



Vážení a milí čtenáři,

hudbu lze poslouchat z mnoha různých důvodů. Při pohledu na hlavní mediální proud by se mohlo zdát, že právě vyvolávání libých pocitů je hlavním a jediným úkolem jejích tvůrců. Příjemná, pohodová... to jsou oblíbená hudební adjektiva. Na druhé straně barikády se zdá být sféra hudby, kde jsou naopak příjemné pocity něčím nevhodným, tabuizovaným. A ruku na srdce, HIS Voice se pohybuje často právě v těchto vodách. Lze tyto dva póly nějak sblížit? Toto číslo se tedy točí právě kolem vztahu hudby a příjemných pocitů. Reinhold Friedl, šéf berlínského souboru Zeitkratzer, se zamýšlí nad tím, nakolik se emoce spojené se současnou hudbou, ať již to je akademická avantgarda nebo elektronický hluk, blíží sadomasochistickým mechanismům. Jiné texty se zaměřují na dějiny žánrů, které si vyvolávání potěšení skutečně kladly za cíl: exotica, muzak, easy listening, ale také hudba k erotickým filmům. Jak ukazuje článek Petra Ference, překvapivě občas najdeme jako autory hudby k pornofilmům podepsané veličiny experimentální scény. Netematické části čísla jednoznačně dominuje text, v němž významný polský muzikolog Andrzej Chłopecki shrnuje odkaz téměř mýtické postavy evropské hudby dvacátého století, Karlheinz Stockhausena.

Podzim nabízí řadu rozkoší, mimo jiné v podobě čilého koncertního ruchu, a novým bodem v této sezóně je festival Contempuls, jehož je náš časopis mediálním partnerem. Těším se tedy na setkání na některém z jeho koncertů nebo nad novým číslem již v novém roce.

Rozkošné čtení

Matěj Kratochvíl

<



editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl

Mauricio Kagel

terpretů se nakonec promítne do cen všem zákazníkům. Open Rights Group doporučuje Evropské komisi, aby se – pokud jí jde o blaho všech hudebníků – soustředila spíše na zákonnou úpravu vztahů mezi hudebníky a producenty, protože právě tam je kořen problémů.

V prosinci (8.–10. 12.) se bude v pražském prostoru Roxy/NoD konat přehlídka **Expandia** s podtitulem „festival živého obrazu a zvuku“, jejímž kurátorem je Martin Blažíček. Zatím zveřejněný program slibuje důraz na improvizovanou hudbu, a tedy pokračování série „impro“, které již v NoD nějakou dobu úspěšně běží. K vidění bude francouzský kolektiv experimentálních filmařů Burstscratch, česká audiovizuální trojice Catophone, československé kooperace 2M+Kapela Snů a JackJack+Dušan Urbanec, H2oise, což je nový podnik improvizátora Ivana Palackého a vizualisty Filipa Cenka, a rakouská experimentální filmařka Jade, neboli Michaela Schwentner. Součástí festivalu bude také přednáška Arnolda Dreyblatta, jedné ze zásadních postav newyorského minimalismu a zároveň tvůrce pracujícího s filmem, texty i hypertexty.

Letos uplyne šedesát let od chvíle, kdy se v pařížském studiu zrodila **musique concrète**, tedy hudba pracující se zvuky reálného světa. K oslavě tohoto výročí uspořádal Český rozhlas, respektive jeho projekt rAdioCUSTICA soutěž „60 konkrétních vteřin hudby“. Vítězem se stal Jaromír Typlt se skladbou *Svezemese*, druhé místo získal Jan Trojan za skladbu *Elektrické Haiku*, o třetí a čtvrté místo se rozdělili Richard Müller za kompozici *Bardo Essential* a Petr Stašek za skladbu *Kráčení a Kutálení*.

Festival soudobé hudby v britském Huddersfieldu zase na oslavu konkrétní hudby objednal projekt od Matthewa Adkinse. Přispělo do něj více než šedesát zvukových

Evropská komise nedávno navrhla **prodloužit ochranu práv interpretů** hudebních děl ze současných padesáti let na devadesát pět, čímž by se evropská legislativa srovnala se Spojenými státy, a argumentuje mimo jiné péčí o blaho hudebních důchodců: „Pokud se nic nestane, během příštích deseti let přestane platit ochrana pro stále větší množství hudby nahrané a vydané v letech 1957 až 1967. Jakmile jednou přestanou být jejich nahrávky chráněné, přijde kolem sedmi tisíc umělců v každém z velkých členských států a odpovídající počet v menších členských státech o svůj příjem vyplývající ze smluvních tantiém a poplatků z vysílání v médiích a přehrávání jejich hudby v barech a na diskotékách.“ Komise dále poznamenává, že sociální „situace hudebníků je velice nejistá (...) Mnozí z evropských hudebníků začali své kariéry ve dvacátých letech, což znamená, že až současná padesátiletá ochrana skončí, bude jim kolem sedmdesáti (...) hudebníci budou na konci svého života čelit výpadku v příjmech.“ Pekka Gronow, pro-

fesor na universitě v Helsinkách, odborník na dějiny nahrávacího průmyslu (mimo jiné napsal knihu *An International History of the Recording Industry*) rozebírá argumenty návrhovatelů a ukazuje, že ve skutečnosti jen málokterý z evropských hudebníků získá tolik, aby to pokrylo alespoň bankovní poplatky za převod peněz. Důvodem je skutečnost, že ve srovnání se současnou produkcí tvoří například v rádiích nahrávky z padesátých a šedesátých let jen zlomek programu. Výhody z nového nastavení by mělo hlavně několik málo velkých vydavatelských firem disponujících rozsáhlými katalogy. K návrhu se již vyjádřila řada odborníků a institucí, mimo jiné německý Max Planck Institute či Open Rights Group (www.openrightsgroup.org). Podle analýzy této organizace povede tato změna také k omezení kulturní diversity a upadnutí některých významných nahrávek do zapomnění, protože pro majitele práv nebude jejich reedice finančně zajímavá a nadšenici, kteří by se reedicím věnovali, naopak nebudou mít práva. Více peněz za práva in-



umělců z celého světa, mimo jiné AGF, Fennesz, Steve Roden nebo Stephan Mathieu, z nichž každý přispěl jedním zvukem a pak se podílel na remixování příspěvků ostatních. Adkins si pak veškerý materiál převzal k finálnímu poskládání. Premiéra se bude konat 28. listopadu.

V minulém glosáři jsme psali o nové desce violoncellistky **Joan Jeanrenaud**. Ta je nyní členkou nového projektu slibujícího zajímavé výsledky. Vedle Jeanrenaud se v něm sešli novozélandský výtvarný umělec a spisovatel **Paul Amlehn**, zakladatel skupiny King Crimson, kytarista **Robert Fripp** a bubeník **Jim White** ze skupiny Dirty Three, který mimo jiné doprovázel PJ Harvey na jejím nejnovějším albu *White Chalk*. Amlehn a Fripp spolu již pracovali na projektu *The Seven Words*, aktivy současné sestavy zatím nebyly konkretizovány.

Začátek podzimu je spojen se ztrátami v hudebních řadách. Ve čtvrtek 18. září zemřel **Mauricio Kagel** (narozen 1931), skladatel generačně spojený s evropskou poválečnou avantgardou, do jejíž řad ovšem v mnohém nezapadal. V hudbě byl samouk, na univerzitě v Buenos Aires studoval filozofii a literaturu, mezi jeho učiteli byl mimo jiné Jorge Luis Borges. Z rodné Argentiny se v padesátých letech přestěhoval do německého Kolína. Typickým znakem Kagelovy tvorby vždy byla jistá ironie a absurdní humor, s nímž komentoval zaběhnuté formy a instituce hudebního ži-



vota, jak to ukázkově demonstroval v díle *Staatstheater* (1970), v němž rozebral divadelní, operní a baletní stereotypy. Zásadní roli v mnoha jeho kusech hraje divadelní stránka (o té jsme psali v HV 6/06). Zajímavě Kagel pracoval také s filmovým médiem, na stránkách UbuWeb (www.ubu.org) jsou k vidění jeho filmy včetně experimentu na beethovenovské téma *Ludwig Van* a hudebně-sportovní akce *Match*. Mauricio Kagel dělal postmoderní hudbu v době, kdy tento termín ještě neexistoval. Kromě „hudby o hudbě“ je ovšem jeho tvorba plná děl krásných a důležitých bez jakýchkoliv konceptuálních berliček.

Den po smrti Mauricia Kagela zemřel **Alois Piňos**, skladatel, hudební teoretik a pedagog, jedna z nejvýznamnějších osobností české nové hudby. Na počátku šedesátých let, kdy vstoupil na scénu, se zabýval racionálními skladatelskými technikami, posléze se začal zabývat kolektivní skladatelskou prací s dalšími autory (Josef Berg, Miloslav Ištvan, Miloš Štědroň). Spolu s dalšími stál u zrodu Skupiny A, o níž jsme psali v HV 6/06 a která mimo jiné pořádala v Brně v letech 1969 a 1970 Expozice experimentální hudby.

Horatiu Radulescu se narodil v roce 1942 v Rumunsku a od sedmdesátých let žil ve Francii. Jeho hudba byla blízká francouzským spektralistům, jako byli Gérard Grisey a Tristan Murail, v mnohém šla ovšem vlastní cestou. Své názory shrnul



Paul Amlehn - obrazy

v knize *Sound Plasma - Music of the Future Sign* (1975): Cílem pro něj bylo vytvářet hudební textury, v nichž se všechny parametry neustále proměňují. Jeho „vynálezem“ byla takzvaná „zvuková ikona“ klavír položený na bok, na jehož struny – přeladěné podle alikvótních tónů – se hrálo mincem nebo smyčcem. Těchto nástrojů v některých kompozicích využíval větší počet: skladba *A Doini* (1974) jich vyžaduje sedmáct. Zemřel 25. září.

V Kanadě zemřel 10. října skladatel **Milan Kymlička**, jehož kariéra je spjata především s filmovou hudbou. Již jako mladý začal tento lounský rodák (1936) a absolvent skladby na pražské AMU spolupracovat s tvůrci animovaných filmů a po emigraci v roce 1968 si vydobyl pozici pravidelně oceňovaného skladatele i za oceánem. Mezi jeho nejúspěšnější práce patří např. snímky *Svatba v bílém*, *Život hrdiny*, *Ztracený svět* nebo seriály jako *Lassie* či *Alfred Hitchcock představuje*.

Od počátku devadesátých let se často vracel do Čech, spolupracoval i s našimi filmaři a jeho hudba zní např. v komedii *Mazaný Filip* či v pohádkovém seriálu *O ztracené lásce*. Velmi uznávané jsou ale i jeho kompozice mimo scénickou sféru (Pět preludií pro klavír, Koncert pro violoncello a orchestr, apod.). Vždy byl obdivovatelem Dmitrije Šostakoviče, francouzského neoklasicismu a jazzu, ve vlastní tvorbě pak z těchto inspirací dospěl k vlastnímu osobitému stylu. (Jan Faix)

MUSIC UNLIMITED 22

7.–9. listopadu, Alter Schl8hof, Wels, Rakousko

Text: Petr Vrba

Po loňském „americkém“ ročníku, kdy kurátorkou festivalu byla Carla Kihlstedt, která s sebou přivezla mnoho hudebníků z oblasti San Franciska, se kurately (jako vždy ob jeden rok) ujímá šéf festivalu Wolfgang Wasserbauer. Jako každý rok bude i letos třídenní přehlídka jiné hudby hodně pestrá a ze všech konců světa. A tradičně se na pódiích objeví i solidní počet žen, zhruba třetina.

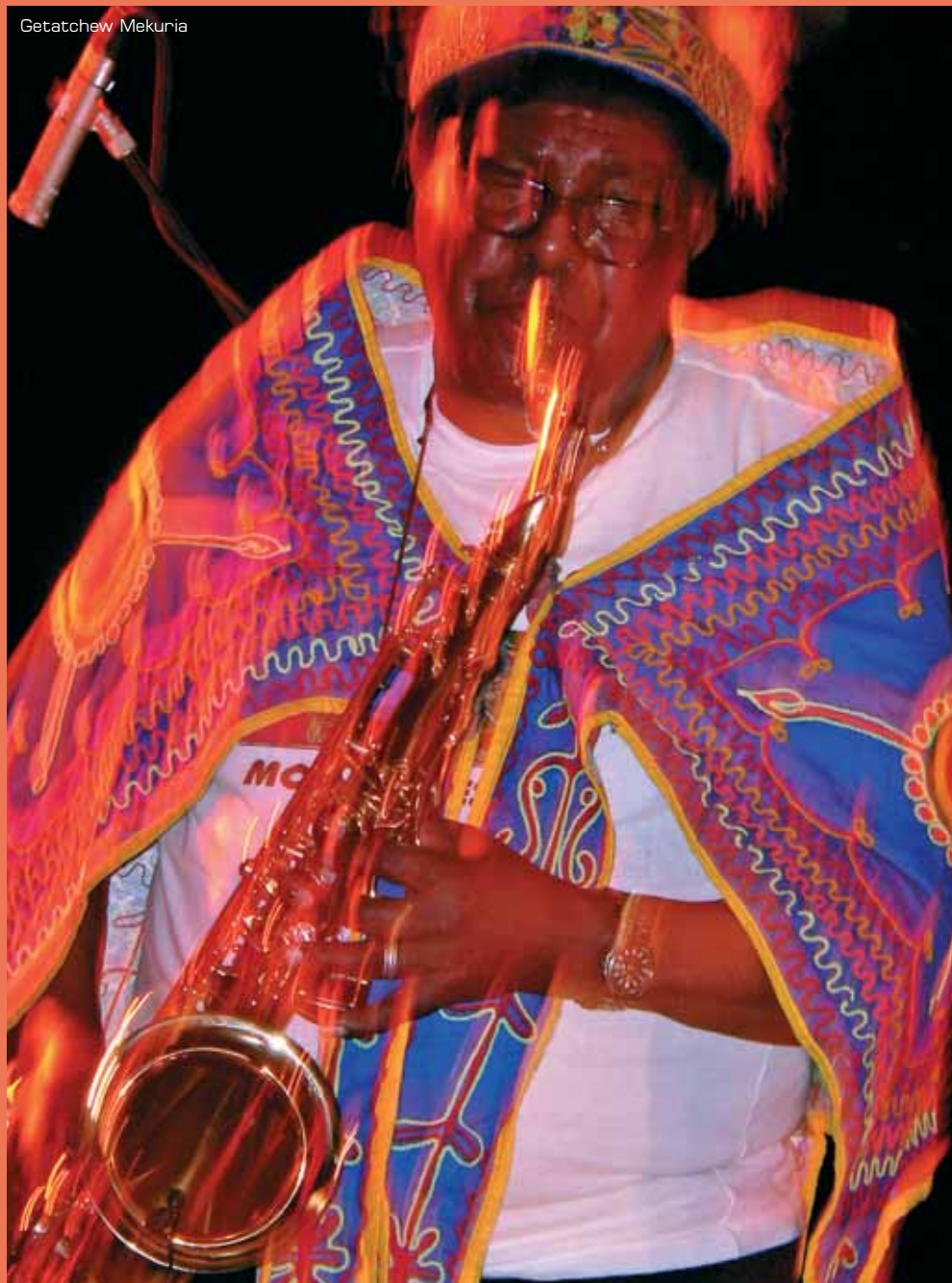
Wolfgang se netají svou slabostí pro holandské para-punkové The Ex, kteří ani letos nebudou chybět, tentokrát ve spojení se zřejmě nejslavnějším etiopským saxofonistou Getatchewem Mekuriou. Jejich koncert platí za velké lákadlo, neboť s nimi vystoupí i několik hostů, například klarinetista Xavier Charles a trombonista Joost Buis. Vliv etnické hudby bude znát při vystoupení kvarteta Le Tigre des Platanes s etiopským zpěvákem Eténèshem Wassié. A tím ještě není dosah afrického kontinentu vyčerpán, jak je obecně dobře známo, i pianistka Irène Schweizer byla touto hudbou „infikována“, a budeme ji moci spatřit spolu s patnáctičlenným Root Down Orchestra Tommyho Meiera.

Z jiného hudebního tyglíku bude nový komorní projekt Christofa Kurzmann, a to El Infierno Musical, kde ho doplňují proslulý saxofonista Ken Vandermark, mladý australský kontrabasista Clayton Thomas a dva rakouští hudebníci, bubeník Martin Brandlmayr (Radian, Kapital Band 1) a hráčka na violu da gamba Eva Reiter. Vandermark se objeví ještě v triu Fire Room, kde mu sekundují Norové Lasse Marhaug (elektronika) a kromobýčejně talentovaný bubeník Paal Nilssen-Love (Scorch Trio, The Thing). Na koncert posledně jmenovaného, ale v triu s japonskou hráčkou na 17- a 21-strunné koto Michiyo Yagi a power-saxofonistou Peterem Brötzmannem, se těším nejvíc. Bude-li koncert jen z poloviny tak dobrý jako záznam z jejich loňského koncertu z německého Schondorfu (srovnej recenzi v minulém čísle HV), neměl by milovník divoké volné improvizované smršti váhat a do podzimních jatek se vypravit. Z osobních preferencí zmíním ještě koncert jedné z organizátorek libanonského festivalu Irtijal, saxofonistky Christine Sehnaoui, která vystoupí s holandským kontrabasistou Wilbertem de Joodem a jedním z nejzajímavějších perkusionistů současnosti Lê Quan Ninhem. Pozornosti by neměl uniknout ani koncert Xaviera Charlese, trumpetisty Franze Hautzinger a hráče na kazeťák a představitele musique concrète Lionela Marchettiho spolu s hráčem na analogovou elektroniku Jean-Philippe Grossem. Pro našince pak jistě stojí za zmínku i fakt, že po osmi letech se na Music Unlimited opět objeví i čeští hudebníci, tentokrát členky česko-americké vokální „country“ formace Kačkala. A na závěr z programu nesmí chybět

zmínka o nočních barových DJs, kterými budou „stálice“ jako Andy Moor, Christof Kurzmann, Ken Vandermark a jiní.

Music Unlimited je vpravdě nespoutaný festival, který si již dávno vydobyl silnou pozici na světové scéně, a to nejen kvalitou programu, ale i vstřícným zázemím pro přespování a vcelku lidovými cenami. Mnoho dalších jmen a doprovodných akcí jsem nezmínil, vše i s festivalovým bulletinem najdete na www.musicunlimited.at. ■

Getatchew Mekuria



Lightning Bolt

Silou bubenické paličky



Text: Karel Veselý

Nejpůsobivější scéna z dokumentu *The Power of Salad & Milkshakes* o kapele Lightning Bolt je ta, v níž Brian Chippendale a Brian Gibson hrají guerillový koncert v jakési obstarožní kuchyni. V místnosti je pěkně narváno a podle všeho také nesnesitelné vedro, ale Lightning Bolt hraje svoje ultrarychlé sonické výplachy v plném nasazení. Když už je příliš velké vedro, někoho napadne otevřít ledničku. Chippendale přestane hrát, z ledničky vyhodí věci, vlezle si do ní a zavře za sebou. Venku už stojí policejní auto, které nejspíše přivolali sousedi. Běžný den v životě noisového hudebníka.

„Každá generace chce být hlasitější než ta předchozí,“ říká bubeník Brian Chippendale a s Lightning Bolt k tomuto generačnímu úkolu výrazně přispívají. Kapela vznikla v polovině devadesátých let v umělecké komunitě soustředěné kolem opuštěné textilní továrny v Providence na Rhode Islandu. Původně působili ve trojici, zpěvák a kytarista Hisham Bharoocha ale v roce 1996 odešel a založil Black Dice. Lightning Bolt tedy zůstali kapelou dvou Brianů - Gibson hraje na silně efektovanou baskytaru, Chippendale bubnuje a obstarává vokály. Tedy pokud se tak dá říci deformovanému křiku přenášenému mikrofonem z rozbitého telefonního sluchátka přilepenému k masce, kterou nosí při koncertě na obličeji. K jejich stylu patří to, že hrají zásadně pod pódium. V čele jsou Chippendaleovy bicí, které stojí před obří aparaturou, vedle něj stojí Gibson a kolem nich v půlkruhu v bezprostřední blízkosti fanoušci. Tedy alespoň ti, kteří vydrží nejintenzivnější hluk.

Lightning Bolt těžko popřou jednoznačnou inspiraci japonskými kytarovými hlukaři Ruins a Boredoms a sami k tomu přidávají ještě vlivy Sun Ra a Philipa Glasse. Šuškaná o koncertní hlukové terapii inferna basových riffů a hyperkinetických bicích se jim v kruzích extrémní hudby zasloužila o značnou proslulost. Od poloviny našeho desetiletí

tí se však Lightning Bolt dočkali i hodně nečekané pozornosti mainstreamových médií. To když si hudební publicisté všimli narůstajícího zájmu o hlukový a metalový underground a referovali o tom třeba v *New York Times*. S dalšími *provařenými* hlukovými hvězdami Wolf Eyes nebo Sunn O))) mají společnou trochu zvrácenou lásku k extrémní hlasitosti. „Lidi si hodně stěžovali, když jsme přestali hrát nahlas. Tak jsme zase zesílili a všichni byli spokojení,“ říká Chippendale, jehož živočišné bicí jsou poznávacím znakem kapely. Excentrický bubeník bubnoval třeba na poslední desce Björk, pod pseudonymem Black Pus zremixoval jeden její singl a nedávno se vydání dočkal jeho grafický román *Ninja*.

S nahráváním ve studiu si dva Brianové nikdy moc do oka nepadli. Teprve s posledním albem *Hypermagnetic Mountain* se jim povedlo alespoň částečně zakonzervovat energii z živých koncertů. Album vyšlo na značce Load, kde se druží spříznění Pink & Brown, Noxagt nebo Sightings, kteří nedávno hráli na strahovské Sedmičce. Tam se 14. listopadu představí i Lightning Bolt. Jejich koncentrovanému hluku sluší stísněné prostory a tak se rozhodně můžeme těšit na trochu klaustrofobický zážitek s kapelou, která od svého nekompromisního stylu neustoupila od svých začátků ani o píď.

Krásná hudba pro život

Kazumasa Hashimoto a Midori Hirano z vydavatelství Noble

Text: Karel Veselý

V elektronickém undergroundu Země vycházejícího slunce se lze orientovat jen dost obtížně. Už jen proto, že pozorovateli vzdálenému polo-
vinu zeměkoule se zdá, že místní scéna se řídí trochu jinými pravidly než ta v Evropě nebo v USA. Japonci nejsou pozadu nebo vepředu před
zbytkem světa. Jsou jinde. Režisér Takeshi Kitano, spisovatel Haruki Murakami nebo jeho jmenovec - výtvarník Takashi Murakami - pobláz-
nili svět díky tomu, že si nedělají velkou hlavu s tím, jestli produkují umění nebo jen spotřební zboží k rychlému použití. Šestákové gangsterky
či kabelka z limitované edice Louis Vuitton vystavená v galerii, to už není ani warholovské gesto zpochybňující hranice umění, jen čistý este-
tismus. Japonská nezávislá hudba nezůstává pozadu. Vzpomeňte si na kolážistu Cornelia nebo Pizzicato Five. Horečka kolem s nimi spojené
scény shibuya-key (nazvané podle tokijské čtvrti Šibuja) na konci devadesátých let na západě vyšuměla stejně rychle jako přišla. Pro fanoušky
alternativy byly kapely posedlé americkým surfařským rockem padesátých let trochu moc popové, pro mainstreamového posluchače zase pří-
liš vyšinutí. Semínko pochybnosti ale zasadili podobně jako jejich výše jmenovaní krajané.

Label Noble, jedna z menších značek pod křídly Midi Creative, sídlí právě v tokijské Šibui, epicentru mládež-
nického *coolness*. „Naším úkolem je tvořit krásnou hudbu pro váš každodenní život,“ tvrdí na webu šéf značky Junji Kubo a dodává: „Nic nás nepotěší tak, jako když zjistíme,
že vám naše hudba pozvedla náladu a radost k životu.“ K tomuto jednoznačně definovanému cíli se dá ale dojít
několika cestami a dva kmenoví autoři Noble, kteří 17. listopadu dorazí do Paláce Akropolis pod hlavičkou
večírku ze série Music Infinity, jsou toho důkazem. Ka-
zumasa Hashimoto i Midori Hirano mají společné to, že
dlouho studovali klavír, který stojí v centru jejich hudby.
Kombinují ho s elektronikou a počítačovými algoritmy,
odtud se ale jejich metoda rozchází. Kazumasa Hashimo-
to je starší a ve světě známější. Má za sebou čtyři alba,
na nichž se popové melodie míchají s chybovými lupanci
či se zvuky klavíru, klarinetu nebo kontrabasů hravě ba-
lancujícími na hraně kýče. Když Ekkehard Ehlers hledal
skladby pro svoji kompilaci *Childish Music*, narazil prá-
vě na jeho někdy až dětsky naivní popěvky. Hashimoto
se ale učil také od Ryuichiho Sakamota, s nímž několikrát
spolupracoval. Proto mu nedělá problém rozvinout sklad-
bu do epických rozměrů a natočit třeba hudbu k posled-
nímu filmu proslaveného režiséra Kiyoshiho Kurosawy
Tokijská sonáta.

Ve stejný večer vystoupí v Paláci Akropolis také Midori
Hirano, jejíž hudba je o něco vážnější než ta Hashimoto-
va. Pochází z Kjóta, ale často pobývá v Evropě, naposle-
dy třeba v rámci projektu mladých umělců na Berlina-
le. Už po albu *Lush Rush* z roku 2006 se o ní hodně píše
jako o velkém objevu. Má poměrně blízko ke klasické ko-
morní hudbě, kterou ale bez skrupulí modifikuje za po-
mocí post-rockových taktik. Často využívá tradiční japo-
nské nástroje, ale v její hudbě uslyšíte i elektroniku, která
rozrušuje někdy trochu teskné smyčcové party. Do Prahy
přijede představit své druhé album *klo.yuri*, které vyšlo na
Noble Label na začátku října. Tvorba hudebníků z Nob-
le je z našeho pohledu post-laptopová, post-elektronická
i post-rocková. Možná, že se na ni ale díváme ze špatné
strany a ve skutečnosti jsme my sami ještě daleko před
pochopením, že žánry nemají žádný smysl. ■



Myra Melford: Klid a vřava

První pražský sólový koncert americké pianistky

Text: **Pavel Klusák**

Spolupracovníci jako Dave Douglas, Frank London, Chris Speed, Cuong Vu nebo Mark Dresser rychle zařadí Myru Melford na scénu newyorského downtownu. Ale s klavíristkou, kterou ovlivnili Art Ensemble of Chicago, buddhistická praxe a architekt Frank Lloyd Wright, to není tak snadné. Po sedmi letech se vrací do Prahy, tentokrát na sólový koncert.

Drobná Myra působí za klavírem nejen jako hráčka s přesně usměrňovací energií, ale i jako autorka s jasnými úmysly. Hudbou by ráda vytvářela „zvukové místo, které neuspokojuje jen strukturou a estetikou, ale taky člověku dopřeje zkušenost klidného návratu k sobě samému“. Tak reflektuje místo, kde vyrůstala: dům navržený velkým Frankem Lloydem Wrightem.

Studovala a hrála s Henrym Threadgillem a Josephem Jarmanem: osobnostmi kolem afroamerické avantgardní akademie AACM, které se nikdy nerozpakovaly jít v kompozici daleko od jazzu – a přesto zůstávat ve spojení s černou tradicí. Nutno říci, že bílých žen v téhle společnosti moc nevyrostlo, Jarman navíc přivedl Melfordovou k buddhismu. Tyhle ovlivňující proudy se netriviálně promítají do struktur epizodických skladeb, kde koexistují psané a improvizované party.

Raná alba u labelu Hat Hut, stejně jako éru kvintetu The Same River, Twice (s Davem Douglasem) shrnul text v HV 3/2001, zásadní posun od té doby přinesl studijní pobyt v Indii, kde Myra Melford studovala hru na harmonium a hledala nové impulsy. Nejsilnějšími nahrávkami jsou od té doby záznamy jejích dvou kvintetů.



RAJSKÝ ÚTOK NA SMYSLY

Skupina The Tent vznikla krátce před jedenáctým zářím. Trubka Cuonga Vu má tón rozšířený o elektronické textury, na albu *Where The Two Worlds Touch* (Arabesque, 2004) dále hrají Chris Speed, Stomu Takeishi a Kenny Wollesen. Hra se zvukem tu vyvažuje inspiraci progresivním jazzem (viz dedikace Lesteru Bowiemu a Andrewu Hillovi) a „vymeditovaný“ charakter některých ploch. Myřin rozlet mezi hlubším klidem a free-noiseovými klimaxy nejspíš lze opravdu spatřovat jako zenový.

Druhý kvintet Be Bread („nejsi-li syt, buď chlebem“, píše její oblíbený súfijský mystik Rumi) hraje první hudbu, kterou Melford napsala po návratu z Indie. „Všimla jsem si mimo jiné, že v té hudbě jsou vrstvy paralelních činností – ne nepodobné životu v dnešní Indii. Nepřetržitý útok na smysly a míchání starobylého klidu s moderní vřavou. V takové Kalkatě může provoz a pohyb působit až úmorň. Zároveň jsem tam cítila nevýslovnou radost a jistý ráj srdce.“

Be Bread si uchoval elektronicky „máznutý“ zvuk Cuonga Vu a baskytaristy Stomua Takeishiho. Přibyl však kytarista Brandon Ross, jehož zemitější vztah ke kořenům v minulosti poznamenal alba Cassandry Wilson, Pharoaha Sanderse i Billa Laswella. Album *The Image of Your Body* (Cryptogramophone, 2006) lze pokládat za nejzralejší z novějších alb Myry Melford: jak pro hloubku skladeb, tak pro Myřinu schopnost psát hudbu po svém, a přitom na míru kvalitám spoluhráčů.

SPŘÍZNĚNÍ DUCHOVÉ

V Praze se Myra Melford představí sólově. Je to dobrá příležitost, jak její „epizodické skladby“ slyšet bez kombinatoriky kvintetu, jen v klavírní verzi. Sama po léta mluví o sólovém albu, ale nikdy ho ještě nevydala. Snad se její hra v čemsi přibližuje komornějším albům příležitostných spoluprací. *Spark!* (2007) je druhým albovým duetem se saxofonistou Martym Ehrlichem. Kompozičně „těžší“ je Trio M s Markem Dresserem a Mattem Wilsonem (album *Big Picture*, Cryptogramophone 2007). Náhoda Myru Melford spojila s kanadskou hráčkou Tanyou Kalmanovitch (housle, viola); zcelovaly spolu „z voleje“ festivalovou mezeru v programu a našly společnou zálibu v kombinaci free s budováním formy; album *Heart Mountain* vyšlo na labelu Perspicacity (2007).

Ti, kdo věří Zornovu labelu Tzadik, vědí, že Melford tu opakovaně figuruje (výrazně na albu synagogálních melodií Franka Londona, ale i s houslistkou Jenny Scheinman).

Nezapomenutelné zůstává album *Eleven Ghosts* (Hatology 1997) s Hanem Benninkem – bubeníkem performersky enšpíglovského přístupu. Jejich společná destrukce ragtimu Maple Leaf Rag jakousi záhadou drží pohromadě, i když vcelku připomíná spíš střelbu vzduchovkou do plechovek.

Samotná koncertovala Melfordová opakovaně v Bombaji. Bylo to během indického studijního pobytu – prostě s sebou žádné muzikanty neměla. Doufejme, že v ní ještě zbyl dotek té mimořádné situace, chaosu s pevnou spodní vrstvou, vřavy naplněné klidem.

Myra Melford vystoupí v rámci Festivalu jazzového piána v sobotu 29. listopadu 2008 v 19.00 v pražském malostranském Kostele sv. Vavřince (Heličova 18).

Některé sadomasochistické aspekty hudební rozkoše

Text: **Reinhold Friedl**Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Reinhold Friedl, zakladatel souboru Zeitkratzer, ukazuje, jak se mechanismy sadomasochistické rozkoše projevují v současné hudbě. Argumenty nachází v antickém Řecku, u Sigmunda Freuda, ve světě akademické soudobé hudby i v japonském extrémním hluku. (MK)

Je celkem dobře známo, že hudba, a zvláště takzvaná Nová hudba, nepřináší jen čistou rozkoš – pokud bychom tedy čistou rozkoš přirovnali například k relaxování v horké vaně. Představa, že hudbu lze vykládat jako reflexi celého světa nebo že dokonce jediný hudební kus může vytvářet vlastní „hudební kosmos“ (v kritikách často užívané klišé), je velice stará a můžeme její původ sledovat až ke starořeckým ideálům hudby jako odrazu harmonického řádu makrokosmu. Ale i v řecké filozofii se objevil obrovský problém, který představovalo pythagorejské limma: tedy skutečnost, že neexistuje matematicky konzistentní ladění, v němž by se vyskytovaly zároveň čisté kvinty a čisté oktávy. (Tón sedm oktáv nad danou notou není stejný jako tón, jenž je nad ní dvanáct kvint; rozdíl mezi frekvencemi výsledných tónů je limma [neboli „zbytek“] (1). Hudba tedy byla již tehdy chápána jako nedokonalá kopie dokonalého řádu makrokosmu.

Ale podívejme se na jiný aspekt: funkční harmonická struktura evropské hudby je založena na dvou hlavních psychologických pnutích: na dominantě produkující pnutí k návratu do tóniky a na subdominantě vyvolávající pnutí k opuštění tóniky. Nechci se zde věnovat otázce rozkoše z poslechu různých

„příběhů“ opuštění a návratu k harmonickému základu. Jen chci zdůraznit skutečnost, že potěšení z poslouchání tohoto druhu hudby vyžaduje schopnost sledovat harmonická pnutí, a dokonce se někdy nechat svést na nesprávnou cestu, třeba kvůli klamnému závěru nebo falešné kadenci.

Problém vztahu mezi rozkoší a napětím zajímal Sigmunda Freuda, mimo jiné v souvislosti s tím, že německé slovo *Lust* má dvojí význam. *Lust* znamená nejen rozkoš z uvolnění určité hnací síly – např. při orgasmu – ale také rozkoš z hromadění této energie, tedy např. stoupajícího sexuálního vzrušení či napětí. Nelze tedy obhájit pohled tvrdící, že rozkoš je vždy spojena s uvolněním hnací síly, třeba v podobě orgasmu. Existence rozkoše z hromadění energie před nás staví teoretický problém. Pouhou ideu hnací energie nebo „axiomatický systém“ rodiny pudů bylo třeba změnit, aby bylo možné zahrnout takzvanou touhu po smrti. (2)

Máme-li tyto problémy na paměti, může hudba vyvolávat velice rozdílné rozkoše. Použijeme-li aktuální a pragmatickou kategorizaci hudeb, máme tu „hudbu k poslechu“, „taneční hudbu“ a „hudbu k odpočinku“ (chill-out music, kterou můžeme chápat jako onu „rozkoš z horké vany“ zmíněnou výše). Jelikož druhé dva druhy lze považovat za funkční hudební typy, chci se zaměřit na hudbu určenou k poslechu.

Když se vrátíme k soudobé hudbě a rozkoši, měli bychom si připomenout dva verdikty vynesené Adornem. První nalezneme v jeho hudební sociologii, v níž svou kategorizaci různých posluchačských typů ustavuje jasnou hierarchii. Abychom to zjednodušili: „Nejlepším“ posluchačem je ten, kdo dokáže při poslechu vnímat celou hudební strukturu skladby. To je rozhodně případ intelektuální, nikoliv fyzické rozkoše. Druhý verdikt byl formulován po druhé světové válce a je podle něj nemožné psát básně po Osvětimi. Tato druhá idea byla ve velké míře aplikována přímo na soudobou hudbu.

„Kritická teorie“ tvrdila, že hudba budoucnosti bude muset být kritická natolik, aby mohla měnit společnost. Politické kategorie jako „demokratizace“ (např. v seriální hudbě, v níž se každá hodnota určitého parametru vyskytuje stejně často) nebo „emancipace“ (např. emancipace disonance) nebyly aplikovány jen na hudební struktury, ale byly často použity jako argumenty pro uměleckou hodnotu kompozice nebo kompozičního stylu. V tomto ohledu se hudba nejen snažila stát filozofickou disciplínou, ale také se pokoušela o zkrocení fyzické rozkoše.

Jedním ze snů formulovaných veterány rané elektronické hudby bylo odstranit lidského interpreta a zcela ho nahradit elektronickou formou hudební kompozice. Je žertem historie, že typicky romantická idea skladatele jako diktátora se takto vrátila zadním vchodem. Posluchačova rozkoš pak byla redukována na potěšení z porozumění hudební struktuře a rozkoš interpreta se omezila na zahrání té správné noty ve správnou chvíli, čímž se jeho role začala víc a víc blížit roli bankovního úředníka.

Velice dobře viditelným efektem výše uvedeného vývoje byl odchod publika. Ať již bylo konzervativní či zaměřené na rozkoš, i po Osvětimi chtělo básně. A zrodil se nový typ interpreta: specialista na novou hudbu jako svého druhu vědecký odborník. Je zajímavé, že se poprvé v historii objevuje jasné oddělení skladatele a interpreta – „myslitele“ a „realizátora“. Tento vývoj stvořil nový druh interpretace, takzvaný princip nedokazatelnosti špatné noty.





Theodor Adorno

Zůstává otázkou, jaký druh rozkoše či uspokojení zažívá interpret při tomto způsobu hraní hudby. Taková práce je jasně redukována na technický přístup

k hudbě, pouhou realizaci daných struktur, co možná nejpřesnější. Ve výsledku jsou před námi dvě možnosti: 1) interpret se stává technikem, jenž nezná rozkoš a nezajímá se o ni, nebo 2) nachází jisté potěšení v pouhém poslouchání příkazů ve smyslu klasické role otroka. Pokud je tato role spojena s rozkoší, máme před sebou klasický příklad sadomasochistické struktury.

Aby byl člověk k takovému přístupu motivován, musí v něm nacházet potěšení, ale vzhledem k tomu, že zde není přítomna žádná přímá rozkoš, musí nacházet potěšení v činnosti bez rozkoše, což je jasně masochistická reakce. Hraje-li interpret před publikem, může také uspokojit své sadistické tendence, jelikož pozitivní rozkoš je publiku také odepřena. Freud by pravděpodobně pro toto chování použil termín „morální masochismus“: přijímání role oběti, aniž by za to byla odměnou sexuální rozkoš (4). Možná by to mohlo být důvodem, vedle teatrálního podtržení vážnosti práce, dlouhodobé záliby interpretů nové hudby ve výhradně černém oblečení.

Skrze tuto teorii by bylo možné pochopit některé kompozice takzvané nové složitosti, která dohání technickou komplikovanost partů do bodu, kde jsou jakýmkoliv interpretem nehratelné. Interpret se musí na pódiu tak tvrdě snažit, pokoušet se o nemožné, že jeho vždy prohraný boj s danou strukturou získává velmi emocionální rozměr: Sysifos na scéně, předvádějící svou masochistickou rozkoš jen proto, aby pokaždé selhal.

Pokud však opustíme tento provokativní argument, můžeme se podívat na hudebníky, kteří v osmdesátých letech uvedli na scénu velice drsnou a velice fyzickou „hlukovou hudbu“. Jedním z jejich významných protagonistů je Masami Akita, známý též jako Merzbow – řekl mi, že je přesvědčen, že každá hudba je sadomasochistickým aktem. V jistém smyslu otočil výše popisovanou situaci v soudobé hudbě vzhůru nohama: na jeho koncertech se hladina hluku pohybuje přes hranici 110 dB, daleko za prahem bolesti posluchačů. Sadomasochistický vztah mezi publikem a hudebníkem se tak stává zjevným, protože získává fyzickou podobu. Basové zvuky se skutečně „dotýkají“ posluchače (5).

Akita je ovšem přesvědčen, že jakékoliv hudební představení je aktem sadomasochismu, jelikož je založeno na hře o moc mezi publikem a hudebníkem. Dohoda mezi těmito dvěma stranami, která definuje aktivní a pasivní role, zjevně nezahrnuje myšlenku utrpení z představení.

Abychom se vrátili ke vztahu mezi rozkoší a pnutím – což je pravděpodobně jedna z nejzajímavějších otázek v estetice a jeden z bodů, na něž se Akita soustředí: Pokud pnutí vždy zahrnuje určitý druh „bolesti“ (např. ve skladbě vídeňských klasiků lze pnutí vzniklé opouštěním oblasti tóniky vnímat jen jako formu bolesti, abychom se vrátili k počátečním příkladům), ale je pocítováno jako rozkoš, pak můžeme mluvit o sadomasochistickém potěšení. Přinejmenším by to dobře ladilo se starořeckou teorií katarze o utrpení skrze drama až k rozřešení. Abych ovšem nebyl příliš provokativní, chtěl bych připomenout, že rozdíl zdůrazňovaný Nietzsche, totiž že utrpením není ve skutečnosti fyzické trápení nebo bolest, ale soucit.

Fenomén, o němž mluvím, není něčím abstraktně vymyšleným. Rád bych proto zmínil, jak si Schumann zmrzačil prsteníček na pravé ruce, když si jej

při hře na klavír přivazoval, aby si zlepšil techniku. Také bych rád krátce připomněl pojetí interpretů, jak zaznělo v prohlášeních Karlheinz Stockhausen o událostech 11. září v New Yorku. Stockhausen rozebírá dlouhé přípravy teroristů a srovnává je s hudebníky cvičícími fanaticky deset let na jeden koncert, aby pak při „představení“ zemřeli.

Poznámky

- 1) Tóny sedm oktáv respektive dvanáct kvint nad daným tónem mají lehce odlišné frekvence, protože $1/2^7$ se nerovná $1/3^{12}$
- 2) J. Laplanche, J. B. Pontalis: Das Vokabular Der Psychoanalyse (Frankfurt am Main 1973)
- 3) Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie (Frankfurt am Main 1978)
- 4) Laplanche, Pontalis, s. 305.
- 5) Rozhovory s Masami Akitou najdete na <http://noiseweb.com/merzbow>
- 6) Nietzscheho kniha vyšla poprvé v roce 1872: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik
- 7) Více informací o Schumannově životě a zranění jeho ruky najdete na <http://www.veritasdigital.com/schumann/biography.htm>
- 8) Přepis Stockhausenova výroku a následnou diskuzi najdete na www.stockhausen.org

Převzato z Leonardo Music Journal www.leonardo.info ■



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

Hezké chvílky s hezkou muzikou

Jiná hudba v pornografii

Text: **Petr Ferenc**

I v pornofilmech zní hudba. Může to být s podivem, neboť je tam jaksi navíc – kvůli hudbě si běžné porno nikdo nepustí, podtržení dramatických momentů a budování atmosféry výraznými aranžmá se většinou také nedočkáme. Pornografie je zkrátka čistě účelová: předávaná vizuální informace slouží k potěše oka a sebeukájení, přesah se většinou nekoná, neb není žádán: divák pornofilmů chce vidět to, co již zná z jiných snímků žánru. S nadsázkou by bylo lze tvrdit, že porno je invenční asi tak, jako instruktážní filmy, po kterých není vyžadováno nic než jediné přímočaré sdělení. Co tady s hudbou?

Překvapivě docela dost. Sledujeme-li současnou video a DVD produkci, tedy to, co lze pořídit ve videopůjčovnách, sexshopech a poslední dobou v rámci boomu levných DVD na pultech trafik (jedna z posledních akvizic nesla opravdu svůdný název *Night Club Kravín*), dočkáme se neustálých zvukových dávek jakéhosi decentního diska, které tvůrce většinou nestálo víc než puštění přednastaveného rytmu na samohrajce. Takový kolovrátek bývá většinou spuštěn po náznaku milostné přede hry, zkrátka tehdy, kdy se na obrazovce „buší“ – pochopitelně v jiném rytmu než zní hudba. Hlubavý pornofanda si zde může srovnávat BPM či pohrávat s myšlenkou minimalistických fázových posunů. Hudba je zde podobně samoúčelná jako občasné náznaky děje (díky kterým se na obalu filmu tu a tam dočteme, že se jedná o psychologické drama nebo špionážní thriller) mezi jednotlivými koity. V poslední době se podobná produkce často honosí nápisem „kontaktní zvuk“ na obálce – ušetří se za hudbu a hekající dabéry a divák má dojem ještě skutečnější skutečnosti.

ZA ZELENÝMI DVEŘMI

Pornografické filmy šedesátých a sedmdesátých let ovšem dějem a hudbou disponovaly. Příběhy to byly vskutku ojedinělé, klasika žánru *Deep Throat* (Hluboké hrdlo) vyprávěla o hrdince, která měla klitoris nikoliv na patřičném místě ale v krku, v *Pussy Talking* (neplést si s Monology vagíny) zase vagina hlavní hrdinky skřehotavě mluvila. I interview dala muži s mikrofonom. Filmy ze zmíněného období ovšem také disponovaly pozoruhodnými soundtracky, které – nijak daleky estetice sci-fi filmů a easy listeningu – často míchají jazz s elektroakustickými zvuky. Občas máme pocit div ne Stockhausena pro chudé a lačné. Nalistujete-li si v tomto čísle HV články Thomase Baileyho a Karla Veselého, uděláte si o pornosoundtrackách poměrně přesnou představu – tyto se nijak moc neliší od hudby k běčkovým, mondo a dalším dílům.

Proběhněme si několik klasik žánru: *Behind The Green Door* (1972) režisérů Artieho a Jima Mitchella s Marilyn Chambers v roli dívky, která je unesena, masírována k svolnosti a uvolněnosti a vržena do sexuální orgie na potměsném pódiu, se může pochlubit téměř čistě elektronickou hudbou vyluzovanou na nejrůznější syntezátory, nechybějí ale ani jazzové rytmy bicích a ojedinělá cinknutí klavíru. Zajímavý je vznik příběhu: jedná se o společnou sexuální fantazii, kterou si napsali američtí vojáci v Koreji. Kniha kolovala podzemními kanály a šestnáct před premiérou filmu vystrčila růžky v podobě písně *Green Door*, s níž Jim Lowe tři týdny okupoval první místo hitparády Billboardu.

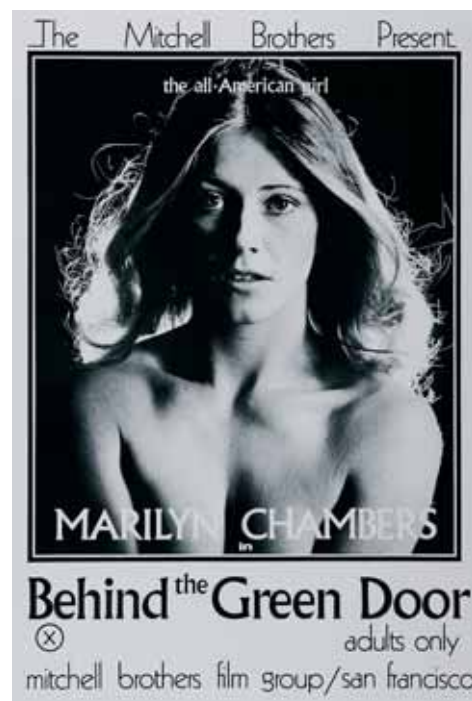
O dva roky starší dílko *Vampyros Lesbos* režiséra Jesuse Franca, velmi volně inspirované Stokerovým Draculou (tři upírky nad tělem neklidně spícího Jonathana Harkera) a s Mirandou Soledad v hlavní roli se pro změnu může chlubit řádně psychedelickým soundtrackem Manfreda Hüblera a Siegfrieda Schwaba s energickým jazzem, exotickými sitáry a acidofilními

hammondkami. Před dvěma lety vyšel na CD s podtitulem *Sexadelic Dance Party*.

Opustíme-li na chvíli pornografii směrem k lehčímu žánru, konkrétně k filmům o Emmanuelle, dostane se nám dalšího druhu filmové hudby pro nahá těla – zatímco výše zmíněné dva filmy oplývaly výraznou hudbou schopnou samostatného života, unylé příběhy Francouzky v exotických končinách jsou doprovázeny velejemnou kýčovitou pseudoklasikou, která působí dosti nevýrazně – vlastně ji při sledování filmu skoro nevšímáme.

NIC MOC ZAJÍMAVÉHO

První díl Emmanuelliných taškařic byl natočen už v roce 1974, nevýraznost hudební složky si od té doby v mainstreamové pornografii a filmové erotice našla pevné místo. Daniel Drew, polovina americké progresivní hudební dvojice Matmos, s tím má své zkušenosti a jsa zdatným akademikem a esejistou, neváhal podělit se o své dojmy s veřejností v textu *Thoughts On Listening To Porn* (http://www.emusic.com/features/spotlight/289_200611.html). Když se mu známý svěřil, že je osvětlovačem při natáčení porna, zatoužil se svým spoluhráčem a životním partnerem Martinem Schmidtem napsat si hudbu pro takový film. Gay i heterosexuálních pornosoundtracků mají od té doby na kontě několik, v hlavě jim ale pořád zní první rada, které se jim pro tuto práci dostalo: „Nedělejte to příliš zajímavě.“ Daniel se v textu nad radou zamýšlí a popisuje celou pornografickou soundscape: přehrávání herců v dialogích i neverbálních zvukových doprovodech pohlavní aktivity a hudba, kterou divák sice nevnímá jako nejdůležitější věc filmu, ale celkem apaticky, o to hlouběji se mu překvapivě vryje do paměti. Když s touto nepozorností počítáte a pracujete navíc pod knutou opravdu smrtícího termínu, píše Daniel, začnete si za chvíli dělat, co chcete, a výsledek je – v rozporu s dobrou radou – zajímavý. Abyste udrželi rytmus s děním na obrazovce/plátně, vo-





líte nadsazené formy jako z kreslených filmů, vesmírnou prostorovost zvuku a improvizovaný rytmus vrcholící současně s herci. Když měl recenzovat kompilace soundtracků k pornu sedmdesátých let *Inside Deep Note*, byl Daniel fascinován precizností, s níž byla všechna ta zurčivá sóla kytar, varhan a fléten nahrána, a občas zapochyboval, jedná-li se o skutečně původní nahrávky nebo imitace z devadesátých let.

ZAJÍMAVÉ PORNO NA VÁS

Zatímco Matmos se snažili být nezajímaví, jiní umělci z okruhu „jiné hudby“ se v nedávné době rozhodli svou zálibu v pornografii korunovat zajímavými soundtracky. Nemám teď na mysli hiphopery, mezi nimiž se rozbujela móda vkládat na DVD mezi videoklipy nějaké ty pornoscénky, ale o důstojných experimentátorech, kteří tu a tam odhalí, že nic lidského jim není cizí. A protože Drew Daniel má nejspíš pravdu, daří se jim střídavě. Zde jsou tři příklady:

Krautrocker Klaus Schulze, který v roce 1977 vytvořil hudbu ke snímku *Body Love* (a hned vydal stejnojmenné album), měl práci asi nejlehčí – vesmírný tón jeho ostatních syntezátorových alb se od tohoto nijak neliší, slyšet podivné elektronické nástroje v pornofilmech bylo, jak již jsem naznačil, rovněž běžné.

John Zorn v první půli devadesátých let vytvořil soundtracky pro dva krátké filmy režisérky Marie Beatty *The Black Glove* a *The Elegant Spanking*. Obě díla mají rádobu exkluzivní noir atmosféru a režisérka s půvabným blondátem mikádem v nich podstupuje něžné týrání z rukou dominy. Vizualně se filmy nijak neliší, Zornův přístup ale z každého z nich udělal úplně jiný zážitek. Jeden z nich vybavil retro barovou hudbou s mnohým cinkáním xylofonu, a tím jej zasadil do představy předválečné bordýlkové idylky, druhý doplnil audio-koláží tlumených ruchů a zesíleného dechu, čímž pro změnu vytvořil tísnivou atmosféru bolestivějšího dovádění, místy blízkou hudbě k Lynchovu debutu *Eraserhead* (o níž se postaral sám režisér).

Zornův spolunewyorčan, leader Sonic Youth Thurston Moore si zase s gustem nahrál něco hudby k DVD doprovázejícímu knihu fotografa Richarda Kerna *Action*. Kernovy provokativní fotky obyčejných děvčat, když zlobí, mají i podobně neokázalou videopodobu – bez větší dramaturgie za sebou řazené záběry krasavic rozvalujících se v bytech a koupelnách. Kernova estetika vychází z „nízkých“ inspiračních zdrojů – konzumního sexu a lechtivých magazínů, Moorova hudba působí podobně odfláknutým dojmem – dokola se opakuje jedna kytarová instrumentálka a jedna rozvrzaná píseň. Myslím, že zde se obloukem blížíme k úvodu mého článku a k Drewu Danielovi: hlavně aby to nebylo moc zajímavé.

inzerce

Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně
ve spolupráci s Nadací Leoše Janáčka
pod záštitou hejtmána Jihomoravského kraje a primátora Statutárního města

vypisuje 16. ročník Mezinárodní soutěže Leoše Janáčka

člen EMCY – Evropská asociace hudebních soutěží pro mladé, Mnichov

v oboru **zpěv** 7. – 12. září 2009

Soutěž se uskutečňuje za finanční podpory:
Statutárního města Brna
Jihomoravského kraje
Ministerstva kultury ČR

Hlavní mediální partner: Opus Musicum

Více informací na: <http://hf.jamu.cz/mezinarodni-soutez-leose-janacka/>



Instantní slast

aneb průvodce po dějinách easy-listeningu

Text: **Karel Veselý**

„Odmítám zemřít za zvuků této hudby,“ vykřikl prý klavírista a skladatel André Previn, když se při turbulencích jeho letadla spustila uklidňující hudba ve stylu easy-listening. Přežil. Možná to ale byla jen dočasná záchrana. Zpátky na pevné půdě totiž pořád hrozí značné nebezpečí, že se hudební sedativum stane poslední hudbou, kterou kdy uslyšíme.

Sotva jsme si toho dokázali všimnout, ale nenáročná hudba používaná jako výplň zvukového prostředí se už dávno stala všudypřítomnou kulisou moderního života. Její nástup je překvapivě shodný s vrcholem obřích projektů lidského inženýrství 20. století, od kterých si easy listening vypůjčil metodu konat všeobecné dobro a působit přitom nenápadně masové utrpení. Abychom ale nebyli tak přísní, historie instantní zvukové pohody je také plná radostné nevinnosti a energického ducha spojeného s padesátými a šedesátými lety. Jsou to zároveň dějiny masové populární hudby ještě předtím, než do ní vstoupil kult interpretů a rebelující hodnoty náctiletých. Zároveň je to přehlídka zvláštních prodejních strategií, nečekaných módních výstřelků a dnes těžko pochopitelných excesů vkusu.

HUDBA Z UTOPIE ZASTAVENÍ PRVNÍ – MUZAK

V utopických spisech filosofů hraje velmi často důležitou roli hudba jako prostředek harmonizace společnosti. Jak by taková aplikace vypadala v moderním světě, ukazuje ruský spisovatel Jevgenij Zamjatin ve svém slavném dystopickém románu *My* (1921, věnovali jsme se mu v HV 4/08). V děsivé vizi dokonale racionalizované totalitní společnosti slouží k organizaci života sonáty generované podle potřeby strojem nazvaným *muzikometr*. Zamjatin vyděšený výsledky Leninovy říjnové revoluce asi těžko tušil, že dvanáct let po vydání románu se jeho noční můra začne uskutečňovat, a to dokonce ve „svobodném světě“. V Jižní Karolíně zakládá v roce 1933 major ve výslužbě George O. Squier firmu Muzak Holdings LLC. Jeho společnost během následujících let na základě vážných vědeckých výzkumů o účinnosti různých zvukových frekvencí vypracuje metodiku použití hudby k stimulaci pracovních výkonů. Svá *naprogramovaná zvuková prostředí* šitá na míru továrnám, obchodům či bankám pak prodávají po celém světě. Slovo muzak se stává synonymem pro užitkovou hudbu.

Záměrně bezkrevné instrumentální verze šlágrů z Tin Pan Alley se musí používat v přesných sekvencích podle psychologické teorie o „progresi stimulů“ a podle statistik mají skvělé výsledky. Klesá ulevačství a předčasné odchody z pracoviště a roste produktivita. A nefunguje to jen na člověka. V Pensylvánii pouští kravám *Na krásném modrém Dunaji* a zaznamenávají zvýšenou doživost, jinde poslech hudby způsobuje, že slepice snáší více vajec. Během války firma Muzak produkuje stovky verzí vlasteneckých písní a podprahově tak zvyšuje víru v Ameriku. Po válce k dalšímu triumfu užitkové hudby přispívají nové možnosti jak jednoduše distribuovat nahrávky.

Muzak měl vždy své kritiky. Jmenujme třeba environmentalistu R. Murray Schafera, který kritizoval neúprosnou zvukovou okupaci veřejných prostor ve 20. století a zpochybňoval tradiční argument příznivců muzaku, že maskuje nevábne zvuky daného místa. V posledních letech opozice proti muzaku sílí, v Británii se dokonce několik poslanců pokusilo prosadit zákon zakazující jeho používání. Klasický muzak je v USA nebo třeba v Japonsku dodnes ke slyšení ve výtazích, toaletách nebo v letadlech jako uklidňující hudba. Firma Muzak nicméně krotké coververze známých hitů v roce 1987 opustila a nahradila je originálními písněmi.

Zůstala však logika umělých zvukových prostředí, které zvukoví „architekti“ z Muzaku vytváří s pomocí obřích databanky.

Ústup muzaku ze slávy, který nastal v osmdesátých letech, je však jen zdánlivým vítězstvím jeho kritiků. Tam, kde před dvaceti lety zněly poklidné verze šlágrů Beatles, není totiž dnes ticho. Muzak nahradilo sedativum současného popu, jež je stejně neúprosné a navíc ještě agresivnější. Před muzakem se dalo skrýt například do světa mainstreamového rádia, před nekonečně omílanými hity z žebříčků už pro posluchače průměrného vkusu únik v podstatě neexistuje. Že se z popu stala univerzální hudba do pozadí je symptomem doby, v níž všudypřítomnost a snadná dostupnost nahrávek způsobila, že jsme si zvykli vynakládat k jejímu poslechu minimální úsilí. Je smutnou realitou, že se celá historie populární hudby, včetně skladeb s původně společensky subverzivním nábojem (Bob Marley, The Clash) stala jedním velkým podprahovým muzakem.

Na sílu hudby ve veřejném prostoru se ale nezapomnělo. Byť se třeba používá k přesně opačnému účelu než muzak. Dobrým příkladem je užití vážné hudby na hlavním nádraží v dánském Kodani. V roce 2002 zde začali do reproduktorů pouštět nahrávky vážné hudby, které mají sloužit jako zvukový repelent proti nekalým živlům (drogoví dealeri, narkomani či bezdomovci). Vznesená klasika, před kterou nelze utéci, jim prý sugeruje pocit, že do těchto míst nepatří.

DOVOLENÁ V KONZERVĚ ZASTAVENÍ DRUHÉ - EXOTICA

Fascinace Američanů pacifickou kulturou začíná s koncem druhé světové války, kdy vojáci vracějící se z války s sebou přinášejí historky o pozemském ráji. Tento obraz je zakonzervován třeba v populární knize (a následném muzikálu) *Tales of the South Pacific* Jamese Michenera. Tato horečka se brzy přenesla i do módy, restaurací, designu a samozřejmě i do hudby, neboť kdo by odolal šanci prožít si exotickou jinakost z bezpečí svého domova. Pacifická horečka v hudbě začíná v roce 1951, kdy vyhledávaný kapelník a aranžér Les Baxter natáčí album *Le Sacre du Sauvage/Ritual of the Savage* (Divochův rituál). Orchestr na něm hraje jeho vlastní skladby chytře si vypůjčující motivy i rytmy z exotických lokací. *Ritual of the Savage* je inauguračním albem žánru, který však své jméno dostal až v roce 1957, kdy vychází *Exotica* Martina Dennyho.

Americký válečný veterán Denny se po několika letech studií hudby odstěhoval na Havaj, kde každý večer hrál pod širým nebem se svojí kapelou. Nic by se na tom patrně nezměnilo, nebyť jednoho večera roku 1956 a zvláštní náhody. Dennyho kapela zrovna hrála Baxterovu skladbu *Quiet Village*, když se k nim z nedalekého rybníčka přidala s kvákáním skupinka žab. Když hráli, žáby rytmicky kvákaly, když přestali, ztichly i žáby. K nezměrnému nadšení hostů baru začali muzikanti ještě napodobovat zvuky ptáků a s žábami si *Quiet Village* zahráli ještě jednou. Z „téhle písničky s žábami“ se během následujících týdnů stala nejžádanější kus jejich repertoáru a Dennyho kapela dostala nabídku natočit ve Waikiki desku. Polovinu písní *Exotiky* tvoří paradoxně Baxterovy skladby zjednodušené pro čtyřčlennou kapelu. Na obrovský komerční úspěch si Denny musel počkat ještě tři roky,

kdy rádia začala hrát novou verzi písně *Quiet Village* nahranou tentokrát ve stereu a *Exotica* se vyšplhala na první místo amerického žebříčku. Je třeba ještě dodat, že ačkoliv *Quiet Village* dodnes značí vrchol havajské horečky, její rytmy jsou brazilské.

V té době už v Dennyho kapele nepůsobil vibrafonista Arthur Lyman. Jeho sólová kariéra nabrala strmý vzestup s albem *Taboo* (1958), které pokračovalo ve stylu Dextera a Dennyho. Lyman nahrával s přehledem jedno album týdně a na rozdíl od svých předchůdců se nebál hustěji používat přírodních zvuků. Sám mistrovsky napodoboval zpěv ptáků. V rámci žánru exotica byl také jedním z mála autentických domorodců, jelikož se na Havaji narodil. Podobnou světlou výjimkou byla peruánská sopranistka známá pod jménem Yma Sumac. Úzce spolupracovala s Lesem Baxterem a její exotický vzhled a údajný rozsah až pěti oktáv z ní udělaly hvězdou estrád. Exotickým původem se chlubil i hráč na Hammondovy klávesy Korla Pandit. V padesátých letech se jeho typický turban a tajuplný pohled do kamery staly senzací televizní show Klausa Landsberga. Údajný Ind a syn bráhmána a francouzské operní pěvkyně se však ve skutečnosti jmenoval John Roland Redd a pocházel ze St. Louis, což se ovšem prozradilo až dva roky po jeho smrti na konci devadesátých let.

Exotica v mnohém předznamenala pozdější vlnu world music v jejím naplnění kolonialistickými iluzemi o čisté, primitivní kultuře. Zájem o tiki kulturu přežil do našich dnů, ačkoliv popularita stylu exotica prudce poklesla v šedesátých letech s vietnamskou válkou a nástupem rocku. Poslední velký revival přišel v polovině devadesátých let, kdy většina klíčových desek vyšla v reedicích na CD. Baxterovy i Dennyho nahrávky se v poslední době stávají objektem lovců samplů. Příkladem budiž americký post-disco projekt *Quiet Village*, jenž si své jméno vypůjčil z nejslavnějšího alba exotiky, z nějž často přebírá i zvukové fragmenty.

TA SPRÁVNÁ NÁLADA ZASTAVENÍ TŘETÍ – MOOD MUSIC

Tafelmusik je maličko hanlivý termín, jímž se v barokní hudbě označovaly nenáročné skladby většinou hrané na violu a určené k hodování a popíjení. Na začátku 17. století získaly velkou popularitu suity *Banchetto musicale* skladatele Samuela Scheina, na které o sto let později navázal svými *Musique de Table* George Philipp Telemann. Opravdový rozmach užitkové hudby určené k příjemnějším okamžikům života nastává až s nástupem gramofonových desek a levných přehrávacích souprav v padesátých letech 20. století.

Otcem moderní podoby tzv. mood music je Brit italského původu Annunzio Paolo Mantovani, který často používal jen své příjmení. Jeho orchestr se během války specializoval na lehké verze filmových či reklamních melodií a poznávacím znakem se staly kaskádovitě vršené smyčce, což byl vynález jeho aranžéra Ronnieho Bingehe. Mantovaniho „light orchestra“ zažil největší úspěch na začátku padesátých let, kdy ho singl *Charmaine* proslavil za oceánem. Následovala záplava komerčně úspěšných desek, jichž chrlil každý rok několik.

Popularita náladové hudby gradovala v padesátých letech s nástupem časopisu *Playboy* a kultem svobodných mládenců. U nich našly odbytiště desky jako *Music To Change Her Mind* či *Music, Martinis and Memories* od Jackieho Gleasona a nebo *Themes for Young Lovers* Percyho Faitha. Náladová hudba s otevřeně erotickým podtextem přišla na řadu až v šedesátých letech s populárními striptýzovými melodiemi *Whipped Cream and Other Delights* od Herba Alperta & The Tijuana Brass. Po úspěchu písně *Je t'aime... moi non plus* Serge Gainsbourg a Jane Birkinové dostal tento podžánr na začátku další dekády podobu hudebního soft-porna. Typickým příkladem je deska *Sounds Of Love*, kde do předělávek popových hitů hranych na syntezátoru Arpa 2500 svůdně vzdychá Bebe Bardon.

Sound of Love vyšlo na značce 101 Strings, což je nezpochybnitelný gigant mood music. Symfonickou „firmu“ založil nahrávací magnát David L. Miller, který se rozhodl vyrobit si vlastní verzi Mantovaniho orchestru. Pomoci mu k tomu mělo několik německých hudebníků, kteří za oceánem marně hledali práci. Mezi léty 1957 a 1967 vyšlo pod jménem 101 Strings přesně 101 alb zdobících svůj obal hrdým heslem „The Sound of Magnificence“ a drtivá většina z nich byly bestsellery. Bylo na nich všechno možné od patriotických melodií, coververzí Beatles, kostelních chórů až k exotice, když se sborem jeden čas nahrával i Les Baxter. „*Tohle není hudební byznys, spíše byznys umělé hmoty*“, prohlásil v jednom rozhovoru Miller. Jeho úspěšnému podnikání ale v roce 1968 málem zlomilo krk album *Astro-Sounds from Beyond the Year 2000*, jež se mělo svést na popularitě sci-fi filmů *Barbarella* a *2001: Vesmírná Odyseja*. Pro běžného posluchače, zvyklého na hudební sedativa značky 101 Strings však byly fantaskně znějící elektronické nástroje a svůdné funkové groovy už příliš experimentální. Dnes je původní vinylová edice *Astro-Sounds* vyhledávanou kuriozitou prehistorie psychedelického popu a je také často samplovaná.

Úpadek mood music přišel s nástupem rocku. Psychedelická hudba druhé poloviny šedesátých let přejala její užitkovou funkci syntetizovaného úniku z reality, ovšem s radikálnějším obsahem. Neznámá to však, že by se hudební verze koktejlového stolku přestala konzumovat ve velkém. Jedno- ▶





značným důkazem jsou obřímí prodeje desek saxofonisty Kennyho G specializujícího na generický smooth jazz. Novější podobou mood music je užitkový elektronický chill-out či downtempo, upadá forma ambientu jako hudby, jež má stimulovat podměty. (O vztahu ambientu a chill-out viz HV 6/07.)

KOSMICKÉ PÍSNĚ

ZASTAVENÍ ČTVRTÉ – SPACE AGE POP

Padesátá léta jsou v Americe érou enormního pokroku ve spotřebitelské elektronice. Tak obrovská byla fascinace možnostmi stereofonního zvuku, že se na trhu mohly užít i specialisté na nahrávky, které stylovým způsobem demonstrovaly přelomové možnosti high-fidelity. Zásadní deskou je v tomto ohledu *Persuasive Percussion* vydané pod jménem Terry Snyder and the All Stars v roce 1959. Za deskou stál průkopník stereo zvuku Enoch Light, majitel značky Command Records. O hudbu vlastně ani moc nešlo, album mělo honosný rozkládací obal (vůbec první v historii) s abstraktním motivem a uvnitř podrobnými poznámkami, jak vhodným rozložením reproduktorů podrobit vaši soupravu důkladnému testu, či uchvátit své přátele. Ačkoliv na rozhlasových stanicích (v té době samozřejmě stále vysílajících v mono) nebylo možné zaslechnout nic z *Persuasive Percussion*, deska se dlouho držela na vrcholu hitparády a dodnes patří mezi padesát nejprodávanějších alb všech dob.

Na schopnosti dokonale využívat stereofonní zvuk postavil svoji kariéru také mexický skladatel Juan García Esquivel (i on používal jen své příjmení). Na jeho nejslavnější nahrávce *Latin-Esque* dokonce zní z obou stran různá orchestrální tělesa nahraná v oddělených studiích. Esquivelovy desky dostaly v osmdesátých letech sběrateli obskurností titul „hudba pro svobodné muže vesmírného věku“ a následující dekáda ho objevila jako vizionáře chill-outu. Jeho nahrávky se dočkaly reedice a Stereolab mu složili poctu na svém EP *Space Age Bachelor Pad Music* (1993).

Nově nalezená záliba v audiofilství s sebou zároveň přinesla fascinaci neobvyklými zvuky (ne však nutně hudebními postupy). V masovém měřítku se tak poprvé mohly objevit elektronické nástroje, které se v kolektivním myšlení padesátých let spojily s úsvitem kosmického věku. Pionýrem je v tomto ohledu již výše zmiňovaný otec exotiky Les Baxter, jehož album *Music out of the Moon* zpopularizovalo společně se sci-fi filmy na začátku padesátých let zvuk těreminu. Popularita kosmického easy-listeningu kulminovala v polovině následujícího desetiletí, kdy Jean-Jacques Perrey a Gershon Kingsley vydali *The In Sound from Way Out*. Deska s podtitulem „elektronický pop z budoucnosti“ vznikla spojením Perreyho smyček (byl studentem Piera Schaeffera) a Kingleyho hry na primitivní elektronický nástroj Ondioline. Písně nesou sci-fi názvy jako *Unidentified Flying Object* nebo *The Little Man From Mars* a mají hravou atmosféru. Na následných a také velmi úspěšných albech už zní instrumenty z díly Roberta Mooga. To už se ovšem ocitáme v roce 1968, kdy miliony Američanů propadly kouzlu desky *Switched On Bach* od Wendy Carlos a za rohem už čekala hudba hnutí new age.

Internetová éra je prozkoumávání zákoutí obskurní hudby minulosti více než nakloněná a na síti lze najít desítky blogů, které zveřejňují doposud skryté poklady. Kořeny fascinace zapomenutými kapitoly historie popu sahají do poloviny devadesátých let k dvoudílné knize *Incredibly Strange Music* (doplněné CD výběrem) navazující na punkový fanzin *Search and Destroy*. V. Vale a Andrea Juno v ní znovuobjevují desky zpívajících celebrit, nábožensky založených břichomluvců nebo papoušků notujících si operu. Smířlivý a zábavně psaný přehled dějin easy-listeningu podává Joseph Lanza v knize *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening, and Other Moodsong* z roku 1995. Kniha byla své době chválena jako reakce na pesimismus grunge rocku. Lanza dokonce podává částečnou apoteózu muzaku a výtahové hudby, která podle něho jen přivádí do důsledků to k čemu současný pop stejně směřuje. „Vysílají hudbu, kterou nás dvacáté století naučilo poslouchat,“ píše ve své knize, která v nové verzi vyšla před čtyřmi lety. ■

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

Lehký lynč

Nové album Nurse With Wound skládá poctu easy-listeningu

Text: Petr Ferenc

Zájem o easy-listening drží leadera Nurse With Wound Stevena Stapletona už mnoho let. Zatímco podobně obskurní koníček ze stáje hudebních zájmů poťouchlého hudebního dadaisty, ženský rap, zatím zůstává u žlabu a z plánovaného alba Stapletona svět viděl pouze návrh obalu, easy-listening, exotica a lounge music jsou klíčovými slovy pro zařazení novinky Nurse With Wound *Huffin' Rag Blues* (United Jnana).

Jedná se o společnou práci Stapletona a Andrewa Lilese, hudebníka, který se – kromě své bohaté sólové činnosti – už čtyři roky čím dál víc podílí i na formování Stapletonova díla. Z pozice muže číslo dvě nyní, jak se zdá, vytlačil dlouholetého Stapletonova soupevníka a zvukového inženýra Colina Pottera, který na novince hostuje v jediné skladbě a neúčastní se už ani všech koncertů NWW. A těch v posledních letech přibýlo. Po dlouhá léta výhradně studiová skupina nyní koncertuje opravdu ráda a užívá si popularitu, kterou jí – jakož i spřízněným Current 93 – přineslo setkání se světem letečích žánrů freakfolku a dronemetalu. Zatímco David Tibet do Current 93 angažoval (kromě poslední dobou hyperaktivního a všudypřítomného Lilese) avant-metalového producenta Andrea WK a písničkáře/ku Baby Dee, Stapleton s NWW stihl spolupracovat se Sunn O))), pro něž připravil remixy alba *ØØ Void*. Ze spolupráce s dávnými idoly, německými Faust, vzešlo album *Disconnected* následované spory ohledně zařazení bonusové živé skladby Faust, která podle Stapletona a Pottera zcela zničila atmosféru nahrávky.

Huffin' Rag Blues je první „opravdu řadovou“ deskou Nurse With Wound po cca třech letech. Kromě přehršle nejrůznějších alb, která Stapleton a spol. vydávají opravdu často a rádi, jí předcházely tři zásadní počiny: hodinová skladba *Salt Marie Celeste* označená časopisem Wire za album roku 2004, rozkouskování alba Jimem O'Rourke, *Cyclobe* a *Irr. App. (Ext.)* v sérii *Angry Eelectric Finger* a konečně pět disků montáží terénních nahrávek, které Stapleton a Potter pořídili na norských Lofotech, *Shipwreck Radio* – ukázkový příklad inspirované práce s field recordings. Vesměš šlo o vážná díla pojící stapletonovskou chronickou rozmanitost klišem vyvařeným z ambientu a soudobé elektroakustické a konkrétní hudby. Zdálo se, že Nurse With Wound se zahalí vonnou mlhou vážnosti.

Na novém albu s obalem hýčícím přepestrými obrázky pokroucených věcí, balónků, modelek, ptačích žen a zebry měnící se v čarový kód, ale hraji pěkně zvesela a rozverně si k tomu přizvali spoustu hostů. Inspiruje je především do latiny laděný zvuk barových orchestrů a spotřební, na jistotu hrající jazz. Samoly, z nichž se jednotlivé chytlavé kousky skládají, jsou pečlivě vybrány a sešity, nebyť několika nasazených znejšťujících prvků, o nichž se zmíním dále, měli bychom z alba dojem prvoplánové veselice předváděné živým šmidlbojs orchestrem. Tím se *Huffin' Rag Blues* zásadně liší od pětadvacet let starého alba NWW *The Sylvie And Babs Hi-Fi Companion*, na němž Stapleton manipuloval s lehkoposlouchatelnými vinyly vyložené plunderfonickým způsobem. Na novém albu hudbu svého srdce nepožívá jako materiál určený k destrukci a dekonstrukci, nýbrž jako podnět ke stylistickému cvičení. Daří se mu skvěle a radost z napodobení obdivovaného zvuku je slyšet z každé vteřiny alba – před třemi lety mi po svém pražském koncertě říkal Petr Vastl (známější coby Aranos – na albu hraje na gong), že Stapletona na easy listeningu fascinuje především zvuková dokonalost nahrávek. Není ostatně divu, tuhle hudbu nahrávali léty školení profesionálové... a Stapleton a Liles se jim po třech letech studiové práce zdařile přiblížili.

A to je první plán alba – veselá pocta veselé hudbě. Občas až příliš přelácaná vtipnými ruchy, každopádně plnokrevná a chytlavá. Zavřete oči, uvidíte poletovat konfety. Pochopitelně musí dojít na ženské hlasy, zpěvaček je zde celá řada včetně Stapletonovy manželky Diany Rogerson (pro níž její choť vyprodukoval už tři alba balancující mezi psychedelií, pornografií a bur-

roughsovkými evokacemi) a Freidy Abtan, tvůrkyně videodoprovodu koncertů NWW. Jako pěst na ucho působí mezi jejich něžným pobrukováním hovězí baryton kanadského multiinstrumentalisty Matta Waldrona (vedoucího Stapletonem ovlivněný projekt *Irr. App. (Ext.)*), jehož přednes skladby *Black Teeth* ze všeho nejvíc připomene Zappovo temné blues *Trouble Every Day*. Vida, slunné album má i své temné kouty. Od této chvíle (třetí písně) si začneme uvědomovat napjatější druhou tvář desky. Veselé rytmy se občas rozplíznou do temné mlhy neveselého ambientu, některé ruchy výhrůžně zabublaří, předposlední skladba *Cruisin' For A Bruisin'* si bere na paškál označení *hudba do auta*. Cesta ubíhá skvěle, hluk okolního provozu mísícího se se zvukem autorádia je čím dál hutnější a hrozivější, nakonec přijde smrt... Pesimistický sourozenec kraftwerkovské *Autobahn* (skladby inspirované pohodlnou jízdou německým vozem po německé dálnici), možná i příbuzný rozhlasového pořadu Pozor, zákruta!, jehož znělka měla na menší ploše podobný průběh. Po *Cruisin'* následuje už jen nekonečně smutná píseň *All Of Me* a album končí úplně jinak, než začínalo.

Osmašedesát minut veselých rytmů je dávka, po níž ztuhne usmívající se čelist a hlavou se začnou honit všelijaké myšlenky. Mám pocit, že Stapleton a Liles albem *Huffin' Rag Blues* dosáhli podobného účinku jako David Lynch svými filmy *Modrý samet* a *Mullholland Drive* a seriálem *Twin Peaks*, v nichž diváka stahoval do hlubin na první pohled idylických maloměst s dobrými lidíčkami a stále modrou oblohou. S vynikajícím *Huffin' Rag Blues* se to má tak nějak podobně.

brainwashed.com/nww



Babylóne, už (tam) budu!!!

Paraiso e inferno v hudbě italských exploatačních filmů

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

„Kašlu na zlatou éru antického Říma... dejte mi 1969!“

Christian Kessler, sleeve-note k albu *Beat at Cinecitta Vol. 2*

„BYLA S NÍM SRANDA.“ Tohle určitě nejsou první slova, která by napadla kohokoli, kdo by mi měl zítra mluvit na pohřbu. Představuji si, že by lidé troušili laskavé poznámky o tom, že jsem znal spoustu vídeňských Akcionistů, udržoval společné zařízení sdílených bytů v perfektní čistotě a pořádku, nebo o tom, že jsem v téměř každé běžné situaci měl po ruce citát z Nietzscheho nebo Ciorana (čímž jsem patrně otrávil spoustu lidí). Každopádně mám pocit, že většina lidí si mě nebude pamatovat jako zábavného chlapíka (nebo chlapíka, kterého je snadné pobavit). Na svou obranu musím říci, že příležitostně tuze rád vyklouznu z role aparátčíka avantgardy a uvolním se jako kdokoliv jiný – a jsem rád, když je v mém odvažování se styl. A co se týče „hudby pro volný čas“, máloco mi její představu naplňuje tak, jako hudba psaná pro italské exploatační filmy šedesátých a sedmdesátých let – celoidové svátky gangsterů, kovbojů, mladých milovníků a milovnic, beatníků, tajných agentů a zástupů bezradných a smůlou stíhaných „Italů v cizině“ nebo rozpačitých „(doplňte neitalskou národnost) v Itálii“. Filmy vznikly na správném místě a v době, kdy narcistní konzum vypadal a zněl jako skvělý nápad, kdy se „globalizace“ zdála vyústit v nekončící party tehdejší mládeže a ne v železný stisk nadnárodního korporativního feudalismu. Zmíněné filmy i hudba, která je doprovázela, kladly důraz na to, vystavit posluchače divokému světu za hranicemi Itálie (někdy jedna píseň zmiňovala hned několik lokací), a aby bylo dosaženo žádoucího efektu, byly do písní implementovány uhlazené a svůdné zvukové prvky. Při „žhavých“ koncích zněly jazzové idiomy vypůjčené ze zápisníků Charlieho Parkera a Duka Ellingtona, zatímco nad bezchybnými rockovými beglajty zněly vesmírné ženské sbory beze slov. „Klidnější“ stránku hudby obstarávaly šťavnaté vibrafony a ospalá sóla flétny, která se tu a tam vynořila z ticha, aby ohladila zjitřující děj. Tehdy aktuální zvukovou technologii reprezentoval svist elektrických varhan a syntezátorů a hrubé výtrsky rozmazaného zvuku elektrické kytary. Dejte si tohle všechno dohromady s nějakým tím trikem ze světa vicestopého studiového kouzlení, jako je hall nebo reverb, a máte recept na hutnou zábavnou hudbu. Každá přísada, která do této polévky *mohla* být vržena, do ní vržena *byla*, pokud to dovoľovala bohatá melodičnost a krátké stopáže jednotlivých částí soundtracku. Takováhle hudba musela oživit všechny myslitelné filmové scény, od pěstních soubojů nositelů hranatých brad a hrátek s pistolemi až po romantická dmutí a kypění, a proto tihla k bouřlivým, flamboyantním polohám, které mohly být aplikovány na celé výše zmíněné obrazové spektrum a navíc nezněly špatně v dusnu nočních klubů. Ikonografie doprovázející albová vydání takové hudby byla podobně účinná: modelky pózující před zvlněnými op-artovými vzorci či bujaré obrázky asertivních „holek se zbraněmi“ vypůjčené ze špiónážních thrillerů (těžko najít ikoničtější obraz posledně zmíněného, než je samopal v podprsence Ursuly Andress ve filmu *La Decima Vittima* [Desátá oběť]).

Samozřejmě se nabízí otázka, čím se tato hudba liší od podobného materiálu, který byl v době kulturní exploze poloviny šedesátých let natáčen v továrnách na sny v Londýně, Paříži a New Yorku? Jednou z odpovědí může být skutečnost, že italský filmový průmysl byl méně aktiv-

ní, co se týče cenzurování děsivých scén, a proto v jeho rámci vznikaly i „explicitnější“ zvukové doprovody. Hudba psaná pro italskou kinematografii je bezpochyby jednou z nejlepších na světě, pokud jde o její vztah k obrazům. Umíte si představit nehostinné a nebezpečné prostředí westernů Sergia Leoneho bez oživující hudby Ennia Morriconeho kombinující příležitostnou hudbu s čistokrevným orchestrálním dramatem, nebo Felliniho *Amarcord* bez hořkosladkých, podmanivých refrénů z dílny Nina Roty, které podporují rozvěklé nostalgické vzdychání? Ať tak či tak, tohle nejsou filmy, jejichž oblibu byste si museli obhájit, pokud vás místní filmový kritik či akademický purista přistihne při sledování – je to uznávaná klasika filmové lyriky, žádné „zakázané rozkoše“, což je charakteristika, která mnohem lépe odpovídá nesvaté trojici žánrů *mondo*, *giallo* a exploatačních filmů, které v Itálii v šedesátých a sedmdesátých letech vznikaly závratným tempem. Shrnout tři odlišné žánry italského filmu pod jednu střechu může zavánět pohodlností z mé strany, ale všechny tři mají kromě odlišností i několik společných rysů – především upřímnou troufalost a radostné zavržení dogmatické morálky. Byl to Sam Arkoff, americký producent exploatačních filmů a šéf American International Studios (to je oxymoron, nebo co?), kdo pravděpodobně přišel s nejlepší sumou, ehm, hodnot filmů tohoto druhu, když sestavil slavnou „formuli Arkoff“. Za použití písmen svého příjmení dospěl k řadě *action*, *revolution*, *killing*, *oratory*, *fantasy*, *fornication* [akce, revoluce, zabíjení, výmluvnost, fantazie, smilstvo], což byla kombinace, kterou tehdejší mládež opravdu žrala. *Mondo* filmy zhusta využívaly přinejmenším tři položky Arkoffova seznamu a byly obzvláště zábavné díky své neobratné snaze působit jako pravdivé, dokumentární líčení života v exotických končinách. Byly tak nasáklé fantazií (toho sexu!), že byly pravým opakem italských poválečných neorealistických filmů či marxisticko-existencialistických komentářů v díle Michelangela Antonioniho: suchým dialogům a drtivé *ennui* Antonioniho *Noci* není nic vzdáleno tak, jako radostné *mondo* kultovní klasiky Luigiho Scattiniho *Svezia – Inferno e Paradiso* [Švédsko – Peklo a ráj] z roku 1968, sbírky falešných dokumentárních momentek, které se směšně pokoušejí vzbudit dojem seriózního zamyšlení nad tématy, jako je dekadence hippies, sexualita při dospívání a nahé stockholmské policistky. Na podobnou notu: srovnajte si slavná díla Viktoria de Sicy, jako například *Zloděje kol* zobrazující zoufalý ekonomický boj, s již zmíněnou *Desátou obětí* – leží mezi nimi celý svět. Ale *Desátá oběť* i některé de Sicovy filmy mají hudbu, kterou napsal jazzem ovlivněný skladatel Piero Picconi, jehož delikátně drzý kousek *Babylon, I'm Coming* dal název tomuto článku.

Je to tak, někteří italské skladatelé v šedesátých letech a později byli umělci dobrodružné flexibility, kteří odmítli štítit se práce na exploatačních filmech a zároveň skládali hudbu i pro intelektuálně náročnější produkci. Jinými slovy, žili ve světě, kde rozkoš bylo lze najít ve víně ze sangovieských hroznů i ve whisky J & B (značky, která se s železnou pravidelností objevuje ve starých *giallo* filmech). Tahle flexibilita je možná právě tím, co odlišuje velikány italské filmové hudby od jejich současníků jinde v Evropě a Americe. Ennio Morricone byl za svou popovou senzibilitu aplikovanou na rigorózní svět klasické orchestrální techniky



neho hudbu například do westernů Sergia Corbuccia *Vamos a matar, compañeros* a *Il Mercenario*, aby nakonec došel ještě dál a napsal hudbu pro předposlední pokus o intelektuální sdělení (v osobě shakespearovského mistra Johna Gielguda) kombinované s pornografickými excesy: *Caligula* Tinta Brasse. A tomuhle skladateli se k tomu všemu dodnes daří vypouštět do světa perfektní popové písně à la šedesátá léta, jako je titulní skladba filmu *Kiss Kiss, Bang Bang*, potrhle parodie na komediální klišé a evropské špionážní filmy. Sirupovitý ženský vokál, hladivá sborová „óóó“ a těžký rytmus se ve světě současné pop music sympaticky drží svého kopyta.

Tahle hudba se během let dočkala několika zasloužených vzkříšení. Jedno z nich přišlo v polovině devadesátých let coby součást panického prozkoumávání téměř vši existující nahrané populární hudby, které v oné snadno zapomenutelné dekádě proběhlo. Geopolitičtí pozorovatelé, jako Francis Fukuyama, tu dobu předčasně označili za „konec historie“ a amatérští archiváři museli mít pocit, že je třeba stihnout důležitý úkol: mnoho z nich se zbláznilo a začalo nasávat doslova vše, co jejich popkulturní radary dřív nezachytily, včetně fúry desek ze šedesátých a sedmdesátých let označených jako „exotica“. Našlapané pseudotropické poklady skladatelů Lese Baxtera, Martina Dennyho, Esquivela a dalších umožnily střední třídě Američanů na okamžik vyměnit své obýváky za místa pohanských rituálů a vzývání idolů. Taková alba byla postmoderními americkými hipstery, kteří hýřili ironií, chamtivě love-

na v garážových výprodejích a levných obchodech. Penězi oplývající svědomití fetišisté přispěli k tomu, aby tahle hudba byla znovu poslouchána v nutných kulisách tuposti urbánního frajterství [hip-ness], i když vztah k ní měl rysy nucené neutrality (projev upřímného zájmu pro podobné kulturní artefakty by byl v rámci scény zakládající svou image na potlačení

citů strašlivým faux pas). Několik upřímných nadšenců tuto hudbu nicméně pomohlo dostat zpět do velkoprodejen. Patří k nim i hyperaktivní režisér Quentin Tarantino, jehož celá kariéra je jednou dlouhou poctou podceňované působivosti určitých profánnějších filmových stylů, což by ale publikum nemělo odradit od samostatných individuálních výzkumů v tomto poli. Italská filmová hudba, kterou si Tarantino půjčil pro film *Kill Bill*, je dokonalým příkladem životaschopnosti žánru, který je rovněž hustě zastoupen v katalogích vydavatelství orientujících se na reedice: značka Right Tempo působí na domácí půdě prostřednictvím tematických alb *The Psycho Beat* a *Bikini Beat* a doporučuji vám ji také jako nejlepší zdroj díla skladatele Piera Umilianiho. Ostatní labely, jako je německý, poněkud divně nazvaný Crippled Dick Hot Wax, nabízejí kompilace s názvy typu *Beat at Cinnecita* (série silně se orientující na Picconioho skladby).

Jak už napsali mnozí přede mnou, nástup videa v osmdesátých letech zazvonil umíráčkem děsivé legraci v okruhu půlnočních filmů, který představil italský exploatační film mezinárodnímu publiku insomniaků hledajících trochu toho vzrušení. Těžko ale vinit video ze změny paradigmatu, která se v osmdesátých letech odehrála v západním světě. Sled dalekosáhlých tragédií osmé dekády – AIDS, brutální konflikty v Afghánistánu a Střední Americe, vzrůst náboženské eschatologie v masmédiích – zatemnil náladu veřejnosti a způsobil v *mondo* kultuře seismický přesun od bezstarostné erotiky *Svezie* do chmurné nekropole „death scenes“ videí (z nichž většina obsahovala fingované záběry, což ale záměr tvůrců nijak nepovyšuje). Novější fixace na smrt je nejlépe viditelná v neslavně známém filmu Ruggera Deodata *Cannibal Holocaust* [v Čechách nejednou vyšlo coby Kanibalové], což je svým způsobem cestovní deník filtrovaný dílem Georgese Bataille. Film je šířavou kritikou kulturního imperialismu (točí se kolem skupiny západních dokumentaristů, kteří se rozhodnou filmovat domorodé obyvatelstvo, jehož divošské zvyky ve filmařích vyvolají neobyčejnou krutost). Ať už je poselství filmu jakékoli, neomluvitelné scény skutečného zabíjení zvířat mu vynesly mé osobní zatracení. Nutno ale dodat, že *Cannibal Holocaust* by v mém vědomí nenechal tak výraznou stopu nebýt doprovodné hudby Rize Ortolaniho: sladké smyčce titulní skladby znějí, jako by byly psány pro odlehčenou dovádívou romanci. Juxtapozice takové hudby a nemilosrdného děje vám film udrží ve vzpomínkách čerstvý ještě dlouho poté, co byste na něj nejrady zapomněli.

„Smrtící jízda“ započatá generací osmdesátých let byla dlouhá a následovalo po ní řádné vystřízlivění, ale jestli historie vůbec něco dokazuje, tak to, že podobné stavy mysli nelze udržet navždy. Někdy stačí jedna generace na to, aby se dumání nad smrtí změnilo v barevnou oslavu života. Pro příklad nemusíme opouštět svět italských skladatelů lehce swingující filmové hudby, kde narazíme na syna Benita Mussoliniho Romana, jehož Romano Mussolini All Stars byla jednou z nejžádanějších jazzových kapel v Itálii šedesátých let. A kdyby nic jiného, Romano va paleta zvuků neměla nic společného s ceremoniální pompou typickou pro oslavy jeho otce. Zbývá jen dodat, že Mussoliniho píseň *Duke* (s pískaným sólem a pianem ve stylu Thelonia Monka) je poctou Ellingtonovi téhož jména, ne Ducemu.



Eva a Pickwick

Pančované hvězdy hitparád

Text: Petr Ferenc

Jsou opravdu bizarní, ale nejsou sami a měli slavné předchůdce. Nejen Eva a Vašek lámali žebříčky prodeju desek průmyslově překopanými hity od kdekoho. Série *Top Of The Pops* vydavatelství Pickwick to dokázala v globálním měřítku.

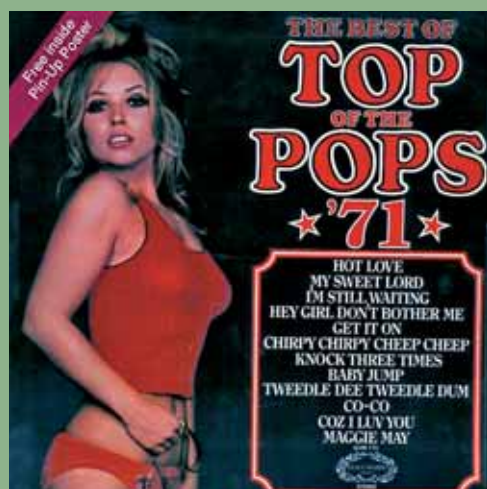
Dnes tahle elpíčka najdete v bazarech, nejčastěji v krabicích, kde se válí například „vše za 50,- Kč“. Jmenují se *Top Of The Pops* plus vročení a na obalu mají spoře oděné krasavice. Jsou plné důvěrně známých popových hitů sedmdesátých let, ale pozor! Všechno jsou to coververze studiové kapely, místy velmi věrně odpovídající originálu. Co s takovou deskou? A věřili byste, že tahle série dobývala horní příčky hitparád?

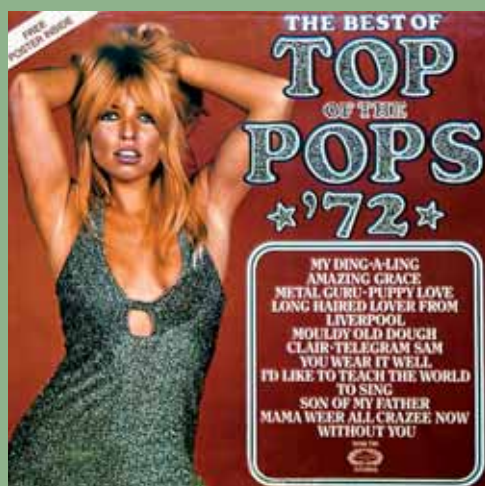
Vydavatelská značka Pickwick Records vznikla v roce 1950 a existuje dodnes, nyní pod křídly Universal Music. Založil ji Cy Leslie (mimo jiné první prezident MGM / UA Home Entertainment Group; letos v lednu zemřel) a má mnoho dceřiných společností, například Hallmark. Na trh s deskami vstoupil Pickwick v roce 1953 a okamžitě si vedl úspěšně díky zaměření na easy listening, coververze slavných hitů a výrobu hvězdiček šitých na míru aktuálním poryvům módy. To vše prováděno nejmenovanými studiovými hudebníky. Není bez zajímavosti, že mezi nimi kolem roku 1965 působil i Lou Reed. Na kolika nahrávkách se podílel coby studiový hráč, už nikdo nezjistí, ale získal si tu i první ostruhy v oboru studiového nahrávání (vše muselo jít rychle a efektivně, což se později nejednou hodilo), napsal několik žánrových rádobyhitů ve stylu Beach Boys (pickwickovská verze kapely se jmenovala Beachnuts), country i dřevního rock'n'rollu. Když to s ním Pickwick zkusil jako s tváří, již by bylo možné proslavit, vznikla skupina Primitives, v níž se objevili Reedovi kumpáni John Cale a Tony Conrad. Singl *The Ostrich* (měl k němu být i tanec, jakési předpotopní pogo) donekonečna hlasiťe opakuje to nejprovařenější kytarové vybrnkávání a skry-



tě předznamenal to, s čím o pár měsíců později přišli Velvet Underground – urputný jednoakordový ryk, neměnné tempo, k neveselosti obnaženou rock'n'rollovou syrovost... Velvetovští sběratelé se po výše zmíněných nahrávkách mohou utlouci, některé z nich dokonce vyšly na pirátské kompilaci *Collector's Dreams*. Mimochodem, v roce 1970 Pickwick obohatil svou strategii vydáváním reedic nedostupných alb a proto má ve svém katalogu například obrovskou spoustu nejbizarnějších elvisovských výběrů.

Série *Top Of The Pops* začala vycházet v roce 1968, o rok později najela na šesti až osmitýdenní periodicitu a se stejnojmenným televizním pořadem BBC měla společný jen název. Studiová skupina v rychlém tempu chrlila předělávky toho, co zrovna letělo, obaly desek zdobily lepší děvy (často byly vloženy hambaté plakáty či kalendáře), sleeve-notes na zadních stra-





nách obalů byly mládežnický odvázané, trochu ve stylu Čágo belo, šilenci: „Jestli po pár vteřinách nebudete skákat do stropu, chceme, abyste se nám ozvali a vysvětlíme si proč...“ Celkem jich do začátku osmdesátých let vyšlo dvaadvadesát. To, že se alba – až na několik posledních – tak skvěle prodávala, je na nich asi nejpozoruhodnější: levných výběrů coververzí hitů, které na první pohled tají, že nejde o původní nahrávky, je pořád všude kolem celá spousta, stačí zabrousit do Levných knih. Roli zde asi hrála rychlost, s níž coververze vycházely hned poté, co originály dostatečně bodovaly v žebříčcích. Konkurenční série, například *Hot Hits*, podobně dlouhodobého úspěchu nedosáhly.

Žánrový záběr byl pozoruhodný, uvědomíme-li si, že vše nahrávala jedna studiová skupina, i když sestavou patrně velmi proměnlivá, pod vedením kapelníka Tonyho Riverse a producenta Bruce Baxtera: od jásavých předělávek Abby až po Pink Floyd (Another Brick In The Wall), Sex Pistols, znělku seriálu M.A.S.H. či queenovskou Bohemian Rhapsody. Zmíněná skupina si později začala říkat Top Of The Poppers a pod jejím jmé-

nem vyšly CD reedice série i několik tematických alb, například abbovské *Knowing Me, Knowing You*.

Uznávám, že brát si do úst neustále teleshoppingové titány Evu a Vaška je už poněkud vyčpělé, nacházím mezi nimi a Top Of The Poppers ale určitou paralelu. Tuzemský pár je samohrajkově-zpívající dvojicí, kterých je po českých putykách nepočítaně (zkuste užít nočního života například ve Františkových Lázních, kde se jako nejlaternativnější prostor nakonec ukázal countryový Salón Bažina), tím, že ale začal zvýrazňovat svá jména, rázem se z anonymního „živého jukeboxu“ stal „opravdovou“ skupinou. S Top Of The Poppers to možná bude dosti podobné: skupina, která nahrála téměř sto alb coververzí je podstatně zajímavější než stejná alba, za nimiž si neumíme nikoho představit – svým způsobem je stejně neobvyklá jako Leningradští kovbojové či MTO Universal. Možná i to je jedním z důvodů, proč je o alba ze série *Top Of The Pops* stále sběratelský zájem. *Plná taška Evy a Vaška* třeba dopadne podobně a stane se z ní legenda.



Radio Schadenfreude

Grand Theft Auto - soundtrack ke společenské nezodpovědnosti

Text: Thomas Bey William Bailey

Překlad: Petr Ferenc

Během univerzitních studií koncem devadesátých let jsem absolvoval přednášky ze socio-kulturních otázek kolem nových digitálních médií. Většina z nich byla věnována lepkavým etickým strašákům v této neznámé zemi a jednou dokonce došlo k diskusi věnované novým problematickým jevům, které s sebou nesou počítačové hry – tedy na téma, o kterém jsme od té doby slyšeli stále víc. V té době se v mracích na pixelovém obzoru vařila bouře s názvem *Grand Theft Auto*, což byla, jak se dalo očekávat, intenzivní orgie oslavující sociopatické chování coby jediný *raison d'être* protagonisty hry: samotný název hry je odkazem na kradení aut, coby ústřední motiv děje hry, zatímco další činnosti – porážení lidí, bombové útoky, vydírání pokřivených policistů – slouží ničemnému hráči ke získání příjmů pro svůj budoucí osud, působení v kriminálním podsvětí. I když všechny hry v sérii *GTA* mají zápletku odvozenou z výše zmíněné, skutečně radikální povaha hry je dána skutečností, že se jedná o jednu z prvních „sandbox“ her – tento technický termín znamená, že nemusíte prozkoumávat virtuální prostředí lineárně, můžete k dosažení jednoho cíle použít více cest a ignorovat příběh, který vám autoři hry sugerují. Můžete zkrátka obejít typickou strukturu videoher – a většiny reálného života –, kde „nejdřív je výzva, pak odměna“, a poflakovat se, dokud vás nějaké okolnosti nepřivedou do vězení, nemocnice nebo hrobu.

Tehdy před lety můj profesor tvrdil, že pozoroval skupinu hráčů testujících *GTA2* a nic z toho, co hra nabízela většině z nich, nenechalo „nepříjemnou chuť v ústech“ – ryzí pouliční násilí a misantropie nebyly pro hráče, kteří vyrůstali na podobně humánních japonských RPG hrách, ničím novým. Ovšem, jak opakovaně zdůrazňuje vysloužilý plukovník Dave Grossman v knize *On Killing* (je remiádě proti násilím saturovanému zábavnímu průmyslu), předem nepřipravení hráči byli vůči grafickým jatčům hry resistantní. Některé partie, které se hře postaraly o proslulost, jako je například přejíždění drzých pasáků požárním autem a náhodné srážení nešťastných chodců, byly zkrátka pro „společensky zodpovědné“ hráče trochu moc a celé věci nepomohl ani přístup tvůrců hry, kteří jako by deklarovali: „Není to zločin, pokud se nenecháte chytit.“ Přeskočme několik let do roku 2001, kdy byla vydána *GTA3*. Přijetí hry bylo úplně jiné než to, které u předchozí verze pozoroval můj profesor na testovací skupině: možná pomohlo, že virtuální obyvatelé Liberty City, kde se hra odehrává (fanoušci Marka Stewarta si vzpomenu, že se tak jmenovala píseň na jeho šestadvacet let starém albu plném urbánní paranoie *Learning To Cope With Cowardice*), jsou téměř uniformně sprostí, otravní, hnusně materialističtí a děšiví, což výrazně snížilo odolnost vůči pokušení tu a tam jim odtrhnout jejich polygonální hlavy od podivných, loutkám podobných těl: z dialogů chodců bychom mohli usuzovat, že mateřská společnost tvůrců *GTA* (Rockstar Games) má spadeno na okázalý konzum a solipsismus současných Američanů.

Jakýkoli antikapitalistický postoj tu ovšem vyznívá trochu ironicky, vezmeme-li v potaz triumfální přijetí *GTA 3* fanoušky i prodej doplňkových produktů v USA i jiných zemích dychtících po frajersky prezentovaném ultranásilí. *San Andreas*, epizoda *GTA* odehrávající se v Los Angeles, byla na podzim 2007 nejlépe se prodávající videohrou všech dob, *Grand Theft Auto 4* (vydaná na jaře) rozbila jednodenní a jednotýdenní prodejní rekordy ve všech kategoriích her pro konzole. Tento nárůst popularity nezůstal nepovšimnut samozvanými strážci neposkvrněné morálky, jako je například senátor Joseph Lieberman, který jednou ostře kritizoval její „perverzně antisociální vyznění“ (aby se později zase vrátil k horování pro totální válku v Iráku). K přímým zákazům došlo v Austrálii a nedávno v Thajsku, kde jeden člověk zabil taxikáře, aby zjistil, bude-li řízení jeho vozu snadnější ve skutečnosti nebo ve hře. Na druhou stranu všechny časopisy věnované počítačovým hrám do jednoho nadšeně re-

ferovaly o tom, jaké technické mistrovství bylo třeba k vytvoření hry pro CD-ROM s tak komplexní interakcí a plynulou hratelností. V takovýchto situacích na mysli tanou prohlášení evolucionistického pesimisty Johna Graye, který opakovaně hlásal, že etický pokrok nejde ruku v ruce s technickým. Ale co se týče technologického pokroku, měli kritici pravdu: ať už si o téměř směšném obrázku městského života nasáklého krví a perverzním nihilismem myslíme cokoliv, jeho vývoj byl jedním z deseti největších úspěchů v oblasti domácích videoher. A tohoto úspěchu nebylo dosaženo jen na vizuální bázi. Je těžké představit si svět série *Grand Theft Auto* bez pečlivých a řemeslně dokonalých zvuků. Jak napsal Ken Hollins v editoriale otvírajícím v roce 2002 číslo časopisu *Wire* věnované hudbě videoher *Et In Arcadia Video*: „Hudba dodává nový stupeň ticha, řídící princip... něco, k čemu se hráči mohou vztahovat. Ve hře je tu stará koncepce výměny emocí za jejich reprodukováné analogie.“

V tomto ohledu se tvůrci *Grand Theft Auto* ukázali jako zdatní studenti populárních médií: hudba má zvukovou kvalitu jako z CD a často nám připadá důvěrně známá nebo alespoň povědomá. Ve hře se pravidelně objevuje coby uzemňující prvek, který hráče drží dál od úplného vnoření do propasti nevyprovokované kriminality. Je jisté, že hráč je po mnoha hodinách strávených ničením aut a vyhýbání se policii schopen dosáhnout otupělého tranzu (jak říká zenový mistr Harada Daiun Sougaku, bojový zen je králem meditace). Byl jsem překvapen, jak snadno si v Liberty City můžete užívat čiré muzikálnosti, když zaparkujete v neobydlené oblasti a poddáte se prou-





du náhodných zvuků prostředí: jemných poryvů větru či vzdáleného hřmění, které se krásně slévá se sonorním drncáním nadzemních vlaků a hukotem aut probouzejících se k životu v sousedním bloku. Smysl pro prostor ve třetím a čtvrtém GTA odmění posluchačovo ucho neočekávanými záblesky ostrých hluků a dadaistického tlachání lidí, jejichž mysl byla neustálým strachem v ulicích Liberty City rozmělněna na kaši. Hra dokonale zprostředkovává charakteristické zvuky reálného života v městských centrech a dává hráčům dráždivý pocit anonymity tím, že zdůrazňuje jejich nepatrnost v srdci mechanizovaného a elektrifikovaného chaosu.

Tyto zvukové krajiny se během jednotlivých her neopakují, a to jsou jen jednou částí zvukových dojmů, které GTA nabízí. Jednou z největších inovací GTA je přítomnost rozhlasových stanic, které si hráč může naladit během jízdy „půjčenými“ vozy. Na rozdíl od soundtracků dřívějších her je možné rádio podle libosti zapínat a vypínat. Je třeba poznamenat, že nabídka stanic je ve hře mnohem pestřejší než ve skutečnosti. Vzpomínáte si, kdy jste naposledy slyšeli tvrdý africký beat Fely Kutiho jinde než na vysokoškolské stanici anemického dosahu? Velkorysé použití takové hudby si klade za cíl, aby hra nebyla považována jen za hru, ale za plnohodnotný způsob trávení volného času s odkazy na jiné formy kultury, které by mohly milovníky „těchto věcí“ bavit. Od té doby, co byli vychováni v britských rodinách střední třídy s adekvátním vzděláním, snili tvůrci GTA o kontaktu s americkým hip-hopem, který je v soundtracku ke GTA zhusta přítomen vedle dalších forem afroamerické hudby: soul jazzu Roye Ayerse, hard bopu Milese Davise a mnoha dalších. Stereotypně „agresivní“ rapmetalové hybridy a x-tá generace punku, které tak často doprovázejí záznamy extrémních sportů, zde chybí, i když většina toho, co ve hře uslyšíme, je založena na neúnavném rytmickém pulsu, který má povzbudit konstantní aktivitu. Jinými slovy, neheďte v hrách Rockstar Games kousky Merzbow či Cecila Taylora. Je to škoda, protože tento způsob distribuce hudby – naroubované na halucinační urbánní prostředí – má potenciál odhalit dříve neslyšené detaily a vyvolat asociace, které posluchač do té doby možná nikdy nezakusil (i když je ode mě možná příliš utopické čekat, že se devatenáctiletí kluci nadchnou pro free jazz a noise, když je předtím objevili při krádeži auta značky Porsche během hraní *Grand Theft Auto*).

Nejnovější verze hry hudební výběr značně zvyšuje a nabízí hned devatenáct stanic hrajících vše od ruské a ukrajinské hudby (Vladivostok FM) až po dancehall (Massive B Soundsystem 96.9) s decentním množstvím nehudbních stanic navíc. Některá rádia se zabývají výhradně zájmy soupeřících zločineckých frakcí: jedno z nich slouží zájmům jamajského gangu Yardies vládnoucímu baseballovými pálkami, má zkratku KJAH a hraje zemité dub od Scientists a jim podobných. Nebo, pokud máte štěstí a svezete se v jednom z vozů mafie, zjistíte, že má naladěno Double Clef Radio vysílající arie z *Dona Giovanniho* a *Rigoletta*. V rádiích samozřejmě pracují discjockeyové, jejichž vtipkování můžeme považovat za vyjádření postojů tvůrců hry nebo za výsměch konzumentství, povýšenosti a trivialitě soupeřů: DJ Horace „The Pacifist“ Walsh z KJAH se chvástá nezávislou pověstí svého rádia napadaje Donalda Lovea, fiktivního mediálního magnáta v Liberty City. Přeladte na Flashback 95.6 a veselá DJ Toni vám připomene, že „ladíte devadesát, ale vaše hlava zůstává hluboce v osmdesátých“ a pokud zůstanete naladěni dostatečně dlouho,

bude vás tato dáma nadále zásobovat nostalgickými chvalo zpěvy na životní styl osmdesátých let (které vyvrcholí historkou o rande s členem Duran Duran v kapelním autobusu. Měl prý „na bundě obrovské ramenní vycpávky“).

Občas je těžké říct, má-li hudba v GTA být kitizována / rekontextualizována nebo přímočaře velebena. Přikloníme-li se k prvnímu názoru, pak umístění některé písně tu a tam hořce komentuje vývoj popu a modernity: na poslechu eskapických zvukových konfesí skupin Human League a Flock of Seagulls (obě skupiny zazní v epizodě *Více City*) zkrátka něco je, pokud je slyšíte při válčení gangů a dalších skopičinách. Tyto zasnuby popové naivity se simulací životu nebezpečných aktivit jsou jistou expanzí herní kultury do světa subverzivních mixů a mash-upů: vzpomínám si na koncert, během něž Kid 606 popopil frajerskou syntezátorovou klasiku skupiny A-ha *Take on Me* do děsivé lázně kovových ruchů a vykloubených rytů; na mysl vytahou i podobné pokusy DJů Spookyho a Ruptura. Vkus programátorů GTA může být podobně zajímavě spleťtý a rozhodně nekonzistentní: angažmá rádoby drsné herečky Juliette Lewisové coby DJky jedné ze stanic v GTA4 (kde nepřekvapivě hraje hudbu svého hudebního projektu) působí v rámci celé hry jako zapomenutelná epizoda pomíjivé celebrity. „Mluvící“ rozhlasové stanice (které si dělají legraci z pravicového vysílání Fox i z levičáctví National Public Radio) si utahují z projevů americké kulturní války. Zesměšňování obou hlavních politických orientací naznačuje, že boj všech proti všem ve hře je autentičtější než skutečná sociopolitická situace – ve vesmíru Rockstar není třeba obtěžovat se s politikou, když teror a krádež majetku se dokáží postarat o vše. Nechvalně známý warlord křížený s playboyem Željko „Arkan“ Ražnatovič zažil vydání GTA3 i 4 a nemám pochyb, že obě patří k oblíbeným kratochvílím v jeho oploceném hnízdě – leda by mu v zážitku zabránila jeho deklarovaná náklonnost k turbo folku, který má mnohem raději než hip-hop.

GTA se stále hlouběji usazuje v kontextu mezinárodní popkultury a bylo by tedy dobré, kdyby se objevilo více střídavých a nehysterických hodnocení hry. Rozhodně není třeba přiklánět se k Joeovi Liebermannovi a hledat na ní další a další špatné věci: eticky uvědomělí lidé od anarchistů po ultrakonzervativce si povšimnou postavení žen, které v GTA téměř nehrají uvěřitelné sociální role. Ženskou populaci hry reprezentují dva ženské typy – domina a děvka – mezi nimiž se toho už moc nenajde (bývalá zaměstnankyně Rockstar Games prohlašuje, že ega vývojového týmu podporují misogynii vůči virtuálním ženám). Na druhou stranu, satirický záběr hry je tak široký, že předestírá obraz moderní humanity bez oživujících prvků. Můj kamarád urbanista také kritizuje hru za její přímočarou rovnost *město = zlo*. Všechny výše zmíněné komentáře k jednoduchému pohledu na svět se smutně potvrzují, podíváme-li se na jeden z posledních počinů Rockstar: čtyři roky starý film *The Football Factory* nestydatě čerpá svůj zastydělý světový názor z lexikonu amerických gangsterek způsobem, který je mnohem křiklavější než při hraní GTA. Přes to všechno musím trvat na tom, že GTA nabízí jedinečný systém distribuce hudby, který možná přežije tu myriádu skandálů a kontroverzí. Obrovská zásobárna tvůrčí energie čeká na využití, k němuž dojde díky syntéze hráčské kultury a kultury radikální, vynalézavé hudby. Stane-li se hudba doprovázející předpekli plné mrtvol a vraků aut *Grand Theft Auto* katalyzátorem nové, lepší syntézy obou sfér, bude to jen dobře. ■

Astro

Plodný vesmírný hluk



Text: **Petr Ferenc**

Hiroshi Hasegawa alias Astro je jedním z nejdůležitějších představitelů japonského elektronického noise. Jeho hladivou a zároveň nekompromisní hudbu jsme měli možnost naživo slyšet 1. října v Praze na festivalu In Perpetum pořádaném bujaře procitnuvší jednotkou Ars Morta Universum.

Hiroshi Hasegawa (1963), který kromě sólové značky Astro vytvářel hluk ve skupinách CCCC, Galax či v duu Astromero (s Damianem Romeroem), je, co se přístupu k noise týče, antipodem Masamiho Akity. Zatímco Merzbow považuje noise (jak si přečtete na straně 8) za až nepříjemně fyzický zvukový akt sadomasochismu, Astro zjištění smyslů vyprovokované vysokou hlasitostí považuje za destrukci, z níž se něco nového rodí. Po svém koncertu mi k tomu napsal:

„Noise může být interpretován jako v mnoha případech destruktivní a násilný, pro mě na něm ale jsou přitažlivé zcela opačné aspekty, jako je produktivita, reprodukce či zrod ženskosti. Věřím totiž, že je třeba zmačkat a zahodit veškerý zvuk, chceme-li tvořit novou hudbu mimo tu dosa-

vadní, tedy je třeba do aktu destrukce vtělit znamení zrodu. A díky těmto ambivalentním emocím cítím rozkoš z hluku.

Důležité myslím je, otevřít všechny tělesné smysly. Když se budete soustředit pouze na sluchové vjemy, ostatní smysly se vám uzavřou a je vám umožněno přijmout jen vel-

mi omezenou část zvuku. Když hráč neotevře všechny své smysly, zvuk se zapouzdří a nedosáhne k posluchačům.“

Srovnáme-li si sólovou tvorbu Masamiho Akity a Hiroshiho Hasegawy, je jasné, že nejde jen o slovíčkaření: Merzbow, který od sadomasochistické tematiky sice přešel k explicitní propagaci veganství a ochrany zvířat, ale ne za cenu změny zvuku, jakoby při hře sváděl neustálý boj – náznaky rytmu jsou trhané, jednotlivé složky celkového hluku k sobě nepasují a touto disharmonií zvyšují napětí, rezignace na kompozici mění poslech v bolestnou nejistotu... To Hasegawa se tu a tam zdá vycházet až odněkud z tradice psychedelického rocku a dřevní elektronické hudby. Jeho unikátní soustrojí oscilátorů ostatně, jak vidíme na fotografii, nese samolepku newyorských Silver Apples, znovuobnovené skupiny, která před čtyřiceti lety hrála jásavé rockové písně také na soustavu oscilátorů (a bici k tomu). Astrova alba a živá vystoupení bez nervozity zaplňují posluchačův prostor především příjemně echovanými vysokými frekvencemi a svisty, bzučením, které bych se nezdálal přirovnat k broukání, a velebností vlastní především ambientu. Ač místy opravdu nahlas, jeho hudba nepůsobí extrémně, ale přirozeně, má zkrátka tu hlasitost, jakou mít potřebuje.

Poslední dvě alba z Hasegawovy bohaté produkce vyšla u Important Records a dojem lety prověřené psychedelie u nich začíná už fialovými obaly se zrnitými fotkami knoflíků elektrického vyluzovadla. Divočejší CD *The Echo From The Purple Dawn* je kombinací živých a studiových nahrávek, na nichž je elektroniku doplňují field recordings, vinyl *Live At Muryoki Muzen Temple* na dvou dvacetiminutových stranách buduje postupně atmosféru podivuhodné přesvědčivosti zcela bez hluchých míst a ukazuje Hasegawovo improvizátorské mistrovství. Přesvědčte se, že japonský noise není jen nevstřícným výkřikem. ■



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: předplatné@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: předplatné@send.cz, www.send.cz.

Karlheinz Stockhausen

pokus o panoramatický pohled

Text: **Andrzej Chłopecki**
Překlad: **Anna a Martin Smolka**

Karlheinz Stockhausen zemřel o tři hodiny dříve, než měl. Po dokončení velikého cyklu *Licht – Světlo*, sedmi operních děl pro sedm dní týdne, trvajících dohromady 28 hodin, se začal zabývat dalším cyklem skladeb. Tentokrát jejich tématem měly být každá z 24 hodin dne a noci – *Klang* (zvuk, znění). Na cyklu *Licht* pracoval Stockhausen nepřetržitě v letech 1977 až 2003. Od roku 2004 do smrti dokončil ze zamýšlených 24 skladeb cyklu *Klang* celých 21. Poslední tři „hodiny“ zůstaly jen v neuskutečněných plánech. Centrální hodinou cyklu *Klang* je *Hodina třináctá: Cosmic Pulses*, vyznačující osu – střed tohoto čtyřadvacetihodinového „dne znění“. Jako jediná z 21 zkomponovaných částí je určena pouze pro elektroniku. Dokončena byla v roce 2007 a její premiéra se uskutečnila v Římě 7. května téhož roku.

KOSMICKÉ PULZY

„Uvnitř prostoru přibližně sedmi oktáv je umístěno 24 melodických smyček, z nichž každá obsahuje odlišný počet tónových výšek, od 1 do 24. Smyčky podléhají rotaci ve 24 tempech a 24 registrech. (...) Smyčky se postupně vrství, od nejnižších a nejpomalejších po nejvyšší a nejrychlejší. Ve stejném pořadí jsou pak vrstvy odebírány. (...) Uplatnil jsem zde pro mě zcela nový druh specializace [*distribuce zvuku v prostoru, pozn. red.*]: každý úsek každé z 24 vrstev se pohybuje individuálním způsobem v prostoru mezi osmi reproduktory, což pro mne znamená nutnost navrhnout 241 různých trajektorií. (...) Poprvé jsem vyzkoušel skládání 24 vrstev zvuku na sebe, jako bych komponoval oběžné dráhy pro 24 měsíců nebo 24 planet (např. planeta Saturn má 48 měsíců). (...) Je možné to vše zachytit poslechem? To zatím nevím. (...)“
(z komentáře skladatele).

Jsmo přesvědčeni, že během poslechu *Cosmic Pulses* vnímáme „vše“? To je velmi sporné. Nicméně nepochybný je pocit, že ty spousty zvuků, vířící nad našimi hlavami, přibližující se a vzdalující, kroužící po svých drahách s výrazností kresby jakoby ryté rydlem do sluchového prostoru nás obklopujícího, zobrazují vizi pulsujícího vesmíru, tedy znázorňují *musica mundana*.

Je tato vize autentická (zní vesmír opravdu takto)? Je to spíše impres? (Slyšíme domnělý kosmos?) Nebo je to pokus o rekonstrukci fenoménu, který nám byl doposud sluchově nedostupný, ale nyní byl zpřístupněn cestou vědecko-uměleckého zkoumání zkoumání? (Měl by tak znít vesmír, pokud naše vnímání není mylné?) To nevíme. Ví to však již Karlheinz Stockhausen, který věřil, že po smrti jeho duše přistane na Sírui, na planetě lásky a hudby.

Kolem *Hodiny třinácté – Kosmických pulsů* krouží v celém cyklu *Klang* skladby pro sólové nástroje, komorní ansámby (instrumentální i s vokálními hlasy), pokaždé s použitím elektroniky. Jednotlivé vrstvy *Cosmic Pulses* se stávají komponentami osmi následujících částí cyklu: vrstvy 24-23-22 v *Hodině 14* (*Havona* s basovým hlasem), vrstvy 21-20-19 v *Hodině 15* a tak dále, tři na každou hodinu až do *Hodiny 21* (*Paradies* se sólovou flétnou), kde jsou použity poslední z vrstev *Kosmických pulsů*, čili 3-2-1. Pozdějším *Hodinám* v cyklu odpovídají dřívější vrstvy *Pulsů*. Energie *Pulsů* „vyzařuje“ na další *Hodiny*. V *Hodině 21* pak dochází k „vyčerpání energie“.

Jakou měl Stockhausen vizi uzavření svého cyklu, když vyčerpal pulzování vesmíru již v 21. *hodině*? To se již nedozvíme, to neuslyšíme – zemřel „o tři hodiny dřív, než měl.“ Možná je to ale jinak: ty poslední tři hodiny, které chybí do kompletního znění celého díla, vzal s sebou na planetu Sírui (odkud, jak věřil, přišel a kam se také vrátí), aby tam o nich přemýšlel, vyslechnul je a dotvářel je. Tyto tři poslední články řetězu sice v našem slzavém údolí nebyly zrealizovány, ale mohou být chápány jako tři tečky na konci věty. Nevíme, kterým směrem a jak se mělo *Universum*, tato kosmická epopej jednoho dne, vyvíjet po vyhasnutí v *Hodině 21*. Kde je teď? Není vyloučeno, že Stockhausen ne-

zemřel o tři hodiny dříve než měl. Není vyloučeno, že uznal, že na Zemi cyklus dokončit nelze a ideu zbývajících skladeb si vzal s sebou na Sírui. Tam tyto tři poslední hodiny (svoje? pozemské? vesmírné?) promýšlí v jiném duchovním prostoru a nechá je znít už mimo naše koncertní síně.

POČÁTEK

Karlheinz Stockhausen se narodil 22. srpna 1928, zemřel 5. prosince 2007. Oficiální seznam jeho skladeb otevírají *Chöre für Doris* (věnované Doris Andreae, od roku 1951 jeho ženě) z roku 1950.

V roce 1951 končí studia v Kolíně, o rok později se účastní kurzu u Oliviera Messiaena a v rozhlasovém studiu v Paříži vedeném Pierrem Schaefferem tvoří *Etude – musique concrète* pro magnetofonový pás. V roce 1953 v kolínském studiu elektronické hudby vznikají další dvě *Etudy* pro pás. Od tohoto roku do roku 1974 pravidelně přednáší na Mezinárodních prázdninových kurzech nové hudby v Darmstadtu. Jeho umělecké působení patří celé druhé polovině dvacátého století a uzavírá se až ve století dvacátém prvním.

Velmi důležitá pro celé Stockhausenovo dílo je doba, kdy začal tvořit. Vznikají tehdy dvě první centra nové hudební technologie: studio konkrétní hudby v Paříži a studio elektronické hudby v Kolíně. Pro hudbu se otevírají nové technologické možnosti: libovolné přetváření zvuků nacházejících se v přírodě, civilizaci či kultuře, je předmětem zájmu pařížského studia. Vytváření zvuků od základu, zvuků neexistujících v přírodě ani kultuře, to je původní idea studia kolínského. V pařížském studiu v té době skladatelé pracují se zvukem vlaku v železniční stanici, automobilového klaksonu anebo flétny. V Kolíně je naopak vyhlášeno dogma, že zvuky tvořené generátory, z čistých sinusových tónů, nemají žádným způsobem připomínat doposud známé zvukové jevy.

Obě sféry elektronické hudby, jak pařížská tak kolínská, se staly Stockhausenovým světem. Stockhausen byl od roku 1953 do roku 1973 s kolínským studiem přímo svázán jako jeho umělecký ředitel. V roce 1956, ve skladbě *Gesang der Jünglinge* (*Zpěv mládenců*) spojuje konkrétní hudbu (hlas mladého chlapce na text převzatý ze starozákonní biblické *Knihy Daniel*) a hudbu elektronickou. Je to první pokus o kombinaci těchto dvou protikladných idejí a zároveň první mistrovské dílo pro magnetofonový pás.

Byl to nápad Američanů, samozřejmě více politický než estetický, ale přece... Už v roce 1946 začali financovat Němcům program, vracející do jejich hudebního povědomí všechny ty skladatele, které Joseph Goebbels, ministr hitlerovské propagandy Třetí říše, chtěl zlikvidovat. Šlo o bezmála lexikon nejdůležitějších skladatelů dvacátého století: Stravinsky, Berg, Schönberg, Hindemith, Bartók, Martinů, Prokofjev a dalo by se pokračovat. Vznikly Mezinárodní prázdninové kurzy nové hudby v Darmstadtu, původně zamýšlené jako vzdělávací, a to především proto, aby Němcům prezentovaly hudební ovoce donekdávna ještě zakázané, aby jim otevřely dveře pro mezinárodní spolupráci a aby daly signál stovkám německých hudebníků a skladatelů, že je již možné navracet se z emigrace. Lačnost po nabídnutém ovoci a účast tehdy mladých a za-



krátko významných představitelů mezinárodní avantgardy (Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Goeyvaerts, Pousseur) způsobily, že toto vzdělávací centrum se stalo ve skutečnosti centrem vzniku nových idejí hudební avantgardy, která jakoby ve zrychleném tempu chtěla dohnat ztracený čas. Tvůrčí energie brzy začala vyzařovat do celého Německa. Technologické vynálezy elektronického výzkumu, které sloužily vojenským účelům Třetí říše, se teď staly nezabídnutelným elementem vybavení studia elektronické hudby v Kolíně. Začala se nová epocha tam, kde dosud v nové hudbě byla pustina. A právě zejména díky Stockhausenovi se zrodila poválečná avantgarda.

SERIALISMUS

Výsledkem práce Stockhausenovy generace bylo to, že teoretické pojmy jako *téma*, *motiv*, *provedení*, *kontrapunkt* či *harmonie* začaly být vytlačovány pojmy jako *struktura*, *grupa*, *parametr*, *pole* či *proporce* – pojmy, které mají svůj původ v matematice, fyzice nebo teorii informací. Podstatou a cílem těchto změn byl pokus o vytvoření gramatiky nové hudby. Východiskem na počátku padesátých let se jak pro Stockhausena, tak i bezmála celou avantgardu padesátých let stal Anton Webern. „Schönberg realizoval ve své hudbě to, co Max Planck ve fyzice, když v roce 1899 stál u počátku kvantové teorie. Webern – to je Albert Einstein, který Planckovy teorie prohloubil. Webern upevnil vývoj vědomého komponování ‘mikro-psychické’ hudby. Weberna je také možné přirovnat k Nielsovi Bohrovi, který navrhl první model atomu, a k Heisenbergovi, který upevnil teorii kvantové mechaniky. To, co vykonal Heisenberg v kvantové teorii, Webern o pár let dříve vysvětlil psycho-hudebně. (...) Einstein, Planck, Hahn, Heisenberg, Schönberg, Berg, Webern – to je moje tradice. V létech 1951–1956 byl mezi skladateli obzvlášť populární Webern, tak jako u fyziků víc Einstein a Heisenberg než Planck či Hahn.“ Takto psal Stockhausen počátkem šedesátých let. Je možné říci, že Stockhausen rozvinul ideje serialismu neuvěřitelně tvořivým a nezvykle dalekosáhlým způsobem. Vyvodil z něj konsekvence jdoucí tak daleko, že se nám občas mohou jevit jako popření této techniky, protože se oblékají do estetických tvarů zdánlivě nemajících se serialismem nic společného. Nicméně tato z Weberna odvozená tradice

myšlení materiálem a formou se vine celou Stockhausenovou tvorbou, tak rozmanitou ve své stejnorodosti.

Počátkem devadesátých let uvažoval Stockhausen takto: „Serialismus. To v žádném případě nevyplývá se Schönberga. Svoji techniku odvodil z Brahmsa, Mahlera a chápal ji mylně – jako melodickou hudbu pracující s tématem, kde melodická vrstva díky transpozicím rodí další nové melodické linie. Tato idea je odvozena z evropské izorytmie. Jeho žák Anton Webern správně pochopil, že autentické kořeny takové motivické skladby vězí v izorytmii nizozemské hudby a nizozemská hudba je zas evropskou verzí tradice hinduistické – rága a tálů. Seriální hudba je tedy syntézou tradice hudby hinduistické a evropské, rozvinutou pak pomocí Druhé vídeňské školy Hauerem, Schönbergem, Webernem a Bergem. Nesmíme zapomínat na vliv hinduistické hudby, na rágy a tálů, neboť tento vliv je mnohem silnější a byl využit v několika skladbách Olivierem Messiaenem, např. v jeho *Čtyřech rytmických etudách*. Messiaen, ač Francouz, se pokusil uskutečnit syntézu novátorství Druhé vídeňské školy v oblasti melodie s rytmickou tradicí hinduistické hudby. Takže skutečná seriální kompozice, ve které jsou serializaci podřízeny všechny hudební parametry, je syntézou hinduistického rytmického systému s nově pochopenou tradicí Druhé vídeňské školy. Tímto směrem jsem tedy šel. Hlavní roli sehrál Pierre Boulez a několik dalších skladatelů. Boulez napsal první opravdové seriální skladby – *Polyfonii X* a *Druhou klavírní sonátu*. Ty byly odvozené z Messiaenovy motivické hudby. No a tady máme styčný bod motivické i seriální techniky.“

DIALEKTIKA KRAJNOSTI

Na jednu stranu je Stockhausen postwebernista-strukturalista pracující s hodinářskou precizností s mikrohudebními jevy, s mikrostrukturami. Patří sem obzvlášť skladby z padesátých let, z nichž každá přichází s novým technickým, strukturálním, formálním nebo i výrazovým a estetickým problémem. Na druhou stranu je Stockhausen na konci šedesátých let tvůrcem poetických ideogramů, které signalizují všeobecný proces, uvnitř něž mají probíhat blíže neupřesněné zvukové události v rámci konceptu intuitivní hudby. V jeho raných skladbách je každý detail a každá hudební pasáž přesně naprogramovaná. O dvacet let později místo partitury stačí například text, jaký je základem *Wellen*:

Předbíhej jiné
Veď je
Nech se předběhnout

Ale jen zřídka

Zdá se, že jsou to nesmiřitelné protiklady, krajnosti, mezi kterými není možné najít styčný bod. A přece dnes, kdy Stockhausenova tvorba je již uzavřena, funguje v naší představivosti jako triangulační věž tyčící se nad celou druhou polovinou dvacátého století i nad prvními léty století jednadvacátého. Jako orientační bod. Stockhausenovo dílo absorbovalo snad většinu idejí naší současnosti, pocházejících z rozmanitých pramenů, představilo je v sobě, přeinterpretovalo, a předhodilo naší představivosti jakýsi výsledek, jakousi diagnózu, jakousi summu, a to jak estetickou, tak intelektuální, jak etickou, tak racionální. ▶



HUDBA JAKO ČAS

Webernovská idea sestoupení k hudebnímu atomu zůstala u Stockhausena propojena s novými materiálovými možnostmi, které hudbě skýtala technika. Jednou z těchto možností byla elektronická hudba. Umožnila ponořit se do zvukové struktury, komponovat zvuk z „nejdrobnějších z drobných“ elementů. Stockhausen vytvořil ideu punktualisticko-seriální formy, jeho tehdejší „pracovním uvědoměním“ byl strukturalismus a výsledkem totální pořádek. „Pořádek, to je přerod jednotlivosti v celek, rozmanitosti v jednorodost. V základním prvku je zjevná jednota, která je schopna propojit rozmanitost. Podstatou punktualistické práce je uspořádání detailů v celek a ne pouhé uspořádání detailů k sobě navzájem. Jednotlivý tón je sám o sobě ideou celku, je imanentním principem řádu. Forma skladby se odvozuje z jednotlivých tónů a k nim se vztahuje.“ U tehdejšího Stockhausena, tak jako u Webera, vše je podstatné, žádný aspekt hudební formy (struktury) nevyniká nad jiný. Proto také „žádné opakování, žádné přetváření, žádné variace, žádný kontrast, žádné neo...“.

Jeden z nejzajímavějších fragmentů Stockhausenova teoretického uvažování je věnován hudebnímu času. Právě on tento problém uchopil nejvíce teoreticky a tvořivě a dopracoval se ke kompaktní koncepci času. Hudební čas (nezávislý na fyzikálním času) prožívaný během poslechu díla je podmíněný součtem kvalitativních proměn skladby, jejich počtem a mírou předvídatelnosti.

Čas je tím rychleji prožívaný, tedy „kratší“, čím vyšší je objem toku informací. A ten je nejvyšší, když se v každém okamžiku hudebního dění objevují nové překvapivé momenty, když nám hudba „má stále co říci“ a hustota informací nenechává čas na reflexi. Avšak ideou Stockhausenovy koncepce je nová morfologie času, původem z totálního serialismu. Časem je v hudebním díle vlastně vše, skladba je realizací jeho homogenity. Rozdílné kategorie, jako je barva, rytmus či forma, odpovídají různým oblastem jednolitosti hudebního času. Tak i harmonie a melodie patří k mikročasovému pásmu mezi 1/4200 sekundy (nejvyšší tón klavíru) a 1/16 sekundy (nejnižší tón varhan). Pásmo v kategorii metricko-rytmické se rozprostírá mezi 1/16 sekundy a 8 sekundami. Osm sekund je totiž psychologická bariéra, u které přestáváme vnímat proporce mezi jednotlivými délkami.

Naopak forma, doba trvání jednotlivých skladeb nebo jejich částí, se pohybuje mezi délkou 8 sekund a 15–30 minut. Druhá z obou hranic je samozřejmě nejvíce proměnlivá.

Předpokládáme poměr 1:2 mezi dvěma po sobě následujícími „oktávami“ hudebního času. Pak se celý hudební prostor vyjádří dvaceti až třiceti takovými „oktávami“:

7–8 výškových oktáv – 1/4200 sec. – 1/16 sec.

7 rytmických oktáv – 1/16 sec. – 8 sec.

7–8 formálních oktáv – 8 sec. – 2048 sec. (= 32 min.)

Stockhausenův vztah ke strukturalismu, jeho představu formy, založenou na strukturálních principech, vyjadřuje následující přirovnání: „Když prohlédneme kámen zblízka, vidíme na něm čáry, hrudky a vypoukliny, jejichž obraz lze získat tam, že na kámen položíme papír a ten vyčerníme tužkou – ukáže se struktura kamene. Když kámen pozorujeme z dálky, vnímáme ho ne jako součet bodů, ale jako kámen a ne třeba strom. Tehdy je kámen nedílným celkem. Není důležitá jeho struktura, ale celek, i když bez ní by celek neexistoval. Skladatel má za úkol vyřešit problém vztahu mezi mikroskopickým uspořádáním prvků a makroskopickým ztvárněním formy.“

Toto Stockhausenovo teoretické uvažování o čase, vyložené v textu *Wie die Zeit vergeht* (1957) a aplikované v některých jeho skladbách, zvláště ve *Stimmung* (1968), se stalo základem teorie i praxe, formulované v půli 70. let: totiž techniky a estetiky spektrální hudby, kultivované zvláště v pařížském IRCAMu Gérardem Griseyem, Tristanem Muraiem, Huguesem Dufourtem a také Jonathanem Harveyem, Horatiem Radulescem a dalšími.

EXPERIMENT NENÍ VYNÁLEZ, ALE OBJEV

Formy nové hudby nebyly pro Stockhausena něčím, co je nutné vynalézat, koncipovat a promýšlet. Nejsou vytvářeny, nýbrž objevovány. Prostě existují, dosud neodhalené, zakryté, a je třeba vědět, kde je hledat. Nová forma je překvapením, něčím neznámým, co skladatel nalézá ne s pomocí rozumu, ale s pomocí svého šestého smyslu.

To, co je nové, se nalézá metodou pokus-omyl. Povinností tvůrce je tedy experiment. Ale pro skutečného tvůrce nemůže být experiment ojedinelým aktem. Musí být základním předpokladem. Nemůže být něčím dočasným. Proto ve Stockhausenově pojetí jádro komponování není ve výsledném artefaktu, nýbrž v procesu tvorby. „Rozdíl mezi vynálezem a objevem spočívá v tom, že cílem vědomé práce vynálezce je výsledné dílo, zatímco cílem objevitele je sama činnost.“ Možnost objevování formy v hudbě je dána stejnou měrou skladateli i posluchači. Tvořivý posluchač získává skrze kontakt s dílem „poznání o formě, o níž dříve nevěděl“. Posluchač je objevitelem stejnou měrou jako skladatel. „Mnozí posluchači často nevědomky, quasi instinktivně pozorují hudební formu. Tehdy není ‘cizí’ forma posluchači, ale posluchač formě.“

LICHT-Formel

(Text aus MICHAELION vom MITTWOCH aus LICHT)



Stockhausen

HUDBA JE PROSTOR

Elementem hudebního díla, který získal ve Stockhausenově tvorbě hodnotu imanentního parametru kompozice, je prostor. První experimenty v této oblasti vykonal ve skladbách *Gesang der Jünglinge* a *Gruppen*, další v *Carré*, kde obklopil posluchače interprety a reproduktory. Nakonec došel ke koncepci kulového prostoru s velkým množstvím zdrojů zvuku, umístěných v jeho pohyblivých částech. Stockhausenův sen o trojrozměrnosti hudby byl realizován na Expo '70 v Ósace. Zde se mu s pomocí architekta Fritze Bornemanna podařilo zbudovat kulovité auditorium.

Publikum bylo umístěno na plošině, zavěšené v centru koule, která vyzařovala zvuky. Mohlo tak naslouchat hudbě linoucí se ze všech směrů. Nasměrování zvuků a jejich pohyb v prostoru se zde staly novou a mimořádně důležitou kvalitou hudebního prožitku.

„Už od svých prvních elektronických skladeb (*Studie I a II*) jsem zdůrazňoval nezbytnost zbudování kulovitého auditoria. Všichni přátelé i experti mě označili za beznadějněho utopistu. (...) Prožitek je přímo fantastický. Sedět uprostřed zvuku, být zvukem obklopen, moci vnímat a prožívat pohyb zvuků, jejich hustotu a formy pohybu. Vznikají nebývalé hudební situace. Hudební prostor dostal konečně hlas, mohl uplatnit svoji trojrozměrnost. Zvuky pluly svobodně v prostoru v kruzích a spirálách nad i pod posluchači.“

Stockhausen byl počátkem druhé půle 20. století jedním z hybatelů, ba apoštolů elektronické hudby, hudby která umožňovala čerpat plnými hrstmi z technologického bohatství. Nikdy však netvrdil, že elektronika vytěsni tradiční nástroje. Netvrdil, že hudba vytvořená ve studiu způsobí konec éry interpretace a svrhne instrumentální hudbu do muzea. Aparatura umožňuje preciznost, umožňuje přesahovat lidskou dovednost. Člověk naproti tomu má kvalitu, na kterou technika nikdy nedosáhne –

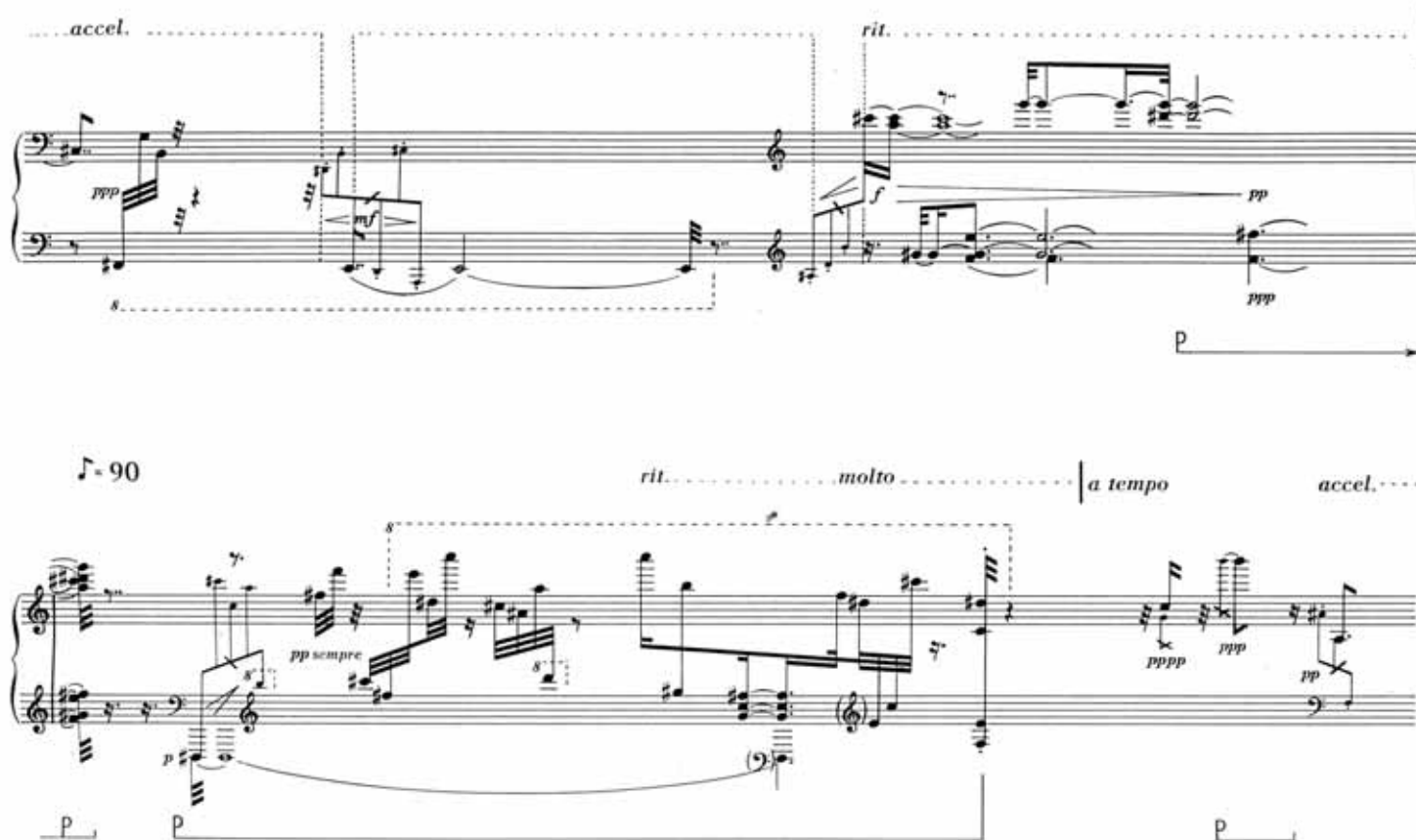
schopnost spontánního svobodného rozhodování.

Ve Stockhausenově tvorbě dochází k neobvyklé symbióze toho, co je lidské, citové, spontánní a intuitivní, s tím, co je strojové, technické, racionální a nepodléhající výkyvům emocí. Proto tu mají tak velký význam elektronika, generátory, syntezátory, reproduktory – a zvláště mikrofony. Dvě skladby z let 1964–5 jsou v tomto směru příznačné – *Mikrophonie I* pro tamtam, dva mikrofony, dva filtry a modulátor a šest interpretů, *Mikrophonie II* pro 12 pěvců, Hammondovy varhany, 4 kulové modulátory a pás. Od určitého momentu zastávají mikrofony ve Stockhausenově tvorbě podobnou funkci jako mikroskop – odhalují neslyšitelné a přenášejí ho do sféry slyšitelného.

Stockhausen od počátku 50. let systematicky a konsekventně projektoval svou hudbu pro stále větší prostory. Nejprve psal pro sólový nástroj a pro ansámbl, umístěné naproti posluchači. Následoval magnetofonový pás (*Gesang der Jünglinge*), ale již s pětikanálovou projekcí (v roce 1956, kdy komponoval *Gesang*, dokonce ani v roce 1960, kdy tvořil *Kontakte*, neexistovala v běžných reprodukcích zařízeních ještě ani stereofonie). Pak tři orchestry (*Gruppen*), čtyři vokálně-instrumentální ansámblы (*Carré*), pak 72 reproduktorů v kulovitém auditoriu německého pavilonu na Expo v Ósace v roce 1970. V roce 1972, v souvislosti s beethovenovským výročím, připravil projekt, v rámci kterého vytvořil *Musik für ein Haus* – tímto domem se stala bonnská Beethovenhalle se všemi sály, chodbami, schodišti a výklenky, způsobilými k „anexi“. Stockhausenova hudba vyplnila tento Beethovenův dům do posledního koutku.

V tomtéž roce realizoval Stockhausen obdobný projekt pod názvem *Alphabet für Liege*, zamýšlený také jako vernisáž jeho děl, uspořádaný v centru města a využívající městskou architekturu pro účely hudby jako svéráznou koncertní síň bez sedadel. Návštěvníci mohou libovolně volit trasu procházení a „prohlížejí“ si hudbu. Nejprve tedy byl jediný zvuk, hraný pianistou v koncertní síni pro publikum, sedící v křeslech, na konci (1972) je rozezvучený prostor města, do kterého publikum vstupuje jako do galerie na vernisáž.

Stockhausenovi však „omezení“ na prostor města nestačilo. V roce 1966 vytvořil elektronickou hudbu *Telemusik*, ve které použil jakési „reportážní“ nahrávky z různých míst světa a z různých prostředí (hlasy na bazaru, spouštění lodi na vodu apod.). V letech 1966–9 napsal tři verze *Hymnen*, konkrétní a elektronické hudby se sólisty a/nebo s orchestrem, které obsahují přetvořené úryvky více než sta státních hymen. Po ovládnutí uzavřených prostorů (sál, dům), po ovládnutí prostorů otevřených, ale geograficky ohraničených (město), se Stockhausen zmocňuje prostoru světa, naší zeměkoule, a tedy, abychom použili formulaci McLuhana, „globál- ▶



ní vesnice“. Hudba světa? Hudba všech folklorů a civilizací? Konglomerát a koktejl?

Na počátku 90. let Stockhausen tvrdí: „*Telemusik* – důsledek mých cest do Asie, Indie, Japonska, Indonésie, Afriky, Maďarska, Španělska – pramení z mého přesvědčení, že velká epocha hudby, odvozené z folkloru a národních pramenů, se již uzavřela. Jsem skladatelem první generace, pro kterou se stala naše planeta vesnicí, a každý, kdo dosud patřil k určité národní kultuře, realizuje dnes již kulturu globální. *Telemusik* a *Hymnen* jsou první skladby, které představují planetární, globální, nadnárodní sloh v hudbě. Nejsem proti národní hudbě, ale ona sama již skončila, přestala se vyvíjet. Vzniká tedy nový úkol, vytvořit novou, plně nadnárodní, abstraktní hudbu, protože vše, co je dnes součástí folkloru, je zároveň součástí historického dialektu, součástí minulých dějin, a tedy nemůže být a není schopno dalšího vývoje. Nevylučuji možnost vzniku nového uměleckého folkloru, ale je ještě předčasné o tom spekulovat.“

V těchto dvou skladbách (zvláště v nich) Stockhausen vstupuje do diskursu na téma existence naší planety, na téma zvučení naší zeměkoule, stává se prorokem. Nebo věstcem. Stává se v této věci uzurpátorem? Asi ne, neboť ačkoli umělci ne vždy sáhnou po tématech pro lidstvo existenciálních, proč by nemohlo být jedním z jejich úkolů vizionářství a věštectví, a to ne v rovině osobních zážitků, ale v perspektivě dechu planety a všech bytostí na ní žijících? Z této perspektivy Stockhausen – zrozenec německé provincie, zmítající se v traumatu jednak po smrti svého otce, věřícího Hitlerovým „pravdám“, na východní frontě 2. světové války, jednak po smrti matky, odsouzené k eutanázii nacistickým zákonem o očišťování germánské národnosti od lidí psychicky nemocných, ale také po absolvování služby ve vojenském lazaretu v posledních týdnech války ve funkci ošetřovatele, třídícího těla k pohřbení a k operaci – bezesporu má na své straně jakousi existenciální pravdu.

HUDBA K PROHLÍŽENÍ

Poslední konsekvencí tohoto přístupu k (hudebnímu) prostoru je Stockhausenova koncepce „hudby k prohlížení“, která funguje na podobném principu jako výtvarná galerie. Nejde tu už jen o to, zda zvuky přicházejí zprava nebo zleva, shora nebo zdola. Nejde také jen o hlasitost a nasycení prostoru zvukem, ani o formy pohybu zvuku. Tyto vlastnosti jsou nezbytné už z podstaty Stockhausenovy koncepce díla jako znějícího procesu. Jde tu o novou formu existence hudby a o novou formu její „konzumace“. Existence „hudebního

salonu“, vyplněného nonstop hudbou, poskytuje posluchači možnost svobodné volby: vstoupit – nevstoupit, poslouchat – neposlouchat.

Zatímco prostor, ve kterém se hudba odehrává, je prvkem vůči ní vnějším, tím, co dává hudbě novou kvalitu, je její specifické trvání v čase. Je to trvání „momentové“, formou, která z něj pramení, je *Momentform* – momentová forma, jejíž vzorovou manifestací byly tři verze skladby *Momente* (1962 provedeno v Kolíně nad Rýnem, 1965 v Donaueschingen a 1972 v Bonnu).

Zavedení momentové formy se ukázalo být jedním z těch radikálních kroků, které otřásl celkovou koncepcí hudebního díla, rozproštěného v čase podle principu počátek – trvání – konec. Tím byla zpochybněna existence díla jako celku, jako objektu. Stockhausen tak dovedl k radikálním důsledkům intencionalní formy bytí uměleckého díla, existujícího jen tehdy, kdy na něj posluchač směřuje svou pozornost, a které je uzavřeným a konečným celkem v každém okamžiku svého znění. Ve chvíli, kdy každý moment díla je svým vlastním nezávislým centrem o sobě, je zrušen i procesuální charakter díla.

VE SMĚRU INTUICE

Ve Stockhausenově tvorbě lze vysledovat dvě krajně vzdálené estetické koncepce. Na jedné straně to je maximální preciznost hudebního zápisu, vyžadující od interpreta maximální přesnost a hraničící s nehratelností (skladby raného období *Kreuzspiel*, 1951, *Kontrapunkte*, 1953, *Zeitmasse*, 1956). Na straně druhé je to koncepce intuitivní hudby, která předpokládá u interpretů probuzení duchovní energie, vyvolané vzájemnými psychickými „intermodulacemi“. Úkolem intuitivní hudby není tvoření hudebních děl. Smyslem je samotný akt tvoření, cílem je dosažení nadvědomí. Proto se Stockhausenovy tvůrčí činy v této oblasti omezují jen na procvičování intuice, na zdokonalování se v kontemplaci. Mají být metodou obdobnou józe. Jak vypadá tato metoda v praxi? Modelovým příkladem je skladba *Abwärts*:

Hraj vibraci v rytmu svého těla
Hraj vibraci v rytmu svých buněk
Hraj vibraci v rytmu svých molekul
Hraj vibraci v rytmu svých atomů
Hraj vibraci v rytmu nejmenších částí, které Tvé vnitřní ucho dovede rozeznat
Nech úplně doznít ticho mezi ději
až pocítíš svobodu, směřuj rytmy v libovolném sledu.



Jiným příkladem může být skladba *Aufwärts*: vede hudebníka opačným směrem, od „mikrorytmu“ k rytmu vesmíru.

„Moje praktické vzdělání ve všech disciplínách bylo zcela racionální. To mělo silný vliv na to, jak jsem prvních deset let komponoval. Pak jsem uvažoval o nadvědomí. Dílo od díla jsem hledal a nacházel řešení, která neobsahovala žádnou všeobecnou hudební logiku. Změna začala být zjevná ve skladbách, ve kterých jsem vytvořil prostor a čas pro intuitivní provedení. Prostor a čas pocházejí z intuice, nejen z racionality.“

U základu Stockhausenovy myšlenky „intuitivní hudby“ leží na jedné straně psychoanalýza, na druhé kontemplační mystika Dálného východu. Náznaky hlubinné psychologie je možné najít ve Stockhausenových slovech, kdežto prvky jogínských či zenových praktik v hudební praxi. Tento směr ve Stockhausenově tvorbě reprezentují především *Aus den Sieben Tagen* – 15 textových kompozic intuitivní hudby z roku 1968 a *Für kommende Zeiten* – 17 textů intuitivní hudby z let 1968–70.

BOD – GRUPA – MOMENT – FORMULE – SUPERFORMULE

Tvorba Karlheinz Stockhausena (ale také jeho teoretické myšlení, zahrnuté v deseti dosud dostupných svazcích – dosud proto, že k jeho spisům bude jistě vydán ještě posmrtný dodatek) působí dojmem rozšiřující se galaxie idejí, zahrnující čím dál větší prostor. Nejprve máme ideu bodu, zvukového atomu, jakožto základ (postweberniovský punktualismus): *Punkte* pro orchestr (1952), *Kontra-Punkte* pro 10 nástrojů (1953) a *Klavierstücke I–XI* (1952–56) z nichž poslední proslul otevřenou formou (přesně notované struktury se hrají v pořadí, které záleží na rozhodnutí interpreta). Pak máme ideu „grupy“, skupiny bodů, která v nadřazené struktuře funguje jako jakýsi komplexní, uspořádaný bod, jako druh „meta-noty“ nebo jako vnitřně žijící zvuková entita, určená souhrou více parametrů (konfigurace výšky, rytmu, barvy, pohybu). Tyto z podstaty nedělitelné skupiny organizují prostor v *Gruppen* (1957) pro tři orchestry, umístěné kolem publika a dirigované třemi dirigenty a v *Carré* (1960) pro čtyři instrumentální skupiny a sborové ensemble, dirigované čtyřmi dirigenty. Podobně jako Stockhausen ideu bodu přetransformoval a rozšířil na ideu „grupy“, která je základní jednotkou formy, tak posléze tyto grupy slučuje ve fenomény vyššího řádu – v „momenty“. Ty pro něj představují jakési hudební sluneční soustavy, ve kterých metaforickým sluncem je buď zvuk (to jsou *Klang-Momente*) a veškeré konsekvence odvozené z jeho vlastností (jako třeba vertikálnost, homofonie, rovnoměrnost, ale také šum), nebo melodie (*Melodie-Momente*) a její konsekvence v oblasti toho, co je horizontální, monofonní, heterogenní a také náhodné, nebo trvání (*Dauern-Momente*), vznikající ze sloučení vertikálního s horizontálním. Tato „momentová forma“ ovládá nejen tři výše zmíněné verze skladby *Momente*, ale je aplikována i na další skladby. Další strukturou, charakteristickou pro formování Stockhausenových skladeb od půli 70. let, byla „formule“ (*Formel*). To už je miniaturní skladba, obvykle s dosti výrazně se rýsující melodickou linií. Vyšší podobou „formule“ je tzv. „superformule“. Ta spojuje několik jednotlivých formulí do vyššího celku. Taková superformule, ve které jsou navrstveny tři formule, tvoří základ operního cyklu *Licht* (viz ukázkou).

METAFYZIKA

Summou Stockhausenovy tvorby je cyklus sedmi celovečerních oper *Licht. Die Sieben Tage der Woche*. Jde o kosmologickou utopii se třemi protagonisty, alegorickými postavami: Michael – síla ducha, Lucifer –

symbol intelektu, a Eva, působící jako jakési médium mezi zpolarizovanými silami. Otevření se religiozní tematice lze vysledovat už v *Gesang*, kde skladatel používá starozákonní *Knihu Daniel*. V *Momente* používá fragmenty *Písně písní* a celku dává podtitul ...*neboť láska je mocnější nežli smrt*. Ve druhé polovině 60. let Stockhausen začíná budovat cosi na způsob vlastního náboženství, náboženství napříč náboženstvími, jakési globální, venkoncem univerzální náboženství. V *Momente* používá mj. jména postav, která se nacházejí v legendách různých kultur. Ve slavné meditativní skladbě *Stimmung* pro šest zpěvních hlasů (používá-li alikvotní zpěv od tónu B) uvádí jména božstev, pocházející z různých kultur. Duchovní a metafyzické poselství cyklu *Licht* je druhem osobní gnóze, na což nejspíš měla vliv četba kosmologické „svaté knihy“ *Urantia Book* z roku 1934.

„Náboženství je něčím, co zevšeobecnělo díky svým zakladatelům a představitelům. Vědomí všudypřítomnosti Boží není náboženstvím. (...) Když říkám, že člověk je atomem Boha a částíčkou Vesmíru a směřuje k poznání smyslu Universa a toho, co se v něm děje, je to duchovní orientace, spřízněná se všemi náboženstvími, ale není to žádná konkrétní denominace.“

VIZE PRO SVĚT

„Budoucnost, to je výhradně společná Evropa a pak jediná společná planeta. Nemůže to být jinak. Nemá žádný smysl, aby jeden národ soupeřil s druhým, protože důležité jsou pouze globální problémy. Musíme je, jako ve vesmírné lodi, plujícím prostorem, řešit společně. Jen taková perspektiva je správná. Nejde jen o McLuhanovu vizi globální vesnice, ale také o moji vizi multiformy. To má samozřejmě mnoho odpůrců, řada národů se toho obává, ale sjednocení nejen Evropy, ale celé planety, to je neodvolatelný proces. Vyžaduje to jen čas.“ Tolik Stockhausen na počátku 90. let.

HAMBURK, ZÁŘÍ 2001

Co řekl Stockhausen v roce 2001 v Hamburku po útoku na World Trade Center v New Yorku? „Lze to považovat za nejvelkolepější umělecké dílo v kosmickém měřítku. Je to tak, jako by stovka symfonických hráčů po mnoha měsících zkoušení – a ne jen dvou či třech dnech! – odehrála neskonale perfektní koncert. Je to dílo Lucifera, postavy z mého cyklu *Licht*. On je ztělesněním temnot a zla. Ale já se přece každé ráno modlím k Archandělu Michaelovi, ztělesnění světla a dobra.“

SKRJABIN – WAGNER – STOCKHAUSEN

Karlheinz Stockhausen byl vizionářem, hledícím do budoucna, a jako každý vizionář vyvolával entuziasmus i pobouření, obdiv ctitelů i ostré protesty odpůrců. Ze své umělecké činnosti učinil misii, dalece přerůstající to, co se obvykle považuje za uměleckou tvorbu. Byl to člověk, který nechtěl být jen svědkem své doby, ale chtěl do světa, ve kterém žil, otisknout svoji přítomnost. A to bezpochyby naplnil.

„Znovu uděláme revoluci. Tentokrát celosvětovou. Budou nás potírat náboženští fanatici, straničtí funkcionáři, statisti, ekonomové a další. Co jiného můžeme očekávat?“

Uzavřená kapitola Stockhausenovy tvorby obsahuje kolem 350 položek, které lze ale jen obtížně rozřadit, neboť většina skladeb existuje v různých ver- ►



zích. Autonomní skladby jsou často zároveň částmi větších formálních celků (cyklus *Licht* je „zásobníkem“ okolo sta skladeb, které existují zároveň samostatně). Tento tvůrce, myslitel a vizionář během posledního půlstoletí shromáždil kolem sebe početnou skupinu vyznavačů a obdivovatelů – nejen hudebníků-interpretů, věnujících se téměř beze zbytku studiu a provádění jeho skladeb. Po řadu let vedl ve svém domě v Kürtenu nedaleko Kolína nad Rýnem workshopy a kurzy, týkající se výlučně jeho hudby a ty, jak známo, budou pokračovat nadále i bez jeho účasti. Zdá se, že posmrtný kult Karlheinz Stockhausena poroste. Co by asi udělal po dokončení svého posledního opusu *Klang*? Zatoužil by, po Skrjabinově vzoru, aby jeho opus magnum, cyklus *Licht*, toto totální umělecké dílo, pojaté v eschatologických kategoriích, toto svérázné mysterium o kosmologické a kosmogonické utopii, bylo nepřetržitě provozováno v jakémsi místě jeho kultu někde v Indii, v kulaté svatyni zbudované na jezeře speciálně pro Stockhausenovu kosmickou liturgii? Nebo by si přál nový Bayreuth po vzoru Wagnera?

„Nikde v celém svém operním cyklu *Licht* nepocítuji žádné souvislosti s Wagnerem, neboť Wagnerova estetika je mi zcela cizí. Mám rád jen několik míst z Wagnera, a to předehru k *Tristanovi* a několik fragmentů z *Parsifala*. Ale celá jeho náchyllost k mytologické retrospektivě mne vůbec nezajímá. To byla typická německá tendence křisit v umění raný středověk. Připomíná mi to budování gotických katedrál či kostelů v Porýní nanovo – ne rekonstrukce, ale právě budování nanovo. Wagner patří k té části neogermánského hnutí, které toužilo po oživení mýtů staré Evropy v hudbě. Ale s tím já nemám nic společného. *Licht* je futurologická utopie. Její hlavní protagonisté (Eva, Michael a Lucifer) jsou duchy Universa. Podle mne skutečně existují a mají zásadní význam pro naši planetu.“ (Citát z počátku 90. let)

VÍRA VE STOCKHAUSENA

Když pomineme negativní emoce, existují tři pozitivní postoje ke zrození Nového. Odrážejí tři stupně zaangažovanosti. Jsou to tolerance, víra a láska. Vůči Stockhausenovi nelze nezaujmout postoj. Tolerance je postoj minimalistický. Láska se může zrodit z aktivní spoluúčasti. Je tedy nutno ve Stockhausena věřit?

Tolerance – dobře, byl jednou jeden skladatel, ani mě nestudí, ani nehřeje. Tento postoj zdá se být poznamenaný arogancí a stojí poněkud mimo

diskusi a diskurs. Být tolerován bylo údělem jak Beethovenovým, tak Webernovým. Víra? Tady máme problém, neboť i tato skica je jen skicou ke skice, která by případně mohla otevírat dveře k poměrně celistvému náhledu na Stockhausenovu osobnost. Nebyla tu řeč o Stockhausenově pojetí role nové hudby ve společnosti, o interpretační podmíněnosti, o vizi koncertního života budoucnosti, o hudební notaci a hudbě ke čtení, o diskuzi mezi modernismem a postmodernismem ani o mnoha dalších souvislostech, které tu mohly být zmíněny. Těžko věřit, když je k dispozici jen kousek katechismu. Nejen německé, ale i světové skladatelské prostředí má přece přístup k celku tohoto katechismu.

Vzniká tedy otázka, jestli víra ve Stockhausena a možná i láska k tomu, co po sobě zanechal, způsobí zrození vlny následovníků jeho idejí; skladatelů, kteří zatouží jít ve Stockhausenových šlépějích a cestou se sytit jeho ideově-uměleckým odkazem. Nemyslím, že by se to mohlo stát, aspoň ne dříve než ve druhé půli 21. století. Tento člověk v bílém úboru, s jasnými očima, ve kterých se zračily střídavě ocel zamítnutí a teplo souhlasu, mocí své geniality (ano, geniality!) na desetiletí znehybnil ty, kdo by měli chuť říci: ano, Stockhausenova tradice je pro mě důležitá, já v ní pokračuji a rozvíjím ji, protože ne vše bylo dořečeno. Ostatně, něco Stockhausen vyjádřil až do konce, v okamžiku jeho smrti skončil jakýsi náš čas. Když 11. května 1911 zemřel Gustav Mahler, bylo jasné, že nějaký čas doběhl do konce. Jiný takový čas skončil 5. prosince 2007.

Citáty, umístěné v textu, pocházejí z: Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik*, 1.-6. díl, Daumont Dokumente, Köln, 7.-10. díl, Stockhausen-Verlag, Kürten.

Citáty, označené jako Stockhausenova slova z počátku 90. let, pochází z rozhovoru s Andrzejem Chłopeckým, uskutečněného v září 1992 ve Varšavě a publikovaného v katalogu festivalu Warszawska Jesień 2008.

Slova z tiskové konference v Hamburku viz Musiktexte, Zeitschrift für Neue Musik, listopad 2001.

Dne 9. listopadu zazní v rámci festivalu CONTEMPULS v pražské La Fabrice jedna z posledních Stockhausenových skladeb: *Hoffnung* - devátá hodina z cyklu *Klang*, bude uvedena německým ansámblem musikFabrik krátce po světové premiéře. ■

Georg Friedrich Haas

Text: **Heinz Rögl**Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Rodák ze Štýrského Hradce (nar. 1953) Georg Friedrich Haas patří k nejzajímavějším postavám na současné rakouské scéně soudobé hudby. Nespokojenost s limity danými temperovaným laděním jej vedla k hledání nových možností a ve výsledku k nacházení nových zvukových svě-
tů, v nichž pracuje s mikrointervalovými odchylkami i s kombinatorikou alikvótních tónů. Na festivalu Contempuls zazní 22. listopadu v praž-
ském prostoru La Fabrika jeho *Smyčcový kvartet č. 5* (2007) v podání souboru Fama Quartet.

**Mezinárodně jste se prosadil na konci osm-
desátých let a od té doby jste vytvořil množ-
ství děl. Vidíte s odstupem nějaký soustavný
lineární vývoj? Mění se váš pohled na star-
ší díla?**

Jedno z mých starších děl, *Duo pro vio-
lu a preparovaný klavír*, pochází z roku 1984
a stále jej považuji za jedno z mých nejsilněj-
ších. A melodie v c moll, kterou na konci viola
opakuje a při jejímž každém opakování přela-
duje struny, čímž dochází k jakémusi rozmazá-
vání tonality, to už je něco jako „osobní styl“.
Zní to ovšem dost odlišně od mých ostatních
skladeb a musel byste nejspíš dlouho přemýš-
let, aby vás napadlo, že to je ode mne. Dou-
fám, že i v budoucnosti dokáží napsat něco
odlišného. Co vzniklo před rokem 1989, ještě
nemusí být nutně staré, na druhou stranu ale
existuje pár kusů, které už bych nechtěl slyšet.

**Nalezl jste svůj „tón“, svůj nezaměnitelný
styl. Jak snadné je pro skladatele něčeho
takového dosáhnout?**

To беру skoro jako výtku, i když to tak asi
nebylo myšleno. První odpověď by zněla, že
doufám, že v mé příští skladbě bude něco,

o čem si neřeknete „zase typický Haas“. Jen
tak si sednout a vykonstruovat svůj „osobní
styl“ určitě nejde a ani jiní skladatelé toho ne-
dosáhli.

**Po technické stránce vychází vaše hud-
ba mimo jiné ze zájmu o harmonické spekt-
rum, ale také z detailní práce s mikrotonali-
tou, jejíž základy položili Ivan Vyšněgradskij
nebo Alois Hába. Jejich myšlenky jste po
svém dále rozvedl.**

O tom by se dalo nejlépe hovořit na příkla-
du jedné z mých novějších skladeb, nazvané
Remix. Rozhodl jsem se v ní nepoužít nic no-
vého, ale hudební techniky, které jsem vyvi-
nul, nově spojit ve smyslu „remixu“. Vznikla tak
skladba, v níž není skoro žádná mikrotonalita,
v níž je velice málo tonálně konkrétních citátů.
Vlastně je tu přeci jen něco, co jsem ještě ni-
kdy neudělal, s výjimkou střední části mé ope-
ry *Melancholia*. Výsledkem je totiž velice virtu-
ózní kus v převážně rychlém tempu a s velkou
intenzitou. Remixový charakter, tedy ono opa-
kování, se projevuje vlastně v tom, že se zde
stále dokola vracejí určité půltónové akordic-
ké struktury.

A abychom se, co se mikrotonality týče, do-
stali trochu do reality: Práce s ní hraje v mém
komponování jistě velkou roli, ale jsem pře-
svědčen, že ne větší než u většiny mých ostat-
ních kolegů a kolegyně. Harmonické postupy
Ivana Vyšněgradského, což byl jeden z pionýrů
čtvrttónové hudby, mají v mé hudbě podstat-
né místo, ne ovšem ve smyslu přesných čtvrt-
tónů, spíše ve smyslu sblížování půltónů, je-
jich rozladování. Dá se říci, že pokud cituji, pak
spíše nečtvrttónovost čtvrttónových sklada-
telů. To věci opět relativizuje. Mám ke čtvrttón-
ům trochu rozpolcený postoj. Hodně jsem se
jimi zabýval a měl jsem doma dva klavíry nala-
děné čtvrt tónu od sebe. Pochopitelně mě veli-
ce ovlivnilo, když jsem na nich s nějakým spo-
luhráčem mohl experimentovat. Ale čtvrttóny
jsou přeci jen něco abstraktního a také něco,
co je sluchem jen těžko uchopitelné.

**Je tedy ve vaší hudbě důležitější práce
s harmonickým spektrem, s alikvótní řa-
dou?**

Ta hraje velkou roli. Zajímá mě ta neuvěřit-
elně intenzivní zvuková kvalita „čistých“ in-
tervalů. Akord složený z alikvótních tónů zní
velice silně a dává zvuku zvláštní krásu. Praco-
vat se s tím dá různě. Mohu použít jediný ta-
kovský akord, jako například ve skladbě *Bruch-
stück*: V ní zní jeden akord déle než patnáct
minut, takže se do něj může posluchač pono-
řit. Nejde ovšem o žádný statický zvuk – ne-
ustále se v něm něco děje. V okamžiku, kdy
přidám druhý akord, vzniknou náhle střety ve-
lice blízkých intervalů, tedy zázračně. Srozumí-
telně řečeno, získám podobný zvuk, jako když
rozezníte tři struny na rozladěném klavíru. Ta-
kovský nečistý zvuk je ovšem důsledkem čisté-
ho ladění. A tento zdánlivý protimluv, tedy že
důsledkem čistoty je nečistota, bych neváhal
označit za základní lidskou zkušenost. To mě
po hudební stránce velice fascinuje. Se stejnou
myšlenkou pracuji i ve svém *Kytarovém kvar-
tetu*, v němž je každá kytara přeladěna do čis-
tého ladění, což ovlivňuje sílu zvuku. Zároveň
jsou nástroje proti sobě o dvanáctinotón posu-
nuty. Pro mou hudbu je asi velice důležitá tato
kombinace identity a prolínání zvuku na jed- ▶

Inscenace Haasovy opery *Melancholia* v Paříské národní opeře (Palais Garnier)





né straně a tření na straně druhé, což je cena, kterou je třeba za ono prolínání zaplatit – nebo je to možná odměna, kterou tím získáme, je-likož tření je také cosi krásného. A možná je v tom i něco osobitého. Mnoho skladatelů zabývajících se dříve hudbou postavenou na alikvótních tónech vycházelo z představy určitého ideálu čistoty. Já si myslím, že tento ideál nestojí za námahu.

Tím se dostáváme k expresivním složkám vaší hudby, ke snaze sdělovat poselství – při tom se ovšem pohybujeme v záludných vodách verbální a tedy i ideologické interpretace. Paleta výrazových poloh sahá od pochyb, smutku až ke kráse, vášni, opilosti, extázi. Je skoro nemožné nebýt téměř existenciálně zasažen skladbou, jako je třeba *in vain*.

Samořejmě mě těší, že to tak někdo vnímá, mluvím o těchto věcech však nemůžu nebo jen těžko. Když jsem se jako sedmnáctiletý rozhodl, že se nestanu spisovatelem, ale skladatelem, souviselo to pravděpodobně s pocitem, že se nemohu slovy vyjádřit tak precizně jako zvukem. Máte pravdu, v mé hudbě je smutek, je tam strach, je tam pocit, že jste někde neúprosně hnán, ať chcete, nebo ne. Ale: Až na malé výjimky to není tak, že bych se rozhodl zhudebnit nějaký estetický program nebo příběh. Někdy může na počátku stát určitá nálada. V případě skladby *in vain* to byly rozpaky

nad černo-modrou vládní koalicí v roce 2000. Formálně jsem hudbu vystavěl tak, že to, co bylo zdánlivě překonáno, se na konci vrací. Když to přeženu, díky panu Schüsselovi (tehdejšímu rakouském kancléři, pozn. překl.) jsem znovu objevil kouzlo reprízy. Přičemž reprízu nevnímám v bruknerovské tradici jako euforii, ale v tradici schüsselovské jako katastrofu.

Tady musím ovšem polemizovat. S postupem let se *in vain* stalo oblíbenou skladbou – třeba v programu Symposion souboru Klangforum Wien, při němž se leží na pohodlných polštářích a matracích a popíjí se víno. Tehdy ta skladba překvapila především svou zvukovou krásou.

Možná to jiní lidé slyší jinak. Já si ale stejně nedokážu představit, že by bylo možné onen návrat začátku skladby vnímat jinak než jako skličující. To stačí a víc už není potřeba. A na ten konkrétní politický podnět můžeme již dnes díkybohu zapomenout. Jsem nyní rád, že moje skladba měla delší život než ta vláda.

V románu *Melancholia* norského spisovatele Jona Fosse, podle něhož vzniklo libreto vaší stejnojmenné nové opery, se jedná o výstředního génia a problém umělce. Je tam nějaká souvislost s náměty vašich dřívějších oper?

Trochu jsem se vyděsil, když jsem si uvědomil, že téměř všechny postavy v mých operách

jsou umělci s psychickými problémy. Jedinými normálními lidmi jsou venkovský lékař nebo vězeň od Edgara Allan Poea – ale ani těm se nevede zrovna dobře. To už je nápadné. Stála za tím ovšem náhoda, šlo o přání Hanse Landesmanna (hudební ředitel Wiener Festwochen, pozn. překl.), který mi jednoho dne řekl, že by ode mne rád měl operu na text od Fosse. Ten román jsem znal, a když jsem dostal libreto, byl jsem nejprve nesmírně zklamán, protože mnohostrannost románu byla zredukována na zcela jednoduchou strukturu. Teprve v průběhu práce jsem pochopil, jak geniálně to je uděláno. Fosse, který jako libretista píše úplně jinak než jako dramatik či autor románu, nechal v libretu spoustu místa pro hudební vývoj.

Jde o osobnost umělce a o problém nemožnosti najít společnou řeč s ostatními lidmi. Hlavního hrdinu téměř zničí to, že si o lidech dělá obrázky, které neodpovídají realitě. To považuji za velice aktuální problém.

V Oslu jsem viděl obrazy ústřední postavy románu, malíře Larse Herterviga, které na mě velice zapůsobily. Je to lyrický svět, téměř znepokojivý fotorealismus, ale ty obrazy v sobě mají smutek, metaforický strach a zároveň světlo, které není možné nějak konkretizovat. Tyto kvality jsem se pokusil přenést do hudby. Byl to ukázkový chudý umělec, van Gogh si ve srovnání s ním žil ještě dobře. Nemohl si dovolit olejové barvy, jeho hlavní díla z pozdější doby jsou akvarely na cigaretovém nebo ba-



licím papíru. Živil se portrétováním sedláků – ve Stavangeru jsem viděl dva exempláře – s úžasnými krajinami v pozadí. Závěr: Odvádí ho policie. První myšlenka byla nějak hudebně zobrazit, jak se přes něj realita převalí, s pochodovým rytmem či tak nějak. Nakonec to dopadlo jinak, Hertervig odchází do svého vnitřního světa. Nerad bych to vykládal jednoduše společensko-kriticky, to světlo v jeho dílech musí mít také hudební asociaci.

Vaše krajanka, skladatelka Olga Neuwirth před časem mluvila o tom, jak se ztrácí „psaní not“. Je komponování mizejícím uměním?

Když pomyslím na své žáky, jako je Peter Jakober v Grazu nebo na skladby mých studentů v Basileji, Michaela Pelzla nebo Benedicta Schiefera, tak nemám strach. Vždy tu budou skladatelé, kteří s hudbou dělají něco nového. Otázka, zda při tom budou malovat noty a zda podle těch not bude někdo hrát, je až druhotná. Myslím, že člověk má základní potřebu něčeho nového a také nové hudby. Někomu stačí nově zahráný Mozart, jinému pop. Ale ta potřeba nového tu bude pořád. Nevím, jak se to bude vyvíjet dál. Ale to je také dobře.



Ohryzaná tužka

Text: **Martin Smolka**



Petr Bakla chtěl článek o tom, jak píšu. Chvilí trvalo, než vyšlo najevo, o co mu jde. Chce vidět přímo pod hrot tužky, chce pracovní postup, žádné intelektuální nadstavby ale konkrétní trampoty. Ani nevím, proč jsem ten jeho zvědavý nos ze svého hájemství nevykázal.

JAK ZAČÍT

Nejtěžší je začít. Nikdy jsem nezažil tu románovou situaci, kdy skladatel náhle slyší hudbu rovnou hotovou, odvíjející se ve vybroušené formě. Když už něco slyším, nedovedu to rovnou zapsat, musím dekodovat tónové výšky, rytmus, instrumentaci, dynamiku, artikulaci a především musím přemýšlet, jak ten krátký fragment nebo smyčku rozvíjet dál. Rozhodně blíž mojí zkušenosti je anekdota Johna Cagea: „*Dobrý způsob, jak dostávat nápady, je dělat něco nudného. Zvolíte-li pracný, zdoluhavý kompoziční postup, nápady se slétají do hlavy jako ptáci.*”

Z velkého počátečního tápání si často pomůžu sestavováním seznamu nějakých možností, např. nástrojových. Třeba jsem chtěl zkusit přeladit violu a cello a vytvořil jsem příslušný seznam přirozených flažoletů a dvojsvků prázdné struny s flažoletem. Bezbrehost možností jsem zúžil dobrovolným omezením. Jindy jsem sestavoval seznam durových a mollových trojsvků, alterovaných čtvrttónem a šestinotónem. Pracoval jsem se seznamem nejvyšších a nejnižších tónů rozsahu dechových nástrojů v symfonickém orchestru. Z improvizace na totálně rozladěném klavíru vzešel seznam motivů pro skladbu *Euforium*. Pro skladbu *Remix, Redream, Reflight* jsem pořídil seznam závěrečných akordů vybraných děl symfonického repertoáru.

Tím už se dostávám k jinému odrazovému momentu, živému zvuku. Nejednou jsem vyšel z vlastnoručních experimentů na nástrojích – preparovaný klavír, přeladěná kytara, cello, bicí. I z toho byly seznamy zvuků nebo motivů a následovalo třídění, přenášení vynálezů na jiné nástroje apod. Také jsem nahrával zvuk, který se mi líbil v nočním městě – skřípání posunovaných vagónů v pražských Strašnicích. Byly to jasné vysoké tóny, které jsem pak s pomocí klavíru, kytary a sluchu přepisoval do not. Vzniklo asi 12 taktů pro 5 skupin houslí. Ve skladbě jsem s nimi pracoval asi tak, jako když si přivezete na stavbu prkna – některá se použijí celá, jiná se zkrátí, někde se jich dá víc na sebe.

Jinou mocnu inspirátorkou je poezie. Mimochodem četbou, zejména prózy, se rád rozehrívám, připravuji mysl, vyladuji přijímač nápadů.

JAK POKRAČOVAT

Už při vytváření seznamů přemýšlím o tom, jak prvky sestavit do něčeho souvislejšího. Čtám kousky grafické nebo slovní partitury a беру na pomoc čísla. Ať už chci zkusit zdánlivě neměnnou hudební situaci nebo nějakou proměnu (třeba houstnutí od jednotlivých tónů po masivní zvukový mrak) nebo souhru kontrastních prvků, číselný algoritmus může dobře pomoci s uspořádáním prvků hudebního děje do vhodných proporcí. Používal jsem např. prvočísla, když jsem chtěl nějaký prvek rozmístit v čase nepravidelně, ale s tendencí ke zvětšování rozestupů. Zvláště jsem s oblíbil algoritmus 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5, 2-3-4-5, 3-4-5, 4-5, 5. Ten totiž umožňoval vyvážené a nemechanické řazení prvků, které bylo zároveň i procesem, cestou odněkud jinač. Jindy jsem pro ztišování volil repetici s ubýváním – v každém novém opakování bylo o tón míň (nenápadně – odprostředka, nebo ve více asynchronních vrstvách).

Po každém sestavení následuje kontrola soustředěným „poslechem“ (viz níže). Když kontrola vynese chyby, třeba upovídánost nebo hluchá místa, klidně číselný pořádek naruším, nebo zkusím jiný, nebo jdu hledat úplně jiný nápad. I když je výsledek uspokojivý, ještě věc dopracovávám, např. některý z prvků, který se podle číselného řádu jen opakuje či navrácí, začnu variačně proměňovat.

Někdy, když už dobře znám svůj materiál i jeho kombinační možnosti a mám už promyšlenou představu nějakého úseku, vytvářím vlastní hudební tok intuitivně, bez pomoci čísel. K tomu si vytvořím zkratkovitý zápis jednotlivých součástí, abych mohl zapisovat rychle, v ideálním případě v reálném čase hudebního průběhu. To je mimochodem divoká, rozjařující činnost. Následuje pracné rozpracovávání detailů, protože ve zkratkovitém zápisu třeba jediná vlnovka reprezentuje rozdrobený pohyb mnoha nástrojů.

Kontrolní „poslech“ provází opakovaně každou fázi práce na skladbě. Může to být přehrávání v hlavě (z pracovní se ozývá občasný zvuk metronomu, případně šeptané intonace, a tlumené skřeky). To je náročné na soustředění. Je možné si představovat budoucí nástrojové barvy, ale schází energie a výraz reálného zvuku. Hraji-li si skladbu na klavír, je to živější – zvuk působí na smysly a fyzická činnost rozproudí krev. Ale klavír zas krade zvukovou představivost a ukládá do paměti některé iluze, např. že forte je vždy spojeno s akcenty. Tomu někdy odpomáhám tím, že беру do ruky jiné nástroje (zobcovku za dechy, cello za smyčce, kytaru za harfu) nebo si i připomínám nástrojové barvy z nahrávek. Přes všechnu nedokonalost, kontrolní „poslech“ je nejvyšší instancí při rozhodování – věřím mu víc, než sebedokonalejší konstrukci. Při takovém „poslechu“ jsem velmi choulostivý na vyrušení. Děje se to v reálném čase a jde zvláště o časové proporce. V takové chvíli může mít zazvonění telefonu demoliční účinek. Dobře rozumím historce Almy Mahlerové, podle níž jednou služebná neuhlídala Mahlerův klid a jeho vyrušil a vylekal vstup cizího muže (agenta s klavíry). „*Mahler, v nejsoustředěnější práci, vyskočil, vyrazil ze dveří, vyhodil chlapa a dopotácel se zpět do domu, kde ho postihla srdeční křeč. Vzlykaje, přišel ke mně. Říkal, že měl pocit, jako by byl svržen ze špičky Štěpánského dómu na dláždění.*”

Od počátku paralelně s prací na nejmenších částech skladby hledám a promýšlím tvar celku. Vynořuje se během poznávání materiálu, někde bokem načrtávám napůl slovně, napůl graficky různé možnosti. Několikrát patřila forma celku už ke vstupním nápadům – např. skladbu *Autumn Thoughts* jsem chtěl složit z dvou nesourodých ploch, za křiklavý úprk nastříhnout ztišenou statiku, a vedla mě k tomu vize divného kolážovitěho zjevení, něco jako půl kůň, půl stůl. Častěji se mi stalo, že jsem předem zvolenou formu pak neměl čím vyplnit a vznikala mi šedivá hlušina. Věřím, že hudební motiv si říká o svou celkovou formu a zas k celku že pasují jen některé detaily. Musím je k sobě najít. Vůbec si myslím, že do kompozice nepatří žádná rozhodnutí předem a umíněné lpění na nich. Všechna ta „chtěl jsem“, měl jsem „záměr“ na mě působí diktátorsky. Pokorně hledám a zkouším, co bude spolu ladit, spolupracovat, srůstat, kvést.

Poznávacím znamením invenčního nálezu je radost z práce. Nejkrásnější (a vzácné) jsou chvíle, kdy se s hořícími tvářemi proberu z hlubokého soustředění a hodiny ukazují náhle o několik hodin víc. Zapomněl jsem na svět a byl jsem úplně pohroužen do vynořující se hudby. Proto také nedovedu nejdůležitější momenty kompoziční práce beze zbytku popsat – v nejlepších chvílích je sebezpozorování uspano. Jako při meditaci.

JAK TO VYPADÁ

Na papíře mívají mé práce tyto fáze:

1) seznamy, motivy

Motivy je potřeba zaznamenávat ostrážitě, nepominout nic, co nese po-



tenciální sílu daného nápadu. Mnohokrát jsem další den našel skupinky not a grafické náčrty, ze kterých mezitím vyprchal život – už jsem nepřišel na to, jak jsem to myslel. Zejména slovní záznamy tímto trpí. Sice pečlivě schovávám s každým rukopisem i nevyužitě skici, ale snad nikdy se mi nepodařilo se k nim úspěšně vrátit. Čím déle ležely, tím miň mě oslovují. Někdy se to, co je pro nápad podstatné, jeho vůně, síla, duch, skrývá v tónech, jindy spíše v dynamice nebo v artikulaci. A možná ještě spíš někde mezi – proto není dobré práci na dlouho přerušovat, těžko se to pak celé probouzí a rozprouduje znovu.

2) rozpracování motivů, skici částí, schémata celku

Nepišu od počátku ke konci. Spíše různé části celku rostou a upřesňují se odděleně.

3) podrobná skica celé skladby – něco jako klavírní výtah s podrobnými instrumentačními poznámkami + řada pomocných papírů s řešeními pro partituru.

Po uzavření této fáze jásam, že věc je pod střechou. Následuje práce, která už se dá dělat pravidelně, i ve chvílích horší kondice nebo rozptýlených myšlenek. Nehrozí, že člověk zoufale neví, kudy kam.

4) partitura (ručně)

I když je skica velmi podrobná, provází psaní partitury další dekodování a rozmyšlení. Týká se hlavně detailů instrumentace, artikulace a dynamiky i různých organizačních problémů, jako je výměna dusítek či paliček.

5) titulní strana, seznam nástrojů, vysvětlivky

Po celou dobu práce, nejpозději od započetí podrobné skici, vedu po straně několik záznamů. Především seznam bicích. Dále všechny slovní vysvětlivky. Použitá dusítka, preparace klavíru, přeladování strun aj. Jsem v těchto věcech čím dál pečlivější, neboť trapasy na zkouškách nejen snižují důvěryhodnost autora, ale také ubírají už tak krátký čas na nastudování. (Už kvůli mně bubeníci tahali bubny, které byly v seznamu nástrojů, ale v notách si ani netukly; pianista měl hrát normální tóny na preparovaných strunách, violista nehratelné flažolety, neboť jsem zapomněl, že jsem přeladil struny atd.)

JAK TO POJMENOVAT

Komponování je i hledání názvu. Když mě nenapadne během práce, nestydím se ho doplnit dodatečně. Nepovažuji to za podvod (lidé s oblibou kritizují Pendereckého za dodatečný přídomek „obětem Hirošimy“ ke skladbě, která se původně jmenovala zcela neutrálně). Pravost a přiléhavost názvu nemění to, kdy byl nalezen. Jsem spokojenější, když můj titul hlouběji souvisí s něčím uvnitř skladby, ať už se strukturou nebo výrazem hudby. Ale někdy rád zvolím název, který takovou vazbu nemá a výrazu skladby něco přidá. Pomůže otevřít prostory pro imaginaci, která může posluchačský vjem nasměrovat nebo obohatit tak, jak by to hudba sama nesvedla.

Podobně je to s komentářem do koncertního programu. Pouštím se do něho jako do psaní básně. Vmýšlím do skladby (nebo vy-mýšlím ze skladby) souvislosti a představy, o kterých jsem při kompozici nevěděl. Raději bavím čtenáře programové brožury nonsensy, paradoxy, nebo třeba přírodními obrazy, než abych je nudil analýzou kompozice a komplimenty chleboďárcům. Cituji jeden takový text, protože souvisí s tématem tohoto článku:

„K názvu *Nešť* jsem došel podobným postupem, jako když komponuji. Popíšu ten postup a bude to vlastně nepřímá zpráva o tom, jak píšu hudbu.

Při psaní skladby jsem hodně myslel na přírodu. V téže době jsem se pustil do četby eseje Cvetajevové o Pasternakovi, jenž byl shodou okolností také o přírodě, o tom, jak se Pasternak s oblibou vtěluje do přírody, stává se mluvícím strohem, oblakem či deštěm.

Už to vypadalo, že skladbu pojmenuji *Ukolébavky krajíně* s částmi 1. *Lesům*, 2. *Loukám*, 3. *Oblakům*. Hned jsem to zkoušel přeložit do angličtiny: *Lullabies to a Landscape*, 1. *To Woods*, 2. *To Meadows*, 3. *To Clouds*. Oblíbil jsem si měkké zpěvavé zvuky kolem hlásky „l“ a hledal jsem další kombinace jako *I lull asleep a landscape* (*Uspávám krajinu*). Nakonec jsem se zamiloval pouhé slůvko *lull*. *Lull* znamená klid (před bouří nebo po bouři – v tom se mé slovníky rozcházejí), sloveso *lull* znamená usnávat, konejšit, tišit.

Začal jsem hledat podobné slovo české, slůvko ze tří písmen, symetrické podle prostřední samohlásky. Šel jsem na to systematicky, podle abecedy (bab, beb, bib, bob, bub; cac, cec, cic...), ale seznam vznikl dosti chudý:

lil (se dešť)
lekl ses klekl sis
Sas
gag mim
R.U.R.
cuc kuk čuč
juj, jej, joj, jaj
(dudy, máma, bába, táta, teta, toto)
sos S.O.S.
ZUZka ŽEŽulka
ŠAŠek ŠIŠka poŠUŠňání

Už v polovině seznamu mi bylo jasné, že z toho nic nebude, že si jen tak hraju. Ale náhle se mi z toho vyloupla báseň:

Lil se dešť
lekl ses
klekl sis
nešť.

Nešť je staré, knižní, básnické slovo. Znamená „afší“. Zajímavé je, že ho nelze budovat do věty (jedině do vazby „vem to nešť“ nebo „vzal to nešť“, případně „ale nešť“), je samotářské. A přitom nesamostatné, potřebuje před sebe nějaké tvrzení, aby bylo nad čím „mávat rukou“.

Nad čím mává rukou to moje *Nešť*? Nad bláhovou tíživostí, která mě po-blouznila na bezmála dvacet let. Chtěl jsem přinést Nové hudbě něco nového. Dnes bych raději něco obyčejného. Na starou dobrou Novou hudbu nedbám (...).

Jak skladbě, tak článku někdy zoufale nemohu najít konec. Už jsem mazal, pak zas přidával, přepisoval, přerovnával, a pořád to vypadá, jako bych se náhle, uprostřed věty utrl a ...

(Vida, to je zajímavý nápad-úkol pro příští skladbu. Jak udělat hudbou takovýhle zcizovací efekt?)

Noví afričtí vizionáři z L.A.

Will Alexander, Ghasem Batamuntu a jejich surreálná jazzová poetika

Text: **Darrell Jónsson**
Překlad: **Matěj Kratochvíl**

„Lidé měli tyto masky a další objekty k posvátným účelům, k magickým účelům, jako svého druhu zprostředkovatele mezi sebou a neznámými nepřátelskými silami, které je obklopovaly... je to forma magie určená ke zprostředkování mezi nepřátelským světem a námi, způsob získání moci tím, že dáme formu našim děsům i našim touhám.“ - z poznámek Pabla Picassa k africkým maskám.

Astrální sbory zvoní pod zuřivými perkusemi a žestě zpívají jemně jako palmy u moře vzdálené planety. Po chvíli vědeckofantastický hlas Willa Alexandra začíná pronášet zaklínání ve svém sofistikovaném jazyce snů, zatímco solární dechová sekce Ghasema Batamuntu a souboru Nu Nova Compound protrhává díru do vesmíru. V Severní Americe, kde dlouho vládly Nová Anglie, Nová Francie, Nové Skotsko, Nové Španělsko, přidává kalifornská Nová Afrika do té směsi něco hudebního futurismu. Je těžké si představit, že všechna tato krása pochází od příslušníků generace pozdních šedesátých let pocházejících z části Los Angeles, která byla v posledních padesáti letech přinejmenším dvakrát vyhlášena válečnou zónou. A přesto – navzdory historii a podmínkám spojujícím společenské a ekonomické extrémů prvního i třetího světa, pouličním bitvám mezi sousedskými narko-státečky, mezi výbuchy občanského šílénství v místech jako je South Central Los Angeles – Nová africká civilizace pokračuje.

„Vzpomeňte si na Ornetta Colemanu, Charlese Minguse, Charlese Lloyda, Dona Cherryho...“, vyzýval Batamuntu obyvatelé Los Angeles v interview na rozhlasové stanici KCRW v Santa Monice před koncertem na začátku ledna 2008. Ačkoliv se jazzové dění na konci dvacátého století soustředilo na New York a Chicago, oblast South Central v Los Angeles poskytla v průběhu dějin domov mnoha předním jazzovým inovátorům. Inovace pokračují i v současnosti, za podpory čínorodého, byť izolovaného společenství losangeleského South Central a severnější sesterské komunity v kalifornském Oaklandu.

Mezinárodně proslulým příkladem tohoto typu sociální sítě je chicagská AACM (Association for the Advancement of Creative Music), založená v roce 1965. Zviditelnila se díky umělcům, jako byli Roscoe Mitchell, Waddada Leo Smith nebo Art Ensemble of Chicago, kteří přesídlili do New Yorku a koncertovali v Evropě. Je již méně známo, že ještě před AACM, v roce 1964, založil losangeleský skladatel a pianista Horace Tapscott jazzovou komunitu nazvanou Underground Musician's Association (UGMA). Následovaly další organizace jako Black Artist's Group v Saint Louis, Creative Musicians Association v Detroitu a Jazz Composers Orchestra Association v New Yorku. Navzdory Tapscottově blízkosti k nahrávacímu průmyslu na západním pobřeží zůstává většina hudby z UGMA a následně vzniklého souboru Pan Afrikan Arkestra neznámá.

„Je to tak: Vidíte, kolik chlápků je po smrti, protože je nepodpořili jejich vlastní lidi... Trane by byl možná naživu, nebo Eric [Dolphy], kdyby je podpořovali jejich lidi“, vyprávěl Tapscott jazzovému historikovi Franku Kofskymu v sedmdesátých letech. Nikdy mu nešlo o mezinárodní slávu, hlavními impulsy k organizování Pan Afrikan Arkestra a UGMA byla snaha zachraňovat nejen svou kulturu, ale také životy lidí kolem sebe. Společenská soudržnost a integrita, o níž Tapscott usiloval, se bohužel nedostavila dostatečně rychle. V roce 1965 vypukly v Los Angeles šestidenní nepokoje. Podle jedné z legend Tapscott a jeho kapela hráli na korbě nákladního auta ve snaze utišit šílenství v ulicích. Nakonec nicméně v obchodní čtvrti Watts zůstaly vypálené domy a hromady sutin.

Občanské nepokoje v Kalifornii nevynalezli Noví Afričané, předešli je Indiáni v reakci na tři století útlaku a genocidy. Od roku 1850 do prvních let dvacátého století bylo v Kalifornii pod vlajkou Spojených států vyhlazeno devadesát procent indiánské populace. Afričané, kteří se ve třicá-

tých letech stěhovali do Los Angeles, aby hledali práci v tehdy rostoucí manufakturní výrobě, měli dost důvodů k nervozitě, i když se jim vyhnuły davové lynče, jaké probíhaly na jihu Spojených států. Videozáznam Rodneyho Kinga bitého policisty, jenž obletěl svět před bouřemi v roce 1992, představuje jen jeden z mnoha příběhů černochů, kteří byli „na špatném místě ve špatnou chvíli“.

Hlasy vzteku z takových podmínek nakonec prorazily do světa ve formě hip hopu. Z gheta ale také vzešla progresivní kultura s kořeny v egyptské a západoafrické historii a se zkušeností s mytologií a poetikou amerického jazzu. Batamuntu, Alexander a další dospívali v sedmdesátých a osmdesátých letech pod dohledem hudebních kritiků, hudebníků a básníků z předchozí generace. Na jejich základech začali stavět a prosazovat komunitní projekty, jejichž myšlenky rezonovaly s těmi, jimiž se zabýval Sun Ra. Tito noví umělci také přinesli dynamiku losangeleského jazzu pozdních šedesátých let – inspirovanou ve stejné míře rify Jimiho Hendrixe a kytaristy skupiny Parliament Eddieho Hazela i elegancí Duka Ellingtona a kosmickými signály Johna a Alice Coltraneových.

Zatímco Sun Ra studoval egyptskou historii zčásti kvůli nedostatku jakýchkoliv jiných materiálů o afrických civilizacích, v polovině šedesátých let se postkoloniální historie střetávala s pojmy jako „black pride“, „black power“ a s inspirací tzv. harlemskou renesancí, díky čemuž se objevila vlna výzkumů africké kultury. V kalifornském subtropickém podnebí se to vše dobře spojovalo afro-pařížsko-karibskou tradicí literárně intelektuálního hnutí známého jako „negritude“. „Negritude“, jež bývá spojováno se spisovatelem jako Amie Césaire, Langston Hughes a Richard Wright, stavělo na promyšlené práci se slovy, gramatikou a strukturou. Básníci rozvíjeli energické vyprávění, které bylo vždy pevnou součástí afro-americké tradice, stále více fascinováni a ovlivněni tím, jak se jim před očima přepisují dějiny.

Will Alexander má metafyzický literární talent občas přirovnávaný k voodoo a také sklony k inteligentnímu surrealismu, které mu vynesly titul *Mimořádný učenec dvacátého století* udělovaný International Biographical Centre v Cambridge. Jeho knihy jako *Asia & Haiti* (1995, Sun & Moon Press, Los Angeles) a *Towards the Primeval Lightning Field* (1998, O Books, Oakland) se dočkaly velkého kritického ohlasu, jenž vedl k překladům mnoha jeho děl do španělštiny, maďarštiny, italštiny a rumunštiny.

Ghasem Batamuntu, pedagog, skladatel a hudebník, jehož curriculum vitae zahrnuje spolupráci s Charlesem Lloydem, Pharoahem Snadersem, Sun Ra, Archiem Sheppem a Hughem Massakelou, se po dvaceti letech komponování, organizování hudebního života a koncertování po celém světě usadil v roce 1992 v Evropě, aby své vize proměnil do podoby rituálních performancí a katapultoval je do kyberprostoru.

Batamuntu a Nu Nova Compound právě vydávají CD nazvané *A gift from Trane...* (Tahoe Records USA), na němž se vedle Willa Alexandra podílí bubeník a někdejší spolupracovník Johna McLaughlina, Sun Ra a dalších Sonship „Woody“ Theus, kalifornský kníže klavíru Nate Morgan a Jumo Santos, perkusionista, který okořnil album *Bitches Brew* Milese Davise.

V následujícím rozhovoru Batamuntu a Alexander hovoří o svém umění, hudbě, poezii a o mostech, které stavějí přes obrovská jezera oddělující zbytek světa od vizionářského futurismu těchto Nových Afričanů.

Můžete říct něco o literárních základech práce vás dvou a o tom, jak jste začali spolupracovat?

Ghasem Batamuntu: Ve zpětném pohledu se zdá, že moje setkání s Willem Alexandrem bylo téměř nevyhnutelné. Silou určující události vedoucí k našemu setkání byly kupodivu nepokoje ve čtvrti Watts na začátku šedesátých let. Dění po těchto bouřích vedlo k založení Watts' Writers Workshop; jednoho z mnoha think tanků, které se tehdy objevily. To mě velice ovlivnilo. Byl jsem o pár let mladší než Will a další významní účastníci tamních kurzů,

kam chodily takové literární osobnosti jako Curtis Lyle, Stanley Crouch, Ojenke Mapenzi, Kamau Daou, kteří se všichni později významně podíleli na formování vědomí černošského hnutí.

Je možné mluvit o tom, že literární práce s proudem vědomí není ani tak nápodobou beatníků, surrealistů, imagistů nebo jiných „kánonů“, ale přirozenou reakcí na souběh jazyka a situací, jaké přináší každodenní život v místě, jako je South Central Los Angeles?

Will Alexander: Fonémy pro mě představují vibrace a Los Angeles přirozeně potvrzuje tuto nomádskou reakci. Na rozdíl od New Yorku nebo San Francisca nemá jasně identifikovatelný charakter a tvoří svoji identitu v souběhu nejrozumnějších lidských osudů. Podobně jako město Los Angeles jsem i já měl to štěstí vyvíjet svou poetiku bez nějakého ústředního modelu. Nebyl jsem obhájcem Rimbauda, Bretona nebo Cesaire v tom smyslu, že bych na jejich dílo hleděl jako na cosi definitivního. Jejich díla mě netlačila k tomu, abych je nějak reflektoval a opakoval. V mém chápání neexistuje konzervace. Vždy jsem se k jazyku stavěl, jako bych psal scénář ke improvizovanému výbuchu.

GB: Tyto proudy vědomí se vylévají do oceánů představivosti, kde vytvářejí vertikální pláž narušovanou přítoky fantazie, lemovanou korály koncentrovanými do perly.

Bez ohledu na izolovanost Los Angeles od kulturní mapy vymezené New Yorkem, San Franciscem a Londýnem se mi zdá, že vás ovlivnilo dílo Haitana Aimeho Cesaire. Bylo to tím, že frankofil Cesaire byl inspirací k vystoupení ze stínu anglosaské kultury?

WA: Jak řekla Lilyan Kesteloot: „Cesaire mří na samé jádro západní civilizace, na její klíčovou hodnotu, logiku...“ Musím, říci, že jsem dospěl k téměř shodnému závěru dříve, než jsem ho četl, ovšem neměl jsem tu zralost a verbální zručnost. Když jsem ho četl, inspirovalo mě to a ukázalo jiný směr, než jaký nabízeli anglosaští modernisté. Cesaire pro mě zůstává ideálem nesouladu. Když jsem objevil jeho *Cahier* byl jsem o pár let mladší než on, když ho napsal. Byla to četba zároveň vzrušující i skličující. Ta obraznost, ty nečekané skoky. Bylo to vzrušující, naléhavé. Cítil jsem, že jde nejen o fantasticky napsaný dokument, ale o poetické vyjádření každého vlákna jeho osobnosti. Žasl jsem nad jeho zralostí, nad tím, jak zavrhl klasiky a základy, z nichž žili.

Ghaseme, i v Los Angeles dominovala rakousko-německá hudební tradice tomu, co bylo chápáno jako „klasická“ hudba, a pro vás to nejspíš bylo stejně vzdálené jako anglosaská literární větev. Přesto se zdá, že již od počátku, v různých verzích vašich projektů, jako byl třeba Mezzinine, pracujete s některými aspekty „klasicismu“

GB: Myslím, že projekt Mezzinine není ten případ. V South Central Los Angeles představova-



Ghasem Batamuntu



la klasická hudba vždy něco trochu exkluzivního, bylo náročné se k ní dostat a zvláště ji integrovat do každodenního života. Vyžadovalo to vždy nějaké zvláštní přípravy; školní výlet například... nebo dlouhou cestu autem za klasickou hudbou. Vždy to obnášelo nějaké komplikace. Můj přístup ke komponování a hraní v projektech jako Mezzanine a dalších je výsledkem mých úvah o hudebním výrazu, který by byl jak západoafrický ve svém pulsování, tak afroamerický ve své plynulosti.

WA: Řekl bych, že rakousko-německá tradice nebo anglická kultura mě nikdy nezaslepila. Je vidět, že její vliv rok od roku slábne, i když není ještě úplně pryč. Nedávno jsem procházel čtvrtí, v níž bydlím a prošla kolem mě muslimská dáma v tradičním oděvu, několik Korejců na zdravotní procházce a dvě různé skupinky lidí z Mexika, jedna hovořící anglicky, druhá španělsky. Amerika již není zemí dvou různých rasových skupin, jedné černé, druhé bílé. Tento starý pohled už je vlastně mimo realitu a Los Angeles je fascinujícím výkřikem nových lidských možností. Je to prostředí, kde se můžu verbálně dostat do nových světů a používat angličtinu tak, že přijde o své germánské kořeny. O tom Deleuze s Guattarim mluví jako užívání vlastního jazyka k cizojazyčnému vyslání. Z mého pohledu se angličtina stala nomádkou směsí zvuků schopnou nekonečných variací. Jejich dvacet šest písmen může projít nekonečným počtem kombinací poháněných září slunce imaginace. Její písmena jsou podobná mayskému číselnému kódu schopnému překonat věky.

Takové oživující impulsy, jak se zdá, chybí jazzu. Když jsem mluvil v roce 2007 s Miroslavem Vitoušem, říkal, že jazz „se tak trochu opakuje“. Podobně jako jiní měl asi na mysli to, že jazz umírá či je již po smrti.

GB: S panem Vitoušem, kterého považuji za plodného a inovativního basistu, v tom nemůžu souhlasit. Nesouhlasím, protože vidím, jaké množství muzikality se předává nové generaci hráčů. Objevují se opravdu úžasné mladí hudebníci, kteří udržují a rozvíjejí myšlenky uznávaných mistrů. Mistrovští hudebníci jako Jackie McLean a Horace Tapscott vytvořili komunitní líně, z nichž dnešní doba žije. Jejich uvědomělá snaha, s níž městská pole, na nichž rostly jen elektrické věže a pouliční lampy, oseli ptačím semenem a delfiním trusem a vznikla plodná půda. Slyším-li nové hráče, například Jasona Morana a Jamese Cartera, bratry Ronneyovy, Joshuu Redmana, Kamasi Washingtona, Issacka Smithe, neslyším nic, co by připomínalo smrt,

leďa tím, že je to hudba spojená s předky a že je všudypřítomná. Pokud lidé v atmosféře jazzu slyší mrtvé, měli se podívat, jestli náhodou nebydlí na hřbitově. Nejspíš má Vitouš na mysli to, že jazzový byznys přiškrtil přístup k existujícím inovacím.

Především si musíte uvědomit, že jazz se stal skutečně globálním způsobem vyjádření a vzniká na mnoha místech světa. New York není jediné místo, kde můžete jazzu měřit tep. Nemá v ruce všechny karty, aby mohl řídit přístup nejširších skupin posluchačů k dění v hudbě, a není to ani úl, ve kterém by to hučelo výlučným inovativním ruchem. Kvůli obchodním okolnostem je New York možná tím místem, kam inovace dorazí, což ovšem neznamená, že procesy jejich vzniku nemají kořeny jinde. Milióny lidí na ostrově potřebují nějakou pracovní náplň, pokud ovšem máte pocit, že je jazz mrtvý, musíte se vydat aspoň o kousek dál než na Manhattan. Narazíte na to, kamkoliv se vydáte. Mnoho muzikantů bojuje s obchodním systémem omezujícím přístup k inovacím, které stojí mimo pojetí toho, co se nejlépe prodává.

Ten pocit zmaru, který visí ve vzduchu, je možná způsoben tím, že skoro deset let po začátku dvacátého prvního století je spousta krásné hudby nucena existovat v podmínkách neumožňujících rozvinout plně její potenciál. Je určitě zcela nezbytné snažit se a najít nové a vyspělejší životní formy, v nichž se budou moci uplatnit ty spousty nových myšlenek, jimiž hudba dnes žije.

Jazzový klub v roce 2008 se moc neliší od toho z dvacátých let, snad jen trochu jiným designem, více chromu a méně polyesteru, mikroporty místo mikrofonů, aby zbylo více místa pro publikum. Přitom je tolik jiných možností. Hudba by se neměla omezovat na tři třičtvrtěhodinové sety. Prostě jazzový byznys skutečně zabíjí hudbu. V jedné bluesové písni se zpívá „nemůžeš zemřít, pokud už nejsi mrtvý...“. Takže není třeba se bát. V sevěření obchodních zájmů je hudební vývoj skutečně omezen, ale lze bez obav tvrdit, že jazz nemůže zemřít. Stejně jako nemůže zemřít hudba sama.

Počkejte až uslyšíte nový eskymácký jazz se sibiřskými subsonickými vlivy a mongolským fázo-vým posunem. Možná vám k pochopení jeho pulsu nepomůže obchodní radar a rentgenové grafy zisků, ale buďte si jisti, že jazz je vytetován do povrchu Země. Stala se z něj forma lidského vyjádření, protože lidem pomáhá v jejich boji s jejich odvěkými otázkami. Je to dar od bohů, který má lidem pomáhat, aby žili dlouho a šťastně.

WA: Chápu ten pocit smrtelnosti a blížícího se konce, když se ohlédnete zpátky za dobou Johna

Coltranea, do světa Dolphyho, Colemana a Aylera, a pak zažíváte současnost zaměřenou spíše na komerční úspěch. Žijeme v tak atomizované době, že je složité získat vhled. Dnešní doba přinesla akademické studium jazzu, ale nepomohla vytvořit prostředí, v němž by byla klíčovým pojmem kreativita. Ale na druhé straně já mám tu skvělou možnost spojit svou poezii s kapelou Ghasema Batamuntu, s tak úžasnými hudebníky, jako jsou Nate Morgan, Sonship Theus a Roberto Miranda. Právě oni jsou stále aktivní a i dění v jazzu pokračuje. Možná ne v tak koncentrované podobě jako dříve, kdy se něco dělalo každou noc, ale s vědomím, že síla improvizace nakonec zvítězí. Stejně jako přírodu můžete na nějakou chvíli potlačit, ale ona vždycky někde bude, připravená vpadnout k vám jako nezadržitelná síla. Improvizovat pro mě znamená totéž, co dýchat, takže když naslouchám svým vnitřním verbální silám, začnou plynout na stránku jako nevyhnutelný produkt sopečné činnosti. Jazz a improvizace jsou neustále živoucí esencí, která se časem opět přihlásí o svou roli důležité síly lidského vývoje.

Jak se váš zvuk vyvíjel v posledních letech?

Když jsem žil v Amsterdamu, hrál jsem často na ulicích, ale také na North Sea Festivalu nebo v Bimhuisu. Amsterdam je poměrně patriotické a společenské město, takže lidé hodně žijí v ulicích a společenský život je tam intenzivnější než v mnoha jiných městských centrech, která jsem navštívil. Je tam také spousta vody, cihel a cementu a ta změť kanálů, což také ovlivňuje akustiku a dává zvuku větší šíři. Ovšem jiným, organičtějším způsobem než to dělají elektronické efekty. V Amsterdamu tedy existují přirozené dozvuky a ozvěny odrážející zvuky od cihlových paláců k finančním centrům, na tramvajových zastávkách a v prostorech, kde se shromažďují lidé. Ten zvukový charakter mě zaujal, ale vytvořit ho v jazzovém klubu není možné, tam máte štěstí, pokud dostanete slušnou aparaturu. Vyrůstal jsem v šedesátých letech, takže jedním z božstev pro mě byl Jimi Hendrix. Ten přišel s pojetím „širokého zvuku“, který mám na mysli.

Snažil jsem se se svým soprán saxofonem zrekonstruovat ten zvuk, který získáte, když hrajete na ulici. V době, kdy jsem pracoval na projektu Mezzanine, jsem s těmi experimenty začal, ale od té doby se technika posunula hodně kupředu. Také jsem sestrojil několik akustických dechových nástrojů, jejichž zvuk jde přes jednoduchá elektronická zařízení a narůstá do prehistorických rozměrů, což podněcuje fantazii k vytváření neuvěřitelných scén

nářů. Jako nějaký prastarý pták nebo šelmy vyjící z temnot pralesa. Posiluje to obrazy, které se objevují v poezii. Když jsem na začátku mluvil o vertikální pláži, byl to případ pocitu, který se lépe vyjádří zvukovými asociacemi než jakýmkoliv lingvistickým nástrojem.

V čem vidíte hlavní vliv Afriky na současné i minulé umění ve světě?

WA: Není pochyb o tom, že Afrika ovlivnila nejen moderní evropská umělecká hnutí, ale i vědění celého světa. Jak říká Asa Hilliard, „Egypt byl otcem vzdělávacích systémů, především řeckých a římských.“ Vzdělávání „nebylo chápáno jako proces získávání vědomostí, ale jako proces proměny studenta.“ Podle Plutarcha nedozrávali Solón, Thales, Platón a Pythagoras na řecké půdě, ale v zářivých síních faraonů. Rytmičky vliv Afriky můžeme cítit v sochařství, tanci, slovesnosti. V Evropě není třeba jít dále než k Vlaminckovi, Picassovi a Leir-

sovi, abychom viděli africký vliv v umění. A ten zůstává stejně silný i nyní, ačkoliv je někdy záměrně umenšován pozůstatky koloniální historie Západu.

GB: Afrika přichází skrze obraz ztělesnění ducha. Pozorované rozšíření během procesu interakce paralelních nehybností zároveň stoupajících i klesajících skrze opálový portál v komplexním rytmu zklidnění. Struktury pulsující těsně před odpálením. Meditace Johna Coltranea v Seattlu, egyptský Echoplex Sun Ra, Cecil Taylor surrealisticky twistující kolem stromu... a broukající si ptačí píseň pro Henryho Dumase a Moriho Konte.

Přes sedmdesát děl Ghasema Batamuntu, Willa Alexandra a jejich spolupracovníků lze vidět na www.youtube.com/nuranusvortex



inzerce

7. PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU 2008

7TH FESTIVAL OF ANIMATED FILMS

PAF

11-14 PROSINCE 2008

UMĚLECKÉ CENTRUM UP OLMOUC

IRSKÁ ANIMACE . ROSS MURRAY, DERMOT CORRIGAN, ROSS STEWART, TOMM MOORE

ANIMACE S HVĚZDIČKOU

PAF KULT: PETER KUBELKA

ŽIVÁ ANIMACE . RYOJI IKEDA, BURSCRATCH, MIKROLOOPS, ONDŘEJ VAVREČKA

PAF REWIND: PIXILACE . MILOŠ TOMIČ

SOUTĚŽ JINÉ VIZE

KONVIKT RESIDENT . ANYMADE

PŮLNOČNÍ HOREČKA

WWW.PIFPAF.CZ

Nemůžeme si dovolit poslouchat hudbu

Merce Cunningham v Londýně

Text: **Pavel Klusák**

Do something different, zní heslo londýnského artcentra Barbican. Newyorské taneční společnosti Merce Cunninghama to nikdo nemusí napovídat. Přiletěli po delší době a britské noviny to tlumočily jako událost i těm, kteří čtou jen největší z článků na kulturních stránkách. Tématem návštěvy navíc je monumentální výprava Roberta Rauschenberga – první velká prezentace v zemi po jeho květnové smrti. Byl jsem v Londýně na různých současných koncertech a divadlech, jen na Merce Cunningham Dance Company bylo publikum vskutku slavnostně oblečené.

Na nákladná představení, koprodukováná Brity, přiletěl i sám devětaosmdesátiletý Cunningham. Veřejné diskuse se nezúčastnil. Ale zato při děkovačce po představení se čtrnáct aktérů rozestoupilo, aby mezi ně, do středu scény, vjel na invalidním vozíku mlčky se usmívající Mistr. Ovace patřily nejen osobnosti a autoru představení, ale i tomu, jak pěkně ten závěrečný obraz vypadal.

SPOLEČNĚ, NE DOHROMADY

Company tančila v Londýně dva různé programy. Centrum obou tvořil cageovský majstrštyk *XOVER* (2007), pokaždé byl obložený jinými dvěma kusy. Neviděl jsem večer, v němž figurovala hudba Radiohead a Sigur Rós (projekt *Split Sides*). První třetinu toho „mého“ tvoří jakýsi klasický základ: aktuální remake Cunninghamovy choreografie z roku 1960 *Crises*. „Erotic! Isn't it evident?“, podotkl tehdy k čiré abstrakci choreografova pohybového slovníku John Cage (Cunninghamův „romantic partner“, jak praví wikipedie). Je to prá-

ce z doby, kdy Cunningham ještě nebyl věhlasný; větší uznání mu přineslo až evropské turné, v jehož rámci s Cagem navštívili i Prahu. Pořádající Pragokonzert tehdy prý nechal oblepit Prahu plakáty s nápisy *Cunningham – Cage – Tudor – tanec ve stylu West Side Story*. Merce Cunningham měl pak ten plakát po léta pověšený ve studiu.

Crises se dnes mohou jevit jako přibližování pohybového „otevřeného díla“ se vší abstrakcí a i-ťingovou náhodností „ukázněnějšímu“ tanci s naznačenými vztahy mezi postavami. Tanečníci tu dokonce sami pro sebe mají vědomí postavy, kterou právě ten večer tančí: jsou mezi nimi Siréna, Pegas a rockerka Joan Jett, jak jsme se pak dověděli od aktérů.

Ke *Krizím* hrají ze záznamu klavírní skladby Conlona Nancarrowa; je to jen ouvertura k živě hranému hlavnímu chodu – kusu *XOVER*, čti crossover. Pouhý rok staré představení mohutně rozehrává princip synchronicity dávných cageovských happeningů: děje se toho tolik najednou, ale jaksi nezávisle. Přichází Joan La Barbara a inter-





autorem osobně, to se zase musí nechat) a promítání abstrahovaných gest tanečníků působilo jako starší naivní technika animace; vrchol večera zůstal uprostřed, což není konstatováno nevděčně. Živá lekce z rozpojené synchronicity a společného happeningu měla sílu jako náznak toho, co se dělo v padesátých letech, i jako svébytná akce členů

pretuje Cageovu skladbu *Aria* (smích, hekání, kručení, operní manýra, fragmenty všemožných výrazů, všechno v důstojném soustředění). Do toho v propadlišti živě hrají staří známí Christian Wolff, David Behrman a Takehisa Kosugi skladbu *Fontana Mix*, která je sama o sobě silně heterogenní (klavír ve výrazném stereu, noisy, plucks, manipulace nástroji, gramofon, elektronika...). Přes celou scénu se táhne velké plátno Roberta Rauschenberga.

A do toho všeho tanečníci – živí interpreti mnoha malých systémů. Cunningham jim nejprve představil pohybové prvky a kombinatoriku pro špičku a chodidlo, dál pak pohyb nohy. Když už se v tom členové ansámblu trochu orientovali, přidaly se další vrstvy – ruce, trup. Kombinace poloh trupu a hlavy vychází někdy nepohodlně, vypadá jako exprese nebo křeč – a vidíte, je to jen souběh dvou systémů... Tanečníci často adoptují prvky ze starého baletu nevyjadřující nic, těla jen reprodukuje ornamenty.

Lidé jsou u Merce Cunninghama věrný materiál, důvěřující jeho konceptu tak, až by se leckdo mohl ošívát. Mají tváře a jsou to přece individuality: ale i s tím pochopitelně Cunningham po léta počítá a nechává na scéně viset tenhle paradox jako jednu z otázek.

NUTNO HODNĚ POČÍTAT

Poslední technologický kus *Biped* (Dvojnožec, 1999) má až moc newageovou hudbu Gavina Bryarse pro cello a syntezátor (hráno

a příznivců „staré avantgardy“ teď a tady.

V diskusi po představení divačka klade otázku, která se mihla hlavou leckomu v publiku. „Jak to, že tanečníci jsou rytmicky synchronizovaní, když hudba žádný rytmus nemá?“ Tanečnice Julie dává jednoduchou odpověď: „Neposloucháme hudbu.“ Christian Wolff se usmívá: „Nemohou si to dovolit, hudba je pokaždé jiná!“ „A vy, muzikanti, sledujete tanečníky?“ „Ne.“

Plně se tady potvrzuje Cageův termín tančit s *hudbou*, nikoli *na hudbu*. Tanečníci si musejí hodně počítat, v akcích mají jakási klíčová místa, podle kterých si jednou za chvíli „srovnají hodinky“. Cageovská náhoda ale přesto tu a tam vygeneruje rytmus, který – měl jsem pocit – lze zahlédnout i v akci těl, které se vůdčímu pulsu těžko brání. Celý ten model má dobrý efekt: při sledování z publika si můžeme zkusit oddělit od sebe obraz i zvuk, uvědomovat si, že jakkoli situaci vnímáme dohromady, jsou nezávislé, různého původu, bylo by mylné vidět závislost či vazbu.

Závěrem produkční poznámka. Tyhle nákladné projekty dnes uvádějí hlavně jejich koproducenti – festivaly a scény, které se podílejí na vzniku a realizaci. Musíme vytvářet podmínky, aby v ČR rostly, posilovaly, získávaly prestiž a odvahu podobné subjekty. Nejde konkrétně o Cunninghama, ale vůbec o zapojení do sítě spoluprací na téhle úrovni.

inzerce

Studium na střední škole v zahraničí

USA, Velká Británie,
Španělsko, Německo, Austrálie,
Nový Zéland, Francie, Belgie,
Kanada, Irsko, JAR, Itálie

volejte 800 100 300 | www.studentagency.cz

| STUDENT | AGENCY |

Vzdělání vašich dětí - jediná rozumná investice!

Moment, kdy scéna ztrácí svoji popisnost

S režisérem Jiřím Adámekem o hudebním divadle

Text: Lukáš Jiříčka

Režisér Jiří Adámek (1975) patří k nejvýraznějším osobnostem českého alternativního divadla. Vystudoval režii na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, kde nyní dokončuje doktorskou práci na téma *Herectví v experimentálním divadle typu théâtre musical / hudební divadlo*. Ve svých posledních inscenacích *Tiká tiká politika*, *Klikněte na video*, *Z knihy džunglí* nebo *Evropané* se zaměřuje na rozvíjení autorského hudebního divadla. Byl několikrát nominován na Cenu Alfréda Radoka.



Máš výraznou hudební průpravu, nebo je pro tebe samotná hudba silným motivem, proč se věnovat tomuto typu divadla?

Jsem z hudební rodiny. Můj strýc byl skladatel, bratr je skladatel, rodiče se poznali mimo jiné proto, že byli na gymnáziu jediní milovníci vážné hudby. A oba s bratrem máme kupodivu cit pro pulsaci a rytmus, přestože nejsme příliš pohybově nadaní. Ale stejně vábivý jako hudba je pro mě často lidský hlas, specifické intonace, které vnímám často i v tramvaji nebo v kavárně z útržků rozhovoru. To mě fascinuje. Ale nepopírám, že velký vliv na mě měla vážná hudba, kterou poslouchám od dětství. Kvůli ní mám možná cit pro formu, což mi umožňuje věci strukturovat, vnímat tempo a čas. Do konce gymnázia jsem také hrál na klavír.

Hudební divadlo mě také láká proto, že pozoruješ lidi, posloucháš je, nasloucháš jim, ale nepotřebuješ vědět, proč činí to, co činí. Není potřeba všemu zcela rozumět. Psychologicky motivované herectví mi nesedí a nevím si s ním rady. Formální stránka, spojená s citem pro kompozici je pro mě důležitější, neboť jsem schopný formu vnímat a pracovat pak i na malých detailech. Víím, kdy má přijít například zvukový výbuch, kdy má nastoupit melodie... A stejně jako mě vadí psychologický přístup k herectví a divadlu, začínám mít pocit, že

mě někdy svazuje „literární“ téma, které je v případě inscenací *Tiká tiká politika* nebo *Evropané* evidentní už v názvu a do kterého jsem se hlavně v tom druhém případě musel někdy pracně trefovat. Ale v tom, co připravuji nyní, je tématem hlavně sám způsob zacházení s gestem a zvukem dohromady nebo proti sobě. Nemám už předem postavené téma, vše vzniká úplně od nuly. Svobodněji poslouchám a následuji formu, zabývám se strukturováním jako takovým.

Volíš si už před samotným zkoušením rámec jak budeš pracovat se světlem, jak budou hrát herci, jak se bude pracovat s prostorem i zvuky? Připravuješ si předem zvukový plán nebo synopsi inscenace?

První východisko bývá různého druhu. Při zkoušení *Tiká tiká politika* vše vyšlo z jedné slovní hříčky „tik tik politik“. Nic víc jsem na začátku neměl. Z toho vznikaly nápady a ty bavily herce. V případě projektu *Klikněte na video* to bylo jinak – materiál byl vymezený tak, že se jednalo o texty českých blogerů o popravě Saddáma Husajna. U mé poslední práce *Evropané* jsem si na základě četby sociologic-

kých knih dal otázku, co je evropanství, zda je lze uchopit nebo zda je jenom abstraktním pojmem, který vlastně nic neznamená. Ale když začínám zkoušet, mám už toho připraveného hodně, celou hrubou kompozici, i když se pak může hodně změnit. U každé scény jsem měl zatím vždy buď připravená slova, slovní spojení nebo vymyšlenou strukturu, které jsme s herci rozvíjeli, již jsme naplňovali. Spousta nápadů vždy přichází od samotných herců. Předběžnou představu o kompozici jsem ale dosud míval velice podrobnou, až jsem se teď, pro sólové vystoupení, které chystám s herečkou Annou Synkovou, rozhodl od předem připravené struktury oprostit.

Je těžké nalézt herce pro takové divadlo? Jaké mají mít dispozice?

Byl jsem překvapený, že to není takový problém, přestože jsem si původně myslel, že to musí dělat bytostně muzikální herci a nikdo jiný to nezvládne. Postupně se ukazuje, že to tak zlé není. Například v inscenaci pro děti *Knihy džunglí* v divadle Minor jsem pracoval i s herci spíše pohybově nadanými a nebylo to na překážku.





Něco je na tom pro herce příjemného, uspokojivého. Určitě jim vyhovuje daná struktura tím, že vytváří pocit jistoty a na jejím základě mohou improvizovat, mít svoji svobodu. Při zkoušení *Tiká tiká politika* jsme se někdy dostali až do jemně tranzových stavů při pulsačně výrazných scénách, kde velkou roli hrál dech a opakující se zvuky podobné minimalistické hudbě.

Navíc herci, s nimiž pracuji, pocházejí většinou z katedry alternativního divadla, jsou navyklí na formální způsob práce a neptají se, jaké jsou důvody toho, co a proč děláme. To je vůbec úžasná výhoda tohoto přístupu. Že se herci nemají tendenci ptát po racionální motivaci. Jen společně řešíme, aby to dobře znělo, rezonovalo.

Hudební divadlo vyžaduje specifický typ stylizovaného herectví často zbaveného psychologie, což lze vidět u slavných režisérů a tvůrců hudebního divadla Christopa Marthaler, Heinera Goebbelse nebo Georghise Aperghise. Narážíš na nějaké bloky při práci s herci způsobené třeba českou divadelní tradicí?

Nenarážím, dostáváme se svým přístupem příliš daleko od činoherních postupů, ani žádný z těch tří jmenovaných režisérů nevychází z činoherní herecké tradice. Goebbels často pracuje s neherci a spíše odherečtuje nebo zneherečtuje. Marthalerovy inscenace se třeba vyznačují jistou požitkářskou hřejivostí, která je nám blízká, on také studoval školu Jacquese Lecoqua a má velkou zálibu v klauniádě. Aperghis pracuje převážně s hudebníky a nikoliv herci.

Nakolik jsi znal tyto režiséry před tím, než jsi se sám rozhodl věnovat hudebnímu divadlu a spíše jsi se zabýval alternativním divadlem a loutkami?

Vnější vlivy ke mě přicházely zvláštní náhodou. Náhodou jsem kdysi viděl v Praze inscenaci Marthaler, ve Francii jsem se doslechl o Aperghisovi, později jsem si objevil básníka a autora experimentálních rozhlasových her Ernsta Jandla, od Michala Rataje jsem se dozvěděl o radioartových projektech.

Ale pro mne samotného bylo překročení stereotypní představy o režirování směrem k tomu, co dělám nyní, velmi obtížné. Pomáhal jsem si vším a v podstatě jsem objevil tyto možnos-

ti úplně náhodou, když jsem při projektu v bývalé čističce odpadních vod v Bubenči poprvé vyřešil jednu scénu hudebně místo toho, že bych hercům nějak vysvětloval, v jaké situaci jsou jejich postavy. Vznikla pasáž založená na strukturované improvizaci. Hudba se stala vodítkem pro hru herců. Ale až v případě inscenace *Tiká tiká politika* jsem našel to, oč mi jde a co u sebe považuji za autentické, neboť dříve jsem několik let neuměl spojit své ideály a divadelní sny s tím, co jsem dělal a jaký to mělo výsledek. Až v hudebním divadle jsem našel jistou kotvu, vymezené pole, které mi umožnilo rozvíjet to, co chci dělat. Dříve jsem byl poměrně bezradný, sám herec ve volném prostoru ve mně vyvolával pocit, že si s ním nevím v podstatě rady. Loutky mi dříve pomáhaly v tom, že herec je k nim svou energií navázán, loutky samy o sobě už řeší prostor, jsou připoutány k nějaké podlaze.

Na co lze vůbec v hudebním divadle navazovat? Například o E. F. Burianovi neexistuje mnoho literatury, která by přesně popisovala voice bandy, a nikdo z nás to samozřejmě neviděl. Jsou ještě jiné české zdroje, kterými je možné se inspirovat?

Je to nejasné a nijak zvlášť se tím nezabývám. Případá mi, že například Petr Váša, Recitační skupina Vpřed nebo tvorba Evy Tálské z Husy na provázku moc s hudebním divadlem mého typu nesouvisí. Nevím, kdo jiný. Kdo mě ale určitě ovlivnil, je rakouský básník Ernst Jandl. K němu mám silnější vztah než k těmto českým umělcům.

Lze s odkazem hudebních režisérů (Kagel, Goebbels atd.) pracovat? Jejich díla jsou velmi výrazná jak esteticky, tak i někdy svou politickou angažovaností, ale nejsou tvořena čitelnou metodou ani návazností na nějakou konkrétní školu.

U každého je něco, čím se dá inspirovat, ale spíše vzdáleně a je to na delší čas. Konkrétně Aperghis laboratorně zkoumal, jak lze pracovat s gestem a proti tomu jinak jít se zvukem. Došel až k zvláštní tělesnosti vydávaných hlásek a zvuků, což je zcela fascinující. Chtěl jsem mít podobnou fyzičnost hlásek v *Evropanech*, ale nakonec se inscenace odklonila jiným směrem. Proto je asi první pasáž, kde se to vyskytuje, moje nejoblíbenější. V tom, co teď chystám,

pracujeme právě více na fyzičnosti hlásek, na kontrapunktické práci se zvukem a gestem.

Marthalerovy inscenace jsou zvláštní směsí hudební skladby a kabaretu, umí budovat čísla s vtipem, ale také s politickou angažovaností. Možná jsem se tomu přiblížil v *Evropanech* více než jsem čekal. Tam jsou průzračné, vypointované vtipné situace a pasáže.

Goebbels je mi asi nejvzdálenější, ale je fascinujícím živelným mistrem zvuku, což já bych bez spolupráce s hudebníkem nedokázal. Co mě ale velmi inspiruje, je jeho přístup k textům – zdůrazňování jejich stavby. Způsob, jakým zdůrazňuje třeba spojky, nebo vytváří strukturu tím, že vypíchne z textu opakující se slovo „ich“.

Literatura pro tebe není inspirací?

Je, ale zatím jsem se k tomu moc nedostal. Ale v *Evropanech* jsem původně zamýšlel použít báseň Hölderlina. Nemám ambice literárně-autorské, protože psaní scénářů je pro mě velkým úsilím. Zatím se mi ale nepodařilo najít způsob, jak se toho zbavit. Aperghis se tím vůbec netrápí; výteční básníci mu například napíší text, on z něj použije pouhou desetinu a ti lidé jsou s tím smíření. Ale třeba teď jsem úplně pohlcený romány Virginie Woolfové. Případá mi podobné tomu, když se podaří hudební divadlo. Někdo o ní napsal v jednom doslovu, že píše melodie, které mají lidé v sobě. To mi připadá přesné.

Jak hledáš spojnicí tématu s formou inscenace – scénografií, kostýmem, zvukem? *Tiká tiká politika*, *Klikněte na video* i *Evropané* mají poměrně výrazně definované téma, kritické a politicky zaměřené.

Asi se mě až příliš dotýkají společensko-politická témata jako válka v Iráku nebo invaze do Gruzie. Ale rozhodně nemám potřebu komentovat inscenacemi třeba svůj názor na Bushe. Daleko podstatnější mi připadá, že všechny tyto apokalyptické události nebo vize v době mediokracie nelze brát za obraz skutečnosti nebo je vnímat jako reálné. U mediálních témat žádná realita neexistuje. Je to zmatek, něco je zkreslované médii, něco je záměrem politiků, aby si jich média všimla. To je pro mě silnějším tématem. Zaujala mě třeba poprava Saddáma Husajna – je možné, že ►



by jeden z šestnácti členů čestné stráže celou popravu natočil na mobil, aniž by to bylo někým zrežírované, Iráčany nebo Američany? V *Evropanech* jsem se snažil ukázat, jak už je nemožné se dotknout reality skrze zprostředkované informace. Proto nemám rád, když jsou označováni za politické divadlo. Mám pocit, že mě v divadle nezajímá politika jako taková, ale filosofické otázky, které vzbuzuje.

Dá se v tom pokračovat dál?

Hrabat se v popravě Husajna mě dost vyčerpalo, stejně jako pořád sledovat všechnu ruské hrozby, čínské hrozby, Kampuschovou uvězněnou ve sklepech. Je to hnus, ve kterém jsem se brodil rok a půl. Proto jsem se teď alespoň na chvíli zaměřil jinak, teď se snažím objevovat hereckou techniku, snažím se objevovat tělo v prostoru, základní principy fungování hudebního herectví. Musím si spíš ujasnit základní věci: herec – prostor – zvuk – hlas – pohyb. V takovém zkoumání je hrozně pozitivní náboj.

A jakým směrem chceš rozvíjet formální prostředky? V *Tíká tiká politika* byla důležitá hlavně herecká akce a scénografie ustoupila úplně do pozadí, *Evropané* jsou scénograficky a světelně daleko výraznější a přitom nejsou děláni realisticky.

Na DAMU nás učili, že režisér má mít tématický a celistvý výklad díla a všechny složky musí mazaně stlačit tak, aby vyjadřovaly jeho názor a aby měly své jasné opodstatnění. Není divu, šéfem mého ročníku byl režisér Národního divadla. Dlouho mě nenapadlo, že to můžu dělat i jinak. Na *Evropanech* mě právě bavilo, že scénografické elementy nejsou vždycky všem úplně srozumitelné. Že si žijí samostatně a rozšiřují svět té inscenace. Doufám, že v tomto směru půjdu ještě dál a vím, že čím dál více chci pracovat spíš s „výtvarníkem“ než se „scénografem“. Že třeba přijde moment, kdy budu výtvarníkovi vyprávět, co všechno mě k inscenaci napadá a on navrhne doprostřed scény sochu, která bude stát uprostřed jeviště. Jen tak stát a nikdo s ní nic nedělá. Zajímá mě moment, kdy scéna ztratí svoji popisnost. Není potřeba si vše pořád ostražitě hlídat, je nutné také nechat prostor nějakému tajemství nebo nesrozumitelnosti.

Nebojíš se opakování?

U vyhraněných forem je to nebezpečí prostě evidentní. Člověk si nesmí vytvořit metodu, kterou lze mechanicky bez vnitřního pnutí reprodukovat a aplikovat dál. To nebezpečí tu je vždycky a já si je chci uvědomovat, i když to není tak, že bych se tím bůhvíjak zabýval. Naštěstí to nemám tak hektické, nedělám tolik projektů. Často jeden větší celovečerní a jeden

menší ročně, ale i tak mám pocit, že právě teď stojím na rozcestí.

Jak se osvěžuješ?

Nemám na to jednoznačnou odpověď. Je důležité se osvobodit vnitřně, jako člověk, být také dostatečně často sám se sebou.

Nemáš pocit, že alternativních scén je tady málo a projekty, co vznikají, jsou často někde na mrtvém bodě?

Určitě by bylo lepší být v prostředí více ambiciózních a až soutěživých skupin a být tím nakopnutý. Ne si sám stavět pomník, což je někdy strašně snadné. U nás je snadné být takzvaným Znalcem jistého typu divadla, u mě tedy experimentálního hudebního divadla, a nebýt v tvořivém napětí z konkurence.

Jak počítáš s recepcí diváka, aby se v té spleti asociativních fragmentárních faktů a zauzlované konstrukci zorientoval?

S reakcí diváků počítám velmi. Opravdu velmi. Například *Evropané* se během pěti repríz několikrát změnili a myslím, že ještě tak půl roku ten proces bude trvat. Týden před premiérou jsme dokonce pozvali takovou výzkumnou skupinu diváků, abychom si ověřili, zda a jak je to srozumitelné. Dozvěděli jsme se od nich hodně, víc, než bych čekal. Potom jsme museli udělat strašně moc změn, na které bylo trochu málo času.

NEW NEW!

Občanské sdružení Flëda ve spolupráci s Level B production a Fiume initiative za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky, Mezinárodního Visegrádského fondu, Velvyslanectví Nizozemského království, Ministerstva kultury Slovenské republiky a TV5Monde uvádí:

NEW NEW! 2008

MEZINÁRODNÍ FESTIVAL NEOBVYKLÉ HUDBY A FILMU
INTERNATIONAL FESTIVAL OF UNUSUAL MUSIC AND FILM

20 – 23. 11. 2008



MUSIC: MICHAEL GIRA (USA), MACHINEFABRIEK (NL), CRISTIAN VOGEL (ESP), STEVEN SEVERIN (UK), STEREOTYP (AT), VON SPAR (DE), ROKO (UK), NAPSZYKLAT (PL), MIO-MIO (SK), C. H. DISTRICT (PL), MACHINE FUNCK (CZ), WIDE STREAM (CZ/AT), BARBARA IDIJOT (SK), CARPETS CURTAINS (CZ), MATOA (CZ), ANS (CZ), TEAPOT (SK), CLICK JOE (CZ), FUNGITRASH (CZ), BANYEK (HU), CARLEXE (CZ)

FILM: SIEGFRIED A. FRUHAUF (AT), PETER KUBELKA (AT), LISL PONGER (AT), MATTHIAS MÜLLER (DE), CHRISTOPH GIRADET (DE), PETER TSCHERKASSKY (AT), NORBERT PFAFFENBICHLER (AT), JOERG BURGER (DE)

VJS & VISUALS: KOLOUCH, KAPAJ, AURAKAMERA, ANYMADE, P.O.P.CORP., COMATORY, PUKPUK, INITI

Partneři:



MINISTERSTVO
KULTURY

Visegrad Fund



TV5MONDE flëda

level b



brabecrecords

fundacja
transmisja



PEPSI

Hlavní mediální partner:

Mediální partneři:

METROPOLIS

freemusic.cz

XMAG A2

radio

techno.cz

radio

radio

radio

radio

radio

radio

radio

radio

radio

radio

poslouchej.net

newmusic.cz

think

cult.code

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

metre

www.kolektiv.info

Zeuhl

V polorozpadu a polozapomnění

Hur

Deh antzik kohntarkosz kreuhn kohrmahn

Stoht wurdah melekaahm

Uz, deh orkbahnn kreuhn kohrmahn

Zëbëhn strain de geustaah wortsis, da reus stoah.



Text: Daniel Matoušek

Těmito slovy ve fiktivním kobaiánském jazyce začíná francouzská kapela Magma svou třetí desku nazvanou *Mekanik Destruktiv Kommandoh*. Během pětadvaceti let, které od vydání uběhly, a po mnoha následovnících, kteří na kapelu odkazovali a odkazují, ji kruhy zasvěcených kanoizovaly jako základní nahrávku žánru zeuhl. Ten se možná za dobu své existence stihl rozšířit daleko mimo starý kontinent, nic to ale nemění na tom, že stále přežívá v na okraji hudebního spektra, vydržovaný hrstkou příznivců.

Určité tendence se v kulturním prostoru šíří lehce. Na konci šedesátých let se část rockových hudebníků, kteří vycítili, že hudební ovzduší je nasáklé otevřeností vůči míšení a experimentu, vrhla na šlechtění rocku umělečtějšími hudebními formami. Ve stejné době, kdy na jihu Anglie formovaly kapely jako Soft Machine a Henry Cow to, co dnes označujeme za canterburskou scénu, se ve Francii snažil bubeník Christian Vander a jeho kapela Magma vystavět téměř z ničeho tradici francouzské progresivní hudby. Zatímco hudebníci z okolí Canterbury pracovali do velké míry s rozkladem formy, elektroakustickými experimenty a improvizací, Vander věřil v pevně danou skladbu, tepající rytmus, který mu leckdy stačil jeden na celou desku, a extravertní hru rytmické sekce. Ve svých vizích propojil rockovou instrumentaci s obdivem k Johnu Coltraneovi a neoklasicistním tendencím hudby první poloviny dvacátého století, a jakkoliv se v rozhovorech vymezoval vůči přímému vlivu německého skladatele Carla Orffa, ta nejtypičtější podoba rané Magmy plná uhrančivé pompy a temných nálad jako by kombinovala slavné Orffovy úpravy středověkých písní s výrazivem artrockových kapel.

KE KONSTRUKCI MAGMATICKÉ MYTOLOGIE

Stejně jako většinu coltraneovských obdivovatelů Vandera nefascinovala saxofonistova hra samotná jako spíš její spirituální náboj a soustředěnost myšlenek. I v Magmě se právě duchovní jednotu stala tím nejdůležitějším, a to rovněž jako kritérium při přijímání spoluhráčů. Nikdy nebyl problém v tom, že by byli málo zruční, někteří prý jen byli málo „magma“. Na koncertech vystupovali v černých hábitech a později se dokonce vyjádřili, že vlastně hrají černou hudbu, protože to je hudba oddanosti a duše, zatímco bělošská je větší racionální a materialisticky založená. Jejich zpěvák Klaus Blasquiz v roce 1977 vysvětloval: „Když zahráješ akord, někdo ho chápe jako lásku, jiný zase jako nenávisť. Magma zkouší najít ideální univerzální hudbu. To je naše práce. K tomu bodu jsme se sice ještě nedopracovali, ale blížíme se.“ A pokračoval až k popření rozdílu mezi hrajícím a posluchačem: „Publikum neexistuje. Publikum jsme *my*. [...] Hrajeme před obecnstvím, které je v tom samém okamžiku námi samými, a vytváříme tak formu lásky a úcty skrze hudbu.“

První dvojalbum *Kobaia* nahráli v roce 1970. Na obalu stojí jasně instrukce: deska vypráví o odletu ze zničené Země na planetu Kobaia, všechny texty zpíváme vlastním, námi vytvořeným jazykem kobaiánštinou. Následovalo líčení průběhu událostí skladbu po skladbě. První LP vyprávělo o cestě až po přistání, druhé o průzkumu terénu. Podobné to bylo i na dalších deskách protkaných kobaiskými legendami. Magma tak, přestože sama odmítala jakékoliv vlivy science fiction na svou tvorbu, jedno kultovní sci-fi vytvářela. Co se týče geneze kobaiánštiny, která má svou tvrdou fonetiku blízko ke germánským

jazykům, byla mnohem intuitivnější, než by se mohlo zdát. Většinou se rodila zároveň s komponováním a když se náhodou do toku slov vmísilo nějaké existující, nahradilo se jiným. Některým z nich dodala kapela francouzský ekvivalent až zpětně, některým vůbec. Dodnes díky tomu patří luštění významů mezi oblíbené kratochvíle fanoušků. První slovo, které Vander tímhle způsobem vymyslel, bylo *kobaia*, což znamená věčný.

Jak úspěch Magmy ke konci sedmdesátých let nabíral na objemu, šířil se Francií i její vliv na jiné skupiny. Na jedné straně tu byla mladá generace ambiciózních hudebníků (Eskaton, Dün), kteří k Magmě vzhlíželi, a na druhé straně bývalí členové kapely, kteří se v ní v té době střídali tak rychle, že by jim býval bohatě stačil status hostů. Zůstávali často maximálně na jedno album a stejně jako oni měnili zvuk Magmy, otisknul se i odkaz Magmy do jejich dalších projektů jako Zao nebo Univers Zero. Hudba, které se v té době začalo říkat zeuhl podle výrazu pro posvátnou hudbu Kobaii *Zeuhl Wortz*, se tím rozšířila i mimo magmatické teritorium.

Z první skupiny odštěpků Magmy je pozoruhodný projekt baskytaristy Janicka Topa. Po Vanderovi zřejmě nevíc stylisticky člen kapely stihl ještě před tím, než ho vyhocený souboj individualit mezi ním a kapelníkem donutil k odchodu, seznat spřízněné hudebníky k jednorázovému projektu Utopic Sporic Orchestra. Na jediném koncertu se tehdy kromě snad celé francouzské progresivní scény objevila i ta canterburská reprezentovaná Fredem Frithem a Dagmar Krause, ale také jazzmani Namyslowski a Escoud. Úhrnem okolo pětadvaceti lidí hrajících zároveň.

Z druhé skupiny vynikalo kvarteto Dün. Na jejich jedině desce *Eros* to slyšet není, ale do koncertní sestavy si kromě výrazné flétny zabudovali vlastní nástroj nazývaný gruyéphone nebo swisscheesophone. Hybrid tvarem patřící kamsi mezi lesní roh a dudy měl ozvučnick naplněný kousky dírkovaného švýcarského syra, který podle situace měnil svůj objem rozpínáním a stlačováním dírek.

V následujících letech potkalo francouzský zeuhl rozměňování v nekonečných variacích na Magmu kombinovanou popřípadě s vlivem Mahavishnu Orchestra nebo King Crimson. Hnutí Rock In Opposition (RIO), které se s odstupem času považuje spíš za hudební styl než za hnutí, poté sdružilo ostrovní a kontinentální elitu progresivního rocku, čímž se částečně smyla stylová jedinečnost francouzské scény. Třeba kapela Univers Zero bývá zařazována pod obojí – k zeuhlu i RIO, jak je komu libo. Sama Magma už na konci sedmdesátých let upustila od okázalých aranží plných dechů a sborových zpěvů, až se v polovině osmdesátých po poslední desce nazpívané ve francouzštině a angličtině rozpadla z velké části kvůli nezájmu fanoušků. V té době se ale už k jejímu odkazu začal hlásit japonský underground.

ZA HLUKEM A VYCHÁZEJÍCÍM SLUNCEM

„Člověk to nemá šanci přežít, kdyby hrál delší dobu tak jako Yoshida“, komentoval saxofonista Albert Beger razanci a rychlost při sledování prvních minut sólového koncertu bubeníka Yoshidy Tatsuy, osobnosti, která stála u zrodu japonského zeuhlu. Od roku 1985 vede Tatsuya spolu se spoustou měnících se baskytaristů duo Ruins. Nejdřív chtěl založit trio hrající na pomezí hardcoru a progresivního rocku, ale když se na první zkoušku nedostavil kytarista, rozhodl se zůstat jen ve dvou. Jazyk, kterým zpívají, připomíná ten kobaiánský,



Magma v pražské Arše

rytmickou extravertnost Francouzů ale dovedli do extrému, přidali hlukovou špínu a důmyslnost přebili intenzitou. Už na konci osmdesátých let tak hráli natolik zběsilou hudbu, že si v ničem nezašli s dnešními projekty jako Lightning Bolt (viz str. 5).

Během devadesátých let se od směsky vycházející z hardcoru víc a víc blížili k Vanderovi, jehož je Tatsuya velkým obdivovatelem. Napojili baskytaru na syntezátor, čímž narostla škála zvukových možností, a když je oslovil John Zorn, aby nahráli pro jeho Tzadik několik desek, dostali se i do mezinárodního povědomí. A konečně, před čtyřmi lety se zařadili i do katalogu další mekky avantgardistů, Pattonova Ipecacu.

Tatsuya ovšem nezůstává mužem jednoho projektu, s jeho jménem se pojí zhruba dvacet kapel. V souvislosti s zeuhlem je třeba připomenout hlavně kvinteto Koenjiyakkei, které, nadneseně řečeno, ideálně přesouvá hudbu Magma do kontextu dnešní scény. Absorbuje její dramatickosti, kvazioperní zpěvy, sbory i ostře kontrastní plochy, ale v čerstvějším a důraznějším podání. I ostatní, „netatsuyovská“ scéna se za dvacet rozrostla na několik zajímavých kapel. Dvě nejvýraznější jsou čistě instrumentální: Happy Family si především na svém druhém albu *Toscco* pohrávají s metalovými kytarami a nárazovou změnou motivů, Bondage Fruit jsou zase do velké míry zdivočelí improvizovanou hudbou.

V případě japonské scény se ale vkrádá otázka, kolik vnějších vlivů může žánr absorbovat, aby ještě zůstal žánrem. S podobným problémem se potýká i ostatní následovnici, snad jen s výjimkou Belgičanů Present, kteří originálně kombinují vanderovské inspirace s funkovou dechovou sekci. Jako příklad může sloužit britská čtveřice Guapo. Vydávají povedené desky na Neurotu i Ipecacu, sami se k zeuhlu hlásí a dokonce, aby vzdali hold svým vzorům, natočili i desku *Guapo vs. Magma*. Hudebně to jsou to ale rafinovaní eklektici, jejichž vlivy jsou mnohem širší a kteří většinu času znějí, jako když ambientem vymetají všechny kouty staré avantgardy.

UDRŽOVAT SCÉNU NAŽIVU

Kapely si tedy od Vandera občas berou jazyk, občas temnou atmosféru s pulsující a masivní rytmikou, občas bohatší instrumentaci, ale nikdy všechno najednou. Magma se ke svému třicátému výročí dala opět dohromady, před třemi lety dokonce vystoupila na festivalu Alternativa jako hlavní hvězda ročníku, ale především vydala desku *K.A.*, která, místo aby přemostila dvě desetiletí ticha, plynule pokračuje v hudbě z půlky sedmdesátých let. Znamená to, že se úzce vymezený evropský zeuhl vyčerpal a vyčpěl spolu s tím, jak se vyčerpala a vyčpěla Magma?

Alain Lebon, zakladatel jediného čistě zeuhlového vydavatelství Soleil Zeuhl, si to rozhodně nemyslí. I na území Francie, na něž se zaměřuje, vidí vývoj. Upozorňuje na to, že třeba Jannick Top si nedávno na nahrávku přizval DJe nebo že Amygdala zpětně přijímá impulsy od japonských hlukařů. „Každý umělec hraje něco nového, svého osobitého. Nikdo se nesnaží striktně kopírovat Magma,“ stojí si za svým. Francie ale podle něho dost trpí vanderovským kultem. Z toho mála fanoušků, kteří někdy slyšeli o slovu zeuhl, tvoří většinu ti, kteří nekriticky přijímají všechno, v čem se objeví Christian Vander, a projevují minimální zájem o cokoli nového.

Své vydavatelství Lebon založil před deseti lety. Během té doby se z fanouška laskajícího doma své oblíbené staré desky změnil v člověka, který systematicky sleduje scénu a pomáhá mladým umělcům vydáváním jejich hudby: „Když jsem začínal, chtěl jsem se zaměřit na vydávání zapomenutých alb, které Musea (fr. vydavatelství, které se specializuje na reedice sedmdesátých let – pozn.) ignorovala a neměla v plánu je znovu vydávat. Do toho období patří třeba *Archaia* a *Dün*. Během dvou tří let jsem ale zjistil, že okolo mě i dnes existují kapely, kterým bych mohl pomoci, kdybych je produkoval. Tak mi došlo, že v dlouhodobém horizontu je důležitější pokoušet se udržet scénu naživu, než jen remasterovat vinyl.“ V katalogu se mu dodneška objevilo osmnáct položek, což odpovídá zhruba dvěma deskám ročně. Obvyklý náklad se pohybuje okolo šesti set kusů, nejprodávanější deskou jsou *Dün* s necelými dvěma tisíci. Na financování chodu vydavatelství to prý stačí.

Otázku, čím si vysvětluje, že jediná země, kde se ve větší míře rozvinul zeuhl, je Japonsko, sice ponechává nezodpovězenou, ale dodává překvapivou poznámku. Bez objednávek z Japonska by značka zřejmě už dávno zkrachovala.

Doporučený poslech:

Magma – Mekanik Destruktiv Kommandoh [Seventh Records, 1973]
Happy Family – *Toscco* [Cuneiform, 1997]
Ruins – Pallastchom [Magaibatsu, 1997]
Dün – Eros [1982, reed. Soleil Zeuhl, 1999]
Koenjiyakkei – *Nyvraim* [Magaibatsu, 2001]
Present – *High Infidelity* [Carbon 7 Records, 2001]

Distribuci Soleil Zeuhl má v ČR na starost Jiří Hynek a jeho zásilková firma ReR-CZ, která sídlí na adrese Tržiště 11 v Karlových Varech a virtuálně na mailu: rer_cz@volny.cz.

Rozeznít gesto

Christine Sehnaoui a Michel Waisvisz v tělesné interakci

Text: Lukáš Jiříčka

Francouzská saxofonistka libanonského původu Christine Sehnaoui vydala pozoruhodnou nahrávku ve vzácném uměleckém dialogu s holandským performerem Michelem Waisviszem, v níž se skrze své nástroje navracejí k vlastním tělům. Možná více než za pouhý experiment může jednotlivé skladby považovat za detailní analýzy fenomenologie těla ve spojení s hudebním a parahudebním nástrojem.

Scéna volné improvizace představuje prostor nejvíce otevřený radikálním a abstraktním polohám hudebního vyjádření. Přestože se v jeho oblasti nacházejí i hvězdné postavy svého druhu (např. Keith Rowe, Derek Bailey nebo Otomo Yoshihide), vždy patrně bude stát na periferii zájmu publika. To ale neznamená, že je možné si současnou hudbu bez vlivu této osobité scény hudby bez pravidel, schémat jasně daných proporcí představit. I zde existují vlivné labely, vlivné postavy a důležité festivaly, z nichž se etabloují i spolupráce s více přístupnými hudebníky, ať už z oblastí free jazzu (různé projekty Petera Brötzmana) nebo i popu (například David Sylvian spolupracující jak s Christianem Fenneszem, tak i s Franzem Hautzingerem). Netřeba připomínat, že volná improvizace je záležitostí týkající se převážně Západu, který lze považovat za ohnisko a líheň důležitých osobností a některé země lze považovat přímo za impéria této hudby. Těmito pomyslnými středy jistě jsou Rakousko, Francie, Norsko, Japonsko, Německo a Anglie. O to však překvapivěji v těchto souvislostech působí libanonské vydavatelství neidiomatického trumpetisty a výtvarníka Mazena Kerbaje se surovým názvem Al Maslakh (Jatka), jenž vzniklo v Bejrútu za jediným účelem: propagovat improvizátory a elektroniku z tohoto západem ne zcela zmapovaného a vytěženého regionu. Jak se ukázalo: tato země má co nabídnout,

Kerbaj také stojí za zajímavým festivalem IRTIJAL, který lze považovat za platformu komunikace na pomezí mezi dvěma kulturami – arabskou a evropskou.

Toto jeho gesto otevřeného dialogu je v rámci světa volné improvizace velmi cenné, neboť label ukázal nakolik je možné i do prostředí bez regulí a návyků hladce integrovat mnohé z arabských hudebních tradic nebo klasických her na nástroj, aniž by si v čemkoliv ve volném toku hudby bez rytmů a melodií odporovala. Přestože zatím Al Maslakh představilo pouhých devět alb, vždy se jednalo o nahrávky mimořádné kvality a nečekaných hudebních projevů; lhostejno zda jsou to záznamy koncertů nebo pečlivě připravená studiová alba. Kromě svého akustického sólového alba Kerbaj světu objevil i manipulátora páskami a elektronika Raeda Yassina nebo kytaristu Charbela Habera. V rámci unikátního vydavatelského a organizačního projektu, který je mostem mezi dvěma kulturami, se Kerbaj orientuje i na hudebníky vzešlé z libanonské diaspory. Jde především o kytaristu Sharifa Sehnaoui a saxofonistku Christine Sehnaoui žijící a tvořící převážně v Paříži.

A právě Christine Sehnaoui, která společně s polskou skladatelkou Annou Zaradny náleží k čelním představitelkám neidiomatické



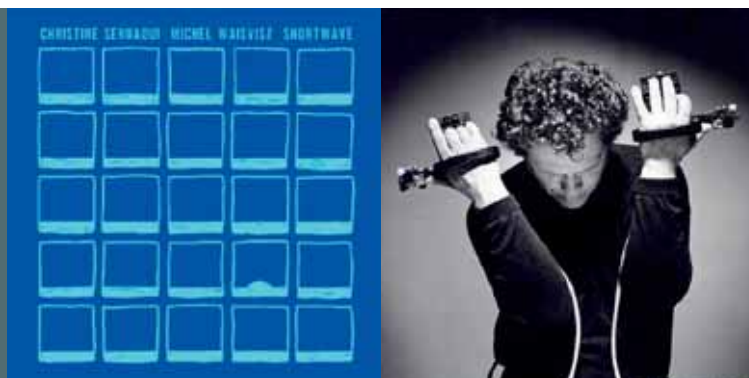
saxofonové improvizace, ale možná i ženské improvizace vůbec, nahrála s holandským performerem, konstruktérem vlastních hudebních nástrojů a důležitým průkopníkem live electronics Michele Waisviszem studiové album *Shortwave*. Je smutným faktem, že se jedná o první Waisviszovo studiové album od sedmdesátých let, a to navíc album posmrtné, neboť tento slavný performer a hudební vynálezce zemřel v lednu roku 2008.

Michel Waisvisz hraje na tzv. *the Hands* čili ruce – dva velké instrumenty ve formě desek připevněných na rukách s kontaktními mikrofony a možnostmi modelace zvuků elektronického charakteru. Tyto ruce nejenže intenzifikují každý dotek prstů a dlaní, pohybu těla, hlasu, zadrhnutí, ale vzájemně reagují na svou vzdálenost i prudkost, jakou jsou manipulovány. V živém provedení to vypadá jako poměrně hypnotický tanec dvou rukou připevněných k víceméně statickému Waisviszovu tělu.

Nahrávka odhaluje cit obou hudebníků pro vytušení chvíle a je přímo nasycena až skromnou a delikátní komunikací, v níž se každý snaží až upozadit a dát prostor druhému. Sehnaoui i Waisvisz často odhalují svou hru v pouhém fragmentu, náznaku, aby se na chvíli odmlčeli. Jejich vzájemný hudební rozhovor připomíná spíše dialog pornových řek. Nahrávka je svým způsobem prostá a ve svém možném výrazu zredukovaná na minimum užívaných prostředků, oba hudebníci operují s omezeným počtem barev zvuků a výrazů, spíše zkoumají jakost těch několika zvuků v jejich různých konstelacích. Výsle-

dek je až bolestně fyzický, gestický, neboť ze samotného záznamu slyšíme každý pohyb těla či rukou Waisvisze, stejně jako přerývané nádechy a štěkoty saxofonu, vysoké přefuky nebo mlaskavé zvuky o náustek v případě hry Sehnaoui. Christine Sehnaoui se cíleně vyhýbá melodickým a rytmickým možnostem nástroje; ohledává však jeho sonoristický a málo využívaný potenciál podobným způsobem, jako hraje na trubku například Hautzinger, Dörner či Kerbaj. Hledá zvuk, zvuk drásavý v tom, nakolik je do něj otištěn fyzický útok těla, hmat, úder, pohyb rtů, dech, foukání. Saxofonistka i performer rezignují na rytmus a melodii, pracují se zvukem analytickým způsobem – natahují jej, dávají zaznít gestům těla a své nástroje užívají jako zesilovač nebo rezonátor. Někdy se jejich dialog překrývá, jindy zcela ztrácí, často se zvuky mírně atakují a provokují. Zvláště Waisvisz si libuje ve vysokých frekvencích a jemných, mikroskopickými údery budovaných perkusivních elektronických záchvěvech, Sehnaoui jeho explozivní hru doplňuje o dlouhá profouknutí nástroje v dynamicky stupňovaných plochách nebo mlaskavé zvuky o náustek. Ačkoliv by se takové spojení nástrojů zdálo poměrně bizarní a vzájemně neshodné, oba našli způsob jak propojit jejich stylistiku. Učinili z těla a jeho gest střed a téma celé nahrávky, v níž je nástroj prodloužením a prostředníkem těla, poslem fyzické estetiky a neplní funkce, na něž jsme z tradiční hudby zvyklí.

Kerbajův výběr hudebníků je na všech nahrávkách pečlivý a dramaticky jasozřivý. Shortwaves jsou tohoto faktu dalším stvrzením. ■



Balíček Radia 1

listopad - prosinec 2008

každý týden sms soutěž o napěchovaný Malířský balíček Radia 1!
knížky, cédéčka, oblečení, poukázky a další ceny...

každý týden 5 výherců, poslouvejte na 91,9 fm

www.radio1.cz/balicek

50 His Voice 06 / 2008

The Bad Plus: Tradičně, ale progresivně

Slavné americké trio v říjnu potěšilo novým albem a zahrálo i v Praze

Text: Jan Faix

Trio The Bad Plus se stalo v posledních letech již mezinárodně diskutovaným fenoménem v rámci současné scény progresivního jazzu. Pianista Ethan Iverson, kontrabasista Reid Anderson a bubeník Dave King nám ukazují, jak nepřesné je označení „jazz“ pro velkou část soudobé produkce. Inspirací z rocku, popu, hip hopu, taneční elektroniky a soudobé vážné hudby používají dnešní původně jazzové vzdělání hudebníci tolik, že by možná bylo opět vhodnější vrátit se důsledněji k termínu fusion.

Všichni tři hráči se znají již od útlého dětství, ale před společným vystupováním v rámci The Bad Plus se věnovali různým vlastním hudebním aktivitám. Ethan Iverson z rodného Wisconsinu přesídlil do New Yorku a už ve dvaceti letech vydal své první album *Schoolwork* (1993), na kterém se mimochodem podílel i legendární Dewey Redman. V následujících letech si Iversona ke spolupráci přizvala řada známých jazzmanů a jeho hra, spojující znalost mnoha jazzových stylů i velký přehled o evropské vážné hudbě (jenž se vedle kompozičních postupů projevuje občas až rachmaninovsky brilantní technickou exhibicí), zaujala postupně hudební publicisty natolik, že ho začali poněkud populisticky prezentovat jako největšího rivala známějšího hvězdného Brada Mehldaua. Toto srovnávání však musí každý posluchač zhodnotit jako nesmyslné, neboť oba klavíristé jsou natolik odlišní, že o konkurenci nemůže být ani řeči. Iverson si pak získal velké uznání tandemem nahrávek *Construction Zone (Originals)* a *Deconstruction Zone (Standards)* (obě Fresh Sound, 1998), kde účinkuje již také Reid Anderson. Ten se jako basista i jako originální skladatel ukázal především na svých třech albech vydaných též na progresivním labelu Fresh Sound – New Talents (úžasné je například *The Vastness of Space*), některé skladby z nich potom převzali i samotní The Bad Plus. V různých interview navíc Anderson často vystupuje jako kritik tradicionalistických tendencí v americkém jazzu (zvláště si vždy bral na mušku rodinný klan Marsalisů), které způsobily, že v aktuálním vývoji tohoto stylu nyní podle něho vedou spíše evropští hudebníci.

Kapela The Bad Plus tedy vznikla v roce 2000, kdy Iverson a Anderson přizvali svého letitého kamaráda Davea Kinga, jenž se proslavil například se svou formací Happy Apple; hned po třetím společném koncertu natočili eponymní album. Od roku 2003 dodnes pak vydávají nové album každý rok. Mezinárodního úspěchu dosáhli především díky nahrávce *Suspicious Activity* (Columbia, 2005). Touto deskou nejpřesněji sdělují podstatu svého hesla „tradičně, ale progresivně“. Originálně a moderně na něm vyznívá stylový mix soudobého jazzu, rockových a breakbeatových rytmů, popových melodií a evropské klavírní sazby od romantismu přes Alexandra Skrjabina,

Igora Stravinského až k Schönbergovi a Cageovi. Vše je podáváno s naprostou lehkostí a humorem, projevujícím se jak v názvech (např. *Rhinoceros Is My Profession*), tak i v samotné hudbě, kde brilantní virtuózní pasáž může následně deklasovat monokovsky těžkopádně podaná dixielandová melodie s podivným polyrytmickým doprovodem. Ani Iversonovy encyklopedické znalosti o jazzovém klavíru třicátých a čtyřicátých let nezůstávají nevyužity. Veselá je i koncertní prezentace kapely. Ďábelský úsměv Davea Kinga a pořouchlý intelektuální úsměšek Iversona doprovázejí interpretace nejnáročnějších kompozičních složitostí, v průvodních slovech pak zaznívá i inteligentní společenská a politická satira. Samostatnou kapitolou jsou pak jejich coververze slavných hitů, které trio pravidelně umisťuje na svá alba i do koncertního repertoáru. Nových pojetí se tak dočkaly například hity *Chariots Of Fire* (Vangelis), *Iron Man* (Black Sabbath), *Flim* (Aphex Twin) nebo *Smells Like Teen Spirit* (Nirvana).

Nejžhavější novinkou v jejich diskografii je v říjnu vydaná nahrávka *For All I Care* (Do The Math Records), představující výrazný posun v jejich produkci. Zajímavý je návrat Tchada Blakea, producenta prvních tří alb, zlomová je ale především přítomnost vokalistky Wendy Lewis. Její přizvání komentuje kapela jako logické pokračování při práci na coververzích, ze kterých je oproti dřívějším titulům postaveno celé album. Výběr je to skutečně široký. Najdeme zde *Lithium* od Nirvany, *Comfortably Numb* od Pink Floyd, *Long Distance Roundabout* od Yes, *How Deep Is Your Love* od Bee Gees i další původně rockové, folkové a popové hity, poprvé se navíc The Bad Plus pustili i do osobitých interpretací moderních klasiků Ligetiho, Stravinského a Milтона Babbity. Ty jsou jako jediné na desce podány instrumentálně. *For All I Care* je též ukázkou koncepčnější studiové práce. Oproti dřívějším „čistším“ nahrávkám akustického tria zde byly i dotáčeny další nástroje (např. zvony v závěrečné *Feeling Yourself Disintegrate*), vokály, pracuje se zde i více s různými zvukovými efekty. The Bad Plus na tomto albu ukazují vedle skvělých hráčských výkonů také aranžérské schopnosti. Přejatý materiál se jim podařilo pojmout originálně, zároveň neustoupili z žádného ze svých charakteristických rysů. Rozhodně nelze tvrdit, že by k připojení vokálu a slavných témat vedly kapelu komerční záměry. *For All I Care* bude možná pro řadu stálých fanoušků naopak o něco méně stravitelným počinem než starší instrumentální alba.

Na koncertě v pražském Lucerna Music Baru, kde kapela vystoupila 26.10. v rámci Agharta Jazz Festivalu, předvedla také perfektní show. Fascinující byl též výkon Wendy Lewis, jejíž přirozený projev nabitý emocemi připomínal například legendární Julii Driscoll. Ne každá zpěvačka by dokázala s touto kapelou udržet krok, Wendy Lewis jí byla minimálně rovnocennou partnerkou. The Bad Plus přehráli většinu repertoáru z nového alba a po neutichajících ovacích museli přidávat. Nutno říci, že publikum bylo z velké části tvořeno cizinci. Trio by si přišť v každém případě zasloužilo uvítání početnější základny domácích fanoušků. ■



Vladimir Deshevov: Ice and Steel

Arthaus Musik (www.arthaus-musik.com)

Text: Vítězslav Mikeš

Na začátku by klidně mohla (anebo dokonce měla) stát otázka: uvádět taková díla, nebo je navždy ponechat historii? Hlavní divadelní scéna v Saarbrückenu, Saarländisches Staatstheater, se rozhodla pro první možnost a v roce 2007, při příležitosti devadesátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce, oživila operu *Led a ocel* málo známého sovětského avantgardního skladatele první poloviny dvacátého století, Vladimira Děševova. Inscenace vyšla vzápětí i na DVD.

Autorovi několika scénických děl – ale pouze jediné opery –, Vladimiru Děševovovi (1889–1955), se vyhnu- lo pronásledování, jaké za- žívali mnozí jeho kolegové z uměleckých branží, nic- méně netěšil se ani příz- ni. Osud opery *Led a ocel* to jen potvrzuje. Vznikla v ro- ce 1929 a o rok později byla premiérována v Leningradě, ovšem v důsledku ataku na „formalistické“ skladatele po otištění nechvalně proslu- lé stati *Chaos místo hudby* zmizela na další desítky let v trezoru a Děševov byl neú- prosně zařazen mezi „autory antirealistických oper, kte- ří se motali mezi upřímnou snahou zvěčnit sovětskou skutečnost a lživými forma- listickými teoriemi“ (srov. *Is- torija ruskovj sovětskovj mu- zyki. Tom I: 1917–1934*, Moskva 1956, s. 186). Pří- značný paradox sovětského umění...

Tematicky Děševovo- va opera zachycuje událos- ti z roku 1921, kdy bolše- vici v Kronštadu nedaleko Petrohradu potlačili vzpou- ru námořníků. Skladatel ani libretista Boris Lavreňov se za nic neskrývali: oslava ví- tězství rudých je (téměř) jednoznačná a slovo propaganda tu je zcela na místě. Komsomolka Musja (Anna Tonějeva) coby hlavní postava a masové scény se čtyřiceti účinkují- cími také zapadají do dobového prореžimního uměleckého kontextu. Po hudební stránce se však Děševovova sklad- ba nese na vlně tehdejší avantgardy a člověk si při jejím poslechu vzpomene na Mosolovovu *Slévárnu* nebo Šosta- kovičovu „říjnovou“ *Druhou symfonii*, ale také na Ejzen- štejnuv *Křižník Potěmkin*, na Majakovského či Mejerchol-



da. Na posluchače se valí industriálně strojové rytmy, smršť bicích a ostré nára- zy žesťových nástrojů, ex- presivní syrovost atonality i dodekafonie. Je to hudba agresivní, ale zároveň mag- netizující. Možná největ- ší stísněnost v tomto ohledu pramení z téměř neuticha- jícího vypjatého vokálního toku, v němž absentuje ja- kýkoli náznak árie; pěvecké party mají povahu útržkovi- tých recitativních melodií, výkřiků nebo slovních pře- střelek. Na vydechnutí není prostor, devadesátiminutová opera totiž plyne bez pře- stávky, třebaže je rozdělena do čtyř aktů.

Scénické ztvárnění (režie se ujal Immo Karaman, au- torem choreografie je Fa- bian Posca) je vymyšleno tak, aby největší pozornost k sobě poutala právě hud- ba. Je dobově realistic- ké, ale vyhýbá se křiklavos- ti, přílišnému akcentování propagandistických sym- bolů, které by mohlo snad- no přerůst v recesi. Konec- konců, závěr opery i přes pompézní vyznění přináší

přece jen jistou nesrovnalost: ukazuje ztráty na straně ru- dých. Umělec absolutně přesvědčený pouze o kladech re- žimu by si sotva dovolil zakomponovat do svého díla ta- kový moment...

Z řečeného vyplývá, jak bych na otázku položenou v úvodu odpověděl sám: kladně, aniž bych se tím hlásil ke starým časům. Saarbrückenská inscenace mě totiž pře- svědčila, že uvádět „problematická“ díla lze s nadhledem, vkusem, překvapivými objevy a bez touhy po senzacechti- vosti. ■

Unsub Chin: Alice in Wonderland

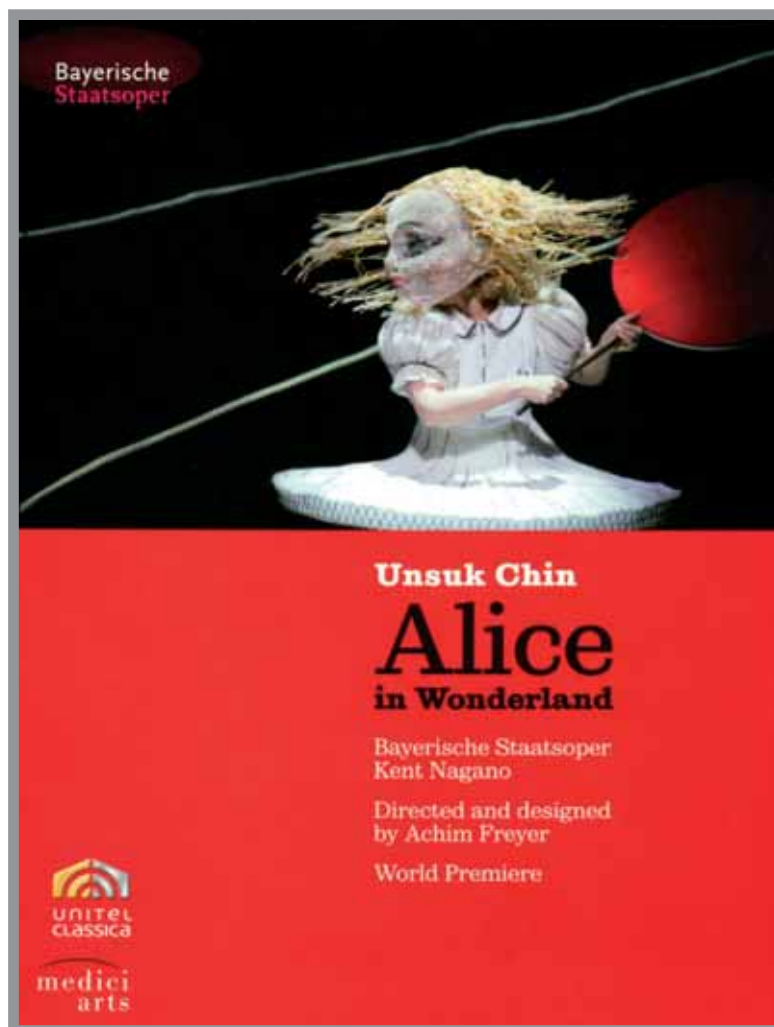
Euroarts (www.euroarts.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Alenka v říši divů Lewise Carrolla (pod kterýmžto pseudonymem se skrýval Charles Lutwidge Dodgson) byla napsána v roce 1865 a je to příklad díla, které lze číst mnoha způsoby – příběh pro děti, který je natolik vrstevnatý, že v něm i dospělí mohou najít (či si do něj vložit) spoustu významů. V průběhu dvacátého století se tato kniha dočkala dlouhé řady nejrozličnějších zpracování a uměleckých reflexí v rozličných formách a žánrech. Patří sem Švankmajerova animace *Něco z Alenky*, ale také pornografický filmový muzikál z roku 1976. I hudebních zpracování či alenkovských inspirací je slušná řádka, například americký skladatel David del Tredici má celou sérii skladeb s tímto námětem. V roce 2007 měla premiéru a nyní vychází na DVD stejnojmenná opera korejské skladatelky Unsub Chin.

Unsub Chin se narodila v roce 1961 v Soulu, od osmdesátých let ovšem žije v Německu, kde také studovala kompozici u Györgye Ligetiho. Je dokonce možné, že zájem o toto téma pochytila od něj, protože Ligeti sám měl v úmyslu *Alenku* zpracovat jako operu. Unsub Chin vytvořila libreto ve spolupráci s čínsko-americkým dramatikem Davidem Henrym Hwangem, režie premiéry (a také zaznamenaného představení) se ujal Achim Freyer (student Bertolta Brechta).

V šedesátých letech *Alenka* ladila s psychedelickými vizemi tehdejší generace a tento aspekt je rozehráván i v opeře. Většina postav má tváře skryté v maskách, čímž jsou omezeny jejich herecké možnosti, či přesněji: hraní se přesouvá do postojů těla nebo gest rukou. Když si pak Alenka krátce před koncem masku sundá a objeví se skutečná tvář, působí to jako velké gesto. Výtvarná složka, jejíž autorkou je Nina Weitzner, je možná na celém díle tím nejvýraznějším. V černém prostoru scény se nápadně barevné postavy a dekorace pohybují nahoru a dolů, Alenka se náhle proměňuje v malou loutku, či naopak rychle roste do výšky. Místy dojde i na temnější tóny, třeba hned v úvodu (ten si autoři proti originálu přetvořili po svém), kdy se Alenka střetává se dvěma temnými muži s falicky tvarovanými nosy.



Po kompoziční stránce nezapře Unsub Chin svého učitele (její profilovou desku *Akrostichon-Wortspiel* jsme recenzovali v HV 2/06). Její hudba hojně pracuje s hustými zvukovými plochami a prolínáním témbřů, přičemž je nepopíratelné, že v oblasti orchestrace má opravdu jistou ruku. Nicméně takových skladatelů jsou v současné době plné festivaly a jsou často zaměnitelní. Unsub Chin je nejzajímavější, když „novohudební standard“ postaví proti nějakému trochu cizorodému elementu: může to být dětský popěvek *Twinkle Twinkle Little Star*, bluesově teskná foukací harmonika, brnkání na grumle atd. V takových chvílích jako by se v hudbě opravdu zjevoval duch literární předlohy, konfrontace obyčejnosti a fantazie. Silným momentem je dlouhé „najazzlé“ sólo basklaretu, přičemž hráč je na scéně v kostýmu stonožky. Pěvecké party se pohybují mezi afektovanou deklamací a náročnými melodickými

liniemi a všichni sólisté obstarávají se cti, především Sally Mathews jako Alenka. V roli Srdcové královny účinkuje Gwyneth Jones, která i ve svých sedmdesáti dvou letech dokáže působit hrozivě. Mezi dalšími stojí za to zmínit kontratenistu Andrewa Wattse jako Bílého králíka.

Pod dirigentskou taktovkou Kenta Nagana, který byl také iniciátorem celého díla, vznikl zajímavý celek s nadprůměrnými místy. Nedá se říci, že by to byla výlučně zásluha autorky hudby, byť ta je pod výsledkem podepsaná. ■



Zeitkratzer: Volksmusik

Zeitkratzer: Schönberg Pierrot Lunaire Cheap Imitation

Zeitkratzer Records (www.zeitkratzer.de)

Tento sídlem berlínský, obsazením však kosmopolitní ansámbl je tak trochu hybrid. Na první pohled jde o soubor pro soudobou vážnou hudbu s Johnem Cagem, Karlheinzem Stockhausenem nebo Luigim Nonem v repertoáru, časté jsou ovšem v jeho případě strategie a spolupracovníci z vod volné improvizace, hluku, divné elektroniky. Po svém hraje japonského hlukaře Merzbowa, v loňském roce vydal akustickou verzi skladby *Metal Machine Music* Lou Reeda (viz HV 5/07). Nyní Zeitkratzer zahájili vydávání na vlastní stejnojmenné značce dvěma tituly spojujícími seriózní přístup s trochou té hudební divočiny.

Volksmusik, jak již název napovídá, si bere inspiraci z lidové hudby, a to z oblasti vymezené na jedné straně Alpami, na druhé Bulharskem a protknuté Dunajem jako spojovací linií. Nahrávky podunajské lidové hudby a terénní zkušenosti perkusisty Maurice de Martina, jenž je vedle kapelníka Reinholda Friedla spoluautorem části CD, byly transmutovány do jedenácti „charakteristických kusů“. Když se skladatelé dvacátého století inspirovali lidovou hudbou, zajímali se většinou o určité kompoziční techniky nebo zvukové zdroje; nešlo jim o napodobení atmosféry lidové tanečnické. Friedl a spol. na to jdou právě z této strany: spojením novohudebních postupů s lidovými inspiracemi vzniká hudba silně ponoukající k podupávání. Bulharské asymetrické rytmy – sedmiosminové a patnáctišestnáctinové – se sice špatně počítají, jejich nakažlivost to ovšem nic neubírá, pro krátké zklidnění dojde na evokace alpského vytrubování či plochy ze zvuku kravských zvonců. Dvě krátké vložky sborového jódlování na chvíli budí pocit, že si tu někdo prostě dělá legraci z folkloru, tak jednoduché to ale není, byť humor tu hraje důležitou roli. Spíše se tu hledají spojitosti mezi dvěma zdánlivě odlehlými světy a nacházejí se ve zvucích (dřevní hra rumunských houslistů někdy nemá daleko k „rozšířeným technikám“ nové hudby) i rytmech. Zeitkratzer tady hrají hudbu v podstatě velice přímočarou a srozumitelnou, aniž by ovšem slevili něco ze své zvukové nekompromisnosti.

Další nová položka v diskografii souboru, *Schönberg Pierrot Lunaire Cheap Imitation* Reinholda Friedla, je spíše minialbem a sahá do dějin evropské moderny. Jedenadvacet básní belgického symbolisty Alberta Girauda zhudebnil v roce 1912 Arnold Schönberg a stvořil tak jedno ze zásadních děl dvacátého století, symbol přechodu mezi dekadentním zaháněním pozdního romantismu a novou dobou. Cheap Imitation, druhá část názvu, zase odkazuje k Johnu Cageovi a jeho slavné „adaptaci“ skladby *Socrates* Erika Satieho. Cage tehdy z originálu použil jen rytmické hodnoty, ostatní parametry si „naházel“ s pomocí náhodných operací. Tak radikální Reinhold Friedl není. Každý z hráčů má k dispozici sadu motivů, hudebních gest odvozených ze Schönbergova originálu, a dirigent, v tomto případě Franz Hautzinger, určuje jejich nástupy a přesné spojování. Zvláštností *Pierrotta Lunaire* je zacházení s hlasem, tzv. sprechgesang, tedy projev na pomezí zpěvu a mluvené řeči. Originál je určen ženskému hlasu, v nové verzi se sopránového partu ujal Markus Weiser, jinak člen elektronické kapely Rechenzentrum, a jeho podání není o nic méně působivé než přednes jeho dámských konkurentek. V instrumentaci je hlavním rozdílem přidání perkusí, nicméně konečný zvuk a tvar je překvapivě blízký tomu původnímu, jen s tím rozdílem, že každá část má přibližně poloviční délku. Ne že by Schönbergova skladba potřebovala pro dnešní dobu nějak aktualizovat, Friedlovi se nicméně podařilo při zachování podstaty ji ukázat v trochu jiném světle. Soubor Zeitkratzer si připsal na konto dvě skvělé položky a hezky zahájil činnost vlastního vydavatelství.

Matěj Kratochvíl

Pan Sonic: Kuvaputki

Blast First Petite (www.blastfirstpetite.com)

Mika Vainio: Behind The Radiators

Touch Music (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Ø (Mika Vainio): Oleva

Sähkö recordings (www.sahkorecordings.com)

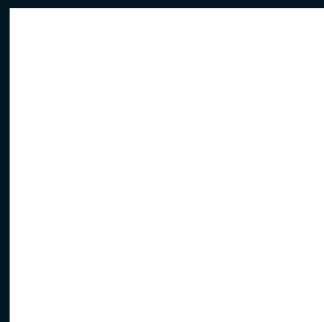
Miku Vainia, člena zkušených manipulátorů s generátory zvuku Pan Sonic, si aktuálně můžeme užívat ve třech různých formátech. Samotní Pan Sonic vydali svoje první DVD *Kuvaputki / Cathode Ray Tube*, čili Katodová trubice. Právě tohle zařízení, vlastně srdce klasické „staré“ obrazovky, je zobrazovacím nástrojem pro abstraktní černobílý pohyb, který vytvořil a do filmů sestříhal Edward Quist. K přesně sochařnému šumu Pan Sonic se to všechno velmi hodí: černobílost evokuje svět starých přístrojů, jejichž svět ale ani v pokročilejší (?) době neumíme prokouknout. Rentgenová průsvitnost vrstev, které Quist kombinuje, odpovídá šumu, který se taky může zdát jednou propustný jako řídká mlha a jindy betonově neústupný. Obraz i zvuk lze občas přistihnout při symetrii, pulsu, loopech, vzorci: vedle toho mají systémy talent na volné jízdy, formy bez hranic, os a opakování. Záblesky v temnotě mají roschachovský charakter – jsi to, co v nich vidíš. Materiál vznikl už v letech 1999–2000, ale nedávno ho Quist updatoval. Třináct sekvencí na DVD je užitečná informace o tom, čím jsou Pan Sonic v prostoru (tedy na koncertech, ale i v instalacích). Zároveň Quist evidentně využil filmařských možností postprodukce, stříhal, vrstvil a prolínal (i se záběry na oba hráče, záměrně málo zřetelnými). Osciloskopické obrazy využívá víc hudebníků, třeba Ryoji Ikeda nebo australský Robin Cox. Quistova verze je nejkomplikovanější, ale ztráta jednoduchosti je tu evidentně vykoupená sugestivním komplexním tvarem.

Vedle toho Mika Vainio vydal vinylový singl v nové gramofonové sérii, kterou otevřel londýnský Touch (viz zevrubnější text Petra Ference v předchozím čísle HV). Je to nesmírně zajímavá hra s jakoby staroklasickým, především popovým formátem malé sedmipalcové desky. Producent Jon Wozencroft píše, že dnes je singl (zne)užívaný jako fetišistický znak odkazující na doby, kdy hudba byla autentičtější a nahrávací průmysl zdravější. Vainiův titul *Behind The Radiators*, Za topením, má jemný koncept: dvě třiminutové plochy pracují s praskáním vinylu a analogovými šumy, na konci strany se přehrávání „zasekne“ v uzavřené drážce, takže stopáž může být vyjádřena jako 2:58 + a 2:52 +.

Dvojice miniatur bez jednoznačné strany A není jediným novým Vainiovým vinyllem. Pod svým dlouholetým uměleckým jménem Ø (což se má číst ohm) vydal páté album *Oleva*. Poněkud překvapivě sem zařadil i coververzi dávné písničky Pink Floyd z roku 1968 *Set the Controls for the Heart of the Sun*: beze zpěvu, ale s rozeznatelným hlavním melodickým groove. Tituly *S-Bahn* a *U-Bahn* připomínají, že Mika točil v Berlíně, kde ještě stále žije. Zdá se, že pod svým jménem u labelu Touch vydává abstraktnější tvorbu a jako Ø dál ohledává možnosti hudby s jasnějším rytmem. Vytváří ho „pansonikovským“ zvukovým rejstříkem sykotů, basových úderů, agresivně hlasitých clicků a mikrozvuků. Prostoupené vrstvy úderů můžou připomenout nedávné album *Rhythm* Franka Bretschneidera, ale Vainio méně dbá na laboratorní čistotu zvuku: jako by se tu prostupovala německá orientace na taneční úpornost a suomi solituda, temný ambient nijak vzdálený supersilentovskému Deathprodovi.

Oba Pansonici jsou známí svou nevýřečností: přitom by bylo dost zajímavé slyšet komentář, čím pro ně tyhle zvuky jsou a zda se jim na jejich skladby vážou nějaké nehudební obrazy. Tedy – kromě těch elektronů z katodové trubice...

Pavel Klusák



Medeski, Martin & Wood: Zaebos: The Book Of Angels Vol. 11
Tzadik (www.tzadik.com)

Že John Zorn napsal během několika měsíců přes pět set skladeb pro svou kapelu Masada, je úctyhodné. Že ale tento materiál poskytl dalším hudebníkům k vlastnímu zpracování a celý projekt *Book Of Angels*, který dnes čítá již jedenáct alb, produkuje na své značce Tzadik, je zřejmě již fenomenální.

K řadě kvalitních umělců, kteří natočili některou z částí *Book Of Angels*, nyní přibyl dnes již legendární trio Medeski, Martin & Wood. Deska *Zaebos* dokazuje, že si tato kapela, jež stála společně s Erikem Truffazem u přelomu v progresivním jazzu v devadesátých letech, dokáže poradit skrze své osobité výrazové prostředky i s kompletně cizím repertoárem. Členové tria ale nejsou Zornovi zase úplně vzdáleni, přeci jen do roku 1993 účinkovali občas i jako členové Masady samotné. Do desky *Zaebos* ovšem promítl i mnohé z toho, čeho dosáhli ve své vlastní více než patnáctileté produkci. Osobně jsem nebyl úplně nadšen z jejich posledních alb *Out Louder* a *Let's Go Everywhere*. Proti starším titulům se mi jevila jako příliš tradiční. Nyní si ale u mne napravili reputaci dostačujícím způsobem, neboť navázali na linii svého o pár let staršího soundu.

Po vložení disku do přehrávače se ozve drsná nekompromisní hra bicích a baskytary, do které brzy vstoupí Medeski s téměř hendrixovským přístupem ke klávesovým nástrojům. Vybavila se mi okamžitě skladba *We Are Rolling*, zahajující podobným způsobem jejich dnes již klasické album *The Dropper* (Blue Note, 2000). Tento typ hudby představuje jeden ze dvou polů nahrávky. Tím druhým je jemnější kontemplativnější styl umožňující krásné vyznění Zornových blízkovýchodních melodií. Zvláště kompozice *Asaliah* je přednáší s až téměř hymnickou vážností.

Pro celou nahrávku je ale primární to, co nejlépe označuje slovo špatně přeložitelné do češtiny – Groove. Zde si to velké písmeno opravdu zaslouží. Skvělá rytmika, hravá i dravá, spojená s bezchybným jazzovým frázováním, vytváří základní prostor pro improvizace a zvukové experimenty. K těm je tu povolán především John Medeski, jenž svou prací mimo jiné stále předvádí, že klávesovým nástrojům ze šedesátých a sedmdesátých let ještě neodzvonilo a že mají své místo i v soudobé moderně. Málokdy ale znějí tak progresivně a klasicky jazzově zároveň, jako v rukách tohoto mistra. Různé elektrifikované pasáže nám připomenou polohy typické například pro Suna Ra či Medeskiho velký idol – Larryho Younga, z konceptu ale příliš nevybočují ani skladby, kde Medeski najednou zasadne pouze ke klavíru. První taková, *Rifion*, nás zavede do freejazzových počátků šedesátých let, náladově konstantnější a zpěvnější *Tutusa'i* zase kolekci inteligentně uzavírá. Přestože charakter Zornových skladeb pro celou sérii *Book Of Angels* je víceméně stále stejný, výběr umělců dělá téměř z každé desky překvapivé dílo. U samotných Medeski, Martin & Wood sice nezaznamenáme velký vývojový posun – nová je pouze jejich role interpretů –, ale i jen tento fakt podpořený stále lepší hráčskou formou všech členů postačí k tomu, aby fanoušky kapely i celé scény newyorského downtownu album *Zaebos* nadchlo. Medeski, Martin & Wood jsou nyní nebyvale aktivní, na svých stránkách avizují pro letošní rok vydání ještě třetího titulu *Radiolarians 1*. Uvidíme, čím nás budou chtít potěšit dále.

Jan Faix

Jóhann Jóhannsson: Fordlandia
4AD (www.4ad.com)

První skladbě nové desky Jóhanna Jóhannssona *Fordlandia* trvá skoro tři minuty než vystoupí z ticha, závěrečný track se podobně pomalu do nicoty zase vrací. A mezitím je zhruba hodina, ve které islandský skladatel spleť fascinující hudební struktury od miniatur (série prolínajících se motivů – *melodia*) až po patnáctiminutové bohatě vrstvené skladby rámuující desku. Jestliže byl jeho předchozí počín *IBM 1401, A User's*

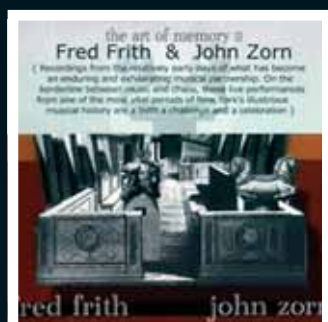
Manual ambiciózním pokusem o osobité spojení elektronických a akustických zvuků, pak na albu *Fordlandia* ustupuje technika do pozadí. Jen v několika skladbách skoro podprahově vřou strojové rytmy, zbytek nástrojů obstarává smyčcový orchestr. Deska byla už dříve ohlašováná jako druhý díl plánované trilogie prozkoumávající vztah mezi lidmi a stroji, odklon od tématu prvního dílu je ale jen zdánlivý. Jóhannssona stále zajímá technika, ovšem tentokrát spíše jako prostředek sociálního inženýrství. Jméno dal desce megalomanský projekt automobilového magnáta Henryho Forda, který ve dvacátých letech minulého století koupil v Brazílii rozsáhlé oblasti s cílem získat zde levnou pryž pro své vozy. *Fordlandia* byla rovnou navržena jako dokonalé město ne nepodobné Batovu Zlínu. Utopie samozřejmě po několika letech zkolabovala a způsobila svému majiteli obrovské finanční ztráty. Jóhannsson obdobně zkonstruoval svoji vlastní *Fordlandii* do podoby krásné a krystalicky čisté hudby, pod jejímž povrchem se ovšem dere nahoru chaos a nedokonalost. Pomalu gradované skladby nepostrádají bombastičností a neuronický pojetou *krasomluvu*, nikdy ale nesklouznou do sentimentálního kýče filmových soundtracků, které Jóhannssonovy skladby někdy připomínají. Nechme stranou klišé o „chladném islandském soundu“, *Florlandia* dokáže být vřelá a stejně tak epická. Možná je nová deska méně ambiciózní (a konceptuálnější) než předchozí autorovy počiny, avšak jedná se o projekt dotažený do poslední noty.

Karel Veselý

Noah Creshevsky / If, Bwana: Favorite Encores
Pogus (www.pogus.com)

Autory sedmi skladeb jsou střídavě Noah Creshevsky (*1945), skladatel, který studoval u Nadii Boulanger a Luciana Beria a v současnosti je emeritním profesorem newyorské univerzity, a Al Margolis, hybatel značky If, Bwana i vydavatelství Pogus, který svůj talent rozprostírá mezi noise, soudobou kompozici, terénní nahrávky a podivný ambient – a který kromě toho přes dvacet let hraje na baskytaru v punkové skupině a stará se o chod vydavatelství Deep Listening skladatelky Pauline Oliveros.

Creshevsky, jehož hudbu časopis *American Record Guide* označil za nefalšované „aurální dobrodružství, kosmopolitní postmoderní expresi“ a něco, co se zkrátka nelslyší jen tak, rád pracuje hyperrealistickou metodou. V malířství jsou slovem hyperrealismus většinou označovány obrazy vyvedené do posledního detailu tak, že ostrá barevná fotografie je proti nim abstraktní expresí. Nekonečná hloubka přístřednosti, nepřijemná blízkost či neuvěřitelné panoramatické rozpětí hyperrealistických maleb nás čímsi znepokojují, jsou totiž více než živé a přítom zcela mrtvě odtahité. Creshevského elektroakustický hyperrealismus je dvojího druhu, obě kategorie přitom manipulují s neokázalými zvuky, které běžně slyšíme ve svém okolí (realismus), které jsou ale prezentovány nějak „přehnanou“ formou (hyper-). Hyperrealismus první kategorie pracuje s omezeným množstvím výchozích zvuků, například se zvukem houslí (v úvodní skladbě *Mari Kimura Redux*), který je ale elektronikou upraven tak, že by výsledek nedokázal žádný houslista zahrát. Nejde o pompézní vrstvení stop a efektů, spíš o rychlé, filigránské těkání čistého zvuku. Paralelu bychom mohli najít ve skladbách pro pianolu Conlona Nancarrowa. Druhá odnož hyperrealismu je, co se týče množství výchozích zvuků, podstatně opulentnější a dovoleno je tu téměř vše – míchat západní s východním, staré s moderním, známé s cizím... Nebezpečí pádu do bažin paskvilu je zde ještě větší než v rámci první kategorie, Creshevskými nasbíraný materiál ale dává vzniknout neokázalým, hravým kusům většinou kratší stopáže, jejichž poetika je diametrálně odlišná od půvabu hromady suvenýrů. Nejproblematictější skladbou alba je ta nejdělsí: čtvrt hodinová *Shadow Of A Doubt*, sestavená z útržků orchestrálních skladeb starší i novější vážné hudby (alespoň se domnívám, booklet CD je na informace velmi skoupý); technicky skvěle zvládnutý nápad by ale vystačil s poloviční stopáží.



Margolisova půlhodinka rozdělená do tří desetiminutových skladeb se nijak neodlišuje od ostatní produkce If, Bwana. Příjemná zvuková prostředí plná drobných detailů skákajících ve stereu z kanálu do kanálu jsou zároveň napínavá i uklidňující, bohatá i decentní – v tom, alespoň pro mě, spočívá půvab Margolisovy hudby především. Uslyšíme mimo jiné další verzi bzučivého opusu *Cicada*, tentokrát se zpěvem Lisy Barnard, která svým hlasem zdobí i křehkou *Xylongings* – skvěle zvolené názvy obou skladeb, myslím, dokonale ilustrují jejich náuru.

Velmi příjemná kombinace děl dvou hudebních samorostů, jejichž hudba se sice v leccems liší, ale zároveň doplňuje, a kteří mají dost dobrých důvodů pro vzájemný respekt.

Petr Ferenc

Fred Frith / John Zorn: Art Of Memory II

Fred Frith: Technology Of Tears

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Vydavatelství ReR Megacorp se v posledních letech velmi dobře stará o mapování uměleckého vývoje Freda Fritha, a to jak reedicemi remasterovaných starších alb (např. *Massacre*), tak i vydáváním dosud nepublikovaných archivních záznamů. Obě zde prezentované desky přinášejí opět nové úhly pohledu na tuto v současnosti již světově proslulou legendu alternativní hudby.

Zatímco dnes už známé album *Art Of Memory* (Tzadik, 1995) dvojice Frith – Zorn přineslo nahrávky spontánních improvizací v nástrojovém obsazení pro oba hráče nejnepřítelstevnější, tedy elektrické kytary a altsaxofonu, *Art Of Memory II* je zvukově podstatně různorodější. Na této kolekci pěti koncertních záznamů z let 1983 a 1985 používá Zorn rovnocenně se saxofonem také všelijaké vábníčky či samotné saxofonové hubičky a Frith dokonce odložil kytaru úplně. Pracuje pouze s podomácku vyrobenými nástroji, s levnými klávesami a vlastním hlasem. Jedná se tedy o autentický dokument o intenzivním hledačství poučeném dosavadním vývojem všech hudebních žánrů a současně i o snaze na všechnu dřívější hudbu zapomenout a začít znovu. Zároveň je určitě přítomna i touha po vyjádření dekadentních pocitů z postmoderního a postindustriálního světa. Výsledkem je pak nahrávka improvizací plná extrémních zvuků, jejichž původ je často těžké určit, z nichž je ale stále možné rozpoznat hráčskou virtuozitu i promyšlenou koncepční práci obou aktérů.

Pro řadu posluchačů bude ale dozajista mnohem překvapivější druhý titul, *Technology Of Tears*. Obsahuje totiž soubor Frithových osobitých studiových kompozic natočených v letech 1986 a 1987, které ho též prezentují jako univerzálního multiinstrumentalistu. Při nahrávání totiž vedle kytary použil též housle, baskytaru, bicí, vokály, klávesové nástroje, sampling a terénní nahrávky. Při poslechu úvodní části z trojdielné suity *The Technology Of Tears – Sadness, Its Bones Bleached Behind Us*, jejíž základ byl programován na pravděpodobně nejmodernějším nástroji své doby, synclavieru, se mi vybavilo slavné album *Jazz From Hell* Franka Zappy, které bylo vytvořeno dosti podobným způsobem. Oproti Zappovým skladbám je však Frithova kompozice po formální i stylistické stránce více roztržštěná. Chladné digitální pasáže působí mnohem strojověji, zničehonic se mohou objevit melodické linky směřující odnikud nikam či naopak provokující svou banalitou, do syntetického zvuku jsou mnohem častěji dotáčeny „špinavější“ party živých nástrojů. Celkový přínos turntablisty Christiana Marclaye asi nelze přesně určit vzhledem ke zvláštnímu zvuku celého alba, bezpečně zato poznáme příspěvky např. Johna Zorna a jeho saxofonu. Řada míst na albu působí jako poněkud bizarní scénická hudba, filmové dojmy vyvolávají asi nejvíce valčíkové variace v části *You Are What You Eat*.

Druhý kratší celek, *Jigsaw*, je proti *Technology Of Tears* zvukově o něco přirozenější, a více překvapuje svou formální stránkou. Během čtvrt hodinové první části zazní několik téměř samostatných kusů, které ale mezi sebou udržují vnitřní souvislosti pomocí variačního principu či naopak kontrastů. Nálada je podivná, chladná a neosobní. Následující

Jigsaw Coda plynule naváže na předešlý materiál a má schopnost posluchače na závěr uklidnit svou statičností a melodikou.

Obě Frithovy nahrávky lze hodnotit jako díla na svou dobu velice futuristická a mající stále co sdělit, proto jejich nová vydání rozhodně stojí za to.

Jan Faix

OvO rmx'd by Daniele Brusaschetto

Blossoming Noise (<http://blossomingnoise.com>)

Italské hudební a zároveň manželské dvojici OvO, kterou tvoří bubeník a baskytarista Bruno Dorella a kytaristka a vokalistka Stefania Pedretti, by mělo co nevidět vyjít už šesté album (a druhé na americkém labelu Load). Se svou neortodoxní, žánry překračující hudbou kočují po světě už více než pět let a svým hudebním i životním eklektismem připomínají spíše novodobý cirkus než experimentální hudební skupinu. CD *OvO rmx'd by Daniele Brusaschetto*, vydané letos na značce Blossoming Noise, přináší zremixovaný materiál z prvních pěti alb skupiny.

Daniele Brusaschetto je mladý italský hudebník se zkušeností z hardcorových, industriálně-rockových i improvizace-noisových souborů, který se v současné době věnuje na jedné straně osamělému písničkářství a na druhé straně různým pomezím žánrům (nejčastěji jde o průniky folku, ambientu a industriálu). Remixováním OvO se zabývá průběžně od roku 2003.

Remixy v zásadě zachovávají to, co je pro OvO typické: volný, ničím nespoutaný pohyb napříč hudebními žánry. Ponuré sludge/doom-metalové pasáže jsou prokládány hravými prvky, které zase přecházejí do nervních poloh kytarového noiseu. Pokud Brusaschetto něco pozměnil, tak jsou to poměry jednotlivých nálad. Jestliže samotná tvorba OvO je vcelku rovnoměrně rozprostřená na širokém a členitějším území mezi láskou a bahnem, Brusaschetto vybrané skladby zvukově zahustil, některé obalil industriálními ruchy, jiné zase opatřil až taneční rytмикou a celkově akcentoval spíše jejich temnější stránku. Toto zacílení částečně vyvažuje fakt, že celé album je – vcelku věrně v intencích OvO – zarámováno „lehčími“ kusy, a také zářivě purpurový obal s infantilními kresbičkami Stefanie Pedretti, který je přesně v duchu dosavadní výtvarné prezentace skupiny, jen výrazně veselejší.

Jan Klamm

Arsenije Jovanović: Galiola – Works for Radio 1967–2000

and/OAR (www.and-oar.org)

Pro srbského umělce Arsenije Jovanoviće (*1932 v Bělehradu) je zvuk jen jedním z jazyků, jimiž hovoří, a ačkoliv je v této oblasti činný již dlouho, je toto teprve druhá položka v jeho diskografii, přičemž první album bylo vydáno Ericem La Casa na značce Légende Des Voix v roce 1994. Jovanović, jinak též spisovatel a divadelní, rozhlasový i televizní režisér, se pohybuje v oblasti zvukových instalací, ale především v onom žánru, pro který má němčina slovo „Hörspiel“ a pro nějž je české označení „rozhlasová hra“ hrubě zavádějící. Jde prostě o zvukový útvar pracující se všemi možnými prostředky, kde o drama sponované českým termínem vůbec nemusí jít. A u Jovanoviće jde také většinou o jiné věci, byť mohou mít dramatický podtext. Klíčovým bodem je v jeho dílech často místo, lokalita a její identita formovaná lidmi a dějiny, vyjádřená pomocí zvuků a textů. Skladba *Prayer For One Galiola* z roku 1967 je právě takovou meditací nad místem skrze slova a zvuky. Galiola je ostrůvek v Jadranu a Jovanović si pohrává s jeho jménem, obklopuje jej „spřízněnými“ slovy (voda, kámen, písek) a dalšími místními názvy v proměnlivých kombinacích, zdvojuje ho a zase nechává mizet („Dvě Galioly, jedna Galiola, žádná Galiola... Kde je Galiola?“) To vše prokládá izolovanými tóny violoncella nebo harfy a buduje tak stavbu s mimořádně silnou poetickou atmosférou. Totéž lze říci o druhé skladbě ze šedesátých let, *Tombstones Along*



The Roadside, její poetika je ovšem podstatně dramatičtější, což odpovídá inspiračnímu zdroji – tím jsou vojáci padlí na Balkáně ve válkách první poloviny dvacátého století, kteří nebyli nikdy pohřbeni. Zvukovou matérií jsou tentokrát jen lidské hlasy podpořené ve vrcholných místech bicími nástroji.

Druhá polovina alba nás přenáší o několik dekád vpřed a do proměněného zvukového světa. Obě skladby *Prophecy Of The Village Kremna* (1990) i *Les Vents Du Camargue* (2000) s předchozími kontrastují především svou plynulostí. Pryč jsou kontrasty a rychlé střihy, naopak se objevuje důraz na kontinuální zvuk, z něhož jednotlivé prvky vyvstávají a zase v něm mizí, ať je to zpěv ptáků, lidské hlasy nebo cinkání rolničků, které graduje až do téměř fyzické nepříjemné intenzity. Vzhledem k hlubokým zvukovým prodlevám mají oba kusy potměnou atmosféru; *Prophecy Of The Village Kremna* si možná i z toho důvodu režisér Terrence Malick vybral do filmu *Tenká červená linie*, kde Jovanovićovy plochy podkreslují přestřelky na Guadalcanalu za druhé světové války. S ohledem na nadprodukcí všelijakých dronů v poslední době by se mohlo zdát, že novější Jovanovićovy kusy jsou méně osobité, při důkladném poslechu je však poznat, že jeho práce se zvukovými detaily i volba materiálů stojí na letité zkušenosti a silném citu pro zvuk.

Matěj Kratochvíl

Johanna Beyer: Sticky Melodies

New World Records (www.newworldrecords.org)

Johanna Magdalena Beyer (1888–1944) se řadí k tvůrcům, jejichž odkaz čekal na objevení notnou dávku let. I proto jsou informace o jejím díle i životě zatím dosti strohé. Narodila se a studovala sice v Německu, po několika svých návštěvách Spojených států ale nakonec v roce 1924 definitivně přesídlila do New Yorku, údajně hlavně kvůli zájmu o místní hudební scénu, z níž ji nejvíce zaujala modernisticky smýšlející skladatelská skupina, ke které se hlásili mj. Henry Cowell, Ruth Crawford, Charles Seeger či Carl Ruggles. Firma New World Records, známá svou snahou zaplňovat bílá místa na mapě americké hudby minulosti i současnosti, si vydáním profilového dvojalba *Sticky Melodies* vytyčila cíl na tuto skladatelku upozornit širší okruh posluchačů, a to na základě průřezu její komorní a sborovou tvorbou z let 1930–43 v podání členů Astra Chamber Music Society pod uměleckým vedením Johna McCaugheye.

Zajímavá je hned dramaturgie, která jako by mezi oba nosiče nastavila zrcadlo. První CD zahajuje *Suita pro klarinet I*, zatímco druhé *Suita pro klarinet Ib*. Obě tyto čtyřvěté skladby, jak vyplývá z jejich žánrového určení a číslování, mají k sobě po hudební stránce velice blízko; jsou ovlivněny hudbou zmíněného Seegera, přesněji jeho technikou, kterou označoval jako „disonantní kontrapunkt“. Následují *Smyčcový kvartet č. 1* resp. č. 2, také čtyřvětá a obdobně hudebně příbuzná díla. Hojně využívaná glissanda, klastery a disonantně zahuštěné akordy v nich dávají vzniknout zajímavým témbrovým odstínům i melodicko-harmonickým postupům, nepravidelné metrorytmičké struktury vytvářejí působivé napětí. Největší dojem ve mně však při poslechu alb zanechaly další dva páry skladeb: dueta pro soprán a klarinet (*Three Songs for Soprano and Clarinet* resp. *Ballad of the Star-Eater*), a to dráždivou rezonancí vysokých poloh nástroje a lidského hlasu při jejich vzájemném kontrapunktickém kontaktu, a sborové kompozice (*The Federal Music Project* resp. *Three Pieces for Choir*).

Titul obsahuje též ukázky z klavírní tvorby Johanny Beyer, z nichž překvapí především *Sonatina in C* svou klasicko-romantickou sazbou (Beyer ji komponovala k pedagogickým účelům), jež ostře kontrastuje s charakterem všeho ostatního, co dvojalbum nabízí.

Dnešnímu posluchači se hudba Johanny Beyer může jevit jako akademická a odtahitá a její modernistické rysy jako příliš úzce spjaté s dobou, v níž vznikala. Přesto si myslím, že zanechat ji napospas zaprášeným archivům by byla škoda.

Vítězslav Mikeš

Thomas Lehn / Marcus Schmickler: Navigation im Hypertext

Thomas Lehn / Marcus Schmickler: Kölner Kranz

A-Musik (www.a-musik.com)

Když spolu improvizují Thomas Lehn a Marcus Schmickler, je to nepochybně zajímavé, akorát si člověk říká, zda potřebuje jejich další nahrávku. Na tohle riziko tentokrát oba moc dobře vyzráli... ale od začátku. I v Česku jsme několikrát měli tu čest s Lehnovým starým analogovým syntezátorem, tedy pultem, kde knoflíky a zdířky na staré „banánky“ připomínají dřevní časy výpočetní techniky. Lehn parametry a možnosti svérázného zdroje zvuku zná, často na něj hraje impulsivně a expresivně. V elektronické dvanáctičlenné superskupině MIMEO se koncem devadesátých let seznámil s digitálním elektronikem Schmicklerem, začali vystupovat v duu a záhy se dostali do pečlivě produkovaného katalogu newyorských Erstwhile – patrně „nejvýstavnějšího“ labelu nové improvizace. Jejich poryvy a šumy mají na albu *Navigation im Hypertext* speciální rámec: elektronici jsou zpočátku zdrženliví a struční, na svých nástrojích vlastně představují barvy, témbry, možnosti, s jakými by mohli vstupovat do dialogu. V průběhu alba dojde na těsnější a hustší duety, ale taky na jakési abstraktní jingly, které trvají několik málo sekund. Hu-koty a rezonance, jichž je Lehnův přístroj schopný, jsou účtyhodné, v obraze starších filmů jim byly přiřazovány katastrofické momenty. Pulsní ohledávání basů zní v dnešním kontextu docela dubstepově. Ale dost vtípů o žánrech, emocích a ději: tohle jsou etudy o možnostech zvuku a brát je jinak znamená poslouchat „alternativně“ na vlastní riziko – třeba s nenaplněným očekáváním.

Industriální třesky kovových naechovaných zvuků, zvuky s rychlou proměnou parametrů, bzučení jako ze starých strojů: občas to působí jako terénní nahrávka z nějakého technického prostředí, ale všechno je to tažené zevnitř syntezátorů. Jen za posledních pět let nahrál Lehn dvacet alb ve spolupráci s dalšími hudebníky (Phil Minton, Keith Rowe, Ingar Zach, Erik M, John Butcher, Han Bennink, Christian Marclay...). Neznám je všechna, ale na tomhle zní hodně rozmanitě. Je to jistě i díky tomu, že na disku je ke slyšení sestřih z patnácti různých koncertů. Jinou verzi bilance vydali Lehn a Schmickler souběžně jako vinyl: *Kölner Kranz* je spojitější, noisovější, „schmicklerovější“ a ve své formě noisového tsunami mnohem zaměnitelnější.

Pavel Klusák

Aardvark Jazz Orchestra: American Agonistes

Leo Records (www.leorecords.com)

Skladatel, aranžér a trumpetista Mark Harvey založil Aardvark Jazz Orchestra již v roce 1973, ale možná největších úspěchů dosahuje toto těleso až v posledních deseti letech, kdy ve spolupráci především se značkou Leo Records vydalo už pěknou řádku alb. Již podle názvu recenzované nahrávky můžeme odvodit její mrazivý programní obsah. Na třech koncertních záznamech z let 2001 až 2007 přináší skladby reflektující politická, ekonomická a společenská témata spjatá se Spojenými státy americkými z doby po osudovém datu 11. září 2001.

První celek *Blood On The Sun / New Moon Rising*, natočený při premiérovém provedení 19. září 2001 (!), přímo reaguje na tehdy nejčerstvější události. Po dramatickém začátku připomínajícím temnou fanfáru dostává velký prostor vokalistka Donna Hewitt Didham ke svému improvizovanému výstupu vycházejícímu z biblických textů. Následují trombónem napodobované zvuky letadel a jasný význam nese i závěrečná chorální pasáž. *New Moon Rising* je pak klidnější, meditativnější a symbolizuje obavy z nadcházející nové dějinné éry.

O stěžejním cyklu *Fallen Truth*, nahanraném 17. dubna 2004, lze říci, že kriticky pojmenovává již konkrétnější fenomény. Tituly jako *Big Oil Tango* nebo *Theocracy In America* za sebe hovoří samy. Můžeme zde najít řadu explicitních popisných výrazových prostředků,



například tango představující vášeň a nebezpečí nebo variace na známá témata, ale i abstraktnější náladové pasáže, v části *The Prevaricator* se kupříkladu pracuje se záměrnými intonačními nepřesnostmi v přednesu melodií. Celkově se tedy hudba pohybuje v širokém spektru od ellingtonovských postupů po principy soudobé avantgardy.

Konceptuální desku uzavírá kolektivní improvizace šesti hráčů nazvaná *Sounding Peace*. Vyjadřuje víru v lepší budoucnost, ale celková temnější a nervózní atmosféra jako by naznačovala, že cesta k ní bude zřejmě ještě dlouhá a plná překážek.

Při poslechu jsem si v některých momentech říkal, že to autor s hudební symbolikou až přehání, jiné části mne ale úplně uchvátily a na pocitové úrovni mi Harveyho přístup k jazzovému bigbandu připomněl například Mahlerovu práci se symfonickým orchestrem. Ať už se ale bude posluchač zaměřovat na program a s ním spojené kompoziční detaily, nebo bude všechny názvy a komentáře v bookletu naprosto ignorovat, lze předpokládat, že *American Agonistes* ve výsledku zhodnotí jako brilantní orchestrální album.

Jan Faix

e.s.t. Esbjörn Svensson Trio: Leucocyte
ACT (www.actmusic.com)

Svenssonovo trio si kolektivně složilo zdánlivě poklidná témata, která odkazují na skandinávskou jazzovou tradici spjatou zcela přirozeně s folklórem tohoto svérázného minikontinentu. Už po minutovém ryze akustickém úvodu píána se přidává kontrabas a současně první elektronické zvuky, vysokofrekvenční svisty, nastupují bicí a dvoudílná třiadvacetiminutová skladba *Premonition* se rytmicky rozvíjí. Podstatou je hardbopová improvizace akustického tria, jehož hru však ozvláštňuje a zvukově činí strhující právě použitá elektronika. Jako bychom trio nechali hrát v nějakém halovém technicistním prostoru, bez umělého vyvažování akustiky různým tlumením, kde se zvuk láme odrazy od kovových plátů a posléze se mísí s industriálními zvuky místního provozu. První part této skladby nazvaný *Earth* končí vysloveně rock-metalově, nad tvrdými bicími vládne napůl sound kytarové vazby, napůl elektroakustický zvukový vesmír. V jiné části nad rytmickou figurou basy zní melodie klavíru jak od Billa Evanse s echem charakteru zvonkohry. Do toho se občas proderou zvuky připomínající vazbení mikrofonu nebo reproduktorů. Vysloveně „griegovsko-jarrettovským“ dialogem akusticky hrané melodie s elektronickými šумы a svisty je lyrický druhý part *Contorted*. Po tomto opusu, který velmi dobře charakterizuje styl a zvuk Svenssonova tria, následuje skladba s všeřikajícím názvem *Jazz*, v níž se trio rozběhne ve strhující bopové improvizaci, zatímco elektroniku nechává oddechnout. Má to zapotřebí, neboť následuje extempore elektroniky v pomalé skladbě *Still* – brzy se v ní zorientujete v souvislostech mezi tóny elektronickými a akustickými. Podobnou atmosféru mívají opusy Rypdalovy, ale také třeba Garbarkovy. Neboli: jsme stále v atmosféře fjordů, nehostinného moře a předcivilizační přírody.

Titulní čtyřdílný opus *Leucocyte* otvírá agresivní part *I. Ab initio*, v němž opět elektronika vyvolá dojem, že jsme na metalovém koncertě. Tato část však nabádá k přemítání, kdy už může dojít ke konfliktu mezi záměrem a smyslem, mezi hledáním a technicistním hračkářstvím. Následuje minuta cageovského ticha před částí *III. Ad mortem*. Buněčné částice leukocyty neboli bílé krvinky mají značnou tvarovou, pohybovou a funkční rozmanitost, kterou užívají k obraně našich organismů. Svenssonova tvorba se snaží o funkční syntézu akustického jazzu s elektronickými zvuky, vytváří obranu před zvukovým stereotypem jak jedné, tak druhé strany dnešní hudby. Zajímavé na tom je, že po stránce ryze hudební používá jednoduché melodie, pocitovost romantiků a impresionistů, vše v rámci tonální hudby. Úvod poslední části *IV. Ad infinitum* má dokonce charakter až hymnický. Veškerou hudbu k pozornému poslechu i k přemýšlení stvořili klavírista Esbjörn Svensson, kontrabasista Dan Berglund a bubeník Magnus Öström. Elektronické zvuky si souběžně s hrou na vlastní nástroje obstarávají sami, Svensson občas také

použije transistorové rádio a místy se využije Öströmov hlas. Album bylo nahráno studiově v Sydney a zvukově upraveno doma ve Švédsku.

Vladimír Kouřil

The New Blockaders / Das syntetische Mischgewebe:
The Monosyllabic Bicycles Tri-Coloured Quadruples
Equation (www.chronoglide.com/equation)

Britští nihilisté The New Blockaders jsou typickými představiteli první generace industriální hudby. Podobně jako SPK či Throbbing Gristle svou tvorbu postavili na hlubokých ideologicko-filosofických základech, odvolávající se na Russolovu futuristickou hudbu hluků, Nietzscheho filosofii ozbrojenou kladivem i na Debussyho impresionismus. Své nahrávky doprovázejí četnými letáky a manifesty a tu a tam stále vystupují, naposledy před dvěma lety na festivalu All Tomorrow's Parties. Jejich anti-hudba je suchým, záměrně neestetickým rachocením „proti všem“.

Guido Huebner, duše francouzských, přibližně stejně dlouho sloužících Das syntetische Mischgewebe, proslul zvukovými manipulacemi s hračkami a nehudebními nástroji i coby neúnavný vydavatel stovek kazet obdobně zaměřené hudby. Jeho dílo by asi bylo lze nejlépe přirovnat k hudbě přednedávnem se rozpadnuvších švýcarských VoiceCrack.

Společné album obou projektů vyšlo coby LP deska s přiloženým singlem. Aby to posluchač neměl jednoduché, velká deska obsahuje strany A a D, béčko a céčko jsou na malé. Prvně jmenované dvacetiminutovky jsou výsledkem Huebnerovy manipulace s materiálem dodaným Brity, na singlu k nim přidává i vlastní zvuky.

Hodina poslechu se nese ve znamení ruchů a šoupání. Jako by někdo v místnosti zcela bez ozvěny přemísťoval různě těžké předměty, které mu tu a tam upadnou. Vžijeme-li se do děje, získáme dojem, že jsme jediným nehybným středem vesmírného špeditérství. Středem ne nedotknutelným – občas nějaký ten objekt zasvíští opravdu blízko.

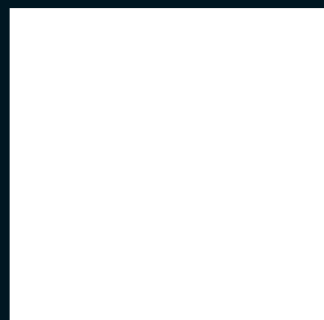
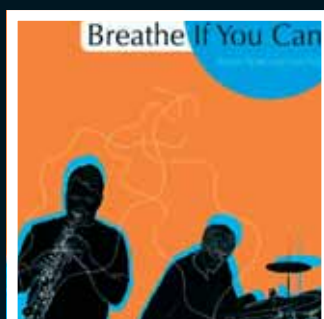
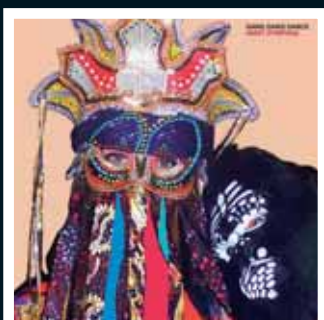
A kde je hudba? Tahle otázka je součástí hry The New Blockaders odjakživa; a nové album není výjimkou.

Petr Ferenc

Till The Old World's Blown Up And A New One Is Created
Mosz (www.mosz.org)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dokud je starý svět v troskách a nový ještě nestvořený: tenhle post- a pre- název dali svému projektu Martin Brandlmayr, Werner Dafeldecker a Christian Fennesz. Někdo by z toho udělal marketingovou bombu a pravil, že po FennO'Bergu je tu další silné a jedinečné trio laptopového věku. Místo toho rakouský label kytaristy (a blízkého kolegy všech zúčastněných) Martina Siewerta vydává dvojkompakt skromně, s bílošedou, poněkud nanicovatou obálkou. Co to, snad sami muzikanti cítili, že tentokrát je improvizace a zk-usmá spolupráce nezavedla k ničemu extra?

Album vznikalo přes čtyři roky, což ale není odrazem nějakého dlouhotrvajícího trápení: byl to klikatý proces. Na začátku, v březnu 2005, nahráli hudebníci společně improvizace u vídeňského zvukaře Christopa Amanna, dvorního technika téhle vlny a scény (kdy už s ním někdo udělá velký rozhovor?). Každý ze tří pak sestříhal a smíchoval z materiálu vlastní krátký track. Dál už pracoval Brandlmayr sám. Tři nahrávky byly rozdělené na množství fragmentů, které se staly jádrem delšího, půlhodinového tvaru. Siewert kompozičně, aranžérsky i skrze mix tkal „buněčným dělením“ jakousi velkou konstelací. Trvalo mu to čtyři roky, což samo o sobě není záruka ničeho, ale jakási zralost a klid tu skutečně je znát. Až v pozdější fázi práce prý pustil bubeník a elektronik do skladby větší podíl ticha: tím pádem tu výrazný podíl tvoří oddělené krátké úseky, jakési kaligramy, zvuková gesta.



Ve skladbě, jejíž ráz určilo procesování zvuku a postprodukce, znějí Fenneszovy struny i smyčec na Dafeldeckerovu kontrabas, vibrafon, ale i šumy, mikrozvuky, glitche, smyčky. Plyne to volně, mnohdy pouští Siewert ke slovu méně než všechny tři prameny najednou, přehlednost sál vyvažuje celkovou členitost. S hudbou generace Max/MSP se neobává zacházet emotivně, zná však míru. Noise a přesycenost tu mají menší podíl, i když tu a tam dominuje kovový zvuk metliček a činelů.

Na druhém disku lze slyšet původní trojici nahrávek, které Siewert dtil a proměňoval. Dafeldecker mixoval nejnoisověji, u Fennesze je znát scelení všech nástrojů, jak je prohnal softwarem. Vedle komplexnosti a rovnováhy „hlavní“ dlouhé skladby je tahle trojice jen zajímavým bonusem. Deska s nezapamatovatelným názvem (a možná příliš malým labelem na svůj potenciál) se vydala. Navíc se pohybuje na hranici nekompromisní poetiky Fennesze a spol. a běžnější posluchačské zkušenosti: tohle se dá zdárně použít lidem bez zkušenosti s Radian či Polwechsel jako ukázka, co dělají cenění lidé ze scény, o které se píše v HIS Voice.

Pavel Klusák

Gang Gang Dance: Saint Dymphna

The Social Registry (www.thesocialregistry.com) / Warp (www.warp.co.uk)

Improv-rockový kolektiv Gang Gang Dance dobře reprezentuje filosofickou konstelaci na současné brooklynské scéně. Po vzoru post-punku a no wave nasává excentrické kvarteto do své hudby vše, co mu přijde pod ruku: od Briana Ena, punku, free jazzu, afrobeatu až k Timbalandovým polyrytmům. V tvorbě Gang Gang Dance jsou na prvním místě perkuse, což je odlišuje od jejich hlučných kolegů jako jsou třeba Black Dice. Šamanské rytmy drží psychedelické výlety pohromadě a výsledek jejich čtvrté desky *Saint Dymphna* je čitelnější a na první poslech zábavnější. Nové album nazvané po patronce outsiderů a psychicky narušených je o něco více zadumanější než jejich průlomové album *God's Money*, ale i na novince kapela lavíruje mezi záblesky geniality a průměrností přeceněných nápadů. Na jedné straně stojí úvodní *Bebe* nebo psychedelický jam *Vacuum*, na straně druhé většina skladeb z druhé poloviny desky, kde na sebe pozornost strhává hlavně výstřední zpěvačka Liz Bougatsos. Vrcholem desky je dle mého soudu skladba *Princes*. Samozvaní zvuková dobrodružství jako jsou Gang Gang Dance musí neustále řešit klíčovou otázku „Kam se vydat dál?“ a tentokrát je to dovedlo až ke spolupráci s londýnským grime rapperem Tinchy Stryderem. Ten do prazvláštní zvukové koláže rapuje o penězích a svém londýnském domově, dokud jeho hlas Gang Gang Dance nezdeformují a neudělají z něj basovou linku. Pokud by současná brooklynská scéna potřebovala nějaký důkaz o tom, že není pouhým revivalem konce sedmdesátých let, tady ho má.

Karel Veselý

Heath Watts / Dan Pell: Breathe If You Can

Leo Records (www.leorecords.com)

Přestože se oba umělci, tvořící stabilní improvizační sestavu Grass Hair Duo, na svém webu na mspace.com vyznávají z respektu k freejazzovým velkánům, jako jsou Evan Parker, John Coltrane nebo Steve Lacy, případně k Muddy Watersovi a B.B. Kingovi a třeba i ke klasickému rocku sedmdesátých let, pro jejich studiové album by takovéto zaškatulkování bylo velice svazující. Výhradní sopránosaxofonista Heath Watts inspirován výtvarnými výboji Vasilije Kandinského používá pro označení své improvizační koncepce zkratku NODOT (Non-Objective Dynamically Ordered Tones). Původně norský bubeník Haon Gregor, jenž se po přestěhování do Philadelphie z úcty ke svému učiteli Davu Pellovi přejmenoval na Dana Pella, tvoří Wattsovi i v této koncepci rovnocenného partnera. První věcí, která musí fascinovat každého posluchače této nahrávky, je neuvěřitelně intenzivní hráčské nasazení obou aktérů. Nespočívá ani tak v množství závratně rych-

lých saxofonových běhů ani ve zběsilých bubenických kreacích, přestože i takové momenty na desce najdeme. Ohromující je především energie, kterou oba hudebníci vkládají do každého tónu či úderu. Dalo by se říci, že bicí a sopránosaxofon jsou nástroje, které si při duetu nekonkurují, že by mohly hrát cokoliv a výsledek odpovídající kvalitě každého jednotlivce dá dohromady nějaký ten „freejazzový“ výsledek. Watts a Pell ale nepatří k těmto čarodějům druhé kategorie. Vědí, že v improvizační hudbě v takovémto obsazení je nejdůležitější vzájemné sladění, komunikace a souhra. Po opatrném začátku úvodní *Letters*, kdy oba jakoby zkontrolují, zda jsou připraveni jeden na druhého, zní celá deska, jako kdyby ji zahrála jedna bytost o mnoha končetinách, obsluhující všechny instrumenty a mající zároveň jasnou představu o vývoji každého kusu.

Konkrétnějších stylových prvků najdeme na albu naprosté minimum, maximálně Watts občas zavzpomíná na freejazzová šedesátá léta nebo zabrousí do orientální melodiky, Pell zase občas sklouzne k rockovějšímu pojetí hry. Pro jeho bubnování je celkově typická možná i nedůvěra k experimentům, své sdělení se Pell rozhodl především „vybouchat“ paličkami do bubnů; a je třeba říci, že přesto jde o neustálý gejzír překvapivých nápadů. Watts se se svým sopránosaxofonem pohybuje v širším zvukovém spektru, ale stejně jsou dominantní konkrétní melodické fráze kombinující volnou modalitu s atonalitou. Přes tyto standardní výrazové prostředky však duo dospělo k vlastnímu výrazu.

Stále více vydavatelů, zvukařů i hudebníků dnes pokládá za nejdůležitější dokonalé zvukové zpracování nahrávek, Leo Feigin k nim ale nepatří. Na produktech jeho vydavatelství je poznat, že primární jsou pro něj často jiné hudební hodnoty. V případě *Breathe If You Can* však stojí za to vyzdvihnout i celkový sound desky. Nástroje sice znějí naprosto syrově a v rámci zachování autenticity se zřejmě nijak neupravovaly, po závěrečném kvalitním masteringu ale dostala nahrávka i příjemnou hloubku a zvukově kompaktní charakter.

Můžeme předpokládat, že se od těchto mladých instrumentalistů dočkáme ještě mnoha příjemných překvapení.

Jan Faix

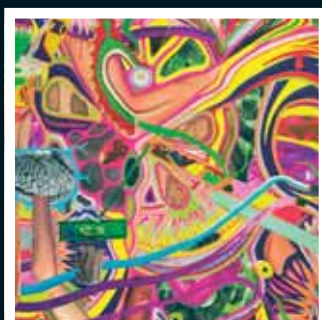
Wayne Horvitz: Joe Hill

16 Actions for Orchestra, Voices, and Soloist

New World Records (www.newworldrecords.org)

Osobnost a osud Joea Hilla, amerického dělníka švédského původu, odboráře, člena Industrial Workers of the World (IWW) a v neposlední řadě též autora řady protestních songů, který byl v roce 1915 po kontroverzním soudu popraven kvůli údajné vině na vraždě, zaujaly mnohé umělce. Bobu Dylanovi posloužily jako jeden z inspiračních zdrojů ke složení písně *I Dreamed I Saw St. Augustine*, své písně věnovali Hillovi Ralph Chaplin, Phil Ochs, Frank Tovey, Fred Alpi, Chumbawamba, režisér Bo Widerberg natočil podle monografie Gibbse M. Smithe film *Joe Hill*, americký dramatik Barrie Stavis napsal hru *The Man Who Never Died* atd. K této plejádě se přiřadil v roce 2004 i skladatel a klavírista Wayne Horvitz (*1955), který spolu s libretistou Paulem Magidem, vůdčí postavou herecké skupiny The Flying Karamazov Brothers, vytvořil Hillovi hudebně-dramatickou poctu oscilující na pomezí opery, vkusného muzikálu či jakéhosi prokomponovaného písňového cyklu.

Horvitz se od sedmdesátých let pohybuje na jazzové scéně, ve své hudbě však absorbuje nejen prvky jazzu, ale i rocku, lidové či vážné hudby, což se projevuje též v „hillovských“ *Šestnácti akcích*. Výchozím materiálem mu zde při dramatizaci příběhu posloužily písně samotného Hilla (*The Rebel Girl*, *There Is Power In The Union*), *Spike Driver's Blues* Mississippi Johna Hurta, tradiční *The Lumberjack's Prayer*, staroanglický pláč *Chairs To Mend* aj., které jsou propojeny orchestrálními pasážemi, recitativy případně mluveným slovem. Vše je vystavěno poměrně jednoduše, ale zcela účelně, což je vlastnost, která se týká i citlivé orchestrace a lehkosti dýchajících aranžmá písní.



Podařenému dílu se na recenzovaném nosiči dostalo i skvělého provedení, je muž vévodí Danny Barnes coby Joe Hill, nijak ale nezaostávají ani Robin Holcomb (ženské role) a Rinde Eckert (vypravěč), totéž platí o orchestru Northwest Sinfonia vedeném Christianem Knappem; celkový zvukový obraz podtrhují nevtravé kytarové partie kytaristy Billa Frisella.

Vítězslav Mikeš

Maybe Monday: Unsquare

Intakt (www.intaktrec.ch)

Formace Maybe Monday vznikla před deseti lety v obsazení Fred Frith (elektrická kytara), Miya Masaoka (koto a elektronika) a Larry Ochs (saxofony), o rok později vydala svůj debut *Saturn's Finger*. Na počátku nového tisíciletí se přihlásila s albem *Digital Wildlife*, které rozhodně nezaostalo za prvotinou. V roce 2006 dostala Masaoka od Johna Zorna post kurátorky koncertů v klubu The Stone v New Yorku a ihned přizvala své souputníky z Maybe Monday na speciální vystoupení s hosty. Těmi se stali bubeník a zpěvák Gerry Hemingway, houslistka Carla Kihlstedt, elektronika Ikue Mori a harfenistka Zeena Parkins. Sestřih z jejich živých produkcí ještě čeká na své vydání (zřejmě se tak stane někdy příští rok), septeto si však odskočilo několikrát do studia, čehož výsledkem je album *Unsquare*. Je poměrně komplikované a při prvním poslechu se mu těžko přichází na kloub. Od úvodní skladby *G* se zde razantně rock symbioticky mísí s elektronikou a překvapení střídá překvapení, k nimž patří i občasné Hemingwayovy výkřiky nebo zájímavá zvuková kombinace koto a elektrické harfy. Vrcholem cele improvizovaného alba je pak poslední sedmnáctiminutové číslo se signifikantním názvem *Unturned* a s nervydrásajícím úvodem. Je to moloch, který se řítí kupředu a proráží všechny bariéry, neutuchající smrt, která však najde své zvolnění a otočí se ve vířivých obrazech až k tichým záchvěvům, aby se opět vrátila k chaotickým pasážím. Jednotlivé skladby na desce mají ostatně vždy svůj babylonský příběh, v němž dochází ke „zmatení jazyků“ a jehož následný vývoj je naprosto nepředvídatelný. Přesto právě tento aspekt vytváří zcela současný paradigma a podtrhuje tvůrčí potenciál celého díla.

Petr Slabý

Black To Comm: Fractal Hair Geometry

Dekorder (www.dekorder.com)

Hamburskému Marcu Richterovi, duši projektu Black To Comm i vydavatelství Dekorder, jsem věnoval článek v HV 2/08. Jeho dlouhohrající novinka navazuje tam, kde jsem ve zmíněném textu skončil: kráčeje po předvídatelné cestě, postoupila zase o notný kus vpřed.

Richter začínal s noisem, na mistrovském CD *Rückwärts / Backwards* spřádal zvukové krajiny malby ze samplů posbíraných na nejrůznějších vinylových deskách, z terénních nahrávek a cinkání „kuchyňského gamelanu“. Následující dvojalbum *Wir können leider nichts mehr zu tun* vrstvil zvuk nejrůznějších obskurních kláves do mohutných drones, jejichž teplé barvy sice byly bezchybné, křehká duše předchozích pokusů se ale vytratila. Novinka nabízí kompromis: zahušťovací prodlevy jsou zčeřeny trylky a nepravidelnostmi, vrací se písňové stopáže; skladby mají v průměru šest minut a evokují hukot meluzíny, bzucení hmyzu i štěbetání elektronického ptactva, vše na olejovité hladině analogových syntezátorů. Živý dojem dodávají občasné housle a trubka, v jediné skladbě dokonce monotónně ubíjející buben. Sám Richter hraje na varhany Farfisa, sampler Casio a moduluje svůj hlas. Kdyby Al Margolis (If, Bwana - viz. str. 55) zabrnkal na popovější strunu, mohl by znít podobně.

I v případě *Fractal Hair Geometry* platí, že Marc Richter má vzácný talent pracovat s poměrně nekompromisními zvukovými prostředky a vytvářet přitom veskrze příjemnou hudbu.

Petr Ferenc

Huntsville: Eco, Arches & Eras

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

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

Norské trio udělalo se svým debutem *For The Middle Class* (Rune Grammofon, 2006) výrazný úrok z – i tak dost dobrodružné – scény nové improvizace. Kytarista Ivar Grydeland, hráč na bicí a perkuse Ingar Zach a kontrabasista Tony Kluften totiž opustili čistou abstrakci zvuku a jakoby zacouvali do konceptu s rytmem a tonálním hraním. Jak jsme slyšeli a viděli i v pražském NoD v rámci koncertního cyklu Impro, věrným souputníkem je jim indická mašina na rytmy; kytara a banjo často působí dojmem volného rozpouštění prvků z faheyovského country nebo rág.

První repertoár byl výtečně vybalancovaný: nikoli odchod avantgardistů za jistějším chlebem, ale kolébání na hranici abstrakce. Nové dvojalbum ohlašuje další vývoj a hosty. U prvního z alb se rovnováha jasně přesunula k rytmu a melodii, čímž bohužel kouzlo těžce pominulo. Indický automat, emulující v rychlé smyčce zvuk bubínků tabla, zní příliš často stejně. V jedné skladbě hostuje zpěvačka Sidsel Endresen: o dvě generace starší a pořád výrazná souputnice progresivních Norů (N. P. Molvaer či Bugge Wesseltoft s ní hrají od mládí). Bohužel tu má poměrně všední part. Paradoxně je vokálně méně výrazný, než když třeba nedávno přispěla coververzí *Sign O' The Times* na velkou norskou poctu Princovi – nemluvě o sólovce *One*, kterou jí vydali Grydeland a Zach na svém labelu Sofa.

Jediná téměř hodinová plocha na druhém disku je o mnoho volnější, dobrodružnější a skutečně nabízí to, co od Huntsville chceme: pohyb na hranici tonálního a zvukového proudu, navrch jiný než na debutu. V záznamu z koncertu na Kongsberg Jazz Festivalu s triem hrají Nels Cline a Glenn Kotche. Je to logická volba: kytarista i bubeník mají svou historii v progresivní tvorbě, zároveň jsou oba členy písňové kapely Wilco. Můžou tedy sdílet zapojování rytmu a improvizací elementů z akustické hudby, jazzu či rocku do velké abstraktní struktury. Proud hudby je proměnlivý, nezahlcený, pět hráčů zřetelně hledá další a další způsoby, jak momentální zvuk „překódovat“ svým zásahem. Pikování banja současně s industriálním hřmotem slyšíme jen vzácně; podobně tu koexistuje kytarová vazba a tabla či extaticky rychlý puls s keithroweovskou prodlevou.

Rune Grammofon se v letošní sezóně hodně soustředí na jazzrockovou poetiku sedmdesátých let: viz alba kapel Shining, Box a Elephant9. Label jako by si tak trochu dával oddech, než (doufejme) naváže na silné momenty, jimiž otevíral poetiku nové a neodvozené (Supersilent, Alog, Susanna). I Clineovo sólování sem vnáší trochu staršího freejazz/progrock feelingu, ale vcelku se mu daří být s Huntsville „mezi světy“. Je zajímavé, jak může podobný zvuk sloužit různým věcem: první disk by možná neodmítl publikum Mika Oldfielda, druhý příznivci Otoma Yoshihida a labelu Fonal.

Pavel Klusák

Ovro: Revisited

Metaorganism: I: Baphomet

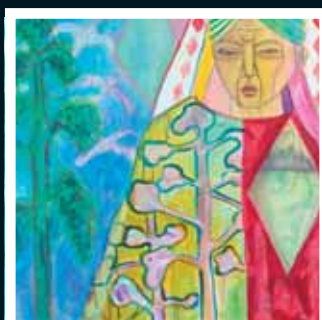
Niko Skorpio: Half Born In Half Light

Some Place Else (www.someplaceelse.net)

No Xivic: Yksityisyys

Onyxia (www.onyxia.org)

Zimní výlet do Moskvy zprostředkovaný dark ambientní umělkyní, to je nejnovější dlouhohrající deska Finky, která si říká Ovro. Její ruské turné proběhlo počátkem roku 2006 a Ovro během něj posbírala mnoho zajímavého terénního materiálu, který následně smíchala s náladami ze svého rodného Turku. Plíživá všeobjímající zima, industriální hluk, dark ambientní mrznoucí komnaty, ale také úskoky do klidnějšího prostředí kavárny (*Qahna*) nebo koncertního sálu s altajských sborem hrdelních zpěváků (*Ukok*) – to jsou syrové zvukové procházky temnou Moskvou v podání Ovry.



Finský hlučový extremista Niko Scorpio se „převlékl“ již sedmkrát, tentokrát se představuje coby Metaorganism. Šest delších kompozic recenzovaného alba vzpomíná na časy, kdy industriálu vládly hrubé hlučové črty vzniklé na primitivnější aparatuře. Deska přináší konzistentní dark ambient, atmosféricky vyklenutý, zbavený divočin japonských kolegů, přesto nepostrádající „rezavou patinu“ starých LP Lustmorda či ruského obdivovatele analogových mašiniek Cisfinitum. Metaorganism evidentně čerpá především z hlučových improvizací, a právě spontánnost, která z nahrávky sálá, dělá z jinak obsahově standardního CD posluchačsky silnější zážitek.

Scorpiova další letošní deska, *Half Born In Half Light*, je podepsána jeho občanským jménem a spolu s dalšími třemi příspěvky, jejichž vydání se letos ještě chystá, zachycují Scorpiovu vnitřní proměnu, která souvisí s jeho přesídlením z Turku na venkov a vizí většího soustředění se na tvorbu. Sedm skladeb se nese v duchu industriálně laděného ambientu s implantovanými tribal rytmy, deklamací od kovářské pece či vpády elektrické kytary. Ze závěru alba však už sálá atmosféra domácího krbu.

Nejčerstvější sólové album dalšího Fina, Henkky Kyllöna, jehož projekt No Xivic figuruje na hudební scéně již více jak 10 let, se nazývá *Yksityisyys*. Nálady této desky připomenou Voice Of Eye či industriální legendu Illusion Of Safety. Velkou Henkkovu devízou je mnohvrstevnatost kompozic, podmanivá variabilita nálad a suverénní lehkost, s kterou je celé sedmdesátiminutové dílo podáno.

Pavel Zelinka

Steve MacLean: Frog Bug Guitar Computer

ReR Megacorp (www.remegacorp.com)

Nová nahrávka Steva MacLeana, univerzálního hudebníka a profesora na bostonské Berklee College Of Music, obsahuje přesně to, co je obsaženo již v názvu i zobrazeno na obalu. Materiál pro něj posbíral v loňském roce především během svých cest po obou pobřežích USA. Album tedy otevře tajemná atmosféra terénních nahrávek sborů žab a hmyzu, do kterého zpočátku jen občas zazní pár tónů akustické kytary. Teprve v následující kompozici *Reflections* se MacLean začne výrazněji projevoval i se svým instrumentem, v němž pak připomíná například některé polohy Ralpa Townera.

Představu o tom, že se tato poměrně krátká deska (38:16) bude pohybovat cele v přirozeně ambientním a improvizacním duchu, mi ale narušila hned další skladba *Bug Time*, ve které se z ničeho nic ozvou podivné rytmy samplovaných bicích a baskytary. V bookletu sám autor vysvětluje, že samotné terénní nahrávky a původní čisté kytarové party použil i jako metrické základy pro doplnění zmíněných nástrojů a navíc ještě některých syntetizátorových zvuků. Vychází tedy sice z přirozenosti natočených materiálů, ale na mne to stejně zapůsobilo poněkud nepatřičně až rušivě. V dalším kousku je též přístup rozvíjen ještě důsledněji a posluchač si nejspíš zvykne.

Následující tři tracky navazují zase více na náladu z počátku CD, každý ale přináší nějaký nový prvek. Za nejzdařilejší a téměř „singlový hit“ alba bych označil kompozici *Communications*, v níž je zvuk lehce orientálních kytarových frází a žabího orchestru krásně propojen nenápadnými syntetickými plochami.

MacLean upozorňuje, že v předposlední skladbě *The Food Chain* porušil všechna v průvodním textu vyjmenovaná a jinak přísně dodržovaná pravidla pro práci s materiálem. Výsledný komický žabí funky groove podporovaný bicími, ve kterém má sólovou pozici kytara stylově se podobající například Johnu McLaughlinovi v projektu Shakti, ale rozhodně překvapí. Závěrečná *The Long Road Home* se potom vrací opět ke klidné meditaci.

K desce s obalem podobným ilustrované dětské encyklopedii jsem sice od začátku přistupoval poněkud skepticky, nakonec však musím uznat, že toto dílo prokazuje mnoho z hráčských, skladatelských i zvukařských schopností Steva MacLeana rozhodně stojí za poslech.

Jan Faix

Pit Er Pat: High Time

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Hodně perkusivní začátek plný zvonečků a podobných cinkláků, v hlubších polohách příjemně usazený hlas a to vše vedeno kytarovou melodickou linkou. Přičtete-li si k tomu, že jde již o páté album postrockového tria Pit Er Pat, které chicagské vydavatelství vydává (celkově dokonce o šesté), je to dost na to, abyste zpozorněli. A ten, kdo má rád experimentování s melodiemi, písničkami, rytmikou a rád objevuje zákoutí zdánlivě jednoduché desky, bude nadšen. Fay Davis-Jeffers, Rob Duran a Butchy Fuego na aktuálním albu oproti předcházejícím počínům podstatně rozšiřují svou paletu nástrojů. Kromě vokálů, kytary, basy, bicích a elektroniky uslyšíme amplifikovanou kalimbu a tradiční barmské chrámové gongy, africké zvony agogo, indický bubínek anandolohori, kravský zvonec timbale, různá chřestítka a mnoho dalších. A aby toho nebylo málo, trio si ještě přizvalo do svého studia dechovou sekci, takže v některých skladbách zazní i lesní roh, trombón a flétna. Jestliže je počátek alba spíše zvonivý a – řekněme – jemnější, v jeho třetině se nálada vzhledem k plíživému se funky nenápadně promění v energičtější skladbu. (Možná by se devítipísňová deska dala rozdělit na třetiny evokující jaro, léto a podzim.) To, co rytmicky naznačí trio v „letní“ *Copper Pennies* (plné jakýchsi karnevalových, chvílemi až strašidelných, zvuků), dosahuje svého vrcholu v následující nejsyrovější skladbě desky, *Cairo Shuffle*. Tou se uzavře další část a v závěrečné třetině alba nás stesk po horkém létu přenáší do slunných krajů, takže v *Creation Stepper* si člověk snadno představí poskakující muže i ženy do rytmu konžských bubnů, bong, rumbakoulí a dalších perkusivních nástrojů, které si běžně spojujeme s hudbou přírodních národů. K dokonalé iluzi přispívají i sborové vokály použité v závěru skladby. V předposlední skladbě pokračuje jednoduchý rytmus, který nás tentokrát přenáší na havajské pláže, aby v závěrečné *Good Morning Song* došlo zásluhou množství zvonečků na návrat k úvodní atmosféře. Náladu desky se mění obdobně jak barvy listů v těchto dnech, a možná i proto je *High Time* více než povzbuzujícím albem do podzimních, mlhou zahalených rán.

Petr Vrba

Slowcream: Live Long And Prosper

Taub: *Bedtime Stories*

Nonine (www.nonine.com)

Jednočlenný projekt hudebníka, výtvarníka a filmaře Me Raabensteina nazvaný Slowcream se na svém debutu *Live Long And Prosper* pohybuje na poli elektroakustického minimalismu. V jedenácti skladbách s oblibou užívá samplované i komponované orchestrální pasáže a sází na emocionalitu. Především ve druhé, klidnější polovině desky připomíná podobně zaměřené trio Contrastate či temnějšího Australana Shinjuku Thief, kterým šlo uvnitř sofistikovaného experimentování i o svezepě emocionální výstup. Hodina hudby Slowcream je introvertním nekaširovaným soundtrackem přítomnosti zbavené extrémních poloh a událostí, sofistikovaným dobrodružstvím se smutným vyzněním.

Me Raabenstein je spjatý i s projektem Taub, na němž spolupracuje s Davidem Hillarym. Na jejich albu *Bedtime Stories* se odráží multidisciplinární citění obou umělců, i tuto hudbu bych označil za soundtrack, ale bez filmu. Vyplatí se ji poslouchat, když v noci nemůžete usnout, převalujete se na posteli a sledujete stínové divadlo pouličních lamp na stropě. Elektronický základ, který nezapře poučenost laptopovou vlnou, je doplněn o sošné melodické linie a občasné vpády world music. Taub se v podstatě neodklání od směřování Slowcream, má však větší cit pro tiché okamžiky, decentní nálady, jimiž se dotýká ambientu.

Pavel Zelinka



Lawrence English: Kiri No Oto
Touch (www.touchmusic.org.uk)

Vůdčí postava australského avant-ambientu, elektronické hudby a sound artu vstoupila do pečlivě budovaného katalogu londýnského vydavatelství Touch. (Jako by se po období se „svými hvězdami“ Touch rozhlížel po nové krvi: chystá nahrávky s cellistkou Hildur Hildsdóttir, autorkou terénních nahrávek Janou Witterden, obrací se sem nově slavní – Jim O'Rourke a prý chystaný Jon Hassell –, jako AER tu debutoval producent a grafik Jon Wozencroft.) Název v japonštině znamená „zvuky mlhy“: rozostřenost a jemně pulsní tetelelní jsou skutečně klíčové pro dronové plochy, kde v elektronickém zvuku proznívají field recordings. Názvy *Organs Lost At Sea* nebo *White Spray* dobře popisují atmosféru. Styl statické hudby je jen segmentem toho, co tvoří kvalitu příznačnou pro Touch. Projekt podpořily dva australské granty, to nechávám bez komentáře. Tohle ambientní tajemno, které se tváří jako předmět nezbytně interpretovatelný jako art, je pěkně nafouklá bublina. Ať si ji nechají v Austrálii. **PK**

John Zorn: Filmworks XX: Sholem Aleichem
Tzadik (www.tzadik.com)

Jubilejní dvacátý disk série *Filmworks* přináší hudbu napsanou a natočenou pro dokument o židovském spisovateli Sholem Aleichemovi. Kvinteto tvořené akordeonistou Robem Burgerem, harfistkou Carol Emmanuel a členy Masada String Tria bravurně interpretuje Zornovy kompozice. Celkové provedení je bezchybné a z prvotřídních hudebníků navíc vyniká virtuózní houslista Mark Feldman. Album rozhodně stojí za poslech. Věrným fanouškům Johna Zorna, kteří jsou zvyklí na jeho obdivuhodnou vydavatelskou aktivitu, se však už pomalu může začít zdát, že těch alb s „masadovským“ soundem začíná být poněkud mnoho. Velice podobné nahrávky najdeme například i v rámci cyklu *Book Of Angels*. Samo o sobě skvělé recenzované album už zřejmě „zornofily“ nevzruší. Ti budou dále čekat, až jejich mistr učiní nějaký další větší krok kupředu. **JF**

Robert Ashley: Concrete
Lovely Music (www.lovely.com)

Ve své nové opeře Robert Ashley zkoumá jazyk, způsob, jakým o sobě lidé vyprávějí, co o nich může jejich řeč prozradit. Monology, vlastně životní příběhy do-



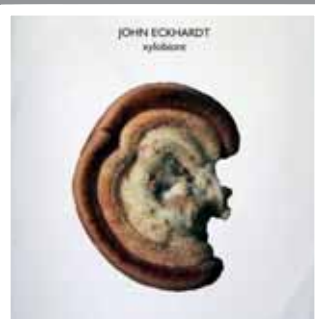
cela obyčejných lidí, se střídají s „diskuzemi“, v nichž se několik hlasů střetává ve fragmentovaných rozhovorech. Hlasy (Ashleyho stabilní spolupracovníci Sam Ashley, Thomas Buckner, Jacqueline Humbert, Joan La Barbara) spíše vyprávějí než zpívají, hudba především vytváří podklady z elektronických ploch. Doporučuje se poslouchat soustředěně, protože texty jsou v této opeře tím zajímavějším elementem. Ve scénické podobě může jít o zajímavé představení, na CD působí poněkud utlumově. **MK**

Maja S.K. Ratkje: River Mouth Echoes
Tzadik (www.tzadik.com)

Norská skladatelka, vokalistka a členka nejednoho noisového a improvizativního seskupení (například Spunk či Fe-mail) na profilovém CD v tzadikovské sérii současných autorů představuje šestici opusů vzniklých mezi lety 1997 a 2005. Obsazení se různí, všechny skladby prý ale jsou v příbuzenském vztahu se závěrečnou nejstarší *Sinus Seduction (Moods Two)* pro procesovaný zvuk tenorsaxofonu. Táhlé frekvence od tichých až po uširvoucí, přerušované nečekanými střihy a zašmodrcháními dlouhých tónových nití, jsou představeny v archaizujícím hávu čtyř viol da gamba (v nejdelší, dvacetiminutové titulní skladbě), v kombinaci elektroniky a altsaxofonu i, asi nejzajímavěji, v odlidštěném, ale dramatickém podání Osloské symfonie. Vymyká se lehce jazzem ovlivněná *External Extensions* pro akordeon, altsaxofon a kontrabas a jedovatě noisová vokální *Wintergarden*, která jako by vypadla z Majiných ječících a laptopově hlukových alb. **PF**

John Eckhardt: Xylobiont
Psi (www.emanemdisc.com/psi)

Eckhardtovo sólo na kontrabas skvěle představuje jeho osobitou hudební řeč, která vytváří dynamický systém, v němž je koncentrace zaměřena na několik „paralelních“ procesů: vstup zvuku do světa slyšitelné existence, jeho zaznamenání či pozorování a intuitivní reagování na dané situace. Přibližně takto o své „metodě“ mluví sám hudebník. Že to nápadně připomíná některé typy zenových meditací, je nábílední. Celé album představuje až hmatatelnou soustředěnost na „nic“, mířící někam k zenové prázdnotě a nechávající znít „tady a teď“. Ať už Eckhardt na kontrabas drnká, velmi pomalu po něm jezdí smyčcem nebo do něj tlučte jak na buben, vždy mám pocit, že tvůrcem zde není on, ale



sám nástroj, který svého hráče plně ovládá a vede. Slovo xylobiont označuje organismus žijící ve dřevě, ideální aluze na oživené dřevo, „organismus“, kterým je zde kontrabas. Je zde cítit jistá feldmanovská atmosféra, což je autorem přiznávaný velký vzor, též zkušenost s kompozicemi Giacinta Scelsiho, zatímco po jazzových kořenech, o kterých se Eckhardt také zmiňuje, jako by se slehla zem, snad s výjimkou skladby *TTzz*. Album vřele doporučuji. A připojuji doušku, že platí-li informace na Myspace.com, měl by se Eckhardt po letošním koncertování s Ostravskou bandou (i v Praze) účastnit příštího ročníku ostravských Nových dnů. **PV**

Runhild Gammelsaeter: Amplicon
Utech Records (www.utechrecords.com)

Norská vokalistka doom metalových kapel Thorra Hammer a Khlyst přichází s první sólovou deskou. Vznik inspirovalo její vědecké studium schopnosti DNA šroubovic zesilovat miniaturní změny nabyté v procesu evoluce a vytvářet tak nové životní formy. Skladby na *Amplicon* se rodily obdobným zesílením zvukových střepků, jež se vhodnou manipulací mění v sonické aurální útoky. Svoji roli na desce samozřejmě hraje i hlas Gammelsaeter, který střídá zpěv, recitaci a záhrobní chrapot. To je ale to jediné, co zavání metalovým klišé. Jinak jsou zpěvaččiny meditace nad životem a smrtí, prokládané laikovi děsivě znějícími odbornými termíny z oblasti molekulární chemie, mimořádně originální počinem. **KV**

Fuck Buttons: Colours Move
ATP Recordings
(www.atpfestival.com/atp-recordings)

Po nadmíru vřele přijaté prvotině *Street Horrrsing* vydává ATP/R dvojici z britského Bristolu dvanáctipalcový singl. Kromě dvou verzí *Colours Move* obsahuje i remix úvodní skladby z debutového alba, *Sweet Love for Planet Earth*. Remixu se ujal vysoce respektovaný DJ a producent Andrew Weatherall, který se „zviditelnil“ počátkem devadesátých let svými remixy kapel jako My Bloody Valentine, Primal Scream či New Order. Oproti původní verzi, která je na začátku dosti ambientní a která může snadno připomenout táhlé, až psychedelické plochy Roberta Frippa, se Weatherall neдрží pro Fuck Buttons tak typických drones, ale sleduje tep beatů, což se mu daří velmi dobře. Ostatně, Weatherall se nijak netají, že je velkým příznivcem Fuck Buttons. Soudě dle jeho remixu jim i rozumí. **PV**



Greg Davis & Sébastien Roux: Merveilles
Ahornfelder (www.ahornfelder.de)

Ze spolupráce francouzského hudebníka Sébastiena Rouxe, mj. člena francouzského IRCA-Mu, a Američana Grega Davise, který si libuje v atmosférickém kytarovém ambientu, před časem vzešla deska *Paquet Surprise*. Na základě jejího úspěchu oba hudebníci vyrazili na světové turné, jehož střípky konzervuje letošní novinka *Merveilles*. Krátký hlukový úvod a čtyři více než desetiminutové skladby zachycují přepracované motivy debutu, pojmenované vždy podle města, kde se vše na živo odehrálo. Londýn je v podání této dvojice zahalen do kytarově elektrizující mlhy davisovského stříhu, zatímco San Francisco téká v mnohem živějším elektroakustickém duchu. Zbývající dvě kompozice (*Eugene, Aalst*) jsou posazeny mezi oba tyto póly. **PZ**

eRikm & akosh S.: Zufall
Ronda (www.ronda-label.com)

Francouzský turntablista eRikm s maďarským hráčem na dechové nástroje (saxofon, flétny, klarinet, tibetský roh a další) Akoshem Szelevényim tvoří podivný jazz. Dechové linky zcela odpovídají improvizovanému free, Erikova práce s gramofony a elektronikou albu dodává (ne)jistotu. Gramofony jsou využity jako rytmický nástroj obstarávající akcenty a přiznávky na místech, kde bychom je u jazzu čekali, tyto jsou ale harmonicky, melodicky a rytmicky všechny „mimo“ – výběr desky, která v nich zrovna zazní, je totiž patrně zcela náhodný. Vzniká podivný zvukový totem: defilé mnoha různobarevných tváří na společném kmeni. Umanutou znepokojivost jen občas zmírní praskání desky, delší frekvence či Akoshovy sporadické zvony. **PF**

Miloš Železnák: Rusnacké / Ruthenian
Hevhetia (www.hevhetia.sk)

Slovenský kytarista Miloš Železnák na své nové desce zkoumá inspirační potenciál rusínských lidových písní. Ve svých variacích se pohybuje po jazzové linii s občasným vychýlením k předponě „free“, jindy pracuje s vrstvením dlouhých zvukových ploch a atmosféry. Občas si vypomáhá nahrávkou lidových zpěváků (tedy pravděpodobně lidových, na desce není uvedeno, odkud hlasy pocházejí), hostuje klarinet a gajdy. Každá z výrazových poloh je zajímavá, navzájem se však trochu ruší a člověk si představuje, jaké by to bylo, kdyby celá deska byla v jednom duchu. **MK**



Build Buildings: Ceiling Lights From Street
Build Buildings (www.buildbuildings.com)

V New Yorku usazený elektronik Ben Tweel je puntičkář, alespoň co se jeho hudby týče. Jeho spojení atmosférického, na kytarových vazbách a tónech postaveného ambientu s mikroelektronickým mumrajem a click'n'cutovými rytmy nepřináší sice něco zásadně nového, přesto preciznost, s níž Tweel vstupuje do mnohokrát navštíveného teritoria, dělá z jeho novinky víc než jen událost samopalového elektro-indie podhoubí. Šest let průběžného střádání materiálu spolu s dobrou dramaturgií alba, které střídá do prostoru expandující ambient se sevřenými pulzujícími tracky, dalo vzniknout příjemnému překvapení. **PZ**

Sunken Foal: Fallen Arches
Planet Mu (www.planet-mu.com)
Distribuce: Maximum Underground
(www.maximum.cz)

Dubstep hledá měkkí formu pro uplatnění do sound-tracků? Label Planet Mu našel po Boxcutterovi dalšího svébytného producenta v Irsku. Sunken Foal je především jistý Duncan Murphy, kterému přátelé pomáhají s akustičtějším zvukem (klavír, strunné nástroje, tradiční housle, tu a tam hlas). Dubstepová atmosféra večírku po konci světa tu má víc laskavého šerosvitu, ale ambientní klid narušuje nestálé ladění, mručivé sbory jako by vyčítaly, že medvědi a divoké kočky byli v Irsku člověkem už úplně zlikvidováni. Vydavatel tvrdí, že Murphy zní poněkud jako irský Fennesz s mandolínou. Ne vždycky: platí to o brnkavé skladbě *Foathing*, která se zdá být nejvýraznější. *On Platinum Rays*, nejposlouchanější track na mspace autora, si poetiku rozladování jistí vokálním refrénem. Nalad a apartnost se tu kombinují do výsledku, který každého nestrhne. Ale story labelu Planet Mu, který žije se spojením staré rave generace a nového dubstepu, je v téhle době zajímavé sledovat i u slabších alb. **PK**

Nadja / Netherworld: Magma To Ice
Fario (www.feardrop.ne/fario)

Magma To Ice je společné album kanadských plus minus dronemetalistů Aidana Bakera (kytara, bicí) a Leah Buckareffové (baskytara) s jednočlenným ambientním projektem, jehož původce, který rovněž vede vydavatelství Glacial Movements, se skrývá v anonymitě a svou image buduje na skladech odvozených od severské ledové estetiky



norského projektu Biosphere. Právě Netherworld album zahajuje třemi kusy s názvy inspirovanými mrznutím a táním. Efekty protáhlé cinkání, terénní nahrávky, vídeňsky romantizující vzmach lehkých gest a nemalý dluh Brianu Enovi i Oöiphoi. Nadja útočí z naprosto opačné strany, prostřednictvím odlidštěných, vazbících drones s industriálním nádechem. Ve společné skladbě se oba projekty příliš nesejdou, kanadská dvacetiminutovka, která disk uzavírá, je monotónním noiseem jakoby vypadnuvším zcela odjinud. **PF**

Tenniscoats & Secai: Tenniscoats & Secai
Noble (www.noble-label.net)

Spojení dvou japonských dvojic a několika přátel přináší eponymní album *Tenniscoats & Secai*, vydané tokijskou značkou Noble osmého osmý nula osm a obsahující příjemný japonský „popíček“ (myšleno bez pejorativ). Procítěný, chvílemi až sladkobolný hlas Sayi, k tomu něco kytary, kláves, automatických bicích, trocha elektroniky a umně použitý saxofon Uena Takahashiho ve skladbách *Turn*, *Svenska* a především v *Yukino*. Poslední jmenovaná je, až na několikavteřinové pobrukování, jedinou instrumentální (a také nejdelší, osmiminutovou) skladbou, využívající i gamelanovou atmosféru, kde zvuk saxofonu je spíš „rozladěný“ a tím nečekaně nabourávající neproblematickou náladu alba. Jemné, delikátně promyšlené písničky jistě zabodují na hitparádách některých rádií. Nic proti tomu. Celková stopáž desky by však mohla být kratší. **PV**

Hurra Caine Landcrash: Unanswered Questions
Split Femur (www.splitfemurrecordings.com)

Nepříjemný vítr a husté mlhy jako by obklopovaly celou tvorbu Dana Hopkinse – experimentátora, který si nechá říkat HL, Landcrash nebo – jako na letošní novince – Hurra Caine Landcrash. Šest skladeb tentokrát brnká spíše na meditativní postrockovou strunu, kdy jednotlivé tóny jsou upravovány v reálném čase řadou filtrů a efektů, k tomu se přidává decentní zvukové pentlení přírodními materiály (kamení či skořápky). Hopkins neusiluje o modelování sošných melodií, snaží se spíš na šest různých způsobů navodit statické očekávání. **PZ**

PK – Pavel Klusák, **JF** – Jan Faix, **MK** – Matěj Kratochvíl, **PF** – Petr Ferenc, **PV** – Petr Vrba, **KV** – Karel Veselý, **PZ** – Pavel Zelinka

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: Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, 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., Štěrboboholská 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, Klášská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929 fax.: +420 475 205 929 straper@straper.cz, www.straper.cz

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

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

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

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

Fotografie: Kateřina Ratajová (s. 4), Karel Šuster (s. 22, 47), Caroline Mardok (s. 7), Hyou Vielz (s. 25), Yasuko Haas (s. 31-33), Frank Fahrner (s. 39), Zan Van Alderwegen (s. 40), Sheila Scott-Wilkinson (s. 39), Mike Dvorak (s. 51)

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**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **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**, Koblížná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnic-ká 12, Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice:** **Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** **Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

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

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

předplatné

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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