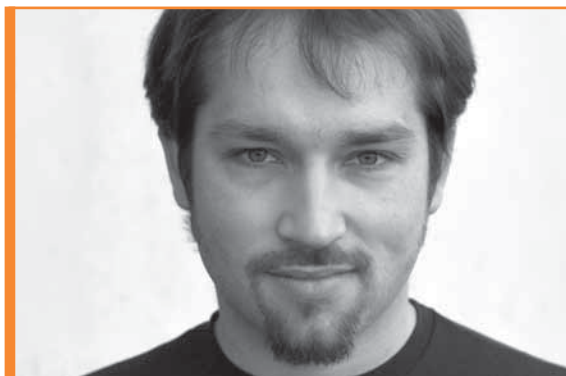




Vážení a milí čtenáři,

Ačkoliv si opravdu nemyslíme, že by lidé v Austrálii a na Novém Zélandu chodili hlavou dolů, vtírá se otázka, zda lze najít nějakou společnou charakteristiku pro hudbu z oblasti, která je Evropě kulturně poměrně blízká a zároveň geograficky tak vzdálená. Možná je pro australské myšlení typické větší sepjetí s krajinou, které vede některé umělce k jejímu využití v uměleckých projektech. O Jonu Roseovi hrajícím na dlouhé ploty táhnoucí se tamními pláněmi jsme již psali, tentokrát bude řeč o Rossu Bolleterovi, jenž spojuje zájem o zvukový charakter prostředí s nostalgickým zájmem o staré a rozbité klavíry, o nástroje, které již něco zažily.

K tomuto číslu jsme ve spolupráci s Jimem Denleym, významným aktérem australské „jiné“ hudby, připravili výběr z nahrávek jeho značky Splitrec, kde navzdory personální propojenosti jednotlivých projektů najdete velice pestrou hudební mozaiku.

Podzim je obdobím intenzivní festivalové a koncertní aktivity a některé z chystaných akcí souvisejí i s články v tomto čísle. Především se v Praze objeví Contempuls, nový festival zaměřený na současnou vážnou hudbu, který přivádí špičkové interprety a hudbu, která nebývá ke slyšení. V tomto čísle nabízíme pohled do zákulisí souboru musikFabrik, který v rámci festivalu mimo jiné zahraje jednu z posledních skladeb Karlheinz Stockhausena. Další díl seriálu věnovaného významným skladatelským osobnostem dvacátého století pak představí Alfreda Šnitkeho, jehož hudba zazní na Hudebním fóru v Hradci Králové. Doufám, že se na některé z podzimních akcí potkáme a do té doby vám přeji příjemné čtení.

Matěj Kratochvíl

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Religious Knives Karel Veselý	4
Cluster Petr Ferenc	5
Hudební fórum Vítězslav Mikeš	6
Setkávání nové hudby Ivo Medek	7
Jim Denley Petr Vrba	8
Oren Ambarchi Karel Veselý	12
Robin Fox Petr Slabý	14
Tim O'Dwyer Petr Slabý	15
Lawrence English Petr Slabý	16
Darrin Verhagen Pavel Zelinka	17
Hluk z Nového Zélandu Karel Veselý	18
Ross Bolleter Jozef Cseres	20
Alfred Šnitke Vítězslav Mikeš	22
MusikFabrik Mareike Winter	26
Holland Festival Tereza Havelková	28
Michal Rataj Lukáš Jiříčka	30
Alternativní disco Karel Veselý	34
Kašpar von Urbach Petr Ferenc	38
Vinyly z Touche Petr Ferenc	42
Izraelský jazz Daniel Matoušek	44
Hledání ztraceného jazyka II Jozef Cseres	46
Recenze	50

aktuality

tema

současná kompozice



Německý skladatel **Heiner Goebbels** v poslední době nezhálí. V tomto čísle se dočtete o o jeho „hudebním divadle bez herců“ *Stifters Dinge* (s. 28) a na festivalu v Edinburghu se na konci srpna odehrála premiéra jeho nového „scénického koncertu ve třech obrazech“ nazvaného *I went to the house but did not enter*. Tentokrát se na scéně objeví živí lidé, konkrétně britské vokální kvarteto Hilliard Ensemble, pro které bylo dílo vytvořeno. Věrně svému zvyku pracuje Goebbels s různými texty, v tomto případě T. S. Eliota (*The Lovesong of J. Alfred Prufrock*), Maurice Blanchota (*The Madness of the Day*) a Samuela Becketta (*Worstword Ho!*). V listopadu pak bude představení uvedeno trochu blíže k našim krajům, a to v Berlíně v rámci festivalu *spielzeit/europa*. Soubor Hilliard Ensemble i jinak pokračuje v tom, co jej proslavilo, totiž v provádění hudby velmi staré i velmi nové. Na značce ECM vydal album polyfonních skladeb ze šestnáctého století a zároveň připravuje nové skladby od britských skladatelů Rogera Marsha a Johna Caskena.

Podzimní hudební program bude příjemně nabitý i v našich krajích, nicméně stojí za to zvážit cestu do Polska, kde se bude 19.–27. září konat již padesátý první ročník festivalu **Varšavský**

podzim (o loňském ročníku jste si mohli přečíst v HV 6/07). Vedle řady polských skladatelů a velkých jmen evropské hudby posledních desetiletí zaujme při čtení programu výrazné zastoupení španělských jmen, přesněji jmen ze Španělska, Portugalska a Latinské Ameriky. Zvláštní pozici dostali od organizátorů festivalu dva z nich: Mauricio Sotelo a Jose Maria Sánchez-Verdú. Enrico Chapela zase ve skladbě *Inguesu* nabídne zvukovou rekonstrukci fotbalového zápasu Mexika s Brazílií z roku 1999. Ze Španělska dorazí Rozhlasový a televizní orchestr z Madridu s dirigentem Arthurem Tamayem a ansámbl Barcelona 216 a Plural, za Portugalsko bude hrát Sond'Ar-te Electric. Jeden koncert bude věnován skladbám využívajícím vedle hudebních nástrojů také beatboxing (tedy „bubnování na hubu“). Více si můžete přečíst na adrese www.warszawska-jesien.art.pl.

Jiná významná hudební akce, **Hudební festival při bienále výtvarného umění v Benátkách** je ještě o rok starší než Varšavský podzim. Do nového ročníku, který proběhne 2.–18. října, vstupuje s novým ředitelem, jímž je italský skladatel Luca Francesconi. Festival má podtitul *Roots / Future* a v duchu tohoto motta vedle sebe v programu staví zakládající postavy moderní

editor dvojstrany:

Matěj Kratochvíl

hudby a její nejaktuálnější výhonky. Úvodní koncert tak například bude složen z hudby Igora Stravinského, Luigiho Nona, Estonky Mirjam Tally (nar. 1976) a Litevky Juste Janulyte (1982). Mimo- chodem, tento koncert bude dirigovat Izraelec Eliahu Inbal, který příští rok nastoupí na šéfdirigentský post u České filharmonie. Že by šance na oživení dramaturgie tohoto orchestru? Vzhledem ke vztahu filharmoniků k novějšímu repertoáru nejspíš ne. Hned ve dvou operních inscenacích se v Benátkách angažuje německý ansámbl musikFabrik, o němž se dočtete v tomto čísle a který se v listopadu objeví v Praze na festivalu Contempuls. V Itálii nejprve společně s tanečním souborem La Fura dels Baus provede operu Karlheinz Stockhausena *Michaels Reise um die Erde* a poté dílo novější, nazvané *Arbeit Nahrung Wohnung*. Autorem hudby je Enno Poppe a za námět posloužil román formující nejedno dětství, *Robinson Crusoe* Williama Defoea. Více informací najdete na www.labiennale.org.

A když už je řeč o zasluhovaných přehlídkách nové hudby, nelze opomenout **Donaueschinger Musiktage**, festival, který se na jihu Německa koná již od roku 1921. Během pouhého jednoho víkendu (17.–19. října) se zde odehraje zásadní množství premiér nových skladeb (přesněji dvacet), jejichž autory jsou mimo jiné Enno Poppe, Georges Aperghis, Yan Maresz, Benedict Mason, Emmanuel Nunes nebo Dror Feiler. Pro větší stylovou pestrost přizvali pořadatelé australské experimentálně jazzové trio The Necks (Chris Abrahams, Tony Buck, Lloyd Swanton) a projekt Secret Rhythms (Hayden Chisholm, Burnt Friedman, Jaki Liebezeit) míchající elektronické divnosti s jamajským dubem.

Violoncellistka **Joan Jeanrenaud**, někdejší členka populárního tělesa Kronos Quartet, vydává nové sólové album. Vychází na značce Talking House a nese název *Strange Toys*. Podobně jako u předchozí desky *Metamorphosis* (New Albion, 2002) se zde často pracuje se smyčkami, v nichž se vrství klony violoncellových frází, tentokrát je ovšem Jeanrenaud výhradní autorkou všech kompozic. Na pomoc jí ovšem přicházejí i další hudebníci: kolega violoncellista Alex Kelly, perkusista William Winant nebo multiinstrumentalista Paul Drescher. Vedle toho byla v červenci v San Franciscu vytvořena výtvarně-zvuková instalace ARIA, k níž Joan Jeanrenaud složila hudbu a původem italský umělec Alessandro Moruzzi vytvořil video a scénu. Dílo je prý inspirováno problémy životního prostředí a politikou s tím spjatou.

Pavel Klusák na svém blogu (klusak.blog.respekt.cz) odkazuje na blog Alexe Marshalla (blogs.guardian.co.uk/music/authors/alex_marshall/index.html) a jeho speciální hitparádu, v níž jsou objektem zájmu **státní hymny**. Do první desítky zařadil Uruguay, Nepál, Mauretánii, Bangladéš, Senegal, Burundi, Nigérii, Japonsko, Tádžikistán a Dominiku, tedy země, jejichž hymny si asi málokdo jen tak z hlavy zazpívá (další pořadí uváděno není). Skutečnost, že se píseň *Kde domov můj* do seznamu neprobojovala, možná podnítila Varhana Orchestroviče Bauera k tomu,

že napsal novou českou hymnu. Tedy napsal... V původní verzi změnil pár slov, divně pomíchal harmonii a oblékl si frak v barvě české vlajky.

Na začátku září bude k vidění a slyšení zajímavá akce na pomezí hudby a vizuálního umění. V Institutu intermédií (www.iim.cz) se představí 8. září v 19:00 americký, přesněji brooklynský hudebník a multimediální umělec **Byron Westbrook**. Westbrook často používá procesuální instrumentální materiál i terénní nahrávky, které jsou během performancí generované v reálném čase a distribuované v multikanálovém systému. V synestetickém propojení světla, stínů a dlouhých zvukových ploch se divák a posluchač snaží dostat do „jiného“ časoprostoru. Byron Westbrook často spolupracuje s avantgardními hudebníky a multimediálními umělci (Tony Conrad, O.blaat, Lichens, James Blackshaw, Anette Krebs, Soft Circle). Hraje ve skupině Mountains a s Rhysem Chathamem ve skupině Essentialist. Spolupracoval také při provedení skladeb Philla Niblocka, Glenna Brancy, nebo Jonathana Kanea.

inzerce

OSTRAVSKÁ BANDA
Petr KOTÍK | dirigent

OSTRAVA | kostel Sv. Václava
24 | 10 | 2008 | 19:00
S. CLAREN | M. FELDMAN |
P. KOTÍK | G. USTWOLSKAJA

PRAHA | divadlo ACHA
27 | 10 | 2008 | 20:00
G. USTWOLSKAJA | P. KOTÍK |
M. SMOLKA | M. FELDMAN |
S. CLAREN | E. CARTER

www.ocnmh.cz

Koncerty jsou realizovány za finanční podpory: ministerstva kultury ČR, International Visegrad Fund, Českoněmeckého fondu budoucnosti, statutárního města ostravy, komorní scény aréna, Palace Elektra a Abrams Musical Instruments.

Religious Knives

Psychedelické nože

Text: Karel Veselý

Z Brooklynu přicházejí další a další kapely, které ožívují tradici neučesaného rocku a bez skrupulí ji míchají s nejobskurnějšími vlivy, na které narazí. Kvarteto Religious Knives, které přijede koncem září do Prahy, má své kytary stejně rozladěné jako Sightings a s chaotickou strukturou svých skladeb si nedělají žádnou hlavu podobně jako Black Dice. Něco je však od zástupu neklidných mladých mužů a žen s hlukovými efekty přesto odlišuje – láska k obskurním syntezátorům.



Kapelu Goblin znají nejspíše jen pravověrní fanoušci zombie hororů italského režiséra Daria Argenta ze 70. let, pro Religious Knives jsou však stejnou modlou jako Can nebo The Velvet Underground. Tento hudební trojlístek pěkně vystihuje hranice, v nichž se pohybuje hudba Religious Knives – od neuspořádaného kytarového šramotu, přes klávesové trylky, až k psychedelickým výletům za hranice sluneční soustavy.

Religious Knives vznikli původně jako vedlejší projekt improvizálního dua Double Leopards, jež tvořila manželská dvojice Mike Bernstein (působí ještě v projektu Workbench) a Maya Miller (také jako Black Quarter). Double Leopards mají v diskografii pozoruhodné kolážové album *Halve Maen* (2003), jedno z nejlepších alb současného krautrockového revivalu. Pod novým jménem ale chtěli Bernstein a Miller zkusit trochu rockovější zvuk. Měl jim k tomu pomoci bubeník Nate Nelson z noise-rockových Mouthus a basák Todd Cavallo, kteří se k nim přidali v roce 2006. I jako Religious Knives si nadále sní svůj psychedelický „mandarinkový sen“, jen ho rozšířili o zádumčivé stěny kytarových riffů. V tomto stylu se nesou obě jejich rekapitulační alba pro Giffoniho No Fun Productions – *Remains*

(2007) a *Resin* (2008) shromažďující jejich singly z posledních let. Masteru obou kolekcí se ujal James Plotkin.

Čtveřice z Brooklynu letos vydala album *It's After Dark* (Troubleman Unlimited) a nejnověji také *The Door*. První nahrávka je značně schizofrenická, když na ní najdeme temné blues *In Brooklyn After Dark* bezmála ve stylu Doors, ale také třeba desetiminutový hudební sen *Noontime*, jenž zní jako pocta Popol Vuh. *The Door* je sevřenější a jejich rockové mantry zde nabírají na úpěnlivé síle. Religious Knives podobně jako kolegové The Magik Markers ohýbají hrany psychedelické hudby a odmítají se spokojit s jednou její podobou, což je pro posluchače jedině dobrá zpráva. 25. září si tak budeme moci zařadit další kámen do mozaiky současné brooklynské alternativy. S kapelou v Chateau vystoupí ještě portugalská elektronická šamani Gal Drop a maďarští Pozwakovski a kvůli oslavám výročí klubu bude vstup neobvykle zdarma. Jen o tři dny později ve stejném prostoru vystoupí kultovní japonská psychedelická LSD March.

Religious Knives, Chateau l'enfer rouge, Praha, 25. září. ■

Cluster

Přistání německých astronautů

Text: **Petr Ferenc**

Německé experimentální skupiny sedmdesátých let se stylovým označením *krautrock* příliš nesouhlasí, coby technickou škatulku ho však snad použít můžeme. Tak tedy, jedna z největších krautrockových legend, obnovená dvojice Cluster, se poprvé objeví v Čechách na festivalu Stimul 4. listopadu.

Na počátku byli Kluster, trojice složená z hráčů na elektronické klávesy a spoustu dalších nástrojů, kterých se zrovna rozhodla zmocnit – havajskou kytaru, budíky... Dieter Moebius, Hans-Joachim Roedelius a Conrad Schnitzler. Vystupovali všude možné po Evropě i Africe a vydali tři alba dlouhých elektronických jamů. Pak Schnitzler odešel na sólovou dráhu spočívající především v úporném samotářství a chrlení nahrávek vlastním nákladem, zbylí pánové lehce pozměnili název na Cluster a spojili se se studiovým inženýrem Connym Planckem, v jehož studiu (kde nahrávali i Neu! a později, už jako ve slavném, pověstmi opředeném prostoru, třeba Einstürzende Neubauten) dali vzniknout několika albům, z nichž nejdůležitější byl eponymní debut (později přejmenovaný na Cluster 71), album s pořadovým číslem II a kolaborace prostě nazvaná Cluster & Eno.

Zvuk skupiny byl od počátku určován elektrickými varhanami a tónovými generátory. Zatímco na debutovém albu ještě doznívají psychedelické ozvuky šedesátých let a jeho zvuk je melanž neurčitých náznaků a nálad, dvojka je kompozičně vyhraněna směrem k příjemnému minimalistickému zvuku krátkých opakujících se motivků. Je zajímavé, že podobným vývojem prošly všechny „klávesové“ skupiny krautrocku: i Tangerine Dream a Kraftwerk se od psychedelicko-rockových náznaků na svých prvních nahrávkách odrazili ke krystaličtějšímu výrazu, první z nich směrem k snad až příliš monumentálnímu, místy trochu jarroevskému „takypopu“, druhí zase k písňové čistotě. Cluster jako by stáli mezi těmito dvěma extrémy, jejich kompozice zněly plně, ale nepodobí se a nesázely na prvoplánovou chytavost. Ze zmíněného trojlístku byli vždy tak nějak „nejméně postížitelní“.

Cluster lze považovat za spoluprávníky ambientu, údajně to byly jejich desky, které si Brian Eno pouštěl při práci na produkci berlínských alb Davida Bowieho Low a Heroes. Společné album (jen jedno z většího množství natočené hudby) Cluster & Eno, na němž hostoval i Asmus Tietchens a vůdčí duch Can Holger Czukay, bylo sice možná až moc krasodušské, skupině se za ně ale dostalo zasloužené pozornosti. Další pozoruhodná spolupráce, kterou pánové navázali, byla s Michaelem Rotherem z Neu! Společný projekt Harmonia vydal dvě alba.



Hans-Joachim Roedelius

Cluster neexistují nepřetržitě, ale s mnoha pauzami. V loňském roce došlo k dalšímu z jejich comebacků, na chvíli se zjevila i Harmonia a, jak se zdá, nehybnou legendy kosmické hudby mají v současnosti na různých ustláno. V brzké době se, kromě pražského koncertu, můžeme těšit i na první studiové album od roku 1997 – vyjde na značce Important Records.

inzerce



**Veletrh práce
v Praze
29.–30. 9. 2008**

Práce v lyžařském centru Whistler v Kanadě

Setkejte se v Praze s kanadským zaměstnavatelem a domluvte si s ním práci!

Zaměstnavatel z Kanady bude na veletrhu práce v Praze nabízet pozice spojené s provozem lyžařských vleků, práci v obchodech a restauracích lyžařského areálu.

Požadavky

- 19–35 let
- středně pokročilá znalost AJ
- pracovní zkušenosti

Nabízíme

- práci v lyžařském centru od prosince 2008 do dubna 2009
- plat 8–11 CAD/hodinu
- nástup možný v prosinci 2008

Neváhejte – počet pracovních míst je omezen.

Více informací na www.studentagency.cz.

Volejte zdarma 800 100 300, pište na kanada@studentagency.cz nebo nás navštivte osobně.

| STUDENT | AGENCY |

Královéhradecké Hudební fórum

Text: **Vítězslav Mikeš**

Ve dnech 12. – 19. listopadu se uskuteční čtvrtý ročník festivalu Hudební fórum Hradec Králové. Jeho zaměření bude tentokrát monotematické: pět koncertů, z nichž čtyři proběhnou v sále pořadající Filharmonie Hradec Králové, jeden na scéně Divadla Drak, nabídne sondu do soudobé hudby několika zemí postsovětského teritoria.

Na zahajovacím koncertě, věnovaném litevské hudbě, se v roli interpretů soudobé kompozice představí dva muzikanti známí po celém světě spíše svými jazzovými aktivitami – bubeník Vladimir Tarasov (HV 2/06, 1/07) a saxofonista Liudas Mockūnas, kteří spolu s Filharmonií Hradec Králové a dirigentem Kasparem Zehnderem uvedou ve světové premiéře novou verzi kompozice *Exodus* Anatolijuse Šenderovase, inspirované stejnojmennou starozákonní pasáží pojednávající o odchodu izraelitů z egyptského zajetí, jejich přechodu přes Rudé moře a o předání deseti přikázání na hoře Sinaj (od Šenderovase lze najít na sampleru *Lithuanian Voice*, přiloženém k HV 6/06, skladbu *Písně Sulamitky*). Program doplní Tarasovův *Summit* pro perkuse a orchestr (provedený před časem Valerijem Gergijevem) a *Symfonie č. 2* Onutė Narbutaitė (od ní si lze na zmíněném sampleru vyhledat komorní skladbu *Melodie v Zahradě olivetské*, která v orchestrální podobě tvoří druhou větu uváděné symfonie).

Během následujícího večera (13. 11.) představí renomovaný Moskevský ansámbl pro soudobou hudbu, vedený skladatelem Jurijem Kasparovem (HV 3/07), komorní skladby Ukrajince Alexandra Ščetinského, Uzbeka Dmitrije Janova-Janovského a Arména Ašota Zohrabjana a tři ruských autorů různých generací – Edisona Děnisova, Jurije Kasparova a Antona Safronova.

Ruský minimalista Vladimir Martynov (HV 3/07) zahraje 14. 11. své klavírní *Tance na břežích* a v duetu s Vladimírem Tarasovem jejich společnou performanci *58. kniha*.

O čtyři dny později, 18. 11., známá houslistka Tatjana Grinděnkova, Martynova žena, uvede spolu s klavíristou Moskevského ansámbu Michaillem Dubovem teatrálně laděnou *Sonátu pro housle a klavír „Drama“* nejzajímavějšího současného ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova (HV 2/08) a s Komorním orchestrem Berg pod taktovkou Andrease Sebastiana Weisera (jinak stálého dirigenta FHK) Martynovovu kompozici *Vejděte!* a skladbu *Setkání s přítelem* (myšlen Martynov) lotyšského autora Georgse Pelēcise.

Festival vyvrcholí koncertem zasvěceným desátému výročí úmrtí Alfreda Šnitkeho. Program tohoto koncertu odráží až mystické události, které zasáhly do Šnitkeho tvůrčího i osobního života: v chronologickém pořádku zazní dvě stěžejní skladby tohoto autora z osmdesátých let minulého století – „faustovská“ kantáta *„Seid nüchtern und wachet...“* a *Koncert pro violoncello a orchestr č. 1*, jejichž vznik od sebe odděluje Šnitkeho vážné onemocnění (viz článek v tomto čísle HV). V první skladbě se představí mj. Iva Bittová (v „kontraaltové“ roli Mefista, kterou Šnitke původně zamýšlel pro ikonu sovětského showbyznysu Allu Pugačevu), barytonista Roman Janál, kontratenorista Jan Mikušek, tenorista Tomáš Kořínek, Pražský filharmonický sbor a Filharmonie Hradec Králové s dirigentem Peterem Vrábelem (jinak šéfdirigentem Bergu). Ve *Violoncellovém koncertu* coby sólista vystoupí proslulý David Geringas, německý cellista litevského původu.

Všechny koncerty Hudebního fóra bude tradičně uvádět v přímém přenosu Český rozhlas 3 – Vltava.

www.hfhk.cz ■

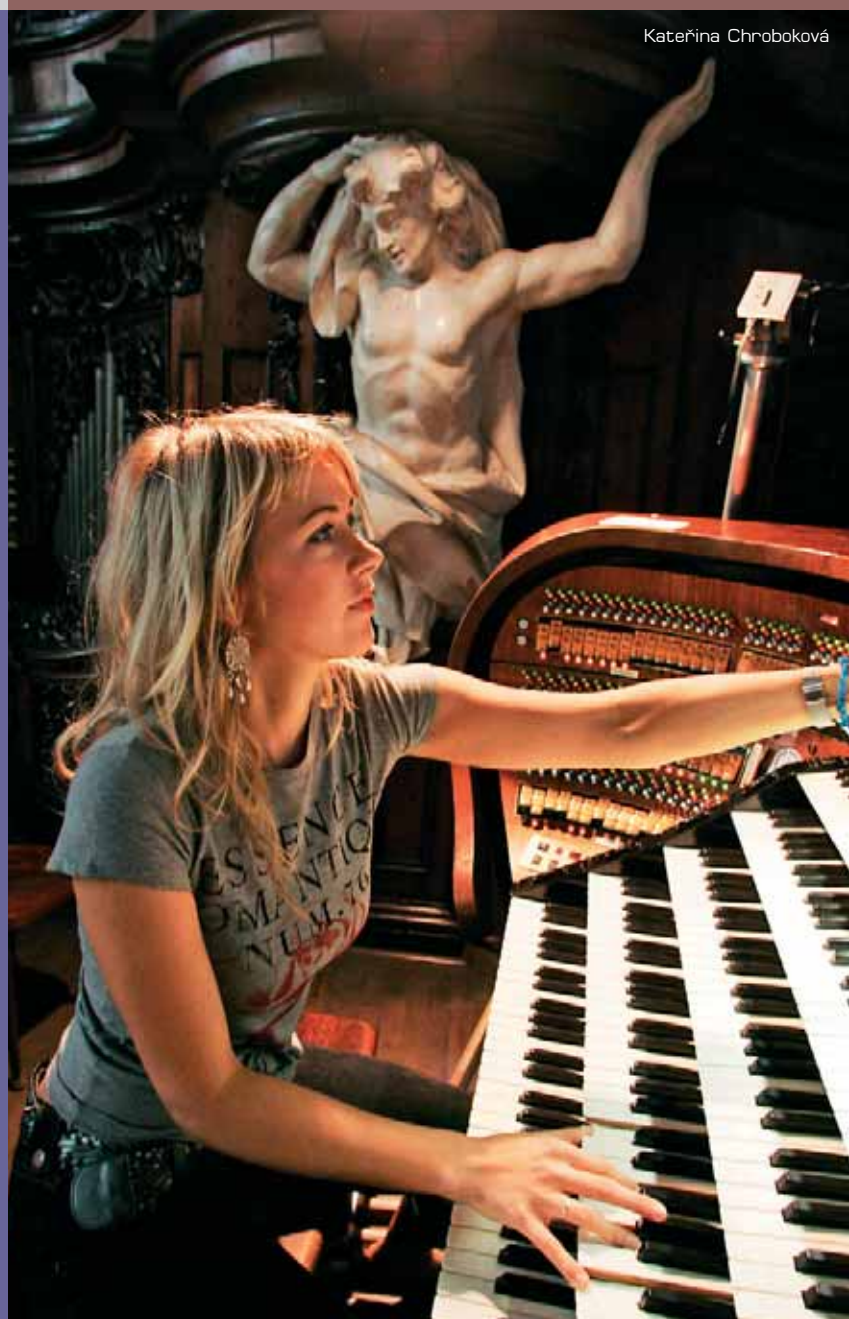
Vladimir Tarasov, Anatolijus Šenderovas a David Geringas



Setkávání nové hudby Plus 2008

Brno, 14. října – 25. listopadu

Text: Ivo Medek



Kateřina Chroboková

Tak jako již deset předchozích brněnských podzimů přinese i ten letošní mimořádně zajímavou přehlídku současné hudby v širokém spektru od hudby akustické přes elektronickou až k multimediálním představením. 14. října totiž odstartuje 11. ročník mezinárodního hudebního festivalu Setkávání nové hudby Plus 2008 (Meetings of New Music Plus 2008) s více než dvěma desítkami koncertů a workshopů významných osobností z celého světa.

Po řadu let je festival zaměřen na setkávání v kontextu nejen české a světové hudby, ale i nejrůznějších žánrů postavených na platformě vážné a alternativní scény. Jako příklad si lze vzít kterýkoliv z minulých ročníků. Tak např. v loňském roce vystoupilo na jedné straně Aeolian trio (soubor složený ze tří světově proslulých osobností: Carin Levine, Pascal Gallois a Peter de Veale), polský perkusionista Stanislaw Skoczynski nebo známý americký soubor Zeitgeist Ensemble, na straně druhé přední představitelé improvizované a klubové scény (hans w. koch, Wolter Wierbos, Matthias Schubert, Joker Nies, Bettina Wenzel a další) nebo multimedialista Marek Choloniewski. I v letošním roce jsou připravena vystoupení založená na podobné konfrontaci.

Festival otevře 14. října sólové vystoupení kalifornského skladatele, interpreta a multimediálního umělce Nicolase Chase, který mj. uvede premiéru nového projektu pro klavír, multikanálovou elektroniku a interaktivní video. S pozoruhodným akusticko-elektronickým projektem Echo Memo vystoupí 16. října saxofonová legenda Daniel Kientzy. Tentokrát s ním – v triu Promozica – vystoupí Cornelia Petrou (viola) a Reina Portuondo (elektronika). V Česku se již několika koncerty z posledních let etablovala i další osobnost letošního „Setkávání“ – belgický klavírista Daan Vandewalle (viz HV 6/07), který se specializuje na soudobou, zejména americkou, klavírní literaturu. Je však dobře znám i ve sféře improvizované hudby, mezi jeho spoluhráče se zařadili např. David Moss, Fred Frith, Han Bennink, Chris Cutler nebo Tom Cora. O ensemble recherche, jednom z nejrenomovanějších světových těles v oblasti soudobé vážné hudby jsme psali v HV 3/05. Také speciální projekt tria členů tohoto souboru v netradičním obsazení dva klavíry a bicí nástroje, který se uskuteční 23. října, nepochybně slibuje pozoruhodný zážitek. Podobné superlativy jako ensemble recherche sklízí již řadu let i Moscow Contemporary Music Ensemble, který vystoupí s převážně „ruským“ programem 11. listopadu. Plejádu zahraničních akvizic festivalu uzavře další z žijících legend – violoncellista Rohan de Saram. Osobnost, spjatá po více než čtvrt století s cellovými party slavného souboru Arditti Quartet, přednese svůj sólový recitál 25. listopadu (několik dní před tím, 22. listopadu, se představí též publiku pražskému v rámci festivalu Contempuls).

Pravidelnou součástí festivalu jsou vedle koncertů i workshopy všech zahraničních účastníků pro studenty JAMU i dalších uměleckých škol. Ovšem i česká interpretační scéna se představí v širokém spektru – Kaprálová Quartet s programem sdružení skladatelek HUDBABY, ve světě se stále více prosazující varhanice a cembalistka Kateřina Chroboková s projektem varhanních skladeb s elektronikou, Ars Incognita s programem připomínajícím jubileum Miloslava Ištvana i premiérou skladby Aloise Piňose. Dále se lze těšit na koncert nejmladších interpretů s českou i světovou soudobou tvorbou a na tři koncerty Studia soudobé hudby HF JAMU.

Festival Setkávání nové hudby Plus spolupořádá Hudební fakulta JAMU a občanská sdružení Multi-Art a Sdružení Q s podporou MK ČR, HN OSA a NČHF. Koncerty se konají v budově Hudební fakulty JAMU. ■

Jim Denley

„Všichni hudebníci jsou elektronici“

Text: Petr Vrba

Jeden z průkopníků australské improvizované scény, flétnista a saxofonista Jim Denley (1957), pochází z městečka Bulli ve státě New South Wales. V pěti letech se na popud rodičů začal učit hrát na housle, k nimž záhy přidal piano. Oba nástroje pak pod vlivem poslechu Iana Andersona s Jethro Tull v jedenácti letech vyměnil za flétnu, a tak začalo dlouhé období objevování vlastního stylu hry, který byl již od počátku poznamenán improvizací. Spolu se sestrou (klávesy) totiž doprovázeli pásky, které si nahrával malý Jim. Sloužil mu k tomu starý kazeták, na němž zpomaloval či zrychloval pásky při nahrávání různých domácích instrumentů, většinou kuchyňské provenience. Jeho hudba v sobě od počátku nese stopu volného prostoru rozlehlé Austrálie, stopu, která se vpíjí do osobitého hledání zvukových možností jak některých dechových nástrojů, tak třeba mikrofonů. Po konzervatoři v NSW ho hledání zavedlo do různých částí světa, od evropských měst po japonská, na několikaměsíční i několikaleté zastávky, aby se nicméně vždy, obohacen o zkušenosti z nových setkání, vrátil do rodné Austrálie. Mezi jeho rozhodující setkání jistě patří spolupráce s Jonem Rosem, asi nejdůležitější postavou australské jiné hudby vůbec, se kterým v osmdesátých letech spolupracoval na projektu Relative Band. Koncem loňského roku jsme se setkali ve Francii na festivalu Densités, kde vystoupil s klavíristou Christianem Wallumrødem a bubeníkem Yoshimitsu Ichirakuem. Povídali jsme si nejen o spolupráci s Jonem Rosem, ale i o charakteristických rysech australské scény, „tradičním“ hraní Johna Butchera, elektronické hudbě.

S Jonem Rosem se Jim Denley setkal zhruba před pětadvaceti lety. Rose byl tehdy v Sydney dost aktivní. „*Nebylo snad jediného klubu, ať už jazzového či rockového, nebo galerie, kde by Rose nehrál.*“ Rozhodně se jedná o sine qua non vývoje volné improvizace v Austrálii. Denleyho, který pracoval v industriálním městě Wollongong (cca 80 km jižně od Sydney, název města údajně znamená *zvuk moře*), doporučil Roseovi význačný elektronik Rik Rue. Díky Roseovým kontaktům tak měl Denley možnost hrát s bubeníkem Rogerem Turnerem, vokalistkou Maggie Nicols a saxofonistou Lucem Houtcampem. Po několika úvodních turné po Austrálii se Relative Band přesunul i do Evropy. V té době hrál Denley hlavně na flétnu, ale saxofon se již u něj hlásil o slovo. Denley říká: „*Saxofon jsem tehdy ještě nebral moc vážně, protože mi to až tak nešlo, byl jsem hlavně flétnista. Ale flétna je děsně málo sexy. Lidi za mnou chodili, že se jim líbí jak hraji, ale ta flétna! Proč flétna? Nijak jsem si to nebral a flétna mě nadále zajímala a zajímá. Je hodně opomíjená. Ve světové lidové hudbě patří do šamanské tradice. Fascinuje mě, jak na flétnu hraji třeba v Amazonii nebo na Šalamounových ostrovech nebo Maoři z Nového Zélandu. Rád to poslouchám.*“

Když se Denley na nějaký čas usadil v Londýně (oproti Roseovi, který si vybral Berlín), bylo jen přirozené, že spolupracoval s lidmi jako již zmiňovaný Turner či John Russell, ale pak potkal i mladší generaci hudebníků jako saxofonistu Johna Butchera a pianistu Chrise Burnse a ti s ním a s kontrabasistou a violoncellistou Marcio Mattosem založili kvarteto Embers. „*Hráli jsme docela dost. Udělali jsme také turné po Holandsku a Belgii, kde nás nikdo neznal a nikdo nechodil na koncerty. Improvizovali jsme v anglickém stylu.*“ Denley zde naráží na něco jako národní specifika improvizované hudby, která souvisejí s národním charakterem a tradicemi dané země. Sám říká, že když opustil londýnskou scénu a vrátil se do Austrálie, kde teď převážně hraje, vyvinul jiný styl hraní. Rozdíl se těžko definují, ale lze je každopádně alespoň vycítit: podle mého spočívá rozdíl mezi historicky kompaktní britskou (nebo přesněji londýnskou, jak ji představuje především produkce londýnské značky Emanem) a australskou scénou v tom, že australská scéna není tak jednotná jako britská a řekl bych, že i díky rozlehlosti země je pestřejší a vrstevnatější. Denley o tom říká: „*Dost se to liší město od města. Melbourne má skupinu hudebníků sdílejících obdobné estetické představy, mezi ně patří trio Pateras/Baxter/Brown a Natasha Anderson. Sydney se ale liší. Dobrý příklad je Splinter Orchestra, neboť zahrnuje*

spoustu mladých hudebníků, mezi nimiž jsou důležití vibrafonista Dale Gorfinkel a saxofonista Peter Farrar. Těch mladých je tam mnoh, ne každý se pochopitelně oddal improvizaci, ale myslím, že většina z nich rozumí jejím principům.“

Splinter Orchestra vznikl v roce 2002 a jeho zakladatelé (kromě Denleyho kontrabasista Clayton Thomas) přiznávají inspiraci v London Improvisers Orchestra. V počátcích zkoušeli i obdobné metody jako v LIO, třeba dirigovanou improvizaci. Nicméně i přesto, že bubeník Robbie Avenaim a multiinstrumentalista Oren Ambarchi (viz s. 12) měli zkušenosti s hraním Zornových skladeb v Sydney, a existovala tedy jistá tradice s dirigovanou improvizací, nikdy se to ve Splinter Orchestra moc neujalo. „*Hlavně Claytona to vůbec nezajímalo. Moc to celkově nesedí australské povaze – dělat dirigenta a vést ostatní.*“ V tom tedy spočívá další specifický rys australské scény. Je pravděpodobné, že krajina, geografie, podnebí, to vše působí na lidi a ovlivňuje jejich reakce. „*Ale vymezit nějak konkrétně dosah těchto jevů na hudbu by bylo příliš těžké. Přesto lze zároveň jasně říct, že třeba kapela The Necks je velice australská. Vyšli z jazzového tria a vyrovnali své role, mají jiné pojetí prostoru, hrají dlouhé, rozvolněné kusy, nedělají sóla, virtuozitu předvádějí v méně zřejmé podobě... Takovéto egalitářství bývá v improvizaci poměrně časté, ale Australanům je jaksí vlastní. Například Pateras/Baxter/Brown nebo The Necks jsou dobré ukázky: tři dobří přátelé, kteří si navzájem věří a nemají zájem vyvyšovat se atd.*“

Namísto dirigované improvizace se Splinter orchestra věnuje hraní se stanovenými pravidly, která především ponechávají prostor nepředvídatelnosti a zábavnosti. Jedním typem je hra pojmenovaná po řecké bohyni odplaty, Nemesis. „*Každý z orchestru si vybere svou Nemesis, tzn. když tento hráč hraje, nemůžu hrát já. Takže když si třeba deset hráčů z dvaceti vybere za Nemesis Jima Denleyho, tím, že začnu hrát, umlčím polovinu hudebníků. Bývá velmi nepředvídatelné, jaké vztahy se vyvinou ve velké skupině. Zajímá nás tenhle hravý rozměr, ale pravidla jsou dost volná, na rozdíl třeba od Johna Zorna.*“ Jiným prvkem, který do kolektivní improvizace vnáší určitou konstrukci, jsou tzv. tutti. „*Tutti jsou vlastně opakem normálního průběhu improvizace. Normálně nehraješ, dokud tě něco nenapadne. Ale v tutti musíš hrát od začátku do konce, aniž bys navazoval na něco, co slyšíš od ostatních. Ze začátku hraješ naprosto náhodně, ale na tom je právě skvělé to, že nejprve je to šílený chaos, hraje jeden přes druhého, ale pak najednou lehce pozměníš to, co děláš,*



aby to, z čeho jsi vyšel, začalo fungovat v rámci celku – upraviš hlasitost, výšku, texturu... Musíš s něčím začít a pak se toho držet, ale taky si s tím hrát.“ A pak přijde moment ukončení. V těchto případech je orchestr rozdělený na tři části. Jsou tam tři „vedoucí“, jejichž jediným úkolem je ukončit svou sekci. „Na začátku hraní si každý hudebník musí vybrat jednoho z těchto tří vedoucích, kteří mohou ukončit svou sekci, kdykoli je napadne – může se třeba hrát pouze minutu, a když skončí vedoucí, musí přestat hrát i všichni hráči, kteří si jej na začátku vybrali. A vybrat si ho mohlo třeba dvacet pět hráčů, není žádné pravidlo, jež by stanovilo, po kolika se mají hráči rozdělit. I když většinou bývají ty skupiny zhruba stejně velké.“

V roce 2001 na popud Claytona Thomase a Clare Cooper vznikl festival NOW now. Denleyho docela zaskočilo, že lze zničehonic uspořádat událost s takovým dosahem. „Když jsme se s turntablistou Martinem Ng (jejich spolupráci slyš na albu Vergency vydaném na značce Grob, 2001) vrátili ze zámoří a Clayton a Clare nás pozvali, ať hrajeme na impro festivalu v Sydney, byl to šok! Jak to chtějí udělat? Nečekal jsem od toho zázraky. Ale bylo to úplně neuvěřitelné, ta energie... fantastické. Plno mladých, kteří byli neuvěřitelně entuziastičtí. Obzvlášť Clayton má úžasné charisma a se spoustou rozdílných typů lidí umí dobře vycházet. Také umí hrát nejrůznějšími technikami odlišné žánry hudby, takže shromáždil z různých městů množství lidí, co se zajímají o improvizaci a hrají všemožnými způsoby. Byla na tom vzrušující právě ta rozmanitost – ve velkém městě se může dít spousta zajímavých věcí, ale separátně, a on je všechny dotlačil na jedno místo. Clayton pak i během roku dál pořádal koncerty a každý ročník festivalu byl stále větší a lepší. Rychle se zlepšila i kvalita hudby – první rok tam převládala tak trochu naivní free jazz, ale postupně se prosadily propracovanější přístupy. Adam Sussman

či Mathew Ottignon jsou velmi dobří hudebníci, jejichž hudební myšlení dává jasně najevo, že mají obrovský potenciál, a to ovlivňuje i další hudebníky. Festivalu se podařilo vytvořit určitou scénu a komunitu, která sdílí společnou představu o vývoji hudby.“ Kdyby někdo předpokládal, že vytváření takového druhu hudební komunity se dělo a děje za finanční podpory státu či lokálních samospráv (tak jako například ve Francii či Rakousku), velmi by se mýlil. Jak říká Denley: „U nás je dost těžké sehnat peníze od vlády. Oficiální mainstream je často kopií evropských institucí: orchestry, opera dostávají spoustu peněz. Australané si obecně myslí, že skutečná kultura by měla probíhat v koncertních sálích, tak jako ve Vídni či Paříži, takže na nové, neobvyklé, alternativní projekty je velmi těžké sehnat peníze. Někdy se to povede, jindy ne, rozhodně to není snadné.“ Jelikož v Austrálii alternativní scéna nemá téměř žádnou oficiální podporu, hudební scéna funguje na principu komunitních společenství. „Podporujeme se navzájem, hudebníci se mají rádi a pomáhají si, vytváří to dojem komunity. Těžko říct, asi kdyby šlo víc o prachy, už to takové nebude. Na druhou stranu The Necks prorazili do komerční sféry, hrají hodně a dobře se prodávají, spolupracují taky s jednou filmovou školou. Ale nepotřebovali k úspěchu vládní peníze.“

V zemi, kde mají tak dobré podnebí a vhodné prostory, v zemi, kde lidé tráví čas většinou v horách nebo na plážích a i množství koncertů se odehrává venku, lze kulturu obecně nazvat „outdoorovou“. A pak je přirozené, že leckomu připadá divné zalézt třeba do operního sálu. „Nehodí se to k naší povaze, která dává přednost barbecue; i poslouchání hudby patří spíš ven. Jsme nová země a v novém prostředí trvá dlouho, než se vyvine vlastní kultura. Možná za čtyřicet padesát let budeme mít jasnější představu o tom, jaká vlastně je australská hudba. Ale možná ne, protože většina toho, co děláme, je dost mezinárodní. Improvizace přirozeně probíhá ve spolupráci s hudebníky z ciziny – a je ►

to tak správně, žijeme v propojeném světě a musíme nacházet způsoby komunikování a zacházení s mezinárodními problémy. Naše práce v tom tak trochu ukazuje cestu. Ve spolupráci s lidmi z celého světa se tudíž nemusí ukázat žádné distinktivní rysy australských hudebníků.“ Možná i proto nezajímají Denleyho tolik nástroje, na které hraje, a jsou pro něj spíše „nádobami pro vyjádření dechu“. V jednom zaznamenaném rozhovoru s Jonem Rosem zmiňuje Denley hru Johna Butchera, který „když hraje na soprán saxofon, je v jeho hře cítit, že chce, aby jeho zvuk zněl jako sopránka“, kdežto když Denley vezme altku, snaží se naopak hrát tak, aby to znělo jakkoli, jen ne jako altka. „Když hrají třeba vteřinu na pikolu, pak deset sekund na altsaxofon a pak na basovou flétnu, jsou to pouze odlišné filtry, nádoby, kde subjektem je dech. Myslím, že tohle jsem asi chtěl říct v rozhovoru s Jonem Rosem, ale už se nepamatuji. Když poslouchám Johna Butchera, který téměř celou improvizaci hraje na sopránku a pak přejde na tenorsaxofon, přijde mi, jako by se nic nezměnilo. Zdá se mi, že ho zajímá ta tradice související s nástrojem, tradice soprán saxofonu, kdežto mě tolik nezajímá, zda hrají na flétnu, saxofon nebo na ruce, není to podle mě tak důležité.“

Obdobně nekompromisní názor má Denley na elektronickou hudbu. Oproti hráčům na akustické nástroje, kteří mají víceméně negativní vztah k elektronice (např. kontrabasista Tetsu Saitoh) či těm, pro které hraní na klarinet je v podstatě totéž jako hraní na zapojené reprosoustavy (např. Xavier Charles), Denley se nevyhýbá žádnému z obou způsobů hraní, nicméně chápe je jako diametrálně odlišné. „Je to otázka zvuku jako takového. Mezi

akustickým a amplifikovaným zvukem zeje ohromná propast. Dobře to ukazuje pohled do minulosti – elektronika udělala velký průlom v pojetí zvuku a hudbu nesmírně osvobodila. Například Varèsovo hledání nové hudby naráželo na nepřekročitelné limity akustických nástrojů, nahrávání a pouštění pásky znamenalo velké osvobození. Přestože to tak na první pohled nemusí působit, rozdíl je ohromný. Jednoznačně spočívá v metodologii, elektronické ozvučení pomáhá rozvíjet možnosti hraní si se zvukem. Už jen to, že někdy v polovině dvacátého století mohla třeba Billie Holidayová šeptat do mikrofonu, zatímco vedle ní hrály bubny, a všichni v místnosti to šeptání slyšeli: je to tak prostá, ale přitom tak mocná změna v hudbě! Rázem se v západní hudbě stal zbytečným, až směšným operní hlas; už nebylo potřeba zaplnit celý sál mohutným vokálním projevem. Elektronika vnesla do hudby naprosto zásadní změny, které ale často nelze snadno rozeznat. Pro mě zůstává nejlepším elektronickým kusem Alvin Lucier sedící v místnosti s mikrofonem, přehrávačem a reproduktorem (skladba I am sitting in a room – pozn red.), protože je to tak prosté a elegantní, a přitom krásné. Za nejdůležitější elektronický nástroj považuji mikrofon. Hraje mě i akusticky, ale většinou přeci jen s mikrofonem a ozvučením, a pak už je to vždycky elektronická hudba. Lucier to přesně vystihl. V dnešní době už od prvních zkušeností s hudbou pracují hráči s mikrofonem, takže každý z nás je vlastně elektronikem, i když to tak nevidí. Každý je elektronikem, a ani o tom nemusí vědět.“

www.splitrec.com, www.thenownow.net ■

Pro časopis HIS Voice sestavil Jim Denley kompilaci nahrávek vydaných na značce Splitrec.

1. First Play – 4.57.

Chris Abrahams – klavír + hammond. Robbie Avenaim – perkuse. Shannon O'Neill – syntezátor. Milica Stefanovic – baskytara. Peter Farrar – altsaxofon. Abel Cross – baskytara. Alex Masso – perkuse. Mike Majkowski – kontrabas. Gerard Crewdson – trombón. Dale Gorfinkel – vibrafon. Michael Sheridan – electrická kytara. Simon Ferenci – trubka. Ben Byrne – laptop. Finn Ryan – perkuse. Jim Denley – flétny a flax. Dan Whiting – laptop. Ian Pieterse – baritonsaxofon. Karen Booth – altsaxofon. Monika Brooks – akordeon. Rory Brown – kontrabas. Darren Moore – perkuse. Clayton Thomas – kontrabas. Clare Cooper – guzheng. Cass McGlynn – tenorový roh. Mathew Ottignon – klarinet. Lloyd Honneybrook – altsaxofon. Z alba The Splinter Orchestra, splitrec 17, 2007.

2. Germ 2 1.40. Germ,

Clare Cooper – guzheng, Chris Abrahams – DX7. Z desky připravované na rok 2008.

3. Tb Cc Rr > Cm As 1.22. Machine for Making Sense. Viz níže.

4. Tb Rr As > Cc Jd < 3.00. Machine for Making Sense.

Tony Buck – bicí a elektronika. Carolyn Connors – hlas. Rik Rue – playback machines. Chris Mann – hlas a text. Amanda Stewart – hlas a text. Jim Denley – flétna. Z alba Consciousness, splitrec 7, 1999.

5. Part of Distinction 1 9.22.

Jim Denley – saxofon and basová flétna. Axel Doerner – trubka, Z alba Distinctions, splitrec Cdr 6, 2005.

6. Scene 4 Act 1 1.47. Machine for Making Sense.

Chris Mann – hlas a text, Stevie Wishart – housle a elektronika, Amanda Stewart – hlas a text, Rik Rue – playback machines, Jim Denley – dechové nástroje. Z alba Talk Is Cheap. splitrec 4, 1997.

7. Cornish Tape Strategem 3.37. Jim Denley (saxofon) and Joel Stern (elektronika). Z alba Tape and Paint Game. splitrec Cdr 9, 2005.

8. Hidden Valley Take 2 5.12. Jim Denley, saxofon and nahrávky. Z alba Through Fire, Crevice and the Hidden Valley. splitrec 16, 2006.

9. Residue 2.32. Amanda Stewart (hlas a text) z alba IT, splitrec 5, 1998.

10. Mudbunyip – 4.25. Jim Denley (altsaxofon) z alba Hydration splitrec Cdr 5, 2005.

11. Fence Scan 5.35. Jim Denley (nahrávky a elektronika). Z alba Tiboobura, splitrec 8, 2000.

12. Kept 1 3.49. Peter Blamey (mixážní pult) and Jim Denley (altsaxofon). Z alba Findings, splitrec 14. 2006.

13. only 5.37. Machine for Making Sense.

Amanda Stewart – hlas a text, Jim Denley – dechové nástroje + hlas, Stevie Wishart – housle, hlas a elektronika, Rik Rue – playback instruments. Z alba Dissect the Body, splitrec 6, 1997.

14. The Velocity of Viscosity 4.26. Clayton Thomas (kontrabas) and Jim Denley (saxofon). Z alba Creoles, splitrec Cdr 7

15. Acaccia's Memory? 7.28. Jim Denley + the Random Module Twins. JD – flétny, hlas a nahrávky, Rik Rue – playback machines, Shane Fahey – analogové manipule. Z alba Sonic Heiroglyphs from the Night Continent, splitrec 3, 1997.

RADIO WAVE WWWLNA, KTERÁ TĚ STRHNE



VYSÍLÁME ONLINE NA
WWW.WAVE.CZ

A NALADÍTE NÁS I V DIGITÁLNÍCH SYSTÉMECH
A ŘADĚ KABELOVÝCH TELEVIZÍ



radio.wave
ČESKÝ ROZHLAS 4

Kytara jako předmět doličný

Oren Ambarchi

Text: Karel Veselý

Australský zvukový umělec Oren Ambarchi hraje na kytaru, která vůbec nezní jako kytara.

O SVÉ KYTARĚ:

„Když jsem byl teenager, měli jsme s klukama zkušebnu, kam jsme chodili jamovat. Jednou s námi hrál kluk, který byl na naší škole něco jako metalový bůh. Jednoho dne se zčista jasna proměnil v jazzového snoba, koupil si novou kytaru a svoji starou nechal v naší zkušebně. O pár měsíců později jsem hledal nástroje, do kterých bych mohl mlátit při své freejazzové performanci. Tu jeho kytaru jsem vzal a trochu si ji upravil. Nic nestála, a tak jsem s ní mohl dělat věci, které bych si s kupovanou kytarou nikdy nedovolil. Její původní majitel přišel na můj koncert a v zákulisí tu kytaru uviděl. Když jsem otevřel futrál, strašně se zhrozil a vykřikl: „Moje kytara! Jak jsi to mohl udělat!“ Dokonce to jeden čas vypadalo, že ji bude chtít zpátky. Pak mi ji ale nechal.“

Oren Ambarchi vyrůstal v Sydney a od svých třinácti let bubnoval v jazzových kapelách. Na konci osmdesátých let studoval židovskou teologii v Brooklynu a krátce hrál s Johnem Zornem. Klíčovým pro další vývoj však bylo setkání s Keiji Hainem, jehož koncert ho naměřoval do nových teritorií. Když pak uslyšel na kazetě pirátskou kompilaci japonského noise *Eat Shit Noise Music*, zjistil, že s hraním coververzí Ornettea Colemana je konec. S kamarádem dali dohromady noiseový projekt Phlegm, který to dokonce dotáhl na turné po japonských klubech. Získané kontakty se mu hodily v roce 1994, kdy dostal za úkol zorganizovat v Sydney festival avantgardní hudby. Zrodilo se jeho dítě What Is Music?, festival, který do Austrálie vozí smetánku avantgardy a místním hudebníkům pomáhá otevřít oči při setkání se světovou špičkou.

O SVÉ PRVNÍ KAZETĚ:

„Seděl jsem doma se svou kytarou, nějakými efekty a pěkně bídým kazetákem. Poslouchal jsem Sink the Aging Process Alana Lichta a desky starých minimalistů, jako jsou Alvin Lucier a La Monte Young a napadlo mě, že bych mohl taky zkusit něco podobného. Zapnul jsem nástroje, zmáčkl record a nahrál první stranu kazety. Pak jsem kazetu otočil a pokračoval. Když jsem skončil, poslechl jsem si jednou co jsem nahrál. Pak jsem vzal kazetu, šel na poštu a poslal ji rovnou do Ameriky do lisovny s patřičnou zálohou. Druhý den ráno jsem se probudil a začalo to ve mně hlodat. „Co jsem to udělal! Ta muzika nestála za nic.“ A než dorazily zpátky vinyly, neměl jsem ani kopii, abych si to mohl znovu poslechnout.“

První sólovou nahrávkou Ambarchiho diskografie je deset let starý úvodní díl série *Stacle*. Syrové a elektronicky deformované kytarové improvizace nesou pečeť inspirace avantgardním minimalismem, stejně jako nahrávkami rakouského laptop-noisového labelu Mego. Jedna z titěrného množství kopií *Stacle* (vydal je pod vlastní značkou Jerker Productions) se dostala do kanceláře londýnské značky Touch, kde v roce 1999 vyšel jeho mezinárodní debut *Insulation*.

O NAHRÁVÁNÍ S ROWEM:

„Afternoon Tea byla absolutně uvolněná session. Byl krásný den, sluníčko svítilo přímo do místosti, kde jsme nahrávali, a všichni byli v dobré náladě a rádi, že můžou hrát. Než jsme začali, neřekli jsme si vůbec nic, prostě jsme jen hráli několik hodin a nahrávali to. Většina improvizovaných sessions má uspěchanou atmosféru, při Afternoon Tea to bylo jinak. Tohle bylo vážně velmi australské.“

Session k *Afternoon Tea* se konala u příležitosti festivalu What is Music? a v jednom studiu se při ní sešla nastupující generace avantgardy (Ambarchi hrál na kytaru, Fennesz, Pita a Pimmon obsluhovali laptopy) s klasikem improvizace Keithem Rowem. Ambarchi nutně zůstal v takové konkurenci v pozadí. Svůj dřívější agresivní zvuk proměnil v trpělivé čekání a střídme drony podkreslující pípání laptopistů. Možná to byl začátek jeho dalšího směřování. Od všudypřítomnosti hlukové stěny a agresivních výbojů k křehké atmosféře a jemným náznakům melodií. Směrem k hypnotizujícímu minimalismu a tichu. Přesně takové je druhé sólové album *Suspension* z roku 2001. Podobně jako jeho ostatní nahrávky vzniklo z improvizace, velká změna však nastala při postprodukcí. Spíše než vršení zvuků z ní Ambarchi udělal proces eliminace a odloupávání přebytečných částí. Tato linie delikátních zvukových kompozic připomínajících sochy z rampouchů pokračuje i na jeho dalších sólových albech vydávaných na značce Touch – *Grapes from the Estate* (2002) a loňském *In the Pendulum's Embrace*.

O SVÉ METODĚ:

„Když jsem začínal, chtěl jsem s kytarou stvořit zvuky, které by zněly chladně a neosobně. Nakonec to dopadlo přesně naopak. Teď se snažím vtisknout do své hudby svoji osobnost.“

Ambarchi je svojí technikou podobný Rafaelu Toralovi nebo Kevinu Drummovi. Za každou cenu se snaží o to, aby jeho kytara nezněla vůbec jako kytara. Zatímco jeho sólová tvorba si udržuje jistou kontinuu-

itu, nahrávky vznikající v kolaboracích mají velmi široký stylový rozsah a potvrzují jeho flexibilitu. Na „popovém“ pólu stojí jeho nahrávky se skupinou Sun, kde bubnuje a na kytaru hraje Chris Townend. Jejich dva počiny vydané na značce Staubgold by se daly zařadit do škatulky postrock, někdy ale sklouzávají do staromilských rockových melodii. Naopak společná nahrávka *Reconnaissance* s australským turntablistou Martinem Ng je postavená na kouzelném dialogu dvou ozvěn vytvářejícím zenový posluchačský zážitek. Jména, s nimiž Ambarchi spolupracoval, čítají takové osobnosti jako Sachiko M, Phill Niblock nebo Toshimaru Nakamura. V poslední době se ale jeho jméno často objevuje v kontextu současné drone metalové vlny.

O SPOLUPRÁCI SE SUNN O)))

„Stephen O'Malley hrál na jednom newyorském festivalu DJský set, a když pustil moji skladbu Corkscrew, velmi nízké tóny basové linky spustily protipožární alarm a celý objekt musel být evakuován. Ještě ten večer mi Stephen napsal, že spolu musíme něco nahrát.“

Přidejte k Sun ještě jedno N a máte Sunn O))). Ocitneme se na druhé straně sonického spektra Ambarchiho projektů. S O'Malleym a Gre-

gem Andersonem si Ambarchi poprvé zahrál na albu *Black One*. Jejich asi nejlepší album a unikátní pocta černočernému severskému metalu dokonce začíná jeho dvouminutovou temně ambientní kompozicí *Sin Nanna*. Ambarchi se Sunn O))) odjel turné k desce a zapojil se do jejich bočních projektů. S Andersonem a maďarským vokalistou Attilou Csiharem tvoří Burial Chamber Trio, s O'Malleym a Csiharem Gravetemple. Celý tým Sunn O))) doplněný o tasmanského podivína Stirbarga se letos znovu sešel na koncertní nahrávce O))) *Presents...* projektu Pentemple. Ambarchi fascinaci pomalým metalem vysvětluje náklonností k fyzické stránce hudby.

Oren Ambarchi - výběrová diskografie:

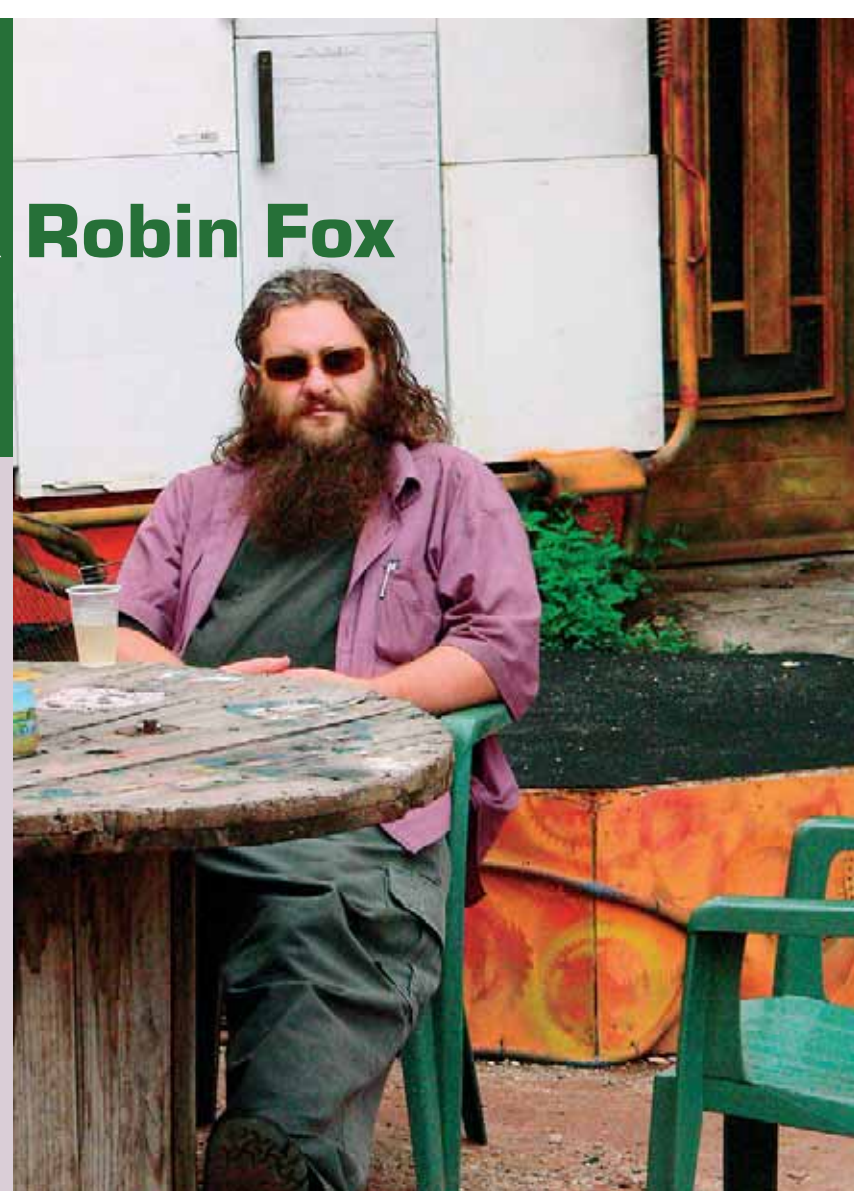
Insulation (1998, Touch)
 Afternoon Tea + Keith Rowe, Christian Fennesz, Pimmon, Peter Rehberg (2000, Ritornell)
 Reconnaissance + Martin Ng (2000, Staubgold)
 Suspension (2002, Touch)
 Grapes From The Estate (2004, Touch)
 Triste (2003, Idea / 2005, Southern Lord)
 In The Pendulum's Embrace (2007, Touch / Southern Lord) ■



Vakoelektronik Robin Fox

Text: Petr Slabý

„Má studia kompozice a hudební estetiky začala po mém uvedení do potuchy o postmodernitě.“ Takto komentuje svůj postoj k odkazu konce minulého milénia jedna z nejvýraznějších osobností současné melbournské avantgardní scény Robin Fox. Jeho matka Cindy John začínala s počítačovou hudbou již na počátku osmdesátých let a otčím byl zvukovým mistrem. Otec Colin zase hrál na klarinet. Tudíž hudba, povětšinou provázená technologií, byla okolo něj od raného dětství. Jako teenager sice poslouchal pop music (již dodnes poslouchá, pokud potřebuje regeneraci) a později přesedlal na heavy metal, ale zásadní vliv na něj měla studia na dnes již kultovní škole LaTrobe University, která vznikla v roce 1967 a v polovině sedmdesátých let zavedla i výuku progresivní hudby. Robin to vlastně stihl o fous, protože ve chvíli, kdy byl v roce 1998 v posledním ročníku, na tomto institutu zavřeli literárně-hudební katedru z důvodu ekonomického racionalismu. De facto to bylo v té době vědecké pracoviště a zároveň dost radikální místo, což tehdejší konzervativní australská politika nechtěla podporovat. Nicméně o zlatých časech experimentální hudby v Melbourne a v neposlední řadě na LaTrobe University v letech 1975 až 1979 napsal Fox svou disertační práci na Monash University School Of Music/Conservatorium v roce 2002. Na LaTrobe se potkal také s geniálním pianistou Anthonyem Paterasem, jehož profilové skladatelské album *Mutant Theatre* vyšlo v roce 2004 na Zornově Tzadiku; Fox se zde podílí na dvou skladbách. Jejich společný projekt, který trvá dodnes, je založen na směsi improvizace a předem připravené koncepce. Jindy preludující hráč na preparované piano Pateras se zde stává řvoucím seputurovsko-pattonovského typu a Fox moduluje na svých mašinkách se svým příznačným stoicismem. Jejich alba *Coagulate* (Synaesthesia 2003) a *Flux Compendium* (Editions Mego 2006) jsou plná eruptivnosti i přízračných minimalistických zvukových ploch. O živých vystoupeních Fox říká: „Když jsme začínali, bývalo tam mnohem víc improvizace. Vždycky se jedná o živé zpracování – Anthony je zdroj sinusových vln a já jejich manipulátor. Dnes hrajeme strukturovaněji. Je důležité, že je to taky legrace. Hrajeme intenzivně a je to napůl komedie a napůl násilí. Spoustě lidí přijde naše hraní plné agresivity, machistické, ale taky plné smyslu pro humor. Pro lidi, kteří to pochopí, je to náramná švanda. Ale z nějakého neznámého důvodu je naše estetika hrozně rychlá, nabitá informacemi, a když chystáme koncert, chceme tam mít alespoň jedno místo, které



bude volnější – a to zkrátka vychází vždycky nějak temně. A humor zůstává v té rychlosti.“ Oba jsou také členy bizarní hiphopové úderky Beta-erko, kde vedle nich působí turntablista Martin Ng a extravagantní MC Borce Markovski, který přechází volně z makedonštiny do angličtiny a případně dalších jazyků. Jejich album *I'm OK You're OK* vyšlo v roce 2005 na Quecksilber (nyní pod Staubgold).

Dalším stálým Foxovým soupeřem je kontrabasista a preparátor Clayton Thomas. Jejich excelentní ambientní dílo *Substation* (Room40 2005) je plné kroutivých, lehce nervních záškubů a sonického bublání, které je potřeba vnímat teoretickým třetím okem. Již obal je na první pohled černočerná prázdnota, ale při bližším pohledu objevíte skrytou substanci, jež vás touto zdánlivou hmotou provede.

V neposlední řadě je Robin Fox také tvůrcem laserové show, která není rozhodně jen nějakou efektní performací, ale pečlivě vystavěnou strukturou, kde je každý pohyb paprsku bytostně spjat se zvukovým substrátem. Laser je řízen audiosignálem a záměrem je vytvořit trojrozměrné synestetické prostředí. Stejný elektrický signál, který ovládá reproduktor, působí také na motor, jenž řídí laserové paprsky. Funguje to na podobném principu jako osciloskop.

A jak vidí Robin Fox situaci na současné australské experimentální scéně? „V Sydney jsou ti slavnější a etablovanější umělci jako Jim Denley, Amanda Stewart, Oren Ambarchi (ale ten už je vlastně teď v Melbourne), Martin Ng... no je jich spousta. Situace v Sydney se za posledních deset let hodně zlepšila. Ale melbournská scéna je už tradičně více undergroundová a víc se tam toho děje, každý večer se tam dá vidět něco zajímavého a radikálního. V Sydney je problém s licencí na prodej alkoholu. Otevřít si tam bar je hrozně drahé. V Melbourne je to mnohem snazší a levnější a to se týká i pořádání koncertů. Nejsou tam squaty, ale dělá se to tak, že si nějaká umělecká komunita společně pronajme skladiště a předělá je na klub. Ta scéna je fantastická, co se týče lidí a jejich potenciálu, i když je to tak nějak děláno postaru. Potřebovalo by to více podpory.“

Robin Fox a Anthony Pateras



Altsaxofonista tělem i duší

Tim O'Dwyer

Text: Petr Slabý

Tim O'Dwyer se narodil v zapadlém městečku Broadford uprostřed státu Victoria v Austrálii. Nikde se tam nehrála živá hudba a dokonce tam nebyl ani obchod s gramofonovými deskami, tudíž byl odkázán na poměrně chudou nabídku v lokálních rádiích. V sedmi se začal učit hrát na piano, což považuje za dobrý trénink, ale klasická hudba ho nikdy příliš nebavila. Jako svůj první opravdový hudební zážitek uvádí návštěvu muzikálu *West Side Story* v Melbourne, kam ho vzali rodiče. Skutečně ho ale uchvátilo, když k nim domů jednou přišel o mnoho starší kamarád jeho bratra a rozbil na jejich domácí piano improvizaci s prvky boogie woogie. Asi ve čtrnácti letech se hlásil do školního orchestru, ale v konkurenci ostatních klávesistů neuspěl, a tak mu učitel zapůjčil na prázdniny saxofon, konkrétně altku, a Tim pochopil, že tohle je nástroj jeho srdce, a zůstal mu kromě občasných hrátek s basklarinetem věrný dalších dvacet let.

Jon Rose se ho později zeptal v rozhovoru věnovaném improvizaci australské scéně, proč neexperimentuje i s dalšími nástroji. Tim na to odpověděl: „Cítil jsem, že mohu jít mnohem hlouběji ve zvukových možnostech právě proto, že se soustředím na jednu věc. Altsaxofon je neuvěřitelně adaptabilní instrument, který funguje v improvizaci třeba s elektronikou nebo čímkoliv jiným. Myslím, že se tak mohu dostat na mnohem sofistikovanější úroveň, než kdybych se pokoušel zkoumat nové zvuky jenom proto, abych zkoušel celou škálu nástrojů.“ O'Dwyer je fascinován saxofony vyrobenými ve třicátých a na začátku čtyřicátých let minulého století. Jeho altka 26M Conqueror „Lady Face“ je z roku 1941 a před rokem si „pohřichu“ pořídil i barytonsaxofon z roku 1942. A navíc objevil plátky Jody Jazz, které považuje za úžasný nový zdroj zvukových možností.

V Melbourne studoval Tim O'Dwyer na Victorian College Of The Arts, kde se dva tři roky soustředil na bebop, ale záhy se seznámil s lidmi, kteří ho uvedli do improvizaci scéně. Tehdy hrál free s houslistou Ericem Grandmanem a bubeníkem Stevem Heatherem, kteří v současnosti působí na berlínské scéně. Zároveň ovšem pronikal do tajů notované současné hudby díky svému spolubydlícímu, klasickému kytaristovi Geoffovi Morrisovi, který ho dovedl do souboru Libra. Na jejich koncertě Tima v roce 1994 zahlédl umělecký šéf Elision Contemporary Ensemble Daryl Buckley a okamžitě ho přizval ke spolupráci. Hráli společně skladby Lizy Lim, Jona Rosea a dalších skladatelů i společné improvizace. V nedávné době transkriboval O'Dwyer pro toto těleso také skladbu věhlasného britského saxofonisty Johna Butchera, což mělo záhy i své pokračování v přímé Butcherově spolupráci s tímto souborem.

Po ukončení studií v Melbourne odjel do Amsterdamu, kde se učil kompozici u Richarda Barretta a posléze přesídlil do Londýna, kde vybrušoval svou hru na saxofon pod vedením Evana Parkera. Ještě předtím založil v roce 1993 v Melbourne společně s kytaristou Davem Brownem a bubeníkem Seanem Baxterem občasnou kapelu Buckettrider, která pokračovala o tři roky později

po jeho návratu v rozšířené sestavě se saxofonistou Adamem Simmonsem a trombonistou Jamesem Wilkinsonem. Kromě vlastních skladeb s lehkými prvky surrealismu a dada i dalších modernistických a postmodernistických směrů vystupovali také v programech s hudbou Sun Ra a Johna Coltranea. Tato kapela čeká v současnosti na svou reinkarnaci, protože je momentálně nemožné shromáždit všechny členy na náročné zkoušky. Jedním z důvodů je i fakt, že O'Dwyer odcestoval v roce 2004 do Singapuru, kde učí na LASALLE College Of The Arts jazzové curriculum a nedávno se stal šéfem hudební katedry. Právě tam se setkal s hudbou indonéského gamelanu, která se stala jeho další inspirací. Na počátku svého pobytu hrával se souborem v javánském stylu Gamelan Asmaradana, kde působili čínští Singapurci, Indonésané a pár hudebníků s malajskými kořeny. Kvůli svému zaneprázdnění pedagogickou prací se ovšem těmito aktivitám nyní nevěnuje, avšak doufá, že se k nim časem dostane znovu a zkusí si také stylovou odnož z Bali.

Zásadním souborem Tima O'Dwyera je nyní jeho vlastní trio, kde mu sekundují kontrabasista a výrobce různých preparací Clayton Thomas (mimo chodem vyhledávaný australský světoběžník s částečným sídlem v Berlíně) a bubeník Darren Moore, který teď učí na stejné škole jako Tim. Trio hraje O'Dwyerovy skladby s tím, že prostor pro ostatní hudebníky zde zůstává otevřený. Díky mnoha dalším aktivitám má na svém kontě zatím pouze jediné album *Broken River* z roku 2005. O jeho místy až nostalgické náladě protagonisty říká: „Snažil jsem se zachytit řadu nálad a barev. Když jsem ty věci skládal, nechtěl jsem vytvořit nostalgii per se, ale spousta věcí se vztahuje k určité topografii, k místům, kde jsem žil ve Victorii. Je tam spousta motivů, které jsem napsal již v devadesátých letech, stejně tak jako věci, jež vznikaly přímo v době, kdy se album nahrávalo. Takže je to taková směs různých přístupů.“ Trio stále vystupuje a na sklonku tohoto roku míří do Evropy.

O filozofii své hudby Tim říká: „Moje hudební koncepty se občas proměňují ze dne na den, tudíž v nich není žádný diktát. Zkrátka si přečtu knihu, podívám se na film nebo zrovna uslyším desku Henryho Threadgilla, a všechno se dramaticky změní. Za poslední rok jsem se stal velkým fanouškem Georgie Russella a jeho knihy *The Lydian Chromatic Concept*. Miluji teoretický aspekt jeho díla a učím z jeho konceptů alternativní cesty k postupům tonality.“

A jak vidí situaci ohledně současné australské experimentální scéně? „Právě jsem si přečetl článek v časopisu *Signal To Noise* o některých australských improvizátorech a oni tam hovoří o vzrůstajícím australském zvuku v tom slova smyslu, že je syrový, neafektovaný a přímý, zejména v oblasti energie a vystupování. Tento přístup k hraní je podle mne základním puncem australského zvuku a bylo tomu tak vždy. Já hraji na jazzové scéně, improvizované scéně i new music, ale je jedno, co hraje, není důležité, jestli hraje s plnou vervou nebo úplně potichu, je v tom pořád ta samá intenzita. Problém Australanů je v tom, že žijí ve velké vzdálenosti například od Evropy. Ale tahle vzdálenost vytváří určitý prostor a nabízí unikátní přístupy, které vyrůstají právě z této izolace.“

Darren Moore, Clayton Thomas, Tim O'Dwyer





Lawrence English a jeho čtyřicátá komnata

text: Petr Slahý

Elektronik a osnovec labelu Room40, který sídlí v australském Brisbane, Lawrence English byl ve svém dětství nadšeným posluchačem nejrůznějšího cvrlikání a štěbetání ptáků, jež chodil „lovit“ se svým tatínkem. Ten ho učil, že se musí „dívat“ nejedním ušima, a když se ozvou, teprve používat oči, což malého Lawrence přivedlo k poznání, že právě ušima můžeme zachytit všeobecný smysl našeho okolí.

V šesti letech ho fascinovalo album *Oxygene* od Jeana Michela Jarreho, na nějž dodnes vzpomíná jako na svou dětskou lásku. Jako teenager poslouchal všechno možné od Kiss po Public Enemy, ale hlavně Nirvanu, Sonic Youth, Nine Inch Nails, Ministry a spoustu elektroniky. V roce 2000 se mu dostaly do rukou nahrávky, které mu bylo líto nezpřístupňovat širšímu posluchačstvu, a tak se rozhodl založit vydavatelství Room40, jehož název odkazuje na místnost v britské admiraltě, která se od počátku první světové války věnovala dešifrování zakódovaných zpráv, což Lawrencovi evokovalo zkoumání možností „jazyka“ v nejrůznějších nekonvenčních formách. Mezi první vlašťovky patřila díla Johna Chantlera a jakýmsi prototypem produkce vydavatelství se stalo atmosférické CD *Sleep*, pod nímž je podepsán DJ Olive. Z nejnovějších nahrávek je potřeba vyzdvihnout především kompilaci *Audible Geography*, jež mapuje přírodní, ale také kulturní, ekonomické a politické aspekty naší planety a vůbec naše vztahy s prostorem a místem. Na ní se podílelo jedenáct umělců včetně Erica La Casy, Leea Pattersona, Jepha Jermana, Marca Behrense a v neposlední řadě Philipa Samartzise. Úplně jinou atmosféru má niterná zpověď francouzské vesnické dívky Tuchan Chantal, kterou zaznamenal a drobnými hudebními mezihrami doplnil Luc Ferrari. Sólové album člena kapely Tenniscoats Uena Takahashiho *Sui-Gin* přináší zase rtuťovité kytarové eskapády transformované skrz kruhový modulátor značky Moog. A mezi novinkami se objevuje i filigránský kolážovitý opus *11 Easy Pieces* Leightona Craiga. Ve starších položkách katalogu firmy najdeme také díla věhlasného francouzského zvukového architekta Erika M či CD *Wakool*, kde australský kytarový mág David Brown aka Candlesnuffer vytváří na svůj preparovaný nástroj parabluesové exhibice. Lawrence English je nesmírně akční člověk, který neúnavně propaguje své produkty po celém světě, a na následující odpovědi si našel čas mezi mícháním nového alba japonské zpěvačky Tujiko Noriko.

Jak složité bylo založit firmu s tímto zaměřením a jak jste sháněl kontakty na umělce po celém světě?

Musím se přiznat, že zas tak složité to nebylo, protože jsem měl již zkušenosti s řízením jiného vydavatelství, kde jsem se toho spoustu naučil. Zpočátku jsem kladl velký důraz i na design obalů, abych vtiskl Room40 nějakou typickou tvář. Měl jsem mnoho kontaktů, což je pochopitelně pro takovouhle práci také nezbytné. Každé z mých oblíbených vydavatelství zastupovalo řadu umělců, kteří byli svým zaměřením vhodní pro mé záměry. Filozofií Room40 je zkoumat možnosti zvuku na všech úrovních a zároveň vytvářet zvláště vystavenou sonickou estetiku. Navíc mě zajímají nejrůznější propojení s historickými, sociálními a kulturními aspekty. Co mě na tom nejvíc baví, je právě to, že produkce Room40 je velice variabilní a současně všechny tituly katalogu cosi spojuje.

Nejste jenom producentem, ale také výkonným umělcem. Můžete popsat, jaké nástroje a přístroje ve své tvorbě využíváte?

Obecně na svých sólových koncertech používám počítač, krátkovlnné rádio, syntezátor a příležitostně kytaru a spoustu pedálů, které mi pomáhají při živém dotváření zvuků. Ve studiu je to ještě řada dalších nástrojů a zařízení, jež využívám jako zvukových zdrojů. Většinou začínám s kolekcí terénních nahrávek, varhanami nebo kytarou a všechny tyhle prvky proháním nejrůznějšími procesory, abych dospěl k výsledné kompozici. Například na svém posledním albu pro firmu Touch *Kiri No Oto* jsem transformoval myšlenky vizuálního zkreslení nejrůznějších mlh a oparů do posluchačské zkušenosti díky různým mixážním technikám, filtrům a harmonickým zkreslením. (Výsledkem je uhrančivá suita, při níž máte skutečně pocit, že jste někde uprostřed chuchvalců mlhy a dýmu, které na vás působí ze všech stran – pozn. aut.) Na jiných nahrávkách nechávám zvuky čisté, zvláště tam, kde dominují terénní nahrávky jako na *Studies For Standbroke*. V těchto případech vyhledávám neobvyklé nebo přehlížené zvuky, tudíž onen „proces“ začíná přímo v terénu.

Nejste ale pouze sólistou. Jak se vám pracuje v týmu a které vaše spolupráce pro vás byly nejdůležitější?

Pro mne je každá spolupráce cenná a unikátní. Radost ze spolupráce spočívá v tom, že mohu sdílet myšlenky s další osobou, která má pochopitelně jiné zvukové zkušenosti a výsledek vzniká z vyjednávání o nich. Například práce s kapelou Tenniscoats a zpěvačkou Tujiko Noriko mi dává možnost rozvíjet písňovou formu a nacházet možnosti využití hlasu ve zvukových plochách. To mi připadá fascinující. Na rozdíl od toho třeba nahrávání s Philipem Samartzisem mi dává šanci poznávat povrchový šum při využití média vinylu – to je další potěšení.

Já si myslím, že práce se zvukem může být pro „popisování“ prostředí stejně důležitá jako u jiných smyslů. Zvuk má jiné kódování a může posluchači přinést opravdu hluboký zážitek. Můžete tak jít mnohem hlouběji než třeba při sledování televize.

Obrazy mohou být ve světě mnohem dominantnější, ale zvuk poskytuje velice hlubokou rezonanci. Zkuste se třeba podívat na sprchovou scénu z filmu *Psycho* bez zvuku a potom znovu se zvukem. Je to zajímavý kontrast.

Vaše jméno je také spojeno s festivalem Liquid Architecture. Můžete ho nějak popsat?

Jsem kurátorem tohoto festivalu už šest let. Je to ojedinělý australský festival zvuku a právě proto je velice specifický a každý rok má trochu jinou podobu. Jedno však zůstává – je věnován uším. Letos na devátém ročníku jsme měli řadu opravdu zajímavých instalací, na nichž se podíleli například Nat, Marcus Schmickler, Andrew Pekler či Toy Bizzare, abych vyjmenoval alespoň pár. Také jsme tam měli jednu performativní instalaci ve West Space Gallery, která trvala po čtyři dny, každý den sedm hodin a byla zaměřena na to, aby se účastníci aktivně zapojili a spoluvytvářeli onen prostor. Naopak tu pak byly velice diskrétní posluchačské sessions, jejichž kurátorem byl Philip Samartzis v melbournském planetáriu.

A jak vůbec vidíte situaci experimentální hudby v Austrálii?

Myslím, že se to zlepšuje. Zvláště v Brisbane, kde žiji. Procházíme skvělou periodou zkoumání a byla vytvořena celá řada nových děl. ■

Darrin Verhagen

Průvodce temnými stezkami

Text: Pavel Zelinka

Pokud je hudebník Darrin Verhagen v soukromí šprýmař, v jeho hudební tvorbě to není rozhodně poznat. Během patnáctileté kariéry prošel neoklasickou, industriální, ambientní i nezávisle taneční etapou a pokaždé se prodíral temnými územími potaženými těžkým sukem nebo zahalenými hustým dýmem.

Začátkem devadesátých let minulého století se v Austrálii zdvihla silná nová vlna alternativních umělců, ale pouze dva z nich v temněji elektronické poloze prorazili ve větší míře i mimo rodný kontinent a svá díla dodnes prezentují. Byli to levičák David Thrussell známý jako Snog nebo Black Lung a spíše introvertní Darrin Verhagen, jehož experimenty najdeme pod jmény Shinjuku Thief, Shinjuku Filth nebo E.P.A. Podívejme se na druhého z nich trochu zevrubněji.

S AVANTGARDOU KOLEM SVĚTA

Přelom osmdesátých a devadesátých let byl obdobím dozvuku starých priorit alternativní scény a nástupu nových impulsů spolu s rozmachem cestování a nových technologií. Celý proces nádherně ilustruje album, kterým před šestnácti lety mladý muzikant Darrin Verhagen vstoupil na hudební scénu. Partnery mu byli bratři Charles a Francois Tétazovi, s nimiž pod názvem Shinjuku Thief debutoval na labelu Extreme, který přinášel k protinožcům nový elektronický vítr. Jim O'Rourke, Muslimgauze nebo Paul Schülze byla jména, která profilovala vydavatelství v jeho prvních letech činnosti, a nebylo tedy překvapením, když jejich prvotinu produkoval právě Schülze. Album *Bloody Tourist* pulzuje rockovou alternativou Tuxedomoon, ale vedle toho už mocně probleskují etnické zášlehy Blízkého Východu i Afriky a vše propojují dark ambientní mraky prošípané neoklasickými variacemi.

AUSTRALSKÉ ČARODĚJNICE

Nadějný debut rozpoutal přímo kolotoč aktivit. Na přelomu roku 1992 a 1993 si Verhagen založil vlastní vydavatelství Dorobo (k tomu se vrátíme později), jehož druhý výlisek, album *The Scribbler*, byl inspirovaný kafevskou Prahou a koketérií s kabaretem. To byl můstek od starého k novému a hned půl roku nato Darrin, tentokrát už pouze sólově, udeřil naplno. Deska *Witch Hammer* byla neobvyklým pohledem Australana na temné období, kdy v Evropě probíhaly hony na čarodějnice. Rockový fundament se stal minulostí a místo cestování prostorem se deska věnovala cestování v čase. Temný ambient se střetával s wagnerovským duchem těžké klasiky. Darrinův rukopis se zde usazuje v promyšleném mixu tichých chvil zamračené oblohy nad šibeničními vrchy, vojenských či tribunálních rytmů – spojení samplovaných, živých i syntetických komponentů. Trilogie pokračovala o dva roky později druhým dílem s názvem *Witch Hunter* a v roce 2002 ji dokonalo poslední pokračování *Witch Haven*. Originální rukopis pak zůstal projektu Shinjuku Thief dodnes. Naposledy se přihlásil hudebním doprovodem klasické řecké tragédie *Medea*, deskou *Sacred Fury* plnou válečné bolesti

i utrpení, a nakonec i předložským, zatím posledním albem *Devolution* zkomponovaným původně jako doprovod ke školnímu filmu.

ÚNIK K HLUKU

Přirozený eklektik, jakým Verhagen je, se musel brzy cítit úspěchem čarodějnické série limitován, a tak se brzy na světě objevily desky podepsané pseudonymem Shinjuku Filth, E.P.A. nebo jeho občanským jménem. Ve všech případech byl původní duch více či méně nařazen industriálními šumy a hluky, v mnoha případech (E.P.A. a album *Black Ice*) ve velmi nekompromisním poměru ve prospěch hlukových lázní à la Merzbow. Shinjuku Filth zase představil Darrina uprostřed zrezivělé, noční, přesto stále funkční techno továrny. Úkroky experimentálními hlukovými směry podepsal Verhagen občanským jménem. Deska *Soft Ash* reflektuje největší neštěstí spojené se smogem, vraždícími mlhami řady velkoměst a úniky nebezpečných plynů do ovzduší, následující EP *P3* stejně jako album *Grain* se přiklání od hluku ještě více směrem k tichu, zatímco *D/Classified* představuje Verhagena jako skladatele hudby k počítačové hře. Zatím nejambicióznějším projektem poslední pětiletky je trojdielná „černá mše“ složená z agresivního nástupu (E.P.A. – *Black Ice*), experimentálního minimalistického středu založeného na vysokých frekvencích (Darrin Verhagen – *Black Frost*) a delikátní temně ambientní tečky (Shinjuku Thief – *Matte Black*). Pokud chcete nahlédnout do Australanovy neustále se proměňující kuchyně, mešní trojboj je nejkomplexnější vstupní branou do minimalisticko-experimentálního zšeřelého království.

DOROBO

Když před patnácti roky vzniklo vydavatelství Dorobo records, uvedlo se silnou kompilací *Document 01...Trance / Tribal* tehdejších domácích nadějí zahrnující i pozdější významné projekty Zen Paradox, Soma nebo Shinjuku Filth. Značnou práci odvedlo i pro novou generaci japonských elektroniků v čele s Ryoji Ikedou nebo Dumb Type díky sběrnému CD *Document 02 – Sine*. O deset let později stejně pečlivě představilo další generaci hudebníků na třetí kompilaci *Document 03 – Diffuse*, tentokrát už více rozklíkanou laptopovým přílivem přelomu tisíciletí. Vedle kompilací otevřelo vydavatelství své dveře i domácím umělcům. Alan Lamb experimentuje se zvuky svištěcích telegrafních drátů, Philip Samartzis a Matthew Thomas jsou zase doma v elektroakustickém světě prostorového zvuku. Patnáct let Dorobo records (1992–2006) přineslo nezávislé scéně necelé čtyři desítky desek. Jejich kvalita je ovšem výjimečná nejen na australské poměry.

www.darrinverhagen.com, www.discogs.com/label/dorobo

Hluk značky „kiwi“

Text: **Karel Veselý**

Hudební scéna na Novém Zélandu je vzhledem k poloze ostrova v izolaci od zbytku světa. Přesto (a nebo právě proto) zde vznikla bohatá scéna extrémního rocku spojená se jmény jako Bruce Russell, Birchville Cat Motel nebo s labelem Corpus Hermeticum.

Přes velkou izolaci novozélandské hudební scény (minimum koncertů zahraničních interpretů, omezená distribuce desek) zasáhla i tento ostrov na konci sedmdesátých let punkrocková exploze. Do populární hudby přinesla nové impulzy a stála u zrodu nezávislé scény. Jejím epicentrem se stal label The Flying Nun Records, jenž vznikl v roce 1981 v městě Christchurch. Jeho význam byl takový, že když v roce 2000 australské rádio Triple J sestavilo seznam třiceti nejdůležitějších novozélandských hudebníků všech dob, dvacet z nich někdy patřilo do stáje Flying Nun. První hvězdou labelu byli místní punkoví pionýři The Clean. Pro historii novozélandského hluku jsou ale důležitější The Gordons, kterým se někdy říká „novozélandští Sonic Youth“ svými deskami (*Future Shock* EP a dvě bezjmenné nahrávky z let 1982 a 1984) dláždili cestu dalším souborům. Ze začátku osmdesátých let stojí za zmínku ještě The Pin Group, kteří existovali pouhý rok, nikdy nekonzertovali mimo Christchurch a vydali jen tři singly, přesto je kapela považována pro vývoj novozélandského extrémního rocku za klíčovou. Už proto, že se v ní sešly budoucí výrazné osobnosti Roy Montgomery (později působil v kapelách Dadamah, Dissolve, Hash Jar Tempo), Ross Humphries (The Great Unwashed, The Terminals) a Peter Stapleton (Rain, Scorched Earth Policy, The Terminals a zakladatel labelu Metronymic). Jejich kratičkou kariéru připomíná retrospektivní kompilace na americkém labelu Stillbreeze z roku 1997.

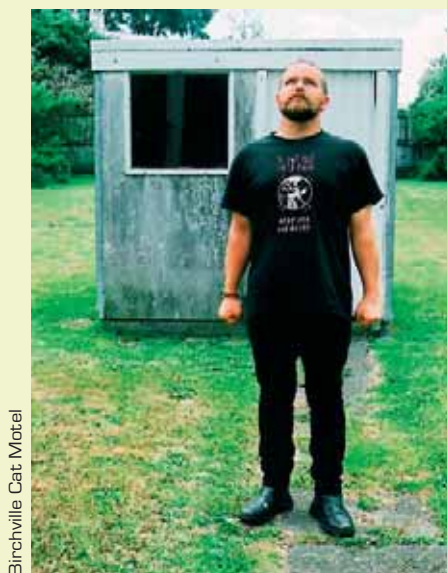
V polovině osmdesátých let se Flying Nun přeorientovali na komerčnější nahrávky a nově rašící experimentální scéna se ocitla bez střechy. Náhle se vyrobila spousta malých labelů s omezeným dosahem vydávajících kazety pro hrstku kamarádů. Jedním z nich byl i Xpressway Bruce Russella, jenž stejně jako ostatní začínal s poštovní distribucí a zkopírovanými kazetami. Na labelu vydávaly kapely z okolí Dunedinu, které byly pro Flying Nun příliš nekomerční. Russell popisuje v rozhovoru pro

Perfect Sound Forever Xpressway jako „záchranný člun a vydávání desek něco jako vystřelování světlic. Měli jsme štěstí, projíždějící supertanker nás viděl a vzal na palubu.“ V záchranném člunu byli mimo jiné Dead C, Wreck Small Speakers on Expensive Stereos, The Terminals nebo Alastair Galbraith, kolem nichž se zformovala generace lo-fi a noise-rocku z první poloviny devadesátých let.

Hudebníci z Xpressway bývají někdy řazeni do škatulky tzv. „Dunedin sound“. Tuto nálepku dostaly od zahraničního tisku místní kapely jako The Verlaines nebo The Chills, jejichž zvonivý zvuk kytar a lo-fi estetika korespondovaly s vlnou kalifornského univerzitního a indie rocku konce osmdesátých let. K odkazu Dunedinu se hlásili třeba Stereolab, Superchunk nebo Cat Power, a ačkoliv kazety Xpressway byly obvykle méně přístupné než to, co v Americe považovali za Dunedin sound, zvýšená pozornost tisku jim pomohla. Fanzinové podhoubí přičklo labelu kultovní status, který živily kompilace *Making Losers Happy* (1992) na Drag City nebo *Killing Capitalism With Kindness* (1992) na belgickém Turbulence Records.

První a určitě také nejdůležitější kapelou na Xpressway byli Dead C. Kapelu tvořili Bruce Russell, Michael Morley (Gate, Wreck Small Speakers On Expensive Stereos) a Robbie Yeats. Ve světě dost možná nejznámější novozélandská rocková kapela oscilovala mezi tradičnějšími písňovými strukturami raných nahrávek a freerockovými improvizacemi v pozdějších stádiích. Jsou považováni za předzvěst post-rocku i space-rockového revivalu, když se inspirovali kosmickým krautrockem, excentrickými Harry Pussy či Sonic Youth. Vznikli v roce 1986, ale jejich nejlepší desky přišly na začátku devadesátých let s *Trapdoor Fucking Exit* (1990) a *Harsh 70s Reality* (1992). Zmíněné druhé album a několik následujících už vyšlo na filadelfském labelu Siltbreeze, nicméně kapela opouštěla Nový Zéland jen výjimečně. V roce 2002 se nechali pozvat svými fanoušky Sonic Youth na All Tomorrow's Parties.

Po éře Xpressway mohla jít další generace ve zkoumání hlukových hranic ještě o něco dále. Vlastní doba novozélandského extrémního hluku začíná v roce 1993 se založením labelu Corpus Hermeticum. I s ním je spojený Bruce Russell, který ho otevřel pro potřeby svého bočního projektu Handful of Dust. Do jeho allstar týmu novozélandského extrémního rocku patřil ještě houslista Alastair Galbraith a bubeník Peter Stapleton a společně vytvářeli free noiseové koláže efektovaných nástrojů, hlasů a nalezených zvuků. K estetice kapely patří obliba obskurních mystických příruček z 16. století, které Russell často předčítá místo textů. Zvuk kapely charakterizuje pravověrný přístup k nahrávání, který Russell popisuje slovy: „Vícestopé nahrávání je technologická faleš.“



Birchville Cat Motel



Peter King



Corpus Hermeticum se stal v devadesátých letech platným členem světového noisového undergroundu a vydával nejen domácí nahrávky. Tak třeba Thurston Moore pro ně natočil *Klangfarbenmelodie... And The Colorist Strikes Primitive* s Tomem Surgalem a jedním z posledních počínů labelu, než v roce 2004 ukončil existenci, bylo album kolaborací Tetuzi Akiyami *International Domestic*. Důležitou položkou byl sampler *Le Jazz Non (A Compilation Of Nineties NZ Noise)* z roku 1996 a trojalbum *Quad* projektu Omit. Pod tímto jménem se skrývá solitér jandekovského typu Clinton Williams, který dlouhá léta tvořil hudbu v izolaci a výhradně na nástroje vlastní výroby. Nahrávky vydané na jeho vlastním labelu Deepskin Conceptual Mindmusic slouží jako kronika jeho hluboce osobních psychických pochodů. V polovině devadesátých let natáčel s Brucem Russellem pod jménem Dust/Omit, Williams však i nadále zůstává v utajení.

Kromě svérázných hudebních solitérů jsou specialitou novozélandské scény tzv. lathe cuts – vinyly vyráběné ručně soustružením polykarbonových disků. S touto technikou přišel na konci osmdesátých let Peter King z malého městečka Geraldine uprostřed divočiny; na nezávislé scéně se stala brzy populární hlavně díky finanční nenáročnosti. Stinnou stránkou je horší kvalita a rychlé opotřebení,

což ale na scéně, která gramofonovou desku uctívá jako fetiš, zase tak moc nevadí. King dodnes desky ručně vyrábí a v malém nákladu obvykle nepřesahujícím deset kusů vydává na značce King Records Worldwide, sídlící momentálně v Aucklandu. Není třeba dodávat, že mezi sběrateli patří mezi ty nejvyhledávanější.

Současnost novozélandské hlukové hudby je nejčastěji spojována se jménem Campbell Kneale. Ačkoliv je ve své zemi skoro neznámý, jeho elektronické noisové nahrávky pod jménem Birchville Cat Motel získaly světovou proslulost. Kneale vydává na slavných experimentálních značkách Ecstatic Peace, Important Records nebo Pica Records, ale nejčastěji operuje z vlastního labelu Celebrate Psi Phenomenon. Ze záplavy nahrávek zcela subjektivně vybírám *Siberian Earth Curve* (1998), *Beautiful Speck Triumph* (2002) nebo ložské *Seventh Ruined Hex* (viz recenzi v HV 1/08). Kneale působí i pod jménem Black Boned Angel jako drone metalový šaman. Táhlé držené zvuky jsou ostatně něco, co má na Novém Zélandu tradici, a Kneale stojí na ramenou místních velikanů, jako byli Gate, Project for a Revolution in New York, Thela, Doramaar nebo Surface of the Earth.

(Další informace: noise.as – Psychedelic Noise from Japan and NZ)

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

Objevování hudby v australské pustině

Text: Jozef Cseres

Má-li být hudba skutečně deteritorializací refrénů, jak se nás snaží přesvědčit filosofové Deleuze a Guattari, málokterý kontinent nabízí lepší podmínky pro uplatnění tohoto aktu než Austrálie. „Nejmladší“ kontinent svými geomorfologickými a demografickými danostmi přímo provokuje T-faktor k akci. A zdá se, že zdejší hudebníci – domorodci i imigranti – berou jeho výzvu docela vážně. Alan Lamb začal objevovat melodické krajiny v odlehlých koutech australského kontinentu již v polovině sedmdesátých let. Za pár dolarů odkoupil poblíž západoaustral-ské usedlosti Faraway opuštěné, nefunkční telefonní vedení (12 sloupů a 6 drátů) a získal pro svůj koncept „astrálně-terestriální“ hudby první hudební nástroj – *Faraway Wind Organ*. Brzy se naučil na novodobou aiolskou lyru „hrát“ i pro ni „komponovat“. Jinými slovy, jak zapřáhnout přírodní síly do tvorby hudby. Na jeho nástroj nehraje jenom vítr a počasí, ale též živí tvorové – zvuky generované pohyby a zvuky létajícího hmyzu a ptáků jsou přirozeně rovnocennou součástí Lambovy „nalezené“ hudby. Letitá empirická zkušenost mu umožňuje s nadhledem spojit indeterministické zvukové procesy s psychologickými dispozicemi a percepčními návyky dle vlastních poetických principů a kompozičních konvencí. Při svém objevování však pokaždé respektuje fyzikální danosti původních zvuků. Jejich prvním hybatelem je vítr; skladatel plní jenom funkci jakéhosi aranžujícího distributora. Jako mýtický Aiolos, i on již dobře zná meteorologické a akustické charakteristiky větrů a jejich média, dokáže předvídat jejich chování a invenčně s nimi manipulovat. Ví třeba, co může očekávat od větrů, proudících v různých ročních obdobích a z různých světových stran, ví, jaké efekty způsobují izolační obaly drátů, dokáže odhadnout a usměrnit šíření zvuků, přetřansformovat je ve studiu do zvuků nerozeznatelných od těch vyluzovaných na konvenčních hudebních nástrojích apod.

V hudbě 20. století bychom našli mnoho příkladů, jak se hudebníci snažili odosobnit kreativní proces a přenést odpovědnost za zvuky na jiné faktory. „*Neznásilňujte zvuky, umožněte jim volný průběh,*“ říkával Morton Feldman, sám se však svou tezí příliš neřídil. Více se jí držel jeho žák Tom Johnson. Ten se vyjádřil, že hudbu nechce skládat, ale jednoduše nalézat, ani on však ve svých konceptech nezašel tak daleko jako John Cage a někteří mladší organizátoři zvuků. Filozofie tvorby Alana Lamba je ještě radikálnější. Zvukové environmenty, jež odkrývá, jsou skutečné procesy s minimální mírou autorských zásahů. Nový, nemimetický způsob umělecké reprezentace svého času výstižně formuloval maďarský literát Miklós Mészöly, když v souvislosti s elektronickou a konkrétní hudbou i Warholovými „minimalistickými“ filmy, tedy díly, která mění kvalitu vztahu mezi použitými výrazovými prostředky (zvuky, obrazy) z hierarchické na statistickou, mluvil o „přistižení skutečnosti“, eliminujícím její antropomorfní interpretaci. A skutečně, Lambova díla „přistihují“ zdánlivě nevinou přírodu při výkonech, jaké jí umělci mohou jenom závidět. Mnozí to pochopili, a proto se snaží změnit povahu hudební reprezentace, přispívají nevědomky ke změně paradigmatu. „*Na přírodu,*“ všiml si Karlheinz Stockhausen již dávno, „*se zatím nazíralo pouze jako na učitele, mistra hodného napodobení. Příroda je však zde možná také proto, aby nám lidem ukázala, jak to dělat nemáme, neboť nejsme opice, které všechno napodobují. Příroda odolává a je v převaze, abychom ani na okamžik nezapomněli, co k ní máme připojit jako umění: náš umělý, náš lidský život.*“

Po Lambovi se do australské pusty vypravil nalézat zvuky i další britský kolonizátor – houslista Jon Rose. O jeho monumentálním multimediálním projektu *The Great Fences of Australia* i o jeho odlišnostech od Lambova konceptu jsme psali v druhém letošním čísle HV. Svůj další projekt, *The Australia Ad Lib* (2001), Rose nevěnoval krajině, nýbrž jejím podivným obyvatelům s hudebními ambicemi, nezatíženými anebo jenom lehce dotčenými konvencemi euro-amerického hudebního myšlení. Zcela nekonvenčním způsobem v něm pro sydneyjské rádio ABC zmapoval aurální tradici urbánních i ru-

rálních končin obrovské země. V jeho pestrém audio-kaleidoskopu zaujal čestné místo také bizarní klavírista a akordeonista z Perthu, Ross Bolleter, který se přes experimenty s preparovaným klavírem dopracoval koncem osmdesátých let k vlastní hudbě pro opuštěné, zanedbané, poškozené a zničené klavíry. Rose o něm na webové stránce *The Australia Ad Lib* napsal: „*Ke klavíru přistupuje jako k nalezenému objektu, a ne jako k nástroji s chronickou potřebou opravy. Nachází rozkoš ve způsobu, jakým australské prostředí uplatnilo svůj nárok na tuto baštu západní civilizace ... zvlněná a často nekompletní klávesnice, řezavé struny, domov pro všemožné druhy rostlinného a hmyzího života. V roce 1888 francouzský porotce Oscar Comettant odhadl, že do Austrálie bylo dovezeno až 700.000 klavírů. Dnes jsou sice Francouzi více na filosofii než na matematiku, ale i když povolíme hranici chyby, je to hrozné množství pro zemi s tehdejší populací tří milionů. Zručné používání slonovinových kláves byla aktivita, která se očekávala od dívky narozené do rodiny se společenskými aspiracemi. Přesto to nebyl jenom symbol statusu, klavír patří k době, kdy*



amatérské provozování hudby bylo pro společenskou soudržnost důležité. Klavírní výzkum Rosse Bolletera nedávno odhalil první klavír, který přišel do Alice Springs, a snad i první klavír, který kdy existoval ve střední Austrálii. Přišel tam v sedmdesátých letech 19. století na zádech nešťastného velblouda – opravdu! Teď tráví svůj důchod ve staré telegrafní stanici, některé jeho klávesy jsou ještě funkční, dosud má většinu strun, a termítí kopečky, vyrůstající z rezonanční desky, z něho dělají vzácný příklad, jestli ne výslovný příklad organicky 'preparovaného' klavíru.“

V porovnání se známějšími drastickými zásahy radikálů z hnutí Fluxus jsou Bolleterovy apropriované „organické“ preparace umírněnější, dalo by se říci humánnější verzí avantgardního zacházení se symbolem evropské vysoké kultury. Je za nimi cítit zenovou pokoru i cageovský smysl pro toleranci a citlivou apropriaci. Bolleter však odmítl Cageovu verzi preparovaného klavíru a namísto zdlouhavého pedantského upravování tradičního nástroje, determinujícího jeho zvukový vokabulář, si osvojil improvizaci *in situ*, čímž se hodně vzdálil nejen Cageovi, ale též vlastnímu skladatelskému backgroundu. Klavír v jeho pojetí přesahuje rámec původního určení a svou působnost rozšiřuje o *genia loci*, jehož rovnocennou součástí jsou individuální historie jednotlivých nástrojů, lidí a situací kolem nich. Bolleterovy klavírní povídky, recyklující skutečné osudy a příběhy, jsou exkluzivním čtením se značnou literární hodnotou.

V roce 1991 založili Bolleter a Stephen Scott v Perthu Světovou asociaci pro studie zruinovaných klavírů (WARPS) s ušlechtilým cílem objevovat, resuscitovat a dokonce psychoanalyzovat opuštěné, znehodnocené a rozpadávající se klavíry a jiné klávesové nástroje jejich začleňováním do aktuálních kulturních kontextů. Její členové organizují sympozia, koncerty a festivaly na nalezených nástrojích, provozují vydavatelství a dokonce nabízejí důstojnou eschatologickou rozlučku dožívajícím klavírům. Hlavně však pátrají po dávno ztracených a zapomenutých klavírních unikátech, které do Austrálie přivezli v 19. století jejich předchůdci. Ve své důslednosti vypracovali exaktní taxonomii zruinovaných klavírů; je z ní zřejmé, že hrát se dá i na zanedbané, opuštěné, zvětřelé, rozpadlé, zruinované, zdevastované, dekomponované či úmyslně zničené nástroje. S Bolleterem už léta udržuje čilé

styky Michal Murin, který v roce 1997 zřídil na Slovensku pod názvem Piano Hotel dceřinou společnost WARSP. Zdá se však, že zaslíbenou zemí pro ochránce klavírních práv je přece jenom Austrálie. Tam také vznikla a dodnes působí i další dobrovolná organizace nekonvenčních klavíristů – seskupení Slave Pianos. Její členové – Rohan Drape, Neil Kelly, Danius Kesminas a Michael Stevenson – ale nezachraňují staré nástroje, nýbrž v klavírních úpravách reinterpetují a rekontextualizují díla známých vizuálních umělců 20. století – Duchampa, Schwitterse, Dubuffeta, Tinguelyho, Beuyse, Paika a jiných.

Bolleterova neobvyklá a především nápaditá hudba se v posledních letech dostává do posluchačského povědomí hlavně díky skvělým nahrávkám, které vyšly v Americe a Anglii: *Crow Country* (Pogus, 2003) a *Secret Sandhills and Satellites* (Emanem, 2006). Obě alba lze doporučit jako reprezentativní ukázky jeho tvorby, jelikož recyklují některé nahrávky z raritních nízkonákladových edic WARPS. A samozřejmě knížku *The Well Weathered Piano* (WARPS, 2007), která je však vyprodána.

Výběrová diskografie a bibliografie:

CD:

My Nallan Void on Austral Voices (New Albion, 1990)
The Country of Here Below (Tall Poppies, 1994)
Crow Country (Pogus, 1999)
Left Hand of the Universe (WARPS, 1997)
The Night Moves on Little Feet (WARPS, 1997)
Piano Dreaming (WARPS, 2002)
Pocket Sky (WARPS, 2004)
Spring in Iraq (with A. Cormican) (WARPS, 2004)
Paradise Café (Sunset Ostrich, 2004)
Secret Sandhills and satellites (Emanem, 2007)

DVD:

Five by Five (WARPS, 2008)

Knihy:

All the Iron Night (Smokebush Press, 2004)
The Well Weathered Piano (WARPS, 2007)



Alfred Schnittke

АЛФРЕД ШНИТКЕ

Text: Vítězslav Mikeš

„Duch vane, kam chce,“ prohlásil Valentin Silvestrov (viz HV 2/08) poté, co jeho hudba prošla pronikavou transformací. Citát z Evangelia dobře pasuje i na osobnost a tvorbu jeho vrstevníka, Alfreda Šnitkeho. Nechť tedy poslouží mottem k následujícímu pojednání o tomto skladateli, bez něhož by hudba druhé poloviny dvacátého století byla značně ochuzena. Od Šnitkeho úmrtí letos uplynulo deset let.

Alfred Garrijevič Šnitke (Schnittke) se narodil 24. listopadu 1934 v Engelsu, v bývalé Autonomní sovětské socialistické republice povolžských Němců (dnešní Saratovské oblasti). Jeho otec byl Žid narozený ve Frankfurtu nad Mohanem, matka povolžská Němka. Tato rozkolísanost původu, jenom umocněná přímou konfrontací s ruským prostředím a kulturou, předurčila Šnitkeho k častému rozvažování nad otázkou své národnostní identity. V lvaškinových *Rozhovorech s Alfredem Šnitkem*, podnětné knize, která nabízí poutavý obraz skladatelovy osobnosti a svým významem si nic nezadá se slavnými rozhovory Roberta Crafta s Igorem Stravinským nebo Solomona Volkova s Dmitrijem Šostakovičem, najdeme úvah na toto téma celou řadu, např.:

„Zažívám pocit člověka, který je postaven mimo normální, reálné vztahy. Vždyť – žiji v Rusku, aniž bych v sobě měl cokoli ruského. Jsem napůl Žid a napůl Němec, přičemž má němečtí předci dvě stě let prožili v Rusku a vyrůstali tu. A židovští předci? Otec se narodil v Německu, ale byl Žid s německým příjmením. (...) Jako člověka, jenž nemá v sobě kapku ruské krve, ale který mluví a myslí ruský, mě realita poslala žít sem. Polovina mé krve se ve skutečnosti neprojevila, neumím ani hebrejsky. Žádné plus by z toho pro mě stejně neplynulo; naopak, vzhledem ke své fyziognomii a současně dalším vlastnostem jsem kvůli tomu zakusil mnohá úskalí. (...) Válka – jakoby navzdory logice – probudila vše, co lid podvědomě ze sebe vyháněl, včetně antisemitismu. A mně válka dala pocit dvojí nepohodlnosti: byl jsem nepřítel jako Žid i jako Němec.“

Podobná dilemata Šnitke řešil i ve vztahu k víře. V roce 1983 se rozhodl pokračovat v linii své matky a přijal katolické vyznání, přestože vůči katolické církvi měl výhrady (především z pozice člověka žijícího v Rusku ji chápal jako „něco spíše dekorativního“); bližší mu bylo pravoslaví, což stvrzoval i tím, že se v Moskvě nechával zpovídat pravoslavným duchovním – otcem Nikolajem Vedernikovem.

„To, že jsem nebyl pokřtěn v pravoslavném kostele, souviselo s mými myšlenkovými pochody. Bylo by nepochopitelné, kdyby člověk s vizí Žida a s německým jménem i příjmením byl pokřtěn jako pravoslavný. Vypadalo by to, jako bych prosil o odpuštění u pravoslavných, jako bych před nimi klečel na kolenou. Vážím si pravoslaví a vážím si ho víc než katolictví. Ale nemohl jsem udělat toto vnější gesto na efekt.“

Toto pozadí je důležité, značně totiž působilo na Šnitkeho osobnost i tvorbu. Patrný je například – zjednodušeně řečeno – sklon skladatele k jakoby německému analytickému myšlení a stejně tak ke kánonu německé hudby, těžko však v jeho skladbách neslyšet i sounáležitost s ruským hudebním kontextem, ve kterém se skladatelsky formoval a po většinu svého života v něm tvořil. Ambivalence v otázce víry se projevila např. ve *Čtvrté symfonii*, o níž podrobněji níže.

„OMÝVÁNÍ SE“ „SERIÓZNÍ“ TVORBOU

Hudbě se Šnitke začal intenzivněji věnovat poměrně pozdě, během dvouletého poválečného pobytu celé rodiny ve Vídni (kde otec přechodně působil jako překladatel v Österreichische Zeitung). Nejprve si koupil akordeon a podle sluchu se na něj začal učit hrát, brzy nato docházel na soukromé hodiny klavíru. Po návratu studoval v letech 1949–53 na moskevské Hudební škole Říjnové revoluce (která dnes nese název Moskevská státní vysoká škola hudební A. G. Šnitkeho) a v letech 1953–61 na Moskevské konzerva-

toři (po jejímž absolvování na ní působil až do roku 1972 pedagogicky, i když kvůli obavám shora, aby „nekalil“ své studenty, vyučoval – oficiálně – pouze čtení partitury a instrumentaci, za čímž se ovšem nezřídka skrývala i výuka kompozice).

Pro Šnitkeho a vůbec celou jeho skladatelskou generaci, vstoupivší na hudební scénu v bývalém Sovětském svazu na přelomu padesátých a šedesátých let (viz HV 4/06), byly však z hlediska rozšiřování si hudebního obzoru mnohem podstatnější jiné cesty než institucionální: samostudium na základě četby teoretických prací západoevropských skladatelů a poznávání jejich hudby prostřednictvím partitury a nahrávek získávaných nejrozličnějšími složitými způsoby, diskuse a vzájemná výměna poznatků a materiálů mezi vrstevníky, pomalu se rozvíjející kontakty – zvláště díky festivalu Varšavská jeseň – s autory zpoza železné opony (např. v roce 1963 do Moskvy přijel Luigi Nono, Šnitke později navázal přátelství se Stockhausenem, Ligetim a dalšími), kteří mladým skladatelům do Sovětského svazu posílali balíky se svými notami a deskami apod.

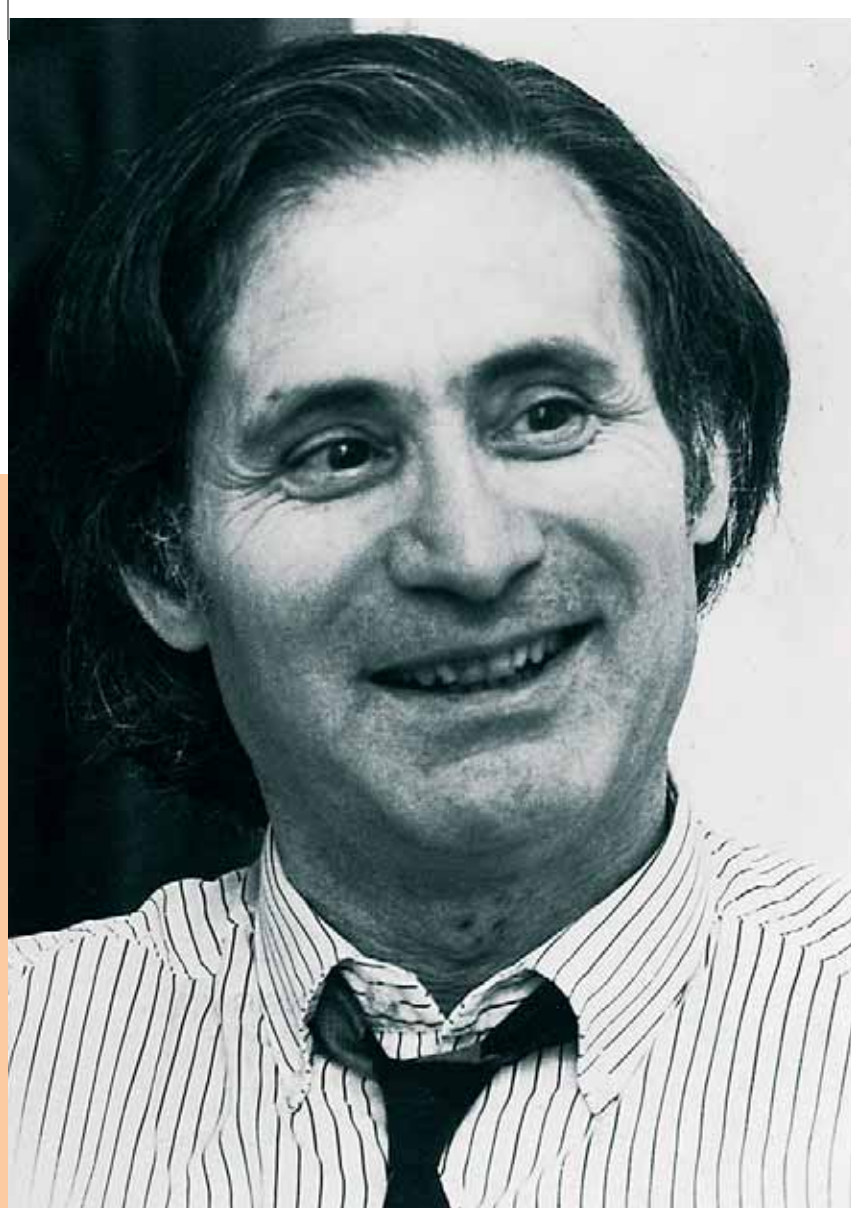
Po jistou dobu Šnitkeho pojilo velice silné přátelské a ideové pouto s Edisonem Děnisovem, hnacím motorem moskevské hudební avantgardy šedesátých let. Jeho přesvědčení, že Děnisovo až nekritické tíhnutí k západoevropskému konstruktivismu a experimentu je pro soudobého skladatele správná volba, však brzy ochladlo a Šnitke se sám později vyznal, že na vlastní nohy se postavil teprve tehdy, až když se vymanil z Děnisovova vlivu a diktátu hudby typu boulezovských *Struktur*.

V rovině epizody zůstala i Šnitkeho zkušenost s dalším nástrojem avantgardy – elektronickou hudbou. Po dvouleté snaze osvojit si Murzinův proslulý syntezátor ANS (viz HV 6/03) na něm Šnitke v roce 1969 nakonec vytvořil jedinou – i když vůbec ne špatnou – skladbu *Potok* (Proud); dále se však touto oblastí už nezabýval (zajímavé je, že obdobně, tedy jedinou skladbou coby výstupem dlouhodobějšího úsilí, skončily koketérie s tímto unikátním syntezátorem také v případě Edisona Děnisova či Sofije Gubajduliny).

„Vysokým“ avantgardním uměním se Šnitke snažil „očistit“ od další tvůrčí sféry, v níž se uplatňoval – filmové hudby, která mu zajišťovala obživu. Přesto lze zmínit alespoň tři snímky z šedesátých let, které snesou přísnější měřítko, navíc paradoxně pomohly Šnitkem i při hledání *vlastního* jazyka a dva z nich (první a třetí) započaly invenční spolupráci skladatele s pozoruhodnými režiséry: *Pochůzdění zubního vraha* (Zubařova dobrodružství, 1965, rež.: Elem Klimov), odkud (a ještě z dalšího Klimovova filmu *Sport, sport, sport*) pochází quasi barokní materiál, ze kterého Šnitke později vytvořil velice populární pětivětou *Suitu ve starém slohu* pro housle a klavír (1972), *Komissar* (Komisař, 1967–87, rež.: Alexandr Askoldov) a animovaný film *Stěkljannaja garmonika* (Skleněná harmonika, 1968, rež.: Andrej Chržanovskij).

„Nejenže jsem byl nucen prodávat své tělo ve filmové hudbě, já se ještě snažil „omýt se“ „seriózní“ tvorbou. Pochopil jsem, že puristickou estetikou tehdejší hudební avantgardy jsem jen obelhával sama sebe.“

Zatrpklost vůči avantgardě v její „obnažené“ podobě však neznamenala úplné opuštění avantgardních kompozičních prostředků. I ve Šnitkeho následující tvorbě najdeme hojně využívanou seriální techniku, dodekafonii, čtvrttóny, klastry, aleatoriku, koláže apod., nicméně nikoli v podobě „absolutizovaného“ experimentu, ale jako komponenty sloužící



komplexnějšímu záměru. Například v *Houslovém koncertu* č. 2 z roku 1966, první skladbě, kterou Šnitke považoval za definitivně zralou, koncepcí vzešla z až neuvěřitelně popisného „biblického“ programu díla, zveřejněného však s delším časovým odstupem (v knize Dmitrije Šulgina, viz seznam literatury): k sólovým houslím představujícím Krista je jako protiváha postaven „antisólový“ nástroj – kontrabas (Jidáš), dvanáctitónová řada pak znázorňuje dvanáct Kristových učedníků, atonalita vyjadřuje destruktivní sílu působící na sólistu atd. „Vyšel jsem z toho, že literární situace nesou ve své formě stejné konstruktivní principy jako hudba. Jak tyto situace, tak hudba odrážejí formu ležící mimo umělecké žánry, jakousi strukturální zákonitost, která může být ztělesněna v životě, v literatuře, v hudbě.“ I když současně: „Nerad bych tento model činil programem, (...) aby nedošlo ke ztrátě kontroly nad čistě hudební výstavbou díla...“

„VYSOKÉ“ VERSUS „NÍZKÉ“

Skutečným mezníkem ve Šnitkeho tvorbě se však stala až *První symfonie* z let 1969–72, doslova manifest hudební polystylovosti (sám Šnitke operoval v ruštině s výrazem *polistilistika*). Vznikala ve stejné době jako Beriova *Symfonie*, Pousseurova opera *Váš Faust*, Zimmermannova opera *Vojáci* nebo Pärtovy koláže, tedy díla taktéž více či méně kombinující hudbu různých slohových období. Šnitke některá z nich znal, ale jeho pojetí vzešlo z jiných východisek (přesto byl nejednou nařčen z plagiátorství). Leccos si ozkoušel už ve své rané – neprovedené – opeře *Jedenácté přikázání* (1962), podnět mu dal též zmíněný film *Skleněná harmonika*, vytvořený na bázi propojování výtvarných děl minulosti a současnosti, hlavním stimulem ale byla snaha neutralizovat hodnotový rozdíl mezi hudbou pro filmové plátno (banální melodie, stylizace apod.) a hudbou s uměleckými ambicemi, tedy mezi dvěma poli působnosti, která Šnitke dříve striktně odděloval.

První symfonie nese podtitul (*K)eine Symphonie*, resp. *Symfonie* – *antisymfonie*, *antisymfonie* – *symfonie*, který naznačuje návaznost na tradici žánru (čtyřvětý cyklus, sonátové allegro v první větě apod.) a stejně tak její jakoby popření. Na ploše více než hodinové Šnitke rozehrál drama boje mezi Dobrem a Zlem, harmonií a chaosem (často v rovině polarity „vysokého“ a „nízkého“), to vše při využití velkého množství jak pseudocitátů hudby od středověku po dvacáté století, tak i skutečných citátů (marše, foxtrot, barokní figurace, úryvky z Beethovenovy *Osudové*, Straussova valčíku *Povídky z Vídeňského lesa*, Chopinova *Smutečního pochodu*, Griegova *Peera Gynta*, Čajkovského *Klavírního koncertu* č. 1 *b moll*, Haydnovy *Symfonie* č. 45 „*Na odchodnou*“, sekvence *Dies irae* atd.). Samotné provedení skladby vykazuje prvky happeningu: Symfonie začíná už příchodem hudebníků na pódium a laděním, na konci druhé věty odcházejí hráči na dechové nástroje, aby se vrátili ve čtvrté větě se směsí smutečních pochodů, ve finále pak – stejně jako v Haydnově symfonii – orchestr odchází, ovšem následně znovu nastupuje stvrdit závěr celého díla. Ne náhodou se Šnitke později stal jedním z nejfrekventovanější zmiňovaných skladatelů v diskusích o postmoderně. A třebaže v tak rozmáchlém měřítku pojetí *První symfonie* už nezapomínal, prvky jako polystylovost, teatralita, konfrontace Dobra a Zla prostřednictvím konfliktu „trvalého“ a „všedního“ atd. se staly klíčovými momenty skladatelova tvůrčího myšlení.

Premiéra symfonie – zpočátku zamítnutá, nakonec přece povolena díky přímlově Rodiona Šcedrina – se uskutečnila v roce 1974 mimo Moskvu, v Gorkém (z toho důvodu, že dirigent Gennadij Rožděstvenskij, jemuž symfonii Šnitke věnoval, byl v dané době vystaven zákazu dirigoval v Moskvě, nicméně mu byla umožněna práce právě v Gorkém), a zaznamenala velkou odezvu, jejíž echo následně dolehlo i do hlavního města Ruska (dílo bylo probíráno na akademické i neoficiální půdě, kolovala jeho nahrávka apod.).

Po erupci *První symfonie* se nejspíš muselo dostavit – a také se dostavilo – zklidnění v podobě tišší a prostší, převážně komorní hudby. Částečně to vyvolaly vnější události: v roce 1972 zemřela Šnitkeho matka, o tři roky později i otec. Z tohoto období pochází cyklus čtyř *Hymnů* pro violoncello a komorní ansámbl (1974–79), *Klavírní kvintet* (1972–76) a jeho orchestrální verze, kterou Šnitke nazval *In memoriam...*, dále *Rekviem* vytvořené na základě Šnitkeho scénické hudby k Schillerovu dramatu *Don Carlos* (1975), *Cantus perpetuus* pro klavírové a bicí nástroje (1975), svým způsobem sem patří i *Koncert pro klavír a smyčcový orchestr* (1979) atd. Uvedená díla odrážejí ještě jednu skutečnost příznačnou (nejen) pro Šnitkeho sedmdesátých let, a sice zájem o duchovní a filozofickou literaturu. Jistou odlehčenou protiváhu k těmto skladbám představují teatrální hudební vtipy pro „silvestrovské“ rozpoložení *Moz-Art* a *Moz-Art à la Haydn* z let 1975–77.

K symfonii se Šnitke znovu vrátil až na konci sedmdesátých let. Symptomatické přitom je, že každému dalšímu dílu v tomto žánru vtisknul vždy jiný tvar a pojetí. Ve *Druhé symfonii* „*St. Florian*“ (1979), inspirované Šnitkeho návštěvou působiště Antona Brucknera, zní nad symfonickým tokem gregoriánský chorál v podání komorního sboru (umístěného nejlépe na balkónech koncertního sálu, což imituje „mši doléhající zpoza stěny kláštera“, Šnitkeho zážitek z návštěvy Sankt Florianu) a jednotlivé věty jsou nazvány podle částí katolické mše. Ve své čtyřvěté *Třetí symfonii* (1981), komponované na zakázku lipského Gewandhausu, ►

vzdal Šnitke poctu germánské hudební tradici, když tematický materiál vystavěl z kryptogramů jmen skladatelů (od Bacha a jeho synů, Händela, Mozarta, Beethovena přes Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wagnera, skladatele druhé vídeňské školy až po Stockhausena, Henzeho či Kagela a další; mimochodem, tato metoda konstruování motivického materiálu prostupuje celou Šnitkeho tvorbou a rozvíjí tak bohatou symbolickou hru). Rovněž použil citáty z děl těchto autorů.

Čtvrtá symfonie pro klavír a komorní orchestr (1984) rozšířila okruh Šnitkeho skladeb s duchovním námětem. Její jednotlivá témata vycházejí z melodických modelů charakteristických pro hudbu pravoslavné, katolické, protestantské a židovské církve. Symfonie je sice jednovětá, ale její struktura vykazuje třídlíné rozvržení, kde každá část je dále členěna na pět úseků, v souladu s rozdělením patnácti tajemství v Růženci. Pátá symfonie (1988) se protнула se Šnitkeho kompaktním cyklem šesti concerti grossi (z nichž nejznámější a nejhranější je *Concerto grosso* č. 1 pro dvoje sólové housle, cembalo, preparovaný klavír a komorní orchestr z roku 1977), a to tak, že je současně *Concertem grossem* č. 4. Šestá (1992), Sedmá (1993) a Osmá symfonie (1994) jsou typickým projevem pozdního slohu svého autora – jsou zadumané, svým způsobem tradiční, ale zároveň nesnadno uchopitelné. Jde spíše o symfonické fantazie, zprostředkovávající zahloubané nonverbální výpovědi. K magické „symfonické devítce“ se Šnitke následně také dostal, zdraví mu však již nedovolilo, aby první verzi *Deváté*, s níž nebyl spokojen, přepracoval. Ironie osudu zapříčinila, že se i přes nesouhlas skladatele tato kompozice dostala na koncertní pódia...

„ALFRED ŠNITKE NENÍ ADRIAN LEVERKÜHN, TO JE JASNÉ. ALE...”

...poznámeneala renomovaná ruská muzikoložka Valentina Cholopova ve své monografii o Šnitkem. Upozornila tím na Šnitkeho nepřehlédnutelný vztah k románu Thomase Manna *Doktor Faustus* a jeho hlavní postavě – skladateli Adrianu Leverkühnovi. Odkazů by se dala najít celá řada (na přelomu padesátých a šedesátých let se skladatel dokonce potýkal s myšlenkou vytvořit skladbu podle Mannem detailně popsaného Leverkühnova oratoria *Apocalypsis cum figuris*), nicméně nejintenzivněji se Šnitke k Mannovu románu přimkl v jedné ze svých vrcholných skladeb – kantátě „*Seid nüchtern und wachet...*“ pro kontratenor, kontraalt, tenor, bas, smíšený sbor a orchestr (1982). Když hledal text pro faustovské téma, záměrně se vyhnul Goetheovu romantizujícímu zpracování, přestože se nějakou dobu zabíral myšlenkou zhudebnit jeho druhou část, a sáhl po tzv. lidovém čtení, vydaném Johannem Spiesem pod názvem *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarz-künstler* v roce 1587 ve Frankfurtu nad Mohanem (Šnitke ve skladbě použil dvě závěrečné kapitoly, popisující Faustovy poslední dny; zajímavostí je, že existuje i ruská verze kantáty, pro niž překlad vytvořil Šnitkeho bratr Viktor, básník a překladatel). Použil tedy text, který si pro svou kantátu *Doktora Fausta naříkání* zvolil i Adrian Leverkühn.

Kantáta sestává z deseti částí plynoucích attacca, přičemž jejich kulminaci představuje část sedmá, líčící Faustovu smrt. K ní jako by se všechny ostatní části stahovaly. Šnitke ji původně zhudebnil disonantně, „s různými glissandy, dynamickými kontrasty“. Kýžený účinek mu však toto zpracování neposkytlo. Když uvažoval o jiné variantě, posloužila mu jako vodítko jedna z partií rozsáhlého dialogu Adriana Leverkühna s ďáblem, v níž je popisováno peklo: „...s mukami (...) pojí se element

výsměchu a extrémní hanby; neboť dotyčná slastnost pekelná rovna je nejtrapnějšímu zesměšňování nezměrné oné trýzně a doprovázena je mrzkými prstem ukazováními a říčivým chechtotem: odtud pocházejí učení, že peklu propadlí k muce ještě i úsměšky a hanbu zakoušejí, ano, že peklo definovati jest co příšerné spojení zhola nesnesitelné, přesto však nikdy neustávající muky – a výsměchu.“ Výsměch, to je vlastně ponížení. A právě na tento moment pekelného utrpení se Šnitke soustředil při komponování sedmé epizody kantáty. Celá se nese v rytmu tanga a dominuje jí Mefistův sólový kontraalt – „v ideálním případě estrádní zpěvačka“, jejíž hlas se s pomocí mikrofonu rozléhá nad celým orchestrem, přičemž Šnitke si původně v této roli představoval hvězdu sovětské estrády Allu Pugačevu (v kantátě je však Mefisto zastoupen dvěma hlasy: vedle kontraaltu ztvárňujícího jeho skutečnou tvář ještě svádíivým kontratenorem). Efektu výsměchu a ponížení tak autor dosáhl hned v několika rovinách: v rovině stylistické (šlágr, který je ve Šnitkeho pojetí symbolem „stereotypizace myšlení“ a „důmyslnou maskou veškerého díla ďáblova“), akustické (hlas vládnoucí celému orchestru) i hudebně-textové (zdánlivý nesoulad mezi estrádní písní a staroněmeckým textem). Jakýsi předobraz nacházíme i v Leverkühnově *Apokalypse*, kde „ty arcí dosti zřídka se objevující názvuky džezu, jež jsou tu užity k účelu zhola pekelnému...“, jako by byly přímo projektovány do Šnitkeho tanga.

Kantáta jako celek je koncipována v duchu skladatelovy polystylivosti. Strukturálním vzorem mu v „*Seid nüchtern und wachet...*“ posloužily barokní pašije (přítomnost vypravěče a komentujícího sboru), třetí část přináší stylizaci taneční písňové tvorby 16. století, v závěru zazní kvazi varhanní improvizace na protestantský chorál apod. Nedosti na tom, s polystylivostí se potýkal i Leverkühn, v jehož *Faustovi* se „vynakládají, takřka jako jakési shrnutí, veškeré myslitelné výrazové nosné prvky hudby vůbec: ne jako mechanická nápodoba a návrat zpět, nýbrž, samozřejmě, jako disponování, vědomé ovšem, všemi výrazovými podobami, jaké se kdy tvarově projevíly v dějinách hudby...“ S problematikou Šnitkeho polystylivosti souvisí i pojem „banálního“ a „vysokého“, jak bylo naznačeno; na něj by se dala trefně aplikovat Leverkühnova poznámka, že „člověk musí být zrovna kovaný v tom, co je těžké a dobré, aby si mohl takhle začínat i s tím, co je lehké.“ Inu, Alfred Šnitke není Adrian Leverkühn, to je jasné. Ale...

Světová premiéra kantáty měla proběhnout v Moskvě, i s Pugačevou v roli Mefista a s Rožděstvenským za dirigentským pultem, nakonec z ní ale kvůli zákazu sešlo. Proběhla tak v jiném obsazení 19. ledna 1983 ve Vídni za nadšeného přijetí. Vídeňský pobyt během provedení kantáty byl pro Šnitkeho významný ještě z jednoho důvodu: den před premiérou se v kostele sv. Augustina nechal pokřtít...

K faustovskému tématu se skladatel vrátil znovu na sklonku svého života, kdy zkomponoval tříaktovou operu *Historia von D. Johann Fausten* (1994, premiéra v Hamburské státní opeře v lednu 1995), opět na výše uvedený staroněmecký text. Rozvedl v ní prvky použité v kantátě (opera např. obsahuje i rockové pasáže, jejichž autorem byl Šnitkeho syn Andrej), a samotná kantáta posloužila ve své téměř nepozměněné podobě jako její závěrečný akt.

ZLOM A EPILOG

V roce 1985 Šnitke napsal další dvě díla, která patří k jeho vrcholům: tragicky vyznívající *Violový koncert* s neúprosně katastrofickým finále

W. Ph. V. 488

Concerto Grosso č. 1

jsem do té doby vůbec nepřemýšlel. Najednou byla... Byl to jeden ze dvou, tři takových případů, které mi život přinesl..." Podobně jako v kantátovém tangu, i zde Šnitke užil efektu zesílení mikrofonem, ale už s jiným záměrem: melodický oblouk sólového nástroje roste nad forte orchestru jako projev naděje i pokory, aby se v závěru vytratil ve šnitkovsky typickém „třítečkovém“ pianu pianissimu...

V roce 1990 Šnitke přesídlil do Německa a usadil se v Hamburku. Zařadil se tak mezi plejádu hudebníků, kteří opustili své rodné země bývalého Sovětského svazu (Arvo Pärt, Sofija Gubajdulina, Gija Kančeli ad.). Po Šnitkeho smrti jeho žena Irina vyjasnila, že tento krok neznamenal emigraci: „Nebyli jsme emigranti. Alfred měl v té době spoustu práce v Německu – psal pro divadlo, dostával objednávky na nová díla a přednášel. I z hlediska zdravotního stavu bylo lepší, že jsme byli tam. Domovy jsme však měli dva – v Hamburku a v Moskvě.“

Právě zakázky z divadelních domů daly popud ke vzniku několika scénických děl, kteroužto oblast Šnitke do té doby spíše obcházel. Vedle již zmíněného *Fausta* to byly ještě tříaktový balet *Peer Gynt* (1986) se známým *Epilogem* – půlhodinovým adagiem uváděným často koncertně jako samostatná skladba, a opery *Život s idiotem* (1991) na libreto spisovatele Viktora Jerofejeva a *Gesualdo* (1994) na slova Richarda Bletschachera. Zhoršující se zdravotní stav však práci Šnitkem v devadesátých letech stále více komplikoval a nezdířka přerušoval. Skladatel zemřel 3. srpna 1998 v Hamburku.

Oproti mnoha svým kolegům měl štěstí – uznání, dokonce až nebyvalého, se dočkal již během svého života a od poloviny osmdesátých let se jeho hudba postupně dostávala do pozice repertoárové konstanty po celém světě (třebaže popularita některých skladeb neprávem poněkud upozaduje kvality těch řidčeji hraných, mnohdy neméně zajímavých). Spolu s uznáním přišla také ocenění. V roce 1990 měl dokonce převzít Leninovu cenu. Odmítl ji. „Duch vane, kam chce.“ Platilo to o Šnitkem jako o člověku, platí to i o jeho hudebním odkazu.

Výběr z literatury:

Cholopova, Valentina, Čigareva, Jevgenija: *Alfred Šnitke*. Moskva 1990.

Cholopova, Valentina: *Kompozitor Alfred Šnitke*. Čeljabinsk 2003.

Ivashkin Alexander: *Alfred Schnittke. A Biography*. London 1996.

Ivaškin, Alexandr: *Besedy s Alfredom Šnitke*. Moskva 1994.

Šulgin, Dmitrij: *Gody nežizvěstnosti Alfreda Šnitke*. Moskva 1993.

Nahrávky

viz zejména katalogy BIS (www.bis.se) a Chandos (www.chandos.net)

a naopak průzračný *Koncert pro sbor à capella* na ruské překlady z *Knihy nářků* arménského básníka Řehoře z Nareka, kde se skladatel omezil pouze na prvky staroruského a středověkého arménského zpěvu. Po jejich dokončení se pustil do *Violoncellového koncertu č. 1*, práci nad ním však přerušilo selhání organismu v podobě těžkého infarktu – rodinného genového dědictví. Následoval několikaměsíční pobyt v nemocnici s nepříliš nadějnými vyhlídkami na návrat. Šťastný konec se sice dostavil, událost však podlomila Šnitkeho zdraví až do konce života (od té doby mu srdce vypovědělo službu ještě několikrát) a změnila i jeho vnímání světa. „Víc než dříve jsem začal záviset nikoli na vědomé stránce svého života a tvorby, ale na emocionální vrstvě života a jím tvořených situacích,“ řekl Šnitke Ivaškinovi s tím, že se mu ale tato proměna těžko definuje. Jiným způsobem začal chápat i vlastní skladatelskou činnost: „Vše, co dělám, jsou jen pokusy přiblížit se k tomu, co netvořím já, ale co už existuje a co jen musím zafixovat.“

Po návratu z nemocnice se Šnitke k violoncellovému koncertu vrátil, ovšem původní materiál odložil a začal komponovat zcela novou skladbu. Zamýšlené klasické třívěté rozvržení se mu záhy rozrostlo o finále, naplněné jakoby nekonečnou expresivní melodickou linií violoncella, ovlivněnou staroruskou duchovní hudbou. „Byl jsem skoro u konce s třetí větou, když jsem dostal dar v podobě finále – čtvrtou, kulminační, završující větu, o níž

musikFabrik

Text: **Mareike Winter**
Překlad: **Matěj Kratochvíl**

V rámci festivalu Contempuls dorazí do Prahy jeden ze špičkových evropských ansámbľů věnujících se soudobé hudbě. V prostoru La Fabrika, kde vystoupí 9. listopadu, zahraje mimo jiné skladbu *Hoffnung*, jedno z posledních děl Karlheinz Stockhausena, které se jen krátce před pražským uvedením dočká světové premiéry v Německu. Soubor musikFabrik ovšem není zajímavý jen hudbou, kterou hraje. Inspirativní je také historie jeho vzniku a způsob, jakým dnes funguje. Původně státem zřízené „reprezentační těleso“ se proměnilo v samostatný kolektiv, v němž se všichni členové podílejí na rozhodování. Kromě hledání nové hudby tedy jde také o hledání nových způsobů fungování kultury. (MK)

Kdo poprvé vstoupí do onoho prostoru připomínajícího to-vární halu, jistě objeví hudební nástroj, s nímž se jeho oči a uši ještě nikdy předtím nesetkaly. Na regálech se vrší směsice bicích nástrojů, v koutech se ukrývají krabice netušených rozměrů. Ve zkušebně sedí v kruhu hudebníci a diskutují o skladbě Helmuta Lachenmanna *Gran Torso*, o její křehké barevnosti a řazení hluků. Při jejich debatě se posluchač dozví ledacos o jednom neobvyklém díle, o jeho požadavcích, nezbytnostech a prostoru, jenž nechává pro hru. A dozví se mnoho o těch, kdo hrají: o skupině hudebníků, která není jen malým orchestrem, ale něčím víc. V musikFabrik se nejen společně hraje, ale také se vedou pře, společně se plánuje i rozhoduje. Tubista a elektronický expert souboru Melvyn Poore vysvětluje: „Každý člen zde má hodně příležitostí mít slovo. Každý může říci co chce, co potřebuje, co by rád hrál a v jakém obsazení.“ Hudebníci také při zadávání zakázek společně rozhodují o tom, s kým bude soubor spolupracovat. Mezi těmi, u nichž si musikFabrik objednali skladby, jsou skladatelé jako Helmut Lachenmann, Louis Andriessen, Stefan Asbury, Harrison Birtwistle, Mauricio Kagel, Emmanuel Nunes, Rebecca Saunders, Wolfgang Rihm nebo Hans Zender.

Ve kterém orchestru může hráč říci, že takto zasahuje do dramaturgie? Intenzivní práce s partiturou a její kolektivní čtení neodmyslitelně patří k hudbě, která zdánlivě nepředkládá nic než otázky. Znamená tato čára jeden držený tón, tyto pokroucené pruhy crescendo, ten šrafovaný trojúhelník je snad tutti, můžu tady hrát – na flétnu, hoboje, kontrabas – opravdu forte, když všichni ostatní jsou úplně potichu? Co můžu rozhodnout sám a spontánně, co radši po dohodě s ostatními?

Je jen těžko představitelné, že by hudebníci, kteří nejsou zvyklí se dlouho a plodně přit o hudbě, jež se jich zcela osobně dotýká, že hudebníci, od nichž není požadováno a kteří nejsou podporováni v tom,

aby sami rozhodovali, že by takoví hudebníci mohli hrát hudbu, která právě toto hledá a potřebuje: totiž svobodu, fantazii a zodpovědnost.

Soubor musikFabrik je hrdý na svou diskuzní kulturu a od základu demokratickou strukturu – spolek vedený hudebníky, kteří jsou jeho členy, s představenstvem nově voleným každý rok. Přitom se vždy úzce spolupracuje se skladateli a dirigenty. Každý se může zapojit podle svých zájmů a možností. Nebylo tomu tak vždy, a tato struktura musela být pracně vytvořena.

Současný jednatel a někdejší hráč na bicí nástroje Thomas Oesterdiekhoff vypráví: „Od některých jiných ansámbľů nás odlišuje skutečnost, že jsme svůj soubor sami nezaložili. Jednotliví hudebníci byli svoláni. Byl založen soubor, který pak byl hierarchicky veden – po dobu asi sedmi let, než se definitivně ukázalo, že vzniká rozpor mezi tím, co tato struktura může hudebníkům nabídnout a co od nich požaduje.“

Ač to zní jako byrokratická poznámka pod čarou, jde o samé jádro identity souboru. Spolková země Severní Porýní – Vestfálsko se rozhodla musikFabrik téměř přes noc vydupat ze země v roce 1990, inspirovaná úspěchem deset let předtím založeného Ensemble Modern, prvního stálého profesionálního sólistického souboru v Německu, a vedená touhou vytvořit kulturní protiváhu novému hlavnímu městu Berlína. Mělo jít o zemský soubor umělecky vedený malou skupinou renomovaných osobností současného uměleckého života a jedním stálým dirigentem. Během roku se mělo odehrát pár tuctů koncertů s novou hudbou především ze spolkové země a hudebníci měli dostávat honoráře za koncerty. Tehdy to vypadalo jako oslňující myšlenka, a mladý hráč na bicí nástroje Thomas Oesterdiekhoff se rovněž nechal okouzlit.

„V roce 1990 jsem byl jedním z těch, kteří byli přizváni ke spolupráci – jako hráč na bicí. Tehdy se mi to zdálo úžasné. Konečně, myslel jsem si, se můžu věnovat nové hudbě v profesionálním rámci. To byl v té době můj největší sen. Co z toho nakonec ve skutečnosti bude jsem ještě vůbec netušil. Neměl jsem představu, co to znamená, hrát profesionálně celoročně v nějakém ansámblu.“

Pár let to pak fungovalo následovně: předsednictvo vytvořilo kulturně-politické a programové zadání, dirigent vybral skladby a soubor to vše provedl. Nadšení hudebníků z toho, že se mohou zcela soustředit na současná díla, brzy ustoupilo frustraci z otravné rutiny. Hierarchická struktura umístila hudebníky jako obvykle na samý konec rozhodovacího řetězce. Kromě toho se program pohyboval ve velice úzkém kruhu: Myšlenka vytvořit těžiště repertoáru ze skladatelů Severního Porýní – Vestfálska možná měla své kouzlo pro politické šéfy v Düsseldorfu, pro hudebníky a publikum ovšem ne.

Do hudebně-politické vlajkové lodi zemské vlády začalo zatékat. „A pak věci dospěly do bodu, kdy hudebníci pochopili: Bud' sami převezmeme vedení souboru, nebo pro nás už není zajímavé v takovéto struktuře působit,“ uzavírá Thomas Oesterdiekhoff. Po několika diskuzích se přání hudebníků podřídilo i tehdejší vedení. Hudebníci se tak stali zároveň i členy organizace, která soubor zřizuje.

Do roku 1997 šel soubor musikFabrik s novou silou, nicméně v mnoha ohledech poměrně handicapovaný. Čekala ho těžká práce, aby sobě i publiku dokázal, že je všestrannější a lepší, než jaká je jeho pověst. Každý člen sám za sebe i soubor jako celek se totiž nejprve musel naučit, jak skutečně využívat sociální i umělecký potenciál nově získané svobody.

„Trvalo to velice dlouho, než jsme odrostli dětským botám,“ vzpomíná Poore. „Ale v posledních pěti šesti letech se to úžasně zlepšilo – jak v kvalitě, tak v komunikaci. Pořádáme společné komunikační dílny, kde můžeme řešit problémy, které se vynoří. Je velice důležité mít takové nástroje, abychom spolu mohli skutečně mluvit a odstraňovat zábrany, které nám stojí v cestě.“

Čas pro diskuzi ovšem je i v musikFabrik vzácným zbožím. Rostoucí úspěch se, především v posledních letech, odráží v plném kalendáři s přibližně stovkou koncertů v sezóně, z čehož asi polovina je v zahraničí. Tomu odpovídá i plán zkoušek – občas se při přesunu hudebníků a nástrojů z místa na místo jedná o skutečná organizační umělecká díla. K tomu se přidávají nákladné produkce – nejnověji opera *Michaels Reise* Karlheinz Stockhausena v high-tech inscenaci renomované španělské divadelní skupiny La Fura dels Baus. Jako laboratoř a experimentální prostor pro novou hudbu se musikFabrik neustále dívá i do jiných disciplín, vyvíjí nové formáty a způsoby prezentace. Hledá dialog s dětmi a mladými lidmi a stejně tak s videomělci a choreografy. Často je výsledkem mnohaměsíční umělecká výměna, jako v případě současného projektu se skladatelem a filmařem Thierryem de Mey.

V úspěšném projektu plug-in se musikFabrik ve spolupráci s Büro für Konzertpädagogik stává kmotrem škol a nabízí spolupráci s dětmi a teenagery v regionu. Při dílnách je dětská zvědavost a potřeba zkoumání využívána k probouzení zájmu o novou hudbu. Skepse vůči cizí estetice se zde stává východiskem k fundovanému vysvětlování.

Hudebníci musikFabrik se ovšem nechtějí jen dusit ve vlastní šťávě. V čerstvě vytvořeném sdružení ON – Neue Musik Köln soubor prosazuje společné zájmy s asi třiceti pěti partnery z kolínského hudebního života. V kolínské odnoži spolkové sítě nové hudby komunikuje musikFabrik také s mnoha osobnostmi nezávislé scény. Je to spojení, které je pro soubor velice důležité. Za významného přispění musikFabrik má také v Kolíně vyrůst Centrum pro novou hudbu.

Symbolem nového směřování se stalo letos v červenci přestěhování musikFabrik z provizoria na okraji Kolína do srdce Domstadtu, jedné z architektonicky nejmodernějších a nejvýraznějších oblastí. Kromě symbolické polohy je v rámci nezávislé hudební scény výjimečná i skutečnost, že soubor má k dispozici svůj vlastní domov. Nejen že má možnost zde dělat scénické zkoušky a zkoušet současně v několika různých obsazeních, což je při současném penzu práce nezbytné. Až se v blízké budoucnosti do sousedství přestěhuje někdejší elektronické studio WDR (západoněmeckého rozhlasu), bude možné pořádat i menší koncerty s elektronikou.

Většina členů musikFabrik využívá volný čas k tomu, aby hráli jako sólisté či působili v jiných formacích. To je finančně téměř nezbytné. Ač jdou v současnosti obchody tak dobře jako nikdy předtím, musí se každý člen spokojit s nejistým příjmem, protože nedostává pravidelný plat každý měsíc, nýbrž je placen podle množství odvedené práce. A nejde o žádné královské peníze: v dobrém orchestru by si přišel na dvojnásobek.

O mnoho více to ovšem v dohledné době nebude. Na rozdíl od plně financovaných orchestrů jsou i ty nejlepší sólistické ansámblы v Německu jen z mizivé části financovány přímo z veřejných peněz. Tři čtvrtiny svého rozpočtu si musí musikFabrik získávat jinde – je to mnoho a je třeba se hodně otáčet.

Navzdory tomu všemu je způsob fungování souboru podle Oesterdiekhoffa perspektivou do budoucnosti: „Věřím, že dřívější instituce jako orchestry nebo koncertní sály, jak fungují ještě dnes, se již přezily. Je zapotřebí mít velice profesionální a rychle jednajícím tým a, pokud chcete fungovat dlouhodobě, také tým se skutečnými vizemi. Instituce zabydlená v nějakém městském zařízení, která funguje pomalu a neefektivně, nemá žádnou velkou budoucnost.“

Produktivita souboru musikFabrik, jenž si během své relativně krátké, ale pestré minulosti vybudoval pověst laboratoře nové hudby, v níž interpreti a skladatelé, dirigenti, režiséři a choreografové společně zkoumají zvuk budoucnosti, přitahuje podobně uvažující osobnosti a kolektivy. Více členů ansámblu se realizují ve stále nových projektech: několik tisíc koncertů a scénických produkcí, z nich ve velké části šlo o světové či německé premiéry, nespočetné rozhlasové nahrávky a CD, vystoupení na téměř všech velkých festivalech nové hudby doma i v zahraničí – podle Thomase Oesterdiekhoffa je nepředstavitelné, aby to vše fungovalo v nějakém jiném rámci a na jiné úrovni. Odvaha k uměleckému i organizačnímu sebeurčení a vlastní zodpovědnosti se vyplatila všem: souboru musikFabrik, jeho členům a spolupracovníkům, skladatelům, kolegům i publiku. ■



Andriessen a Goebbels:

dvě tváře současného hudebního divadla na Holland Festivalu

Text: Tereza Havelková

Amsterdamský Holland Festival je každoročně oslavou toho nejlepšího ze současného divadla, hudby a tance. Zásadní roli zde přitom hraje současná opera a hudební divadlo, pro které se festival stal jednou z nejrepresentativnějších přehlídek. K očekávaným položkám letošního ročníku v tomto směru patřily dvě novinky představující dvě odlišné tváře současného hudebního divadla: *Stifters Dinge* Heinera Goebbelse a světová premiéra nové opery Louise Andriessena *La Commedia* na text Dantovy Božské komedie.

Obě novinky dokazují mocný vliv mediálních technologií na současné – a to nejen hudební – divadlo. Andriessenova *La Commedia* byla od začátku inzerována jako „filmopera“ a Goebbelsovo hudebně-divadelní představení *Stifters Dinge* se dokonce zcela obejde bez živých protagonistů. Popírá tak častý názor divadelních teoretiků i praktiků, že specifikem současného divadla v kontextu mediálních technologií, a také prostředkem, díky němuž dnes ještě vůbec může divadlo současným médiím konkurovat, je právě přítomnost živých aktérů na scéně.

GOEBBELSOVO DIVADLO BEZ LIDÍ

Heiner Goebbels patří dlouhodobě k tvůrcům hudebního divadla, kteří ohledávají jeho možnosti i limity. Spíše než do projektů operního typu se pouští do představení komorního rozsahu často realizovaných na alternativních scénách. Zajímá jej především divadelnost samého provozování hudby a práce se znějícím divadelním prostorem, čímž jde ve stopách hudebního divadla takového Mauricia Kagela či Johna Cagea. I když těžiště pozornosti většinou patří hudebníkům a hercům

na scéně, zapojení mediálních technologií v rovině obrazu i zvuku je pro Goebbelse více méně samozřejmostí (nejrůznější projekce, elektronika atp.). Ve *Stifters Dinge* je však technologie naším jediným protějškem v divadelním prostoru – hlavními protagonisty jsou zde nádrže s vodou a piána, která hrají sama.

Co ovšem zůstává, je pro Goebbelse, skladatele-intelektuála typická práce s mnohоязыčnými literárními a filozofickými texty a s různými hudebními styly a žánry, včetně hudby etnické. Představení dominuje text Adalberta Stiftera, rakouského romantického spisovatele (mimochodem narozeného v Horní Plané na Šumavě), po němž nese i název – „Stifterovy věci“. Právě mimořádná pozornost k detailu světa věcí, která se odráží ve Stifterově textu z Kroniky našeho rodu (*Die Mappe meines Urgroßvaters*) popisujícím vizuální a akustické vjemy ze zamrzlé krajiny, je jedním z hlavních témat představení, stejně jako citlivost a otevřenost ke světům, které jsou nám kulturně vzdálené. To Stifterův text spojuje s rozhlasovým rozhovorem s Claudem Levi-Straussem, proslulým francouzským antropologem, který zde mimo jiné hovoří o možnosti etnografického vnímání našich vlastních světů.

Kromě těchto textů z reproduktorů zaznívá také hlas Williama S. Burroughse a Malcoma X a několik etnografických nahrávek. Reprodukory rozestavené okolo hlavního prostoru scény přitom do určité míry fungují jako protagonisté – jsou střídavě nasvěcovány podle toho, ze kterých právě vychází zvuk, a tak poutají pozornost ke své „interpretaci“. Hlavní prostor scény pak zabírají tři obdélníkové bazénky propojené se třemi nádržemi na vodu a pojezdná platforma s pěti piány, mechanicky rozeznávanými buď prostřednictvím klavíatury nebo přímo v ostruní (pomocí složitého systému ramen s „drnkátky“), mezi nimiž ční torza suchých stromů. Piána a bazénky tak samy vytvářejí jakousi magickou krajinu, která vyluzuje množství často překvapivých zvuků a díky projekcím a svícení se neustále proměňuje. Vše je ovládáno počítačem, důraz je ovšem kladen na mechanickou stránku věci. Jako bychom se vraceli k magickým aspektům technologie, které fascinovaly publikum raného filmu či varietních představení počátku 20. století. Piána sama hrají, ze stropu prší, nejefektivnějším kouzlem je však jistě závěrečné „rozbublání“ bazénků, ve kterých začne docházet k jakési chemické reakci produkující nejen akusticky vděčné bubliny, ale i obláčky umělé mlhy.

Může se zdát, že *Stifters Dinge* se kvůli absenci živých protagonistů ocitají na samé hranici toho, co lze dnes chápat jako divadlo – Goebbels sám je vnímá zároveň jako představení i jako zvukovou instalaci. Co je zde ovšem možné považovat za bytostné divadelní, je ona výzva k údivu nad technologickými kouzly předváděnými v reálném čase, která z rozpohybovaných a rozeznělých, jakoby „oživených“ věcí činí naše partnery v divadelním prostoru. Právě intimita tohoto setkání je pro představení klíčová. To je také důvod, proč přesto, že jej lze realizovat v nejroznějších prostorech, včetně továrních hal, zůstává počet diváků vždy omezený – maximálně na sto šedesát.



La Commedia



Stifters Dinge

ANDRIESSENOVA FILMOVÁ OPERA

Holandský skladatel Louis Andriessen koketoval s filmem již ve svých dvou předešlých operách *Rosa* (1994) a *Writing to Vermeer* (1999), které vzešly ze spolupráce s britským režisérem Peterem Greenawayem. Ty však ještě byly určeny pro operní dům, i když moderního střihu (amsterdamské Het Muziektheater, sídlo Nizozemské opery) a použité vizuální technologie se zde pojily s operními prostředky v působivou multimediální podívanou. Pro *La Commedia* si však Andriessen vybral prostor původně cirkusové budovy amsterdamského divadla Carré a spojení opery a filmu je tentokrát daleko volnější.

Na rozdíl od předchozích „filmových oper“, kde byl Greenaway nejen autorem vizuální podoby představení, ale i libreta, či přesněji řečeno scénáře, si Andriessen tentokrát text sestavil sám, z různých zdrojů a v různých jazycích. Americký filmový režisér Hal Hartley, kterého Andriessen přizval ke spolupráci, pak vycházel především z Andriessenovy partitury. Výsledkem je daleko méně „operní“ tvar, který spojuje dvě do značné míry nezávislé složky, hudbu s textem a film, jejichž styčné body jsou jen jemně naznačené. A zatímco předchozí opery charakterizoval pro Greenawaye typický excés a útok na smysly, *La Commedia* působí daleko střídmeji.

Divadelní akce je velmi omezená a scéna je v podstatě holá. Divadlo Carré má půlkruhové hlediště, do jehož středu Andriessen umístil orchestr a osmičlenný sbor, a tři hlavní postavy, Lucifer, Dante a Beatrice se více než na scéně pohybují právě na ochozu okolo orchestřiště (a tedy blíže k divákům) a na lešení vysoko nad scénou. Film je promítán na velké plátno tvořící zadní stěnu scény a na třech menších plátnech zavěšených v prostoru. Texty, které Andriessen vybral převážně z Danteho Božské komedie (v italštině, angličtině a holandštině) nenaznačují příběh ani dramatickou zápletku a jednotlivé postavy působí více méně nezávisle na sobě, a to i co do výrazu a hlasové polohy. Postava Lucifera byla svěřena (místy zpívajícímu) nizozemskému herci Jeroenu Willemsovi, part Danteho byl psán pro všestrannou italskou zpěvačku Cristinu Zavalloni, která stejně bravurně zvládá klasiku i jazz, a Beatrice je vysoký soprán (Američanka Claron McFadden). Zvláště v případě Lucifera a Danteho jde vesměs o rozsáhlá samostatná vystoupení. Ta se střídají s filmovými vstupy, které

se točí okolo skupiny hudebníků v ulicích Amsterdamu a nesou stopy příběhu, z něhož k nám však doléhají pouze obtížně čitelné fragmenty.

Černobílý němý film se povětšinou pojí s Andriessenovou instrumentální hudbou, která pak působí jako jakýsi živý soundtrack. Pozornost se tak přelévá mezi vokálními protagonisty v divadelním prostoru a postavami na plátně ve výrazně nadživotní velikosti. V závěru opery má dokonce Lucifer (v roli jakéhosi zhrzeného businessmana) dlouhý monolog přímo z filmového plátna, za doprovodu reprodukováné hudby. Z reproduktorů také několikrát zazní samplý přírodních zvuků související s filmovými obrazy (např. vítr). Andriessenova hudba se po lyričtější *Writing to Vermeer* vrací ke své charakteristické údernosti a nechýbí ani stylové citáty, například truffeautovská filmová hudba doprovázející scénu líbajících se milenců na plátně. V okamžicích bez filmové projekce se pak díky omezené scénické akci Andriessenova hudba stává centrem dění, což podporuje i dokonalá viditelnost orchestru.

Na rozdíl od oper s Greenawayem se divák děním *La Commedia* jen těžko může nechat unést či pohltnout. Tato filmová opera nám ani na chvíli nenechá zapomenout na prostředky a technologie, kterých používá, naopak, přitahuje k nim pozornost. Přispívá k tomu nejen zvolený prostor a nezávislost jednotlivých složek, ale například i vrzání vysokozdvizné plošiny, na které se odehrává část divadelní akce. Pokud lze spojení filmu a opery dnes chápat jako jakýsi pokus o oživení hudebně-dramatického žánru, který byl v průběhu posledního století několikrát prohlášen za mrtvý, *La Commedia* jde cestou vzájemného podráždění obou složek, a tedy proti věčné estetice současného multimediálního Gesamtkunstwerku.

Stifters Dinge a *La Commedia* představují dva velmi odlišné typy současného hudebního divadla. Zatímco základem *La Commedia* je stále prokomponovaná operní partitura, Heiner Goebbels „komponuje“ jak s akustickými tak i s vizuálními složkami představení a svou roli hudebního skladatele často potlačuje – velká část hudby je vypůjčená. V přístupu k mediálním technologiím však mají něco společného. Obě kriticky zkoumají jejich možnosti v divadelním kontextu, stejně jako možnosti divadelních a operních prostředků v kontextu multimédií. Zatímco však u Goebbelse je konečný výsledek intimně magický, Andriessen a Hartley nám podobné potěšení nedopřejí. *La Commedia* si diváka drží od těla.

Globální problém batolete

S Michalem Ratajem o radioartu a rozhlasovém médiu

Text: Lukáš Jiříčka

Skladatel, producent a muzikolog Michal Rataj (narozený 1975 v Písku) je univerzální osobnost pohybující se od hudební kompozice k teoretické činnosti a producentsko-dramaturgické praxi v rámci Českého rozhlasu, kde vytvořil v českém prostředí jediný prostor pro tzv. radioart. Mimo jiné je autorem knihy *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu* (recenze HV 4/07), která se diskutovaného tématu více než dotýká, neboť je první plnohodnotnou českou teoretickou reflexí umění na vlnách rozhlasu.

Než se začneme bavit o zvukovém umění v rádiu, mohl bys nějak specifikovat jeho základní kvality a vůbec vymezit, v čem spočívá výjimečnost radioartu? Je, při vši rozmanitosti, nějaký scelující bod nebo pole, který je všem zvukovým uměním vlastní?

Myslím, že zcela klíčovou věcí, kterou asi musíme nějak vzít v úvahu, je fakt, že rádio je médiem zvuku. Není médiem hlasu, zpráv, dokumentů, písniček, civilní obrany, politické moci nebo rozhlasové hry, je prostě primárně médiem, které distribuuje zvuk a tímto médiem zvuku komunikuje se svými posluchači. A záměrně říkám „komunikuje“, protože paradigma „komunikace“ je od nejranějších počátků rádia s tímto médiem spjato. Skoro bych řekl, že je spjato jako jistá podmínka, vstupenka do společného éteru. Je snad přitom vedlejší, zda se jedná o komunikaci aktivní – oboustrannou, nebo pasivní. To je primárně věc určitého postoje mne jakožto posluchače na straně jedné anebo mne jako toho, kdo vysílá.

Když si uvědomíme tuto základní rovinu rádia, teprve pak můžeme začít rozlišovat všechno to, co je v onom vysílaném – komunikujícím – zvuku zakódováno, čemu je možné rozumět, jak je tomu možné rozumět a jak se podle toho zachovat.

Zdá se mi, že právě vědomí zvuku jako velmi mocného nástroje je tím, co vytváří jakési zcelující pole – nakonec právě toto paradigma jde ve svých principech hluboko do dějin éteru nejen v novodobém slova smyslu (jako sociálně technologického prostoru pro přenos elektromagnetické informace), ale i velmi tradičním, kosmologickým slova smyslu jakožto éteru, který je všeobjímající hmotou vyplňující prostor kolem nás...

No a možnost komunikovat zvukem na dálku je něco, co od samého počátku dějin rozhlasu přitahuje umělce – nejen kvůli kvalitám samotné distribuce zvuku rádiem, nebo odpovědi na požadavky nových technologií (v první polovině 20. století se rodící elektroakustické hudby), ale – řekl bych – zejména proto, že se jedná o určitý typ velmi silného

intersubjektivního apelu: pojď, zastav se, soustřeď se, poslouvej, naslouvej, rozuměj tomu, co slyšíš... Je to apel na aktivní poslouchání. Kvalita aktivního poslechu se za téměř sto let dějin rádia nezměnila a je platná napříč různými typy tvůrčích východisek a estetik, od elektroakustické hudby (která je doma v rádiu, nikoliv v koncertním sále!) přes interaktivní satelitní projekty až po rozhlasové happeningy.

Díla psaná pro rádio mají i v českém prostředí poměrně dlouhou tradici, která sahá až před druhou světovou válku. Přesto: vznikla zde nějaká stěžejní díla a fenomény, které mohou dodnes inspirovat?

Nechci, aby to teď vypadalo, že znám všechno to, na co se asi ptáš. Určitě toho spoustu neznám, velkým dílem také proto, že prakticky neexistují publikace, které by tuto oblast historicky mapovaly. Z toho, co znám, považuji za dodnes veskrze inspirativní tři momenty – snad jakési ostrovy pozitivní deviace... Burianovy voicebandy, text-sound kompozice Ladislava Nováka a velmi radiofonicky strukturované texty Miloslava Topinky. Nemluvíme tedy, předpokládám, o běžné mainstreamové produkci, kde jistě vznikla – zejména mezi rozhlasovými hrami – celá řada velkých děl. Obávám se ale, že se nikdy nestal zázrak, který by založil určitou déletrvající tradici v oblasti „přemýšlení zvukem“.

Vidíš někde specifika českého zvukového umění v rozhlasovém prostoru ve srovnání s jinými kontexty (gigant Německo, Rakousko atp.)?

Vidím jedno absolutní specifikum, a netýká se však primárně jenom umění v rádiu, ale současného umění a celé společnosti vůbec. Komunisti prostě zamezili vzniku alespoň základní kontinuity čehokoliv, tedy snad kromě tuposti. Ve vztahu k našemu tématu se to dá velmi dobře demonstrovat na „tradici“ Elektroakustického studia Československého rozhlasu v Plzni, které vzniklo s velkou slávou a radostí v roce 1967 (ovšem i tak téměř dvacet let po prvních koncertech konkrétní hudby), jehož

činnost ale byla politickou silou utlumena už po čtyřech letech. Považme – co asi mohou během čtyř let vygenerovat umělci, kteří se poprvé v životě potkávají s tónovým generátorem a magnetofonovým páskem a jen se s ním potkají, už jim ho hned někdo vezme... Představme si, že by Haydnovi ukázali z balkónu na dvě hodiny orchestr a pak mu řekli, aby napsal pár desítek symfonií (trochu přeháním, ale princip odpovídá...). Zatímco v řadě zemí můžeme sledovat už několik desetiletí trvající tradice v oblasti akustických umění – používám tento pojem pro zastřešení různých typů tvůrčích zvukových projevů, v Česku byla nová startovní čára položena opět na počátku devadesátých let. A můžeme-li dnes již po téměř dvaceti letech mluvit o určité kontinuitě v oblasti akustických umění, je to – domnívám se – více záležitost globální, než lokální, určená možnostmi studia v zahraničí, rychlé výměny informací, dostupnosti počítačů připojených na internet atd.

Přesto: nalezl bys jakási specifika? Něco, čím se naše vnímání zvuku, zpracovávaného textu, dramaturgických řad, strukturních principů odlišuje od zmíněných kontextů německých a rakouských?

Myslím, že specifika bychom asi našli v řemeslu práce se zvukem. Zatímco v zemích s jasnou kontinuitou a tradicí musíme nutně vnímat i kontinuitu v tříbení a kultivaci „řemesla obrábění zvuku“, v Česku spíše pozorujeme živelné procesy sahající často do ne příliš kultivovaných a poučených extrémů. Ti, kdo se pouští do krajin zvukového designu, a zpravidla to nejsou zasloužilí rozhlasoví mazáci, musí vzít za vděk izolovanými workshopy, samostudiem, dlouhými a těžce zaplacenými pokusy v poznávání zvukového stříhu, editace, zvukové syntézy nebo posledních triků v MAXu. Většina kolegů v zahraničí se jednoduše zeptá svého kantora, kamaráda, souseda. Internet tomu dost pomáhá, existují e-mailové skupiny, velká internetová fóra, ale to je úplně jiná báze předávání zkušeností, velmi neosobní, nekontinuální, často těžko přenosná.



Na druhou stranu vnímám řadu velmi zajímavých a cenných konceptů, které jsme schopni z našeho prostředí vrhnout do světa – asi se jedná o takovou nesebevědomovou českou opravdovost. Nevím... Co ale vnímám jako globální „problém batolete“, je fakt, že v zápalu boje s poznáváním tolika nových věcí neustále zapomínáme na to, že existuje něco jako „kompozice“, obrovsky silná tradice, kterou vygenerovala západoevropská hudební kultura, a zdá se mi, že – bez dostatečných kořenů – tuto tradici necháváme rozměškovat koncepty, které končí tím, že jsou zajímavé na papíře.

Ale aby to celé neznělo, že jsem negativně laděný – absolutně věřím v dlouhé časové horizonty a jsem přesvědčen, že současná česká scéna má přes všechny batolecí nemoci veliký potenciál nalít do „velké Evropy“ spoustu energie, které se dnes na řadě míst západně od nás nedostává.

Jak vznikla Radiocustica? Nakolik se s ní Vltava ztotožnila? Jak se program transformoval a jaké se v rámci programu Radiocustica chystají změny? Jaké budou přísliby do budoucna?

Asi jsem v roce 2003 udělal chybu, že jsem vypustil do světa víc názvů a titulků, než bylo nutno, a vidím, že s tím budu muset něco udělat – jen nevím kudy na to. Radiocustica (psáno rAdioCUSTICA) vznikla v Producentuském centru Českého rozhlasu jako internetový

portál podporující vysílání pořadu Radioateliér ČRo 3 – Vltava. Radioateliér je od počátku pořadem uvádějícím díla z oblasti radioartu, zpravidla nezařaditelná kamkoliv jinak do běžného vysílacího schématu a právě akcentující inovativní aspekty zvuku a jeho projekce do rozhlasového média. No a pak existuje PremEdice Radioateliéru – premiérový pořad, který každý měsíc uvádí premiéru nového díla vytvořeného na objednávku, a stále platí, že většina objednávek putuje mezi domácí autory. Od roku 2003 tak máme ve zvukovém archivu už přes sedmdesát nových děl autorů, kteří v absolutní většině v rozhlase debutovali.

rAdioCUSTICA jako portál má pak ještě doplňovat ty informace, které se nemohou dostat do vysílání, protože na ně prostě není čas, najdeme zde řadu odkazů, textů, novinek, archivních materiálů a stránek z různých speciálních projektů mimo týdenní vysílání Radioateliéru (např. archiv projektů Art's Birthday od roku 2005), no ale hlavně – je to dnes vlastně jakási digitální paměť, databáze všeho a všech, kteří prošli éterem Radioateliéru od roku 2003. Internet se vůbec globálně stal jakýmsi paralelním médiem k médiím tradičním.

A tím se vracím k tvým otázkám – mojí hlavní snahou na počátku bylo pokusit se vybudovat jakousi novou kontinuitu, která teprve v delším časovém odstupu může napříč nově zkomponovanými díly vypovědět o určitých kvalitách, tendencích a estetikách. To, že zde asi určitý efekt nastává, mi potvrzují zahranič-

ní kolegové, kteří už dobrou dvacítku našich produkcí v zahraničí vysílali. Zpětná vazba na vzrůstající kvalitu kompozic českých autorů je velmi pozitivní. Tak jsem za to docela rád.

No a hlavní změna od letošního září se týká Radioateliéru jako celku – chci se v programu více orientovat na tematické bloky – tím prvním je šedesátileté výročí konkrétní hudby, takže celý podzim bude de facto patřit jakémusi ohlédnutí do šesti desetiletí tohoto „myšlení zvukem“. U té příležitosti jsme vypsalí i skladatelskou soutěž o šedesátivteřinové kompozice, které se esteticky hlásí i k této stále živé hudební tradici. No a vůči takovýmto blokům, často i národně formulovaným, budou vymezována jednotlivá nová díla v PremEdici Radioateliéru, v nichž se chci více vracet k umělcům, kteří už dříve nějaké kompozice vytvořili – zajímá mě, jak se lidé vyvíjejí v čase, jak se proměňují osobní estetiky, jak se proměňuje celá scéna.

Je obtížné hledat v malé zemi jako ČR tolik umělců, že lze zaplnit měsíční program? S kterými díly jsi jako producent a dramaturg nejvíce spokojen?

No – člověk nesmí sedět na zadku, je to docela věc aktivního hledání. Ale zase se dnes, po šesti letech, často stává, že se lidé objevují sami, přichází s nápady, návrhy. Docela mě baví, že můžeme společně s umělci hledat cesty, jak nejlépe zanechat v různých myšlenkách a konceptech zarezonovat médium rozhlasu. To je i pro mě takové permanentní ▶



oživování, neustálý proces hledání nových aspektů rádia. Proto to vlastně dělám a doufám, že to snad ještě chvíli takhle bude moct zůstat.

A existují jakási zahraniční díla, o nichž byste řekl, že jsou klíčová, že jsou mezníkem této radioartové estetiky?

Nevím, jestli má smysl mluvit o meznících, dějiny radioartu jsou pořád poměrně krátké, ale z mého pohledu bych řekl, že si lze těžko představit umění v rádiu bez futuristů v druhé a čtvrté dekádě 20. století, bez Bertolta Brechta a Kurta Weila, bez Johna Cagea, Alvina Luciera, Alvina Currana, Mauricio Kagela a Jona Rose, bez konkrétní hudby a její silné tradice v řadě evropských zemích a bez Heidi Grundmann (ORF) a Klause Schöninga (WDR) – dvou producentů, které stále, byť jsou již v důchodovém odpočinku, vnímám jako oheň a led radioartových paradigmat posledních desetiletí.

Čím je, kromě přervané tradice, limitována česká scéna? Cítíš zde nějaký výrazný handicap?

No... o řemesle jsme již mluvili. Pak je zde aspekt konkurence: s kým má soutěžit Český rozhlas? S kým další státní nebo veřejnoprávní instituce, které by se měly věnovat současnému umění? A třetí problém je, že prakticky neexistuje systém objednávek, které by se vzájemně doplňovaly a umožňovaly vznik zajímavých projektů a nechaly umělce pracovat. Snad někomu neukřivdím – PremEdice Radioateliéru je od roku 2003 jedinou soustavnou „objednávkovou činností“ v oblasti hudby, respektive zvukového umění, byť se to sám zdřáhám říct, protože objednávky jsou v řádu tisíců korun, což je samozřejmě úplně tristní. Ale JSOU, každý měsíc a už od roku 2003.

Jsi autorem knihy o radioartu, v níž jsi předestřel několik v českém prostředí nepříliš debatovaných a problematických tezí o fungování státních institucí a jejich kvalitách a limitech. Vzbudila tvoje kniha v jistém prostředí nějakou odezvu? Otevřela dveře diskusi?

Hm. Naivně jsem si myslel, že by třeba vzbudit mohla, ale ticho po pěšině. Myslím, že to nikdo moc nechce řešit, že o tom vlastně nikdo moc nechce ani přemýšlet. Tak jsem byl rád aspoň za pár slov v recenzích, které nastavily zrcadlo, byť velice rámcové. Nakonec, těžko bychom u nás hledali elementární diskurzy v celé řadě podobných světů... asi to chce všechno čas, jako když šel vyvolený národ přes poušť (jak oněhdy vzpomínal Martin Putna, často se mi to vybaví).

Je vůbec Rozhlas otevřený diskusi o své podstatě? O tom, v jaké míře a podobě v něm má být prezentované zvukové umění, rozhlasová hra, nakolik sám dokáže iniciovat zájem mezi současnými umělci, dramatiky, spisovateli?

To už se samozřejmě dostáváme trochu dál, než je můj producerský záběr. Můj laický dojem je ten, že se v posledních dvou letech v oblasti současné rozhlasové hry stalo mnoho pozitivního, obávám se ale, že zůstává téměř výhradně u posunu v oblasti primární slovesné dramaturgie a nedochází už na hlubší tendenční proměny ve finální zvukové postprodukci běžných rozhlasových her, které ve většině znějí jako ze sedmdesátých let. Zdá se mi, že je to nejen proto, že neexistují základní diskurzy a aspoň nějaká reflexe a kritika, ale také proto, že tempo generační obměny se limitně blíží nule. Kdybychom více přemýšleli právě o samotném

rádiu, možná bychom rychleji pochopili, že se neproměňuje jenom estetika, ale i proces produkce – mj. i díky tomu, že každý muzikant má dneska počítač. S tím myslím narůstá velká odpovědnost producentů napříč žánry (pokud má dneska smysl nějaké žánry či druhy držet), aby vysílali signály, hledali tvůrčí lidi a nechali jejich nápady rezonovat éterem. Jsem přesvědčený o tom, že zde spočívá princip veřejné služby a rádia tím víc – nabízet živou rozvíjející se alternativu, kterou jako občané jinde nenajdeme.

Jaké jsou možnosti propojení programu Radioateliér a portálu Radiocustica se zahraničními centry a umělci?

Ty možnosti jsou docela velké a snažím se je maximálně využívat. Jednak – rAdioCUSTICA bude od nového roku k dispozici v angličtině – ne celá, ale databázová část určitě. To doposud nebyla.

Dále jsem měl už v roce 2002 možnost stát se členem skupiny producentů a umělců v oblasti akustických umění zastřešené Evropskou vysílací unií EBU. Všechno jsou to kolegové, kteří se podílejí na vzniku podobných pořadů v zahraničí (www.ebu.ch/arsacustica). Tato skupina v příštím roce oslaví dvacet let existence. Pro mě osobně je to po celou dobu obrovské okno do „velkého světa“, řada ze starších kolegů z mého pohledu právě reprezentuje velmi cenný kontakt s onou dlouhou kontinuitou hlavně v Německu, ale taky v Rakousku, Španělsku nebo Švédsku. To je k nezaplacení.

No a mimo jiné existuje v rámci EBU výměnný systém programů jednotlivých národních rozhlasových domů, který umožňuje docela rychle a efektivně vysílat věci vyrobené v různých zemích po celém světě. V tom je obrovská „moc“ radioartových kompozic, které zpravidla nekomunikují dlouhý narativní text (tak jako standardní rozhlasová hra), ale používají i jiné vyjadřovací prostředky, nenarativní, nejazykové. Tím komunikují napříč jazykovými regiony, univerzálně (přičemž jistě ale existuje řada výjimek!). Už dobré dvě desítky původních kompozic z PremEdice Radioateliéru slyšel – kromě nějakých snad dvaceti tisíc vltavských posluchačů – mnohanásobně větší počet posluchačů po celém světě včetně Kanady a Austrálie. Zvuk je prostě mocný komunikátor...

Stimul

A2 kulturní týdeník a Divadlo Archa uvádí

fest Divadlo Archa festival

14/10/2008
ANIMAL COLLECTIVE (US)
ALOG (NO)
3/11/2008
HTL (AT/US)
GASTRULA (PL)
4/11/2008
CLUSTER (DE)
JAZKAMER (NO)
15/11/2008
MOGWAI (SCO)
KIERAN HEBDEN
AKA FOUR TET
+ STEVE REID (US/UK)

V KOPRODUKCI
S PRSTVÁLKEM ŠEREM

V KOPRODUKCI
S CHARM MUSIC

www.stimul-festival.cz

TV ZOBRAZENÍ
A VŠECH TICKETPRO
A VŠECH TICKETPRO
A VŠECH TICKETPRO
A VŠECH TICKETPRO
FESTIVAL SE KONÁ ZA FINANČNÍ PODPORY
MINISTERSTVO KULTURY ČR
HLAVNÍ MĚSTO PRAHA
POLSKÝ INSTITUT
RED BULL
MEDIALNÍ PARTNEŘI
RADIO 1
HIS VOICE
HOUSER
FREEMUSIC.CZ

Alternativní dějiny disco koule

Text: **Karel Veselý**

Nová generace rehabilituje undergroundovou podobu prehistorie taneční hudby. Kostlivci ve skřini ožívají a začínají tancovat.

V kulturním procesu je přirozené, že nové generace přepisují kulturní dějiny vyprávěné předcházejícími generacemi. Modly bývají strženy a na jejich místo jsou postaveni někdejší zavrženci. V posledních letech se takové rehabilitace dočkalo disco. Jak se hrouť rock-centrické vidění dějin populární hudby, daří se vyslékat dříve vysmívaný žánr z pozice hudebního Arcidábla. Vedle komerční brakové podoby reprezentované blyštivými oblečky Bee Gees a kolovrátkovými hity ABBA totiž může disco nabídnout svoji undergroundovou podobu, jejíž vliv se táhne až do dnešní doby.

KRÁTKÉ DĚJINY SLASTI

Historie disco hudby se začíná psát na konci 60. let, kdy jako houby po dešti rostou v New Yorku taneční kluby, jejichž klientelu tvoří převážně černošská a gay menšina. DJové jako Francis Grasso v nich k tanci poprvé hrají nepřetržité mixy funkových a soulových instrumentálek a dají základ stylu, z něhož o pár let později producenti vytvoří samostatný žánr. Jeho nástup ohlásí v roce 1973 velký hit *Soul Makossa* kamerunského saxofonisty Manua Dibanga, jehož objevil David Mancuse, majitel největšího disco klubu The Loft. Ve stejném roce se o scéně kolem klubu poprvé píše v *The Rolling Stone* a dostává své jméno. O pouhé čtyři roky později se disco stává nejlukrativnějším segmentem hudebního průmyslu a filmový trhák *Horečka sobotní noci* a jeho soundtrack prodávájí sen o nekonečném večírku do celého světa.

Komerční výprodej disco hudby úspěšně zplodil ideály undergroundové scény. Názvy jejich klubů jako Paradise Garage, Salvation Too nebo The Sanctuary odkazovaly na utopické rozměry komunity, která zde na začátku 70. let realizovala sen o rasové a sexuální rovnosti. Z ní v její masové podobě zůstal jen bezbřehý hédonismus. Revoluční DJská technika, která hudební nahrávku (v podobě sedmipalcového vinylu) redukovala na pouhý nástroj k manipulaci byla jedním z aspektů radikálního rozchodu s estetikou rocku předchozí dekády. Zlaté časy disca končí v roce 1979 nechvalně známou akcí Disco Demolition Derby, při které byly na chicagském fotbalovém stadionu spáleny tisíce desek s taneční hudbou. Disco pak zmrutovalo do podoby nového popu, a když v 80. letech synth-pop ovládl hitparády, kosil undergroundovou scénu virus HIV. Do roku 1988 gay kluby v San Franciscu a New Yorku do jednoho zavřely své dveře.

Klubová kultura devadesátých let se ke svým disco kořenům příliš nehlásila. Jejich pošramocená image se nehodila do ideálů progresivity, jež se rave snažilo dávat na odív. Na finální vyrovnání s diskem se muselo počkat až na začátek nového tisíciletí. Tehdy módní electroclash si od něj vypůjčil hru s dekadencí a naučil tanečníky znovu milovat zvuky primitivních syntezátorů. Dvacetiletý retro cyklus navíc vrátil do módy post punk a novou vlnu z přelomu 70. a 80. let a s nimi také zájem o temná zákoutí této scény, do které patří i disco. Nastal čas pro kompilace jako *Mutant Disco*, *Disco (Not Disco)* nebo *Unclassics*, které představily žánr ve zcela jiném světle – jako psychedelickou hudbu plnou fantastických elektronických efektů. Znovuobjevený génius Arthur Russell se stal vzorem hudebního volnomyšlenkářství a noví talentovaní producenti navázali na přetržené dějiny žánru.

Pořád samozřejmě platí, že konzumní disco (a taneční hudba obecně) bylo a je plné klišé. Takové jsou ale všechny zakonzervované žánry. Nové disco vědomě tato klišé přejímá (bombastické aranže, utilitární rytmus), ale nabaluje na ně další vlivy, případně zesiluje skryté podtóny zlatých časů. Například nahrávky z labelu Italians Do It Better zní často velmi temně a paranoidně, jako kdyby měly evokovat nástup AIDS v polovině osmdesátých let. Hra a dekontextualizace těchto motivů vzrušovala na začátku tehdy, stejně jako na konci

první dekády 21. století. Nový vzestup tanečního hédonismu v naší době nabízí analogii s časem, kdy se popularita Hvězdných válek transformuje v Reaganovu vizi vesmírných válek projektu SDI. Nové disco obdobně nastupuje v éře, kdy iluze o konci dějin vystřídala krutá realita poznání, že stále sníme náš sen dějin, z něhož se nelze probudit. Lze mu ale utéci na tanečním parketu, alespoň příležitostně.

PRŮVODCE PO RESUSCITACI

The World Of Arthur Russell (2004, Soul Jazz)

Dinosaur L - 24+24 Music (1981, Sleeping Bag Records / 2007, Traffic Entertainment Group)

Arthur Russell je ikonickou postavou přepisování dějin disco hudby. Zatímco jeho avantgardní nahrávky získaly jistou proslulost už v době vzniku, jeho tanečnější skladby (natočené pod myriádou přezdivek) se dočkaly stereotypů zbaveného přijetí teprve nedávno. *The World Of Arthur Russell* je sbírkou jeho svobodomyslných výletů do krajín disca, kolekce nahrávek *Dinosaur L* pro změnu ukázkou akademického přístupu k taneční hudbě. Russellovi jsme věnovali velký článek v *HIS Voice* 03/08.

Mutant Disco (1981/2003, Island/ZE Records)

James Chance & the Contortions - Buy (1979, ZE/Arista)

Cristina - Cristina (1980, ZE Records)





Na konci osmdesátých let se disco v mainstreamu vyčerpalo, v newyorském undergroundu však stále bylo v epicentru míšení stylů, jež vešlo do historie jako no wave. Jedním z klíčových labelů té doby byli ZE Records, které v roce 1978 založili Brit Michael Zilkha a Francouz Michel Esteban. „Celá naše parta chodila pařit do CBGB i do Paradise Garage nebo Studia 54, kde se hrálo disco. Tam se zrodilo to, čemu se dnes říká post-punk a disco-funk,“ vzpomínal později Esteban pro časopis Fact Magazine. Jméno jejich stylu dala reprezentativní kompilace *Mutant Disco*, která měla sympatický podtitul – *Jemná dislokace norem*. Originální podoba výběru je zaměřena na průnik rocku a diska, nahrávky skupiny Material Billa Laswella nebo hypnotičti Was (Not Was) skvěle zachycují zuřící disco-punkovou horečku. Kid Creole And The Coconuts a Coati Mundi pro změnu ilustrují tehdejší fascinaci latinskoamerickými rytmy. Rozšířená 2CD verze *Mutant Disco* vydaná v roce 2003 zabírá mnohem širší spektrum ZE Records včetně nahrávek bílého funkátora Jamese Chance a jeho kapely The Contortions (později vystupujícího jako James White & The Blacks nebo James White's Flaming Demonics), kteří okupují A-stranu slavné kompilace *No New York* (1978) sestavenou Brianem Enem. Jejich hořká *Contort Yourself* je dost možná nejslavnější skladbou punk-funkové vlny. Druhý disk *Mutant Disco* otevírají absurdně bombastické smyčky písně *Disco Clone* zpěvačky Cristiny. Šeptá se, že skladbu, která vyšla jako první singl ZE Records, produkoval sám John Cale, který oba majitele labelu dříve seznámil. Debutové album Cristiny (a velkou většinu dalších desek ze ZE Records) už ale produkoval August Darnell, hlava obskurního sdružení Kid Creole and the Coconuts, jež kombinuje disco, big band a salsu. ZE Records v roce 2002 obnovili svoji existenci, ne však již z New Yorku, ale z Francie, kam se Michel Esteban vrátil. Pod křídly labelu vyšly další dva nové díly kompilace a postupně také reedice všech klíčových desek (včetně *No New York*).

Disco (Not Disco) (2000, Strut)

Disco (Not Disco) 2 (2001, Strut)

Funky Nassau: Compass Point Story 1980–1986 (2008, Strut)

Kompilace *Disco (Not Disco)* byla na počátku současného zájmu o scénu newyorského downtownu přelomu 70. a 80. let. Sběratelé Joey Negro a Sean P. ani nemuseli jít ve svých archívech příliš hluboko – *Walking On Thin Ice* od Yoko Ono, *Cavern* od Liquid Liquid nebo *I Walk* Dona Cherryho prostě nemohly zklamat. Výběr také probudil zájem o Arthura Russella, první díl obsahoval tři jeho skladby a druhý jednu. Za oblibou kompilace stojí i výpravný booklet obsahující odborné eseje zařazující skladby do kontextu. Strut Records v roce 2003 zbankrotovali, letos se však vrátili pod křídly německého !K7 a to hned třetí kompilací *Disco (Not Disco)*. Její vlašné přijetí je důkazem toho, že za osm let se archivy otevřely natolik, že najít z té doby nějakou zapomenutou hudební bombu už je skoro nemožné. Strut se věnují také mapování historie taneční hudby v Africe nebo v Brazílii. Jedním z posledních počinů je užitečná sbírka *Funky Nassau*, zaměřující se na nahrávací studio Chrise Blackwella, v němž se v první polovině 80. let kuchtila fúze reggae a nové vlny.

So Young But So Cold – Underground French Music 1977–1985 (2004, Tigersushi)

BIPPP: French Synth Wave 1979–85 (2006, Born Badd)

LE TAN, Alex & JESS – Space Oddities: A Compilation Of Rare European Library Grooves From 1975–1984 (2008, Permanent Vacation)

Teutonic Disaster (2002, Gomma)

Zatímco v New Yorku disco v undergroundu mutovalo s ostatními žánry, v Evropě se i nadále vyhřívalo na výslunní popularity. Vývoj v jeho postranních uličkách tak určovaly spíše nové technologické výtoby. Co vznikne, když se francouzští punkeři vypustí k syntezátorům ukazují kompilace *So Young But So Cold*, kterou sestavil Ivan Smagghe z Black Strobe a letošní *BIPPP*. Ze skladeb číší absolutní umělecká svoboda a chladná krása jako předzvěst budoucího electra. Ještě o stupeň obskurnější jsou sbírky typu *Space Oddities* a *Teutonic Disaster*. Tvoří je elektronické znělky k televizním seriálům, reklamní melodie nebo syntezátorové disco pokusy dávno zapomenutých hudebníků, kteří si (ne)nápadně vypůjčují melodie populárních hitů. Nikde jinde není vidět divoká prehistorie taneční hudby v takto plné nahotě.

Daniele Baldelli – *Cosmic Sound* (2006, Mediane)

Daniel Baldelli & Beppe Loda presents – *Cosmic Disco?! Cosmic Rock!* (2008, Mediane)

Ve středomoří se disco stalo v 80. letech obrovsky populární a na svůj vrchol dosáhlo v podobě tzv. italo disca. Proti jeho proudu šel v letech 1979 až 1983 DJ Daniele Baldelli, který ůřadoval v severoitalském klubu Cosmic. Do rovných beatů míchal psychedelický rock, sambu, funk, electro nebo dub a často hrál desky na jiné rychlosti, než autoři původně zamýšleli, přesně v duchu praotce taneční hudby Larryho Levana. V jeho mixu samozřejmě nesměly chybět ani sci-fi motivy, které byly v časech popularity trilogie *Hvězdné války* žádané napříč žánry, a jeho svébytnému stylu se začalo říkat cosmic disco. Jeho věhlas sahal přes celou Evropu, nicméně když Cosmic v roce 1983 zkrachoval, italský inovátor se propadl do zapomnění. V něm by také nejspíše zůstal, nebýt vlny kosmického diska, kterou na severu Evropy zažehli Lindstrøm a Prins Thomas. *Cosmic Sound* je ambiciózní autorské album nabízející zemitější verzi kosmických výletů Tangerine Dream, zatímco kolekce *Cosmic Disco?! Cosmic Rock!* dává ochutnat eklektický amalgám stylů, který Baldelliho proslavil.

Black Devil – Disco Club (1978, Out (?) /2004, Rephlex Records,)

Kerrier District – Kerrier District (2004, Rephlex)

Fetišmus obskurních vinylů na dně sklepů si přímo říká o to, aby ho někdo pořádně zparodoval. Je album *Disco Club* od projektu Black Devil ztracený poklad francouzského experimentálního diska ze 70. let, nebo si z nás Aphex Twin a jeho Rephlex prostě jen dělají srandu? Údajná archiválie z roku 1978 je podepsaná dvojicí producentů Bernard Fevre a Jackie Giordano, kteří ji prý nahráli v absolutní izolaci od zbytku disco scény. Čemu věřit? Album zní futuristicky i o třicet let později, ale žádný použitý nástroj neprozradí, že by šlo o podvrh. Fevre a Giordano se po úspěchu „reedice“ dali znovu dohromady a natočili další dvě desky a dokonce příležitostně koncertují. O pravdivosti jejich historek panují dohady, notabene když vinyl originálu vidělo jen několik lidí, kteří jsou možná součástí spiknutí. Celé to až příliš připomíná vtip Lukea Viberta, který s pomocí staříčkových nástrojů natočil pseudo archivní electro-disco album pod jménem *Kerrier District*.

Lindstrøm & Prins Thomas – *Lindstrøm & Prins Thomas* (2005, Eskimo)

Lindstrøm – *It's a Feedelity Affair* (2006, Feedelity/Smalltown Supersound)

Lindstrøm – *Where You Go I Go To* (2008, Feedelity/Smalltown Supersound)

Prins Thomas Presents *Galactic Prism* (2007, Eskimo)

Milky Disco (2007, Lo. Recordings)



Norský producent Lindström byl jen jedním z mnoha pokusitelů disco tradice, než v roce 2005 vydal singl *I Feel Space*. Ten spustil space disco horečku a následné album *It's a Fidelity Affair* potvrdilo Lindströmu status „mluvčího“ scény. Letošní *Where You Go I Go To* má ráz radikálních krautrockových tripů Klausa Schulzeho nebo Tangerine Dream, když obsahuje tři dlouhé a pomalu se rozvíjející skladby. Lindströmu největší spojenec je krajan Prins Thomas. V roce 2005 spolu natočili bezejmenné album, Prins Thomas je ale především remixér a DJ. Jeho loňský mix *Galactic Prism* je ambiciózním výletem po historii psychedelické taneční hudby. Space disco, jehož scénu zachycuje kompilace *Milky Way*, někdy dostává přezdívku *beardo* – „vousaté“, protože DJové, kteří ho hrají, si hýčkají svůj nedbalý plnovous.

Daniel Wang – *I Was a Disco Malcontent: The Best of Baliu Records* (1998, Oxygen Records)

Metro Area – *Metro Area* (2002, Environ)

Morgan Geist – *Unclassics* (2004, Environ)

Kelley Polar – *Love Songs Of The Hanging Gardens* (2005, Environ)

Morgan Geist založil label Environ v Ohio v polovině 90. let a vždy měl touhu vydávat něco neobvyklého. Cestu mu ukázal až disco fetišista a sběratel starých syntezátorů Daniel Wang, který na konci 90. let k Environ přestoupil. Wangova staromilská produkce zaznamenaná na výběru *I Was a Disco Malcontent* inspirovala Geista k založení projektu Metro Area. Jejich série EP z let 1999–2001 patří k tomu nejlepšímu, co se na americké nu-disco scéně v našem desetiletí událo. Svůj podíl na tom má i Kelley Polar, profesionální houslista, který pro sklady zaranžoval smyčcové party. Jeho vlastní sólové album *Love Songs Of The Hanging Gardens* je skvělým příkladem undergroundového tanečního popu s inovativní produkcí, která má kořeny v bombastických excesech producentů disca. Pro fanoušky obskurních zákoutí disca snad není lepší výběr než Geistova ironicky nazvaná kolekce *Unclassics*, jež se nás snaží přesvědčit, že kýč a *camp* můžou být sousedy geniality.

After Dark (2007, Italians Do It Better)

The Chromatics – *Night Drive* (2007, Italians Do It Better)

Název newyorského labelu Italians Do It Better je nezakrytým přiznáním k odkazu stylu italo disco. Místo kýčovitých sentimentálních elementů (které nejsou cizí třeba norské zpěvačce Sally Shapiro), ale producenti IDIB akcentují spíše temné podtóny disco dekadence. Za polovinou skladeb na reprezentativním výběru *After Dark* stojí Johnny Jewel. Jeho Glass Candy a Chromatics



byly původně disco-punkové skupiny, které pod vlivem italo disca změnily směr. Poslední album Chromatics *Night Drive* obsahuje třeba kouzelnou coververzi *Running Up That Hill* od Kate Bush a ironickou předělávku *I'm on Fire* od Bruce Springsteena.

DFA – *Compilation #1* (2003, DFA)

Hercules & Love Affair – *Hercules & Love Affair* (2008, DFA)

Mutant disco s nálepkou ZE Records zanechalo obrovský vliv na estetice newyorského labelu DFA Records, který vedou James Murphy (LCD Soundsystem) a producent Tim Goldsworthy. DFA stáli u zrodu revivalové vlny disco-punku (někdy také zvaného punk-funk) spojované s hvězdičkami s krátkou životností jako byli The Rapture nebo Radio 4. Žánrový rozsah labelu je mnohem širší. V jejich stáji jsou také hlukoví experimentátoři Black Dice nebo konceptuální umělci Delia Gonzalez & Gavin Russom, stejně jako disco revivalista The Juan Maclean. První reprezentativní kolekce se může pochlubit nejsilnější sestavou tracků, kterým vévodí žalozpěv stárnoucího sběratele post-punkových vinylů *Losing My Edge* od LCD Soundsystem a dvě náložky šamanského disco-noise od Black Dice. Za sedm let existence se DFA stal nejvýraznějším představitelem post-punkového revivalu a Tim Goldsworthy vyhledávaným producentem. Jedním z jeho posledních zářezů je debut producenta Andrewa Butlera a jeho vokalistů pod názvem Hercules & Love Affair. Na bezejmenné desce zpívá i Antony z Antony & The Johnsons a jako disco divě mu to náramně sluší.

Optimo Present Psyche Out (2005, Eskimo)

Rub N Tug Presents Campfire (2005, Eskimo)

Maps Of Africa – *Maps Of Africa* (2007, Whatever We Want)

Quiet Village – *Silent Movie* (2008, !K7)

„Whatever We Want“ může sloužit jako krátký a výstižný manifest hudby, kterou vydává americký label stejného jména. Jejich nástup v druhé polovině naší dekády předznamenal móda míchat nové a staré desky, obskurní i slavné do podoby DJských setů, při kterých marně čekáte na ironické mrknutí. Rub N Tug nebo skotští Optimo vzešli z mash-upové vlny začátku tisíciletí a ve svých mixech se drží filosofie *anything goes*. Toto bezbřehé míšení stylů inspirující se zas a znovu post-punkovou horečkou překvapivě dospělo do svého kultivovaného stádia, které reprezentuje Quiet Village (dříve Quiet Village Project). Jejich *Silent Movie* je mistrovským dílem „hudby na druhou“, ambiciózní koláž relaxační hudby, která se názvem odkazuje k „otci exotiky“ Martinu Dennyemu. ■

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.

Kaspar von Urbach

Na vlně bezzásadovosti

Text: **Petr Ferenc**

Pražská skupina Kaspar von Urbach se před několika lety uvedla industriální hudbou silně ovlivněnou zvukem Einstürzende Neubauten. Jejich současná podoba, reprezentovaná albem *Selfbondage*, je ale mnohem osobitější a nese se v abstraktnější, nepísňové rovině. Kromě toho na jejich CDR vydavatelství KLaNGundKRACH vyšla i alba personálně nebo duchovně spřízněných skupin. Aby toho nebylo málo, začali se pá-nové věnovat promotérské činnosti. Nad pivem jsem pohovořil s Janem Klammem a Ondřejem Parusem, kteří se oba v HIS Voice představili i jako autoři článků.

Kaspar von Urbach na posledním CD výrazně změnil zvuk. Kde jsou Neubautenovské inspirace?

JK: To myslíš vážně, tuhle otázku?

OP: To je zajímavé. My jsme mysleli, že se na Neubauten už nikdy nikdo ptát nebude, a v posledním rozhovoru na to zase přišla řeč. Neubauten svůj zvuk pomalu také ztrácejí...

JK: ... s tím jak tloustnou a stárnou ...

OP: ... a my jsme byli rychlejší a ztratili jsme ho ještě dřív než oni.

Jejich vliv mi ale popírat nebudete...

JK: V první fázi skupiny bysme byli pochopitelně dali úplně všechno za to být jako oni, což nebylo tak úplně jednoduché, protože vystrachat někde nějaký bordel a snažit se ho ozvučit není úplně to nejsnadnější, co se dá dělat. Po nějaké době se to začalo trochu dařit a největší problém pak byl se toho zbavit – už se nám to vracelo dost velkým obloukem, pořád nám to někdo předhazoval.

OP: Já jsem původně hrál na normální bicí v rockových kapelách, to znamená, že když jsme začali sbírat železný odpad, stále jsem na něj „jen“ bubnoval. Pořád v mé hře byly postupy obyčejného bubnování, což Neubauten ve své hudbě taky mají nebo měli. Teď jsme se dostali mnohem dál směrem k hluku, noiseovým plochám, to už vlastně s tradičním bubnováním nemá nic společného. Z instrumentáře Kaspar von Urbach bicí souprava úplně zmizela a zůstaly pružiny, které ale nepoužíváme moc perkusivně.

JK: Zjistili jsme, že je jednodušší ty pružiny jenom tak jemně třít a hladit. Vyžaduje to mnohem méně úsilí. Taky jsme přestali tolik zkoušet a s rytmicitou jsme se zbavili části Hitlera v nás.

Ptám se proto, že mě vaše nová deska opravdu překvapila.

JK: Mám pocit, že ke změně ve zvuku došlo ve chvíli, kdy Hana, která hrála na klávesy, zběhla k mateřským povinnostem a kdy jsem

zrovna měl pocit, že nám to začíná tak pěkně fungovat.

OB: Já bych to shrnul pod jednoduchou formuli všeobecného ubývání. Ubývaly nástroje i lidé, všechno se tak pěkně zredukovalo. Ve třech jsme byli jednu dobu se zvukem opravdu spokojeni, což si Hanka samozřejmě vykládala až příliš osobně.

JK: Já jsem se tomu ze začátku trochu bránil. Ve chvíli, kdy Hana odešla, jsem měl obavu z toho, jak to bude dál, ale už během prvního koncertu ve třech jsme zjistili, že to je asi správná cesta, protože jsme během hraní zažili tolik opojné nejistoty, že se ukázalo, že bysme v této cestě asi měli pokračovat. Na několika koncertech jsme kombinovali starší věci bez kláves s novými, částečně improvizovanými kusy a během půl roku jsme se dostali do fáze, kdy jsme polovinu koncertů improvizovali.

A jak je to s improvizací na nové desce?

OP: Tam jsou věci, které jsme hráli už dlouho předtím na koncertech až do doby, kdy deska vyšla. Ve chvíli, kdy vyšla, to všechno, myslím si, skončilo. Od té doby, pokud si dobře pamatuji, jsme ještě nehráli. Pokud teď někdy bude koncert Kaspara, nejspíš se k repertoáru desky ani nevrátíme. Asi završila určité období.

JK: Je čas smést všechno se stolu... Co se týče procesu nahrávání, na desce jsou skladby, které byly ustálenější, i takové, které jsme nahrávali s tím, že jsme přesně nevěděli, jak budou vypadat. Je to tak napůl.

Tento přístup také znamená méně zpěvu a textů. Jak teď předáváte své poselství? Nechybí vám verbální vyjádření v písních?

JK: Mně to moc nechybí. Neřekl bych, že někde bylo nějaké poselství. Na druhou stranu se písní úplně nezříkáme, rozdíl je ale v tom, že ty tři texty, které jsou na *Selfbondage*, jsou v angličtině. Předtím bylo všechno v češtině. Změna je v tom, že anglický text je pro mě jen hra, neutrální operace... a ty texty jsou jen

útržky z různých zdrojů pospojované dohromady. Je tam například coververze, nebo spíš parodie na El Condor Pasa.

K tomu vás inspirovali Current 93 a jejich album Dog's Blood Rising s coververzí Sounds Of Silence a Scarborough Fair v jednom?

OP: To asi ne.

JK: Samozřejmě to album známe a tahle skladba mě dost okouzila. Ale roli to nehrálo.

OP: Vzniklo to nějak spontánně.

JK: Okolnosti vzniku byly tak banální, že o nich ani nestojí za to mluvit.

Je to, co hraje, industriální hudba?

JK: Ne.

OP: U nás se už od začátku, i když to třeba nebylo vždy úplně slyšet, stýkalo hrozně moc vlivů. Tím, že jsme dělali písně zpívané česky, jsme částečně souzněli s undergroundovou tradicí. Nevím, kde se vzaly ty kytarové prvky, jisté je, že k noisu jako žánru jsme se nedostali přes elektronickou hudbu, ale spíš přes české povědomí o kytarovém noisu. Elektroniku jsme začali poznávat až později, elektronické hudební nástroje u nás dřív nehrály takovou roli. Všechno se pořád proměňuje. Lze-li v současné době mluvit o nějaké blízkosti, je to jistá spřízněnost s americkou noiseovou scénou, která hojně využívá kytary, spíš než s japonskou merzbowovskou větví nebo tím, co dělají Napalmned.

Doufám, že vám teď nebudu nic podsouvat, ale ptám se i proto, že když jsem sám industrial objevil, měl jsem z něj příjemný pocit osvobozeného zvuku, kde vše je dovoleno. Pak jsem samozřejmě zjistil, že tomu tak zdaleka není a že klíše, která v industrialu panují, jsou stejně odporná, ne-li víc, než ve všech jiných žánrech. Pak bych chápala, že se k industrialu nehlásíte z, řekněme, „ideových důvodů“.

JK: Převládající modus na postindustriální scéně je stejný v Čechách i ve světě scéně. Vi-

zuální reprezentací je sošná postava sklánějící se nad laptopem. Co se týče zvuku, směřuje to ke zvláštnímu, chladnému purismu, který se dost vzdaluje raným industriálním kořenům. Na deskách Throbbing Gristle je evidentní, že si v jednu chvíli dokázali bezstarostně užívat rockových elementů a zároveň u toho chladně analyzovat dejme tomu manipulativnost pop music. Hlukové momenty se střídají s písničkami jak vystřiženými z tvorby Velvet Underground, do toho technopop... Současný postindustrial se až příliš často uzavírá do jasných homogenních forem, které jsou pro nás dost nepřijatelné.

OP: Co se týče osvobozeného zvuku, o němž jsi mluvil, je paradoxem, že když jsme ho našli v noise, pronikl noise do mainstreamu a jeho prvky jsou využívány jakýmkoli žánrem. Ten „nejosvobozenější“ noiseový zvuk se ještě hlouběji zavrtal do undergroundu nebo, lépe řečeno, extrémní izolace, což pro nás není úplně ono – nechceme vyznávat extrémní přístup nebo se nějak izolovat. Komunikace se všemi možnými žánry pro nás zůstává důležitá.

Takže zpeněžitelnost noiseu škodí?

OP: Asi bych neřekl přímo zpeněžitelnost. Těžko říct.

JK: Já bych neřekl, že by mu to mohlo škodit, spíš naopak. Z toho, že hukové prvky jsou nyní tak využívané, vyplývají určité paradoxy. Zastánci čistoty žánru se tomu brání a staví se do opozice, a pak jsou tu lidé, kterým je to úplně jedno, třeba nám. My bychom se nejradši ze všeho volně pohybovali na vlně určité bezzásadovosti, i když musím přiznat, že zásad máme opravdu moc.

To mě nepřekvapuje, z vaší tvorby mám totiž pocit, že o ní důkladně přemýšlíte, než je zrozena. Skupina, která vytváří svůj obraz předtím, než vytvoří svou hudbu.

JK: To je trochu citlivé místo... ale kdo o tom nepřemýšlí? Samozřejmě o tom přemýšlíme, a z některých kroků, které děláme, lze vycítit, že porušujeme nějaké své zásady, z čehož nám zadem, jako nějaký ocas, vyrůstají další zásady, zatím možná dost krátký na to, abysme si ho dokázali tvrdě přišlápnout. Ale třeba k tomu jednou dojde. Uvedu jeden příklad: Radek Kopel z Napalmed byl první, kdo zrecenzoval naši novou desku, a byl hrozně znechucen tím, že jsme za šestou skladbu

na CD dali dvě minuty ticha a po nich drobný hukový útržek. Psal něco ve smyslu, že to je zbytečný produkční tah, který mu skoro zkazil poslech sympatické desky.

Já tyhle věci taky nemám rád. Konečně mluvím s někým, kdo tyhle ghost tracky dělá, tak se mohu zeptat: o co při nich jde?

JK: Kdyby stopáž nosiče odpovídala seznamu písní na obalu, došlo by patrně k nějakému zvláštnímu nepřipustnému souladu.

Zásada rozladit posluchače...

JK: Já nevím, jestli to posluchače může rozladit. Ukazuje se, že v něčem asi ano. Já jsem měl vždycky rád, když informace v bookletu nějak neseděly s tím, co je na desce, protože to vzbuzuje dojem určité lhostejnosti, která mi korespondovala s hudbou, vytvářenou ze zvukových odpadků. Další příklad podobného nesouladu je, že jsme na desku šoupli jednu cizorodou nahrávku, kterou jsme nahráli na téměř rozbitý kazeták a která se svým zvukem vymyká z celku, jež je už sám o sobě trochu zvukově nevyrovnaný. Sice tu mluvím o bezzásadovosti, ale z toho, co teď říkám, asi vyplývá, že heterogenost je naše nejvyšší božstvo.

To mě překvapuješ. Já z toho alba mám, stejně jako ze starších CD Kaspara, pocit homogenosti. Zdá se mi, že vaše skupina má velký cit pro formát alba, který je pro „nonartificiální“ hudbu formátem královským, podobně jako pro literaturu román a pro filmaře celovečerní film.

OP: To je ožehavá otázka. Přemýšlením o této věci jsem strávil poslední dva týdny. Naše skupina je, jako skupina, která koncertuje a lidé ji po sedmi letech existence začali poslouchat, nevyhnutelně zapojena do systému typu Myspace, Bandzone a tak dále. A to je podle mě důkaz, že formát desky tím královským formátem spíše přestává být. Na druhou stranu musím říci, že pořadí skladeb na desce, i když jsme ho samozřejmě probírali, jsme zas tak důkladně nepromýšleli, a to i proto, že cítíme, že k tomu není zásadní důvod. Lidé ty skladby konzumují po jedné na internetu a těch, kdo si koupí naše cédéčko, je samozřejmě málo. A zpětná vazba je ještě menší – že by ti někdo řekl: celé CD mě zaujalo. Dnes to asi opravdu spíš funguje skladbu

od skladby. Někdo si na Myspace poslechne jednu skladbu, která se mu líbí, ale vůbec ho nenapadne pít se po celém albu.

Nechci jako Rock&Pop hlásat, že hudba je v krizi, ale není to škoda?

OP: Možná zjednodušuji. Samozřejmě jsme v kontaktu s těmi několika skvělými a výjimečnými lidmi, kteří hudbu mapují a desky si, když už ne kupují, stahují celé. Jenom se mi nezdá, že by to CD mělo ještě stále takový status, jako mělo donedávna.

JK: Já nevím, jestli je to škoda nebo ne, a taky si nemyslím, že je nějak důležité to řešit, prostě to tak je. Rád bych dodal ještě poznámku k sestavování pořadí skladeb na albu. Nakonec jsme ho sestavili tak, aby názvy skladeb vypadaly graficky dobře na obalu. Jednu skladbu jsme dokonce i přejmenovali, protože se nám její krátký název nelíbil na místě, na kterém byl, a bylo nutno vymyslet delší.

To bys kvůli Myspace nedělal...

JK: To nás ale neusvědčuje z žádného rozporu. Cédečko má své hranice, které lze překročit snad jen tak, že bychom ho úplně destruovali a prodávali jen prázdné obaly s nějakou podivnou věcí uvnitř.

Jaký má význam udržovat při životě vydavatelství KLaNGundKRACH?

JK: S tou vydavatelskou aktivitou jsme se v podstatě přizpůsobili době, protože jsme se rozhodli vydávat rychlé a levné nosiče s krátkodobou trvanlivostí. U některých se jasně ukáže, že jsou to záležitosti na půl roku...

S nízkou životností CD-R tedy počítáte a je součástí plánu?

JK: CDR není nějak výrazně méně trvanlivé než lisované CD... kdyby se lisované cédéčko nepoužívalo, vydrží strašně dlouho, tím, že se používá, se stejně zničí dost rychle. Takže je to vlastně jedno a navíc mám pocit, že v dnešní době nosiče stejně nikoho nezajímají. Buď se distribuují na virtuální úrovni nebo jsou zajímavé obaly a je úplně jedno, co v nich je.

OP: Co se týče idey KLaNGundKRACH a charakteru a významu desek, které vydáváme, myslím si, že by nám bylo blízké vinylové médium, ale zkrátka to chceme dělat co nejlevněji. Zatím jsme se nezapojili do žádných ►



grantových procesů a děláme si všechno sami.

JK: Tohle je zkrátka jeden způsob, jak to dělat. KLaNGundKRaCH jsme založili hlavně proto, abysme vydávali sami sebe, Kaspar von Urbach a další projekty, v nichž působíme. A měl jsem pocit, že KVV se během posledních dvou let hodně vyvinuli, co se týče zvuku, a nemusela by po tom zbýt žádná zvuková stopa... i když s dočasnou platností. Takže se domnívám, že tento postup odpovídá tomu zrychlenému vývoji. Něco vydáme, nějakou chvíli to tu bude a pak se vydá něco dalšího.

OB: Abych pokračoval v tom, jaký má KLaNGundKRaCH smysl: už je to sice hodně na hraně, ačkoliv to ještě pořádně nezačalo, ale pořád má smysl pořádat koncerty, což se nám stalo tak nějak samo, ani jsme s tím dopředu nepočítali. Tím, že jsme se dostali do sítě pořadatelských agentur, nám chodí nabídky od kapel, které by nikdo jiný v Čechách nedělal, jako třeba To Live And Shave In LA nebo Sightings, i když jsme si o nich mysleli, že by v Čechách mohli být hodně zajímaví pro leckoho.

Zpátky ke Kasparovi. Proč se deska jmenuje Selfbondage? Čím se svazujete?

JK: Název je samozřejmě ironický, nikdy jsme nebyli svobodnější, než jsme teď. Vznikl jako většina z toho, co děláme, náhodou.

OP: Slovo *kašpar* sahá až do úplných začátků skupiny, kdy jsme vymýšleli název. O tom už nemá cenu mluvit. Je to zkrátka slovo, které snižuje vážnost a dehonestuje přehnaný význam, který by člověk mohl přikládat názvu kapely. Prvotní motivace možná byla jiná, ale to slovo má v sobě zkrátka něco tak debilního... Když lidé mluví o naší kapele, říkají nám kašpaři, což je samozřejmě ta největší tragédie, jaká může být.

JK: Horší je, že jsme si kdysi vymysleli strašlivě debilní historku týkající se postavy Kašpara z Urbachu, která se neprozřetelně někde zaznamenala a v dnešní době internetu se bohužel pořád nějak vrací. Sám vůbec nechápu, jak taková hloupost může mít takovou životnost.

A z čeho povstaly vaše ostatní, řekněme vedlejší projekty, Klammovo sólové album a RUiNU?

JK: Sólová deska nevznikla nijak zvláštně. Měl jsem doma pěkné staré velké německé rádio, které, kromě toho, že nijak moc nefungovalo, při pomalém ladění vytvářelo opravdu zvláštní zvukové efekty. To album je jen taková kutilská obývací záležitost. Důvody vzniku RUiNU byly spíš vnější. Na podzim loňského roku byl třetí člen KVV Martin pracovně zaneprázdněn a my zrovna měli domluveno větší množství koncertů, tak jsme si řekli, že v pří-

padě, že by Martin zrovna musel být v práci, bysme vystoupili s nějakým alternativním projektem. A už jsme u toho zůstali a brali RUiNU jako improvizální seskupení pro nás dva plus případné hosty.

OP: Moje verze je vznešenější. Možná se do vzniku RUiNU promítlo nějaké přesycení homogeností Kaspara. Zároveň jsem byl ovlivněn přísunem desek z oblasti freejazzu a improvizované hudby, takže model pevně dané kapely byl v tu chvíli oslabenější. Pro mě RUiNU znamená ztišení, ústup z noiseových poloh... Samozřejmě, že noise se do RUiNU vrací... Pro to, jak prožívám hudbu, je důležitá nejistota, volnost v tom, kdo s námi hraje a při jakých příležitostech to je. Hned druhá akce RUiNU byla s Jaromírem Typltem, ne přímo spolupráce, ale hostování na čtení jeho nové knihy. Osobně RUiNU považuji za volný, flexibilní projekt, který je schopen se napojit na různé konstelace. V poslední době s námi nejčastěji hraje dechař Pelikán, který vychází čistě z volné improvizace. V posledních měsících jsme tohle trio spojili s minimalistickým písničkářem z Lobem, který zpívá a hraje na kytaru. V této sestavě jsme pod názvem The Ruin of Ruins vystoupili zatím dvakrát.

Vidím kolem KVV, KLaNGundKRACH a dalších vašich aktivit tíhnutí ke vzniku jakési malé scény, jedné z těch mnoha, které

v Čechách existují na kamarádké bázi. Máte touhu organizovat se, expandovat a budovat značku? Dejme tomu takovou, jakou mají už zmínění Silver Rocket?

OB: To je otázka. Mně se zdá, že když se podíváš na to, co jsme dosud vydali a na co pomýšlíme do budoucna a na to, jak rozmanitý vkus máme (KLaNGundKRACH totiž nejsme jenom my tři z KVU), uvidíš, že vytvoření značky bude v našem případě obtížnější. Občas se objeví zajímavý projekt z nám dosud vzdálené oblasti, jakou je třeba Guma Guar, kteří hrají digital hardcore. Teď jsme je pozvali před OvO, kteří hrají 20. září v pražském Chateau a den nato v Olomouci, a hned se do našeho okruhu dostane nový svět. Takže je jasné, že model Silver Rocket u nás není možný a že to nevádí. Silver Rocket jsou skvělí, ale my chceme být do budoucna více otevření.

JK: Model Silver Rocket je pochopitelně lákavý, mně se způsob, jakým fungují, dost líbí, protože je na něm vidět, že to doopravdy funguje, ale nedělám si iluze, že by bylo možné něco podobného vybudovat, protože okruh lidí, které by to mohlo zajímat, zkrátka není tak velký.

Kdo a co kromě vás je tedy KLaNGundKRACH?

JK: Ono to až tak široké není, jak to Ondřej naznačil. Vše je děláno ve čtyřech lidech,

z nichž dva se na tom podílejí spíše okrajově, spíše morální podporou.

OP: Možná opravdu není nutné mluvit konkrétně...

JK: Je tam Elza Aids, která je pro nás důležitá proto, že se nechceme zaměřovat jen na hudební projekty. Taky bysme chtěli vydávat takový zvláštní literární formát, něco mezi časopisem a plakátem. Něco už vyšlo, ale podobu, kterou to má mít, má pouze poslední číslo věnované lesbismu a různým radikálním tělesným projektům a feminismu. Měla by to být kompilace obskurních literárních výstřelků s nějakou vůdčí ideou, která ale sama o sobě bude dost matoucí a nejednoznačná.

OP: Elza je postava, která je pro nás možná důležitější, než si uvědomujeme. Je to podivná bytost, která tráví veškerý svůj čas šminkováním před zrcadlem a na nic jiného jí prakticky nezbyvá čas. Jediné, na co jí zbývá čas, je zaujaté vyhledávání té nejobskurnější hudby, velmi zajímavé, díky níž se formovalo i naše přemýšlení a hraní, to bych rád vyzdvihl. Koneckonců, objevila pro nás projekt Head In Body, který vydáme někdy teď v září. Takový podivín, který si doma nahrává naprosto neposlouchatelné lo-fi věci.

Když se teď po letech vydám na koncert KVU, s čím vás uvidím na pódiu?

OP: Jak jsem říkal, z perkusí zůstala konstrukce s pružinami, zůstala baskyta-

ra, ale už se na ni nehraje příliš tradičně. A je tam i arzenál levných efektů a jiných krabiček, zbytky ozvučených želez, které používáme sporadicky... nějak se nám tam dostala i trubka, kterou samozřejmě nepoužíváme ani tím způsobem, jakým činili Throbbing Gristle, kteří se na ni na konec naučili.

JK: Podomácku vyrobený theremin, pár kuchyňských nástrojů, holicí strojky, toustovač, žehlička... asi běžné vybavení improvizčních noisových kapel.

Uzavřelo-li album Selfbondage nějakou tvůrčí etapu, víte, kam se budete ubírat dál?

JK: Nevíme.

Nacházíte se ve fázi rozhodování?

JK: Ani ne. Nacházíme se ve fázi nečinnosti, zřejmě počkáme na to, až přijdou nějaké koncerty. Možná do té doby objevíme pár dalších strojků, nástrojů, předmětů, které bysme mohli k něčemu využít. Třeba se nestane nic, žádná změna.

OP: Mám pocit, že Kaspar von Urbach děním kolem KLaNGundKRACH ztratil výsadní postavení. Nepřemýšlíme nad ním víc než nad ostatními věcmi. Chceme ještě něco vydat, něco uspořádat... pořád je o čem přemýšlet a z KVU se stala jedna z více věcí. ■

inzerce

R(A)DIO (CUSTICA) 2008

Radioateliér = umění zvukem
Český rozhlas 3 – Vltava, každou sobotu v 0:05
podzimní flashback – 60 let musique concrète
...: dějiny komponování zvukem ...:
podzimní premiéry: Colin Black, Radio Ivo,
Peter Kutin, Petra Gavlasová

R(A)DIO(CUSTICA) v novém
rozsáhlá databáze umělců – podcast
zvukový archiv všech premiér od roku 2003
programy – texty – odkazy
www.rozhlas.cz/radiocustica

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Vinylové doteky

O černých deskách vydavatelství Touch

Text: **Petr Ferenc**

Šéf vydavatelství Touch Jon Wozencroft na své značce odstartoval sérii sedmipalcových singlů, další díl jeho touchovské varhanní série Spire rovněž vychází na vinylu.

Zvukový vesmír umělců kolem Touche si o gramodeskovou vydání vyloženě říká. Jistá nezřetelná rozmlíženost kontur je společná hudebním obrazům většiny z těch, kdo u Touch vydávají. Lo-fi estetika pracující s akustickými chybami, šumy nahrávání, za nimiž teprve vystupuje hudba, a hrubými střihy je z rodu těch, které fyzický kontakt s přehrávačem a postupné opotřebení dokáží vtáhnout do svých pravidel hry.

Nemluví jen o Philipu Jeckovi, jehož hra na opotřebované gramodesky by snad ani neměla vycházet jinak než na LP (že tomu tak ale není, ukazuje například recenze jeho nejnovějšího CD v tomto čísle HV). I Christian Fennesz, rozkládající táhlá kytarová vybrnkávání v klikání a popraskávání laptopu, je pro vinylovou desku jako stvořený – ostatně ne nadarmo o něm hudebník a publicista David Toop ve své knize *Haunted Weather* píše jako o muži, který svým způsobem oživuje slávu starých desek. Bylo by možné dodat, že jeho hudba vyvolává pocit, který zažíváme při vzpomínání na hudbu, již jsme kdysi důvěrně znali. Praskání jeho elektronických náznaků si s praskáním desky otáčející se na talíři gramofonu nemůže nerozumět. A pukání kostek ledu v o něco teplejším sonickém drinku tak, jak předvádí BJ Nilsen, jakbysmet – myslím si, že jeho chladnou, na lékárnických vážkách odměřovanou eleganci nelze vyjádřit lépe, než udělal on sám názvem jedné ze svých kompozic, *Grappa Polar*.

HRA NA NEDOKONALOST?

Série sedmipalcových singlů Touch 7, která začala vycházet v loňském roce, může být – podle vkusu posluchače – přehrávána rychlostí 33 i 45 otáček za minutu. Osobně volím první možnost: za prvé máte za stejné peníze více muziky, za druhé zde hraje roli to, že 33 RPM je obvyklou rychlostí přehrávání singlů s experimentální hudbou, zatímco stručnější pop se otáčí rychleji.

Desky jsou vybaveny poměrně výpravnými obaly, což v případě sedmipalců znamená například barevný tisk a tradičně lepenou kapsu, světe div se, s potištěným hříbkem. V situaci, kdy je výroba obalu stejně, ne-li dražší než výroba nosiče samotného, to rozhodně není samozřejmost – spousta vydavatelů své singly schovává do kapes, které jsou později vyzdobeny ručně, jiné singly se skrývají v popřekládaném plakátu či (v jednom případě u Napalmed) například v plášti archaické velké diskety. Obaly Touch 7 pochopitelně nesou fotografie Jona Wozencrofta, vášnivého pořizovatele snímků nestejné kvality. Jeho často neostré, místy přespvětené nebo příliš šedé a nezřetelné obrázky ale ke stylu Touche neodmyslitelně patří a vydávanou hudbu zajímavě ilustrují; Wozencroft bezesbýtku fotografuje zcela všední místa (kavárny, přírodu, vodu, vesnice...), která díky své vyliďnělosti působí zvláště strnule a nečarově.

Věnuje-li se tolik péče obalu, je nízká kvalita nosičů samotných o to větším překvapením – třepící se okraje desek jsou lapsem, s nímž jsem se dlouho nesešel. Šťastný z něj patrně nebyl ani vydavatel.

Některé ze singlů ale díky své nedokonalosti působí o to tajemněji. Hned první *Amoroso*, na jehož dvou stranách Fennesz respektive Philips Jeck manipulují a doplňují varhanní nahrávku Charlese Matthewse, překvapí tím, že okamžitě zní – od naváděcí drážky až po koncovou, bez vstupního a konečného ticha. Hudba zkrátka zničehonic začne a skončí. Máte-li gramofon,

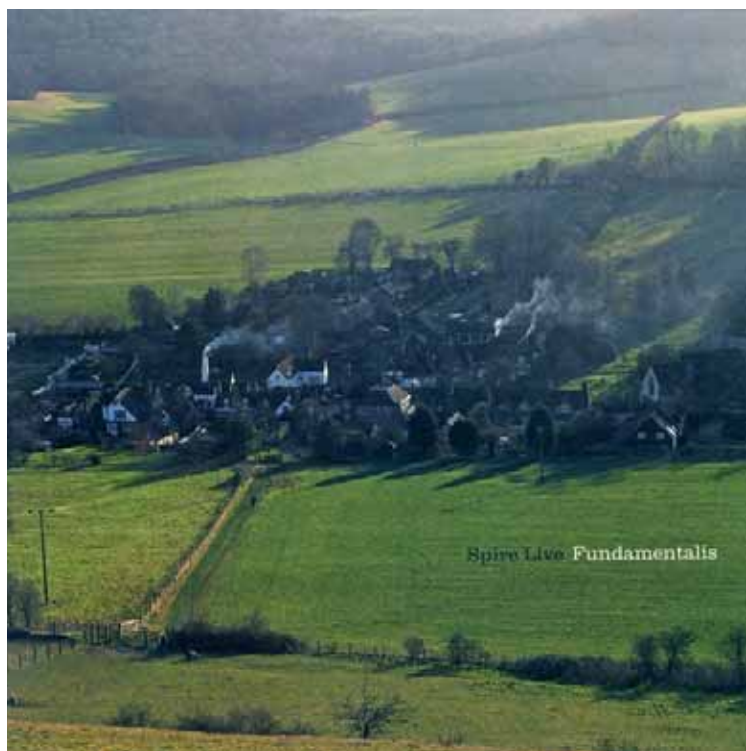
který v koncové drážce sám nezvedne přenosku, čeká vás neomezený počet minut s nekonečnou smyčkou.

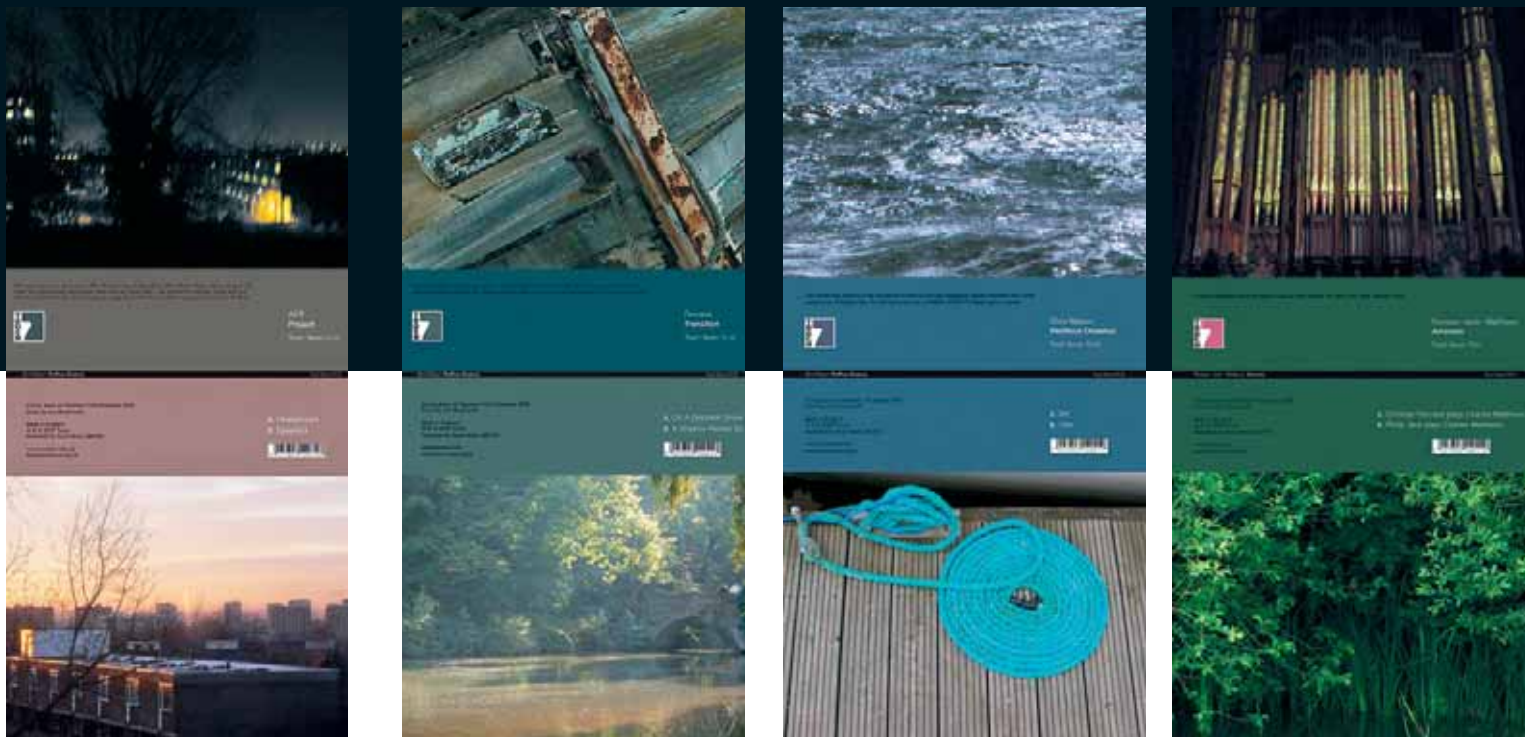
Druhý díl, *Oceanus Pacificus* Chrise Watsona, nabízí podobný zážitek. Někdejší průkopník industriální hudby (Cabaret Voltaire, Hafler Trio) se stal jedním z nejrespektovanějších lovců terénních nahrávek a na singlu nabízí nahrávku z hloubky tří a deseti metrů. Při jaké rychlosti přehrávání je zde zvuk reálný, si netroufám odhadnout, podvodní ticho, které by slyšelo ponořivší se lidské ucho, muselo být sejmuto speciální technikou (jiní mistři zase nahrávají třeba kůrovce, o nichž byste si taky mysleli, že jsou mnohem tišší), proto empirická kontrola není nijak snadná.

AER v třetím díle nazvaném *Project* představují soundtrack k filmu *The Overcoming of Hazard* Brada Butlera a Karen Mirzy, v němž se pomocí terénních nahrávek, varhan a rádia pokoušejí o zmatení pojmů „uvnitř a venku.“

Další díl série patří Fenneszovi. *Transient* vznikl smícháním osmi různých nahrávek jeho kytarové hry a je typickým, nijak překvapujícím přírůstkem do Fenneszovy diskografie, jejíž zvuk jsem se pokusil představit výše.

To Oren Ambarchi (viz profil na straně 12) na svém *Destinationless Desire* pořádně zamotá hlavu. Stopáže jednotlivých stran – písní jsou uvedeny na viněte desky a zdá se, že odpovídají pomalejšímu přehrávání. Zpěv na druhé straně, ve skladbě *Bleeding Shadow*, však zní mnohem přirozeněji při rychlosti 45. Po přečtení poznámek na obalu nám ale dojde, že se patrně jedná o nahrávku praskající desky anglické folkové legendy Fairport Convention a že tudíž manipulace může probíhat na několika úrovních a Ambarchi, který na pozadí písňového ready made rozeznává kytary, varhany, zvony, perkuse a sampler, ohledně „ujasnění programové nejasnosti“ série bohapustě mystifikuje. V době uzávěrky tohoto čísla již





jsou k mání další pokračování řady, desky Miky Vainia (polovina Pan sonic) a všudebyla Jima O'Rourke, k vydání se připravuje konceptuální one-woman projekt People Like Us.

Samozřejmě, nejde o první vinyly, které sedmadvacetiletý Touch vypouští do světa. V osmdesátých letech, kdy jeho doménou byly především kazety, vyšlo na černém kotouči i několik pozoruhodných alb například Hafler Tria či Mother Tongue. Návrat ke zdánlivě archaickému médiu, domnívám se, znamená ztraktivnější produkce a její směřování vstříc sběratelům prahnoucím po zajímavém nízkonákladovém artefaktu. Myslím si, že podobná díla by se s troškou nadsázky dala označovat za multiples – a bohužel tomu odpovídá i internetová sběratelská mánie hladovějící po podobné produkci. Jde o druhou cestu – vedle levných CDR produkcí či alb určených rovnou pro internet – jak oslovit malou skupinu spřízněných duší, které si své oblíbené rády pořídí v pěkném balení. Ostatně jsem stále přesvědčen, že kombinace hudby a obalu má potenciál být něčím mnohem víc než jen součtem obou prvků.

IN SPIRE

Od roku 2004 se vydavatelství Touch rovněž věnuje královskému hudebnímu nástroji – varhanám. Během čtyř let Jon Wozencroft zorganizoval sedm koncertů v různých evropských katedrálách a vydal tři kompilace koncertních záznamů. První z nich, *Spire – Organ Works Past Present & Future*, byla plná kratších skladeb od mnoha jmen, druhou – *Spire Live in Geneva Cathedral* – jsem recenzoval v HV 2/05.

Nejnovější *Spire Live – Fundamentalis*, která vyšla v dubnu společnou péčí značek Touch a Autofact, je dvojalbem nahraným v katedrálách v Göteborgu a v Bruselu. Po jedné straně zde okupuje Philip Jeck, BJ Nilsen a Fennesz, zbývající plocha patří Charlesovi Matthewsovi, který poměrně bouřlivou atmosféru střetů majestátnosti varhan s hluchící elektronikou zjemňuje přednesem skladby Giacinta Scelsiho *In Nomine Lucis*, zbývajících deset minut si pro proměňující se *Standing Wave* vyhradil Marcus Davidson.

Jeck zde opět pracuje s vinyly varhanní hudby (od náboženské hudby po hard- a aatrock), jeho šestnáct minut trochu utrpí dvěma náhlými stoptimy, jinak se nese v duchu mnohem velebnějším, než tomu bylo v Ženevě, kde byl jeho set v chrámové kryptě opravdu monumentální. BJ Nilsen je nezvykle temný a noisový a jen neochotně opouští basový hukot, Fennesz loví ve vyšších tónech varhan, které ve svém vzdušném setu nechává dlouze znít. Občas je krystalicky průzračný jako zvolna prýstící pramen a podobně jako Jeck méně hutný než v Ženevě. V bruselské katedrále asi vládne méně urputný genius loci.

Tahle pokračující vzpomínka na alternativní hudbou opomíjený nástroj se Touchi skvěle daří a stejně jako částečný návrat k vinylu napovídá touhu po ukotvení hudby, kterou Jon Wozencroft vydává, v úrodné půdě evropské tradice. Nechci, aby neobvyklá tvorba mých svěřenců byla vnímána jako potulná obludárium, vzkazuje nám.

www.touchmusic.org.uk, www.spire.org.uk ■

inzerce



hudebniny

noty z celého světa

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

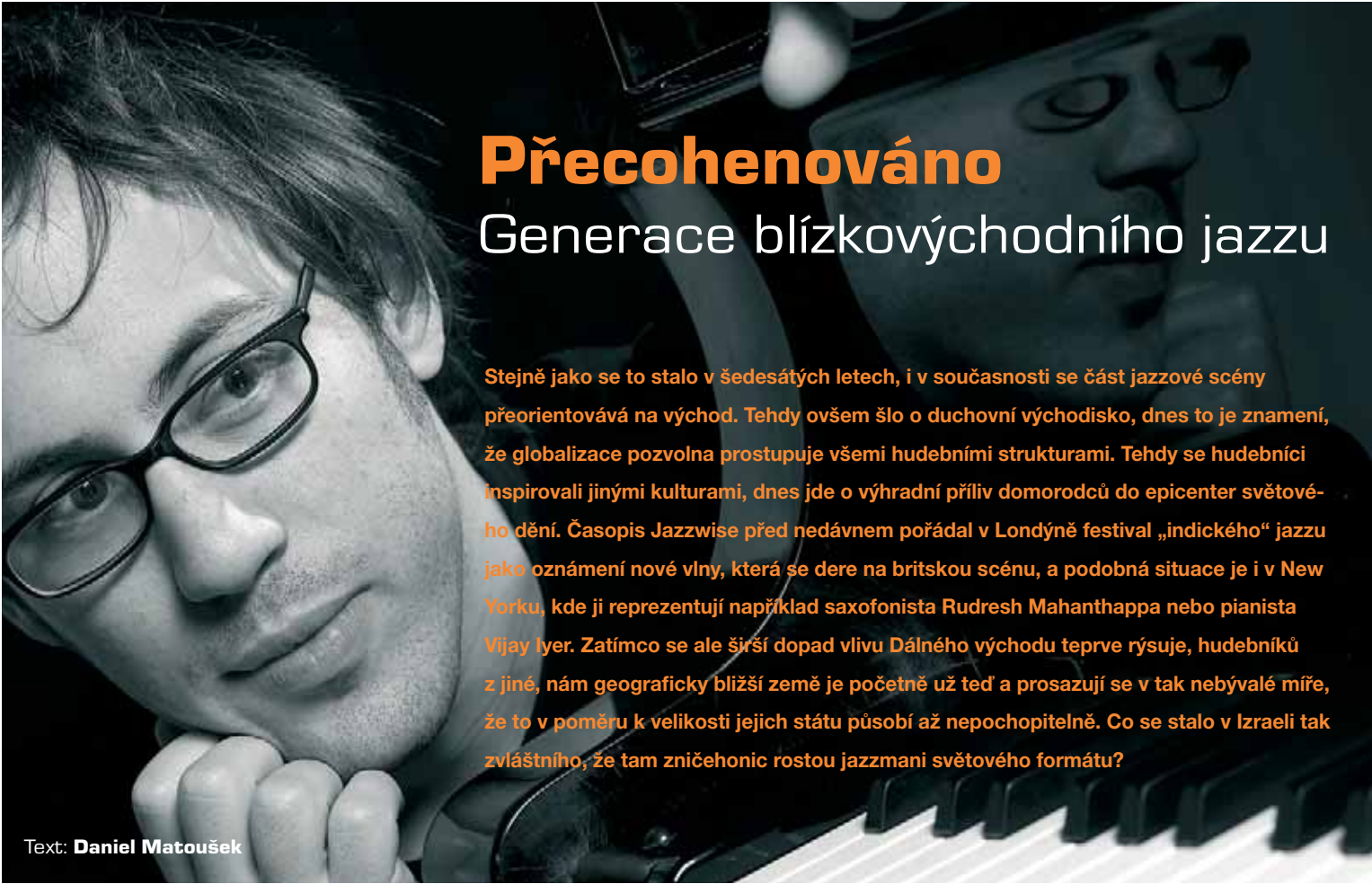
Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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



Přecohenováno

Generace blízkovýchodního jazzu

Stejně jako se to stalo v šedesátých letech, i v současnosti se část jazzové scény přeorientovává na východ. Tehdy ovšem šlo o duchovní východisko, dnes to je znamení, že globalizace pozvolna prostupuje všemi hudebními strukturami. Tehdy se hudebníci inspirovali jinými kulturami, dnes jde o výhradní příliv domorodců do epicenter světového dění. Časopis Jazzwise před nedávnem pořádal v Londýně festival „indického“ jazzu jako oznámení nové vlny, která se dere na britskou scénu, a podobná situace je i v New Yorku, kde ji reprezentují například saxofonista Rudresh Mahanthappa nebo pianista Vijay Iyer. Zatímco se ale širší dopad vlivu Dálného východu teprve rýsuje, hudebníků z jiné, nám geograficky bližší země je početně už teď a prosazují se v tak nebyvalé míře, že to v poměru k velikosti jejich státu působí až nepochopitelně. Co se stalo v Izraeli tak zvláštního, že tam zničehonic rostou jazzmani světového formátu?

Text: **Daniel Matoušek**

Basistu Avishaie Cohena si naši pořadatelé uvykli přivážet alespoň jednou ročně, protože už na něj naučili chodit diváky a ti se na jeho energická vystoupení rádi vrací. Byla by ale chyba myslet si, že Cohen je jediný, kdo se z generace dnešních izraelských třicátníků vylopl. Speciálně v New Yorku je už jejich množství podezřelé a díky vydatnosti, s jakou okupují kluby, se v oficiálních tiskových zprávách píše o izraelsko-newyorském jazzovém hnutí.

Z TEL AVIVU DO NEW YORKU

Pátrání po příčině náhlého nárůstu talentů vede přímo ke vzdělávacímu systému. Stav hudebního školství v Izraeli obecně byl a je na velmi dobré úrovni, ještě nedávno se ale jednalo výhradně o školení klasických hudebníků. Dodnes se vhodné hudební klima odráží třeba i ve světové prestiži Izraelské filharmonie: po celé zemi se rozprostírá síť konzervatoří a spousta neprofesionálních orchestrů žije dlouhá tradice domácího amatérského hraní. Systém jazzového vzdělávání a jakákoliv jazzová scéna tam ale ještě před dvaceti lety téměř neexistovaly.

Těch pár významnějších jazzmanů, kteří překročili hranice státu, ale jejichž jména dnes nikomu moc neřeknou, byli samouci. Zkušenosti a kontakty získávali především v armádní kapele během povinné vojenské služby, kde buď jen hráli nebo i aranžovali a dirigovali. Teprve na začátku minulého desetiletí se objevilo první specializované vydavatelství Jazzis, první větší festival s mezinárodními ambicemi Red Sea Jazz Festival a několik průkopnických školních programů. Vznikla jeruzalémská jazzová akademie, v jejímž učitelském sboru se vyskytuje i kmoť ruského freejazzu Vjačeslav Ganělin, a umělecká škola Thelma Yellin High School of the Arts, jediná v zemi, k níž nejsou žáci přiřazováni podle regionu, ale můžou se hlásit ze všech koutů Izraele, zavedla k existujícím studijním programům jazz. Už v roce 1994, když na ní Berklee College dělala nábor talentů, si do Ameriky odvezla Eliho Degibriho, getzovsky chladného saxofonistu, který dnes vede vlastní kvintet a loni se ukázal i u nás v kapele bubeníka Ala Fostera.

V době, kdy jel Degibri a s ním několik dalších do Ameriky, se už ale trojice jazzmanů dva roky zkoušela uchytit v New Yorku. Odjeli na vlastní pěst a byli jedni z vůbec prvních: basisté Avishai Cohen, Omer Avital a trombonista Avi Leibovich. Všichni tři se uchytili celkem rychle. Nejlépe dopadl Cohen, kterého si všiml Chick Corea a přizval ho do kapely, pro ostatní Izraelce měl ale větší důležitost Avital. Krátce po příjezdu sestavil vlastní sextet a stal se stálým hráčem ve vyhlášeném greenwichském klubu Smalls, okolo něhož se postupně seskupili izraelští hudebníci. Kromě svébytné hudební komunity se tam ale formovala

i specifická posluchačská základna. V roce 1998 to rozpoznali lidé ze značky Impulse! a vydali kompilaci *Jazz Underground: Live At Smalls*, tím ale zájem vydavatelství skončil. Obecné opomíjení tak před několika lety vyústilo v založení vydavatelství Smalls Records, kde dnes vydává Avital a další, samozřejmě nejen izraelští hudebníci.

Z NEW YORKU DO JERUZALÉMA

Situace jazzu v samotném Izraeli se v devadesátých letech výrazně zlepšila, stále se ale nemohlo mluvit o tom, že by pronikl do nejširších vrstev. I když na Thelme Yellin zavedli kvalitní systém jazzového vzdělávání, zůstal v důsledku otevřený jen pro elitu: počet studentů na čtyřletém programu se i dnes pohybuje jen okolo sedmdesáti. Větší rozšíření přišlo s tím, jak do New Yorku začali proudit další hudebníci. Někteří z nich, jako třeba zmíněný Leibovich, se pak vraceli, aby mohli coby učitelé v nově založených školách vychovávat další generace. Ta pravá liberalizace ovšem začala až v roce 1997 s příchodem saxofonisty Arnieho Lawrence.

Patří k těm, jichž si veřejnost všimla teprve po smrti. V sedmnácti letech vystupoval v klubu Birdland, kde se střídal s Johnem Coltranem a Charlesem Mingusem, ve třiceti složil hudbu k pohřbu Martina Luthera Kinga, pak vedl různé kapely, aby v roce 1986, kdy mu bylo téměř padesát a měl za sebou deset let praxe jako učitel, založil v New Yorku New School for Jazz and Contemporary Music. Tehdy ještě ojedinělý přístup s důrazem na praxi, v níž prostředí jazzových klubů nahradilo školní lavice, z ní okamžitě udělal vyhledávanou instituci s vysokou prestiží. Během několika let odtud vyšel Brad Mehldau následovaný mnoha dalšími. Mezi nimi se objevilo i pár Izraelců: zmíněný basista Cohen nebo Sam Yahel, který se dnes z varhaníka u Norah Jones vypracoval na post uznávaného sólisty.

Zlom nastal, když se Lawrence rozhodl všeho nechat a odstěhovat se i s rodinou do Jeruzaléma. Sám později v obhajobě svých záměrů vysvětloval, že nejel proto, aby dával dohromady Araby s Židy, ale aby hrál hudbu s lidmi, kteří ji hrát chtějí: „*Měl jsem kapelu, ve které hráli Židi s Araby a křesťany předtím, než jsem se vůbec rozhodl jet na Blízký východ. A vůbec to nebylo kvůli arabským, židovským nebo křesťanským muzikantům. To pro mě nebylo a není důležité.*“ Přesto se ho dodnes drží obraz beznadějněho filantropa. Z pohledu vnějšího pozorovatele oprávněné: peníze, které si střádal na důchod, vybral a vybudoval za ně jeruzalémské komu-

nitní hudební centrum, do něhož začali chodit a dohromady hrát všichni bez ohledu na věk a vyznávané náboženství, což v tak segregované zemi vypadalo jako malý zázrak. Jeho přičiněním se zakládaly satelitní jazzové školy v celém Izraeli a Lawrence otevřel i vlastní klub Arnie's Jazz Underground, kam až do své smrti před třemi lety chodil hrát se svými studenty. Dnes ho s respektem shodně zmiňují všichni mladí jazzoví Izraelci.

TEMPERAMENTNÍ VYPJATÍ COHENOVÉ

Když Igor Wasserberger v knize *Fenomény současného jazzu* (Hudobné centrum 2003) tvrdí, že jazz zredukoval svou společenskou funkci na zdroj vypjaté emocionality v racionální době, pomáhá tím pochopit, proč se o izraelské vlně mluví jako o těch, kdo po dlouhé době přináší do instrumentálního jazzu přístupnost a potenciál k popularitě. Emocionalita jejich hudby je totiž vypjatá nadměrně a k tomu nová ve svém poznamenání lidovou hudbou. Spousta kapel si dnes pomocí rovných rockových rytmů nebo tihnutím k tonálnímu hraní snaží probít cestu k posluchačům, kteří by o jazz jinak nezavádili ani koštětem, izraelští jsou ale originální v tom, že jejich zakořeněnost v neevropské kultuře vytváří spolu s židovskou melodikou zatím nepoznaný druh jazzového lyrismu. S evropským potažmo skandinávským lyrysmem sdílí sentimentalitu, ale zatímco ten evropský má spíš relaxační charakter, izraelský vyniká živelností a zpěvností. Jakousi syntézu v toto ohledu představuje mladá skladatelka Anat Fort a její loňský debut u ECM.

Zajímavé je, že ať už do Ameriky přišli na začátku devadesátých let nebo až po roce 2000, ve větším se začínají prosazovat až v posledních letech, kdy obliba prvoplánové world music ochabla, hudby jiných etnik se ustálily jako něco už důkladně integrovaného a ekonomická situace hudebního průmyslu dovoluje téměř komukoliv bez obtíží vydávat a distribuovat nahrávky. To mimo jiné vysvětluje, proč Omer Avital prorazil až nedávno s albem *Arrival*, přestože podobnou hudbu hraje už šestnáct let. Sourozenci Cohenové, kteří v nedávné minulosti zazářili nejvíc, naopak přišli do Ameriky později a v Jeruzalémě ještě chodili za Lawrence. Vydávají desky sami za sebe, koncertují s vlastními skupinami a k tomu se letos potkali už i dohromady na nahrávce *3 Cohens*. Kosmopolita Yuval se nechává ovlivnit hudbou od Argentiny až po Indii, trumpetista Avishai se loni uvedl velkým debutem *After The Big Rain*, na němž se překvapivě obrací k Africe, oba ovšem stojí ve stínu jejich sestry Anat.

Anat Cohenová začínala na saxofon, dokonce s ním prošla i armádní kapelou, ale teprve při studiu v Americe ji poradili, že mnohem osobitější je, když hraje na klarinet. Dnes představuje největší objev jazzového klarinetu za posledních dvacet let. Hudebně v ní ožívá klezmer, swing, neworleanská polyfonie i Latinská Amerika, tedy výčet, v němž aby jeden hledal disonance lupou. Na vlastním labelu Anzic Records, který postupně přejímá otěže Smalls Records, jakožto oázy izraelských jazzmanů, vydala loni dvě desky: *Poetica* je komorní album bohaté na klidné skladby, *Noir* je velká bigbandová nahrávka plná smyčců a brazilských rytmů. Za začátek mezižánrové tolerance, stejně jako za výstřel do prázdna můžeme považovat loňský výroční žebříček kulturního magazínu Paste. *Noir* zařadil jako jedinou jazzovou desku, a to na pozici mezi Devendru Bannhartu a postrockery Do Make Say Think.

NEBESKÉ VARHANY A DĚTSKÝ FREE JAZZ

Samozřejmě že ne všichni Izraelci dnes hrají v New Yorku a ne všichni čerpají z folklóru. Ke garnituře zaznamenaných Cohenů, jejichž čet-

nost začíná oprávněně dělat zmatek v hlavách, můžeme ještě připočíst hudebně spřízněnou pianistku Leonie Cohen. Narodila se sice v Austrálii a na světovou scénu zatím ještě bez výraznějšího úspěchu útočí z dalekého Sydney, na své kořeny ale vzpomíná na loňské desce *Jerusalem*, kterou při vydání doprovázelo heslo: současný židovský jazz.

Už s jiným příjmením, nicméně podobně laděný je i zástupce britské scény Gilad Atzmon se svým Orient House Orchestra. Název evokující lidové nástroje a východní purismus lehce klame, protože Atzmon nemá zase tak daleko k jazzovému mainstreamu. Na ostrovech patří už mezi zavedené osobnosti a hraje i s popovými hvězdami, zajímavější než on sám je ale jeho bubeník Asaf Sirkis. Když v první půlce devadesátých let patřil v Izraeli mezi hudebnickou špičku, sestavil pod silným dojmem z varhanních skladeb Messiaena a Francka vlastní trio. Po přestěhování do Anglie změnil personální obsazení, ale ponechal si instrumentaci bicí, elektrická kytara a píšťalové, tedy klasické kostelní varhany. Sedm let musel čekat na debutovou desku *Asaf Sirkis & Inner Noise*, až vyšla v době, kdy měl díky účinkování v nejrůznějších formacích slušné renomé i v Británii. Ve vzpomínkách na fusion osmdesátých let se na ní přebíjejí objemné harmonie varhan s klenutými kytarovými tóny a off-beatovým bubnováním. Jejich zvuk stěží přirovnatelný k čemukoliv už slyšenému dokonce přiměl britské publicisty k vytvoření nové kategorie gotický jazz.

Když se vrátíme zpět do New Yorku, tak zmíněný zástup Izraelců může hledat svůj protiklad v Assifu Tsaharovi. Ten se hned po příjezdu do spáhl s freejazzovou scénou a kromě desítek spoluprací sestavil a na vrcholu svých tvůrčích sil dirigoval poklidný improvizační orchestr New York Underground Orchestra s místy až spektralistickým podložím na desce *Labyrinth*. Podobnou hudební cestu s ním sdílí i Ariel Shibolet. Pohybuje se ve sféře avantgardistů, s Tsaharem už dokonce vystupoval a pro stále hledače originální hudby z Leo Records nahrál album pro sólo saxofon na pomezí minimalismu a hudební dekonstrukce *Metal Tube & Consciousness*.

Stejně tak se Izrael ožívá i z Paříže. Yaron Herman se tam před patnácti lety zastavil na cestě domů z Ameriky, nakonec zůstal napořád, ale podobně jako ostatní se prosazuje až teď. Při své expresivní hře se pohybuje v rozmezí tradice i moderny, primitivní harmonie kombinuje s neorganizovaným jamováním a k nepoznání předělává skladby Britney Spears nebo Björk. Loni se mu za desku *A Time For Everything* dostalo ve Francii ocenění jazzman roku. K té mladší generaci tamějších rezidentů pak patří basista Yoni Zelnik, který už v Paříži spolupracoval i s našimi Petrem Zelenkou a Davidem Dorůžkou.

Chtělo by se říct, že už jsou rozesteti všude, nic přitom nenásvědčuje tomu, že by se přisun dalších měl zastavit. Ti mladí se buď probíjejí sami a doufají, že se jim podaří se uchytit, často ale získávají útočiště v kapelách známějších osobností. Avishai Cohen tak před třemi lety, těsně po vydání svého průlomového alba *Continuo* přibral tehdy sedmnáctiletého klaviristu Shaie Maestra, v sestavě Avitala se zase objevuje poslední velký newyorský objev, pětadvacetiletý Omer Klein. A bohatá scéna raší pochopitelně přímo v Izraeli. Kromě těch nejtalentovanějších studentů na sebe už několik let strhává pozornost „zázračné dítě“ Ariel Lanyi. Ve čtyřech letech hrával Bachova preludia, v sedmi objevil Armstrongova pianistu Earla Hinese a teď, když mu je jedenáct, hraje veřejně Ligetiho, věnuje se volné improvizaci a už dva roky je pianistou přední izraelské avant-jazzové kapely Kadima Collective. Alespoň prozatím je tedy stále odkud brát. ■

Hledání zapomenutého jazyka II.

Text: Jozef Cseres

*Zážitek mého čtenáře by měl být mezi frázemi, v mlčení,
komunikovaný intervaly nikoli pojmy výpovědi.*

Samuel Beckett

HUDBA V HLAVĚ A HUDBA V SLOVECH

Lévi-Strausovy podnětné úvahy nejsou jenom ukázkou, jak je fiktivní hudba, reprezentovaná literární narací, schopna inspirovat exaktnější diskurs jiných symbolických forem; dokazují především, že různé symbolické formy, mají-li být v reflexi reality smysluplné, musí být navzájem komplementární. Právě to měl Lévi-Strauss na mysli, když se snažil najít strukturální příbuznosti mezi mýtotvorbou přírodních lidí a kompozičním procesem, odehrávajícím se v mysli evropského hudebního skladatele. Měl pro to více důvodů – profesních i osobních. Je známo, že v mládí toužil skládat nebo alespoň dirigovat orchestrální hudbu. Své touhy se však vzdal, když zjistil, že mu pro hudbu chybí patřičné nadání: „Podľa mňa iba o hudbe a o matematike sa dá povedať, že sú naozaj vrodené a na jedno i na druhé musí mať človek určitú genetickú výbavu. Veľmi dobre si pamätám, ako som raz ... obedoval s veľkým francúzskym skladateľom Dariom Milhaudom. Spýtal som sa ho: 'Kedy ste si uvedomili, že budete skladateľom?' Vysvetlil mi, že keď ako dieťa pomaly zaspával v posteli, načúval a počul akúsi hudbu, ktorá sa nijako nepodobala tej hudbe, ktorú poznal; neskôr zistil, že to už bola jeho vlastná hudba.“ (Lévi-Strauss 1993: 55-6) Domnělý deficit hudebního nadání zapříčinil, že se později stal antropologem a kulturologem a v podstatě i strukturalistou: „... vravím si, že ak som nevedel komponovať pomocou zvukov, možno budem vedieť komponovať pomocou významov.“ (Lévi-Strauss 1993: 56) Domnělý proto, že jeho pozdější hudební analýzy vůbec nesvědčí o nedostatku talentu, naopak mohl by mu je závidět ne jeden specializovaný muzikolog. Hudbu měl v hlavě stejně jako profesionální hudebníci. A podobně jako nacházel strukturní vzorce pro své kulturologické konstrukce i tam, kde mnohokrát nebyly, nacházel i hudební struktury tam, kde by je málokdo očekával. Vycházel totiž z (lingvistického) přesvědčení, že mýtické a poetické struktury mají svůj základ v kombinatorické hře, jež je vlastní právě hudebním postupům rozvíjení a variování. Některé evropské hudební formy, třeba fugu, proto považoval za přímé reinkarnace mýtu. Z historického hlediska se proto Lévi-Strauss vůbec nedivil, že se objevily zrovna v době, když vliv mýtického myšlení ochaboval pod nátlakem moderní vědecké reflexe světa. Hudební a literární, zejména románová narace převzaly podle něho v západní kultuře funkci, kterou v ní předtím plnil mýtus. A posléze dedukoval, že atonální, zejména seriální hudba 20. století, začíná nahrazovat román právě ve chvíli, když velká románová forma zaniká ve virech modernistických literárních experimentů.

Ať už s tím souhlasíme nebo ne, jisté je, že autoři moderních románů měli k hudbě velice blízko. Mnozí z nich ji uměli poslouchat a schopností nadstandardně poslouchat a slovy artikulovat hudební zážitky obdařili i své postavy. Proustův Vinteuil a Mannův Leverkühn jsou nejznámější a zřejmě i nejzdařilejší příklady literární personifikace hudební tvorby, komunikace a estetiky. Jejich nástupci v dílech Joyce či Becketta jsou již odosobnění a rozplynutí ve formotvorných prin-

cipech. Joyceův román *Finnegans Wake* může sloužit jako prototyp otevřeného díla (*opera aperta*) nejen v narativním ale též hudebním smyslu. Stejně tak, jako nemá žádné uchopitelné centrum z kompozičního, stylového a interpretačního hlediska, nemá ho ani jako potenciální zvukový útvar, i když má k poetickým principům fonické poezie velice blízko. Čtenář v něm naráží na slovní a grafické reprezentace zvukových i hudebních konfigurací, jež nelze vnímat jinak než psychoakusticky; rezonující v jeho mysli jako konkrétní zvukové obrazy. Třeba pasáž: „*And around the lawn the rann it rann and this is the rann that Hosty made. Spoken. Boyles and Cahills, Skerretts and Pritchards, viversified and piersified may the treeth we tale of live in stoney. Here line the refrains of. Some vote him Vike, some mote him Mike, some dub him Llyn and Phin while others hail him Lug Bug Dan Lop, Lex, Lax, Gunne or Guinn. Some apt him Arth, some bapt him Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Weel, Wall but I parse him Persse O'Reilly else he's called no name at all. Together. Arrah, leave it to Hosty, frosty Hosty, leave it to Hosty for he's the mann to rhyme the rann, the rann, the rann, the king of all ranns. Have you here? (Some ha) Have we where? (Some hant) Have you hered? (Others do) Have we whered? (Others dont) It's cumming, it's brumming! The clip, the clop! (All cla) Glass crash. The (klik-kaklakkaklaskaklopatszklatschabattacreppycrottygraddaghsemmihsam-mihnouithappluddyappladdykonpkot!)*,” po které následují notový zápis a text irské písně *The Ballad of Persse O'Reilly*. (Joyce 1992: 44-5)

ČÍST NEBO POSLOUCHAT?

Zdánlivě redundantní Joyceův jazyk není jenom synkretický; je také synestetický, útočí najednou na intelekt i vícere smysly čtenáře coby virtuálního posluchače. Jako pozdější multimédia, nebere ohled na jeho percepční schopnosti a limity, nemluvě o reprezentačních konvencích. Tudiž v něm nejde o prázdné redundance nýbrž o sobě se podobající difference. Nejsou to reprezentace, nýbrž repetice, není to chaos, nýbrž chaosmos. Lze je číst, ale jsou taky slyšet. A právě tenhle synkreticko-synestetický dynamismus natolik zaujal Johna Cagea, že se do Joyceova jazyka navždy zamiloval a mnohokrát se nechal unášet nevyzpytatelnými proudy *Finnegans Wake*. Jeho hodinovou polyfonickou koláž *Roaratorio* s podtitulem *An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), kterou vytvořil na zakázku kolínského Westdeutscher Rundfunku, lze vnímat nejenom jako poctu Joyceovi, ale též jako pomník dekonstruktivní poetice, rezignující na čistotu médií a srozumitelnost kódů. Název „Roaratorio“ spojuje anglické výrazy pro řev a oratorium do novotvaru, na který Cage narazil pokaždé, když četl Joyceovu knihu. Podtitul díla zase odkazuje na chaos i proces koloběhu zároveň. Čtyři vrstvy monumentálního díla (každá nahananá na 16-stopém pásu) plynou simultánně, nezávisle na sobě a vytvářejí překvapivě konzistentní tok čteného slova, irské lidové hudby a zvuků vygenerovaných složitými postupy podle literární předlohy. Uvedení *Roaratoria* znamenalo přelomový mezník v oblasti rozhlasového umění. Cage za něj dostal prestižní Cenu Karla Sczuky, na jejímž předávání Heinrich Vormweg přednesl prorocká slova: „Roaratorio zrovnoprávňuje Joyce s obyčejným člověkem a obyčejného člověka s každým významem a zvukem, zrovnoprávňuje každý zvuk, každý tón, každé slovo s jediným

slovem, umožňujíc jejich koexistenci v rámci univerzální hudby, která – a to je na celém nejpřekvapivější – dává člověku ohromný pocit otevřenosti a naděje. Roaratorio je jedna velká tabule s dnešním klínopisem, plná ještě nedešifrovaných klíčů a odkazů; je to akt oddanosti i smíchu, apoteóza souhlasu s tímto světem a zároveň velice utopické schéma, radikální výzva pro jiný život na tomhle světě. Schéma rovnoprávnosti a prostřednictvím ní dosaženého míru. Umění zde demonstruje krok do budoucnosti, budoucnosti hodné svého jména.” Konsenzus, o němž Vormweg mluví, je také konsenzem mezi jazykem a promluvou, diskursivním a nediskursivním symbolismem, intencí a realizací a též, jak se přesvědčíme za chvíli, také mezi diferencí a repeticí.

Cageovu věrnému souputníku Mortonovi Feldmanovi učaroval zase způsob konstruování narace v díle Samuela Becketta. Hudba vůbec byla důležitou součástí světa stvořeného myslí tohoto moderního literáta, doslova pronikala jeho univerzem. Sám hrál slušně na klavír a miloval hudbu skladatelů obou vídeňských škol (Mozarta, Haydna, Beethovena i Schönberga, Berga a Weberna), Schubertovy písně a skladby Ravela, Debussyho, Stravinského či Bartóka. Hudba sehrávala důležitou roli i v jeho raných esejích, básních a prózách i v pozdějších rozhlasových a divadelních hrách. Na začátku šedesátých let napsal Beckett tři kusy pro rozhlas: *Rough for Radio* pro hudbu a hlas (1961), *Words and Music* pro dva vypravěče, dvě flétny, vibrafon, klavír, violu a cello (1961) a *Cascando* pro hudbu a hlasy (1963). Ve *Slovech a Hudbě* hudba nejenom zní ale účinkuje jako divadelní postava. Postavy Slova a Hudba jsou v komplementárním vztahu. Postava Slova reprezentuje intelektuální (diskursivní) složku člověka, postava Hudba zastupuje lidské pocity. Obě přebývají v lidském vnitřku, reprezentovaném postavou jménem Croak (Krákora). Ani v tomto případě však nejde o konvenční dramatickou reprezentaci, nýbrž o těžko vybojovaný konsenzus mezi jazykem a promluvou, diskursivním a nediskursivním symbolismem...

V r. 1987 zkomponoval Feldman hudbu pro *Slova a Hudbu* poté, co ho o to požádal sám spisovatel, jelikož nebyl spokojen s první verzí Hudby od svého bratrance Johna Becketta z r. 1962. Podobně jako v případě jejich první spolupráce – opery *Neither* – i tentokrát byl Feldmanův přístup k Beckettovým Slovům decentralistický a dekonstruktivní: „*Sotva jsem je četl. Samozřejmě, že jsem je četl, no začal jsem na konci, začínal jsem na různých místech. Takovýmto způsobem jsem poznával Becketta. Nemohl jsem je totiž číst bez hudby a žádná tam nebyla. A tak jsem nemohl mít totální zážitek. Nikdy bych nenapsal poslední dvě minuty, kdybych nezačal právě takto. Uprostřed Atlantického oceánu se přece nebudete ptát kde začít plavat. ... Příliš jasná idea začátku, středu a konce by tu jako emocionální struktura nepomohla. A tak jsem se do nich nořil po celý čas.*“ Noření bylo stejně důležité jako kolébatvé pohyby na hladině, unášející záměr nerovnoměrně vpřed: „*O Beckettovi jsem se naučil mnoho ze čtení jeho rané studie Vzpomínání na minulé věci. Řekla mi o něm hodně. Řekla mi, jak uvažuje. Vlastně je to jakýsi proto-novokritický a klinický typ chápání, opravdu. A já nejsem jenom muž not ale zároveň i velmi klinický skladatel. Kolébání, naštěstí, vrací zpátky tam, kde se zjevil pocit, tam, kde je pocit méně zjevný, stupně, kde je pocit či význam nahoru anebo dolů, se mění jako světlo. Proto znamená jeho monolog pro mě celý svět; je jako Homér.*“

The Metropolitan Opera **HD LIVE**

Plácido Domingo jako Qin Shi Huang – vládce, který sjednotil staletou Čínu

Prolog k sezóně 2008/2009!

Představení z Metropolitní opery v New Yorku v HD kvalitě a prostorovém zvuku 5.1 na velkém filmovém plátně!
www.metlive.cz

VAŠE VSTUPENKA DO METROPOLITNÍ OPERY!

Úterý 23. září 2008 v 19:30 hodin

Tan Dun | First Emperor (První císař)

Kino Světozor v Praze

Účinkují: Plácido Domingo • Paul Groves • Elizabeth Futral • Michelle DeYoung, Dirigent: Tan Dun, Režie: Zhang Yimou

Novátorská kombinace západních a čínských uměleckých forem z dílny hudebního vizionáře Tana Duna.

Mediální partner přenosu:

SONY his **VOICE**



Předprodej vstupenek: Na pokladnách kin Aero (Biskupcova 31, otevřena denně od 17 do 21 hodin a o víkendech již od 15 hodin) a Světozor (Vodičkova 41, otevřena ve všedních dnech od 12.30 do 21 hodin, o víkendech od 10.30 do 21 hodin)
Telefonické rezervace: ve všedních dnech od 10 do 17 hod. na tel. číslo 608 33 00 88 nebo skypu rezervace.aerosvetozor.cz

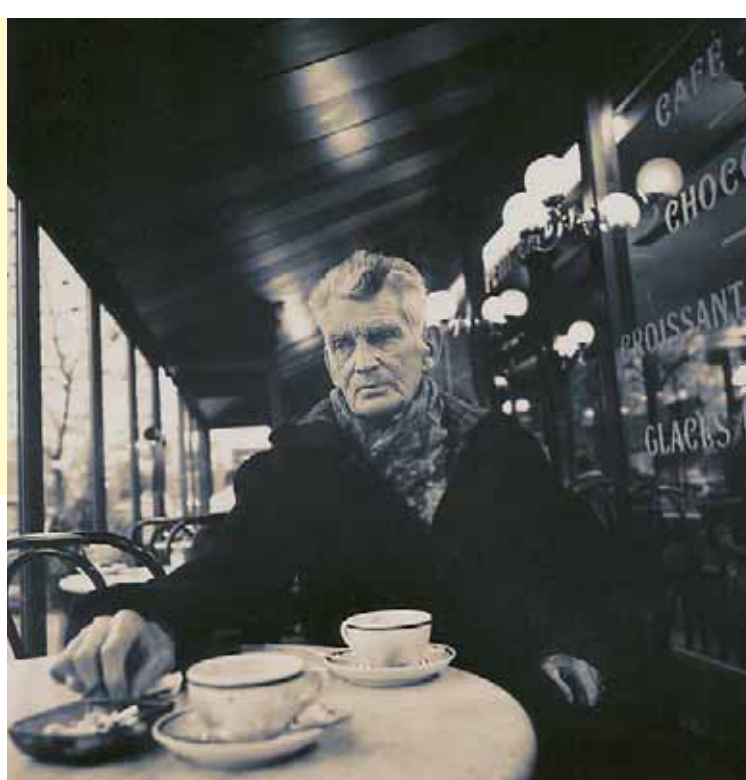
His Voice 05/2008 47

Samuel Beckett si nepřál, aby byla jeho slova zhudebnována, přesto však byla zhudebněna mockrát. Jeho slova nejenže přímo vyzývají k zhudebnění, ale často jsou sama hudbou. Byla zhudebněna Marcelem Mihalovicim, Lucianem Beriem, Rogerem Reynoldsem, Philipem Glassem, Györgyem Kurtágem, Johnem Tilburym, Heinzem Holligerem a dalšími. Mnohohrstevný beckettovský svět dodnes inspiruje hudebníky ke konstruování jeho zvukových paralel. Nejčerstvějším příkladem jsou verze *Cascanda* a *Rough for Radio 1*, které nedávno v Londýně realizoval klavírista John Tilbury. Vyšly na albu *John Tilbury Plays Samuel Beckett* (Matchless Recordings, 2005). Hlasy nahráli Christina Jonesová a Tilbury, hudba je kolektivní improvizací Tilburyho, Edwina Prévosta a Sebastiana Lexera. Je to vynikající nahrávka, která by se dala recenzovat dvěma Beckettovými výroky: „*Nejlepší divadlo je takové, kde neúčinkují herci, ale jenom zní text.*“ „*Nemůžeme nabídnout vysvětlení. ... Moje dílo je záležitostí základních zvuků ... a za nic jiného nenesu odpovědnost. Jestli lidé chtějí bolení hlavy z alikvotních tónů, ať ho mají. Ale ať si obstarají vlastní aspirin.*“ A takové divadlo vůbec nejde uchopit jenom jedním nebo dvěma smysly.

HUDBA JAKO DETERITORIALIZAČNÍ PRINCIP

Mnoho myslitelů, literátů a umělců se v minulosti pokusilo pojednat efemérní médium hudby jako antropologický princip, jenž přesahuje rámec estetického sdělení nebo komunikačního systému. Jejich více či méně zdařilé pokusy zplodily zajímavé příspěvky k poznání člověka jako symbolotvorné bytosti (Cassirerův *animal symbolicum*). K těm nejzajímavějším a dosud nepřilíši pochopeným patří bezesporu koncepte hudby, se kterou přišel francouzský filozofující tandem Gilles Deleuze – Félix Guattari. V jejich multilaterálním obraze světa sehraává hudba zcela výjimečnou roli. A to tak hudba existující jako i imaginární. V jejich případě je ale lépe mluvit o hudbě (coby uměleckém díle) možné a virtuální. Tu možnou totiž možno realizovat, zatímco virtuální 'jenom' aktualizovat. Kde vězí podstata této významové nuance? Deleuze ji vysvětlil v knize *Différence et répétition* (1994). Píše tam, že na rozdíl od možného virtuální není protikladem k reálnému, je v opozici k aktuálnímu. A protože možné je otevřeno realizaci, chápe se tudíž jako obraz reálného, zatímco o reálném se předpokládá, že bude připomínat možné. Právě proto je možné odsouzeno k obrazu toho, čemu se podobá. K aktualizaci virtuálního naopak dochází prostřednictvím difference, divergence, diferenciace. Aktualizace se rozchází s podobností jako proces stejně, jako se rozchází s identitou jako princip. Aktuální pojmy se nikdy nepodobají singularitám, které ztělesňují. V jistém smyslu je aktualizace anebo diferenciace pokaždé skutečnou tvorbou; nevychází ze žádného omezení možnosti, jež existuje předtím. Ve virtuálním jsou jejím základem difference a repetice, jež nahrazují identity a podobnosti možného.

Co je potom umění? Deleuze s Guattarim jej chápali především jako kompoziční aktivitu – vytváření kompozic (anebo bloků) z perceptů (*ne-lidských krajín přírody*) a afektů (*ne-lidských stávaní se člověka*): „*Umění se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekce jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počítků, čisté bytí počítku. K tomu je však zapotřebí metody, která je u každého*



autora jiná a která je součástí díla.“ (Deleuze – Guattari 2001: 145) Tou metodou je fabulace. Prostřednictvím ní se umělec i příjemce jeho výtvorů (kompozic pocitů) stávají. „*O umění vůbec tedy platí: umělec ukazuje afekty, vynalézá afekty a tvoří afekty ve vztahu k perceptům či viděním, jež nabízí. Netvoří je však pouze ve svém díle, nýbrž dává nám je, my se stáváme spolu s nimi, jsme součástí složeniny.*“ (2001: 153) Stávání je akt, který spojuje umění s filosofií a zároveň jej od ní odlišuje. Umění i filosofie mají procesuální charakter, jsou to dění, ale zatímco filosofické (pojmové) dění je „*akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je,*“ (2001: 155) umělecké (estetické, smyslové) dění je „*akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným.*“ (2001: 155) Deleuze a Guattari tedy redukuje umění na řeč pocitů. „*Umění likviduje trojí organizaci vjemů, afekcí a mínění, kterou nahrazuje monumentem složeným z perceptů, afektů a počítkových bloků, které zaujmají místo řeči.*“ (2001: 155) Tento monument (umělecké dílo) ale není památník, nepřipomíná minulou a ani neaktualizuje budoucí či virtuální událost. Monument událost ztělesňuje – „*dává jí tělo, život, universum. (...) Tato universa nejsou ani virtuální ani aktuální, jsou možná.*“ (2001: 155)

I hudba je, samozřejmě, tvořivá. Deleuze s Guattarim ji nahlíží jako aktivní operaci spočívající v *deteritorializaci refrénu*. Redukují ji sice na refrén či ritornel, ale jejich redukce má hlubší i širší příčiny přesahující rámec tradičně i avantgardně chápaného umění. Refrény mají vždy teritoriální a regionální povahu (ptačí zpěvy, starořecké tóny, hinduistické rytmy, atd.), nelze je oddělovat od prostoru. Jsou to jakési rytmické vzorce, geograficky determinované sonické motivy, které strukturují chaos do *milieu* a *rytmů*. Milieu má vibrační charakter, je to „*blok prostoro-času konstituován periodickou repeticí komponentu. (...) Rytmus je odpovědí milieu chaosu.*“ (Deleuze – Guattari 2004: 345) Pro hudební reflexi je důležité, že rytmus nelze ztotožňovat s metrem: „*Metrum, ať už pravidelné, nebo nepravidelné, předpokládá kódovanou formu, jejíž měrná jednotka se sice může měnit, ale v nekomunikujícím milieu, zatímco rytmus je Nerovnoměrný anebo Neměřitelný, tj. vždy podstupující transkódování. Metrum je dogmatické, ale rytmus je kritický; spoutává spolu kritické momenty anebo se sám spoutává v plynutí z jednoho milieu do druhého. Neoperuje v homogenním prostoročase, nýbrž prostřednictvím heterogenních bloků. Mění směr.*“ (2004: 345-6) Chaos a rytmus se potkávají mezi dvěma milieu, v meziprostoru, který Deleuze s Guattarim nazvali *chaosmem*. Právě v tomhle prostoru mezi se z chaosu může stát rytmus. Teritorializací milieu a rytmů vzniká teritorium. Teritorium tedy není prostor, je to „*akt, který působí na milieu a rytmy, který je teritorializuje.*“ (2004: 347) „*Teritorializace je akt rytmu, jenž se stal expresivním, anebo složek milieu, jež se staly kvalitativní. Vyznačení teritoria je dimenzionální, není to však metrum ale rytmus.*“ (2004: 348)

Narozdíl od některých etologických koncepcí, které spojují teritorializaci s agresivními instinkty, Deleuze s Guattarim povyšují teritorializační faktor (nazývají jej T-faktor) na umění. Umění je podle nich vlastnické, apropriáční a umělec nedělá nic jiného, než jako první označuje, signalizuje neznámý terén a osazuje v něm hraniční kameny. Hudba je také jenom objevená melodická krajina. Vztah mezi kosmem a hudbou nemá tudíž mechanický či matematický nýbrž rytmický, mašinistický charakter. Podstata hudby nespočívá v makroskopickém řádu nebeských cyklů, ale v mikroskopické, molekulární sféře transversálních stávání. Pulsace napříč hudbou a světem nejsou měřitelná opakování stejného, ale ametrické rytmy neměřitelného a nerovnoměrného. Hudební refrény mají posvátné vztahy s teritorií a svou podstatou připomínají ptačí zpěvy. Otázku významovosti v hudbě řeší ztotožněním refrénu s hudebním obsahem: hudba transformuje refrén začleněním do procesu stávání, který deteritorializuje refrén. Hudba lidí je forma stávání a její deteritorializace je jenom jedním z projevů všeobecného procesu, pronikajícího vesmírem.

Je čas vrátit se do salónu Verdurinových: „Všechno se začíná ritornely, z nichž se každý, podobně jako krátká věta Vinteuilovy sonáty, skládá nejen sám v sobě, nýbrž i spolu s jinými proměnnými počítky, například s počítkem neznámé kolemjdoucí, s počítkem tváře Odetty, s počítkem listů v Bouloňském lesíku – a všechno končí v nekonečnu ve velkém Ritornelu, věta septetu v ustavičné metamorfóze, zpěv universa, svět před člověkem či po něm. Z každé konečné věci učiní Proust bytost počítku, jež se stále uchovává, ovšem tím, že uniká v rovině kompozice Bytí: 'bytosti útěku'...“ (Deleuze – Guattari 2001: 166) Proto Deleuze paradoxně odmítá spojovat Vinteuilovu sonátu s pamětí a vzpomínkou na minulost, ačkoli si jí Swann připomínal důležitou událost svého života. (Deleuze 1999: 11) Deleuze shledává v Proustovi platonika, který ztotožňoval poznávání s rozpomínáním se. Podle Deleuze jsou však vzpomínky „jenom nižší metaforou“ a „smyslové znaky paměti proto náleží životu a nikoli Umění.“ (Deleuze 1999: 77) Proustův román je především znakový systém a není v něm „podstatná paměť a čas, ale znak a pravda. Podstatné není vzpomínání, ale poznávání. Paměť je důležitá jen jako schopnost interpretovat určité znaky, čas je důležitý jen jako látka nebo typ té které pravdy.“ (Deleuze 1999: 104) Vracející se věta z Vinteuilovy sonáty je tudíž jenom platonická idea: „je jenom Swannovou slabostí, že zůstává u asociací a jako vězeň svých duševních stavů asociuje větu Vinteuilovy sonáty s láskou, kterou cítil k Odettě, nebo s listím v Bouloňském lesíku, kde sonátu slyšel.“ (Deleuze 1999: 124) A umělecké dílo přece není památník.

Citace a odkazy:

Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*. Columbia University Press, New York. Orig.: *Différence et Repetition*. Přel. Paul Patton.
Deleuze, Gilles (1999): *Proust a znaky*. Hermann & synové, Praha. Orig.: *Proust e tle signes*. Přel. Josef Hrdlička.
Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2001): *Co je filosofie?* Oikoymenh, Praha. Orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?* Přel. Miroslav Petříček.
Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2004): *A Thousand Plateaus*. Continuum, Londýn/New York. Přel. Brian Massumi.
Joyce, James (1992): *Finnegans Wake*. Penguin Books, Londýn.
Lévi-Strauss, Claude (1993): *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava. orig.: *Myth and Meaning*. Přel. Pavel Vilikovský. ■

Gerald Finley jako
otec atomové bomby
J. R. Oppenheimer

The Metropolitan
Opera **HD**
LIVE

8. listopadu 2008 v 18:45 hodin

John Adams

| DOCTOR ATOMIC

Sasha Cooke • Meredith Arwady • Gerald
Finley • Richard Paul Fink • Eric Owens

Dirigent: Alan Gilbert

Režie: Penny Woolcock

Post-minimalistické operní
svědectví o tenké hranici mezi
vědou a etikou.

Přímý přenos z Metropolitní opery
v New Yorku v HD kvalitě a prostorovém
zvuku 5.1 na velkém filmovém plátně!

VAŠE VSTUPENKA
DO METROPOLITNÍ
OPERY!

Brno (Mahenovo divadlo), České Budějovice
(kino Kotva), Hradec Králové (kino Centrál), Chotěboř
(Městské muzeum), Karlovy Vary (Panasonic), Plzeň
(Cinestar), Praha (kino Aero), Zlín (Velké kino),
Žatec (Digitálního kino)

Více informací na www.metinhd.cz

Hlavní partner kina Aero:

SONY

Mediální partner přenosu:

his VOICE

Michael Kurtz: Sofia Gubaidulina. A Biography

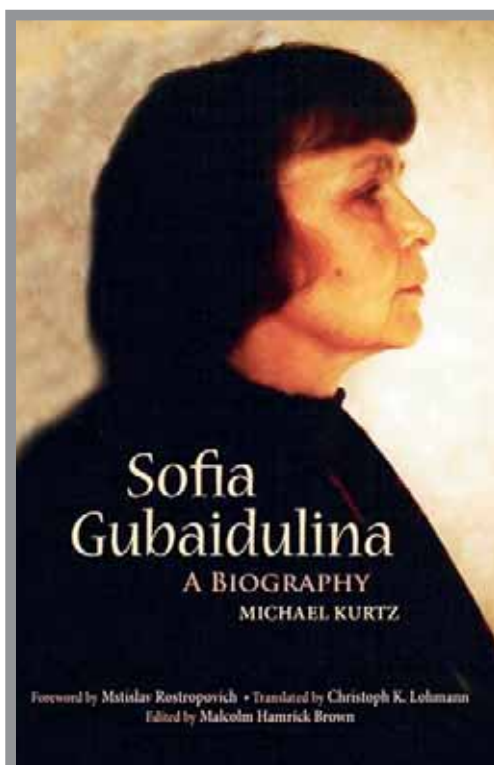
Indiana University Press (<http://iupress.indiana.edu>)

Text: **Vítězslav Mikeš**

Západ už nějakou dobu nebere hudbu ze zemí bývalého socialistického bloku za exotikum, jako tomu do jisté míry bývalo před časem. Důkazem může být i monografie Michaela Kurtze o Sofiji Gubajdulině (*1931) pohlížející na tuto skladatelku rusko-tatarského původu jako na osobnost, která se do dějin hudby druhé poloviny dvacátého století nezapsala pouze tím, že coby autorka ze Sovětského svazu používala ve své tvorbě i avantgardní prostředky...

Michael Kurtz vystudoval obory English, American Studies a geografie na univerzitách v Bochumi a Tübingenu, svou pozornost však obrátil na vážnou hudbu druhé poloviny dvacátého století, kterou aktivně popularizuje a propaguje. Vedle řady publikovaných článků, rozhovorů, encyklopedických hesel atd. je též autorem knihy *Die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte* (1993) a životopisného pojednání o Karlheinz Stockhausenovi (1988). Jeho autorizovaná monografie o Sofiji Gubajdulině vyšla původně v němčině v roce 2001, s jejím rozšířeným překladem do angličtiny přišlo loni vydavatelství Indiana University Press v rámci své edice Russian Music Studies.

Kurtzovi se podařilo vytvořit velice živý a čtivý obraz skladatelčina života a současně doporučeněhodnou propedeutiku do její tvorby. Přestože je jeho kniha popularizačního charakteru, za jejím vznikem stojí solidní muzikologická průprava, seriózní badatelská práce a kulturologický náhled, nejspíš předurčený povahou Kurtzem původně vystudovaných oborů. Příjemně překvapí i autorova široká znalost ruského (sovětského) dobového politicko-sociálně-kulturního kontextu, který vytváří nenásilné (rozuměj bez zbytečných odboček) a funkční pozadí k předmětu knihy. Stejně plynule jsou do textu vkomponovány citáty v podobě vzpomínek a názorů jak samotné Gubajduliny, tak řady dalších osobností, více či méně jí blízkých (skladatelů, interpretů, muzikologů, organizátorů atd.). Většina těchto citátů pochází z četných Kurtzových osobních konzultací.



Oceňuji, že struktura knihy se neřídí „velevýznamnými“ mezníky – s jedinou, avšak opodstatněnou výjimkou v podobě houslového koncertu *Offertorium* z let 1980–86, který skutečně lze považovat za výrazný předěl v Gubajdulině tvůrčím životě. Kapitoly jsou členěny podle kratších, přesto logicky vymezených časových období, což Kurtzovi napomáhá k vyváženosti celku. Vedle životních osudů a skladatelské dráhy (okolností vzniku a více či méně detailních popisů jednotlivých děl stejně jako líčení často komplikovaných snah o jejich provedení, příznačného to sovětského fenoménu) se autor publikace věnuje i vlivům, které na Gubajdulinu působily („neoficiální“ stránka studia na Moskevské konzervatoři, moskevské samizdatové prostředí, filozofie Nikolaje Berdajeva, úvahy na téma ženský a mužský prvek v tvorbě atd.). Přínosné jsou též partie textu o triu Astraea, v němž Gubajdulina spolu se skladateli Vjačeslavem Artjomovem a Viktorem Suslinem v sedmdesátých letech improvizovali na lidových nástrojích dovezených Artjomovem z folkloristických expedic na Kavkaz a do Střední Asie. Český čtenář pak určitě zbystří v pasážích, kde autor zmiňuje

kontakty Gubajduliny s českým prostředím: vzpomenut je pobyt Václava Kučery v SSSR v šedesátých letech, jehož výstupem se stala rozsahem nevelká knížka *Nové proudy v sovětské hudbě* (Praha, 1967), v níž jsou představeni i příslušníci Gubajduliny tvůrčí generace („*One must be grateful for this work, for in Moscow at the time and in Prague a year later one could never have written about these composers, who, trying to find their unique style, were continually in conflict with the authorities,*“ píše Kurtz.); popsána je také geneze vzniku skladby *Concordanza* (1970), kterou Gubajdulina vytvořila pro pražský soubor Musica Viva Pragensis na objednávku jeho tehdejšího uměleckého vedoucího Marka Kopelenta; konečně na několika stránkách je nastíněna i svým způsobem unikátní spolupráce Sofiji Gubajduliny, Marka Kopelenta a východoněmeckého skladatele Paula-Heinze Dittricha na týmovém oratoriu *Laudatio pacis* (1975), zasvěceném „myšlence míru, soužití mezi národy a lidské snášenlivosti“ (pozoruhodná skladba na slova Jana Amose Komenského byla věnována 30. výročí vzniku UNESCO, ale provedení se dočkala teprve v roce 1993 v Berlíně).

Kurtzova monografie, dovedená až do roku 2004, má všechny předpoklady k dobré službě tomu, o kom pojednává, neboť leccos nového odhalí zasvěceným a současně může přitáhnout větší pozornost ke Gubajdulině ze strany těch, kdo s její tvorbou přišli do kontaktu zatím jen málo nebo vůbec.

Marek Kopelent, Sofija Gubajdulina
a Paul-Heinz Dittrich



Globální pop v lokálním přehrávači

Gerry Bloustien, Margaret Peters, Susan Luckman:
Sonic Synergies: Music, Technology, Community, Identity

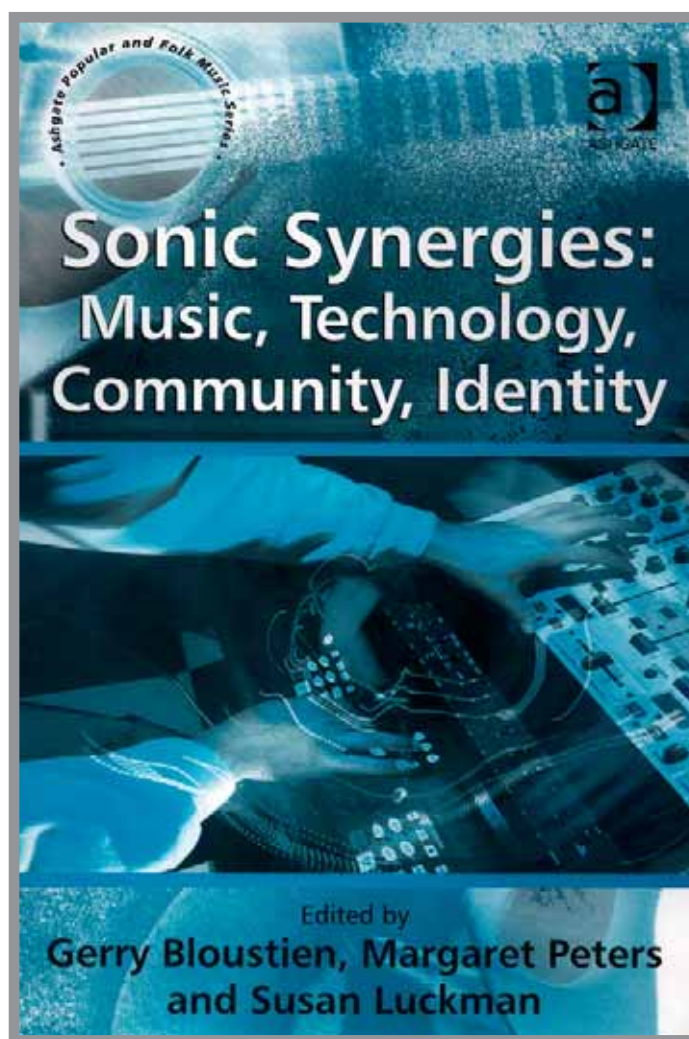
Ashgate (www.ashgate.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Vztah hudby a technologií používaných k jejímu tvoření, šíření i konzumaci se těší v posledních letech značnému zájmu hudebních badatelů na celém světě. Koneckonců, již před několika lety jsme se v našem časopise věnovali knize nazvané výmluvně *Music and Technoculture* (viz HV 3/04). Technologie není jen prostředkem, ale do značné míry určuje, jaká hudba vzniká a jak o ní vůbec přemýšlíme.

Oproti *Music and Technoculture* se kniha *Sonic Synergies* zaměřuje na úžeji vymezené tematické pole. Nejde jen o vztah hudby a technologií, ale o to, jak spolu souvisí technologie, hudba a kultura či lokalita, s níž je daná hudba spjatá. Výrazně se zde projevuje etnomuzikologický úhel pohledu. Je to ovšem etnomuzikologie nikoliv jako věda o hudbě nějakým způsobem exotické či „přírodní“, ale jako způsob uvažování o hudbě coby o fenoménu zakotveném vždy v určité kultuře a plnícím v ní určité funkce. Na mnoha příkladech se dá demonstrovat, jak je hudba důležitá pro vytváření kulturní identity jednotlivce stejně jako společenství větších i menších, a vzhledem k tomu, že většinu hudby v našich životech přijímáme zprostředkovanou skrze nějakou formu technologie, je jasné, že vliv těchto technologií je nemalý. Vztah mezi hudbou, technologií a identitou není jednoduchý. Současné způsoby produkce a šíření hudby vedou na jedné straně k situaci, kdy jakákoliv hudba může zaznít kdekoliv, na první pohled se oslabuje její spojení s nějakým konkrétním místem, na druhé straně se i nadále tvorba a poslech hudby odehrávají v konkrétním prostředí a mezi konkrétními lidmi. Jen do toho nové technologické prostředky vnesly trochu větší zmatek. Šestnáct studií v knize sestavené třemi australskými badatelkami pohybujícími se na pomezí etnologie, sociologie a mediálních studií se snaží rozkrýt různé varianty vztahů, které v takto vymezeném poli fungují. Většina z nich vychází ze zkoumání konkrétních jevů, na jejichž základě se pak pouští do většího či menšího zobecnování. Je třeba předeslat, že autorům jde v první řadě o hudbu populární, hudbu, která zasahuje do života většiny lidí a kterou lze chápat jako nástupkyni toho, čemu se říká „lidová hudba“.

První část se zaměřuje na problém proměnlivosti kontextů, v nichž hudba funguje, a na to, jakou při těchto proměnách hrají



tento stav mohou technologie a nahrávací průmysl. Oprávněnost takového dojmu zkoumají studie ve třetí, závěrečné sekci knihy, a jak lze předpokládat, docházejí k názoru, že věci jsou složitější. V těchto kapitolách se potkává rozbor australské varianty soutěže Superstar s organizátory koncertů nejrůznějších subkultur a různá klišé spojená s hudebním průmyslem jsou tu podrobována kritickému pohledu.

Na mnoha místech knihy je připomínáno, že věci a vztahy, o nichž se zde píše, se neustále proměňují a nelze tedy o nich říci nic zcela definitivního. Vzhledem k tématu knihy to asi ani jinak být nemůže. Nicméně většina studií v této publikaci přináší zajímavé sondy do současného hudebního života. Otázky, které kládou, sice někdy zůstávají bez odpovědí, míří ale k podstatě toho, jakou roli vůbec v současnosti hudba má. ■

roli technické prostředky. Jednotlivé kapitoly se zaměřují na proměny přístupu k webcastingu, tedy internetovému vysílání, zkoumají, jak digitální technologie změnily vztah mezi hudebníkem a jeho publikem nebo podávají přehled dějin jevu pro Středoevropana poměrně exotického – japonského audiofilství. V tomto textu jde i o určitou sondu do psychologie uživatelů hudebního zařízení.

Druhá část se již dostává blíže k výše naznačenému tématu – hudbě a její vazbě na určité místo. Ukazuje se, že nejen v sobě nese otisk místa, kde vznikla, ale naopak může sloužit k vymezení identity určité lokality. Předvádí se to například na analýze hiphopové scény v západním Sydney, na výzkumu hudebních preferencí a aktivit mladých lidí v různých částech Berlína či na exkurzi do malajské metalové scény v Singapuru.

Jedním z projevů významnějšího podílu technologií na hudebním životě současnosti je, alespoň na první pohled, přesun pomyslných vah směrem k větší pasivitě. Zdá se, že většina lidí zůstává v rolích pasivních posluchačů, jen úzký okruh profesionálů hudbu aktivně vytváří a za

Erkki-Sven Tüür: Wallenberg

Estonian Record Productions (www.erpmusic.com)

Estonian National Opera (www.opera.ee)

Text: **Vítězslav Mikeš**

Wallenberg je prvním a dosud jediným počinem estonského skladatele Erkki-Svena Tüüra na poli operní tvorby. Vznikl na objednávku Dortmundského divadla, kde byl poprvé uveden v roce 2001. O šest let později se díla ujala Estonská národní opera, z jejíž scény pochází také záznam na DVD, pořízený zhruba tři měsíce po tamější premiéře uskutečněné v červnu 2007.

Zpracování historické látky do podoby uměleckého díla je vždy nevyzpytatelné. Autor je omezen „historickou pravdou“, následně s ní bývá konfrontován a často obviňován z většího či menšího podílu fikce. Osud Raoula Wallenberga (1912 – ?), švédského diplomata vyslaného v roce 1944 do Budapešti během nacistické okupace, zachránce desítek tisíc maďarských Židů před jejich deportací do koncentračních táborů a velice pravděpodobné oběti čistek NKVD, by však jako námět takové riziko nemusel nutně představovat, přihlédneme-li k četným, dosud neobjasněným otázkám nad poslední fází Wallenbergova života. Opera by jednoduše mohla přijít se „svou“ verzí skutečnosti. Tüür spolu s Lutzem Hübnerem, současným německým dramatikem, který je podepsán pod libretem, a autory vlastní inscenace (Dmitrijem Bertmanem, šéfem moskevského divadla Opera Helikon, a Neemem Kuningasem z Estonské národní opery coby režiséry, scénografkou Ene-Liis Semper ad.) v tomto ohledu svou fantazii našťěstí krotí a soustředí se jiné stránky Wallenbergova příběhu.

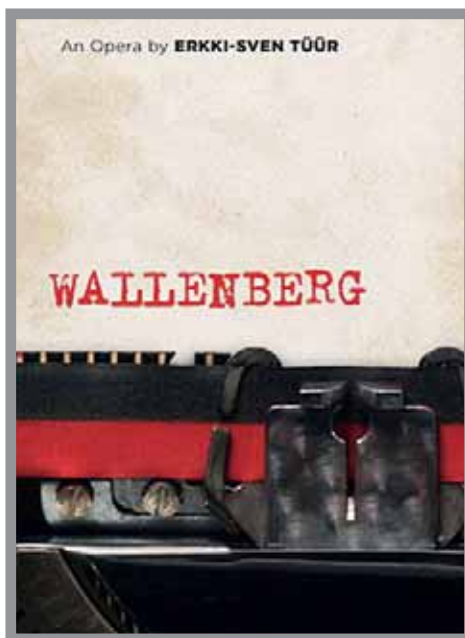
V základní rovině líčí *Wallenberg* tragédii člověka, který dokázal spasit velké množství lidských životů před ničivou silou jedné ideologie, aby ten jeho nakonec pohltila ideologie druhá. Odsud vychází i rozdělení opery na dva akty. Těžiště prvního dějství leží v realistických výjevech, které se odehrávají před vlakem smrti a jímž dominuje fašistická agrese a Wallenbergova zoufalá snaha zastavit toto počínání pomocí švédských pasů obstarávaných pro Židy. Mnohokrát umělecky zpodobené obrazy vyznívají i v této opeře velice působivě, zvláště v momentech, kdy se Wallenberg (symbolicky ztvárněný pěvecky i herecky přesvědčivým Jesperem Taubem z Královské švédské opery) potýká s konkrétními příběhy Židů. Strhující je i scéna s psychologickým podtextem, v níž Wallenberg při obědě rozmlouvá s SS-Obersturmbannführerem Adolfem Eichmannem (Priit Volmer) se snahou pochopit pohnutky fašistických činů. S koncem války vyvstává otázka, kdo z těchto dvou „lépe vykonal“ svou práci, kdo je vlastně vítěz a kdo poražený. Na rozmyšlení nad ní ale není čas, telefonát v ruštině zve Wallenberga do Debrecínu, kde se jeho stopy ztrácejí. Potemnělé jeviště, příznačné pro většinu prvního jednání (s výjimkou úvodní „stockholmské“ scény v povrchním zlatém třpytu, který provází setkání diplomatických špiček), zalije rudá barva...

Druhý akt zahajuje „estrádní“ vystoupení sovětských důstojníků mlžících o osudu Wallenberga, zatímco ten postupně „zapomíná“ na své předchozí skutky v jedné z cel na Lubjance. Pódium je opět jen

Motto:

*Těžko setřesu kamenný svaly
a tu achilovku od podstavce
sotva kdy dokážu odtrhnout.
Kostru z oceli dovnitř mi dali,
pak ji betonem zalili hladce,
abych nikdy už nemoh se hnout.*

(Vladimir Vysockij: *Pomník*,
přel. Milan Dvořák)



decentně nasvícené. Na scénu přichází nová postava ztvárňující Wallenberga (Mati Turi), která svou vizáží neskrývaně připomíná Elvise Presleyho. Je to překvapivá, ale chytře vymyšlená alegorie pro „pomník“, který se z Wallenberga stal po válce. Rozhovor mezi „oběma“ Wallenbergy přitom patří k vrcholům opery, především svou platností v obecné rovině: „Kdo jsi?“ – „Jsem Raoul Wallenberg.“ – „Já jsem přece mrtev, má práce hotova.“ – „To já budu rozhodovat, kdy bude tvá práce hotova. Ty jsi mě zrodil a sám sobě už nepatříš.“ – „Kdo jsem pak já?“ – „Ty jsi náčrt, a já obraz, ty jsi kámen, a já socha, ty jsi zrno písku, a já perla. Ty jsi materiál, z něhož se dělají hrdinové. (...) Vyber si smrt, a já ti ji ukradnu...“ Je to předzvěst finální scény výstižně nazvané *Cirkus*, v níž se celá řada lidí snaží přizít na Wallenbergově jméno a uměle vyvolané slávy (autoři inscenace si lehce rýpnou i do sebe, a sice epizodou, kdy „Elvis“ spokojeně listuje partiturou opery a prodává Wallenbergovu strýci Jacobovi, přiřadivšímu se též k zástupu „příživníků“ na činech svého synovce, vstupenky na jejich představení). Korunu nasazuje Ronald Reagan, který koloraturním zpěvem a s úsměvy na lících prohlašuje Wallenberga za čestného občana Spojených států. Ostře kontrastující definitivní tečkou je jakési postludium, taneční číslo na klidnou hudbu s tichým ženským vokálem ze zákulisí: vstupuje třetí wallenbergovská postava (Vahur Agar), němá, andělsky čistá a současně bezbranná... Je to

symbol, který je stejně srozumitelný, jako celá opera.

Hudebně-dramatická výstavba *Wallenberga* se přidržuje tradic, osobně tu vnímám hlavně inspiraci Šostakovičovou *Lady Macbeth Mcenského újezdu*. Na Šostakoviče ostatně zazní i přímá aluze: pochodová pasáž, při níž jsou Židé naháněni do plynové komory, a následné echo rytmu pochodu na malý buben do mrazivého ztišení orchestru připomenou kulminaci passacaglie z první věty *Lenin-gradské*. Samotná hudba je však typicky tüürovská, s rysy jako jsou oscilace mezi hudebními kontrapozicemi, křiklavé běhy žesťových nástrojů po škálách nahoru a dolů, polyrytmie v podobě strojově pravidelného rytmu zahušťovaného dalšími rytmickými vrstvami, tomu odpovídající využívání rozsáhlé palety bicích nástrojů atd.

Ačkoli je *Wallenberg* svým způsobem tradiční velká opera, vyznívá ve svém pojetí současně, ve zvoleném tématu aktuálně a hlavně zanechává silné, i když úzkostné dojmy, na čemž svůj podíl mají také všichni účinkující. ■

Tim Perkis: Noisy People - improvising a musical life

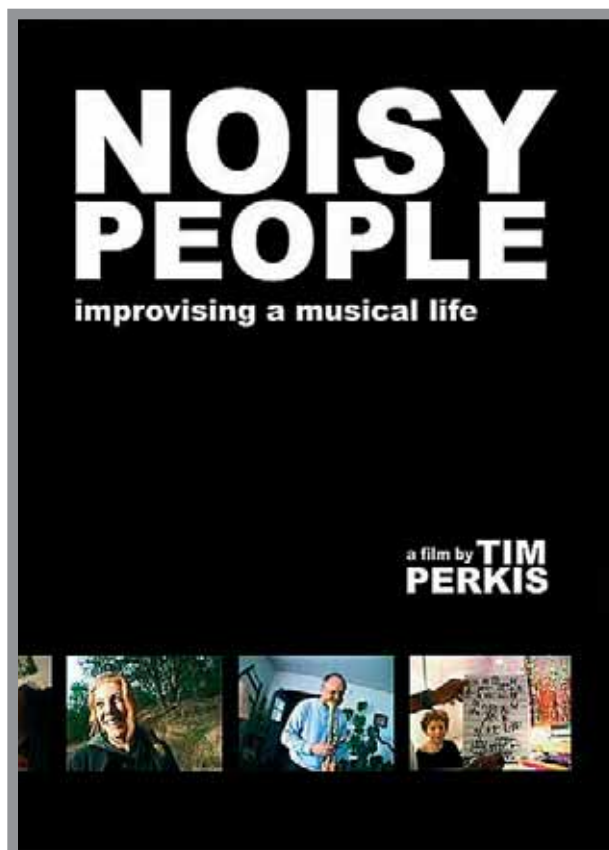
(www.noisypeople.com)

Text: **Petr Vrba**

„Umělci v mém filmu nám připomínají, že existuje jiný způsob života než ten, který je vystaven v závislosti na ekonomických hodnotách: přímo se oddávat své vášni. Předkládají alternativní politickou a společenskou realitu, způsob života do značné míry vně dominantní konzumní kultury USA.“

Tim Perkis vytvořil sedm portrétů hudebníků (včetně jednoho dvojportrétu), které představují nezávislou experimentální scénu sanfranciského zálivu. Kreativní komunitu tvůrců, pro něž je komunikačním nástrojem hudba, zde zastupuje především osm muzikantů, kteří se ovšem hudbou neživí, ale vášnivě tvoří něco, co lze jen stěží zařadit do nějaké jednoznačné škatulky. Spojuje je snad jediné improvizace, neboť jinak tato hudební komunita zasahuje jak do akademických kruhů, tak do sfér punkrockerů, a jejich tvorba se pohybuje mezi extrémními výboji avantgardního jazzu, rocku a současné kompozice. Neboli slovy autora: „*Improvizace přirozeně posiluje spolupráci, takže vytváří pocit sounáležitosti s kmenem a vzájemný respekt a vylučuje soutěživost, což je jedna ze skutečně silných stránek komunity.*“

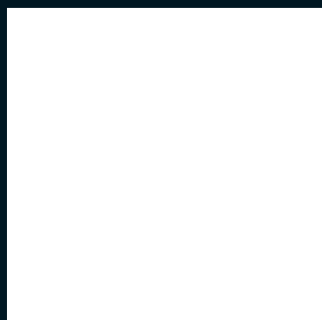
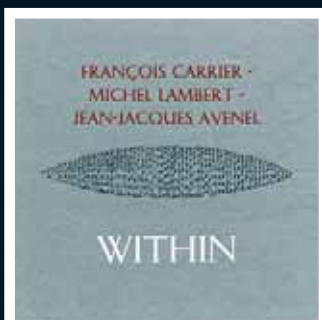
Jednotlivé medailonky jsou snímány ruční kamerou, a jelikož je Perkis, sám respektovaný elektronik (jeho jméno najdeme na značkách jako Tzadik, Emanem, Rastascan, Creative Sources aj.), již pětadvacet let aktivní součástí této komunity, má možnost ukázat divákovi i odvrácenou stranu muzikantského řemesla. Každodenní práci, která začasto s hudbou nesouvisí ani za mák, nicméně patří k rozhodnutí daného jedince nepodílet se na bezhlavé mainstreamové mašinérii hudebního trhu. Tak například portrét Damona Smitha zahrnuje i jeho popis strategie při vylepování plakátů, kdy zdůvodňuje pořadí, v němž přelepuje ostatní apod. Tento kontrabasista jezdil do osmnácti let závodně na kole a názorně dokládá (o to výmluvněji, že již má poněkud tělnatější postavu), že provádět bizarní freestylové kousky na kole BMX je mnohem těžší než hrát na basu, jíž se pak chopil v nejmenované punkrockové formaci. Přechod k improvizaci a kontrabasu byl už „jen“ logickým důsledkem, neboť „*punk rock o posouvání hranic jen mluví, kdežto improvizace to dělá a je vlastně mnohem političtější než jakákoli jiná hudební forma*“. Vzhledem k vlastním muzikantským zkušenostem Perkis přesně ví, co ukázat, a na prostoru šestaosmdesáti minut nikde nenudí a citlivě prokládá dialogickou formou zachycený život jednotlivých hudebníků ukázkami z koncertů, studií či domácích produkcí. Máme tak možnost nahlédnout například do tvorby hráče na různě kombinované dvě trumpety Toma Djille, který jinde satirizuje vládu se svým ansámblem Mockracy, nebo shlédnout parádní minikoncert saxofonisty Phillipa



Greenliefa s kontrabasistou Damonem Smithem a bubeníkem Chesem Smithem v prodejně CD či zúčastnit se první zkoušky opery *Emperor Norton* perkusionisty Gina Robaira, kterého baví hrát na polystyrén. Kromě již zmiňovaných hlavních protagonistů (Smith, Djill, Greenlief a Robair) jsou portréty věnovány: Cheryl Leonard, která momentálně komponuje kusy pro hráče na borovicové šišky, naplavené dřevo a mech; učitel matematiky, saxofonistovi a skladateli Danu Plonseyemu, který rád píše pro kohokoli od dětí přes Toychestra, Freda Frithe až po Bang on a Can All-Stars; dvojportrét je zasvěcen kontrabasistovi Georgi Cremaschimu, který polovinu svého času tráví v našem Táboře, a pianistovi Gregu Goodmanovi, jenž spolupracoval s Johnem Cagem a je vlastníkem Woody Woodman's Finger Palace – nejdéle fungující místní scény představující avantgardní divadlo a hudbu. Spjatost s „portrétovaným“ děním Perkisovi navíc umožňuje přistupovat k danému předmětu svého „terénního výzkumu“ s humorem. Skvělým příkla-

dem je scéna, kdy Plonsey chce po svém dvouletém synkovi, aby strejdovi Timovi ukázal, jak hraje Fred Frith na kytaru, a jeho výkon je vzápětí doložen prostřihem z koncertního podia, aby bylo zřejmé, že v malém Mishovi dřímá slušný improvizátorský talent. Bonusový materiál přináší ještě dva krátké filmy o sound-artistech Kennethu Atchleym a Laetitií Sonami. Druhá jmenovaná pochází z Francie (kde pro ni bylo klíčové setkání s Eliane Radigue, která jí umožnila každou neděli využívat své studio) a je dnes především specialistkou na všemožně amplifikované a senzory prošípované „dámské rukavice“. Kromě výše zmíněných jmen stojí za zmínku ještě minimálně dvě postavy, které na DVD figurují, a to Anthony Braxton a Matthew Sperry (1968–2003), jemuž je tento film věnován in memoriam, neboť do té doby, než ho při jízdě na kole srazil kamión, býval aktivním členem dokumentované komunity.

Co je kreativní způsob života a jak je možné ho žít? Perkis přináší odpověď zaznamenáním života několika členů sanfranciské komunity hudebníků, kteří „*svým způsobem života nabízejí kritiku americké kultury, v níž jsou umělci vytlačováni na okraj dominantním zábavním průmyslem a komunity jsou redukovány na „trhy“ pro zábavné produkty. Tento film je příběhem alternativy k tomuto všemu, je pouze jedním příkladem, jak může fungovat skutečně sdílená kultura.*“



VENI Ensemble: Bratislava Hevhetia (www.hevhetia.sk)

Jak bylo konstatováno v prvním čísle HV letošního ročníku, jež bylo věnováno Slovensku a jeho hudbě, těší se slovenská soudobá hudba poměrně slušnému zájmu interpretů přelévajících se mezi různými ansámby. V centru tohoto přelévání stojí již od roku 1987 bratislavský kolektiv skladatelů a interpretů VENI Ensemble. Ke dvacátým narozeninám (první koncert se uskutečnil až v následujícím roce po založení) vychází na značce Hevhetia již čtvrtý titul souboru. Obsahuje pět skladeb slovenských i zahraničních autorů, které vznikly v rozmezí let 1994–1999 a byly všechny psány přímo pro VENI. Album otvírá titulní skladbou nejstarší a také nejznámější mezi zastoupenými skladateli, Christian Wolff. Na některých místech dává (podle textu v bookletu) interpretům volnost k rozhodování o různých aspektech hudby, ve výsledku ovšem hudba zní jako „stará dobrá“ moderní hudba: atonální, propracovaná, vážná, střídající expresivní místa s melancholií. Kanadanka Allison Cameron nazvala svou skladbu pro VENI *Rainsnout* a v doprovodném textu je více než skoupá na komentář. Zdá se ovšem, že ono podivné slovo z názvu se vyskytuje pouze na jednom místě, a to v textu písně Toma Waitse *November* z desky *Black Rider* z roku 1993. A jakousi náladovou blízkost obou kusů bychom snad mohli najít. Tedy pokud bychom z Waitsova „ploužáku“ odebrali zpěv, zahustili v něm harmonii a celé to ještě zpomalili... Jednotlivé nástroje postupují v pomalých melodických liniích nad plochami akordeonu, občas zaduní tympán, k waitsovské atmosféře přispívají sporadická brnknutí přeladěné elektrické kytary a foukání do flašek. Pro mě jde o jeden z vrcholů alba. Tím druhým by mohla být skladba *No. 15 (Kind In Een Tuin Vol Verrassingen)* Brita Richarda Ayrese, v níž se ke komornímu souboru přidává sopranistka Jana Pastorková. Pracuje s krátkými frázemi, výrazným motorickým tahem (nezapře se vliv Ayresova učitele Louise Andriessena) a dovede rytmickou i melodickou přehlednost včas znejasnit a komplikovat. Zpívaný text se drobí na kratší kousky, pak se zase natahuje do dlouhých melismat.

Dva slovenští zástupci na disku potvrzují to, co bylo rovněž konstatováno ve „slovenském“ čísle HIS Voice, tedy ochotu k přestupování hranic mezi vysokým uměním a zábavou, zájemem o hudební oblasti, na které bývá pohlíženo poněkud svrchu. *Make Love, Not Art! (Lucy's Diamonds Are Forever)* od uměleckého vedoucího VENI ensemble Daniela Mateje své inspirační zdroje prozrazuje již v názvu. Hudba pak stojí především na úderných unisonech v proměnlivých rytmech, do nichž občas vstoupí rocková bicí souprava. Tomáš Boroš se ve skladbě *Anava* dostává na pole záměrné prostoty až naivity, když pracuje především s různými stupnicovými pochody, rozloženými akordy a jednoduchými melodiemi. Podobný přístup charakterizuje hudbu souboru Požon sentimentál, personálně s VENI spřízněného, tady jako by ovšem trochu chyběl nadhled a cit pro včasné ukončení. To ovšem neznamená, že by zde nebylo zajímavých a vtipných míst. Celé CD je dostatečně pestré i homogenní zároveň, abychom mohli říci, že se v Bratislavě podařilo vydat velice vydařenou *Bratislavu*. **Matěj Kratochvíl**

François Carrier / Michel Lambert / Jean-Jacques Avenel: *Within* Leo Records (www.leorecords.com)

Kandský saxofonista François Carrier má za sebou již mnoho úspěchů jako skladatel, improvizátor i jako spoluhráč slavných jazzových es (Paul Bley, Gary Peacock, Bobo Stenson, Tomasz Stańko, Uri Caine, Dewey Redman). *Within* je jeho jedenácté sólové album. Jedná se o koncertní záznam z loňského Calgary Jazz Festivalu, kde s ním vedle jeho již dlouholetého kolegy, bubeníka Michela Lamberta, vystoupil též francouzský kontrabas-

ista Jean-Jacques Avenel (známý například ze spolupráce se Stevem Lacym, Richardem Gallianem, Pharoahem Sandersem či s Dinem Saluzzim). Stejně jako už dva roky starý Carrierův debut na značce Leo Records (*Happening*), i *Within* potvrzuje, že forma autentických živých nahrávek je pro tento typ hudby pravděpodobně nejvhodnější.

Album obsahující tři pouze očíslované improvizované kusy má velice příjemnou atmosféru. Zpočátku se ozve uvolněná a zvukově líbezná hra altsaxofonu, do které po chvíli vpadnou bicí. Kontrbasu si vedle nich zpočátku ani nevšimneme, ale najednou hraje v celém rozsahu hmatníku jednu originální frázi za druhou. Rytmika spolu perfektně komunikuje, bicí i kontrabas tvoří spíše jednu jednotku vedoucí dialog s Carrierem. Kreativita všech aktérů je ohromující. Nikdo z nich se nezastaví na jednom nápadu, hudba se neustále vyvíjí, melodické i rytmické myšlenky se valí jedna za druhou. Hudebníci využívají řadu ze svých zvukových možností a aranžérských barev. Carrier střídá altsaxofon a soprán saxofon, chvílemi hraje jen na samotnou hubičku nástroje, Avenel využije i smyčec a dokonce v polovině druhé – a také nejdelší – části vymění tento velký obdivovatel africké hudby svůj kontrabas za kalimbu. Lambertova expresivní volná hra bez pravidelného metra prozrazuje velmi bohaté jazzové zkušenosti.

Přesto má produkce tria v podstatě po celé album konstantní náladu, samu o sobě tak zajímavou, že by ani nemělo smysl utíkat z ní například k divočejší expresi, žánrovým citacím nebo k jiným radikálním změnám. Celou nahrávku lze vnímat jen na půl ucha jako příjemnou atmosféru, při větší pozornosti se zároveň můžeme kdykoliv zaposlouchat do skvělých momentů. Je to především jistota Carrierova tónu i frázování, která mi připomněla Johna Coltrana jakoby v jemnějším podání. Coltranovi je příbuzný také častý modální charakter melodických improvizací.

Zdařilý je též závěr třetí části a tedy i celé nahrávky. Přichází překvapivě a zároveň tak přirozeně, že podtrhuje celkový dojem koncertu. Výstižný citát Suna Ra, „*Play what you don't know*“ je v bookletu umístěn opravdu vhodně.

V letošním roce vydal Carrier s Lambertem též nahrávku z nepálského koncertu jejich dua nazvanou *Kathmandu* (FMR Records) a připravuje se i edice kompletu sedmi různých Carrierových koncertních záznamů v různých sestavách. Domnívám se ale, že album *Within* se v této záplavě rozhodně neztratí.

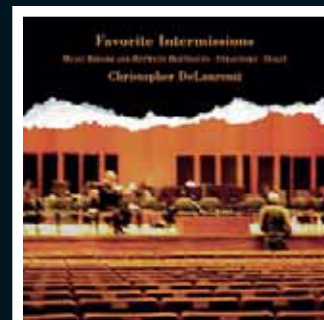
Jan Faix

Actis Furioso - 2: World People

Leo Records (www.leorecords.com)

Actis Furioso je jedna z mnoha formací Carla Actise Data, italského jazzového veterána s více než pětaticetiletou úspěšnou kariérou. Jen na značce Leo Records mu od počátku devadesátých let vyšla již pěkná řádka titulů různého stylového zaměření a v obsazení od sólových nahrávek až po orchestry. Kapelu Actis Furioso prezentoval tento saxofonista a klarinetista poprvé živým albem *Avanti Popolo!* (Splasc(H) Records, 2006), na studiové nahrávce *World People* opět přináší tak velkou dávku divoké energie a zábavy, jakou jen mohl se svými osmi spoluhráči vytvořit.

Do základní koncepce souboru patří jak funky rytmika a zajímavé dechové aranže, tak frejazzová sóla a především velké množství žánrových prvků world music z různých koutů světa. Hned první skladba *Here We Are* se od moderně jazzového začátku s pulzujícím funkovým rytmem přesune do atmosféry blízkého Východu i latinské Ameriky, možná vzdáleně inspirované Zornovou Masadou, ale v podání dvou trumpet, trombonu, tří saxofonů a rytmiky tvořené baskytarou, bicí soupravou a perkusemi. Ostatních šest skladeb pokračuje v podobném duchu. Nechybí ani občasné žánrové citace, pochody smuteční i radostné, tango, neworleanský jazz, jakoby filmové melodie nebo třeba balkánská dechovka. Kompozice *Angola* využívá kromě klasických perkusí i tradiční středoafriickou melodiku a závěrečný více než šestnáctiminutový opus *Immigrati* jako by vysvětloval, že po celou dobu vlastně nejde o jednotlivé citace, ale že všechny zmíněné i nezmíněné



prvky jsou součástí stylu kapely, kompozičního směřování jejího leadera i aranžérské práce saxofonisty Massima Rossiho, který se podílí na čtyřech skladbách. Živelnost nahrávky doplňují také občasné neumělé vokály, místy pouze výkřiky všech členů souboru. Ve spojení s freejazzovými frázemi dechových nástrojů pak Actis Furioso připomenou například i klasickou produkci Art Ensemble Of Chicago.

Odpovídající jsou i rozličné a především barevné kostýmy všech hráčů, které vhodně doplňují jejich živá vystoupení a nechybějí pak ani na fotografii v jinak poměrně stroze pojetém bookletu.

Dá se říci, že v podobném žánru existuje řada dalších nahrávek jiných interpretů a že *World People* mezi nimi tvoří přibližně lepší průměr, ale radost ze hry v dobře šlapající kapele, která z alba opravdu číší, nemůže stejně Carlu Actisu Datovi a jeho kolegům nikdo zpochybnit. Album se skvěle hodí na veselou zahradní párty, na které neurazí ani posluchače běžné populární hudby, ani radikální fanoušky Antona Webera či Petera Brötzmana, kterým se zrovna nebude chtít meditoval o svých idolech.

Jan Faix

Philip Jeck: Sand

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Po *Surf, Stoke* a 7 čtvrté album liverpoolského hráče na obstarožní gramofony, jehož název začíná na písmeno s a které obsahuje sedm tracků (mezitím Philip Jeck ovšem vydává i jiná alba). Obal s fotografiemi vzorů záclon také není novinkou a ničím novým není ani sbírka vinylových desek, z nichž Jeck získává svou hudbu. Naopak, tato kolekce černých placek je čím dál ošuntělejší a ohlazenější. Písek v názvu alba je tím živlem, který obrousil hrany někdejších skřipavých koláží, vznikajících za použití gramofonů, smyček z minidisků, efektů a jednoduchých samplerů Casio SK, do podoby hladkých oblázků. Jeckův přístup už dávno není postmoderně plundrující, připomíná spíš životní postoj „poustevníka“ uzavřeného například v antikvariátu mezi milovanými, věkem lehce páchnoucími svazky. (Možná, že je Jeck takovým Ivanem Wernischem zvuků.)

Aktuální sedmička improvizací byla nahrána během koncertů v Holandsku a Anglii. Jeckova vystoupení jsou vždy táhlým a bohatým proudem s občasnou decentní repeticí, fragmenty vystřižené z koncertních nahrávek mají pokaždé sytý zvuk a (zcela logicky) tvoří dojem hudby, která plně zněla dávno předtím, než byla puštěna. Z takto majestátního základu je pohodlně soustředit se na co nejtěsnější detaily a nechat posluchače tápat po drobnostech ukrytých pod tlustou vrstvou popraskané polevy.

Rozpoznatelné útržky použitých hudeb a přeskakující drážky desek, které – upraveny samolepkami – tvořily strojový rytmus, jsou minulostí. Současný Jeck pracuje s chybami v rychlosti přehrávání, echy a delay i dlouhatánskými smyčkami částí desek nahraných na minidisk, celek téměř postrádá ostré stříhy a plyne téměř ambientně, navíc poměrně tiše (slyš střed alba nazvaný *Shining*). Ani trojice čísel nesoucích v názvech slovo „fanfáry“ není o moc hlasitější, jen o něco výrazněji naznačuje rytmus. Samotný zvuk fanfár je měkkého, smyčcového původu. Pro vřeštící trumpety na albu není místo.

Pro vstup do Jeckova uhrančivého vesmíru je album *Sand* stejně vhodné, jako jeho tři předchůdci jmenovaní v samém začátku této recenze.

Petr Ferenc

Demons: Invisible Darkness

Demons / Dilloway: Live at the Magic Stick

AA Records (www.wolfeyes.net/aaindex.html)

„V zimě 2005 jsme – Steve Kenney a já – založili Demons. Steve sehnal v New Orleans po hurikánu Katrina poškozený syntezátor Pro One. Byl plesnivý, měl špatný síťový kabel, při hraní příšerně bzučel a nevydržel první koncert. Já jsem používal různou podomácku vyrobenou elektroniku, upravená rádia, zpětné vazby atd. Krátce nato jsem si taky pořídil

Pro One. Měl nefunkční klaviaturu a – samozřejmě – příšerně v něm bzučelo (problém špatného uzemnění). Ukázalo se, že ani tak nejde o to hrát hudbu pomocí syntezátorů, ale spíš o to zapnout je a poslouchat, jak hrajou samy...“

Autorem citovaného textu je Nate Young, člen Wolf Eyes, o nichž jistá publicistka napsala, že mají víc bočních projektů než její zadek pupínků. Jedním z nich (projektů) je tříčlenná, hudebně-vizuální skupina Demons, kterou vedle Natea Younga (kromě Wolf Eyes a Demons vystupuje ještě pod jménem Hatred) tvoří Steve Kenney (Isis & Werewolves, Pterodactyls) a VJ Alivia Zivich. Aktivní je Nate Young i jakožto vydavatel: za loňský rok vydal na svém labelu AA Records bezmála dvě desítky CD-R, DVD, kazet a vinylů. A totéž se dá říci i o dalších členech Wolf Eyes: John Olson provozuje American Tapes, Mike Connely chrlí CD-R prostřednictvím Gods of Thundra a bývalý člen Aaron Dilloway vydává na své značce Hanson.

Pokud jde o Demons, citovaný autorský komentář je velmi výstižný: mají slabost pro retro zvuky starých analogových syntezátorů, libují si v nižších frekvencích a nedílnou součástí jejich hudby jsou i vedlejší efekty jejich vybavení jako brum, praskání, šum apod. Kromě syntezátorů používají pásková echa a další klasické efekty, které ještě umocňují anachronický zvuk. Výsledkem jsou temně ambientní psychedelické repetice se sporadickými vyššími frekvencemi, připomínajícími bzučení hmyzu nad zatuchlou bažinou.

Tricetiminutové CD-R *Invisible Darkness* je kolekce pěti skladeb postavených na velmi podobném půdorysu: jde zpravidla vždy o jeden opakující se motiv, na který se v průběhu skladby nabalují další zvukové segmenty. Větší část alba se nese v meditativním duchu a agresivnějších zvuků je zde poskrovnu. Výrazněji se od ostatních skladeb odlišuje pouze osmiminutová *Self Possession*, která zvukově připomíná hudbu ke starým naivním sci-fi filmům nebo k dnes už zapomenutým vesmírným videohrám.

Album Demons / Dilloway *Live at the Magic Stick* je záznamem koncertní spolupráce Demons s Aaronem Dillowayem, který se po odchodu z Wolf Eyes věnuje převážně volné improvizaci. První ze dvou patnáctiminutových tracků začíná „jemně militantním“ rytmem, který se postupně rozpustí v nabasovaném bublání. Oba kusy jsou ve srovnání s běžnou tvorbou Demons rozdrobenější, je zde více čistě hlukových prvků a kromě typických nízkofrekvenčních vln tu najdeme i náznaky strojových rytmů (v klasickém industriálním duchu). Celkově je atmosféra *Live at Magic Stick* značně pochmurná a k meditativnosti *Invisible Darkness* má hodně daleko. Působí spíš jako soundtrack k nějakému velmi bezútešnému postkatastrofickému filmu. Soundtrack, který je natolik sugestivní, že film ani není nutné vidět.

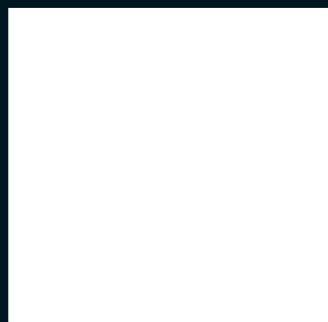
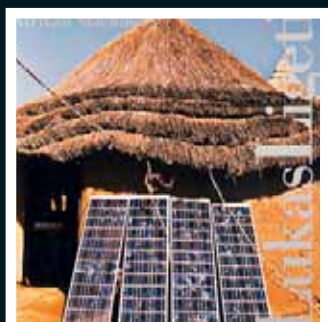
Jan Klamm

Christopher DeLaurenti: Favorite Intermissions

Francisco López: Conops

GD Stereo (www.gdstereo.com)

Zaujetí pro každodenní hluky vyděluje hudebníky věnující se field recordings z davu těch, kteří poslouchají konvenční zvuky z konvenčních zdrojů. Jedním ze zvukových špiónů je také v Seattlu působící lovec Christopher DeLaurenti, člen mnohohlavého sdružení podobně zaměřených hudebníků The Phonographers Union, autor originální desky *Favorite Intermissions* s podtitulem *Music Before and Between Beethoven – Stravinsky – Holst*. Většina lidí chodí na koncerty vážné hudby za prezentací děl, kterou hlásá předem daný program. Ne tak DeLaurenti. Jeho cílem bylo lapat jedinečnou atmosféru přestávek, kdy se hudebníci připravují na svůj výkon a návštěvníci postupně proudí hledištěm, diskutují spolu, a ve vzduchu poletuje příchut' očekávaného kulturního zážitku. Album obsahuje šest ukázek z koncertních sálů různých amerických orchestrů, které končí vždy nástupem tělesa před produkcí. Přestože nahrávky neobsahují žádnou konkrétní hudbu, dostal se autor do křížku s Hudební unií kvůli nelegálnosti pořízení všech field – nebo spíše concert



hall – recordings přes své nahrávací zařízení. Francesco Martinelli vznesl v recenzi na serveru All About Jazz otázku ohledně autorství a vlastnictví natočených kusů přestávek: „Kdo tedy vlastní práva? Autor originální hudby, nepřítomný dirigent, orchestr spojený s koncertem, nebo jednotliví muzikanti? A smí alespoň někteří z nich vlastnit práva k „dílu“, které by nevzniklo, nebýt DeLaurentiho náhodné nahrávky? A je někdo z těch „pravých vlastníků“ schopen předložit důkaz jejich vlastnictví nebo jen rozpoznat, kde práce na nahrávce začíná?“ Oblíbené pauzy (v Americe se na rozdíl od Evropy cvičí i v polovině večerního programu) jsou o čisté radosti z jedinečné atmosféry, kterou koncerty klasické hudby přinášejí. Třepetavé okamžiky soustředění se muzikantů mísí se s uvolněností diváků ústí v jeden, pokaždé jiný hlukový útvar, který si, vyjmutý z prostoru a času, ponechává část momentální atmosféry a přináší posluchači zážitek naprosto odlišné kvality, než jaký nabízí samotný koncert.

U nás známější španělský biolog a muzikant Francisco López ve svých posledních pracích uhýbá z ultraminimalistického a ultratichého pojetí směrem ke konkrétním zvukům přírody. Novinka *Conops* je intenzivní koláž složená ze zvuků přírody celého světa. Najdeme zde nálady z Brazílie, Kanady, Kostariky, Řecka, Japonska, Senegalu a Spojených států. Po spuštění nosiče ovládne plochu padesáti sedmi minut hmyz. Spíš než dokumentárními kusy Chrise Watsona je prezentovaná nahrávka inspirována prací Krause Schuwerka balancující na hraně elektroakustického experimentu a čisté komorní „přírodní muziky“. Na Lópezce nezvykle hlasitý kus přináší nerušenou, velebnou siestu s velmi pozvolným pohybem od jedné destinace k druhé. Poklidná, dalo by se říci až pastorální atmosféra nebude pro řadu posluchačů obklopených bujnou přírodou žádnou novinkou. Zato pro městské obyvatele a milovníky letních idylek bude toto album dobrým společníkem.

Pavel Zelinka

Lukas Ligeti: Afrikan Machinery

Tzadik [www.tzadik.com]

Lukas Ligeti se věnuje improvizaci (třeba v duu s Raoulem Björkenheimem), elektronické fúzi afrického popu ve skupině Burkina Electric a komponuje. Na jeho prvním CD vydaném na značce Tzadik (recenze v HV 2/05) byly skladby především akustické, v podání různých interpretů, na aktuálním druhém si naopak vystačil sám s elektronikou a samplami. S jejich pomocí se vydává zkoumat africké rytmy a zvuky v nejružnějších kolážích. V centru Ligetioho zájmu jsou polyrytmické konstrukce a kombinování různě pulsujících vrstev, v čemž jej lze vidět jako následovníka svého slavného otce Györgye Ligetiho nebo solitéra Conlona Nacarrowa a jeho komplikovaných struktur pro mechanické piano. Nahrávka *Afrikan Machinery* je plná zvuků neuroticky ubíhajících kamsi vpřed, ovšem přehledně opakujících se smyčky, u nichž bychom si mohli dupat do rytmu, moc místa nedostávají. K tomu se navíc přidává kaleidoskopicky pestrá zvuková paleta. Samplé akustických nástrojů z Afriky jsou namíchány s elektronikou či třeba zvukem cembala. Úvodní *Balafon Dance System* tak do zvuku titulního nástroje (africké verze xylofonu) vpouští postupně stále více syntetických tónů, až na konci dospěje k čistě analogovému preludování. V *Nightmare Logic* se zase pod směskou akustických perkusí a hlasů vetře rytmus archaické bicí mašinky, která jako by se snažila všechny vrstvy rytmicky umravnit a srovnat. Neúspěšně. Jednotlivé vrstvy někdy nastupují a ustupují plynule, jindy v rychlých střích. Jako příjemná změna pak působí kus nazvaný *Chimaeric Procession*, v němž se nad hučivou elektronickou prodlevou pozvolna valí syntetické i akustické akordy, bzučení nějakého hmyzu a jiné zvuky skládající se do příjemně přízračné zvukové halucinace. Problémem desky je, že hudba někdy zní spíše jako laboratorní pokus na téma: „Co se stane, když tohle všechno pustím dohromady?“ Jednotlivé složky se někdy setkají v zajímavém dialogu, často ale běží vedle sebe a čekají, zda

z toho něco vzejde. Někdy ano, někdy ne, někdy ze vši té propletenosti člověk jen dostane tik. Ovšem čím soustředěněji poslouchá, tím více to vše dává smysl, a informačně zahuštěný proud, který na první poslech působil jako chaos, vydá nakonec dost zajímavé hudby. Dá se to chápat i tak, že kus práce musí odvést posluchač sám. Skladatel mu k tomu připravil dostatek podkladů.

Matěj Kratochvíl

Scorch Trio: Brolt

Rune Grammofon [www.rune Grammofon.com]

Distribuce: Ambient [www.ambient.cz]

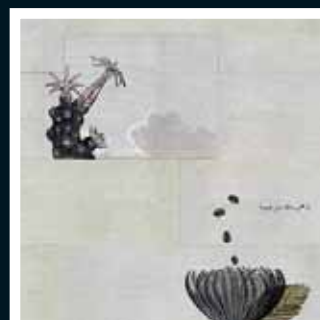
Peter Brötzmann / Michio Yagi / Paal Nilssen-Love: Head on

Idiolect [www.japanimprov.com/indies/idiolect/headon.html]

Třetí studiové album Scorch Tria vydané na prestižní norské značce opět přináší improvizovanou smršť, která jen potvrzuje právem opěvované kvality tria. Kytarista Raoul Björkenheim do svého nástroje řže s vervou sobě vlastní a v některých částech (těch klidnějších, například v *Basjen*) vymění kytaru za elektronickou violu da gimbri. To, co mě zarazilo u české koncertní premiéry Scorch Trio v pardubickém Divadle 29, že totiž basista Ingebrigt Håker Flaten je slyšet nejvíce z celé kapely, je příznačné i pro *Brolt*, a to i v těch tišších pasážích, kdy by tomu být nemuselo. Je to škoda. Snad jen v *Gaba* je zesílen (na můj vkus dostatečně, a měl-li bych označit vrchol desky, byla by to právě tato skladba, a to i proto, že ačkoli jde stejně jako v případě celého alba o plně improvizovaný kus, zdá se mi, že svého druhu logická struktura výstavby této části je subtilnější a hmatatelnější než na jiných místech. A třetí člen tria? Paal Nilssen-Love je v současnosti jedním z nejvyhledávanějších bubeníků a jeho osm desek vydaných jen za první půlku tohoto roku a zhruba 120 koncertů ročně to plně dosvědčují. Přestože je nejmladší z tria, je svým způsobem centrální osou či vyvažujícím momentem, který, když hrozí, že Björkenheim propadne exhibicionistickému úletu (ke kterému nakonec naštěstí nikdy nedejde), dokáže jej svými rapidně rychlými bicími ukočírovat (slyš *Bluring*), a naopak v tichých momentech (*Basjen*) je schopen velmi citlivě kolorovat atmosféru. *Brolt* je skvělé album, které nutí člověka pouštět si jej dokola a objevovat v něm skrytá zákoutí, přesto pro mě zůstává dosavadním vrcholem tria jeho předchozí studiová nahrávka *Luggumt*.

Druhá recenzovaná deska představuje Nilssen-Lovea v diametrálně odlišném nástrojovém seskupení než na *Brolt*. Z jedné strany Peter Brötzmann, patřící k nejdívočejším saxofonistům vůbec, a ze druhé hráčka na 21-/17-strunné koto (pozn.: tradiční koto je 13-strunné). Nahrávka byla pořízena naživo v německém klubu Manufaktur, a to sice zhruba rok a půl po vůbec prvním koncertním setkání tohoto tria. Tedy oproti Scorch, kteří spolu hrají zhruba deset let, jde o „nesehrané“ trio. (Je ale pravda, že Nilssen-Love má desky jak s Brötzmannem, tak i s Yagi.) Nicméně výsledek zaznamenaný na hodinovém disku rozděleném do třech částí ukazuje kongeniální souhru, která si ani v ostrosti ani v souhře s výše recenzovaným triem nezádá. Spíš naopak. Pokud bych měl srovnávat, tak všichni tři na *Head on* se dokážou dostat do minimálně stejně elektrizujícího varu jako „šilející“ kytarista Björkenheim; u Brötzmannova ani Nilssen-Lovea to samozřejmě nepřekvapuje, ale slyšet takhle divoce znějící koto, navíc obsluhovaná ženou, to je zážitek! A stejně tak jemnější pasáže, kde mě až překvapil Brötzmann tím, že se dokáže upozadit a nechat své mladší spoluhráče bez mentorského dozoru, občas jen „přibublat“ trochou tenoru (*Red Kites*) anebo se i na dlouhou dobu stáhnout a z téměř neslyšitelného se postupně, dlouze a divoce vracet (*Head on*). Koncert na domácí půdě (pro Brötzmannova) musel být skvělý a publikum to po závěrečné části *The Man in the Raincoat* dává zřetelně najevo. Nutné je též dodat, že pod výsledným zvukem alba je podepsán Jim O'Rourke, což jen podtrhuje, že tento extrémní free jazz či tato eruptivní improvizace, kterou přináší *Head on*, je prostě dokonalá!

Petr Vrba



Mindaugas Bačkus:

Pas de deux. Netikėčiausi duetai su violončele

Domus Artis (www.mic.it)

Algirdas Martinaitis: Oratorija Gailastingumo altorius

Dievo gailastingumo paramos fondas (www.gailastingumas.lt)

Dvě zajímavé litevské nahrávky z oblasti soudobé vážné hudby mají povahu jistých dialogů: album *Pas de deux* violoncellisty Mindaugase Bačkuse obsahuje sedm duetů pro cello a vždy jiný nástroj (případně hlas), oratorium *Gailastingumo altorius* (Oltář milosrdenství) skladatele Algirdase Martinaitise lze zase chápat jako dialog autora se svatou Faustinou Kowalskou, na jejíž texty byla skladba komponována.

Mindaugas Bačkus (*1973) do svého repertoáru sice vpouští i hudbu starších slohových období, jeho doménou je však provádění soudobých skladeb (převážně z pera litevských skladatelů), jejichž vznik také nezřídka iniciuje. Na albu *Pas de deux* (s podtitulem *Nejneočekávanější duety s violoncellem*) najdeme hned tři díla, která jejich autoři napsali přímo pro tento projekt. Mladá skladatelka Jurgita Mieželytė vytvořila jakési rozhlasové čtení Kafkovy jednostránkové povídky *Most* v litevském překladu, kde violoncello nejenže podbarvuje dramatický přednes vypravěče (znamenitého litevského herce Vladase Bagdonase), ale na bázi příznačných motivů vytváří i symbolické vazby v rámci celku. Je to poslech spíše do sluchátek, v nich skladba skýtá až mysteriózní zážitek. Titulní duet pro mezzosoprán a cello jedné z nejvýraznějších postav litevské soudobé hudby, Onutė Narbutaitė, je koncipován jako vokalizace, která graduje recitací veršů Jacquese Préverta. Autorka již při komponování uvažovala také o vizuální (taneční) složce, čemuž odpovídají mj. i čtyři prázdné třídobé takty na začátku skladby. Snad by choreografie tomuto dílu pomohla, Narbutaitė však dokáže napsat nápaditější hudbu. *Altarium misericordiae* aneb *Oltář milosrdenství* pro cello a violu da gamba Algirdase Martinaitise lze pokládat za komorní studii či črtu ke stejnojmennému oratoriu (zajímalo by mne, zda latinský název měl pouze odlišit dvě různé skladby, nebo zda tu hrají roli i počáteční písmena slov, shodující se se skladatelskými iniciálami...).

Čtvrtým a posledním litevským zástupcem na albu *Pas de deux* je Arvydas Malcys se skladbou *Horizontas vertikaleje* (Horizont na vertikále) pro cello a klarinet, která vznikla o několik let dříve než tři předchozí. Akademický duch v ní nepůsobí oměle, Malcys s danou nástrojovou kombinací dosahuje poměrně efektních témbrových proměn a strohé expresivity.

„Litevskou osu“ na albu vhodně doplňují tři kompozice staršího data od zahraničních autorů, kde jsou partnery violoncella tenorová flétna (*Duplum* Holandana Joepa Strassera), kontrabas (*Nächtliche Tänze toscanischer Jungfrauen in florentischen Gärten zur Blütezeit der Inquisition* Němce Karla Heinze Wahrena) a akordeon (*Dream Garden* Rusa Michaila Bronnera). Co činí Bačkusův projekt zvlášť pozoruhodným, jsou dramaturgická vyváženost alba a výkony interpretů.

Duchovní skladby tvoří jednu z několika linií Martinaitisovy (*1950) tvorby. Dlouho v nich převládala inspirace osobností a životem sv. Františka z Assisi, ve čtyřicetiminutovém oratoriu *Gailastingumo altorius* pro soprán, mezzosoprán, sbor a instrumentální ansámbl (do něhož byly vedle smyčcových nástrojů začleněny i varhany, bicí nástroje a lidový drnkací nástroj kanklės) si ale Martinaitis ke zhudebnění vybral texty z deníků sv. Faustiny Kowalské (1905–1938) – záznamy rozmluv s Bohem, které si tato světice začala zapisovat během svého pobytu ve Vilniusu.

Skladba souzní s proudem „nové duchovní hudby“, reprezentovaným Arvo Pärtem, Vladimírem Martynovem a mnohými dalšími autory. Je to pokorná čtyřvětá modlitba plná svěžích melodií, které nesou stopy vlivu jak středověké, renesanční a barokní hudby, tak litevských lidových duchovních písní zvaných kantičkos. Martinaitis záměrně pracuje místy až s návinými melodicko-harmonickými postupy (což je ostatně příznačné pro celou jeho tvorbu),

dociluje jimi prosvětlenosti, jež koresponduje s povahou textu. Kompozičně a umělecky to je ale všechno na výši: nevyumělkované, logické a působivé. Nahrávka půvab skladby jenom podtrhuje: byla pořízena v dubnu 2007 ve vilniuském kostele sv. Kateřiny v podání předních litevských interpretů (komorního sboru Aidija pod vedením Romase Gražinise, sopranistky Gintarė Skerytė, mezzosopranistky Levy Prudnikovaitė a příležitostně sestaveného instrumentálního ansámblu), a zaznamenává tak podmanivou atmosféru živého a – ač premiérového – též přesvědčivého provedení.

Vítězslav Mikeš

Tape: Milieu Plus

Minority (www.minorityrecords.com)

Pražské vydavatelství přichází s reedicí pět let starého alba švédského tria Tape. Původně vyšlo na značce Häpna, jejímž spolujednatel je první jmenovaný z trojice Johan Berthling, Andreas Berthling a Thomas Hallonsten. Deska vychází obohacena o dvě skladby (proto změna názvu z *Milieu* na *Milieu Plus*), celkových dvanáct kousků hudby je rozloženo do čtyř stran žlutě průhledného vinylu. Připočteme-li pěkný obal a skutečnost, že album vychází v číslovaném nákladu 500 kusů, máme před sebou opravdu dobře vyvedený artefakt.

Tape jsou tichými kouzelníky komorních nálad vznikajících z šelestivých bicích, terénních nahrávek, decentní elektroniky a – především – táhlých kytarových vybrnkávání. Ke slovu se dostanou i naivní melodie klavíru, cinkání, náznak praskotu gramofonu a bzučivé akordy jakýchsi varhánek. Po celou dobu svého trvání album nezmění tempo a náladu, která by se dala charakterizovat slovy postrock a kotlík. Tape nejsou monumentální jako Godspeed You Black Emperor či uhrančiví jako Labradford (nemluvě o dravosti předků všeho postrocku Faust), ani okázale hermeticky podivní jako současný freakfolk či alespoň lehce spříznění kolegové kolem finského vydavatelství Fonal. Jejich produkce sice všechny jmenované chvilky připomene, je ale mnohem přímější a méně krkolomná.

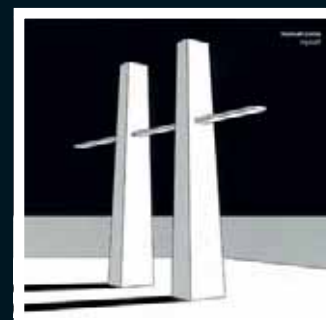
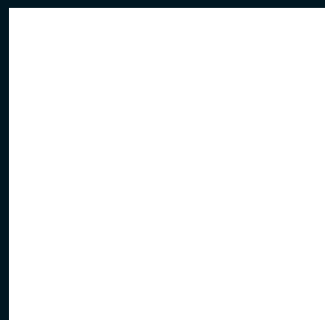
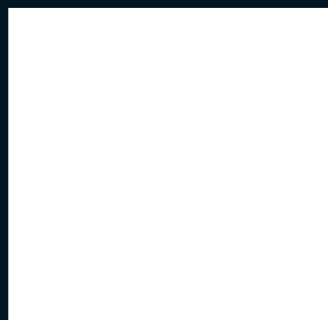
Od první písně posluchač snadno odhadne, jak bude znít celek, a nebude v tomto směru nijak překvapen. Tape mají svou poetiku rádi a nehodlají z ní ustupovat směrem k většímu experimentu, ani k mainstreamu (což by ani nešlo – už teď jsou mnohem „hodnější“ než všechen střední proud). Táhlé instrumentální kolovrátky, pomalé tak, že jednotlivé zvuky občas neleží na sobě, ale za sebou, jsou příjemnou zvukovou ilustrací dohasínajícího krbu za vlahého podzimního večera. Tape zkrátka hrají hezkou hudbu.

Petr Ferenc

Flying Lotus: Los Angeles

Warp Records (www.warprecords.com)

Steven Ellison alias producent Flying Lotus žije v Kalifornii, nicméně jeho druhé dlouhohrající album *Los Angeles* vychází na druhé straně oceánu – na britské značce Warp Records. Zatímco jeho debut *1983* tížil příliš velký stín velikánů abstraktního hip hopu, novinka jeho styl zachycuje ve stavu divoké vegetace, kde se k pomalým hiphopovým beatům roubuje dubstep, glitch a „dementní“ r’n'b. *Los Angeles* skvěle zapadá do aktuální vlny na elektronické scéně, kterou publicisté trochu zoufale pojmenovali *wonky*. Slovo *wonky* znamená v češtině přibližně něco jako *švihlý* nebo *nepadnoucí*, a první poslech alba dá na srozuměnou, že je to označení přece jen výstižné. Ellisonovy beaty cvakají v různých rychlostech a jakoby jen náhodou se občas potkají. Doplnějí je glitchové efekty praskání, šumové nepatřičnosti, neučesané zvuky z prehistorických počítačových konzolí a smyčky z lo-fi zvuků. Žádná recenze neopomene zmínit, že Ellison je prasynovec jazzové experimentátorky Alice Coltrane. Možná je to v genech, ale má skvělý cit pro evokaci zkouřených nálad, při kterých běžné vnímání jemně ujíždí do stran. Album *Los Angeles* je vlastně sbírka instrumentálních miniatur, beat udá náladu, přidá se nějaký motiv, případně



nízkofrekvenční basa, všechny smyčky se roztočí a za chvíli se jde dál. Ve zdánlivé nedokončenosti je však velká síla, nový rozměr dostávají skladby v plynulém toku desky, kterou se vyplatí poslouchat v jednom kuse. Některé motivy (překvapivě hlavně rytmické) se proplétají více skladbami, a album středně stopáže 36 minut tak působí jako jednolitá masa. Zatímco Ellisonovi „wonky-souputníci“ jako Samiyam, Rustie, Hudson Mohawke nebo Harmonic 313 si zatím troufají maximálně na čtyřpísňové EP, Flying Lotus natočil koherentní album, které na poli abstraktního hip hopu svou kvalitou snese srovnání mezi nahrávkami z poslední doby snad jen s posmrtně vydaným počinem J Dilla *Donuts*.

Karel Veselý

FURT plus: equals

Psi (www.emanemdisc.com/psi.html)

Elektronické duo FURT (Richard Barret a Paul Obermayer) je na této desce rozšířené vždy o jednoho z šestice zkušených improvizátorů, kteří byli součástí společného projektu fORCH, zaznamenaného na 2CD *spin networks* (viz recenzi v HV 6/07). Jelikož ale Barret s Obermayerem ovládají celkem tři počítače a sami se považují za „něco, co by mohlo být nazváno jedním nástrojem“, nelze říct, že by šest kusů *Solution (A–F)* hrála tria. Nejde však ani o dua, neboť FURT při hře vždy s jedním z hudebníků používají jeho zvuk (zaznamenaný při předchozím hraní) jako sampl, a tak rozeznat, kdy je zdrojem zvuku elektrický či akustický nástroj, se stává zajímavým a dobrodružným momentem při poslechu tohoto již čtvrtého počínu FURT vydaného na labelu Evana Parkera. Hlavním mottem je tedy opět interakce akustických a elektronických nástrojů, kdy (pro mě osobně) nejsilnějšími partnery elektroniků jsou v těchto duelech dechy a „dechy“. Především neúnavný vokální ekvilibrista Phil Minton, který opět potvrzuje, že jeho „jazyk“ – bručení, mručení, krkání, hučení, ševelení atd. – je víc než zdatným protivníkem elektroniky v rukách dua FURT. Ve chvíli, kdy zní „dvojité“ Minton, dostává úvodní *Solution A* nečekaně plastické dimenze přirovnatelné optické proměně dvojrozměrného prostoru ve 3D. Obdobné atmosféry pak dosahuje i druhý vokál na disku, který patří Ute Wassermann. Třetím „dechařem“ je nezaměnitelný saxofonista John Butcher, který v určitém momentě elektronické duo plně zastíní svým nekompromisním cirkulujícím vibratem, a přestože se elektronika jen tak nevzdá (chvillemi má člověk pocit, že jde opravdu o soubor), kapituluje. Ostatní hráči na *equals* (Rhodri Davies, Paul Lovens a Wolfgang Mitterer) kvalitativně nezaostávají za již zmiňovanými, nicméně jejich *Solutions* jsou jemnější a, řekl bych, více ovládané taktovkou FURT. Závěrečná (sedmá) skladba patří pouze hlavním protagonistům CD, kteří tak – i vzhledem k podmanění si nasamplovaných spoluhráčů – dávají jasně najevo, kdo má tento elektroakustický opus plně pod kontrolou. A nebýt přiložených informací, posluchač by mohl snadno nabýt dojmu, že jde o další záznam okteta, jak jsme již mohli slyšet na *spin networks*. Furt skvělý!

Petr Vrba

Noise Pictures Projects: Arkaim

Noise Pictures Projects

(www.noisepictures.com, jan.faix@seznam.cz)

Poslední nahrávka pražských Noise Pictures, „volného sdružení hudebníků se zájmem o zvukové experimenty a spontánní improvizaci“, jak napsal klavírista a jeden z jejích členů Jan Faix ve svém článku o letos zemřelém kytaristovi ruského původu a iniciátorovi projektu, Borisí Gaglojevovi (HV 2/08), nese název podle unikátní archeologické památky, nacházející se v tzv. „zemi měst“ uprostřed jihu ruské stepi. Bohatá členitost pravděpo-

dobně důmyslně propočítaného kruhového půdorysu a záhadnost tohoto starobylého místa (města?, observatoře?) jako by se přímo odrazily na nahrávce, za níž stojí oba zmínění hudebníci, Jan Faix a Boris Gaglojev: *Arkaim* je složitě strukturované, poslechově náročné a svým způsobem tajemné album. Posluchačům nic neusnadní ani verbalizovaný program, který navádí k vnímání skladby coby „*hudební fantasie o neuvěřitelné cestě mladého, ovšem nadaného evropského pterodaktyla s vynikajícím sluchem a ojedinělým smyslem pro rytmus do tajemné země zvané Arkaim, obývané vegetariánskými saněmi, hluchými kyklopy a zákeřnými upířími rostlinami, které lze spatřit pouze v infračerveném světle. Sedm částí tohoto neobyčejného, ale zcela pravdivého příběhu vypráví o hrdinových dobrodružstvích, jeho smělých činech a šťastném návratu.*“

Hodinovou „arkaimskou štreku“ však stojí za to absolvovat; navzdory své nesnadnosti totiž není nepřístupná. Zaujme už svým jakoby „archaickým“ zvukem ve smyslu možné akustické „výbavy“ dávných dob, zprostředkované samozřejmě dnešním hudebním – v daném případě jazzovým, více či méně experimentálním – výrazem. Spousta zvuků perkusivní povahy roztroušených po celé skladbě, syrové kytarové tóny, chladný cinkot celesty, krátký vstup flétny, „vesmírné“ zvuky, partie, v nichž klavír vystupuje spíš jako bicí nástroj (rozeznávání strun apod.), to vše jako by mělo posluchače přenést do éry časově nám notně vzdálené.

Dominantní úloha na nahrávce přísluší klavíru, jehož part zajišťuje i kontinuitu všech sedmi zvukově a proporčně různých, logicky však na sebe navazujících částí. Faixova improvizace, podepřená zdatnou technikou, je na jedné straně zdánlivě fragmentarizovaná pod vlivem momentálního zaujetí pro právě nalezené nápady, současně je ale vedená jasnou představou o celku, což v maximální míře dokazuje zvláště v první – nejdelší – části. Při jejím poslechu se mi intenzivně vybavil klavírista Simon Nabatov, ale přiznávám, že se mi těžko hledají vhodná slova pro obhajobu této paralely, neboť vznikla spíš v rovině pocitu.

Gaglojevovy partie by se sotva daly označit jako „kytarové“. Jeho midi kytara slouží jako zdroj množství zvuků, exponovaných však v duchu naznačené „moderní starobylosti“. S trochou nadsázky by se dalo napsat, že Faix „hraje“ a Gaglojev „experimentuje“. Oba se v tom ale skvěle doplňují.

Arkaim by mohl být smělou odpovědí kritikům konstatujícím větší či menší stagnaci jazzu v českém prostředí. Musel by však patrně vyjít na značce s širším dosahem. Rozhodně by si to zasloužil.

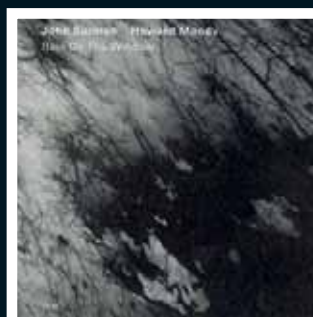
Vítězslav Mikeš

Manuel Zurria: Repeat!

Die Schachtel (www.die-schachtel.com)

Mohou být bezmála tři hodiny hudby pro sólovou flétnu zajímavým poslechem? Italský flétnista Manuel Zurria, člen ansámblu Alter Ego (jejich nahrávku *Sinking of the Titanic* Gavina Bryarse jsme recenzovali v HV 1/08) právě takovou koňskou dávkou, rozloženou na třech CD, vytvořil. Pokrývá hudbu posledních tří dekad, nejstarší skladba pochází z roku 1978, nejnovější byla napsána v roce 2005. Ve většině případů vlastně nejde o sólovou flétnu v pravém slova smyslu. Nástroj je tu elektronicky klonován pomocí playbacku nebo elektronických efektů, je doplňován terénními nahrávkami, hlasy a ve dvou případech cembalem, u nějž se vystřídají Maria Grazia Bella a Salvatore Carchiolo.

Název desky dává tušit, že repetice budou mít v této hudbě hlavní slovo; a hned úvodní *Pebble Playing in a Pot* (1980) maďarského průkopníka minimalismu Lászla Sáryho míří tímto směrem. Rytmicky pulsující minimalismus, zastoupený vedle dvou kusů Sáryho také miniaturou Louise Andriessena *De Lijn* (1986) „odbytou“ za méně než jednu minutu, doplňuje jeho meditativnější varianta, spojená hlavně se jménem Arvo Pärta. Sáryho *Pari Intervallo* (1976–1980) zní v Zur-



riově podání, jako by ji hrál vítr na nějaké obří roury. Ovšem minimalismus je (naštěstí) jen jednou ze složek dramaturgie. Luc Ferrari ve skladbě *Madame de Shanghai* (1996) pracuje s koláží hlasů a hluků, do níž flétny (opět namnožené) vstupují s dlouhými odmlkami, *Landscape ad Hoc* (1980) Zoltána Jeneyho zase proti flétně staví všelijaké ptáčky a vlny syntetického zvuku (výsledek se dostává nepříjemně blízko k newageové hudební kulise).

Zurriova kolekce je ze dvou třetin eurocentrická, prostřední disk je vyhrazen Američanům doplněným kosmopolitou jihoafrického původu Kevinem Volansem. Právě jeho *Walking Song* (1984) pracuje se slyšitelnými africkými inspiracemi, které ovšem obohacuje výrazně neafrický zvuk cembala. Americkou hudbu zastupuje John Cage, jehož *Ryoanji* (1984-6) zde zní velice „japonsky“ a flétna Manuela Zurrii se tu blíží typickému zvuku své japonské příbuzné šakuhači. *Trio for flutes* (1972) Mortona Feldmana je postavené na dlouhých tónech a souzvucích přelévajících se mezi zneklidňujícími disonancemi a jejich uvolněním. Na přechodech mezi disonancí a konsonancí staví i Alvin Lucier, jehož *947* (2001) představuje jen další variantu postupu, s nímž pracuje již dlouhá léta. Zvuk flétny se střetává se „sinusovým“ zvukem tónového generátoru, jehož frekvence se postupně posouvá, a proměnlivé odstupny mezi zvukem flétny a generátoru místy tahají za uši, aby jim pak na chvíli daly odpočinout. Americký minimalismus je zastoupen Tomem Johnsonem, jehož důsledně matematický přístup (v případě skladby *Kirkman's Ladies – Rational Harmonies in Three Voices* z roku 2005 to je odpočítávání dnů a týdnů prokládané jednoduchými trojzvuky) zde jasně ukazuje své limity – cosi tomu chybí, aby se z možná zajímavé myšlenky stala zajímavá hudba.

Minimalistickou či „dlouhotónově meditační“ linii doplňují skladby kontrastní a řekněme méně posluchačsky jednoduché. *Imagine Fenicia* (2000) Salvatora Sciarra nebo *Ritorno a Cartagena* (2001) Stefana Scodanibbia pracují hlavně s netónovými zvuky flétny: klapáním naprázdno a úsečnými nárazy dechu. Jonathan Harvey v *Ricerare una Melodia* (1987) za pomoci elektronického echa provádí jakousi dekonstrukci melodie a Scodanibbiova skladba *Voyage Resumed* (2005), která uzavírá poslední disk, rozvíjí nad basovou prodlevou expresivní, až freejazzově znějící jízdu.

Je fascinující, kolik poloh může mít hudba pro flétnu, nástroj běžně asociovaný především s přednesem něžných pastorálních melodií. Díky skvělé dramaturgii (o kvalitách provedení nemluvě) lze na úvodní otázku odpovědět kladně.

Matěj Kratochvíl

Mathias Eick: The Door

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Osmadvacetiletý norský trumpetista Mathias Eick je znám našemu publiku především jako jeden z hlavních členů dnes již legendární nadžánrové formace Jaga Jazzist. Na své první sólové nahrávce ale přináší autorskou hudbu jiné koncepce, a tedy i odlišného charakteru. Základní obsazení kvarteta (vedle Eicka ho tvoří Jon Balke – piano, Audun Kleive – bicí, Audun Erlien – baskytara) místy doplňuje též steel kytara Stiana Carstense na doprovodné playbacky Eickovy akustické kytary a vibrafonu.

Už první, titulní kompozice ukazuje, že jde o silné album překračující i tak vysoký standard, jakým se právem honosí produkce vydavatelství ECM. Do tichého rytmizování na klavírní struny za přizvukování baskytary a bicích začne hrát trubka baladické zpěvné téma. V průběhu osmi minut pak kapela především perfektní kolektivní hrou skladbu plynule vygraduje téměř do rockové intenzity, ve které ale hudba neztrácí nic ze své intelektuální hloubky. Neokázalý fragmentární závěr se pak objeví opět naprosto přirozeně. V obdobném duchu pak pokraču-

je i zbylých sedm skladeb. Abstraktní pasáže jsou v rovnováze s přímočarými myšlenkami, nechybí ani zvukové experimentování, lyrická jednoduchost nebo groove. Vše má na nahrávce svou funkci a naopak nic nepřebývá. Melodika místy připomíná jazz, občas lehce garbarekovské folklórní nálady, ozvou se ale i ohlasy chopinovského romantismu.

Celý soubor předvádí vynikající souhru a lehkost ve vzájemné komunikaci, úžasné jsou však i individuální instrumentální výkony. Především pianista Jon Balke je zde ve špičkové formě. V Eickově hráčském stylu by bylo možné hledat momenty, které jsou blízké Tomaszowi Stańkovi, Nilsu Petteru Molvaerovi, Cuong Vu a mnoha dalším, chvilky se připomenou i jeho „domovští“ Jaga Jazzist, nicméně za zásadnější považuji fakt, že Eick obecně přináší vlastní osobitý styl schopný vyjádřit širokou škálu nálad a otevřený dalšímu hledání.

Název alba je na místě, autor nám tu opravdu otevírá pomyslné dveře do svého hudebního světa, který například aktivity Jaga Jazzist odhalují pouze zčásti. Předpokládám, že se od něho dočkáme ještě řady příjemných překvapení. Ve mně si zkrátka Mathias Eick získal velkého fanouška a zároveň mne poučil o tom, jak špatně se mi píší recenze o dílech, jimž lze těžko něco vytknout.

Jan Faix

John Surman & Howard Moody: Rain On The Window

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Varhany jsou nástroj, který má i současný posluchač stále spojený s duchovním prostředím a vážnou atmosférou. Pokud se však zaposloucháme do nové nahrávky, jež vznikla z kooperace Johna Surmana a Howarda Moodyho, může se nám tato základní představa o varhanách dosti rozšířit.

Tito dva britští umělci spolu v minulosti pracovali již několikrát, ale spíše v pozicích sólista – dirigent. Poprvé na desce *Proverbs And Songs* (ECM, 1998), která zatím možná nejlépe ukazuje Surmanův vztah k duchovní hudbě a starým textům. Později Surman též komponoval pro Moodyho těleso Sarum Orchestra. Nové album *Rain On The Window* je oproti těmto předchozím spolupracím odlehčenější. Oba aktéři zde spolu stojí poprvé sami jako rovnocenní instrumentalisté, autoři a improvizátoři. Mezi patnácti kratšími kusy natočenými v krásné akustice chrámu Ullem v Oslu tak najdeme autorské kompozice, improvizované kusy i variace na tradiční písně.

John Surman je hráč, který je schopen skrze své nástroje (zde používá soprán saxofon, baryton saxofon a basklarinet) vyprávět poutavé příběhy. V improvizacích je umírněný, dává si záležet na melodických frázích a i v několikaminutových plochách je u něj stále zřetelná logická výstavba i neustálá blízkost k základní myšlence a charakteru dané kompozice. To demonstrují například část *Circles I. a II.* nebo *Stained Glass*.

Howard Moody se zase ukazuje jako varhaník neustále experimentující se zvukovými možnostmi svého nástroje. V jeho produkci je slyšet respekt k tradici od starých chorálů až k Olivieru Messiaenovi a zároveň i nadhled soudobého hudebníka. Osobitou vážnost má jeho sólová kompozice *Tierce*, ale v titulní skladbě *Rain On The Window* například dosahuje se Surmanem až odlehčené filmové nálady, v *The Old Dutch* se dokonce vtipně přibližuje lidovému flašinetáři a svého kolegu doprovází se zkušeností z jazzu. Některé varhanní pasáže mi připomněly i kompoziční postupy Mariána Vargy z období klasické sestavy Collegium musicum. Ukázkou kongeniální komunikace je toccatová miniatura *Dancing In The Loft*, ve které by, myslím, málokdo poznal čistě improvizovaný kus, kdyby se k tomu sami tvůrci v bookletu veřejně nepřiznali. Hezkým momentem je také vzletná kompozice *A Spring Wedding*, kterou John Surman napsal při příležitosti svatby



svého syna Bena (spolupracuje s otcem jako znalec elektroniky) a Minye DeJ-ohnette, nejstarší dcery slavného bubeníka. Celé album je zkrátka plné rozličných nálad a žánrových prvků, dohromady však působí sympaticky kompaktně, přestože se na počátku mohlo zdát toto nástrojové obsazení jako zvláštní. **JanFaix**

Kašpar von Urbach : Selfbondage

KLaNGundKRACH (www.klangundkrach.net)

V pořadí již čtvrtým počinem labelu KLaNGundKRACH je druhé studiové (a čtvrté celkově) album Kašpar von Urbach. Obalem i názvem *Selfbondage* pražské trio prozrazuje fascinaci bolestí a dá vzpomenout na *Music For Bondage Performance* (1991) projektu Merzbow. Metoda je podobná jako u Akity (alias Merzbow), který míchal efektované nalezené zvuky na hraně bolestivých frekvencí. Je to pro KVV krok novým směrem, který naznačil už loňský koncertní split s RUIIU. Tři roky po minulém studiové desce *Frikce* se tato trojice úspěšně odřízla od neubautenovského industriálu a zádumčivých českých textů a nabrala směr k nekompromisnějším hlukovým výbojům noise. Posledním „čitelným“ nástrojem zůstala elektrická kytara, která se ve skladbách *E.C.P.* a *That Stuff* vynoří s pomalými, existenciálními melodiemi, které mohou pro běžné rockové publikum sloužit jako záchytné momenty. Jsou sice dokonale obalené do zlověstných ruchů, ale introvertní jimorrissonovský zpěv v angličtině sklouzává do útrpné rockové manýry. Obrazně (a s nadsázkou) řečeno: zatímco Merzbow nechává svazovat své posluchače a přivádí jim bolest/slast vtažením do děje své hudby, KVV ve dvou zmíněných skladbách dávají na odiv vlastní civilizační úzkosti a působí bolest/slast především sami sobě. Verze *That Stuff* je navíc docela podobná živému provedení ze zmíněného koncertního CD. Zbýlé čtyři skladby jsou z jiného těsta – nabízejí abstraktní, neadresný a neúprosný noise. V *Nausea, My Dear* se skvěle pracuje s tichem, jehož použití vytváří děsivou předtuchu, zatímco impozantní jedenáctiminutová *Selfbondage* působí umírněnou agresivitou a zvukovou originalitou. Podobně jako první katalogové číslo KLaNGundKRACH – KLAMMova *the real birth of modern medicine*, je i *Selfbondage* sympatickým vybočením z proudu „kovového“ industriálu, kterým se český noise dlouho zabýval. Je to cesta z domácího rybníčku do rozlehlých vod mezinárodní extrémní avantgardy. **Karel Veselý**

Einleitungszeit: Die Infektion der Geburt

Hirnlärm (http://einleitungszeit.industrialgallery.com)

Nejnovější CD československé industriálně noisové špičky tradičně vyšlo vlastním nákladem, jeho obal tentokrát není rukodělnou skládačkou z kartónu, drátu či kovu, ale luxusně vyhlížejícím digipackem vytvořeným fotografem a výtvarníkem Janem Krumlem. Změnila se i sestava skupiny, zakladatel a mozek Einleitungszeit Richard Norg dodal konceptu a samplu, realizace byla na bedrech českých VO.I.D, jejichž členové (Martin Jarolím a Robert Hnát) se tímto albem ocitli v řadách Einleitungszeit.

Navzdory změně sestavy se jedná o typickou desku československého období skupiny včetně německých textů o střetávání gynekologie s elektřinou, ohněm, civilizační agónií a průmyslovou nehostinností. Desítka skladeb vyrůstá z neuchopitelného ambientu, znějícího jako by vrtníci a píjající elektronika oživila do podoby zvláštních organismů. Nad hladinu těchto uklidňujících zvuků se náhle vyhupují nepravidelné kry hluků, jejichž zjevení má mnohdy povahu mučivě zpomalených záznamů ničivých erupcí. Nepravidelný rytmus a mistrovské pohrávání si s časem a napětím jsou trademary Einleitungszeit už mnoho let a vydobily skupině neotřesitelnou pozici v čele světového postindustriálu, který je většinou buďto zcela rytmický, nebo prvoplánově neorganizovaný. Tři skladby jsou sub-

tilně recitovány Alexandrou Suchou, jejíž sotva slyšitelný šepot je doprovázen napjatým „tichem“ – přesněji řečeno ozvěnami zvuků, které neslyšíme a z nichž zbývají jen odražené náznaky, dva kusy svou rytmickou pravidelností a zvukem kovů připomenou tvorbu VO.I.D.

Infekce porodu je album, které příznivce Einleitungszeit možná nepřekvapí, ale rozhodně ničím nezklame. **Petr Ferenc**

Byetone: Death Of A Typographer

Alva Noto: Unitxt

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

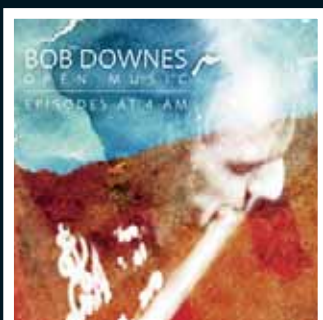
Vydavatelství Raster-Noton po dvou zajímavých albech Ryoji Ikedy a projektu Kangding Ray (viz dvojrecenzi v minulém čísle HV) přichází s dalšími novinkami, tentokrát od svých zakladatelů – Olafa Bendera a Carstena Nicolaie. První z nich je asi nejznámější coby Byetone. Už jeho předchozí příspěvky pod tímto jménem včetně debutové desky *Feld* pasovaly tohoto dlouholetého harcovníka (ještě v době existence NDR působil s třetím zakladatelem labelu, Frankem Bretschneiderem, v partě AG Geige) do popového křídla click'n'cutové oblasti. Aktuální album Berner natočil během jednoho zimního víkendu v německé metropoli. Spíše než v prvoplánové, mrazivé zachmuřenosti je studené období roku podané jako ztlhlý čas, kdy je puls ulice střídán statickým tichem, do něhož se ozývají monotónní „hlasy“ ledničky, karmy, nástěnných hodin a odtikávajícího starého plynoměru. Nehlásí se beznadě, to se jen tep metropole přesunul z pravidelných hlukových cest bulvárů do jiných rovin bohatého zautomatizovaného místa, jakým je Berlín dnešních dní. Proto jsou rytmy Byetone přehlednější a nálada klidnější, než u kolegů z téhož vydavatelství. Zbytek výsostných prvků je však obdobný – industriální efekty vs. lékařská čistota, click'n'cutové příspěvky a maximálně odosobněná atmosféra. I pop má své nesčetné podoby.

Carsten Nicolai je v hudebním světě známý jako Alva Noto. Na novince se po sérii odvážnějších úroků směrem ke komplikovanějším akustickým experimentům vrátil k tanečnímu podhoubí, z něhož jeho hudba vzešla. Album je rozčleněno do dvou částí. Základní sada skladeb označených pouze „u_o“ vznikla po hotelových pokojích během Nicolaiova japonského turné v loňském a předloňském roce. Právě japonská zkušenost měla skrze jméno vyhlášeného tokijského klubu Unit dát název i celému albu. Poměrně zásadní příspěvek – textový portrét hudebníka z pera „zvukového básníka“ Annie-James Chatona – pak rozšířil název o poetickou koncovku txt. Alva Noto se „pohybuje“ v klubovém rytmu 120 úderů za minutu, ale stejně jako celá jeho tvorba, i tato deska přes svou roztančenost pulzuje nekonečnou variací lupanců, hluků a šumů. Je to v jistém smyslu spojnice mezi abstraktním experimentem Ryoji Ikedy a Byetone. Závěr alba obstarává patnáct experimentů vzniklých přeměnou čistých dat programů, obrázků v podobě .jpg a dalších digitálních souborů do zvukové podoby. **Pavel Zelinka**

The Threshold HouseBoys Choir: Form Grows Rampant

Threshold House (www.thresholdhouse.com)

Threshold HouseBoys Choir je značkou, za níž se skrývá elektronický manipulátor a výtvarník Peter Christopherson, spoluzakladatel legendárních spolků Throbbing Gristle, Psychic TV a Coil. Ten od zániku posledně jmenovaných, způsobeného smrtí jeho dlouholetého uměleckého a životního partnera Johna Balance, žije a pracuje v Thajsku, kde – aby se vyhnul nahrazování nenahraditelného – připravuje zcela virtuální skupinu, jejíž



zvuk, hlasy a podoba budou výhradně dílem jeho počítačových manipulací. Aktuální album, které vyšlo coby CD a DVD, je, jak sám autor přiznává, prvním krokem na dlouhé a složité cestě k dokonalosti, již je ještě nutno ujit.

Album je inspirováno thajským náboženským rituálem, který Christopherson natočil na jednu videokameru v roce 2003. Skupina mladých chlapců pod vedením duchovního učitele dosahovala pomocí tance a sebezraňování extatických stavů. Nikterak dokonalý videozáznam je zpomalen a doplněn působivou hudbou, která v kombinaci s obrazem vytváří dojem nehmotných bezčasých halucinací. Stejných pět skladeb je obsažených i na audio CD, majitel alba si tedy může vybrat, chce-li být jen posluchačem, nebo i divákem – těm, kterým by připadly některé záběry na DVD příliš drastické, Christopherson ohleduplně nabízí možnost vychutnat si jeho hudbu bez nich.

Threshold HouseBoys Choir navazuje tam, kde skončili Coil. Minimalistické repetice sinusových frekvencí nezatěžkaných basovým pulsem jsou doplněny střídavými náznaky zvuku skutečných nástrojů – dechů a zvonků – a především bezeslovnými hlasy, které nezapírají svůj počítačový původ. Jejich třepetání a nevyzpytatelnost velkou měrou určují atmosféru nahrávky, zpěv na pomezí života a stroje je opravdu napínavý a nejedná se jen o laciný efekt, ale o jeden ze základních kamenů nového hledání.

Peter Christopherson nemá potřebu prvoplánově šokovat nepřátelskými zvuky a ostrými, „lekačkovými“ střihy, jeho tvorba je na první poslech velmi vstřícná, avšak s nemalou dávkou pod povrchem bublající a občas děsivé umanutosti někoho, kdo, jak se zdá, dohlédne o něco dál než jeho bližní. Vynikající album pochopitelně osloví především fanoušky Coil. Hlavně asi ty, kteří si oblíbili alba *Moon's Milk*, *Constant Shallowness Leads To Evil* či „posmrtné“ *The Ape Of Naples*.

Petr Ferenc

Bob Downes Open Music: Episodes at 4 am

Trevor Wishart: Machine

Paradigm Discs (www.stalk.net/paradigm)

Vydavatelství Paradigm Discs často opraňuje starší nahrávky, které si i po letech díky své neotřelosti zachovávají svěžest. To je případ i obou recenzovaných alb, která vyšla původně v první polovině sedmdesátých let.

Bob Downes vešel do širšího povědomí především jako jazzový flétnista, vynávající koncept tzv. otevřené hudby (ve více významech tohoto slovního spojení – hudby otevřené různým hudebníkům, vlivům apod.). *Epizody o čtvrté ranní*, vydané na jeho vlastní značce Openian, však ukázaly spíše jeho experimentálnější polohu, zahloubanou do kvalit zvuku. Vznikly na objednávku Velšského tanečního divadla jako součást pohybového představení s názvem *Palace at 4 am* (v choreografii a režii Davida Nicholase), inspirovaného stejnojmennou sochou z počátku třicátých let minulého století od Alberta Giacomettiho. Jde o cyklus krátkých, orientálními kulturami ovlivněných kusů, v nichž Downes spolu s Wendy Benkou používají širokou škálu nejrozličnějších nástrojů – flétny, saxofon, perkuse, citeru, cimbál, cello, telefon, vodní čerpadlo, skleněnou nádobu a řadu dalších (a také dva mikrofony a magnetofon Revox A77), jejichž množství je však téměř nepostřehnutelné, neboť jejich zvuky často slouží pouze k vytvoření barvitější zvukové „obálky“. Jednotlivé části cyklu jsou skutečně jen jakési epizody, které ale nevyžadují následného rozvinutí: v rámci celku vystupují jako plnohodnotné složky vyšší struktury. Reedici provází různorodý bonusový materiál, vytvořený v letech 1972–2005.

Rozsáhlá elektroakustická kompozice Trevora Wisharta *Machine* s podtitulem *An Electronically Preserved Dream* vyšla v roce 1972 jako součást kompletu tří LP *Electronic Music From York*. Navzdory svému názvu i původnímu Wishartovu úmyslu zpracovat zvukové samplý pořízené v továrnách, elektrárnách apod. je většina

zvukových zdrojů ve výsledné podobě této pětidílné skladby poněkud jiné povahy – nárazy větru, nahrávky etnické hudby z Bali či Japonska nebo i Palestrinovy mše, šumy a signály rádia, hluková změť zaznamenaná při vyslání sondy Apollo 11 k Měsíci atd., to vše ale v elektronickém opracování zvukově k „tovární“ akustice směřuje. Důležitými vrstvami jsou však i lidské hlasy, a sice v podobě sborového zpěvu a mluveného slova (polyfonního čtení z různých manuálů k přístrojům apod. a sólového vypichování několika slov). Důmyslná práce s materiálem i jeho evoluce prozrazuje Wishartovo solidní kompoziční myšlení. Popis vzniku složité struktury spolu s detailními pokyny pro lidské hlasy dávají dohromady svého druhu „partituru“, která je otištěna v bookletu. V osobitém spojení technického a lidského prvku je *Machine* monumentálním vyjádřením moderního věku.

Vítězslav Mikeš

Steve Cohn: Iro Iro

Szilárd Mezei Ensemble: Nád / Reed

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

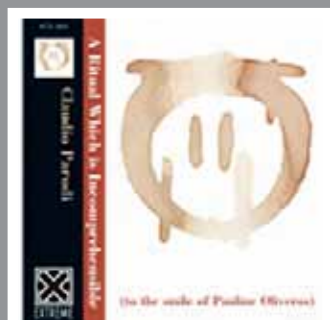
Zatím poslední zásilka od Michela Passarettiho, uměleckého šéfa labelu Red Toucan, mě velmi potěšila hned ze dvou důvodů. To, co předvádí kvarteto pod Cohnovou taktovkou, je sympatická podoba současného jazzu, která se nebrání invenčnímu užití etnických nástrojů jako flétna šakuhači, hoboj hičiriki, roh šofar či zřejmě nejstarší nástroj indického subkontinentu ektara („jednostrunka“). V případě druhého alba je příjemné zjištění, že kanadské vydavatelství, které produkuje zhruba dvě až tři alba ročně, vydalo desku poměrně mladému maďarskému skladateli.

Iro Iro se skládá ze čtyř skladeb pojmenovaných podle japonských pozdravů během různých částí dne, a představuje tak „hudební“ průběh dne od ranního *Ohio* až po noční *Oyasuminasai*.

Steve Cohn kromě zmiňovaných nástrojů hraje především na piano a občas na perkuse, které jinak ovládá hlavně bubeník a perkusionista Kevin Norton. Zbylými dvěma nástroji jsou violoncello Tomase Ulricha a trombón Masahika Konoa. Výsledný amalgám tradičních asijských a západních nástrojů je překvapivě homogenní a plně adekvátní svému japonskému titulu: *iro iro* znamená *různé, mnohé*. Meditativní šakuhači, jemné melodické piano, ševelící perkuse, jednoduché tóny trombónu (občas modulované efekty), rozvášněná jednostrunka či violoncello, které chvílemi supluje roli kontrbasu, atd., to vše album nabízí, ale nevnučuje. Steve Cohn dokázal pestrou paletu zvuků udržet pod jednotící vizí, která se plně vyhýbá jakémukoli klišé a ke které by snad klíčem mohla být *barva* případně *milostná záležitost*, neboť přesně to znamená jednou použité slovo *iro*.

Neotřelý přístup k tradičním nástrojům či lidové hudbě je signifikantní i pro skladatelskou tvorbu Szilárda Mezeie (*1974). Původem je tento hudebník sice ze srbské Senty, patří ale k maďarské minoritě, a tak ho směle můžeme zařadit do linie Bartók-Szabados. György Szabados totiž přímo pokračoval v Bartókových šlépějích (a dnes je považován za otce maďarské improvizace); Mezei spolu se Szabadosem hraje a témata jako lidová hudba, improvizace atd. s ním přirozeně diskutuje. A tak je pochopitelné, že na recenzovaném albu najdeme jak zmíněné prvky, tak i jazz – to vše se Mezei snaží uchopit a propojit. Mezei nejenže je autorem pěti skladeb tvořících *Nád* a vede soubor, ale ve čtrnáctičlenném tělese hraje také na violu. V některých částech alba jako by hlavním záměrem bylo předvést tradiční zvuk houslí, jinde dechů. Na jiném místě je ústředním tématem hymnická melodie (*Fohász / Petition*), kolem níž krouží slova jako *kapitulace* a *rebelie*. Mezei ponechává uvnitř pevně dané struktury dostatek prostoru ke svobodnému projevu hráčů, a tak si víceméně tradiční kompozice uchovává svěžího, těžko spoutatelného ducha plného aluzí na lidovou hudbu a improvizaci zároveň.

Petr Vrba



Claudio Parodi: A Ritual which is Incomprehensible (to the smile of Pauline Oliveros)

Extreme (www.xtr.com)

Ve svérázné počtě skladatelce Pauline Oliveros a její teorii „deep listening“ improvizátor Claudio Parodi na turecký klarinet (playbackem namnožený) vytváří paralelu k jejímu akordeonu. Do hry je navíc zatažen další skladatel, Tiziano Milani, jehož nahrávka *Suoni* Parodiho údajně zásadně ovlivnila, a tak její část přimíchal ke svému klarinetovému preludování. Nekonečné melodie klarinetu (podle skladatelova popisu vznikly poměrně komplikovanou procedurou) ve spojení s temným elektronickým hučením a podivnými zvuky vytvářejí docela působivou kombinaci.

MK

Giya Kancheli: Little Imber

ECM New Series (www.ecmrecords.cz)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Přestože je rukopis Gruzína Giji Kančeliho v obou poměrně čerstvých skladbách obsažených na albu *Little Imber* snadno rozpoznatelný v každé notě (i každé pauze, důležité komponentě skladatelova kompozičního myšlení), nemohu se ubránit dojmu, že posledních sedm osm let nepatří k nejsilnějším tvůrčím fázím tohoto autora. Vydržované mysteriózní tóny a úzkostlivé ticho, tedy to, čím Kančeli dokázal v minulosti spolehlivě vystupňovat napětí, zde působí nekonečně a nezáživně. Snad ještě *Amao Omi* pro smíšený sbor a saxofonové kvarteto z roku 2005 dá místy vzpomnout na tajuplnost Kančeliho dřívějších skladeb; titulní dílo pro komorní ansámbl, sólový vokál a chlapecký a mužský sbor (2003) je však podivně uspořádaný kýč, v němž se člověk – paradoxně i přes prostotu a uhlazenost použitých prostředků – těžko orientuje. Byla-li Kančeliho skladba *Ká-pote* (2006) uvedena loni na Varšavské jeseni v podobném duchu jako tyto dvě kompozice, nedivím se, že byla vybučena (viz reportáž Martina Smolky v HV 6/07)...

VM

Francisco López: Lopez Island

Elevator Bath (www.elevatorbath.com)

Francisco López: Live In Auckland

Monotype (www.monotyperecords.com)

Dvě alba ukazují mistra terénních nahrávek, biologa a pokračovatele výbojů konkrétní hudby ve dvou podobách. Album z ostrova, který patří státu Washington a má s hudebníkem společné jméno (ehm, příjmení), ukazuje, s jakou pokorou López přistupuje k pořizování field recordings – dále neupravené dlouhé kusy zvuků praskajících větévek a ptáků směřují náš sluch k těm nejsubtilnějším složkám okolního světa. Aucklandský koncert je oproti tomu mnohem hlučnější, praskot a hukot, z nějž se pře-



devším skládá (López koncertuje ve tmě pro publikum se zavázanými očima a používá při tom sérii přehrávačů CD), je výrazně manipulovaný a místy působí skoro industriálně, i když i zde najdeme křehčí momenty. Pro tvůrce netypická je téměř všudypřítomná repetice. Z olbrmí, občas provokativní albové produkce, v jejímž rámci se López tu a tam snaží třeba o zkoumání extrémů tónových hloubek či ticha, kdy mají do poslechu, patrně „po cageovsku“, vstupovat aktuálně se odehrávající zvuky světa (škoda, že neexistují reproduktory vyluzující všeobjímající ticho, to by byl zážitek z alb), jsou zmíněná dvě alba těmi z nejpřístupnějších.

PF

Martin Blume / Yedo Gibson / Marcio Mattos /

Vervan Weston: Caetitu

Emanem (www.emanemdisc.com)

„Improvizace neexistuje před okamžikem svého objevení, a když zvuk zmizí, nezbyvají žádné historické referenční body“, píše Chefa Alonso ve své disertaci nazvané *Composition In Motion* (2008) a pokračuje: „Nahrávky improvizace jsou v podstatě prázdné a v nejlepším případě zakonzervují formu. Nedokážou přenést vjem času a prostoru či přirozeného kontextu, který je pro improvizujícího hudebníka jako partitura. Nejsou než záznamy paměti a pro paměť. Když prožíváme přítomnost s největší možnou intenzitou, nejenže akceptujeme náš historický kontext, ale prožíváme na maximum také okolnosti okamžiku.“ Recenzovaná novinka, pojmenovaná po brazilském zvířeti připomínajícím divokého kance, přináší záznam z jednoho takového maximálně prožitého setkání. Tři nadmíru zkušeni improvizátoři a jeden mladík (Gibson); dva Brazilci, Němec a Angličan; perkuse, saxofon, klarinet, kontrabas, elektronika a piano; to vše sjednoceno univerzální řečí volné improvizace, jež ideálně zapadá do standardně vysoce kvalitní produkce londýnského labelu Emanem.

PV

Lucky Dragons: Dream Island Laughing Language

Marriage (www.marriagerecs.com)

Americká dvojice Lucky Dragons přichází s osmnáctou nahrávkou od roku 2000 (!), která se znovu nese v duchu ujetých freakfolkových miniatur. Zachovává intenzitu domácích nahrávek, ze kterých číší dětsky radostné dolování zvuků z běžných věcí ke každodennímu použití nebo z neobvyklých starých nástrojů. Co však duo vyčleňuje ze zástupu *švihlých* neo-hippie kapel „ročníku 2000“, je neobvyklé použití elektronických nástrojů, které dělají z některých skladeb (*I Keep Waiting For Earthquakes*, *Desert Rose*) působivé elektroakustické mandaly.

KV

Oöiphoi: Potala

Drone Records (www.dronerecords.de)

Jak už název napovídá, nové album italského jednočlenného ambientního projektu (údajně jeho první vinyl) je věnováno dalajlámovi a osvobození Tibetu, v jehož metropoli stojí palác, podle nějž se zelený desetipalcový kotouč jmenuje. Sedmá část série Substantia Innominata, kterou vydavatelství Drone Records věnuje pokusům o zvukové zachycení nedefinovatelné „temné hmoty“ v nás i vně, je hladivým hlubokým ambientem evokujícím teplá pravodstva i zrození hvězd bez výrazných překvapení. Máte-li rádi klasiky žánru Steva Roache a vidnaObmanu, zaujme vás i neméně proslulý Oöiphoi.

PF

K. Leimer: Lesser Epitomes

Palace Of Lights (www.palaceoflights.com)

Na Havaji usazený hudebník a vydavatel Kerry Leimer působí na hudební scéně třetí desetiletí. Přesto je novinka *Lesser Epitomes* v jeho diskografii něčím novým. Jedná se totiž o tři pásma krátkých hudebních skic (s délkou dvou až šesti minut), které kontrastují s Leimerovými dřívějšími rozsáhlými kompozicemi. Navzdory tomu se povaha jeho hudby příliš nezměnila, opět je to rozvázný ambient, v němž se snoubí tradiční nástroje s elektronikou, ve světle *Naive Music* navíc i s nahrávkami městských prostředí z různých končin světa. Pořadí částí jednotlivých pásem není důležité, sám autor doporučuje na obalu alba náhodný výběr.

PZ

The Bug: London Zoo

Ninja Tune (www.ninjatune.net)

Basový a hlukový přeborník Kevin Martin (Techno Animal, Ice atd.) v převleku The Bug přináší po pěti letech další dávku hrubého neo-dancehallu s plejádou nekompromisních vokalistů (Flowdan, Ricky Ranking, Warrior Queen...), díky nimž ovšem přichází o minimalistické kouzlo svých dřívějších instrumentálních kompozic a tak trochu i svou výjimečnost. Za tu dobu ho totiž dohnala hromada nebojácných mladíků z podhoubí dubstep/grime, kteří sice nesdílí tak silný (a na desce možná až příliš jednotvárný) příklon k jamajské rytmice, ale produkčně nezaostávají. Nejpovedeněji působí kusy *Too Much Pain*, *Fuckaz* nebo závěrečná *Judgement*, která tuto jinak zřejmě výhradně mužskou záležitost lehce zjemňuje.

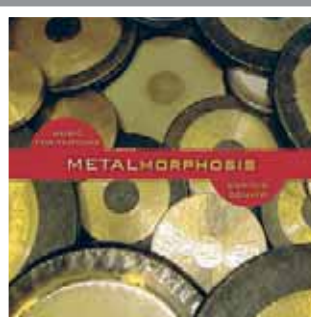
HD

El Guincho: Alegranza!

Discoteca Oceano

(www.discotecaoceano.blogspot.com)

Španělský hudebník Pablo Díaz-Reixa vystupující jako El Guincho navazuje současnými samplovacími metodami na tradici psychedelického brazilského funku (Os Mutantes).



Jeho „exotika kosmického věku“ nabírá podobu divoce smyčkovanych latinoamerických rytmů, které připomínají šamanské reje, jež se chvílemi mění v trans. Ne náhodou je srovnáván s Animal Collective, kteří něco podobného dělají s dřevní americkou muzikou. *Algeranza!* tak může sloužit jako latino verze loňské desky Panda Bear.

KV

Nicolas Bernier: Les Arbres
No Type (www.notype.com)

Bohatý život kanadské elektroakustické scény je příživován pravidelnými závlahami nových a nových generací experimentujících muzikantů. Jeden z momentálně nejmladších tahounů je Nicolas Bernier, zakladatel kolektivu Ekumen, který drží jméno rodného Montrealu neustále v povědomí posluchačů bažících po neobyčejných zvukových dobrodružstvích. Nová deska je Bernierovou kolaborací s vizuálním umělcem Urban9. Nejprve se obrazové nápady staly ideovým základem zvukových kompozic, a ty zase následně ovlivnily pohyblivé skici; takto rozehraný ping-pong měl ještě několik dalších kol. Co se hudební stránky týče, už jméno vydavatelství No Type slibuje poctivé elektroakustické dobrodružství, a bohatý použitý instrumentář (kytara, dechová sekce, klavír, akordeon, a smyčce) tomu napovídají. Vzhledem k mírně melancholickému vyznění má album spíše neoklasický nádech v duchu Mexičana Murcofa či Maxe Richtera. Odmyslete si jakékoliv beaty, které nahrazují akustické zvuky a field recordings. Bernier si svou dobrou pověst novou nahrávkou rozhodně nepokazil.

PZ

Dominic Donato: Metalmorphosis (Music for Tamtams)
Capstone Records (www.capstonerecords.org)

Zvuk gongu na nahrávce Stockhausenovy skladby *Mikrophonie I* stimuloval Dominica Donata, amerického perkusionisty a skladatele, ke zvýšenému zájmu o tento nástroj. V průběhu let si vybudoval solidní repertoár, jehož část obsahuje i album *Metalmorphosis*: Donato zde na různé typy gongu, někdy i za přispění elektroniky, interpretuje skladby vlastní, jemu určené z pera současných skladatelů (Stuart Jones, Peter Jarvis, Elizabeth Hoffman) i starší od renomovaných autorů (*One* Johna Cagea a *For Percussion Perhaps, Or... (Night)* Jamese Tenneyho). Dokazuje, že ačkoli je gong ve své podstatě omezený nástroj, může být nesmírně bohatý ve zvukových nuancích, které vyžadují pozorného posluchače.

VM

Modré hory: Modré hory
Slnko Records (www.slnkorecords.sk)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Intelektuální rap se zatím na česko-slovenské hiphopové scéně moc nenosil, ale přichází první pokusy. Zatímco libe-

rečtí BPM mají na loňském debutu pár zajímavých záblesků mezi záplavou naivistické poezie, slovenská dvojice Modré hory je mnohem dál. Na svém albovém debutu nechrlí nadávky kolegům, ale suverénně sází introspektivní rýmy, které se snaží zachytit osvětlení, jež z nějakého důvodu přichází zásadně brzy ráno v zaplivaném baru. Jedním ze zadumaných rapperů je Bene neboli Peťo Tázok, který tentokrát nepotřebuje skákání virtuálními realitami, aby mohl vyprávět o cyklickém životě na maloměstě.

KV

Eman E.T.: Co je to za lidi?!
Guerilla (www.guerilla.cz)

„Souložíme v agitačním středisku / a soudruh Brežněv je nám nablízku.“ Bez vteřiny osmdesát minut nahrávek Ludvíka Kandla, někdejšího bubeníka Hudby Praha a současného člena Plastic People. Eman E.T. vsadil na šokující prezentaci (punčocháče, hadice od vysavače coby penis) a podobně zaměřené texty, které se po tzv. sametové revoluci zabývaly především dostupnou a tudíž devalvující pornografií a světem drog. Emanovy „sociální písně“ v lecčems připomínají pozdější tvorbu pornofolkového knížete Závíše, jejich atmosféra je ale zcela velkoměstská. Hudba Eman E.T. – narodil od textů – nepřežila svou dobu. Ne že by Kandl neměl cit pro chytavý nářez, jeho monotónní verze electronic body music ale není ničím pozoruhodná. Čtyři bonusové nahrávky z konce devadesátých let představují Eman E.T. coby součást živé kapely mj. s Mejlou Hlavsou na postu baskytaristy – škoda, že tato fáze existence projektu nepřinesla více ovoce. „Hustý vobočí jak dívčí medvěd / jsme na sobě v poloze 69.“

PF

Duane Pitre / Pilotram Ensemble: Organized Pitches Occuring In Time
Important Records (www.importantrecords.com)

Brooklynský hudebník Duane Pitre spjatý dříve s projektem The Camera Obscura nyní ve dvou dlouhých plochách představuje svou verzi „slow-motion chamber music“. Jsou to z úplného ticha se rozvíjející plochy, v nichž střídavě na povrch vyplouvají a zase mizejí tóny harmonia, houslí, saxofonu a dalších nástrojů. Vše probíhá v extrémně pomalém pohybu. Dronových umělců jsou spousty, tato verze hudby dlouhých tónů má díky využití akustických nástrojů příjemnější a barevnější zvuk.

MK

O.S.T.: Waetka
Ideal (www.idealrecordings.com)

Na začátku 90. let si Christopher Douglas získal renomé coby neúnnavný věrozvěst taneční revoluce především na východním pobřeží USA: Z Detroitu Ritchieho Hawtina

přes Britské ostrovy s Autechre, Boards Of Canada a celou vlnou IDM se dostal na pole berlínského abstraktního ambientu. Ten je příznačný i pro novou nahrávku umělce, který se dnes prezentuje nejvíce jako O.S.T. Co vede dřívějšího bouřliváka k takovým stylovým proměnám? Vystřízlivění po nekonečné párty? Vyčerpání tanečního žánru? Obě varianty jsou možná pravdou. Při pozorném poslechu však zjistíme, že zvolna se převládající zvuková hmota plná elektronických hluků a zajímavých efektů s field recordings, vznikla vlastně jen na základě opuštění beatů. Strohý feeling zůstal naštěstí zachován.

PZ

Robert Een: Hiroshima Maiden
Innova (www.innova.mu)

Zpěvák, violoncellista a dlouholetý spolupracovník Meredith Monk složil hudbu k loutkově-tanečnímu představení o Japonkách postižených následky atomové bomby svržené na Hirošimu, které se jedou léčit do Spojených států. Kromě Eenova cello a hlasu pracuje hudba s malým cimbálem a řadou perkusivních nástrojů, s nimiž vytváří občas dramatické, občas melancholické plochy, melodie balancující na hraně jednoduchosti a naivity. Občas frázování zabloudí směrem k jazzu, občas zazní neurčité etnické náznaky. K loutkovému divadlu to jako doprovod může fungovat, samostatně je ta hudba poněkud kulisovitá a zajímavě znějící nápady se opakují příliš dlouho.

MK

Brinkmann: When Horses Die...
Max Ernst (www.max-ernst.de)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Jméno Thomase Brinkmanna je dlouhá léta neodmyslitelně spjata s taneční větví elektronické hudby. Pouze pod vlastním příjmením pak podnikl několik žánrových úkoků, z nichž ten letošní je zatím nejodvážnější. Album *When Horses Die...* postupuje ve velice pomalém tempu, významnou složkou je pak Brinkmannův přednes poezie, zastoupené texty ruských literátů (Josif Brodskij, Velimir Chlebnikov, Marina Cvetajeva), amerického předáka kultovních Tuxedomoon Winsona Tonga, land artisty Roberta Smithsona, Japonce Kosuke Nishimury a ve dvou případech i samotného Brinkmanna. Temná, ale přemýšlivá elektronika téměř absolutně potírá taneční extázi, příznačnou pro Brinkmannovu tvorbu. Je to introvertní a minimalistická meditace tanečního skladatele, jenž ve volném čase odpočívá s knihou básní v ruce.

PZ

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

his VOICE

časopis o jiné hudbě

5 | září
říjen | 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 a inzerce: Petra Hniková (+420 777 153 212), hnikova@hisvoice.cz
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrbaholská 1404/104, 102 00 Praha 10, tel.: +420 267 009 111, www.mediaprintkapa.cz

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Kateřina Ratajová (titul, s. 9, 14), Dmitrij Matvejev (s. 6), Vivienne Robertson (s. 20, 21), Klaus Rudolph (s. 26, 27), Karel Šuster (40), Jean-Michel Sabatier (s. 44)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební 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, **Knihkuec-**

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, Rybná

29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova

13, Praha 2, **Brno: Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**,

Koblišná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická

12, Brno, **Ostrava: Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava,

Olomouc: Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy**

Honzík, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám.

Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice,

Hradec Králové: VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na**

Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šan-

tovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát**

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

Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní

146/6, 412 01, Litoměřice.

Objednávám předplatné časopisu **His Voice** od čísla ____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze složanky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)

☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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