

Vážení a milí čtenáři,

zavřete oči a zkuste si mezi všemi těmi zvuky, které vás obklopují, všimnout těch „protažených“: bzučivých, hučících, vrnících... Prostě těch velmi dlouhých. Možná uslyšíte hučení klimatizace nebo větrák počítače, vysoké frekvence zářivek, pokud jste mimo civilizaci, bude vás nejspíš provázet šumění větru nebo bublání vody. Pokud byste se ocitli jen sami se sebou ve zvukově izolovaném prostředí, stejně zjistíte, že to ve vás také všelijak hučí a není před tím úniku. Zvukové prodlevy, drony, jsou přirozenou součástí vibrací vesmíru kolem nás a to je nejspíš důvodem, proč má řada hudebníků potřebu produkovat zvuky podobného charakteru a snad se tím určitým způsobem stát součástí oné „harmonie světa“. Škála takovýchto hudeb je široká a sahá od zvonivých zvukových konstant v indické hudbě po industriální hukoty nebo mohutný proud zvuku kostelních zvonů. V tomto čísle najdete několik sond do oněch hudebních končin a s dalšími se jistě na stránkách našeho časopisu setkáte i v budoucnosti.

Budete-li mít chuť na trochu hudební diskontinuity, můžete do přehrávače založit nejnovější přírůstek v řadě našich samplerů. Okénko do dění v jiné hudbě u nás nabízí poměrně pestrý výhled skrze kolekci dosud nevydaných nahrávek, akustických i elektronických, notovaných i improvizovaných, zklidněných i energických. Snad tato kolekce také může fungovat jako argument ve sporu o tom, zda je či není hudba v jakési krizi. Skromně bych si dovolil souhlasit se závěrem, k němuž v glosáři došel Petr Ferenc.

Rád bych ještě připomněl, že kromě sampleru můžete své uši smočit i ve vysílání Radia Akropolis, na němž máme pravidelně Uši navrch hlavy, nebo na našich internetových stránkách, nabízejících zvukové ukázky k aktuálnímu číslu.

Příjemné čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

	Glosář Matěj Kratochvíl	2
a k t u á l n ě	Pohyb zvuk prostor Petr Ferenc	4
	Hector Zazou Matěj Kratochvíl	5
	Unlimited 21 Petr Vrba	6
	Stars of the Lid Petr Ferenc	7
t é m a	Hudba pro zírání do prázdna Pavel Klusák	8
	Charlemagne Palestine Matěj Kratochvíl	10
	Drone, bordun, prodleva Matěj Kratochvíl	12
	Hauntology Karel Veselý	16
	Henryk Górecki Martin Smolka	18
	Varšavský podzim Martin Smolka	23
s o u č a s n á k o m p o z i c e	Trojportrét: Cígler, Pálka, Chaloupka Petr Bakla	24
	Daan Vandewalle Jaroslav Štastný	28
	Tetsu Saitoh Petr Vrba	30
	Jean-Luc Guionnet Petr Slabý	34
s e r i á l	Rod Summers Douglas Kahn	37
	Vratislav Brabeneč a Joe Karafiát Petr Ferenc	40
	Americký Středo západ Trevor Hagen	42
	Machinenfabrik Jiří Špičák	44
	Rozprava o metodě Damian Catera	46
	San Francisco Electronic Music Festival Michal Rataj	48
	Recenze	50

Angélica Castelló

Špulák je si svou pravdou evidentně zcela jist, mně z jeho dotazů ovšem není jasných hned několik věcí:

1) **Co je podle něj současná hudba?** Jen ta, která se v současnosti hraje a vydává? Nebo jen vydává? Jsou současnou hudbou i retroprogramy tuzemských rádií? Hrají přeci dnes a denně k nemalé spokojenosti obyvatelstva. A kdy začíná současnost? Ve světě vážné hudby se o „soudobé“ hudbě bavíme při kusech starých půl století. Ve světě jazzu, rock and rollu a z něj vyšedších žánrů bychom dospěli k podobné dataci. Pokud bychom operovali s časomírou populární hudby elektronicky vyluzované, byli by kytarami ověšení rockeři třetihorním úkazem. Týká se povzdech „současná hudba je v krizi“ Killers? Radiohead? Paula McCartneyho? Satchma? Oldy Říhy?

2) **O jakou krizi jde?** Když už je znemožněna možnost odpovědi tím, že krize (její příčina, symptomy, důsledky...) není definována, můžeme jen hádat, kde to ta hudba tedy proboha je. Týká se povzdech „současná hudba je v krizi“ rapidního pádu prodeje desek? Fatálního nedostatku zručných bubeníků? Nedostupnosti nahrávek? Absence výrazných autorských osobností? (Tím by Rock & Pop zpochybňoval důvod své existence.)

3) Podobně: **jak se pozná krize hudebního průmyslu?** Že se neprodávají desky? Nebo že se neprodávají „kvalitní díla“, a komerční pop ano (ať už si pod těmito kategoriemi představíme cokoliv)?

Tom Komárek už jen příjemně pobaví svým zehráním na retro. Jako redakční frikulín (nic ve zlém, jen že, docela čtivě, nejčastěji referuje o módní sexy eklektice, která si slova retro a vintage namalovala na prapor) o pár stránek vedle pobaveně referuje o obstarožní stylizaci některých japonských skupin a v článku *Wraygunn – Gospel termonukleárního bongobilly* se netají sympatiemi k znovuobjevování nikdy se neztratitějšího rocku, blues a gospelu. Proč tedy najednou ta výčitka?

Věta „současná hudba je v krizi“ je tak niceňí-kající, že to vlastně stojí za trochu té debaty, ne? Zvu vás: **kdo nebo co z hudby, kterou máte rádi, prochází krizí?** A vykopávám: V krizi jsem já sám coby posluchač. Zajímavé hudby, která by stála alespoň za jeden poslech, je na světě tolik, že to nikdy nemůžu stihnout... (Petr Ferenc)



V KRIZI?

Konec světa už dávno... Jenomže do n...ské gubernie se každá novinka dostane s takovým zpožděním, že darmo mluvit. Něco se šušalo, ale pak všichni zapomněli a žili dál, jako vždycky. (Ivan Wernisch – Doupě latinářů)

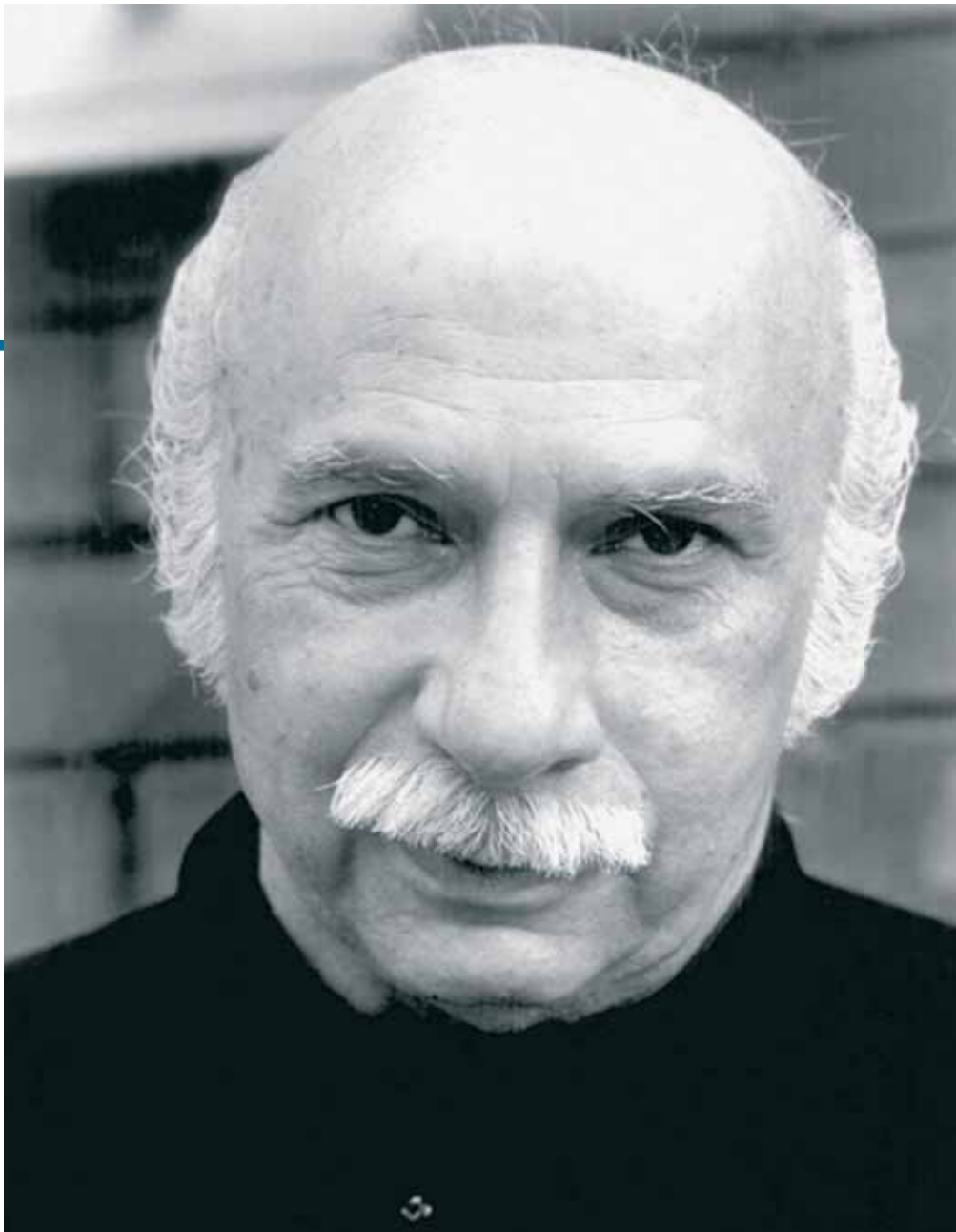
Ale přece... Po několika letech jsem si, víceméně náhodou, koupil nové číslo Rock & Popu, časopisu, který jsem vášnivě pročítal především v době jeho přechodu z novinového formátu na časopisový, tj. v letech 1996 a 1997. Nyní mi mnohem více než o novinky ze světa rockerů šlo o ukrácení chvíle a nahlédnutí, jak se značce daří po všech kotrmelcích jejího života. A ještě že jsem tak učinil, jinak by mi unikla hrozba, kterou bych, nezakoupiv číslo, ani nepozoroval...

V záplavě rozhovorů redakce zcela nepokrytě dává průchod až chiliastické vizi úpadku a vedena očividně touhou zviditelnit problém, nutí všechny zpovídáné vyjádřit se k dokola opakující se otázce. Zdá-li se vám můj příspěvek dosud málo konkrétní, vězte, že onen

tolikrát omílaný dotaz, o kterém tu mluvím, nemíří o moc přesněji.

Tak tedy suchý výčet. Strana 19, rozhovor s frontmanem System Of A Down Serjem Tankianem, zpovídající Daniel Prokop se ptá: „*Nezdá se ti, že se hudební průmysl nějak vyčerpává, že je v krizi?*“ Strana 25, blok věnovaný SOAD bezprostředně následující rozhovor někdejšího šéfredaktora Jaroslava Špuláka se slovenskými Horkýze Slíže: „*To, o čem mluvíte, úzce souvisí s krizí, v níž se současná hudba nachází. Jak jí čelíte?*“ O dvě stránky dál v rozhovoru s Insanií opět Špulák: „*Cítíte vůbec – taktó naladění – všeobecně patnou krizi, kterou hudební průmysl prochází?*“ A neúnavně, o další dvě stránky dál, tentokrát zpovídaje Support Lesbiens ptá se Špulák do třetice: „*Co když je v krizi muzika jako taková?*“ Tom Komárek na straně 37 útočí na Jana Hauberta z Visacího zámku: „*Dnešní hudba je zřejmě v krizi. Vše se opakuje. Šíří se retro a revival. Myslíš, že v současné době vznikne něco nového?*“

Že by mi, potažmo celému HIS Voice, někdejšímu nositeli podtitulu Časopis pro současnou hudbu, něco uniklo? Přinejmenším



Gija Kančeli

Peter Sheppard Skaerved nebo americká zpěvačka Jacqueline Bobak. Koncerty se konají v prostorách Janáčkovy akademie múzických umění nebo v klubu Skleněná louka.

A budete-li v Brně, můžete ještě popojet o pár kilometrů na východ. V Bratislavě se **7.–16. listopadu** koná devátý ročník festivalu **MELOS-ÉTOS** s programem poměrně velkorysým a obráceným z velké části na východ. Hlavním jménem bude gruzínský skladatel Gija Kančeli, z jehož skladeb zazní mimo jiné cyklus *Život bez Vánoc* (Ranní, Polední, Večerní a Noční modlitby) nebo „Liturgie pro violu a orchestr“ *Vom Winde Beweint*. Z dalších „postsovětů“ tu najdeme třeba Alfreda Šnitkeho, Arvo Pärta či Galinu Ustvolskou. Ze Západu se nabízí Gérard Grisey, John Cage (ty bude hrát špičkový soubor bicích nástrojů Les Percussions de Strassbourg) nebo George Crumb. Samozřejmě to bude také příležitost zjistit, co nového u slovenských skladatelů mladších i starších generací. Podrobnosti hledejte na www.hc.sk/melos-ethos/.

Polský časopis **Glissando** je v aktuálním vydání hezky rozkročen mezi domovem a světem. Polovina obsahu spadá pod téma Wrocław (tedy Vratislav) a mapuje několik generací tamní hudební scény včetně u nás známých Robotobibok. Ve druhé části se časopis věnuje konkrétní hudbě a jejím pozdějším výhonkům: Od pařížských experimentů Pierrů Henryho a Schaeffera, přes Luca Ferrariho, Michela Chiona, Francesca Lópeze až po Matmos a jejich „disco concrète“. Řada textů je k dispozici na stránkách časopisu www.glissando.pl. A polština přeci není tak těžká.

Americký skladatel a kytarista **Glenn Branca** není troškař. V říjnu se v Londýně hrála jeho třináctá symfonie s podtitulem *Hallucination City*, určená pro rovných sto kytar (dle svědectví účastníků jich bylo jen osmdesát). Ostatně, většina jeho skladeb využívá mnoho elektrických kytar v různých speciálních laděních. Zatím však ještě nepřekonal Rhyse Chathama, svého někdejšího spoluhráče ze sedmdesátých let, který pro svou kompozici *A Crimson Grail* naverboval kytaristů hned čtyři stovky.

Britský hudební kritik **Norman Lebrecht** je znám svým ostrým stylem, s nímž se navází do všemožných nešvarů v současném vážnohudebním provozu. Je také autorem několika knih o hudbě. A ta nejnovější, s mnohmluvným titulem *Maestros, Masterpieces & Madness: The Secret Life and Shameful Death of the Classical Record Industry*, byla v říjnu stažena z prodeje v Británii poté, co byla na jejího vydavatele, Penguin Books, podána žaloba. Tím, kdo se cítil Lebrechtovou knihou poškozen, byl zakladatel firmy Naxos Records Klaus Heymann, který na několika málo stranách našel minimálně patnáct nepravdivých tvrzení poškozujících pověst jeho značky. Naxos postavil svůj úspěch na nízkých cenách a angažování méně známých interpretů. V posledních letech ovšem pro něj nahrávají i renomovanější hudebníci. Úspěch také slavil v prodeji hudby přes internet. Právě vztahy vydavatelství s interprety a jejich údajné „vykořisťování“ byly hlavním bodem sporu. Heymann prohlásil, že Lebrecht s ním sice vedl jeden

rozhovor, ale že většinu faktických informací si vůbec neověřoval.

Přitom k jevům Normanem Lebrechtem kritizovaným patřila v poslední době také oblast blogů věnovaných vážné hudbě a jeho hlavní výtkou byla jejich věcná nepřesnost a zveřejňování neověřených faktů.

V Brně se koná 10. ročník mezinárodního hudebního festivalu současné akustické i elektronické hudby a multimediálních projektů **Setkávání nové hudby plus**. Festival je rozložen do několika týdnů až do prosince, během nichž bude ke slyšení současná vážná hudba, ale také řada koncertů věnovaných improvizaci. V jednom večeru spolu zahrají mexická flétnistka Angélica Castelló a rakouský skladatel a kytarista Burkhard Stangl, během dalších budou ke slyšení improvizátoři Hans W. Koch, Peter Behrends, Joker Nies, Bettina Wenzel, Jens Brand nebo Marek Choloniewski. Brněnský Ensemble Marijan představí nový multimediální interaktivní projekt *Soundscape*s, v sólových recitálech vystoupí britský houslista

Pohyb – zvuk – prostor

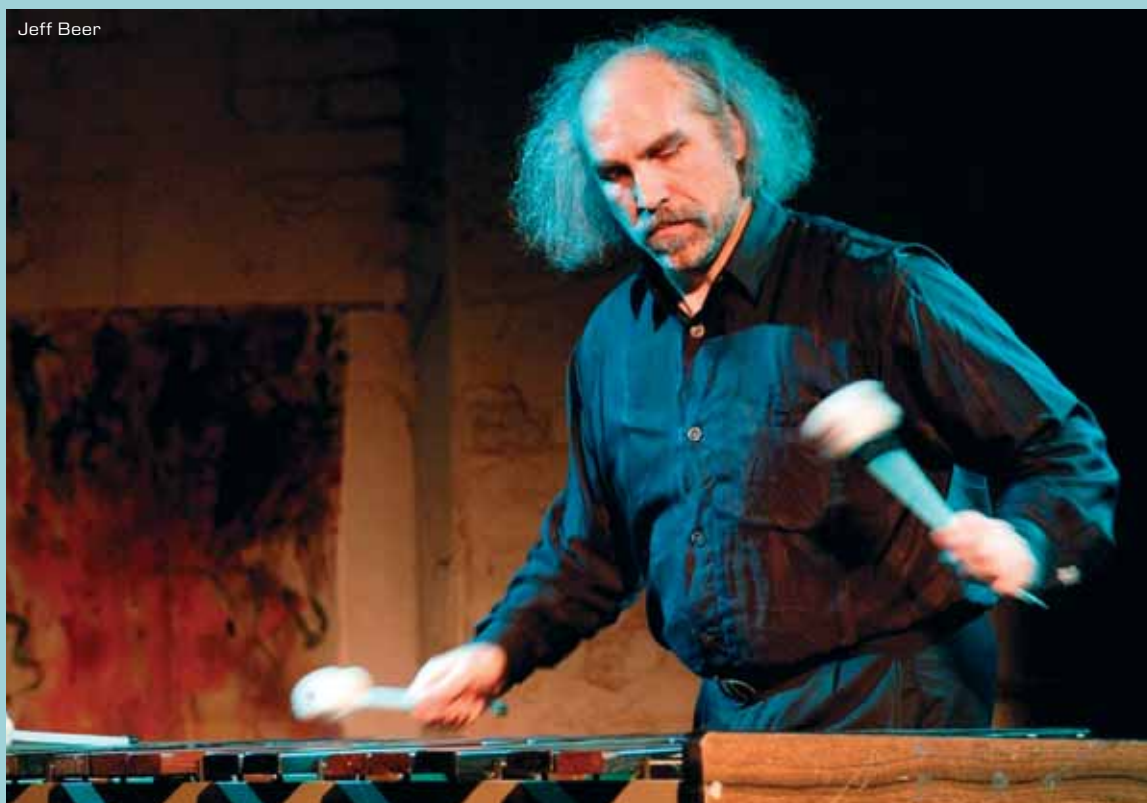
Text: **Petr Ferenc**

Opavské občanské sdružení **Bludný kámen** je na slezské kulturní scéně aktivní již desátým rokem. Svou činnost provozuje zejména v opavském **Domě umění**, pod kterýmžto označením se neskrývá kulturák, ale sněhobílý dominikánský klášter s členitými galerijními prostory, koncertním sálem v kostele svatého Václava a – last but not least – vinárnou U Přemka, kde lze konzumovat především jazz za doprovodu chutných jídel.

Každoroční mezinárodní festival multimedialní a intermediální tvorby **Pohyb – zvuk – prostor**, který **Bludný kámen** pořádá, se může chlubit odvážnou dramaturgií, prstem decentně zkoumajícím tep hudebního dění i zvýrazňováním vláken spojitostí mezi současností a tradicí. Houževnatost Martina Klimeše, muže, který **Bludný kámen** nejspíš občas dosti sisyfovsky valí kolikrát neprobádanými cestami necestami kupředu, je z rodu ryzího nadšenectví a pro Klimešovo domovské město představuje jistotu dění v rámci alternativní kultury.

Letošní ročník se odehraje 16. listopadu v ostravském antikvariátu a galerii **Fiducia** a o den později v již zmíněném **Domě umění**. Na programu bude například liverpolský, pražskému publiku známý turntablista **Philip Jeck** (vystoupí v oba dny!), německý bicista, skladatel, konstruktér a objevitel skrytých možností perkusivních nástrojů **Jeff Beer**, americké jazzpunkové duo **Iconoclast** s dechy, elektronikou a bicími či improvizátorka a cellistka **Audrey Chen**. Tuzemskou experimentální hudební scénu, je-li to to správné slovo pro hrstku blouznivých solitérů, kteří neztrácejí naději, zastoupí například dvojice **Luboš Fidler** a **Štěpán Pečírka**, oba někdejší spoluhráči v hudebních experimentech **Pavla Richtera** a účastníci (mimo jiné) soundartových výstav **Hnízda her** a **Orbis pictus**, se svými kytarami, obrazy a ozvučenými nehudebními objekty. Mladší generaci bude zastupovat ostravsko-opavsko-brněnská trojice básníků, hudebníků a performerů **Marek Salamon**, **Michal Puhač** a **Jan Kunze**. Chybět nebudou ani taneční vystoupení a performance na hranicích žánrů.

Úplný program a více informací na <http://www.sca-art.cz/duopava>.



Hector Zazou

Francouzská elegance na mnoho způsobů

Text: **Matěj Kratochvíl**

V rámci letošního festivalu Alternativa vystoupí umělec, jehož zaškatulkování představuje nemalý problém. A navíc vystoupí s projektem, který v rámci jeho kariéry představuje další krok novým směrem.

Kdyby to neznělo tak nehezky, bylo by možná nejlepší charakterizovat Hectora Zazoua – Francouze s alžírskými kořeny – jako popového producenta. Na většině desek, pod nimiž je podepsán, stojí spíše v pozadí a zaznít nechává jiné. Jeho hlavním nástrojem je především dramaturgické myšlení a schopnost sestavit ze zdánlivě vzdálených žánrů i osobností smysluplný celek. K tomu patří i občasné balancování na hraně umění a kýče.

Od počátku své kariéry v sedmdesátých letech plynule přecházel mezi rockem a vážnou hudbou: Na jednu stranu můžeme postavit album *La Perversita* (1979) se strohými rytmy, úsečnými kytarami, elektronickými pazvuky a perverzními parafrázemi *Strawberry Fields Forever* a *Satisfaction*, na druhou třeba cyklus *13 proverbes Africains* pro vokální kvarteto a capella. K tomu se připojil i zájem o hudbu jiných kultur, který se nejprve projevil spoluprací s konžským zpěvákem Bonym Bikayem na desce *Noir & Blanc* (1983). Průlom do širšího povědomí přišel s albem *Les Nouvelles Polyphonies Corses* (1991), na němž spojil interprety tradičního korsického vícehlasého zpěvu s ansámblem nadžánrových interpretů, který se od té doby objevuje na většině jeho nahrávek: trumpetista Mark Isham, hráč na všelijaké dechové nástroje Renaud Pion nebo skladatel a klavírista Ryuichi Sakamoto.

Vrcholnou ukázkou Zazouovy práce jsou dvě konceptuální alba s dlouhými seznamy interpretů. Album *Sahara Blue* (1992) bere inspiraci ze života a poezie prokletého básníka Arthura Rimbauda, kterou recituje třeba Gérard Depardieu a zpívají Lisa Gerard a Brendan Perry z Dead Can Dance nebo etiopský zpěvák Kete-ma Mekonn. Písňe *Songs From The Cold Seas* (1995) se inspirojí atmosférou severských zemí od Islandu po východní Sibiř a mikrofon si tu předávají Suzanne Vega, Björk, Siouxsie, Vimme Saari nebo John Cale. Dobrá dramaturgie a originální aranžérské i skladatelské nápady z těchto desek dělají něco víc než jen sbírku zajímavých jmen. To platí i pro „čistě dámskou“ desku *Strong Currents* (2003), na níž uslyšíme Laurie Anderson, Jane Birkin nebo Ninu Hynes.

Do Prahy ovšem Zazou přiveze cosi jiného. Bude vycházet z DVD *Quadri{+}Chromies*, které vyšlo v loňském roce a na němž spolupracoval s malířem Bernardem Caillaudem. Za doprovodu smyčcového kvarteta, vibrafonu, zvonkohry, flétny, klarinetu a elektroniky se na plátně přelévají abstraktní obrazy a barevné plochy občas připomínající plátna Pieta Mondriana. Místo písni Zazou tentokrát vytvořil ambientní plochy s rozpuštěnými akustickými nástroji. Opět si tu pohrává s libými harmoniemi, ale ve chvíli, kdy si na ně ucho začne zvykat, přeskočí

k temnějším rejstříkům, digitálním šumům a lupancům. Jako zvuková přispěvatelé jsou pod DVD podepsáni mimo jiné Sakamoto, Brian Eno a David Sylvian. Bude zajímavé porovnat studiovou podobu s živou, během níž bude Hector Zazou akustické nástroje louhovat v elektronice před našima očima.



Unlimited 21

Carla Kihlstedt uvádí „Music For Hands And Mouths“ 9.–11. listopadu, Alter Schl8hof, Wels, Rakousko

Text: Petr Vrba

Již po jednadvacáté se na tři dny rozezná bývalá jatka v hornorakouském Welsu tím zajímavějším, co alternativní hudební scéna nabízí. Letos to bude hodně americké. Po třech ročnících, kdy houslistka, zpěvačka a skladatelka Carla Kihlstedt (její profil viz HV 4/2006) pravidelně vystupovala coby účinkující na pódii festivalu Music Unlimited, se letos ocitá v prestižní roli kurátorky celého tamního dění. Vedle Zeeny Parkins je druhou ženou, které byla tato role svěřena. Zařadila se tak mezi hudebníky, o kterých s klidným svědomím můžeme říct, že změnili či mění tvář hudby (Fred Frith, Otomo Yoshihide, Jon Rose, aj.), a kteří festivalovou dramaturgii vedli v předchozích letech.

Ženy na tomto festivalu již tradičně zaujímají významné místo. Letos se jich na pódiu vystřídá šestnáct a kromě toho, že vystoupí Carla Kihlstedt, ve Welsu opět zahrají Satoko Fujii (klavír), Stevie Wishart (nyněra), Andrea Parkins (akordeon) či Carla Bozulich (hlas). Z těch dam, které jsme na jatkách ještě neviděli, zaslouží zmínku alespoň turntablistka Marina Rosenfeld nebo oceňovaná mladá čínská hráčka na guženg Wu Fei, které v říjnu vyšel sólový debut *A Distant Youth*. Opomenout bychom neměli Bolivar Zoar, „trio hudebně a sexuálně frustrovaných žen, které se rozhodly raději do nástrojů bušit jako opice, než aby na ně hrály tradičním způsobem“. Mimo ně přiveze Kihlstedt z Kalifornie ještě několik uskupení. Jednak projekty, v nichž sama vystupuje, jako kvinteto Bena Goldberga nebo teatrální avant-metalový kabaret Sleepytime Gorilla Museum, jednak projekty, v nichž ve všech najdeme za bicími nadmíru talentovaného Chese Smithe (jeho profil viz HV 2/2007) – Secret Chiefs 3, Good for Cows či Evangelista Carly Bozulich. Pro jazzověji laděné posluchače bude jistě potěšující, že se objeví i Ellery Elskin, spolu s ním Andrea Parkins a Jim Black, kteří v této sestavě mají na kontě několik úspěšných desek, nebo zkušené trio Braam/de Joode/Vatcher. Ti, kdo mají rádi dadaistické úlety perkusionisty Moe! Staiana, si nenechají ujít jeho duo s kytaristou Terriem Exem, který je ve Welsu jako doma. A dalším bubenickým bonbónkem bude jistě i Scott Amendola, jenž se objeví hned ve dvou sestavách, jednou spolu s bubeníkem Matthiasem Bossim ze SGM a podruhé po boku „perkusionního dervíše“ Donalda Robinsona, Larryho Ochse a manželského páru Satoko Fujii a Natsuki Tamura (jejich profil viz HV 2/2006). Vrchol či černé koně tohoto festivalu těžko tipovat, jatka bude nastavena vysoko hned od dvou úvodních pátečních koncertů. Jako první totiž vystoupí saxofonista John Butcher (profil viz HV 4/2007) spolu s bubeníkem Gino Robairem (slyš jejich CD *12 Milagritos*, kde je doplňuje Matthew Sperry na basu), a hned po nich Violet Quartet (Christof Kurzmann/John Tilbury/Werner Dafeldecker/Stevie Wishart).

Oba víkendové dny začnou odpoledním komornějším setkáním mimo hlavní pódium starých jatek, kam se dění přesune kolem sedmé večerní. Nabížený program nikdy nekončí před jednou ranní a ten, kdo ještě nemá muziky dost, anebo naopak potřebuje ulevit svým uším tancem, může se do pozdního rána vesele bavit v baru, který se po každém koncertním maratonu stává opravdovou platformou pro setkávání. Doprovod k tomu zajišťují DJové, mimo jiné ve Welsu již osvědčení Andy Moor a Christof Kurz-

mann. Výjimečnost tohoto festivalu tak nespočívá v několika hvězdách, ale v nadstandardně vystavěné celkové koncepci, jež posluchače šetřit rozhodně nebude a těm nejvytrvalejším na spánek ponechá pouze několik dopoledních hodin. Že je tento festival za humny a že stojí 68 € (56 € pro studenty), jsem psal už loni. Detailní festivalový bulletin včetně informací o doprovodných akcích je ke stažení na www.musicunlimited.at.

Carla Kihlstedt



Stars Of The Lid: Pánové ušních fosfénů

Text: **Petr Ferenc**

Comeback texaských Stars Of The Lid zasáhne i Prahu, a to 15. prosince v Paláci Akropolis v rámci koncertní série Music Infinity. Americká dvojice, která své letošní dvojalbum *Stars Of The Lid And Their Refinement Of The Decline* na značce Kranky vydala po dlouhých šesti letech, navštíví Prahu posílena o smyčcové kvarteto a projekci.

K vizualizaci slyšeného se pánové Adam Wiltzie a Brian McBride, kteří skupinu založili na Vánoce roku 1992, hlásí i svým názvem – chtějí totiž být hvězdami kina, které se odehrává mezi naším okem a očním víčkem. Ostatně, barevné přeludy mnutých zavřených očí zaujaly asi každého majitele funkčních zrakových orgánů, z umělců, kteří tyto takzvané fosfény reflektovali ve své tvorbě, lze na prvním místě jmenovat Salvadora Dalího.

Zvuk Stars Of The Lid je ovšem z jiného soudku. Máme-li se držet výtvarných přirovnání, je rozhodně spíše abstraktní než surreální, svým monochromním chvěním připomíná olbřímí plátka Marka Rothka. Jejich hudba je postavena na medově táhlých dronech, lásce k enovskému ambientu a postrockové estetice na jedné straně, inspiraci skladateli elektroakustické hudby (Henryk Górecki, Gavin Bryars, Arvo Pärt) na straně druhé. Dvojice, operující na delikátní hranici spánku a bdění, se obejde bez bicích či



elektronických beatů, nedostatek rytmického gruntu vyplňuje manipulace s hlasitostí kytar a jejich zpětnou vazbou. Dominantní zvuk elektrických kytar je zjemňován klavírem, smyčci a dechy i terénními nahrávkami pestrobarevných jihoamerických žab. S trochou nadsázky o sobě dvojice občas mluví jako o skladatelích klasické hudby. To ovšem platí jen ve srovnání s jejich mnohem rockovějšími začátky.

Polštářky s sebou, neboť jak hvězdy víček říkají: „*Jsme originální kinematograficko-zvukový putovní ansámbl, který vás zanechá ve stavu hřejivé ospalosti.*“

inzerce

| STUDENT | AGENCY |

Jazykové kurzy v zahraničí!

V listopadu a prosinci sleva 30%
na jazykové kurzy ruštiny v Moskvě a Petrohradu.

Nejvýhodnější podmínky najdete ve STUDENT AGENCY:

- osobní přístup – poradíme vám s výběrem školy
- dlouholeté zkušenosti – studovat budete na prověřené škole
- 24h podpora v zahraničí – postaráme se o vás

Volejte **800 100 300**, navštivte www.studentagency.cz

Hudba pro zírání do prázdna

Text: **Pavel Klusák**

Drone: prodlévající zvuk, neměnný nebo proměnlivý v proudu. Autorské nastolení nepřetržité hudby, která vyplňuje čas i prostor beze zbytku. Je možná překvapivé, že právě takový výrazový prostředek se dnes ozývá z mnoha zákoutí undergroundové a klubové kultury. Kde má kořeny? Proč jím současní muzikanti rozkmitávají prostředí i naše těla a proč posluchači trpělivě naslouchají? A pronikne poetika prodlev a proudového hukotu do mainstreamu?

ELEMENT VELVET

Na dnešní scéně lze zažít drony noisové i kutilsky lo-fi domácí, výplody instalací v prostoru i součásti písniček, fyzicky vyčerpávající performance i přístroje produkující zvuk, dokud pořadatel nevypne elektřinu. Historické stopy zpět od těch kontrastních forem vedou často shodným směrem: k radikálnímu minimalismu La Monte Younga, který za přispění Tonyho Conrada a Johna Calea v New Yorku vytvářel v raných šedesátých letech Theatre of Eternal Music (viz HV

3/07). Hudební znázornění „jediného“ z indické tradiční hudby se tu („rekontextualizovaně“) setkalo s uměleckým přístupem dvacátého století. Conrad, který smyčcovou hudbu v přirozeném ladění, místy až noisovou, vytváří a živě hraje dodnes, po letech s hněvem reagoval na Youngovu snahu označit nahrávky za své „skladby“. Young pak na oplátku navrhl dílo zničit.

Viola je dobrý nástroj pro drone: není těžké vytvořit „nekonečný“ tón a lze si vybrat, zda zůstane jeho ladění beze změn, anebo zda echo vedle sebe posbírání posuny do disonance. John Cale přenesl violu a prodlevy

do Velvet Underground a zároveň natočil sérii domácích experimentů, jež s velkým ohlasem vyšly až nedávno. Label Table of The Elements je silnou spojnicí mezi „otci zakladateli“ a dneškem. Se strunami či elektronikou se tu dronů dotýkají Jim O'Rourke, Keith Rowe, KK Null, Keiji Haino, Paul Panhuysen, Pauline Oliveros, Arnold Dreyblatt...

Lákavost dronu oživila a posílila generace no wave (na přelomu 70. a 80. let): experimentující Thurston Moore a Lee Ranaldo, ale především kytaristé Glenn Branca a Rhys Chatham. Oba sestavovali kytarové ansámby a orchestry: hypnotický zvuk evokoval statický klid a zároveň energii. Podobně jako u Calea tu je slyšet přechodová vlastnost zvukového pole: někdy ji slyšíme jako opakující se rytmus a puls, někdy se rytmické členění mezi nástrojem a uchem ztrácí a slyšíme jen stejnorodý, bezbřehý zvuk.

Ze všech historických nahrávek a videí je zřejmá jedna věc. Na dronech se významně podílí akustika prostoru, nehledě na to, že událost mívá jakýsi nátlakový rozměr radikální performance, slavnosti, rituálu. Dokud to nezažijeme *live*, dá se spíš jen tušit, co znělo a co u toho publikum mohlo cítit.

ŠAMANI OD VHF

Když se řekne underground, vybaví se nám spíš městské podzemí. Ale subkultura posledních let namnoze přichází z venkova, je tedy spíš odvedle než z hlubin. Nemá cenu dělat z tvůrců lesní muže splynuvší s přírodou: spíš konstatujme, že vycházejí z lidové kultury, mají blízko k mytologii, technologii aplikují lacino, anebo se bez ní obejdou. Album s příznačným titulem *The Naive Shaman* (2005) pomohlo trochu víc proniknout do nezávislého mainstreamu skotskému muzikantovi Richardu Youngsovi. Patří k propojené scéně, kterou tvoří hlavně Britové, i když publikují u amerického labelu VHF. Youngs není postmoderní kombinátor stylů: spíš působí jako talentovaná osobnost, která má dar psát písničky, vytvářet

Fursaxa





Richard Youngs

působivý minimal i rozdat si to v drone-noisovém nárezu společně s Makoto Kawabatou, kytaristou slavných (a dronových) Acid Mothers Temple. Ve dvacetiminutových plochách alb *Advent* nebo *Making Paper* mluví a zpívá do klavírní hry, jinde má malou kapelu, *The Naive Shaman* vznikl u počítače a pět skladeb tu pohání energická baskytara. Ve sklonu k mantrové repetitivnosti může Youngs s kytarou připomenout Oldřicha Janotu (viz album *May*). Youngs působí jako svobodný básník a tulák. Nekoncertuje moc, na plný úvazek prý píše o vegetariánské stravě. Má příznivce a malé vydavatele po celém světě. Stojí za to dodat, že k příchodu z anonymity ho přizval mytický Jandek (viz HV 5/06): Youngs hrál na baskytaru s tímhle free songwriterm, který čtvrt století operoval skrytě a anonymně.

Kvinteto Vibracathedral Orchestra, podobně jako Youngs, se k vytváření dronů dostalo z pozic avant-folkových a postrockových: směřuje se tu k transu, jaký znají noiseři, kombinovanému s přírodním rituálem, po jakém pasou třeba sběrači lysohlávek. Ty nám koncukonců připomínají, že drone zněl i v psychedelii šedesátých let, viz britský Third Ear Band. Všechny nahrávky Vibracathedral Orchestra jsou živé, ať už se hrálo na koncertě nebo doma. Kytary, housle, cello, banjo, mandolína, tamera, klarinet, píšťaly, pozoun, vlastní prototypy nástrojů, perkuse, varhany, klavír-hračka, dětská casia: to všechno jde přímo na dvoustopý záznam. Mnoho spoluprací dokládá, že Orchestra operuje v průsečíku, kde se mohou připojit jak lidé z folku, tak noiseři.

Báječná hudba pro zírání do prázdna, chválí trio Pelt encyklopedie All Music Guide. Drone nikoli smyčcový, ale opakovaně, „cimbálově“ atakovaných strun lze slyšet u tria z viržinského Richmondu. Alba jako *Ayahuasca* (2001) mísí apalačský folklor s indickou a blízkovýchodní hudební dronovou mystikou. Pelt kombinují třeba tabla a kytaru lap steel, je to zase homonymní rozcestí, na němž se etnické vlivy potkávají s avantgardou a psychedelií s folkem. Členem Pelt je Jack Rose, jehož sólová avant-tradiční hra na akustickou kytaru odkazuje k Johnu Faheyovi. Scéna je propojená: všichni zmínění se potkávají

ve spolupracích třeba s Jackie O-Motherfucker (kteří patří ke klubovým a postrockovým exponentům scény), ale i se světlými kytarovými projekty typu Six Organs Of Admittance.

VALERIE A TÝDEN DRONŮ

Stálo by za pátrání, čím to je, že se v poslední době tak silně vrací zájem o psychedelii. Pod vrstvou čitelných a krotkých písničkářů (Devendra Banhart, Joanna Newsom) v Americe operují všichni ti jamující, chaotizující, často v kódu dronů: Charalambides (tedy manželé Chris a Cristina Carterovi), Bardo Pond, Sunburned Hand of the Man... Tara Burke, která si říká Fursaxa, je jednou z nejvýraznějších postav: vydává ji Thurston Moore (na Ecstatic Peace) i ATP Records. Silné vokály a harmonium mohou připomenout Nico, ale i Meredith Monk; sama Tara jako vliv jmenuje Hildegardu von Bingen, abatyši z dvanáctého století a nejspíše nejstarší historicky doloženou skladatelku. Starší alba jsou čistě instrumentální, letošní *Alone In The Dark Wood* má v sobě ženské pohanské čarování, jaké se dalo slyšet v hudbě Zdeňka Lišky k vláčilovým filmům. Fursaxa je také součástí putujícího desetičlenného The Valerie Project: tedy party, která živě doprovází film Jaromila Jireše *Valerie a týden divů*. Psychedelie, drony a pseudohistorické zpěvy s harfou v latině jsou prý už natočené a měly by vyjít u labelu Drag City.

Je roztržštěná doba, a tudíž leckdo tihne ke spojitému zvuku dronu? Je drone nový minimalismus, nové soustředění na cosi základního v hudbě? Je pro autory důvěryhodným setkáním modernosti a lidové kultury? Snad, a snad je tu i z mnoha jiných důvodů. Víc než jinde tu platí pobídka: pokud vás zajímá, pak tenhle fyzický zážitek zvuku je nutno slyšet v akci. Nebo jej nechat zaznít.

inzerce

Unijazz ve spolupráci s hl. m. Prahou, za finanční podpory MK ČR a MČ Praha 1 pořádá

15. ročník mezinárodního festivalu

alternativa

23.-30. listopadu 2007

> divadlo Archa > Kaštan – scéna Unijazzu > klub Delta > klub Vagon

Hector Zazou (F) – Quadri(+)**Chromies** / Potage du jour (CH) / Urs Leimgruber (CH)

duo Tucan (SK) / Jean-Luc Guionnet (F) a Seijiro Murayama (Jap) / Over4Tea (SK) / Dienztag (A)

Jorgos Skolias (GR) a Bronislav Dužý (PL) / Polvere (I), Uncode Duello (I), Mattia Coletti (I)

Zloději uší (CZ) / dokument o Milanu Adamčiakovi s možnou osobní účastí / výstavy / projekce...

Předprodej vstupenek: divadlo Archa, síť Ticketpro a Ticketportal, čítárna Unijazzu
Rezervace vstupenek do Kaštanu: www.kastan.cz

www.alternativa-festival.cz / www.unijazz.cz

Zvony, koňak a plyšové medvídci

Charlemagne Palestine a zdivočelý minimalismus

Text: **Matěj Kratochvíl**

Americký minimalismus se od svého početí na začátku šedesátých let pohyboval ve dvou směrech (viz HV 3/07). Zatímco větve orientované na výrazný rytmický puls dosáhla k srdcím mnoha posluchačů i na pěkná místa v žebříčcích prodejnosti, větve pracující s dlouhými a statickými tóny se vždy držela v užším, o to však oddanějším kruhu zasvěcenců. Hlásit se k následovníkům La Monte Younga patří k dobrému tónu v určitých kruzích okrajových hudebních scén a toto kultovní vzývání by snad občas mohlo vzbuzovat podezření ze snobismu. Na druhé straně je takové semknutí „těch, kteří vědí“ poměrně logické v případě hudby, která je většinou jistým druhem rituálu, spíše než pouhým drážděním sluchového ústrojí pro zábavu, a která od posluchačů vyžaduje nemalé výkony třeba v případě celonočních koncertů. Charlemagne Palestine bývá často zmiňován hned na druhém místě za Youngem, svou vizáží fousatého kovboje v klobouku jej také trochu připomíná. A ačkoliv jsou jejich východiska v lecčems podobná, v některých podstatných aspektech se Palestine na hudbu dívá jinak a ona mu také jinak zní.

Na úvod jednu osobní vzpomínku: Několikrát jsem se před lety zúčastnil se skupinou nadšenců zvonění v pražském chrámu sv. Víta a jednou se mi poštěstilo obsluhovat i Zikmunda – největší zvon v Čechách, který do pohybu museli uvést čtyři lidé a jehož hlas byl zblízka skutečně ohlušující. Když se zvon zastavil, vlezli jsme si všichni pod něj a několik minut se nechávali masírovat slábnoucím chvěním kovu. V uších nám dozníval rámus, který lidé před kostelem vnímali jako velebné vyzvánění. Když jsem po čase slyšel Palestinovu nahrávku *Music for Big Ears*, ten pocit se vrátil. Údery do zvonu splývají do jednoho proudu zvuku a přelévajících se alikvotních tónů, zároveň je v tom cosi velice fyzického, vzdáleného joginskému klidu La Monte Younga. Při rozeznívání zvonů se člověk prostě musí zapotit.

SYNAGOGA, RÁGY, OSCILÁTORY

„Miluji Schönberga...“ To není výrok, jaký bychom čekali od minimalistického skladatele – ti se většinou snažili spíše odstříhávat od dědictví evropské hudby. Chaim Moshe (případně Charles Martin) Tzadik Palestine se narodil v roce 1945 (některé prameny uvádějí rok 1947) jako dítě židovských rodičů původem z Ruska a jeho první hudební vzpomínky jsou spojené se zpěvem v synagoze. Hebrejskému liturgickému zpěvu se učil u různých význačných chazanů – synagogálních sólových zpěváků. Když se na konci šedesátých let seznámil s indickým zpěvákem Panditem Pran Nathem, zjistil, jak k sobě mají tradice židovského a indického klasického zpěvu blízko. „*Na počátku, když jste u něj studovali, snažil se vám pomoci najít „sa“ – něco jako óm nebo tón c v západní hudbě.*“ Právě koncentrace na „ten pravý tón“ byla na setkání s indickým mistrem tím nejpodnětější. Stát se opravdovým žákem svého guru však Palestine nechtěl: „*Studoval jsem u něj několik měsíců, naučil mě, jak se používá tambura, zpívali jsme různé tóny. Zeptal se mě, zda bych se chtěl stát jeho žákem, což by znamenalo trávit s ním spoustu času. A to pro mě v tom věku opravdu nebylo něco zvlášť lákavého. V jednu chvíli jsem s ním tedy přestal spolupracovat.*“ Pandit Pran Nath kolem sebe shromáždil řadu oddanějších žáků různého hudebního zaměření, z nichž k nejznámějším patřil La Monte Young a jeho žena Marian Zazeela. Je zajímavé, že ačkoliv bývají často zmiňováni jedním dechem, Palestine inspiraci o deset let starším Youngem odmítá a zmiňuje místo toho nahrávky etnické hudby, cestu do Indonésie nebo období, kdy pracoval jako zvoník v newyorském kostele sv. Tomáše.

Na univerzitě se seznámil s Mortonem Subotnickem, jedním z průkopníků elektronické hudby, díky němuž získal přístup k tehdy jinak

nedostupným syntezátorům konstruktérů Dona Buchly nebo Sergeye Tcherepina. Druhý jmenovaný pro něj dokonce zkonstruoval zařízení, s nímž Palestine zkoušel své první hrátky s dlouhými tóny a jejich pozvolným přeladováním.

AŽ DO KRVE

Syntezátorové plochy Eliane Radigue nebo bzučící oscilátory La Monte Younga navozují stav vhodný ke klidné meditaci, Alvin Lucier či Paul Panhuysen zkoumající rezonanci dlouhých drátů zase sugerují chlad laboratorního vědce. Charlemagne Palestine při svých koncertech popíjí při hře koňak, kouří indonéské hřebíčkové cigarety a obkládá klavír spoustou svíček a plyšových zvířátek. („*S mou ženou máme dům plný zvířat včetně plyšáků, které někdo odložil. Jsou tím jediným, co v domě máme, mluvíme s nimi a oni s námi.*“) Mluví o potřebě vrátit hudbě určitý náboženský rozměr, aniž by do ní vtahoval nějaké konkrétní vyznání. Vzniká tak jakýsi paraliturgický pohanský rituál, v němž si publikum může nacházet vlastní významy. V tom má blízko k Hermanu Nitschovi a jeho několikadenním rituálům s krví a množstvím hudebníků (viz HV 6/06).

Ačkoliv někdy používá také elektronická zařízení, prostupuje Palestinovou tvorbou zřetelná fascinace fyzickou stránkou vytváření zvuku i akceptování jisté nahodilosti. Zatímco Young pracuje s matematicky promyšlenými poměry tónů, Palestine preferuje intuitivnější přístup, což se může projevovat i tak, že buší do klavíru tak dlouho, dokud se (po několika hodinách) unavený nástroj nezačne sám rozladovat.

Perfomerská stránka jeho hudby se vždy výrazně projevovala při práci s hlasem. Při jednom vystoupení v sedmdesátých letech začínal kleče na zemi jen tichým dýcháním a pomalým pohupováním, aby skončil hlasitým zpěvem dlouhých tónů, při němž opakovaně dopadal z výšky na ruce. Jindy zase za zpěvu jediného tónu střídavě procházel a probíhal místnostmi galerie a nechával publikum vnímat rozdíly zvuku.

I jeho klavírní hra se vyznačuje mohutnou energií a koňak, který při tom popíjí, mu nejspíš pomáhá otupovat bolest prstů, která se musí při hodinovém intenzivním tlučení do klaviatury dostavit. V celonoční skladbě *Descending/Ascending* (1977) tímto stylem nejprve pomalu přechází ze středního rejstříku do basového (zásadně hraje na klavír Boesendorfer, které mají oproti jiným značkám čtyři hluboké tóny navíc), ve střední části se pohybuje jen v nejhlubších polohách a v závěrečné třetině opět vystoupá do střední polohy. (Při premiéře tohoto kusu praskly v klavíru dvě struny, což se při normálním hraní stane

jen těžko.) Podobnou strukturu má rovněž skladba *Strumming Music*. A opět se tu nabízí srovnání s La Monte Youngem, respektive s jeho neustále se vyvíjejícím opusem *Well Tuned Piano*. Young postupuje s velkou trpělivostí od tichých brnknutí k hustším souzvukům, pracuje s motivky podobně jako při realizaci indické rágy, každý několikrát pod prsty obrátí, než se posune dál. Palestine je schopen hned od začátku do kláves řezat naplno a libuje si ve větší dramatičnosti. Nabízí se tu opět evropská paralela: Jako bychom sledovali klavírního virtuóza interpretujícího cosi od Rachmaninova či Liszta, jen v poněkud roztažené časové perspektivě. Chceme-li jej řadit k minimalistům, dostáváme se do paradoxní situace. Jedním z charakteristických znaků tohoto stylu totiž má být absence dramatické struktury, hudba nemá gradovat k nějakému vrcholu. Jak se ukazuje, nepřítomnost dramatické výstavby ještě nutně neznamená nepřítomnost dramatického náboje.

Palestine se při jedné příležitosti charakterizoval výtvarnou metaforou: „*Jsem živoucí hybrid fyzických gest Jacksona Pollocka a duchovní barevné chemie Marka Rothka. Oba mají vztah k nebezpečí a smrti, což je mi velice blízké.*“

MLADÝ A STARÝ PÁN HRAJÍ DRONE

Když se na konci sedmdesátých let Palestine rozhodl zanechat hudby a věnovat se především výtvarnému umění, bylo za tím mimo



jiné rozčarování z toho, kam tehdy dospěl minimalismus, často proměněný v komerční kulisu s pseudospirituálním přelivem. V devadesátých letech ovšem svůj postoj přehodnotil a kromě toho, že začaly v reedicích vycházet jeho starší nahrávky, přišel i s další hudbou. Na to, čím si získal jméno před onou přestávkou, navazuje. Ovšem také hledá nové cesty. Na nahrávce *Jamaica Heinekens in Brooklyn* (1990) slyšíme terénní nahrávku pořízenou na pouličních oslavách Dne Jamajky v New Yorku: pokřikování lidí, hudbu, kroužení helikoptéry. Do toho se přidává elektronický drone, jehož intenzita se stupňuje. Jako bychom pouliční hemžení sledovali přes jakousi mlhu.

V roce 1997 vznikla skladba *Karenina*, v níž Palestine svůj zpěv doprovází na harmonium. Text vychází především z permutací slabik jména Karenina a asi nejvíc se blíží indické klasické vokální hudbě, v níž zpěváci také výchozí text rozebírají na součástky a ty přeskupují do nových konstelací. O rok později na festivalu Beyond the Pink (v den sv. Valentýna) v Los Angeles zkoumá zvuk kostelních varhan, jimž za pomoci papírků zablokuje řadu kláves ve stisknuté poloze, čímž docílí mohutného zvuku – statického, ale zároveň plného neustále se přelévajících alikvot. Výsledku dal název připomínající nástěnný výkřik autora graffiti: *Schlongo!!!DaLUVdrone*. Ke klavírnímu zvuku se v letošním roce vrací na desce *A Sweet Quasimodo Between Black Vampire Butterflies (For Maybeck)*, která je důstojným pokračováním *Strumming Music*.

V druhé polovině devadesátých let se Palestine častěji objevuje na programech festivalů experimentální hudby a také navazuje kontakty s mladší generací hudebníků, především hlukové a elektronické scény. V roce 1996 se objevuje na akci a následném CD *Three Compositions for Machines* vedle Miki Vainia z Pan Sonic a Petera Rehberga, zakladatele vydavatelství Mego. S Pan Sonic sdílí i o dva roky mladší vydání série *Mort aux Vaches*, zahrál si se Scannerem i Thomasem Könerem. V minulém roce spatřily světlo světa dvě poměrně odlišné spolupráce: Na CD *An Aural Symbiotic Mystery* hraje Palestine na klávesy a zpívá v duu s houslistou Tonym Conradem, dlouholetým spoluhráčem La Monte Younga. Do jiného, poněkud divočejšího zvukového světa se dostal jako host tria Perlonex (Ignaz Schick – gramofony, elektronika, Jörg Maria Zeger – elektrické kytary, Burkhard Beins – perkuse, objekty) na desce *Tensions*, na niž byl vedle něj přizván ještě Keith Rowe (viz recenzi v tomto čísle). Jak se zdá, Palestinův divoký a expresivní přístup k minimalismu se současným hudebním děním rezonuje docela dobře.

Výběr z diskografie:

Karenina (World Serpent Distribution).
Schlingen-Blängen (New World Records)
Four Manifestations on Six Elements (Barooni Records)
Godbear. Solo pieces for piano (Barooni Records)
Jamaica Heinekens in Brooklyn (Barooni Records)
Music For Big Ears (Staalplaat)
Schlongo!!!DaLUVdrone (Organ of Corti)
Perlonex & Rowe/Palestine: Tensions (Nexsound)

www.charlemagnepalestine.org

Drone, bordun, prodleva

Nekonečný tón jako antropologická konstanta?

Text: **Matěj Kratochvíl**

V západní hudbě se ve druhé polovině dvacátého století opakovaně objevuje zájem o hudbu postavenou na určitém zvukovém kontinuu, realizovaném různými způsoby. Zdá se, že jde o hledání jakési protiváhy tradici posledních několika století, kdy pravidla harmonie působící v hudbě vážné i populární pracovala s pohybem. Mnozí z těch, kdo se statickou hudbou zaobírají, hledají inspiraci v kulturách Evropy vzdálených. Je potřeba neměnného a nekonečného zvuku čímsi univerzálním?



Ačkoliv je harmonický pohyb – tedy postup směrem od určitého tonálního centra pryč a pak zase zpět – typickým znakem euro-americké hudby (v případě vážné hudby dvacátého století často dochází i k záměrnému opuštění jakéhokoliv centra), neznamená to, že by celý zbytek světa setrval v soustavném mručení slabiky óm. Na různých místech světa ovšem najdeme kultury přikládající zvukovému kontinuu zvláštní význam a spojující s ním specifické hudební techniky. Nápadné je, že často bývá zvuková prodleva spojena s nějakým rituálem. Hudba je jedním z prostředků, které pomáhají vytvořit „jiný prostor“, v němž se rituál odehrává, a právě hudba pracující s dlouhými a neměnnými zvuky (podobně jako třeba hudba s výrazným a pravidelným rytmickým pulsem) je pro tento účel ideální.

OCEÁN ZVUKU

„Říká se, že když samotná Saraswati, bohyně moudrosti, učení a hudby, vstoupí do oceánu zvuku Nada Brahma, cítí, že je tak neproniknutelný a hluboký, že má strach, aby se i ona, bohyně hudby, v něm neztratila a nebyla jím zaplavena. Postaví tedy vedle sebe dvě dýně ve tvaru víny (předchůdce sitáru, pozn aut.) a je jimi vedena.“ (Sri Karunamayee) V indickém pojetí tedy drone nejen vytváří zvukový prostor, ale slouží i jako jisté vodítko skrze něj. Každá rága, tedy řada tónů a zároveň soustava pravidel, jak z těchto tónů budovat hudební celek, má dané dva základní tóny: vádí a samvádí (odpovídající evropské tónice a dominantě či subdominantě). Tyto tóny mají nejen zásadní důležitost při budování melodické linky, ale především jsou neustále přítomné v podobě prodle-

rychlostech. Jiným současným skladatelem pracujícím s mečícími píšťalami je Matthew Welch, který je – třeba na albu *The Dream Tigers* vydaném v roce 2005 na značce Tzadik – spojuje třeba s indonéským gamelanem.

Jak již bylo řečeno, hranice mezi posvátným a světským je nesnadno vyměřitelná. Těžko říci, zda je vytržení při taneční extázi srovnatelné s oproštěním od ega během buddhistické meditace, či zda jde o falešnou náhražku. V obou případech ale slouží drone k vytvoření prostoru odděleného od běžného života.

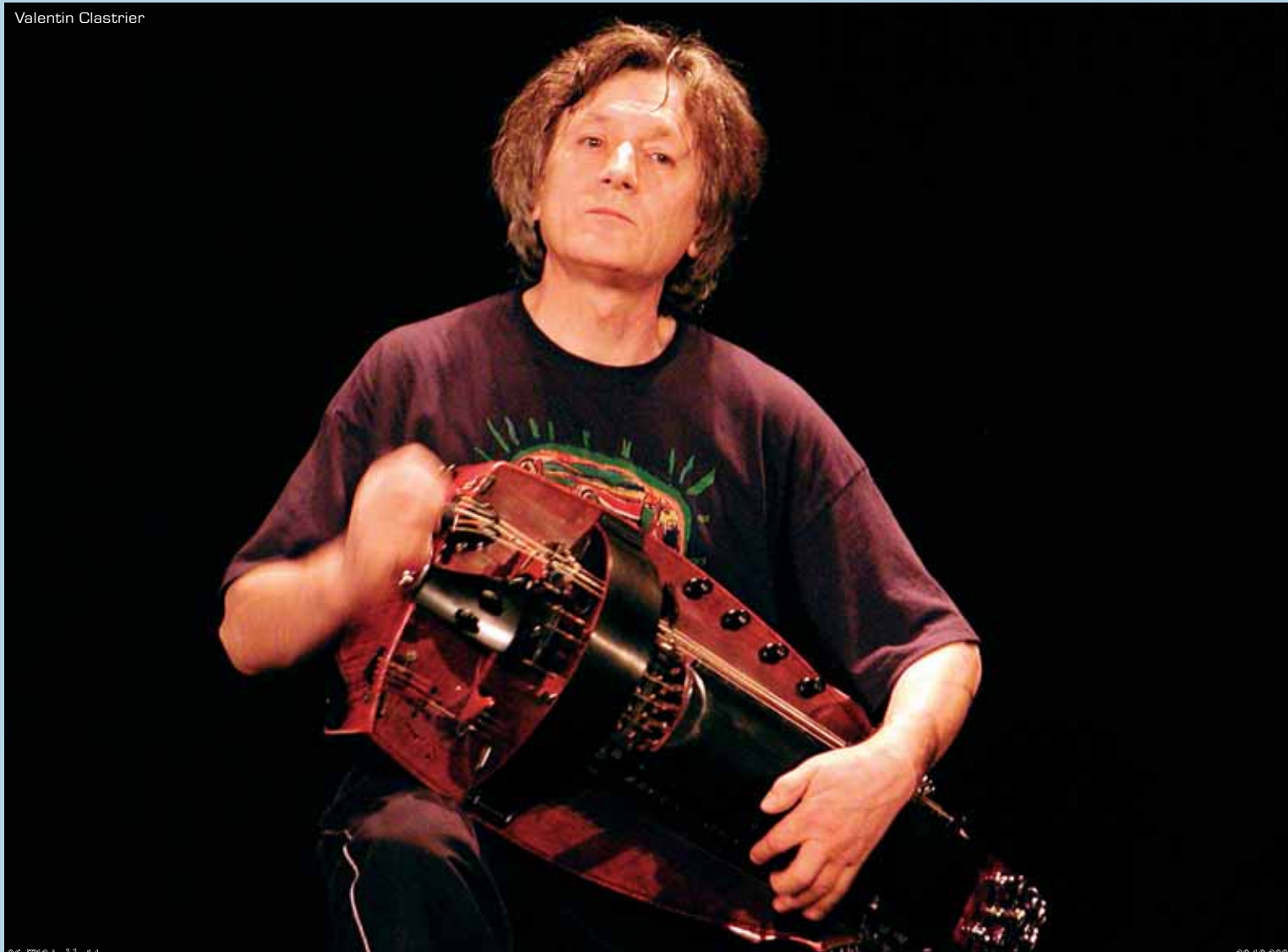
HUČENÍ JE VŠUDE

Pohled po hudebním globu by mohl svádět k zjednodušujícím závěrům o souvislosti absence dronů s údajnou vykořeněností moderní západní společnosti a o tom, jak právě v hudbě dlouhých tónů hledáme hypotetickou „moudrost dávných věků“, meditaci atd. Smysl by ovšem mohl dávat i obrácený výklad. Ten by mohl spojit rochnění se ve zvukovém proudu se zcela moderním hédonismem a potřebou užít si příjemný zvuk co nejdéle. Něco pravdy bude v obou perspektivách a své k tomu nejspíš mohou dodat i další faktory. Slavná historka Johna Cage, který ve zvukotěsné komoře slyšel hluboký hukot vlastního krevního oběhu a pískání nervové soustavy, nám připomíná, že od počtů až do smrti nás provázejí proudy různých zvuků těsně

spojených s naším bytím. Nejpozději od rozšíření elektrických rozvodných sítí se spektrum dronů, které nás životem provázejí, ještě rozšířilo. Hučení počítače slyšíme, frekvence vydávané elektrickými dráty ve zdech sice ne, to ovšem neznamená, že je nevnímáme podvědomě. La Monte Young prý své tampere ladí na 60 Hz, což odpovídá frekvenci elektrických sítí ve Spojených státech. V Evropě musí kvůli odlišné elektřině přeladit na 50Hz.

Organum, nejstarší forma evropského vícehlasu, pracovala s prodlevou, nad níž se rozvíjely další hlasy. S postupným vývojem hudebního myšlení ztratila prodleva svou funkci a na její místo nastoupil harmonický pohyb, který se pouze na určitých místech vracel k jednomu tónu jako k připomenutí těžiště. Ve dvacátém století bylo i toto těžiště opuštěno ve prospěch jiných cest k organizaci zvukového materiálu. Když La Monte Young na konci padesátých let komponoval atonální hudbu, protáhl trvání jednotlivých tónů do té míry, až se začal ztrácet harmonický pohyb, a naopak se začal vracet pocit nehybného centra. Experimentátoři s drony, jako byli od šedesátých let Alvin Lucier, Eliane Radigue, Arnold Dreyblatt nebo Rhys Chatham, vyšli často z hudební avantgardy, aby různými cestami došli k čemusi zdánlivě archaickému, nejspíše ale neustále latentně přítomnému. Vibrace představují základ všeho ve vesmíru a vytvářením slyšitelných zvuků se tento věčný drone pouze stává zřetelnějším. ■

Valentin Clastrier



OBČANSKÉ SDRUŽENÍ FLÉDA & LEVEL B PRODUCTION & FIUME INITIATIVE UVÁDÍ:

new new! 2007

15.—18. 11. 2007

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL NEOBÝKLÉ HUDBY A FILMU

INTERNATIONAL FESTIVAL OF UNUSUAL MUSIC AND FILM



15. 11. DISKUZE / OPERA / ZAHAJENÍ

DISKUZE

HOW TO MAKE DIY LABEL IN V4

MIK MUSIC (PL), BITLAB RECORDS (HU),
ATRAKT ART (SK) a další

OPERA

ZDRUŽENIE PRE SÚČASNŤ OPERU (SK)

„SMRŤ V KUCHYNI“ / HUDBA A LIBRETO:
LUBOMÍR BURGR (SK)

METROPOLIS SESSION / ZAHAJOVACÍ

PARTY FESTIVALU

TIBOR HOLODA (SK)

GREATEST HITS COLLECTIVE (UK/CZ)

16. 11. HUDBA

MILANESE (UK)

BODI BILL (DE)

PHILIPP QUEHENBERGER (AT)

THE COMPLAINER
& THE COMPLAINERS (PL)

SONORITY (CZ)

SVKSCHAE (SK)

a další

17. 11. HUDBA

MURCOF (MEX)

TUJIKO NORIKO (JAP)

JAMKA (SK)

ELEKTABEL (CZ)

INSECT ELEKTRIKA (CZ)

DJ CLICK JOE (CZ)

a další

8. 11. FILM

MICHAELA GRILL (AT)

& MARTIN SIEWERT (AT)

JOSEF DABERNIG (AT)

& ISABELLA HOLLAUF (AT)

& OLGA NEUWIRTH (AT)

(SIXPACK FILM)



PŘEDPRODEJ

www.ticketstream.cz / www.ticketportal.cz

Fléda bar, Indies, Wolf music, BKC,

DPZL 德商MANGELIFE

FESTIVAL NEW NEW! 2007 JE PODPOROVÁN MINISTERSTVEM KULTURY ČESKÉ REPUBLIKY (WWW.MKCR.CZ), VELVYSLANECTVÍM SPOJENÝCH STÁTŮ MEXICKÝCH V PRAZE (WWW.REP-CHECA.CZ), MEZINÁRODNÍM VISEGRADSKÝM FONDEM (WWW.VISEGRADFUND.ORG) A TV5 MONDE (WWW.TV5.ORG). FESTIVAL JE PORAĐAN VE SPOLUPRÁCI S RAKOUSKÝM KULTURNÍM FÓREM V PRAZE (WWW.AUSSENMINISTERIUM.AT/PRAQKF). GENERÁLNÍM MEDIÁLNÍ PARTNER: METROPOLIS. MEDIÁLNÍ PARTNERI: FREEMUSIC.CZ, NOVÝ PROSTOR, A2, XMAG, RÁDIO 1, RÁDIO WAVE, RÁDIO FM, POSLOUCHEJ.NET, RESPEKT, HIS VOICE, TECHNOCZ, RAVE.CZ, NEWMUSIC.CZ, 3LB3LT.NET

MÍSTO KONÁNÍ

KLUB FLÉDA, Štefánikova 24, Brno 60 200, Czech republic

www.fleda.cz / info@fleda.cz

INFORMACE

www.newnew.cz

www.myspace.com/newnewfest

info@newnew.cz

PARTNERI

MINISTERSTVO
KULTURY ČESKÉ
REPUBLIKY

Visegrad Fund



TV5MONDE

METROPOLIS

freemusic.cz



A2 kulturní týdeník

XMAG



poslouchej.net

fléda

XP PRODUCTION

level



bitlab records

www.bitlabrecords.com



tee hno.cz



radio wave

FM

poslouchej.net

newmusic.cz



Dobří duchové a zlí duchové

Ambient, ve kterém straší



Brian Eno

Text: Karel Veselý

Píše se rok 1922 a dvouhvězdičkový generál George Squier zakládá firmu Wired Radio. Později ji přejmenuje na Muzak a firma se kromě přenosů hudby po telefonních vlnách začne soustředit na vydávání nových verzí populárních písní v nenáročných aranžmá, často bez vokálů a očištěných od čehokoliv znepokojujícího. Nevzrušivé skladby se nejdříve pouštěly jako zvukové pozadí do výtahů v mrakodrapech, aby zbavily cestující strachu z nehody. Další použití se nabízí na veřejných záchodcích, v čekacích halách v nemocnicích či letištích a v obchodních domech. Když má muzak tak blahodárné účinky, proč ho ordinovat jen v pozadí, proč ne také v popředí? Po válce majitelé velkých firem experimentují s využitím hudby, která by stimulovala pracovní výkon zaměstnanců. „Muzak nemá bavit, ale stimulovat,“ píše se v dobových reklamách. „Celých 86,4 % ze 108 společností, které naši hudbu používají, přiznávají zlepšení pracovní morálky.“

Slovo muzak se vžije do slovníku jako smrtelná urážka pro hudbu bez chuti a zápachu. John Lennon ho na albu Imagine (1971) adresuje svému někdejšímu partákovi Paulu McCartneymu „The sound you make is muzak to my ears — You must have learnt something all those years“. Ve videohře Conker's Bad Fur Day se hlavnímu hrdinovi Conkerovi podaří utéci robotickým pronásledovatelům tím, že se dostane do výtahu. „Co horšího mě ještě může potkat?“ vydechne si, dveře výtahu se zavřou a spustí se muzak.

Píše se rok 1975, Brian Eno leží po autonehodě v nemocnici a stane se následující historika: „Navštívila mě moje známá Judy Nylon a přinesla s sebou desku harfové hudby ze 17. století. Požádal jsem ji, aby mi nahrávku při svém odchodu pustila, což udělala, ale teprve poté, co odešla, jsem si uvědomil, že hi-fi souprava hraje příliš potichu a jeden reproduktor dokonce vůbec ne. Venku silně pršelo a hudbu jsem přes déšť sotva slyšel – jen ty nejhlasitější tóny, krystalky, zvukové ledovce, které vyčuhovaly z bouře. Nemohl jsem vstát a zesílit to, takže jsem jen ležel a čekal, až přijde někdo další a udělá to za mě. Postupně mě tato zkušenost nadchla, uvědomil jsem si, že to je to, co chci od hudby – aby byla místem, pocitem, všudypřítomným tónováním mého zvukového prostředí.“

Už uzdravený Eno začne pracovat na hudbě, která by realizovala tento nápad, částečně odvozený se Satieho „nábytkové hudby“. Prvním výsledkem je *Discreet Music* (1975), na americkém vydání desky o tři roky později Eno píše: „Mým úmyslem je přijít s původními skladbami určenými (ne však výhradně) pro konkrétní situace, s výhledem vybudovat malý, ale univerzální katalog environmentální hudby, která by se hodila k různým náladám a atmosféram.“ Enův ambient nemá jen prostředí akusticky naplňovat, či výhradně vytvářet. Liší se od muzaku, protože „akustické a atmosférické zvláštnosti“ místa chce zvýraznit. „Jeho úmyslem je „oživit“ prostředí tím, že do něj přidá stimuly.“ Eno na rozdíl od muzaku počítá s posluchačem, s jeho aktivní participací na procesu vnímání. „Ambientní hudba má přinášet klid a místo k přemýšlení.“

V knize *Rip It Up And Start Again* dokazuje Simon Reynolds, že Enův přístup je vlastně postrockový, překračující rock. Eno chce podle něj dokázat, že emotivní hudbu není nutné vytvářet jen z hlubin osobních prožitků. To je rockový fetiš „falešného expresionismu“, který má potvrzovat autenticitu rocku. Ten byl pro Ena a vlastně celou generaci konce 70. let symbolizován bombastickým a epickým progresivním rockem. Reynolds cituje rozhovor z časopisu Creem z konce 70. let, kde Eno říká: „Pracuji tak, že chci vytvořit hudbu, která pocity v posluchači vzbuzuje, a ne mu je vnucuje.“

Už v okamžiku, kdy Eno osaměl v nemocnici s potichu puštěným gramofonem, existovala spousta hudby, která stejně jako jeho ambient měla

ambici hrát si s vnímáním posluchače v konkrétně definovaných situacích. Kosmické jamy německého krautrocku či psychedelická hudba post-hippies éry neměla sdělovat žádné poselství, nýbrž sloužit jako užitkový doprovod drogového tripu či alespoň vytvářet jeho iluzi.

Píše se rok 1989 a Alex Patterson a Jimmy Cauty hrají jako DJové v londýnském klubu Haven. Jejich výběr je zcela osobitý: Eno, Tangerine Dream, Göttchingova suita disco-minimalismu E2-E4, Rainbow Dome Musick natočené Stevem Hillagem u příležitosti new-age festivalu Mind-Body-Spirit, Straussovy valčíky, DATky s hudbou z přírodopisných dokumentů BBC a samplý ze sci-fi filmů. Jejich neagresivní sety ne nutně určené k tanci jsou antitezí ravové hyperkinetiky syrové tělesnosti. Patterson a Cauty založí The Orb a jejich singl *A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld* (1989) se dá považovat za milník druhé, elektronické vlny ambientu. Během následujících let se utišující zvuky nového ambientu stanou nedílnou součástí klubové scény. Jejich místo je v zadních místnostech klubů, kde si tanečníci můžou odpočinout a vychladnout. Místům se proto začne říkat „chill-out“.

Ambient house, který Grove Dictionary of Music popisuje jako „popkulturní verzi musique concrète“, dosahuje vrcholu na začátku 90. let díky albům Orb, KLF, Biosphere nebo Petea Namlooka. Původní verzi ale brzy v klubech vystřídala taneční obdoba progresivního rocku – sebestředně a progresivní downtempo v duchu pompézních kompozic Vangelise a Jeana-Michela Jarreho. Do stejné pasti nakonec spadnou i producenti jungle/drum'n'bassu, který vystřídá stagující acid house. U pionýrů scény jako 4Hero nebo LTJ Bukema vede hlubší zkoumání kořenů synkopace k posedlosti jazzem a jeho kavárenskou lounge podobou. „Chill-out je idiotský bastard syn ambientu, (...) je antitezí extatické rebelie původního acid house. Proměňuje posluchače v nevědomé mentální turisty, na omezený čas přesunutý do míst, která jsou mírně exotická, přesto známá natolik, aby neděsila. (...) Je to Západu přizpůsobená forma extatiky,“ píše v třídílných dějinách ambientu pro časopis Fact publicista Kek-W. Proti úpadkové formě jmenuje *Selected Ambient Works, Vol. 2* Aphexe Twina, sérii *Artificial Intelligence* na Warp a nahrávky Global Communications. Druhá polovina 90. let jen potvrzuje tyto tendence. V záplavě etno-ambientu je nakonec pouze jeho agresivní a negativistická podoba – illbient – schopna zachovat si alespoň stopu nedourčenosti.

„Ambientní hudba musí být schopná pojmout několik stupňů poslechového zaměření, aniž by nutila k jednomu konkrétnímu. Musí se dát ignorovat stejně dobře, jako nás musí zaujmout,“ píše Eno v poznámkách k prvnímu vydání *Discreet Music*. S poslední větou se ocitá na velmi tenkém ledě. Nechtěně vlastně definuje věčný ideologický střet mezi ambientem a muzaikem. Má být hudba kolem nás užitkově nenápadná, aby nás nerušila, a nebo v nás má ještě navíc něco evokovat? Eno se už od 60. let (*Lantern Marsh, Duwich Beach Autumn* 1960), a obzvláště v *Discreet Music*, snaží zcela úpěnlivě vysvětlit své kompozice z jakýchkoliv rozpoznatelných či známých zvuků, které by mohly vytvářet nějaké konkrétní konotace. Limitovaným zvukovým spektrem dává posluchači prostor k dotváření hudby vlastními prostředky.

Těžko říci, proč si Eno myslel, že tento proces „doposlouchávání“ musí být nutně příjemným zážitkem. Nedourčenost ambientu nás totiž s ledovým klidem nechává napospas tomu dost možná nejděsivějšímu – nám samotným. Abychom byli schopni se stimuly ambience pracovat, potřebujeme dostatečný materiál, jenž je obvykle ukrytý ve vzpomínkách na hudbu, kterou jsme již slyšeli. Vězení hermeneutického kruhu nás nutí poslouchat hudbu

tak, jak jsme ji již kdysi poslouchali, což vede k zacyklení našeho zážitku. A může vést třeba k nepřijemnému uvědomění si omezení vlastních schopností, nemožnosti uniknout duchům v našich vzpomínkách. Ambient může být brána do děsivých prostor strašidelného zámku vlastního myšlení.

Píše se rok 1993 a francouzský filosof Jacques Derrida vydává svoje poslední klíčové dílo *Spectres de Marx*. Kniha je odpovědí na populární Fukuyamovu stať o konci dějin, který údajně nastal s pádem železné opony. Zdánlivé vítězství liberalismu je však jen iluzí metafyziky přítomnosti (to, co je, má přednost před tím, co není) a přízraky utopií (v tomto případě Marxova komunismu) a revolucí nelze z myšlení vymazat. I kdyby dějiny opravdu nádhavně skončily, pořád nás budou strašit. Filosofickému oboru, který zkoumá dějinné přízraky, Derrida říká s nadsázkou hauntology (složenina z *haunted* – strašidelný a *ontology* – ontologie).

Aplikovat filozofické teorie na hudbu či literaturu je ošidné. O to více, pokud máme k dispozici tak enigmatického myslitele, jako je Derrida. Přesto se termín hauntology stal poměrně populární v debatách internetových blogerů (hudebních i literárních) a do širšího diskurzu pronikl díky článku *Society of the Spectral* (Wire 273) Simona Reynoldse. V New Yorku žijící britský publicista si jím pomáhá při definici specifického zvuku, se kterým operují hudebníci kolem malého edinburského labelu Ghost Box, jako jsou The Focus Group, Belbury Poly, The Advisory Circle či spříznění The Caretaker nebo Mordant Music. Jejich skladby na pomezí ambientu a downtempa se vyznačují zvláštní samplovací politikou, která si hraje se vzpomínkami posluchačů na dětství a dospívání. Všichni jmenovaní sdílí trochu nostalgický a trochu ironický zájem o technokratickou utopii poválečné Británie zhruba až do zvolení Margaret Thatcherové (1979). Tím, že do své hudby vplétají notoricky známé znělky televizních pořadů, hlasy rozhlasových reportérů či reklamních spotů, vedou své posluchače ke vzpomínání. Není to jako enovský ambient, který by stimuly oživoval prostor, desky z labelu Ghost Box stimulují naše vzpomínky, nutí nás zpětně zabydlovat čas.

Je to zvláštní hudební okultismus, v jehož centru stojí pionýři britské elektroniky (Basil Kirchin, Desmond Leslie), nahrávky z BBC Radiophonic Workshop nebo futuristický soundtrack ke sci-fi seriálu *Dr. Who*. Reynolds autory kolem Ghost Box popisuje poeticky jako „zvukové supy, kteří se prohrajují v zapadlých obchůdkách, na bleších trzích a mezi vyhozenou veteší a hledají chutná sousta mezi zahřívajícími kulturními artefakty. Jejich nahrávky neviditelně spojují konstelace skrytých referencí a tajemných ikon.“ Na první pohled se Ghost Box příliš neliší například od producentů abstraktního hip hopu či downtempové tradice britské elektroniky, kteří taktéž brakují obskurní archivní či efemérní zdroje. Je to ale právě detailní vazba na zcela konkrétní dobu a vědomá manipulace s pamětí posluchačů, co je od nich odlišuje. Hra na ožívování duchů funguje, protože 70. léta jsou poslední érou unifikované masové kultury, které (samozřejmě nejen v Británii) vládla státní televize a rozhlas. Nepříliš rozsáhlá kulturní produkce té doby umožňuje společné vzpomínky generace, které například dnešní děti vyrůstající v atomizované kultuře nadprodukce zábavního průmyslu mít už nebudou.

Mohlo by se zdát, že Ghost Box se veze na vlně nostalgické vzpomínky na tuto éru, která nám z perspektivy dnešního nepřehledného kulturního chaosu připadá jako ráj, v němž všechno dává smysl. Stejná úzkost ze ztráty smyslu přítomnosti napájí nekonečné přílivy retro vln a návratů, které v posledním desetiletí dusí vývoj na všech kulturních frontách. Někdo tuto úzkost spojuje se zážitkem 11. září 2001, který ukončil čas všeobecného optimismu z globálního vítězství kapitalismu, jiní tvrdí, že

západní kulturní průmysl vyčerpal všechny dostupné prostředky a je odsouzený k tomu opakovat se. Když se podíváme na vývoj populární hudby v posledních letech, zdá se, že Joyceovi Mrtví (ze stejnojmenné povídky) – neboli odkaz pop-kulturních (iluzorních) velikánů minulosti – nabývají podoby dominantních duchů, kteří brání vývoji. Ghost Box ale neordinuje jen čistou nostalgickou melancholii. Retro kultuře je vlastní zármutek nad ztrátou zlaté epochy. „*To, po čem nahrávky na Ghost Box a Mordant Music truchlí, je paradoxně možnost ztráty samotné. Videokazety, DVD a televizní kanály zničily prchavou kvalitou sledování televizních programů – jak jednou skončily, už se na ně dalo jen vzpomínat,*“ popisuje blogger Simon K-Punk rozdíl. Katalog Ghost Box nechce znovuvytvořit ztracenou éru. Způsob, jakým používá samplý, evokuje hru s volnými symboly a vytváří nové překvapivé souvislosti – a s nimi alternativní minulost. K-Punk také připomíná, že zmínění hudebníci stejně jako například Tricky nebo Burial schválně zdůrazňují zvuk praskajícího vinylu, šumy a chyby, aby nám neustále připomínali, že posloucháme ne originál, ale ontologicky druhotnou reprodukci. Není to tedy retro – iluze hudby, která je jako ta v minulosti, ale připomínka, že tancujeme s duchy.

Píše se rok 2027 a právě zemřel nejmladší člověk žijící na Zemi. Po zničující atomové válce je lidská populace sterilní. V jednom utečeneckém táboře v Londýně se přesto právě narodilo dítě. Film *Potomci lidí* (Children Of Men, r. Alfonso Cuarón, 2006) je temná, dystopická science fiction, plná pesimismu a obav z dalšího vývoje lidstva. Až donedávna platilo, že hudba ve filmech odehrávajících se v budoucnosti je éterický ambient bez beatu, ideálně zahráný na těremin. Jako kdyby nám filmy chtěly vnutit myšlenku, že naši potomci budou žít ve světě bez tíže, poprou tělesnost a jejich problémy budou čistě duchovního charakteru. Snad to začalo s filmem *Vanilkové nebe*, ale režiséři v poslední době čím dál častěji používají současný pop. Není to ta pravá apokalypsa? Vývoj hudby skončil, žádný další už nebude a lidé budou za sto let poslouchat Radiohead a Sigur Rós (mimochodem obě kapely zní jak v *Potomcích lidí*, tak i ve *Vanilkovém nebi*). V Cuarónově filmu jsou slyšet i dvě dubstepové skladby – *Anti-War Dub* Digital Mystikz a *Backwards* od Kode 9 & Spaceape. Není to jen zesílení evokace totální zkázy, dubstep je dalším příkladem hudby, která spiritisticky oživuje duchy. „*Každá generace produkuje své spektrální milníky*“, konstatuje K-Punk. Prvním podezřelým je samozřejmě dub a jím napájený duch nikdy neuskutečněné rastafariánské utopie. Ten je však jen zprostředkovaný, pravým duchem dubstepu je přelom 80. a 90. let a hnutí rave. Loňské Burialovo eponymní album lze číst jako truchlení za zlatými časy taneční pospolitosti. Zatímco trendovní časopisy hlásají slávu tzv. new-ravovým kapelám (Klaxons, Shitdisco), které chtějí rave opakovat, Burialovy podmořské symfonie ho žijí znovu a jinak. Tak, aby ho s ním mohli znovu žít i jeho posluchači. Aneb když už duchy oživujeme, musíme vědět, jak si s nimi hrát, jinak nám přerostou přes hlavu.

Literatura:

David Toop – *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds* (1995)

David Toop – *Haunted Weather: Music, Silence, and Memory* (2004)

Simon Reynolds – *Society of the Spectral* (Wire 273)

Enoweb (http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/index.center.html)

k-punk: Hauntology Now (<http://k-punk.abstractdynamics.org>)

What is Hauntology? (<http://www.jahsonic.wordpress.com>)

Hauntology (diskuze na <http://www.dissensus.com>)

Henryk Mikołaj Górecki

Ritmico – marcatissimo – energico – furioso – con massima passione e grande tensione

Text: **Martin Smolka**

Pěkná legenda se vypráví o Góreckého 3. symfonii. Druhá věta této skladby, hluboce dojemný zpěv sopránů s jemným doprovodem smyčců, se prý uchytila v kterémsi britské rozhlasové hitparádě a porážela tam celé týdny hvězdy popmusic. V bookletu jedné z mnoha nahrávek, v tomto případě francouzské, se zase píše, že když se tato symfonie objevila na CD poprvé, prodalo se přes milion kusů. Jde o jedno z přelomových děl na startu hudební postmoderny. Polského skladatele vyneslo mezi nejuznávanější skladatele světa, ale také poznenáhlu odsunulo z avantgardních pódíí. Vstupenky na Góreckého podražily.

SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH

3. symfonie Henryka Mikołaje Góreckého (čti Gurecki) vznikla uprostřed 70. let a ukázala jedno z možných východisek z krize avantgardy. Různá oprostění a návraty už byly ve vzduchu, nicméně Arvo Pärt své tintinnabuli teprve hledal, americká minimal music se dosud jevila jako odlehlý kulturní jev, mající blíž k popkultuře než k serióznímu umění, a Schnittke, Gubajdulina, Penderecki a podobní ještě o svých budoucích neoromantismech nevěděli. Skoro hodinová skladba pro soprán a orchestr má podtitul *Symfonia pieśni żalonych* (Symfonie žalostných – bolestných, žaluplných – písní). Tři texty spojuje zbožnost, téma smrti a zjevná či latentní lidovost. V první větě zazní část textu z 15. století, zvaného *Lament świętokrzyski*, polská obdoba Stabat Mater. Textový fragment, zhudebněný ve druhé větě, byl nalezen po druhé světové válce v městečku Zakopane ve sklepení, které gestapo používalo jako věznici. Mezi nápisy, vyrytými do zdí, byl vzkaz matce a modlitba k Nebeské Královně od osmnáctileté vesničanky *Mamo, nie płacz, nie...* Třetí, lidový text *Kajze mi sie podziot mój synocek miły?*, pochází pravděpodobně z doby slezských povstání v letech 1919–21.

„*Mamo, nie płacz, nie
Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie
Zdrowaś Mario Łaskyś Pełna*“
(text druhé věty 3. symfonie)

Musím přiznat, že mě vždycky dráždila velká slova, volání po pomstě. Možná tvář v tvář smrti bych křičel také tak. Ale věta, kterou jsem našel, je jiná, jakoby omluvná. Dívka jako by se ospravedlňovala, že se octla v takové šlamastyce, hledá útěchu, podporu. Vše řekla prostými, ale jak obsažnými slovy. Mám rád přesně takové krátké, prosté texty.
(interview, in Vivo 1, Kraków 1994)

Podobného původu je Góreckého motivický materiál. Nápěv několika lidových kostelních písní je přímo citován, nebo je folklórní duch přítomen skrytě, např. ve druhé větě je s takovým záměrem naznačen podhalanský modus. Navíc třetí věta začíná připomínkou Chopinovy *Mazurky op. 17, č. 4*, která je přinejmenším pro Poláky nepřeslechnutelná. Autor biografie o Góreckém, britský muzikolog Adrian Thomas, nachází ve třetí větě motivickou souvislost i s Beethovenovou symfonií *Eroica*. Takových hudebních podobností a připomínek by se dalo najít mnohem více, český hudebník např. ve třetí větě uslyší obdobu pozdních písní Bohuslava Martinů. Ale tak tomu s postmoderními návraty k prostotě je: pracují s natolik obecným hudebním materiálem, že souvisí vlastně s celou hudební historií a jejich specifickou silou je třeba hledat jinde.

Není snadné říci, co Góreckého skrytě originální symfonii odlišuje od tradiční tonální hudby. Nejvíce asi to, že je tam všeho méně. Prostě melodie, pár akordů, málo změn. Tempa extrémně pomalá – tři volné věty. Výrazové polohy vlastně jen dvě, a ještě se prolínají – bolestná lyrika, velebné *maestoso*. Soprán zpívá diatonické melodie, až na výjimky krácející pouze stupňovitě, a většinou vystačí s dvěma či třemi tóny. Jen vzácně se melodie vydá vzhůru a vzedme se jako vlna. Snad jen zvuk orchestru nepřímo připomíná Góreckého avantgardní minulost, totiž jeho zkušenost s klástru. (Omlouvám se každému, koho mate nebo irituje český přepis anglického slova *cluster*. Jde o *hrozen* několika nebo mnoha těsně sousedících tónů; souzvuk, který působí jako zvuková masa či mrak.) S orchestrem je pracováno jako s kompaktní hmotou, která houstne a řídne, mohutní a slábne, nebo se houpe jako masivní zvony. Tóny orchestru hustě pokrývají velké rozsahy, stejnorodá instrumentace připomíná varhany. Zvuk, spíše než barvu, mění světlost – temnost, subtilnost – mohutnost, úzkost – šíři.

SERIALISMUS, SONORISTIKA

„*Hudebně byl Górecki za mlada divoký muž*“, píše o skladateli Adrian Thomas. Górecki se narodil roku 1933. Seriální kompozici a punktualismus zkoušel hned, jakmile tyto fascinující novinky zavanuly ze Západu, ještě za studií u Szabelského na Vysoké škole hudební v Katowicích. Skladby jako *Epitafium* (1958) pro sbor a ansámbl nebo *Trzy diagramy* (1959) pro sólovou flétnu vykazují stylovou čistotu a smysl pro přísnou kompoziční konstrukci. Góreckého práce z tohoto období připomínají Weberna, ze kterého zřejmě vycházely. S ranými skladbami Luigiho Nona (např. *Polifonia – Monodia – Ritmica* z r. 1951) mají společný punktualismus, izolující každý tón, a zálibu v bicích.

Následující *Scontri* (1960) pro orchestr odstartovaly fázi radikálního sonorismu. Literatura o Góreckém sice analyzuje tuto skladbu jako exemplární příklad důkladné seriální práce, organizující tónové výšky, dynamiky a délky, a strukturující racionálně i instrumentaci, nekonvenční rozestavení nástrojů na pódiu a kdeco, avšak na poslech i na pohled partitura vykazuje především nekompromisní razanci bouřliváckého období novopolské školy. Je to eruptivní změť ostrých disonancí, rachotu bicích, klástrů všech hustot a velikostí a extravagantních nástrojových pazvuků (co nejniž, co nejvyš, škrábání smyčcem za kobylkou apod.). Vizualně efektní partitura obsahuje typické prvky nové polské notace – tlusté černé pásy, linie různých tvarů a tlouštěk, pole not-bodů atp., to vše věrně odráží hudební myšlení v masivních zvukových hmotách a strukturách. Partitura má imponující výtvarný výraz – vypadá jako kybernetické písmo budoucích civilizací z nějaké povídky Stanisława Lema.

Ve *Scontri* si lze všimnout typické Góreckého strategie, pokud jde o dynamiku. Daleko nejčastější je požadavek krajní forze, vyjád-



řeny čtyřmi *f*, a proti němu stojí tichounké *piano*, sice v menšině, ale zato v celé škále odstínů. To bude ještě nápadnější v cyklu tří skladeb pod souhrnným názvem *Genesis* (1962–3), kde Górecki

přesunul celou svou pozornost na nový zvuk jako ústřední formotvorný jev. Prostředky a poetika jsou srovnatelné s dobovými pracemi Pendereckého (např. *Tren ofiarom Hiroszimy* pro smyčce, 1960, *Smyčcový kvartet č. 1*, 1960, *Fluorescences* pro orchestr, 1962) či Lutosławského (*Jeux vénetiens* pro orchestr, 1961). Nicméně některé osobní inklinace už Góreckého výrazně odlišují. Přitahovala ho krajní expresivita a začal projevovat smysl pro poznenáhly vývoj a monotónnost. Když se taková povlovnost v práci s časem spojila se zálibou v drsném zvuku, ať už to bylo hrubé škrábání na smyčcových nástrojích nebo čtyřnásobné *forte* žesťů a bicích, mohlo to působit až zuřivě a sveřepě. Srovnatelný zvuk a maximální kontrasty najdeme také v cyklu skladeb *Muzyczka I–IV* pro různá komorní obsazení (1967–69). Jednotlivé skladby cyklu vznikaly paralelně se závažnějšími díly a zřejmě sloužily jako ventil a pokusné pole pro zvláštnosti. To platí nejvíce pro třetí z nich, čtrnáctiminutovou skladbu pro tři violy. Vstupní pokyn posouvá celé dílo mezi zvukové rarity – všechny struny viol se mají pořádně podladit o náhodný interval. Zvukově jde o nejvýrazněji experimentální Góreckého počín, ačkoli jinak už Górecki pomalu ukazuje avantgardě záda. Stačí se podívat, jak výrazně se změnil obraz jeho orchestrálních partitur počínaje *Refrenem*.

Hudbu Góreckého provázejí neměnně dva aspekty: konstruktivismus a intenzivní živelná expresivita. Naopak proměnlivý je repertoár jeho technických prostředků a styl. Tyto proměny lze rozdělit do několika fází:

1957–61 *seriální konstruktivismus (idea vitalismu, např. Scontri)*

1962–63 *sonoristika (idea „prvotní“ hudby, např. Genesis)*

1964–70 *redukující konstruktivismus (idea „chudé“ hudby, např. Refren)*

od 1971 *syntetizující konstruktivismus (idea sakrální hudby, např. Ad matrem)*

Krzysztof Droba (Górecki, Encyklopedia PWM, Kraków 1987)

REFREN

Tím důležitým, závažnějším dílem, kde se definitivně formoval Góreckého kompoziční idiom, je *Refren* pro orchestr, op. 21 (1965). Jednovětá sedmnáctiminutová skladba se skládá ze tří dílů – krajní jsou pomalé a meditativní, střední je divoký, hlučný a expresivní. Skladba je konstrukčně důkladně propracována, prošpikována symetriemi jak ve stavbě akordů, tak ve výškovém a časovém tvarování melodické linie.

Základním zvukovým objektem prvního a nejdelšího dílu je mnohohlasý smyčcový akord, hraný znovu a znovu a postupně proměňovaný.

Je to jakoby zvukový sloup, houstnoucí přidáváním tónů od počátečního unisona pěti *c* až po celotónový klastř v rozsahu čtyř oktáv. Sloup se celý paralelně posouvá po obrysu velmi úsporné melodie.

Pro zvědavé uvádím podrobnější rozbor: Díl trvá 8 minut a 35 vteřin. Tempo je extrémně pomalé, čtvrtka = 26–28. Síla zvuku trpělivě poznenáhlu narůstá a pak ubývá, postupujíc po velmi jemných stupních (*pp*, *quasi pp*, *p*, *quasi p*, *mp*; *quasi pp*, *poco pp*). Ambitus melodie se rozšiřuje podobně úsporně – od půltónu k malé tercii a zpět. Melodie se člení na fráze, oddělované generálními pauzami. Fráze jsou symetrické, zrcadlově uspořádané v čase (příklad: tóny melodie *c-c-des-c-d-d-c-des-c-c*, délky těchto tónů ve čtvrtových dobách 3-2-3-1-2-3-2-1-3-2-3). Fráze se během oněch osmi minut prodlužují, ke konci náhle zkrátí (v počtech taktů je to 5, 7, 11, 18, 13, 33, 5, 5, 4, čili rozpínání je zjevné, ale není lineární). I hybnost melodie nenápadně narůstá a pak klesá, a to vývojem od převahy delších hodnot k častějšímu výskytu čtvrtových.

Zvlášť výrazný nárůst vykazuje během prvních 4 minut struktura akordu-sloupu, jenž spolupracuje s každým tónem melodie. Je stavěn od počáteční „prázdné“ oktávy přidáváním tónů celotónové stupnice odspoda – po každé generální pauze se přidá nový tón. Toto vyplňování akordu zevnitř se děje ve čtyřech oktávách nad sebou.

Dominantním rysem *Refrenu* je státnost a monotónnost. Tiché mohutné „sloupořadí“ se proměňuje velmi pozvolna, ale neúprosně. Zejména v tom je Góreckého monotonie jiná než u minimal music, ke které budou někteří řadit jeho pozdější, neotonální díla. Zatímco repetitivnost minimal music připomíná točení se v kružících či po spirálách, Górecki postupuje, sice velmi pozvolna, s četnými návraty, ale kupředu. Minimal music Steva Reicha či Philipa Glasse přináší obměny procesuálně, ale nesměřuje ke kulminaci; spíše máme pocit, že hudba byla vyřazena z nekonečného kontinua. Proti tomu u Góreckého bude vždy přehledná architektura hudebního průběhu, třeba krajně zpomalená, ale směřující přes dramatickou kulminaci ke smířlivému ztišení.

Střední díl *Refrenu* je hybný a proměnlivý. Tentokrát je klastř hustší, převážně půltónový a rytmicky pulsující. Důležitým principem, podporujícím vervní spád této části, je několikeré vystřídání synchronie a asynchronie rytmického pohybu, které se děje jakoby filmovým střihem. Stejně jako v úvodním dílu, pracuje se s masami zvuku, s jejich postupným nárůstem. Na gradaci se výrazně podílí zkracování úseků mezi střihy.

Opět pro zvědavé: Klastř pulsuje v osminách (čtvrtová = 132–138). Je nahuštěný do rozsahu jednočárkované oktávy, hrají ho smyčce zdvojené dřevy, ale s osminovými pauzami, do kterých podstatně hlučněji vpadá trojice tympánů nebo 12 žesťů. V partitūře to vypadá jako pěkná varianta schönbergovské Klangfarbenmelodie ve svižném tempu. Jenže vpády tympánů a žesťů jsou natolik drastické, že je vnímáme spíše jako expresivní rytmický motiv na pozadí ševlu smyčců.

Górecki vykomponoval také decentní výškové proměny repetovaného klastřu, jeho rozpínání a smršťování. Je to pěkný příklad autorovy ►

konstrukční důslednosti a záliby v symetrii. Klástr je symetrický jako celek-dvanáctizvuk, ale symetrická je i každá čtveřice tónů, které ho skládají. Každá z pěti proměn klástru se děje v souběžném protipohybu – podle pomyslné osy, jež protíná klástr mezi jeho prostředními tónovými výškami.

Asynchronní vsuvky jsou dvojího druhu a obstarávají dramatický nárůst technikou prostého rozmnožování nástrojů (první postupem od čtyř lesních rohů po tutti žesťů, druhá postupem od 12 žesťů po tutti orchestru).

Vřava vrcholí efektem vpravdě divadelním, dvojnásobným úderem do obřího tamtamu. Jak všepohlcující řev tamtamu dlouze odeznívá, vynořuje se z něho jako ze sna *pianissimo* úvodní části. Klástr-sloup v jemném smyčcovém zvuku se tentokrát na své (pomalé, symetrické atd.) pouti prostě snižuje, jak vysoké nástroje postupně umlkají. Závěrečný díl není ani tak reprízou jako zrcadlovým návratem do výchozího bodu.

REDUKCIONISMUS

V *Refrenu* se ustálily typické rysy Góreckého osobitého slohu. Především je to sousedství dvou světů – světa meditativního ponoru a světa výbušné expresivity. V tom prvním vládnou tónové sloupy, hustě pokrývající velký tónový rozsah oktávovými multiplikacemi. Základní hmotu „sloupu“ tvoří smyčce, při potřebě mohutnějšího zvuku zdvojevané dřevy, v plenu i žesti.

Po *Refrenu* začal Górecki skladbu od skladby inklinovat ke konsonantnějšímu souzvukům. A tak se v katarzním závěru orchestrální skladby *Canticum graduum* (1969) jako pročištění po dvanáctitónových komplexech objeví diatonický klástr, přesně řečeno aiolský hexachord od *a* do *f*.

Ve 2. *symfonii*, zvané *Kopernikowska* (1972), pokrývá podstatnou část skladby pentatonický klástr (tóny černých klavírních kláves). Odtud byl už jen krok ke čtyřzvukům, které ve stejném mnohaoktávovém navržení známe z 3. *symfonie*. Podobně používal v téže době oktávové multiplikace sekundových mnohazvuků György Ligeti v orchestrální skladbě *Lontano* (1967). Oba začali působivě pracovat na pomezí mezi klástry a hustými libozvuknými akordy a objevili fascinující svět smyslových přeludů. Např. Ligetioho sborové *Lux Aeterna* (1966) nepřeslechnutelně navozuje iluzi světelné záře. Závěrečné pentatonické plno Góreckého 2. *symfonie* zas vytváří dokonalou iluzi ohlušujícího katedrálního vyzvánění.

Krzysztof Droba, autor mnoha publikací o Góreckém, nazývá skladatelův styl od *Refrenu* „redukujícím konstruktivismem“ a jedním dechem mluví o „ideji chudé hudby“. Na mnohá Góreckého dobrovolná omezení už jsme narazili (teď přijdou samé počty na prstech jedné ruky):

- Dvě orchestrální barvy – 1. „varhanní“, čili smyčce, někdy s pomocí dechů umocněné na orchestrální plno; 2. řev žesťů a rachot bubnů.
- Dvou- až čtyřtónové melodie, často v minimálním rozsahu, rozklenuté do dlouhé plochy; také recitativní zpěv na jednom tónu.
- Tři typy faktury – 1. „sloupy“ čili pokládané akordy; 2. hlučná hybridnost, 3. detonace čili akcenty bicích nebo *secco* akordy.

Amen, op. 35 (1975)

- Dva až tři typy souzvuků – 1. celotónové, 2. pentatonické, 3. diatonické klástry. V pozdějších skladbách místo klástrů pár tonálních trojzvuků a čtyřzvuků, zbudovaných z jednoho či dvou modů.
- Tři typy budování formy – 1. fráze, oddělované generálními pauzami; 2. „filmový“ střih do kontrastní hudby; 3. přidávání a nárůst (zvuku, rozsahu, délky frází, všeho) a odvíjení zpět.

Takový redukcionismus má celou řadu výhod. Kompozičně zejména to, že i velmi malé odchylky jsou patrné a že je připravena půda pro mohutný účinný kontrast. Pokud jde o výraz, probouzí se jistá hypnotičnost, magická působivost.

Několik skladeb, vzniklých po *Refrenu*, se mu podobá nejen stylem, ale i konkrétním hudebním materiálem a formou. Dochází však k zajímavým přesunům. Skladba *Canticum graduum* (1969) se omezuje jen na onen meditativní typ a staví svůj „sloup“ od jediného tichého tónu po plné rozpětí a zvučnost, aby se pak jediným mocně kontrastním střihem vrátila k úvodní ztišenosti.

Začíná a končí tíše, postupuje velmi pomalu od jemného začátku až po mohutné vyvrcholení. Hlavní princip je opakování a pozměňování. Staví akord od jednoho tónu přidáváním shora i zdola ze dvou celotónových stupnic – výsledek je zároveň hřejivý i hořký. Rytmy připomínají zpěv chorálu. Jeho postup je jednoduchý, přímočarý, téměř sochařský.

Adrian Thomas (o skladbě *Canticum Graduum*)

První věta 2. *symfonie* by byla téměř identická s *Refrenem*, kdyby skladatel nerozehrál totéž „sloupořadí“ dramaticky, ve *fortissimu*, v energickém tempu a prokládané mohutnými ranami bicích. Druhá věta předjímá v mnohém 3. *symfonii* – zbožností (texty hlavně ze žalmů), zpěvem, melodikou, libozvukností barevnou i souzvukovou (pentatonika a trojzvuky). Zde se také objevuje Góreckého oblíbené propojení melodiky a harmonie – orchestr přebírá a drží tóny zpěvu a vytváří, jak to výstižně pojmenoval Adrian Thomas, „harmonickou auru“.

ultimo tempo $t=69-72$, ben tenuto e molto marcatisssimo

3 2 3 5

tr 1 2 3 4

tr 1 2 3 4

cc 1 2 3 4

tr 1 2 3 4

x) offbeat, a 2nd, 4th - irregular, irregular
 xx) 2 = 8va. bassa

Muzyczka II, op. 23 (1967)

Krzysztof Zanuszi řekl, že právě Kopernik (...), to je jedna z největších tragedií, jaké se vůbec staly v dějinách lidského ducha: zřítíl se celý způsob myšlení, na kterém se zakládal vztah člověka ke skutečnosti, jež ho obklopovala. Přestali jsme být pupkem světa, tváří v tvář vesmíru jsme se stali ničím. Náhle se mi celé téma zdálo jasné, jako stvořené k hudebnímu zpracování. Odtud dvojakost dvouvěté Symfonie: nejprve celý mechanismus světa, následně kontempace.

(o 2. symfonii v interview, in Vivo 1, Kraków 1994)

Ad Matrem (1971) pro soprán, sbor a orchestr, které vzniklo krátce před 2. symfonií, je od *Refrenu* odlišnější. Zde šel Górecki asi nejdál v redukcionismu a v zatížení minima hudebních prostředků maximem exprese. Dlouhé úseky pokrývá dunění samotného velkého bubnu, jiné jediný triton v melodii i harmonii. Sbor zazpívá během desetiminutové skladby jen dvakrát, pokaždé jen jeden takt. Soprán přijde na řadu až na konci, má sedm taktů na třech tónech. *Ad Matrem* obsahuje také pro skladatele netypické křehké souzvučky s účastí větších intervalů (např. es-ges-c-f), které připomínají Iyrismus Tomasze Sikorského (1939–88), ne zcela doceněného soupeřníka Góreckého na cestě k nové prostotě.

HISTORICKÁ HUDBA, TROJZVUKY

Ke slavné *Symfonii písní žalostných* tedy vedla cesta přes oprostování klastrové techniky. Z jiné strany k ní vedl zájem o historickou hudbu, jenž našel výraz už v několika starších skladbách. Jednu z nich napsal Górecki v dobách největšího novátorského zaujetí, kdy se to muselo jevit jako odsouzenihodná hereze. *Trzy utwory w dawnym stylu* (1963) jsou zpracováním prostých historických nápěvů, ale skladatel tu prvně vyzkoušel své pozdější techniky – „sloupové“ vedení melodie a vytvoření „harmonické

aury“. *Muzyka staropolska* (1967–9) je důkladným modernistickým přetažením organa *Benedicamus Domine* z doby okolo roku 1300.

Za přímé předstupně 3. symfonie lze považovat dvě drobnější sborové kompozice *Euntes ibant et flebant* (1972) a *Amen* (1975). První z nich (na dvě dvojverší ze žalmů) je výrazná maximální úsporností. Jeden celý díl skladby je zbudován z pouhých tří tónů, opět s použitím „harmonické aury“, tentokrát zavěšené v ženských hlasech vysoko nad mužskou melodií. V druhém dílu zní lydický pentachord, hraniční souzvuk mezi klastrem a trojzvukem, ve sborovém *mezza voce* příjemně měkký a výrazně rozvířovaný interferencí sousedících sekund. Konec skladby odhalí čisté trojzvuky ve zvláštní harmonické kadenci *kvintakord D dur* – *sextakord B dur* – *kvintakord d moll*.

Pro *Amen* je příznačné železně důsledné vedení hlasů. Prostřední hlasy stojí, krajní jdou protipohybem – Górecki i v tonální hudbě uplatňuje svou posedlost symetrií. Vývoj frází od krátkých k rozvinutějším připomíná *Refren*. Durová pasáž za polovinu skladby pracuje s paralelními terciemi a s lydickým modem. Je to jak předzvěst folklorismů, tak přímo názvuk na vstupní motiv 3. symfonie, světlý a (podle Thomase) vanoucí jako horský vzduch.

Teď by bylo nejlepší přerušit četbu, vypnout telefony a pustit si *Symfonii písní žalostných*, např. nahrávku orchestru *Sinfonia Varsovia* na francouzském labelu *Naïve*.

Z podnětu nastávajícího papeže napsal Górecki roku 1979 další rozměrné vokálně instrumentální dílo, zhudebnění různých úryvků z žalmů *Beatus vir*. Oproti 3. symfonii prohloubil oproštění a příklon k tradici a přidal majestátnost.

Pokusy o zařazení Góreckého do kontextu západní hudby zřídka zmiňují jeho vrstevníky, s výjimkou sporných analogií s americkým minimalismem nebo přiléhavějších přirovnání k Pärtovi, Kančelimu nebo Tavenerovi. Ale i skladby těchto skladatelů je třeba zkoumat obezřele, s ohledem na chronologii a kulturní prostředí jednotlivých tvůrců, zejména v 70. letech. Sám Górecki poukazuje na úplně jiný okruh „spřízněných duší“, mj. na Ivese a Messiaena, krom polských lidových i uměleckých tradic.

Adrian Thomas (Górecki; Oxford University Press 1997)

Dvouvětý *Koncert pro cembalo a smyčcový orchestr* z dalšího roku je pak pořádným odlehčením. Prostý dvojhlas první věty příjemně bezstarostně plyne, přičemž razantní zdvihy vtipně podkopávají pravidelný triolový tep. Druhá věta je moderně stylizovaný divoký guralský tanec, radostně supící přes občasné drsnosti hodné Bartóka v duchu Góreckého orchestrálních *Tří tanců* (1973) či Kilarova slavného orchestrálního kousku *Krzesany* (1974).

POZDNÍ DÍLO

V Góreckého tvorbě dalších let dominují sborové kompozice a úpravy folkloru. Jeho výhradními tématy podnes jsou zbožnost a lidové kořeny. Hudební řeč oprostil na čtyřhlasé harmonizace jednoduchých nápěvů. Jeho zvláštní vklad spočívá hlavně ve zpomalení ▶

hudebního času, ve vynalézavosti, pokud jde o opakování a navracení motivu po jemných obměnách, ve schopnosti vposlouchávat se a nechat vynívat a doznívat a přeznívat, to vše s nekonečnou trpělivostí. Takové jsou například skladby *Totus Tuus* (1987), *Pięć pieśni kurpiowskich* (1999) nebo *Pieśń rodzin katyńskich* (2004).

Duch lidových písní a tanců panuje i v jeho instrumentální tvorbě, které se ovšem věnuje jen zřídka. Počíná *Lerchenmusik* (1984–6) pro klarinet, cello a klavír, objevuje se v Góreckého psaní pro nástroje novum, které bych nazval prvkem „trpkosti“. Do nejjednodušších melodií a trojzvuků přidává skladatel ostře disonující tóny.

Nejvíce je jich v *1. smyčcovém kvartetu* s titulem *Już się zmierzcha* (Už se smráká) z roku 1988. Motivický materiál kvartetu je nejprostší možný, střídají se renesanční melodie a guralská taneční píseň. Čili pár tónů, diatonika. V případě tance ještě doprovod, tedy prázdná kvinta nebo durový trojzvuk. Renesanční melodie je v partituru zpracována kontrapunkticky, jenže každý hlas hraje v jiné tónině. Tóniny jsou sestaveny tak, aby co nejvíce vzájemně disonovaly (horní tři hlasy v půltónově sousedících modech, basový o triton od diskantu). V taneční písni Górecki vsadil vše na paralelismy. Doprovodná kvinta se objevuje naráz ve čtyřech nástrojích, přičemž každý vyšší hraje o malou nonu nad sousedem. Melodie tance se objeví mnohokrát ve dvojhlase, a to v paralelních velkých nonách, paralelních velkých terciích a teprve ke konci také „správně“, v paralelních terciích doškálných. Ostré disonantní střety, zejména malé nony, velké septimy a malé sekundy, jsou skoro v každém taktu. Objevují se také bitonální akordické kombinace jako *c moll/A dur, D dur/G dur* a *A dur/G dur*. I ty jsou zkombinovány v takových polohách, aby vznikly co nejostřeji disonující střety, znovu zejména malá nona. (Ano, zní to, jako bych na Góreckého žaloval, ale ty nony jsou tak řezavé a palčivé! A Górecki je nechá fortissimo vyškrabovat stále dokola s takovou neodbytností! Když dojde ke svému oblíbeným čtyřem *f*, připojí ještě poznámku „nešetřete smyčce“ s vykřičníkem.) Přitom je to hudba naturální, nejprostší možná, v duchu *Holka modrooká*. Všechny ty disonance jsou jako škleb, jako zlomyslná karikatura. Anebo masopustní maska?

Na srovnatelnou polytonalitu a paralelismy jsme zvyklí ze Stravinského *Svěcení jara*. Sekundové skrumáže jsou časté, i s tím tanečním divočením okolo, v Bartókových kvartech. Nicméně zde jsou disonance daleko více odhaleny a vynalézavě zdůrazňovány. A stojí v ostrém kontrastu ke krajní prostotě celé zvolené hudební dikce.

Tu a tam nechá Górecki z disonantní řezavosti na chvíli „vykouknout“ trojzvuk nebo konsonantní interval, nechá zasvítit harmonii. Je to velmi nápadné také proto, že kvarteto je ve všech těch nonách neznělé. Zdá se, že dokonce čím ostřeji smyčce zaberou, tím více zduší rezonanci. Konsonance pak zasvítí hlavně tím, že se konečně rozezná alikvoty a nástroje zazvoní nebo zazpívají.

2. kvartet *Quasi una fantasia* (1990) je podobný prvnímu, ale rozklenutý do čtyř vět. V dalších srovnatelných skladbách Górecki disonance spíše ubíral. Ale řezavosti a palčivého smutku tím neubýlo, právě naopak. Naruší-li paralelní nony a podobné efekty tonální harmonii jen částečně nebo jen občas, působí ještě drastičtěji a zatěžují výraz bezednou úzkostí. To je případ díla *Male Requiem dla pewnej Polki* (1993) pro klavír a 13 nástrojů, *3. smyčcového kvartetu* (1994) a v menší míře i dalších skladeb.

Domnívám se, že pozdní Góreckého obliba drásavých disonancí, deformujících tonální hudbu, je jen novou podobou určité drsnosti, která v jeho hudební nátuře byla vždy, jen různou měrou vystupovala na povrch. Stejněho rodu byly sonoristické efekty v *Genesis* nebo žesťová a bicí *ffff* v první větě *2. symfonie*. V prvním a druhém kvartetu lze nony se septimami a příslušný nezněle skřípavý a hučivý zvuk kvarteta považovat za rafinovanou transformaci drsného skřípkového zvuku guralských kapel i s jejich konstantními mikrointervalovými deformacemi kvintakordů.

NEŽ SE SETMÍ

slepice kdákají
husy, kačky kejhají
psi poštekávají

koně ržají
vepři kvičí
berani bečí
krávy bučí

Chlapi hulákají
Báby vřeští
Děcka pobíhají
Kapela kvílí
POHYB – Hluk

Všechno to pomalu odumírá
tichne

Dým z komínů
světýlka v oknech
maličko mlhy na polích a lukách
z dálky Maria, ó matičko
KLID – Ticho.

(úvod v partituru 1. kvartetu “Už se smráká”)

Zbývá vysvětlit název tohoto článku. Je to citát z nechtěně anekdotické stránky Góreckého partitury. První stránka *Ad matrem* je totiž hustě popsaná tímto dramatickým výrazovým mnohopokynem, zatímco pokud jde o noty, je na ní jen tiché sólo velkého bubnu (jiné nástroje se přidávají až po otočení listu). Ta stránka možná vypovídá o Góreckého expresivním redukcionismu výmluvněji, než tisíce slov, které jste o něm právě přečetli.

Další čtení:

Adrian Thomas: *Górecki*. Oxford University Press 1997, polský překlad PWM Kraków 1998

Jeseň je sen

Text: **Martin Smolka**

Před lety se na Varšavské jeseni chodilo z koncertu na koncert pěšky. Teď se velká část akcí zatoulala do míst s bizarními názvy jako Vodka Koneser. Industriální prostory ve Varšavě dokážou být opravdu syrové, dají se tam najít i stopy po střelách z 2. světové války. Zejména „na Praze“, čili v periferní části města za Vislou je směsi-

ce divoká: Do prázdná trčí slepé štíty těch pár domů, kterým se kdysi zázračně vyhnuly bomby a které jsou šíleně zanedbané. Mezi to dopadla „aleatorně“ poválečná rychlovýstavba, pak paneláky, ale i dnešní papouškovitá novobydla. Živoucí město s pohnutou historií vás může svým fascinujícím nepůvabem natolik uhranout, že zapomenete na festival.

Ale pak dodrncáte nacpanou lomčující tramvají do cíle a rychle zapomenete na město. Je to sice festival soudobé vážné hudby, ale je vyprodáno a před vchodem čeká hrozná mladá lidí bez lístků. Publikum má rádo výskání a ovace ve stoje, ale je vzdělané a umí i vybuchet. Bučení potkalo nový velekýč G. Kančeliho (*Kápoťe* pro akordeon a smyčce, 2006), diváci protestovali už během (nekonečného) hraní, zoufalému hlasu „stop it, please!“ odpověděla ze tmy vášnivá obhajoba v ruštině (hráli Řekové). Vlastně fajnový mezinárodní skandálek, ale hudba byla opravdu k nevydržení, nehledě na teatrálně bolestný kukuč sólisty.

Ovace vestoje naopak sklídila Lachenmannova skladba *Schreiben* (2003) a rozhlasový orchestr z Baden-Badenu. Lachenmann dnes zdaleka nepíše jen experimentální šramoty. Je jich tam pořád spousta, a v desítkách odstínů, ale jsou promíchané s tóny, včetně nečekaně milých konsonancí. Ale o to vlastně nejde, zda šumy či dury. Hlavně je to gejzír, bohatý, barevný, svižný, rafinovaný. Člověk nechápe, že to jde zahrát, natož precizně a s švihem (yes, s švihem).

Rozhodně zapamatovat: *FAMA – Szenen* (2005). Autor Beat Furrer (nar. 1954) dirigoval (svůj) ansámbl Klangforum Wien. *FAMA* je „zvukové divadlo“ pro herečku, zpěvačky a velký instrumentální ansámbl, původně inscenace. Ve Varšavě koncertně, čtyři scény. Krkolomné pazvuky západní nové hudby, jenže v repetičích a smyčkách. Koncentrace, zpomalený hudební čas. Ve druhé scéně zvláštní „stereo“ dvou zpěvaček. Ve třetí jen herečka a hráčka na kontrabasovou flétnu – těsný kontakt s mikrofony, intimita. Čím mě to vlastně uhranulo?

Třetí fascinace: Rakušan Georg Fridrich Haas (nar. 1953): *Open Spaces – in memory of James Tenney* pro přeladěné smyčce a bicí. Orchester přeladěný s přesností na centy do přirozených intervalů, zvuk prázdných strun a flažoletů. Tahy smyčců s manýrou staré hudby – éterické, ale vnitřně nepokojné tóny. Jednoduché i komplikované konstelace alikvotních tónů – zvuková záře, preludy. Skvělí domácí interpreti – komorní orchestr AUKSO, který před pár lety založil a diriguje bývalý primárius Slezského kvarteta Marek Moš.

Bavily mě i další skladby. Čím? Paweł Szymański jako vždy rozstříhal baroko a slepil ho zajímavěji (hrubě zjednodušuji). Mathias Spahlinger při veřejném interview používal takové německé složeniny, že tlumočnick kapituloval. Podobné je to s jeho hudbou – budí respekt

a chtěl bych jí lépe rozumět. Uroš Rojko, Bent Sørensen – možná ne humor, ale vtíp v hudbě je možný. Paweł Mykietyn (nar. 1971, premiéra *2. symfonie*) – spektralismus po polsku (zjednodušuji), čili možná ne tak sofistikovaně, ale zato nečekaně.

Nezbytnou součástí festivalu byly také různé improvisingy, videoinstalace a multimediality; co dělat, žijeme ve 21. století.

A pak jména z historie festivalu (50. ročník!), často v neznámém světle. Mladistvé hříchy nebo méně známé kousky. Baird, Górecki, Kołtoński – čisté punktualistické práce z konce 50. let. Půvabné, trochu už naivní a s patinou, asi jako první vzducholodě.

Penderecki: monumentální, hlučná, divadelně efektní kantáta *Jutrznia II – Zmartwychwstanie Pańskie* (1971). Znovu jsem litoval, že od sonoristiky utekl. Měl tak jistou ruku!

Od Kilara *Upstairs – Downstairs* (1971), jemná a vtípná hudba, ještě klastry, ale už pošilhávání po nové tonalitě. S orchestrem zpívaly dva dětské sbory, skutečně jeden nahoře a druhý dole (napínavé bylo i to, jak se jejich D dur vynořovalo z obalení orchestrálním klastrem lehce zprohýbané).

Xenakis, *Nomos Gamma* (1967–68). Orchester všude po sále, mezi lidmi. Je to zážitek, jasně, ale spíš cirkusový. Baví mě sledovat, jak mi za hlavou poprdává kontrafagot, a koukat při tom do not violistce. Ale hudebně to nic nedá, celou dobu mám pocit, že to podstatné se hraje tam, kam „nedoslechnu“. A bicí všude okolo jsou jak dráb s důtkami – na chvíli ztratíš ostražitost, zaposloucháš se a už tě přetáhnou prásknutím tak hlasitým, že se přišerně vylekáš.

(Bylo toho mnohem víc: osm dnů, tři koncerty denně, o víkendu pět. Přes den veřejné debaty se skladateli, prezentace publikací, CD, DVD...)

Polsko má čtyřikrát víc obyvatel než Česká republika, a proto má tisíckrát lepší festival soudobé hudby. Jednoduché počty. Mají vlastně úplně opačnou zkušenost než my. Mladá generace má ke komu vzhlížet, mají světově úspěšné nejen skladatele, ale i interprety nové hudby, mají řadu specializovaných muzikologů a teoretiků a plně knihovny odborných publikací v polštině, o dostupnosti not a nahrávek nemluvě. A když by se jim náhodou stalo, že by nový ředitel filharmonie resuscitoval festival soudobé hudby ve stylu temných 80. let, žádné neštěstí, bylo by to světle vytažené z temnot a ne temnost vytažená na světle. ■



Tři skladatelé

Text: **Petr Bakla**

Asi by se slušelo začít oslím můstkem typu „co spojuje trojici skladatelů, jejichž skladby vám přinášíme na aktuálním sampleru HIS Voice“. Leč mám pocit, že kromě věkové blízkosti (a totožných otázek, které jsme dotyčným za účelem jejich bližšího představení položili) toho mají společného docela málo. Což je, řekl bych, osvěžující.

František Chaloupka (*1981)

Po studiu na Janáčkově konzervatoři v Ostravě v letech 2000–04, kde maturoval v oboru zpěv a kompozice, pokračuje v současné době ve studiu kompozice na brněnské JAMU u Martina Smolky. Jako kytarista, zpěvák, autor textů a písní působí pod pseudonymem Iszek Baraque v alternativně-popové skupině Koistinen. Orchestrální skladba *An Ancient Calligraphy* byla před nedávnem provedena v rámci Ostravských dnů.

Čím je skladba na sampleru pro tebe typická, jaké její rysy jsou význačné pro tvůj hudební jazyk, tvé snažení, tvé kompoziční zájmy?

Skladba *Music for 5* je první skladbou, kterou jsem napsal po příchodu na JAMU. Je pro mě zlomová především tím, že jsem se zde vydal jiným směrem. V době studia na konzervatoři jsem psal něco, co se podobalo II. vídeňské škole, a z toho jsem osobně moc šťastný nebyl (i když si pořád vážím úroveň těch skladeb a píle, kterou jsem do nich vložil). Tato skladba je nápadná svým zaměřením na rytmickou stránku, použitím mollových kvintakordů (a zde i čtvrttónů), setrváváním na jakési rytmické prodlevě a obsazením, které je pro mě vždy to první a určující – na začátku skladby stojí vždy nějaký snad až hmatatelný pocit, který mám z nástrojového obsazení. Takže čistě intuitivně zkoumám, jaké nástrojové kombinace by mi přinesly onu zvláštní barevnost, a pomohly tak vystihnout můj (byť v tom okamžiku stále ještě prchavý) záměr. Dokud toto obsazení nenajdu, nezačnu psát.

Jaká hudba jiných lidí pro tebe byla či je důležitá? Co tě (de)formovalo? K čemu sám sebe vztahuješ?

Chtěl bych, aby pro mě hudba jiných lidí nebyla důležitá.

Má tvoje hudba kořeny i někde „mimo hudbu“?

Řekl bych, že (vědomě či nevědomě) usiluji o to, aby moje hudba vyjadřovala nějakou zkušenost, která je jinému člověku srozumitelná, případně jen povědomá (je-li něco „jen“ povědomé, může to mysl zaměstnat daleko více, což se v umění vyplácí). Pokud se mi podaří tuto zkušenost přenést



81

Cl. *mf* *f* *mf* *f*

Bs. cl. *mf* *f* T.sax w / rock drive

Fl. *mp* *mf*

Cr in. *p* *mf* *f*

Vla. *mf* *mp* *mf* *f*

Music for 5

na jiného člověka (a proč si rovnou nepřiznat, že ve „vážné“ hudbě jde v drtivé většině případů o zkušenost, která má schopnost člověkem „otřást“ a narušit jeho statiku v samotném jádru jeho bytosti), pak se cítím spokojený. Zkušenost, kterou se snažím do své hudby vnést, samozřejmě zrcadlí to, jakýma očima svět vidím a kam upírám svůj zrak. A protože se věnuji východnímu cvičení Falun Gong, část inspirace nacházím v pohledu na svět skrze meditaci a kultivaci, v něčem mystickém a duchovním.

Co tě přitahuje na tom, psát cosi na papír a čekat, že teprve někdo další z toho (kdo ví jak) udělá znějící dílo? Tak třeba počítače dnes skýtají tolik možností, jak hníst zvuk přímo...

Samotné psaní na papír je pro mě něco intimního, něco, co poskytuje maximální možnost koncentrace. Protože papír a tužka jsou velice jednoduché nástroje, které nepotřebují

ke svému chodu žádný procesor, dávají mi větší možnost být v kontaktu se svými myšlenkami a představami, aniž by je rušily tím, že potřebují dobít, že mají málo virtuální paměti nebo že kamarád se právě přihlásil na skype. Počítač může rušit už jen svou složitostí, už jen svou podstatou. Dále je pro mě důležitá ta, řekněme, „alchymická rovina“: i přes veškerou snahu představit si, jak bude ona právě napsaná hudba znít v reálu, je zde stále prostor pro to, aby se stalo něco nečekaného. Mám rád zkrátka věci na „přibližně správném“ místě. Protože ten prostor mezi „správným“ a „přibližně správným“ je prostor pro fantazii a umění. Je to jedna z nejdůležitějších věcí, kterou oceňuji na non-art hudbě, na hudbě alternativní a rockové. Takže znám-li výsledek již předem, a k tomu nás počítače navádějí, přestane mě onen výsledek zajímat.

Co ti dala škola?

Velice těžká otázka. Nemyslím si, že bych psal jinou hudbu, kdybych studoval například jenom soukromě. Škola je budova a instituce. Škola mi dala únavu a potřebu stáhnout se více do sebe a přemýšlet o tom, co opravdu (hudebně, skladatelsky) chci. Škola mi dala podněty, které mi mohou vystačit na dalších deset let přemýšlení – tuto větu lze chápat jako metaforu: začínám pocítovat, že podnětů bylo dost na to, abych z toho už cosi „kloudného“ vytěžil sám. Další skrytý význam je v tom, že moje chuť a ochota něco ze současné kultury (a především hudby) absorbovat nejspíše brzy spadne na nulu (pokud už se tak nestalo). Takže jediné, co zbývá, je ta důkladná transformace viděného, slyšeného. Ale abych se ještě vrátil ke škole: přese všechno je na ní velká svoboda v tom, jak a čím se zabývat. Kontakt se spolužáky a kantory, který je příjemně neformální, si velice cením.

Petr Cígler (*1978)

Skladatel, hráč na lesní roh. Od poloviny 90. let se specializuje na interpretaci soudobých skladeb jako sólista i komorní hráč (premiéroval více než 30 skladeb českých i zahraničních autorů, nahrávky pro rozhlas, atd.). Spolupracuje s českými ansámblu soudobé hudby. V letech 2002–04 umělecký vedoucí souboru Tuning Metronomes. Skladba *Cloud 9* pro dvě amplifikovaná cembala a bicí byla letos premiérována v rámci festivalu Expozice nové hudby. Profesí je chemik, v současné době se na AV ČR zabývá výzkumem nových léčiv proti HIV a fotodynamickou terapií rakoviny.

Čím je skladba na sampleru pro tebe typická, jaké její rysy jsou význačné pro tvůj hudební jazyk, tvé snažení, tvé kompoziční zájmy?

Bizarní kombinace tří tub, bicích a perkusního revolveru mě napadla v jedné chvíli, kdy jsem zrovna uvažoval o jakési ukolébavce. Vyšla z toho nakonec skladba s minimalisticky působícím zvukem a kompaktní strukturou, v jejíž konstrukci jsem využil lineární algebraické postupy, interference hlubokých velmi blízkých tónů a efekt prostorového zvuku (tubisti sedí na pódiu na nejvzdálenějších možných místech). Vlastně jsem se v této skladbě ujistil, že mě zajímají fenomény postupných, v daném okamžiku těžko rozeznatelných přeměn

hudebního materiálu, a racionální kontrola nad nimi. Také jsem zde pro sebe objevil mikrointerval a úžasné možnosti, které poskytují.

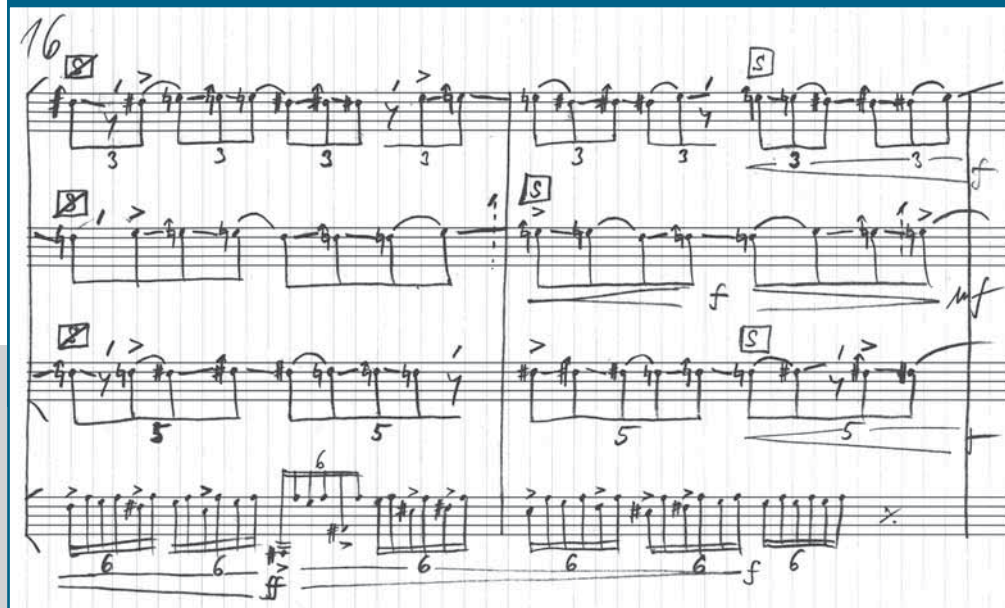
Má tvoje hudba kořeny i někde „mimo hudbu“?

Hlavní podněty ke vzniku skladeb dávají sami interpreti. Snažím se (až na některé výjimky) jim psát skladby „na tělo“, tj. využívat jejich

mimořádných schopností nebo (a to především) v nich nacházet nové. Skladby pak většinou vycházejí přímo z charakteristické nástrojové techniky, barevných zvláštností nebo mikrointervalových možností nástroje.

Zvláštním případem pro mě byla skladba pro ansámbel a speakera *Vzorky z Měsíce*. Pustil jsem se tehdy do konfrontace snové povídky Daniila Charmse, týkající se jakýchsi křehkých ▶





Nebešťanů, s odborným textem pojednávajícím o výskytu vody na Měsíci a jeho potenciálu pro udržení života možné budoucí populace lidí na jeho povrchu. Ze setkání obou textů mi vyplynula forma, kterou jsem pak už jenom rozpracoval do detailu.

Jaká hudba jiných lidí pro tebe byla či je důležitá? Co tě (de)formovalo? K čemu sám sebe vztahuješ?

Jsem nadšeným stoupencem Ligetiho díla. Považuji si jeho smyslu pro detail i způsobu výstavby celku, dokonalou práci s materiálem a do krajností zacházející instrumentaci – party jsou často hratelné jen vynikajícími interprety. Z jeho partitur cítím velký nadhled a jistotu v tom, co má zrovna za lubem – struktury jsou natolik transparentní (ty malé i ty velké), že už při zběžném přehlednutí partitury mám pocit jejich spontánního dekódování do jasných kontur. Oblíbil jsem si i Steva Reicha a některé další minimalisty. Ze současných českých luhů a hájů mi lahodí mikrintervalů Martina Smolky, hlavně v extatické poloze jeho skladeb. Inspirativní je pro mě Xenakis, ale třeba

i Kabeláč a mnoho dalších – v poslední době třeba Feldman.

Co tě přitahuje na tom, psát cosi na papír a čekat, že teprve někdo další z toho (kdo ví jak) udělá znějící dílo? Třeba počítače dnes skýtají tolik možností, jak hníst zvuk přímo...

Psaní rukou je pracné, ale má pro mě jeden zásadní přínos: než něco napíšu do partitury, pořádně si to promyslím. Nutí mě to vypracovávat co nejjistší tvary už v hlavě a navíc je to větší zábava!

Pocítil jsi někdy výhodu či nevýhodu toho, že jsi ve skladbě autodidakt?

Několikrát jsem byl na vážkách, jestli mám kompozici začít studovat, nebo ne (ať už soukromě nebo na nějaké škole), ale vždycky

mě něco na poslední chvíli odradilo. Někdy to bylo prohlednutí způsobů, kterými naše vysoké hudební školství vyučuje mladé skladatele.

Jindy např. představa, že bych musel pracovat na některých skladbách, ačkoliv bych nebyl v rozpoložení nebo situaci, která by mě k tomu motivovala. Tohle je pro mě veledůležité – svoboda a možnost skládat z radosti. Pravdou je, že ještě před několika málo lety bych býval vděčný za možnost diskutovat s někým do detailu problémy, na které narazím. Stojí mě občas dost úsilí sám sebe přesvědčit, že jsem se právě vydal tou správnou cestou, ale když už se mi to podaří, nevádí mi, že uslyším názory kolegů až na hotovou skladbu. Klíčovou věcí se tak pro mě stala blízká spolupráce s interprety, snažím se jejich nástroje a fenomény spojené se hrou poznat co nejdetailněji.

Tomáš Pálka (*1978)

studoval kompozici na Konzervatoři v Brně u Pavla Zemka-Nováka a na HAMU v Praze ve třídě Marka Kopelenta (2005). V současnosti zde pracuje na doktorátu. Je spoluzakladatelem a členem souboru a skladatelského sdružení Konvergence, kde současně působí jako houslista a klavírista. Vyučuje též na brněnské konzervatoři a ZUŠ v Praze. Jeho kompozice směřují k subtilním, introvertním a kontemplativním rovinám, často čerpají z mimohudebního programu.

Čím je skladba na sampleru pro tebe typická, jaké její rysy jsou význačné pro tvůj hudební jazyk, tvé snažení, tvé kompoziční zájmy?

Jako interpretovi mi často vyhovovala určitá volnost při provedení. Uvažoval jsem však o způsobu, jak nejlépe vystihnout svůj záměr v zápisu tak, aby se nemohlo stát, že bych nakonec svoji skladbu „nepoznával“.

BLOK	A	B
ČAS	0:00 (0:30)	0:30 (2:00)
KLARINET 1	TACET	1. Hrát současně dlouhé tóny d ¹ g ¹ a ¹ hes ¹ c ² d ² volba tónu ad libitum, způsob hry del niente do piano a opět al niente . 2. Souzvuky trvají 5 – 15s dle ukázování jednoho z klarinetistů. Ten naznačuje korpusem nástroje i zesilování a zeslabování tónů.
KLARINET 2	TACET	
KLARINET 3	TACET	
BASKLARINET	1. Hrát v pianisimu velmi rychle na libovolných nejnižších tónech, opíše v tercových a kvartových skocích než v sekundových postupech), preferovat tóny G A Hes C D možno jemně zvýrazňovat (drobnými akcenty). 2. Rychlé nádechy nepravidelně ad libitum, vždy po nádechu následuje SLAP na 1. tónu. 3. Z nejnižšího rejstříku plynule přecházet do nejvyššího, tóny hrát staccato, v průběhu začít prodlužovat do způsobu hry tenuto, později opět plynule přejít do způsobu hry staccato... (grinop možno i strídat časaji v průběhu). 4. Ke konci časového limitu odskočit zpět do nejnižšího rejstříku, což je současně znamením pro klarinetu 1, 2 a 3. preferuj tóny G A Hes C D 	1. Pokračovat ve svém původním hrani, postupně se vytrátit. 2. Vytvářet jen krátké vstupy ad libitum, pokakže však v jiné ciktávové poloze. Pauly mezi vstupy jsou stále delší.
POHYB	Basklarinetista vychází z publiky (při současně hře), kde sedí v 1. řadě i s nástrojem. Během hry pomalu dříve doprosit podla, kde si sedne na otočnou (klavírní) židli a hraje mírně natočen zády k publiku.	Klarinetisti 1, 2 a 3 sedí od začátku na pódiu na otočných (klavírních) židlich zády k obecnosti, a to tak, že židli jsou umístěny zcela vzhledu na pódiu, klarinet 1 zcela vlevo, klarinet 2 uprostřed, klarinet 3 zcela vpravo. Na znamení, které dostanou od basklarinetu (viz text) se všichni 3 pomalu otočí.

K sobě

Výsledkem jsou hudební plochy, které konfrontují přesně zadané parametry v podobě notových, grafických zanášek s misty, kde přesnost zápisu ustupuje do pozadí. Tato

rovina má ještě jednu významnou úlohu. Hra se zvukem – to je oblast mého zájmu, rovněž hra s prostorem... V taktu koncipované skladbě se vždy může objevit v určitém

detailu něco, co je (anebo může být) fascinující právě onou jemnou nahodilostí, která u konceptu vzniká.

Jaká hudba jiných lidí pro tebe byla či je důležitá? Co tě (de)formovalo? K čemu sám sebe vztahuješ?

Vždy mě přitahovala hudba, která se vymyká standardním představám širšího okruhu posluchačů. Jinými slovy, hudba, která „k nám promlouvá jinak“. Zajímal mě ten pohled na zvuk – vymaňování se z tradic, nazírání zvuku jako prostředku nespoutanosti a svobody. Přitahují mě nové zkušenosti se zvukem. I proto komponuji. Zároveň je kompozice pro mne cestou ke sdělování obsahů, u kterých mám pocit, že má smysl je sdělovat. Skladatelů, kteří mě určitým způsobem ovlivnili nebo ovlivňují, je celá řada. Zmíním se alespoň o některých: „Olivier Messiaen – skladatel, jehož sférická harmonie přináší (dle mého názoru) pocit vytržení do jiných úrovní vnímání.“ Morton Feldman – rozpínání času hraje pro mne důležitou roli pro uvědomování si času jako fenoménu. Kaija Saariaho, Toru Takemitsu, Jonathan Harvey, Salvatore Sciarrino – množství hudebních barev, které jsou „barevnější“ než vizuální vjem...

Má tvoje hudba kořeny i někde „mimo hudbu“?

Abych byl upřímný, vždy, když jsem psal nějakou skladbu, inspiraci jsem nacházel v mimohudebních sférách – poezie (Zdeněk Volf, Jiří Jan Vícha), literární dílo (Miroslav Lamač – *Myšlenky moderních malířů*), zážitek vnitřního stavu... To, co mne nejvíce oslovovalo, jsem měl a mám potřebu sdělovat jinými způsoby dále. Samozřejmě se do tohoto sdělení promítne i moje emoce, pochopení, vcítění...

Co tě přitahuje na tom, psát cosi na papír a čekat, že teprve někdo další z toho (kdo ví jak) udělá znějící dílo? Třeba počítače dnes skýtají tolik možností, jak hníst zvuk přímo...

Ano, to je pravda, pomocí počítače dnes mohu vytvořit dílo, ke kterému bych napříkladem cestou čistě akustickou, pomocí nástrojů „živých“, dospěl velmi těžko. Uznávám svébytnost přímého hnětení zvuku a jeho vzhody v tom, že mohu bezprostředně slyšet,



co jsem vytvořil. A právě tento fakt je tím, co mě přitahuje, abych psal i cosi na papír. Totiž to, že nejprve musím rozeznít svoji představu o hudbě čistě imaginárně. Teprve pak s interprety zjišťuji, co skutečně zní tak, jak jsem chtěl. Pokud se skladba dostane do rukou někým dále, nebojím se toho „kdo ví jak“ – zajímá mě pohled někoho druhého, jeho promítnutí se do skladby. Zatím se nestalo, že bych byl provedením, u jehož přípravy jsem neasistoval, nějak zaskočen...

A je tu ještě jeden důležitý element. Při práci na elektronické hudbě sedím sám

u svého počítače. A to je nesrovnatelný rozdíl – pracovat na něčem společně, v týmu s dalšími lidmi, nikoli v místnosti 4x4 metry...

Co ti dala škola?

Škola mi dala základ, technické vybavení, ale i ideje. Vždy jsem na konzervatoři i na akademii našel někoho, kdo mi v dané oblasti pomohl, s kým jsem mohl vést polemiky, konfrontovat názorové světy... Už jen setkávání většího počtu skladatelů při různých diskusích mělo svůj význam.

Myslet vlastní hlavou

Text: Jaroslav Štátný

Jednou z hlavních interpretačních osobností letošních Ostravských dnů byl belgický pianista Daan Vandewalle – jeho vystoupení rozhodně patřila k vrcholům festivalu. Měl zde jednak vlastní recitál s velmi bohatým a rozmanitým programem, jednak se podílel na dalších koncertech (s Josephem Kuberou hrál Cageův *Klavírní koncert ve verzi pro dva klavíry a dva orchestry*) a přednesl také premiéru nové, hodinu trvající skladby Rudolfa Komorouse, nazvané *Wu*. Protože se zdržel po téměř celou dobu festivalu, byla zde příležitost trochu si popovídat. Výsledkem našeho setkání a následné korespondence je tento rozhovor.

Jaké bylo tvoje hudební zázemí? V jakém prostředí jsi vyrůstal a jak se vyvíjela tvá hudební orientace?

Od dětství jsem chodil na hodiny klavíru do místní hudební školy. Ovšem doma se hrála jiná muzika. Moji rodiče se věnovali hudbě amatérsky – vedli soubor zaměřený na lidovou hudbu, zejména na folklor Východní Evropy (dodnes umím pár českých a moravských písniček!). V našem domě se zkoušelo i hrálo každý týden – hrál jsem na akordeon, cimbál a další nástroje. Odehrál jsem s nimi více než 200 koncertů.

Později mě začal přitahovat jazz. Hrál jsem v mnoha jazzových seskupeních – na svá studia jsem si v podstatě vydělával hraním v jazzových klubech. Pak jsem objevil free jazz a svět volné improvizace a to má pro mne přitažlivost dodnes...

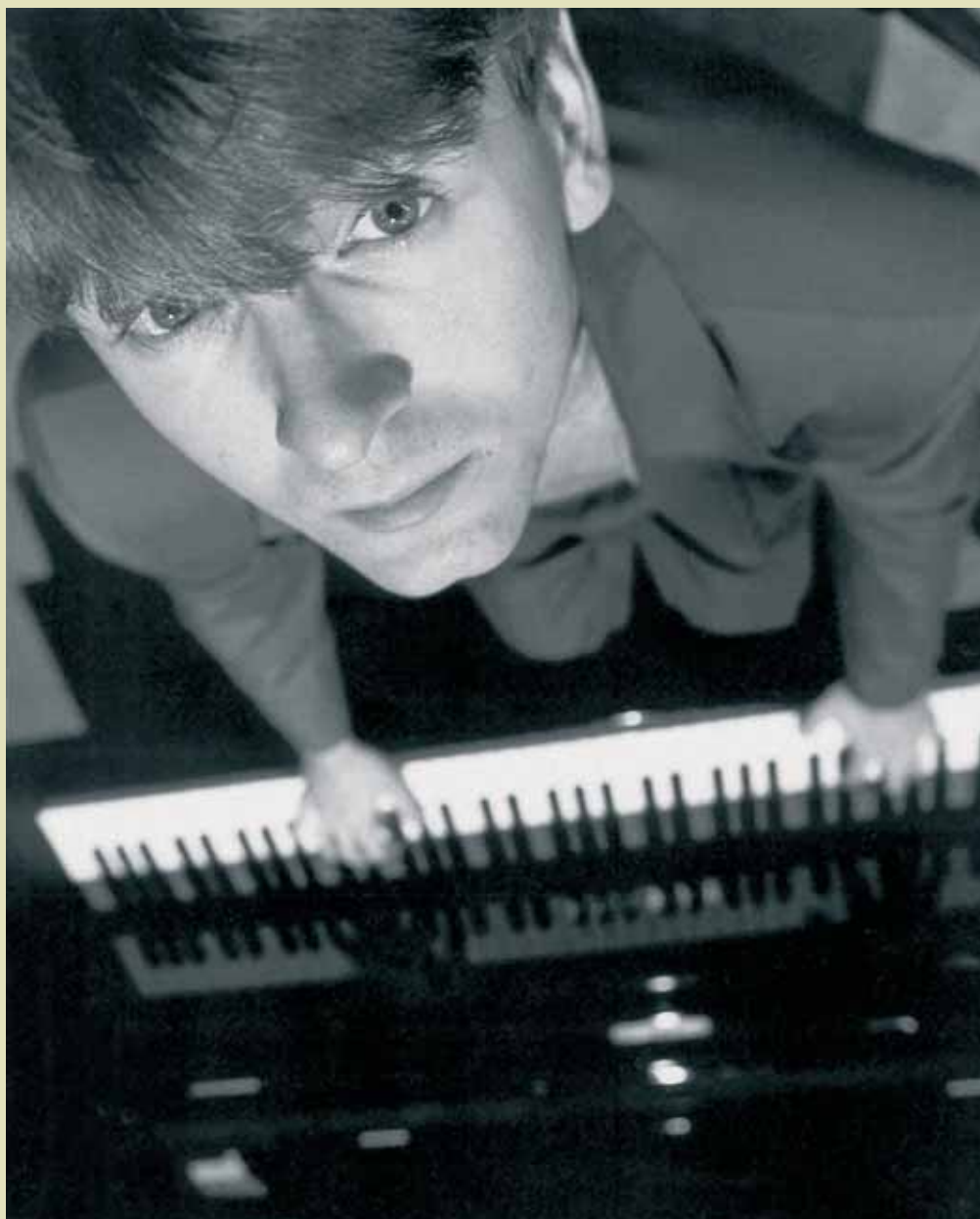
Co na tebe mělo největší vliv během studentských let?

Měl jsem fantastického učitele, jmenoval se Claude Coppens. Byl – a stále je – člověkem mimořádného intelektu, je těžké představit si intelektuálnějšího muzikanta, než je on. To byla pro mne ohromná škola. Vždy se zaměřoval na organizaci, strukturu a logiku skladeb – a to vše kombinoval s velice osobitým smyslem pro humor. Já jsem byl improvizátor – a najednou jsem byl konfrontován s naprosto opačným přístupem! To, co mi předal, snad nejlépe objasním na jedné příhodě: jednoho dne přišel do hodiny a zeptal se mě, co budu hrát. Odpověděl jsem že Beethovena, Op. 27, č. 1. A on na to: „Skvělé!“ – a potom mi začal skladbu vysvětlovat a podrobně rozebírat, což trvalo celou hodinu. Pak si teprve uvědomil, že jsem mu vlastně nehrál. Já jsem mu ovšem řekl, že bych skladbu analyzoval jinak a zkusil jsem mu objasnit svůj názor. On se zamračil, řekl, že jsem ještě mladý a můj názor je nezralý, ale přiznal, že nemá protiargument, kterým by mohl můj názor vyvrátit. Druhý den, velmi

brzy ráno, zazvonil u mých dveří a přinutil mě, abych s ním šel do školy. Pracoval na analýze té Beethovenovy sonáty celou noc, aby našel argumenty proti mému pohledu. Ve škole následovala dvouhodinová přednáška, v jejímž závěru nečekaně připustil,

že bych mohl mít pravdu, ačkoliv jeho důkazy byly silnější...

Když si na to vzpomenu, připadá mi, že tento zážitek měl pro mne mimořádnou důležitost: nejen, že mi můj učitel ukázal, že hudba a učení hudbě vyžaduje nepředstavitelnou vášeň



a zanícení, ale také, že je třeba argumentovat racionálně, bez toho, aby člověk sklouzl do dogmatismu – a také, že je možné se mýlit a že mohou existovat různé pohledy na věc!

Jaká hudba tě přitahuje jako interpreta?

Rád hraji hudbu, která je nějak osvobozující, která klade zajímavé otázky a která má také velký komunikativní potenciál.

Tvým největším projektem je – dnes už sedmihodinový – klavírní cyklus Alvina Currana *Inner Cities*. Toto dílo vznikalo průběžně řadu let s dedikacemi různým pianistům, ale poslední dvě části, ty nejrozměrnější, jsou věnovány tobě a ty jsi také celý cyklus poprvé provedl a od té doby často hrál kompletní verzi. Jak vlastně došlo k této – zřejmě oboustranně obohacující – spolupráci?

To bylo tak: jel jsem v autě a měl jsem puštěné rádio. Najednou jsem uslyšel muziku, která mě přinutila zastavit. Byl to Alvin Curran, který hrál na trubku. Poslouchal jsem to a říkal jsem si jen „to je vono!“

Pak jsem ho vyhledal, začal hrát jeho hudbu, snažil se do ní proniknout, skamarádili jsme se. Tak nakonec došlo k provedení *Inner Cities*, což je vlastně klavírní maraton – hrává se to ve velkém prostoru (třeba v továrních halách), posluchači mají lehátka, je to velmi zvláštní událost. Je to také vždycky velmi silný zážitek; posluchači se do hudby ponoří mnohem hlouběji než při normálním koncertě. Taky se mi podařilo celý komplet nahrát (vyšel u Long Distance / Harmonia Mundi). Ovšem nedávno Alvin přidal další (dvanáctou) část, ve které dokonce zpívám, resp. řvu – je to nesmírně silná muzika, vyjadřující současný životní pocit.

I když jsem hrál a hraju spoustu různých věcí, je možné, že už nikdy nebudu mít příležitost se tak bezprostředně podílet na tak významném díle takového druhu. Jako interpret se přirozeně snažím sloužit každému skladateli, jak nejlépe dokážu, ale mít to privilegium, že se člověk stane iniciátorem takové věci, to je štěstí, jakého se málokomu dostane. Podle mne představuje tento cyklus jedno z nejkrásnějších obohacení klavírního repertoáru za posledních několik desetiletí, a určitě je to vůbec jedna z nejzajímavějších skladeb, které vyšly z americké experimentální tradice.

Jakým způsobem studuješ tyto extrémně obtížné skladby? Co je podle tebe hlavní problém současné klavírní hudby?

Nikdy je necvičím, prostě je hraju. A ačkoli jsem dělal velice těžké skladby, například od Clarence Barlowa, obtížnost sama není v centru mé pozornosti. Ve skutečnosti mám občas docela rád i hudbu, která vystačí s málo notami.

Ovšem hlavní problém současné klavírní tvorby je nedostatek originality. Pravděpodobně je to důsledek toho, že většina škol se snaží přivést studenty k tomu, aby mysleli určitým způsobem, a nedovoluje jim myslet po svém. V podstatě si myslím, že většina kateder skladby brání svým studentům v tvořivosti. Výsledkem je úmorná záplava napodobenin toho či onoho, kterou jsem zavalen prakticky každý týden. Kočka procházející se po klávesnici, jak ji můžete vidět na YouTube, je mnohem zajímavější než většina nové klavírní hudby.

Některé tvoje programy jsou poměrně nekonvenční, kombinuješ třeba Liszta s Cagem. Jak vytváříš dramaturgii svých koncertů?

Konvence neexistují, a pokud existují, tak je škoda času se vůbec o nich bavit. Jedinou konvencí je, že umění obsahuje myšlenky a že umění existuje. Jestliže chci ve svém recitálu

poukázat na různé aspekty ticha v hudbě, pak mohu dát klidně vedle sebe třeba Liszta a Cage. Může se to zdát absurdní, ale v tomto kontextu to dává smysl. Navíc pozdní Liszt má mnohem blíže k Satiemu a Cageovi než k romantickému virtuóznímu repertoáru!

Vím, že jsi velký kamarád s Fredericem Rzewskim, který také žije v Belgii. Bereš ho jako svůj hudební vzor?

Frederic je můj dobrý přítel a je to někdo, koho si velice vážím. Je mnohem větší umělec než já, protože je fantastický pianista a světový skladatel. Učím se od něj přístupu a energii.

Svým způsobem je mi jeho generace velmi blízká. Nedávno jsem se sešel s Johnem Tilburyem na festivalu v Palermu. Náramně jsme si rozuměli. Cítím, že kdybych hrál v šedesátých letech, dělal bych ty samé věci, co oni.

Je to taky nesmírně velkorysá generace: Frederic mi věnoval celý svůj notový archiv – stovky, ne-li tisíce partitur. Jasně cítí, že tato hudba bude žít dál a že mladí lidé potřebují všechny dostupné informace, aby ji mohli hrát.

A co tvoje vlastní učení a předávání tradice?

Co se týče učení, je ze všeho nejdůležitější přivést studenty k tomu, aby mysleli vlastní hlavou.

Daan Vandewalle (1968) studoval u Clauda Coppense na konzervatoři v Gentu a u Alvina Currana na Mills College (Kalifornie). V současné době je profesorem klavíru na Královské konzervatoři v Gentu, kde vedle hry na klavír vyučuje historii klavírní literatury. Jako sólový klavírista má ve svém širokém repertoáru většinu významných klavírních děl 20. a 21. století, včetně kompletního díla skladatelů jako jsou Ives, Messiaen a Scelsi. Rád se zaměřuje na americkou hudbu – od Henryho Cowella a Johna Cage až po Frederica Rzewského a Beth Anderson. (O jeho nahrávce Ivesovy *Concord sonáty* se kritika vyjádřila, že „Vandewalleho porozumění Ivesově hudbě zahanbuje všechny americké interprety...“). Daan Vandewalle se rovněž zabývá improvizovanou hudbou a hraje na mezinárodních fórech s elitou hudebních improvizátorů (Fred Frith, Han Bennink, Tom Cora, Chris Cutler, David Moss, Barry Guy), vystupoval také se Sonic Youth, s nimiž hrál Cageovy a Cardewovy grafické partitury. V roce 2004 vytvořil se známým australským klavíristou Geoffreyem Douglasem Madgem klavírní duo. V roce 2005 mu skladatel a klavírista Frederic Rzewski věnoval celou svoji sbírku not. Od té doby vlastní Vandewalle obrovskou knihovnu klavírní literatury (převážně rukopisy a první vydání), která zahrnuje celou historii soudobé hudby 20. a 21. století. Za nahrávku *Inner Cities* od Alvina Currana se mu dostalo nadšených recenzí. Vandewalle pořádá každoročně, třetí týden v červenci, svůj vlastní klavírní festival. Je ženatý a má čtyři děti.

Tetsu Saitoh

Znáte snad ten pitomý japonský komercialismus?

Text: **Petr Vrba**

Tokijský rodák, kontrabasista a skladatel Tetsu Saitoh (1955) je nepřehlédnutelnou postavou na japonské scéně improvizované hudby nejen kvůli svým hráčským dovednostem, ale i díky jedinečným transkulturním projektům stírajícím (stíratelné) hranice mezi tradiční hudbou Japonska, korejskou hudbou šamanů, argentinským tangem a volnou improvizací. Kromě zmíněných proudů byl tento původně samouk silně ovlivněn jak divadlem nó, tak i představiteli polského divadla.

V osmdesátých letech se Tetsu Saitoh stal hudebním ředitelem divadelního souboru TAO a kromě toho se věnoval především tangu. V letech devadesátých pak díky neúprosnému souboji s autenticitou svého hudebního projevu dospěl k hlubší exploraci vlastních asijských kořenů. V té době založil String Quartet of Tokio, později rozšířený na orchestr, ve kterém kromě kontrabasu a kytary najdeme tradiční japonské nástroje jako šamisen, sedmnáctistrunné koto, šo, biwu či hičikiri. Paralelně s těmito aktivitami rozvíjí Tetsu Saitoh spolupráci s asijskými šaman-y a na starém kontinentě s evropskými improvizátory. Pevné místo si na hudební mapě vydobyl již dávno; o některých zákoutích či těžkostech svých cest se s námi byl ochoten podělit v následujícím rozhovoru.

Máte velice impozantní basu se lví hlavicí, mohl byste říct, jak jste se dostal k tak unikátnímu kousku?

Moje nynější basa pochází z roku 1877 a původně patřila Barreovi Phillipsovi. Půjčil jsem si ji na jedno turné a naprosto si ji zamiloval. Zkoušel jsem pak sehnat basu od stejných výrobců, ale zdálo se to nemožné, protože prý od firmy Gand & Bernadel existuje pouhých 38 exemplářů. Nakonec jsem se ale dozvěděl, že se na nějakém francouzském zámku našly neprodané výrobky této značky. Okamžitě jsem se vydal do Evropy a koupil od nich basu. Byla jako nová a také tak zněla, jako nová nepoužitá basa. Mně se víc líbil hutnější zvuk staré basy a Barreovi našťěstí vyhovoval zvuk té nové, a tak jsme si nástroje vyměnili. Už tři roky jsme se svými basami oba velice spokojeni. Já se té své nevzdám, dokud budu hrát. Ale cítím se zavázán předat ji dál, až potkám vhodného hráče.

A proč jste si vůbec za svůj vyjadřovací prostředek vybral kontrabas?

Mohl bych odpovědět dvěma či třemi různými způsoby, ale žádný nebude uspokojivý. Je to vlastně záhada.

Když jsem začal hrát na basu, nebylo to proto, abych se stal profesionálním hudebníkem. Na vysoké škole mě můj profesor přesvědčoval, abych pokračoval ve studiu a udělal si diplom, ale nešel jsem. Bylo to v době politických nepokojů na japonských univerzitách. Přišlo mi, že všechno, co napíšu, je ukradené z knih někoho jiného. Samé lži. Nemohl jsem to vystát. Pak jsem si najednou vzpomněl na své lekce klavíru, když jsem chodil na základní školu. Hudba nemůže lhát. Odhalí na tebe všechno. A pak

jsem najednou držel v rukou tenhle velký nástroj. Neumí lhát.

Již přes dvacet let se věnujete tangu. Co vás na něm přitahuje?

Při hraní tanga hraje basista jednu z nejdůležitějších rolí. Udává základní rytmus místo perkusí a dodává hudbě nuance. Leckdy jindy basista pouze doprovází hudbu a upírá zrak na záda hvězd.

V roce 1986 jsem jel do Argentiny hrát tango jako člen Orchestra Typica Yokohama, protože jejich basista utekl těsně před zájezdem. Hrál jsem tam s orchestrem Osvalda Puglieseho. Byla to skvělá zkušenost. Naprosto mě uchvátil jeho silný rytmus yumba a jeho hudebnická hrdost. Víte, on bojoval proti vojenskému režimu a byl mnohokrát ve vězení. Překvapilo mě, když jsem viděl fronty dělníků a nejrůznějších typů lidí celé odpoledne čekat na jeho večerní koncerty. Byl svým způsobem symbolem. Když jsme přiletěli, čekal na nás na letišti, takže jsme nemuseli na imigrační, neboť jsme byli jeho hosté.

Osvald Pugliese a Astor Piazzolla pro mě byli a stále jsou největší osobnosti. Když jsem se vrátil, zkoušel jsem všemožně hrát tango po svém. V té době to bylo velmi složité. Profesionální hráči byli velmi konzervativní a jazzoví hudebníci nedokázali tango hluboce prociťt. A navíc i to, že si hrají po svém, se mi občas zdálo nesmyslné. Vždycky narazím na tu samou otázku, když hrají nějaký hudební žánr. Jelikož respektuji hudbu čím dál víc, chtěl bych hrát spíše ortodoxně než po svém, nebo dokonce cítím, že tohle nemůžu nebo nesmím hrát vůbec, protože je to jen laciná imitace. Cítím to vždy, když hrají korejskou hudbu šamanů, gagaku, japonskou tradiční hudbu,

americký jazz, západní klasickou hudbu, brazilskou sambu, argentinský folklór atd.

A proto jste s tangem téměř nadobro skončil?

Poslouchal jsem několik nahrávek Piazzolova posledního sexteta, v němž hrál na piano Gerald Gandini. Jeho přístup k Piazzolově hudbě je tak impozantní, že probral moje tango znovu k životu. Ve svém posledním období navíc Piazzolla často užíval rytmus yumba jako základní. Sestavil jsem skupinu, která hrála pouze jeho pozdní repertoár, a to pouze po dobu jednoho měsíce. Během tohoto měsíce se náš bandoneonista neuvěřitelně proslavil. Znáte snad ten pitomý japonský komercialismus: když jsme někde hráli, museli posluchači čekat dvě hodiny, aby se dostali dovnitř. Je to šílené. Publikum chtělo náhražku za Piazzolovo sexteto, anebo prostě přišli jenom kvůli tlaku komerce. Nezajímá je vůbec hudba, ale možnost hraní zpeněžit. Cítil jsem, že to není nic pro mě. Brzy jsem toho nechal. Samozřejmě, že bandoneonista dosáhl velkého úspěchu. Ale nevzdal jsem tango úplně, na příští března a dubna chystám projekt s Olivierem Manourym na bandoneon a Jean Laurenem Sasportesem, který tančí s Pina Bausch Company, a doprovodíme tangem výstavu mého starého přítele.

Jak jste se dostal ke spolupráci s korejskými šaman-y?

To by bylo na dlouhé vyprávění... Zkusím říct jen to hlavní.

Na začátku své kariéry profesionálního hudebníka jsem hrál v USA a po koncertě za mnou přišla jedna dáma a řekla: „Je to úžasné! Ale proč hrajete na západní ná-



stroj?“ Nedokázal jsem odpovědět. Pomalu mi docházelo, co tím myslela. Asijský hudebník hrající na západní nástroj vypadá jako Evropan oblečený do kimona, který hraje na šakuhači nebo koto. Najít hudbu, kde mě nikdo nemůže zastoupit, zjistit kdo jsem, odkud jsem přišel, kam skrze hudbu půjdu, to pro mne byly a stále jsou největší otázky. Šel jsem mezi hráče tradiční japonské hudby gagaku a našel mnoho přátel. Hrál jsem s nimi, skládal jsem pro ně a díky tomu jsem blíže poznal asijské kořeny. Znal jsem jednoho producenta, který se hluboce zajímal o korejskou hudbu, zavolał jsem mu, a tak to začalo.

Korejští šamani jsou stále silně společensky diskriminováni. Jejich předák mi říkal, že nemůžou chodit prostředkem ulic, nemůžou do školy. Provádějí rituály, věští budoucnost, a takoví lidé často bývají diskriminováni. Nejlepší zaměstnání, které mohou získat, je řídit taxi nebo autobus. A tak se učí hrát a velmi tvrdě trénují už od dvou tří let. Bez hudebního nadání nemohou přežít. Mají neuvěřitelné techniky při velmi komplikovaných rytmech. Říkají, že každý rytmus má vlastní význam, i když je velmi krátký, třeba jen dva takty. Jejich první lekce je: hudba není kombinací materiálů; každá hudba má svůj vlastní význam; účinek je naprosto bezvýznamný; hudba je lidská činnost. Připomínají nám něco velmi důležitého.

Jsou hluboce propojeni s každodenním životem korejského lidu. Mnozí Korejci jsou katolíci, a když někdo zemře, jdou nejdříve do kostela, poté však pozvou šamany k provedení pohřbu. A také mnoho tradiční korejské hudby bylo odvozeno od hudby šamanů. Nicméně státem podporovaní tradiční hudebníci nesmějí s šamany hrát kvůli společenské diskriminaci, a dokonce zamlčují souvislost s šamanskou hudbou. Oficiální hudebníci hrají tzv. národní hudbu a šamani doprovázejí všemožné zemědělské slavnosti velmi taneční, rytmickou hudbu, pro niž jsou známí na celém světě. Jsem tak trochu pyšný na to, že alespoň na mých nahrávkách si zahráli všichni dohromady.

Znám ještě jiné šamany, malajské v Singapuru. Vláda zakázala téměř veškeré jejich činnosti, ale žijí dál. Jedním z nich je Zai Kuning, tanečník, básník, hudebník, filmař, fotograf, spisovatel. Nahrál jsem se Zaiem, Michele, jedním korejským hudebníkem a japonskou hráčkou na koto CD *Pagan Hymn*.

S Michele Donedou se znáte již dlouho, jak jste se vlastně setkali?

Poprvé jsme se setkali v Nancy. Barre Phillips nás spolu s Kazue Sawai pozval na festival Musique Action. Připojili jsme se k jeho triu (Phillips/Doneda/Joule) a s výsledným uskupením, nazvaným Fifth Season, jsme projeli Francii, Švýcarsko a Belgie. Znáám Barrea hodně dlouho, stojí za spoustou věcí, které se

dějí na tomto světě. Nelze mu za všechno dost poděkovat.

Vnímal jste při hraní s evropskými hudebníky nějak zásadně své odlišné kulturní zázemí?

Zpočátku velmi, ale jak jsme se poznávali víc a víc, přestávalo to být důležité. Tím myslím, že mezi námi samozřejmě je velký kulturní rozdíl, ale můžeme to nazvat povrchným problémem. Pod povrchem sdílíme stejnou zásobárnu zkušeností, které jsme nezažili v našich životech. Improvizace umožňuje k tomuto „skladišti“ přístup. A odlišnost je báječná, můžeme přijímat a užívat si rozdílnosti a překážky.

Hrajete mnoha různými způsoby, co je impulsem pro použití té či oné techniky?

Jak už jsem říkal, když jsem se vrátil z USA a potýkal se s otázkou „kdo jsem“, začal jsem chápat kontrabas prostě jako jeden velký strunný nástroj. Tím myslím, že jedna struna je natažená mezi dvěma body a vydává určitý zvuk, když se na ni drnká, tluče, tahá se po ní smyčec atd. Napadlo mě, že jestli dokážu basu chápat a hrát na ni takhle prostě, bude to pro mě kýžená odpověď. Zpočátku jsem basu hodně preparoval, ale postupně jsem od toho upouštěl.

Později jsem zjistil, že v Koreji existují tři různé druhy citery koto, na které se hraje smyčcem, drnkáním a údery. Také jsem viděl ▶



ve Francii jednu romskou kapelu, kde měl kontrabasista speciální basu pouze na úderu do strun, aby tvořil perkusivní zvuky.

Když jsem se zeptal Kazue Sawai, virtuózky na koto, co je nejlepší zvuk kota, ona odpověděla: „Když venku opřeme koto o zed' a fouká vítr, tak koto vydává zvuk. Tenhle zvuk je ten nejlepší.“

Mongolský film *Příběh o uplakaném velbloudovi* pojednává o velbloudí matce, která kvůli těžkému porodu odvrhla právě narozené mládě. Hudebník, kterého zavolali kvůli léčebnému rituálu, nejdříve položil svůj nástroj na její hrb. Vítr vanoucí skrze nástroj vytváří nádherný zvuk a vypadá to, jako by ladil matčino tělo. Potom hudebník ten nástroj sundal a zahrál několik melodií. Velbloudice roní slzy a pak se začne starat o své mládě.

Co je tedy nejlepším zvukem kontrabasu?

Dva příklady, které jsem právě zmínil, mi říkají, že čím méně lidského vlivu na nástroj, tím lepší zvuk. Když jsem měl seminář se slepými lidmi, zjistil jsem, že jsou schopni dostat z nástroje mnohem krásnější a autentičtější zvuk. Vůbec ten nástroj neznají, pouze hrají, zatímco normální lidé chtějí přesně vědět, jak to rozeznít a který zvuk je krásný.

Jedním z největších problémů pro improvizátory je přílišné (sebe)vyjadřování. Tím, jak poznáváme nástroj víc a víc, ovládneme ho líp a líp, jsme velmi náchylní k tomu hrát a hrát. To je nebezpečné. Je to pouze sebevyjádření.

Když položím basu na zem, omezují tím možnosti vytváření zvuku. A funguje to na mnoho způsobů. Nemohu vyjádřit sám sebe skrze techniky, které jsem vyvíjel třicet let. Ale je to šance.

Jak si vybíráte spoluhráče?

Malajský šaman Zai Kuning mi jednou řekl, že náš život je k tomu, abychom našli správné publikum. To samé platí o spoluhráči. Pro mě je velmi důležité, s kým hraji. Je pravda, že se trochu zdráhám účastnit se „sessions“, ale odmítnu-li všechny šance hrát s někým, koho neznám, možná se minu s tím pravým. Řídím se intuicí nebo spoléhám na své štěstí.

Hrajete často podle notového zápisu?

Ano, během svých každodenních cvičení hraji Bacha. Vloni jsem byl pozván do USA na festival Cross Sound, kde jsme byli spolu s Dimitrisem Marinosem, řeckým hráčem na mandolínu, v roli speciálních hostů. Němečtí

a korejští skladatelé pro nás napsali skladby, moc jsem si to užil. Taký mě občas potěší zahrát si Schubertova *Pstruha*. Mám i trochu peněz z toho, když dostanu nějakou zakázku na kompozici. Rád skládám. Sním, že jednou složím písničku, kterou si budeme moct zpívat.

Když skládám, dodržuji pravidlo, že v kompozici nebude nic, co se může stát během improvizace. Když improvizuji, hraji to, co nemůže být složeno.

Co si myslíte o improvizaci v kontextu japonské kultury?

Mohl bych říct, že Japonci jedinečně zacházejí s prostorem nebo se zakončováním. Ale zní to povrchně.

Myslíte pojmání prostoru jako spoluhráče?

Ne. Hráet hudbu znamená vytvářet prostor, čímž mám na mysli, že cílem hraní není sama hudba, ale vytvoření určitého prostoru, jako při lidových slavnostech. Jasně si pamatuji dojem z běžných svátků na korejském venkově, cítil jsem, že díky hudbě lidé splynuli s prostorem. V divadle nó má hudebník za úkol vytvářet a udržovat divadelní prostor kolem herců nó. Tohle mám na mysli, když mluvím o prostoru.

V japonské nebo obecně asijské tradici se liší způsob zakončování hudby. Užíváme si ticho, které nastane, když se dohraje. Ceníme si dobrého ukončení, ať už je milé, překvapivé nebo úplně nečekané atd. Když to hodně přeženu, hraje hudbu proto, abychom si pak užili to ticho, ne kvůli hudbě samé.

Někdy se mi stává s evropskými hudebníky, že když se nám podaří velmi dobré ukončení, mě to nesmírně uspokojí, užívám si ticho a nechci hrát dál. Ale oni chtějí pokračovat, protože nám to šlo, což pro ně znamená, že když budeme pokračovat, můžeme hrát ještě lépe.

Hrajeme, jako bychom tvořili hudbu od nuly. Nepřemýšlím tímto způsobem, myslím že hudebník je pouze vehikulem pro hudbu, která přichází odněkud z hlubokého nitra. Podobu tohoto vehikula určuje kultura, čas, prostor, jazyk atd. To nemůžeme změnit, musíme to přijmout, jak to je.

Z našeho rozhovoru a z vašeho výběru spoluhráčů mám dojem, že nejste zrovna nadšeným fanouškem tzv. nové elektroniky, kdy hudebníci ke svým zvukovým průzkumům používají laptopy nebo podivné nástroje



typu nezapojený mixážní pult. Co si myslíte o této vlně?

To je těžká otázka. Nemám k elektronické hudbě odpor. Například s Carlem Stonem by mě bavilo si zahrát. Ale problém elektronické hudby je, že elektronický zvuk je efekt. Zesílit zvuk lze pouhým otočením knoflíku. Stroj zvládne i velmi silný zvuk, kdežto akustické nástroje mají spoustu omezení, stejně jako lidské tělo. Ale to je právě důležité. Osobně raději poslouchám něco jiného než efekty. Pro hudbu je velmi důležité ticho. Pochopitelně neexistuje čisté ticho, myslím tím přirozené ticho, do nějž patří dech, ptačí zpěv atd. Mám moc rád přírodní zvuky. Elektronické přístroje pořád vydávají nějaký zvuk, i když jsou kvalitní, bzučí a šumí. Hluk pochází buď z přirozených zdrojů, nebo z otáčení, jako když běží motor. Pravidelný zvuk může lidi rozčilovat. Na druhou stranu, životní rytmus je přirozeně nepravidelný. Slyšel jsem, že embryo s pravidelným pulsem není zdravé. Smíšené je v přírodě životnější, čisté je slabé. Podvědomě si užíváme přírodních hluků, protože jsme jejich součástí. Embryo nevdává randál, který panuje v děloze – jednou jsem to poslouchal a rozhodně to nebylo pokojné ticho. Proto taky lidé rádi chodí na rockové koncerty, obklopí je hluk a oni se cítí v bezpečí. Neslyší ani svého souseda a zapomínají své každodenní starosti. Po koncertě jsou

ovšem úplně stejní jako dřív. Na druhou stranu, když si někdo dokáže hluboko uvnitř pamatovat něco, co ve svém životě jinak nezažívá, stává se někým jiným, což je dobře.

Obecně řečeno, chtít pořád víc a víc je nebezpečné. Spíše potřebujeme víc si pamatovat než se utápět v zapomnění plném efektů. Chtít čím dál míň je to samé jako chtít čím dál víc. Nejlepší je smířit se s tím, jak to je. Omlouvám se, jestli mluvím zmateně. Těžko hledám slova, a proto hraji na basu.

<http://blog.tetsu-saitoh.com>

<http://www.japanimprov.com/saitoh/index.html>

Výběrová diskografie:

sólo

Tokio Tango: Bass Solo Improvisations (ALM, 1986)

Contrabajando (Jabara, 1997)

duo

TS / Kazue Sawai: *Yaeyama Yugyoh* (Jabara, 1996)

TS / Joëlle Léandre: *Joëlle et Tetsu: Live at Yokohama Jazz Promenade Festival 1996* (Omba, 1998)

TS / Nobuyoshi Ino: *SoNAISH: Gut Bass Duo* (Sonaish, 2006)

trio

TS / Alain Joule/Michel Doneda: *M'uoaz* (Scissors, 1997)

TS / Michel Doneda / Kazuo Sawai: *Live at Hall Egg Farm* (Sparkling Beatnik, 2000)

TS / Kazuo Imai / Michel Doneda: *Orbit 1* (Travessia, 2006)

TS / Frédéric Blondy / Michel Doneda: *Carré Bleu* (Travessia, 2007)

ostatní

The String Quartet of Tokio & Orchestra (Tao, 1992)

Stone Out (Omba, 1996)

Tetsu Saitoh Tango Groove Collective: *Ausencias* (Jabara, 1998)

TS / Michel Doneda / Chon Chul-Gi / Noriko

Tsuboi / Zai Kuning: *Pagan Hymn* (Jabara, 2000)

Barre Phillips / Joëlle Léandre / William Parker / TS: *After You Gone* (Victo, 2004)

Michel Doneda / Lê Quan Ninh / TS / Kazuo Imai / Kazue Sawai: *Une Chance pour l'Ombre* (Bab-Ili, 2004)

TS / Kazuo Imai / Barre Phillips / Lauren Newton / Jacques Demierre / Urs Leimgruber:

Orbit 2: Voyaging Antipodes (Travessia, 2006)

Michel Doneda / TS: *Spring Road: Duo Japan Tour 2003 DVD/CD* (Travessia, 2007) ■

Jean-Luc Guionnet

Malíř zvukových obrazů ve stylu free jazzu i něžné hlukařinky

Text: Petr Slabý

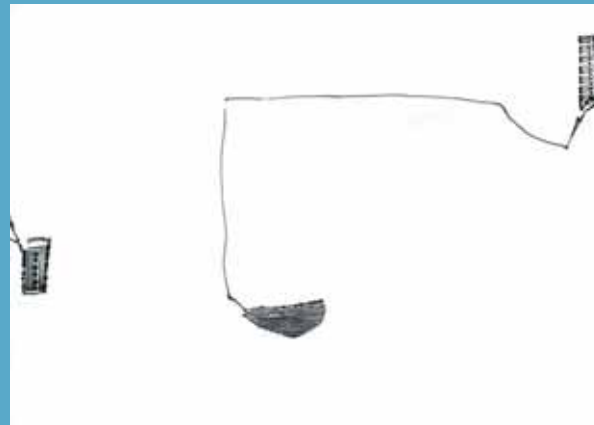
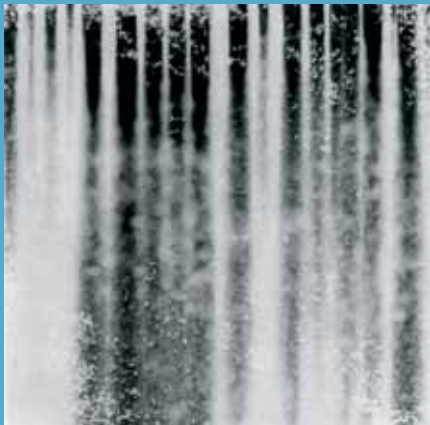
Francouzský hudebník, filozof a výtvarník Jean-Luc Guionnet (narozený 1966 v Lyonu) se představil českému publiku poprvé v rámci výstavy *Orbis Pictus* (pod kuratelou Petra Nikla) společně se soundartisty Ericem La Casou a Philipem Samartzisem na jaře 2007. Jeho muzikantské aktivity jsou hodně různorodé, ale nezaměnitelnou roli tu hraje jazz. Ten si Guionnet ozkoušel například ve zvláštní podobě se souborem Schams vedle niněristy Erica Cordiera a bubeníka Erica Bruleboise, ale mezinárodní ohlasu se mu na tomto poli dostalo především díky souboru se symptomatickým názvem *Return Of The New Thing*, kde působí spolu s pianistou a houslistou Danem Warburtonem, kontrabasistou Francoisem Fuchsem a bubeníkem Edwardem Perraudem. Jejich společné improvizace mají pevný řád a zároveň představují živoucí větev jazzových výbojů dneška. S Perraudem tvoří navíc duo *Calx*, kde se splétá jemné předivo saxofonových vzdechů a rytmických úderů a vibrací. Perraud je také součástí postfreejazzového power-tria *The Fish*, kde tvrdí muziku Benjamin Duboc. Improvizační schopnosti zcela jiného typu pak Guionnet dokazuje v kvintetu *Hub-bub* (viz článek o Frédéricu Blondym v HV 5/2006), kde se jednotlivé nástroje vzdávají



své prvotní role a souzní ve zvukových plochách. Od roku 1998 je jeho věrným soupeřem právě Eric La Casa v roli zvukového inženýra jak při různých instalacích, tak při varhanních exhibicích. Zvláštní pozornost si jistě zaslouží jejich společné album zvukových parakolází *Maison.House II.V*, které je pozoruhodným „místopisem“ pěti domů na jihu Francie, kde vlastně nacházíme tentýž zvuk vnímaný z několika míst najednou včetně úryvků různých promluv dalších přítomných osob. Podobný charakter má i opus *Belvédère dans l'étendue*, na němž se ovšem podíleli i kontrabasista David Chiesa a kytarista Emmanuel Petit. Nesmíme ovšem opomenout ani zvukovou instalaci *Afflux*, na níž se podílí, tentokrát v roli zvukového manipulátora, také Eric Cordier. Impozantní šestihodinové představení v kulturním centru TNT v Bordeaux z roku 2000, které v jedné chvíli postihuje prostor baru, vnějšího koncertního pódia, kanceláří a odděleného prostoru pro umělce, vyšlo ve zkrácené verzi i na CD a dává šanci si zkomprimovaně zažít tuhle pozoruhodnou seanci v jiném místě a čase.

Mezi nejnovější projekty Jeana-Luca patří duet s japonským perkusistou Seijirem Murayamou, kde se kongeniálně střetávají postupy obou protagonistů, což budeme mít šanci naživo slyšet na konci listopadu 2007 v rámci festivalu *Alternativa* v Divadle Archa.

Ohledně detailů jeho života a tvorby však dejme více prostoru umělci samotnému:



Jak jste měl dětství a co vás přivedlo k hudbě a výtvarnému umění?

Do svých čtrnácti let jsem hudbu nesnášel, možná proto, že můj otec poslouchal jazz (sice velice dobrý) od rána do večera. A to hodně nahlas. A když zrovna neposlouchal, tak hrál na saxofon nebo na harmoniku či flétnu (většinou při koupání) nebo si bubnoval v kuchyni na cokoliv, co mu přišlo pod ruku. Ale často se to střetávalo, takže hrál společně s deskami. Tak to byla moje domácí hudební výchova. Opravdu mě to štvalo a zajímaly mě vizuální věci – kreslení, malování, fotografování... Ale hudba do mě postupně vstupovala, aniž jsem to sám zpozoroval. Nicméně jsem chtěl být malířem a to mi vydrželo až do třiceti a vlastně na tom pracuji občas dodnes a kreslím si věci, které jsou takovým mým deníkem. Ale v těch mých čtrnácti si můj otec pouštěl jednu věc od Coltranea a se mnou se stalo něco nezvyklého. Ta hudba ke mně přišla. A přivedlo mě to k hraní na piano, aniž bych se to někdy učil. A až doteď jsem nikdy nestudoval, jak mám vlastně hudbu číst. Jako teenager jsem prostě začal najednou hrát a při tom jsem stále maloval jako šílenec. Tehdy se mými hrdiny stali Thelonious Monk, Cecil Taylor, Mal Waldron, Paul Bley, McCoy Tyner, ale stejně tak malíři Picasso, Bacon, Otto Dix, De Kooning a další. A pak jsem vedle piana začal hrát také na bicí a saxofon a od té doby si rád doma zahrají na jakýkoliv nástroj, i když nevím, jak se na něj hraje. Stále jsem ovšem chtěl být malířem, a tak jsem šel studovat na Sorbonnu v Paříži. Jelikož piano jsem si nemohl vzít s sebou, vzal jsem si altsaxofon a hraji na něj dodnes. Muzikantem jsem se stal velice pomalu, jako profesionál se tím žívím teprve deset let! Ale jednoho dne jsem se do toho saxofonu zamiloval a mými vzory se stali Hemphill, Coleman, Parker, Theadgrill, Lyons, Bartz, Denley a mnozí další.

Někde na webu jsem se dočetl, že jste také sochař...

Ale to je nesmysl. Kdo to řekl? Dělal jsem v mnoha oborech výtvarného umění včetně filmu, ale žádnou skutečnou sochu jsem nikdy neudělal. Ale na druhou stranu se cítím velice spřízněn se sochaři, možná i víc než s jinými výtvarníky, a jejich věci mě berou opravdu hodně. Třeba Penone, Beyus, Cragg, Anselmo, Serra, Judd, Lewit, Nauman, Gerz a pochopitelně Tony Smith. Také mám hodně kamarádů sochařů – Christophe Macéa, Yvana Clédada nebo Caroline Pouzolles.

A jak to vypadá s vašimi výtvarnými aktivitami dnes?

Do roku 1996 jsem měl celou řadu výstav obrazů a kreseb, teď už se to děje spíše výjimečně. Jako malíř jsem se vždycky snažil o zkoumání chemických procesů, barev a trvání materiálu. Prostě jsem hledal něco, co nazývám „informatique de soi même“ (sebevýpočet), což je většinou název mých výstav. Prostě hledám otisk reálného času, který jsem nad tou či onou věcí strávil.

Jak vnímáte souvislost hudby s výtvarným uměním?

Já svou hudbu dělám úplně stejným způsobem jako své výtvarné věci. Je to jako otesávání sochy, zkrátka práce s materiálem. Mohu hrát, skládat, ale mám problém napsat přesnou partituru, prostě zařadit ten „chronologický řetězec podle pravidel“. Ale v současnosti skládám i pro další hudebníky a názvy těch skladeb asi o nich něco vypovídají. Například pro harfenistu Rhodriho Davise jsem napsal dvoudílnou skladbu *On The Other Hand* s podtituly *My Harp As A Filter* a *Dyslexic Harp (Deciphered In The Dark)*. A pro Takoua Unamiho *A Signature Of The Room* nebo *Secret Proof Of A Print*.

Ale je to stejné jako moje kreslení a malování, snažím se muzikantovi vnuknout myšlenku o sebezpytování a ukázat mu, že i chyba je součástí tvorby. Protože ta chyba vlastně není chyba, ale sebereflexe.

Jak jste se setkal s free jazzem jako posluchač a později hráč?

Ovlivnili mě lidé jako John Coltrane, Cecil Taylor, Archie Shepp, Albert Ayler, Steve Lacy, Eric Dolphy, Jimmy Lyons, Sam Rivers, Ornette Coleman a další. Ale já jsem se snažil vždycky hrát jazz co nejsvobodněji, jak jsem to dokázal. A byla to občas pohroma, ale stále tuhle svobodu cítím. Ale poslouchal jsem hodně bebopu a hardbopu v podání Charlieho Parkera, Buda Powella nebo Bobbyho Timmonse, a tak jsem začal hrát po svém jako „free-bopper“, jestli je něco takového vůbec možné. Ale mám rád i jiné jazzmany – Milese Davise, Anthonyho Braxtona, Arthura Blythea a spoustu jiných. Ostatně v roce 1986 jsem pobýval nějaký čas v Bostonu a tam jsem potkal pár skvělých muzikantů a s nimi jsem se naučil improvizovat i na dané téma. Ale zpět! Když mi bylo sedmnáct, tak mě

začala zajímat „tape music, electroacoustic music, acousmatic music“ atd., takže od té doby jsou mé vzory velmi smíšené. A pak jsem navíc objevil tvorbu Edgara Varéseho a studoval jsem u Iannise Xenakise, takže to na mě mělo také velký vliv. V letech 1986 až 1999 jsem také pracoval na filmových projektech s Andrém Almuou a v té době jsem se věnoval i „body performance“ s Ericem Cordierem, což mě zase přivedlo k tělesné koncentraci.

A vlastně jste nakonec studoval filozofii... Jak se to odráží v tvých současných činnostech?

No, filozofie a kreslení jsou dvě věci, kterým se věnuji, když zrovna nemám nic jiného na práci (například ve vlaku, letadle nebo hotelovém pokoji). Ale filozofie je základ všeho. Bez ní bych těžko chápal své aktivity a všechno, co se děje kolem mne, protože teorie je součástí praxe a naopak. Pomáhá mi to chápat spoustu věcí. Říkám tomu „zpáteční lístek“ – tam a zpět. V mé hlavě se setkávají, prolínají a bojují mezi sebou Vico, Spinoza, Leibniz, Duns Scot, Laruelle, Pinchard, Thom, Girard, Deleuze, Badiou a spousta jiných. Pomáhá mi to v každodenním životě.

Takový malý příklad, který vypovídá o mém pohledu na prolínání filozofie, výtvarného umění a hudby:

Tam: Nejdřív napíšu něco o myšlence „signature“ [příznaku, šifry – jak ho chápal Paracelsus, Grotius a medicína (druh symptomu), armádní radary (jak lze analyzovat strukturu signálu, tj. světla/zvuku, aby se přesně určil jeho zdroj nebo prostředí, jímž prošel atd.) – jinými slovy, jak může určitý druh šíření být znakem něčeho, čím vůbec není.] v malířství (titul: „*La ligne de partage des ondes*“ – *Dělicí linie vln*).

Zpět: vzápětí jsem si musel přiznat, že pro mne bude snazší vyjádřit myšlenku hudbou než malbou (nevím přesně, zda proto, že je pro mě snazší mluvit o hudbě, nebo proto, že hudba stojí k problému blíže...)

Tam: výsledný text nebyl ani o malování, ani o hudbě, ani o filozofii, ale o všem dohromady, procházel hudbou a malováním skrze společnou myšlenku příznaku, takže nakonec moje duševní procházka skončila svého druhu filozofií (pod titulem „*Le grondement des signatures*“ – *Burácení příznaků*).



Zpět: postupně ve mně klíčí myšlenka složit o této cestě skladbu... a o tom píšu text nazvaný „*La répartition des mouettes sur une mer d'huile*“ – *Rozložení racků v olejnatém moři*).

Tam: tento text se pořád rozrůstal a rozrůstal, až se stal námětem filozofické dizertace (titul: „*La rumeur*“ – *Hučení*)

Zpět: pak se zase nekonečná metamorfóza obrací zpátky k hudbě a vede mě k improvizaci, rádiu, akusmatickým kompozicím, zvukovým přístrojům, zvukovým instalacím atd. Nikdy jsem dizertaci nedokončil, ale mám velmi hlučné myšlenky!

Každý postup v této velké metamorfóze trval vždy déle a déle: zatímco první krok trval rok (1988), poslední fáze, v níž se stále nacházím, začala zhruba v roce 2000.

A co vaše filmová tvorba?

To jsou především tři věci: 1. V letech 1987–96 jsem dělal několik experimentálních filmů s André Almurem (*Flash, Corps intérieur, Rumeur, Le troisieme il, Pli, Le lever des corps...*), které se zaměřovaly výhradně na tělo a sex. Hezké, pornografické, ošklivé, romantické, vzrušující, kýčovitě, násilně... byly jako pomalé potápění do našich tužeb být tady nebo tam...

2. Jiný videoprojekt dělám s Franckem Gourdienem. Většinou mu dělám hudbu a zvuk a on všechno ostatní, ale někdy jsou to i jiné spolupráce (*Maison, Piton, Ce qui me prit, Si les âmes tendent, Plat central, Gris*).

3. Jeden film (*Ivraie/Baragnes*) jsem si udělal sám – obraz, tělo v akci, zvuk etc. A mám spoustu dalších podobných projektů.

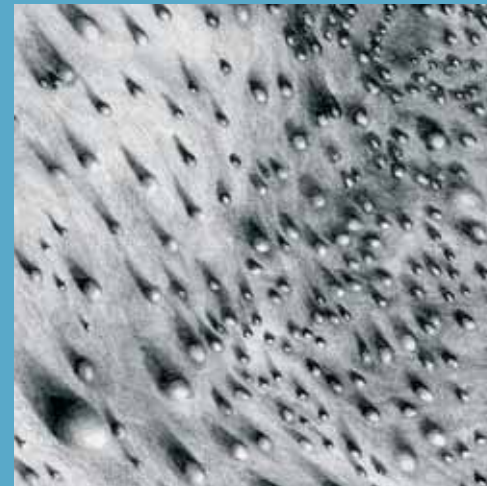
Co vás fascinuje na varhanách?

Myslím, že varhany jsou už od začátku mé nečekané lovestory s hudbou mým skutečným



nástrojem. Oblíbil jsem si hudbu díky poslouchání varhaníka a pianisty Bobbyho Timmonse, který se naučil hrát po kostelech a některé varhanické postupy přizpůsobil pro hru na piano. Baví mě propojení takzvané populární hudby s minulostí klasické hudby.

Varhany jsou vlastně směsicí tří mých oblíbených nástrojů: saxofonu – vzduch, piana – klávesy a bicích – pedály, nohy ruce, tělo. Při hraní na varhany se maximálně soustředím na architekturu (obzvlášť, když to je v kostele) a čas (na rozdíl od jiných nástrojů varhanám působíte násilí, když zvuk utnete, protože by mohl znít donekonečna). Na varhany hraji sólově, s niněristou Ericem Cordierem, s Toshimaru Nakamura na nezapojený mixážní pult, se



Stephanem Rivesem na soprán saxofon, nebo s akordeonistkou Claire Bergerault, která taky zpívá.

A jak se ti zamlouvala pražská výstava a vaše vystoupení s Ericem a Philem?

Byl to první koncert našeho turné a přiznejme si, že technické podmínky byly... řekněme složité. Podobná uskupení podle mě ze sebe sice vydávají to nejlepší právě v náročných situacích, ale potřebovali jsme trochu víc času, abychom vyzkoušeli ten prostor, rozhodli se, jak ho uspořádat... Nebyly to ale špatné koncerty, ten druhý byl asi lepší, protože jsme to už měli trochu vyzkoušené. Myslím že improvizovaná hudba by měla být plně napojená na prostor, kde se hraje, mnohem víc, než jak tomu je nyní.

Diskografie:

Schams: Erres (1999 Shambala)
 Calx: Improvisation Vol 1 (1999 La Belle Du Quai)
 Eric Cordier + JLG: Synapses I + IV (1999 Selektion)
 Return Of The New Thing (1999 Leo Records)
 Eric Cordier + JLG: Tore (2000 Shambala)
 Axéne (1989 – 1996, 2000 Ground Fault)
 Pentes (2001 A Bruit Secret)
 Hubbub: UB/ABU (2001 For 4 Ears)
 Return Of The New Thing: Traque (2000, 2002, 2003 Aylar Records)
 Afflux: Bordeaux TNT (2000, 2003 Alluvial Recordings)
 JLG + Eric La casa: Maison.House II.V. (2001 Vert Pituite La Belle)
 Hubbub: Hoop Whoop (2003 Matchless Recordings)
 Hubbub: Hoib (2004 Matchless Recordings)
 Tirets (2004 Hibarí)
 David Chiesa + JLG + Emmanuel Petit + Eric La Casa: Belvédère dans l'étendue (2003, 2005 Creative Sources)
 Bertrand Denzler + JLG + Kazushige Kinoshita + Taku Unami: Vasistas (2005 Creative Sources)
 The Fish: Live At Olympic Café + Jazz á Mulhouse (2005, 2006, 2007 Aylar Records)
 Marc Baron + Bertrand Denzler + JLG + Stéphane Rives (2007 Potlatch)
 JLG + Seijiro Murayama: Le Bruit Du Toit (2007 Xing Wu)

Posbírané věci Roda Summerse

Text: **Petr Ferenc**

Déšť

*Báseň-performance s
přednatočeným zvukem.*

Z oblohy padá

10 000 listů

bílého papíru, na

každém z nich

je napsané slovo.

Do mnoha stop na-

hraný zvuk říká táž

slova.

Slova: Kapy, Kap, Cák,

Žbluňk, Šplouchy-šplouch,

Plesky plesk

Předvedeno v Suru a Hasseltu

v Belgii, 4. září 1982,

s Liz Summersovou a

Theem van der Aa.

Tak zní text uveřejněný před třidvaceti lety v časopise Wisconsinské univerzity v Milwaukee. Doprovází jej foto autora performance, sedícího uprostřed výstavního prostoru na skládací židli, pod deštníkem a v přišlášti. Déšť papírů a tváře obecnstva – zmatené i pobavené vtípem kusu.

V Maastrichtu působící Brit Rod Summers (1943), který v létě pracovně navštívil Prahu, se humoru rozhodně nebrání a je mužem devatera řemesel – označován bývá za umělce zvukového, výtvarného, konceptuálního, dramatika, mail-artistu, vydavatele... Svůj obor od roku 1973 označuje za VEC (Visual, Experimental, Concrete) a bývá řazen do druhé generace intermediálních umělců, je tedy vlastně „zdárným synem“ fluxovských es Josepha Beuyse, Dicka Higginse či Allana Kaprowa – VECovský výstup ostatně také zahrnuje multipty, básně-objekty, partitury, kazety, umělecká CDR, pohlednice atd. V sedmdesátých letech Summers rozjel akci Audio Exchange, svébytnou podobu mail-artu, kde se vyměňovaly kazety, a pochvaloval si, že se tak mohl seznámit mimo jiné se samými počátky noisu. A určitě mohl ukojit rovněž svou sběratelskou vášeň; největší realizací VEC je totiž intermediální archiv, jehož spravování je Summersovi sofistikovanou disciplínou nade vše a tím pravým důvodem, proč archiv podivností držet. Katalogové lístky aspirují na takovou jemnost v přesnosti popisu, že jejich vypracovávání Summers neváhá označit za ekvivalent japonského čajového obřadu Sado.

Jeho zvukové realizace se pohybují v oborech vymezených termíny text-sound, audio art, hörspiel či konkrétní poezie. O jedné ze Summersových zvukových realizací, nazvané Sad News, nám poreferuje Douglas Kahn, ředitel katedry Technokulturních studií Kalifornské univerzity, autor knihy *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (MIT Press, 1999) a spoluautor několika tematicky podobných publikací. Než mu předáme slovo, nechme na chvíli promluvit samotného Summerse.

Má práce v oblasti audia je kombinací třiceti let zkušeností s technikou implementovanou do plodné poetické imaginace.

“Proč audio art?” To se sám sebe občas také ptám!

Muzea a galerie jsou většinou tichými prostředními podobně jako kostely a další místa určená uctívání. Zakašlejte, jestli si troufnete, ozvěna potrvá týden!

Od samého vynálezu nahrávací techniky probíhala v tomto médiu umělecká produkce (vývoj); zvuková poezie ale má mnohem delší historii.

Zvuk a jeho absence mě odjakživa fascinovaly. Vyrůstal jsem v prostředí, kde hrálo piano, nahlas se četla poezie, z rádia znělo BBC a noci na anglickém venkově byly naprosto tiché.

První elektrický šok jsem utrpěl od rozebraného rádia. Síla média.

Své přátele poznáme po hlase téměř stejně rychle jako vizuálně.

Poezie vždy pracovala s artikulací hlasu, aby posílila svou dramatickostí.

inzerce

ROXY

Visegrad Fund

8⁺ +4Y

Experimentální prostor Roxy/NoD
Dlouhá 33, Praha 1, www.roxy.cz
Otevřeno Po-So 11-01, Ne 13-01

NOD uvádí Listopad 2007

02/11

Kora et le Mechanix
a hosté. Křest CD 16:9,
ke každé vstupence
CD zdarma.

09/11

Huntsville (nor)

18/11

Moens (cz)
Penderecki String
Quartet (can)
Multimediální koncert.

21/11

impro#7
Birds Build Nests
Underground (cz)
DanoM (sk)
Martin Ježek (cz)
Večer experimentálního
turntablismu.

Za podpory
Ministerstva kultury ČR
Národního českého hudebního fondu
International Visegrad Fund / www.visegradfund.org

Experimentální prostor Roxy/NoD
je provozován za podpory Městské části Praha 1



Odkud se berou smutné zprávy?

Text: **Douglas Kahn**

Překlad: **Petr Ferenc**

Audiokoláž Roda Summerse nazvaná Sad News byla vytvořena v roce 1979. Jejím zdrojem byla tři různá vysílání BBC Radio Four, součást řady příležitostných nahrávek, které Summers pořizoval mezi lety 1973 a 1978. Ve stejném roce byla koláž zveřejněna na kompilaci Glisten pod názvem Summersova „undergroundového kazetového“ projektu VEC Audio Exchange. Do světa bylo rozesláno celkem 63 kopií. Kopie s číslem 40, s razítkem pošty z 16. listopadu 1980, byla poslána do Toronta na adresu Dana Landera, audiomělce a spolueditora významných knih *Sound by Artists* a *Radio Rethink*. Lader zařadil Sad News na svou vlastní kompilaci, kterou rozeslal přátelům a známým. Svou kopii jsem od Landera dostal někdy kolem roku 1986. Takže už je tomu dvacet let.

Když jsem si Sad News poslechl, nabyl jsem dojmu, že se určitě musí jednat o všeobecně známý, klasický kus z análů audio artu, ať už jsou tyto analýzy jak chtějí tajemné. Tento dojem jsem si udržel až do té doby, kdy mě sám Summers informoval, že toto dílo slyšelo možná „ani ne dvě stě nebo tři sta lidí a dítě jménem Pertinent“. Mnohem méně lidí uvedlo, že kus vůbec obdrželo, a ještě méně jej nějak komentovalo. Summersův „nejlepší kamarád“ Tom Winter řekl: „Na začátku se smějete, na konci je to depresivní.“ Summers řekl, že jeho přítel hledal příležitost alespoň něco říct a vypadla z něj věta, již lze snadno aplikovat na veškeré lidské úsilí. Na začátku se smějete, na konci je to depresivní by mohlo být vytesáno do všech náhrobních kamenů světa a kolemjdoucí by celá desetiletí jen vědouce přikyvovali.

Tím, že jsem Summerse kontaktoval, stal jsem se jediným, kdo vůbec nějak zareagoval. „Panečku, zdvojnásobení mé fanouškovské základny jedním vrzem!“ Ale abychom byli spravedliví, díla VEC, a bezpochyby tedy i Sad News, se tu a tam v rádiích hrály pro početně stěží odhadnutelné publikum. „Nebylo mým cílem obesílat rádia. Měl jsem omezené finance a šlo mi spíš o to přimět umělce používat kazetové magnetofony kreativním způsobem než umožnit široké veřejnosti slyšet, v jak kakofonických světech umělci žijí.“

Summersovy komentáře k *Sad News* jsou zdrženlivé: „Zprávy za posledních třicet let ze *Sad News* dělají zcela současné dílo, jen možná o trochu méně krvavé...“ V teoretické rovině je Summers o něco odvážnější. „Rád bych věřil, že usilují o odkrytí syrového zvuku spíše než o prezentaci jakýchkoli politických či společenských motivů či podrobně promyšlených filosofických stanovisek. Ale stejně tak je abstraktní malba vytvořena z rozzeznatelných barev. Ne. Moment. To bych byl moc pyšný!“ Necitlivý k takové skromnosti, rád bych přispěl několika komentáři a položil si otázku *Odkud se berou špatné zprávy?* Třeba z historického hlediska.

Pohyb od smíchu k depresi, o kterém vypovídá Summersův přítel Tom Winter, je zachycen na samém začátku vstupním break-inem „sad very sad“, který je posléze opakován ve změní nejrůznějších syntaktických rámců, mluvících úst a situací hodných zpravodajského okomentování. Je to vyrušení cizincem, náhlé vloupání elfa, který spojuje věci nečekanými způsoby. Termín „break-in“ souvisí s žánrem *novelty* založeným v roce 1956 Buchananem a Goodmanem a s jejich dílem *The Flying Saucer, Part 1*.

Podobně jako u *Sad News* se jedná o rozhlasový zpravodajský program, kde jsou útržky písňových textů sestřihány do mnoha odlišných významů včetně odpovědí „lidí z ulice“ a mimozemšťanů, kterým pokládal otázky reportér John Cameron Cameron. Na rozdíl od *Sad News* se *Flying Saucer* skutečně proslavil, postaral se Dickiemu Goodmanovi o solidní základ budoucí kariéry.

Jak *Sad News* tak *Flying Saucer* nepřežily nástup pravidelného zpravodajství. V americkém rozhlasovém vysílání break-in znamená přerušení normálního programu oznámením velké důležitosti. Summersovo „sad very sad“ je ovšem přerušením, které žádnou významnou událost neohlašuje. Místo toho se stává náznakem většího obrazu, který je maskován příkrovem hektických událostí, obzvláště těch, které vyžadují okamžitou pozornost. Je to obraz pomalého hnutí díky prosakujícímu násilí – tisíce případů jsou postupně spojovány kumulující rezignací, díky níž se upřímný smích mění v nervózní úsměšek z deprese.

Sad News reflektuje, jak je zpravodajství vytvářeno pomocí „vykrajovacích tvořítek na cukroví“ – pečlivý výběr, natočení, stříhání a diskursivní zarámování událostí, oddělení jedné od druhé, vytržení z kontextu tak, aby je veřejnost mohla považovat za srozumitelné. Break-in uvrhne posluchače do stavu pohotovosti a mučivého očekávání, pokud se jedná o pronásledování či odsouzení slavného zločince či chybující celebrity, zatímco struktury a machinace moci ponechává netknuté a bez komentáře. Pohyb dveří skandálního vojensko-vládne-zábavně-náboženského spolčení nespustí žádné poplašné zařízení, a to se otáčejí tak rychle, že by byly s to vyrábět elektřinu pro celé východní pobřeží. Neexistují break-ins pro každodenní tragédie všeobecné bídy, ničení životního prostředí, změny společenského vnímání atd. Neexistuje poplach k opravdovým nebezpečím, neexistuje break-in, který by neustále opakoval, co je třeba opakovat.

Zpravodajství je smutná věc, protože se maskuje za veřejný diskurs, který se přitom snaží degradovat. Opakování v rámci *Sad News* neposkytuje seznam témat k nápravě, ale rozbíjí uzavřený systém nevšímavosti a odmítání. Usazení fráze „sad very sad“ v každém zpravodajském příspěvku ozřejmuje stupeň zaměnitelného a žravého mechanismu zpráv a dovádí jej až k nelogickým důsledkům tím, že jej opakovaně míchá (jako aminokyseliny v procesech genetické mutace) se skutečným světem, který je tímto mechanismem ovládán.

Komentátoři, které v *Sad News* uslyšíte, jsou také připomínkou historických dob počátků Poradní komise pro mluvenou angličtinu, která v roce 1926 vytvořila „BBC angličtinu“. Jejich komentáře jsou denním shrnutím jednání této komise, jejíž rozhodnutí určila podobu mediálních přenosů na celé dekady dopředu. Ředitel komise, jak ve své knize *Stilled Tongues* píše Stephen Coleman, „trpěl, když nabyt jistoty, že běžné ucho má být oslovováno způsobem na hony vzdáleným běžné řeči.“ Byl to paternalistický projev, díky němuž „mohli být neoficiální moderátoři degradováni či propuštěni.“ Moderátoři BBC v *Sad News* ono přerušení „sad very sad“ s nadhledem přecházejí nejen proto, že pocházejí z prostředí prospikovaného stříhání, ale i proto, že vyrušující jazyk patří jednomu z jejich krve. Vpád slov „sad very sad“ do invokativní síly moderátorovy řeči je důkazem fiktivní internalizace světových událostí a vice versa. Je to utopický moment upřímnosti v dystopické situaci. Humor pochází z kontrastu smyslové výměny vpádu rušivé řeči a reality prezentované automatem poháněným koly a převody magnetofonu a ovládané žiletkou a páskem. Trochu se podobá podívané na primitivní sex robotů – nikdy jsem ho sice neviděl, ale slyšel jsem, že to může být opravdová legrace.

Na označení ur-text žánru, do něž *Sad News* patří, by mohl docela dobře kandidovat The Drunken Newscaster Jerryho Newmana; přinejmenším mají společný základ v rozhlasových zprávách BBC. Říkám ur-text raději než ur-pás, protože o díle slyšelo jen málo lidí, z nichž jen část slyšela dílo samotné, a navíc od nich pocházejí odporující si svědectví. Pro většinu lidí je

zprostředkovatelem setkání William Burroughs, který Drunken Newscaster uvádí jako předobraz svých audio cut-ups. Newman byl významným sběratelem hudby, který procházel Harlemem s drátovým magnetofonem a později vedl vlastní studio a vydavatelství. Byl to on, kdo seznamoval Kerouaca a mnoho dalších s jazzem. John Clellon Holmes na Newmana vzpomíná jako na špičkového střihače. „Jednou z prvních věcí, které udělal, bylo, že nahrál úžasnou Schönbergovu serenádu. Měl skvělý sluch a nakonec dospěl k výsledku sestřiháním různých páسů. Dnes je to běžná praxe, ale on byl jedním z prvních, kdo dosáhl výsledku sestřiháním několika různých verzí.“

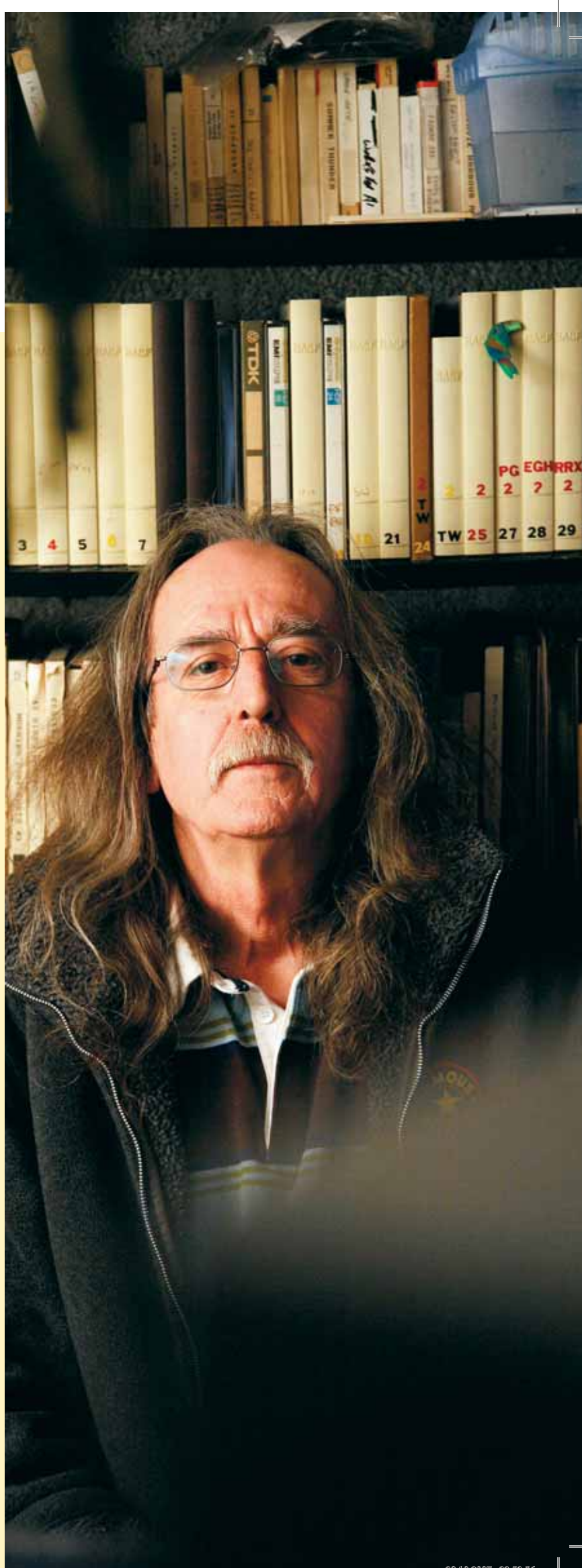
Burroughs zmiňuje Drunken Newscaster jen střídavě, přiznává mu ale zásadní význam. „Jerry Newman mi přehrál pásek s názvem *The Drunken Newscaster* sestavený z promíchaných zpravodajských vysílání. Na slova si s odstupem času již nevzpomínám, ale pamatuji si, že jsem smíchy spadl na podlahu. *Drunken Newscaster* si můžete vyvolat kdekoliv zrovna sedíte. Nahrajte si pár minut rozhlasových zpráv. Přetočte pásek zpět a náhodně vmíchejte několik krátkých šteků z jiných zpráv. Udělejte to celkem čtyřikrát. A samozřejmě, tam, kde jste vmíchávali, jsou původní slova smazána z pásku a náhodnými střihy vzniknou nové juxtapozice.“

Allen Ginsberg se snaží vzbudit dojem, že pásek není Newmanovým dílem, ale mohl by místo toho pocházet z jeho velké sbírky nahrávek. Vzpomíná, jak s přáteli poslouchal velkou sbírku Newmanových nahrávek. „Obzvláště se všem líbil kus s názvem *The Drunken Newscaster*, na němž podroušený moderátor BBC čte zprávy a díky přerušování oznámí: *Princezna Margareta strávila víkend v rodičích na hradě Balmoral.*“ Možná se Ginsberg mylil, díky téhle drobné zmínce se mohlo jednat buď o alkoholem způsobené anaforické přerušování nebo o výsledek zvukařské práce s žiletkou. Jedna věc je jasná: *Drunken Newscaster* byl oblíbenou společenskou zábavou, ale rozšiřován byl ještě méně než *Sad News*.

Příběh *The Drunken Newscaster* je tím nejlepším možným příběhem prvotního díla, neboť pásek nelze najít a jeho obsah jednoznačně určit. Hledání bohů pod kameny je nicméně produktivní činností, neboť jeden frustrovaný pokus zrodí další a díky jejich akumulaci můžeme začít rozumět tomu, jak se věci mají a nemají.

Sledujeme-li původ *Sad News* ještě dále proti proudu času, jedním z přístavů, na které musíme narazit, jsou fotomontáže Johna Heartfielda a jejich vztah ke zprávám Výmarské republiky. Pak bychom ale museli jít ještě dále do historie k pravcovému tvůrci fotomontáží Eugenu Appertovi a ještě dál až ke krvavé historii všech řezů a střihů. Tento proud bychom mohli zastavit zástupným označením střihy v nahraných časových médiích, němých i zvukových. Což nás dovede k Jorisi Ivensovi a jeho přestřihávání cívek se zpravodajskými filmy z antikapitalistických důvodů, což byl jen segment širší praxe filmových výrobců, kteří z poněkud méně vznešených důvodů přestřihávali hotové zpravodajské cívky tak, aby vypadaly jako jejich vlastní produkce.

Odtud tedy pocházejí Smutné zprávy? Z řady zcela odlišných historických předloh? Jsem rád, opravdu rád, že mohu říci: ne, nemusí tomu tak být. Nedávno mi Summers napsal: „Musím být poctivý a říct ti, že má znalost historie audio artu je velmi povrchní. Nikdy jsem se moc nezabýval věcmi za hranicemi zpěvů jeskynního muže a kočovného storytellingu.“ *Sad News* pochází z kombinace nevyžádaného denního školení prostřednictvím hromady střihů označovaných za zprávy a kreativního úsilí odkrýt je za pomoci nejlepší tradice satiry, semioklamu, politické kritiky a zdravého, humorného nerespektu. *Sad News comes from the news, which is sad.* ■



Vratislav Brabenec a Joe Karafiát:

Tři setkání

Text: Petr Ferenc

Saxofonista Plastic People, básník, zahradní architekt, bohoslovec a ekologický aktivista Vratislav Brabenec se během svého kanadského exilu setkal s dalšími emigranty, kytaristou Joem Karafiátem (Plastic People, Carnation, Garage) a světoběžníkem Honzou Komárkem. Jejich hudební setkávání, míjení a improvizující volné kolektivy jsou zdokumentovány již na třech pozoruhodných albech, která vznikla mezi lety 1989 a 2006. Každé zní o něco jinak než ta ostatní, Brabencův a Karafiátův vklad z nich však ze všech dělá zaznamenaníhodné literárně-zvukové dobrodružství.

MRAKY SE VAŘÍ, STROM CHODÍ, PES KOUŘÍ

Když to vezmeme chronologicky; přednedávnm vydané sedmdesátiminutové *Kanadské vytí* (Guerilla) je z trojice jednoznačně nejspontánnější. Nahráno bylo v roce 1989 a kromě Brabencových dechů a hlasu a Karafiátovy kytary na něm uslyšíme Komárkovu hru na perkuse, foukací harmoniku a podladěnou, preparovanou kytaru. Důležitou úlohu má Karafiátův syntezátor i produkce, řada improvizací má výrazný hal, elektronika se s akustickými zvuky přirozeně setkává, místy působí jako lehce nakyslé dochucovadlo, jehož střídme dávky celku vyloženě svědčí. Nástroje mají pěkný dozvuk, o charakteristickém echu perkusí si netroufám tvrdit, je-li efektem nebo dozvukem nahrávací místnosti. Je ho každopádně tolik, že významně spoluutváří charakteristický zvuk desky – profesionální studiový zvukař by asi takovou míru ozvěny nikdy nepřipustil. Ovšem tohle album vznikalo bez větších ambic v torontském domácím studiu; jeho masteringu pro první vydání na CD se ujal Joe Karafiát.

Rozhodně se jedná o ojedinělý počín, trojice se ve svém free hraní ničím neomezuje a čtrnáct nahraných improvizací v délce od jedné do jedenácti minut se navzájem výrazně liší. Napětím oplývá nejdelší *Scarborough* s až osudovými těžkými dobami perkusí, hned za ní následující *Morning Side* se z chraštítkového úvodu přelije v divoký freakout. Tu a tam vykukne jazzová souhra, jinde náznak písně, někde je divoká skrumáž zvuků tak zamotaná, že těžko rozlišit, jaký instrument zrovna hraje. Brabencova expresivní hra na altsaxofon a klarinet je samozřejmě rozpoznatelná, Karafiát naproti tomu mile překvapí barevnější hrou, než je přímočaře rocková, které se nyní věnuje téměř výhradně (jeho „divnější“ tvář ukazuje dvojice kazet, které nahrál v exilu a které převzalo tehdy ještě kazetové vydavatelství Black Point – třeba se někdy dočkáme reedice). Texty jsou opatřeny dvě skladby, *Mrazy se vaří*, jejíž veškerá, dokola opakovaná slova tvoří nadpis kapitoly, a z Bible čtená *Šalamounova píseň*. „*Tys nás zabil*“, věta pronesená v závěrečné

improvizaci pro piščí flétničky, vytí a temné údery do bubnů, se samozřejmě stala názvem kusu. Slyšíme i ohlasy Brabencova působení v Plastic People – remake Hlavsových *Mladých holek* z tehdy posledního studiového alba Plastiků *Půlnoční myš* (pod krycím názvem labelu Freedomia ji na LP vydal Chris Cutler) je pozdravem přes oceán – v době, kdy PPU Půlnoční myš nahrávali, byl Brabenec již v exilu. Na své dlouholeté působiště ale, jak se zdá, nikdy zcela nezanevřel. Nyní trochu odbočím: v roce 1988 došlo k rozpadu Plastic People, jejichž jádro se převtělilo v novou skupinu Půlnoc, která absolvovala ještě před sametovou revolucí dvě americká turné. Zastávkou jednoho z nich měl být benefiční koncert pro tehdy uvězněného manažera PPU Ivana Jirouse, kterého se Brabenec s Karafiátem a Komárkem rovněž účastnili; kromě nich vystoupil Ed Sanders (ex Fugs) a někdejší beefheartovský kytarista Gary Lucas. Neshody s americkým managementem Půlnoci, který za účast na benefiční akci údajně požadoval honorář, a Brabencův nesouhlas se změnou názvu skupiny (který Brabenec považoval za zradu někdejšího směřování a ústupek komunistické moci) vyústil v neúčast Půlnoci a dlouholeté mlčení mezi Brabencem a Mejlou Hlavsou. Comeback Plastic People před deseti lety byl tehdy i výrazem usmíření. Zájemce o podrobnosti konfliktu odkazují na časopis Vokno číslo 19 (1990) a blok vzpomínek, korespondence a rozhovorů s aktéry příběhu příznačně nazvaný *Krach jedné identity*.

Důležitější ovšem je, co přetrvává. A záznam kanadského vytí tří exulantů je jedním z mála příspěvků do fondu českého improvisingu. Jeho strhující divokost a neovlivněnost trendy z něj činí posluchačskou lahůdku, jakou nelze nedoporučit.

PŘIZNÁVÁM, ŽE DECHOVKA CLOUMÁ ZMUČENOU DUŠÍ

Podruhé se trojice při nahrávání setkala v létě 1995 v pražském studiu Dolios, doplněna o tři hráče. Bicí a syntezátor obsluhoval Jan

Joe Karafiát



Vratislav Brabenec





Brabec (ex Plastic People, ex Z jedné strany na druhou, Domáci kapela), zpěvem a klávesami přispěl Psí voják Filip Topol, na cello hrála Petra Oplištilová. Album *Konec léta*, které v roce 1995 vydal Black Point, v tisku vzbudilo spíše rozpačité reakce. O to větší bylo moje překvapení při poslechu tehdy jen do sbírky zakoupené, výrazně zlevněné kazety. Kompaktním diskem jsem ji, zcela okouzlen, nahradil při nejbližší možné příležitosti.

Na albu se – s výjimkou úvodní instrumentálky *Na tohle jsem krátkej, babi* – nacházejí samé písně či spíše improvizace na pozadí textů. Většinu z nich napsal Brabec a lze je nalézt v jeho sbírce *Vůl Hvězda Ranní* (Maťa), po jednom je z pera Josefa Kainara a Lukáše Tomina. Několik drobných popěvků (*Brouzdání II*, *Planeta*) a dvě Topolovým hlasem definované písně – nejdelší *Asfalty* a hitik *Ptactvo nebeský* (*Ptactvo nebeský / co nechlastá a nekouří / hlava neboli*) – jsou roztroušeny mezi kusy plnými Brabencova litanického lání a divokých dechových partů. Na rozdíl od *Kanadského vytí*, jež je kompaktním dílem skupiny, je zde Brabec jasným leaderem, který si vybral spoluhráče blízké svému naturelu. Jeho kombinace posvátného a profánního a překvapivá vykloubení hovorové řeči mrazivě vyzní v písni *Stopadesát*, ekologická témata se prolínají s náznaky indiánské (pohanské) mytologie (*Přímlyvy*), *Ptactvo nebeský* je jakoby pokračováním plastikovské *Rozvaha neuškodí ani kuřeti (lidi mají dvě nohy / a ptáci taky ... oba máme starosti / a ptáci taky)*.

Domnívám se, že album *Konec léta* ukazuje potenciál, který by nyní mohla zdařile rozvíjet současná sestava bezradných Plastic People. V Brabencovi by měli výrazného frontmana a kolektivní přístup k tvorbě repertoáru by mohl být oživující. V jednom případě se spontánní tvorba Brabence a Karafiáta s repertoárem Plastiků již protla.

UBAL JOINTA A PUSTĚ DVOŘÁKA A JÁ SE CHYTNU...

Jedná se o text *Vážený pane Kolář*, který jsme mohli z Brabencových úst ve zkrácené verzi slyšet již na albu Plastiků *Líně s tebou spím* (2002). O čtyři roky později se objevil na albu dvojice Brabec – Karafiát *Začni u stromu* na značce Guerilla. Kromě závěrečného textu *Vůl Hvězda Ranní* a dvou starších básní pocházejí všechny improvizací doprovázené texty ze sbírky *Vážený pane K*. (opět kolibřík u Matě).

Album pro hlas, saxofony a kytaru je tentokrát nahráno téměř „z voleje“ a místy připomíná spíš básnické čtení. Jednotlivá čísla jsou uváděna

názvy, někdy i uvozena dedikací („*tuto báseň věnuji...*“), hudba pod kratičkými, několikaveršovými kusy plyne neustále dál a přelévá se z tracku do tracku, někdy se ani nestačíme zaposlouchat a vstřebat text a už je tu další. Tichem odděleny jsou jen některé delší skladby, o písňové podobě by se dalo mluvit v případě dvou tří kusů, z nich vyniká především *Pod křížem zůstaly ženy* s melodickým kytarovým sólem.

Některá čísla jsou nahrána zcela živě, pak je Brabencova expresivní recitace podbarvena jen kytarou, jinde se nástroje střetávají ve více stopách, v závěru alba Brabec hraje na saxofon a klarinet zároveň. Zatímco jeho práce s hlasem a dechy je na všech třech zmiňovaných albech víceméně stejná, Karafiátova hra se oproti starším nahrávkám posunula směrem k rockovému drivu a s ním občas krácející klišovitosti. Karafiát coby studiový manipulátor, který občas proměňuje zvuk svého nástroje k nepoznání, ustoupil fachmanskému sólistovi. Někde je toho rocku až příliš, jinde se vyloupne krásná melodie, či naopak jen hluky a ruchy podbarvující v jednotlivých, tichem oddělených poryvech hlas.

Nejlépe znějí tři nejdelší kusy – úvodní jedenáctiminutová *Vážený pane Kolář*, závěrečná *Vůl Hvězda Ranní* a *Lysá nad Labem*, obě téměř šestiminutové. Jejich kouzlo tkví především v recitaci dlouhých textů, nejsilnější zbrani, kterou dvojice disponuje. A myslím si, že právě na *Začni u stromu* jsou soustředěny Brabencovy básně z nejsilnějších. Místo snahy popsat slova básníka jinými slovy dovolte jednu sloku *Lysé nad Labem*:

*Otázka k třetímu lotrovi:
komu v Klánovicích. Ty titěro!
I ty s kudlou v kápi vytroubenou bajgl?
Já ti pozůstám na klavír z ptačích zobáčků!
Piho ničemná! Už ani kotel.
Přilož a pal, nebo tě šoufek boží mladosti napospas.
Krucikamna v plášti po tetičce. Boživoko!
Na punčoše.
V sedum jsem říkal světelnejch kroků na Novej God.
A nezbloubni, v taškařici máš bohousku s tlačenkou
na vyšší probarvení tvýho krkavýho frátera.
Frajle by se zišla v tý šlamastice.
I na schodech.*

Trendy amerického středozápadu: Instituce a hudební tvorba

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

Zkoumáme-li hudební komunitu amerického Středozápadu například prostřednictvím tohoto seriálu, můžeme nalézt množství zmínek o hodnotách a interakcích: ocenění, kterého se dostává uvolněné atmosféře Milwaukee, Minneapolisu a Chicaga; publikum, které účastí na koncertech neustále podporuje lokální skupiny; příspěvní někdejších hudebníků Středozápadu k neustále se měnícímu hudebnímu milieu jejich někdejšího působiště; důraz na instrumentální improvizovanou hudbu a konečně společenská, nehudební pouta, která vedou k umělecké spolupráci. Je nicméně důležité uvědomit si roli dalšího klíčového faktoru ovlivňujícího hudební dění na Středozápadu: institucí. Nejvýznamnější instituce na Středozápadě tvarují a mění makrosociální podobu hudební produkce a komunity, obzvláště v Minneapolis, Chicagu a severním Wisconsinu.

Standardní role instituce ve společnosti může být popsána jako role úřadu regulujícího status quo hodnot ustavujících weberovskou byrokracii a tlumícího opravdové vyjádření individuality. Rád bych zde upozornil na tři druhy institucí – svaz (union), vzdělání a kulturní organizaci – které přispívají k hudební bohatosti Středozápadu tím, že podporují kreativitu a mají hudebníky i nehudebníky k prohlubování jejich vyjádření prostřednictvím kombinace tradice a inovace. Každá instituce oslovuje více druhů hudebníků: jazzové, klasické, elektronické i folkové.

MINNEAPOLISKÝ SVAZ HUDEBNÍKŮ

Wisconsinský rodák Andy Hakala je součástí přílivu nové krve do minneapoliského jazzového světa. Do Minneapolisu se přistěhoval v roce 2002, nedlouho poté, co se etabloval na bigbandové scéně a zároveň začal působit s Jack Brass Bandem, díky němuž se zcela ponořil do neworleanského stylu hry na trumpetu, měl totiž příležitost vystupovat v ulicích a klubech New Orleansu s hráči, kteří tento jedinečný styl hraní spoluutvářeli.

Univerzální hráč Andy plynule střídá role člena minneapoliské Unie hudebníků i člena neunijních sestav a skupin. Unie hraje v Minneapolisu velmi zajímavou roli agenta, který přibývajícím hudebníkům umožňuje tvořit síť kontaktů, zařizovat koncerty i získávat zákonem stanovené honoráře.

HUDEBNÍCI V MINNEAPOLISU MOHOU BÝT ZHRUBA ROZDĚLENI DO TŘÍ KATEGORIÍ:

1 – *Žádání profesionální hudebníci / hráči na plný úvazek.* Hudebníci, kteří působí v Komorním orchestru svatého Pavla, v Minnesotském orchestru, pracují na komerčních zakázkách, vyučují na univerzitách a hrají v národních i mezinárodních putovních programech. Všichni jsou členy Svazu.

2 – *Hudebníci částečně se živící hraním.* Do této skupiny lze zařadit většinu pracujících hudebníků v Minneapolisu. Alespoň část svých příjmů získávají provozováním hudby, mají ale i jiné zdroje obživy (denní zaměstnání, výuku atd.). Tito hudebníci mohou být členy Unie pro případ, že by je oslovil důležitý telefonát z „vyšších sfér“. Mohou se ale stát členy i z důvodů vzájemného propojení a kontaktů. Většina jejich angažmá není podmíněna členstvím ve Svazu.

3 – *Hobbyisté.* Lidé, kteří hrají především ve skupinách v rámci komunity, čistě pro radost z tvoření hudby. V této oblasti je stále potřeba dalších a dalších hráčů. Nejsou členy Svazu.

Hakala popisuje obtíže spojené se získáváním angažmá pro nečleny Svazu: „V Minneapolisu se patrně jedná o mnohem složitější věc než v jiných velkých amerických městech. V Minneapolisu můžete mít coby hudebník dost práce na to, abyste se užívali, i když nejste ve Svazu. A protože jsme všichni řádní Středozápadané, nikdo se nebojí... vypo-moci sousedovi. Často vidíte pracovat hudebníky na plný úvazek dohromady (skupina 1) s hudebníky částečně se živícími hraním (skupina 2). Podle pravidel Svazu byste jako člen neměl hrát se skupinami a hudebníky, kteří členy nejsou. Nikdy jsem na vlastní oči neviděl, že by někdo kontroloval členské průkazy, ale slyšel jsem, že se to stává. Věc se totiž má tak, že není dost „svazových“ zakázek na to, aby se členové mohli uživit bez zakázek Svazem nezprostředkovaných. Svaz tomu, myslím si, rozumí a dává věcem volnější průběh. Když jsem hrál s Jazz MN Big Bandem, byl jsem vyzván, abych se stal členem Svazu. Byla to skvělá příležitost a členské poplatky jsou vsuktu symbolické.“

VYTVÁŘÍ TAKOVÁ SITUACE, NEBO SÁM SVAZ, POCIT SPOLEČENSTVÍ?

„Když se zapíšete do Svazu, ocitnete se na seznamu registrovaných hráčů v tom kterém městě nebo oblasti. Myšlenkou registrace je, že když chce někdo sestavit kapelu, zavolá Svaz a dostane seznam jmen a telefonních čísel. Každý druhý rok vyjde kniha s kontaktními informacemi všech registrovaných a každý člen obdrží jeden výtisk. Nejlepší kontakty jsou nicméně ty, které si uděláte sám. Rozeslat informace je neobyčejně snadné, hlavně nyní... ale když si svůj okruh kontaktů vybudujete sám, je komunikace mnohem účinnější.“

Role Svazu na minneapoliské hudební scéně spočívá i v tom, že hudebníkům nabízí určité členské výhody. Jako Američané nemají hudebníci nárok na státem hrazenou zdravotní péči. Proto Svaz nabízí balíček služeb za zvláštní skupinovou sazbu. Zaplatíte sice veškerou péči (lékaře, zubaře), ale za výhodnější cenu, než jakou byste zaplatili coby neregistrovaný jednotlivec. Je zde i možnost životní pojistky a můžete si zařídit i důchodové pojištění 401K.

Členství ve Svazu vyžaduje každoroční placení příspěvků a k tomu takzvaného „fair share“ za každé sjednané angažmá. Zatím to celé nezní jako kdovíjak skvělý obchod, členství ale má své výhody: úkolem Svazu je chránit zájmy jeho členů. Hudebníky tedy právně zastupuje, poskytuje jim formuláře smluv, takže si nemusejí vytvářet vlastní, a stanovuje přibližnou představu o minimální výši honorářů.

Hakala, který již není členem, hovoří o důvodech ukončení svého členství: „Vždycky jsem měl zaměstnání, které poskytovalo podobné benefity. Navíc již pět let pracuji se stejným okruhem hudebníků, takže jsem opravdu necítil potřebu obnovovat členství. Myslím, že z hudebníků, se



Emotional Joystick

dozápadu množství trendů a spodních proudů, které jsou založeny především na mikrosociálních vazbách hudebníků, zatímco Svaz i SAIC prezentují myšlenky a sítě prostředky vlastními etablovanými organizacím. Vzdálíme-li se z velkých měst Středo západu, budeme moci podobné vzorce pozorovat v rurálním severním Wisconsinu.

LAKE SUPERIOR, WISCONSIN: BIG TOP CHAUTAUQUA

Na úpatí lyžařského kopce Mt. Ashwabay, nad největším sladkovodním jezerem světa, Hořejším jezerem, můžete spatřit modrobíle pruhovaný cirkusový stan. Big Top Chautauqua (čti šatakva; Big Top je slangový výraz pro šapitó) je nezisková organizace pro celoroční pořádání představení. Intimní kapacita devíti set míst k sezení, samé plátno, umělecky ztvárněný stan, který organizuje a uvádí koncerty, divadelní představení, přednášky a také věhlasné místní profesionální hudebníky, kteří ve stanu i na šňůrách předvádějí původní muzikály. Big Top Chautauqua je hudební zážitek par excellence, který vás vrátí o sto let zpět do americké historie a který hraje důležitou úlohu pro sociální paměť Středo západu tím, že prohlubuje porozumění vlastní kulturní tradici.

Chautauqua byl druh kočovného hudebního představení s přednáškami, politickou platformou a často i náboženskými kázáními. Typická chautauqua (jméno pochází od stejnojmenného jezera ve státě New York), jak ji známe z počátků kolem roku 1900, byl obrovský stan, který putoval od města k městu, aby poskytoval poučení a zábavu zemědělské populaci Spojených států. Popularita žánru může být připsána společenské a geografické izolaci amerických farmářských a rančerských komunit. Na rozdíl od Minneapolisu, Milwaukee a Chicaga je zbytek Středo západu oblastí skutečně rurální.

Bývalý prezident Spojených států Theodore Roosevelt jednou dokonce prohlásil, že chautauqua je „*to nejameričtější věc v Americe.*“ Na vrcholu vlny popularity žánru se svezl i český rodák Bohumír Kryl, student Johna Philipa Sousy, který oslňoval publikum svou mistrovskou hrou na kornet.

Počátkem třicátých let se konec žánru chautauqua zdál nevyhnutelným. Přispěla k tomu hospodářská krize i nové technologie jako například rádio, které zemědělským komunitám umožňovalo bavit a vzdělávat se z pohodlí domova.

Cílem Big Top Chautauqua je poskytovat prostřednictvím výlučně americké tradice stanových shows celoroční kulturní vyžití a vytvořit ve Wisconsinu ducha komunity a spojení s historií Horního Středo západu. Big Top uvádí místní umělce i mezinárodně proslulá jména, jako je Johnny Cash, Luther Allison a Butch Thompson. Jako jeden z mála přeživších chautauquas v USA má velký význam coby spojnice s hudebními zážitky minulosti.

Můžeme vidět, že zmíněné tři instituce usnadňují hudební produkci a sdílení myšlenek a vytvářejí na Středo západě tolik potřebné sítě spřízněných umělců.

Všechny zároveň chrání dědictví silné hudební minulosti, podporují nové hudebníky a spoluurčují vývoj, hloubku a směr středo západní hudby. ■

kterými pracuji, jsou ve Svazu tak dva tři. Občas hrají po celých Spojených státech a pokud takto cestujete, je dobré členem být, protože se můžete ocitnout ve městě, kde je Svaz o něco přísnější. Navíc, pokud se hraním živíte, je dobré mít za sebou někoho, kdo se postará o to, aby byla dodržena vaše smlouva. Nicméně přemýšlím, že bych se zase stal členem. Jsem o něco zkušenější a trochu lépe vím, jak se věci mají, takže bych Svaz dokázal lépe ocenit. “

Svaz je třeba nahlížet jako velmi důležitou společenskou organizaci pro začínající i zkušené hudebníky, neboť má schopnost proměnit hudební život v profesionální kariéru. Podobné síly můžeme zaznamenat v Chicagu, tam je ovšem jejich hybatelem vzdělávací systém.

CHICAGO: THE SCHOOL OF THE ART INSTITUTE OF CHICAGO (SAIC)

SAIC je v Chicagu, na Středo západě a ve zbytku USA znám jako domov otevřených myšlenek a vzdělání světové úrovně. Škola, která je společně s Yaleskou univerzitou a Rhode Island School of Design považována za naprostou špičku, se může pochlubit řadou v umění se proslavivších absolventů, mezi něž patří Walt Disney, Hugh Hefner, Georgia O'Keefe, Orson Welles, Fischerspooner a MC Chris. Tento výtrysk kreativní energie samozřejmě ovlivnil nejen Středo západ, ale i zbytek světa.

Kromě silného zaměření na výtvarné umění SAIC také nabízí široce pojatý program s názvem Sound. Výuka na SAIC se zaměřuje na skloubení praktických a teoretických znalostí za účelem vytváření elektronicky produkovaného a manipulovaného zvuku. Jednotlivé kurzy nabízejí práci s Max/MSP, propojení zvuku a obrazu, tvorbu instrumentů, soundscapes, improvizaci, nahrávací techniky a mnoho dalšího.

SAIC má na Středo západě významnou referenční vazbu: mnoho hudebníků a tvůrců zvuku, kteří Institutem projdou, po absolvování na Středo západě i nadále pracuje a žije. Například Tom Wincek známý pod značkou Emotional Joystick je skvělým příkladem muzikanta, který po absolutoriu SAIC zůstal na Středo západě a pokračoval v započaté spolupráci s dalšími středo západními hudebníky, čímž přispěl ke zvýšení úrovně mezinárodního povědomí o regionu. Jeho hlavními pedagogy na SAIC byli Nicholas Collins, autor knihy *Handmade Electronic Music – The Art of Hardware Hacking*, a John Corbett.

Jako část závěrečného projektu na SAIC Tom vytvořil rukavici, která mu umožňuje samplovat různé části desky ve stejnou dobu.

SAIC je zcela jinou organizací než minneapoliský Svaz hudebníků a funguje na Středo západě coby síla, která rozhodně není nijak provinční. Jak už jsme v tomto seriálu měli možnost vidět, je v hudbě Stře-

(Ne)populární recyklace zvuku Machinefabriek

Text: Jiří Špičák

V současné době, kdy je autorita umělce coby jediného stvořitele díla významně narušena, můžeme vykrojit příběh nizozemského grafického designéra a hudebníka Rutgera Zuydervela do několika různých podob; při správné porci nadhledu a talentu pro přehánění se před námi současně s jeho obsáhlým dílem rozkryje cesta, po které se aktuální hudba už nějakou dobu ubírá. Od velkých, stylotvorných mašin na peníze směrem k do it yourself hudebníkům, kteří nepotřebují smlouvu s nahrávací firmou ani drahé vybavení. Stačí jim málo – laptop nebo kytara, efektové krabičky, vypalovačka. A talent.

„V osmi letech jsem začal chodit na klavír a vydrželo mi to do třinácti, pak přišla kytara – jako každý v té době jsem chtěl hrát to co Nirvana – a taky jsem si koupil jsem svoje první cédéčko, Dirt od Alice In Chains. Zhruba rok poté jsem objevil extrémní metal a stal se ze mě metalista, moje matka mi na džínovou bundu našila nějaké odznaky... nejradši jsem měl Carcass, My Dying Bride a Morbid Angel. Potom mi kamarád dal program na děláni hudby, jmenoval se Fast Tracker a dělat v něm byla opravdu zábava – to byl začátek mé kariéry ‚elektronického muzikanta‘. Natočil jsem hromady kazet plných drum n bassu, trip hopu a ambientu.“

Rutger Zuydervel (kromě jména Machinefabriek používá také pseudonymy De Elektronika Winkel, Marijn a Flex) se dostal do povědomí alternativní scény především hyperaktivním chrlením jednoho alba za druhým – v současnosti jich má na kontě kolem třiceti – důležitá jména jiné hudby (především časopis The Wire, na jehož sampleru z června 2006 se objevila Rutgerova skladba jménem Somerset) ale zaujal také kvalitativní vyrovnaností svých počinů, jejichž délka se obvykle pohybuje kolem dvaceti minut, což je podle Zuydervela ideální stopáž nahrávky s ambicí oslovit vnímavého posluchače.

Jako nejdůležitější inkvizitory odsekávající nánosy grunge a metalu při formování vlastní hudební osobnosti Machinefabriek uvádí Aphex Twina, Autechre a Fennesze – zároveň se zdá, jako kdyby byl posledně jmenovaný Rutgerově hudbě nejbliž – při poslechu snad neznámějšího Fenneszova alba *Venice* (2004) najdeme třetí plochy, na kterých lze vypořizovat principy, které Holandan ve své tvorbě uplatňuje nejvíce – přesto je Machinefabriek při vytváření pomalých dronů s analogovými šumy o poznání syrovější („*Můj hlavní nástroj je starý mixážní pult, který jsem koupil za 50 euro. Je to mizerná věc, ale funguje.*“) Svůj charakteristický zvuk vyřezává s pomocí bazarových nástrojů, akustické i elektrické kytary, klavíru a nepřehledného množství efektového pedálů.

V mezičase mezi nahráváním si Machinefabriek našel čas i na obligátní obesílání labelů („*Mým snem je vydávat na Touch nebo Mego, ale to se asi nestane.*“) a po nějaké době se do jeho sítě zachytil menší britský label Lampse (personálně spřízněný se slavnějším Type), na kterém v roce 2006 vyšlo jeho první LP jménem Marijn a v podobě volně stažitelného mp3 taky kosmický drone Vancouver. Společně s rostoucím

zájmem o Rutgerovu hudbu logicky přišel nedostatek původních podomáčku dělaných cd-r a s ním v závěsu také masivní dvojalbum *Weleer* (Lampse, 2007), které dostatečně vymezuje smysl jeho práce a je zároveň nejlepší branou do jeho hudby – spíše než o klasickou desku se jedná o úvodní příručku v podobě výběru jakýchsi „nejlepších skladeb“, všechny jsou totiž posbírány ze zmíněných raritních EP, sedmipalcových singlů, remixů a živých vystoupení. Zároveň nejlépe ukazují Rutgerův žánrový rozptyl – odráží se od stěn klasicky valivého dronu s malými obměnami až k naivním vyhrávkám na akustickou kytaru, popřípadě klavír. Machinefabriek i brutální noiseové atentáty na ušní bubínky spojuje s nostalgickými melodiemi, a elegantně se tak vyhýbá hudební propasti, na jejímž dně raší jenom nezajímavé a neinvenční hlukové výhonky.

K jeho nejpovedenějším kouskům patří nedávné vhození skladby *Stofstuk* do remixérské arény portálu My Space – součástí profilu <http://www.myspace.com/machinefabriek> byla výzva k předělání jeho kompozice společně s příslibem, že ty nejpovedenější se dostanou na dvojalbum, které skutečně minulý měsíc vyšlo (opět Lampse). Kromě zvukných jmen jako je Alva Noto, Svarte Greiner, Pita nebo Xela pronikl na kompilaci také brněnský hudebník a zakladatel netlabelu Cryoworks skrývající se pod jménem Strangelet, který tak dotváří sbírku dvaceti





*„Rád pracuji se skřípanci, ruchy, syčením.
Je to, jako když pozorujete něco opravdu strašného,
ale přitom nejste schopni přestat se dívat.
Hudba vás vcucne a vy ztratíte pojem o čase“*

sedmi (pokud počítáme i třetí, bonusový disk „odpadků“, tak dokonce třiceti šesti) skladeb, které skýtají zvukové potěšení napříč terénními nahrávkami, ambientem a noisem.

Ze své typické dráhy stále tápajícího hudebníka s láskou k melancholickému hluku se nejvíce odkloňuje při četných spolupracích s hudebníky z úplně jiného audio spektra, ať už je to zasněná folkařka Soccer Comitee nebo cellista Aaron Martin. Jejich společné album vzniklo na základě cyklické výměny vzájemně zremixovaných skladeb postavených na zvuku smyčců (vychází na Type jako desetipalcový singl pod názvem *Cello Recycling*). Do kategorie skutečně obskurních odboček pak patří jeho indie-popová kapela Dagpauwoog s půvabnými texty v angličtině a s inspirací v bezstarostném zámožském folku, jaký produkuje třeba Smog nebo Bonnie “Prince” Billy. Naštěstí (soudě podle ukázek) měla tato kapela zatím jenom jeden koncert.

Na leden příštího roku se chystá další album na labelu Lampse, kolaborace s manipulátorem s páskami Wouterem Van Weldhovenem, remix dronového mága Bena Frosta nebo nový materiál na labelu Knink Disk. Prozatím poslední deska projektu Machinefabriek nese jméno *Piano. wav* a je celá postavená na ukázkově křehkém zvuku titulního nástroje, ale to neznamená, že další v pořadí nebude chirurgicky přesný noise, popřípadě lavina hutného ambientu.

*Je to jako pořád znovu a znovu vynalézat kolo, pořád experimentuji,
a ještě jsem nenašel perfektní způsob, jak dělat hudbu. Myslím, že ho ani
nenajdu, a to je na tom to nejzajímavější.*



Obrazy a mladí umělci

Mladí laureáti Pražského jara a vizuální umělci **Daniel Hanzlík, Pavel Mrkus, Jan Stolín, Petr Závorka, Stanislav Zippe** v jedinečném experimentálním cyklu v Kostele sv. Šimona a Judy

1/11/07
HAASOVO KVARTETO
Beethoven / Prokofjev

6/12/07
ZEMLINSKÉHO KVARTETO
Mozart / Janáček / Zemlinsky

3/1/08
VÁCLAV VONÁŠEK | fagot
Jana Nováková | housle
Lukáš Vendl | cembalo
Bach / Prokofjev / Děnisov / Janovický

7/2/08
IVO KAHÁNEK | klavír
TRIO CONCERTINO
Novák / Smetana

6/3/08
VLADISLAV BOROVKA | hoboj
ROMAN PATOČKA | housle
ADAM SKOUMAL | klavír
Šimona Hecová | violoncello
Monika Knoblochová | cembalo
Couperin / Silvestrini / Děnisov /
Beethoven / Skoumal

Začátky koncertů v 19.30 hodin
Vstupenky: Předprodejní pokladna FOK, U Obecního domu 2 (naproti hotelu Paříž)
nebo hodinu před začátkem koncertu v Kostele sv. Šimona a Judy, Dušní 1
Více informací na www.fok.cz

BN hudebniny

1883
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

deKompozice a strategie přivlastňování

Text: **Damian Catera**Překlad: **Petr Ferenc**

Rozprava o metodě je název rubriky, v jejímž rámci vám zprostředkujeme pohled tvůrce na jeho práci – jeho pohnutky, motivace, tvůrčí a pracovní postupy... Jednotliví umělci dostanou k dispozici prostor, na němž budou moci sami vyjádřit a zdůraznit, co je pro jejich tvorbu nejdůležitější. Dalším pozvaným je pražskému publiku dobře známý newyorský zvukový a mediální konceptualista Damian Catera.

Mé nedávné kreativní snahy v oblasti hudby, médií a instalace zdůrazňovaly použití přivlastněných výchozích zdrojů v konceptuálních i formálních dílech. Tyto zdroje se v kombinaci s mým *deKompozičním* procesem staly základem pro širokou skupinu prací reflektujících dialektickou strategii reinterpretace.

ROZŠIŘOVÁNÍ DEKOMPOZICE

deKompozice je proces, při němž jsou zvuky samplovány a rozbíjeny. Z této destrukce povstávají nové zvuky, které jsou chaotické a předvídatelné jen s určitou pravděpodobností. Je to hudba okamžiku, který je generován a prožíván v reálném čase. Na instrumentální představení s sebou nenosím žádné zvuky, jen procesy. Všechny zvuky jsou generovány přítomnými hráči nebo – jak je tomu u realizací *Radio deComposition* – pouze vlnami. *Radio deCompositions*, které jsem začal tvořit v roce 2002, pro mě znamenaly podstatnou změnu. Původně měl proces *deKompozice* sloužit k manipulaci zvuku živých nástrojů, ale rozšířil jsem ho postupem času tak, aby mohl manipulovat zvuk všech možných mnou si přivlastněných zvukových zdrojů včetně živě vysílajícího rádia. Mým prvním představením tohoto druhu bylo *deComposition NYC v.1* na půdě newyorské galerie Whitebox v červnu 2002.

deKompozice je přístup k improvizované hudbě a instalaci, který jsem rozvíjel v několika minulých letech. Během tohoto procesu jsou zvuky samplovány a manipulovány v reálném čase pomocí algoritmů, které jsem napsal v programovacím rozhraní Max/MSP. Tyto algoritmy reflektují můj zájem o stochastickou kompozici a vztah mezi nahodilostí, řádem a chaosem. Náhodně řazenými algoritmy je řízeno několik parametrů samplovaného zvuku, například výška, délka trvání, rychlost a směr. Smply jsou náhodně vybírány a vrstveny. Výsledek obvykle nelze předvídat. Nepředvídatelnost tohoto procesu mě opravdu přitahuje, protože zrcadlí nepředvídatelnost naší existence. Tato dialektika řádu a chaosu je z mého pohledu samou esencí bytí. Historické konotace a startovní bod, pokud máte zájem, můžete hledat v díle Iannis Xenakis a do určité míry i ve společných pracích Johna Cage a Lejarena Hilleera koncem šedesátých let. Inspirací byly i performance Pauline Oliveros. Na *deKompozici* ale můžeme pohlížet i jako na kombinaci konkrétní hudby s bohatou a různorodou historií improvizace. Tato kombinace je rozvíjena v reálném čase za pomoci technologie raného jednadvacátého století. Improvizace hrála v rozvoji tohoto přístupu klíčovou úlohu.

deKompozice je logickým rozšířením mé předchozí práce se samplingem a manipulací zvuků. Nejdříve probíhala formou vícekanalové instalace, kterou jsem v roce 1996 realizoval ve spolupráci s Christopherem Dobrianem na výstavě ICMC v Hongkongu. Ambientní zvuky pro tuto site-specific instalaci byly nahrávány na veřejných místech a náhodně/prostorově manipulovány. Tento přístup se proměnil ve společná vystoupení s KK Nullem během mého turné po Spojených státech v roce 1999. Během turné jsme provedli řadu improvizovaných kusů, při nichž jsem samploval a manipuloval zvuk jeho „nullsonics“, poprvé

v živém vysílání chicagského rádia WLUW. Postupně se tento proces proměnil v sólový výstup zaměřený na transformaci mých vlastních kytarových improvizací a živého vysílání rádia. V Evropě jsem jej představil na sólových turné v prosinci 2001, červnu 2002 a říjnu 2004. (*Všechna měla i pražskou zastávku – pozn. pf*)

V posledních letech se tento přístup manifestoval v nejrůznějších projektech zahrnujících performance na bázi přenosu, instalací automaticky generovaného zvuku a při společných improvizacích. V roce 2002 jsem odehrál první improvizované vystoupení využívající jako zvukový materiál rádia. Ukázky těchto vystoupení na území New Yorku byly vydány na CD *Radio deComposition*. Kouzlo této kreativní metodologie pro mě tkví v nepředvídatelnosti nabídky živého vysílání rádia, která mému tvůrčímu procesu dodává další vrstvu nejistoty a zároveň ukotvení k místu, kde se zrovna nacházím. Pro výstavu *Sonic Self* v březnu 2003 jsem navrhl automatickou instalaci, která stříhala, náhodně řadila a kolážovala píseň Sonic Youth se zvuky nahranými v ulicích New Yorku. Podobný přístup jsem později použil ve svém příspěvku do *Microradio Soundwalk*, instalaci na bázi přenosu umístěné v říjnu 2004 v newyorském City Hall Parku a v květnu 2005 ve varšavském Ujazdowském zámku. Tyto kusy vznikly ve spolupráci s umělci ze skupiny *Free 103* zabývajícími se přenosy po síti: Tomem Roem, Mattem Mikasem, Michelle Nagain, Tomem Mulliganem a Tiannou Kennedy. Použil jsem mikrofony, abych zachytil zvuk z nejbližšího okolí. Tyto zvuky byly algoritmicky změněny a nahrány do FM vysílačky, jedné ze tří, které jsme při realizaci projektu použili. Posлуhač slyšel celou instalaci z rádiových sluchátek a dotvářel si ji tím, že procházel mezi vysílačkami všech zúčastněných umělců.



Uskutečnil jsem taky několik *deKompozičních* duet s Andreou Parkins, Judy Dunaway a newyorským New Music Ensemble.

Má současná tvorba se pohybuje v rámci deKompozice přivlastňující si západní hudbu. V roce 2006 jsem vydal limitované audio DVD s 5.1 surroundem obsahující *deKomponovanou* verzi Beethovenovy *Eroiky*. V době psaní tohoto článku (září 2007 – pozn. pf) pracuji na albu *deKomponované* barokní hudby.

STRATEGIE PŘIVLASTŇOVÁNÍ

V minulých patnácti letech jsem rovněž používal stále se vyvíjející nástroje digitálního videa a elektronického zvuku tak, aby se setkaly v kritickém kulturním diskursu, který se manifestoval v dílech pro obrazovku, performancích i instalacích. Společným tématem všech těchto kusů byla rekontextualizace materiálů získaných z všudypřítomných mediálních zdrojů – rádia, televize, filmu... Cílem této velmi různorodé skupiny prací je proměnit a znovu prozkoumat tyto znaky a představitelé kultury a dát jim nový význam; v některých případech pak odhalit to, co považuji za jejich skrytý význam, a téměř vždy s cílem provokovat publikum sledující tyto často obyčejné kulturní artefakty novým a odhalujícím způsobem.

V několika posledních letech jsem vyrobil, odvysílal a vystavil množství videí, která sloužila mému dlouhotrvajícímu zájmu o sociálně-politickou kritiku a mediálnímu aktivismu. Tyto zájmy jsou přirozeným plodem mých nedokončených studií politologie během reaganovské éry. Jsem velmi kritický vůči vzrůstající centralizaci vlastnictví mainstreamových médií a jejímu zmrazujícímu dopadu na smysluplný politický diskurz v době ohromné korporátní a vojenské globalizace. Jak ve svém zásadním textu *Society Of The Spectacle* říká Guy Debord, žijeme ve společnosti, kde vztahy jsou nahrazovány obrazy. Mým tvůrčím cílem je rozervat dané vztahy mezi těmito obrazy a jejich ideologickým podtextem. V krátkém videu *Weapons of Mass Banalization* (2002) přestřihávám a rekontextualizuji rozhovory nahrané v ulicích Bagdádu šest měsíců před invází, jak je prezentovala americká média. Toto video je mým pohledem na umělou výrobu konsenzu pomocí zjednodušení složitých otázek. O rok mladší video *Hot Dick* náhodně přeskupuje projev Dicka Cheneyho a odkrývá tak možná skutečné důvody amerických geopolitických aktivit. Tento kus byl řazen algoritmickým procesem napsaným v Max/MSP a reprezentuje jednotu mého dvojího přístupu. V *Ron Reagan Funeral Jam* (2004) se zaměřuji na Reaganovo skutečné dědictví, které bylo zakryto mediální pozorností věnované jeho smrti. Mé citující politické práce byly promítány na nejrůznějších fórech a místech ve Spojených státech i v Evropě – na mediálních festivalech, politických shromážděních a – v případě *Hot Bush* z roku 2000 – i v kabinkách peep show.

Spojnicí obou mých přístupů (*deKompozice* a přivlastňování) je poslední dobou vůle sjednotit a manipulovat již existující zdroje tak, aby výsledná látka byla přístupná interpretaci, konceptuální a mnoho-
vrstevnatá. Výsledky těchto experimentů v čase fungují jako komentář k výchozímu zdroji a – v některých případech – tento zdroj proměňují v něco úplně nového, neočekávaného a fungujícího samo o sobě.

PŘEDPLATNÉ his VOICE SE VYPLATÍ!

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

Roční předplatné 330,- Kč

**Studentské roční
předplatné 240,- Kč**



Noví předplatitelé získají zdarma CD Kora et le Mechanic: Excursin Forte. Elektronické krajiny Michala Kořána a Filipa Homoly v remixech Miroslava Posejपालa, Jaroslava Kořána, DJ Blue, Selectone a dalších. Pouze omezený počet.

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

WWW.HISVOICE.CZ

San Francisco Electronic Music festival

5.-9. září 2007

Text: **Michal Rataj**

Je to teprve tři týdny, co jsem se ocitl uprostřed kalifornské Bay Area, a tak se nechci dopouštět unáhlených soudů o věcech, které jsem během tak krátké doby jenom letmo viděl, slyšel, vnímal, cítil. Festival elektronické hudby v San Franciscu je však každoroční událostí, která koncentruje pozornost poměrně široké místní scény, a já měl možnost se krátce po příjezdu téměř celého festivalu zúčastnit. Následující řádky budou tak spíše jakousi spontánní reflexí několika večerů, které zanechaly mnoho silného, dobrého i podprůměrného v mozku jednoho posluchače pomalu se orientujícího v hudebních reáliích této pozoruhodné kalifornské oblasti.

Bay Area je oblastí rozprostírající se kolem pacifické zátoky, u jejíhož ústí leží San Francisco. Kromě této metropole vévodí zátocě průmyslový Oakland a univerzitní Berkeley, v jejímž lůně mám možnost trávit letošní akademický rok zakotven v místním CNMAT (Center For New Music and Audio Technologies) – jednom z klíčových univerzitních pracovišť vyvíjejících aplikace zejména v prostředí Max / MSP.

Sousední Oakland se kromě průmyslové aorty může pyšnit svou Mills College, s jejíž hudební katedrou je spjato nejedno slavné jméno v oblasti současného zvukového umění, stejně jako řada hvězdných pedagogů, mj. Pauline Oliveros nebo Fred Frith.

Když pojedeme nedaleko na jih od San Franciscu, narazíme záhy na Stanford University, v jejichž útrobách se nachází renomované centrum CCRMA – Center for Computer Research in Music and Acoustics, s nímž je spjatý vývoj řady pokročilých hudebně technologických aplikací a ovšem i hvězdných jmen, jako Max Mathew či Brian Ferneyhough.

Naopak nedaleko na severovýchod se nachází menší University of Davis s centrem technokulturních studií, jemuž vévodí jména tvůrčích i teoretických leaderů v tomto oboru – Bob Ostertag či Douglas Kahn.

V samotném San Franciscu pak stojí za pozornost poměrně silná nezávislá komunita SF-Sound, pohybující se v oblasti propagace a podpory aktivit hudební performance.

Proč ten dlouhý výčet? Snad proto, aby bylo možné alespoň takto přehledově pochopit kontext, v němž v týdnu od 5. do 9. září zněla v San Franciscu elektronická hudba, ve skvělém „továrním“ prostoru komunitního Project Artaud Theatre a pro relativně VELMI početné publikum. Na každém z pěti koncertů bylo přítomno něco kolem dvou stovek posluchačů – to ve městě čítajícím necelých 850 tisíc obyvatel!

Festival vznikl před osmi lety díky dobrovolné iniciativě skupiny místních umělců a dodnes je atmosféra akce spíše neformální, zájmová, ne-institucionální. Dramaturgie vzniká spíše v linii „kurátorského“ přístupu, osobních preferencí a zájmů organizátorů. Je zaměřen z velké části právě na umělce pocházející z Bay Area, jejichž řady jsou nejčastěji rozšířeny o účinkující z newyorské scény, výjimečně – z finančních důvodů – i ze zahraničí.

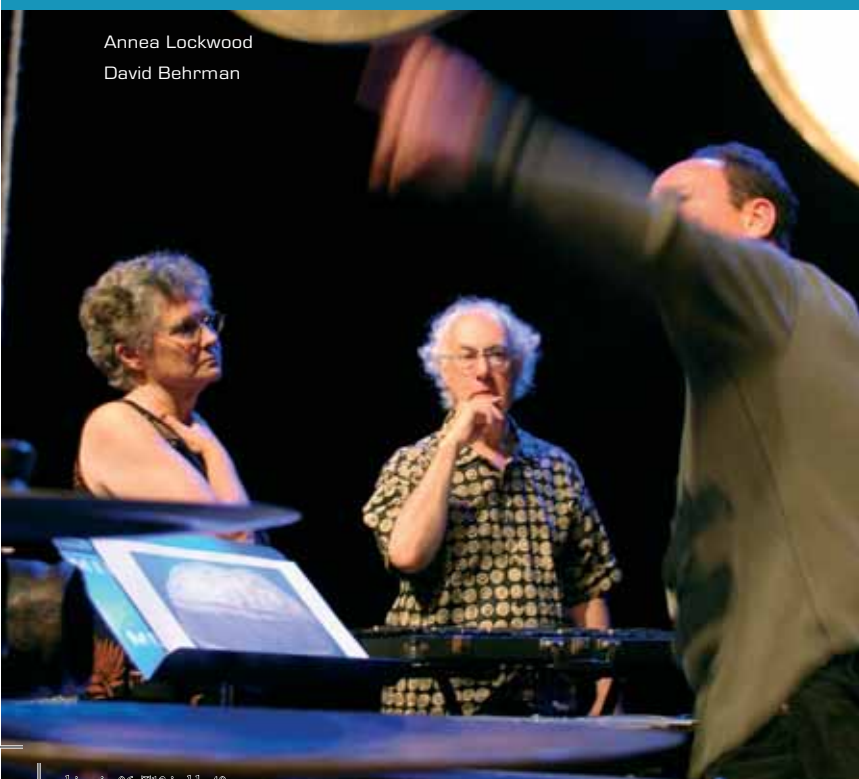
O geografickém skóre letošního festivalového týdne si každý udělá jednoznačně představu při pohledu na festivalový web (<http://sfmf.org/artists2007.html>), já bych se rád krátce zastavil u tří pozoruhodných vystoupení, která jsem během festivalových večerů viděl a slyšel.

První performancí bylo vystoupení mladičky absolventky zmíněné Mills College jménem MaryClare Brzytwa s názvem *Get That Water Moving! Murky Swamp*. Odmyslím-li laptop se svítícím jablkem, celý set provázel také zvuk elektrického klavíru a zejména akustické flétny, jejímuž studiu se MaryClare věnovala. Performance mezi všemi ostatními, které jsem slyšel, poměrně excelovala svou kompoziční výstavbou. Nešlo o „kroucení knoflíků“ či nehybné pohledy do obrazovky laptopu, ale o velmi živé muzicírování – parametr, který se v prostředí elektronické scény často vytrácí.

V prvních dvou minutách působila kvadrofonní performance montrealského umělce Tima Heckera jako docela banální *electronica*. Víceméně příjemné zvukové barvy se prostě v hutných porcích přelévaly ze strany na stranu. Po chvíli jsem ovšem sám musel uznat – a přiznávám, dalo mi to práci – že masa zvuku je velmi dobře vytvořená, nepůsobí při vysoké hlasitosti agresivně a vlastně generuje jakýsi pseudoliturgický stav dotyku zvuku.

Sobotní večer patřil nejstarší generaci umělců – jednomu z pionýrů americké elektronické hudby a zvukové performance Davidu Behrmanovi a jeho „kolegyni“ z newyorské scény, Annee Lockwood. Na pomoc si přizvali člena *San Francisco Contemporary Music Players*, bicistu Williama Winanta, a celý večer pak probíhal v různých personálních konstelacích a v barevném rytmu akustických bicích (vibrafon, gongy, tam-tam, tympán ad. – Winant), preparovaných strunných nástrojů a laptopu (Behrman) a videoprojekce se zvukovou stopou (Lockwood). Když jsem jednotlivé sety pozorně vnímal, napadaly mě

Annea Lockwood
David Behrman





otázky týkající se zkrácených časových horizontů ve vztahu k platnosti technicky podmíněné umělecké tvorby (snad je to tak možné s jistou licencí napsat) – jak rychle, až nepříjemně, snad dokonce agresivně dochází k proměnám autorských estetik i posluchačských nároků spojených s proměnami technologií. Možná to je důvod, který mě samotného vždy znovu uvrhne do dětského nadšení s tužkou v ruce a nad prázdným notovým papírem.

Naopak multigenerační byla performance asi největší hvězdy letošního festivalu – místního, ovšem světově proslulého kytaristy a performeru: Fred Frith si k sobě přizval jednu ze svých minulých studentek a současnou kolegyni z Mills College, Patricii Scanion. Jejich projekt byl zároveň objednávkou letošního festivalu.

Fred Frith přinesl na pódium neskutečnou energii nejen díky své mohutné tělesné konstituci, ale hlavně – jak jinak – díky jakési neochvějné erudici performeru, který tlačí každou vteřinu svého vystoupení naprosto neomylně směrem k závěrečné dvojčáře. Není důležité, jaké způsoby hry či typy preparace přitom na své (chudince) kytáře aplikuje – cítíme akci, hřmotnou hybnost, která (technologicky navíc poměrně banálními metodami) buduje místy až uhrančivý zvukový a performační monument. Nechci být nijak patetický, ale před každou takto skvěle řemeslně zvládnutou performancí smekám – zde navíc vnímám jakýsi polyvrstevnatý hudební nástroj složený z předmětů, kytary, pár kabelů a šikovných rukou, který je plně v moci jeho autora a jemuž vytváří mladší ženská performační polovina s jablečným laptopem spíše jakýsi estetický doplněk.

Když jsem tím bezvadně zvládnutým festivalem křížem krážem procházel, myslel jsem hodně na naše místní, české kontexty, v nichž se také podobné věci občas odehrávají. Kvalitativně i obsahově je snad nejsrovnatelnější festivalový občasník STIMUL. Současné hudební scény jsou již tak propojené, že lze dnes už těžko najít nějaké fatální geografické odlišnosti. Co však lze najít a vnímat zcela určitě, jsou někdy až zarážející rozdíly v oněch kontextech, zejména pak v existenci kontinuit tvůrčích procesů, které jsou s partikulárními scénami spjaté. Řekl bych, že právě to je citlivý bod, kvůli němuž stojí za to znovu a znovu opouštět teplou českou kotlinu.

<http://sfemf.org>

<http://www.artaud.org/theater>

<http://cnmat.berkeley.edu>

<http://music.stanford.edu>

<http://technoculture.ucdavis.edu>

<http://sfsound.org>

umělci:

<http://myspace.com/maryclarebrzytwa> (MaryClareBrzytwa)

www.sunblind.net (Tim Hecker)

<http://www.lovely.com/artists/a-behrman.html> (David Behrman)

<http://www.lovely.com/bios/lockwood.html> (Annea Lockwood)

<http://williamwinant.com/> (William Winant)

<http://www.fredfrith.com/> (Fred Frith)



Frangis Ali-Sade:

Leben und Schaffen der aserbajdschanischen Komponistin und Pianistin – eine Dokumentation. Zusammengestellt und herausgegeben von Ulrike Patow.

PFAU-Verlag (www.pfau-verlag.de), 2007

Text: **Vítězslav Mikeš**

Doma i za hranicemi své země nejznámější a neúspěšnější ázerbájdžánská osobnost soudobé vážné hudby, skladatelka a klavíristka Frangis Ali-Zade (*1947), oslavila letos šedesátiny. Při této příležitosti vydalo saarbrückenské nakladatelství PFAU-Verlag monografickou publikaci, která převážně formou německých a anglických textů (v některých případech překladů z ruštiny) shromážděných z různých zdrojů představuje její dosavadní uměleckou dráhu. Editorkou knihy je muzikoložka a překladatelka Ulrike Patow, která se dlouhodobě věnuje studiu hudby ze zemí bývalého socialistického bloku.

Vlastně není náhodou, že kniha o Ali-Zade vyšla v Německu. Právě z bývalé NSR totiž přicházela již od poloviny šedesátých let poměrně značná podpora (hlavně v podobě publikace a uvádění děl na koncertních pódích apod.) těm skladatelům (i interpretům) ze Sovětského svazu, jejichž tvorba se vymykala dogmatům sovětské estetiky. Mnozí z nich zde našli také své útočiště – Arvo Pärt, Alfred Šnitke, Gija Kančeli, Sofija Gubajdulina, Viktor Suslin ad. –, jiní jsou tu alespoň častými hosty (např. Valentin Silvestrov). Zájem o hudbu – nyní již – z postsovětského teritoria v Německu přetrvává, jenom už není motivován politicky či prvoplánovým hladem po exotice jako dříve (vzpomeňme dobový údiv nad skladbou Edisona Děnisova *Slunce Inků*: „Sovětský hudebník píše seriální hudbu!“ – viz článek o sovětské avantgardě 60. let v HV 4/06). Upíná se přitom hlavně ke generaci skladatelů jmenovaných v tomto odstavci, do níž lze zahrnout i Ali-Zade – ta je sice oproti nim o několik let mladší, stihla však obdobný tvůrčí vývoj jako oni, tedy od vstřebávání odkazu druhé vídeňské školy (viz mj. klavírní *Sonátu č. 1 in memoriam Alban Berg* z roku 1970) k prostšímu vyjadřovacímu jazyku a infiltraci ázerbájdžánské národní hudební tradice, zejména mugamu.

Kniha o Ali-Zade sestává ze tří hlavních tematických oddílů. V prvním je nastíněna stručná biografie a tvůrčí vývoj skladatelky. Další část publikace tvoří většinou kratší texty různého charakteru o jednotlivých skladbách Ali-Zade (anotace z bookletů k vydaným kompaktním diskům nebo z programů ke koncertům, recenze, autorčiny komentáře apod.). Do třetího bloku editorka soustředila materiál, který se dle jejího vyjádření vztahuje k tématu vyjádřenému poněkud omšelým názvem této kapitoly: *Dialog kultur. Frangiz Ali-Zade jako velvyslankyně mezi Východem a Západem*. Vítanými doplňky jsou soupisy

skladatelčiných skladeb (chronologicky a podle žánrů), přehled životních a tvůrčích mezníků, významných uvedení skladeb apod. v datech, výběrová bibliografie a diskografie, selektivní výčet pořadů s hudbou Ali-Zade odvysílaných v televizi a rozhlase, seznam vybraných skladeb jejího klavírního repertoáru, notové ukázky a fotografie.

Protože je kniha jistou formou dárku Ali-Zade k jejímu jubileu, nepřekvapí v ní četné texty oslavné dikce z pera známých osobností, s nimiž skladatelka spolupracovala: tento charakter mají úvodní slova Mstislava Rostropoviče a vydavatele Hanse Sikorského nebo vyznání členů kvarteta Kronos (pro které Ali-Zade napsala tři kompozice – *Mugam-sayağy*, *Oasis*, *Apsheron Quintet* – viz recenzi v HV 2/05) či Sofije Gubajdulinové. Není to nucené, patos ke gratulaci může patřit.

Otazník však visí nad dalším materiálem publikace. Myslím, že zdravice v podobě monografie by si zasloužila hlubší pohled na skladatelčinu tvorbu namísto kompilátu mnohdy jen povrchních příspěvků, v nichž se navíc nezřídka opakují tytéž konstatace, např. že ta či ona skladba je výsledkem syntézy západního a východního hudebního myšlení

apod. Nejcennější tak z celé knihy jsou komentáře samotné Ali-Zade k vlastním dílům nebo její referát *O kreativité*, přednesený v roce 2002 na Mezinárodním symposiu věnovanému kreativité, ekonomice, umění a vědě v Zermattu, v němž autorka mj. popsala svůj přístup k mugamu (základní formy klasické hudby arabského světa) z pozice akademicky vzdělané skladatelky.

Recenzovaná kniha může celkem dobře posloužit jako příručka, která podá letmou informaci o tvorbě Ali-Zade, opravdu inspirativně však působí jen některé pasáže. Uvítal bych spíše ucelenější a analytičtější, třeba i popularizační zhodnocení díla této pozoruhodné skladatelky. ■



Phil Freeman (ed.): Marooned: The Next Generation of Desert Island Discs

Da Capo (www.perseusbooksgroup.com/dacapo)Text: **Karel Veselý**

Ztroskotání na opuštěném ostrově vlastně není až tak strašné. Všude klid, nekonečné procházky po palmovém pobřeží a žádné daňové přiznání. A představte si ještě, že jediného společníka vám tam bude dělat vaše nejoblíbenější deska. Děsivé to začíná být teprve teď. Kterou desku si, probůh, vybrat?

V roce 1978 položil americký publicista Greil Marcuse smetánce tehdejších hudebních publicistů jednoduchou otázkou: „Kterou jednu hudební desku byste si s sebou vzali na opuštěný ostrov?“ Z došlých esejů vznikla kniha *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island* obsahující příspěvky mimo jiné i od Roberta Christgaua nebo Lestera Bangse. Publikace letos znovu vyšla už v několikáté reedici; je považována za kanonický text rockové kritiky, jenž završil jednu významnou kapitolu v dějinách psaní o populární hudbě. Autoři *Stranded* jsou vesměs „baby boomers“ věřících v neomezenou sílu rock'n'rollu, kteří se ale až na výjimky dosud nenechali infikovat virem (post)punkové pochybnosti. Soudě podle *Stranded*, tehdejší rocková hudba byla utopicky bezproblémová: s titány jako Rolling Stones, Springsteen, Van Morrison nebo Velvet Underground udávajícími měřítko kvality. Nikde žádná černá hudba, nikde žádná Jamajka nebo evropská elektronika.

Dodnes jsou desky pro opuštěný ostrov tématem debat v hudebních periodikách či v programech rozhlasových stanic. Ne náhodou má ale výběr té jediné a nejlepší vždy trochu nostalgický tón. Žijeme v rychlé době, která spíše než soustředěnému poslechu alba nahrává spěšné konzumaci singlu a integrita alba jako uceleného díla je narušena možností méně oblíbené písně v playlistu svého přehrávače prostě vymazat. Ztratili jsme snad také víru v to, že by jedno album mohlo obsáhnout kompletní osobní vesmír jednoho člověka? Publicista Phil Freeman (napsal povedený vhléd do „elektrického“ Milese *Running the Voodoo Down*) si to nemyslí. Devětadvacet let po *Stranded* sestavil s Marcusovým požehnáním a předmluvou oficiální pokračování. Své oblíbené desky v něm popisují významní současní publicisté jako Simon Reynold, Greg Tate, Jeff Chang nebo Ned Ragget.

Do *Marooned: The Next Generation of Desert Island Discs* se mu sešly příspěvky od dvaceti autorů a jen letmý pohled do obsahu knihy prozradí obrovský žánrový rozsah vybraných desek. Za necelé tři dekády se populární hudba natolik rozrostla, že se pod nápoem kvantity (ne však nutně kvality) rozpadly všechny kánony předchozí generace i jejich hodnotící měřítko. Proto už nemůže generace *Marooned* operovat s pojmy jako autenticita nebo originalita, neboť si je dobře vědoma toho, že fungují jen v rámci určitého diskursu. Co nám tedy k výběru našich desek pro opuštěný ostrov zbylo? Silný osobní zážitek, ta chvíle, kdy zdánlivě banální kus popkulturního průmyslu vstoupí do našich životů a „čas se zastaví“. Jak to píše Ned Ragget ve svém působivém esejí o *Loveless* My Bloody Valentine. „Bylo to něco, co kompletně změnilo vesmír tak, jak jsem ho vnímal, něco, co jsem předtím nikdy neviděl nebo nezažil.“

Většina esejů v *Marooned* poctivě popisuje moment osobní epifanie, toho zázračného momentu, kdy deska vstoupí do života svého posluchače. Proč zrovna ta deska, a ne jiná? Ta otázka visí vždy ve vzduchu a část práce spojené s výběrem je obranářská analytika. Někdy je sebevědomě ramenatá, jindy sama odhaluje mezery v argumentaci. Tak třeba láska Davea Queena k *Virgin Killer* německých Scorpions je z velké části

ironická, pohybuje se na tenké hraně „proviniálních potěšení“, o kterých si nikdy nejsme jisti, zda na ně můžeme být pyšní. O to je ale jeho přiznání sympatičtější, vždyť dost bylo ješitných hudebních publicistů, kteří svůj vkus a diskografii tvrdošijně poměřují *sub species aeternitatis*. Ovšem oblíbenou desku je přesto třeba bránit před nenávisnými pohledy. V ten okamžik se ze „seriózních“ publicistů stávají mystici. Snovají soukromé mytologie, které jejich oblíbené desky obestírají, a snaží se čtenářům zprostředkovat okamžik a okolnosti osvětlení. Marně, protože ten je nepřenositelný. „Jednou jsem četl studii, podle které je nejlepší hudba, se

kterou se v životě setkáme, ta, kterou posloucháme, když je nám dvacet dva a půl roku,“ píše Douglas Wolk ve svém příspěvku o albu Stereolab, a nepřímo nám tak dává klíč k určení DNA generace *Marooned*. Nejsilnější vliv formativních roků rané dospělosti, kdy se ustavuje vkus, se nemůže vyhnout ani publicistům, byť se honosí širokým rozhledem. A většina autorů zmíněnému průzkumu dává za pravdu. Dostáváme tedy obraz současné publicistické generace, jejíž vkus se formoval koncem osmdesátých a začátkem devadesátých let a která ve svých dvaadvaceti a půl letech poslouchala My Bloody Valentine, Spiritualized, Stereolab, raný drum'n'bass a spoustu metalu a rapu. Naštěstí jsou publicisté natolik ješitní, že „obvyklé podezřelé“ jako *OK Computer* nebo *Nevermind* nechali spát a chlubí se (s výjimkou *Loveless*) spíše obskurnějšími objevy, jako jsou polozapomenutý psychedelický rapper Divine Styler nebo spíše druhořadá new wave kapela The Cars.

Marooned nebylo myšleno jako sepsání nového kánonu, ten je dle mého názoru dnes už nemyslitelný. Názorně to dokazuje poslední kapitola – Freemanův pokus o seznam zhruba dvou stovek doporučených alb a singlů, které z posledního čtvrtstoletí stojí za poslech. Ačkoliv obsahuje podstatné procento opravdu klíčových nahrávek, jako kánon musí principiálně selhat, protože nedokáže ustát kritiku typu „Proč toto album, a ne jiné?“. Je to z Freemanovy strany možná zoufalá snaha zachránit nepříliš poučeného čtenáře, který si *Marooned* koupí z čistě encyklopedických choutek. Takový čtenář by si však měl nejspíše z knihy odnést ponaučení, že je to právě ona bezpodmínečná láska k některým deskám, která z nich dělá spásné ostrůvky pevniny v širém oceánu chaosu hudby, které nerozumíme. A v tom *Marooned* funguje nelépe. Pravda, některé esaje jsou trochu odfláknuté (Greg Tate je obvykle břitčící a humornější než na třístránkové miniatuře o *Bitches Brew*), jiné jsou zase příliš egocentrické (ta o Stephenu Stillsovi), a někdy se autor sám (a následně čtenář) zadusí snahou psát tak, jak zní jeho oblíbená deska (mystický hip hop *Spiral Walls Containing Autumns of Light*). Většina textů je však svižně a originálně napsaná a má daleko do rutinních recenzí, které autoři musí chrlit po desítkách. „Věřím, že všichni nakonec travíme většinu našich životů na opuštěných ostrovech, a proto morální poselství mého příběhu je: vyberte si svoje desky ztraceně dobře,“ zakončuje svůj text o albu *Killers* Iron Maiden metalový publicista Ian Christie. K tomu už není co dodat. ■



Je člověk T? Ztratil svou hlavu?

Larsen and friends: Abeceda (CD+DVD)

Important Records (www.importantrecords.com)Text: **Vítězslav Mikeš**

Jeden z typických projevů československé meziválečné avantgardy z hlediska snahy o snoubení několika uměleckých oborů, básnická sbírka Vítězslava Nezvala *Abeceda* (1926) s obrazovým doprovodem Karla Teiga spojujícím typografii s fotografií a vzniklým ve spolupráci s fotografem Karlem Paspou, našel po osmdesáti letech tvůrčí odezvu v zahraničí: inspirovala se jím italská postrocková skupina Larsen, která spolu s několika svými přáteli představila stejnojmenný projekt. U nás k jeho živému provedení zatím nedošlo, a tak může český posluchač sáhnout alespoň po aktuálně vydaném audio- i videozáznamu.

T
Is man a Tau?
Has he lost his head?
Or does he sing
Whilst his head falls back and stares at stars?

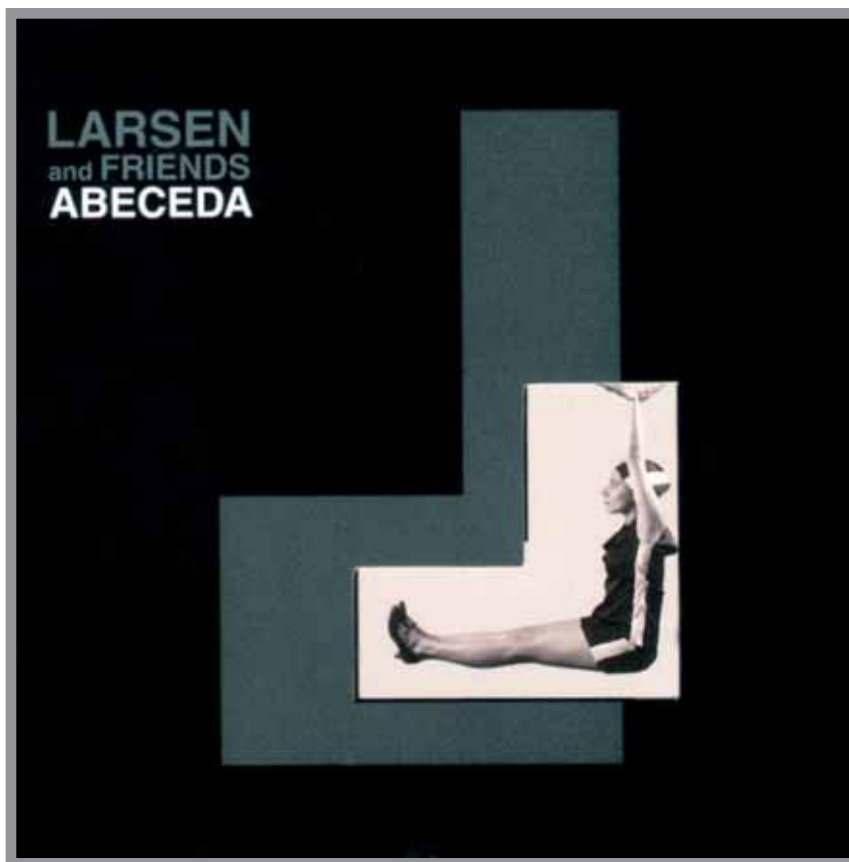
Larsenovská *Abeceda* byla poprvé uvedena v turínském divadle Colosseo během festivalu Settembra musica v září loňského roku. Už při anoncování této akce se objevily zprávy, že firma Important Records z ní pořídí záznam na CD a DVD a vydá ho v podobě digipacku. Vsadit na premiéru se nakonec ukázalo jako šťastný krok, protože z nahrávky působí *Abeceda* dojmem dotáženého projektu, a to jak scénicky, tak hudebně. Decentně nasvícené pódium se stává místem pro rozpořbované pózy Milči Mayerové z Teigova obrazového materiálu v podání bulharské performerky Snežanky Michajlovové, která svými kreacemi a s pomocí videoprojekce po svém simuluje Teigovo hledání optimálního tvaru – dokonalého sladění lidského těla s podobou písmen. Muzikanti sedí v přítmi stranou; ba co víc, sama hudba zdánlivě plyne ze scény jakoby mimo toto dění – nedoprovází ho ani nesleduje jeho vývoj. Přesto se obě složky nacházejí v úzkém sepětí, které vyvolává především jednotná atmosféra.

K hudební realizaci si skupina Larsen pozvala hosty převážně zvukných jmen: zpěváka kapely Current 93 Davida Tibeta (též autora textů inspirovaných jednotlivými písmeny, oproti Nezvalovi neučesanějších, současně abstraktnějších a jednoznačně filosofičtější ražených), islandského elektronika Jóhanna

Jóhannssona, cellistku Julii Kentovou a excentrickou transsexuální performerku a hudebnici Baby Dee, jež se však v *Abecedě* prezentuje coby seriózní hráčka na harfu a klavír. Všechny devět bezejmenných částí skladby se opírá zejména o postupnou proměnu emocionální hladiny, která vytváří oblouk konvexního tvaru na bázi stupňované resp. slábnoucí dynamiky, nabalování resp. utichání jednotlivých vrstev a variability velice pestré zvukové palety (vedle obvyklého postrockového instrumentáře a zmíně-

ných nástrojů hostujících hudebníků je využit např. i těremin, akordeon atd.). Samotná hudební tkáň sestává z těch nejprostších prostředků: ostinátních figurací, táhlých tónů, ambientních elektronických ploch, nekomplikovaného rytmického podkladu apod., to všechno dohromady se však transformuje v plastický homogenní celek subtilního, současně ale monumentálního vyznění. Dokonce ani Tibetův zpěv nedomnuje, je jen dalším nástrojem zakomponovaným do hudebního toku. Vlastně to pouze podtrhuje fakt, že Larsen si pozvali adekvátní partnery, obdobně smýšlející hudebníky, kteří se nemuseli podřizovat jinému jazyku, neboť minimalistické cítění je vlastní tvorbě všech zúčastněných.

Videozáznam neaspíruje na filmový experiment, sleduje a konzervuje pouze to, co se odehrálo na scéně divadla Colosseo. Chytrým střihem záběrů ale dokáže i přes většinou potemnělý obraz vtáhnout diváka do atmosféry, již tvůrčí *Abecedy* vytvořili. A pozor: DVD kromě záznamu (a fotografií) turínské produkce obsahuje také unikátní bonus: slideshow Teigových „typo-fotografií“ s voice-overem Elišky Dufkové recitujícími Nezvalovy verše; jak asi bude na zahraniční posluchače působit kouzelně naivní, doslova školský přednes básní v češtině? ■



Těžká válka v horách

Jorge E. López: Gebirgskriegsprojekt

Wergo (www.wergo.de)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Skladatel Jorge E. López má zajímavý životopis. Narodil se v roce 1955 v Havaně; když mu bylo pět let, jeho rodina se odstěhovala do Spojených států. Pracoval jako dělník i provozovatel pornokina, studoval biologii a věnoval se životnímu prostředí. Jako skladatel se považuje za samouka, krátce studoval u Mortona Subotnicka. V devadesátých letech se přesunul do Evropy a nyní žije v rakouských Horních Korutanech.

Příroda je Lópezovi častým inspiračním zdrojem. Tentokrát jsou to italské Dolomity – ovšem ne jako místo, kam se turisté jezdí kochat krásnými výhledy a čistým vzduchem, ale jako dějiště těžkých bojů za první světové války, kdy lidé museli ve třítisícových výškách nejen přežívat nepřízeň počasí, ale ještě se snažit zabít ty na druhé straně fronty. *Projekt horské války* chce zkoumat vztah mezi lidskou činností, psychologií a geologickou tvář krajinou. Od prvních plánů k definitivní realizaci prý uběhlo deset let, během nichž se idea projektu, obsazení i délka mnohokrát proměnily. López je kromě hudby podepsán i pod obrazovou složkou projektu, v němž se dle jeho slov jednotlivé komponenty chovají „jako čtyři hlasy fugy u Johanna Sebastiana Bacha“. Těmi hlasy jsou: útržky archivních filmových dokumentů, záběry z přírody, hudba a konkrétní zvuky. Zvuky se navíc pohybují v prostoru (při poslechu ve stereu tedy přicházíme o podstatnou část skladby). Jedna ze složek také občas zcela zmizí, a tak někde nastoupí orchestrální interludium s potmělou obrazovkou, či naopak němý film. Tyto „výpadky“ se často objevují na nečekaných místech, zvuk zmizí uprostřed filmového miniděje pokračujícího dál jako němá sekvence, což podle naladění diváka může iritovat, nebo být naopak zdrojem napětí. Dominantním motivem jsou tu záběry na skalní stěny a zkoumání jejich struktury, geologických vrstev. Oko často neví, dívá-li se zdálky na horský masiv, nebo zblízka na malý kámen, a neustálé přecházení mezi mikro- a makropohledem udává vizuální složce rytmus. Do kamenných vzorů se prolínají záběry horských vojenských oddílů, často nezřetelné a ohlodané zubem času. Lidé a zbraně se na chvíli objeví a zase mizí – můžeme to interpretovat třeba jako analogii pomíjivosti lidského snažení na pozadí procesů formujících horské masivy.

Vídeňský soubor Klangforum pod vedením dirigentky Dominique My nahrál ve studiu více než dvě stovky hudebních fragmen-

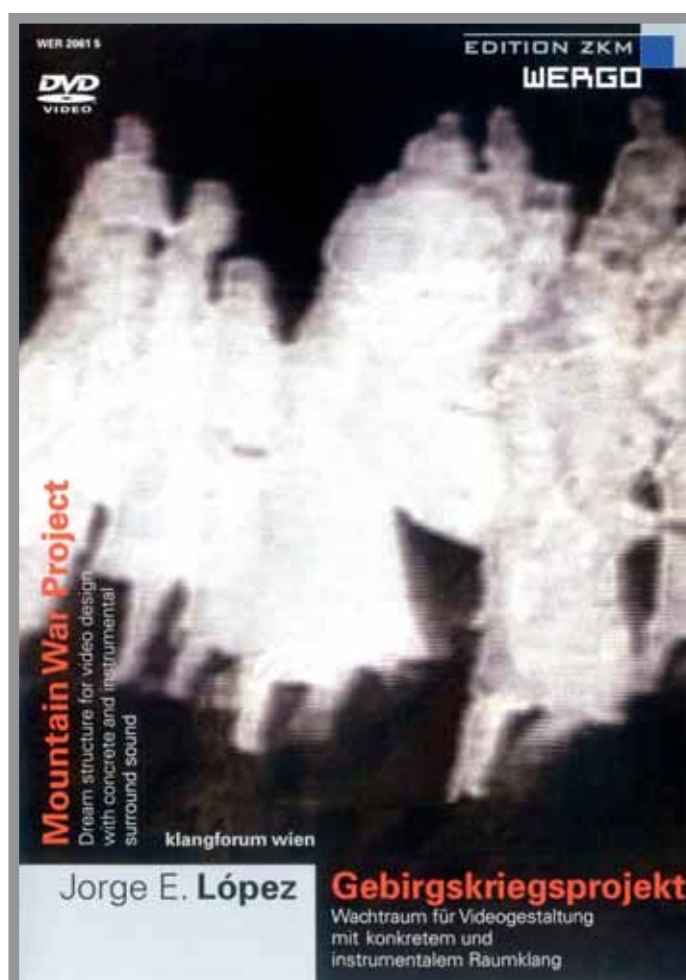
tů, které si skladatel poskládal do konečného tvaru, v němž má každý z nástrojů přidělenou trajektorii, po které cestuje v prostoru. (Při „živém“ provedení je publikum posazeno mezi osm reproduktorů.) Zvuk nástrojů byl snímán z těsné blízkosti, což umož-

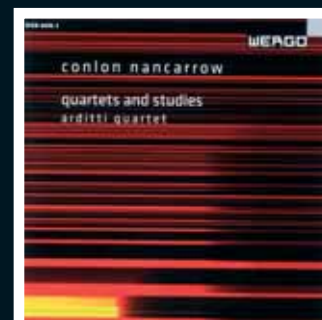
nilo vytvářet pak ve finálním mixu nejrůznější imaginární prostory, jimiž je posluchač prováděn, často pomocí rychlých střihů a přesunů. A diskontinuita je hlavní charakteristikou hudební stránky. Z pauz se vynořují shluky tónů, atonální melodické fragmenty, krátké náznaky rytmu. Jednotlivé hudební okamžiky mají svůj dramatický náboj, celek však jako by nikam nesměřoval. Teprve v souhře s obrazem se začíná rýsovat cosi jako příběh nebo alespoň tušení nějakého směřování. Téměř celou první polovinu se kamsi šplhá: Mužstvo táhne do hor kanóny, munici, záso by. Záběry se opakují a smyčkujejí. Pak mše před bitvou, trocha boje, a už se zase sestupuje dolů a snášejí se ranění. Nejspíš stejně jako ve skutečné válce je tu hlavní činností čekání na něco. A hudba tuto „nervozitu bez napětí“ celkem přesně vystihuje. Zajímavější než jednotlivé zvukové události je dramaturgie a stavba celkové struktury. Každou chvíli se hudba tváří, jako by se chtěla někam rozjet, ale nakonec z toho nic není: dramatické glissando, atak trombónů, náznak signálu k útoku a pak zase

ticho, do něhož si brnká osamělá mandolína.

Lópezův hudební jazyk není nijak zvlášť originální, zachytíme v něm mnohá klišé akademické kompozice posledních desetiletí – být samoukem ještě není zárukou výlučného hudebního výrazu.

„*Držel jsem v ruce lidské kosti 2500 metrů nad mořem, lezl skrz tunely, navštívil vojenské baráky postavené nad ledovci, a snažil se vytvořit dílo, které by nepředstavovalo systematickou konstrukci, ale cosi prožitého a procítěného.*“ Dá se říci, že svého cíle López dosáhl. Vznikl mu útvar, který není vysloveně krásný či strhující, ale který možná dosti přesně vystihuje atmosféru nejistoty a určité tíhy, kterou účastníci horské války nejspíš pociťovali. ■





Valentin Silvestrov: Bagatellen und Serenaden

ECM New Series [www.ecmrecords.com]

Distribuce: 2HP [www.arta.cz]

Frekvence recenzování kompaktních disků s hudbou ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova na stránkách HIS Voice je téměř úměrná frekvenci jejich vydávání na značce ECM (viz mj. recenzi alba *Leggiero, pesante* v 2/03, *Tichých písní* v HV 1/05 nebo *Symfonie č. 6* v HV 4/07; je však třeba připomenout, že mnichovská firma vlastně navázala na činnost belgického labelu Megadisc, který se soubornější prezentaci Silvestrovova díla věnoval již v devadesátých letech). Dokládá to jen, řečeno s pomocí klišé, že každá Silvestrovova nahrávka je událostí, která si zasluhuje pozornost. A čtenář už jistě tuší, že to platí i o novém titulu nazvaném *Bagatellen und Serenaden*.

Album je rozděleno na dvě části: první tvoří cyklus klavírních *Bagatel* v provedení autora, druhá sestává ze šesti skladeb pro smyčcový orchestr (Münchener Kammerorchester s dirigentem Christophem Poppenem) doplněný ve dvou případech o klavír (Alexej Ljubimov). Césura mezi oběma částmi není nikterak výrazná, vyplývá pouze z odlišnosti barvy zvuku. Povaha hudby samotné se nemění, ve všech případech jde o typicky silvestrovovské křehce intimní miniatury. Třináct *Bagatel* údajně nevznikalo jako ucelený cyklus, ale průběžně coby nahodilé nápady, které žily nějaký čas pouze ve skladatelově paměti. Silvestrov je zafixoval teprve nedávno a jejich „život“ přirovnal k orální tradici (muzikoložka Taťjana Frumkis v bookletu popisuje skladatelovu inspiraci osudem Schubertova valčíku, který byl zaznamenán na notový papír až Richardem Straussem po více jak sto letech). Aluze na fenomén orální tradice je dokonalá: na závěr cyklu zazní variace *Bagately* č. 2 – jako by zapisovačova paměť selhala a nemohla se rozpomenout, jakou podobu kus kdysi skutečně měl. I přes způsob svého vzniku *Bagately* působí takovou vnitřní semknutostí, že to svádí k domněnce, zda Silvestrov posluchače výše nastíněným příběhem nemystifikuje.

Jak *Bagately*, tak i orchestrální skladby na albu (z let 1996-2003) – *Elegie*, *Tichá hudba*, *Serenáda na rozloučenou*, *Posel* (pozdější *Agnus Dei* v Silvestrovově *Rekviem za Larisu*) a *Dva dialogy s doslovem* – svým charakterem zapadají do skladatelova konceptu „postludia či postskripta k hudbě uplynulých stylových epoch“, především klasicismu a romantismu. Stále více ale docházím k přesvědčení, že Silvestrovova díla zhruba od poloviny devadesátých let nabývají povahy postludia k předchozí tvorbě samotného autora: v *Bagatelách* nebo v *Tiché hudbě* dozívají *Tiché písně*, jeden ze zásadních Silvestrovových cyklů z let 1974-77, v *Šesté symfonii* (1995) slyšíme echo *Čtvrté* (1976) a *Páté* (1982) atp. I v tomto jakémsi „postpostludiu“ je však stále co objevovat.

Vítězslav Mikeš

The Angels of Light: We Are Him

Akron / Family: Love Is Simple

Young God Records [www.younggodrecords.com]

Distribuce: Day After [www.dayafter.cz]

Písňová mašina Michaela Giry jede na *We Are Him* jako drtič. Je to, zdá se, zatím nejambicióznější album Angels of Light. Hraje a zpívá tu nejvíc lidí, rocková rytmika se prolíná s klavírem a smyčci, slyšíme cimbál, banjo i akordeon, rytmické jízdy několikrát předchází rezonující drone smyčců a hlasů. Základy natočili Akron / Family, pak přicházeli mnozí další, třeba cellistka Julia Kent (Antony & The Johnsons) a členové starých Swans. Ta deska má dvě esa v rukávu: je výtečně instrumentovaná a zahraná. Druhým esem je její demiurg.

„Let Him in! We are Him!“ (Pust' Ho dovnitř! On, to jsme my!), opakují v titulní písni sbory ultimativní výzvu k přijetí. Nejen tady si vzpomene člověk na Nicka Cavea, ale Gira je oproti němu seriózní na život a na smrt, bez hravosti, flirtování a nadhledu. Obsah písni není pokaždé výrazný. Ale má cenu poslouchat je kvůli Girovi samotnému, jeho patriarchální naléhavosti, přísnosti, jakémusi bezpodmínečnému nároku. „Michael Gira mě naučil, že se nemusí hrát hlasitě, aby se hrálo tvrdě,“ píše psychedelik Wooden Wand, a opravdu, než přistoupí Gira k příležitostnému křiku, vykládá klidným tónem psychologického mučitele. „Kdyby se markýz de Sade dožil vyprávění kolem táborových ohňů, mohly by některé tyhle písně být od něj,“ říká John Darnielle (The Mountain Goats). Hudba má vůči takovému výtvarnému umění handicap (tedy aspoň z hlediska dnešní rychlé doby) trvá v čase, je třeba u ní vydržet. Ale má taky něco navíc, a Angels of Light to připomínají: interpreti a tvůrci zůstávají před publikem spolu s dílem, jsou jeho součástí: právě tahle živoucí aura může leckoho u muziky účinně udržet.

Na třetím albu Akron / Family je nápadně hodně sborového zpívání: jako by kvarteto bylo součástí komunity, která písničky přijala za své. Jestliže dnešní šamanství v muzice Björk či Animal Collective navozuje dojem hermetických nebo nově vymyšlených rituálů, tady se spíš oprašuje kongregace maloměstských evangeliků, sousedů přes plot i ve víře.

I hudebně jako by tu byla velká propojená rodina: v úvodní písni sbor, ve druhé smyčcová sekce, ve třetí bicí automat... Elektroniky je tu ale minimum, Akron / Family se evidentně soustředili na písničky, snad dokonce na takové, které si po nich můžou zpívat další lidé. (Občas ani není dohra, nahrávka končí po posledním slovu textu.) Pokud si vzpomínáte, na debutu se zpívání střídalo s prodžemovanými plochami, často až do zběsilého free. Jaký nastal posun? Písnička tu taky končí do několikaminutového „quodlibetu“, ale bez jediného hudebního nástroje: místo toho tu zpívá, huláká, křičí, mluví a hlučí spousta lidí najednou – a má to snad i múzické jádro jakési společně sdílené chvíle.

Text jednoduchý jako mantra „Don't be afraid / It's only love / Love is simple / Love is simple...“ není v takovém kontextu nijak trapný nebo nepatřičný. Problematická citovost je u některých sólových songů, tam už je to trochu Mário Bihári. Ale jinak má „nová divná upřímnost“ coby styl na tomhle albu dobrý výchozí bod.

Pavel Klusák

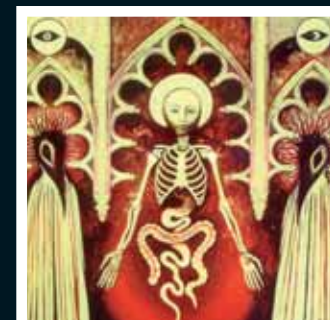
Giacinto Scelsi: Canti del Capricorno

Conlon Nancarrow: Quartets and Studies

Wergo [www.wergo.de]

Poslední dekády dvacátého století byly přínosné mimo jiné tím, že vynesly na světlo umělce stojící mimo vlivné a dobře zmapované proudy – někdy dokonce ještě za jejich života. Scelsi (1905–1988, více o něm v HV 6/06) a Nancarrow (1912–1997) jsou prototypy takových hudebních „mimoňů“ a zároveň osobnosti s jedinečným hudebním jazykem, který může skýtat inspiraci k rozvíjení, ale dá se těžko imitovat. Italského hraběte se zájmem o esoterické nauky a amerického komunistu, který kvůli politickým problémům přesídlil do Mexika, spojuje hledání nového vztahu mezi skladatelem, skladbou a interpretem.

Conlon Nancarrow zjistil, že živí klavíristé nejsou schopni se vyrovnat s jeho komplikovanými polyrytmy, a většina jeho děl je proto určena mechanickému klavíru ovládanému děrovanými pásky. Poté, co jej na konci sedmdesátých let objevila hudební veřejnost, našli se interpreti ochotní se s těmito překážkami poprat. Mezi ně patří také Arditti Quartet, pro nějž Nancarrow napsal v roce 1987 *Smyčcový kvartet č. 3*, postavený na stejném principu



jako jeho studie pro mechanický klavír: Jde o kánon, jehož jednotlivé hlasy se pohybují v různých rychlostech (v tomto případě jsou tempa v poměru 3/4/5/6). V závěrečné větě navíc hlasy zrychlují – a opět každý jinak a i jejich zrychlování odráží stejnou číselnou formuli (první housle zrychlují o 3%, druhé housle o 4%, viola o 5%, violoncello o 6%). Navzdory takovým matematickým libůstkám zní ve výsledku hudba velice přehledně a ve zvuku smyčcového kvarteta jsou rytmické detaily čitelnější než u mechanického piana. Pro Nancarrowa představovaly důležitý inspirační zdroj rané formy jazzu a blues a díky jejich energii a jakémusi smyslu pro „hudební humor“ (jakkoliv strašidelně taková fráze zní) to není „matematická hudba“. Ačkoliv od třetího smyčcového kvartetu dělí ten první čtyřicet pět let (druhý nebyl nikdy dokončen), je zřejmé, že jejich autora zajímala rytmická ostinátá a komplikovaná kánony ještě před tím, než se oddal mechanickým rytům.

Zatímco Nancarrow se velkou část života interpretům vyhýbal, Giacinto Scelsi často komponoval pro konkrétní hudebníky a také za jejich spoluúčasti. Patřila k nim i japonská zpěvačka Michiko Hirayama. Ve spolupráci s ní vznikl v letech 1962–72 cyklus *Canti del Capricorno*, řada „písní“ bez textu pro sólový hlas s občasným instrumentálním doprovodem. Odráží se tu Scelsiho zájem o kulturu od Latinské Ameriky po Indii či Japonsko, přičemž posluchač může mít pocit, že je svědkem rekonstrukce šamanského rituálu neurčité provenience. Scelsi sám ke svým skladbám výklad nedával, obsah tedy nechť si každý domýšlí sám. Skladby vznikaly z improvizace postupným fixováním, je tedy těžké říci, kdo je vlastně více autorem – s ohledem na Scelsiho chápání tvorby takové otázky asi nejsou nejdůležitější.

Ještě za Scelsiho života vznikly soukromé nahrávky *Canti*, které na konci osmdesátých let vyšly rovněž na značce Wergo a na nichž Michiko Hirayamu doprovází několik japonských hudebníků. Novou nahrávku od staré dělí tři desetiletí; zpěvačce je dnes třiaosmdesát let. Jak se věk podepsal na výsledku? Jednoznačně pozitivně. Zatímco na starších verzích je poznat klasické školení a zkušenost s operní rutinou („*Nesnášela jsem Madame Butterfly. Celý ten příběh je lež. Ale co naplat, musela jsem se nějak žít.*“ – M. Hirayama), teď slyšíme hlas, jenž vykročil za hranice akademických konvencí (a také se léta věnoval interpretaci nové hudby). Možná teprve nyní v tom hlase dozrálo to, co tam Scelsi před lety zaslechl.

V několika položkách se ke zpěvu přidává saxofon Ulricha Kriegera, kontrabas Matthiase Bauera a perkuse Jürgena Grözingera a Rolanda Neffeho. V této sestavě byly *Canti* provedeny na festivalech v Berlíně a ve Vídni a šlo pravděpodobně o nebyvalý zážitek. Samotný zvukový záznam však nezůstává v mimořádnosti pozadu.

Matěj Kratochvíl

FORCH: spin networks

Free Zone Appleby 2006

Psi [www.emanemdisc.com/psi.html]

Dvojalbum s názvem *spin networks* obsahuje téměř dvouapůlhodinový extrakt ze tří koncertů a studiové nahrávky. Protagonisty jsou elektronické duo FURT (Richard Barret a Paul Obermayer) a zkušená šestice improvizátorů (včetně jedné ženy), kteří jsou jako doma v projektech, kde hlavním mottem je interakce akustických a elektronických nástrojů. Taktovku zde drží FURT, kteří záznamy ze sólových vystoupení (případně duí) svých kolegů používali jako samplý při dalším společném hraní. Barret vytvořil také partitury pro dva více než půlhodinové sety (*fOKT II+III*) hrané v oktávovém obsazení. Krom-

obyčejné (humorné i strach nahánějící) vokální projevy (Minton, Wassermann) v kombinaci s elektronikou (kromě dua FURT i Mitterer) a klasickými nástroji (saxofony, harfy, perkuse a preparovaný klavír) na ploše tří čtvrtin alba představují dokonalou poctu „novým orchestrům“ v duchu Parkerova Electro-Acoustic Ensemble. Zbylá čtvrtina patří různým uskupením (duo až kvarteto) s i bez FURT, z nichž za pozornost stojí především *temperature* v podání kvarteta Butcher/Davies/Lovens/Mitterer. Posledně jmenovaný zde umně zvládá obsluhovat elektroniku i preparovaný klavír, což mu umožňuje v některých částech tvořit dynamičtější linku než perkuse, jindy zas v tichých pasážích dokreslovat citlivý dialog harfy a saxofonu. Závěrečná minuta této skladby patří sónickému prostoru vytvářenému Butcherovým saxofonem za doprovodu perkusivních úderů většiny spoluhráčů. I přesto, že iniciátoři tohoto projektu v některých skladbách nehrají, struktura *spin networks* pevně drží jimi vetkané kontury.

Dnes už pravidelnou součástí jazzového festivalu v Appleby je Free Zone. Loňský ročník této řady přináší zaznamenané duo (čtyřikrát), trio (pětkrát) a jednu kvarteto rovnoměrně rozložené mezi trombonistu Paula Rutherforda, saxofonistu Evana Parkera, basklarinetistu Rudiho Mahala, houslistu a elektronika Philippa Wachsmanna, klavírní pár Alexandra von Schlippenbacha a Aki Takase a bubeníka Paula Lovense. Rozplývat bychom se (dle gusta) mohli nad každým z uskupení těchto veteránů volně improvizace. Kongeniální souhra, kdy všichni hrají skvěle při vzájemném respektování nezpochybnitelných kvalit svých souputníků. Při mnohonásobném poslechu člověk zpochybňuje svoje hodnocení, jen aby se neřeklo, ale nakonec musí přiznat, že toto album nemá žádné slabiny. Pro mě osobně vystupuje nad již tak dost vysoce nastavenou laťku alba dvanáctiminutové setkání Schlippenbach Tria (Parker/Lovens/Schlippenbach) s Rutherfordem. Esenciální část začíná někdy po čtvrté minutě, kdy se klavír blíží náladě „železníčního“ alba *Lok 03*, zlehka jej doprovázejí bicí, načež v pomalé gradaci přistupuje Parker a v těsném sledu vpadává trombon, který nakrátko strhne veškerou pozornost, aby posléze dal prostor opět svým spoluhráčům. Tato deska je bohužel tím posledním, co stihlo vyjít ještě za Rutherfordova života; významný inovátor hry na trombon, pianista a hráč na eufonium zemřel začátkem srpna. Jako rozloučení ovšem album působí mimořádně důstojně.

Petr Vrba

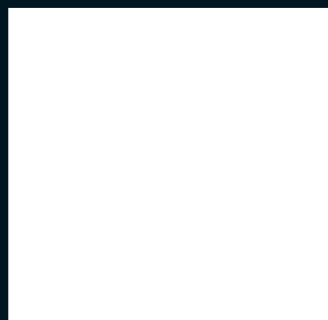
Edward Ka-Spel: Dream Logik Part One

Edward Ka-Spel: Melancholics Anonymous

Beta-lactam Ring Records [www.blrecords.com]

Frontman už tak pilný, v Čechách dobře známých britsko-nizozemských psychedeliků Legendary Pink Dots se vydávání četných sólových alb věnuje od počátku osmdesátých let paralelně s tvorbou většiny repertoáru své domovské skupiny. Styl Ka-Spelovy sólové práce velmi volně kopíruje eskapády, jimiž procházejí Legendary Pink Dots, ovšem s větším rozpětím extrémů: křehčí intimita na jedné straně, zapeklitější abstrakce na druhé; navíc osvobození od nutnosti podřizovat se instrumentáři skupiny, který tvoří kromě elektroniky především dechy a kytary.

Letošní dvojice novinek (počet se však možná rozroste, rok v době vzniku tohoto textu ještě zdaleka nekončil) patří na první poslech k těm méně okázalým. A přestože se v jednom případě jedná o kolekci nových skladeb a v druhém o výběr kusů již vydaných na nejrůznějších nízkonákladových vinylech, mají oba disky velmi podobnou náladu. Kaspelovská romantická vyjatost je zde obsažena jen stopově, většina skladeb jsou instrumentální ko-



láže zvuků, manipulovaných ready mades (pozpátku hrané gramodesky atd.), a typického pípání a ohýbaných tónů analogových syntezátorů. Posлуhač se ocitá uprostřed zvukových prostředí, která jako by nezačínala a nekončila, zajímavé na těchto krajinkách jsou nánosy barev, struktura jejich povrchu a občas překvapivá drobná zákoutí, která ale neruší základní dojem. Edward Ka-Spel nikdy nebyl tvůrcem ambientní hudby enovského ražení (tou se na svých sólových albech zabývá jeho legendární růžový souputník, klávesista Phil Knight alias Silverman), jeho práce na poli elektronické hudby se ubírá mnohem nevyzpytatelnějšími cestami plnými vnitřních zákrut a decentního pokoušení toho, „co se nedělá“; záměrná lacinost melodií a použitých zvuků v kombinaci se znepokojivostí harmonií-neharmonií, natahování zdánlivě prázdnoty, pitvornost zvukových efektů, to vše v malých dávkách činí i ty nejeteričtější Ka-Spelovy kompozice na míle vzdálenými ambientnímu hlazení po pečlivě vyfoukané srsti.

Čím jsou tedy obě nová alba? Vstupenkou do zdánlivě prázdňových komnat se stopami podivuhodných, někdy více někdy méně odeznívajících dějů. Náznaky typických táhlých a podmanivých písní jsou skryty pod nánosem zvukového smetí nebo přetaveny v umanuté recitativy deformovaného hlasu. Úvodní skladba alba *Dream Logik Part One* s názvem *Threshold* (jak jinak – *Práh*) na pozadí chichotavého reje potouchlých skřítků opakuje název alba způsobem, jakým David Lynch nechal promlouvat některé postavy série *Twin Peaks* (a v osmdesátých letech jej použili i Einstürzende Neubauten) – text je namluven pozpátku a nahrávka pak pouštěna odzadu dopředu, takže je sice rozumět slovům, ale kostrbatá melodie řeči a nepřírozené přízvuky působí opravdu děsivě. Stejně děsivě – alespoň na mě – působí i nadužívané slovní spojení „imaginární soundtrack“, přestože určitý dojem filmovosti *Dream Logik* rozhodně nese; útržky vět v některých skladbách připomínají dovysvětlující mezititulky, množství hlasových manipulací naznačuje, že zde Ka-Spel možná ožívuje víc figur. Dělalval to ostatně vždy, jenže jinak – zatímco dosud téměř vždy prezentoval své oblíbené postavy Lisy, Kapitána, Opice a dalších z nezúčastněné pozice vypravěče, nyní si nasazuje masky. V závěrečné *Revolution 834* se vrací na zem a, jak občas mívá zvykem, spájí svou snovou logiku s popkulturními odkazy. Beatlesovská repetice tří cifer versus osobní číselná symbolika: už dvacet let Ka-Spel o čísle 834 říká, že nikoliv 666, ale právě tohle je skutečným numerem dáblovým.

Kolekce *Melancholics Anonymous* je zvukem podobná *Dream Logik Part One*, není však pochopitelně protkána tak silnou jednotící linií. Zaujme zde zejména úvodní, zvuky podmalovaná povídka *Clara Rockmore's Dog* o světoznámé hráčce na těremin a jejím psu Leovi, který nesnášel vysoké tóny tak, že se ho nakonec musela ujmout Marlene Dietrichová. Sedmnáctiminutová *The Evidence of Absence* pochází ze split alba s minimalistou táhlých tónů Tonym Conradem a dokonale ilustruje svébytnost, s níž Ka-Spel dokáže čerpat ze zdrojů taneční scény. Nekončící, zajímavě polámaný rytmus sice může ukazovat k triphopu či dubstepu, stále je však velmi dobře patrné, že Ka-Spel při tvorbě neopakovatelných, lehce ponurých atmosfér dohlédne mnohem dále než k efektní prvoplánovosti zmíněných stylů. Poslouchejte obě alba pečlivě; neoplyvají klenutou lyričností Ka-Spelových asi nepřístupnějších kolekcí *Blue Room* (1998) či *Red Letters* (2000) a jejich zvláštní kouzlo ovíví až po delší době.

PS: Obaly Jesse Pepera, nového výtvarníka, jehož služeb Ka-Spel využívá, jsou sice na pohled libé, jejich estetika však odpovídá poloze, v níž se Ka-Spel a Legendary Pink Dots nacházeli v půli osmdesátých let. Sentiment, nebo další kamínek do matoucí mozaiky?

Petr Ferenc

Om: Pilgrimage

Southern Lord (www.southernlord.com)

Stovky kapel se dnes snaží navázat na kosmický hodinový jam jménem *Dopesmoker*, kterým se kapela Sleep v roce 1995 odpoutala od povrchu zemského (a také od představ své nahrávací firmy, která desku nikdy nevydala). Ten pravý recept ale stále mají jen dvě třetiny bývalé kapely, které pokračují pod jménem Om. O této skupině se říká, že na všech svých deskách vlastně hraje jednu a tutéž skladbu. Jako by našla ideální melodickou a rytmickou strukturu univerza a nenacházela důvod ji už nikdy měnit. Vlastně se tím ani nijak netají, její první album se jmenovalo *Variations on a Theme*. Nic se nemění ani na jejich prvním počínu pro Southern Lord (třetím celkově), podstatnou novinkou je snad jen to, že *Pilgrimage* nahráli Al Cisneros (basa, vokál) a Chris Hakius (bubeník) za producerského dohledu Stevea Albiniho. Tomu se podařilo jejich zkoušené minimalistické mantry doplnit konečně odpovídajícím hutným zvukem, ve kterém kytary v případě potřeby přecházejí v hřmění. Na středímé, sotva půlhodinové stopáži jako kdyby chtěli Om co nejvíce koncentrovat svoje typické elementy – pomalé sabbathovské riffy, opar psychedelie šedesátých let a spirituální texty inspirované biblickou mytologií. Je to vlastně metalová odpověď na Mahavishnu Orchestra nebo Alici Coltrane, kde se ty podstatné věci dějí spíše v mysli posluchače hypnotizovaného hudbou (v recenzi na Pitchforku spočítali celkem jen pět not, které Cisneros zahraje). Titulní skladba album otevírá i uzavírá, a ačkoliv tomu stopáž (deset minut) nenasvědčuje, je to opravdu jen jakási předehra před dvěma bouřemi podladěných kytar. Na první poslech se zdá, že *Unitive Knowledge of the Godhead* je pouze pomalejší verzí *Bhima's Theme*. A na druhý vlastně taky. V obou finále poznáte podle toho, že Hakius obohacuje své šamanské bicí o agresivní útok na činel. Posun, progres, hledání nových cest? To u Om nenajdete, *Pilgrimage* je třetí variací na totéž, tentokrát ale dovedenou k dokonalosti.

Karel Veselý

Animal Collective: Strawberry Jam

Domino (www.dominorecordco.com)

Caribou: Andorra

Merge (www.mergerecords.com) / City Slang (www.cityslang.com)

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

Sklonek léta přinesl dvě rozjařené devítiskladbové melodické nálože sající ze zaprášené psychedelie, a to od zkušených tvůrců na zbrusu nových značkách.

Kdo po zprávách z natáčení osmého alba newyorských Animal Collective čekal abstraktnější a rytmickými experimenty ochucenou kaší neznámé chutě, ten netrefil do černého. *Strawberry Jam* je kaleidoskopická skákavá sbírka neskromně chytlavých popsongů, čistá, svěží a průsvitná jako sluncem zkoušený sníh. Je ještě hravější, energičtější, bezprostřednější a milejší než předcházející album *Feels* a taky tak trochu „uřvaná“. Hlas se ocitá v centru dění, kterému vládne a které i určitým způsobem omezuje. Obě hlavní zvířata spolku (Avey Tare a Panda Bear) ze svých necvičených hlasivek dolují skutečné divy (srovnatelně pěvecky „praštěnou“ partu neznám), a právě v jejich vokálních projevech vězí nejpodstatnější díl invence. Vzhledem k patrné koncentraci na zpěv se skupina, zdá se, rozhodla příliš neupustit uzdu zvukovému dobrodružství a tato taktika „ani minuta navíc“, která vzhledem k nevyužitému prostoru na CD (deska má 44 minut) opravdu mrzí, má za následek neobyčejnou zhuštěnost s minimem oddechů – melancholičtější chvilky nabízí jen #1 a asi nejkompaktnější *Cuckoo Cuckoo*. Proč ne více? Kvůli délce prý byla z alba vyloučena například skladba *Safer*, která na prostoru devíti minut předkládá nevidanou proměnu a především úchvatný vokální koncert (osobní favorit ze všech nových písní) a která vyšla na singlu vedle úvodní



Peacebone (tu pro změnu osobně považuji za nejméně povedenou věc desky). Přitom právě *Safer*, prosta okleštěnosti patrné na desce, nabízí tu neodolatelnou dávku improvizovaného a repetitivně extatického, kterou na albu najdeme jen stěží a kterou si AC zřejmě schovávají na koncerty. Naštěstí ale zůstává plnost, barevnost a neomezená a mladickou živelností prostoupená nápaditost.

K vokálu (často dost vysoko posazenému) a popové prosvětlenosti se na novince líší i Dan Snaith alias Caribou (dříve Manitoba), jeho cesta ale vede do minulosti. Snaith je nyní pravděpodobně beznadějně pohlcen retroposedlostí melodičností 60. let a snaží se s moderním náčiním znovuoživit The Zombies, The Beach Boys apod. *Andorra* je plná výrazných písní s chytlivými refrény a někdy až příliš hezkou auroou a bombastickým hávem. Pod svrchní přívětivou slupkou se nicméně stále skrývá šikovná produkce s důmyslným kladením a kombinováním všemožných zvukových vrstev (deska přetéká nástroji), a v tomto ohledu se odhodlanému autorovi nedá mnoho vytknout. Rocková syrovost bez hlesu prorůstá s elektronickými prvky a i v těch nejmedovějších chvílích se najde prostor k uptempo bicím vyhrávkám (*Melody Day*) a zajímavým, i když třeba potlačeným přísadám. Baskytarové bloudění v *Desiree*, propletené flétny v *Sundialing*, noiseové chvilky v *Niobe* a sousedovic retrorádio na konci *After Hours* a *Irene...* v těchto drobnostech tkví přidaná hodnota celku. Coši nadčasového a zároveň přístupného. V obou případech.

Hynek Dedecius

Supersilent: 8

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Žádná improvizace není tak docela volná. Byť se hudebníci snaží seč mohou hrát „tady a teď“, celá řada faktorů jejich možnosti volby omezuje (třeba způsoby hry, jimž se zásadně vyhýbají). Díky této omezené svobodě má každý hudebník svůj jazyk, a teprve v jeho rámci může hledat překvapivé postupy a spojení. Na desetileté kariéře norské čtveřice Supersilent můžeme takové vytváření a rozvíjení improvizativního slovníku pozorovat zcela názorně, včetně toho, jak těžké to může být, je-li tento slovník již příliš dobře přečten. První trojalbum bylo postavené na velmi syrovém zvuku, arytmiické agresivitě bicích a záměrně lacině znějící elektronice. Na dalších albech se postupně měnily nálady, silové pasáže byly častěji vyvažovány klidnými plochami s charakteristicky šumivými tóny trubky Arveho Henriksena. Rovněž v divočejších polohách pomalu přestával vládnout bohapustý chaos. Improvizací dosti vzdálenou jazzovým pravidlům a spojující prvky různých žánrů bez toho, že by některý z nich okatě vyčníval, tu vzniká hudba zároveň abstraktní (což podporuje absence názvů skladeb i alb) i velmi emocionální.

Deset let intenzivního společného hraní (byť skupina nikdy nezkoušela) se na vzájemné souhře a komunikaci nemohlo nepoděpsat, a právě na aktuální nahrávce je tato souhra jasně slyšet – muzikanti mají vývoj hudebního proudění pod kontrolou a my jsme svědky cílevědomého budování zvukové struktury spíše než plynutí v nepředvídatelném proudu. Bicí Jarleho Vespestada sice nezačaly swingovat, jejich rytmy mají ale při vší komplikovanosti určitou pravidelnost, vedle zvukových stěn tu znějí zřetelně vyprofilované melodické myšlenky. Taková organizovanost může být zajímavá: v úvodní skladbě *8.1* se z tichého bručení syntezátoru vyloupne až deathmetalová údernost. V zasněnějších místech ale jaksi začíná chybět moment překvapení, atmosféra je nadýchaná a lyrická – a takových míst je tu až příliš. Stopy *8.2*, *8.4*, *8.5* i závěrečná *8.8* plynou a plynou... a můžete při nich i žehlit. Hudebníci si navzájem nechávají dostatek prostoru, tuší, co mohou jeden od druhého čekat, nelezou si do zelí. Při jiných jde naštěstí přílišná zdvořilost stranou. Předposlední zastavení dokazuje, že Supersilent nezapomněli, jak se dělá rámus, což podporuje elektrická kytara, kterou si nově pořídil Helge Sten,

a Henriksenův zkrleslý hlas. *8.3* a *8.6* si zase vynucují pozornost až iritujícím napětím nepravidelně se cukajících bicích a zvukovou „očesaností“.

Sami členové skupiny říkají, že improvizace je jejich kompoziční nástroj. Produktem okamžitých akcí a reakcí má tedy být něco, co okamžik svého zrodu přežije a k čemu se lze vracet. Album *6* (HV 4/03) či DVD *7* (HV 6/05) představují vrcholné ukázky tohoto přístupu, současná nahrávka naznačuje jeho možné meze. Na druhou stranu nejméně polovina desky a také třeba loňský pražský koncert jsou důkazem, že Supersilent balancovat na hraně předvídatelnosti a překvapení umějí.

Matěj Kratochvíl

Pan Sonic: Katodivaihe

Blast First Petite (<http://blastfirstpetite.com>)

Mají dvanáct let po debutovém albu (to bylo ještě pod později zakázaným názvem Panasonic) a jsou evidentně v silném období. Finští Mika Vainio a Ilpo Vaisanen v současnosti žijí v Berlíně. *Katodivaihe* (Fáze katody) je jejich prvním albem od té doby, co na vlastní žádost „poodstoupili“ od mateřského labelu Mute (dnes součástí EMI) k novému nezávislému vydavatelství Blast First Petite (dříve edici Mute). Zůstávají věrní jedinečným analogovým generátorům zvuku, připomínajícím víc radistickou stanicí než syntezátor. Příležitostně používají i digitální sampler (prý hlavně na beaty), ale pořád natáčejí zvukově minuciózní díla živě na pásku DAT, v reálném čase a bez playbacků. To, že jejich hra se zvukem je skutečně živou akcí, ukázal koneckonců jejich koncert na Stimulu 2006.

Ve velké části *Katodivaihe* jsou sice přítomné osy pravidelných beatů, ale zvukový příboj nabíhá ve vlnách a seismických otřesech, takže chladnou pravidelnost mohutně rozpouští a překrývá organické popuštění uzdy zvukovému živlu. Pan Sonic umějí hudbu z přístrojů vymačkat tak, že v ní lze snadno slyšet extázi ze všech možných forem a vrstev života. Jsou tu i „organické“ názvy skladeb: *O hmyzu*, *Moře Laptěvů*, *Haiti*. Ale to, že ve třech skladbách hraje islandská violoncellistka Hildur Guðnadóttir, není v přímém vztahu k „živosti“ dnešních Pan Sonic. V úvodu a závěru alba se odráží od opakovaných dvou tónů k melodické kadenci, která jen lehce vybočuje nad meze hudebnosti dané zvukovými generátory: celé je to překvapivě homogenní. V ploše uprostřed alba (nazvané *Srovnání*) se střídají zvuky oscilátorů a cello: podobně vedle sebe postavil sinusoidy a akustické varhánky šó Yoshihide Otomo, kupodivu na albu s názvem *Cathode*. Jinde práce se zvukem nakonec připomíná určité žánry: jsou tu téměř metalové riffy (*Machinist*) a lehce dubový *Tugboat* připomene dubstepovou obsesi podvodními a podmořskými obrazy.

Nástroji i stylem stojí Pan Sonic mimo proudy. Jak plyne čas, různé scény v nich objevují „to svoje“. Hlásili se k nim postpunkerům (v Česku hráli poprvé jako předkapela Swans), alternativní „taneční scéna“ silné éry Warp Records, pak laptopoví improvizátoři generace Carstena Nikolaie, Vainio zároveň vydává hudbu u „organických“ Touch Music... Pořád jsou speciální, pořád si dělají svoje. Ale v přesně modelovaných skladbách, v přesném kontrapohybu vrstev a cellové kadenci se zdá, že dnes mnohem víc myslí na „tradiční“ hudební formy – i když je varíují a naplňují po svém. V tom nastal posun od raných Pan(a)Sonic: a přece ten dnešek není v ničem méně osobitý.

Pavel Klusák

Pulsoptional: Pulsoptional

Fugu Fish Recordings (www.fugufishpublishing.org)

Sympatické seskupení mladých skladatelů a interpretů z Durhamu (Severní Karolína), založené v roce 2000 a vystupující pod názvem Pulsoptional (více o něm na www.pulsoptional.org), se prezentuje svou první nahrávkou. Album obsahuje



šest originálních kompozic pro ansámbl různého složení obměňujícího se v rámci nástrojového obsazení skupiny. I po letném poslechu CD si nelze nevděkovat poměrně jednotné estetice, jejímž základním pilířem je snaha o propojení akademického a neakademického hudebního světa. Vyplývá to třeba již právě z obsazení Pulsoptional, v němž najdeme vedle fagotu, anglického rohu nebo houslí také elektrickou a basovou kytaru, bicí nástroje jsou jednou součástí zvukových experimentů, jindy uhánějí v pravidelném rytmu atd. Podobně je tomu s vlivy, které jednotliví autoři vstřebali do svých kompozic (mj. Steve Reich, György Ligeti, jazz, rock). A předpokládám, že i místa a způsob provedení nebudou stejnorodé: hudbu členů Pulsoptional si dokážu představit jak v koncertním sále, tak v rockovém klubu, ve fraku i džínách. Za nejnápaditější skladby (především z hlediska schopnosti strhnout svou kompoziční výstavbou) bych označil *'stain* Caroline Mallonée a *I Heart Rosa Luxemburg* Marca Farise s vtipným podtitulem *Systematic Rejection of the Major Principles of the EuroAmerican Art Music Tradition (But Seldom Does)*. Faris je autorem i jednoznačně nejefektivnějšího příspěvku s punkrockovým drivem *What Chaos Received Bounds*, který svým názvem celkem výstižně shrnuje směřování Pulsoptional.

Vítězslav Mikeš

Skrytý půvab byrokracie: Předvoj armády monster
Guerilla (www.guerilla.cz)

Pražská skupina rozšířila svou sestavu na kvarteto, v němž hlas, kytaru, saxofon, bas-kytaru a elektroniku doplňují bicí Romana Kollinera, jenž v sobě mimo jiné nezapře industriální minulost v dávné sestavě Děti deště – bubny a činely doplňují kovy, nazvučená televizní obrazovka, plastový kanyst. Živá vystoupení Skrytého půvabu tak nyní působí volněji než v dobách, kdy rytmický základ zněl jen z minidisku. Navíc je mnohdy doplňuje trubka a loutkové divadélko.

Ve studiu si ale Josef Jindrák (baskytara, sekvencer, smyčky), Roman Plischke (kytara, saxofon), Jakub Žid (deklamace, perkuse) a již zmíněný Kolliner žádné servítky neberou již dávno, o čemž svědčí například debut *Nic se nestalo* (2002, Black Point) či vlastním nákladem vydaný CDR *Acta Philosophica et physica, volumen II* (2005). Diskografie skupiny však obsahuje i několik dalších, příležitostně vydaných CDR třeba v podobě PF či bonusu pro kupce zde recenzovaného alba. Poetika skupiny tkví v eklectičnosti, především textové (viz dále), ale často i hudební: do hry živých nástrojů, odkazující místy k undergroundovým východiskům, jindy k prostému opojení kraválem, kapela vmíchává orchestrální samplý, pokouší estetiku průkopníků MIDI (*Sen*) i hip hop (*O smrti a znovuzrození*), servíruje citaci *Ódy na radost (Poznané zlo je lepší než nepoznané dobro)* či rovnou připraví coververzi Hendrixem proslavené *Hey Joe*. Menší vtipky, smyčky a útržky hlasů ani nelze spočítat. Vše dokonale funguje, protože hudebníci nemají potřebu své písně natahovat; vystačí si se stopážemi od jedné minuty do čtyř a půl. Jednotlivé kousky jsou řazeny abecedně, prý proto, aby lépe vynikly nejsouce zapřaženy do vleku pochybné dramaturgie. Lepší úvod než monumentální *A nepozorovaně* si ovšem deska nemohla přát.

Texty, které trochu prckenně (trademark SPB) deklamuje Jakub Žid, pocházejí z nejrůznějších zdrojů. Citace filosofických spisů (Arendtová, Kierkegaard), historických knih (vaginální aspekty chodbových hrobů popsané v knize Gerharda J. Bellingera *Sexualita a náboženství světa*), básní (*Sen Jiřího Dědečka*, surrealistická přísloví Benjamin Péreta a Paula Eluarda coby text *Hey Joe*) i komiksů Maxe Anderssona a několik teorií spiknutí dávají dohromady pozoruhodný obraz zmateného postmoderního světa, v němž vedle sebe může stát cokoliv, neb existuje všeomlouvající *vše souvisí se vším* a surrealistická hra má stejnou váhu jako strohý odborný výklad. Ostrůvky informací okatě naznačují, že v sobě nesou potenciál propojení v rámci celého univerza,

a my si můžeme vybrat, má-li textové vyjádření Skrytého půvabu povahu tajemného multikóanu, černého humoru nebo mašiblu. Nejčastěji použitým autorem je prozaik a filozof Michal Ajvaz, z jehož knihy *Druhé město* skupina upletla hned tři texty. Jeho poetické, lehce surrealistické hledání paralelních světů v temných koutech důvěrně známých míst je natolik sugestivní, že by z něj bylo lze vyextrahovat textů nejméně pro trojalbum.

Myslím, že albu *Předvoj armády monster* Skrytý půvab byrokracie zatím nejvýrazněji potvrdil svou svébytnost a definitivně se zařadil mezi neoriginálnější spolky na současné české scéně. Nejen repertoárem, ale i profesionálním zvukem a výpravou alba. Mimochodem, jeho datová stopa obsahuje kromě historie skupiny také podrobný komentář k hudbě a textům všech patnácti písní včetně ilustrací a medailonů autorů. Až pedantská potřeba sdělovat informace je pro Skrytý půvab byrokracie typická (nomen omen?), jejich seriózní tón přidává bizarnímu humoru skupiny další odstín. Lidé, poslouchejte i čtete!

Petr Ferenc

System: Tempo (EP)

Badun: Badun

Vektormusik: Interfoliere (EP)

Icarus: Sylt

Rump Recordings (www.rump-recordings.dk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

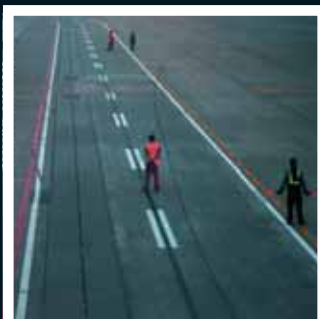
Dánský label Rump Recordings podporuje především domácí nezávislou elektronickou scénou. Jedním z letošních přírůstků do jeho katalogu je album takřka legendárního tria tvořeného Andersem Remmersem (Dub Tractor), Thomasem Knakem (Opiate) a Jesperem Skaaningem (Acoustic), kteří spolu hrají již od roku 1995. Pod názvem Future 3 tito hudebníci vydali během deseti let několik desek, na nichž zabrusili do ambientu, popu i drum'n'bassu. Teprve letošní dubstepový veletoch donutil jejich úsilí přejmenovat se na System. Čtyři skladby na EP *Tempo* nepředstavují zásadní experiment. Na rozdíl od depresivních Angličanů Kode9 či Vex'd je tvorba System odlehčenější, laptopová estetika namísto ultrahlubokých basů je vzdaluje od jamajského feelingu a přibližuje spíše k Berlínu.

Další trio, které se prezentuje pod názvem Badun, se kromě indie elektroniky zhlédlo ve free jazzu 70. let. Jeho bezejmenná debutová deska čerpá jak ze studnice současných laptopových experimentů, tak z dodnes inspirativních Weather Report či Milese Davise z období okolo alba *Bitches Brew*. Nervní rytmika v rychlejších kouscích breakuje ostošest, a připomene tak australské souputníky Trios – jestliže tito však na chaotické rytmické kostře staví minimalistické nálady, Badun k free rytmice přidávají na mnoha místech i podobně rozčuchané melodie. Kolem těchto tektonicky neklidných míst jsou oázy, kde mikrosvět bují sice stejně překotně, avšak už ne nátlakově, nýbrž hravě.

Zatímco s Badun šijí všichni čerti, dvojice Vektormusik (zvukový inženýr Kristoffer Jørgensen a bubeník Thomas Ahlmark) z jazzového spektra vybírá radši tu umírněnější loungeovou pohodu. Laptopem ochucené dumky se náladou blíží Cinematic Orchestra, stylem pak připomínají Dictaphone. Pokud máte rádi modální běhy à la Bill Evans s minimalistickými kontrabasovými kolečky, nenápadnou rytmikou a nezbytnými zvukovými doplňky, určitě si přijdete na své.

Poslední recenzované album je tentokrát produktem dvou Angličanů, Olliea Bowna a Sama Brittona, kteří natočili svůj již sedmý dlouhohrající počín. Stejně jako na několika předchozích výtvořech nezůstaly po jejich původním drum'n'bassu nejmenší stopy; namísto toho veškerý prostor zabírá nekonečná abstraktní rytmická orgie doplněná o hlukové vstupy a plochy. Základem letošní novinky jsou loňské živé improvizace, které ve vypjatých momentech nekonečných breaků připomínají rojení uprostřed mraveniště, v klidnějších pasážích rozvíjejí ducha musique concrète.

Pavel Zelinka



Andy Moor: Marker

Unsounds (www.unsounds.com)

Holandský label Unsounds, spoluzaložený Yannisem Kyriakidesem, Isabelle Vigier a Andym Moorem, vydal letos sólový debut posledně jmenovaného. Album vychází v rámci série one/un/one, v níž mimo jiné vyšlo i *13 Friendly Numbers* Johna Butchera, Moorova souputníka z tria Thermal. Moor se po dráze kytaristy úspěšných kapel jako Dog Faced Hermans, The Ex či Kletka Red rozhodl zaznamenat výsledky svých pokusů se standardními i nestandardními způsoby ovládní kytary z období posledních pěti let a sestavil *Marker*. Kolekce patnácti kusů se volně pohybuje mezi jednoduchými libými melodiemi (*Alex*, *Weather*, *Truth in numbers*) přes hrátky s jednotlivými akordy (*From e to f*) až po vrstevnatější plochy (*Uganda fly*, *Naming the animals*). Většinou jsou to sólové improvizace nahrané pro účely tohoto alba, některé skladby jsou komponované a dokládají Moorovu spolupráci s divadelníky, filmaři a tanečníky. Jakýmsi bonbonkem je krátký záznam pořízený při nahrávání alba *Locks* (Moor/Matthews, Unsounds 2001), který zní jako japonská tradiční hudba gagaku použitá v soundtracku pro spaghetti western. Iluzi přeskakující desky v poněkud starším gramofonu snadno vyvolá *Repeat suite*, ale v „pokroucenosti“ vede pětasedmdesátivteřinová *About face*, ve které jako by šlo o hudební záznam archeologického nálezu havajské kytary. Oba tyto výrazové prostředky ještě kombinuje *Myrka*, předposlední část alba. Tato opravdu pestrá mozaika ale nepůsobí rozříštěně. Moorovi se daří upoutat naši pozornost rozvíjením zvukových možností kytary, nesených jednotlívým duchem hloubavého ponoru. V této intimní rovině působí výsledek mnohem naléhavěji než hutný kytarový zvuk, který známe z výše zmíněných kapel.

Petr Vrba

The Angelic Process: Weighing Souls with Sand

Profound Lore (www.profoundlorerecords.com)

Jaké jsou nejdůležitější inspirační vlivy současné postmetalové vlny? Jednoznačně Melvins, Swans a také My Bloody Valentine. Překvapení? Dnešní metalisté si z nich neberou éterické popové melodie, ale radikální zvukový mix kytar, ve kterém Kevin Shields chtěl své posluchače utopit. Už tomu ale neříkejte shoegaze, ale spíše metalgaze. Většina skupin řazených do této kategorie (například Agalloch či Alcest) zůstává jednou nohou ve svém žánru, nejčastěji v krajinách mezi doom a black metalem, a je tak pro ortodoxní fanoušky čitelnější. Pro The Angelic Process z amerických Athens jsou ale už metalové škatulky příliš těsné a na novém albu *Weighing Souls With Sand* se vymykají všem specifikacím. Nejbliže mají asi k M83, Timu Heckerovi nebo lovesliescrushing, ale překonávají je v tajné metalové ingredienci – *heaviness*. Míchají distortované melodie do podoby zvukového chuchvalce neurčitého tvaru, ve kterém všechny nástroje – včetně hlasu – splývají v jeden. Nedokonalost nahrávací techniky jejich domácího studia se stává skoro uměleckým záměrem, a jejich nahrávky jsou tak zcela unikátní. Angelic Process, neboli manželská dvojice K.Angylus a M.Dragynfly, existují už od začátku milénia, ale byla to teprve loňská reedice alba *Coma Waering*, která je představila širšímu počtu posluchačů. Na koncepční album o umírání navazuje aktuální počín *Weighing Souls with Sand*, který už vychází na Profound Lore Records. Tam se shromažďují i další projekty pohybující se na ose drone/ambient/postmetal, jako jsou Asunder, Nadja či Caina. Nikdo se ale nedokáže zakousnout tak hluboko, dusit posluchače pod tíhou kytarových stěn, a přitom nepůsobit samoučelně agresivně či rovnou „mačisticky“. Praotec neo-shoegaze Justin Broadrick bude určitě spokojený, The Angelic Process se dokázali dostat pořádně hluboko do krajin zvukových peřin.

Karel Veselý

Pluramon: The Monstrous Surplus

Karaoke Kalk (www.karaokekalk.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Marcus Schmickler: Altars of Science

Editions Mego (www.editionsmego.com)

Schmickler vede několikery život. Improvizuje abstraktní elektronickou hudbu, hraje v superskupině Mimeo, vloni vydal duet s Johnem Tilburym, klavíristou z AMM. Vedle toho ale po léta vytváří melodickou, ba písňovou hudbu. Produkoval alba norským Jaga Jazzist a švédským Tape.

Teď se vrátil k pseudonymu Pluramon a k svébytné zpěvačce, kterou vtáhl do hry už na albu *Dreams Top Rock* (2003). Julee Cruise je neodvolatelně spojená s Davidem Lynchem: zpívala v seriálových i filmových *Twin Peaks*, Lynch jí produkoval dvě alba, většinu písní také otetoval. Éterický, dyšný hlas se dobře pojí s Pluramonovým pojetím *noise-popu*. Nepoužívá přímo surový noise, spíše efektuje zvuky kytarového popu, takže celý snímek je trochu (často skutečně jen trochu) vyschlý a chraptivý. V kytarách je z toho někdy *shoegaze* (tedy přesycený zvuk à la My Bloody Valentine), jindy ale stojí zvuk na syntezátorech. Na albu zpívají a mluví ještě dvě ženy, které mu v Německu zvyšují popularitu: herečka Julia Hummer (má kapelu Too Many Boys a hostuje se Schneider TM) a umělkyně Jutta Koether, která zakládala časopis Spex. Je to vrstevnatý, dotažený projekt, který má nepochybně komerční ambice, ale taky jasnou alternativní identitu.

Kýč je popření hovna, píše Kundera. Schmickler dělá formálně jasný pop, ale s vědomím stínu, v jakési celkové kocovině. Proto v něm taky může být kočičkoidní hlas Cruiseové: je roztomilý, ale kontext je podobně antiiluzivní jako příběh z městečka Twin Peaks. Ty písně nejsou melancholickou inventurou emocí: vyzařují pocit, jako když nachcípání obcházíte po městě nutné pochůzky a všechno už vidíte přes filtr. Jasně: tohle je pop, který přechází noise.

Altars of Science jsou čistě noiseové album, které vychází na Editions Mego jako kombinace CD a DVD: na obou nosičích lze nalézt totéž, na DVD je prostorový 5.1 mix noiseové smršťe (ten jsem neměl k dispozici). Osm tracků (snad pojmenovaných podle čtyř římských oltářů, o kterých napsal jeden ze svých konspirativních pop-románů Dan Brown) tvoří filtrovaný proud digitálního zvuku v mnoha poryvech, středně rychlých proměnách a občas droneových prodlevách. Noisu je dnes k slyšení dost a dost, tenhle se mi zdá staromilský, nijak zvlášť invenční. Nepříjemnost, kterou zvuk evokuje, není radikální, spíše tak nějak prostřední. Další důvod, proč tuhle desku odkládám. Uvidíme, jak dopadne duet Schmickler – Rehberg, který právě vychází na Erstwhile Records.

Pavel Klusák

The Splinter Orchestra

Splitrec (www.splitrec.com)

Nejen na australské poměry celkem výjimečný počín: v roce 2002 vzniklo po vzoru London Improvisers Orchestra těleso o pětapadesáti členech (v průběhu let ovšem složení kolísalo a celkový počet zainteresovaných hudebníků včetně zahraničních hostů jako byli Cor Fuhler či Thomas Lehn překročil stovku). Hlavními iniciátory projektu byli kontrabasista Clayton Thomas a flétnista, saxofonista a zároveň šéf labelu Splitrec Jim Denley. Letos se jim spolu s dalšími představiteli australské improvizční scény podařilo nahrát



technicky brilantní studiové album. Celé se vyznačuje snahou o jednotlivý celek, v němž není místo ani na jednotlivé exhibice, ani na vedoucí role. Debutová nahrávka se skládá z pěti částí, třech volných improvizovaných setů a dvou tzv. tutti, jejichž koncept orchestru bez dirigenta představil trombonista Gerard Crewdson. Tutti jsou jakýmsi organizovanými improvizacemi, kdy se celé těleso rozdělí do třech sekcí a kde ukončení a pokračování hraní závisí vždy na vůli jednoho člena dané sekce, v níž všichni pracují se stále stejným zvukem. Přestože obsazení zde kromě standardních orchestrálních nástrojů zahrnuje i nástroj zvaný guženg (čínský předchůdce japonské citery koto), elektrické basy, hammondky, syntezátory a laptopy, stopy po vkladu jednotlivých hráčů jsou zde minimalizovány za účelem maximálního vyznění The Splinter Orchestra. Naše jistota, založená na informaci z bookletu, že jde o téměř třicetičlenný orchestr, se podobá znalosti, že bezbarvé světlo, které nás obklopuje, obsahuje ve skutečnosti celé barevné spektrum. Pestrobarevná škála zvuků je na tomto albu záměrně a dovedně svedena do intenzivního, současně však jemného proudu.

Petr Vrba

Skallander: Skallander

Zelienople: His/Hers

Helios: Ayres

Sylvain Chauveau: S.

Type Records (www.typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Type Records, label vedený indie-elektronikem Johnem Twellem (známým jako Xela), existuje teprve čtvrtým rokem, přesto se za tu krátkou dobu stal uznávaným hnízdištěm jemnější nezávislé hudby všeho druhu. Různou povahu mají i novinky, které na této značce vyšly v poslední době.

Členové novozélandského dua Skallander – Bevan Smith (alias Aspen nebo Signer) a Matthew Mitchell (The Muriel Tsains) – jsou doma uznávanými indie-elektronickými postavami. Jejich společné dílko však dává červenou většinu elektroniky a naopak zelenou prostému folkrockovému písničkáření. Akustické kytary, subtilní klavír, dokreslující dechy a hlavně sezpívané vícehlasy dávají vzpomenout na celou plejádu songwriterů několika dekád – Neila Younga, Kings of Convenience, Crosby, Still & Nash nebo Red House Painters, vždy především v akustičtější poloze. Intimita se vrací do drážek hudebních nosičů!

Naproti tomu chicagské trio Zelienople přichází se svým ospalým postrockem jakoby z rockového pravěku. Pět dlouhých kompozic jejich pátého dlouhohrajícího alba psychedelicky pulsuje na vlnách šedesátých let, zvukově dostatečně lo-fi, přesto s postupy, které tehdejší muzikanti zdaleka ještě neznali. Shoegaze generace se v rozsáhlých stopážích potkává s drogovými excesy hippiků za vazbíciemi nástroji a dnešní generací ultrapomalých kytarovkářů s Low v čele. Zelienople připravili náročnou desku pro znalé.

Keith Kenniff, nazývající sám sebe v hudební branži Helios, je jednou z nejzářivějších hvězd Type Records. Jeho loňská deska *Eingya* byla mistrovským postrockovým kouskem. Také aktuální album v křehkých instrumentálkách mísí to nejlepší z laptopové scény (zvukovou klikací estetiku, melancholické melodie) s akustickou kytarou a klavírem, nově i s autorovým vokálem. Právě zpěv však zpočátku vyvolá menší pochybnost, Kenniff přeci jen patří spíše do šedého průměru mírně zastřených vokalistů, kterých zná nezávislá scéna spoustu. Po několika posledních ale nakonec zjistíte, že tato složka podporuje Keithovu zvukovou jedinečnost, i když pro něj ze zatím netradičního úhlu.

Komorní multiinstrumentalista Sylvain Chauveau se zviditelnil kolekcí *Down to the Bone*, svojskou poctou Depeche Mode. V hudebníkové diskografii se však jedná o jeho nejpovětší polohu. Na novém EP se vrací zpět do experimentálnějších vod, z nichž na začátku tohoto milénia vzešel. Na jednadvacetiminutové ploše slyšíme tradiční přetahované tóny a ticho, neagresivní úvodní houštinky se střídají s loukami, kde osamělé stromy na obzoru představují rozvážné údery do kláves klavíru. Na této cestě se člověk dočká i statikou nabitého úseku pod vrnicím vedením vysokého napětí. Jako všechny barvy má i šedivá spousta odstínů, a minimalismus Sylvaina Chauveaua je toho zdařilým důkazem.

Pavel Zelinka

Signal: Robotron

Raster-Noton (www.raster-noton.de)

Signal je v podstatě rodičovskou zábavou. V tomto projektu se totiž schází vůdčí osobnosti a hlavní mozky německé experimentální značky Raster Noton, ze které do světa proudí ta nejpurističtější a podle mnohých i nejdůležitější elektronika dneška. Trojice Carsten Nicolai (Alva Noto), Frank Bretschneider (Komet) a Olaf Bender (Byetone) se rozhodla přistoupit nejen ke společnému koncertování v kraftwerkovské sestavě tří skororobotů, ale rovněž k vydání alba *Robotron*, který je druhým výliskem seskupení po sebraných improvizovaných sešlostech vydaných pod názvem *Centrum*, nabízí jednotlou procházku materiálem z let 2001-2006 a lze ho chápat jako ukázkovou kompilaci produkce labelu, protože na rozdíl od posledních počínů členů skupiny (konceptuální ambientní noise desky *Xerrox vol. 1* od Alva Noto a beatovými hrátkami prostoupeného alba *Rhythm* Franka B.) představuje poměrně typický Raster-Noton sound: ultračistý sluchákový pulsující minimalismus. Domněnka, že tři hlavy by měly do jednotlivých kusů vnášet více zvukových vrstev, se ukazuje jako mylná – skladby jsou svlečené na kost. Destilovaný rytmus s hlubokým vrněním basů a výskovými mikroútržky se obejde bez jakékoli známky emočního vkladu a neopouští teritorium prostých hrátek s digitálním zvukem. Zřejmě také pod vlivem snahy o udržení pozornosti a pohybu posluchačů při živé prezentaci (i když nelze s jistotou tvrdit, že právě s tímto materiálem Signal operují i na pódiu) si deska udržuje poměrně svižné tempo, vyvíjí se a přelévá s vhodným načasováním, nicméně ke klubovému minimal technu má stále velmi daleko. Trochu překvapením je však na pár místech až podezřelá blízkost k hájemství Pan Sonic, a to zejména ve využití „špinící“ přísady v podobě white noise. Jasně čitelný rytmus přispívá k vcelku bezproblémové snesitelnosti kolekce, která v katalogu značky s jistotou nebude patřit mezi nejdůležitější ani nejpozoruhodnější. Směle ji však můžeme zařadit mezi ty nejreprezentativnější.

Hynek Dedecius

No Age: Weirido Rippers

Fat Cat (www.fat-cat.co.uk)

A Place To Bury Strangers: A Place To Bury Strangers

Killer Pimp (www.killerpimp.com)

Možná je to jen optický klam, ale fascinace hlukovými stěnami a kytarovými distorzemi už není záležitostí jen avantgardní noiseové scény, nýbrž i širšího rockového spektra. Neděje se to poprvé (a nejspíš ani naposledy), a je dobře, že láska k efektoým krabičkám tentokrát převládá nad politickými poselstvími. Losangelská No Age a newyorští A Place To Bury Strangers jsou skvělými příklady součas-



ných lo-fi noise rockerů, kteří dokáží na modulovaných zvucích vystavět krátké úderné písně. Oba debuty si zachovávají svěžest anarchistického hledačství toho nejneucudnějšího zvuku, jaký lze z kytary vypreparovat.

No Age předcházela pověst koncertního zázraku, a tak skupina na žádost posluchačů narychlo sesbírala jako svůj debut jedenáct písní z těžko sehnatelných pěti vinylových EP vydaných na různých značkách. Skladby nesou jednoznačně punc studiového jamu, při kterém si kapela vždy první polovinu hraje s hlukem (tj. vazbí, dronuje či vytváří ambientní plochy), aby ke konci došlo i na tříakordovou punkovou či hardcoreovou vypalovačku, ze které ale nečpí zlost, nýbrž stejně jako u Boredoms nebo Lightning Bolt radost z nalezení společného akordu. *Weirdo Rippers* je skvělý manifest volnomyšlenkářského free rocku, který kazí jen krátká stopáž.

Také A Place To Bury Strangers si nejprve získali jméno jako koncertní kapela, a není těžké uhadnout proč. Do psychedelických stěn kytarových distorzí vplétají přímočarý rock'n'rollové či proto-punkové skladby a nějakým záhadným způsobem navazují zároveň na My Bloody Valentine i Suicide. Hra „najdi inspiraci“ by se dala hrát dlouho, *Don't Think Lover* zní například jako Joy Division s produkcí Lou Reeda. V podstatě bluesové popěvky chladnokrevně masakruje šéf kapely Oliver Ackermann krabičkami vlastní výroby, které nesou všeřikající názvy jako Interstellar Overdriver, Supersonic Fuzz Gun nebo Total Sonic Annihilation. Žádný div, že ho někteří novináři obvinili z toho, že album AP-TBS je jen reklamou na jeho obchod se zvukovým vybavením. Kdeže, nahrávka sestavená z podomácku nahraných CD-R kolujících mezi kamarády je jedním z nejzajímavějších debutů letošního roku.

Karel Veselý

Perlonex with Keith Rowe and Charlemagne Palestine: Tensions

Nexsound (www.nexsound.org)

Německá trojice soustředěná kolem skladatele a perkusisty Burkharda Beinse si ke koncertnímu výročí zdárně završené pětiletky nadělila živé 2CD vydané ukrajinskou značkou Nexsound. Beinse, Ignaze Schicka (gramofony, elektronika, znějící objekty) a Jörga Mariu Zegera (elektrická kytara) ve dvou čtyřicetiminutových koncertních se-tech, které se odehrály 2. září 2004 v Berlíně, doplňuje hráč na tabletop kytaru a improvizátorská legenda Keith Rowe, na druhém disku pak minimalistický skladatel, sochař a videoartist Charlemagne Palestine (klavír, klávesy).

První set se nese v ryze abstraktním duchu; zvuk kytar a perkusí je oprostěn od všeho, co je pro něj „typické“, a ztrácí se v chvějících se dronech elektroniky. I gramofony jsou patrně používány pouze coby další zdroje šelestů vyskytnuvších se na pozadí dominujících, čistě lineárních vysokých frekvencí. Přítomnost „živého hraní“ je tu spíše podprahová – i když nemůžeme z nahrávky poslechem vypreparovat zvuky jednotlivých kytar a perkusí (a vůbec kdo na co hraje), je hudba linoucí se z reproduktorů evidentně spontánní improvizací; stejné zvukové zdroje použité ve studiové kompozici by zněly méně třepetavě a nedýchaly by takovou přirozeností.

Druhý disk kompletu se nese ve znamení Palestinovy rozjařenosti – už lehce nesouvislá narozeninová zdravice, která CD otvírá, hovoří o jeho bujarém naladění. Čtveřice se také hned po vypuknutí druhé půle koncertu vypne k maximálnímu výkonu, jehož oživujícím tepem je Palestinův klavír. Magická souhra dostavivší se kolem dvacáté minuty postupně ztrácí na intenzitě a utíká se k jazzu. Třetí čtvrtina setu patří už výhradně Palestinovi, hostitelé jako by jen dotvářeli ruchy k jeho sólovému recitálu. Před koncem se ale oba rozdělené světy zase prolínou v decentním, ukázněném závěru.

Radostný, proměnlivý a ani vteřinu nenudící poslech. Na zdraví!

Petr Ferenc

Soft Machine Legacy: Steam

Hugh Hopper / Simon Picard / Steve Franklin / Charles Hayward: **Numero D'Vol**

Moonjune Records (www.moonjune.com)

John Etheridge / Arild Andersen / John Marshall: **In House (Live in London)**

Dyad Records (www.johnetheridge.com)

Letošní koncert legendární canterburské kapely Soft Machine (anoncované důsledně bez přídomku Legacy) 4. října v pražském Paláci Akropolis vyvolal tak trochu chladnou odezvu. Problém byl možná v tom, že zatímco diváci přišli na legendu, skupina, aniž by usilovala o zásadně nové tendence a výstřelky, zkrátka už nechce těžit jenom ze zašlé slávy. Přesně v tomto duchu se nese i její nové album *Steam*: klasická fúze jazzu a rocku, která má v sobě dostatečný náboj a nebrání se ani smyčkám, což bylo ostatně pro jejich protagonistu, baskytaristu Hughu Hoppera, příznačné už v dřívějších dobách. Je to typ hudby, která se tak trochu míjí s prostorem a časem. Má svou melodickou nosnost, improvizáční průduchy i neokázalou vzrušivost. Poslouchat toto CD za dlouhého podzimního večera a nechat se unášet nostalgii má své kouzlo.

Naopak nová Hopperova sólová deska s účastí povětšinou avantgardního bubeníka Charlese Haywarda působí kupodivu poněkud konzervativněji. A saxofonista Simon Picard a klávesista Steve Franklin zde občas předvádějí poměrně banální klišé. *Numero D'Vol* je však náladotvorné album, které si plyne svou vlastní cestou. Tklivé polohy saxofonu by se hodily spíše někam do nočního baru a Hopper se tu rozhodně nepředvádí v nějakých překvapivých úletech, i když jeho žahavá basa si tu prostor najde. Jako celek relativně fádní, ale v mnohých detailech pozoruhodné.

Živá nahrávka kytaristy a bubeníka současných Soft Machine za doprovodu kontrabasisty Arilda Andersena vychází z trojice recenzovaných alb jako jednoznačně nejslabší. Etheidgova zvonivá kytara se utápí v nekonečných exhibicích a celkově je to značně „out of date“. „Moderní“ jazz se vším všudy: sóličko, trochu „šlapárny“, a tak pořád dokola. Tohle je slepá ulička.

Petr Slabý

Umělá hmota: Starej gauner

Guerilla (www.guerilla.cz)

Nové album pražské undergroundové legendy, první snad po patnácti letech. Pětice v čele s charismatickým Dinem Vopálkou nahrála jedenáct skladeb, dílem dosud nevydaných, dílem přepracovaných starších kusů známých z archivních alb. V sestavě skupiny se totiž nevyskytuje skladatelská osobnost, o většinu hudby se tedy musel postarat bývalý člen, hostující Jiří „Píček“ Fryc (ex Bílé světlo), jehož flétnové melodie se proplétají polovinou alba. Několik skladeb napsal rovněž bývalý člen Otakar „Alfréd“ Michl (též ex DG 307), jednu hostující saxofonista Mikoláš Chadima. Nešť, přesto se nahrává a vydává. Dinovo chraptivé řvaní je po většinu času doprovázeno řízným bigbitem, v němž se do popředí dere konvenční rocková kytara Daniela Lundáka. Zajímavější, i když stejně naivní jsou decentní intra písní, vždy pár taktů předtím, než je převládá nekompromisní dupárna. Nejlépe znějí starší skladby *Horko* a *Karavana*, vykopávka *Šílený věci* měla díky svému opravdu kostrbatému veršotepectví namísto reinkarnace skončit v propadlišti dějin – když se opakovat, proč rovnou nenahrát lepší verzi *Brouků* či *Alkoholu z vodovodu*? Nerad bych nad Umělou hmotou lámal hůl, že *Starého gaunera* mám ale pocit, že se jedná o vymodlené dítě, které asi jen jeho rodiče považují za zázrak. Kladu si podobnou otázku jako v případě Plastic People (kde se alespoň jedná o živobytí): má cenu – kromě občasného hraní na večírcích přátel – udržovat při životě skupinu bez autorské osobnosti?

Petr Ferenc



John Morton: Solo Traveler
Innova (www.innova.mu)

Hudba hracích strojků vyvolává celkem spolehlivě pocity nostalgie po čemsi dávno zmizelém nebo asociace s dětstvím (i v případě, že jste jako malí žádný hrací strojek neměli). John Morton s těmito pocity pracuje, když tyto malé hudební hračky pitvá, preparuje jejich kovové vnitřnosti a nutí je v jejich cinkavých melodiích různě se zasekávat a provádět nestrojové výchytky. K tomu všemu výsledný zvuk občas prohání elektronickými procesory, doplňuje dětským pianem nebo kalimbou. V některých případech je výsledek snivý a uklidňující, v jiných se do něj vkrádá temnější vrstva. V titulní skladbě se k pěti strojkům připojuje pět zpěváků, jejichž party začínají pseudorenesanční polyfonií, aby se postupně dobraly k atonálním plochám. Surrealistickou tečkou jsou variace na *Amazing Grace*, zbožnou píseň z 18. století. **MK**

David Hykes: Hearing Solar Winds
Radio France/Signature (www.radiofrance.fr)

Spojování východu se západem, to je klišé, které má kromě politického a ekonomického kontextu i kulturní dimenzi. V sedmdesátých letech mnoho hudebníků začalo s propojováním kulturního odkazu východní a západní civilizace, ale málokomu se to podařilo tak suverénně, jako alikvotnímu zpěvákovi Davidu Hykesovi. Jeho sbor alikvotních zpěváků a hudebníků The Harmonic Voices hledal svůj rukopis v tradici křesťanství, judaismu i hinduismu. Po pár letech experimentování se v roce 1983 postavil na pevnou zem. Tehdy vyšla deska *Hearing Solar Winds*, již rodící se scéna world music dostala další silný impuls ze strany, odkud to nejspíš ani nečekala. Hrdelní zpěv Hykese a spol. sice vychází z tibetské a mongolské tradice, implantuje však i zřetelné prvky balkánských zpěvů nebo gregoriánského chorálu. Album vyšlo nedávno v péči francouzského rozhlasu znovu, opatřené krásným digipackem s vyčerpávajícími informacemi ve vložené knižce. Po necelém čtvrtstoletí neztratilo ani špetku espritu, jímž ho mladý americký sbor naplnil. **PZ**

Rafael Toral: Space Solo 1
Staubgold (www.staubgold.com)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Na loňském albu *Space* (recenzovaném v HV 6/06) vymodeloval Toral výjimečným způsobem hudbu z vlastních analogových nástrojů, které reagují na vlny a prostor: oscilátor kontrolovaný elektrodami, přenosné vazební re-



produktory filtrované v závislosti na světle, přenosnou kombinaci vazby, echa a oscilátoru hlubokých tónů... Letošní speciálnější dodatek přináší pět nástrojových sól, skrze které je Toralovi víc vidět do kuchyně. Samy starožitně elektrické zvuky jsou někdy impozantní (přirozené „prorostlé“ basy), jindy je fragment živé akce zajímavě strukturovaný. Jak to zní? Extatické sólo à la Hendrix přechází do nahazování motorového člunu, jež je transponováno výš do zvířecího kňučení... Ale vám se vybaví třeba něco úplně jiného. **PK**

Szely: Processing Other Perspectives
Mosz (www.mosz.org)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Rakouský elektronik Szely, který svou zálibu v prostorovém zvuku předvedl před časem i u nás, si materiál na své druhé album jednoduše nechal zaslat od známých (mj. Martin Siwert nebo Melita Jurisic). Z došlých samplů, útržků a melodických střípků sestavil barvitě abstraktní kompozice s nepříliš jasným směrem, ale dosti zajímavým průběhem a bohatou stavbou. Deska proudí vyváženě, bez znatelnějších klopýtnutí, a vyznačuje zvláštní, nesnadno zachytitelné nálady neurčitých odstínů. **HD**

Daniel Bernard Roumain: etudes4violin&electronic Thirsty Ear (www.thirstyear.com)

Debutové sólové album hiphopového houslisty, který je pro své „schopnosti skloubit klasickou hudbu s žánry jako rock, funk, hip hop“ v současnosti oslavován částí New Yorku, by mělo představovat aktuální nadžánrovou tvorbu. Není tomu tak. Koktejl snadno zneužitelných a mnohokrát „přežvejkaných“ klišé, zamíchaný slavnějšími tvůrci jako DJ Spooky, Philip Glass, Ryuichi Sakamoto aj., nepřináší žádnou matérii, s níž by se dalo pracovat. Snad kromě dvou světlejších momentů ve spolupráci s posledně jmenovaným, ale jinak? Technicky zvládnutá hra, ale invence autora žádná. Z proklamované aktuálnosti zbývá možná to, že dobře provedená propagace prodá cokoli. Nic víc. **PV**

Closing the Eternity & Ad Lux Tenebrae: Nearby Being
Epidemie (www.epidemie.cz)

Drone ambient dvou uralských projektů nákladem tuzemského vydavatelství, s pěkným, temně rudým obalem. Značku *Closing the Eternity* tvoří hudebník jménem 121, který svou hudbu sytých linií považuje za prostředek úniku od materiálního světa skrze významy nezatažkanou abstrakci. Jeho diskografie se hemží spoustou titulů, z nichž mnohé zůstávají dosud nevydány – letošní



With Eternity pro zvuk tibetských mís má 761 minut. Album *Nearby Being* vzniklo ve spolupráci s rovněž jednočlenným Ad Lux Tenebrae. Trojice atmosférických skladeb kloubí elektroniku s akustickými zvuky zvonků, mís, strunných nástrojů rozeznávaných smyčcem a podomácku vyrobených nástrojů. Pro ruskou postindustriální scénu je tohle album typické – tradiční stylistovně vyjadřovací prostředky používá bez bázně a hany (121 se v komentované diskografii na svých stránkách nebojí přirovnávat svá díla k zavedeným jménům Alio Die či Klausí Wiesovi), smrtelně vážně, ale s milým výsledkem. **PF**

Marc Baron / Bertrand Denzler / Jean-Luc Guionnet / Stéphane Rives: Propagations Potlatch (www.potlatch.fr)

Toto nezvyklé saxofonové kvarteto (dvě altky, tenor a soprán) dokáže vytvořit neobyčejnou atmosféru dechovými kaskádami s velkou kadencí, kde ovšem i zámlky hrají svou důležitou roli. Denzler a Guionnet si ostatně podobné zvukomalebné postupy vyzkoušeli už s jednou z mnoha jejich mateřských kapel Hubbub (viz článek o Frédéricu Blondym v HV 5/06). Zde však mají hlasy jednotlivých nástrojů svůj pevný tvar, hrají si i s šepotem a drsnými vibraty. Guionnet v sobě nezapře umělce, který vnímá prostor jako součást dané improvizace a který má i cit pro varhanní rejstříky (viz též rozhovor v tomto čísle HV). Baron zase nabízí lyričtější stránku, kterou si vyzkoušel například ve spolupráci s Louisem Sclavise. Je to svým způsobem drsně ambientní album, akustická seance ve třech částech, při níž se dočkáte tiché konejšivosti i adrenalinového vzrušení. **PS**

KK Null: Fertile Touch (www.touchmusic.org.uk)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jedna z těch noisových desek, které vás nakopnou a rozvibrují. Budete pak nějaký čas říkat, že šum je přece normální hudební materiál, stačí, když to vezme do rukou machr. KK Null komponuje současně se systémem i jeho chyby. Vypulírovaný zvuk má parametry krásy, navíc šum a paralelní pásmo vyšších cinkavých frekvencí matou obraz, tohle není „temné“. Proč album vychází u Touch? Zvuk vyrůstá z terénních nahrávek: hejna divokých ptáků, stepního požáru, „velkolepé symfonie orchestru ptáků, žab a hmyzu v mokřině za soumraku“. Při digitální čistotě a manipulaci to posluchač sám nepozná: po prozrazení slyší, že Null si s podobností přírodního a generovaného zvuku s chutí pohrává. **PK**



Scott Walker: And Who Shall Go To The Ball And What Shall Go To The Ball

4AD (www.4ad.com)

Distribuce: CDirect (www.cdirect.cz)

Pěvec popových sladáků, který se dal na potměšité experimenty a vydává jedno album za dekádu, přichází s novým titulem již neuvěřitelně brzy po loňské desce *The Drift*. Tentokrát ovšem jde o čtyřdílnou pětadvacetiminutovou instrumentální suitu z hudby pro taneční společnost choreografa Rafaela Bonachely CandoCo sdružující zdravé i tělesně postižené tanečnický. Hlavní roli hrají hluboké smyčcové nástroje a bicí střetávající se v rozříštěné zvukové stavbě úderů a staccatových akordů prokládaných dlouhými pauzami, občasnými delšími plochami nebo zneklidňujícími glissandy. Třetí věta přináší kontrast v podobě zdánlivě nekonečně bloudící melodie obklopané disonantními akordy. Ve finále se smutná kantiléna střídá s rychlejšími pasážemi, jakoby remixovanými přeskakujícím CD. Truchlivá, ale přesto docela působivá hudba. **MK**

eRikm: Variations Opportunistes

Ronda (www.ronda-label.com)

Francouz, který velká písmena svého jména píše pokaždé jinak, je na českých pódiích známý především jako virtuózní a neotřelý turntablista. Na albu *Variations Opportunistes* ovšem vystupuje v roli počítačového manipulátora. Na ploše šestadvaceti minut zazní tři skladby vzniklé z pětivteřinových fragmentů skladeb Igora Stravinského a Jeana-Philippe Rameaua. Pět vteřin výchozí hudby je přehráváno stále dokola a postupně decentně modifikováno v začerněných rámečcích hudebního softwaru. Celou koncepci eRikm rozvádí už deset let (začínal s A-B smyčkováním na CD přehrávačích) a vydal na podobné téma již několik nepříliš dlouhohrajících alb. Drobnohledné změny dávají minimalistickým repetitivním orchestrálních zvuků potřebnou životnost, zejména v hybné úvodní *Corrélation I*. Jakýmsi bonusem je delikátní skladba *Générescence – Soustractive* zkomponovaná z jednotlivých fází abstraktní syntézy výchozího zvuku. **PF**

Timeless Pulse Quintet: Timeless Pulse Quintet

Mutable Music (www.mutablemusic.com)

Pauline Oliveros na akordeon, George Marshe s Jennifer Wilssey na perkuse a elektronika Davida Wessela – v tomto složení nahrálo kvarteto Timeless Pulse v roce 2002 své debutové živé album. Soubor poté rozšířil své řady o zpěváka Thomase Bucknera, zakladatele Mutable Music, a nyní se uchází o přízeň posluchače znovu, tentokrát s albem studiovým. Pět kompozic není bezhlavou nekontrolovatel-

nou jízdou, kde syrová improvizací energie stříká všemi směry. Timeless Pulse, kteří spolu fungují už téměř patnáct let, objevují kouzlo improvizace komorním až intimním způsobem. Výjimkou není interakce pouze dvou nástrojů s epizodními příspěvky ostatních hudebníků. Ucho posluchače je tak příjemně čechráno jak záda pod masážovými prsty. Jemnými a pevnými zároveň. **PZ**

Eric Copeland: Hermaphrodite

Paw Tracks (www.paw-tracks.com)

Člen kapely Black Dice zároveň sdílí s Panda Bear(em) duet Terrestrial Tones: jsme tedy v temnější, špinavější zóně lo-fi newyorského kutilství, které nespadá do noise, ale spíše k šamanské pulsaci, vrstvení, přelévání efektů a filtrů. Kdyby některý režisér potřeboval do inscenace nezvyklou hnusáckou hudbu, která se vyvíjí jen zvolna, ať jde najisto sem. Ale jsou tu i vývojky, klávesy a skladba *Green Burrito*, co prý se nevešla na Pandovu *Person Pitch*. U téhle scény (patří k ní také třeba Gang Gang Dance) už můžeme začít používat slova s předponou etno-: v dílně v přístěnku vyvěřelo nové lidové čarování se synergii, tribální tanec kolem kůlu s vyřezanou tváří nového boha. Co a kdo jím je? Že by nejistota, co bude za rok dva s klimatem a hudebním průmyslem? **PK**

The Beautiful Schizophonic: Musicamorosa

Crónica (www.cronicaelectronica.org)

Hlavním inspiračním zdrojem alba *Musicamorosa*, pod nímž je podepsán Jorge Mantas alias The Beautiful Schizophonic, se stala zásadní kniha Marcela Prousta *Hledání ztraceného času* (z ní je také přebrána většina názvů jednotlivých tracků). Pokus o hudební pandán k atmosféře románu v podobě pásma několika elektronických sónických ploch, prostřídáných jednou nudnou kytarovou mezihrou, jindy suchým čtením textu, není přesvědčivý. Proustovo jméno tu zastává spíše funkci značky, která může (stejně jako nevkusný obal s přešlší růžové barvy) zvýšit prodej desky. **VM**

Lusine ICL: Language Barrier

Hymen (www.hymen-records.com)

Jeff McIlwain se obejde i bez beatů. Sebral své field recordings a umístil je do tichých, lehounce plynoucích atmosféry. V podstatě bezvětří, pro méně trpělivé snad i nuda, nicméně v žánrových mantinelech určitě uznáníhodná sbírka. Američanovy minimalistické dozvuky aphexwinovských SAW II (výrazná inspirace je dosti patrná) rozhodně nespěchají, ale i svým šnečím tempem zasahují. Jedna z ambientních desek podzimu? **HD**

Gene Bowen: Bourgeois Magnetic

Amorfon (www.amorfon.com)

Japonské vydavatelství specializující se na „lovely experimental music“ vydalo svůj desátý titul. Po srbském folkrocku, improvizované hudbě miminek a sólových skladbách pro steel drum (na který hraje duše labelu Yoshio Machida) dochází na reedici alba z roku 1981. Tehdy se kalifornský hudebník Gene Bowen rozhodl spojit síly se skladatelem ambientní, neoklasické a jinak libé hudby Haroldem Buddem (který zrovna pracoval s Brianem Enem na jednom z klíčových alb žánru *Ambient 2: The Plateau of Mirrors*). Slovo dalo slovo, Bowen a Budd založili label Cantil a vydali osmnáctiminutovou desku *Bourgeois Magnetic*. Ve třech z pěti skladeb zní Buddovo romantické píano, jen jedna skladba vybočuje z ambientní romantiky. Když si Bowen vzpomene na své původní zaměření singer/songwritera, vystřihne rytmickou titulní píseň připomínající dobové popové výlety Petera Gabriela a Davida Byrne směrem k world music. Roztomilá miniatura byla původně vydána na dvanáctipalcovém vinylu s rychlostí 45 otáček za minutu (nejlepší kombinace pro kvalitu zvuku), čehož si mnoho posluchačů všimlo až po třech éterických instrumentálkách přehrávaných omylem pro formát typičtější rychlostí 33 právě až při jediné zpívané skladbě – začátku druhé strany desky. CD tuhle možnost bezděčné volby samozřejmě nenabízí. **PF**

Thilges: La Double Absence

Staubgold (www.staubgold.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Pro druhé album u Staubgoldu se rakouské duo ponořilo do průzkumu, jak skloubit avant přístup s tradiční arabskou hudbou. Na jedné straně tu hostují Franz Hautzinger a Eyvind Kang, na druhé se všechno točí kolem libanonského hráče na oud (Asim Al) a zpěvačky Zohreh Jooya. Tracky mají melodický ráz, někdy ambientní omáčku, je tu písňový edit pro rozhlas *Lzdiucz* (mastering je dílem avant-popového Patricka Pulsingera). Není to album z kontextu world music, evidentně je měli v rukou progresivisté. Reakce v německý písničím tisku jsou dost vřelé, koneckonců jako příjemný model komunikace s Araby je to skutečně prima, v nejlepších místech laswellovské. Ale hudebně se mi to zdá rozostřené, často žánrové, v rozpačtější půlce akcí Music Infinity. **PK**

MK – Matěj Kratochvíl, **PZ** – Pavel Zelinka, **PK** – Pavel Klusák, **HD** – Hynek Dedecius, **PV** – Petr Vrba, **PF** – Petr Ferenc, **PS** – Petr Slabý, **VM** – Vítězslav Mikeš

his

časopis o jiné hudbě

VOICE

6 | listopad
prosince | 2007

69 Kč | 055 Kč

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

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

Redakční okruh: Hynek Dedecius, Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Karel Kouba, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý

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

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

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

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, 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. 6, 31-33), Karel Šuster (s. 4, 40-41), Donald Swearingen (s. 48-49), Rebecca Waleski (s. 8)

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, **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, **Bontonland**, Václavské náměstí 1, Praha 1, **Brno: Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava: Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc: Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his časopis o jiné hudbě
VOICEUši navrch hlavy
na Radiu Akropolis

RADIOAKROPOLIS

www.radioakropolis.cz

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

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

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

Objednávám předplatné časopisu His Voice od čísla _____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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

předplatné