže, někam o sto let zpátky. To ale prakticky nejde. Ženy jsou vzdělané, mají

nápady, nejsou žádné chudinky. Přesto jsou institucionální bariéry v umění a politice závratné.

Když se stane, že se ženy svobodně vyvíjejí, chlapi na to najednou začnou reagovat jako na fenomén, který se zakonzervuje. Když jsem začala hrát, a hrála jsem blbě, tak za mnou chodili a říkali, krásně se ti třáslo stehno, to bylo fakt super! Ještě, že tu Evu máte, ona je tam taková pěkná na tom pódiu. Protože to odpovídalo představě o ženě jako broži na kabátě. Ale teď, když už to funguje hudebně, profesionálně, najednou nevědí, co s tím. Spousta chlapů moje účinkování ignoruje, a pak je tam zase ten druhý pól, že mě až adoruji. Takže lidí, kteří vnímají muzikantku jako přirozenou věc, je sice čím dál víc, ale pořád málo. Pořád slyším: na ženskou hraješ krásně... a ty jako rozumíš softwaru? Jako by to byl opravdu fenomén, že ženská je schopna takových věcí. A vůbec, že si to dovolím!

Kdybychom se vrátili do tvé hudební minulosti, začíná od Davida Matáska?

My jsme se seznámili díky tomu, že jsem hrála na kytaru v představení Bouře, co režíroval Kačer, to jsme hráli šest let. David tam hrál hlavní roli a já hrála ducha, který hraje písničky od Skoumala na kytaru jako součást představení...

Akustickou?

Akustickou, já jsem od deseti let chodila na lidovou konzervatoř, na zpěv, a kytaru jsem měla jako nástroj místo klavíru. Když jsme se s Davidem

Matáskem rozvedli, seznámila jsem se na fakultě s Ivem Keilverthem z kapely Odvážná srdce. Ten mi řekl, že mají dvě basy a že jeden basák onemocněl. A jestli bych se rychle nenaučila hrát na tu basu. Ta moje basa měla spíš nahradit funkci kytary, která tam nebyla. Já jsem neuměla hrát trsátkem, takže jsem paradoxně na tu basu hrála napřed prstama. Klepala jsem se tak, že jsem první koncert celý proseděla. S Odvážnými srdci jsem zůstala čtyři roky až do těhotenství. Pak dlouho nic a pak mě oslovila Načeva, že dělají první rockovou desku *Možnosti tu sou*. Tadeáš Věřčák říkal, jestli bych to s nimi nenahrála, a pak že by se vyjelo na šňůru. Jenže já jsem měla domluveno, že pojedou na kole do Tibetu, že pojedou do Kathmándú takovou první českou transhimalájskou expedici na kolech, což nakonec bylo fiasko. A já jsem si radši vybrala to, protože mi bylo nepříjemný, že už to byl od Pavlíčka a Věřčáka hotový projekt, a můj úkol by byl stát tam a hrát osminky. Raději bych toho byla víc účastná. Do toho Tibetu jsme jeli místo šesti lidí dva, já dostala výškovou nemoc a musela jsem se vrátit. V té době už jsem měla Johanku a tři roky jsem nehrála. Až potom Pavel Zajíček sháněl někoho na basu.

Takže takhle ses sešla s undergroundovými hrdiny.

Tehdy jsem žila s Martinem Schulzem, který byl od malička s Dégéčkama i Plastikama srostlý. Pomáhal Plastikům s nahrávkami a nám hrál na kytaru, ale na spolupráci pouze nás dvou nikdy



nijak nedošlo. Takže moje působení v Dégéčkách se na našem vztahu také celkem dost podepsalo. Přitom Martin byl člověk, který mě hodně podporoval. Zařídil mi domácí studio, trpělivě proposlouchával moje hudební pokusy, ale když jsem začala jezdit hrát, byl problém. Tohle je pro mě pořád trochu záhada. Vidím, jak to muže těší, ale jak to nezvládá a sama nevím, jak to mám zařídit tak, aby to problém přestal být.

Jak by mělo vypadat životní prostředí hudebnice-skladatelky?

Já toužím po chlápku, kterého bych mohla respektovat, taky proto, že by mně nechal svobodu. Ale je to hrozně těžké, o to těžší, že s Plastikama je to vysoká laťka. Baví mě rozhovory s Vráťou, který je vzdělanec, vidí souvislosti a umí se dotýkat důležitých věcí, což je taky proto, že je mu šedesát. Takového člověka já nemůžu najít. Ty rozhovory, co jsem s Vráťou zažila, to se jen tak nevidí. Ale i kdybych žila s ním, stejně by to nakonec nefungovalo, když by došlo na stanovení rolí.

Pojďme se ještě vrátit k tvé hudební historii.

Ještě s Petrem Zelenkou jsme měli kapelu Zbytky charismatu. Byl to takový punk, natočili jsme desku v rámci Knoflíkářů v televizi. Hrála tam režisérka Olga Dobrovská, na bicí herec Jirka Bábek. To byla spíš Petrova kapela, splnění jeho snu.

To vysvětluje jeho vášeň pro hudbu ve filmu – takový náš Wim Wenders.

Jeho filmová kariéra vlastně začala fiktivním filmem o Visáčích a následovala další fikce *Mřága Žďorp – happy end*. Ale je dobře, že zůstal u filmu. Stejně jako že David Matásek zůstal u herectví. Začal hrát s Orlíkem, protože měl touhu hrát na kytaru a proto se nechal ukecat Landou. Díky tomu se stal představitelem ideologie, do čehož, nebýt Orlíku, by asi nikdy nešel. Přišlo mi to absurdní. On tvrdil, že je to celé nadsázka, ale člověk, když je na pódiu, má obrovskou moc. Takže když zpíváš takové texty jako Bílá liga, tak musíš vědět, že to v lidech, kteří na to navíc čekají, něco vyvolá.

Napadá mě srovnání s Laibach, tam je ta superidentifikace s nacismem, ale oni to dokážou udržet jako nadsázku, je to něco vážného, poukázání na problémy společnosti, na mechanismy moci. Orlík ten nadhled neměl.

Laibach jsou pro mě hodnotní i hudebně, kdežto Orlík ne, jejich hudba spíš sloužila ideologii.

Ale dál, k DG 307: Zajíček o tobě tak hezky mluvil, jak jsi byla pro něho a Mejlu jako sestru, jaké hluboké spříznění tam vzniklo.

To jo, to byly krásné časy. Na Zajíčkově je pěkné, jak vlastně úplně neskládá, ale svým charismatem působí na kapelu tak, že věci vzniknou podle jeho představ. Mejla byl pro mě jasná autorita. Příklad toho, že když má někdo talent, využívá ho a má z toho radost, tak je i pokorný a nemá zapotřebí nijak machrovat. Mejla mě vždycky bral jako partnera, i když jsem jeho hudebních kvalit zdaleka nedosahovala. Zase na druhou stranu tam jsem neměla prostor vůbec. To v Plastikách mám možnost skládat, jak se mi zlíbí. Sice když jsem přišla s první skladbou, byli všichni dost nesví, do té doby všechno skládal jen Mejla. Takže mi řekli: No ale to je jen náčrt, Mejla rozepisoval všechny party. Tak jsem řekla, dobrý, já to příště přinesu. A v midi jsem připravila další linky. Nakonec to vzali, hrajeme to. Je to úplně jiné, než ostatní skladby, takový popík.

Jak se to jmenuje?

Jmenuje se to *Pojď*, je to trochu velvetovské.

Problém je, že od poloviny devadesátých let se už underground a alternativa přežila a nějaké to elektronické oživení je víc než prospěšné...

To se mi na Mejlovi taky líbilo, že měl touhu po inovaci, chtěl do nových technologií proniknout. Neshodli se s Plastikama na tom, co budou hrát a tak Mejla založil Šílenství a s Dušanem Vozárym udělali CD postavené na samplech. Hráli jsme s Mejlou dvě basy, ale nakonec mi to přišlo moc utažené. Sample byly předtočené, pouštělo se šest stop z ADATU, my nic neslyšeli a hráli jsme tak trochu roboticky schéma skladby. Kdybychom z harmonie uhnuli, tak by se to celé rozklíčilo. A to Plasticci nechťejí, protože oni samplům nerozumí, myslí si, že to znamená hrát na playback. Ale na druhou stranu se mi líbí, že chtějí být pořád věrní přirozenému hraní. Mejla chtěl kratší, rockovější útvary, na rozdíl od Vrátoých psychedelických věcí.

Ty jsi z kapely nejmladší. Píšeš si pro sebe vlastní skladby, úplně jiné, než je hudba The Plastic People of the Universe a chtěla bys kapelu posunout někam dál...

No, chtěla bych, ale jestli jsem toho schopná, to je další věc. Hodně jsme se věnovali oživování starých projektů s Agon orchestra, to je fajn... Ale trochu je to zdržování, měli bychom někam odjet na

týden a něco udělat. Je tam blok, zvlášť pokud jde o můj přínos, cítím, že můj hlas se pěkně poslouchá, ale zdaleka to není všechno, co mám v sobě. Zatím nevím, jak to otevřít.

Když se teoreticky snaží propátrat ženskou kreativitu, jedna strana tvrdí, že je třeba vytvořit novou hudbu, aby to nebylo jenom opakování mužských vzorů. Tak to dělaly třeba žačky Johna Cage Meredith Monk a Yoko Ono. Snažily se o sebevyjádření jako ženy. Na druhou stranu další teoreticky tvrdí, že žádná esenciální ženskost neexistuje, že „žena“ a „muž“ jsou pouze politické kategorie. Jinak je absurdní o někom tvrdit, že je žena nebo muž. Jediné co je, je ženskost a mužskost naprogramovaná společností.

To já si myslím, že ta esenciální ženskost existuje.

To bys byla jako Mirek Vodrážka, který ženám vyčítá, že hrají na mužské nástroje a jsou fašistky, protože používají pravidelný rytmus.

Přitom ženy mají od přírody daný smysl pro rytmus. Jde jen o to, jak se to použije. Třeba Gaia Mesiah se mi moc líbí, ale působí na mě hodně chlapsky, ostentativně drsně. Je to fascinující, má to drive, ale žádnou ženskost tam moc nevidím. Otázka je, jak by to mělo vypadat a jestli to vůbec pořád posuzovat. Co se mě týče, je mi v mužské kapele dobře. Je to úleva, protože si odpočinu od toho ženského přemýšlení. Chlapi mají potřebu věci neřešit vlekly, ale rychle ventilovat, kdežto ženy se emocionálně ztotožní s nějakým problémem a dokážou se na něm vařit dny a týdny.

Co třeba Virginia Woolf? Jako jeden faktor uvádí nedostatek vzorů. Říká, že se muži vztahují ke svým mužským vzorům, které buď „zabijí“, komunikují s nimi, adorují je. Máš ženský vzor?

Já mám vzor v Patti Smith, ale ta v sobě měla víc z chlapa než z ženy.

Jo, Patti Smith nejvíc zbožňovala homosexuály – Mapplethorpa, tomu sloužila jako nejvěrnější služka, Ginsberga a Burroughse, kterému klečela u nohou. Zvláště formované ženství. První dítě odložila, protože se jí nehodilo.

Je to šílené, pokud mluvíme o nějakém vzoru a autoritě, tak je to pro mě Vráta. Bavíme se hodiny o buddhismu, zvířatech, borovicích. Ale má to svoje meze. Když se opije, probudí se v něm atavismus a já jsem zase jen baba s dlouhýma nohama. Ale to už bych toho chtěla moc... ■

Wilco

Inlitterati lumen fidei

Text: Aleš Stuchlý

V době všeobjímajících superlativů, v čase, kdy přehánění platí za legitimní metodu sdělení, je při vědomí vlastních stereotypů poměrně obtížné psát výstižně o kapele, která už dnes není charakterizovatelná pouze z hudebních pozic. Wilco, formace kdysi trochu legračně pasovaná novináři na „americké Radiohead“, je dnes nejen proměnlivým muzikantským organismem s vysokou fluktuací členů kolem uctívaného epicestra – písničkáře a básníka Jeffa Tweedyho –, ale také symbolem, tajemstvím, hnutím. Jsou v nejlepším smyslu slova sektou: buď jim zcela propadnete anebo si navždy budete udržovat vědomý odstup.

Prolog příběhu Jeffa Tweedyho, milovníka lyrických šifer, surrealistických obrátů, signálních kódů a rozličných akronym (Wilco je aviatický armádní termín pro vzkaz „Obdržel jsem zprávu, rozumím a provedu“, **Will Comply**), se odehrál mezi léty 1987–1994 a nese titul Uncle Tupelo. Kapela, již Tweedy založil se svým spolužákem ze střední školy, výrazným vokalistou Jayem Farrarem, vycházela z countryových postupů a šablon a drobnými posuny jim dodávala alternativnější háv. Trio, které postupně narostlo do podoby kvinteta, se rozpadlo krátce po vydání klíčového počínu *Anodyne*, jejich debutu u velkého labelu. Na prvního máje 1994 se vyčerpané přátelství Farrara a Tweedyho rozlomilo na dvě samostatné hemisféry: Farrar začal působit v uskupení Son Volt, zatímco zbylí členové pod Tweedyho vedením založili Wilco; problematický kult budoucnosti, interesantně polámanou americkou modlu, jež se i díky neočekávaným (a chytlavým) kariérním zvratům i kontinuální krizi identity dokázala ze zárodečné country polohy vyvinout v jeden z nejnovativnějších rockových spolků zámožské scény.

Albová prvotina chicagských Wilco nazvaná *A.M.*, vydaná v půlce devadesátých let, byla ještě určitým resentimentem předchozí konvenčnější éry, vcelku tradiční „Americanou“, nicméně následující ambiciózní dvojalbum *Being There* už předznamenávalo pozoruhodné žánrové modifikace, jež dostaly konkrétní obrysy na přelomu milénia. Country-rocková stavebnice najednou obsahovala součástky, které by v ní člověk tak úplně nehledal: doteky noisových psychedelických ploch, power-popové exaltace, soulové nuance, invenční orchestrální aranže multiinstrumentalisty Maxe Johnstona. Reakce kritiky, publika a vydavatelství se nepřehlédnutelně rozešly, graf odezvy vykazoval nevšední odchylky. Odborná veřejnost album – spíše formálně, pocitově rozdělené na dva samostatné disky a pojmenované dle znamenité komedie o retardovaném zahradníkovi s Peterem Sellersem v hlavní roli (1979) – přijala s entuziasmem, laické auditorium a fanoušci byli poněkud zmateni, představitelé labelu kvasili vzteky. Právě toto se ukázalo být v menším měřítku modelovou situací, jež vykrystalizovala při rituálních čtyřčtvrtečních tancích kolem jejich přelomového opusu *Yankee Hotel Foxtrot*.

Rozšíření bitevního pole přišlo následně s nahrávkou *Summerteeth*, jejíž ironicky poslušný titul účinně kontrastuje s temnotou a nekompromisní skepsí Tweedyho textů. Výsostně harmonická hudba, potvrzující frontmanův talent na skládání pronikavých melodií, bohaté zvukové textury a pointilistická práce s instrumentálními party (efektivně rozmístěné základní barvy nástrojů asociující komplexnost výrazového spektra) – vychýlený dekadentní pop, pod kterým skřípou klasické rockové základy. „Možná, že tím co potřebuju, je průstřel ruky“, deklamuje svým ztěžl definovatelným, tenkým i robustním, skřípavě naléhavým, euforicky depresivním hlasem Tweedy ve sklad-

bě *A Shot in the Arm*. Nečekaný, a o to bolestivější zásah do těla kapely a zároveň integrity rock ‘n’ rollu přišel tři roky poté.

Je to zapeklitá story s dobrým koncem: mírně napjaté natáčení alba *Yankee Hotel Foxtrot* zažilo svůj hysterický zenit v době, kdy známý avantgardistický flexibil Jim O’Rourke, jenž oproti očekávání znalců odstranil většinu psychedelického smogu, přijal nabídku předělat mix nahrávky po problémovém členovi kapely Jayi Bennetovi. Situace vyvrcholila Bennetovým vyhazovem (viz působivý černobílý dokument *I Am Trying to Break Your Heart*) a deska, jejíž vydání bylo původně naplánováno na 11. září 2001, se ocitla v turbulentních paradoxu. K poutavé časové koincidenci nedošlo, neboť firma Reprise po letmém poslechu desky odmítla mít s tímto materiálem cokoli společného. Wilco nakonec vydali svou strhující dekonstrukci rock ‘n’ rollového žánru u labelu Nonesuch, jež ovšem rovněž patřil pod AOL Warner Time; ten tudíž zaplatil za stejnou desku dvakrát a ještě získal katastrofální reputaci. Nekritický ohlas alba (před něj se ještě vmezoval univerzálně přijatý diptych *Mermaid Avenue*, dvoudílný cyklus zhudebněných textů Woodyho Guthrieho, na němž Wilco spolupracovali s anglickým písničkářem Billym Braggem) i do té doby rekordní prodeje jsou tak do jisté míry výslednicí spravedlivého úžasu nad umělecky přesvědčivým, fantasticky dotaženým dílem a přitažlivé, napínavé mytologie.

„Speakers are speaking in code“ slyšíme v úvodní skladbě alba *Summerteeth* a Tweedy, v tehdejších textech zaumný impresivní rétor, zde polámaně zpívá také o sobě: kódování hudebního i literárního jazyka, drobné mutace osvědčených postupů, celková kryptičnost sdělení, lehce autistická introspekce (viz první slova na desce „I am an American aquarium drinker“ v jakoby rozmazané a přítom tak soudržné skladbě *I am Trying to Break Your Heart*), to jsou tajemné chodby, protínající tenhle atraktivní rockový zámek. *Yankee Hotel Foxtrot* – tři slova vyjmutá z Mezinárodního signálního kódu, tři písmena, tři povely Námořní vlajkové abecedy, z nichž nejdůležitější pro evokaci atmosféry alba je ten poslední: „Mám havárii, navažte se mnou spojení“. Neprvoplánová výzva od člověka žijícího s diagnózou klinické deprese, panických návalů a mučivých migrén. Cirkulující motiv pravdy, lži a možnosti porozumění („All my lies are always wishes“) se organicky mísí s aluzemi na obrazy historicky těživé chvíle a s osobním pojetím víry. Soukromé dějiny na společném orbitu s těmi veřejnými: „Tall buildings shake, voices escape, singing sad sad songs, to two chords...“ (houslovými party proložená skladba *Jesus etc.*). *Yankee Hotel Foxtrot*, na jehož obálce najdete ikonickou fotografii „chicagských dvojčat“ Marina City, je ten případ exkluzivního, „důležitého“ díla, na které v podstatě nelze navázat – pokaždé ho slyšíte trochu jinak, vždy svým způsobem poprvé, a nikdy ho nemáte plně ve své moci. Tuhle hudbu si nevybíráte, ona si vybírá vás.



Přesto se stalo, co nikdo neočekával: z ducha takřka dokonalé nahrávky se zrodilo nejen nové složení kapely, ale i počín ještě osobitější a odvážnější. *Ghost Is Born* dotahuje kontury a zvolání YHF posílá zase o kus výš – přichází na svět s okouzujícími melodickými motivy a maximálně emotivními harmonickými postupy a zároveň posluchači připomíná porodní bolesti. Album, které je konglomerátem chaosu a řádu, čiré krásy umocněné odpudivými pihami. Každé slasti je položena do cesty překážka, která slouží nejen k posluchačské selekci, ale především k prohloubení intenzity. Skoro jedenáctiminutová *Spiders (Kidsmoke)* popojíždí v neměnném modu, který je nabouráván pouze občasnými a zintenzivňujícími se nálety uřvané elektrické kytary, tři čtvrtiny z patnáctiminutové *Less Than You Think* zase tvoří tichá vazba, subtilně modulovaný hlas oněmělého pří/nástroje ponechaného svému osudu, své vlastní bolesti hlavy. Tyto dva kolosy jsou obaleny deseti písněmi popového i artrockovějšího střihu, nezřídka poháněnými dominantním klavírem a ostrými akordovými řezy kytary. Od ponuré svádivé hry s ďáblem v *Hell Is Chrome* přes po sobě jdoucí dvojici *Wishful Thinking* a *Company in My Back* (časté Tweedyho téma nutné naděje a „pomalosti“ pohybu) až po zásadní *Theologians*: lekce v gradaci, v ostrém svícení směrem na detail, v pečlivě budované tenzi, v literární enigmatičnosti. Těžko vyjádřit pocit, jenž člověka zaplaví, když do rytmických frází klimpru slyší Tweedyho (pokračujeme v paradoxech) angažovaně nezúčastněný vokál, jehož prostřednictvím evokuje svou existenci: „I’m an ocean / An abyss in motion / Slow motion... I’m an ocean / I’m all emotion / I’m a cherry ghost / Cherry ghost“. A dodává: „Theologians / They don’t know nothing about my soul... Inlitterati lumen fidei“ – „I negramotní jsou přeci osvíceni“. Klaustrofobická deska s absolutně terapeutickými účinky. Tweedy až dnes prozrazuje, v jak neuspořádaném a problematickém období se tehdy nacházel, jak náročná byla odvykávací kúra, jež ho úspěšně zbavila závislosti na utišujících lécích. Poslední zdánlivý rozpor: *Ghost Is Born*, oceněná dvěma soškami Grammy (za nejlepší alternativní album a obal roku), je jedním z nejúčinnějších „painkillers“ v hudební historii.

Letos na jaře (nepočítáme-li velmi zdařilý živák *Kicking Television*, na němž se mnohým skladbám z *Ghost Is Born* dostalo o poznání nadupanější podoby) se Wilco po další nezanedbatelné změně sestavy a Tweedyho sólovém turné uchýlili z prostředí chromového pekla pod útěšnou klenbu modré oblohy. Novinka *Sky Blue Sky* znovu překvapila – tentokrát svou lyrickou přímočarostí. Hudba ani texty nejsou zatíženy psychedelickou, „experimentální“ mlhovinou, což mnohé posluchače (a tentokrát i publicisty) přeci jen poněkud zmátlo. Rozpaky ale nejsou na místě: tím, že mraky odtáhly, je na některé věci mnohem lépe vidět.

Navíc, ona zvláštní, pro tvorbu Wilco tak typická, dichotomie je přítomna i zde. V momentě, kdy začne znít kytarové sólo příliš selankovitě, přichází akordový zlom (výtečná *You Are My Face*), v místech, kde inspirace sedmdesátkovým soft-rockem zavání nepůvodností, objeví se nečekaný přechod nebo podivuhodný manévry: viz tři kytary v dlouhém rozhovoru tvořící čistě instrumentální protiváhu k první, zpívané polovině skladby *Impossible Germany*. První věta recenze časopisu *Rolling Stone*, jež se ptá, zdali Wilco dosud přišli s lepší písní, než je tato, se náhle jeví zcela na místě. Všechna dvanáct kusů disponuje neokázalou silou ambivalence: *Sky Blue Sky* je sice

křehkou kolekcí plnou melancholie, ale zároveň se onomu neodbytně nostalgickému pocitu vši silou vzpírá.

Mírné počáteční pochyby střídá v případě této kolekce těžká závislost. „Once addict, always addict“, řekl by k tomu Tweedy, po své čerstvé zkušenosti, když si způsobil usilovným, manickým běháním stresové fraktury obou nohou. Opět je zde k nalezení jemné umění nuance, drobného posunu, schopnost vykouzlit ve známém barevném spektru ještě neviděný odstín. Krystalické zvukové ažůro kupodivu vůbec nepůsobí ploše, spíš nadstandardně evokuje hřejivý sound dekadý, na níž upomíná. Ať už Wilco, sebranější než kdy jindy, tančí s nástroji vaudeville (*Walken*) nebo kvazi-gospel (*What Light*), pokaždé infikují uši sérií melodických a aranžérských nápadů, kterých si lze všimnout napoprvé a nepřejít se jich ani posté. Co všechno lze dostat do jednoduché balady o citové krajině člověka, který ví, že už ve svém bytě zůstane sám (*Hate It Here*); jak se bez křeče vyhnout banalitě i naivismu a své sdělení neoslavit o univerzální zkušenost: „I try to stay busy / I do the dishes / I mow the lawn / I try to keep myself occupied / Even thou I know you’re not coming home“.

Občas to napadne každého: Kolik písní svět ještě potřebuje? „The world have enough“, prohlásil s úsměvem v květnu Jeff Tweedy a začal pracovat na nové desce. Osvícený muž.

Diskografie:

A.M. (1995)
Being There (1996)
Summerteeth (1999)
Yankee Hotel Foxtrot (2002)
A Ghost Is Born (2004)
Kicking Television: Live in Chicago (2005)
Sky Blue Sky (2007)

Sólové nahrávky, EP a kolaborace:

Mermaid Avenue (s Billy Braggem, 1998)
Mermaid Avenue Vol. II (s Billy Braggem, 2000)
Jeff Tweedy: Chelsea Walls Soundtrack (2002)
More Like The Moon EP (2003)
Down With Wilco (s The Minus 5, 2003)
A Ghost Is Born Tour EP (2005)

Knihy:

Greg Kot: Wilco: Learning How To Die (2004)
Wilco: The Wilco Book + Bonus CD (2004)
Jeff Tweedy: Adult Head (2004)

Filmy:

Man in the Sand. The Making of „Mermaid Avenue“. (režie Kim Hopkins, 1999)
I Am Trying to Break Your Heart. A Film About Wilco. (režie Sam Jones, 2003)
Sunken Treasure: Jeff Tweedy Live in the Pacific Northwest (2006)
Shake It Off (bonusové DVD obsažené v Deluxe edici alba Sky Blue Sky, 2007)

Organum

Ptáci, amen, kostěný klavír



Text: Petr Ferenc

Britský hudebník a výtvarník David Jackman je, co se týče jeho hudební historie, zajímavý případ. Tento hráč na klavír a nejrůznější hudební i nehudební objekty se ke svým většinou samotářsky tvořeným audiokolážím dostal poměrně klikatou cestou vedoucí přes hájemství konceptualismu a volné improvizace, kteréžto ingredience do jeho tvorby dodnes vnáší specifický „živý“ rozměr.

Organum je středověkou formou liturgického zpěvu, jedním z raných pokusů o vícehlas – v podstatě se jednalo o zpěvovou linku na pozadí vokálního „dronu“. Libozvučná archaickánost názvu zdařile ilustruje Jackmanovu touhu o dosažení hudebního „bezčasí“ – zvuky pocházející z lidských hlasů, etnických instrumentů coby dostupných připomínek dávných dob (obzvláště rád má nejrůznější flétny a píšťaly), hluků kovů i kostí a současně vyjadřovací prostředky noise a elektronické hudby se střetávají „na onom místě za onoho času“, aniž by napovídaly, jak si je posluchač má časově zařadit – interpretovat. Svrchovaným vládcem je tu zvuk, dodatečně přidávané názvy skladeb jsou díky své stručnosti pramalou pomůckou: *Wolf, Rasa, Iuel, Obon...* Předtím, než Jackman v roce 1983 přišel s tímto názvem, vydával kazety pod jménem Monoplane.

„Jezdím na motorce, koukám z okna, užívám si s přáteli, ráno chodím do práce“, popsal Jackman svůj život v rozhovoru s hudebníkem Paulem Lemosem (Controlled Bleeding). Lemosova otázka, myslím, docela hezky charakterizuje záhadnou atmosféru, kterou Jackman coby autor hudby dokáže vyvolat a připravovat tím, že vystupuje vždy naprosto civilně, nemluví příliš o vlivech a inspiracích a odmítá své tvorbě přikládat jinou než zvukovou hodnotu. I když by jeho kombinace tibetských píšťal, mručivých vokálních drones, preparovaného klavíru, přesýpaných kovů a páskových experimentů mohla svádnout k nejrůznějším interpretacím, není hudba Organum určena ničemu jinému než sluchovým orgánům. Záhadnost není hádankou k vyřešení, ale náznakem ke vstupu do hájemství, jejichž půvab tkví právě v neodhalenosti.

Jackman je ve své hudební tvorbě víceméně samotářem, spousta nahrávek, které vytváří, je výhradně sólová. Na jiných najdeme zvukový seznam hostů, jejich konkrétní příspěvek je však většinou posluchači skryt v mlhách – zvuk, který hostující hudebník vnese, prochází přísnou kontrolou, aby stoprocentně vyhovoval Jackmanovým záměrům. Nejstálější spolupracovníci na albech Organum je Dinah Jane Rowe, nejednou přispěli mistři ruchů, elektroniky a zachycené přírody jako Jim O'Rourke, Steven Stapleton (Nurse With Wound), německý iniciátor mnoha seskupení Christoph Heemann (například HNAS, Mimir se členy Legendary Pink Dots, Mirror, kde se setkává s O'Rourkem), průkopník nahrávání a hudebního zpracovávání biofeedbacku Michael Prime (Morphogenesis)... Rozpoznatelnou výjimku tvoří, díky typickému zvuku svého nástroje, bubeník Eddie Prévost, legenda vzešlá ze seskupení volné improvizace AMM, které Jackman od šedesátých let miloval a jehož koncerty často navštěvoval. Mimo to Prévost, stejně jako Jackman, působil ve Scratch Orchestra, pozoruhodném seskupení iniciovaném skladatelem Corneliem Cardewem (1936 – 1981), který se pro změnu objevil v sestavě AMM.

Ve Scratch Orchestra, ansámblu založeném původně pro realizaci Cardewovy skladby *Great Learning*, kde účinkovala řada slavných jmen, kupříkladu Howard Skempton či Brian Eno, Jackman působil v letech 1969–1972 a realizoval zde i několik konceptuálních skladeb, které – prý k jeho velkému překvapení – ostatní spoluhráči bez problémů přijali. Jednou z nich je například *Breath*:

DECH

Pět a více hudebníků sedí okolo hromady píšťalek, plastových flétníček, foukacích harmoniček. Každý hráč si může zvolit jakýkoli nástroj a kdykoliv jej vyměnit za jiný. Zvuky jsou vyluzovány normálním vypouštěním dechu, tj. nenásilným vydechováním s nástrojem mezi rty.

Skupinu AMM, která pomáhala osvobodit volnou improvizaci od jazzových idiomů a v níž kromě Prévosta účinkoval například hráč na table-top kytaru a rádio Keith Rowe, Jackman považuje za jedno z nejdůležitějších seskupení všech dob a pravidelně se účastnil jejich každotýdenních hraní – o pár let později si několikrát zahostoval na jejich koncertech. Jeho vlastní hudební cesta však vedla k experimentům s magnetofonovým pásem a vrstvení zvuků, tj. k improvizaci se sebou samotným. Určitým specifickým Organum je záliba v nezkresleném zvuku, díky ní Jackmanovy nahrávky bezpečně rozeznáme.

Je zajímavé, že po takových zkušenostech, jako byla práce v okruhu lidí kolem Cardewa a AMM, se Jackman vydal směrem, kterým ho mohli následovat většinou jen příznivci industriálu a ambientní hudby, kteří v něm viděli „jednoho z nich“. A je smutně předvídatelné, že soupeřníci například z řad Scratch Orchestra jakoby přerušili veškeré kontakty. Výjimkou z „vyšších“ hudebních sfér je již zmiňovaný Prévost – kromě četného hostování na Jackmanových albech se oba přátelé podíleli i na split-albu *Flayed / Crux*. Prévostovo uvolněné sólo doplňované Jackmanovým decentním přizvukováním (píšťaly, smyčcem hrané gongy) je prostě úžasné.

Diskografie Organum je opravdu početná. Velkou část nahrávek si Jackman vydal sám na vlastní značce Aeroplane, většinou ve formě sedmipalcových singlů s obaly nesoucími koláže, které Jackman vytváří ze starých perokreseb. Mnohem dostupnější jsou reedice starších alb, kterým se soustavně věnuje německé vydavatelství Die Stadt (několik reedic jsem v minulosti recenzoval). Všechna alba jsou prodávána v bílých obalech nesoucích pouze názvy. V podobné úpravě vydali Die Stadt i společné album Organum a amerického industriálního perkusionisty Z'eva Tocsin – *6 Thru +2*, na němž se setkávají zvuky nepříjemně syčivého preparovaného plechu s přirozeně, půvabně znějícím klavírem.

Adeptům Jackmanova neobvyklého zvukového světa pak nelze nedoporučit alba *Volume One* a *Volume Two* (1998 resp. 2000, Robot Records), výběry sestavené mimo jiné ze starších alb *Tower Of Silence* a *In Extremis* (na druhém z nich Jackman zpracovává zvuky dodané industriálními The New Blockaders, jejichž záměrem tehdy bylo po dadaisticku zcela zničit jakékoli náznaky hudební formy). Chutným doplňkem je tu například *Rasa*, osmnáctiminutová skladba (původně vyšla na split-LP se skupinou Nurse With Wound), jejímž sólovým nástrojem je „hudba úst“ – neartikulované pobrukování a jiné zvuky ne-vzdálené zpěvu. A určitě radím neminout CD *Sphyrx* – původně vinylové album téhož jména, v reedici doplněné o dvě písně singlu æ. Úvodní, šestnáctiminutová skladba *Aurora* je jedinečnou ukázkou improvizčního potenciálu Organum – Jackman s Prévostem a O'Rourkem zde s hmatatelným nadšením berou rovným dílem z fondů ambientu, free-jazzu i hluků a ruchů. Na závěr krátkého výčtu je pak nutné zmínit mrazivě znějící CD s odpovídajícím neveselým názvem *Birds' Wings Were Glued To Their Bodies And Their Feet Froze To The Ground*.

V současné době začala na Die Stadt vycházet Jackmanova dosud nejdelší zvuková realizace – trilogie *Sanctus, Amen* a *Omega*, vycházející z lásky k raným křesťanským zpěvům a z rozhodnutí vytvořit si nějaké drones na Hammondových varhanách, na které ve studiu sedal prach. Celková stopáž nahrávek vytvořených pro tuto realizaci by pokryla třináct alb, výsledkem velkého škrtání nakonec bude zmíněná trilogie a appendix v podobě čtvrtého CD, které bude „o něčem úplně jiném“.

www.brainwashed.com/organum

Jean-Marc Vivenza

Když nerachotí stroje

Text: **Petr Ferenc**

Letos padesátiletý Francouz Jean-Marc Vivenza je jedním z mnoha pozapomenutých tvůrců pozoruhodné elektronické hudby. Těch několik alb a kazet, která vydal v osmdesátých a devadesátých letech, je de facto nedostupných a slyšelo je jen velmi málo lidí. O lehký náznak znovuobjevení sporadicky vydávajícího tvůrce (který má kromě hudby ještě spoustu starostí s esoterií a buddhismem) se před dvěma lety postaral belgický label Sub Rosa, který v rámci čtvrtého pokračování své achronologické *Anthology of Noise & Electronic Music* představil jednu z Vivenzových kompozic převzatou z alba *Aérobuitisme dynamique*, asi nejvýraznějšího manifestu Vivenzova neobvyklého pohledu na hluk strojů.

„Součástí ticha je ticho člověka, ticho individua ve vztahu k hluku. Takové ticho existuje; když jdu do hlučného prostředí zachycovat zvuky, je důležité, abych zůstal ve stavu naprosté receptivity. A takovým stavem úplné receptivity je právě ticho. Být ve zvukovém prostředí, které nás obklopuje, úplně transparentní znamená být zticha. Takže bychom mohli říci, že prvním předpokladem ovládnutí umění hluku je vědět, jak být zticha. Pozorovat ticho. Zdá se to být trochu paradoxní, ale ve skutečnosti je právě tohle tou první, nevyhnutelnou věcí, kterou je třeba se naučit. Řekl bych, že dobrý hlukový komponista je především extrémně dobrým posluchačem. Poslouchá akustické jevy ve svém okolí a tak sám v sobě tvoří zvukový prostor, díky němuž dokáže vítat a přijímat zvuky a hluboce jim naslouchat. Tato disciplína je vlastně způsobem života, způsobem bytí v prostředí. Respektovat prostředí znamená být co nejtišší, co nejméně narušovat svou lokaci a prostor. Takže ticho je velmi důležité. (...) A pokud je tento prostor ticha dostatečně velký, je možné provozovat v něm umění hluků a pracovat se zvukem velmi širokým a svobodným způsobem, pokud nám jde právě o tohle“, říká Vivenza v bookletu antologie a je to, patrně jen s malou nadsázkou, jeho snad jediné interview.

Zmíněná třináct let stará kolekce šesti skladeb *Aérobuitisme dynamique* (Electro Institut) Vivenzovo zvláštní kouzlo jasně osvětluje. Ačkoliv byl uchvácen zvukem strojů, továren a letadel, které nahrával a dále zpracovával, nestál Jean-Marc Vivenza o vytváření dokumentárních nahrávek (přestože booklety jeho alb netvoří nic jiného než reprodukce starých fotografií strojů) ani o dosažení pochmurného dojmu vlastního industriálním hudebníkům; metafory továrny coby zmenšeného obrazu světa. Ideologicky navazoval na hnutí futuristů, kteří – v praxi zejména Luigi Russolo a jeho nástroje *intonarumori* – toužili po hudbě ozvučující jejich touhu po zhmotnění budoucího světa hlasitých a rychlých strojů. Vivenza *intonarumori* nestaví (a patrně ani nehodlá měnit svět) a vystačí si s páskami, nůžkami a efekty.

Jeho uchopení surového výchozího materiálu dalo vzniknout rafinovanějším výsledkům, než byl jen hluk a rachot prostředí, v němž se nahrávalo. Okouzlen letadly, dokázal Vivenza dát svým skladbám pocit klouzavého letu, lehkosti a vtisknul jim i podobnost s tradičními hudebními nástroji. Nahrávky nejrůznějších motorů jsou různé ořezávány ekvalizérem, aby zněly vzdáleněji, šumněji či hlouběji, vždycky jsou ale k poznání, co se týče původu. Neoblíbil si totiž stroje pro jejich těžkou, kovovou podstatu, ale pro jejich zvuk, který v sobě nese možnost lehkosti – i proto má tak rád letadla a tak trochu souzní s členem hnutí

Fluxus Wolfem Vostellem (1932–1998), který třicet let před vydáním *Aérobuitisme dynamique* toužil experimentovat s přistávací dráhou coby koncertní síní. To, co Vivenza ze základních nahrávek vyzískal, a způsob, jakým to zaranžoval, má jednoznačně hudební, místy až symfonickou kvalitu a bohatost. Jemné repetitivní svisty jako by evokovaly zvuk činelů, jiné frekvence připomenou vpád smyčců či zvuk varhan (spíše elektrických než velebných chrámových); dynamické střídání levého a pravého kanálu vzbouzí dojem, že v širokém půlkruhu kolem nás je rozsazen orchestr. Pečlivě vybrané zvukové segmenty navíc při repeticích a patřičném odstínění odhalují melodický potenciál strojů – libé opakující kudrlinky jsou někdy až rokokové.

Vivenzův hudební svět není uširvoucí, přestože by se tak při zběžném seznámení s jeho tvůrčí metodou mohlo zdát, mnohem spíše ho ilustruje výše citovaná zmínka o nutnosti nalezení vnitřního ticha. Jeho dílo je prací pečlivého posluchače s nemalou schopností objevit ve zdánlivě známém skryté průhledy a určeno je především podobně naladěným.

Kromě hudby je Jeanu-Marcovi Vivenzovi blízký ještě svět literatury a esoterie, zejména dílo filosofa Reného Guénona, o němž vydal dvě knihy (druhou z nich je *Slovník R.G.*). Jeho hledání sebe sama ve světě myšlenek ho v současné době přivedlo k myšlenkám Nagardžuny, buddhistického filosofa žijícího ve druhém a třetím století, zakladatele filosofické školy *střední cesty*, která (například v díle *Múlamadhamakakáriká – Verších o kořenné střední cestě*) hlásá, že realita je založena na principu prázdnoty, kterou ovšem není myšleno nejsoucno, popření světa nebo kosmická prázdnota, nýbrž nepřítomnost *vlastní podstaty* (svabháva – to, co vytváří sebe sama, má trvalý základ a samo se vymezuje). *Všechny věci, myšlenky, události a podobně jsou „prázdné“, to znamená, že samy sebe nezapřičiňují ani nevymezují, nýbrž povstávají a mizí podle okolností.* Zvuk je dítětem ticha...

Diskografie:

Europe – Force – Unité – Metal (Metamkine, kazeta)
Réalités servo-mécaniques (1984, Electro Institut)
Essentialité métallique (1985, Bande Blanche, kazeta)
Unit objective (1986)
Aérobuitisme dynamique (1994, Electro Institut)
Fondements bruitistes (1995, Drag & Drop Industrial / Rough Trade)

Hudební diaspora Středozápadu: Megafaun

Text: **Trever Hagen**
Překlad: **Petr Ferenc**

Brad Cook, Phil Cook a Joe Westerlund tvoří hudbu již více než deset let. Trio multiinstrumentalistů prozkoumalo celou řadu žánrů v nej-různějších stylových kabátech od free jazzu přes blues, hip hop, a folk až k elektronické hudbě. Nyní si říkají Megafaun a široký záběr jejich hudebních zkušeností vychází z dlouhých let hraní hudby na americkém Středozápadě. V současné době bratři Cookovi a Westerlund produkují něco, co by se dalo označit za free-folk řídce využívající zvuk elektronických instrumentů. Na pódiu při jejich koncertech bývá třikrát více nástrojů než hudebníků, jimž se pod nohama navíc rozprostírá pavučina šňůr a kabelů. Brad hraje na akustickou, elektrickou a barytonovou kytaru, laptop a pedálové efekty, Phil na banjo, akustickou a elektrickou kytaru, harmoniku a klavír, Joe obsluhuje bicí soupravu, mikrofon, frekvenční generátor připojený ke zkušebnímu zesilovači, malé kazetáky a nejrůznější perkuse. Hudební výchova, kterou si Megafaun na Středozápadě, především ve Wisconsinu, prošli, je v jejich hudbě zřetelně slyšet: trio rozvíjí elastickou formu hraní vlastní pouze jedincům, kteří se navzájem opravdu důkladně znají nejen po hudební, ale i po osobní stránce.

KOŘENY

Hudební dospívání na Středozápadě může člověka ovlivnit nejedním způsobem. Existuje zde samozřejmě vysoce profesionální hudební vzdělávání, místní hudebníky ale rovněž ovlivňují sociální a kulturní aspekty celé oblasti. Ty mohou mít kořeny ve významu přikládání komunitě – za charakter a hudbu jedince jsou často zodpovědné prolínající se rodinné a přátelské vztahy. Poctivé umělecké vyjádření bývá díky úzkým vztahům mezi jednotlivými členy komunity uchráněno před ústupky a strašáky komercializace. Díky tomu má hudba Středozápadu kvalitu pramenící z individualismu, který reflektuje nejen myšlenky a nálady hudebníků, ale zprostředkovává i obraz komunity kolem nich.

Megafaun tyto charakteristické znaky hudby a hudebníků Středozápadu reprezentují hudbou, která nemohla vzniknout nikde jinde než v prostředí podporujícím a respektujícím nefalšované a ryzí sebevyjádření. O svém hudebním dospívání na Středozápadě říkají: „*Díky tomu, že jsme nebyli obklopeni hektickou scénou-politikou velkoměsta, jsme se mohli pohybovat elegantně, svým tempem a vyvinout vlastní styl vyjádření. Pokud jsme chtěli, měli jsme o velkých scénách přehled, ale necítili jsme žádný nátlak, abychom se přibližovali jakémukoli standardu. Jen jsme je absorbovali.*“

Zvuk, jehož Brad, Phil a Joe coby Megafaun dosáhli, těží – hudebně i ne-hudebně – z dědictví Středozápadu. Důležitým vlivem pro Westerlunda byla chicagská tradice blues a improvizovaného divadla. V pouhých dvaceti letech tento bubeník účinkoval s bluesovou legendou Jamesem Solbergem, dvojnásobným vítězem prestižní *W. C. Handy Blues Award*. Při koncertních šňůrách napříč Středozápadem se Westerlund od Solberga naučil „*mnoho o vystupování jako takovém. [Jeho] hlavním cílem bylo začít koncert se stejnou dávkou energie a soudržností, s níž vystoupení končilo. Nikdy nechtěl ztratit ani vteřinu 'probouzení se' před obecností.*“ Navíc je Westerlund skvělým improvizujícím divadelníkem s kořeny v chicagském klubu Second City (který byl kdysi domovem mnoha slavných herců – bratří Belushiových, Dana Ackroyda, Billa Murraye). Pozorovat Joea při hraní je stejně strhující jako vidět ho bubnovat. V dřívějších dobách Megafaun trochou improvizovaného divadla dokonce dokreslovali začátky a konce některých písní.

Mezigenenrační hudební zkušenosti, jako je ta Joeova pod Solbergovými křídly, nejsou v kolektivu Megafaun ničím výjimečným. Ve svých předchozích skupinách členové tria často zvali starší příslušníky místní hudební komunity ke společnému vystupování, které přemostovalo generační i stylové rozdíly. Někdy se stalo, že tito starší hudebníci přitáhli stejně velký dav diváků jako samotní Megafaun. Respekt a učednická léta u starších muzikantů jsou klíčovou charakteristikou některých žánrů, v jejichž rámci je „splácení dluhů“ důležitým krokem v procesu učení se stylovým pravidlům. Je jasné, že s častějším používáním a spoléháním se na elektronické nástroje se mezi hudebníky jednotlivých

generací objevil rozpor. Tím, že se Megafaun se této nešťastné situaci v komunitě důsledně vyhýbají, udržují při životě hodnotnou tradici, která upevňuje proces komunikace a předávání zkušeností a navíc svádí dohromady velmi různorodé publikum.

ZMĚNY

Megafaun své pohroužení do hudby Středozápadu před dvěma lety přenesli do Raleigh (Severní Karolína), čímž do svého zvuku tato nedílná součást hudební diaspory Středozápadu včlenila vlivy odlišného regionu Spojených států. Přesun do oblasti známé folkovou a bluesovou tradicí byl logickým rozšířením toho, co Cookové a Westerlund rozvíjeli už ve Wisconsinu. „*V minulosti tato oblast zažila nejednu vlnu kreativních explozí a sil, které dokázaly změnit historii, aniž by po nich zbyl prázdný prostor pro mamné naděje. Sídli tu množství vydavatelství a při tmě tudy projede doslova každá skupina.*“ Dalším důvodem, proč se Megafaun rozhodli nedělit své hudební cesty, je silná středozápadní tradice ducha komunity. *Právě jsme dokončili univerzitu a bylo nám spolu až moc dobře na to, abychom se opouštěli, tak jsme se zkrátka přestěhovali všichni.*“

Raleigh na Středozápad reagoval kuriózním způsobem. „*Myslím, že spousta lidí ještě stále neví, co s námi, kromě toho, že nás doprovázela určitá agenda a že se na určitých místech, kde to lze očekávat, stáváme známými tvářemi. Přišli jsme z úplně jiné oblasti, nemáme specifický sound nebo škatulku, jen spoustu verry a motivace objevit hudbou sami sebe. Na začátku to bylo těžké, protože tady nikdo neznal naši minulost, naše rodiny, naše přátele. Ale když jsme hráli, lidé vycítili, že je mezi námi mnohem hlubší hudební spojení než mezi hochy odvedle, kteří vyvěšují inzeráty, že hledají bubeníka.*“

Co se týče pozice Raleigh mezi dalšími dvěma městy, Chapel Hill a Durhamem, nabízí se srovnání se středozápadním trojúhelníkem Chicago, Minneapolis a Milwaukee. Megafaun k tomu dodávají, že „*podstatným rozdílem je, že v případě trojúhelníku Raleigh – Chapel Hill – Durham se vše odehrává v rámci sedmdesáti kilometrů*“, zatímco ve středozápadním trojúhelníku jsou vzdálenosti téměř desetkrát větší. „*Pro nás, kteří žijeme v Raleigh, je tedy mnohem pohodlnější jezdit na koncerty a setkání. A zatímco na Středozápadě patří některé výrazné hudební rysy jen jednotlivým městům (např. „chicagský zvuk“), města karolínského trojúhelníku znějí zvuky, které jsou mnohem více spojeny s jednotlivými sociálními skupinami než s příslušností k městu.*“

Megafaun se právě vrátili z turné po Minneapolis, Minnesotě a Milwaukee, na němž se k nim připojily další experimentální skupiny ze Středozápadu: Mystery Palace, Collections of Colonies of Bees a Emotional Joystick (viz *minulé číslo HV*). Spolupráce s těmito hudebníky překročila hranice zeměpisné příslušnosti směrem ke sdílení společné mentality. Megafaun to po návratu komentovali



HUDBY, tím silnější byl společný zážitek pro nás všechny. Hodně starých přátel a rodinných příslušníků, kteří nás jako Megafaun viděli poprvé, říkalo, že se jim skupina jeví jako přirozené rozšíření osobností jednotlivých členů – bereme hudbu velmi vážně, sami sebe ale nikdy zcela vážně.“

Tento aspekt „pravdivosti“ ukazuje, jak je hudební a kulturní socializace – důležitá v mnoha

následovně: „Tyhle skupiny, které známe z domova, dělají úžasné věci, ale stejně s nimi ještě raději zkrátka trávíme těch několik dní času. To je ten filtr, skrz nějž se navzájem hudebně ovlivňujeme.“

Stejně jako ostatní hudebníci ze Středožápadu, kteří jsou především instrumentalisty, i když se o nich často mluví jako o hráčích elektronické hudby, jsou Megafaun „pyšní na to, že dokáží odehrát celé představení bez použití elektroniky a někdy dokonce i elektriny. Elektronika tvoří velkou část toho, čím jako skupina jsme, ale dáváme si moc dobrý pozor na to, abychom nespolehnali jen na ni.“

Když přijde řeč na to, co jim na Středožápadě chybí, prohlašují: „Nic nám nechybí v Chicagu a stále odtamtud čerpáme mnoho vlivů; stejně jako z Minneapolis a Milwaukee. Lidi tam vždycky budou dělat úžasné věci. Řekl bych, že scéna v Raleigh je prostupnější než v Chicagu. Nemuseli jsme se, jak tomu bylo v Chicagu, léta snažit prolomit okruh klubů, abychom mohli hrát se skupinami, s nimiž jsme chtěli hrát. Tady byli lidé, které jsme potřebovali potkat, aby nás mohli spojit s místní scénou, mnohem přístupnější. Díky tomu jsme mnohem rychleji vytvořili vazby a navázali potřebná spojení. Za minulý rok a půl jsme odehráli koncerty, o jakých jsme doma mohli jen snít.“

PUBLIKUM

Zkušenost skupiny, která se vrací do svého geografického domova, je bezesporu osvěžující a umožňuje hudebníkům nahlížet svou minulost z nového úhlu. Publikum zná vaši předchozí tvorbu a zároveň je zvědavé, jak se změnila, zatímco jste byli pryč. Staré dálnice obklopené z obou stran středožápadní krajinou jsou opět důvěrně známé. Kluby, v nichž jste kdysi hrávali, nabízejí pohodlí. Takový návrat často znamená větší cit pro vzájemnou harmonii, kterou lze hudebně rozvíjet v místě, které přijímá vaši novou podobu. Požádal jsem Megafaun, aby uvedli jedno místo, na kterém je při návratu nejvíce těšilo hrát. „Duluth, Minnesota je skvělé místo. Je to pár mil od Kanady a vládne tam extrémní klima. Lidé si tohle místo VYBÍRAJÍ pro život a chození do škol. Duluth přitahuje opravdu výjimečné lidi, kteří jsou k sobě připoutáni společnými zážitky, jako je například živá hudba. Jsou skvělé publikum a vždy nás podpoří.“

Mít vstřícné publikum v Minnesotě i za jejími hranicemi sehrálo důležitou roli v úsilí Megafaun vytvářet kolektivní hudební zážitek rušící hierarchické vztahy mezi hráčem a posluchačem. Přijdete-li na koncert Megafaun, může se vám stát, že skončíte s nějakým perkusivním nástrojem v ruce a budete se snažit přispět svou troškou ke konečnému tvaru kompozice. „To, co nyní na koncertech děláme, vzniklo víceméně náhodou. Nahráli jsme do jedné písně tolik stop, že jsme ji jako tříčlenná skupina už nebyli schopni předvést naživo, tak jsme si z publika udělali další část kapely, která se stará o některé části skladeb. V hudební historii nic nového, pro nás ale ano. Protože čím víc jsme přitahovali lidi coby spoluvůdce

hudebních komunitách – publikem na Středožápadě vysoce ceněna a jak jsou pro podporu skupin typu Megafaun důležité těsně provázané sociální sítě. Westerlund ovšem zmiňuje i některé obtíže návratu na Středožápad, především publikum, které kdysi znávalo poněkud odlišnou podobu hudby skupiny. „Prošli jsme již tolika změnami, že jsme, jak si myslím, museli některé lidi (nemluvím o blízkých přátelích) při svém návratu tak nějak „odfiltrout“. To je zcela přirozené, hrajete novou hudbu a koncert od koncertu si děláte obrázek o tom, koho zajímá a koho všechny ty změny naopak zklamaly.“

IMPROVIZACE

Kromě toho, že do svých koncertů zapojují publikum, rozšiřují Megafaun své zvukové možnosti experimentováním s volnou improvizací, která je, jak potvrzují členové spřízněných skupin, klíčovým rysem k uchopení jejich tvorby. „Nejedná se jen o strukturovanou improvizaci, ale i o avantgardní, experimentální a freejazzové skladby, které jsou ovlivněny studiem Cage, Ludiera, Feldmana, Stockhausen, Braxtona a Milforda Gravesa“, prohlašuje bubeník Joe Westerlund. „Díky nim jsem se o významu ‘free improvisation’, myslím, opravdu hodně naučil. Donutilo mě to začít přemýšlet o věcech, které jsem do té doby považoval za opravdu ‘free’ a nevysvětlitelné, jako o velmi lineárních a zřetelných strukturách s jasnými pravidly a záměrem. Volná improvizace existuje v mnoha stylech. Hrajeme folk, ale každý z nás má soubor pravidel a omezení, podle nichž hraje, a která, doufejme, v určitém bodu prolomí.“

Od té doby, co svou směs akustických a elektronických zvuků přestěhovali z Wisconsinu do Severní Karolíny, našli Brad, Phil, Joe a jejich někdejší spoluhráč Justin Vernon domovskou scénu v raleighské Bickett Art Gallery. Tady mohli nerušeně rozvíjet hudební myšlenky, které si přivezli ze Středožápadu. Phil tuhle možnost považuje za „klíčovou v našem vývoji. Umožnila nám vyvíjet se stylem, který vedl k rozpadu naší někdejší skupiny [Deyarmond Edison ještě s Vernonem] a vytvoření té současné, která je, jak se s Bradem a Joem shodujeme, naším nejoblíbenějším projektem z těch všech, jež jsme kdy odstartovali. Na tom, co jsme se jeden od druhého naučili během rezidenčního pobytu, stavíme naši současnou hudební mentalitu.“

A tu je možno jasně slyšet na nejnovějším albu Megafaun, které bylo nahráno na tak podivných místech, jako jsou parkoviště, jogínská studia a veřejný park. Bratři Cookové a Joe vyvezli hudební a společenské hodnoty Středožápadu do ostatních částí USA a když se vrátí do Minneapolis, Milwaukee nebo Chicaga, pomáhají přetvářet tamní scény svým neotřelým pohledem a hudebními inovacemi. Severokarolinský Raleigh dostal od Středožápadu moc pěkný dárek.

www.myspace.com/megafaun ■

Text: **Hynek Dedecius**

V garáži pod vaším bytem se dějí podivné věci. Doléhají k vám odtamtud neuvěřitelně rozmazané zvuky, které jakoby se odrážely od stěn v mnohočetných, ale slitých ozvěnách a které jen velmi vzdáleně připomínají písně. Dal vám někdo něco do pití? Jste smyslů zbavení? Nebo vám to někdo dělá jen tak pro pobavení?

„Svůj zpěv jsem dříve zkreslovala k nerozeznání, ale vždycky se jednalo o skutečná slova a smysluplné texty. Smysl těch slov je velmi důležitý. Naplňuji skladbu určitým významem a i když je třeba posluchač nedokáže rozeznat, já sama vím, co zpívám, a to ovlivňuje způsob, jakým způsobem zpívám. Kostí nevidíte, maso ale drží pohromadě.“ Američanka Liz Harris, která stojí za projektem Grouper, si oblíbila zvláštní zvuk. Její první regulérní album *Way Their Crept* (Free Porcupine Society, LP nyní v limitované reedici u Type Records, u nás v distribuci Starcastic) z roku 2005 vzniklo prakticky jen z vrstvených a výrazně echovaných vokálů usměrněných do nadpozemských ambientních kusů, které desce vštěpily velmi specifický, nezaměnitelný punc. Halucinogenní pěvecký soubor imaginárního klubka víl na hraně snění a bdění. „Je to jako s magií: budeš něco velkého z nehmatelného a nehmotného a snažíš se posluchače přesvědčit, že to tam opravdu je. Musíš ale věřit tomu, co staviš, jinak se to zhroutí.“ Staví s minimálními náklady a základním vybavením a přitom se nezabývá fasádou – naschvál ji ponechává zanesenou a libuje si ve zvukové nečistotě, které



vládne feedback, delay a monotónní minimalismus. „Repetice je taková nit, která prostupuje vším, setkáš se s ní všude. Autisté bez ní nemohou fungovat, je základem všech struktur a motorem krve v našich tělech. Je to univerzální podstata všeho, proti které stojí nahodilost. A z kombinací těchto dvou protikladů vyrůstá něco, co má tvar.“ Proč ale to hudební něco ponechává v extrémně lo-fi balení? „Je to jednoduše způsobem záznamu a taky zvuky, které se mi líbí. Dodává to skladbám určitý další rozměr. Nahrávám obvykle jen s obyčejným čtyřstopým magnetofonem, u kterého se nevyhnu šumu, a k výsledku ještě přidávám echo. Nepovažuji se za nadanou kytaristku a možná nejsem ani nijak zdatná zvuková inženýrka ani hudebnice, přesto ale prostě nedovolím nikomu jinému sahat na finální zvuk, který se objeví na nahrávce. Zřejmě nedokážu produkovat hudbu, která by byla čistá a zároveň mě uspokojovala a motivovala ke skládání.“ Chybí i výraznější hnací síla. Liz sice hrávala na bici v různých garážových kapelách, v projektu Grouper ale jasným rytmem prostor nedává, prostě se tam nehodí. Již na druhém albu *Wide* (Free Porcupine Society 2006)

se rovnocenným partnerem hlasu stává kytara, zasněná mlžná atmosféra se však relativně rozplývá až na novince *Cover The Windows And The Walls* (Root Strata), kde jsou zpívané party i kytarové motivy mnohem čitelnější. „Už mě nebavilo zpěv utápět tak jako na prvních nahrávkách. Chtěla jsem svému hlasu dovolit dostat se na povrch.“ Vokál i kytary tak nyní sice získávají relativně průsvitnější a méně efekty poznamenanou formu, šum a zastřenost zvuku ovšem nepolevuje a místy má člověk pocit, že poslouchá technicky velmi nepovedenou pirátskou nahrávku nějakého koncertu. Čerstvá produkce Grouper se dá přirovnat k neambiciózním folkově zabarveným osobním zpovědím, jaké známe od Flying Saucer Attack nebo třeba Jessicy Bailiff a obecně z ranné produkce značky Kranky. Možnost připodobnění lze chápat jako znak rozplynutí zmiňovaného osobitého puncu, z hlediska Liz se ale jedná o přirozený vývoj: „Moje hudba je konzistentní. Pořád vytvářím hudbu, která je jen moje, která vychází zevnitř. Skladby pojednávají o stejných věcech, ale mění se a přijímají nové tvary. Je to pořád totéž, jen v jiném formátu.“ Pověst tiché solistky a individualistky, která na svá hudební dítky nenechá nikoho šáhnout, Liz vyvrátila spoluprací s Xiu Xiu (Jamie Stewart). Jejich společné minialbum *Creepshow* (Release The Bats 2007) je zvukově bohatší a v jistém smyslu experimentálnější počín, který vznikl jako reakce na stejnojmenný hororový snímek George Romera (1982). „Ta spolupráce fungovala, protože probíhala netradičním způsobem. Každý pracoval odděleně na části skladby a pak jsme si výsledky vyměnili a pracovali na tom, co udělal ten druhý. Mám i jiné zkušenosti, většinou ale brzo dojdou k závěru, že to není ono. Pracuju pomalu a mnohem lépe mi to jde samotné.“ Momentálně Grouper pomalu pracuje na dalším albu s názvem *Dragging A Dead Deer Up A Hill*.

<http://www.myspace.com/GROUPERREPUORG>

inzerce

Žluté autobusy STUDENT AGENCY express do 14 evropských zemí

| STUDENT | AGENCY |

Novinka! Francie a Norsko

- ☐ **Komfort, který si zasloužíte!**
stewardka na palubě
kožená sedadla
káva, cappuccino, čaj a čokoláda zdarma
noviny a časopisy zdarma
promítání filmů, poslech CD a rádií

- ☐ **Ceny, která vás potěší!**
Náš tip! Berlín za 400 Kč



Filozofova divoká čtverylka

Hudba Henryho Flynta

Text: **Matěj Kratochvíl**

„Stockhausene – patricijský „teoretiku“ bílé nadřazenosti: táhni k čertu!“ (Henry Flynt)

Ano, Cornelius Cardew nebyl jediný, kdo si myslel, že Karlheinz Stockhausen slouží imperialismu (slavný Cardewův spisek s tímto názvem je ke stažení na www.ubu.com). Rýpnutí do velké postavy hudební avantgardy však bylo pro Henryho Flynta jen drobnou součástí jeho kritického postoje k umění a fungování společnosti obecně. Ve své vlastní hudební tvorbě, která se teprve v posledních letech začíná více dostávat na světlo, se pak snažil nabízet příklad možné „jiné“ cesty.

Henry Flynt není zdaleka jen hudebník a ani označení umělec by pro něj možná nebylo příliš vhodné. Ačkoliv je autorem termínu „konceptuální umění“, sám pojem umění také kritizoval a přišel s novotvarem „brend“, který měl zastaraté „art“ nahradit. Narodil se v roce 1940 v Greensboro v Severní Karolině. Vzorný student, houslista a koncertní mistr školního orchestru. Možná prvním významným projevem jeho přístupu k umění bylo právě rozhodnutí tento post opustit a věnovat se jen sólové hře na housle. Studoval na Harvardu, ale místo budování akademické kariéry si jen vyzobával nejzajímavější pedagogy z filozofie, matematiky i literatury a o zbytek studia se nezajímal. V té době se seznámil s jiným houslistou, Tonym Conradem, a skrze něj pak v roce 1960 s La Monte Youngem, který v té době právě začínal svůj průzkum v oblasti dlouhých tónů a alternativního ladění. Takto Flynt pronikl do tehdejšího uměleckého bujení ve skleníku zvaném New York. Vystupoval na koncertech Yoko Ono, hrál v duu s La Monte Youngem, v roce 1966 zaskakoval čtyřikrát na koncertech Velvet Underground za Johna Calea. Mezitím formuloval a zdokonaloval své filozofické názory, které ho v první polovině šedesátých let zavedly blízko k marxismu. Poměrně záhy ovšem poznal, že tudy pro něj cesta nevede. Ovšem v odporu proti nejružnějším institucím si byl s mnohými levicovými radikály blízko. Na jaře 1963 se společně s Tonym Conradem a Jackem Smithem rozhodli demonstrovat před newyorskými muzei a Lincolnovým centrem a bránili lidem ve vstupu do nich. O rok později provedli to samé při Stockhausonově koncertě v New Yorku.

KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ NEBO SMRT UMĚNÍ?

V té době vyšla také Flyntova studie *Concept Art* (poprvé v roce 1961, později ještě několikrát v různých úpravách). Tak jako je materiálem hudebního umění zvuk, je materiálem konceptuálního umění „koncept“, a protože koncept je úzce spojen s jazykem, je také jazyk materiálem konceptuálního umění. Konceptuální umění se může projevovat i v hudební oblasti, nezaměřuje se ale v první řadě na organizování zvuků, ale pohrává si s chápáním pojmů umělec, umělecké dílo, partitura atd. Jako příklad konceptuálních děl je možné uvést třeba slovní návody – partitury La Monte Younga a jiných členů hnutí Fluxus a někdy bývá definice konceptuálního umění zužována jen na tento typ děl, což je poněkud zavádějící.

Zmíněný termín „brend“ byl důsledkem Flyntovy kritiky fungování umění v západní společnosti. V textu *Art or Brend?* z roku

1968 píše: „*Umělec nebo bavič nemůže existovat, aniž by svůj produkt vnucoval ostatním lidem. Poté, co svůj produkt vytvoří, vyrazí umělec do světa získávat pro něj veřejné přijetí, snaží se mu dělat reklamu, propagovat, prodat ho, vnutit ho lidem. Pokud ho veřejnost hned nepřijme, je zklamaný. ... Lidé pak mají dobrý důvod se ptát: Je pro mě tvůj produkt dobrý, i když se mi nelíbí a není mi příjemný?*“ Flynt vidí rozpor

ve skutečnosti, že umění se dožaduje toho, aby se někomu líbilo a bylo kladně hodnoceno, přitom však existuje nezávisle na těch, jimž se má líbit. „*Zamyslete se nad vším, co děláte. Vyškrtněte uspokojování fyziologických potřeb, fyzicky škodlivé činnosti a činnosti související se soutěživostí. Zaměřte se na spontánní sebe-bavení a hru. Zaměřte se na vše, co děláte, protože to děláte rádi, protože to máte rádi právě tak, jak to děláte. Tyto věci jsou váš „brend“.*“



LIDOVÁ AVANTGARDA

Flyntovy rané hudební pokusy postihují celé spektrum tehdejší experimentální scény. Série nazvaná *Central Park Transverse* představuje chaotickou koláž vokálních střipků a výkřiků, altsaxofonové sólo *Free Alto* zase připomíná, jaký vliv na něj měl Ornette Coleman. V polovině šedesátých let vznikla formace Henry Flynt & the Insurrections, přičemž onu „doprovodnou skupinu“ tvořil sochař Walter De Maria, který Flyntovu elektrickou kytaru a zpěv doprovázel rytmicky komplikovanou a přitom punkově divokou hrou na bicí. Později ke své směsici rock & rollu a blues přibrali ještě basistu a hráče na elektrické varhany, brzy poté se však skupina rozpadla a zůstala po ní jedna deska.

Spolu s La Monte Youngem, Tonym Conradem a dalšími tehdy Henry Flynt vstřebával svěží vlivy z různých směrů: rodící se free jazz spojený se zesilujícím sebevědomím Afro-američanů, častější setkávání s hudbou jiných kultur, především s klasickou

indickou hudbou. Flynt měl klasické hudební vzdělání a o lidovou hudbu svého rodného kraje se dříve nezajímal, postupně však začal sledovat hudbu v širokém záběru („Zlatá éra rocku pro mě skončila prvními úspěchy Beatles.“). Dospěl k závěru, že komercializace populární hudby, boom rocku, rhythm & blues a dalších žánrů má své klady i zápory. Ke kladným vlivům patřilo, že tradiční žánry byly tlačeny k tomu, aby si osvojovaly nové prostředky a aby se vyvíjely.

„Hudba by měla být intelektuálně fascinující díky tomu, že je posluchač schopen vnímat a být účasten na jejích rytmických a melodických spletitostech, smělosti organizace atd. Zároveň by hudba měla být kinestetická, tedy měla by lákat k tanci. ... Především by ale měla mít emocionální hloubku vycházející ze speci-fičnosti sentimentu a vášně. Co více, intelektuální a emocionální zájem si nemohou navzájem konkurovat, protože chytrost nemůže upoutat, pokud není předvedena v emocionálně působivém kontextu. Aby tedy byla hudba emocionálně hluboká, musí být ohnivá, ale zároveň musí nabízet okouzlující překvapení a podporovat pocit důvěrnosti.“

Toto hudebně estetické krédo Flynt vtělil do hudby, která měla mít silně definované lokální kořeny a zároveň vstřebávat to nejlepší odjinud. Mnohé z toho, co od hudby žádal, našel právě v klasické severoindické hudbě, především skrze Pandita Pran Natha, zpěváka, jehož žáky se, spolu s La Monte Youngem a Terry Rileyem, v sedmdesátých letech stal. Tato dekáda byla z hudebního hlediska jeho neplodnějším obdobím.

Rozhodl-li se Henry Flynt vytvořit „novou etnickou hudbu“ na základě lidové hudby jeho rodné Severní Karoliny, neměl tím na mysli tvorbu avantgardní hudby s vsuvkami lidových melodií. Spíše naopak – lidový hudebník, kterého se ze sebe rozhodl udělat, si přisvojuje to, co se mu z arzenálu akademické či komerční populární hudby hodí, a dál si hraje tu svou. Flynt tedy vzal materiál lidové americké hudby (hillbilly music) a vnesl do něj něco z myšlení Indie. Typické figury amerických „dupáren“, jejichž kořeny sahají do Anglie a Irska, jsou posazeny do odlišné perspektivy práce s hudebním časem a gradací. Na rozdíl od indické hudby se Flynt většinou obešel bez neustále znějícího základního tónu a jeho hra má náznaky harmonického vývoje. Ačkoliv na první poslech může tato hudba znít improvizovaně, byla výsledkem neustálého precizování a Flynt dokonce vymyslel vlastní způsob notace, aby mohl své nápady co nejpřesněji fixovat. Slyšíme jistou spřízněnost s minimalismem, ta leží ovšem spíše ve zmíněném jiném chápání času než v nezměněném opakování určitých figur. Repetice jsou tu narušovány nepravdělnostmi a emocionální neutralita Steva Reicha rozhodně nebyla Flyntovi blízká. Vedle sólových houslí využíval kytaru nebo banjo, často nástroj vrstvil za pomoci playbacku či používal efekt. Na řadě nahrávek slyšíme i další muzikanty, některé jsou nahrané v klasické country či bluegrassové sestavě včetně slide kytary. Na stabilní spoluhráče však Flynt štěstí neměl, a tak zůstaly sólové housle (většinou elektrifikované) jeho hlavním vyjadřovacím prostředkem. A je nutno říci, že je ovládá virtuózně a dává jim jedinečný zvuk.



Oficiální umělecký svět Henry Flynt programově odmítal, s tím alternativním či nezávislým se ovšem také spíše míjel, a snad i proto v roce 1984 s hudbou skončil a věnoval se spíše filozofii, sociologii, psychologii a ekonomii. Jak se ukazuje, nebylo to definitivní.

S Flyntovým pojetím „brendu“ jako činnosti, kterou dělá člověk především sám pro své potěšení, ladí i skutečnost, že jeho rozsáhlá hudební produkce byla dlouhá léta veřejnosti nedostupná. Teprve s nástupem nového milénia začaly nahrávky vycházet na několika značkách. A v roce 2004, po dvou dekáдах mlčení, Flynt dokonce natočil nový materiál, který pod názvem *New American Ethnic Music Volume 4: Ascent to the Sun* vyšel v tomto roce. Jde o jedinou čtyřicetiminutovou skladbu, v níž si Flynt opět vystačí sám a která zní, jako by ani nevznikla po tak dlouhé odmlce. Odvážané bluegrassové figury jsou tu s indickou trpělivostí rozpracovávány a výsledkem je extatická gradace. V archivech mu údajně zbývá dostatek materiálu k reedicím, je ale možná zajímavější, čeho nového se lze od Henryho Flynta ještě nadít.

Vybraná diskografie:

Graduation (Ampersand 2001)
 New American Ethnic Music Volume 1: You Are My Everlovin' (John Berndt 2001)
 Raga Electric (Locust 2002)
 C Tune (Locust 2002)
 New American Ethnic Music Volume 2: Spindizzy (Recorded 2002)
 New American Ethnic Music Volume 3: Hillbilly Tape Music (Locust 2003)
 Back Porch Hillbilly Blues 1&2 (Boweavil 2004)
 Henry Flynt & the Insurrections: I Don't Wanna (Locust 2004)
 Purified By The Fire (Locust 2005)
 New American Ethnic Music Volume 4: Ascent to the Sun (Recorded 2007)

Audiophob

odvrácená strana průmyslové revoluce

Text: **Pavel Zelinka**

POMALÝ VIRUS ROZKLADU

Technologický pokrok je nemilosrdný. Svou vlnou tsunami převrací životy celých společenství naruby, a když utichne, zůstanou dříve privilegovaná území s výsadním postavením zplundrovaná a zpola opuštěná jako lehká žena v cizí zemi. Příroda je zde postavena do statické role zcela nevýznamného krajinyotvorného elementu, který dnes okupují opuštěné doly a rozlehlá tovární stavení podléhající zubu času.

Průmyslová území bývalého východního bloku tak přináší nové generaci elektronických hudebníků mnoho neveselé inspirace, které se v dlouho ladem ležícím prostoru mezi ambientem, industrialem, electronic body music (EBM) a taneční raveovou subkulturou vyloženě daří.

Již v druhé polovině minulé dekády navazovaly povětšinou jednočlenné projekty přímo na pionýry žánru – Throbbing Gristle a SPK. Průkopníci jako P-A-L nebo Ah Cama-Sotz zpřítomňovali industriální atmosféru rozkladu (jak fyzického, tak psychického) ve své hrubozrnné, nekaširované podobě. Pomalý virus se díky labelům Ant-Zen, Hands, Specte, nebo Ad Noiseam začal šířit ze svých epicenter (Anglie, Benelux, Německo) do všech směrů, a dnes má své neoddiskutovatelné místo i v japonském, skandinávském či ruském undergroundu.

AUDIOPHOB A JEHO HUDEBNÍCI

Přechod do nového tisíciletí přinesl této scéně druhou generaci elektro-industrialistů, z nichž se jeden z nich, student výpo-

četní techniky z Ilmenau, Carsten Stiller, po letech rozhlasového i klubového DJingu rozhodl podpořit scénu založením vlastního labelu Audiophob. Jeho prvním počinem byla kompilace *-∞dB* vydaná v roce 2004, která propojila snahy čerstvě se formující skupiny muzikantů kolem tohoto vydavatelství (Alarmen, Spherical Disrupted) se smetánkou temně industriální elektroniky (Telepherique, P-A-L, Xabec, Ah Cama-Sotz nebo Wilt). Výsledek je rezavý a zaprášený, ale přesto překypující životodárnou elektřinou a kompaktností.

SPHERICAL DISTURPTED

Druhé album, o kterém se zmíníme, je tentokrát v režii jediného muzikanta Mirko Hentricha, druhé nejdůležitější postavy Audiophobu. Jeho projekt Spherical Disrupted vydal od roku 1995 vlastním nákladem celou řadu nahrávek, prvním regulérním CD se však měla stát až aktuální deska *Nul*. Mirkova domácí parketa je temný elektronický ambient, tu a tam vlající nízko nad zemí, jindy díky industriálním field recordings zasazený do nevládných opuštěných a zšeřelých prostor. Potemnělé elektronické plochy připomínají hudbu Inade, Caul či snad některé zahloubanější práce Mathiase Grassowa, části postavené na dlouhých slavnostně děsivých ozvěnách připomínají spíše dodnes nedoceněné duo Voice Of Eye, které stavělo svou hudbu na zvuku podomácku vyrobených basových instrumentů. Spherical Distupted přebíhá ze ztišených plání do místností, jejichž prostor je naplněn až po strop nekonečnými bzučivými zvuky prastarých, ale stále zapojených a funkčních přístrojů.

MANDELBROT

Philipp Münch je elektronický nezmar, před jehož hudebním rozsahem se sluší smeknout. Ještě zajímavější je ovšem fakt, že na spoustě projektů, pod kterými je podepsán (Synascape, Monokrom, The Rorschach Garden, Templegarden's,...) spolupracuje se svou životní družkou, muzikantkou Barbarou „Babsi“ Teichner. Jednou z takových formací je i Mandelbrot. Zásadní album tohoto tělesa, *Auf Tauchfahrt*, se odlišuje jak od rytmických industriálních smršťů typu Synascape, tak od zvukově industriálních terorů à la Monokrom, a nepodobá se dokonce ani retro sythpopu The Rorschach Garden. *Auf Tauchfahrt* je deskou doslova potopenou hluboko na dno oceánu. Temný ambient s řadou kovových samplů vykresluje věčný klid lodního vraku z druhé světové války narušený průzkumem několika potápěčů. Pokroucené, zrezivělé a polorozpadlé součásti ocelového obra nabízejí výzkumníkům jedinečnou podívanou plnou zašlé nostalgie a neúprosné reality běhu přírody.



ZERO DEGREE

Matthias Erhard je znám hudební veřejnosti spíše jako industriální hlučák s přezdívkou Painslut. Na podzim 2005 se ovšem i jeho alter ego Zero Degree hlasitě dožádalo pozornosti, a přivedlo na svět bezejmenné debutové CD. Hlukový smog je na desce pročešáván rytmickými figurami, které se občas ztrácí v industriálních poryvech,

Brian Lustmord si zde podává ruku s Biosphere, minimalismus s technologickým automatismem a pomalu střídanými energetickými dávkami. Zatímco předchozí projekty ilustrovaly neradostnou post-průmyslovou přítomnost, Zero Degree se nad skřípavý a těžkopádný život ve společnosti rezavějících přístrojů vyvyšuje. Jedinečná, bolestivá osudovost se snoubí s retro-industriální estetikou, ve které dokonce i ubíjející každodenní realita získává překvapivou přitažlivost. Je taková hudba pouze pro hudební masochisty? Možná budete překvapeni, ale na první poslech nepřátelská odosobněná nálada alba vás svým nenápadným, takřka podprahovým tahem nakonec stejně dostane na svou stranu. Atmosféra alba je navíc podpořena netradičním balením nosiče v bílém kartónu, ve kterém spolu s CD najdete i sadu žánrových černobílých fotografií doplňující jednotlivé skladby.

ALARMEN

Zatím posledním řadovým albem se na Audiophobu prezentoval sám šéf vydavatelství, Carsten Stiller, který si jako hudebník nechává říkat Alarmen. Ani s jeho albem *There's No Place Like Hoan* se nevymaníme z prostředí silně ovlivněného průmyslovým

cvrkotem. Každodenní ambient prašných továrních provozů, rozpálených asfaltových ploch, šterkových parkovišť, zdánlivě opuštěných, přesto elektrickou energií pulsujících trafostanic a monotónních, donekonečna rachotících pásových linek vně i uvnitř budovy neskýtá sice zrovna přehrší pozitivních vjemů, ale ani vážné důvody k panice. Život s vyloučením přírody je realita mnoha koutů zeměkoule, a tak bychom mohli do industrialem pročiouzeného downtempa (jak bych Alarmenovu hudbu asi nejnáze charakterizoval) dosadit třeba scénarii rozbrázděné podkrušnohorské pánve s impozantním západem slunce skrze obří povrchové rypadlo, či monumentální pohled na areál neratovické Spolany.

Říkáte si, co je to za zvrácené choutky věnovat své umělecké ambice Bohem zapomenutým krajům? Spíše než o lásku jde u většiny umělců Audiophob o fascinaci prostředím, s nímž jsou často konfrontováni a mají ho občas zadřené doslova pod kůží. Ambivalentní postoj k objektu výzkumu (fascinace versus obava) pak cítíme ze spodních vrstev všech alb vydavatelství, stejně jako zrcadlo neúprosně nastavené „tradičním“ průmyslovým oblakem. Poctivý obraz, jenž se odráží zpět do posluchačových sluchovodů, není příliš lichotivý – ale výjimečně to není chyba samotných muzikantů.

www.audiophob.de
www.disrupted.de
www.zero-degree.de
www.alarmen.de ■



Náhled na opomíjené

Michal Rataj: Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu

AMU / KANT, 2007 [kant@kant-books.com]

Text: **Lukáš Jiříčka**

Skladatel, muzikolog a producent Michal Rataj (*1975) vydal knižně svoji disertaci věnující se tématům v českém hudebním prostředí málo diskutovaným a formulovaným. V díle, které se pohybuje převážně v mezích teoretické diskuse a nahlíží úskalí hudební terminologie z různých konceptuálních pozic, se promítá i Ratajova ryze praktická zkušenost z producerského a dramaturgického provozu. Ta funguje nejen jako opodstatněný korektiv různých závěrů a úvah jiných muzikologů, ale i jako přímý vklad k debatě o formě budoucího směřování radioartu či netartu (ve smyslu uměleckého zvukového výstupu).

Kniha má pět stěžejních kapitol (předchází jim zasvěcený úvod Miloše Vojtěchovského), v nichž Rataj sleduje v podstatě tři oblasti: elektroakustickou hudbu, radioart a českou platformu pro akustická umění s názvem PremEdice na vlnách stanice Vltava, jíž je autor knihy iniciátorem a fundovaným producentem. Přestože elektroakustická hudba s radioartem přímo souvisí a mnohé z projektů se pohybovaly v jeho tvůrčím poli, je v první části knihy formulována spíše jako historicko-muzikologický problém, co se radioartu přímo nedotýká. Rataj popisuje otřes, který nastal v nástupu lehce dostupných digitálních technologií a který změnil všechny podmínky hudební tvorby a překročil či rozšířil celý limit elektroakustiky. Tento průlom technologie, kdy každý majitel laptopu a internetu může tvořit a distribuovat svá díla z domácnosti, nabídl i subversivní paralelu k velkým oficiálním rozhlasovým či vydavatelským institucím.

Autor správně namísto historie elektroakustiky jako hudby nabízí historii i problematiku pojmového aparátu, jeho proměny a zmatení, aparátu, který se čím dál obtížněji přizpůsobuje dynamickému přeskupování a rozvoji hudby, jež v současnosti pracuje místo jasně daných stylů a žánrů s paralelností a používáním různých a mnohdy opačných hledisek. Terminologická disputace z pozice autora by však v rámci knihy nabyla větší síly uvedením příkladů jednotlivých skladeb, které by doložily směry elektroakustiky a digitální hudby posledních padesáti let. Takto se část polemiky stává poměrně abstraktním vymezováním smlouvaného pole, ještě složitějším, než je vytyčení a uchopení postmoderny. Na příkladě převážně německojazyčných myslitelů je představena postmoderna jako značně složitý koncept nejen umělecký, ale i metodologický. Autorova hluboká obeznámenost s díly německého prostředí je doplněna o závěry sociologa Zygmunda Baumana a českého muzikologa Víta Zouhara, na jejichž soudech je také budována Ratajova argumentační strategie, dlužno však dodat, že v tomto případě je citací nadbytek, takže často fungují jako legitimování autorových poznámek k elektroakustické hudbě a její definice. Představení mylných stezek nebo omylů v užívání pojmu elektroakustická hudba by mohlo být více na úrovni prezentace vyhrančených postulatů. Zcela správně je zde konstatováno překonání dnes již zastaralé opozice artificiální / nonartificiální hudba, která vznikla v době, kdy byly nůžky akademické a například rockové či jazzové hudby daleko rozvětvenější. Rataj ukazuje, nakolik (i bez většího zájmu nebo povědomí o výstupech druhého) se v současnosti ve svém výrazu, struktuře

i celkově zvukovém hledisku přibližují díla z prostředí akademického a tzv. undergroundového, což vyvolává zmatení jazyků na obou stranách a malou uměleckou výměnu informací. Následně Rataj pokračuje polemickým představením dvou způsobů myšlení o současném pohybu ve zvukovém umění na základě textů *Estetické modely evropské elektroakustické hudby a elektroakustická hudba v ČR* Lenky Dohnalové a *Hudobná simulakrá* Jozefa Cserese. Zatímco práce Dohnalové je dílem akademického prostředí (vyznačujícím se velkou dávkou sjednocování a redukce problematiky do čitelného hierarchického a strukturovaného systému), Cseres nabízí pohled na soudobou hudbu jako na kaleidoskop sousedících paralel, které čerpají z jiných tradic a kontextů, co se mohou svobodně přeskupovat anebo vzájemně ignorovat, aniž by soupeřily, a pro každou jednotlivost hledá charakteristický pojmový aparát i způsob psaní s jasným vědomím, že v konfrontaci se současnými autonomními procesy v umění holistický přístup ztrácí na síle a věrohodnosti. Rataj,

sám oscilující mezi oběma světy, nachází hranice i pozitiva v obou přístupech. Hájí jak Cseresovo pojetí podporující pestrost individuálních rukopisů, tak i Dohnalové reduktivní historickou práci, která předkládá pohled z ptačí perspektivy na jedno důležité hudební období.

Ve druhém oddílu knihy (na prvním zdánlivě méně závislém) autor naznačuje klady a specifika institucionálních a internetových rádií. Na příkladu institucionálních rádií s velkými archívy, technickými, finančními a studiovými možnostmi resp. rádií či portálů nezávislých, co se vyznačují větším entuziasmem, progresivním přístupem, možností stahování dat a otevřeného archívu a větší interakcí s potenciálním příjemcem (ten se navíc může do jistých programů sám aktivně zapojit), ovšem na úkor kvality a produkčního zázemí, demonstruje víru v oba přístupy. Není divu, že vyzdvihuje i plusy velkých rozhlasových stanic, které sice bývají v českém prostředí poměrně fosilní, ale i ve svém programu umožňují vznik

zajímavých radioartových projektů, které plně respektují jedinečnost svého žánru. Stejně jako digitální technologie otřásl samotnou hudbou, otřásl i provozem a možnostmi médií. Rataj podporuje radioart jako soběstačný umělecký tvar. Je zřejmé, že západní rozhlasové programy mají pro radioartové projekty větší pochopení, což je určité dané i jejich tradicí nepřetrženou komunismem a větší komunikací s významnými tvůrci formátu Heinera Goebbelse či Jona Rose. Proto by mohly fungovat jako vzor, jímž by se ve větší míře mohl český rozhlas inspirovat.

Třetí část knihy popisuje nejen historii PremEdice, ale nabízí i způsob klasifikování děl do pěti jedinečných oblastí. Tyto oblasti trefně pojmenovávají souběžné proudy zvukového umění s akcenty na přístupy dokumentární, abstraktně akustické, literárnědramatické, abstraktně slovesné a hudebněkompoziční.

Je evidentní, že Ratajův fundovaný vstup do problematiky terminologie elektroakustické hudby i radioartu otevírá širší pole problémů, než se ze samotného titulu zdá. Kvalitou i šíří záběru na nevelké ploše přesahuje rámec obvyklých disertací, a my jen můžeme doufat, že vzbudí požadovanou debatu. ■



Monstrózní originalita hudebního bytí

Alexej F. Losev: Hudba jako předmět logiky

Refugium Velehrad-Roma, Olomouc 2006 (www.refugium.cz)

Překlad: Alan Černohous

Text: **Michal Řoutil**

**„Blaze těm, kdo neposlouchají hudbu,
neboť ti brzy usnou za svým úřednickým stolem!“**

A. F. Losev

Ruská „nábožensko-filosofická renesance“ přelomu 19. a 20. století obohatila světové myšlení řadou svébytných osobností. Ranou tvorbu filosofa, filologa a matematika Alexeje Fjodoroviče Loseva (1893 – 1988) jsme jistě oprávněni označit, a to díky až „renesanční“ šíři záběru a tematické vyhraněnosti, za svého druhu „labutí píseň“ této podivuhodné generace.

Kniha *Hudba jako předmět logiky* (1930) patří do věhlasné „osmičky“ prvních Losevových knih (řadí se sem mj. *Dialektiku mýtu*, *Antický vesmír a současná věda*, *Dialektika čísla u Plótína*), které vydal (nikoliv ovšem bez obtíží, sovětská cenzura, k níž se přidal i Maxim Gorkij, mladého filosofa neustále napadala) v rychlém sledu ve 20.–30. letech 20. století. Muzikologické práce Alexeje Loseva lze zařadit do širšího proudu moderní filosofické reflexe hudby v ruském myšlení. Hudební teorií se v Rusku zabývalo hned několik výrazných osobností – např. filosof Pavel Florenskij, básník Andrej Bělýj, skladatel Alexander Skrjabin, muzikolog Boris Asafjev aj.

Bylo to právě antické filosofické myšlení (zejména Platón, ale také pozdně antický Pseudo-Dionýsios Areopagités), k němuž se Losev opětovně vracel. Spojení fenomenologie a dialektiky na jedné straně a hésychasmu a platonismu na straně druhé přineslo řadu neotřelých východisek a neobvyklých myšlenkových konstrukcí.

Obdobně jako o několik desetiletí později, kdy v 50. letech začnou opětovně vycházet Losevovy knihy (mezitím byl v roce 1930 zatčen a odsouzen ve vykonstruovaném procesu k nuceným pracím, které vykonával na stavbě stalinského Bělomorsko-baltského kanálu až do roku 1933, následně mu byla znemožněna veřejná činnost a stáhl se do ústraní), zejména jeho fenomenální osmivazkové *Dějiny antické estetiky*, směřovalo veškeré jeho úsilí k uchopení estetické roviny hudby. Kniha obsahuje, stejně jako většina prací z tohoto období, řadu detailních fenomenologických rozborů, které se sice váží ke zkoumanému předmětu a tvoří jeden širší celek, nicméně nepředstavují systematický výklad (Losev sám je označuje za „nástin“).

Fenomenologický přístup při analýze absolutní, čisté hudby (tj., podle Losevovy definice, hudby zbavené „všech viditelných, slovních apod., tedy nehudebních obrazů“) vytváří rámcový

kontext filosofického uchopení dialektické povahy hudby. Konkrétních výsledků však lze dosáhnout pouze fixací skutečného *eidos* (tj. aspektu, formy, podstaty, ideje) hudby, lépe řečeno jeho konstrukcí.

Losev přistupoval k hudbě s pomocí logiky a dialektiky – logická analýza hudby není v jeho pojetí možná bez zodpovědného a přesného dialektického tříbení pojmů. Hudbu však lze považovat za předmět logiky pouze do té míry, do které lze specifikovat

její jazyk, tj. systém symbolických (sémiotických) znaků.

Mezi hudbou a matematikou Losev vidí zjevnou spojitost: „*Hudba a matematika jsou jedno a totéž*“, napsal kdysi z lágru v jednom z dopisů své ženě. Zatímco hudba má základ ve vztahu čísla a času, vně kterých není myslitelná a jako taková je výrazem *čistého času*, podstata matematiky leží v rovině předmětnosti, hudba je tedy *čistě alogicky vyjádřená předmětnost života čísla*. V hudební formě pak Losev rozlišuje tři vrstvy: *číslo*, *čas* a *výraz času*, jež jsou materiálně determinovány jinakostí, od níž získávají významovou obrazovost, a to v podobě nové, jiné konstrukce.

Pozoruhodný je také Losevův pokus o „překlenutí“ abstraktního myšlení a hudebního prožívání pomocí zcela nového výkladu hudby, totiž výkladu čistě *mytologického*. Úplný fenomenologický obraz hudebního bytí, tedy originalitu hudby jako takové, lze pocítit pouze ve srovnání s abstraktním myšlením: „*Hudba znamená zmizení myšlenkových kategorií a všech myšlenkových definicí. Tady se rozpadají osy bytí a obnovuje se bytostní (ontologická) plnost času. (...) Hudba odstraňuje a ničí logické osy vědomí a bytí*“. Zrození mýtu hudby se podle Loseva ještě neuskutečnilo, cesta k tomuto zrození je však již zřejmá.

Losev chápe „monstrózní originalitu světa hudebního bytí“ především v souvislostech antimetafyzických: „*Eidos hudebního bytí je eidos mimoprostorového bytí*“. V důkladné snaze o definování co možná nejstručnější a nejvýstižnější formule čistého hudebního bytí z pohledu fenomenologického dospěl k názoru, že „*je to coincidentia oppositorum jako sloučení protikladů, které je dáno jako dlouho trávající a proměnlivá přítomnost*“.



Šaškovský kaleidoskop

Do Shaska! Live Alraune DVD

Galerie Gryf (www.doshaska.net)

Text: **Petr Ferenc**

Každý, kdo je obeznámen s tvorbou jedné z nejvýraznějších tuzemských postindustriálních skupin, anonymního kolektivu Do Shaska!, ví, že skupina má ve svých řadách VJe a pokud je to možné, hrává ukryta za promítacím plátnem. Projekce, která nyní doprovází až příliš koncertů, je v případě Do Shaska! nedílnou součástí celku, zcela odpovídá hudebním vyjadřovacím prostředkům skupiny a občasnou abstrakci částečně improvizované hudby (neboť hudba je vždy z části abstraktní) dokáže vtipnou ilustrací směřovat tam, kde se skupina rozhodla esteticky působit.

Vydání DVD, které by mapovalo vizuální aspekt tvorby skupiny, bylo pochopitelně jen otázkou času. Do Shaska! své **Live Alraune** představili ve formě nízkonákladového (155 kusů, pospěšte) koncertního DVD-R

na vlastní značce Galerie Gryf. Není to jejich první DVD, předchozí, spíše „testovací“ pokus ale trpěl tím, že byl obraz na plátně snímán kamerou, před níž se občas mihly siluety některých hráčů (zde se na chvíli objeví přímo na „plátně“). O *Live Alraune* již lze mluvit jako o dotaženém díle, druhém příjemném překvapení, které mi poslední dobou česká postindustriální scéna přichystala. Prvním bylo DVD *Sundiver* projektu Seismic Wave Factory, které jsem recenzoval v HV 6/06. Zatímco SWF se ve svém kaleidoskopu rychlých střihů zabývá představou postapokalyptického hektického bezčasí (jakkoli to může znít paradoxně), Do Shaska! nezaprou vtip ve svém názvu – jejich video je plné ironického humoru, který stejně jako temnota u SWF pochází z citací. Z drtivé většiny se jedná o záběry ze starých. Mnohdy předválečných či technicolorových filmů plných prastarých efektů a naivně působících davových scén.

Co dělá videoprodukcí Do Shaska! zajímavou, je živá práce se střihem a prolínáním jednotlivých, mnohdy zasmyčkových segmentů. Silueta muže sedícího na skále, kterým proletují netopýři budiž uvedena jako jeden z příkladů. Jako bychom se neustále dostávali do dalších a dalších místností nekonečného labyrintu (jeskynní soustavy?); v každém sále číhá nový obyvatel, nové hemžení (od lidských mas po spermie), nová, pokaždé jiná perspektiva, nová barva světla a průhledy do dalších, opět zcela odlišných sálů. Kouzlo a přirozenost takového kolážování je pochopitelně v tom, že všechny použité prvky mají cosi společného – jsou přepsány ze starých filmů, takže vykazují podobný, občas naivní, herecký styl, podobnou práci s kamerou, podobnou kvalitu materiálu – přepisují z archivních filmů.

Jistě zde lze spatřovat dědictví industriálních kliše, předválečná avantgarda, a nejen ona, je v rámci žánru oblíbená občas až příliš – stačí se seznámit například s produkcí vydavatelství Old Europa Café

či citacích v díle polského jednočlenného projektu Genetic Transmission; a to jmenuji opravdu jen namátkou. Nad původem tohoto vlivu by se dalo dlouze spekulovat, snad je ale zapříčiněn tím, že objevy

avantgardistů s sebou nesli hlasitou a historicky bohatě zdokumentovanou pověst rozvracečství starých uměleckých pořádků a detabuizace (netřeba připomínat industriální slabost pro futurismus). Za druhý důvod bych považoval vymezení se vůči odkazu šedesátých let coby molocha, kterého, když už chceme, lze obcházet pouze širokou oklikou a patřičně hlasně (což se stejně většině souborů na rockovém základu nedaří). A navíc, samozřejmě, to kouzlo uplynulé doby, které z hudebního zážitku udělá výlet kamsi, kde je to sice vcelku důvěrně známé, avšak bez nepříjemných doteků současnosti. Veškeré elektronické zařízení vyluzující obraz a zvuk budiž decentně skryto.

Do Shaska!, jejichž zakladatel a dlouholetý vůdce má v oboru znalosti takřka encyklopedické, si paradox svého retrosměřování, myslím, velmi dobře uvědomují a lákají své publikum tím, že ho přeměňují v humornou, atmosférickou exkurzi spíše než v tvorbu smrtelně vážné paralelní reality.

Tomuto přístupu odpovídá jak video, tak hudba skupiny. DVD přináší verze písní z nejnovějšího alba skupiny *Alchymische Alraune* plus dvě novinky. Všechny písně mají elektronické rytmické jádro – automatické bicí strhávají k tanci lehce orientálním rytmem. Ze sestavy skupiny bohužel zmizel fagot, který atmosféru východu skvěle dokresloval – jeho linky občas nahrazuje elektrická kytara. V kontextu těch mnoha šaškovských koncertů, které jsem viděl, se mi Live Alraune pořizené v Třebíči zdá příjemně rozvolněné, plné atmosférických ambientních přechodů mezi písněmi a dokonce i náznaků rockové baladičnosti. Koncert se několikrát zasní a zase probudí, pravidelné střídání těchto poloh účinně zvyšuje napětí, které nás hodinu ovíví.

www.doshaska.net ■



Světlo produkované hudbou

Evelina Domnitch + Dmitry Gelfand + various artists: Camera Lucida

Line (www.12k.com/line)

Text: Vítězslav Mikeš

Hudba je souvislosti se světlem či barvami vystavována odnepaměti. Projekt, který vytvořila dvojice Evelina Domničová a Dmitrij Gelfand ve spolupráci s několika hudebníky, je neobyčejně zajímavým příspěvkem k modernímu pojetí tohoto vztahu.

Oba tvůrci působící v současnosti v New Yorku pocházejí – jak již jejich jména naznačují – ze zemí bývalého Sovětského svazu: Domničová (*1972) emigrovala z rodného Minsku v roce 1994 krátce po obdržení diplomu na Státní běloruské univerzitě v oboru filozofie, absolvent filmové školy Gelfand (*1974) se narodil v Leningradě a v USA žije od svých dvou let. Společným projektům se věnují již od roku 1998. Jejich cílem je propojení umělecké sféry s nejnovějšími vědeckými poznatky, přičemž vědu chápou jako univerzum, nikoli jako pole roztržštěné na velké množství podoblastí s absencí interakce. „*Naše mise spočívá v úsilí strhnout bariéry mezi vědci a ostatními intelektuály. (...) Vycházíme z předpokladu, že veškeré lidské vědění je uceleným organismem, že neexistují izolované oblasti poznání,*“ říká Gelfand. Tento přístup se odráží i v jejich audiovizuální instalaci s názvem *Camera lucida* (Světelná komora), která si svou premiéru odbyla v petrohradském Muzeu Freudových snů v roce 2004, o rok později byla představena v newyorské galerii I-20 a nedávno byla zprostředkována i na DVD, jež vyšlo v péči americké firmy Line.

Technickým předpokladem pro realizaci instalace *Camera lucida* se stal chemicko-fyzikální jev zvaný sonoluminescence, který byl objeven již ve 30. letech minulého století coby na fotografických deskách zaznamenané světelné záblesky z bublin tvořících se ve vodě vystavené působení ultrazvuku; důkladnějších výzkumů a popisů se tento úkaz dočkal teprve v posledních dvou dekadách, dosud však k jeho objasnění existuje hned několik teorií.

Experiment Domničové a Gelfanda, který se rodil za přispění odborníků v několika vědeckých laboratořích, spočívá v naplnění větší skleněné nádoby (komory) kapalinou (převážně kyselinou sírovou) a plynem (xenonem) a v následném propouštění ultrazvukových vln do ní, čímž dochází k emisi záblesků světla. Čtenáře v této souvislosti odkazují na domovskou stránku autorů instalace

(www.portablepalace.com), kde naleznou názorný popis postupu, stejně jako na jejich obsáhlejší studii uveřejněnou v časopise *Leonardo* 5/2004, která je též volně přístupná na internetu (http://mitpress.mit.edu/journals/pdf/leon_37_5_391_0.pdf).

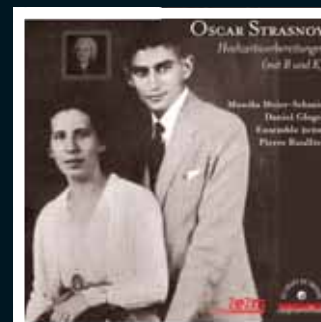
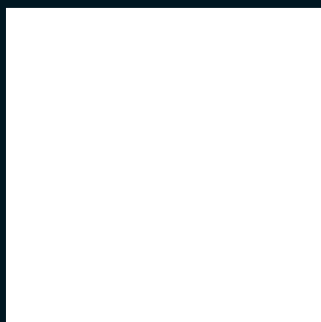
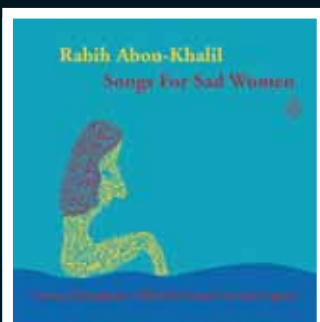
Koncepce DVD se ani v nejmenším neuchyluje k pouhému deskriptivnímu záznamu instalace, naopak je patrné úsilí tvůrců,

aby obsah sám o sobě obstál jako umělecký artefakt. S výjimkou jediného několikavteřinového záběru na jednu z komor, jakéhosi letmého nadhození představy o celkové konstrukci, je divák vtažen do extaticky proměnlivého světelného divadla odvíjejícího se uvnitř nádob za tmy.

Zvukovým zdrojem posloužilo devět kompozic (odtud také rozčlenění DVD na týž počet částí), za jejichž vznikem ad hoc stojí vesměs známá jména elektronické experimentální hudby: Asmus Tietchens, Carter-Tutti, Taylor Deupree s Richardem Chartierem, COH, Kenneth Kirschner, Alva Noto, Alexandr Kalin (autor zvukové složky k petrohradskému uvedení instalace) a Matmos, jednou položkou přispěli i Domničová s Gelfandem. Po zvukové stránce se všechny skladby pohybují daleko za horní sluchovou mezí v rozsahu frekvencí 22 – 140 kHz, přičemž funkci jejich zprostředkovatele našemu uchu zastal hydrofon. Spíše potměně statický charakter

zvukových mas vytváří s hybně se proměňujícími obrazy působivě dráždivou polyrytmii, která přímo útočí na imaginaci pozorovatele. Z toho vyplývá, že sonoluminescence nemusí svádět pouze vědce s vidinou získání miniaturního termonukleárního reaktoru (což je cesta, již se výzkumy tohoto jevu v posledních letech ubírají), ale může být efektně využita i v umělecké oblasti. Myslím, že Evelině Domničové a Dmitriji Gelfandovi v případě instalace *Camera lucida* právě o toto šlo. ■





Petr Čichoň: Pruské balady / Preussische Balladen

Host / Vltavín (www.hostbrno.cz)

Pruské balady / Preussische Balladen jsou, jak už název napovídá, psány dvojja-zyčně – na každé dvoustraně knížky s kovovým štítkem na černé obálce najdeme báseň nejprve v češtině, pak v němčině. Na přiloženém CD obsahujícím jedenáct zhudebněných čísel je tomu zrovna tak – nejprve je text přezpíván autorovou ma-terštinou, pak německy.

Břian Petr Čichoň je básníkem nostalgie po zmizelém světě Pruska, nezplund-rovaných Sudet a Slezska, staříckého mocnářství – střední Evropy krátké krásné epochy vůbec. Jeho texty jsou prostoupeny místopisem (Berghof, Landek, Unter den Linden), úzkostí z mizení vysněného (ze stop vypořizovaného a domyšlené- ho) světa a goetheovským přáním posečkávního krásného okamžiku. Sychravé momentky nerozvíjejí děj, místo toho velmi sugestivně zprostředkovávají zaniklé chvíle mezi sněním a pamětí. Láska a erotika je trýznivě melancholická, kraj a do- ba mizí, občasný patos je nutným, dovedně opracovaným stavebním kamenem; nakonec – jsou možné vzpomínky (jakkoli nepravé) bez něj?

Petr Čichoň coby písničkář je zpěvákem hlubokého hlasu a polomluveného proje- vu. Ve svých zhudebněných básních se doprovází na strunné nástroje (loutna, ky- tara...), o pestřejší zvukovou paletu se stará producent a houslista Tomáš Vtípil, nejtalentovanější hudebník současné brněnské líhně (Čvachtavý lachtan, cs_zvuk, pohostinsky vystupuje i s DG 307) a moc hezky tklivý trumpetista Marek Steyer. V jedné písni použité perkuse a agresivnější elektrická kytara jsou až příliš efektní, Čichoňův přednes (občas decentně vrstvený) a jemný doprovod bohatě stačí k to- mu, aby vznikl v Čechách dlouho neslyšený klenot. Není to rádobeyperimentální freakfolk, není to nohavicovský slezský kýč, a až vám bude někdo postě omílat, že spásou vymírajícího rodu písničkářů je Xavier Baumaxa, pousmějte se jako blouznivec našich hor, který ví své.

Na závěr ukázka: „U města Arnstadt ve skále Jonastal / probudil jsem se a trochu se bál, / vzal jsem si jed, vzal jsem si léky, / Arnstadt byl prázdný, byl prázdný na věky. // Rýnem ohně plují. // Neexistuji. Existuje jen / Naudabaum, Erlangen, Nuremberg, Höllenhammer, Wolfenstein, / ó, Flugscheiben / letící z šer, já v něm pluji. // Neexistuji.“

Petr Ferenc

Rabih Abou-Khalil: Songs For Sad Women

Enja (www.enjarecords.com)

Rabih Abou-Khalil, hráč na loutnu oud, se narodil v libanonském Bejrútu, v sedm- desátých letech však odešel studovat do Německa. Od osmdesátých let pak ve své hudbě vytváří syntézu arabské klasické hudby (v níž má oud podobně centrální pozici jako klavír v hudbě evropské) se západními vlivy – především s jazzem. Západní a východní nástroje se u něj spojují stejně jako oba přístupy k improvizaci – tedy jazzový i arabský. Jedním z vrcholů těchto kreativních kulturních střetů bylo album *The Cactus of Knowledge* (viz recenzi v HV 4/03) natočené s dva- náctihlávým ansámblem. Aktuální CD *Songs for Sad Women* je na první poslech méně barevné a multikulturní. Vedle Abou-Khalila se na něm podílejí dva z jeho stabilních spoluhráčů: perkusista Jarrod Cagwin a tubista Michel Godard, který se tentokrát místo tuby chopil jejího renesančního předka – serpentu. Hlavním protihráčem je arménský hráč na hobojs duduk, Gevorg Dabaghyan. Zatímco perkuse a serpent se po celou dobu drží velice skromně v pozadí, oud a duduk mezi sebou rozvíjejí dialogy nad Abou-Khalilovými tématy, pro něž je charakteristická dlouho- dechost a rytmická komplikovanost. V úvodní skladbě *Mourir Pour Ton Décolleté*

zaznívá ozvěna jazzu v šustění metliček na bicích, jinak se ovšem rytmika drží spíše orientálních modelů i nástrojů, především rámových bubnů. Godard někdy v unisonu podporuje hlavní melodii, většinou však vytváří tichý základ a jen zřídka si dopřeje větší sólistický výstup.

Zvláštní pnutí vzniká z kontrastu mezi značným rozpětím a výrazovými možnostmi oudu a „omezeností“ duduku, který disponuje rozsahem přibližně jedné oktávy a ani po stránce dynamiky neumožňuje žádné strhující efekty. Úroveň hráče je tedy dána hlavně uměním dosáhnout s těmito omezeními maximálního efektu. To při improvizaci vede k opatrnému vážení každého tónu, jemnému odstínování klouzavých přechodů mezi nimi a permutování melodických obrátů. I Abou-Kha- lil se ve svých improvizacích pohybuje s rozmyslem a virtuózní rychlé běhy not prokládá tichem.

Více než jiné Abou-Khalilovy nahrávky připomínají *Songs for Sad Women* arabskou kaligrafii, která zdobí většinu jeho obalů: na první pohled se zdá, že vidíme jednotlou plochu bez barevných kontrastů, a teprve bedlivější pohled odhalí, že tato plocha je poskládána z důmyslně propletených linií písmen.

Matěj Kratochvíl

Oscar Strasnoy: Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K)

Le Chant du Monde (www.chantdumonde.com)

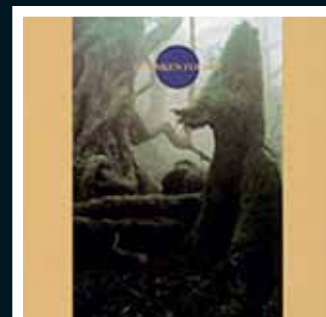
Padesátiminutová kantáta *Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K)*, to je především poddajný hudebněliterární dialog napříč staletími a dobovými kontexty. Její autor, argentinsko-francouzský skladatel Oscar Strasnoy (1970), který k definitivnímu tvaru dospěl teprve po pěti letech (pracoval na ní v období 2000-05), zhudebnil vybrané úryvky z *Deníků* Franze Kafky a své pasáže spojil s fragmenty ze svatební kantáty *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202) Johanna Sebastiana Bacha.

Magičnost skladby přitom nespočívá ani tak v samotné polystylivosti, jako pře- devším v nervu, zajišťujícím přirozeně plynulé navazování či prolínání barokních citátů a úseků čerpajících z kompozičních technik, stylů a žánrů soudobé hudby. Potenciální kontrastnost predeterminovaná rozdílným hudebním myšlením barok- ního resp. současného autora je totiž záměrně potlačována zvukovou homogeni- tou, téměř statickou dynamickou hladinou a – často spíše latentně pocítovanou – rytmickou komplementaritou, takže posluchač záhy přestává vnímat, které části vznikly před několika staletími a které nedávno. Podobná provázanost se odvíjí i v rovině textové, k čemuž alespoň jeden malý příklad (slova vyznačená kurzívou pocházejí z Bachovy kantáty, ostatní z Kafkových *Deníků*): „Nimm mich auf in de- ine Arme... *Ja, weil sie ihm wohlgefällt...* ...das ist die Tiefe, nimm mich auf in die Tiefe / *Ja, weil sie ihm wohlgefällt / Will er selbst ein Buhler werden.* ...weigerst du dich jetzt, dann später. Nimm mich, nimm mich, Geflecht aus Narrheit und Schmerz.“

Svatba je tu při tom všem chápána v obecnějším plánu jako lidský rituál, jako „archetyp, jímž je i pohléb, narození, křest, přechod k dospělosti atd. Láska je osobní, všední a nepopsatelnou záležitostí, zatímco svatba představuje konkrétní projev těžké symboliky snad ve všech kulturách. Pojal jsem svatbu (a tedy vyjádře- ní ustálené lásky) coby charakteristický rys, jehož prostřednictvím můžu sledovat vývoj celého světa“ (O. S.).

Na nahrávce, kterou vydala firma Le Chant du Monde v rámci své edice Musique aujourd'hui, zní kantáta *Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K)* Oscara Strasno- ye ve strhujícím podání sopranistky Moniky Meier-Schmidové, kontratenoristy Daniela Glogera a francouzského komorního souboru 2e2m řízeného Pierrem Roullierem. Živě si však dokážu představit i její provedení u nás – přímo se totiž nabízí vyzvat k němu Ensemble Damian.

Vítězslav Mikeš



radio.string.quartet: Celebrating The Mahavishnu Orchestra
ACT Music + Vision (www.actmusic.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Pošilhávání smyčkových kvartet po jazzových inspiracích trvá od swingových dob. Melodie tehdejších muzikálových a revuálních hitmakerů slouží často dodnes jako přídatková tečka odlehčující vážnohudební zážitek. Specializovanější přístup k modernímu jazzovému materiálu však přišel až v půli osmdesátých let s kvartetem Kronos, které se oddalo hudbě Billa Evanse či Theloniouse Monka. Vídeňský radio.string.quartet se ohlédl do minulosti takzvané jazzrockové a oslavil jednu ze stylově a autorsky zásadních kapel této éry – kvinteto Mahavishnu Orchestra – a skladatele Johna McLaughlina. Rozhlasové smyčkové kvarteto, které se odvážně pustilo do tohoto ryzího repertoáru, tvoří houslisté Bernie Mallinger a Johannes Dickbauer, violistka Cynthia Liao a cellistka Asja Valčíčová. Mallinger vystudoval klasickou hru v Grazu, má zkušenost s nejrůznějšími žánry od populární hudby přes folk, jazz až po soudobou hudbu. Dickbauer vystudoval v salzburském Mozarteu a působí v předních vídeňských souborech. Liao se narodila v tchajwanském Taipeiu a do Vídně přijela studovat evropskou klasickou hudbu. Konečně Chorvatka Valčíčová prošla školami v Záhřebu, Bělehradě, Moskvě, Massachussetts a Německu.

Repertoár jejich velebení tvoří výběr ze tří alb základní sestavy Mahavishnu Orchestra. Nejstarší kusy pocházejí z *The Inner Mounting Flame* z roku 1971 (*Meeeting of the Sprits, Dawn, A Lotus on Irish Stream, Vital Transformation, The Dance of Maya, You know, you know*). Z plodného roku 1973 jsou zastoupeny skladby z alba *Birds of Fire* (*Birds of Fire, Celestial Terrestrial Commuters, Thousand Island Park, Hope, Sanctuary, Open Country Joy, Resolution*) a *Dream* z desky *Between Nothingness & Eternity*. Smyčkové podání v žádném případě nezaostává za originály, ať už se jedná o dravost, výbušnost, rytmickou bouřlivost nebo esoterickou dráždivost vycházející z McLaughlinova příklonu k indickým meditačním učení. Aranžmá se opírá o ta původní. Oba soubory mají společný sice jen jeden nástroj – housle –, přesto si smyčkové kvarteto dokázalo důmyslně poradit především s McLaughlinovou kytarou a syntezátorovými vstupy Jana Hammera. Figury Lairdovy basy byly pro cellistku určitě snazší. Většina skladeb je proto stejně dlouhá jako originály. Výjimku tvoří *Celestial Terrestrial Commuters*, v níž se radio.string.quartet rozehrál na téměř dvojnásobnou délku. Až přízračně působí úvodní *Open Country Joy* s na vteřinu shodným časem. Je to velmi zdařilá nahrávka, která jen potvrzuje, že vnitřní energie hudby není závislá ani na nástrojové mohutnosti, ani na technické podpoře.

Vladimír Kouřil

Valentin Silvestrov: Symphony No. 6
ECM New Series (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Svou 6. symfonií psal ukrajinský skladatel Valentin Silvestrov (1935) jako šedesátiletý a vložil do ní podstatu vize, kterou svou hudbou materializuje už hodně dlouhou dobu a v níž uchovává „víru“ poválečné hudební moderny: v hmotě spekulativní řemeslo a v duchu různě, více či méně rezonující tradici. Pětivětá symfonie je z přízně Beriovy *Sinfonie* a je to tak do uší bijící, že by mě zajímalo, jestli jde o záměr, nebo o svědectví naléhavosti inspiračního zdroje v hlubinách identického kulturního vědomí. Podobnosti lze vypořádat jak v rovině práce s materiálem – emisí jednotlivých, do prostoru rozhozených tónů, formální soudržnost na povrchu jen tak tak, avšak pod povrchem neochvějnou (což je na poslech nesmírně

přitažlivé) –, tak v rovině sdělení, které je z valné části ukotveno v symbolice. Na rozdíl od Beria Silvestrov necituje, ale jen se jakoby rozpomíná. Konkrétně v této symfonii je silná mahlerovská reminiscence, nejvíc ve třetí větě, stěžejní a nejdélší (25 minut), a stejně jako prostřední věta Beriovy *Sinfonie* (jež má také „mahlerovský“ tah) přichází v pravý čas: po prvních dvou větách, které si jsou hodně podobné; v posledních dvou větách tato reminiscence zase odeznívá.

Silvestrovova hudba je přesvědčivým příspěvkem do hudební reality světa zvukových konzerv, ve kterém je „všechno“ dostupné, ale psychologicky to stejně funguje po nejvíce ve formě vzpomínek, pocitů, zkušeností. Takto oplývá schopností vést i meditaci. V podání Symfonického orchestru Stuttgartského rozhlasu pod taktovkou Andreje Borejka se dílu dostalo výborného ztvárnění.

Wanda Dobrovská

Massacre: Lonely Heart
Death Ambient: Drunken Forest
Tzadik (www.tzadik.com)

Fred Frith je muž mnoha tváří a nesčetných aktivit. Někdy zůstává trochu záhadou, zda tu či onu svou kapitolku už uzavřel, nebo ji jenom nechává pospávat. Ale ta zadní vrátka asi ve většině případů zůstávají pootevřená.

Když v roce 1981 vyšlo pod hlavičkou kapely Massacre album *Killing Time*, byla to skutečná bomba a příznivci alternativní hudby s hardrockovým dětstvím se teletili blahem. Frith tehdy spolu s jádrem kapely Material – baskytaristou Billem Laswellem a bubeníkem Fredem Maherem – dokázal, že pořádný nářez může být dostatečně sofistikovaný a mnohoplánový. S odstupem času je třeba přiznat, že to zas takový mazec nebyl a že podobný „masakr“ už mnozí překonali. Tím nechci *Killing Time* nějak ubírat na zajímavosti, jenom se nám to tehdy zdálo poněkud tvrdší, než to skutečně bylo. Ale podobnou zkušenost mám i s Frithovou spoluprací s Henrym Kaiserem, která se svého času zdála být vrcholem avantgardního úletu a nemelodičnosti, avšak dnes působí též poměrně krotce. Nicméně záhy se zdálo, že Massacre řekli svými dvaceti koncerty a jedním albem vše. Když se pak o sedmáct let později objevil sequel *Funny Valentine*, bylo to opravdové překvapení. Na post bubeníka se tentokrát postavil někdejší protagonista This Heat Charles Hayward a celá záležitost se odehrávala v mnohem volnějším tempu. A o tři roky mladší *Meltdown* je snad ještě rozvolněnější. Žádná velká senzace se tedy tehdy nekonala, ale rozhodně tyto dva tituly nejsou k zahoezení. V roce 2003 se pak povedl kapele husarský kousek, když na věhlasném festivalu v dánském Roskilde předskakovala Metallice před desetitisícovým davem headbangerů. A ono to zafungovalo. Dokonce to možná mohl být jakýsi výchovný koncert v nejlepším slova smyslu, protože právě kapely typu Massacre jsou podle mého názoru můstkem mezi běžnou rockovou rutinou a improvizacími úlety.

CD *Lonely Heart*, které vyšlo na Tzadiku v edici Key Series, obsahuje záznam ze zmiňovaného koncertu a z výrazně odlišné akce – festivalu Sons d'Hiver v Paříži. Hned úvodní, téměř dvacetiminutová skladba *Send* je pochoutkou pro příznivce tvrdé muziky i nevšedních hudebních dialogů. A vlastně by mohla být po chuti i vyznavačům artrocku, pokud nevyžadují určitá klišé. Laswellova kvákavá hra se tu leckdy podobá využívání basových efektů, jak to uměl kdysi třeba Chris Squire z Yes (srovnejte například se skladbou *On the Silent Wings of Freedom* z alba *Tormato*), Hayward poctivě slouží říznosti celého zvuku. Postupně však Massacre ubírají na obrátkách a propadají se do zcela jiných rytmů i atmosféry. Závěrečná skladba *Return* má už výrazně ambientní charakter. Ovšem zase pozor, ambientní v duchu Black Sabbath počátku sedmdesátých let! Oba příklady myslím naprosto vážně, ale nelze v tom hledat



přímočaré podobnosti nebo snad dokonce nařčení z kopírování. Massacre jsou v pravém slova smyslu nadčasoví. A Frith dokazuje, že se svou kytarou umí čarovat i bez pomoci různých potravinových a jiných doplňků. Právě jeho hra různými luštěninami, šroubky apod. se už leckdy opakuje a nepředstavuje v jeho tvorbě to nejprogresivnější. Mezi ty „vidoucí“ cesty však rozhodně patří seskupení Death Ambient, jež se dalo dohromady v polovině devadesátých let minulého století a tři roky po eponymním debutu se v listopadu 1999 připomnělo albem *Synaesthesia*. Na nejnovějším opusu *Drunken Forest* kromě Fritha a jeho souputníků – hráčky na laptopové perkuse Ikue Mori a basisty Katoa Hidekiho – působí v roli zvláštního hosta také další výrazná postava newyorského downtownu – perkusista (a zde v jedné skladbě také trumpetista) Jim Pugliese. CD sice vyšlo v edici New Japan, ale je to vysloveně newyorská záležitost, přesněji – průnik do jiného světa, který může absorbovat prvky z východní Evropy, rovníkové Afriky nebo podmořských hlubin. Je to Opojený (a bezesporu i opojný) les, v němž se můžete úplně ztratit a objevovat sebe sama. Název souboru Death Ambient je na jednu stranu trefný, současně ovšem zcela zavádějící. Oproti vžité představě o ambientu, ať už o tom enovském či temnějším nebo tanečním, zde najdeme neskutečné množství poloh a filigránských vyhrávek. Tomu napomáhá i fakt, že Hideki hraje kromě bas i na housle, mandolínu, flétnu, akordeon, banjo, ukulele a v neposlední řadě i na led a vodu. Mori zase svoje počítačové kousky neprezentuje jako dehumanizovanou elektroniku, ale její rejstříky jsou nepřeborné a skvěle se doplňují s Puglieseho akustickými nástroji. Frith si sice vystačí s elektrickou kytarou, ale i on tu působí značně amébovitě. Ambientní polohu tu tedy vyjadřuje jakýsi hlubinný ponor do infrastruktur neznámých prostředí a biosféry, které mohou být ukryty ve vodovodních trubkách i na rozlehlých pláních. Je to mikrosvět i makrosvět vykreslený za pomoci mrtvolně živočišného designu. *Drunken Forest* patří bez diskuze k dílům, která se jen tak neoposlouchají a stále je v nich co objevovat. Oproti tomu je i tvorba Massacre daleko čitelnější a konvenčnější.

Petr Slabý

Nadja: Touched

Alien 8 (www.alien8recordings.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Nadja: Thaumogenesis

Archive (www.archivecd.com)

Torontský básník, vizuální umělec a hudebník Aidan Baker vystudoval hru na flétnu, ale jeho tvorbě jednoznačně dominuje elektrická kytara, ať už se jedná o etno-ambientní skupinu ARC, jeho těžko zaškatulkovatelné sólové desky (letošní album *Green & Cold*) anebo drone metalový projekt Nadja. Posledně jmenovanou položku nazvanou podle Bretonovy surrealistické románcie tvoří multiinstrumentalista Baker a momentálně také baskytaristka Leah Buckareff. Nadja čerpá stejnou měrou z odkazu post-metalového guru Justina Broadricka (Napalm Death, Jesu) a temných zákoutí dark ambientu (Coil, Lustmord). Nahrávky kapely vycházely dlouhé roky jen na malonákladových CD-R a jen občas se objevily ve větším počtu než několika stovek kusů. Nebýt rostoucí popularity projektů Stephena O'Malleyho (Khanate, Sunn O))), který vyznává podobnou filosofii hutného kytarového drone-metalu, možná by Nadja zůstala v temném undergroundu navěky. Takhle se však Bakerova projektu ujal label Alien 8 (Acid Mother Temple, Tim Hecker, The Unicorns) a po předloňském počínu *Truth Becomes Death* vydal i přepracovanou verzi jeho alba z roku 2002 *Touched*. Baker a Buckareff se při přehrávání svého

alba mohli plně soustředit na zvuk a budování atmosféry, která svojí hloubkou připomíná Isis nebo Jesu. Je to však postprodukce, která ze skupiny Nadja dělá něco více než napodobování vzorů. Digitální rozmazání evokující Heckera či Fennesze vytvářejí obří zvukovou hradbu, která pohřbí i oba vokály. Nadja tak na jedničku splňuje tzv. pravidlo „heaviness“, které spojuje dark ambient, noise a drone metalové projekty při vytvoření všeprostupujícího těžkotonážního zvuku.

Po „písňovém“ *Touched* (deska obsahuje pět skladeb) se na letošním CD-R (600 kusů) *Thaumogenesis* vrací Baker do hájemství desky – písň. Šedesátiminutový epos je postavený na jednom rifu (podobně jako třeba pozdní desky Swans) a neúprosně vtahuje posluchače do svých vln. Zhruba v polovině se kytarový rif rozplyne, rytmika se vzdálí a na chvíli zní jen „andělské“ syntezátory. Impresivní finále pak obstarává znovu řádně rozostřená zvuková stěna. U podobných drone metalových písní s hodinovou stopáží je jen na posluchači, jestli se nechá pozvat do repetitivních orgií; v případě *Thaumogenesis*, stejně jako třeba při poslechu *Dopesmoker* Sleep, je velmi snadné nechat se nalákat. Baker znovu potvrdil, že je schopen s klidem ustát srovnání se svými vzory Broderickem a O'Malleyem.

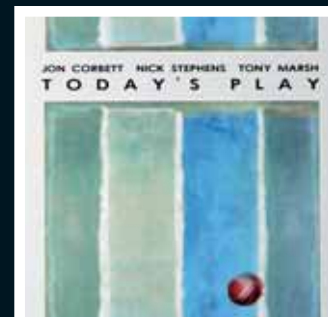
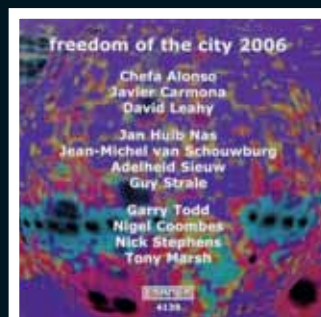
Karel Veselý

Mikołaj Trzaska: Kantry

Kilogram Records (www.kilogram.pl)

Čtenářům HV důvěrně známý polský saxofonista a klarinetista Mikołaj Trzaska vydal nové album s mírně zavádějícím názvem *Kantry*, jež vytvořil jako svůj třetí důkaz lásky k literatuře a básníkům. Po spolupráci s krakovským rockovým poetou Marcinem Świetlickim na nahrávkách *Cierpienie i wypoczynek* a *Nie idź do pracy* a po albu s ukrajinským spisovatelem Jurijem Andruchowyczem (u nás známým i z překladu románu *Rekreace*) s prostým názvem *Andruchoid* (viz HV 3/05) vydal nyní desku, která vznikala dlouho a ve velmi netypické kooperaci s další hvězdou polského literárního nebe, Andrzejem Stasiukem, jehož díla máme také přeložená do češtiny. Je to již druhý dialog hudebníka Trzasky a literáta Stasiuka, když Trzaska spolu s elektronikem a bubeníkem Paulem Wirkusem nahráli hudbu k düsseldorfské inscenaci Stasiukova textu s názvem *Noc* (viz HV 2/06).

V případě CD *Kantry* Trzaska natočil pravděpodobně svůj nejprostší a nejskromnější hudební projekt v proměnlivých sestavách s třemi výtečnými a uměřenými kontrabasisty Olem Walickim, Johannesem Frischem a Abbasem Zulfugarofem, psychedelickým klávesistou Jarogniewem Milewskim a mírně jazzovými perkusisty Paulem Wirkusem, Jarosławem Czarnewskim a Tomaszem Gwincińskim. I přes pestré jazyky jednotlivých hudebníků zní celek jednotně a stylově homogenně, a to ve své věrnosti lyrické jazzrockové stylistice s mírnými přesahy k barové psychedelii à la Nick Cave nebo Mick Harvey a k improvizované sonoristice. Navenek by se mohlo zdát, že se jedná o podivnou mutaci polského country, ale není tomu tak. Sám název spíše odkazuje k cestování, což umocňují Stasiukovy terénní nahrávky z cest po jihoevropských a středoevropských zemích – Maďarsku, Bosně a Hercegovině, Srbsku nebo Slovinsku – na jednoduchý diktafon. Oproti předchozím projektům, na nichž se básníci podíleli přímo jako zpěváci a recitátoři, zde hudebníci používají pouze nahrané básnickovy field recordings z různých poutnických zastávek – slyšíme zde jak zpěv sarajevského muezína, tak i šum balkánské hospody, hovory o hokejovém zápase mezi Slovenskem a USA nebo silné poryvy istrijského větru, to vše s komentářem silného, barevného a uhrančivě plného Stasiukova hlasu. Nejedná se tedy o přímou dialogickou spolupráci hudebníků a literáta, o skupinovou práci nad jednotlivými skladbami, ale o hudbu následně dotvořenou k balkánským diktafonovým stopám se spoustou parazitních ruchů



a až plasticky věrných zvuků jednotlivých prostředí (cinkot skel, štěkot psa). Trzaska spolu s kolegy někdy nechává proud řeči jen tak plynout, aby jej doplnil jen o studiově vrstvené dechové plochy s delikátními či nezáladnými jazzrockovými rytmy v perkusích (bez složitých a pro jazz charakteristických exhibicionistických manýr) a v silně zredukovaných kontrabasových figurách. Jindy zas rytmickými saxofonovými štky dokresluje a akcentuje Stasiukův spád promluvy tak, že věrně sleduje rytmus, ale v jistých momentech i vědomě narušuje očekávané schéma. Co skladba, to jiná strategie v přístupu, jiná muzikantská paralela k záznamům z jihu. Oproti atmosférické a abstraktně laděné elektroakustické hudbě k inscenaci *Noc* se zde Trzaska soustředí na jemný a lyrický jazz zcela prostý jeho obvyklých sklonů k agresivnímu free hraní.

Kantry je dílem velké koncentrace a uměřenosti, což však neznamená, že by se jednalo o líbivou salónní podobu jazzového doprovodu poetických výlevů. Na to je to projekt příliš labyrintický a nepietní. Jde pouze o jinou a křehčí tvář hledajícího polského saxofonisty, který právem náleží k vrcholu evropských jazzových přesahů.

Lukáš Jiříčka

Erkki-Sven Tüür: *Oxymoron*

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Estonský skladatel Erkki-Sven Tüür (1959) patří k autorům, jejichž hudba vychází z konstruktivistických principů. Sám svou hudbu popisuje jako „zvuková dramata rozpínající se v prostoru, který se neustále posouvá, expanduje a smrštuje“. Zajímají ho nejruznější kontrapozice: tonalita – atonalita, pravidelný – nepravidelný rytmus, klidné meditace – explozivní síla. Tyto protiklady jsou stavěny do kontrastu, ale někdy také jeden přechází transformací v druhý. Pro popis své kompoziční práce Tüür velmi často používá pojmy z architektury, fyziky a genetiky, a tak třeba řada intervalů v melodii mu udává cosi jako numerický kód, který „geneticky“ formuje celou kompozici. Jako přelom ve své tvorbě Tüür vidí rok 2003, kdy objevil novou metodu, již sám nazývá „vektorovou“, neboť v hudebním pohybu nachází fyzikální analogie.

Tüürovo CD vydané na značce ECM otevírá *Salve Regina* (2005) – duchovně laděná skladba pro mužský sbor a instrumentální soubor. Sbor zpívá v duchu gregoriánského chorálu (ovšem s modulacemi), tóny z vokální linie pak přecházejí do smyčcových nástrojů. Harmonie v instrumentální složce se následně zahušťuje – akordy postupně rozkvetou do kouzelných barevných souzvuků, zatímco vokální linka zůstává v jednohlasu (pouze místy přechází ve dvojhlas). Instrumentální doprovod tvoří k chorálu, znějícímu velmi autenticky, jakýsi cizorodý komentář. Frázování probíhá po větách textu, čemuž odpovídá i strukturování formy skladby. Pohyby hlasů v paralelních kvintách vytvářejí gotický kolorit (ve výrazu je i něco z Arvo Pärta), ale správnou bizarnost tomu všemu dodává napětí mezi nemetrickým frázováním sboru a instrumentálním doprovodem probíhající v metrickém typu hudby. Skladba má jednotlivý charakter a působí jako úvod k nějakému cyklu – i proto se dobře vyjímá na začátku CD.

Druhým dílem na albu je třívětý marimbový koncert *Ardor* (2001-02). Skladatel o něm říká, že představuje přechod k jeho současnému stylu. Vztah mezi sólistou a orchestrem se vyvíjí v neustálé vzájemné interakci – hudební myšlenky přecházejí z marimby do orchestru a naopak. V první větě Tüür staví komplexní akordy, které se jakoby rodí z několika tónů. Akordům jsou někdy přizpůsobeny použité stupnice, jindy tomu je obráceně. Okouzlení objevem nové techniky zřejmě vedlo autora k určité redukci melodické invence – převažujícími stavebními prvky jsou

škály směrem nahoru a dolů, repetované tóny a statické nebo proměnlivé akordy, zřetřování a zhušťování pravidelného rytmického pohybu. Z těchto elementárních prvků a s pomocí barev a dynamiky jsou nicméně vytvářeny větší hudební tvary, které seřazeny v rychlém sledu evokují jízdu pestrou krajinou, kde se střídají pohory, kaňony, rokle, roviny a údolí. Druhá věta je spíše statická, převládají vydržované tóny s dlouze vyznívajícími flázolety a umělými alikvotními tóny. Několikrát zde proběhne proces vystavění zvuku od jednoho tónu a jeho spektra přes spektrální akord až po velmi komplexní souzvuk. Marimba diskřetně přizvukuje tremoly a arpeggióvy signály, které následně přebírá orchestr. Sólóový nástroj spíše než jako koncertantní vnímáme coby hlavního aktéra jakéhosi pozvolného procesu stavby monumentálních zvuků. Ve třetí větě si autor neodepře potěšení z energického motorického rytmu podpořeného bicími nástroji – to také Tüüra odlišuje například od jeho francouzských kolegů, s nimiž má jinak podobnou harmonickou řeč.

Skladba *Dedication* (1990) pro violoncello a klavír je více naplněna emocionálním obsahem. Od úvodních zvuků cítíme, že se bude dít něco až tragického. Skladba začíná expresivními výbuchy, po nichž následují dlouho vychutnávané rituální pauzy, do kterých doznívá ozvěna zvuku. Teprve po dlouhé přípravě se hudba rozjede v tklivé mollové tónině přerušované zastaveními a poryvy náhlého fortissima. Celkový výraz se pohybuje mezi japonským strašením a nymanovskou sentimentalitou. Tato kombinace je v Tüürově podání překvapivě velmi soudržná.

Album uzavírá titulní skladba *Oxymoron (Music for Tirol)* (2003) pro velký soubor. Je to prý první skladba nového období, psaná onou „vektorovou“ metodou. Inspirací zde Tüürovi údajně posloužilo panorama Alp, připomínající „oceán zamrzlých skladních vln“. Jako hlavní materiál tu nacházíme různě seskupené škály následované dlouhými vydržovanými akordy. Tóny se formují do jakýchsi zvukových stěn, kde ve znějícím statickém akordu můžeme ještě postřehnout drobný vnitřní pohyb typu ligetiovské mikropolyfonie. Z těchto spíše neutrálních tvarů se postupně rodí široká melodická linie ve smyčcích, která (přerušovaná rytmickými vstupy orchestru) hraje ústřední roli a vede s ostatními nástroji orchestru určitý dialog. Rytmický doprovod na bicí soupravu v posledním úseku skladby dodává dílu působivý „drive“, který nezapře minulost svého autora, působícího kdysi v experimentální rockové kapele.

Tüürova hudba je velmi subtilní a interpretačně „zranitelná“. Nahrávka s vynikajícím Estonským souborem NYD jí však nezůstává nic dlužna. Skladby pocházející z let 1990-2005 pak představují šťastný výběr z autorovy rozsáhlé tvorby.

Miroslav Pudlák

John Russell: *Analekta (3 Duos & a Quaqua)*

Freedom of the City 2006

Emanem (www.emanemdisc.com)

Jon Corbett / Nick Stephens / Tony Marsh: *Today's Play*

Loose Torque (www.loosetorque.com)

Společným jmenovatelem tří recenzovaných disků je britská improvizovaná scéna především coby platforma pro setkávání. Mater urbium historicky nejkompatnější ze světových scén volně improvizace je Londýn, jeho vlajkovou lodí vydavatelství Emanem a výstavní síní festival *Freedom of the City*, založený Evanem Parkerem. Kytarista John Russell patří mezi četné velikány (Bailey, Beresford, Coxhill, Parker, Rutherford aj.), kteří se na albech vydávaných Emanem či na zmiňovaném festivalu objevují frekventovaně od samotného počátku jejich existence. Aktuální deska *Analekta* obsahuje záznamy ze tří večerů z řady pravidelných měsíčních setkání nazývaných Mopomoso, probíhajících od poloviny osmdesátých let v klubu



Red Rose, a z koncertu jednoho většího uskupení z loňského FOTC – Russell tyto skupiny vznikající ad hoc nazývá *Quaqua* (v latině označení pro „kamkolivěk“), přičemž na recenzovaném albu je tento ansámbl devítičlenný. Výběr muzikantů je pestrý, od notoricky známých domácích (Steve Beresford) přes dlouhodobě usazené cizince (perkusionista Javier Carmona) až po krátkodobé návštěvníky včetně belgického hudebního publicisty a vokalisty Jean-Michela van Schouwburga. A stejně tak rozmanitá je i čtyřadvacetiminutová skladba *So it goes*, což neznamená, že by šlo o chaotický pelmel, protože i v těch nejdívočejších částech vystupuje Russell v roli opěrného bodu a umožňuje otáčivý moment Quaquy. V duetech se pak Russell projevuje jako zkušený a citlivý hráč, který nechává své spoluhráče plně se předvést. Zajímavé je, že ve všech duetech mu partnery jsou dechaři, od tenorsaxofonisty Garryho Todda přes trumpetistu Henryho Lowthera až po Chefu Alonso, která hraje střídavě na soprán saxofon a perkuse. A řekl bych, že právě dovedné alternování těchto dvou nástrojů (jak z pozice Alonso, tak i interagujícího Russella) činí z *Chamarileros* jednu z nejzajímavějších částí *Analekty*.

Na dva zmiňované španělské muzikanty (Alonso a Carmona), doprovázené novozélandským kontrabasistou Davidem Leahym, narazíme i ve skladbě *Cháchara*, úvodním kusem na *Freedom of the City 2006* (toto album představuje sice povětšinou méně známé hudebníky, ale takové, kteří by neměli unikat naší pozornosti). Alonso se zde drží „pouze“ saxofonu, nicméně je slyšet ještě víc než ve zmiňovaném duu s Russellem. Vůbec je znát, že všichni tři pocházejí ze slunné země, protože oplývají značnou energií. Na poklidné místo sice taky zhruba v polovině skladby dojde (jemné vydrnkávání basy doprovázené škrábáním blány bubnu a profukováním sopránky), ale to slouží spíš k přípravě na dalších deset minut (povětšinou) volné smršti. Manželský pár Adelheid Sieuw (flétny, hlas) a kytarista Jan Huib Nas spolu s van Schouwburgem a jedním z průkopníků bruselské volné improvizace Guyem Stralem (klarinet, piano, perkuse), to je kvarteto, které spolu evidentně nehraje poprvé. Vokalista van Schouwburg otevírá skladbu na způsob velmi exaltovaného psího dialogu (v dalších částech dojde na vrčení a vytí), k čemuž se záhy přidá flétna, aby evokovaný pocit jen umocnila. Celá skladba má silně emotivní narativní rámec, který chvilmi upomíná na japonské kabuki. Závěr desky *Freedom of the City 2006* ztělesňuje asi „nejjazzovější“, navíc typicky londýnské uskupení, které tvoří Todd, jenž v posledních letech příliš často nevystupuje, houslista Nigel Coombes (známý především ze Spontaneous Music Ensemble a London Improvisers Orchestra), kontrabasista Nick Stephens a bubeník Tony Marsh. Půlhodinový záznam z jejich vystoupení nevybočuje z vysokého standardu toho, co v oblasti volné improvizace můžeme na Emanem či FOTC slyšet.

Dva poslední jmenovaní hudebníci jsou naším oslím můstkem i k poslednímu z recenzovaných alb, *Today's Play*, vydanému na Stephensově značce Loose Torque (mimo jiné už zde vyšly počiny Stevense, Gjerstada, Mohola a dalších). Vedle vlajkové lodi tak ve službách britské scény vycházející z freejazzových kořenů působí ještě malá, zato taktéž vysoce kvalitní plachetnice. Stephen se a Marše na albu doplňuje trumpetista Jon Corbett, a že vyvážená souhra tohoto tria je více než zdařilá, potvrzuje i jistý recenzent, který o *Today's Play* prohlásil, že „jde rozhodně o jedno z nejlepších alb na Loose Torque“. Za vrchol této desky, věnované Eltonu Deanovi (1945-2006), považují druhou skladbu *Leg Spin*, ve které trio dokazuje, že ne vždy je nutné oprostít se od melodických linek (zde je jejich původcem trumpetista); jsou výborně sladěné s rytmikou bicích a basy, že to naopak může být ku prospěchu samotné improvizaci. Vůbec jazzová témata a improvizace jsou na tomto disku, obdobně jako na *Breaking the Silence* (Stephens a Marsh tentokrát s flétnis-

tou Neilem Metcalfem), citlivě skloubena, že neurazí ani jazzověji laděného posluchače, ani milovníka improvizace.

Petr Vrba

Toru Takemitsu / Jim O'Rourke: Corona – Tokyo Realization
Columbia Japan (www.columbiarecords.com)

Toru Takemitsu ve své hudbě hledal možnosti společné existence japonských hudebních tradic a evropské avantgardy. Mnoho lidí se s jeho tvorbou setkalo skrze soundtracky, jichž složil dlouhou řadu, k dostání je i poměrně dost nahrávek jeho orchestrálních skladeb. Méně známé jsou některé jeho experimentálnější výlety, kam vedle několika elektronických pokusů patří i zářez do žánru grafických partitur. Ve skladbě *Corona pro pianistu* z roku 1962 (ze stejného roku pochází i *Corona II* pro smyčcový orchestr) je interpretovi předloženo pět různě zbarvených kruhů s instrukcemi a symboly týkajícími se jednotlivých aspektů hudby. Hráč si kruhy poskládá dle vlastního uvážení a odečítá z nich finální podobu. Důležitý je i podtitul skladby, který neklade důraz na instrumentaci – tu si každý může určit sám –, nýbrž na interpreta. Po skladatelově příteli a častém interpretovi Rogeru Woodwardovi se nové nahrávky ujal hudební všudybyl Jim O'Rourke, který se doposud prezentoval především jako kytarista či výrobce hluků, nikoli jako klavírista.

Nabízí se spojitost mezi Takemitsuem a O'Rourkem: zatímco japonský skladatel „pošilhával“ po západní hudbě, jeho americký protějšek se nedávno odstěhoval do Japonska; stejně jako Takemitsu, i O'Rourke píše hudbu k filmům. Mohli by si rozumět. O'Rourke údajně skladbu znal a hrával ji již před lety; aktuální realizaci pak chtěl vytvořit protipól těžkému a akademickému pojetí Woodwardově. Rozhodl se k tomu použít stejný instrumentář: preparovaný klavír, hammondovy varhany a elektrické piano Fender Rhodes. Tyto tři zvukové zdroje následně pomocí playbacku navrhl na sebe. Bohužel nemáme k dispozici tak podrobný popis převodu grafické partitury do konkrétního zvuku, jakým kdysi vybavili Martin Smolka a Petr Kofroň svou knihu *Grafické partitury a koncepty*, musíme si tedy vystačit jen s vlastníma ušima. CD obsahuje dvě přibližně pětadvacetiminutové verze, v nichž zvukově dominuje klavír, ostatní dva nástroje vytvářejí spíše pozadí a ozvěny. V obou případech se hudba pohybuje mezi dvěma póly: tiché plochy nechávají rozeznat alikvoty a v okamžiku, kdy by si snad mohlo ucho ambientně pohovět a zlenivět, vpadnou do nich neurotické úder, brnkání a dramatictější změny v dynamice. První verze je „klavírnější“ v tradičním smyslu a O'Rourke ukazuje, že na onen nástroj skutečně umí hrát (ačkoliv o to zde nejde). Ve druhém pokusu se klavíru dívá více do stěv, hladí jeho struny (nejspíš) smyčcem a drbe je na zádech. V důsledku toho zní tato verze plynuleji, byť ani zde nejde o new age. U tohoto druhu skladeb se vždy vnucuje myšlenka, do jaké míry to je vůbec dílo autora, a zda by se stejný výsledek nezrodil, kdyby si Jim O'Rourke jen tak hrál ve studiu. Možná ano. Ale tím, že Toru Takemitsu nakreslil oněch pět kruhů, vytvořil zde možnost vzniku hudby, jejíž jedna verze zní velice barevně.

Matěj Kratochvíl

Hauschka: Room To Expand

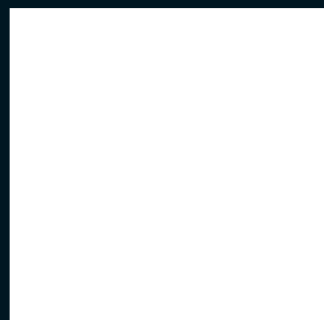
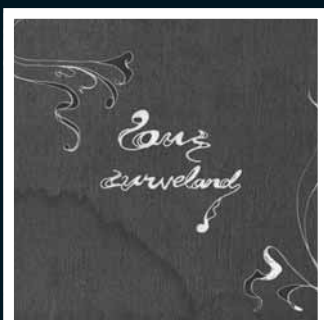
FatCat rec. (www.fat-cat.co.uk)

Hauschka: Versions of the Prepared Piano

Karaoke Kalk (www.karaokekalk.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Klasicky školený klavírista Volker Bertelmann je universální hudebník bojující hned na několika frontách najednou. Jako sólista se prezentuje pod přezdívkou



Hauschka, přispívá do soudku indie-rockového tria Music AM i triphopového dua Tonetraeger. Všem třem projektům jsou vlastní minimalistické prvky a melancholický opar. V letošním roce Bertelmannovi vyšly zatím dvě desky, obě sólové, ale svým charakterem velmi si vzdálené. *Room to Expand* je řadovým albem postaveným na hře na akustický klavír. Melodické skladby se blíží k bodu, kde už cukráři příliš ujíždí ruka. Hauschka si je tohoto nebezpečí vědom, a proto do svých kompozic přidává další ingredience – smyčce, dechy, ale také všemožné ruchy a šumy, to vše ve volné, vrstvené i laptopově rozsekané podobě. Snivé klavírní nálady mohou ve své prostotě připomínat atmosféru tvorby Rubena Garcíi či Harolda Budda, košatější polohy pak odkazují k sólové produkci Stefana Schneidera (sidemana z Music AM a člena To Rococo Rot). Různá klepaní, melodické mikrolinky i drobné hlukové šmouhy jsou průvodcem celého alba. Hauschka je vnímavým pozorovatelem na cestách, což prozrazuje i názvy skladeb – *Chicago Morning*, *Paddington*, *Belegrade*, *Fjorde* atd.

Album *Versions of the Prepared Piano* se od předchozího naprosto liší. Jedná se totiž o remixy skladeb z desky *The Prepared Piano* (2005), ovšem s výrobním postupem, s nímž jsem se setkal poprvé. Příspěvatelé vybrali jednu skladbu ze svého repertoáru a zremixovali ji s materiálem z Hauschkovy dva roky staré sólovky. Vznikly povětšinou nové kompozice, které se pohybují v rozmezí od klavírních náladových skladeb (Mira Calix, Eglantine Gouzy) přes avantgardnější pojetí (Nobukazu Takemura, Frank Bretschneider) až po akustičtější indie-elektroniku (Vert, TG Mauss). Nálady se mění, klavír, i když občas skromně v pozadí, zůstává jako pojící prvek. *Versions of the Prepared Piano* je Hauschkovým velkým krokem stranou, ovšem díky dobré volbě spolupracovníků (kromě zmíněných se na albu podíleli například Barbara Morgenstern, Wechsel Garland nebo Tarwater) a dramaturgii kompilace se podařilo zachovat ducha původního projektu. A to je dobrá vizitka pro všechny zúčastněné.

Pavel Zelinka

Aus: Curveland

Moteer (www.moteerrecords.co.uk)

Origamibiro: Cracked Mirrors and Stopped Clocks

Expanding records (www.expandingrecords.com)

/profil/ Citlivý, tichý, křehký, zranitelný a možná trochu labilní jedinec mužského pohlaví mezi 20 a 30 lety, který dává před výpravami do společnosti a popíjení s vrstevníky přednost dobrovolné izolaci ve vlastním potemnělém pokojíku. Navenek spořádaný, slušný, bezkonfliktní. Spíše uzavřený, ale na zvonek reaguje a v případě nutnosti otevírá. Kreativní, inteligentní a zručný (dost možná dokonce všehoschopný), avšak nepříliš ambiciózní.

/obžaloba/ Neoprávněné slepování různých podomácku vyrobených podivných zvuků do podezřelých uspávacích epizod. V případě prvního z provinilců rovněž možné zneužívání nezletilé dívky.

/poznámky vyšetřovatele/ 23letý Japonec Yasuhiko Fukuzono, známý jako Aus, na svém již pátém (!) albu (kromě toho je autorem i několika soundtracků) tvrdohlavě odmítá výraznější rytmy a raději buduje zvolna plynoucí náladotvorné zvukové výlety z mikroskopického laptopového smetlí a akustiky. Ten srůst je přitom neobyčejně hladký, žádný suk. Struny, harmonika, klavír, perkuse atd. do clicks podkladu zapadají jako do kachního chmýří. Typicky japonský futurismus (produkčně blízko sedí Piana, Minamo, Fourcolour a místy i Aoki Takamasa) s příznačně japonskou jemností a něžným dívčím zpěvem je dalším příspěvkem v rámci této stále výrazněji se prosazující mikroscény od vycházejícího slunce. Japonský vokál všestranné umělkyně Cokiyu sugeruje

láskyplnou nevinost a neukončené dětství plné fantazie a květnaté, i když nenápadné skladby mile ovívají uvěřitelným krásnem. I druhý na lavici, Brit Tom Hill alias Origamibiro se zkušenostmi z IDM projektu Wauvenfold, se veze na vlně působivé, tentokrát čistě instrumentální elektro-akustické ambientní fúze. Díky většímu podílu kytarových akordů (často kouskovaných) působí v porovnání s Aus drobet hmatatelněji a organičtěji, přičemž finální intimitou prodchnutý produkt dobarvuje ponecháním zvukových nečistot, praskání a skřípotu vznikajícího z kontaktu se dřevem a jiným náčiním. Jeho čitelná intimita sice dýchá elektronickou stavbou, výrazná melodická táhla však přeci jen při poslechu stimulují dojem přirozenosti a citu. Ze španělkou zabarvených konců (mysli na The Remote Viewer apod.) se ale nebojí vydat i do experimentálnějších rovin (úvodní *Unravelling in Wreathes* upomíná na softwarové struny od Joshua Treble a *Unknown in the Walls* zase na nedávné enigmatické kusy ze značky Type), a to vždy úspěšně. Posmutnělé noční přemítání melancholického kytaristy.

/rozsudek/ Vinni z prvního bodu obžaloby. Nezletilost slečny vyvrácena.

Hynek Dedecius

Throbbing Gristle: Part Two – The Endless Not

Industrial Records / Mute (www.mute.com)

Mise, jak se zdá, není ukončena. Tři roky staré album *TG Now* jsem v recenzi v HV 4/04 označil za jednorázový comeback a rozplynul se nad zvukem, do nějž čtyři protagonisté skupiny (Genesis Breyer P-Orridge, Peter Christopherson, Cosey Fanny Tutti a Chris Carter) promítlí dosažené mety svých post-TG sestav: *Psychic TV*, *Coil* a *Chris & Cosey*. Deska má však následníka. Zvuk *Part Two – The Endless Not* na *TG Now* bezprostředně navazuje, takže se mohou opakovat.

Název novinky evokuje neubautenovské „přechodové“ album *Ende Neu*, desku, na níž se zeštíhlená sestava berlínských obráběčů kovu loučí s estetikou ruin a hluků ve prospěch elegantní písňovosti postavené na vydobytém zvukovém území a zkušenostech. A ač vím, že v případě TG a Einstürzende Neubauten rozhodně nelze hovořit o blízkém vztahu, přesto tu vidím příbuznost: *Throbbing Gristle* je denadvacátého století jsou etablovanou populární skupinou, která na svých albech a vystoupeních zapomíná na buřičská gesta a posouvání hranic hudební únosnosti. Zapomeňme na to, že TG vznikli coby poslední realizace skandálního uměleckého sdružení COUM, jehož výstava *Prostitution* v roce 1977 podnítila vášnivou parlamentní debatu o mezích cenzury a grantové podpory umělcům, zapomeňme na improvizované plochy hluků, zapomeňme na „skandální“ témata sexu a manipulace, obnovení *Throbbing Gristle* zkrátka hraje krásné písně.

Z deseti skladeb alba je šest podepsáno celou skupinou, každý člen má navíc zařazen jeden sólový opus. Až na P-Orridgeovu zlověstnou *The Worm Waits Its Turn* se jedná o decentní kousky, mnohem nenápadnější než kolektivní většina alba. Skupina vyměnila své podomácku vyráběné syntezátory a bicí automaty (nejen pro jejich pitoreskní půvab doporučuji shlédnout některé z koncertních videí skupiny) za laptopy, poučila se jejich rolí v současné hudbě a ukázala, že jí nejde o programové DIY či retro. Tradiční hudební nástroje (elektrická kytara, baskytara, housle, kornet), na něž TG zpola neumětelsky improvizovali do rytmických základů, v instrumentaři zůstaly, aby vytvářely neklidné záchvěvy života kdesi vzadu v mixu. Zajímavé odstíny místo hlukových fleků.

Nejsilnějšími momenty alba jsou táhlé písně – Iví podíl na tom má P-Orridgeův echovaný zpěv s opravdu netradiční atmosférou. Baladická *Rabbit Snare* s klavírními samplami a únosně falešným kornetem je skoro kavárenským jazzem, nervní



Almost a Kiss je baladou spíše strašidelnou. Těkající titulní skladba a umanutá *Lyre Liar*, opakující stále dokola titulní slogan, podmaní atmosférou zadržované erupce, instrumentální *Greasey Spoon* a *Vow of Silence* s onomatopoickým zpěvem volně navazují na staré nahrávky TG z období alb *D.o.A – The Third And Final Report of Throbbing Gristle* (1978) a *20 Jazz Funk Greats* (1979). Výsledný koktejl opravdu stojí za to ochutnat.

Mise, jak se zdá, není ukončena. Nebo byla odstartována nová, v níž Throbbing Gristle hrají roli představitelů inteligentní a stejně tak chytlavé odnože pop music? Infiltrace coby jiná metoda boje? Nebo zkrátka služba písni?

PS: Více o historii TG se můžete dočíst v HV 2/06 a (mimo jiné) v knize Simona Forda *Wreckers of Civilization – The Story of COUM Transmissions & Throbbing Gristle* (Black Dog Publishing, 1999).

Petr Ferenc

Vladimír Wimmer: Apel svědomí

Vladimír Wimmer

Cyklos čtyř skladeb se zastřešujícím názvem *Apel svědomí* pochází z pera Vladimíra Wimmera (*1960), autora ovlivněného soudobou kompozicí stejně jako rockem či jazzem, a spadá do sféry megalomanských projektů s velkým obsazením, nezměrnou pluralitou použitých hudebněvýrazových prostředků a tíhnutím k programnímu vyjádření filozofických témat. Tato vratká oblast je téměř předurčená k balancování na hranici kých a záleží vždy na schopnostech skladatele, jestli sklouzne k trapnosti, nebo dokáže vytvořit organický a životaschopný celek. Wimmerův cyklus, který vznikl průběžně v letech 1994-2002, následně byl uveden v Příbrami a Hradci Králové a nyní vyšel i v podobě známou na kompaktním disku, je příkladem druhé možnosti. Napomáhá tomu nadhled, s jakým autor stmelil všechny složky rozsáhlého aparátu (solisté, početný sbor, big band, symfonický orchestr a řada hostujících hudebníků) a vytvořil barvitý a vnitřně semknutý hudební tok. Se stejným nadhledem Wimmer tvaruje i patos díla, když se nebrání ani prvkům groteskním. Zaujalo mě především jeho jakési binární vidění jednoho tématu, postižené vážnou a zdánlivě odlehčenou polohou: alespoň takto chápu například vztah názvů chorálu *Svatý Václave!* a slovenské lidové písně *Hoj, vlast' moja* exponovaných v úvodní skladbě *Každý chvílku*, Senecových mudrcových výroků a skrblického počítání „*kulaťoučkových penízků, které jsou všechny moje, a nikomu je nedám...*“ inspirovaného Molièrovým *Lakomcem* v následující části cyklu *Peníze nebo život*, anebo poměr motivu písně *Aquarius* z muzikálu *Hair* a vtipně zhudebněného staročeského textu „*Pokud ti do cesty vběhne lasička, zanech všeho, co činiš, to úskočné zvíře je znamení špatného osudu*“ v závěrečném *Věku vodnáře*. V rámci cyklu lze najít i poněkud hluchá místa (třeba laciné opakování právě zmíněných pasáží *Aquaria* a „lasičky“ ve finále působí nadbytečně), ale ta soudržnost celku ohrožují jen minimálně.

Na efektním vyznění cyklu se podílejí všichni zúčastnění; Janě Koubkové, jakkoli je mi její projev jinak cizí, skvěle padnou partie o „penízcích“ a „lasičce“, husí kůže naskakuje při vypjatém přednesu Alighieriho slov „*zanechte naděje, kdo vstupuje te bránou pekelnou*“ tenoristou Michalem Pavelkou v artrockově laděné třetí části nazvané *Apel*, svými výkony však přispívají i další solisté a také Příbramský big band, Vysokoškolský umělecký soubor Pardubice a Filharmonie Hradec Králové s dirigentem Markem Valáškem.

Mrzí mě, že mi živá provedení projektu unikla, nahrávka totiž může jejich atmosféru zprostředkovat jen částečně. Ale snad se ještě v blízkém budoucnu dočkám.

Vítězslav Mikeš

Shackleton & Appleblim: Soundboy Punishments

Skull Disco (www.skulldisco.com)

Různí: Box of Dub

Soul Jazz (www.souljazzrecords.co.uk)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Hudební publicisté progresivních periodik mají s londýnským fenoménem jménem dubstep jisté problémy. Místo estetiky futurismu a pravidla evolučního růstu kvality (které dominovalo londýnskému klubovému „rave continuum“ od počátku 90. let) totiž – zdá se – dubstepová vlna postupuje spíše retrográdně, návratem do minulosti. Sám se přiznám, že jsem měl podobné potíže s oslavovaným Burialovým bezejmenným debutem (album roku 2006 podle Wire), který bez okolků oživoval duchy 2-step garage, místo aby vytvářel hudební styl, který tu ještě nikdy nebyl. Většina dubstepových producentů míří ještě podstatně hlouběji do minulosti – k jamajskému dubu. Resuscitace čtyřicet let starého futurismu se zdá být prvotřídním eskapismem, dubstep jako by vytvářel apokalyptickou iluzi rastafariánského Babylonu, který opravdu nastal. Dubový virus je počínaje prvními singly *Digital Mystikz* čím dál nebezpečnější a v posledních měsících se dokonce jeví být už výraznějším proudem v rámci scény, než třeba jeho tanečnější pojetí à la Skream.

Jedním z ambasadorů současného dubového revivalu je label Skull Disco, u něhož vydávají producenti Shackleton a Appleblim. Jejich dvojalbum *Soundboy Punishments* shrnuje prvních pět singlů vydaných na Skull Disco a na druhém disku i skladby obou autorů zveřejněné na jiných značkách. Dominuje jim výrazná basová linka a temná atmosféra. Už to, že jsou zmínění producenti z Bristolu, je odděluje od hlavního londýnského proudu soustředěného kolem večírků FWD, jejich skladby jsou stylově méně čisté a kromě Jamajky výrazně čerpají třeba také ze zvuku berlínského labelu Basic Channel/Chain Reaction. Druhé CD otevírá bezmála devatenáctiminutový hypnotický remix *Blood on My Hands* od techno mága Ricarda Villalobose, který představuje zatím nejlepší fúzi techna a dub(step)u.

Jestli potřebujete ještě další důkaz vlivu jamajských sonických kosmonautů na současnou klubovou scénu, pak sáhněte po kompilaci *Box of Dub*. Vydal ji label Soul Jazz, který se na britských ostrovech stará o klasiky dubu a neúnavně drží posluchačsky nejobtížnější přijatelný jamajský styl při životu. *Box of Dub* shromažďuje dosud nevydané skladby vůdčích osobností dubstepové horečky (Burial, Kode9, Skream) s jediným zadáním – objevovat dubové kořeny. Nejlepší skladby výběru však v sobě mají z Jamajky pohříchu jen velmi málo, například vrchol kompilace – Burialovo *Unite* – nejspíš jen název oživující rastafariánskou pospolitost. Stejně tak i *Magnetic City* od Kode 9 míří spíše do Detroitu než do Kingstownu. *Box of Dub* tak přes bohulibý cíl vyznívá trochu nuceně.

Karel Veselý

Michael Mantra: Boolean Languages (from distant lands within)

Michael Mantra: A/B

Silentes (www.silentes.net)

Distribuce: HORUS CyclicDaemon (www.horus.cz)

Jméno Michaela Mantry je ve světě nezávislé hudby spojeno s ambientem. Mezi jeho alby většinou bývají dlouhé časové pomlky, kdy o něm není vidu ani slechu. Nyní však přišel hned se dvěma tituly: *Boolean Languages* a *A/B*. Ambient tohoto všestranného umělce z Oaklandu (mimo hudbu se věnuje fotografii, grafice, kolážím a videoartu) není pouze příjemnou hudební kulíou, ale usiluje také o „brain



hemisphere harmonic healing“. Co to v praxi znamená? Mantrova pomalu plynoucí elektronická hudba je postavena na kontrastu hlubokých basových linek a ve vysokých polohách rezonujících harmonií, doplněných terénními nahrávkami. Výsledek má ve vyrovnaném člověku vyplavovat endorfiny, jež přirozenou formou fungují podobně jako opiáty. Další efekt jeho hudebního bádání přináší synchronizaci mozkových vln, a tím větší připravenost pro relaxaci.

Na desce *Boolean Languages* za základ jeho dlouhých meditací posloužily zvuky mořského příboje. Mantra nevyužívá těchto zdrojů lacině na způsob new age. Soustředí se na nepravidelnost příchodu jednotlivých vln a na podobnou reakci elektrických pulsů na tyto děje uvnitř lidského těla, kde dochází k přílivu a odlivu peptidů. Terénní nahrávky jsou pouze východiskem pro vcelku triviálně vystavěné skladby plné syntezátorových vyhrávek.

Následující album *A/B* se od předchozího dosti liší. Obsahuje dvě půlhodinové skladby; jedinou ingredienci, s níž si vystačí, jsou táhlé hlukové plochy přelévající se jak písečný přesyp z jednoho místa na druhé. Mantra se na obalu alba svěřuje, že mu šlo o to, vytvořit z ultraminimalistických prostředků izolované prostředí, naprosto odstíhující posluchače od okolního světa. Z vlastní zkušenosti podložené mnohonásobným poslechem musím dát autorovi za pravdu. Odloučení od momentálních rozpoložení i prostředí, v nichž jsem se nacházel, bylo téměř dokonalé.

Pavel Zelinka

KTL: 2

Editions Mego (www.editionsmego.com)

V poslední době lze hovořit o návratu či resuscitaci metalu jako stylu a o jeho čím dál mocnějším prosakování a vzájemném prolínání se sférou tzv. jiné hudby, o vlivu ve smyslu popularity mezi posluchači alternativy nemluvě. Tento proces má však svoji přibližně patnáctiletou historii od dob, kdy například začalo vzájemné hudební namlouvání skladatele a saxofonisty Johna Zorna s bubeníky Mickem Harrisem z Napalm Death či Davem Lombardem ze Slayer a zpěvákem Mikem Pattonem. Své vazby na metal mohou přiznat nejen slovinští Laibach, ale i značná část severoevropské (nejen) industriální scény. Nemá smysl zastírat fakt, že si metal ve všech svých podobách podmanil sféru tzv. jiné hudby a v pořadí druhé album projektu KTL je toho důkazem.

Po loňském prvním bezejmenném opusu se dvojice Stephen O'Malley z čím dál slavnějších feedback-blackmetalových Sunn O))) a neméně známý představitel laptopového noise, improvizace a elektroniky Peter Rehberg rychle rozhodla vydat novinku s prostým názvem *2*, která rozvíjí motivy z debutu. Rehberg, jenž je mimochodem zároveň vydavatelem a producentem rakouského labelu Editions Mego, se často skrývá pod pseudonymem Pita, ale účastní se i čistě improvizčních projektů Mimeo nebo hraje v triu Fenn O'Berg tvořeném Jimem O'Rourkem a Christianem Fenneszem. Ačkoliv by se dalo očekávat, že spojení mága laptopového noise s blackmetalistou, jenž dovádí v rámci hypertrofované stylizace hudební tvar i vizuální podobu koncertů své mateřské skupiny ad absurdum či k parodickému výsměchu, přinese nové impulsy do jazykových oblastí obou směrů, nestalo se tak.

Celek KTL sice působí velmi homogenním dojmem a již od prvních okamžiků dýchá „temnou a zlopověstnou“ atmosférou negace, naditou hlubokými noiseovými plochami a vazbenými kytarovými drones, které se ve velmi pomalém tempu opakují a rozvíjejí. Rozvěklá a strukturně puristická blackmetalová estetika strunných nástrojů zkraslených efekty zde nabývá místy až charakteru kytarového bílého hluku, což Rehberg doplňuje typicky laptopovým hudebním smetím plným šumů, extrémních palisád a lupanců. KTL sice hovoří hudebně navýsost současným jazykem za užití nových

prostředků, ale paradoxně se jeho estetika nevymaňuje z vlivů dark ambientních projektů z 90. let jakoby z líhně labelu Cold Meat Industry nebo děl elektronického postindustriálu. V tomto směru dílo 2 až příliš dodržuje známé manýry. Vzhledem k nesporné kvalitě obou tvůrců však vyvstává otázka, zda i zde se nejedná o parodii a travestii skrze odhalení všech stereotypů jejich maximalizací. Travestii tím, že se ukáží střeva a kostra stylu. Tato otázka však není uspokojující, blíží-li se tři se čtyř skladb k mezím nudy ze známého a dávno již prozkoumaného. Možná, že metal i noise mohou dnes nabídnout máloco podnětného. Ale ani to není zcela jednoduché tvrzení ve světle skladby *Theme*, dosahující hypnoticky opojného mistrovství a velké kreativní invence. Dvojice negativistů v ní naznačuje, jak aktivně použít oscilátory a laptop jako nástroje k rozbíjení víceméně líbezných a až popové klávesových melodií na šelestící mikročástice a jak tuto melodii rozmývat, pokrucovat a digitálně znásilňovat. O'Malley výtečně minimalistickou (až v klasickém smyslu) skladbu doplňuje opakujícími se basovými údery na nástroj a děsivě hlubokým kytarovým hřmotem, jenž koresponduje s vévodící počítačově perforovanou narušenou melodickou linkou. *Theme* je skutečným prahem k transu a repetitivnímu poblouznění. Je-li album jako celek poněkud nevýrazné a mdlé, pak tato skoro půlhodinová skladba představuje okultně magické vykoupení, pro něž stojí za to riskovat.

Lukáš Jiříčka

Pulsar: Squared Rotoscope

Daimonji: I'm getting sentimental over you

Tone Industria (www.toneindustria.com)

O tom, že je na tom polská scéna nesrovnatelně lépe než česká, ať už na poli současné elektroniky, jazzových výbojů a všeho, co z toho vzešlo, stejně jako ze škály samotných tamních vydavatelství, se můžeme přesvědčit téměř v každém čísle HV. A nejinak tomu je se značkou Tone Industria a projektem Pulsar. Po debutovém albu *Digital Freejazz* (2005), které mimochodem svým názvem i zhruba definuje, o co jde, vydalo toto trio novou desku *Squared Rotoscope*. Reprezentativní fúze současného nujazzového a elektronického dění je na této desce představena amplifikovanými flétnami a hlasy Dominika Strycharského, saxofony Alexandra Papierza a akustickými i elektronickými bicími Jakuba Rutkowského. Ve skladbě *Suite per capita* se navíc jako host objevuje i Tomasz Gwinciński (Trytony, Arhythmic Perfection, Łoskot...), který svým naléhavým kytarovým vydrnkáváním činí z tohoto příspěvku chvílemi dosti nervní záležitost. Následující *Vulgaris* představuje zběsilost zornovského zrna a bezpochyby nejostřejší nářez na celém albu. V závěru desky se ještě dočkáme remixu od DJ, který si říká Cuefx. Pulsar je projekt, který stojí rozhodně za pozornost.

To, že Tone Industria je label přesahující horizonty Polska, víme již od vydání alba *Hercules' Icy Club* dua Yoshida / Uchihashi, a tak nás nepřekvapí, že trio Daimonji (Hoppy Kamiyama, Tatsuya Yoshida a Mitsuru Nasuno) se rozhodlo vydat své dva koncertní záznamy na této značce. Novinka nemůže příznivce těchto hudebníků ničím zklamat, dokonce se mi zdá, že převyšuje předchozí živý záznam *Into a Blind Alley* (2005), a to hlavně osobitějším a uvolněnějším přístupem k jejich oblíbené Magmě. Dočkáme se tak tradičních psychedelických zvuků Kamiyamových kláves i jeho vokálních expresí à la Vander, stejně jako extatických vyvrcholení, třeba ve skladbě *Paranoia Balloon*, kde je Yoshida hoden titulu svého profilového alba *Ďábel z Východu*. Velmi zdatně Yoshidu v rytmice doprovází i baskytarista Nasuno, který si divokostí dosyta užil v legendárních Ground Zero. Letošní album je tak věrné svému zálibení v improvizaci na téma progresivního rocku s jazzovými ozvěnami, ale naštěstí (alespoň pro mě) s lehkostí japonské kultury vlastní dokáže vstřebat a překonat cizorodý prvek.

Petr Vrba



Eliane Radigue: Jetsun Mila
Lovely Music (www.lovely.com)

Po dvaceti letech vychází v reedici na CD rozsáhlá kompozice *Jetsun Mila* francouzské skladatelky Eliane Radigue (více o ní v HV 5/06). Inspirovala se v ní (podobně jako v několika dalších) životem a učením tibetského básníka a duchovní osobnosti Milarepy. Osmdesát minut postavených jen na dlouhých tónech syntezátoru ARP vršených na sebe je překvapivě plně barev a dramatického náboje. Uchu jsou předhazovány nejrůznější „chytáky“ a iluze: občas byste přísahali, že slyšíte sbory, ale ve skutečnosti jsou to jen frekvence analogových oscilátorů. Pádna odpověď na častá hudební klišé spojující buddhismus s tichým cinkáním a banálně sladkou hudební nicotou. **MK**

Frank Rothkamm: Moers Works (1982 – 1984)
Monochrome Vision
(www.monochromevision.ru)

Sbíрку juvenilí si globetrotter německého původu Frank Rothkamm (profil v HV 1/07) nevydává na vlastní značce Flux, ale přenechává ji péči ruského labelu zaměřeného industriálně-elektronickým směrem. Kolekce dvanácti půvabných skladiček, které Rothkamm vytvořil mezi sedmnáctým a devatenáctým rokem svého věku, ukazuje, jak někdejší klavírista hledá co nejširší zvukové spektrum za pomoci hudební estetiky a jazyka *tape music*. Vybaven gramofonem, magnetofonem, krátkovlnným rádiem, ekvalizérem a phaserem, Rothkamm nahrával na pás koláže neupravených nalezených zvuků, tu a tam přitočil kytaru či zahrál na vypůjčený syntezátor Korg. Místy dospěl i k abstraktnější (opak konkrétní) formě elektroakustického vyjádření pomocí generovaných zvuků, v níž už lze spatřit jeho pozdější originální tvář. Pianista Rothkamm a milovník elektronické hudby Rothkamm se ovšem setkali až s realizací nástroje IFORMM, který umožňuje generovat elektroakustickou hudbu na základě přednastavených náhodných výběrů a poskytuje svému tvůrci místo dlouhých pásových manipulací radostnou improvizaci na čtyřech klaviaturách. **PF**

Alog: Amateur
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

K desátým narozeninám si Alog letos nadělili nové album, které svým způsobem pokračuje v miniaturách předvedených na velmi ceněné desce předchozí. Místní detailů potvrzují svou živost, sponta-



neitu i citlivost na prostoru dvanácti skladeb (vyšlo i jako 2LP) dokonale. Pestrá spleť mikrojazyků vyhýbající se jakékoli ploché repetici, dovedná práce s melodií včetně jejího narušování a trocha hlukové stěny v závěru, nalezené objekty, nástroje vyrobené podomácku speciálně pro toto album, syrová melancholie západního a severního Norska smíchaná se snovou atmosférou, to vše činí z této novinky vysoce doporučené album. **PV**

Colleen: Les Ondes Silencieuses
The Leaf Label (www.theleaflabel.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Francouzská skladatelka Cécile Schott pokračuje s projektem Colleen na výletech po krajinách čistých zvuků. Její květnová novinka *Les Ondes Silencieuses* (neboli Stálá voda) se nese ve znamení odklonu od smyček a zvukových manipulací a je celá nahraná jen za použití živých nástrojů, vesměs z historie klasické hudby (spinet, klarinet a samozřejmě její dvorní nástroj viola). Písně připomínají minimalistické kompozice hrané pseudobarokní optikou, sama Schott je ale označuje jako jazz, nejspíš i proto, že vznikaly improvizací. Snad ji k návratu do minulosti nasměrovalo nedávné EP *Colleen Et Les Boîtes A Musique*, na kterém zkoumala písně ze starodávných hracích krabiček a skříní; nové směřování Colleen trochu evokuje touhy elektronických hudebníků proniknout do světa klasických skladatelů, které v drtivé většině dopadnou otřesně. U ní je však „vodní“ novinka logickým vyústěním cesty, kterou prošla na minulých dvou albech a jež je plně uvěřitelná. **KV**

Kammerflimmer Kollektief: Jinx
Staubgold (www.staubgold.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Německý kolektiv na šestém albu už nečerpá pouze vlivy z jazzu, jemných zahušťovacích elektronických podkladů a klavírních nosníků, ale s citem vkládá i překvapivé country prvky a poněkud méně šťastně také ženský hlas – indiánský šamanský repetitivní projev Heike Aumüller v titulní skladbě působí ploše a nezajímavě a je jedinou šmouhou na jinak opět pozoruhodné kolekci. Akustické divy v podobě improvizovaných skřípavých smyčcových a dechových epizod se stabilnějšími motivy modelují typickou atmosféru neklidu a nejistoty, která stimuluje další (ač nesnadný) poslech. Album vrcholí znepokojivým abstraktním ambientním tokem *Subnarkotisch* v podobě nezáviděníhodné drogové zkušenosti. **HD**



Einstürzende Neubauten: Jewels
Einstürzende Neubauten: Musterhaus #8:
Weingeister
www.neubauten.org

Berlínští industrialisté se sklony k popu pokračují ve snahách o autonomní existenci za pomoci komunity, pro niž vydávají alba distribuovaná jen přes internet. *Jewels* není vlastně albelem v pravém smyslu, ale postupně budovaná kolekce miniatur reflektujících sny Blixy Bargelda. Slyšíme zde ohlasy všeho, čím hudba skupiny zatím prošla, od koláží po jemné popěvky. Krátké stopáže a nové texty vyvažují skutečnost, že jde opravdu jen o ty ohlasy, a o nic víc. V osmém a prý definitivně posledním dílu série *Musterhaus*, která přinášela různé divnější hrátky a experimenty, se Neubauten skutečně dostali na hranici možného. Deska je záznamem toho, kterak skupina sedí u stolu a popíjí víno. Jsou snímány stoly, sklenice i hrdla pi-jáků a téměř v každé skladbě dojde na obligátní hraní na skleničky. Můžete porovnávat, jak se liší zvuk sicilského Carri di Bianco 2004 od toskánského Brunello Riserva 1995. Ale možná si raději otevřete Rulandské bílé z Bzence a dělejte umění sami. **MK**

Robert Piotrowicz: Rurokura and the Final Warn
EMD Records (www.emd.pl/records)

Polský hudebník Robert Piotrowicz (elektronika, oscilátory, kytara) patří společně s Annou Zaradny k nejvýznamnějším osobnostem polské volné improvizace. Zatímco Zaradny mimo duo rozvíjí spíše své skladatelské schopnosti a subtilní hru na laptop a saxofon, Piotrowiczovou obsesí, mimo volnou improvizaci, je elektronický noise v nejextremnější podobě ždímaný z analogových nástrojů. Album *Rurokura and the Final Warn* je vytříbeným záznamem ostrých hlukových stěn, zkreslených vyhozených zvuků a rytmických výbuchů, které mizí stejně nečekaně jako se objevily. Piotrowicz není hudebníkem pomalu se měnících monolitických hlukových stěn se vzrůstající intenzitou, ale spíše rytmicky výrazných repetitivních struktur, z nichž se postupně jednotlivé segmenty ztrácí, vznikají v nich ruptury nebo jsou rozmělněny a překryty několikaletými vrstvami neprodyšného kraválu. Ačkoliv tušíme, že prvotním i finálním zdrojem zvuků je analogová elektronika, získáváme někdy pocit, že slyšíme lidský křik a řev (samozřejmě, že ve zcela deformované podobě), což není vyloučeno. Piotrowicz nahrál pravděpodobně první polské album, které není ve svém gestu sentimentální nebo groteskní, ale před-



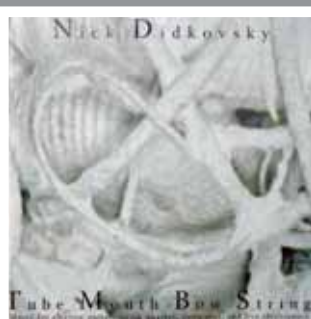
stavuje čistou esenci noise, na jaký jsme zvyklí od 80. let – tedy noise nikoliv laptopově sterilní, ale manuálně syrový a až hmatatelně pulsující. Tato velmi živelná, krutá nahrávka (o mastering se postaral Werner Dafeldecker) se spíše než k okruhu elektronické hudby našich sousedů může směle postavit po bok děl Merzbowa, polsko-japonského hudebníka Zbigniewa Karkowského nebo Kevina Drumma. Krátký, ale zdrucující extrakt hluku vedoucího ke katarzi. **LJ**

Roedelius & friends: Snapshots / Sidesteps (co- & remixes 1995-2005)
Psychonavigation
 (www.psychonavigation.com)

Hans-Joachim Roedelius je stálíci německé nezávislé elektronické scény, autorita, která si více než 35 let udržuje vysoký standard rozkročený mezi komorní neoklasikou, dubovým downtempem a elektroakustickými experimenty. Podobně eklekticky zní i deska *Snapshots / Sidesteps*, kterou Roedelius vytvořil s řadou zajímavých hostů – se zavedenými hudebníky (The Orb, Werner Moebius) i relativními nováčky (Seiichi Suzuki, Alec Way, Eric Bonerz...). V některých skladbách slyšíme Roedeliusovy melodie utopené v cizích příspěvcích, jindy je nám předložen remix vzniklý extrémním zpomalením a naporcováním originálu do nového tvaru. Najdeme tu i dva záznamy kolaborace přímo z pódia a cenný studiový počín s The Orb. Barevná kompilace asi tradičního fanouška zaskočí, pro ostatní může být vstupní branou k hudebnímu odkazu krautrockového elegána. **PZ**

Nick Didkovsky: Tube Mouth Bow String
Pogus (www.pogus.com)

Loňské album kytaristy, softwarového vývojáře-amatéra, skladatele-profesionála Nicka Didkovského je lahůdkou pro milovníky táhlých tónů a hlubších či temnějších zvukových ploch. Z větší části komponované skladby pro smyčcové kvarteto (kromě jediného sóla pro elektrickou kytaru a počítač) a Didkovského v různých rolích ponechávají hudebníkům i prostor pro vlastní invenci. Ať si album pustíte v celku (což může připomenout koncert) a pěkně nahlas (jak doporučuje autor), nebo si budete vybírat po jedné skladbě, vždy budete konfrontováni se silnou a originální skladatelskou osobností. Projevuje se i v úvodní skladbě *She Closes Her Sister With Heavy Bones*, která se před deseti lety objevila v kratší verzi na albu kytarového kvarteta Freda Frithe *Ayaya Moses*, i ve dvanáctiminutové titulní kompozici, podle mě



vrcholu alba, kde kromě kvarteta Sirius hrají i „talkboxes“ – zařízení, která posílají zvuk nástroje skrze plastovou hadičku do úst hráče, v nichž je pomocí jejich vytváření podle samohlásek předepsaných v partituru různě modulován. Všechny skladby staví na nějakém víceméně technickém nápadu, současně ale skýtají silný posluchačský zážitek, nenarušovaný zvláštností použitých prostředků. **PV**

16 Bitch Pile-up: Bury Me Deep
Tronics (www.iheartnoise.com)

The beaches were covered in blood... and so were the bitches!, praví podtitul obalu-plakátu. Dívčí plus minus pětice původem z Ohia, nyní sídlící v San Franciscu, je pověstná strhujícími koncerty a značnou plodností, takže o tomto albu raději ani nebudu psát jako o novince v obavě, že až se k vám recenze dostane, *Bury Me Deep* dávno nebude tím posledním, co soubor připravil. Booklet s mrtvými prostitutkami na pláži, jimiž není nikdo jiný než tři členky skupiny Sarah Bernat, Sarah Cathers a Shannon Walter (jména všech členek začínají na S, stejně tak mnoho tiskových materiálů skupiny), budí dojem běčkové kalifornské filmové produkce – sexy póza i u mrtvol, plno podivně barevné krve, náznaky nahoty i po smrti přísně v rámci dobrých mravů, podivné barvy. Na albu pak k nemalému překvapení žádný ostrý noiseový sarkasmus (jak by napovídalo zaměření labelu), ale nevypočitatelná, záměrně tichá atmosféra decentních basových pulsů, útržků dialogů a spousty konkrétních zvuků a ruchů, podivného, občas zdánlivě nelogického zacházení s časem – delší skladby jsou mnohdy po většinu času zcela neměnné, v kratších až miniaturních se toho kolikrát děje mnohem více. Atmosféra rovněž filmová, ale zcela jinak... V kombinaci s obalem se posluchači dostává do rukou pochmurná, skoro lynchovská anekdota. Stylovou třešničkou na dortu je ready-made – k lehké pitvornosti zrychlená patetická rocková balada. **PF**

Dope Aviators: Product
11 fingers records
 (www.11fingersrecords.com)
 Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Debut slovenskopražského projektu se mazlí s indie popem, elektronikou kořeněným postrockem a ambientem, a to překvapivě suverénně. Nahrávka na prahu mezi zkušebnou a digitálním doupětem nabízí vedle bohaté instrumentace a poutivých



zvukových drobností i melodicky silné písničky shoegazerského rázu (anglicky zpívá dívka Em). Pravda, všudypřítomná inspirace ostrovní scénou (Jesus & Mary Chain apod.) možná souboru ukrájuje z koláče originality, nadstandardní pečlivost zpracování a barevnost desky ale zase body navrácí. Proč by se takto solidní produkt nemohl objevit například v katalogu Morr Music? **HD**

Team Shadetek: Pale Fire
Sound Ink (www.sound-ink.com)
 Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Newyorské producerské duo Soze.sht a Zach Zizmore vystupující jako Team Shadetek je na hiphopovém nebi zvláštním úkazem. Už jenom tím, že jsou z Brooklynu, a přesto se silně inspiroují evropským leftfield hip hopem, obzvláště londýnským grime. Se svým druhým dlouhohrajícím albem však udělali stejný přešlap, jako třeba DJ Shadow na poslední desce. Rozhodli se ustoupit do pozadí a většinu svých nových kompozic propůjčili přízvaným rapperům (Skepta, Jammer, High Priest). Hudebně pokračují v objevování lokálních forem hip hopu (grime, dancehall, kwaito), angažování rapperů, kteří v nich vyrostli, však zavání velmi podivným hudebním kolonialismem. Proč totiž poslouchat grime a dancehallové rappery v newyorské napodobenině grime a dancehallu? Jejich příznivcům tak zbývá jediné – přát si vydání instrumentálního alba. **KV**

Montag: Going Places
Carpark rec. (www.carparkrecords.com)

Kanadan Antoine Bédard alias Montag na rozdíl od mnohých svých krajanů nezkoumá zvukové detaily akustických tónů, ale zvesela se vrhá do popových kompozic s „riviérově“ prosluněným zvukem. Pozitivní energii Beach Boys nechává projít testem jak laptopové moderny, tak analogového koutku, nechýbí ani zvuk akustických nástrojů. Barevnosti desky přispívá celá řada muzikantů (M83, Ghoslian Poirier, Stars a další), což graduje sedmdesátihlavou smečkou z patnácti zemí (např. ISAN, Vitaminsforyou, Ckid,...) v závěrečné titulní skladbě. Pokud někdo tvrdí, že nezávislá scéna je jen jeden dlouhý „funébrmarš“, pusťte mu novou desku Montag, mohl by pod jejím vlivem změnit názor. **PZ**

MK – Matěj Kratochvíl, **PF** – Petr Ferenc, **PV** – Petr Vrba, **KV** – Karel Veselý, **HD** – Hynek Decius, **LJ** – Lukáš Jiříčka, **PZ** – Pavel Zelinka

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, Petr Slabý

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., Štěrbolinská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Daniela Kramerová, Tomáš Sedláček (obálka), Telemach Wiesinger (s. 15), Phil Mansfield (s. 17), Anna Stetinova (s. 20-21), Miro Hudak (s. 21), Pitichinaccio (s. 25), Kateřina Ratajová (s. 32-34), Minna Pyyhkala (s. 36-37)

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**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** Music Shop, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE časopis o jiné hudbě

Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis



RADIOAKROPOLIS

www.radioakropolis.cz

Každý pátek o půlnoci a v sobotu od 22:00.

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

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

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.