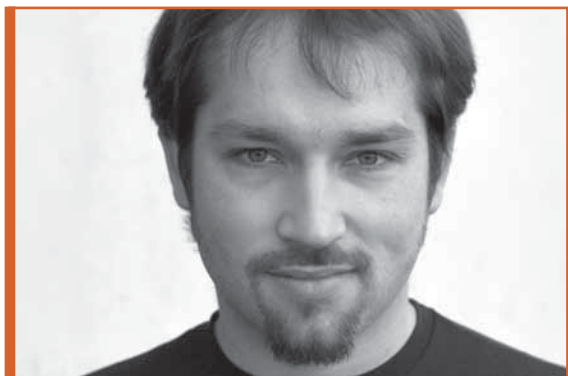




Vážení a milí čtenáři,

Člověk jdoucí za hudebním zážitkem většinou ví, co jej čeká, co má sledovat a očekávat a jak se chovat. Že se bude hrát na harfy či laptopy, že se má tleskat po sólech či netleskat po větách symfonie, že zvuky se budou linout z pódia a bude víceméně jasné, kdo je vydává. Jsou tu prostě určité jistoty. Zajímá-li nás inspirativní nejistota, je pole zvukových instalací nebo sound artu dobrou volbou. Především můžeme váhat, zda jde vůbec o hudbu, zvláště když řada tvůrců přichází z výtvarného břehu. Každé jednotlivé dílo pak nabízí svou vlastní sadu nejistot a příležitostí k podivu: Jsou tyto zvuky elektronické, nebo akustické? Jak souvisí to, co vidím, s tím, co slyším?

V takto pomezím oboru je nějaký systematický přehled ještě o chlup nemožnější než ve sférách čistě hudebních, toto číslo tedy nabízí spíše sondy do pestrosti přístupů. Od historických mezníků, jaký představuje třeba dílo Alvina Luciera *Bird And Person Dyning*, se dostaneme k autorům výstavy Orbis Pictus, která v současnosti s úspěchem koluje po světě, od vyprázdněných reproduktorů Gordona Monahana přeskočíme k telefonům Dona Rittera, zpívajícím buddhistickou mantru.

Něco místa se ale našlo i pro hudebníky stojící relativně bezpečně v hranicích svého oboru. Zajímavým náhlednutím do českého hudebního dění přináší portrét nedávno zemřelého ruského kytaristy a skladatele Borise Gaglojeva, který napsal jeho spoluhráč Jan Faix. V rámci našeho seriálu věnovaného významným osobnostem současné kompozice se setkáte s Valentinem Silvestrovem a o tom, co všechno lze dělat se smyčkami, bude řeč v rozhovoru s rakouským skladatelem Bernhardem Langem.

Zdá se, že s novým číslem HIS Voice přichází jaro, a tak vám přeji k četbě příjemné jarní počasí.

Matěj Kratochvíl

a k t u á l n ě

t ě m a

současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Barbez Karel Veselý	4
Volapük / Ovo Petr Ferenc	5
Opening Performance Orchestra Petr Ferenc	6
Charalambides Matěj Kratochvíl	7
Zvuky v prostoru Jozef Cseres	8
Orbis pictus Petr Ferenc	12
Instalace Alvina Luciera Thomas Bailey	18
Zvuk – umění – město Karel Veselý	20
Steve Roden Pavel Zelinka	22
Gordon Monahan Jesse Stewart	25
Valentin Silvestrov Vítězslav Mikeš	28
Bernhard Lang Petr Bakla	32
Gino Robair Petr Vrba	34
Black to Comm Petr Ferenc	37
Boris Gaglojev Jan Faix	38
Christof Kurzmann Petr Vrba	42
Vydavatelství No Fun Petr Ferenc	44
Recenze	46



S úpadkem hudebního vydavatelského průmyslu to nejspíš nebude tak zlé. Navzdory apokalyptickým vizím stále ještě vznikají nová vydavatelství produkující cosi tak archaického jako CD nosiče. A navíc se soudobou hudbou. Novým, respektive staronovým hráčem na tomto poli je značka **NEOS**, která vznikla v květnu 2007 a má ve své nabídce již ke třem desítkám titulů. Zakladatelem značky je Wulf Weinmann, stejný muž, který před čtvrtstoletím založil vydavatelství **Col legno** – stálci v oblasti vydávání nové hudby. Col legno má nyní nové majitele a zdá se, že se i nadále pod touto nálepkou dočkáme dobrých hudebních artefaktů. Na letošní jaro jsou mimo jiné v plánu novinky Bernharda Langa, Olgy Neuwirth, Wolfganga Mitterera nebo Vinka Globokara.

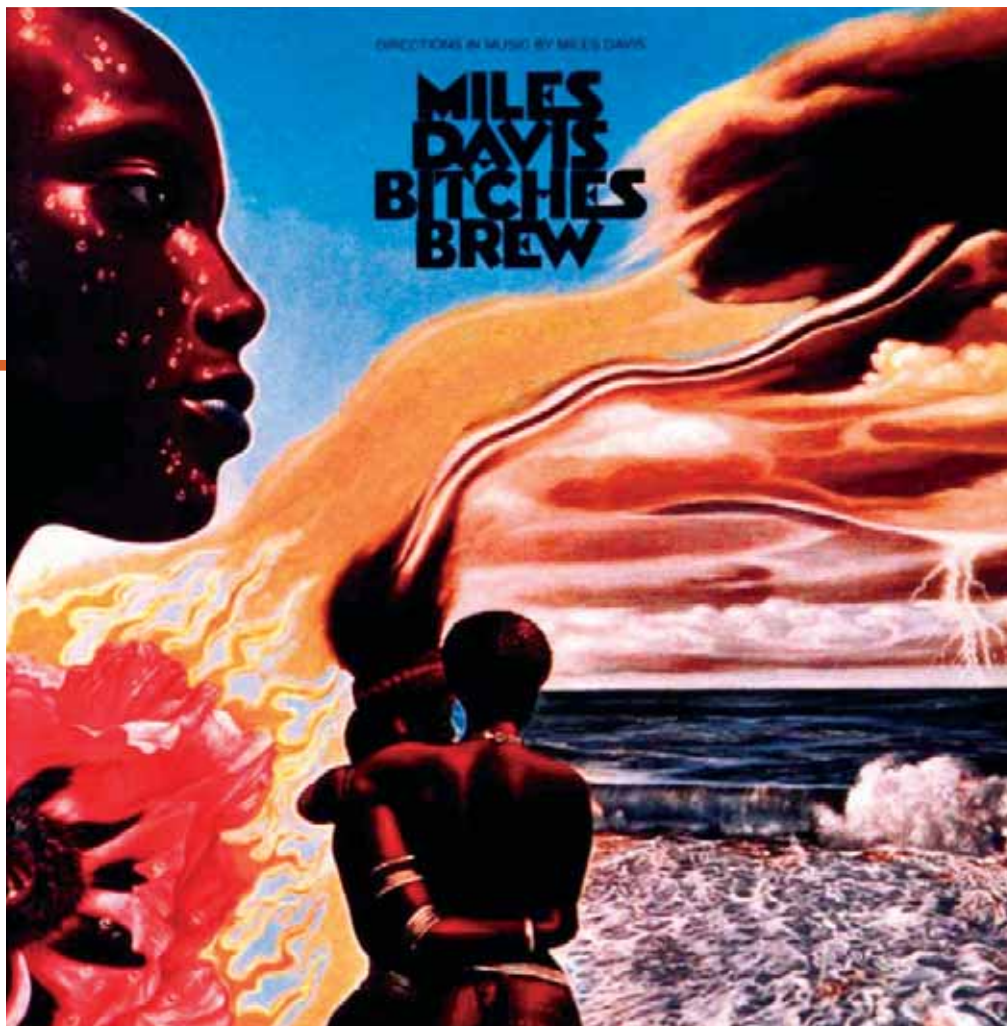
Weinmann si do své nové firmy přetáhl řadu ověřených interpretů a partnerů. Pod značkou NEOS tak nadále budou vycházet záznamy z festivalu Donaueschinger Musiktage nebo série Musica Viva (na její předposlední inkarnaci najdeme *Capriccio* Petera Eötvöse, *Konzert für Violine und großes Orchester* Bernda Aloise Zimmermanna a také *Walden, the Destiller of Celestial Dews* Martina Smolky). Zvláštností je speciální sekce věnovaná současnému jazzu, v jejímž rámci vyšlo již pět disků newyorského experimentátora Elliota Sharpa a čtyři položky multiinstrumen-

talisty Jense Joneleita, mezi nimiž zaujme spolupráce s freejazzovou legendou, saxofonistou Roscoem Mitchelem. Více informací najdete na www.neos-music.com a www.col-legno.com.

8. března budou návštěvníci pražského Rock Café v rámci pátého kola festivalu **Dark:Live:Fest** moci stanout tváří v tvář klasikům post-industriální a darkambientní scény v čele se stylotvornými švédskými Deutsch Nepal, kteří navzdory sebeironickému komentáři rozhodně neznějí, „jako když nemocný medvěd koná velkou potřebu v cisterně“. Krajan Deutsch Nepal Peter Andersson nejčastěji vystupuje pod značkou Raison d'Etre a na značce Cold Meat Industry (jeden z labelů, jehož stylová zarputilost se téměř rovná diagnóze) proslul coby tvůrce ambientní hudby plné evokací barbarského středověku a mystického bezčasí. Z krajin Beneluxu přibudou rovněž ambientní Empusae a dark folkový jednočlenný projekt Rome. Z tenat mlh nad blaty vysvobodí německá úderka Klangstabil kypící černým humorem, prskajícími analogovými signály a živelným přístupem k hraní – při posledním pražském vystoupení například hlavou o podlahu pódia.

Multiplace je síť osob a organizací, věnujících se interakci médií a technologií

s uměním, kulturou a společností, jejímž cílem má být vytvoření zázemí pro mediální tvorbu a podpora kritického uvažování o vlivu technologií a na život a kulturu. Aktivita Multiplace každý rok vrcholí stejnojmenným festivalem složeným z koncertů, instalací, performací, diskusí a workshopů. Poprvé se konal v roce 2002, kdy spojily své síly klub Buryzone, Galéria Jána Koniarka, Galéria Priestor, sdružení Atrakt Art, Rokast, Subterra, České centrum a Rakouské kulturní fórum a v průběhu pěti dní na sedmi místech v Bratislavě, Trnavě a Nitře připravili prezentace a vystoupení softwarových návrhářů, umělců pracujících s novými médii, filmařů, video umělců a hudebníků ze Slovenska, Čech, Rakouska a Finska. Akce se během několika let výrazně rozrostla, takže v roce 2006 v ní bylo zapojeno třicet organizátorů v jedenácti městech a konalo se během ní přes sto událostí, jejichž rozpětí sahlo od promítání videoartu cestujícím v autobuse mezi Prahou a Bratislavou po nábor dobrovolníků pro cestu na Mars. Letošní ročník festivalu Multiplace se bude konat ve dnech 26. dubna – 3. května a program se zatím stále vyvíjí. Nicméně je již teď možné těšit se například na koncert Ping Melody, při němž bude hra živého hudebníka transformována pomocí internetu, kurzy práce se softwarovým systémem Pure Data, na dílnu, v níž si účastníci postaví vlastního



robota. Působivou akcí by mohlo být představení s názvem Beer Barrel Polka Accordion Teremin Reunion, při němž by se blíže neurčené (ale pravděpodobně spíše větší) množství hráčů na akordeon na různých místech světa spojilo pomocí internetu ve hře slavné Vejvodovy polky *Škoda lásky* za doprovodu zvuků těreminu. Více informací o festivalu najdete na stránkách www.multiplace.sk a www.multiplace.org

Jedním z míst zapojených do letošního ročníku Multiplace je pražský komunikační prostor Školská 28. Ještě předtím tam bude k vidění a slyšení jiná zajímavá akce. Pražskému publiku se 17. března poprvé představí vizuální umělec, hudebník a autor experimentálních filmů **Matthew de Gennaro**. První část večera bude věnována zvukové prostorové instalaci dlouhých klavírních strun, rozeznívaných pohybem dlaní a kalafunou. Druhá část představí několik super 8 mm filmů – deníkových záznamů většinou vesnického života, doprovázených reprodukcí americkou salónní hudbou 19. století.

Více informací na www.skolska28.cz.

Národní divadlo chystá operní premiéru a to premiéru doslova žhavě politicky aktuální. Operu s názvem *Zítřka se bude...* složil Aleš Březina, expert na Bohusla-

va Martinů a autor filmové hudby, libreto spolu s ním napsal Jiří Nekvasil na základě dobových dokumentů souvisejících s procesem s Miladou Horákovou. Autoři předesílají: „Ústřední postavou naší opery není Milada Horáková, ale proces proti ní, který ve svém neodvratném směřování k vraždě hlavní představitelky a mnoha jejích spoluobčanů nese rysy antické tragédie. Milada Horáková, plně si vědomá zbytečnosti jakéhokoliv boje o holý život a smířená se smrtí, stojí v jejím středu.“ V hlavních rolích vystoupí Soňa Červená, která prý byla Březinovi prvotní inspirací ke komponování, a kontratenorista Jan Mikušek. Dále bude účinkovat Kühnův dětský sbor, Canti di Praga a instrumentální soubor PurPur, hudební nastudování bude mít na starosti Marko Ivanovič. Scénu a kostýmy navrhl Daniel Dvořák. Premiéra se odehraje 9. dubna v Divadle Kolowrat.

Když v únoru 2007 zemřel Charles Gocher, třetina nezařaditelné arizonské skupiny **Sun City Girls**, zbývající dva členové, Alan a Richard Bishopovi, prohlásili existenci skupiny za uzavřenou. Přinejmenším dočasně to nyní poruší: V květnu vyjedou na turné pod názvem The Brothers Unconnected – A Tribute to Charles Gocher & Sun City Girls, spojené s promítání Go-

cherových filmových experimentů. Dvacet sedm let existence skupiny bude vzpomenu v akustické podobě. Na stránkách skupiny jsou zatím uvedeny termíny koncertů v USA a v Kanadě, uvidíme, zda dorazí i do Evropy.

Na začátku února zemřel **Yasushi Oza-wa**, hudebník známý svým angažmá na postu baskytaristy ve skupině Keijiho Haina Fushitsusha. Vedle toho byl členem improvizčního tělesa Marginal Consort složeného z výtvarníků. Toto těleso se mimo jiné vyznačovalo tím, že hrálo jen jednou do roka.

Ve věku 82 let zemřel 19. února **Teo Macero**, producent, který měl zásadní vliv na podobu alb Milese Davise *Bitches Brew* nebo *In a Silent Way*. Byl průkopníkem v té době v jazzu neobvyklého stylu práce. Hudebníky ve studiu nechal nahrát spoustu hudby a z výsledku nahrávání potom sestříhal nový tvar, který nemusel mít s výchozím materiálem mnoho společného. Vzhledem k tomu, že právě výsledek pečlivé práce s magnetofonovým pásem, žiletkou a lepidlem považoval za hotové umělecké dílo, nesouhlasil s pozdější vydavatelskou politikou, kdy vycházela CD s kompletním materiálem, tedy i s nepoužitými verzemi. Na jeho přístup ke studiové práci mělo vliv setkání s Edgarem Varésem. Macero vystupoval kompozici na Juilliard School of Music, hrál na saxofon, od padesátých let byl členem organizace Jazz Composers Workshop, kde se také setkal s Charlesem Mingusem, s nímž rovněž hrál. Od roku 1957 pracoval jako producent v Columbia Records, kde spolupracoval s dlouhou řadou umělců (Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Thelonious Monk, Johnny Mathis, Count Basie, Dave Brubeck). V pozdějších letech založil Macero vlastní produkční společnost a pracoval mimo jiné s Robertem Palmerem, The Lounge Lizards, Vernonem Reidem a DJ Logicem. Vedle produkce cizí hudby se věnoval komponování a kromě toho, že patřil k zástupcům tzv. třetího proudu, tedy stylu snažícího se o syntézu současné kompozice a jazzových prvků, má v katalogu také skladby čtvrtónové.

Barbez

Vážný kabaret

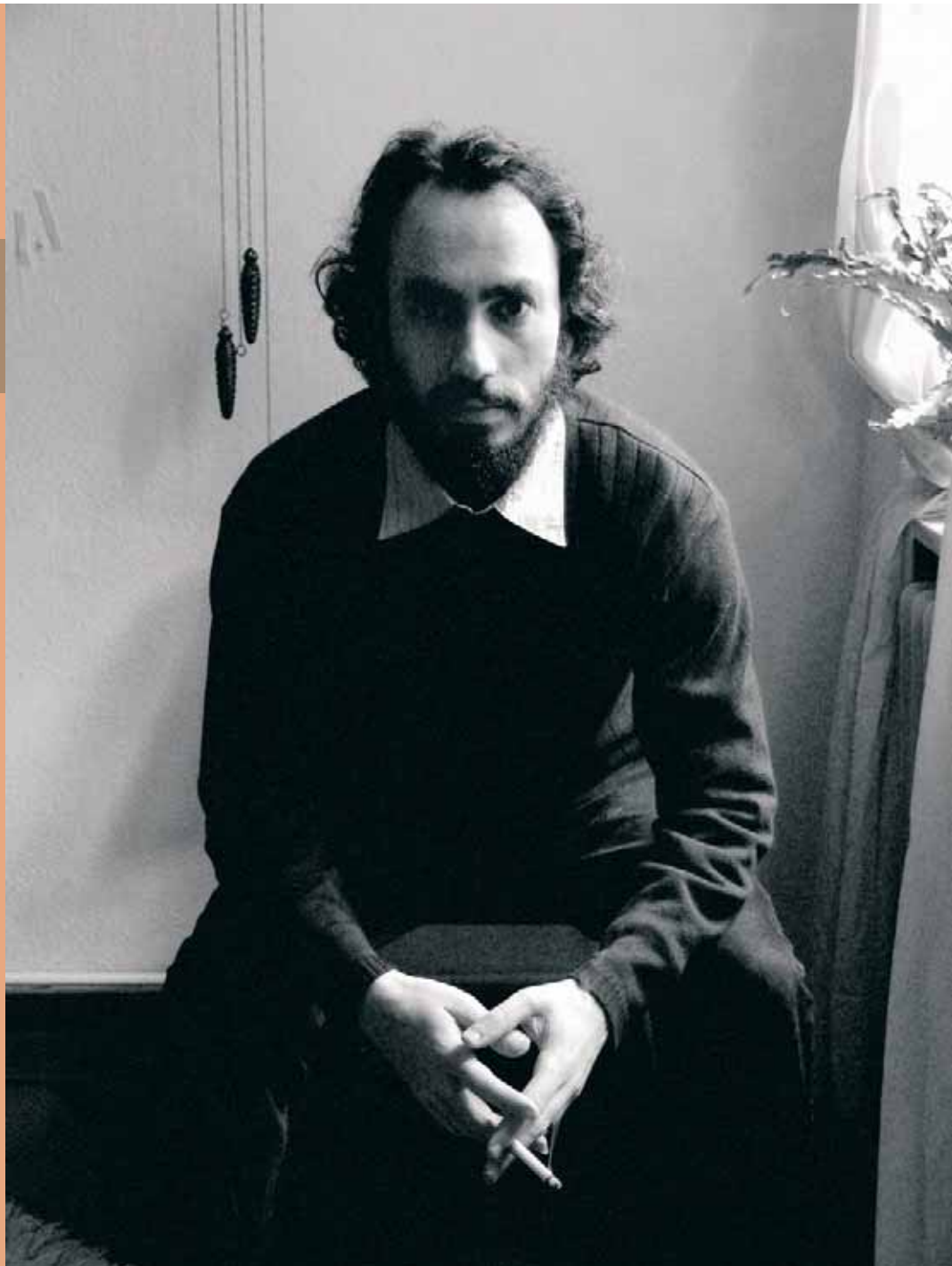
Text: Karel Veselý

S newyorskou kapelou Barbez mají většinou publicisté značné problémy. Vyjmenovávat hudební žánry a jména kapel, kterými se Dan Kaufman a jeho skupina inspirují, by bylo na dlouho a výsledkem by byl nesmyslný výčet. Psát, že v jejich hudbě jsou slyšet ruské lidovky, šansony, klezmer, Black Sabbath i The Residents, nebude vypadat příliš věrohodně v době, kdy přídavné jméno eklektický je synonymem pro ironický či rovnou neumětelský nebo označuje plagiátorství z více zdrojů. Zajímavější bude sledovat původ hudebního volnomyšlenkářství Barbez, které je výsledkem tavicího kotle newyorského undergroundu a střetávání silných osobností, z nichž každá přináší do projektu vlastní hudební vizi.

Kytarista Dan Kaufman založil Barbez před jedenácti lety. Hudebník, jehož aktivity se pohybovaly od klasické hudby přes flamenco až k punku, pojmenoval svůj projekt po etnicky bohaté pařížské čtvrti, kde kdysi žil. Výraznou tvář kapely byla od začátku v Rusku narozená zpěvačka a tanečnice jménem Xenia Vidjajkina. Na první dvě alba *Barbez* a *Inignificance*, shodně vydaná na značce Important Records, otiskla živelnou energii a ruské lidovky, což byl ale jen úvod do studnice odkazů s nimiž Barbez pracují. Na jejich deskách najdete provedení Satieho *Gnossienne* #3 na těremin, skladby ruského skladatele Alfreda Šnitkeho nebo coververze Kurta Weilla provedené s punkovou razancí.

Fascinace výmarskou republikou, meziválečnou dekadencí a napojení na divadelní scénu jim vyneslo označení etno-punk-kabaret a zařazení k obdobným projektům Dresden Dolls nebo Gogol Bordello. Xenia Vidjajkina kapelu po druhé desce opustila a tím se trochu snížila excentricita jejich nahrávek. V roce 2004 oslovil Kaufmana guru newyorské avantgardy John Zorn a nabídl Barbez vydání desky na svém labelu Tzadik. Po krátkém rozhovoru oba pánové zjistili, že je poji zájem o rumunského židovského básníka Paula Celana. Jeden z nejvýznamnějších evropských poválečných básníků přežil pobyt v koncentračním táboře, nicméně přišel v něm o oba rodiče. Stín holocaustu padl i na básníka, psal výhradně v němčině a v roce 1970 spáchal sebevraždu skokem do Seiny. Právě Celanovi věnoval Kaufman zatím poslední album Barbez nazvané *Force Of Light*, které vyšlo vloni v září právě na Tzadiku. Zhudebnil na něm některé Celanovy básně v anglickém překladu.

Celanovské album, které vyšlo pod jménem Dana Kaufmana, je v rámci jeho diskografie velmi neobvyklým počinem. Písně jsou posmutnělé a střídme, zbavené veškerých zbytečných ornamentů. Slo-



va básní přednášená Fionou Templeton se ztrácí v tichu a Kaufmanova hudba chvílemi dosahuje až post-rockově zasněných ploch. Pryč jsou šansony a klezmer předchozích desek, komorní provedení dodává skladbám uhrančivou sílu. „Jako by Celan seděl spolu s Barbez, když to album dávali dohromady. Jeho duch je tu všude, jako by jim radil, jak má každý song znít,“ píše o desce časopis First Coast.

Do Prahy přijedou Barbez v sestavě například s Dannym Tunnickem, který hrál na marimbu s Bang On A Can, a s bubeníkem Johnem Bollingerem, který se staral o rytmiku v Antony And The Johnsons. Vedle Kaufmana ale bude hlavní hvězdou – dá-li se to tak vůbec napsat – Pamela Kurstin, světoznámá virtuóзка na těremin. Místo duchařských zvuků z něho s nonšalantní elegancí a permanentně zapálenou cigaretou vyluzuje melodické zvuky, které v hudbě Barbez nahrazují symfonickou sekci. Bývalá členka dvojice The Kurstins hrála s Davidem Byrnem, Bélou Fleckem nebo třeba norskými Ulver. Vloni vydala své debutové sólové album *Thinking Out Loud* (také na Tzadiku), ale je rovněž jednou z kreativních sil v pozadí Barbez. V lednu 2007 hrála ve strahovské Sedmičce s Jurim Lemeševem.

Barbez vystoupí 10. 4. v Chateau Rouge (Praha) od 20:30

OvO

Pitvorný bar smrti

Text: Petr Ferenc

12. března mají návštěvníci pražského Chateau Rouge možnost spatřit divokou dvojici globetrotterů italského původu.

Stefania Perdetti a Bruno Dorela jsou známými tvářemi na italské undergroundové scéně. Hudebníci, vydavatelé (Bruno je šéfem labelu Bar la Muerte) a životní partneři založili skupinu v roce 2001, aby mohli trávit víc času a hrát spolu. Od té doby jsou téměř permanentně na turné a stihli – kromě domovského Milána – alespoň chvíli žít v Německu, Mexiku a Turecku. Hluční hráči na kytary, bicí, housle, violoncello vydali něco pod desítku alb včetně split singlu s KK Nullem a svou estetikou, definovanou především albem *Cicatrici* (Jizvy), dokáží slušně zamotat hlavu. Podivné kostýmy a odkazy proniknutelné jen páru samotnému se střetávají s ozvěnami kytarového noise, free improvisingu a bizarního pokoušení možností nástrojů – například když Stefania hraje na housle připojené k efektu, jehož knoflíky jsou svěřeny ke hře divákům. Jinde tvrdá nota připomene dnes tolik populární sludge-metal a průkopníky „zmoudření“ těžkého kovu, jako jsou Boris či Sunn O))), Brunova hra na baskytaru a torzo bicí soupravy dá vzpomenout na nervní linky Vladimíra Václavka v éře skupiny E, Stefaniin zpěv zvládne ukolébavku i grindcorový chropot a vše dohromady je opravdu podivným divadlem o vlastních pravidlech – vlastně nepřekvapí, že v programu klubu se po klinutí na název skupiny objeví nevyplněná hesla Hudební styl a Popis. OvO v Itálii odehráli několik koncertů s moravskými Zabloudil, podobně žánrově neurčitelnou improvizací partou akcentující neortodoxní brakování DIY estetiky a symbiózu životního stylu a hudby. Ve staroměstském sklepě jim ale budou předskakovat Děti deště, kdysi industriální, dnes kytarově-noiseová úderka, která je po letech intenzivního života a proměn čerstvou akvizicí bujícího vydavatelství Silver Rocket.



FABRIZIOVATIERI.COM

www.myspace.com/ovobarlamuerte

Volapük je umělý jazyk...

Text: Petr Ferenc

...vynalezený v roce 1879 baden-badenským mnichem Johanem Martinem Schleyerem, jemuž tento pokus o co nejakurátnější řeč, schopnou ovšem vyjádřit nejjemnější nuance, vnukl ve snu sám všemohoucí.

A také jihofrancouzská skupina, na českých pódíích nikoliv neznámá, kterou v roce 1993 založil bubeník, marimbista a skladatel Guigou Chenevier s basklarinetistou Michele Mandelem a violoncellistou, flétnistou a zvukovým inženýrem Guillaumem Saurelem. Sestavu později doplnila houslistka a zpěvačka Takumi Fukushima, známá ze slavné japonské skupiny After Dinner i z projektů Vladimíra Václavka (sólový debut *Jsem hlína, jsem strom, jsem stroj* či mezinárodní skupina Rale). Vzhledem k Chenevierovu působení ve slavných artrockových Etron Fou Leloublan je jasné, že se můžeme těšit na hudbu čerpající z dědictví hnutí Rock v opozici. A vskutku, bubeníkovy kompozice jsou stručnými, rytmicky bohatými a pečlivě zaranžovanými kusy s prostorem pro improvizaci a objevování „rozšířených“ a netradičních technik hry všech nástrojů, a to vždy za dodržení hravosti, melodičnosti a libých harmonií. Rock si podává ruce s jazzem i názvuky komorní a cirkusové hudby.

Svá alba, z nichž některá nesou lingvistické názvy, **Le Feu de Tigre**, **Slang!**, **Polyglöt** a **Where Is Tamishii?** vydali na Cuneiform Records, což je také půvabná shoda okolností – název vydavatelství totiž znamená nic jiného, než nejstarší doloženou formu písemné komunikace, sumerské klínové písmo.

Těšme se na babylónské hrátky 5. dubna do pardubického Divadla 29.

<http://www.cuneiformrecords.com/bandshtml/volapuk.htm>

Opening Performance Orchestra:

Hra na hudbu, hra na posluchače

Text: Petr Ferenc

„Svět je jen nekonečné množství střepů, těch, které již vznikly, a těch, které teprve vzniknou.“ Tak zní krédo anonymního spolku Opening Performance Orchestra, čerstvého objevu na české postindustriální scéně.

I když... než jejich aktivita vykristalizovala v přepršku viditelných a slyšitelných audio a videonosičů, procházeli členové Opening Performance Orchestra, skrývající se za iniciálami fs, jsm, jst, ld, pk, ps a rd, dlouhou fází „duchovního zrání“ a nečinné přípravy ke zvukové erupci, již předcházela poslech a sbírání hudby od Karlheinzem Stockhausena po extrémní japonský noise (CCCC, Masonna). Od roku 2005 začaly vycházet CDR nosiče a proběhlo několik koncertů, například na Industriálních festivalech v Praze a Wrocławu. Všechna tato zhmotnění se odehrávají u příležitosti významných životních událostí členů souboru. Debutové CDR *Jack's Flat* bylo například pořízeno při „uvedení nového bytu do provozu“, další nahrávky skupiny pocházejí z jiných kolaudací či „zvukových testů“ nájemné zkušebny.

Ale pozor, nejedná se jen o obyčejný záznam souboru improvizujícího na daném místě. Na koncertech skupiny také nemusíme tušit nic zlého, pokud jsme zvyklí na noise vyráběný na scéně obsluhou počítačů – zaujmout může to, že i když na pódiu sedí jen dva nebo tři lidé, ostatní jsou koncertu účastní například coby spoluautoři koncepce, videa či jen tím, že jsou, zcela nenápadní a tiší, na místě... Podíváme-li se na seznam použitých instrumentů na obalech některých alb, najdeme položky svědčící o tak trochu rituálním aspektu tvorby: hlasy, kroky, oheň, elektroniku, dech ale i tajemně znějící „navigaci“ a „manipulaci“. A po vložení CD do přehrávače nás patrně odhodí ke zdi vlna neartikulovaného hluku, který se vyvalí bez upozornění a potrvá celou délku alba. Ryk chyb digitálního záznamu, jak jej můžeme znát třeba z manipulovaných kompaktních disků japonského skladatele Yasunaa Tonea, tvořícího období „broken music“ pro cédečka. Jakýkoli noise nejhrubšího zrna, kterým se hudebníci po celém světě snaží dosáhnout maximálního extrému výrazu, je stále promyšleným kompozičním či improvizátorským vyjádřením a lze jej hodnotit hudebními kritérii. Ne tak zrnitý, prskající ryk linoucí se z desek Opening Performance Orchestra. Ne že by improvizovali tak divoce, kolektivně nahraná hudba je jim však jen východiskem k destruktivní remixové práci: analogová data získaná z prvotních nahrávek jsou s odchylkami převedena do digitálních a výsledný zvuk je záznamem takto vygenerované „chyby“. Soubor svému přístupu říká *fraction music* – hudba střepů. Opravdu, první vizuální dojem, který mi Opening Performance Orchestra svým zvukem zprostředkovali, byla pavučina bílých prasklin na nevysypané tabuli rozbitého skla (něco podobného jsem psal v minulém čísle v recenzi alba japonského noise projektu Government Alpha; však se OPO k estetice Hiroshiho Hasegawy hrdě hlásí a také ho svým hrubým způsobem remixovali na CD *Inspirum Primum*).

„Žádné melodie, žádné rytmy, žádné harmonie – to je fraction music,“ říkají na svých internetových stránkách a svou koncepci vysvětlují v následujících pěti bodech:

FRACTION MUSIC

- vzniká jako reakce na současný způsob práce s hudebním materiálem, kdy je analogový zvuk nahrazen zvukem digitálním
- tento převod analogového signálu do digitální formy je záměrně upřednostněn před hudebním obsahem
- původní hudební či zvukový materiál je v uměle vytvořených zvukových digitálních mapách záměrně destruován a nahrazován novými zvukovými strukturami
- vzniklá nečitelnost těchto zvukových struktur otevírá nové prostory vyznačující se téměř absolutní absencí již zažitých hudebních i zvukových postupů
- tyto nové prostory jsou obtížně uchopitelné a jejich půvab spočívá především v přímé konfrontaci s osobním přístupem posluchače

Poslední z pěti bodů je klíčový – konceptuální umění je často hrou a někdy i dosti potouchlou. Zvuk Opening Performance Orchestra je možné považovat za hudbu jako každou jinou. Soubor nás k tomu ostatně vybízí tím, že koncertuje a vydává alba, na nichž jsou označeny názvy či stopáže skladeb. To, že všechny znějí víceméně stejně, zjistíme až při poslechu několika různých (pochlubím se rekordem: čtyři alba v kuse). Vždy se jedná o jednolitou masu hluku, jejíž drobné změny v zadních plánech jsou stěží pozorovatelné. Tato masa je někdy rozdělena na stejně dlouhé tracky (šest desetimínutových apod.), jinde podle neodhadnutelného klíče třeba na dvacet krátkých. V jejich plynulých přechodech můžeme hledat zvukové změny a, možná je to přání otcem myšlenky, tu a tam opravdu nějakou slyšíme. Co na to posluchač-sběratel? Přiznám se, Opening Performance Orchestra překvapivě zaútočili na mé shromažďovatelské choutky, za což může nejen bizarnost a jistá zbytečnost opakování (máte-li jedno CD, máte – co se zvuku týče – vlastně všechny a zdaleka to neřekám jako bonmot, který se používá při hodnocení hudebníků tyjících z podstaty), které tuto touhu dělají o to perverznější neb neúčelovou, ale také pozoruhodná výtvarná složka prezentace skupiny.

FRACTION VISUALS

Manipulace, které lze provozovat při převodu analogového zvukového signálu na digitální, Opening Performance Orchestra úspěšně aplikují i na obrazové informace a velmi šikovně tak doplňují svůj znepokojivý hudební projev zcela kontrastním vizuálním doprovodem – rozostřené záběry v teplých barvách tu více, tu méně odhalují svůj původ. Voda na obalu *Evenfall – Down Afterblack* je snadno rozpoznatelná, je-li ale na obálce dvacetiminutového CD *Inspirum Primum* opravdu modré nebe, zůstává otázkou. Jisté je, že málokterá skupina má svou vizuální prezentaci tak dotaženou jako Opening Performance Orchestra. Manipulací procházejí i jejich koncertní fotografie, rozmazaný svět jasných barev je všeobjímající. Myslím, že vydání DVD je v případě této skupiny jen otázkou času.

www.o-p-o.cz ■

Charalambides

Trpělivé písně

Text: **Matěj Kratochvíl**

O současné americké scéně folku vymezeného všelijakými předponami (ponejvíce tou „freak“) se více mluví posledních pár let. Ve skutečnosti ovšem jde o jev bující kdesi stranou pozornosti dost dlouho. Důkazem toho je duo Toma a Christiny Carterových, kteří pod názvem Charalambides spojují zájem o písňový materiál, psychedelické bloudění a minimalistickou improvizaci již od roku 1991. Díky vydavatelsko-pořadatelsky-výtvarnému týmu Bleeding Ear budeme moci okusit jejich hudbu 2. května v pražském klubu Chateau L'Enfer Rouge.

Dvojice z texaského Austinu vychází od počátku ze zájmu o blues a country, ten ale spojuje s hledáním netradičních zvuků, při němž důležitou roli hraje práce s magnetofonovými pásky zmnožujícími instrumentální i vokální party. Debutem se stala kazeta *Our Bed Is Green* (později vydaná na CD) a po ní následovala dlouhá řada titulů na různých značkách, zčásti vydaných jen jako CD-R. Několik let fungovali jako trio s kytaristou Jasonem Billem, po jeho odchodu v roce 1996 se vrátili k duu, aby pak v novém tisíciletí přibrali zpěvačku a hráčku na steel kytaru Heather Leigh Murray.

Podobně, jako bývá hudba metalových Earth (viz minulé číslo HV) někdy popisována jako zpomalené a do délky protažené riffy Black Sabbath, dá se i zvuk Charalambides zjednodušeně charakterizovat jako minimalistická verze americké lidové hudby. Bluesové rytmy, vybrnkávání country písní, melodie lidových balad, to vše je zde sledováno jakousi hudební lupou a rozprostřeno do větších rozměrů. Navíc ovšem je zvuk posouván do nových směrů: akustická kytara a klouzavé tóny steel kytary se střetávají se svou extrémně zkreslenou elektrickou příbuznou, hlasy jsou zdvočovány a rozostřovány. Důležitou roli hraje improvizace. Tom Carter to popisuje: „Zdá se, že hudba vzniká snadněji, je-li pro ní připraven určitý mentální prostor. Hodně z toho, co děláme je improvizované, většinou ovšem kolem nějaké struktury. Píseň pro nás znamená jednu nebo dvě melodické fráze, kus textu, tóninu. To je asi tak vše, co je pevně dané a nemění se.“

Hudba Charalambides osciluje mezi písňovými tvary a plochami navrstvených zvuků, přičemž asi nejzajímavější je právě v těch přechodových fázích. Album *Vintage Burden* z roku 2006 získalo skupině značný ohlas a lze jej považovat za přístupnější i pro neobeznámené posluchače, minulý podzim vydané *Like-ness* (obě alba vyšla na Kranky) jde jiným směrem. Dominují zde

dlouhé plochy poskládané z kytarových motivů a celková atmosféra je temnělá. Kupodivu při výběru materiálu se duo naopak více přiblížilo ke svým inspiračním kořenům. Texty, které Christina zpívá, jsou vybrané z různých amerických lidových písní. Pravda, texty jsou také občas upravené a jejich význam posunutý, čímž se poněkud překvapivě ukazuje společensko-kritický rozměr nahrávky.

Oba členové jsou aktivní i jako sólisté či v různých dalších skupeních. Christina se jako host objevila na deskách Thurstona Moora ze Sonic Youth, ale také DJ Shadowa. Je poměrně pozoruhodné, že ačkoliv oba členové jsou již nějakou dobu bývalí manželé a každý žije na jiném pobřeží Spojených států, jejich hudební spolupráce tím neutrpěla. Léta balancování mezi zvukovými úlety do jiných sfér a zemitostí amerických hudebních kořenů zřejmě vytvořila silné spojení. Nyní se o jeho síle budeme moci přesvědčit i naživo.

www.kranky.net/artists/charalambides.html



Co že se to dnes děje se zvuky v prostoru?

Text: Jozef Cseres

Poté, co se v uplynulých desetiletích zvukové instalace a environmenty etablovaly ve světě umění jako respektovaný autonomní žánr, ať už v rámci hudby, vizuálních umění anebo tzv. sound artu, zájem jejich tvůrců se povětšinou přesunul z imanentních vlastností zvuku a jeho šíření v prostoru na zvuk jako komunikační médium. Nikoli však v tradičním sémantickém smyslu, nýbrž v pragmatických kontextech. Svět umění jako by konečně pochopil, že bez zvuku se neděje nic, že ignorovat, bagatelizovat, tlumit nebo naopak neúměrně amplifikovat zvuky prostorů, jedno či přirozené, anebo umělé, je to samé jako retušovat obrazy a cizlovat povrchy výtvarných objektů; je to zkrátka proti reprezentačním principům umění života i proti strategiím dekonstrukce.

John Cage kdysi vysvětloval rozdíl mezi tradičním a moderním uměním na základě korespondencí jejich výtvorů s okolím a prostředím, kde probíhají nebo jsou instalovány. Na rozdíl od tradičních děl si ty moderní podle Cage výtečně rozumí se svým prostředím – nevdají jim nedokonalosti a nepravidelnosti materiálů, ze kterých jsou vytvořené, ani zásahy a ruchy okolí, ve kterém se nacházejí nebo probíhají. Naopak, moderní umělci tyto nedokonalosti, nepravidelnosti, zásahy a ruchy vítají a podnětně využívají ve své tvorbě. Cageovo rozsáhlé dílo poskytuje dostatečné množství vhodných příkladů pro tuto přirozenou interakci mezi uměním a životem. Technologický pokrok změnil naše životní prostředí („novou přírodu“) k nepoznání a změnil i naše vztahy k živé a neživé přírodě, technice a technologiím, médiím, k jiným lidem i k nám samým. Nová kvalita uvedených vztahů se pochopitelně promítá i do umění, které se mění spolu s námi. A třebaže se říká, že umělci si berou na mušku jenom to, co přináší život (resp. jeho náhrady), umění se vzhledem k intuitivnosti svých výpovědí mění rychleji než život sám. Zda je rychlost jeho transformací adekvátní, to posoudí až budoucnost, která se mimochodem také přibližuje mnohem 'rychleji' než kdysi.

Don Ritter, jeden z průkopníků interaktivního video-artu, zkoumá ve svých kreacích především tři typy relací člověka – k přírodě, k médiím a k jiným lidem. Na posledních dvou jsou založeny jeho instalace *Intersection* (1993–95) a *o telephone* (2002–07), kde autorský záměr komunikuje s divákem-posluchačem pro-

střednictvím zvuku. V první je návštěvník vystaven zvukovému teroru. Prochází napříč úplně zatemněnou místností k jedinému světlému bodu – displeji s nápisem EXIT na protější stěně. Na své pouti se setkává s pronikavými, hrůzu nahánějícími realistickými zvuky automobilové dopravy, jež vycházejí z reproduktorů instalovaných po levé i pravé stěně místnosti. Vztah mezi pohyby návštěvníka a zvuky je interaktivní: když třeba návštěvník svým tělem protne dráhu, po níž se řítí fiktivní automobil, ozvou se těsně při něm zvuky skřípějících brzd, když zabrzděný automobil delší dobu blokuje dráhu automobilu jedoucímu za ním, ten do něho narazí, ozvou se zvuky automobilové srážky; zvukové akce vytvářejí dokonalé iluze reálných dopravních situací. Zvuková animace manipuluje vědomí diváka-posluchače, ovlivňuje jeho spontánní reakce a následné konání. Dokazuje důležitost podceňované zvukové zkušenosti a zpochybňuje přeceňování vizuální orientace. Ne všichni návštěvníci jsou dostatečně odvážní, aby prošli Ritterovou instalací, mnohé z nich musí pořadatelé vyvést ven.

Instalace *o telephone* je vůči divákům-posluchačům laskavější. Mezi šesti telefonními přístroji, instalovanými do kruhu na dřevěných podstavcích, cirkuluje buddhistické *om*, vycházející z reproduktorů, které jsou do telefonů zabudovány místo původních okrouhlých číselníků. Zvuky spouští návštěvníci zdvihnutím sluchadla. Instalace může pojmout naráz až šest návštěvníků; působivost efektu se pochopitelně zvyšuje počtem zúčastněných, kteří mají možnost volby zdvihnout, anebo položit sluchadlo a podílet se na spontánní kolektivní zvukové kompozici. Je to jakási telefonická hudba sfér, proudící mezi konceptuálním a senzua-

Don Ritter: O telephone



Don Ritter: Intersection

Don Ritter: O telephone

álním světem. A jelikož v instalaci absentuje centrální percepční perspektiva, posluchač se v ní může připojit k již existujícím zvukovým vlnám a vyžívat se v dynamických pohybech a proměnách zdánlivě jednotného kódu. Zvuky, jež slyší, ale nejsou určeny výhradně jeho sluchové rozkoši, protože, jako nakonec ve většině Ritterových instalací, atakují též jeho mysl, což je v souladu s nově pochopenou senzibilitou, na níž má svůj podíl nová zkušenost s technologií a médií. Ritter ji zastřešil pojmem „fyzická estetika“, která překračuje rámec tradičně chápané estetiky umění a rozšiřuje vizuální a auditivní aspekty našeho vnímání o kinestetickou a somatosenzorickou zkušenost. Ritterovým médii jsou multimediální instalace a živá vystoupení, jeho pracovní metodou interakce a spolupráce – s diváky i s kolegy z nevizuálních, zejména hudebních oblastí. Své instalace nazývá „neomezenými“, protože divák v nich interaktivně komunikuje s dílem přímo, aniž by měl k tělu připojená přídatná technická zařízení, jako jsou myš počítače anebo rukavice či přilba pro virtuální realitu. Tento způsob generování estetického zážitku prostřednictvím nových technologií a médií atakuje mysl i tělo. Ritter proto raději mluví o svém umění jako o responzivním než interaktivním, takovém, které „odpovídá divákovi stejným způsobem, jako živý člověk odpovídá jinému živému člověku“.

Za responzivní bychom mohli považovat též 'low-tech' instalaci německého hudebníka a intermediálního tvůrce hana w. kocha *rendez-vous* (2001). Podtitul tohoto roztomilého díla, které existuje i v mladší video verzi, zní: ... *an old story: the wind blows wherever it wants and whenever it wants. sometimes a meeting just happens. (... starý příběh: vítr vane, kdekoliv se mu chce a kdykoli se mu chce. někdy jenom tak dojde ke střetnutí.)* Myslím si, že bychom v něm klidně mohli slova „vítr“ a „vát“ nahradit (resp. doplnit) slovy „zvuk“ a „znít“. Profánní zvuky jsou vskutku nejorganičtější součástí lidské životní praxe (více než abstraktní tóny) a snad i nejdůležitějším médii. Doprovázejí všechny jevy a procesy a jejich šíření v čase a prostoru nelze zabránit – s touto ontologickou konstantou se museli smířit i ti nejkonzervativnější vyznavači abstraktní tónové hudby a zvukového konceptualismu. V době audiovizuální reprezentace již nemá akustický výzkum jako umění takový význam, jaký měl před několika desetiletími. A nemá ani velký smysl pokoušet se přirozené zvuky ignorovat, jako to po staletí dělali tvůrci a posluchači sice velice humánních, ale nepřirozených tónových systémů a reprezentací. V současných uměleckých intermédiích a multimédiích nejde ani tak o hledání nových a nových způsobů generování zvuků a rozšiřování jejich reprezentačního potenciálu, jako spíše o to, využívat jejich danosti, v organické jednotě s vizuálními a pojmovými médii, ke smysluplné reflexi (její formou je i stále aktuálnější parafráze) a efektivní komunikaci. Neviditelný zvuk nelze mimeticky reprezentovat jinak než prostřednictvím zvuku. Nelze ho ani negovat, ani jím vyjádřit nepřítomnost (v tomto ohledu se podobá vizuálnímu obrazu), lze ho jenom vnímat nebo nevnímat.

V kochově instalaci má jeden a ten samý zvuk dvojí význam – doprovodný a reprezentační: Nutně doprovází technologický proces a současně signalizuje divákovi, že došlo k avizovanému

setkání anebo aspoň k pokusu o něj. Genialita indeterministické brikoláže *rendez-vous* tkví v její jednoduchosti – technologické i ideové. Dva ruční elektrické vysoušeče vlasů, zavěšené proti sobě na jednom rámečkovém věšáku, se sporadicky samočinně (prostřednictvím senzorů) spouštějí. Pokaždé, když proud vzduchu, vanoucí ze sušičů, nafoukne a vzpřímí na nich natáhnuté gumové rukavice, což imituje akt podávání ruky při náhodném nebo domluveném setkání dvou osob, naplní se idea díla. Dílo (a zvuk) nereprezentuje stále těsnější vztah mezi lidmi a technikou, nýbrž, prostřednictvím interakce mezi stroji, stále odcizenější mezilidské vztahy, které se čím dál častěji dostávají do závislosti na strojích a mediích.

Na jednoduchém nápadu a primitivní interakci je založen též objekt (asistovaný ready-made) *It's Not Easy Making Art* (2006) od Gena Kena Montgomeryho, intermediálního umělce, který ve své tvorbě přirozeně pracuje se zvuky v jejich nejrozmanitějších manifestacích – reálných i konceptuálních. Je to rafinovaný zvukový objekt a instruktivní kus v jednom. „Nesnadným“ uměleckým výkonem je v tomto případě nose stisknout červený knoflík na dně převráceného papírového pohárku. Fluxový fór spočívá v tom, že nikdo nemá tak dlouhý nos, aby to dokázal provést. Divák však obvykle neodolá dráždivému nutkání a knoflík stiskne prstem, načež se z útrob objektu ozve od- ▶



hans w. koch: rendez-vous



Gen Ken Montgomery: It's Not Easy Making Art

mítavé oznámení „It was easy.“ („To bylo lehké.“). Montgomery zde balancuje nejenom na hraně diskursivního a nediskursivního sdělení, ale především mezi ontologickou možností a nemožností daného díla. Záměrem díla, jež není totožné s viditelným objektem, není dopracovat se s pomocí diváka ke zvuku. Ale bez zvuku se divák nedopracuje k podstatě konceptu. Zvuk je v tomto případě vedlejším, nechtěným, zároveň však nutným produktem pro pochopení autorského záměru. Ambivalentní dilema ožehavé situace má jenom absurdní řešení.

Neúnavný experimentátor se zvuky a jejich konvenčními i nekonvenčními generátory, houslista Jon Rose, je již léta posedlý australským kontextem a efemérními (hudebními i mimo-hudebními) fenomény, stojícími na periférii 'seriózního' výzkumu. Tato obsese rámcuje i jeho poslední multimediální projekt *The Great Fences of Australia* (*Velké ploty Austrálie*). I v něm se projevil jako zkušený a citlivý archivář a invenční 'rekontextualizátor'. Potom, co v předešlých letech mapoval aurální tradici v odlehlých, zejména venkovských končinách dnešní Austrálie – v monumentálním projektu *The Australia Ad Lib* (2001) pro ABC rozhlas v Sydney –, opět procestoval tisíce mil, aby tentokrát zpřístupnil světu (in)deterministickou hudbu drátěných oplocení. Rose a jeho spoluhráška Hollis Taylorová se snažili smyčci, mikrofony i kamerami přistihnout při činu nedotknutou audiosféru australské pustiny. V rozmanitých lokalitách zaznamenávali a budili zvuky, které vydávají dráty dlouhých plotů, vybudovaných kdysi napříč nejmladším kontinentem jako ochrana před živočišnými škůdci. Autentický zvukový a vizuál-

ní materiál se stal posléze podkladem pro audiokompozice, instalace a živé multimediální performance v mnohých galeriích a festivalech.

V Roseově vnímání přesahuje plot v krajině rámec zdroje zajímavých zvuků, spíše je to sociologický, kulturní a politický fenomén, reprezentující demarkační, diferenční a separační úsilí lidí vůči přírodě i jiným lidem. Důležitou součástí projektu se proto staly autentické příběhy lidí lícících na kameru anebo mikrofon své vynucené spolužití s vetřeleckým plotem. Právě humánní aspekt zásadně odlišuje Roseovu hudbu plotů od hudby telefonních drátů Alana Lamba, který ji objevuje a podněcuje v odlehlých koutech Austrálie již tři desetiletí. A právě humánní aspekt ji koncepčně spájí i s předcházejícími Roseovými projekty, kde originální umělecká distance slouží jako varovné memento před úplným zánikem neelitářských, periferních aurálních kultur v nelítostných podmínkách technologického, mediálního a globalizačního útlačku. Otázku, kterou si v nich Rose naléhavě klade, možno formulovat i takhle: „Jsou dnes různé kulturní endemity nevyhnutelně odsouzeny ke ztrátě vlastní identity, zdegenerování na turistický artikl a k postupnému zániku?“

Stejně jako mockrát v minulosti, invenční umělec ani tentokrát nečeká na negativní odpovědi, které přinese život, ani se pateticky nekochá v produktech, které při svých výzkumných projektech naakumuloval. Uvědomuje si, že život je neustálá změna, ale změna nemusí směřovat výlučně k horšímu. Získané archivy proto sám resuscituje a recykluje ve své tvorbě nevyhýbaje se žádnému médiu a technologii. Jako by chtěl dokázat, že ve zglobalizova-



ném, zmedializovaném a zvirtualizovaném světě simulaker se aurálním omfalem může stát každý zapadák a i ten nejbizarnější protoumělecký projev může být latentní černou dírou, nenasytně pohlcující texty, aby je v nepředvídatelných okamžicích vyvrhovala v nových kontextech, jejichž souřadnice určuje onipotentní povaha života. Také poslední projekt Jona Rosea podrobuje diachronní organizaci empirického materiálu synchronní redukci (post)strukturalistického typu, aby prostřednictvím různých idiolektů a kulturních anomálií odhaloval klamavost médií uměle exponovaného mainstreamu. Je to jeden z možných způsobů, jak nedovolit civilizačnímu pokroku diktovat lidstvu podmínky a degenerovat jeho kulturní dědictví, ale naopak, jak ho smysluplně zapojit do procesu kultivování kolektivní paměti.

Uvedená díla čtyř umělců samozřejmě nereprezentují všechny typologické nuance současného zvukového umění. Zcela jistě však naplňují nejrelevantnější aspekty myšlenkového poselství pocageovského paradigmatu – nemetafyzickou reprezentaci světa a jeho procesů, splývání hranic mezi uměním

a životem, odvěkou přirozenost intermédií, empatickou pozornost vůči všem, i těm nejobyčejnějším a neslyšeným zvukům, brikolérskou a apropriační estetiku. Současná hudba a umění pracující se zvukem rezignují na druhovou a žánrovou čistotu, nemluvě o jakýchkoliv reprezentačních konvencích. Vývojový oblouk, po kterém přešlo ve 20. století umění zvukových objektů a instalací od Duchampova asistovaného ready-made *A bruit secret* (1916) až po tónovou hudbu vyluzovanou na virtuálních (tradičních i nových) nástrojích v kyberprostorech (Jaron Lanier: *The Sound of One Hand*, Laurie Anderson – Hsin-Chien Huang: *Puppet Motel*) v 90. letech, má charakter archetypální prostorové spirály. Kdo ví, jak budou vypadat a znít monochordy a monódie naší „nové“ budoucnosti či posthistorie? Anebo se snad lidská mysl „vrátí“ ke konceptuální sférické hudbě umělých satelitů?

inzerce

hlas bez hranic

BOBBY McFERRIN

15. 5. 2008 Kongresové centrum Praha

Český debut fenomenálního hudebníka překračujícího hranice všech hudebních žánrů i hlasových možností, desetinasobného držitele Grammy Award, autora nejpohodovější písně století Don't Worry, Be Happy!

strings of O₂

ve spolupráci s Pražským jarem

hlavní mediální partneři >

JCDecaux

ČESKÝ ROZHLAS

www.bobbyvpraze.cz www.stringsofo2.cz

mediální partneři >

HROVANE

LIDOVÉ NOVINY

přehled

DANCE

THE PRAGUE POST

TIMEIN

TÝDEN

XANTYPA

Vstupenky >

TICKETPRO

www.ticketpro.cz

ORBIS PICTUS: Kruh je víc než nudle

S Petrem Niklem a Martinem Janíčkem o znějících objektech a magických prostorech

Text: **Petr Ferenc**

Kolektivní výstava znějících objektů a svérázných hudebních nástrojů/hraček *Orbis pictus*, která při loňské premiéře okouzila návštěvníky pražského Muzea hudby, putuje po zemích českých i nečeských – od 28. února ji můžeme vidět v Ostravě, v létě v Českých Budějovicích. Výstava pokračuje v cestě, kterou před osmi lety prošlapala Hnízda her v pražském Rudolfinu a koncepce českého pavilónu na Expo v japonském Aiči, a je především dílem výtvarníka, hudebníka a spisovatele Petra Nikla. Kromě něj pro *Orbis pictus* sestrojili pozoruhodné hračky také Jaroslav Kořán, Luboš Fidler, Michael Delia, Milan Cais či Martin Janíček. S ním a zejména s Petrem Niklem jsme hovořili o tom, co obnáší umístit znějící objekt do prostoru a vystavit jej pozornosti, rukám a občas destruktivní invenci tisíců hravých lidí.

K rozhovoru o zvukových instalacích jsem si vás vybral jako výrazné reprezentanty „oboru“ v Čechách. Martin už mi ale mimo mikrofon řekl, že o „čistý“ druh zvukových instalací se v případě výstav, s nimiž jste spjati, nejedná...

Janíček: Jednou rovinou je rozmístování zvukových objektů a tím vytváření nějakého akustického prostoru. Na druhou stranu tohle nejde vždy vyladit úplně ideálně, takže se, alespoň pro mě, jedná o práci, která je dosti přibližná, a co se týče zvuku v prostoru, není vždy vyprecizovaná. Samozřejmě, instalace není nahodilá... Když se reaguje přímo na prostor, jak například učinil Ondřej Smeykal se svými odposlechy a zvukovody, lze mluvit o splnění všech kritérií oboru „sound installation“.

Nikl: Projekt *Orbis Pictus* má dvě roviny. Když se konal v Praze, bylo možno rozvinout rovinu přidružených večerních akcí, performancí a koncertů. Každý večer něco probíhalo, někdy to byla událost spíše koncertní, jindy zase čistě zvuková. Měli jsme zvukového mága Philipa Samartzise z Austrálie, který spolu s dalšími dvěma lidmi udělal opravdu zvukovou instalaci a rozezněl celý prostor. Totéž dělal na jiné bázi Tomáš Pfeiffer se svým vodním zvonem, obrovskou tibetskou mísou slitou ze sedmi kovů, která třením rozvibrovává vodu a vznikají neuvěřitelně alikvotní frekvence. Tohle se dělo po večerech, přes den – a to je princip těch našich interaktivních hřišť nebo orchestríšť, i když ne všechny věci fungují akusticky, některé vizuálně a pohybově, dohromady ale dělají souhrn pro všechny smysly – jsme dali do hry akusticky nosné nástroje, které v sobě neměly nahranou zvukovou smyčku a čekaly na vstup návštěvníka. Záleželo na tom, do jaké míry se do toho návštěvníci pustí a udělají si svůj kakofonní maglajz zvuku. A jak říkal Martin, při instalaci dbáme na to, aby třeba nějaké brutálnější znějící věci byly na určitých místech a vzájemně se nemlátily a ne-

rušily ty jemné. Vytváříme podhoubí, potenciál zvuků. Co z toho vyleze, je už jen na návštěvnících – kolik jich zrovna v tu chvíli na který nástroj hraje. Je to taková samoška, seismograf návštěvnícké euforie. A funguje spolehlivě, protože se nám ještě nestalo, že by ty možnosti někdo nechal ladem, spíš naopak, zvuk nástrojů byl doplněn dalšími zvuky různých zpěvů a pokřiků, třeba do těch Smeykalových trubic nebo jednoduchého telefonního kanálu, který tam nastražil Martin.

Dalo by se zevšeobecnit, že zvuková instalace či zmíněné „orchestríště“ se liší od konvenčního hudebního nástroje tím, že je zde dána možnost spíše náhodě?

Nikl: Zvukové objekty na našich výstavách jsou – až na výjimku, kterou tvoří vodní varhany Václava Smolky, který je profesionální varhanář a dodal nástroj, na němž opravdu lze zahrát Bacha a je vyladěný do tří oktáv – experimentální nástroje, které evokují různé pocity a probouzejí asociace. Znějí v poloze spíše ambientní nebo improvizované hlukové. Pochopitelně jsme chtěli, aby umožnily hru všem, kdo se neučili hrát na klavír. Takže opravdu fungují jako komunikační kanály zprostředkávající vzájemný zážitek mezi návštěvníky. Asi by bylo možné mluvit o určitém druhu happeningu či o performanci, do níž může každý vstoupit se svým zvukem. Je-li na místě méně lidí, je pochopitelně větší naděje, že vznikne hudba...

Janíček: ... anebo, že se jednotlivec ponoří do nějakého zvuku, který si sám vytváří, a je pro tu chvíli jen v té své bublině, nekomunikuje. Většinou je to ale pochopitelně tak, že znějí zvuky a tudíž dochází ke komunikaci.

Nikl: Já jsem si tak říkal, naivně, když jsme začínali, že to bude tříbit smysly a učit vnímat a respektovat komunikaci – já reaguju na tamtoho v určitém duchu a vzniká společná hra. Jenže když je vše umístěno v jednom obrovském prostoru a přijdou tam třeba školy, nevi-

dí člověk z jednoho konce na to, co kdo dělá na druhém, a vše se prolíná a je hodně chaotické, což je nakonec taky hezké... A pak jsou tu zcela individuální nástroje – třeba kalimbofon Michaela Delii, který postavil kalimbu coby sluchátka, které si každý pouští jen sám pro sebe. Izoluje se od ostatního, ale to, co si sám zahraje, dostane naplno. Výstava je ale flexibilní – tam, kde je možnost více prostor, vznikají jiné možnosti než ve velkém chrámovém prostoru. A baví nás to, protože se to neustále proměňuje.

Výstava *Orbis pictus* vznikla na míru pro Muzeum hudby?

Nikl: Ne ne ne. My jsme Muzeum hudby dokonce měli v pronájmu.

Janíček: Kolekce *Orbis pictus* vznikla nezávisle na konkrétním prostoru...

Nikl: ... a vyvinula se z výstavy Hnízda her, kterou jsme uskutečnili v roce 2000 v Rudolfinu. A v roce 2005 jsme měli možnost dělat expozici v českém pavilónu výstavy Expo v japonském Aiči. Po zkušenosti s Hnízdou her a destrukce, jež je provázela, jsme pro reprezentativní prostředí vytvářeli objekty a instrumenty tak, aby přežily půl roku při průtočnosti tisíc lidí za hodinu, což tam, ač to zní šíleně, nakonec opravdu bylo.

Janíček: A nebyly tam, musím říci, nakonec žádné výrazné problémy. Všechno přežilo, nic se nestalo nástrojům, a co je hlavní, ani lidem.

Nikl: Když se nastaví svobodné prostředí, které je nehlídané a vlastně nehlídatelné – i kdyby tam hlídači byli, tak absolutně nemohou stačit reagovat – je to velký vzruch. A v českém pavilónu bylo 1 700 000 lidí, co opravdu dává těch zmíněných tisíc za hodinu. Expozice přežila a z ní se vyvinula varianta, která – s dodáním dalších nástrojů – dala vzniknout *Orbis Pictus*. Producent Jiří Wald, kterému jsem ukazoval záznam z Aiči, si přál, aby něco podobného vzniklo. A my taky, protože Expo bylo jednorázové a neumožňovalo

další vývoj. A zde se otvíraly další šance, protože v jedné fázi o výstavu požádalo Národní muzeum, které z ní chtělo mít stálou expozici. Ale protože výstava se z Japonska nevrátila, tak z plánu sešlo. Pak mě napadlo kontaktovat Muzeum hudby. Je to jediné muzeum v Praze, které má vhodný prostor pro symbiózu živého dění s tím muzeálním, které je oddělené a my jsme ho nikterak nerušili.

Janíček: Já jsem shodou okolností tou dobou pracoval na edukativním programu pro Technické muzeum a měl jsem představu, že do budoucna by se i tam dala realizovat nějaká interaktivní instalace. Z plánu nakonec sešlo, ale edukativní program samotný paralelně s přípravami na Orbis pictus proběhl. Takže pro mě bylo zajímavé vidět, jak by byla instalace mohla vypadat v prostředí Technického muzea.

Nikl: Celá myšlenka výstavy u mě vzešla z euforie vyvolané sanfranciským Exploratoriumem, muzeem přírodních věd, kde jsem poprvé viděl, jak funguje živé muzeum, kde je pro lidi připraveno množství funkčních modelů, které lze používat. Byla tam i proměnlivá expozice umělců, kteří vytvářeli své objekty na bázi různých přírodních jevů, jako třeba plísň nebo krystalizace soli. Takže umění najednou dostalo vědecko-zábavný kontext a byla tam úžasná atmosféra. Takových muzeí je na Západě hodně a tady není žádné. Proto mě zajímalo muzeum coby svatostánek. Ono i to Rudolfinum je takové podivné oficiální monstrum, dům umělců s novorenesančními sály, což mě slušně provokovalo. Kdybychom tu výstavu dělali třeba v nějaké hale v Karlíně, tak nás to tak nevzrušuje. Mám přání udělat výstavu v ekomuzeu v Bubenči, v té čističce, ale to je zatím v plenkách.

Jak se výstava proměňuje během své cesty? Srovnávám-li katalogy pražské premiéry a zastávky ve Florencii, vidím, že exponáty přibývají a možná i ubývají – třeba již zmíněný kalimbofon Michaela Delii, který Pražané nespátřili.

Janíček: Já nevím, jestli něco ubylo.

Nikl: Ono je tu určité jádro, ale v podstatě jsme výstavu zamýšleli jako otevřený tvar, a proto se dá pořád znovu dělat na různých štacích, aniž by člověk s sebou vláčel mrtvolu. Takže je to nejen stále záživné, ale vyvstávají možnosti začlenit nové věci – anebo ně-

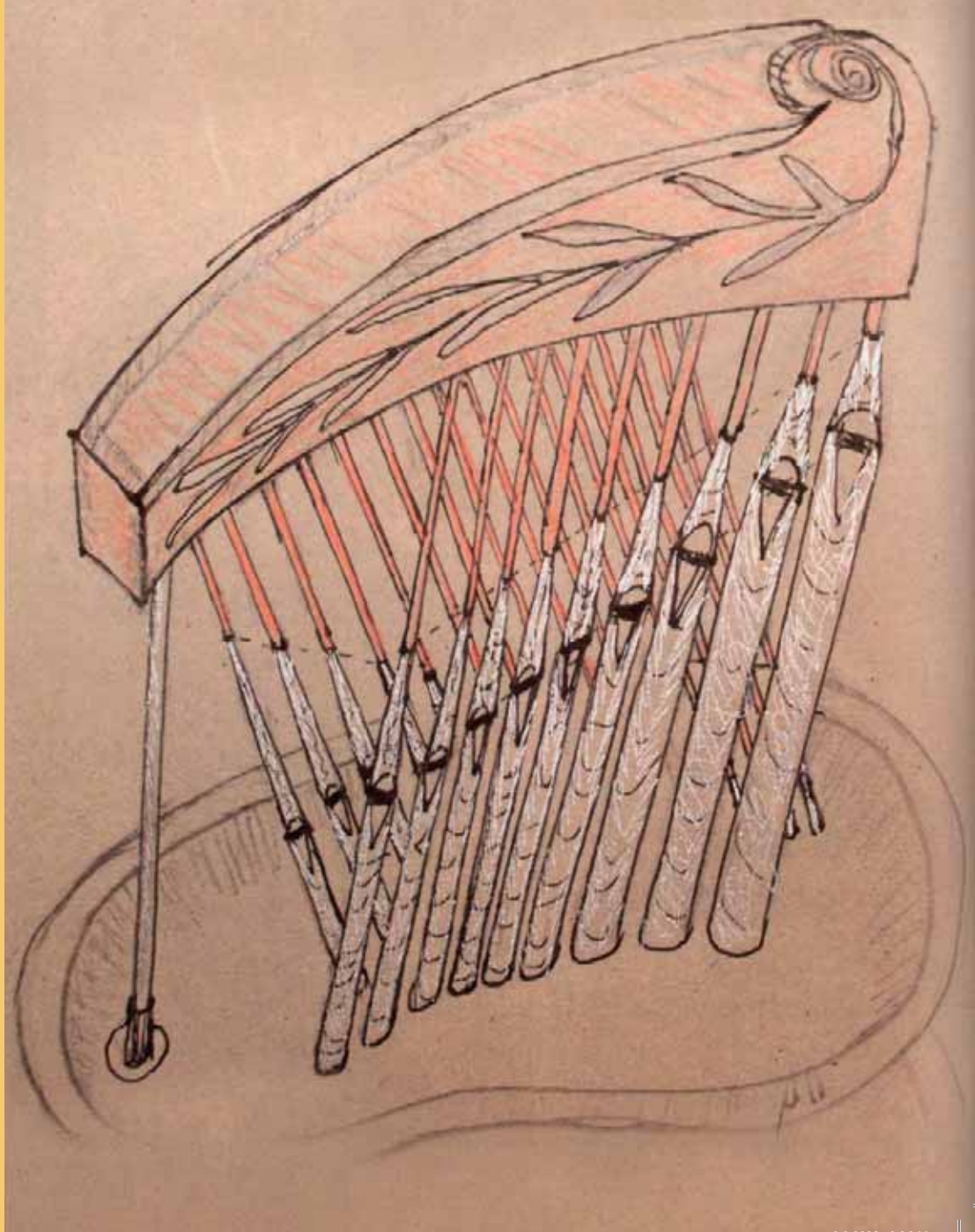
teré, které by na určitém místě nefungovaly, tam prostě nejsou. Třeba moje Camera obscura potřebuje velký výhled, musí se někam dívat. Což nešlo v Kroměříži. A pak jsou prostě důvody, občas něco neprocpeme dveřmi, a proto Camera nebude v Ostravě, kde vystavujeme v dole Michal.

Janíček: Fakt, jo?

Nikl: Ale na tom nezáleží, protože koncepce Orbis pictus není jednou provždy dána. Něco se ocitne na místě něčeho jiného, ale to vů-

bec nevadí. Stejně tak nevadí, když jsou výstavní prostory navzájem zcela odlišné. S nástroji je to totiž jinak než s volným uměním. Obrazy a sochy každé prostředí nesnesou, občas se s ním mlátí, pokud je jinak orientované a má v sobě určitou paměť. Ale nástroje a genius loci velmi dobře fúzí v prostorách, které dříve sloužily něčemu úplně jinému a které nejsou neutrální galerií. V Brně, kde jsme vystavovali ve skutečné galerii, mě ta instalace nejméně inspirovala. Ano, bylo to hezké, mohli ▶

Nákres vodních varhan Václava Smolky



Petr Nikl



jsme zatemnit, takže to mělo zase jiný charakter, ale v historických prostorách má vše nový smysl a navíc tato místa mají svou přirozenou akustiku. A nejsou tak anonymní. Abychom se vrátili k proměnám, kterými výstava prochází: už v Praze přibyl Michael Delia a Jiří Konvrzek tam nechal ty své roury... něco se dovynulo. Ve Florencii přibyla další věc od Quida Sena, což je zvukový objekt, který reagoval díky zpozdovači zabudovaném v rouře, do níž člověk třeba něco houknul. Nebo to samplovalo šum místnosti.

Janíček: Jediná výjimka v rámci výstavy, kde je použita elektronika. Původní myšlenka byla se elektronice vyhnout a používat přirozenou akustiku, protože elektronických věcí je milion a výstava by jimi byla zavalena – zkolabovaly by tam počítače a projevil se všechny možné neduhy nástrojů. Ne že by elektronika nebyla zajímavá, ale pro nás bylo zajímavější udržet čistě akustickou podobu expozice.

Která je, počítám, vzhledem k přirozené akustice různých prostředí mnohem flexibilnější...

Janíček: Ano.

Nikl: Šlo o to, aby na výstavě nebyl přenesený audio- nebo videozáznam z jiného prostředí. Aby znělo to, co do exponátu návštěvníci sami vloží. Což Senův objekt v podstatě činil, takže tuhle myšlenku možná také někdy rozvineme. Důležitý je ale fyzický kontakt a rezonance materiálu a prostoru. Fyzické vlny bez použití reproduktorů.

Janíček: Pak se zvuk stává materiálem.

Nikl: A lidé vnímají, musí vnímat, že autorství je jejich. Používají nástroje, které jim podstrčíme, ale jinak je to vše jejich. Není tam pasivní čekání, co autor vymyslel, jak to poskládal a jaký mi pošle zvuk... pustím si to ještě jednou... není to poslechovka, ale akční záležitost...

Janíček: ...protože návštěvníci musí zapojit imaginaci a projevit snahu dobrat se třeba ještě jiného zvuku, i když se jedná o primitivní objekt, vždycky se zjistí, že třeba z druhé strany zní jinak...

Nikl: ...přijít na kloub tomu, jak to zní a k čemu to vlastně je. Při přípravě jsme byli postaveni před otázku, máme-li psát návod, k čemu ta která věc je. A pak jsme si řekli, že ne, i když v padesáti procentech případů to člověk třeba nikdy nezjistí. Pořád je to ale lepší, protože těch druhých padesát procent znamená zážitek momentu objevu – takhle to je! Kdyby si jen přečetli a vyplnili instrukce, bylo by to příliš edukativní.

Chvilí mi na Orbids pictus trvalo, než jsem pochopil, že ne každý objekt je tam akustický...

Nikl: ...a něco třeba nehraje tolik, jak by možná mělo, protože to zrovna někdo rozhasil. A některé nástroje jsou obojetné – i když vlastně každý hudební nástroj je úžasný vizuální objekt, jehož design si vynutila funkce. Samozřejmě, najdeme na nich pár ozdůbek, ale jinak jde o naprosto autonomní skulpturu, která není samoučelná. A o to nám šlo taky: aby návštěvník, který k objektu přistoupí, měl pocit, že mu byla podána ruka.

Rozhasil... Redakční kolega Petr Bakla mi po vernisáži Hnízd her řekl: „Určitě na výstavu jdi a pokud možno hned, než to všechno rozbijí.“

Nikl: Ano, pěkný příklad je bicí souprava Františka Skály, které hned na vernisáži někdo prorval blány, když do nich mlátil hlava nehleva kusy železa z Orloje snivců Jaroslava Kořána. Proto jsou na Orloji pro Orbis pictus železka pěkně připoutána.

Janíček: Ale už na Expu byly obavy, že po tom třeba někdo uklouzne nebo s tím někoho bouchne...

Nikl: Když je takhle hodně věcí pohromadě, lidé si pletou náčiní s nástrojem, všechno zamíchají a už nevědí, co k čemu pat-

ří. Což jim nemohu zaslívat, je náš problém, že jsme to neošetřili. Takže si František Skála hned připravil takovou síťovou ohrádku, aby tam lidi nemohli. Druhý den bicí přemístil do klidnější části Rudolfiny, celé je ošatil sítí, což vypadalo výtečně, ale ztratilo smysl, co se týče účasti na takovém druhu výstavy. Tak František hned vedle postavil bicí soupravu z papundeklových krabic, dal k ní paličky a ona se porůznu rozšmelcovávala a sloužila jako hromosvod – člověk se ukojil, jak to u bicí soupravy má být, a ta původní zůstala nedotčena jako typický výstavní objekt. Na koncertech doprovázejících výstavu na ní František pochopitelně hrál.

Janíček: Na Hnízdech her se ukázalo, jaký přetlak je ve společnosti. Chodily tam rodiny s dětmi, které na začátku začaly do všeho bušit. Postupem času ale člověk viděl i dospělé, jak nepřičetně buší nějakou tenisovou raketou do kovových objektů, které vystavoval Luboš Fidler. Já jsem tam vystavoval znějící kovové rakety, které byly po skončení výstavy sešlapány na placku. Asi se po nich někdo prošel. Výstava vyvrcholila takovou euforií, že návštěvníci si už neuvědomovali, že může být nebezpečné, když se rozhoupe hliníková tyč, která posléze létá prostorem.

Nikl: Luboš tam měl motoristické přílby, aby si každý jednu nasadil, když gumovou palicí mlátí do tyče. Všichni si helmu pochopitelně nenasadili. Zajímavé ale bylo složení publika, nečekali jsme, že do Rudolfiny natáhneme všechny společenské a věkové vrstvy. Teenageři, pankáči... fungovalo to jako seznamka. Dva lidé, kteří se neznali, si tam měli o čem začít povídat... vnímali v kontextu expozice nějak toho druhého.

To by nebylo špatné vydat po pár letech portfolio plné fotek mimin počatých v důsledku Hnízd her... Rudolfinské děti.

Nikl: Podobně, jako v důsledku euforie přinesla nějaké ty děti Sametová revoluce. To bych nechtěl mít na svědomí... samí kreativci by to byli. Zajímavé ale bylo, jak výstavu vnímali postižení. Zažil jsem holčičku, která byla od narození slepá a jen malinko slyšela. Ta si exponáty prohmatávala a byl to pro ni zážitek. Takové lidi bychom na výstavu jakýchkoli obrazů nedostali. Dalo by se, ale teď opravdu nevím, co by na těch obrazech muselo být.

Tohle jsme v hudebním časopisu ještě neřešili: jak vypadá životní cyklus exponátů? Jak se výstava stěhuje a za pochodu opravují chyby, je-li expozice třeba zrovna ve Florencii?

Nikl: Máme kolem sebe tým techniků, kteří se exponáty snaží neustále oprašovat. Takoví zahradníci. U expozice se střídají a vždy je na místě přítomen člověk, který ví, co má dělat, a okamžitě pomůže. Na Expu také byli dva technici-údržbáři, kteří výstavu přes noc znovu vypiglovali a seštelovávali. Tam bylo otevřeno od devíti do devíti a ani jeden den volný. K nějakým obrovským destrukcím ale kupodí-

vu nedocházelo. Máme dva nafukovací objekty a nikdo je neprobodnul, což je dobré znamení, protože díla, která jsou vystavena v exteriéru, zejména ve městě, public art, takové štěstí nemají. Teď jsem viděl Cisternu Čestmíra Sušky v Liberci. Raději ji humpolácky přivařili k traverze, aby ji nebylo možné válet. Objekt, který je tak úžasný, má najednou dole dvě traverzy, protože ho lidé odvalovali.

Janíček: Já jsem zase kdysi dělal na železničním mostu takové zesilovače rezonancí toho mostu. Vydržely tam asi jeden a půl dne, pak byly zmuchlány, protože byly ze zinkového plechu. Byly posprejované, což by vůbec ne-



Martin Janíček

vadilo, ale že je někdo za půl dne zmuchlal... To je velká zkušenost. Myslel jsem, že zesilovače budou lidi inspirovat a ne iritovat do takové míry, že je zničí. Městské prostředí je zkrátka mnohem agresivnější než muzejní a galerijní prostory, kde se všichni chovají úplně jinak.

Jak tedy naznačit tu mez? A nakolik se tím vůbec zabývat?

Nikl: Ta se nedá naznačit. Budťo vyrobíte objekt profesionálně, z materiálů a součástek, které jsou ne nerozbitné, ale je patrné, že se jedná o věc, která není určena k rozborce. Vycházím z toho, že přece jen člověk, když vidí na chodníku housle, na ně nedupne. Vyjma Buňuelova filmu. Protože housle jsou housle, ale když se jedná o něco amorfního, takový handmade smetáček, tak takové věci napadají. K instrumentům lidé přece jen přistupují jinak, i když stále stejně svobodně. Omezení jim nebere energii, „jdou do toho“. Když jsme udělali Hnízda her a byl tam ten smeták, tak jsem říkal, že s amortizací se počítá, ale nečekal jsem, že bude až tak destruktivní. Hnízda her byla tak trochu jednorázovka. Expozice Orbis pictus, jak plánuji, bude pokračovat déle, proto se udělaly bytelnější nástroje. Ale dělat nějaký obrněný vlak, to by samozřejmě šlo... ale v případě nástrojů to pozbývá smysl, protože zaprvé: Dřevo (nebo jiné „křehkosti“) tam jako rezonanční materiál být musí, protože je pevnou součástí organismu nástroje. Jinak bychom se dostali kamsi k dětskému hřišti, které bylo děláno, aby přežilo, ale to nás nezajímá a omezuje. Křehkost je vzrušující a přežije, protože lidé cítí, že jim s ní byla ►

Orloj snivců Jaroslava Kořána



dána i důvěra. Bavilo by mě, samozřejmě, vrátit se k Rudolfinu a někam navést hromadu materiálu, písku či hlíny, něčeho, co je vlastně šrotištěm, abstrakcí a sledovat, co z toho lidé vytvoří. Takový workshop. Ale ten má menší zvukový potenciál. V Ostravě se výstava Orbis pictus bude konat v hornickém muzeu, kde už žádný důl nefunguje, před lety ho zavřeli. Důl Michal je ve čtvrti Michálkovice, což je taková vesnice 15 minut tramvají z centra města, kde v duchu secese postavili cihlové důlní domy... Výstava pochopitelně není v šachtě, ty jsou zasypány. Hlavní část je ve „společenském sále“, kterému se říkalo cechovna, kde se shromažďovali horníci předtím, než sfárali dolů. A když jsme se tam teď byli s Ondřejem Smeykalem podívat, říkali jsme si, že bychom nějaké objekty dali i do jiných prostor. Lidé budou do cechovny přicházet přes řetízárnu a hornické šatny a sprchy a takové monstrózní schodiště a různé výklenky. Tak jsme si řekli, že „prošpikujeme“ celý prostor a do cechovny dáme jen jádro – nafukovací Srdce

a jen několik věcí kolem, aby to celé vydechlo a nebylo naštosováno. I zvukově to bude jiné, některé nástroje budou mít prostředí samy pro sebe. V Ostravě se naše objekty sčítají s pamětí horníků, zastaveným časem, takovou depresivní „muzeální mrtvolou“.

Ostrava tedy bude znít jinak než Florencie, Praha...

Janíček: Určitě.

Projeví se genius loci natolik, že hrající návštěvníci budou hrát jinak?

Nikl: To nevím, ale určitě půjde díky odlišnému kontextu o nový zážitek. Třeba fontánka Petra Lorence, u níž si lidé mohou nastavit, aby voda stříkala, kam chtějí, bude umístěna v těch sprchách, v koupelnové akustice s odtokovými kanálky a spárovanou kachlíkovou podlahou, takže téma vody bude ještě více rozvinuto. Martinovy válce bude hezké mít na dně řetízárny... Je tam určitá specifická temnota.

A naopak, jaké to bylo v renesanční Florencii?

Janíček: Tam byl zajímavý prostor, takzvaná citronerie.

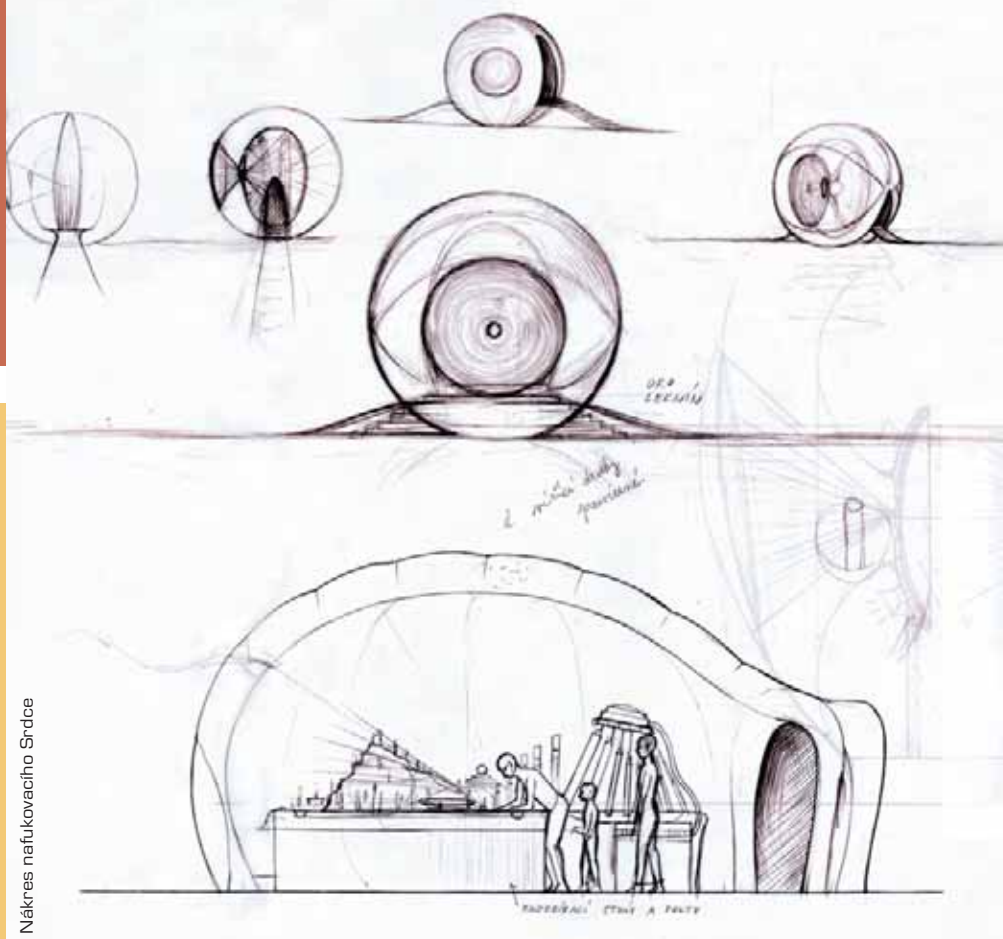
Nikl: Limonaia vytvořená ze staré vily, z níž bylo ponecháno pouze průčelí...

Janíček: ...a zbytek byl dobudován...

Nikl: ...jako skleník. Bylo to dál z centra, takže ta renaissance nebyla moc vidět. Když jsme zjistili, že není na výběr a máme k dispozici tento prostor, tak jsem se trochu lekl, protože jsem si představoval zděný renesanční palác v centru. A nakonec to byla místnost s průhledem do parku a zahrad, na jejíž střeše byla postavena scéna, taková aréna. Používalo se to jako multifunkční prostor pro divadla a výstavy. Nakonec, když jsme tam instalovali nástroje, jsem si říkal, že je to zajímavé, protože rezonanční tělo prostoru, v němž jsou jako orgány rozmístěny jednotlivé nástroje, vlastně neexistuje. Je to jakýsi průduch s šikmým stropem s kovovou konstrukcí.

Janíček: Sedmdesátá léta.





Návrh zvukové instalace

Nikl: Divně to tam zprasili, není to architektonicky vůbec pěkné. Ale přitom se to nakonec nějak vstřebalo.

Janíček: Protože převážil zájem lidí soustředěný na objekty a zvuky, na architekturu se tolik nekoukalo. Návštěvníci se procházeli labirintem věcí a byli vtahováni odehrávajícími se akcemi. A průhled ven nakonec celou expozici odlehčil.

Nikl: Hlavně ten prostor nebyl tak deprimující, jako když v něm předtím byla výstava fotografií – nedávalo to žádný smysl. Naše exponáty, protože jsou větší a mají různé objemy a povrchy, prostor dokáží zabydlet. Nakonec dobrý, eliminovali jsme genia loci toho prostoru. Kromě Brna, které svého ducha mělo, ale jednalo se o galerii, jsme Orbis pictus vždy vystavovali v mimořádných prostorech s historií – Muzeum hudby, rotunda Květné zahrady v Kroměříži, kostel v Opavě. Tyhle prostory jsou elektrizující samy o sobě, nepotřebují nic dalšího.

Rotundou v Kroměříži myslíte tu, kde se pohybuje Foucaultovo kyvadlo? Ta je docela malá, ne?

Nikl: Není největší, ale nějak jsme to rozvrhli. Některé věci jsme umístili do blízké kolonády a v rotundě bylo jen Srdce. Uprostřed místnosti se houpe těžká kovová koule, tak jsme ji z bezpečnostních důvodů obehnali plexisklovou ohrádkou, aby s ní lidé mohli manipulovat jen do určité míry, ale mohli. Protože to, co hrot na kouli kreslí do písku, je neuvěřitelné – záznam otáčení Země. Byla to taková laboratoř, navíc s labirintem kolem, protože ko-

lem rotundy je keříkový systém labyrintu. Takže jsme měli Srdce uvnitř rotundy, která byla srdcem labyrintů spoluprotvářících urbanismus Květné zahrady. Původně měla být výstava v místním skleníku, který je mnohem větší, taková nudle 70 x 10 metrů, ale to nakonec nešlo, protože tamní podlahu tvořila prašná, hrbatá antuka s dírami po stromech a květnících, které se na léto dávají ven. Jsem rád, že jsme mohli využít rotundu. Se skleníkem, kdyby tam byla vhodná podlaha, bychom totiž museli pracovat v duchu brněnské expozice.

Janíček: Byl by to takový veletrh. Kdežto v rotundě jsme mohli pracovat s časovými vrstvami...

Nikl: Rotunda měla úžasnou cirkulační energii, je to úžasně vzrušující komplex, protože kruh je přeci jenom víc než nudle. A navíc ty praskliny a štuky a plastiky v grotách. Celá zahrada a rotunda byly navrženy jako libosad, který měl svůj systém gejzírů, takže když jste šlápl na určitou dlaždičku, postříkalo vás to vodou. Rotunda navíc funguje jako ideální akustický altán, kde v létě hrávaly živé kapely. Od rotundy vedly cesty do labyrintu a lidé, kteří stáli o dvě stě metrů dál, díky tři metry vysokému keříkovému porostu skvěle slyšeli. Teď už je rotunda až na dva vchody zazděna, ale její genia loci se dostal do naší hry. Zatímco ve skleníku by šlo o depozit. Sklad stromů. Zatímco my jsme byli uvnitř dění libosadu, takže, i když jsme museli dva objekty oželeť, vešli jsme se s expozicí do necelých osmi (některé byly zrovna rekonstruovány) apsid rotundy. Objekty byly napůl pohromadě a napůl zaparkovány v „kójič“. Při cirkulování se neustále

objevovalo něco nového. Sochy nebo obrazy by tam umístit nešly, protože už tam výzdoba je. Ale díky Foucaultovu kyvadlu prostoru nevadily další objekty, celek působil dojmem vědecko-astrologického kabinetu.

Kam budete putovat po Ostravě?

Nikl: V létě budeme v Bazilice v Českých Budějovicích, v novém prostoru z adaptované fabriky v posledním patře domu – dolejší podlaží fungují komerčně, coby nějaká nákupní centra. Nahoře to vypadá podobně jako v pražském Divadle Archa, multifunkční sál s ochozem, beze zdí. Můžeme tam udělat tmou a pracovat s možnostmi nasvícení. Sál má divadelní charakter, takže v něm spousta exponátů bude žít jinak. A v říjnu Orbis pictus půjde do Vancouveru, do muzea Science World, kde setrvá čtyři měsíce. V Čechách už s výstavou moc nepočítáme, spíš uděláme novou.

A jak všechny ty objekty a nástroje nakonec „dožijí“?

Nikl: Nějaký osud mít budou, zatím nevíme. Ale aspoň víme, že to snad máme nějak pod kontrolou. ■



Kalimba Michaela Delii

BIRD AND PERSON DYNING

Divadlo zpětné vazby Alvina Luciera

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

Při pohledu zpět se devadesátá léta jeví jako doba plná hmatatelné, zoufalé snahy o zakončení a uzavření všeho možného. I když se přehoupnutí milénia nakonec neukázalo být ničím víc než jen dalším datem v kalendáři – a už vůbec ne „koncem historie“, ať se představí – napínala sebevíc – nezabránilo lidem (hlavně „tvůrčím typům“) vykopávat dlouho skryté kořeny v touze, větší než obvykle, umístit své životní dílo do širšího kontextu historického vývoje. Tvůrci elektronické hudby a sound artu nebyli v tomto premileniálním trendu znovuzasazování a znovuoobjevování žádnou výjimkou. Paul Miller (vulgo DJ Spooky) vystupoval bok po boku stochastického maestra lan-nise Xenakise, jehož dílo získalo nový význam, když se manipulace se zvukem v reálném čase a granulární syntéza, které kdysi byly téměř výhradně jeho pracovními metodami, staly dostupnými na většině domácích počítačů. Autechre, jedni z leaderů vlny poněkud hloupě nazvané *intelligent dance music*, splatili dluh chráněnci Pierra Schaeffera Bernardu Parmegianimu tím, že dokázali přimět mladistvé pohrabovače regálů v lokálních obchodech s hudbou poprvé v životě zabrousit do sekce klasické hudby. Darmstadtský nebeštan Karlheinz Stockhausen byl jmenován „čestným členem“ oslavované kultovní skupiny Coil. V rámci celého spektra současné elektronické hudby jsou zvuky (i když ne vždy metodologie) avantgardy dvacátého století přijímány novou generací bez vazeb k akademickému formalismu, ale s nespočetněkrát snadnějším přístupem k nástrojům kompozice elektronické hudby. Někteří skladatelé nakonec unikli postmodernímu mixéru samplů a DJingu, ale pozor: obrovské množství ruské a skandinávské (Lars-Gunnar Bodin, Else Maria Pade) tape music, manipulovaného zpěvu a chorálů či akuzmatické hudby právě spatřuje světlo světa na CD reedicích. A pak je tu americký skladatel Alvin Lucier, který navzdory své minulosti spolupracovníka Roberta Ashleyho (a mentora Douglase Kahna, výzkumníka na mnoha polích) zůstává jednou z nepolapitelných osobností, o níž kdekdo slyšel, ale málokdo vsutku slyšel její tvorbu. Zatímco postavy, jako byl ke konci života Xenakis, viděly svá díla předváděna před zástupy zvědavého publika, Lucier je stále ještě často vykazován do malých klubů newyorského downtownu, jako byl Tonic.

A může si za to tak trochu sám. Šestasedmdesátiletý rodák z New Hampshire „nezapadá“ do tradic serialismu, strukturalismu a konkrétní hudby, tedy kategorií znovuoobjevených při posledním boomeru elektronické hudby. Jeho tvorba je často *site-specific* a coby srovnání s Lucierovým asketickým, ale svůdným velebením jednoduché tonality nám na mysli vytane snad jen La Monte Young. Lucier je jedinečný v tom, jak občas používá zvuk coby holistický léčebný prostředek. Mohli bychom si domýšlet, že skladatel, postižený koktáním (jak je slyšet na jeho přelomové nahrávce z roku 1970 *I Am Sitting In A Room*), hledal metody komunikace, které budou spolehlivější a stálejší než nesprávný tok jeho řeči. Výše zmíněná nahrávka zachycuje křehký lidský hlas rozkvétající v rezonanci až do poloh ne podobných zvonícím zvonům či tibetským mísám. Rok před zkomponováním *I Am Sitting In A Room* dosáhl podobného efektu ve skladbě *The Only Talking Machine of its Kind in the World*, jejímž hlavním tématem bylo překonání handicapu: je to, velmi pravděpodobně, první skladba vytvořená pro „kteroukoli koktající či šišlající osobu nebo osobu s vadou řeči, regionálním dialektem, cizím přízvukem nebo jiné bojácné řečníky, kteří věří v léčivou moc zvuku“. Obě skladby zakryly nedokonalosti v performerově řeči elektronickými zařízeními, jako byl páskový delay, nebo akustickými efekty (rezonující frekvence z nahrávek hlasu vrstvených na sebe *ad infinitum*).

Ale nejčastěji bude Lucier patrně vzpomínán v souvislosti se svým výzkumem vztahů mezi zvukem a prostorem. Zní to jako dostatečně jednoduché zadání na to, aby bylo pořádně a do detailu splněno, pravda je ale taková, že se ve světě hudby až do dnešních dnů jedná o nešťastně ignorovanou nebo za samozřejmost branou oblast. Lucier je fascinován surovými fyzikálními procesy vznikajícími,

když zvuky, jako je puls a nabobtnávající prodlevy, interagují s uzavřenými prostory (jako opozice proti pouze emocionálnímu dopadu či použití zvuku coby nástroje komunikace). Mimo jiné zkomponoval skladbu (*Vespers*), v níž hudebníci operují s tikačím echolokátorem používaným k hledání delfínů a jejímž cílem je vytvořit virtuální obraz prostoru v posluchačově hlavě. Domácí stereosystémy nejsou pro přehrávání podobných děl vždy tím nejvhodnějším, ale i tak dokáží zprostředkovat něco z neklidu a jinakosti přírodních jevů, na jejichž základě dílo vzniklo.

V naprosté většině případů konzumujeme hudbu v koncertním sále nebo na jiném místě, kde nehybně sedíme a díváme se dopředu. Pokud bychom se přemístili, nezaznamenáme velký rozdíl v tom, jak na nás hudba působí, kromě toho, že může znít hlasitěji nebo tišeji v souvislosti s naší vzdáleností od PA systému nebo elektronických zesilovačů. Obecenstvo je naučené poslouchat zvuk přicházející z jednoho směru a je to tak i v kinech: Dolby surround nám poskytuje více než živý stodvacetidecibellový záznam ze dvou reproduktorových soustav umístěných před a za námi, pátý kanál mířící zpředu je určen dialogům. Takže jsme stále pasivně bombardováni zvukem a nedochází k žádné interakci. A pokud hudební publikum nebere vztah prostoru a zvuku příliš v potaz, tvůrci zvuku tak činí s velkou vážností. Francisco López (*viz rozhovor v HV 2/07*) prohlašuje, že když pořizuje terénní nahrávky, je i samotná jeho přítomnost jistou formou editace a že nelze v přítomnosti člověka pořídit nemanipulovanou nahrávku přírodních zvukových jevů (pro nepřítomnost ovšem hovoří i další skutečnosti, třeba touha nevyplašit exotické volně žijící živočichy, kteří by se na výsledné nahrávce mohli objevit). Další „virtuózní“ te-



Alvin Lucier;
Festivál Ostravské dny 2007.
Foto: Martin Popelář;
(C) Ostravské centrum nové hudby

rénních nahrávek, Chris Watson, tuto zkušenost potvrzuje; jeho CD *Outside The Circle of Fire* (Touch) ukazuje, jak úžasné věci se mohou stát, je-li příroda zbavena lidské přítomnosti.

S tímto vědomím je pak zajímavé, že Lucierova nejpozoruhodnější instalace – *Bird And Person Dyning* – kombinuje přírodní zvuk ptačího zpěvu s „racionalnějšími“ zvuky generovanými lidským zásahem. Ptačí zpěv, jak odhalí pozornější poslech, je ve skutečnosti švitořením vánoční ozdoby, kterou Lucierovi daroval Douglas Kahn a která v sobě měla zabudovaný primitivní reproduktor. Osud chtěl, aby si tou dobou Lucier pořídil dvojici binaurálních mikrofónů, které měly být nošeny v uších jako sluchátka. Pozor, „binaurální“ není totéž co „stereo“, je to metoda, jak zachytit prostorový zvuk (360°) podobně, jako jej přijímá lidská hlava, vnitřní a vnější ucho. Binaurální mikrofóny jsou schopné nahrávat tak, aby posluchači simulovaly to, co by mu při nahrávání znělo v hlavě – zkuste to a nahrajte sami sebe, když se holíte nebo si stříháte vlasy, zaručuji, že výsledek vás ohromí (a protože lidské hlavy se liší, zvuk vašeho holení vám bude znít o trochu věrněji než holení někoho jiného). Ale abychom příliš neodbočovali: Lucier měl binaurální mikrofóny připojeny k reproduktoru a stál uprostřed místnosti, když se stalo něco podivného. Pokyvuje hlavou s nasazenými mikrofóny tam a zpátky uslyšel najednou zpětnou vazbu vytvářenou nepravým ptačím zpěvem, který dal skladbě jméno. I když vypadá jako tisková chyba, jde ve skutečnosti o Lucierovu sarkastickou slovní hříčku: když se vysloví, vyloží si většina z nás název jako *bird and person dining*, skutečné znění názvu ale vypovídá o tom, co Lucier slyšel během popsané náhodné operace, tedy proces interference (heterodyning), při němž jsou dvě frekven-

ce smíchány a vytvoří dvě nové frekvence: jedna bude „výsledným“ součtem výchozích frekvencí, druhá jejich rozdílem. Vystaven blízkosti „ptačího zpěvu“, zaznamenal Lucier tu a tam zrcadlový obraz zvuku samého a další neobvyklé jevy: velký nepoměr frekvenčního rozsahu zpětné vazby a frekvenčního rozsahu výchozího zvuku; zvuky půvabně, občas melancholicky, klouzaly jeden do druhého.

Bird and Person Dyning si může „zahrát“ každý, záleží jen na tom, jak a kde rozmístíme jeho základní komponenty (zařízení vydávající ptačí zpěv, které zní samo o sobě a není amplifikováno, hráč se dvěma binaurálními mikrofóny připojenými dlouhým kabelem k mixážnímu pultu, z něž vedou dva výstupy do dvou reproduktorů); výsledek se bude lišit podle místnosti, kde jsou tyto pomůcky rozmístěny. „Hráč“ chodí místností hledaje fantomové odrazy ptačího zpěvu a zastaví se na místě, kde je možné slyšet efekt interference. Jakmile k tomu dojde, můžete „ladit“ frekvenci zpětné vazby tím, jak pohybujete hlavou, čímž celé akci dodáte lehce choreografický rozměr. Na rozdíl od instalací, které jsou ušity na míru akustickým vlastnostem určitých prostor, *Bird And Person Dyning* není zamýšlena pro žádnou konkrétní místnost a Lucier zdůrazňuje, že v některých prostorách nevznikne nic víc než „nechtěné rezonance“, plynulé změny výšky a halucinogenní reflexe jsou vyhrazeny příznivějším konstelacím. Ve všech případech nás ale čeká „vzrušení z lovu“ a úzkost průzkumníka, který nikdy přesně neví, co vlastně najde. A protože žádné dvě místnosti nejsou stejné, je lákavé označit tuto instalaci za *improvizaci*, i když improvizaci, v níž má hráč stálou kontrolu nad parametry svých nástrojů a reaguje na různé vlastnosti prostředí, takže vlastně odkrývá to, co už bylo „napsáno“. Co nás na *Bird and Person Dyning* okamžitě zaujme, je intenzita a intimita zvuku. Konceptuální soundartová díla jsou až příliš často zajímavá jen na papíře a ne při poslechu. I Ed Pinent z časopisu *Sound Projector*, muž, který chválou opravdu neplýtvá, nazval *Bird and Person Dyning* v nedávném přehledovém článku o Lucierově díle „nesmrtelnou klasikou“. Poslech CD verze Lucierova kusu je také zajímavým referenčním bodem pro všechna současná díla pracující s čistým zvukem sinusových vln, „no input“ mixážních pultů, podomácku vyrobených tónových generátorů, elektronických nástrojů zapojených do vazební kruhu a dalších zařízení vydávajících vysoký kontinuální zvuk: máme zde dílo, které může pohodlně spočinout bok po boku alba Sachiko M *Sine Wave Solo*, perlivému glissandu Toshimaru Nakamury a některým polohám Pan sonic (kteří projekci chvění na obrazovce osciloskopu odhalují „tajný život“ zvukového materiálu). Zpětná vazba coby „nástroj“ v Lucierových rukou je také tím, co Jon Savage nazval nevýznamnou, symbolickou „kudrlinkou agrese“, komentář k násilnosti rockových písní: je to dynamická síla, která, když v *Bird and Person Dyning* zazní, „zkoumá“ posluchače a nutí je vytvářet si osobní myšlenkové asociace a nepřijímat jednotnou interpretaci obsahu díla. Zpětná vazba není hrdinským eposem ani operetou a Lucier kritikům odpovídá, že evidentně „přírodní“ zvuk bez „narativních“ elementů je skvělý právě v tom, že informace „uvolňuje“ ale „neservíruje“. To, co *Bird and Person Dyning* zařazuje do kategorie instalace, je prohození rolí vysílače a přijímače. Podobně jako Lucierova díla pracující s vadami řeči či vlnami alfa je i tohle zároveň funkční a transcendentní. ■

Zvuk - umění - město

Sound art v pavučině přístupů k moderní urbanitě

Text: **Karel Veselý**

Současný sound art často pracuje s instalacemi umístěnými v městském prostoru. Různé přístupy k těmto uměleckým praktikám mají svůj odraz v pavučině názorů na roli zvuku ve vnímání prostoru, v němž se odehrávají naše každodenní životy. Problematika akustické ekologie, okupace zvukového prostoru v moderní civilizaci nebo akusticky příznivé architektury jsou tak nutnou součástí širšího teoretického náhledu na sound art. Tento článek je pokusem, jak nastínit možné propojení těchto teorií. (Šipky s názvy kapitol pod jednotlivými odstavci naznačují alternativní čtení článku. Text lze začít libovolným odstavcem.)

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

V květnu 1968 zaplnily zdi pařížských ulic graffiti a plakáty s nápisy jako *Sous les pavés, la plage!* (Pod dlažebními kostkami je pláž) nebo *La Beauté est dans la rue* (Krása je v ulicích). Svoje panování nad městem tak ohlásilo diverzní levicové hnutí Internationale situationniste (Situacionalistická internacionála). Tito surrealisté všedního dne od založení v roce 1957 štíplavými pamflety a happeningy bojovali proti „společnosti spektaklu“, jak Guy Debord označil kapitalistickou společnost potlačující kreativitu jednotlivce. „*Strhněme svět, v němž jistota, že nezemřeme hladem, byla vykoupena jistotou, že zemřeme nudou,*“ hlásá Raoul Vaneigem v *Traité du savoir-vivre a l'usage des jeunes générations* (1967). Ačkoliv velkou většinu své existence se IS zabývalo více vnitřními spory než reálnými subverzivními praktikami radostné anarchie (a v roce 1972 se rozpadlo), originálním způsobem se mu podařilo upozornit na fakt, že moderní člověk je chycený v pasti příkazů a povinností, které v konečném důsledku negují samotnou životní energii.

- > Kreativní narušení zvukových prostorů
- > Sonická urbanita

UNITÁRNÍ URBANISMUS

Vedlejším produktem Debordem popsané společnosti spektaklu jsou města, v nichž se akumuluje buržoazní statická forma života. Řešením měl být podle IS unitární urbanismus vycházející z práce lettristy Ivana Čeglova, který ve *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1953) proklamoval novou formu městského způsobu života, pro niž musí být postaveno město, v němž „*se již déle nebudeme nudit*“. Unitární urbanismus navrhuje ustoupit od architektury a urbanismu, jež sledují pouze přesně definované funkce, a tím předepisují, jak se v nich má žít. Jedním z kroků je zrušení hranice mezi uměním a běžným životem.

- > Sound art v městském prostoru
- > Max Neuhaus

AKUSTICKÁ EKOLOGIE

Zatímco IS se velmi detailně zabývá okupací prostoru, který narušují diverzní aktivity vytváření situací (předobraz pozdějších happeningů hnutí Fluxus), jen málo pozornosti je věnováno okupaci zvukového prostoru měst. Monotónní vrčení motorů se dávno stalo dominantním zvukem metropolí, který se na náměstích snaží překřičet rádia z otevřených dveří obchodů. Společnost World Soundscape Project vede od 60. let válku proti civilizačnímu hluku vědeckými prostředky. Její zakladatel, kanadský environmentalista R. Murray Schafer, navrhl ve svých knihách jako *The Tuning of the World* (1977) úkoly akustické ekologie, která má zastavit pokračující ničení přirozeného zvukového klimatu planety (world soundscape). Pro Schafera je všudypřítomný hluk průvodcem civilizačních chorob a celkové destabilizace lidského společenství.

-> Psychoakustické lůno

MAX NEUHAUS

Max Neuhaus byl původně perkusionista spolupracující s Pierrem Boulezem a Karlheinzem Stockhausenem. V 60. letech se z něho stal jeden z neoriginálnějších umělců v oblasti zvukových experimentů. Od soundwalks se postupně dostal k instalacím, které vytvářejí originální zvukové prostory. „*Chtěl jsem vytvořit něco, v čem skladatel a instrumentalista nejsou potřeba.*“ Jeho zvukové instalace umístěné do výtahů, plaveckých bazénů, stanic metra nebo veřejných parků pracují s osobní aurální topografií, kterou si účastníci jeho díla vytvářejí chůzí. Neuhaus zdůrazňuje aurální stránku naší zkušenosti s prostorem a upozorňuje, že pozorný poslech nám umožňuje lepší pochopení světa, v němž žijeme. Neuhaus vystupoval proti zvukové ekologii a zpochybňoval užitečnost takového přístupu. Podle něj je postaven na neodůvodněné myšlence, že „*příroda produkuje dobré zvuky a civilizace špatné*“. Strach z hlukového zamoření jen vytvá-





ří zbytečnou společenskou paranoiu, která může mít za následek veřejnou doktrínu, že jakýkoliv zvuk může lidem škodit a že nejlepší je ticho.

- > Kreativní narušení zvukových prostorů
- > Sonická urbanita

SOUND ART V MĚSTSKÉM PROSTORU

Zvukové instalace v městském terénu mají jedinečnou možnost narušit běžné stereotypy při vnímání uměleckého díla a také vnímání prostoru každodenní běžné zkušenosti. Oblíbenou praxí sound artu je zesilování zvuků, které zapadnou ve všudypřítomném šumu městského prostoru. Příkladem je Bill Fontana amplifikující zvuky zvonů, David Cunningham a jeho ozvučené budovy nebo satelitně zprostředkovaná symfonie „zpívajících mostů“ v instalaci Jodi Roseové. Posledně jmenovaná australská umělkyně se nechala inspirovat teorií „filosofie prostoru“ myslitelky Frances Dysonové, která rozvíjí ontologii postavenou na sluchu spíše než na vizuálním vjemu.

- > Akustická ekologie
- > Max Neuhaus

PSYCHOAKUSTICKÉ LŮNO

Německý postmoderní filosof Peter Sloterdijk si ve svých knihách (tři díly *Sphären*, 1998–2004 nebo *Im selben Boot*, 1993) všímá důležitosti společného zvukového prostoru, který spoluvytváří komunitu. Sloterdijk ve své koncepci sonosféry vychází ze Schafera, ale klíčové jsou pro něj spíše politické a společenské konotace pojmů Soundscapes – Sphären (česky sféra, ale také třeba bublina) a jejich ztráta v globalizovaném světě. „Zvukové tělo skupiny, samo o sobě se chvějící, na sebe soustředěné, vytváří nejranější formu oněch konfigurací sociální dělohy, které ve všech epochách lidských dějin měly vyvolat efekt vnitřního prostoru společnosti. Žít ve společnosti znamená proto vždy rovněž podílet se na zčásti imaginárním, zčásti psychoakustickém fantasmatu lůna.“

- > Sonická urbanita
- > Akustická ekologie

KREATIVNÍ NARUŠENÍ ZVUKOVÝCH PROSTORŮ

Velká většina současných praktik rezistence v rámci tzv. kulturního jammingu navazuje přímo na Situacionalistickou internacionálu. Projevy jako graffiti, street art, hacktivism (kybernetický squatting) a další by se

daly považovat za pouliční kritiku spotřební společnosti, adresnější adbusting je zaměřený proti falešnému světu reklamy. Ani v kontrakultuře se vesměs městskému zvukovému prostoru nevěnuje velký význam. Nicméně samotný název culture jamming pochází z desky skupiny Negativland JamCom'84, kde odkazuje na nabourávání do frekvence FM vysílaček. Anarchistická kuchařka *Recipes For Disaster* (2005) nabízí ze zhruba stovky rezistentních taktik jen dvě, které nějak souvisí se zvukem, a sice guerilový koncert a zvláštní návod, jak si vyrobit z jízdního kola nahrávací aparát.

- > Sonická urbanita
- > Sound art v městském prostoru

NEVIDITELNÉ MĚSTO

V jedné kapitole *Le citta invisibili* (Neviditelná města, 1972) vypráví Italo Calvino ústy cestovatele Marca Pola o městě jménem Irene, postaveném v hlubokém údolí. Město lze zahlédnout jen v ojedinelém okamžiku, který nastane velmi výjimečně. Obyvatelé sousedního města se o lidech z Ireny dozvídají jen na základě zvuků, které občas přinese vítr. Více o něm Marco neví. „Nepodařilo se mi zjistit, jaké je město, které ti z náhorní plošiny nazývají Irene; ostatně na tom málo záleží: bylo by to jiné město, kdybych se na ně díval zevnitř; Irene je jméno města viditelného jen z dálky, a když se přiblíží, mění se. Město je jiné pro toho, kdo přejde kolem, aniž by do něho vstoupil, a jiné pro toho, kdo se jím dá zaujmout a už v něm zůstane; jiné je město, do něhož přijdeš poprvé, jiné to, které opustiš, aby ses už nikdy nevrátil; každé si zasluhuje odlišné jméno; možná že jsem už o Ireně mluvil pod jinými jmény; možná že jsem vyprávěl jen o Ireně.“

- > Akustická ekologie

SONICKÁ URBANITA

Holandští kulturní teoretikové Alex de Jong a Marc Schuilenburg ve své knize *Mediapolis* (2004, anglicky 2006) sledují různé manifestace moderních životních způsobů v urbanizované kultuře. V kapitole věnované fenoménu sonické urbanity sledují, jak současné mladé kultury (techno, hip hop) vytváří své alternativní mentální prostory s pomocí hudby, kterou produkují či reprodukují. Autoři souhlasí se Sloterdijkem, že „nejefektivnější metoda, jak vytvořit prostor, je použít zvuk“, a jako příklad uvádí společenství detroitských techno producentů, kteří zabydleli pustinu post-industriálního města vlastními symboly a zvuky ve skladbách jako *Techno City*.

- > Psychoakustické lůno
- > Unitární urbanismus

Překlady autor, Břetislav Horyna (Peter Sloterdijk – *Na jedné lodi*, Votobia, 1997) a Vladimír Hořký (Italo Calvino – *Neviditelná města*, Odeon, 1986)

Steve Roden

Statické zvukové světy

Text: **Pavel Zelinka**

Tichá voda břehy mele. Umělecké výrazivo Američana Stevea Rodena se pohybuje na hraně mezi zvukem a tichem, jeho díář se čím dál tím víc plní objednávkami na zvukové instalace a řádka jeho desek se brzy přehoupne do páté desítky.

Roden se začal začleňovat do uměleckého podhoubí domácího Los Angeles od poloviny 80. let, kdy už měl zdárně za sebou bakalářská studia na Parsonsově škole designu. Nejdříve jako člen sdružení Collage Ensemble a po ukončení studií umění a designu doma v kalifornské Pasadeně roku 1990 už převážně sólově. Zpod jeho rukou postupně vzešly obrazy, kresby, plastiky, filmy, alba (v polovině 90. let pod přezdívkou In Be Tween Noise) a zvukové instalace.

Už od začátku tvorby byla jeho malířská práce často ovlivněna zvukovými či hudebními fenomény, zatímco dlouhometrážní jemné kompozice na pomezí ambientu a elektroakustického experimentu zase obsahovala silný vizuální náboj. Sám ke zvuku jako takovému přistupuje způsobem, jež ozřejmil v eseji *Active Listening*, která vyšla v rámci zvukového festivalu SoundWalk 05: „Když John Cage srovnává psaní-myšlení-mluvení se zvukem-hudbou-poslechem, hovoří o tom, že hudba je ‚vše okolo nás‘. Osobně tak radikální nejsem. Ačkoliv vše může být hudbou, ne všechno jí nakonec je. Marcel Duchamp hovořil o divákovi doplňujícím uměleckou práci svým osobním emocionálním vkladem, takže umělecké dílo nemá smysl bez ‚konzumentova‘ vstupu s jeho pohledem na věc. Není kompletní. ‚Aktivní posluchači‘ se tak stávají ‚komponujícími posluchači‘, stejně tak jako každý člověk se neustále rozhoduje, jaké nás obklopující zvuky bude ignorovat a které si připustí k tělu jako hudbu.“

Není divu, že pod kůži zažraný minimalismus se názorově potkal s dalšími hlukově tichými hračkami. V opulentní Rodenově diskografii najdeme společné desky s Brandonem LaBellem, Bernhardem Günterem, Richardem Chartierem, Franciscem Lópezem nebo Jasonem Kahnem a dalšími významnými experimentátory. Přes všechny tyto kooperace je ale Rodenova nejsilnější parketa ve spojení minimalistické hudby s vizuálním. Znovu jsme tedy u zvukových koláží.

FIELD RECORDINGS MEZI ČTYŘMI STĚNAMI

„Základní myšlenkou mých zvukových instalací je užití výjimečných a netradičních zvuků k vytvoření zvukově-hudební kompozice uvnitř předem daného prostoru. Pramen mé inspirace souvisí s místem, kde se instalace odehrávají. Jsou jimi zvuky galerijních místností či přilehlých veřejných prostor (například tržiště nebo náměstí). Jindy má inspirace vychází spíše z intuitivního zdroje, jako například když jsem použil hlas Jamese Joycea a kreseb souvisejících s předčítaným textem. Při jakékoliv práci, ať už je to malování, sochařství, filmování či vytváření hudby, je mým zájmem selekce všech typů informací a jejich přenesení do nových a neznámých souvislostí. Mým úmyslem je rozkrývat, nalézat a také popírat jednobarevné vidění věcí. Mé zvukové práce jsou tiché, nepopisné. Upravuji vnímání prostředí a snažím se vytvářet jistý druh zvukové architektury, prostoru, v němž se můžete volně procházet,“ prozradil na sebe Roden v katalogu výstavy *Inland Specific* v roce 2000.

When Stars Become Words

Airforms





Fulgurites

When Stars Become Words

Řada instalací z doby okolo přelomu milénia přináší jemné zvukové podněty z vnějšího prostředí do galerie. Ať už se jedná o předkomponovanou „zvukovou procházku“ (soundwalk) po losangeleském tržišti (*Vegetable Oscillations*, 1998), o zvuky, jež nás obklopují během jízdy autem (*8 Windows*, 1999), přenesené momenty z galerijního (jednou otevřeného, jindy zavřeného) okna (*View*, 1999) či zvuky rušné ulice okolo Chopinova divadla v Chicagu, transformované a slyšitelné pouze s uchem přitisknutým na rozechvěné okenní tabulky s instalovanými tichými reproduktory (*Shells*, 2001). Další oblíbenou disciplínou je lehké dotváření otevřených prostor, které jsou většinou součástí galerií, univerzit nebo muzeí. Takto vznikla instalace *Hanging Garden* (2000) ve foyer galerie PCC na již zmiňované výstavě *Inland Specific*, ptačím štěbetáním bylo „ozvučeno“ stromoví v atriu Hammerova muzea Kalifornské univerzity (*Bird Forms*, 2001), nočními zvuky z architektonického skvostu – domu architekta Rudolfa Michaela Schindlera – doplnil zahradní cestičku okolo této budovy (*Schindler House*, 2001), skleněnými dechy rozezvučel zahradu Umělecké zbrojnice v Pasadeně (*The Moon Gatherers*, 2002), koláží ze samohlásek titulní básně Stefana Georgea betonovou zeď kolejního muzea v Pomoně (*Speak No More About The Leaves*, 2003) a podobným způsobem také doplnil aténský hájek v blízkosti malebného kostelíka sv. Dimitrise Loumbardiardise (*Oionos*, 2006).

TRANSKRIPCE PROCESŮ PŘÍRODY

Zatímco doposud jsme se zabývali instalacemi, které pracovaly se zvuky slyšitelnými kolem nás, v posledních letech v Rodenově katalogu přibývá prací, které manipulují s „nehluchými“ daty. Jako prototyp můžeme vzít sólovou expozici z Williamsonovy galerie v Pasadeně nazvanou *Ear(th)*. Osmdesát malých cinkajících robůtků na vrchní straně dřevěného tubusu se rozeznávalo podle seismografických dat nashromážděných z neklidné sopečné oblasti mojavské pouště. Podobně vznikla i loňská instalace *Three Landscapes* na putovní výstavu Grieg07, která v Oslu a Bergeně připomněla stoleté výročí od smrti slavného norského skladatele. Základní hudební impuls první části filmového doprovodu vzešel z Rodenovy „notace“ vytvořené podle polohy norských pevninských ledovců. Zatím poslední větší instalace (*When Stars Become Words*, 2007) pro biennale v brazilském Porto Alegre bere základní sonické impulsy hned z několika zdrojů. Dvě velké skulptury rozezvučovala koláž v základu vytvoře-





Olmos



Moonfield

ná z hlásek jmen padesáti hvězd publikovaných Adlerovým planetáriem v Chicagu v roce 1940. Hudební amalgám třinácti jmen vyplňoval prostor menší dřevěné konstrukce zavěšené v prostoru, zatímco rozsáhlejší labyrint, do kterého se vměstnalo až deset návštěvníků, tiše rezonoval koláží obsahující základní surovinu z hlásek třiceti sedmi zbylých hvězd seznamu. Skulptury byly nabarveny podle Rimbaudova systému hláskové příbuznosti, hlásky jednotlivých hvězd byly rozříděny podle jednoduchého systému, navíc začleněny do struktur konstrukcí podle zobrazení jejich poloh na obloze jižní polokoule (s Jižním křížem v čele). Pro menší skulpturu vygenerovala konstelace hvězd v kombinaci s jejich jmény partituru obsahující jak grafickou notaci, tak odkaz k tradičnímu notovému zápisu hudby. Takový zápis pak byl podstrčen pod struny staré cittery, užívající velikost a umístění značek/hvězd jako návod, kdy a jak silně kterou strunu uhodit.

Komplikovanější cesta k výslednému tvaru dává autorovi možnost zapojit dohromady více disciplín, které má rád. Výtvarné umění má stejně důležitou funkci při vzniku nahrávky jako geografie či matematika nebo prostá hra na akustické nástroje. Přitom všechny zvukové instalace, ať již interiérové či exteriérové, nesou podobně tiché, dalo by se říct ambientní svědectví pro ty, kteří mají chuť

naslouchat. Roden k tomu v rozhovoru pro magazín Mashnote řekl: „Pro mě je z celého procesu tvorby nejdůležitější výsledný zážitek posluchače. Nikdy jsem se nesnažil složitostí konceptuální části zakrýt chabý poslechový dojem. Svou hudbou netvořím příběhové kostry. Se smyčkami a hluky pracuji způsobem, jenž by neměl rozptylovat pozornost. Všechny pohyby v kompozicích jsou plynulé, pomalu se stupňují, atmosféra je konstantní. Opustil jsem narativní struktury patřící k západní civilizaci ve prospěch východní tradice hudby (klasická indická hudba, gamelan atd.), kde konstantní pohyb evokuje ticho. Zvuk se pohybuje ve vrstvách a po trajektoriích namísto jednoduchého příběhu s pár vrcholy a údolími.“

Před tím, než nenápadný svět Stevea Rodena opustíme, dejme mu i poslední slovo. „Sound art má potenciál rozšířit vnímání prostoru (nebo dokonce světa) skrze zkušenost poslechu. Cílený poslech zkvalitňuje posluchačův zážitek. To není jediná pozitivní věc na dobré muzice. Rilke jednou prohlásil, že „dlaně musí jemně zacházet s přijímanými nabídkami“. Stejně tak jemné uši a aktivní poslech může přinést silnější spojení mezi prostorem a zvukem, které nás obklopují.“

www.inbetweennoise.com ■

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

Hudba odkudkoliv

Soundart Gordona Monahana

Text: Jesse Stewart

Překlad: Petr Bakla

V posledních desetiletích je živé provádění hudby stále více a více provázané s elektrotechnikou, která jej zprostředkovává. Na rockových koncertech a sportovních akcích dnes publikum spíše než skutečné lidi na scéně sleduje obří obrazovky. Dokonalá synchronizace playbacku podle toho, jak zpěvák otevírá ústa, a software na opravu intonace v reálném čase drasticky změnil obsah sousloví „zpívat naživo“. Tématem kanadského soundartisty a intermediálního umělce Gordona Monahana je právě hranice mezi „živým“ a „elektronicky zprostředkovaným“, ale jakoby z druhé strany: více než technologický moment živé produkce Monahana zajímá fyzická, materiální stránka elektroniky a elektronickými médii reprodukováné audiovizuální kultury.

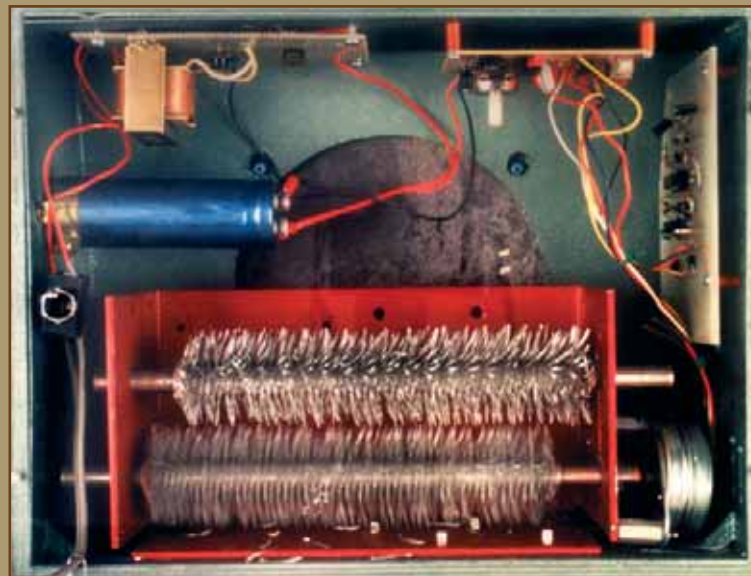
Zaměření se na tělesný aspekt provedení je ukázkově zřejmé ve *Speaker Swinging* (1982), jednom z Monahanových prvních a nejznámějších děl. Účinkující otáčejí nad hlavou reproduktory připojenými na sinusové generátory. Ačkoli samy o sobě reproduktory vydávají jen v průběhu provedení různě se měnící sinusové tóny, tedy vlastně nejjednodušší možné zvuky, jejich otáčivým pohybem v prostoru vzniká mnohem komplexnější dojem. Kruhová trajektorie reproduktorů rychle rotujících přibližně ve dvouapůlmetrovém poloměru má za následek velmi výrazný Dopplerův efekt. Frekvenční posuny zvuků se v náhodných poměrech různě vrství a střetávají. Ve své „reálné“ podobě jsou sinusové tóny, tvořící jediný zvukový materiál skladby, slyšet, až když na konci provedení účinkující reproduktory zastaví.

Radikální proměna v podstatě prostého zvukového materiálu je ve *Speaker Swinging* doprovázena neméně pozoruhodným aspektem vizuálním. V polovině performance zhasnou světla a o pár vteřin později se na kroužících reproduktorech rozsvítí diody, prořezávající do tmy efektní oblouky. Reproductory nyní vydávají frekvence, které odpovídají rezonančním vlastnostem sálu, ve kterém je skladba prováděna (generátory jsou ovládány „naživo“, manuálně v reálném čase). Vzniká tak stojaté vlnění, projevující se vibracemi ve zvukovodu a tlakem na ušní bubínek. *Speaker Swinging* je nejen fyzicky náročná na účinkující a posluchačům poskytuje přímo hmatatelně fyzický kontakt se zvukem, ale zahrnuje v sobě i jistý prvek napětí, strachu z toho, že se reproduktory vymknou kontrole. To vše přispívá k „živosti“ v podstatě elektronické skladby.

Raná Monahanova skladba pro klavír nazvaná *Piano Mechanics* (1981–86) má rovněž významnou fyzickou dimenzi – klavír je rozezníván velmi „sportovním“ způsobem. Většinou se jedná o opakování jedné akce, pohybu či gesta s malými obměnami. Ozývají se velmi neobvyklé zvuky, takové, jaké obvykle ztotožňujeme s elektronickou produkcí zvuku nebo přinejmenším se zvukem elektronicky modifikovaným. Dostáváme se tak k dalšímu z témat procházejících celou Monahanovou tvorbou – rozostřování hranice mezi akustickým a elektronickým, vyvolávání nejistoty, odkud se ten či onen zvuk vzal.

Piano Mechanics vlastně zkoumá, do jaké míry je naše současné vnímání formováno elektronickými médii (jak říká Monahan, *Piano Mechanics* je „post-elektronická skladba pro akustický klavír“). Obvykle se zjistí, že hodně – většina lidí, kteří jsou se skladbou konfrontováni poprvé a nebyli dopředu instruováni, by přísahala, že zvuk klavíru je elektronicky upravován.

Jiným Monahanovým dílem, které podobným způsobem smazává hranici mezi akustickým a elektronickým, je *Long Aeolian Piano*, poprvé realizované v roce 1984 ve spolupráci s kanadským fotografem Thaddeusem Holowniou. V této instalaci pod širým nebem jsou třicetimetřové klavírní struny napnuté horizontálně v krajině a jsou samovolně rozeznívány větrem. Jejich „aeolské“ tóny zesiluje rezonační deska pianina, skrze které struny procházejí. Hlasitost zvuků je překvapující – za větrného dne lze *Long Aeolian Piano* slyšet až na vzdálenost 700 metrů. Navíc se zvuk neustále mění. Malá změna směru či síly větru způsobuje ►



Music From Nowhere - vnitřek reproduktoru

Gordon Monahan hraje New and Used Furniture Music

různé změny v harmonickém spektru, a tudíž v zabarvení zvuku. Důsledkem je, že přihlížející (zaskočení silou zvuku a nevidíce, že by instalaci někdo „obsluhoval“) se domnívají – podobně jako u *Piano Mechanics* –, že zvuk je vytvářen elektronicky, ačkoli se jedná o instalaci čistě akustickou. Obvyklý pohled na to, jak má vypadat „live“ performance a jak vypadají „akustické“ zvuky, instalace nabourává. Na podobné myšlenky jsou založeny i *The Aquaeolian Whirlpool* (1990) a *Aquaeolian Music Room* (1991). V tomto případě jsou éterické, elektronicky znějící drony vytvářeny vodou proudící přes klavírní struny.

Další instalací balancující na pomezí živého a elektronického je *Music From Nowhere* (1989). Princip instalace spočívá v tom, že z reproduktorových skříní jsou vyjmuty vlastní reproduktory, jež jsou nahrazeny mechanickými zařízeními, produkujícími zvuk – například vibrujícími pláty plechu, zařízením zvolna odkapávajícím vodu či mechanicky rozeznívanými zvonky. První dojem v místnosti plné reproboxů je, že slyšíme reprodukováné zvuky – a přitom se zde nenachází jediný reproduktor, všechny zvuky jsou vytvářené akusticky, v reálném čase. Reproboxy se tak stávají místem, ve kterém se zvuk přímo rodí, nejsou pouhým „pasivním“ vyústěním elektronického řetězce. Zadní strana každého reproboxu je tvořena průhledným plexisklem, takže se zvědavý divák může přesvědčit, jaký je reálný zdroj zvuků, že se jedná o zvuky „živé“, ačkoli „účinkujícími“ jsou v tomto případě stroje.

Music From Nowhere je kritikou i oslavou masové kultury proměněné ve zboží. Tím, že Monahan vyměnil reproduktory za mechanické zdroje zvuku, mj. poukazuje na vykonstruovanost hudebních nahrávek a průmyslu, který je vytváří. Zároveň je nápadné, že si Monahan libuje v reproboxech z čtyřicátých až sedmdesátých let, tedy v jakémsi kýčovitém retru, což souzní s některými jeho dalšími aktivitami. Mám na mysli například dnes již neexistující falešně popovou skupinu Fuzzy Love, která si svého času vydobyla v Berlíně až kultovní postavení svými barovými cover-

verzemi od Beach Boys po Nirvanu. Vzpomeňme také konceptuální, převážně výtvarný projekt *Schmalzwald*, který Monahan realizoval ve spolupráci s Laurou Kikaukou. *Schmalzwald* byl populární Berlínský klub, fungující v letech 1996–2000. Zaměřoval se na prezentaci a tvorbu kultury nejextrémnějšího kýče (německy *der Schmalz* znamená mimo jiné něco sentimentálního, přelázaného). Součástí schmalzwaldských „retrogresivních“ dekorací byl i vysoce amplifikovaný těremin, na který mohli návštěvníci hrát či mnohdy na něj „hrálí“ nechtěně a který – podobně jako celá atmosféra klubu – nabízel, dle Monahanovy terminologie, návštěvníkům Schmalzwaldu místo „entertainmentu“ „irritainment“.

Kýč je prominentním prvkem také v multimediální performanci *New and Used Furniture Music* (2003). Těremin je zde použit k ovládnutí počítačových „patchů“, které aktivují různé mechanické zdroje zvuku, jako je např. velký plát plechu na děláni „bouřky“, dlouhé amplifikované klavírní struny a amplifikované kapání vody. Jednou z úchvatných vlastností těreminu je samozřejmě to, že se na něj hraje bez fyzického kontaktu

When It Rains





Speaker Swinging

– vlastně to vypadá jako kouzlo. Těremin tak opět dodává performanci *New and Used Furniture Music* důležitost fyzického gesta. Performance obsahuje také několik sólových vstupů, kdy těreminu není použito k ovládání dalších systémů, a zazní tudíž jeho typický zvuk pilového sinusového signálu. K husté směsi mechanicky produkovaných (ale elektronicky ovládaných) zvuků přibývá i zvuk čistě elektronický. K obdobnému vrstvení přitom dochází i v rovině vizuální. V průběhu provedení dva asistenti s videokamerami snímají detaily mechanických zařízení a záběry jsou promítány zadní projekcí. Divákům je tak umožněno proniknout do toho, jakými způsoby jsou zvuky vytvářeny (podobně jako díky plexisklům v *Music From Nowhere*). Signál z obou kamer je však smíchávám dohromady a divák/posluchač musí princip, na jakém performance funguje, objevovat postupně.

Mechanismus kapající vody použitý v *New and Used Furniture Music* Monahan použil i ve své další pozoruhodné instalaci *When It Rains* (2000). Komplikovaný titrační systém, sestávající z plastových potrubí a vodních ventilů, je zavěšen několik metrů nad podlahou galerie. Ventily jsou ovládány řadou MIDI spouštěčů (triggerů), které ventil otevírají právě na tu chvíli, aby se stihla vytvořit vodní kapka. Kapky dopadají na zavěšené všednodenní předměty, jako jsou plastové talíře, nádoby z nerez oceli, gramofonová deska apod. V současné podobě instalaci doplňují detektory pohybu spouštějící reprodukci několika hudebních skladeb napsaných speciálně pro *When It Rains*.

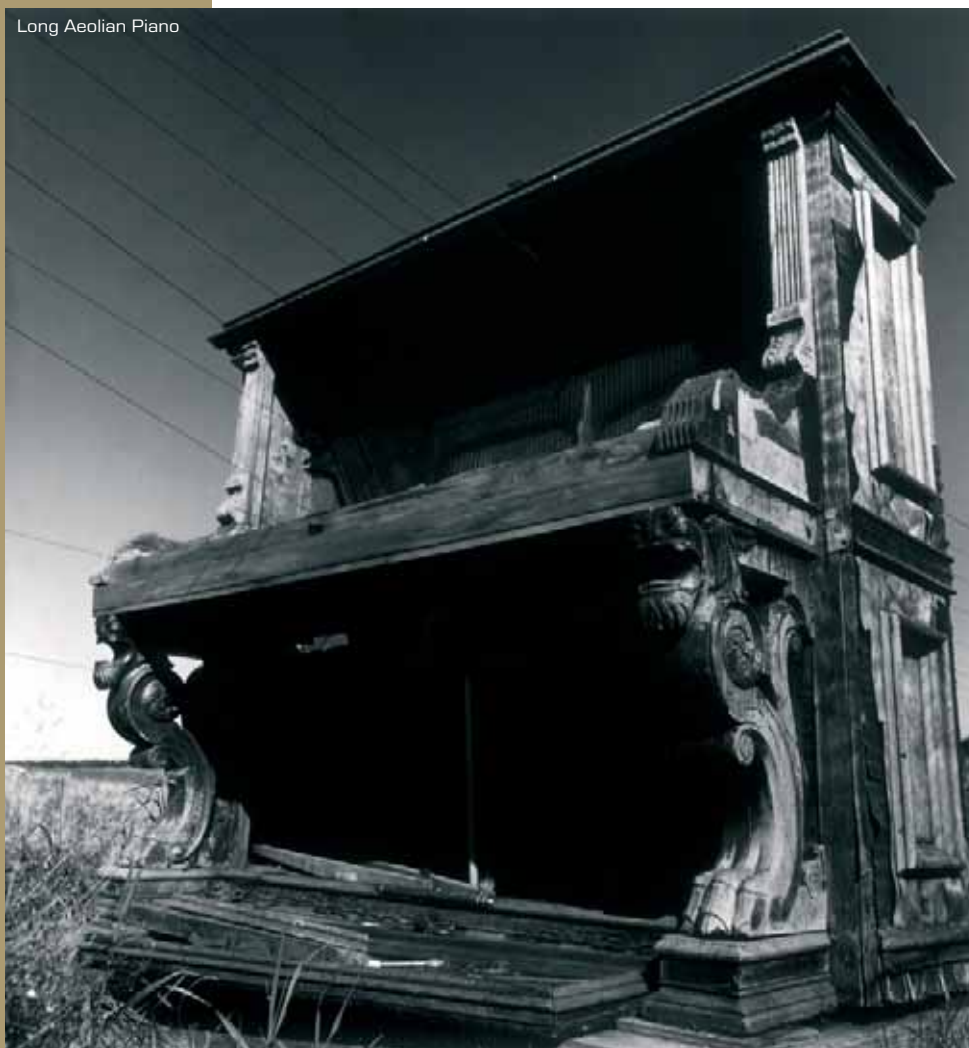
Kromě toho, že instalace je krásná vizuálně, má i pozoruhodné hudební kvality. Dopadající kapky vytvářejí komplikované polyrytmy, které chvílemi znějí jako nakřáplý gamelan a chvílemi jako techno bez basového spodku. Podobně jako v Monahanových „aeolských“ a „akvaeolských“ instalacích jsou přírodní síly (zde prostá gravitace) použity k vytváření zvuků, které evokují zvuky elektronické. Divák je opět konfrontován s nejistotou, co je „skutečné“ a co je „syntetické“. Každý ze zavěšených objektů vydává zvuky, které obvykle asociujeme se syntezátory nebo s digitálním samplingem. Ve *When It Rains* však integrované obvody a klubka drátů hravě nahradí pouhá jedno- až dvoumetrová vzdálenost, kterou vodní kapka urazí, než dopadne. Ta mezera jako by byla metaforou prostoru, který Monahanovo dílo otevírá: prostoru mezi přírodním a technologickým, zvukovým a vizuálním, živým a reprodukováným.

www.gordonmonahan.com

Doporučený poslech:

Gordon Monahan: *Speaker Swinging*,
Piano Mechanics. CR3 007

Long Aeolian Piano



BN hudebniny

1883
noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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

Valentin Silvestrov: p - pp - ppp

Text: **Vítězslav Mikeš**

„Ještě v dobách Sovětského svazu jsem jednou nesl své skladby na ministerstvo kultury a tamější nový úředník, který o mně vůbec nic nevěděl, mi nabídnul, abych ‚opěl‘ blížící se XXVII. sjezd strany. Odpověděl jsem mu, že bych velice rád ‚opěl‘ (jak podlézavé to slovo!), ale že právě píšu nokturno...“

Valentin Silvestrov

Vydeme-li z rozdělení tvůrců na ty, kteří postupují od díla k dílu a v každém z nich „uzavřou“ jednu ideu či určitý okruh idejí, a na ty, kteří celý svůj život pracují na díle „jediném“, pak ukrajinský skladatel Valentin Silvestrov bude spadat do druhé skupiny. A to i přesto, že jeho tvorba v šedesátých a sedmdesátých letech doznala dobově příznačné evoluce, směřující od snahy o uchopení konstruktivistických technik k oproštění hudebního výraziva. Každá Silvestrovova skladba jako by volně vyplynula z předchozí a „rodila“ další. Ne vždy je v tomto ohledu důležitá bezprostřední návaznost, stačí vzpomenout třeba cyklus prostých klavírních *Bagatel*, jejichž vznik autor časově vymezuje koncem padesátých let, kdy si začal v paměti uchovávat momentální nápady, které postupně rozvíjel, a počátkem druhého tisíciletí, kdy je zaznamenal na notový papír.

Pravda, poslech Silvestrovových skladeb z avantgardního období a například kvazi romansových *Tichých písní* může vzbuzovat dojem dvou vzájemně vzdálených hudebních světů. Může a nemusí. Alfred Šnitke v rozhovorech, které s ním vedl Alexandr Ivaškin, vzpomíná, jak na jednom koncertu zazněla jakási Silvestrovova dodekafonická skladba a po ní *Tiché písně*. Když se pak autora ptali, proč se vzdal dodekafonické techniky, odpověděl, že se jí nevzdal, načež lakonicky zacitoval z Evangelia podle Jana: „*Duch vane, kam chce...*“

„VNÍMAVÝ STIMULÁTOR SCHÖNBERGA“?

Valentin Silvestrov se narodil 30. září 1937 v Kyjevě. Hudbou se více začal zabývat teprve v patnácti letech a sotva v té době pomýšlel na profesionální hudební dráhu. I vysoká škola, na niž nastoupil, byla technického zaměření; po třech letech z ní ale odešel a rozhodl se pro studium kompozice. V letech 1958–63 studoval na kyjevské konzervatoři u Borise Ljatošinského, zakladatele moderní ukrajinské hudby a významného pedagoga, z jehož třídy vzešli mj. i Leonid Hrabovskij, Vitalij Hodzjatskij a Volodimir Zahorcev, tedy skladatelé, kteří se spolu se Silvestrovem stali v šedesátých letech vůdčími postavami ukrajinské hudební avantgardy, v domácím prostředí sice zakazovanými, leč poměrně známými a uváděnými v Rusku a zejména v západní Evropě, kde jim také bylo vtisknuto skupinové označení „Kyjevská avantgarda“. Na začátku šedesátých let platilo, že ukrajinští autoři spolu se svými kolegy z Pobaltí jako první z celého Sovětského svazu vstřebávali – zvláště díky intenzivnějšímu kontaktu s polským hudebním prostředím a festivalem Varšavský podzim – impulsy Nové hudby a vytvářeli jakýsi most k jejich importu do Ruska a dalších svazových republik.

V raných skladbách se Silvestrov přidržoval vlivů druhé vídeňské školy, zvláště Schönberga a Weberna, ze svých západoevropských současníků se inspiroval Stockhausenem, Ligetím, částečně i Boulezem, k němuž se však sovětská avantgarda šedesátých

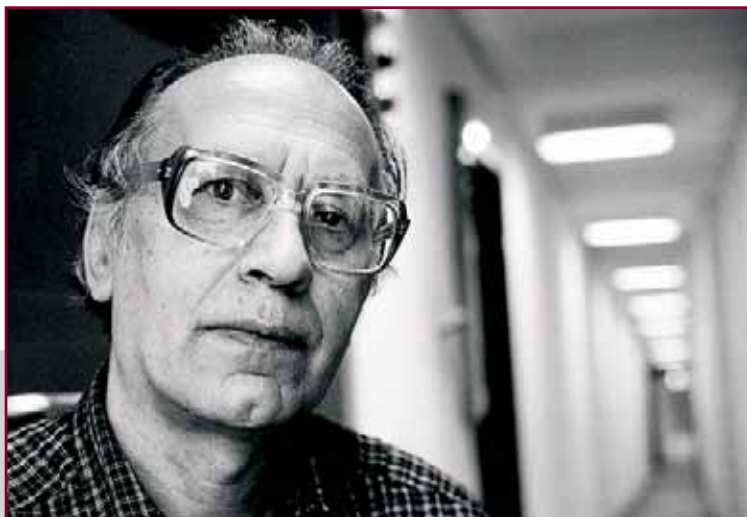
let stavěla obecně spíše s despektem – uznávala ho jako významného iniciátora Nové hudby, ale jeho hlubšímu působení se vyhýbala. V různých proporcích se u Silvestrova setkáváme s dodekafonií, serialismem, pointilismem, sonoristikou, aleatorikou apod., to vše je ale podmíněno pevnými základy klasických forem, intuitivním přístupem ke kompozici a tíhnutím k lyrismu a romantismu. K nejpodstatnějším skladbám tohoto období patří klavírní cyklus tří skladeb *Triáda* (1962), *Mystérium* pro amplifikovanou altovou flétnu a perkuse (1964), provedené v roce 1967 i na Pražském jaru Petrem Kotíkem a Groupe instrumental à percussion de Strasbourg, symfonie *Spektra* pro komorní orchestr (1965), *Druhá symfonie* (1965), třídílný koncert pro klavír a orchestr *Monodie* (1965/93) nebo *Projekce na cembalo, vibrafon a zvony* (1965).

Mnohá z těchto děl zazněla na Západě, kde se do povědomí posluchačů dostávala různými cestami. K jejich neúnavným propagátorům patřil například dirigent Igor Blažkov, dodnes považovaný za nejlepšího interpreta Silvestrovových raných orchestrálních skladeb. Svůj podíl na jejich šíření měl i německý hudební publicista a kritik Fred Prieberg, mj. též autor publikace *Musik in der Sowjetunion* (1965). A je nutno zmínit i osobnost cembalisty Joela Spiegelmana, který „propašoval“ Silvestrovovu hudbu do Ameriky a zasloužil se také o to, že skladatel dostal objednávku na vytvoření díla pro Koussevitzky Foundation: inicioval tak vznik *Symfonie č. 3 „Eschatofonie“* (1966), kterou na podnět Pierra Bouleze, vrátivšího se nedlouho předtím z pobytu v Sovětském svazu, uvedl v roce 1968 v Benátkách a Darmstadtu Bruno Maderna. Již dříve si Silvestrova všiml i Theodor W. Adorno, který v roce 1964 po poslechu klavírních skladeb *Znaky* a *Serenáda* (z cyklu *Triáda*) napsal v dopise zmíněnému Priebergovi: „*Silvestrov na mě udělal dojem velice nadaného člověka. Nesdílím námitky některých puristů, že je jeho hudba příliš expresivní. Pokládal bych však za nepříliš šťastné, kdyby se rozhodl více či méně mechanicky opakovat ve své tvorbě to, co proběhlo v Západní Evropě během posledních dvaceti let. Má jistě silnou potřebu vyjádřit sebe sama, nicméně působil jako velice vnímavý stimulátor (sic!) Schönberga, který zatím nemá sílu převzít podněty něčeho skutečně vlastního.*“

Adornova slova působila téměř prorocky. Už brzy se totiž Silvestrovův sloh měl začít proměňovat...

DRAMA, NIKOLI NA LOUVU

Zřetelným předělem v Silvestrovově tvůrčím vývoji se po roce tvůrčí odmlky stala čtyřicetiminutová třídílná skladba pro housle, violoncello a klavír nazvaná *Drama* (1970–71). Přestože se odlišovala od všeho, co k danému okamžiku její autor napsal, viděna v dobových souvislostech uměleckého vývoje Silvestrovových vrstevníků a také vývoje tvorby Silvestrova samotného nemusí a vlastně ani nemůže být chápána jako zlom, nýbrž jako



logický přechod. Její polystylový charakter představoval – podobně jako v případě *První symfonie* Alfreda Šnitkeho, vzniknuvší přibližně ve stejné době – krok k postmoderně, přestože Šnitkeho a Silvestrovovo pojetí polystylovosti se do značné míry liší. Zatímco u prvního jmenovaného kombinace prvků různých hudebních stylů a žánrů a jejich konfliktnost vycházejí jakoby z diachronního vnímání hudby, podrobeného kompozičnímu myšlení skladatele dvacátého století, u druhého působí spíše dojmem synchronie a reminiscence; to je moment, na němž bude Silvestrov stavět svou poetiku ve své další tvorbě až do současnosti.

Drama je jakýsi supercyklus, v němž první větu tvoří sonáta pro housle a klavír, druhou sonáta pro violoncello a klavír a třetí klavírní trio. Silvestrov skladbu popisuje jako „pole bitvy a zároveň i sjednocování textu a kontextu“, kde se vyskytují prvky všech do té doby jím poznanych kompozičních systémů. „V podstatě je to polystylovost, ale se zvláštní motivací. Přirovnám-li autora běžného polystylového opusu k jezdci na koni, pak sebe bych označil za kentaura. Jsem tedy současně koněm i jezdce, dramaturgem i „obětí“ dramaturgie. Jinými slovy, důležitý je pro mě nejen konflikt, ale i identita všech technik a stylů figurujících v tomto díle.“

Je zajímavé, že jak Silvestrov, tak Šnitke v obou zmíněných dílech použili nezávisle na sobě v modifikované podobě teatrální haydnovský motiv ze *Symfonie* č. 45, totiž postupné zhášení svěček a odchod hudebníků z pódia: u Šnitkeho je tato akce převrácena naruby, když orchestrální hráči během úvodu skladby postupně přicházejí na scénu a zaujímají svá místa; Silvestrov zase předepíše příchody a odchody hudebníků v průběhu skladby a na konci první věty nechává houslistu zapálit a vzápětí uhasnout sirku. Kromě toho je do partitury *Dramatu* zanesena řada agogických pokynů typu „naklonit se“, „narovnat se“ nebo (před třetí částí) „interpreti se jakoby chystají nasadit ve *fff*, ale najednou hrají *subito p*, *pp*, *ppp!*“.

S *Dramatem* po všech uvedených stránkách souzní i následující Silvestrovova skladba, *Meditace* pro violoncello a komorní orchestr, zkomponovaná v roce 1972 a dedikovaná Mstislavu Rostropovičovi. „*Meditace vede k identitě*,“ poznamenává k ní skladatel.

„STARÁ HUDBA“ A „SLABÝ STYL“

V centru Silvestrovovy tvorby let sedmdesátých stojí dva okruhy skladeb, které se volně prolínají. Prvním tímto okruhem jsou díla, která často již svým názvem programově odkazují na dávnou hudební minulost: klavírní *Starovinna muzika* (Stará hudba, 1973) a *Klasická sonáta* (Klasická sonáta, 1975) či *Starovinna balada* (Stará balada, 1977) pro baryton a klavír na texty Alexandra Bloka, zahrnout mezi ně však lze i klavírní cyklus *Dítěta muzika* (Dětská hudba, 1973) nebo *Smyčcový kvartet* z roku 1974.

Druhý okruh skladeb je charakteristický snahou o stlačení dynamické hladiny na nejnižší úroveň a sklonem k potírání skladatelského principu (Silvestrov hovoří o tzv. slabém stylu, tj. o úmyslném utlumení „vysokého“ kompozičního jazyka ve prospěch prostších prostředků při realizaci „vysokých“ uměleckých záměrů). Patří sem *Kič-muzika* pro klavír (Kýčová hudba, 1977), *Prostí písni* (Prosté písně, 1974/1981) a především cyklus pro baryton (nebo soprán) s doprovodem klavíru *Tichí písni* (Tiché písně) z let 1974–77.

„Důležité pro mě vždycky bylo – což je dost možná důsledek postwebernovského vlivu –, aby hudební text nebyl clonou mezi světem a mnou. Někdy se hudební dílo podobá pevnosti, za jejímiž stěnami je pohřben skladatel, a my pak zvenku oceňujeme, nakolik pevně je postavena. Já mám rád hudbu, která se nachází mimo uzavřený prostor jakéhokoli zvukového systému. Šum větru doprovázející lidský zpěv – a máte hotové hudební dílo!“

Tiché písně (recenzi nahrávky v podání barytonisty Sergeje Jakovenka a klavíristy Ilji Šepse, která vyšla na značce ECM v roce 2004, viz HV 1/05) jsou svým způsobem tímto „šumem větru doprovázejícím lidský zpěv“. Dvě hodiny trvající cyklus sestává z celkem čtyřadvaceti písní, které jsou dále uspořádány do čtyř dílčích cyklů. Jako texty k nim posloužily básně hlavně ruských klasiků – J. Baratynského, A. S. Puškina, M. J. Lermontova, O. Mandelštama, F. Ťutčeva, S. Jesenina a V. Žukovského (zastoupeni jsou však v ruském překladu i J. Keats a P. B. Shelly, v ukrajinském originále je pak použit úryvek z poémy *Son* – Spánek – T. Ševčenka), přičemž často ty verše, jejichž učení se nazpaměť bylo součástí školních osnov (Lermontovova *Plachta*, Puškinova *Zimní cesta*, Jeseninova báseň *Nevyřčené, modré, něžné* apod.) a které se již nejednou předtím staly předmětem romansových zhudebnění. I Silvestrovovo zhudebnění má zdánlivě blízko k romansu, celkové pojetí cyklu ale rovnítko mezi *Tichými písněmi* a zmíněným salonním žánrem vylučuje.

Vokální part postupuje převážně v menších intervalových krocích, smířlivě, bez jakéhokoli náznaku exaltovanosti. Klavír podbarvuje zpěv, a to tak, že pravá ruka lemuje melodickou linii vokálu (s poznámkou v partituře, že „melodii, která dubluje hlas, je třeba hrát velice tiše a průzračně, s ponecháním pedálových dozvuků“), levá v rozložených akordech usměrňuje harmonický pohyb, nenásilný a prostý, jen zřídka narušený modulací nebo decentní chromatikou. Veškerá proměnlivost dynamiky se až na minimum výjimek odehrává v nuancích mezi *pianem* a *pianem* *pianissimem*, významným prvkem jsou koruny a pauzy, při nichž všechny ony tiché tóny dozívají. Celý cyklus má být dle představ autora uváděn bez přestávky, navíc ani mezi jednotlivými písněmi by nemělo dojít ke zřetelnému odsazení (za každou píseň je důsledně předepsáno *attacca*), což při poslechu vytváří dojem jakési jedné jediné nekonečné melodie, při níž v jednu jedinou splývají i všechny básně.

Silvestrov se *Tichými písněmi* přidal k plejádě autorů, kteří v polovině sedmdesátých let sahalí po prostších prostředcích. Taťana ►

Tiché písně

[illegible]

„Stále méně možné jsou texty, které začínají, obrazně řečeno, „od začátku.““ *Postludium je jakési shromažďování ozvěn, forma předpokládající existenci určitého textu, reálně nezačleněného do onoho textu, nicméně spjatého s ním. Proto je tato forma otevřená, nikoli však na konci, jak bývá spíše obvyklé, nýbrž na začátku. Postludiovost ale znamená i něco mnohem víc. V podstatě je to určitý stav kultury, kdy formy odrážející život-hudbu (analogicky k životu-románu), jako je tomu například v hudebním dramatu, jsou vystřídány formami, které život-hudbu komentují. To není konec hudby jako umění, ale konec hudby, v němž tato může setrvávat velice dlouho. Právě v oblasti kody je možný nesmírný život.“*

A black and white photograph of a middle-aged man with a receding hairline, looking upwards and to the right. He is wearing a dark, patterned shirt. The background is a blurred interior space with a series of bright, rectangular lights receding into the distance, creating a sense of depth.

pro housle a klavír z roku 1990 nazval *Post scriptum* a klavírní cyklus z roku 1993 *Viddalena muzika* (Vzdálená hudba).

Naznačený koncept se ale týká i tři číslovaných symfonií (Čtvrté, 1976, *Páté*, 1980–82, a *Šesté*, 1994–95) a vokální symfonie *Exegi monumentum* (1985–87) pro baryton a orchestr na Puškinovy verše. *Pátou symfonií* Silvestrov prohlásil za „postsymfonii“, kteréžto „žánrové vymezení“ koresponduje třeba se Šnitkeho příspěvkem k jeho *První symfonii* – „(k)eine Symphonie“ – nebo s „programním“ názvem *Sedmé symfonie* Giji Kančeliho (*Epilog*). Zhruba padesátiminutovou *Pátou symfonií* provází mahlerovská melancholie a hypnotizující statický charakter, daný pozvolným tempem (přestože se v partituře někdy téměř konsekvantně ob takt střídají tempové protipóly *andante* – *animato* či *andantino* – *piú mosso*, kontinuitu poklidného plynutí hudby to nijak neovlivňuje), vesměs dynamickou jednotvárností a neustálými a jakoby nekorigovanými návraty tematického i epizodického materiálu, v němž posluchač znalý Silvestrovovy tvorby hravě rozpozná echo zejména *Tichých písní*. Cíl tu zůstává obdobný jako ve jmenovaném cyklu – vytvořit jednu nekonečnou melodii, jejíž jednotlivé fráze doznívají při prodlevách nebo pauzách, pouze si je volně předávají různé nástroje nebo nástrojové skupiny orchestru. Třídílné rozvržení jednověté symfonie pak sice může navozovat jistou souvislost se sonátovou formou, povaha samotné hudby – jakési „přešlapování na místě“ – ji ale potírá. Nic víc než koda to není. Koda protahovaná na mez únosnosti. Koda, která přesto našla své pokračování v dalších, již zmíněných skladbách: v symfonii *Exegi monumentum*, kde Silvestrov zhudebnil Puškinovy slavné verše ze sklonku básníkovy života („Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj...“), nechal je však *znít* pouze do poloviny skladby a po zbytek jim dal *doznít*; grandiózních rozměrů dosáhlo „setrvávání v kodě“ v pětivěté *Šesté symfonii*.

REKVIEM PRO LARISU

Významným mezníkem v Silvestrovově tvůrčím i osobním životě se stal rok 1996. Skladatel ztratil svého nejbližšího člověka – manželku Larisu Bondarenko, muzikoložku, jejímž jménem můžeme najít podepsané třeba i heslo *Valentin Silvestrov* v edici encyklopedie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z roku 1980. Její smrt Silvestrova zasáhla natolik, že v bezprostřední reakci na tuto událost vážně uvažoval o ukončení své skladatelské činnosti. Rok nato se však tato beznaděj proměnila v pohnutku, která dala vzniknout monumentálnímu a velice subjektivnímu sedmidílnému dílu pro smíšený sbor, sólisty a orchestr: *Requiem pro Larisu* (1997–99). Použití neobvyklé předložkové formy v názvu je zcela záměrné – dílo v symbolické rovině představuje sled skladatelových vzpomínek na život strávený po boku své ženy. Coby zprostředkovatelé těchto vzpomínek slouží četné citáty, povytahované z celé Silvestrovovy předchozí tvorby: například ve druhé části (*Tuba mirum*) se ozve úryvek z *První symfonie*, třetí část *Lacrimosa dies illa* odkazuje k *Exegi Monumentum*, zvláště k pasáži, která bezprostředně následuje po odeznění posledních veršů v této symfonii, čtvrtou větu (*Largo*) tvoří upravená verze písně na Ševčenkův text z *Tichých písní* a následující *Agnus Dei* je úpravou kratší skladby pro smyč-

cový orchestr a klavír *Visnyk* (Posel), jež byla napsána v osudovém roce 1996, krátce před Larisinou smrtí. Ráz „vzpomínkovosti“ Silvestrovovu *Rekviem* ale dodává i způsob zacházení s textem. Dílo bychom jen stěží označili za zhudebnění tradičního latinského textu, neboť z něj tu zůstávají pouze fragmenty. Naopak nejcelistvěji, a tím i nejkonkrétněji a nejnaléhavěji vyznívají slova z Ševčenkoovy poémy ve čtvrté části. A pak jsou v *Rekviem* ještě dvě zvukové komponenty, které vystupují jako metafory biblického slova: jednak „vibrace“ úderů na bicí nástroje a opakovaných tónů v nízkém registru klavíru v dynamickém rozpětí *pp* – *f* – *ff* – *f* – *pp*, vytvářející řetězec bouřlivě vzrušených vln (s tímto kompozičním prvkem se setkáváme často v Silvestrovových předchozích skladbách), jednak sampl smířlivého větru. Pasáž, k níž tyto komponenty odkazují, se nalézá v První Knize Královské a týká se zjevení se Hospodina Eliášovi nikoli v podobě vichřice, ani hromobití, ani ohně, nýbrž v podobě lehkého vánku...

POST SCRIPTUM

S výjimkou *Sedmé symfonie* (2003) se Silvestrov k velkým formám po *Rekviem* zatím nevrátil. Soustředil se převážně na miniatury – písně, klavírní skladby apod. –, které se však také stávají součástí jeho „jediného“ díla. Případ klavírních *Bagatel* zmíněný v úvodu přitom není ojedinělý, podobných příkladů můžeme u Silvestrova v poslední době zaznamenat více. Trochu to připomíná „reprízu“ *Páté symfonie*: je to jakýsi kvazi návrat na začátek „shromažďování ozvěn“...

Doporučený poslech:

Silent Songs (ECM New Series 1898/99, 2004) – *Silent Songs, Four Songs after Osip Mandelstam*
 Requiem for Larissa (ECM New Series 1778, 2004)
 Leggiero, pesante (ECM New Series 1776, 2002) – *Sonata for violoncello and piano, String Quartet No. 1, Postludium Nos. 1–3, Hymne 2001*
 Cantatas (Megadisc, MDC 7842, 1997) – *Cantata* (1973), *Ode to the Nightingale, Cantata* (1977), *Diptych*
 Orchestral Works Vol. 1 (Megadisc, MDC 7837, 1998) – *Monodia, Symphony No. 4, Postludium*
 Orchestral Works Vol. 2 (Megadisc, MDC 7836, 1998) – *Symphony No. 5, Exegi Monumentum*
 Misterioso (ECM New Series 1959, 2006) – *Post Scriptum, Misterioso*
 Symphony No. 6 (ECM New Series 1935, 2007)
 Bagatellen und Serenaden (ECM New Series 1988, 2007)

Čtení:

Nesťjeva, M. (ed.): *Valentin Silvestrov. Muzyka – eto penije mira o samom sebe... Sokrovenny razgovory i vzglyady so storony. Besedy, stat'ji, pis'ma*. Kyjev 2004.
 Savenko, S.: *Rukotvornyj kosmos Valentina Sil'vestrova*. In: *Muzyka iz byvšego SSSR*. Vyd. 1. Moskva 1994, s. 72–90.

ng Bernhard Lang Bernhard Lang Bernhard La

Text: **Petr Bakla**

Hlavním zájmem rakouského skladatele. zájmem rakouského skladatele Ber. em rakouského skladatele Bernhard. akouského skladatele Bernharda La. ského skladatele Bernharda Langa . o skladatele Bernharda Langa jso. ladatele Bernharda Langa jsou sm. tele Bernharda Langa jsou smyčky.

Začneme trochu teoreticky. Co je smyčka (loop), jak vzniká, co se s ní dá dělat?

V zásadě jde o to, že smyčka je opakování určité části audio nebo video samplu. Podmínkou vzniku smyčky je sampl. Sampl je něco, co je dané, nalezené, prostě něco, co už existuje – to mi připadá jako zásadní moment. V rámci samplu pak určíme oblast, která se bude opakovat. Sampl je „přečten“ od začátku vymezené oblasti do jejího konce, a to určitou rychlostí. Už samotnou změnou rychlosti čtení lze sampl transformovat – zkracovat nebo natahovat. Takže podstatou smyčky je opakování, a to určitou rychlostí – smyčka v sobě zahrnuje aspekt pohybu.

Tento základní princip má samozřejmě mnoho variant. Lze např. smyčkovat oblast delší, než je samotný sampl (v případě audio smyčky se tak do ní vloží ticho, pauza). Dále lze smyčky různě transformovat, modulovat. Délka smyčky může zůstat v průběhu opakování konstantní (tzv. „pulse-loop“), nebo se různě měnit: v průběhu opakování se mohou postupně posunovat počáteční a koncový bod čtení samplu [viz *perex*] nebo se může délka smyčkované části samplu měnit posouváním jen jednoho z bodů, počátečního nebo koncového – jako ve filmech Martina Arnolda. Zajímavou možností „čtení“ je tzv. „jitter“, kdy pomyslný kurzor, který „čte“ sampl, se v definované oblasti chaoticky, náhodně cuká tam a zpět (při převládající tendenci pohybu

bu dopředu). Tento pohyb tam a zpět ale může být i pravidelný, rytmický („oscillation-loops“). Tak zvané granulórní smyčky využívají opakování extrémně krátkých úseků (např. 4 ms a méně). Dá se jimi sampl jakoby zpětně zrekonstruovat, ale samozřejmě s určitým charakteristickým „pointilistickým“ zkreslením. Používám tuto techniku jako „transkripci“ zvuku poškozeného cédéčka. Výsledek lze připodobnit též ke šhubajícímu se obrazu videa, když zmáčknete pauzu. Konečně je možné využít takzvaných „feedback-loops“, kdy je vlastně přečtená oblast samplu zpětně nahrána, přehrána, znovu nahrána atd. Je to technika inspirující se starými páskovými smyčkami, jaké používali třeba Brian Eno či Robert Fripp, i s jejich charakteristickým postupným utlumením vyšších frekvencí – zvuk se v průběhu opakování stává stále „tupějším“. Dobrým příkladem z mé hudby je skladba *Differenz / Wiederholung 7*, založená čistě na různých operacích se smyčkami.

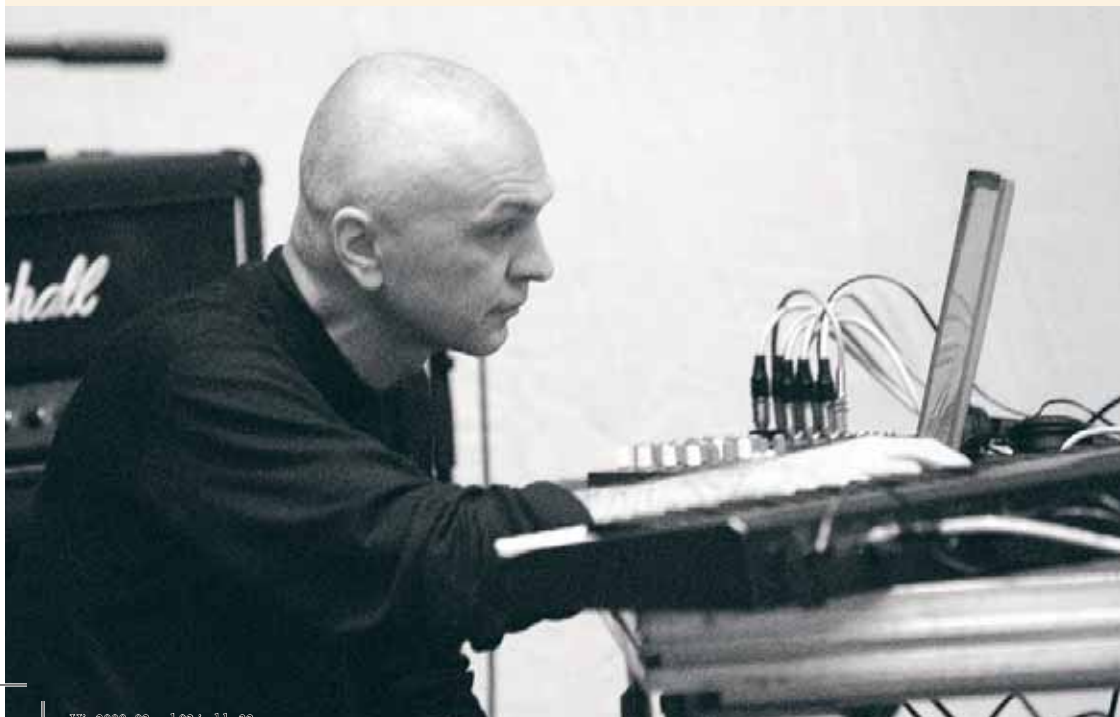
Proč jsou pro vás smyčky tak atraktivní? Jak se vyvíjel váš způsob práce s nimi?

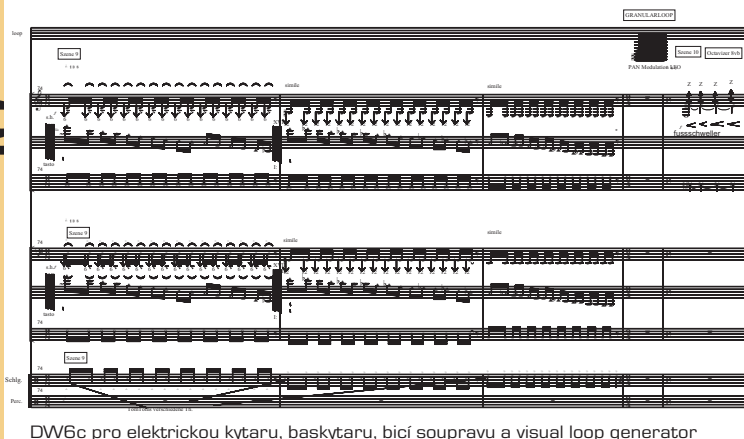
Odkakživa mě zajímalo cirkulární pojetí času v opozici vůči prosté lineární temporalitě. Hrával jsem v rockových a jazzových kapelách, takže jsem s opakováním jako tvůrčí metodou v kontaktu od počátku svých hudebních snah. Velkou změnu v mém pohledu na princip opakování a na smyčky znamenal Deleuze – jeho *Difference a opakování*.

Zabývám se tou knihou od roku 1995, kdy mě na ni upozornil můj přítel Christian Loidl. Opakování, coby propracovaná a vnitřně různorodá technika, se stalo dalším prostředkem dekonstrukce v mé hudbě, směřující k novému vnímání hudebních gest a zvuků jako takových („Opakování nijak nemění předmět opakování, ale cosi se mění v mysli toho, kdo pozoruje.“ – David Hume). Vzdáleně to připomíná minimalismus, ale to je jen povrchný dojem, já směřuji někam jinam.

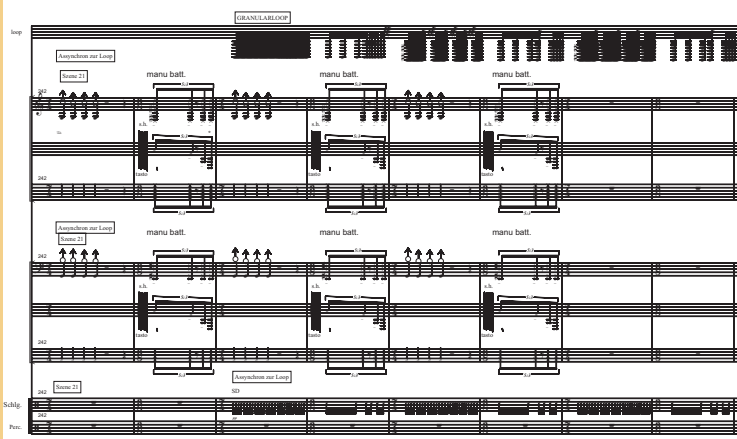
Jelikož jsem byl svým způsobem odchován takovou tou schönbergovskou školou, opakování bylo pro mě po dlouhou dobu tabu – ideálem byla kontinuální proměnlivost, neříkat nic dvakrát. Daniel Charles v knize *Music and Forgetting* dokonce vyvozuje určité politické konsekvence z hudby pracující s opakováním, zejména u techna a německého progresivního rocku ze sedmdesátých let. To mě velmi zasáhlo, protože on napadá přesně tu hudbu, již jsem já obdivoval. Byl to tedy hlavně Deleuze, kdo mě probudil z mého dogmatického spánku. Dalším východiskem bylo přehodnocování mého pohledu na narativní struktury – v literatuře lze najít několik strategií, jak lineární narativitu narušit: za prvé je to W. S. Burroughs se svými technikami střihu a překládání papíru; dále je to technika joyceovského proudu vědomí, vymykající se prosté lineární časové ose; konečně je to právě opakování. Moje osobní metafora je tato: třetí rozměr dvourozměrného rotujícího disku. Tok textu se zastavuje, text se vrství sám na sebe, mění se v rytmus, pohyb, zvuk. Tímto způsobem by mělo být možné vidět běžné věci v jiném světle, nově. Možná je za tím vším idea Luigiho Nona, totiž že se pohybujeme na poli znaků, které jsou dané, a naším úkolem je hledat nové způsoby vnímání, slyšení.

Snaha o narušování narativních struktur byla také „tématem“ improvizací v kapelách, s nimiž jsem hrál. Nahráli jsme si spoustu improvizací a v mnohých jsme našli struktury podobné řeči. Po několika experimentech s texty založenými na volném proudu vědomí jsme okolo roku 1997 začali improvizovat se smyčkami. Vzniklo několik projektů – *VLO*, *LaLeLoo*, *Tricorder* (video obdoba *VLO*). Pracovali jsme způsobem transkribování nahrávek





DW6c pro elektrickou kytaru, baskytaru, bicí soupravu a visual loop generator



improvizovaných i vypsanych repetitivních struktur, další transkripce nahrávky té transkripce, a tak stále dokola. Ze začátku jsem se ve své sérii *Differenz / Wiederholung* (DW) snažil o převedení improvizace do notované hudby, později jsem naopak používal živého samplingu a vkládal do vypsanych struktur improvizované části. Kapely, v nichž jsem hrál, se staly jakousi laboratoří pro moji notovanou hudbu, zrovna tak jsme ale moje skladby (*DW1*, *DW3*) zpětně „remixovali“ s živými hudebníky. Jeden z těchto projektů, *Black Friday*, koncipovaný Ulim Fusseneggerem [kontrabasista *Klangforum Wien*, pozn. PB] přivedl dohromady takové osobnosti jako je Kurzmann, Fennesz či virtuóz na gramofony Dieb 13, a také hudebníky hrající na „normální“ nástroje.

To, o čem tu hovořím, má svůj předobraz ve vizuálním umění, které mě kolem roku 1996 hluboce inspirovalo a dodalo mi odvahu změnit můj způsob komponování. Asi nejdůležitějším vlivem byl filmař Martin Arnold, u něhož je princip opakování jedním z ústředních momentů. Myslím, že to má hodně co dělat s počítačovým myšlením: Ctrl-X, Ctrl-C, Ctrl-V.

Doted' jsme mluvili o smyčkách, ale ne o tom, co je smyčkováno. Jak je pro vaše komponování podstatný vlastní sample?

Výběr samplu je součástí kompozice: zasmyčkováním se sample stává něčím jiným, respektive může být jinak vnímán, čten. Così banálního může tak nabýt na významu, naopak něco, co je významné, o svůj význam přichází – ztrácí svůj kontext a přestává být smysluplným znakem. Například: věta *I love you* může být brána jako znak nabitý emocemi nebo jako výrazné klíše, a tím, že je zasmyčkována a třeba šestnáctkrát opakována, ztrácí svůj význam a stává se zvukem *Aioouuu*. Co se samotných samplů týče, používám dvě možnosti: jednak využívání historických archivních materiálů, a to jak zvukových, tak notových, jednak samplů ze své vlastní hudby. Momentálně směřuji k většímu využívání prvních z uvedených variant.

Mluvil jste o počítačovém myšlení. Vzpomínám si, že když jsme se setkali asi před rokem, říkal jste, že Finale je vlastně stroj na copy/paste. Jak používání notového editoru Finale ovlivnilo samotnou podobu vaší hudby?

Myslím si, že přechod od psaní rukou na platformy typu Finale, Sibelius apod. má na komponování hudby velký vliv. Vliv, který byl doposavad hrubě podceňován. Já osobně jsem přešel od ručně psaných partitur k počítačovému notovému edi-

toru, protože jsem si uvědomil, že struktury, které jsem použil ve skladbách *DW1*, *DW1.2* a *DW2* až *DW5*, se vlastně ideálně hodí pro počítačovou notaci – byla tam i určitá estetická příbuznost, protože moje smyčky vznikly transkripce počítačových samplů. Začít pracovat s Finale bylo drastické rozhodnutí, protože v té době jsem svoji notaci dovedl k dokonalosti a hudebníci z mých ručně psaných partitur rádi hráli, což se nedá říct o anonymních, nedokonalých partiturách z Finale. Zpočátku jsem moc nepoužíval techniku copy/paste, jako spíše prosté repetice. Ty se ale špatně čtou – riziko, že se spletete, když máte něco opakovat patnáctkrát, je velké a psychologicky pochopitelné. Takže jsem pak začal s kopírováním a vkládáním struktur, kdy notový obraz odpovídá skutečné struktuře hudby. V poslední době hodně používám copy/paste tím způsobem, jakým pracují programátoři: zkopírované části v každém opakování nějak modifikuji, vnáším do nich odlišnost.

Práce se smyčkami je vlastně druhem nebo rozšířením variační techniky. Je nějaká možnost jít za nebo nad tuto variační techniku, která by pro vás byla atraktivní?

Tak za prvé práce se smyčkami není nutné spojená s variační technikou – je to právě ona dialektika mezi „mrtvým“ opakováním a diferencí, to jest variací, která je jádrem celého konceptu difference a opakování. Já inklinuji buď k hypnotickému opakování beze změn a la techno, nebo naopak k hyperkomplexním strukturám sice založeným na smyčkách, ale tak složitým, že repetitivnost v nich zaniká a zůstává jen jako podvědomá infrastruktura.

Za druhé, onen „krok za“, o kterém mluvíte, není něco, co by se dalo vědomě připravit, vymyslet. Je to něco, co se může vynořit po letech práce na určitém problému. V průběhu celého cyklu *DW* se snažím hledat způsob, jak celý koncept zároveň překračovat. Zejména se jedná o vkládání částečně improvizovaných, nezasmýčkových struktur, tvořících protipól k mašinérii smyček. Někdy jsou to de facto vypsane sólové party. Dobrým příkladem jsou instrumentální sóla ve třetí části *Das Theater der Wiederholungen*.

Vaše aktivity jsou hodně provázané s ansámblem Klangforum Wien. Čím je tato spolupráce pro vás důležitá?

Spolupráce se souborem Klangforum Wien se ukázala jako rozhodující pro vývoj mého komponování v posledních asi deseti letech. Z několika důvodů. Za prvé, člověk má možnost experimentovat s an-

sámblem v přátelské atmosféře, prosté cynismu, s jakým se lze často setkat. Za druhé se vám dostane okamžité zpětné vazby a velmi přímé kritiky, jinak obvykle maskované zdvořilostí. Tvrdá a zároveň dobře míněná kritika je možná vlastně jen mezi přáteli. To je pro skladatele důležité, pomáhá mu to zlepšovat se a postupovat dál. Konečně mi spolupráce s Klangforem umožnila být přímo u rozvoje toho, co bych nazval „soudobou vídeňskou Auführungspraxis“ – účastnit se mnoha koncertů, zkoušek, diskusí, soutěží. Klangforum také hodně hraje po celém světě, takže je pro mě a další skladatele vstupními dveřmi do světové soudobé hudby.

Existuje vlastně něco, co by se dalo považovat za rakouskou scénu soudobé hudby? Určitý specifický rakouský styl?

To si nemyslím, a pokud by taková scéna ve vyhraněnější podobě existovala, byla by určitě v kontextu evropské nové hudby provinční. V devadesátých letech se v Rakousku objevily některé opravdu novátorské tendence na elektronické a experimentální scéně, ale vlivem „demokratizace“ elektronické hudby to už není nic, co by bylo specificky rakouského nebo vídeňského. Ostatně si myslím, že největší kvalitou tohoto města byla vždy jeho otevřenost vůči okolnímu světu.

Bernhard Lang (*1957 v Linci)

Studoval jazzový a klasický klavír, též se věnoval studiu filozofie a německé filologie. Po ukončení studia klavíru se začal věnovat kompozici pod vedením skladatele Andrzeje Dobrowolského. Od roku 1988 vyučuje na Kunstuniversität Graz, kde je od roku 2003 profesorem kompozice. Langova hudba byla provedena na mnoha významných festivalech (např. Steirischer Herbst, Darmstädter Ferienkurse, Salzburger Festspiele, Wien Modern, Donaueschingen, Witten a mnoho dalších) a je vydávána na CD předními vydavatelskými (Kairos, Col Legno). Lang trvale spolupracuje se souborem Klangforum Wien. K jeho hlavním zájmům patří v posledních letech především hudební divadlo, spolupracuje též s choreografi (Xavier Le Roy, Christine Gaigg, Willi Dorner).

<http://members.chello.at/bernhard.lang/>

Doporučený poslech:

Das Theater der Wiederholungen, Kairos 2006
Differenz / Wiederholung 2, Kairos 2000
DW 17: Doubles / Schatten II, Col Legno 2006
DW 8, DW 15, DW 3, Col Legno 2004

Gino Robair

Bubeník, který nebubnuje

Text: **Petr Vrba**

**V minulém čísle jste se mohli dočíst o Australanovi jménem Will Guthrie, který v roce 2003 odjel do Londýna učit se u jednoho ze zakladatelů AMM, Eddieho Prévosta, nonkonformního bubeníka, diplomovaného historika a filosofa. To samé, ale téměř o dvacet let dříve, učinil americký perkusionista a skladatel Gino Robair. Jeho však zajímalo daleko víc. „Hudebníkem můžete být taky tak, že nemáte rodinu, berete drogy, hraje-
te blues po klubech... to já jsem nechtěl. On mi ukázal, jak být muzikantem v rámci společnosti.“ Nejen improvizace jako taková, ale i to, jak naplnit svůj život hudbou holisticky, bylo pro Robaira natolik důležité, že neváhal a po svých studiích prodal bicí soupravu a na rok se přestěhoval do Londýna, kde se krom jediné příležitosti perkusí ani bicích nedotkl. O tom, že léta tovaryšská nebyla marná, nás dnes přesvědčují nejen ryze hudební aktivity, v jejichž rámci Robair vystupuje na festivalech po celém světě, spolupracuje na mnoha nadžánrových projektech, v nichž jsou jeho partnery natolik odlišné osobnosti jako Anthony Braxton, Tom Waits či Otomo Yoshihide, ale i jeho redaktorská práce v hudebním časopise *Electronic Musician* a provoz vlastního labelu Rastascan Records. K tomu je i šťastně ženatý a má dvě děti.**

Čas strávený v Anglii popisuje Robair jako „jednorozhodnutí cvičení poslechu improvizátorů bez tleskání rukou“. Kromě tohoto poučení (povětšinou získávaného u piva po koncertech, které navštěvoval po práci) a inspirace, již nacházel v Prévostovi, který pořádal koncerty, festivaly, workshopy, vedl label a samozřejmě sám koncertoval, ho ovlivnilo ještě jedno setkání. V roce 1985 zažil v Londýně i koncert kvarteta Anthonyho Braxtona. Setkání nakonec vyústilo v doporučení, ať se Robair podívá na nabídku Mills College, kde Braxton tou dobou učil. O šest měsíců později, po návratu do USA, se Robair stal jeho žákem. Zde měl dostatek prostoru na prozkoumávání oblasti mezi komponovanou a improvizovanou hudbou a zároveň možnost poznávat těžkosti, které s sebou tato záliba nese. Spolupráce s Braxtonem totiž většinou znamená čtení not bez přípravy a obdobně tomu bylo i při koncertech. Hudebník má k dispozici nesmírně složité (často grafické) partitury, se kterými ale nemá ani čas se důkladně seznámit. „Partitury ke Ghost Trance Music mají třeba pětadvacet stran plných not bez opakování melodie a zároveň bez udání tempa. A najednou Anthony přeskóčí do improvizace. Musíš být stoprocentně koncentrovaný, ne si jen tak čekat, až přijde kus něčeho, co máš zahrát. Je to boj. Často jsou ty kusy delší než devadesát minut. Navíc Anthony nerad zkouší, většinou stráví zkoušku mluvením. Máme dvě hodiny na zkoušku a on první hodinu mluví, pak deset minut hrajeme, přeruší to a zase mluví a pak řekne, že jsme připraveni na zítřejší koncert. Ráno přijde a přinese úplně nové noty, neboť strávil celou noc přepisováním... Nejde o to hrát Anthonyho hudbu, nýbrž o to být přítomen zrodu hudby. Zkoušky jsou příprava na vytváření hudby, a ne příprava na interpretaci partitury. To je myslím rozdíl mezi některými evropskými skladateli 20. století a mnoha americkými 20. a 21. století, že jedni chtějí slyšet, co napsali, druzí naopak chtějí nechat vyloudit úplně novou hudbu: přivedou tě někam, ale uskutečnění záleží na tobě a každé to pak zní jinak.“

Z dalších skladatelů, kteří působili na Mills College a měli na Robaira rozhodně svůj vliv, uvedme alespoň Loua Harrisona (1917–2003) a Williama Winanta, který mimo jiné zprostředkoval Robairovi hraní v Zornově „multi-projektu“ Cobra. Během koncertu se seznámil s kytaristou Mylesem Boisenem, se kterým ještě týž rok (1987) založili Splatter Trio, v němž tím třetím byl a dodnes je saxofonista Dave Barrett. Navíc po provedení Cobry mu byl nabídnut i post perkusionisty v Club Foot Orchestra, a Robair tak byl najednou vytížený aktivitami na scéně, kterou předtím neznal.

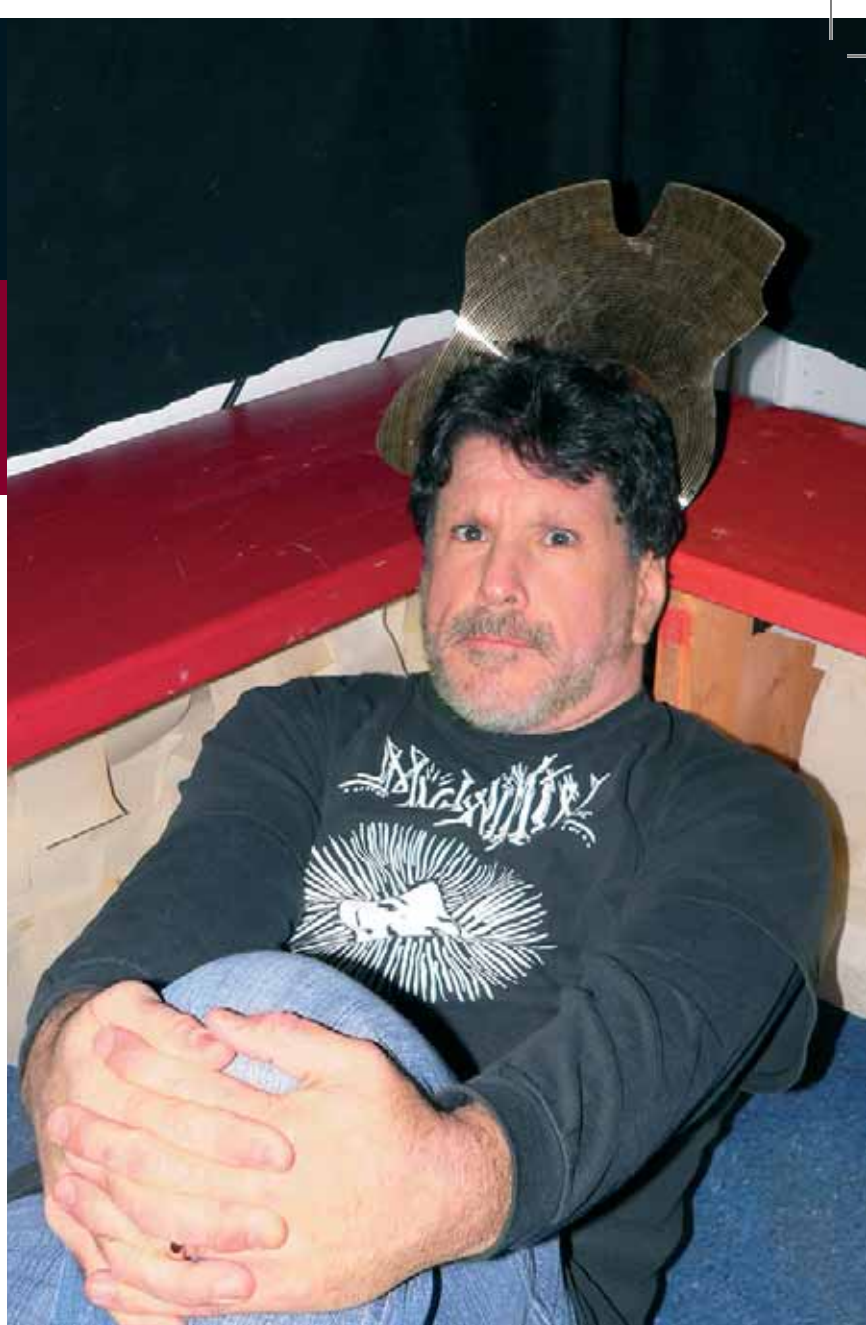
Diplomy, které si z Mills College odnesl, jsou nakonec dva; kompozice a nahrávací a elektronická média. Ten druhý se mu dodnes hodí jak při provozování labelu, tak při práci v časopisu. Zmínit Robairův důvod, proč se stal redaktorem na plný úvazek, a jeho názor na dnešní hudební žurnalistiku, především americkou, není od věci. „Když jsme měli druhé dítě, potřeboval jsem si najít zaměstnání, protože jako hudebník na volné noze jsem neměl zdravotní pojištění. Žena byla původně zdravotní sestra, ale zůstala s dětmi v domácnosti, a tak jsem zkrátka hledal práci na plný úvazek. Rozhodl jsem se psát, protože už jsem dřív napsal pár článků o hudbě. Je docela náročné skloubit každodenní práci, večerní koncerty, a do toho občas turné. Časopis píše o hudební technologii, takže o mikrofony, zvukových aparaturách, nahrávacích systémech, a také obsahuje rozhovory s muzikanty. Dělal jsem rozhovory hlavně s lidmi, kteří dělají rock, jazz, třeba s Nickem Didkovským nebo průkopníkem elektronické scény Jean-Jacquesem Perreym. To, že jsem hudebník, mi samozřejmě pomáhá neklást hloupé otázky jako: ‚jaký používáte software?‘, mě spíš zajímá, ‚jak docílíte s daným softwarem tento zvuk?‘. Většina hudebních publicistů říká něco jako ‚hej, tvoje hudba zní trochu jako Eddie Prévost‘, protože oba používáme smyčec... Většina moderní hudební kritiky je povrchní, vůbec nejde do hloubky, až je to frustrující. Nebo hudební recenze: většinou se dozvíte, kdo je na té desce a že to zní jako Evan Parker. Mluví spíš o tom, jak nahrávka zní, než o tom, co je. Ale na druhou stranu, když se mnou dělal rozhovor třeba Dan Warburton, byla to radost – sám je hudebník, klade inteligentní otázky, prostě zná hudbu.“

K ucelenějšímu vnímání Gina Robaira je nutné mít na paměti, že již od svých pubertálních let byl silně ovlivněn rockem v podání takových kapel jako Residents či Captain Beefheart and his Magic Band. Sám také vždy fungoval v nějaké svižnější formaci a jeho dlouhodobé přátelství s Johnem Shiurbou (kytaristou z Molecules) přineslo nejednu spolupráci. Zmírně alespoň jednorázový projekt, kdy oba společně s Carlou Kihlstedt, Jewlií Eisenberg (Charming Hostess), avant-metalovými Sleepytime Gorilla Museum a ještě několika muzikanty z Ebola Soup a Idiot Flesh vzdali hold Art Bears. „Hudba Art Bears není pouze rock, je to komplikovaná komorní hudba. Všichni jsme měli společné, že jsme ji chtěli hrát, a tak jsme to dali dohromady. Přepisovali jsme veškerou jejich hudbu z pozorného poslechu CD, takže jsme se to naučili přesně tak, jak to je na nahrávkách. Slyšel jsem, že Fred Frith nemohl uvěřit, že by někdo mohl něco takového udělat!“

ZÁMĚR VERSUS NÁHODA

„Chci, aby moje vlastní hudba byla velmi neobvyklá. Je ale hodně lidí na impro scéně, kteří chtějí být „čistí“ a hrají pouze jeden druh hudby. Jako u jídla, já nechci jíst jen kukuřici, chci vyzkoušet všechno možné.“ Předpokládám, že v oblasti San Franciska je normální, že hudebníci, kteří hrají různé styly jako rock, pop, metal atd., zároveň dělají improvizaci, jako třeba Carla Kihlstedt (HV 4/06). Nicméně totéž zjevně neplatí všude. „V některých městech, třeba v New Yorku existuje hierarchie stylů. Hrajete buď jazz, rock nebo downtown – což znamená, že hrajete podle not, ale zní to jako rock a jazz... Kdežto v oblasti San Francisco Bay všichni spolupracují. Někdo může říct „hrajú jazzový saxofon, ale umím hrát i na gamelan“. Nejsou zde žádná pravidla a omezení, celá scéna je velice otevřená, spolupracuje se napříč žánry. Přispívá k tomu také to, že média tuhle oblast celkem ignorují, není tam žádná hvězda typu John Zorn či Marc Ribot, u nichž máte přesně nadefinované, jaká to bude hudba. Masada je prostě Masada. Na scéně volné improvizace je dost těch, co chtějí hrát čisté a nemíchat styly.“

Robair se jako hudebník řídí jednoduchým mottem „rozeznít (jakýkoli) instrument co nejneobvyklejším způsobem“. Obdobně jako zlatokopové prosívají písek, aby našli zlato, smejčí Gino Robair po smetištích a z nalezených objektů činí nástroje rovnocenné paličkám, činelům či smyčcům. Vše může sloužit jako hudební nástroj i jako inspirace. Spolu s hudební intuicí se z Robaira stává jakási membrána či anténa přijímající jakkoli náhodné impulsy. „Poslouchám, co hraje ten druhý, a ve své hlavě si dokážu představit zvuk, který by k tomu seděl, případně takový, který by byl zajímavější, a pak pracuju vlastně proti zvuku vytvářenému spoluhráčem. Když třeba John Butcher hraje na saxofon perkusivně, řeknu si, že můžu hrát dlouhý tón, podívám se okolo, chytnu dřevěnou tyčku a tvořím dlouhý tón. Když hrajú, mám všechny věci na zemi rozházené kolem sebe a bubnu, při hraní tam stejně padají, a to pomáhá náhodnému výběru – rozhlédnu se kolem sebe a popadnu pak něco, na co jsem si ani nevzpomněl. Ale obvykle to začíná v hlavě, napadne mě zvuk a hledám pro něj nástroj. Je to hudební intuice: posloucháš dopředu, předjímáš, co se bude dít, a buď to tak necháš, nebo ne. Když hrajú třeba s Johnem, vím co se může stát, ale můžu to taky trochu pokazit a navést jiným směrem. A John to dělá taky, ví co hrajú a buď hraje s tím, nebo proti tomu. Navíc s Johnem je to vždy v dobrém slova smyslu nepohodlná situace. U něj nikdy nevíš, a to mám rád, je to vždycky výzva. To je to, co hledám v hudbě, nějakou zkušenostní složitost, něco jako dobrodružství.“ Asi před devíti lety propadl Robair jinému dobrodružství, zvuku polystyrenu, a tak si na své koncerty nosil jen kus polystyrenu, smyčec a taky lopatku na smetí, na kterou se též dá smyčcem hrát výtečně (slyš *Plates, Blocks, Cups & Hair*). Jinými oblíbenými nástroji se staly především tzv. e-bows (elektronické smyčce) a pohyblivá motorizovaná „hejblátka“ typu mixer, šlehač na kapučíno aj. „Mám rád hluk, a to jak se v něm rozvíjí harmonie. Když moje matka používala vysavač, vždycky jsem se tím nechal strhnout. Jakmile natočíš hlavu, zvuk se



změní... mám to rád. Když poslouchám e-bow položený na amplifikovanou blánu bubnu (bez mikrofonu slyšíte jen něco jako čmeláčí bzучení) nebo na strunu piana, slyším, jak se různě přesouvají harmonie, vznikají harmonické tóny.“ A obdobné je to u dalšího z nástrojů, který si Robair tentokrát pořídil v zastavárně. „Když hraješ na těremin v extrémních výškách či hloubkách, tóny se stávají dost nezvyklými. A pak se objevují svrchní a spodní alikvóty (subharmonics, superharmonics) a je to dost složité a nepředvídatelné. To mám rád na těchto nástrojích.“ (slyš sedmipalcové *Theremin* vs *Ebow Snare*)

Formáty hudebních těles, v kterých se náhodný prvek a napětí podle Robaira projevují nejvýrazněji, jsou především tria, a to nejlépe v ad hoc situacích. „Trio mám rád, protože vždy, když máš lichý počet hráčů, někdo zůstává stranou. Jako když si hrajou děti. Jsou-li dvě, jsou vždycky šťastné, a jakmile přidáš třetí, začnou dovádět, budou se prát. Přijde napětí, pláč... Obdobně v improvizaci, ten třetí to dělá zajímavějším. Hrajeme-li ve třech, pěti, sedmi, paráda, ale kvarteto, to je pro mě hrůza. Vždycky se to tupě rozdělí na rytmickou a melodickou sekci. Snažím se takovéhle struktury co nejvíc nabourávat. Dua mám taky rád. Hrajú s Johnem či trumpetistkou Birgit Ulher. Prostě lichá čísla a taky prvočísla.“

Jinými slovy, cílem jsou situace, které nutí hráče být ve střehu, být připravený na náhodu. K tomu mu slouží i pro improvizaci nepostradatelné globální naslouchání všemu kolem, které si osvojil během desetiletého studia gamelanu střední Jávy (mimořádně i Lou Harrison byl silně ovlivněn indonéským gamelanem). ►



NÁHODA VERSUS OPERA

A jako je náhoda mocným hybatelem improvizace v podání Gina Robaira, tak je jím i v jeho skladatelské tvorbě. Zastavme se krátce jen u toho nejaktuálnějšího projektu.

„Pracuju teď na opeře a ta je celá postavená na náhodě. Skládá se z velmi jednoduchých struktur, které se spojují a vrství jako koláž a lidi jsou celí zmatení, co to vlastně slyší, a dějí se zajímavé věci.“ Nepopírá, že se v tomto směru nechal inspirovat. „Jako skladatel jsem si uvědomil, že je mnohem zajímavější nechávat lidem velký prostor k interpretaci, než přesně určovat, co mají hrát. Pak dostaneš výsledek, jaký by tě ani nenapadl. Např. Lou Harrison psal některé skladby tak, že zadal nástroje, jednotlivé akordy, ale nezapsal plně melodii, udělal to jako stavebníci a nechal hudebníky, ať si to poskládají sami. Takže každé provedení mohlo být úplně jiné.“ Hlavním hrdinou opery *I, Norton* je Joshua Abraham Norton (cca 1819–1880). „Na žádost občanů Spojených států se já, Joshua Norton, prohlašuji za císaře.“ Takto začíná první z jeho mnoha proklamací, kterou se dne 17. září 1859 stal Nortonom I., císařem USA, a později k tomu přidal ještě záštitu nad Mexikem. Textovou základnou opery jsou texty připisované tomuto neúspěšnému obchodníkovi, který zřejmě propadl nejen zlaté horečce (tvrdí se, že mu přeskočilo poté, co špatně investoval do peruánské rýže, a rok před tím, než se prohlásil za císaře, zbankrotoval). Říká se, že i přesto, že byl očividně na mizině, stravoval se v nejdražších restauracích, neboť mosazné pamětní desky jeho veličenství byly výborným obchodním artiklem. A stejně tak žádná hudební či divadelní událost v San Francisku se neobešla bez sedadla rezervovaného pro císaře. I když je dnes pro většinu lidí nezná-

mou postavou, a i ve své době byl kromě San Franciska víceméně ignorován, v literárním díle přežívá např. v Twainově *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, kde posloužil jako předloha postavy krále. Opera, jež je jakousi strukturovanou koláží, se skládá z dirigované improvizace (obdobně jako v London Improvisers Orchestra či v již zmiňované Zornově Cobře, odkud jsou i některé části převzaté), grafických partitur, improvizovaných vstupů jednotlivých hráčů a plného notového zápisu. Opera, která nevyžaduje žádné speciální požadavky na světla, kostýmy či scénu, může být hrána kdekoli a kdykoli. I přestože obsahuje části psané pro zpěváky a promlouvající, může být provedena čistě instrumentálně. A tak každé provedení je odlišné a finální forma je vždy odvislá od samotných aktérů, kterých může být jak hrstka, tak i velký ansámbl. A jak říká sám autor: „Ano, mám náhodu moc rád, víc než záměr.“

www.rastascan.com
www.myspace.com/inorton

Výběrová diskografie:

Gino Robair:

Other Destinations (Rastascan Records, 1989)
Buddy Systems (Meniscus Records, 1995)
Singular Pleasures (Rastascan Records, 1997)
Theremin vs. The Ebow Snare (Lucky Garage Recording Company, 1997)
Plates, Blocks, Cups, and Hair (Limited Sediton, 1999)

Splatter Trio:

Hi-Fi Junk Note (RR, 1995)
Splatterarities (Limited Sediton, 1998)
Fistful of Dewey (Racer Records, 1999)
Splatter Trio (RR, 2000)
Clear the Club (RR, 2007)

Ostatní:

Gino Robair/Anthony Braxton: *Duets 1987* (RR/Music & Arts, 1987)
Lou Harrison: *La Koro Sutro* (New Albion, 1988)
Club Foot Orchestra: *Metropolis* (soundtrack), (Heyday, 1991)
Terry Riley: *In C: 25th Anniversary Concert* (New Albion, 1995)
Scott Rosenberg: *Are* (Super J, 1996)
Miya Masaoka/Tom Nunn/Gino Robair: *Crepuscular Music* (RR, 1998)
Eugene Chadbourne: *Beauty and the Bloodsucker* (Leo Records, 1999)
Beth Custer: *In the Broken Fields Where I Lie* (BC, 1999)
Martin Archer: *Winter Pilgrim Arriving* (Discus, 2000)
John Butcher/Gino Robair/Matthew Sperry: *12 Milagritos* (Spool, 2000)
Ron Anderson/Molecules: *Anything is Possible* (Amanita/Megaphone, 2000)
Miya Masaoka/John Butcher /Gino Robair: *Guerrilla Mosaics* (482 Music, 2002)
Tom Waits: *Blood Money* (Anti, 2002)
Birgit Ullmer/Gino Robair: *Sputter* (Creative Sources, 2005)
Pink Mountain: *Pink Mountain* (Frenetics Records, 2005)
Jacob Lindsay/Scott R. Looney/Gino Robair: *Yellowcake* (RR, 2006)
Jon Raskin Quartet (RR, 2007)

Black To Comm

Hebké hřiště vydavatele Marca Richtera

Text: **Petr Ferenc**

„Slyším to, co jiní neslyší
hebké nohy chodit po plyši“

Jaroslav Seifert

DEKORDER JE KDYŽ

Hamburský Dekorder, který právě slaví pět let existence, není nijak extrémně pilným vydavatelstvím. Šéf Marc Richter evidentně nemá naspěch a vydává jen alba, která ho opravdu baví. Nejslavnějšími jmény značky jsou bezesporu The Hafler Trio, jehož desetipalcový vinyl je beznadějně rozebrán (inu, značka H3O je pro nezávislé vydavatele synonymem úspěšného prodeje), a norský kytarista, noisemaker a člen agilních Jazkamer John Hegre, o jehož zdařilých albech na Dekorderu jsme nedávno referovali.

Jak už to mezi nezávislými vydavateli se vztahem k DIY estetice v současné době módou, i na Dekorderu vycházejí alba finských podivně folkových projektů. V tomto případě jde o one-man bandy Kuupuu a Uton. Svět patrně touží být zaplavován špatně nahránými skicami, které by dílem zasloužily vymazat a dílem dokončit, aby byla zdůvodněna jejich holá existence; když se nad touto módou zamyslím, napadá mě, že se asi jedná o průsečík a) odnože reality-show (i progresivní frikulíni chtějí svůj X-Factor); b) jemně sadomasochistického potěšení z čiré, bezdůvodné podivnosti; c) kýženého a nepřiznaného ospravedlnění existence cancáků a památníků, které v pubertě kdekdo měl a nikdo na to dosud raději moc nevzpomínal (touha po bezprostřednosti dětského vidění světa se v hudbě periodicky opakuje – v šesté dekádě stála za skvělým debutem Pink Floyd a nejpitomějším songem Beatles *All Together Now*); a konečně d) dalšího výtrysku punkové rovnostářské úlevy: hurá, to dokážu taky a hned se do toho pustím. Nutno ovšem říci, že elpíčka, která Marc Richter sestavil z kazetových a CDR nahrávek Kuupuu, jsou v kontextu scény „schválně špatného víceméně folku“ tím skoro nejlepším. Navíc si Richter z tohoto žánru invenčně bere inspiraci pro své hudební eskapády – to nejlepší, co Dekorder vydává.

SPĚT ZPĚT

Dlouhohrající debut Richtera alter ega Black To Comm nazvaný *Rückwärts/Backwards*, kterému předcházela singl *Levitation*, limitované desetipalcové EP a CDR, spatřil světlo světa v roce 2005. Šestatřicetiminutové CD (a velmi limitované LP) v roztomilém digipacku s kočičkou na titulní straně je složeno z osmi skladeb a dokonale odráží Richterův obojetný zájem o „podomácku sestrojovanou“ zvukovou mozaiku finských folkařů a zájem o postindustriální a jinak experimentální žánry. Album je složeno ze smyček sebraných z vinylových a šelakových desek, terénních nahrávek a krásně zvonícího „kuchyňského gamelanu“, patrně sestavy příborů a dalších kovových pomůcek hospodyňky.

Asi nikdy jsem neslyšel tak jemnou práci s manipulovanými deskami. Jejich zvuk je rozpoznatelný díky jemnému praskání přehrávaného média, vytvořené smyčky jsou ale lemovány táhlými fade-iny a fade-outy, přeskakování ani nepřirozená manipulace s rychlostmi zde nemá místo. Jedinou výjimkou, co se týče efektů vlastních manipulací s gramofonem, je přehrávání pozpátku – proces, při němž slyšený zvuk na-



jíždí svými dozvuky a vrcholí rychlým, mlasknoucím stříhem, když dozní atak. Opakující se melodický motiv hraný pozpátku ve skladbě *Levitation* je opravdu mistrovským využitím možnosti – má sice typickou pitvornost, ale jen v takovém množství a kontextu, že z pokřivenosti není činná jediná přednost. Nostalgické útržky povědomé atmosféry starého jazzu, vaudevillu a romantické klasiky nejsou popisné a atmosféru nastiňují jen zlehka a rozmazaně. Terénní nahrávky, které Richter používá, pocházejí z důvěrně známého domácího světa – veselý křik dětí, bzukot včel (v úvodní skladbě *Bees*). Album záměrně trochu hraje na módní naivistickou strunu, jeho půvabu a hudební invenčnosti to ale veskrze prospívá.

VÍČ (BOHUŽEL?) UMÍME

Po nadšeně přijatém CD se Richter, zdá se, rozhodl prozkoumat pole, které na *Rückwärts/Backwards* pouze lehce obhlédl, a vrhl se s vervou do světa drones. DvojLP *Wir können leider nicht etwas mehr zu tun...* opouští zvuk manipulovaných desek ve prospěch skutečných instrumentů – různých obstarožních varhan a harmonií, zvonů a jiných perkusí, analogových efektů a výrobků smyček, mručení a hostujících kytar a trumpet. Vstřícný, „pohodlný“ zvuk debutu zůstal, je ale možná škoda, že Richter nezůstal u miniatur, které mu tak dokonale šly, a protlačil stránku zvukovou na úkor stránky kompoziční. Dvojalbum se skvěle poslouchá, překvapivého účinku svého předchůdce však – díky pevně danému žánru – nedosahuje. Nejnovější nahrávka Black To Comm, A strana split vinylu s rovněž hamburskými Aosuke, se v tiskové zprávě odvolává k tradicím krautrocku a je slyšet, že zvuk čistých dronů začíná být Richterovi těsný. Kam si asi muž, který svůj projekt nazval po improvizovaném kousku de- troitských klasiků garážového rocku MC5, půjde hrát příště?

www.dekorder.com
www.blacktocomm.org ■

Hudební surrealista Boris Gaglojev

Text: Jan Faix

Vytvořit realistický portrét originálního hudebníka jménem Boris Gaglojev je úkol velmi nesnadný. Podobně jako jeho hudba, i on sám byl člověkem dosti neuchopitelným. Není jednoduché o něm psát, když se informace o jeho tvorbě a názory na ni tolik různí, když zřejmě i on sám o svém životě šířil – pravděpodobně pro vlastní potěšení – řadu mylných faktů. Není pro mne jednoduché zachovat při psaní odstup vzhledem k obdivu, který jsem k němu jako jeho spoluhráč vždy cítil, a už vůbec pro mne není jednoduché psát takový článek zároveň jako nekrolog, neboť 4. ledna letošního roku Boris Gaglojev zemřel.

Informace pro tento článek jsem čerpal především z rozhovorů s jeho hudebními kolegy a jeho manželkou, z několika málo o něm již napsaných textů, z poslechu dostupných nahrávek jeho hudby a z vlastních zážitků. Obraz to tedy nemůže být úplný, zvláště když si různé výpovědi lidí okolo něho často protřečily nebo jednomyslně popřely některá tvrzení či vyprávění jeho samotného.

Jak tedy charakterizovat umělce a velkého mystifikátora? Nejjednodušší bude pravděpodobně začít od začátku.



Foto: Libuše Petržílková

I.

Boris Gaglojev se narodil 16. října 1969 ve městě Vologda. Od pěti let se učil hrát na klavír a v jedenácti se chopil kytary, která se poté stala jeho hlavním nástrojem. Ve studiu hry na kytaru pokračoval na Vologdské konzervatoři, kde absolvoval v roce 1989.

Kolem roku 1990 se přestěhoval do Sankt-Petěrburgu a brzy se stal součástí místní avantgardní scény, bohaté především díky skupině hudebníků kolem souboru Pop Mechanika „ruského Johna Zorna“ – pianisty Sergeje Kurjochina. Ze svých studií na konzervatoři si Gaglojev vedle bravurní hráčské techniky přinesl také obdiv k avantgardním klasikům, především ke druhé vídeňské škole a jejím následovníkům, k Johnu Cageovi, ke kytarové virtuozitě například Johna McLaughlina v projektech Shakti a k experimentálním improvizátorům, jako jsou Peter Brötzman, Derek Bailey či Fred Frith. Tato orientace, spojená s obdivuhodnou znalostí hlavně východních filozofických a náboženských směrů a mytologie, byla určující pro jeho hudební aktivitu.

Jako vynikající kytarista se Gaglojev brzy proslavil i v zahraničí a v devadesátých letech jako člen mezinárodního seskupení Un De Lion

koncertoval pravidelně na evropských festivalových pódii, především ve Francii a v Německu. Skladatelsky se prosadil zejména na poli scénické hudby. V letech 1992–94 komponoval pro Činoherní divadlo města Vologdy a v posledních deseti letech spolupracoval s helsinským divadlem Sakari Lu Omma a s polským divadlem Krzysztofa Maga.

V letech 1994–97 studoval kompozici na petrohradské Akademii divadla, hudby a kinematografie v experimentálním kurzu Vjačeslava Gajvoronského. V roce 1995 vyvrcholily také Gaglojevovy organizační snahy založením asociace Nová hudba, která sdružila petrohradské hudebníky se zájmem o akademickou a jazzovou avantgardu a organizace se podílela na různých koncertních akcích a festivalech.

Jediná hudba, kterou jsem měl z jeho petrohradského období možnost slyšet, byly sólové kytarové nahrávky natočené přibližně v roce 1994. Vznikly jako scénická hudba pro nastudování Shakespearovy hry *Romeo a Julie* ve vologdském divadle a jejich žánrové spektrum je poměrně široké. Vedle krásných, naprosto tradičních kytarových skladeb jsou zde polyfonní variace ve stylu spíše středověkých či renesančních kánonů, v nichž je úžasné sledovat přesnost a preciznost tónu při hře

ve velmi pomalém tempu. Jiné skladby lze zařadit spíše již do soudobé avantgardy. V nich metodou playbacků nahrál Gaglojev napřed doprovodné kytarové party (často šlo o rychlé hraní jediného tónu či souzvu-ku), které vytvářely tišší pozadí k virtuóznímu sólovému improvizova-nému jednohlasu modálního či atonálního charakteru. Výběr z těchto kompozic byl vydán ještě v Petrohradě na kazetě; později ho Boris šířil na CD označovaném jako *Extrapolations From St. Petersburg*.

Zvuk akustické kytary je na těchto záznamech ovlivněn tehdejší zvu-kovou estetikou efektových procesorů, které Gaglojev často používal. Zajímavého zvuku tak dosáhnul například u hammeringového stylu hry, zatímco při tradičnějších technikách působí nahrávky spíše chladně-ji. Pozdější záznamy ale ukazují, že i při širších možnostech novějších technologií Gaglojev takovýto zvukový charakter nadále vyhledával.

II.

V roce 1997 Boris Gaglojev se svou manželkou Marinou, pozoruhodnou malířkou, přesídlil natrvalo do Prahy. Přijal zde totiž nabídku půso-bení na Instrumental Theatre Music College, kde přednášel několik let, než byla škola z finančních důvodů zrušena.

V Praze je alternativní hudební scéna podstatně menší a skrytější, a tak zde Gaglojev vhodné spolupracovníky pro vlastní koncertní čin-nost hledal déle. Naštěstí se setkal se známým bubeníkem a perkusis-tou Jaroslavem Kořánem (mj. vůdčí postavou souboru Orchestr země snivců), s nímž založil kapelu Kaljan Jazz. Vedle nich zde hráli ruský baskytarista Alexandr Ginsburg a petrohradská zpěvačka Taťjana Kal-mykova, která svůj hlas používala spíše jako expresivní hudební nástroj. Soubor se věnoval výhradně improvizované hudbě. Boris Gaglojev hrál i zde na akustickou kytaru zapojenou přes efektový procesor a výrazně zde uplatnil svou poměrně originální hybridní techniku hry. Pravou ru-kou totiž hrál trsátkem i zbylými třemi prsty najednou. Na nahrávkách to občas zní tak, jako by hráli dva kytaristé. Díky Taťjaně Kalmykovové se do freejazzového stylu Kaljan Jazzu navíc promítly i prvky severoruské-ho folklóru, a s takovouto kombinací zaujala kapela publikum i na festi-valech. První úspěchy zaznamenala na festivalu v Plasech v roce 1998 a také na několika ročnících pražské Alternativy. Kaljan Jazz nevypusti-li do světa žádnou nahrávku, materiály natočené na zkouškách vlastní v současnosti pravděpodobně pouze Jaroslav Kořán.

První obsazení Kaljan Jazzu se rozpadlo v průběhu roku 1999, kdy se Alexandr Ginsburg odstěhoval na několik let do Izraele a Kalmykova od-cestovala zpět do Ruska po vypršení doby povolení k pobytu v České republice. V dalších sestavách kapely se pak objevil například violoncel-lista Richard Horký či kontrabasista Ladislav Soukup.

Na již zmíněném festivalu Alternativa vystoupil Gaglojev na konci de-vadesátých let též několikrát se svým sólovým programem. Zajímavou show například předvedl, když se na pódiu obklopil velkým množstvím různě nastavených metronomů. Do tohoto podkladu volně improvizoval a občas měnil tempa některých metronomů. Když na pódiu zazvonil vel-ký budík, koncert skončil. O různé typy metronomů se prý Gaglojev jed-nou dobu dosti zajímal a jejich zvuky si i z neznámých důvodů nahrával.

K jeho působení na pražské hudební scéně přispěl také bubeník Marcus Godwyn. Tento rodák z londýnského Croydonu se prosadil v řa-dě francouzských jazzových, rockových i popových kapel, ale existenč-ní problémy profesionálního hudebníka ho přivedly až do Prahy, kde ně-

kolik let působil jako lektor angličtiny. Vždy choval velký obdiv k ruské alternativní scéně a setkáním s Gaglojevem byl velmi nadšen. Společ-ně s Alexandrem Ginsburgem založili trio Noise Of Time, které působilo na pražské klubové scéně necelý rok, přibližně od druhé poloviny roku 1998 do února 1999. Poté Marcus Godwyn přesídlil do Ruska, kde se stal součástí petrohradské scény; pod názvem Noise Of Time spolupra-cuje s místními hudebníky a účinkuje též například v sestavách Vladimi-ra Volkova.

Formace Noise Of Time přinesla oproti Kaljan Jazzu další výrazo-vé prostředky, především Godwynovu recitaci autorských básnických textů a předem domluvené programní názvy improvizovaných kusů. Rytmika Godwyn – Ginsburg také výrazněji pracovala s groovy. Dalo by se tedy předpokládat, že produkce souboru by mohla být méně abstraktní, a tudíž sdělnější pro posluchače. Opak byl ale pravdou, podle Alexandra Ginsburga prý pražské publikum často odcházelo již v průběhu koncertu. Základním důvodem byla pravděpodobně na-růstající expresivita a agresivita Gaglojevova hráčského stylu. Jeho snaha nepodbízet se za žádnou cenu publiku postupně přerůstala až téměř v hudební terorismus. Tento termín sám několikrát použil při reakcích na návrhy spoluhráčů z Noise Of Time či z Kaljan Jazzu, aby byl projev kapel sdělnější a na poslech přístupnější. „*Posluchač nás musí nenávidět a utéct!*“ říkal na závěr diskuzí. Jeho hudbu, ač čis-tě abstraktní, bylo totiž snadné si spojit i s jeho názory na stav sou-časné společnosti, narůstající agresí ve světě a všeobecný kulturní vkus stále silněji deformovaný komerčními médii. Gaglojev na nezá-jem o avantgardu reagoval agresí, jeho hudba měla působit jako rána pěstí, jako šok, který má nepřipravenému posluchači ukázat, že exis-tují i odlišné způsoby myšlení, a v tomto případě na další koncert ne-byla připravena ani většina z Gaglojevových nejbližších známých. Jeho hra i kompozice byla vždy plná exprese a nečekaných překva-pení, naopak minimalismus, ambient a podobné kompoziční postu-py striktně odmítal.

V roce 1998 v Praze také několikrát vystoupil improvizáční soubor Boris Gagloev's Ensemble. Šlo o příležitostné rozšířené obsazení Noise Of Time o řadu dalších českých i ruských hudebníků. Účinkovali zde na-příklad akordeonista Igor Barboj, saxofonista Jiří Schmachtel či kontra-basista Ladislav Soukup.

III.

Tradičnímu pojetí jazzové kytary se Boris Gaglojev věnoval v dřívěj-ších dobách méně. Je mi známo pouze účinkování v duu s klavírem a v kytarovém duu s dnes již známým jihočeským rodákem Ivanem Bo-rešem. Jejich společná produkce zahrnovala jak avantgardní směry, tak právě i jazzové a latinskoamerické standardy.

Kolem roku 2002 se ale Gaglojev stal také hlavním sólistou kape-ly Atarés. Organizačně soubor zaštitil baskytarista Rostislav Máca a na pozici frontmana dodnes vystupuje zpěvák kubánského původu Frank Hernández. Na bicí zde nejdéle hrál Marian Petržela a kapelou prošla i řada dalších hudebníků. Za repertoár Atarés sloužil vždy především vý-běr skladeb známých například z filmového dokumentu *Buena Vista So-cial Club* a dalších latinskoamerických evergreenů. Alexandr Ginsburg vyjádřil tehdy překvapení nad tímto obratem, vždyť o těchto stylech se vždy Gaglojev vyjadřoval s jasným despektem. Pravděpodobně ho za- ►

ujala možnost stylové změny a pravidelného koncertování, svou roli zde nejspíš sehrála i finanční stránka.

Především v roce 2003 jsem koncerty Atarés v pražských klubech Vagon či Batalion osobně rád navštěvoval. Kapela byla velmi kreativní a na každém koncertě přinášela něco nového především díky Gaglojevovým a Petrželovým okamžitým nápadům. Pro Atarés začal Gaglojev i komponovat a řada jeho písní zůstala dosud pouze v notách či v MIDI demonahrávkách. V dalších letech jeho nadšení souborem Atarés lehce vyprchalo, ale tradiční žánrovou hudbou se pak zabýval i nadále, když například v roce 2007 pravidelně účinkoval v jazzovém duu s mladým houslistou Matvejem Mironovem. Přestože na počátku jejich spolupráce hrála zásadní roli finanční stránka věci a duo se věnovalo především barovému hraní v centru Prahy, umělecky bylo na velmi vysoké úrovni.

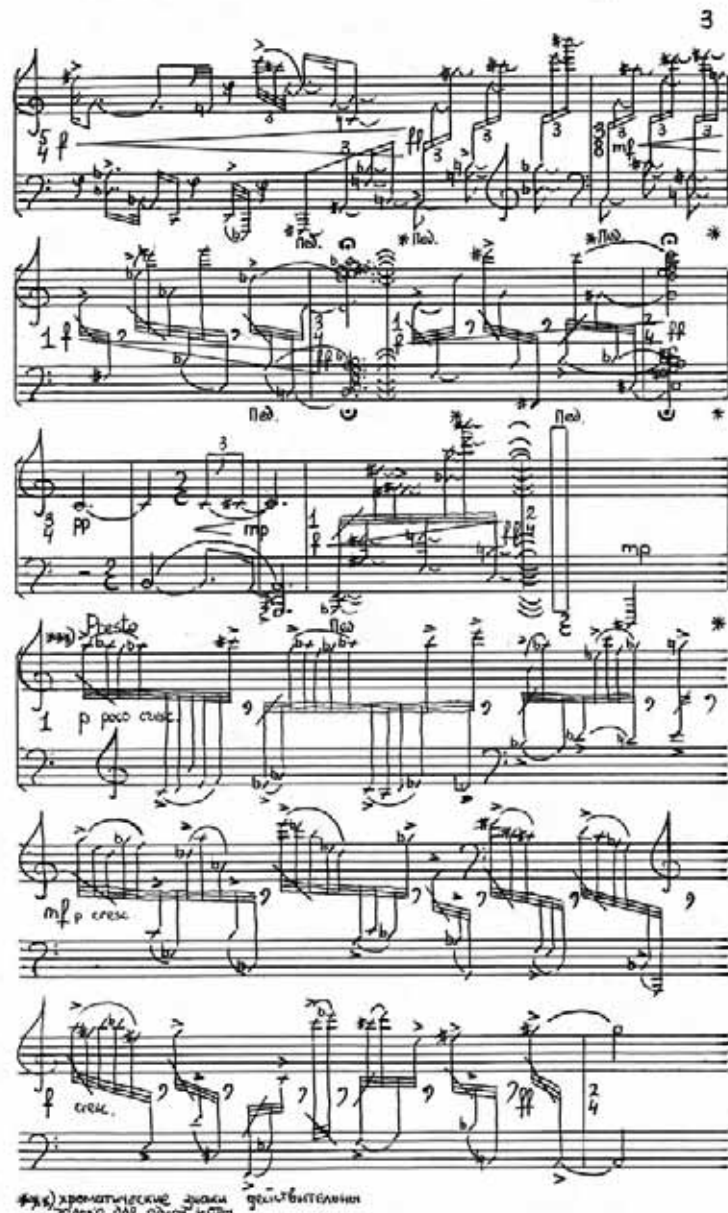
Takto jsem poznal Borise Gagloeva i já. Jako kvalitního interpreta jazzové a latinskoamerické hudby a zároveň jako uměleckého radikála toužícího po realizaci extrémních avantgardních myšlenek. Tomu jsme se také věnovali v souboru Noise Pictures.

IV.

Noise Pictures nebyl svou koncepcí ani tak uzavřený soubor, jako spíše volné sdružení hudebníků se zájmem o zvukové experimenty a spontánní improvizaci. Myšlenka takové skupiny vznikla na začátku roku 2005, kdy Gaglojev natočil s bubeníkem Marianem Petrželou první společné improvizace. Pod hlavičkou Noise Pictures pak vystupovalo nejčastěji trio Boris Gaglojev (akustická a později i elektrická kytara), Marian Petržela (bicí a perkuse) a já (klávesové nástroje a sampling). Veřejné koncerty nebyly příliš časté, soubor se více soustředil na tvorbu nahrávek. Studiového natáčení se ale účastnila i řada dalších hráčů, například ukrajinský kontrabasista Taras Vološčuk (nyní známý především z kvarteta Limbo), ruský houslista Alexander Schonert (držitel cen Antonína Dvořáka a Gustava Mahlera) či vokalista Bedřich Levý, vystupující v pražské formaci Unifiction a účinkující jak na muzikálové, tak – jako kontratenorista – na operní scéně. O mixování a mastering záznamů se staral vždy Boris Gaglojev osobně. Zvláště v posledních letech vlastnil a dobře ovládal kvalitní studiové vybavení a na nahrávkách Noise Pictures mohl bez zábran realizovat své zvukové představy.

Poznamenal jsem již, že koncerty byly spíše sporadické, z pravidelných festivalů jsme vystupovali pouze na pražském Febiofestu a k tomu se přidala občas nějaká klubová akce. Na nahrávky, které Boris vytrvale šířil, reagovaly pozitivně osobnosti ze zahraničí, např. Leo Fejgin či violoncellista Vladislav Makarov. K plánované spolupráci ale už nedošlo. Naopak u nás jsme se potýkali spíše s nezájmem. Pravda však je, že styl Noise Pictures, zvláště při živých vystoupeních, byl oproti dřívějším Gaglojevovým projektům pro posluchače ještě hůře stravitelným. Zvláště s elektrickou kytarou naše hudba připomínala například některé agresivní polohy Keiji Haina.

Vymežit naši produkci stylově není jednoduché, Boris sám rád používal označení hudební surrealismus a neidiomatická či nefigurativní hudba. Výchozím principem bylo jednoznačně evropské pojetí volné improvizace. Volili jsme tradiční i netradiční hráčské techniky. Já se například pohyboval mezi klasickou klavírní hrou, preparovaným klavírem a syntezátory. Při zpětném poslechu záznamů nás Boris případně upozorňoval na nepatřičnost prvků evokujících nějaký ustálený hudební styl. Tou-



žil po co největší abstrakci a pro bližší vysvětlení sahal k čínské filozofii, nejčastěji k taoismu. Citát ze spisů mistra Zhuang Tzu také umístil na naše webové stránky. Jeden z našich posledních koncertů v pražském klubu Akord zase zakončil pro zbytek publika krátkou větou: „Draci jsou.“ Studium těchto nejvyšších a nejdokonalejších bytostí čínské mytologie se zabýval velmi podrobně a plynuly z něho i programní názvy některých jeho kompozic. S různými jeho hudebními představami o naší tvorbě jsme často polemizovali, což bylo velmi náročné, neboť Boris byl člověk vysoké inteligence a velkých argumentačních schopností a dokázal si téměř vždy obhájit všechny své koncepty.

Kde všude se kompaktní disky různého obsahu označované většinou jako Noise Pictures Extracts nacházejí či nenacházejí, mi není známo. Je to však jeden z mála dostupných materiálů o naší práci (část jejich obsahu je též ke stažení na stránkách www.noisepictures.com). Poslední nahrávka v produkci Noise Pictures vznikla na konci roku 2006, vyšla vlastním nákladem v limitované edici sta kusů na jaře 2007 a nesla název *Arkaim*. Jde v podstatě o klavírní koncert, kde Gaglojev zkomponoval a předem nahrál sám podklady všech jedenácti částí a já přispěl improvizovaným klavírním partem. V tomto posledním období naší spolupráce jsem raději volil právě práci na připraveném materiálu a spíše ve studiu, neboť na improvizacím koncertě šlo Borisovi, často podpořenému větší dávkou alkoholu (která neměla vliv na techniku, ale spíše na hudební myšlení), především o co nejagresivnější hru s minimálním respektem spoluhráčů. V tu chvíli ostatní hudebníci spíše vytvářeli prostředí pro jeho sólovou produkci. Když ale s Marianem Petrželou v poslední době vystupujeme na různých improvizacích akcích jako doprovodní hráči i jako sólisté, uvědomujeme si, že bez školy jménem Noise Pictures bychom se k těmto stylům dostávali mnohem pomale-



ji, ať už byla spolupráce s Borisem jakkoliv proměnlivé úrovně. Jsme mu za mnohé z našeho hudebního vzdělání velmi vděční.

Jeho další autorské práce se v čase, kdy píší tento článek, nacházejí pouze v jeho poznámkách a v jeho počítači a pravděpodobně pouze on věděl, zda jsou dokončené či ne. Největším otazníkem je jeho opera, k níž ho inspirovala bohatá škála výrazových prostředků zpěváka Bedřicha Levého, a přestože se na kooperaci nakonec nedomluvili, Boris v práci na opeře pokračoval a hovořil o ní jako o svém životním díle. Možná o ní ještě uslyšíme.

Na letošním Febiofestu se bude každopádně konat poslední a bohužel už jen vzpomínkový koncert Noise Pictures.

P. S.: Za spolupráci na článku, cenná fakta i osobní postřehy děkuji především Alexandru Ginsburgovi, Marině Gaglojevové, Marianu Petřelovi, Jaroslavu Kořánovi, Rostislavu Máčovi, Ivanu Borešovi a Naděždě Hejlové. ■

inzerce

13 SYROVÝCH

průniků do jiné hudby

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

www.radio1.cz/13syrovych

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...

RADIO 1
91,9 FM
P R A H A

Christof Kurzmann

Písničky trochu jinak

Text: **Petr Vrba**

Loňský ročník podzimního festivalu Music Unlimited v hornorakouském Welsu otvíral John Butcher (HV 4/07) s Gino Robairem (jeho profil přinášíme na jiných stránkách tohoto čísla), po nichž se na pódiu objevil Violet Quartet (Christof Kurzmann / John Tilbury / Werner Däfeldecker / Stevie Wishart). Klarinetista a hráč na laptop Christof Kurzmann vystoupil ještě o den později a s ním v „romantickém“ duu hráčka na gramofony Marina Rosenfeld. Po tomto koncertu vznikl následující rozhovor.

Váš dnešní koncert s Marinou mi přišel chvílemi až romantický, svým způsobem hodně emocionální, kdybych ho měl stručně popsat, řekl bych sounds and emotions. Obdobný dojem měla prý z vašeho koncertu i kurátorka festivalu Carla Kihlstedt. Jsou to jen naše po-city, nebo to byl váš záměr?

Známe se s Marinou už hrozně dlouho a máme se moc rádi, ale vídáme se velmi zřídka, protože Marina má děti. Když už spolu hrajeme, je to vždy velmi intimní setkání. Takže když jsme se dnes odpoledne potkali, povídali jsme si o tom, co děláme, o našich životech, a večer na pódiu jsme v tom vlastně pokračovali. Proto jsem požádal osvětlovače, aby ztlumili světla, že to bude svým způsobem soukromý koncert. Byl to dialog o našich životech.

Říkal jste, že s Marinou nehrajete moc často, můžete to porovnat s častějšími, pravidelnějšími setkáváními, jako například s Kaiem Fagaschinskim, a naopak také s náhodnými uskupeními?

S Marinou hrajeme asi tak jednou za dva a půl roku, ale už dlouhou dobu. Pravidelné hraní s sebou vždy nese odlišnou atmosféru. Obvykle se opomíná fakt, že když spolu lidé často improvizují, vyvinou si specifický jazyk. Neříkám, že je to dobře, nebo špatně, ale má to svou vlastní sílu. V dnešní době se však třeba na jazzových festivalech žádá po hudebnících, aby hráli s někým, s kým ještě nehráli, aby pořadatel měl světovou, evropskou, francouzskou či německou premiéru, a to si myslím, že je velmi smutné. Samozřejmě, že je rozdíl mezi hraním s Kaiem a s Marinou, ale v pozadí stojí jakési základní porozumění, které s někým sdílíte, a pro mě je jedním z takových lidí určitě i Marina. I v normálním životě máte kamarády, s kterými i když se dlouho nevidíte, je to, jako byste se viděli včera a moc se toho nezměnílo. Tenhle pocit se při hře odráží.

Máte nějakou specifickou metodu hraní?

Tím nejunikátnějším na mém hraní by mohlo být pravděpodobně to, že mám hudební background člověka, co hodně poslouchá free jazz, a přestože ho nehraju, ovlivnil mě a mám ho stále rád. Ob-

vykle nepoužívám rytmickou a hlukovou (nebo prostě takovou, jaká je právě populární) elektroniku. Mnohem více mě zajímají náhlé reakce, nikdy se na koncert nepřipravuji doma. Přijdu na pódium a poslouchám spoluhráče a reaguji na to. Myslím, že většina elektroniků, a to říkám bez jakéhokoli hodnocení, hraje velmi odlišnými způsoby než já, připravuji si zvuky, vědím, kterým směrem se bude jejich hudba vyvíjet, mají dokonce předtočené beatsy... A já se tohoto zkouším vyvarovat. To je i důvod, proč obvykle nehraji sóla, nezajímá mě to. Jsou samozřejmě jiní hráči, jejichž sóla se mi líbí, i když vylezou na pódium s hotovou věcí, protože na tom odvedli dobrou práci. Ale to není pro mě, já stojím o živé reakce.

Tedy v momentě, kdy přijдете na pódium, jste jak tabula rasa, žádný koncept?

Přesně. I když samozřejmě mám nějaké zvuky v počítači. Ale žádné představy o tom, co a jak budu dnes hrát. Ten koncept jsem já, ale to zní hloupě. Žádné záměry typu: dneska to bude víc hlukové nebo více melodické, apod. Taky si občas přinesu mikrofony, ale pak ani nezazpívám, obdobně s klarinetem, který nosím vždy, ale velmi často ho nepoužiji, kdežto jindy zase odehraju celý koncert pouze na klarinet a počítače se ani nedotknu.

Co je impulsem ke změně zvuku během hry?

Jak jsem mluvil o free jazzu, důležitá je okamžitá reakce. Na tom mi záleží víc než na konceptech. Jde o spontánní reakce a ve spolupři s někým o vzájemné dialogické reakce. Někdy ten dialog vedu já, jindy spoluhráč, ale na tom moc nezáleží.

Můžete popsat průběh toho dialogu?

Dlouhou dobu jsem býval politickým aktivistou, a co jsem nesnášel, byly diskuse, na nichž se podílejí jen lidé ze stejného hnutí, protože všichni říkají jen „my jsme za svobodu“ a plácají se po zádech. Měl jsem raději setkání, na kterých participovaly odlišné názorové strany, např. někdo od vojáků, někdo, kdo je proti nim, a další z jiné strany. Taková diskuse je živější a zajímavější než diskuse tří lidí, kteří říkají totéž. Obdobně je tomu s hudbou – může být pěkně ja-

lová. I když se budeme bavit o neaktuálnějším výboji impro scény, může to být hra na jistotu, protože „impro“ a „free“ jsou slova, co klamou. Samozřejmě že obě mají svůj hudební jazyk. Takže můžeme přijít na pódium a hrát tak, že se to bude každému líbit, ale neobjevíme žádnou novou situaci. To je podobné jako diskuse těch tří o svobodě. A druhá varianta vede k vyvolání provokativního dialogu, který samozřejmě může selhat, ale také má potenciál k vytváření situací, které jsou dobré.

Vkládáte záměrně nějakou provokaci do vaší hudby, vašich desek, obalů?

Těžko odpovědět, co všechno je provokace. Když hraju, můžu vytvářet velmi nepříjemné zvuky. Někdo hraje schválně tak nahlas, aby zasáhl uši posluchače, nebo zase sladce... provokovat se dá spoustou způsobů. Možná, že nejradši prostě jen nabourávám očekávání lidí. Improvizace jako taková pro mě znamená přicházet s novými modely a pravidly pro společnost obecně.

Předpokládám, že pro vás není zásadní rozdíl mezi elektronickým a akustickým zvukem?

Není, ale pro posluchače to může být občas provokativní. Když hraju přes počítač a pak





najednou začnu zpívat, vyvolá to občas rozporuplné reakce. Když jsem to udělal poprvé, vyčítali mi, že nejdřív hraju jako elektronik a pak najednou zpěvem do toho vnesu melodii, což je to, co prý naším hraním popíráme. Já se ale nikdy nesnažím vymazat melodii, pouze ji přenáším do jiného kontextu, kde se stane něčím novým. To je jednoduše řečeno cíl, přenášet věci do jiného kontextu, kde budou v mé práci dávat větší smysl.

Vaše aktuální projekty?

The Magic I.D. s Kaiem a Michaellem, právě nám má vyjít deska. Tenhle projekt je též postaven na melodiích a písničkách, ale je také zhodnocením ticha a avantgardy. Není to jen elektronika. Nepovažuji se ostatně za elektronika a stejně tak bych někoho jiného nenazval akustickým hráčem. Taková označení neříkají nic o hudbě.

Jiné uskupení začalo jako instrumentální duo s Burkhardem Stanglem, ale i tady byly začátky velmi melodické a čistě instrumentální. Až později jsme přibrali hlas a více konkrétního materiálu, ale na koncertech kombinujeme písně s improvizovanými částmi. Asi je to můj nejdouhodobější projekt. Příští rok plánujeme přizvat hudebníky, jako je Juana Molina – půjde o ničení určitých obrazů, které si člověk dělá o impro scéně, a stejně tak o ničení představ, jaké má člověk o písničkách.

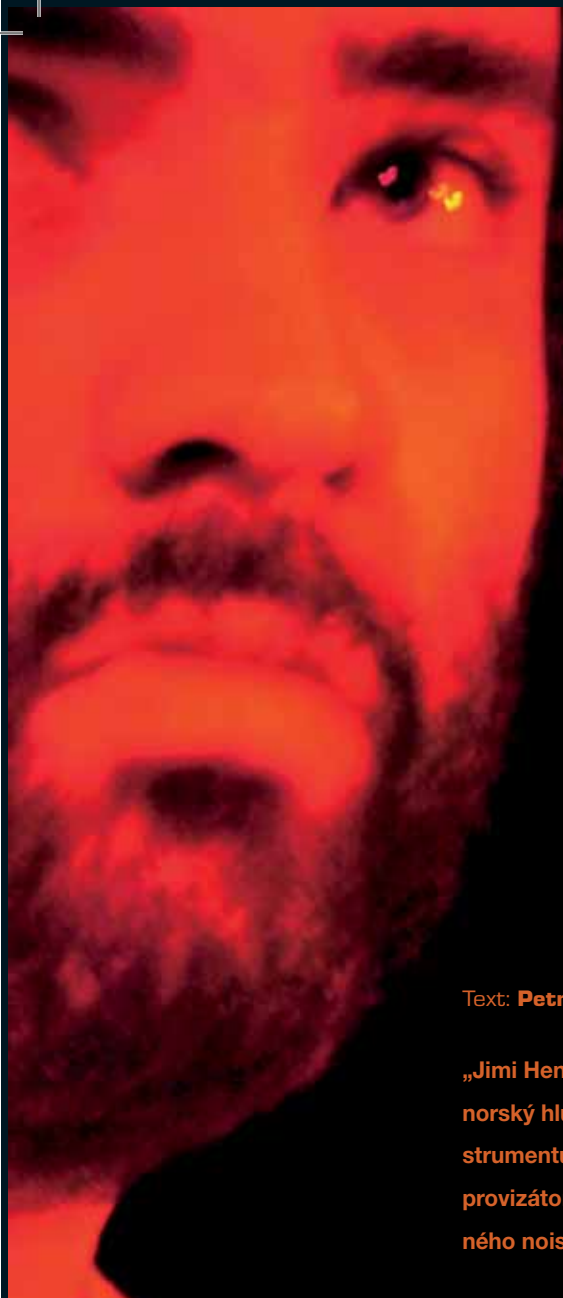
Můžete říct něco o vašem labelu Charhizma?

Už neexistuje. Založil jsem ho, protože jsem měl mnoho přátel, kteří chtěli něco vydávat, a ve spojení je síla, že. Takže jsme udělali katalog a fungovalo to velmi dobře. Jenže pak přišel druhý extrém, najednou měl každý svůj vlastní label a asi tak před pěti lety to šlo dolů. Tisíce labelů, statisíce alb každý měsíc... Čím dál tím víc jsem dospíval k názoru, že není nutné, abych svůj label provozoval dál. A také veškerý prodej šel dolů. Navíc si myslím, že dnes už je trh s CD téměř mrtvý. CD už úplně ztratilo svo-

ji hodnotu, když denně vycházejí desítky titulů. S LP je to stále něco jiného, když držíš v ruce desku, držíš něco, ale CD... Navíc dneska je možné téměř cokoli stáhnout, což je dobře, podporuji volné stahování, ale ztrácí se tím pro mě smysl produkování CD.

www.charhizma.com

Christof Kurzmann se narodil roku 1963 ve Vídni. Svůj život dnes tráví většinou v Berlíně, studené středoevropské zimy pak v Buenos Aires. Byl politickým aktivistou, kromě jiného vystupoval proti americké invazi v Iráku (slyš jeho sólové album *The Air Between*). Hudebník pohybující se někde mezi elektropopem a improvizací používá ke svému vyjádření nejčastěji laptop, klarinet a také zpěv. Aktuálně spolupracuje především s těmito hráči: John Butcher, Eden Carrasco, Werner Däfeldecker, Bernhard Fleischmann, Michaela Grill, Kai Fagaschinski, Margareth Kammerer, Billy Roisz, Martin Siwert, Burkhard Stangl, Michael Thieke, Ken Vandermark, Ami Yoshida aj. Jeho vlastní projekty zahrnují uskupení jako Extended Versions, More Extended Versions, Orchester 33 1/3, Shabotinski, Schnee, qmince, 4rooms, Kommando Raumschiff Zitrone atd. Kromě alb vydaných na jeho vlastním labelu Charhizma (např. *Däfeldecker/Kurzmann/Fennesz*) najdeme jeho tvorbu v katalogu labelů Potlatch (s Johnem Butcherem *The Big Misunderstanding Between Hertz and Megahertz*), Erstwhile Records (s Burkhardem Stanglem *Schnee* nebo *Aso* s Ami Yoshidou), Syntactic, Musica Genera, Morr a mnoha dalších.



Carlos Giffoni: No Fun

Hřmotný průlet newyorskou továrnou na hluk

Text: **Petr Ferenc**

„Jimi Hendrix noise music“, tak označil Carlose Giffoniho, venezuelského rodáka působícího v New Yorku, norský hlukař Lasse Marhaug (Jazkamer). Milovník analogových syntezátorů, unikátních elektronických instrumentů a úmyslných chyb vyluzovaného, patřičně košatého a sršícího zvuku ale není jen skladatelem a improvizátorem s bohatou diskografií rozetou po všemožných vydavatelstvích, je také organizátorem úspěšného noiseového festivalu No Fun a majitelem vydavatelství téhož jména.

Giffoni, který od roku 2000 sídlí a pracuje v Brooklynu, je k nezastavení. Improvizátorské kolaborace a sólová alba střídá nabitý koncertní program (kromě Velkého jablka je často k zastížení v Japonsku, Evropě a domovské Latinské Americe) i péče o bratry v hluku. Vydavatelství No Fun samozřejmě těží z nahrávek svého šéfa jakož i z koncertních záznamů jeho festivalu, zároveň ale ctí klasiky žánru s přihlédnutím k newyorské a japonské scéně. Tak se na discích v pěkných a solidních papírových obalech setkávají hluková antipodi Lee Ranaldo (za newyorskou vazbici no wave Sonic Youth) a Merzbow (za frenetický japonský post-industrial) – a k tomu výše zmíněný chrlič alb Marhaug, zasloužilí psychedelictí free improvizátoři Smegma nebo třeba box vzpomínající na japonské legendy CCCC. Dvě alba z produkce No Fun jsme přednedávnm zmínili v článku o Jazkamer, několik dalších na jedné hromadě – neboť Giffoni vydává desky častěji než vychází HIS Voice – je na řadě nyní.

ELEKTRICKÝ HÁV

Koncertní album *Electric Dress* vzniklo v Tokiu, kde se před dvěma lety na pódiu setkal Giffoni s Jimem O'Rourkem a Masamim Akitou – Merzbowem. Ten se místo laptopů určujících jeho styl poslední dekády chopil doma sestrojených instrumentů, efektů a analogového syntezátoru a spolu se syntezátory americké dvojice dal vzniknout příjemné, padesátiminutové uklidňující zvukové mlze neostrých hran a klouzavého unikání. Na Merzbowův a Giffoniho standard je album překvapivě neagresivní, zdá se, že ti obvykle hlučnější se přizpůsobili O'Rourkově estetice.

AHOJ, AMERIKO

O koncert japonských Incapacitants na No Fun festivalu stál Giffoni delší dobu. Sen se mu splnil 18. května loňského roku. O přípravě vystoupení referují texty v bookletu CD, což jen dokumentuje důležitost, kterou Giffoni tomuto vystoupení přikládá – většina ostatních alb, která vydává, booklety totiž neoplývá. Společné album veteránů noise Pain Jerk a Incapacitants *Live At No Fun Fest 2007* dokumentuje ve dvou skladbách – koncertních setech tu nejfrenetičtější podobu japonské práce s vysokou hlasitostí a tempem. Zejména úvodní set jednomužného projektu Pain Jerk, vědomě se skrývajících tak trochu v undergroundovém přití – *very underground, like a cult*, který byl na desce pojmenován *Hello America*, je syrovým nápoem par excellence. Incapacitants, jejichž set je pojmenován *The Crowd Inched Closer & Closer* (jak dokumentují fotografie v bookletu) mění hlukové kladivo za jehlu a „šijí“ do nadšeného publika v mnohem vyšších, pronikavějších frekvencích. Pain Jerkovi a Incapacitants se do New Yorku původně příliš nechtělo a přesvědčit se nechali až po důkladném seznámení se s Giffonim osobně. Extatická atmosféra alba mi napovídá, že v nejmenším nelitovali.

ŽIVÁ DESTRUKCE

Den po Incapacitants a dva dny po Pain Jerk se na pódiu festivalu objevil Merzbow. Záznam *Live Destruction At No Fun 2007* je svou výpravou v rámci Giffoniho vydavatelství opět výjimečný. CD má ba-

revný obal, pestrou slepici nakreslil sám Masami Akita, milovník a chovatel bantamů a bojovník za práva zvířat, kteréžto problematice v posledních letech věnuje obaly všech svých alb. I zvuk je typický pro současnou podobu Akitovy prezentace, laptopová improvizace je poměrně krotká a to, že se jedná o koncertní album, vlastně nehraje roli. Podobné desky chrlí Akita z ložnic i z pódíí, tahle je navzdory názvu dobře poslouchatelná.

EVOKACE

Detroitská trojice (dva hudebníci a VJ) Demons ve své sestavě skrývá člena slavných Wolf Eyes Natea Younga. Oproti Youngovu domovskému souboru znějí meditativněji a na svém albu *Evocation*, které má navzdory údajům na obalu čtyři delší skladby, přiznávají lásku k analogovým syntezátorům, echu a příjemnému bzučení vznikajícímu v různých elektrofonech různým způsobem. Žánrové vymezení vydavatelství No Fun nepřekračují, v jeho kontextu znějí nejjemněji. Tajuplný obal VJ Alivie Zivich neotře křísí dědictví surrealismu.

A POŘÁD CHCI

Dominick Fernow alias Prurient je svým výrazem v lecčems blízký tuzemským VO.I.D. – rozvolněnost forem japonských smršťů a všemohoucího improvizingu u něj nemá místo a jeho tvorba působí promyšleně a pečlivě odměřeně. Na studiovém albu *And Still, Wanting* míchá neotesaný noise se záměrně nepoetickými texty o deziluzi z rozpadajících se mezilidských vztahů recitovanými přes booster a echo hrubým způsobem – jako by tyto dva stavební kameny byly místy sesazeny jen tak halabala. Ke konci alba se ale setkávají, v písni *Total Terrorism* dojde k zajímavému, napjatému opuštění ryku ve prospěch dlouhého vyčkávání, závěrečná *Incense And Rubber* je opakovaným, manipulovaným kytarovým vybrnkáváním – klidnou cestou vstříc hudbě. Série fotek vodopádů v bookletu o divokém obsahu alba poněkud mlží (jako kapky nad bouřícími vodami), kromě CD se v obalu skrývá i vinyl velikosti kompaktního disku, tedy pět palců, se dvěma kratšími skladbami, které mají zdařilé CD rámovat.

NIC NEDÁVÁ SMYSL

Nejvyšší katalogové číslo Giffoniho stáje má v době psaní tohoto textu album *Nothing Makes Any Sense*, živá improvizace pozoruhodné čtveřice. Giffoni se syntezátory doprovází trojici kytaristů Nels Cline, Lee Ranaldo (Sonic Youth, Text of Light) a Alan Licht (Text of Light a mnoho dalších). Koncentrovaná souhra na pod povrchem držené, jen místy probublávající napětí z alba činí dosud asi nejzajímavější vydavatelský počin No Fun. Kytary vyluzují četné vazby a „nekytarové“ ruchy, Giffoniho syntezátory výrazně vystupují do popředí v občasných, ukázněných sólech, místy hudba dospěje ke kontemplativní nehybnosti. Sleeve-note tohoto CD je převzata z třiatřicet let starého vydání časopisu Zeppelin, kde vy-



šla coby recenze koncertního alba Lou Reeda *Rock'n'Roll Animal*. Vize všeobjímajícího hluku hudby lačných teenagerů se Giffonimu patrně zalíbila tak, že si nemohl pomoci:

Je sobota odpoledne v prodejně Diflore's House of Music na západě Clevelandu. Patnáct děcek ze středních škol zkouší kytary Les Paul zapojené do komb Marshall, Peavey a Fender, každé dítě se urputně snaží předejít ostatní při přehrávání arzenálu riffů Jeffa Becka, Jimiho Hendrixe a Leslieho Westa. Nic nedává smysl. Jedno děcko ve vojenské blůze se snaží o dvanáctitaktové blues, další právě zjistilo, že jestli jeho starouši zaplatí za tenhle Les Paul Felixe, bude konečně schopen zahrát všechny předěly v zeppelinovské Black Dog, jiné objevilo myšlenku wah wah pedálu, sází zuřivá kila a jeho noha sešlapává kvákadlo jako pneumatické kladivo. Nic nedává smysl. Lidé, kteří přišli vyzvednout své šestileté ratolesti z hodiny trumpet, jsou stále při smyslech, se zuřivě snaží dostat VEN! a ODPOČINOUT SI! od té kakofonie. Údržbáři a prodávající polykají aspirin jako bonbóny a jestřábím zrakem sledují hodiny. Nic nedává smysl. Zvuk lespaulovské skvadry je čím dál HLASITĚJŠÍ, děcka nalézají stále nová a drahá zařízení na ZESÍLENÍ ZVUKU. Oktávové měniče mění oktávy, kvákala brečí jako hladová miminka, boostery křičí v elektrické výhni a někdo odpojil kytaru a nechal kabel ležet na podlaze a HUČET při plné hlasitosti a stále přicházejí nová a nová děcka a dávají se do hry, i když se je prodáváci snaží odradit, rvou jim nástroje z rukou a křičí: „Ukaž mi peníze!“, ale už je tu STRAŠNĚ MOC dětí, snad padesát a zabraly si nejen všechny Gibsony a Fendery, ale i laciné japonské kopie a někdo spojil do SÉRIE dvě komba Peavey a okna se začínají třást a údržbáři právě zkazili dvě rozdělané opravy, protože se jim třásly ruce s pájkami a holič odvedle ze sejného důvodu málem prožil zákazníkovi hrdlo a zvuk je pořád HLASITĚJŠÍ a JEŠTĚ HLASITĚJŠÍ a PŘICHÁZÍ STÁLE VÍC DĚCEK A VŠECHNY KYTARY A KOMBA V OBCHODĚ JSOU V PROVOZU A NĚKDO ZAVOLAL POLICII A STEJNĚ TO NE A NE SKONČIT AŽ SE DĚJE CO SE DĚJE!

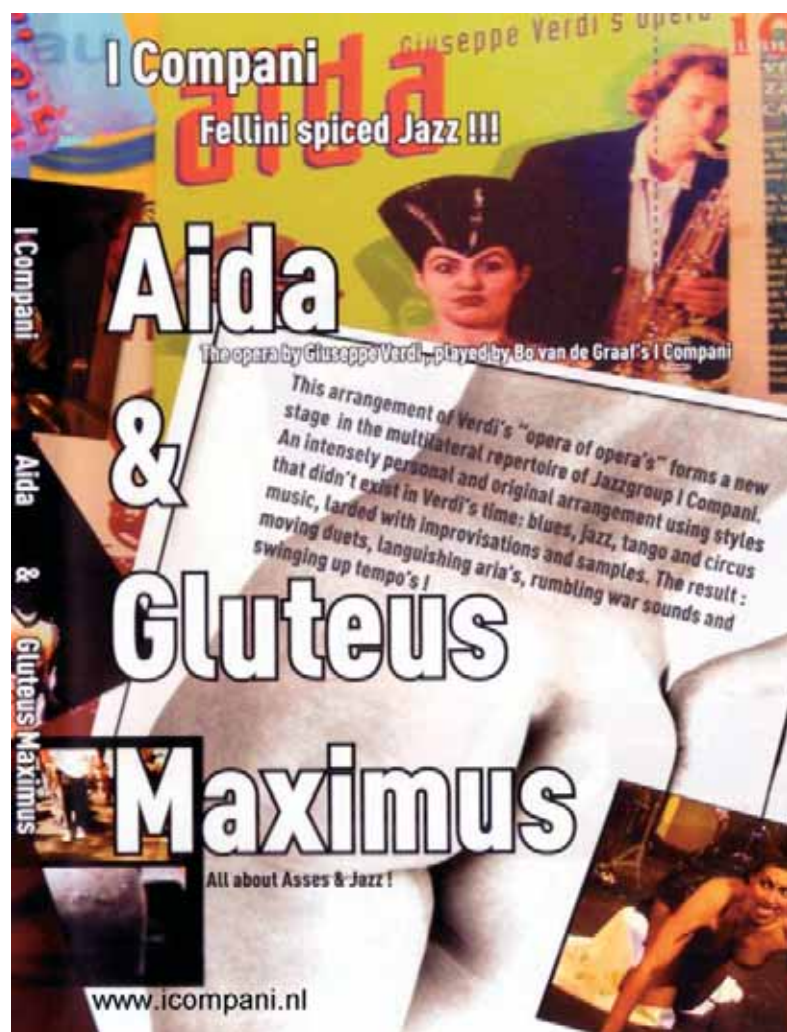
www.nofunproductions.com ■

I Compani: Aida & Gluteus Maximus

icdisc.nl (www.icompani.nl, www.toondist.nl)

Text: Vítězslav Mikeš

Dánský jazzový soubor I Compani, vedený saxofonistou Bo van de Graafem (Holanďanem narozeným v Dánsku), představuje na DVD své dva audiovizuální projekty: svérázné pojetí jedné z nejotřepanějších italských oper – Verdiho *Aidy* –, které vyšlo již před sedmi lety i na CD, a *Gluteus Maximus* – sérii šesti videoklipů Marka Timmera k van de Graafovým skladbám.



Aida v podání jedenáctičlenného ansámblu I Compani milovníky italské opery sotva osloví. Odradil je nejspíš už cimrmanovská úspora v pěvecko-hereckém obsazení, které se smrklo na jedinou účinkující (Quirine Melssen), střídavě ztvárňující obě rivalky na život a na smrt – Aidu i Amneridu. Nepřistoupí asi ani na jazzové hrátky se známými melodiemi. Ovšem Bo van de Graaf při zpracování opery na návštěvníky La Scalý určitě nemyslel. Držel se svého nadhledu, kterým originální *Aidu* nijak neposkrvnil, zbavil ji jen patosu a po svém si ji reinterpretoval, aniž by ho bylo možné nařknout z dnes tak módní snahy „přiblížit“ klasická díla širšímu publiku skrz „moderní“ (muzikálové apod.) pojetí.

V představení I Compani se z původní opery vyskytují jen některé části, propojené komentujícím voiceoverem, přičemž jednotlivé melodické fragmenty se stávají předmě-

tem jazzových aranžů či improvizací, takže v nich posluchač brzy přestane vnímat Verdiho hudbu. Ta jednou ústí do sladkobolně dramatického saxofonového sóla (*Ritorna Vincitor*), podruhé do servítky si neberoucího mixování samplů z originálních nahrávek *Aidy* (*Su Del Nilo*), jindy do skvělého sólového výstupu violoncellisty Ernsta Reijsegera (*Gran Sacerdotessa*), pasáže s cirkusáckým odpichem (*Gloria al Egitto*) nebo do tanga (*Amneris tango*) atd.

Obraz, jehož autorem je Martijn Grootendorst, věrně odráží různorodost jednotlivých částí. Podkladem posloužil sice záznam produkce z ledna 2001 z amsterodamského Bimhuisu, nicméně každá část poté podlehla jinému – tu více, tu méně – invenčnímu vizuálnímu experimentu, čímž vznikl zcela nový, místy poněkud nesourodý hudebně filmový artefakt (k nejlepším nápadům řadím dlouhý statický záběr na ruce zpěvačky při její „árii“ *Numi Pietà* a psychedelickou rozostřenost *Gli sciavi Mori* konfrontovanou s maličkým obdélníkem v levém horním rohu obrazovky, kde lze sledovat reálné dění na pódiu). Ne vždy však obraz s hudbou koresponduje, naopak od ní někdy zbytečně odvádí pozornost.

Ústředním tématem šestice Timmerových videoklipů je lidské pozadí: V *Broek* je kamera namířena na procházející davy od pasu dolů, ve *Slott Billenstein* pomalu švenkuje v blízkosti decentně nasvícených obnažených zadních partií lidského těla, v *Plaatjes kijken* se v rychlém sledu střídají daguerrotypie se sadomasochistickými výjevy apod. Všechno to balancuje na hranici úletu, což nakonec lze prohlásit o celém DVD. Celkem přesvědčivě to však reflektuje van de Graafovu bezuzdnou muzikantskou povahu. ■

Hudba starých, zbytočných plotov

Hollis Taylor: Post Impressions: A Travel Book For Tragic Intellectuals

Twisted Fiddle, Portland

Text: Jozef Cseres

1. PREDOHRA:

Celý príbeh sa začal na začiatku 80. rokov minulého storočia v Novom Južnom Walese, keď huslistu Jona Rosea, experimentujúceho s *home-made* strunovými nástrojmi, začali fascinovať zvukové situácie, ktoré spôsoboval vietor na dlhých drôtených plotoch v austrálskej pustatine. „Ak vietor dokáže hrať na plote ako na aolskej lýre,“ pomyslel si vtedy, „potom by som aj ja, huslista vyzbrojený sláčkikom, mohol prinútiť tieto gigantické štruktúry spievať. Struny fungujú rovnakým spôsobom, nech už sú dlhé 20 palcov, 20 stôp alebo 20 yardov. Struna je struna je struna, dalo by sa povedať. ... Austrália je plná kolabujúcich a nefunkčných plotov. Gravitácia nakoniec urobí svoje. Niektoré ploty jednoducho spadnú a umrú; iné zožerie slané podlažie, v ktorom stoja. Osamelé stĺpy plotov, nedotknuté, bez strún, bodkujú krajinu.“ Bola to veľká výzva! Najskôr rýdzo hudobná, časom však získala širšie kultúrne i environmentálne aspekty.

2. INTENZÍVNE ROZVINUTIE TÉMY A VARIÁCIE:

O štvrtstoročie neskôr, po mnohých výjazdoch, peripetiách a návratoch, bol monumentálny projekt *The Great Fences of Australia*, aj vďaka americkej huslistke a publicistke Hollis Taylorovej, viac-menej dovŕšený. S nekaždodennými zážitkami z trojročnej spolupráce na Roseovom projekte i zo stretnutí s ľuďmi a živou i neživou prírodou v odľahlých končinách austrálskeho kontinentu sa rozhodla podeliť so svetom v publikácii *Post Impressions: A Travel Book For Tragic Intellectuals*. V rokoch 2002 až 2004 Rose s Taylorovou precestovali asi 25.000 míľ, aby na plotoch tých najrozmanitejších kvalít a dĺžok vyludzovali, budovali, počúvali a nahrávali tie najrozmanitejšie zvukové štruktúry. Projekt mal niekoľko verejných výstupov (výstavy, performance, prezentácie, audio CD), no Taylorovej kniha je z nich nielen najväčkorysejší, ale rozhodne aj najhodnotnejší. Nie je to obyčajný dokument či cestopis, ale pôsobivé memoáre umelkyne, ktorá nimi presvedčivo dokazuje svoju odbornú i umeleckú kompetenciu. Je to pútavo napísaný, odľahčený, pritom však informácie hutný text. Autorka v ňom s nadhľadom, bez toho aby zľavila zo svojho štýlu písania, plynulo prechádza z jedného žánru

do druhého, strieda umelecké (historky) a dokumentárne (rozhovory) postupy, vhodne používa ilustračné citáty (najčastejšie Roseove výroky) i odborné znalosti zo sveta hudby a kultúrnych štúdií. Výsledný transžánrový a intertextový prúd informácií úplne pohltí čitateľa, ktorý sa ani chvíľu nenudí, naopak miestami má až pocit, akoby ani nečítal knihu, ale ho unášalo ľahké, bezstarostné a pohotové médium hypertextu. A čo nemožno priliehať artikulovať jazykom pojmov, to sa čitateľ dozvie ako divák z luxusnej obrazovej prílohy a priloženého DVD so štyridsiatimi ukázkami, ktoré odporúčam pozerať pri čítaní knihy. Skrátka,

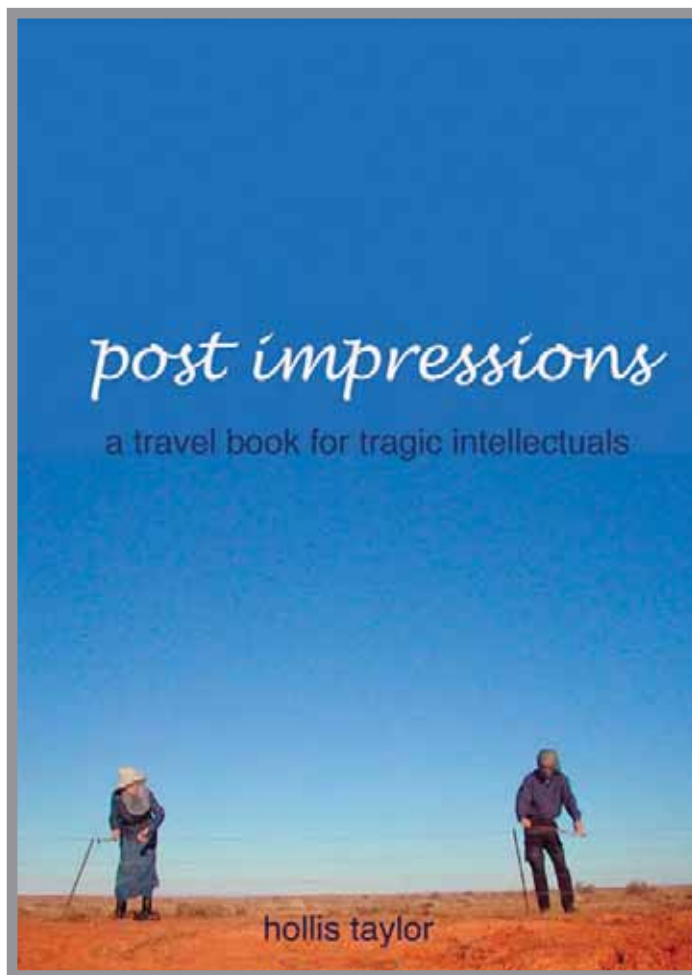
takto nejako má vyzerať aktuálna reflexia aktuálneho umenia. Podobne ako hudba, ktorú približuje, ani Taylorovej písanie si nerobí ťažkú hlavu z čistoty média a netrpí ani žiadnymi predsudkami či komplexmi z naratívosti. Naopak, živé príbehy, v ktorých sa zračia aktuálne a predovšetkým humanistické korešpondencie medzi umením a životom, sú empatickým socioartom v multikulturalistickej praxi. Známa fráza konceptualizmu, že súčasťou umenia sú aj texty o umení, platí v tomto prípade niekoľkonásobne.

3. NEKONEČNÁ DOHRA

Príbeh sa síce v knihe končí, no nekončí sa projekt, ktorý nachvíľu sprevádzal. (Presúva sa k plotom iného charakteru v pásme Gazy.) Nemôže sa skončiť, pretože ľudstvo sa nedokáže a zrejme ani nechce poučiť z historických omylov, ktoré spofahlivo opakuje v nových a nových kontextoch, a tak stavia nezmyselné ploty a múry vo všetkých dobách

a na všetkých kontinentoch. Pod rukami a sláčkami „tragických intelektuálov“ sa potenciálne rezonátory zvukov menia na rezonátory ľudských duší. Ich počínanie je vopred prehratý donquijotovský boj, našťastie však po nich ostáva aspoň čiastkový, umeleckou fikciou artikulovaný príbeh.

7.–16. marca bude inštaláciu *The Great Fences of Australia* a performance Jona Rosea a Hollis Taylorovej hostiť hudobný festival Maerzmusik v Berlíne (www.maerzmusik.de). Jedinečná príležitosť pre európskeho diváka. Pre tých, čo sa do Berlína v marci nedostanú, odporúčam aspoň Taylorovej skvelú publikáciu (www.amazon.com; www.ermegacorp.com). Skutočne stojí za to. ■



Paul Hegarty: Noise / Music A History

Continuum Books (www.continuumbooks.com)

Text: Karel Veselý

Kde končí hudba, začíná hluk. A tam jsou lvi. Ovšem jak pro koho a jak kdy. Proč mají spořádání občané šok z disonantního šrumu avantgardy, zesílených reproduktorů rockových kapel a monotónního beatu techna? Irský kulturní teoretik Paul Hegarty má odpověď.

Paul Hegarty (*1967) je členem katedry francouzštiny na univerzitě v irském Corku, kde přednáší soudobou filozofii. Jeho zájmy jsou ohraničené jmény jako Georges Bataille, Jean Baudrillard a Theodore Adorno (prvním dvěma věnoval monografii). Nicméně Hegarty je také vášnivým fanouškem hudby na okraji: od free jazzu přes soudobou avantgardu až po hlukovou hudbu. Sám „hraje“ noise (na uvozovkách lp) ve skupinách Safe a Working With Children a vede label dot-dot-dot music (vyšly na něm třeba počiny KK Null, Jackie-O Motherfucker nebo Circle). Unikátní prolnutí zájmů u něj vedlo k teoretickému promyšlení základů hlukové hudby a vůbec hluku v širším uměleckém kontextu. Po sérii článků na toto téma vloni v listopadu vydal knihu *Noise/Music A History*.

Chybné čtení názvu může vést k myšlence, že se jedná o historii hlukové hudby. Noise je sice Hegartyho hudební doménou, nicméně hluk má pro něj větší význam než jen gesto hudebníků v jednom žánru (jehož existenci ostatně v knize vehementně popírá). „*Hluk není objektivní fakt. Objevuje se ve vztahu k percepci*“, upozorňuje hned na začátku knihy, v níž na dvou stovkách stran zkoumá, jakým způsobem se tento (ne)hudební element objevuje v hudbě posledních sta let. Klíčovou myšlenkou knihy je, že hluk není zvuková disonance, nýbrž kulturně definovaná kvalita. Zde Hegarty hned v úvodu navazuje na Jacques Attaliho, jehož *Bruits* (Hluk) z roku 1977 je klíčovou statí zkoumání na tomto poli (v anglickém překladu vyšla v roce 1985 a od té doby se dočkala několika nových vydání). Pro Attaliho, který operuje v obecnější oblasti politické ekonomie, je hluk znakem kulturní roztržky, něčím, co narušuje zavedené *status quo* společnosti. Nemusí to být nutně kytarová distorze, ale klidně i nová idea, která dokáže zpochybnit do té doby zdánlivě neotřesitelné zákony. V Attaliho myšlenkovém systému (později se stal významným levicovým politikem a ministrem kultury) je hudba vlastně druhotná, zajímá ho především dynamika společenských změn. Hegarty osvobozuje hlavní myšlenku *Bruits* z pastí marxistické ideologie a vrací zpět do poněkud skromnější sféry hudby.

Třináct kapitol knihy podává lineární cestu po soudobých dějinách střetávání toho, co je v určitém historickém okamžiku považováno za hudbu, s tím, co je na základě toho negativně definováno jako hluk. Ačkoliv Hegarty nachází semínka disonance už u Beethovena a Satieho, konceptuální změnu ve vnímání hudby na Západě spojuje s Russolovým *L'arte dei rumori* (Manifest hluku). Byly to samozřejmě především společensko-ekonomické konstelace (urbanizace, technický pokrok), které umožnily rozpojení s dominantními formami evropské klasické hudby. Pro následující generace hudební avantgardy bylo podstatné zjištění, že hudební instrumenty „*nejdou jen pouhé stroje používané k dosažení hudebních či konceptuálních cílů*“, ale nedílná součást tvorby, která ze skladatelů dělá svým způsobem vynálezce. Artaud, Schaeffer nebo Cage pomohli emancipovat hluk, nechtěné či potlačované zvuky tím, že je vystavili na odív jako součást svých skladeb. Vstup do světa neomezené manipulace s neomezenými hudebními zdroji celého univerza má ale širší dopad. Je-li hudba umění, jak vytvářet ze zvuků řád (což Attali i Hegarty často připomínají), pak musique concrète rozrušuje také dominantní *řádotvornou* racionalitu jednoho typu, která svázala hudbu pravidly,

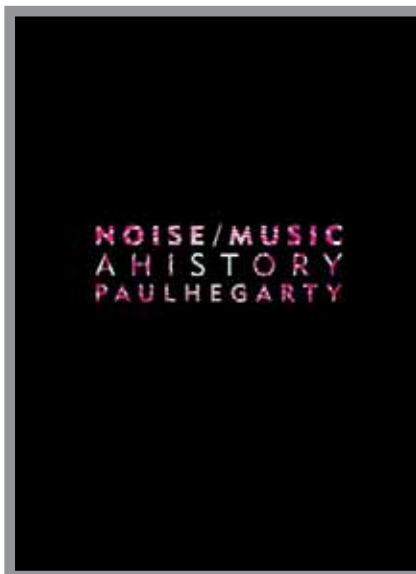
jež vyhlásila za neměnná. Tyto změny od dominantní racionality směrem k pluralitě jsou vidět v opozicích jako hlas vs. křik (Fluxus), stavba písní sloka-refén-sloka vs. chaotický jam (psychedelický rock), instrumentální um vs. neumětelství (punk, art-brut) nebo klimax vs. nediferencovaný hluk (japonský noise).

V tento okamžik by se zdálo, že *Noise/Music A History* načrtává alternativní dějiny hudby na okraji, která s pomocí disruptivních vpádů hluku naplňuje po jednotlivých evolučních krocích (tj. žánrech) jakýsi ideál absolutní svobody. Samozřejmě, že tomu tak není: Hegarty na mnoha místech opakuje, že hluk je vždy binární kvalita, která je definovatelná jen jako opozice k hudbě. Hluk sám

o sobě není nositelem žádného poselství a operuje jen v rámci hudebního myšlení (ať už jednotlivce, nebo celého hnutí) jako kreativní síla chaosu, který nabírá nové kvality. Vždy ovšem selhává a znovu se stává hudbou. Proto také nelze hluk kvantifikovat či používat jako hodnotící stanovisko. Zatímco pro Attaliho je moment, v němž se „*všechjší hluk stává dnešní hudbou*“, završením hegelovské dialektiky vznikání nové kvality, Hegarty je podstatně opatrnější. Na pomoc volá svého oblíbence, enigmatického myslitele George Batailleho (1897–1962), pro kterého je transgrese skrze perversi jedním z klíčových témat. Transgrese (u Batailleho převážně erotického druhu) vyžaduje tabu, bez něho není možná. Sama o sobě totiž nemá žádný účel, nesměruje k žádnému lepšímu stavu. Throbbing Gristle nechtěli postavit společnost na sexu, násilí a fetišismu, jak by se zdálo při sledování jejich tvorby, nýbrž usilovali o vytvoření prostoru pro momenty transgrese, která si je vědomá svých omezení. Hegarty si všímá, že experimentální hudba po punku už neslibuje celostní únik

od společnosti či racionality do nějaké příští utopie, nýbrž se pokouší o sofistikovanější přežití uvnitř ní. Rocková rebelie je nahrazena postpunkovou dekonstrukcí, která odhaluje principy moci a kontroly a hraje si s nimi.

Není vůbec náhoda, že poslední kapitola knihy se zabývá vnímáním hudby. Náš sluch je totiž, slovy Artura Krokera (citovaného Hegartyem), „*zóna násilí, v níž zvukové vlny mutují do sedimentárních vrstev kulturních významů, v nichž se historické reference ukrývají do aktuálních stavů subjektivity a kde není žádná stabilita, pouze aurální logika okamžité reverzibility*“. Moment kulturní destabilizace se odehrává především mezi naším uchem a mozkem, a v tento moment se stáváme novým, autentičtější člověkem. Slovy Martina Heideggera: „*Já se učí o své vlastní subjektivitě a v závislosti na tom také o věcech kolem něj*.“ Přísnější analýza by Hegartymu mohla vytknout fetiš autenticity (proti které sám brojí v kapitole o rocku), nicméně autor si je svého prohrěšku určitě vědom; potřeboval však filozoficky zdůvodnit pozici aktivního posluchače, který z jistot otupujícího rádia uniká k chaotickým tónům alternativní hudby. Kromě dobře vyargumentované syntézy nabízí Hegarty množství drobných postřehů, v nichž spojuje hudební praxi v jednotlivých žánrech s analogickými východisky různých filozofií. Velkolepá hra idejí, v níž autor zasazuje hudbu do myšlenkových systémů, možná vysvětlá naše poslouchání z kabátku kouzelné naivity, na druhou stranu nám umožňuje pochopit základy skryté pod efektním povrchem. Prostě nás nutí ještě více poslouchat mozkem. ■



Zdeněk K. Slabý, Petr Slabý: Svět jiné hudby 2

Volvox Globator [www.volvox.cz]

Text: **Jaroslav Riedel**

Pět let po vydání obsažné encyklopedie *Svět jiné hudby* vychází druhý díl, který popisovanou oblast ještě výrazně rozšiřuje. Čím víc hesel ale přibývá, tím víc se ztrácí vnitřní konzistence této publikace – jinak nepochybně účtyhodné.

Svět jiné hudby má formu encyklopedie; už u prvního dílu, vydaného koncem roku 2002, však bylo jasné, že forma, rozsah i kvalita jednotlivých hesel jsou velmi různorodé – od obdivuhodně obsažných, důkladných a v lecčems skutečně objevných (třeba John Zorn zabral 15 stránek) po profily nedotažené, ledabyly napsané nebo poněkud povrchní (Nico). Druhý díl je ještě zjevněji spíše sborníkem abecedně seřazených příspěvků různého typu, někdy už dříve časopisecky zveřejněných, přitom ale v zásadě vždy odkazujících k prvnímu dílu – ten totiž zůstává pro elementární porozumění nezbytným předpokladem.

Už v prvním svazku byly zřetelné disproporce – třeba na domácí scéně, která přece jen není tak rozsáhlá, aby nemohla být zmapována přehledněji a reprezentativněji. Teď se nevyrovnanost v popisování české hudby ještě prohloubila – přibylo sice heslo o DG 307 (byť podstatně kratší než například profil skupiny BBP, jistě zdaleka ne tak významné), z rockové oblasti však stále chybí například Kilhets, Pro pocit jistoty, Aktual. U jazzových experimentátorů je zcela nedostatečné pokrytí ještě nápadnější.

Mnohá jména obsažená v prvním dílu se objevují znovu: například skupina Present byla minule odbyta letmým rozhovorem s Rogerem Trigauxem, nyní konečně dostala přiměřeně solidní heslo. V jiných případech jsou nová hesla stejných hudebníků cennou aktualizací, či ještě spíše logickým navázáním: Fred Frith je (po dřívějším osmistránkovém profilu) prezentován rozhovorem, nutno říci, opravdu zajímavým. Nové heslo o Art Bears se zase důkladně – skladbu po skladbě – zabývá nahrávkami z dvojalba *Art Bears Revisited*, zveřejněného až po vydání prvního dílu knihy.

Stále však chybí významné osobnosti z oblasti experimentální vážné hudby nebo free jazzu, které podstatně ovlivňovaly i dění na scéně alternativního rocku. Místo toho tu najdeme spoustu opravdu obskurních jmen. Zjednodušeně řečeno: když chybí Karlheinz Stockhausen či Cecil Taylor, zato je zde záplava hudebníků zcela okrajového významu, těžko si lze představit čtenáře, který by byl schopen se v tom pořádně vyznat. Záhadou občas bývá výběrové zařazování hudebníků stylově si blízkých a také pracovně svázaných: když tu je Michael Mantler, proč tedy ne Carla Bleyová? Nebo ještě výraznější příklad: Hugh Hopper



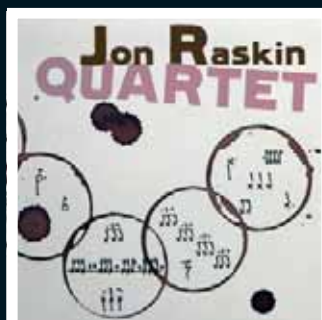
tu má heslo na šest stran, o Robertu Wyattovi autoři psali s trochu menším rozmachem minule, ale Soft Machine ani v jednom dílu *Světa jiné hudby* nebudeme.

Velkým rozdílem oproti prvnímu dílu je striktní omezení citované literatury; autoři teď mnohdy uvádějí pouze své vlastní články. Těžko se tomu divit, když si člověk uvědomí, jak pracné a nevděčné tohle sepsávání pramenů je, jak málo lidí doopravdy zajímá a kolik příležitostí ke kritice zároveň dává různým štouralům. Ani diskografie nejsou zvlášť propracované; pouhý dlouhý soupis desek těžko udělá opravdu dobrou službu, navíc většinou není problém najít si jej na internetu. Největší silou této knihy by měly být komentáře, které by čtenáři usnadnily orientaci. Někdy je zde najdeme, jindy ne.

Když už se kniha jmenuje *Svět jiné hudby*, je jistě vhodné položit si otázku, co vlastně ta „jiná hudba“ je. Autoři se na ni snaží odpovědět už podtitulem knihy, stejným jako minule – „Průhledy do hudby alternativní, avantgardní, improvizované, nové, opoziční, progresivní, experimentální, postmoderní, aktuální, free, klezmeru atd.“ To je ovšem pouhé rámcové přiblížení.

Teď se ještě zřetelněji ukazuje, že otec a syn Slabí o nějakou jasnější definici předmětu své knihy vlastně ani neusilují. Formální vymezování stylových mantinelů je samozřejmě v tak mnohotvárné oblasti vždy problematické. Jenže tady ta obrovská kvanta shromážděného materiálu – první díl měl téměř tisíc stran, druhý má skoro sedm set – autory nějak pohltila, většinou se ani moc nepokoušejí o komplexnější pohled, prostě hledají další a další jména a snášejí je na jednu mnohasetstránkovou hromadu.

V prvním dílu *Světa jiné hudby* jsem za posledních pět let našel hodně chyb a s řadou formulací nesouhlasím. Je to proto, že jsem si v té tlusté knize četl opravdu důkladně a stále se k ní vracím. Jsem za ni autorům vděčný a chovám k nim skutečný obdiv za vehemenci, s níž se pustili do tak náročné a špatně honorované práce. Myslím, že pro každého, kdo se o tuhle hudbu zajímá, je to naprosto nezbytná součást knihovny. Druhý díl už zřejmě tolik neočumám; samozřejmě obsahuje hodně cenného materiálu a množství odvedené práce je imponující. Ztrácí se v něm ale smysl pro únosnou kvantitu a hlavně vnitřní proporce. Jako by autoři přestávali myslet na čtenáře: svět jiné hudby v jejich interpretaci často působí spíše jako nepřehledný chaos. ■



Helmut Lachenmann: Grido, Reigen seliger Geister, Gran Torso (Arditti String Quartet)

Kairos (www.kairos-music.com)

Když do Prahy před pár lety přijel na stáž jeden mladý německý skladatel, podivil se, kolik u nás jeho vrstevníci píší smyčcových kvartetů. Právě, že pro člověka odchovaného německou hudební kulturou je smyčcový kvartet cosi málem posvátného; něco, co se rozhodně nekomponuje jen tak a co je bráno velmi vážně; k napsání svého prvního kvartetu prý autor přistupuje, až když dosáhne jisté zralosti, a každopádně s úmyslem napsat dílo zásadní. Zblekotat jsem tehdy něco v tom smyslu, že hodně mladých skladatelů u nás hraje na housle a tak podobně, a tím že to je – aby to nevypadalo, že jsme ve vztahu k posvátným hudebním druhům frivolními neznaobohy. Ale jak je to doopravdy, nemám tušení, a také nevím, jestli dotyčný trochu nefabuloval. Buď jak buď, na Helmuta Lachenmanna (*1936; viz též HV 1/07) řečené sedí dokonale.

Lachenmannovy dosavadní tři smyčcové kvartety se v jeho tvorbě vyvíjejí jako díla vskutku zásadní, završující skladatelovo předchozí směřování a dále jej překračující k novým obzorům. Všechny trvají přes dvacet minut, všechny jsou pekelně virtuózní a všechny mají podobné formální řešení (to poslední však platí o většině skladeb HL). První kvartet, *Gran Torso*, vznikl v roce 1972 a je svého druhu vrcholem Lachenmannova „divokého období“, kdy on sám hovořil o *musique concrète instrumentale*. Vulgárně řečeno, zvukovým a hudebním materiálem jsou všelijaké bizarní zvuky vyluzovatelné na smyčcové nástroje, jen ne obvyklé tóny. Co Lachenmanna odlišuje od vcelku konvenčního (a v šedesátých letech rychle se opotřebovávajícího) fluxodada, je detailní a úzkostlivě zodpovědná strukturalistická práce se všemi těmi skřípenci, šumy, srky, pazvuky – a samozřejmě myšlenkový background, hemžící se dialektikou, Adornem, zvěcnelou měšťáckou kulturou, osvobozeným slyšením atd. atd. a živě celou obrovskou hudební tradicí, již je správný německý skladatel z rodiny protestantského kněze autentickým pokračovatelem a kterou nenávisťně miluje. Jestli ovšem Lachenmannova hudba něčím není, tak plakátem jakékoli ideologie. Ačkoli by Lachenmann asi vehementně nesouhlasil, stále ještě se v *Gran Torso* pohybujeme na poli tvorby per negationem – je to závažné, je to hluboké, je si to vědomo všech možných souvislostí do minula i do budoucna; spíš než explicitní ironie kritický odstup patologa (pitvajícího pod mikroskopem starou dobrou měšťáckou hudbu, zde personifikovanou těmi nejklaštějšími hudebními nástroji, jaké si lze představit). Ale ještě pořád je v tom hodně trucu. Ve druhém kvartetu *Reigen seliger Geister* (1989) se ocitáme již na zcela jiné půdě, mnohem dál či hlouběji. Na první poslech zní hudba uhlazeněji, je spíše tichá, tóny a ne-tóny jsou využívány tak půl napůl, a to nikoli v opozici, ale v kontinuu tak přirozeném, až to bere dech. Domnívám se, že se jedná o jednu z nejkrásnějších Lachenmannových skladeb. Fascinující je především to, jak se hudba, plná nesmírně propracovaných detailů a vyznačující se překotným vnitřním životem (žádná unylá rádobyhlubokomyslnost dlouhých tónů), mění velmi pozvolna a plyne velebně bez výrazných předělů, a přesto skončí zcela jinde, než začala. Zatím poslední smyčcový kvartet *Grido* z roku 2002 nepředstavuje možná tak výrazný posun, jaký lze zaznamenat od prvního kvartetu ke druhému, to mu však na kráse neubírá. Irvine Arditti prý chtěl po Lachenmannovi „něco trochu hlasitějšího“ než *Reigen*, a tak se *Grido* ještě více blíží jakoby „normální“ (patnáctero uvozovek) hudbě: je značně expresivní, též zřetelně rozeznáme expozici, jakési provedení, je v něm i klimax následovaný určitou katarzí. Zároveň je však bytostně lachenmannovský: obsahuje vlastně málo těch emblematických pazvuků, s nimiž je HL povrchně spojován, a do popředí se dostává veskrze originální hudební syntaxe. Což je přesně to, o co Lachenmannovi dle jeho vlastních slov vždy šlo.

Telegraficky k interpretaci: Co se týče druhého kvartetu, *Reigen*, mám pocit, že první nahrávka Ardittiho kvarteta (Naive MO 782130) je lepší. Seriální porovnání snímků je u takto

komplikované, skoro půlhodinové skladby bez možnosti sledovat partituru docela problém a asi bych, pokud by na to došlo, s argumenty nevystačil dlouho, přesto si troufám říci, že na CD Kairosu působí druhý kvartet poněkud nevýrazně, ploše. Nicméně, *Grido* vychází na CD poprvé, *Gran Torso* se v jiném provedení shání těžko, a Arditti hrají pořád ještě skvěle, i kdyby zrovna na své poměry hráli špatně (a to v našem případě určitě tak není). Potud je recenzované CD titulem zásadním.

Petr Bakla

Terry Riley: Cusp of Magic

Nonesuch (www.nonesuch.com)

Distribuce: Warner Music Czech Republic
(www.warnermusic.cz)

Tak aby bylo jasno: Terry Riley je sice jedním ze zakladatelů amerického minimalismu a jeho skladba *In C* z roku 1964 bývá považována za definiční dílo tohoto směru (recenzi na jednu z mnoha nahrávek najdete v HV 3/07), s pravidelným pulsem a zasmyčkováním opakovaním melodických motivků se ovšem jeho hudba rozloučila již někdy v sedmdesátých letech. Od té doby je Rileyho tvorba pestrou syntézou sající ze všech dob, stylů i oblastí. Kronos Quartet je těleso známé dnes spíše ochotou hrát s kýmkoliv, jen když to bude dostatečně zvláštní kombinace, než skutečně zajímavými hudebními výsledky. V osmdesátých letech to ovšem byl právě šéf kvarteta David Harrington, kdo Rileyho přivedl od improvizace ke komponování v tradičním smyslu. Od té doby Riley napsal pro Kronos dlouhou řadu děl, z nichž nejslavnější je asi rozsáhlý cyklus *Salome Dances for Peace*. Z popudu kvarteta vzniklo v roce 2005 (ke skladatelovým sedmdesátinám) i aktuálně vydané dílo, na němž se ke kvartetu připojila také čínská hráčka na loutnu pipa Wu Man.

Cusp of Magic je takovým veselým amalgámem, v němž vedle sebe stojí inspirace evropským romantismem a dějinami kvartetní literatury, naivistické popové melodie i „najazlé“ frázování. Kromě „čínského“ témbu si Riley na několika místech vypůjčil i tamní melodie a Wu Man nechává i zazpívat, tu a tam se rozezní i bubny, gongy a činely čínské opery. Hudba v šesti epizodách plyne a někdy se oné magii daří více, někdy méně. Některé pasáže jsou snad až příliš naivisticky skotačivé – vnucuje se vize Mozarta surfujícího na kalifornských plážích. Působivost nelze upřít místům, kde se přidávají další zvukové prvky: V *The Nursery* jsou to dětské hračky (Made in China?), všelijaké cinkání, elektronický smích bakelitových panenek, gumové kachničky, digitální ptáčky a další, v původním kontextu docela protivné zvuky, které vytváří podklad pro táhlé tóny smyčců, tremola loutny a zpěv. V *Emily and Alice* se tato zvuková skrumáž vrací, hudba nad ní je náhle smutná, elegická, a do toho se přidá vzdálený dívčí hlásek zpívající jakousi písničku – tentokrát rusky. Možná jsme tu na hraně kýče, ale na této hraně stojí za to si zabalancovat.

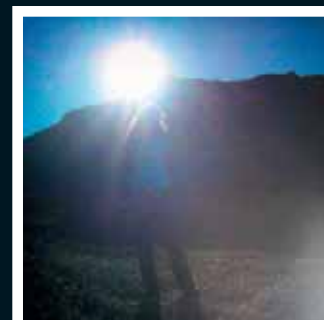
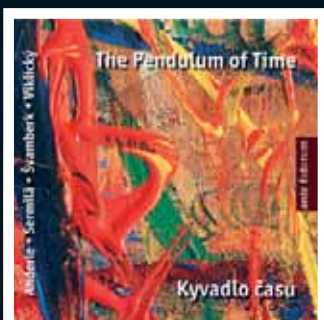
Matěj Kratochvíl

Jon Raskin Quartet

Splatter 3+N: Clear the Club

Rastascan Records (www.rastascan.com)

„Vizuální umění pro improvizující čtveřici“ je sice zkratkovitá, nicméně adekvátní nálepka, chtěli-li bychom si nahrávku do nějaké škatulky zařadit. Jon Raskin (zakládající člen saxofonového kvarteta ROVA) při procházkách ve svém okolí sesbíral části rostlin, které mu následně posloužily jako tvůrčí materiál pro sestavení grafických partitur. Ty pak umožňují jak konkrétní interpretaci, tak i velmi svobodné čtení. Raskin si k provedení přizval Liz Albee (trumpeta, perkuse), Gina Robaira (perkuse, elektronika) a George Cremaschiho (kontrabas, elektronika) – ten je znám na naší scéně především svým působením v táborském projektu C.E.S.T.A. Hudebníci mají dostatečný prostor k sebevyjádření těmi nejpodivnějšími způsoby; jakýsi žabo-kachní dialog hned v úvodní *Cracked Earth* nebo opravdu nepřijemná (neboť zvuk zubařské vrtačky připomínající) elektronika v *Post Card 2*, která posluchače uvádí i do



následující *Ceilmeter Reading*, kde se upozaděné a spíše jen profukující dechy výborně doplňují se zvukem vytvářeným smyčcem popotahovaným přes činel. Zároveň se ale v některých částech setkáváme s dostatečně hlasitou a divokou souhrou, rozpoutanou kolem stanovené melodie, která se jako větve stromu vine kolem svého kmene (partitura) a nepokrytě upomíná na freejazzový vklad Ornette Coleman (např. v *African Tulip*). Asi nejmeloďičtější je však poslední skladba desky s dominující trubkou, jež se dobře doplňuje se saxofonem. Oba dechy jsou pak citlivě dokreslovány rytmickým kontrabasem a skromnými perkusemi. Raskinovým záměrem bylo „nabídnout tvar a konzistenci ansámblu při ponechání volného prostoru pro jazyk a perspektivu jednotlivého hráče“. Záměr autorovi vychází.

Druhou vloni vydanou desku na Robairově značce připravilo už dvacet let fungující Splatter Trio. Dave Barrett (saxofony, okarina), Myles Boisen (dvoukrká kytara/basa, klávesy) a Robair (bicí, syntezátory, varhany, těremin, kytara) si ke svému výročí nadělili kompilát čítající patnáct kusů, jež vznikaly od roku 1993 v rámci nahrávací série jamů s přizvanými přáteli, mezi nimiž byli nejčastější hosty perkusionistka Michaelle Goerlitz a kytarista Len Paterson. Robairovu zálibu v ostřejší muzice máme jasně doloženou hned v úvodní padesátivteřinové vypalovačce *Top of the Hour*, která může připomenout hudbu Zornova uskupení Naked City. Obdobnou divokou atmosféru zakusíme ještě ve druhé polovině desky, a sice ve skladbách *Stares at the Sun* a *Base-5 Curly Motherfucker*. Kompilační album je směsí free jazzu, rocku a downtownu, s výjimkou jediné skladby jde o vlastní kompozice. Onou výjimkou je *Selim Milese* Davise a mezi pozvanými hosty se v ní objevili J. A. Deane s živým samplingem a basista Jake Rivera. Z mozaiky skladeb lehce vyčnívají (bez hodnotících měřítek) přeglitchovaná *Glitchfarben* a *Peter Herley Pt. IV*, kde Robair užívá nezvykle „etnický“ melodický bubny a navíc tu zní vynikající basová linka spolu s basovým klarinetem Davea Slussera a uširvoucí čínský hoboj zvaný sona. Stejně tak závěrečná *The Mumbler*, skladba „zavánějící“ funky, rozšiřuje pestrou paletu této do široka rozevřené výroční desky.

Petr Vrba

Anderle / Sermilá / Švamberk / Viklický:

The Pendulum of Time / Kyvadlo času

Ante Futurum (www.anderle.cz, www.sermila.net, www.viklicky.com)

Tato improvizční nahrávka vycházející z free jazzu je nám zpřístupňována zdůrazněním prostředí, v němž vznikala, zvukovostí, která je s tímto prostředím v souladu, a v neposlední řadě také nápočnými prozaickými názvy jednotlivých částí, které jsou kapitolami celistvého sdělení. Nahrávka totiž vznikla v expozici vlastní rozsáhlé sbírky původního afrického umění výtvarníka Jiřího Anderleho v jeho bubenečské galerii, bubeníka jazzparty pražských grafiků Grafičanka (fungující od roku 1981), zde hráče na perkuse a jiné nástroje vlastní sbírky. Úvodní a současně titulní *Kyvadlo času* zvukem prořezává náš relativní rozměr a z rány na nás v těžko uchopitelném řádu útočí změt dějů minulých i budoucích: člověče dneška, přeber si to jak chceš. Není divu, že jedna z filosofických úvah praví, že hudba vznikla z potřeby přírodního člověka najít jazyk, jímž si bude rozumět s nadpřirozenými jevy. V následující *A Země se točí* nastoupí fanfárovým úvodem křídlovka předního soudobého finského skladatele, také jazzmana, Jarmo Sermilá, jehož letitá spolupráce s Emilem Viklickým či s Rudolfem Daškem není u nás doceněna. Ve valčíkovém rytmu přichází *Ďáblův tanec za konec budoucnosti* v dráždivé syntéze evropského středověku a „boleroovské“ repetičnosti. Spíše pralesně tajemné než industriálně perkusivní *Ďáblův probuzení* Alexe Švamberka s Viklickým a Anderlem nás přivze k *Šamanově snídani*, poklidné „jazzůvce“ s pravidelným tepem bicích. Do nálady *Šamanova nasycení* se však z povzdálí nepatříčně ozve hlášení o provozu galerie. V *Šamanově tanci před zrcadlem* zamyšleně zpívá křídlovka nad koncertem dřevěných perkusí a tvaruje malebně působivou skladbu odkazující ke khmerskému či malajsijskému etniku. Jedná se o nejdelší, šestiminutovou skladbu, zatímco délka ostatních je povětšinou poloviční. *Parvenue Dance* se rozezní jak manhattanský street band. *Škleb doby* působí tísňivě, šamani budou mít co udělat.

Tím se zabývá následující „metalový“ *Zápas se zlými démony*. Flašinetová melodie *Grotesque* zní pouličně, leč s narušením výstražně brutálního rytmu. V kodě se vracíme k původu našeho civilizačního strachu ze všeho neznámého v *Ďáblově prenatalní procházce*.

Nahrávka působí uceleným a smysluplným dojmem, což u hudby plné volné improvizace nebývá pravidlem. Cit pro práci se zvukem je u členů kvarteta zřejmý. Souhra akustických nástrojů s metalovou hlučností, se syntetickými tóny zní zcela samozřejmě, tak, jak je přirozený zvukový amalgám, přírodní i industriální, jímž jsme obklopeni, a v němž si jen tak hezky pro sebe hrajeme na své člověčí hudební nástroje.

Vladimír Kouřil

Rytis Mažulis: Form Is Emptiness

Megadisc (www.megadisc.be)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Album *Form Is Emptiness* završilo trilogii, již belgické vydavatelství Megadisc představilo reprezentativní výsek z tvorby litevského „mašinisty“ Rytise Mažulise (*1961). Celá tato mažulisovská řada obsáhla nejpodstatnější okruhy skladatelova tvůrčího záběru: první titul, *Cum essem parvulus*, byl zaměřen na vokální kompozice pro komorní sbor (skladba *Sybilla* z tohoto alba je dostupná i na sampleru *Soudobá litevská hudba*, který vyšel jako příloha HV 6/06), následující *Twittering Machine* zahrmoval „nehratelné“ klavírní skladby určené počítači, konečně na třetí nahrávce se sešly příspěvky pro komorní ansámblů různého obsazení. Co všechny tyto okruhy spojuje, je stylová čistota, minimalistická askeze, rytmická mechanická opora v matematických konstrukcích a technika kánonu, v Mažulisově hudbě doslova všudypřítomná. Čtveřice skladeb na recenzovaném CD pochází z let 2000-06, časový odstup však mezi nimi nehraje roli. Mažulis jako by se nevyvíjel, což ale v jeho případě neznamená negativní hodnocení: Uminěně hledá stále v tom samém – rozuměj v kánonu – a úspěšně dokazuje, že svou oblíbenou techniku zdaleka ještě nevyčerpal.

Canon mensurabilis pro flétnu, klarinet, housle, violu, violoncello a klavír (2000) má kontemplativní charakter, který je dán neměnnou dynamickou hladinou a pomalejším tempem. Sled vertikálních střetů jednotlivých hlasů představuje řetězení jednoho disonantního souzvuku za druhým, ucho je ale právě při potlačení dynamické proměnlivosti a unylém tepu nevnímá vůbec vyhoceně, spíše jen dráždivě. Další dva kánony jsou jistým protikladem: *Sans pause* (2001) pro smyčcové kvarteto je jeden nekonečný mikrointervalový cvrkot, vyvolaný rychlým figurativním úprkem smyčců, v němž se jen místy vynoří sotva postřehnutelné konsonantní souběhy hlasů. Obdobný proces probíhá ve skladbě *Monad* (2006) pro devět cembalistů (nahrávku však pořídil jediný cembalista s přispěním počítače), která odkazuje k Mažulisově dvoudílnému kánonu *Čiauškianti mašina* (Cvrlikající stroj) z let 1984-86, jednomu z manifestů litevské „mašinistické“ tvůrčí generace (viz zmíněné číslo HV 6/06); zvukově *Monad* připomíná i prestově mechanické klavírní skladby amerického autora Conlona Nancarrowa. Album uzavírá titulní *Form Is Emptiness* (2006) pro komorní sbor a violoncello, téměř půlhodinová sonická plocha, založená na jednotvárnosti a takřka stojatosti hudebního toku.

Díky Broniusi Kutavičiusevi (HV 2/05) mají minimalistické tendence v litevské soudobé hudbě již zhruba třicet let své nezanedbatelné místo. Rytis Mažulis je toho důkazem, přičemž jeho osobitá aktualizace kánonu – stejně jako právě Kutavičiusevo svěbytné zacházení s minimalisticky laděným litevským folklórem – zdaleka pokračuje regionální význam.

Vítězslav Mikeš

Heather Leigh Murray: Devil If You Can Hear Me

Not Not Fun (www.notnotfun.com)

Nedávné vystoupení japonského performer a zvukového extrémisty Keiji Haina v rámci festivalu Stimul nám poskytlo nečekaný styčný bod. Hudba Heather Leigh Murray, která v minulosti působila v zasněhých folkových Charalambides, vyzkoušela si spolupráci s tajemným



Jandekem (viz HV 5/06) a své debutové album vydala už v roce 2002, totiž stojí na podobných základech. Aby nedošlo k mýlce – Haino rozhodně nejede na stejné vlně jako Murray, podobnost je spíše rozostřená, oba se však opírají o rozvolněný vztah hlasu a hudebního nástroje, v případě Murray elektrické kytary. Podobně jako výše zmíněný Jandek, i Murray do zběsilého kytarového kvílení deklamuje několikařádkové texty až bluesovým způsobem – jako by se snažila vyvolávat duchy zemřelých, kteří se utopili v Mississippi někdy počátkem minulého století; celá spirituální procedura ale rozhodně neběží jako po másle. Vokál občas působí až čarodějným dojmem (a může připomenout sólovou tvorbu Christiny Carter), ale právě podpěra v podobě neuvěřitelně zmatené a zašmodrchané kytary dělá z celé desky zhudebněný rituál. Album příznačně vychází pouze na vinylu, a tím jako by odkazovalo ke starým dobám: nejde tu ovšem pouze o nostalgii, ale i o praktický krok. Murray, zdá se, vědomě pracuje se stopážemi vinylové desky a své tři skladby rozděluje na obě strany tak, aby bylo vrstvení napětí přirozené a plynulé. Strana A obsahuje dvě kompozice, patnáctiminutovou *Porch Fighter* a sedmiminutovou *Wrecking Crew*. V zahajovací skladbě Murray několik minut destiluje zaprášený zvuk elektrické kytary, aby posléze přidala až mantricky odříkovanou větu „Johnny told you to come out from the road“ a po naznačené cestě se vydala směrem k avantgardně-bluesovému třetstění. Druhá skladba poté plní funkci jakéhosi uklidnění před závěrečnou bouří – jestliže jsme první skladbu přirovnali k vyvolávání mrtvých, druhá není nic jiného než pohřební litanie. Závěrečná *Candy Butcher*, pro jejíž dvacet minut je vyhrazena celá druhá strana, má pestřejší zvuk – souhra kytary a hlasu je „narušena“ nervózním chuchvalcem zvonků a hracích skříněk (?) – a během svého trvání nás protáhne jakousi ukázkou všech poloh, ve kterých je Murray schopná tvořit silnou hudbu. Pečlivé vrstvení atmosféry opět graduje kytarou, evokující spíše motorovou pilu, její vstup na scénu je ale předznamenán pečlivým a možná příliš opatrným udusáváním hudební pudy. Po kytarové pasáži ve druhé části skladby deska symbolicky končí osamoceným hlasem.

Devil If You Can Hear Me (symbol ďábla v názvu desky jenom umocňuje bluesovou estetikou) je rozhodně povedená nahrávka a v některých momentech dokonce tak originální, až se člověk podiví: „Tohle jsem ještě nikdy neslyšel...“ Podobný pocit setkání s něčím naprosto cizím rozhodně nepřichází každý den.

Jiří Špičák

Einstürzende Neubauten: Alles wieder offen
Potomak (www.neubauten.org)

Novinku někdejších berlínských klasiků industriální hudby neprovází po vydání nejlepší pověst – skupina se na ní prý opakuje a nepřichází s ničím novým. Je hezké, že příznivci Neubauten po svých oblíbených chtějí, aby zněli s každým albem jinak, aniž by vzali na milost opakování vítězného vzorce. Einstürzende Neubauten se ovšem rozhodli jinak a od alba *Ende Neu* (1994), na němž změnili sestavu a začali pracovat bez divého „kovobušiče“ FM Einheits, který své primitivistické expresivní pojetí industriálu dodnes neopouští, důsledně rozvíjejí svou poetiku na písňové platformě. Textař a zpěvák Blixa Bargeld stanul v čele, zbytek skupiny pod kapelnickým velením nyní baskytaristy Alexandera Hackeho vhodně dotváří frontmanovy textové obrazy a melodické linky. Kovový a jiný samodělný arzenál nebyl opuštěn, jen přijal novou roli a odhalil jiné než jen hlukové možnosti. Cesta od debutového alba *Kollaps* (1981) k současnému zvuku Neubauten se nesla ve znamení plynulé výměny hluku za hudbu. Když tato na celé čáře zvítězila, zvuk skupiny se ustálil. Můžeme označit album *Ende Neu* za ustavující, *Silence Is Sexy* za nejpestřejší a předchozí *Perpetuum Mobile* za introvertní, téměř folkové; všechny tyto desky společně s novinkou *Alles wieder offen* tvoří zvukově dosti si navzájem podobnou čtveřici, která ukazuje, jak skupina hodlá nadále přistupovat k písňové tvorbě. Toužíte-li po experimentálnějších polohách, sežeňte si alba, která Neubauten vydávají pro svůj fanklub (supporters). Místo cesty zpět k hluku kapela zkrátka zvolila možnost být skupinou dvou tváří, z nichž tu „komerčnější“ znějící prezentují veřejně, tu druhou jen zasvěceným zájemcům.

Z řečeného vyplývá, že *Alles wieder offen*, první řadové album, které skupina vydala vlastním nákladem (plán, který nevyšel v případě *Perpetuum Mobile*, zde tedy znamená rozloučení se značkou Mute), není nejslabším albem Neubauten už proto, že pokračuje v linii, kterou si skupina před třinácti zvolila za svou reprezentativní. Ovšemže lze poukázat na podobnost některých písní s kusy ze starších alb (hitovka *Nagorny Karabach* versus letitá, podobně podmanivá *Stella Maris*), podstatnější ale je, že Neubauten stále hýří melodickými a aranžérskými nápady. Zaujme nervní klavír v úvodní *Die Wellen*, monumentální instrumentace *Von Wegem* a *Let's Do It a Dada* plné zvratů, uklidní nás závěrečná *Ich warte* pro dvojici folkových kytar. Texty často těžší z repetitivních popisů hledání, návratů, čekání a nových začátků, nejlepší je patrně *Ich hatte ein Wort*, popisující rozpomínání se na zapomenuté slovo.

Název titulní písně napovídá: vše je znovu otevřeno, berme si zase jednou pochutiny z důvěrně známých regálů. Společnost starých známých působí vyloženě uklidňujícím dojmem.

Petr Ferenc

River For Sale: Transparent

Bleeding Ears Records / KLaNGundKRACH

K!amm: The Real Birth Of Modern Medicine

KLaNGundKRACH (www.myspace.com/klangunderkrach)

V recenzích na domácí kapely novináři často truchlí, že jsou buď málo originální a kopírují své vzory zpoza hranic, nebo naopak, že málo sledují, co se děje ve světě, a zní zastarale. Jak z toho ven? Co třeba originálně navazovat na to, co se děje jinde? Dvě novinky z nedávno založeného domácího labelu KLaNGundKRACH odpovídají rázně – jde to. River For Sale z Dolního Podlůží a boční projekt jednoho z jejich členů K!amm názorně ukazují možnosti domácí alternativy. River For Sale vznikli vloni a svůj první koncert odehráli teprve na jaře 2007. V červnu už ale dělali předkapelu 65daysofstatic a vůbec to nebyla náhoda. Stejně jako angličtí postmetalisté kombinují tvrdou hudbu na pomezí noise s elektronickými beaty, jsou ovšem spíše hardcoroví než metaloví, když z jejich hudby netrýská samoúčelná agresivita, ale spíše drsné emoce. Basista Hukot (ex-Thema Eleven) a kytarista a zpěvák Koza se starají o rockové náležitosti, Yan/Jan K!amm utápí jejich melodie v nánosech feedbacků a dalších ruchů. Je to suverénní kombinace pracující na logice ticha a hluku, do které občas vstupují samoly filmových dialogů. Úvodní skladba *Freezy* se pohybuje od nevinné ležérnosti k obřím zvukovým stěnám po vzoru shoegaze (nebo už metalgaze?). V hudbě River For Sale ještě občas prosvítají vlivy českého HC (nejvíce asi v *Demonlover*), ale čím víc se mu kapela vzdaluje, tím je to lepší.

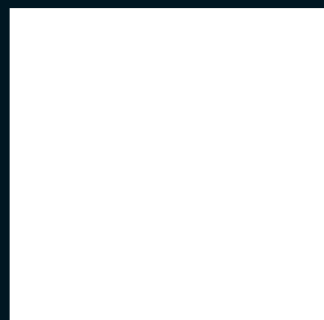
Hlukový specialista kapely Jan K!amm (a v bookletu jmenovaní Viera Pastor a Syd) stojí za projektem K!amm, jehož EP *The Real Birth Of Modern Medicine* je vůbec prvním počinem KLaNGundKRACH. Přináší nekompromisní digitální noise, který zahájí dvě krátké agresivní skladby, při nichž se budete cítit jako na zubařském křesle. Titulní skladba se nese v duchu palčivě bolestného ambientu, jehož pomalu vystupující vysoké tóny si neodbytně žádají pozornost. Léčba hudbou? Možná, ale nezapomeňme, že lék se při vysokých dávkách mění ve smrtelně nebezpečnou drogu. Texty se v dnešním noise moc nenosí, *Assimilation* zahajuje monolog vítající k anonymní existenci, aby následná osmiminutová dávka bílého hluku vyburcovala přesně k opaku. Závěrečná smyčka s militantním kovovým rytmem *Nagasaki Moody Rock* je završením transgrese skrz aurální bolest.

Karel Veselý

Mathias Spahlinger: Furioso

Kairos (www.kairos-music.com)

Člověku by se občas zastesklo po dobách (možná existujících jen ve fantazii), kdy bylo jasné, co je moderní a co ne, třeba že Smetana je pokrokový a Dvořák zpátečnický (jak věděl Zdeněk Nejedlý). Dnes být modernistou může v některých kruzích znamenat pěkné reakcionářství.



V případě Mathias Spahlingera, rodáka z Frankfurtu (*1944) a v současné době profesora kompozice ve Freiburgu, máme na první pohled co do činění s takovou pravou konzervativní modernou, s hudbou, které se dávají nelákové přívlastky jako „akademická“, „vázná“ atd. Čtveřice komorních skladeb pro různá obsazení nenabízí žádnou atrakci v podobě elektroniky či bizarních nástrojových sestav. Spahlinger má za sebou krom skladatelského vzdělání také zkušenosti s jazzem a starou hudbou, jeho hudba se ale hlásí k odkazu evropské moderny jdoucí od Antona Webera po Helmuta Lachenmanna.

Skladby na CD pocházejí z rozmezí let 1982 a 2006, zásadní stylový rozdíl však mezi nimi není. Jejich hlavní síla by se snad dala shrnout slovy „orgie uměřenosti“. Ale neheďte se za tím nové duchovno Arvo Pärta a jemu podobných. V tomto případě to totiž neznamená meditativnost, ale opatrné nakládání se vším – s počtem tónů, jejich hlasitostí, klidem i divokostí z názvu titulní skladby. Se zmíněným Lachenmannem (recenzi CD s jeho skladbami najdete na jiném místě této rubriky) jej pojí zájem o nové témbry a způsoby hry na tradiční nástroje, u Spahlingera se to ovšem děje jen jaksi mimochodem. Vedle sebe tu zazní těžko identifikovatelný šramot i nejprostší tón, jako když si hráč teprve zkouší smyčec. Na konci nejstarší z prezentovaných skladeb – *Apo do (von hier)* pro smyčcové kvarteto – hráči rytmicky oddechují, jinak je tu ale zvláštních zvukových efektů poskrovnu. Naopak si občas užijeme dostatek poloh normálních: V *Gegen unendlich* pro basklarinet, trombón, violoncello a klavír se hudba na více než dvě minuty zasekne na jednom tónu opakovaným střídavě jednotlivými nástroji. I formální stránka skladeb se jaksi vyhýbá krajnostem, ono dvouminutové spočinutí na jednom tónu je výjimkou, jinak se před našima ušima odehrává většinou pozvolný vývoj a přesýpání z jedné polohy do druhé. Jemný pohyb – více pohybu – gradace – chvíle zklidnění. Ve skladbě s nejčerstvějším datem – *Fugitive beauté* – jsou gradace minimalizovány, posloucháme sérii tónů, které se vynořují z ticha a jsou okamžitě rozlaďovány a rozostřovány pomocí mikrointervalů, aby zase rychle ztichly. Ale je to jen přesun na jinou úroveň poslechu: Po chvíli začínají mít miniaturní zvukové události stejný dramatický náboj jako nasazení celého orchestru.

A co může být na takovém balancování uprostřed všech možných parametrů pro posluchače zajímavého? Právě skutečnost, že s prostředky v podstatě prajednoduchými až opatrnými se budují struktury, které „chytnou za ucho“. Potvrzuje se to, co v evropské hudbě platí již pár staletí: Zatímco orchestrální barvičky dokáží ledacos zakrýt, v komorní hudbě se ukáže, jak skladatel umí hudbu vystavět. A právě v dramaturgii a dávkování je Spahlingerova nejsilnější stránka. Jako u dobré knihy chceme vědět, kam se to vyvine, a nemusíme ani přemýšlet, zda je to právě atonální, tonální, minimalistické nebo sonoristické.

Matěj Kratochvíl

**Jason Kahn / Tomas Korber / Norbert Möslang /
Günter Müller / Christian Weber / Katsura Yamauchi:
Signal to Noise vol. 4**

**Jason Kahn / Norbert Möslang / Günter Müller / Aube :
Signal to Noise vol. 5**
For4Ears (www.for4ears.com)

Na podzim loňského roku vydal Günter Müller na svém labelu další dvě pokračování šestičlenné série *Signal to Noise*, která představuje nahrávky z turné „signálního kvinteta“ po Japonsku a Koreji. Kompletní sestava se na „čtyřce“ setkává s japonským saxofonistou, kterého jsme mohli slyšet už i na signální „dvojce“ (HV 5/07). Album přináší dva studiové záznamy, které mi, alespoň z větší části, připadají jako zatím to nejvstřícnější z celé série, a myslím, že i posluchači, který by se s tímto typem elektroakustické tvorby setkal poprvé, mohou velmi dobře posloužit jako podnět k hlubšímu ponoru do světa experimentální elektroniky. První track je převážně tišší minuciózní prací s šumem, sinusoidami, Yamauchiovým profukováním a občasným Weberovým kontrabasem. Hlubší zabarvení zvuku s postupným zrychlováním tempa citlivě připravuje posluchače na druhou část. V té se dunivé struny kontrabasu pomalu, ale jistě proboují do slyšitelné sféry skrze

(ne)všední elektroniku, ipod, skřipění Korberovy kytary a především saxofon, který ve svých výškách dokáže být dosti znervózňující.

Oproti tomu „pětka“ se s posluchačem nemazlí už od prvních okamžiků, kdy se ke třem pětinám *Signal Quintetu* přidává se svým laptopem Akifumi Nakajima aka Aube – jeden z průkopníků a velkých mistrů elektronické hudby v Japonsku. Kromě perkusí použitých Kahnem a Müllerem zde nejsou žádné akustické nástroje. Industriálně srdeční beat, který nás provázal „dvojkou“ i „trojkou“, zde přichází opět ke slovu. A občas pulsuje více hlukově, jindy spíše popraskaně. Pokud má někdo rád repetitivní zvuk deformovaného gramofonu, bude z téhle desky nadšený! Abstraktní noise art, který se tváří jako bezesbýtku komponovaný kus konceptuálního umělce. Dokonalá iluze tvořená čtyřmi improvizujícími elektroniky (analogový syntezátor, cracked everyday electronic, ipod, laptop). Není mi jasné, proč jeden z recenzentů (Brian Olewnick) vyčítá této desce jakousi odtážitost, sebeomezení hráčů na úkor větší otevřenosti. Na mě album působí přesně naopak. A porovnávám-li ho s předchozími částmi série, musím konstatovat, že hudebníci zde hrají s vervou, která si energii (nemyslím elektrickou) nezadá s rozvášněnými freejazzovými hudebníky. Nedivil bych se přitom, kdyby klíčovou roli v tomto setkání sehrál Aube.

Petr Vrba

Závodnička 5: Vyrobováno (1985–1991)

Guerilla Records (www.guerilla.cz)

Je celkem jasné, že specializované vydavatelství jako Guerilla Records se občas musí uchýlovat i k titulům marginálního významu. Jihlavská skupina *Závodnička 5* je toho typickým příkladem. Vydavatel Lábus v průvodním textu píše, jak si po mnoha letech její nahrávky náhodou znovu poslechl, vydal se pátrat po starých kamarádech a nakonec se s nimi dohodl na publikování – „*Jen pro vlastní radost, potěšení několika přátel a možná i poselství, které by hudba měla přinášet.*“

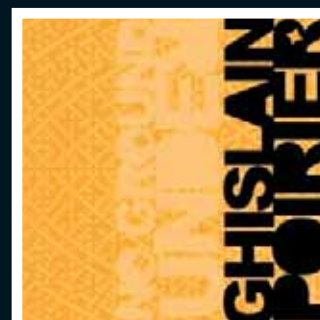
Pro ty, kdo do tohoto okruhu spřízněných duší nepatří, tady asi mnoho k poslouchání nebude. *Závodnička 5* sice měla dobrý vkus při výběru zhudebněných textů i ve svých muzikantských vzorech (zjevně třeba Plastic People či Extempore), nikdy ale nezněla jinak než odvozeně a místy v sobě přímo koncentrovala všechna klíše undergroundu osmdesátých let. Navíc je kvalita záznamů nevalná, což vadí o to víc, že vznikaly v době, kdy už opravdu nebyl zas takový problém slušnější techniku sehnat.

Závodnička 5 po sobě zanechala čtyři podomácku natočené kazety. Album obsahuje většinu materiálu ze tří posledních. *Krajkokraj* (1986) je ambiciózním třiatřicetiminutovým zpracováním poezie Milana Nápravníka s dominujícím saxofonem, deklamovaným zpěvem a hlukovými smyčkami. Výsledek ale trpí nedostatkem hudební invence, amatérským provedením a kvalitou nahrávky je opravdu tristní. Ani kazeta *Ů Tarapan* (1987, z ní vybráno 15 minut) nebyla natočena o moc lépe, materiál je však pestřejší a místy se mihnou zajímavé nápady. Velice vhodně byly ke zhudebnění vybrány básně Zbyňky Hejdy a Václava Havla.

Teprve *Pavor Nocturnus* (vybráno 30 minut) zní technicky přijatelněji. Ale i to je jen demo ze zkušebny: přitom *Závodnička 5* už tehdy normálně koncertovala. Doba chaotických improvizací byla minulostí, občasné hlukové pasáže se plně podřizovaly rockové hybnosti písniček; celek působí jako dobový gotický rock à la Sisters Of Mercy. Podobných kapel u nás tehdy vystupovala řada a *Závodnička 5* se zjevně ani moc nesnažila být jim opravdovou konkurencí. V roce 1991 proto definitivně skončila.

Booklet je zpracován pečlivě, jak ostatně bývá u Guerilly zvykem. U skupiny, která většinu repertoáru postavila na zhudebnění básní renomovaných autorů, však zarazí ledabylost textové přílohy. Respektování autorské interpunkce a členění veršů by snad mělo být samozřejmostí. Tady si s tím ale nikdo starosti nedělal. Například u Zbyňky Hejdy jsou básně (pocházející ze sbírky *Blížosti smrti*) přepsány značně ledabyly. Zvlášť patrné to je u básně *Vyhrobovali tam: přetištěný text se v detailech liší jak od autorské verze (Básně, Torst, 1996, str. 141), tak od toho, co je slyšet z nahrávky.*

Jaroslav Riedel



My Cat Is An Alien: Leave Me In The Black No-Thing

Important Records (www.importantrecords.com)

My Cat Is An Alien: Il Segno

Starlight Furniture Co. / Revolver USA (www.midheaven.com)

Italským bratřím Robertovi a Mauriziově Opaliovým, známým z festivalu Stimul, se to vydává... Jejich telepatická improvizátorská souhra jim umožní natočit hodinové album o dvou třech dlouhých kusech denně, výtvarný cit staršího bratra Roberta opus vybaví obalem a vydavatelé se na tuhle italskou senzaci slétají jako vosy. Vesmírná estetika názvů alb a skladeb a používání dětských hraček-paprskomětů a svítících vibrujících pistolí rozeznávajících vybuze- né elektrické kytary do hutných drone repetice vytvářejí výraznou image podpořenou sběratele vábíci limitovanými edicemi některých vlastním nákladem vypravených lisovaných i rytých vinylů, CDR a kazet s náročnými rukodělnými obaly. Takhle vzniká undergroundová star...

Sarkasmus stranou. Něžný kytarový noise a táhlé minimalistické vybrnkávání velejed- noduchých motivků, občasná recitace, perkuse, zvonky a troška elektroniky jsou sice poměrně vousatými stavebními kameny, Opaliovi z nich ale umí vytvořit nezaměnitelnou atmosféru reflektující – bez možnosti nařčení z vykrádání – Syda Barretta i Sonic Youth. Jejich sehranost je pozoruhodná. Své nahrávky Opaliovi vyrábějí bez použití playbacků v reálném čase a nepřestávají udivovat citem pro vytváření táhlých repetice tak působivých, že s přehledem ustojí několik desítek minut, navíc rovnou v hotových aranžmá. *No overdubs – no outtakes*, stojí hrdě psáno na obalech jejich alb. Nahrávají „na letním bytě“, v domácím studiu v italských Alpách, do osmi stop, mastering omezují jen na to nejnutnější, aby nevypřichala jedinečná atmosféra okamžiku.

V roce 2007 MCIAA vydali několik alb, o pár z nich jsem již referoval. Dvě zde recenzovaná alba nejsou ani vedlejšími projekty, ani split alby, jedná se o plnohodnotné, „řadové“ desky, i když v případě druhé z nich o reedici. Každopádně jde o dvě z nejlepších alb dvojice. 10. dubna 2006 vznikly dvě dlouhé improvizace tvořící pětadesát minut alba *Leave Me In The Black No-Thing*. Odtazité, neobvykle černobílý obal skrývá podobnou hudbu, občas nepřijemné vysoké frekvence, prskance elektroniky i bezeslovné, vpravdě kočičí vrnění a vířkot. Uprostřed alba se všelijak tápající zvuky slijí v odlidštěnou hlukovou repetici, směrem ke konci se opět rozcházejí a uklidňují. Obvyklé hladivosti a vstřícnosti MCIAA se zde posluchač nenaděje.

O něco později vydané album *Il Segno* se skládá ze tří kusů. Závěrečná, třicetiminutová titulní improvizace, která byla již vydána (rozdělena na dvě strany LP), zastihuje dvojici s doprovodem jemných bicích Viggia Vortexe. Robertův text je recitován přes efekt, který ho občas zkresluje až k praskání a dodává mu odtazitý zvuk odpovídající atmosféře apokalyptických slov hovořících o pocitu izolace v domovském, rozpadajícím se industriálním Turíně: *komíny zabité na horizontu, vlaštovčí let bez návratu, z masa stažené větve stromů nad proudem betonu, elektrický bzukot nekonečna, zrcadla bez odrazu, bicykly bez pedálů... jen svítící oči všudypřítomných koček-vetřelců a hluboké vibrace blížícího se života; znamení znásilňující přítomnost a vraždící pochybnost...* Několik elektronických šumů a prskanců je zcela výjimečně dodáno ex post, půlhodina skladby postupně uvádá ve znamení divých zvonečků a tiché neukázněnosti pro sebe si hlučící kytary, jejíž zvuk pozvolna vystřídá basový melodický motivček dětské samohrajky. Titulní skladbě ovšem předchází dva dříve nevydané kratší kousky, nahrané ve stejný den jako hlavní opus. Bratři měli tehdy náladu hrát odtazité a roztrášeně, se spoustou hlukového prachu a drobnokreseb.

Petr Ferenc

Havelka / Loudová / Heiniö / Roloff / Fišer:

Maska červené smrti

Arta (www.arta.cz)

V roce 2000 byla na pražské Hudební fakultě AMU otevřena katedra bicích nástrojů a ta po sedmi letech od svého založení vydává ve spolupráci s 2HP jakési profilové CD, výběr ze

skladeb, které byly uvedeny na koncertech katedry v českých či světových premiérách. Z textu Vladimíra Vlasáka tedy hned v úvodu vyplývá, že jde v první řadě o prezentaci pedagogického pracoviště (interpreté jsou jeho studenti či absolventi). Nahrávka byla ovšem vydána napo- spas veřejnosti, a proto je třeba brát ji jako samostatný artefakt.

A v tomto ohledu to není úplně snadné. Pětice skladeb působí především jako katalog toho, co se student má na Akademii naučit, jako soubor denního chleba současného hráče na bicí. Úvodní *312 Azusa Street L.A.* Svatopluka Havelky stojí na melodických nástrojích – vibrafonu, marimbě, krotalech –, na nichž rozvíjí své vize inspirované americkými náboženskými hnutími počátku 20. století. Vibrafonu a marimby – tentokrát doplněnými harfou – se drží i Fin Mikko Heiniö ve skladbě *Wintertime*. Místo Havelkova řetězení hudebních epizod a melodických meditací tu slyšíme „zimní atmosféry“, tedy rozechvělé klavíry vibrafonu, rozložené akordy, které se po pár minutách rozběhnou do nejprve zajímavého, pak spíše roztomilého a nakonec již příliš dlouhého rytmického pulsování, aby se na konci vrátily do zasněžených peřin. Iva- na Loudová naopak nabrala inspiraci pro *Hlasy pouště* v Ománu. A výsledkem je skutečně jakási zvuková pohlednice z orientálního večera: Šustivé či chřestivé atmosféry se střídají s odposlechnutými a dále domyšlenými rytmy tamních hudebníků v sérii sólových výstupů. Kubánský skladatel Julio Roloff pojal své *Variaciones para un percussionista* opravdu instruk- tivně a v každé variaci rozpracoval určitou skupinu nástrojů, aby je pak v závěrečné všechny propojil. Na této skladbě je asi nejvíce cítit hlavní problém desky: Stále se při jejím poslechu vnučuje myšlenka, že tato hudba vznikla, aby se měli studenti bicích na čem učit techniku. Pro posluchače-nebicistu chybí výraznější záchytný bod a přesah od hudební techniky k hudbě. Ten může nejspíš nabídnout závěrečný kus alba, *Hommage à E. A. Poe* Luboše Fišera pro flét- nu a čtyři hráče na bicí. Vlastně velice jednoduchá skladba připomíná některé Fišerovy práce pro film. Střídají se v ní polohy zasněžené i dramatické, občas doplněné tanečně laděnou me- lodii, bicí hrají často provokativně jednoduše (série pravidelných úderů do tympanu je možná laciný prostředek, ale atmosféru navodí spolehlivě). Navíc si při této skladbě lze číst v bookletu otištěnou Poeovu povídku, která dala celé kolekci jméno.

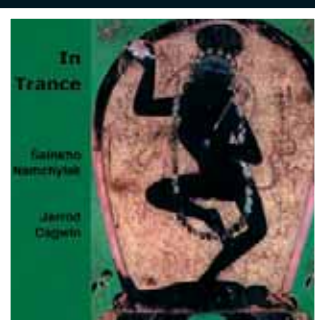
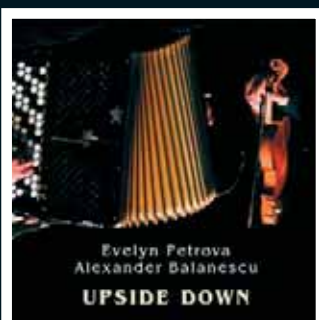
Matěj Kratochvíl

Ghislain Poirier: No Ground Under

Ninja Tune (www.ninjatune.co.uk)

Asi nejvýraznější postava kanadské scény abstraktního hip hopu Ghislain Poirier se po dvou letech vrací s novým albem. Kdo chce, může *No Ground Under* poslouchat jako re- klamu na nedávno otevřený Poirierův montrealský klubový večírek Bounce Le Gros. Pro- ducent a DJ na něm vzdělává místní posluchače v současné podobě dancehallu, grime, soca nebo dubstepu. Lekce z hudebního světoobčanství pokračují i na nové desce, když nejsilnější na ní zní hlas jamajského dancehallu, nebo jak Poirier říká – *kosmopolitního digitálního dancehallu*. Výbušná jamajská odpověď na hip hop je v jeho podání samozřej- mě plná zvláštních beatových formulí a neobvyklých ruchů, které by určitě producenti v Karibiku nepoužili. Fanoušek najde odkazy na Poirierovy dřívější desky, které se nesly v poklidnějším downtempu, ale musí hledat velmi pozorně. Stejně jako na předchozím *Breakdown*, i na svém prvním albu pro Ninja Tune spojuje kanadský hipopový experi- mentátor své podklady s rappery. Francouzští nebo frankofonní kanadští MCs posouvají Poirierovu hudbu více k mainstreamu, samotné podklady ale zůstávají nezaměnitelné. Poirierovy ledové riddims našťastí nikdy nesklouznou do samoúčelné agresivity, v níž se dancehall (a do jisté míry i dubstep) v posledních letech utápí. Stejně se bohužel ne vždy povede hostujícím rapperům a toasterům. Přesto lze Poiriera pochválit za to, že si při stře- tu s rappery zachoval tvář. Narozdíl od svých kolegů, jako jsou Daedelus, Prefuse 73 nebo Team Shadetek, zůstala jeho hudba na prvním místě a rappeři na druhém. Instrumentální skladby, které se s těmi vokálními pravidelně střídají, tak mohou sloužit jako odpočinek od deklamujících MCs. Naplno v nich ožívá kouzlo originálního beatmakera, který je schopen přidat něco svého do „odkroukaných“ žánrů.

Karel Veselý



Evelyn Petrova / Alexander Balanescu: Upside Down

Saincho Namchylak / Jarrod Cagwin: In Trance

Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

Dva příklady dokonalého muzikantského i spirituálního souznění, dvě strhující multikulturní dueta – to jsou dvě nahrávky z vydavatelství Leo Records, na nichž se setkaly ruská akordeonistka Evelyn Petrova s rumunským houslistou Alexandrem Balanescu resp. tuvinská zpěvačka Saincho Namčylak s americkým perkusistou Jarrodem Cagwinem.

Neexistuje snad „šramlovější“ nástrojová kombinace než akordeon ve spojení s houslemi. Petrova a Balanescu však od prvních tónů dávají na takový předpoklad zapomenout. Jejich sedm skladeb, jakkoli snad spontánních, působí dojmem prokomponovaného a důmyslně vystavěného materiálu, který má těžiště v etnické hudbě obou členů dueta – v (severo)ruském folklóru a balkánské či židovské hudbě. Od nenásilného propojení těchto prvků se odvíjí i neustálé napětí mezi melancholickou syrovostí a břitkým pulsem. Nejde přitom o vzájemné doplňování se rozdílných povah: Petrova je živá, který se hravě dokáže přizpůsobit rumunské energičnosti (např. v *Hungry Wind*), a stejně tak Balanescu umí svým houslím dodat zádušný náboj (třeba v *Journey*).

Album Saincho Namčylak a Jarroda Cagwina *In Trance*, nazvané podle vídeňského festivalu, na němž byl v roce 2006 tento projekt uveden a zaznamenan, je inspirováno pradávými buddhistickými malbami na stěnách proslulých dunhuangských jeskyní, nacházejících se v severozápadní Číně. Čtyři části společného vystoupení Namčylak a Cagwina mají programní charakter: sledují osud mladíka jménem Dim (popsaný v bookletu), který se ocitl v temnu a tichu zmíněných jeskyní (*Darkness, tender wind, silence*), poté si všiml, že jedna z postav na malbách se rozpohybovala, roztančil se duch dávných dob (*Dance of an old spirit*), jehož rej se postupně proměnil v hlasy toužící vyprostit se ze zajetí jeskyně (*Speaking to the emptiness of the Universe*); konečně se Dimovi zjevil obrázek Matky, která mu poradila, aby si udržel jednu z postav v paměti, tím že – až zestárne a zemře – vysvobodí duše z obrazů (*Human mother's song*); Dim se pak díky nalezení cesty k vyvedení duší ven stane úspěšným Velkým Umělcem. Hudební výraz dueta odpovídá programu, popisnosti se však vyhýbá: v podobě meditativního rituálu spíše zaznamenává Dimův duševní přerod z obyčejného mladíka, zabloudivšího do jeskyní, v Umělce. Hrdelní zpěv Namčylak za doprovodu Cagwinových poddajných perkusí dokonale tento přerod zprostředkovává.

Vítězslav Mikeš

Németh: Film

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Letošní filmové album Stefana Németha, jež je zároveň i jeho sólovou prvotinou, není počtou experimentálního filmařů, ale spíše záznamem hledání vlastního výrazového jazyka. Tento jazyk má jinak a jinde svou dostatečně konzistentní formu utvářenou například v rámci oslavovaného projektu Radian. Na *Filmu* je však oproti hudbě Radian více temnější elektroniky spolu s drones a pro toto album určujícím cinematic rytmem. Během několika posledních let Németh tvořil hudební doprovod k experimentálním filmům, načež zjistil, že s touto hudbou může dále pracovat: z několika jeho soundtracků tak vznikly autonomní opusy. Některé upravoval více (např. ve *Field* přidal kytary, syntetizátory a perkuse, svou stopou bicích přispěl i Martin Brandlmayr, Némethův kolega z Radian; *Field* je podle mě i nejpovedenější část alba), jiné ponechal věrněji své původní filmové podobě (např. *Soprus*). Společným jmenovatelem čtyř filmů je změna, pohyb, ať už ve smyslu fyzikálním, myšlenkovém nebo účelovém. Webovými kamerami snímáné finské silnice, zachycující hru stínů a světél (*Luukkaankangas*). Podzemní labyrint metra (*Transitions, Ortem Ende*). Anonymní architektura řeckého mediteránu, natáčená jako

„road movie“ Lotte Schreiberové (*Field*). Estonská urbanizace hlavního města se svými původními záměry oproti reálnému využití pohledem několika -náctiletých (*Soprus*). Pátým filmem je Némethův vlastní nedokončený snímek o brazilských utopických vizích ve vztahu k realitě, k němuž patří skladba *Via L4-Norte*.

Celková stopáž alba, která nepřesáhne pětáct minut, uchovává cinematically živý náboj alba. I proto je *Film* velice povedeným počinem, jenž stojí u posluchače i bez plátna.

Petr Vrba

Sylvain Chauveau: Nuage

Type Records (www.typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Pařížský rezident Chauveau se dostal do víru pozornosti žánrově poněkud neobvyklým způsobem – to když se jako decentní manipulátor s akustickými nástroji a zručný tvůrce hudby označované podivným hybridem „modern classical“ prezentoval albem coververzí Depeche Mode. Deska nazvaná *Down To The Bone* mu pomohla povystrčit hlavu z hudební ulity, ve které je už dnes poněkud přetlak – najednou se tenhle rozčuchaný Francouz začal periodicky zjevovat na mnoha důležitých místech scény. Vydal povedené metafyzické minialbum na britském labelu Type Records (pojmenované S, snad jako „silence“ coby hold krotkým pomlčkám mezi úderem do strun; viz recenzi v HV 6/07) a na stejné značce také stopáží masivnější desku *Nuage*.

Nuage jsou ve skutečnosti dva spojené soundtracky k filmům Sebastiena Betbera – nejde tedy o populární soundtracky „imaginární“. Právě fakt, že se jedná o hudbu k existujícím filmům (konkrétně ke snímkům *Nuage* a *Les Mains D'Andrea*) ale nejvíce škodí samotnému vyznění desky. Je už obecně přijímaným zvykem, že filmová hudba může mít posunuté hranice kýčovitosti a podbízení až tam, kam by se „běžné“ album nikdy neodvážilo vydat – a přesně to je případ *Nuage*. Organické spojení smyčců a klavíru, jemně dochucené elektronickým cvrlikáním, většinu času funguje jako učebnicový příklad nezdravého patosu, jehož největší nebezpečí tkví právě v tom, že zní docela dobře. Člověk si při poslechu devatenácti kratších kompozic možná ani neuvedomí, jak nepůvodní a zbytečnou desku právě poslouchá – *Nuage* frontálně útočí na Achillovu patu posluchačstva, při troše přehánění by se tato hudba dala dokonce nazvat citovým vydíráním. Jistě existují lidé, kteří se nechají vydírat s rozkoší. Nám ostatním nezbude, než se poohlédnout po žánrově podobných, rozhodně ale vydařenějších alternativách. Nabízí se tvorba Ryana Teaguea, Grega Hainese nebo Jóhanna Jóhannssona.

Jiří Špičák

Achim Kaufmann / Frank Gratkowski / Wilbert de Joode: Palae

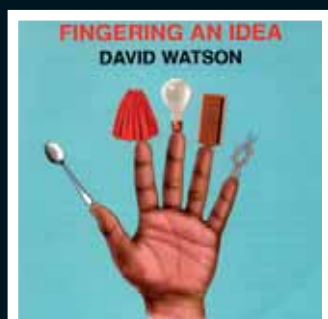
Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

Alberto Braidá / Wilbert de Joode: reg erg

Red Toucan (www3.sympatico.ca/cactus.red)

Autorům CD *Palae* se podařilo vytvořit skutečně geniální souznění při zachování maximální dynamičnosti a řetězovitě se rozvíjejících struktur. Pianista Achim Kaufmann potvrzuje svůj cit pro modernistickou školu i lehkost jazzové improvizace. Zcela symbiotické je ovšem spojení kontrabasů (de Joode) a kontrabasklarinetu (Gratkowski); jako osvěžující kontrapunkt k drásavému zvuku druhého jmenovaného nástroje pak působí altsaxofon. Je to především účast Gratkovského, která se na albu *Palae* stává zárukou řádu mnohovorstevnatosti a zároveň pozitivní rozpínavé bezbřehosti. Poněkud těžko pochopitelné šroubované názvy jednotlivých improvizovaných částí naznačují surrealistickou atmosféru: ve snových přeludech se posluchač ocitá v „destinaci vzdálenější konci



rána“ či v „srdci všeho, na čem záleží“. Hudba se žene kamsi kupředu a mutuje do stále nových a nových podob. Člověk nemá čas se ohlížet, pouze se neustále samovolně obměňuje. Album střídá divoké eskapády i drobná zastaveníčka a zamyšlení. A přesto, že bylo nahráno na třech různých (a svým charakterem zcela odlišných) místech, počínaje rozhlasovým studiím v Karlsruhe a konče bělehradským festivalem Ring Ring, vyzařuje neuvěřitelnou kompaktností.

Reg erg je mnohem komornější. Dominantní roli na něm hraje piáno Alberta Braidy, i když je to možná jen povrchní zdání. De Joode je skvělý sideman, který se dokáže přizpůsobit jakékoliv sestavě invenčních muzikantů, ale neztratí se ani jako sólista. Po počátečním „otukávání se“ nabývá *reg erg* formu hudebního dialogu, jehož nejsilnějšími – byť ne zcela častými – momenty jsou jakési perkusivní souběhy, kdy se oba nástroje prolínají do jedné zvukové roviny. Není však třeba, aby posluchač souhru obou hudebníků analyzoval; album může pojímat jako kromobyčejný čajový dýchánek (ostatně poslední skladba se jmenuje *Tea Time*), při němž se podávají různé silné nálevy, jednou s chvějivou a podruhé s dráždící vůní, to vše za více či méně bouřlivé dispute, přemítání o pomíjivosti věcí či dokonce lelkování a pohledu do rozostřené dálky. Nebo je tu ještě jeden návod na poslech: Přečtěte si Braidovo dobrozdání na obalu, kde líčí, jak dostal k narozeninám coby hračku červené autíčko a jak si s ním vyhrál. Podobně nakládá i s hudbou.

Petr Slabý

David Watson: *Fingering an Idea*

XI Records (www.xirecords.org)

Novozélandan David Watson se nejprve zabýval hrou na kytaru. Zajímal ho, podobně jako třeba Philla Niblocka, především ladění a také hra smyčcem. Když se ocitl v New Yorku, kde žije dosud, přidal do svého instrumentáře i dudy. Prý k tomu došlo tak, že jednou v neveselé náladě kráčet městem za podobně šedého počasí a zahlédl staříčkův nástroj ve výloze jakéhosi frcu. A že byl tak sám a dudy v kontextu současné experimentální hudby takovým outsiderem (výjimkou jsou snad jen podomácku vyrobené dudy japonského skladatele a člena Fluxu Yoshiho Wady), rozhodl se prý, že si nástroj – jednalo se o skotské dudy – pořídí, ovládne ho a rehabilituje.

Dudy jsou opravdu osobitým nástrojem, jehož zvuk může působit dosti znepokojivým způsobem. Přestože nemají onu potřebnou image a jsou spatřovány výhradně se světem lidové hudby, jejich schopnost vyluzovat zajímavé táhlé souzvučky – dnes tolik módní drones – musela přilákat minimalismem ovlivněné osobnosti. Již zmíněný Wada ke hře na dudy zpíval, jeho učitelem zpěvu byl indický Pandit Pram Nath, známý i ze spolupráce s La Monte Youngem. Jak to všechno do sebe zapadá...

Dvojalbum *Fingering an Idea* představuje Watsona coby dudáka i kytaristu – na každém disku v jedné roli. Dudácké CD *Dexter* se skládá z osmi skladeb, které vznikly trojím způsobem. Polovinu z nich nahrála šestice hráčů, kteří podle Watsonovy partitury nejen vyluzovali tóny, ale také chodili po koncertní místnosti, aby v rámci omezených možností sterea ukázali, co se zvukem nástroje umí udělat prostor. Další z částí, které se ve výsledku volně překrývají, je Watsonova studiově znásobená a vrstvená sólová hra. Konečně některé z nahrávek byly v koncertním sále použity z osmistopého záznamu a nahrávány mikrofonem podobně jako chodící dudáci. Dudy znějí většinou v táhlých souzvučích, místy se ozve i zvuk měchu, horal-skou tradici připomene snad jen občasný rychlý tónový běh. Nejčastěji se ale hraje s barvou zvuku.

Kytarové CD *Sinister* vzniklo dohráním několika vrstev kytarového zvuku ke kazetě, kterou Watson natočil před dvaceti lety. Není tak neobvyklé jako *Dexter*, ukazuje ale, kterák se výdobytky minimalismu a experimentů s laděním uchytily v rocku – Glenn Branca, Rys Chatham, Sonic Youth, Earth... a David Watson začínající na šesti přeladěných strunách a dospívající ve volném tempu s mnoha drobnými pauzami a procítěnými dozvuky k improvizaci na jediné struně.

Petr Ferenc

Leo Records 25th Anniversary (Loft, Köln)

Leo Records (www.leorecords.com)

Distribuce: Tamizdat (www.tamizdat.org)

Obal dvojalba se sice odvolává na rok 1960, když zastihuje Leonida Fejgina nad latkou ve výšce 201 cm, samotný obsah je ale oslavou okamžiku pozdějšího – konce sedmdesátých let, kdy bývalý mistr sportu SSSR v lehké atletice založil jedno z nejvýznamnějších (převážně) jazzových vydavatelství své doby (viz HV 3/07). Při této příležitosti se po tři říjnové dny roku 2004 konalo v Kolíně nad Rýnem setkání hudebníků spřízněných (nejen) s Fejginovým labelem. Dvojalbum *Leo Records 25th Anniversary* pak předkládá záznam vybraných vystoupení několika seskupení (a jedné sólové produkce), v nichž se to hemží samými známými jmény. Úvod obstarává mysteriózní kontemplativní set dua Joachima Giese (dechý) a bubeníka Denise Stilkeho, na který navazuje horkokrevná interakce klarinetového tria ve složení Gebhard Ullmann, Jürgen Kupke, Michael Thieke. V závěru se první CD vrací do meditativní polohy, a to v témbrově velice zajímavém spojení dechových nástrojů Franka Gratkowského, čínské citery guženg a „pokřiveného“ čínského tradičního zpěvu Xu Fengxie. Druhý disk zahajují klavíristka Aki Takase a saxofonista Rudi Mahal, kteří se představují přesně v duchu názvu jednoho ze svých příspěvků – *Purity and Sweetness*. Trio tvořené klavíristou Simonem Nabatovem, Frankem Gratkowskim a bubeníkem Paulem Lovensem střídá hutnou freejazzovou smršť s napjatou esoteričností. Následující sólový výstup zpěvačky Lauren Newton je plný živočišnosti, což se jen potvrdí i poté, co se k ní přidá předchozí zmíněné trio. Končí se otázkou *What?*. To jediné není namístě. Leo Fejgin oslavil pětadvacáté narozeniny svého labelu ve velkém stylu, který spíše než otázky (či snad nostalgii) vyvolává jistotu hodnot, spjatých s touto značkou, i do budoucna.

Vítězslav Mikeš

F. S. Blumm: *F. S. Blumm Meets Luca Fadda*

Little Wings: *Magic Wand*

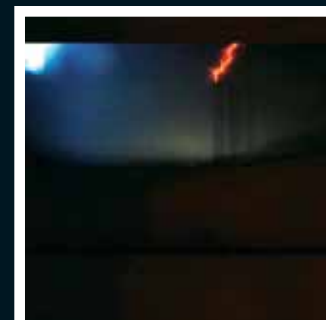
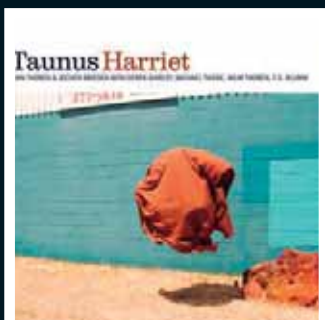
Taunus: *Harriet*

Ahornfelder (www.ahornfelder.de)

V saském Karlsruhe založil nedávno hudebník Alexander Schubert vydavatelství Ahornfelder a nasměroval ho do postrockových, minimalistických i avantgardních vod – z nich pochází i trojice novinek, které načaly druhou desítku nahrávek tohoto zajímavého labelu.

Dětský svět má spoustu specifik a jedním z nich je i hudební background, který ratolesti vytvářejí kolem sebe rozezvučením roztočivých hraček. Tikání, bouchání, kvičení, vrčení a naivní melodie plastových napodobenin všeho možného, stejně jako živelné „hraní“ na levné imitace hudebních nástrojů je světem, který německý multiinstrumentalista, malíř a tvůrce rozhlasových děl F. S. Blumm pravidelně rozevívá, a tím přibližuje atmosféru naší vlastní nedospělosti. Ve svých sólových kompozicích spojuje již téměř dekádu tento hlukový mumraj s decentně postfolkovým fundamentem do něžně proměnlivých miniúvarů. Svou novou deskou ovšem odbočil trochu stranou. Pozval si amerického trumpetistu Lucu Faddu, aby s ním na základě živých improvizací vytvořil studiovou desku. Centrálními body jsou dvě čtvrthodinové kompozice, původně jam session, které oba umělci upravili do výsledné podoby ve svých studiích. Ze syrového podkladu se vyklubala ospalá seance postarších jazzových pardálů, kteří předali sólové party odvázané drobtině pobíhající svobodně po pódiu se svou výbavičkou. Mládež to očividně baví a snaží se na začátek rozezvučet co největší počet veselých nástrojů najednou; postupem doby však nadšení pomine, a když nakonec maminky zavěsí k odchodu na svačinu, přebírají otěže opět jazzoví matadoři. Zbytek alba obstarávají kratičké miniatury, které se jeví jako decentnější oddechové momenty podařeného alba.

Kyle Field z Kalifornie se na značce Ahornfelder představil již dříve coby výtvarník (kniha kreseb *Put It In A Nutshell*), tentokrát dostal prostor i jako svérázný písničkář a vedoucí seskupení Little Wings. Label sáhl po jeho šesté dlouhohrající desce *Magic Wand*, jež pů-



vodně vyšla před čtyřmi lety pouze na severoamerickém kontinentu. Album začíná nenápadně, Kyle se uvádí jako písničkář-solitér. Postupně se přidává rytmika a psychedelický opar se noří do americké tradice: hudba odkazuje k nashvillským Lamchop (frontmanův hlas je s vokálem Kurta Wagnera téměř zaměnitelný), Calexico nebo Iron And Wine se signifikantní slide kytarou, klavírem a maximálně středními tempy. Kyle je však svérázná osobnost, která s uvedenými vlivy dokáže zacházet po svém, takže za plagiát jeho tvorbu rozhodně označit nemůžeme.

Na poslední recenzované novince lze opět zaznamenat jméno F. S. Blumma, tentokrát však nikoli v roli frontmana, ale jako doprovodného hudebníka dvojice Jan Thoben – Jochen Briesen, která vystupuje pod názvem Taunus. Druhá dlouhohrající deska tohoto dua nese jméno želvy Charlese Darwina, která předloni zamřela ve věku 175 let. Už s ohledem na tento fakt nemůžeme čekat nijak agresivní nebo rychlou hudbu. Duo se krom Blumma obklopilo několika dalšími muzikanty, kteří obohacují celkový zvuk. Porovnat více než půlhodinové CD s tvorbou F. S. Blumma není od věci, i když se najde mnoho poloh, které míří přeci jen jiným směrem. Taunus jsou ve svých kompozicích vyklenutější, svým způsobem konkrétnější, vydávají se až do komorního hájemství postjazzmanů Tied & Tickled Trio či Dictaphone. Akustický monopol je na nemnoha místech narušen vpády přírodních field recordings, jež kavárensky ospalou atmosféru přenášejí na břeh letního rybníka. Na hony vzdálené od cool acidjazzové vlny zůstávají Jon, Jochen a spol. ve své ležérnosti hraček, jejichž hudbu by bylo škoda nechat kulisově prosumět.

Pavel Zelinka

Earth: The Bees Made Honey in the Lion's Skull

Southern Lord (www.southernlord.com)

Dylan Carlson na začátku 90. let podladil svoji elektrickou kytaru a v hlemýždím tempu (zato pořádně nahlas) začal přepisovat dějiny psychedelického rocku. Základní kámen žánru, kterému se dnes říká drone metal, byl položen v roce 1992 albem *Earth 2: Special Low-Frequency Version*. Zatímco impozantní zvuková stěna alba nepřestala inspirovat rockové experimentátory, Earth se po nástupu grunge vydali cestou komerčnějších postupů. Carlson se čím dál více zaplétal do problémů s drogami a po sérii nepřilíhš povedených desek kapela v letech 1997 až 2005 stagnovala úplně. Nový úsvit Earth přišel s obnoveným zájmem o drone metal. Sunn O))) je citují jako své vzory a pod křídla svého labelu Southern Lord vzali obnovený Carlsonův projekt. Earth nikdy nejsou stejní a Dylan Carlson v posledních třech letech obohatil svoji hudbu o vlivy, které v tvrdém rocku tak často nejsou ke slyšení. Na albu *Hex (Or Printing in the Infernal Method)* a loňském *Hibernaculum* (složeném z nových verzí starších skladeb) zněli Earth jako zvláštní mix stoner rocku a country. Na nejnovější nahrávce *The Bees Made Honey in the Lion's Skull* je dokonce posílil Bill Frisell. Jazzový kytarista a spolupracovník třeba Johna Zorna pomohl k celkovému zklidnění hudby Earth, která teď dosahuje skoro meditačních poloh, k čemuž výrazně pomáhá také elektrické píáno, jež obsluhuje Steve Moore. Carlson v rozhovorech cituje jako hlavní inspirační vzor jazzrockovou fúzi 60. a 70. let, v jeho nynější tvorbě však můžeme rozpoznat i vlivy blues či bluegrassu. Earth s touto deskou určitě ztratí další z fanoušků, kteří si zamilovali jejich dřívější agresivní styl. Carlsovi ale čajový dýchánek s jazzmanky neubral nic na intenzitě, jen je jaksi rafinovanější. Pomalé repetitivní riffy se zadírají pod kůži stejně efektně.

Karel Veselý

Mario Buzzi / Zdeněk Král: Komediograf

2000 FORZA (www.2000forza.cz, www.komediograf.cz)

Kabaret *Komediograf* Luboše Baláka vznikl před jedenácti lety v Brně. Skladbou písní, scének, černého humoru, paradoxu a nesmyslu se snaží vypovídat o dnešní době. V *Komediografu* se zrodilo hned několik známých osobností: Pavel Liška, Tomáš Matonoha nebo Josef Polášek.

Sedmnáct písní Maria Buzziho a Zdeňka Krále, jež si oba autorsky rozdělili zhruba na polovinu, je naprosto nenucených co do výrazu, melodiky i textu. Žádnou snahu šokovat, lacině prodat nebo být jiný v písních nenajdeme. A tím právě zaujmou. S profesionálními hráči, jako jsou např. Ivan Manolov – elektrické kytary, banjo, Tibor Bártek (známý ze souboru Dama Dama) – bicí nástroje, Jaroslav Panuš – kontrabas, baskytara a dalšími, si oba skladatelé opravdu vyhráli a vykreslili nejjemnější odstíny všech možných hudebních žánrů, cikánským popěvkem počínaje a rapem konče.

Oč více chybí zpívajícím hercům *Komediografu* hlubší pěvecké školení, o to více dodávají písním výraz naivity a (sebe)ironie. Po desítkách vystoupení je mnoho písní psáno hercům přímo na tělo. Král ve videorozhovoru na webových stránkách nakladatelství tvrdí, že Liška má rozsah kvinty, a proto musí při komponování dávat dobrý pozor, aby ho nepřekročil. Podobná omezení u jiných herců zmiňuje i Buzzi. Považuje je za skladatelskou výhodu, protože tímto je hudební materiál předem vybrán. Když bylo Liškovi sděleno co je to kvinta, ohradil se a odpověděl, že má rozsah rozhodně větší...

Písně jsou prokládány Matonohovými tematickými rozhovory s oběma skladateli. Nechybí „veselé historky z natáčení“ ani ostré otázky přímo na tělo ohledně honorářů z prodaných výlisků. Zde je asi jediný nedostatek CD. Kvůli Královu slabému hlasu nelze jeho vtipné odpovědi v rozhovorech prakticky slyšet. Booklet s fotografiemi z představení a přiložené DVD s televizními scénkami (např. *Muž ondatra*, *Svět bez číslovek*, *Kamil a Michal*, *Ufoni* a mnoho dalších) a „videoklipy“ (např. *Můj pohlavní život*) jsou skvělou ukázkou svérázného a někdy i značně drsného humoru *Komediografu*.

Tomáš Kučera

Kutin: Menora

Lars Stigler: Samarium-Cobalt Compound Impulse-Release

Magnets And Linear Resistance Inputs

Karate Joe (www.kjrec.com)

Nenápadný vídeňský label Karate Joe oslavil v loňském roce pět let své existence a při této příležitosti nadělil sobě i svým fanouškům dárek v podobě dvou novinek. Autorem té první je pětadvacetiletý zvukový inženýr Peter Kutin, druhou vytvořil Lars Stigler, jehož jméno je spjato i se samotnými počátky Karate Joe.

Na Universität für Musik und darstellende Kunst ve Vídni vykristalizovala před třemi čtyřmi roky obzvlášť silná sestava studentů, kteří se etablovali v experimentálním sdružení v'elak (jejich série koncertů se nazývala Elak-Gala). K dosud působícímu sdružení se hlásí i trio hudebníků Dirac s Kutinem v čele. Zatímco ale toto trio produkuje abstraktně hlukovou hudbu, sólový Kutin se soustředí spíše na jakési zvukové vzorky, sondy, které se nacházejí na půli cesty mezi radikálním sonickým výrazem a umírněnou, ba řekli bychom melodickou vlnou elektroakustické hudby. Na albu *Menora* Kutin pokračuje v tom, co započal na desce *Panora* z roku 2005. Atmosféru zahušťuje drony, k nimž dodává jemné field recordings. A ať nás zavádí do studia kvůli zvukovému „výzkumu“ jednotlivých nástrojů (kalimby, kytary atd.), nebo nás pozve na lovy zvuků ven, udržuje nás v melancholické náladě.

Lars Stigler je hudebník, který se pohybuje v oblasti „líného“ postrocku, a do ní spadá i jeho druhé sólové album. V sedmi instrumentálních skladbách, osvobozených od rockové rytmiky, jejich autor zasněně bloudí prostorem jako rozlehlý víkendový návštěvník obrazovou galerií – vychutnává si detaily rozsáhlých pláten, a z nich pak skládá dohromady atmosférické kompozice. Převažuje kytarové snění v duchu Labradford či Aidana Bakera, které vyvolává představu zpomalené se vlnícího obilného lánu, ale tvoří se i surreálnější obrazce – např. v glitchovitě prskající skladbě *As Cells Approach Exhaustion* s přiškrnceným klavírem nebo v *That Early Mornings Tarnished Beauty*, postavené na rozezvučených sklenicích. Stiglerovo album je tichou výpovědí člověka, jenž se rád zastaví v čase nechává rozeznit své emoce.

Pavel Zelinka



2 Foot Yard: Borrowed Arms
Yard Work (www.2footyard.com)

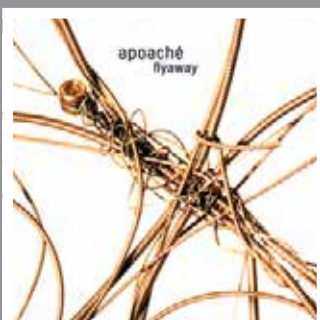
Two Foot Yard vydávají po úspěšném debutu na značce Tzadik dlouho očekávané album *Borrowed Arms*, tentokrát vlastním nákladem. Carla Kihlstedt (především housle a zpěv), Marika Hughes (především violoncello a zpěv) a Shahzad Ismaily (kromě bicích a perkusí též kytara, piano atd.) si vedle svého bohatého nástrojového zastoupení pozvali množství hostů ze spřízněných kapel jako Tin Hat, Sleepytime Gorilla Museum aj., takže představa tria je na velké většině desky potlačena. Melodické písničky (kromě jedné vše původní) jako by přehodnocovaly žánr zvaný pop. Barová hudba, staré country, náznaky rocku, niteraná komorní hudba, trocha existenciálního napětí, dostatek melancholie... to vše, namíchané a poučené skladatelskými zkušenostmi Kihlstedt a Ismailyho, dělá z *Borrowed Arms* těžko zařaditelnou vrstevnatou desku, která je ale přitom tak snadno přístupná! A povedená! **PV**

Apoaché: Flyaway
Amplión (www.amplion.cz)

Jazzrocková éra zrodila postmoderní typ mainstreamu, který je syntézou jejího odkazu, cool jazzu padesátých let, vlivů jazzové latiny a vyznačuje se vstřícností širší posluchačské obci. Taková hudba těší harmonickou čitelností, melodickou hravostí, lehké dráždivým rytmem. Je to hudba své chvíle, což není důvod k zatracování ani z řad puristů, ani progresivistů. Skupina Apoaché vznikla před pěti lety coby plod zlínských jam session. Tak se sešli Jan Podhorný (kytara), Jiří Olšan (klávesy), Petr Foltýn (baskytara), Vladan Kubiček (bicí), Karel Přikryl (sopránsaxofon) a zpěvačka Sue Sapárová. Pro nahrávku ještě přibrali Gabrielu Brabcovou (sopránsaxofon, flétna). Záznam byl pořízen analogově ve snaze zajistit co nejpřirozenější zvuk od středních frekvencí výše. Čtyřapůlminutová *Introdukc*e vytvoří varovný dojem, že půjde o malebnou impresi v duchu Paula Wintera. Změní to představovací čtvrtodinka zpěvačky Sue Sapárové, která bude hudbu Apoaché definovat jako přítulně znející jazzové písničkářství s vlivem Portorika či Karibské oblasti obecně. Zdařilá je instrumentálka *Charlie* s improvizací Olšana, Přikryla a Podhorného. Posledně jmenovaný má velký podíl na křehkém zvuku songu *Secret*. A křehce a průhledně zní celé album. **VK**

John Zorn: The Rain Horse
Tzadik (www.tzadik.com)

Již devatenáctá položka v řadě Filmworks představuje všežravého Johna Zorna na klidném, posluchačsky příjemném pólu. Hudba vytvořená pro film ruského animátora



Dimitrije Gellera se přelévá od barového jazzu přes latinské rytmy, sladce jednoduché melodie až k orientálním názvukům, připomínajícím Zornův projekt Masada. Úsporné obsazení tvoří jen klavír, kontrabas a violoncello, které mají v rukou Zornovi stabilní kolaboranti: Rob Burger, Greg Cohen a Erik Friedlander. Veskrze příjemná deska, kterou lze poslouchat jak na půl ucha, tak na uši obě. **MK**

Ilya E. Monosov: Seven lucky plays, or how to fix songs for a broken heart
Language of Stone (www.languageofstone.com)

Pro Ilju Monosova hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy neexistují (recenzi na album *Solo Cello #1*, na němž Charles Curtis rozezvučil Monosovovy „fotografické partitury“, lze nalézt v HV 5/06), jeho deska *Seven lucky plays, or how to fix songs for a broken heart* je však čistě písničkářským projektem. Své intimně lyrické básně-písně v angličtině deklamuje šeptajícím hlasem a doprovází je naivní hrou na kytaru; jeho eklektický hudební projev může více či méně připomenout Leonarda Cohena, „barrettové“ časy Pink Floyd atd., ozvou se i ruské motivy, odkazující na Monosovův původ (např. „balalajkové“ tremolo ve *Winter Lullaby*). Poslechově zajímavým činí album především spojení Monosovovy syrovosti s decentním, ale velice funkčním doprovodem přizvaných hudebníků, mezi nimiž hraje prim kytarista Greg Weeks. **VM**

François Houle / Joëlle Léandre / Raymond Strid: 9 moments
Red Toucan (www.sympatico.ca/cactus.red)

Aktuální deska z produkce kanadského labelu Red Toucan se vyznačuje hutnou koncentrovanou atmosférou, tvořenou třemi akustickými nástroji (výjimečně i hlasem). Dokonalá souhra Houleova klarinetu a kontrabasu v rukách té nejpovolanější dámy se osvědčila už na jejich předchozí desce (*C'est Ça*), kde s nimi spolupracoval kytarista Hasse Poulsen. Tentokrát si přizvali perkusionistu Raymonda Strida, který jim sekunduje víc než důstojně. Především v jedenáctiminutové *moment grave*, kdy svou hrou vyvolal i reakci v podobě „zpěvu“ Joëlle Léandre. Na zpěv, který má blíž k improvizované deklamaci v jazyce ptáků, pak Strid vhodně reaguje zrychlujícím se rytmem, načež se chytí i Houle, který nasazuje krátké melodické motivky klarinetu. Finální položení hlasu do hloubek je už takovým veselým zakončením. Basová dáma se nezapře. Red Toucan vydal vloni dvě desky, na nichž hraje jednu z hlavních rolí kontrabas: *9 moments a reg erg* dua Wilbert de Joode – Alberto Braid (viz recenzi v tomto čísle). Jestliže album Léandre a spol. považují za exemplum silné, energií čišící desky, při které



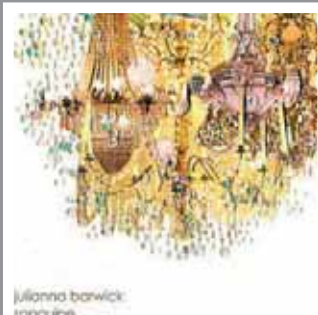
se posluchač poučí a zároveň se nenudí, tak druhá zmiňovaná je jejím přesným opakem: jedním slovem nuda. **PV**

Zavoloka: Viter
Kvitnu (www.kvitnu.com)

I u nás už poměrně známá Kateryna Zavoloka v poslední době nezahálí: po splitovém EP s Markem Cliffordem, bytším lídrem Seefeel, přináší v rychlém sledu další nosič střední stopáže, tentokrát čistě ve vlastní režii. V prosinci vydaná deska načíná sérii Zavoločiných CD věnovaných čtyřem základním přírodním elementům. Sedm „větrných“ skladeb se pohybuje v dobře známém prostoru: Laptopová elektronika se spojuje s ukrajinským folklórem a pro tuto příležitost i s výraznými houslemi Olgy Potramanské. Rychlejší a přehlednější tep IDM příspěvků odpovídá povaze živlu, takže můžeme novinku směle prohlásit za dosud nejpřístupnější položku v Zavoločině diskografii. Upozornit je třeba i na elegantní vyřezávaný obal z dílny samotné protagonistky. **PZ**

Julianna Barwick: Sanguine
vlastní náklad (www.juliannabarwick.com)

V hudebních kuloárech se často debatuje o „použití hlasu jako hudebního nástroje“. Většinou má autor podobného bonmotu na mysli důsledné nedodržování melodické linky, případně drobné odchylky od schématu sloka – refrén – sloka. Mladíčka Julianna Barwick ale svou debutovou deskou *Sanguine* navrací zmíněné určení zpátky do správných kolejí. Juliannin otec prý býval farářem a po skončení pravidelných mší nechával malou dceru volně pobíhat po kostele, zatímco se uchyloval do své pracovny. Julianna se ale namísto průzkumů odlehklých koutů svatostánku věnovala postáváním před oltářem a experimentům s vlastním hlasem, který se od stěn kostela étericky odrážel a silně rezonoval; deska pak vyznívá jako pokus dotáhnout celý koncept do konce. Až na opravdu nepodstatné výjimky (drobné brnkání na kytaru) důsledně používá pouze vlastní hlas, který postprodukčně vrství přes sebe, a na minimalistických repetičích staví hudbu, která jako by zaznívala z vedlejšího pokoje; přesto je neuvěřitelně sugestivní. Nabízí se srovnání s projektem Grouper (viz HV 4/07) nebo s letošní kometou Panda Bear – kdyby se Lennox vystříhal všech samplů a perkusí a nechal zaznívat jenom vlastní vokál, možná by byl poměrně přesný mužský protějšek Barwick. Na MySpace profilu jsou k nalezení i nevydané skladby, které naznačují její další směřování – tam je ke slyšení i klavír. Ať už se Julianna přidrží striktně hlasového projevu, nebo se bude snažit o pestřejší výraz, rozhodně nebude od věci její tvorbu sledovat dál. **JŠ**



The Mount Fuji Doomjazz Corporation: Doomjazz Future Corpse

Ad Noiseam (www.adnoiseam.net)

Jason Kohnen je stálíci německého labelu Ad Noiseam, na němž vydává nadupaná taneční alba pod názvem projektu Bong-Ra. V touze po jiných než úporně rytmicky bušících vyjadřovacích prostředcích založil The Kilimanjaro Dark-jazz Ensemble, což je seskupení kloubící bručivé drones se stylistovnými prostředky jazzu. Několik živých soundtracků k Murnauovým a Langovým černobílým klasikám, eponymní album na značce Planet Mu... a už i tenhle vedlejší projekt má svůj vedlejší projekt. The Mount Fuji Doomjazz Corporation míchá temný elektronický ambient s hlubokým, jazzem nasáklým brněním trombónu, stěnamí kytarového hluku s původem v současném avantgardním metalu a temnými tóny baskytary a cello. Poloimprovizovaný koncertní záznam má 69 minut, během nichž nepřevažuje žádný ze zmíněných stylů – snad kromě snáze zařaditelné kytary. Pomalá lázeň hlubokých a ještě hlubších tónů a souzvuků se organicky proměňuje. Příjemný pocit: díváte se na horor, který už dobře znáte, a v dobré pohodě začínáte slastně dřímat...

PF

Robedoor: Rancor Keeper

Release The Bats (www.releasethebats.com)

Verneovské monstrum na obalu desky a název labelu svou syntézou nejlépe poukazují na vyznění alba, které po cca třiceti kazetách a domáckých CD-R vydává kalifornské duo Robedoor. V duchu doby, která odhaluje nespočet amatérských projektů prosakujících z promáčené země metalu, drones a noise, se dvojice Alex (kytara, cello, klávesy) a Britt (kytara, hlas) pokouší všemožným způsobem vykouzlit zvukový oblak, který by pokud možno zahalil co největší kus hudební oblohy. Ve čtyřech skladbách s (žánrově) poměrně standardní stopáží deset až patnáct minut se duo zdatně vyhýbá všem nástrahám, které podobně laděná hudba přináší, a zvukovou skulpturu sochá s razancí ke všemu odhodlaných experimentátorů. Kolaborace s psych-folkovým projektem Pocaunted odhalí odvrácenou tvář Robedoor, album *Closer To The Cliff*, které následuje v rychlém sledu po *Rancor Keeper*, zase drnká na tišší a temnější strunu. *Rancor Keeper* je ale dronový zabiják v tom nejlepším slova smyslu.

JŠ

Jed Speare: Sound Works 1982–1987

Family Vineyard (www.family.vineyard.com)

Bostonský rodák Jed Speare se již léta pohybuje na poli mezi hudbou, terénními nahrávkami a zvukově-vizuálním uměním. Aktuální dvoudisková kompilace navzdory po-

měrně úzkému časovému vymezení nabízí pestroutu paletu přístupů, zvukových zdrojů a způsobů jejich zpracování. Hlasy z psychiatrické léčebny, pařížské metro, zvuková topografie amsterodamského letiště i reflexe AIDS. Do toho všeho je zapojena i „skutečná hudba na skutečné nástroje“. Některé skladby byly součástí tanečních představení (*At The Falls*, *Taboo Death*), jiné pracují s výtvarně zajímavými objekty – *Love Object* byla hrána skrz kytičky z reproduktorů umístěných na kvádřících se kovových prutech. Ačkoliv jde „jen“ o záznamy, které nemohou zprostředkovat úplný dojem z děl, stojí za to se skrze ně s Jedem Spearem (který se mimochodem v současnosti věnuje především akustické ekologii a dopadu hluku na zdraví) seznámit.

MK

Sewer Election: Sex/Death

PAC Records (www.iheartnoise.com)

Norský harsh noise one man band vydává často na nejružnějších značkách zasvěcených intenzivnímu hluku. Dvojkazeta vydaná v roce 2006 se dočkala reedice na CD v obalu typickém pro černobílou xeroxovou estetiku hollywoodského labelu. Trojice skladeb zabírajících hodinovou stopáž disku je nearanžovaným hlukovým bahnem, v němž se lze dlouze a pomalu topit a které svou povahou nenapovídá nic o tom, jakou hlasitostí by mělo bublat. Nakonec z něj může být i příjemný šum v pozadí. O nestrukturovaném harsh noise se slovy referuje dosti neseznamně; je to hudba-nápověď, která může posluchače určitým způsobem naladit, vypořádání se s ní je ale na každém zvlášť. Neproměnlivé plochy hluku Sewer Election, důsledně rezignující na dynamičtější aranžmá, jsou toho dokonalým příkladem.

PF

Jan Lundgren: Magnum mysterium

ACT Music (www.actmusic.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Že mohou být crossovery záležitostí ošemetnou, dokazuje album *Magnum mysterium* naprosto spolehlivě. Klavírista Jan Lundgren pro svou poctu Ingmaru Bergmanovi zvolil spojení staré vokální duchovní hudby (Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi atd.) v tradičním provedení Komorního sboru Gustafa Sjökvista se sladkým jazzovým doprovodem (Jan Lundgren – klavír, klávesy, Lars Danielsson – kontrabas, cello). Chybí tomu všemu ale nápad a šmrnc; jde přesně o ten typ strojeného slučování různých hudebních světů, při němž si člověk klade otázku: „Proč radši ne jen to či ono?“

VM

Petr Venkrbec: Alone

X Production (www.xproduction.cz)

Pěťadvacet let působí na domácí hudební scéně saxofonista Petr Venkrbec, jehož otisk můžeme najít v tvorbě

kapel minulosti (Krásné nové stroje, Vltava či Combo FH, Moimir Papulescu & The Nihilists) i současnosti (Magnetik). Čtvrtstoletí střádání nápadů do foroty přineslo na svět sólovou mozaiku, poskládanou z drobných momentek plných tradičního saxofonu i méně standardní elektroniky (občasná výpomoc producenta Moimira Papulescu). Nálady se střídají od undergroundových free kousků 80. let přes koketování jazzu s elektronikou severského střihu až po ambient. Venkrbec nese svou kůži odvážně na trh, stálo by za to ukázat ji v zahraničí.

PZ

Kazumasa Hashimoto: Euphoriam

Noble label (www.noble-label.com)

Při poslechu novinky Kazumasi Hashimota jsem si vzpomněl na alternativní hudbu Montag, o nichž jsem psal v HV 4/07. Japonský hudebník ovládající převážnou část instrumentů znějících na *Euphoriam* sází, na rozdíl od kanadského projektu, na akustické nástroje. Flétny, kytary, klavír, jemná rytmika a hosté za mikrofonem i se smyčcovými nástroji pod bradou přinášejí v jedenáctidílné sáze prohrátý pozdrav s flower power nábojem. Nepřeplácáná, přesto bohatá aranžmá připomenou zasmušilejší kolegy z labelu Noble World's End Girlfriend (s nimiž Kazumasa mimochodem také spolupracuje), Avril nebo Vitaminsforyou, a to není věru špatná společnost.

PZ

Fovea Hex: Neither Speak Nor Remain Silent part 3: Allure

Janet Records (www.janetrecords.com) / Die Stadt (www.diestadtmusik.de)

Zpěvačka a hráčka na psaltérium Clodagh Simonds byla znovuobjevena Davidem Tibetem a po hostování na albu Current 93 *Black Ships Ate The Sky* vydala trojici třípísnových EP desek, na nichž spojila své síly s Colinem Potterem, Brianem a Foyerem Enovými, Hafler Triem a dalšími. O předchozích dvou dílech trilogie jsem referoval v HV 2/07, závěrečná část se nese více-méně v duchu svých předchůdkyň. Dlouhé akustické drones, procítěný zpěv, trocha středověké atmosféry, anglické folkové tradice i styčných bodů například s Enyou. Výjimkou v celku je prostřední skladba disku *Long Distance* s dramatickým vzejetím do hlasitějších poloh, rytmickým závěrem s působivě použitým klavírem a s elektrickou kytarou Roberta Frippa. Jediná výtka vůči zdařilé trilogii: proč nemohla být vydána coby jediné sedmdesátiminutové album?

PF

PV – Petr Vrba, VK – Vladimír Kouřil, MK – Matěj Kratochvíl, VM – Vítězslav Mikeš, PF – Petr Ferenc, JŠ – Jiří Špičák, PZ – Pavel Zelinka

his VOICE

časopis o jiné hudbě

2 | březen
duben | 2008

69 Kč | 95 Sk

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

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

Redakční okruh: Hynek Dedecius, Tereza Havelková, Lukáš 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., Štěrbolohská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Karel Šuster (s. 14-16, 32), Ruben Wyttenbach (s. 25), Thaddeus Holownia (s. 27), Kateřina Ratajová (s. 35-36, 42-43), Ros Ribas (s. 9) a Don Ritter (titul, s. 8-9)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond, Nadace Český literární fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

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

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.