



Vážení a milí čtenáři,

Když se před patnácti lety rozdělovala tehdejší Československá federativní republika, zaznělo mnoho úvah, zda a co tím ztrácíme. Jedna důležitá ztráta, podle mého názoru, byla hudební. Vždy, když slyším naši hymnu, jako by mi tam něco chybělo, a čekám, že po české lyrické části přijde ta slovenská energie. Ale to je možná jen subjektivní sentimentální pocit. Kromě poloviny hymny se ale od Čech, Moravy a Slezska také oddělila slovenská hudební scéna. Tamní hudebníci si nakonec nejspíš při rozpadu federace polepšili. Přestali být prezentováni v roli provinčních umělců, do níž je tlačilo dominantní postavení Prahy. A jak píše ve svém textu Jaroslav Šťastný, z oné „provincie“ ve skutečnosti přicházely často zajímavější podněty než z „centra“. V tomto čísle se snažíme načrtnout obraz situace, která v hudebním životě pod Tatrami v posledních letech vládne. Vedle přeletu nad výraznými skladateli soudobé hudby se dotkneme obecnějších souvislostí tamního kulturního dění, především v rozhovoru s naším častým spolupracovníkem Jozefem Cseresem, který má prsty v mnohém, co se na Slovensku v posledních letech zajímavého událo. O některých osobnostech slovenské hudby jsme psali již dříve (Julius Fujak 4/06, 1/07, Vladimír Godár 4/04) a samozřejmě tomu tak bude i nadále, protože rozdělení státu rozhodně nepřerušilo kulturní kontakty. Slovenským číslem se uzavírá naše mapování středoevropského hudebního prostoru zahájené v Rakousku (3/02) a pokračující přes Polsko (5/04) a Maďarsko (4/05). A tento úvodník vzniká právě ve chvíli, kdy politici na všech středoevropských hranicích symbolicky řežou závory a stříhají dráty na oslavu vstupu těchto zemí do Schengenského prostoru.

U tohoto čísla opět nacházíte přiložené CD, tentokrát připravené ve spolupráci s komorním orchestrem Berg. Svůj dojem ze skladeb na něm zaznamenaných můžete vyjádřit pomocí prostřednictvím, o němž se více dočtete na straně 28.

Přeji vám příjemné čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

ak t u á l n ě

t é m a

současná kompozice



Pátého prosince, ve věku 79 let zemřel na následky infarktu **Karlheinz Stockhausen**. Ve stejné datum v roce 1791 zemřel také Wolfgang Amadeus Mozart (a také houslista Jan Kubelík, německý skladatel Karl Amadeus Hartmann a naopak se narodil Vítězslav Novák). Místo přisuzované Stockhausenovi v dějinách hudby často s tím Mozartovým sousedilo. Že byl jeho vliv na vývoj hudby ve druhé polovině dvacátého století velký, je nezpochybnitelné, v čem tento vliv spočíval především a co ze Stockhausenovy produkce naopak bylo především výsledkem velkého ega, v tom se názory liší. K alespoň



stručnému shrnutí jeho skladatelské tvorby bude třeba více stran (a v některém z příštích čísel se takové strany objeví), neméně zajímavé je ovšem sledovat reakce na takto výraznou postavu a její smrt. Všelijakých textů se ve dnech následujících po úmrtí vyrojily spousty, mimo jiné i proto, že Stockhausen patřil k těm několika soudobým skladatelům, kteří byli vzýváni i v kruzích „nevážné“ hudby. V tom jej lze srovnávat snad s Philipem Glassem, což zhoла nic nevypovídá o kvalitách jejich hudby. Stockhausen je na obalu desky Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, což naznačuje, že již v roce 1966 jeho věhlas překročil hranice úzkého kruhu znalců Nové hudby. Ve filmovém dokumentu *Modulations* z roku 1998 se ze vztahu k němu zase vyznává jistý hiphopový producent. Stockhausen ve své hudbě obsáhl tak široké pole a jeho tvorba byla tak různorodá, že si v něm svou inspiraci skutečně mohl najít leckdo.

Potvrzení domněnky, že to, co si někdo z umělcova odkazu vezme, nemusí být právě to, co měl dotýčný na mysli, přinesl mimo jiné experiment provedený v roce 1995. Dick Witts, redaktor britské stanice Radio 3. Poslal Stockhausenovi nahrávky několika producentů taneční hudby, kteří se hlásili k inspiraci jeho tvorbou: Aphex Twina, Plastikmana, Scannera, Daniela Pemberton. Jim naopak předložil k okomentování Stockhausenovy skladby. Výsledkem byly značně mimoběžné úvahy, kdy „starý mistr“

vyčítal mladým příliš mnoho repetice a oni jemu nedostatek rytmu. Stockhausen (ke skladbě Aphex Twina): „Myslím si, že by mu prospělo, kdyby si poslechl mou skladbu *Gesang der Jünglinge*, což je elektronická hudba a hlas zpívajícího chlapce. Pak by hned přestal s těmi post-afričtými repetice-mi, pracoval by se změnami tempa a rytmu a nezopakoval by žádný rytmus, pokud by ho do nějaké míry nezměnil...“ Aphex Twin (ke skladbě *Gesang der Jünglinge*): Napadlo mě, že by si měl poslechnout pár mých tracků (...), pak by přestal s těmi abstraktními, náhodnými vzory, na které nemůžete tancovat. Myslíte, že umí tancovat? Možná byste na *Gesang der Jünglinge* mohli tancovat, ale chybí tomu groove, není tam basová linka. Já vím, že to vzniklo někdy v padesátých letech, ale mám spoustu skvělých bubenických nahrávek z padesátých let, na které se skvěle tancuje. A mají i basovou linku.“

V posledních letech se v souvislosti se Stockhausenem hodně mluvilo o megalomanských operních projektech, především o cyklu *Licht*, složeném ze sedmi oper nazvaných podle dní v týdnu. Vznikal od poloviny sedmdesátých let a poslední část byla dokončena teprve v novém tisíciletí. Vzhledem k inscenační náročnosti (součástí *Středy* je např. Helikoptérový smyčcový kvartet, v němž každý ze členů kvarteta při hře letí v jedné helikoptéře) nebyly tyto hudebně-dívalelní útvary mnohokrát k vidění a inscenace kompletního cyklu *Licht* je plánovaná až

editor dvojstrany:

Matěj Kratochvíl

Pram

na rok 2010. Po dokončení posledního dne v týdnu se pustil do cyklu skladeb nazvaného *Klang* – jedna pro každou ze dvaceti čtyř hodin dne. Z nich již dokončil pouze dvě.

A když je řeč o vlivech... Vývozním artiklem české kultury nemusí být jen hokej. Skupina **Pram** z Birminghamu, kterou originální směs popu a experimentu dovedla na obálku prosincového vydání časopisu *The Wire*, se v průběhu rozhovoru hlásí k českému animovanému filmu jako své významné inspiraci. Dokonce prý měli v plánu nahrát alternativní soundtrack k *Vynálezu zkázy* Karla Zemana, což údajně narazilo na neochotu Českého filmového archivu. Vida, po Valerii a týdnu divů (viz minulé číslo HV) se česká filmová historie mohla dočkat další hudební poklony. V obdobné situaci se dříve ocitla animující dvojčata, neboli bratři **Stephen a Timothy Quayové**, velcí ctitelé Jana Švankmajera a autoři mimo jiné pozoruhodného filmu *The Piano Tuner of Earthquakes*. Quayové v roce 1983 natočili krátký film o Leoši Janáčkovi, k filmu *The Phantom Museum* zase měli zájem použít hudbu Zdeňka Lišky, ovšem nepodařilo se jim vyjednat svolení. A mimochodem, z dílny brí Quayů pochází také film *In Absentia* z roku 2000 doprovázený hudbou Karlheinz Stockhausena.

Na počátku března (7.–16. 3.) se bude v Berlíně konat jedna z nejzajímavějších událostí soudobé hudby, festival **Maerzmusik**. Přesný program ještě nebyl v době naší uzávěrky oznámen, nicméně pořadatelé uvádějí, že tematicky bude tento ročník vymezen klíčovými pojmy „místa“ a „pohyb“ – tedy atmosférou cestování, migrace, neklidu. K tomu se přidají regionální akcenty zaměřené na Iberský poloostrov, Mexiko, Austrálii, New York a Paříž. Jednou z mála konkrétních informací je avizované uvedení skladby *Hommage à Klaus Nomi* Rakušanky Olgy Neuwirth – pocta německému kontratenoristovi, který v sedmdesátých letech prožil bizarní kariéru popové hvězdy.

V listopadu byly vyhlášeny výsledky soutěže **Musica Nova 2007** zaměřené na elektronickou a elektroakustickou hudbu. V kategorii čistě elektronické tvorby zvítězil



Brit James Wyness se skladbou *...dévoiler... déplier...*, v kategorii kombinující elektroniku s akustickými nástroji či hlasem získal první cenu João Pedro Oliveira z Portugalska za *L'Accordéon du Diable*. Z českých skladatelů se nejlépe umístil Michal Rataj a jeho *Dreaming Life*. Celkem bylo do soutěže zasláno osmdesát pět skladeb ze šestadvaceti zemí. Cenu uděluje Společnost pro elektroakustickou hudbu od roku 1993, čímž navázala na jednorázově pořádanou stejnojmennou soutěž konanou v roce 1969.

Přelom roku je tradičně dobou anket, žebříčků a jiných podivných aktivit spojených s přesvědčením, že hudební dění nějak souvisí s kalendářem. A tak jsme se dočkali i **nominací na Grammy**. Zatímco čeští písničkoví vlastenci mohou být nadšeni nominací Markéty Irglové a Glenna Hansarda za soundtrack k filmu *Once*, v jiných žánrech se žádné zajímavé překvapení nekoná. V kategorii Nejlepší současná kompozice najdeme nepříliš zajímavý střední proud, snad s výjimkou Jennifer Higdon a její postminimalistické skladby *Zaka*. Soubor Eighth Blackbird, který ji nahrál na své album *Strange Ima-*

inary Animals, najdeme kromě toho mezi nomináty v kategoriích Nejlepší výkon v komorní hudbě a Nejlepší produkce ve vážné hudbě.

Einstürzende Neubauten, jejichž nová deska *Alles Wieder Offen* byla zaregistrována i domácími médii, vyrazí na jaře 2008 opět na turné. Neminou ani Českou republiku, protože zde mají věrné a nadšené publikum. Do Prahy by měli dorazit nejspíše v dubnu.

Na vědomost veřejnosti byl dán také program Pražského jara 2008. Pro zájemce o hudbu mladšího data vesměs neveselé čtení, nicméně jako potěšující položka působí koncert **Ostravské bandy pod vedením Petra Kotíka** (23. 5.). Jejich koncert lze brát jako ohlas Ostravských dnů nové hudby 2007, některé skladby tam uvedené totiž zazní i v Praze: třeba *Reservoirs* Miroslava Srnky nebo *Houslový koncert* Györgye Ligetiho, který tehdy skvěle zahrála Hana Kotková. Na programu je dále Petr Kotík: *Solos and Incidental Harmonies*, Louis Andriessen: *La Passione* pro soprán, housle a orchestr, Elliott Carter: *Dialogues*.

Trocha toho hudebního nekonečna

Text: **Petr Ferenc**

Red Snapper

...ve světovém jazyce Music Infinity. Neboli koncertní cyklus, který v pražském Paláci Akropolis organizuje Josef Sedloň. Už podle jména pořadatele, moderátora Rádía 1 a DJe lze cosi odhadnout i o povaze souborů a hudebníků, které v Čechách uvádí – vždy mají co dočinění s elektronikou, málokdy jim chybí rytmus a obvykle balancují na laně mezi zábavou a neotřelým progresivním přístupem ke zvuku. Kromě Stars of the Lid, na něž jsem vás zval v minulém čísle, do Prahy Josef Sedloň přivezl například Biosphere, Nilse Pettera Molvaera, Sylvaina Chaveaua či Apparat. Počátkem příštího roku se můžeme těšit na další atrakce na pódiu Akropole.

RED SNAPPER

25. ledna si budeme moci skočit v rytmu eklektického stylového guláše britské trojice Ali Friend (kontrabas), David Ayers (kytara) a Rich Thair (bicí). Skupina začínala ve čtveřici se saxofonem a své jamy oscilující mezi jazzem, hipopem a rockabilly za pomoci Chrise Hitlera z letitého legendárního projektu White Noise udala nejprve značce Warp, později labelům Flaw, Lo a Flameboy. Drum and bass v jejich podání, jak alespoň říkají na svých stránkách, je hudebním stylem pro živé hudební nástroje, remixy, které z jejich hudby vysochali Garbage, Ken Ishii a David Holmes, svědčí o tom, že Red Snapper svou živou a živelnou hudbou zaujali v hájemstvích, kde „opravdové instrumenty“ nemají zas až tak na různých ustláno.

Mimochodem, Red Snapper (lutjanus campechanus) se česky nazývá chňapal červený a jedná se o dravou rybu chutného, labužníky vyhledávaného masa. V Evropě je až pětikrát dražší než v Mexiku, kde bydlí v tmném zálivu.

BLUE STATES

Pár týdnů po gastronomické zběsilosti rudých chňapalů budeme moci 15. února zvolnit pohupování. Londýnský one-man band Blue

States přijede představit aktuální album *First Steps Into...* (Memphis Industries). Projekt, který po určitou dobu působil i jako tříčlenná skupina, založil multiinstrumentalista Andy Dragazis, ctitel Ennia Morricona a Beach Boys, koncem devadesátých let ovlivněn vzdouvající se vlnou downtempe. Jeho vlastní hudba je ovšem barvitější a živější. Bere si dost z postrocku, pod občas sladkými a zvukově bohatými aranžemi se ovšem skrývá – i když mnohdy jde o instrumentální skladby – písničkářský cit se smyslem pro poutavý třiminutový tvar a chytlavou atmosféru, při níž si rádi vzpomeneme na existenci poprockových mantinelů.

Jak se zdá, postrock do alternativní hudby v devadesátých letech vrátil cit pro půvabný ornament a uvolnění od potřeby tlačit na pilu. Půvab kreací Stereolab, Larsen, Labradford a dalších, kteří se nebojí hry s líbivým ohněm, je vlastní i popovému mistru šarivari Andymu Dragazisovi.

A pokud vám to nestačí, proslychá se v rámci série Music Intimty cosi o Sufjanu Stevensovi a dalších...

www.palacakropolis.cz/pakr/pub/home/projects/mi/Main/index.jet

www.myspace.com/redsnapperofficial

www.bluestates.com ■

inzerce

**Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně
ve spolupráci s Nadací Leoše Janáčka**

pod záštitou
Ing. Stanislava Juránka, hejtmána Jihomoravského kraje
Romana Onderky, primátora Statutárního města Brna
vypisuje

15. ročník Mezinárodní soutěže Leoše Janáčka

člen EMCY – Evropská unie hudebních soutěží pro mladé, Mnichov

Soutěž se uskutečňuje
za finanční podpory

Hlavní mediální partner

Statutární město Brno
Jihomoravský kraj
Ministerstvo kultury ČR
Opus Musicum

Podrobné informace na: <http://hf.jamu.cz/mezinarodni-soutez-leose-janacka/>

ECLAT

Festival nové hudby ve Stuttgartu

Text: **Matěj Kratochvíl**

Stuttgart sice není tak úplně za humny, ale koncentrovaný program aktuální hudby, zajímavý po stránce autorské i interpretační, stojí za překonání těch pár stovek kilometrů po kvalitních německých dálnicích. A cestou zpět můžete přemýšlet, který z mnoha možných významů francouzského slova „éclat“ se k přehlídce soudobé hudby hodí nejlépe. Slovník nabízí mimo jiné: lesk, výbuch, odštěpek, tříška, střep, nádhe-
ra, záře...

ECLAT s podtitulem Festival Neue Musik Stuttgart byl založen v roce 1980. Původní koncepce soustřeďující se na ucelené profily jednotlivých skladatelů, případně tematické bloky spojené mimohudebním jmenovatelem byla opuštěna ve prospěch snahy dokumentovat pestrost současného hudebního dění. Proto dostávají v rámci festivalu prostor také tvůrci z mladé autorské generace. Konstantní je důraz na špičkové interprety; s festivalem je mimo jiné spjat vokální ansámbl Neue Vocalsolisten, patřící ke světové špičce v oblasti současné hudby.

Mezi zavedená jména současné hudby, která se na festivalovém programu objeví, patří Dieter Schnebel, jehož *Smyčcový kvartet č. 1* zde bude mít svou premiéru, nebo britský skladatel Jonathan Harvey. Další premiérou bude hudebně divadelní pohádka *Fabula* argentinsko-francouzského skladatele Oscara Strasnoye (recenzi jeho CD *Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K)* najdete v HV 4/07). Ital Fausto Romitelli (viz recenze v tomto čísle) by patřil ke skladatelské střední generaci, kdyby v roce 2004 nezemřel. Skvělý belgický soubor Ictus zahraje jeho trilogii *Professor Bad Trip I-III*, která v Romitelliho tvorbě představovala zlom a přesun od akademického spektrálního francouzského střihu k postmoderně kolážujícímu a psychedelicky kořeněnému zvuku.

Současná česká hudba se na pódii světových festivalů neobjevuje tak často, tím spíše potěší její přítomnost ve Stuttgartu. Bude tu zastoupena prostřednictvím Martina Smolky (pravděpodobně v zahraničí nejhranější z českých skladatelů), a to hned několikrát: premiérou dosud bezejmenné skladby pro tři hlasy a tři pozouny, kompozicí *Walden, The Distiller of Celestial Dews* pro sbor a bicí na slova Henryho Davida Thoreaua a novější, rovněž sborovou *Slone i smutne*. První z této trojice skladeb zazní v rámci programu komponovaného jako střet staré a nové hudby: vedle Smolky, Rebecca Saunders, Wolfganga Mitterera a dalších postavila dramaturgie pozdně renesančního mistra Giovanniho Gabrieliho a jeho současníka Carla Gesualda, občas označovaného jako „renesanční avantgardista“.

Na pomezí různých uměleckých druhů a různých médií se festival dostane díky instalaci *Muspilli Triptychon*, společnému dílu skladatele Marka Polschera a režiséra Wernera Fritsche. Jejich instalace spojuje film, elektronickou hudbu, pěvecký sbor a několik recitátorů.

ECLAT se koná od 14. do 17. února. Více informací o programu najdete na www.mdjstuttgart.de. ■



OPERABIL MEMOTOPHIA

Text: **Petr Ferenc**

Příznivci slovinských industriálních polobohů Laibach mají v kalendáři odškrtnutý další rok, kdy jejich idolové sestoupili do Čech. Na samém začátku března, přesněji 4. 3., však dostanou další, poněkud neobvyklejší příležitost v rámci každoroční brněnské Expozice Nové hudby.

Konceptualista, performer a tvůrce multimediálních instalací **Marko Košnik** (ročník 1961) stál u založení Laibach, spolupracoval ale i se skupinami Junajtit Adis, Cavis Negra a Most. Jeho zvuková dobrodružství sahají od akustických studií krasového podzemí až po elektroakustické instalace. Ve spolupráci se zpěvačkou a skladatelkou **Barbarou Thun**, která se zabývala soudobou hudbou, divadlem a nejrůznějšími experimenty, vytvořil Košnik další z řady představení, kterým říká operability.

Slovo operabil je termínem vytvořeným z příbuzných (rodíčovských) slov operátor, modus operandi, operabilita, opera, automobil, mobilita... Cílem koncepce, kterou Košnik rozvíjí od roku 2004, je práce s ideologií otevřených zdrojů. Touží přitom prolomit stropy kobek elektronické hudby slunci vstříc. Médium operabilu jsou lidé, poselstvím energie. Médium může vyvolat energii tím, že ji shromažďuje silou nebo prostřednictvím přemýšlení a reflexe v emocionálně kvalitní atmosféře. Operability pracují s některými stylovými prvky opery a pokud počítají

se spoluúčastí publika, říká se jim ditopie. První z nich předvedl Košnik v roce 2005 ve Vídni.

Operabil Memotophia je pořad zasvěcený hledání vztahů mezi topografií a pamětí. Košnik pro ně připravil videoprojekci nejrůznějších krajinných záběrů, které Barbara Thun ozvučí svým komponovaným a improvizovaným zpěvem. Tématem operabilu je vytváření mentální topografie, založené na zkušenostech a paměti, díky níž jsme schopni orientovat se v okolním světě. „Naviguji svou paměť nebo má paměť naviguje mě?“

Přestože sestava zpěvačka a projektor těžko působí jinak než komorně, slibují promomateriály představení plné strhující energie.

www.enh.cz

A země se otřese

Velmi pomalé kytary Earth



Text: Matěj Kratochvíl

Před nějakým časem (přesněji v HV 6/06) jsme věnovali prostor aktuálnímu dění na scéně označované jako metalová. Tehdy zaznělo, že do oblasti vyhrazené ostrým hochům v těsných kalhotách proniká nemalé množství dobrodruhů posouvajících žánr zajímavými směry. Jedním z těch směrů je tzv. sludge či drone metal a u jeho kořenů stála skupina Earth z americké Olympie. 25. února bude mít publikum v pražském Paláci Akropolis možnost přímé konfrontace.

Skupina vznikla na začátku devadesátých let a její hlavní postavou je Dylan Carlson. V původním složení kombinovala kytary zpěv a všelijaké archaické analogové syntezátory. Na prvním EP si dokonce jako vokalista zahostoval nebožtík Kurt Kobain. Již v té době pracovala skupina se základní charakteristikou, zpomalenými a donekonečna omílanými kytarovými riffy. Výsledek připomíná Black Sabbath puštěné na gramofonu pomalejší rychlostí. Drsné kytary občas doplnily méně obvyklé zvuky jako třeba na desce *Pentastar – In The Style Of Demons* (1996), kde slyšíme jakési elektronicky zkreslené smyčcové kvarteto nebo klavír. Právě skladba *Sonar And Depth Charge*, kde je použit, připomíná, že vedle metalu patří ke Carlsonovým oblíbencům také minimalista dlouhých tónů La Monte Young. Složení kapely se proměňovalo, občas byla pouze dvoučlenná a po roce 1996 se fakticky rozpadla, aby se z hibernace na přelomu století opět probudila.

Při svém vzkříšení v roce 2002 se Earth představili opět jako duo – Dylana Carlsona tentokrát doplnila bubenice Adrienne Davies. Zvuk skupiny se pročistil a více prostoru dostala improvizace. Na albu *Hex; or Printing in the Infernal Method*, které vyšlo v roce 2005 na značce Southern Lord, se ukazuje pestřejší paleta výrazových prostředků – práce s kytarovým zvukem nespočívá jen ve zkreslování. Extrémně

zpomalený metal tak získává občas odstín blízký country nebo starému blues.

Aktuální položkou v katalogu Earth je CD *Hibernaculum*, které bere tři kusy ze starších desek a dává jim nový zvukový kabát. K duu Carlson-Davies se přidávají baskytaristé Don McGreevy a Jonas Haskins, klávesista a dechař Steve Moore a také Greg Anderson s analogovými syntezátory. Jeho účast má i symbolickou rovinu, jelikož Andersonova rodná skupina Sunn O))) vznikla právě pod silným vlivem Earth (a dala si název podle značky Carlsonovy aparatury). Album doprovází také DVD s dokumentem režiséra Seldona Hunta a záznamy z turné z roku 2006.

Lze předpokládat, že koncert Earth bude u mnohých kandidovat na zásadní koncertní zážitek. Aby toho nebylo málo, zajímavý bude i předskokan. Tím bude Sir Richard Bishop, spoluzakladatel nedávno zaniklé skupiny Sun City Girls – kolektivu míchajícího podivný rock, improvizaci, etnické vlivy do těžko popsatelného guláše. Bishop sám si vystačí jen s kytarou, na jejímž hmatníku přebíhá od swingu ve stylu Django Reinhardta k indickým rágám, španělskému flamencu, občas i k elektrickému kvílení. Jeho rychlé prsty by v kombinaci s pomalými akordy Earth mohly dát dohromady opravdu podařený večer. ■

Být neustále mezi S Jozefem Cseresem o Hermovi, intermedialitě, simulakrech a laxních hudebnících

Text: **Karel Kouba**

Slovenský estetik umění Jozef Cseres (narozený roku 1961 ve slovenských Nových Zámčích) je osobnost přesahující nejen rámec své země, ale i rámec jednotlivých uměleckých oborů. Zabývá se intermediálním uměním, od roku 1998 je ředitelem Rosenbergova muzea ve Violíně, vyučuje na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně, provozuje vydavatelství *HE^{ve}RME^{ar}S/Discorbie*, zaměřené na nonkonformní hudbu, a sám aktivně participuje na několika hudebních projektech.

Jsi člověk rozkročený nejen na pomezí různých oborů, ale také na pomezí středo-evropských kultur – pravidelně se pohybuješ mezi Maďarskem, Slovenskem a Českou republikou. Může to být trochu provokativní a zjednodušující otázka, ale: Která ze zemí je na tom z uměleckého respektive hudebního hlediska nejlépe?

Rozkročený skutečně jsem, i když moje rozkročení zdaleka nemá parametry, jaké zpočátku mívalo. Narážím na to, že jsem svou kariéru začínal jako sportovní gymnasta. Jelikož jsem v tomto oboru nebyl příliš úspěšný, snažil jsem se přesedlat na méně krkolomné rozkroky. Středo-evropský geokulturní prostor, ve kterém se přirozeně od dětství pohybuji, jsem vždy vnímal bez hranic a omezení. Státní a jazykovou příslušností i identitou jsem Slovák, pocházím však z národnostně smíšené rodiny. Město, v němž jsem se narodil a vyrostl, bylo příkladně dvojjazyčné; s jednou babičkou jsem mluvil slovensky, s druhou maďarsky, obě si výtečně rozuměly, i když ani jedna neuměla mluvit řečí té druhé. Podobně vnímám i obory svého zájmu. Jelikož jsem v mládí zjistil, že kromě sportu nemám nadstandardní vlohy ani pro hudbu a výtvarné umění, rozhodl jsem se umění věnovat alespoň amatérsky, jako uctivý obdivovatel toho, co sám neumím. Když jsem později svůj zájem hodlal profesionalizovat, dlouho jsem nevěděl, jestli se mám věnovat hudbě, nebo vizuálnímu umění, a tak se jim nakonec věnuji oběma. Zkrátka jsem se nedokázal rozhodnout. Věděl jsem jenom to, že nechci být specializovaným muzikologem či kunsthistorikem. Od začátku mě lákaly interdisciplinární přesahy – nejen mezi jednotlivými uměleckými druhy, ale také mezi disciplínami, jež je reflektují. Volba estetiky jako vědy na pomezí, která v podstatě ani pořádnou vědou není, moje dilema navždy vyřešila.

Umělecké projevy, které mne zajímají, naštěstí nepodléhají politicko-ekonomickým faktorům, nýbrž prýští z individuálního kreativního potenciálu a autentického přesvědčení hrstky dobrovolně zainteresovaných osob. Takže na otázku, která ze tří kultur je na tom po umělecké stránce nejlépe, nedokážu odpovědět. Zkušenost – historická i má osobní – mi říká, že ty nejzajímavější

věci se rodí na periferii oficiální kultury a žádné represivní či protektorské – což je mnohokrát to samé – instituce na ně našťěstí veliký vliv nemají, ačkoli na nich často parazitují. Bohužel ze stejné zkušenosti vím, že z těchto tří kultur, mezi kterými mé bytí i vědomí permanentně vibruje, si Slovinci té své váží nejvíce a na ty zbývající dvě žálí. Podivný komplex!

**Své aktivity jsi zaštitil jménem patrona zlo-
dějů a básníků, Hermem: Provozuješ vydava-
telství *HE^{ve}RME^{ar}S/Discorbie* a pod značkou
Hermovo ucho pořádáš výstavy a vydáváš
knihy i články v různých periodikách. V čem je
pro tebe mytologická postava Herma zásadní
a nakolik koresponduje s tím, co děláš?**

Imponuje mi jeho tricksterská a intermediální identita, to, jak neustále přebíhal mezi různými médii a způsoby reprezentace, jak se mrštně pohyboval mezi sakrálním a profánním, skrytým a zjevným, oficiálním a alternativním, jak obratně žongloval s texty, znaky a jejich významy, jak dokázal vytvářet alternativy vůči jakýmkoliv konvencím. Byl zkrátka permanentně mezi, byl to věčný prostředník a heretik. Dokonale se proto hodí jako metafora pro dnešní nepřehlednou situaci, které vévodí teze *anything goes*. Každá kultura a doba má svého Herma, protože potřebuje posvětit ty strategie, které její oficiální reprezentaci připadají asociální a deviantní, a snaží se je tudíž nějak paralyzovat. V euro-americkém kulturním prostoru byli ztělesněním hermovské identity třeba Friedrich Nietzsche, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, John Cage, Joseph Beuys, Alejandro Jodorowsky, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze a mnozí další před nimi i po nich.

Ve své tvorbě, která se neomezuje jen na hudbu, ale stejnou měrou se zabývá výtvarným uměním a performančními aktivitami, se často zabýváš intermedialitou. Jaké je tvé pojetí intermedialnosti v umění a v čem se ti tento přístup zdá produktivní?

Intermédiá jsou přirozená, protože lidská zkušenost je časoprostorová. Umění bylo intermédiální již v dobách, kdy ještě uměním nebylo. To jenom touha abstrahovat, klasifikovat, hierar-

chizovat a následně institucionalizovat zplodila separované druhy a žánry. Prvním klasifikačním kritériem byla temporálnost. Napodobovat či jinak reprezentovat prostřednictvím pomíjivých zvuků, pohybů a gest se cenilo více než řemeslná, v čase ustrnulá výtvarná imitace. Naši předkové si paměti ještě dovedli přiměřeně vážít. Dnes již redundantní digitalizované informace opravdovou kulturní hodnotu nemají, jelikož jsou rychle komodifikovány a účelově manipulovány.

Současnému stavu intermedializace a multimedializace umění předcházely integrační iniciativy v poetické rovině. Stáli za nimi mimo jiné už zmínění Duchamp, Cage, Beuys nebo dále Kaprow a Kosuth, původní profesí většinou výtvarníci, usilující o překlenutí a zdynamizování statických rámců vizuální reprezentace a jejich otevření do prostoru i času. Není proto divu, že novodobé akční umění se zrodilo právě ve výtvarném umění, a ne v divadle, ke kterému má svými výrazovými prostředky blíže. Jmenovaní umělci naočkovali dokonce i diskurz humanitních věd, jenž se záhy začal vyžívat v intermédiálních přesazích. Metafyzické ambice byly vystřídány multiplikováním pohledů a hledisek, intertextualitou a dekonstrucí, tedy strategiemi, jež do symbolické reflexe světa vneslo umění 20. století. To, že se to dnes děje za pomoci nových technologií, je jenom přirozený vývojový proces. Na médiu v umění přece nikdy až tak nezáleželo. Všechny opravdu velké umělecké osobnosti se s nadhledem dokážou smysluplně vyjadřovat prostřednictvím různých médií, jedno či diskursivních nebo nediskursivních, tradičních nebo elektronických, analogových nebo digitálních.

**Zůstaňme u výtvarného umění. Vydal jsi warholovskou desku *Warholes*, kterou natočili Yoshihide Otomo a Sachiko M, a kromě toho máš společně s Michalem Murinem a Davidem Šubíkem hudební projekt, který je Warholovi přímo věnovaný. V čem je pro tebe tento umělec se slovenskými kořeny inspira-
tivní?**

Mnohem více než jako umělec byl pro mne Warhol důležitý jako diagnostik mediálního šílenství, které v té době rozpoutala západní konzumní civilizace. Žádné slovenské či rusín-

ské kořeny jsem v jeho díle nepostřehl, je to jen mediální humbuk – snaha parazitovat na zašlé slávě celebrity. Náš warholovský projekt byl zakázkou, kterou upekli Michal Murin s Michalem Byckem, kurátorem medzilaboreckého Múzea moderného umenia Andyho Warhola. S Murinem jsme vymysleli koncept, zrealizovali jeho vizuální a akční část a zvukovou realizaci jsme svěřili Otomovi a Sachiko, předtím jsme jim však poslali zvuky, které jsme sesbírali *in situ* v Mikové, odkud pocházeli Warholovi rodiče. Obě dvojice si navíc ke spolupráci přizvaly jednoho amatérského hosta. My místního kovboje Petra Skalu, který, když zrovna krávy nepase, tak je maluje – podobně jako Warhol. Hostem japonského dua byl legendární DJ Mao, Otomův dlouholetý dodavatel čínských audio reálií. Na vernisáži jsme před muzeum dotáhli maringotku, v níž Skala přes pastýřskou sezonu bydlí a proměnili ji i jejího obyvatele na dočasné muzeum života, jakousi reality show. Celému projektu dominovala naše minimalistická intervence v hlavním sálu muzea, kterou doprovázela zvuková instalace Otoma a Sachiko. Warholovy obrazy jsme na patřičných místech opatřili nálepkami, jaké používají pouliční stickeri. Byly na nich černobílé struktury připomínající díry po střelách – odtud název Warholes – kterými jsme měnili anebo ozvlášťovali původní konotace Warholových portrétů. Třeba portrét Jackie Kennedyové kulky minuly a díry po nich zůstaly na zdi, zato Lenin to schytl rovnou do čela, což dokonce vyvolalo veřejné a hlavně úsměvné protesty místní organizace Komunistické strany. Zvuková skulptura, již dodali Otomo se Sachiko, a která později vyšla na CD-ROMu, zněla simultánně s dalšími dvěma ambientními kolážemi, vyplňujícími časté a dlouhé pauzy v hlavní hudební struktuře v jakési primitivní interakci. Žádná hlubší warholovská inspirace v tom nebyla – jenom množství prvoplánových anebo skrytých odkazů, citací a aluzí. Později jsme (opět na zakázku) vypracovali scénickou verzi projektu, v níž Otoma a Sachiko nahradil David Šubík. Ta však zatím nebyla realizována.

Ve své teoretické knize *Hudobné simulakrá* jsi velice podnětně aplikoval teorii smrti autora Rolanda Barthesa na hudební tendence, spočívající v plunderfonii a recyklování již existující hudby. Dodal bys něco zásadního k tomuto tématu po sedmi letech, během nichž se dostupnost, virtualita a libovolnost

užití „autorské“ hudby posunula díky internetu do zdánlivě hraničních, neomezených poloh?

Ani ne. Snad jen to, že internet je též jenom médium, a třebaže je ze všech médií, které máme k dispozici, nejdemokratičtější a nejflexibilnější, není nutno přeceňovat jeho možnosti. Umělci po něm sáhli, protože přirozeně sahají po každém novém médiu či technologii. Jistě, skýtá v sobě také ohromný kreativní potenciál, ale i v umění se zatím většinou využívá jenom jako efektivní komunikační a distribuční síť. I v případě internetu však platí staré známé thoreauvsko-mcluhanovské varování, že adekvátnost média testuje především smysluplnost poselstev, jež se jeho prostřednictvím přenáší. Bob Ostertag se sice rozhodl zpřístupnit na netu bez jakýchkoliv poplatků celou svou tvorbu, ale ta alba předtím musel nahrát, a to je důležité. Jeho rozhodnutí vnímám jenom jako angažovaný postoj umělce proti zkostnatělému kulturně-ekonomickému establishmentu, a přestože s ním souhlasím, nemyslím si, že něco zásadně změní. Obchodníci s uměním jsou ve snaze dosáhnout zisku častokrát mnohem vynalézavější než samotní umělci. Trh je neúprosný. Vezmi si jenom, jak mnozí výtvarníci v 60. letech naivně přestali dělat obrazy a sochy, protože odmítali, aby se s jejich díly kšeftovalo. Sáhli po efemérnějším médiu – vlastním těle. Zkrátka, namísto hmotných artefaktů začali dělat performance, happeningy či body-art. Svět umění se však s jejich angažovaným postojem rychle vypořádal – začal jim vyplácet honoráře jako hudebníkům a divadelníkům. A dnes z toho mnozí docela slušně žijí.

Dá se vůbec nějak dostat ven z tohoto bludného kruhu?

Chce to vyšší kulturní vědomí, jakého lidstvo ještě nedosáhlo. Až když si lidi uvědomí, že potřeba artikulovat citový život prostřednictvím symbolického vyjádření je pro ně nezbytná, že je to takřka antropologická konstanta, až potom přirozeně zaniknou institucionální a ekonomické rámce umění a zřejmě i umění v té podobě, v jaké ho pěstuje Evropa od renesance. Pak zanikne též privilegované autorství a různé kastování na vysokou a nízkou kulturu, elitářské a populární umění apod. Umění a jeho vnímání se snad změní na intimní rituál. To však zatím lidstvu nehrozí. I Bob, jak ho znám, by rád svou

hudbu prodával. Když ji ale nikdo nekupuje, raději ji zpřístupní zdarma, než aby ji nikdo neměl slyšet, což je fajn. Autorství ani ekonomické rámce tím však z umění nedemontuje.

Termín „simulakrum“, pocházející od Gillesa Deleuze respektive Jeana Baudrillarda, tedy jakýsi znak bez denotátu, vytvářející virtuální svět reálnější než je jeho předloha, se nachází na velmi exponovaném místě – přímo v titulu tvé teoretické knihy. Jak chápeš simulakrum aplikované na hudební materiál?

V současném světě se na každém kroku a v nerozmanitějších médiích střetáváme se stereotypními repetitivy. Repetice stále silněji potírají difference, sbližují je a rozpouštějí v simulakrech. Reprezentace se ocitla v největší krizi, zhroutily se stabilní referenční rámce, kolabují singularity. Celý svět se nám mění na platónskou jeskyni, kde již nerozlišujeme mezi věcmi a jejich obrazy, nýbrž mezi více druhy obrazů, většinou technickými – mezi kopiemi a vidinami či simulakry. Technologie dostihla a snad již i předběhla fikci. Jako člověk s nejistou identitou, pohybující se mimo masmediální prostor a tvořící uprostřed vícerozličných médií, se příliš sociologickými aspekty simulaker, jak je postuloval Baudrillard ve svých katastrofických scénářích, nezabývám a v podstatě mne nezajímají ani technologické parametry jejich produkování. Přikláním se ale k Deleuzově vymezení simulakra jako systému, v rámci kterého odlišné odkazuje na odlišné prostřednictvím samotné odlišnosti. Což znamená, že tam neexistuje žádná identita, žádná vnitřní podobnost. Tato hra diferencí vede v konečném důsledku jenom k repetici. Vzhledem ke své efemérní povaze je hudba (až do 20. století odkázaná na nedokonalou lidskou paměť) nejvirtuálnější formou uměleckého symbolismu. Je tudíž nejméně odolná vůči technologicky stále rafinovanějším simulakrům. Mohutná institucionalizace, již evropská hudba prodělávala od dob renesance, byla v druhé polovině 20. století dovršena její digitalizací a komodifikací. Nekompromisní diagnostika, které před léty podrobil evropskou hudební kulturu Jacques Attali ve své, u nás ještě stále nedocenené, knize *Hluk: Politická ekonomie hudby*, je sice krutá, ale podle mne velice výstižná a bohužel stále aktuální. Současný repetiční network napáchal v hudbě mnohem více zla, než si lidstvo uvědomuje a připouští. Výtvarníci to pochopili ►



již před padesáti lety, hudebníci se proti němu zatím příliš nebouří.

Společně s Michalem Murinem jste občas vystupovali v duu LENGOW & HE^{ve}RME^{er}S. Mohl bys stručně vystihnout vaši hudební koncepci (nebo naopak její absenci)?

LENGOW & HE^{ve}RME^{er}S není a nikdy ani nebylo hudební seskupení. Vzniklo spontánně před lety na intermediálním sympoziu v maďarské Tatabányi, kam byl Michal pozván jako umělec a já jako teoretik. Jelikož se oba zvukem i hudbou již léta intenzivně zabýváme, často pronikají v různých formách, někdy i pod maskou „ticha“, do našich akcí, performancí, instalací, objektů a textů. Médium zvuku je sice pro nás tím nejpřirozenějším médiem, když ale náš projekt vyžaduje přesvědčivý hudební výraz, přizveme si erudované hudebníky.

Dlouhodoběji se zabýváš operou. Přežil tento historický žánr přelom tisíciletí? Jaké má podle tebe perspektivy v nových kontextech?

Samozřejmě, že přežil, rozvíjí se však ve formách, jež mnohem aktuálněji korespondují jednak s realitou doby a jednak s technologickým pokrokem. Libretisté již netraktují jenom mytologická témata, a když ano, tak nejen evropské provenience. A stále častěji je kolážují nebo nahrazují současnějšími archetypy – historickými, politickými, kulturními. Periskop operních autorů ztrácí historickou hloubku. Hrdiny jejich oper bývají vědci, politici, sportovci, podnikatelé, mediální celebrity a dokonce i sektáři a tero-

risti. Náměty pro libreta můžou být historické a politické události, mediální skandály, sportovní úspěchy. A mění se také civilní status charakterů tradičních oper – třeba Dionýsos vystupuje jako kultovní rocková hvězda, Hermés jako scatující vlakový průvodčí, Oidipem může být frustrovaný mladík bez práce. Minulost je zkrátka distancována nejen uměleckým jazykem, ale též prizmatem médií a interpretačních vrstev. Tradiční operní prostředky, mytémata a symboly bývají v současných scénických dílech postmoderně distancovány aktuálním médiem, optikou humoru a v dialogu s tradicí. Dobovým aktualizacím v syžetové rovině odpovídají trendové inovace v oblasti média. Vzájemná součinnost obou aspektů způsobila transformaci porenesančních intermédií na postmoderní multimédia. Když se oba aspekty dovedně a ve správném poměru zintegrují, může vzniknout zajímavá forma, jež je atraktivní i percepčně. Příkladem jsou televizní opery Roberta Ashleyho nebo v českém kontextu inscenace brněnské agentury Střežený ParnassTM. Na těchto principech bude vybudováno i operní multimédium, jež jsem nedávno inicioval a jehož produkční respektive koprodukční aspekty ještě řešíme. Autorem hudby bude Jevgenij Iršai, režirovat by to měl Zdeněk Plachý, námět je můj a zrovna teď píšu libreto. Zatím můžu prozradit jenom to, že hlavními postavami jsou božstva Hermés a Matsu, příběh je paralelně situován do mytické bezčasovosti i globalizované současnosti a dalšími postavami jsou taxikář, číšnice v bistru, archivář a antropoložka. Opera tedy nejenom že přžívá, ale stále se progresivně vyvíjí. Již stovky let.

Jaký je tvůj vztah ke klasickým hudebním nástrojům? Publikoval jsi cyklus o kytarových hráčích. Proč sis vybral zrovna kytaru?

Protože jsem se na ni v mládí nenaučil pořádně hrát, ačkoli jsem čtyři roky navštěvoval kurz kytarové hry. Kytara byla pro mou generaci silným symbolem přesahujícím rámec hudby. Symbolem revolty, generačního trucu, módy a dokonce i sexu. Na kytaru jsem zanevřel, když jsem si uvědomil, že ze mne žádný Hendrix nebo Howe nikdy nebude. Později mi sice nekonvenční způsoby kytarové hry Dereka Baileyho a Keitha Rowea vnukly chvilkové váhání, zda opět nevzít kytaru do rukou, ale naštěstí jsem tomuto nutkání odolal. Mistři „umění jak na kytaru nehrát“ tu již byli a brzy se objevili i mnozí nezáživní epigoni. Dnes již kytaru vytlačili dýdžejové a laptopaři. Cyklus textů o avantgardních kytarových hráčích měl být původně jenom jednou částí knihy, věnované nekonvenčním přístupům k nejvlivnějším novověkým hudebním nástrojům a generátorům zvuku – houslím, klavíru, kytarě, rádiu, gramofonu a notebooku. Jelikož z nich mám nejintimnější vztah ke kytarě, začal jsem právě u ní. Materiál, který jsem do dnešního dne sepsal, a část z něho v publicistické formě uveřejnil, je natolik rozsáhlý, že jsem se rozhodl publikovat ho jako samostatnou knížku. Nevím, jestli se mi bude chtít psát i další „díly“, na housle však jistě dojde, protože jsou mým „fetišem“ a dneska již také profesionální povinností.

Ta povinnost zřejmě vyplývá z tvé funkce ředitele Rosenbergova houslového muzea ve Violíně, na jehož vzniku kromě jiných participoval i australský houslista Jon Rose.

Přesně. *The Rosenberg Museum* je zcela určitě Jonův nejbizarnější projekt. Bizarní byl nakonec již sám důvod, proč –, a způsob, jak se dostal na Slovensko. Asi před deseti lety, možná ještě dříve, mne v Nových Zámcích navštívil Phill Niblock. Když mi chtěl přehrát svůj nový kus pro elektrické kytary, zjistili jsme, že jediné místo, kde to lze udělat, je jeho auto, protože nahrávka byla na kazetě a já jsem neměl kazetový magnetofon. Nahrávací cédečka ani notebooky jsme tehdy ještě neměli a snad v té době ani neexistovaly. A tak jsme nasedli do Phillova auta, zapnuli v něm kazetový přehrávač a vyrazili směrem k maďarským hranicím s úmyslem povečeřet v nějaké rybářské čárdě. Když kytarový kus asi po třiceti minutách dohrál, Phill řekl: „Look, we are in Violin!“ A skutečně, vjížděli jsme do vesnice Violín. Mne to samozřejmě nikdy nenapadlo přečíst anglicky a ten slovenský název nemá etymologicky nic společného s houslemi. Přesto jsem náš objev oznámil Jonovi a ten byl nadšen. Dále to byla již jenom institucionalizační záležitost. Dohodl jsem se s tamějším starostou, že zřídíme stálé sídlo virtuálního Rosenbergova muzea v klubovně zaniknuvšího fotbalového klubu ve Violíně. Od starosty a místních pamětníků jsem se dozvěděl, že historie samotné vesnice je snad ještě kurióznější, jelikož ji píše život a ne umělecká fikce. Založil ji maďarský gróf Jakub Violényi, jeho potomci však celou usedlost prohráli v kartách. Na sklonku druhé světové války bylo například nad Violínem sestřeleno americké letadlo, pilot byl pochován na místním cintorínu a po válce byly jeho pozůstatky exhumovány a převezeny do Spojených států. Když jsem organizoval ve Violíně první mezinárodní intermediální sympozium, místní obyvatelé považovali některé účastníky za potomky amerického pilota. Dokonalá mytologie! Tragicko-komické osudy vesnice však pokračovaly i po válce a trvají dodnes.

Zkrátka a dobře, za bizarních okolností jsem se stal oficiálním ředitelem bizarního muzea na bizarním místě. Jon sice tvrdí, že jsem se ním stal proto, že nikdo jiný o tu funkci neměl zájem, není to však pravda. Mým samozvaným protikandidátem byl Chris Cutler, který byl Jonovým rozhodnutím docela zklamán. Muzeum jsme slavnostně otevřeli v roce 1998 a byla to opravdu pompézní slavnost. Další osudy téhle

svérázné instituce jsou rovněž bizarní, to by však bylo dlouhé vyprávění. Nicméně, *The Rosenberg Museum* je dnes kolektivní otevřený umělecký projekt, jehož základy jsou namíchané z historie, faktografie, fikce, umělecké světotvorby, happeningu, hry a humoru. Je to dílo kontextové, mnohovrstvové, ovšem otevřené, skutečná *opera aperta* neboli *work in progress*, který dotváří a zhodnocuje náhoda, nikoli však náhoda-metoda, nýbrž náhoda s velkým N. A je to také dokonalá parodie na institucionalizované umění, které stále víc a víc nesnáším.

Tvé vydavatelství HEyeRMEarS/Discorbie funguje vlastně svým způsobem jako DIY label, v němž zajišťuješ všechno od výroby disků až po distribuci. Co tě vede k tomu, abys investoval peníze do něčeho tak bohužel a zároveň nevdechného, jako je vydávání experimentální hudby?

Vlastní přesvědčení, že to nejsou experimenty, a když ano, tak se zdařilým výsledkem, jenž ocení budoucnost. To bylo dosti patetické vyjádření, ale jinou motivaci opravdu necítím.

Jak to zvládáš finančně?

Nezvládám.

Jaká z vydaných alb máš nejraději?

Téměř vůbec je neposlouchám. Když už, tak si pustím CD *Double Indemnity* se sólovými improvizacemi Jona Rose na jeho vlastních *home-made* siamských houslích. Je hrozně svobodné.

Poslední nahrávkou vydanou na tvé značce HEyeRMEarS/Discorbie je album brněnských Zlodějů uší, které z dosavadního zaměření poněkud vybočuje. Jak ses dostal k tomu, žeš po tichých improvizacích a experimentech vydal desku, z níž číší ležérní bigbítová uvolněnost?

Když jsem label zakládal, věděl jsem jenom to, že ho nechci nijak profilovat či specializovat. Již tehdy jsem zamýšlel vedle projektů, jež nelze zaškatulkovat, vydávat také něco žánrově osvědčenějšího, něco, z čeho více trčí tradiční řemeslo. A tak po nádherné komorní hudbě Jevgenije Iršaije došlo i na bigbít. Zloději hrají bigbít, který mě nenudí. Ne, že bych je často poslouchal, ale jejich upřímná hravost a amatérský přístup mi imponují. Zřejmě to souvisí s mým ležérním naturelem. A jsou to moji dobří kamarádi. Hudbu berou spíše jako hobby než profesi a je to

z ní cítit. A také jsem chtěl něco z „uvolněného“ Brna, kde momentálně žiji.

Připravuješ nyní vydání nějaké novinky?

Brzy by měl vyjít příležitostný francouzsko-maďarský projekt *Paw Music*, který jsme před pěti lety nahráli ve studiu v Budapešti. A s video umělcem Donem Ritterem připravujeme profilové DVD, mapující jeho letitou interaktivní spolupráci s hudebníky – Richardem Teitelbaumem, Georgem Lewisem, Tomem Welschem a dalšími.

Jakých současných muzikantů a soundartistů si ceníš nejvíce a proč?

Mými oblíbenci již léta zůstávají Alvin Curran, Robert Ashley, Jon Rose či Al Margolis. Jejich nadčasové a flexibilní poetiky, konceptuální nadhled, intermediální otevřenost, smysl pro ironickou distanci a v neposlední řadě i řemeslná zručnost nejlépe vyhovují mému bizarnímu vkusu i konzervativním očekáváním. Momentálně však asi nejvíce poslouchám Charlieho Parkera, který mi zní stále současněji – nikoli zvukem, ale svým přístupem k nástroji, formě i mimohudebnímu kontextu. Hodně též poslouchám starobylý čínský *gu quin*, jenž jsem zcela náhodou objevil na Tchajwanu, i když odtud nepochází. Není to jenom nástrojová forma, nýbrž kulturní archetyp s bohatou historií. Zcela jistě se objeví i v naší připravované opeře.

Co by sis přál od hudby a jejích posluchačů?

Aby nezdegenerovali, což je v dnešním světě stále náročnější požadavek. ■

CD:

Jon Rose: *Violin Factory* (HDCD, 2001)
Budapastis: *La bouche fermée* (HDCD, 2002)
VA: *Sound Off 2002: Typewriting Aloud, Typos Allowed* (HDCD, 2002)
LENGOW & HEyeRMEarS/Otomo Yoshihide & Sachiko M: *Warholes/Warhol Memory Disorder* (HDCD 2003)
Ian Birse/Laura Kavanaugh/Zsolt Sorés: *Anti Action* (HDCD, 2003)
Jon Rose: *Double Indemnity* (HDCD, 2004)
Evgeny Irshai: *Hard Shabes* (HDCD, 2004)
Abstract Monarchy Trio: *Leading/Spirit/Minimalism* (HDCD, 2005)
Zloději uší: *E.T.'s 3* (HDCD, 2006)

Knihy:

Franz Hautzinger: *Gomberg* (HDB, 2002)
HEyeRMEarS: *Hermes' Ear* (HDB, 2006)

Daniel Matej improvizující

Text: **Petr Ferenc**

Se skladatelem a improvizátorem Danielem Matejem jsem strávil několik dní společného improvizovaného hraní a k jeho miniprofilu, který pro jiné místo tohoto časopisu připravil Jaroslav Šťastný, bych dodal, že kromě muže družné povahy je také pedagogem za všech okolností.

Daniel Matej jako by si vytknul za cíl nerozlišovat mezi „vysokými“ a „nízkými“ hudebními žánry, půvab obou (všech) dovede ocenit a využít v tvorbě, která se nebojí lehkosti a nadhledu. Snad příliš negeneralizuje, ale mám dojem, že slovenský přístup se v tomto diametrálně liší od tuzemského. Na mysli vytane písňové album Martina Burgase a Ivana Csudaie, Piačekův Požož sentimentál... a Matejovy improvizátorské projekty napříč státními hranicemi s lidmi, jako je Günter Müller, Fennesz, Noël Akchoté. Nezdá se mi, že by v Čechách (omlouvám se těm nemnoha výjimkám) byli skladatelé soudobé hudby natolik ochotni vymanit se ze svých akademických kruhů a zkoušet komunikovat s hudebníky jiných kořenů a s laickým publikem. Přitom například hledat paralely mezi elektronickým improvisingem a elektroakustickou tape music není neatraktivní – nalezené a uměle generované elektronické zvuky jsou výrazovými prostředky starými přes půl století a posun v jejich užívání ovlivněný dostupností technologií a popularitou podobné práce mimo akademické kruhy stojí za pozornost.

Když zpracovával svůj životopis pro časopis Musik Texte, vyjmenoval Daniel Matej sedm tematických okruhů, které ho při hudební tvorbě zajímají:

- 1) KONCEPTUALISMUS (nejprve idea, pak její realizace prostřednictvím vhodného média)
- 2) READY MADES (používání již použitých materiálů)
- 3) OBJEKTIVNÍ PROCESUALITA (výběr materiálu a seřazení elementů v hudebním procesu prostřednictvím jiných objektivních procesů – například abecedního pořadí, numerických řad atd.)
- 4) KOLÁŽ nebo POLYSTYLOVÝ PŘÍSTUP a jejich použití v procesu hudební tvorby
- 5) MOZAIKOVÁ FORMA (spíše statická než dynamická)
- 6) OTEVŘENÉ DÍLO (prostor mezi kompozicí v notách a improvizací)
- 7) HUMOR A PODIVNOST (bizarní, „ne-normální“ či neobvyklé inspirace a vyjádření...)

Většinu z těchto bodů bychom byli s to odhadnout už z instrumentáře, s nímž Daniel Matej improvizuje. Staříčky gramofon – hrající část důstojného, kdysi populárního kusu nábytku – je nevyzpytatelným improvizátorem a lehce potouchlým spoluhráčem sám o sobě. Je udržován v hraničním stavu mezi funkčností a kolapsem, takže jeho jehla si na přehrávané desce dělá, co chce. CD přehrávače, na nichž vznikají okamžité smyčky (A-B systém), v sobě často nesou reklamní, zdarma šířené kompaktní disky. Efekty a ozvučený stolek se starají o abstraktnější část produkce, držící rozpínající vesmír akustických ready-mades v elastických hranicích.

SRDCEPÁRY

Představme si stručně tři z Matejových improvizátorských působišť. Nejpočetnější Vapori del Cuore jsou zvláštním konglomerátem skupiny improvizátorů na poli elektronické hudby s komorním soudoběhudebním souborem. Použití dechů a smyčců v útržcích elektronických ruchů působí

podivným, místy pitvorně nervním dojmem. Poslouchat Vapori znamená nacházet se v permanentní nejistotě, co přijde v další vteřině, a hledat jen nanačované spojení mezi akustickým a elektronickým, které se, jak se občas jeví, ocitly vedle sebe možná jen náhodou. Koncertní „dvojalbum na jednom kompaktu“ *Alpine Songs • Refrains / Point Zero*, které vyšlo v roce 2003 na bratislavské značce Atrakt Art propojené s časopisem ¾ Revue, představuje proměnlivou sestavu doplněnou o cellistu Alfreda Zimmerlina resp. perkusistu a hráče na elektronické vyluzovače zvuku Güntera Müllera – část alba, kde hraje, je místy (a v uvozovkách) skoro rocková.

ČAJ O ČTVRTÉ...

...případně Zaskočili jsme si na čaj nebo zkrátka Přes40. Trojice Over4tea, v níž Daniel Matej spolupracuje s Martinem Burlasem a Jánem Boleslavem Kladivem, který kromě abstraktnějších forem elektronické hudby vydal i několik pozoruhodných písňových alb.

Over4 tea hraje hudbu k videu a v Praze se – bez Martina Burlase – naposledy představili v listopadu loňského roku na festivalu Alternativa. Videoprojekce, na jejichž popředí (vzhledem k rozmístění hudebníků na pódiu) se odehrává improvizovaná hudební složka, jsou jednoduchými příběhy či rozvedenými tématy: v *To Be Free* hledí kamera do tváře dravci v prosklené voliérě, za níž přecházejí návštěvníci zoo, na dvě části rozdělený obraz *Mirrors* stále hledá osovou souměrnost a předhání a nedohání sám sebe, v *Lost Angeles* je třepetavý šperk nočních city lights sváděn do prizmatu čtvercové formy.

Něco přes dva roky staré album, které – podobně jako Alpské písně vydala značka Atrakt Art – má audio a videostopu. Kromě hudby doprovázející projekci, tedy hlavní pracovní náplně souboru, si – bez obrázků – můžeme poslechnout půlhodinový záznam vystoupení tria s hostujícím kytaristou Noëlem Akchoté na bratislavském festivalu Next v roce 2004. Z decentní melanžie elektronických šumů a citací výrazně sólově vystoupí jen výkřik *svet je naruby!*, sólový nástroj hostujícího Francouze naopak necítí potřebu exhibovat a drží neokázalou partu s ostatními. Oproti Vapori del Cuore znějí – díky nástrojovému obsazení – „méně podivně“ a intimněji. Zatímco Vapori zůstávají stylově nezařaditelným souborem, Over4tea mohou žánrově zapadnout na většinu festivalů progresivní elektronické hudby laptopové generace.

DUNAJ

Nejzavěřejší současnost Matejova hudebního hledání je mezinárodní seskupení Don@u.com. Jeho zbrusu nové album *Lieder ohne Worte* (AtraktArt) vzniklo v okruhu členů Vapori del Cuore doplněných skutečnými špičkami rakouské improvizace – Fenneszem, Martinem Brandlmayrem a Martinem Siewerterem. Pokřtěno bylo v prosinci na festivalu Next a neopomeneme o něm referovat v některém z příštích čísel HIS Voice.

<http://www.pozon.sk/matej> ■


Výběr z diskografie:

Schneller, weiter, höher, Hudobný fond, 2006

Alpine Songs – Refrains – Point Zero, ATRAKT ART 2003

Between, Musica, 1995

Kompilace:

Contemporary Experimental Music from Eastern Europe „From Gdansk till Dawn“, Leonardo Music Journal 2002

Visions – Slovak Music for Cello and Accordion, Diskant, 2006

Opera Aperta Ensemble – Post-Minimal Set, Mediálny inštitút 2002

Im Osten ORF 2002

State Of The Union 2.001, Electronic Music Foundation New York, 2001

Slnko records, 11 fingers records

Prenosné vydavateľstvá zo srdcom

Text: **Ivan Babulič**

Internet, mp3 a lacnejší hardvér otvorili možnosť za relatívne malé náklady nahrávať, distribuovať a propagovať hudbu. Web, internetové komunity a rádia, servery ako MySpace alebo Last Fm utešene frčia, takže publikum a hudba sa nájdu aj bez asistencie veľkých značiek. Toto podporilo vznik malých vydavateľstiev i osamelých bežcov.

Zaujalo ma najmä bratislavské Slnko records a 11 Fingers records, ktoré vzniklo v Prahe. Podobne ako viacero iných, aj spomenuté značky vedia efektívne použiť najnovšie technológie, takže sa zmestia skoro do kufra, vedia produkovať rafinované nahrávky s jemnými zvukovými textúrami a dosiahnuť priestorový zvuk nosičov. Na rozdiel od mnohých však ich projekty zreteľne a citlivo artikulujú umeleckú výpoveď. Obe produkujú svojráznu, vyzretú hudbu s dušou. Životom ich prevádzkovateľov je čulé muzicírovanie a obe vznikli z dôvodu, aby ich protagonisti mohli vydať svoje albumy celkom po svojom.

11 FINGERS RECORDS A DOPE AVIATORS

* 2004 Praha

11 Fingers records založil a vedie Marek Babušiak, známy pod pseudonymom Kasko. Zároveň je základným členom psychedelicky popovej skupiny Dope Aviators.

Skupina vznikla v roku 2004 vstupom Emílie Babušiakovnej ako speváčky do rozbehnutého vlaku. Základ tvorili Kasko a Sandozz (Martin Zverko), ktorí spolupracovali na predchádzajúcich „tatranských“ projektoch El Woody Hoo a Cascoforum Revival. Krásna Emília, okrem mnohých delikates v oblasti gastronómie, navarila aj viacero slušných textov a má autorský podiel na hudbe kapely.

Debutové CD Dope Aviators – Produkt je starostlivo pripravovaný album, ktorý v sebe skrýva 4 roky príbehov i ďalších hostí ako Rentip, Andrej Luk, Hlavlom, Barbara Barros a Will Carruters. Pohlcujúci zvuk albumu zabezpečil profesionálny mastering od Roberta Possa (Trace Elements, New York). Produkt citlivo skĺbil prístupnosť rock'n'rollu, zvukové manipulácie a ambientné vlny. Piesne sa tu prelievajú ako horúci čierny med. Obzvlášť pekne vyznievajú rozochvené gitarové pletivá utopené v pradení počítača.

Ako prvý však 11 Fingers records vydali radikálny album Poo – Fluorescent, vystavaný na rafinovane prepletených hlukoch a drones. Za povšimnutie rozhodne stoja aj drobné webové vydania projektov, napríklad Sandozz, Angakut, Bidukoba. Oslovili sme Mareka Babušiaka, aby nám priblížil aktuálne dianie u nich.

Kedy a ako si sa dostal k hraní a tvorbe hudby? Čo ťa inšpirovalo?

K hraníu ma priviedol môj skvelý otec, keď mi niekedy v šiestej triede na základke uká-

zal prvé akordy na španielke. On sám hral v 60-tych rokoch na doprovodnú gitaru v kapele a to mi veľmi imponovalo. Okrem toho som si neustále púšťal rock'n'roll na našom kotúčovom magnetofóne a búšil popritom do vankúšov alebo hrncov. Môj ďalší hlavný motívator bol Hlavlom (Abuse). V jeho hudbou nasiaknutej izbe som pri hraní a fantazírovaní strávil prakticky celý teen age.

Čo ťa inšpiruje v súčasnosti? Kto je tvoja múza?

Rozhodená emocionálna rovnováha, márnosť a radosť. Inšpiratívne je pre mňa aj vedomie, že dnes je možné hudbou zasiahnuť ohromné množstvo ľudí v tak krátkom čase. Zložíš si v pohodlí postele pesničku o päť minút je na internete a môže si ju pustiť niekto v Singapúre... Mojou múzou a tiež hlavnou partnerkou pri komponovaní a vôbec v živote je krásna Emília.

Timo, náš hosťujúci gitarista v Dope Aviators nás oboch dostal svojím citom pre zaujímavú melódiu a zložitost' v jednoduchosti.

S Emíliou komponuješ nový album Dope Aviators, ktorý má pracovný názov On Waves. Ako sa vám darí?

Dope Aviators sa od začiatku neustále morfujú, posledných pár koncertov sme odohrali s Tuomasom na base, ale to už dnes neplatí. Za posledné dva mesiace sme vytvorili symbiotický vzťah s fínskym duom Timo a Minna. Funguje to asi tak, že v našich pesničkách nám oni pomáhajú s gitarou, basou a všakovakými perkusiami. Ja s Emíliou zase hráme doprovod pre ich projekt Timo Blues. Emília dokonca spieva jednu pieseň po fínsky. Pomaly sa zbiera materiál na novú nahrávku. Pred albumom, ktorý si Spomenul, by sme radi spravili 4–5 piesňové EP. Máme viacero nových skla-

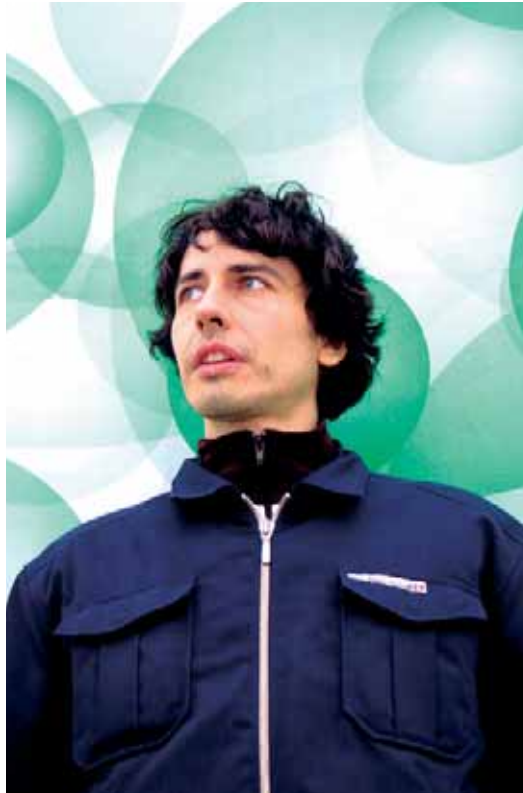
dieb, ktoré ešte nie sú nahraté, ale hrávame ich naživo.

Ako funguje v súčasnosti 11 Fingers records? Čo sa chystá?

11 Fingers a vlastne aj Dope Aviators trpia nedostatkom času, ktorý im môžem venovať. Z viacerých dôvodov som sa zaviazal k práci v biochemickom výskumnom tíme na univerzite v Tampere. V labáku sa hodlám motať ešte rok a potom sa prepnem na hudbu fulltime. Veci sa pohnú dynamickejšie vpred.

Pripravujeme s Rentipom kompiláciu 11 Fingers records – Sampler vol. 1. Dobrá správa je, že disk je po hudobnej stránke prakticky hotový a momentálne na jeho masteringu pracuje pražský Boris Carloff. S trochou šťastia sa nám ho podarí vydať ešte pred vianocami, každopádne sa ho očkáme začiatkom roku 2008. Na kompiláciu prispeli slovenskí 11 Fingers rezidenti: Dope Aviators, Sandozz, Poo, Bluem, Angakut a Rentip. Objavia sa aj nové tváre spoza hraníc – feedback majster Robert Poss (ex-Band of Susans) z New Yorku, acidfolkoví Sugarrush Railroad Inc. zo slnečného San Diega, anglickí avantpop Geese, Richard Formby – štúdiový mág a producent, ktorý spolupracoval napríklad s Pale Saints, The Telescopes, Spectrum, Electric Sound Of Joy, Hood, Triumph 2000, Mogwai, Herman Dune a spúšťou ďalších a jednou skladbou prispel už aj spomínaný jazerný melancholik Timo Blues z Tampere.

Na stránkach 11 Fingers sa onedlho objaví tiež free web release projektu Bidukoba, ktorý vytvorili Luk a Koco z kapely Sub'n'bus, Rentip (Poo) a ja. Jedná sa o 30 minútovú ambientnú koláž inšpirovanú zvukovým tepom veľkomesta. Hudba projektu Bidukoba bola použitá v divadelnej hre Mesto Korisť, ktorú uviedlo divadlo komédie pod réžiou Jana Šimka.



Marek Babušiak

Poznámka autora: Bidukoba práve vyšla:
<http://www.11Fingersrecords.com/BIDUKO-BA.rar>

Venuješ sa v súčasnosti koncertovaniu? V akej forme?

To sa vie. Hrávame po kluboch v Tampere a okolí s Dope Aviators a Timo Blues. V januári chystáme tiež niekoľko koncertov na Slovensku a dúfam, že sa podarí zase aj koncert v Prahe. (Poznámka autora: koncert v Prahe sa nám podarilo dohodnúť na piatok 25. 1. 2008 v nedávno založenom nekomerčnom klube Skutečnosť v pivničných priestoroch na Francúzskej ulici 76.)

Linky:

<http://www.11Fingersrecords.com>
<http://www.myspace.com/dopeaviators>
<http://www.last.fm/music/Dope+Aviators>
<http://www.skutecnost.cz>

DANIEL TÓTH V MÓDE :::

11 Fingers records prejavili kus odvahy, keď vydal album projektu Poo. CD Fluorescent možno vnímať ako duel dvoch mužov (Rentip a :::) za počítačmi. Pesničková forma ani rockové harmónie sa tu neuplatňujú. Drones a hluky pôsobia ľadovo a reflexné zvukové obrazy sa vynárajú z tmy. Fluorescent ponurou atmosférou pripomína album Briana Ena – On Land, ale Fluorescent industriálne srší a na rozdiel od Enovho albumu sa na ňom nemožno hľadať pôvod zvukov v prírode, ale v softvérových generátoroch. Oslovili sme Daniela Tótha, ktorý vystupuje pod pseudonymom ::: a tvorí polovicu formácie Poo. Jeho súčasné aktivity na poli námesačných piesní ešte o kúsok ďalej odhaľujú jeho potenciál a sú príslubom vývoja v jeho tvorbe.

Kedy a ako si sa dostal k hraniu a tvorbe hudby? Čo ťa inšpirovalo?

Keď som mal asi 10 rokov, otec mi slúbil, že mi kúpi synth, ak budem chodiť na hodiny klavíru a tak sa aj stalo. Okrem synthu som mal skvelé Atari ST s midi a Cubase v2.0., ale v tom čase to pre mňa bolo skôr objavovanie možností a hranie sa. Naozaj tvoriť som začal, keď som mal 16 – 17 rokov. Objavil som softvér, kde sa dajú skladať virtuálne modulárne synthy a bol som fascinovaný slobodou a možnosťami, ktoré mi poskytoval. Krátko nato sme s kamarátom založili projekt 1/x, ktorý sa momentálne snažíme znovu oživiť. Čo sa týka inšpirácie, tak v tej dobe asi najmä znechutenie z ľudstva a povinnej školskej dochádzky a systému celkovo. Začínal som si všimnúť veľa pre mňa nových reálnych vecí, ktoré nejdú dokopy s mojimi ideálmi a bolo mi z toho celkom smutno. Teraz to už beriem trochu inak.

Čo ťa inšpiruje teraz? Kto je tvoja múza?

Vo všeobecnosti to čo mám v hlave a to ako vnímam veci okolo seba. Je toho veľa. Kopec vecí od prírody a snov až po matematiku (dsp) alebo kvantovú fyziku, o ktorej síce neviem dokopy nič, ale niektoré jej paradoxy mi od základov zmenili vnímanie. Pánboh zaplať Alexandrovi Shulginovi. Tiež ma v poslednom čase dosť inšpiruje ticho. Nikdy síce nie je dokonalé, ale čím sa k tomu viac blíži, tým jemnejšie zvuky je človek schopný vnímať.

Máš za sebou projekt Poo s Rentipom, ktorý má svoju hĺbku i obrazotvornosť. Pohol si sa však už inde a tvoje nové dieťa je Angakkut. Je tak?

Poo je momentálne relatívne neaktívne kvôli vzdialenosti, no myslím si, že skôr či neskôr nahráme ďalšie kúsky. Momentálne máme čerstvo dokončenú skladbu Slit, ktorá vyjde na 11 Fingers kompilácii. Angakkut má už necelé dva roky, ale navonok možno ešte vyzerá ako dieťa, keďže prvá oficiálne vydaná skladba bude až teraz, na 11 Fingers kompilácii. Materiálu máme v skutočnosti vymysleného snád' aj na celý album. Už to len nahráť, postrihať a zmixovať. No čo sa tohto týka, tak sme strašne nedisciplinovaní. Ono väčšina vecí, ktoré robím dozrievajú veľmi pomaly a je to tak asi dobre. Keď niečo dokončím moc rýchlo, tak sa mi často stane, že keď si to vypočujem po pár mesiacoch, príde mi to nedokončené.

Ako vznikol Angakkut a čo sa s ním deje v súčasnosti? Počul som dve pesničky a skvelý koncert z viedenského klubu Rhiz so Sirom Tralala na viole...

Angakkut vznikol, keď som sa presťahoval z Prahy do Bratislavy. Sú to ľudia, s ktorými som buď spolupracoval už predtým, alebo som chcel, ale na diaľku to nešlo. Vedel som, že by som časovo nezvládol spolupracovať s každým zvlášť, tak sme to dali radšej všetko dokopy. Dopomohlo tomu aj to, že Atrakt Art nás, ešte neexistujúcu kapelu, zavolali hrať na Multiplace. Tým sa zrod Angakkutu radikálne urýchlil a o dva mesiace neskôr, po intenzívnom tvorení a cvičení, sme mali prvý koncert.

S kým spolupracuješ na tomto projekte?

Ika hrá na basgitaru, Mira aka Eskimo Elektra spieva, Zden robí vizuály a sem tam si zahrá na didgeridoo, fujaru a rôzne iné píšťale. Gottlieb hrá na gitaru a občas spieva a teraz máme ešte aj novú klávesáčku a možno pribudne aj violončelistka. Okrem toho ešte rôzni hostia, ktorí si s nami buď zahrajú koncert, alebo nahrajú nám niečo na album: Kasko, Sir Tralala (husle), Dubyx (drumbla) a ďalší.

Pracuješ aj na iných hudobných/multimediálnych projektoch?

S Rentipom sme spravili zopár krát hudbu do divadla, s GND som robil jednu inštaláciu na Enter Multimediale. A iných hudobných projektov mám rozrobených niekoľko, no o tom radšej zatiaľ pomlčím, kým nie sú dokončené a nie je isté, či vôbec niekedy budú.

Venuješ sa v súčasnosti koncertovaniu? Ak áno, v akej forme?

Tie formy sú veľmi rôzne. Ako Angakkut sme snád' nemali žiadne dva koncerty v rovnakej zostave. Aj moja hra vždy iná. Niekedy si beriem skoro plné auto hračiek, niekedy len notebook a zvukovku. Štvrtého marca bude po dlhšej dobe koncert Poo na festivale Expozice Nové Hudby 2008. Všetkých srdečne pozývam.

Linky:

<http://www.myspace.com/poo>
<http://www.11Fingersrecords.com/?id=6>
<http://www.poo.sk>

SLINKO RECORDS A LONGITAL

* 2001 Bratislava

Kedysi v roku 2001 na jednom bratislavskom sídlisku vzniklo doma pod rukami Šiny a Daniela Salontaya maličké vydavateľstvo Slinko records. To sa ihneď stalo domovom ich hudobného projektu nesúceho meno spomínaného sídliska – Dlhé diely.

V rozmedzí rokov 2001 až 2003 vyšli Šine 2 zemité elektro-folkové albumy Šinadisk (2001) a In Virgo (2003) a tiež spolupráca s Martinom Burlasom – Master a Margaréta (2001). Dano vtedy dokončil 2 albumy zo sviežim akustickým zvukom: September (2001) a Tu (2002). Album Tu bol pre mňa vstupným bodom. Doslova ma strhol, pretože dokázal jasne osloviť i mne vlastné, ale dovtedy hudbou nezhmotnené krajiny jemnej introverzie. Pesničky Dlhých dielov z toho obdobia majú osobitú intímnu atmosféru a silu výpovede, ktorej sa môže smelo prirovnať snáď len nebohý Dežo Ursiny. Dlhými dielmi prešlo viacero osobností slovenského alternatívneho hudobného života: Martin Zajko, Ajdži Sabo, Slavo Solovic, Marian Slávka a Peter Lipa mladší. Zostava sa postupne zredukovala na duo Dano a Šina plus počítač. Premenovali sa Longital kvôli zrozumiteľnosti ich mena v zahraničí. Longital má iskrivý zvuk a dynamiku zhruba na úrovni, ako bola definovaná na Šinadisku. Dnes sú však citelne viac zohratí, vyspievaní a počítačové prvky už nezaobstaráva Slavo Solovic, ale Dano a Šina. Celkovo je ich zvuk priezračnejší ako na prvých nahrávkach. Tie však boli objavnejšie a pre mňa aj emočne silnejšie. O životaschopnosti Longitalu svedčí nielen nový materiál (Sveta diely – 2004, Výprava – 2006) a nové dynamické aranžmány starších skladieb, ale aj vytrvalé koncertovanie v mnohých krajinách Európy.

Popri prvých vydaniach Dlhých dielov pribúdali v rýchlosti slede tituly v hlavnom prúde celkom neznámych, o to však kvalitnejších projektov: Charon – SHCH (2002, ambient ako ho definoval Brian Eno), mini album vtedy ešte pesničkára Jána Boleslava Kladiva – Celý život na tigrovi z roku 2002 (v súčasnosti sa venuje aj čisto elektronickým experimentom), Slide & Udu – O príbehoch, snoch a zvukoch (2002) a Ding Dong (2004) a Slavo Solovic – Disco Pigs z roku 2001 (hudba k divadelnej hre Cirrostratus). Slinko records v tej dobe distribuovali nahrávky

na CD-R nosičoch so štýlovými dvojfarebnými obalmi z recyklovaného papiera a v prípade Danovho Septembra aj vyzdobené jesenným listom ginka. Design navrhovala Šina, ktorá obaly aj tlačila a dávala sama dokopy. V roku 2003 si Dlhé diely všimlo pražské vydavateľstvo Black Point music a vydalo retrospektívne Šine a Danove nahrávky na lisovaných CD s farebnými obalmi, čím vlastne nepriamo potvrdilo ich kvalitu. Tak začalo Slinko records produkovať nahrávky v štandardnej podobe. Doteraz stihli vydať 20 albumov od 13 interpretov. Pribudli rezidenti Živé Kvety (emotívny garážový rock'n'roll), Tu v dome (folk rock, elektronika), Noise Cut a Kolowrat, potom obzvlášť vydarený album Soňa Horňáková a Slide & Udu – Cesta z Teonatu a folková dáma Zuzana Homolová – Tvojej duši zahynúť nedám (hostia Daniel Salontay, Marian Varga)

Linky:

<http://www.slnkorecords.sk/>
<http://www.longital.com/>

ROZHOVOR ZO ŠINOU A DANIELOM SALONTAYOM PO KONCERTE V PALÁCI AKROPOLIS, 14. 11. 2007

V posledných rokoch veľa koncertujete. Ako stíhate všetko na cestách?

ŠINA: Toto je náš život, tak sme to chceli a to je super, že sa nemusíme v podstate ničím iným zaoberať.

Ešte vám stačí vlak, alebo zapájate aj auto?

ŠINA: Vlakom je to pre nás oveľa lepšie, môžeme tam robiť čokoľvek. Auto má určité výhody, najmä, keď je kapela veľká.

DANO: Môžeme aj telefonovať popri tom. Bratři Orffové dostali cestou do Bratislavy pokutu, lebo telefonovali za volantom (smiech prísediach Bratři Orffových)

Váš aktuálny album je Výprava, čo pripravujete ďalej?

ŠINA: Výprava vyšla pred rokom a ďalší album vyjde niekedy na budúci rok, ale ešte nevieme ani názov a ani čas pôrodu.

Dnes ste hrali novú, ešte nepublikovanú skladbu Mlyny...

ŠINA: Áno, ale Mlyny sa zatiaľ ešte len testujú na ľuďoch.

S počítačom v Mlynoch interagujete viacej než zvyčajne...

DANO: V novom programe budeme počítač používať viacej ako hudobný nástroj. S patričným softvérom je počítač pravý hudobný nástroj. Pri hre má muzikant plné ruky práce a musí sa naučiť popri „drevených“ hudobných nástrojoch ovládať chvíľami aj počítač. Počítačové sekvencie môžeme vytvárať aj naživo pred ľuďmi a tak to môže byť dobrodružnejšie.

ŠINA: Musíme si vyskúšať reakcie. Dnes som napríklad raz netrafil. Bolo tam svetlo, ktoré zrazu zasvietilo oproti tak, že nebolo vidieť klávesy. Na nich máme navolené zvuky alebo sekvencie. Je to o tom zvládnuť reakcie, ale budeme to ešte viac tak robiť.

DANO: Aby ľudia videli, že počítač je naozaj hudobný nástroj, tak musia vidieť muzikanta na ňom hrať. Ešte je veľa predsudkov voči používaniu laptopu. I keď je tu laptopová scéna, my sme v tomto svojím spôsobom na Slovensku priekopníci.

Ovládajte počítač konzolou, alebo stačí klávesnica?

DANO: Nemáme konzolu, lebo to pre nás nemá zmysel. Mám len dve ruky na dva nástroje...

ŠINA: A ešte spievame popri tom.

DANO: Vystačíme si s klávesnicou, kde sa dajú napapovať funkcie, ktoré potrebujeme. To je len technologická stránka.

ŠINA: Musí to hlavne vytvárať zmysluplné skladby, a nie samoúčelne predvádzanie možností techniky. Keď je skladba pekne vystavaná a v rámci toho sa vyskytne vhodná situácia, kedy tam počítač má byť, tak vtedy je dôležitý. Hľadáme spôsob ako ho zapojiť do pesničiek, aby to dávalo zmysel a aby to bolo pekné.

Nahrávate behom koncertu vzorky, ktoré hneď aj použijete?

ŠINA: Nie, v tejto chvíli nenahrávame, ale chceli by sme začať robiť s hlasmi, čo už vlastne aj máme nachystané, ale na koncerte to ešte nehrávame.



Longital

DANO: S každou novou platňou alebo programom posúvame aj technologickú stránku. Keď chceme robiť niečo nové, vždy vymyslíme spôsob ako to robiť. Nové veci nedokážeme robiť starým spôsobom. S každým novým programom alebo albumom prichádza aj úplne nový spôsob práce, takže veľa vecí sa znova učíme, začíname odznova. Ohľadne toho, čo si spomínal, tak sme teraz pripravení zapojiť všetky hlasy alebo nástroje do laptopu.

ŠINA: Ale nemôžeme to robiť s Výpravou, lebo tá vznikla za úplne iných technologických podmienok, takže jej prevedenie je do istej miery dané. Dajú sa v rámci toho robiť vylomeniny, spievať alebo hrať to inak, ale základná stránka je daná.

DANO: Nový koncertný program budeme robiť novým spôsobom. Budú tam vrstvené veci priamo naživo pred ľuďmi do laptopu. Vráťim sa k problematike ovládania laptopu pri živom vystúpení. Doterajšie kontrolery ma neoslovili, ale objavili sme nedávno dotykový interface Lemur od Jazz Mutant. Je to v podstate touchscreen – plochá obrazovka reagujúca na 10 dotykových bodov naraz s konfigurovateľným vzhľadom, to znamená, že si na tomto paneli graficky vytvoríš svoj elektronický nástroj (jeho vzhľad) a prepojíš ho s používaným softwarom na laptope, čo je v našom prípade Ableton Live. Posledné dni som posadnutý myšlienkou investovať do tejto technológie, ktorá vznikla pred rokom a využíva ju napr. Björk alebo Daft Punk. Ale dôvod prečo robíme pesničky nie je v očarení technológiou, či nástrojom, alebo technikou spevu. Veci, čo sme spomínali tomu majú slúžiť.

Je členom kapely váš počítač Apple?

ŠINA: Už minidisk bol členom. Keď sme sa bez neho pokúsili spraviť koncerty, už nebolo ono, cítili sme, že nám niekto chýba.

Je možné, že by sa obsadenie Longitalu ešte menilo? Voľakedy mali Dlhé diely viac členov...

ŠINA: Nechávame to vyvinúť sa samé. Tesne potom ako od nás odišiel posledný bubeník, tak sme mali chvíľku hľadali nového. Mali sme 3 – 4 vytipovaných, ale veľmi skoro sme zistili, že to nie je ono, že toto nie je cesta. Ani jeden z nich nebol dobrý v zmysle, že buď s nami dvoma nesúvisel, alebo nesúvisel s nami jeho spôsob hry. Povedali sme si, že nebudeme hľadať a počkáme, že buď sa niekto nájde sám, alebo ak nie, tak budeme rozširovať naše možnosti v rytmike.

Ste teda otvorení čomukoľvek?

ŠINA: Sme otvorení čomukoľvek. Tak ku nám prišli VJ Kurfrík Brothers. Tiež to vzniklo úplnou náhodou. Hrali sme na Nu-Jazz Days ako jedna z kapiel a oni robili projekciu. Tak ako ju urobili pre ostatných, spravili ju aj pre nás. Zrazu začali ľudia za nami chodiť, že to bolo fantastické spojenie obrazu a vašej hudby. Takže zrazu sa našiel niekto, kto tú hudbu obohatil nechtiac, lebo bol pri tom. A odvtedy z času na čas, keď je to možné, tak s nimi robíme.

Aj dnes vám robili VJ-ing Kurfrík Brothers?

ŠINA: Áno, vlastne jeden. Sú viacerí a robia pre festivaly. Nám stačí jeden.

Ako je na tom Slnko records ohľadom vydávania ďalších titulov?

ŠINA: Tento rok vyšli nové Živé kvety a vyjde ešte do konca roku pesničkový Kladivo. To je asi všetko, lebo ostatné kapely, čo chceli niečo spraviť, tak to viac menej presunuli na ďalší rok, lebo dokončovacie procesy je niekedy zložitý. Skoro všetci robia nové platne a to je dobré, lebo na budúci rok bude viacej vecí.

Nahrávate v štúdiách, alebo doma?

ŠINA: Každý si nahráva sám. Buď si nájde štúdio, alebo to niektorí z nich robia doma. Napríklad Kladivo nahráva doma, a Živé kvety nahrávajú v Bzenci na Morave. Kapela viac menej prichádza s masterom, ktorý sama vyprodukuje ako najlepšie vie a je to vlastne súčasť ich vývoja, aby sa dokázali vysporiadať s tým ako znejú.

Akým spôsobom sa do Slnko records dostávajú kapely?

ŠINA: Tí ľudia musia vedieť presne, čo chcú povedať. Vidieť to dobre napríklad na Živých Kvetoch, Kolowrate alebo Kladivovi. Ich výpoveď musí byť naozaj silná a tí ľudia musia byť vyzretí v tom čo robia. Vedia sa za svoje veci postaviť. Vedia, že sú dobré aj keď môžu byť nedokonalé.

DANO: A vedia o tom presvedčiť aj ostatných.

ŠINA: Nejde iba o to spraviť CD – koncertu, lebo ten priamy prenos je na koncerte a o to vlastne ide. Ťažko dať vydávaniu nejaké pravidlá, ale mali by sme sa vzájomne aj podporovať. Ja cítim pri tých kapelách, že oni ma zároveň obohacujú a nie je to vždy len umeleckým spôsobom.

Myslíš finančne?

ŠINA: Nie, nemyslela som finančne... To dúfam, že ma začnú od budúceho roka (smiech)

DANO: Veľa sa pri nich naučíme. Napríklad, keď dostaneme demo, tak my tú kapelu alebo človeka sledujeme. Okrem toho, že to musí byť dobrá muzika, tak nás zaujíma, ako je ďaleko ako človek, čo je schopný zo seba spraviť, aby sa vyvíjal.

ŠINA: Musí tam byť určitá otvorenosť.

DANO: Máme radi ľudí, ktorí sa snažia rozvíjať. Je to dobré, lebo sa potom veľa od seba naučíme.

ŠINA: Proces vydania CD je pre autora často problematický, pretože sa musí zmieriť s tým, že toto je výsledok. Že to nie je, ako to oni v hlave počujú. Povedzme, že sa počujú ako U2, ale keď to nahrajú, tak zistia, že nie sú ako U2.

DANO: Trebárs sa môžu zrútiť, alebo potom ten istý materiál 20 rokov prerábajú, až kým sa nepriblížia tej svojej kapele.

ŠINA: To je situácia, ktorá nie je pre interpreta dobrá a je treba, aby sa posunul inam.

Mimo pesničkových albumov ste vydali ambientného Charona. Chcete tým smerom pokračovať?

ŠINA: Mne sa veľmi páčili veci, čo robil, aj jeho ďalšie veci, ale nenašlo to pokračovanie.

Z ďalších vecí bolo treba urobiť celok, ktorý by bol dobrým pokračovaním prvého CD. Tie nové veci nedržali pokope, takže som ►

čakala, že pribudnú ďalšie. Potom sa odmlčal, lebo si riešil svoje veci. Ďalej to musí ísť od neho. Ja nechcem viesť kapely, lebo nie som producent ani vydavateľ v štýle, že vám zaplatím nahrávanie a za mesiac musíte niečo nahráť.

DANO: A nie si ani tým, čo ich natlačí do médií.

ŠINA: To nie je cesta týchto kapiel, zatiaľ. Natlačenie spôsobí ich rýchly rast, ale nie po ľudskej stránke, a to, že ich zrazu všetci poznajú, im môže byť na škodu. Také kapely väčšinou dobiehajú sami seba, miesto toho, aby išli so sebou ruka v ruke.

ŠINA: Ďalej, je to veľmi o otvorenosti. Nie som odkázaná, že budem vydávať folk alebo pesničky. Kebyže mi niekto ponúkne naozaj výbornú inštrumentálnu hudbu, tak s tým nemám problém. Tie veci sa zatiaľ ku nám nedostali. Nie je to o tom, že by sme sa nejako orientovali a navyše žánrový rozptyl tých kapiel je dosť veľký. Keď porovnáš nás, Živé kvety, Noise Cut, Soňu Horňákovú a Charona, tak je to celý register.

Z obdobia albumu *Tu alebo Šinadisku* som videl váš koncert v bratislavskom internáte „Bernolák“, kde ste ešte hrali so živým bubeníkom. Vtedy vaše koncerty neboli také časté ako teraz, keď hráte vo dvojke.

DANO: To bol mladý bubeník Marian Slávka. On bol dosť nenahraditeľný tým, ako vedel hrať. Marian odišiel, lebo mal ponuku zdanlivo lepšiu, s perspektívou získania väčšej slávy. Tým nám ukázal cestu, na ktorej sme sa zaobišli bez bubeníka. Zároveň sa vyriešil problém ako sa dopravovať na koncerty a ako hrať zo ziskom. To znamená žiť sa hudbou. Snažili sme minimalizovať vybavenie, čo sa týka váhy a objemu, ale zároveň ho nabúchať technológiou a kvalitou. Sme skupina špičkovito vybavená najnovšou technológiou. Vymysleli sme to tak, že keď nasadíme do lietadla, zmestíme sa do batožinového limitu. Zoberieme dva batohy, dve gitary a ide sa. Po Slovensku a po Európe chodíme vlakom. Vo vlaku máme čas na prípravu vecí v laptopoch. Napríklad skladbu *Držka* z albumu *Výprava* som mixoval vo vlaku, preto je taká úderná.

Z toho, čo sa stalo zlé sme sa snažili poučiť, to znamená, že rana má sama ukázať cestu von. Keď sa stane nejaký malér, tak sa dosť

tešíme, lebo vieme, že za tým malérom je aj spôsob, ako máme veci ďalej robiť. Všetky nepríjemné situácie sa snažíme uvítať, lebo za tým je možnosť sa niečo nové naučiť.

Koľko koncertov behom roka odohráte a kde všade?

DANO: Hráme asi 100 koncertov ročne a hráme nielen na Slovensku, ale hlavne v zahraničí. Čechy sú pre nás veľmi dôležité. V Poľsku máme dve šnúry do roka. Ako predkapela írskych The Frames sme mali sedem koncertov v Čechách a Rakúsku. Tak sme hrali v najlepších rakúskych kluboch. Za posledné dva roky sme objavili možnosti hrania vo Francúzku, kde je publikum, ktoré je otvorené a na našu hudbu vnímavé. Hrali sme tam na troch úžasných festivaloch, kde nás v rámci dvojkonzertu s inou kapelou počuli tisíce ľudí. Teraz pracujeme na tom, aby sme Francúzsko systematickejšie pokryli. Snažíme sa hrať univerzálnu hudbu, ktorej sme

schopní dať obsah a dodať emócie. Hrali sme niekoľkokrát v Londýne. Doteraz sme hrali v 11 krajinách Európy: Poľsko, Čechy, Francúzsko, Írsko, Rakúsko, Švajčiarsko, Rusko, Maďarsko, Nemecko, Anglicko, Slovensko. Ale to je len začiatok. Máme pocit, že v Amerike je veľa ľudí, čo majú otvorené uši.

Uvedomujeme si, že čas máme limitovaný a preto je dôležité, aby sme sa rozhodovali správne. Hrali sme koncert v Starej Turej, a bol to jeden z najúžasnejších koncertov za tento rok. V meste, kde je 8000 obyvateľov, prišlo 93 platiacich návštevníkov! Snažíme sa vyberať koncerty a hrať tak, aby to bol príjemne strávený čas, aby sme si priniesli peniaze na živobytie, aby to korešpondovalo s našim spôsobom hrať zo srdca a úprimne, aby nám to tento pocit nezobralo, aby nás to neotupilo. Takto to robíme od začiatku a žijeme z toho niekoľko rokov. Dôležité je pre nás sa rozprávať so ľuďmi aj po koncertoch. Mnohí z nich sa stanú naši dobrí priatelia. ■



Slovakia on My Mind

Text: **Jaroslav Štátný**

Následující text představuje pohled zvenčí. Po obecných pozorováních přináší lehce naskicované portréty několika skladatelů. Tento pohled je nutně subjektivní a ne všechno je zde vzpomenuáno. Je to *Slovakia on my mind*...

V červnu 1992 navštívil Bratislavu v rámci festivalu *Večery novej hudby* John Cage. Byla to tehdy velká událost, skladatel zde byl brán jako mediální hvězda. Při závěrečném interview byl dotázán, co by popřál Slovákům do budoucna – právě teď, kdy zanedlouho vykoučí na samostatnou cestu a budou mít svoji vládu. Cage se na tazatelku dlouze zadíval a odpověděl: „*Vy nepotřebujete vládu, vy potřebujete inteligenci...!*“

Pro malý (ale nakonec pro každý!) národ je ostudou, jsou-li jeho politikové ve světě známější než jeho skladatelé, spisovatelé, básníci, výtvarní umělci atd. Neboť nakonec je to kultura, co určuje kvalitu života, co přináší skutečný respekt k nějakému národu. Ze zbraní a politické moci jde strach, ekonomická síla budí závist. Jenom kulturu je možno milovat...

V bývalém Československu působili někteří slovenští muzikanti jako šitky v ospalém rybníce. Bratislava stála v té době mimo hlavní pozornost – kariéra se vždy dělala jedině v Praze, kam ostatně také nemálo Slováků přešlo. O to víc vždy někdo z Bratislavy překvapil. I ve starých dobách společného státu, kdy bývala z pražské perspektivy nahlížena jako hudební provincie, z ní vycházely vždy jaksi nečekané impulsy, posouvající vývoj celé československé hudební kultury. Z „maloměstského“ prostředí Bratislavy se vynořovaly osobnosti překračující domácí standard, ať už to bylo v rocku, kde nás úplně omráčili Dežo Ursíny (se všemi svými projekty), Marián Varga (Prúdy a Collegium musicum), v jazzu (Laco Déczi, Lubomír Tamašovič, Gabriel Jonáš, později pak Juraj Bartoš, Radovan Tariška, Juraj Griglák, Miki Skuta atd.) i ve vážné hudbě, kde se hrnou stále další generace pozoruhodných autorů a už jim šlapou na paty mladší.

Po rozdělení státu se slovenští hudebníci dostali snadněji do světa a také Slovensko se více otevřelo světu. Navzdory tristním politickým okolnostem a ekonomickým obtížím se nakonec na Slovensku podařilo uskutečnit řadu obdivuhodných akcí – návštěvy světových osobností a jim věnované festivaly (byli zde např. J. Cage, G. Ligeti, A. Pärt, S. Gubaidulina, K. Penderecki, S. Reich atd.) nebo koncerty či vydaná CD se soudobou slovenskou hudbou netvoří v porovnání s českými zeměmi až tak špatnou bilanci.

Hudební život je přirozeně koncentrován především v Bratislavě, i když pozoruhodné osobnosti se objevují i v menších městech – tam ovšem převažuje „alternativa“, hudební projev vycházející nějakým způsobem z rockové tradice. Přitom dochází k zajímavým modifikacím obsazení i forem, nejednou s poměrně vysokými tvůrčími ambicemi. Základ ovšem zůstává v písňové rovině, výpovědní hodnota textů je velmi důležitým faktorem. Zajímavé je, že na Slovensku dochází k hlavnímu rozkvětu hudebních alternativ až po roce 1990.

Co dělá Bratislavu hudebně zajímavým místem, je i to, že se zde podařilo získat pro novou hudbu také interpretační zázemí. Celá řada špičkových hráčů projevuje o interpretaci soudobé hudby hluboký zájem a pro mnohé se stala integrální součástí jejich uměleckého profilu. Sami se rozhodují o svém repertoáru, mají ctižádost

zvládnout i velká světová díla. Za všechny připomeňme alespoň mimořádně zdařilou nahrávku Cageových *Sonatas and Interludes* v podání pianistky Nory Škutové (viz *His Voice* 5/05). Jako příklady hudebně i názorově vyzrálých osobností s vyhraněnou repertoárovou koncepcí je však třeba jmenovat přinejmenším také klarinetistu Ronalda Šebestu, violoncellisty Jozefa Luptáka a Eugena Procháca, akordeonistu Borise Lenka nebo pianisty Ivana Šillera, Andreu Mudroňovou, Magdalénu Bajuszovou, a dále celé soubory – VENI ensemble, Opera Aperta či Zwiebel Quartett.

Pro charakter soudobé slovenské hudby byly velmi důležité také dvě osobnosti, jejichž činnost měla značný dopad a vymezila dvě extrémní polohy, mezi kterými se slovenská hudba pohybuje:

Ján Albrecht (1919–1996), zvaný svými přáteli a přívrženci „Hansi“, položil na Slovensku základy poučené interpretace staré hudby. Byl to vysoce vzdělaný hudebník, violista, dirigent, doslova „hudební nadšenec“, propagátor a organizátor – skutečný „milovník hudby“ v tom nejlepší slova smyslu, sběratel výtvarného umění, zanícený obdivovatel hudebního baroka, zároveň však dostatečně otevřený a chápající i snahy novodobých autorů. Založil komorní orchestr *Musica aeterna* a jeho domácnost byla sice neformálním, ale významným hudebním centrem Bratislavy už od konce padesátých let. Mladí hudebníci zde měli možnost ponořit se do hudební praxe a byla mezi nimi i řádka budoucích skladatelů, kteří tímto způsobem vstřebávali historii a tradici jako něco živého a formujícího. Vášnivý přístup k poučené interpretaci staré hudby pak ovlivnil i řadu interpretů, kteří rozšířili svůj zájem na hudbu soudobou.

Opačný pól představuje od devadesátých let Jozef Cseres (1961, viz rozhovor v tomto čísle), conceptualista a estetik, teoretik multimediální a intermediální tvorby. Jeho hlavním působištěm nebyla Bratislava, nýbrž Nové Zámky, kde vedl pozoruhodnou, na avantgardu orientovanou galerii Art Deco. V průběhu zmiňované Cageovy návštěvy v roce 1992 zorganizoval v Bratislavě velkolepou výstavu *Hommage à John Cage*, která ukazovala vliv Cageových myšlenek na slovenské a české výtvarníky. Později přijal pseudonym HEyeRMEarS a pod názvem Hermovo ucho publikoval sérii reflexivních esejí o soudobé hudbě. Pod stejným názvem také založil v Nitře festival intermediální tvorby. Cseres přeložil a vydal *Radio Happenings: John Cage – Morton Feldman Conversations*, texty S. K. Langerové i knihu Eddieho Prévosta *No Sound is Innocent*. Ve své vlastní knize *Hudobné simulakrá* (Hudobné centrum, Bratislava 2001) se dotýká zásadních otázek, které nastoluje současný hudební vývoj, včetně ztráty autorství v kyber-prostoru. Cseres je mezinárodní osobností s bohatými uměleckými kontakty. Realizoval řadu zajímavých akcí a jejich nahrávek, jako například (ve spolupráci s Michalem Murinem) tematický mezinárodní festival *SOUND OFF* (v letech 1995–2002) či CD-ROM *Warholes* (kde kromě Murina s Cseresem hrají i Otomo Yoshihide, Sachiko M, DJ Mao a Petr Ska- ▶

la). Cseres také vytvořil ve spolupráci s Jonem Rosem v malé jihoslovenské obci s podivuhodným „roseovským“ názvem Violín unikátní *Rosenberg Museum*, kde se původní Roseova fikce stala realitou.

Přestože Cseresovy aktivity měly zejména pro mladší hudebníky mimo Bratislavu velký význam a jeho přínos slovenské hudební kultuře je značný, on sám, nespokojen s domácími poměry, raději před několika lety přesídlil do Brna.

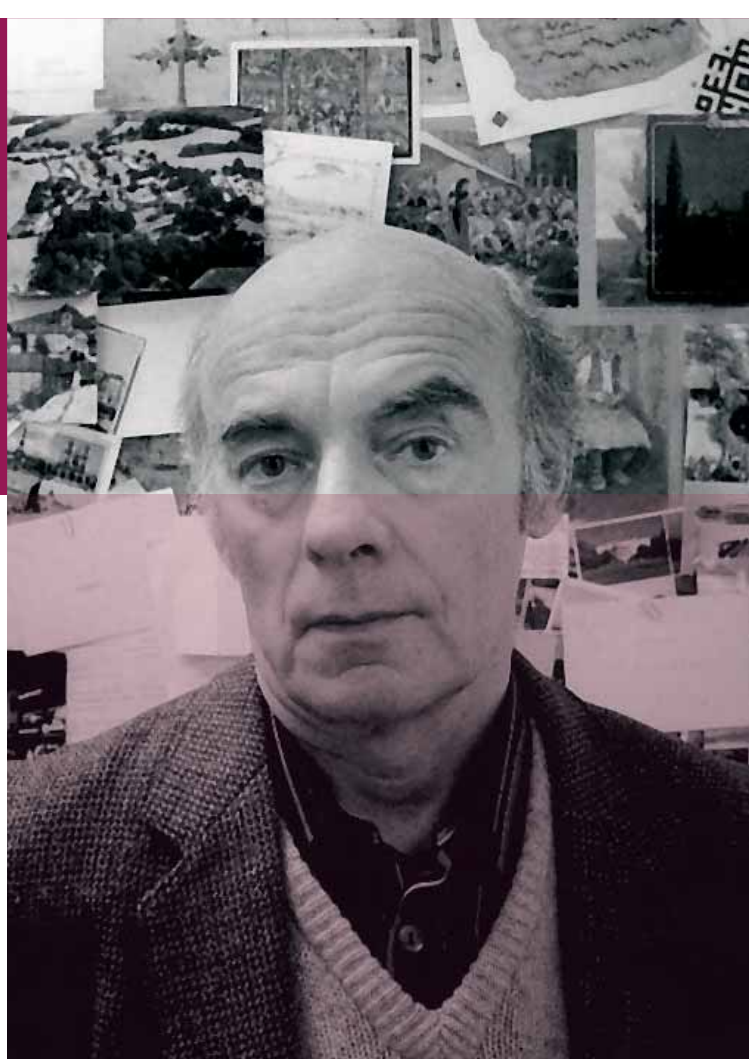
Svrázný hudební kolorit Bratislavy však vytvářejí především skladatelé zde žijící. Není možno zmínit všechny. Vybírám tedy ty, které znám nejlépe, a řadím je podle abecedy:

ADAMČIAK, Milan (1946)

Sehrál na Slovensku iniciační úlohu pro hudebníky mladších generací. Sám zažil legendární semináře s Karlheinzem Stockhausenem (1968) a Mauriciem Kagelem (1970) či provedení Ligetiho *Poème symphonique* ve smolenickém zámku (1969). Mezi slovenskými skladateli zastával od počátku zcela netypickou pozici – vybočoval z řady svým radikálním odklonem od veškeré hudební tradice a orientací na konceptuální východiska. Tvořil zejména grafickou hudbu, akustické objekty a nekonvenční hudební nástroje. Inklinoval ke konceptuální a intermediální tvorbě, jeho grafické partitury poskytovaly prostor rovněž pro ne-hudebníky. Adamčiakovým charakteristickým rysem byla hravost. Z nouze životních podmínek v socialistickém Československu dokázal udělat ctnost – většinu svých nástrojů vyráběl z odpadových materiálů. Během sedmdesátých a osmdesátých let přednášel dějiny hudby 20. století na VŠMU i na Filosofické fakultě Univerzity Komenského. Řada pozdějších mladých skladatelů, interpretů nebo performerů se dozvěděla o existenci Nové hudby a aktuálních uměleckých tendencí právě od něho. Adamčiak měl silné charisma a soustředil kolem sebe skupinu nadšenců. Pod názvem Transmusic comp. se tento poměrně velký soubor věnoval interpretaci nekonvenční hudby a především kolektivní improvizaci s výraznými teatrálními prvky. Adamčiakova propagační a organizační činnost vedla k založení Společnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH), pod jejíž hlavičkou zorganizoval v letech 1991 a 1992 Festival intermediálnej tvorby (FIT).

V průběhu devadesátých let u Adamčiaka narůstá osobní krize, která jej prakticky vyřadila z hudebního života. Ačkoliv v roce 1998 obdržel Danihelsovu cenu za hudbu, jeho přínos dosud není patřičně zhodnocen. Faktem zůstává, že bez něj by se hudba na Slovensku jistě vyvíjela jinak. Dokázal strhnout osobním příkladem, vzbuzoval nadšení svými vizemi, uměl přimět ke spolupráci hudebníky s ne-hudebníky. V Transmusic comp. se nerealizovaly jen jeho představy, ale i koncepty jiných tvůrců, zejména Michala Murina a Petra Machajdika (oba si později vydobyli mezinárodní respekt v oblasti intermediální tvorby) a souborem prošla řada hudebníků a pozdějších vlivných osobností slovenského hudebního života (mimo Martina Burlase, Daniela Mateje a Petera Zagara, o kterých ještě bude řeč, i dnešní ředitelka Hudobného centra Oľga Smetanová). Ti všichni pak přispěli k posunu slovenské hudby do poloh, v nichž se nachází dnes.

www.hc.sk/src/skladatel.php?lg=sk&oid=53



BERGER, Roman (1930)

Skladatel polského původu přišel na Slovensko, když byl jeho otec, agilní evangelický farář, násilně přeložen z Českého Těšína do Bratislavy. Berger, původně talentovaný pianista, se do komponování pustil až ve třiceti letech, ale od začátku prokazoval neobyčejnou skladatelskou vyzrállost. Už absolventská skladba *Transformácie* pro velký orchestr (1965) ukázala, že na scénu vstoupila mimořádná osobnost. Ovšem pro Bergera komponování vždy bylo a stále zůstává nejen tvůrčím, ale i etickým aktem. Odmítl provedení *Transformácií* na Varšavské jeseni v roce 1968, neboť i polská armáda se zúčastnila v srpnu toho roku obsazení Československa. Nesmiřitelné etické postoje jej vydělují z masy skladatelů schopných udělat pro svá provedení cokoliv – ale také brání širšímu rozšíření jeho hudby.

Jako tajemník Svazu slovenských skladatelů a aktivista tzv. „obrodného procesu“ v roce 1968 se na dlouhá následující léta ocitl v nemilosti. Bez naděje na provedení píše monumentální skladby pro sólové smyčcové nástroje pod společným názvem *Konvergenzie* (I – pro housle, 1969; II – pro violu, 1970; III – pro violoncello, 1975), v nichž prozkoumává otázky organizace hudebního materiálu mezi striktní náhodou a přísným řádem. Většina jeho skladeb je ovšem vyvolána v život dramatickými okolnostmi. Tak tomu bylo i v případě orchestrální skladby *Memento – po smrti Miroslava Filipa* (1973), věnované památce jeho přítele a vynikajícího muzikologa, kterého stupňující se politický tlak počátku sedmdesátých let dohnal k sebevraždě.

V Bergerově pojetí jde především o „autentickou tvorbu“, kterou staví proti tvorbě „re-produkující“, tedy využívající známé postupy, schémata a výrazová kliše. Nikdy mu v hudbě nešlo o nezávaznou hru či pouhou „krásu“ (jeho slovy „plezír“). Jeho skladby jsou vždy dramatickými apely. Jsou nesené pocitem zodpovědnosti intelektuála ke společnosti, v níž žije, neboť pro něj jsou člověku Bohem dané schopnosti zavazující a nesmějí být zneužívány. Tyto postoje mu sice vydobyly respekt, zejména po pádu komunistického režimu, zároveň jsou však ve své vyhraněnosti a nesmlouvavosti



Martin Burlas

pro společnost spojenou s konzumem těžko přijatelné a skladatel zůstává znovu víceméně osamělý. Navíc při podmínkách a nárocích, které sám na sebe klade, zůstává jeho hudební dílo nepřilíh rozsažlé. Každá skladba je ovšem závažným činem. Berger inklinuje k monumentálním formám v rámci skromných obsazení: např. *De profundis* pro bas, klavír, violoncello a živou elektroniku na texty Tadeusze Rózewicze (1980) je strhujícím, téměř hodinovým dílem; čtyřdílný varhanní *Exodus* (1981–1997) pak trvá 70 minut a co do hráčské obtížnosti je skutečnou výzvou pro interprety.

Od Romana Bergera není možno odmyslet obsáhlou činnost spisovatelkou – tedy teoretické a společensko-kritické texty, eseje a úvahy o současné civilizaci i o poslání umělce. Zčásti byly sebrány ve dvou knihách (*Hudba a pravda*, 1997; *Dráma hudby*, 2000), v Polsku pak vyšel obsáhlý výbor jeho textů v polštině (*Zásada twórczości*, Katowice 2005). Mnohé texty však zůstávají v rukopise.

Roman Berger je typem hudebního myslitele. Jeho skladby jsou plodem pozvolného zrání. V podstatě už od *Transformací* bylo Bergerovou snahou objevit základní kompoziční zákony, které by postihovaly hudbu v co největší obecnosti, „od *Xenakise po gregoriánský chorál*“. Tím se dostal ke konceptům *tvaru* a *univerzálních činností*, které jsou pro jeho kompoziční myšlení charakteristické, dějiny hudby pak chápe jako „vývoj ve směru většího zobecňování dříve úzce chápaných pojmů“. Jeho výrazovou polohou je expresivní dramatismus, hudba pro něj znamená „lament, protest nebo naději...“.

I když se v posledních letech Bergerův hudební jazyk oproštuje a jeho hudba objevuje jemnější a lyričtější polohy, signalizované dvěma rozměrnými skladbami pro housle a klavír, *Adagio pro Jána Branného* (1987) a *Adagio č. 2, „Pokánie“* (1988–89) a rozvinuté zejména v kantátě *Korczak in memoriam* (2000), její apelativnost a hluboká působivost zůstává.

www.hc.sk/src/skladatel.php?oid=36&lg=en

BURLAS, Martin (1955)

V mládí byl přitahován avantgardou, ale i nekonformními projevy rockové hudby. Ve své generaci byl pravděpodobně nejradikálnější

a dosáhl pozoruhodných výsledků na poli elektroakustické hudby – za *Hudbu pre modrý dom* (1979) získal Luigi Russolo Prize. Patřil k prvním skladatelům na Slovensku, kdo začali pracovat s computerem, a také k těm, kteří přijali a vstřebali impulsy minimalismu a postmoderny. Po zákazu své opery *Ružové kráľovstvo* (1985–86; dodnes neuvedena) se rozchází s oficiálními institucemi a věnuje se činnosti v experimentálních souborech Sleepy Motion a The Matthews, které byly vlastně svéráznými kompozičními laboratořemi na bázi rockové hudby. Spolupracuje také s Transmusic comp., VENI ensemble, Vitebsk Broken, VAPORI del CUORE, OVER4tea.

Zaměstnání hudebního režiséra ve vydavatelství OPUS a ve Slovenském rozhlasu, které jej nutilo potýkat se s výpotky slovenského popu, v něm posílilo pocity nihilismu. Na druhé straně se jeho hudební talent prosazuje doslova proti vůli svého nositele. *Záznam siedmeho dňa* pro libovolné obsazení a zvukový záznam redukuje veškeré hudební dění na agresivně podaný rytmus, který ovšem – navzdory všem programovým konotacím – působí především strhujícím muzikantstvím. Rovněž tak *Hudba pre Roberta Dupkalu*, jedna z prvních slovenských minimalismem poznamenaných skladeb, hýří muzikantskou vitalitou a překvapivými momenty, kterými je minimalistický purismus zábavně narušován.

V širokém skladatelském záběru Martina Burlase mají svoje místo i „popové“, přesněji „anti-popové“ písničky, většinou s vlastními, převážně ironickými a satirickými texty. Ironie a paradoxy pronikají i do jeho quasi-ambientní elektroniky nebo do „vážných“ instrumentálních skladeb (*Agónia* pro violoncello a klavír).

www.martinburlas.net

GODÁR, Vladimír (1956)

Od svých kolegů se výrazně odlišuje odklonem od racionalistické západní moderny a orientací na východní (byzantskou, řeckou, gruzínskou, ruskou atd.) tradici, spiritualitu a emocionalitu. Za své předchůdce považuje spíše skladatele, jako jsou Arvo Pärt, Gija Kančeli, Sofia Gubajdulina, Alfred Schnittke, než třeba Weberna, Bouleze a Cagea. Godár také vychází ze starořecké filosofie a starověkých či renesančních uměleckých teorií. Je brilantním spisovatelem esejů a úvah o hudební poetice a sémiotice.

Pro jeho hudební vývoj mělo nesmírný význam domácí muzicírování v okruhu „Hansiho“ Albrechta. V letech 1973–80 zde hrával na cembalo ve skupině continua, a poznal tak množství barokní literatury a začal se zajímat o historické kompoziční poetiky. Tato zkušenost byla pro něj formující a latentně je v jeho hudbě stále přítomná – dá se vystopovat v jeho pojetí kompozice, nástrojové hry a souhry i v tom, že jeho hudba v sobě nese určitý barokní impetus.

Barokizující tendence byly obzvlášť zřetelné v raných skladbách (*Passacaglia und Fuga* pro smyčce, 1981; *Grave, passacaglia* pro klavír, 1983; *Partita* pro 54 smyčcových nástrojů, cembalo, tympany a zvony, 1983). Rozhodujícím impulsem pro něj bylo setkání s hudbou Broniuse Kutavičiuse, Arvo Pärta a Alfreda Schnittkeho (na festivalu Varšavská jeseň 1978), které jej přivedlo k uvědomění, že „v hudbě nemáme nikdy co do činění jen s k sobě se vztahujícími tóny (ať už sedmi nebo dvanácti)“ a že „budoucnost má jen ta hudba, která má i minulost.“

Postupně dospívá ke znovuobjevení vazeb hudby a přírody v užívání elementárních tvarů (*Concerto Grosso*, 1985). Zároveň se odklání od ideálu autonomního díla k pojetí díla jako výsledku dialogu s jinými díly a lidmi.

Schopnost vystihnout či hudebními prostředky určit silnou atmosféru jej učinila autorem hudby k řadě hraných filmů významných slovenských režisérů – jeho hudba tak oslovuje podstatně širší publikum, než jaké přichází na koncerty. A dlužno podotknout, že na úspěšnosti těchto filmů má Godárova hudba významný podíl.

Další Godárův krok směrem k širšímu publiku představuje jeho projekt *Mater*, v němž využil charismatu Ivy Bittové. Projekt je kolekcí starších i novějších skladeb, inspirovaných talentem této mimořádné osobnosti, s níž Godár spolupracuje už řadu let. *Mater* představuje hudební poctu Ženě-Matce a zároveň dokládá Godárovo pojetí hudby hluboce zakotvené v minulosti. Projekt se dočkal také vydání na mnichovském labelu ECM. Líbezný zvuk starých nástrojů, kouzlo Ivy Bittové i Godárova historicky orientovaná poetika dokonale konvenuje s typickým „ECM soundem“. *Mater* tak představuje poměrně úspěšný pokus o spojení nové tvorby s posluchačskou přitažlivostí.

www.vladimiringodar.wz.cz

MATEJ, Daniel (1963)

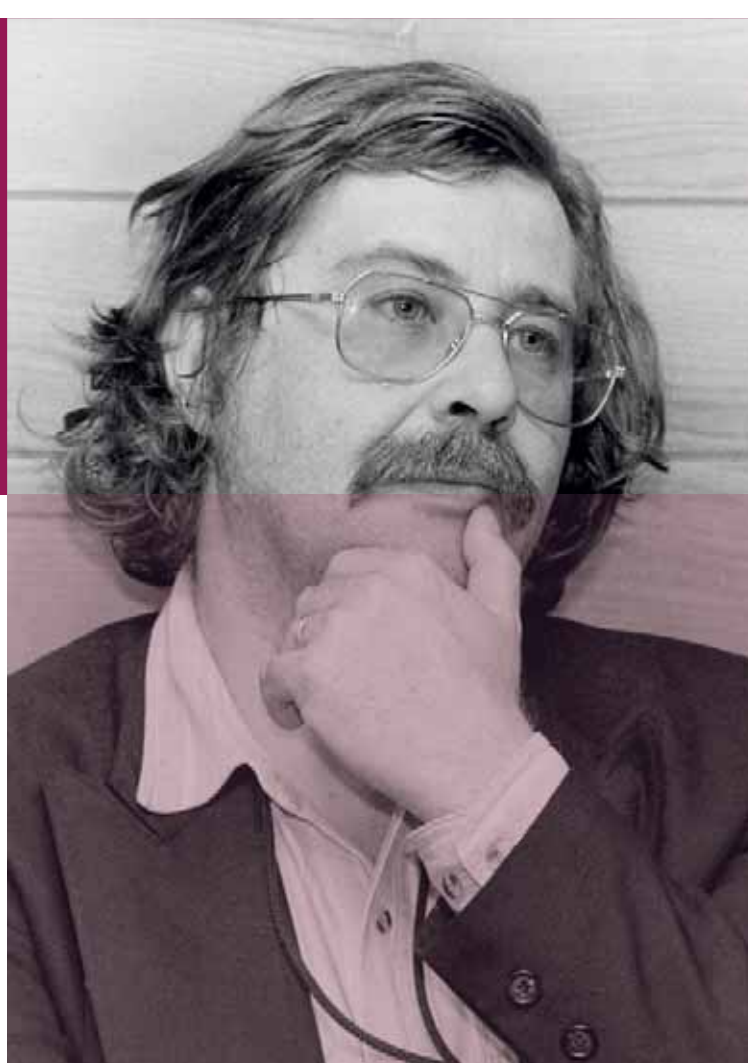
Od konce osmdesátých let patří mezi nejagilnější osobnosti slovenské hudby. Jeho družná letora jej předurčila do role hudebního organizátora. V letech 1988–89 studoval v Paříži u Betsy Jolas a v letech 1990–92 u Louise Andriessena v Haagu. 1995–96 pak působil jako „DAAD composer-in-residence“ v Berlíně. Založil VENI ensemble (1987), appendix CONSORT a improvizační skupinu Vapori del cuore. Jeho vášeň pro zakládání nových souborů (s víceméně stejnými spoluhráči) dokumentuje skupina čtyřicátníků OVER4tea i soubor novopečených docentů VŠMU nazvaný doc.END či slovensko-rakouský projekt don@u.com.

Daniel Matej se snadno dokáže nadchnout a svým nadšením strhnout ostatní. V zahraničí navázal mnohé kontakty, z nichž těží dramaturgie jím založeného festivalu Večery novejskej hudby (Evenings of New Music).

Matej vyšel ze vzdělaného, nikoliv však umělecky orientovaného rodinného prostředí. Prošel „divokými roky“ v garážových kapelách a jazzových jam-sessions, zapojil se do Adamčiakovy Transmusic comp. V době studia hudební teorie na VŠMU začal komponovat a v roce 1987 také studovat skladbu – jeho *Elégia* pro flétnu, housle a violoncello byla přímým impulsem k založení VENI ensemble.

Matejova hudba obvykle stojí na pevné konstrukci, nezřídka užívá k nepoznání transformovaných citátů, rád také kombinuje poetickou atmosféru s prvky osobitého humoru.

V posledních letech se věnuje ve zvýšené míře také improvizaci, resp. „real time composition“. Zájem o použitý materiál, hudební ready-mades, recyklace atd. jej nakonec přivedly k rozhodnutí používat upravený starý gramofon, CD přehrávače a sampler. V dalším vývoji se začíná zajímat o hudbu „ještě



komponovanou, ale zároveň už improvizovanou“. Např. základem jeho skladby *P@GES [from] CH@OLDS* je princip „destrukčního přehrávání“, ovšem aplikovaný na konvenční notaci a běžné hudební nástroje. Jednotlivé segmenty se vynořují v reálném čase – s různou mírou rozpoznatelnosti. Paralelně s tím je používáno stejné hudby v přehrávači, kde je vystavena obdobně destruktivním procesům.

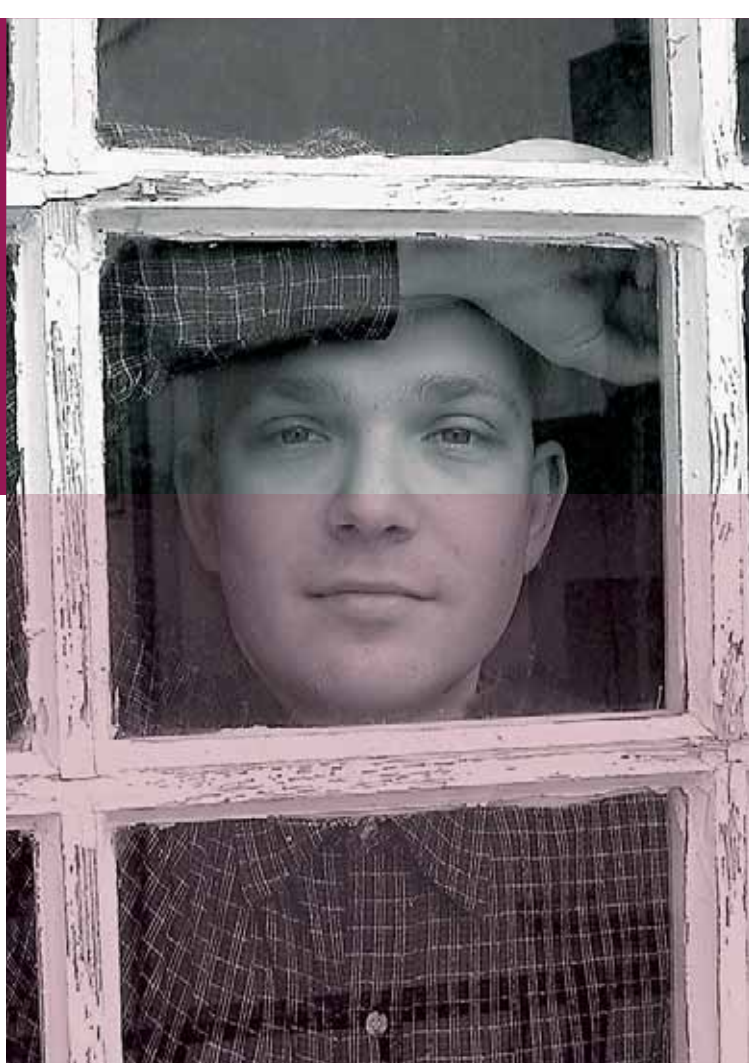
<http://www.pozon.sk/matej>

PIAČEK, Marek (1972)

Existuje-li dnes nějaká reinkarnace Mozarta, pak je to nejspíš Marek Piaček – blíží se mu ani ne tak hudbou, kterou píše (i když jeho talent je nesporný), ale především „nesnesitelnou hravostí“, kterou prý génius vídeňského klasicismu dráždil své okolí. Pro Marka Piačka je hudební tvorba především příležitostí ke hře – s oblibou pak nachází hudební materiál především v pokleslých žánrech, kterých mu současná produkce nabízí nepřeberné množství.

Svůj kompoziční styl nazývá „otevřený realismus“. Je to pojmenování přístupu, který se orientuje na bezprostřední přítomnost, skladatelem akceptovanou bez hodnocení a předsudků. V praxi to znamená, že používá banálních materiálů (pop, televizní znělky, reklamy atd.) a klade je do nezvyklých či naprosto absurdních kontextů. Z tohoto hlediska jsou si všechny hudební žánry a formy rovny a převedeny do nových souvislostí ztrácejí svůj původní význam.

Ve svém „otevřeném realismu“ Piaček reaguje na snahy moderního umění o překlenutí mezery mezi uměním a životem, o osvobození ze sterilního prostředí koncertních sálů a galerií. Skladatel živě reaguje na různé formy a postupy masové kultury, která jej obklopuje, vybírá si z ní podněty a ve zcizené podobě ji klade do kontextu „vážené hudby“. Na druhé straně se svým souborem Požož sentimentál přináší vážnou hudbu do kavárenského prostředí. Že Piačkovské pojetí hudby v sobě skrývá ironický osten, je nasnadě (zde není možno přehlédnout vliv



Marek Piaček

Martina Burlase, který je ostatně jeho strýcem). Ironicky vyznívá i jeho velká symfonie *Nuntium Magnum. Symfónia so záverečným zborom, ktorý prináša posolstvo*. (Z „poselství“ se nakonec vyklube citát z českého unyle kýčovitého dechovkového hitu „Už troubějí...“)

Velice zvláštním projektem je rozměrný cyklus *Urban Songs*, na kterém pracoval s Egonem Bondym. Piaček pro Bondyho vytvořil úpravy staropražských hospodských odrhovaček, které tento pamětník autentickým způsobem sám zpíval, a doplnil je instrumentálními mezihrami.

Piačeka zajímají ambivalentní polohy, oscilace mezi velikostí a trapností. Z této pozice je napsána i (rovněž Bondym iniciovaná) opera *Posledný let*, zpracovávající životní osudy tragické postavy slovenských dějin Milana Rastislava Štefánika.

Piaček je ovšem schopen vytvořit i krystalicky čisté a meditačně působící plochy elektronické hudby (*Hexagram 11*). V poslední době se intenzívně věnuje multimediálním projektům s tanečním souborem Gourounaki tanečnice a choreografky Moniky Horné.

www.marekpiacek.sk

SZEGHY, Iris (1956)

Skladatelka na sebe upozornila v roce 1985 smyčcovým kvartetem *Musica dolorosa*. Skladba nebyla nějak stylisticky převratná, ale její lyrismus a niterná výpověď naznačily slibný talent. Od té doby má Iris Szeghy mezi slovenskými autory nezastupitelné místo a její pozice se postupem času neustále upevňuje.

Tvorba Iris Szeghy nepůsobí výbojně, ale okouzluje nápaditostí, propracovaností a hloubkou. Je hledáním rovnováhy mezi podněty avantgardy a velkou tradicí evropské hudby. Vychází z porozumění nástrojům i možností lidského hlasu, imponuje kompoziční zdatností. Snaží se integrovat „nové“ i „staré“ do syntetizujícího tvaru, v němž dochází na obou stranách k posunům, typickým pro její hudební jazyk. Pro posluchače pak není vnitřní materiálová rozpornost zdůrazňována, ale naopak bývá spíše skryta, což dodává její hudbě charakteristické ozvláštňení.

Iris Szeghy používá sice již etablovaného slovníku sonoristických prostředků, ale v tomto terénu se pohybuje se závist budícím mistrovstvím. Cyklus šesti miniatur *Afforismi* na CD slovenského souboru Societa Rigata hýří skutečně *hudebními* nápady, obdivuhodně sestavenými do organického celku. U této autorky spojení talentu a trpělivé, cílevědomé práce vydává již vyzrálé plody. Její osobitý, emocionálně i invenčně bohatý styl je dnes chloubou slovenské hudby. Szeghy od roku 2002 žije v Zürichu.

www.szeghy.ch

ZAGAR, Peter (1961)

Zagar je osobností, která věnuje hodně energie službě a pomoci druhým: jako znamenitý klavírista se podílí na činnosti souborů VENI, Vapori del cuore, Požoň sentimentál i alternativní rockové skupiny Ali ibn Rachid. Pracoval jako hudební režisér, redaktor Slovenské filharmonie i jako hudební publicista a editor. Znalost jazyků uplatňuje jako překladatel. Jeho všestranný talent nepostrádá cit pro divadelní situaci (1998 získal cenu za nejlepší scénickou hudbu ke dvěma aktovkám Antona Čechova) a jeho vystupování s divadlem STOKA přesvědčuje i o nemalých hereckých schopnostech.

Kromě kompozice symfonické, komorní a vokální hudby se věnuje též spolupráci s tanečními soubory, pro které vytvořil řadu hudeb. V současné době je na repertoáru Slovenského národního divadla jeho balet *Sen noci svatojánskej* (Midsummer Night Dream).

Zagarovou snahou je syntéza soudobé hudební výpovědi s tradičními kompozičními ideály. Za svá východiska si bere určité historické modely (takovým modelem může být i minimalismus), které transformuje do svébytné podoby. Výsledek pak – navzdory archaismům a různým stylovým afiliacím – vyznívá poměrně osobitě. Peter Zagar je vzácným, skromně vystupujícím a jemným člověkem, kultivovaným a formovaným středoevropskou tradicí. Je mu proti mysli tuto tradici nějak popírat, jakékoliv obrazoborectví je mu cizí. (Přirozenou potřebu nonkonformity nenaplnuje na poli kompozice, ale členstvím v improvizčních souborech jako Vapori del cuore a don@u.com.) Osobitost jeho hudby je více záležitostí vnitřního uspořádání než vnějškového dojmu. Tak je tomu například v překvapivě konsonantní *Apocalypsis Ioannis* pro smíšený sbor a smyčcový orchestr (1997). V komorní hudbě pak často dosahuje kumulací běžných materiálových prvků dosti bizarních tvarů (např. *Blumentálské tance*, *Dve skladby pre akordeón*). Už od minimalisticky laděné *Music for Video* (1992) vykazuje jeho tvorba zvláštní, těžko popsatelný, avšak nezaměnitelný „slovenský ráz“. Ačkoliv u Zagara nejsou zjevné nějaké povrchní folklórní názvuky, v jeho hudbě jako by byla obsažena slovenská hudba v celé své šíři. Transformována do nových podob pak dává pocítit spojení, které sahá do hluboké minulosti i rozsáhlé přítomnosti. V Zagarových skladbách nacházíme jaksi nepochopitelně a podivuhodně transformovanou kontinuitu slovenské hudební kultury i její skutečné národní charakter.

<http://www.hc.sk/src/skladatel.php?oid=26&lg=en>

S laskavým svolením časopisu MusikTexte



Harry Partch

Text: **Matěj Kratochvíl**

„Z hlediska kreativity je jediným kladem hudebních škol to, že se proti nim lze bouřit.“

Výrazná individualita, ochota jít za svým cílem všem okolnostem navzdory a nezlomné přesvědčení o správnosti vlastní cesty, to jsou typické znaky člověka, pro něž se v americké kultuře používá slovo „maverick“ – v původním významu neoznačovaný kus dobytka. Americká hudba je plná postav, které se takto označovaly samy nebo jimž tuto charakteristiku přisuzovali jiní – více či méně oprávněně. Na málokoho však přirovnání ke zvířeti, které nepatří k žádnému stádu, platí tak dobře jako na Harryho Partche. To, že se k jeho odkazu hlásí velká řada hudebníků všech možných žánrů, je vlastně velký paradox, protože on sám jako by dělal vše pro to, aby jeho hudba zůstala světu neznámá. A dlouhou dobu tomu tak také bylo.

Harry Partch se narodil v roce 1901 v kalifornském Oaklandu. Jeho rodiče působili několik let před jeho narozením jako misionáři v Číně a i po návratu do Spojených států v nich nejspíš zůstalo cosi z misijnářských reflexů, protože čas od času u Partchových doma přespávali tuláci a prostitutky. To mohlo mít na formování estetiky budoucího skladatele stejný vliv jako směs křesťanských písní, čínské literatury i indiánské kultury, s níž přišel více do styku poté, co se rodina přestěhovala do Albuquerque. Tam také Harry Partch začal s dráhou aktivního hudebníka – v místním kině doprovázel na klavír němé filmy. Díky Edisonovým voskovým válečkům se v dětství seznámil také s hudbou Afriky a Blízkého východu. Rituály dospívání z Konga, pekingská opera, synagogální zpěvy v hebrejštině – to vše se spojilo do obrazu, v němž odkaz evropské vážné hudby musel o své místo bojovat. Samozřejmě se ale s jejími dějinami seznámil a od čtrnácti let „po evropsku“ komponoval. Když mu bylo dvacet osm, spálil všechny své skladby v peci – symfonickou báseň, smyčcový kvartet, klavírní koncert a další drobnější kusy.

JAK SPRÁVNĚ NALADIT

V té době ovšem byl jeho zájem nasměrován jiným směrem. Ve veřejné knihovně narazil v roce 1923 na knihu Hermana Helmholtze *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* v anglickém překladu *On the Sensations of Tone* od Alexandra Johna Ellise. (Ellis je autorem centového systému rozdělovacího oktávu na 1200 stejných dílů, což umožňuje přesně popsat jakékoliv, i sotva slyšitelné nuance v ladění.) Úvahy o alternativách k evropskému temperovanému ladění, jimiž se již předtím Partch zabíral, tak dostaly výrazný impuls. Zmínky o experimentálních klávesových nástrojích jej inspirovaly k vlastní kutilské aktivitě. Prvním nástrojem byla „adaptovaná viola“ – viola s hmatníkem z violoncella s vyznačenými hmaty.

Temperované ladění, rozdělovací oktávu na dvanáct stejných kroků, je nepřírozené a omezuje možnosti hudebního vyjádření – to bylo Partchovi jasné. K nalezení té pravé alternativy však vedla klikatá cesta. Partch zahodil pár století evropských hudebních dějin a za pomoci monochordu, fyzikálních zákonitostí a antické hudební teorie začal nanovo. Většina z pěti set stran jeho knihy *Genesis of a Music* je věnována právě vysvětlování této cesty, která vedla přes 39, 41, 55 a 37 stupňů, aby se pak ustálila na 43 stupních v oktávě tvořících základní hudební materiál.

Tónový systém měl vycházet z fyzikálních zákonitostí a měl tedy odrážet skutečnou strukturu zvuku. Intervalu odvozoval od vztahů mezi prvními jedenácti alikvotními tóny a od jejich inverzí. Kromě inter-

valů, na něž jsme zvyklí z temperovaného ladění, tak dostal i takové, které se neuvyklému uchu budou zdát „rozladěné“. Systém intervalů Partch zachytil ve zvláštním grafu.

Zatímco k tónovému systému vedla cesta spleť a dlážděná matematickými tabulkami, rytmická stránka jeho hudby je poměrně jednoduchá. Rytmus je buď pravidelný a stojí na výrazných ostinátech, nebo je odvozen od plynutí textu. Melodické linie jsou jednohlasé, tím výrazněji pak působí občasné akordy. Forma je určována většinou textem a dramatickým děním.

TULÁCKÉ NÁPĚVKY

Prvním zhmotněním nových východisek se v roce 1933 stal cyklus *Seventeen Lyrics by Li Po* pro hlas a zmíněnou adaptovanou violu. Je to také nejstarší skladba, která se od Partche dochovala. Texty čínského básníka v anglickém překladu jsou přednášeny tzv. „intoning voice“, na pomezí recitace a zpěvu s využitím mikrintervalů. Tento projev se blíží sprechgesangu, tedy technice použité Arnoldem Schönbergem např. ve skladbě *Pierrot Lunaire* (1912). Viola se pohybuje v přibližném unisonu s hlasem nebo glisandy vyplňuje pauzy mezi frázemi.

V roce 1935, v době hospodářské krize, se Partch na devět měsíců stal tulákem. Stopem jezdil po západě Spojených států a plnil si stránky deníku poznámkami i záznamy řeči, útržky rozhovorů v dialektu „hobos“ – vandráků cestujících bez zjevného cíle. Podobně jako o něco dříve na Moravě Leoš Janáček, vypreparoval Partch z intonace řeči melodické tvary. Později je vtělil do několika skladeb: *Barstow* podle vzkazů, které si stopaři nechávali na sloupech podél dálnice („Je osm hodin, jedu do Massachusetts, je mi zima a mám hlad“), *San Francisco Newsboy's Cries* podle pokřikování prodáváčů novin a *U.S. Highball – A Musical Account of a Transcontinental Hobo Trip*. Je to kombinace eposu a dokumentárního díla. Protagonista je sice spíše anti-hrdina a nemá žádné poslání kromě toho, aby neměl hlad příliš dlouho a nenechal se zavřít, něco jej přesto spojuje s reky z antických epických zpěvů. Tento popis cesty ze San Francisca do Chicaga patří k Partchovým nejznámějším kompozicím, také díky nahrávce, kterou vydal Kronos Quartet, a rovněž on sám jej považoval za své nejpovedenější dílo.

I poté, co skončilo jeho tulácké období, měl Partchův život daleko k usazenosti. Živil se jako editor novin, občas se mu podařilo získat peníze od mecenášů či přijal místo na některé univerzitě. V poslední dekádě života již ze zdravotních důvodů příliš nekomponoval, zemřel v roce 1974 v San Diegu.



Cloud Chamber Bowls



Boo

NÁSTROJE

Během let Partch vytvořil velkou kolekci různých hudebních nástrojů. Ty mají kromě své hudební funkce také nepřehlédnutelné výtvarné kvality – jsou vlastně znějícími sochami. Vedle adaptované violy to byla celá řada dalších nástrojů-vynálezů: Chromelodeon – harmonium přeladěné do třiačtyřicetistupňového systému, Kithara – strunný nástroj podobný těm zobrazovaným na řeckých vázách, Bloboy – šlapací měch z varhan napojený na několik automobilových houkaček a varhanních píšťal, Cloud-Chamber Bowls – systém skleněných nádob (připomínajících v půli přeříznuté demižony) zavěšených na provazech, Mazda Marimba – čtyřadvacet žárovek značky Mazda. Nástrojů podobných marimbě postavil Partch celou řadu – Diamond Marimba, Boo, Marimba Eroica, Quadrangularis Reversum – a jejich dřevitý tón je charakteristický pro většinu Partchovy hudby.

Na většině tradičních nástrojů se hráč pohybuje dvěma směry – na klaviatuře zleva doprava, na hmatníku violoncella nahoru a dolů. Mnoho Partchových nástrojů nutí hráče pohybovat se ve více směrech, protože jednotlivé tóny na nich nejsou uspořádány lineárně. Důvodem pro zvláštní uspořádání tónů bylo mimo jiné umožnit snadnou hru glisand. Pro každý nástroj Partch také vytvořil speciální notaci, která někdy vycházela z tradičního západního notového zápisu, často jej však modifikovala a doplňovala pomocí speciálních značek, čísel či barev, aby bylo možné postihnout specifika jednotlivých instrumentů.

Skladatelé, kteří se – především ve druhé polovině dvacátého století – nořili do alternativních způsobů ladění, se soustředili především na efekty vznikající při souzvuku dlouhých tónů (La Monte Young, Charlemagne Palestine ad.). Většina Partchových nástrojů má velice krátký dozvuk a rochnění se v alikvotních tónech skládajících se v neslýchané zvukové barvy nepřipadá v úvahu. Partch také naprosto nestál o psychedelické výlety do jiných světů – alternativní ladění pro něj představovalo naopak cestu, jak se více přiblížit skutečnosti. Jemu šlo o přesnost, kterou temperované ladění podle jeho měřítek nenabí-

zelo. Čisté ladění také umožňovalo větší sblížení mezi instrumentální hudbou a intonací řeči.

NENÍ HUDBY BEZ TĚLA

„Věk specializace nám přinesl umění zvuku, které popírá zvuk, a vědu o zvuku, která popírá umění... hudební drama popírající drama a drama, které – v rozporu s tím, co dělají všechny ostatní národy světa – popírá hudbu.“

Termínem zastřešujícím Partchův pohled na umění a jeho vztah k životu je „corporeality“. To slovo znamená „tělesnost“ a je v něm ukryt odpor k abstrakci a spekulativnosti umění. Pro Partche sice byla nad jiné důležitá magie, ovšem magie skrytá ve všem kolem, za všedními věcmi a činnostmi.

Těžištěm tvorby Harryho Partche byla díla spojující zvuk, text a pohyb do organického celku. Na tradici evropské vážné hudby jej především iritoval koncertní provoz a jeho strnulost. I u skladeb, jež nebyly určeny pro divadlo, počítal s určitými scénickými prvky – při provádění *U.S. Highball* například počítal se světelnými efekty. Lze tu cítit odkaz starořeckých dramát – třeba v časté přítomnosti sboru fungujícího jako komentátor dění – , ale také japonského divadla a dalších kultur, aniž by ale šlo o pokus dělat řecké, japonské či jakékoliv jiné umění. Náměty z antiky ovšem patřily k jeho oblíbeným. Když se rozhodl zpracovat Sofoklův příběh o Oidipovi, vybral si k tomu přebásnění W. B. Yeatese a vydal se za ním do Irska, aby jej požádal o svolení k použití textu. *King Oedipus* byl dokončen v roce 1951. Vzhledem k tomu, že dohoda s Yeatesem, jenž zemřel v roce 1939, byla jenom ústní, zakázali jeho dědicové použití textu na nahrávku a Partch si musel napsat text vlastní.

Starověké náměty nebyly pro Partche místem úniku před současností, ale naopak cestou, jak současnost vystihnout. Drama *Revelation in the Courthouse Park* (1960) proplétá dvě linie: Euripidův příběh o Dionýsovi a jeho moderní paralelu s ústřední postavou jménem ►

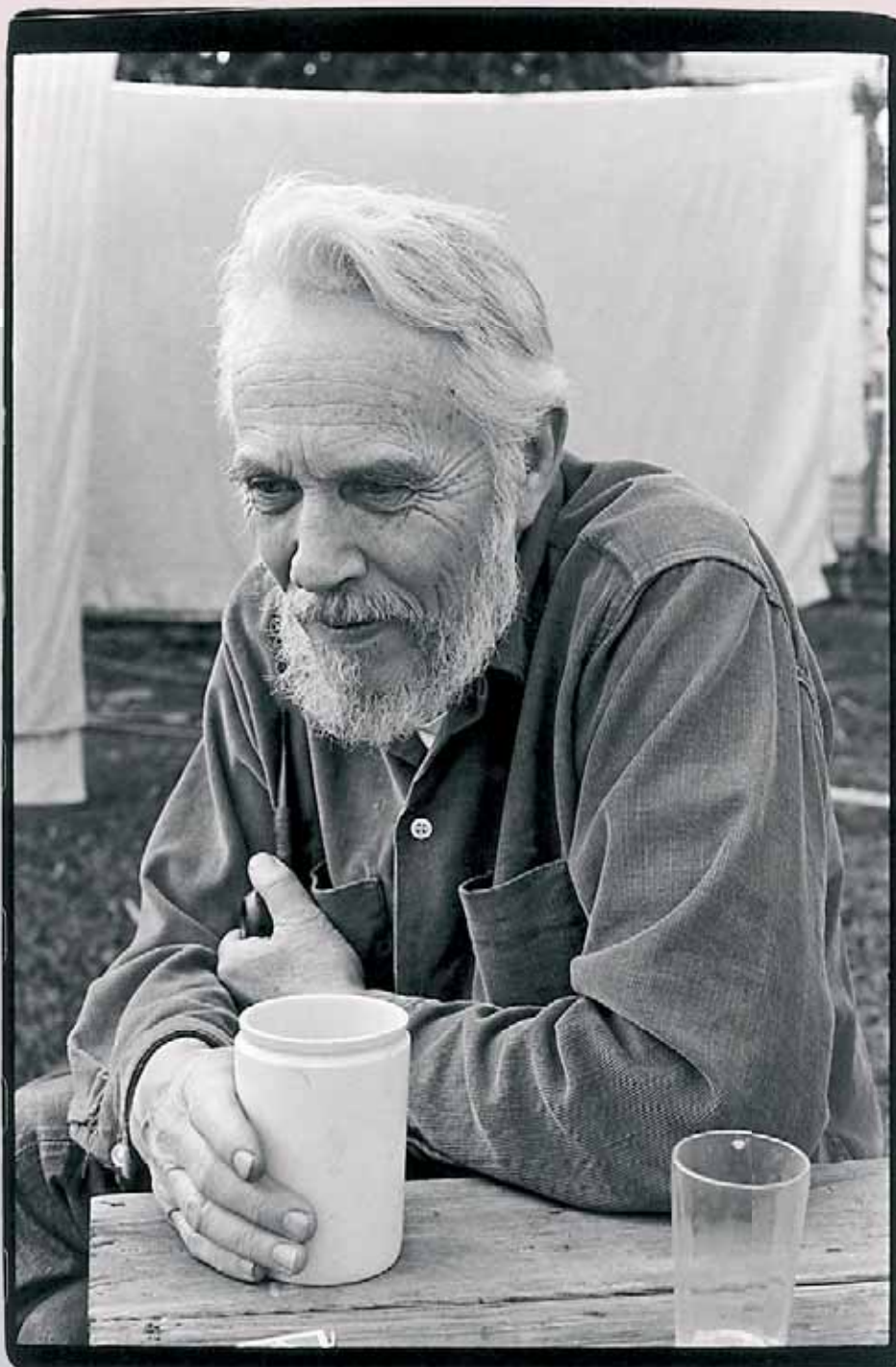
Dion, rockovou hvězdou kdesi na americkém Středozápadě. První část trojdílného tanečního divadla nazvaného *Plectra and Percussion Dances* je zase inspirována příběhem Castora a Polluxe. Partchova koncepce ovšem nevycházela jen z dávného Řecka. Inspirovalo jej i japonské divadlo nó, žánr syntetizující formy lidové, duchovní i aristokratické kultury a postupně proměněný ve vysoce stylizované umění s přísnými pravidly. Partch tu vycítil spřízněnost především v integraci různých druhů projevu: Herci tančí a zpívají, hudebníci tvoří zároveň sbor. Z této oblasti vycházel v části dalšího zásadního díla, *Delusion of the Fury* (1965–66), jehož jednu část tvoří právě starý japonský příběh. Jako protiklad jeho vážnosti postavil druhou polovinu na frašce vycházející z lidového vyprávění z Afriky.

Partch byl veden svou vizí hudebně-dramatického Gesamtkunstwerku, síla té vize mu ale občas způsobovala komplikace. Měl pocit, že musí stát za všemi složkami výsledného tvaru, a tak se dostával se svými spolupracovníky do konfliktu. Premiéra taneční satiry *The Bewitched* (1956) se konala vlastně navzdory autorovi, který se neshodl s choreografem Alwinem Nikolaisem a chtěl provedení zabránit, což se mu nepodařilo.

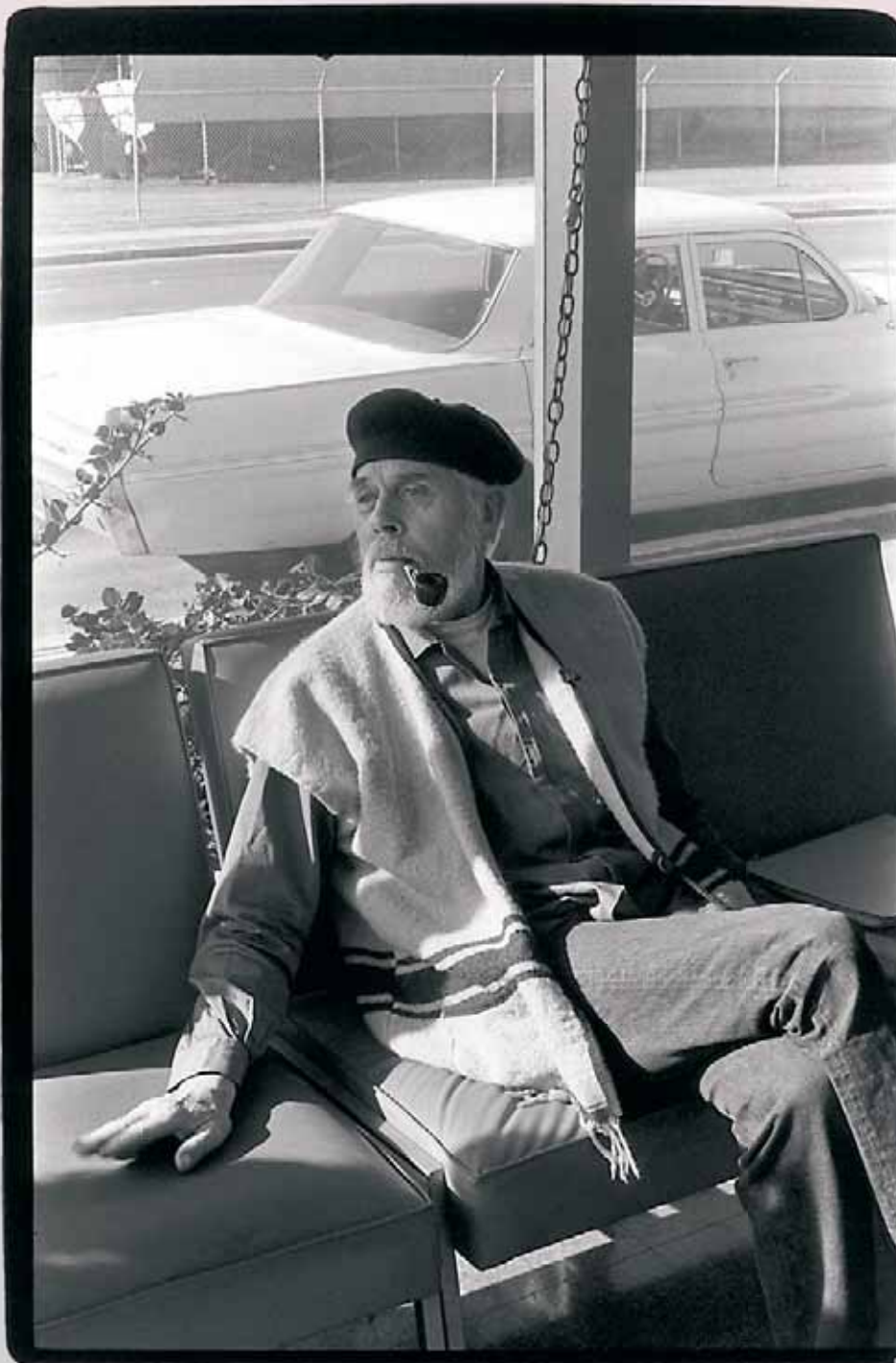
The Bewitched patří ke stěžejním Partchovým opusům po stránce hudební i myšlenkové. Osou je cesta k osvobození se ze „začarování“, do něhož je každý člověk uvřazen kvůli předsudkům a stereotypům. V deseti scénách s poeticky popisnými názvy (*Duše zmučená soudobou hudbou nachází zlidšťující alchymii*, *Vize naplňují oči poraženého basketbalového týmu ve sprše*, *Ztracená politická duše se objevuje mezi nevolíci ženami v ráji*) potkáváme postavy svázané různými konvencemi, jichž se v těchto minidramatech zbavují. *The Bewitched* je jedním z mála případů, kdy se v Partchově instrumentáři objevují vedle jeho vlastních i některé „tradiční“ nástroje – pikola, klarinet, basklarinet a violoncello.

MÍT SE JAKO MALÍŘ

Zatímco kniha *Genesis of a Music* po svém prvním vydání v roce 1949 a druhém v roce 1974 zaznamenala značný ohlas a donesla Partchovo jméno k mnohým, jeho hudba zůstávala pozadu. Možnosti koncertního provádění byly pochopitelně omezené jednak těžkostmi s transportem nástrojů, jednak tím, že Partch nechtěl, aby se jeho hudba stala součástí koncertního provozu, kterým on tak opovrhoval. Sám si těchto omezení byl vědom a řešení, byť nedokonalé, viděl v nahrávací technice. „*Tato doba a místo nabízejí dnešnímu skladateli*



nezměrnou výhodou ve srovnání se skladatelem žijícím třeba jen před sto lety; protože nyní tu máme agenta schopného osvobodit hudbu od interpretů. Vstoupili jsme do věku hudebních nahrávek – nahrávek, jejichž věrnost se neustále zvyšuje – a musíme jen uchopit příležitost ve prospěch skutečně individualistické a kreativní hudby. Nikdy dříve v dějinách umění nemohl skladatel doufat v situaci podobnou té, v níž je výtvarný umělec, který svůj obraz namaluje jen jednou. (...) Nahrávka nepotřebuje již žádné další hudebníky; skladatele tedy nemusí trápit, že jeho teorie nejsou pochopeny, že jeho notace je kryptogram pocho-pitelný jen pro něj a jeho úzkou skupinu, že postavil nástroje, jichž se možná již nikdo nedotkne. Byly to jen jeho nástroje – barvy a štětce – a obraz je hotov, na nahrávce. Jeho ego může potěšit, pokud ostatní použijí jeho nástroje, ale v zásadě je to lhostejné.“ Je jasné, že to byla slova přespříliš „technooptimistická“, a Partch sám v předmluvě ke druhému vydání své knihy jejich nadšení mírnil. V jeho případě ovšem skutečně mají zájemci k dispozici především „hotové obrazy“, které teprve v posledních letech začaly být k dostání v běžných distribučních kanálech. On sám některé své skladby vydal na gramofonových deskách na vlastní značce Gate 5. Tyto nahrávky jsou spolu s dalšími



středník a osobnost na okraji, nicméně na okraji téhož proudu, proti němuž byl tak zaujatý. Ne, že by si za to nemohl alespoň zčásti sám. Působil na univerzitách, prováděla se tam jeho díla, stal se tedy tak trochu „akademickým skladatelem“. Také jeho odkaz dále šířili především skladatelé – Ben Johnston, James Tenney, do Evropy přinesl povědomí o Partchovi György Ligeti. Oblíbil si jej i Frank Zappa a z Partche se stal vzor pro dlouhou řadu hudebních outsiderů všech možných hudebních orientací, které okouzly jeho nástroje i myšlenky v oblasti alternativ k temperovanému ladění.

Zajímavé teoretické pozadí měla a má tvorba řady skladatelů, podstatné je ovšem to, co je slyšet. Hlavní kouzlo Partchovy hudby leží v napětí mezi jednoduchostí a sofistikovaností. Jeho hudba má bezprostřední účinek, přitom je plná nezvyklých zvuků a překvapení. Při jejím poslechu máme pocit čehosi povědomého, a přitom není možné ji k něčemu přirovnat. Partch do sebe vstřebal mnoho vlivů, jeho cílem ovšem bylo jít po své vlastní cestě. Jeho imaginace fungovala jako filtr, s jehož pomocí vytvářel své obrazy lidských archetypů.

„Originalita nemůže být cílem. Je prostě nevyhnutelná. Skutečně průlomový krok nikdy nelze tušit předem a rozhodně jej nemůže předvídat ten, kdo jej dělá, ve chvíli, kdy jej dělá. Teprve s tím, jak postupuje, si vše ujasňuje, rozvíjí svou techniku, objevuje nástroje, zjišťuje, co lze pominout. A jeho cestu nelze zpětně vystopovat, protože každý z nás je jedinečnou bytostí.“

(...) Dobrodruh bezpochyby zakusí výsměch, je však uvykly nebezpečí; nenarodil se v lesích, aby se nechal vystrašit houkáním sovy. Vzhledem k tomu, že musí létat proti větru uctívaných zvyklostí, začne po letech zvětrávání získávat patinu recidivisty, nenapravitelného kriminálního. A závist vůči zločincům (...) má kořeny – velmi logicky – ve skutečnosti, že zločin je oblastí, v níž je individualita brána vážně. Jak napsal William Bolitho: „Všichni básníci jsou na jedné straně a všechny zákony na druhé.““

k dispozici v sérii The Harry Partch Collection 1-4 vydané na New World Records v letech 2004-2005. Na značce Innova pak vychází od poloviny devadesátých let série nazvaná Enclosure, v níž jsou vydávány archivní nahrávky všech zvukových záznamů – kromě kompletních skladeb také rozhovory a útržky z deníku. Sedmou a osmou položkou v této řadě jsou DVD, na nichž je záznam inscenace *Delusion Of The Fury*, část *Revelation In The Courthouse Park*, dokument Stephena Pouliota o Partchovi a čtyři filmy režisérky Madeline Tourtelot, na nichž se Partch podílel. Mezi několik málo nahrávek z novější doby patří vedle zmíněného Kronos Quartetu a jejich *U.S. Highball* (Nonesuch) také *Seventeen Lyrics by Li Po* vydaných na značce Tzadik v podání zpěváka Stephena Kalma a Teda Mooka doprovázejícího jej na tenorové housle.

Původní Partchovy nástroje má ve správě soubor Newband kolem skladatele Deana Drummonda, věnující se mikrintervalové hudbě.

Jedním z paradoxů kolem Harryho Partche je fakt, že ač stál celý život v opozici proti evropskému dědictví umělecké kultury a koncertního průmyslu, dnes je řazen do stejného pytle. Sice jako vý-

Související odkazy:

www.harrypartch.com
www.newband.org
www.corporeal.com
innova.mu

nuBERG 2007

Komorní orchestr Berg uvádí ve svém koncertním cyklu každý rok nové skladby českých autorů, převážně mladých. Skladby uvedené v roce 2007 najdete na CD přiloženému k aktuálnímu číslu našeho časopisu. Jedním z cílů disku je samozřejmě snaha seznámit širší publikum s tím, co dnešní mladá generace tvoří. Zároveň ale dostávají posluchači možnost se k těmto tvůrčím činům vyjádřit.

To můžete udělat dvěma způsoby:

Uvnitř bookletu CD najdete hlasovací lístek, který můžete zaslat poštou na adresu **Komorní orchestr Berg, Bílinská 494 / 3, 190 00 Praha 9.**

Můžete také navštívit stránky www.soutez.berg.cz a hlasovat tam.

Uzávěrka soutěže je **15. února 2008**

Pokud se rozhodnete vyjádřit svůj názor na skladby na CD, máte možnost vyhrát také některou z cen:

- partnerské abonentní vstupenky na cyklus 8 koncertů **BERG COMPANY 08** a pro sérii 4 večerů pořadu **MUSICONART**
- vstupenky do Národního divadla na baletní představení **ZLATOVLÁSKA**
- předplatné časopisů **HIS Voice** a **Týdeník Rozhlas**
- CD z edice Národního divadla a Nakladatelství Radioservis a další...

Výherce bude vyhlášen do konce února.

Vítězná skladba zazní 10. března 2008 na zahajovacím koncertě cyklu **BERG COMPANY 08.**



Prvních sedm let

čtvrtstoletí MCH Bandu

Text: **Petr Ferenc**

Pětadvacet let existence skupiny je obvyklým důvodem k ohlédnutí. Dvě dekády skupina Mikoláše Chadimy před pěti lety oslavila vynikajícím koncertním 2CD se spoustou hostů z řad bývalých členů (nelze nedoporučit coby úvod či best of), oslavy konce roku 2007 se nesly ve znamení křtů – kromě nového studiového alba *Nech světlo dohořet*, *Kateřino* spatřil světlo světa box šesti CD mapující tvorbu Mikoláše Chadimy a spol. před rokem 1989. Za oběma vydavatelskými počiny stojí značka Black Point.

Černý box *MCH Band 1982-1989* je vydavatelským počinem, na který zájemci o hudební minulost klíčové osobnosti české alternativní hudby dlouho čekali. Šest programů, které MCH Band připravil před listopadem 1989, bylo dosud v úplné verzi vydáno jen na kazetách Chadimova samizdatového labelu Fist Records a v očesané podobě na 2CD *MCH Band 1982-1986* (1992) na značce TomK. Lepenková krabice, šest digipacků, čtyřicetistránkový booklet a zdařilý remastering konečně daly dohromady důstojné ohlédnutí.

Nazývat Mikoláše Chadimu „praotcem české alternativy“ je posledních pár let oblíbené klišé. Co se za ním skrývá? Chadima byl jedním z nejvýraznějších protagonistů nezávislé hudební scény kolem Jazzové sekce, pořadatelky Pražských jazzových dnů. Experimentální rockové skupiny, které na PJD vystupovaly, začaly být v souladu s děním na západní hudební scéně nazývány alternativními, což byla také značka, která tyto skupiny, snažící se působit na „oficiální“ scéně, odlišovala od undergroundu, který byl po soudním procesu a uvěznění některých svých protagonistů odsouzen k působení v úplném podzemí. Bez možnosti získat tzv. zřizovatele byly undergroundové skupiny nuceny vystupovat pouze na soukromých akcích a i to za značného rizika.

Dalším důvodem pro Chadimovu „přezdívku“ jsou pak určité jeho vzpomínky vydané brněnským Hostem pod názvem *Alternativa*. Je to čtení poučné i nadmíru zábavné a, jak se zdá, dočká se pokračování.

A přece jen ještě trochu historie: Mikoláš Chadima se po působení v tancovačkových kapelách přidal k Zappou ovlivněné skupině Elektrobus, kde hrál mimo jiné s kytaristou Pavlem Richterem a bubeníkem a perkusistou Vlastimilem Markem, s nimiž se jeho cesty ještě několikrát protnuly. Po rozpadu Elektrobusu se přidal k Extempore, rockové sestavě kolem písničkáře Jaroslava Jeronýma Neduhy, s níž připravil několik „rockových operetek“ v čele s legendárním Milou čtyř viselců. Po Neduhově odchodu přebírá velení skupiny,

kteřou od dlouhých bigbítových pásem odvede až k expresivnímu výrazu závěrečného programu *Velkoměsto* a v roce 1981 rozpustí. A zde začíná náš průlet znovuvydávanými archiváliemi.

KROKODLAK

*Tak sem konečně viděl chlapa
kterýho přepad*

Krokodlak.

*Vypadal dost bídě a nechtěl
o tom moc mluvit.*

Plán odpočinout si po hektických posledních letech stále populárnějšího Extempore Chadimovi nevyšel. Objevila se nabídka odehrát turné. Chadima postavil kapelu, v níž působili členové tak trochu konkurenční skupiny Pavla Richtera Švehlík. Po změně sestavy došlo i na změnu názvu skupiny – přes MCH post Extempore Band až k dnešnímu MCH Bandu. Vzhledem k tomu, že tou dobou ale zuřil hon na „novou vlnu se starým obsahem“, Mikoláš Chadima podepsal Chartu 77 a jeho jméno se v roce 1983 octlo na seznamu zakázaných (tzv. „hitparáda režimu“; dosud tam byly jen názvy skupin, v nichž hrál), koncertovalo se beztak často pod „krycími“ a „jednorázovými“ jmény: Na pomoc lektorům, V dobré partě se nikdo nevymlouvá, 3sts, Alfréd Startka, Karel Štětka junior... byla to v osmdesátých letech běžná praxe a hojnost publika chodila na koncerty s nadějí, že uslyší tu skupinu, která se jim naposledy tak líbila pod jiným názvem.

Jak se zdá, co dekáda to nástup nové generace hudebníků s novými výrazovými prostředky – na začátku desetiletí se styl ustaví, na konci se ►



dostanou do popředí experimenty, fúze a „odchylky“. V šedesátých letech to u nás byl beat, počátkem sedmdesátých jazzrock a alternativní skupiny snažící se o jiný pohled (Extempore, Stehlík), počátek osmdesátých let patřil opožděnému nástupu punku a nové vlny. Protagonisty této tzv. pražské grotesky (Garáž, Plyn, Máma Bubo, Krásné nové stroje) ale Chadima a spol. nikdy nebyli. Extempore sice bylo možná úplně první skupinou, která v Čechách hrála punk, jednalo se ale jen o krátkodobou stylizovanou kratochvíli. A Chadima nyní pracoval a tvořil z ústraní zabývaje se jen a jen rozvíjením vlastní tvůrčí estetiky. Nikdy už nestavěl na vnějších vlivech (srovnejme s desítkami napodobovatelů *neue deutsche Welle*, minimalistického diska či reggae v téže době) a stopy jeho současného rukopisu nalezneme poprvé právě v programu Krokodlak.

Pět ze šesti písní alba si Chadima sám otextoval, výjimku představuje Tolkienův *Hobit*, kterého MCH Band hraje dodnes. Textař Chadima „má zkrátka tu smůlu, že co na srdci to na jazyku“ (abych citoval nadpis rozhovoru, který jsem s ním pro HV vedl před několika lety) – občas jsou jeho texty kostrbaté či rýmově nedotažené, jindy příliš prvoplánové (viz *Peklo*). Chadimu zajímá, co se děje kolem něj a coby textař je na české rockové poměry možná až příliš angažovaný. V titulní písni alba ale vytvořil klenot po stránce hudební i textové – příběh inspirovaný pronásledováním písničkáře Vlastimila Třešňáka v rámci estébácké akce Asanace (s cílem donutit nepohodlné představitele disentu mnohdy i za pomoci mučení k vystěhování z ČSSR) je odvyprávěn civilně, s lehkým nádechem soucitu a strachu. Dvanáct minut neměnného rytmu se spoustou přelétávajících ruchů je zakončeno magnetofonovou smyčkou – médiem, kterým se Chadima bude v pozdějších letech soustavně zabývat.

JSME ZDRÁVÍ A DAŘÍ SE NÁM DOBŘE

*jen jedno ví
že bude vinen
svou vlastní smrtí
neb nebýt hrdle
nebylo by nač hodit oprátku*

Na albu (nyní už o albech díkybohu můžeme mluvit a nemusíme se utíkat ke kostrbatým spojením „kazetové album“ apod.) *Jsme zdraví a daří se nám dobře*, které vzniklo v roce 1983, tomu tak ale ještě není. MCH Band je proklatě živý a hraje v něm třeba pozounista Vladimír Dědek, baskytaristé Luboš Fidler a Jan I. Wünsch (Hudba Praha), bubeníci Petr Kumandžas (později Babalet, Půlnoc, nyní řadí s baskytarou a plastickými brouky z vesmíru coby Jolly Joker) a František Skála (později Tvrdohlavý principál Malého tanečního orchestru Universal), casio obsluhoval jeden z prvních zpěváků Garáže Tomáš Volák.

Hlavním objevem však byl Ivan Wernisch, jehož básně od té doby Chadima nepřestal zhudebnovat. Díky jeho stručně načrtnutým situacím, persiflážím, temnému grotesknímu humoru a specifické kráse nalázané na neočekávaných místech se i Chadimova hudba mohla ponořit do značnějších hloubek. Považte: album je nazváno podle věty, již byli vězňové koncentračních táborů nuceni psát domů svým rodinám, na obalu je fotografie popravy účastníků rumburské vzpoury (protiválečné povstání českých vojáků v květnu 1918), Wernischova poezie však mluví jakoby o něčem trochu jiném, k celkovému vyznění alba přispívá neprvoplánově a groteskně. Písňe *Procházka kolem pivovaru* a *Prasinec* (oba texty přibližně ve stejné době zhudebnili i Plastic People) pronikly i do pozdějšího repertoáru skupiny, pozoun Vladimíra Dědka, který s Plastic People později působil, je v duu s Chadimovým saxofonem divokým druhým hlasem temnější barvy. Ve svých pamětech Chadima tento program označuje za to nejlepší, co kdy vytvořil. Možná by s odstupem času a po dalších pracích měl jiný názor, troufám si ale tvrdit, že *Jsme zdraví a daří se nám dobře* je pro vývoj stylu MCH Bandu klíčovým dílem.

Na kazetě Fist Records bylo album šířeno v živé verzi. Zkrácenou verzi z domácího studia šířila na kazetě *Feeling Fine In 1984* Well italská značka Old Europa Café, která kdysi vydala také kompilaci české (plus minus) nové vlny s názvem *Czech! Till Now You Were Alone* a nyní se zabývá především lehce kýčovitým mystickým ambientem. Na druhé straně kazety byla téměř čtyřicetiminutová improvizace *1984 Well?! Přepis této kazety tvoří třetí disk blackpointovského kompletu*, k experimentům orwellovského roku se dostaneme v další kapitole.

198FOUR WELL?

ano ano

dobrého přítele poznáte podle toho

že ho jednoho krásného dne popadnete za krk

a otloukáte mu hlavu o zed'

bim – bam

bim – bam

Zatímco *Krokodlak* a *Jsme zdraví a dař se nám dobře* vyšly na 2CD vydavatelství TomK v kompletní verzi, Chadimovy experimenty s improvisingem a přednatočenými páskami máme příležitost slyšet v celkové podobě až teď.

V roce 1984 byl Mikoláš Chadima zaměstnán prací na svých memoárech, proto nepočítal s komponováním nového programu. Rozpomněl se ale na své působení v improvizáční skupině Kilhets, kterou založil někdejší bubeník Stehlík Petr Křečan (přečtěte si název Kilhets pozpátku). Kilhets hráli v maskách a na osmi koncertech se v nich vystřídali například Pavel Richter, František Skála, Miroslav Šimáček či bratři Cajthamlové z punkové Energie G.

Nyní se Chadima rozhodl pro kombinaci improvizované hudby s přednatočenými pásky (smyčkami) a Wernischovými texty. Důležitými protagonisty proměnlivé sestavy byli Pavel Turnovský obsluhující magnetofony, perkusista Vlastimil Marek a dvojice Jindřich Biskup (saxofon, baskytara, bicí nástroje, klarinet) a Martin Klapper (saxofon, zpěv, bicí nástroje), kteří si později vydobyli improvizátorskou slávu ve světovém měřítku. Koncert druhého z nich s Eugénem Chadbournem jsme v roce 2006 mohli vidět na Stimulu. O další dechy, ruchy a bicí se starali Jan Limburský a Yveta Kratochvílová.

Hudba je to oproti detailně komponovaným předchozím programům poměrně apokalyptická, rytmickou stránku tvoří především nekonečné repetice smyček, free hraní, ruchy a řev se nad ní prolétají místy až s intenzitou industriálu, umí však i působivě ztišit – viz Turnovského preparovaný klavír. Texty *Vylezl do třetího patra*, *Nejlépe poznáš přítele* a *Od té doby* jsou Wernischovy, Chadimova *Každém jinde* navazuje na sloganovité texty, které psal v závěrečné fázi Extempore. *Beseda* je nahrávkou jakési rozhlasové nebo televizní stranické diskuse o tom, jakou hudbu by měli „ti mladí“ dělat.

GORLEBEN

V televizi v sedm se každý mohl dívat.

Postavili si domy

a tančili a zpívali.

A pak, když spadla klec a když

zakroužily vrtulníky,

rozštěkali se psi.

Přikřčili se v prostředku na mýtině v
naději,

že bude jenom kontrola průkazů

a že ještě nepřistavili nákladáky.

Tolik úvod básně *Gorleben* Jürgena Fuchse, východoněmeckého disidenta, který byl STASI donucen odejít do Západního Německa, kde zemřel na následky ozařování při výsleších. Dva jeho texty najdeme na albu *Gorleben*,

kromě zmíněné ještě *Lež*. Když se Chadima s Fuchsovými texty seznámil, neznal jméno jejich autora; to zjistil až mnohem později a před básnickovou smrtí se s ním ještě stihl setkat. V roce 2002 také připravil na Fuchsovy texty zdařilé album *Tagesnotizen*, na němž najdeme i verze skladeb z *Gorleben*.

Album pokračuje tam, kde skončilo *Jsme zdraví a dař se nám dobře*, je proti němu ale výrazně prodchnuto melancholií a elegantním smutkem – viz již zmíněná *Lež*, jemně zhudebněný povzdech o snadnosti přistoupit na výše jmenovanou. Úvodní *Milosrdný Samaritán* na Wernischův text sice pokračuje v pitvorné linii starší tvorby, závěr, jednadvacetiminutová titulní skladba pracuje se zpěvem velryb, cellem, kytarovým brumem a bílým šumem a z jejího popisu rozeznání demonstrace protijaderných aktivistů cítíme pouze smutek. Studiová nahrávka byla dokončena dva dny po černobylské tragédii.

ES REUT MICH F...

Herr Pharar

als Motorradler

am Ufer

schlept Koffer

mit einem anderem Priester

Biester

S uvolňováním komunistického režimu jako by se uvolnila i Chadimova tvorba – zhudebnil německé texty Ivana Wernische (plus jednoho neopakovatelně melancholického Fuchse) a víceméně ustanovil instrumentální složení svých sestav až dosud (i když v současné době hrává s hosty): jeho zpěv, kytaru a saxofon doplňuje baskytara, bicí a klávesy. I pokud jde o kompoziční stránku, znamenal rok 1988 „začátek současnosti“ MCH Bandu. *Es reut mich f...* stihlo vyjít na kazetě, v roce 1990 je ale pohotově vydal Globus na vinylovém dvojalbum. Pozdější CD verze místo Fuchsovy *Nein, ich werde nicht aufgeben* nese coververzi *Papírovýho absolutna* z dílny DG 307. Na přítomné reedici jsou zmíněné skladby obě, díky čemuž bylo trochu narušeno pořadí skladeb, na něž jsem z vinylů zvyklý. Ale možná jsem v tomto směru přecitlivělý – *Es reut mich f...* totiž považuji za absolutní vrchol Chadimovy tvorby. Jednoduchá instrumentální sestava nevytváří efektní ruchy a ozdoby a maximálně soustředěně a úsporně hraje táhlé melodie. V popředí zde jasně stojí osoba skladatele, instrumentalisté spolehlivě obstarávají potřebné. Improvizace není na místě. Slyšme vrcholy alba *Tag um Tag* a makarónskou *Konečně večer*.

Poetické a humorné texty díky své němčině v některých hudebních publicistech svého času vyvolaly chrlení metafor o marši německých vojsk pražskou dlažbou apod. Jak se zdá, německo-českým slovníkem pánové tehdy do styku příliš nepřišli. „A přitom jsou ty texty taková prdel,“ nevěřil nedávno vzpomínající Chadima. Přidám tedy překlad výše citované *Bestie*: *Pan farář / coby motocyklista / po břehu / táhne kufr / s nějakým jiným knězem / bestie*. Apokalyptické, což?

Dobře nastartovaná profesionální kariéra skupiny byla v roce 1992 zpovalena táhnoucím se soudním případem Chadimovy manželky Marty, od té doby MCH Band koncertuje pro úzký okruh stálého publika a sem tam vydá album v hudebních mantinelech navazujících na *Es reut...* Zaplněná Archa při výročním koncertu ale ukázala, že oddaných posluchačů má Mikoláš Chadima stále dost. ■

Vědomí formy

Will Guthrie

Text: **Petr Vrba**

Posledních pár let ve Francii usazený australský bubeník, perkusionista a elektronik Will Guthrie (1977) se na melbournské scéně objevil zhruba ve svých šestnácti letech, po dobu deseti let ji velmi aktivním způsobem formoval a dodnes je se svými pravidelnými návraty její nedílnou součástí. Guthrie prošel akademickým studiem improvizace a soukromými lekcemi nejen u australských hudebníků (Graham Morgan a Adrian Sherriff) ale i u legendárního bubeníka Tonyho Williamse (někdejšího spoluhráče Milese Davise) a později i u Eddieho Prévosta v Anglii. Paralelně rozvíjel svůj osobitý přístup v mnoha kapelách (např. New Blood a Antboy) a žánrově pestrých projektech. Ty by se daly shrnout pod několik škatulek, začínaje rockem, jazzem a free jazzem, pokračuje přes flamenco, hip hop a různé spolupráce s divadlem (i loutkovým), tancem a filmem, až po experimenty s elektronikou, nalezenými objekty a rádií. Kromě jiného spoluzaložil a vede malý label Antboy. Nejen o jeho aktuálním směřování, kdy se u něj počíná projevat touha po návratu ke klasickému bubnování, jsme si s Guthriem povídali po jeho koncertu (duo Charlie Charlie a tanečnice Laurence Luminet) během loňského podzimního festivalu Densités, kde jeho nástroji byla všelijaká samo domo udělátka, reprobedny, primitivní elektronika a další objekty.

Brali jste během dnešního vystoupení ohled na tanečnici? Chvillemi jsem měl dojem, že ji mučíte, nezdálo se mi, že by po skončení vypadala šťastně.

Naopak byla velmi šťastná!

No, z jejího výrazu se to nepoznalo... Byl to komponovaný kus, nebo částečně improvizovaný?

Kompletně improvizovaný.

Cože? Vždyť jste se na ni nedíval!

To není pravda.

Dobře, tak téměř nedíval, z 90% procent ne.

Pár lidí to taky říkalo, ale já se opravdu díval, věděl jsem přesně, kde zrovna je.

Taky je třeba si uvědomit, že sice ten zvuk tvoříme na stole, v případě elektroniky,

ale zvuk se šíří ze stran, z beden, a s tím pracujeme. A taky nemám moc rád, když je vztah mezi hudbou a tancem průhledný, jako když hudebník udělá *tutu tutu* a tanečnick *tutu tutu*.

Rozumím, přesto mi přišlo, že alespoň částečně komponované to bylo.

Nebylo, ale možná to souvisí s tím, že téměř vždy je *hudba pro tanec*, a možná v té dnešní situaci to byl naopak *tanec pro hudbu*.

Jak dlouho spolupracujete?

S Laurence jsem hrál podruhé, předtím to ale bylo s bicími. V duo Charlie Charlie hrajeme s Erell Latimier něco přes tři roky. V poslední době jsem měl čím dál míň zájem o setkání na jedno použití a dávám raději přednost dlouhodobějším spolupracím.

Všiml jsem si, že chystáte koncerty s Keithem Rowem. Jde o hlubší spolupráci?

Ano, máme v Nantes projekt nazvaný [N:Q]. Kvarteto, kde je ještě Manu Leduc a Julien Ottavi. Všichni používáme pouze rádia. A taky chystáme v duo s Keithem na příští rok CD, takže máme několik koncertů.

Vaše další aktuální projekty?

Většinou pracuji sólo. Jelikož jsem původně bubeník, chtěl bych nyní opět začít víc hrát bicí, něco jako free jazz, něco hodně intenzivního.

Z toho, s kým a jak spolupracujete, mi přijde, že se spíš věnujete tzv. nové elektronice či redukcionismu, prostě tomu, co přinesl vývoj posledních let; hráli jste taky v Praze ve Školské s Ivanem Palackým, což je přeci jenom dost odlišný způsob než klasické bicí. Podle toho, co jste právě řekl, to vypadá, jako byste se chtěl vrátit ke svým počátkům?

Svým způsobem ano. Přestal jsem na nějaký čas hrát na bicí, abych si vyzkoušel elektroniku a mnohem méně fyzické hraní než dřív. A trochu více omezení. Teď cítím, že elektronika má k bicím hodně blízko. Není vždy tak hlasitá, ale má obdobnou energii, může to být hodně hektické atd. Nikdy jsem nebyl v tom tzv. redukcionismu naplno, ale byl jsem jím hodně ovlivněn. Znamená opravdu důležitou kapitolu v improvizaci, obecně i pro mě osobně. Jsem této scéně velmi vděčný.

Můžete dát nějaký konkrétní příklad?

Osobní přínos? Hmm, hlavně v přemýšlení, znamená to setrvat delší čas u jedné ideje, rozvíjet nápady. Nešlo mi o to, hrát potichu, spíš mě zajímalo omezovat materiál, používat méně nástrojů a udělat s nimi více. Velká změna přišla během spolupráce se dvěma hudebníky v Austrálii, Matthewem Earlem a Adamem Süssmanem. Tehdy jsem začal hodně poslouchat





chat elektroniku, to bylo v roce 2001. Pro mě to byla opravdu úleva hrát najednou improvizovanou hudbu, před tím jsem totiž byl strašně zaneprázdněný s kapelami jako New Blood, Antboy a mnoho jiných. Byla to výzva, bylo to něco nového a zajímavého: pracovat s delším zvukem, hrát méně.

A pak jste se přestěhoval do Evropy?

Asi v roce 2003 jsem chtěl cestovat, tak jsem vyjel do Evropy, udělal turné a na chvíli se usadil v Londýně, kde jsem studoval u Eddieho Prévosta, a pak jsem potkal svou partnerku a usadil se ve Francii.

Co v Londýně, hráli jste hodně s tamní scénou okolo London Improvisers Orchestra?

Moc ne, ale měl jsem jeden skvělý koncert s Johnem Butcherem a Chrisem Burnsem. Jinak jsem hrál spíše s těmi mladšími muzikanty.

Ještě zpět k vašemu návratu k bicím. Evidentně vás zajímá propojení bicích a elektroniky, proč?

Na bicí hraju už hodně dlouho a vždy mě bavila fyzičnost a rychlost při bubnování, ale elektronika má v rejstříku hrozně moc zvuků, které mě hodně zajímají a taky ovlivňují. Dlouhou dobu jsem zkoušel skombinovat bicí a elektroniku, ale zatím se mi to nikdy nepovedlo, takže jsou u mě tyhle roviny stále ještě oddělené, ale doufám, že jednou se mi podaří je propojit.

Hrajete kromě tria Don't dance with us s Iva-nem Grusellem a Xavierem Charlesem ještě někde jinde, kde byste používal klasické bicí?

Zatím nic dlouhodobějšího, ale začali jsme s několika projekty. Nedávno jsme začali pracovat na dalším triu v Nantes, říkáme si Pylone. Opět Julien Ottavi (hlas a samplery), Erell Latimier (pásky a diktafony) a já na bicí. Je to takový hodně brutální noise band. Dále s Jean-Lucem Guionnetem, což je takové spíše humorné, a možná s Jean-Lucem a Jérôme Noetingerem.

A co Australani, například trio Pateras/Baxter/Brown, kteří byli letos v Nancy, hrajete spolu, jste v kontaktu?

Ale ano, jednou ročně jedu do Austrálie a třeba teď posledně před dvěma měsíci jsme měli společný koncert, moc povedený!

Co pro vás znamená improvizace a jak ji vnímáte ve vztahu ke komponované hudbě?

Skvělí improvizátoři vědí něco o kompozici a skvělí skladatelé často vědí něco o improvizaci, a co se mě týče, když improvizuji, vždy se snažím něco složit, ne prvoplánově, ale tak, aby to vyjadřovalo nějaký smysl, skoro jako kompozice. Nezajímá mě improvizace tvořená lidmi, kteří nemají ponětí o formě či kompozici.

Je pro vás tedy důležitá schopnost vědomého tvoření kompoziční formy.

V širším smyslu pro mě je důležitá, ale mezi hudebníky je to hodně různorodé. Když poslouchám nějakého svého oblíbeného improvizátora, vždy jsem během jeho hraní schopný slyšet jistý druh formy či kompozice.

Tedy jste mi připomněl vaše sólové album *Body and limbs still look to light*, u kterého jsem téměř neváhal, že jde z velké části o improvizaci, předpokládám, že mi teď řeknete, že nikoli...

Rozhodně! Naopak, jde o dosti dlouhou dobu komponované tři oddělené a odlišné části. Zvuková matérie se zde skládá z mnoha věcí, kromě perkusí a elektroniky jsou tu nahrávky z ulice, rádia a televize. Veškerý materiál jsem vzal do studia a zde tvořil. Jde o postupný vývoj toho, co jsem začal na svém albu *Spear*. Množství zdrojů zvuku zde slouží jako východisko pro kompozici.

Mohl byste srovnat australskou scénu a evropskou, resp. francouzskou?

Nevím zda je možné rozpoznat podle stylu hudby, že tenhle muzikant je z Austrálie. Ale jinak je zde rozdíl samozřejmě velký. V Austrálii nemáme peníze

na podporu improvizované hudby jako je tomu ve Francii, kde mají miliony dolarů. Myslím, že scéna v Austrálii je aktivnější, nemáme nic, žádné promotéry, organizátory, veškeré aktivity jako festivaly si musí hudebníci organizovat sami, což podle mě vytváří energii, která je vlastně mnohem živější než tady. Tady je to sice skvělé, dostaneš zapláceno, skvělé podmínky, ale obecně mi připadá francouzská scéna trochu... Atmosféra je trochu smutná, zatímco v Austrálii je to mnohem víc rock'n'roll. Nemyslím to tak, že tam je to dobré, a tady špatné, ale třeba další věc je, že v Austrálii můžeš hrát hodně, koncertovat po klubech, vyvíjíš svou hudbu živě, ale ve Francii, kde dostaneš za koncert zapláceno, musí být všechny koncerty hodně dlouho dopředu plánované a navíc nesmíš hrát víc než jednou ročně na jednom místě. Je v tom zapojená spousta ekonomických mechanismů. To v Austrálii vůbec není, tam můžeš hrát třeba každý týden, když chceš, a vyvíjet svou hudbu. Tím, jak tam nejsou žádné peníze, ale ani žádná omezení, se to vlastně hodně podobá Anglii, kde se hudba vyvíjí živě a zároveň vzkvétá i tamní scéna.

www.antboymusic.com

Výběrová diskografie:

solo:

Rose Coded (Antboy, 2002)
Building Blocks (Antboy, 2003)
Spear (Antboy, 2005)
Body and limbs still look to light (Cathnor, 2006)

ostatní:

New Blood: *Heavy Water* (Fatrair, 1999)
 WG + Greg Kingston: *Hills Hoist* (Antboy, 2003)
 WG + Matthew Earle & Adam Sussmann: *Bridges* (Antboy, 2003)
 WG + Alexandre Bellenger & Miho: *Leave me Bitter* (ARR, 2004)
 Charlie Charlie: *La Respiration des Saintes* (Antboy, 2005)
 WG + Ferran Gates: *Cinabri* (Absurd, 2005)
 [N:Q]: *November Quebec* (Esquilo, 2006)

Tuxedomoon

Dárek k třicátinám

Text: **Petr Ferenc**



Znovuoživení legendy amerického nezávislého rocku jsme díky dvěma koncertním turné, která neminula pražský Palác Akropolis, reflektovali rozhovorem se zakladatelem skupiny Stevenem Brownem v HV 3/06. Asi jsem nebyl sám, koho překvapila verva, s níž se čtveřice vrhla do nových zvukových dobrodružství. Od roku 2004 stihli Tuxedomoon připravit tři řadová alba, z nichž poslední vyšlo samostatně i coby součást výročního boxu k třicátinám skupiny. A tuhle krabici spolu nyní otevřeme.

Jmenuje se 77o7, vyšla – jak jinak – na belgické značce Crammed Discs a najdeme v ní – kromě nového studiového alba *Vapour Trails* – dvojdiskovou (CD + DVD) kompilaci archivních materiálů *Unearthed* a živý záznam *16o2o7 – 39° N 7° W*. Zatímco první dvě položky lze koupit i samostatně, koncert z loňského února, který se odehrál čtrnáct dní po posledním pražském vystoupení ve městě označeném titulními souřadnicemi, je k mání pouze jako součást boxu. Jeho playlist se nijak neliší od toho pražského a opět zde lze obdivovat hráčský um skupiny, která zde zní téměř jako na studiových deskách. Nakonec, zakladatelé Steven Brown (saxofon, klarinet, klávesy, zpěv) a Blaine L. Reininger (kytara, housle, zpěv) jsou školení skladatelé a zbývající Peter Principle (baskytara) a Luc van Lieshout (trubka, křídlovka, harmonika) mají v hráčské preciznosti málo sobě rovných. Tucet skladeb záznamu z drtivé většiny mapuje poslední tři řadová alba skupiny – comebackové, v Itálii natočené písničkové *Cabin In The Sky*, kde skupinu decentně doplňovali o generaci mladší obdivovatelé (Tarwater a další) a následující *Bardo Hotel Soundtrack*, fragmentární, stříhovou metodou Williama Burroughse a Briona Gysina inspirovanou skládačku dojmů z cest, ilustrující film Georgie Kakanakise (s Tuxedomoon se coby svérázný VJ představil na turné v roce 2006), který na koncertech ovšem nebyl promítán; a konečně nové, opět písňové *Vapour Trails*.

VONNÁ PÁRA

Album *Vapour Trails* se pro změnu zrodilo v Aténách, kde nyní žije Blaine L. Reininger. Jak vyplývá ze sleeve-note, vznikla deska poměrně rychle a řecká atmosféra (podpořená řeckými nahrávacími techniky a ve třech písních hostujícím bubeníkem) má na jejím výsledném tvaru velký podíl. „Je pravděpodobně naším posláním cestovat do nejrůznějších míst, prohánět jejich gestalt filtrem Tuxedomoon a pak jej představit vám, posluchačům,“ stojí ve sleeve-note desky.

Album je to možná ještě zdařilejší než *Cabin In The Sky*, které definovalo nový zvuk skupiny – zhuštěné kompozice, o něco méně romanticky rozevláté než počátkem osmdesátých let, pořád ale pevně stojící na souhře dechů, smyčců a pomalu funkující baskytary. Bez kytar, až na výjimky bez bicích, a proto s takovou lehkostí a vzdušností. Hlavní roli zde hraje Reininger, antipod odtazitého Browna, světácký globetrotter s náušnicí, vizáží stárnoucího seladona a podmanivým hlasem, s nímž rád zpívá táhlé songy v románských jazycích. Na *Cabin In The Sky* to byla italština, zde album otvírá švihácká *Muchos Colores* ve španělštině. V *Big Olive*, kde popisuje své aténské *dolce far niente*, pro změnu občas spadne do řečtiny: *Atény, velká oliva v neděli. Nedělám nic. Nedělám nic. Jsem cizinec...* Brown ve svých písních naopak působí éterickým, nadzemským dojmem. *Dark Temple* svou plynoucí bohatostí bez ostrých hran i námětem textu připomene jednu z mistrovských písní Legendary Pink Dots, *On Another Shore*, v závěrečné *Wading Into Love* se spokojí jen s předáním několika klíčových slov. Dvě skladby z osmi jsou instrumentální, *Dizzy* trochu natažené disko, atmosférická *Kubrick* s několika „strašidelnými“ výkřiky hnány přes notnou dávku echa a dlouhý závěr orientální *Epso Meth Lama* skupinu coby tvůrce instrumentálních skladeb zcela rehabilitují. Trademarky skupiny – hypnoticky pomalá lounge, funky či jazzová ostinátá baskytary a zcela soudržný mix barové krásy a elektroakustického experimentu – jsou zde přítomny měrou vrchovatou, navíc deska působí mnohem sevřeněji než její dvě předchůdkyně.

VONNÁ HLÍNA

Příznávám: *Lost Cords*, audiodisku z kompletu archiválií *Unearthed*, jsem se zpočátku trochu bál. Skupina už kdysi vydala CD plné vzpomínek na svá raná léta *Pinheads On The Move* a doposlouchal jsem tu sbírku zvukově nedotažených, novovlnnou pitvorností načichlých songů se značným sebezapřením. Patnáct kusů, které vybral a remasteroval Peter Principle, však příjemně překvapilo. Jde většinou o dlouhé instrumentální skladby z let 1977–1986 plné tepající souhry baskytary, elektronických rytmů a varhan. Oproti *Vapour Trails* je zde mnohem méně živých nástrojů, jedná se však o typické Tuxedomoon – v období, kdy více experimentovali s až filmovými atmosférami (i když své spaghettiwesternové aspirace nakonec opustili tak nějak v půli cesty), ohlasy tape music a konkrétní hudby (vrtačka v *Day To Day*) a podobně.

DVD *Found Film* je pro fanouška Tuxedomoon téměř nezbytnou nutností – poprvé má možnost doma shlédnout pětadvacet let starou „operu beze slov“ *The Ghost Sonata*, kterou Tuxedomoon uvedli v Itálii – spokojen, že si oddirigoval orchestr, opustil tehdy skupinu Blaine L. Reininger, aby se s ní sešel až v dalším tisíciletí. Dílo s početným hereckým ansámblem dnes působí poněkud archaicky díky kombinaci vampýrsko-dekadentní stylizace s estetikou osmdesátých let v líčení a účesech herců; a také díky možnostem videa. Důležitým kladem zveřejnění snímku je ale to, že vdechuje život hudbě, která byla dosud k mání jen jako audio album a – ponechána v roli osamocené doproduktu – působila poněkud ploše. Nyní mohu napsat, že má všechny aspekty tuxedomoonovského šarmu jen v orchestrálním aranžmá. Sólové housle tedy uslyšíme, saxofony nikoliv.

Video coby médium výrazně formující estetiku osmdesátých let určuje atmosféru i u ostatních položek disku – kolekce devíti klipů *1000 Lives* vznikala v letech 1982–1986 v Belgii a ve Francii. Skupina tehdy měla k volnému použití spoustu filmové techniky a využila ji míře vrchovaté. Až na sytě barevná díla *Hugging The Earth* a *In The Name Of The Talent (Italian Western Two)* však většina ztvárnění působí poněkud sterilním dojmem a nevybočuje z průměru videoprodukce osmé dekády. Na rozdíl od *Ghost Sonaty* zde obraz hudbu spíše devaluje, což je škoda – hudba Tuxedomoon je vším jiným než nudným diskopopem (i když i z něj si umí tvůrčí způsobem brát). Mladistvé tváře nynějších světáků v nejlepších letech ale stojí za opakovaný pohled.

Nejlépe z DVD vypadají archivní záznamy skupiny ve studiu (osm skladeb z roku 1977) a z koncertu v roce 1980, na němž Tuxedomoon hrají dvě písně ze svého majstrštyku *Desire*. Frontmanem skupiny byl tehdy zpěvák a divadelník Winston Tong, z jehož nezaměnitelného přednesu nynější vokalisté Reininger a Brown dodnes těží. Konečně půlhodinovou koláž *Mythical Puzzle*, složenou z filmových záběrů z cest a dokončenou v roce 1988, lze považovat za předzvěst dva roky starého projektu *Bardo Hotel*. Tuxedomoon se tu skoro nevyskytují na pódiu, ale při přejezdech, odpočinku, prohlížení pamětihodností, v zákulisí...

Diskografie této americké skupiny žijící nyní po celém světě není za třicet let nijak olbřímí. Jak se zdá, archívy ale neřekly vše a Steven Brown v rozhovoru pro *HIS Voice* rozhodně nepřeháněl, když říkal, že skupina – obzvlášť po přestěhování do Evropy – denně pilně pracovala. A čtyřdisk 77o7 je pro jejich příznivce cenným přírůstkem do pozvolna dorůstající mozaiky.

www.myspace.com/tuxedomoon

www.tuxedomoon.com

www.crammed.be/tuxedomoon ■

Nadace Český hudební fond

Text: **Matěj Kratochvíl**

Ačkoliv dnes stát nemluví do toho, jak má vypadat kulturní provoz, rozhodně nelze říci, že by kultura a oficiální struktury existovaly v od sebe izolovaných bublinách. Prostřednictvím institucí rozdělujících finanční podporu, udávajících první mantinely nebo skrze veřejnoprávní média se státní struktury stávají spoluhráči na poli současné kultury. V našem seriálu se budeme věnovat některým z těchto institucí a jejich fungování.

V prvním dílu zůstaneme vlastně na domácí půdě, protože Český hudební fond je historicky i institucionálně propojen s Hudebním informačním střediskem, vydavatelem našeho časopisu. Na příkladu Českého hudebního fondu a Nadace ČHF se ukazují specifické problémy přechodu kultury od státem řízeného socialistického systému k tomu současnému. A také to, jak závislé je financování kultury na ekonomických procesech. Nadace Českého hudebního fondu představuje spojovací článek mezi minulostí a současností kulturní politiky a mezi mezinárodními trhy a domácím nekomerčním uměním. O tlacích spojených s takovým postavením jsme mluvili se současným ředitelem Miroslavem Drozdem.

SOVĚTSKÉ DĚDICTVÍ

Český hudební fond byl založen v roce 1954 podle sovětského vzoru a stal se součástí nového způsobu organizování uměleckého života. Vedle fondu hudebního tak vznikl třeba Český literární fond se sekcemi pro vědeckou a odbornou literaturu, pro dramatická umění a novinářství nebo Český fond výtvarných umělců se sekcí pro architekturu. Hudební fond nečerpal peníze ze státního rozpočtu, hudebníci do něj odváděli dvě procenta ze svých příjmů a jedno procento z příjmů odváděli uživatelé uměleckých děl (například rozhlas, televize, vydavatelství atd.). Tyto peníze se pak umělcům rozdělovaly zpět. Své poslání plnil fond tím, že zřizoval podniky a zařízení sloužící ke zprostředkování tvorby (vydavatelství Panton), tvůrčí domovy a kluby, poskytoval k umělecké činnosti půjčky, stipendia, nebo třeba příspěvky na cesty do zahraničí.

Po roce 1989 se hledala nová forma existence těchto institucí a řešením se stal přechod fondů v nadace, který se uskutečnil v roce 1993. Tehdy se také zastavil přísun peněz z výše zmíněných procentuálních odvodů. Dalšími důležitými milníky byl v roce 1995 zákon o obecně prospěšných společnostech a v roce 1997 zákon o nadacích. Od té doby fond pracuje jen s kapitálem a výnosem z nemovitostí. Obecně prospěšná společnost Český hudební fond byla založena Nadací Český hudební fond v roce 1998. Od svého zřízení Český hudební fond provozuje a poskytuje služby, jako je půjčování hudebních materiálů ke koncertnímu provedení skladeb nebo pro studijní účely a půjčování klávesových nástrojů. Společnost od sebe musela odstříhnout výdělečné aktivity, mezi něž patřilo provozování půjčovny notových materiálů, půjčovna klavírů, ale také Hudební informační středisko.

Majetek nadace a její činnost spravuje a řídí statutární orgán, jímž je podle zákona správní rada. Funkční období správní rady je podle jejího statutu tříleté.

Nadace disponuje dvěma druhy majetku – nemovitostmi a finančními prostředky, které tvoří hlavní část. Finanční prostředky z poloviny tvoří ono „dědictví minulosti“, tedy peníze z procentuálních odvodů v minulosti. Druhou polovinu získala Nadace ve výběrovém řízení na prostředky z Nadačního investičního fondu. Výnos nadačního jmění je ze zákona oproštěn od daně, což znamená, že každoroční výnos z nadačního jmění je čistý výnos. Majetek nadace v podobě nadačního jmění je evidován v rejstříku nadací, a informace o jeho výši je tak průběžně přístupná veřejnosti.

KAM TY PENÍZE TEČOU

V oficiálních pramenech se dočteme, že Nadace ČHF dává peníze na a) podporu takových aktivit, které v rámci české hudební kultury pokládá za nezastupitelné (skladatelské a interpretační soutěže, tvůrčí dílny, hudební školství), b) zajištění materiálních podmínek vzniku a realizace nových děl, interpretačních, muzikologických, publicistických, vzdělávacích, edičních a pořadatelských činností, c) poskytování grantů, studijních stipendií a nadačních příspěvků pro mladé a začínající autory, d) poskytování příspěvků na cestovní náklady spojené s prezentací výsledků tvůrčí práce a rozšířením odborných znalostí v zahraničí, e) zvláštní sociální podpory poskytované po zvážení všech podstatných podmínek v odůvodněných případech.

Každý rok se v Nadaci sejde spousta žádostí o podporu, a ačkoliv byl Český hudební fond založen primárně na podporu vážné hudby, je jeho současný záběr mnohem širší. O rozdělení peněz rozhoduje několik komisí: 1. Výbor pro skladatele vážné hudby (v roce 2006 posoudil 76 žádostí o nadační příspěvek). 2. Výbor pro výkonné umělce (118 žádostí). 3. Výbor muzikologie a hudební publicistiky (32 žádostí). 4. Výbor pro populární hudbu a jazz (67 žádostí). 5. Rada Kruhů přátel (106 žádostí). Komise mají stanovená pravidla, podle nichž rozhodují o podaných žádostech, správní rada jejich rozhodnutí pouze potvrzuje. Má ovšem určitou rezervu a možnost v některých případech částku změnit.

A jaká je politika při udělování peněz? Často jsou slyšet stížnosti, že se peníze rozmělní do malých částek. „Dříve to fungovalo jako schránka na dopisy. Přišly žádosti a vrátily se peníze“, vysvětluje Miroslav Drozd. „Jistá selektivnost

samozřejmě existuje a možná by mohla být i větší. Pokud by ale jeden pořadatel dostal sto tisíc, na ostatní nezbude nic a skončí.“ Kruhy přátel hudby patří k institucím, jejichž činnost je při „pohledu z centra“ vlastně neviditelná, ovšem například na menších městech představují důležité (někdy jediné) centrum hudebního dění. Právě pro ně jsou důležité i relativně malé částky.

INVESTIČNÍ MANTINELY

Z dob socialistického plánování zůstal Nadaci Český hudební fond značný majetek. Na ten se ovšem vztahuje řada zákonných omezení, především skutečnost, že takzvané „nadační jmění“ nesmí nikdy klesnout. Rozdávát je tedy možné pouze peníze z výnosů z peněz uložených v různých investičních fondech. Možnosti tohoto uložení jsou ovšem opět v zákoně omezeny. Jak vysvětluje Miroslav Drozd: „*Nadace jsou velice přísně regulovány, nesmějí příliš progresivně nakládat s majetkem. To je pravý opak toho, jak podobné nadace fungují ve světě. Paní Meda Mládková se kdysi velice divila, že v prostorách patřících její nadaci nemůže provozovat kavárnu, která by přivydělala trochu peněz. Peníze smí jít na termínovaný účet nebo do jednoznačně vyjmenovaných podílových fondů: Jsou to fondy, které nesmí mít ve svém portfoliu více než třicet procent akcií.*“ Skrze fondy je zase Nadace závislá na chování trhu. A zde mohou nastat problémy. V příštím roce se dá očekávat propad výnosů a v souvislosti s tím i snížení možností podpory. Rozhodující je datum 31. prosince – tedy po uzávěrce tohoto čísla HIS Voice. Pak bude jasné, jak se dařilo penězům uloženým v podílových fondech a jak velkou hromadu bude moci fond v roce 2008 rozdělovat. Podle Miroslava Drozda je možné, že rozdělovat nebude co.

Nakládání s ostatním majetkem není sice zákonem tak přísně vymezeno, přesto má svá úskalí. „*Nadace chce peníze na podporu hudby dávat každý rok. Pokud bychom je dali do akcií, potřebujeme na zhodnocení aspoň pět nebo šest let,*“ říká Drozd.

V této situaci je Nadace často nucena čekat, co přinese ekonomický vývoj a jak se vložené peníze zhodnotí. „*Některý rok byl výnos třeba pět procent, což není špatné. Výnosy od počátku devadesátých let klesaly: v roce 1993 to bylo 11 milionů, v roce 2005 5 milionů. V roce 2007 se situace dramaticky změnila a akcie šly výrazně dolů. To se dotklo všech podobných nadací.*“

Nadace by se měla snažit získávat peníze i z jiných zdrojů – od soukromých mecenášů nebo firem. Tato oblast zatím poněkud stagnuje, také vzhledem k tomu, že kulturní mecenášství u nás není příliš běžné. „*Občas peníze odněkud přijdou, ovšem spíše v řádu desetitisíců, ne v milionech. Škodovka dá peníze raději do fotbalu.*“ Občas se objeví dárci s konkrétním cílem pro své peníze. Mohou si určit, kterého

umělce chtějí podporovat, a dají peníze fondu, který se pak musí postarat o to, že jejich peníze budou onomu umělci vyplaceny. Existují nadace, které velké sponzory přitahují, ale řada jich sbírá jen drobky a Nadace Český hudební fond mezi ně zatím patří.

Nadace Český hudební fond nepatří mezi ty nejviditelnější instituce, její význam je ovšem velký, protože od ní prostředky proudí mnoha směry, i do projektů tak nespektakulárních, jako jsou Kruhy přátel hudby. Skrze ni se dají smysluplně využívat peníze nashromážděné během komunistického režimu. Role převodovky mezi kulturou, státem a volným trhem ovšem není lehká, mimo jiné i proto, že řada lidí a organizací si navykla chápat tuto instituci jako bezedný vak, z něhož vždycky alespoň něco vypadne. Teprve během prvních měsíců roku 2008 se ukáže, bude-li tomu tak i nadále.

Další informace o Českém hudebním fondu a Nadaci ČHF najdete na:

www.hudebnifond.cz

www.nchf.cz



Nevypočitatelná Annette Krebs



Text: **Jaroslav Štastný**

Současná improvizací scéna je tvořena svéráznými a charismatickými lidmi, kteří jsou posedlí svými hudebními vizemi. Jen zdánlivě je snadné hrát „co-koliv“. Snadné je napodobovat. K těm, kteří jsou plně ponořeni do svého hledání a jdou neochvějně za svou vizí, patří i Annette Krebs.

Na kytaru chtěla hrát už od čtyř let, ale splnilo se jí to až v jedenácti. Jejím prvním učitelem byl jazzový muzikant, který ji vedl spíše prakticky a dal jí základy nejrůznějších stylů. Od začátku zkoušela improvizovat i skládat – písničky o škole a věcech kolem sebe. V šestnácti psala vlastní protestsongy, zkoušela trochu hrát rock, trochu všechno možné. Když nastal čas studií, rozhodla se pro klasickou kytaru. Jazz ani moderní hudbu zpočátku neposlouchala, zato ji zajímalo moderní umění: malovala a okouzloval ji dadaismus, Schwittersův Merz a podobné věci. To, co namalovala, zkoušela hrát, co hrála, zkoušela malovat. Že to dělají takhle i jiní, neměla v té době potuchy.

Ve Frankfurtu, kde tehdy studovala hru na kytaru, se snažila také proniknout do poučené interpretace barokní hudby, objevovala evropskou tradici, intenzivně skládala. Zároveň ji však lákala abstrakce – výtvarná i hudební. Ve vlastních kompozicích zůstávala u čistých tónů, ze kterých tvarovala svoje „abstraktní“ melodie.

Frankfurt je ovšem hudebně velmi živé město a Annette Krebs zde vstřebávala všechno, co se dělo kolem: koncerty soudobé hudby, jam sessions i společné improvizace a debaty s hudebníky. Když pak přešla do Berlína, snažila se vymanit se ze světa klasické hudby: zkoušela nejprve přenést svou kytaru do neformálního prostředí – hrála klasický repertoár v hospodách, což působilo téměř surrealisticky –, ale brzy se pokusila hledat i jiný přístup k nástroji. Držela nástroj mezi koleny jako violoncello a snížila počet strun. Přirozeně také přešla k používání elektrické kytary. Neustále ohledávala možnosti jiného způsobu hry, až došlo k tomu, že položila kytaru na stůl. Důvody byly vyloženy praktické: mít všechny „křabičky“ a mixpult po ruce. Podobně jako Keith Rowe začala chápat svůj nástroj jako objekt „sochařského“ přístupu. Postupně jí však začal vadit určitý odstup, který tímto způsobem vzniká, a tak nakonec umístila kytaru na kolena, aby byl bezprostřední kontakt s nástrojem bližší. I když způsob hry zůstává v podstatě stejný, je to výrazně jiný pocit a ovládnutí nástroje je tak mnohem snadnější. Paletu nástrojových i přídatných zvuků rozšířila všemi směry – i když ji vidíme hrát, sotva bychom poznali, co všechno vychází z kytary.

V multikulturním a hudebně vibrujícím prostředí Berlína se zapojila do živě se rozvíjející improvizací scény. Výčet těch, s nimiž spolupracovala, je impozantní: Chris Abrahams, Natasha Anderson, Alessandro Bosetti, Burkhard Beins, Sandra Becker, Lucio Capece, Peter Cusack, Chris Dahlgren, Rhodri Davies, Jim Denley, Axel Dörner, Robin Hayward, Marcus Heesch, Charlotte Hug, Sven-Ake Johansson, Christoph Kurzmann, Sachiko M, Kaffe Matthews, Wade Matthews, Chico Mello, Toshimaru Nakamura, Andrea Neumann, Bhub Rainey, Michael Renkel, Ana Maria Rodriguez, Keith Rowe, Ignatz Schick, Burkhard Stangl, Taku Sugimoto, Luca Venitucci, Michael Vorfeld, Marc Wastell, Steffi Weismann, Otomo Yoshihide...

V roce 2000 došlo ke vzniku sedmičlenného seskupení Phosphor, v němž se s Annette Krebs sešli Burkhard Beins (bicí), Axel Dörner (trubka a laptop), Robin Hayward (tuba), Andrea Neumann („inside-pia-

no“, mixpult), Michael Renkel (akustická kytara, laptop) a Ignaz Schick (elektronika, gramofon). Spojovala je potřeba zvýšené koncentrace hudebního projevu a úsilí o zvukovou jasnost a transparentnost. Namísto husté zvukové tkáně nastoupilo ticho jako východisko. Zvukové události a jevy byly pečlivě rozmisťovány do imaginárního prostoru a jejich vzájemné vztahy (hlasitosti, charakter, začátky a konce zvuků, jejich kontrasty, prolínání a kolize) byly bedlivě zvažovány a precizně dávkovány s ohledem na vyváženost celkového tvaru. Protože tyto zvuky byly většinou velmi tiché, otevřelo se zde obrovské spektrum „mikroskopických“ změn hlasitosti. Pro posluchače to znamenalo výrazné rozšíření poslechové zkušenosti. Ačkoliv ona vysloveně „redukcionistická fáze“ Phosphoru trvala jen pár let a postupně přešla do širšího výrazového spektra, určitá transparentnost zvuku a smysl pro jeho obezřetné dávkování zde zůstává. Phosphor je unikátním sdružením, kterému se podařilo dosáhnout zcela neobvyklého souborového zvuku. Proti běžné improvizátorské bezuzdnosti, bezbřehosti a exhibicionismu staví jeho členové střídmost a uměřenost. Jejich hra se však vyznačuje vysokým stupněm napětí i překvapení – vyvolává pocit neobyčejné svobody a zároveň velmi přesné souhry, v níž se jednotlivci doslova zázračným způsobem doplňují.

Kromě Phosphoru Annette vystupuje často sama nebo s dalšími spoluhráči: blízký je jí japonský kytarista Taku Sugimoto či italský saxofonista Alessandro Bosetti. Řadu let vystupovala v duu s Andreou Neumann, ve Vídni hrává s Christophem Kurzmannem a Burkhardem Stanglem. Kromě toho spolupracuje na video-projektech Sandry Becker či Steffi Weissmann. S ní vytvořila například vtipnou variaci na téma „zrcizování“ nazvanou *Le vol 1–3*, kde za zvuků „recyklované“ hudby obě autorky v parodii na popové videoklipy vesele kradou v obchodním domě...

Hudba Annette Krebs se vyznačuje protikladnými vlastnostmi: na jedné straně je „asketická“ – pracuje s velkými porcemi ticha a drobnými šumy. Na jejím CD *Guitar Solo* (Fringes Recordings, 2002) se první normální kytarový tón ozve až po nějakých šesti minutách. Zároveň je však velmi bohatá – používá nejen různě transformovaných zvuků kytary, ale i laptop, rádio či magnetofon, z něhož se ozývají také úlomky reálného světa (útržky hovorů, různá zvuková prostředí atd.). Annette Krebs nás učí znovu a znovu naslouchat tomu, o čem jsme si mysleli, že to dávno známe. Každý sebeobyčejnější zvuk jsme nuceni přehodnotit. Její hudba hbitě vklouzla do oné tajemné mezery mezi Životem a Uměním, o níž kdysi mluvil Robert Rauschenberg. Annette Krebs je charismatickou osobností, která dovede vždy překvapit. Její hra je plná nevyzpytatelných zámlk, nečekaných výbuchů i chvějivého vzrušení.

Koncertní činnost A. Krebs pokrývá všechny světadíly kromě Antarktidy a zasahuje do oblastí interdisciplinárních projektů na pomezí hudby, výtvarného umění, tance, literatury a videa. O jejím umění se budeme moci přesvědčit na festivalu Expozice nové hudby 2008 v brněnském klubu Fléda, kde vystoupí 3. března i s improvizacím seskupením Phosphor.

**Diskografie:**

Annette Krebs. Various Projects 2003–2005. CD-R. CDr-2, 2006.
 Alessandro Bosetti and Annette Krebs. Bosetti / Krebs. Grob, 2003.
 Annette Krebs. Guitar Solo. Fringes, fringes 11, 2002.
 Phosphor. Phosphor. Potlatch, P501, 2002.
 Taku Sugimoto and Annette Krebs. Eine Gitarre ist eine gitarre ist keine gitarre ist eine gitarre... Rossbin, 2002.
 Taku Sugimoto and Annette Krebs. A Duo in Berlin. Slub Music, 2000
 Andrea Neumann and Annette Krebs. Rotophormen. Charhizma, 2000.

Kompilace:

Improvised Music from Japan Extra 2006 Book + 2 CDs. Improvised Music from Japan, IMJ-308/9, 2006.
 Neue Musik in Deutschland 1950–2000. 8-CD set. Deutscher Musikrat, 2005. (with Phosphor)
 Off Site Composed Music Series in 2001. 2-CD set. A Bruit Secret, 101-102, 2002.
 Improvised Music from Japan. 10 CD set. Improvised Music from Japan, 2001.
 Mottomo Otomo: Unlimited XIII. Trost, 2000.

inzerce

13 SYROVÝCH

průniků do jiné hudby

2x měsíčně v noci ze čtvrtka na pátek
uvádí Petr Vrba

Pořad
13 SYROVÝCH
 se zaměřuje
 na avantgardní
 a experimentální
 výboje současné
 hudební scény:

**abstraktní hip hop,
 alternativní rock,
 avantgarda,
 elektronický jazz,
 experimentální
 elektronika,
 free jazz,
 industriál,
 improvizace,
 post rock,
 soudobá hudba,
 turntablismus,
 underground...**

www.radio1.cz/13syrovych

RADIO 1
91,9 FM
 P R A H A

Návrat živých mrtvých

Rave a jeho (ne)vzkříšení

Text: Karel Veselý

Páté pokračování nechvalně proslulé béčkové série Návrat živých mrtvých Rave To The Grave (2005) má zvláštní pointu, která ukazuje, co si veřejnost myslí o kultuře rave. Student chemie vytvoří drogu, která připomíná extázi. Při dlouhodobějším užívání ale dělá z lidí chodící nemrtvé. Ve finální scéně na halloweenském tanečním večírku je pak mezi zdrogovanými ravery velmi obtížné poznat, kdo je už zombie a kdo si jenom vzal extázi. Rave ale dal populární kultuře konce 80. a začátku 90. let více než jen možnost smát se nemrtvým tanečníkům.

Hnutí rave z konce 80. let patří mezi zatím poslední koherentní a autonomní subkultury mládeže. Jeho vznik se datuje do roku 1987 s vrcholem v tzv. druhém létu lásky 1988 a dohasíná v klubové taneční scéně 90. let. Je s ní pupeční šňůrou spojený styl acid house, britská verze chicagského house. Rave ale nebyl jen hudební, ale také společenský fenomén, jenž je jedním z charakteristických znaků Británie v počátku druhého volebního období Margaret Thatcherové. Rave stojí v opozici proti etice kapitalistického atomismu a individualismu, v němž se každý stará především sám o sebe. (Viz památný výrok premiérky: „*Nic takového jako společnost neexistuje.*“) Nová sounáležitost mládežnické kultury je lékem na „*společensky potlačené sociální citění*“ (Reynolds) a také všudypřítomnou městskou nudu.

Počátky ravu jsou spojené se svobodomyslnou atmosférou z letní Ibiza, oblíbené dovolenkové destinace Britů. Jeden z Baleárských ostrovů byl místem, kde čtveřice DJů Danny Rampling, Nicky Holloway, Paul Oakenfold a Johnny Walker zažila v roce 1987 své *osvícení* a rozhodla se stvořit věčné léto v klubech deštěm sužovaných vnitrozemských anglických velkoměst. Dostat neznámý hudební styl do etablovaných klubů se ukázalo být jako příliš obtížný úkol, a tak promotérům nezbylo nic jiného, než se uchýlit k ilegálním večírkům v prázdných skladištích a následně do volné přírody. Hra na kočku a myš s policií při nepovolených shromážděních (obvykle kolem dálnice M25 na Manchester) spojovala ravery se subkulturou travellerů, kočovných kmenů křižujících anglickým venkovem. Samotné pojmenování pak konotuje vazby s mods a hippies šedesátých let, k jejichž odkazu se rave hlavně v počátku hlásili.

Kulturní teoretici často připomínají, že rave vlastně není subkultura v pravém smyslu slova. Podle definic Stuarta Halla nebo Dicka Hebidge chybí rave uniformní styl oblékání a hlavně náboj společenské rezistence. Rave je hnutí zcela apolitické a nebojuje proti nikomu a ničemu. Cynický pohled na jeho filosofii by mohl konstatovat, že pocit vzájemnosti je jen chemická reakce způsobená látkou MDMA (extáze), jež zesiluje empatii a odbourává společenské zábrany. Zatímco první ohlasy médií na rave byly vesměs příznivé, vše se změnilo v okamžiku, kdy se objevily první případy předávkování extází. Paradoxem je, že detailní analýzy ukázaly, že většina obětí (a za deset let taneční horečky jich bylo v Británii asi jen šedesát) vlastně zemřela na dehydrataci, pro média se strašák drog stal jednoduchou rétorickou figurou. Mediální demonizace postupovala ruku v ruce s kriminalizací aktivit raverů a v roce 1994 dal zákon známý jako Criminal Justice and Public Order Act policistům jednoznačně definovanou zbraň v boji proti hudbě „*charakterizované posloupností repetitivních beatů*“.

Klíčem k pochopení ravu je droga extáze, která se dostala do Británie v polovině 80. let z Baleár. „*Když chcete udělat rave party, stačí vám nějaké techno, pět set teenagerů a stejný počet pilulí,*“ vyjádřil se lakonicky DJ Frankie Knuckles. „*Magic Pill*“ je skála, na níž stojí ravová filosofie zpopularizovaná akronymem PLUR. Jeho jednotlivá písmena nahrazují slova: Mír, láska, vzájemnost, respekt. (Později k nim přibýlo ještě jedno R jako re-

sponsibility, zodpovědnost.) Někteří teoretici ravu šli ale ještě dále a v drogové intoxikaci hledali zárodky nového vnímání světa. Pro myslitele jako Timothy Leary nebo Douglas Rushkoff byli raveři noví a uvědomělejší hippies (ke kterým kdysi oni sami vzhlíželi). Rave ale není komplexní sociální model ani životní styl. Pro velkou většinu tanečníků to vždy byla jen víkendová hédonistická záležitost. Přesto v 90. letech kultura rave vzrušovala kulturní teoretiky, kteří se ji pokoušeli vysvětlit z několika různých pohledů.

Asi nejdetailnější pohled na fenomén rave podal Simon Reynolds v knize *Energy Flash* (1998, v USA jako *Generation Ecstasy*, 1999). Kromě hudebních a společenských základů rave proniká i do obecněji-kulturních teorií a připomíná například tezi z knihy Jacquese Attaliho *Noise*, podle níž hudba předjímá budoucí společenský pořádek. Reynolds ztotožňuje rave s finálním stádiem jeho filosofie dějin – kompozice, v níž se doposud nepřátelský „hluk“ transformuje do nového společenského zřízení. „*Aktivita je jednoznačně lokalizovatelná a prováděná malou komunitou pro ni samotnou. Není žádná zřetelná hranice mezi konzumací a produkcí,*“ popisuje Attali hlavní znaky této fáze. Rave to splňuje v hudbě, když acid house pracuje s demokratizací hluku (sample) a kolážemi. Parties pak nejsou jen „spektáklem“ pasivní konzumace, každý návštěvník je spoluvytváří tancem nebo pískáním na píšťalky. Decentralizovaná síť samostatně fungujících promotérů je pak snem post-korporální ekonomiky.

Neuchopitelná zuřivost, jak zní jedna z definic slova rave ve výkladovém slovníku, klidně může sloužit jako vhodná metafora bláznivého tavicího kotle, jež produkuje estetiku víru, v němž si jsou všechna data na úrovni jedniček a nul rovná. Reynolds si zde bere na pomoc *Future Shock* Alвина Topflera, podle něhož estetika sampledelie předjímá budoucí blip culture – novou realitu lidské existence, která bude digitálně rekombinovatelná, tedy virtuální. „*Zuřivá*“ estetika náhodných spojení je také zároveň centrifugou znaků. Reynolds v *Blissed Out* tvrdí, že rave vytváří systém bez označování





(non-signifying), svobodnou hru znaků bez fixních denotátů. Otázkou zůstává, jestli je to pozitivní, či negativní jev. Na nebezpečí závratě z halucinační kultury upozorňuje Artur Kroker ve své distopické vizi „nekonečného víru bez cíle“. A nebo je divoké míchání artefaktů minulosti subverzivním kulturním aktem podobně, jako tomu bylo u estetiky punku? Když Reynolds popisuje taneční večírek, všimá si zahlcení smyslů (drogový rauš, hlasitá hudba, barevná světla), které funguje jako brána do nového vědomí.

Pro některé autory je průlom do nové reality (jak lákavá představa) spojený s drogovým zážitkem. Zmínění Leary a Rushkoff shledávají příbuznost rave parties a pohanských rituálů například jihoamerických indiánů. Styčné body jsou zřejmé: hudba jako spojující faktor psychologických stavů jednoty nebo společného vědomí. Použití hudby jako klíče ke spiritualitě se skutečně datuje až do dob tzv. primitivních společností. Jak se píše v alt.rave FAQ: „DJ je jako šaman, který nás po hudební cestě vede do jiné říše.“ Vedle drog je důležitou součástí přechodového rituálu také tanec. Naprosté oddání se rytmu ústí ve ztrátu (sebe)kontroly, která podle Learyho přináší osvobozující zážitek. Stát se rytmem a vzdálit se svému já znamená najít znovu cestu ke svému tělu. Jakkoliv se Leary snaží hledat vazby mezi hippies a ravery, druzí jmenovaní v žádném případě nevyznávají civilizační pesimismus prvních. „Věda a technika nám dávají nástroje. Technošamanismus zkoumá synergii mezi mystickým a psychickým,“ pokračuje se v internetovém manuálu rave.

Další výkladový vzorec rave poskytuje teorie přechodných autonomních zón (TAZ) Hakima Beye. Myslitel vycházející z moderního anarchismu připisuje ilegálním večírkům (stejně jako dalším příkladům z historie) „ontologickou“ schopnost vytvářet provizorní časoprostorové anomálie, které existují mimo společenské struktury moci. Pro stát jsou zóny svobody neviditelné, protože pro ně nemá definici. „V okamžiku, kdy pro ně vznikne jméno, zóny zmizí.“ Reynolds trochu s nadsázkou popisuje rave jako „mašinu na TAZ“, jako temporální výbuchy kreativity lokalizované tady a teď. Stejnou schopnost mají podle něj i pirátské vysílačky, které přispěly k rychlému vzestupu klubové scény na začátku 90. let.

Pokud existuje spojnice mezi ravem a konzumní kulturou pozdního kapitalismu, pak je to určitě zesílený důraz na hédonismus. Gilles Deleuze a Felix Guattari popisují ve svém díle *Anti-Oedipus* kapitalismus jako stroj vytvářející touhy, jež nelze nikdy finálně uspokojit. Obdobně je kontinuální DJský mix nekonečného večírku neustále odkládaný příslib naplnění slasti, nekonečná předehra bez vyvrcholení. K zajímavým výsledkům dospěly studie sexuality raverů, které ukázaly, že extáze zcela změnila tradiční vazby mužů a žen v podobných subkulturách. Pocit slasti totiž není vázaný na tělesný sex a místo hromadných orgií jsou taneční večírky spíše místem, v němž se rozpouští genderové rozdíly ve prospěch všeobjímající netělesné lásky. Helen Evans připomíná, že raveři na extázi se propadají do před-oedipovského stavu touhy. Ruku v ruce s tím jde infantilismus, který navenek reprezentují pomůcky jako dudlíky, plyšovi medvědi či pestrobarevné oblečení. Je to pokus o návrat k nevinnosti, odosobnění 'dospělého já' a jakýsi návrat do prvních stádií života, kdy já se rovná svět.

Konec raveu nezpůsobily jen zpřísněné zákony z roku 1994, ostatně z přírodních free večírků už se tehdy kultura přesunula do velkých klubů. Symptomy uhasínání původní energie jsou viditelné už kolem roku 1992. Acid house se štěpí na několik podžánrů a zvýšená popularita taneční scény má za následek radikalizaci původních raverů a následný vznik tzv. darkside / darkcore. Iniciátorem *temné strany* raveu jsou také vedlejší

efekty dlouhodobého užívání drog, jež s sebou přináší paranoiu, sluchové a zrakové halucinace, atd. (Někdo tyto účinky připisuje zhoršené kvalitě extáze v té době.) Exaltovaná vzájemnost všech tanečníků se najednou mění v noční můru a veselý a hravý acid house se transformuje v temné paranoidní jungle nebo machistické militantní gabba.

Stejně jako se v rocku pravidelně vrací sny o znovuoživení ideálů hippies, tak se i skomírající klubová kultura v posledních letech snaží probudit ideály raveové revoluce. Taneční hudba, udušená v polovině 90. let komercializací, nepochybně po deseti letech zažívá jistou renesanci, hudební originalita či snad revoluční náboj srovnatelný s tím v „létě lásky“ je však pouze zbožné přání zhmotněné diskutabilní hudební škatulkou tzv. new-rave (někdy nu-rave). Jejím původcem je Joe Daniel z labelu Angular Records, který tímto slovem nazval na jaře 2006 debutový singl britské kapely Klaxons. Ta svoji vazbu k raveu deklarovala coververzí acid-houseových hitů *The Bouncer* od Kicks Like a Mule a *Not Over Yet* od Grace. Termínu se ujal hudební časopis New Music Express, který ho popsal jako mix elektroniky, new wave, disco, indie rocku a punku a zařadil do něj skupiny New Young Pony Club, Shitdisco nebo Hot Chip. New-rave jako škatulka se ocitla v palbě kritiky ať už od veteránů raveu nebo znalců taneční hudby a celkově nemá příliš dobrou reputaci a celá řada hudebních publikací se o ní často zmiňuje jako o neudržitelném mediálním konstruktu. Hudebně je vlastně totožná s už existujícím dance-punkem, navíc má snad jen retro fascinaci koncem 80. let. I sami Klaxons loni v létě uznali, že „vtip s new-rave se jim vymkl z rukou“, a k médií oslavované scéně se už nehlásí.

Vtip si však žije dál svým životem, termín new rave se dnes na internetu vyskytuje hlavně jako styl oblékání. Britská či americká média se jen hemží články, které objevují ravery v polích. Ti tam však byli i před pěti či osmi lety, subkultura free parties se po opadnutí masového zájmu vrátila k původním idejím a existuje dodnes po celém světě. Reakce veřejnosti a politiků jsou totožné s těmi na konci 80. let, příkladem budiž kauza Czech-tek 2005. Stejně tak ani taneční scéna nikdy úplně nezanikla, jen se po vyhasnutí kreativního potenciálu přesunula na okraj zájmu. Subkultury, jež vznikly za specifických socio-kulturních podmínek, se nikdy nemůžou vrátit v původní podobě. Těžko ale popřít, že rave, třebaž jako mýtus, zůstává inspirací pro celou řadu současných hudebníků. Současná elektronická hudba si z jejich časů bere volnomyšlenkářský přístup k míchání na první pohled nevhodných elementů. Dá-li se současná elektronická hudba (tedy některé její proudy) charakterizovat heslem „primitivismus jako ctnost“, pak i zde jsou slyšet časy raveu zabýdlené nadšenými teenagery experimentujícími s levnými počítači. Vzpomínky na zlaté časy taneční pospolitosti ožívají v současných klubových subkulturách, jako je třeba dubstep. ■

Literatura:

Jacques Attali – Noise: The Political Economy of Music (1985)
Hakim Bey – TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism (1991, č. 2001)
Helen Evans – Out Of Sight, Out Of Mind: An Analysis of Rave culture (1992)
Timothy Leary – Chaos and Cyberculture (1994)
Simon Reynolds – Generation Ecstasy (1998)
Různí autoři – Sonic Process (2005)

Dynamika mezi obrazem a hudbou

Hector Zazou

Text: **Darrell Jónsson**

Překlad: **Petr Ferenc**

Když na festivalu Alternativa 2007 Hector Zazou s ansámblem předvedl českou premiéru své kolaborace s Bernardem Caillaudem „Quadri + Chromies“, důrazně připomenul úžasný potenciál vizuální hudby. Zadní videoprojekce Caillaudových návrhů ve vysokém rozlišení, vícekanálový zvuk a několik hudebníků umístěných na balkónu divadla... provedení Q + C zkrátka bylo jedinečné tak, jak lze od vždy invenčního Zazoua očekávat. Ale přesto tu byl rozdíl. Zatímco dřívější Zazouovu tvorbu určovala narativnost a písně, současný Zazou vzkřísil téměř zapomenuté evropské dědictví dvacátého století – výtvarné umění hluboce srostlé s hudbou. Samozřejmě, pokud měli techno VJs světlou chvíli, dokázali – stejně jako jejich předchůdci z psychedelických light show – tu a tam něco víc než jen vytvářet klišovité tapety. Stejně tak se neustále odehrávají pokusy najít cestičku k zaslíbené zemi multimediálních událostí; prošlapat ji touží Philip Glass i Rolling Stones. Tyto pokusy jsou však často založeny na operním a music-hallovém pódiovém řemesle, v případě VJingu jsou módní vágní výpůjčky z oblasti experimentálního filmu. To, co vytvořili Zazou a Caillaud, je ale vystavěno (přímo i nepřímo) na specificky koncentrovaných metodách v čase se odvíjejícího výtvarného a zvukového umění a pokračuje po zarostlých cestách, které byly prosekány počátkem minulého století. Během přípravy před svým pražským vystoupením si Hector Zazou našel několik minut k naznačení svých inspirací, metod práce a toho, co se naučil na své cestě za vizuální hudbou.

Mnozí věrozvěsti vizuální hudby v minulém století byli idealisté, kteří skrze svá díla a manifesty tvrdili, že přímým vyjádřením hudby je použití filmu. Podobně Vasilij Kan-

dinskij obhajoval abstraktní expresionismus před věrným zobrazováním, poukazoval na přímý vztah formy, zvuku a pohybu. Co si o tomto médiu myslíte – po vši práci na poli absolutní hudby – vy?

Od začátku dvacátého století jste měl na jedné straně skladatele a na druhé vizuální umělce snažící se vidět a kombinovat obrazy se zvuky, ne naopak, do velmi přímých spojení. Ale ne jako ve filmech, kde je příběh, scénář, ale tam, kde existují jiná propojení. Mluvím zde o výzkumu čisté abstrakce (zvuku/obrazu), tedy o situaci, která se liší od použití hudby ve filmech, kdy zvuk pouze pomáhá obrázkům. Když se ale jedná o věci, jako je *visual music*, obě média musí přímo a úzce spolupracovat.

První experimenty na tomto poli byly provedeny ve dvacátých letech umělci, jako byl Hans Richter a Oskar Fischinger, kteří pracovali s abstraktními formami a hudbou, dá se říci s animovanou abstraktní malbou.

A vy pokračujete v tomto hlubinném propojování zvuků a obrazů?

Ano. A v této části světa, kde lidé přemýšlejí o absolutní show spojující všechny smysly v jednotu, tím vyvstává problém synestézie.

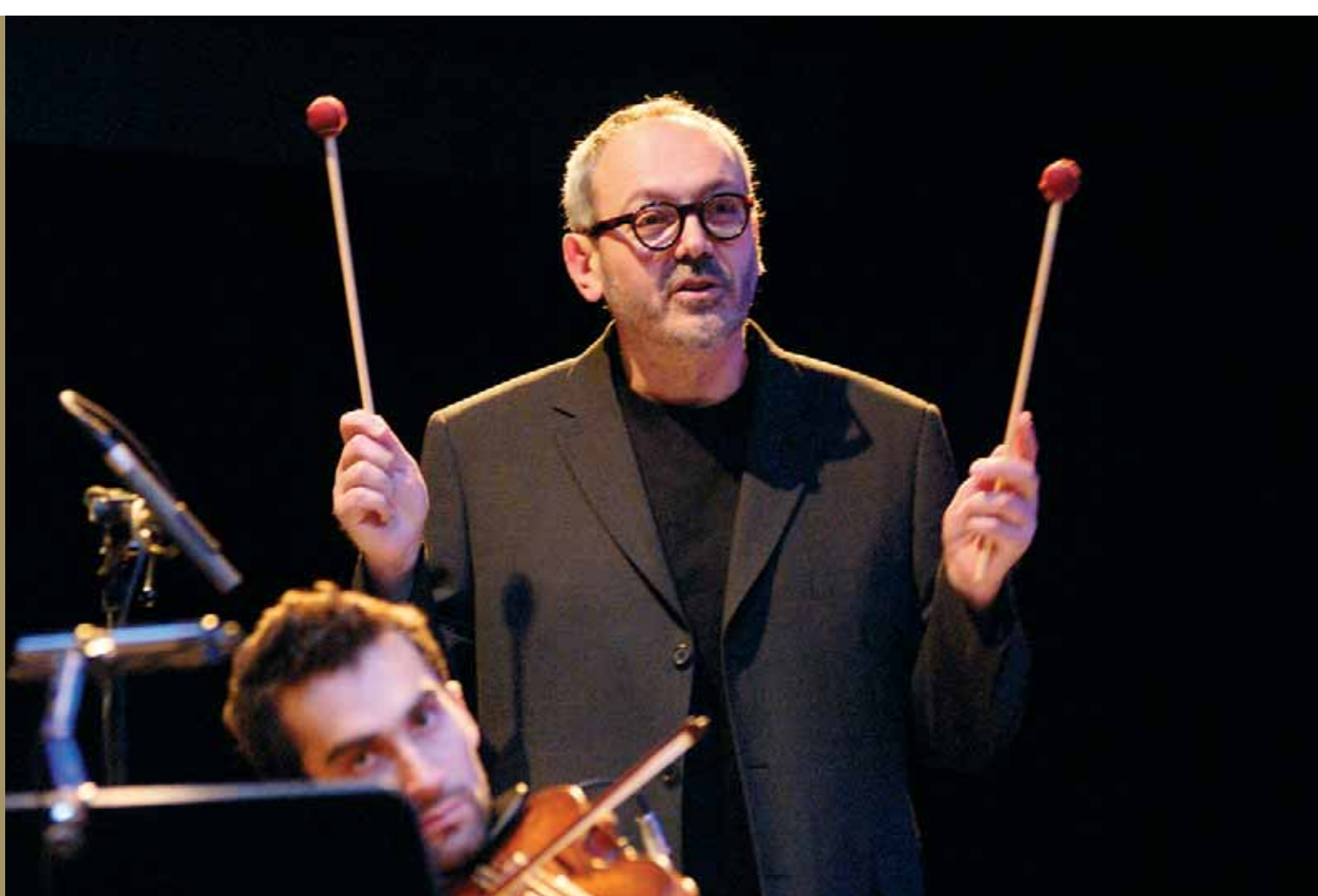
Někteří skladatelé, jako třeba Messiaen, viděli při poslechu hudby barvy a s jistotou říkali: no, tohle je oranžová, tohle vínová, tohle modrá. Což neznamená, že tito lidé opravdu pracovali s malbou – ale pro některé mozky je zkrátka spojení hudby a barev něčím přirozeným. S malířem Bernardem Caillaudem jsme se v projektu Quadri + Chromies snažili vytvořit přístup, který bude zároveň tak trochu synestesií a tak trochu dědictvím umělců z počátku minulého století, o nichž jsme mluvili.

Což znamená, že musíme najít dynamiku mezi obrazem a hudbou spíš než přímý vztah, kdy bychom si prostě řekli: tento tón je žlutá atd. Caillaud pracoval na pohybujících se obrazech a pak jsme se snažili zachytit způsob, kterým se pohybují, algoritmicky, ale také co se týče pohybu barev a tvarů. Protože takový druh abstraktní malby mi coby skladateli dává více svobody než hudba, která je strukturována jako tradiční filmový soundtrack.

Jak jste se navzájem s malířem Caillaudem při práci na vašem nejnovějším díle ovlivňovali? Jak se tento proces spolupráce vyvíjel?

Opravdu jsme pracovali spolu (v reálném čase). Jeden z nás například tvořil hudební frázi nebo obraz a ten druhý řekl: co si myslíš o tomto obrazu, bílém čtverci a žlutých tečkách, co kdyby ty tečky teď byly modré a čtverec žlutý a hudba se spolu s obrazem přesunula z jednoho modu do jiného, který by reprezentoval čtverce, a její struktura by se měnila podle obrazu... Tohle jsme





dělali pořád. A pak jsme si řekli: tenhle sled obrazů se hodí k tomuto sledu zvuků, ale lépe by fungovalo, kdyby se obrazy z červené neproměnily v zelenou, ale v modrou. A protože Caillaud měl pod kontrolou pohyb, barvy, rychlost změn a pohyb tvarů, celý ten vizuálně-zvukový proces se dosti podobal muzikantskému sjednocování rytmu, melodie, tóniny a dalších prvků.

Jediné, co jsme nechtěli, bylo pevně si říci, která barva znamená který tón nebo akord apod., protože to by nám ubralo svobodu plně tvořit. Když pracujete s obrazy, máte možnost volby řídit se buď velmi přísnou gramatikou, velmi přísným vztahem barev a zvuků, nebo si vynalézt jiný způsob, jak tyto prvky spojit. Což se podobá situaci, kdy se dva lidé ze dvou odlišných kultur, které nemají společný jazyk, domluví rukama a gesty a snaží se tak nalézt jazyk, který není jazykem v nejpřísnějším slova smyslu, ale umožňuje jim vzájemnou komunikaci.

Chystáte se v podobné činnosti pokračovat?

Caillaud vloni bohužel zemřel, ale ano – rád bych pokračoval. Jenže jeho práce byla pro mě perfektní. Měl v sobě, co se týče malby, přesně to, co mám rád a co jsem potřeboval z hlediska metody – metodologii činnosti. Takže teď je otázkou, jestli někoho vhodného pro práci na tomto poli potkám. Pokud ano, budu pokračovat s velkým potěšením.

Máte reputaci jako mistr toho, čemu se volně říká „konceptuální album“. V minu-

losti jste takové delší kusy komponoval. Jak se zdá, zajímají vás více rozměrnější formy. Znají vám takto v hlavě, nebo se k nim doberete nějakým postupným vývojem?

Myslím, že nemám žádné předsudky, kterých bych se chtěl držet, ani žádnou metodu, kterou bych výhradně následoval. Vždycky jsem ale potřeboval myšlenkovou formu, z níž se lze k psaní hudby odrazit, něco víc než jen hudbu samotnou. Takže koncepce mi vždy velmi pomáhá. Ale slovo „konceptuální“ neznám, že bych se musel utíkat k symfonickým formám, velmi dlouhým kusům a tak podobně. Stále se umím vypořádat s formátem písně, která je dlouhá tři čtyři minuty, tak, že mám v mysli něco většího, než je píseň sama.

V šedesátých a sedmdesátých letech jste byl, podobně jako spousta hudebníků v Čechách i jinde na světě, ovlivněn Captainem Beefheartem. Zajímalo by mě, jestli jste po těch letech nenašel nový pohled na záhadu, která si říká Beefheart?

Čerstvý pohled asi ne, ale četl jsem všechny knihy, které o něm byly vydány, a že o něm vyšlo několik extrémně detailních knih! Pořád mě velmi zajímá a některou jeho tvorbu mám opravdu rád.

Zabýváte se někdy výtvarnou činností, třeba coby relaxací nebo cvičením?

Jako cvičením, řekl bych, protože tady bych se opravdu nerad bral příliš vážně. Snažím se

některé nápady, které se nehodí pro hudbu, přeměnit v něco výtvarného.

Ptám se proto, že Beefheart byl sochařem a malířem.

No, nebudu tady vymýšlet nějaká srovnání. Ale když už se ptáte, jestli se výtvarným uměním zabývám, musím říci, že mi to jde velmi pomalu (protože nejsem výtvarník). Dělam na věcech, kterým říkám *sound-paintings*, což jsou výtvarné objekty se zvuky.

Plánujete je vystavit?

Ano, mám výstavu v květnu 2008 v Paříži, další se plánuje na únor a bude v Itálii. Ale jak říkám, moc vážně se coby výtvarník neberu. Je-li ale možnost, proč s ní nepracovat. Ale nemám ambici být znám jako „výtvarný umělec.“

A naučíte se tím něčemu?

Samozřejmě. A taky se při tvorbě těchto kousků velmi uvolním; je to velmi relaxační forma vyjádření. ■

Odkazy

Bernard Caillaud - <http://www.enpc.fr/ce-ras/caillaud/>
Quadri + Chromies (CD+DVD) a další díla Hectora Zazoua jsou k mání na značce Materiali Sonori - www.matson.it

Hledání metody pokračuje

Text: **Frank Rothkamm**

Překlad: **Petr Ferenc**

Rozprava o metodě je název rubriky, v jejímž rámci vám zprostředkováváme pohled jednoho tvůrce na jeho práci – jeho pohnutky, motivace, tvůrčí a pracovní postupy... Jednotliví umělci dostávají k dispozici prostor, na němž mohou sami vyjádřit a zdůraznit, co je pro jejich tvorbu nejdůležitější. Dalším pozvaným je matematik, skladatel, tvůrce elektronických nástrojů a instalací a filosof Frank Rothkamm (viz profil v čísle 1/07).

Od té doby, kdy jsem jako teenager začal komponovat, jsem se nikdy pevně neusadil v jednom určitém stylu nebo formě. Vlastně se snažím vyvinout nový styl s každou skladbou. Dříve jsem se zajímal o netradiční kompoziční formy, které jsem nalézal na těch nejnepravděpodobnějších místech a které se zdály být nezávislé na žánrech. Znudila mě oficiálně vyučovaná a mohutně rozšířená víra v segregaci vysokého a nízkého umění, oddělené říše zábavy a vážné kultury, v to, že punk rock a serialismus se jaksi neslučují. Raději bych viděl serialismus jako nový punk rock, ale je jaksi nevědecké nezmínit existenci všech možných druhů hudby. Všechny žánry mají potenciál dát vzniknout nejvyšší formě kompozice, ať už se jedná o pop, rap, klasiku, easy listening či elektronickou hudbu. V některých hudebních formách je tento potenciál ale o něco větší.

Nemohu poslouchat hudbu, aniž bych přitom podvědomě neanalyzoval její formu a stavbu – jaksi mi tyhle věci, možná synesteticky, okamžitě přicházejí na mysl. Když poslouchám, nacházím určité aspekty (kompoziční, dramatické, architektonické) hudby, které transcendentují její formální nebo stylistické kořeny a které by mohly být vyjádřeny v jakémkoli stylu kýmkoliv a kdykoliv. Nedokážu ignorovat žádnou hudbu nebo zvukovou událost, a tak tuto technickou vnitřní práci začleňuji do své DNA. A bohužel díky tomu taky nedokážu spát bez ucpávek v uších.

Slovo *kompozice* pochází z latinského *componere* a já si toto slovo překládám následovně: dát věci dohromady s posedlostí pro detail a absolutní nutnost. Toužím po hudební komplexitě a kompozicích, které patří do nejméně dvou kategorií a jsou opravdu polyfonické. Abych takové mohl realizovat, musel jsem rozšířit roli skladatele a vytvořit ekonomické a institucionální struktury. Hardware, software, tvorba zvuků, distribuce, projekční systémy a místa pro představení – to vše nezávisle vybudováno skladatelem coby velkým architektem svého vesmíru.

Velmi mě zajímá teorie, technologie a kompoziční technika, která dá vzniknout hudební skladbě. To, na čem nakonec ale záleží nejvíc, je percepce hudby samotné. Jak říká Duke Ellington: „Když to dobře zní, je to dobré.“ Pravděpodobnost, že to bude znít dobře, je pro mě vyšší v elektronické hudbě. A proto byla téměř všechna moje hudba realizována výhradně za pomoci elektronických nástrojů.

Má kompozice je utopická věda, jejímiž hlavními tématy jsou proporce, tenze, drama, kosmologie, diskrétní matematika a řízeně náhodná distribuce. Také zkoumám hranice hudby: od hranic percepce toho, čemu říkám *nanohudba* (viz ID 1 – ID 16, vložené mezi skladby na trilogii FB01), až k hranicím koncepce (Stroj, Který Vygeneruje Všechnu Myslitelnou Hudbu A Pak Se Zastaví).

Má hudba není spoutána s žádným určitým stylem a nevyvíjí se lineárně. Není dílem kulturního specialisty, který profituje z vymezení ze všech světů jen proto, aby vytvořil svůj vlastní. Spíše je spojena s matricí stylů, které rozkládají politiku identity a individuální ego. Je multi-

dimenzionální, synkretická, možná dokonce encyklopedická. Zahrnutí všech ér a všech skladeb považuji za dobré počáteční východisko.

Každé mé dílo je monáda. Monáda je koncepce poprvé použitá starověkými filosofi, kteří skrze ni identifikovali celkový koncept, ať už šlo o Boha, nejvyšší bytost nebo souhrn všech bytí. Podle Gottfrieda Wilhelma Leibnitze, polyhistora žijícího v sedmáctém století, se monády liší ve svých vlastnostech a žádné dvě nejsou zcela stejné. Každá monáda má svůj vlastní vnitřní princip bytí. Změny vlastností uvnitř každé monády nejsou zvenčí ovlivněny jinými monádami. Do roku 2007 jsem nashromáždil 345 elektronických monád včetně kolaborací, reklam, soundtracků a remixů. I když by se některé daly rozřadit do skupin, není zde chtěná konzistence ve stylu nebo metodologii.

Má odysea: Narodil jsem se v Německu a během dvaceti let se dvacetkrát stěhoval. Nejprve v rámci Německa, pak do Kanady a nakonec po Spojených státech. Posledních čtrnáct let jsem pendloval mezi Los Angeles a New Yorkem. Nyní žiji v LA v bývalém hotelu. Neříkal bych tomu evoluce ani inteligentní design.

Jednou, úplně vyhořelý a neschopný najít ve své práci smysl, jsem zorganizoval maratón mp3 nahrávek. V letech 2001 a 2002, ze serveru, který jsem zbudoval v Hollywoodu, posílal generátor náhodných čísel do světa jednu skladbu denně komukoliv, kdo si je předplatil. Když jsem takto prozkoumal všechno své dílo, měl jsem v létě 2002 epifánii a po ní jsem navrhl stroj pro sci-fi serialismus: IFORMM. Tento stroj je přímým následníkem toho, co jsem se naučil během svých studií u Clarence Barlowa, a mé adaptace Xennakisova UPIC pro Science World v Britské Kolumbii.

V roce 2002 jsem začal ztvárňovat budoucnost a objevovat minulost, což je činnost utopická a vědecká zároveň: supermodernistická estetika, jejíž povaha je psychokynetická a má za cíl svrhnout dominantní iluzi reality. Přemýšlel jsem o nové hudbě, zcela syntetizované a bez jakékoli reference k empirickému světu. Měla být hrána pouze na hranici spánku a přímo do nahrávacího média, aniž by byla předem promyšlena její forma, pouze s pomocí intuice transcendentálních myšlenek v hlavě. Pak by navíc byla syntetizována na elektronickém nástroji IFORMM pomocí matematických operací aplikovaných na sinusové vlny. Polyfonie měla vzniknout navrstvením jednoho elektronického zdroje a všechny části hrány „skupinou“ Ego and its Clones – zmnoženým, časově posunutým záznamem hrajícího Rothkamma. Architektonická formule těchto kusů by vyjadřovala kontinuální sled dějů nebo prostorová dramata. Plán čisté a aplikované elektronické hudby supermodernismu volá po randomizaci člověka i stroje, takže hranice mezi nimi nebudou tak snadno určitelné. Randomizace hudby a času navíc znemožní jakoukoli lokaci v lineární historii.

Strávil jsem dlouhý čas prací na albu, jehož celek by měl být něčím víc než jen souhrnem jednotlivých částí. Jako ve vinařství, stáří hraje roli. Spěchám, abych mohl vydat nové dílo, práce na něm ale vyžaduje



určitý čas. I když mi to není příjemné, má alba si vyžadují léta práce. Mezi prvními nahrávkami a vydáním alba LAX (viz rámeček) například uběhlo devět let. Trilogie FB01 si vyžádala pět let, od prvních nahrávek vzniknuvších v Los Angeles v roce 2002 až po vydání FB03 v New Yorku v roce 2007. Nejzářivějším příkladem jsou *Moers Works*. Všechny materiály byl nahrán ve městě Moers, když jsem byl teenager, a objeven o čtyřicet let později Dmitrijem Vasiljevem. Vyšel v Moskvě na jeho značce Monochrome Vision přesně pětadvacet let poté, co jsem zahájil práci na první z nahrávek.

Živá provedení mých děl jsou extrémně vzácná, protože vyžadují nestandardní prostory a závisí na specifických zvukových systémech, aby bylo možno dosáhnout nefalšovaného trifonického zážitku. Poslední se odehrálo na nejmenované manhattanské střeše s výhledem na most George Washingtona přes řeku Hudson. Jednalo se o zážitek úplného ponoru, protože vnímání reality bylo pozvednuto do nad-světové úrovně existence. Zážitek trizonie se skládá ze tří částí: místa setkání, tajného místa instalace a konce nebo odchodu.

Mé hledání metody nadále pokračuje.

LAX

Rothkammovo nejnovější album LAX je věnováno strachu z millenium bugu (Y2K) – chiliastické obavě počítačového věku. Kolem roku 1998 se rozšířila víra v kolaps všech počítačových sítí v důsledku toho, že určení roku v nich bývá uváděno pouze závěrečným dvojčíslem – po roce 99 tedy nastal rok 00 a mnozí se obávali, že počítače toto číslo budou považovat za rok 1900.

Ráno 01/01/00, píše Rothkamm ve sleeve-note alba, přišel do Los Angeles nový řád věků. Někomu trvalo jen vteřinu zjistit, že realita byla multiplikována a probíhá nyní paralelně. Ostatní, kteří tehdy nebyli v Los Angeles, a dostali se k moci o rok později, reagovali znovunastolením starých pořádků, které uvedly nový světový řád paralelního násilí, válku na všech frontách, proti všem.

Oproti třepetavému, mezi kanály cvrlikajícímu a nikdy se nezklidivšímu zvuku trilogie FB03 je LAX mnohem tiživější. Jeho frekvence jsou nehybné, drtivé a často uširvoucí, párkrát je použit nepříjemný zvuk akustických digitálních chyb a nahrávky losangeleského zpravodajství. Toto plus výrazná linearita klidnějších pasáží a opírání skladeb vždy o jeden výrazný hudební nápad připodobňují LAX tvorbě britského Andrewa Lilese – ten ale má, na rozdíl od exaktního Rothkamma, svá východiska ve světě surrealismu a hravé avantgardy. (pf)

www.rothkam.com

inzerce

hudebniny

noty z celého světa

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

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

- Otevřeno denně: Pondělí–Sobota 8–19 hodin, Neděle 10–19 hodin
- Telefon: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudebniny@barvic-novotny.cz
- www.hudebniny.com, www.notovypapir.cz

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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

PROSTOR PRO SUBKULTURU

Polí pět pořádá:
8. 1. 17:30 Zrzijane
autorské čtení
(přímo v prostorách Polí pět, vstup zdarma)
23. 1. 17:30 SdCh / Sny
– komponovaný autorský pořad (přímo v prostorách Polí pět, vstup zdarma)
15. 2. 20:00 Opouštění
fetiš – derniera programu
SdCh & Skrytý půvab
byrokracie / + balet / tr (Praha, klub Skutečnost)

V „hand made“ CD-r Edici Polí pět vychází (ceny do 99,- Kč):
hudba:
01 – Bremondschain / Polí pět
(vítězové Malé alternativy 2007, trio improvizingu a poesie, ex Děti deště, ex Skrytý půvab byrokracie)
Markantní úbytek mechanických krtků – Live Papirna
(totální tanečně hudební underground z Hlízova u Plzně)
Postižená oblast – 42
(starodávné současné alternativa)
Silly Filip – Gestation
(experimentální elektronika, nová svěží krev)
Typ Skršín
– Poslední koncert (archeologické ohledávání podzemních okrajů hudby)
DVD:
Monology Adolfa Hitlera aneb Mouchy zůstávají
(loutkový megafilm)

-literatura-
výběrové knihkupectví – beletrie, poesie, umění, filosofie, historie, časopisy, komix...
-hudba-
CD/LP/DVD – okrajové styly, průřez světovou hudbou, orientace na českou scénu, solitéry a underground+
doplňkový sortiment:
antikvariát, bazar LP, fair trade/bio výrobky, grafika, keramika, trika, zásilková služba,
INTERNET ZDARMA
(wifi & volné PC)

Polí pět:
Dittrichova 13, Praha 2
(2 minuty od Karlova náměstí)
224 910 041, 739 219 763,
info@polipet.cz, www.polipet.cz
otevírací doba:
po-pá 10:00 – 18:00,
so 10:00 – 14:00

Může pánovo nářadí rozebrat pánův dům?

Creative Commons, zákon o autorských právech v USA a nové zastupování umělců

Zvuky jsou podivný druh "majetku".

Anthony Seeger

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

„Vy.“ Po dlouhém zástupu velkých myslitelů, vlivných politiků a zábavných herců časopis Time pyšně oslavil individualitu a vaše tvář se odrážela na zrcadlové přední straně obálky s titulkem Osobnost roku 2006. Nápad byl inspirován „komunitou a komunikací v dosud nespátřené míře“, novými technologiemi, obzvláště internetem. Time velebí kolektivní úsilí bloggerů, uživatelů YouTube a MySpace, obyvatel Second Life a dalších a tvrdí o nich, že budují „novou digitální demokracii.“ A zatímco spokojeně cítíte, jak váš kolektivní duch díky proklamacím časopisu utěšeně roste a „dobývá říši globálních médií“, může vás taky napadnout, zdali nebyla v této nové demokracii nadhodnocena role individua a podhodnocena stále všeobíejající moc korporací, které ovládají informační dálnice. Takže i když můžete vyzvednout spoustu kladů nových technologií (především internetu), musíte si přiznat, že tyto technologie prostřednictvím přebujelého a stále expandujícího důrazu na copyright a intelektuální vlastnictví také umožnily rozšířit dosah ruky právních regulací do mnoha kulturních sfér.

Nástup zkostnatělých definic autorských práv – která nejsou ničím jiným než omezením svobody projevu (Lessig, 2005) – rozdrážděných vzestupem technologií a ruku v ruce jdoucích se zájmy velkých médií zapříčinil vznik opozičního hnutí odmítajícího stávající pravidla copyrightu. Creative Commons (CC) je hnutím založeným na jednoduché tezi o tom, že nové myšlenky jsou budovány na těch minulých a z těchto pozic se snaží ustanovit nový zákon o autorských právech, který umožní hudebníkům, umělcům, vědcům a pedagogům sdílet svou práci s ostatními, aniž by stále museli pokoušet současná pravidla týkající se kopírování. Tento článek se empiricky zaměří na koncepci, expanzi a adaptaci Creative Commons a prozkoumá novou oblast copyrightu, která se v důsledku činnosti CC vyvíjí, zmíní se o jejích kořenech, které v současnosti mají spojitost už výhradně jen s licencemi CC a konečně: jaký dopad to všechno má na vytváření svobodné kultury.

Je třeba operovat s koncepcí svobodné kultury, protože nám může poskytnout vhled do filosofie a cílů CC. Zaprvé: svobodná kultura je svobodná jako „svobodná vůle“, „svoboda projevu“ a „svobodné podnikání“ (Lessig, xiv, 2003) a je to tudíž taková kultura, v jejímž rámci mohou umělci sdílet, užívat a manipulovat s díly jiných umělců za účelem tvorby a rozšiřování rostoucí komunity umělců, kteří se pohybují především, ale nikoliv výhradně, v prostředí internetu. CC (Lessig, Bleak House) věří, že nové technologie, jako je internet, se spojily s americkým zákonem o duševním vlastnictví, aby si mohly podrobit svobodnou kulturu a dále rozšiřovat své ekonomické zájmy. Takže „neobsazujeme říši globálních médií“, jak píše Time, ale právě naopak. Článek v Time prohlašuje, že Web 2.0 je „obrovským sociálním experimentem“, který – stejně jako všechny ostatní experimenty – „může selhat“. A to je věc, již se Creative Commons snaží předejít.

ZÁKON O AUTORSKÝCH PRÁVECH, DUŠEVNÍ VLASTNICTVÍ A ZÁJMY KORPORACÍ

Sonny Bono byl mužem mnoha talentů. Nejprve se nám v hlavě asi objeví obraz zpěváka, zpívajícího s mladičkou Cher v roce 1967 duet *I Got You, Babe*. V pozdějších letech byl pan Bono kongresmanem, jehož kariéra trvala pouhé tři roky, než byla ukončena náhlou smrtí (Butler, 2005). V roce 1998 Sonny Bono sepsal návrh zákona, který vešel ve známost jako „Návrh Mickey Mouse“ či „Bonův návrh prodloužení

platnosti autorských práv“ anebo – oficiálněji – Zákon o prodloužení trvání platnosti autorských práv 1998. Tento návrh způsobil „dvacetileté zpoždění vstupu všech děl zveřejněných po roce 1922 do veřejné sféry a navíc moratorium, podle něž se taková díla nestanou veřejným majetkem do roku 2018“ (Reese, 2007, 2). Narážka na Mickey Mouse je vzpomínkou na to, jak za zákon úspěšně lobovala společnost Disney, Inc., neboť postava Myšáka Mickeyho měla vstoupit do veřejné sféry v roce 2002 a od té doby by mohla být používána kýmkoli, jakkoli a bez nutného povolení. Je ironií, že Walt Disney Mickeyho vytvořil koncem dvacátých let na základě postavy Bustera Keatona – kreativně stavěl na minulosti a nezpochybnitelně tak inovoval žánr kreslených filmů (Lessig, 2003, 21–22). Nyní stejná korporace hledá cesty, jak kreativní použití svých děl ostatními omezit.

Toto rozšíření platnosti autorských práv v roce 1998 (zákon, který byl později potvrzen případem *Eldred vs. Ashcroft*, který prohlašoval, že rozšíření autorských práv se neshoduje s prvním dodatkem ústavy Spojených států, zaručujícím svobodu projevu, tisku a vyznání) nebylo jedinou změnou, která se v nedávné historii na poli copyrightu odehrála. Současná politika autorských práv stojí na ramenou dvou předchůdců – změn ze sedmdesátých let. 1) u děl publikovaných jednotlivci se platnost autorských práv z 28 let změnila na „život [skladatele] plus 28 let“ s možností obnovení na dalších 28 let. U děl vydaných společností byla platnost prodloužena na 75 let od vydání. 2) Zvukové nahrávky přešly ze státního práva pod federální a vztahuje se na ně také „korporátní“ termín 75 let. Cílem zde bylo, aby firmy, jejichž katalog je chráněn federálním zákonem, znovu vydávaly starší materiály, i když k tomu nakonec nedošlo kvůli nízké marži z těchto nahrávek. Jak vysvětluje Brooks, „ty [nahrávky], které vznikly před rokem 1972 (kdy vešel zákon v platnost), jsou chráněny po dobu 75 let. Během té doby, tedy do roku 2047, budou stále spadat pod stát, který favorizuje nahrávací společnosti. Po roce 2047 federální ochrana autorských práv vyprší a vše, co bylo vytvořeno před rokem 1972 najednou vstoupí do veřejné sféry. Do té doby nic (2005, 411–412).“

Rozšíření autorských práv v sedmdesátých letech a Bonův návrh představují pro Creative Commons velký problém, neboť rvou písně, fotografie, obrázky a myšlenky z rukou veřejnosti, která by na nich jinak stavěla. S tím souvisí i další problém. Velká média využívají svou moc k lobbyingu ve Washingtonu, po němž chtějí, aby bojoval proti „pirátství“ a internetu, místo toho, aby nechaly tyto nové technologie promě-



Lawrence Lessig

nit svět médií (Lessig, Seeger). Ale nevykládejme si činnost CC mylně jako podporu anarchie a „pirátství“: zakladatel Creative Commons, profesor práv na Stanfordově univerzitě Lawrence Lessig prohlásil, že z celého srdce ctí koncepci soukromého vlastnictví coby základu demokratické a moderní společnosti a nesouhlasí s pirátstvím, které nerespektuje tradiční linie autorských práv (Lessig 2003, 28). O pirátství a sdílení souborů pomocí peer-to-peer (p2p) technologií tvrdí, že „sítě nerozlišuje, je-li sdílení autorsky-právně ošetřeno nebo není. Tím pádem bylo a je sdíleno obrovské množství dat, na něž se vztahují autorská práva. Díky tomu byla rozpoutána válka, protože majitelé autorských práv se bojí, že sdílení „oloupí autory o zisk“. (18)

Strach ze ztráty zisku v kombinaci se značnou politickou silou korporací vedla k uplatňování autorských práv na myšlenky do náruče zákonů o duševním vlastnictví (IP – intellectual property). Když se IP a internet spojí, vyvolá to vlnu regulací, která dosáhne daleko za vypínač našich počítačů a za hranice komerční kultury. Zaplaví i stezky našich životů, stezky nekomerční kultury.

Tak například americká Společnost skladatelů, autorů a vydavatelů (ASCAP) hrozila dívčím skautským organizacím po celých Spojených státech žalobou za to, že na svých týdenních letních táborech zpívají písně, na něž se vztahují autorská práva. Tudíž dívky nemohly zpívat „God Bless America“, na niž se vztahují autorská práva, ale mohly si zazpívat „Kubayou“. Mohly tančit macarenu, ale bez hudby. Kdyby tančily na hudbu, porušily by autorská práva skladatele písně Macarena (Bannon, 1996). Jak vidno, nekomerční kultura a tradice jsou novými druhy regulací krutě narušovány (o případu více na <http://archive.southcoasttoday.com/daily/08-96/08-23-96/b02li056.htm>).

Je ústavně ukotvenou tradicí Spojených států, že každý člověk má právo vlastnit majetek. Pro „tvůrčí vlastnictví“ je ale navržena jiná směrnice. Hmotný majetek, třeba půda, je zaručen svému vlastníkově a nemůže mu být odebrán, pokud není zaplacen nebo odkoupen vládou. „Tvůrčí vlastnictví“ v Ústavě Spojených států funguje trochu jinak: po určitém období – nyní „život plus 56 let“ – se má dílo stát veřejným majetkem (Lessig, 2003, 118). Úbytek veřejného vlastnictví zapříčiněný prodloužením platnosti autorských práv, který kongresem protlačily ochotné ruce médií, měl a bude mít zhoubný dopad na budoucnost kreativity a sdílení.

VSTUPE DO CC. JAK TO FUNGUJE?

Tím, co je podle Creative Commons v sázce, je tradice. A tu se CC snaží chránit novými formami autorského zákona. Zákon o autorských

právech kdysi chránil díla před vydavateli, nyní spíše řídí „vydavatele, uživatele a autory“ (Lessig 2003, 140). Takže v době internetu by kopie neměly vždy být předmětem zájmu zákona. A navíc umělci, vědci a pedagogové, kteří chtějí spolupracovat s dalšími kolegy, nemohou tak učinit kvůli ochraně autorských práv. Zákon ve Spojených státech totiž říká, že jakmile je produkt dokončen, nahrán, uložen, automaticky se na něj vztahuje autorský zákon.

A zde do bitvy o svobodnou kulturu vstupují Creative Commons. Tradice myšlenky sdílení, říká Lessig, dovoluje umělci, aby stavěl na práci jiných umělců, aby posunul, inovoval a dál rozvíjel kulturu, které v současné době hrozí regulace ze strany autorských zákonů a mocných médií. Například Béla Bartók začátkem století ve svých skladbách používal hotové (někdy celé) melodie, které posbíral při své terénní práci mezi maďarskými venkovany. Tento tradiční materiál mu sloužil jako základ pro syntézu a vývoj nových forem modernismu, lidové hudby a klasicismu ve formátu vážnohudebních kusů (tak nějak Walt Disney vytvořil Myšáka Mickeyho). Kdyby platily dnešní autorské zákony, byl by Bartók musel za melodie platit a nemohl by je měnit a dále rozvíjet, což je, viděno z hlediska dějin hudby dvacátého století, docela smutná představa. Proces syntézy myšlenek, tak zásadní pro nová média a umělecké formy, je ohrožen, a činnost, která by byla paralelou Bartókovu sběru hudebního materiálu, je stále vzácnější.

Creative Commons mají za to, že mnozí umělci, hudebníci, autoři, vědci, fotografové a další by měli z existence svých děl ve veřejné sféře prospěch. Například vydavatelství Magnatune, které je výhradně založeno na politice Creative Commons, umožňuje posluchačům kupovat si písně a alba na internetu a pak je užít k jakémukoli projektu, který kupující uzná za vhodný – studentskému filmu, mash-upovému remixu atd. A podíváme-li se na tuto praxi z dlouhodobějšího hlediska, vidíme, že umělec, na jehož díle bylo vybudováno další, se díky tomu může setkat s větším zájmem o svou práci.

Smlouva o autorských právech vypracovaná Creative Commons dělá pro návrat svobodné kultury velmi jednoduchou věc. Místo „všechna práva vyhrazena“ říká „některá práva vyhrazena“. Což tvůrcům umožňuje uplatnit autorská práva na tu část díla, na niž ji chtějí uplatnit, a určit, co chtějí sdílet. Řekněme, že nahrají píseň a svá autorská práva svěřím Creative Commons. Pak si mohu vybrat způsob odpovídající tomu, jak chci, aby se má píseň šířila na veřejnosti. Mohu veřejnosti dovolit, aby ji zdarma šířila za jakýmkoli nekomerčním účelem. Mohu dovolit, aby byla remixována či jinak měněna. Mohu ji nabídnout zdarma ke stažení atd. Mohu ale nabídnout i omezenější výběr: moje píseň může být použita ►

v nezávislém filmu, ale musí být zmíněno mé autorství a píseň nesmí být pozměněna. Navíc tyto smlouvy nejsou exkluzivní, takže mohu dovolit lidem stahovat si mou píseň zdarma a zároveň uzavřít jinou, také neexkluzivní smlouvu o peníze.

CC nabízí tři verze autorské smlouvy: 1) pro veřejnost; 2) pro právníky a soudy; 3) pro počítače (kódované), takže každý materiál Creative Commons může být vyhledán na internetu.

Creative Commons vytvářejí nové cesty pro spolupráci ve veřejné sféře, což s sebou nese i zastupování jednotlivce nebo skupiny v současném, příliš regulovaném režimu autorských práv. A to pomocí nových licencí, které pracují s již existujícími autorskými zákony.

NEOLIBERÁLNÍ PLÁN

Seeger popisuje mnoho problémů v současné legislativě autorských práv, z nich ve vztahu k CC je nejzajímavější to, že „přestože jsou zákony [o autorských právech v hudbě] mezinárodní, jsou založeny na tradici evropského osvícenství s jeho individualismem a na romantických představách o tvorbě“ (Seeger, 74). A že expanzi CC do dalších zemí můžeme interpretovat jako rozšiřování euroamerických – západních, chcete-li – procesů přeměny nezápadních nedotknutelných hodnot, i když se tak může dít za účelem zvrácení zákonů, které ustanovila Světová obchodní organizace (WTO), která hledá nové trhy hlavně pro zájmy Spojených států a rozšíření jejich autorských materiálů (hollywoodské filmy promítané v Thajsku atd.). Licence CC ustanovuje právní platformu pro ochranu umělce, který – místo hledání lokálních forem obrany před externími, globálními vlivy – může nyní využít licence Creative Commons a vypustit své dílo do globálního toku komodit a myšlenek. Mezinárodní tým CC používá „jurisdikčně-agnostickou“ licenci – s jednotlivými lokálními jurisdikcemi vypracuje smlouvu o autorských právech, která je částečně založena na autorském zákonu USA (www.creativecommons.org).

Názor na volnou kulturu, kterou spolu se svým právním evangeliem CC šíří, je ambivalentní: na jedné straně svoboda, kulturní autonomie, diverzita

a pokrok skrze inovaci, na druhé straně strategická dvojznačnost a právní minimalismus, který spoléhá na spotřebitelovu představivost, porozumění, co je správné a co ne v privátní i masové kultuře. Navíc licence prohlašují, co může či nesmí spotřebitel dělat s určitým materiálem, ale nijak ho nenutí, aby vůbec něco dělal či nedělal. Takže správné rozhodnutí o tom, co s materiálem udělat, je v rukou spotřebitele – pevně usazeného v rámci své kultury. (Kelty, 2004).

Creative Commons je chimérou milénia (Commaroff): zvíře konstituující, konstituované a odolávající neoliberálnímu režimu tím, že rozšiřuje myšlenky o „naší kultuře“, ale také o „vaší kultuře“ zaobalené v představě konstituce nebo v dokumentu ladícím s písničkou starého režimu uplatňování autorských práv. ■

Literatura a odkazy

www.creativecommons.org
Magnatune.com

Lawrence Lessig: *Free Culture*. 2003
Lawrence Lessig: response. *Foreign policy*. 2005

Jean Comaroff: *Body of Power Spirit of Resistance*, 1985
Jean Comaroff: *Ethnography and the Historical Imagination*, 1992
Jean Comaroff, John L. Comaroff: *Millennial Capitalism – First Thoughts on a Second Coming*, 2001

Anthony Seeger: *The Selective Protection of Musical Ideas: The “Creators” and the Dispossessed*, 2004.

Christopher M. Kelty: *Punt to Culture*, 2004

Tim Brooks: *Showdown at the copyright corral*, 2005

Anthony Reese: *Public but Private: Copyright’s New Unpublished Public Domain*, 2007

inzerce

KRÁLOVNA
letenky online

1
jednička na
trhu letenek

Navštivte **nejoblíbenější** vyhledávač letenek na trhu **www.kralovna.cz**
levné letenky do celého světa • low cost letenky po Evropě • speciální ceny

Létat s námi se vyplatí!

letenky • ubytování • pojištění • chartery • eurovíkendy • plavby na zaoceánských lodích

The League of Automatic Music Composers

Text: **Vítězslav Mikeš**

Rozsáhlý materiál, který pořídil během své existence – v letech 1978–83 – sanfranciský tým akademicky vzdělaných a elektronickým experimentem poselých hudebníků s podivným názvem The League of Automatic Music Composers, zůstával dlouhá léta zakonzervován na mnoha starých audiokazetách. Teprve Jon Leidecker, sám hudební experimentátor, si dal tu práci a proposlouchal se bezpočtem nahrávek, aby připravil k vydání jakýsi průřez tvorbou této skladatelské skupiny a představil ji širší veřejnosti na kompaktním disku. Není náhodou, že nosič vychází na značce New World Records, známé svým úsilím o systematické mapování širokého spektra tendencí v americké hudbě minulosti a přítomnosti, a to vystrachaných i z těch „nejzastrčenějších uliček“.

„Počítačová síť se pro nás stala jedním velkým interaktivním hudebním nástrojem tvořeným počítači s nezávisle na sobě naprogramovaným materiálem, které produkovaly hlukovou, náročnou, často nepředvídatelnou a občas krásnou hudbu.“

(Tim Perkis, John Bischoff)

Počátky Svazu skladatelů automatické hudby (v názvu se skrývá narážka na známou instituci League of Composers / International Society for Contemporary Music) se vážou k prostředí Centra pro soudobou hudbu při Mills College v Oaklandu. Na jeho vznik měla podstatný vliv dobová mikropočítačová revoluce, současně se ale do něj projektovalo i ideové ovzduší americké avantgardy, nové podněty v nejrůznějších vědeckých sférách (např. Batesonova kulturní ekologie, Hollandovy genetické algoritmy) atd. John Horton, zakladatel Svazu, si zakoupil jeden z tehdy nejnovějších počítačů – KIM-1, pronikal do tajemství programovacích jazyků a brzy tím nakazil své muzikantské okolí. Na stejnou vlnu získal zejména Johna Bischoffa (mezi jehož učitele patřili mj. James Tenney a Robert Ashley), Riche Golda a Davida Behrmana, s nimiž poprvé vystoupil v roce 1978 v Berkeley pod hlavičkou A Micro-Computer Network Band, kterýžto název byl záhy změněn na The League... Činnost tohoto kvarteta lze také považovat za jeden z prvních projevů *live computer network music*. Princip spočíval ve vzájemném propojení počítačů (a dalších přístrojů), z nichž každý byl naprogramován zvlášť, hrál vlastní „part“, zároveň však mohl odesílat informace ostatním a také je od nich přijímat. Vodítkem k názornější představě o technickém zázemí může posloužit schéma propojení a rozvržení síťové interakce mezi „doménami“ jednotlivých hudebníků, jak bylo v grafické podobě zaznamenáno na letáku zvoucím právě na první koncert skupiny:

Behrman produkuje: *timbre sensing*, *computer controlled hi-q filters*, odesílá: *digital pitch info* Hortonovi, přijímá: *audio signals* od Golda a Hortona, *state flag* od Bischoffa

Bischoff produkuje: *harmonic interval finder & chord producer*, odesílá: *digital tuning info* Goldovi a *state flag* Behrmanovi, přijímá: *audio signals* od Golda a Hortona

Gold produkuje: *circular readings of 3-D landscape*, odesílá: *audio signal* Behrmanovi a Bischoffovi, přijímá: *digital tuning info* od Bischoffa a Hortona

Horton produkuje: *just-intoned melody producing algorithm*, odesílá: *audio signal* Behrmanovi a Bischoffovi, *digital tuning info* Goldovi, přijímá: *digital pitch info* od Behrmana

Na koncertech The League... zněla hudba „živě“, materiál se však připravoval během setkání před nimi, kdy se každý člen v konfrontaci s kolegy snažil najít optimální nastavení okruhu přístrojů jím obhospodařovaných. Nesnadno uchopitelná produkce se vyznačovala důrazem kladeným na (mikrointervalové) disonance a volné rytmické i formální struktury; zvukově může občas připomenout staré elektronické nástroje

typu Martenotových vln nebo těreminu, jindy vazbící elektrickou kytaru či dokonce „rozladěné“ varhany (např. v lyrické quasi chorálové improvizaci *Pedal with Twitter*). S vizuální složkou, kdy několik hudebníků sedí kolem stolu zaplněného nejrůznějšími aparáty a svazky drátů, musely koncerty The League... dýchat neskonalé působivou atmosférou.

V roce 1980 opustili původní kvarteto Gold s Behrmanem, zbylé dva členy však doplnil Tim Perkis – tato sestava je také v případě The League... pokládána za „klasickou“. Obecně ovšem platilo, že Svaz skladatelů automatické hudby bylo otevřené sdružení, které spolupracovalo s řadou dalších hudebníků včetně hráčů na akustické nástroje. Činnost skupiny předčasně ukončilo v roce 1983 zhoršení zdravotního stavu duše skupiny, Jima Hortona. Na navázání aktivit už později nedošlo i kvůli realizování se hudebníků v dalších projektech (vzpomeňme zvláště Bischoffův a Perkisův The Hub – o tomto projektu a dalších tvůrčích hudby v počítačových sítích se dočtete v HV 4/06). Kompilace, která dokumentuje nepochybně zajímavou a málo známou kapitolku americké elektronické hudby, je pak dedikována in memoriam Hortonovi, jenž zemřel v roce 1998.

www.newworldrecords.org

www.johnbischoff.com

www.perkis.com ■



Julian Cope:

Japrocksampler:

How the Post-war Japanese Blew Their Minds on Rock 'n' Roll

Bloomsbury Publishing Plc. [www.bloomsbury.com]

Text: **Karel Veselý**

Jak to bylo s rock'n'rollem v zemi, kde to slovo ani nedokážou vyslovit tak, aby neznělo směšně? V duchu svého slavného *Krautrock sampler* se Julian Cope pouští do zkoumání dějin rocku v zemi vycházejícího slunce.

O japonské rockové alternativě (ať už jejích počátcích, nebo současnosti) existuje na Západě jen minimum materiálu. Všehovšudy je to vlastně jen francouzský „katalog“ vydaný v doplněném anglickém překladu jako *Japanese Independent Music*, několik článků Alana Cummingse v časopise *The Wire* (především *The Primer – Japanese psychedelia*, *Wire* 99), hrstka rozhovorů roztroušených po méně dostupných periodikách a fanouškovský internetový soupis Chrise McLeana (www.recordheaven.net/japan.htm). Je to snad tím, že by scéna v zemi vycházejícího slunce nikoho nezajímala, nebo je jazyková a kulturní bariéra stále tak silná? Na ucelený přehled vývoje alternativní rockové hudby v Japonsku si budeme muset ještě počkat, což platí i po vydání knihy *Japrocksampler*. Její autor Julian Cope, chodící encyklopedie britského postrocku a nevypočitatelný experimentátor, se přísně drží subjektivního hlediska šíleného archiváře, pro kterého platí: čím obskurnější, tím lepší.

Koníček v podobě sbírání vinylů přivedl letos padesátiletého hudebního vizionáře Copea do zákoutí hudebních scén, které pod vlivem angloamerického rocku vznikly ve zbytku světa. Svoji lásku k revolučním experimentům německých hudebníků v 60. letech zakonzervoval v knize *Krautrock sampler* (1995), která se podílela na oživení zájmu o kapely jako Can, Faust nebo Neu!. S knihou *Japrocksampler* zamýšlí Cope udělat stejnou službu i japonskému rocku téhož období. Epicentrem jeho zájmu je ohlas angloamerické psychedelické hudby v Japonsku v letech 1968–1978. Data nebyla zvolena náhodně: v prvním uvedeném roce se uskutečnila premiéra muzikálu *Hair*, ve druhém se ke slovu přihlásil punk.

Cope se do bizarního světa psychedelie bez drog vrhá s obrovským entusiasmem. Výrazným handicapem je ovšem fakt, že zatímco krautrock se ve své době dočkal v anglicky mluvících kruzích odezvy, japonský psychedelický rock 70. let je na Západě snad jen s výjimkou Yoko Ono naprosto neznámý. Čtenář se tak ocitá na jakoby jiné planetě zabydlené postavkami s velmi podobně vypadající jmény. Cope je ve vysvětlování specifik japonské kultury trpělivý a precizní. Za všechno hovoří fakt, že kniha začíná už v roce 1853 vyloděním čtyř amerických lodí v Tokiu, což je považováno za konec 250 let dlouhé izolace Japonska od západní civilizace. Cope popisuje dějiny Japonska 20. století, detailně je obzvláště v poválečném vývoji, takže první elektrické kytary „zazní“ až na straně 73. Scéna „eleki“ je japonská odpověď na instrumentální surf-rock začátku 60. let (*The Ventures*) a první závan rock'n'rollové rebelie. Dalším milníkem jsou samozřejmě *The Beatles*, kteří jsou zodpovědní za desítky beatových kapel se zvířecími názvy (*Tigers*, *Spiders* atd.), které si Japonci řadili do škatulky „group sound“. Teprve s reakcí na jejich komerční zvuk začíná zlatá éra japonského alternativního rocku.

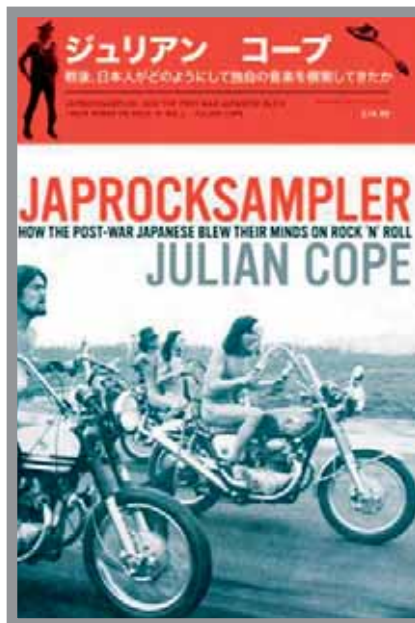
Rocková hudba otevírala zapovězené komnaty a jinak bylo i v poválečném Japonsku, postaveném na pevné hierarchii, pravidlech a tradici. Zatímco v Americe a Británii byl ale v 60. letech rock úzce spojený se zážitky změněných stavů mysli, v Japonsku generační vzpoura drogy skoro neznala.

Psychedelická hudba bez narkotik? Pro Japonce – mistry v napodobování zahraničních vzorů – žádný problém. Další podstatnou změnou jsou rozmazané hranice mezi vysokou a nízkou kulturou. Pro vývoj rocku nebyli důležití jen rebelující studenti a japonští hippies (*futen*), kteří se vyrobili kolem roku 1968 stejně jako všude jinde ve světě. Jedním z hybatelů vývoje byl například Toši Ičiyanagi (manžel Yoko Ono), student Johna Cage a klíčový muž japonské poválečné avantgardy, který v roce 1968 natočil s *The Flowers* (později *Flower Travelin' Band*) experimentální sedmatřicetiminutovou skladbu *I'm Dead*. Jinak byl ovšem vývoj podobný tomu v jiných zemích, od pomalého osahávání si „dobrodružných“ riffů až k nejradikálnějšímu experimentům poloviny 70. let, zlaté éry art-rocku a nástupu punkového primitivismu.

Cope rozdělil knihu na tři části. První shrnuje vývoj do roku 1969, druhá se pak zabývá v oddělených kapitolách nejvýznamnějšími skupinami té doby. Třetí sestává z padesáti recenzí alb, která by neměla uniknout pozornosti čtenářů (či potenciálních sběratelů). Pozoruhodná je barevná příloha s obaly desek, kterým vévodí *Anywhere* s nahými motorkáři z *Flower Travellin' Band* (je k vidění i na obálce knihy). Spíše než seriózní historik japonského rocku je však Cope fanda, který léta nakupuje desky s pěknými obaly a japonskými nápisy (několikrát upozorňuje, že neumí číst japonsky). Protože neměl možnost nahlédnout do primárních zdrojů, musel se spolehnout na historiky svých anglicky mluvících známých. Podle ohlasů na knihu přímo z Japonska se Copovi podařilo udělat celou řadu chyb. Svých nedostatků si je autor určitě vědom, netváří se jako všeznález japonského rocku. Místo detailních analýz vývoje scény si tak musí často pomáhat barvitou dojmologií ve stylu gonzo žurnalistiky 70. let.

Japonská rocková revoluce byla někdy velmi groteskní a Cope rád dává k dobru historiky o všemožných excesech muzikantů. Někdy by ale i humorná historka stála za hlubší rozbor. Třeba nepovedený únos letadla aktivisty z Frakce Rudé armády (mezi nimiž byl i člen populárních *Les Rallizes Dénudés*) není jen tragikomický příběh o mladých blouznivcích, kteří se místo na Kubu dostali do Severní Koreje, kde byli oslavováni jako hrdinové, zatímco se marně snažili z totalitní země uprchnout. Medializovaný únos však začal kampaň japonských oficiálních médií proti rocku, a o tom se už v knize nedočteme. Velkým mínusem knihy je také fakt, že se Cope striktně zastavil v roce 1978. Jistě, v osmdesátých letech zastihla japonský rock hluboká krize, která ovšem přešla v následující dekády. Jenže skupiny jako *Acid Mothers Temple*, *Ghost* nebo *The Boredoms* už Cope zmiňuje jen okrajově, a návaznost experimentů ze 70. let na současnost tak zůstává bohužel bez vysvětlení.

Přes všechny výtky nabízí *Japrocksampler* užitečný vhled do času, kdy si i v Japonsku mysleli, že rock může změnit svět. Zatímco reedice *Krautrock sampler* by si asi vyžádala pracnou revizi (a proto se do ní také Cope příliš nehrne), v případě recenzované knihy nechal autor chytré opravy a poznámky na čtenářích. Webová stránka knihy www.japrocksampler.com má ambice stát se online encyklopedií bláznivých časů japonského rocku a doplňovat tištěné vydání knihy. Skvělý nápad. ■



Faust je mrtev, opera ne

Pascal Dusapin: Faustus, The Last Night

Naïve (www.naiveclassique.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Charles Gounod, Hector Berlioz, Ferenc Liszt, Josef Berg, Luboš Fišer, Hans Eisler, Alfred Šnitke, Magnus Lindberg, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Einstürzende Neubauten... To je jen krátký výběr jmen ze seznamu hudebníků, kteří se inspirovali faustovskou legendou (nepočítaje v to zasloužilé německé krautrockery, kteří si jej vetkli do názvu). Nyní je do seznamu třeba připsat novou položku – operu francouzského skladatele **Pascala Dusapina**.

Od šestnáctého století, kdy se příběh učenice, jenž se dá do spolku s ďáblem, poprvé objevil v zapsané podobě, se zaryl do západního kulturního povědomí, takže většina lidí o něm má alespoň přibližné představy. Při práci s tak „profláknutou“ látkou, jako je Faust, si autor může dovolit vynechat samotný děj a spoléhat na divákovu povědomí o něm. Právě tak pracuje Dusapin, který si metodou koláže sám vytvořil libreto. Goethova Fausta ovšem vynechal a sáhl po starší verzi od Christopa Marlowa z přelomu šestnáctého a sedmnáctého století (ta je u nás poměrně známá také díky již několik let úspěšnému provádění ve Vyšehradských katakombách). Tento text promíchal s dalšími nefaustovskými materiály: Williamem Blakem, Samuelem Beckettem nebo Williamem Shakespearem. Kdesi v libreto je údajně také ukryta citace George W. Bushe, skladatel ji ale odmítá prozradit.

„Operní předehru“ tvoří jeden akord orchestru, při druhém se již ocitáme na ciferníku hodin vymezujícím prostor celé opery – hodinové ručičky vozí herce dokola nebo je nutí uskakovat, skrz čárky na ciferníku vede cesta kamsi pryč i tudy přicházejí nové postavy. Faust a Mefisto (pro přátele Meph) spolu strávili dlouhý čas a nyní zbývá poslední noc. Pak kontrakt vyprší. Faust se přitom ještě chce dozvědět pár věcí, třeba pravdu o tom, kdo stvořil svět. Po těch letech si na sebe oba zvykli, zároveň si lezou na nervy a snaží se neustále mít jeden nad druhým navrch. Zatímco jindy je Faust prezentován jako výjimečná postava, která se v touze po vědění dostala na špatnou cestu, jako člověk ne-li sympatický, tak alespoň čímsi imponující, Faust Dusapinův sympatie vzbudí sotva. Spíše je to symbol průměrnosti, který jen podlehl iluzi vlastní výjimečnosti. Ani pekelný agent Mefisto není úplně dokonalý – kromě odpovědi na některé Faustovy otázky mu také dělá problém vyslovit jméno Boha.

Opera nemá dramatický děj, je spíše sérií dialogů, konfliktů nebo filozofických disputací mezi oběma protagonisty. Do nich vstupují další tři postavy, které ovšem zároveň jako by se pohybovaly v jiném plánu a jejichž akce se jen místy dostávají do kontaktu s tím, co probíhá mezi dvěma hlavními aktéry. Anděl, volající Faustovu duši zpět na stranu nebe, je neviditelný a slepý, Sly, figurka pijáka vypůjčená ze Shakespeara Zkrocení zlé ženy je symbolem toho nejtupějšího a nejpřízemnějšího z lidské povahy, Togod (možno číst jako „to God“ nebo jako anagram Beckettova Godota) je možná Bůh, ovšem Bůh unavený a osamělý.

Faustus je především drama, a proto stojí na hereckých výkonech. Aby „děj bez děje“ neztratil tah, musí se zpěváci do značné míry stát i herci. A to se zde děje v míře více než dostatečné. Až

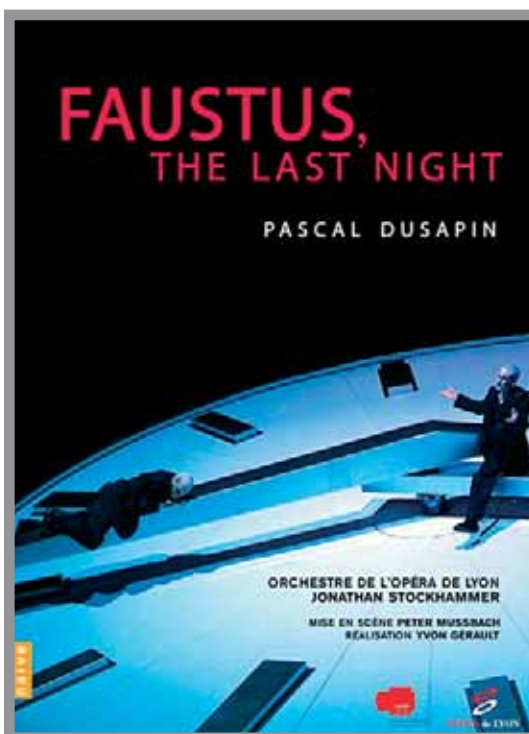
by se chtělo tvrdit, že teprve v televizi si můžete vychutnat herecké kvality, výrazy a jejich proměny – především u Fausta a Mefista. Oba v ošoupaných oblecích, holohlaví a bílé nalíčení, vypadají trochu jako bratři.

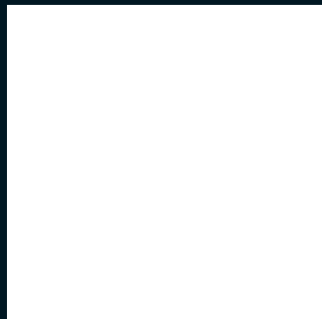
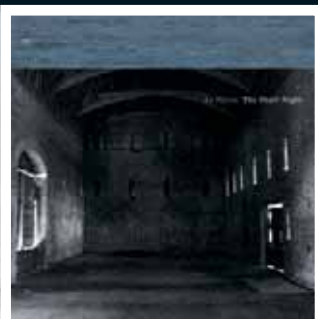
Dusapin (ročník 1955) má na svém kontě již několik oper (*Roméo et Juliette*, *Medeamaterial* na libreto Heinera Müllera, *To Be Sung* podle Gertrudy Steinové). Byl krátce žákem Oliviera Messiaena, větší vliv na něj ovšem měl Iannis Xenakis a něco xenakisovského můžeme slyšet i ve Faustovi, v tom, jak se zvuk orchestru přelévá a proměňuje. Proti Xenakisově nechuti k hudebnímu psychologizování je ovšem Dusapin „lidštější“ a emoce do hudby použít. Určujícím prvkem je v jeho opeře text a hlasy, které jej oživují (zpívá se anglicky). V tom je zase v Dusapinově hudbě něco, co ji spojuje s německo-rakouským dědictvím první poloviny dvacátého století. „Sprechgesang“, tedy projev na hranici mluveného a zpívaného, s nímž přišel

kdysi dávno Arnold Schönberg, tu představuje základní rovinu, od níž se zpěváci jen občas odrazí, aby se na jednom slově či frázi „zasekli“. Xenakisovské zacházení se zvukem jako materiálem k „sochání“ se s dramatismem spojuje do zajímavého výsledku: Hudba je to často jakoby jednohlasá, ovšem je to jednohlasý proud proměnlivé tloušťky, barvy i tvaru. Jako když se lije nějaká hustá tekutina. Jen občas je proud narušen dramatickými zlomy nebo naopak tichem.

Důležitou charakteristikou opery *Faustus, the last night* je úspornost: v trvání (devadesát minut na operu není mnoho), scéně i postavách. Ačkoliv jde po mnoha stránkách vlastně o konzervativně chápanou operu (žádné míchání hudebních žánrů, projekce atd.), posouvá se v ní staleté téma do nového světla a výsledkem je důkaz, že v tomto hudebně-divadelním oboru ještě lze vytvořit pozoruhodné věci.

Za dílem samotným nezaostává ani interpretace. DVD je záznamem inscenace opery v Lyonu v režii Petera Mussbacha a v obsazení Georg Nigl (Faust), Urban Malmberg (Mefisto), Robert Wörle (Sly), Jaco Huijpen (Togod) a Caroline Stein (Anděl). Orchestre de l'Opéra de Lyon řídil Jonathan Stockhammer.





Olga Neuirth: Der Tod und das Mädchen II

Col legno (www.col-legno.com)

Distribuce: Russian Compact Disc (www.russiancdshop.com)

Pohádky jsou věčným materiálem k hledání nových interpretací; v současné době zvýšeného zájmu o výzkum genderových stereotypů a jejich proměn se jim dostává pozornosti i v tomto ohledu. Pohádkové příběhy konekconců formují naše vidění světa včetně toho, jak se lidstvo dělí na kluky a holky. Zatímco třeba Angela Carter zahalila své převyprávění klasických pohádek strašidelnou a poněkud dekadentní atmosférou, rakouská literární nobelistka Elfriede Jelinek je spíše chladně analyzuje, zkoumá jazyk a skrze něj i společenské vztahy. V sérii textů nazvaných souhrnně *Prinzessinnen-dramen* se dostává i k hrdinkám pohádek.

K čemu ten literární úvod? Olga Neuirth ve skladbě s názvem odkazujícím k písni a smyčcovému kvartetu Franze Schuberta zpracovává právě jedno z „dramat princezen“ a jde přinejmenším o záležitost ve stejné míře literární i hudební. Obě rodačky z rakouského Štýrska spolu pracují již dlouho (viz HV 5/05) a příběh Šípkové Růženky je pro ně další příležitostí ke spekulacím o mužských a ženských stereotypech. Růženka jako postava pasivní, princ jako aktivní. Ale také poněkud strojový. Zatímco ženské hlasy jsou tu živé (Anne Bennent a Hanna Schygulla), za prince mluví počítač. Hovoří v jednoduchých frázích plných poněkud tupého sebevědomí a vůbec je z jeho projevu jasné, co si Elfriede Jelinek o mužích (či o určitém typu mužů) myslí.

Napětí vzniká jednak mezi mužským (strojovým) a ženským (lidským) hlasem, jednak mezi přirozeným zvukem hlasu a jeho rozpouštěním v elektronických efektech. Jednotlivé fonémy jsou počítačově „zmrazeny“ a protahovány, hlasy jsou zmnožovány, fráze se občas zamotají do smyček, slova se ozývají v různých prostorech, aby se pak zase vrátila do normálu. Hudba je postavená především na dlouhých plochách elektronických zvuků, které se pozvolna přelévají a mění barvu od kosmicky ambientního klidu po výhrůžný hluk. Občas se ze syntetického proudu vyloupne náznak akustického zvuku, hlasy, kusy frází smyčcového orchestru. Na pár místech se volně plynoucí zvuk na chvíli rozhybe díky jednoduchému rytmu, jednou je narušen rozkouskovaným záznamem jódlování s harmonikou (propojení světa pohádek a Rakouska a připomínka toho, že obě autorky jsou kritickými pozorovatelkami a komentátorkami domácího politického dění).

Skladba označená jako Hörstück (tedy cosi jako rozhlasová hra, pro důkladný rozbor pojmu lze doporučit knihu Michala Rataje recenzovanou v HV 4/07) vznikla v roce 1999, poté byla provedena jako taneční představení na EXPO 2000. I bez vizuální složky si dokáže udržet pozornost, je ale třeba mít na paměti, že skvělý výsledek se zrodil na základě toho, jak Olga Neuirth a Elfriede Jelinek dokázaly propojit své výrazové prostředky.

Matěj Kratochvíl

BJ Nilsen: The Short Night

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Destilování skrytého: to je centrální pocit z dalšího alba švédského hudebníka a manipulátora s nahrávkami krajin, klimatu, neživé i živé přírody. Těžko říci, zda žijeme uprostřed silné éry, která přeje podobné hudbě. Na každý pád londýnský Touch v poslední době podivuhodně rozvinul tuhle

linii. Nahrávky Jakoba Kirkegaarda z Černobylu (*4 Rooms*), zvukový deník Geira Jenssena z himalájského výstupu (*Cho Oyu*) nebo projekty velmis- tra zvukového zaznamenávání biotopů Chrise Watsona (*Weather Report, Storm*), tady všude ze zvuků „skutečného světa“ vyrůstá tvůrčí manipulací hudba mnoha výrazných rysů – od efektního detailního zvuku až k duchovní dimenzi opatrně předávaného svědectví o světě.

Benny Nilsen vydává u Touch hudbu od devadesátých let: postupně odložil pseudonym Hazard. Tentokrát postoupil o krok hlouběji do hudby tónů, stále však operuje na hranici. Tahle obojetnost dělá z *The Short Night* silné album – patrně jeho nejcelistvější. Lze je přiblížit takovouhle představou: Vidíte povrch krajiny, s detaily, nerovnostmi. Trochu rozostříte a najednou je všechno slité, homogennější. Právě tak vychází Nilsen z terénních záznamů, v nichž jako by jen lehce zvýraznil určité body. Jemně pomůže našemu vnímání uslyšet v reálné struktuře hudbu: vylohuje tóny, jako by říkal – dobrá, ony tam byly i předtím, ale pokud by je někdo přeslechl, pak tady má náповědu...

Album je evidentně dnešní záležitostí, přesto má feel starých ambientních nahrávek: Eno, Harold Budd. Éterické a varhanní zvuky. Pozvolné odvíjení tónu, proměna jeho barvy, jako když se narovnáva schoulené zvíře. Vrstva „hudby“, která se táhne jako „ocas“ za původním impulsem, tu vlastně interpretuje zvuk skutečného světa. A na oplátku field recordings tvoří pro laděné přelévající se plochy silný rámec: připomínají, že „rovné tóny“ jsou jen zvláštním případem estetizovaného zvuku.

BJ Nilsen použil pro *The Short Night* nahrávky z chladných severských zón (Island, Švédsko, anglický kraj Berkshire), jedinou výjimkou je tu italský Terst. Zvuk změkl a prohrál se, když procházel starými analogovými přístroji (padesát let starý magnetofon, dávné skandinávské generátory, syntezátor Pro-One používaný Vincem Clarkem pro debut Depeche Mode...). V *Black Light* hraje na morin chuur (mongolský dvoustrunný nástroj podobný cellu) islandská Hildur Gudnadóttir – o této spolupracovnici Pan Sonic, Múm či Throbbing Gristle se mluví čím dál víc, Touch s ní nedávno uzavřel i smlouvu. Kladu si otázku, zda se takováhle hudba může dostat časem do vážno- hudebního mainstreamu, řekněme na úrovni festivalu Struny podzimu. Je v ní něco velmi srozumitelného, a jak už jsme řekli, také zvukově efektního. Vtip je v tom, že onen efekt nevytvořili producenti, ale má ho na svědomí dunění skály v příboji někde u polárního kruhu.

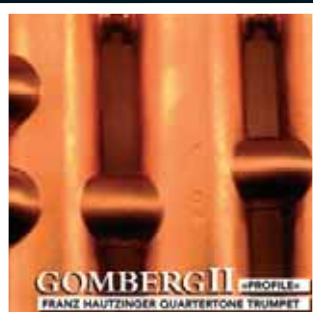
Pavel Klusák

Erkki-Sven Tüür: Magma

Virgin Classics (www.virginclassics.com)

Distribuce: EMI Czech Republic (www.emimusic.cz)

Začlenění Erkki-Svena Tüüra do katalogu firmy Virgin Classics, zaměřené především na klasicko-romantický repertoár, vzbuzuje údiv, který ještě více posiluje skutečnost, že čtyři Tüürovy skladby zahrnuté na profilové album *Magma* vůbec nejsou přímočaře vstřícným krokem k nepřipravenému posluchači. Jediným vysvětlením spojení jména tohoto estonského skladatele s danou značkou se tak pro mě stává přítomnost populární hráčky na bicí nástroje Evelyn Glennie, která se zhostila sólového partu v *Symfoni č. 4* – *Magma* pro bicí a orchestr. Zdá se, že velké koncerty, které se dříve nevzdálily od spolehlivě „prodatelných“ autorů, občas slyší na vazbu mezi známou interpretační osobností a soudobým skladatelem (vzpomeňme například Rostropovičovo album na značce EMI s díly Sofije Gubajdulínové;



a není také tajemstvím, že stejná firma se chystá vydat záznam *Koncertu pro violu, e-violu a orchestr* Benjamina Jusupova – viz HV 1/05 – s Maximem Vengerovem...). Zarytý nepřítel „hry na slavná jména“ si může zoufat, osobně si ale myslím, že tento stav není na škodu, zvláště jde-li o hudbu, která nezklame. Ta Tüürova jí rozhodně je.

Hned po prvním poslechu je zřejmé, proč Tüür titulní půlhodinovou skladbu z roku 2002 žánrově určil jako symfonii, nikoli jako koncert. Sólový part je totiž vtažen do symfonického toku, aniž by „soupeřil“ s orchestrální složkou, není ani prvoplánově virtuózní. Tüür navíc ponechává standardní instrumentář bicích nástrojů, jak je většinou užíván ve velkých symfonických dílech, ovšem s tím rozdílem, že jej staví před orchestr. V každé ze čtyř částí jednovětě symfonie dominuje odlišná nálada a vždy jiný sólový nástroj: úvod se opírá o cinkavé zvuky vibrafonu a zvonkohry podbarvené smyčci a dechy, druhá část dává vzpomenout na Tüürovy dřívější rockové aktivity (jazzrocková souprava), leitmotivicky se navracející do jeho tvorby, třetí díl skladby představuje určité zklidnění, zprostředkované dřevěnými bicími nástroji (marimba apod.), charakter finále je quasi taneční (konga). Z nahrávky číší dokonalé vzájemné porozumění mezi autorem a sólistkou: Tüür vystihl možnosti interpretačního umění Evelyn Glennie, ta naopak demonstrovuje pochopení pro skladatelův tvůrčí záměr.

Následující dvě díla na albu jsou vázána na slova: v *Inquiétude du fini* (Obava z konce, 1992) pro komorní sbor a orchestr Tüür zhudebnil francouzský text, jehož autorem je estonský literát a překladatel z francouzštiny Tõnu Õnnepalu; *Igavik* (Věčnost, 2006) je krátká, pětiminutová lamentace pro mužský sbor a orchestr, v níž autor použil stejnojmennou existenciálně laděnou báseň o dvou strofách z pera estonské spisovatelky Doris Karevy. Druhá uvedená skladba vznikla jako reakce na smrt Lennarta Meriho – skladatelova blízkého přítele, spisovatele a v letech 1992-2001 estonského prezidenta. Při jejím poslechu jsem si vzpomněl na tematicky spřízněné dílo litevského skladatele Osvaldase Balakauskase *Requiem in memoriam Stasys Lozoraitis*, věnované významnému diplomatovi, který dlouhá léta hájil litevské zájmy ve Vatikánu a v USA, a uvědomil jsem si odlišnost od naší situace, kde byly porevoluční politické špičky napojené spíše na underground. Možná je to také jeden z důvodů, proč má soudobá vážná hudba v Pobaltí mnohem větší podporu než u nás...?

Závěrečnou kompozici desky, *The Path and the Traces* (2005) pro smyčcový orchestr, napsal Tüür na počest sedmdesátých narozenin Arvo Pärta. Inspirací mu v ní posloužil řecký ortodoxní zpěv, jehož rozmáchlou, současně však pokornou zvучnost přenesl do smyčců.

Znamenité provedení skladeb v podání Estonského národního symfonického orchestru, Estonského filharmonického komorního sboru a Estonského národního mužského sboru, které řídí Paavo Järvi, jenom podtrhuje neobyčejnost titulu.

Vítězslav Mikeš

Franz Hautzinger: Gomberg II „Profile“
Loewenhertz (www.loewenhertz.at)

Vídeňský improvizátor a hráč na čtvrttónovou trumpetu, který výrazně rozšiřuje možnosti nástroje, je tuzemskému publiku znám z festivalu Stimul, kde se představil ve dvou rolích – v komorním Abstrakt Monarchy Triu a nedávno v hřmotné superskupině Regenorchestra XII s Fenneszem, Tonym Buckem a Lucem Exem. Hautzinger prošel okouzlením Milesem Da-

visem a modálním jazzem až k samotné podstatě hraní na trubku – zkoumá nástroj jako rezonátor a „zesilovač dechu“, jak ukázal předloňský koncert Abstrakt Monarchy Tria v Experimentálním prostoru Roxy/NoD, kdy na trubku nezazněl snad jediný tradiční zvuk; různě silné foukání skrz nástroj zato dokázalo evokovat bublání laptopů i hlasitě rozvibrovat kovové pláty klimatizace pod stropem sálu.

Gomberg II představuje pokračování o sedm let staršího profilového CD a je albem čistě sólovým. Jeho jedenáct skladeb vzniklo v letech 2000-06 a v celku živě premiérováno v rakouském Kremsu na festivalu Contrasts 07 – Strange Music, kde Hautzinger doprovázelo několik hráčů na dechové nástroje.

Proletence několika trubek nahraných přes sebe jsou pozoruhodné svou neokázalostí. Hautzinger nemá zapotřebí klenout dramatické oblouky melodických linek (i když v Regenorchestru naznačil, že to dokáže na nejvyšší úrovni), zajímají ho spíše ty oblasti zvuku, kam se trubka coby sólový nástroj většinou nepodívá. Jistá neurčitost čtvrttónového hraní je sama o sobě předpokladem neotřelosti, v kombinaci s touhou objevit v nástroji pro něj netypické barvy se pak posluchači dostane zážitku, který by v něm – nebýt „mosazného“ obalu alba – mohl snadno vyvolat otázku, na jaké nástroje se tu vlastně hraje. Ekvilibristika bez touhy po laciném efektu, řekl bych. Hautzinger dokáže vykouzlit svižnou minimalistickou krajku, organický ambientní humus plný drobných potvůrek (takové gumbo z tajuplných neworleanských bažin plných cestujících pratchettovských čarodějnic), pseudoklasické zurčení div ne smyčců, glitche i bručivé drones. Jednotlivé skladby trvají od dvou do osmi minut, jejich přechod je plynulý, atmosféra radostná. A v nejlepší slova smyslu neobvyklá.

Petr Ferenc

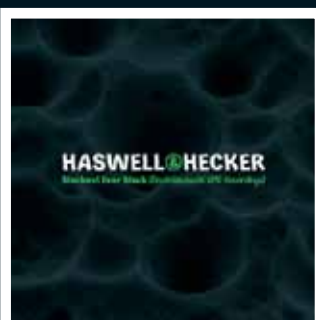
Ondřej Jirásek:

Za nekonečnem. O věcech temných v životě, ale i po něm.
2000 FORZA (www.2000forza.cz)

První poslech. Obdivuji se spojení nástrojů z vážné a rockové hudby. Znamenávám velkou ironii a vtip. Lze tuto hudbu stylově zařadit? Propojení prvků „klasiky“, nezávislého rocku, elektroniky a kdo ví čeho ještě je však provedeno přirozeně a nenásilně. *S pistolí na spánku...* Tato závěrečná skladba bude hit.

Druhý poslech. Fagot, hoboje, klavír s volným přechodem k bicím a kytarám... Je slyšet, že autor má cit pro nástrojovou barvu. Asi ne náhodou založil Virtual and Real Orchestra, těleso spojující klasické orchestrální a elektronické nástroje. Ironie a vtip mění podobu a stávají se jediným východiskem z životního bahna. Mnohožánrová kombinace tihne spíše k undergroundu, ale autorovo studium skladby na JAMU zkáznilo jeho přístup a dovolilo hlubší hudební záběr. „...těžko se říká ne.“ To je ale vlezlá písnička! Jak se jí zbavit?

Třetí poslech. Úvodní píseň *Ťuky, tuk* je vlastně velmi erotická. Při prvním poslechu se tak vůbec nejevila. Úcta ke slovu provází celé CD, a je vyložene požitek hledat smysl v něm skrytý. Text je navíc zpíván s velkou ohleduplností – samotným autorem především – a lze si jen představovat, jaké obličejové u toho asi dělá. (Sebe)ironie ještě více zhořkla. Člověku (autorovi?) už nezbyvá nic jiného, než z hlubin hlíny vzešlý polibek smrti (*Líbáš, mě líbáš*). Až nyní objevuji booklet s komiksem. K hudbě připojuje vizuální – velmi temný – rozměr. Celé CD se tak dá nazvat postmoderní. „*Jsem pupek světa, tlustý a růžový!*“



Další poslechy. Hudba Ondřeje Jirásky má mnoho vrstev. Lze si z ní brát humor, erotiku, kritiku společnosti nebo výpověď několika generací. Lze ji poslouchat na několik způsobů. Každým dalším poslechem se lze dostat hloub a hloub. Ať už je to onen brněnský „androš“, jazzový závěr *Ega*, techno v *Šepetě* či „obyčejná“ melodie ve *S pistolí na spánku*, vždy lze obdivovat vyváženost celku, barvy a obří muzikálnost. Na CD vystupuje řada zkušených hudebníků: Josef Klíč, sám skladatel a sólový hráč (violoncello), Jiří Kučerovský (el. kytara), Tomáš (Vunderle) Koudelka z Fleretu (baskytara), Jaroslav Hladký (trubky) a další.

Komiks (ilustrace Tom Jirků), v němž Jirásek hraje hlavní roli, je další úrovní výpovědi člověka přehodnocujícího svůj život a v sedmi písních se ptajícího, kam vlastně směřuje a co bude pak. Nedochozí bohužel k ničemu veselému. Fetující andělé na 7. podlaží se docela mívají s uklidňující představou ráje...

„S pistolí na spánku jsi sluhou, jak by ne!“

Tomáš Kučera

Sten Sandell Trio / John Butcher: Strokes
John Butcher / Paal Nilssen-Love: Concentric
 Clean Feed (www.cleanfeed-records.com)

Několik posledních let platí, že ať vydá britský saxofonista John Butcher desku s kýmkoli, je to skvělý počín. A je jedno, zda se konfrontuje s elektronikou (s Christofem Kurzmannem na *The Big Misunderstanding between Hertz and Megahertz*, Potlatch 2006), nebo se prezentuje s akustickým seskupením (s kvartetem Phila Mintona na *Slur*, Emanem 2007) – vždy se můžeme připravit na dokonalý zvuk, invenci, které (téměř) není rovno, dostatečný prostor pro nečekané a hlavně radost z poslechu. Řečené platí i o dvou recenzovaných discích, které vyšly na portugalské značce Clean Feed v elegantních papírových obalech s magnetickým zavíráním a obrazy Terryho Nilssen-Lova.

Do světa *Strokes* nás uvádí jemné perkuse, vibrující saxofon a především Sandellova elektronika, částečně obměňovaná piánem. Přemítání, charakteristické pro první ze dvou téměř třicetiminutových chodů, se vyznačuje promyšleným osaháváním si možných směrů tohoto tělesa. Tiché šustivé plochy jsou střídány dynamizujícím kontrabasem Johana Berthlinga a dosti výrazným klavírem. Do toho důsledně zasahuje Butcher v dialogu s bicími a perkusemi Paala Nilssen-Lova. Závěrečných sedm minut se z chvilky značně zběsilého tempa propouští až do jakési nejisté katarze, a tak se při druhém tracku začíná od začátku. V *Unsteady* začne toto kvarteto (vlastně sexteto, počítáme-li elektroniku Sandella a Butcherovo přiznané užití amplifikace a feedbacků) ještě decentněji, tišeji a jakoby opatrněji než v předchozí *Study*. Modem vivendi je protentokrát několikrát po sobě aplikované úsilí o dlouze budovanou strukturu (jež se rozhodně nebrání melodii). Sekvence *Study – Unsteady* pak vlastně naprosto logicky vrcholí dezertem v podobě třiminutové *Steady*. Jistota.

Může být dvacetiletý rozdíl mezi muzikanty a odlišné (nejen hudební) zázemí na překážku ve snaze najít koncentrický hudební projev během jednoho či dvou večerů? Samozřejmě, že může. Ne však v případě Butcherova setkání s Paalem Nilssen-Lovem, synem výše zmíněného malíře. Přestože někomu může připadat Nilssen-Love oproti Butcherovi jako nezkušený mladíček, není tomu tak. Díky svému otci (původně bubeníkovi), který vlastnil jazzové kluby v Anglii a Norsku, se za bicími objevil již v devíti letech ve školní kapele a do šestnácti si stačil vyzkoušet rock i jazz. Pak přišlo objevování

nejen neidiomatické improvizace, free noise, ale i rytmického dubu, funku či swingu. K tomu připočteme pravidelná setkání již od dětství s veličinami jako Frode Gjerstad, Mats Gustafsson či Ken Vandemark, abychom měli představu, s kým to Butcher na čistě akustickém albu *Concentric* spolupracuje. Butcherova mikrotonalita či jeho valivé drones, jak je známe z jeho sólových alb, zde stojí proti rytmicke a textuře bicích a perkusí. A opět s náramným výsledkem.

Člověk by snad mohl napadnout „perfektnost“ souhry a ohrovnat nos nad „akuratností“ zvuku, kdyby... Kdyby ovšem nešlo o záznamy z několika koncertů v norském Oslu. Lze jen litovat, že se zatím žádnému z domácích ambiciózních pořadatelů nepodařilo dostat Butchera na česká pódia, ať už v jakémkoli uskupení.

Petr Vrba

Haswell & Hecker: Blackest Ever Black
 Warner Classics (www.warnerclassicsandjazz.com)

Může experimentální elektronická hudba vyslovit svůj soud o dnešní době? Uvěříme strojům, až nás budou varovat před nastávající apokalypsou? Russell Haswell a Florian Hecker pojali svoji společnou desku *Blackest Ever Black* jako odpověď na tyto otázky. Vychází trochu překvapivě na Warner Classics a její název evokuje black metal. Namaskované satanáše ale nahrazují mnohem reálnější hrůzy: Haswell a Hecker shromáždili velkoformátové obrázky zobrazující násilí, pornografii a několik svých abstraktních maleb a nechali je „přehrát“ Xenakisovým nástrojem UPIC, navrženým v 50. letech a realizovaným v roce 1977 (nástroj od té doby prodělal několik změn, z nichž nejvýznamnější je možnost operace v reálném čase). Haswell a Hecker začali s UPIC pracovat před třemi lety v Centre de Creation Musicale Iannis Xenakis (CCMIX) v Paříži a letos v červnu s ním vystoupili na festivalu Sonar pod hlavičkou Diffusion Session.

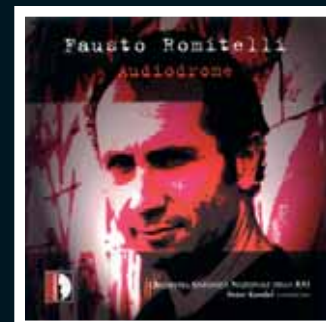
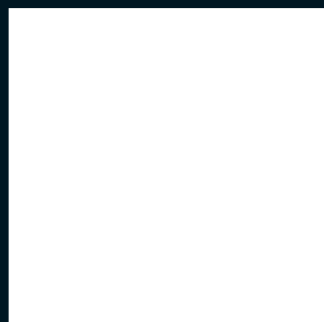
Blackest Ever Black je rozděleno do čtyř různě dlouhých vět, které doplňuje *Appendix*. Album vzdáleně připomíná práci obou hlukařů pro vídeňský label Mego (*Sun Pandamonium* respektive *Live Salvage* 1997–2000), ale je to právě odlidštěný proces vzniku hudby, který desce dodává nový rozměr. Kakofonie elektronických zvuků je strojově mrazivá a v současném noise, kterému dominují improvizací kytarové kapely typu Wolf Eyes, ojedinělá. Kromě otázek vzpomenutých v úvodu *Blackest Ever Black* nadhazuje ještě jednu: Co je děsivější – vražedný noise, nebo věci vyobrazené na zmíněných fotkách, jejichž *přehráním* tento noise vznikl?

Karel Veselý

Schurer / Steinbrüchel: Falte
Tomas Phillips: Drink Deep
Ignaz Schick / Dawid Szczyzny: The View Underneath
 Non Visual Objects (www.nonvisualobjects.com)

Zvukový minimalismus získal před dvěma roky ve Vídni svůj nový příbytek. Heribert Friedl a Raphael Moser zde totiž založili nové vydavatelství Non Visual Objects a svižným tempem předkládají jednu desku za druhou. Na podzim doplnili diskografii labelu hned o trojici novinek.

Znáte-li společenskou hru na tvorbu básničky na pokračování s překládaným papírem a občas opravdu bláznivým výsledkem, pak vězte, že to není pouze česká specialita, ale oblíbená disciplína i umělecký směr, surrealisty diagnostikovaný jako „exquisite corpse“. Podle těchto pravidel nevznikly



jen psané texty, ale i kresby a filmy. Švýcarští experimentátoři Bernd Schurer a Ralph Steinbrüchel připravili podobným způsobem sérii kompozic, jež jsou základem jejich první společné desky *Falte*. Vzhledem k metodě komponování bychom mohli čekat dadaistický počín s ostrými stříhy. K ničemu takovému ale nedošlo. Posluchače čeká elektronický minimalismus s občasnými avantgardně expresivními výpady. Původní materiál prezentovaný v osmikanálové podobě na instalaci v kulturním domě v Curychu byl zpresován do stera s přihlédnutím k faktu, že majitelé kompaktního disku přicházejí o čtyřkanálovou vizualizaci Yvese Netzhammera, jež byla součástí celého projektu. Přesto je osm vybraných částí z původní instalační verze poslechově zajímavým materiálem.

Druhá nahrávka pochází od Američana Tomase Phillipse a časovým obloukem spojuje světy, které se nemohly dříve potkat. Základem dvoudílné minimalistické ságy se totiž staly dvě skladby hardcorové newyorské legendy poloviny 80. let, Rites Of Spring (na jejich ruinách pak povstali Fugazi), a elektronický laptopový minimalismus. Obě postpunkové erupce, původně tří- resp. pětiminutové, jsou na Phillipsově desce rozloženy na mikročásti, z nichž následně rostou dvacetiminutové tracky zcela jiných vlastností. Hluk v současném podání nemá podobu kytarové neurotické stěny, ale jemného – a v tomto případě i mimořádně atmosférického – závoje. Pocta hudebním ikonám z mládí může znít různě, ale Phillipsova metamorfóza je jednou z nejradikálnějších i nejzajímavějších zároveň.

Německo-polská spolupráce dvou experimentátorů, Ignaze Schicka a Dawida Szczesného, je založena výhradně na bezprostřední improvizaci na nástroje různého druhu (od gramofonů přes laptop až po sinusové vlny). Živé rádiové „škádlení“ dua přerostlo postupem času v předloňské miniturné po Německu a následně i v loňský delší pobyt ve wrocławském studiu Szczesného. Hovoří-li propagační materiály o jazzovém podtónu nahrávky, je třeba dodat, že spíš než s klasickým jazzovým jamem se na albu setkáme s elektroakustickou avantgardou postavenou na momentální práci s primitivními elektronickými přístroji i sofistikovanými softwarovými protipóly. Dominantami nahrávky jsou vrnění gramofonu i netradiční smyčky sejmuté z nesmrtelných Technicsů, které vrací abstraktní, často i lezavé nálady zpět do vyhřátého studia. *The View Underneath* je další ze stále se rozšiřující skupiny experimentálních alb, jež dokazují, že gramofon jako hudební nástroj má širší výrazové spektrum, než se na první pohled zdá.

Pavel Zelinka

Japancakes: Loveless

Darla (www.darla.com)

Název alba je právem povědomý. Před 16 lety vyšla na značce Creation stejně pojmenovaná deska skupiny My Bloody Valentine, která i navzdory své krátké existenci bezpochyby patří k nejlivnějšímu souborům posledních dvou dekad. Její *Loveless* se stala skutečně kultovní nahrávkou, která překvapivě nadále zůstává do jisté míry jedinečnou a nepřekonatelnou, a vedle jejích četných vysavačů, plagiátorů a pokračovatelů se právě dočkala i svěžího přepracování.

Japancakes je parta amerických muzikantů sdružená kolem kytaristy Erica Berga, která se od improvizovaných začátků uchýlila ke spojení country (či americana, chcete-li) a postrocku. Vedle regulérní řadového alba *Giving Machines* (Darla) přišel soubor koncem loňského roku i s překvapivou

deskou, která nepředstavuje recyklační pokus ani remixovou sbírku, ale komplexní novou verzi *Loveless*. Shodné pořadí skladeb bez pokusů o zásahy či vylepšení, jen poněkud jiný rejstřík. Namísto rozostřených kytar a uhrančivých hlukových pasáží s potlačeným zpěvem jí vládne tesklivá steel kytara, violoncello a čistě instrumentální melodická jemnost (nahradit vokály nástroji byla jistě správná volba, protože pokusy o přezpívání by nutně musely skončit špatně). Japancakes píše svým inkoustem milostný dopis dávné lásce, plní úcty a vědomí si své podřadnosti, jako důkaz pokorné oddanosti. Snaží se o věrnou transkripci, která je v porovnání s originálem velmi průhledná, díky čemuž posluchač zpětně odhaluje složitost a melodickou bohatost původních skladeb.

Reinterpretace Japancakes jsou zvukově velmi přístupné, mírné, zcela nekonfliktní (pravda, osoby nepřivykklé slazeným zvukům amerického jiho-východu mohou mít s polknutím tohoto sousta problém) a pochopitelně nedosahují emocionálního náboje originálu. To však není na škodu, protože poutají pozornost k samotnému hudebnímu provedení a poodhalují roušku nad spoustou prvků, které při poslechu originálu nejsou tolik patrné. A nutno říci, že aranžé skladeb na *Loveless* v podání Japancakes jsou poctivé a veskrze velmi povedené. Na několika místech se sice nepodařilo nástroji plnohodnotně vyvážit absenci vokálu, to ovšem neznamená, že by Japancakes ve své dobrovolné zkoušce neobstáli. Spíše naopak. Nabízí nám příležitost slyšet důvěrně známé album v úplně novém a pozoruhodném světle. A slyšeli jste už o avizovaném návratu samotných My Bloody Valentine?

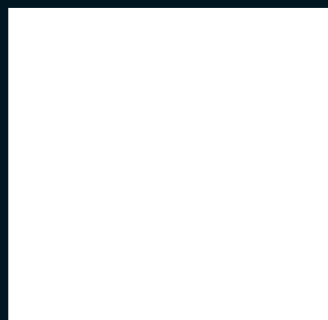
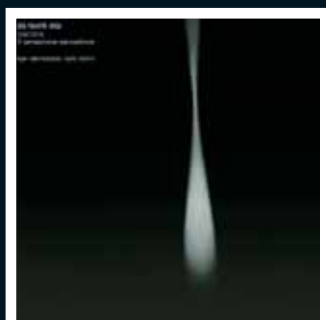
Hynek Dedecius

Fausto Romitelli: Audiodrome

Stradivarius (www.stradivarius.it)

Spektralismus, proud zrozený ve Francii v osmdesátých letech (více o něm v HV 5/06), našel mnoho ctitelů a přinejmenším stejné množství kritiků. Pod slupku hledání nových témbů a analýz spektra kdejakého šumu lze skutečně skrýt notnou dávku hudebních banalit. Ital Fausto Romitelli (1963–2004) patří k těm, kteří dokázali dědictví spektrální hudby doplnit dalšími prvky a vykresat z něj osobitý výsledek. Vzhledem k nedlouhému životu je jeho skladatelský katalog relativně skromný a nahrávek zatím není mnoho.

Na aktuální CD se dostaly čtyři orchestrální skladby z let 1995–2003, na nichž lze vypořádat Romitelliho tvůrčí vývoj. *EnTrance* (1995) pro soprán, komorní ansámbl a elektroniku i *The Nameless City* (1997) pro smyčcový orchestr a zvon tak trochu připomínají etudy na téma „hrajeme si s alikvotními tóny“ – zvukové kombinace znějí zajímavě, ale je to všechno odkudsi odvozené a chybí krok k osobitosti. Ve dvou novějších dílech se dostáváme na jiný parket. Na něm ke vzdělání získanému od profesorů v Miláně a Paříži přistupují nové prvky. Jednomu z nich můžeme třeba říkat postmoderní vědomí – analyzuje se tu nejen zvuk, ale také hudební historie, přičemž obě polohy se volně prolínají. Romitelli také přiznával zájem o psychedelii, rock i techno, a ačkoliv nějakých jednoznačných odkazů se zde v těchto směrech nedočkáme (na rozdíl od videoopery *An Index of Metals*, která začíná citátem vypůjčeným od Pink Floyd, viz HV 2/06), dá se tušit, že odtud do jeho hudby přešel sklon k většímu zájmu o rytmus a zvukové divnosti. *Flowing down too slow* (2001) pro smyčce a bicí má atmosféru psychedelické uko-lébavky: základem jsou pomalé rytmické pulsy hlubokých smyčců, na něž



se nabalují akordy chvílemi jemné, chvílemi iritující. *Audiodrome* z roku 2003, rozhodně nejlepší skladba na disku, spojuje spektrální noření se do zvuku s občasnými záchvěvy hudební historie – nejsou tu citáty, jen občas zazní akord nebo pár tónů, které jako by byly vytrženy ze skladby napsané před nějakými sto lety, vpád „wagnerovských“ žesťů, cinkavé atmosféry à la Debussy. K opulentním barvám orchestru se navíc přidává zvuková špína v podobě zkreslených hlasů, tajuplného šumění nebo škrábání a celá skladba končí zvukem, jako když kytarista po koncertě vytahuje kabel ze zesilovače a aparatura unaveně chrčí. Unavený ale rozhodně není výkon Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI pod vedením Petera Rundela.

Ne vše na tomto disku stojí za opakovaný poslech, srovnání starších a novějších skladeb ale ukazuje, že v posledních letech života se Romitelli začal dostávat do hudebně zajímavých krajin.

Matěj Kratochvíl

Ole-Henrik Moe: Ciaccona / 3 Persephone Perceptions

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Distribuce: Ambient.cz (www.ambient.cz)

„To norské vydavatelství“ je u nás čím dál přítomnější: už tu koncertovali Supersilent, In The Country, Susanna and The Magical Orchestra, MoHa! i Huntsville. Ale skladatel v doprovodném textu důvěrně označovaný zkratkou OHM patří k jinému pólu katalogu RG než nadstyloví improvizátoři. Rune hned v počátcích aktivity vydal elektronické skladby Arne Nordheima: vrátil tak do hudební paměti a současného kontextu autora, na kterého vlastně dnešní muzikanti jako Deathprod (Supersilent) v čemsi navazují. Skladatel Ole-Henrik Moe (*1966) je podobný případ.

Student Iannise Xenakise je na dvojbalbu představen jako autor hudby pro sólové housle. „*Hudba v dnešní době stále klade silný důraz na ladění*“, praví kárávě doprovodný text v bookletu. Moe tuhle hranici od počátku překračuje. Jeho skladby především zkoumají zvuk houslí: rostoucí podíl šumu, který se dá vyvolat tlakem na smyčec, mikrotonální akustické hry, jemně slyšitelné „stopové prvky“ vedlejších tónů při hře. Převládající technikou hry jsou krátké rychlé smyky tam a zpátky, jako když řežete pilkou. Kdo z téhle hudby chce něco mít, musí sestoupit k mikroudálkostem, kterých je tu ovšem dost a dost. Koneckonců: „*Skrytá struktura je silnější než zjevná*“, – tenhle Hérakleitův citát se tu nabízí jako motto.

Spojitosť se současnou scénou „nadstylařů“ a improvizátorů je zřejmá: důraz na samotný zvuk, jehož proměna je tu nositelem dramatu. Když se do něj člověk propadne, oprostí se od naučeného přesvědčení, že toto je nepřekonatelný způsob, jak zacházet s houslemi.

Snazší na poslech jsou pochopitelně *3 Persephone Perceptions* – čtrnáct kratších tracků se zřetelnými proměnami, od švihavých staccat přes jakýsi pokus o emotivní melodii hranou v přibližných křivkách až po pečlivé, vysokotlaké šmirglování strun. Třívěť *Ciaccona* je radikálnější, víc drží posluchače pod krkem a čtyřicet minut vytváří napětí, aniž by v závěru poskytl rozřešení.

Tohle dílo nevypovídá o obdivném vztahu k hudbě, autor spíš vytváří bojovou situaci a pokoušení nejzazších hranic. Je to hudebnější a bohatší výraz, než jaký jsem předloni slyšel u sólové houslové performance Tonyho Conrada. Ale hlavně mi připomněl jinou situaci. Když v dávné inscenaci Studia Ypsilon *Encyklopedické heslo*

XX. století přicházela první světová, herec a muzikant Karel Novák chytil housle a do ticha na ně začal hrát – šavlí. Přesná divadelní zkratka, včetně toho skřípotu. Moe jím možná taky ohlašuje pocit blížící se mely.

Pavel Klusák

Napalmed: Up to the Ears in Tinnitus

Stand Against Vivisection (goregiou@yahoo.com)

Třetí vydání debutu mostecké industrial/noiseové úderky soustředěné kolem neúnavného Radka Kopela vyšlo na CD na řeckém labelu, který ho doporučuje prodávat co nejlevněji (ne dražší než za 7 dolarů či EUR) a žehrá na hudební průmysl, tedy ty, kdo se na hudbě snaží vydělávat. Kopelův názor na vydávání a šíření hudby je tentýž, jak napovídá bohatá diskografie Napalmed na nejrůznějších undergroundových CDR značkách či ve vlastním nákladu. Zatímco pražská industriální scéna kolem promotérské skupiny Ars Morta Universum usiluje o vytváření dojmu lehce odtaziť exkluzivity, Kopel a spol. touží po spontánní komunikaci v rámci prolínajících se scén a rádi se spolupodílejí na propojování v rámci bohatého podhoubí hlukových žánrů – Kopel svého času vydával řadu kompilací Anomalous Silence, na svých stránkách a v promo poště neváhá zveřejňovat nabídku jiných labelů, společné album připravil s tak rozdílnými umělci, jako jsou severočeská „kytarovka“ Bez peří a největší japonská noiseová legenda Merzbow (viz recenzi v HV 5/03).

Poprvé vyšlo album *Po uši v tinitu* (což je taková ta odporná nemoc, kdy vám nepřestává hučet či pískat v uších; může vést až k sebevraždě a Michal Pavlíček s ní například bojuje tak, že na radu lékaře zakoupil dům u šumící řeky) přibližně před deseti lety coby picture vinyl. Přítomná reedice je obohacena o půlhodinový bonus, vložený doprostřed mezi dvě „strany“, které zde vycházejí v delších verzích. První z nich je navíc oproti vinylovému vydání prezentována bez mluveného slova a několika samplů, považovaných s odstupem času patrně za nadbytečné.

Dřevní počátky Napalmed, jak je můžeme vidět na archivním videu z roku 1994 umístěném na kapelním my space, se nesly ve znamení monochromních hlukových stěn kytary, baskytary, bicích a frontmanova neartikulovaného řevu. Na svém dlouhohrajícím debutu však už čtveřice v domácím studiu rozvíjí to, čím se zabývá dodnes – destrukuje stěnu hluku škrábáním do spodních vrstev malby, prolamováním děr, oken a výklenků a nebezpečným pohráváním si s vnitřním pnutím a statikou obnažených konstrukcí. Tuto nebezpečnou hru s balancováním na hranici zhroucení stavby navíc provozují bez přílišných výpočtů, s nefalšovanou dávkou pravé improvizátorské spontaneity a radosti. Domnívám se, že jsou v českých zemích jedinou noiseovou skupinou, která je schopna dostát nárokům, jež na žánr klade žhavá současnost prolínající hluk s estetikou nadžánrové free improvizace.

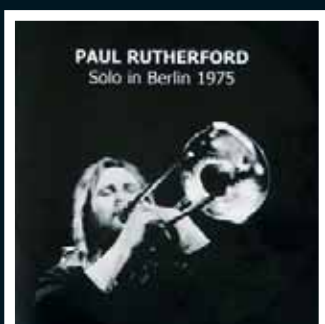
Společně s alby *Komplex*, *ZooMooZ* a *MoozAzoM* je *Up to the Ears in Tinnitus* rozhodně jedním z nejlepších alb, která Napalmed za třináct let existence vytvořili.

Petr Ferenc

Nick Didkovsky: Ice Cream Time

New World Records (www.newworldrecords.org)

Kytarista, skladatel a programátor Nick Didkovsky (*1958), mj. zakladatel newyorského avant-rockového septeta Doctor Nerve, člen Kytarového



kvarteta Freda Frithe, spoluautor JMSL (Java Music Specification Language) a přednášející na New York University a Columbia University (vyučuje počítačovou hudební skladbu), ve své tvorbě kombinuje prvky rocku, algoritmické kompozice a soudobé vážné hudby. Všechny tyto zkušenosti a elementy Didkovsky zúročil i v hodinové skladbě nazvané *Ice Cream Time*, kterou napsal v roce 2003 na objednávku saxofonového kvarteta ARTE a spolu s ním ji také živě premiéroval v Divadle Palazzo ve švýcarském Liestalu.

Po formální stránce má *Ice Cream Time* blízko k variacím, v nichž se střídá i vzájemně prostupuje práce se dvěma tématy: nahrávkou dětského hlasu nejistě intonujícího jakousi veršovanku (zazní hned v úvodu a prochází v podobě procesovaných samplů několika dalšími částmi), a čtyřtaktovou melodií, která se poprvé ozve za doprovodu ostinátních figur ve třetí části skladby (*Meteoric Ice Pie Menace*). Výstavba kompozice nese zřetelný otisk důvtipu poučeného skladatele: postupná kumulace minimalistických figurací v saxofonech a elektrické kytáře graduje klastrovým hřměním, které následně ústí do ambientních ploch, přičemž po celou dobu této dynamicko-strukturní kompoziční křivky posluchač žije s vědomím homogenního a duchaplně rozváděného materiálu. Elektronika (laptop Didkovského, sampling a processing Thomase Dimuzia) zasahuje do tohoto procesu zdánlivě decentně, současně velice funkčně, když slouží jako prostředek využívaný k „tvarování“ akustického základu a zároveň obohacuje zvukovou barvitost.

Název skladby nejspíš volně naráží na píseň *Summertime* (ostatně „dětské“ téma její nářev vzdáleně připomíná), stejně tak ale v sobě může skrývat metaforické vyjádření podobnosti evoluce kompozice s postupným roztáváním zmrzliny. Tak či onak (anebo úplně jinak), *Ice Cream Time* nejlépe působí bez jakýchkoli předem daných programních vymezení a konotací.

Vítězslav Mikeš

Paul Rutherford: Solo in Berlin 1975

Emanem (www.emanemdisc.com)

Pro Martina Davidsona je toto jedna z nejlepších a rozhodně nejdůležitějších desek, které na svém labelu vydal. Přestože spolu s Rutherfordem usiloval o její zveřejnění mnoho let, kazety s koncertními záznamy získal teprve po smrti tohoto kromobyčejně originálního trombonisty. Album přináší kromě pětiminutovky *Berl in zil* také nikdy nevydané nahrávky. Jeho originalita a invence se odráží nejen ve svobodném projevu nespoutaném žádnými klišé, ale i v objevení (údajně nezávisle na Beriově skladbě *Sequenza V*) multifonického hraní za souběžného použití zpěvu a hry na trombon. Rutherfordova improvizace se nevyhýbá ani okolo ležících objektů, a to včetně klavíru, do jehož strun několikrát s trombonem „zabrousí“. Celý disk se však i přes svou „výbojnost“ vyznačuje jistou „zdrženlivostí“. Posloucháme-li pozorně, můžeme dojít k přesvědčivému pocitu, že kdyby Rutherford chtěl, tak by... V některých místech (např. *Secundus*, *Tertius*) pak svůj nástroj doslova dusí, a jak se z bookletu dočítáme, dával tím pěkně zabrat i části obecenstva, která svou nespokojenost vyjadřovala hlasitým pískotem. Nicméně Davidson tyto nechápavce odfiltroval s doporučením potenciálním posluchačům, kterým by nahrávka připadala nesnesitelná, aby si zapískali v bezpečí svých domovů a nerušili tím ostatní.

Petr Vrba

SONYC: First Takes

Albany Records (www.albanyrecords.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Lisa Bielawa: A Handful of World

Tzadik (www.tzadik.com)

Těleso String Orchestra of New York City vzniklo v roce 1999 jako soubor mladých muzikantů, kteří však již tehdy působili v renomovaných komorních ansámblech, případně byli držiteli prestižních ocenění. Jejich CD *First Takes* představuje premiérově nahrané kompozice čtyř významných současných amerických autorů, které spojuje jak věk (cca čtyřicet let), tak i kořeny v evropské kultuře – hudba zaznamenaná na albu by se dala charakterizovat jako ozvuky dědictví modernistické hudby dvacátého století. První tři skladby jsou do značné míry spjaty s literárním světem. Christopher Theofanidis se ve své třídílné suitě *Visions and Miracles* nechal částečně inspirovat španělskou středověkou hudbou, jednotlivé části pak nazval podle citátů z Friedricha Nietzscheho, Timothyho Learyho a neznámého středověkého trubadúra. Paul Moravec svůj opus *Morph* zase koncipoval jako hudební fantazii na motivy Ovidiových *Proměn*. Lisa Bielawa pak složila svůj cyklus *The Trojan Women* pro stejnojmenné divadelní představení Euripidovy tragedie. Všechna tři díla byla původně napsána pro smyčcové kvarteto, toto obsazení je však zachováno pouze v případě Moravce. Závěrečná kompozice alba – *Transformation of the Hummingbird* Michaela Gatonsky – prozrazuje mj. vlivy Krzysztofa Pendereckého.

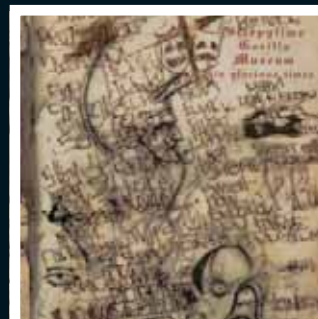
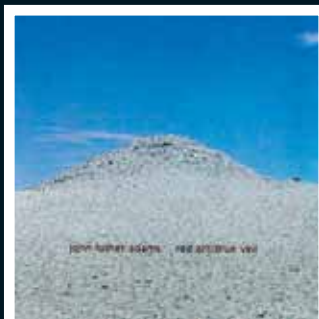
Lisa Bielawa (viz též článek v HV 4/07) na svém profilovém albu *A Handful of World*, které vyšlo v rámci edice *Composers Series* na Zornově Tzadiku, ukazuje své další tváře. Úvodní sedmidílná poéma *Kafka Songs* z let 2001–03 byla napsána přímo na tělo fenomenální houslistce a zpěvačce Carle Kihlstedt; reflektuje Kafkovy deníky a potažmo i ohlasy teskné podoby klezmeru. Následující biblická tryzna *Lamentations for a City* pro sbor a anglický roh má mrazivou atmosféru temného dávnověku a pracuje s hypnotickým zpěvem, který kongeniálně doplňují mučivá sóla instrumentalistky Jacqueline Leclair. Závěr nabízí vpravdě očistnou kompozici *A Collective Cleansing* (inspirovanou Aischylovým textem) pro navrstvený hlas samotné autorky. Skladba, která původně doprovázela videoinstalaci Cynthie Cox, má svou nezpochybnitelnou sílu i bez vizuální stránky, což Lisa Bielawa dokázala i na svém sólovém komorním vystoupení v rámci festivalu (Music)Unlimited v rakouském Welsu. Těchto dvanáct minut je nabitó opravdovou, ale zároveň naprosto nepravoplanovou pozitivní energií.

Petr Slabý

Marek Styczyński: Cyber Totem

Requiem (www.requiem.serpent.pl)

Polské duo Karpaty Magiczne (psali jsme o nich v HV 2/07) si od konce devadesátých let pohrává v místech, kde se potkává příroda s technologií. Na jeho posledních nahrávkách přitom technika, byť znějící velice lidsky, začínala mít navrch. Na sólové desce Marka Styczyńskiego, pánské poloviny Karpat, se však síly opět vyrovnávají. Styczyński se znovu začal probírat svou sbírkou hudebních nástrojů z různých koutů světa, kde se vedle sebe povaluje detvanská fujara a australské didgeridoo, moldavská trumpetka z tykve, bulharská flétna kaval, tibetské mísy i gongy z Barmy. Ač je deska prezentována jako sólový projekt, Anna Nacher, spoluhráčka z Karpat, se přidává také – s harmoniem, kytarou i hlasem.



V roli hostů tu najdeme ještě Zdzisława Szczępku hrajícího na sitár a marimbistu Stanisława Welanyka.

Zatímco novější nahrávky vydané pod hlavičkou Karpaty Magiczne hojně využívaly hluku, překvapivých zlomů a obecně neklidu, *Cyber Totem* je krokem k ambientu. Co skladba, to jedna nálada, myšlenka, která je rozvíjena bez zlomů a narušení. *Dolphin's Death* kombinuje zvuky delfínů s pulsujícím syntezátovým rytmem, v *Carpathians Sun Totem* se nad prodlevou harmonia rozjíždí fujarová improvizace, k níž se po chvíli přidá téměř taneční rytmus. Jako trochu podivná vložka působí *Amore (Old School Version)*, kde Anna Nacher za doprovodu kytary a sitáru vytváří cosi jako folkovou variaci na Dead Can Dance. *Personal Totem* spojuje australské didgeridoo, slovenskou gajdicu (malý šalmaj z kravského rohu) a americký windrubber (dřívko na provázku, které při roztočení bručí jako obří čmelák) do transglobálně uklidňujících plochy, *Sonic Totem* naopak zněkličňuje hlasy zkreslenými vokodérem a pokroucenými akordy syntezátoru podloženými dunivými perkusemi. Jinak ale převažuje klidná poloha, ve srovnání s jinými deskami Magických Karpat, které nabízely posluchačské dobrodružství, je tato snad až příliš bez nebezpečí a dá se poslouchat i jako kulisa. Talent pro smysluplné spojování různých zvukových zdrojů, akustických nástrojů s elektronikou je tu ale slyšet a skutečnost, že je deska „jen příjemná na poslech“, není chyba. Aktivita Karpat Magicznych byly vždy namířené několika směry a příští krok může být úplně jiný.

Matěj Kratochvíl

Michael Fahres: The Tubes

Charlemagne Palestine: A Sweet Quasimodo

Between Black Vampire Butterflies for Maybeck

John Luther Adams: Red Arc/Blue Veil

Cold Blue Music (www.coldbluemusic.com)

Americký label Cold Blue Music se již od 80. let specializuje především na novou komorní tvorbu hudebníků ze západního pobřeží Spojených států. Svými dvěma loňskými deskami ale zabrousil do Evropy, konkrétně do Beneluxu.

Nizozemec Michael Fahres představuje svou vizi „tubusové hudby“. Elektroakustický experimentátor je fascinován zvukovými fenomény válcových prostor a objektů všech myslitelných velikostí. Tak například úvodní skladba *Sevan* je postavena na domácích nahrávkách arménské zpěvačky Parik Nazarian, jejíž vokál v masivním potrubí přivádějícím vodu z nedalekého stejnojmenného jezera je plný ech, rezonancí, šumů i hluků. Středobodem alba je ale půlhodinová titulní skladba, která nás uvádí na břeh Atlantiku – na Kanárské ostrovy. Zprostředkovává podzemní vulkanické záchvěvy a pravidelné uklidňující vlnobití, do toho se občas přidává Jon Hassell se svou typickou bloudivou trubkou a Mark Atkins s tradičním didgeridoo. Závěrečná skladba si pohrává s atmosférou portugalského města Coimbra během místního hudebního festivalu. Sonická procházka zahrnuje návštěvu koncertu, noční potulku městem i další drobné akustické šumy a ruchy.

O Charlemagne Palestinovi pojednával v minulém čísle HV Matěj Kratochvíl. *A Sweet Quasimodo Between Black Vampire Butterflies (For Maybeck)* je záznam předloňského koncertu tohoto hudebníka. Během prvních čtyř minut CD se Palestine věnuje přípravě na vystoupení, výpravě historky o inspiraci Kalifornií, hraje při tom na sklenici koňaku, upíjí a ještě stihne zanotovat jakousi melodii. Zbytek desky už ovšem

patří dvěma klavírům. Palestine začíná svou loňskou improvizaci nekonečných staccat jemně, postupně však hudba nabírá na mohutnosti, zrychluje, občas bouří a pak znovu utichá. Pokud člověk na jeho hru přistoupí, zavře oči a nechá se nekonečnými údery, drženými pedálem a neočekávaně se zrychlujícími či zpomalujícími, dostat do rozjímavého stavu, pak brzy ztratí pojem o čase.

Album *Red Arc/Blue Veil* Johna Luthera Adamse je orámováno dvěma klavírními kompozicemi, které lze sice také označit jako minimalistické, na rozdíl od Palestine v nich ale Adams drží emoce pevněji pod pokličkou. Hlukové stěny, jež vytvářejí držené klávesové údery, se posouvají v prostoru pomalými melodickými zvraty. Druhá kompozice *Among Red Mountains* pro sólový klavír, inspirovaná rozsáhlou malbou Franka Stella, je o poznání živější. Tepe složitými polyrytmy, které se rozcházejí a opět scházejí. Třetí skladba je napsána pro dva basové bubny. Ideově odkazuje na aljašské šamany, kteří perkusivní nástroje považovali za „prostředek síly“. Frenetické bubnování pozvolna upadá do pomalejšího tempa, aby vyniklo jemné víření v pozadí. Ke konci však duo bicích znovu nabírá sílu k závěrečnému vypjatému vrcholu v unisonu.

Pavel Zelinka

Sleepytime Gorilla Museum: In Glorious Times

The End Records (www.theendrecords.com)

SGM aneb avant-metalový kabaret s pestrou nabídkou bizarních nástrojů (čas-to využívajících amplifikované basové struny a různé kovové objekty) je opět tu. A změna v sestavě (oproti debutové desce), která již na předchozím albu *Of Natural History* jasně naznačila směr, jímž se SGM budou ubírat, se zjevně osvědčila. Znovu jde o sofistikované skloubení tvrdé muziky, plné divokých riffů kytary, basy i houslí, s pestrými vokály – od nezaměnitelného barytonu Nilse Frykdahla až po srdcervoucí hlas Carly Kihlstedt –, a originálními texty (převážně Frykdahlovými). Využití metody field recordings, které známe již z druhé desky, se odráží i na novince, a to prostřednictvím telefonických záznamů hospitalizovaného Pera Frykdahla (jenž je považován za duchovního otce SGM a jemuž je album *in memoriam* dedikováno). Nechybí ani modifikovaný death metal (*Helpless Corpses Enactment, Ossuary*).

Síla *In Glorious Times* spočívá především v kompaktnosti alba jako celku, i když obsahuje i několik velmi silných jednotlivých momentů (např. kombinace narativního zpěvu, trumpetů a xylofonu hned v úvodní *The Companions* nebo několik španělských veršů zpívaných Frykdahlem a Kihlstedt tamtéž). Nicméně se mi zdá, že třetí studiové album (nepočítáme-li DVD *The Face*) není velkým krokem dál. Není však ani krokem zpět, a už vůbec ne bezradným přešlapováním na místě. Spíše prospěšným pozastavením se, porozhlédnutím se kolem sebe. Jsem zvědav, jak se v další tvorbě této kalifornské pětice odrazí zkušenost ze dvou evropských turné, která proběhla v uplynulých dvou letech.

Petr Vrba

Luciano: Cadenza Contemporary 01 & Cadenza Classics

Luciano: Études Électroniques

Cadenza (www.cadenzarecords.com)

Děni kolem klubů Sense a Encuentros con la Technocultura v Santiagu de Chile devadesátých let se ukázalo být jako zásadní pro vývoj současného technu. Na ose Chile – Evropa od té doby putuje proud mimořádně nada-



ných producentů, kterým samozřejmě vévodí Ricardo Villalobos. Kromě něj ale stojí za pozornost také Lucien Nicolet alias Luciano. Ten se na začátku desetiletí usadil v Curychu, kde má sídlo také jeho label Cadenza Records, specializující se na dlouhometrážní minimalistické techno.

Dvojdisk *Cadenza Contemporary 01 & Cadenza Classics* shrnuje to nejzajímavější, co se na labelu událo, a kromě toho nabízí i nový Lucianův mix sestavený výhradně z jeho katalogu. Kvůli omezeným možnostem výběru nedosahuje *Cadenza Classics* kvality pět let starého alba *Live At Weetamix*, ale životem dýchá každým beatem. Druhý disk kolekce bohužel dokazuje, že vývoj v klubové scéně je dost rychlý na to, aby například Orange Mistake – vůbec první vinyl na značce Cadenza (2003) – zněl už dnes hodně zastarale. Luciano se vždy snažil posouvat techno do nových prostor, a například předloňská skladba *Max Binski* jeho chráněnců N.S.I. (je na výběru také přítomná) otevírá hypotetický crossover techna a free jazzu, v němž se mezi nepravidelnými mechanickými beaty proplétá klavír.

S podobnými choutkami přistupoval Luciano nejspíš i ke svému novému počínu 2LP *Études Électroniques*. Je to jeho první nahrávka na Cadenze po více než roce a půl a hodí se na něj nálepka „experimentální techno“. *Études* v názvu dost možná navazují na žánr krátkých skladech z 18. století, původně komponovaných pro jeden nástroj jako učební pomůcka k zlepšování techniky hry (Lucianovým nástrojem jsou perkuse). Ačkoliv Luciano nevybočí z techna, vrstvením několika různých nástrojů dosahuje vcelku složité polyrytmie. Čtyřem studiím z taneční účelnosti vévodí *Masalla*, v níž dnes tak oblíbená konga dodávají hudbě latinskoamerický nádech. Luciano byl vždy tak trochu ve stínu Villalobose (i když několikrát nahrávali spolu), a je třeba přiznat, že ani jeho *Masalla* negraduje tak mohutně jako *Primer Encuentro Latino-Americano* jeho slavnějšího chilského kolegy na nedávném mixu Fabric36.

Karel Veselý

Tucan: Medzi zubami

Atrakt Art (www.atrakt-art.sk, www.34.sk)

Slovenské mládí má konečně svůj debut v nádherně žlutém obalu, přiložený ke kulturní 3/4 Revui. Ještě nemutující teenageři s přezdívkami Chocholík a Chvostík během čtyř dnů ve studiu vystříhli dvacítku písniček (až na výjimky) pro cello, ráčkující zpěv a bicí. Ještě před vydáním alba na Slovensku vládlo vzrušení a šeptalo se o pravých dědicích Michala Kaščáka, který před dvaceti lety stanul coby čtrnáctiletý zpěvák, textař a majitel znějících hraček v čele slavných Bez ladu a skladu. „*Udávam udávam, udávam rytmus*,“ zpíval Kaščák ve své nejslavnější písni; o generaci mladší Tucan dodává, že „*politika je prípad pre komika*“.

O našťavaný kinderpunk se ale rozhodně nejedná, to si jen zpěvák, textař a cellista Chocholík bere do úst pečlivě odposlouchané slogany okolní každodennosti a s úsměvem na rtech jim trhá křídýlka. „*To je naša Európska únia / ktorá je dnes celkom ako mómia*,“ nekompromisně shrnuje v písni *EU-Error* s působivým refrénem skandujícím E-U, E-U-E-U-E-U... a hledá si dalšího obětího *Baránka* – „*Pane to nie je moja vina / že je v telke so marína*.“ Nebo jen tak laškuje s jazykem („*Den ako stvorený na vŕtanie do steny...*“) až někam, kde rozostřené významy slov a vět zná asi jen on sám (písň *Betónová lavička* a *Dýchacia trubička*).

Strohý hudební doprovod dvou nástrojů je rytmicky přesný; tvoří ho především opakující se stručné figury, vyvolávající tak trochu „novovlnný“ do-

jem, hra na bicí nepostrádá plasticitu a smysl pro dynamičnost, cello občas překvapí „nehudebními“ skřípoty a podobnými zvuky. V poslední trojici skladeb mladí pánové ukazují výsledky své práce s laptopy a elektronikou. Triphopový *Baránok* vůbec nezní špatně, nasamplovaná babička v závěrečné *Sadaj slnko, sadaj* jako by byla uvařena v jiném kotli. Kluci v akci zde v oblacích digitální páry trochu ztrácejí pevné obrysy.

Kam se Tucan rozletí v budoucnosti? Stylově se, jak se zdá, nechce nijak omezovat a jeho vesele žlutý zobar může příště dopadnout někde vedle vás. „*Robotníci kopú / iný zasa slopú / a my ľudia normálni / strkáme nosy všade kde sú zapálené svetlá*,“ praví se v písni *Košť a ježko*. Přejme jejich juvenilní sebedefinici platnost.

Petr Ferenc

Scorn: Stealth

Ad Noiseam (www.adnoiseam.net)

Terminal Sound System: Compressor

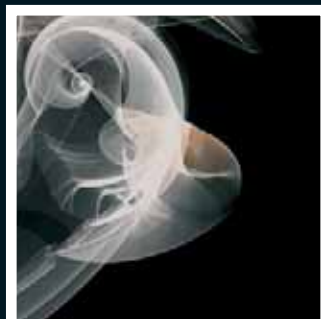
Extreme (www.xtr.com)

Pozvánka do krajiny hustých mračen, temných beatů a sopečných basů. Dvě nevlídné desky na hraně propasti.

Mick Harris (ex-Napalm Death, Lull, Painkiller...) se po pěti letech vrací s novinkou svého projektu Scorn. A jedná se v podstatě o návrat ztraceného otce. Za tu pětiletku mu totiž vyrostl nevlastní potomek, který slyší na jméno dubstep a nese některé společné rysy s Harrisovou tvorbou 90. let. Zatímco mladí dubstepoví producenti zamrzávají v ovacích, zkušený Scorn přichází s příbuznou, a přitom veskrze svou apokalyptickou sbírkou. *Stealth* je tvor zlý a zuby cenící, temnotou prolezlý. Neútočí však. Nekompromisní líný beat v postindustriální bahnité lázni spolu s vibrujícími hlubokými basovými linkami drásá reproduktory a přivolává mračna. Je konstantou, nesílí, nebobtná a nemění směr, jen beze spěchu a nezvratně vede vstříc bezvýchodnosti. Ještě snad nikdy nebylo downtempo tak drtivé. Harris se ve srovnání s mladými klubovými producenty (srov. Loefah) drží o něco pomalejšího tempa, extrémnějších poloh a vlastního zvukového spektra, je však znát, že o jejich tvorbě ví a chtě nechtě ji určitým způsobem vstřebává, což se projevuje zejména v nepříliš invenční podobě chvění pružných basů a perkusivních prvků. *Stealth* je úctyhodně vyrovnaný, jednobarevný, jednolitý, nevřelý počín.

Slunce nevychází ani s novinkou projektu Terminal Sound System, pod nímž je podepsaný Australan Skye Klein. Desce *Compressor* ale namísto statické temnoty vévodí roztěkané a překotně narušované bicí a basové experimenty plné změn. Zatímco Scorn se o beat opírá a staví kolem něho, TSS s ním cvičí s takovou vervou, že se jím místy nechává unést a pracně hledá cestu zpět k čemusi soudržnému. Klein zavrhuje běžné formy stavby skladeb a rád se oddává instinktům, jeho nespoutané úlety nicméně přináší velmi zajímavé chvilky. Tříštivé perkuse a rozlámané beaty mnoha tváří se náhle ztrácí, aby se po chvilce zase znenadání vynořily, podporované silnými basy (např. amontobinovská 722) nebo pouze lehkými tóny (squarepusherovská *Black Note*), čímž se rodí jen těžko předvídatelné útvary někde mezi drum'n'bassem, dubstepem, breakcorem a jazzovým freestylem. Spíše než s jazzem má ale Klein zkušenosti s metalem, což se promítá do zabarvení alba. Výsledný mix vlivů má za následek velmi osobitý zvuk, u některých kusů ovšem přeci jen chybí výraznější nosná linka. Jako bychom měli co dočinění s ještě ne zcela dozrálým talentem, na který se však vyplatí vsadit.

Hynek Dedecius



Carla Kihlstedt / Satoko Fujii: *Minamo*

Henceforth Records (www.henceforthrecords.com)

Ne každé ad hoc setkání byť sebedokonalejších improvizátorů se podaří. Často se jedná o záměr pořadatele a s výsledkem pak nejsou spokojeni ani posluchači, natož dotyční hudebníci. Někdy je naopak takové setkání více než uspokojivé. Pianistce Satoko Fujii a houslistce Carle Kihlstedt se to poštěstilo hned dvakrát. Poprvé se setkaly v roce 2002 na oslavě pětadvacetin saxofonového kvarteta ROVA, a prý to bylo tak nezapomenutelné, že je Larry Ochs o tři roky později pozval do hornorakouského Welsu, kde měl zrovna kuratel nad festivalem Music Unlimited. Během pauzy mezi oběma akcemi spolu nevystupovaly ani nekomunikovaly.

Koncert ve Welsu byl vskutku silným zážitkem, pro mě nezapomenutelným. A poslouchám-li téměř sedmadvacetiminutový záznam z Welsu po dvou dlouhých letech, kdy se mluvilo o jeho vydání, celkem bez problémů se mi evokuje pocit, který jsem před tím téměř nikdy a od té doby málokdy zažil. Byla to magicky fenomenální konvergence zvuku piána a houslí, a to i přesto, že festivalový sál bývalých jatek je hodně „suchý“ (a není tak ideálním akustickým prostorem pro nástroje nezapojené do PA). Naprostá improvizace, avšak plná libozvučných melodií. Bartók (podle Ochse i Beethoven) si zde podává ruku s Feldmanem. Dámy, které mají bohatou zkušenost s komponováním, tuto část nazvaly *Remainder of one, Reminder of two* a podle mého (zaujatého) názoru právě ona převyšuje předchozí tři tracky nahrané v San Franciscu. A název alba? *Minamo* znamená v překladu *vodní hladina*; v tomto případě jde většinou o hladinu rozbouraného moře, ukrývající před naším zrakem divoké proudy pod povrchem. I když trocha klidu se na *Minamo* samozřejmě také najde.

Petr Vrba

Birchville.Cat.Motel: *Seventh Ruined Hex*

Important Records (www.importantrecords.com)

Novozélandský hlučák Campbell Kneale (spolupracoval mj. i s Lee Ranaldem ze Sonic Youth) nazývá svůj styl s trochou nadsázky jako *soft noise*. Jeho desky (většina z nich vychází na jeho vlastním labelu Celebrate Psi Phenomenon) nedeformují ušní bubínky hlukovými kopanci, jen se neúnavně a trpělivě zakousávají do šedé kůry mozkové. Pod značkou Birchville.Cat.Motel už od poloviny devadesátých let produkuje alba (zpočátku na kazetách, později i na CD-R), která naplňuje podomácku vytvořenými hluky, jimž obvykle vévodí deformované kytarové drones. Zatímco jeho nový projekt Black Boned Angel nemá daleko k drone/doom metalu, s Birchville.Cat.Motel zůstává obvykle uvnitř hlukového teritoria bez přídavných metalových ideologií. Desky jako *Beautiful Speck Triumph*, *Siberian Earth Curve* nebo *Chi Vampires* patří k nejlepším počínům v oblasti hlukových experimentů poslední doby.

Na aktuálním albu dělal Knealemu ve studiu společnost britský pionýr hlukové hudby Matthew Bower. Možná je to právě jeho zásluha, že Kneale opustil agresivnější tóny většiny svých posledních desek (letošní *Birds Call Home Their Dead*) a vrátil se spíše k psychedelickému pojetí své klasiky *Chi Vampire*. Na nové desce tak projekt B.C.M. vlastně není příliš vzdálený třeba od Bowerových Sunroof!. A není to vůbec špatná volba: kosmická vířivka *Ghastly Star*, hororový *Werewolf Shorn of its Hell* nebo závěrečná sedmáctiminutová *Bee* s jedním dlouhým dromem vrací Birchville.Cat.Motel do teritoria, kde může plně rozvinout svůj talent bez odpuzujících agresivních podtónů.

Karel Veselý

Mark Templeton: *Standing on a Hummingbird*

Morgan Packard & Joshue Ott:

Airships Fill the Sky / Unsimutable

Sawako: *Madoromi*

Anticipate (www.anticipaterecordings.com)

Podle mnohých se hudební průmysl potácí ve smrtelných křečích (viz zamýšlení Petra Ference v minulém čísle HV). Nevím jak ten mainstreamový, ale na nezávislém poli vznikají stále nová vydavatelství, se kterými je dobré se seznámit.

Label Anticipate Records je druhým manažerským výhonkem Ezekiela Honiga, minimalisty stojícího i za hnízdem minimal music – Microcosm Music. Svou prvotinu s názvem *Standing on a Hummingbird* zde nedávno vydal Kanadan Mark Templeton. Ten rád experimentuje s elektronikou i akustickými nástroji v jemném ambientním duchu. Jak sám přiznává, své skladby nesčetněkrát přepracovává, a bere to jako trademark své tvorby. Templeton nechává všechna „tápání“ i „slepé uličky“, do nichž se během hledání dostal, poodhalené. Podobá se tak malíři, který mnohokrát přemalovává obraz pouze ředěnými vrstvami, jež nechávají ty předchozí pod povrchem stále čitelné. Tracky alba jsou tak zaneseny množstvím akustického, nejen glitchového smetí, skrz které se proplétají různě zadrhnuté melodické linky kytary, vibrafonu, banja či akordeonu. Osobní deník může mít věru řadu podob, a toto LP je jednou z nich.

Dvojalbum *Airships Fill the Sky / Unsimutable* je výsledkem spolupráce Morgana Packarda a výtvarníka Joshua Otta (ten se podílel na druhém nosiči). Morgan se poprvé představil hudební veřejnosti před dvěma roky a už tehdy nabídl ve svých skladbách směs jazzových prvků s vlastním softwarem poháněným elektro downtempem. Novinka *Airships Fill the Sky* pokračuje v nastoupené linii jeho předchozí tvorby. Decentní laptopové kouzlení se pohybuje mezi glitchovou avantgardou 12k, přístupnějšími rychlejšími kousky Mille Plateaux i „zamrzlým“ technem Kompakt Records. Dominantní jemná elektronika přibírá na několika místech také party saxofonu a akordeonu, ve skladbě *Mink Hills* se přidá i cellista Jody Redhage. Druhý nosič – DVD s názvem *Unsimutable* – se nese ve znamení audiovizuální kooperace momentálně brooklynských sousedů Packarda a Otta. Oba spolupracují nejméně dva roky na projektu, jenž prolíná hudbu s vizuálními možnostmi superDraw nekonečné linky virtuální tužky (více na www.intervalstudios.com/superdraw). Pověštinou různorodý materiál šestáctiminutového jednotlivého tracku je po hudební stránce experimentálnější a strožší podobou Packardovy tvorby.

I album Japonky žijící v New Yorku, která si říká Sawako, je elektroakustické. Tato dáma se může pochlubit asi nejdelší hudební kariérou z recenzované trojice. První netlabelovou nahrávku vydala již před šesti lety a následně vydanými alby na renomovaných značkách, jakými jsou 12k nebo and/OAR, si zjedнала dostatečný žánrový respekt. Její ložská novinka *Madoromi* už leccos naznačuje svým názvem. Ten bychom mohli přeložit jako „stav mezi sněním a bděním“. Hudba blízká k ambientu je postavena na široké paletě akustických samplů (vibrafon, kytara, cello atd.) a polních nahrávek. Nakažlivá snívá atmosféra, ne nepodobná náladám guru ambientu Alio Die či anglických minimalistů Ora, zastavuje čas a přemísťuje posluchače do meziprostorů, které dýchají domáckou atmosférou. Uvažte si dobrou kávu nebo si nalijte sklenku koňaku. Budou se u poslechu hodit.

Pavel Zelinka



Al Margolis / If, Bwana: An Innocent, Abroad
Pogus [www.pogus.com]

To dvojí jméno je matoucí: If, Bwana = Al Margolis, šéf vydavatelství Pogus sídlícího ve státu New York a tvůrce pozoruhodné elektronické hudby kdesi na pomezí noise a soudobé kompozice. Muž, který v osmdesátých letech vydal na tři stovky kazet na vlastní značce Sound of the Pig a kromě firmy Pogus manažersky spoluorganizuje chod labelů XI Records, Mutable Music a Deep Listening. Posledně jmenovaná značka je zároveň názvem skupiny a filosofické koncepce přístupu k hudbě, který rozvíjí skladatelka elektroakustické hudby a akordeonistka Pauline Oliveros.

Píši o tom proto, že na svém novém albu nehraje Margolis sám. Základem kompozice o čtyřech částech, jejichž názvy tvoří slova a čárka z názvu alba, je improvizovaný zpěv třicetileté vokalistky a performerky Lisy Barnard, vzešlé právě z okruhu Deep Listening. Její vokální part byl Margolisem elektronicky zpracován, nasekán, navrstven a doplněn improvizací dvou flétnístek. Výsledný tvar je na margolisovské poměry překvapivě odlehčeným, nezařezaným skoroambientem, jemuž dechy dodávají trochu etnický ráz a který je zcela prost basových pulsací, táhlé valivosti a začlenění terénních nahrávek, pro If, Bwana tak typických. Hlasu se ovšem dostalo výsadních rolí: výrazně zřetelný tvoří střídme abstraktní elektronické plochy a erupce, v rozpoznatelně podobě se proplétá sám se sebou a určuje náladu tracků – tu se v něm setkává šamanství s náznaky chrámových zpěvů, jinde je rozsekán a rozprášen ve stylu konkrétní poezie. Atmosféra alba postupně houstne a propracovává se k neživosti, bonus v podobě čtvrt hodinové skladby *Issue* se obejde bez fléten a je už docela štiplavý.

Recenze přirovnávají album k mixu raných Nurse With Wound a AMM, jindy zase tvrdí, že takhle by to znělo, kdyby Morphogenesis hráli Horatia Radulescu. Budiž. Nějak mi na tomhle nijak nepřijemném zvukovém výletě ale chyběl starý známý průvodce Al Margolis, lehce zlomyslný a důrazný muž s mohutným vousem a hlubokým pohledem. Asi se kolem pro jednou mihl v přestrojení.

Petr Ferenc

Jiří Pavlica: Chvění (Suita dialogů)

Indies Scope Records [www.indies.eu]

Kompaktní disk plný očekávání: přepychový obal v podobě knížky, na pódiu Hradišťan, altajský tradiční soubor Altai Kai, bubenická skupina Jumping Drums a Filharmonie Brno s šéfdirigentem Petrem Altrichtrem. Schyluje se k provedení velkolepého projektu Jiřího Pavlici *Chvění* a podtitulem *Suita dialogů*.

Oba názvy jsou indiciemi, které nejen v této skladbě, ale obecně celkem dobře postihují neúnnavnost primáše Hradišťanu v hledání možných i zdánlivě nemožných spojení různých hudebních žánrů, kultur, hudby s poezií apod. Rozsáhlejší (padesátiminutová) plocha pak poskytla Pavlicovi dostatečný prostor, aby mohl vedle sebe postavit hned několik takových propojení – dialogů, které určují ráz jednotlivých tematických oddílů suity (*Dialog básnický*, *Dialog s minulostí*, *Dialog etnický*, *Dialog s nadějí*). Těžiště Pavlicova muzikantství ovšem leží v útvaru písně (potažmo v tematických písňových cyklech), a to, co u něj dýchá v tomto mikroorganismu, se v *Chvění* rozměšuje do uměle vytvářeného proudu, ztrácí své pevné kontury a balancuje na hranici kýče. Nakonec i formální



určení – suita –, na mě působí tak trochu příznačně: jako snaha vylhat se z bezradnosti nad pojmutím celé té směsi.

Troufám si tvrdit, že každá část *Chvění*, rozvedená do větších rozměrů, by sama o sobě obstála jako samostatný projekt (v tomto ohledu bych si pak rozhodně nechal ujít zvláště dialog Hradišťanu s altajskými hudebníky). Takto vyznívají spíše jako trsy v rámci nesoudržného celku.

Vítězslav Mikeš

Gavin Bryars / Philip Jeck / Alter Ego:

The Sinking of the Titanic

Touch [www.touchmusic.org.uk]

Distribuce: Starcastic [www.starcastic.cz]

Skladbu *The Sinking of the Titanic* napsal Gavin Bryars, představitel britské mutace minimalismu, v roce 1969. Inspirací mu bylo vyprávění jednoho z přeživších pamětníků slavné katastrofy z roku 1912, který vzpomínal, že kapela na potápějící se lodi hrála *Autumn*, episkopální hymnus. Bryars se začal zabývat představou hudebníků hrajících na lodi, která pomalu klesá ke dnu; jejich nástroje přitom nepřestávají znít ani v ledové vodě. Zmiňovaná náboženská píseň se stala základním materiálem, který se neustále opakuje a je doplňován hudebními ilustracemi vytěženými z pelmelu informací a vzpomínek pamětníků – co tehdy mohlo na lodi znít, převedl Bryars do skladby, včetně nahrávek výpovědí těch, kteří přežili, nebo signálů volání o pomoc vysílaných v morseovce.

V průběhu let vzniklo několik nahrávek skladby v různém obsazení, někdy dokonce Bryars „navrstvil“ novou verzi na starou, aby docílil „podvodního“ zvuku. Instrumentace není přesně určena (jako tomu bylo v šedesátých a sedmdesátých letech u Bryarse často) a poměrně benevolentní instrukce skladatele připouštějí řadu doplňkových zvukových i hudebních prvků. Žádná verze tedy není ta pravá a definitivní.

Nová verze byla zaznamenána v roce 2005 na 49. Mezinárodním festivalu soudobé hudby v rámci Benátského Bienále. Interpretace se chopil italský komorní soubor Alter Ego (který se v nedávné době mimo jiné pozoruhodně zhostil raných minimalistických kusů Philipa Glasse), k němu se s kontrabasem přidal sám autor a jako důležitý nový prvek přistoupil Philip Jeck se svými gramofony – právě jejich praskání celou skladbu zahajuje a navozuje „retro“ atmosféru. Ve srovnání se staršími verzemi jsou vstupy skutečných zvuků místy odvážnější – vedle archivních vyprávění slyšíme zvuky lidského davu, jakoby přebíhajícího po nakloněné palubě. I hudba se místy rozhoupe a dodá podmořské náladě trochu vln, když někdy kolem padesáté minuty nastoupí sólo basklarinetu. Ale i to se po několika minutách vrátí pod hladinu.

Gavin Bryars nepovažoval slovo „sentiment“ nikdy za nadávku, naopak velmi rád s ním pracuje, viz třeba další jeho slavný zbožný kus *Jesus Blood Never Failed Me Yet* s donekonečna omílanou melodií v podání anonymního tuláka. Zatímco v kratších skladbách to může působit protivně a vlezle (a Bryars takové má), rozprostřena na plochu více než sedmdesát minut je najednou jistá unylost nadmíru působivá – pokud tedy posluchač přistoupí na hru a nechá na sebe sladce prosté melodie působit. Alter Ego ve spolupráci s Bryarsem a Jeckem navíc dokázali nalézt podobu, která je bezpečně vzdálena od kýče a ve srovnání se staršími realizacemi je i zvukově podstatně zajímavější. Romantický minimalismus se dostává do psychedelických vod a daří se mu tam dobře.

Matěj Kratochvíl



The Occasional Quartet: Desire Lines
Loose Torque (www.loosetorque.com)

Desire lines je eufemistický termín pro nám všem jistě dobře známé „náblížky“, cestičky, ve městech většinou vyšlapané na úkor travnatých ploch lemovaných chodníky, ve volné přírodě či mezi vesnicemi pak tvořící přirozené spojnice připomínající volně tekoucí říční meandry. Nejde tak vlastně o cesty, ale stopy, otisky, z nichž se během času cesty mohou stát. A stejně volně plyne i hudební stopa tohoto nepravidelně se setkávajícího kvarteta. Zpočátku jako by každý hudebník přicházel z jiného místa a všichni se teprve postupně shodli na společném směru. Garry Todd (tenor sax), Nigel Coombes (house), Nick Stephens (basa) a Tony Marsh (bicí) se kolektivně rozhodli „jít tam, kde nevedou cesty, a zanechat stopu“.

PV

Songs of Green Pheasant: Gyllyng Street
Fat Cat Records (www.fat-cat.co.uk)

Podivné album: má dobrou až poslední třetinu. Do té doby jediný člen projektu, třicetiletý učitel Duncan Sumpner ze Sheffieldu, hraje a zpívá ve stylu citově křehkého poprockového písničkářství. Začínal akusticky, v prostoru, který otevřel zájem o kapely typu Animal Collective. Dnes, na třetím albu, dospěl k postrocku, který odráží zálibu v kapelách prezentujících se na značce 4AD. V názvu je ulice, kde Sumpner bydlel jako student v Cornwallu, mezi drogovými dealery. „*Je to tam pomalejší a víc se tam od-pouští*.“ V centru zvuku je kytara, postupně se její zvuk zpožďuje a maže, pak prorůstá s organickými ruchy. Na webu vydavatelství lze slyšet tři písně, mj. předposlední *Fires P. G. R.*, pro mě nejlepší z celé desky.

PK

Anton Batagov:
Passionate Desire To Be an Angel
ElectroSound (www.electrosound.ru)

Ruský hudebník Anton Batagov se hlásí k minimalistické estetice a názorům o konci skladatelské epochy Vladimíra Martynova (viz „ruské“ číslo HV 3/07). Však také jeho „alchymistické“ album *Passionate Desire To Be an Angel* vyšlo původně na Martynovově domovské značce Long Arms, vedené Ludmilou Dmitrijeovou. Nyní ho ve formátu MP3 nabízí volně ke stažení ElectroSound, který spolu se spřízněnými vydavatelskými Musica Excentrica a Share My Wings tvoří síť moskevských netlabelů prezentujících zajímavou a žánrově pestrou hudbu z Ruska i dalších zemí. Start za poznáním této hudby může začít na webové stránce internetového projektu NetAudio (www.netaudio.ru), který představuje jakousi zastřešující „instituci“ zmíněných labelů a současně jejich rozcestník.

VM



Francisco López: Wind (Patagonia) and/OAR
(www.and-oar.com)

Třetí díl trilogie, již ve Španělsku narozený soundartista, pokračovatel musique concrète a producent terénních nahrávek (viz „terénní“ číslo HV 2/07) mapuje americký kontinent: po albu *La Selva* nahaném v kostarickém deštném pralese a po *Buildings (New York)* věnovaném zvukům interiérů mrakodrapů přichází vítr z hor Patagonie, nejnižší části amerického kontinentu. Žádný z nahaných zvuků, které tvoří různě svištlivou hodinu alba, není nijak procesovaný či elektronicky upravený, role Lópezova skladatele se omezila na dva klíčové faktory: výběr mikrofónů, na něž bylo album nahanáno, a výběr segmentů určených ke zveřejnění. Vítr podle Lópezova – stejně jako déšť, jak ukazovalo album *La Selva* – může „znít“ jen díky takzvaným přírodním zesilovačům. „Jeho“ zvuk je výrazně spoludefinován terénem, stromy a skálami, do nichž naráží. Ve strohé a chladné patagonské krajině měl živel dostatek příležitostí předvést se v nejrůznější škále hlasitosti a ostroty svistu, občas – díky dramatické proměnlivosti patagonského počasí – s vysloveně teatrálním střihem.

PF

Proibidão C.V:
Forbidden Gang Funk from Rio De Janeiro
Sublime Frequencies
(www.sublimefrequencies.com)

Od sběračů a lovců zvuků ze značky Sublime Frequencies přichází další sonda do neznámých oblastí hudebního života na planetě. Tentokrát vane vítr z ulic brazilského Ria de Janeiro, kde filmář Carlos Casas zaznamenal anonymní umělce žánru zvaného Proibidão, spjatého s tamním drogovým podsvětím. Taneční minimalismus podkládá, omezených většinou na jednoduchou a neúprosnou perkusivní linku, slouží jako „podvozek“ k expresivnímu projevu vokalisty. Texty v portugalské jsou přednášeny na pomezí rapu a zpěvu, v pozadí občas slyšíme dav odpovídající na nářky v textech. Atmosféra ulice je tu cítit silně, můžeme být rádi, že máme možnost bezpečným způsobem se zúčastnit zábavy v ulicích, které jinak pro turisty opravdu nejsou. C.V. v názvu kompilace je zkratka názvu gangu Comando Vermelho (Rudé komando), který svého času ovládal město.

MK

Sensus: Humanomaly
Ressonus (www.ressonus.net)

Druhý počín českého labelu Ressonus Davida Rambovského nabízí debutové album producenta, který si říká Sensus. Jeho *Humanomaly* představuje ponor



do krajiny temného ambientu, kde vládou nelidské zvuky vytvářené lidmi. Zdeformované záznamy politických proslovů se proplétají se samplami z kreslených filmů a klapot bot pochodujících vojáků vytváří zlověstný rytmus. I zprofanované záznamy modlicích se tibetských mnichů zní poskládané do několika vrstev pořádně děsivě. Spojujícím tématem deseti koláží je fascinace (či snad strach) z překračování hranice mezi lidským a odlidštěným. Studie zrudného postčlověka masových ideologií či jen krize v mezní hranici ale nejsou nikdy explicitní, jsou spíše tušené a zbavené trapnosti černobílých soudů. Škoda, že Sensus kromě všemožných field recordings občas využije i kláves (*Planeteater*), a rozbije tak soudržnost špinavých ruchů a hlomozů. I tak je *Humanomaly* pozoruhodný počín, v domácích poměrech výjimečný. Navíc černou krabičku, vydanou v limitované edici 75 kusů s ručně vyrobeným bookletem a připomínající magický artefakt pro zasvěcení do nějaké tajné vědy, stojí za to mít doma.

KV

Stafrænn Hákon: Gummi
Resonant (www.resonantlabel.com)

Na natočení svých prvních čtyř alb potřeboval Ólafur Josephsson alias Stafrænn Hákon pouhé tři roky. Stejnou dobu mu trvalo, než vydal svůj pátý počín *Gummi*. Zatímco na prvních třech deskách si Ólafur vystačil sám, na novém albu už najdeme sedm spolupracovníků. Někteří z nich navíc obohatili prozatím ryze instrumentální kousky o vokály. U mikrofónu i za nástroji se mimo jiné vystřídali Birgir Hilmarsson (Blindfold/Ampop), Casper Clausen (Efterklang) nebo Minco Eggersman (At the Close of Every Day), a každý z nich dodal Josephssonově hudbě nějaký ten prvek navíc. Hladivý postrock postavený na klouzavém souzvuku kytar a kláves zmohutněl, ožil množstvím dalších instrumentů, ale neztratil typicky severskou melancholickou patinu. Vokály pak posunují dosavadní Josephssonův sound blíže k Sigur Rós, Efterklang či zasněným Smashing Pumpkins. Stafrænn Hákon stárne elegantně a vybírá si samé dobré hudební přátele.

PZ

Government Alpha:
Venomous Cumulus Cloud
PAC Records (www.iheartnoise.com)

Bzučící letadla. Dentální drát. Drtivé sevření. Extrémní noise. Frekvenční kolaps. Gargantuovská jehlička. Heavy electro. Hollywoodský label. Chvilková ticha. *Ima-*



ginární strachy. Japonská legenda. Meteorologický horor. Monochromní ryk. *Navoněná děloha.* Neformální funus. Neúnavný atak. Ocelový svist. Originální výtvarník. Ostré frekvence. Pneumatická kladiva. Poetické názvy. Polidštěné stroje. Postrojení lidé. Psychedelický obal. *Rotující lucerna.* Rozemletý orchestr. *Rozmazaný odraz.* Rtuťový kumulus. Sadistické hračky. Sršní roj. Svátá nemoc. Šicí stroj. Vesmírná přestřelka. Vysypané sklo. **PF**

Kashiwa Daisuke: Program Music I
Noble (www.noble-label.net)

Sentimentální klavírní (ale i smyčcové, kytarové a jiné) melodie, rozrušované neuspořádanými vpády digitálních poruch, samy o sobě prozrazují původ autora. Poněkud přeháněná procítěnost bohužel kazí nesporné hudební nadání, které Daisuke na tomto svém druhém sólovém počínu vložil do dvou dlouhých zvukových příběhů. Vtiskl jim však až příliš (nuceně) alternativní nádech na úkor smysluplnosti. Romantická chvějíva klasika v dialogu s elektronikou, rockovými prvky a emocionální přebujelostí. **HD**

Henry Flynt & Nova'Billy
Locust (www.locustmusic.com)

Filozof s houslemi Henry Flynt (více o něm v HV 4/07) natočil velké množství hudby, která zůstala v době svého vzniku v šupletí a na světlo se dostává až nyní, což je případ i této desky. V letech 1974–75 vytvořil sedmičlennou formaci nazvanou Nova'Billy míchající country, rock and roll, blues a improvizaci. Ty jsou ukázněnější než na jiných Flyntových nahrávkách, i celek je vůbec přístupnější – s výjimkou závěrečné položky nazvané příznačně *Stoned Jam* se stopáž písní pohybuje kolem pěti minut. Instrumentální kusy jsou o stupínek zajímavější než zpívané, kuriozitou je zvláštní pojetí *Internacionály* (melodie není tak úplně k poznání). Možná je to dobrá nahrávka pro první kontakt s Flyntem; komu se ale bude líbit tato jeho poloha, nemá ještě zaručeno, že bude nadšen z jeho hodinových sólových improvizací na housle, v nichž je cítit vliv indické klasické hudby. **MK**

Načeva / Pavlíček / DJ Five: Mami
RESPEKT (www.respect.cz)

Monika Načeva je bezesporu pozoruhodná zpěvačka. Dokázala to jak svými bigbítovými polohami ve stylu Patti Smith, tak jako interpretky sklepáckých písní. Později se našla na poli éterické paraelektroniky,

v jejímž duchu se nese i nejnovější album *Mami*. To opět stojí na textech Jáchyma Topola, nově i básničky Markéty Pilátové, hudební složka se opírá především o kytaru Michala Pavlíčka, ale také o příspěvky DJ Five a několika dalších hostujících hudebníků. Nejsilnější je jednoznačně temný střed alba, kde se vzývavý alt Načevy noří do ambientních zákoutí tajemného všehomíra, což platí zejména o skladbách *Tyhle dny* a *Obrovský slunce*. Svůj půvab má i „odrhovačka“ *Ohnivá voda*. Pak se ale esprit začíná poněkud rozmělnovat v hybridním lyrismu. A poslední kousek bych si klidně odpustil. **PS**

Monotekktoni:
Love Your Neighbour? No, Thanks.
Sinnbus (www.sinnbus.de)
Distribuce: Starcastic
(www.starcastic.cz)

Berlínské indie elektronické podhoubí zrodilo v poslední době poměrně velké množství nových hudebních nadějí. Jednou z nich je i Tonia Reeh, hudebnice s ostřejšími názory i tvorbou. Nepatří k aktivistkám typu Riot Grrrl, jež se snažila bojovat za práva žen mužskými prostředky; Reeh poukazuje spíše na obecnější společenské neduhy a problémy. Mezilidské vztahy, negativní dopady moderní společnosti, ale i trocha protibushovské rétoriky se vejde hned do první poloviny alba a v tomto se nese i jeho zbytek. Promyšlený a dobře cílený útok. **PZ**

Savvas Ysatis / Taylor Deupree:
The Sleeping Morning
12k (www.12k.com)

Pamatujete si hitovku *Big City* z počátku devadesátých let od Spacemen 3? Zpomalte ji a s trochou fantazie máte *Listen to the Morning Sleeping*, druhý track čtyřpísňového EP řecko-americké dvojice. A zbylá delší část? Intimní, vřelá, skoro až minimalisticky ambientní setkání přátel po deseti letech. Trocha slov, analogů i digitálů, field recordings, něco perkusí, strun, zvonkohry a hlavně kvalitní grappa. **PV**

Burial: Untrue
Hyperdub (www.hyperdub.com)
Distribuce: Starcastic
(www.starcastic.cz)

Napjatě vyhlášený následovník debutu mladého hudebníka, který si říká Burial, se překvapivě odvrací od prorážejícího dubstepového chumlu. Burial udělal skok zcela proti proudu, dozařadil k uhaslému 2stepu,

který ponořil do své originální lo-fi tajemnosti, ale bohužel také do kouskované soulové vokální kaše. A ta krotí nápady a udusává strukturu tracků. Výsledkem je nezvykle recyklovaný klubový mainstream s prvky superstarovské hlasivkové onanie. Chce šplhat po žebříčku? Strhnout více slečen? Pak by to ale chtělo více kousků formátu *Shell of Light*. **HD**

Tetsu Inoue: World Receiver
Infraction Records
(www.infractionrecords.com)

Ambientní hudba Tetsua Inoua první poloviny 90. let hladce zapadala do snivých souřadnic labelu Fax. Tam, kde Brian Eno na albu *On Land* skončil, tento Japonec usazený v New Yorku začal, Enovy pastórální nálady anglického venkova navíc přenášel do amerického velkoměsta. Deska *World Receiver* z roku 1996, která vychází v reedici, představovala zlom v Tetsuově hudební kariéře. Do dlouhých syntetických ploch začaly ve větší míře pronikat městské šumy a ruchy, a nejspíš právě tato kombinace v osobitě podání později přitáhla zaslouženou pozornost Johna Zorna a jeho labelu Tzadik. **PZ**

Mario Bertoncini: Arpe Eolie
Die Schachtel (www.die-schachtel.com)

Aiolská harfa, tedy nástroj rozeznávaný vanutím větru, je vynález starý mnoho staletí. Italský skladatel Mario Bertoncini staví nejen větrné harfy, ale také gongy a další objekty, které jsou zároveň vizuálními objekty i hudebními nástroji. Bertoncini (ročník 1932) byl členem improvizčního týmu Gruppo Di Improvisazione Nuova Consonanza a jako klavírista se věnuje interpretaci skladeb Johna Cage nebo Arnolda Schönberga. Luxusně vyvedený box prezentuje jeho práce z let 1973–2006, v nichž se neomezuje jen na přírodní zdroj větru, ale rozechvívá své nástroje stlačeným vzduchem či vlastním dechem. Celkem nepřekvapí, že jde především o táhlé zvuky všelijak klouzající a chvějící se. Zvuková paleta je ovšem pestrá a ve srovnání s jinými způsoby tvoření zvukových ploch zde je skutečně cítit fyzický původ vibrací. Nejstarší kus, *Chain Reaction* (1973), je zároveň vizuálně hudebním dialogem, při němž dvě skupiny hráčů na aiolské nástroje reagují na sérii vizuálních podnětů. Zajímavé k poslechu, ale bezpochyby ještě více k živému zažití. **MK**

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

his VOICE

časopis o jiné hudbě

1 | leden
únor | 2008

69 Kč | 85 Sk

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

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

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

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

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

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

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa 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.krameroва@seznam.cz), Tomáš Sedláček (tomas.sedlacek@volny.cz)

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

Fotografie: Stéphane Malfettes (s. 5), Jozef Juhász (s. 10), Ivana Lipovská (s. 17–18), Milan David (s. 20), archiv Hudobného centra (s. 21), Peter Procházka (s. 22), Pavel Kastl (s. 23), Karel Šuster (s. 28–30, 42–43), Kateřina Ratajová (s. 32–33), Theresa Iten (s. 38–39)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury, Nadace Český hudební fond, Hudební nadace OSA a Nadace Gideona Kleina

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Roxy, Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Tamizdat Record shop**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Mafá - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova 13, Praha 2, **Brno: Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava: Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc: Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE
Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis



RADIOAKROPOLIS

www.radioakropolis.cz

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

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

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

Objednávám předplatné časopisu His Voice od čísla _____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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

předplatné