Vážení a milí čtenáři,

věci by možná byly podstatně jednodušší, kdyby se hudba vznášela kdesi v ideálním vzduchoprázdnu a její funkcí by bylo jen laskání našeho sluchu. Hudba je však druhem komunikace a jako taková je pevně zapletena do našich pozemských vztahů a konfliktů probíhajících mezi jednotlivci i skupinami. Hudba má schopnost o těchto věcech vypovídat, ale také v nich může získat funkci aktivního prvku. Poetičtěji řečeno, hudba může nejen vydávat svědectví o tom, jak se věci mají v Maroku, New Yorku či Praze, ale může být klackem, kterým se navzájem mlátíme po hlavě. Kvůli tomu se různé skupiny lidí snaží různými způsoby hudbu omezovat, zakazovat a určovat, jak má a nemá znít. Čím více je nějaká společnost přesvědčena o moci hudby ovlivňovat svět, tím více se ji snaží mít pod kontrolou. Cenzura, jak jsme ji ještě před nedávnem mohli znát u nás, je jen jednou z podob této kontroly. Věru ne nejpřísnější, což snad souvisí i s tím, že je u nás hudba chápána především jako zábava. Toto číslo nabízí několik sond do oblastí, kde jsou věci komplikovanější a kde se hudba stává předmětem i prostředkem boje. Nemusí to být jen postoje radikálních duchovních všech možných vyznání, někdy stačí rozhodnutí, že určité slovo v textu písně není vhodné pro „naši“ cílovou skupinu, a že nahrávka se proto nemá vydat.

O tom, že navzdory všelijakým snahám zůstává svět plný pestré hudby, se můžete přesvědčit ve zbytku čísla. K jeho četbě si můžete pustit CD, které jsme pro vás připravili společně s festivalem Hudební fórum Hradec Králové. Najdete na něm rozsáhlé skladby dvou velkých jmen evropské hudby 20. století, Luciana Beria (viz HV 1/07) a Hanse Wernera Henzeho. Nahrávky pocházejí z předchozích ročníků tohoto festivalu. A již nyní mohu slíbit, že se znějícími přílohami se v HIS Voice budete napříště setkávat častěji.

Příjemný poslech i četbu

Matěj Kratochvíl

obsah

aktuálně

Glosář | Matěj Kratochvíl 2

Dälek | Lukáš Jiřička 4

MoHa! | Pavel Klusák 5

Soft Machine | Petr Ferenc 6

Kreidler | Aleš Stuchlý 7

téma

Zakázaná hudba arabského světa | Darrell Jónsson 8

Futurismus jako entartete Musik | Thomas Bailey 14

Parental advisory | Karel Veselý 16

Pop, cenzura, autocenzura | Trever Hagen 18

Fela Kuti | Thomas Bailey 20

současná kompozice

John Cage | Martin Smolka 22

Skladatel a počítač | Petr Bakla 28

Hudební fórum Hradec Králové | Vítězslav Mikeš 31

seriál

**Sunn O))) | Karel Veselý 32

Jazzkammer | Petr Ferenc 34

Lori Freedman | Petr Slabý 36

Americký Středozápad | Trever Hagen 38

Xavier Charles | Petr Vrba 40

Densites | Petr Vrba 42

Festivaly Sonar a Dour | Hynek Dedecius

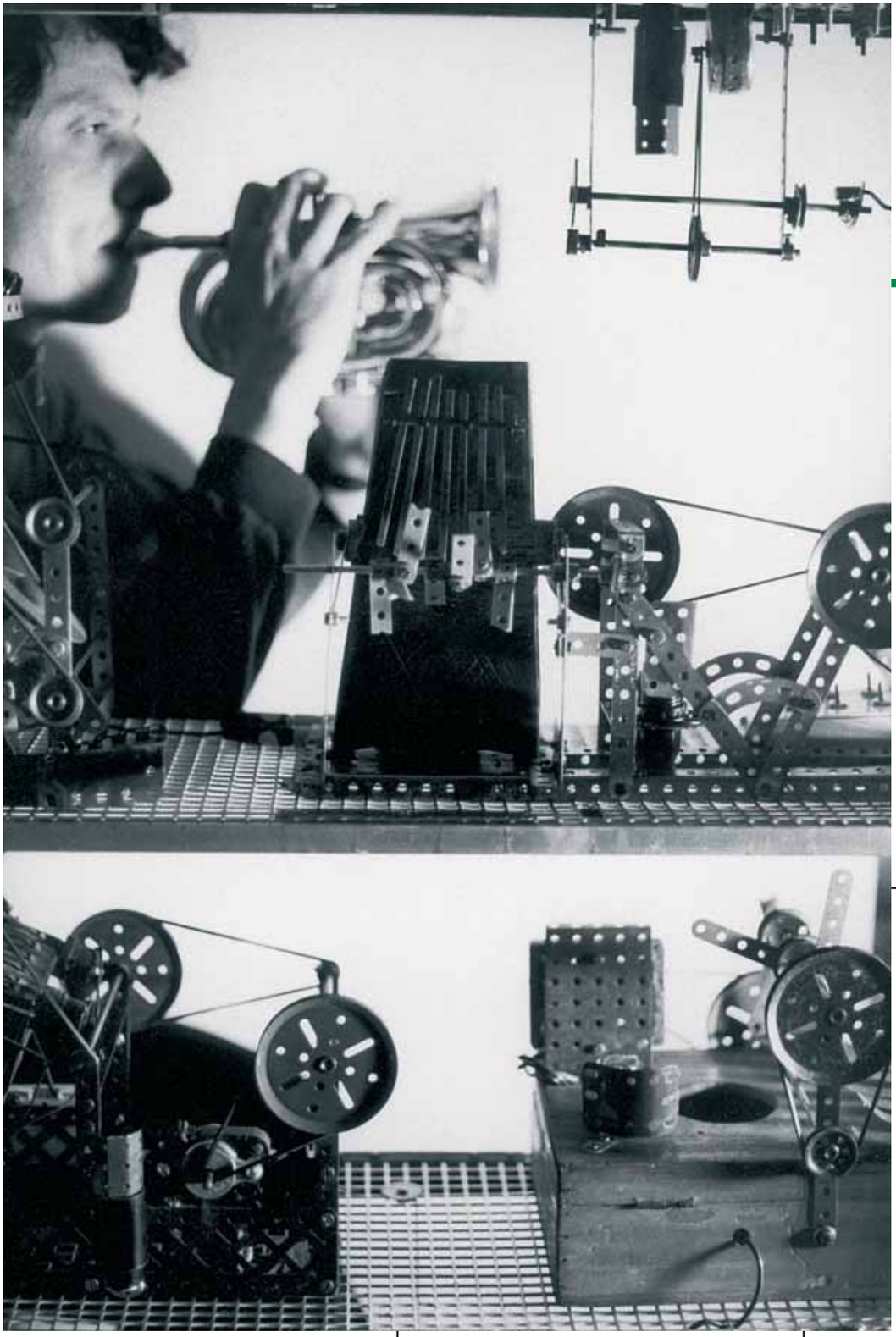
FatCat | Pavel Klusák 44

Pavel Zajíček | Petr Ferenc 46

Vydavatelství Potlatch | Petr Vrba 49

Recenze 51

editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl



Pierre Bastien

Dostupnost zajímavé hudby v ČR (tedy přesněji v Praze) se zase o trochu zlepšila. Firma PJ Music zařadila do své distribuční nabídky katalog švýcarské firmy **HatHut** (www.hathut.com), která má ve stáji jazzové nahrávky (Misha Mengelberg, Matthew Shipp nebo Myra Melfordová), současnou kompozici (Lou Harrison, Ernstalbrecht Stiebler, Giacinto Scelsi) i reedice z archivů.

V září se v americké Omaze koná čtvrtý ročník festivalu ARTSaha!, tentokrát věnovaný futurismu a jeho odkazu v současné hudbě. Zazní historické kusy (*Ballet Mécanique* George Antheila) i současná díla a mimo jiné proběhne soutěž v rychlokomponování (v pravé poledne se skladatelé dozvědí instrumentaci a další parametry a za pět hodin musí mít hotovou skladbu). Futuristické téma inspirovalo pořadatele ještě jinak a ti na svých internetových stránkách dávají prostor několika skladatelům a jejich **předpovědím o budoucnosti hudby.** Lapidárně takové věštecké snahy ohodnotil Pierre Boulez: *„Můžu se vás zeptat, jaká bude předpověď počasí pro Londýn na 26. srpna 2143, a podle vaší odpovědi vám řeknu, jaká bude hudba za 150 let.“* Brian Ferneyhough k tomu dodává: *„Pokud bych si myslel, že jsem schopen předpovědět vývoj současné hudby v několika příštích dekádách, hnalo by mě to k tomu, aby se má vlastní skladatelská práce vyvíjela jiným směrem. Schopnost vidět dozadu je dost špatná, schopnost vidět dopředu by byla nekonečně horší.“*

Jedním ze směrů považovaných kdysi za budoucnost hudby byl minimalismus. Letošní sedmdesáté narozeniny Philipa Glasse inspirovaly hudební redakci The New York Times k článku o významu minimalismu a především k anketě mezi hudebními kritiky, kteří měli vyjmenovat čtyři **nejdůležitější minimalistické nahrávky.** Na šesti seznamech vedle jubilanta Glasse dominují John Adams a Steve Reich. Článek vzbudil pozdvižení mezi internetovými pisálky, kteří vesměs odsoudili volby nebohých novinářů jako mainstreamové a poplatné velkým vydavatelstvím. Bloggeři jako Kyle Gann (www.artsjournal.com/postclassic/) promptně přispěchali s vlastními seznamy, v nichž najdeme méně „profláknuté“ tituly: Eliane Radigue, Tom Johnson, Charlemagne Palestine, La Monte Young. Jiní kritici těmto kritikům zase vyčítají, že předhazováním obskurních titulů jen chtějí ukázat, jak pěknou mají doma sbírku.

His 2007_05.indd 2 28.8.2007 12:02:03

Suden Aika

Projekt **Hlasohled** (www.hlasohled.cz) si dal za cíl propagovat práci s lidským hlasem a seznamovat zpěvumilovnou veřejnost s některými méně obvyklými způsoby ovládání hlasového ústrojí. Za tímto účelem pořádá hlasové dílny, na které zve lektory specializované na jednotlivé vokální techniky. V minulém roce to byl fyzicky-poetický excentrik Petr Váša, Mahabub Khan z indického Radžastánu nebo Nicole Casalonga z Korsiky. Letos sem zavítal alikvotní pěvec Wolfgang Saus. Do oblasti finského folkloru budou mít zájemci možnost nahlédnout 22. a 23. září, kdy dílnu povede **Tellu Turkka** z Finska. Tato zpěvačka a skladatelka se zabývá finskou a švédskou lidovou hudbou, hlasovými hrami i netradičními technikami vícehlasu. Po sólových albech v devadesátých letech založila v novém tisíciletí ženské vokální kvarteto Suden Aika, které má na kontě zatím dvě desky: *Etsijä* (2004) a Unta (2006). Během dílny dojde také na způsob přednesu textů z eposu Kalevala a improvizaci.

Nejsou Proms jako Proms. Zatímco pražský festival tohoto jména nabízí uklidňující výběr „toho nejlepšího z klasiky“, britská varianta pořádaná BBC umí dát podnět i k politickým diskusím. Tématem hudebně-politickým se stal dirigent Gustavo Dudamel, teprve šestadvacetiletá hvězda venezuelské hudby, který na festival přijel s Národním orchestrem mladých Simona Bolívara. Dudamel vzešel z instituce nazvané El Sistema, což je síť hudebních škol, o níž prohlásil: *„V El Sistema nevytváříme jen hudebníky, ale budujeme celou zemi.“* Právě míra, do jaké se podílí na budování země řízené velkým přítelem Fidela Castra, prezidentem Hugem Chávezem, je tématem kritiků jinak vychvalovaného dirigenta. Smlsli si například na tom, že dirigoval státní hymnu při zahájení programu nového státem řízeného televizního kanálu TVes, který nahradil opoziční RCTV – tomu vláda odmítla obnovit licenci. Ti nejnabroušenější srovnávali Dudamela s Wilhelmem Furtwänglerem, který vedl Berlínské filharmoniky za vlády nacistů v Německu.

Na programu letošních britských Proms jinak byly například skladby Hanse Wernera Henzeho nebo premiéra *Doctor Atomic Symphony* Johna Adamse.

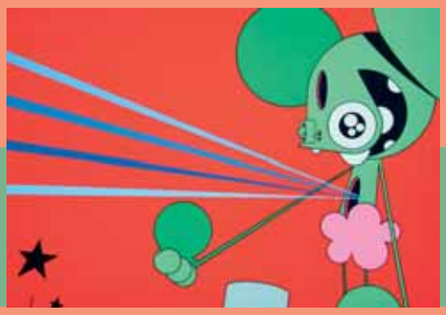
Nevýhodou velkých a zajímavých festivalů je, že by se kvůli nim člověk musel odstěhovat na měsíc do nějakého nehorázně drahého města. V případě **Wien Modern** jsou ve výhodě Brňáci – mohou dojíždět. Obyvatel Prahy aby si buď vybral měsíc dovolené a všechny úspory z prasátka, nebo malou část z toho všeho, co festival nabízí. Mezi prvním listopadem a prvním prosincem toho je skutečně dost a zdaleka již nejde jen o přehlídku pro znalce akademické avantgardy. Tématy letošního ročníku jsou pocty Lucianu Beriovi a Georgu Friedrichu Haasovi, ale také „festival gramofonů“ (vystoupí DJ DSL, dieb13, Otomo Yoshihide, eRikm a řada dalších) či expozice nazvaná Klangapparate a věnovaná všelijakým zvukovým instalacím a udělátkům, na níž budou jejich vynálezci také přednášet. A aby to byla událost i pro frikulíny, dojde na koncert souboru Avatar Orchestra Metaverse, hrajícího ve virtuálním světě Second Life. Po jednom večeru bude věnováno profilům vydavatelství Staubgold (jeho kompilace vyšla v HV 2/05), kde vystoupí Kammerflimmer Kollektief, Klangwart, Rashim a Anat Stainberg, a Mosz, které zastoupí lokai, Minit s Tonym Buckem, Leafcutter John a Fuckhead. Do festivalu je také začleněn velký filmový blok zahrnující jednak hudební doprovod k němým filmům, jednak hudební dokumenty s těžištěm v tvorbě režiséra Franka Scheffera (od Mahlera ke Cageovi, Stockhausenovi a Enovu *Music for Airports*). Dal by se popsat celý glosář, raději však nahlédněte na www.wienmodern.at.

Podobně zaměřený festival **Steirischer Herbst** (www.steirischerherbst.at), tedy Štýrský podzim v rovněž Štýrském Hradci (alias Grazu) má o něco přijatelnější časové rozpětí (20. září – 14. října) a navíc je daleko i pro Brňáky (takže je to spravedlivé). Program je ještě o něco eklektičtější než ve Vídni: zahájí elektropopový improvizátor Kmet, po něm orchestrální skladby Georga Friedricha Haase, Friedricha Cerhy a Olgy Neuwirthové, pak zase čínské rockové nářezy skupina Car-sick Cars (předskokani na pražském koncertě Sonic Youth) a Hang on the Box. V rámci řady Environmental Sound Matter budou uvedeny zvukově prostorové hrátky Lionela Marchettiho, Jacoba Kirkegaarda, Francisca Lópeze a Philipa Jecka a to všechno uzavře instalace mechanických nástrojů Pierre Bastiena (v impozantním jeskynním sále, který mají v Grazu přímo uprostřed města). Pro Steirischer Herbst je ovšem hudba jen jednou z mnoha složek programu. U některých akcí nemusí být návštěvníkům podle popisu ani jasné, na jaký druh zážitku se vlastně mají připravit, a v programu je proto s trochou nadsázky uveden v procentech podíl jednotlivých složek: Představení nazvané *Auf Liegen und Pölstern – Musique et objets d'ameublement* tvoří z 10% hudba, ze 75% zvuk a z 15% odpočinek.

His 2007_05.indd 3 28.8.2007 12:02:05

DÄLEK

Hraniční hip hop z příšeří



Text: **Lukáš Jiřička**

O popularitě a neskutečném počtu hiphopových projektů a jednotlivců není třeba pochybovat. Ale skutečně málokdy se najde skupina formátu Dälek, která nejen úspěšně a se vší razancí čeří příliš stojaté a hudebně ustrnulé vody hip hopu, ale je hlavně respektována více v okruzích „jiné hudby“ než v samotném rodném ranku. Nyní si jejich extrémní a polystylovou podobu hip hopu budeme moci ověřit 20. října v pražské Arše v rámci festivalu Stimul.

Důvodů k tomu, že američtí Dälek jsou více milováni jazzmany, psychedeliky, improvizátory a elektroniky než samotnými soukmenovci, je několik. Jedním z mnoha může být fakt, že nevydávají na labelu, co se orientuje na rap a hip hop, ale že naopak zakotvili ve stáji s názvem Ipecac jednoho z guru a průzkumníků mezních hudebních sfér Mika Pattona, která se daleko více profiluje experimentálním metalem, bastardní elektronikou, dekadentním popem nebo zmutovaným jazzem. A to, že ke Kaadovi, Kid 606, Isis, Fantomas, Otto von Schirachovi nebo Melvins mají blíže než k striktním dílům rytmicky přesného a mainstreamového hip hopu vyvěrá ze samotné podstaty jejich stylově hraniční hudby bez hranic. Při poslechu posledního mistrovského díla s názvem *Abandoned Language* (recenze HV2/07) se máme již po předchozích albech (*Negro Necro Nekros, From Filthy Tongue of Gods and Griots, Derbe Respect – Alder* ve spolupráci s německými legendami krautrocku Faust *a Absence*) opět šanci přesvědčit o umu dvojice MC Däleka a Oktopuse. Se vší pravděpodobností s tímto programem vystoupí i na pražském koncertu, který snad potvrdí legendární zážitky diváků ze strhující a hlasité show.

Svým způsobem je *Abandoned Language* dalším otevřeným prostorem, v němž si může každý posluchač najít fragmenty, postupy a textury všech možným stylů a hudebních citací, je dalším propojením do současnosti nespojitelných sfér, které mají svá těžiště v disparátních zvukových jazycích. Pokud něco řadí Dälek k hip hopu, tak je to temný a přímo agresivní rap a valivé repetitivní beaty s výraznými basovými formulemi, které však nemají s čistým a popovým zvukem nic společného. Logika věci je totiž opačná a její pramen je spíš jakosti undergroundu než machistického a nablýskaného mainstreamu.

I na tomto albu se projevuje láska dua (živě vystupují v kvartetu obohaceni o kytaristu a klávesistu) k rozostřeným a zastřeným zvukům a rytmům, které spíš znějí jak zrytmizované úryvky noisových ploch než naprogramovaný bicí automat. Na první poslech lze ještě považovat hudebníky za držitele a vyznavače hiphopových schémat a idiomů, ale další a soustředěné poslechy tuto jistotu rozbíjejí velmi rychle. Pod hardcorovým rytmickým základem nalezneme velmi abstraktní řečiště, co má svůj původ spíš v oblasti industriálu, elektronické psychedelii, noise, free jazzu, ambientu a třeba i metalu než v čisté a dogmatické stylistice, která uvedla celý styl do slepé uličky. Vůbec by bylo nejlepší gesto Dälek označit za velmi hrubé, špinavé, divoké a neortodoxní, a tedy ve výsledku takové, že jej s hiphopovým proudem a kánonem spojuje jen málo. Skladby nového alba se vyznačují poměrně značnou délkou s velkou proměnlivosti temp a nálad a to, co je odlišuje od předchozích nahrávek, může být jistý krok k zjemnění a výraznější melodičnosti, což ovšem u Dälek neznamená ústupek směrem k popu a líbeznosti. Rozhodně skladby neplynou lineární cestou, spíše připomínají silnice po zemětřesení, jejichž rovný a jasně definovatelný tvar byl rozlámán a silou zhněten na kaši. Ale i tak si zachovávají hypnotický a zvukově mnohovrstevnatý charakter se spoustou samplů a chvějivých kontur citovaných souvislostí z jiných kulturních pater, čímž dokazují, že i na hip hop lze přikládat parametry komplikované, inspirativní a velmi otevřené hudby. Dälek jsou jedni z mála, kdo rodnému stylu prokopávají dveře k neustrnutí, ale jak je patrno, chápou to spíše lidé jiného hudebního založení. Možná ale naštěstí pro hip hop si Dälek schovávají své nebezpečné taktiky v přítmí polystylového undergroundu. ■

Faster, Grammofon! Kill! Kill!

Text: **Pavel Klusák**

S dvěma Nory, kteří vystoupí v Praze v rámci festivalu Stimul, bychom mohli být rychle hotovi: střemhlavé bicí a kytara, post-hardcore rozleptávaný elektronikou, raritně tvrdé duo z poststylové scény kolem zpola kultovních Rune Grammofon. Je vůbec co dodat?

Snad pár slov, které stručnou charakteristiku usvědčí z matení publika. Moha! je dokladem, že zvukový slovník nejtvrdšího rocku se najednou může ozývat zpod rukou lidí, u nichž žádnou „heavy“ nebo „core“ determinaci neshledáváme: když těmhle dvěma, potom možná i nám! Oba dva hráči přicházejí ze sítě norských nadstylových spoluprací. Teprve čtyřiadvacetiletý kytarista Anders Hana byl rok členem Jaga Jazzist (v jejich „rockové“ éře alba *What We Must*), nedávno nastoupil do postrockových Noxagt, hraje v Ultralyd. Všechny tyhle projekty jsou vymezené určitým konceptem: ať už instrumentální postrock, nebo little-big band, žádný v sobě nemá tolik exprese a improvizace jako Moha!. O rok starší Morten J. Olsen hraje na bicí, perkuse a elektroniku v osmi projektech: v různých podobách se u něj snoubí zkušenost současného improvizátora a hráče obeznámeného s Novou hudbou. Morten i Anders jsou členy N-Collective, sdružení pro současnou hudbu, kde se hrají velcí autoři posledních čtyřiceti let a také vlastní kompozice. V soupisu provedené hudby je třeba Kaija Saariaho nebo Olsenova skladba pro Ultralyd, doprovázený zbytkem N-Collective. (Netřeba se zas tak divit, viz Plastici & Agon nebo Zeitkratzer & Lou Reed.)

To vše by mohlo vzbudit dojem, že nářez Moha! je v něčem akademický. Ani omylem: a přitom se do něj opravdu otiskuje zkušenost s komplikovanější hudbou. Obě alba, především letošní *Norwegianism,* totiž úzce spojují dva kontrastní elementy. Živé hraní a – rovněž živé, tedy synchronní – elektronické rozleptávání zahraného. Olsen má na obou albech u svého jména připsaný software Super Collider: tedy jedno z digitálních prostředí, které umožňuje vytvářet vlastní „opičí dráhy“ pro zvuk.

Hrají tedy vlastně dva mladíci a duch. Lidé hyperaktivně produkují naživo souhru, u které by se snad dala obdivovat synchronicita a synergie. Ale přizvaný démon se do ní obratem pouští, rozkoktává ji, na určitých místech vyhlodává a na jiných umocňuje, frekvenčně stěhuje do sklepa i na střechu, akumuluje a vypouští zvuk po porcích jako semafor. Od muzikantů v tom je bezpochyby cageovský moment „chci slyšet něco, co jsem ještě nikdy neslyšel“: oni sami nemohou vědět, co tentokrát algoritmy způsobí.

Nikde jsem nenašel zmínku, proč muzikanti se svou abstraktní hudbou spojují v titulech alb rýpání do rodné hroudy: *Raus aus Stavanger* (Pryč ze Stavangeru) a *Norwegianism* (Norskost). Podle titulů skladeb se zdá, že je názvy vlastně moc nezajímají a hudbu rozhodně nevnímají jako programní (*A2, B1, B3, C5, daily three, home one*).

S „laptopovou scénou“ se dnes namnoze pojí určitá deziluze, ale v kapelách jako je Moha! úspěšně mutuje: Hana & Olsen vlastně dělají s rockovými nástroji totéž, co Fennesz s ambientem. Výsledek, zmítaný lidskými i kybernetickými vlnami energie, je pochopitelně naprosto arytmický. Na loňském albu ještě bylo slyšet něco jako riffy. Letos jako by tvůrci mysleli mnohem víc na zvuky a konstelace skutečného světa: často si lze připadat jako v japonské herně pačinko, v níž ovšem právě sóluje Ry Cooder... Rune Grammofon mohl v klidu letos vydat najednou album Moha! i kvartetu Ultralyd, v němž celá Moha! působí. Metoda nebrzdící Mohy! a vláčného, jakoby doom-ambientního kvartetu Ultralyd se totiž naprosto liší.

Aby došlo na očekávatelný humor: Mohu! mohu doporučit. Vážně, vždyť teprve při osobním setkání bude možné prokouknout, co to ti dva mezi nástroji, spínači a pedály doopravdy dělají.

P. S.: Zcela náhodou jsem v těchto dnech zahlédl maďarský překlad Křemílka a Vochomůrky. Křemílek se maďarsky řekne Moha. MOHA je také kanadský hokejový svaz a anglická zkratka pro ministerstvo vnitra. Křemílek, hokejisté i vnitráci jsou naprosto uvěřitelnou personifikací hudby norského dua. Slováci navíc mohou použít vžité úsloví, kterým chtějí říct, že se nestalo nic strašného: U Moháča sme stratili viacej! ■

His 2007_05.indd 5 28.8.2007 12:02:08

Hebká mašinka jazzu a psychedelie

Text: **Petr Ferenc**

Britská psychedelická scéna šedesátých let je slovní spojení, které nám na prvním místě vyvolá vzpomínku na Pink Floyd. Undergroundovější, trochu skrytou a skrz mnohá seskupení personálně propojenou scénu bychom ale byli nalezli v Canterbury. Nejznámější z plejády canterburských hrdinů, Soft Machine, můžeme 4. října vidět v pražském Paláci Akropolis.

Canterburská scéna byla lecčíms podobná o dekádu mladšímu britskému hnutí Rock v opozici (občasné kolaborace protagonistů obou scén se není co divit) – kolik jmen, tolik personálně se kryjících skupin – Caravan, Gong, Matching Mole, National Health, Gentle Giant – orientace na experimentální rozšiřování vždy přítomného, i když často notně „upraveného" jazzového základu, společná image komunity. Na rozdíl od mnohdy politicky orientovaného Rocku v opozici byli canterburští vždy orientováni výše než k pomíjivým pozemským starostem dělnické chátry – jejich tématy byl v psychedelickém duchu přinejmenším vesmír a jeho nejbližší okolí případně surreálné fantazijní hrátky.

Vedoucí osobnosti canterburské scény a později úspěšní sóloví umělci Kevin Ayers, Daevid Allen (baskytara, kytara, zpěv) a Robert Wyatt (bicí, zpěv) se v Soft Machine všichni setkali a od popového písničkářství vykračovali směrem k jazzové koketérii i experimentálnějšímu přístupu volnějších forem – ne nadarmo byli v šedesátých letech považováni za jedinou důstojnou konkurenci londýnských Pink Floyd.

Své první, eponymní album vydali v roce 1967 pouze ve Spojených státech, kde byli zpočátku slavnější než doma – předskakovali předtím na americkém turné Jimi Hendrixovi a získali tak kontrakt na album (konkurenční Pink Floyd se z podobného výletu vrátili s kapavkou a psychicky zcela rozloženým Sydem Barrettem). Po jeho vydání skupinu opustil Ayers a nahradil jej Hugh Hopper, služebně nejstarší člen dnešní sestavy skupiny, když opravdová duše Soft Machine, zakladatel a klávesista Mike Ratledge odešel v roce 1976. Po dlouhých letech nečinnosti je tu čtveřice, která nemá s původní skupinou nic moc společného a průřez repertoárem obohatí i o materiál z aktuálního alba *Steam* (vydaný pod hlavičkou Soft Machine Legacy).

Skalní příznivci a bývalí členové mohou mluvit o zradě a vyvanutí. Může a nemusí to něco znamenat. Přijďte se přesvědčit, zda je Hebká mašinka (pojmenovaná podle neveselé románové vize W. S. Burroughse) živým organismem nebo chladným pomníkem. ■

inzerce

láska
na první poslech
SYMFONICKÝ ORCHESTR HL. M. PRAHY FOK
fok

Poslední příležitost zakoupit abonentní vstupenky na sezónu 07/08! Vytvořte si vlastní řadu koncertů – nový abonentní cyklus AD LIBITUM. Novou sezónní brožuru vám rádi zašleme na požádání. Kontakty: www.fok.cz, e-mail: pso@fok.cz, tel.: 222 002 432

Předprodejní pokladna FOK, Obecní dům, nám. Republiky 5 (vchod z ulice U Obecního domu, naproti hotelu Paříž), Po – Pá: 10:00 – 18:00, tel.: 222 002 336, e-mail: pokladna@fok.cz

Kreidler
Nahý oběd v parku

Německá elektronická a post-rocková scéna dala v devadesátých letech vzniknout několika prvotřídním uskupením, která mohla nejen směle konkurovat svým americkým či britským souputníkům, ale v mnohém se vyrovnala i svým slavným domácím předobrazům a vzorům. Nejpozoruhodnější tvůrčí trajektorii prodělalo kvarteto (nyní redukované na trio) z industriálního Düsseldorfu, jež své jméno odvodilo od emblematického „skopčáckého“ motocyklu: aristokraté hudby Kreidler.

Text: **Aleš Stuchlý**

Kapela, založená v roce 1994 bubeníkem Thomasem Kleinem, klávesisty Andreasem Reihsem a Detlefem Weinrichem (aka DJ Sport) a doplněná basistou Stefanem Schneiderem z příbuzenské formace To Rococo Rot, ve svých počátcích zřetelně proháněla moped své invence po stezkách, jež před nimi vyšlapali velikáni jako Neu!, Can či Faust. Jemné akustické kompozice, skrze něž se prosívá podivné elektronické zrno, rockové či jazzové základy, na nichž zvolna rostou úsporné taneční groovy, matematicky propočítané lekce v rytmizaci – tak by se dala stručně charakterizovat prvotina *Weekend*, jejíž experimentální hrany byly pečlivě zabroušeny nevšední chytlavostí hravých motivů. Na neméně zdařilém remixovém výsledku (*Resport EP*) měl svůj nepominutelný podíl i nedostižný kreativní fluktuant Jim O´Rourke.

Následující opus *Appearance And the Park* přineslo o něco sytější aranže, instrumentální tracky více položené na klávesách, širší rozpětí náznakově využitých vlivů (od karibských témat přes britský punk až k japonskou scénou poučeným bizarním výbojům), pár synthipopových retro hitů (*Coldness* nebo *Au-pair)*, ale také větší chaotičnost a ve skutečnosti jen nepatrné rozvinutí idejí obsažených na debutu. Skladbám plným robotických beatů, sofistikované repetitivnosti a působivé melodické pestrosti dávají Kreidler na své eponymní třetí desce – rozloučivšího se Schneidera tehdy zastupoval Alex Paulick – až písňovou strukturu dosycenou vokály (kupř. výtečná *Mnemorex*, jejímž autorem je nepřehlédnutelná postmoderní umělecká figura Momus). Subtilní dílo, jehož kouzlo vyplouvá na povrch až s několikerým soustředěným poslechem, si účinně pohrává s rozličnými žánry (dub, funk, ale i bossanova nebo house) a začíná směřovat k emotivnímu výrazu, jenž dnes dělá z Kreidler skutečný originál – ambientní tajnosnubnost místy přechází až k obrazotvornosti asociované spíše s filmovou hudbou.

Podvědomé spojenectví se skupinami, s nimiž Kreidler sdíleli podobné žánrové idiomy, se tedy časem ukázalo být značně povrchní: Zatímco Tarwater vsadili na milé, leč poněkud chladné neo-krautrockové uspávání hadů, Notwist se v rámci neustálého a střídavě úspěšného hledání přeorientovali z hardcoru a absurdistického noisu na vcelku slušivý glitchpopový bigbít a Mouse on Mars „vyrostli“ z postrockových kalhot do tranceových kapsáčů, odchodem Stefana Schneidera nepříliš z míry vyvedená trojice prudce odskočila do zvukového parku budoucnosti. Jejich hybridní fúze intimní vážné hudby atakující fenomén imaginárních soundtracků a industriálem poučeného elektropopu se vyznačuje uměřenou virtuozitou a zvláštně distancovaným emotivním nábojem. Vyšperkovaná, a přece tak průsvitná, obnažená muzika.

Minialbum *Eve Future* – nazvané podle Villiersovy novely (vznikla v rozmezí let 1877–79), jež pojednává o stvoření dokonalé elektrické ženy/androida Thomasem Alvou Edisonem – představuje posluchačsky přístupný soubor skladeb, založených mj. na simulaci klasického komorního orchestru pomocí moderních technologií. Sedmipísňová instrumentální kolekce, a snad ještě více remixové album *Eve Future Recall*, navíc adekvátně odráží romantizující povahu literárního díla, k němuž odkazuje: Pomocí syntezátory generovaných dechů, smyčců, harf i živě obsluhovaných marimb, tympánů a zvonkoher posluchače unáší do prostoru, kde není místo pro ironii. Najdeme tu vznešené harmonie neomylně navigované až armádně strohým, přesným rytmem bicích, (*L´autre main* nebo *Cervantes*), tajuplné perkusivní kusy (hodinové soukolí věrně imitující Clockwerk), citově devastační, decentně gradované opusy (*Circulus* či *Solaris*) a taky špetku patosu (francouzským monologem dívky doprovázená *Von Valerie*). Hudba rezervovaná i majestátní, zdrženlivá i vkusně bombastická, pompézní i asketická.

Napojení na filmové médium se u Kreidler projevuje rovněž ve vizuálních ekvivalentech jejich tvorby; některé z videoklipů, jejichž výhradním autorem bývá Detlef Weinrich, se s úspěchem zúčastnily videoartových přehlídek v Barceloně, Valencii nebo na prestižním festivalu krátkých filmů v Oberhausenu. Tyto tendence předloni vyvrcholily spoluprací s režisérkou Alexandrou Sell, k jejímuž pozoruhodnému, etnograficky pojatému dokumentu Durchfahrtsland složilo německé trio téměř čtyřicet minut hudby.

Vycíděná, udržovaná mašina Kreidler učiní letos svou zastávku i v Praze. Nelze se netěšit na to, co jako headlineři první podzimního večera festivalu Stimul (Divadlo Archa, 6. 10.) tito naturisté a zároveň klenotníci zvuku předvedou.

Diskografie:
Weekend (Play It Again Sam, 1996/Mute, 2000)
Appearance And the Park (Kiff, 1998/Mute, 1999)
Kreidler (Mute, 2000)
Eve Future (Wonder, 2002)
Eve Future Recall (Indigo, 2004) ■

His 2007_05.indd 7 28.8.2007 12:02:16

Zkoumání „zakázaných hudeb“ v arabském světě

Text: **Darrell Jónsson**
Přeložil: **Matěj Kratochvíl**

Paul Bowles: Kmenový hudební odpor v koloniích Magrebu?

„Ahoj, pamatuji si vás, nebyl jste tu už?“ Tangerský podvodníček se snaží trefit do jedné ze dvou možností: že to možná není moje první návštěva Maroka a že jsem dostatečně hloupý, abych se na jeho volání chytil. Je prosinec 1996, více než dvě desetiletí od mé první návštěvy na Berberském pobřeží a dobrých třicet pět let od počátku mé dětské fascinace hudbou Levantska a Magrebu. Skutečnost, že seznámení s touto oblastí proběhlo díky beatnikovi bydlícímu v sousedství, naznačuje, že kruh se uzavírá. Ačkoliv mé první tři výlety do Maroka jsem podnikl s cílem zažít hudbu nezprostředkovaně jako hudebník jamující na střechách, v kavárnách, klubech a obchodech, během tohoto jsem chtěl strávit nějaký čas s člověkem často označovaným za praotce všech beatniků, zesnulým básníkem, skladatelem, spisovatelem, lingvistou a muzikologem Paulem Bowlesem. Mnozí z těch, kdo v 60. letech začali zkoumat arabskou hudbu, se setkali s institucí připomínající cenzuru starou jako inkvizice. Nikde se to nezdálo být tak zřetelné jako v anglicky mluvícím světě, kde byla absence podrobnějších informací o hudbě jedné z nejúžasnějších hudebních civilizací podezřelá. Teprve v roce 2006 vyšla v angličtině podrobnější studie hudby Al-Andalus, klasické formy, která vznikla v 11. století a ovlivnila evropskou i arabskou hudbu *(Ruth Davs' Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia.* Rowman and Littlefield 2005*)*. Těžko uvěřit, že teprve desetiletí uplynulo od chvíle, kdy internet ve spojení s módním zájmem o world music vedl k lavině informací a nahrávek téměř z každého koutu světa. Předtím bylo třeba všechno hledat pěšky. Zaklepal jsem na Bowlesovy dveře a doufal, že dostanu nějaké odpovědi.

Paul Bowles otevřel v županu a poté, co jsem se představil jako amatérský muzikolog, mě uvedl do svého domu a zavedl do ložnice. Protože mu bylo přes 80 let a měl mnoho zdravotních problémů, trávil většinu času v posteli. V průběhu následujících dní jsem však zjistil, že z této postele udržuje kontakt s řadou filmařů, spisovatelů, muzikologů a přátel, kteří neustále vířili jeho bytem. Dnes byl ovšem sám, a když se šoural k loži, pravil jako moudrý dědeček: *„Jestli kouříte, radši s tím hned skončete. Za všechny mé zdravotní problémy může tabák.“* Na druhé straně, když jsme se bavili o jednom ze společných známých v tangerském hudebním životě, byl šokován, když se dozvěděl o jeho návratu do Spojených států. *„Jak to mohl udělat? Rád kouřil kif a marihuana je v USA nelegální.“* Bowles otevřel krabici sušenek a nabídl mi.

„Arabové se snaží kolonizovat severní Afriku již 400 let a stále ještě neuspěli,“ odpověděl Bowles, když jsem vyzvídal, zda není v Maroku či mimo něj k dispozici více informací o různých kmenových a regionálních hudbách Maroka. Možná to pro něj bylo trochu bolavé téma. Když totiž dorazil do Maroka, postkoloniální africké země bojující s unifikací a modernizací, a projevil zájem o nearabskou hudbu a jazyky, mnoha Maročanům se jeho výzkumy příliš nezdály. Když získal v roce 1959 podporu Rockefellerovy nadace, aby nahrával marockou hudbu, dostal sice zpočátku oficiální svolení a logistickou podporu, ta však byla zrušena dříve, než plánovaná nahrávání ukončil. Při čtení Bowlesovy knihy *Their Heads are Green and Their Hands are Blue*, kde jsou ony události podrobně popsány, se ukazuje, že názory marocké aristokracie na „venkovskou“ hudbu jsou stejně smíšené v Maroku jako jinde. Naštěstí Bowles dokončil nahrávky sám a ty jsou dnes spolu s jeho obsáhlou dokumentací uloženy v knihovně amerického Kongresu.

Necitlivost marockých oficiálních míst vůči fascinující kultuře vypravěčů a lidové hudby zřejmě Bowlese stále dráždila. Ještě v roce 1996, když jsem se ptal, zda je možné v Tangeru sehnat něco o marocké hudbě ve francouzštině či španělštině, o ničem nevěděl a pochyboval, zda vůbec lze něco objevit. Nicméně mě poslal do místního knihkupectví, odkud jsem se k jeho překvapení druhý den vrátil s výtiskem knihy *Mousiques du Maroc* Ahmeda Aydouna, která vyšla v roce 1995. Při listování knihou se zdál být spokojený, ale upozornil mě na několik povrchních komentářů, které podle něj prozrazovaly povýšený pohled na lidi, o nichž se psalo. Podle Bowlese byli maročtí odborníci v roce 1996 vzdáleni tomu považovat Berbery za hudební civilizaci stejně, jako byli anglofonní vědci, které jsem četl v 70. letech, vzdáleni uznání kterékoliv části arabské hudební civilizace. Bowles pak formuloval další stížnost, která přesahovala všechny ostatní. *„Když jsem poprvé přijel, každá kavárna měla vlastního vypravěče nebo hudebníka,“* řekl mi. Pro Bowlese, který si hluboce vychutnával lokální jazyky a hudbu, muselo být velkým zklamáním, když se ocitl v 80. a 90. letech v zemi, kde všechny oči v kavárnách byly přilepené na obrazovky.

Při debatách nad sušenkami se stále entuziastickým a kulturně zvídavým Bowlesem člověka napadlo, že to byla jeho pohostinnost, stejně jako jeho často nesehnatelné terénní nahrávky a etnografické pasáže jeho známějších spisů, které mu umožňovaly předávat dál na západ zájem o marockou hudbu. Hudební nadšenci, literární vědci, filmaři a kulturně zaměření turisté u něj klepali na dveře a často byli vřele vítáni. Bowlesův duch je slyšet ze všeho; od nahrávek z pohoří Rif Briana Jonese z 60. a Billa Laswela z 90. let až po dnešní západní fascinaci hudbou Gnawů. Každoroční Le Festival Gnaoua d'Essaouira je rovněž důkazem Bowlesova významu a jeho vlivu na zakladatele festivalu Richarda Horowitze. Zahrál jsem Bowlesovi několik improvizací na kalimbu, kterou s sebou často beru na cesty. Hovořili jsme o skladatelích 20. století, které znal, Harrym Partchovi a Henrym Cowellovi. Řekl mi, ať se zase někdy zastavím, a jeho ošetřovatelka mě vyprovodila z bytu.

Shodou šťastných okolností byla mou poslední nocí v Tangeru ta silvestrovská. Když jsem se vracel do hotelu, recepční řekla trochu omluvně: *„Dnes máme večírek.“* Tázavě jsem se na ni díval a snažil se pochopit, v čem by mohl být problém a ona dodala: *„A hudba bude arabská, snad vám to nebude vadit.“*

Tu noc na střeše hrála arabská popová kapela, v sále Gnawové, hudebníci běhali po schodech nahoru a dolů, v kavárně v suterénu tančily ženy v tradičních bílých oděvech za zvuků houslí a bubnů. Hudba pokračovala ještě po východu slunce.

Oficiální stránky Paula Bowlese:
www.paulbowles.org

His 2007_05.indd 8 28.8.2007 12:02:18

Jozef Pacholczyk: Zobecňování není možné

V roce 1996 vydal Jozef Pacholczyk svůj článek *Hudba a astronomie v muslimském světě*, který rozebíral symbolismus a kosmologii ukryté ve většině arabské hudby. Článek, publikovaný v časopise Leonardo (MIT Press) zkoumal, jaký přímý a nepřímý vliv měla i má kosmologie a věda na hudbu v arabském světě. Pacholczykovy články a přednášky na témata jako „vztahy mezi marockou naubou a hudbou trubadúrů a truvérů“, „světská hudba na blízkém východě“ a „klasická hudba Kašmíru“ rozebíraly nejen složitosti arabského hudebního světa, ale také cesty, jimiž hudba plynula tam a zpět mezi Asií, severní Afrikou a Evropou. Koneckonců, jak Pacholczyk připomíná, 99 procent nástrojů západního orchestru má původ někde v širším arabském světě. Nyní je emeritním profesorem univerzity v Marylandu a žije v Arizoně. Je to více než deset let, co jsem s ním mluvil. Byl to dlouhý telefonát, ale vzhledem k tomu, že Pacholczyk většinu života strávil hlubokým studiem arabské hudby, je výsledek konverzace nedocenitelný.

Prorok Alayhi Wa Sallam řekl: *„Přijdou lidé, kteří budou chtít zákonem povolit zina (smilstvo a cizoložství), nošení hedvábí (pro muže), pití vína a hru na hudební nástroje. Někteří lidé zůstanou na svazích hor, a když jejich pastýř přijde navečer a požádá je o pohostinství, řeknou mu: Přijď zítra. Tehdy je Alláh v noci zničí a přinutí horu, aby se na ně zřítila, zatímco jiné promění v opice a prasata. V této podobě zůstanou až do Dne vzkříšení.“* [Bukhari]

DJ: Uvedená citace z textu hadíth je často uváděna jako důkaz všeobecného zákazu hudby v islámu. Oba však víme ze zkušenosti, že to je vzdálené realitě. Rádi bychom prozkoumali složitosti a podtexty takových zdánlivě protikladných koncepcí. Vy považujete tvrzení, že hudba je v islámské společnosti všeobecně zakázaná, z větší části za fikci. Vzhledem k uvedené citaci o tom mnozí ze Západu i Východu polemizují. Můžete to vysvětlit?

JP: Během svého života jsem zkoumal vývoj hudby v Indonésii, Indii, Íránu, v zemích severní Afriky, arabských zemích, v Turecku… A řekl bych, že není možné dělat nějaké obecné závěry ani v souvislosti s geografickým územím, ani obecně pro islám. Lze jedině říci, že z teologického hlediska nenajdeme žádný zákaz hudby v Koránu. Většina těchto názorů vychází z textů zvaných hadíthy, které vznikaly až po napsání Koránu, a jejich interpretace je v různých oblastech odlišná. Existují čtyři hlavní školy práva vyprofilované kolem 10. století a ty se pro někoho staly kánonem. Ne každý uznává hadíthy, některé školy berou v úvahu jen Korán, jiné považují Korán a hadíthy za rovnocenné, je to tedy v zásadě teologická otázka.

Podíváte-li se na celý svět islámu, lze říci, že každá společnost je silně stratifikovaná. Ve většině oblastí najdete znalce teologie a islámského práva, ti půjdou přímo do hadíthů a jejich názory budou vyhraněnější a konzervativnější. Pak narazíte na jiné lidi, u nichž bude záležet na etnickém původu, vzdělání a znalosti islámu. A to je zvláště viditelné v Indonésii, která se teprve na počátku 19. století začala seznamovat s ortodoxií. Teprve se zavedením parních lodí mohli Indonésané podnikat pouť do Mekky. Podíváte-li se na prameny, zjistíte, že holandští badatelé píší: *„V Indonésii nelze pozorovat žádný z pěti pilířů islámu, ale je tu množství jiných pilířů.“* Protože islám se do Indonésie dostal přes Indii, kde byl doplněn indickými a mystickými prvky. A když se uchytil v Indonésii, začal se vyvíjet vlastní cestou.

Pak zažijete situace možné jen v Indonésii, kdy gamelan hraje v areálu mešity. A to mění pohled na mnohé věci.

Velice bych tedy doporučoval nezobecňovat. Můžete mít různé lidi, kteří jsou různě seznámeni s šaríou. A buď z neznalosti, nebo pro malý zájem se nebudou starat o každé slovo v hadíthu. A musíte mít na paměti, že hadíthů je mnoho. Pak můžete vždy narazit na šejka, který řekne „dělejte to a to.“

DJ: Kreslíte tu velice proměnlivý obraz, zvláště vzhledem k tomu, že jde o velkou část planety a téměř dva tisíce let historického vývoje.

JP: Ano a záleží také na společenské vrstvě. A vedle toho máte ještě súfí. A súfismus, bez ohledu na jeho původ, protože tam existuje mnoho hypotéz, byl reakcí na legalistický aspekt šarí. A u mnoha súfijských řádů se na pravidla šarí příliš vážně nehledělo. Hudbu používají jako prostředek k dosažení extáze. A s výjimkou několika řádů používají většinou súfíjové, jako třeba řád Mevlevi v Turecku, hudbu jako součást rituálu.

A v některých zemích, jako je Írán a Turecko, byla klasická hudba provozována súfíji. V Turecku to byli především Mevlevi, doteď nejsou vlastně legalizovaní, protože v Turecku byl súfismus zakázán. Jsou ale součástí kulturního dědictví a mnozí z nejlepších muzikantů jsou súfí.

DJ: Zdá se, že je pak těžké dělat nějaká zobecnění o roli súfíů v islámském světě. V Maroku jsou některé řády velice kontroverzní, stejně jako v Turecku. Dá se říci, že súfismus je v opozici k ortodoxii.

JP: Súfismus byl vždy v opozici, a když se začal stávat významným činitelem, byly snahy vrhnout na něj trochu stín. Náboženské školy, madrasy, měly působit proti němu. Súfíové byli občas považováni za radikály.

A byl to Al-Ghazali na počátku 11. století, který svou autoritou alespoň částečně usmířil takzvanou ortodoxii a súfismus. Ovšem napětí mezi těmito dvěma skupinami tu stále je.

DJ: V Maroku a Magrebu bývá s těmito náboženskými řády spojen citelný vliv ze subsaharských oblastí a neislámských či předislámských pramenů. Je súfismus často takto propojen s předislámskými vlivy?

JP: Podle mě ano, ale to nemluvím o Maroku, kde jsou Gnawové, kteří jsou svým způsobem para-súfí. Někteří jsou považováni za súfíe, jiní jen za léčitele. Pak máte skupinu Aissawa, která je velice muzikální a také aktivní. Pokud se ale podíváte na některé řády v Maroku, byly postaveny mimo zákon, protože s nimi bylo spojeno příliš násilí.

Většina z nich ovšem používá hudbu a to, čemu občas říkáme tanec. Nejde o tanec v našem smyslu slova, ale o pohyby, které jsou součástí rituálu. Je-li to předislámské… všechno má pravděpodobně kořeny u Adama a Evy.

DJ: A co vztahy mezi súfismem a mysticismem v křesťanském světě. Našel jste nějaké paralely?

JP: Nevím, nejsem v tom odborník… Ale vím, že súfíové a někteří křesťanští myslitelé si byli v mnohých ohledech blízcí. Někteří z křesťanských světců přinejmenším něco o súfismu věděli, protože ty myšlenky putovaly po celém Středomoří. A zcela určitě ve Španělsku bylo plno súfíů a jejich myšlenky znali středověcí křesťanští učenci.

Józef M. Pacholczyk: Sufiana Musiqi. The Classical Music of Kashmir.

http://web.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/ims-series.htmw ►

His 2007_05.indd 9 28.8.2007 12:02:18

Daevid Allen: Transcendence staletých evropských tabu ve 20. století

Při svém prvním setkání s Daevidem Allenem v roce 1977, když při výměně kazet rychle přeskakoval od poučeného vyprávění o Anthony Braxtonovi k Antoninu Artaudovi, jsem věděl, že je mnohem vzdělanější než běžný rocker s kytarou u pasu. Když posloucháte jeho hudbu v projektech jako Gong nebo University of Errors, slyšíte sofistikovaný, ne-li revoluční hudební slovník. Nebylo tak docela překvapením, že na začátku 90. let pořádal sérii kurzů postavených na myšlenkách, s nimiž se seznámil při studiu esoterických nauk. Během sporadických rozhovorů vedených v průběhu let stejně jako při tomto rozhovoru pro HIS Voice se ukázalo, že jeho cesta za „jiným hudebním byznysem“ se stále vyvíjí.

DJ: Zesnulý skladatel a teoretik Dane Rudhyar mluvil o tom, že od časů papeže Řehoře Velikého se římskokatolická církev na Západě snažila omezit a formalizovat hudební mody a tonalitu a, jak řekl, „očistit hudební mody od všech mystických prvků z Blízkého východu“. Zajímalo by mě, jestli jsi při svém zkoumání řeckého starověku nebo jinde narazil na něco, co by Rudhyarovo tvrzení podporovalo?

DA: Ve 13. století, když bylo vzkvétající katarské hnutí (heretické hnutí zvané též albigenští, působící na severu Španělska a jihu Francie) atakováno a zatlačeno do podzemí, aby se otupila síla jejich mystického křesťanství, byl v Římě vydán edikt zakazující církevní používání hudby v tónině B. Myslím, že kataři provozovali nejsilnější duchovní hudbu za posledních 2000 let, protože byla schopna evokovat zároveň duchovní i sexuální lásku…

To samozřejmě představovalo hrozbu pro církevní strategie kontroly, a proto musela být hudba zničena. Tónina B byla považována za nebezpečnou, protože hudba v ní napsaná měla umožňovat otvírat mysl do mystických směrů – což bylo doktrínou katolické církve zakázáno. Ačkoliv to trvalo jen poměrně krátce, cítím, že něco se tehdy ztratilo a nikdy nebylo obnoveno.

DJ: Vidíš, slyšíš nebo cítíš nějakou rezonanci takových historických omezení zaměřených proti „mystickým rezonancím hudby“?

DA: Ve 14. století byla mystická větev křesťanství ukryta v podzemí, aby se později přefiltrovala do různých tajných společností, jako byli rozenkruciáni, kteří udržovali mystického ducha křesťanství při životě až do uvolněnějšího 19. století, kdy nová generace adeptů mystických škol, jako byl Rudolf Steiner, prezentovala zakázaná učení v nových formách.

Dane Rudhyar ve své teorii časových cyklů věřil, že v postupném vývoji vědomí lidstva se objevují periodické vlny disidentů a revolucionářů, jak jsme viděli u hnutí hippies, které jsou následně odmítány a potlačovány protivlnami reakcionářů a konzervativců, jak můžeme vidět nyní.

DJ: Ještě nějaké jiné komentáře k Rudhyarovým postřehům?

DA: Byl citován výrok Aldouse Huxleyho: „V některé z příštích generací se objeví farmakologická metoda, která přiměje lidi milovat své nevolnictví a zavede diktaturu bez slz, vytvoří určitý druh bezbolestných koncentračních táborů pro celé společnosti, takže lidé sice přijdou o své svobody, ale budou za to vlastně rádi, protože od jakékoliv touhy po vzpouře je odvede propaganda a vymývání mozků. Nebo vymývání vylepšené farmakologickými metodami. A to asi bude ta závěrečná revoluce.“ (přednáška na The California Medical School v San Franciscu v roce 1961.

Stejně jako může hudba bořit hradby měst, může být také jednou z nejmocnějších zbraní při ovládání obyvatelstva. V průběhu dějin bylo mnoho hudby z tohoto důvodu zakazováno.

DJ: Zmínil jsi hudbu hippies. Pro mnoho mladých posluchačů rádia v 60. letech představovalo používání rozšířené tonality v rocku, které se nejprve objevilo ve skladbách jako *8 Miles High* **od Byrds nebo** *Shapes of Things* **The Yardbirds, spojnici k myšlenkám majícím původ v afrických a asijských zvucích. Pro ty, kdo se později seznamovali s Coltranem a příbuznými umělci, to často byly myšlenky přecházející z jazzu do rocku 60. let. Můžeš nám pro orientaci dát příklady jazzových nebo rockových skladeb aspirujících či podle tebe dosahujících k tomu druhu rozšířené tonality rezonující s metafyzickými kvalitami Steinera, Gurdieffa a podobných?**

DA: Mnozí hudebníci slyšeli nejasné mystické volání tímto směrem, ale jen málokteří pracovali uvědoměle a precizně.

Mým prvním veřejným experimentem ve spojování různých duchovních hnutí byl koncert pojmenovaný podle Kohoutkovy komety, který se konal v londýnském Lyceum Theatre na Strandu. Přesvědčil jsem firmu Virgin, aby vytiskla sto stříbrných lístků, z nichž po dvou jsem poslal do každé anglické esoterické duchovní skupiny, kterou se mi podařilo najít. Mluvilo se o určitých strkanicích mezi přihlížejícími a určitých zvláštních psychických fenoménech na pódiu, ale všeobecně ta událost nebyla výrazně duchovnější kvůli mágům přítomným v publiku. Spolupráce napříč systémy teprve měla přijít.

www.planetgong.co.uk

His 2007_05.indd 10 28.8.2007 12:02:18

Tarik a Julia Banzi: Revize staré andaluzské hudební vize

V marockém Teutanu narozený skladatel Tarik Banzi a jeho manželka, Američanka Julia, od roku 1986 zkoumají proměnlivé hranice a bohatý odkaz hudby Andalusie a severní Afriky. Na pódiu i na svých nahrávkách *Alchemy*, *Vision*, *Genetic Memories* a *Illumination* oživují kosmopolitní vizi středověké hudby Andalusie. Jejich hudba je dostala do společnosti osobností jako Paco de Lucia, Yehudi Menuhin nebo někdejší Santanův bubeník Michael Shrieve. Spolupracovali také s hudebníky, kteří později vytvořili skupinu Radio Tarifa. Julia Banzi je známá jako muzikoložka zabývající se ženskými orchestry v Maroku a Andalusii a španělským flamenkem. V posledních čtyřech letech se pohybují mezi Španělskem, Tangerem a Spojenými státy, koncertují, věnují se výzkumu. Tarik a Julia Banzi nabízejí svůj aktuální pohled na hudební záležitosti Magrebu a zvláště na historii a současnost Tarikova rodného Tetuanu.

DJ: Vyhnání Maurů a Židů ze Španělska po roce 1492 je často zmiňováno jako okamžik, kdy se jedno z nejvlivnějších center arabského hudebního světa přesunulo na jih, do Magrebu. Také se má za to, že rychlost vnitřního vývoje formy se v následujících staletích zpomalila či docela stagnovala. Mohla být jedním z důvodů tohoto zpomalení vývoje menší podpora světské hudby v Magrebu?

JB: Andaluská hudba v Maroku stojí na onom těžko zachytitelném přechodu mezi hudbou světskou a duchovní.

Andaluská hudba může být srovnávána s klasickou i populární hudbou západního světa v tom, že je v některých kontextech používána jako duchovní, posvátná, ale při jiných příležitostech a v jiných kontextech může být používána jako světská hudba k zábavě.

Je ironií, že andaluské písně zpívají o vínu, ženách a bohu – často v jedné písni.

V Andalusii to byla opulentní dvorská hudba, téměř zcela závislá na královské finanční podpoře. Když hudebníci prchli z Andalusie do Magribu, stali se z nich utečenci, bojující o holé přežití.

V tomto chaotickém a traumatizujícím prostředí se lidé snažili znovu si postavit dům, založit města (Tarikův rodný Tetuan byl založen uprchlíky z Granady, mezi nimiž byli jeho předkové). Nebyly tu žádné královské dvory a podpora. Hudba se na seznamu priorit dostala dosti nízko. V důsledku toho se vývoj zpomalil.

Ve dvou obdobích bylo napsáno to nejdůležitější o andaluské hudbě: mezi 9. a 15. stoletím a v 19. a 20. století. Nejdůležitější dokumentací andaluské tradice byla sbírka zkompilovaná v roce 1786 Muhammadem ibn al-Hasanem al-Hai'kem z marockého Tetuanu, která se zkráceně označuje jako al-Hai'kův zpěvník. Tento zpěvník představuje primární doklad andaluské tradice.

V 19. a 20. století bylo provádění a předávání tradice andaluské hudby podporováno státními konzervatoři a soubory zaměřujícími se na tento speciální repertoár. Za velkou částí této podpory stojí ještě koloniální síly. Realisticky viděno, v současné době se tento koloniální systém konzervatoří hroutí.

Situace andaluské hudby v Tetuanu je dost odlišná od zbytku Maroka. Protože oblast nebyla kolonizována Španělskem (jako většina Maroka), ale Francií, hleděla na ni monarchie s jistým podezřením ohledně loajality ke koruně (nemalou roli v tom hrálo povstání Rwafů ve 20. letech 20. století vedené Berberem Amazighem Abd al-Karim al-Khattabbim). Existovaly také určité historické vazby mezi západním Alžírem a severovýchodním Marokem, které byly vnímány jako hrozba národní jednotě Maroka. Výsledkem je, že sever byl a stále je nejmarginalizovanějším regionem země. Andalusané z Tetuanu pociťují politické a kulturní odtržení od ostatních marockých Andalusanů.

Tetuan se vyděluje díky existenci al-Hai'kova rukopisu a díky tomu, že je jedním z center andaluské hudby. Ovšem kvůli nízkém postavení v minulé monarchii nedostával prakticky žádnou finanční podporu ani pomoc. To je dobře i špatně.

Udržovala a specializovala se díky tomu světská hudba, především žánr Cha'abi, který získal popularitu v celém Maroku. Cha'abi nemá žádnou státní podporu. Výzkum ovšem ukazuje, že přinejmenším část klasického andaluského repertoáru patří právě do tohoto žánru, který al-Hai'k kodifikoval. Jak andaluská hudba, tak Cha'abi byly ještě před nedávnem v Tetuanu velice živé. Byla to taková poslední výspa tradice a inovace.

DJ: Zdá se, že vaše tvorba zahrnuje andaluskou hudbu do kosmopolitního slovníku. Jak lidé vaší generace v severní Africe přetvářejí tradiční formy?

JB: Ano, přistupujeme k andaluské hudbě velmi odlišně. Podstatou našeho přístupu je zájem o období před rekonkvistou a před moderní dobou. Tedy pohled na andaluskou hudbu, jaká byla na dvoře krále Alfonsa. Soubory byly tehdy složené z hudebníků, kteří vytvářeli repertoár zahrnující tři kultury a kteří měli odlišná náboženství. Naše hudba tak představuje jak umělecké, tak politické vyjádření. ►

His 2007_05.indd 11 28.8.2007 12:02:19

Myslím, že je to velice typické pro Tarikovu generaci v Tetuanu, kde lidé aktivně prožívali tento koncept tří kultur a onu uměleckou plodnost, která z takovéto hybridizace může vzejít.

Soubor jsme založili v roce 1988 v Madridu a později jsme ho přenesli do USA. Chceme publikum vzdělat a demonstrovat, že tři kultury spolu kdysi mohly žít v míru.

Fascinuje nás historie a kultura. Oba jsme zároveň vzdělaní i poněkud neortodoxní. Oba jsme v celkem mladém věku opustili domov, vydali se hledat něco… a strávili většinu života mimo své rodné země. Oba pocházíme z nábožensky smíšených prostředí.

DJ: Působí nějak na vaši hudbu cenzura?

JB: Podle mě nejhůř a nejškodlivěji se cenzura projevuje na úrovni dramaturgie. Někteří umělci a soubory nejsou zařazováni, ačkoliv by si to jejich tvorba zasloužila. To se stává všude ve světě. Umělci v takové situaci jsou nuceni být nezávislí a vytvářet si vlastní příležitosti a hledat vlastní zdroje, protože festivaly je nechtějí zařazovat na svůj program. Zakázaná hudba se nikdy nedostane na scénu či do vydavatelství, protože se před ní tiše zavřou dveře.

Našemu souboru se to stalo mnohokrát a v mnoha zemích. Dříve mě to rozčilovalo, teď se tomu snažím zasmát a pokračovat dál. Například v Maroku jsme téměř nemohli pracovat. Na všechny velké festivaly v Maroku jsme se hlásili čtyři roky po sobě. Měli jsme agenta v New Yorku a dalšího v Paříži. Ve stejných letech jsme hráli v Institute de Monde Arabe v Paříži, ve Fordově amfiteátru v Los Angeles, Smithonian Center ve Washingtonu a Centro de Bellas Artes v Madridu, a stejně se nám nepodařilo získat ani jedno pozvání z Maroka. Vzhledem k tomu, jak jsme jinde přijímáni, a ke kulturnímu kontextu naší hudby nedává žádný smysl, že nemůžeme pracovat v Maroku. Jestli jsme dostali milý dopis, v němž by bylo napsáno „jste zakázáni…“ bohužel ne. Dokonce ani žádný odmítavý dopis. Všechny naše snahy prostě padly na hluché uši. Dveře byly zavřeny.

Je smutnou skutečností, že mnoho umělců, jako jsme my, je potichu zakázáno vládními úředníky, kteří mají na starosti dramaturgii, nebo prostě jedinci, kteří mají neoficiální státní agendu, kterou naplňují tím, že něco zařazují a něco naopak nepouštějí do koncertních programů. O této tiché cenzuře se málo mluví, ale podle mých zkušeností je to ta nejhorší.

DJ: Když jsem mluvil s Paulem Bowlesem, byl velmi skeptický ohledně ochoty marocké vlády akceptovat rozličný folklor v rámci vlastní země. Zajímalo ho, jak správně učit berberské děti, pro něž není arabština mateřským jazykem, nebo skutečnost, že vláda možná vnímá nearabské nebo synkretické formy kmenové hudby jako projev odporu vůči arabské dominanci nebo přinejmenším překážku ve vývoji směrem k formování jednotného národa. Zdá se, že jen jednou v průběhu 20. století to vedlo ke snaze zakázat súfijská bratrstva, ale zajímalo by mě, jaké zkušenosti, zvláště z posledních let, máte vy.

JB: Súfijská bratrstva představují v Maroku velice silnou podzemní sílu. Myslím si, že jen zmínka o pokusu zakázat je by se setkala se silným odporem. Nová monarchie kráčí po tenkém laně nad náboženským fundamentalismem. Ten je do Maroka importován z východu díky ultrakonzervativním šíitům. Všechno to oblékání do černého a zahalování nemá v Maroku místo. Je to složité, když se importované šíitské zvyky rozmáhají v sunnitské zemi, aniž by si to lidé uvědomovali. Místo toho to následují jako nějakou módní vlnu.

Ultrakonzervativní projevy islámu, které jsme v Maroku viděli, vycházejí především od muslimských bratrstev, ale nemyslím si, že súfijská bratrstva jsou do toho zapojená. To je jiný druh lidí.

Arabové, přesněji muslimové, byli a jsou v Maroku jako kolonizátoři, stejně jako Francouzi a Španělé. Původní Maročané jsou Amazightové, běžně označovaní jako Berberi. Všimněte si, že „Berber“ je opovržlivé označení odvozené od „barbar“. Politicky korektnější termín je Amazight.

Většina Maročanů jsou Amazightové. Mají bohatou tradici lidové hudby a tanců. Byli až donedávna silně utlačováni minulým králem. V určitých ohledech jim to umožňovalo držet se svého folkloru a chránit ho před vnějšími vlivy.

Amazightové představují významnou sílu. Jsou skrytou tváří Maroka. Nejsem si jista čísly, ale myslím, že tvoří asi 80 procent země. Byla to ovšem mlčící většina. Je to pevně propojená komunita, která tolerovala mnoho represí. Existuje určité hnutí, ovšem stále ještě roztříštěné. Objevují se školy, vycházejí noviny v jejich jazyce (ačkoliv v současnosti je umí číst jen intelektuálové…).

Myslím si, že by to mohli být právě Amazightové, kdo zabrání šíitskému náboženskému fundamentalismu získat v Maroku více síly. Monarchie musí udržovat křehkou rovnováhu mezi hnutími náboženských fundametalistů a Amazightů. Mezitím se zemí šíří chudoba týkající se především množství mladých lidí, vysoká negramotnost, špatná zdravotní péče a vzdělávání. Je to chudá země se spoustou věci k napravování.

DJ: Existuje v současnosti nějaké omezování lidové hudby ze strany státu?

JB: Myslím si, že nový král podporuje folklorní hudbu, ale každý musí „znát své místo“. Tedy, „etnický“ folklor Maroka je podporován a šířen jako součást turistického průmyslu. Ovšem v obecnější rovině je brzděno míchání vlivů a modernizace. Například ve Fezu byli dva úžasně nadaní tanečníci – dvojčata. Spojovali folklorní tance Amazightů s hip hopem a tancovali na ulicích pro lidi. Byli zatčeni a šikanováni tak dlouho, dokud s tancem nepřestali. Je to hrozné vidět mladý talent, ambice, energii a tvořivost takto brzděné a ničené.

Je jasné, že podporovaný folklor se musí vejít do velice úzké, poslušné škatulky.

DJ: Změnilo se něco od Bowlesových dob?

JB: Ano. Starý král amazightskou kulturu potlačoval, nový král je jí mnohem více nakloněn, ale má své meze.

www.andalus.com

His 2007_05.indd 12 28.8.2007 12:02:21

Khaled As'ad: Arabský skladatel 21. století buduje most mezi východem a západem

Arabský skladatel As'ad, sídlící v Jordánsku narušuje mnohé stereotypy. Je vzdělán v klasických tradicích Západu i arabského světa a jeho hudba chce „spojit arabskou klasickou hudbu se západními formami, aniž by narušila symetrii arabské melodiky". Ti, kdo navštívili jeho koncert toto léto v pražské Smetanově síni nebo slyšeli jeho nahrávky, slyšeli skladatele otevírajícího dveře do jiného světa, aby posluchači mohli zažít univerzální jazyk hudby bez ohledu na kulturní nebo náboženské rozdíly.

DJ: V roce 1998 bylo ve zprávách, že Taliban zakázal veškerou hudbu v Afghánistánu, nedávno zase, že libanonský zpěvák Marcel Khalife byl zakázán v Tunisku. Regulace hudby existuje v nespočetných způsobech na mnoha místech. Když jste žil v Asii, Evropě i Americe, jaké vidíte rozdíly v regulaci a kontrole hudby v islámském světě a na Západě?

KA: Na začátku je třeba říci, že Taliban je politické hnutí, které nemá nic do činění s kulturními aktivitami. Taková islámistická hnutí vznikala jako reakce na chování některých vlád vůči ideologii islámu. Většina těchto hnutí vzala extrémní doktríny starších i současných islámských škol bez hlubšího zkoumání jiných názorů ohledně toho, zda je hudba v islámu zcela zakázaná, zcela povolená či jaké podmínky pro ni musí být dány.

Můžete si přečíst texty, jako například disertaci jednoho z nejprominentnějších islámských učenců současnosti, šejka Yusufa Al-Qaradawiho. Tam najdete základ pro pochopení tohoto problému a odpovědi na většinu otázek s tím spojených.

Případ Marcela Khalify a jeho hudby nemá nic společného s náboženstvím. Je to politická povaha jeho písní, které šla proti některým režimům na Blízkém východě.

DJ: Mohl byste říci, jak byla arabská klasická hudba ovlivněna kulturou Andalusie?

KA: Éra Andalusie byla, řekl bych, zlatým věkem pro Evropu i celý svět, pokud šlo o vědu, umění i hudbu. Byl to most, po němž moudrost celého tehdejšího rozvinutého světa mířila do Evropy.

DJ: Slyšel jsem o „zavření knihy" či podobnou frázi označující událost nebo události v islámském světě po inkvizici a vyhnání ze Španělska. Většina islámského světa pak údajně přestala být tak kosmopolitní a začala být konzervativnější. Dotklo se to arabské hudby a jejího vývoje?

KA: Uzavření knih se odehrálo před vytvořením Otomanské říše, kdy se muslimové z nejasných důvodů rozhodli postavit své doktríny na tom, co již bylo, a nerozvíjet je dál. V důsledku toho se zpomalil rozvoj nejen hudby, ale také vědy, medicíny a mnohého dalšího. Myslím si, že to byla největší chyba islámského světa. Překvapivě to jde i proti samotnému učení islámu, které říká, že člověk má hledat moudrost, tvořivost a být otevřený vůči světu.

Další kroky pak udělaly síly, jako je hnutí Taliban. Po pádu Andalusie se mnoho muslimů ve Španělsku zaměřovalo na udržování toho, co zbylo po vojenské a politické stránce. V pozdních fázích andaluské éry nebyla stabilita a není-li stabilita, je těžké zaměřovat se na kulturu. S tím, jak se Evropa stabilizovala a převzala vědomosti, zahájila období renesance a islámský svět začal zaostávat.

DJ: Jakou roli podle vás (pokud vůbec nějakou) hraje tradice súfismu jako směru zaměřeného na duchovní či emocionální potřeby a jejich vyjadřování méně přijímanými hudebními způsoby?

KA: Súfismus je způsob chápání islámu z jiného úhlu. Hudba v súfismu je postavena na tomto chápání. Hudba je tedy odrazem súfijské metodologie. Je nedorozumění myslet si, že ostatní islámské doktríny všeobecně bojují proti súfijské hudbě. Byly to súfijské doktríny, které určitým způsobem protiřečily základním islámským naukám. Je třeba nazvdory tomu súfiům přiznat, že to byla první forma islámské hudby, která ustavila strukturu a teorii v melodických formách na ideologickém hledisku.

www.asadcultureshock.com

His 2007_05.indd 13 28.8.2007 12:02:21

Zvuk italského futurismu coby *entartete Kunst* Hudba příliš intenzivní i pro válečné diktátory?

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

„Neexistuje mistrovské dílo, které by nemělo agresivní charakter.“

(Z Manifestu futurismu, F. T. Marinetti)

„Zdemolujme tyhle smrduté bloky bezpečí, tradice, jistoty, uctívání bez otázek… buďme vrahy minulosti! My, New Blockaders, zastavíme obscénní progresi regrese. Buďme anonymní. Ó, bratři a sestry, pracujme ve skrytu a pak, za úsvitu, nadejde naše hodina slávy! Buďme chameleóny, vstupme do jejich řad nepovšimnuti… jen útok zezadu může být úspěšný! Zabijme parazita zvaného historie, nemá s námi nic společného… tohle je budoucnost! Tohle je teď!“

(Sleeve-note ze singlu Epater les Bourgeois, The New Blockaders)

Ten druhý citát pochází od jedněch z nejlegendárnějších zvěstovatelů „antihudebních“ bouří a stresu, The New Blockaders. Pokud nejste obeznámeni s jejich zvukem, dejte jim někdy šanci: pozorný poslech bude odměněn zábavnými obrazy převrácených a po ulici koulených popelnic, motorových vozidel vrhaných na jednu hromadu, možná se vám vybaví i situace, kterou ve svém románu Věžák (High-Rise) popisuje J. G. Ballard – bohatí obyvatelé bytů pouštějí společenské konvence s větrem pryč, radostně se uchylují k primární přirozenosti, vedou malicherné bitky o výtahové šachty a vandalsky ničí „nepřátelská“ podlaží. Na nahrávkách TNB není žádná reglementace, vlastně vůbec žádná hudba – místo toho je tu silný pocit toho, že lidská práce byla zcela zrušena ve prospěch nesmyslné hry a budování nových komunikačních metod z kraválu. New Blockaders jsou jedním z nervydrásajících vrcholů undergroundové „kazetové kultury“ osmdesátých let, kultury, která poskytla urbánním deviantům tisíc a jednu noc metalického hluku předtím, než se její hlavní technici unavili, zmutovali do technologicky sofistikovanějších tvorů nebo (v několika případech) nalezli víru a litovali předchozích bakchanálií.

The New Blockaders nejsou, se svými prohlášeními a zvukem, ničím jiným než pokračovateli italského futuristického hnutí. Futuristé byli činní od roku 1909 do porážky Mussoliniho fašistických sil a, přestože jejich věrnost fašismu byla v posledních letech hnutí diskutabilní, výrazně přispěli k vzestupu fašistického hnutí: Vezměme si například události z 15. dubna 1919, kdy byla skupinou futuristů a *arditi* [bývalí frontoví vojáci, kteří se ve dvacátých letech velmi osvědčili ve fašistických bojůvkách] zdemolována redakce a rozbity komunikační prostředky (sázecí stroje) italského socialistického časopisu *Avanti!.* Nakonec ale futuristická klika F. T. Marinettiho („multidisciplinárního umělce“ ještě před zavedením tohoto termínu) považovala politický fašismus za prázdné reakcionářské hnutí, zatímco Mussolini hledal umělecké hnutí, které by lépe kombinovalo italský tradicionalismus a progresivní tendence (a samozřejmě zjistil, že kriminálníci jako *arditi* jsou pro dosahování jeho cílů užitečnější než kuriózní abstraktní myšlenky básníků a kulturních teoretiků). Mimo Itálii bylo přijetí futuristů fašistickými demagogy diskutabilní. Když Adolf Hitler nechal v roce 1938 uspořádat výstavu nacisty pranýřovaného *entartete Kunst* [zvrhlého umění], byl vystaven i výběr futuristických prací. Neblaze proslulá přehlídka (která díky pobouření a protestům z Marinettiho strany nikdy nedoputovala do Itálie) byla poprvé odhalena v roce 1937 a vyhýbala se exkomunikaci vůdčích postav moderního umění, která by mohla vést k jejich mučednictví. Místo toho tvůrci výstavy dopřáli šokujícím dílům publicitu a vyhlásili, že německá veřejnost může tato díla svobodně posoudit sama. (Jednalo se o jednu z nejlépe navštívených výstav v Německu vůbec.) V následujícím roce už ale byla perzekuce „zvrhlých“ umělců mnohem otevřenější a nejjasnější mysli surrealismu, Bauhausu, kubismu a dalších hnutí uprchly do méně dusivého prostředí Švýcarska a New Yorku. Opravdu bezprostřední kreativita byla s gestapem dýchajícím umělcům na krk nemyslitelná a „přijatelná“ díla musela být přísně formální a zobrazovat fotograficky přesné podoby člověka a přírody. Všechno kromě této popisnosti bylo považováno za produkci kulturních parazitů, zvrhlíků a škodolibých šílenců.

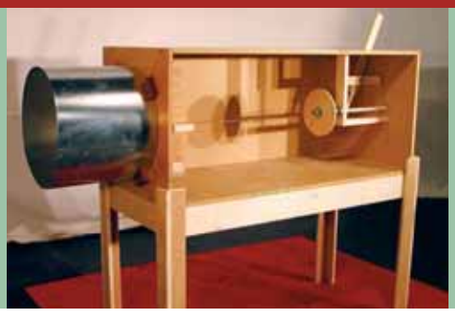
Führerovo záměrné odmítnutí umění futurismu podpořené jeho hlavním spojencem může vypadat překvapivě, kurátorská logika skrývající se za výstavou *Entartete Kunst* ale nebyla úplně neprůstřelná: i když se jednalo o výstavu, která měla odhalit zkaženost a zvrhlou morálku „židobolševického spiknutí“, jen šest vystavených umělců byli ve skutečnosti Židé. I registrovanému nacistovi Emilu Noldovi bylo v roce 1937 ze zdí muzeí odstraněno více než tisíc maleb, z nichž některé si to namířily rovnou na výstavu. Ocejchování některých futuristických děl značkou „zvrhlé“ ukázalo, když už nic jiného, základní rozdíly v utopických vizích obou fašistických diktátorů: zatímco Hitler upevňoval svou moc sliby vzkříšení velké minulosti, Mussolini použil futuristy k tomu, aby mu vykouzlili utopii, která teprve přijde a její dominující estetikou bude neúnavný dynamismus a intenzita. Technologie a automatika budou také romantizovány, ne-li rovnou sexualizovány – Marinettiho hra *Elettricitá sessuale* z roku 1914 přivedla na scénu roboty léta před tím, než Karel Čapek vnesl tento termín do mezinárodní slovní zásoby a třináct let před tím, než je Fritz Lang zvěčnil na celuloidu ve filmu Metropolis. Zde leží jeden z hlavních důvodů antipatie futuristů a německého *volkisch* ducha, rozvinuté Hitlerem a ideology jako byl R. Walther Darré. Zatímco Marinettiho poetická díla tyto ideové rozdíly celkem dobře vystihují, aktivity futuristických umělců zvuku tento příkrý kontrast ještě zvýrazňují. Jejich tvrdošíjný mluvčí Luigi Russolo, autor pamfletu nesmírného vlivu *L'arte dei Rumori* [Umění hluku] a osobnosti jako Francesco Batilla Pratella či Giacomo Balla odpálkovali koncepci harmonické hudby, která pro ně nebyla ničím jiným než natahovaným nostalgickým vzdycháním. Psali hudební ódy na typografické stroje a ve své poezii často zredukovali lidský hlas na jakýsi stroj na výrobu manických exklamací (viz minulé číslo HV – pozn. překl). A zkuste si představit, jak například tyhle věty z Russolova *L'arte dei Rumori* musely potrápit Hitlera, který zbožňoval bombastickou epiku Wagnerových orchestrálních kusů:

„Je stěží možné představit si tu obrovskou mobilizaci energie, kterou vyžaduje moderní orchestr, a ubránit se pocitu, že akustický výsledek je žalostný. Je na světě něco hloupějšího než dvacet mužů dřících se, aby bylo slyšet trapné mňoukání houslí?“

Hitler, kdyby si mohl opatřit výtisk *L'arte dei Rumori*, by při čtení této pasáže určitě dostal jeden ze svých častých záchvatů vzteku. A co teprve při pasáži, které citované bezprostředně předchází a v níž Russolo prohlašuje, že veřejnost má *„po krk heroických a pastorálních symfonií“* a že orchestrální hudba má nedostatky v barvě navzdory všem polyfonickým

His 2007_05.indd 14 28.8.2007 12:02:23

Intonarumori



a atonálním experimentům vířícím Evropou. Jeho zhodnocení role koncertního sálu je ještě jedovatější: odmítá jej coby *„špitál pro chudokrevné duše“*; podobně vůdce futuristů Marinetti přirovnává muzea k hřbitovům.

Není divu, že díky tomuto odmítání formální, klasické nádhery nebyl Hitler k futuristickému konání vstřícný. Opřel se do futuristů už při shromáždění v Norimberku v roce 1933, krátce po svém nástupu k moci – a znovu o rok později, kdy připravovali výstavu pro Berlín. Zuřil, že tahle skupina radikálních vetřelců se bude pokoušet stvořit hrdinské umělecké hnutí jen a jen na základě své imaginace místo toho, aby fungovala jako rezonanční skříň historie. Říci, že Russolo a Hitler neměli žádné společné vlivy, by ovšem nebylo přesné: nad *L'arte dei Rumori* se vznáší opar Nietzscheho dobrodružné maskulinity, například když Russolo prohlašuje: „*Vlastnosti hluku nás brutálně vracejí zpět do života.*“ Nic ale nemůže vzbudit nepřátelství nacistické elity snadněji než představa, že odvážné nové cesty umění mohou být úplně jiné než ty předchozí. Jak řekl futuristický architekt Antonio Sant'elia: *„Každá generace si musí postavit vlastní město.“*

Když došlo na prezentaci hudby a zvuku, futuristé důrazně ukázali, že drží slovo. Jejich němečtí současníci Bauhaus se spokojili s přijetím jazzu coby „domácí hudby“ svého hnutí – součástí Bauhausu byla od roku 1923 až do označení za entartete Kunst jazzová kapela a bauhausovský architekt Adolf Loos byl tak okouzlen zpěvačkou Josephine Bakerovou, že jí navrhl dům. To Luigi Russolo už v roce 1913 tvrdě pracoval nejen na své hudbě, ale i na speciálních hudebních nástrojích. Jeho hlavním vynálezem byly *intonarumori*: přibližně metr vysoké akustické boxy s připojenými tlampači a ovládané ruční klikou nebo spínačem elektřiny. Jejich ovládání nevyžadovalo atletické výkony nebo extrémní agilnost; byly to ekonomické nástroje, které potřebovaly minimální hráčský vstup, a zvukový výsledek byl osvěžující. Intonarumori měly rozsah přibližně jedné oktávy a bylo je lze ladit po tónech nebo půltónech. Vytvořeno bylo 27 typů. Podle vydávaného zvuku lze rozlišit „kvíliče, praskače, vybuchovače, hromobijce, křupače…“ Tyto mohly být následně uspořádány do svébytného orchestru vyžadujícího jen zlomek lidské síly, která by byla potřebná k „rozmňoukání“ zmíněných houslí. Intonarumori byly zkonstruovány ve spolupráci s malířem Ugem Piattim, což jen potvrzuje multidisciplinární, „nespecialistickou“ povahu futurismu. Za zmínku stojí i to, že se Russolo považoval za futuristického malíře, který jen má několik nápadů, co se týče hudby, ne za muzikanta nebo skladatele ve všech smyslech toho označení. Už jen díky tomu má speciální příbuzenský vztah k všežravým seskupením pozdější avantgardy: hnutí Fluxus, vídeňským akcionistům, Warholově suitě ve Factory, industriální hudbě, abychom jmenovali jen několik příkladů. Nemluvě o jednotlivých skladatelích, jako byl například Iannis Xennakis, který na hudbu pohlížel očima architekta. Vedlejší produkt široce úspěšné výstavy Entartete Kunst, *entartete Musik,* věnoval svou kritickou zášť německým skladatelům typu Schönberga a černému jazzu – ale tím, že proklel a zakázal umění futuristů v Říši, zakázal Hitler automaticky i jeho zvukové projevy.

Žádný vzdělávací text o radikálním moderním zvuku, nemluvě o profilech postindustriálních hudebníků, není úplný bez alespoň drobné zmínky o Russolovi. Manifest *L'arte dei Rumori* je uctivě zmíněn například v jedné ze zásadních CD retrospektiv postindustriálního zvuku, Z'evově kompilaci *One Foot in the Grave* (vydané v roce 1991 na značce Touch), a seznam zvukových umělců skládajících svůj hold Russolovi, ať již o tom vědí nebo ne, je přepestrý. Marinettiho požadavek extrémního násilí coby estetického prostředku (když už umění a život byly neoddělitelné) si vzalo k srdci větší než malé množství „nejvyzývavějších“ umělců postindustriální scény: v raných osmdesátých letech se koncerty umělců, jako byli Minus Delta T, nápadně podobaly nepokojům vyžadujícím policejní intervenci. Fyzická náročnost vystoupení Z'eva a Einstürzende Neubauten lokalizovala násilí do těl samotných performerů, kteří přetvářeli kovový odpad industriální bestie v magické totemy. Zde se věc stává trochu paradoxní, protože zatímco nacističtí tvůrci vkusu fetišizovali ocel a železo, druhou nohou stále pevně stáli v kosmologii „krve a půdy“ velebící rolnictví coby páteř árijské rasy. Jak už to chodí, bylo rolnictví připoutáno k přírodě – vždy považované za feminní – a zde nastala pravá chvíle pro radikální italské agitátory, jejichž bojovný básník-zakladatel označil „opovrhování ženami“ za jeden ze základů futurismu (není žádným překvapením, že jsem nikdy nevypátral jedinou členku hnutí v celé chronologii futurismu). Vyloučení žen a běžná misogynie mezi futuristy je věc, s níž mnoho progresivních umělců dodnes bojuje. Ale abychom nebyli nespravedliví, žen-skladatelek byl nedostatek ještě dlouho po rozptýlení kouře obou světových válek i v jiných podobných „chlapeckých klubech“.

Nakonec neúspěšný rakouský malíř-diktátor už jen líně označoval za zvrhlé vše, čemu nerozuměl. V případě futuristů se ale možná tajně bál jejich prorocké schopnosti ukázat, kam povede jeho touha dobývat. Nejen že si ucpávali nosy nad nejvyššími institucemi historického romantismu, ale navíc k tomu ještě zobrazovali jeho sny o mechanizované válce v halucinogenních, křiklavých barvách, které pro jejich intenzitu patrně nemohl snést. Všechny ty podivné lomozící intonarumori a zvukové básně složené ze slov jako TAMTOUMB byly prostě až příliš. I státní sponzor Mussolini – který v roce 1926 povolal Marinettiho na svou „Italskou akademii“ – na tyhle věci neměl žaludek a raději odpočíval u Verdiho. Duce se vždy tvářil, že o umění ví víc, než doopravdy věděl (jednou se snažil dokázat, že Shakespeare byl Ital, jehož identita byla odcizena Anglosasy), a nakonec futurismus prostě vzdal ve prospěch socialistického realismu v sovětském stylu.

V současné době si svá řvoucí, rachotící a syčící intonarumori může každý udělat doma na počítači jednoduše tak, že vloží jednoduchý kód do programu jako je SuperCollider nebo tím, že spojí moduly generující signál v softwaru à la Pure Data. A dělá to rapidně vzrůstající množství akademicky nevzdělaných lidí, kterým nevadí vymizení lidské přítomnosti, když zvuk samotný je čím dál svůdnější. Alespoň trocha futuristické poetiky je v upřeném pohledu současných tvůrců laptopového hluku s prázdnými tvářemi ozářenými lunárním třpytem obrazovek. Jejich hluk má ale s divokou, destruktivní vervou futuristů málo společného: Ve světě tak nasyceném násilím, jako je ten dnešní, je hluk spíše psychologickou obranou pro intelektuální psance než útočnou zbraní. Současný svět překonal i nejhorečnější futuristické sny o rychlosti a válčení; celé populace se zadlužují, aby financovaly eroticky štíhlé neviditelné bombardéry a bezpilotní letadla na dálkové ovládání. O to zajímavější je, že ocenění nepřikrášleného hluku strojů je na Západě stále bráno jako úchylka. Kdoví, možná že příští „velký diktátor“ nechá uspořádat výstavu „zvrhlých“ zvukových umělců, kteří destruují a znovu sestavují zvuky militaristicky-industriálních komplexů a používají je pro vlastní „perverzní“ potřebu. A zrovna jako *Entartete Kunst* před sedmdesáti lety, tahle výstava bude setsakra nářez. ■

His 2007_05.indd 15 28.8.2007 12:02:23

Všechno pro děti

Historie přelepky varující rodiče před nevhodným obsahem nahrávek

I knew a girl named Nikki
I guess you could say she was a sex fiend
I met her in a hotel lobby
Masturbating with a magazine

Prince – Darling Nikki

Text: **Karel Veselý**

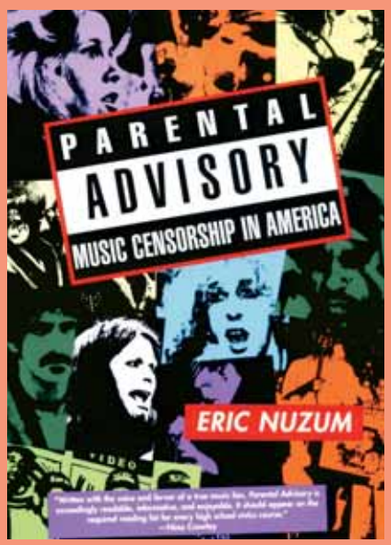
V prosinci roku 1984 našla Tipper Goreová, manželka tehdejšího senátora a pozdějšího viceprezidenta, svoji jedenáctiletou dceru, jak si pouští skladbu *Darling Nikki* od Prince. Píseň o sexem posedlé Nikki podaná v exaltovaném hlase funkového zpěváka, vyděsila paní Goreovou natolik, že se rozhodla okamžitě jednat. Vzala desku se soundtrackem *Purple Rain* a odnesla ji zpět do obchodu. Tam desku samozřejmě nechtěli přijmout zpět, protože už byla ohraná. Manželka budoucího neúspěšného kandidáta na prezidenta pak věnovala zbytek dne zkoumání dalších alb v regálech. Rozšířila si obzory o tehdejším popu a hlavně našla kromě Prince ještě další nepřátele dobrého vkusu. *„Z toho, co jsem zjistila, jsem byla šokovaná,“* vzpomínala později v knize *Raising PG Kids in an X-Rated Society*.

Společně s dalšími manželkami vysoce postavených politiků založila Tipper Goreová v květnu 1985 Parents‘ Music Resource Center(PMRC). Washingtonské manželky (jak se ženám začalo přezdívat) si vytýčily jednoznačný cíl: *„Vzdělávat a informovat rodiče o rostoucím trendu v hudbě, která upřednostňuje texty sexuálně otevřené, nadměrně násilnické a nebo oslavující požívání drog a alkoholu.“* PMRC, jehož členky věřily, že existuje souvislost mezi zvyšujícím se počtem znásilnění a sebevražd a popularitou rockové hudby, zahájilo novou éru rodičovského dohledu nad americkým nahrávacím průmyslem.

V srpnu téhož roku si PMRC vyžádalo slyšení v jednom výboru amerického Senátu. Tipper před výborem složeným převážně ze zástupců republikánů řekla: *„Žádáme hudební průmysl, aby dobrovolně pomáhal starostlivým rodičům tím, že bude umísťovat varující přelepku na hudební produkty, které jsou kvůli svému sexuálnímu nebo násilnickému obsahu nevhodné pro mladší děti.“* K boji washingtonských manželek se přidala i Parent Teacher Association (PTA), vlivná organizace sdružující učitele, a přímo před budovou Senátu se připojily i různé náboženské skupiny s cedulkami jako „Rocková hudba ničí děti“ a „Máme toho dost“. *„Nemyslím si, že reakční a obscénní rocková hudba potřebuje ústavní ochranu prvního dodatku,“* podpořil protesty prezident Reagan.

Za protistranu byli před výbor pozváni Frank Zappa, písničkář John Denver a Dee Snider, zpěvák glam metalové skupiny Twisted Sister. Zappa sice vznesl návrh, že texty písní by se mohly tisknout na vnější stranu obalu, aby si rodič mohl zkontrolovat, co jeho dítě poslouchá, celkově však sezení považoval za absurdní divadlo. Novinářům pak řekl: *„Víte, co mě z toho všeho, co se tady děje, znepokojuje nejvíce? Tohle je vláda, která dělá estrádu. Tihle lidé snad mají na práci jiné věci, než se dohadovat jestli nějaký malý Pepíček uvidí na obalu Blackieho Lawlesse (W.A.S.P.) s motorovou pilou mezi nohama.“* Slyšení rekapituluje dokument *Warning: Parental Advisory* z roku 2002.

Kromě rockerů dostali pozvání do senátu také psychologové, televizní kazatelé typu Boba Larsona (autora několika knih spojujících rock se satanismem) a odborníci na okultismus. K nahlédnutí byly „šokující“ obaly desek a videoklipy převážně metalových skupin (Van Halen, W.A.S.P.). Slyšení však nepřineslo žádný výsledek. Senátoři odmítli provést právní kroky, které by nahrávací průmysl (respektive jeho zástupkyni RIAA – Americkou asociaci nahrávacího průmyslu) donutily k činům. Zdálo se, že PMRC skončí poraženo, stalo se však něco nečekaného. Manželky politiků měly ve Washingtonu značný vliv, a proto si je RIAA rozhodla předcházet. Organizace vzala v potaz, že Goreová a spol. podporují (později neúspěšný) návrh zákona proti domácímu nahrávání. A tak ještě než senátní debata skončila, oznámila RIAA, že označování závadnosti nahrávek opravdu začne používat. Organizace sdružující zástupce velké většiny amerických nahrávacích společností kývla na požadavky washingtonských manželek zcela dobrovolně a od 1. listopadu 1985 se na albech začala objevovat přelepka „Parental Advisory: Explicit Lyrics“. *„Věříme, že ne všechna hudba je pro všechny věkové skupiny, a naše přelepka Parental Advisory byla vytvořena právě z tohoto důvodu. Rodiče mohou díky ní identifikovat hudbu, která není vhodná pro jejich děti, a sami se rozhodnout, kdy – a zda vůbec – by jejich děti měly mít tuto nahrávku,“* stálo v tiskovém prohlášení RIAA.



Senátní debata vstoupila do historie jako tzv. válka proti porno rocku. Označení fiktivního hudebního žánru pochází přímo od Tipper Goreové. Co si pod ním senátorova manželka představovala, je jednoznačné při pohledu na jí vydaný seznam „Filthy Fifteen“, patnácti kontroverzních písní s přesným označením způsobu jejich závadnosti. Většinu tvoří písně metalových kapel jako Venom, Judas Priest, Black Sabath nebo AC/DC (obviněné z okultismu a propagace násilí) a zbytek popoví interpreti jako Madonna nebo The Mary Jane Girls (jejichž skladby si vysloužily popis: sexuální obsah). *„Nakonec to nebylo tak strašné, jak to vypadalo,“* okomen-

His 2007_05.indd 16 28.8.2007 12:02:25

toval později zařazení své skupiny Mercyful Fate do seznamu zpěvák King Diamond. Pro kapelu to byla vlastně reklama zadarmo a těsně po medializovaném přetřesu se dokonce zvedl prodej jejích desek. *„Koneckonců i ti, kteří desku na setkání náboženských skupin spálili, si ji také nejprve museli koupit,“* konstatuje v knize *Sound of the Beast* publicista Ian Christe.

Nápad označovat hudební nosiče varovnou přelepkou, pro kterou se mimochodem vžil termín „tipper sticker“, vycházel z už fungující praxe ve filmovém průmyslu. Rating nezávislé společnosti MPAA dělí snímky do pěti kategorií. Z nich čtyři označují závadnost, a to od PG (doporučuje se doprovod rodičů) až po NC-17 (přístupný až od osmnácti let). Jak ukázal dokumentární film *This Film Is Not Yet Rated* (2006, režie Kirby Dick), rozhodování MPAA je netransparentní a často nekonzistentní. Distributoři a provozovatelé kin se přesto podle jejich značek rozhodují. Zatímco označení závadnosti v podstatě zastavuje cestu filmu do sítě rodinných kin, a tím ho zároveň odsuzuje k finančnímu neúspěchu, přelepka Parental Advisory na obalu desky znamená, že nosič se nebude prodávat v majoritních obchodních řetězcích. Někteří hudebníci (obzvláště hiphopoví) proto raději točí dvě verze desky – označované „dirty“ a „clean“ (bez vulgarit).

Zavedení varovné přelepky zapříčinilo v druhé polovině 80. let pokles prodeje hudebních nosičů. Některé firmy (Warner, RCA, CBS) v reakci na tento vývoj odmítly desky označovat, zatímco někteří autoři obalů nepopulární přelepky parodovali. Vrcholem chaosu bylo, když se označení „Parental Advisory“ dočkalo i instrumentální album Franka Zappy *Jazz from Hell*. (Pravděpodobně to bylo kvůli skladbě nazvané *G Spot Tornado*). Aktivita PMRC a PTA však neutuchala a organizace volaly do nového boje. V únoru 1989 kárala Tipper Goreová v časopise Billboard nahrávací firmy, že „porušují ducha společné dohody“. Jako odpověď vydala RIAA detailní pravidla vymezující používání „tipper sticker“. Přelepka se běžně používá od začátku 90. let. Některé „závadné“ desky však přesto dosáhly platinového prodeje, jako třeba album rapperů N.W.A. *Straight Outta Compton* a nálepka se stala populárním symbolem rebelie (například jako potisk na tričku). Objevily se také hlasy, že kontroverzní přelepka prodej vlastně zvyšuje. *„Stačí jen někomu říct ‚Tohle se nesmí kupovat‘ a lidi hned půjdou a koupí si to,“* řekl zpěvák r'n'b skupiny Earth Wind & Fire Philip Bailey v roce 2002, když RIAA zahájila novou označovací kampaň.

Přelepka se používá dodnes, přesto účinnost ochranářských aktivit PMRC v posledních letech výrazně klesá. Důvodem je zvětšující se počet hudebních nosičů vydaných nezávislými značkami mimo RIAA. Samotné Parents' Music Resource Center se v roce 1998 změnilo na Partners with the Music Resource Center a už bez Tipper Goreové ve vedení přestalo vydávat pravidelné zprávy. ■

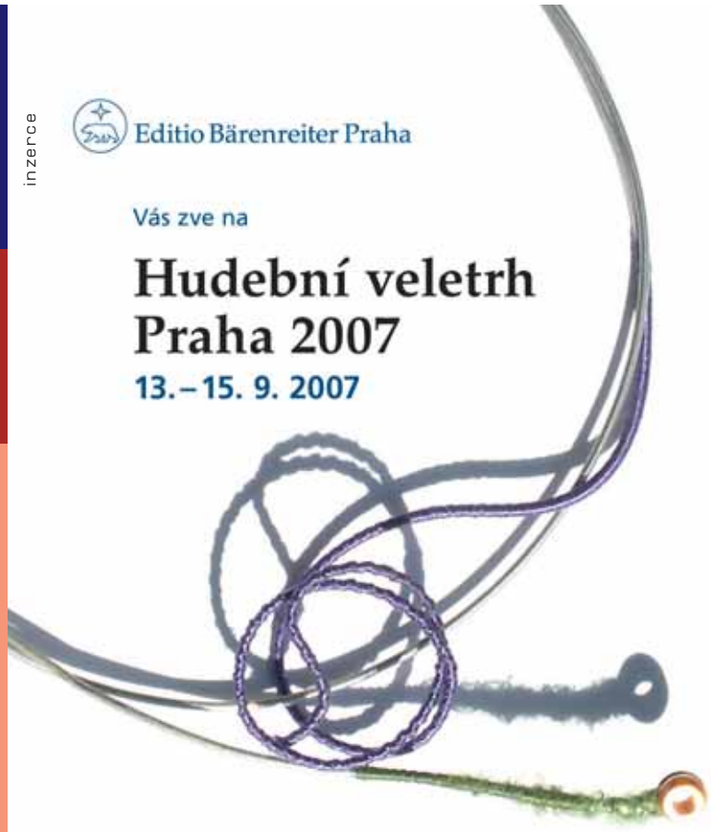
inzerce

Editio Bärenreiter Praha

Vás zve na

Hudební veletrh Praha 2007

13.–15. 9. 2007



pro zákazníky sleva 20 % na veškeré zboží zakoupené nebo objednané na veletrhu

Naše veletržní novinky a prezentace

- J. Holubec, J. Prchal, V. Reittererová: **Nebojme se klasiky**
  Desítka hitů ve snadných úpravách pro neomezený počet hráčů na libovolné nástroje
  pátek 14. 9. v 15.30 – akustická scéna malé dvorany – Jan Prchal a děti hrají klasiku neklasickým způsobem
- Jim Hall: **Průvodce jazzového kytaristy**
  sobota 15. 9. ve 14.00 – akustická scéna malé dvorany – David Dorůžka představuje slovem i hrou české vydání knihy slavného amerického jazzového kytaristy Jima Halla
- Antoni Cofalik, Józef Rychlik: **Cirkus pro housle a klavír**
- Leoš Janáček: **Skladby pro housle a klavír**
- Bedřich Smetana: **České tance, Polky**
  …a mnoho dalších

Těšíme se na Vaši návštěvu

stánek MD 70
Veletržní palác, Praha

Editio Bärenreiter Praha
Běchovická 26, 10000 Praha 10
tel.: 274 001 932–3, 739 599 085
fax: 274 001 920
zcentrum@ebp.cz, www.ebp.cz

vážně krásná hudba

Stručná historie cenzury a autocenzury v americké populární hudbě

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

Cenzura může mít různé důvody: strach, xenofobie, moc, potlačování kultury. V mnoha zemích s diktátorskými režimy nalezneme příklady cenzury založené na politice jako výsledek toho, že hudebníci své texty plní politickými motivy nebo kritikou.

V USA tomu není jinak. Podíváme-li se na cenzuru hudby v USA, vypadá to, že zdejší situace je přesným odrazem americké společenské, etnické a kulturní diverzity. Pochopitelně, hudba je zakazována kvůli textům o sexu a drogách a dalších klasických tématech; navíc v USA cenzura indikuje všudypřítomnou politiku identity. Kulturní válku, která je s Amerikou neodmyslitelně spjata, je snadné sledovat prizmatem historie americké populární hudby. Hudba je zakazována a cenzurována nejen pro svůj obsah, ale také pro to, kým jste. Černoch. Žena. Gay. Křesťan. Nekřesťan.

Když prozkoumáme příklady cenzury populární hudby v USA v posledních šedesáti letech, najdeme mnoho případů, kdy byla hudba zakázána nebo cenzurována z důvodů rasových (krátce po 2. světové válce, těsně před začátkem Hnutí za lidská práva), genderových (sedmdesátá léta, koreluje s počátky Hnutí žen v USA), sexuálních (devadesátá léta). Zajímavým a přitom běžným trendem v celé historii cenzury v USA je to, že umělci cenzurovali sami sebe, většinou pod ekonomickým tlakem distributorů, vydavatelství a promotérů.

Vydejme se na chronologickou cestu hudební cenzurou v USA posledních šedesáti let.

1939 Rasové důvody

Ve třicátých letech, kdy rasové nesváry byly běžné v mnoha státech amerického Jihu, několik umělců zpívalo a hrálo proti represím. Afroamerická jazzová zpěvačka Billie Holiday zpívala proti lynčování černých mužů v písni *Strange Fruit*. Na stromech visící oběti krutých útoků Ku Klux Klanu byly v písni popsány jako děsivé „ovoce“, které „roste“ v jižních státech USA. Píseň napsanou komunistickým učitelem židovského původu Abelem Meeropolem bylo zakázáno hrát v amerických rádiích. Protestní písně na podporu černých Američanů v těch časech téměř nebylo slyšet.

1953 Náboženské důvody

Šest okresů v Severní Karolině schválilo zákon zakazující provoz jukeboxů ve slyšitelné vzdálenosti od kostelů.

1954 Rasové důvody

Slavný americký skladatel Stephen Foster nechal kvůli rádiím sestříhat svou píseň tak, aby vypustil slova „massa“ a „darky“. Termín „massa“ odkazuje ke slovu „master“ ve vztahu master – slave (pán – otrok), „darky“ je pejorativní termín označující Afroameričany.

1955 Rasové důvody

Čtyři roky před tím, než Barry Gordy, Jr založil vydavatelství Motown, které široce zpopularizovalo černošskou hudbu v celých Spojených státech, zakázal Výbor pro zločinnost mládeže (Juvenile Deliquency and Crime Comission) více než třicet písní, které považoval za obscénní. Většinu umělců na seznamu tvořili Afroameričané.

1955 Rasové důvody

Ve stejném roce televizní síť CBS zrušila pořad Alana Freeda Rock'n'Roll Dance Party. Důvodem bylo, že afroamerický kapelník Frankie Lymon v pořadu tančil s bílou dívkou.

1955 Rasové důvody

Chicagské rockové rozhlasové stanice dostanou 15 000 dopisů, převážně od mladých plnoletých, s obviněním, že hrají „špinavé“ desky. Stanice WABB zavádí redakční komentáře s názvem *„Hudba, kterou na WABB neuslyšíte“*, v nichž slibuje, že bude cenzurovat všechnu kontroverzní hudbu, obzvláště pak rhythm and blues – jinými slovy „černou“ hudbu.

1957 Náboženské důvody

Ve strachu z následků provozování „hedonistických, tribálních rytmů“ rock'n'rollové hudby chicagský kardinál Stritch zakazuje populární hudbu na všech katolických školách.

1959 Autocenzura

V touze pojistit si své vystoupení v televizním pořadu American Bandstand svolí zpěvák Lloyd Price k seškrtání textu své písně *Stagger Lee* tak, aby neobsahoval žádné zmínky o násilí.

1963 Autocenzura

Aby odolal nátlakům k autocenzuře, odmítá Bob Dylan vystupovat v únorové show Eda Sullivana poté, co mu produkce sdělila, že nemůže zpívat píseň *Talking John Birch Paranoid Blues.* Dylan poté už nikdy není do pořadu pozván.

1966 Náboženské důvody

Březnové prohlášení Johna Lennona, který přirovnával popularitu Beatles k popularitě Ježíše Krista, vyvolalo množství protestů a veřejných pálení desek Beatles. Lennonův výrok o úpadku popularity náboženství mezi teenagery byl vytržen z kontextu. Řekl: *„Nyní jsme populárnější než Ježíš.“*

1967 Autocenzura

Rozhlasové pořady ignorují píseň Vana Morrisona *Brown Eyed Girl* kvůli textu zmiňujícímu předmanželský sex a těhotenství náctiletých. Morrison nahraje druhou verzi s přijatelnějším textem.

1968 Rasové důvody

Během natáčení televizního duetu Petuly Clarkové a afroamerického hudebníka Harryho Belafonta Clarková položila ruku na Belafontovu paži. Toto gesto vzbudilo obrovský hněv sponzorů, kteří hrozili, že zastaví finanční podporu pořadu, který ukazuje mezirasové „dotýkání“.

1969 Autocenzura

Kontroverze vyvolaná obalem debutového alba superskupiny Blind Faith *(Steve Winwood, Eric Clapton, Ginger Baker, Rick Gretch – pozn. překl.)* přinutila vydavatelství vydat album ve dvou různých obalech. Původní obal, zveřejněný v únoru, měl na přední straně fotografii jedenáctileté dívky držící kovový, falicky vypadající model letadla, který jí mířil k podbřišku. „Laskavější“ druhou verzi obalu nakonec vydavatelství Atco Records samo stáhlo, protože se neprodávala tak dobře jako původní.

Bob Dylan

His 2007_05.indd 18 28.8.2007 12:02:28

Jane's Addiction

Blind Faith

1975 Gender

Rozhlasové stanice po celých USA odmítají hrát píseň *The Pill* Loretty Lynnové kvůli odkazům na antikoncepci.

1976 Autocenzura

Řetězec rádií RKO odmítal hrát hit Roda Stewarda *Tonight's the Night*, dokud nebyl vystřižen verš „spread your wings and come inside" *(roztáhni křídla a pojď dovnitř – pozn. překl.).*

1980 Náboženské důvody

Církevní činitel Art Diaz organizuje skupinu místních teenagerů, která provádí pálení desek v Prvním společném chrámu Páně v Des Moines ve státě Iowa. Pálena jsou alba Beatles, Raviho Shankara, Petera Framptona a soundtrack k filmu *Pomáda*. Podobné pálení se o pár měsíců později odehraje v iowském Keoku, kde jsou páleny desky Carpenters, Johna Denvera a Perryho Coma.

1983 Náboženské důvody

Baptistický pracovník s mládeží v Emporii, stát Virginia, posílá městské radě petici, aby odstranila vysílání MTV z lokální nabídky kabelových televizí.

1985 Náboženské důvody

Během vystoupení na Newyorské televizní akademii volal televizní kazatel a prezidentský kandidát Pat Robertson po regulaci rockové hudby v rádiu a televizi.

1985 Náboženské důvody

Centrum Simona Wiesentahla, židovská organizace na ochranu lidských práv, lobuje u čtyř hlavních prodejců desek za stažení alba Ice Cuba *Death Certificate* z pultů.

1986 Autocenzura

Po stížnostech skupin, jako je Arabskoamerická antidiskriminační komise žádá kapela The Cure, aby byl jejich singl *Killing an Arab (inspirovaný Camusovým románem Cizinec – pozn. překl.)* stažen z rádií.

1989 Náboženské důvody

Reklamní spot firmy Pepsi používající Madonninu *Like a Prayer* je stažen po jednom odvysílání, protože různé náboženské skupiny jsou pohoršeny videoklipem k písni.

1990 Autocenzura

Po mnoha stížnostech maloobchodníků odmítajících vystavovat album skupiny Jane's Addiction *Ritual De Lo Habitual* skupina vyrábí druhou verzi obalu. Nový obal na sobě nese jméno skupiny a název alba plus text Prvního dodatku Ústavy Spojených států.

Zadní strana „nezávadného obalu" také obsahuje text *„Hitlerovy syfilitické sny se téměř vyplnily. Jak k tomu došlo? Ovládnutím médií. Celou zemi vedl blázen… Musíme chránit První dodatek předtím, než se chorobné sny stanou zákonem. Nikdo si nedělal legraci z Hitlera??!"* „Nezávadný obal" byl navržen tak, aby CD mohlo být prodáváno v řetězcích typu Wal-Mart, které odmítají distribuovat zboží zobrazující na obalu nahotu.

1991 Střet hodnot

V červnu se nebraská rozhlasová stanice rozhodla bojkotovat zpěvačku k. d. lang za její vegetariánské přesvědčení. Tato stanice hraje hudbu k. d. lang tak zřídka, že je její akt možno považovat za čistě symbolický.

1992 Náboženské důvody

Poté, co v prosinci irská zpěvačka Sinead O'Connor ve vysílání pořadu Saturday Night Live roztrhala fotografii papeže Jana Pavla II., volala kritika po bojkotu jejích alb.

1992 Náboženské důvody

Římskokatolická diecéze v Providence zakázala hrát na pohřebních mších píseň *Danny Boy* a další sekulární písně. *Danny Boy* je obecně považována za hymnu Severního a jižního Irska.

1993 Autocenzura

Řetězce Wal-Mart a K-Mart odmítly prodávat album *In Utero*, druhé album Nirvany u velkého labelu, kvůli obalu a jednomu názvu písně. Brzy poté, co se album stalo nejprodávanějším v zemi, uzavřeli velkoprodejci dohodu o distribuci alba. Zadní strana obalu je pozměněna a provokativní název písně je změněn z *Rape Me (Znásilni mě – pozn. překl.)* na *Waif Me (Unes mě – pozn. překl.)*.

1997 Autocenzura

V červnu je album skupiny Insane Clown Posse *The Great Milenko* staženo z obchodů a skupina vyhozena od nahrávací společnosti několik hodin po vydání. Vydavatelství Hollywood Records se řídilo pokyny od mateřské firmy Disney, přestože vedení firmy znalo obsah alba téměř rok před vydáním. Deska byla nahrána ve studiích Hollywood Records (jejichž vlastníkem je společnost Disney). Po dokončení nahrávání rada zástupců firmy Disney vyhrožovala pozastavením vydání alba, dokud nahraný materiál neprojde významnými změnami. Strach, že jejich debut u velké firmy nikdy nespatří světlo světa, přinutil Insane Clown Posse odstranit z alba celé tři písně a změnit obsah ostatních podle představ firmy Disney. I tak bylo album nečekaně staženo z pultů pár hodin po vydání, plánované turné skupiny zrušeno a jejich smlouva s vydavatelstvím zrovna tak. Později bylo odhaleno, že firma Disney obdržela mnoho kritických výhrad od určitých náboženských organizací a ve strachu ze ztráty reputace donutila Hollywood Records pohřbít album.

1998 Sexualita

V dubnu je zrušen koncert Indigo Girls na střední škole v Jižní Karolině poté, co ředitel školy zjistil, že hudebníci jsou homosexuálové.

1999 Náboženské důvody

Skupina židovských aktivistů volá po bojkotu rapové skupiny Public Enemy kvůli singlu *Swindler's Lust*, který je prý antisemitský. Ředitel Ligy proti nactiutrhání (Anti-Defamation League) Abraham Foxman prohlásil, že píseň je plná antisemitských narážek.

2001 Autocenzura

Téměř čtyřicet let poté, co Bobu Dylanovi nebylo dovoleno hrát v Ed Sullivan Show, ruší produkční tým pořadu Late Night with David Letterman vystoupení Ani DiFranco poté, co zpěvačka odmítá změnit své rozhodnutí hrát píseň *Subdivision*. Píseň se zabývá rasismem a životem bílých na předměstích. Ironií je, že Late Night i Ed Sullivan Show se natáčely na stejné scéně.

2001 Autocenzura

Po teroristických útocích 11. září mnoho hudebníků ve snaze vyhnout se kontroverzi změnilo názvy a texty písní. Dave Matthews změnil plán vydat na singlu píseň *When the World Ends*, Bush změnili název písně ze *Speed Kills* na *The People That We Love*, Cranberries stáhli videoklip *Analyse* kvůli opakovaným záběrům mrakodrapů a letadel, Dream Theater změnili obal svého koncertního trojalba a odstranili zobrazení hořících newyorských budov, Sheryl Crow přepsala několik textů připravovaného alba a The Strokes vyřadili z americké verze svého alba *Is This It* píseň *New York City Cops.*

Náš výčet cenzury není úplný, ale je výmluvný tím, že poskytuje hodnotný náhled na strach, který cenzuru krmí, a občas trapně směšný výsledek ochrany statu quo národa, kultury a společnosti.

www.freemuse.org ■

His 2007_05.indd 19 28.8.2007 12:02:30

Kalakuta v plamenech

Fela Kuti bojuje se zombies

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

Je deštivá podzimní noc v centru Chicaga. Naštvaně a příliš brzy jsem opustil uctívaný hudební klub Empty Bottle. Na vině byly předvídatelné a sebestředné pokusy o elektronický avant-noise (toho odporného hudebníka nebudu jmenovat, abych se mu/jí nepostaral o neospravedlněnou mezinárodní publicitu). Po několika minutách schovávání se ve vchodu klubu si mávám na taxík, aby mě dovezl na další místo určení. Nastoupím, pozdravím řidiče a užívám si několik minut zvuku dešťových kapek na plexiskle – dokud se málem nestane nehoda. Řidič spustí proud nadávek určených dobře oblečeným, asi dvacetiletým hipsterům, kteří vběhli před taxík. Následuje komentář se silně africkým přízvukem: „Podívej na toho blbce… a teď na mě zavolá policajty! Vždyť měl na semaforu červenou!“ Abych uvolnil hmatatelné napětí, zahajuji dialog tradiční otázkou po zemi řidičova původu. Je z Lagosu, kypící metropole nigerijského obchodu. Nedávno jsem o Nigérii četl a, nechtě opakovat špatné zprávy, které řidič o své zemi určitě už slyšel, přesedlávám na neutrálnější téma nigerijské hudby. Konverzaci dominuje jedno jména – Fela Anikulapo Kuti. Tenhle člověk nahrál přes sedmdesát alb a taxikář, když o něm mluví, používá jen jeho křestní jméno, což ukazuje téměř familiérní vztah, který má většina Lagosanů k jeho hudbě. Čím víc mluvíme, tím víc se taxikář rozvášňuje při líčení nejrůznějších městských legend, v nich Kuti, hudební hrdina „malého nigerijského člověka“ a postrach policajtů, elit, gangsterů a plutokratů, figuruje. Když taxík dojede na místo určení a já platím, řidič už nostalgicky vzdychá, zírá do blíže neurčitelného místa v dálce, pomalu pokyvuje hlavou a říká: „Áááách jo, pane, vy jste mě úplně dostal zpátky…“

Vyrůstal jsem ve Spojených státech v osmdesátých letech, a bylo pro mě tudíž snadné nechat se znechutit prázdnými pózami a hranou rebelií angloamerického světa po MTV: únavná procesí cukrátek s očima namalovanýma neónovými šminkami. Když bonbónky trpěly, mohly za to většinou jejich vlastní chemické excesy a nezodpovědnost. Pokud někomu z vás tohle chování stále přijde hrdinské a ikonoklastické, asi jste nikdy neslyšeli o bojích Fely Kutiho. I moderní hudebníci, kteří se rádi vidí v roli politických agitátorů, by zažili mnohé těžké chvilky, než by se příběhu tohoto muže alespoň trochu přiblížili: málo umělců má za sebou tak působivý seznam obětí, které musel podstoupit ve jménu svého umění a v zájmu spravedlivěji řízené společnosti. Je to muž, který byl pravidelně napadán a třistapadesátkrát stanul před soudem, od nějž mnohokrát putoval za mříže. Díky své triumfální aroganci a pocitu neporazitelnosti pro spravedlivého (Felovo *nom de guerre* jméno znamená „ten, který svírá v kapse smrt“) se Kuti rozhodl vymítat démony sužující Nigérii: jeho písně si berou na paškál zkorumpovanou militaristickou vládu, oškubávání lidí biskupy a mully, rádobyzápadní Nigerijce stydící se za své národní dědictví a mezinárodní korporace (ITT, Dutch Shell a další), které se svými zuby zakously do Nigérie. A na jinou notu: Fela dokonce odmítl podřídit se konvenci očekávané od umělců vydávajících alba u velkých firem a ztratil množství potenciálních fanoušků díky svému rozhodnutí nehrát na koncertech písně poté, co byly studiově nahrány v konečných verzích. Většina lidí s tolika potenciálními nepřáteli mezi mocnými by se držela trochu stranou, ne tak Fela. Zbudoval v rámci Nigérie autonomní stát (republika Kalakuta, což v podstatě nebylo nic jiného než multifunkční tábor obývaný stovkami zpěvákových mladých skalních příznivců), užíval si polygamie s tucty manželek, dopřával si neslábnoucí příliv marihuanového kouře a často se na veřejnosti objevoval oděn pouze v dolní část bikin (což neznamená, že by se – pokud to vyžadovala situace – neuměl vhodně a rafinovaně obléknout). A to nejlepší nakonec: Kuti si opravdu vzal k srdci slova svého hrdiny Kwama Nkrumaha, „panafrického“ prezidenta Ghany v letech 1960 – 1966): „Tajemstvím života je nemít strach.“ Strach nestrach, odplata vždy číhala za blízkým rohem nesouc podobu věznění, bití a dalších forem brutality – ale ačkoliv přibližuji Felu optikou jeho přístupu k nepřátelům, vím, že na prvním místě by bylo vhodné uvést přesnou definici jeho hudební tvorby. Fela je široce uznávaným otcem stylu *afrobeat*, který přináší funkový groove amerického stylu do nigerijské taneční *high life music* a může – jak tomu bylo v případě Felovy skupiny Egypt 80 – na scénu přivést armádu hudebníků – mužské a ženské sbory, velké dechové sekce a baterie plně vytížených perkusí. Afrobeatové sklaby mohou být velmi dlouhé a svou stopáží pokrývat celou stranu vinylového elpíčka, elegantně poháněny repetitivními, tranz navozujícími vzorci afrických domorodých perkusí, záblesky elektrizujícího vzrušení jsou navíc pravidelně dodávány instrumentální improvizací, k níž se ráda propůjčila i tak rozdílná jména amerického jazzu jako Lester Brown a Roy Ayers.

Navzdory svým hudebním inovacím je Fela nepředstavitelný bez svých palčivých kritických invektiv v politicky zaměřených textech. Narodil se v roce 1938 přímo do kypícího světa politického aktivismu: jeho matka byl známá po celé Nigérii díky tomu, že se účastnila jednání o nezávislosti Nigérie na britských kolonizátorech (a možná ještě víc díky tomu, že byla první Nigerijkou, která řídila auto). Felův otec byl vůdcem nigerijského svazu učitelů, jeho mladší bratr Beko Ransome Kuti založil první organizaci dohlížející na dodržování lidských práv v zemi. Kuti prohlašuje, že jeho přísní, zásadoví rodiče byli prvními, kdo v něm probudil jeho charakteristickou drsnost: v roce 1986 v jednom rozhovoru prohlásil, že „ho tolikrát kopli do zadku…“ Kuti je příslušníkem národa Yoruba, etnické skupiny považované za jednu z nejpokrokovějších v Nigérii – kromě hnutí za nezávislost a antimilitaristického postoje se může chlubit i návrhem prvního mrakodrapu v Africe a založením několika z nejlepších univerzit na půdě kontinentu. V zemi jako je Nigérie, kde mnoho různých etnik bojuje o vliv, se pochopitelně najde spousta prostoru pro kritiku yorubského národa

His 2007_05.indd 20 28.8.2007 12:02:30

– pro některé jsou například nepřijatelní svým elitářstvím, díky němuž „prodali“ Nigérii západním módám a manýrám. Nynější Yoruba je národem převážně křesťanským a muslimským, jejich původní panteon bohů a bohyň je také stále inspirativní a umělec Fela do této skupiny určitě patří; jeho víra v moc kouzel juju zastavit kulky jen přispívá k jeho neohroženosti.

Jak už to u mnoha spirituálních a uměleckých vtělení bývá, Felovo rozhodnutí stát se kombinací kapelníka a politického buřiče se nezrodilo přes noc. Po cestě do Londýna v padesátých letech za účelem studia medicíny Fela změnil obor a rozhodl se studovat na Trinity School of Music. Postavil tam svou první afrobeatovou skupinu Koola Lobitos, kterou nakonec znovu zformoval v roce 1963 po návratu do Nigérie. Ale až díky cestě do Los Angeles v roce 1969 Fela spatřil situaci nigerijského lidu z globálního úhlu. Zatímco v Americe jelo černošské hnutí na plné obrátky a volalo po návratu k africkým tradicím a uvědomění, mnoho Nigerijců považovalo toto uvědomění za obnošený relikt minulosti, který v moderní technokratické společnosti nemá žádný význam. Jak Fela trefně říká: „Styděli jsme se dokonce chodit v národních krojích, dokud jsme neviděli obrázky černochů oblečených v košilích *dashiki (volná pestrobarevná košile s krátkým rukávem – pozn. překl.)* na newyorské 125. ulici.“ Když viděl, jak se američtí jazzoví hudebníci vyrovnávají s problémy africké diaspory, začal Fela sám sebe vidět coby integrální část skutečně světového hnutí. Energii, kterou mu toto uvědomění smyslu dalo, proměnil v sedmdesátých letech v řadu skladeb se žhavým rytmem a sardonickým humorem, který nešetřil kruté pány ani submisivní otroky. Vládnoucí kruhy si okamžitě všimly.

Felovy desky ani koncerty nebyly nikdy přímo zakázány, díky veřejným projevům zpěvákovy „radikalizace“ ale byly něčím, čeho se účastníte na vlastní riziko. Každá noc, kdy hrál ve svém kalakutském klubu Shrine mohla skončit nečekanou razií a násilnými srážkami. Vzduch v Shrine byl vždy hustý marihuanovým kouřem, důvod pro policejní akce tedy nebylo těžké hledat. O tom, že pásky s mastery některých Felových písní byly zkonfiskovány vyššími místy, se také všeobecně vědělo. Údajným důvodem byl k nepokojům provokující obsah písní. Výhrůžky směřované k Felovi a jeho vydavatelům přicházely z nejvyšších vládních kruhů. Felovo provokování nigerijské vlády bylo směřováno k mnoha kabinetům sedmdesátých a osmdesátých let, nejkrutější represivní odezva přišla v prvním prezidentském období Oleseguna Obasanja (který přednedávnem dokončil další osmileté funkční období). Obasanjo byl křesťanským Yorubou a profesionálním vojákem, čímž ještě zdvojil své šance stát se terčem Felova divokého nactiutrhání. Kutiho nedůvěra k monoteismu pramení z přesvědčení, že křesťanstvo a islám používali Afriku jen coby bitevní pole. Obasanjo technicky vlastně nebyl vojenským vůdcem – coby viceprezidentovi pod později zavražděným Murtalou Mohammedem mu chod policejního státu nebyl ničím cizím, je ale spravedlivé zmínit, že po čistkách a přísných opatřeních krátké Mohammedovy éry proměnil Nigérii v zemi s civilní vládou. Což ovšem nijak neuchvátilo Kutiho, který o nigerijské vládě zpíval „voják přijde, voják odejde“: zaměnitelná série uchvatitelů bez nabídky skutečného řešení společenských problémů za rostoucí vlnou preventivního násilí. A ať už vládl Obasanjo jak chtěl, byl to on, kdo hrál hlavní roli v občanské válce o Biafru, která stála 1,2 miliónu životů. Tato krvavá katastrofa vedla v roce 1971 k založení humanitární organizace Lékaři bez hranic. Pro Felu nebyl placený zabiják ničím jiným než placeným zabijákem a s touto myšlenkou složil *Zombie*, jednu z dosud nejdráždivějších protestních písní dvacátého století. Píseň z roku 1977 byla klíčovým bodem Kutiho kariéry a rozhodně nejen proto, že se jí prodalo nejvíc kopií. Píseň byla esencí Felova skladatelského stylu: šťavnatě nervní funky kytara a řezavé party dechů ukotvené k zemi Kutiho zemitým barytonem a kouzly juju. Text napadá konformní a otázky si nekladoucí náturu nigerijského vojáka, zesměšňuje „volání do zbraně“ a tvrdí, že „zombie nebude myslet, dokud mu neřeknete, aby myslel.“ Když byla píseň hrána živě, vypukly nepokoje a popularita *Zombie* zasáhla i malé děti, které na ulicích začaly napodobovat místní vojáky a jejich „zombiemarš“. Armáda tuto impertinenci nemohla nechat nepotrestanou, obzvlášť poté, co byla Zombie v roce 1977 předvedena na slavném festivalu Festac (který je tak slavný, že se podle něj dnes jmenuje část Lagosu). Úřady známé zavíráním Fely a jeho kalakutských učedníků z inscenovaných důvodů po „Zombie skandálu“ jen čekaly na záminku ke spuštění svého hněvu. Příležitost nastala, když se jeden z Felových osobních strážců popral s dvojicí vojáků a zapálil jim motorky. Zasel vítr a sklidil bouři: brzy nato přibližně tisícovka nigerijských vojáků vtrhla do Kalakuty a celý komplex do základů vypálila poté, co mučila, bila a znásilnila každého, kdo se jí připletl do cesty. Vrcholem bylo, když vojáci vyhodili Felovu starou matku, hrdou bojovnici za nezávislost Nigérie, z okna – v následujícím roce podlehla následkům zranění. Oči západních tvůrců obecného vkusu tehdy bohužel byly upřeny k módní punkové „rebelii“ a jejím prohlášením typu: „Londýn hoří… nudou“. Kalakuta hořela doopravdy.

Fela přežil a začal zase hrát. Dokonce se mu povedlo dostat se zbytkem svého doprovodu na berlínský jazzový festival. Mnoho doprovodných hudebníků ho v Německu opustilo; patrně tušili, že „ten, který svírá v kapse smrt“ se od nynějška stane ještě víc radikálním a extrémistickým. A měli pravdu: dalších dvacet let, až do své smrti na následky AIDS spílal stádní a apatické populaci a začal dokonce kritizovat i vojenské diktátory jiných afrických zemí. V den prvního výročí smrti své matky vezl prázdnou rakev kolem ozbrojených stráží a položil ji na schody vojenských kasáren, které Obasanjo tehdy nazýval svým domovem. Po smrti své matky a zničení Kalakuty žil v nejdrtivějším tlaku, jaký si u profesionálního hudebníka můžeme představit; sžírající bolest jako by se plazila každým tónem jeho sól na saxofon a varhany. Počátkem osmdesátých let však ve stavu tranzu prodělal vizi, která ho konsolidovala a dále motivovala. Hudebníci a umělci v ní byli vládnoucí silou světa mnohem mocnější než armády, centrum dalšího vývoje lidstva byl Egypt.

I kdyby nic jiného, Felovo poselství africké nezávislosti, sebepoznání a aktivismu stále rezonuje v intelektuální komunitě dnešní Nigérie (nemluvě o hudbě stále znějící lagoskými ulicemi): zatímco západní celebrity typu Bona a Angeliny Jolieové jsou heroizovány za své snahy „zachránit“ chudé africké národy, západní tisk velkoryse ignoruje mnoho afrických agentur bojujících s korupcí, válkou a ekonomickým kolapsem. V nedávném eseji ve Washington Post tuto situaci kritizuje nigerijský autor Uzodinmi Iweala:

„…pracoval jsem v táboře pro vyhnance v Nigérii, kteří přežili povstání, které mělo na svědomí 1000 lidských životů a dalších 200 000 připravilo o domov […] Sociální pracovníci trávili veškerý svůj čas, a mnohdy použili veškeré své příjmy, aby se postarali o své krajany. Tohle jsou lidé, kteří zachraňují Afriku. Jim a jim podobným na celém kontinentu se ale nedostane žádného uznání.“

Práce je naneštěstí stále mnoho. Transparency International například stále označuje Nigérii za jednu z pěti zemí s největší mírou korupce na světě. Korupční moc armády a ropného průmyslu stále dokáže přehlušit skandály, jako byla poprava spisovatele Kena Saro-Wiwy. Mnoho nejlepších nigerijských mozků odmítá považovat Západ za spásu, stejně tolik odmítá vidět v Západu příčinu své mizérie – jeden z nejslavnějších výroků vítěze Booker Prize, spisovatele Chinuy Auchebeho: „Nigérie je tím, čím je, protože její vůdci nejsou tím, čím by měli být.“ Díky osobnostem, jako byl Fela, je tu vždy alespoň paprsek naděje, že i ti nejhorší z nejhorších vůdců budou se budou muset utkat s někým, kdo „svírá v kapse smrt.“ ■

His 2007_05.indd 21 28.8.2007 12:02:32

John Cage

Jak komponoval, co říkal, jak to znělo

Text: **Martin Smolka**

Severní Amerika dlouho neměla výrazného skladatele a už vůbec ne takového, který by získal respekt v Evropě. Toto se změnilo teprve tehdy, když se i v hudbě prosadil americký model samorostlého vynálezce a rázovitého pionýra. Tím byl nesporně Charles Ives (1874–1954). Jeho neuvěřitelná tvůrčí exploze, jež se víceméně uzavřela už roku 1919, však čekala na širší uznání až do 50. let, kdy byl Ives avantgardou vyzdvižen jako její předchůdce a průkopník důležitých novot. Za všechny vyjmenujme ostře disonantní mnohozvuky, svobodně vedené melodie s užitím i těch nejnezpěvnějších intervalů, paralelní znění několika tónin, rytmů či celých hudebních pásem, a dokonce i čtvrttóny. Jiným takovým solitérem byl hudební futurista Edgar Varése (1885–1965), mj. autor historicky první skladby pro osamostatněné bicí, zmínit je nutno i vynálezce klastru Henryho Cowella (1897–1965). Nicméně prvním Američanem, který už od mládí znepokojoval a inspiroval celou mezinárodní avantgardu, byl skladatel John Cage (1912, Los Angeles – 1992, New York).

(Silence je první Cageova kniha, sborník jeho textů z let 1937–1961, obsahuje mj. slavnou Přednášku o ničem. Pokud není uvedeno jinak, jsou motta jednotlivých našich kapitol citáty Cageových slov z této knihy.)

Poznatelnost Cagea znesnadňuje obrovský rozsah jeho díla. Soupis skladeb, který otiskl časopis Musiktexte po Cageově smrti v roce 1992, obsahuje 322 skladeb. K tomu mnohé z nich jsou opravdu rozsáhlé, délka 50 minut není výjimkou, a mnohé velmi komplexní, a to nejen tím, že obsahují myriády not, ale někdy dokonce řadu paralelních dějů hudebních i nehudebních.

Poznatelnost komplikuje také to, že Cage ve většině skladeb ponechal prostor pro svobodu interpreta, již různým způsobem vymezuje. Tím nejen vytvořil prostor pro to, že skladby nabývají různých podob (někdy i natolik odlišných, že se tím počet skladeb jakoby ještě množí), ale především to v praxi přináší řadu interpretací, jež lze podezírat z vybočení mimo předepsaná vymezení. Kritéria pro posuzování „pravosti“ takových interpretací jsou neustálená a nejasná; kdybychom třeba u *Klavírního koncertu* (1958) měli kontrolovat správnost provedení, jako ji hlídává hudební režisér při natáčení klasické hudby, museli bychom úzce specializovaných režisérů mít tolik, kolik je hráčů, neboť každý z nich provádí svůj „výklad“ partu ve svém časovém rozvržení, souhra zde znamená paralelnost nezávislých dějů. Navíc Cage s oblibou připojuje do vysvětlivek doušku, poněkud podkopávající obrovské úsilí, které sám do skladeb ukládá a které vymáhá (vysokou obtížností) i od interpretů – např. že skladbu může hrát libovolný počet nástrojů libovolně dlouho, že ji lze hrát paralelně s různými jinými skladbami, někdy dokonce že to, co v legendě popsal, může být i jakkoli jinak.

Poznatelnost tu paradoxně spíše komplikuje i ta skutečnost, že Cage celý život svou tvorbu veřejně vysvětloval a zůstaly po něm spousty textů, jež nějak komentují jeho hudbu. Forma sdělení balancuje nejčastěji v území nikoho mezi poezií, odborným textem a vyprávěním historek, a často působí mnohoznačně, hádankovitě a díky zálibě ve svobodném stříhání, mísení a rozmisťování textů chaoticky.

Zde v Čechách komplikuje poznatelnost Cagea také řada zmínek v literatuře, jež ho hlavně všelijak interpretují a hodnotí, ale málo či nepřesně o něm informují. Ucelenějších zasvěcených pojednání je v češtině málo. Mohu doporučit texty Jaroslava Šťastného *Hlavou proti zdi*, *Život Johna Cage* a další ve sborníku *Hudba na pomezí* (sestavil Petr Dorůžka, Panton, Praha 1991) a kapitolu *Na svobodě nebo v kleci. John Cage* od bratislavského skladatele Daniela Mateje v VI. díle *Dějin hudby* (editor Naďa Hrčková, Euromedia Group/Ikar, Praha 2006).

NAHRÁVKY

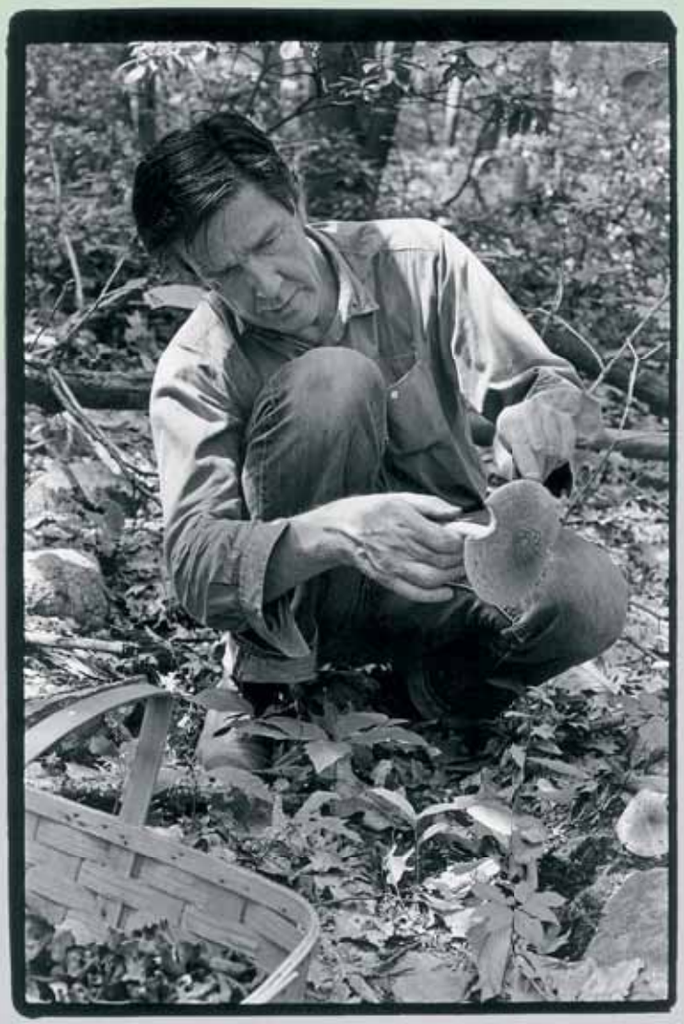
Odvezte z Texasu všechny gramodesky a někdo se naučí zpívat.

Tím vším chci zejména varovat před unáhleným posuzováním Cagea z nahrávek. Ty jsou, zdá se, dostupné nejsnáze a v poměrně hojném počtu. Na CD jsou dnes už desítky, ne-li stovky hodin Cageovy hudby.

Jednoznačně si lze oblíbit rané skladby – hudbu pro preparovaný klavír od *Bacchanale* (1940) přes *Sonatas and Interludes* (1946–8) až po *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951), řadu skladeb pro ansámbly bicích, např. sérii tří *Constructions* (1939–41) a prvních tří *Imaginary Landscapes* (1939–42), které dnes patří k zakladatelské klasice repertoáru perkusistů, ale i vokální a klavírní skladby. Skladby pro preparovaný klavír jsou velmi početné a pohybují se po široké výrazové škále mezi razantním motorismem *Bacchanale* (1940) a jemnou ztišenou monotónností *Music for Marcel Duchamp* (1947). Ve skladbách pro ženský hlas z této doby Cage často vystačil jen s několika tóny a podivuhodně dosáhl toho, že bývají nahrávány bez operních manýr (např. *She is Asleep*, 1943). Konsonantní a prosté jsou i ojedinělé skladby pro jiné nástroje, zejména *String Quartet in Four Parts* a *Six melodies* pro housle a klavír (1950). Avšak už v tomto období jednoduchosti (diatonika, pentatonika, puls, jednovrstevnost) Cage přicházel s novotami, které působí v koncertní síni dodnes extravagantně – v *Living Room Music* (1940) se hraje na nábytek, v *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942) je zpěv doprovázen hrou na zavřený klavír, v některých skladbách pro bicí se hraje také na gramofony, radia a jiné dobové elektronické zdroje zvuku, z té doby je také *Suite for Toy Piano* (1948) pro klavír-hračku.

V Evropě jsme zvyklí vidět dlouhou vývojovou cestu od raného Satieho k pozdnímu Webernovi, od konsonance a plynulého toku k nejdisonantnějším souzvukům a atomizované struktuře individualizovaných zvuků. Cage udělal podobný krok takřka přes noc, a tak nahrávky skladeb z 50. let mohou dělat dojem, že jsou snad od jiného autora. Mohou být nesnadným posluchačským soustem jako náhlý skok od prostých krajinomaleb k radikální abstrakci. Reálnou zvukovou podobou, totiž převážně punktualistickou strukturou, mají tyto skladby blízko k dobové evropské avantgardě, ačkoli, jak bude pojednáno dále, kompoziční metodou se stavěly vůči serialismu do opozice (*Music of Changes* pro klavír, 1951). Podobně neproniknutelné jsou skladby z konce 50. let, kdy Cage v mnohém otevřel svobodu interpretům (*Klavírní koncert, 1958*). Dá se říci, že většina Cageova díla jsou takové anarchické změti tónů a zvuků, velkoryse rozsévané po dlouhých plochách ticha (namátkou vybírám *Music for Piano 1–84*, 1952–56, *Winter Music* pro 1 až 20 klavírů, 1957, *Atlas Eclipticalis* pro orchestr, 1961–2, *Etudes Australes* pro klavír, 1974–5, *Freeman Etudes* pro housle, 1977–80, *Etudes Boreales* pro cello, 1978 aj.). Ještě anarchičtěji zní skladby pro magnetofony (*Fontana Mix*, 1958) nebo živě provozovaná elektronika (např. *Cartridge Music*, 1960). Monumentální mixy všeho možného představují

His 2007_05.indd 22 28.8.2007 12:02:33



Cageovy projekty z 60. let, kde ostatně každá nahrávka je ochuzena o prostorové, divadelní a filmové prvky (např. *HPSCHD*, 1967–9).

Na Cageových nahrávkách se lze dočkat i manipulací s různou starší hudbou – v *HPSCHD* či *Apartment House* 1776 (1976) jde o mnohavrstevné koláže, ve skladbě *Aria* pro sólový hlas (1958) o sled fragmentů, zpívaných v nejrůznějších vokálních stylech, v proslavené *Cheap Imitation* (1969) o fádní melodii, odvozenou ze Satieho. Vyšly také nahrávky, kde místo hudby naleznete monotónně recitující hlas. Někdy jsou matoucí názvy skladeb – např. *Thirty Pieces for Five Orchestras* (1981) je ve zvuku jednolitou skladbou pro ansámbl. Právě tato skladba patří k těm, kde se Cage po letech vrátil (nepočítáme-li zacházení s cizí hudbou) k rytmickému pulsu, totiž k ostinátům, jež se objevují jako jeden z prvků ve vícevrstvé struktuře. Právě rytmický puls, dokonce v podobě prostého monotónního doprovodu bicích po celou skladbu, zřejmě do značné míry pomohl k širšímu přijetí skladby *Ryoanji* (1986), jež patří vedle *Sonatas and Interludes* k nejnahrávanějším Cageovým skladbám. Hudebně přehlednější, monotónní a ztišené, někdy i konsonantní bývají nahrávky tzv. „number pieces“. Jde o početné skladby z pozdního období, pojmenované vždy číslem podle počtu účinkujících.

Zvláštním dobrodružstvím jsou nahrávky proslulé skladby *4´33´´* ticha (1950). Existuje i televizní záznam, kde ticho velice disciplinovaně interpretuje symfonický orchestr BBC před plným sálem soustředěného publika.

RHYTHMIC STRUCTURE

Hudba pro bicí, to je revoluce. Zvuk a rytmus se už příliš dlouho podřizovaly omezením hudby 19. století. Dnes bojujeme za jejich emancipaci. Zítra, s elektronickou hudbou v uších, uslyšíme svobodu.

Cageovu tvorbu do roku 1937 lze považovat za přípravnou, juvenilní. A pak se stala podivuhodná věc. Dříve než vytvořil první osobité skladby, předpověděl, jak bude komponovat, v textu přednášky *The Future of Music: Credo* (Budoucnost hudby: Credo, 1937). Předpověděl emancipaci nehudebních zvuků, realizovanou především bicími a elektrickými nástroji, a v následujících letech to ve svých skladbách důsledně naplnil. Bicí doplnil o významný vynález, preparovaný klavír.

John Cage měl ducha vynálezce (možná po otci, vynálezci jistého typu ponorky) a jednoznačnou touhu po inovaci hudby. Kompozicí rozuměl „organizování zvuků“. Rozhodl se osvobodit hudbu od harmonie ve smyslu spojování a rozvádění akordů, jež vytváří vzájemnou závislost mezi po sobě následujícími zvuky. Proti tomu stavěl zájem o zvuk, zvláště o integraci a emancipaci hluků, ruchů a šumů (angličtina to má jednodušší, říká tomu všemu „noises“). Organizování tónových výšek, doménu obdivovaného učitele Schönberga, chtěl nahradit hierarchickým strukturováním času. A tak celé desetiletí 1939–1948 věnoval především hudbě pro bicí a pro preparovaný klavír a komponování rytmických struktur.

Základem byla idea mikro-makrokosmické struktury, totiž uspořádání větších i menších celků podle jednotného časového rozvržení. Operoval s délkami frází, měrnou jednotkou byl takt, několik frází tvořilo vyšší celek. Tyto celky pak byly měrnou jednotkou při promítání týchž proporcí do struktury celku. Např. skladba *First Construction in Metal* (1939) má za základ pět „frází“ o délkách 4, 3, 2, 3 a 4 takty, to vše tvoří dohromady jeden „celek“; potud mikrostruktura. Celá skladba (makrostruktura) pak obdobně sestává z pěti „úseků“ o délkách 4, 3, 2, 3 a 4 „celky“. Skladby z této doby obsahují informaci, jaká rytmická struktura byla použita. Např. v záhlaví *Music for Marcel Duchamp* pro preparovaný klavír (1947) je uvedeno „11x11 (rozepsáno): 2, 1, 1, 3, 1, 2, 1“.

Tímto způsobem Cage organizoval jednoduchou, rytmicky pulzující hudbu, střídající obvykle jen několik zvuků. Pokud to byly tóny, šlo většinou o diatoniku nebo pentatoniku, často jednohlas. Komplikaci přinášely polyrytmy, souběžný puls dvou i více pohybů (různé počty pravidelných úderů za stejnou dobu). Např. ve skladbě *Amores* (1943) se dvě ruce na preparovaném klavíru „hádají“ v poměrech 2:5 a 2:7. Když tamtéž tři bubeníci rytmizují v poměru 3:5:8 a složitěji, vědomí pulsu se pomalu ztrácí a vnímáme spíše poryvy či spršky úderů. Myšlení v časových strukturách u Cagea přetrvalo i v 50. letech po radikální změně hudebního jazyka směrem k tomu, co autor cageovské biografie James Pritchett nazývá nádherným chaosem.

GAMUT TECHNIQUE, CHART TECHNIQUE

Ale nepředbíhejme. Na konci 40. let Cage vyvinul tzv. gamut technique. Jeho paletu zde tvoří rozmanité hudební prvky, říká jim sonority: tóny, akordy, dvojzvuky, melodické motivky. S touto škálou pak pracuje, jako když se ze stupňů stupnice tvoří melodie. Pro takový způsob se rozhodl ve chvíli, kdy se chtěl vrátit ke komponování s tóny, a tedy i akordy (např. *String Quartet in Four Parts*, 1950), ale chtěl se vyhnout harmonii ve smyslu spojování akordů, rozvádění disonancí apod. I tato hudba je ještě prostá a konsonantní.

V tabulkové technice (chart technique) se už sonority neřadí do škály, ale jsou umístěny do polí tabulky. Ve skladbě *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1951) tvoří sonoritu často souzvuk více nástrojů, jen výjimečně sled více tónů. Výběr sonorit z 224 polí tabulky a jejich řazení ve skladbě, hudebně jakoby úplně nelogické, vzniká z postupu tabulkou podle nehudebních zákonitostí, např. sleduje geometrický obrazec. Paleta zvuků se nebývale rozšířila, také o nestandardní způsoby hry na nástroje a bohatství originálních patentů v partu bicích. Důležitou sonoritou, v průběhu skladby stále více exponovanou, je ticho. Cageova hudební dikce se tak začíná proměňovat od linearity k soustavě izolovaných bodů. ▶

His 2007_05.indd 23 28.8.2007 12:02:34

TICHO, NIC

Ticho otvírá dveře do hudby zvukům, které se náhodně objevují v našem okolí. Tato otevřenost už existuje na poli sochařství a architektury. Skleněné domy architekta Miese van der Roheho zrcadlí své okolí, poskytujíce oku obrazy oblak, stromů či trávníků.

Koncem 40. let se Cage začal vážně zabývat mystikou a východní filosofií. Četl Ramakrišnu a *Věčnou filosofii* Aldouse Huxleyho, odkud načerpal zájem o Mistra Eckharta, Lao-c´ a zen buddhismus. Texty Anandy K. Kumarasvamiho ho inspirovaly k novému pojetí hudby, mnohokrát pak citoval, že umění má „napodobovat Přírodu ve způsobu, jakým sama jedná". Kolem roku 1950 se stal žákem zenového mistra Daisetz Teitaro Suzukiho. A začal používat svůj nejdůležitější kompoziční nástroj, staročínskou *Knihu proměn* neboli *I-ťing* a příslušné pomůcky k věštění nebo, dá se říci, k losování.

V roce 1950 přednesl poprvé *Lecture on Nothing* (Přednáška o ničem), svérázný manifest svého pojetí hudby, částečně věcný, částečně poetický a humorný, a zvláštní tím, že je uspořádán podle hudebních zákonitostí (spíše cageovských než obecných) – předepisuje frázování, odmlky a repetice. Ticha mezi čtením jsou rozmístěna nezávisle na syntaktické logice textu. Opakovaný odstavec ve druhé polovině přednášky dokola konstatuje, že je opakováním, a komentuje to. Cage takto obsah své přednášky demonstroval i její formou.

V roce 1952 publikoval dlouho plánované a promýšlené dílo *4´33´´*, radikální manifest emancipace ticha v hudbě. Skladba má tři věty, které její první interpret David Tudor zarámoval zvedáním a pokládáním víka klavírního křídla; jinak nedělal nic, nehybně seděl. Při premiéře prý během první věty vítr rozrazil vzadu v sále okno, a tak byl slyšet déšť, později i hlasy lidí a zvuk projíždějících aut. Tento svůj nejčastěji komentovaný a kritizovaný tvůrčí čin vysvětluje Cage několikerým způsobem: jako výkladní skříň pro neplánované zvuky (ty, jež obvykle sluchem eliminujeme jako rušivé a nevnímáme je), jako hudební obdobu bílých pláten Roberta Rauschenberga (*White Painting*, 1951) a jako prázdnou rytmickou strukturu. Důležitým podnětem byla prý zkušenost z návštěvy zvukotěsné komory na Harvardské universitě, kde zjistil, že úplné ticho nelze zakusit – slyšel svůj krevní oběh a nervový systém. Především však je nepochybné, že Cageova potřeba ticha v hudbě souvisí s pojetím ticha a nicoty v zenovém buddhismu.

CHANCE

Od Suzukiho učení o nepřekážení, prostupování a nezáměrnosti se odvíjí Cageova koncepce zapojení náhody do kompozice. Ze zážitku zvukotěsné komory vyvodil, že to, co považujeme za ticho, jsou nezáměrné, neplánované zvuky a že k dualitě zvuk a ticho se váže dualita záměrnost a nezáměrnost. Kompoziční technika má sloužit vyprázdnění mysli od myšlenek, které by vylučovaly otevřené možnosti. Umění má být nezávislé na paměti a vkusu, zvuky ať jsou jen zvuky a ne odkazy k jiným věcem.

Skladatel při kompozici stále odpovídá na nějaké otázky, např. jak vysoký, dlouhý a hlasitý bude tón. Cage rozhoduje losem – nechá na otázku odpovědět knihu I-ťing. Svou vynalézavost soustřeďuje do tvorby otázek. A vůbec si to neusnadňuje. Otázky klade často nečekané a klade jich spoustu. Ve skladbě *Music of Changes* (1951, délka 45 minut) začal jako předtím od tabulek, ale vedle tabulky zvuků vytvořil také tabulku délek a dynamik. Krom vybírání z tabulek „rozhodovala" *I-ťing* o proměnách tempa a o tom, kdy bude tabulka stálá, tj. zvolený zvuk v ní zůstane pro možné znovuobjevení ve skladbě, a kdy proměnlivá, tj. zvuk bude vyměněn za nový. Oproti dřívějším, v principu jednohlasým skladbám zde Cage chtěl mnohovrstevnost – I-ťing rozhodovala, kde bude kolik vrstev zároveň. Protože jich bylo až osm, následovala nutnost v hustších místech upravit rytmus kvůli hratelnosti. I tak je *Music of Changes*, jako mnoho jiných Cageových skladeb, téměř nehratelná. Cage využíval mimořádných schopností přítele pianisty Davida Tudora, který prý miloval extrémně komplikované úkoly.

POINT-DRAWING SYSTEMS

Způsob, jak dostávat nápady, je dělat něco nudného. Například komponování takovým způsobem, že kompoziční práce je nudná, přivolává nápady. Slétají se do hlavy jako ptáci.

Technika, použitá v rozsáhlé *Music of Changes,* musela být extrémně pracná. Každá ze sonorit (komponovaných volně, improvizačně) musela být ošetřena nespočtem vrhů mincí, šest vrhů ke každé veličině. Vedle toho Cage vytvořil pružnější metodu zakreslování teček. Využíval faktu, že papír užívaný v 50. letech měl běžně kazy, bylo na něm možno rozeznat řadu více či méně zřetelných teček. Cage je obkresloval a zacházel s nimi jako s notami. Vertikála představovala výšku, horizontála čas. Domaloval notové osnovy a s pomocí *I-ťing* zvolil např. notové klíče, posuvky, způsoby hry apod. Při kompozici *Music for Carillon* (1952) překládal papír a do náhodně vzniklých průsečíků zakresloval noty, jinde *I-ťing* rozhodovala o počtu využitých teček. V *Music for Piano 4–19* (1953) se objevují také netónové zvuky, vytvářené na desku a rám klavíru, pro notaci těchto akcí byla zavedena prostřední linka mezi klavírními osnovami.

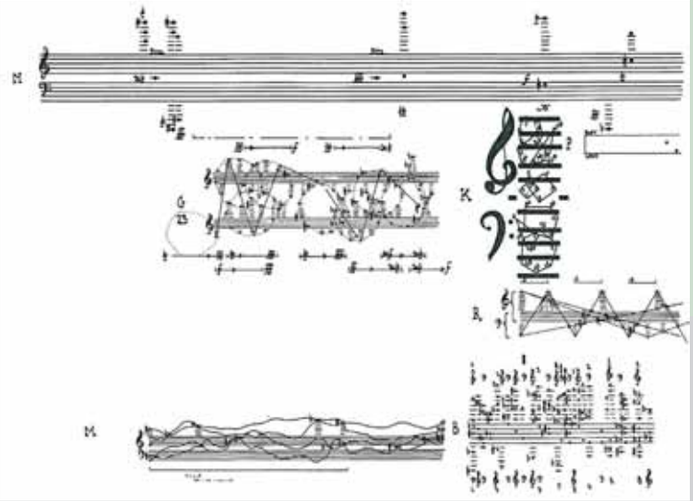
V sérii sólových instrumentálních skladeb, které komponoval od roku 1953, zkombinoval Cage systém tabulek a teček. Sestavil seznam typů hudebních „událostí" a z něho vybírá pomocí I-ťing. Výšky a délky odečítá z náhodných teček na papíře měřením vzdáleností jako z grafu. Každá z těchto skladeb, pojmenovaných podle délky trvání, může být provozována sama nebo zároveň s libovolným počtem ostatních. *27´10.544´´ for a Percussionist* (1956) je historicky první skladbou pro sólové bicí. Skladba *26´1.1499´´ for a String Player* (1954) zavádí notaci na mnoha osnovách, resp. pásech – svůj pás má každá struna, svůj pás mají netónové zvuky, a svůj má i dynamika, a to formou graficky znázorněné relativní váhy smyčce. Cageovy noty se stále více mění v komplikované šifry.

INDETERMINACY

Neurčenost, kterou Cage začal otvírat prostor pro svobodné rozhodování interpreta, se často lidem plete s použitím náhody. Náhodné operace, to je činnost skladatelova. Neurčenost se týká akce interpreta. Cage tento rozdíl vysvětluje ve své darmstadtské přednášce *Composition as Process* (1958), později otištěné v knize *Silence* (1961). Na sedmi skladbách (od Bacha přes Stockhausena po sebe a své nejbližší souputníky Mortnona Feldmana, Earle Browna a Christiana Wolffa) demonstruje rozdíl mezi užitím náhody a neurčenosti.

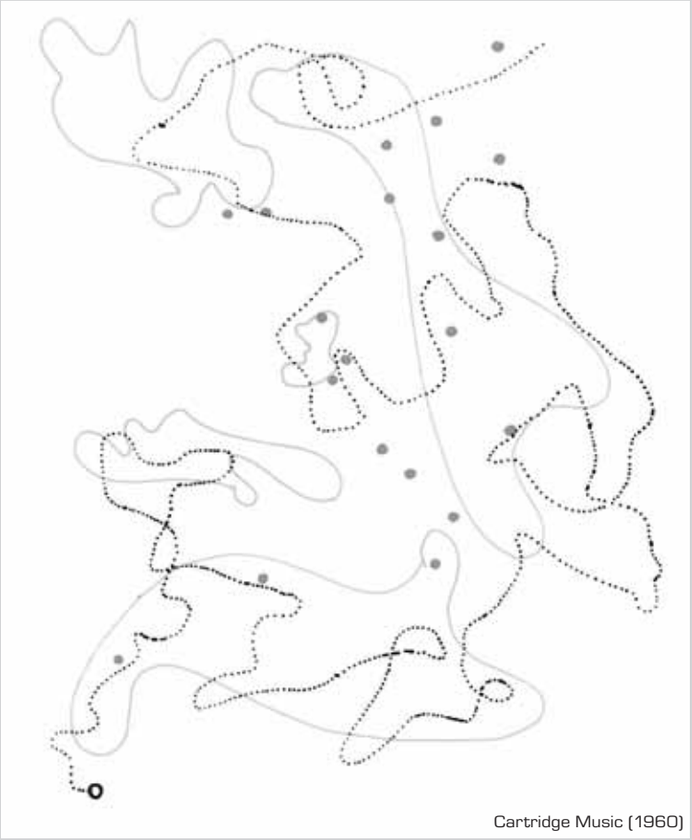
Cage považuje interpreta za svobodného tvora a nechce plnit roli diktátora, který hráči nakazuje, co hrát. Svoboda individua je celoživotním tématem tohoto přesvědčeného anarchisty. Nicméně v praxi zavádí svého interpreta spíše do bludiště, kde je spousta složitých úkolů. Zřejmě takto chrání svou hudbu před hráči rutinéry. Proniknout do Cageova zadání a dokázat ho naplnit, to většinou vyžaduje spoustu práce, disciplíny a také přesvědčení, že chci tu spoustu zdánlivě nesmyslných úkonů podstoupit.

His 2007_05.indd 24 28.8.2007 12:02:36



Koncert pro klavír a orchestr, část partu sólového klavíru (1958)

V partituře *Winter Music* (1957) pro 1–20 klavírů jsou akordy rozházené po stránce, stránky lze seřadit libovolně. Hudebník má na výběr notové klíče, což umožňuje řadu různých čtení akordu. Zní to jednoduše, ale ty noty jsou hotové bludiště. Noty neprakticky šplhají po „žebřících“ ze spousty pomocných linek. Čísla nad mnohozvukem, jež udávají, kolik not má být čteno v kterém klíči, jsou výzvou, aby člověk četl všelijak na přeskáčku (třeba krajní a prostřední v basovém a zbytek v houslovém), a už je to tak nepřehledné, že bude nutné si to přepsat. Ale mám-li zápisem fixovat jednu podobu, stojí přede mnou otázka, jak se rozhodovat. Namátkou? Systematicky? Mám usilovat o eliminaci svého vkusu a paměti, jak to mnohde manifestuje Cage? Problémů je tam pochopitelně více, i méně principiálních. Akordy nesmějí být rozloženy arpeggio, a jsou-li nehratelné, má být část akordu zadržena neslyšně třetím pedálem a zbytek zahrán. Atd. Možná vůbec nejtěžší úkol je tu psychologický – jak všechny obtížnosti disciplinovaně přemáhat, i když vím, že skladba je pro mnoho klavírů, celek bude naprosto nepřehledný, hotový hudební prales, a případné dluhy interpreta vůči zadání jsou nekontrolovatelné. A to jsme u jedné z jednodušších skladeb tohoto období.



Cartridge Music (1960)

Základním dílem Cageova principu neurčenosti je *Concert for Piano and Orchestra* (1958). (Mimochodem, poslech této skladby inspiroval Lutosławského k užití aleatoriky, což následně spustilo celou vlnu nepřehlédnutelných tvůrčích počinů, zejména zde ve Východní Evropě.) Orchestr tvoří ve skutečnosti třináct hráčů, kteří hrají paralelně nezávislé sólové party. V notách mají vteřinové údaje a řídí se podle dirigenta, který krouží rukama jako ručičkou stopek, ale mění tempo. V partech hráčů jsou jednotlivé tóny oddělené tichem, každý se spoustou údajů o dynamice, barvě a zvukových efektech. Trojí velikost noty může znamenat dynamiku, nebo délku, nebo obojí; o tom rozhoduje hráč. Fascinující vynalézavost osvědčil Cage v partu klavíru. Tvoří ho 63 stran, na nichž jsou různě rozmístěny fragmenty hudby. Notace už na první pohled působí jako fantastická mimozemská krajina a vysvětlivky k ní jsou obšírné. Cage pro tento part vynašel 84 nových způsobů kompozice a notace. Čerpal z nich pak v dalších skladbách po několik let.

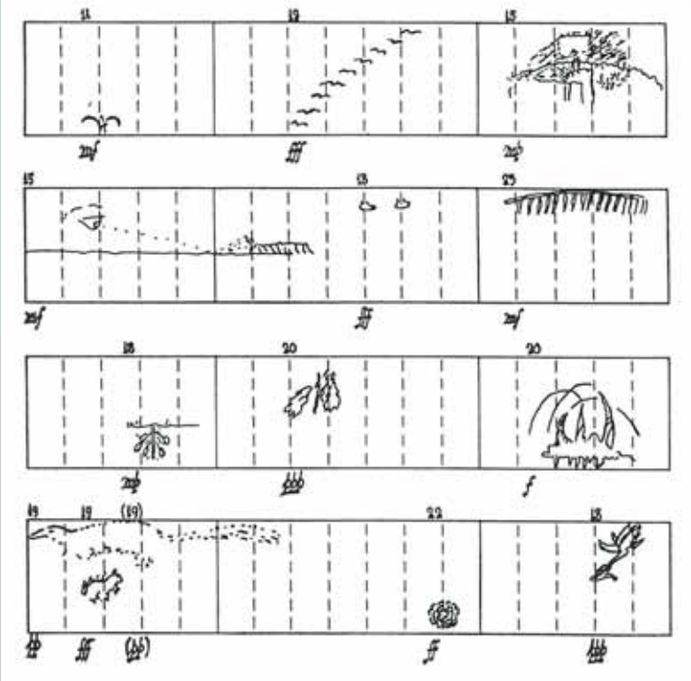
Zde má svůj zárodek i typ notace, který byl pak využit v řadě dalších skladeb (*Variations I*, 1958, *Cartridge Music*, 1960 ad.). Jsou to sady průsvitných papírů, jež se přikládají volitelným způsobem na sebe, a ze vzniklé soustavy čar a bodů musí interpret měřením nebo odhadem vzdáleností zjišťovat parametry svých tónů, zvuků či akcí. Sám si určuje i měřítka, jak převádět naměřené délky na parametry zvuku (např. síla zvuku bude odpovídat 22 milimetrům). Dá se říci, že Cage tu předkládá jakési „zkomponuj si sám“. Nejdál tímto směrem došel ve *Variations II* (1961), kde návod otvírá neohraničené možnosti, což je završeno instrukcí: „Pokud vzniknou otázky stran dalších věcí či detailů… postav otázku tak, aby se odpověď dala zjistit měřením“. I když tato partitura skýtá naprostou otevřenost, není tu v žádném případě místo pro volnou improvizaci. Cage usiloval otevřeností svých indeterministickým partitur o objektivizaci, o vznik hudby oproštěné od vkusu, vzdělání, osobních inklinací, emocí a toho všeho, co improvizace naopak intenzivně otiskuje. Možná proto tak krajně komplikoval své notační šifry a labyrinty – aby interpret, než složitě dojde výsledku, definitivně poztrácel všechna klubka a drobky vedoucí zpět k egu.

SIMULTANEITY, ABUNDANCE, ANARCHY

Není třeba se bát o budoucnost hudby. Vyšlo najevo, že nějaké zvuky se ozvou vždycky, ať už ty, které jsme chystali, nebo neplánované. Rozhodnout se pro ty nezamýšlené zvuky, to je psychologický přemet, který zprvu vypadá jako zahození všeho, co patří k lidství – pro muzikanta zahození hudby. Toto psychologické přesměrování však vede do světa přírody. A tam, postupně či náhle zjistíme, že lidství a příroda jsou v tomto světě nerozdílně propojeny, že se nic neztratilo. Ve skutečnosti jsme tím vše získali. V hudebních pojmech – kterékoli zvuky se mohou objevit v jakýchkoli kombinacích a posloupnostech. Je fascinující, že právě dnes jsou k dispozici technické nástroje pro vytváření takové svobodné, ničím neohraničené hudby.

Cageova kompoziční činnost v 60. letech má blíže k performance art. V touze po přiblížení hudby životu vrhá svou energii a pracovitost do organizování mnohovrstevných projektů se spoustou elektroniky, paralelních hudebních i divadelních akcí atp. Je opět velice originální v tom, jak nesourodé věci dokáže propojit a jak nečekaně zapojuje náhodu a neurčenost. Za všechny uveďme situaci, kterou navodil v *Reunion* (1968). Čtyři jeho přátelé vytvářeli svou živou elektroniku, ale jejich výstup procházel zařízením (gating system), jehož nastavení se měnilo podle tahů na šachovnici, u které seděli a hráli (5 hodin!) John Cage s Marcelem Duchampem. ►

His 2007_05.indd 25 28.8.2007 12:02:37



Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts: Twelve Haiku (1974)

Cage se rád odvolává na ideu architekta-filosofa Buckminstera Fullera, podle které naplnění materiálních potřeb a zrušení politiků nastolí míruplnou fungující anarchii. V souvislosti s tím Cage preferuje kvantitu paralelních aktivit a také kvantitu v délce hudební produkce. Organizuje simultánní multimediální produkce, kde má roli komplexního designéra, poskytujícího publiku kulturní hojnost. Dovede také ustoupit jako tvůrce do pozadí a přenechat aktivní roli posluchači jako v *33 ¼* (1969), kde je k dispozici 12 gramofonů a 300 gramodesek, a kdo z publika chce, může pouštět.

HUDBA Z HUDBY, Z KRESEB, Z TEXTŮ, Z ČEHOKOLI

I když se Cage koncem 60. let vrátil také ke kompozici koncertních skladeb, nelze už členit jeho tvorbu na období podle stylu či metody. Jeho tvorba je rozmanitá, starší postupy bere podle potřeby na pomoc, nové nebo inovované zavádí. Skladba *Cheap Imitation* (1969) pro klavír, záhy také ve verzích pro různě velké orchestry a později pro housle (1977), otevřela nový druh činnosti, zvláštní překomponovávání starší hudby. S pomocí *Knihy I-ťing* byl rytmus Satieho symfonického dramatu *Sokrates* (1918) opatřen jinými tóny. Vznikla diatonická melodie, sice divná, hudebně nelogická, ale na Cagea té doby nezvykle prostá, připomínající naivní invenci některých skladeb ze 40. let. V jiných skladbách jako *Song Books* (1970) či *Apartment House 1776* (1976) přetavil starou hudbu do podstatně složitějších tvarů, společná zůstává hravost a bláznivě svobodné nápady.

Podobně Cage bral za východisko ke kompozici vizuální objekty. Už v roce 1961 rozšířil techniku zakreslování teček, když komponoval podle hvězdných map (*Atlas Eclipticalis*). V 70. letech objevil kresby z deníků Henryho Davida Thoreaua (onoho samorostlého amerického filozofa 19. století, autora knihy *Walden aneb Život v lesích*). Umístil je do výškového a časového rastru a vznikla krásná partitura, z níž se Thoreauovy kresby (ptáci, veverky, listy) čtou jako noty a hrají na 23 nástrojích: *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts: 12 Haiku* (1974). Cage do skladby zakomponoval také časovou strukturu japonské veršové formy haiku.

Inspirován uložením kamenů na uhrabaném písku posvátné zahrady v Kjótóto, obkresloval Cage kameny do partitury skladby *Ryoanji* (1986). Stejnojmenná kamenná zahrada, patřící k zenbuddhistickému chrámu, svou prázdnotou symbolizuje čistou mysl, očištěnou od všech forem. Vzniklé křivky se hrají jako táhlá glissanda v úzkém tónovém ambitu zároveň s monotónními údery bicích. V partituře se kříží několik druhů čar – plná, čárkovaná, tečkovaná a čerchovaná. Jde o čtyřhlas stejného nástroje, hráč má za úkol tři hlasy předem natočit a hrát s playbackem. Tónové výšky jsou vyznačeny jako v grafu na vertikále, ale krom toho jsou ještě detailněji, v mikrointervalech, uvedeny na krajích a v uzlových bodech čar. Skladba byla vytvořena v několika verzích (pro basový trombon, pro hoboj, pro zpívající kontrabasistku aj.), verze mohou znít zároveň. Hudba bicích existuje také ve variantě pro komorní orchestr, hrající v tzv. korejském unisonu (viz slovníček).

Návod k jednoduchému partu bicích je pěknou ukázkou neurčenosti v Cageově pozdním díle. Prostor pro rozhodování je poměrně úzký, zkoncentrovaný na jeden či dva problémy, zde na volbu nástroje, zejména toho, který je zadán naruby – „nekov“, a na jemné odstíny dynamiky. Je tím chytře stimulována tvořivá vynalézavost, aniž by byl hráči ponechán prostor pro svévolnosti. Krom toho bývá v takových instrukcích jedna poznámka spíše poetická, něco jako kóan. Může interpretovi pomoci jen nepřímo, ale objevuje se mezi věcnými pokyny jako znepokojivá výzva – zde je to zmínka o uhrabaném písku, jinde např. pokyn „hledej kvetoucí píseň“ (*Ten*, 1991).

*Nejméně dva pouze mírně znělé nástroje z rozdílných materiálů (dřevo a kov, nekov a kov) hrané unisono… Tyto zvuky jsou „uhrabaným pískem“ zahrady. Mají se hrát tiše, ale ne jako doprovod. Mají být dokonce neznatelně v popředí. Mají mít jakýsi život (mírné, sotva znatelné změny dynamiky), jako by se měnilo jejich osvětlení. (*Návod v notách *Ryoanji*)

WRITINGS

Je zvuk hudbou?
Je hudba – myslím to slovo – zvukem?
A je-li, je hudba hudbou?
Je slovo „hudba“ hudbou?

Cage celý život psal a přednášel své texty a mnoha způsoby překročil až setřel různé hranice: mezi odborným textem, memoáry, vyprávěním historek, poezií a asémantickou koláží slov a písmen; mezi recitací, zpěvem a mluvenou řečí jako zvukovým objektem; mezi psaným slovem, partiturou a výtvarným dílem. Jak už bylo zmíněno u *Lecture on Nothing* (1950), v 50. a 60. letech psal a četl přednášky a různým způsobem je činil zároveň demonstracemi svých kompozičních metod, ba dokonce je považoval zároveň za díla hudební.

Např. při tvorbě *45´ for a Speaker* (1954) I-ťing pomáhala najít odpověď na takovéto otázky: „Mluvení, nebo ticho? Jak dlouhé? Pokud mluvení, ze starých textů, nebo nově napsané? Pokud ze starých, z kterého a kterou část? Pokud nově napsané, tak na které z 32 témat? Má být text měřen počtem slov, nebo slabik? Kolik jich má být?“ Part přednašeče obsahuje také akce, zvukové i jiné – např. vysmrkej se, tleskni, opři se o loket, zasyč, učeš si vlasy. Zároveň se mohou paralelně provozovat vybrané instrumentální skladby.

Přednáška *Where Are We Going? And What Are We Doing?* (1961) obsahuje 4 texty, které mají znít paralelně. V úvodu, než se spustí paralelní čtení, Cage vysvětluje své důvody a vysvětlení uzavírá takto: „Řekněme Ano společnému pobytu v Chaosu.“

Jestliže takto postupně mizel srozumitelný obsah z Cageových přednášek, texty a textové kompozice po roce 1970 tímto směrem v zásadě pokračují, ale stávají se více poezií. Tak jako přetvářel Satieho hudbu a Thoreaovy kresby, začal pracovat s texty jiných autorů, zejména svých oblíbenců Thoreaua, Satieho, Jamese Joyce a Marcela Duchampa. Např. mixoval text ze zmínek o hudbě v Thoreaových denících (*Mureau*, 1970, *Empty Words*, 1973–4), nebo dokonce vypsal všechny zmínky o hudbě v Joyceově *Finnegans Wake*, posháněl po světě nahrávky takových zvuků a smixoval z nich a z nahrávek irského folklóru hustou koláž, která

His 2007_05.indd 26 28.8.2007 12:02:38

se pouští ke čtení textu *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* (*Roaratorio*, 1979).

Takových psaní skrz (*Writings Through…*) napsal celé množství. Vytvořil totiž svou básnickou formu, hříčku zvanou „mesostich“, obdobu akrostichu. Nejprve psal jednotlivé mesostichy sám, pak je začal ve velkém sestavovat z existujících textů. Osvědčuje nadále svůj sklon k mravenčí práci, sestavil nekonečnou sérii mesostichů ze slov Joycova Finnegans Wake tak, aby ve sloupci stále dokola vznikalo klíčové sousloví – jméno James Joyce. Podobně se „propsal skrz“ řadu dalších textů, např. *Cantos* Ezry Pounda či Kafkovu *Proměnu*, další série mesostichů sestavil z náhodně vybraných slov z nejrůznější literatury i neliterárních textů (dopisy přátel, kniha Genesis, Wittgenstein, NY Times aj.)

Zkusme napodobit Cageův způsob objasňování formou přímé demonstrace:

Mesostich
j**E**
bá**S**nická
f**O**rma,
Skladatelem
s**T**vořená
p**I**plavá
dis**C**iplína
pro rado**S**t

NUMBER PIECES

V Zenu se říká: pokud je něco nudné po dvou minutách, zkus čtyři. Pokud je to stále nudné, zkus osm, šestnáct atd. Nakonec člověk zjistí, že to vůbec není nudné, nýbrž velice zajímavé.

V posledních pěti letech života napsal Cage několik desítek koncertních skladeb, tzv. „number pieces“, jež jsou běžným interpretům dostupnější než vše, co psal dříve. Psal jen party, v nich tónové výšky do běžných osnov, zatímco bicí mají čísla, ke kterým hráč přiřadí nástroje, vybrané svobodně, příp. podle podobných instrukcí jako v *Ryoanji*. Pokyny ohledně délek, dynamiky, způsobů hry, příp. frázování jsou v jednoduché vysvětlivce. Ponechávají interpretům svobodnou volbu zejména pokud jde o délky not. Pravidla jsou jednoduchá a motivující. Každý je zodpovědný za umístění svých tónů do časových rozmezí, daných v minutách a vteřinách.

Vznikly hodiny ztišené, míruplné hudby. I když to v notách vypadá jako verze jediné skladby, výsledky jsou velmi různorodé, od dlouhých unisonových prodlev a dvojzvuků takřka romantických (*Seventy-Four* pro symfonický orchestr, 1992), přes husté přelévající se mnohazvuky (např. *Twenty-Six* pro 26 houslí, 1991, *Twenty-Nine* pro bicí, klavír a hluboké smyčce, 1991) až po radikální mikrointervaliku (čtrnáctinotóny (!) ve skladbě *Ten* pro ansámbl, 1991). Nechybí ani zvláštnosti jako sedmdesátiminutová skladba pro soubor bicích, ve které nezazní jediný úder, ale samé jemné táhlé zvuky (*Four*[4], 1991).

Cage tak dosáhl největší tvůrčí plodnosti těsně před osmdesátkou a jeho poslední díla mají v sobě jak Cageovu neposednou, věčně mladou vynalézavost, tak i kontemplativní zklidnění, srovnatelné třeba s pozdními kvartety Beethovenovými.

Začínám slyšet staré zvuky, jako by nebyly obnošené. Zřejmě nejsou obnošené. Jsou stejně slyšitelné jako nové zvuky. Byly obnošené myšlením, a když se zastaví přemýšlení o nich, náhle jsou čerstvé a nové.

NEPOZNATELNOST

Zabývám se poznáváním Cagea už přes dvacet let nejrůznějšími způsoby. Poslouchám hudbu, zkoumám partitury, nacvičil jsem několik skladeb pro preparovaný klavír, hrál jsem bicí v *Ryoanji,* vypracoval jsem realizaci *Variations I* (opravdu mravenčí práce!), četl jsem texty Cageovy i o něm v několika jazycích, přednášel jsem o něm, podílel jsem se i na dvaadvacetihodinovém provedení Satieho *Vexations* podle Cageova vzoru a nevím co ještě. A přesto necítím, že už bych pronikl daleko nebo dokonce hluboko. Cage, „napodobuje způsob, jakým se chová příroda“, zanechal po sobě neproniknutelný prales tvůrčích počinů. A mě vlastně více, než jen pouštět si CD s jeho hudbou, baví dobrodružství poznávání jeho všeobjímající aury.

MALÝ SLOVNÍČEK CAGEOVÝCH TERMÍNŮ

[***anglicky*** obecný význam český – *specifický význam u Cagea*]

prepared piano preparovaný klavír – *klavír upravený zastrčením různých objektů mezi struny (gumy, šrouby, vruty, mince aj.), příp. položením na struny (noviny, ale např. i polštáře aj.)*
micro-macrocosmic structure – *hierarchické uspořádání malých a velkých dílů skladby do stejných proporcí*
gamut škála, stupnice, paleta – *ne sled tónů, ale soubor „sonorit“*
sonority sonorita – *zvukový objekt, např. tón, akord, mnohozvuk, krátký melodický motiv, netónový zvuk*
interval interval – *podle kontextu buď souzvuk dvou tónů nebo časový úsek*
aggregate mnohozvuk – *akord o mnoha tónech, někdy s nestejnými dynamikami*
constellation konstelace, sestava, souhvězdí – *složitější uspořádání not, ozdob, akordů nebo trylků; lze si ho představit jako čínský znak, ke kterému je potřeba několika tahů perem*
event událost – *podobný pojem jako* sonority, *užívaný od roku 1953 v o něco širším smyslu (jednotlivé zvuky, mnohozvuky, konstelace, ale také glissanda lineární či nelineární, hluky „bodové“ či táhlé…)*
noise hluk, pazvuk, šum – *zvuk o neurčité tónové výšce; jakýkoli zvuk dříve do hudby nepatřící (např. v textu* The Future of Music: Credo *Cage prorokuje skladbu pro výbušný motor, vítr, tlukot srdce a lavinu, v klavírních skladbách předepisuje hru na rám, desku atp.)*
chance operations náhodné postupy – *s pomocí náhodných operací (lze říci losem) Cage rozhodoval o nejrůznějších parametrech prvků své kompozice, např. jakou bude tón mít výšku, délku, barvu, dynamiku a umístění v rámci časového úseku*
unintended sounds nezáměrné zvuky – *náhodné zvuky prostředí, vše co v koncertní síni bývá považováno za rušivé (zvuky deště, dopravy, ptáků, zvonů; skřípání dveří, sedadel – cokoli, co je slyšet)*
indeterminacy neurčenost – *kde běžný skladatel notací určuje, co a jak má hráč hrát, Cage mu různým způsobem zadává rozmezí, v rámci kterého se hráč svobodně rozhoduje (např. které tóny z akordu zahraje a v které chvíli v daném časovém rozmezí to udělá)*
circus – *mnohovrstevná rozměrná simultánní multimediální produkce, kde Cage má roli komplexního designéra hudby i ostatních akcí*
Korean unison korejské unisono – *typ souhry, kdy větší počet hráčů záměrně zahraje („mikrorytmicky“) každý trochu jindy, „rozsypaně“ v rytmu i intonaci, jemně glissandující tenuta*
time bracket časové rozpětí – *na místo taktů je notován časový úsek, vymezený údajem v minutách a vteřinách (např. od 9´50´´do 10´00´´)*
flexible time brackets – *začátek i konec časového úseku je dán rozmezími (např. od 7´45´´– 8´30´´ do 8´15´´– 9´00´´), která se navíc obvykle překrývají (takže uvedený úsek může trvat jednu vteřinu i méně, ale také minutu a čtvrt)*
number pieces číslové skladby – *série skladeb z poslední tvůrčí etapy Johna Cagea, jež jsou pojmenovány číslem podle počtu nástrojů či hlasů, příp. číslem s indexem, kde index odlišuje skladby se stejným názvem* ■

His 2007_05.indd 27 28.8.2007 12:02:39

Skladatel u stroje

Text: **Petr Bakla**

Pomineme-li celou rozsáhlou oblast přímého vytváření zvuků pomocí počítače, existují v zásadě dva typy skladatelského využití počítačů. Prvním z nich jsou metody a programová prostředí souhrnně označované jako Computer Assisted Composition (CAC), druhým jsou notové editory – počítačové notátory. Zatímco CAC je v praxi poměrně úzce navázána na některé stylové okruhy současné vážné hudby a jejích možností nevyužívá zdaleka každý skladatel, notátory používá dnes určitě většina skladatelů se sedmičkou a osmičkou na předposledním místě roku narození a mezi těmi zasloužilejšími je jich také hodně. Přinejmenším v roli notového psacího stroje tedy počítače masivně pronikly do skladatelské profese stejně jako kamkoli jinam. Má to nějaký vliv na hudbu samotnou?

POČÍTAČOVÁ NOTOGRAFIE

Když nastupovaly psací stroje, mnoho básníků a dokonce i romanopisců se nechávalo slyšet, že dílo napsané na stroji nikdy nemůže mít kvality textu vznikajícího ručním psaním. Dnes, chce-li si někdo hrát na literárního dekadenta, píše okázale na stroji a to samé říká o počítači. Atd. Nemíním unavovat předvídatelnými stesky konzervativců či staromilců – je však dobré vzít v úvahu, že notový zápis se od textu přeci jen podstatně liší, a to přinejmenším ve dvou ohledech.

Jednak notové písmo používá neskonale větší rozmanitosti grafických prvků a stále se vyvíjí. Zatímco do znakové sady přibyl v poslední době maximálně tak symbol Eura a vizuální kreativita uživatelů písma se omezuje na jisté debilní konstelace dvojtečky, mínusu a závorek, notace se proměňuje neustále a skoro každý skladatel alespoň občas potřebuje něco „extra“. I když notové editory dnes umožňují vymyšit prakticky cokoli, neznamená to, že to jde vždy snadno a že každý uživatel-skladatel si dokáže poradit. Za druhé, notový zápis není jen souborem instrukcí k provádění určité (fyzické) akce, je zároveň v různé míře i obrazem hudby, která jejím prostřednictvím vzniká. Text pornografického románu se od textu Malého Bobše vizuálně neliší. Notový zápis už ve své optické kvalitě vydává určitou informaci o energii a výrazu hudby, která je jím kódována – je vždy více či méně ikonický, a tudíž sugestivní. Co se stane, když noty vypadají stejně zajímavě jako úřední lejstro?

Ještě na začátku 20. století psali skladatelé většinou velmi ležérně a pro přímé použití (hraní, dirigování) vlastně nečitelně. Hotovou partituru dostal k přepsání opisovač a tiskem vydávány byly noty ryté a ražené do kovových matric, nebo později, se zavedením ofsetového tisku, též přepisované profesionálními kaligrafy. Především po druhé světové válce však nastala zajímavá doba: notace Nové hudby se stala natolik specifickou a rozmanitou, že se ocitla bezpečně mimo standardní arzenál sazečských kas a skladatelé byli ze samé postaty věci – nové notační vynálezy a často velká neobvyklost hudby – nuceni vyhotovovat partitury velmi pečlivě, takže odpadala i potřeba toho, aby byly opisovány „načisto“ někým dalším. To by se také dost nevyplácelo – příjmy vydavatelů z prodeje not poklesly i u klasické hudby, a že by si měšťanské dcerky po nedělním obědě střihly na čtyři ruce nějakého toho Stockhausena... Navíc, partitury mnohdy bývaly koncipovány jako svého druhu artefakty, a to i ty, které pracují s prvky běžného notového písma a nespadají vyloženě do kategorie grafických partitur. Výsledkem je, že vydávání faksimilií partitur pro běžné užití (nikoli jako pramenů pro vědce a pro potěšení) se stalo zcela obvyklým a významně velké množství děl skladatelů avantgardy druhé poloviny 20. století známe vlastně z rukopisů (když chcete vidět, jak vypadá třeba rukopis Novosvětské, musíte do muzea). To má své kouzlo a podle mě i funkci – je jaksi lépe vidět „dovnitř hudby“, (ne)osobitost skladatelovy kaligrafie zkrátka vypovídá o mnohém. Když pak v 90. letech masově nastoupily použitelné notové editory, notopisná krajina se stala dost fádní a sterilní. Alespoň mně to tak připadá.

A protože hudba toho druhu, která vzniká jako projekce skladatelova snění nad papírem, se nedá od notace nikdy zcela oddělit, nabízí se otázka, zda a jak se masové užívání počítačové notografie promítlo do hudby samé. Dát nějakou odpověď je složité. Jednou z potíží je, že nejsnadněji se takový (negativní) vliv identifikuje u skladeb špatných, amatérských. Dobrý skladatel, který ví, co dělá, by se, teoreticky vzato, nechat ovlivnit neměl, respektive by případný vliv notátoru měl být pozitivní. Jenomže – kdo přesně ví, co dělá? A může vůbec vztah uživatel-nástroj probíhat pouze jednosměrně? Oslovil jsem několik skladatelů i interpretů a některé jejich reakce nabízím k úvahám.

Skladatel a klavírista **Hanuš Bartoň** vyučoval počítačovou notografii na HAMU, a má tudíž i dobrý přehled o tom, jak počítačové notátory využívají druzí. Jeho odpověď na mé dotazy je reprezentativní v tom smyslu, že prakticky totožné myšlenky zazněly i od dalších oslovených:

„Každý notační program má něco radši, něco klade větší odpor. Slabší povahy se přizpůsobí, a aniž si to uvědomují, postupně začnou psát více to, co jde snadněji. Kopírování a vkládání je velmi snadné – nejen to prosté, ale kopírovat lze libovolné úseky, lze kopírovat i jednotlivé parametry selektivně (alespoň ve Finale). Rovněž tak zmechanizování některých jinak časově náročných operací (transpozice, augmentace-diminuce, práce s intervaly). Např. Finale *(jeden z nejpopulárnějších notátorů, čile mu konkuruje Sibelius. Pozn. PB)* obsahuje i různé vyloženě již kompoziční nástroje, je schopno generovat retrográdní postupy, různé inverze, dokonce akordy podle definovaných a do určité míry ovlivnitelných pravidel. Může to vést k stereotypním skladebným postupům. Lze zapisovat pomocí MIDI improvizace v reálném čase, tyto pak vydávat za skladbu – a nemusí to být špatné. Tato schopnost notátorů může být pozitivní i nebezpečná. Playback: kvalitní virtuální samplery (součást každého dobrého programu) dosahují už vysoké věrnosti, umějí napodobit i „přednes“, dokonce podle zvoleného stylu včetně „soudobé hudby“. Je to dobré, pokud se to používá pro kontrolu chyb nebo pro výrobu demosnímku. Může to ale vést k naprosto zkreslené představě reálného zvuku. Není např. problém systém nastavit tak, aby nástroj v nevýhodné poloze byl v playbacku slyšet, zatímco v reálu nebude. Zvukový výsledek je tím méně věrohodný, čím více se sazba vzdaluje od klasicko-romantické dikce. Snadné vytváření některých efektně vypadajících typů notace může vést k povrchnosti a preferenci optických kvalit partitury. Komponování přímo na počítači: je možné, je to dost individuální. Někoho to svazuje, jinému vyhovuje. Kladnou vlastností je možnost okamžitě revidovat stávající tvar, není nutno složitě mazat, přepisovat. Je mnohem snazší „experimentovat“. Všechna zmíněná „nebezpečí“ se mohou obrátit v přednosti, pokud se k nim přistupuje tvůrčím způsobem. Je ovšem třeba program zvládnout tak, aby práce s ním byla naprosto samozřejmá a nebyl to neustálý boj s problé-

His 2007_05.indd 28 28.8.2007 12:02:39

my typu „jak se co dělá“. Otázkou je, je-li lepší používat notátor jen jako nástroj pro zápis konečného tvaru, nebo jako kompoziční prostředek. Osobně preferuji kombinaci obou přístupů s mírnou převahou přípravy „tužkou“. Pokud mohu soudit, dělá to tak i většina studentů na katedře skladby HAMU. Znám ale autory, kteří komponují přímo na počítači podle mého názoru s velmi dobrými výsledky.“

K problému „co tužkou, co (už) na počítači“ blíže skladatel **Miroslav Pudlák:** „Skici dělám zásadně na notovém papíře, melodie a souzvuky si musím osahat u klavíru a nahodit tužkou na notový papír. Zapsat si třeba jen tónové výšky nebo jen rytmy – to na počítači ani nejde. Některé nápady je třeba zapsat rychle, pak vygumovat a pozměnit; na počítači všechno moc trvá. U souzvuků a polyfonie mám nad notovým papírem nějak větší kontrolu a přehled. Listování v papírech je i příjemnější než věčné rolování nebo otevírání a zavírání oken. Rád si třeba stránky s nápady rozprostřu před sebe na zem a zkouším měnit jejich pořadí. Jen někdy využívám poslechu z počítače, to když zkouším třeba nějaké konstruktivistické postupy polyfonní povahy, nebo chci vědět, jak zní nějaký zrychlený harmonický proces – prostě, co člověk nepobere rukama u klavíru. Jinak do počítače přepisuji až ve fázi, kdy mám hotové větší celky. Ty se potom ještě dají přeskupovat, posouvat, transponovat, mazat a vzniká rovnou čistopis. Tady teprve začíná výhoda. Snažím se eliminovat to nebezpečí, kterému je vystavena dnešní počítačová generace skladatelů, totiž že je notátor k něčemu „nutí“ a něco „nedovoluje“. Člověk má někdy chuť do not přenést rozmáchlé expresivní gesto – nějakou tlustou křivou čáru, nestandardní artikulační značky nebo třeba nezávislé metrické a tempové vrstvy – to všechno je na počítači technický problém, jehož řešení zdržuje a odvádí od podstaty věci. Pak se vyplatí to kombinovat s ruční grafikou, nebo celou skladbu napsat prostě rukou. Pokud ale máme na paměti tato úskalí, je počítačová notace nezvratný pokrok!“

Pochopitelně je nutno vzít v úvahu, že notátory prodělaly značný vývoj. Skladatel a vyhledávaný učitel skladby **Brian Ferneyhough** (viz HV 2/06), který sám používá počítač velmi dlouho a pro jehož tvorbu je dost zásadním nástrojem – mj. mu umožňuje dosáhnout dokonale proporčního zápisu, což je u jeho pověstně monstrózních rytmických útvarů do značné míry podmínkou dešifrovatelnosti – podotýká: „Vliv programů jako je Finale a Sibelius je v současné době mnohem menší než v době, kdy notografické programy začínaly. Software tehdy nebyl zdaleka tak rozvinutý a některé techniky (glissando, tremolo) se velmi těžko zapisovaly, takže je někteří skladatelé úplně přestali používat. Celé vrstvy notace byly odhozeny a partitury na pohled působily mnohem „klasičtějším“ dojmem. Podobné důsledky mělo používání programů jako Open Music (viz dále), kde generování hudebních struktur na statistickém základě vedlo k zanedbávání detailní artikulace mikrostruktury. Zdánlivě banální pokroky, jako třeba možnost vytvořit font pro mikrointervalové posuvky nebo rychlost vibráta a podobné věci, posunuly v posledních letech skladatele zpět k méně okleštěným „středním patrům“ notace.“

Další úhel pohledu na počítačovou notaci patří interpretům. Tolik houslista **Irvine Arditti** (viz HV 6/01), vedoucí jednoho z nejlepších těles specializovaných na novou hudbu, Arditti String Quartet:

„Vliv to má – negativní i pozitivní. Ztrácí se osobitost rukopisu a lidé se někdy zjevně přizpůsobují možnostem počítače. Pro mladé skladatele je, myslím, důležité mít blízký kontakt s tužkou a papírem, a když toto opouštějí ve prospěch počítačových programů, výsledek může být jiný než u starších skladatelů, kteří ručně psali dlouho a možná pak při práci na počítači lépe rozumějí tomu, co dělají. U mladých skladatelů je někdy znát, že na počítači cosi dost snadno vytvoří a moc o tom nepřemýšlejí. Pro studenty je někdy zkrátka používat počítačový program až příliš snadné. Také mám pocit, že v počítačových notách bývá víc chyb – lidé něco někam zkopírují a už se pořádně nepodívají, co se vlastně stalo. Trávíme život tím, že opravujeme skladatelské chyby. Takže v mnoha ohledech to moc pozitivní není. Ale nakonec stejně převáží to, že máte jasně čitelný materiál a vidíte okamžitě, co skladatel chce. U rukopisů je někdy těžké i poznat, co je to za notu... Čitelnost počítačově psaných partitur a partů je jednoznačné plus. Třeba u takového Luigiho Nona je jeho velmi osobitý rukopis vyloženě součástí hudby, ale v momentě, kdy už tu hudbu znám, bych ji hrál raději z vytištěného partu. Třeba kvartet *Fragmente-Stille* se čte opravdu velmi špatně – mně to tolik nevadí, protože to znám zezadu dopředu, ale když se v kvartetu vymění hráč, nejde to tak snadno. Je opravdu nutné ty partitury vidět, ale pro samotné hraní by se to mělo přepsat. Takže je vlastně nejlepší obojí – mít dobře čitelné party i možnost nahlédnout do ručně psané partitury, mít možnost se podívat, jak co skladatel napsal.

Jestli mám pocit, že některé skladby jsou v tom, jak zní, přímo ovlivněné použitím počítače? No, věc se má asi tak, že se snažíme takové skladby nehrát. Když někdo „zmáčkne knoflík“ a čeká, co mu z toho vyleze, nebývá to zajímavé. Ale zrovna tak jsem viděl spoustu takových špatných partitur, které byly psané ručně. Řekl bych nicméně, že počítač skladatelům usnadňuje psát špatnou hudbu. Co se týče takových těch naivně „komplexních“ partitur, opět – je to na počítači snazší, ale stejně dobře se problém grafomanie může týkat těch, kdo píší ručně.“

COMPUTER ASSISTED COMPOSITION

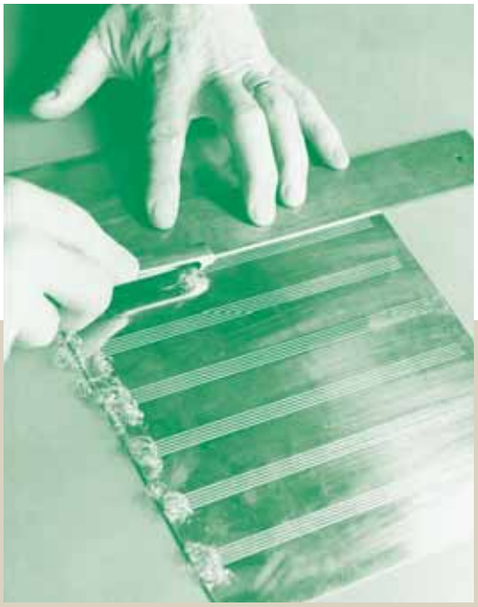
Počítačově asistovanou kompozicí se rozumí de facto jakékoli využití počítače k algoritmickým operacím využívaným pro komponování hudby nebo přímo generování hudebních struktur s pomocí počítače. Významnou a i v čistě estetické rovině hodně vlivnou odnoží CAC jsou metody spektrální hudby (viz HV 5/06), kdy je hudba vytvářena na podkladě analýzy reálných zvuků, přičemž výstupem některých softwarů, jako např. Open Music, může být přímo notový zápis. I když na podrobnosti zde není místo, mnohé vysvítá z výpovědí tří skladatelů mladší generace o potýkání se s možnostmi, které počítač jako kompoziční nástroj dnešnímu skladateli dává:

Jiří Kadeřábek: „Počítač, resp. software IRCAMu, mi doslova umožnil vyplnit mé dlouhodobé sny – na jednu stranu při skládání rychle a přesně vykonávat matematické úkony, které jsem nebyl sám schopen ručně do takové míry provádět (veškeré permutace, aleatorní operace a operace propojující celek skladby a její detail, např. pomocí obrysového grafu) a na druhou stranu pracovat se spektrální analýzou zvuku a inspi- ►

His 2007_05.indd 29 28.8.2007 12:02:40

rovat se jí v tvorbě – tedy opět jakési spojení mikro a makrosvěta, což mě momentálně fascinuje. Takže si myslím, že používání počítače mou techniku a estetiku spíš prohloubilo nebo vyhrotilo, než že by ji měnilo.“

Michal Rataj: „V minulosti jsem dost pracoval s algoritmickými programy Common Music a Common Lisp Music, které byly později částečně transformovány do grafického rozhraní Open Music. K tomuto softwaru z IRCAMu jsem se zatím hlouběji nedostal, ale mám to rozhodně v úmyslu – tedy alespoň potud, pokud se mi podaří proniknou zoufalou a francouzsky patřičně nelogickou architekturou a uživatelským interfacem tohoto softwaru, který je ale rozhodně velmi stimulující a v lecčems podobný dnes velmi populárním platformám Max/MSP nebo PD (viz HV 1/06). Zatím ho používám pro notové výstupy spektrálně analyzovaných zvuků, což je už samo o sobě velmi podnětné – hlavně pro výstavbu harmonie a instrumentace. S přesností až na 1/12 tónu umí tento software rozlišit strukturu harmonických tónů v jakémkoliv zvuku, který předem spektrálně zanalyzujeme (a eventuálně omezíme počet analyzovaných harmonických – podle typu zvuku samotného). Jinak pracuji s programy Audiosculpt a Spear, které umožňují velmi detailní „mikroskopický“ vhled do struktury zvuku jednotlivých nástrojů. To je něco, co mě velmi zajímá a čím se rád nechávám právě v instrumentaci a harmonii inspirovat. V lecčems má na mě při psaní instrumentální či vokální hudby vliv asi také intenzivní zkušenost s „oscilátory“, resp. multi-oscilátory s názvem PAF, které poslední čtyři roky používám snad ve všech svých elektroakustických kompozicích i scénických hudbách – vliv ve smyslu vzájemného překrývání barev, jisté „nezaostřenosti“ harmonie, přelévání témbrů, to je něco velmi obecného a dobře použitelného jak v EA hudbě, tak v hudbě čistě instrumentální či vokální. Nejsem typ technologa, který by si nechal vygenerovat počítačem celou partituru (jako to například dělá Švýcar Hanspeter Kyburz a řada dalších), spíš mě zajímají jakési dílčí mikroskopické vhledy, jakési zoomy do hudebních situací, v nichž počítač právě umožní maximální zaostření, zazoomování, vytvoření modelové situace. Občas používám běžné softwary na modelování celé kompozice – ne kvůli ověřování harmonií nebo rytmů, ale spíš kvůli vnímání makroformy. To pak ale vždycky nahrávám celou skladbu sám, part po partu, takové ty automatické playbacky z notačních softwarů mě strašně nebaví... Myslím, že obecně počítač příliš nerozšiřuje představivost, spíš umožňuje konkrétní představy lépe realizovat, anebo se prostě podívat dál, tam, kde víme, že něco je, ale bez počítače bychom se tam velmi složitě dívali. Ten příměr s „mikroskopem“ je mně asi nejbližší. A osobně se čím dál víc snažím používat počítač pouze v těch místech, kde už mé uši nefungují. Snad nebudu časem hluchý...“



Ondřej Adámek: „Někdy může být k věci sáhnout na počítač jako na jeden z možných nástrojů k hledání materiálu stejně tak, jako může pomoct klavír nebo experimentování s vypůjčeným smyčcovým nástrojem apod. Avšak bez všech pomůcek se dá obejít. Mě samotného dost zajímal program Open Music. Po dvou měsících studia v IRCAMu jsem zkoušel tento program použít k výběru tónových řad. Trochu mě zklamala nehudebnost samotné architektury programu. Také jsem měl zájem převést kreslení čar do rychlých tónových běhů. Kontaktoval jsem ircamácké specialisty, ale ukázalo se, že to ještě není v možnostech programu. U programu Open Music se mi zdá, že samotný proces programování zabere tolik času, energie a pozornosti, že potom vlastní tvůrčí proces už nemá místo. Také jsem viděl různé skladatele (např. Lindberg, Leroux, Murail), jak na svých prezentacích chrlili tisíce akordů z Open Music, a sám jsem z toho nebyl moc moudrý. Někdy počítač používám k ověření vrstvení rytmických pásem. V takovém případě si dělám rychlou maketu ve Finale. Třeba mě zajímá proces, kdy mám jednoduchý motiv, který je zároveň hrán v různých rychlostech nebo v několika vrstvách s různou proměnlivou rychlostí. Finale a MIDI přehrávání mi pomůže ověřit počet vrstev, ve kterém se ucho ještě vyzná, co zní dobře, co už je pro ucho příliš složité apod. Avšak MIDI přehrávání je velmi zavádějící a má pro mě pouze význam v rytmu, a potom při kontrole chyb v již hotové partituře napsané ve Finale. Sám to velice nedoporučuji – kazí to barevnou představivost, vkládá do paměti nepravdivé zvuky, rychlosti, možnosti. Pro mě jsou prioritami: nápad, tužka, papír, vnitřní sluch, zpívání si vnitřním hlasem nebo přímo nahlas, dirigování si, popřípadě práce s hudebníky a hledání s vypůjčenými nástroji.“

A na závěr ještě jednou **Brian Ferneyhough**: „S CAC se hudební procesy na úrovni velkých formových dílů či celých skladeb ocitly v centru zájmu a jejich vyznění (třeba ve spektrální hudbě) je dobře kontrolovatelné. Takže teď lidé píší mnohem delší skladby...“ ■

inzerce

His 2007_05.indd 30 28.8.2007 12:02:43

Hudební současnost v koncertním sále i na rozhlasových vlnách

Festival Hudební fórum Hradec Králové 2007

Text: **Vítězslav Mikeš**

Ve dnech 29. října až 12. listopadu letošního roku proběhne v Hradci Králové, v moderním sále místní filharmonie, třetí ročník festivalu soudobé vážné hudby s názvem Hudební fórum, na jehož organizaci se podílí Český rozhlas 3 – Vltava spolu s FHK. Akce si během uplynulých dvou let získala solidní renomé, které se její organizátoři – soudě podle programu – budou snažit posilovat i v tomto roce.

Královéhradecké Hudební fórum je v českých poměrech svým způsobem unikum. A nejen díky tomu, že se koná mimo tradiční hudební centra a že všechny koncerty festivalu jsou přenášeny v přímém přenosu na stanici Vltava. Přínosem je zejména jeho dramaturgie, jejíž cíle vykrystalizovaly během prvních dvou ročníků: úsilí přilákat publikum na posluchačsky vesměs přístupné skladby a zároveň v rámci možností reflektovat současné evropské i světové dění v dané hudební oblasti. Každá z produkcí (první ročník sestával z šesti koncertů, druhý z pěti – týž počet bude mít i letošní) se navíc pokouší vymanit ze zaběhaných strukturních klišé tradičního koncertu, a to hlavně cestou vnitřního či vnějšího pnutí mezi uváděnými skladbami, které je vyjadřováno i poetickými názvy – jakýmisi motty – jednotlivých koncertů. Tato provázanost nezřídka vede dramaturgii i k začlenění děl starých mistrů do programu po bok skladeb dneška (jako například v roce 2005 při koncertě nazvaném „Demeterová celebruje hudební obětinu“, na němž v podání známé houslistky zazněla Bachova *Hudební obětina* a *Offertorium* Sofije Gubajdulinové, kde autorka zpracovala téma předchozí uvedené skladby). Na jedné straně tedy intelektuální hra, na straně druhé apel na emoce, obě složky se nacházejí ve vyrovnané relaci. Atmosféru koncertů pak pomáhá dotvářet také podmanivý světelný design.

Jestliže úvodní ročník Hudebního fóra znamenal především osahávání terénu a možností, které takový podnik skýtá (z programu uveďme alespoň *Styx* gruzínského skladatele Giji Kančeliho, *Rendering* – Beriovu úpravu fragmentu Schubertovy *Symfonie D dur* nebo *Secret Land* Číňana Tan Duna), pak ročník druhý nabídl již slušně vyprofilovanou dramaturgii, k čemuž přispělo mj. i uvedení slavné videoopery Steva Reicha *Three Tales*, na němž spolupracovaly Ensemble Damian a DAMA DAMA, nebo děl dvou současných nejhranějších Estonců – Arvo Pärta (*Te Deum*) a Erkki-Svena Tüüra (*Requiem*).

GO FÓRUM 2007!

Letos se na Fóru poprvé představí i osobnosti ze zahraničí, které orámují festival: italský akordeonista Teodoro Anzellotti (viz rozhovor v HV 5/05), argentinský bandoneonista Juan José Mosalini a izraelský skladatel, klavírista a dirigent tádžického původu Benjamin Jusupov (viz portrét v HV 1/05). První jmenovaný se bude prezentovat spolu s FHK hned na úvod (29. 10.) v *Introdukci a fuze* Manuela Hidalga a v *Příběhu starého příběhu* Salvatora Sciarrina, večer završí *Schumann-Fantasia* Hanse Zendera. Následující vystoupení (31. 10.) bude patřit komornímu orchestru Berg, který uvede *Company* od Philipa Glasse, *Symphōnē* Lepa Sumery, *Koncert pro klavír a smyčcový orchestr* Alfreda Šnitkeho a Bartókovu *Hudbu pro strunné nástroje, bicí a celestu*. 5. 11. se opět v podání FHK rozezní hudba „krásných chimér“: *Song for Betty* finské autorky Kaiji Saariaho (viz rozhovor v HV 1/04), *My Beautiful Scream* Julie Wolfe a *Symfonie č. 1 – Chimera* ruské skladatelky, klavíristky a literátky Lery Auerbach; na ně naváže (7. 11.) hudebně poznávací výlet po „čtyřech místech v Novém světě“ prostřednictvím skladeb Charlese Ivese (*Central Park in the Darks*), Johna Adamse (*My Father Knew Charles Ives*), Györgye Ligetiho (*San Francisco Polyphony*) a Essa-Pekky Salonena (*Wing on Wing*), které přednese Symfonický orchestr Českého rozhlasu.

GO TANGO!

Přehlídka vyvrcholí 12. 11. poctou tangu, jíž bude (vedle kompozic Rodolfa Mederose a Astora Piazzolly) dominovat efektní *Viola-rock-tango-koncert* Benjamina Jusupova – ten bude také dílo dirigovat. Jusupov psal svou skladbu pro virtuóza Maxima Vengerova, jenž ji provedl na premiéře v Hannoveru před dvěma lety (několikaminutový dokument z této akce je možné shlédnout na Jusupovových domovských stránkách www.byusupov.com/index2.html). *Koncert* zaujme výraznými rockovými vlivy, střídáním tradiční violy s violou elektrickou a také dvěma krátkými přídavky – jakýmisi post scripty, z nichž na jeden – *Go Tango* – sólista tančí. Hradec Králové se může těšit na interpretační a taneční umění českého houslisty a violisty momentálně žijícího v Paříži, Petra Růžičky. Závěrečný koncert bude přenášen také audiovizuálně do pražského Divadla Talent-Illusion, které sídlí na Vinohradské ulici.

Jako výzva k návštěvě Hradce Králové či alespoň Divadla Talent-Illusion, popř. k poslechu přímých přenosů na Vltavě nechť poslouží i CD přiložené k tomuto číslu HV: obsahuje skladby Luciana Beria a Hanse Wernera Henzeho, které zazněly během uplynulých dvou ročníků Fóra. www.hfhk.cz ■

Benjamin Jusupov

His 2007_05.indd 31 28.8.2007 12:02:46

Maximální hlasitost přináší maximální výsledky

Stephen O´Malley

Text: **Karel Veselý**

Koncert Sunn O))) je jako iniciace do vyššího hudebního vědomí. Sotva dvě postavy na pódiu oblečené v druidských róbách sáhnou do strun, spadne na posluchače sonická deka neúprosného všeprostupujícího hluku. Reproduktory jsou na jedenáctce a zpětnou vazbu cítíte až ve svých vnitřnostech. Po kapsách zoufale hledáte špunty do uší, které se rozdávaly u vchodu, ačkoliv moc dobře víte, že jste je s pohrdáním zahodil do prvního koše.

Dobře. Stop. Všechny články o Sunn O))) začínají stejně – barvitým líčením atmosféry jejich koncertů. Je to, jako kdyby se na ně nechodilo poslechnout si písničky, ale vykoupat se v hluku a pro extrémní zážitek. Koneckonců, mluvíme tady o kapele, která je posedlá svými reproduktory a zesilovači – podle jedněch se také pojmenovali. Když dnes někdo píše o renesanci metalu, jedním dechem okamžitě zmíní jméno Stephen O‘Malley, jednu polovinu Sunn O))). Malley je ideální *poster-boy* nové generace tvrdé hudby, prototyp moderního konceptuálního umělce rozkročeného mezi hudebními a vizuálními aktivitami, který je doma na festivalech stejně jako v galeriích. Nespočetné projekty, na nichž se podílel, výrazně ovlivnily dění na scéně současné extrémní hudby a získaly mu pověst inovátora. Je to trochu paradox, protože Sunn do metalového ghetta nepatří. Vlastně už vůbec nepatří do undergroundu. Hrají na velkých a prestižních festivalech (Meltdown, Sonar, All Tomorrow Parties) a jsou schopni vyprodat velké kluby. Když se na jejich koncertě rozhlédnete kolem sebe, tak v publiku už metalisté tvoří menšinu. Možná jsou pro ně už příliš radikální a blackmetalové kutny a umělá mlha to nezachrání.

Jejich koncerty jsou vskutku zážitek. Zhruba po půlhodině (a asi třech sáhnutích kytaristů do strun) se začnou vkrádat pochybnosti, jestli jsme se neocitli na představení nějakého pořádně absurdního divadelního kousku. Hudebníkům do tváří schovaných v kutnách nevidíte, takže nezjistíte, jestli se třeba svým posluchačům už nezačali smát. O‘Malley a Greg Anderson se otázce, „jestli to myslí vážně“, chytře vyhýbají. Na jedné straně hrají hru na rockovou autenticitu, která nepřipouští pochybnosti, a na straně druhé operují v rámci postmoderní ironie. Stejné to je, když O‘Malley mluví o svých hudebních vzorech. Jména, která zmiňuje, se liší podle typu periodika. Pro metalové magazíny vypráví o tom, jak v polovině 90. let psal v Seattlu black-metalový fanzin Dissent a pracoval pro Misantrhopy Records, kde vydával jeden z jeho vzorů – Varg Vikernes, alias norský black/ambient metalový projekt Burzum. (Vikernes je ve vězení za vraždu spoluhráče a zapálení několika kostelů). V jiných rozhovorech ale pro změnu padají jména pionýrů drone hudby – La Monte Young, Tony Conrad, případně Pandit Pran Nath, Steve Reich, Velvet Underground nebo free jazzmani jako Ornette Coleman a Eric Dolphy. A na jeho webu najdete vzkaz: *Poslouchejte Scotta Walkera!*. Pro Sunn O))) byla ale vždy jednoznačně vzorem číslo jedna seattleská kapela Earth. Jejich šéf Dylan Carlson je otcem minimalistického drone metalu, podladěné riffy Black Sabbath ještě více zpomalil a vytvořil valivé kytarové smyčky hypnotického účinku. Většina z prvních nahrávek, které O‘Malley a Anderson pro Sunn O))) nahráli, je více či méně spojená s klasickým albem *Earth 2*. (Píseň *Teeth of Lions Rule the Divine* z této desky dala jméno bočnímu projektu s O‘Malleym, Andersonem a Lee Dorianem z Napalm Death). *„Earth byli anomálie. Když vyšla jejich první deska, všichni říkali: Co je to sakra zač.“* Po umrtvujícím období glam a hair metalu vrátili na začátku 90. let Earth a Melvins metal zpět do časů primitivní syrové energie. O‘Malley se svými projekty jako kdyby se snažil tento metal nezatížený stereotypy posunout ještě dále – do stavu čirého transu.

Anderson a O‘Malley spolu hrají už od roku 1994, kdy založili Thorr‘s Hammer. Po rozpadu této kapely spolu chvíli působili v Burning Witch, ale při nahrávání prvního EP *Rift.Canyon.Dreams* už Anderson žil v Los Angeles a hrál s Goatsnake. Společně s dalším EP *Towers...* pak zmíněná deska dala dohromady jediné dlouhohrající album Burning Witch a zároveň doom metalovou klasiku *Crippled Lucifer (Seven Psalms for Our Lord of Light)*. Pomalý valivý styl s neobvyklým vokálem je vlastně jen předstupeň ke Khanate. V něm se O‘Malley potkal s Jamesem Plotkinem s jednoznačným cílem, naplnit citát připisovaný Julianu Copeovi – *„quiet is the new loud“*. Khanate je zvráceně pomalý extrémní doom metal operující na hraně ticha, příležitostných ruchových efektů, střídmých riffů a skřeků Alana Dubina. Je paradoxní, že po dlouhých letech vypouštění bubáků došel metal ke zjištění, že nejděsivější v hudbě jsou pomlky, evokující nicotu věčnosti. Khanate je absolutní hrana, na kterou mohl doom metal dojít. Za ní už je jen hypotetická doom coververze Cageova *4‘33“* (v nové verzi by se samozřejmě jmenovala 6‘66“). Po třech albech vloni Plotkin Khanate rozpustil a šeptá se, že to bylo právě kvůli O‘Malleymu, který neměl na kapelu čas.

Asi nejlepší (a rozhodně nejradikálnější) album Khanate je *Capture & Release*, vydané v roce 2005. Tento rok byl pro Malleyho velmi dobrý. Sunn O))) totiž vydali *Black One*, které je považováno za prozatímní vrchol jejich tvorby. Klaustrofobický zvuk shrnuje vše, co do té doby Sunn natočili – od power noise *Flight of the Behemoth* (dvě skladby desky mixoval Merzbow) i propracovanější struktury skladeb z *White 1* a *White 2*. *Black One* je zároveň pocta klasikům black metalu, pojatá ovšem zcela originálně. Mezi spolupracovníky figurují i zpěváci Malefic (alias Xasthur) a Wrest (Leviathan). K prvně jmenovanému se váže historka, která dokresluje mytologii, již Sunn kolem sebe vytváří. Aby donutili Malefica ve skladbě *Báthory Erzsébet* k co nejlepšímu výkonu, zavřeli ho s mikrofonem do rakve a odmítali ho pustit ven, dokud nenatočí dostatečně klaustrofobické vokály.

Black One se zatím nedočkalo žádného regulérního sourozence. Další studiové album by mělo být hotové v polovině příštího roku. To ovšem neznamená, že Sunn v poslední době nevydávají desky. Právě naopak. Svého statutu kultovní kapely se snaží řádně využít a své fanoušky obšťastňují živými deskami (*La Mort Noir dans Esch/Alzette*), boxsety (*WHITEbox*) a raritami (split s Earth *AngelComa*). Napjatě očekávaná spolupráce s japonskými Boris, loňské album *Altar,* je mírně přetíženo hosty (mimo jiné gospelová zpěvačka Jesse Sykes, Kim Thayil ze Soundgarden nebo Joe Preston) a hudbu mírně převyšuje fantastický obal (autorem je O‘Malley). Letošní *Oracle* obsahuje *Belülrol Pusztít*, příspěvek Sunn do výběru remixů meditativních mašinek Jukebox Buddha a druhá skladba *Orakulum* je záznam hudby k instalaci

His2007_05.indd 32 28.8.2007 12:02:48

newyorského sochaře Bankse Violetta. Obdivovatel extrémní metalové estetiky už v předchozích letech pracoval s norským death metalistou Snorre Ruch, tentokrát pozval O'Malleyho a maďarského vokalistu Attilu Csihara (Mayhem a současný koncertní i studiový spolupracovník Sunn) k celonočnímu jamu v londýnské galerii Maureen Paley Gallery. Kapela za zavřenými dveřmi nahrála sugestivní apokalyptický ambient. Banks pak v newyorských galeriích vystavuje místo, kde natáčení probíhalo, mírně upravené za použití soli a pryskyřice a samozřejmě nasvícení. Archetypální rockový prostor – pódium tak ožívá jakoby v melancholickém snu a nahrávka se vrací v podobě 3D soundtracku puštěného z obřích reproduktorů.

Hudba ke galerijním instalacím patří do O'Malleyho životopisu už od roku 2001. Tehdy stvořil ambientní doprovod pro instalaci *Fungal Hex* amerických umělců Aarona Cantora a Fritze Welche, jež byla mezi říjnem a prosincem k vidění v pražské Galerii Jelení. Premiéru ve světě scénické hudby si odbyl společně s laptopovým manipulátorem Peterem Rehbergem (Pita) pod jménem KTL při představení *Kindertotenlieder* amerického „punkového" spisovatele a dramatika Dennise Coopera. Hra je inspirovaná skladbou Gustava Mahlera (respektive básněmi Freidricha Rückerta) a přenesená do současnosti. Komunikace kytarových a laptopových dronů může být charakterizovaná jako „kosmická hudba pro digitální věk" a impozantní výsledek vyšel už na dvou albech, přičemž třetí se připravuje.

Projektů, které nesou O'Malleyho jméno, je celá řada. Každý z nich rozvíjí jeho „filozofii zvukového transu" do trochu jiného směru. Tři alba Ginnungagap s Timem Wyskidou z Khanate překvapí častým použitím akustických nástrojů a až meditativních tónů, které škrtají z metalu přívlastek heavy. Spojení s Aaronem Turnerem z Isis a Jamesem Plotkinem vyústilo v projekt Lotus Eaters, který má za sebou nahrávky improvizovaných temně ambientních ploch. Podobné sféry, avšak v intenzivnějších a plnějších kompozicích objevuje i projekt Æthenor s multiinstrumentalisty Vincentem de Roguinem a Danielem O'Sullivanem (Guapo). Jejich druhé album by se mělo objevit ještě tento rok. Temná a démonická deska *The Holy Down* (obsahující jen jedinou hodinovou skladbu), vydaná pod jménem Gravetemple Trio, zaznamenává koncertní spolupráci O'Malleyho a Csihara se slavným australským hlukařem Orenem Ambarchim. Deska vznikla v Izraeli v době druhé izraelsko-libanonské války. Do diskografie také patří letošní album s americkým perkusionistou jménem Z'ev (viz HV 6/05) *Magistral* a v brzké době i společný projekt se Stevenem Stapletonem z Nurse With Wounds.

Sonické mrakodrapy Sunn O))) či dalších O'Malleyho projektů si přímo říkají o tělesný kontakt koncertního zážitku. Nahrávka a domácí poslech slouží jako pouhá dvourozměrná pohlednice. Snad aby to Malley svým posluchačům vynahradil, dává si vždy záležet na vizuální podobě. Je autorem designu většiny nahrávek Sunn a svých projektů (vytvořil také obaly pro Earth, Boris nebo Probot). Obrazy vznikají různými technikami, je v nich ale vždy patrný umělecký záměr maximální intenzity a jisté neurčitosti. Nejlépe vyniknou na staromilském formátu LP desky, jež tak dostává podobu uměleckého artefaktu, kde obal dokresluje hudbu a naopak.

www.ideologic.org

Vybraná diskografie

Sunn O)))
OO Void (CD 2000, 2xLP 2003)
Flight of the Behemoth (CD & 2xLP 2002)
White1 (CD & 2xLP 2003)
White2 (CD & 2xLP 2004)
Black One (CD 2005, 2xLP 2006)
Altar (CD 2006)

Khanate
Khanate (CD & 12" 2001)
Things Viral (CD & 12" 2003)
Capture & Release (CD, 12" & Picture Disc 2005)
Burning Witch
Crippled Lucifer (CD 1998, Cassette 1999)

Ginnungagap
1000% Downer (CD & 12" 2004)
Return To Nothing (CD 2004)
Remeindre (CD & 12" 2005)
Lotus Eaters
Mind Control for Infants (CD 2002)
Wurmwulv (CD 2007)

KTL
KTL (CD 2006)
KTL2 (CD 2007)
Æthenor
Deep In Ocean Sunk The Lamp Of Light (CD 2007)

Grave Temple
The Holy Down (CD 2007) ■

His2007_05.indd 33 28.8.2007 12:02:33

Ticho před bouří, ticho po bouři:
Katalog hluků z komor jazzových

Text: **Petr Ferenc**

Norská dvojice Jazkamer, jejímuž albu *Balls The Size Of Texas, Liver The Size Of Brazil* (vydanému na české značce Purple Soil) se věnuji v recenzní rubrice, je rodu z těch hlukových improvizátorů, kteří vydávají svá alba často a rádi. Skladatelé a hudebníci Lasse Marhaug a John Hegre se přibližně v posledním roce prezentovali sólovými alby, koncertními záznamy i nejrůznějšími kolaboracemi. Coby pandán k recenzi purplesoilovského alba přijměte krátký výlet po ostatních zdokumentovaných aktivitách pilných hlukařů.

Balls The Size Of Texas, Liver The Size of Brazil je album na Jazkamer až netypicky pečlivě produkované a pestré. Druhou stranou mince, pokud se v současnosti zabýváte improvizovaným hlukem, je spontaneita vedoucí k opulenci, velké zvukové žranici. Noise přelomu tisíciletí není potomkem industriálu s dědičnou chorobou významy obtěžkaného patosu. Současná generace tvůrců jako by se spíše inspirovala divokostí japonských mistrů žánru (Merzbow, Masonna, Solmania, Hijokaidan) a k tomu radostně zkoumala nekonečné možnosti elektronických hejblátek. K tomu se o kdysi téměř do karantény uzavřenou hudbu hluků začaly zajímat i otevření protagonisté jiných žánrů (improvising, freejazz, avantgardní metal), kteří v hudbě stavící dynamiku hlukového vektoru nad rytmus, melodii i harmonii našli vítané rozšíření svých vyjadřovacích prostředků směrem k neotřelejší expresivitě – viz například článek Pavla Klusáka o Wolf Eyes v HV 6/06. Noise je zkrátka in. Kdo by to například v době začátků tohoto časopisu čekal?

Hluk, opustíme-li na chvíli toto slovo coby označení škatulky a zapátráme po jeho původním významu, je to, co neradi slyšíme. Znemožňuje soustředění, píchá uvnitř hlavy, činí nás neklidnými a vzbouzí touhu být někde jinde. A přesto je to něco, co také můžeme rádi slyšet; může to být svým způsobem libé a povznášející – pocit katarze po doposlouchání některých noisových alb, vymanění se z lázně nevyzpytatelných poryvů, která nás pohlcovala, ticho po bouři, to je nutný komponent žánru.

MASOŽRAVÝ MOČÁL

Hlukařit lze temně, jako když se otvírají jámy pekelné. Hlukařit lze pomocí nepříjemných frekvencí. Hlukařit lze s humorem. Hlukařit lze s punkrockovou pohrdlivou drzostí. Hlukařit lze i infantilně. Marhaug a Herge chameleónsky pokoušejí vše. Sahám na hromádku alb Jazkamer, která se mi nahromadila na stole za posledních pár týdnů a vytahuji půvabný split Jazkamer & Smegma: *Endless Coast* (No Fun Production). Druhá z jmenovaných skupin je už skoro čtyři desítky let fungujícím americkým freakoutovým souborem, jehož spontánní hudba se pohybuje někde na hranici hodně free jazzu a tisíce a jednoho překvapení, které skýtá hudba hraná nehudebníky na nehudební nenástroje – ve srovnání s podobně znějícími generačními (a dodnes také fungujícími) souputníky Nihilist Spasm Band či českým Žabím hlenem blahé paměti, jsou členové Smegmatu hráčsky mnohem lépe disponováni, akorát nemají potřebu dávat to najevo za každou cenu. Společné půlhodinové dílko Smegmatu a Jazkamer bylo zimprovizováno v portlandském studiu prvně jmenovaných během amerického turné norské dvojice, kterou posílil šéf vydavatelství No Fun Carlos Giffoni (viz rámeček) se syntezátorem a baskytarou. Atmosféru alba, na níž Jazkamer decentně elektricky přizvukují dechům a akustickým ruchům svých oblíbených legend, dokonale ilustruje fotografie nehostinné, chladné pláže na zadní straně obalu a názvy tracků jako *Heavy Fog*, *Portland Swamp* či *Stone Eater*. Hluboké tóny Giffoniho baskytary téměř hmatatelně posilují bažinný zvuk nahrávky.

NEBEZPEČNĚ OLBŘÍMÍ TICHO

Pravidelní čtenáři recenzní rubriky His Voice již znají hollywoodské vydavatelství PAC Records – v metropoli filmového glamouru působí label orientující se výhradně na hlukový expresionismus a chrlící alba v jednoduchých černobílých obalech s puncem DIY estetiky. O dva roky později než bylo nahráno album *Endless Coast*, Jazkamer absolvovali americké turné, z nějž pochází split album s Howardem Stelzerem *Tomorrow No One Will Be Safe*. Tři dvacetiminutové improvizace z Richmondu, Columbusu a Bloomingtonu představují Jazkamer a Stelzera nejprve zvlášť, potom při společném hraní. Zaznamenaný noise je z rodu nervně těkavých. Kytaristé pracují s vazbami, brumy a vysokými frekvencemi, změny temp a rychlé střídání ruchů poletují vzduchem, časté je napjaté ticho. Až společný titulní track je držen při zemi několika piloty z terénních nahrávek, ladění rádia a vyšších frekvencí, končí se tradičním, jemným vybrnkáváním (po třičtvrtěhodině od začátku CD prvním a jediným) a ambientem čistým od všech nástrah.

Marhaugovo sólové album *The Great Silence* u stejného vydavatelství klame už názvem a obalem s fotkou poklidně svačícího protagonisty na břehu jezera s loďkou. Hodina drtivého hluku se bez odpočinku nese v neúnosné hladině hlasitosti, navíc zásadně v nepříjemných frekvencích. Vadí vám skřípot nože o talíř? Nehty jedoucí po školní tabuli? Párání nylonek natrženým nehtem? Řezání polystyrénového bloku? Neposlouchejte tento koncertní záznam pořízený v září 2003 v Marhaugově domovském Bergenu. Strukturu nečekejte, The Great Silence (jak skvělé může ticho být) je stoprocentně extrovertním výkřikem neberoucím žádné ohledy.

BALADY PRO DOMÁCÍ PEKÁRNU

Marhaugův souputník John Hegre vyznává delikátnější přístup. Na albu *Colors Don't Clash* (Dekorder), jehož názvy skladeb nás seřazeny za sebou ujistí: *Don't Worry They Never Do*, obsáhl se svou efekty ověšenou kytarou tolika nálad, že lze mluvit o celé plejádě stylů, nejen o noise. Často slyšíme minimalistické, tiché vybrnkávání vinoucí se krajinou ticha, něco jako postrock bez rozplizlé omáčky efektů, jindy tichý ambient krotkých vazeb… a sem tam

His 2007_05.indd 34 28.8.2007 12:02:58

ušírvoucí vteřiny zvukových chyb. Jako by Hegreho kytara místy podnikla drobnou vzpouru – a hudebník se rozhodl pustit nahrávku do světa se všemi chybami. Brilanci alba mohutně zdůrazňuje kvalitní dramaturgie; nálady jsou řazeny s citem pro kontinuitu i kontrast.

Společné album Hegreho a skladatelky, zpěvačky a improvizátorky Maji Ratkje *Ballads* (Jazkamer mimo jiné produkovali její sólovou desku Voice), které rovněž vydal Dekorder, přenáší hluk do prostředí zařízeného bytu se všemi možnými topinkovači a nádobím. Ratkje, jejíž přístup je vždy civilně humorný a těžící z rekvizit nabízených nejbližším okolím, s Hegrem hraje škádlivou hru plnou uličnického kníkání, roztomilého neladění (viz její členství v dámské improvizační skupině Spunk) a kuchyňských zvuků – o balady tu rozhodně nejde. Slyšíme improvizace, v nichž každý zvukový prvek zaujímá tak drobné místo v prostoru, že je ušima skoro nehmatatelný. Tato unikavost se přenáší i na hlukové prvky tracků – ještě než se pořádně lekneme, jsou dávno pryč. Jsou-li pro vás Spunk místy příliš urputné či tradiční, je tohle ta pravá kočičí hra.

Kde tedy s Jazkamer začít?

www.jazzkammer.com, www.lassemarhaug.no, www.nofunproduction.com, www.iheartnoise.com, www.dekorder.com

Carlos Giffoni

Hudebník, producent, vydavatel, vynálezce žije v New Yorku (narodil se ve Venezuele) a od roku 1998, kdy mu vycházejí alba, se stihl pracovně setkat s Merzbowem, Jimem O'Rourkem, Peterem Rehbergem, Thurstonem Moorem a Lee Ranaldem, Zbigniewem Karkowskim, Fe-Mail a dalšími. Noise je mu, jak vidno, žánrem nejmilejším. Činnost vlastního labelu No Fun zahájil vlastním albem **Arrogance** – pěticí improvizací na analogový syntezátor na téma „jedné z nejsilnějších a nejkomplexnějších emocí lidstva". Valivá energie a místy fyzicky zraňující povrch hlukových stěn z alba dělají – podobně jako je tomu u Marhaugova *The Great Silence* - sousto jen pro připravené fajnšmekry hluku.

www.carlosgiffoni.com ■

inzerce

Něžná revolucionářka
Lori Freedman

Text: **Petr Slabý**

Queen Mab Trio

„Lori Freedmanová je připravena na 21. století ale je 21. století připraveno na ni?“

Tim Brady, skladatel, Musicworks Magazine

Kanadská klarinetistka a skladatelka Lori Freedmanová (1958) je označována jako „hudební revolucionářka“, ale její revolucionářství by se bez nadsázky dalo označit jako „něžné“. Neusiluje o šokující avantgardu, ale její pojetí „nové hudby“ v sobě spojuje stejnou dávku melodičnosti i překvapivých momentů. Nebrání se interpretaci cizích autorů, přistupuje k nim s obrovskou pokorou a zároveň vždycky po svém. Narodila se v Torontu v rodině skladatele Harryho Freedmana a zpěvačky a učitelky hudby Mary Morrisonové. Právě díky nim se seznámila již ve třech letech s výchovnou metodou Carla Orffa, která učí děti citu pro rytmus. Později studovala klavír, kytaru, bicí i trombón. Jejím vyvoleným nástrojem se nakonec stal klarinet ve všech možných (možná i nemožných) mutacích. Největší slabost má však pro basklarinet. Neodříká se žádných hudebních žánrů a od dětství necítila zásadní rozpor mezi dávno mrtvými klasiky a svými současníky. Mezi jejími vzory najdeme Pauline Oliverosovou i Erica Dolphyho. Hrála v symfonických orchestrech, komponovala pro taneční a divadelní představení i rockovou kapelu a v neposlední řadě se věnovala improvizaci. Tuto její tvář nejlépe dokumentuje loňské album stručně nazvané *3*, kde se prezentuje ve třech odlišných formacích, vždy v triu se spřízněnými muzikanty z jejího současného působiště v Montrealu, respektive frankofonního Quebecu vůbec. Základy pro toto CD vznikly v roce 2005 během tří červnových večerů v montrealském bistru Le Va-et-vient a byly později dokomponovány a opentleny ve studiu. V první části Lori sekundují kytarista René Lussier a turntablista Martin Tétreault, kteří ji dopomáhají k leckdy až bluesrockově nakopnutým a poškrábaným meditacím. Středobodem jsou pak jemně šroubované a vibrující etudy s Jeanem Deromem na saxofon a drobné objekty a Rainerem Wiensem na preparovanou kytaru a perkuse. Závěr patří stabilním souputníkům Lori ze souboru FReC – kontrabasistovi Nicolasovi Caloiaovi a perkusistce Danielle Palardy Rogerové. Tady je souhra nejsymbiotičtější. Basa tvoří pulsující základ, Lori své tóny polyká, prská a cvrliká do všech stran a Danielle vše doplňuje šustivými přesypy a kontinuálními polyrytmickými přechody.

Vraťme se ale zpět. Již první sólový počin Lori Freedmanové *Huskless!* z roku 1999 byl odborníky (nikoliv však mainstreamovými kritiky) přijat s velkým nadšením. Najdeme na něm zásadní kompozici *No Man´s Clan* pro pět klarinetů (v této verzi hraje Lori čtyři z nich a vypomáhá jí pouze Nicola Everton na Es klarinet). Téměř jedenáctiminutové dílko jasně charakterizuje Loriin smysl pro multiplexní strukturu a střídání nebo prolínání štěkavých sekvencí s hladivou melodičností. Neméně důležitá je ovšem i živá improvizace za halloweenské noci roku 1998 nazvaná *Dear Freddie*, která reflektuje Loriino čerstvé laureátství ve Freddie Stone Award. Při tomto spontánním setkání na pódiu klarinetistku skvěle doplňují pianista Paul Plimley, bubeník Pierre Tanguay a altsaxofonista Christopher Canley. A v neposlední řadě tu najdeme i duet s pianistkou (a její další věrnou spolupracovnicí) Marylin Lernerovou *eFeFeF*. Jejich souhru popsal Robert Spencer v časopisu Cadence: *„Ony se nikdy neopakují, nikdy neupadnou do klišé a neustále nabízejí posluchačům hody ve zvukových překvapeních.“* Sama Lernerová prohlásila, že když Lori poprvé slyšela hrát, cítila v tom zvláštní zranitelnost, která ji až magicky přitahovala. Jejich vzájemné sympatie rychle vyústily v založení úderky Queen Mab, která debutovala již v roce 1997 albem *Barbie´s Other Shoe*. Na dalším, o tři roky mladším počinu *Close* se díky několika hostům občas sestava rozšířila na trio a hudebnice pochopily, že jim to sice perfektně šlape ve dvou, ale že trio je prostě trio, a tak oslovily svou dávnou známou, holandskou violistku Ig Hennemanovou a zrodilo se Queen Mab Trio. Jejich potenciál postihuje živé album z kanadského turné z roku 2002 s názvem *See Saw* (vydáno 2005) i bravurní studiovka *Thin Air* (2006). Tady nejde o žádnou improvizaci, ale velmi pečlivě prokompované kousky, kde se ale snoubí vytříbenost a vážná poloha s častou rozdováděností. A to je vlastně pro Lori Freedmanovou typické. Na jednu stranu ve svých kompozicích dokazuje smysl pro zvláštní nostalgii až smutek, jindy poskakuje při hře v kožených kalhotách na jedné noze a působí spíše jako pištec potrhlé rockové kapely. Mezi skutečné perly, na nichž se Lori v poslední době podílela, patří CD *Dix Situations Précaires*, kde jsou jejími kolegy violoncellista James Darling, perkusista Gabriel Dionne a v neposlední řadě fenomenální hudebnice Diane Labrosseová, jejíž role je zde označena jako „vzorkařka“, což v praxi znamená, že vše glosuje různými zvukovými ornamenty a zároveň je zodpovědná za výslednou montáž a mix. Tohle album je plné tajemné fantazie a pohádkového napětí. Není to rozhodně nějaký easy-listening, ale přesto se člověk může uvolnit a nechat se unášet mozaikovitou harmoničností a skutečně vychutnávat.

Mezi zásadní patří také Loriina spolupráce s umělkyní a kurátorkou, která si říká Laiwan. Jejich společný multimediální projekt se jmenuje *Quartet For The Year 4698 or 5760* (rok 2000 podle čínského, respektive židovského kalendáře). Instalace v galerii sestává ze čtyř projekcí, kde se pouští čtyři smyčky 16mm filmu, na nichž Lori hraje čtyři různé skladby na čtyřech různých místech, ve čtyřech různých částech dne a ze čtyř různých úhlů pohledu (anfas, zezadu, pravý a levý profil). V počátcích se klarinetistka objevovala ještě jako pátý (živý) element.

Lori spolupracuje také s „organizací“ Ensemble SuperMusique, která zcela zásadně mapuje současnou evoluci improvizace v jejích nejrůznějších formách. Lze jen doporučit jejich album *Canevas „+“* na značce Ambiances Magnetiques, zachycující několik koncertních akcí z let 1998 – 2004. Zhruba v době, kdy vyjde tento článek, se Lori bude vyskytovat v Paříži, kde se mimo jiných aktivit zapojí také do nového kvinteto věhlasné kontrabasistky Joelle Leandreové. Měl jsem možnost slyšet jejich duet, byla to opravdová lahůdka.

His 2007_05.indd 36 28.8.2007 12:03:07

Lori sice na pódiu může působit zranitelně, ale zároveň i šibalsky a démonicky. Tančí se svým nástrojem, který je pro ni zcela adekvátním partnerem. V jednom z rozhovorů prohlásila, že se asi cítí pohodlně s nepohodlnými věcmi. A co ještě prozradila nám?

Jakou hudbu jste poslouchala v dětství?

Jestli dětství začíná ve chvíli, kdy začnete chápat, co se vám opravdu líbí… tak to byl Prokofjev, Stevie Wonder, Bartók, všechny věci z Motownu, které jsem sehnala, Messiaen, Ligeti, Zappa, Bach.

Jak jste se dostala z Toronta do Montrealu?

Rozhodně ne přímo. V roce 1981 jsem odcestovala na dva roky do Chicaga, kde jsem působila i v lokálních orchestrech v Grand Rapids a Kalamazoo, pak jsem byla v Amsterdamu, ve Winnipegu, Vancouveru, pak zase ve Winnipegu a nakonec jsem po všech těch letech zakotvila v roce 2001 v Montrealu, protože jsem hledala místo, kde by byla zajímavá scéna jak v současné hudbě, tak v improvizaci. Nebylo pro mě nezbytné zůstat zrovna v Kanadě, ale chtěla jsem být blízko svým rodičům, kterým už bylo přes osmdesát. Můj otec zemřel před dvěma lety a jsem ráda, že jsem mu mohla být poslední měsíc nablízku. Takže Montreal byl na jednu stranu zcela nekanadské město s odlišnou kulturou, hudbou, politikou, humorem i jídlem, ale byl vlastně v Kanadě.

Co pro vás znamená termín „musique actuelle“? Jak vnímáte tuto scénu? Jsou quebečtí muzikanti jíní? A necítí se trochu v izolaci?

No, to je hrozně široká otázka. Musique actuelle je quebecký termín, který pro mne – jako svým způsobem cizinku – znamená improvizovanou hudbu ovlivněnou quebeckým folkem, jazzem a popem. Moje postavení tam je trochu zvláštní, protože prostě nejsem quebečanka a nevycházím z těchto kořenů. Jsem improvizátorka se schopnostmi vyjadřovat se jazykem současné hudby. Tudíž – znamená to, že jsem součástí scény musique actuelle? Věřím, že ano, protože s touhle komunitou pravidelně jamuji. Hudebníci jsou rozdílní všude na světě. Vlivy jsou vlivy a každý se s nimi vypořádává po svém. Dokonce v jednom malém pokoji, kde je šest lidí, nebo na bramborové farmě o dvou stech akrech. Rozdíly se objeví, když hudebník dovolí své vlastní hudební osobnosti zaznít necenzurovaně a upřímně vytříbeně podle své individuální kreativní vůle či chuti, nikoliv na přání někoho jiného.

Jak odlišná byla tedy vaše zkušenost s nizozemskými hudebníky?

Velice. Ale zase můžu říct, že ačkoliv existuje určitý obecný zvuk nizozemské improvizační hudby, každý muzikant je naprosto odlišná osobnost. Kdybych to mohla zobecnit podle svých zkušeností z profesionální praxe, tak bych řekla, že je velký rozdíl mezi improvizátory a interprety současné vážné hudby. Ti první se míň brání s někým vystoupit. Možnosti jsou tu mnohem rozmanitější a odlišnost je vítána. Asi je to částečně i kvůli tomu, že jsou bídně placeni. Současná vážná hudba je placena mnohem lépe (i když je to stejně směšné, pokud to srovnáte s platy v symfonických orchestrech, operách nebo broadwayských představeních, kde je předem jasno, kolik za to bude). A právě proto jsou koncerty současné hudby muzikanty mnohem víc vyhledávány a ti, kteří mají své jisté, jsou dost málo přístupní k nováčkům, natož k novým přístupům a hráčské kreativitě.

A co vaše zkušenost se symfonickými orchestry?

Já ráda hraju v orchestru i jako sólistka před ním. Ale po všech těch zkušenostech jsem zjistila, že to není to jediné, co chci dělat. A pokud chci dělat improvizaci a současnou hudbu, tak už nemám prakticky žádný čas na něco jiného. Moje typické dny jsou vyplněny desetihodinovou prací tím či oním způsobem spojenou s improvizováním nebo interpretováním současné hudby. Tudíž není tolik času věnovat se orchestrální práci tak, abych se mohla v tomto oboru udržet. Takže se tomu teď nevěnuji kromě občasných vystoupení v roli sólisty, což je úchvatné. A ačkoliv postrádám ten šum a krásu hraní uprostřed orchestru, což je úžasný zážitek pro uši, musela jsem to vzdát. Tím pádem i dobrou mzdu za poloviční dobu práce.

Jak si vybíráte repertoár od jiných skladatelů? Jakou část tvoří věci napsané přímo pro vás?

Repertoár je založen pouze na hudbě, kterou ráda hraji a ráda poslouchám. A cítím se jako její posel, šiřitel a hrající distributor. Mám v repertoáru asi čtyřicet skladeb, které byly napsány přímo pro mě, což je asi 45% toho, co pro mne kdy kdo napsal. Zbylých 55% jsem hrála jenom jednou.

Mimo jiné také učíte. Co byste poradila studentům improvizace?

Hraj, hraj, hraj, mluv, objevuj, hraj, hraj, hraj, mluv, objevuj etc.

A co si myslíte o tom výroku o 21. století?

Asi hraji někde na hraně. Že by to mělo něco s tím, že jsem „hudební revolucionářka“? ■

His 2007_05.indd 37 28.8.2007 12:03:08

Zvuky Chicaga

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

Chicago dalo světu ve dvacátém století mnoho hudebních stylů. Louis Armstrong sem zavítal ve dvacátých letech poté, co opustil New Orleans, cestoval na sever po Mississippi a nahrával alba se sestavami Hot Five a Hot Seven, která jsou dodnes legendární. V padesátých letech řeku zastoupila dálnice 51 a po ní do města přijel bluesový harmonikář Charlie Musslewait, aby se připojil k ostatním chicagským bluesovým hudebníkům, jako byli Muddy Waters a John Lee Hooker. Oslnivá historie jazzu a blues trvá v Chicagu do dnešních dnů, existuje zde však i alternativní zvuk: avantgardní, experimentální a hranice posouvající zvuk skupiny hudebníků, zvukových inženýrů a studií.

„Post-rock znamená, že skupina používá kytary, ale nerockovými způsoby, spíše témbr a texturu než riffy a kila. Také to znamená, že skupiny obohacují klasickou rockovou sestavu kytara – baskytara – bicí o digitální technologie jako například samplery a sekvencery… Díky tíhnutí ke kytarovým dronům a tendenci rozpustit se v ambientu post-rock nejprve narušuje a pak zcela smazává píseň a hlas… Centrální postavou rock'n'rollu je bílý teenager se vztyčeným prostředníčkem a úšklebkem na rtech. V centru post-rocku pluje fantasmatické ne-tělo, androgynní a rasově neurčité: napůl duch, napůl stroj."

Simon Reynolds vytvořil termín *post-rock* v roce 1995, pouhý rok předtím než skupina Tortoise vydala svou druhou desku *Millions Now Living Will Never Die* (Thrill Jockey), stěžejní album žánru. Skupina chicagských muzikantů Tortoise byla zformována bubeníkem a multiinstrumentalistou Johnem McEntirem společně s Johnnym Herndonem, Dougem McCombsem, Bundym K. Brownem a Danem Bitneym se záměrem vyhnout se rockové okázalosti a kombinovat přesnou rytmickou sekci s ambientní elektronikou a neortodoxními melodiemi.

Pro práci s Tortoise a dalšími projekty jako například Sea And Cake John McEntire v Chicagu vybudoval studio elektronické hudby Soma. Kombinace nejmodernějších počítačových editačních technologií a McEntireových vysoce ceněných zkušeností dala vzniknout svébytnému stylu studiové práce, který je vyhledáván skupinami od Stereolab přes Teenage Fanclub a Bright Eyes a vydavatelstvími, jako jsou Warp a Nonesuch.

V současnosti Tortoise málokdy nahrávají za přítomnosti všech členů najednou. Jejich skladby se dávají dohromady a usazují během dlouhých časových období, kdy se hudebníci stavují v Soma nahrát hudební myšlenku nebo dvě. Vzájemně si vyměňují kazety, poslouchají, přemýšlejí a pak debatují a směru, kterým se píseň má dál ubírat. Většina zvuků bicích nástrojů a perkusí je elektronicky pozměněna, propresována McEntireovými obstarožními syntezátory, zpřeházena, rozkouskována, náhodně seřazena a smyčkována počítačovými programy. *„Z jakéhosi důvodu se naše hudba vždy tak nějak nabízí k dalšímu zpracování – možná proto, že je instrumentální"*, říká McEntire. *„Snažíme se vzbudit zájem zvukem."*

Přestože McEntire pochází ze severozápadu USA, od pobřeží Pacifiku, přesídlil studovat na jedné z prestižních uměleckých škol, Oberlin v Ohiu. Během studia bicích se začal zajímat o nově odstartovaný studijní program „Technologie v hudbě a přidružených uměnách" zabývající se elektronickou hudbou, která byla v roce 1988 stále relativní novinkou. McEntire v rámci programu studoval analogovou vlnovou syntézu a fyzikální okolnosti vzniku zvuku. Když promoval, byl velmi dobře obeznámen s prací v nahrávacím studiu.

Na Oberlinu se také seznámil s chicagskými rockery Sooyoungem Parkem ze skupiny Seam a brzy nato se proslavivší sólovou umělkyní Liz Phairovou, což ho počátkem devadesátých let přivedlo do Chicaga, kde se zapletl se vzkvétajícím artrockovým undergroundem. Zde se také potkal s kytaristou Davidem Grubbsem a v roce 1993 s ním spoluzaložil experimentální skupinu Gastr del Sol. Grubbs byl znám svým členstvím v punkrockové skupině Squirrel Bait a artrockových Basto a do Chicaga se rovněž přistěhoval - z Louisville, Kentucky - počátkem devadesátých let. Tito dva „nestředozápaďané" v Chicagu brzy nalezli domov a prostor pro kreativitu. Spolu s Bundym K. Brownem na baskytaru Gast del Sol v roce 1993 vydali album *The Serpentine Similar*. Nedlouho poté Brown s McEntirem odešli založit Tortoise, zatímco Grubbs pokračoval v činnosti Gastr del Sol s posilou v podobě v Chicagu narozeného multiinstrumentalisty Jima O'Rourka.

Spolupráce Grubbse a O'Rourka, která trvala do roku 1998, umožnila Gastr del Sol objevovat nové přístupy od často improvizovaných vystoupení až po vysoce idiosynkrastická sonická

Gastr del Sol

His 2007_05.indd 38 28.8.2007 12:03:10

Steve Albini

dobrodružství. Na posledním albu, *Camoufleur*, se dvojice vydává do říše popově orientovaných melodií, které předznamenávají O'Rourkův majstrštyk *Eureka* (1999).

O'Rourke je známý velkým počtem svých hudebních výstupů: improvizací, popově orientovaných studiových alb, postklasických kompozic. Mimo tato různorodá hudební dobrodružství také míchal a produkoval množství respektovaných alb. Míchal desky chicagských Wilco (viz profil v minulém čísle HV – pozn. překl.) *Yankee Hotel Foxtrot* z roku 2002 a o dva roky mladší, cenou Grammy ověnčenou *A Ghost Is Born* a na druhé jmenované si i zahrál na klavír, elektrickou kytaru, baskytaru a syntezátor. V současné době je O'Rourke studiovým členem skupiny. Na letošní album Wilco *Sky Blue Sky* nahrál kytary, zpětnou vazbu, perkuse a aranžoval smyčce.

O'Rourkova spolupráce s Wilco začala, když se připojil k frontmanovi skupiny Jeffu Tweedymu při vystoupení na chicagském festivalu Noise Pop. Pak duo k doplnění mixu přizvalo bubeníka Glenna Kotcheho a dalo tak vzniknout seskupení *Loose Fur*, které vydalo dvě alba. Tweedy byl vzájemnou chemií trojice tak nadšen, že vzal Kotche do Wilco a O'Rourka soustavně využívá ve studiu.

Na albu folkové zpěvačky a harfenistky Joanny Newsom se v titulcích také skví O'Rourkovo jméno – celé album mixoval a produkoval, zatímco Newsomové harfa a zpěv byly analogově nahrány dalším v Chicagu žijícím kytaristou a zvukovým géniem, Stevem Albinim.

Albini, který za sebou má oslňující kariéru zahrnující práce na albech Nirvany, Mogwai, Godspeed You! Black Emperor, Slint, Pixies (abychom jmenovali alespoň pár) i méně známých skupin, raději drží některé technologie za dveřmi svého studia. Jak říká: *„Do prdele s digitálem. Budoucnost patří těm loajalistům s analogem."* Tím se Albiniho filosofie liší od filosofie jiných studií, například McEntireovy Soma. Nicméně, další chicagský zvukový inženýr, Bill Skibbe, byl nápomocen nejen při navrhování Albiniho Electrical Audio studia, ale také při stavbě McEntireových Soma Electronic Music Studios.

Albiniho nahrávací studio je komplex založený v roce 1997. Nahrával zde velký počet nezávislých hudebních projektů. Toto studio je jedinečné tím, že je jedním z mála plně analogových – včetně mixážních pultů, magnetofonů a přídavných efektů. Místnosti jsou navíc navrženy tak, aby měly pěkný přirozený dozvuk.

Albini prohlašuje, že jeho současná *„pracovní etika je založena na tom, umožnit věcem znít tak, jaké jsou, se záměrem nechat pracovat umělcovu techniku a záměr. Nikdy necítím vinu, když deska zní, jak nejlépe může."*

Vzhledem k tomu, že je velmi žádaným zvukařem (nepovažuje se za producenta), jsou Albiniho kritéria výběru skupin, se kterými bude pracovat, celkem prostá:

„1) Musím mít tu skupinu opravdu rád jako lidi.

2) Musí se mi opravdu líbit jejich hudba.

3) Musím si to užít i jinak (třeba díky technické nebo kulturní zajímavosti).

4) Musí v tom být namočen nějaký kamarád (vydavatel, kdokoliv…).

5) Nahrávací session musí umožnit nahrávání i jiné skupině (například nahrávání tří skupin najednou v od sebe vzdálených místech, kdy si žádná skupina nesmí dovolit mě odvést).

6) Skupina, i když očividně není zvyklá na mé techniky, musí mít skutečný zájem dělat věci právě takto, s uchem otevřeným výsledkům. Takže, jak si můžete všimnout, výše honoráře není kritériem."

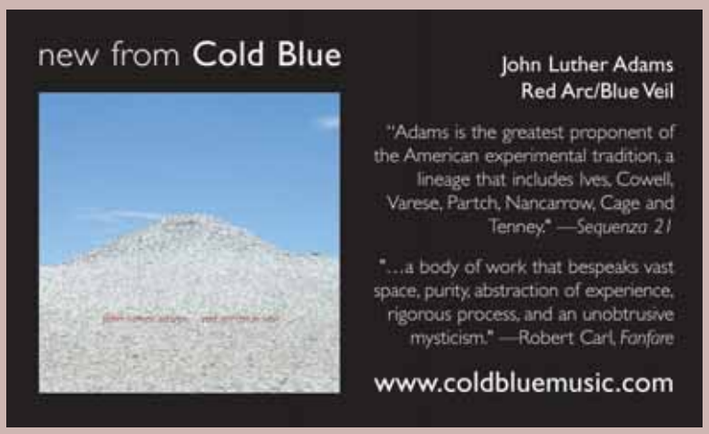
Díky tomu, že občas nahrává skupiny, které si to nemohou dovolit, za levnější sazbu nebo za pouhých 450 dolarů denně, je Albini ve skutečnosti jedním z levnějších zvukařů, kterého si eventuelně můžete dovolit i vy.

Albini se do Chicaga přestěhoval v roce 1980, protože *„je to město průmyslové výroby, takže je snadné sehnat tu železářské zboží, materiál a další profesní a stavební potřeby. Navíc je Chicago ve středu země, což usnadňuje výjezdy na turné a komunikaci. Byl jsem všude možně a neumím si představit, že bych na jiném místě udělal tolik práce."*

Názory ostatních hudebníků ze Středozápadu týkající se životního stylu Heartlandu se odráží i v Albiniho domněnce, že *„lidé jsou zde* [v Chicagu] *z důvodů spojených s jejich životy obecně (práce, škola, rodina, profesionální uplatnění) spíše než se showbusinessem, takže věci jako hudba, umění a další kreativní činnosti jsou zde provozovány z spíš vášně a kamarádství než kvůli budování kariéry. Kariérismus s sebou nese ošklivou neupřímnost a konzervativismus."*

Albini je velmi kritický vůči hudebnímu průmyslu a vydavatelským gigantům. Ve slavném textu The Problem With Music brutálně kritizoval skupiny podepisující smlouvy s velkými labely. Všechna alba, která Albini nahrával, byla vydána na chicagské nezávislé značce Touch and Go.

Jistě že idea Chicaga kypícího upřímnou tvůrčí spoluprací a novátorstvím není nijak nová a táhne se celou bohatou hudební historií města. Chicago si za svůj domov zvolili lidé z celého světa. A na tomto místě, na americkém Středozápadě, tyto skupiny a jednotlivci vytvářejí nové zvuky, nové vztahy, nový přístup ke směřování hudby. ■



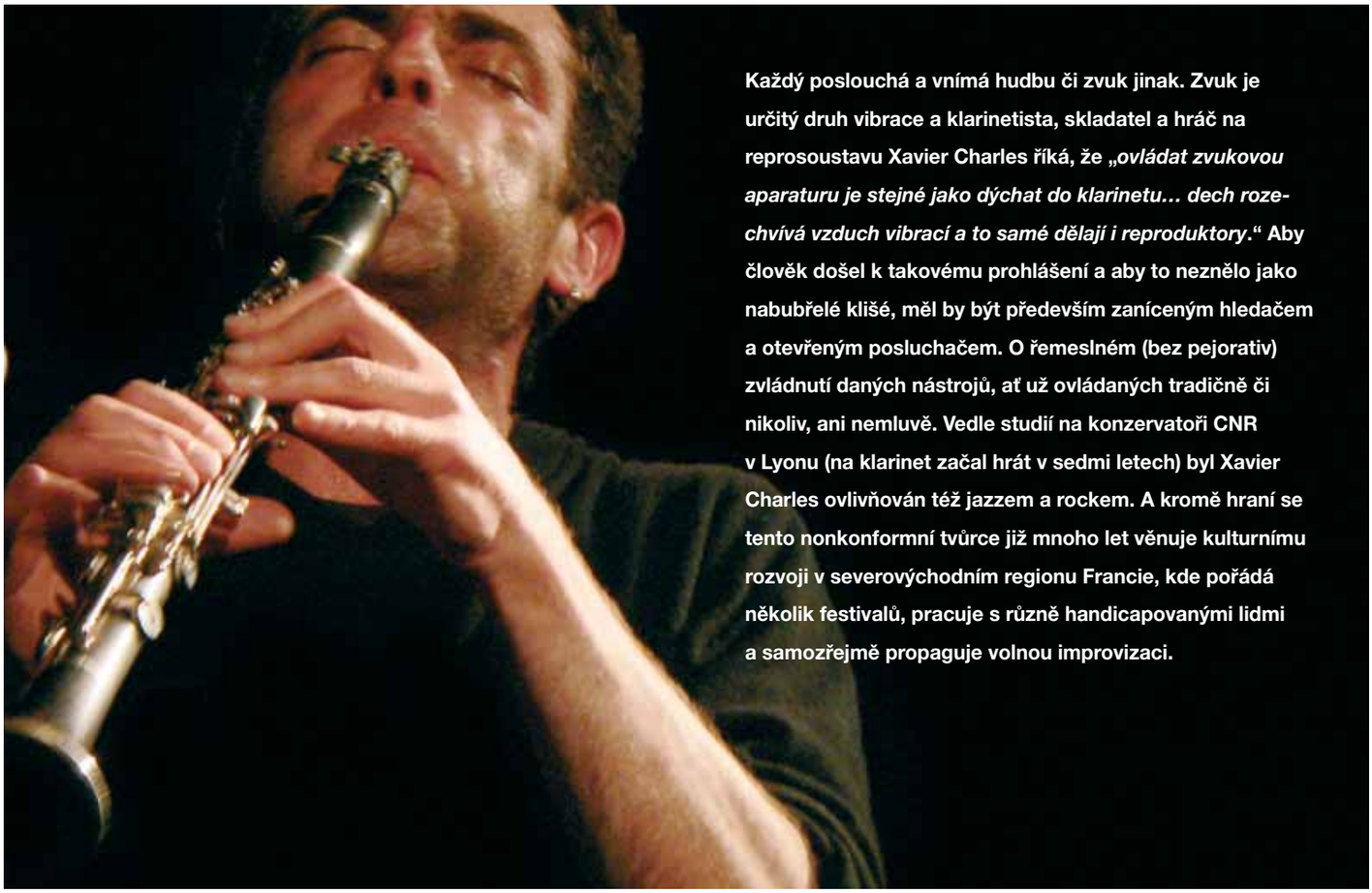
inzerce

His 2007_05.indd 39 28.8.2007 12:03:11

Xavier Charles

Někdy se stane, že víš, jak poslouchat ostatní, a to je úžasné

Text: **Petr Vrba**



Každý poslouchá a vnímá hudbu či zvuk jinak. Zvuk je určitý druh vibrace a klarinetista, skladatel a hráč na reprosoustavu Xavier Charles říká, že *„ovládat zvukovou aparaturu je stejné jako dýchat do klarinetu… dech rozechvívá vzduch vibrací a to samé dělají i reproduktory*.“ Aby člověk došel k takovému prohlášení a aby to neznělo jako nabubřelé klišé, měl by být především zaníceným hledačem a otevřeným posluchačem. O řemeslném (bez pejorativ) zvládnutí daných nástrojů, ať už ovládaných tradičně či nikoliv, ani nemluvě. Vedle studií na konzervatoři CNR v Lyonu (na klarinet začal hrát v sedmi letech) byl Xavier Charles ovlivňován též jazzem a rockem. A kromě hraní se tento nonkonformní tvůrce již mnoho let věnuje kulturnímu rozvoji v severovýchodním regionu Francie, kde pořádá několik festivalů, pracuje s různě handicapovanými lidmi a samozřejmě propaguje volnou improvizaci.

SURFACES VIBRANTES

Xavier Charles patří mezi ty hudebníky, které jsem měl to štěstí spatřit při koncertu již několikrát, a to vždy v naprosto odlišném uskupení. Při poslední příležitosti, na letošním festivalu Musique Action ve Vandoeuvre-lès-Nancy, kde jsem mu položil pár otázek, měl za sebou koncert Klebs a premiérové vystoupení svého nového projektu Don´t Dance with Us a před sebou první pódiové setkání s australským triem Pateras/Baxter/Brown (známe z loňské Alternativy). Na tomtéž místě, avšak před deseti lety, spoluzaložil uskupení, které si říká Silent Block. Projekt, který hraje tak, jak se jí, tedy tváří v tvář kolem stolu (respektive stolů, sloužících jako pracovní deska plná podomácku vyráběných nástrojů, různých objektů, reprosoustavy, CD přehrávače, minibicích atd.), umožnil odhalit Charlesovi nový nástroj, kterému se posléze začal věnovat více a v různých projektech. „*Hrál jsem se Silent Block na samply, ale postupně jsem přešel na repráky. Dnes už je beru jako mechanický nástroj s kvalitami obdobnými nástrojům akustickým, jako je třeba klarinet.*“ Princip intuitivního užívání proměňujících se frekvencí a jednotlivých objektů se uplatňuje jak v Silent Block, tak v samotném hraní na reprosoustavu, což si ale nesmíme představovat jako chaotické, na náhodě založené vrhání čehokoli a kdykoli na vibrující membrány. Naopak, dnes již Xavier Charles víceméně přesně ví, jaký zvuk má rýže a jaký špagety a co budou dělat fazole vložené do vzdouvajícího se (někdy až poskakujícího) epicentra vznikajícího zvuku. Pro obecenstvo má takovýto koncert tu výhodu, že skýtá i vizuální zážitek, a jelikož je nutné se posadit co nejblíže, vidí divák tvůrci doslova pod pokličku. O tom se budeme moci přesvědčit na vlastní oči v pražském Experimentálním prostoru Roxy/NoD 9. listopadu.

Není-li k dispozici koncert, má posluchač možnost spatřit práci reproduktorů, když sáhne po miniCD *La neige attend la neige*, vloží ho do přehrávače, sundá ochranný kryt beden a dívá se. Dvacetiminutová reprosuita naplňuje příslib daný názvem vydavatelství, jenž se dá přeložit jako *ve skrytém hluku* (à bruit secret), využívá totiž nízkých neslyšitelných frekvencí a v momentě, kdy neslyšíte nic, předvádí vám vaše bedny (čím větší, tím lepší) pulsující tanec. Když se posluchač nechá plně vtáhnout do poslechu ticha, při následném slyšitelném reprosólu si už spíš dokáže představit, jaké objekty tvůrce v daný moment při zimním nahrávání používal.

Mezi množstvím hudebníků, s nimiž Charles hraje pravidelně, najdeme i Martina Tétreaulta, který obdobně jako on nemůže zahrát melodii podle not, neboť nástroj, který ovládá, a to výtečně, je gramofon. „*Je skvělé hrát s někým, kdo má kromě hudby zázemí ještě v jiném oboru. Martin se původně věnoval výtvarnému umění, a má tak dost odlišný způsob poslouchání. Ale je to velmi dobrý a hodně rychlý posluchač!*“ A poslech, respektive umění poslouchat je pro Charlese důležitější než samotné hraní. Ale co to znamená poslouchat ostatní a jak na to? „*Virtuózně – velmi rychle jednoho hudebníka po druhém; nebo se rozhodneš poslouchat pouze matérii, zvuk, ne noty či frekvence; můžeš poslouchat načasování jednotlivých hudebníků; můžeš poslouchat zvuk spoluhráčů jako z velké dálky;*

His 2007_05.indd 40 28.8.2007 12:03:12

Xavier Charles a Umeda Tetsuya

taky můžeš zkusit neposlouchat vůbec… je velmi složité to teoreticky popisovat. Samozřejmě, že moje poslouchání se nemění jen podle změny nástroje, ale protože hudba se mění, každý projekt má odlišný přístup, a tak je nutné najít dobrý způsob poslechu pro každou situaci.“ A co dělat, když poslouchám špatně? „*Tady je zase mnoho možností. Když něco není v pořádku, je to především proto, že příliš hodnotím to, co právě probíhá. Je těžké hrát a zároveň svou hru posuzovat – zkouším to nedělat. Když cítím, že poslouchám špatně, tak hledám! Když najdu správný způsob poslechu, najdu ten pravý zvuk přicházející od spoluhráče, a pak už to plyne spontánně. Nedokážu popsat slovy rozdíl mezi ‚skutečně‘ akustickými nástroji a těmi ‚novými‘, ale je to pro mě na improvizaci to nejzajímavější, je to neustálý proces nacházení správného poslechu a společného hraní. Občas se stane, že najednou víš, jak poslouchat ostatní, a to je úžasné.*“

CLARINETTE

Rozdíl v hraní na reprosoustavu a na klarinet spočívá primárně v rychlosti ovládání a v přístupu k danému nástroji. Je zřejmé, že jistý psychofyzický rozdíl bude i v tom, že klarinet představuje oproti objektům položeným na stole mnohem intimnější kontakt, uzavírá kruh mezi obyčejně nespojitými částmi těla, ústy a rukama. U Xaviera přistupuje navíc ten faktor, že ve hře na klarinet je školený a má s ním mnohonásobně delší zkušenost. Přesto platí, že co projekt, to jiný přístup, a tak se můžeme setkat s již zmiňovanou novinkou Don´t Dance with Us, která s notnou dávkou humoru interpretuje spíše rockověji laděné kompozice Xaviera Charlese. Dalšími členy tria jsou regionální kolega Ivan Gruselle, který hraje na dvoje klávesy značky Philips ze sedmdesátých let, a Australan dlouhodobě usazený ve Francii, kterého známe i ze spolupráce s Ivanem Palackým, bubeník a perkusionista Will Guthrie. S tvorbou tohoto tria se (prozatím) lze mimo občasné koncerty seznámit pouze na stránkách www.myspace.com/dontdancewithus. Tam se také dočteme břitkou sebedefinici: Pozitivní varhany a klarinet s našlapanými bubny, směs surf bigbeatu a acid felliniovského soundtracku, strohá, sevřená a hlasitá!

Mnohem snadněji se můžeme setkat se dvěma již delší dobu fungujícími projekty: Klebs a Contest of Pleasures. Oba mají kromě volné improvizace společné to, že v nich Xavier hraje na klarinet a že vystupují párkrát do roka. Jinak jsou naprosto odlišné. Klebs jsou amalgámem nalezených každodenních zvuků a elektroakustické palety tvořené kontrabasem, klarinetem a analogovým syntezátorem, s občasnou příměsí gramofonu. Letos vydali své první album, které je navíc místo standardního informačního bookletu vybaveno „všeříkajícím“ komiksem od autora, který si říká BlexBolex. (Zvuky prošpikovaný příběh o osamělém psovi námořníkovi, kapkách krve a potu a velké kosti.) S krásně provedeným obalem ve formátu A5, vloženým do tzv. fonografické obálky, se vhodně doplňuje sedmatřicetiminutový hudební (skoro až narativní) obsah.

Contest of Pleasures je projekt často označovaný jako „elektronika vytvářená akustickými nástroji“ a na kontě má dvě CD vysokých kvalit. Ty jsou zaručeny už protagonisty tohoto „požitkářského“ projektu. Kromě Charlese ho tvoří trumpetista Axel Dörner (viz HV 3/07) a saxofonista John Butcher (viz HV 4/07). „*Je to zvláštní, jsme dechaři, a přitom nám lidi říkají, že to zní jako elektronické nástroje. Možná je to proto, že všichni tři se usilovně snažíme objevovat nové zvuky a nové přístupy k tomu, jak tyto zvuky hrát, a celkově to zní asi neobvykle.*“ První z jejich alb téměř ambientně klouže po povrchu, jeden z hráčů nadhodí tón, druhý na něj skoro nepozorovaně zareaguje, a společně tak minimalistickými improvizacemi vyplňují interagující prostor létem vyhřáté kaple, kde byla nahrávka pořízena. Druhá z nich je mnohem „divočejší“ a kromě tria se na ní podepsal i mistr zvuku Laurent Sassi. Už jen z názvů skladeb (Charlesova *Cibule*, Butcherovy *Řeřicha setá* a *Tykev*, Dörnerův *Karfiol* a Sassiho *Okurky*) je zřejmé, že po chuti nebude každému. Pro někoho výživné, pro jiného moc kyselé či štiplavé…

COMPAGNONS

Jak už to mezi improvizátory bývá, každý hraje s každým, ne však Xavier Charles, který má ale samozřejmě s ad hoc uskupeními (většinou festivalovými) bohaté zkušenosti z celého světa. „*Nemám rád, když někdo hodně mluví o improvizaci, a já přitom vím, že vlastně improvizaci nedělá, že jenom žvaní. Ve skutečnosti se často míchá notový zápis s určitým předvýběrem toho, co člověk chce hrát. Většinou jde o lidi, kteří se věnují vážné hudbě nebo jazzu, a berou improvizaci jako něco banálně jednoduchého. Jejich takzvaná improvizace se hemží obehranými repeticemi. Takovým hudebníkům říkám ne. Vyžaduji hlubší přístup k improvizaci. Invence je mnohem napínavější.*“

Přestože Charles neměl předchozí zkušenost s hraním s již zavedeným triem v roli čtvrtého, bylo zřejmé, že na koncert s Anthonym Paterasem, Seanem Baxterem a Davidem Brownem se těší. „*Setkali jsme se prvně letos v lednu v Melbourne, ale nehráli jsme spolu, jen jsme se vzájemně slyšeli a řekli si, že bychom to mohli zkusit. Je to určitá výzva, protože oni mají vlastní koherentní jazyk, vlastní styl improvizovaného hraní. Dokážou na sebe velmi rychle reagovat, doslova mezi nimi proudí energie a do toho se chci vnořit. Samozřejmě to pro mě bude posluchačský oříšek.*“

O tom, že to byl silný zažitek nejen pro obecenstvo či Xaviera Charlese, ale i pro australské trio, mě později ujistil i Sean Baxter „*Moc se to povedlo. Řekl bych, že Xavierův svět zvuků je komplementární s tím naším, vytváří odlišné témbry, což prohlubuje celkový zvuk skupiny. Bylo to báječné!*“

www.vudunoef.asso.fr/xavier

Výběrová diskografie:

Kristoff K. Roll/Xavier Charles: *La pièce* (Potlatch, 1999)
Ethos: *Ethos* (La belle du quai, 2001)
John Butcher/Xavier Charles/Axel Dörner: *The Contest of Pleasures* (Potlatch, 2001)
Chris Burn´s Ensemble: *Ensemble at Musica Genera 2002* (Musica Genera, 2003)
Xavier Charles/Jean Pailandre/Marc Pichelin: *Atlanta* (Ouïe/Dire, 2003)
The Contest of Pleasures: *Albi Days* (Potlatch, 2005)
Les Klebs (Ouïe/Dire, 2007)
Charlesovým nástrojem na těchto CD je klarinet

Martin Tétreault/Xavier Charles: MXCT (Vand´Oeuvre, 2001)
Xavier Charles: *La neige attend la neige* (A bruit secret, 2003)
Xavier Charles/Diane Labrosse/Kristoff K. Roll/Martin Tétreault: *Tout le monde en place pour un set américain* (Victo, 2003)
Xavier Charles/Robert Piotrowicz: /// (Emd, 2006)
Charlesovým nástrojem na těchto CD je (většinou) reprosoustava ■

His 2007_05.indd 41 28.8.2007 12:03:13

DENSITÉS 2007

26. - 28. října

Text: **Petr Vrba**

V oblasti Côtes de Meuse, západně od Metz, leží vesnice Fresnes-en-Woëvre. Před třinácti lety v ní Xavier Charles uspořádal první ročník festivalu nové hudby, Densités. Z původně malého festivalu je dnes mezinárodní platforma umožňující setkávání nejen hudebníků, ale i tanečníků, básníků a různých performerů. A jak sám iniciátor festivalu říká: „Ve Francii není tak těžké na podobné podniky sehnat peníze, nebo alespoň do letošních prezidentských voleb tomu tak bylo…“ Důvod navíc, jet se na festival podívat.

Densité znamená hustota, hutnost, též měrná objemová váha, a dá se říci, že letošní přehlídka se svými zhruba sedmnácti koncerty a performancemi přináší vpravdě hutný extrakt ze světa experimentálních výbojů současné alternativní scény.

Pro milovníky *musique concrète* či sonorických explorací zvukového misantropa Francisca Lópeze (viz článek Petra Ference v HV 2/07) bude jeho set jistě největším lákadlem. Z jiného úhlu pohledu hlavní hvězdou, která taktéž vystoupí v sólovém programu, bude pianista, akordeonista, varhaník a skladatel Fred Van Hove (1937), dlouholetý kolega Petera Brötzmanna a Hana Benninka. Zato o deset let mladší Joël Hubaut (jindy prezentovaný jako femininní Joëlle) představuje svým způsobem protipól všem zúčastněným. Performer, hrdě se hlásící k odkazu Williama S. Burroughse, Erica Satieho a pop-artu, jenž proslul svými provokujícími představeními, bude bezpochyby patřit k těm, co znejistí nejvíc diváků. Dalším protagonistou pohybujícím se na hranách žánrů (divadlo, hudba, výtvarné umění, kabaret) bude Alain de Filippis (též DJ Arkaïk) se svou expozicí/koncertem *Petites musiques de bruit*, do níž budou zapojeni i diváci, ale hlavně přijdou ke slovu bizarní a vesměs zcela originální nástroje jako *hudební židle*, *metronomické boty*, *ventilapianátor* apod. (doporučuji shlédnout obrázky s popisky na níže uvedených stránkách.

Samozřejmě dojde i na hudebně-taneční propojení: Michel Doneda s Michelem Raji nebo duo Charlie Charlie (Will Guthrie a Erell Latimier) s Laurencem Luminetem. Kromě dlouhodobě ve Francii usazeného bubeníka Willa Guthrieho přijali z Austrálie pozvání i legendární The Necks (Abraham/Buck/Swanton) a flétnista Jim Denley, jenž v letech 1981-6 intenzivně spolupracoval s Jonem Rosem v proměnlivém uskupení Relative Band. Z rockověji laděných projektů nebude chybět duo Violon Profond s programem nazvaným *The Classics of the Hardcore Translated in French* a z loňské Alternativy i nám známí Soixante Etages v čele s Dominiquem „Ana ban“ Répécaudem. S nimi vystupuje i Mathieu Chamagne, počítačový alchymista, který v audiovisuální skladbě *Espaces croisés* předvádí živou interakci viděného (povětšinou téměř chaoticky se pohybující modely atomů v autorem omezovaném prostoru promítané na velké plátno) a slyšeného. Na závěr bych ještě zmínil koncert norského pianisty Christiana Wallumrøda, který vystoupí s japonským bubeníkem Yoshimitsu Ichirakuem (ten představí i svou audiovizuální tvorbu v sólovém představení *Doravidéo*, které jsme taktéž mohli spatřit v Praze), známého mimo jiné i z I.S.O. (se Sachiko M a Otomo Yoshihidem) či ze spolupráce s psychedelickou skupinou Acid Mothers Temple & the Melting Paraiso U.F.O.

Mathieu Chamagne

Další informace a jména těch, kteří kromě výše jmenovaných vystoupí na čtrnáctém ročníku festivalu Densités, najdete na www.vudunoef.asso.fr. Třídenní vstupenka vyjde na 37 euro.

http://granuvox.free.fr/public/PMdB_Petites_Musiques_de_Bruits/PMdB_Exposition/pmdb_expo_visite.htm ■

His 2007_05.indd 42 28.8.2007 12:03:17

Úspěšná festivalová alternativa

Sonar a Dour festival s otevřenými branami

Michael Gira

Text: **Hynek Dedecius**

Za hlavní hnací motor a (pod)vědomý strašák organizátorů festivalů můžeme bezpochyby označit vcelku přirozený pud sebezáchovy, který velí při sestavování programu sázet na jistotu a zajistit přinejmenším návratnost vložené finanční energie. U akcí okrajovějšího, odvážnějšího charakteru dost často visí otazník, zdá se však, že pomocí vhodně vyváženého kompromisu se rizika dají minimalizovat.

V kontextu nabité letní každovíkendové nabídky dokonce určitá míra „okrajového“ může naopak posloužit jako marketingový trumf, který umožňuje vykouknutí ze záplavy ostatních a navíc polechtá a vábí ega „náročnějších“. Za nejrozumnější a zároveň nejvděčnější (myslíme přeci i na další ročníky) přístup tedy asi můžeme pokládat taktiku „pro každého něco“ s přesahy do specializovaných končin a nejlépe ještě drobek exkluzivity a neopakovatelnosti. Tak nějak se alespoň orientovali zkušení strůjci alternativně laděných festivalů Sonar (Barcelona, 14. ročník) a Dour (Belgie, 19. ročník), kterým letos bylo vzhledem k masivní návštěvnosti jistě veselo. Avšak pozor, nepatří do jednoho pytle. Na jedné straně víceméně vyprofilovaný městský podnik s výrazným image, přesahy do dalších forem umění, evropskou klientelou a celosvětovým novinářským pokrytím a proti němu v podstatě skromný lokálně zaměřený polní blátivý zábavní park s mocně rozevřenou náručí. U obou však byly tento rok uši otevřené a vnímavé k aktuálnímu hudebnímu dění a vývojovým trendům.

Poněkud překvapivým horkým bramborem se stalo kouzelné slovo dubstep, styl, který si poprvé vynutil pozornost i méně vyhraněných festivalů (tisícovky nadšených v Douru dosti zaskočily) a který kupodivu dostával až neúměrně velký prostor. Tato původně čistě londýnská alternativa zavedeným stagnujícím tanečním směrům zaznamenává raketový vzestup (což je vzhledem k poněkud drsnému undergroundovému soundu přeci jen pozoruhodné), který však nutně provází negativní prvky. Nezralí djové ze zakouřených doupat jsou postaveni před mnohatisícové davy a na základě odezvy masového publika a zažívané euforie z rychlého úspěchu možná nevědomky vedeni ke schématickému pojetí setů s minimem prostoru pro experimenty. Poptávku po hordách nového materiálu vyplňuje nadprodukce ubohých stereotypních tracků s velmi primitivní strukturou od producentů s nulovou nápaditostí, díky čemuž se z organického bujícího proudu stává zkamenělý rytmický útvar trpící typickými nešvary zažitého klubového stylu – rigidními pravidly, plochostí a lacinými triky s gradací. Popularita v tomto případě vede k zarezlosti, což je ovšem na druhou stranu bohužel vývoj přirozený. Dubstepovou přehlídku na Sonar dovezla zřejmě nejurputnější propagátorka stylu M.-A. Hobbs z BBC Radio 1 (bohužel technicky opravdu jen rádiová djka), z hlediska osobitosti ostatní zástupce jasně předčil projekt Kode 9, řemeslně pak na obou festivalech mladík Skream. Organizátoři obou akcí neopominuli ani aktuální zájem o metalové a noise experimenty, ačkoli hodnotnost elektro-strunného hluku spojení KTL (Stephen O’Malley ze Sunn O))) a Peter Rehberg) či naprosto neuspořádaného rachotu Wolf Eyes je otázkou. Jenže, máme si více vážit „poctivého“ provedení již tolikrát slyšeného metalového klišé od některých druhořadých kapel v Douru? Belgický festival nicméně velmi překvapil otevřeností publika. Vřelému přijetí se na něm kupodivu těšily jak bolavé beatové logaritmy Autechre či epileptické breakcoreové smršti Venetian Snares, tak třebas i intimní folk Michaela Giry. Zdá se, že postupně mizí propast mezi „okrajovým“ a „všeobecně přijímaným“ (koneckonců oba tábory navzájem prorůstají i v rovině samotných hudebních tvůrců) a že dnešní posluchači mají oproti minulosti výrazně širší záběr (zřejmě s velkým přispěním internetu) a znají, dobrovolně snesou a dokonce vyhledávají i nejrůznější náročnější hudební větve. V souladu s tím se rozevírají i nůžky festivalových nabídek, i když pochopit některé přehmaty směrem k lacinému kýči v rámci barcelonského programu nebylo vzhledem k jasnému zaměření přehlídky zrovna jednoduché. Obecně festivalové léto 2007 (i když soudě jen dle omezeného vzorku) nepřineslo mnoho významných nových tendencí a vypadá to, že umělce v současné době baví především znovu odkrývat a přeorávat minulé a všemožně propojovat existující.

Cornelius

www.sonar.es
www.dourfestival.be

Živé perly
Sonar: Nettle, Signal, Kode 9 & The Spaceape, Cornelius
Dour: Griots & Gods feat. The Young Gods & Dälek, The Cinematic Orchestra, Luke Vibert, Michael Gira ■

His 2007_05.indd 43 28.8.2007 12:03:19

Uslyšel jsem v tom maglajzu píseň o lásce

Fat Cat z Brightonu nemá vlastní zvuk, zato má svobodu

Text: **Pavel Klusák**

Britský label Fat Cat za uplynulé roky opakovaně vyhmátl, co visí ve vzduchu. Pomohl rychleji a hlasitěji se prosadit určitým formám postrocku i psychedelického folku. V červnu jsem se vypravil do jejich nijak velké ani honosné kanceláře v lázeňském městě Brightonu a provyprávěl jednu dlouhou snídani se zakladatelem vydavatelství Davem Cawleym. Dave měl kraťasy, mluvil naprosto jednoduše a svým idealismem velmi popíral představu o člověku z úspěšného britského labelu. Do zad se mi opírala energie ze stěny, na které byly v policích alba Sigur Rós, Animal Collective, Múm, Vashti Bunyan, Vetiver, The Twilight Sad, Songs Of Green Pheasant, Mice Parade...

Mluvíme spolu v době, kdy vaše vydavatelství opouštějí renomovaní Animal Collective a míří k větším Domino Records. Dnes jsou slavní, ale jak vás napadlo dát jim před lety jako neznámým chaotikům smlouvu?

My s muzikanty nepodepisujeme smlouvy. Prostě spolupracujeme s lidmi, kteří nám připadají výjimečně tvůrčí a zdá se nám, že jiní lidé by měli slyšet jejich hudbu. Nepokládáme za překážku, když zní divně, když je mimo pole pravděpodobného úspěchu. To byl případ Davida Grubbse, kterého jsme vydali jako vůbec první titul. To je případ Animal Collective, které jsem tehdy v New Yorku viděl hrát asi před dvaceti lidmi. V tom maglajzu, co hráli, se dala slyšet spousta propletených věcí, a já tam taky slyšel pop-music, já tam slyšel love song! To, co přišlo pak, pokládám za jednu z hlavních náplní práce labelu: pomáhat kapele růst, dát jí podmínky, aby se rozvinula a našla sebe sama.

Pomáhat kapele: jak konkrétně? Navrhujete jim rozhodnutí?

Ale ne, prostě šíříme jejich hudbu, pomáháme ji dostat se k publiku. Předem nikdo neví, z čeho bude trend, a nám to je taky dost jedno. Jedním z mála lidí, kteří na začátku chodili na Animal Collective, byl Devendra Banhart. V té době mu dal smlouvu Michael Gira: oba jsme hudbě „našich“ muzikantů věřili, ale věděli jsme, že se pohybujeme na malé scéně party provázaných kámošů. Zároveň jsme to brali jako začátek, jako bod, ze kterého se dá růst.

Kapely u vás fakt rostou – a pak Fat Cat opouštějí: jako Sigur Rós, jako Animal Collective...

... nebo jako Black Dice. Jasně. Může s tím být spojený i kus zklamání, šli jsme se skupinou kus cesty a pro její podporu jsme taky vynaložili dost prostředků. Ale pak najednou zjistíte, že skupina a její hudba žijí v tak velkém měřítku, že pro další logický krok byste potřebovali půl milionu liber. A my nejsme EMI, my nejsme ani Domino: podívejte se, jak velký je náš kancl.

No, je o něco větší než redakce His Voice. Jsou nezávislé Domino Records dnes o tolik větší?

Domino je obrovské: z jednoduchého důvodu, měli pár věcí na první příčce hitparády. My jsme celí zařízení jinak. Máme v katalogu dost muzikantů a chceme reprezentovat všechny, ne dát některé na čas k ledu a honit se za enormními zisky dvou hitových kapel. Soutěžit, kam až se vyšvihneme s novým singlem. Podívejte, kolik demáčů nám chodí! *(Stůl a krabice pod ním jsou fakt plné pošty, kolem přehrávače se válí disky popsané a pomalované neznámými adepty, pozn.)* To byl vždycky můj svět: proto taky máme na webu sekci DIY podporující lidi, kteří se vydávají sami.

Ano, mimochodem – performer Goodiepal píše v téhle sekci také o své problematické zkušenosti s českou lisovnou vinylů GZ Loděnice, kde se nevyzpytatelně mění kvalita výsledku...

Pracujeme pořád na téhle úrovni, kdy vlastně vytahujeme neznámé lidi na scénu. Ani v době, kdy Rolling Stone psal nadšeně o Sigur Rós, jsme nechtěli být jen „labelem Sigur Rós“. Někteří muzikanti mají to štěstí, že vejdou v širokou známost: Vashti Bunyan, The Twilight Sad. OK, a vedle nich jsou v našem katalogu ještě další, stejně cenní, jenom méně známí.

Hraje podstatnou roli ve Fat Cat váš osobní vkus?

Nepochybně, a taky vkus mých spolupracovníků *(z těch, co vidím, jsou všichni mladší než Dave, někteří možná o dvacet let, pozn.)*. Posloucháme navzájem velmi různou muziku, nosíme to sem. Lecčemu nerozumím, ale respektuju to. Je vždycky zajímavé, když někdo z něčeho úplně padá nadšením, vleče vás k přehrávači, a s vámi ta nahrávka absolutně nerezonuje.

Patříte k labelům, které akustickou muziku vrátily do hry: proslavili jste Vashti Bunyan, vydáváte Vetiver a tak dál. Proč jste s tím začali? Před osmi lety by málokdo řekl, že ženu s kytarou bude s láskou a napětím sledovat široké publikum...

Řeknu vám, že by mě dřív nenapadlo, že to, co si pouštím pro sebe, bude mít tak širokou odezvu. Poslouchával jsem Dylana a Jacksona C. Franka, po téhle hudební cestě jsem došel ke kompilacím Johna Faheyho a antologii Harryho Smithe. A viděl, že je toho strašně moc, tam se člověku vlastně otevře svět tradiční muziky. Takže když jsem zakládal label, bylo mi jasné, že bych rád vydal nějaké písničkáře. Nejlépe nějaké, které dělají věci po svém a současným způsobem. No a když jsem začal jezdit po koncertech, viděl jsem, že talentovaných lidí je hodně, že scéna je momentálně silná, potkával jsem učiněné vizionáře, akorát je nikdo neznal.

Díky tomu jste sáhli po určitých lidech velmi časně.

Dá se to tak říct, ale když ona tu byla ta scéna vlastně vždycky, jen ve stínu. Podívejte se na americký label Drag City: vydávali Smoga léta a léta – nejdřív pro málo lidí, momentálně pro hodně. Až se zájem převalí zase jinam, myslíte, že lidi jako Smog přestanou hrát? A nezapomeňte, že lidi se vyvíjejí – a já chci, aby u Fat Cat měli naprostou svobodu, ať už se rozhodnou obrátit se napříště v hudbě kamkoli. Nejsme label jen elektronické muziky, folku, free folku: taky těžko mluvit o nějakém soundu, který by pro nás byl typický. Líbí se mi představa, že po letech s hudbou si někdo v domácí diskotéce srovná hřbety a řekne si: A hele, tohle je od Fat Cat, tohle taky a tohle taky...

Tomu rozumím: svého času jste vydali Matmos, Fennesze, Björk v remixu Funkstörung, konžské Konono No. 1, gramofonistu Janka Schaefera, pak Múm, komorního skladatele Maxe Richtera, americkou písničkářku Ninu Nastasiu... Možná člověk potřebuje každou tu hudbu v jiném životním období.

Jo. A možná sám až zpětně zjistím, co má to všechno společné. Zatím se mi zdá, že jenom kvalitu. *Genre-hopping* a *scene-hopping* mi byly vždycky blízké. Taky zvracím z pocitu jiných labelů, že musejí naskočit na něco jako „The Libertines sound“, což je v Británii častý blud.

His 2007_05.indd 44 28.8.2007 12:03:28

Frightened Rabbit

Pořádáte živá showcase vydavatelství, prezentujete své muzikanty dohromady?

Měli jsme jakousi slavnost tady v Brightonu. Jinak moc ne, to spíš jiné festivaly samy od sebe vytvářejí „scénu Fat Cat“. Zvláštní je, že vznikají vazby: pozorujeme je ex post, nikoli iniciujeme. Snad je to znamení, že je něco v pořádku. Avey Tare z Animal Collective a Kristin z islandských Múm se dohodli nejenom na společném albu, které nedávno vyšlo, ale i na manželství. Rozvíjí se spolupráce mezi songwriterkou Ninou Nastasiou a Jimem Whitem, bubeníkem The Dirty Three: White na loňském Nining albu jen hrál, to letošní už natočili jako duet. Hauschka, který hraje na preparovaný klavír, začal spolupracovat s videoelektroniky Semiconductor, kterým jsme vydali DVD: mají spolu hrát na kanadském festivalu MUTEK. A tak dále.

Co je pro vás na současné hudební éře skutečně vzrušující?

Co? Asi tohle. *(Dave máchne rukou k hromadě demosnímků přišlých poštou.)*

Jak vlastně vznikl název Fat Cat?

Zapíchl jsem špendlík do knihy. Před labelem jsme otvírali tady v Bristolu nezávislý krám s hudbou. Otevřel jsem knihu a píchl: slova, která dávala smysl nejblíž špendlíku, byla „tlustá kočka“. Jestli jsme s tím spokojení? Ale ano. Evokuje to možná přežrané domácí zvíře, ale aspoň to můžeme brát jako výzvu – vší svou produkcí ten obsah nějak přebít.

Co v současné době posloucháte nejvíc?

Hmm, to musím říct ale naše věci! Jednou je David Karsten Daniels z Ameriky, písničkář, v lednu jsme vydali jeho album *Sharp Teeth*. Je to skvělé a myslím, že se od něj ještě něčeho pořádného dočkáme. A potom Frightened Rabbit: ti nám taky původně přišli poštou. Kapela z Glasgow. Teď už se přátelí s The Twilight Sad, kteří jsou taky odtamtud, a hrají spolu. Frightened Rabbit neznějí jako nic, co bych už znal. Musíme je vydat, to by lidi měli slyšet.

Hodinový profil Fat Cat Records s jedenácti písněmi najdete na webovém blogu klusak.blog.respekt.cz *pod názvem Fat Cat: Tlustá kočka umí mňoukat.* ■

o.s. Půlnebí uvádí:

hlasohled

objevovat a otevírat svůj hlas

Hlas je nejpřirozenějším nástrojem každého člověka. Dílny jsou určeny všem těm, kteří mají zájem jej (znovu) objevovat, otevírat, učit se novému. Vítaní jsou zájemci bez ohledu na míru zkušenosti.

VÍKENDOVE DÍLNY:

22. – 23. 9.

Tellu Turkka (FINSKO)

Starobylé runové písně, vícehlasy a hry se zvukem

Seznámení se severským folklorem - výrazná pěvecká a skladatelská osobnost současné finské hudební scény naučí účastníky několik písní z Kalevaly včetně vícehlasů a prostor bude věnován i hrám a improvizaci.

27. – 28. 10.

Zuzana Vlčinská (ČR)

Moravská a slovanská lidová píseň jako živý zdroj inspirace

Lidové písně jsou většinou přes 300 let staré, ale přesto jsou i dnes aktuální, neboť vycházejí ze situací a nálad, které známe i my. Jejich znovuobjevování je návratem ke kořenům a sdílením téže emoce v čisté, hudbou a krásným jazykem kultivované podobě.

17. – 18. 11.

Anita Mahdia Daulne (KONGO/BELGIE)

Africké polyfonie, vibrující zvuk

Zakladatelka a bývalá členka skupiny Zap Mama již řadu let studuje vokální tradice afrických přírodních národů a hledá způsoby, jak jejich odkaz zprostředkovat Evropanům. Její „Afropean music“ přináší možnost vyzkoušet a prožít si radostnou a energickou a hudbu, kde je každý jak sólistou, tak i součástí mnohohlasého sboru.

24. 11. **Konference Hlas a etnicita** vystoupí etnomuzikoložka PhDr. Zuzana Jurková, foniatr MUDr. Martin Kučera, publicista Petr Dorůžka a další.

Více informací:

www.hlasohled.cz

Hlasohled probíhá za podpory Ministerstva kultury ČR a Hlavního města Prahy.

PRAHA PRAGUE PRAGA PRAG

inzerce

Harmonie cesty

Text: **Petr Ferenc**

Sólové album Pavla Zajíčka, básníka a vůdce legendárních DG 307, vyšlo začátkem letošního roku, prý proto, že – podle tiskové zprávy vydavatelství Guerilla Records – nemá cenu ušmudlat tak kvalitní materiál pochybnou atmosférou hektického vánočního trhu. Vzhledem k tomu, že alba Guerilly neaspirují na bleskurychlý prodej a jsou spíše opatrně dávkována undergroundovým fajnšmekrům, nehrálo zpoždění vskutku žádnou roli. A co se týče kvalit alba, tisková zpráva rozhodně nepřeháněla, spíše naopak, byla poměrně skromná.

I.

Byl jsem tam! Byl jsem svědkem toho dění, toho života, o kterém jsem měl právo vyprávět! Mohl jsem mluvit v obrazech toho jakéhokoliv okamžiku, v jakýchkoliv obrazech, třeba i smyšlených jsem mohl mluvit. Vždyť život, o kterém se mluví, bývá plný smyšlených obrazů a příběhů… (Hotel Saigon)

Zajíčkova již tři dekády domovská skupina prodělala mnohé kotrmelce stylové i personální; ty poslední dobou převažovaly. Od posledního řadového alba DG 307 *Šepoty a výkřiky* nás dělí již pětiletka, soundtrack k němému hororu Nosferatu byl spíše příležitostným zastavením. Koncertní činnost skupiny je, dá se říci, také příležitostná; při nečetných vystoupeních se většinou dočkáme úprav důvěrně známých písní. A nyní je zde sólové CD Pavla Z. s názvem ***Kakofonie cesty*** a podtituly *Obyčejný hlas* a *De-lirická slova* (osobně bych vzhledem k obsahu alba volil termín *de-lyrická*), na kterém se podílí několik členů DG 307, přesto se však nejedná o album skupiny. Proč? Možná pro intimnější charakter Zajíčkových textů, které zde nemají typickou formu mnohdy repetitivních, abstraktních básní stavějících svou výpověď z obecných pojmů. Některé z právě uvedených charakteristik tu sice zastoupeny jsou, celková atmosféra šesti drobných próz, které jsou na *Kakofonii cesty* doprovázeny hudbou, má spíše deníkový charakter s několika dobře určitelnými místy a postavami (majitel olomoucké hospody Ponorka Cipís s chotí Simonou, vinohradský bar Euforie) a svým vyzněním připomínají Zajíčkovy záznamy života vydané nakladatelstvím Torst pod názvem *Jakoby… Svět v zrnku písku…* v roce 2003. Jako z trochu jiného světa tu znějí dokonce i fragmenty textů DG 307: růžová mlha a holubi-andělé; slovní spojení ohledávaná tak nějak z jiné perspektivy. Literárnímu charakteru alba nakonec odpovídá i aranžmá; hlas hraje v závěrečném mixu prim, což v Zajíčkově případě rozhodně není samozřejmost – vzpomeňme na jeho jen občasné vynořování ze zvuků hudby na albech *Kniha psaná chaosem* a *Šepoty a výkřiky* – hudební složka *Kakofonie cesty* je jednoznačně doprovodná (což ji v žádném případě nestaví do role nějakého muzaku).

Čtení doprovázená hudebníky z okruhu DG 307 Zajíček koná poměrně často, velmi často při nich čte aktuální „deníkové“ texty. Živé CDR ***Autorské čtení***, které vyšlo v roce 2001, je však postavené na sbírce *Nénie – Zvuky sirén a zvonů*. Studiovou nahrávku podobného druhu asi málokdo čekal. Na jejím křtu úplně jiná sestava hudebníků předvedla úplně jiný repertoár – staré písně DG 307 v téměř unplugged provedení.

II.

Když vše vzniklé zaniká a Orfeus hrál a zpíval ptákům a zvířatům a jeho hlasu stromy a květiny naslouchaly. Když Orfeus hrál a zpíval. Nezapomenout koupit mlíko, cigarety atd. Možná kafe atd. Ty důležité rekvizity atd. Co se děje za příběhem, za zrcadlem, za kulisou, za obrazem? (Omnia orta cadunt)

Takovou otázku si Zajíček nekladl vždy. V dřívějších inkarnacích DG 307 (budiž zde proměny skupiny považovány za zrcadlo protagonistových vnitřních změn) stavěl před publikem strohý obraz místy až surrealistických, nehostinných krajin a jejich obyvatel (řeka citu, lidi krve, stařec s bičem), myšlenky umístěné do takového prostředí působily silou obecných pravd, tyčících se jako Zajíčkovy oblíbené skály nad propastmi. V plné kráse bylo toto odosobnění prezentováno v programu *Dar stínum* v roce 1979 – koncertní scéna tehdy sestávala ze sešitých prostěradel, za nimiž se hrálo. Šlo zde asi mimo jiné o únik z dřívější estetiky DG 307; v prvních letech své existence se skupina (jak ji zachycuje guerillovské 2CD *Historie hysterie*) stylizovala do, s velkou nadsázkou, smetištně-prepunkově-radostné podoby ovlivněné Knížákovou skupinou Aktual – srovnejme si Knížákovo *Probuďte pátera Koniáše* se Zajíčkovým *Zničte historii probouzející prostituci*… Bylo zde i místo pro konkrétní reálie (jména undergroundových kumpánů Mejla, Pavel a Banán), které v artificiální neproniknutelnosti dokonalého tvaru Daru stínum již neměla místo. Dokonalý monolit se však patrně zdál neopakovatelným. Ve stejném roce 1979 DG 307 na stejném místě (Nová Víska) představili program s názvem *Pták utrženej ze řetězu*. Prostěradla byla roztrhána, otvory bylo možné nahlížet dovnitř, velká témata Daru stínum (utopická, ekologická) byla proložena erotickými motivy. Ty se v roce 1980 staly hlavním tématem dalšího programu skupiny, díky Zajíčkovu odchodu do exilu nedokončeného, později nazvaného *Torzo*. Ve stejné době jako soubory Dar stínum a Pták utrženej ze řetězu však vznikaly i další texty, které byly v roce 2003 shrnuty do torstovské knihy Zápisky z podzemí. Zejména pásmo Šedej sen je svým charakterem deníkové v dosti neveselém duchu: jako by těžká léta undergroundu (Charta a nátlaková akce Asanace zaměřená na vysídlení co největšího počtu protagonistů undergroundu za západní hranice) proměnila záznamy o sdílené radosti v úporné pokusy o sebedefinici, nalezení místa v nepřátelském světě i sebemýtizaci. Srovnejme veselé a obsažnější první části memoárů Milana Hlavsy (Bez ohňů je underground) a Ivana Jirouse (Pravdivý příběh Plastic People) líčící radosti let 1969 – 1975 s ponurými, útržkovitými vzpomínkami na těžká léta undergroundu tamtéž. Ostatně, poslední část Jirousova textu je – v nesouladu s názvem textu – výhradně o Zajíčkově osobě a díle.

Zajíčkův návrat k civilnosti plně propukl v exilu. Labyrint jeho nového domova, New Yorku, byl nejspíš natolik pohlcující, že se město stalo hlavní postavou mnoha Zajíčkových textů – jmenujme například *Knihu měst*. (Předtím se v textech často objevovaly Mařenice – obec s chátrajícím barokním kostelem.) Působivý jazyk koncertů za oponou však neopustil a oba světy – civilní i umělý – působivě spojuje, což je obzvlášť efektní u příběhů míst a osudových žen. A pokud z množství náznaků novějších Zajíčkových textů vykoukne konkrétní jméno, místo, událost, může se čtenář radovat z toho, že má v Zajíčkovi například objevitele téměř zapomenuté magické Prahy (rodiště a místa, které musel opustit; *Jsem tady, v Praze, v tom městě drahokamů, poblitejch rohů a zvláštní paměti. V tom městě jsem se narodil*, říká například v Hotelu Saigon) či muže vyprávějícího svůj subjektivní cestopis. Slyšme alba znovuustavených DG 307 z devadesátých let: Uměle ochuceno, *Kniha psaná chaosem*, *Siluety*, *Šepoty a výkřiky*.

Současné Zajíčkovy texty, mám pocit, míchají imaginaci s reáliemi v podobném poměru, jako tomu bylo v začátcích DG 307. A že se například texty *Hudebníků z konzervy* a *Růžové mlhy* liší? Inu, z nadšeného mladého básníka referujícího o sobě i svém podnětném okolí se stal muž opatrně

His 2007_05.indd 46 28.8.2007 12:03:36

vážící každé slovo, muž, který soustavným vnitřním průzkumem s definitivní platností objevil společné kořeny každodennosti a imaginace.

III.

Za tento druh pokleslé zábavy platit nebudu! Pokoušel jsem se něco nového říci, snad. (Pokleslá zábava)

Pravidelní čtenáři His Voice mi snad odpustí, že se v předchozí kapitole opakuji a předkládám skutečnosti zmíněné již ve starších textech, které jsem Pavlu Zajíčkovi a DG 307 věnoval. Na Zajíčkově práci mě ovšem nepřestává fascinovat kontinuita; souvislosti mezi jednotlivými (umělými) zastaveními jeho cesty v podobě alb a knih. Jako by tvořil stále se rozvíjející příběh, v jehož jednotlivých kapitolách reflektuje svůj život, setkávání a prožitky z různých úhlů daných časem. U málokoho mám tak silný pocit, že každé zveřejněné dílo dovysvětluje ta předchozí. Navíc je mi nadmíru sympatické Zajíčkovo dnes již solitérství (kde je ostatní underground?) a umanutost, s níž se ve své tvorbě řídí jen sám sebou a programově odmítá přílišnou záplavu informací – i odtud pramení zmíněná, téměř hmatatelná kontinuita.

IV.

Velká slova ne! Vyslovuji svůj obdiv k barvám podzimu a k jistým lidem. To, že jsou, kdesi, jako padající listí, sami sebou… (Na pozadí toho dne… ne-pohádka)

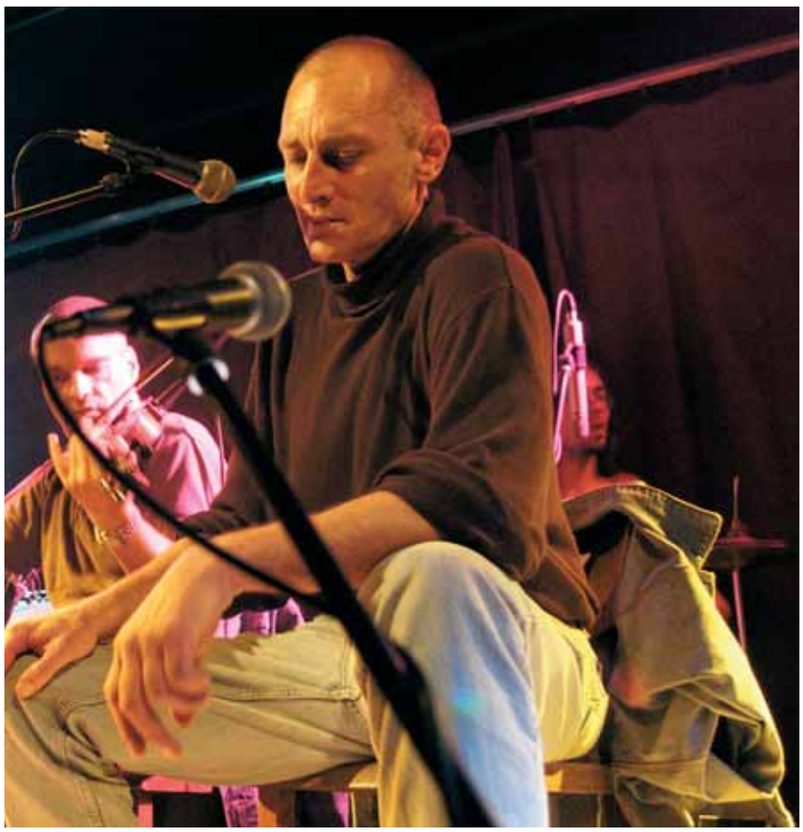
Nyní již k textům Kakofonie cesty samotné. Album se skládá z šesti částí – próz doprovázených hudbou. Každá z nich vzbouzí pocit neohraničenosti, jako by se jednalo o výsek z proudu myšlenek, sled momentek z filmu probíhajícího Zajíčkovou hlavou. Téměř filmový střih je také uplatňován v rámci jednotlivých textů, v nichž soubory asociací víří kolem naznačené páteře. V úvodním *Hotelu Saigon* se mluví o cestách, návratu do Prahy, vztahu paměti a fabulace; do toho prosvitne záblesk erotické scény mezi skutečností a snem. *Pokleslá zábava* je podobně střihovým „cestopisem“, v *Na pozadí toho dne…* ne-pohádce Zajíček z možných destinací vybírá jednu oblíbenou a asociuje na pozadí specifické poetiky a paměti místa a jeho obyvatel. Z vířivého chaosu myšlenek a příběhů vystupuje ústřední téma cesty k odpočinku a uvolnění mysli – *Páté přes deváté mnou zní a zápletky se staly srozumitelnější. O nic v nich vlastně nešlo!* Následující *Sen o zmizelé ženě* je nejfragmentárnější – střepy snu jsou redukovány na jednotlivé střídající se věty; v nejrytmičtějším z textů alba dojde i na asonanci: *Jako noc a den, ze spánku náhle probuzen… Jsem! (…) V paradoxu zrcadlových síní uzavřen (…) V matných stopách zachycen!* Titulní *Kakofonie cesty* dokumentuje Zajíčkovu trvalou snahu o co nejpřesnější vyjádření zakoušených pocitů: *O kráse mluvit? V obrazech? Snad více šetřit slovy! Mluvit se o tom stejně příliš nedá. Každý má jinou představu krásy. A to nejsilnější, co to bylo? Co to bylo? Barvy! Bylo toho hodně, hodně barev a hodně z těch barev, pocitů, bylo také zapomenuto…* Ví přitom, *že tok času pokračuje klidně dál, nevšímavě. Mimo obrazy, o kterých chceš mluvit, mimo slova, která používáš.* Troufám si tvrdit, že je to jen hrané ulehčení, které Zajíčkovi nezabrání psát další kapitoly svého hledání.

Zajíčkova „klíčová slova“ (příběh, obraz, sen) značící neúnavné hledání spojnic mezi žitým a tvořeným zde, jak je vidět, nechybí, reálie autorova života jimi probleskují coby oživující ilustrace i odlehčující odbočky. Zajímavě se proměnil Zajíčkův jazyk – již není tak slangový jako v sedmdesátých letech, kdy Zajíček ignoroval spisovné koncovky, v délce hlásek se řídil vlastní výslovností (viz Dar stínum) a rád dopad svých slov zesiloval vulgarismy. Dnes má jeho jazyk o něco méně zvláštností: občasné používání tvarů „mojím“, „tvojím“ a „svojím“ (na albu se ovšem nevyskytují) místo „mým“, „tvým“ a „svým“, nedokončování vět (když pračka doprala, ráno, které zářilo, cigareta, která dohořela…), tvar mezi Erosem a Thanatosem (v bookletu alba je správné skloňování). Typické anafory (kdy každý verš začíná stejným slovem či skupinou slov: Degenerace náhle se vzbouzící, degenerace do očí bušící…) na *Kakofonii cesty* díky prozaickému charakteru textů nenajdeme.

V.

Požáry, které jsem kolem sebe založil, jsou tvořivé, myslel jsem si nejdřív… (Sen o zmizelé ženě)

…písně znějící rachotem kovů, bezuzdným experimentem a nervydrásajícími vícehlasy byly v devadesátých letech vystřídány melancholickými, melodickými kusy pro tichou recitaci, jemný tep rockové rytmiky a spoustu pro underground tak typických smyčců. A je tomu tak i na Kakofonii cesty; album rozhodně není vykročením jiným směrem od zvuku domovských DG 307, o čemž vypovídá již seznam zúčastněných hudebníků. Z alb a koncertů DG 307 známe Tomáše Schillu (violoncello), Přemka Drozda (bicí), Honzu Pokorného (kytara), Dalibora Pyše (housle), Michala Kovala (baskytara) a Tomáše Vtípila, mladého brněnského multiinstrumentalistu, protagonistu moha sestav ►



His 2007_05.indd 47 28.8.2007 12:03:36

i sólových aktivit, který se na Kakofonii cesty zhostil houslí, elektroniky a baskytary. Nečlenkou DG 307 je klavíristka Alexandra Ledinská.

Hudba doprovázející Zajíčkův přednes se odvíjí od decentního tepu rockové rytmiky – od odchodu efektního hráče Antonína Korba Zajíček spolupracuje s úspornými hráči na bicí; před Drozdem to byl Tobiáš Jirous. Stručné vyhrávky kytar a houslí odměřují čas po mnohem delších úsecích než rytmika, jejich chytlavost (zejména kytara v závěrečné titulní skladbě) zachraňuje čtení před možným pádem do nechtěné monotónnosti, k němuž za celých dvaašedesát minut (skladby trvají od šesti do čtrnácti minut) nikdy nedojde – lehký pocit zdlouhavosti se dostaví jen v úvodním Hotelu Saigon, kde je proud hlasu a rytmu dvakrát přerušen stručnou mezihrou.

Od většiny se liší dvě skladby (*Omnia orta cadunt* a *Na pozadí toho dne… ne-pohádka*), jejichž rytmická struktura je méně zřejmá a role bicích se v nich omezuje na basové ornamenty zdobící táhlý rytmus vedený jinými nástroji. Elektronická ambientní předehra závěrečné skladby má lo-fi kvalitu repetic Philipa Jecka a je nejdelší instrumentální pasáží alba, jinde Vtípil elektronikou nahrazuje klávesové nástroje, zejména zvuk elektrických varhan.

Samotný Zajíček, který se při koncertech nevzdal občasného zvuku nehudebních nástrojů (kusy kovů atd.) na nahrávce sporadicky rozezní oblíbený preparovaný klavír (na rozbité piano natočil v Británii během svého exilu pozoruhodnou improvizovanou verzi Eliotovy *Pustiny*, která stále čeká na vydání), preparovanou loutnu, z níž po směru struny tahá táhlé drnčení a mačkané pet lahve. Své oblíbené harmonium tentokrát nepoužil.

VI.

Cesta, po které jsem šel, nebyla ničím zvláštní. Byla to vlastně obyčejná cesta, pouze vedla jiným směrem než cesta někoho jiného. (Kakofonie cesty)

Neokázalost v hudbě i slovech a síla mnohdy až podprahová, jako například při mumlavém čtení titulního textu, kdy slova vycházející z téměř zavřených úst často přejdou téměř do šepotu. Žádné výkřiky. Nejlepší Zajíčkovo album od deset let starých *Siluet*.

www.dg307.cz
www.guerilla.cz ■

inzerce

Potlatch

Text: **Petr Vrba**

Rituální *potlatche* u severoamerických Indiánů jsou typickým příkladem komplexní ceremonie zahrnující výměnu darů na úrovni přirozené – lidské (mezi kmeny, rodinami…) i nadpřirozené – božské (přítomní náčelníci také představují inkarnované božstvo či předka). Výměna darů je jedním z nejvýmluvnějších znaků lidské kultury, někdy označovaným jako základní forma ekonomiky. Dnešní podoba ekonomiky se z větší části již neobejde bez internetu, který sehrál zásadní roli i v utváření francouzského labelu Potlatch.

Zřejmě první francouzskou značku, která funguje výhradně díky internetu a věnuje se systematickému vydávání nahrávek volné improvizace, založil Jacques Oger v roce 1998. Snadná komunikace s distributory i hudebníky po celém světě a mezera, která v té době na francouzském trhu byla, ovšem pro rozjezd labelu nestačí, natož pro jeho trvalejší existenci. Jenže Jacques Oger měl v záloze hodnotu, která svým způsobem snadno vrátila investované finance. Jsou to hudebníci, jejichž jména se prodávají sama (alespoň v Japonsku či USA). Netřeba je představovat: Derek Bailey, Joëlle Léandre, Steve Lacy, Fred Van Hove. Přičtěme mnohaletou zkušenost saxofonisty, přátelské vztahy nejen s těmi slavnými, ale i s těmi, kdo se pohybují na „druhé“ straně vydávaných alb (zvukovými techniky, vlastníky studií); to podtrženo a navýšeno přidanou hodnotou (notná dávka fascinace improvizací), a máme tu hrubý nárys projektu založeného na myšlence výměny, Potlatch.

Iniciačními momenty ve vztahu k improvizaci můžeme nazvat dvě události v životě Jacquese Ogera, které se odehrály kolem roku 1970. Koncert Steva Lacyho a jeho ženy Irene Aebi, která hrála na rádio, a album *The Topography of the Lungs* (Parker/Bailey/Bennink). „*V Paříži bylo v té době hodně experimentujících hudebníků. V téhle atmosféře jsem se rozhodl, že budu taky hrát, ale netoužil jsem být profesionál, vždycky jsem dělal hudbu pro potěšení. Bylo to fajn, měli jsme kapelu Axolotl, jezdili jsme na turné, hrál jsem s Daunikem Lazrem, Jacquesem Berrocalem, Joëlle Léandre aj.*“ Časem ale Jacques Oger zjistil, že na dráze saxofonisty dosáhl své meze. „*V letech 1984/5 mě přestalo moje hraní uspokojovat. Přestože mi to přinášelo určité osobní potěšení, došlo mi, že hudebníkem na plný úvazek se stát nemohu. Rozhodl jsem se s hraním úplně přestat. Občas jsem si ještě zahrál s přáteli, ale už jenom blues, které mám moc rád. Pak přišly děti, práce… Takže s kariérou muzikanta jsem skončil. Ale nepřestal jsem se o hudbu zajímat, třeba Johna Zorna či Eugena Chadbourna sleduji už od jejich začátků. Taky jsem občas vysílal v rádiu, psal recenze a v roce 1997 začal přemýšlet o založení labelu. Ve Francii byly dobré labely, ale také určitá mezera, a tu jsem zaplnil Potlatchem.*“

Zpočátku vycházela na Potlatchi velká jména s kořeny ve free jazzu či britské volné improvizaci, avšak podstatnou část dnešního katalogu zaujímá tzv. nová elektronika (Serge Baghdassarians, Kristoff K. Roll, Christof Kurzmann, Ignaz Schick aj.). „*Před deseti lety se elektronice tímto způsobem věnovalo mnohem méně lidí. Tehdy se jakoby uzavíral cyklus ‚staré školy‘, scéna se během roku 1999 velmi rychle proměnila. Přišla nová elektronika a redukcionismus a mě to zaujalo, i když mám stále rád i tu starší scénu. Vždy mě zajímala interakce akustických nástrojů a elektroniky a samozřejmě také explorace zvuku. Hudebníci jako AMM zkoumali především strukturu zvuku, nezajímala je linearita. I když musím přiznat, že jsem je poznal až později – v sedmdesátých a osmdesátých letech jsme v Paříži poslouchali všemožné experimentátory, free jazz, volnou improvizaci… ale kupodivu jsme vůbec neznali AMM. Objevili jsme je až v devadesátých letech, když je Dominique Répécaud* (hlavní organizátor festivalu Musique Action, pozn. red.) *pozval do Francie, myslím, že to byl jejich první koncert ve Francii. Pro nás to byl skutečný objev!*“

Jako bývalý saxofonista ví Jacques Oger moc dobře, jak je pro saxofonistu složité hrát s elektroniky, a možná proto najdeme mezi čtyřiadvaceti dosud vydanými alby kromobyčejné vydavatelské počiny ►

His 2007_05.indd 49 28.8.2007 12:03:48

jako Parker/Rowe nebo Butcher/Kurzmann. Koneckonců saxofon hraje na celé polovině z nich, a to často v rukou těch nejpovolanějších hráčů. O to zajímavější mi připadá, že Oger se nevyhýbá ani poměrně neznámým hudebníkům, jako je případ saxofonisty žijícího v Libanonu Stéphana Rivese. „*Ohromil mě. Jeho album* Fibres *přináší důležitou studii pro zkoumání zvuku sopránsaxofonu, hraje úplně jinak než ostatní saxofonisté.*“

Podnět k tomu, kdo bude protagonistou dalšího disku, nevychází vždy ze strany šéfa vydavatelství. „*Někdy přijdou oni za mnou, jako v případě Cora Fuhlera či Johna Butchera s Christofem Kurzmannem. Opačný případ je Michel Doneda, znám se s ním už přes třicet let a první desku jsem mu vydal záhy po založení labelu.*“

Na dotaz, která alba vydaná na svém labelu považuje za klíčová, začal odpovídat:

„*Evan Parker a Keith Rowe – je pro mě téměř nepochopitelné, co se mezi nimi děje. Mají tak odlišné přístupy! Nedovedu si je vůbec představit ve studiu, ale když vystupují před publikem, jsou prostě neuvěřitelní.*“ A pokračoval o desce Butchera s Kurzmannem: „*Vidím to jako zajímavé setkání staré školy a nové elektroniky. To, co John dokáže udělat se saxofonem, je naprosto úžasné, a rychlost, s jakou ovládá Christof svůj laptop, jako by to byl běžný nástroj, a zvuk, který k tomu vytváří John… při poslechu si chvílemi připadám jak někde v africkém lese plném noční zvěře.*“ A vzhledem k tomu, že Oger pokračoval v opěvných komentářích o dalších a dalších deskách, až téměř vyčerpal svůj katalog, stačí jen dodat, že si svých počinů skutečně váží, a doufat, že toho ještě hodně vydá.

www.potlatch.fr

P 198 Derek Bailey/Joëlle Léandre: *No Waiting*
P 2398 Fred Van Hove: *Flux*
P 498 Daunik Lazro/Carlos Zingaro: *Hauts plateaux*
P 598 Michel Doneda: *Anatomie des clefs*
P 199 Kristoff K. Roll/Xavier Charles: *La Pièce*
P 299 Derek Bailey/Steve Lacy: *Outcome*
P 100 Denman Maroney/Hans Tammen: *Billabong*
P 200 Evan Parker/Keith Rowe: *Dark Rags*
P 101 Misère et Cordes: *Au Ni kita*
P 201 John Butcher/Xavier Charles/Axel Dörner: *The Contest of Pleasures*
P 301 Jean-Marc Foussat: *Nouvelles*
P 401 Sophie Agnel/Lionel Marchetti/Jérôme Noetinger: *Rose gris bruit*

P 501 Phosphor: *Phosphor*
P 102 Daunik Lazro/Carlos Zingaro/Joëlle Léandre/Paul Lovens: *Madly you*
P 202 Triolid: *Ur lamento*
P 302 Michel Doneda/Urs Leimgruber/Keith Rowe: *The Difference between a Fish*
P 103 Alessandro Bosetti/Michel Doneda/Bhob Rainey: *Placés dans l'air*
P 203 Frédéric Blondy/Lê Quan Ninh: *Exaltatio utriusque mundi*
P 303 Stéphane Rives: *Fibres*
P 204 Serge Baghdassarians/Boris Baltschun/Alessandro Bosetti/Michel Doneda: *Strom*
P 105 Trio Sowari: *Three Dances*
P 205 The Contest of Pleasures: *Albi Days*
P 106 John Butcher/Christof Kurzmann: *The Big Misunderstanding between Hertz and Megahertz*
P 206 Cor Fuhler: *Stengam*

Na letošní rok se připravuje
P 107 Marc Baron/Bertrand Denzler/Jean-Luc Guionnet/Stéphane Rives: *Propagations* ■

inzerce

BN 1883 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

Judith A. Peraino: Listening to the Sirens:

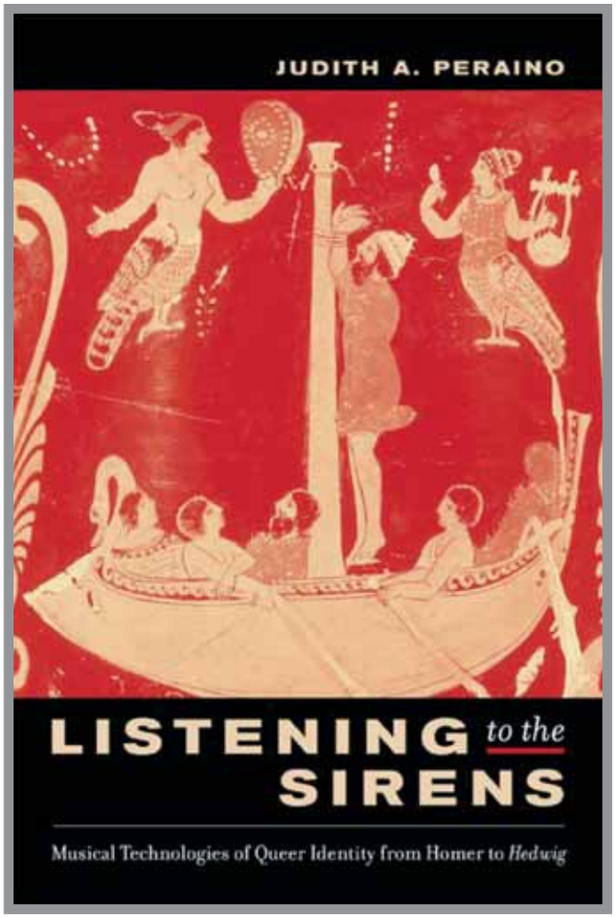
Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig

University of California Press

Text: **Matěj Kratochvíl**

Někdy v průběhu osmdesátých let se v akademickém uvažování o hudbě začal prosazovat názorový proud, někdy nazývaný „new musicology“, který je dodnes velmi vlivný. Je to jev příliš pestrý na nějaké jednoduché shrnutí, zjednodušeně ale lze říci, že jeho představitelé hlásali, že k pochopení hudby nám nestačí jen znát noty, ale že také potřebujeme rozumět společenským vazbám, v nichž daný kus hudby vzniká a je přijímán. Jinými slovy, že muzikolog (nebo kdokoliv, kdo chce hudbě porozumět) musí být tak trochu sociologem, politologem, antropologem a třeba i sexuologem. Genderová témata začala být zajímavá především pro ty, kdo se zabývají populární hudbou, ale došlo i na tu vážnou. Susan McClary patří k průkopnickým osobnostem v této oblasti a právě ona nešetřila pochvalnými slovy o knize, která se vydává ještě o kousek jiným směrem.

Judith A. Peraino, profesorka na University of California – Berkeley se zaměřuje na vztah hudby a homosexuality. Nejde o drby, zda byl Petr Iljič Čajkosvkij homosexuál, nebo ne, ale o zkoumání role hudby při formování identity člověka patřícího k této skupině a při jeho střetu se společností a jejími normami. Perainová svůj pojmový a myšlenkový aparát z velké části opírá o dílo Michela Foucalta a o jeho teorie o technologiích, s jejichž pomocí člověk formuje svou identitu, kterou se mu pak za pomoci jiných technologií společnost snaží omezit a normalizovat. Hudba může hrát na obě strany: může být prostředkem vymezení se proti vládnoucím normám, stejně jako zbraní tyto normy pomáhající prosadit. Pojem Queer je tu chápán šířeji než jen jako označení homosexuality, jde v podstatě o jakoukoliv opozici vůči dominantnímu modelu sexuální identity.



Perainová si problém rozdělila do pěti částí, v nichž prolétne dějinami západní hudby od středověké abatyše-skladatelky Hildegardy von Bingen přes Petra Iljiče Čajkovského, Benjamina Brittena k Judy Garlandové, disco vlně sedmdesátých let až po Marilyna Mansona. Průlet historií je postaven na vybraných případech analyzovaných z různých hledisek. Jaký byl vztah Georga Friricha Händela a jednoho z jeho mecenášů z vysokých církevních kruhů a co o něm můžeme vyčíst z Händelových kantát, jak nápěvy Hildegardy von Bingen z 12. století rezonují s tehdejším církevním chápáním sexuality, do jaké role se vlastně stylizuje Marylin Manson a do jaké se jej snaží dostat jeho kritici? Tyto a mnohé další otázky jsou v knize rozebírány. Velice zajímavé jsou pasáže věnované sedmdesátým létům a disco hudbě. Tam totiž leží kořeny toho, co se v debatách o sexuálních orientacích rozvíjí do dnešních dní, a právě tehdy se hudba stala významnou součástí vytváření „menšinových identit“ a jejich konfliktů s většinovými názory. Agresivita bojovníků „proti zvrácenostem“ byla proto také často namířena proti tvůrcům této hudby a místům jejího provozování. Velký prostor je v této kapitole věnován skupině The Village People, úspěšnému pokusu o gay-disco superskupinu, která se od úspěchu ve „své“ skupině propracovala k širšímu přijetí heterosexuální většinou, ovšem za cenu změny textů i stylu, otupení hran a ztráty přízně původních fanoušků (z této pozdější fáze pochází i v českých rádiích stále omílaná píseň *Y. M. C. A.*).

Rozebírá se tu také paradox Madonny, přesněji rozpor mezi jejími písněmi představujícími nejkonvenčnější rozhlasový pop a její vizuální prezentací, v níž se snaží „oťukat“ všechna myslitelná tabu. Právě tato kombinace jednoduché zábavy a zdůrazňované sexuality z ní dělají oblíbenou postavu homosexuálních mužů (je zajímavé, že ve stejných kruzích v Čechách se těší oblibě Helena Vondráčková, ačkoliv její videoklipy nějak výrazně provokativní nejsou).

Celkem pochopitelně, vzhledem k povaze tématu, se málokdy autorka dopracuje k nějaké jednoznačné odpovědi. Většinou jde o zvažování perspektiv, z nichž lze na věc pohlížet. Občas jsou také některé argumenty až příliš spekulativního rázu, koneckonců falická symbolika se dá najít všude a vždy se dá nějakým zajímavým způsobem interpretovat. To ovšem neznamená, že autorka jde po laciné provokaci. Pouští se do problému, který si rozhodně pozornost zaslouží, a který přitom ze sebe ani nemůže vydat nějaké jednoznačně formulované výsledky. ■

His 2007_05.indd 51 28.8.2007 12:04:00

Milan Guštar: Elektrofony – Historie, principy, souvislosti

Část I – Elektromechanické nástroje

Uvnitř, www.uvnitr.cz

Text: **Petr Ferenc**

Tahle kniha na českém trhu dosud citelně chyběla. Projdeme-li si dostupné, v podstatě encyklopedické knihy o hudebních nástrojích (například stále znovu reeditované *Hudební nástroje* Antonína Modra), příliš mnoho se tam o instrumentech, které mají co do činění s elektřinou, nedozvíme. A ejhle, najednou zde máme čtyřsetstránkový svazek jen na toto téma, navíc s příslibem pokračování.

To, že převážně vážnohudební akademické kruhy, z jejichž letitých výzkumů vycházejí tlusté svazky o historii, kategorizaci a možnostech hudebních nástrojů, elektrické, elektrofonické a elektronické hudební nástroje mírně ignorují, lehce zmiňuje i Milan Guštar v úvodu své knihy a mně to nedá nevzpomenout na oblíbenou a z přehledu do přehledu přebíranou větu o tom, že „elektrická kytara se používá zejména v tanečních orchestrech."

Guštar, mimo jiné spolupracovník časopisu Muzikus a autor těreminů pro inscenaci Dejvického divadla Theremin, ještě než ve své knize přejde k jednotlivým heslům, stručně nastíní rozmach, který elektrofony prodělaly především od druhé poloviny dvacátého století (až k DJingu a Nakamurově vazbícímu mixážním pultu), a prohlásí, že elektřina, magnetismus a optické jevy jsou stejně tak přírodní jako akustika, tudíž separace elektrofonů coby vyluzovadel hudby „nepřirozené, umělé" může být napadena pro kulhavost. (Chléb se ovšem láme s vypnutím proudu v sále.)

Kytara Big Beat, archiv Pop Musea, foto Aleš Opekar

V obecnějším úvodu se na několika příkladech dozvíme, k čemu všemu může elektrická energie elektromechanickým nástrojům sloužit; čistě elektronickými nástroji se bude zabývat až druhý svazek díla. Elektřina tedy může nástroje pohánět (viz například varhany s elektrickým dmychadlem), pomocí snímačů, zesilovačů a reproduktorů zvyšovat jejich hlasitost a umožnit nové techniky hry, jako je tapping, flažolety a použití zpětné vazby u elektrické kytary; konečně je možné elektrickými zařízeními modifikovat stávající nástroje (zde Guštar rozlišuje termíny modifikace a preparace) a vytvářet nové. Efekty, tedy přídavná zařízení měnící zvuk nástrojů, jsou jen krátce zmíněny, kniha se jimi detailněji nezabývá.

Hlavní část knihy s hesly věnovanými jednotlivým nástrojům předchází obšírná kapitola o dějinách zvuku ve výzkumu elektrické energie „od leydenské lahve až k počítačům" a reprodukčním zařízením (fonograf, gramodeska, pás, kompaktní disk). Mnohému čtenáři zde bude třeba oprášit školní učivo, Guštar nepíše knihu pro úplné laiky a jistou obeznámenost s potřebnými odvětvími fyziky očekává. Připravený čtenář se pak u jednotlivých hesel může zabývat kromě fotografií i patentovými schématy jednotlivých nástrojů.

Hesla k jednotlivým nástrojům jsou rozdělena do kategorií Elektricky poháněné nástroje, Elektricky ovládané nástroje, Elektrostaticky snímané nástroje, Piezoelektricky snímané nástroje, Opticky snímané nástroje, Elektromagneticky snímané nástroje, Nástroje s rotačními elektrostatickými generátory, Nástroje s rotačními elektrooptickými generátory, Nástroje s rotačními elektromagnetickými generátory, Gramofonické nástroje, Optofonické nástroje, Magnetofonické nástroje, Nástroje s elektromagnetickými generátory a Kombinované nástroje. Hesla jsou řazena víceméně chronologicky, pro abecední orientaci slouží rejstřík. Sám autor přiznává, že úplný výčet všech instrumentů není možný, ba ani žádoucí – knihu by například rázem zaplavily všechny možné modely elektrických kytar, proto se Guštar soustředí jen na klíčové milníky ve vývoji nástroje (a dva custom modely: pětikrký nástroj pro kytaristu skupiny Cheap Trick a podivuhodný slepenec Pikasso objednaný Patem Methenym). Stručná hesla jsou většinou tak půlstránková, vybavená černobílou fotografií a mnohdy již zmíněným patentovým schématem. Delšího hesla mnohdy není potřeba, je-li princip nástroje (například snímače u elektrické kytary) popsán v úvodu každé skupiny hesel. U unikátních konstrukcí, jako je ruský syntezátor ANS nebo Mellotron (oblíbený klávesový nástroj experimentujících rockových skupin šedesátých let na magnetofonickém principu), je potřeba se rozepsat. Největší heslo má největší nástroj – telharmonium kanadského vynálezce Thaddeuse Cahilla, které připomínalo plně vybavenou tovární halu. Přenos hudby po telefonních linkách Bellovy společnosti se sice zpočátku setkal s úspěchem, nakonec ale byly všechny unikátní verze olbřímího instrumentu pro nezájem sešrotovány.

Podobných stručně podaných příběhů „lidí za nástroji", odlehčujících precizní a převážně technický styl knihy, zde najdeme více. Propagační materiály ostatně vábí čtenáře právě na ně: Jaký elektrifikovaný nástroj postavil již na počátku 18. století Prokop Diviš? Proč Leo Fender vyráběl „kytaru bez názvu" Nocaster? Jaký elektromechanický nástroj vyráběla hračkářská firma Mattel (výrobce Barbie)? Jak se jmenovala česká elektrická kytara použitá Georgem Harrisonem při nahrávání beatlesovské *Cry For A Shadow*?

Ještě jednou díky Milanu Guštarovi za knihu, jejíž přehledně a erudovaně prezentovaný obsah bychom jinak museli dohledávat v mnoha svazcích časopisů, v širých mořích internetu či v cizojazyčných knihách. Má jediná výtka směřuje ke kvalitě stovek ilustračních fotografií – jsou příliš černé, mnohdy až moc zrnité… Rozumím tomu u vzácných archivních záběrů již neexistujících nástrojů, u dodnes vyráběných modelů přece katalogy výrobců musely být schopny vydat ze sebe lepší snímky. ■

His 2007_05.indd 52 28.8.2007 12:04:03

Metal Xenakis Machine

Lou Reed a jiný noise pro živý komorní orchestr

Zeitkratzer (feat. Lou Reed): Metal Machine Music (DVD + CD)
Reinhold Friedl: XENAKIS [A]LIVE! (DVD + CD)
Asphodel (www.asphodel.com)

Text: **Pavel Klusák**

Berlínský soubor Zeitkratzer se v soudobé hudbě dost orientuje na noisové „walls of sound“, byť je vytváří akustickými nástroji. Není divu, že šéf Reinhold Friedl časem připadl na ideu instrumentovat a živě oživit slavnou tajemnou řež vazbících kytar Lou Reeda. Jak ukazuje DVD (provázené zvukovým záznamem na CD), v roce 2002 to na berlínské MaerzMusik dopadlo poutavě.

VŠECHNO CO MÁM RÁD

Jistě nejen proto, že na provedení *Metal Machine Music* se dostavil Lou a finále vyšperkoval opravdu fyzickým a dynamickým kytarovým sólem. Sama transkripce Ulricha Kriegera pro deset nástrojů (smyčce, dechy, akordeon, klavír a perkuse) dobře, lehce proměnlivě, naznačuje, co všechno může ucho slyšet v živelném bordelu vrstvených vazeb, ve kterých vyvstávají pulsy, vysoké frekvence a sklovina alikvót, údery v basech, putující melodie... Ten obyčejný záznam si asi pustí jen zájemce o to, „jaké to bylo“, případně studenti na semináři, ale je to docela dostředivý svět. Vážnost muzikantů čtoucích pokyny z partu se v něm jeví jako větší absurdita než sám úmysl provádět tenhle ur-noise jako živý akustický happening.

Zeitkratzer hrál *Metal Machine Music* i na pražském Maratónu nové hudby v roce 2004; nevím, kolik lidí tehdy přišlo do Archy, ale jistě by jich bylo víc, kdyby mohla předcházet tak důkladná masáž jako v Berlíně: živý veřejný rozhovor s Lou Reedem. Mluvil s ním Diedrich Diedrichsen, výstavní intelektuál mezi německými psavci o současné hudbě, a při své škrobenosti byl notně nervózní, jak pozoruji se zadostiučiněním. Reed popisuje vznik *Metal Machine Music*. V newyorském loftu (= ateliéru), kde tehdy žil, měl kytary a komba. Experimentoval s laděním a zpětnými vazbami: jen pohyboval kytarou v prostoru a zjišťoval, jak znějí různé nástroje při různém ladění. Když takhle nechal vazbit dvě kytary, zjistil, že každá z nich vytváří smyčku, ovšem ty se navzájem ovlivňují. *„Dnes, s digitálními přístroji, bych to nikdy nemohl udělat,“* říká Reed, *„ty všechno opakují přesně. Tohle byl ale analog, pořád se to proměňovalo. Dvě smyčky daly dohromady třetí, ta ovlivnila první a druhou, a vznikla čtvrtá a pátá, s nimi šestá a sedmá...“* Kolem *Metal Machine Music* bylo po léta spousta mýtů, třeba že Lou Reed ji natočil jako vtip nebo že je mu ta hudba lhostejná. *„Miluju ji! Proto jsem taky tady,“* říká Reed, a na otázku po případné formě odpovídá: *„Jsem songwriter. Jsem zvyklý jít po zvuku. Když sledujete zvuk dost dlouho, forma se uzavře.“* Velice neodolatelně Lou Reed mluví o zásadním neúspěchu alba ve své době (bodejť!). Po třech týdnech se stahovalo z prodeje, byl zaznamenán rekordní počet nosičů vracených do obchodu. Vydavatelství RCA oznámilo Reedovi, že mu nedovolí vydat žádné další album... Do pozdějších smluv pro muzikanty prý labely přidávaly „metal machine music klauzuli“: umělec se musel zavázat, že nevytvoří stylově úplně jinou hudbu, než pro jakou byl veřejně znám.

„Je v tom všechno, co mám rád na rock’n’rollu,“ říká Reed, *„osvobozené od písňové formy.“* Rozhovor, publikovaný na DVD jako bonus, je vlastně druhým hudebním zážitkem alba: Reedův vyrovnaný napínavý hlas se dá poslouchat i jako hudba mnoha mírných meandrů.

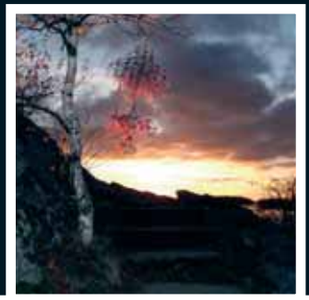
MIKRO, NEBO MAKRO?

Jestliže vedle Reeda vychází titul inspirovaný Xenakisem, Friedl a spol. tak záměrně představují „orgiastickou a holistickou zvukovou architekturu“ dvou různých autorských individualit téže éry. Xenakis (1922-2001) a jeho elektronické skladby se staly pro skladatele a performera Friedla výchozím bodem: čtyřiapadesátiminutová krajina *Xenakis /A/live!* dává znát, co v nich Friedl slyší. Známější jména (Franz Gratkowski – klarinet, Franz Hautzinger – trubka) tu zvukově nerozlišíme: Zeitkratzer, který jindy spolupracuje s Merzbowem nebo Leem Ranaldem, má charakteristicky kompaktní zvuk, ve kterém až po chvíli cítíme/slyšíme vnitřní pohyb. Syčení, hukot, navracející se smyčky, to všechno se tu přelévá v jakémsi organickém bujení, a já se zdráhám rozhodnout, zda je druhá půlka tohoto „hustolesa“ skutečně lepší, anebo zda jsem si zvykl.

Video vytvořil člen skupiny Rechenzentrum, který si říká lillevan. Ze záběrů z íránského města Persepolis nastříhal tenké sloupce světelných obrazů: nejprve je v obrazu jediný, pak se jich objeví víc, oranžové zbarvení se v nich přelévá jako v plamenech, a dokud z nich videotvůrce „neutká“ plné plátno, je to únavné hádání, co asi tak vidíme. Právě abstraktní doprovodná projekce může být pro leckoho problém DVD: pozorovat u Reeda, jak šílený zvukový blok vzniká, je nakonec poutavější. Ale obraz se postupně změní v dobrou metaforu hudby: nevíme, zda vidíme mikro- nebo makrodetail, zda je v obraze něco živoucího nebo manipulace a fikce.

Reed na předchozím DVD říká, že jeho hudba je fyzická a nemá se poslouchat ze sluchátek, protože by měla atakovat tělo tady (bouchne do břicha) i tady (do rozkroku). Nutno říci, že *Xenakis /A/live!* je jako dílo členité vnitřní formy i „fyzického účinku“ hodné respektu. Což platí i pro fakt, že je objednaly Wiener Festwochen a následným uvedením podpořily velké evropské akce od Madridu po Záhřeb. ■

His 2007_05.indd 53 28.8.2007 12:04:05



Stefano Battaglia: Re: Pasolini
ECM Records (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Italský jazzový pianista a skladatel Stefano Battaglia se rozhodl natočit svou poctu či imaginární hudební doprovod k již existujícím filmům svého krajana, kontroverzního režiséra Pasoliniho. Dvojalbum *Re: Pasolini* má charakter komentáře z pozice nadšeného diváka, kdy Battaglia svou jazzovou hudbou usiluje o doplnění či pojmenování vizuální atmosféry provokativních lyrických filmů z 60. a 70. let a překrytí svým muzikantským komentářem již zažitou zvukovou složku mistrů kreativity Ennia Morriconeho nebo Benedetta Ghiglii. Oproti svým předchozím výbojům k free jazzu a méně ortodoxnímu tvarosloví zde autor nabízí jak poetický a velmi zkázněný opus, tak akustický pohled na destruktivní melancholii.
Samotný formát titulu jako by přímo odpovídal ianusovské podstatě režisérovy tvorby, již Battaglia podpořil ještě dvojím obsazením svých spolupracovníků. Zatímco první disk (v obsazení Battaglia, Gassmann, Mariottini, Shimura, Maiore, Dani) je melancholicky příjemným a komorním jazzovým opusem srovnatelným ve své stylistice s díly spíše umírněnějších jazzmanů E.S.T., Simple Acoustic Trio nebo Petera Erskinea, hudbou, která zdůrazňuje Pasoliniho obrazové básnictví a narativní lyrismus, druhé CD je o poznání nervnější a temnější, čímž také více popisuje či evokuje perverzi, historická martyria a odkazy na hlubinou psychologii v režisérově díle obsažené. V této druhé, spontánnější a složitější poloze Battagliovy tvorby svůj otisk zanechala čtveřice výtečných hudebníků (Pifarély, Courtois, Chevillon, Rabbia), známá ze spolupráce s francouzským klarinetistou Louisem Sclavisem. Exaltovaná vypjatost Battagliova kvinteta (ve složení klavír, housle, cello, kontrabas, bicí), jež místo klidného jazzu nabízí expresivní a uvolněnější polohy hudby ovlivněné jak jazzem, tak i komorní hudbou, zcela koresponduje s Pasoliniho skandálností plnou neskrývané, ale prokleté poesie. Klavíristův ponor do světa významného tvůrce naprosto náleží do konceptu vydavatelství ECM, které se láskou k filmové tvorbě a nadstandardní hudbě nikterak netají. **Lukáš Jiřička**

Kemialliset Ystävät: Kemialliset Ystävät
Fonal (www.fonal.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Finská scéna lo-fi improvizátorů se představila v březnu na pražském festivalu Stimul. Kemialliset Ystävät jsou ovšem štítkem pro proměnlivé aktivity Jána Anderzéna, takže na novém albu nečekejme bratrstvo vazbící a noisující na otep kytar, jak tomu bylo v NoD. Devětadvacetiletý Ján tu svedl dohromady sedmnáct hráčů-přátel – a přiměl je společně vydat mohutný hlas beze slov, který lze slyšet jako manifest lecčeho z jejich scény. Fotky všech tváří jsou na obalu spojené do keltského uzlu, který se podobá hranaté rekvizitě visící na titulní fotce: *himmeli* je finská vánoční výzdoba a pro neznalé skoro surreálný votivní předmět, podobný čínskému papírovému draku.
Základním momentem pestrého, zdravě troufalého alba je synchronicita: najednou, vedle sebe tu v – plus mínus – společném rytmu hrají strunné nástroje a perkuse, bzučí a pulsuje elektronika, pípají osmibitové hračky, v sólu se svíjejí letité klávesy, v kotli se vaří staré nahrávky s nějakými oratorními sbory, do toho mumlá a zpívá někdo živý (hostují obě blízké zpěvačky ze scény, Islaja i Lau Nau), tape loops se prolínají s gamelanem... Některé lidské hlasy jako by patřily starým prorokům a bardům, jiné jsou zkreslené do démonické podoby. Jestliže na konci šedesátých let nacházeli puritáni v nahrávkách Stoneů magické vzkazy, tady by si užili od začátku do konce: pro mě je to ovšem čarování velmi světlé, plné odvahy a důvěry. Část hudby jistě vznikla jamováním, část smíchal čarodějův učeň Anderzén ve studiu: oba principy tu jsou plné experimentu a instinktivního jednání, výsledek přesto demonstruje určitý řád.
Tajemství, kterým je pro mě tahle (stylově nová) hudba nasáklá, přitom vůbec není okultní. Spíš se nabízí otázka Butche Cassidyho a Sundance Kida: „Co je to za lidi?“ Co vypovídá o svých tvůrcích tahle muzika, tohle opulentní vyváření, mixování, tenhle šťavnatý ponor do práce se zvukem a věcmi? Cítím v ní sebevědomí vzít do ruky předměty a prostředí – a neznásilňujícím, ale pevným způsobem z nich destilovat zvuk světa. Když vzpomínám na jarní pražskou návštěvu muzikantů z Fonalu (všichni, kdo hráli na Stimulu, se na albu podílejí), pak musím říci, že Anderzéna jsem nikdy neviděl promluvit. V bookletu alba vzpomíná na několik svých setkání s Bohem. Jako malý byl jednou se sestrou sám doma a spolu se rozhodli, že mamince uvaří před jejím příchodem kávu. Nemohli ji ale najít. Tak klekli v kuchyni na linoleum a začali se modlit: *„Poprvé jsem se tehdy úplně ponořil do modlitby, se sestrou jsme splynuli v jedno, a najednou, nevím jak, jsme všechno našli. Udělali jsme kafe, máma byla nadšená a plná lásky, a my zas plní lásky k ní a k Bohu.“* Taky se tu píše, že Ján podle australské extrémní guru zkoušel pránickou stravu (= jen světlo) a sedm dní bez vody, podle čehož soudím, že tahle mystická výbava okolo bude pěkně vypečenou fabulací. Ale pámbů ví.
Bohužel – už jsem četl text v The Wire (v červnu byli K. Y. předmětem hlavní recenze čísla) a nenapadá mě lepší shrnutí než jaké napsal Mat Wuethrich: Jan Anderzén překonal všechno, co zatím natočil – asi i proto, že odložil jakoby vtipný koncept „fiktivní kapely“ a šel jako ohař po určité vizi. Načal něco nového, dost jedinečného. **Pavel Klusák**

My Cat Is An Alien / Keiji Haino: Cosmic Debris Volume III
A Silent Place (www.asilentplace.it)
Black Magic Disco: Black Magic Disco
Important Records (www.importantrecords.com)

Italské improvizující bratry Maurizia a Roberta Opaliovy jsem obšírněji představil v HV 6/06; jejich minimalistické psychedelické improvizace pro bravurně krocený hluk elektrických kytar, perkuse a nejrůznější paprskomety i jiné vesmírné hračky, jakož i poezie melancholického vesmírného eskapismu (*Space is the place*, říkají si se Sun Ra) jim vynášejí narůstající renomé korunované záplavou alb u nejrůznějších labelů, z nichž jeden, Opax Records, si v klauzuře italských Alp založili sami. Na této značce vycházela i řada luxusně vypravených alb série *Cosmic Debris*; o hudební náplň jedné strany vinylu (často doplněného ručně dělaným obalem) se starali samotní MCIAA, druhou poskytovali hostovi. Úzkoprofilová elpíčka začala v reedicích na CD vydávat italská firma A Silent Place. Split s Keijim Hainem má pořadové číslo tři, jemu předcházela alba sdílená s Text of Light (improvizačním souborem sdruženým kolem sonicyouthovského Lee Ranalda) a zvukovým konceptualistou Stevem Rodenem, těšit se můžeme na Matse Gustafssona či Christiana Marclaye.
Obě strany alba jsou koncertními nahrávkami. Hainův nervní set nahraný před dvěma lety v Tokiu zastihuje černého pána nestrukturované improvizace, kterak se vyjadřuje pomocí hlasu, bicích a elektroniky. Ledabyle rozházené údery bubnů, kravál elektronických krabiček a srdceryvných výkřiků (někdy v dvojhlasu Haina se

His 2007_05.indd 54 28.8.2007 12:04:05

sebou samým) zdařile ukazují, čím je Kaiji Haino ojedinělý: jako by zcela ignoroval hranice virtuozity a diletantství, organizace a chaosu ve prospěch zachycení napětí okamžiku. Ukázněný a virtuózní kytarista jazzových trií, milovník Doors – skupiny, jejíž aranžérská přesnost a smysl pro detail má v rockovém světě jen málo obdob – se sám se sebou odvazuje tím, že hází za hlavu řád a zcela pudově horečnatě tápe po nabízených možnostech jedné každé chvíle. Co na tom, že jednoduchý rytmus bicích je – kulantně řečeno – opravdu spíš jen náznakem, co na tom, že když se zapomene na vokálním výletě, je schopen ignorovat vše, co bylo a co by mělo být, a spokojeně vřeští několik možná těžko stravitelných minut? *„Na vrcholcích okamžiků jsme zanechali stopy / svědectví naší přítomnosti / svědectví nemožnosti jinak,“* zpívali DG 307, aniž by tušili, jak přesně pojmenovávají Hainovu eruptivní sólovou tvorbu.

My Cat Is An Alien jsou naživo o dost hlučnější než na křehkých studiových albech, což je zajímavé, neboť studiové i živé desky dua vznikají stejně: improvizací bez dalších dotáček. Tiché domácké prostředí na bratry asi působí vřeleji než shon koncertů, kterých schválně nehrají příliš. Improvizace s názvem *Everything Creashes Like Cosmic Debris* je plná zpětných vazeb a perkusivních rytmů; lékárnická přesnost v zacházení s jednotlivými údery a decentní vybrnkávání (skoro jako by závodili, kdo tišeji) mají na koncertech MCIAA svou odvrácenou, drsnější stránku. Nahrávka byla pořízena v turínském klubu The Beach vloni na podzim, když My Cat Is An Alien předskakovali Keijimu Hainovi. Situace, která se zopakuje 13. října v Divadle Archa v rámci festivalu Stimul.

Čtveřice Black Magic Disco, kterou kromě bratrů Opaliových tvoří manažerka a múza MCIAA, vokalistka Ramona Ponzini (Black Magic Disco není prvním opaliovským sideprojektem, kde se objevuje její jméno, stalo se tak již v případě Painting Petals on Planet Ghost a Praxinoscope) a iniciátor projektu, kytarista a turntablista Tom Greenwood, vůdce avantfolkových Jackie-O Motherfucker, vydává album pořízené na evropských koncertních pódiích zjara roku 2005. Čtveřice dvacetiminutových improvizací obohacuje projev Opaliových o vrstvy hlasu (Ramonino mantrické opakování veršů), zvonících perkusí, elektroniky a zvukových ready-mades, jako je například citace skladby *Disturbance*, otvírající album Legendary Pink Dots *The Maria Dimension*. Výsledek je velmi podmanivý, přiznává kořeny v psychedelické hudbě šedesátých let plné živosti a orientálních okouzlení, která o čtyřicet let později k prospěchu věci zdobí i improvizovaný ambient ze tří čtvrtin italské skupiny.

Petr Ferenc

Alfred Schnittke: Symphony No. 0 / Nagasaki
BIS Records (www.bis.se)
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

V době, kdy byl Alfred Šnitke (1935-98) již přesvědčen o tom, že se dopracoval ke svému vlastnímu kompozičnímu stylu, že našel své skladatelské já, vytvořil tříbarevný soupis všech svých dosavadních děl: černá barva tu představovala produkci, která se pro něj stala uzavřenou kapitolou, k „šedým“ skladbám se stavěl s výhradami, konečně bílou barvou označil definitivně šnitkovskou hudbu. Obě skladby, které v rámci své rozsáhlé edice Šnitkeho nahrávek vydala švédská firma BIS a jež vznikly ještě za jeho studií na Moskevské konzervatoři, byly svým autorem zcela nekompromisně zahrnuty mezi „černé“ juvenilie. Má tedy vůbec význam zveřejňovat jejich zvukové záznamy? Jsem si jist, že kdyby Šnitke dnes žil, nedopustil by to, ale jak je známo, hudební průmysl se ke skladatelům po jejich smrti chová většinou nevybíravě.

Přesto se konkrétně této nahrávky zastávám, opodstatněným shledávám především vydání oratoria *Nagasaki* (1958), jakkoli je tato skladba naivní. Jestliže totiž nečíslovaná čtyřvětá *Symfonie* z let 1956-57 (někdy uváděná jako *Nultá*) se jeví jako poctivě vyplněné studentské cvičení s velice povedenou třetí větou ve formě ciacony a s eklekticky vstřebanými vlivy Šostakoviče, Mjaskovského nebo Mahlera, pak *Nagasaki* (komponované na texty oficiálního sovětského básníka Anatolije Sofronova a dvou japonských literátů Eisaku Jonedy a Šimazakiho Tosona), které po hudební stránce pro změnu nezapře působení Prokofjeva (zvláště jeho hudby k filmům *Alexandr Něvský* a *Ivan Hrozný*) a Orffa, přináší důležitý moment, který se později stal jedním z ústředních témat Šnitkeho tvorby: (faustovskou) konfrontaci dobra a zla. Skladatel nikdy neusiloval vyjadřovat svou hudbou čistě pozitivní aspekty, byl si vědom toho, že „negativní realitu“ by tím nepotlačil: *„Bylo by možné odvrátit se, ‚odejít do kláštera‘. To ale není nic pro mne. Aniž bych přijímal realitu, která porodila daný hudební materiál, stejně jsem nucen se s ní potýkat,“* dočteme se ve znamenitých *Rozhovorech s Alfredem Šnitkem*, které v roce 1994 k vydání připravil violoncellista a muzikolog Alexandr Ivaškin (ten je i autorem fundovaného komentáře v bookletu CD). S tím souvisí Šnitkeho značný zájem o román Thomase Manna *Doktor Faustus* – na přelomu 50. a 60. let se dokonce nijak netajil tím, že zamýšlí napsat skladbu, která by byla zvukovým pandánem k Mannem detailně popsanému imaginárnímu oratoriu *Apocalypsis cum figuris* hlavní postavy knihy, Adriana Leverkühna. Od tohoto záměru sice upustil, namísto toho však nalézáme poměrně velké množství odkazů na *Doktora Fausta*, které roztroušeny procházejí Šnitkeho tvorbou jako leitmotiv. Jeden z nich se objevuje i v *Nagasaki*: Když se měl skladatel vyjádřit o tom, co pokládá z odstupu času za zajímavé v této skladbě, vyzdvihl pouze některé momenty, mj. *„velice mohutná glissanda pozounů, jež se neustále prohánějí po sedmi tóninách a svým vytím připomínají hrozivé hučení letadlových motorů“*. Pro srovnání formulace z Mannova románu, jíž vypravěč Zeitblom líčí jednu pasáž Leverkühnovy *Apokalypsy*: *„Jak příšerně působí v místě, kde čtyři hlasy oltářní nařizují vypustit čtyři anděly zhouby, kteří kosí koně i jezdce, císaře i papeže a třetinu lidstva, glissanda trombónů, které tu přednášejí toto téma – to ničivé projetí sedmi snížcových nastavení nebo poloh nástroje! Vytí jako téma – jaký to děs!“*

Leverkühn „psal“ *Apokalypsu* na vrcholu svých tvůrčích sil, Šnitke *Symfonii* a *Nagasaki* na začátku své skladatelské cesty – netřeba tedy z těchto dvou kompozic dělat senzaci. Nahrávka, na níž se podílely mezzosopranistka Hanneli Ruppert, Voice of the Nation a Cape Philharmonic Orchestra s dirigentem Owainem Arwelem Hughesem, však dobře poslouží při snaze o pochopení celkového obrazu Šnitkeho tvorby.

Vítězslav Mikeš

Burning Star Core: Blood Lightning 2007
No Fun Production (www.nofunproductions.com)

Label a webová stránka shromažďující aktivity hudebníka jménem C. Spencer Yeh nese jméno Dronedisco. Není to žádná nová žánrová fúze, jeho projekt Burning Star Core nemá s blyštivým světem disco nic společného. Nahrávky BxC spadají do nepojmenované kategorie mezi noise a drone a po dlouhých letech se dočkaly větší distribuce díky iniciativě proslulého noiseového labelu No Fun Productions (organizátoři festivalu No Fun). *Blood Lightning 2007* je druhé dlouhohrající album vydané na této značce. Potvrzuje, že C. Spencer Yeh

His 2007_05.indd 55 28.8.2007 12:04:08

patří v aktuálním „hlukovém zamoření“ mezi nejlepší představitele žánru. Ať už používá metodu zvukové koláže, laptop, housle nebo svůj hlas, vždy se jeho nahrávky vyznačují neobvyklou zvukovou paletou a diverzitou. O výsledný mix se postaral James Plotkin, mimo jiné basista a producent Khanate.
Studiovou část *Blood Lightning 2007* rámují skladby *The Universe is Designed to Break Your Heart* a *The Universe is Designed to Break Your Mind*, jejichž stopáž daleko přesahuje deset minut. První skladbu otevírá protagonistův hlas zmodulovaný do podoby táhlého zvuku, od poloviny se k němu přidá ještě deformovaný zvuk houslí, které jsou Spencerovým původním nástrojem. Ve druhé části vytváří mohutnou stěnu s vracejícím se kytarovým riffem a šumy, které zvyšují napětí. Závěr znovu obstarává Spencerův hlas. Jestliže čtvrtá skladba připomíná My Bloody Valentine, pak zbytek desky se nese v jednoznačném odkazu na Coil – zvlášť *A Curse on the Coast* s mystickými hlasy uvězněnými v šumech připomene jejich nahrávky z 90. let. Dalšími inspiračními zdroji byla nejspíš krautrocková psychedelie či vazbení Sonic Youth. Desku uzavírá bezmála patnáctiminutový záznam z koncertu v Lexingtonu. Nahrávka vznikla v roce 2004, kdy v BxC působili také dva členové současných Hair Police. Přítomnost bubeníka dodává skladbě šamanský nádech, soustředěné budování atmosféry ze studiových záznamů nahrazuje moc hlukového jamu. **Karel Veselý**

Deadbeat: Journeyman's Annual
~scape (www.scapemusic.de)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Melancholickému splývání na nadnášejících vlnkách šumivého karibského dub ambientu odzvonilo. Montrealský Scott Monteith alias Deadbeat výrazně oživuje a čichá k londýnskému vroucímu basovému kotli.
Obecně můžeme tvrdit, že se tento hudebník navrací od emotivních mikroskopických abstrakcí k pohybujícím se končetinám, zdaleka se však nejedná o opětovné variace na jeho rané a nepříliš nápadité pokusy v duchu minimal techno. Neopouštěje svou zálibu v bezmezném echování a houpavém jamajském podhoubí, pomalu uvolňuje uzel a vypouští z pytle dunivý rytmus. Desku zahajuje ještě downtempovými kusy, ale jimi jen připravuje prostor pro výrazným beatem vedené skladby, kde se ke slovu dostanou i hostující vokalisté (MC Bubbz a Jah Cutta). Monteith se znatelně nechává inspirovat svěže kopající scénou vycházející z dubu/dancehallu, tedy momentálně nejinovativnějším proudem v rámci taneční elektroniky. Zdatně se ovšem vyhýbá pasti zkostnatělé verze dubstepu (deska preferuje rychlejší rytmus a má mnohem blíže k Portoriku a okolí než 2stepu) a nabízí vítanou osobitou alternativu, která spíše než s britskou líhní nese společné prvky se středoevropskými neposednými nadšenci jako je Al-Haca a Stereotyp. Nemilosrdně mocné basové podklady, které neupouští temně nekompromisní undergroundové zabarvení, jsou tahounem skladeb, jimž tak vnucují minimalističtější ráz (stále ale mají několikanásobně bohatší strukturu než u běžné produkce pro parket) a pochopitelně i omezený vývoj. Autor si však hlídá výrazný rukopis a album si i přes hlasové vložky uchovává celistvý charakter. Maličko vadí nadbytečná *Gimme a Little Dub*, která je nepříliš odlišnou verzí předcházející vokální skladby (proč není na singlu, případně jako bonus v závěru desky?), a naopak těší zařazení „hitového“ remixu kusu *Black Stacey* (Saul Williams) s dost možná nejpodmanivější energií.
Journeyman's Annual je nutné brát jako velmi aktuální a pozornosti hodné beatové album, kde rytmy nejsou sluhou, ale naopak pánem, což je v případě Monteithovy produkce na berlínské značce ~scape skutečně obrat. I díky této nahrávce zůstává sledování současného dění ve zmíněném ranku vzrušující záležitostí. **Hynek Dedecius**

Osvaldo Golijov: Oceana
Deutsche Grammophon (www.deutschegrammophon.com)
Distribuce: Universal Music (www.universal.cz)

Argentinský skladatel Osvaldo Golijov patří v současnosti ke komerčně nejúspěšnějším představitelům šuplíčku nadepsaného „soudobá vážná hudba“. *Markovy pašije* nebo opera *Ainadamar* mu získaly přízeň publika a zakázky od velkých orchestrů i festivalů. Ještě předtím si připsal na konto řadu úprav pro známý ansámbl Kronos Quartet – zaranžoval pro něj bollywoodské filmové slaďáky i latinskoamerické tanečky. Úspěch jeho vlastní hudby pak staví na podobném receptu: Hudba pro západního posluchače exotická je přesazena do rámce evropské umělecké tradice. Ta jí má dodat jistou sofistikovanost a na oplátku získat životadárnou energii pramenící ze starobylých kořenů. Markovy pašije tak roubují Bacha na karneval v Riu, Ainadamar romantickou operu na španělskou fiestu. Golijovova hudební řeč má těžiště především v dědictví romantismu a od tonality se vzdaluje jen na bezpečný dohled a nikdy ne nadlouho.
Také titulní skladba nového CD (1996/2004, na text chilského básníka Pabla Nerudy) jde tímto směrem. Pasáže, v nichž je sólová zpěvačka (Luciana Souza, brazilská interpretka vážné i populární hudby) doprovázena kytarami a perkusemi, se střídají se vstupy velkého sboru a orchestru. Afro-latinské rytmy místy pochytí jazzové frázování, zvukové stěny sborů jsou pompézní. Problém je, že ani jedna z těchto poloh není přesvědčivá. Občasná zajímavá zvuková kombinace je rozmělněna, sólistka je sice technicky dobrá, její part však občas připomíná hudbu televizních přestávek osmdesátých let, romantická pompa je prázdná.
Druhou položkou v kolekci je *Tenebrae* (2003) v podání skladatelových přátel z Kronos Quartetu. Pro ni mu byl údajně inspirací mimo jiné francouzský barokní mistr Francois Couperin. Tato inspirace má na svědomí plných třináct minut bezvýchodné unylosti.
Nakonec nejlépe na nahrávce vychází *Three Songs* (2002), zhudebnění básní Sally Potterové (v jidiš), Rosalie de Castro (ve španělštině) a Emily Dickinsonové (v angličtině). Na tom má velkou zásluhu Golijovova oblíbená interpretka, sopranistka Dawn Upshawová, a snad také skutečnost, že jde o písně, skromnější formu, která neponouká skladatele k přehnanému patosu. Etnické náznaky (kousek rumunské cikánské hudby, židovské inspirace…) jsou do vážnohudební materie rozpuštěny tak nějak přirozeněji.
Může se zdát, že jde o laciné kopání do úspěšného autora z pozice „nás, kteří víme, co je pravé moderní umění.“ Samozřejmě vedle hudby hledající a riskující má své místo i hudba, která spíše potvrzuje známé a posluchače nezneklidňuje. Problém je v tom, že zatímco Osvaldo Golijov v rozhovorech hovoří o hledání a experimentování, jeho hudba nabízí kýč. Navíc v tomto případě kýč méně zdařilý, než nabídl ve svých dřívějších opusech. **Matěj Kratochvíl**

His 2007_05.indd 56 28.8.2007 12:04:10

Fear Falls Burning: I'm One of Those Monsters Numb With Grace
Equation Records (www.chronoglide.com)
Fear Falls Burning: Woes of the Desolate Mourner
Tonefloat / Ikon (www.tonefloat.com)

Odvážné gesto belgického hudebníka Dirka Serriese bylo před dvěma lety celkem hojně diskutováno: po dvaceti letech ukončil činnost jednomužného, velmi dobře zavedeného projektu Vidna Obmana a přijal novou identitu – Fear Falls Burning – i nový zvuk; prý kvůli novým výzvám a rizikům, která s sebou nese práce na neoraném poli. (Koncertně se v Praze představil v obou podobách.) Zatímco úspěšná a hojně vydávaná Vidna Obmana byla lehce kýčovitým ambientem (ne nepodobným výstupům například Steva Roache) s občas až příliš velkou dávkou krasodušství a mnoha příležitostmi ke zviditelnění Serriesova multiinstrumentalistického umu (kytara, dechy, elektronika), značka Fear Falls Burning se orientuje výhradně na improvizovanou hudbu dronů, tvořených zvuky elektrické kytary, a její diskografie za krátkou dobu od vydání ustavujícího 2CD *He Spoke In Dead Tongues* rovněž nabyla úctyhodných rozměrů.
Mluvil mrtvým jazykem? Inu, možná měl Serries ze směřování Vidna Obmany ten pocit. Nyní bychom mohli škodolibě říci, že mluví módním jazykem (móda = smrt smrti?). Jazykem, jehož průkopníci Phill Niblock, Glenn Branca, Robert Fripp či Sonic Youth se ve žhavé současnosti setkávají se silnou generací následníků-popularizátorů v čele s notoricky zmiňovaným Stephenem O'Malleym a jeho sestavami, jimž vévodí Sunn O))). Budiž, k dobru Fear Falls Burning ovšem musíme přičíst vlastní přístup a z něj plynoucí skutečnost, že si současného Serriese s nikým nelze splést, což u Vidna Obmany zdaleka tolik neplatilo. Hlavní stylotvornou ingrediencí jsou přetrvávající a nijak nehubené ambientní kořeny, které se obnaží zejména při zacházení se zpětnou vazbou – Serries nekormidluje směrem k noiseovému třeštění, z vysokých frekvencí vazeb tvoří pomocí smyček průzračné, někdy až enovské plochy. Druhou stěžejní přísadou je dědictví rocku: náznaky riffů, volba boosterů, rozložené akordy. Táhlá „kila" tvořící rytmickou páteř improvizací neodkazují k hlukovým odnožím rocku (Velvet Underground, Sonic Youth), ale spíše k neokázalému mainstreamu, který si právě pro svou neagresivnost ve výsledku skvěle rozumí s ambientním vrstvením.
Takto se Serries představuje především na šedém LP *I'm One of the Monsters Numb With Grace*, jehož každá strana nese polovinu názvu celku. Sonické výlety bez konce a začátku, jen decentně rámované výraznější repeticí chtějí působit především barvou zvuku a lehkým napětím mezi důvěrně známým zvukem (Serries používá archetypálně rockový instrument Epiphone Les Paul, jehož fotografie se objevují na všech obalech jeho kytarových alb) a neobvyklým kontextem jeho použití. O provokaci Serriesovi ovšem zdaleka nejde, na to je příliš pevně ukotven v ambientu.
Sedmipalcový singl *Woes of the Desolate Mourner* na průhledném vinylu ve dvou koncertních fragmentech ukazuje Serriese hrajícího cosi, co se podobá konvenčnímu kytarovému sólu, ovšem tak pomalu, že nám na první straně desky nabídne v podstatě řadu nekonečně znějících tónů. Je zde ale dokonale odhalen hlavní potenciál elektrické kytary a důvod – alespoň si myslím –, proč se Serries rozhodl právě a výhradně pro ni: možnost hrát opravdu živě, a tudíž se vší procítěností, jíž je instrument (lhostejno kolika efekty prohnaný) schopen. Bylo-li krasodušství Vidna Obmany výsledkem pečlivé konstrukce zvukových krajinek à la these, je vroucnost Fear Falls Burning výsledkem okamžité inspirace a momentálního ponoru. Už proto je, myslím, nová identita Dirka Serriese cennější než ta předchozí. **Petr Ferenc**

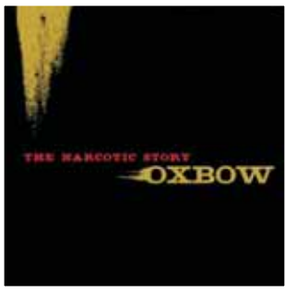
Lick Your Eyeball: Moth Monk
Bleeding Ear Records (www.bleeding.webz.cz)

Album *Moth Monk* pražského dvoučlenného projektu Lick Your Eyeball je ukázkovým příkladem nejryzejšího d.i.y. a lo-fi přístupu: 14 tracků pořízených ve sklepě jednoho z aktérů, nepotištěné CD-R v igelitové obálce, měkký papír s několika málo údaji (např. poděkování mamince za občerstvení a za to, že byla milá), nechybí ani obligátní zuby po nůžkách.
Základ nahrávky tvoří ruchy, jejichž zdrojem jsou nejčastěji kytary, dále lidský hlas, rádio, efekty, oscilátory a zřejmě další přístroje či předměty. Nejsou však pouze inertním stavebním materiálem, jsou zároveň svým způsobem také cílem celého procesu – charakter toho kterého určitého zvuku jako by často byl hlavní inspirací skladby, jejím ústředním tématem i smyslem. Kromě toho je tvorba LYE značně heterogenní, postupy i nálada jednotlivých tracků se mění rychle a bez varování: krajní polohy představují na jedné straně temnější noise s nelidským řevem (v duchu Wolf Eyes, Prurient apod.), na druhé straně humor a zvukovou rozvernost připomínající např. Boredoms, k nimž se LYE hlásí mimo jiné coververzí *Acid Police* z desky *Chocolate Synthesizer* (jde mimochodem o nejrockovější písničku na *Moth Monk*), ale místy třeba i tvorbu Pere Ubu v době slavného *The Art of Walking*. Hutné kytarové plochy zase odkazují k raným Sonic Youth.
Když jsem poprvé narazil na název Lick Your Eyeball, okamžitě se mi vybavilo podobně znějící Kill Your Idols. Pokud tuto dvojici smísíme, vyjde – v lehčí verzi – Lick Your Idols, což album *Moth Monk* poměrně přesně vystihuje: proč hned zabíjet své idoly, když je možné si nejprve líznout... Každopádně věřím, že *Moth Monk* příjemně překvapí každého, kdo sdílí přesvědčení, že hluk nabízí více možností než jeho opak, i kdyby tím opakem mělo být třeba „superticho". **Jan Klamm**

Mat Maneri / Denman Maroney: Distich
Guillermo Gregorio / Pandelis Karayorgis / Nate McBride: Chicago Approach
Nuscope Recordings (www.nuscoperec.com)

Od prvních okamžiků úvodní skladby *Bicinium* z alba *Distich* lze tušit, že půjde o hutnou, intenzivní nahrávku, která posluchače rozhodně šetřit nebude. Mat Maneri (hráč na pětistrunnou violu) a Denman Maroney (zde hrající na Hyperpiano) netvoří rytmy v tradičním smyslu, ale jak říká bývalý Maroneyův student R. C. Miller, *„rytmus plyne naskrz jako tep letního rybníka. Živoucí a nelineární (život je neustále plný nelinearity)."* A je celkem jedno, jestli zní vnitřek piana či Manerim vytvářené mikrotonální nuance, jestli posloucháme *Couplet*, *Doublet*, *Twain* nebo *Span*, vždy jsme konfrontování s neoddělitelným bipolárním světem, zde tvořeným dvěma nástroji, které občas zní jako multiplikované. Explorativní i poučné zároveň!
Druhý recenzovaný disk je oproti prvnímu více jazzový a posluchače provede světem lyrických kompozic i kolektivních improvizací. Klarinetista Guillermo Gregorio, pianista Pandelis Karayorgis a kontrabasista Nate McBride se v tomto složení sice sešli na společném albu poprvé, nicméně z jiných setkání

His 2007_05.indd 57 28.8.2007 12:04:11



se vzájemně znají velmi dobře (např. mi3), a to dokazuje i *Chicago Approach*. S výjimkou *Spring Signs* Dona Friedmana a *Variation* Jimmyho Giuffreho hraje trio vlastní skladby. Pro zbytečně exhibicionistické manýry zde není místo, i proto je *Chicago Approach* příjemně uhlazeným diskem s dostatečně velkým prostorem věnovaným společné improvizaci. Album většinou přináší melancholickou atmosféru s melodiemi, které si říkají o následné pobrukování (*Tap*, *Airplanes*), takže jakákoli výraznější dynamika z alba vyčnívá (*Space Modulator, Chicago Space II*), což rozhodně není na škodu.
Jak už je v případě značky Nuscope zvykem, obě nahrávky provází precizní produkční i zvuková kvalita. **Petr Vrba**

Marhaug / Asheim: Grand Mutation
Touch Music (www.touchmusic.org.uk)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jaké místo mají varhany ve spojité aktivitě londýnského vydavatelství Touch? Nepatří ani k překvapivé hudbě skutečného světa (přírodní snímky Chrise Watsona a Jacoba Kirkegaarda), ani k její elektronické a mediální reflexi (Fennesz, Ikeda, Jeck). Bezpochyby je tu však pojítko v ambientním rozměru chrámového poslechu, kde se vklad člověka a akustického prostoru mixuje do jediného zážitku. Touch pořádá poslední léta sérii událostí *Spire*, kde vedle sebe znějí varhanní skladby a „recyklovaný“ zvuk varhan přes gramofony Philipa Jecka nebo Fenneszův software. Tentokrát se spojil norský skladatel Nils Henrik Asheim s noisemakerem Lassem Marhaugem. Po přípravě společně nahráli hodinovou improvizaci: Marhaug umístil svá komba do chrámu tak, aby zvuk „čistých“ a zkreslených varhan co nejplněji splynul.
Samy varhany, velké zvíře, vedou občas k pocitu otevřených stavidel a zahlcení zvukem. Dozvuk a rezonance chrámu nám dávají zakusit akustické klamy a iluze: máme pocit, co všechno v hloubi zvuku neslyšíme. Tady jde Marhaugova technologie týmž směrem: průrva mezi oběma zdroji při tom dobře funguje pro hudební i metaforické momenty. Slyšíme obrazy: varhanami rozvibrovaný oltář, po kterém poskakují desítky pingpongových míčků, pak zase faxování z chrámu (co jiného je koneckonců modlitba?). Vertikálou kostela jako by uháněl rychlovýtah, chrliče nahlas zívají, všechno pevné se rozpouští a loď zaplavuje moře.
To všechno způsobuje Marhaug, který tu nastavuje jinou tvář než v mačistických silových noisových setech. Občas je nástup elektronické vlny moc zjevný a bublavý, ale jiné momenty mají čistotu a sílu: viz absolutní ticho generálních pauz narušované svíjejícími se, astmaticky dýchavičnými důsledky předchozích tonů. Ležící zvuk varhan má staccatovité poruchy, jako by ho něco rozežíralo zevnitř. Když si ucho myslí, že hlouběji to už (s nástrojem) nejde, Marhaug sfárá ještě o dvě krypty níž (*Philomela*). Album má jednoduchou, pro varhany logickou stavbu: první track je založen na trvajícím zvuku, poslední už hodně na hudbě hrané v duu, hudebních reakcích, polyfonii.
Jon Wozencroft vybavil titul alba šedivou fotkou varhan ze staré pohlednice, strohou, bez přítomnosti čistě bílé barvy. Možná bych slyšel tíhu a serióznost i bez tak „těžkého“ obalu. Ale je tu zároveň naplnění a satisfakce. Koncert v dnešním necírkevním životě může prý být religiózní zkušeností. Tady nás semi-noisová hudba zavedla shodou okolností do kostela – a připomněla, že takový zážitek (no jo, vlastně!) může nastat i v chrámu. **Pavel Klusák**

Oxbow: The Narcotic Story
Hydra Head (www.hydrahead.com)

Kdyby Eugene Robinson nebyl frontman kapely Oxbow, mohl by se klidně živit jako pouliční kazatel. Anebo přednášet básně. Jeho sugestivní hlas a všeprostupující ego napájené neutuchající živočišnou energií vyřazuje Oxbow ze zástupu art-metalových kapel už dobrých osmnáct let. Skupina nahrávala s Lydii Lunch nebo Jarboe ze Swans. Její členové si čas od času od sebe dají další přestávku. Šesté studiové album vychází stejně jako loňská rekapitulace DVD/CD Love *That's Last: A Wholly Hypnographic & Disturbing Work Regarding Oxbow* na značce Hydra Head (Jesu, Pelican). Když Oxbow koncertují, Robinson se během několika skladeb vysvleče do slipů, jako kdyby chtěl posluchačům naznačit, že není nic, co by před nimi skrýval. Je v tom určitý prvek teatrálnosti, který je patrný i na desce. Robinson neustále balancuje mezi zuřivostí a pláčem, chvíli křičí, chvíli šeptá, a jeho historky o drogových eskapádách, Ježíšovi a dávných láskách nabírají bluesový rozměr. Zpěvák je jednoznačně hlavní hvězdou představení, velmi podstatná je ale i kytara Niko Wennera – její těžké kovové riffy drží pohromadě chaotickou strukturu skladeb a jsou skvělým doprovodem pro zpěvákovy emociální výbuchy. Pod rukama producenta Steva Albiniho zní Oxbow v takových okamžicích trochu jako Led Zeppelin. Někdy se musí Robinsonův hlas hlukovou stěnou doslova proboxovat, což pro chlapíka, který napsal knihu o rvačkách, není samozřejmě žádný velký problém. Kapela v přebalu slibuje, že *The Narcotic Story* bude „triptych a později i stejnojmenný celovečerní film“. Možná je to jen vtip. Pokud by to ale byla pravda, film by byl rozhodně pořádně temný. **Karel Veselý**

Anthony Pateras: Chasms
Sirr Records (www.sirr-ecords.com)

Australský elektronik a klavírista Anthony Pateras patří k nejmladší generaci vyzrálých hudebníků, pro něž není problém nejen se pohybovat mezi různými hudebními oblastmi, ale používat i odlišné výrazové prostředky a techniky, o čemž se ostatně mohlo v loňském roce přesvědčit také české publikum na festivalu Alternativa. Paterasův záběr je neobyčejně široký: dokáže proplouvat od freejazzové klavírní stylistiky až k volným plochám intuitivní hudby, vytvářet extrémně vypjaté situace v laptopově noiseovém duu s Robinem Foxem, zkoumat zákoutí soudobé elektroniky s prvky bastardního hip hopu v projektu Beta Erko, ale umí vytvořit i koncentrovanou nahrávku *Chasms*, na níž se nacházejí pečlivě vystavěné skladby pro preparovaný klavír. Pateras navazuje na tradici kompozic pro tento upravený nástroj (používá převážně hadry, mince a šrouby), ovšem snaží se ji rozvinout do hledání takového zvuku, který by odpovídal většímu nástrojovému obsazení. Prostřednictvím preparovaného klavíru je schopen paralelně budovat jak čistě perkusivní, zrychlené a velmi zahuštěné struktury, tak zvuky svým charakterem velmi připomínající elektroniku. Pateras zkrátka umí za pomoci různých předmětů klavír atypicky „doladit“, aby jej pak svou hrou uvedl v chod, jenž připomíná spíše souhru minimálně tří hudebníků. Je evidentní, že středem jeho zájmu je především zvuk v podobě vrstvené a v rychlosti zahuštěné struktury, již dohání až k hlukovým plochám, stejně jako naopak k meditativně ztišeným momentům s jemně stavěnými údery a dlouhými prodlevami plnými ticha. Opojné a narozdíl od spousty klavírních exhibic maximálně vzrušující album. **Lukáš Jiřička**

His 2007_05.indd 58 28.8.2007 12:04:12

Spaceheads and Max Eastley:
A Very Long Way from Anywhere Else
Bip Hop (www.bip-hop.com)

Duo Spaceheads tvoří bubeník Richard Harrison a trumpetista Andy Diagram, kteří spolu od konce osmdesátých let (v různých sestavách spolu ovšem působili již od roku 1980) rozvíjejí improvizovanou hudbu těžící s jazzu i rocku, v níž nemalou roli mají zvukové technologie. V počátcích to bylo domácí vícestopé nahrávání, dnes elektronické hračičky umožňující vše provádět v reálném čase. České publikum je mohlo poprvé zažít v roce 1996.
Max Eastley patří k průkopnickým osobnostem v oblasti prolínání výtvarného a zvukového umění. Od konce šedesátých let vynalézá nové hudební nástroje a staví různé hrající sochy a instalace, v jejichž konstrukci často využívá vodu, vítr a vůbec nepředvídatelnosti přírodních živlů. Je častým spolupracovníkem umělců z různých oblastí, slavná je například jeho deska s Davidem Toopem *New & Rediscovered Musical Instruments* (1975, reedice 1997).
Album *A Very Long Way from Anywhere Else* je již druhou ukázkou průniku těchto odlišných přístupů k hudbě. V roce 2001 Eastley a Spaceheads vydali živě nahrané album *The Time of the Ancient Astronaut* (Bip Hop). Aktuální nahrávka vznikla na dvou od sebe dosti vzdálených místech: na festivalu na ostrově u jižního pobřeží Francie a v malé vesnici mezi vřesovišti severního Yorkshiru. Kombinace bicích, trubky a elektroniky může na první poslech připomenout norské Supersilent, na poslech další již slyšíme, že Spaceheads mají daleko k chladivé melancholii, která Arveho Henriksena a jeho kolegy často přemáhá. Spíše se skrze rytmizovaná echa vnucují jamajské dubové asociace. Andy Diagram svou trubku za pomoci elektroniky rád mění v celou dechovou sekci a její zvuk různě gumově kroutí, Richard Harrison se naopak dosti krotí (i ve srovnání s jinými deskami dua) a jen v několika skladbách dodává výraznější rytmický tah. Max Eastley vstupuje do trialogu s jedním ze svých vynálezů, monochordem nazvaným Oblouk. Touto konstrukcí s jednou strunou různě manipuluje a loudí z ní zvuky občas připomínající hru smyčcem na velice ostrou žiletku, což způsobuje při poslechu zvláštní pocity. Kovové frekvence Eastleyho struny se prořezávají skrz homogenní zvukovou masu bicích a digitalizované trubky a vytvářejí příjemné napětí, bez něhož by byla tato hudba snad až příliš introvertní.
Francouzská část nahrávky vznikla nedaleko slavné pevnosti If, místa uvěznění románového hraběte Monte Crista, a jeho příběh inspiroval většinu názvů skladeb. Můžeme si tak do „neprogramní“ hudby dosazovat vlastní představy a příběhy. I bez nich je to ale poměrně dobrodružný poslech. **Matěj Kratochvíl**

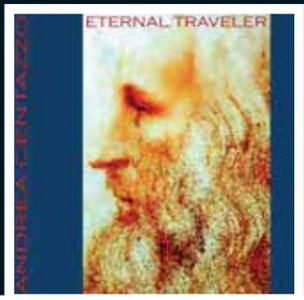
Jazkamer: Balls the Size of Texas, Liver the Size of Brazil
Purple Soil (www.egoland.org/ps)

Norská dvojice Lasse Marhaug a John Herge se již nejmenuje Jazzkammer, ale jednodušeji Jazkamer, a svou novinku nabízí prostřednictvím pražského labelu Purple Soil. Je to deska plná hádanek, nedořečených náznaků a humoru mnohem subtilnějšího, než by mohl napovídat chlapácký název alba na první straně hezky vypraveného bookletu, který, mimochodem, po otevření skýtá několik pohledů na majestátní severskou krajinu; podobné bychom si mohli spojovat s ambientním světem Biosphere, norského krajana Jazkamer. Ovšem Biosphere, jak známo, hrají noise. Plný kytarových zvuků. Polární ambient, alkoholický vtípek, kytarový hluk? Tři dojmy ještě před vložením disku do přehrávače. A k tomu je první skladba *God Damn This Ugly Sound* pětiminutovou přednáškou o akustických pokusech, v nichž to šumí, a lehce šišlající hlas zmiňuje souvislosti mezi věkem pokusné osoby a její vzdáleností od mikrofonu. Až v *Blues for Sterling Hayden* se dočkáme. Dlouhé tóny kytar jsou prorostlé chvějící se tkání vazeb, drží se však zpátky a neatakují posluchače prvoplánovou silou. Další ze sedmi skladeb pracují se samply hlasů a elektronických fragmentů, které – ztlumeny – krátce, napínavě a repetitivně vedou odnikud nikam. To není pejorativum, Jazkamer jako by se na své desce rozhodli vyhnout všem dramatickým zvratům, překvapením, zásekům a oddali se neurčitým náznakům, atmosférickým črtám a zasychajícím loužím sytých barev (z barev bookletu jejich hudbu nejlépe ilustruje sytě modré stmívání). Baziliščího elektronického noise se dočkáme v jediné skladbě, v níž orgie přes sebe lezoucích drobných zvukových plazů vzápětí přerušuje lo-fi záznam z jakési zkušebny. Kytarista a bubeník předvedou několik rozpačitých kil a dočkají se odpovídajícího potlesku. Závěrečná a titulní píseň se ze všech výletů vrací k průzračnosti dlouhých elektrizujících tónů kytar, tentokrát na ploše sedmnácti minut – zde jsou Marhaug a Herge asi nejupřímněji doma. Na hranici melancholického snění a vtipů bez pointy se odehrávají pozoruhodné věci. **Petr Ferenc**

Inch-Time: As the Moon Draws Water
Textile Ranch & Charles Atlas: Split EP
Danny Norbury: Dusk
Static Caravan (www.staticcaravan.org)

Static Caravan se může právem honosit nálepkou nejvýznamnějšího indie-elektronického labelu ve Spojeném království. Vydavatelství, které v příštím roce oslaví deset let své existence, má dnes ve svém katalogu již téměř sto padesát vydaných titulů. Přestože většinovou komoditu labelu tvoří indie-elektronické sedmipalcové vinyly, jeho záběr se rozšířil i o akustické polohy, a mnoho novinek dnes vychází na stříbrných lisovaných nebo pálených plackách různých stopáží.
As the Moon Draws Water je prvním evropským počinem Stefana Panczaka, Australana žijícího v současné době v Londýně. Inch-Time bychom však sotva mohli označit za „další šedivý one-man laptop projekt“. Hned od začátku desky totiž zní – kromě click'n'cut rytmů s potemnělou synth melodickou složkou – i celá baterie akustických nástrojů. Harfa, kontrabas, violoncello a další nástroje dovedou jednou plíživě držet náladu jako Mexičan Murcof, jindy jejich doprovod jakoby opouští zšeřelý koncertní sál a virtuálně vyzývá k jamu Terje Rypdala. Místy k nám doléhá i rudá hlína Panczakovy vyprahlé domoviny spolu s náznaky world music. Stefanovy skladby jsou prosvětlené, svou stavbou nekomplikované, přesto plné drobných tajemných zákoutí, zvukových variací a akustických zvuků proplétajících se elektronikou. Vše je vybroušeno do maximálně dotaženého křišťálově průzračného zvuk.
Oblíbeným formátem Static Caravan jsou split nosiče, ať už vinylové nebo v podobě CD. První čtyři skladby na nejčerstvějším „splitku“ pochází z dílny Glena Johnsona prezentujícího se pod pseudonymem Textile Ranche. Hudební veřejnost ho pravděpodobně zná spíš jako člena postrockových Piano Magic se sedmi řadovými deskami na kontě, ale zatímco tato dříve chronicky zasněná kapela na letošní desce pořádně šlápla do rockových pedálů, Johnson se obklopil zaprášenými syntezátory a stvořil minimalisticky znějící instrumentální skladby. Pouze do úvodní kompozice *Murderer / Gardener* přispěli svým hlasem a kytarou Susanne Bauszat a Chris Bauer z Early Autumn Break. Jistá

His 2007_05.indd 59 28.8.2007 12:04:13



automatičnost skladeb odkazuje spíš k minimalistickým autorům typu Philipa Glasse než k melodickým IDM tvůrcům. Oproti tomu trio Charles Atlas se melodie neštítí. Jejich pomalá postrocková hudba nikam nepospíchá, a tak na dvě skladby spotřebuje plných jednadvacet minut. I tato formace má z minulosti díky Charlesi Wayttovi kontakty na Piano Magic, a svým soundem to bezděky připomíná. Hammondky, kytary v pozadí, minimalistické bicí a klavír. Hudba Charles Atlas je hudbou gentlemanů, kteří dbají na správnou etiketu. Takovou hudbu bych si přál slýchat v dobrých kavárnách.

Také Danny Norbury na své třípalcové desce sází na akustické nástroje. Jeho favority jsou skladatelé filmové hudby (Angelo Badalamenti, Alberto Iglesias nebo Bernard Herrmann), proto v hlavních rolích nepřekvapí cello a klavír. Šest skladeb se nese v duchu Badalamentiho potemnělosti a osamělosti, které jim dodávají intimní rozměr. Niternost Norburyho hudby podtrhuje velikost nosiče i vkusné a jednoduché balení. **Pavel Zelinka**

Andrea Centazzo: Eternal Traveler
Ictus Records (www.ictusrecords.com)

Firma Ictus, zaměřená na improvizaci, avantgardní jazz, soudobou kompozici a jejich přechodové žánry, platila na přelomu 70. a 80. let za jedno z nejprogresivnějších vydavatelství v Itálii. Kvůli finančním problémům v roce 1984 zanikla, loni se však dočkala znovuvzkříšení. Její návrat se nesl ve znamení vydávání jak reedic z prvního období existence, tak nových titulů ve zmíněných žánrech. Do druhé skupiny nahrávek spadá i album *Eternal Traveler*, jehož autorem je spoluzakladatel a současný umělecký ředitel firmy, skladatel, perkusista a videoartista Andrea Centazzo. Jedná se o živý zvukový záznam kalifornské prezentace stejnojmenného multimediálního projektu pro sólové perkuse a obrazový doprovod z ledna letošního roku.

Centazzo (o širokém záběru jeho aktivit se lze přesvědčit na www.andreacentazzo.com) patří k těm hudebníkům, kteří přistupují k perkusím jako k sólovým nástrojům a hledají nový potenciál hry na ně. V jistých ohledech se podobá například Vladimiru Tarasovovi, i když ve srovnání s ním se Centazzovo úsilí zdá být přímočařejší, současně i povrchnější. Tam, kde se Tarasov jakoby snaží překročit hranici možností třeba ve využití pouhé rolničky, Centazzo se raději přemisťuje k elektronické marimbě Mallet Kat a pouští se do minimalistických variací.

Tak tomu je právě v šestivěté programní suitě *Eternal Traveler*, kterou si její autor ušil přímo sobě na míru. V jednotlivých částech se nechal inspirovat různými aspekty života a tvorby Leonarda da Vinci, na něž odkazuje i názvy vět: *Birth of Genius*, *Anatomy of the Skull*, *Aqua Magic*, *Shadows of War*, *Symphony of Machines* a *Dreams of Flight*. Při tvarování kompozice si pomáhá různými samply a syntetickými zvuky. Vůbec nejsilnější moment přichází ve druhé části – strhující konfrontaci asketického duchovního zpěvu a improvizovaného šamanského víření na bubny. Následující část v minimalistickém duchu napětí sice účelově uvolňuje, možná ale až příliš laciným způsobem. Podobná (především stylová) nevyrovnanost pak provází celý projekt, i když je pravda, že s více poslechy nahrávky si na ni ucho zvyká. Snad by tu při snaze o pojmutí celkové koncepce coby spojovací prostředek lépe posloužila vizuální složka, o kterou je posluchač CD ochuzen (Ictus vydal i DVD). Přesto lze i na základě pouhé zvukové nahrávky *Eternal Traveler* označit za zajímavou a osobitou poctu Leonardovi da Vinci. **Vítězslav Mikeš**

Pole: Steingarten
~scape (www.scape-music.de)

Věhlasný průkopník inteligentní podoby chladného a minimalistického dubu Stefan Betke alias Pole vydal nové album *Steingarten*, které se krátce po zveřejnění setkalo s velmi kladným ohlasem. Tento ohlas se zdá být zaslouženým, pokud spíše přihlížíme k progresivnímu charakteru (ve smyslu inteligentní podoby taneční hudby) celého vydavatelství a minulosti projektu Pole, méně již z hlediska detailního poslechu novinky, která ve svém výrazivu nejen že v malé míře obohacuje nebo rozšiřuje probádané oblasti nahrávek minulých, ale stává se poměrně aseptickým a strnulým potvrzením již vytvořeného. Neznamená to, že zvukově strohá nahrávka, v níž se slučují výboje dubu, elektronického repetetivního minimalismu a klubové hudby s tradicí naivní analogově znějící psychedelie, je vyloženě nezajímavá. Její houpavý a lehký rytmus, taneční beaty, dubové smyčky a směsice zmíněných stylů, to vše nabízí simplifikovaný obraz současných procesů v taneční hudbě a to vše také sděluje, že *Steingarten* neaspiruje na vedoucí pozici elektronické avantgardy. Ačkoliv slučuje i prvky a tendence výraznějších a náročnějších hudebních stylů a struktur, není svým způsobem ničím jiným než chilloutovým intelligent popem pro náročnější. Celé album jakoby beze zbytku potvrzuje známé rčení, že avantgardy včerejška jsou popem dnešních dnů. Ostřejší hrany zvukově razantnější charakter předchozích alb působily nově a neotřele, zatímco současné zjemnění prakticky nepředkládá nic nového. Rytmicky a basově výrazné album s jednoduše zapamatovatelnými melodiemi však plně náleží do katalogu ~scape, pro který je – narozdíl od méně klubových labelů formátu Staubgold, Touch nebo Mego – příznačné tíhnutí k jemnější a dance podobě elektronické hudby (např. projekty Mapstation nebo click'n'cut Jana Jelineka). V tomto duchu *Steingarten* koresponduje s vizuálním designem obalu, který ukazuje romantický a až kýčovitý hrad v působivé alpské krajině. Tento hrad vypadá dokonale a poeticky a se svým okolím plně souzní, ovšem s tím efektem, že spíše odhaluje snadnou a líbivou krásu než monumentální sílu okolních masivů. Vnější vizualita plná působivé dokonalosti pod svým povrchem neukrývá téměř nic než jen katalogový kýč a snadné zalíbení.

Těžiště zajímavé hudby tkví jinde. Stefan Betke spíš než kreativitu nabídl designový produkt, víc než umělecky podnětné dílo představil hudbu, která může skvěle vyplnit neutrální zvukové pozadí kaváren nebo klubů. **Lukáš Jiřička**

Tomas Korber / Christian Weber / Katsura Yamauchi: Signal to Noise vol. 2
Jason Kahn / Norbert Möslang / Günter Müller: Signal to Noise vol. 3
For4Ears (www.for4ears.com)

Letos vydaná další dvě pokračování *Signal to Noise*, série, která přináší záznamy z loňského turné pětice Korber / Weber / Kahn / Möslang / Müller po Japonsku a Koreji, si svým obalem i obsahem říkají o hlasité přehrávání, a to nejlépe tak hlasité, aby otevřeným oknem nepronikalo nic víc než hukot tramvají a všelijakých industriálních hmyzáků včetně motorů aut odjíždějících na víkend z přeplněného velkoměsta.

Do děje nás uvede vzdálený vysokofrekvenční zvuk, šum, občasné poklepání na tělo basy, profukování saxofonu a neúprosné pomalé drnkání kontrabasisty Christiana Webera. K tomu se záhy přidají drones kytaristy a elektronika Toma-

His 2007_05.indd 60 28.8.2007 12:04:14

se Korbera, aby později zmizely stejně nenápadně, jako se objevily. Atmosféru této kontemplativní nahrávky vytváří především Korber s Weberem, nicméně o generaci starší saxofonista Katsura Yamauchi (mj. spoluhráč Michela Donedy na albu *La Drache*) je velmi citlivě doplňuje – ať už s pomocí cirkulačního dechu neúnavně protahovanými tóny či pohrávání si s klapkami saxofonu. To je slyšet ponejvíce v druhé, o něco málo dynamičtější části, kde se častěji ke slovu dostává i Weberův smyčec, který se však jako (téměř) vše finálně rozpustí v monotónním šumu. Pro Yamauchiho a Webera je tato nahrávka premiérou na For4Ears, významné švýcarské značce věnující se elektro-akustické improvizaci.

Naopak na „trojce" se podíleli „veteráni" labelu, protagonisté *Signal to Noise vol. 3* mají totiž na Müllerově značce na svědomí již 49 alb (jejich kompletní diskografie čítá přes 160 titulů). Je tedy evidentní, že máme co dočinění se skutečnými znalci svého oboru, a o tom nás přesvědčuje i samotná nahrávka. Je rozdělena do čtyř částí se stopážemi od šesti do sedmnácti minut a svou detailní precizností budí dojem spíše matematicky přesné kompozice než sónické struktury vytvářené na základě signálů vysílaných jednotlivými hudebníky v reálném čase. Kromě slabě rozpoznatelných perkusí (Kahn, Müller) se z bookletu můžeme dočíst, že dalšími ovládanými nástroji jsou analogový syntezátor (Kahn), ipod a elektronika (Müller), to vše je zahušťováno (ne)všední elektronikou (cracked everyday-electronics) Norberta Möslanga. První track jako by navazoval na signální „dvojku", neúprosné tik-tak mizející a znovu se objevující v různých frekvencích upomíná svým způsobem na Weberovo basové fázování. Toto „motto" industriálně-srdečního beatu se v metamorfóze objevuje i v ostatních částech, kde je narušováno či naopak podporováno pestrou paletou zvuků od jednoduchého amplifikovaného motorku či helikoptéry přes ladění, zvuk píchaček až po krátké ptačí pípání, scratching (při absenci gramofonu) a lupance nevyjímaje. Záleží jen na posluchači, jak dlouho či kolikrát za sebou tento halucinačně-frekvenční trip vydrží. **Petr Vrba**

Selectone: Unearthed
Ressonus (www.ressonus.net)

Slibných českých debutů v oblasti elektronické hudby je poslední dobou poskrovnu. Proto je potřeba si hýčkat každý exemplář. Jako třeba první dlouhohrající desku projektu Selectone. Jen nevím, jestli by královehradecký hudebník David Rambousek s označením nováčka souhlasil. Už má totiž za sebou split album *Rhizomatic Sound* (2004) s kolegou Neutrinem (s nímž provozoval label Mufonic), účast na samplerech *Out of place artefacts Vol. I* a *Ambsine Vol. I* a loňské demo EP *Žacléř*. Novým domovem Selectone je jeho vlastní label Ressonus, který se etabloval právě albem *Unearthed*.

Ačkoliv se v souvislosti se Selectone mluví nejčastěji o ambientu, žánrové zařazení je ošemetné. Devět skladeb *Unearthed* se rozpíná od downtempa (*Load Imprint*), glitche (*Defense*) až po noise (*Rela-tv-sm*) a darkwave (*Treatment*). Žánrová roztěkanost neruší, hraje si s pozorností posluchače. Desku vlastně tvoří devět nezávislých žánrových miniatur, spojených snad jen vzácnou schopností přijít s neobvyklým zvukem. Je dobře, že Selectone jako jeden z mála domácích producentů reflektuje vývoj v elektronické hudbě posledních let, ve kterém se na úkor rytmů začínají upřednostňovat zvláštní zvuky a atmosféra. Na *Unearthed* jsou nejpůsobivější právě ty skladby, ve kterých jsou beaty rozmazané či nejméně čitelné. Písně nedají posluchači nic zadarmo, o to je ale zážitek z poslechu hlubší. A i když dojde na zmíněný ambient, vždy se najde něco, co poklidné plynutí rozruší (nervózní smyčce v *Larva*). Špinavá práce zvukové recyklace (počínaje obligátním praskáním vinylu a samply ze starých desek a konče těžko identifikovatelnými zvuky vzniklými patrně pečlivými field recordings) se vyplatila, *Unearthed* rozhodně nezní jako brakování základních zvukových bank syntezátorů. Nad obvyklé poměry je i povedený obal ozdobený linorytem Simony Gleissnerové. Na místě je otázka, zda by *Unearthed* mohlo uspět i v evropské konkurenci. Odpověď zní: mohlo, ale s vědomím, že podobných nahrávek je na mnoha labelech doslova záplava, z níž vyčnívají jen absolutní originály, případně někdo se zajímavým příběhem (samozřejmě uvnitř hudby samotné). A sotva by bylo pochopeno ironické vysamplování Kainarovy ódy na českou (socialistickou) zemi *Český sen* v podání Jiřiny Švorcové ve stejnojmenné skladbě. **Karel Veselý**

Kiln: Thermals
Milieu: Beyond the Sea Lies the Stars
Zimiamvian Night: Zimiamvian Night 2
Beautumn: Northing
Infraction (www.infractionrecords.com)

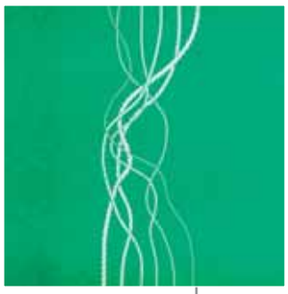
Nenápadný label Infraction z amerického Ohia zasvětil svou publikační činnost ambientu, čímž není tím myšlena elektronická hudba v duchu Steva Roache nebo Biosphere; zasnění umělci z celého světa se na deskách tohoto vydavatelství prezentují spíše alternativní nerytmickou tvorbou.

Michiganské trio Kiln postavilo svou hudbu na zpomalených kytarových základech. *Thermals* je sbírkou krátkých zvukových střípků-smyček, které Kiln nazývají zvukovými karusely. Dvaadvacet drobných skic ukazuje, že to není náhodný výstřelek muzikantů, ale soustavná tvorba pro radost (z let 1993 až 2000). Pomalu se otáčející kytarové smyčky dávají vyniknout jejich jemnému, a přitom překvapivě členitému povrchu. Milovníci Loscil, Stars of the Lid a podobných pomalých „kytarovek" by měli být ve střehu. Uniknout by jim nemělo ani album Briana Graingera, hudebníka z Jižní Karoliny, který poslední tři roky tvoří pod pseudonymem Milieu. *Beyond the Sea Lies the Stars* obsahuje čtyři delší ambientní opusy, založené taktéž na kytarových smyčkách; na posluchače se sice valí hučící tok dronů, jejich efekt je však relaxační. Grainger připomíná mnohem známějšího tvůrce nekonečných velejemných studií s primárně pozitivním vyzněním – Williama Basinského. A výběr mistra masteringu Matta Borghiho, občasného spolupracovníka Jasona Sloana či Aidana Bakera, je nápovědou pro poslední tápající.

Třetí recenzovaný titul se nese ve zvuku harmonia. Christopher Orczy natočil dvanáctialbovou sérii, kde každá deska je zasvěcena jednomu měsíci v roce; tyto poměrně tradičně pojaté miniatury se staly recyklačním základem pro amerického hlukaře Mikea Bennetta. Bennettova debutová deska byla přirovnávána k old school pracem Zoviet France, novinka ale svou statickou monumentalitou (druhý track má téměř hodinovou stopáž), postavenou na výrazném procesování zvuku harmonia, přibližuje výsledný tvar experimentálnějším kouskům životního vzoru – Briana Ena.

Konečně Rus Alexandr Ananjev (Beautumn) je hudební veřejnosti znám spíše jako polovina IDM dua Sleepy Town Manufacture, sólově ale opouští území středních rytmů a vrhá se do pomalejších vod elektronického ambientu. Jeho druhá deska *Northing* přináší zamyšlené elektronické kompozice, jež oscilují mezi temným ambientem Cold Meat Industry a prosvětlenějším zvukem ambientních počinů labelu Fax. Monumentalita se snoubí s křehkými lyrickými momenty, dominantním prvkem jsou silné melodie. **Pavel Zelinka**

His 2007_05.indd 61 28.8.2007 12:04:16



Text of Light: Un Pranzo Favoloso / A Fabulous Lunch
FinalMuzik (www.FinalMuzik.com)

Lee Ranaldo a Alan Licht (kytary, přístroje) založili Text of Light v roce 2001 jako soubor pro improvizaci k experimentálním, ryze abstraktním filmům Stana Brakhage (*Text světla* je název jednoho z nich). Kolem protagonistů střídavě rotují Christian Marclay, DJ Olive nebo William Hooker, na recenzovaném záznamu (z května 2005) hrají Ulrich Krieger (sax / elektronika), a perkusista Tim Barnes. Dvaašedesát minut plyne v jediném tracku, jediném postrockovém proudu: šum ruchů a médií tvoří lůžko, v něm sóla, která i při extatičnosti a expresi mají jakýsi klidný odstup. Kdo trpí na Ranalda a jeho zkušené konání s vazbící kytarou, užije si i tady. Barnes respektuje, že se tu směřuje ke zvukovému proudu, takže nehraje rytmicky, ale vytváří barvy a atmosféru. Je možné, že Kriegera slyším přes jeho sax-tronics zkresleně mluvit? Alan Licht hlásí hesla: Synchronicita, ne synchronizace. Pohyb, ne film. Zvuk, ne soundtrack. Akce, ne koncert. **PK**

The World on Higher Downs: Land Patterns
Plop (www.inpartmaint.com/plop)

Jakou hudbu může produkovat skupina, která vznikla v ložnici? Punk ani hardcore to jistě nebude. Troy Schafer a Nathaniel Ritter z amerického Wisconsinu se od začátku shodli na pomalé verzi rockové hudby. Ovšem označit ji za postrock by bylo přinejmenším zavádějící. Parta, která se z původního kytarového dua rozrostla do kvarteta s delikátními bicími, perkusemi, mocně procesovanými houslemi a bohatou syntezátorovou polevou, překračuje škatulku postrocku hned na několika místech. Houslemi posunuje pomalý kolos do oblastí, kde operují například Rachels, klávesy pak mají tendenci přibližovat výsledný tvar až k ambientním vodám. Nesmíme zapomenout ani na minimalistické stigma skladeb s délkou v průměru okolo sedmi minut. První krok se The World on Higher Downs nadmíru vydařil. Troufám si prorokovat, že o této čtveřici v budoucnu ještě uslyšíme. **PZ**

Tetsu Saitoh / Frédéric Blondy / Michel Doneda: Carre Bleu
Travessia
(http://blog.tetsu-saitoh.com/?cid=18688)

Album, které zveřejnil na své značce kontrabasista Tetsu Saitoh, bylo vydáno na podporu dubnového turné pařížského pianisty Frédérica Blondyho po Japonsku. Zároveň je však i poctou blízkému příteli saxofonisty Michela Donedy, Bernardu Prouteauovi, který zemřel jen pár dní před tím, než se odehrál koncert v klubu Carre Bleu v Poitiers, zaznamenaný na této nahrávce (uměleckým ředitelem klubu byl právě Prouteau). Na mnoha místech vystoupení tria přímo čiší emoce spjaté se ztrátou blízkého člověka, a poslech vyvolává představy Donedy, jak krouží sopránkou, Blondyho, jednou se komíhajícího nad klaviaturou, jindy vnořeného mezi struny koncertního křídla. A k tomu Saitoh s vervou objímající svou impozantní basu, kterou místy i složí na zem a v pokleku ji trápí několika smyčci najednou. Sedmdesátiminutový záznam je rozdělený do dvou částí, jež mají obdobný a vcelku standardní formát improvizovaných nahrávek: pomalé osahávání terénu postupně graduje až zběsile našlapanou erupcí energie, aby se poté všechny tóny rozplynuly v cinkání, šramocení, škrábání a profukování, čímž výborně sehrané trio uvolňuje nahromaděné napětí. **PV**

Greg Malcolm & Tetuzi Akiyama: Six Strings
Korm Plastics / Brombron (www.kormplastics.nl)

Zvláštní moment pro japonského improvizátora Akiyamu: po boku tu má novozélandského hráče Grega Malcolma, který normálně hraje na kytaru! Jeho lehce experimentální hraní upomíná na Johna Faheyho. Oproti soustředění na zvuk, jaké známe z dnešní hudby, je to těžká klasika, tonální brnkání s vývojem a emotivním vyzněním. To je tedy překvapení. Akiyama do toho občas vytváří jakési „podvědomí kytary“, zvuky „mimo“, ale vcelku nijak nenarušuje charakter skladeb (dvě témata jsou převzatá od Steva Lacyho). Projekt, který vznikl v Nizozemí díky grantu pro speciální tvůrčí spolupráce (viz videoreportáž na YouTube), připomíná, jak překvapivě zní od dnešního avant hráče „normální hudba“, kterou lze mít v poličce vedle Michala Hromka nebo Lea Kottka. **PK**

Matthew Dear: Asa Breed
Ghostly International (www.ghostly.com)

Matthew Dear z Detroitu (v minimal techno ranku známý rovněž jako Audion) si libuje na soutoku rytmické taneční hudby a svébytného popu, modelovaného vlastním hlasovým projevem. Krátké udusané house-písničky ve velice nápaditých obalech nutí k podupávání a nabalují smysly, i když se ke konci alba blíží spíše beckovskému (či bowieovskému?) výrazivu. Příjemnost a přístupnost Matthewových skladeb, které nezapřou typické techno postupy, lze chápat i jako vítané a v podstatě dosti rošťácké narušení klubových stereotypů. **HD**

Hanne Hartman: Ailanthus
Komplott (www.komplott.com)

Hanne Hartman je vášnivý lovec zvuků. Na rozdíl od předchozích alb, která obsahovala vždy dvě dlouhé kompozice, se nové EP zaměřuje na sevřenější a kratší útvary vytvořené pro speciální příležitosti (rozhlas, divadlo). Co se ale nemění, je „výrobní metoda“ skladeb a rozličné zvuky, posbírané ze všech koutů světa. Převažují zvuky přírodní (štípání dříví, bublání vody, kokrhání slepic,…), které jsou střídmým kolážováním vytrženy z původního kontextu a obnaženy k zevrubnějšímu posluchačskému zkoumání. Škoda, že domácí umělci, prezentující podobné zvukové kousky v rámci intermediálního projektu Českého Rozhlasu Radioacustica, takovou šanci nemají. Rozhodně by se totiž neztratili. **PZ**

Fridge: The Sun
Temporary Residence
(www.temporaryresidence.com)

Trio Kieran Hebden (Four Tet), Sam Jeffers a Adem Ilhan, dohromady Fridge, po šestileté odmlce přidává další instrumentální kolekci, ze které čpí radost z hraní. Vůdčí kytarové motivy do značné míry usměrňují neposedné perkusivní kolotoče, připomínající Hebdenovy nedávné improvizované sessions se Stevem Reidem i jazzové chvilky (např. rozdováděný saxofon v *Insects*), kapela se však úspěšně brání zkostnatělosti struktury skladeb. Za nejzdařilejší lze asi považovat nejdelší kus *Clocks*, v němž se z nerozhodného „šudlání“ vynoří pohlcující kytarová melodie. *The Sun* nemá ambice stát se zásadním albem, ale jako maličko přímočařejší a živější doplněk k deskám Four Tet funguje výtečně. **HD**

Jodi Cave: For Myria
12k (www.12k.com)

Před pár lety se Jodi Cave vydal do světa s klarinetem v ruce a touhou věnovat se plně umění. Vzory jako Yves Klein, Ad Reinhardt nebo Agnes Martin odkazují sice ke sféře výtvarného umění, nakonec se však Cave přiklonil k hudbě. Použil kytaru a harmonium, zapojil do tvůrčího procesu laptop a vydal se s citlivým mikrofonem na lov přírodních zvuků. Výsledkem je deska, která stejně jako uctívaní malíři inklinuje k minimalismu. Dva až tři tóny vždy stačí ke vzniku koláží, kde glitchovaný počítačový background (tekoucí voda, škrábání na kamenech, tlumené údery do dřeva) organicky prorůstá skrz pomalé tóny či jemné hluky klasických instrumentů. *For Myria* je intimní postmoderní zpověď muzikanta, snažícího se

His 2007_05.indd 62 28.8.2007 12:04:17

v technologické civilizaci zachovat ducha spjatého s přírodou a pohodou, jakou může vytvořit právě jen přirozené prostředí matky Země. **PZ**

Odd Nosdam: Level Live Wires
Anticon (www.anticon.com)

Odd Nosdam je jeden z nejviditelnějších členů klanu hiphopových experimentátorů Anticon. Společně s cLOUDDEDAD nebo na svých sólových deskách prozkoumává temné uličky hiphopové psychedelie, aby je však s novým počinem *Level Live Wires* opustil. Nové zvukové koláže připomínají Boards of Canada, My Bloody Valentine nebo M83, což je důkaz, že Odd Nosdam se na svém pátém albu potopil ještě hlouběji do postrockových vod než nad předchozím *Burner*. Zůstal jeho poznávací znak – nakřápnutý rytmus, ale nad ním se prohání zádumčivé melodie. Coby hosté se tu objevují například Tunde Adebimpe z TV on the Radio a celá řada kolegů z Anticon. **KV**

ErikM / Dieb 13: Chaos Club
Erstwhile Records (www.ErstwhileRecords.com)

Festival Stimul má slušný vkus, když uvádí muzikanty, jejichž zkušenost z turné pak shrne album u newyorských Erstwhile. S duem gramofonistů v Praze vystoupila i Billy Roisz (live video), na dvojalbu je jí přiznána „neslyšitelná“ spolupráce. V poli dnešních improvizátorů jsou Francouz a Rakušan ti robustnější, víc funky, někdy s neotesanými kusy žánrové hudby, ponechanými v proudu zvuku. První album smíchal Erik M do pětadvaceti krátkých tracků: máme si je přehrávat v náhodném pořadí. Na druhém albu je Dieb 13 mnohem méně konkrétní: puls subbasů, mikrozvuky a šumy přeskakující v loopech, žádné úryvky pochodů a melodií. Abstraktnější a zaostřenější Dieb s vídeňským humorem dává trackům jména *Gaston*, *Otto*, *Felix* nebo *Waclaw*, ve zvuku přijde podezřelý vtip až s posledním trackem. Má čtyřicet minut a tvoří ho... počkejte, přejedu ke konci... ještě chvíli... ano, celý ho tvoří zaseknutá drážka s praskáním vinylu. **PK**

Reuber: Südpol
Staubgold (www.staubgold.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Repeticí a gradací k transu. Timo Reuber, který spolu s šéfem labelu Staubgold figuruje i ve spícím projektu Klangwart, se i na čtvrté desce za pomoci elektroniky a občasné kytary (Joseph Suchy) pokouší posluchače vtáhnout do halucinogenního víru. Poutavé smyčkované ambientní motivy, podrobované neustálé modulaci, staví často nad potlačeným důlním tepáním v basové rovině, energizujícím psychedelický účinek zbytku, zkusí si ale i poklidnou laptopovou abstrakci (Dominique-b) a veselé elektro s (bohužel) velmi plochým tanečním beatem. **HD**

Carl Ludwig Hübsch's Primordial Soup
Red Toucan (www3.sympatico.ca/cactus.red)

Carl Ludwig Hübsch si vybral pro svou kompozici *Primordial Soup* tři výtečné hudebníky nejen proto, že jsou skvělými individuálními improvizátory, ale i pro jejich schopnost zvládat náročné notové party a integrovat se do hráčského seskupení, v tomto případě kvarteta. Bubeník a perkusionista Michael Griener, trumpetista Axel Dörner a hráč na klarinety, saxofon a flétnu Frank Gratkowski spolu s Hübschem (tuba) stvořili seriózní opus dekonstruující teorie o těžko změřitelných okamžicích po Velkém třesku, ale jak je u všech těchto hudebníků zvykem, seriózní do té míry, aby došlo i na rozverné chvilky (např. *FLEXUS*). Označuje-li termín primordial soup jakousi surovou chaotickou matérii, potenciálně v sobě obsahující stavební prvky universa, které se v následné evoluci postupně projeví, tak na této desce německé kvarteto evoluční teorii jasně překonalo. Jejich matérie totiž okamžitě získává tvar tak precizní, že i Velký Architekt by měnil (kdyby mohl). A možná, že i předposlední skladba této desky, nazvaná podle galaxie *NGC 2276 INSPEKTION*, vybízí k jistému přehodnocení (především svou druhou půlkou) jestli ne teorií o prapolívce, tak alespoň o této desce. Závěrečná dvouminutovka *HARPA GRATKOWSKAE* pak zcela jasně sděluje: „Teprve teď to začíná!“; a v přehrávači nastavený (nejlépe omylem) repeat all nás už jen ujišťuje, že úvodní *NGC 2271 HADES B* není zamýšlena ani jako počátek, ani jako konec, ale jako smysluplná část koherentního celku (slyš konec komponované části v polovině první skladby, umně „přefouknutý“ Dörnerovou trumpetou; ticho, nicota a dech jsou v tomto momentě stavebními kameny následné improvizace). **PV**

Rafael Anton Irisarri: Daydreaming
Miasmah (www.miasmah.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

„Snění uprostřed spánku má nekontrolovatelný průběh a tělo samo promítá v REM fázi filmy, z nichž nám jde občas hlava kolem. Oproti tomu snění ve dne, při plném vědomí, je diametrálně odlišná činnost. Je to snění chtěné, ovlivněné naším vědomím a okolním prostředím.“ Tolik průvodní slovo Tomase Bodéna v booklet alba Rafaela Antona Irisarriho. Deska *Daydreaming* sestává z pomalých klavírních skladeb, vycházejících odkudsi z mlžného oparu. Tuto povahu Irisarri dodává svým „buddovským“ kompozicím převážně rozpitými tahy akustických a elektronických instrumentů. Ale i tam, kde hustá hmota celou kostru zcela překryje a ujme se „vedoucí úlohy“, cítíme kontemplativní ambient, který bdělému snění určitě nebrání. Spíše naopak. **PZ**

Susan Alcorn: And I Await the Resurrection of the Pedal Steel Guitar
Olde English Spelling Bee (oesbee@gmail.com)

Charakteristický zvuk pedálové kytary nám automaticky spíná asociace s country hudbou a kytaristka Susan Alcorn má zkušenosti i v této oblasti. Kromě toho ovšem spolupracovala se skladatelkou Pauline Oliverosovou, jazzovými improvizátory nebo podivným písničkářem Jandekem. Její pátá deska je sólovou poctou nástroji přesně v duchu svého názvu a ukazuje, čeho všeho je tento zvláštní hudební přístroj schopen. Minimalistické přebírání motivů a jemné brnkání přechází v mohutné plochy, v nichž se drnčící struny skládají do disonantních souzvuků. Vedle sebe tu stojí zhudebněná budhistická sutra i pocta francouzskému skladateli Olivieru Messiaenovi a převažujícím pocitem při poslechu je tichý trans. **MK**

Thurston Moore: Free / Love
Throne Heap (www.throneheap.com)
Thurston Moore: Black Weeds / White Death
Meudiademorte (www.meudiademorte.de)

Myslím, že nahrávky vydané pouze na kazetě jsme v HIS Voice ještě nerecenzovali. Kytarista ze Sonic Youth se v době, kdy digitální hudebníci do své hudby analogový šum dodávají uměle, obrátil ke zdánlivě odepsanému médiu a u různých malých firem vydává limitované edice kazet s originálními obaly. Obsahem těchto čerstvých dvou položek jsou plochy (asi deset minut na každé straně) delikátně rozehraných kytarových vazeb, z nichž se vynořují a do nichž zase mizí jemné souzvuky či náznaky (opravdu jen náznaky) melodií. Občas se Moore pustí do skorobluesového vybrnkávání. Žádná temnota ani agresivita v tom není, jen vpíjení se do zvuku. Šum je krásný, nastal čas oprášit walkmana. **MK**

PK – Pavel Klusák, **KV** – Karel Veselý, **PV** – Petr Vrba, **PZ** – Pavel Zelinka, **HD** – Hynek Dedecius, **MK** – Matěj Kratochvíl

His 2007_05.indd 63 28.8.2007 12:04:18

his VOICE
časopis o jiné hudbě
5 | září říjen | 2007
69 Kč | 95 Sk

Vydavatel : Hudební informační středisko, o.p.s., Besední 3, 118 00 Praha 1, IČO: 25 09 13 28, DIČ: CZ 25 09 13 28, tel.: +420 257 312 422, fax: +420 257 317 424

Redakce: Šéfredaktor: Matěj Kratochvíl (kratochvil@hisvoice.cz), Zástupce šéfredaktora: Petr Ferenc (ferenc@hisvoice.cz), Současná kompozice: Petr Bakla (bakla@hisvoice.cz), Recenze: Vítězslav Mikeš (mikes@hisvoice.cz), Jazyková spolupráce: Markéta Kratochvílová

Redakční okruh: Hynek Dedecius, Tereza Havelková, Lukáš Jiřička, 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 Pressegrosso, spol. s r.o., Štěrboholská 1404/104 , 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Kateřina Ratajová (s. 40, 49), Petr Vrba (s. 41), Karel Šuster (s. 47-48)

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 Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova 13, Praha 2, **Brno: Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava: Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc: Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** Music Shop, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE časopis o jiné hudbě
Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis
RADIO**AKROPOLIS**
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.

předplatné

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:_____

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

Titul:_____ Jméno:_____ Příjmení:_____

Organizace:_____

Ulice:_____

PSČ:_____ Město:_____

Platbu provedu:
❑ složenkou A (na základě údajů ze složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
❑ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ_____.

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.