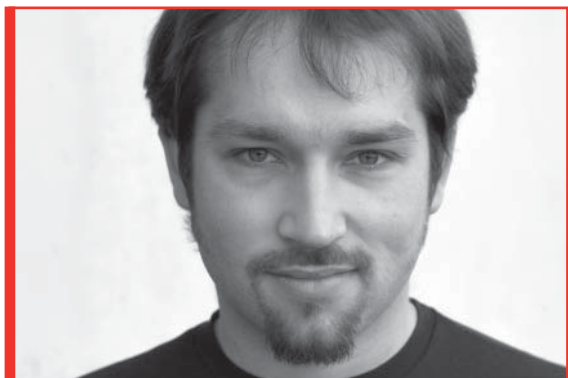




Vážení a milí čtenáři,

pátého února 1916 bylo v zuryšské ulici Spiegelgasse, číslo popisné 1, rušno. Hugo Ball se svou partnerkou Emmy Hennings tu v podniku Cabaret Voltaire právě kladl základy hnutí, pro něž se o něco později ujalo jméno dada a které zásadní měrou ovlivnilo vývoj umění ve dvacátém století. Hugo Ball byl Němec, nicméně ideální podmínky pro své myšlenky našel právě ve Švýcarsku. A po něm v této zemi zakotvila řada dalších hudebníků z různých zemí – třeba Igor Stravinskij nebo Bohuslav Martinů. Těžko říci, díky čemu jsou v této alpské zemi tak vhodné podmínky pro uměleckou tvorbu, každopádně nejen imigranti, ale také místní rodáci přispěli a přispívají k podnětnému hudebnímu kлокotání. Mnozí svojí tvorbou bourají zažitě představy, že Švýcarsko, země neutrální, demokratická, poklidná, bohatá a spokojená, také produkuje poklidnou, spokojenou a neutrální hudbu. V tomto čísle nabízíme pohled na několik hudebních tvůrců, kteří s výhledem na zelené stráně s pasoucími se kravami produkují hudbu nepokojnou a neklidnou. Christian Marclay nachází nové využití pro gramofonové desky, Günter Müller nebo duo Voice Crack ohledávají možnosti kontaktních mikrofónů a všelijaké zdánlivě nehudební elektroniky. Jiné duo, Stimmhorn, zase zkoumá, jak hudební tradice své země, ztělesňované jódlováním nebo alpským rohem, přenést do současné doby.

S jarem začala sezóna festivalů, a proto přinášíme texty o dvou z těch, které se věnují současné vážné hudbě, za domácí to jsou Pražské premiéry, do ciziny jsme vyrazili na berlínskou přehlídku Maerzmusik. Z těchto festivalových exkurzí i z jiných indicií vyplývá skutečnost, že hudby stojící za pozornost rozhodně neubývá, spíše naopak.

Doufám, že i toto číslo vám pomůže najít si v tom množství něco pro sebe.

Příjemné čtení

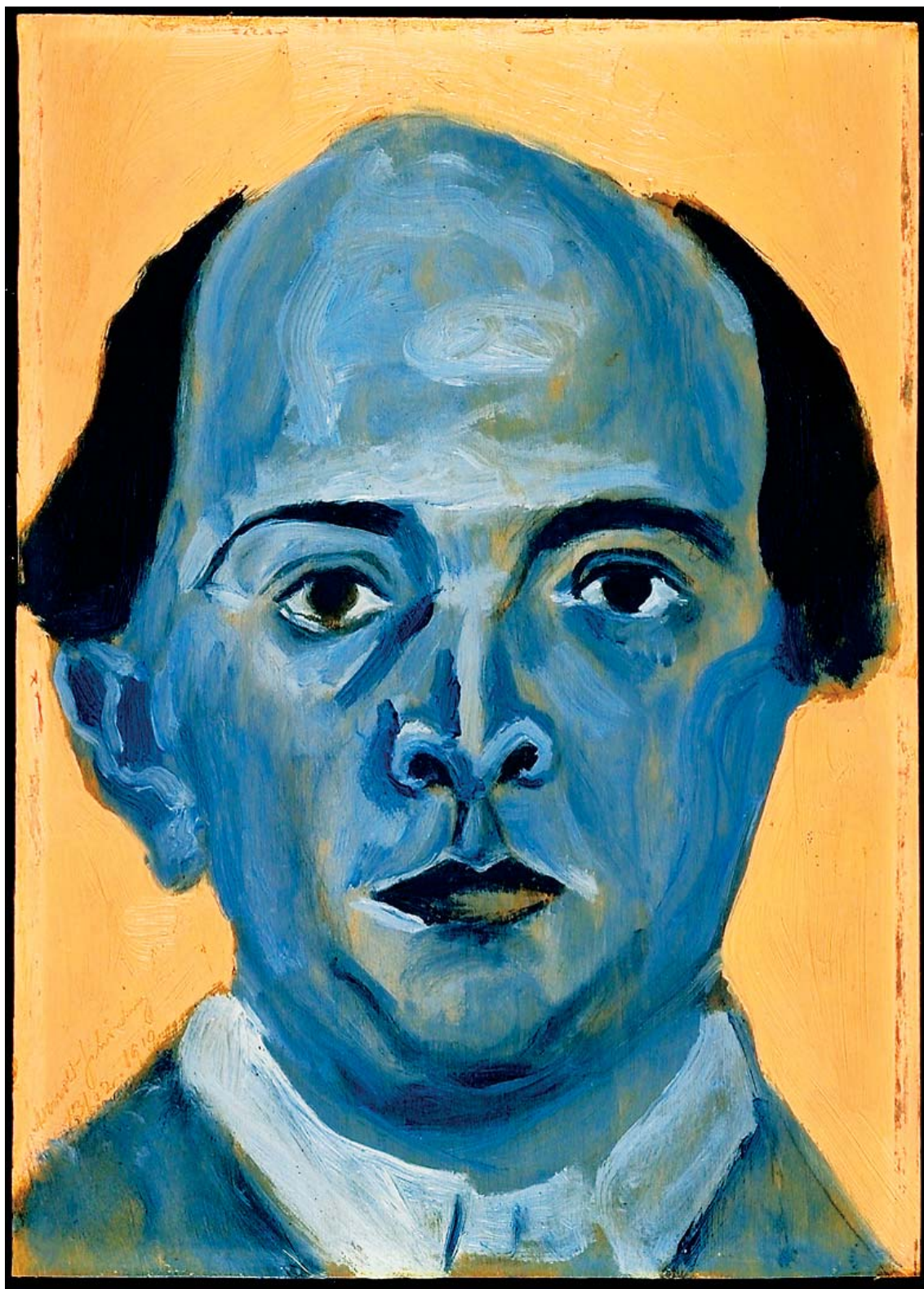
Matěj Kratochvíl

a k t u á l n ě

t ě m a

současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Mike Patton a ZU Lukáš Jiříčka	4
Matmos Karel Veselý	5
Kayo Dot Karel Veselý	6
Scorch Trio Petr Vrba	7
Christian Marclay Jozef Cseres	8
Günter Müller Karel Kouba	12
Voice Crack Thomas Bailey	14
Sudden Infant / Frederic Post Petr Ferenc	17
Stimmhorn Matěj Kratochvíl	20
Oscar Strasnoy Vítězslav Mikeš	22
Maerzmusik Matěj Kratochvíl	24
Pražské premiéry Miroslav Pudlák	26
Jana Vörošová Matěj Kratochvíl	28
Arthur Russel Karel Veselý	30
Text of Light Jozef Cseres	34
Ochranný svaz autorský Matěj Kratochvíl	38
Important records Petr Ferenc	40
Emanem Petr Vrba	42
Milan Knížák Petr Ferenc	44
Recenze	45



editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl

Autoportrét Arnolda Schönberga

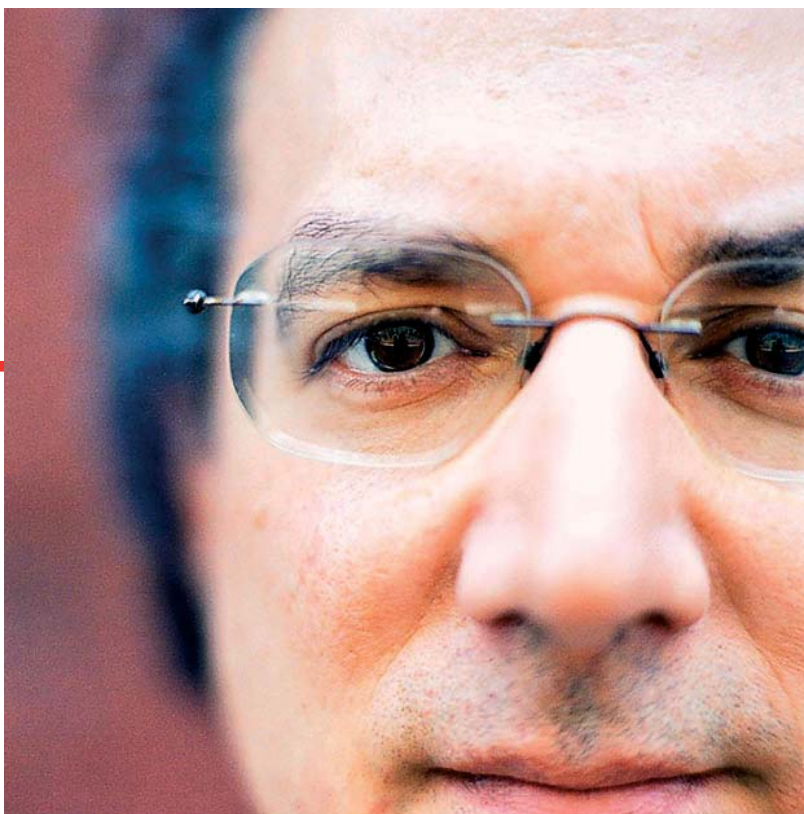
to likvidační například pro divadlo Semafor, Archu, Divadlo bratří Formanů, Divadlo v Celetné, Divadlo Alfred ve dvoře, Strašnické divadlo, Galerii kritiků, Galerii Futura, festivaly TANEC PRAHA, Dny evropského filmu, Festival současného umění Praha – Tina B. a další. Autor petice a petiční výbor (s mluvčím Jakubem Špalkem) chtějí, aby zastupitelstvo oddělilo podporu neziskového sektoru od podpory podnikání v kultuře; pozastavilo transformaci divadel, dokud nebude definována síť veřejných kulturních organizací, které pečují o kulturní dědictví a kontinuální rozvoj umění; odvolalo z funkcí radního pro kulturu Ing. Milana Richtera a předsedu Výboru pro kulturu a volný čas a Grantové komise HMP Bc. Ondřeje Pechu, protože svými rozhodnutími destabilizovali pražské kulturní prostředí a ohrozili jeho další existenci a přirozený rozvoj; zabývalo se podněty umělecké veřejnosti a obnovilo koncepční a kontrolní orgán složený z odborné veřejnosti (kterým je v platné Kulturní politice hl. města Prahy Poradní sbor primátora) a konečně urychleně řešilo situaci ohrožených subjektů. Petici je možno podepsat například na www.tydenika2.cz/petice. (Petr Ferenc)

Skupina Sto zvířat kdysi odehrála koncert, jehož výtěžek předala firmě Coca Cola. Happening se odehrál pod heslem **Pomozme silným** a asi nikoho tehdy nenapadlo, že se vtípek stane skutečností ve velkém. Až do letošního jara, kdy se makabrézně zhmotnil v rámci grantové politiky hlavního města Prahy, jehož zastupitelé se stozvířecím heslem do písmene řídí a hodlají podporovat pouze kulturu, která si na sebe i jinak vydělá, jako například muzikálová divadla apod. Kultura a umění je zkrátka podnikání jako každé jiné, nestydí se zastupitelé říkat nahlas a – ve shodě se svým čestným guruem – se směsicí pohrdání, strachu a neporozumění pohlížet na veške-

ré hodnoty vzniknuvší zdola a bez laskavého požehnání. Necouvnu ani před mezinárodní ostudou. Co na tom, že mnoho umělců na letošní rok dostalo grant na vystoupení v Praze, pořadatelé jejich vystoupení už třeba nebudou mít kde pořádat. (Podobně: co na tom, že Praze kvůli obludné výstavbě na Pankráci hrozí vyškrtnutí ze seznamu UNESCO, přece si nerozházíme investory a betonářskou lobby. Po nás potopa.)

Vážně znepokojen vývojem podpory rozvoje kultury v hlavním městě, rozhodl se JUDr. Václav Petrmichl k sepsání petice **Za Prahu kulturní**. Kritizuje zejména plošnou dotaci na vstupenku, kteréžto rozhodnutí je de fac-

to Občas není na škodu podívat se na tak bizarní pořad, jakým je pěvecká soutěž **X Factor**. V aktuálním vydání jeden z adeptů showbusinessu nastoupil na pódium vybaven krabičkami pro vytváření smyček a s jejich pomocí vystavěl své podání hitu Bobbyho McFerrina *Don't Worry Be Happy*, tedy sám si postupně nazpíval všechny party. Sklidil za to mohutné pochvaly od soutěžní poroty, jejíž každý člen měl potřebu vysvětlovat, že to není žádný podvod s playbackem, ale opravdové umění. I moderátor Leoš Mareš předvedl nadšenému publiku, jak se v reálném čase umí hezky zasmyčkovat. Nevyzpytatelné jsou cesty umění: V šedesátých letech začal se smyčkami – tehdy ještě



Uri Caine

ký hymnus na Schillerův text je vším jen ne reflexí reality nebo náznakem cesty jak dál. Touha po všeobecném sbratření lidstva a všehomíra je jistě chvályhodná, ale s realitou jeho doby, ale ani doby naší a všech dob, které si umíme představit, nemá moc společného.

Arnold Schönberg udělal něco jiného. Byl jedním z prvních, kdo objevili nový způsob organizace tónového materiálu, tzv. dodekafonii, která představovala popření tradiční hierarchie tónů. Tvořil v jejím rámci. Troufal bych si tvrdit, že to nebyl jen produkt jakéhosi „samovývoje“ hudby. Muselo to odrážet i autorovy pocity ze světa kolem něho.“

Na první pohled sympatické, že hlava státu, vyznávající především konzervativně jazzové hodnoty, sáhne po skladateli, který je počítán mezi základní kvádry evropské moderní hudby. Hudební metafory však bývají ošidné. Nechme stranou nehudební podstatu textu, té se jistě dostane pozornosti dostatek, a podívejme se, jak jsou skladatelé a jejich hudba proměňováni v symboly. Beethovenova hudba je prezentována jako patetická, spoutaná starým nefunkčním řádem, zatímco Schönbergova *Serenáda* (zřejmě má jít o *Serenádu* op. 24 se zhudebněným Petrarkovým sonetem) má, pokud to správně chápu, symbolizovat rozchod s oním řádem a snahu reflektovat aktuální dobu. Z textu by člověk mohl získat dojem, že dodekafonie znamená totéž co kakofonie, a že jde o hudbu nějak zvlášť svobodnou. Svoboda a řád jsou ovšem relativní. Dodekafonie, kompoziční systém, který Schönberg vymyslel (tedy nikoliv objevil), totiž skladatele spoutává striktnějšími pravidly než pravidla harmonie, jimiž se řídil Beethoven. Stará hierarchie tónových vztahů je nahrazena novým systémem. Řada dvanácti tónů, jež je jejím základem, se musí opakovat ve stejném pořadí, žádný tón nemá zaznít dříve, než zazněly všechny ostatní. Měnit řadu lze pomocí operací, jako je inverze, transpozice nebo čtení pozpátku.

za pomoci páskových magnetofonů – experimentovat americký minimalista Terry Riley, v sedmdesátých letech takto vytvářel své „fripertronics“ kytarista Robert Fripp z progresivně rockových King Crimson, na počátku nového tisíciletí nadchnul i pražské divadlo Archa Blixa Bargeld, zpěvák industrialistů Einstürzende Neubauten, který za pomoci smyčkovacího náčiní předváděl zvukově-kabaretní scénky. No a nyní stejné technice aplauduje publikum na Nově. Tím nechci dotýcného hochu obviňovat z plagiátorství. Jen se tu díky němu nabízí názorná ukázka, jak to v kultuře velmi často funguje. Myšlenka původně zrozená na periferii zájmu si najde cestu do hlavního proudu a stane se běžným prostředkem. A tak skladatelé hudby k hollywoodským filmům využívají postupy, s nimiž přišla polská sonoristika nebo György Ligeti, současné muzikály zase okoukaly ne jeden fígl od divadelní avantgardy celého dvacátého století. Na takové přebírání myšlenek autorský zákon nepamatuje, což je v pořádku, myšlenky musí proudit. Na druhou stranu je ovšem dobré si připomenout, že ono „umění, které si na sebe nevydělá“, je nezřídka líhlní myšlenek, z nichž ti, co si na sebe vydělají, těžší.

Václav Klaus propaguje Arnolda Schönberga! Být HIS Voice bulvární plátek, hodil by se nám takový titulík na obálku. Prezident ve svém projevu předneseném na konci dubna v Berlíně a nazvaném *Budoucnost Evropy: Beethoven nebo Schönberg, Óda na radost nebo dodekafonie?* zvolil k úvahám o současnosti i budoucnosti Evropy hudební metaforu, v níž proti sobě staví Beethovenovu Ódu na radost, tedy finále *Deváté symfonie*, a hudbu Arnolda Schönberga. Citujeme: „*Patetic-*

Svoboda tedy ano, ale v dosti pevně daných mantinelech, starý systém je nahrazen systémem novým. A opravdu těžko říci, čím hudba lépe reflektuje realitu nebo ukazuje cestu dál. S vizemi Václava Klause by nakonec mohla dobře souznít hudba Johna Cage, který tvrdil, že je třeba nechat zvuky, aby byly samy sebou. Možná by ale nebylo špatné, kdyby Evropská unie přijala za svou hymnu třeba Schönbergovou skladbu *Ten, který přežil Varšavu*.

A abychom v tomto glosáři vůbec napsali něco o opravdové hudbě. Nebo ještě lépe o hudbě vyprávějící o jiné hudbě. V tomto oboru je již ostříleným hráčem pianista **Uri Caine**. Po Gustavu Mahlerovi, Johannu Sebastianu Bachovi, Richardu Wagnerovi a dalších sáhl nyní Caine do modernějších vod. Jeho aktuální projekt je věnován **Lucianu Beriovi** (viz HV 1/07). Uri Caine tu spojil síly s vyzkoušenými spoluhráči: trumpetistou Ralphem Alessim a bubeníkem Jimem Blackem (ten obsluhuje i elektroniku), k nimž se někdy přidává zpěvačka Julie Patton. Metareflexe se v tomto případě začínají nebezpečně vrstvit, protože Luciano Berio sám byl skladatelem, který se rád a často vydával do oblastí hudby o hudbě, jak lze demonstrovat třeba na jeho asi nejznámější kompozici s názvem *Sinfonia*.

Na konci dubna zemřel ve věku devadesáti pěti let skladatel **Henry Brant**, narozený v Kanadě a žijící v Kalifornii. Brant patřil k linii amerických skladatelů vyhýbajících se konvencím ve všech oblastech hudby. V jeho tvorbě hrála významnou roli práce s prostorem, respektive rozmístění hudebníků kolem publika. Liboval si i v netradičně obsazených ansámblech, třeba pro osmdesát trombónů. Například kompozice *Fire in the Amstel* z roku 1984 je napsána pro čtyři lodi vezoucí po dvacet pět flétnistech, čtyři jazzové bubeníky, troje kostelní zvony, tři dechové orchestry a čtyři flašiny.

Omluva:

V minulém čísle His Voice jsem v recenzi na album projektu Klamm chybně uvedl, že jeho protagonistou je Jan Janecký z River For Sale. Za kapelou ve skutečnosti stojí Jan Hušek z Kašpar von Urbach. Oběma pánům se omlouvám. (Karel Veselý)

Zuřící býk Mike Patton

Text: Lukáš Jiříčka



Mike Patton se v průběhu devadesátých let proslavil po celém světě jako charismatický vokalista skupiny Faith No More. Po zániku své domovské kapely začal naplno iniciovat hudební projekty, jejichž stylová různorodost sahá od free jazzu přes hip hop a elektronické experimenty až po alternativní metal. Při vůbec prvním sólovém pražském koncertu mu budou zdatnými spoluhráči italská ZU, kteří holdují originální a tvrdé fúzi free jazzu, hardcore a punku.

To, co dělá z Mika Pattona originální osobnost současné hudby, je schopnost adaptovat se na jakýkoliv hudební styl. Ačkoliv si jej širší publikum pamatuje hlavně v roli zpěváka crossoverových rockerů Faith No More, jeho tvorba má daleko více podob, lahodně přitažlivých i agresivně nekompromisních. Pattonova neortodoxní a nevyzpytatelná hudba se vymyká zaběhnutým standardům, ačkoliv je s oblibou používá, přetváří nebo paroduje. Je hudebníkem, který přesně ví, co je styl, jeho dimenze, tradice a očekávání s ním spojené, ale jen proto, aby vše důsledně penetroval svým démonickým a všestranným talentem nebo rovnou postavil na hlavu. V jeho pěveckých a elektronických excesech je ale prvotním impulsem schopnost bavit se hudbou, rozbíjet všechny horizonty předvídatelného a slučovat neslučitelné, například jazz s death metalem.

Mike Patton je také proslulý svým hlasovým rozsahem, který mu umožňuje surfovat od beatboxu ke kabaretní hudbě, komornímu jazzu, ale i deathmetalovému chroptění. Patton vydává alba tak žánrově rozrůzněných uskupení, jakými jsou např. experimentální metalová skupina Tomahawk, groteskní Mr. Bungle nebo jazz-metalová Fantomas. Kromě toho spolupracuje s beatboxerem Rahzelem, newyorskými downtownovými jazzmany, objevuje se na albech Björk anebo v poslední době v elektronickém duu s Christianem Fenneszem. Zajímavé jsou i jeho projekty s hudebníky formátu Johna Zorna, Merzbowa či Boba Ostertaga. Jeho enormně těkavý duch se sytí neustálou potřebou opouštět již definované hudební projekty a stále se vydávat do méně známých terénů a svým působením je zabydlet. Pattona můžeme považovat za stejného, ne-li mnohem drsnějšího chameleóna hud-

by, než jakým býval David Bowie, ovšem s tím rozdílem, že když už koketuje s nějakým žánrem a klidně i písničkovým popem (jako ve formaci Peeping Tom), tak vždy z výrazně cynické a nekompromisní pozice, protože na rozdíl od Bowieho je ve svém tvůrčím gestu výrazně svobodnější a méně podřízený mainstreamovým direktivám. Jeho zatím velice mladá spolupráce s italskými hardcore-freejazzovými Zu se řadí k Pattonovým nejtvrdějším projektům.

Italské trio saxofonisty Luca T Mai, bubeníka Jacopa Battaglii a basisty Massima Pupilly Pattonovým hlasovým explozím skvěle vyhovuje. Ten známé hudební styly taví a rozbíjí svým neopakovatelným hlasovým projevem plným exprese a dodává italským hudebníkům do jejich rychlé freecoreové hry besťátní zvukové polohy. Přestože římská trojice Zu náleží do drsného ranku vyznavačů minimalistického hardcoru, daleko spíše než se svými soukmenovci spolupracuje s představiteli „jiné“ hudby, hlavně z dědin freejazzových. Za dobu jedenácti let od svého vzniku Zu dokázali mnohé, ale pro agresivitu své hudby a díky své nezařaditelnosti stále neprorazili tak, jak se to podařilo skupinám, jako jsou Earth nebo Sunn O))),. Možnými srovnatelnými projekty mohou být spíše počiny divokých jazzmanů – Last Exit Petera Brötzmana nebo Painkiller Johna Zorna.

K četným kolaboracím ZU můžeme počítat výjimečný projekt s multistylovým kytaristou Eugenem Chadbournem nebo se saxofonisty – severským Matsem Gustafssonem nebo americkým Kenem Vandemarkem – a elektroniky formátu Nobukazu Takemury. Silou svého uměleckého výrazu umně spojují repetitivní minimalistické baskytarové formule s divokými štěky saxofonu a jazzmetalovou rytmikou. Skupina Zu ukazuje, jak ustálené hardcorové a punkové postupy mohou skvěle fungovat i ve zvukových plochách s komplikovanější strukturou. Například saxofonista Luc T Mai se neomezuje pouze na složitější free hru, ale dokáže saxofon užívat téměř jako brutální metalový instrument.

Zu tedy ve společném projektu za Mikem Pattonem ve své invenci rozhodně nezůstávají pozadu, jsou plnohodnotnými partnery jeho hlasovým projevům na různý způsob znetvořovaným elektronickými efekty. V pražském vystoupení Patton představí spíše svou zuřivější tvář, tu tvář, za níž se spíše než libý hlas skrývá řev, ječet, pekelný smích a notná dávka sarkasmu. Přesvědčíme se 17. června v pražském Divadle Archa. ■



Plastická chirurgie sluchu

Matmos

Text: Karel Veselý



Málokdo z moderních hudebníků dokázal využít nekonečné možnosti sampleru tak jako Matmos. M. C. Schmidt a Drew Daniel ze San Francisca jsou neobvyklým zjevem na scéně elektronické avantgardy posledních deseti let. Akademickou vážnost si nosí uvnitř, navenek jsou to klauni, kteří se svými posluchači podnikají neohrožené výpravy po zákoutích zvukového vesmíru. Jejich spolupráce s Björk je představa široké veřejnosti, jsou to však jejich nahrávky pod hlavičkou Matmos, které je staví do čela elektronických experimentátorů. Fúze popových postupů a klasických atributů žánru musique concrète z nich dělá zcela výjimečný projekt.

Samplovat zaživací trakt krávy, bzučící hmyz, chirurgické nástroje v nemocnici, zvuky vagíny či pleskání spermatu, a z toho stvořit skladbu, chce odvahy i smysl pro humor. Schmidt a Daniel se potkali na začátku 90. let a objevili společný zájem o neobvyklé hudební postupy. První polovinu desetiletí Daniel studoval v Londýně anglickou literaturu a jejich spolupráce se omezovala na korespondenční remixy. Poté se spolu přestěhovali do San Francisca a začali naplno kutit. Mezi prvními zakázkami byla hudba do hracích automatů a soundtrack k pornofilmu, brzy si ale získali jméno díky neobvyklým remixům. Výrazným impulsem v jejich vlastní tvorbě byla touha dělat odlišnou podobu elektronické hudby, než byla ta, kterou slyšeli v místních klubech infikovaných nudnou podobou techna. Je třeba dodat, že Schmidt a Daniel dlouhou dobu žili v blažené nevědomosti, že za oceánem existují Autechre, Pan Sonic nebo Oval, kteří jdou stejnou cestou jako oni. Podstatně větší vliv na ně měly rané podoby industriální hudby jako Throbbing Gristle nebo Einstürzende Neubauten a samozřejmě koláže musique concrète. Na rozdíl od smrtelně vážných intelektuálů ale chtěli laptopem bavit a provokovat, což potvrzuje i rozhodnutí pojmenovat se po tekuté mimozemské příšeři z francouzského sci-fi filmu Barbarella.

V roce 1998 přišli Matmos s bezejmenným debutem a také albem *Qui-Objects*, které zahajuje jejich posedlost nalezenými zvuky. Poznámky k desce odhalí, že zvuky pochází ze zmačkané mokré latexové košile, rozbité vysílačky nebo nafukovacího balónku. Ve stejné době dostali zakázku stvořit remix skladby *Alarm Call* od Björk a vysloužili si za ni místo předskokanů na jejím americkém turné. To byl začátek plodné spolupráce, která vyústila ve zhruba polovinu písní na albu *Vespertine* a skladbu *Who Is It* z následného *Medúlla*. S Björk také odehráli turné k první jmenované

desce. Čtvrté album *A Chance to Cut Is a Chance to Cure* (2001) je prozatím vrcholem tvorby Matmos. Deska nahraná skoro výhradně na operačních sálech plastických chirurgů se zároveň stala jejich vstupenkou do galerijních prostorů, když desku převedli do podoby instalace na výstavě BitStream v newyorském Whitney Museum. Následné *Civil War* je přivedlo na lov zvuků do muzea občanské války a k staré americké hudbě. *The Rose Has Teeth in the Mouth of The Beast* z roku 2006 je pro změnu série zvukových portrétů historických osobností. Na skladbách věnovaných Ludwigu Wittgensteinovi, Williamu S. Burroughsovi nebo Larry Levanovi hostují třeba Antony, Björk či Maja Ratkje.

Důkaz, že Matmos odmítají vstoupit do stejné řeky více než jednou, podává aktuální nahrávka *Supreme Balloon*. Tentokrát žádné konceptuální hrátky ani filozofické podtóny a dokonce ani žádné samplý – deska byla nahraná jen na staříčkých syntezátorech, které se našly v technickém muzeu i na smetišti. Kronika dějin konzumní elektroniky od 60. do 80. let má svoji neodolatelnou brakovou krásu. Mezi hosty jsou tentokrát Matthew Curry z projektu Safety Scissors, pianistka Sarah Cahill, která účinkuje ve zvláštní coververzi skladby *Les Folies Françaises* barokního skladatele François Couperina, a jazzový klávesista Marshall Allen ze Sun Ra Arkestra. Vinylový bonus dokonce představí i zakladatele minimalismu Terryho Rileyho hrajícího na staříčké klávesy ARP 2600. I když to tak možná na první pohled nevypadá, Matmos si i na novém albu uchovali všechny své muzikální i klaunské kvality. V Praze by měli předvést průřez svojí tvorbou a kvalitní aparatura v pražském Divadle Archa slibuje mimořádný zážitek. Matmos přijdou rozšíření na sexteto a chybět nebude ani vizuální produkce. Divadlo Archa. 18. června 2008. ■

Komorní metal pro trpělivé

Kayo Dot

Text: Karel Veselý

Dva ostře nabitě vikendy od 19. do 30. dubna promění rakouský Krems v zónu „nebezpečných uměleckých her“. Početný zástup umělců se sejde pod záštitou vábně neurčitého, proto mnohé slibujícího tématu *Unprotected Game(s)*. Společnost, její systémy, náboženské a myšlenkové struktury i sumy pravidel budou pozvednuty, dekonstruovány a notně zpytovány. Počítačové hry se zhmotní a propojí skutečné prostory s virtuálními. Lidé se stanou součástí mechanických zvukových systémů. Obsesivní performační hry polechtají hranice sociálních tabu. Soukromé mýty porodí nové hravé světy a Evropu zaplaví piráti zvukových jmen.

Všechno začalo, když se Toby Driver, žák jazzové ikony Yusefa Lateefa na Hampshire College, pokusil s několika svými spolužáky aplikovat teorie automatického skládání a stavů astrální projekce do metalových kompozic. Zní to pořádně divoce, ale jejich kapela Maudlin Of The Well brázdila v druhé polovině 90. let úspěšně vlny avantgardního metalu. Pak se ale po vnitřních neshodách na začátku našeho desetiletí začali pomalu drolit. Toby Driver se rozhodl odstříhnout se od své „astrální“ minulosti a metalových konceptů v textech a doprovodné grafice, které pomáhaly běžným fanouškům držet s MOTW krok. Kapelu přejmenoval na Kayo Dot a začal pracovat na ještě odvážnější podobě jejího zvuku, pro které škatulkové zařazení do metalu dávno ztratilo význam.

Driver mluví o šťastné náhodě, která mu přihrála do náruče houslistku jménem Mia Matsumiya (Gregor Samsa, Daughters). Jejich úzká spolupráce dodnes tvoří jádro kapely. (Toby a Mia ještě navíc spolu hrají pod jménem Tartar Lamb a nedávno vydali album *Sixty Metonymies*.) Kayo Dot debutovali v roce 2003 s albem *Choirs Of The Eye*, jež vydal John Zorn na Tzadik. Skladby s průměrně patnáctiminutovou stopáží postrádají jednoduché struktury a připomínají spíše kompozice Oliviera Messiaena – čas od času se ovšem vydají do krajín agresivní metalové vřavy. Druhé album *Dowsing Anemone With Copper Tongue* z roku 2006 je ještě o něco sevřenější a pracuje s žánrovými skoky uvnitř písní přece jen trochu opatrněji. Najdeme na něm třeba devítiminutovou komorní jazzovou skladbu *Immortelle And Paper Caravelle*, ale také osmnáctiminutový drone metal à la Sleep nazvaný *On Limpid Form*. Driver zde také odhalil své post-rockové chvilky táhlé melancholie a dokonce i talent složit jednoduchou písničkářskou formu připomínající písně Jeffa Buckleyho.

Post-metal? Progresivní rock? Nebo snad současná hudební avantgarda? Kayo Dot se vymykají škatulkám a pravidelně své posluchače překvapují šokujícími zvraty, když se riffová chumelenice prolne s houslemi, trumpetou či žesťovými nástroji. Vlastně

to zní jako ty nejšilenější nápady divokých eklektiků, ale Kayo Dot ve skutečnosti netrpí syndromem „pejska a kočičky“. Všechny elementy do sebe organicky zapadají, protože Driver má přes zdánlivý chaos do detailu zvládnutou aplikaci kompozičních pravidel. Pokud chceme Kayo Dot s někým srovnávat, tak by se snad daly najít jisté paralely mezi psychedelií raných Pink Floyd a úspěšným hledačstvím King Crimson. Ze současných metalových luhů a hájů jsou jim snad nejbližší španělští Orthodox, míchající free jazz a doom metal.

Třetí album *Blue Lambency Downwards* vyjde v květnu na labelu Hydra Head, který shromažďuje kapely na okraji extrémních žánrů (Boris, The Locust, Dálek). Na nahrávce úzce spolupracoval například Randall Dunn (Earth, Sunn O))) nebo B.R.A.D. (ASVA, Burning Witch). Kayo Dot by měli do Prahy přijet v šestičlenné sestavě, v níž Toby Driver podle MySpace.com na pódiu střídavě obsluhuje akustickou kytaru, sopránový klarinet, piáno, gamelan a laptop. Fráze „tohle se musí slyšet, aby se to dalo pochopit“ je možná hloupé klišé, ale nic s tím nenačládám – ke Kayo Dot se velmi dobře hodí. Koncert se odehraje 5. června v pražském Chateau l'enfer Rouge. ■

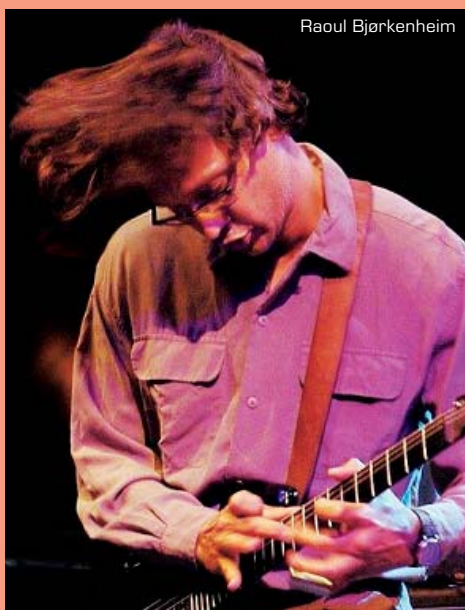


Scorch Trio

Text: Petr Vrba

Progresivní jazz či různé fúze mezi žánry, kde klíčovým adjektivem je experimentální, je něco, co se na naší domácí tvorbě ve světové kvalitě vidí sporadicky. Osvícení promotéři se snaží tuto mezeru zaplnit zahraničními tvůrci, a tak třeba skandinávská tvorba na poli jiné než mainstreamové hudby je čím dál populárnější i v Čechách. A není se co divit, vždyť komu by se nechtělo sledovat dokonalou souhru, neotřelé hudební postupy, gigantickou dávku až hmatatelné energie zpracovávané do architektonických skvostů?

V roce 1998 se na Jyväskylském jazzovém festivalu setkali kytarista Raoul Björkenheim a baskista Ingebrigt Håker Flaten. Záhy se k nim přidal bubeník Paal Nilssen-Love, Flatenův kolega z kapely Element, a o pár let později vydali Scorch Trio své eponymní album (2002). Britský časopis Wire zařadil album *Scorch trio* do desítky nejlepších toho roku a „strmá kariéra“ na sebe nenechala dlouho čekat. O dva roky



Raoul Björkenheim

později vydali své druhé album *Luggumt*. To je jednoduše řečeno skvělé a především titulní skladba představuje právem opěvované kvality všech tří hudebníků. Skladba *Luggumt* je dvanáctiminutová, dlouze a do detailů budovaná struktura, které už nezbývá nic než explodovat. Ve mně vyvolává obdobné emoce jako při koncertech Regenorchester či Supersilent. S posledně jmenovanými navíc bývá Scorch Trio občas srovnáváno, a nevyhnou se ani přirovnáním k Jimi Hendrix Experience, Music Revelation Ensemble, Mahavishnu Orchestra, Nels Cline Singers a mnoha dalším uskupením, která se vyznačují eruptivní, až extatickou atmosférou. Opusťme nedokonalá přirovnání a zařaďme si jednotlivé členy tohoto power tria. Raoul Björkenheim, pocházející z Finska, absolvoval Berklee College v Bostonu v roce 1981. Od té doby je aktivní součástí (nejen) finské jazzové scény. Po zkušenosti s legendárním bubeníkem Edwardem Vesalou (mají tři společná alba) založil vlastní kapelu Krakatau. Aluze na energii spojovanou s touto sopkou není náhodná. Björkenheim hrál s Billem Laswellem, Matsem Gustafssonem či Henry Kaiserem. Nor Håker Flaten pochází z velké hudební rodiny (šest sourozenců, otec varhaník). Začal kytarou a pianem a přešel k baskytaři a kontrabasu. Hraje ve skupině The Thing spolu s Matsem Gustafssonem, s Axelem Dörnerem v The Electrics, Kenem Vandermarkem ve Free Fall a, mnoha dalších. Největší hvězdou Scorch Tria je ale bezpochyby jejich nejmladší spoluhráč Paal Nilssen-Love, jehož hra je charakteristická obrovským nasazením a tvůrčí nespoutaností. A že byl dárečkem (narodil se 24. 12.) nejen svému otci (původně též bubeník, později především malíř), ale i světové jazzové scéně, je v jeho třiatřice-

ti letech víc než zřejmé. Vyjmenovávat jen ty, s kým hrál na vydávaných albech (má jich na kontě 100), by zabralo celou stranu. Vedle skupin The Thing, FME či Atomic si ho na své nahrávky a turné zvou takové veličiny, jako jsou Pat Metheny, Nils Petter Molvær, John Butcher, Frode Gjerstad či Peter Brötzmann. Váhá-li stále ještě někdo, zda na koncert jít, nechtě si poslechnout loňský koncertní záznam. Že *scorch* znamená v hovorové angličtině *jet na plný pecky*, potvrzuje nejen loňský záznam, ale i jakákoliv recenze na kteroukoli z jejich desek či koncertů. Všechna tři alba (plus LP verze) vyšla u prominentního norského labelu Rune Grammofon, což se vším výše řečeným by nás mělo zvednout ze židle a nasměrovat 24. května do Pardubic, kde v Divadle 29 Scorch Trio během svého evropského turné vykonají jedinou zastávku v Čechách, a zažít tak jedno z možných vyústění moderního jazzu.

www.divadlo29.cz

www.raoulbjorkenheim.com

www.ingebrigtflaten.com

www.paalnilssen-love.com ■



Paal Nilssen-Love

Mistr (meta)dýdžej

Christian Marclay

Text: **Jozef Cseres**

Koncem 90. let minulého století vydávali v New Yorku Yuzo Sakuramoto a Gary McCraw zajímavý magazín *Music*. V jeho prvním čísle (1997) diskutovali redaktoři s Christianem Marclayem a Yasunao Tonem o způsobech manipulace elpíček a cédeček v avantgardní hudbě. Aktéři diskuse patřili k těm nejpovolanějším: Marclay začal používat nekonvenčním způsobem gramofonové desky coby hudebník i výtvarník již koncem 70. let, skladatel Tone sáhl po manipulovaných CD jako novém zdroji zvuku již v polovině 80. let. *Music* označil prvního za digitálního, druhého za analogového mistra. Oba mistři se shodli v tom, že zatímco mechanické zásahy do povrchů vinylů vedou ke zvukům, jejichž chování lze předvídat, manipulované digitální CD médium je svou podstatou rezistentní vůči předpovědím, co se týče zvuku.

Christian Marclay, u kterého v rozhovore Tone nazval „mistrem meta dýdžejem,” měl v té době za sebou plodnou a docela úspěšnou uměleckou kariéru. Jako výtvarník, což byla jeho původní profese (v letech 1975–1980 studoval vizuální umění na Ecole Supérieure d'Art Visuel v Ženevě, Cooper Union v New Yorku a Massachusetts College of Art v Bostonu), se prosadil především jako tvůrce objektů, instalací, koláží a fotografií s hudební tematikou. Vystavoval sólově v renomovaných amerických i evropských galeriích i na prestižních kolektivních prohlídkách (*Broken Music*, *Strange Attractors: Signs of Chaos*, *Double Take*, *Post Human*, *Sonambiente*). Jako hudebník byl pionýrem uměleckého turntablismu, jehož virtuózní schopnosti využívali ve svých projektech mnozí prominenti progresivní hudby (Butch Morris, John Zorn, Elliott Sharp, Fred Firth, David Moss, Jon Rose, Günter Miller, Kronos Quartet aj.). Do r. 1997 vydal Marclay v limitovaných nákladech několik autorských desek – *Record Without a Cover* (1985), *Untitled* (1987), *Secret* (1988), *More Encores* (1988) a *Footsteps* (1989) – a stihl uskutečnit množství vystoupení po celém světě. S Yasunao Tonem se potkal již necelý rok po rozhovoru, když v triu s Christianem Wolffem realizovali scénickou hudbu pro vystoupení Merce Cunningham Dance Company ve Flynn Theatre v Burlingtonu (editovaný záznam vyšel v r. 2005 na sanfranciském labelu Asphodel).

SOUNDLESS SOUND ART

Zatímco v hudbě pracuje Marclay výlučně s vinyly, ve výtvarných kresbách využívá i jiné audio-nosiče. Na přelomu 80. a 90. let vytvořil několik objektů a instalací z magnetofonových pásků. Z pásků, na kterých bylo nahráno kompletní dílo slavné liverpoolské čtveřice, uháčkoval polštář *The Beatles* (1989); v instalaci *Tape Fall* (1989) padal pásek s nahrávkou kapající vody z kotoučového magnetofonu bez sběrní cívky, umístěného na žebříku těsně pod stropem, na podlahu, kde byl vytvarován do veliké zvonové kupy; instalace *Net* (1991) byla obrovskou visutou sítí utkanou rovněž z magnetofonových pásků. Divák se před těmito díly chťe-nechťe stává posluchačem – slyší zvuky vizuálně podněcených asociací (vždyť kdo z nás si v podvědomí neuchovává některou melodii od *The Beatles*, kdo si nedokáže evokovat zvuk kapající vody?). Ale někdy nám Marclay zvuky nebo hudbu podsouvá bez navádějících asociací či dokonce zabraňuje v jejich poslouchání, jako třeba v případě objektu *Secret* (1988). Je to poniklované CD, které sice hudbu obsahuje, ale zamknutý zámek, převlečený přes jeho střed, znemožňuje její poslouchání. Klíč, samozřejmě, není přiložen. *Tajemství* vyšlo v nákladu pouhých pěti kusů, což z něj činí skutečnou sběratelskou raritu. Konceptuální nápad působí na pohled velice odlehčeně, lze jej však číst též v složitějším referenčním rámci Duchampovy filozofie, jako postmoderní parafrázi na jeho slavný objekt *A Bruit Secret (With Hidden Noise)* z r. 1916. Nakonec, není to jediná Marclayova reference na Duchampovo dílo; již jako student v Bostonu hrál s kytaristou Kurtem Henrym v duu The Bachelors, even a později vytvořil několik objektů s přímými odkazy na otce konceptuálního uměleckého myšlení.

Marclay často ve své tvorbě používá i přenosové audio zařízení, zejména telefony a jejich součásti v bizarních komunikačních kontextech. Tera- kotový diptych objektů *Bouche-Oreille* (1990) je „prehistorickou replikou” telefonního mluvítko a naslouchátka, *Glasses* (1991) jsou zase brýle s telefonním mluvítkem a naslouchátkem namísto sklíček. V instalaci *Cage* (1993) je standardní telefonní aparát uzavřen do ptačí klece, v instalaci *Exten-*

ded Phone (1994) je sluchátko telefonu připojeno k aparátu, nacházejícímu se v druhé místnosti, přes 150 metrů dlouhou plastikovou hadici. Jsou to díla kombinující duchampovskou estetiku *ready-mades* a poetiku *dada* s asociativními referencemi na audio komunikaci a fenomenologii poslouchání – jakýsi „soundless sound art.” Umělec v nich řeší ambivalentní vztahy mezi mluveným a poslouchaným, němým a sdělovaným, citlivě a rafinovaně vytváří napětí mezi slyšitelným a neslyšitelným. Této problematice zasvětil i některá své díla v tradičnějších médiích, třeba fotoinstalace *Chorus II* (1988) a především *White Noise* (1993). První je asambláž devěťadvaceti fotografických portrétů zpívajících úst uspořádaných do tvaru elipsy (či snad lidských úst), ve druhé jsou desítky nalezených fotek přišpendleny jedna vedle druhé lícem ke stěně. Exteriérová instalace *Birdhouses* (1994), sestávající z vykuchaných reproduktorových skříní coby ptačích budek, počítá naopak s reálnými zvuky svých potenciálních obyvatel a jako taková vhodně reprezentuje Cageovo pojetí moderního uměleckého díla, které si znamenitě rozumí se svým neuměleckým okolím. Osobitou kapitolu Marclayova němého sound artu tvoří gigantické repliky tradičních hudebních nástrojů, kterým právě jejich nadlidský rozměr brání plnit původní hudební funkci.

VINYLOVÁ OBSESE

Marclayově výtvarné tvorbě však zcela vévodí vinylové desky. Audiovizuální kouzlo gramodesky objevil na konci 70. let, když přesídlil ze Ženevy do Bostonu, aby tam pokračoval ve výtvarnických studiích. Snažil se propojit performance art s rockovou a punkovou kulturou a zmírnit kontradikce mezi vysokou a nízkou, či elitní uměleckou a populární sférou. Gramodeska se mu hodila pro výtvarné i performerské záměry. Zpočátku zřejmě ani netušil, že se ve světě umění prosadí spíše jako hudebník. Díky svému gramofonovému umění se stal v hudbě průkopníkem metody „cut & paste”. Černá elpíčka, vytrhnutá z původního hudebního kontextu a zbavovaná původního účelu, ztrácejí v rukách dýdžeje a akustického sochaře fetišistický charakter a stávají se stavebními prvky originálního uměleckého jazyka. Umělec trpě-

livě spřádá z jejich vizuálních i akustických charakteristik síť nových významů a vetkává do ní vlastní zkušenosti a představy. Na výsledné prezentační formě mu až tak nezáleží – může jí být koncert, performance, video, objekt, instalace, vizuální či akustická koláž, fotografie anebo třeba nová gramodeska. Důležité je, že jeho kreace kombinují rozličné kódy, zpochybňují jednostranné pohledy a eliminují totalitu myšlenkové artikulace i nediskurzivních způsobů reflexe. V tom je Marclay důsledně postmoderní. Jeho poetika se proto neobejde bez citací, reinterpretací a manipulací různého druhu a nejsou ji cizí ani principy dekonstrukce.

Tyto principy spojuje již jeho první sólová gramodeska – legendární bílý vinyl *Record Without a Cover* (1985). Deska formátu LP, se zvukovým záznamem na jedné straně a textovým potiskem na druhé, vyšla původně v limitovaném nákladu (v r. 1999 ji autor reeditoval v japonském vydavatelství Locus Solus) a byla distribuována bez ochranného obalu. Absence obalu nebyl žádný marketingový tah, ale součást konceptu: umělec kalkuloval s dodatečnými mechanickými poškozeními média, která „snižují“ kvalitu nahrávky a „zvyšují“ uměleckou hodnotu díla. Každé poškození je vítané; svojský *work in progress* se nikdy nedočká finální verze. Marclayovi se povedl husarský kousek, jaký by mu John Cage jistě záviděl – uplatnil v umělecké tvorbě kontingenci bez toho, aby se mu vymkla z rukou a změnila na metodu. Přiblížil se tak Duchampovu *Velkému sklu* i Cageovu chápání artefaktů moderního umění, které bez problémů koexistují s „rušivými“ vlivy svého okolí.

Deska bez obalu není o stálosti, nýbrž o permanentní změně. Její základní hudební osnovu vytváří symptomatická zvuková stopa obehnané desky,

do které Marclay postupně vmanipuloval tradiční hudební nástroje, převzaté samozřejmě z jiných gramodesek. Ve fragmentované kakofonické koláži rozmanitých hudebních citátů a aluzí si navíc rafinovaně pohrává s fenoménem hudebního času. Scratchováním upravuje rychlost přehrávání a simuluje různé nežádoucí vedlejší účinky gramofonového nosiče – přeskakování, praskání, šumy apod. Rozdíl mezi reálnými a nahranými zvuky se stírá a dílo se mění v dokonalé zvukové simulakrum. Je to „deska o deskách,“ vyjádřil se její „autor.“ Přiznáním nedokonalosti média chtěl zřejmě posluchači připomenout, že sterilní čistota digitálního zvuku konce tisíciletí je jenom další (zdaleka ne ideální) poslechovou konvencí.

Další dvě Marclayova alba však byla němá, respektive umlčená. Elpíčko *Untitled* vyšlo v r. 1987 ve vydavatelství Ecart Editions v limitovaném nákladu 50 signovaných kusů, sice bez drážek, ale se zlatou etiketou a v luxusním černém textilním obalu. O CD *Secret*, které po něm následovalo, byla již řeč výše. Z roku 1988 pochází též album *More Encores*. Marclay „plundrované“ *Přidavky* lakonicky označil jmény původních autorů: *Johann Strauss, John Zorn, Martin Denney, Frederic Chopin, Fred Frith, Louis Armstrong, Arthur Ferrante & Louis Teicher, John Cage, Maria Callas, Jimi Hendrix, Jane Birkin & Serge Gainsbourg* a *Christian Marclay*. Všechny byly zmixovány a nahrány analogovým způsobem na vícerozcestných gramofonech, s výjimkou kusu *John Cage* – ten Marclay pracně vyrobil z více desek s Cageovou hudbou, které nejdříve mechanicky rozříznul a získané fragmenty slepil.

V roce 1987 Marclay použil v instalaci pro newyorskou galerii Clocktower 850 kusů LP desek, o rok později v Berlíně jich už bylo rovných tisíc. 3500 kusů jeho elpíčka *Footsteps* (1989) se záznamem na jedné straně ►

Net (1991); Galerie Jennifer Flay, Paříž



bylo expedováno až poté, co na nich asi tisíc pět set návštěvníků zanechalo otisky obuvi; autor nimi totiž po dobu trvání své výstavy vydělával podlahu zürichské galerie Shedhalle. Diváci se nevědomky stali spoluautory zvukové koláže, namíchané z reálných ozvěn kroků, nahraných v chodbách opuštěné věže v New Yorku, stepování Keiko Uenishi a dotvořené náhodnými škrábanci nic netušících návštěvníků Marclayovy výstavy. Po velkolepé poctě Fredu Astairovi následoval v r. 1991 v Tokiu hudební performance pro 100 gramofonů, o dva roky později Marclay zaangażoval do Berlínského mixu více než 180 simultánně účinkujících hudebníků rozmanitých žánrů. Marclay však, navzdory posedlosti kumulačním efektem, není žádný megaloman. Namísto je spíš označení „velký resuscitátor a rekontextualizátor“; resuscituje vinylové hudební „konzervy“ a aranžuje z nich nové kontexty. Extrémní kvantita odpovídá masové distribuci zvukových nosičů v redundantní populární kultuře posledních desetiletí a svou roli zde hraje i nostalgie za přežitým médiem, které se po létech konjunktury ocitlo naráz na periférii zájmu tvůrců i konzumentů. Výrazem uvedené nostalgie je zřejmě i další známa Marclayova instalace – Nekonečný sloup (Endless Column, 1988), navršený ze stovek vinylových elpíček, a zcela jistě i album Records (Atavistic, 1997).

NENÍ DÝDŽEJ JAKO DÝDŽEJ

Christian Marclay nemá žádné speciální hudební vzdělání, kromě gramofonů nehraje na žádný hudební nástroj. K hudbě se dostal přes její vizuální stránku. Ve svých uměleckých začátcích byl sice ovlivněn Duchampem (ten konec konců údajně taky přehrával své rotořelífy na gramofonech), Cagem, Fluxem a conceptualisty, ale sám tvrdí, že ještě větší vliv na jeho hudební produkci měl bezprostřední expresionismus punkového hnutí, rezignujícího na nástrojovou techniku. A samozřejmě populární kultura každého typu. Marclay rozhodně nebyl první, kdo použil gramofon jako hudební nástroj, dokonce ani mezi výtvarníky. Dávno před ním experimentoval s de(kon)struovanými gramodeskami Milan Knížík; jiný český výtvarník, Blahoslav Rozbořil, přehrává na fysiofonografu (bizarním mutantovi historického gramofonu a šicího stroje) kromě starých vinylů také vlastní linorytové desky, které mu zároveň slouží i jako matrice pro tisk originálních grafik.

Výtvarník Marclay hledal zpočátku v gramodeskách způsob jak překročit vizuální rámec či dokonce samotnou vizibilitu („Nejraději bych dělal umění, které je neviditelné.“). Na druhé straně si ale od samého počátku svých experimentů uvědomoval stále větší materializaci hudby a fetišizaci jejích nositelů a nosičů. „Nahrávací technologie změnily hudbu v objekt, prchavé nehmotné vibrace se stávají hmatatelným objektem,“ řekl v r. 1998 v rozhovoru pro brněnský časopis Ticho. Za léta, co se vytrvale snaží ve svém umění najít ideální rovnováhu mezi hudbou zhmotněnou ve vinylových deskách a hudbou v její efemérní, zvukové podobě, se z něho stal improvizující hudební virtuos. Své dýdžeské schopnosti neuplatňuje jenom ve vlastních projektech, ale propůjčuje je i jiným hudebníkům. Kromě již jmenovaných v posledních letech hrává i s kytaristy ze Sonic Youth, se skupením CCMC (Michael Snow, John Oswald, Paul Dutton) a je regulérním členem souboru Text of Light (viz rozhovor na s. 38). Vystupuje i s jinými dýdžejí, zejména s Otomo Yoshihidem, s nímž nahrál vynikající album Moving Parts (Asphodel, 2000). A v některých projektech se snaží mixovat živé hudebníky stejným způsobem jako gramodesky.



Stool (1992); majetek Swiss Confederation (Federal Office of Culture)

Christian Marclay má nepochybně největší zásluhu na tom, že se gramofon etabloval jako svébytný hudební nástroj a že euro-americké kompoziční myšlení dnes akceptuje dýdžejství jako legitimní zvukotvorbu. Fenomén již dávno dorazil i na přehlídky ortodoxní „nové“ hudby a vyučuje se ve workshopech a dokonce i na některých školách. Ačkoli se dýdžej stal novou ikonou popové kultury, je nezbytné uvědomit si, že není dýdžej jako dýdžej. Bezduché technopopové masturbace většiny současných DJů sotva mohou konkurovat originálním kreacím Christiana Marclaye nebo Otoma Yoshihide. Tak, jako se kdysi pod fetišizací elektrické kytary či syntetizátoru podepsal deficit umělecké invence, ani gramofony nelze vinit za omezenost svých zneuživatelů. Příčiny a zdroje hudební pornografie nutno hledat jinde. Ti, co nedokážou odlišit kvalitní umělecký projev od redundantních technopopových pseudokreací, i ti, co se ještě stále zdráhají přiznat gramofonům, CD-přehrávačům a samplerům status hudebních nástrojů, by si měli poslechnout CD sampler *Turntable Solos* (Amoebic, 1999). *Gramofonová sóla* sestavil Otomo Yoshihide a kromě něj v nich účinkuje patnáct umělců z dvanácti metropolí světa. Kompilaci zahajuje právě Christian Marclay, Otomův veliký vzor. Netradiční hudba je na albu prezentovaná tradiční formou výběru autonomních kusů, což *Gramofonová sóla* odlišuje od homogenního kompilátu *Necropolis*, který v r. 1995 pro label Knitting Factory Works namixoval DJ Spooky z příspěvků newyorské illbientní scény. Navzdory tomu lze, díky Otomovmu dramaturgickému nadhledu, poslouchat jeho výběr jako kohezní celek. Zvuková alchymie, kterou nabízí, je určena těm nejvybíravějším fajnšmekrům a potěší i to nejkritičtější ucho.

V novém tisíciletí se ale svět hodně změnil a změnilo se samozřejmě i umění pionýra turntablismu. Snad i proto, že se dnes více věnuje výtvarnému umění, neustrnul v manýristických smyčkách, jako třeba Paul D. Miller a.k.a. DJ Spooky, jehož filozofující DJing ztratil náboj, který měl v 90. letech. Gramofonové umění Christiana Marclaye i dalších originálních turntablistů má své neodmyslitelné místo v eklektické kultuře postmoderního věku, stejně jako ho v ní mají třeba některá graffiti. Jeho estetická hodnota však není hodnotou média *sui generis*, naopak, tvorba uvedených umělců je v porovnání s obecnou úrovní dýdžeských produkcí výjimečná. Jakkoli přitažlivé jsou kreace mnohých popových dýdžejů, jsou to, podobně jako rocková hudba či techno, v první řadě sociologické, psychologické a ekonomické fenomény. Izolovány od sociálního kontextu, ve kterém vznikly, pod muzikologickým či estetickým drobnohledem, ztrácejí svou přesvědči-

co se odehrává předtím, než se výtisk
hudebního díla dostane do ruky interpretovi?

co je to kritické vydání a co může přinést
praktickým hudebníkům?

jak lze nejrychleji získat informace
o notovém vydání určité skladby?

Institut Bohuslava Martinů, o.p.s.
pořádá

VZDĚLÁVACÍ KURZY HUDEBNĚ EDIČNÍCH DOVEDNOSTÍ

KURZ JE URČEN

- vysokoškolským a středoškolským pedagogům, pedagogům ZUŠ
- interpretům
- absolventům a studentům oboru hudební vědy, doktorandům
- pracovníkům hudebněvědných badatelských pracovišť
- pracovníkům hudebních nakladatelství
- kurzy jsou přednostně určeny bydlícím a studujícím v Praze

NÁPLŇ KURZU

- základy počítačové notace (FINALE 2008)
- vyhledávání v elektronické on-line databázi Grove Music Online
- náležitosti praktického a kritického vydání
- hlavní zásady kritiky hudebního textu
- specifika vydávání partitur soudobé hudby
- základy instrumentace
- seznámení s Institutem Bohuslava Martinů a jeho projekty (digitalizace, on-line databáze skladeb, atd.)

**Termíny ► 22.–23. 5. 2008
► 20.–21. 6. 2008**

Podrobné informace a přihlášky

► martinu@martinu.cz

Kurzy jsou bezplatné, účastníci obdrží studijní
podklady a certifikát, technické zázemí zajištěno.

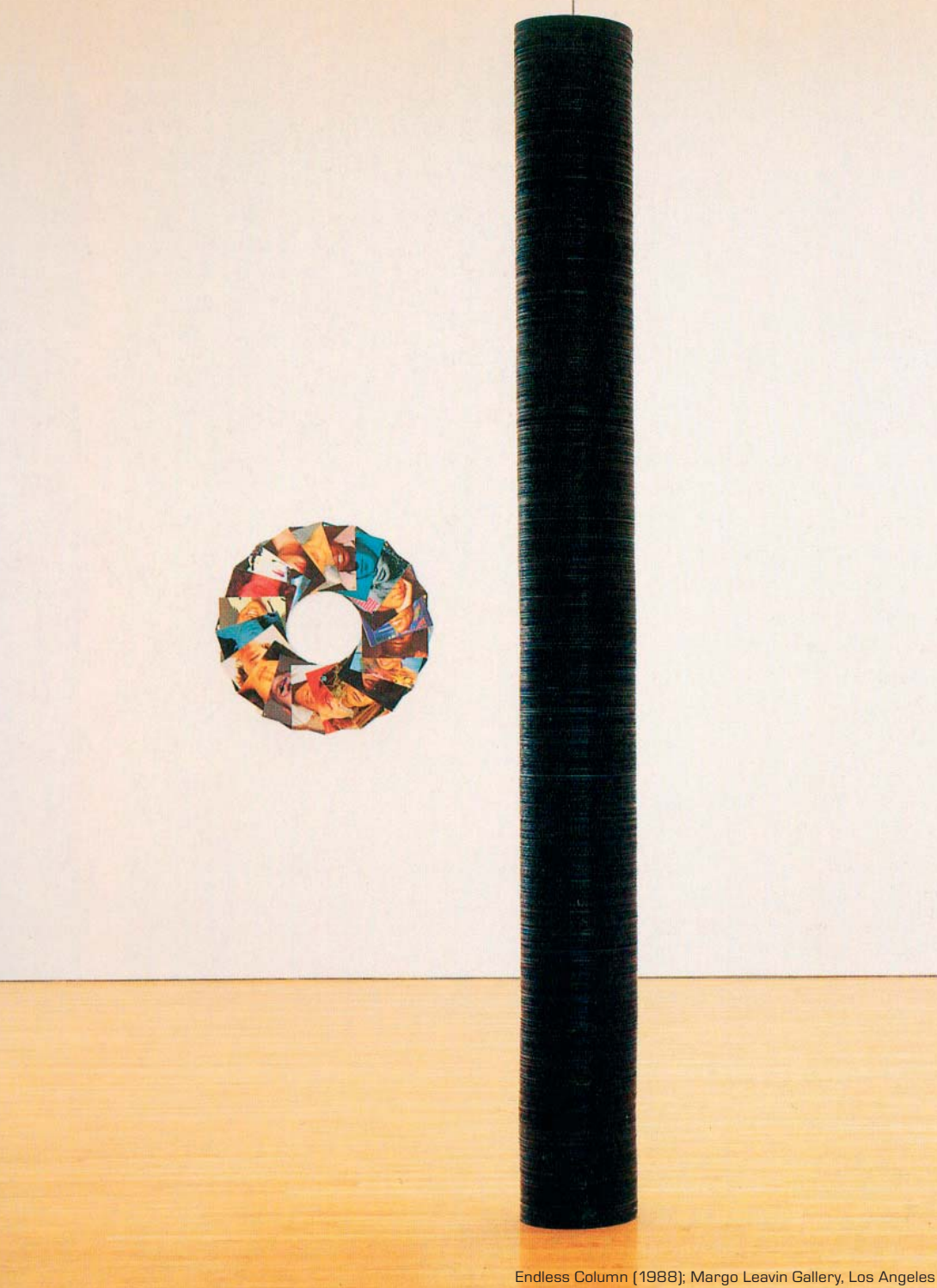
Adresa ► Institut Bohuslava Martinů, o.p.s.
Bořanovická 14, 182 00 Praha 8

Telefon ► +420 257 320 076
(Mgr. Lucie Berná, Mgr. Eva Velická)

Jak se k nám dostanete ► stanice metra Kobylisy,
trasa C, směr „Katastrální úřad“ a dále cca 200 m –
roh ulice Na Pecích a Bořanovická

Projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem, státním rozpočtem České republiky a rozpočtem hlavního města Prahy. Projekt byl podpořen v rámci programu JPD 3 (Jednotný programový dokument pro Cíl 3) opatření 3.2 Rozvoj dalšího vzdělávání.

Název projektu: Profesionalizace v oblasti vydávání hudebních materiálů prostřednictvím dalšího vzdělávání hudebních expertů



Endless Column (1988); Margo Leavin Gallery, Los Angeles

vost i účinek. Jako všechny projevy populární kultury, i ony rychle podléhají módním trendům, a proto jsou velice adaptabilní a nakažlivé. Jejich flexibilita je však jenom důsledkem a zároveň podmínkou současného přemédializovaného prostředí a jako estetické, umělecké či poetické kritérium je naprosto nepostačující. Na příkladech Johna Zorna anebo Otoma Yoshihide, tedy umělců s obdivuhodnou schopností flexibilně artikulovat pluralitu, jasně vidíme, že žádné umění nelze zredukovat jenom na ni. Hudebníka i výtvarníka Christiana Marclaye se to ale netýká. Po počáteční skepsi, způsobené degenerací progresivního turntablismu na popový dýdžejing, je i mistr-metadýdžej mnohem optimističtější: „Když jsem slyšel tyto nové dýdžeje, pomyslel jsem si, že vinyl je mrtvý. Vždyť co může být hip a sexy na scratchující desce? Vždycky jsem si myslel, že je spíš dost neatraktivní. ... Na scratchování desky je však něco, co se tak glorifikovalo, co je tak fotogenické, až to je cool. „Cool“ je možná opravdu správné slovo, protože je to tak vzdálené živé hudbě. Viděli jste někdy dýdžeje se potit? Když jsem poprvé viděl, co ti všichni mladíci dělají, byl jsem šokován. Báječné na celé věci ale je, že najednou mám kolegy, se kterými můžu hrát, i nové obecenstvo.“ Jak sám říká, jenom rozšiřuje možnosti nové technologie nad rámec její původního pragmatického užití. Zneužívá technologii, jako mnoho umělců před ním a doufejme, že i po něm.

Od 25. června do 21. září bude v ženevském Muzeu moderního a současného umění (MAMCO) instalována rozsáhlá výstava Christiana Marclaye. Spolu s výpravnou monografií, kterou v r. 2005 vydalo o díle tohoto skvělého umělce vydavatelství Phaidon Press, je to výtečná příležitost sledovat vývojové proměny díla jednoho z nejoriginálnějších tvůrců současnosti. ■

Od bicích k iPodům a zpětným vazbám

Günter Müller

Text: **Karel Kouba**

Švýcarský hudebník Günter Müller je jedním z nejznámějších současných průkopníků experimentální elektroniky. Kromě své rozmanité hudební tvorby, v níž se věnuje jak elektroakustickým, tak především čistě elektronickým výzkumům volné improvizace, vede slavný label For4Ears, pod jehož názvem vydává to podstatné ze soudobé elektroakustické hudby.

Improvizace není hudební žánr nebo styl, improvizace je způsob, jímž přemýšlíte o hudbě a o životě; je to metoda, názor na svět.

G. Müller

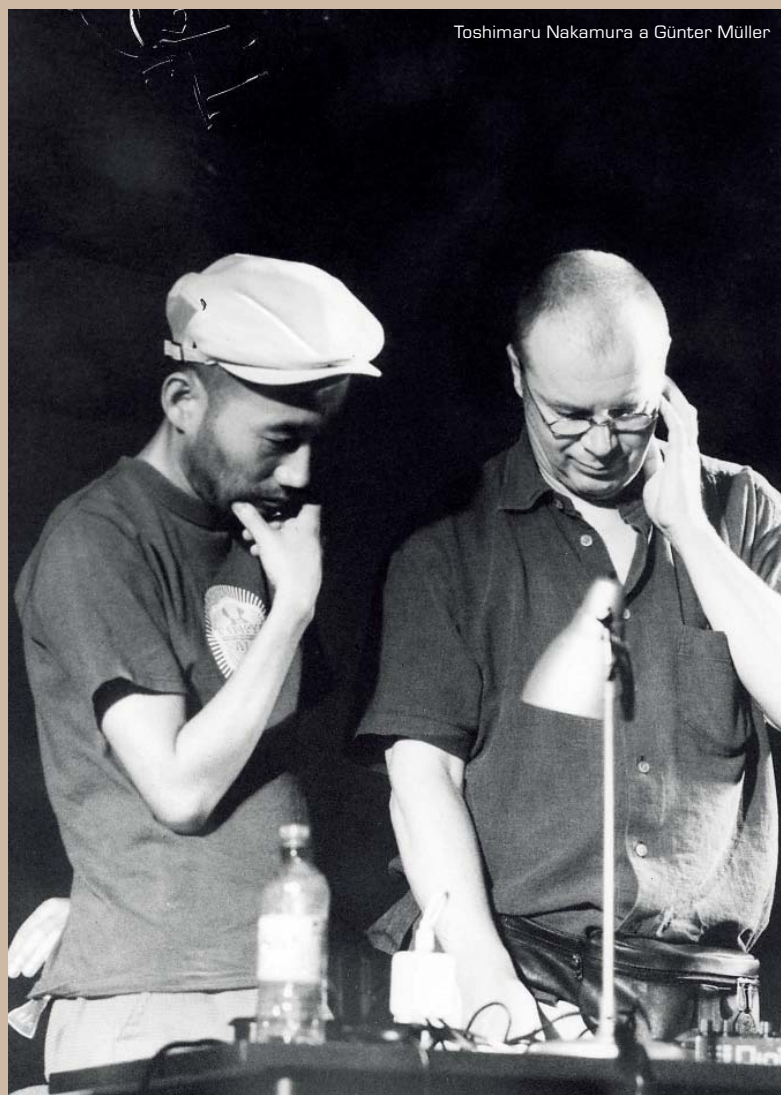
Günter Müller se narodil roku 1954 v Mnichově a od roku 1966 žije ve Švýcarsku. Nemá žádné hudební vzdělání a s hudbou začal v sedmdesátých letech jako bubeník v jazzových a rockových kapelách, což ho však zanedlouho přestalo bavit. Na konci sedmdesátých let se přiklonil k volné improvizaci a začal bicí soupravu upravovat preparací pomocí nejrůznějších předmětů. K tomu ho přivedla nechuť k běžnému hraní respektive k tradičnímu pojetí hudby: „Začal jsem s tím kvůli tomu, že běžná hudba byla příliš předvídatelná (...). Nudil jsem se po třetím přehrání předem daného partu, nebo když mi řekli, abych dělal hluk od čtvrté minuty pětaticáté vteřiny do páté minuty patnácté vteřiny. Cítil jsem se hrozně, jako klaun.“

Na začátku osmdesátých let preparaci nahradil elektronickým ozvučením a bicí začal upravovat pomocí efektů, kontaktních mikrofónů a snímačů vlastní výroby. K elektrifikaci jednotlivých nástrojů se údajně dostal náhodou: hrál prý v dost hlasité freejazzové kapele a neslyšel své drobnější perkuse, takže byl donucen přidělat k nim kontaktní mikrofony. Nové herní možnosti ho zaujaly a od perkusivních zvuků preparovaných bicích se dostal k fyzicky vytvářenému elektronickému zvuku, který vynikal spíše během sólového hraní nebo u tišší souhry s elektronickými nástroji. Müller k této změně podotýká: „Uvědomil jsem si, že vstupuji do úplně nového světa zvuků, (...) které se přímo vybízí k tomu, aby byly objeveny. Bicí (...) šlo velice snadno zkombinovat s elektronikou tak, aby elektronika nebyla jen doprovodným nástrojem.“

Tento „nový svět“ začal objevovat opravdu důkladně a jeho obsesivní zaměření na barvu zvuků a jejich nepředvídatelné či neslychané kombinace definuje jeho tvorbu dodnes. Kromě bicích ozvučoval například i paličky, do nichž vkládal mikrofony, využíval automatického bubeníka a prostřednictvím mikrofónů vytvářel zpětné vazby, které se staly důležitým stavebním komponentem jeho hudby. Müllerovy feedbacky nejsou čistými minimalistickými strukturami, jak je známe od redukcionistů, například od Sachiko M nebo Toshimaru Nakamury. Jsou to spíše pestré a dosti proměnlivé textury, které dokáží sloučit v jednom soudržném celku jak tiché pasáže, tak i poměrně špinavé, avšak střídavě užité hlukové prostředky.

Od roku 1989 využíval Müller při hraní současně s upravenými bicími nástroji také minidisky a od roku 2002 dva současně hrající iPody, které kombinuje s elektronickými efekty. Na iPody si nahrává předem vytvořené smyčky i konkrétní zvuky nebo terénní nahrávky, které pak během koncertu různě upravuje, přeskupuje a moduluje. Jeho tvůrčí metoda se sice v posledních letech změnila, ale v zacházení s hudbou zůstává stále to podstatné: uvážlivě hledající koncentrace na detail se střetává s epickou proměnlivostí a jemné nuance kombinované s náhlými zvraty vytváří konstantní vnitřní napětí.

Müller si ve velkém množství svých příležitostných spoluprací vybírá z širokého spektra improvizací elity. Jeho typickou vlastností je značná empatie a otevřenost hudebním jazykům svých spoluhráčů – je to všestranný hudebník, který se bez problémů přizpůsobuje lidem s dosti odlišným pojetím improvizace. To dokazuje množství zdařilých spoluprací s osobnostmi s tak rozdílnými hudebními vizemi, jako je turntablista Christian Marclay, manipulátorka sinusovými vlnami Sachiko M, minimalista Toshimaru Nakamura, Keith Rowe, portugalský houslista a elektronik Carlos Zingaro, redukcionistický soprán saxofonista Michel Doneda a mnoho dalších.



Toshimaru Nakamura a Günter Müller



STÁLÉ VZTAHY

První a nejdouhodobější Müllerovou stálou spoluprací bylo trio Nachtluft, v němž se společně s Andresem Bosshardem a Jacquesem Widmerem zaměřili na konceptuální zvukové instalace a výstavbu průmyslových hudebních konstrukcí. Bosshard obsluhoval kazetový přehrávač a Widmer hrál na bicí nástroje (často to byly železné perkuse), přičemž všichni tři hráči byli rozmístěni v prostoru mezi publikem. Ve zvuku tohoto uskupení se můžeme setkat se značným vlivem britských zakladatelů AMM, z jejichž improvizací tradice evidentně okruh hudebníků seskupených kolem Müllera vychází, ovšem najdeme zde i prvky hudební koláže. Rozličné hudební citace v Nachtluft obstarává Bosshard se svým přehrávačem, který z kazet pouští útržky jazzových či klasických nahrávek a různě je zkresluje, upravuje a kombinuje do vtipných skrumáží.

Asi nejznámější Müllerovou skupinou je divoké elektronické kvarteto Poire_z, které vytvořil společně s gramofonistou eRikem M a hráči na rozbitou každodenní elektroniku Voice Crack. Z jejich tvorby lze doporučit především poslední nahrávku, spolupráci s Philem Mintonem, nazvanou q (For4Ears 2004). Minton zde kongeniálně vystihuje zvuk nemocné elektroniky ani ne tak svými hlasivkami, jako spíše ústy: prskáním, syčením a chroptěním dokonale dotváří celkem ostrý zvuk kapely a díky tomuto tvůrčímu setkání vzniklo jedno z vůbec nejpoutavějších alb, pod nímž je Günter Müller podepsán.

Nejmladší Müllerovou skupinou je MKM, jejíž název tvoří první písmena jmen jeho členů – kromě Müllera, který zde hraje na iPody, zde je další švýcarský improvizátor (a původem bubeník) Jason Kahn, který zde obsluhuje analogový syntezátor. Pod druhým M se skrývá hráč na rozbitou každodenní elektroniku Norbert Möslang, který s Müllerem hrál i v Poire_z a jehož můžeme znát především z dua Voice Crack (viz s. 14). Hudba tria je v exponovanějších polohách velice dynamická, proměnlivá a oproti sólu či ostatním spolupracím je jaksí „tvrdší“. Pod pravidelným rytmickým lupáním vytvářeným Kahnovým syntezátorem duní masivní bzukot rozbité elektroniky a Müllerovy iPody atmosférickému celku dodávají zdání dění, vytvářejíce nosné hudební linky. Hráči ale zároveň dokáží poměrně pozoruhodně dávat prostor jeden druhému a když je to třeba, upozadovat svou hru na úkor ostatních, ostatně podobně vyváženě jako ve většině Müllerových hudebních projektů.

FOR4EARS

K Müllerovu dílu neodmyslitelně patří vydavatelská činnost. S tou začal v roce 1990, když založil vlastní vydavatelství For4Ears, kolem něhož se začala seskupovat všechna významná jména elektroakustické improvizace a jejích přesahů. For4Ears se vedle rakouského Mega nebo až později vzniknuvších amerických Erstwhile records či německého labelu Grob stalo jedním z nejvýznamnějších vydavatelů, kteří měli velký podíl na rozšíření do té doby poměrně minoritní hudby, pro kterou se až později vžily názvy jako nová improvizace, redukcionismus, drone ambient nebo onkyo. Za dobu osmnácti let u For4Ears vyšlo téměř sedmdesát nahrávek, mezi nimiž se v rozličných konstelacích objevují nejen důležitá jména (Keith Rowe, Voice Crack, Eddie Prevost, Jim O'Rourke, Oto-

mo Yoshihide), ale i objevy, které rozhodně nezapadly (dieb 13, Lê Quan Ninh, Urs Leimgruber).

Müller se již nezpochybnitelně zapsal do historie improvizované hudby mezi hudebníky, kteří se snaží hledat nové výrazové postupy a pojímat improvizovanou hudbu jako rovnoprávný tvůrčí dialog.

Vybraná diskografie:

- Nachtluft: Jikan to kuukan (For4Ears 1990)
- Drumbone²: The knotty stick (For4Ears 1994)
- G. M., Christian Marclay: Live (For4Ears 1994)
- G. M., Voice Crack, Jim O'Rourke: Table chair and hatstand (For 4 Ears 1997)
- G. M., Oren Ambarchi, VoiceCrack: Oystered (Audiosphere 2003)
- Poire_z + Phil Minton: q (For 4 Ears 2004)
- G. M.: Live & Replayed (Esquilo 2006)
- G. M., Ricardo Arias, Hans Tammen: Intersecting a cone with a plane (Creative sources 2006)

www.guentermueller.com

www.for4ears.com



- 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

Voice Crack

Elektronická improvizace v kukaččím hnízdě

Text: **Thomas Bey William Bailey**

Překlad: **Petr Fernc**



Norbert Möslang

„V Itálii během třiceti let vlády Borgiů zažili války, teror, vraždy a krveprolití, ale vzešel odtamtud Michelangelo, Leonardo da Vinci a celá renesance. Ve Švýcarsku měli bratrskou lásku, pět set let demokracie a míru, a co vymysleli? Kukačkové hodiny.“

Tato nechvalně proslulá myšlenka, kterou pronesl Orson Welles ve filmu Carola Reeda *Třetí muž* z roku 1949, se stala oblíbenou mezi těmi, kdo zmíněný film nikdy neviděli (tím spíš nečetli stejnojmennou románovou předlohu Grahama Greena). Nezáleží na tom, že kukačkové hodiny jsou dítětem německého Schwarzwaldu, historická skutečnost nijak nezmenšila sebeoslavnou rozkoš, s níž někteří lidé užívají kukaččí aforismus coby „nezvratný důkaz“ určitých domněnek. Například té, že kultura neutrálních nebo relativně mírumilovných zemí je dlouhodobě podřadná kultuře soustavně zmítané válkami a boji. Za určitých podmínek to může být pravda, ale aplikovat tuto teorii v univerzálním měřítku je poněkud obtížnější – můžeme s klidným svědomím říci, že například Afghánistán dal vzniknout bohatší kulturní síti než, řekněme, Německo po „ekonomickém zázraku“ nebo Japonsko po deseti letech sovětské okupace, devíti letech občanské války a sedmi letech vměšování NATO? Pravda, nejlepší ostří jsou kalena v ohni, ale trápení a strasti nejsou jedinou podmínkou kreativity. A i kdyby byly kukačkové hodiny švýcarským exportním artiklem, bylo by – ve světle dostupných důkazů

– hloupé tvrdit, že z pestré mozaiky klidných kantonů nevzešla žádná živá kultura. Určité švýcarské hudební anomálie dvacátého století dosáhly světové úrovně odhodlání a zuřivosti. Vzpomeňme například na řev a hřmot grindcorové sestavy Fear of God, jejíž nevelká diskografie je do nekonečna rozměšlována pirátskými deskami. Dave Phillips, bývalý baskytarista Fear of God, vydal spoustu různorodých alb zkoumajících křehkost lidské mýto a sebeklamu. Idiosynkratický noisový projekt Sudden Infant (značka, pod níž se skrývá člen Schimpfluch Gruppe Joke Lanz, švýcarská antiinstituce v jednom muži – viz str. 17) se se svými jedovatými spečeninami gramofonových zvuků pohybuje na čele tohoto nesnadno definovatelného žánru. A pochopitelně se ve Švýcarsku dá najít spousta hudebníků, kteří jsou na škále zvukové intenzity poněkud níže než zmíněné projekty, ale zaslouží si přinejmenším stejnou pozornost.

Elektronické improvizční duo Norberta Möslanga a Andyho Guhla se nazývá Voice Crack a nějaká ta crescendo zvukového násilí a hrubosti do své hudby také vpašovalo – ale kromě toho jsou pánové

schopni decentní hravosti a šprýmů. Holandský stoupenec experimentální hudby a hudebník Frans de Waard v jednom čísle svého každotýdenního newsletteru Vital velmi přesně shrnuje kvality, které z Voice Crack dělají „výjimečný“ projekt hlukové scény:

„Před mnoha lety jsem viděl vynikající koncert dvou obyčejně vypadajících chlapíků, kteří stáli za velkým stolem plným věcí, šňůr a rozbité elektroniky. Dotýkáním se věcí produkovali zuřivý hluk, ale i v těch nejhlasitějších pasážích měli vše pod kontrolou. [...] Voice Crack mají svůj vlastní hlas, který je odlišný od elektronické hudby, jakou produkuje všichni ostatní.“

Spousta dalších recenzí zdůrazňuje totéž, co de Waard: Voice Crack je jednou z mála elektronických skupin, která ví, jak přepnout ze subtility do hluku, aniž by vypadala jako parta nihilistických prodávačů šoku či avantgardní pozéři. Během osmdesátých a devadesátých let i na začátku jednadvacátého století se hudba Voice Crack zabydlela ve skulinách mezi danými hudebními styly a způsoby performance. Tyto vágní, těžko definovatelné oblasti tvůrčího vývoje stejně patrně vůbec není třeba definovat, protože hloupá taxonomická nádeničina by akorát zkažila radost z objevování těchto mezer a možné usazení se v nich posluchačem samotným. „Místo mezi“, které obývají Voice Crack, je místo, kde se mísí rafinované a absurdní, což je velmi dobře vidět v humorných anglických názvech tracků. Připomínají názvy nepodařených děl Paula Kleea a Maxe Ernsta nebo katalog japonských šindogu („neužitečných vynálezů“).

Kukačkové hodiny stranou, abychom popsali pracovní metodu Voice Crack, zapojíme jiný ze stereotypních emblémů Švýcarska: armádní nůž. Stejně jako tato světoznámá kapesní kolekce užitečných miniaturních nástrojů i Voice Crack rozvíjejí svou všestrannost a schopnost přizpůsobit se nejrůznějším situacím. Důkazem je bohatý výčet kolaborací, které má duo za sebou. Spolupracovalo s virtuózem subbasů Orenem Ambarchim, bujnými vládci free jazzu Borbetomagus, akusmatickým romantikem Lionelem Marchettim a dalšími. Další Švýcar, perkusista Günter Miller (viz str. 12) a turntablista Erik M se s Voice Crack spojili v kvartetu Poire_Z, jehož hudbu bych popsal jako hustou, zarážející masu přeskupujících se prvků audiokamufláže. Ať sami nebo v rámci širší spolupráce, Voice Crack jsou dynamičtí v nejlepším duchu vědy o zvuku. Jejich hudba možná postrádá tradiční melodii, harmonii a smysl pro rytmickou jistotu, ale kompenzuje tyto nedostatky obrovskou dynamikou, neobyčejným rozsahem barvy zvuku a celkovou atmosférou vznikající kombinací těchto prvků.

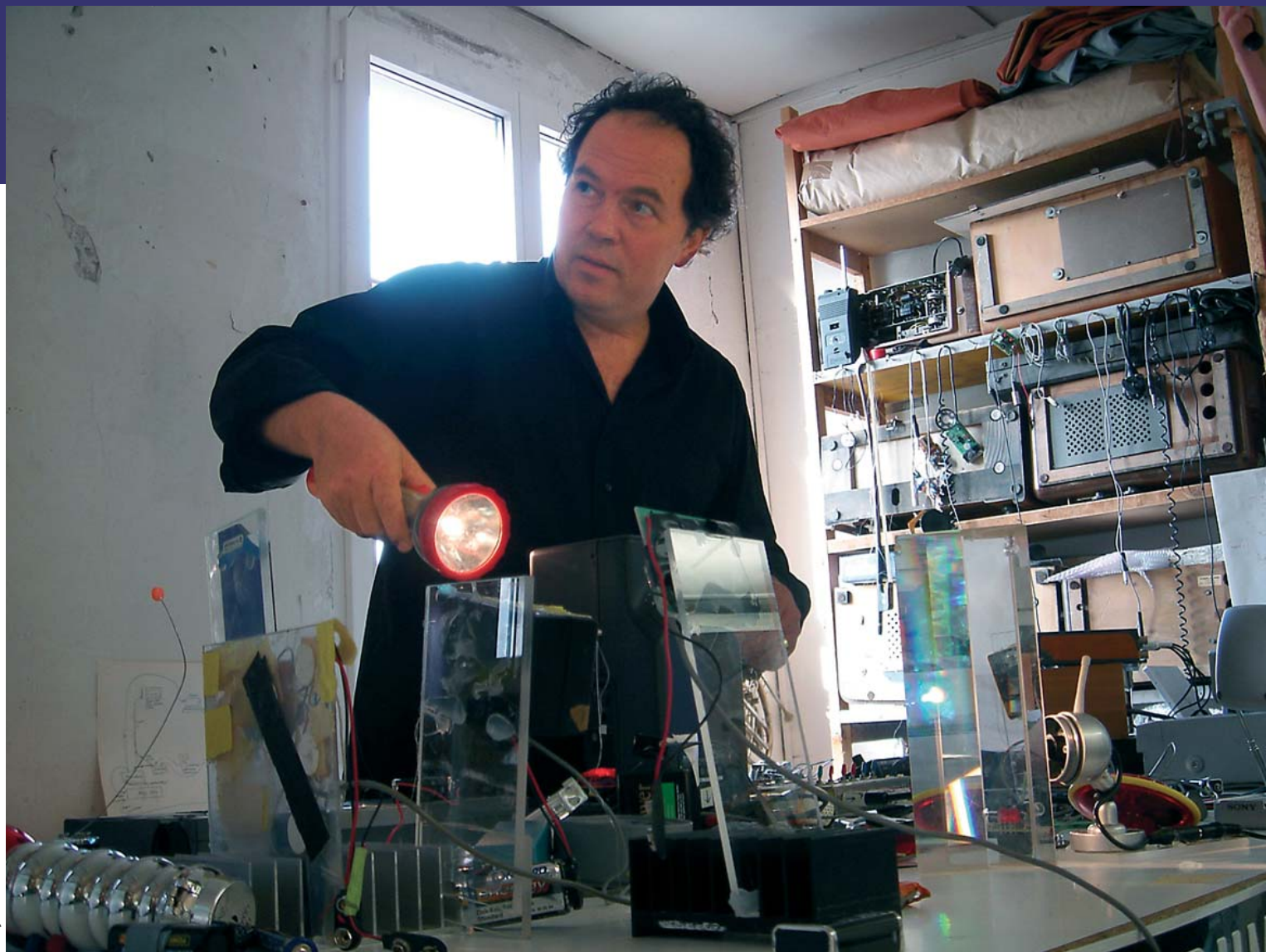
Abychom dokázali zmíněnou různorodost vysvětlit, je potřeba zastavit se u nástrojů, které Voice Crack používají. Zbrani, kterou si zvolili, říkají „cracked everyday electronics“. Podle Andyho Guhla jde o „hudební a optické transformace materiálů a zařízení, která nás stále obklopují – speciální signální diody, ovladače, kamery, televize, magnety, světelné zdroje a jejich pomocí vznikající zpětná vazba“. Jedním z evidentních cílů Voice Crack je (podle stručného profilu na stránkách vydavatelství For4Ears) „tvořit nové zvuky za použití mag-

netických a rádiových vln v komplexním systému ovládaném pohybem rukou a světla.“

Zasahování do elektrických obvodů, kteroužto aktivitu lze označit za „cracking“, je činnost, která se v improvizovaném elektronickém undergroundu velmi rozšířila. Tato popularita má několik důvodů: je to reakce na určité elitářství tvůrců hudby generované počítači, pragmatická, levná alternativa k syntezátorům a samplerům, případně živá demonstrace kultury recyklace. Se základní znalostí spotřební elektroniky a způsobu, jak přeměrovat elektrické obvody tak, aby vznikaly jiné než zamýšlené zvuky, se jakýkoli elektrický krám z druhé ruky může stát vysoce personalizovaným, když už ne stoprocentně spolehlivým, hudebním nástrojem. Hudebníkům, kteří usilují o hudbu „automatických“ a „aleatorických“ kvalit, přináší „cracking“ vzrušující, tu a tam trochu absurdní výsledky – smyčky zvuků, které jsou náhodně přerušovány nebo se neočekávaně mění jejich výška, náhlé výpadky hlasitosti a nepředvídatelné poryvy intenzity. Trocha intuice a experimentování stylem pokus-omyl a tato náhodnost se může proměnit v předvídatelnější hudební strukturu, i když to právě vzrušení může plynout ze souboje s elektronikou spíš než z jejího zkrocení a ovládnutí (v těchto případech je lepší experimentovat se zařízeními na bateriový pohon, spotřebiče napájené ze sítě by mohly přivodit nemilé vedlejší efekty jako například popravu elektrickým proudem).

Výsledkem skupinové hry na „cracknuté“ spotřebiče je zvukové prostředí s nekonečným množstvím druhů praskání, lupanců, hukotu a bzucení, tedy zvuky, které si běžně asociujeme s protékáním elektrického proudu a elektrickými výboji. Voice Crack si upravili leccos, od dětských hraček až po levné videokamery. Oblíbenou šestákovou kamerou je Fisher-Price PixelVision neboli ‘Kiddie-Corder’, která na speciální kazetu může zaznamenat až jedenáct minut audio a videozáznamu. Používáním takových přístrojů, ať už upravených nebo ne, coby vysílačů avantgardní hudby jsou Voice Crack téměř ojedinelí. Mark Spybey ve skupině Zoviet France pravidelně kombinoval levné hračky vyluzující hluk s „profesionálními“ elektronickými efekty, a dával tak vzniknout zvukům téměř ironické strohosti. Plynoucí zvuk Voice Crack pravděpodobně poskytl mnoha mladým hudebníkům impuls „vyzkoušet si to sami“, povšimnout si ale můžeme i jednoho negativního efektu této kultury: koncertní vzkříšení obzvláště odporných mluvících hraček Furby s pát-ravě, nelidsky roztomilými bulvami.

Dalším zajímavým kouskem ve „werkstattu“ Voice Crack je, jak lze slyšet na albu Wireless Within (split, kde najdeme i hudbu Phillipa Samartzise a Güntera Müllera), krátkovlnné rádio. Jako hudební nástroj je, díky historickým konotacím, fascinující. Stejně tak, jako drobné skupinky tvůrců undergroundové hudby učinily velké mediální korporace nepodstatnými, pokud jde o účast na formování kultury, Marconioho dítě učinilo zbytečným mít velké sumy peněz na dlouhovlnné přijímače a obří antény. Krátké vlny otevřely komunikační brány podobně jako internet o sedmdesát let později. Obtížnost cenzury krátkovlnného vysílání a možnosti monitorovat přístup posluchačů k vysílání je oběma médiím společná. Anarchistická povaha a možnost „zjevení nahodilého“ z krátkovlnného rádia dělají nástroj s podobně osvobozujícím potenciá- ►



Andy Guhl

lem, jako mají „cracknuté“ elektrospotřebiče. Multidisciplinární umělec John Duncan (vedle Keitha Rowea z AMM jeden ze známějších hráčů na rádio) říká, že během svého pobytu v Japonsku zůstal vzhůru téměř do svítání, pil kávu a komponoval skladby pro krátkovlnné rádio, fascinován skutečností, že „... je to pokaždé jiné, krátké vlny, když je v noci naladíte, nejsou nikdy stejné. A to nemluvím o jednotlivých stanicích, ale o tom, co se děje mezi nimi. V tom jsou krátké vlny opravdu zajímavé. Vždy jedinečné, pokaždé jiné.“

Jedinečná povaha Voice Crack ovšem nevyvěrá jen z bohatství jejich zdrojů a invence v používání strojů, ale také z jejich hudební minulosti, která předcházela práci s upravenými spotřebiči. Möslang i Guhl byli jazzovými improvizátory a své hudební cesty oba započali v sedmdesátých letech. A jako spousta improvizujících umělců i po třech turbulentních dekadách drží vztyčený prapor autonomního vývoje v hudbě. Příklon k elektronice pro ně nebyl odmítnutím předchozí metodologie, ale způsob, jak značně rozšířit slovník témbřů a tónů. Voice Crack a jejich „souputníci“ Otomo Yoshihide a Bob Ostertag zjistili, že „improvisační“ kvality by neměly být omezeny hudebními nástroji, jako je saxofon nebo trubka, které ke svému ovládnutí potřebují fyzickou námahu a manuální zručnost. Ve svém eseji *Human Bodies*, Computer Music Ostertag říká, že setkávání mechanizovaného světa s kdysi „chaotickými“ osobnostmi, jako jsou experimentální hudebníci, by mělo být považováno za přirozený vývoj, neboť taková setkání pronikají všemi aspekty lidské existence:

„Celá problematika [improvizace s elektronikou] není ničím jiným než určitou manifestací napětí mezi lidským tělem a strojem, což je samotným jádrem moderního života a nachází vyjádření v každém aspektu naší existence: v práci, při hrách, v péči o zdraví, v sexu, v umění... Toto napětí strukturuje naši dobu a civilizaci. Skutečnost, že hudebníci tuto tenzi nezlomili, v žádném případě nesvědčí o nedostatku imaginace z jejich strany. Tento problém nemůže být vyřešen tak, aby zkratka zmizela, musí být prožíván nejrůznějšími způsoby.“

A o to usilovali Voice Crack (kteří na svých stránkách právě oznámili ukončení činnosti po třiceti letech společné práce – pozn. pf) a stále usilují Guhl i Möslang na svých rozbíhajících se sólových drahách. Nechtějí „řešit“ klíčové humanitní problémy 21. století, ale ukazují mrzutá a úzkostná setkání s kulturou techniky novým a často zábavným způsobem, dočasně zachraňující elektronické relikvie z osmdesátých let ze skládky, aby mohly naposledy „zazpívat“. Tato činnost nemá v moderní kultuře, která klade důraz na „účinnost“ a „účelnost“ každé činnosti, místo – nemluvě o předcházející kultuře, která si cení výhradně „válek, teroru, vražd a krveprolití“. Ale i pro ty, kteří na teleologické myšlenky moc nedají, je hudba Voice Crack radostným zážitkem. S kukačkami i bez.

Švýcarsky nepřesné gramofony

Text: **Petr Ferenc**

Turntablismu, netradiční hře na gramofony, která není primárně určena k roztancování návštěvníků parties, se ve Švýcarsku docela daří. O architektu Christophu Hessoovi, tvořícímu pod značkou Strotter Inst., jsme psali v HV 2/06, švýcarský rodák a jeden z otců turntablismu Christian Marclay je předmětem článku Jozefa Cserese na jiném místě tohoto čísla. Posviťme si na další dva milovníky jehel a desek.

SUDDEN INFANT: HLUČNÁ SAMOTA

Noise nemusí být jen rozervanou existenciální výpovědí. Basilejský rodák Joke Lanz alias Sudden Infant, který nyní žije a tvoří v Berlíně, ve svém jednomužném projektu i v četných kolaboracích ukazuje svou punkovou minulost, díky níž nabyl přesvědčení, že koncert má obsahovat i prvky show. V době, kdy budete číst tyto řádky, bude tomu asi čtrnáct dnů, co se představil v pražském sklepě Cha-teau l'enfer rouge.

Třiačtyřicetiletý Lanz v roce 1988 s překvapením zjistil, že bude otcem. Opustil tehdy post baskytaristy ve skupině Jaywalker a rozhodl se tvořit na vlastní pěst pod názvem Náhlé dítě. K noise a hudebnímu vyjadřování nehudebními nástroji ho možná přivedla tehdejší profese popeláře. Ke své hudbě využívá opravdu ledasco, gramofony (o jejichž využití přednášel na hudební akademii v Luzernu) jsou pro něj jen jedním z nástrojů. Kromě toho pracuje s množstvím další elektroniky a velmi často s vlastním hlasem. Svou tvorbu považuje za směs konkrétní poezie, noise a dada. V počátcích existence Sudden Infant byl Lanz především performerem, divným nahým mužem na scéně (nahotu chápal coby symbol lidské zranitelnosti a zrození), postupem času se víc soustředil na hudební stránku svého umění. Kromě elektronických vyluzovadel na svých poloimprovizovaných vystoupeních používá pingpongové míčky, rýži, fazole...

Noise pro něj byla přirozená volba. „Je to přímá cesta, jak upřímně vyjádřit své pocity“, řekl Lanz v rozhovoru pro ruský internetový magazín věnovaný experimentální elektronické hudbě. „Rád pracuji s minimálním vybavením, z něž se snažím dostat maximální výsledek. Svou hudbu tvořím velmi spontánně, vždy je úzce spojena s mými každodenními zážitky. Sudden Infant je projekt, který je silně ovlivněn dětmi. Můj syn Céleste mě inspiroval k mnoha myšlenkám a projektům. Děti mají velkou sílu a vidí svět úplně jinak než dospělí. Rád se dívám, jak si zcela po svém hrají. Z Célesta se během let stal bystrý mladý muž. Občas mi pomáhá s nahráváním a dokonce s návrhy obalů alb a CD. Dalšími hlavními vlivy Sudden Infant je raný punk, akcionismus, Fluxus, dada a anarchistické hnutí.“

Hudba Sudden Infant je, pomyslíme-li na častou nepřístupnost uměleckých projevů jmenovaných žánrů a kolektivů, překvapivě vstřícná a nechybí jí štedrá dávka lehce obhroublého, ale zábavného humoru. Mísí se v ní náklonnost k pokleslé pop music, zaprášeným beatům a clicks'n'cuts s hukotem elektřiny a terénními nahrávkami a mnoha vrstvami lidského hlasu, někdy přednášejícího texty, jindy tvořícího rytmičtou složku skladby – opakované výkřiky, kňourání apod. Tu a tam ►



Sudden Infant

vytvoří i zajímavou coververzi, od *Ne Me Quitte Pas* Jacquese Brela po hit Cabaret Voltaire *Nag Nag Nag*. Originální nahrávka je většinou ponechána ve víceméně původním stavu a doplněna o několik vrstev elektronického běsnění. Kromě nejrůzněji destruovaných punkových temp je Lanz vysazený na výrazné repetice těžkých a zároveň vzdušných pomalých rytmů.

„Destrukce znamená pokrok, pokrok znamená krásu, krásu existuje pouze v činech. Žádná abstrakce, žádné sofistikované zvukové struktury, víc vášně a odvahy – takový by mohl být život a člověk jako jeho součást.“

Jak už to ve světě improvizovaného noise chodí, zahrál si Joke Lanz s ledaským. V seznamu jeho hudebních setkávání nalezneme jména jako Z'EV, Christian Marclay, Voice Crack, Peter Kowald, Carlos Giffoni, Rudolf Eb.er, Runzelstirn & Gurgelstock, Daniel Menche, MSBR, Aube, C.C.C.C., Con-Dom, Brume, DJ Olive, Grey Wolves, Strotter Inst, Cor Fuhler a desítky dalších. Kromě krátkodobých záležitostí však Lanz spolupracoval s několika skupinami s ambicemi delšího trvání. Šílená dvojice Catholic Boys In Heavy Leather míchá noise s old-school discem coby hudbou gay komunity. Pánové, oblečení dle kožené estetiky homosexuálního, trošku sadomasochistického porna, se prohlašují za katolíky (viz sekci Friends jejich profilu na mspace) a na svém nedávno vyda-

ném debutu mají mimo jiné opravdu vypečenou coververzi Boney M s lehce pozměněným názvem Daddy Cruel, v níž se mužský zpěv z originální nahrávky mísí s nářezovými mezihrami blízkými estetice extrémní odnože taneční hudby digital hardcore.

Z úplně jiného soudku je improvizáčnické trio WAL, jehož zkratkovitý název tvoří první písmena příjmení zúčastněných: kontrabasista Christian Weber, vokální experimentátor Bruno Amstad a Joke Lanz výhradně v roli hráče na gramofony. Pět let staré album *Law And Disorder* představuje trojici rozvíjející ve volném hravém tempu hustou síť zvuků a hlasových propletenců. Lanz často používá desky s mluveným slovem, celková změť hlasů na posluchače díky tomu často vysloveně „doráží“. Občas se zdá, jako by trojice usilovala o vytvoření studiového řízeného chaosu raných Nurse With Wound formou improvizace, jak by napovídal „rybí“ obal alba a použití Stapletonova nejlepšího alba *Homotopy To Marie* v improvizaci. Rozhodně se ale nejedná o nic víc než letmý náznak, strhující hudba WAL má svou vlastní kvalitu a vnitřní zákonitost. I když tento projekt stojí ve stínu slavnější značky Sudden Infant, neměl by uniknout vaší pozornosti.

www.suddeninfant.com





Frédéric Post

FRÉDÉRIC POST: NEJHORŠÍ VYDAVATEL SVĚTA

„Mé vydavatelství je nejhorší na světě“, žertuje třiatřicetiletý ženevský výtvarník Frédéric Post v e-mailu. „Vyprodukuji velmi málo exemplářů desek, obaly rychle nastříkám sprejem, každá deska má jen jednu hrající stranu, zvuk je mono a praská mnohem více, než u normálních vinylů. Materiál je opravdu křehký a desky často přeskakují. Začátek písně je uprostřed desky a deska tudíž hraje pozpátku. A navíc jsou mé desky dost drahé. Ale je kvalita opravdu důležitá? Labelů se zářivým zvukem a krásným designem alb je na světě dost. Nejdůležitější je, že ta věc existuje a můžeme si ji přehrát!“

Zní vám to zvláštně? Frédéric Post, který ve svém díle rád směšuje vysokou kulturu se subkulturou, ve svém projektu Miracol povýšil vydávání pirátských alb na činnost zajímavou pro galerie i živé hraní. Miracol je název bílého lepidla na dřevo, které Post používá při odlévání vinylů. Jeho pirátství (proto projektu nechal již existující název lepidla a nehledal nový, neslyšený) je magickou činností, při níž nelegální kopie vznikají chemickou cestou bez použití elektřiny a elektroniky.

Na „značce“ Miracol tak už vyšly bootlegy Björk, Madonny, Mozarta, Suicide, Jeana-Michela Jarreho, Kraftwerk a dalších. Jindy se Post domluví s experimentálními hudebníky, aby mu věnovali exkluzivní skladbu. Učinil tak například jeho krajan Jasch, Erik M, Ultra Milkmaids, COH a další. Pokud nemohou dodat vinyl, nechá Post z jejich

nahrávky (kterou v počítači upraví, aby hrála pozpátku) vyřezat matici, z níž odlíje několik kusů.

Své bílé desky Frédéric Post vystavuje a také s nimi koncertuje, obvykle v galerijních prostorách, se dvěma gramofony a pedálovými efekty.

<http://www.evergreene.ch/post.htm> ■



Stimmhorn

Jak se z hor volá...

Text: **Matěj Kratochvíl**



Švýcarsko, to jsou pro většinu lidí hodinky a čokoláda, slavné multifunkční nože, ale také hory. A k alpskému kýči patří vedle zelených plání a vypasených krav také jódlování. Zatímco alikvotní zpěvy z Asie se těší nadšené pozornosti milovníků hudebních exotismů, jódlování bývá spíše terčem parodií a symbolem nevkusů. Přitom jsou si tyto vokální techniky docela blízké.

Ve Švýcarsku, podobně jako v sousedních alpských oblastech Rakouska a Německa mají ovšem ke své domácí hudbě silný vztah a její tradiční projevy včetně jódlování tu představují stále přirozenou součást hudebního života. A stávají se také výchozím materiálem pro experimentování. Mezi švýcarskými umělci dávajícími nové podoby starým melodiím je nejvýraznější duo Stimmhorn, které tvoří dva multiinstrumentalisté, Balthasar Streiff a Christian Zehnder. Již název napovídá, co má v jejich hudbě hlavní místo: Stimme und Horn, hlas a roh, tedy přesněji alpský roh, další hudební ikona alpské krajiny.

Balthasar Streiff vystudoval jazzovou trubku a zpěv v Lucernu, Christian Zehnder se nejprve věnoval kytarě, aby posléze vystudoval klasický zpěv. V roce 1996 vzniklo duo Stimmhorn, které, ač koncertně velmi aktivní, má na kontě pouze čtyři nahrávky. Pro jejich hudbu je totiž velice důležitý prostor a komunikace s publikem. S tím docela dobře ladí fakt, že Streiff se po hudebních studiích vrhl na umění výtvarná a konkrétně na sochařinu, kde je jeho zájmem zkoumání vztahu zvuku a prostoru. Zvukový záznam je pro Stimmhorn vlastně jen vedlejším produktem. Dosavadní nahrávky vznikly většinou jako „následky“ scénické nebo filmové tvorby, a naopak mnoho z hudby vytvořené pro různá představení se na nosiče nedostalo. V roce 1998 vytvořili hudbu k Salzburšské inscenaci hry Williama Shakespeara *Troilus a Cressida*, o rok později se v Basileji podíleli na hudebně-divadelním experimentu *Verlust der Stille* (Ztráta ticha).

V RYTMU DOJENÍ

Alpský roh je zvláštní druh nástroje a v určitých ohledech má velmi blízko ke zpěvu. Na rozdíl od jiných dechových nástrojů nemá žádné klapky ani dírky, výška tónu se určuje především silou dechu a nastavením rtů. Podobně na tom byli hráči ostatních žesťových nástrojů, jimž však přišla na pomoc mechanika, která přesunula práci od úst k prstům. Alpský roh používá takzvané přirozené ladění, tedy výška jednotlivých tónů je odvozená od základního tónu a jeho alikvot, což se liší od temperovaného ladění, na než jsme zvyklí třeba u klavíru. V praxi to znamená, že některé tóny znějí „falešně“ nebo prostě jinak, než je evropské ucho zvyklé. S takovým laděním experimentuje v posledních desetiletích řada skladatelů, Stimmhorn ovšem na rozdíl třeba od La Monte Younga nejsou žádnými fundamentalisty a přirozené ladění nechají vesele žít vedle temperovaného. K jejich dalším oblíbeným nástrojům patří totiž třeba knoflíkový akordeon, tedy nástroj temperovaný, který se přirozenými tóny alphorny střetává ve výrazných disonancích. *Melken*, první deska dvojice, přidala do instrumentária k hlasu a alpskému rohu jeden netradiční vynález nazvaný „dojící varhany“. Tento bizarní objekt je tvořený dojícím strojem, jehož čtyři sací hadice jsou namísoto ke kravskému vemeni přisáty ke čtyřem varhaním píšťálám. Proud vzduchu se obrátí a rytmus, jímž je z krávy taháno mléko, se promění v hudbu.

VESELÁ VIRTUOZITA

Hudba Stimmhorn vlastně vůbec není komplikovaná a pracuje s krátkými koncentrovanými útvary. Často je základem jednoduchá melodická

figura, sekvence akordů, výrazný rytmus harmoniky, rohu nebo zmíněného dojícího stroje, s čímž kontrastuje rozvolněné improvizování. Jiné skladby mají podobu rozevlátých pastorálních ploch asociujících horské krajiny. Ovšem ona jednoduchost je vždy něčím vyvážena. Melancholický motivek harmoniky je podkladem pro divoké vokální exhibice, při nichž si lze i bez obrazu představovat zpěvákovy grimasy, velebné troubení může plynule přejít ve freejazzové běhy...

Balthasar Streiff dokazuje, že i na nástroji s tak omezenými technickými možnostmi, jaké má alpský roh, je možné hrát velice virtuózní party, a aby toho nebylo málo má ve svém arzenálu rohy různých velikostí a tvarů, rovné i zakroucené a také roh dvojitý, tedy dvě téměř třímetrové trouby se společným nátrubkem. Při koncertech pak nepostojí na místě, ale s tímto „potrubím“ přechází po jevišti nebo se při troubení točí kolem své osy jako živá napodobenina rotačního reproduktoru z hammondových elektrických varhan. Díky technice cirkulačního dechu může trubit takřka donekonečna.

I Zehnder demonstruje, kam až lze s hlasem zajít a propojuje různé pěvecké techniky. Jódlování, tedy zpěv ve velkých intervalových skocích spojených s rychlým přepínáním mezi normálním hlasovým rejstříkem a falzetem, kombinuje s alikvotním zpěvem, při němž zní z jednoho hrdla dva tóny najednou. Z Alp tak skrze jeho zpěv dohlédneme až kamsi do středoasijských stepí. K tomu se přidává výraz občas připomínající operní dramaturgii, jindy zase jazzové scatování. A navrch skutečnost, že zpěv je vždy bez textu a pracuje se slabikami beze smyslu, což posluchače nutí domýšlet si vlastní obsahy.

Na počátku nového tisíciletí začalo duo Stimmhorn spolupracovat s polským, v Basileji usazeným tvůrcem Tomkem Kolczynskim, působícím pod pseudonymem Kold Electronics. Společně v roce 2003 doprovodili hudbou netradiční zpracování Goethova *Fausta* a o rok později uvedli hudebně-divadelní program *Igloo*, který také vyšel na CD. Elektronická vrstva se někdy projevuje jen divnými zvuky, někdy přidá téměř taneční rytmus, jindy Kolczynski usedne za hodně rozladěné klavíro. Album *Igloo* je díky elektronice možná o fous „normálnější“ než tři alba předcházející, mašinky a samplý mají ovšem stále jen dobarvovací funkci vedle dominující hlasové a alphornové ekvilibristiky. Stimmhorn ovšem nadále vystupují jako duo, v roce 2004 se objevili také v Čechách, přesněji v Hradci Králové na festivalu Jazz Goes to Town, kde vedle představitelů tradičního i moderního jazzu zřejmě působili jako dosti exotické zjevení. V roce 2006 spolupracovali s filmařem a performerem Pierrem-Yvesem Borgeaudem na představení *Premier Cri, dernier Souffle*. A aktuálně spolupracovali s Greenpeace na akci upozorňující na nebezpečí tajících alpských ledovců. Na jejich stránkách můžete vidět krátké video z akce, kde spousty naháčů pobíhají po ledovci za doprovodu zasněžených tónů rohu a rozechvělého jódlování.

Stimmhorn nejsou parodií na tradiční alpskou hudbu, ač tak na první pohled mohou působit. Jejich produkce je spíše velice vážnou hrou s tradicí, kterou posouvají za hranice, v nichž vznikla.



Diskografie

Melken (RecRec 1996)
Schnee (RecRec 1997)
Inland (RecRec 2001)
Igloo (RecRec 2004)

www.stimmhorn.ch

Oscar Strasnoy

Text: **Vítězslav Mikeš**

Argentinsko-francouzský skladatel Oscar Strasnoy je více na cestách než doma, rozuměj ve Francii. Je to hlavně tím, že jeho skladby jsou uváděny častěji v zahraničí. Výstižně to charakterizuje jeho snahu vymanit se ze dvou linií, které dosud dominují ve francouzském hudebně akademickém prostředí – tradicionalismu a boulezovského konstruktivismu.

Oscar Strasnoy se narodil 12. listopadu 1970 v Buenos Aires. Ve svém rodném městě studoval klavír, dirigování a kompozici. V roce 1991 přesídlil do Evropy, kde pokračoval ve studiích na pařížské konzervatoři (CNSM) u Michaëla Levinase a Guye Reibela, v Londýně u Johna Carewea a na Musikhochschule ve Frankfurtu nad Mohanem u Hanse Zendera. V roce 2000 přijal pozvání Petera Eötvöse a působil v Herrenhaus-Edenkoben, o rok později se stal rezidenčním skladatelem na stuttgartské Akademie Schloss Solitude.

První větší tvůrčí úspěchy Strasnoyovi přinesly dvě opery, dokončené shodně v roce 2000: *Midea* pro patnáct nástrojů, šest sólistů, komorní sbor a elektroniku (premiéra v Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto) a komorní *Ephemera* pro čtyři nástroje, dva zpěváky a dva vypravěče (premiéra v Musée d'Orsay). Existují i zajímavé, samostatně vydané „studie“ či „poznámky“ k těmto operám pro různé nástrojové kombinace: *Bloc-notes de Midea* a *Bloc-notes d'Ephemera*. Tíhnutí ke scénické vokálně-instrumentální hudbě Strasnoye od této chvíle už neopustilo, hudebně-dramatický prvek je přítomný ve valné většině jeho následujících kompozic.

HOCHZEITSVORBEREITUNGEN

V roce 2000, kdy probíhaly oslavy 250. výročí úmrtí Johanna Sebastian Bacha, dostal Strasnoy nabídku zkomponovat skladbu, která by odkazovala k jednomu konkrétnímu Bachovu dílu dle vlastního výběru. Strasnoy si vyhlédl méně známou svatební kantátu *Weichet nur, betrübte Schatten* (BWV 202) z Bachova köthenského období a vzdal jí hold svou kantátou *Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K)* pro soprán, kontratenor a komorní ansámbl, v níž použil texty z Kafkových (odsud „K“) *Deníků*. Cesta k nalezení uspokojivého tvaru této pozoruhodné skladby ovšem nebyla krátká ani jednoduchá. Trvala pět let, přičemž výsledná podoba se od té počáteční do značné míry odlišuje.

„V první verzi moje kantáta oslavovala Bacha (odsud „B“ – pozn. aut.), ale zachovávala si odstup, nebyl v ní žádný dotyk s Bachovou hudbou. V prosinci 2000 byly obě kantáty hrány na jednom koncertě v Herrenhaus-Edenkoben nedaleko Karlsruhe. I přes excelentní výkon obou zpěváků, Claudine Le Coz a Arna Rauniga, jsem však o kvalitě své skladby nebyl přesvědčený. O rok později kantáta znovu zazněla ve Stuttgartu. Pro tuto příležitost jsem ji zcela předělal, nicméně ani tentokrát mě pochybnosti o ní neopustily.“

Došlo tak na třetí verzi, dle autorových slov definitivní, která vznikla v roce 2005. Strasnoy se v ní rozhodl zkombinovat svou hudbu s fragmenty Bachovy kantáty. Odpoutal se tím od možná nejpálčivějšího problému, totiž úzkostlivého nutkání nechávat uvádět svou skladbu spolu s Bachovou během jednoho večera. Současně se dostal do nepochybně zajímavějšího hudebně-literárního dialogu, v němž smysluplně zní nejen střídání jednotlivých hudebních pasáží, jejichž vznik od sebe dělí něko-

lik set let, ale i plynutí textů, časově od sebe též notně vzdálených. Césury mezi fragmenty Bachovy resp. Strasnoyovy hudby jsou sice zjevné, nepůsobí však dojmem okatých „spár“. Strasnoy totiž neutil polystylovosti k navození kontrastnosti, naopak, jako by se snažil najít společnou podstatu jazyka barokní a současné hudby. Šest částí padesátiminutové kantáty díky tomu působí velice koherentně a stylově nadmíru čistě.

Dramatický charakter *Hochzeitsvorbereitungen* sice vybízí ke scénickému zpracování, s čímž skladatel v souladu s výše uvedeným počítá, koncertní provedení však skladbě na podmanivost sotva může ubrat. Kantáta vyšla také na dosud jediném Strasnoyově profilovém kompaktním disku, který loni vydala firma Le Chant du Monde (recenze v HV 4/07), starající se i o publikaci skladatelových not.

EGO ARMAND

Zajímavou epizodou mezi Strasnoyovými tvůrčími aktivitami je hudba zkomponovaná k celovečernímu němému snímku *Underground*, který v roce 1928 natočil Anthony Aquith. Projekt se zrodil v roce 2004 za účelem provedení v Louvru. Strasnoy si k němu přizval své dva přátele – kytaristu Pabla Márqueze a perkusionistu Gabriela Saida –, sám se usadil za klavír, a pro toto trio s názvem Ego Armand napsal čistě akustickou hudbu, která osciluje na pomezí soudobé kompozice a moderního jazzu. Doprovod ke „čtyřúhelníkovému“ milostnému příběhu, poznamenanému tragickou zápletkou, nicméně ústíci do šťastného konce, v sobě nezapře zkušenost autora s dramatickými žánry: hudba nejenže sleduje děj, ale zvýrazňuje i psychologické stránky snímku.

Uvedení *Undergroundu* v Louvru se setvalo s vřelými ohlasy, které měly své pokračování během následujících produkcí v Japonsku, Německu, Argentíně nebo Španělsku.

Pro svůj zmíněný soubor Ego Armand – tentokrát rozšířený na kvinteto – píše Strasnoy v současné době novou skladbu s názvem *Quodlibet*. Ta, dle slov autora, vychází z víceméně podobné kompoziční metody, jakou Strasnoy použil v poslední verzi *Hochzeitsvorbereitungen*, ovšem s tím rozdílem, že namísto Bachova baroka zde budou zkomponovány melodie světových šlágrů z šedesátých až osmdesátých let. Premiéra je plánována na červen tohoto roku.

THE END? NO!

Že si Strasnoy oblíbil metodu kombinování již existující hudby a svého originálního materiálu, dokládá i desetiminutová orchestrální skladba z roku 2007 *The End*. Nejde o apokalyptické hledisko na současný stav vývoje západoevropské hudby, jak je známe například od Vladimira Martynova (3/07), nebo o „přebývání v kodě“ Valentina Silvestrova (HV 2/08), i když ve filozofické rovině toto dílo s tvorbou obou zmíněných skladatelů souzní. Je to však spíše podařený efektní vtípek, v němž Strasnoy vyňal z klasické symfonie dva obligátní závěrečné akordy (dominantu a tóniku) a pohlál si s nimi tak, že zcela potlačil



jejich schopnost stvrdit závěr. *The End* končí rozostřeně, z jistoty činí nejistotu.

Samotná Strasnoyova tvorba však pocit nejistoty do budoucna nevzbuzuje. Naopak. V únoru letošního roku proběhla v Orchestre National d'Ile-de-France premiéra jeho nové opery *L'instant*, která následovala úspěšná uvedení předchozích scénických děl: quasi opery *Geschichte* (2004, Stuttgart) pro šest vokálů à capella a „pocket-opery“ *Fabula* (2005, Buenos Aires). Zakázky se začaly jen hrnout. V roce 2009 bude ve Staatsoper Berlin unter den Linden premiérována opera *La boîte* (na libreto Hanse Magnuse Enzensbergera), na následující rok 2010 si pak u Strasnoye objednala nové, dosud nespecifikované dílo opera v Hamburku.

À PROPOS, STRASNOY

Jak napovídá příjmení, Oscar Strasnoy měl ruské předky. Ruský skladatel Jurij Kasparov (HV 3/07) vzpomíná, že když Strasnoy přiletěl do Moskvy, aby se zúčastnil provedení své skladby *The End* na festivalu Moskevský podzim, první místo, kam si přál zavézt, byl Strastnoj bulvár...

Diskografie:

Paris – Buenos Aires: Tango Music (BIS, BIS-CD-1170, 2003) – *Mano Brava, Derrumbe*
Hochzeitsvorbereitungen (mit B und K) (Le Chant du Monde, LDC 2781150, 2007)

www.osc-ars.com, www.chantdumonde.com ■

inzerce

letenky.cz



Nejrychlejší vyhledávač letenek na trhu!

letenky

- ▶ snadno
- ▶ rychle
- ▶ bez zprostředkovatele

Rezervujte nyní!

www.letenky.cz



Maerzmusik 2008

Text: **Matěj Kratochvíl**

Llorenç Barber



V době konání letošního ročníku festivalu Maerzmusik probíhala v Berlíně stávka pracovníků městské hromadné dopravy. Ve městě takové velikosti to je nemalá komplikace. Tím spíše, pokud chce člověk vidět koncerty následující krátce po sobě na poměrně vzdálených místech. Některé začátky tak prostě nebylo možné stihnout. Na druhou stranu se mohly přesuny stát zdrojem zajímavých setkání. Při úprku z klubu Radialsystem nám místo zamýšleného taxi zastavil irácký Kurd, který nás ještě s jednou starší dámou zavezl do divadla Volksbühne, ač měl původně namířeno jinam, a ještě s námi stihl cestou probrat politickou situaci.

Obsah a podobu festivalů soudobé hudby určuje spousta faktorů, z nichž umělecký záměr nemusí být vždy o tolik silnější než ostatní vlivy. Sponzoři se snadněji získávají na velké akce s množstvím premiér, a tak se dělají větší festivaly i za cenu toho, že zajímavé koncerty je třeba občas vyvatovat a že ne všechny premiéry jsou tak docela premiérami (tento jev již před lety silně kritizoval skladatel Heiner Goebbels). Je to asi nutná cena za to, že akce, jako je berlínský festival Maerzmusik, existují, a schopnosti organizátorů, kurátorů a uměleckých vedoucích se pak poznají podle toho, jak dokáží „mimoumělecké“ vlivy vybalancovat. Svou délkou (více než týden) festival může odradit přespolní návštěvníky, v Berlíně si to ale nejspíš může dovolit, návštěvnost většiny koncertů byla slušná, některé byly dokonce předem vyprodány. S tím souvisí trochu zvláštní přístup festivalu k těm, kdo skutečně chtěli absolvovat celý program. Bylo sice možné koupit si tzv. Festivalpass, ten ovšem opravňoval k vyzvednutí vstupenky až hodinu před začátkem, a to bez garance volného místa. Teoreticky tak mohl člověk zaplatit šedesát pět eur, aniž by se dostal na jediný koncert. V praxi naštěstí šlo jen o pár případů, ale přece...

POP A DIVADLO

Je celkem běžné, že si hudební festivaly vytknou nějaké téma či tematický okruh spojující uváděná díla. A je také běžné, že takový „poetický nadpis“ musí být dostatečně vágní, aby se pod něj vešlo co nejvíce. Letošní Maerzmusik byl nadepsán slovy „Místa, pouště, putování“ a dalo by se najít mnoho jiných, úplně stejně vhodných. Druhý podtitul již byl sdělnější, vymezoval totiž, že podstatná část programu byla věnována hudbě ze Španělska, Portugalska a Mexika, tedy zemí, které v oblasti současné hudby nabízejí mnoho bílých míst.

Pokud bych mohl navrhnout alternativu společného jmenovatele pro některé koncerty, mohl by znít „populární hudba jako inspirace“. Právě zahajovací představení ukazovalo, jak současní skladatelé sahají do „pokleslých žánrů“ pro inspiraci. Nebo jinak: Jak lze pop použít jako symbol zasazený do kontextu vlastní tvorby. Olga Neuwirth (viz HV 5/05) vysekla ve svém hudebně-divadelním kusu *Hommage à Klaus Nomi* poklonu excentrickému kontratenoristovi, který na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zpíval barokní árie i muzikálové hity v syntetických aranžích a sci-fi kostýmech. Olga Neuwirth vzala devět kousků z jeho repertoáru, přearanžovala je a doplnila vlastní hudbou i barokními citacemi. Soubor musikFabrik krouží na točně převlečen za kostlivce, na plátno se promítají staré morbidní rytiny a obrázky ze starých kalendářů a tomu všemu dominuje dvojjediný Klaus Nomi představovaný zpěvákem (kontratenorista Andrew Watts) a hercem (Marc Bischoff). Pop a jeho hvězdy jako symbol pomíjivosti všeho pozemského. Ostré hrany hudby rakouské skladatelky filtrují písně z filmů *Modrý Anděl* a *Čaro-*

děj ze země Oz nebo anglickou lidovku s textem Edwarda Leara a pokřívají jejich sladké melodické kontury. Panoptikální herecké výkony obou hlavních představitelů, prokládajících písně fragmenty vyprávění ze zpěvákova života. Hned na úvod tak festival nabídl jeden z vrcholů programu.

Také další silné místo bylo spojené s populární kulturou a jejími výraznými interprety. Zatímco Klaus Nomi představoval v rámci popkultury spíše podivína, když zemřela portugalská zpěvačka Amália Rodrigues, nastal celonárodní smutek. A právě písně z jejího repertoáru si do kompozice *Com que voz* vybral Italo Stefano Gervasoni, jinak žák Györgye Ligetiho a Briana Ferneyhougha. A opět se tu točíme kolem témat smrti a truchlení. Tentokrát ne v podobě bizarních a vlastně veselých obrázků tančících kostlivců, ale s melancholií typickou pro styl fado, jehož byla Amália Rodrigues nejslavnější interpretkou. Gervasoni v aranžích také dodává písním „moderní zvuk“, drží se však poměrně zkrátka a vytváří kontrast mezi nimi a pasážemi, v nichž zhudebňuje sonety portugalského renesančního básníka jménem Luís Vaz de Camões. Napětí mezi těmito dvěma polohami zesilovala volba interpretů – na jedné straně zpěvačka fada Cristina Branco, na druhé barytonista Frank Wörner. K tomu Ensemble Modern a zvuky Lisabonu a ve výsledku skvělá hudba těžící z napětí mezi výraznými melodiemi a jejich novým zvukovým „okolím“. Na otázku, zda nejde jen o zneužití cizí hudby a absenci vlastních myšlenek, odpověděl o pár dní později orchestrální koncert s Gervasoniho skladbou *Irreine Stimme*. Žádné popkulturní aluze ani citáty, a výsledek byl přitom stejně zajímavý, zvukově barevný a vyčnívající nad zbytek programu.

Třetí z mých soukromých festivalových vrcholů nespojovalo s populární hudbou žádné konkrétní jméno, ale spíše přístup ke komunikaci, potřeba bavit své publikum. Portugalský skladatel, perkusista a improvizátor Miguel Azguime svou multimediální operu *Itinerário do Sal* (Cesta soli) pojal jako one man show, při níž měl divák místy pocit, že sleduje Louise de Funèse přednášejícího o francouzské moderní filozofii. Pro představení byl stejně důležitý software rozsévající performerův hlas do prostoru a transformující ho do těkavých mraků jako grimasy a koulení očima, jimiž doprovázel svůj projev, při němž skákal z portugalštiny do němčiny, francouzštiny nebo angličtiny. K tomu běžela videoprojekce reagující na zvukové dění. Pokud bychom představení rozebírali analyticky, nic docela nového nebo převratného na něm nebylo – spousta skladatelů v pařížském centru IRCAM za pomoci stejného softwaru vytvořila řadu sofistikovanějších skladeb. Ale jen málokdo ty skladby dokázal podat jako show a postavit sám sebe do role baviče na trhu. Následující den zazněla skladba Miguela Azguimeho pro smyčkové kvarteto a elektroniku a tuto teorii potvrdila – nikterak hloupé spojení akustických a elektronických zvuků připomínalo dlouhou řadu podobných skladeb od jiných autorů.



Miguel Azguime

Teatrální byl i koncert španělské hlasové umělkyně říkájící si Fátima Miranda. Tato dáma si, podobně jako třeba Meredith Monk, bere inspiraci z vokálních technik různých kultur světa a na nich vytváří vlastní hudbu. Hudbu nijak zvlášť komplikovanou, ale poměrně zábavnou a hravou, přeskakující od umanutého opakování jakýchsi manter k vyložené šílenému kvílení. Od Meredith Monk ji odlišuje menší dávka vážnosti, což jí dovoluje dělat si z kultur, z nichž čerpá, trochu legraci, třeba když v rychlém sledu střídá charakteristické zvukové projevy různých náboženství.

VÍTR VÍCEMÉNĚ ČERSTVÝ

V posledních letech již není neobvyklé potkat na festivalech soudobé vážné hudby také večery volné improvizace či neakademické elektroniky jako závan jiného hudebního myšlení. Dává to smysl, protože často sami skladatelé se vedle psaní na papír věnují něčemu takovému nebo podobné prvky asimilují do svých skladeb. Na Maerzmusik plní tuto funkci program Sonic Lounge. Zatímco jinde označení „lounge“ asociuje volnější prostor, kde se lze při produkci procházet, popíjet a relaxovat, v Berlíně šlo o víceméně normální koncerty, při nichž publikum sedělo a nesmělo si přinést pivo. A program? Zčásti improvizace s elektronikou i bez: Mezinárodní těleso Kapital Band (viz minirecenzi v tomto čísle) i berlínští PerloneX (recenze v HV 6/07) nabídli střídavě silné i slabší chvílky zvukově poměrně agresivní improvizace (a neodbytnou otázku: Proč musí „experimentální“ bubeníci hrát neustále smyčcem na činel?). Výjimku v organizaci posluchačských zážitků představovalo vystoupení kolektivu Nortec z mexické Tijuany, který předvedl svojí mix mexické dechovky a rytmů techna s příjemně retro projekcí, a instalace Jona Rose, hrajícího před každým koncertem v budově Haus der Berliner Festspiele na dráty z australských pustin (viz minulé číslo HV).

Do kategorie „jiné hudby“ spadalo také vystoupení Rafaela Torala, předvádějícího různé elektronické hračky vyluzující zvuky podobné jako na albu *Space* (HV 6/06). V živém podání se bohužel zdálo, že jde především o to, předvést hračky, výsledek úrovně desky nedosahoval. Po Toralovi nastoupil Francisco López, který publiku zavázal oči (to tedy bylo dobrovolné) a čtyřicet minut do něj pouštěl intenzivní zvukové koláže.

Zvláštní, ovšem ve velice pozitivním smyslu, bylo vystoupení španělského hráče na zvony Llorençe Barbera (1948). Ačkoliv je vystudovaný skladatel, v malém salonku berlínského divadla Volksbühne předvedl cosi na způsob šamanského rituálu. Mezi nic netušící publikum přišel s činelem na hlavě a poněkud šíleným smíchem, aby náhle začal činelem mlátit o zem a točit s ním na provázku (což jednoho diváka málem stálo ucho). Po překvapivém vstupu usedl ke konstrukci s několika řadami zavěšených zvonů a začal na nich rozeznávat tichounek hry alikvot, přičemž občas používal ústa jako rezonátor. Jeho zvonivá improvizace jako by se odehrávala v nějakém jiném prostoru, zdálo se že vůbec není určena divákům. Po půl hodině vzal Barber jeden ze zvonů a opět odešel středem publika.

U festivalu takových rozměrů nelze nebyť selektivní. Co ještě nebylo zmíněno? Profilové koncerty Portugalce Emmanuela Nunese a čínské Australanky Lizy Lim, osm violoncell ansámblu Conjunto Iberico, Remix Ensemble z Porta hrající skladby beroucí inspiraci od Pink Floyd a Velvet Underground, houslový koncert Jona Rose, smyčcové kvarteto se zpěvákem flamenca... Balancování mezi věcmi velice zajímavými a „jen“ zajímavými s příjemným pocitem, že zde každá položka je zařazena s určitým záměrem, že program není poskládaný z toho, co se zrovna naskytlo, že existuje něco jako dramaturgický záměr. Od roku 2002, kdy vznikl, se festivalu daří držet úroveň a ukazovat současnou hudbu jako živý organismus. ■

Pražské premiéry

Text: **Miroslav Pudlák**

Pražská komorní filharmonie



Na české soudobě-vážno-hudební scéně vždycky chyběl pořádný mezinárodní festival. Všechny okolní země už dávno mají nejméně jeden takový. Nejúspěšnější byli Poláci, jejichž Varšavská jeseň už od 60. let funguje jako brána do světa nové hudby nejen pro Polsko, ale i pro část východní Evropy. Praha má místo toho konzervativní Pražské jaro, kde se soudobá hudba vždy cítila jako chudý příbuzný. Čeští skladatelé i milovníci soudobé hudby po mezinárodním festivalu přitom volají už dávno, každý si ho však představuje jinak. Problémem vždy bylo, co se má (a nemá) hrát, kdo o tom rozhodne, kde se má hrát (Praze chybí normální koncertní sál!), kdo na to bude chodit a v neposlední řadě kde vzít peníze. Skladatelská obec se neuměla sjednotit a velký festival nikdy nevznikl; místo toho jsme donedávna měli jen řadu domácích spolkových přehlídek, jednu Expozici nové hudby v Brně, Ostravské dny a malý New Music Marathon v Praze. Jedinou nadějí bylo, že věc vezme do ruky jeden člověk (ne nějaká kolektivní rada) s patřičnými politickými kontakty a začne jednat. Před pěti lety se k tomu rozhodl Václav Riedlbauch, sám skladatel, který v pozici ředitele České filharmonie našel předpoklady pro realizaci náročnějšího projektu: silné institucionální zázemí a k dispozici prostory Rudolfiny. Přes nemalou vytíženost řešením vleklých problémů našeho předního orchestru se rozhodl udělat něco navíc i pro soudobou hudbu. Přes všechny výhrady a kritické glosy je třeba předeslat, že to byl počin hodný uznání, který sám o sobě zasluhuje hlubokou poklonu.

A nyní k těm kritickým glosám. Pražské premiéry jsou projekt v mnoha ohledech velmi ambiciózní, ale současně i v něčem kompromisní. Tento rozpor je u mě zdrojem pocitu, že část té obrovské energie jde jaksi do prázdna. Ambiciózní jsou Pražské premiéry v tom, že se orientují na uvádění převážně orchestrální hudby, což je na české poměry nevidaně velkorysý. Žádný z výše jmenovaných malých festivalů si to nemohl dovolit. Zde se po dlouhé době nabízí možnost slyšet soudobé orchestrální skladby, a to v nebývalém množství. Problematický je však jejich výběr. Ten je totiž zúžen zásadou obsaženou v názvu festivalu – všechny musejí být dosud neprovedeny v Praze a také nesmějí být starší pěti let. Tím je dána jistá vnější exkluzivita, ale i vážné omezení. Dramaturg vzkazuje: neočekávejme prověřené hodnoty, ale spíše jen horké novinky. K tomu přistupuje další danost, kterou je tematické zaměření (kromě české tvorby) na několik cizích zemí (letos to byly románské země jižní a západní Evropy: Belgie, Francie, Itálie, Portugalsko, Španělsko, Švýcarsko). Orientace na zmíněné země s sebou nese možnost využít podpory tamních institucí, ale i jisté tlaky na dramaturgii, která je zjevně otevřená různým příležitostným nabídkám.

Výsledkem je tedy spíše dílna, kde se jakoby teprve testují novinky různých stylových proudů a různé úrovně. V předmluvě festivalové brožury Václav Riedlbauch hovoří o tom, že u takového projektu „nezbývá, než dát pražskému publiku příklady uměleckého kvasu, který ve světě probíhá“. U tak nákladné akce, jako je festival převážně z orchestrálních děl, mi to v českém prostředí připadá jako příliš velký luxus. Někdy se totiž na jednom koncertě sejde více průměrných a nezajímavých děl, což v kombinaci s nedotaženou interpretací může mnoho lidí odradit. Tvořit koncepční dramaturgii je velká zodpovědnost, nestačí hlídat datum vzniku nabízených skladeb.

Festival si klade za cíl konfrontovat českou a zahraniční skladatelskou produkci převážně orchestrálních skladeb. Jak je to tedy s českou orchestrální hudbou, co vlastně můžeme nabídnout? Troufám si říci, že tvorba pro orchestry dnes není právě naší silnou stránkou, nemá totiž v Česku potřebné zázemí. Naše orchestry nehrají soudobou hudbu, nemilují ji, a pokud už ji hrát musí, jdou cestou nejmenšího odporu a sáhnou po něčem snadném a konzervativním. Skladatelé se u nás stále častěji smířují s postavením amatérů píšících bez placených zakázek,

orchestry mají chabou motivaci jejich díla zařazovat a publikum správně tuší, že je to spíše obraz živoření, než bouřlivého uměleckého kvasu. Děláme-li přehlídku soudobé české orchestrální tvorby, hrajeme si tady na něco, co ve skutečnosti sotva existuje.

Ale co když festival jako Pražské premiéry může být sám o sobě impulsem, který tuto oblast oživí? Objevíme díky němu skladby, které pak budou žít alespoň na programu abonentních koncertů domácích regionálních orchestrů? Obávám se, že i to by byl zázrak. K tomu by bylo potřeba vybudovat další komponenty fungujícího systému podpory soudobé hudby, k čemuž u nás chybí politická vůle.

V dané situaci tedy platí, že méně by bylo více. Méně orchestrálních koncertů, víc komoriny, pozvat nejlepší zahraniční soubory, vybírat jen největší kvalitu – v tom vidím recept, jak se Pražské premiéry mohou stát významnější položkou českého hudebního života.

Kvantitativní ukazatele letošního programu vykazují 35 zahraničních skladeb, z toho 31 orchestrálních a 29 českých, z toho 16 orchestrálních. Z toho světových premiér bylo neuvěřitelných 30! (což nemá žádný světový festival, a je otázka, o čem to vypovídá). Jako hlavní partner byl zvýrazněn francouzský rozhlas (Radio France), což je bohatá instituce, která provádí velkorysou politiku šíření francouzské kultury v zahraničí. Festivalu přispěla mj. poskytnutím sedmi tvůrčích zakázek, z čehož jednu získal i český autor žijící v Česku. Do festivalu bylo zapojeno 12 našich orchestrů a pět komorních souborů.

Nebudu se zde zabývat všemi koncerty, jejich recenze jsou na www.atemporevue.cz. Zmíním jen nejsilnější zážitky: Z večera 29. 3. byl nejzajímavějším bodem programu u nás zatím neznámý Jacques Lenot. Jeho hudba je něčím messiaenovsky extatická a feldmanovsky soustředěná – jde v ní často o obsedantní opakování nějakého tvaru se subtilními obměnami, jakási „dostředivá“ koncentrace na hudební objekt. Jako vždy byl k obdivování výkon Daniela Wiesnera, jednoho z mála našich klavíristů schopných spolehlivě hrát náročnější soudobou hudbu.

Na koncertě 30. 3. jsem konstatoval, že obě české skladby (Trojan, Šesták) byly pevně zakotveny v retro stylu tak, že mohly klidně vzniknout ve 30. letech minulého století. Jako podvrh by dokonale zmátly hudební historiky. Byl jsem zvědav, jak se vedle toho budou vyjímat dva současní Francouzi, kteří byli vybráni do druhé poloviny a jejichž jména



Elena Vasilieva a Česká filharmonie

mi nic neříkají. Ukázalo se, že se až tak diametrálně neodlišovali. Například u skladby autora jménem Pierre Bartholomée *La Folie d'Oedipe* bylo poznat, že se jedná o suitu z opery. Skladba zněla jako orchestrální vsuvky mezi operními scénami spleené do řetězce krátkých hudebních momentů plných dramatického očekávání něčeho, co nepřijde. Hodně víření na velký buben a prudká sforzata, vše zručně nainstrumentováno, ale nakonec – hlasitě vytrubované nic. (Tento popis se vlastně hodí na řadu dalších skladeb, které jsme během týdne vyslechli.)

Dále, například 1. 4., byli na programu David del Puerto (*Symfonie č. 1* – hrabalo se to odnikud nikam, bez zřetelného harmonického nebo intervalového řádu, nebylo to ani barevně zajímavé, prostě jen nevůlný zvuk, nepřehledná stavba, prudké vzruchy následované ochabnutím a takhle po dobu nekonečných asi třiceti minut) a Alexandro Delgado (*Šílená královna* – zněla jako hudba k rozhlasové pohádce, příjemná, jakoby „kouzelná“, ale bez nápadu, jen jako příležitostná orchestrální úprava nějaké scénické hudby). Říkal jsem si: tyhle dvě skladby nemusely vůbec zaznít – nereprezentují určitě nejlépe hudbu svých zemí ani soudobou hudbu jako takovou. Pokud někdo zavítal právě na tento koncert, aby učinil svou první zkušenost se soudobou hudbou, musel po první polovině utéct a už nikdy se do Rudolfinu nevrátí.

Objevem naopak byla ve druhé polovině Olga Ježková. Její skladba *Žlutočervený plakát* byla svým způsobem líbivá, ale i správně „divná“ a instrumentovaná tak, že orchestr zněl plně a barevně. Hradecká filharmonie ji zahrála s gustem. Taková skladba by klidně mohla běžně znít na normálním repertoáru našich orchestrů.

Z koncertu 2. 4. byl nejlepší Daniel Schnyder, švýcarský skladatel a jazzman. Jeho *Koncert pro komorní orchestr* byl plný kagelovsky ironického nadhledu. Pracuje s žánrovými citacemi, zahrává si s kýčem, ale zůstává inteligentní a vtípný. Překvapila také Severočeská filharmonie Teplice, která pod vedením Charlese Olivieri-Munroea tuto hudbu přednesla s přesvědčivým výrazem a přesností.

Poučný byl koncert 4. 4., kdy pod vedením Michela Swierczewského usedla na pódium staroslavného Rudolfinu sama Česká filharmonie. Z programu byl nejzajímavější Bruno Mantovani a jeho *Finale pour orchestre*, což byl pro mne i jeden z vrcholů festivalu. Byla to čistě témbrová hudba udělaná se smyslem pro hudební dramatickosti. Je v ní všudypřítomná energie, proud hudby je propojen tmelem z dlouhých tónů, které dýchají v jemných vlnách, a nad tím se odehrávají zvukové události a objekty na sebe navazují jako akce a reakce, vše je logicky propojeno, nic není nahodilé, nadbytečné. Navíc žádný použitý zvuk není „obyčejný“ (jako: teď hraje flétna), ale nějak nápaditě a záhadně zkombinovaný.

Vrcholem filharmonického koncertu byla pro mnohé skladba ve Francii žijícího skladatele Kryštofa Mařatky *Zvěrohra - Lexikon antropoidních zpěvů* pro soprán a orchestr. Efekt díla do velké míry stál na výkonu zpěvačky (Elena Vasilieva), které byl svěřen part kombinující zpěv

s herectvím – intonované fonémy a hlasové efekty ve velké škále výrazů. Příjemně připomněla typ skladeb, jaké napsali v 60. letech Luciano Berio nebo John Cage pro Cathy Berberian. Zpěvačka předvedla excellentní výkon a vokální part neztratil zajímavost ani po chvíli, kdy se rozehraný arzenál použitých prvků zacyklil a rozuzlení přišlo až v úplném závěru. Orchestr k němu tvořil neutrální a celkem šedě působící doprovod (nevíme, do jaké míry se na tom podepsal znuděný přístup filharmoniků), ale v každém případě zpěv na sebe více strhával pozornost. Co platí o nasazení a zapáleném přístupu Eleny Vasilievy, neplatí o České filharmonii. Podle očitých svědků se členové orchestru už na zkouškách projevovali arogantně, vyjadřující svůj odpor k této skladbě a soudobé hudbě vůbec, a někteří hráči prý dokonce ostentativně odmítali zkoušet. I chováním na pódiu během koncertu pak mnozí dávali najevo svůj kritický odstup od toho, co hrají. Tímto je filharmonie bohužel pověstná. I v jiných orchestrech se jistě najdou hráči omezeného rozhledu, ale respekt vůči dirigentovi obvykle bývá alespoň zárukou bezproblémové pracovní atmosféry. Kryštofu Mařatkovi mohlo být zadostiučiněním nadšené přijetí publikem, které bylo vůbec ten večer neobyčejně přející a vstřícné a vyjadřovalo spokojenost s celým programem koncertu. Měl jsem pocit, že jsme se ocitli ve zvláštní situaci, kdy spolu komunikují na jedné straně samí vynikající skladatelé, na druhé straně inteligentní a zvědavé publikum a mezi nimi stojí jako balvan těleso, které této komunikaci nepřeje. Nikdy se ani nedozvíme, do jaké míry jsme v Mařatkovi slyšeli ty správné noty – tento jediný koncert se raději nena hrával. Napadlo mě, že by Česká filharmonie měla být výnosem ministra kultury jednou provždy osvobozena od povinnosti hrát soudobou hudbu. Jim se uleví a předejde se nějaké příští mezinárodní ostudě.

O to více sympaticky působil 5. 4. koncert Pražské komorní filharmonie – je to orchestr složený ze samých mladých lidí, z nichž většina má s interpretací soudobé hudby již určité zkušenosti. Vybraní hráči zahráli komorní *Archeologia del telefono* Salvatora Sciarrina, jednu z těch skladeb, pro které mělo smysl festival navštívit. Skladatel okouzlujícím způsobem předvedl, jak lze efektivně komponovat s velmi úspornými prostředky, totiž s kombinací několika málo témbrových prvků a jejich variant.

Bylo příjemné konstatovat, že regionální orchestry znějí dobře a program připravily kvalitně. Platí to zvláště o výkonu teplické a hradecké filharmonie. Česká filharmonie nepřekvapila, jak bylo řečeno, a Pražská komorní filharmonie, myslím, potvrdila svou roli favorita mezi českými orchestry. To je dobré zaregistrovat, protože co bylo řečeno o nutnosti kritického výběru skladeb, platí dvojnásob o kvalitě interpretace. Věřím, že v podání skvělých a nadšených interpretů může ožít a zazářit i celkem obyčejná soudobá skladba (a což teprve mistrovské dílo!). Naopak nezaujatou a nedotaženou interpretací je soudobá hudba velmi zranitelná. Chceme-li jí postupně navrátit její místo v české kultuře, je třeba ji od teď svěřovat jen do povolaných rukou. ■

Jana Vöröšová

Text: **Matěj Kratochvíl**

K prvnímu číslu letošního ročníku HIS Voice bylo přiloženo CD se skladbami mladých českých autorů, které v průběhu roku 2007 nahrál Komorní orchestr Berg. Toto CD bylo součástí soutěže, při níž odborná porota – skladatelé Kryštof Mařatka, Bernd Franke, Jurij Kasparov a Vladimir Tarasov, novinářka Dita Hradecká, novinář a skladatel Dmitrij Kourljandskij, violoncellista Jozef Lupták a šéfdirigent Bergu Peter Vrábel – a veřejnost vybírali z uvedených skladeb tu nejlepší. Zvítězila skladba *Gulliverovy cesty*. Její autorka Jana Vöröšová (1980) začala studovat skladbu na Pražské konzervatoři, poté pokračovala ve stejném oboru na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Absolvovala roční stáž na Koninklijk Conservatoire Brussel, kde se seznámila nejen s nejmodernějšími technologiemi elektronicky zpracovávaného zvuku, ale i s nejrozumnějšími analyzačními metodami. Spolupracuje s tanečníky, filmaři i na literárních představeních. Je členkou Pražského katedrálního sboru, který se zaměřuje zejména na hudbu renesance a baroka. Její skladby byly hrány na festivalech Orfeo (SR), Pražské premiéry (ČR), Festival Citta di Castello (IT), Festival Calliopé (FR).

V doprovodném textu ke skladbě *Gulliverovy cesty* jsi poměrně stručná. Prozradíš o ní něco víc? Jaké propojení v ní funguje mezi literární inspirací a tím, co zní ve výsledku?

Gulliverovy cesty vznikaly postupně na objednávku Festival delle Nazioni v Citta di Castello v Itálii. Potřebovali pro literárně hudební večer vytvořit jakousi scénickou hudební vložku, která by korespondovala s čteným textem. Nabídka přišla na HAMU, a protože termín odevzdání byl velmi krátký, dohodly jsme se se skladatelkou Michaelou Plachkou, že společnými silami bychom to mohly zvládnout. Původně se jednalo dohromady všeho všudy o čtyři dvouminutové hudební vsuvky pro malé komorní obsazení. Postupně však z Itálie přicházely další a další požadavky, až ve finále vzniklo osm vět s tematikou *Gulliverových cest*. Výběr částí, kterými jsme se inspirovaly, byl pouze na nás, takže jsme si s Míšou rozdělily lilipyty a obry, jak jsme to zrovna cítily. Za půl roku nato se mě zeptal Peter Vrábel, jestli bych neměla nějakou skladbu s pohádkovou tematikou pro Berg – myslím, že to bylo zrovna po úspěšném provedení Prokofjevova *Péti a Vlka*. Pověděla jsem mu o *Gulliverovi* a přepracovala jsem orchestrální verzi. Premiéra byla na zahájení sezóny minulého roku. To se ještě o žádné soutěži nehovořilo.

Šlo tedy původně o kolektivní dílo?

Původně ano, moje části i ty od Míši Plachké se hrály dohromady a také jsme i společně vybíraly textové pasáže k jednotlivým částem.

Je ta skladba pro tebe něčím typická? Máš pocit, že nacházíš nějaký svůj vyhraněný skladatelský jazyk?

To je těžké rozvádět, jestli je moje hudební řeč moje a proč. Navíc, myslím, že zrovna můj názor postrádá ten nadhled – pozici, která je nutná, abys mohl odhalovat typické, charakteristické rysy a přibližovat je druhým. Asi mám své oblíbené prvky, určitá klišé, ale snažím se v každé nové skladbě pracovat jinak – do jaké míry se to daří, by měli posoudit jiní. Ráda používám klavír, jako zvukomalebného bicího nástroje, je přeci škoda hrát jen na bíločerné klaviatuře.

Prý se nechceš nechat zastupovat Ochranným svazem autorským. Proč?

Upřímně, nikdy jsem o tom vlastně moc neuvažovala... asi mě děsí byrokratický šiml, který je ve fungování takovýchto institucí nutně přítomen. Vyplňování ohlášek – natěsnat do osmi taktů celou symfonii... Stále ještě mám pocit, že je pro mě výhodnější nebýt členem, zachovat si určitou svobodu v rozhodování o svých skladbách. Také si myslím, že by měl Ochanný svaz daleko více podporovat nekomerční a alternativní hudební sféru.

Máš představu, že se budeš v budoucnu živit především jako skladatelka? Tedy snažit se, aby se tvoje skladby hrály, získávat objednávky a vůbec být součástí „vážnohudebního showbyznysu“?

To si moc představit nedokážu, zejména v stěsnaných českých hudebních vodách... Hudební, potažmo kulturní život v Čechách, kde je soudobá hudba stále chápána jako nadbytečnost, zoufale zachází na ignoranci politiků, kteří se chovají, jakoby chtěli potříit veškeré aktivity, které v prvním plánu nevynášejí patřičné mliony. Absence podpory se potom promítá i do života běžných lidí, kteří mají pocit, že jít na koncert jednou za měsíc je dostačující. Jsem dva roky ze školy pryč, žívím se hudbou, ale samozřejmě ne

skládáním. Korepetuji, učím apod. Docela mi to zatím vyhovuje, komponování je přímo koníček, doporučuju každému.

Jaká cizí hudba na tebe měla nebo má vliv? Považuješ za důležité sledovat, co se aktuálně v hudbě děje?

Snažím se v rámci možností sledovat aktuality nejen hudební. Inspirace přichází z různých stran a hudba se odehrává nejen na koncertních pódích. Stačí mít uši nastražené a oči otevřené.

Co ti dal studijní pobyt v Bruselu?

Zejména osamostatnění a rozhled. Během jednoho školního roku jsem se setkala nejen s ohromným množstvím hudebníků, profesorů, studentů, ale i se spoustou nových míst, situací, reakcí. Brusel je navíc napůl frankofonní, napůl vlámský, takže je nesmírně sociálně a kulturně barevný. Na konzervatoři mají také trochu jiný způsob práce než u nás, daleko méně skladatelských koncertů, na druhou stranu daleko více tzv. projektů ze soudobé hudby, na kterých se podílejí studenti ze všech oddělení. Kolem každého projektu se utvoří tým, který má vše na starosti počínaje obstaráním not a konče nahráváním. Například v rámci festivalu moderní hudby nebo při soutěžích jsme častokrát pomáhali, nahrávali, otáčeli noty, stříhali záznamy. To jsou cenné zkušenosti z praxe. Taký celkový přístup k soudobé hudbě je jiný než u nás.

Vidíš na vaší generaci skladatelů nějaké společné rysy?

Myslím, že je ze skladeb mladých autorů slyšet velké povědomí o tom, co se děje jinde ve světě, ale typický znak... snad, že se každý snaží vyjadřovat především sám sebe, zobrazovat své vlastní vidění. V době, kdy je vše dovoleno, je to obzvláště těžké.

Není to vlastně škoda, že není proti čemu se vymezovat (jako to dříve bylo možné vůči oficiální kultuře)? Jaký máš vztah ke generaci vašich učitelů?

V dnešní době si hranice, za které chceme jít určujeme každý sám, vymezovat se lze vždy a za všech okolností, ovšem dnes je to bez strachu, že by proto, že nesouhlasím s určitou hudební estetikou, nemohla být jiná hudba hrána.

Generaci našich učitelů nechápu jako

nějakou množinu, ke každému mám vztah jiný.

Jsou to osobnosti a já si můžu o jednotlivém jejich konání myslet své, ale jsem daleka toho to jakkoli posuzovat.

V některých skladbách používáš elektroniku. Čím jsou pro tebe hudební technologie zajímavé?

Jednou z nejvýraznějších výhod elektronicky zpracovávaného zvuku je, že jsi absolutně svým vlastním pánem. Co chceš, si nahraješ, přetvoříš a pustíš. Nejsi vázaný žádným zápisem, interpretem, ve své dokonalosti je to však trochu sterilní-mrtvé. Mně je velmi blízká cesta kombinace elektroniky s živými nástroji, kdy zvuková stopa nese pro mě třeba zásadní informaci ve formě složitého nebo barevně zajímavého materiálu, ale je v ní prostor pro komunikaci s nástrojem, čímž se elektronika vlastně stává dalším interpretem – byť neživým. ■

63. mezinárodní
hudební festival

**PRAŽSKÉ
JARO**

**PRAGUE
SPRING**

63rd international
music festival



Ministerstvo kultury
České republiky



PRAHA
PRAGUE
PRAHA
PRAHA

Jazz na Pražském jaru

21. květen, středa May 21, Wednesday

19:00 7pm, Mercedes Forum Praha

Koncert k 85. výročí Československého rozhlasu

Concert to mark the 85th anniversary of Czechoslovak Radio

BIG BAND ČESKÉHO ROZHLASU

Václav Kozel – dirigent conductor

FREDDY COLE QUARTET

Uschi Brüning – zpěv voice

Peter Binder – kytara guitar

Radek Pobořil – akordeon accordion

Radek Krámpal – vibrafon vibes

Juraj Bartoš – trubka trumpet

22. květen, čtvrtek May 22, Thursday

21:30 9.30pm, Lucerna Music Bar

FREDDY COLE QUARTET

Freddy Cole – klavír, zpěv piano, vocal

Randy Napoleon – kytara guitar

Elias Bailey – kontrabas double bass

Curtis Boyd – bicí nástroje drums

27. květen, úterý May 27, Tuesday

20:00 8pm, Rudolfinum

WAYNE SHORTER QUARTET

Wayne Shorter – saxofony saxophones

Danilo Perez – klavír piano

John Patitucci – kontrabas double bass

Brian Blade – bicí nástroje drums

www.festival.cz

www.ticketpro.cz

Generální partner



Oficiální partner



Hlavní mediální
partner



Báječný svět Arthura Russella

Text: **Karel Veselý**

Dějiny populární hudby od konce 70. let jsme si navykli pojímat jako příběhy žánrových evolucí, v jejichž kontextu vznikají velké desky, případně se konají historické koncerty. Outsideři, samorosti či *auteři*, kteří se žánrovým škatulkám vymykají, jsou naší optikou neviditelní. Jedním z géníů ztracených v konvenčním vyprávění dějin hudby je i Arthur Russell. Provinil se tím, že operoval v příliš mnoha teritoriích, z nichž některá jsou považovaná přímo za nevhodná. Když v roce 1992 ve věku čtyřiceti let zemřel na AIDS, zanechal za sebou tři dlouhohrající desky a několik singlů vydaných pod pseudonymy. A také krabice s páskami obsahujícími zhruba tisíc hodin převážně nedokončených skladeb. O šestnáct let později je avantgardní violoncellista, skladatel a producent taneční hudby považován za jednoho z nejinspirativnějších hudebníků závěrečné čtvrtiny minulého století. Filmaři o něm točí dokumenty, vycházejí o něm knihy a k jeho odkazu se hlásí současná generace klubového undergroundu. Arthur Russell zemřel v zapomnění, v našem desetiletí se ale jeho odkaz dočkal nečekaného znovuzrození.

LET'S GO DOWNTOWN!

Příběh Arthura Russella je neoddělitelně spojený se scénou newyorského downtownu a mimo její kontext je těžko pochopitelný. New York byl v polovině 70. let velkým tavicím kotlem, kde se v klubech dolního Manhattanu vařila protoplazma pro budoucí styly jako punk, disco či hip hop. Rocková hudba a radikální avantgarda držely pohromadě ve jménu nových hudebních forem a ve volnomyšlenkářské atmosféře se smazávaly hranice mezi undergroundem a mainstreamem. Arthur Russell, rodák z Lowy, přišel do New Yorku roku 1973. Jeho první zastávkou po útěku z domu ale bylo San Francisco. Studoval tam na konzervatoři hudební teorii a hru na violoncello, docházel ale také do soukromé školy Ali Akbar Khana, kde se ponořil do klasické indické hudby. Stal se blízkým přítelem Allena Ginsberga, jehož básnická vystoupení často doprovázel improvizovanou hudbou. Ginsbergem iniciovaný zájem o východní mystiku Russella přivedl do buddhistické komunity, odkud ale uprchl, když mu zakázali cvičit na cello.

V New Yorku se Russell po večerech živil hraním v barech a přes den navštěvoval prestižní Manhattan School of Music. Serialismus, který zde tehdy ovládal hudební teorii, byl v přímém rozporu s jeho snahami o překročení formálních hranic západní hudby. Mnohem důležitější bylo setkání s Johnem Cagem a Christianem Wolffem, průkopníky využití náhody v hudbě (viz rozhovor v HV 6/01). Wolffem zorganizovaný Russellův koncert vedl k několika setkáním, díky nimž byl mladý skladatel angažován do funkce hudebního dramaturga klubu The Kitchen v manhattanské Greenwich Village. Russell tento post zastával v sezóně 1974–1975 a do tehdejšího sídla (nejen) hudební avantgardy pozval i méně známé skladatele. Program slavného sálu je dokumentován na výběrech *The Kitchen Archives* vydávaných na Orange Mountain Music. V The Kitchen se seznámil se smetánkou tehdejší hudební avantgardy, asi největší vliv na něj měli Philip Glass a Steve Reich.

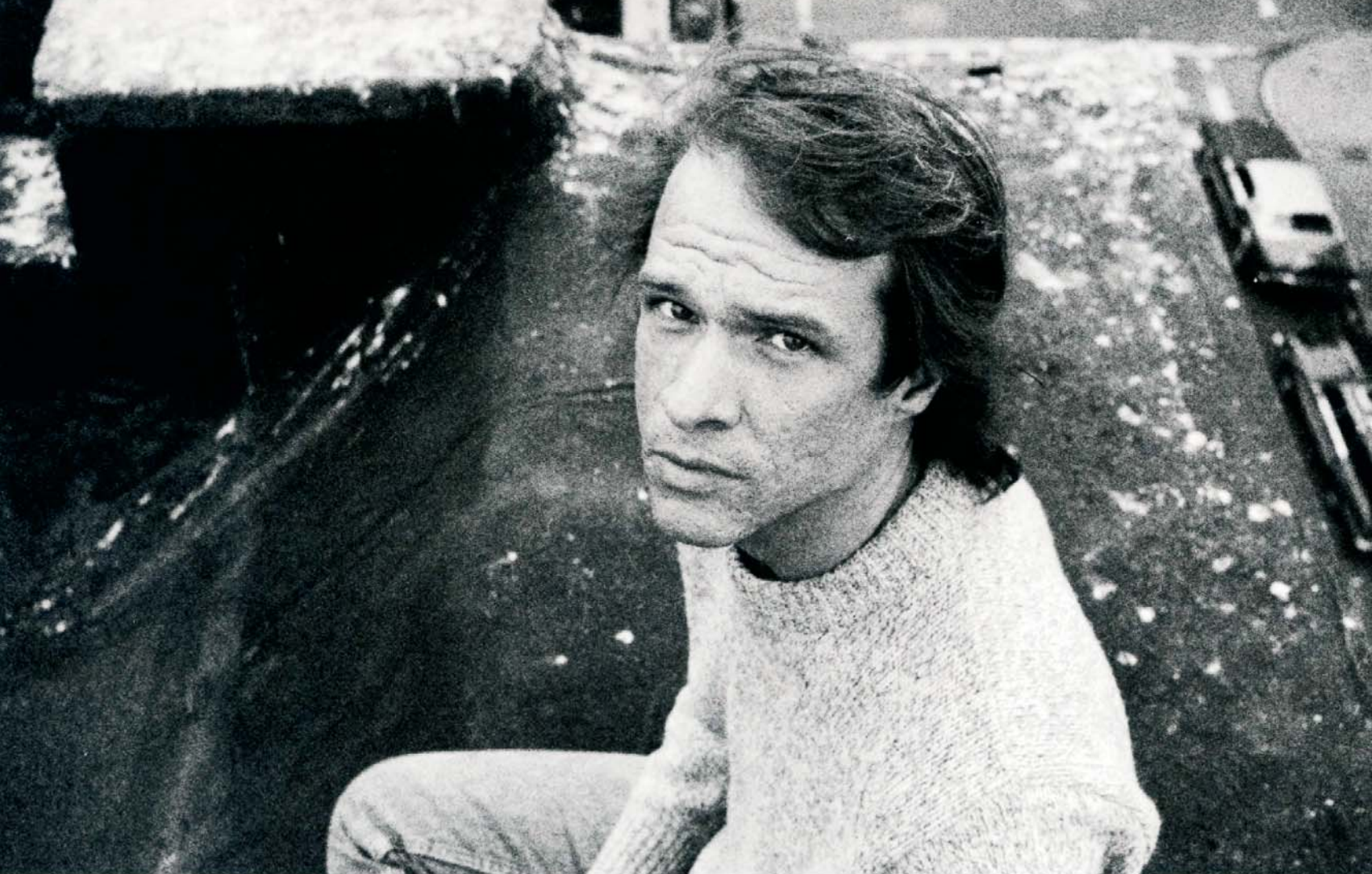
V The Kitchen také Russell uvedl své první veřejné dílo – *Instrumentals*. Soubor krátkých repetitivních a částečně improvizovaných skladeb pro malé těleso by v kompletním provedení podle notového záznamu trvalo dlouhých čtyřicet osm hodin, ale v celé délce nikdy nebyly *Instrumentals* uvedeny. Několik z těchto kompozic si našlo cestu na album, které v roce 1984 vyšlo na belgickém labelu Les Disques Du Crepuscule pod názvem *Instrumentals Vol. 2* (první díl ale nikdy světlo světa nespatřil). Druhá strana tohoto vinylu obsahovala navíc nahrávku omylem zaznamenanou na poloviční rychlost. Všechny koncertní záznamy, které Russell původně vybral pro nikdy nerealizované dvojalbum, nakonec vyšly teprve v roce 2005 jako součást 2CD výběru *First Thought*

Best Thought. Ten obsahuje i zaznamenané fragmenty skladby *Tower of Meaning* vydané v roce 1983 na Chatham Square.

RÁJ NALEZENÝ

Zatímco setkání s newyorskými minimalisty mu pomohlo najít místo v rámci aktuálních proudů uvnitř hudební avantgardy, epifanii jiného druhu si Russell zažil v tanečním klubu Gallery v SoHo. Prostor pro střetávání černošské gay komunity byl společně s klubem Loft jedním z prvních míst, kde DJové hráli nepřerušovaný proud tanečních skladeb (obvykle dlouhých mixů funkových instrumentálek) určených k tanci, z něhož se zrodil hudební žánr disco. Russell ve výrazných rytmických smyčkách slyšel stejně silnou hudbu jako v buddhistických zpěvch nebo Glassových repeticích. Byl to pro něj avantgardní minimalismus v praxi, navíc spojený s osvobozením těla skrze skupinový tanec a emancipaci odlišné sexuální orientace (Russell sám byl gay). Klubová pospolitost svojí soudržností připomínala náboženskou komunitu, jež si za předmět uctívání zvolila absolutní svobodu. Pozdější vzpomínky účastníků večírků prozrazují utopický charakter rané diskotékové scény, jejíž večírky se mnohdy proměnily ve skupinový sex. Hodiny v klubu The Loft měly jen minutovou ručičku a večírky končily až po poledni druhého dne naprostým vysílením tanečniců.

Majitelem Gallery byl Nicky Siano, jeden z prominentních DJů disco éry, který v roce 1977 inicioval nahrávací session, na níž jeho kapela (její součástí byl i David Byrne) natočila pod Russellovým vedením skladbu *Kiss Me Again*. Svůj první výlet do krajin disca pojal Russell jako jazzovou session, kapelu s dvěma bubeníky a basisty nechal improvizovat na dané téma a zpěvačce vložil do úst zvláštní text o ženě, která váhá, zda pokračovat ve zničujícím sadomasochistickém vztahu. Perfekcionista Russell skladbu několikrát přemíchával podle reakcí návštěvníků Gallery a konečně vydal v roce 1978 na značce Sire Records pod jménem Dinosaur L. Třináctiminutový mix *Kiss Me Again* měl přes jistou neobvyklost v klubech úspěch a Russell se díky němu seznámil se Stevem D'Acquistem, dalším z architektů disco hudby. Jejich společná nahrávka *It's All Over My Face*, kterou vydal v roce 1980 pod pseudonymem Loose Joints, se stala hitem a stála na počátku krátkého období, v němž se Russell věnoval výhradně tanečním stylům. I pozdější úspěšné singly vznikaly vždy jako spolupráce Russella s některým z DJů. Nejčastěji to byl Walter Gibbons, ale Russell natáčel také například s pionýry house Larrym Levanem a Francoisem K. Jejich úkolem bylo z přehršle skladatelových nápadů vybrat ty nejnosnější a přetavit je do finálního, jednoduše „čitelného“ tanečního mixu. V závěrečných fázích nahrávání bylo



navíc potřeba Russella od nahrávky zcela odstavit, protože byl známý svojí notorickou neschopností dotáhnout práci do finální podoby.

Russell žil na přelomu 70. a 80. let dva životy – jeden jako avantgardní skladatel v okruhu The Kitchen a druhý v disco klubech. Spojení s černošskou gay komunitou v soukromých klubech rozhodně nebylo něco, s čím by se mohl mezi svými známými v The Kitchen chlubit. Jsme v roce 1979, kdy zuří tažení rockového tisku proti discu, jež vyvrcholilo nechvalně známou červencovou Disco Demolition Derby. Na fotbalovém stadionu v Chicagu tehdy v přestávce mezi zápasy rockeři demonstrativně spálili hromadu disco desek, a zahájili tak „lobbystické hnutí“ Disco sucks, kterému se podařilo populární žánr během několika měsíců skoro vymazat z obchodů i mainstreamových rozhlasových stanic. Hédonistická a apolitická taneční hudba popírala všechno, za čím si stál rock v 70. letech, a rockery navíc provokovala svým otevřeným napojením na homosexuální a afroamerickou komunitu. V této době se utvořila optika, skrze kterou pojmá rocková kritika taneční hudbu dodnes, když například věrozvěst punku Lester Bangs viděl disco jako nebezpečnou nákazu, která může způsobit smrt celé populární hudby.

REALIZOVANÁ UTOPIE

Pozdější stigmatizace disco hudby má samozřejmě širší příčiny. Původně úzce komunitní scénu spojenou s newyorskými kluby pohltit v druhé polovině 70. let hudební průmysl, vyčistil ji od všech provokativních elementů a prodal většinovému posluchači v podobě neškodných hitů Bee Gees. Na konci dekády navíc do disco vstoupili evropští producenti jako Giorgio Moroder, kteří akcentovali mechanický rytmus a umazali všechny vlivy afro-amerického rytmického cítění. Russellovy skladby jsou pokusem, jak vytvořit životaschopnou alternativu dominujícímu eurodisco. Oproti bombastickým emocionálním výbuchům orchestrálních aranží pracoval Russell s intimnějšími mikroskopy střídmějších instrumentálních obsazení. *Pop Your Funk* nebo *It's All Over My Face* pracují s rytmem velmi

sofistikovaně a snaží se vymanit z estetických hranic žánru. Většina Russellových nahrávek z této doby je ke slyšení na albu *24 24 Music* vydaném pod hlavičkou Dinosaur L v roce 1981. Jedno z nejoriginálnějších alb éry new wave přináší neobvyklou fúzi jazzové či funkové improvizace a mechanického rytmu, který se ovšem mění každých 24 dob. Skladby mají na albu jen čísla, nicméně několik z nich vyšlo na singlech pod názvy *Go Bang* či *You Gonna Be Clean On Your Bean*. V 80. letech natočil další taneční singly *Schoolbell* či *Let's Go Swimming*, na nichž je patrný pokus o únik z estetiky disca směrem k latinskoamerickým rytům a funku. V roce 1981 Russell společně s Williamem Socolovem založil label Sleeping Bag Records, na kterém vycházely jeho singly pod různými pseudonymy (např. Felix), ale také rané nahrávky Mantronix, zásadního projektu pro vývoj hiphopového stylu electro.

Arthur Russell nebyl jediným hudebníkem, kterého scéna disco fascinovala. Stejně jako on jí v 70. letech propadli například Yoko Ono, The Rolling Stones, Ian Dury či jazzoví matadoři Don Cherry a Herbie Hancock. Individuální přístupy, skrze něž hudebníci s novým paradigma komunikovali, daly vzniknout svébytnému žánru, kterému se říkalo mutant disco, post-disco či disco (not disco). Russell vždy operoval zevnitř žánru a snažil se o hledání alternativních cest vývoje v době, kdy se disco scéna polarizovala. Na jedné straně stanul hezoun John Travolta jako bílý heterosexuál v hlavní roli filmu *Horečka sobotní noci* (*Saturday Night Fever*). Jeho popularita dovršila průnik disco horečky do mainstreamu, byť její hudba už měla s původní formou žánru jen málo společného. Na druhé straně barikády stála hvězda disco hitů Sylvester, gay a černoch symbolizující uzavření disco komunity. Russell si dal za úkol vytvořit hudbu, která by přilákala na parkety etnický i sexuálně smíšené publikum. Nechtěl, aby jeho skladby byly gay, tedy aby vystavovaly na odiv homosexualitu, nýbrž *queer* – tedy aby akcentovaly barevnost.

V jeho skladbách lze nalézt několik spojujících motivů, které se vážou k prožítí v polovině 70. let. Nejsilnějším je téma návratu k nevinnosti a evokace dětské naivity, zhmotněná třeba ve skladbě *Schoolbell*. V ní ►

Diskové hvězdy 70. let: Barry Lederer;
Tom Savarese, Vincent Carleo, Don Findlay,
Jimmy Stuard, Nicky Siano



zakonzervovaná čistá radost, které je schopné jen dítě, připomínala, že disco komunita udělala z parketu newyorských diskoték utopický prostor lásky, která nezná žádné hranice. Ostatně ne náhodou se klíčový klubéry jmenoval Paradise Garage. Dalším vracejícím se motivem jsou vodní metafora, které evokují nekonečný prostor svobody. S nimi souvisí i fakt, že Russellova hudba má výrazné prostorové kvality, jež souvisí s častým použitím ozvěny. Někteří autoři (například David Toop v *The Wire* 123) ho považují za pionýra aplikace postupů jamajského dubu v anglo-americkém popu.

MINIMALISMUS V POPOVÉ PRAXI

Russell byl za svého života skoro neznámý, nicméně v hudebním průmyslu se o jeho talentu vědělo. V polovině 70. let dostal pozvání do studia nahrávací společnosti Columbia Records, kde měl na natáčení jeho demonahrávky dohlížet John Hammond, legendární objevitel Boba Dylana a Bruce Springsteena. Russell ovšem svoji vstupenku do světa velkého hudebního byznysu lehkomyšlně zahodil. Do studia přišel s partou svých kumpánů a z první šance profesionálně natáčet se stal chaotický improvizovaný jam, při kterém Hammond zrudl v obličeji a všechny ze studia vyhodil.

Nedá se říci, že by Russell popem opovrhoval. Naopak, bál se situace, že by dělal hudbu jen pro hrstku akademiků. New York nebyl v polovině 70. let jen místo zaslíbené avantgardě, velké věci se zde děly i na rockové či popové scéně. Pro Russella byl velkým zážitkem koncert skupiny Modern Lovers, jedné z otců punku (jejich první album produkoval John Cale). Ještě jako kurátor je pozval do The Kitchen, samozřejmě k nemalému nadšení tradičního osazenstva. Uspořádal jejich společný koncert s Talking Heads, kteří se ho později snažili – marně – získat jako producenta. Nápad se ukázal jako produktivní a The Kitchen se stalo místem nadžánrového setkávání. Russell věřil, že populární hudba a avantgarda by si neměly hrát každá na vlastním písečku, a dokonce zastával názor, že pop je v lecčem progresivnější než akademická hudba, protože je díky ekonomické soběstačnosti vlastně mnohem svobodnější než skladatelé na univerzitách, svázaní s rigidním akademickým systémem. Postupy minimalismu, s nimiž pracoval Glass či La Monte Young, podle něj už existovaly v populární hudbě. „Ve žvýkačkové hudbě (*bubblegum music*) není pojetí čistého zvuku filosofie, ale realita,“ řekl v roce 1978 v rozhovoru s trombonistou Peterem Zummem.

Když se v roce 1974 dozvěděl, že se Modern Lovers rozpadli, Russell ani na chvíli neváhal a s některými členy vytvořil skupinu The Flying Hearts. Nezbyla po nich žádná nahrávka, nicméně byl to začátek jeho flirtu s popem, který byl o dvanáct let později završen albem *World Of Echo*. Už v San Francisku na konzervatoři skládal Russell pro své zamilované violoncello pseudofolkové balady, které doprovázel neškoleným tenorem. V New Yorku z nich vytvořil sérii popových miniatur s improvizovanými a někdy nesrozumitelnými texty, které doprovodil hrou na cello, elektronickými mikrotóny a studiovými efekty, jako jsou echo, reverb a distorze, které ho fascinovaly na nahrávkách jamajského dubu. Materiál vydaný v roce 1986 na Upside Records (o rok později v Evropě na Rough

Trade) natáčel celou první polovinu 80. let a některé skladby jsou vlastně na kost odřenými verzemi jeho klubových hitů (*Let's Go Swimming*, *Wax The Van*). *World Of Echo* bylo jediné album za jeho života, které výrazně zaznamenala kritika, a jeho magické kouzlo jednoduchosti a neortodoxních (ne) písničkářských postupů působí dodnes. „Napsal jsem několik jednoduchých písní, abych později zjistil, že z nějakého zvláštního důvodu se mi v nich podařilo převrátit funkce refrénu a sloky,“ napsal Russell v nikdy nevydaných poznámkách k albu. V pozdějším rozhovoru vydaném v časopise *Melody Maker* v roce 1987 prozradil, že albová podoba *World Of Echo* je jen skica a že finální podoba písní by vyžadovala dechové soubory, které by hrály v parku, kolem něhož by se plavily čluňy, z nichž by hrály syntezátory. Této odvážné realizace se skladby nikdy nedočkaly.

ŽIVOT PO SMRTI

„Pro Arthura Russella se jeho dílo stalo útočištěm. Jeho skladby jsou tak osobní, že se až zdá, jako by ve své hudbě zcela zmizel,“ psal časopis *Village Voice* v kratičkém nekrologu, který otiskl po jeho smrti v roce 1992. Délka článku je adekvátní Russellově pohrdání kariérou v rámci hudebního průmyslu. Pro drtivou většinu historiků downtownu přelomu 70. a 80. let Russell jako kdyby neexistoval. Jeho *discohrátky* měly do historie dlouho dveře zavřené a fanoušky avantgardy provokovaly svým eklekticismem. První posmrtný výběr z Russellovy pozůstalosti *Another Thought* sestavil Mikel Rouse a představuje ho jen s violoncellem jako zmučeného génia minimalismu. Tento obraz ale už v roce 1996 mírně narušilo vydání singlu *In The Light Of The Miracle*, který vyšel na nu-jazzovém labelu Talkin' Loud péčí DJe Gillese Petersona. Hutné groove připomínající tehdy aktuální deep house vrátilo Russella do náruče klubové hudby, což dokonala reedice *It's All Over My Face* v roce 1999 a zmínka v dokumentu *Modulations: A Cinema For The Ear*.

Na začátku našeho desetiletí zájem o „sedlovou“ éru newyorského undergroundu vzrostl a dnešní posluchači začínají objevovat její zapomenuté poklady. Když v roce 2000 anglický label Strut vydal první díl své slavné kompilace *Disco (Not Disco)*, nechyběly na něm ani dvě Russellovy skladby, byť pod hlavičkou projektů Dinosaur a Indian Ocean. O rok později vydaný druhý díl obsahuje také *Let's Go Swimming* a na reprezentativním výběru New York Noise ze stáje Soul Jazz je i *Clean On Your Bean #1* od Dinosaur. Russellovo jméno se pomalu dostávalo do podvědomí posluchačů, čemuž výrazně pomohl fakt, že v roce 2002 získal Steve Knutson a jeho label Audika od Russellova dlouholetého partnera Toma Leehe přístup do archivu, v němž se nachází asi tisíc hodin nezveřejněných nahrávek. Výsledkem trpělivé reediční práce bylo vydání desky *Calling Out Of Context*, která obsahovala nevydané album *Corn*, které Russell připravoval před svou smrtí pro Rough Trade. Audika také později vydala už zmíněné *First Though Best Thought* a EP *Springfield*, které slavilo nečekaný komerční úspěch díky remixu The DFA. V mozaice Russellových posmrtných desek chybí ještě kompilace jeho disco singlů *The World Of Arthur Russell* vydaná na Soul Jazz v roce 2004.

Russellovy disco skladby v našem desetiletí pronikly do tašek eklektických DJů, jeho hudba má ale vliv i na současnou podobu alternativního popu. Důkazem budiž třeba vloni na Rough Trade vydané EP *Four Songs by Arthur Russell*, na němž mu složili poklonu švédský písničkář Jens Lekman, skupina Taken By Trees nebo Joel Gibb z The Hidden Cameras. Všechny s Russellem spojuje volnomyšlenkářské pojetí popu, které se nenechá omezovat fixními estetickými pravidly. Na letošním berlínském filmovém festivalu měl premiéru dokumentární film Matta Wolf-*fa Wild Combination: A Portrait of Arthur Russell*, který skládá Russellův portrét z rozhovorů s jeho současníky. Letos by také měla vyjít biografie z pera londýnského publicisty Tima Lawrence. Podle něho je Russell příkladem rhizomatického hudebníka, jehož aktivity nesměřovaly k vytváření nového středu struktury, ale spíše k tvorbě oddenků (rhizomů) z už existujících struktur. Lawrence si tento termín vypůjčil od francouzských poststrukturalistů Guattariho a Deleuzeho (z knihy *Mille Plateaux*) a vysvětlil-

je jím, proč Russella, operujícího nad žánry, nezaznamenala historie popu posledního čtvrtstoletí. Toto opomíjení je však v naší éře definitivně u konce a s ním snad i schizma přijatelných a nepřijatelných žánrů.

Arthur Russell – výběrová diskografie:

Dinosaur L - 24524 Music (Sleeping Bag Recods, 1981 / Traffic Entertainment Group 2007)
World Of Echo (Upside Records, 1986 / + DVD, Audika 2004)
Another Thought (Point Music, 1994)
Calling Out Of Context (Audika, 2004)
The World Of Arthur Russell (Soul Jazz, 2004)
First Thought, Best Thought (Audika, 2006)
Springfield EP (Audika, 2006)

inzerce

13 SYROVÝCH průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)
uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

Pořad
13 SYROVÝCH
se zaměřuje
na avantgardní
a experimentální
výboje současné
alternativní
a jazzové scény,
abstraktní hip hop,
alternativní rock,
avant pop, avant
rock, avantgarda,
elektronický jazz,
experimentální
elektronika, free jazz,
gypsy pop, industriál,
improvizace, post
rock, prog rock,
soudobá hudba,
turntablismus,
underground...

www.radio1.cz/13syrovych

Text a rámec

Text of Light

Text: Jozef Cseres

Seskupení Text of Light vzniklo v roce 2001 v New Yorku se záměrem hrát elektronickou improvizovanou hudbu paralelně s projekcemi známých i méně známých snímků americké filmové avantgardy 50. a 60. let. Obsazení souboru tvoří různé permutace sedmi hráčů – kytaristů Lee Ranalda a Alana Lichta, dýdžejů Christiana Marclaye a DJ Oliva, saxofonisty Ulricha Kriegera a bubeníků Williama Hookera a Tima Barnese. V březnu hráli Text of Light v triu na festivalu Expozice nové hudby v brněnském klubu Fléda, kde vznikl následující rozhovor.

Za formací Text of Light stojí vizuální inspirace – Stan Brakhage a další američtí avantgardní filmaři 50. a 60. let. Jakým způsobem koresponduje vaše hudba s promítanými filmovými obrazy? A do jaké míry závisí na stylu jednotlivých filmařů? Ovlivňují nějak váš způsob improvizování?

Lee Rinaldo: Samozřejmě, že promítané obrazy ovlivňují způsob našeho hraní, i když se posluchačům může zdát, že naše hudba se odvíjí nezávisle na nich. Neilustrujeme to, co se děje na plátně nad námi, ani se přímo nepodřizujeme obrazům, ovlivňuje nás však jejich tok. Již samotný výběr filmů, se kterými hrajeme, ovlivňuje naše příští směřování i vzájemné interakce. Je to zcela odlišná korespondence mezi obrazy a zvuky než při obvyklém soundtracku. Odehrává se v reálném čase a propojuje odlišná média a kontexty, ne však zcela vzdálené poetiky. V našem případě je vhodnější mluvit o jakémisi sonickém kontinuu mezi filmem a hudbou.

Takže je to více percepční (psycho-logická) než koncepční (poetická) záležitost?

LR: Zřejmě ano, i když výslednou poetiku souboru vytváří především vzájemná součinnost vkladů jednotlivých hudebníků na pódiu. Hrajeme však současně s pohyblivými obrazy a ty nás usměřují na různých úrovních – vědomých i podvědomých, záměrných i nezáměrných.

K těm nezáměrným patří i náhoda; třeba dnes, když jste během koncertu zlo-mil kytaru...

LR: Kytaru jsem skutečně neplánoval zlo-mit. Tato nehoda mě překvapila a posléze ovlivnila charakter mého hraní. Patří to však k povaze improvizace.

Jak byste blíže vylíčili váš vztah, jako improvizujících instrumentalistů, k promítaným filmům? Návštěvníci vašich koncertů mívají často dojem, že mezi zvukem a obrazem není žádná spojitost či interakce. Zdají se být velmi nezávislé.

Ulrich Krieger: Jsou nezávislé! To je záměr. Nikdy jsme neusilovali přímo reagovat na film. Film a hudba jsou dvě věci odehrávající se simultánně ve stejném prostoru a čase. V našem případě se korespondence mezi nimi odehrává na zcela jiné úrovni, meta-úrovni, kterou vytváří naše poznání daného, třeba Brakhageova filmu, toho, co se právě odehrává na plátně, když hrajeme. Je to tedy spíše abstraktní spojitost. Snažíme se projektovat zvuk podle naší představy o tom, jak by ho pravděpodobně projektoval daný filmař. Není to ovšem soundtrack. Nejde nám o ilustraci obrazu. Já osobně to nemám rád, protože když dostávám nějakou vizuální informaci, nepotřebuji již stejnou informaci v audio médiu, bylo by to redundantní. A týká se to například i tance. Nesnáším, když třeba tanečníci rytmicky opakují to, co již vyjádřila hudba, na kterou tancují. To opakování mi připadá zbytečné a hloupé.

To však dělá naprostá většina tanečníků.

UK: Bohužel, ano. Výjimkou, která by snad mohla exemplifikovat též náš přístup k filmovým obrazům, byla hudba Johna Cage pro tanec Merce Cunninghama. Vždycky byli na sobě nezávislí. Dnes to tak dělají i další mladší choreografové.

Alan Licht: V konkrétním případě včerejšího vystoupení Text of Light byly Brakhageovy filmové obrazy odvozeny z odrazů světla, které vznikaly rozličným osvětlováním jediného popelníku. Podobně mnohé z toho, co Lee a já na koncertě děláme, jsou jenom modifikace jednoduchých zvuků a tónů, které držíme a rozličným způsobem amplifikujeme, zkresluje, hrajeme

si s jejich barvami atd. Z tohoto pohledu je to velice blízké způsobu, jakým vznikal ten film. I na jiných koncertech, když se na ně podíváme z obecnějšího hlediska, se snažíme vztah mezi barvou a pohybem ve filmu přenést i do vztahu mezi zvukem a pohybem v textuře.

LR: Vůbec, na film *Text of Light* se nám hrozně těžko improvizuje.

UK: Jak jsem již řekl, je to improvizace na abstraktnější úrovni. Film ovlivňuje naše hraní nepřímo, na úrovni podvědomí, a může nám situaci ulehčit anebo ztížit.

AL: Je to do značné míry záležitost atmosféry a zkušenosti.

A co se formy týče?

AL: S formou je to těžší, protože si uvědomujeme čas a trvání, délku filmu.

Do jaké míry pak možno považovat hudbu Text of Light za text? Nemám zrovna na mysli text jako naraci, nýbrž rozšířené chápání textu jako díla otevřeného mnohým interpretacím.

AL: Myslím si, že v našem případě je vhodnějším termínem rámec, rámec v obou významech – filmovém i hudebně improvizáčním.

UK: Jestli máme naši hudbu chápat jako rámec, pak, kdybychom nepoužili Brakhage, ale třeba film s mnoha zápletkami nebo plný násilí, horor a nebo hardcore porno, naše improvizování by bylo rozhodně jiné a bylo by to jiné taky pro obecenstvo. My sice nejsme součástí obecnosti, ale částečně jsme taky diváky, i když se projekce odehrává za našimi zády, a zaujati hraním nemáme čas uvědomovat si ji jinak než psychologicky, podvědomě. Mně osobně se těžko hraje s filmy, jež mají jasné obrazy nebo nějakou naraci.

AL: A z kognitivního hlediska je rozdíl ve výsledku, když ve filmu účinkují postavy, nebo když je zcela abstraktní.



UK: I obecnost si vytváří svůj vlastní symbolismus. Některé obrazy, třeba scény krajiny, ho jednoduše podněcují. Brakhageův film s ptáky, například, by zcela jistě evokoval u diváků konkrétní symboly a následně též očekávání od hudebníků, a mně by se s ním právě z tohoto důvodu hrálo velice těžko. Když se spustí u diváků řetěz asociací, začíná pro nás nežádoucí symbolismus, jenž odvádí jejich pozornost od naší hudby.

Z hlediska percepce se také realita jeví víc synchronní než diachronní – je více stříhaná a lepená než lineárně rozvíjená. Můžou za to nové technologie. Jakým způsobem dokáže elektrická kytara vyjádřit tuto novou procesualnost? Nejsou gramofony a samplery adekvátnější zařízením na její artikulování?

AL: I my kytaristé používáme přidavnou elektroniku s podobnými vlastnostmi, třeba samplery. A někdy té struktury dosahujeme rychlými změnami.

UK: Vidím zde opět paralelu naší hudby s Brakhagem. Moje hraní na saxofon bylo velice ovlivněno elektronickou hudbou. Speciálně v tomto seskupení chápu své hraní, jako kdybych hrál na analogovém sampleru s množstvím zvuků, které můžu produkovat. Vím, jak je vytvářet, a pak je elektronicky

upravuji. Podobně jako popelník v Brakhageově filmu, ani můj saxofon není používán tak, jak bylo původně zamýšleno. Lidé se mne po koncertě často ptají: „Proč jsi nezačal alespoň jeden skutečně saxofonový tón?“ Je zábavné to slyšet, když na saxofon hrají na koncertě po celou dobu. Můj zvuk se však neshoduje s jejich představou o saxofonovém zvuku. Slyším reakce tohoto typu častěji než kytaristé, protože lidé jsou již zvyklí na to, že kytara dávno nezní jako kytara.

Právě proto je živá hudba tak důležitá. Posluchač by měl vidět, jakým způsobem se zvuky produkují.

UK: Vnímavý posluchač to vidí, protože může sledovat vztah mezi zvuky a pohyby.

AL: I filmy, se kterými hrajeme, mívají *cut* & *paste* strukturu, obsahují obrazy, jejichž původ divák není schopen identifikovat. S naší improvizovanou hudbou pak vytváří jakési mixmediální koláže.

UK: Lidé často nevědí, jak byly Brakhageovy filmy vytvořeny, jelikož nemá scénář ani příběh. Jsou to improvizace se světlem, barvou, modulací, nejsou stříhané obvyklým filmařským způsobem a někdy jsou dokonce úplně nefilmové – ručně malované, improvizace v surovém materiálu. A zde se opět naše hudba

potkává s jeho nekonvenčními filmařskými postupy.

Hráváte i s filmy jiných filmařů, anebo se omezujete jenom na americkou klasickou filmovou avantgardu?

LR: Nejčastěji hrajeme s díly Stana Brakhage, jehož film dal našemu projektu jméno, a Harryho Smithe. Hráli jsme ovšem i se staršími snímky, třeba od László Moholy-Nagye, i s filmy či diaprojekcemi současnějších autorů. Spolupráce s filmaři, se kterými se známe, umožňuje větší míru koordinace a tudíž i kompozice – audiovizuální, hudební i emocionální.

A jak to bylo v případě Roberta Smithsona? Věnoval jste jedno své album jeho klíčovému a snad i nejnámějším dílu *Amarillo Ramp*.

LR: *Amarillo Ramp* bylo důležité dílo nejenom v Smithsonově životě a tvorbě, ale byl to též významný příspěvek do dějin umění vůbec. Smithson byl veliký umělec a velice mě ovlivnil, zejména svými texty, které jsem hodně četl.

Vy všichni jste participovali na intermedialních projektech Philla Niblocka. Jak se snášeli Phillův spíše statický způsob kombinování jeho vlastních technických

obrazů a precizně strukturované elektronické hudby s dynamickým procesem živé improvizace? V čem spočívá základní rozdíl mezi intermediálními díly Niblocka a tím, co dělá Text of Light? Obě hudby se zdají být příliš nezávislé na obrazech, s nimiž znějí.

LR: Niblockova hudba především vůbec není improvizovaná.

Ani ta, kterou hrají přizvaní hudebníci živě na jeho koncertech?

UK: Ne, Phill nám striktně předepisuje, co máme hrát, a je tam minimální prostor pro improvizaci. Vše je podřízeno exaktní zvukové organizaci.

Alane, zcela nedávno jste ve vydavatelství Rizzoli publikoval knihu o „sound artu”. Jaký je váš názor na tuto novou kategorii? Proč „sound art”? Proč potřebuje svět umění novou nálepku poté, co dávno akceptoval instalace, procesy a koncepty Cage, Luciera a dalších experimentátorů jako hudbu? Není snad „hudba” dosti vhodné a krásné slovo? Kde leží hranice mezi hudbou a „sound artem”? Anebo je to jenom konceptuální konvence, záležitost terminologie?

AL: Rozhodně si myslím, že hudba je více formativní než sound art. Musí mít nějakou hudební formu, uchopujeme ji, jak je hrána na koncertech, v rozličných situacích, k tanci anebo s tancem, pro obecenstvo apod. Sound art má podle mne blíže k land artu, environmentům, instalacím a podobným dílům, která se objevila ve vizuálním umění v 60. letech minulého století.

Takže je více spjatý s prostorem?

AL: Ano. Chtěl jsem v podstatě říci, že sound art je spíše vystavován než prováděn. Je rozhodně konceptuálnější, někdy je dokonce extenzí lingvistiky.

Zajímá mne to, protože jsem potkal mnoho tzv. soundartistů, jejichž vystoupení nebyla ničím jiným než manifestací možností technologie. Z hudebního hlediska byly jejich kreace chudé, neinvenční a nudné. Oni však argumentovali tím, že nedělají hudbu ale sound art. Mnohokrát mám dojem, že ze soundartu se dnes stala zvláštní nálepka, zneužívající liberalismus umění a nová média, jež mají dnešní umělci k dispozici.

AL: Rozumím tomu. Ten rozdíl spočívá v tom, že když třeba violoncellista hraje nekonvenčním způsobem na svůj nástroj, je to podle mne stále hudba, i když experimentální. Ale když nějaký člověk dělá zvukové koláže, je to úplně odlišný přístup.

UK: Oba aspekty – zvukový i performační – se prolínají; nejde jenom o to, zda zvuky vycházejí z hudebního nástroje, sampleru nebo CD přehrávače, ani o to, zda to děláte na živo na pódiu, nebo doma v počítači. Třeba Christian Marclay není jenom kolážista zvuků, ale též vynikající hráč. Domnívám se, že když jste hudebník, vždy máte do určité míry co do činění s tradicí, ať už ji využíváte, anebo odmítáte. A nezáleží na tom, do jaké míry je vaše hudba extrémní. Platí to dokonce i o laptopistech a noisemakerech. Ale mnozí soundartisté necítí žádný vztah k historii hudby a tradici. Mají spíše environmentální přístup.

Pokud jde o Christiana Marclaye, který je regulérním členem Text of Light, je to především vynikající, dnes již renomovaný výtvarník. Ovlivňuje jeho vizuální poetika nějakým způsobem hudbu seskupení, anebo ho berete spíše jako hráče na gramofon?

AL: Nelze to takhle oddělovat, protože oba aspekty – vizuální i zvukový – jsou organicky spjaté již v samotných jeho dílech, třeba *Desce bez obalu* nebo ve filmu *Guitar Drag*, který vznikl natočením jízdy automobilu, vlekoucího za sebou přivázanou elektrickou kytaru. Jisté vlivy tam nepochybně jsou, ale Christiana i uvedená díla vnímám v kontextu avantgardní a experimentální tradice. Zejména *Deska bez obalu* je svou strukturou i poetikou blízká filmům Bruce Connorse. ■

Alan Licht



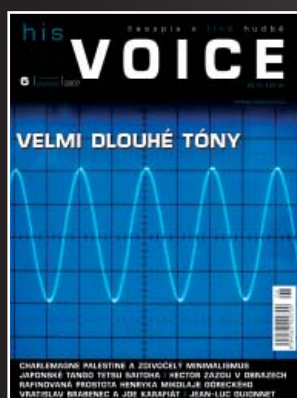
Lee Ranaldo



PŘEDPLATNÉ his VOICE SE VYPLATÍ!

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

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



www.hisvoice.cz

www.hisvoice.cz

Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115

E-mail: předplatne@send.cz, www.send.cz.

Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115

E-mail: předplatne@send.cz, www.send.cz.

Ochranný svaz autorský

Text: Matěj Kratochvíl

Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, jak zní celý název, nepatří k nejmilovanějším organizacím na českém hudebním pískovišti. Spíše naopak. Dozvíme se o něm především v souvislosti s vybíráním peněz za hudbu, což je činnost pramálo populární. Abych si udělal alespoň trochu přehled o fungování svazu, sešel jsem se s předsedou dozorčí rady Romanem Cejnarem a předsedou představenstva Romanem Strejčkem.

První problém přichází již se statutem OSA, který z pohledu laika stojí kdesi mezi soukromou firmou a státním úřadem. Tím také zahajuje náš rozhovor Roman Cejnar: „*Hned zpočátku bych se ohradil proti označení instituce, úřad. My jsme občanské sdružení, tedy vlastně firma s licenci.*“ Ochranný svaz autorský vznikl v roce 1919 a u jeho vzniku stála řada významných hudebních osobností (Leoš Janáček, J. B. Foerster, Vítězslav Novák, R. A. Dvorský, Karel Hašler či Jiří Červený). Na základě autorského zákona má svaz licenci opravňující ho ke správě autorských práv. Zjednodušeně řečeno, autor napíše skladbu a nahlásí ji svazu, skladba vyjde na CD, vydavatel zaplatí OSA určitou částku, autor dostane odměnu. Další odměnu dostane za provedení hudby v televizi nebo na koncertě. Existují ovšem různé druhy práv a ve výsledku je účtování značně komplikované.

„*Existuje mylná představa, že OSA vybere peníze, k nim dostane cedulky se jmény a podle nich pak lidem vyplatí peníze. Tak to funguje jen v oblasti mechanických práv, tedy u prodeje nahrávek. Celá oblast toho, čemu se říká veřejné provozování, ovšem funguje jinak,*“ vysvětluje Roman Cejnar. „*Karel Hašler, jeden ze zakládajících členů OSA, věděl, že jeho písničky se hrají po celé Praze i Čechách, a že by za to měl něco dostat. Ovšem nebyl schopen si to sám oběhat, se všemi se soudit, všem udělovat licence. Spolu s dalšími se tedy dohodl: Najmeme pár úředníků, ti budou chodit po hospodách a budou prodávat licenci. My se o to pak nějak podělíme.*“

TĚŽKO SE ZAVDĚČIT

V souvislosti s OSA existuje několik věcí, které kritikům obzvláště leží v žaludku. Některé z těchto výtek jsou oprávněné, některé méně, některé věci se postupně mění. Jednou z nich je vztah zastupovaných autorů a těch, kteří mají statut tzv. člena OSA. Jak potvrzuje Roman Strejček, všechny ochranné svazy ve světě rozdělují zastupované na ty, kteří mají hlasovací právo, a ty kteří ne, přičemž hlavním kritériem je inkaso. V některých případech existuje více stupňů a parametry mohou být nastaveny různě. Stanovy českého Svazu říkají, že členem se stává „*skladatel, je-li zastupován nejméně po dobu 5 let a dosáhl-li minimálních autorských odměn po čtyři poslední za sebou následující roky vždy nejméně 60.000,- Kč nebo v období posledních pěti let souhrnně 750.000,- Kč. Pro autory působící v oblasti vážné hudby a jejich dědici se požadované minimální odměny snižují o 1/3, tj. na 40.000,- Kč ve čtyřech posledních po sobě následujících letech nebo na 500.000,- Kč souhrnně za posledních 5 let.*“ V roce 2006 bylo z celkového počtu 5 604 zastupovaných autorů 608 členů. Systém, podle nějž mají více vydávající autoři možnost více určovat fungo-

vání svazu, má podle Romana Cejnara své opodstatnění. „*Jestliže se někdo muzikou celý život živil, tak do Ochranného svazu přinesl nějaké peníze, z nichž se platil provoz atd. Členové OSA nemají žádnou výhodu při rozdělování peněz. Od ostatních se liší jen tím, že mohou volit a kandidovat, mohou měnit stanovy. Ale ne tak, aby tím sami sebe zvýhodňovali. Cílem je, aby na organizaci měli vliv lidé, kteří v branži již něčeho dosáhli.*“

Problém vztahu mezi členy a nečleny se týkal především peněz bez konkrétního adresáta, jde tedy o peníze vybrané za nenahrané nosiče, inkasované paušálně od televizních a rozhlasových stanic atd. „*OSA z devadesátých let dostala do vínku to, co mají ochranky po celém světě. Například francouzský ochranný svaz má přesně v autorském zákoně dáno, kolik procent z peněz za nenahrané nosiče a přístroje musí dát do fondů na rozvoj kultury, podporu kulturně významných děl. Naši předchůdci takové fondy také vybudovali. Takzvané kulturně sociální fondy byly propojeny s rozúčtováním a participovali na nich – v případě takzvaného vyrovnávacího fondu – členové svazu. Na to začalo být počátkem tisíciletí poukazováno.*“ Určitá část peněz se tedy skutečně rozdělovala jen mezi užší okruh členů. Situace se ovšem od loňského roku změnila a rozúčtování všech výnosů, tedy i těch bez konkrétního adresáta, se nyní týká všech zastupovaných, nejen členů OSA.

Do OSA proudí spousta peněz určených autorům, ovšem často se jen těžko dohledává, komu co patří, a je tedy třeba hledat náhradní mechanismy pro rozdělování. Například u peněz za prázdná média se přerozděluje podle toho, kolik kdo prodal nosičů v posledních letech, protože ty se pravděpodobně kopírují. A právě poplatek za nenahrané nosiče a přístroje ke kopírování hudby představuje ožehavé téma, na němž se asi nejvíce ukazuje rozpor mezi „podnikatelským“ a „uměleckým“ chápáním hudby. „*To, že je poplatek paušální, není dobře, ale lépe to nevymyslíte,*“ říká Cejnar a uvádí pro srovnání: „*Když si koupíte fén, platíte především za design, nápad, distribuci, značku. Ne za materiál. Když budete chtít mít druhý fén, nemůžete si ho okopírovat a musíte znovu zaplatit i za ty nehmotné věci.*“ V případě hudby tato možnost existuje a pro autora má tedy poplatek za prázdné médium být cosi jako kompenzace za skutečnost, že chci-li mít jeho CD k poslechu doma, v autě i na chalupě, nemusím si ho kupovat třikrát. Oproti častému tvrzení tedy nejde o presumpci viny a OSA nepopírá, že legálně zakoupenou nahrávku si člověk může kopírovat. To samozřejmě nic nemění na skutečnosti, že pokud si na média ukládáte vlastní data, přispíváte hudebníkům také. „*Ve skutečnosti se za prázdné nosiče platilo již od devadesátých let a v ostatních zemích ještě dříve. Jen se nová*

ministrská vyhláška projevila tím, že je ta položka vidět na účtence.“

LIMITY ZÁKONA

Mediálně známé spory týkající se samplování, remixování a obecně využívání cizích děl sice do sféry OSA spadá, nicméně reálné možnosti tu jsou omezené. Zatímco použije-li John Oswald nahrávku Michaela Jacksona či Donny Summers, jejich vydavatelské firmy zapojí do akce vlastní síly, stovky méně známých elektronických tvůrců míchajících vlastní díla z cizích přísad zůstávají stranou pozornosti. Marnost snah v této oblasti si uvědomují i v OSA: „DJové, kteří míchají hudbu z cizích věcí, zasahují do cizích práv. Dílo by aspoň po dobu života autora mělo být deformováno jen s jeho souhlasem. Podle autorského zákona se to dělat nesmí, ale je to tak masově rozšířené, že je těžko proti tomu vystupovat,“ říká Roman Cejnar.

Dnes stále aktuálnější problém pirátství, nelegálního stahování a šíření se sice OSA také týká, nicméně v podstatně menší míře než jiných subjektů. Ochranný svaz se sice na protipirátském boji podílí, nicméně ve srovnání s IFPI (Mezinárodní federací nahrávacího průmyslu) sdružující především vydavatele je jeho zainteresovanost poměrně malá. Jednotliví uživatelé nestojí v centru zájmu. Jak vysvětluje Roman Cejnar: „Chci-li dnes nějakým způsobem ochránit svá práva, musím se zaměřit na ty, kdo hudbu používají k byznysu. Můžu se s hospodským domluvit, že mu prodám licenci, aby mu tu hrála hudba a lidé toho víc vypili. Ale už nikdy nedohoním ty miliony stahovačů a sdílečů, lidí, kteří si dříve kupovali nahrávky pro svůj poslech.“

Oba předsedové shodně tvrdí, že nemá smysl nebýt zastupovaný, a že to platí i pro skladatele v tzv. menšinových žánrech. „Myslím si, že je hloupost nebýt zastupovaný, protože to nic nestojí. Systém je nastaven tak, že pokud si uspořádáte koncert v malém klubu a pořadatel za vás zaplatí OSA stovku, tak vy jako autor díky systému přepočítávání dostanete zpátky tři sta. Systém je nastaven tak, že pro autora by mělo být v případě malých akcí výhodné být zastupovaný.“ Pro některé autory ovšem může být odrazující skutečnost, že vstoupí-li do OSA, svěřuje se tak do péče svazu kompletně. „Podle autorského zákona musíme se všemi zacházet stejně. My bychom také chtěli, aby autor mohl říci, co se s jeho skladbami může dělat. Když jste dříve vstoupil do Ochranného svazu, vstoupil jste tam celý. Již pár let funguje praxe, podle níž si autor může rozhodnout, že práva například na užití hudby do reklam si chce obstarávat sám. Není zatím možné rozhodovat se o jednotlivých skladbách – že bych u jedné skladby nechtěl, aby mi ji někdo stříhal a vykrádal, zatímco u jiných by mi to nevadilo.“ Nicméně k této větší rozlišovací schopnosti by systém zřejmě mohl pomalu směřovat, jednoduše díky tomu, že autoři o to mají zájem. To si uvědomují i jeho představitelé a dle slov Romana Cejnara mají zájem změnit podmínky tak, aby autor mohl přesněji stanovit, která práva a které skladby svěřuje do péče OSA, a o kterých si rozhodne sám, např. tak, že je nechá

zdarma k dispozici. Tím by se fungování OSA mohlo přiblížit snahám reprezentovaným Creative Commons (viz HV 1/08).

Všechny ochranné organizace nějakým způsobem podporují hudební dění a vznik nových děl. Francouzská organizace SACEM má například ze zákona dané podíly z jednotlivých příjmových položek (třeba z prázdných nosičů), které jdou na podporu.

Ochranný svaz autorský je zřizovatelem nadace, která má za úkol podporovat hudební projekty. Do této nadace přispíval každý rok určitou částkou, kterou pak nadace rozdělovala. V roce 2006 to bylo celkem 2 767 500 Kč a strategie rozdělování připomněla podobný problém, který jsme zmínili v souvislosti s Nadací Českého hudebního fondu. Tedy přispívá se na řadu akcí, ovšem spíše drobnými částkami. V době vzniku tohoto textu probíhala jednání o nových možnostech fungování a vztahu OSA a jeho nadace, takže nebylo možné získat vyjádření k tomu, jak přesně věci budou v budoucnosti vypadat. Pravděpodobně ovšem ke změnám dojde.

Najít hlasy kritizující fungování i samotnou existenci OSA není těžké. Například heslo věnované Svazu na české verzi Wikipedie není právě ukázkou nestrannosti. Některé výtky se ovšem týkají spíše samotné existence autorského zákona a koncepce práv v této oblasti. Za tím stojí svým způsobem dvojaký charakter hudby. Z jednoho pohledu jde především o umění, z druhého především o prostředek obživy. OSA se musí z principu starat především o ten druhý aspekt a i její zástupci si postesklí, že politici při rozhodování o otázkách autorského práva nechápou, že hudebníci jsou také podnikatelé. Hudba je umění i zboží a ne vždy je ta hranice ostře vymezená. Proto je třeba, aby se hledaly formy „mírového soužití“ obou hledisek. ■



Když se řekne důležitá deska

John Brien a Important Records

Text: **Petr Ferenc**

Americké vydavatelství Important Records získalo při výroční anketě čtenářů stránek brainwashed.com zcela zaslouženě cenu Vydavatelství roku – významným způsobem totiž spoluutváří povědomí veřejnosti o současné nezávislé hudbě a působí jako známka kvality.

Takhle vypadá úspěšné nezávislé vydavatelství dneška. Important Records zásobilo svět už skoro dvěma stovkami alb. Žánrové rozmezí značky je obdivuhodné, od Pauline Oliveros přes My Cat Is An Alien až k noise v podání Merzbow, Daniela Menche, Carlose Giffoniho, Lee Ranalda a Fe-mail. Ve velkém vydávající britští podivíni Andrew Liles, Hafler Trio a Coil pochopitelně zabrousili i sem, Birchville Cat Motel a Acid Mothers Temple zde křísí rockovou divokost. Za jazz kope Anthony Braxton, ozvěny experimentálních sedmdesátých let vnáší krautrockový Conrad Schnitzler a improvizátoři Smegma. Katalog je to, jak vidno, úctyhodný, většina CD vychází v typickém papírovém obalu nestandardní velikosti, díky němuž CD z produkce Important Records vypadají jako zmenšené gramodesky. Jaké to je vést label, kterému se daří posílat do světa jen kvalitní produkci, jsem se zeptal vedoucího Important Records, Johna Briena.

Myslíte, že ocenění čtenářů brainwashed.com změní běh života značky, pomůže její propagaci atd? Jste poctěn, nebo vyznáváte názor, že „ocenění nic neznamenají“?

Ze zvolení jsem samozřejmě nadšen. Important Records jsou teď v docela aktivní fázi a i když se z nich pro mě stalo zaměstnání zabírající sedmdesát a víc hodin týdně, stále si užiji spoustu zábavy. Důležité je, že na Important vyšlo v průběhu let několik opravdu úžasných alb. Takže jsem šťastný a plný optimismu. A uznání nám opravdu hodně pomáhá. Posled-

ní dobou jsme dostávali spoustu e-mailů od lidí, kteří nám chtěli sdělit, jak moc mají rádi hudbu, kterou vydáváme. Nejsem si jistý, zda zcela chápou, jak moc pro mě tohle znamená.

Líbí se mi odvážné jméno vašeho vydavatelství. Čím a pro koho jsou vaše alba důležitá?

Motivem nazvat vydavatelství právě takhle bylo, že jde o subjektivní termín, kterým lidé označují alba, k nimž chovají silné city. Při diskusích o hudbě slovo „důležitý“ vždycky přijde na řadu, a proto se mi zdálo být vhodným názvem. A proto taky už vím o nejméně třech případech, kdy bylo použito dříve, a to nemluvím o fiktivním labelu Important Records v pořadu Patty Duke Show. Ale na tohle všechno jsem samozřejmě přišel, až když bylo příliš pozdě.

Kdy jste začínal a jak to přijde, že se milovník hudby rozhodne vydávat desky? Jste jedinou osobou „ve firmě“?

Teď nás v Important Records pracuje víc, ale na začátku jsem byl sám. Bydlel jsem tehdy na pláži a zrovna skončil v obchodě s deskami, kde jsem několik let pracoval. Můj vedoucí byl vyhozen a já jsem v žádném případě nechtěl pracovat pro někoho jiného. Jsem vystudovaný učitelem a zvažoval jsem, že své vzdělání uplatním, ale pak jsem se rozhodl dát nejdřív na jedno léto šanci vydavatelství. Takže jsem nadále kupoval desky od distributorů a prodával je online. Internetový obchod Important spokojeně běžel a já se zároveň zabýval plány na vydání prvních alb své

značky, sedmipalcové desky Daniela Johnstona a CD Merzbow. Tyhle desky, myslím, docela vyčerpávajícím způsobem dokládají, o co vydavatelství Important Records jde.

Chtěl jste svou produkci zaplnit nějakou dírou na trhu, splatit dluhy důležitým hudebním láskám, nebo šlo čistě o koníček?

Netroufám si říct, jestli vydavatelství Important Records zaplnilo nějaké prázdné místo v hudebním průmyslu, ale myslím, že za dobu své existence nabídlo lidem spolehlivý zdroj jedinečné hudby současné i starší. Nikdy nešlo jen o hobby, vždy jsem se snažil dovést Important Records tam, kde jsou nyní, jen jsem si nebyl vždy jistý, jestli to dokážu. Pak jsem si asi měsíc musel připomínat, že už nesním a že je to doopravdy. Splněný sen.

Jak si pro svou značku vybíráte umělce?

V sítích Important Records lze skončit mnoha způsoby. Řadu hudebníků zkrátka miluji a toužím s nimi spolupracovat. Jiné znám a spolupráce s nimi mě proto baví. A pár desek vzniklo díky demu, které mi poslali umělci. Takže jediná cesta neexistuje.

Či tvorba je vám nejbližší a kdo se nejlépe prodává?

Important Records jsou obrazem mé oblíbené hudby, takže není možné vybrat z katalogu jen jedno jméno. Dosud nejprodávanějším albem je deska skupiny Ocean. Reubena, který v Ocean hraje, znám už mnoho let, ještě z dob před



OSTRAVSKÁ BANDA

Daan Vandewalle / klavír
Hana Kolková / housle
Monika Germino / housle
Michaela Riener / soprán
Petr Kolík / dirigent

Generální podpora koncertu Janáčkovy máje

RPG REAL ESTATE

Generální podpora koncertu Pražského jara

Koncerty dále podpořili:
Velvyslanectví Nizozemského království v Praze,
statutární město Ostrava a Komorní scéna Aréna.

Ostrava 21.5.08 / Janáčkův máj

Černá louka - pavilon A, 19:30

Petr Kolík / Solos and Incidental Harmonies
Elliott Carter / Dialogues
Miroslav Srnka / Reservoirs
György Ligeti / Concert for Violin and Orchestra

Praha 23.5.08 / Pražské jaro

Rudolfinum, 20:00

Petr Kolík / Solos and Incidental Harmonies
Louis Andriessen / La Passione
Elliott Carter / Dialogues
Miroslav Srnka / Reservoirs
György Ligeti / Concert for Violin and Orchestra

info@ocnmh.cz

www.ocnmh.cz



Important Records, takže pro mě úspěch jeho alba hodně znamená.

Jak si rozumíte s tiskem? Jsou pro vás hudební magazíny důležité, nebo máte dostatečnou základnu v dlouhodobých příznivcích? Jsou i tací, kteří kupují vše, co vydáte, kvůli značce Important Records coby záruce kvality?

Některým albům se dostalo značné pozornosti tisku, jiných si žurnalisté zase tak moc nevšímají. Tisk je samozřejmě velmi důležitý. A některá alba, která vydáváme, zase nemají takový komerční potenciál, a pak pomůže dobrá fanouškovská základna. Jsem ve spojení s mnoha lid-

mi, které naše práce opravdu baví a kteří dychtí po každém novém kousku Important Records. A já se cítím stejně pokaždé, když čekám, kdy se v dodávce zjeví naše nejnovější disky.

Zabíjí internet, vypalování a sdílení hudbu? Je snadné vést v době takových možností vydavatelství?

Myslím, že většina lidí, kteří si kupují desky Important Records, tak činí proto, že dokáže ocenit kvalitu balení. V případě Important Records je za úspěch často považován prodej osmi set kusů, takže můžeme být docela klidní. Věřím, že kdybychom usilovali o desetitisícové prodeje každého vydaného alba, nepřijemný tlak nelegál-

ního stahování bychom pocítili. Myslím si, že pokles prodejů velkých značek souvisí s tím, že lidé mají mnohem více možností snadno nalézat hudbu na internetu, který jim pomáhá objevovat nové zajímavé věci. A nakonec je, jak doufám, nevyhnutelně dovede k Important Records.

Zažíváte velmi úspěšné období. Umíte si představit, co by vás mohlo zastavit?

Chvilí jsem se bál, že nás zahubí právě stahování, ale už si tím nejsem tak jistý. Vydavatelskou činností bych se rád zabýval po celý zbytek života, i když mě to zároveň pořád táhne i k učení. Asi budu dělat obojí, uvidíme.

www.importantrecords.com ■

Emanem

S Martinem Davidsonem (nejen) o londýnské scéně

Text: **Petr Vrba**

„Label, který neumí vydávat špatné věci“, „Improvizovaná hudba bez falše“, „Britské království volné improvizace“, „Vlajková loď londýnské volné improvizace“, „Emanem i po několika dekádách mapování převážně londýnské improvizované scény zůstává mimořádně vitální“ – těmito a mnoha dalšími způsoby se hudební publicisté z různých částí světa vyjadřují o vydavatelství, za nímž od počátku stojí Martin Davidson, hudební fanatik a sběratel. Vloni jsme se v „jeho“ Londýně několikrát setkali a já tak měl možnost strávit v jeho společnosti mnoho hodin nejen při koncertech v dnes již bohužel zrušeném legendárním klubu Red Rose, ale i v soukromí jeho domku plného (nejen) hudebních pokladů a starých nahrávacích aparátů.

Humor tohoto gentlemana je poněkud anglický, nicméně jeho občasný nečekaně bujarý smích prolamuje masku vážného a váženého vydavatele. Třeba když vzpomíná, jak mu lidé z různých částí světa před sedmi lety posílali nahrávky s žádostí „mohl byste mi ohodnotit můj rap“, na kterou jim odpovídal „to nemohu, ale moc vám nejde spelling“, nebo když mu neznámá Řekyně napsala „miluju tě“, na což jí odpověděl „taky tě miluju“, ale když chtěla dotyčná žena vědět něco víc osobního a byla odkázána na webové stránky, ztratila zájem... Důvodem nebylo nic jiného než popularita rapera, jehož jméno se dost podobalo názvu Davidsonova labelu. Emanem však znamená eM and eM, Martin a Madelaine (Davidsonova bývalá manželka). Shodou okolností se současná manželka jmenuje Marion, a tak se ukazuje, že název labelu založeného v roce 1974 je nadčasový.

Důvodem k založení labelu byl hrubý nedostatek LP v porovnání s tím, co se v té době na londýnské scéně dělo. Počátky volné improvizace byly provázány s vývojem free jazzu, ale je otázkou, co bylo klíčové pro udržení této historicky nejkompaktnější scény volné improvizace. Svůj díl zásluh na tom jistě nese koncentrovanost hudebníků v jednom městě (což se nedá říct například o německé scéně, která byla v té době též velmi výrazná) a zřejmě i jistá ignorance ze strany státu či médií. Scéna se tak dokázala nejen udržet, ale ve stínu i vyvíjet. „Scéna byla svým způsobem podobná té, jaká je v Londýně nyní, s tím rozdílem, že předtím to mohly být desítky a dneska jsou to už aspoň dvě, tři stovky hudebníků. Každý týden či dva byla nějaká akce, velmi dobré koncerty. Někteří z dnešních hudebníků začínali právě v sedmdesátých letech, třeba John Russell či Steve Beresford. Přišli ale noví, například ze Španělska. V té době se např. ve Francii v téhle oblasti hudby nedělo téměř nic, ale dnes je to silná scéna. Zato v Londýně se toho dělo hodně a svým způsobem to byl a stále je underground. Noviny tuhle scénu úplně ignorují, s výjimkou toho, když někdo zemře. Tak jako nedávno Paul Rutherford, o němž do té doby napsaly tak třikrát za třicet let. Takže v tomto ohledu je to underground. Hudebníci si sami organizují koncerty a festivaly za (většinou) nulové podpory ze strany státu. Pro hudebníky bylo důležité, že mají kde hrát a vyvíjet hudbu, experimentovat. Ale zásadní bylo hlavně to, že v tom nehrály žádnou roli peníze. S dnešním odstupem se dá i částečně hodnotit vliv jednotlivých velikánů, které si snad každý okamžitě spojí s britskou scénou: kromě AMM zmiňme Evana Parkera, Dereka Baileyho, ale též bubeníka Johna Stevense, o němž Davidson, velký jazzový fanoušek, říká: „Jeho jazzové věci mě nezajímají, ale jeho způsob volné improvizace, hlavně když používal jen malou bicí sestavu, bych nazval fenomenální. On byl jednou z nejdůležitějších postav, které se podílely na rozvoji londýnské scény. Tak jako i jinde na světě se zde volná improvizace vyvinula z free jazzu, kde přetrvávala jistá hierarchie nástrojů – máte saxofon či trumpetu a rytmickou sekci. Chtěl to zrušit, prosazoval rovnost nástrojů, proto si

pořídil malou sestavu, neboť ta standardní byla moc hlučná. Kladl velký důraz na poslech, a ten se stal stejně důležitý jako samo hraní. A to zásadně ovlivnilo celou londýnskou scénu. Krásně se to projevuje na London Improvisers Orchestra. Stevens říkal, že když nejsi schopen slyšet někoho ze skupiny, znamená to, že hraješ moc hlasitě. Měl velmi velký vliv, pořádal hodně workshopů, vymyslel a sepsal různé koncepty, jak „dostat hudebníky dohromady“, které se dnes hodně používají. Obecně jsou sice nejznámější hlavně Derek a Evan, přesto je nutné vědět, že stejně fantastickými hudebníky byli i jiní. Oni dva byli asi vhodnými postavami na to, aby se stali nejznámějšími. Nicméně nikdo se nepovažoval za nějakou hvězdu, scéna tu fungovala hodně na principu „kumpánství“. Ti dva se stali nejslavnějšími proto, že již od počátku byli velmi osobití, individualističtí instrumentalisté. Ale to samé bych řekl třeba o Paulu Rutherfordovi či dalších dvou třech lidech. Paul byl hodně negativistický, ale já bych ho s Evanem a Derekem klidně srovnal.“ To potvrzuje i Davidsonova odpověď na otázku na milníky v jeho katalogu: „Opravdu vydávám jen a pouze věci, které se mi líbí, které mám rád. Možná, že u několika málo z nich bych teď s odstupem zaváhal, ale těch je minimum. Deska, na kterou jsem asi nejpyšnější, je první sólo Paula Rutherforda. Většina jeho neuvěřitelně skvělé tvorby nebyla dokumentována. Hrozně dlouho jsem se snažil získat jeho nahrávku z Berlína z roku 1975, ale až nedávno, tři týdny po Paulově smrti, mi ji konečně zaslali, a je to skvělá, řekl bych jeho nejlepší nahrávka (viz recenzi v HV 1/08).“

Neměli bychom opomenout, že Davidson sbíral zkušenosti i během svých dlouhodobých pobytů mimo Británii. S vydáváním LP pokračoval v sedmdesátých letech v USA a v osmdesátých v Austrálii. Přestože je dlouholetým sběratelem jazzových desek a, jak sám říkal, v Sydney ho zajímala hlavně jazzová scéna, nikdy neměl chuť se zaměřit na vydávání jazzových nahrávek. „Není to vůbec jednoduché, spousty peněz potřebujete na propagaci anebo musíte vydávat velká jména, ale ta pak stojí velké peníze... a navíc jazzu se vydávalo celkem hodně, nebylo zapotřebí zakládat další label na vydávání jazzu. A navíc dnešní jazz mi připadá už hodně nezajímavý. Tak do šedesátých let to bylo ještě zajímavé.“ Ještě vyhraněnější názor má na v dnešní době celkem zpopularizovaný „redukcionismus“ (např. Toshimaru Nakamura) a na aktuální trendy v elektronice. „V šedesátých letech mě fascinovala elektronika a lidé jako Paul Lytton či AMM a vlastně i Derek Bailey se svým naprosto specifickým užíváním amplifikované kytary. Rozhodně dávám přednost akustické hudbě před amplifikovanou, ale přesto je hodně elektronické tvorby, kterou mám rád. Ale tzv. redukcionismus je pro mě svého druhu děja vu. Už v sedmdesátých letech s tím někteří hudebníci experimentovali, ale jen na nějaký čas. Ponořili se do toho, vyzkoušeli to a pokračovali dál ve „vývoji“. Paul Rutherford, John Ste-

vens či Trevor Wats se tím též zabývali, ale dnešní redukcionismus ve mně už zájem nevyvolává. Už jsem unaven z lidí, kteří na pódiu v podstatě nic nedělají. Určitě to má svůj smysl, ale postavit si na tom celou kariéru...

Z doposud řečeného by čtenář mohl nabýt dojmu, že na značce Emanem najde pouze starší generaci britských improvizátorů, ale není tomu tak. Martin Davidson v letech 1974–1988 (kdy vydával pouze LP) sice byl a od roku 1995 (kdy obnovil svůj label a začal vydávat pouze CD) dosud je zaměřený na londýnskou scénu, nicméně v posledních letech se okruh hudebníků, které vydává, značně rozšiřuje nejen geograficky, ale i věkově. Příkladem budiž Trio of Uncertainty, které kromě „veterána“ londýnské scény pianisty Veryana Westona tvoří cellistka Hannah Marshall (1973) a houslistka Satoko Fukuda (1981); případně brazilský saxofonista Yedo Gibson (1981), kterého najdeme na aktuální desce Caetitu. Z dalších nedomácích tvůrců, kteří se na značce Emanem objevili alespoň třikrát, zmiňme namátkou amerického kytaristu Elliotta Sharpa, japonského klavíristu Masashi Haradu či švýcarskou violistku Charlotte Hug.

Kromě vlastního labelu provozuje Davidson od roku 2001 i značku Evana Parkera, Psi. „Evan se v roce 1987 rozešel s Derekem [měli společně label Incus Records], ale stále chtěl vydávat své desky. Zkoušel to dál, ale byl hodně zaneprázdněn s hraním, a tak po různých pokusech přišel za mnou, zda bych to pro něj mohl dělat, a já souhlasil. On vybírá hudbu, kterou vydáme, navrhuje design, a já dělám tu špinavou práci... Ve stejném roce začali tito dva ještě spolu s Eddiem Prévostem pořádát festival Freedom of the City, z něhož Emanem pravidelně vydává to nejlepší. Když se člověk podívá na dnešní katalog značky Emanem, který jen na CD čítá téměř dvě stovky kusů, klade si oprávněně otázku, zda je možné se vydáváním volné improvizace uživit? „Dlouho jsem pracoval jako programátor, ale asi před sedmi lety firma začala propouštět a musela vyplatit odstupné, tak jsem šel, použil ty peníze a plně se teď soustředím na label. Zatím přežívám. Chtěl bych vydávat víc, neboť se toho tady děje opravdu hodně, ale jsem na to sám.“

John Cage byl nepochybně klíčovým předchůdcem improvizace, nicméně se ví, že improvizaci a jazz neměl rád. Jeho komplikované kompozice zřejmě sloužily především k eliminaci ega daného interpreta. Martin Davidson není ani hudebník ani skladatel, přesto se o něm dá říct, že současná scéna volné improvizace by bez něj vypadala určitě jinak, minimálně ta londýnská. „Pro mě je improvizace tím nejlepším způsobem, jak se hudebník může vyjádřit. Hrát podle not mi připadá omezující. I když samozřejmě mnoho hudebníků to má takhle rádo a vzniká z toho krásná hudba, přesto mi připadá frustrující, že musí hrát podle toho, co mají napsané na papíru. Z Johna Cage mám trochu smíšené pocity. Na jednu stranu mi jeho „náhodné“ kusy připa-

dají nezajímavé, na stranu druhou je zřejmé, že improvizaci dost ovlivnil. A rád ji neměl asi proto, že nese rizika opakování, návyků... ale dnešní improvizátoři se těmto rizikům snaží vyhýbat. Navíc John Stevens se improvizací snažil přesně o totéž, o co Cage kompozicí, zbavit se ega. Přijde mi důležité, aby hudebník měl svou osobitou, nezaměnitelnou hru, ale jako součást skupiny musí najít rovnováhu mezi vyjádřením svého záměru či emocí ve vztahu k ostatním spoluhráčům. Skupina jako SME byla složená z výrazných individualit, ale spolu museli dodržovat jistá omezení. Na raných deskách SME snadno rozpoznáte, že hraje Derek Bailey či Evan Parker, ale zároveň hrají jako skupina. Poslouchat je strašně důležité, možná to se sem jezdí Američani učit. New York je asi egocentrem světa.“

Martinson se připravuje na to, že v blízké budoucnosti bude muset přejít na jiné médium než CD či LP, což v jeho případě bude jistě znamenat ušetření skladovacího prostoru (jeho sbírka zabírá dvě garáže, obývací a kancelář). Poté, co z vydávání LP přešel na CD, novým formátem, ke kterému se postupně propracovává, však rozhodně nebude mp3. „Co je dnes odstrašující je snížená kvalita poslouchané hudby, hlavně u mladých lidí. Nemyslím to, co poslouchají, ale jakou technikou, zvukovou kvalitou to má. Formát mp3 je dost nekvalitní, ale spousta mladých lidí si to stahuje do svých kapesních přehrávačů, a tak konzumují hudbu. Technicky je to příšerné, především v pop music.“ Což vysvětluje, proč v sekci „download“ na stránkách labelu nenajdeme ke stažení zatím nic.



Knížákův časosběrný mash-up „Slovník metod“ v osmdesáti minutách



Text: Petr Ferenc

Padesáté CD, které vydala lounská značka Guerilla Records, patří Milanu Knížákovi. Jmenuje se *Broken Tracks* a – jak je z názvu patrné – uslyšíme na něm především Knížákovu destruovanou hudbu.

Broken music se Milan Knížák začal zabývat v roce 1965, a stal se tak předchůdcem mnoha pozdějších a slavnějších turntablistů. Původně pokládal na talíř gramofonu a nechal přehrávat všelijak upravené gramodesky: poškrábané, zkroucené pálením nebo poslepované z výřezů různých alb (jako dílky pizzy) do tvaru kotouče s otvorem uprostřed. V půli sedmdesátých let mu v Itálii vyšlo od té doby několikrát reeditované album *Broken Music*, trochu utajená „povinná četba“ všech zájemců o turntablismus, a Knížák koncepci dál rozvíjel. Objevil v upravených deskách výtvarný potenciál a začal některé z nich destruovat rovnou s tímto záměrem a především začal s „rozbitou hudbou“ koncertovat. Kromě gramofonů při vystoupení používá syntezátory a kazety. Naposledy jsme ho mohli vidět na Dnech Nové hudby v Ostravě. V rámci večera věnovaného hnutí Fluxus, při němž přítomní studenti s citem vánočních školních besídek snaživě provozovali již poněkud vousaté hudební happenings, vystoupil – coby jeden ze dvou přítomných členů hnutí – s přibližně půlhodinovým setem, jehož hluková hladina vyhnala část poklidně zívajícího publika ze sálu. Zatímco většina prezentovaných děl stihla za čtyři a až pět dekad slušně osifikovat, *broken music* se projevila jako forma nadále plná energického života. Zvuk zraněných elpíček byl doplňován dlouhými tóny a plochami syntezátorů a zvoněním na zvonec, rytmy se scházely a rozcházely, maximální hlasitost připomínala hurónský smích triumfujícího válečníka, který majestátně procházel po pódiu, tu a tam se dotkl nějakého ovládacího prvku svého hlučícího soustrojí, tu a tam zamručel do mikrofonu, dal příkaz půvabné asistentce, zacinkal a zalepoval další a další klávesy svých syntezátorů lepicí páskou.

Většinu CD *Broken Tracks* tvoří podobný koncertní záznam. Jeho sedmačtyřicet minut, na albu rozdělených do dvou částí, bylo pořízeno v berlínském Ballhausu v roce 1992 na videokameru, kterou třímala Knížákova choť Marie. Záznam proto není celý a jeho zvuk není zcela ideální. Společně s úvodní skladbou alba, *Bossa Nova Suite*, natočenou ve vídeňském studiu, ukazuje, jak Milan Knížák pracuje se sršatými kontrasty. Libými tóny klasiky prorůstají tupé údery přeskakující desky v úplně jiném, úporně neměnném rytmu. Několik vrstev přehrávaných elpíček dohromady tvoří pitvorný karneval potouchlých skřítků. Jinde je destrukce výchozích zvukových zdrojů taková, že veškeré

hudební citace zaniknou v hluku škrábaných povrchů a mučených přehrávacích mechanismů. Z kazet zní – kromě vzkazů z telefonního záznamníku, jimž je na CD věnována celá skladba – Knížákovy starší skladby, každá z rozměrnějších kompozic alba tedy pokrývá celou dosavadní Knížákovu hudební tvorbu: *Bossa Nova Suite* má vročení 1964–1991. Každá Knížákova skladba nebo píseň může být považována za samostatný opus nebo součást širšího celku. Zjemnění hrubého povrchu hudby se téměř vždy nese ve znamení dlouze držených tónů a souzvuků syntezátoru; někdy tvoří moc pěkné, současně znějící drony. Kromě provokujícího pána hluků je Knížák také jemný písničkář, který se umí vyjadřovat opravdu tiše – ve své „myšlené a tušené“ hudbě dokonce úplně neslyšně. Dokladem na CD *Broken Tracks* budiž píseň *Láska hoří* (v jiné verzi ji známe z téměř popového dvojalba *Obřad hořící mysli*), kterou Knížák zazpívá a zahraje na klavír uprostřed *Bossa Nova Suite*. Vpravena je tam poměrně necitlivě, tento ostrý stříh z těch stovek ostrých stříhů na celém albu řízne asi nejvíc.

Z šesti skladeb alba čtyři – *Bossa Nova Suite*, *Záznamník* a dvoudílný *Bal-lhaus* – reprezentují výše popsanou metodu, která kombinuje destruovanou hudbu a časosběrnou koláž. Dva dvouminutové bonusy jsou zcela odlišné. *Multi-píseň* je mechanickou koláží vokálních stop mnoha Knížákových písní. Homogenní blok proplétajících se hlasů je při své stopáži docela milý, podobně i píseň *Žlutěj marťan* z repertoáru Knížákovy mariánskolázeňské skupiny Aktual fungující na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Nahrávka na *Broken Tracks* ovšem vznikla až v roce 1983 a nahrál ji sbor, který dalo dohromady Radio Bremen. Primitivní melodie byla určena ke zpěvu falešným sborem, němečtí zpěváci ji okořenili tím, že český text zpívají foneticky tak, jak nejlépe dovedou, se všemi takto vzniknuvšími podivnostmi: neobvyklými délkami samohlásek, nesprávnými přízvuky i výslovností. Záměrně pitomé hudbě tak dávají opravdu „marťanský“ nádech. Závěrečné čtyři minuty alba jsou sice půvabné, do dramaturgie desky jako celku se ale vůbec nehodí. Znějí jako neuměle přilepený appendix nebo upoutávka na nějaký další díl Knížákových zvukových archivů. Doufám, že k jeho vydání dojde, spolupráce Milan Knížák – Guerilla zatím dala vzniknout jen pěkným plodům. ■

Plasticky nadějný rok

The Plastic People of the Universe: Live 1997

Levné knihy [www.levneknihy.cz]

Text: **Petr Ferenc**

Fanoušci Plastic People se jistě těší na DVD filmových záznamů svých oblíbců, o jejichž vydání se již delší dobu hovoří. Místo filmů Jana Ságla a Pavla Prokeše ze šedesátých a sedmdesátých let však Levné knihy vydávají záznam dvou koncertů z comebackového turné skupiny, které proběhlo na podzim 1997.

Na podzim 1997 při příležitosti dvaceti let Charty 77 Plastic People na přání Václava Havla odehráli koncert ve Španělském sále Pražského hradu. Zjistilo se, že zjitřené vášně mezi některými členy skupiny se již uklidnily, a bylo zorganizováno turné, po němž se skupina měla zase rozejít. Koncerty byly veleúspěšné, závěrečné dva pražské byly pohoťově doplněny dalšími dvěma a Plastic People se rozhodli nerozcházet. Ani smrt výhradního autora hudby Milana Hlavsy je nepřiměla vystoupit z rozjetého komerčního kolotoče, v jehož rámci si tato někdejší legenda undergroundu zahrála po celém světě.

Návrat legend

Plastikový comeback měl magickou příchut, málokdo po rozpadu skupiny v roce 1988 čekal, že své oblíbence někdy uvidí pohromadě. Po jednorázovém vzkříšení v roce 1992 (u příležitosti křtu knihy Milana Hlavsy a Jana Pelce Bez ohňů je underground si v Roxy zahrála velmi příbližná původní sestava skupiny) došlo o pět let později k znovuoobnovení klíčové sestavy. Čtyřčlenné jádro vykrytalizovával počátkem sedmdesátých let (baskytarista Milan Hlavsa, klávesista Josef Janíček, violista Jiří Kabeš a saxofonista Vratislav Brabenec) bylo doplněno bubeníkem Janem Brabcem, který s PPU začal hrát až po soudním procesu v roce 1976, ale vydržel ve skupině až do konce a významně se podílel na jejích tematických albech na Brabencovy texty (Pašijové hry, Jak bude po smrti, Co znamená vésti koně). Při rozkolu, který v PPU nastal koncem osmdesátých let sehrála Brabcova nekompromisnost velkou roli – šlo tehdy mimo jiné o uspořádání koncertu PPU ve spolupráci s místní organizací SSM či vystoupení v rámci Rockfestu, na kteréžto kompromisy část již sedm let nekoncertující skupiny odmítla přistoupit. Brabec je také jediným, kdo po nějakém čase vystoupil z rozjetého rychlíku úspěšně obnovené skupiny, aby se věnoval vlastní tvorbě.

Novým členem byl kytarista Joe Karafiát (Garage), který s Brabcem v osmdesátých letech v kanadském exilu nahrával improvizovanou hudbu. Staré časy připomenul i někdejší zvukař Plastiků Zdeněk Pájka Fišer, který v úvodu písně Magické noci hrál na těremin – v první půli sedmdesátých let byli Plastici jedinou tuzemskou skupinou, která tento předchůdce syntezátorů používala.

S několika přáteli jsem 2. listopadu 1997 vyrazil do Pardubic na druhý koncert turné PPU, které den předtím začalo v Liberci. Atmosféra byla plná očekávání a skupina své milovníky neklamala. Průřez repertoárem s důrazem na stručné písně s texty Egona Bondyho byl odehrán šlapajícím rockovým tělesem, v rychlém tempu a s nefalšovanou chutí. Hlavsa a spol. odložili nervní těkavost a záměrnou atonalitu některých plastikovských pís-

ní a zdůraznili písničkový grunt stojící na baskytarových ostinátech a přesných bicích. Byli jsme okouzleni, sen se splnil a byl kouzelnější, než jsme doufali.

Z obrazovky

Jak se jeví tehdejší podoba Plastiků po deseti letech? Na DVD najdeme záznam hned dvou koncertů, v pražském Paláci Akropolis a v plzeňském kulturním domě Svornost. První záznam je ochuzen o několik písní včetně přídavek, druhý jen o dvě a půlku přídavek – na obou záznamech chybí píseň *Prší prší* (všechny koncerty měly stejný playlist). Co se energie a prožitku týče, plzeňský koncert je z dvou uvedených tím lepším. Pražské vystoupení je zase profesionálnější nasnímáno. Jeden ze dvou kameramanů na Svornosti svůj záznam lehce znehodnotil datem svítícím v pravém dol-

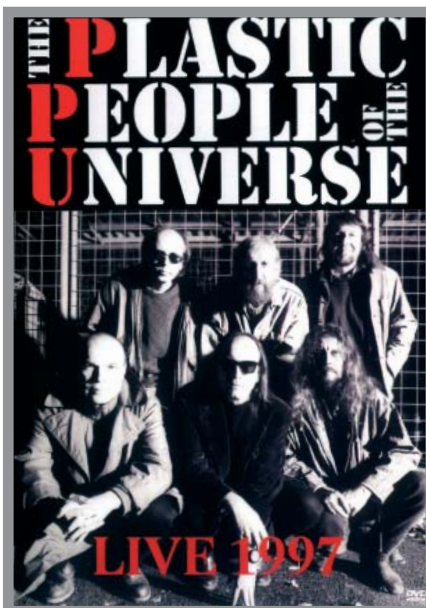
ním rohu obrazu (což ale mohlo být při postprodukcí pracně, ale přece odstraněno) a tu a tam bloudí tmou, v níž lze tušit publikum, dojem ale kompenzují odvážnější úhly a větší pohyb obrazů.

Přearanžování starých kusů bylo většinou ku prospěchu věci – z vrzavé *Dvacet* se stala stručná vypalovačka, na hustotě a napětí získala i Kabešem zpívající *Nikdo*, duet Hlavsy s Janíčkem *Rozvaha neuškodí ani kuřeti* nabyl téměř pinkfloydovskou monumentalitu. Jinde byly změny spíš ke škodě. Zkrácení skladeb *Kanárek* a *Šel pro krev* písním dodává nepříjemný dojem úspěchanosti ve srovnání s pomalým napjatým tempem původních verzí, *Elegie* je až příliš bigbítová. Velkou roli v novém zvuku skupiny hraje kytara. Plastic People se bez ní celá osmdesátá léta obešli, nyní se v jejich řadách ocitl kytarista čistě rockový, s bluesovým citěním a poněkud archaickou touhou dlouze a výrazně sólovat. Z kompaktní souhry ostatních Plastiků někdy jeho hra nepřírozně vyčnívá coby „příliš normální“ a nepřekvapivá. DVD ovšem není živý zážitek,

z koncertů Plastiků si pamatují, že mi jeho projev nijak zvlášť nevalil.

Záznam vůbec odhalil mnohá nečekaná překvapení. Naživo mi nikdy nepřišlo, že koncerty po prvních pěti písních trochu ztrácejí energii a že některá sóla (Janíčkovy v *Zácpě*) jsou sice efektní, ale až příliš dlouhá a zcela zaměnitelná. Příjemnou konstantou všech plastikovských vystoupení, která jsem viděl, byl Brabenec, jehož divoká saxofonová hra potřebně „škodila“ – na DVD si ho užijeme především v Plzni.

Dva koncerty na DVD jsou doplněny fotogalerií, texty písní a rozhovorem se členy skupiny v zákulisí Akropole – tehdy přemýšleli, jestli PPU po turné opět rozpustit nebo pokračovat dál... „Kdybyste věděli“, řekne si asi každý divák. Příložený plakát je bonus, kterému příliš nerozumím. Aby se vešel do krabičky s DVD, musel být přeložen tolikrát, že už si ho na zeď stejně nikdo nedá. Oč lepší by byl booklet s fotografiemi a doprovodným textem. ■



Příběh století

Alex Ross: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*

Farrar, Straus and Giroux

Text: **Matěj Kratochvíl**

Dějiny hudby vzdálenějších období se nám již pěkně srovnaly do škatulek: středověk, renesance, baroko, klasicismus, romantismus. Víme, od kdy do kdy dané období trvalo a co v něm bylo důležité. Zato s nedávno skončeným dvacátým stoletím je problém. Propletenec různých proudů a pojmů, moderna, avantgarda, neoklasicismus, neobaroko, neo-cokoliv, postmoderna, post-... A kromě toho ta nejistota, zda ve dvacátém století ještě má smysl zabývat se vážnou hudbou, zdali dotyčná už náhodou není po smrti. Ale když se podíváme na věc z jiné strany, zjistíme, že všechna ta přehlednost a jistota, s níž víme, že to a to je například baroko, je dána jednak odstupem, jednak tím, že nám byl příběh hudby v oné době nějak odvyprávěn. Možná přišel sedm let po skončení dvacátého století čas si pěkně vcelku vyslechnout vyprávění o jeho hudbě.

Alex Ross pracuje od roku 1996 jako hudební kritik listu *The New Yorker* a od roku 2004 provozuje blog stejného jména jako jeho kniha. Ta vyšla na konci roku 2007 a od té doby se na její adresu stihlo snést tolik chvály, až to vzbuzuje podezření. Ross studoval historii, nicméně přemýšlení a psaní o hudbě se věnuje dlouhá léta. Skutečnost, že nevyšel z muzikologické líhně, se nijak negativně neprojevuje na jeho znalostech ani schopnostech o hudbě mluvit. Právě vzdělání historika jej možná vedlo k tomu, že pro něj hudba nejsou především noty, ale že ji zkoumá v souvislosti s tím, co hýbe společností. Kniha dobře vystihuje její podtitul, protože skrze hudbu se tu máme dozvědět také více o době a atmosféře, v níž vznikala.

The Rest Is Noise nás provádí celým dvacátým stoletím a jeho první polovině je věnován značný prostor. Právě zde totiž Ross nachází rysy charakterizující celou epochu. První stránky nás zavádějí na uvedení opery *Salome* Richarda Strausse v Grazu roku 1906. Na skandální operu se přijíždějí podívat osobnosti celé Evropy, v hledišti údajně sedí i mladý Adolf Hitler, který si půjčil peníze, aby mohl přijet... Rossovo vyprávění je plné historek a scének, které občas mohou působit i trochu nepravděpodobně, nicméně autor si nic necucá z prstu. Jen nepoužívá číslované poznámky, jak je obvyklé u odborných prací. Na konci knihy jsou nicméně pod čísly stránek odkazy, z nichž čerpal, a nevěřící čtenář se může přesvědčit, odkud pochází třeba informace o rozhovoru Albana Berga s Georgem Gershwinem. Číslo poznámek by rušila plynulý tok a spád vyprávění je tím, oč tu jde především.

Na první prolístování zarazí absence notových ukázek. Přeci je řeč o vážné hudbě, hudbě, která se píše do not. I to je ovšem součástí strategie vypravěče, který dokáže plynule přejít od líčení situace v obleženém Leningradě k hudbě Šostakovičovy *Sedmé symfonie*. Popisovat znějící hudbu je vždy ošidná věc, ale Ross zdatně balancuje na hraně impresí a technických hudebních termínů, aby i čtenář neznalý teoretického pozadí třeba spektrální hudby mohl získat jakous představu o tom, jak asi zní. Cílem knihy by ale stejně měl být čtenář mířící do obchodu s CD nebo na koncert, aby si konečně všechny ty věci poslechl.

Psaní o hudbě dávné a dávnější poskytuje určité výhody. Sítu paměti profiltrovalo tu hromadu jmen a not, zůstala některá, která se považují za velká a s nimiž se vše ostatní poměruje. Dva-

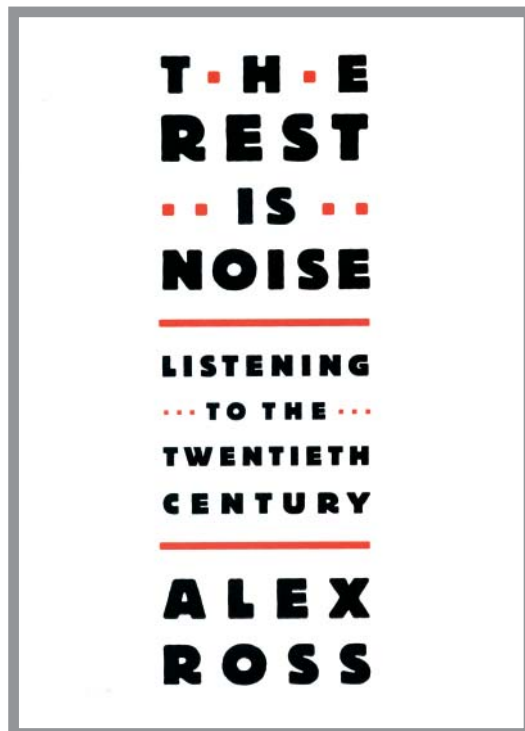
cáté století bylo posedlé zaznamenáváním a shromažďováním všech informací o všem a strachem ze zapomínání. Za pár set let možná z té doby zůstane také jen pár „velkých“ jmen, teď ale každý pisatel musí znovu rozhodovat, kde jsou vrcholy, komu dát zásadní prostor, koho odbýt jednou větou. Je důležitější Prokofjev, Boulez, nebo Cage? A pro kritiky knihy se pak otvírá skvělá možnost ventilovat svůj názor na to, kdo měl dostat víc a kdo méně.

I Alex Ross má své preference. Rozhodně nelze říci, že by přehnaně stranil evropské avantgardě. Pierre Boulez nebo Karlheinz Stockhausen mají své místo, nejsou ale nikterak vyzdvíženi nad zbytek. Ale ani John Cage není pojednán s obdivem, kterého se mu dostává v jiných knihách o dvacátém století. Stejně důležití jako experimentátoři jsou totiž pro Rosse ti, kdo komponovali „normálně“ a nesnažili se odstříhnout od hudební historie. Jean Sibelius, jehož hudba svým duchem pat-

ří spíše ke století devatenáctému, má pro sebe celou kapitolu, stejně jako Benjamin Britten.

Právě napětí mezi dvěma póly, mezi jistým populismem a elitářskou uzavřeností, se ukazuje jako zásadní rys minulého století, v němž některé skladatele muselo publikum „dobíhat“, zatímco jiní mu vycházeli vstříc. Svou roli tu hrál i vztah mezi vysokým uměním a populární kulturou a ten je v knize také rozebírán. Kabarety meziválečného Berlína i kluby New Yorku šedesátých let mají podobný vliv jako univerzity a kompoziční kurzy. A ačkoliv si Ross v průběhu textu odpouští hodnotící soudy, z epilogu je zřejmé, že právě ve vzájemném inspirování těchto hudebních břehů vidí velké pozitivum.

O hudbě dvacátého století již byla napsána řada knih důkladněji rozebírajících vývoje stylů a jednotlivá díla. Alex Ross však dokázal o krok poodstoupit, podívat se z větší dálky a pak převyprávět tak, že to dává smysl. Možná právě jeho kniha se jednou stane tím filtrem, který usnadní budoucím staletím chápání toho dvacátého. ■



Tříšt' žádné vlny

Marc Masters: No Wave

Black Dog Publishing (www.blackdogonline.com)

Text: **Petr Ferenc**

Newyorská no wave byla krátkodobou záležitostí úzce provázané komunity hudebníků, výtvarníků a filmařů. Neaktivněji se projevovala na přelomu sedmé a osmé dekády minulého století, někteří z jejich představitelů dodnes patří k vysoce respektovaným představitelům nezávislé hudební scény. Nakladatelství Black Dog jejímu vzednutí věnovalo výpravnou čtivou knihu.

Začalo to kompilací *No New York*, kterou v roce 1978 produkoval Brian Eno. Při svém newyorském pobytu se tento hudebník a producent seznámil se scénou, která svým nihilismem zdaleka předčila již notně vyvanulý módní punk a novou vlnu. Nevelká skupina umělců, žijících v tehdy neatraktivní Lower East Side plné domů vhodných pro squatting a zkoušení, se často teprve seznamovala s nástroji. Bylo mezi nimi mnoho studentů uměleckých škol, kteří cítili, že na undergroundovém hudebním poli se nabízejí lepší možnosti svobodnějšího vyjádření než ve strnulém akademickém světě.

Nejsme jako oni

Čtveřici skupin, která byla na No New York zastoupena (Mars, DNA, Contortions, Teenage Jesus & The Jerks), spojovala touha jít hudbou na úplnou dřeň, dát průběh potlačené agresivitě a vyhnout se jakémukoli manýrismu. Zatímco punk byl de facto zjednodušeným rock'n'rollem a akcentem na patřičnou módu, příslušníci no wave šli v realizaci sloganu „každý může hrát hudbu“ mnohem dál. Přestože se nikdy nevzdali tradičních rockových nástrojů (nehudební ozvláštnění instrumentáře jsou výjimkou), jejich projev byl mnohem hlukovější a primitivističtější. Mnoho kytaristů hrálo slide, protože to bylo jednodušší než se učit akordy, bubeník Teenage Jesus pro změnu používal jen jeden buben a činel, neboť „to stačí“. Počítala se naštvanost, pohrdání populárními žánry a napětí, za předchůdce a duchovní otce byly považovány kapely Velvet Underground a Suicide. Čtveřice skupin z Lower East Side pohrdala děním v „přilíhlostném“ Soho, zanechala po sobě velice málo singlů a EP desek a rozpadla se brzy po vydání Enovy kompilace.

Počátkem osmdesátých let se v no wave objevily i novátorštější přístupy. Z opovrhovaného Soho se zjevil skladatel Glenn Branca a Rhys Chatham, kteří pracovali s pozměněným laděním elektrických kytar, z jejichž překrývajících se hukotu a interferencí vytvářeli kompozice navazující na dvacet let staré pojetí minimalismu La Monte Younga. Jejich žáci Sonic Youth si Brancův a Chathamův hudební jazyk přizpůsobili k obrazu rockové písně. Jiné skupiny s laděním sice neexperimentovaly, ale díky neznalosti a okázalému ignorování hudební teorie (časté bylo „pasování“ přátel do role hráčů: odted' budeš naším baskytaristou apod.) docházely k podobným výsledkům víceméně náhodně. Tak například leader Swans Michael Gira stavěl své písně na zlostném opakování jednoho „akordu“, který si na své baskytaře pro každou skladbu sám vymyslel, a primitivismus kompenzoval nejvyšší koncertní hlasitostí celé no wave.

Jiná odnož no wave spatřila možnost – jak tomu v osmdesátých letech bylo zvykem – ve zvuku soulu a disca, které alespoň v počátcích míchala se zuřivou atonální kytarovou smrtí. Průkopníkem této symbiózy byl James Chance, mladý a rozhněvaný vůdce Contortions pověstný vyvoláváním rvaček s diváky svých koncertů. Jiné soubory zase začaly sázet na improvizaci a byly ovlivněny free jazzem, čímž postupně pronikly do světa newyorského downtownu.

Exkurze do „nevlídného“ *kdo je kdo* je plná dobře známých jmen, která v no wave našla první možnost hudebního vyjádření: v Teenage Jesus se setkala Lydia Lunch s Jimem Sclavunosem (nyní Nick Cave and the Bad Seeds), DNA byl první soubor improvizátorů Ikue Mori a Arta Lindsayy, v no wave se chvilkově „omočil“ i John Zorn, a tak by se dalo pokračovat ještě hodně dlouho.

V černé

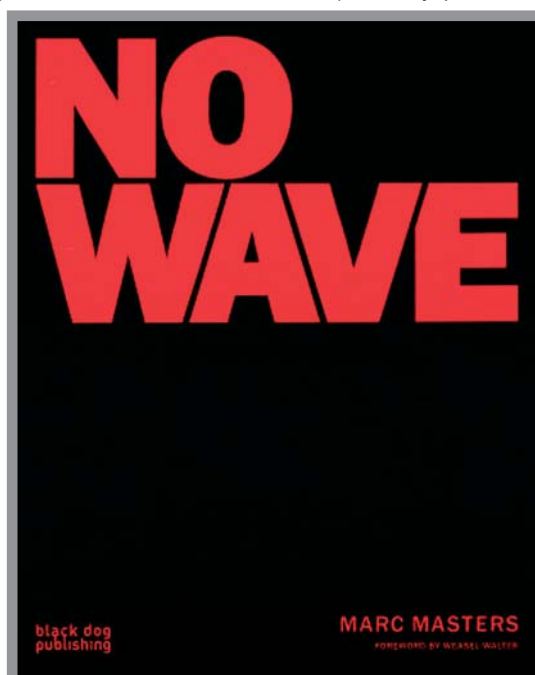
Kniha Marka Masterse je bohatě ilustrovaným průletem historie no wave uzavřeným ve velejednoduché černé obálce, která volně evokuje DIY prezentaci scény. Kromě hudby se zabývá i no wave kinematografií. Filmy, v nichž si zahrála většina nevlídných hudebníků, byly záměrně amatérské, točené na první pokus na formát super-8. Neakademická díla se často zabývala pocity bezvýchodné nudy, sourozence nihilismu a výsměchu vlastním hudebnímu vyjádření no wave.

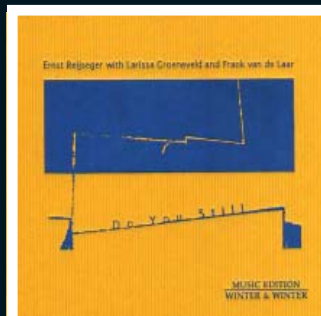
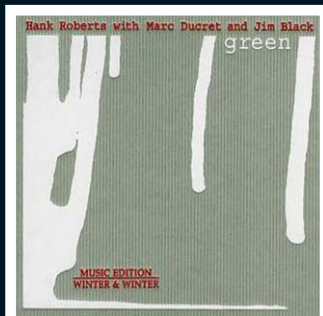
Kapitoly o spřízněných skupinách (Mars + DNA, Lydia Lunch + James Chance, Rhys Chatham + Glenn Branca atd.) a filmu jsou proloženy intermezdy věnovanými vymykajícím se hudebním dílům (bizarní album *Queen of Siam* Lydia Lunch), časopisu NO a kabelovému pořadu

TV Party, v němž aktéři no wave „zkrátka blbli“, toužící navázat na bizarní svět a filmy Warholovy Factory. Velký formát, stručný, ale informacemi nabitý styl a množství ilustrací na každé stránce z knihy dělá ideální úvod do problematiky i spolehlivý zdroj, chybí snad jen vložená CD kompilace. Mnoho starých nahrávek dosud nebylo reeditováno, svou CD verzi překvapivě nemá ani Enův No New York, jehož master byl údajně zničen při požáru.

Recenze v časopisu Wire Mastersovi vyčítá, že se nepokusil detailněji osvětlit název celého hnutí a nihilismus v něm obsažený. Domnívám se, že by to ale ani nebylo možné. Původ slovního spojení je, jak to v podobných případech bývá zvykem, zahalen tajemstvím a o autorství se hlásí hned několik aktérů hnutí, jiní se s touto nálepkou pro změnu neztotožňují a považují ji za stupidní klasifikační pomůcku hudebního tisku. Možná šlo o pouhou reakci na new wave. A konečně: scéně zasvěcený fanzin NO svůj název odvodil od prvních písmen slov New Order a jeho první číslo vyšlo ještě předtím, než se redakční okruh seznámil s hudebními výtržníky z Lower East Side a rozhodl se jim věnovat.

„Ne“ v názvu hnutí, jak Masters naznačuje, sice nemá jasně deklarovaný původ a důvod, samorostlost protagonistů, plivajících – alespoň v počátcích – na hudební směry, popularitu (mnoho no wave skupin skončilo s prvním vydaným EP, protože nehodlalo směřovat dál do neinspirativního světa show bussines) a jinou příbuznost než vzájemné přátelství, by něco takového ale asi ani nepřipustila. Ostatně, každý má pro své „ne“ jiný důvod: „*Ne bylo tehdy mým nejoblíbenějším slovem*“, vzpomíná Lydia Lunch, „*ale zároveň jsem se málokdy smála tak často, jako v té době.*“ ■





Absinth #15: berlin electronics

Absinth Records (www.absinthrecords.com)

Zatímco velké společnosti si stále lámou hlavu s tím, jak prodat miliony zvukových nosičů, berlínské vydavatelství Absinth Records, za kterým stojí kytarista Michael Renkel, operuje s malými čísly. Jeho nejnovější počín nazvaný prostě *Absinth # 015 berlin electronics* vychází v nákladu 300 kusů. Jsou to ovšem vysloveně sběratelské kousky: z obalů vlastnoručně malovaných Michaellem Renkelem je každý originálem! Jednoduše vyřešený obal (poskládaný z tvrdého papíru) přináší kolekci čtyř mini CD, která poskytují vzhled do berlínské improvizací elektronické scény (předchozí čísla mapovala už Berlin Reeds, Berlin Drums & Percussions, London Strings...).

Každé mini CD je vlastně sólovým projektem jednotlivých osobností; objevují se zde Annette Krebs, Gilles Aubry, Ignaz Schick a Andrea Emke. Každý z těchto tvůrců nás uvádí do svého vlastního zvukového světa: Annette Krebs, která hraje na elektrickou kytaru, mixážní pult a plno dalších věcí včetně nezbytného rádia, je zastoupena ukázkou ze svého berlínského vystoupení nazvaného *untitled III variation*. Její temperament se projevuje velmi krátkými či tvrdě useknutými zvuky i kontrapozicemi extrémně rozdílných hlasitostí. V její hře se objevují fragmenty rozhlasového vysílání i zvuky velmi záhadného původu, stejně jako pořádné porce ticha. Vše je propojeno atmosférou nevypočitatelnosti; ačkoliv operuje s poměrně malým počtem zvukových elementů, nikdy nemůžeme předvídat, kdy a v jaké podobě se který ozve. Gilles Aubry se zabývá programováním a vybral ze svého notebooku *volutes I-III*. Jeho hra na laptop připomíná jízdu na neosedlaném mustangu – pod jeho rukama se totiž computer mění v jakousi živoucí bytost. Zvukové fragmenty jsou prozkoumávány za přispění náhodných operací a zpětných vazeb, které vytvářejí iluzi vzpínajícího se organismu.

Ignaz Schick se tentokrát zaměřil na varhanní píšťaly, činely, různé objekty, hraje smyčcem na gramofon a elektronicky ozvučuje bůhvíco ještě. Jeho cyklus *frost I-IV* pracuje s různými cykly: konfrontuje umělé elektronické smyčky živě hraných zvuků s otáčením talíře gramofonu, který mu rozeznívá různé přikládání předmětů. Je to ono Koomaraswamyho (Johnem Cagem zpopularizované) „napodobování přírody ve způsobu její činnosti“ – prolínání cykličnosti v různých podobách a úrovních je vlastně život sám...

Andrea Ermke si vystačí jen s minidiskem a malým mixážním pultem. Používá field recordings a vytváří zvláštní koláže jakýchsi „zvukových fotografií“. Její zásahy do nahraného materiálu jsou – zdá se – minimální, ale i tak má její hudba v sobě něco znepokojivě tajemného. Slyšíme zde vcelku obyčejné věci: kapání vody, déšť, kroky, hřmění a podobné všední záležitosti. Zároveň je však vnímáme jako svého druhu hudební textury, které se prolínají a střídají. Jejich slyšení přes záznam je ostřejší, ale i vzdálenější skutečnosti. Je to jakési *děja vu*, všechno jako bychom už slyšeli, ale někdy jindy a jinak. Hudba Andrey Ermke – ale konec konců všech autorů zde zastoupených – nás vede k hlubšímu, pozornějšímu a tvořivějšímu naslouchání všemu, co se kolem nás děje: inspirace je totiž všude!

Jaroslav Štátný

Hank Roberts with Marc Ducret and Jim Black: Green
Ernst Reijseger with Larissa Groenevald
and Frank van der Laar: Do You Still
 Winter & Winter (www.winterandwinter.com)
 Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Dva violoncellisté a jejich tria v poststylovém katalogu producenta Stefana Wintera. Hank Roberts (*1954) je postavou z newyorského downtownu, přičemž je spjatý spíš s jeho starší generací – děním kolem klubu Knitting Factory v osmdesátých a devadesátých letech. Hrál hodně s Timem Bernem i Billem Frisellem (naposled v sónickém projektu *Richter 858*). Patří ke klasickým postavám winterovského katalogu už od alba *Black Pastels* (1988), po němž následovalo dalších deset. Roberts hrál ve strunném triu i proti elektronice, od free exprese

a zvukových detailů se vždycky vrací k riffům a melodii. Důvěruje jasným melodickým mantlům: příležitostně i zpívá, jeden okraj jeho tvorby hraničí s new age.

Novinku *Green* natočil vloni na turné s Markem Ducretem a Jimem Blackem. Kytarista i bubeník tu ukazují nejen hráčskou techniku, ale i citlivost. Albem totiž prostupují hudební témata, která Robertsovi „věnoval *Treebeard* (tedy *Stromovous*), *náčelník indiánského kmeny Delaware*“. Vazbici a rezonující Ducret dominuje mezihrá, které stojí proti melodickým částem: ve suitě *Bernie*, ulpívajících stavech skoro bez rytmu, se s kytarou barevně mísí cello. Jsou tu zaměnitelné postjazzové etudy, když však v *Trees* Hank Roberts zazpívá, připomene po svém zemřelého cellistu a producenta Arthura Russella. „Indiánská“ suite *Lenape* má v sobě surové pohanství, ještě surovější pra-country, free ponor do jiného světa, ke konci pak zařikávání odcházejícího lovce (s hendrixovským Ducretem). Je to nejsilnější část alba, kde osobní avant-citění dobře pracuje s podněty z tradiční indiánské kultury.

Nizozemec Ernst Reijseger se etnických podnětů mnohokrát dotkl, jeho nové album je však především klasicky komorní. Na mimořádném *Requiem For Dying Planet* (2006) shrnul hudbu pro film Wernera Herzoga *The Wild Blue Yonder*: po boku západoafrických i sicilských zpěváků se tu rozpomněl na dávné rituály. I nový titul je zčásti herzogovský: uvozuje jej sedmnáct minut hudby pro film *Rescue Dawn*. Hodinové album spojuje výrazná forma: nedlouhé skladby pro dvě cello (Larissa Groenevald, E. R.) a klavír (Frank van den Laar). Reijseger se z klasického tvaru vzpíná rozšířenými technikami, smyky připomínajícími ptačí křik nebo tibetské trouby. Dvě cello mají někdy v téže chvíli úplně jinou funkci, jindy se majestátně spojí do zvuku až varhanního.

Zkušenost z avant scény (především v napětí mezi strukturou celku a detailem zvuku) se tu jaksí odráží, tohle album však především doplňuje obraz Reijsegera o skladatelskou tvář. Po „africkém“ albu (*Janna*) nebo volných improvizacích (*Continuum*) to má cenu: takhle jsme ho už dlouho neslyšeli.

Pavel Klusák

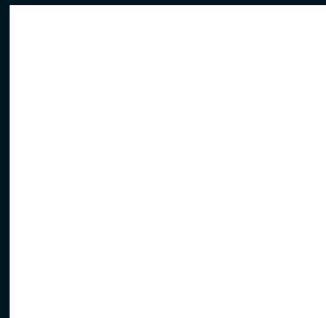
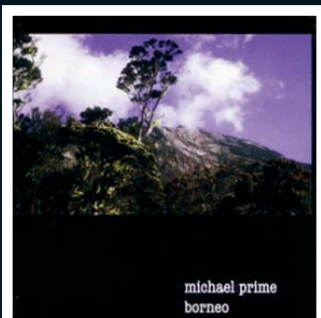
Meredith Monk: Impermanence

ECM New Series (www.ecmrecords.com)
 Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Pomíjivost je inspirována šokem ze smrti skladatelčiny dlouholeté partnerky, holandské choreografky Mieke van Hoek (1946–2002). Nahrávka vznikla v lednu 2007 jako záznam hudební části multimediálního představení, se kterým Meredith Monk vystupovala od roku 2003.

Americká skladatelka, vokalistka, filmařka, choreografka se narodila v hudební rusko-židovské rodině roku 1942 v Peru, kde její matka zpívala na operním turné. V roce 1964 dokončila studia na univerzitě Sarah Lawrence, kde ji zajímala především lidová hudba. Vlastní cestu v hudbě ale našla v izolaci, zcela sama, v doprovodu vlastního choreografického gesta. Více než sto projektů jí v průběhu dlouhé profesionální dráhy získalo obdiv kritiky i diváků. Nejinspirativnější je její novátorský přístup k hlasu, takzvaná rozšiřující vokální technika: zvuky připomínající vzdechy, nádechy, nárek, škytání, smích, zvířecí zvuky, exotické rytmy a škálu energie, pocitů a emocí. Hlas se vznášá v bezčasí jako dědictví dávných civilizací, jako prostředek transcendence, poselství jiného světa. Získala řadu ocenění a grantů, včetně „grantu pro genie“ MacArthur Foundation. Její hudba se objevila ve filmech *La Nouvelle Vague* Jean-Luca Godarda a *The Big Lebowski* Joela a Ethana Coenových. Její skladby interpretují i celebrity jako Björk. Autorka začala v roce 1968 založením interdisciplinární společnosti The House a v roce 1978 pokračovala vytvořením vokálního souboru, zabývajících se provozováním jejích skladeb. Ať šlo o opery, písně, site-specific performance, filmy, instalace, její dílo se stalo inspirací pro řadu umělců.

Hlavními tématy jsou pro Meredith Monk zrození, ženství, paměť, rodina, kořeny, smrt. Téma „pomíjivosti“ patřilo vždycky do její domény: hudba zapsaná jen v paměti, melodie zpívané na abstraktních fonémech, nesouvislá gesta mizejícího světa, jódlování.



Konečná nahrávka je výsledkem pětiletého hledání a vývoje. Sestává z šestnácti na první pohled jednoduchých melodií, propletených do vokálních koberců. Meredith Monk na ní pokračuje ve spolupráci s Theo Bleckmannem, Ellen Fisher, Katie Geissinger, Chingem Gonzalesem a Allison Sinffin, jejichž hlasy komunikují s jejím hlasem někdy až v sedmihlasém kánonu. Vokální pletivo podpírají multiinstrumentalisté Bohdan Hilash, John Hollenbeck a Allison Sniffin hrající na piano, templové zvony, magnety, vibrafon, marimbu, saxofon, clarinet, basový buben atd. Monk říká v bookletu: „Ze začátku jsem psala pro hlas jako nástroj; teď si dovoluji považovat nástroje za hlasy.“

Meredith Monk známe u nás ze dvou vystoupení v pražském divadle Archa v letech 1994 a 2001, a tak si při poslechu CD dokážeme přestavit, jak Theo Bleckmann jezdí po pódiu na botách s kolečky heelys, máme před sebou projekční plátna s fotografiemi dávno zemřelých a zažíváme něžnou komunikaci všech účastníků projektu, rituálně se smiřujících s odchodem přítelkyně Mieke.

Smrt je pro zarážejícím způsobem velkou část společnosti tabu, a tak působí smířlivý, melancholický přístup Meredith Monk jako zjevení. Monk nebyla nikdy sentimentální. Její meditace nad smrtí a mizejícím časem je vizí, kterou získala prostřednictvím londýnské organizace Rosetta Life. Ta posílá profesionální umělce do hospiců za pacienty, aby jim pomohli zobrazit nejdůležitější vzpomínky pomocí písni, tance nebo kresby.

Úvodní *Last Song* parafrázuje nad pomalými akordy písní spojení „poslední příležitost, poslední tanec, poslední minuta, poslední sbohem, poslední láska, poslední letní růže“. Když se skladatelka vrátila z hospiců v Anglii, začala zkoumat zápisky v denících své partnerky a našla v nich použitelné texty. Tak se nově v písničkách objevují celá slovní spojení místo obvyklých slabik a fonémů. Dále ji při přípravě projektu, jak tvrdí, ovlivnilo dílo kontroverzního archetypálního psychologa Jamese Hillmana. Buddhistka Meredith Monk popisuje *Pomijivost* jako „kontemplativní, nelineární poetickou skladbu“. „Když zemřete, opustíte zemi, váš obraz se ztrácí s vaší nepřítomností. Pozůstalým zůstane esence.“

Druhá část *Pomijivosti* sleduje strukturní dimenze v rychlém toku. Objevuje se i nádech polky, kterou Meredith Monk našla v zápiscích jedné z pacientek, a také mexický tanec smrti.

Pomijivost je úvahou nad smrtí přítelkyně, ale zároveň cítíme i vlastní smrtelnost. Nahrávka se zdá být přípravou na odchod, příručkou poukazující na fakt, že naše životy obsahují zázrak možnosti vykoupení. Jde o kompozici, která by se mohla stát součástí učebních osnov na přípravu na závěrečnou cestu.

Pavla Jonssonová

Michael Prime: Borneo

Mycophile Records (mikep@myco.demon.co.uk)

Společným jmenovatelem všech jedenácti kompozic nového dvojalbum známého zvukového ekologa, environmentalisty a soundartisty Michaela Primea je terénní nahrávání *in situ*. Prime se tentokrát za exotickými zvukovými strukturami a obrazy vypravil na severní, malajskou část Bornea, kde je v únoru 2005 lovil v tropických pralesích, na vysokohorských masivech i na mořském pobřeží, ve vesnicích i na lokálním rozhlasovém vysílání. Některé nahrál autenticky, jiným pomohl citlivými intervencemi. Po návratu své úlovy až do října 2006 dodatečně editoval a upravoval doma ve studiu. Nové akvizice léta budovaného zvukového archivu mají povahu akustických událostí, odehrávajících se na pozadí přirozené kulisy šumů a šelestů přírodního i kulturního původu. Na jedné straně jsou manifestací attaliovského konstatování, že nic se neděje v pietní tichosti, na druhé cageovsky apelují na zvýšenou pozornost ke všem zvukům.

Primeovo zvukové umění nereprezentuje skrze fiktivní naraci, nýbrž prostřednictvím selektující databáze. Jeho autorský záměr sice konstruoval tuto databázi s ohledem na zvukové zdroje a ne na posluchačské konvence, vědomí posluchače je však manipulováno stejně jako v audio narativních způsobech reprezentace. Posluchač slyší děje, ze kterých asociativně fabuluje příběhy, k nimž podnětem jsou textové deskriptice k jednotlivým

nahrávkám. Fenomenologický indeterminismus a spřádání příběhů jako antropologická konstanta zde koexistují v příkladné shodě. Zvukové obrazy Bornea, naryšované podle Primeovy kreativní percepce, znějí následovně: perkuse rituálů, slavicích čínský nový rok ve vesnici Kota Kinabalu, se mísí s vřavou přihlížejících vesničanů na pozadí přirozené zvukové krajiny; rušný život venkovského tržiště na chvíli přehluší bubnování tropického lijáku; amplifikované bioelektrické signály dřeviny Tongat Ali, jejíž kůra se těší pověsti afrodisiaka, narušují občasné zvuky z golfového hřiště; bzucení much, přitahovaných pronikavým zápachem největšího květu na světě (rostlinného parazita *Rafflesia pricei*), vytváří přirozenou kulisu pro zvuky produkované bioelektrickými signály vzácné květiny; ryba ukusuje řasy v jezírku na poloostrově Karambunai; cikády soupeří o partnery ve větrem rozhoupaných korunách stromů; rozhlasové signály a lovící netopýři poletující nad noční pláží vytváří působivou zvukovou instalaci. Umělcova imaginace a ekologické přesvědčení v kombinaci s převratnou nahrávací technologií zplodily nový, strukturální impresionismus. A třebaže Prime ve svých kompozicích stylizuje spontánně produkované zvuky metodami selekce, amplifikace a intermodulace, snaží se zachovat jejich přirozené rytmy alespoň tím, že je nahrává v původních ekosystémech. Uvědomuje si, že ačkoli vychází zvuky pro své kompozice sám negeneroval, pouze citlivě zaznamenal, svým zásahem do cizího prostředí způsobil nepřirozené, uměle stimulované reakce nahrávaného prostředí. Nicméně, pokouší se učinit slyšitelnými skryté životní rytmy.

Jelikož člověk cílevědomě přetváří ekosystém, do kterého se narodil, přizpůsobuje ho vlastním, neustále se zvyšujícím civilizačním nárokům a „potřebám“, v Primeově hudbě se nutně objevují i akustické otisky nebiologických procesů. Jeho koncept „zvukové ekologie“ proto zastřešuje kromě zvuků nedotknutých (dnes už raritních) ekosystémů také prostředí poznačené civilizací. A dotýká se též přirozené podstaty zvuků, z kterých strukturuje svou hudbu a z které vyzařuje zásadní nesouhlas autora s všeprostopupujícím sonickým znečišťováním, zejména ze strany agresivních médií. Tomuto znečišťování se bohužel nevyhnulo ani Borneo, zejména jeho severní část, jež stále více podléhá turistickým nájezdům. Možná, že zvuky, které slyšíme z nejnovějšího alba Michaela Primea, lidské ucho již v blízké budoucnosti nebude moci slyšet vůbec. Byla by to opravdu velká škoda.

Jozef Cseres

Heiner Goebbels: Landschaft mit entfernten Verwandten

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Německý skladatel Heiner Goebbels (rozhovor s ním najdete v HV 3/04) nahrávkami své hudby trh rozhodně nepřesycuje – jeho předposlední CD *Eislermaterial* vyšlo v roce 2002 (viz recenzi v HV 2/03). Jeho tvorba se také zakonzervování na nosiči poněkud vzpírá. V posledních letech je totiž v centru jeho pozornosti pole na pomezí hudby a divadla, které na sebe bere někdy podobu scénických koncertů, jindy útvarů určených rozhlasovým vlnám (tzv. Hörstück) a někdy se blíží opěře. *Landschaft mit entfernten Verwandten* (Krajina se vzdálenými příbuznými, premiéra se konala v roce 2002 v Ženevě) autor jako operu označil, aniž by se nějak cítil svázan žánrovými konvencemi. Namísto lineárního děje, jednající postav a jasněho rozdělení rolí se před námi odvíjí sled obrazů, v nichž se z hudebníků stávají herci, z renesanční Itálie se přesouváme na divoký Západ či mezi turecké vířící dervise, mluví se zde mnoha jazyky. A přesto to všechno dává dohromady smysl.

Těmi vzdálenými příbuznými, vstupujícími díky Goebbelsovi do dialogů, mohou být i autoři textů: spisovatelka Gertruda Steinová (z knihy *Wars I Have Seen*), básníci Henri Michaux a T. S. Eliot, filozof a astronom Giordano Bruno, malíři Leonardo da Vinci a Nicolas Poussin. Pokud bychom se pokusili v několika frázích vystihnout obsah opery vymezené slovy a myšlenkami těchto osobností, mohly by to být třeba tyto: krajina a zobrazení krajiny, pozorování obrazu, celek a detail v obraze jako paralela jednotlivce a veřejného prostoru, hledání příbuznosti mezi zdánlivě vzdálenými detaily... A jako další



klíčové slovo prochází texty válka. Leonardo da Vinci vysvětluje, jak správně malovat bitvu, Gertruda Steinová popisuje bombardování Francie, T. S. Eliot vypočítává kanóny na vojenské přehlídce. Skrze výjevy z minulosti tu Goebbels mluví o současnosti, ale ne tak, aby to znělo jako jednoznačné ideologické stanovisko, což je společné většině jeho děl. *Landschaft mit entfernten Verwandten* je dílo vrstevnaté po stránce textové a je to také spektakulární podivná (Goebbels si ji sám režíroval) s mnoha kostýmy, vodou i hořícími modely hradů na scéně. Jak takový útvar může fungovat jen ve zvukové podobě? Velice dobře. V hudbě se sice slévá stejně pestrá směs vlivů jako v textech, výsledek je ale naprosto celistvý. Před ušima nám tu defilují zvukové obrazy, které jsou dostatečně konkrétní, aby někam nasměrovaly posluchačovu představivost (orientální flétna, pochodové rytmy, country, bollywoodský sladkák...), a přitom povědomé prvky vyvažují elementy překvapivými a v dobrém smyslu divnými. V tom můžeme slyšet odkaz Goebbelsovy zkušenosti s rockem i improvizací, ale také vliv jeho skladatelského vzoru, Hanse Eislera, který rovněž vždy hledal rovnováhu mezi srozumitelností a progresem. Jemně exoticky snívá přemítání flétny se tak střetává s agresivním glissandem klarinetu, ohlasy renesanční polyfonie jsou posunuty do atonální současnosti, do zklidněných ploch vpadávají „nepatřičná“ zvuková překvapení a posluchač je udržován ve stavu napětí. Toto napětí vydrží až do konce téměř meditativního finále, stojícího na zvuku zvonů slévajících se do proměnlivé plochy. Nelehké role divadelních hudebníků se pod vedením dirigenta Franka Ollu zhostili členové Ensemble Modern a Deutscher Kammerchor, kteří na mnoha místech vystupují i jako sólisté, přednášející jednotlivé texty. K nim se připojuje ještě barytonista Georg Nigl (mj. Faust v opeře Pascala Dusapina, kterou jsme recenzovali v HV 1/08) a herec David Bennet. Pokud další nahrávku vydá Goebbels opět za pět let, rozhodně se ta současná do té doby neoposlouchá. Stejně jako na mistrovském obraze v ní totiž můžeme nacházet nové detaily a prohlížet ji z nových úhlů.

Matěj Kratochvíl

Don@u.com: Lieder ohne Worte

Atrakt Art [http://34.sk]

Slovensko-vídeňské septeto vzešlo ze setkání skladatele a improvizátora Daniela Mateje s vídeňským kytaristou Matrinem Siewertem v roce 2002. Řeka Dunaj, spojnice Bratislavy a Vídně, propůjčila své jméno volnému kolektivu improvizátorů rekrutujících se především z bratislavského souboru Vapori del Cuore a z vídeňských kruhů neidiomatického improvizingu – ostatně, Siewerta, bubeníka Martina Brandlmayra a kytaristu a hráče na laptop Christiana Fennesze mělo české publikum možnost vidět nejednou (všichni tři se například představili vloni na podzimním Stimulu). Bratislavskou část skupiny kromě hráče na gramofon, CD přehrávače a další elektroniku Mateje tvoří flétnista a hráč na elektroniku Marek Piaček, klarinetista Ronald Šebesta, klávesista Peter Zagar a Matejův dvorní zvukař Roman Laščiak. Respektive: takto se hudebníci sešli na debutovém albu po mendelssohnovsku nazvaném *Písňe beze slov*. Sedm částí pětadesátiminutového alba bylo nahráno na koncertech v šamorínské synagoze, kde bratislavské doplňují Siewert a Brandlmayr, a na bratislavských Večerech nové hudby, kde se slovenské jádro rozrostlo o Fennesze.

Z hudby Don@u.com je dobře znát multižánrová improvizátorská zkušenost vídeňských a akademický původ bratislavských – Matej, Piaček i Zagar jsou aktivní hudební skladatelé, kteří improvising berou jako další, ne však jedinou možnost hudebního vyjádření. Vzniklé napětí je tím, co album Don@u.com činí tak neobvyklým. Fenneszovy glitche a občasné groovy vídeňské rytmiky se proplétají s akustickým zvukem dechů, který má nejbližší k soudobé komorní hudbě, ale umí vykouzlit i půvabná ostinata. Podobně je převážně elektronický tok oživován i občasným klavírem, jindy Zagar používá syntezátory. Matejova ready-mades z poškrábaných desek a živě vytvářených smyček na CD přehrávačích působí jako příjemné koření a noha postavená na zem, jinak se hudba spíše vznášá v prostoru coby proměnlivý oblak. Nebo, přihlédneme-li k názvu skupiny, jako voda vznášející se ve stavu beztíže. Mění svůj tvar od rozsáhlých

forem po soustředěnější a v její průhlednosti můžeme pozorovat bohatství vnitřních dějů. *Písňe beze slov* jsou, jak se zdá, jednou z těch desek, které se nemohou oposlouchat.

Uznávám, je to mnohokrát opakované klíše, ale v Čechách stylově ani kvalitativně srovnatelné album stále ještě nevyšlo.

Petr Ferenc

Michael Zerang duos: Cedarhead

Al Maslakh [www.almaslakh.org]

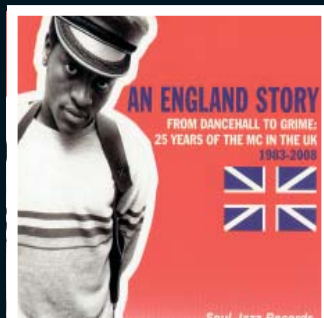
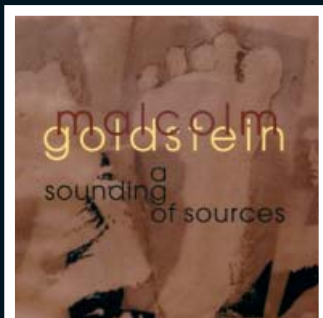
Libanonské hudební vydavatelství neidiomatického hráče na trubku Mazena Kerbaje není chrličem alb, naopak je spíše uvážlivé v publikování blízkovýchodních improvizovaných a zvukově progresivních nahrávek. Prezентuje kvalitu namísto kvantity, což některé labely podobného typu podceňují. V této své nekompromisnosti ukazuje, nakolik je libanonská scéna nejen otevřena vlivům západní hudby, ale ve svém potenciálu nadaných hudebníků s nezaměnitelným jazykem ve svém regionu i velmi důstojná a nezlomitelná nedávnými válečnými událostmi.

Předposledním vydaným albem labelu Al Maslakh (Jatka) je *Cedarhead*, dílo, které se skládá ze sedmi improvizovaných hudebních dialogů amerického fenomenálního perkusisty a hráče na darbuku Michaela Zeranga, který má k tamnímu regionu rodinnou a kulturní vazbu díky svým syrským kořenům. Přestože je Zerang považován za výtečného freejazzového perkusistu a skladatele, album *Cedarhead* jej odhaluje i coby citlivého improvizátora, který dokáže i v oblasti nesmluvené zvukové komunikace těžít ze svých kulturních kořenů. Přestože se free jazz i volná improvizace zrodily z jazzu, jehož je Zerang právoplatným odrodilcem, nemá tento hudebník potřebu sólových exhibic nebo vychloubání se svým umem; způsob jeho hry je esencí umělecké pokory.

Album obsahuje sedm dialogů s libanonskými hráči na tradiční nástroje i s elektronickými a akustickými improvizátory a vykazuje se přepestroutou paletou různých hudebních stylistik. Michael Zerang dokládá, nakolik je často slepá a neproduktivní cesta improvizátorů, kteří používají pouze zvuky a téměř si zakazují čerpat z různých tradic a kontextů, nakolik je nepřínosné bát se jasných rytmů a melodické hry na nástroj. A přitom nelze tvrdit, že by se věnoval násilnému roubu etnického kódu na platformu radikálních zvukových ploch, které mnohdy – a zvláště v kombinaci s elektronikou – dosahují chaotických a abstraktních rovin. Například pravděpodobně v nejetičtější souhře s elektronikem a hráčem na pásky Raedem Yassinem je strukturovaná hra na darbuku neustále atakována samplovými tradičními zpěvy, rozmývanými elektronickým louhem nebo v jistých momentech zpomalovanými na páskách k nepoznání, a přesto si dokáže zachovat svůj pravidelný a logický charakter. Je evidentní, že perkusista umí přizpůsobit svůj svět každému z hudebníků, což je patrné z duetu s hráčem na tradiční flétnu nay Bechirem Saadé, kde se Zerang upozaďuje k minimálním výrazovým prostředkům a je spíše klasickým společníkem užívajícím typická východní schémata.

Ovšem nejsilnější a nejexpresivnější jsou dueta s o generaci mladšími improvizátory: s kytaristou Sharifem Sehnaoui a Charbelem Haberem, objevitelem netušených možností trubky Mazenem Kerbajem, saxofonistkou Christine Sehnaoui a elektronikem Jassem Hindi. Někdy se Zerang soustřeďuje na absolutní minimum – na pomalé údery na jeden buben, jindy zase na nervové sonoristické ataky bicí soupravy, někdy na používání smyček při hře na činely nebo na pravidelné a mikroskopické náznaky rytmů. V této rozmanitosti možností dorozumění tkví jeho olbřimi muzikantská síla, která ukazuje, kolikrát je vlastně perkusistou a jak dokáže podpořit spoluhráčův hudební svět, který ne vždy musí znít avantgardně. Ale nejde jen o sílu výrazu hlavní postavy; libanonští tvůrci jsou mu sami výtečnými partnery, kteří dokazují, že i v místech bez velké „jinohudební“ tradice lze začít takřka od nuly a katapultovat se na světovou úroveň.

Lukáš Jiříčka



Malcolm Goldstein: A Sounding of Sources

New World Records (www.newworldrecords.org)

Americký houslista, skladatel a improvizátor Malcolm Goldstein (*1936 v Brooklynu) vzešel z ovzduší americké avantgardy padesátých a šedesátých let, což lze vycítit i z jeho pozdějších skladeb, které jsou obsaženy na profilovém albu *A Sounding of Sources*. Všem jsou vlastní například prvky performance, rovnoměrné zastoupení striktní kompozice a aleatoriky, nepřeborné témbrové bohatství, ale třeba i společensko-politická angažovanost. Album sice zahrnuje čtyři Goldsteinovy příspěvky, ve skutečnosti však jde o dvě dvojice tematicky i hudebně úzce spolu souvisejících skladeb.

Ve dvou verzích *Configurations in Darkness* z roku 1995 si Goldstein zvolil za výchozí materiál několik lidových písní z Bosny a Hercegoviny (jednoznačně protiválečné gesto) a také další předem stanovené komponenty – škály tónů s jejich harmonickými funkcemi, rytmické vzorce, předepsanou dynamiku apod. –, které posloužily jako opěrné body pro improvizované pasáže. První verzi hraje Goldstein sólově na housle, druhá je založena na interakci kvinteta ve složení housle (Goldstein), pozoun (Radu Malfatti), basklarinet (Philippe Micol), flétna (Philippe Racine) a violoncello (Beat Schneider).

Elektroakustická skladba *Ishi / timechangingspace* vznikla ve Studiu akustického umění při Westdeutscher Rundfunk Köln v roce 1988. Goldstein v ní použil zaznamenaný mluvený projev a zpěv posledního představitele indiánského kmene Yahiů, známého pod pseudonymem Ishi (cca 1860–1916), z tohoto materiálu vytvořil smyčky, které navrstvil a doprovodil neokonečným decentním „povrzáváním“ na housle. Zvolna plynoucí tok polyfonního tkaniva nenarušují žádné zvraty, jeho proměnlivost vychází pouze z prostřídávání „melodického hlasu“ (v této roli se ocitá vždy jedna vrstva, která je na okamžik oproti ostatním zesílena) a z vytváření quasi fugových těsen nebo naopak pročišťování vertikálních střetů vrstev. Závěrečná skladba navazuje – jak napovídá již její název *Ishi / „man waxati“ Soundings* (man waxati znamená v jazyce Yahiů pramen) – na předchozí. Album jí graduje v tom nejlepší slova smyslu: struhající živelnost Goldsteinových sólových houslí a jeho místy uplatňovaného šamanský zaklínacího zpěvu zvýrazňuje fascinující akustika jeskyně kdesi na jihu Francie, kde byla nahrávka pořízena; nechce se ani věřit, že byla vydána bez následných postprodukčních zásahů. Nosný vrchol znamenitého a energií nasyceného alba.

Vítězslav Mikeš

An England Story. From Dancehall to Grime: 25 Years of the MC in the UK, 1983-2008

Soul Jazz Records (www.souljazzrecords.co.uk)

Londýnský label Soul Jazz Records se stal adoptivním otcem (a matkou zároveň) archívů napůl zapomenutých populárních žánrů minulosti. Dřevní ska, raritní funkové nahrávky, newyorská new wave, afro-jazz nebo brazilská tropicalia se dočkaly v jeho péči reprezentativních (a často také remasterovaných) výběrů, které pomohly oživit jejich odkaz pro současné generace. Nejnovějším počinem je odvážný pokus zmapovat na dvou CD (s bohatě vybaveným bookletem) historii britského MCingu, což je termín zahrnující dancehallový toasting, hip-hopový rap i všechno mezi tím. Jsou to dějiny spojené pupeční šňůrou s historií britského reggae a dancehallu včetně jejich svěbytné britských potomků drum'n'bass, UKgarage nebo grime. Dvoudiskový výběr jako by pokračoval tam, kde končí kniha *Tighten Up!: The History Of Reggae In The UK* autorů Michaela De Konigha a Marca Griffithse. Idealistické reggae se v polovině 80. let mění v agresivnější a nihilistický dancehall, jehož semínko bylo v Anglii zasazeno v roce 1984 hitem *Mi God Mi King* Papa Leviho. S ním přišel také nový vokální styl „rychlé mluvy“, kterým zpěváci doprovázeli produkci soundsystemů. Díky specifickým vlivům promlouvala jamaická hudba v Británii do vývoje hip hopu (na výběru nechybí London Posse, Blak Twang, Roots Manuva, Ty) i klubových stylů 90. let jungle a drum'n'bass, jež reprezentují Jakes & TC nebo MC Skibadee. V právě probíhající desítiléti

pak pirátské vysílačky ovládla britská varianta garage a následně přišel grime (Glamma Kid, Riko). Všechny tyto subžánry vždy definovaly odlišné rytmické vzorce, a zatímco odborníci si všímali hlavně stylových proměn hudby, rappeři byli vždy na druhé koleji. Neprávem. Třeba rap v grime je jiný než v americkém hip hopu a jeho výrazové prostředky (slang, flow i údernost) přispívají k síle žánru, vyjadřujícímu urbánní klaustrofobii pozdního kapitalismu stejně silně jako jeho beaty. Snad bude výběr *An England Story...* první splátkou dluhu, který má britská městská kultura vůči mužům a ženám za mikrofonem.

Karel Veselý

Bernhard Lang: DW 14 + DW 9

Cavalli-Records (www.cavalli-records.de)

Rakouský skladatel Bernhard Lang (viz rozhovor v minulém čísle) pracuje se smyčkami, ale není minimalista. Zajímají ho hry mezi neměnností a proměnlivostí, a tento zájem, filozoficky podložený Deleuzovými texty, je od roku 1998 základem volné série DW, tedy Differenz/Wiederholung neboli Rozdíl/Opakování. V ní Lang zkoumá, jak se proměňuje naše vnímání zvukového materiálu při repetitích s různými proměnami, jak lze přepínat mezi lineárním a cyklickým pojetím hudebního času. Skladby tohoto cyklu jsou určeny pro nejrůznější obsazení od symfonického orchestru přes citeru až po gramofony. Jedním ze zdrojů Langova zájmu o cyklické hudební myšlení byl jazz, a ten má výrazné slovo v *DW 14* (2005), kde se setkávají smyčky nahané symfonickým orchestrem a jazzová sestava (Gerald F. Preinfalk – saxofon, Peter Herbert – kontrabas, Wolfgang Reisinger – bicí). Ve srovnání s jinými inkarnacemi DW zde prvek odlišnosti převažuje nad prvkem opakování a hudba má výrazné lineární tah. Freejazzové znějící pasáže jsou expresivně vypjaté, saxofon se často pohybuje v řezavě vysokých polohách, pod nimiž se jen nenápadně vynořují orchestrální plochy a až po nějakých pěti minutách vůbec zaregistrujeme náznak zasmyčkování. Živí hudebníci se jen občas nechají svěst k repetování a za chvíli zase míří pryč. Teprve v závěrečných pěti minutách skladby dostane větší prostor orchestr a jeho zasekávané fráze dovedou hudbu k údernému finále, po němž následuje krátká coda.

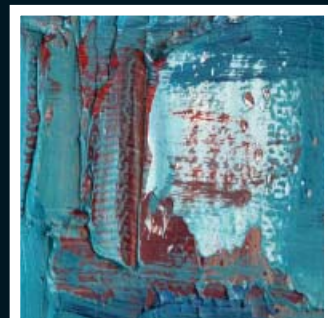
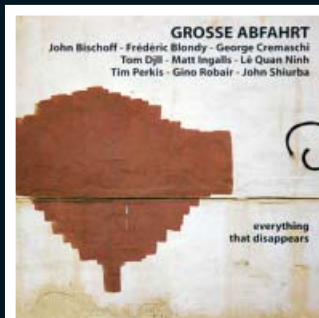
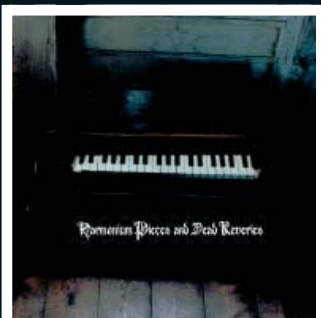
Druhá skladba na disku, *DW 9* s podtitulem *Puppe/Tulpe* (2003), je určena pro hlas a osm nástrojů (hraje Remix Ensemble z Porta) a je věnována památce básníka, performera a Langova přítele Christiana Loidla (1957–2001). Také ona pracuje s jeho texty, které jsou rozdrobeny na malé kousky a rotují tam a zpět v podání Salome Kammer, zpěvačky se zkušenostmi z operet, kabaretu i evropské hudební moderny. Právě k evropské moderně hudební výrazivo tohoto kusu odkazuje skrze atonální melodické linie a jistou afektovanost. Jako by se po téměř stu letech Lang vrátil ke slavné skladbě *Pierrot lunaire* (1912), dekadentnímu melodramu svého rakouského skladatelského předchůdce Arnolda Schönberga, a „přeoral“ ji optikou dnešní doby. (Možná v tom je i prvek hledání nějaké „rakouské hudební identity“, koneckonců další položkou v Langově diskografii má být vyrovnávání se s dalším slavným Rakušanem v kuse nazvaném *I Hate Mozart*.) Part vokalistky je velice náročná, vyžaduje bleskové a precizní přeskokování mezi hlasovými polohami, které je navíc komplikováno nutností zpívat střídavě na několika různých mikrofonech, které hlas posílají do různých umístění ve stereu. Zřejmě nejpůsobivější jsou ty pasáže, v nichž nástroje utichnou a zpěvaččin hlas do ticha přednáší na pomezí zpěvu a šepotu. Zatímco smyčky amerických minimalistů se snažily být emočně neutrální a objektivní, Lang dokazuje, že jimi lze docílit i pravého opaku a najít skrze ně hudbu, která se za city nestydí.

Matěj Kratochvíl

Es: Sateenkaarisuudelman

Fonal Records (www.fonal.com)

Na lo-fi scéně vychází zpod rukou málokomu taková chráněná důstojnost jako Sámmu Sänpääkiläovi, šéfovi finské komunity/labelu Fonal. Tahle nahrávka vyšla na vinylu u vydavatelství Kraak3 už v roce 2005: teprve nedávné vydání na kompaktu jí ale přineslo



nadšený ohlas v desítkách recenzí v mnoha zemích. Co se děje tak mimořádného, když Sámí klečí s nejlacinějším syntezátorem na podlaze?

Magickým jádrem dvojbalba jsou plochy (Sámí říká „písňe“) titulní suity, které Sänpääkilä třibil na koncertech od roku 2002. Casio, varhanní zvuky a drobné šumy se tu vrství, jako by někdo vytvářel v čase strukturu z nespočetných nánosů průsvitné pásky. Ani jedna z obou ploch nemá stabilní rytmus: jen se tu přelévají fragmenty, jejichž švy hladinu nepravidelně člení, stejně jako lupance zvukového systému, který je sekvencemi občas už přehlacený (na druhé klávesky hraje dlouholetý spoluhráč a kamarád Jan Anderzén). Kontrast mezi jednoduchým základním principem vrstvení casia a výslednou vzornou meditativní plochou je tak velký, že nutí člověka zas a znova se k hudbě vracet a kontrolovat, co to vlastně slyšel. Dalším důvodem k návratu je, že tenhle typ hudby pohlcuje a hypnotizuje, brání se analytickému poslechu s odstupem.

Sateenkaarisuudelma II a III před časem posloužily Sámimu jako hudba ke krátkým filmům, které dokreslují poetiku jeho přátelského okruhu. V jednom snímku lidé pod širým nebem zpomaleně vyskakují do vzduchu; komentujícím titulkem je biblický citát: „*Nebo andělům svým přikázal o tobě, aby tě ostříhali na všech cestách tvých.*“ V druhém filmu sledujeme běžce zasněženým lesem bořit se do sněhu, jako by se obtížně krajíně extaticky oddával.

Druhou polovinu natáčel Sámí s přáteli, které našel v Torontu na výtvarné stáži. Kytarista Jeffrey Alexander a cellistka Miriam Goldberg přesně dotvářejí především dvanáctiminutovou drone-psychedelickou plochu *Maailmankaari II*, o stupínek noisovější a neklidnější než výše zmíněné. Dvojalbum uzavírají nejstarší skladby z roku 2002: jemné vibrování efektované kytary s nedotýkanými strunami a pak klasický „Es-model“ s mnoha kumulovanými vrstvami klavírní hry a sborovým zpěvem.

Sámího spojuje s kamarády-spoluvůrci intimní osobní vazba, přes kterou v hudbě dosahuje něčeho nadosobního. Nadto umí trpělivě a ve fázích stavět delší plochy: o tom jsme se konečně přesvědčili i na koncertech v Praze a Ostravě v březnu 2007. Známy nástroj mu zní úplně osobitě, stejně tak technika smyčkování. Má mimořádný talent dělat z obyčejného neobyčejné.

Pavel Klusák

Sorc'henn: Harmonium Pieces And Dead Reveries

Faunasabbatha (www.myspace.com/faunasabbatha)

Název projektu už svou neobvyklostí předznamenává setkání s něčím neznámým a podivným, titul desky zase podkřívá základní motivy, které se točí kolem sedmi delších skladeb. Autor pochází z Francie, svoji vlastní tvorbu (možná poněkud sarkasticky) definuje jako náboženskou a pohráváním si s blackmetalovou estetikou na obalech, názvy skladeb a celkovým vystupováním naznačuje smysl pro mystično – pokud k tomu přidáme fakt, že pro natočení celé desky postačilo pouze staré harmonium, rýsuje se cosi velice přitažlivého. Odpálení celé desky v podobě kompozice *Toulgoat* poté můžeme vnímat jako vržení pitoreskního balvanu z kopce – celých sedm minut se valí jeden jediný akord, fanaticky opakovaný a nikterak modifikovaný, v pravidelném odtikávání, které evokuje známou metaforu věčnosti – havran, který každý den přiletí k hoře sahající až do nebes, klovne do kamene a zase odletí, zničí celou horu za dobu, která se rovná jednomu mrknutí oka v nekonečno. Stejně apokalypticky působí i album, které se sice s ubývajícím stopáží nepatrně proměňuje, přesto je zřetelné, že veškerá jeho síla spočívá v repetičích – není pak důležité, jestli jednotlivé skladby trvají deset minut nebo hodinu – album je tak jako tak určeno k pomalému odbublávání v přehrávači nastaveném na sáhodlouhé smyčky. Samotná hudba se natolik rozpíná, že si sama říká o zaplnění celého prostoru a použití jako svého druhu zneklidňující furniture music.

Rozhodně jedno z nejextrémnějších alb za poslední dobu, zároveň učebnicový příklad pronikání metalového étosu do diametrálně odlišných druhů hudby – i kdyby se o Sorc'henn

mluvilo jako o black metal ambientu, nikomu by se to nemohlo zdát divné. Sorc'henn totiž může být cokoliv – zhudebněné Zjevení Janovo, polehávání na lůžku psychoanalytika, průlom do středověkých zobrazení černého moru nebo jenom další z alb, které svou formální jednoduchostí většinu posluchačů spíše odradí. Tak jako tak, jde o navýsost intimní a osobní hudbu a souhrn beztak není možný.

Jiří Špičák

Grosse Abfahrt: everything that disappears

Emanem (www.emanemdisc.com)

Právě vydané druhé album projektu nazvaného Velký odjezd obsahuje záznam loňského koncertu v Mills College, plného elektroakustických improvizací. Opět (jak je u Emanem téměř zvykem) přináší album necelých osmdesát minut, které jsou v tomto případě podmíněny hlavně dvěma okolnostmi. První je smrt filosofa, sociologa, teoretického anarchisty Jeana Baudrillarda (1929–2007), jehož kniha *America* posloužila jako zdroj (více méně náhodně vybraných) titulů čtyř částí alba. A jelikož původním záměrem celého projektu Grosse Abfahrt je propojovat klíčové hudebníky oblasti San Francisco Bay s projíždějícími hosty, většinou Evropany, druhým motivem bylo využití turné francouzského dua perkusionisty Lê Quan Ninh a pianisty Frédérica Blondyho (oba známe z pražských koncertů, případně slyš jejich album *Exaltatio utriusque mundi*, Potlatch, 2003). K sedmi zúčastněným Američanům patří kromě iniciátora projektu – trumpetisty Tom Dilla – dva průkopníci live elektroniky John Bischoff (ten na Mills College i vyučuje) a Tim Perkis, dále klarinetista Matt Ingalls, kytarista z Molecules John Shiurba, „bubeník, co nebubnuje“ Gino Robair a z táborského projektu C.E.S.T.A. známý George Cremaschi (kontrabas, elektronika).

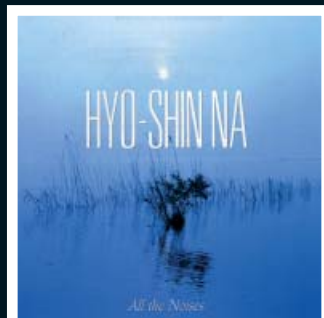
Devět hudebníků vtahuje posluchače do své hudby citlivě a pomalu, a první část plná škrábání, drnkání, cinkání, profukování, bublání basklarinetu a občasných pípání je tak ouverturou k *negativity paradox achieved in humour realm*. V té se vše zesiluje (kromě elektroniky, která se vzdala svého hlasu ve prospěch akustiky) a člověk si snadno představí Lê Quana, jak kroužením něčím kovovým po čínelu položeném na horizontálním velkém bubnu vyluzuje hrubě dunivé drones, Blondyho nakloněného do nitra klavíru, jak útočí na jeho vnitřnosti, Dilla, jak cpe kapesní kornet do své trumpetu, a k tomu Robaira, jak si hraje s různými hejblátky na bláně svého bubnu, což vše v celku vydá chvílemi na hodně divokou a místy i nezvykle rytmickou smršť. Ve třetí části dochází k částečnému zklidnění, nicméně o to většího prostoru se dostává „odpočatým“ elektronikům, včetně Shiurbovy kytary. Opětne společné naladění pak kulminuje v závěrečné, téměř čtyřicetiminutové *geometric undulating driveway symmetrical, all the road of masters*. A že se na desce setkávají mistři improvizace, potvrzuje i skutečnost, že nedochází k žádným nekontrolovatelným exhibicím jednotlivých aktérů, ale vše je podřízeno harmonickému tkaní společné inspirace. Nesnadné, ale stimulující album, které postupně odhaluje jednotlivá vlákna táhnoucí se do hlubin krásy.

Petr Vrba

Alvin Curran / Cenk Ergün: The Art of the Fluke

Tear

Invencí i motivací nestárnoucí audiokejkliř Alvin Curran si na stará kolena libuje ve spolupráci s mnohem mladšími hudebníky. Po několika společných projektech se sicilským elektronickým hudebníkem a zvukovým inženýrem Dominicem Sciajnem nahrál loni album s oaklandským skladatelem a laptopistou Cenkem Ergünem; oba protagonisté se potkali coby pedagog a student proslulé Mills College. *Umění šťastné trefy* není jenom šťastné obgenerační setkání dvou odvážných krotitelů zvuků, je to rozvášněná aréna bez diváků, ve které se dva gladiátoři mění v obětavé spolubojovníky, vyprazdňující zásobníky svých samplerů se společným záměrem artikulovat neuchopitelný chaos do přijatelně-



šího chaosu. Nejsou to kompozice, nýbrž procesuální metaasambláže, kde zanikají veškeré rozdíly mezi reálným a virtuálním časem, mezi originály, kopiemi a simulakry zvuků a procesů, kde individuální autorství splyvá v organické akční jednotce „Curgün“. Intuice a náhoda se setkávají se zkušeností a vytříbeným vkusem dua, které bravurně žongluje nejenom se zvuky, ale především s jejich významy a kontexty. Osm čísel provedených v noisové estetice s incidentální syntaxí nejvýstižněji vystihuje typická persiflující formule mistra A.C.: „*Jsou to čísla, jež se točí v každodenních kolech štěstěny ve vysušeném písku ... jaká bývají uveřejňována na prvních stránkách Locrian Times hned vedle článků o šestihlavých psech, nalezených v nějaké dehtové šachtě, o klavírech pod vodou, na které hrají přílivové vlny, anebo plamínčích šlehajících z hory Chimaira v jižní Anatolii.*“ Za tato čísla by se nemuseli stydět ani ti nejradikálnější japonští noisemakeři bez kulturních konvencí a percepčních zábran. Nad spáchanou kolektivní herezí se jako motto vznáší název sedmého z osmi čísel, rádiocitát *As JC has said*.

Jozef Cseres

Robert Ashley: Tap Dancing In The Sand Unsounds (www.unsounds.com)

Robert Ashley (*1930) získal pozici „zasloužilého amerického experimentátora“ především díky svým operám. Od konce sedmdesátých let – počínaje videooperou *Perfect Lives* – v nich zkoumá možnosti kombinování médií, ale také estetický potenciál banality. Banality jazyka – vyprávění historek o ničem, kde je obsah potlačen ve prospěch intonace – i banality hudby. Akordické postupy pop music, preludování barového klavíru nebo kýčovitě zvuky syntezátoru jsou stavěny do nových kontextů a nabízeny k jinému slyšení. Pro Ashleyho je typické, že motivy i celé části hudby a textů přecházejí ze skladby do skladby. Část jedné opery se stane základem opery nové, vrstvy se vrství jedna na druhou... Takovou genezi mají i některé položky na recenzovaném CD holandského tělesa Ensemble MAE.

Kořeny titulní skladby sahají do roku 1979, kdy skladatel ztělesnil Hectora Berlioze ve videu experimentátora Woodyho Vasulky. Text pro tuto roli si poskládal z nesouvislých poznámek a fragmentů filozofických spisů, v roce 2004 jej pak doplnil instrumentálními party, které mají za úkol různými způsoby zdvojit rytmickou strukturu a intonaci řeči. Následující kus, *Outcome Inevitable* z roku 1991, má zase původ ve skladbě, či spíše kompoziční pomůcce z roku 1962 nazvané *Fives*, což je tabulka umožňující vytvářet podle číselných kombinací hudební útvary. Z této tabulky byly odvozeny melodie pro sólové výstupy jednotlivých nástrojů, které se střídají nad ostinátním pulsem violy a tlumeného basového bubnu. *Hidden Similarities* z roku 2005 zase představuje jakýsi náčrt, který byl o rok později přepracován do opery *Concrete* a v němž se hudebníci ansámblu stávají vyprávěči (tentokrát je jazykem holandština). Všechny tři kusy spojuje napětí mezi neustálým opakováním některých prvků hudby (akordy klavíru, ostináto violy...) a nepravidelností jiných, stejně jako jistá monotónnost, zvýrazněná navíc převládající tichou dynamikou.

In memoriam ESTEBAN GOMEZ (quartet) z roku 1963 nabízí trochu jiný zvukový zážitek. Smyčcové kvarteto si tu patnáct minut lebedí v dlouhých tónech a pomalu se proměňujících souzvucích, které by našly příbuzné ve skladbách Alvina Luciera nebo Phila Niblocka. Závěrečná skladba *She Was A Visitor* (1967) je jakýmsi sborovým pitváním titulní fráze. Zatímco jeden hlas ji neustále dokola opakuje, ostatní, rozdělení do skupin, si z ní vybírají jednotlivé fonémy, které pak zpívají, dokud jim stačí dech. Kolem mechanické „smyčky“ složené ze čtyř slov se tak vytvářejí šumící a hučící zvukové mraky. Zatímco první tři kousky jsou možná místy až příliš sladké a ukolébavkové, *She Was A Visitor* je v této verzi jednoznačně nejlepší skladbou desky (bylo by skvělé slyšet ji živě). Jinak je ovšem kolekce dobrou možností okusit z hudby i na prahu osmdesátky velice produktivního Ashleyho.

Matěj Kratochvíl

Hyo-Shin Na: All the Noises

New World Records (www.newworldrecords.org)

Hi Kyung Kim: Crystal Drops

Albany Records (www.albanyrecords.com)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Přestože si americká vydavatelství New World Records a Albany Records nijak zvlášť nekonkurují (první jmenované se na okrajové žánry zaměřuje mnohem intenzivněji než druhé), tentokrát se dokonale „sešla“, když ve stejnou dobu vydala nahrávky dvou jihokorejských skladatelů působících ve Státech: Hyo-Shin Na (*1959) resp. Hi Kyung Kim (*1954). Na obě alba se navíc vešlo shodně po čtyřech komorních skladbách, pro něž je – tu ve větší, tu v menší míře – příznačné vzájemné působení orientálního a okcidentálního hudebního myšlení.

V hudbě Hyo-Shin Na vystupují korejské motivy na povrch zřetelněji, což jen stvrzuje skladba *All the Noises in the World* (2006) pro tradiční korejské nástroje taegeum, haegeum, kayageum, changgu, komungo, piri (v podání souboru JeongGaAkHoe). Zvukové kvality tradičních nástrojů rodné země autorky se však ozývají i při použití západoevropského instrumentáře, ať již ve skladbě *Ocean / Shore 2* (2003) pro klarinet, housle, violu a violoncello, nebo ve smyčcovém kvartetu *Ten Thousand Ugly Ink Blots* (2006), jejichž poslech mi připomněl kvartety ázerbájdžánské autorky Frangiz Ali-Zade. Východnímu myšlení podléhá i zacházení s hudebním materiálem, který je rozvíjen na quasi improvizované bázi a v meditativním duchu. Platí to nejen o třech zmíněných skladbách, ale i o téměř půlhodinové klavírní kompozici *Walking, Walking* (2004), věnované klavíristovi Thomasi Schultzovi (v jeho podání skladba zní i na albu): základní hudební myšlenky, převzaté z písně chilského hudebníka Victora Jary, se tu rozměňují v monotónním „přešlapování“ na místě, aby se v samém závěru vrátily do své původní podoby.

Hi Kyung Kim leckdy postupuje obdobnými způsoby, jako Hyo-Shin Na: v *Triu, Sori* (2002) použila kromě klarinetu a violoncella korejskou bambusovou flétnu daegeum, jinde zvuk tradičních nástrojů v náznacích imituje, například ve smyčcovém kvartetu *Primitive Dance* (1999). Obecně má však její tvorba, soudě alespoň dle nahrávek na albu, blíže k tradici evropské moderny, což lze prohlásit zejména o dvouvěté klavírní skladbě *Crystal Drops* (2003) nebo o *At the Edge of the Ocean* (2001/03) pro komorní ansámbl.

Ačkoli si většina posluchačů v souvislosti se soudobou jihokorejskou hudbou vybaví nejspíš hlavně jméno jejího nejvýraznějšího představitele, Isanga Yuna (1917-1995), strávil svého poslední tři dekády svého života v Německu, recenzovaná alba naznačují, že zajímavých skladatelských osobností má tato země (i za svými hranicemi) nepochybně více. **Vítězslav Mikeš**

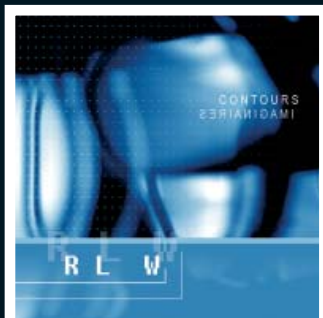
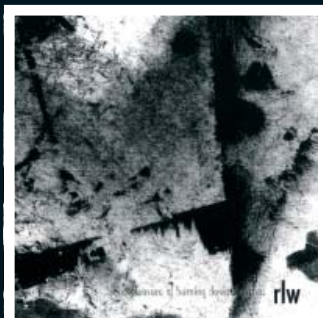
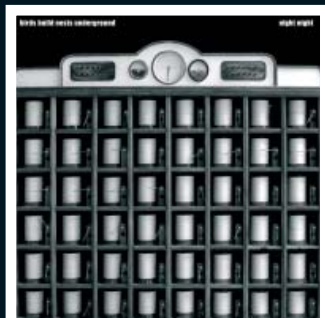
Our Brother The Native: Make Amends For We Are Merely Vessels

Fat Cat Records (http://fat-cat.co.uk)

Když se začalo psát nové milénium, z marylandských lesů vykoukl Animal Collective jako špička ledovce nové vlny jamujících kapel, spojujících folk, noise a postrock. Label Fat Cat je objevil pro svět; rozhlížel se však současně, zda nekápne ještě na někoho spřízněného. Přes MySpace našel trio amerických školáků: dvěma bylo šestnáct, jednomu osmnáct. Vydavatelé se nadchli pro jejich demosnímky a v roce 2006 vydali debut *Tooth And Claw*.

Dva kluci z Michiganu se při natáčení nesetkali se třetím z Kalifornie: dotáhli stopy na dálku. Zvuk přesto působí jako session umanutých hudebníků, kteří si budují vlastní svět s perkusemi, smyčkami, kytarami, hračkami. Uměli by regulérní píseň, ale na cestě k ní zabloudí a už tam zůstanou. Berou šum z rádia a ženou ho přes efekty, hostujícím vokálem přispěla jedna z maminek. Album, jež v sobě mělo střet lesa a dnešních teenagerů jako v *Záhadě Blair Witch*, bylo nadějně, ale trochu rozbité, nepročištěné. Label dal šanci nezvykle mladým muzikantům a na výsledku to bylo znát.

S novým, druhým albem udělali Our Brother The Native tak překvapivý skok vpřed, že z toho nelze nemít velkou radost. Snad je to taky tím, že už pracovali spolu, spojitě, na



jediném místě. Deska je jednodušší, drží se však stylu, který kluci nikde neokoukali. Do jejich lo-fi perkusivních session totiž zaťal dráp temný rozpadlý metal, jaký známe od SunnO))) nebo Boris. Výsledkem je kombinace, v níž na různých místech slyšíme chaotický mix ráže Godspeed You Black Emperor!, ambientní drony jako od Stars of the Lid, zvukové koupele Sigur Rós nebo noise a beaty à la Black Dice. Vokální metalové „zvracení“ tu zní křečovitě, jinak se styly prorůstají a přelévají s dobrou přirozeností.

Osm skladeb (trvajících od šesti do čtrnácti minut) je nejen prostoupených tísni a napětím: hra s tímhle stylem tu působí navíc uváženě, zrale, s mírným odstupem. V táhlém charakteru hudby zároveň proznívá čilý vnitřní život, teenager hraje na rodinné piáno a okolním noiseem jako by při tom komentoval duchy, kteří v domovském obýváku dlí. Často paralelně znějí libé a nervní zvuky. Vzácně nebanálně umějí Our Brother stoupat ke klimaxu. V mixu je záznam domácího brnkání, jež jeden z členů jako dítě posílal do nemocnice dědečkovi s rakovinou. Snímky svých rodin použili autoři téhle epicky ambientní desky do bookletu.

Dobrý label mimo jiné dává svým kapelám dobré podmínky k růstu. Nevím, jak konkrétně podpořili Fat Cat tohle trio, ale druhým albem, které slyším jako opravdu mimořádný letošní počín, se jim hledající mladíci nepochybně odměnili.

Pavel Klusák

Birds Build Nests Underground: Night Night

Love Nest (www.bbnu.eu)

Vinylové desky mají své nenapodobitelné kouzlo a kdo mu propadne, nestane se nikým jiným než fetišistou. Objevování zvuků, které jsou schované pod hudbou, se věnuje speleologická metafyzika zvuku neboli turntablismus, jehož podoby sahají od vrcholové atletiky hipopových žonglérů s beaty až k experimentům soudobé avantgardy. Pro oba póly platí, že z obnažených zvuků vinylového média vytváří novou kvalitu, druzí jmenovaní však oproti těm prvním nejsou svázáni diktátem pravidelného rytmu nebo posluchačské přízně. Pražská dvojice Birds Build Nests Underground (Petr Ferenc a Michal Brunclík) je českou odpovědí na alternativní proud gramofonismu, jenž je fascinován možnostmi náhodných souladů několika souběžně hrajících přístrojů. BBNU samozřejmě těmto magickým momentům strojové komunikace všemožně pomáhají, jejich nahrávky vznikají v mezprostoru mechanického přehrávání a manipulací s vinyly v reálném čase. Svůj dlouhohrající debut *Night Night* dokončili už v létě 2005, ale vydali ho teprve v listopadu loňského roku vlastním nákladem, stylově pouze na vinylu v limitovaném počtu 333 kusů. O zestárnutí desky nelze mluvit, mnohem spíše pro ni uzrála posluchačská obec, která se se současnou podobou turntablismu mohla setkat na koncertech v rámci festivalu Stimul (včetně asi nejslavnějšího současného představitel žánru Philipa Jecka). Album po vydání získalo zaslouženou pozornost, o čemž svědčí ocenění kritiků Anděl v žánrové kategorii Alternativní hudba. BBNU si našli v rámci žánru vlastní cestičku, která je odlišná od agresivního zneužití média Christiana Marclaye, dekonstruktivního sarkasmu Otomo Yoshihideho nebo nihilismu Philipa Jecka. Často posluchače kolébají v ambientních plochách šumů a praskání, což je možná způsobeno tím, že dvě ze čtyř skladeb původně doprovázely filmy Josepha Cahilla (studenta a spolupracovníka Jana Švankmajera). BBNU jsou ochotní přiznat, že i metafyzické lupání nakonec vytvoří nějaký rytmus, a finální katarzí skladby *Airportairplanechurchhospitallivingroom* obstará melodie jak z obývací idylky. I hudba pod hudbou (jak svůj styl nazývají) je vlastně nakonec hudba. Někdy krásná, hladivá, jindy znepokojující. Nic víc, ale také nic méně.

Karel Veselý

Robert Piotrowicz: Lasting Clinamen

Musica Genera (musicagenera.net)

Ačkoliv je Polsko zemí nakloněnou spíše sentimentální a melodické hudbě a stále v jeho uměleckém světě cítíme tradici slovanské melancholie, existuje několik hudebníků, kteří raději než písně nebo plachtivý jazz preferují ostré a nekompromisní zvukové světy vzdá-

lené pocitovému tesknění. Je těžké hovořit o polské škole noise, ale je jisté, že Zbigniew Karkowski, Zenia a Robert Piotrowicz náleží k výrazným představitelům umění hluku. Elektronik, kytarista a improvizátor Robert Piotrowicz je pravděpodobně nejsilnějším talentem ze zmíněné trojice, neboť se dokáže svobodně pohybovat napříč několika hudebními styly, aniž by jeden získával dominantní pozici nad druhým. Navíc je organizátorem štetínského festivalu s evropským renomé Musica Genera, zasvěceného volné improvizaci, elektronice a noise.

První oblast, které se věnuje – jak v duu se saxofonistkou Annou Zaradny, tak i v mnoha mezinárodních spolupracích (vzpomeňme album s Xavierem Charlesem) –, je volná improvizace, druhou metal a grind core, třetí prostor je v jeho tvorbě vyznačen mantinely surového zvukového umění – komponovaného noise. Již na svém předchozím albu *Rurokura and the Final Warm* Piotrowicz dokázal, že je mistrem hrubozrnného a rytmicky výrazně strukturovaného elektronického kraválu, aby na novince s názvem *Lasting Clinamen* dosvědčil nejen kvalitu, ale i neustálý vývoj své hlukové poetiky. Album *Lasting Clinamen* sestává ze čtyř pečlivě propracovaných kompozic, které nedávají prostor náhodě. Je to dílo, které je narozdíl od předchozího opusu daleko více zaměřené na detailní průzkum a analýzu několika postupně rozvíjených zvuků, vytvořených na analogovém syntezátoru Doepfer A100, než na vzrůstající, zmnožující se a zintenzivňující se plochy. Pro Piotrowice je důležitější charakter a barva několika zvuků a jejich postupný a až nepostřehnutelný rozvoj, než neustálé zahušťování extrémního světa dalšími elementy. Výsledné dílo je také daleko méně rytmické a daleko více je temným ambientem nebo plodem hlukového minimalismu než předchozí počín plný neustálých zvratů. Analogový syntezátor zde oproti laptopové scéně získává navrch svou plastičností zvuku a až hmatatelnou „rukodělností“ všech na něm tvořených procesů. Jednotlivé frekvence se v prvních třech skladbách minimalisticky opakují a vzhledem k tomu, s jak jemně strukturovanými zvuky Piotrowicz pracuje, je těžké si evidentně všimnout probíhající změny celkového ustrojení kompozic. Tyto tři skladby působí dojmem krátkých melodií roztažených do maximálních délek, v nichž se ukazují jednotlivé švy a tkaniva všech zvuků, jejich výsledkem není žádná potřeba předat konkrétní sdělení, ale nutkání skrze zvuk komunikovat jistou krajín a hraniční emoci racionálně prodloužené agrese. Oproti tomu čtvrtá kompozice si libuje v přerušovaných a nepravidelně pochroumaných rytmech stvořených z elektronicky drnčivých palisád, které působí silně neurotizujícím a znejišťujícím dojmem hudebního světa, jehož řád se nerozpadl či nerozpustil v chaosu, ale funguje podle alogických a drastických pravidel.

Recenzovaná nahrávka Roberta Piotrowice dokládá, nakolik i v rovinách noise lze hovořit o jasných kompozičních záměrech, u nichž můžeme číst jak vlivy elektronické, tak i vážnohudební kultury, a nakolik toto vzájemné nasycení se tradice může být přínosné a inspirativní. Přestože senoise jako styl může zdát být vyčerpán, právě konfrontace kompozicí nebo jinými kontexty umožňuje nikoliv pouze jeho přežití, ale i kreativní rozvoj.

Lukáš Jiříčka

rlw: The Pleasure of Burning Down Churches

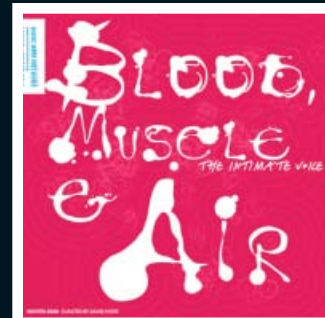
Black Rose Recordings (srmeixner@yahoo.co.uk)

rlw: Contours imaginaires

Substantia Innominata (www.substantia-innominata.de)

Ralf Wehowsky, v současnosti známější pod zkratkou rlw, byl spoluzakladatelem jedné z prvních německých víceméně industriálních skupin P16.D4 a vydavatelství Selektion. Na sólové dráze nepřekvapivě spolupracoval s hyperproduktivními, žánrově spřízněnými umělci jako je Merzbow, Jim O'Rourke a jeden z dědiců konkrétní hudby Lionel Marchetti.

Název pětačtyřicetiminutového CD o čtyřech skladbách – *Rozkoš z pálení kostelů* – pochází z Vietnamu. Když touto zemí Wehowsky projížděl, setkal se s veteránem americké armády, který na stará kolena navštívil místa, jež v mládí bombardoval. Mířilo se



prý tehdy především na chrámy; vysoké budovy jsou nejsnadnějšími cíli. Toto setkání a kolekce terénních nahrávek pořízených ve Vietnamu byly Wehowskému prvním impulsem k vytvoření alba, které neusiluje o to být akustickým otiskem genia loci a dějinných zvratů, ale volně inspirovanou atmosférickou mozaikou.

Výčet použitých zvukových prostředků – terénní nahrávky, akustické zvuky i elektronika – nezní nijak neobvykle. O čistokrevný post-industrial či musique concrète tu ale v žádném případě nejde. Wehowsky si je vědom svého zázemí a možností žánrů, přistupuje k nim ale jako k homeopatikům a dává mu je opravdu střídavě. Jeho nejsilnější zbraní je náznakovost, nedořečenost. Hudba se dlouze rozvíjí, často na hranici slyšitelnosti, a ve chvíli, kdy máte pocit, že víte, na čem jste, zcela přirozeně, snad s lehkým ostychem, metamorfuje. Nejhlasitěji znějí terénní nahrávky – ruch ulice plné kol a rikš, vzrušené německy křičící hlasy na telefonním záznamníku (páska vložené kazety byla patrně podrobena další manipulaci). Tu a tam hlasitě probleskne záměrná akustická chyba, například ostrý střih s neodstraněnými lupanci. Nejlibější středové a basové frekvence, tvořící pěkné interference a náznaky melodicko-harmonických postupů, jsou naopak nejtíšší. *The Pleasure of Burning Down Churches* ovšem není album postavené na prudkých kontrastech. Jeho síla tkví v neuchopitelnosti neustálého přelévání nálad.

Značka Substantia Innominata, na níž vyšla desetipalcová, okrově průhledná vinylová deska *Contours imaginaires*, je sublabelem známého německého vydavatelství Drone Records, které se orientuje na půvabně vypravené sedmpalcové singly. Substantia Innominata je série desetipalců, v níž se zúčastnění umělci pokouší zvukově ztělesnit „šedou hmotu, temný kontinent v nás a kolem nás, to nepojmenovatelné, nedefinovatelné“... atd. Wehowského realizace je na toto téma šestá v pořadí a je zkomponována z několika vteřin zvuku klavíru a hlasu. Ve třech skladbách desky je tento výchozí materiál proměněn v nervní drone s občasným náznakem původní podoby zvuku (jediný rozpoznatelný akord v celé desetiminutové kompozici), jindy je týrán změnami rychlostí, což na desce působí obzvlášť dobře – posluchač chvíli dumá, zlobí-li mu gramofon. Konečně závěrečných pět minut je třepetavým tkanivem blízkým soudobé elektroakustické hudbě. Celkových dvacet minut představuje ideální stopáž.

Petr Ferenc

Jacaszek: Treny

Miasmah (www.miasmah.com)

Label Miasmah vstupující do třetího roku své existence vypouští desky do světa s velkou opatrností a maximální měrou dává kvalitu – nahrávky se sice dají spočítat na prstech jedné ruky, jejich výpravnost a pečlivost při vydávání je však více než zjevná. Albem polského autora vystupujícího pod jménem Jacaszek jako by se majitel značky Erik Skodvin (Svarte Greiner) zároveň pokoušel oprašovat syntézu klasických nástrojů a smyčců s elektronickými podpěrami, tak jak ji známe z prvního EP Deaf Center nebo z dob, kdy se Skodvin pohyboval po netlabelovém ledě jako Xhale. Jeho chránělec Jacaszek tedy obrací kormidlo směrem od neurotických škrábanců akustického doomu a vnáší pod střechu vydavatelství opět trochu klidu a pravidelnosti. Hlavní slovo sice znovu mají smyčce nebo klavír, tentokrát ale rezignují na prvek náhody a spíše než rozviklaný obraz zkázy a tragických příběhů z minulých století se snaží navodit atmosféru poklidného rozjímání nad dávno minulým. Výrazně do koncepce desky promlouvá hostující vokalistka, která sice zpívá beze slov, její litanie tím ale jenom získávají na působivosti – pole pro imaginaci posluchače tak zůstává rozprostřené, což je jenom dobře.

Nejde pochopitelně o nahrávku nikterak průlomovou, její jasný směr je však sympatický. *Treny* můžeme založit do přehrávače více než jednou, aniž by to vedlo k pocitu nepříjemného usazování se ve vlastní paměti: přestože je nahrávka poměrně čitelná, právě nejasně povlávající pocit z hudby v kombinaci s melodiemi, které se zachytávají do paměti jako rybářský háček, vytváří prostor pro opakovaný poslech.

Miasmah zůstává labelem, který doposud nešlápl vedle. Jacaszek se zase stává autorem, jehož kariéru nejspíš bude záhodno sledovat nadále – v konfrontaci s jeho staršími věcmi je totiž *Treny* zřetelným posunem, který dává naději, že i další nahrávka z autorovy dílny bude skýtat nový zážitek.

Jiří Špičák

Lisle Ellis: Sucker Punch Requiem

Henceforth Records (www.henceforthrecords.com)

Sucker Punch Requiem svým podtitulem *An Homage to Jean-Michel Basquiat* ukazuje záměrný klíč k vnímání tohoto Ellisova opusu. Neoexpresionistický malíř J.-M. Basquiat (1960–1988), známý též pod pseudonymem SAMO, vytvořil v sedmdesátých letech na Manhattanu kryptické graffiti, vyjadřuje systematickou destrukci mladých černochů rasistickým přístupem justice a věznic: „Jimmy Best on his back to the sucker punch of his childhood files.“ Ellis přiznává, že někdy v devadesátých letech se pro něj stal Basquiat velkou inspirací (a díky své nebojácnosti i předmětem obdivu). V roce 2005 začal pracovat na *Sucker Punch Requiem* na znamení úcty a vděčnosti tomuto malíři, který jej svým dílem provázel především při vlastním tvůrčím hledání a lavírování mezi výtvarným uměním a objevováním elektronické hudby. Základní rámec zamýšleného díla tvoří klasická forma zádušní mše. Tu pak, jak říká Ellis, v duchu Basquiatovy malby přetvářel, vrstvil a na závěr některé z vrstev odstranil, aby odhalil sonické obrazy a překryl hudební formy. Pak spolu s šesticí vynikajících hudebníků strávil dva dny ve studiu a výsledek ještě další dlouhé měsíce přepracovával, aby dosáhl finální podoby, pro niž by snad mohla platit Basquiatova slova o svém vlastním díle: „nedokončené, hrubé, ale podivně krásné“. Jenomže: i přes velmi dobře známé kvality Ellise jako skladatele, kontrabasisty či elektronika jeho letošní pocta *sebe-destruktivnímu* malíři se mi zdá, kromě závěrečné *podivně krásné* části *Untitled (Life Stilled)*, pouze *nedokončenou*. Anebo naopak překalkulovanou. Nemyslím si totiž, že by tato hudba byla adekvátní nonkonformnímu, „rozloženému“ Basquiatovi. Silné momenty – kromě zmíněné poslední skladby – přicházejí pouze s výstupy flétny Holly Hofmann a trombónu George E. Lewise. Pro milovníka „pohodového“ jazzu s občasnými freejazovými výstřelky a s ještě vzácnějšími improvizovanými experimenty (které by podle mě více odpovídaly duchu Basquiatových obrazů či graffiti) bude toto album příjemně stráveným časem s kvalitními hudebníky. Ti, co by v tom hledali proklamovanou analogii s Basquiatovým (divokým, barevným a hlavně odvážným!) dílem, budou pravděpodobně zklamáni.

Petr Vrba

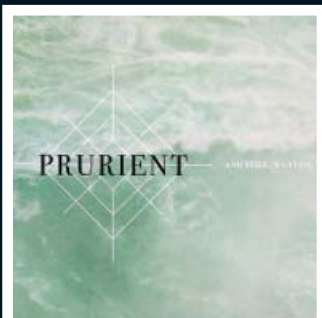
Justin Bennett: Wildlife

Spore Records (<http://spore.soundscape.com>)

Blood Muscle & Air: The Intimate Voice

Sonic Arts Network (www.sonicartsnetwork.org)

Justin Bennett, Brit žijící v Nizozemí, po léta pracuje s field recordings: vytváří instalace i alba, hraje živé koncerty. V devadesátých letech u nás vystupoval v kláštere v Plasích, později dostal na berlínském Transmediale ocenění za práci s audiovizuální mexamixérskou skupou 242.pilots. Po loňské tříměsíční rezidenci na istanbulském Bienále (slyš výsledné CD *The Well*) nyní vydal album, jež se pohybuje „na hranici mezi kulturou a přírodou“. Natáčel totiž v zoologických a botanických zahradách v Berlíně, Barceloně nebo Amsterdamu. Šumí, cvrliká a pořvává tu zvuk biotopů, které se ve šťastnějších chvílích zdají celistvé; pak ale do nich najednou vstupují nějaké dodávky a traktory, zpoza zdi dýchá neutišitelný „nádherný chór“, jak o městském rambajzu pěl Karel Gott. Album je proměnlivé, jsou tu ztišené noční pasáže i scénérie se šelmou řvoucí před konverzujícími návštěvníky. Půvabně paradoxním vrcholem zvukového projektu je, když v pěstěné divočině kdosi melancholicky zahraje na trubku... Nahrávky nejsou expertními zvukovými



studiemi, jaké umí Chris Watson; je to jemné vyhmátávání „místa a času“, kde/kdy se něco dělo – tedy spíš linie Peter Cusack a Tacita Dean.

Publikace je doslova nádherně vypravená: zabalená do plakátu formátu A2, jehož jednu stranu tvoří osm černobílých fotografií a druhou jediná velká. Vyšla v omezeném nákladu tří set kusů.

U další obojživelné publikace je textová brožura velikosti vinylového singlu její nedílnou součástí. Londýnská organizace pro šíření současné hudby Sonic Arts Network objednává u podnětných umělců a osobností série tematických komentovaných alb. Vyšel tu titul věnovaný parafyzice, Interesting Results byly věnované domácímu natáčení hudby, zásadní je loňské Periférico, kam Victor Gama sezval „nezápadní“ a zároveň neetnické umělce od Libanonu přes Angolu po Ukrajinu.

Šarlatovou brožuru nazvanou *Krev, svaly a vzduch: Intimní hlas* kurátorsky sestavil avant-zpěvák David Moss. U nás vystupoval s Heinerem Goebbelsem, jinak natáčí s Ensemble Modern či Urim Cainem, v poslední době vytvářel „své“ verze *Měsíčního pierota*, Beriovy hudby či *Netopyra*. Patnácti vokálními „monotypy“ (na pět či deset sekund) prokládá galerii sezvaných radikálních zpěváků. Taková sešlost snad na žádné kompilaci dosud nebyla. Nizozemský básník Jaap Blonk předvádí, jak zní jen levá polovina obličeje, Phil Minton hledá hudební možnosti výdechu (ale tajně se i nadechuje), Maja Ratkje si bere na pomoc elektroniku. Jsou tu slyšet etnické přístupy Islandanky a Vietnamce, také tu zpívá Yumiko Tanaka, kterou známe z nové improvizací scény jako hráčku na šamisen. Sám Moss tu zpívá Wittgensteinův text o struktuře. Doufejme, že Londýnu neodčerpá olympiáda nepřijemně moc peněz na kulturu: tyhle aktivity jim tam sponzorují i pro nás.

Pavel Klusák

Jonathan Coleclough & Andrew Liles: Torch Songs

Die Stadt (www.diestadtmusik.de)

Lákavě vypadající 2LP obsahuje osm skladeb – dítek setkání živé performance a studiové postprodukce. Skladatel Jonathan Coleclough se soustavně zabývá hudbou vytvářenou zvuky nejběžnějších věcí v každodenním lidském životě. Z rozeznávaných předmětů pak skládá decentně napjatou hudbu, jejíž neobvyklost kontrastuje s neokázalostí použitých objektů. Někdy trochu připomene zvuk akustických kreseb Milana Grygara, jindy bzučí v decentních drones. Milovníka surrealismu, pokleslého umění předválečných let minulého století a sinusových vln, sólového umělce a člena Nurse With Wound, Andrewa Lilese, čtenářům His Voice už asi nemusím představovat.

Ti dva se setkali v říjnu 2004 na festivalu Integration 3 v britském Prestonu, kde oba vystupovali. Coleclough při svém představení pracoval se zesílenými zvuky předmětů (použitá prskavka, destička skla...) pálených opalovacích lampou (blowtorch, odtud název společného alba). Liles záznam jeho performance sestříhal a dodal k němu pro sebe typické elektronické zvuky. Stejný osud potkal zvukovou nahrávku představení, které Coleclough s básníkem a malířem Geoffem Sawersem předvedl v březnu 2005 v Ženevě. V rámci tříhodinového meditativního vystoupení, během nějž mohli diváci dle libosti přicházet, setrávat či odejít, Sawers složil a na obrovský papír kaligraficky vyvedl báseň *Zdalo se mi, že jsem řekou*, která zdobí obal přítomného dvojalba. Do jedné z „písní“ do něj vlišených navíc pronikl zvuk štětců pohyblivých se po papíru. Posluchačská zkušenost s Andrewem Lilesem mě přivedla k názoru, že nejlépe zní, když tvoří zcela sólově – krátké, detailně vystavěné kusy s pěknými překvapeními a potouchlou hrou na líbivost. V osmi kusech zabírajících sedmdesát minut dvojalba se mu ale, i když jde o kolaboraci, neobyčejně daří. Aby ne, Colecloughem dodaný materiál je natolik atraktivní, že jej stačilo decentně sestříhat a podmalovat jemným předemím frekvencí, někdy sotva slyšitelných. Velice tichý materiál tu a tam dá vzpomenout na stapletonovské zacházení s rozpadlými formami a náhodnými ruchy, veselá repetice v sedmé písni je ovšem zcela lilesovská. Většinou ale Liles s příkladnou kázní stojí lehece v pozadí a nenápadně zajišťuje konzistenci Colecloughovy hry. Převládající pocit: velmi příjemná melancholie.

Petr Ferenc

Prurient: And Still, Wanting

No Fun Productions (www.nofunfest.com)

Marvagr: Likstank

205 Recordings (www.nordvagr.com)

Undergroundová hluková vlna pokračuje ve své misi, jejímž úkolem je vytvářet aurální distopie zesilující všudypřítomný hluk našeho zrychleného světa. Jeden z nejradiálnějších amerických hlučáků Dominick Fernow alias Prurient pracuje skoro výhradně jen s mikrofonom a zesilovačem a od začátku desetiletí vypouští hned na několika labellech nekompromisní materiál pro ušní masochisty. Jeho nejnovější album *And Still, Wanting* navazuje na estetiku nekonečné beznaděje (ne náhodou album vyšlo na současném hlukovém labelu číslo jedna s všeřikajícím názvem No Fun), která má víc společného s revolučními počiny Whitehouse před třemi dekádami než se současnou hravou podobou hlukové hudby. Fernow jako by si ze žánrů (anti-)hudby na okraji, jako jsou black metal, hardcore, power electronics nebo dark ambient, vypůjčoval výhradně ty nejextrémnější elementy a schválně estetiku zla ještě zesiloval. Je to právě spojení harsh noise a rafinovaných triků zmíněných žánrů, které je neúčinnější. Zlověstné zpomalení a ztišení (*Memory Repeating*), děsivé echo (*Subject*), úpěnlivý kytarový riff (*Incense And Rubber*) nebo hlas předřikávající text „I woke up today, ... only hours ago, I was laughing“ působí nejsilnějším dojmem. Podobně jako Fernowova povedená zimní kolaborace s Kevinem Drummem *All Are Guests in the House of the Lord* je i čtyřicet minut nové desky Prurient dalším příspěvkem do pokladnice současného noise.

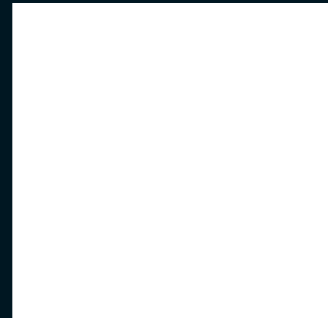
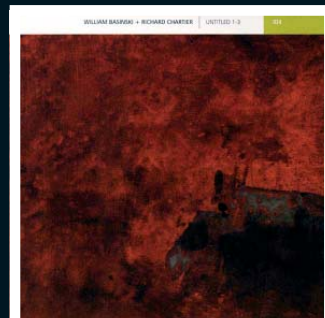
Severské extrémní hudbě už delší dobu vládou dva králové – Švéd Henrik Björkk (Nordvagr, Maschinenzimmer 412, Lörv) a Nor Lasse Marhaug (Jazkamer/Jazzkamer, Nash Kontroll, DEL). Bylo na čase, aby konečně stvořili něco spolu. Není velkým překvapením, že společný průsečík našli v black metalu (samozřejmě v jeho severské, satanisticko-pohanské podobě). *Likstank* má být poctou jejich zamilovanému černočernému stylu, čemuž napovídají názvy skladeb jako *A New Dawn Of Supreme Evil*, *Crucified And Raped On The Cross* nebo *Sodomy To Lord Diabolus*, stylový obal i fakt, že album vyšlo v edici 666 kusů. Jenomže hudba, kterou lord Nordvagr a hrabě Marhaug na desce stvořili, je podstatně intenzivnější a agresivnější než průměrný black metal; mezi staré dobré metalové bubáky vypustili ještě noiseové příšery a vraždící industriální roboty a celé to zabalili do přísné estetiky lo-fi pětkrát zkopírované kazety. Zlověstné riffy black metalu nikdy nezněly tak děsivé.

Karel Veselý

Xela: Heirs Of Fire

vlastní náklad

John Twells a.k.a Xela dokončuje svoji žánrovou transformaci, bourá zavedené představy o tom, jak má vypadat majitel labelu, jak hudebník a jak samotný fanoušek. Jeho tři „oficiální“ desky vydané v průběhu několika posledních let by postaveny vedle sebe ani nenaznačovaly, že je z okolo plachtících zvuků a nápadů vydestiloval jeden jediný člověk – čistounké a neškodné IDM na debutu *For Frosty Mornings And Summer Nights* (reedice vyšla na Xelově labelu Type v loňském roce) spíš než o schopnostech autora vypovídá o hudbě, kterou autor rád poslouchá či poslouchal. Více kytarové, ovšem stále na stejnou strunu drnkající album *The Tangled Wool* se příjemně prokolébalo kolem zvědavých uší, ale výraznou stopu nenarýsovalo. Teprve na třetím *The Dead Sea Twell* Twells rozkryl karty a uvedl se coby tvůrce vlastního a autentického zvuku, postaveného na kombinaci mnoha akustických nástrojů, zneklidňujících field recordings a pekelného hlomozu neidentifikovatelných instrumentů. Aktuální *Heirs Of Fire* je důležité nejenom svým obsahem, ale hlavně způsobem, jakým bylo vydáno – fakt, že jde o záznam koncertu a ke všemu ještě vydaný pouze na MC, napovídá, že se John



Xela zcela ponořil do estetiky psych-folku, noisu, volných improvizací a hédonistických jam sessions. Dědicové ohně otevírají bránu nekonečných nahrávek, splitů a vzájemného souznění těch nejobskurnějších spolků, načrtávají cestu do světa, kde se obaly desek zásadně malují ručně, kazety vycházejí v desítkách kusů a na koncertech se vyčerpávají všechny možné kombinace na scéně aktivních hudebníků. Půlhodinová skladba *Heirs Of Fire* se po zasmyčkováném hypnotickém zpěvu odebrává do končin dřevního lupání, praskání a analogových rybníků zašuměného zvuku – žánrově nic neobvyklého, ovšem působí to dobře. Skutečnost, že tento rok má Xela naplánováno více než dvacet nahrávek, zároveň každé z nich poněkud ulehčuje situaci: nefunguje tu koncept rockových kapel, které vydávají jedno album za několik let a jezdí k němu turné; v těchto vodách se naopak jezdí turné kvůli albům, která vzniknou během něj.

Jiří Špičák

Willits / Sakamoto: Ocean Fire

Solo Andata / Seaworthy / Taylor Deupree: Live In Melbourne

William Bakinski / Richard Chartier: Untitled 1-3

12k (www.12k.com)

Legendární japonská postava Ryuichi Sakamoto se v poslední době věnuje především boji za ochranu životního prostředí a hudebním spolupracím s muzikanty z nezávislé scény. Po Davidu Sylvianovi, Carstenu Nicolaiovi (Alva Noto) a Christianu Fenneszovi je to aktuálně experimentální kytarista Christopher Willits, jeden z pilířů katalogu labelu 12k Taylora Deupree. Novinka *Ocean Fire* spojuje oba současné středobody Sakamotoovy činnosti. Věnuje se přírodě a zároveň experimentuje v elektroakustických, ambientně laděných vodách. Kolaborace, jak už název alba napovídá, je zaostřena na moře, nikoli však na klidné zálivy zalité sluncem, ale spíše na moře coby neklidnou a nekonečnou masu vody; na živel v globálním pohledu statický, ale při pozornějším poslechu neustále se proměňující a jedinečný. Album přináší rafinovanou hudbu, v níž pod základní hlukovou slupkou slyšíme neustálé variance bludného klavíru a upravované linky Willisovy kytarové hry. Sedm kompozic představuje sedm pohledů na vlnící se podzimní masy vod v různých částech světa. Stejná, a přitom pokaždé jiná „show“, která pro jednoho může být akademickou nudou, pro druhého výjimečným dramatem, nikdy nekončícím přírodním divadlem.

V pátek 14. dubna loňského roku se v australském Melbourne sešla dvojice tamějších nezávislých projektů Solo Andata a Seaworthy (za nimiž přijel i zmíněný Taylor Deupree), aby zahrála v Northcote Social Club pro množství snad nepočtené, leč dobře připravené publikum. Jelikož se koncert i záznam z něj podařily, vydaná nahrávka na sebe nenechala dlouho čekat. Album *Live In Melbourne* začínají relativní nováčci – Solo Andata. Duo Paul Fiocco a Kane Ikin pracuje něco přes rok na virtuální bázi (Paul se přestěhoval z Perthu do švédského Stockholmu) a jeho muzicírování probíhá pouze přes internet. Na koncertě však oba dokázali, že naživo jsou stejně přesvědčiví jako na deskách. Laptopově glitchovitý základ komorní kompozice dobarvují zvuky nerozpoznatelných strunných nástrojů, bicích či kláves. Solo Andata se pohybuje zhruba na polovině cesty mezi oběma ukázkami, které následují po jejich setu – mezi postrockovým sněním Seaworthy a digitálně zamrzlým královstvím Taylora Deupree. Právě postrocková australská trojka Seaworthy svou „dvacetiminutovkou“ předkládá jasný důkaz, že i bez rockové rytmiky, ba i bez tradičně vyklenutých melodií může být současný meditativní rock zajímavý. Jejich výstup je věnován experimentování s tématy předloňské desky *Map In Hand*. Kromě kytar dojde i na šťebetavé přírodní field recordings. Deupree svou ukázkou asi nikoho nepřekvapí, přesto svou latku drží standardně vysoko. Jeho ambientně glitchovité zimní království je svět dlouhých tichých nocí, během nichž je slyšet sněžení a drobný praskot elektrických výbojů ve vzduchu. Dlouhý obzor, vyplňující rozlehlá sněhová pole, je ideální kulisou pro Taylorovy magické hrátky.

Čtyři roky stará kolaborace Williama Basinského a Richarda Chartiera vychází na značce Line, sublabelu 12k. Především Basinski je těsně spjat s žánrem ambientu, a jeho čtyřdílná saga *The Disintegration Loops* představuje jeden z vrcholů ambientního proudu 21. století. Andělské smyčky na recenzované desce však ustoupily do pozadí. Přesto si zamýšlených poloh užijeme plnými hrstmi. Oba muzikanti si vzájemně nabídli ke zpracování materiál ze začátků svých uměleckých kariér (Basinski úryvky z roku 1981, Chartier kousky o dekádu mladší) a s pomocí starého syntezátoru Voyetra 8 je přetvořili do nové podoby – dvou masivních, staticky hlukových monolitů. I tyto balvany mají ovšem své bohaté záhyby a na povrchu rýhy s mozaikami, vzniklými dlouhodobým působením přírodních sil. Čím déle zaměří pozorovatel svůj zrak na zkoumání těchto na první pohled nezajímavých gigantů, tím víc může být nakonec fascinován „dobrodružstvím“ při rozkrývání detailů tvrdé hmoty, zjevující nové a nové, dříve neviditelné ornamenty. Původní dvojice skladeb je v reedici rozšířena o třetí téma, vzniklé z Chartierových hudebních elementů z let 1993 a 2006 a Basinského základů z roku 1997. Basinského pohled na věc dostal přednost jako výchozí verze, zatímco repríza je mixována Chartierem. Jemná komorní hlukařina si říká o soustředěný poslech (některé momenty CD jsou velmi tiché), jenž by měl zastavit čas k netradiční nesekťácké meditaci. Meditaci (post)moderní, vycházející z industriálních kořenů průmyslové doby.

Pavel Zelinka

Schloss Tegal: The Myth Of Meat

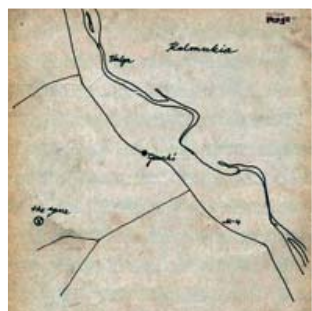
Tegal Records (www.schlosstegal.com)

Americký projekt Schloss Tegal je už několik let součástí pražské industriální scény, protože Richard Schneider tráví ve stověžaté matce měst většinu svého času. Na rozdíl od jeho živých vystoupení, majících často blízko až k dark ambientu, je poslední album *The Myth Of Meat* hodně industriální. Úvodní skladba *Death Car Display* sice nabízí navrstvené šумы, hukot motoru a svištění zvuk přeletů, kompoziční stránka je však bližší industriálu. Hned druhá skladba *Cannibal Communication* předvádí množství dílenských ruchů, vzdálených úderů, skřípotů a řezavých zvuků doplněných hlasy. Skřípavé ptačí zvuky nakonec převáží a zdůrazní enervující napětí, které by mohlo sloužit jako soundtrack k preventivnímu masovému vybíjení ptáků kvůli nebezpečí šíření viru H5N1. Ke kořenům industriálu se vrací *Urban Funk Campaign*, již dominuje rytmus v podobě smyčky klopytavých přerývaných úderů, které působí hrozivě a neúprosně – s tímto rytmem nelze splynout, nelze se mu podřídit, žije vlastním životem tovární brutality.

První tři skladby vymezují záběr alba, i když *The Long Pig* se smyčkou pípání digitálních her a rychlým ťukáním na pozadí hlasů míří až na pomezí mezi radikálním minimalismem a ambientním house. Další skladby již mozaiku jen doplňují, aniž by sklouzly do pustého opakování. *Panic Man* dokazuje, že lze vytvořit atmosféru úzkosti za pomoci velmi úsporných prostředků. Úderů je jen pár, hrůzu ale nahání zkroucený, skřípavě plačtivý zvuk v pozadí, doplněný občasnými šумы, kroky a nesrozumitelnými hlasy. Skladba by mohla dokonale posloužit jako soundtrack ke Kafkovu *Kárnému táboru*, protože posluchač jen čeká, kdy i on se stane obětí neúprosné mašinérie nepravdělně se opakujícího seskupení úderů. Podobně působí i abstraktnější *Mes'haf I Resh*, zakončená pouze zvuky zvířat odsouzených k porážce. *Custom Slaughtering* je pak důkazem, že i ambient postavený na šumech nemusí být banální a může splynout s napětím.

The Myth Of Meat potvrzuje kvality projektu, který se na scéně pohybuje už přes patnáct let. Napomohlo tomu silné téma alba, kdy se jatka stala symbolem mučení, ale také větší využití samplů (stylově pořízených na plzeňských jatkách), které nahrávku oživily a daly jí prostor, jaký nějakou dobu chyběl živým vystoupením Schloss Tegal (tyto koncerty se nesly v duchu ambientních šumů přecházejících v brutální noise; na albu na to upomíná v kontextu celkem nadbytečný závěrečný kus *BTK*).

Alex Švamberk



Thomas Buckner: New Music for Baritone & Chamber Orchestra

Mutablemusic (www.mutablemusic.com)

Americký barytonista Thomas Buckner patří po tři dekády k významným interpretům v oblasti soudobé hudby. Za tu dobu vznikla řada kompozic napsaná přímo pro něj. Na CD *New Music for Baritone & Chamber Orchestra* se představuje ve třech stylově odlišných skladbách, v nichž jej doprovází S. E. M. Ensemble, založený Petrem Kotíkem. *Luminescence* Anney Lockwood vytváří v dlouhých tónech a impresionistických vlnách zvukomalbu mořských vln, kubánská skladatelka Tania León se ve skladbě *Canto* naopak oddává rychlým změnám nálad a výraznějším rytům. *Conceptuality/Life* Petra Kotíka na text R. Buckminstera Fullera kombinuje úvahy o zkoumání atomů s donekonečna plynoucími melodiemi nástrojů do působivého celku.

MK

Skyphone: Avellaneda

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

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

Ale ano, klubové instrumentálky s praskajícími vinylovými samplý dánského tria jsou nakonec nápadité... – ale od Rune Grammofon jsme zvyklí na hudbu, která je víc než ornament a chilloutový offbeat, co má blíž k produkci Morr Music. Proto snad trochu zklamání. Do kavárny 21. století je však hudba zlehka „poškrábaných a narušených digitálních zvuků“, jak říkají autoři, výplň, jakou bychom si dali líbit. Kytara nebo melodika se tu prolínají se softwarem powerbooků, repetitivnost ani lyrické melodie nikdy nenabudou v meandrech proměn zcela určující role. Avellaneda je jméno spisovatele, který po Cervantesovi dopisoval Dona Quijota.

PK

Angel: Kalmukia

Editions Mego (www.editionsmego.com)

Kapela s názvem tak otřepaným, že musí být uváděna společně se členy projektu zanesenými do závorek (Ilpo Vaisanen, Dirk Dresselhaus a Hildur Gudnadóttir). Nebýt posledně jmenované, klasicky školené cellistky, která opustila indie-popovou skupinu Múm z důvodu nedostatku času, který kapela ukrajovala jejímu hlubokému zájmu o nástroj, šlo by o žánrově standardní, čtyřskladbový drone s hučící kytarou. Hildur Gudnadóttir ovšem disponuje takřka zázračnou schopností smést všechny kytary pod stůl a melancholickým violoncellem nastoluje jinou poetiku, jež čerpá z lidových motivů Skandinávie. Distorzované kytary se neuroticky nadechují, cello k nim

kolmo naléhá a narušuje jejich statiku. To probíhá od začátku do konce alba, a když odezní čtveřice skladeb, člověka popadne touha slyšet to znovu.

JŠ

Satan Is My Brother: Satan Is My Brother Boring Machines

(www.boringmachines.it)

Na město prší, jazz je místy free, jindy zkrátka pomalý. Pozoun a saxofon lkají v unisonu, baskytara a bicí decentně, koktejlově groovují. Padá tma, z oken, ulic a průchodů se ozývají hlasy chodců, strojů, rádií, televizí i mnohem záhadnějších bytostí a věcí. Občas přehluší hudebníky, jindy se s nimi spojí v neočekávané konstelaci. Na světě je černobílo, nebo spíš zcela noir. Italská skupina Satan Is My Brother má v hudbě ráda cinematicnost, často hraje k filmům, které sama vytváří, a na černém CDR v černém obalu vydala vynikající půlhodinové album.

PF

Osso Exótico + Z'EV

Crouton (www.croutonmusic.com)

Živoucí legendu industriální scény, která mimo jiné byla hlavním lákadlem Pražského industriálního festivalu v roce 2005, kdy šlo o středoevropskou premiéru, snad netřeba představovat: Z'EV, vlastním jménem Stefan Weisser (*1951). Jeho společné album se třemi členy portugalského avantgardního uskupení Osso Exótico je skupě na jakékoli informace kromě hudby samotné (jak je tomu u této skupiny zvykem). Pětačtyřicetiminutový kus můžeme s trochou fantazie pojmout jako hudební záznam iniciačního rituálu a jakožto klasický přechodový rituál si jej rozdělit na tři části, zde zhruba patnáctiminutové. Pro první z nich je charakteristická masa valivých drones tvořených varhanami, kytarovým vazbením a rytmickým vrstvením Z'EVových hypnotických perkusí a bubnu. Tento nekompromisní, až psychedelický atak vyústí do druhé, svého druhu liminální fáze. Téměř naprosté ztišení všech aktérů přechází ve velmi pomalé a nerytmické šustění metliček a čistý vysokofrekvenční zvuk. Později dojde i na gongy a stupňující se varhanní tóny. Ve třetí části nastává opět zvýšení rytmiky, dynamiky a tempa a po kratší vlně čistě perkusivní části se na závěrečných osm, devět minut přidávají varhany (připomínající první, tzv. odlučovací část). Závěr desky tak uzavírá kruh a rituál se naplňuje fází opětovného sloučení – jen ten iniciovaný už ví víc než na začátku...

PV

Heaven And: Sweeter As The Tears Roll By Staubgold

(www.staubgold.com)

Pod novým názvem operují staří známí: výrazný bubeník Tony Buck (The Necks), kytarista Martin Siewert (Trapist, Efzeg, The Year Of), ve dvou skladbách pje neubautenov-

ský Alexander Hacke. Rytmus a puls je tu hodně výrazný, skupinu doplňují ještě druhý bubeník a baskytarista. Když z paralelního tepu a proměnlivých dronů vyvě postrockový free jam (*Bring Back Those Happy Days*), je to působivější než Hackův žánrově hororový přednes (v *Prince Priest* pod ním Siewert túruje lap steel). Volní improvizátoři se vracejí k písni a žánru: během většiny padesátiminutové stopáže umějí rychle akcelarovat do zběsilých poloh, hrát zrale a přitom neotřele, být náladoví a přitom víc než emotivní. Ze Siewerta roste evropský Marc Ribot.

PK

Painting Petals On Planet Ghost: Fallen Camellias A Silent Place

(www.asilentplace.it)

Druhé album jednoho z četných příležitostných projektů improvizátorského dua My Cat Is An Alien. Častá spolupracovnice a manažerka dua Ramona Ponzini si s bratry Robertem a Mauriziem Opaliovými zahrála a zazpívala i v seskupeních Praxinoscope a Black Magic Disco. Pětatřicet minut alba *Fallen Camellias* se výrazně liší od vinylového debutu trojice a je ovlivněno Ramoniným pobytem v zemi vycházejícího slunce. Její jasný zpěv poezie japonské básničky Akiko Yosano (1878–1942) doprovází poklidné vybrnkávání akustické kytary, cinkání zvonků, občasný akordeon, teréní nahrávky a decentní elektronika. Psychedelický opar My Cat je zde spíše sporadický, všichni tři hudebníci slouží jedinému cíli a dosahují tak poněkud barvotiskového a naivistického, ale velmi libě znějícího výsledku s dokonalým citem pro čistotu výrazu zejména v lichých z pěti čísel. Druhá a čtvrtá skladba jsou ty experimentálnější.

PF

Christ.: Blue Shift Emissions

Benbecula (www.benbecula.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

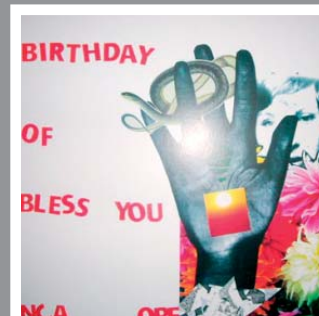
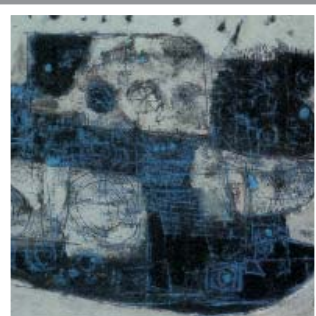
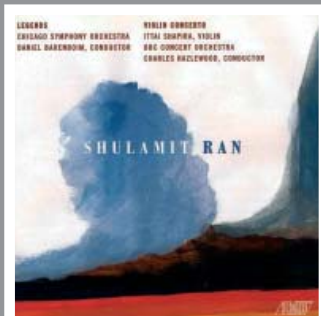
Label Benbecula je jednou z bašt anglické indie elektroniky a jeho hlavním umělcem je Chris Horne alias Christ.. Je to zarytý tradicionalista. V době, kdy dlouholetí laptopáři ve velkém objevují kouzlo akustických nástrojů, on zůstává plně na syntetické cestě a jako důkaz předkládá své druhé dlouhohrající album *Blue Shift Emissions*. Jedenáct instrumentálních skladeb ctí všechna pravidla žánru: preferují střední tempa, koketují s mírně archaickým zvukem à la Boards Of Canada a s melancholickou náladou, tak typickou pro tento žánr. Christ. se neunáhlil, a i když přišel s tradiční hudbou, díky čtyřleté tvrdé selekci vyložil na stůl výhradně silné karty.

PZ

Kapital Band 1: Playing By Numbers Mosz

(www.mosz.org)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)



Bubeník Martin Brandlmayr (Radian, Tapist, Polwech-sel) má výtečné dekonstruktivní spády a je schopen skvělých zvukových barev; tohle půlhodinové album je ale svérázné. Jeho střední část tvoří čtvrt hodinový záznam hukotu vídeňské noci, lehce kolorovaný přidáním zvukem. Před ním a po něm tu jsou rytmicky pulsující postminimalistické improvizace. První končí střídavým sólem všemožných Brandlmayrových bicích, což je asi nejzajímavější úsek. O žádném konceptu se tu nepíše, buď je tedy album něco jako vtip Nicholase Bussmana (vůdčího člena dua), nebo nevíme. Berlínský muzikant a kurátor Bussman mívá milou avant-kapelu Ich schwitze nie, jeho projekty z poslední doby jsou vesměs duchem staré a koncepty nikaké. Platí to i o Kapital Band 1, kteří u nás vystoupili na Alternativě. **PK**

Shulamit Ran: Legends / Violin Concerto
Albany Records (www.albanyrecords.com)
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Dvě orchestrální kompozice z pera Shulamit Ran, skladatelky narozené v Izraeli, ovšem více než třicet let žijící a působící ve Státech, nijak nevybočují z tradičního onalistickeho, především k pozdně romantické hudbě odkazujícího proudu, který má v Americe stále pevné zázemí. Dvouvěté *Legendy* z let 1992-93 nesou heroický charakter, v jejich dramatické výstavbě si lze snadno představit myšlenkové pochody i životní situace blíže nespecifikovaného romanticky „rozevlátého“ hrdiny. *Houslový koncert*, jehož tři části vznikly v letech 2002-03, je oproti tomu spíše poetický. Obě skladby mají na vydané nahrávce štěstí na provedení (Chicago Symphony Orchestra s dirigentem Danielem Barenboimem resp. houslista Ittai Shapira a BBC Concert Orchestra pod taktovkou Charlese Hazlewooda), které podtrhuje cit Shulamit Ran pro působivé orchestrální barvy. **VM**

voice_electronic duo: ved
Monotype (www.monotyperecords.com)

Jemný dívčí hlásek ve spojení s elektronikou je v oblasti na pomezí elektronického popu a experimentálnějších zvukových snah oblíbenou kombinací, která s sebou ovšem nese hrozbu klíšé. Dvojici Zosia Esden a Marcin Dymiter se na albu *ved* daří vyhýbat se úskalím se střídavým úspěchem. Tam, kde zůstávají u písňové formy, je to snad až příliš něžné a zasněné (ačkoliv se polština v textech příjemně poslouchá). Ve chvíli, kdy se hlas stane jedním z nástrojů v mixu, kde se elektronika mísí s jazzovými náznaky, je výsledek mnohem silnější a hudba se posouvá o stupeň nad kategorii „kulisa pro moderní bar“. **MK**

Fredrik Ness Sevendal: No Foly Bow
Humbug / Apartment (www.apartmentrecords.com)

Norský kytarista Fredrik Ness Sevendal působí na severském nezávislém kolbišti již nejméně deset let. Spolupracoval s Acid Mothers Temple, Zeni Geva, Cranes nebo Lasse Marhaugem, hrál v Kobi, DEL, Slowburn a dalších formacích, zkrátka zasáhl svou aktivitou do ohromné výrazové šíře od lo-fi popu až k improvizací avantgardě. Přes to přese všechno mu debutová dlouhohrající deska vyšla teprve na konci minulého roku. Základem jeho sólových kompozic obvykle bývají kytarové stěny a hluky v různých stádiích transformace. Nejinak tomu je i na *No Foly Bow*. K hlukovým peřinám však přidává nervně poletující kytarové linky, řadu klouzavých, zřejmě smyčcem hraných linií, jež jinak avantgardní hudbu nesou až do náruče norské tradice. **PZ**

Sonic Systems Laboratory
Split Records (www.splitrec.com)

Drones, mikrotonalita, rotující disky, paličky, obrovská koncentrace v textuře a hlavně dva vibrafony. SSL (Dale Gorfinkel a Robbie Avenaim) vydali vloni dvaatřicetiminutový bezejmenný track. Nebyť popisků na bookletu, těžko by člověk poznal, o jaké hudební nástroje jde. Není to však důležité. Stačí se jen pohodlně usadit a nechat se unášet dlouhými tóny, které kromě počátečních okamžiků v dosti nepřijemných výškách (tvořených rotujícími disky přikládány na kovové pláty) vytvářejí sonicko-explorační seanci, jež se nebrání ani rytmickému pulsu. V některých momentech dojde i na „standardní“ užití paliček, v poslední třetině skladby zaslechneme dokonce i zvuky (vzdáleně) připomínající vibrafon, jak ho známe z lidových škol umění. **PV**

Jim O'Rourke / Akira Sakata / Yoshimio: Hagyou
Phantom Sound & Vision

Někteří lidé překvapují svými mutacemi a proměnami vlastní hudební osobnosti tak často, že už vlastně ani překvapit nemůžou. Kmotr hudební avantgardy, noise, indie popu a rocku, producent a umělec každým coulem Jim O'Rourke svého času pobývá v Japonsku – může se tedy někdo divit, že natočil kolaborační album s šilným, skrz nasrzk asijským zpěvákem Yoshimiem a nechal se doprovodit trumpetistou Sakatou? Výsledkem jejich spolupráce je pětiskladbové album, které se nese v tradicích avantgardy (není to oxymoron?), sahá do hlukových jisker, improvizovaného pianu, divokých dechových erupcí a zpěvu, ve kterém se odráží skutečné Japonsko se všemi jeho protiklady. Je to výbušné a zábavné, možná nepř-

liš objevné, což ale nemusí nutně vadit. Stačí potěšený úšklebek, který vám některé zvukové permutace zaručeně nasadí na jinak zachmuřený obličej. **JŠ**

Box: Studio 1
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)
Distribuce: Ambient.cz (www.ambient.cz)

Vůbec poprvé mám pocit, že styl kvarteta Supersilent převzal někdo jiný. Kvarteto zkušených hudebníků se sešlo ve Skandinávii kvůli živému hraní s jakýmsi performerem, čímž se snad poprvé na nahrávce protнула „Rune-scéna“ s newyorským zornovským downtownem. Sledujme obsazení: Raoul Björkenheim, kytara (Scorch Trio); Trevor Dunn, baskytara (Mr. Bungle, Fantomas, John Zorn); Ståle Storløkken, klávesy (Supersilent, Humcrush); Morgan Ågren, bicí (Zappa's Universe). Freerockový let paralyzují Storløkkenovy mimoharmonické syntezátory, po opájení rytmem jsou tu vpadlé stinné rokle bez beatu. Subbasy jako dno pytle, kupodivu z nich lze povstat k něčemu živějšímu. Radim Hladík sóluje sežraný v břiše Vetřelce. Nebo aspoň H. R. Giger. **PK**

v Ore: Birthday Of Bless You
Not Not Fun (www.notnotfun.com)

Jack-O'-Lantern -> bludička, světélko nad bažinou. Bludná a bloudící kapela s ironickým názvem Jackie-O-Motherfucker vnesla do vod divného folku zpětné oprášování lidových písní, stejně jako neurvalost a volnost – zpěvačka Inca Ore, která rozhazuje sólová alba po hrstech, se uvedla v jejím středu coby umělkyně hrající na oba póly, utržená z řetězu, ovšem zároveň schopná meditovat za pochodu. Kolaborací s projektem Lemon Bear's Orchestra zahrála na disonantní strunu noise, split albu s čím dál tím pozoruhodnější Liz Harris aka Grouper zase zatančila po hladině působivého, zpětnovazebného písničkářství. Sólovým albem *Birthday Of Bless You* pokračuje v tendenci načrtnuté na zmíněném splitu – ozývají se kostelní zvony rozmáčené v šumu, zacyklený hlas deklamující těžko rozpoznatelná slova, občas zaduní potopená elektrická kytara. Název jedné ze skladeb – *Everlasting Fountain* – ostatně nejlépe charakterizuje snahu, kterou Inca Ore zjevně má: nabourat jistotu posluchače, vecpat mu do uší omamné látky a navždy uvrhnout do prostorů, kde nic nefunguje tak, jak má, a píseň může být stejně tak dobře smrtící nástroj divné choroby, jako nevinná hračka. **JŠ**

MK – Matěj Kratochvíl, **PK** – Pavel Klusák, **JŠ** – Jiří Špičák, **PF** – Petr Ferenc, **PV** – Petr Vrba, **PZ** – Pavel Zelinka, **VM** – Vítězslav Mikeš

his VOICE

časopis o jiné hudbě

3 | květen červen | 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 Pressegrosso, spol. s r.o., Štěrboholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Alex Švamberk (s. 12), Martin Holtkamp (s. 17), Melk Imboden (s. 21), Fabrice Vallon (s. 23), Lukáš Kaloš (s. 27), Karel Šuster (s. 29), Miro Myška (s. 34–36), Kateřina Ratajová (s. 43)

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**, Jin-

dřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, Divadelní ústav, Celetná 17,

Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACA-**

DEMIA, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26,

Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkpec-**

tví 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, Ryb-

ná 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**, Radnic-

ká 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, Pardubi-

ce, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát**

„Na Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**,

Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikva-**

riát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví**

UJEP, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** **Music Shop**, Okruž-

ní 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 složenky 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.