



Vážení a milí čtenáři,

Je třeba si to sebekriticky přiznat, náš časopis vzniká v Praze, a aniž by nás k tomu vedly nějaké zlé úmysly, perspektiva hlavního města ovlivňuje i naše vidění hudební scény. V tom ovšem nejsme sami; přesvědčení, že „kdo nehraje v Praze, jako by nebyl“, je poměrně rozšířené. Samozřejmě je tu Brno jako protiváha, co se však děje jinde, uniká často mnohým kulturním radarům. Severní Morava a Slezsko, podle mnohých kritérií ne právě nejsnadnější regiony k životu, jsou přitom místem, v němž leccos pozoruhodného bují, z centra mnohdy neviděno. Proto jsme se rozhodli posvětit si trochu na kus naší vlasti zhruba vymezený na jihu Olomoucí a Přerovem, na severu Ostravou a Opavou a jeho hudební scénou. Hranice této oblasti nejvýrazněji překročila pověst Ostravského centra nové hudby, ve spolupráci s nímž vám také nabízíme hned dvě CD s nahrávkami pořízenými na tamním festivalu. Opavský Bludný kámen si také vydobyl reputaci významného epicentra současného hudebního a výtvarného umění, nesetkal se ovšem s pochopením tamní radnice, a proto se stěhuje z města. V Olomouci respektive Přerově působí již dlouhá léta dva kolektivy rozvíjející nadmíru originálně dva různé přístupy k volné improvizaci: Free Jazz Trio Olomouc a Zabloudil.

Rozhovor s Chrisem Cutlerem, veteránem experimentálního rocku a osobitým hudebním myslitelem, nabízí mimo jiné pohled zvenku na českou scénu. A pohled zvenku v jiném smyslu přináší dvojice rozhovorů s filmaři Martinem Ježkem a Martinem Blažičkem, kteří zkoumají neotřelé přístupy k propojování zvukové a obrazové složky.

Příjemné čtení a dostatek jiných pohledů

Matěj Kratochvíl

	Glosář Matěj Kratochvíl	2
 a k t u á r n ě	Kino na hranici Petr Vrba	4
	Xela Karel Veselý	5
	Merzbow Karel Veselý	6
	Donaufestival Karel Veselý	7
 t ě m e	Ostravský genius loci Jiří Macháček	8
	Opavský Bludný kámen Petr Ferenc	10
	Free jazz trio Olomouc Vladimír Kouřil	12
	Zabloudil Petr Ferenc	16
 s o u č a s n á k o m p o z i c e	Ostravské centrum nové hudby Matěj Kratochvíl	20
	Peter Eötvös Miroslav Pudlák	22
	Ernstalbrecht Stiebler Jaroslav Šťastný	26
	Christine Sehnaoui Petr Vrba	28
	Chris Cutler Darrell Jonsson	30
	Žabí hlen Petr Ferenc	34
	Skaters Ondřej Klimeš	36
	Matthias Bossi Petr Vrba	38
	Liudas Mockunas Vítězslav Mikeš	40
	Martin Ježek a Martin Blažiček Lukáš Jiříčka	42
	Robert Wyatt Karel Veselý	48
	Recenze	51



editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl

Irmin Schmidt

Million Dollar Hotel. Mezi účinkujícími by se měl objevit i zmíněný Lou Reed. Někdejší rockový experimentátor nezapře, že má za sebou studia kompozice (mimo jiné právě u Karlheinz Stockhausena), před vznikem skupiny Can působil jako dirigent, a vedle elektronické hudby je autorem opery nebo hudby k baletu.

Argentinská zpěvačka a někdejší latinsko-americká televizní hvězda **Juana Molina** je na turné po Spojených státech ke své aktuální desce *Una Día*. Tentokrát nespolehá na vlastní hlas, kytaru a elektronické pomocníky, ale přibrala k sobě další hudebníky. Doprovází ji mimo jiné **Lukas Ligeti**, skladatel a perkusista kombinující elektroniku, současné kompoziční postupy a africké rytmy, ten hraje mimo jiné na nástroj Marimba Lumina, vynález Dona Buchly. Projekt Wordless Music, v jehož rámci se oba setkají, se snaží propojovat světy nezávislé a elektronické hudby s hudbou vážnou. V dalších koncertech se tak potkají písničkáři The Mountain Goats a komorní skladby romantika Franze Schuberta, kanadští indie rockeři Torngat a hudební divadlo Brita Petera Maxwella Daviese nebo japonská postrocková skupina Mono a Symfonie č. 4 estonského skladatele Arvo Pärta. (www.wordlessmusic.org)

Třetího února zemřel **Max Neuhaus**, perkusista, skladatel a průzkumník nových cest na pomezí hudby, výtvarného umění a instalace. Narodil se v roce 1939 na newyorském předměstí Pleasantville. Pod dojmem ze hry Gene Krupy se dal na dráhu jazzového bubeníka. Během studií se ovšem seznámil s tehdy nastupující generací experimentálních skladatelů a začal se věnovat hudbě Johna Cage, Earle Browna, Mortona Feldmana a dalších. V průběhu šedesátých let začal zkoumat nové zvukové možnosti a soupravu bicích nástrojů rozšířil například o zpětnou vazbu, s níž rozeznával blány bubnů. Šlo o jeden z prvních případů toho, čemu se dnes říká „live electronics“. Vedle interpretace cizích skladeb hledal Neuhaus cesty, jak osvobodit hudbu z konvenčních prostor a způsobů vnímání, přičemž se zaměřoval na vztah různých prostředí a zvuků,

V březnu se v Brně uskuteční další ročník Expozice nové hudby. O některých lahůdkách na ni chystaných píšeme v tomto čísle, o jiných byla zmínka dříve. Paralelně bude otevřena výstava **Hermovo ucho**, za níž stojí spolupracovník našeho časopisu Jozef Cseres a která představí aktuální vizuální a intermediální reprezentace vztahu mezi zvukem a obrazem. Představeny budou zásadní osobnosti světové scény sound artu (Nicolas Collins, Hans W. Koch, Christian Marclay, Alvin Lucier, Morgan O'Hara, Paul Panhuysen, Ben Patterson, Don Ritter, Jon Rose, Brandon LaBelle, Stelarc) i jejich protějšky ze středu Evropy (Blahoslav Rozbořil, Ivan Palacký s Filipem Cenkem, Zsolt Koroknai, Zsolt Sörös, Svetozár Ilavský). Jon Rose, Don Ritter a Gordon Monahan (o nichž jste si mohli přečíst rozsáhlejší materiály v HV 1/05 a 2/08) budou v Brně přítomni i osobně, na akci nazvané Hear and There spojující jejich autorské prezentace a diskuzi. Ta se bude konat 26. 3. v 17 hodin v kavárně Trojka v Domě pánů z Kunštátu. Výstava bude zahájena o den dříve a trvat bude do 26. 4. Díky propojení výstavy a Expozice bude možné vidět živě

některá další díla na hraně hudby a instalace, například Monahanovy *Piano Mechanics* a *Speaker Swinging* (pro rotující reproduktory) a interaktivní video performanci Dona Rittera nazvanou *Badlands*. Více informací na www.mhf-brno.cz/enh/ a www.dumumeni.cz.

Irmin Schmidt, zakladatel legendární německé skupiny Can, vytvořil soundtrack k filmu **Wima Wenderse Palermo Shooting**. V příběhu fotografa snažícího se o rozhod s vlastní minulostí hraje hlavní roli zpěvák německé punkové skupiny Die Toten Hosen Andreas „Campino“ Frege, sám sebe pak Lou Reed. Hudba, na níž se mimo jiné podílel trumpetista Markus Stockhausen, syn skladatele Karlheinz Stockhausena, je k dostání v digitální podobě na značce Mute. Původní hudbu doplňují dosud nevydané skladby skupiny Grinderman (tedy bokovky Nicka Cavea) a Bonnie Prince Billyho. Schmidt bude také v Berlíně dirigovat koncert nazvaný výmluvně „The Music Of Wim Wenders“, na němž zazní vedle Palermo Shooting i části z hudebního doprovodu filmů Nebe nad Berlínem nebo



Juana Molina

spojí skladatel Radu Malfati spolupracující s laptopovým improvizátorem Klausem Filipem. Místo bude mít i tvorba na průniku hudby a poezie v podání Stevea McCafferyho, akcionistický pamětník a výtržník Hermann Nitsch, fenomenální vokalistka Joan La Barbara nebo nadnárodní kolektiv umělců a teoretiků Ultra Red. (www.arika.org.uk/instal/2009/)

V pražském komunikačním prostoru Školská 28 se bude konat akce s názvem **Sonic Sense**. Jde o projekt dvojice kalifornských umělců a pedagogů zkoumajících mezioborové a mezikulturní vztahy mezi člověkem a přístrojem. Jeho autoři, Barney Haynes a Jennifer Parker, ve spolupráci se studenty zkoumají, jak uchopit výzkum na poli elektronických médií v reálném a virtuálním světě způsobem, aby byla zachována kvalita skutečné interaktivity. Vyzývají diváka k dialogu, k interakci a reagují na setkání prostřednictvím zvukových dat, promítaných obrazů, pohybu a mechanických zvuků. Instalace odpovídá na podněty návštěvníků nejen ve fyzickém prostoru, ale dialog je umožněn také díky speciálním programům prostřednictvím internetu. Dílna se studenty proběhne ve dnech 16. – 19. března, na ni pak naváže část pro veřejnost, která potrvá do 3. dubna.

Ve stejném prostoru vystoupí 26. března **o.blaat**, což je umělecká značka, za níž se skrývá newyorská skladatelka Keiko Uenishi. Ve Školské 28 zazní její elektroakustické skladby slévající reálné zvuky a digitální kódy do jednolitých ploch. (www.skolska28.cz)

V polovině března se v pražském Rudolfinu uskuteční přehlídka **Pražské premiéry**, o níž jsme již v HIS Voice několikrát psali. Letos mají kontext pro českou hudbu vytvářet skladby autorů z Německa, Velké Británie, Lucemburska, Irska a Nizozemí. Opět jde o množství hudby těžko vstřebatelné jedním párem uší. Několik jmen ovšem stojí za pozornost, ze zahraničních třeba Matthias Pintscher, Enno Poppe nebo Michel van der Aa, vše zástupci mladší až střední generace, s celkem originálním hudebním jazykem. (2009.prazskepremiery.cz)

jež v něm znějí. V roce 1966 propojil v rámci projektu *Public Supply* rozhlasové vysílání a telefonní síť New Yorku, čímž vznikl zvukový prostor, do něhož se mohli posluchači aktivně zapojit. V roce 1977 tuto myšlenku rozšířil na celé Spojené státy, v novém tisíciletí pak díky internetu vznikla pod jeho vedením síť *Auracle* umožňující zapojení do permanentní sonické interakce celému světu. Je autorem řady zvukových instalací po celém světě. O jeho tvorbě jsme psali v HV 4/06. (www.max-neuhaus.info)

Sublime Frequencies, značka, na níž Alan a Rick Bishopovi z někdejší skupiny Sun City Girls vydávali často překvapivá svědectví o hudebním životě nepravděpodobných míst globusu, má za sebou již více než tři desítky CD, osm DVD a několik vinylových desek. Od pouhého archivování se

nyní bratři Bishopové přesunují k aktivnější propagaci „jiné etnické hudby“ a pořádají koncertní turné, na němž vystoupí zpěvák Omar Suleyman ze Sýrie a Group Doueh ze Západní Sahary. V obou případech jde o první koncertní vystoupení za hranicemi rodných zemí těchto umělců. Koncerty budou spojeny s projekcí dokumentárních filmů z produkce Sublime Frequencies a DJskými sety. Turné proběhne v květnu a bohužel se týká jen Velké Británie. (www.sublimefrequencies.com)

Ve skotském Glasgow proběhne 20.-22. března festival **Instal 09** s tradičně nadžánrově nabitým programem. Komponovanou hudbu bude zastupovat třeba německá redukcionistka Eva-Maria Houben, improvizátory Toshimaru Nakamura v duu s Jenaem-Ludem Guionnetem, oba břehy

XI. KINO NA HRANICI KINO NA GRANICY

28.4.–3.5. 2009 Český Těšín Cieszyn

Text: Petr Vrba

Již po jedenácté spojí filmový festival obě města nad Olší, letos do slova a do písmene. Festival, který se zaměřuje především na české a polské filmy, totiž zřejmě jako první (na světě?) má na programu i projekce přes hranici. Plátno na polském břehu řeky, projektor a diváci na břehu českém. Již tradičně bude filmový program doprovázen večerními koncerty, letošní ročník jich prozatím čítá osm.

Letos uplyne dvacet let od vystoupení MCH Bandu na legendárním festivalu Solidarnośći Polsko-Czechosłowackiej ve Wroclawi. Solidarność (dnes už Polsko-Czesko-Słowacka) je tradičním organizátorem filmové přehlídky a uvést na slavnostním zahájení o gramofony rozrostlou kapelu nonkonformního hudebníka Mikoláše Chadimy je nejen symbolickou vzpomínkou, ale i konceptuálním gestem v rámci festivalu, jehož idea překlenuje jak hranice státní, tak bariéry stereotypů a nevědomosti. Během téhož večera vystoupí i OTK, kteří svou aktuální deskou *Okolo* dokazují, že patří do první ligy big beatu. Druhý večer bude pro změnu ve znamení polských projektů představujících možná vyústění moderního jazzu; Contemporary Noise Sextet a pro mě největší lákadlo festivalu, Pulsarus. CNS (původně Quintet) založili bratři Kapsovi (již dříve vedli emo-hardcorovou formaci Something Like Elvis) spolu s hudebníky se zkušenostmi ze současné polské post-jazzové scény (4Syfon, Sing Sing Penelope aj). Hráč na amplifikovanou panovu flétnu Dominik Stycharski popisuje svůj projekt Pulsarus jako moderní jazzovou kapelu. Z pohledu naší lehce zamrzlé scény (mluvím o jazzu) se toto bude zdát jako zjevení. Precizní kompozice ponechávající však i dostatek prostoru kolektivní improvizaci, hutná elektronika v jakémsi futuristickém hávu kombinovaná s klasickými akustickými nástroji vytváří jedinečný zvuk oscilující někde mezi škatulkami nujazz a numetal. Na čarodějnice se můžeme těšit na čím dál populárnější královohradecké duo Dva, hrající podle vlastní definice folklór neexistujících národů. V jedné ze svých kuchyní provoněných skotačinek zpívají *Kej at mácska sőron véd, Kutya három bléd, Ketelémbek Rámbo, Három Nár Sagy Gyvár!* V překladu: *Myš i kočka jsou na stole, Pes tancuje v jednom kole, Trsne si i Rambo, Tři čtyři Hop Hej!* Na pódiu se po Dva objeví Midi lidi, tříčlenný elektronický projekt kolem filmaře Petra Marka, herce a hudebníka Prokopa Holoubka a šperkačky Markéty Lisé. Součástí živých performancí je i VJing, který vytvářejí Filip Cenek, Magdalena Hrubá a VJ Kolouch. Osud tomu chtěl, že Objev roku 2008 z ankety Pavla Klusáka, dámy se smrtícím smyslem pro humor, Čokovoko neboli hip-hop holky z Brna, vystoupí na prvního máje, pro některé svátek práce, pro jiné romantický lásky čas. Doufám, že Zuzka (co je kluzká) a Áda (havajská najáda) vezmou v potaz polské publikum a připraví pro naše bratry solidární prvomájovou píseň. Sobotní večer pak bude patřit novému experimentálnímu projektu Eduarda

Borsuciho, spojujícímu hudebníky skutečné, méně skutečné i neskutečné. Zvuková brigáda je slovensko-česko-italské uskupení, které pro své dlouze budované struktury využívá dokonale šlapajícího motoru basa-bicí v kombinaci s elektronikou, trumpetou, didgeridoo a několika zvuko(po)tvory většinou kuchyňské provenience.

A na co se může těšit filmový divák? Česká nová vlna představuje v domácí filmové produkci dosud nepřekonaný vrchol a na programu těšínského festivalu jí bývá tradičně věnován dostatečně reprezentativní prostor. Vloni tak třeba retrospektiva Pavla Juráčka či předloni Jana Němce, v jehož nadčasové alegorii *O slavnosti a hostech* ztvárnil jednu z hlavních rolí i další představitel nové vlny, a to Evald Schorm. Schormův debut *Každý den odvahu* (1964), divácky asi nejméně úspěšný film *Farářův konec* (1968) a „jeden z nejčernějších filmů české kinematografie“ *Den sedmý, osmá noc* (1969) budou součástí retrospektivy nazvané *Návrat Evalda Schorma*. Retrospektivy se dočká i slovenský dokumentarista Pavel Barabáš (např. *Expedícia Sibír* (2001), *Pururambo* (2005), *Neznámá Antarktida* (2007). Milovníci science-fiction si přijdou na své díky přehlídce filmů inspirovaných tvorbou Stanislawo Lema a Julese Vernea. Maďarskou část programu uvedou *Deníky Mártý Mészároszové*. Chybět nebude ani výběr nejzajímavějších českých, polských a slovenských filmů poslední sezóny; Česká RAPublika Pavla Abraháma, *Muzika* Juraje Nvoty, nové polské animované filmy a mnoho dalších.

Více na www.kinonagranicy.pl ■



Xela

Ambient jako z hororu

Text: Karel Veselý

Žánr temného ambientu má velmi blízko k hororu. V tvorbě anglického rodáka Johna Twellse, který tvoří pod jménem Xela, je to spojení o to logičtější, že zmíněný hudebník je notorickým fanouškem filmových hororů. Bezútěšné obrazy zla a zkázy z filmů jeho oblíbenců Daria Argenta nebo Johna Carpentera u něj dostávají podobu temných elektronických koláží, v nichž na kost oděné zvuky hrají roli zombií bezcílně bloudících po zpusťšených mrtvých městech. Možná je trochu paradoxem, že John Twells aka Xela přijede zahrát do Prahy právě 21. března – v první jarní den.

Xela debutoval v roce 2003 krotkým albem *For Frosty Mornings and Summer Nights*, které špatně skrývá svoji příslušnost k labelu Neo Ouija specializujícímu se na intelektuální elektroniku. Následné *Tangled Wool* a hlavně *Dead Sea* z roku 2006 už ukazují zcela odlišné směřování. Bezútěšné zvukové krajiny prozrazují jeho nově nabytou fascinaci doom a drone metalem. Album *Dead Sea* je inspirováno obrazem z kultovního filmu *Zombie 2* Lucia Fulciho, v němž se loď plná probuzených nemrtvých vydává na svoji poslední plavbu, kterou zakončí v hlubinách moře, a nahrávka sleduje tento příběh až k závěrečné skladbě *Never Going Home*. „Konceptuálním albem se můžu patrně nejlépe dostat k filmu, aniž bych ho musel točit,“ vysvětluje Twells svoji zálibu v takovýchto nahrávkách.

Dead Sea už vydal Twells na své vlastní značce Type Records, kterou založil před třemi lety. Soustředí na něm hudebníky, jejichž hudba vychází z ambientu, ale přesahuje do dalších žánrů. Díky jménům jako Svarte Greiner, Khonnor, Grouper nebo The Alps patří Type k nejrespektovanějším vydavatelstvím na poli současné alternativní elektronické hudby. Jeho logo má i zatím poslední Xelův počín *In Bocca Al Lupo* vydaný vloni v prosinci. Desku tvoří čtyři temné, latinsky pojmenované kompozice, na nichž Xela zkoumá podoby strachu. Skladby vznikly u příležitosti instalace na toto téma iniciované Muzeem moderního umění v Chicagu. První tři skladby se nesou v duchu industriálního šramotu, který otevírá rozlehlé zvukové plochy plné zkázy. V poslední skladbě Xelu doplňuje bubeník Jed Binderman, jehož improvizované perkuse doprovází temné elektronické drony.

S Xelou zahraje v Praze v Chapeau Rouge také projekt Alienist, pod jehož hlavičkou se skrývá Nic Bullen, další výrazná osobnost

z krajin hudebního extremismu. Už ve třinácti letech založil metalovou kapelu Napalm Death, jejíž debut *Scum* (1987) stojí u začátku nejrychlejšího metalového žánru zvaného grindcore. Nekompromisní několikavteřinové hlučkové výbuchy (včetně jedné z nejkratších skladeb všech dob – *You Suffer*) jsou koncentrovaná energie. Pomalejší a zadumanější hudbu hrál Nick Bullen jako člen Scorn, který se inspiroval dubem a ambientem. V podobných teritoriích se pohybovalo i jeho album *Bass Terror* natočené s Billem Laswellem. Bullen působí pod hlavičkou dalších projektů, Alienist je jeho nejnovější sólový projekt využívající volné improvizace v oblastech temného ambientu.

Xela, Alienist, Gustav Tutre, 21. březen, Chapeau Rouge, Praha



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!

Merzbow

Velmistr hluku

Text: Karel Veselý

„Merzbow je klíčový umělec hlučného žánru, jeho kmotr a mistr. (...) je bezmála žánrem sám o sobě,“ píše Paul Hegarty ve své knize *Noise/Music*, v níž mu věnoval celou jednu kapitolu. Nelze než přitakat. Během třiceti let na scéně experimentální hudby si japonský hlučák Masami Akita známý jako Merzbow vybudoval zcela výsostné postavení. 24. března v Divadle Archa se vůbec poprvé představí v České republice.

Merzbow je jedním z hlavních důvodů, proč je dnes žánr noise music spojován především s japonskou hlučnou scénou. Akita vysvlékl hlučový extremismus z politických idejí a laciných šokových taktik a aplikoval na noise koncept, který je čistě umělecký – hluk pro hluk samotný. Jeho neúprosné sonické přívaly, které chrlí rychlostí bezmála album za měsíc postrádají jakýkoliv jednoznačný smysl a vzpírají se uchopení či pochopení. Zůstávají v oblasti prapůvodního hluku jako nežádoucího elementu, vždy radikálně mimo hudbu (byť samozřejmě hudbou jsou minimálně tím, že mají jméno, autora, začátek a konec). Merzbow posluchače stejným dílem děsí a vzrušuje, i když těch prvních je samozřejmě více.

Koncept projektu Merzbow má počátky v dadaismu a surrealismu, které Akita studoval na vysoké škole. (Název pochází z instalace koláže z odpadků *Merzbau alias Katedrála erotické mizérie* Kurta Schwitterse). Pod tímto jménem Merzbow jako duo (kromě Akity ještě Kiyoshi Mizutami) vydali svoji první kazetu v roce 1979. První nahrávky vznikly jako manipulace s páskami a jako amplifikovaný industriální šramot, když Merzbow o své metodě mluvil jako o tzv. materiální akci. Od počátku devadesátých let začal hojněji využívat digitální nástroje, ještě přitvrzuje svůj sound a poprvé vydává i koncertuje mimo Japonsko. Do této éry patří alba *Pulse Demon* (1996, Release), *1930* (1998, Tzadik), *Venerology* (1994, Release), *Noisembryo* (1994, Releasing Eskimo). Poslední jmenované album vyšlo také v exkluzivním balení jednoho kusu jako CD napevno umístěné v autě Mercedes 230. Za zmínku rozhodně stojí také dvoudílná *Music For Bondage* (1991 & 1996, Extreme), na niž vytvořil soundtrack k rituální technice erotického svazování. O perverzní sex nebo fetišismus se Merzbow zajímal v počátcích své tvorby, když na toto téma přispíval do undergroundových časopisů a napsal i několik knih.

V druhé polovině devadesátých let pracuje na boxsetu *Merzbox* (vychází v roce 2000 na Extreme), opulentní sbírce padesáti CD nosičů, která je dnes citována jako jeho nejextrémnější projekt a svým způsobem vrchol jeho tvorby. *Merzbox* obsahuje i některé starší nahrávky (včetně *OM Electrique* z roku 1979) a slouží jako průřez jeho tvorbou. S nástupem nového tisíciletí Merzbow přeseď na laptop a ještě zrychluje tempo vydávání svých desek (jejich počet dávno překročil dvě stovky). Novinkami v jeho tvorbě jsou nahrávky využívající výraznějších rytmů jako *Merzbeat* (2002, Important Records), na nichž hojně využívá metody samplingu. Akita se také začal angažovat v hnutí na ochranu zvířat (čímž trochu podryl výše zmíněnou neideologičnost své hudby). Tuto tendenci lze poprvé vypořádat na albu *Frog* (2001, Misanthropic Agenda), na němž samploval žabí zpěv. Militantní vegan a chovatel vzácných černých slepic natáčí v posledních letech tematická alba jako *Merzbird* (2002, Important Records), *24 Hours – A Day of Seals* (2004, Dierter Promotions), loňské *Dolphin Sonar* znovu na Important nebo třeba *Bloody Sea* (2006, Vivo) protestující proti lovu velryb v japonských vodách. Nejaktuálnějším projektem je třináctidílná série *13 Japanese Birds* inspirovaná klavírním cyklem Oliviera Messiaena *Catalogue D'Oiseaux*. Dokončena bude v lednu příštího roku a Merzbow se na ní po letech vrací k analogovým nástrojům.

Merzbow hojně spolupracuje s kolegy z extrémních vod. Samozřejmě, že hlavní část tvoří Japonci – KK Null, členové projektů Hijokaidan a Masona pod společnou značkou Flying Testicle, drone metalová Boris a nově také Keiji Haino v projektu Kikuri. V devadesátých letech spolupracoval s Mikem

Pattonem, z novějších kolaborací stojí za zmínku výtečná (a zatím dvoudílná) série *Partikel* s Nordvargem a loňská koncertní spolupráce s Porn. K tomu si samozřejmě přičtete nespočet splitů, jeden z nich Merzbow spáchal v roce 2001 s Napalmed pod názvem *Clash Of Titans* (Merciless Core Records). Mimochodem, Napalmed budou, společně s Birds Build Nests Underground a jedním překvapením Akitovi na březnovém Stimulu předskakovat.

Merzbow zahraje v České republice poprvé, ale do Evropy i na další kontinenty se vrací pravidelně. Kuriózní premiérový koncert mimo Japonsko si odbyl v roce 1988 na dvou koncertech v Chabarovsku v tehdejší Sovětské svazu. Akitu tehdy doprovázeli dva další hudebníci a po prvním koncertě si je vzali soudruzi z Komsomolu na kobereček, kde jim vytkli, že koncert byl „příliš nahlas“ a doporučili jim, aby druhý koncert „zahráli hudebněji“. Výsledek je slyšet na disku číslo 26 z *Merzboxu* s podtitulem *I'm Proud By Rank Of The Workers – Live At Soviet Army Officers House Hall*, kde si Merzbow vystříhl nefalšovaný free-jazz-rockový jam s pravděpodobně manipulovanou páskou jakéhosi ruského hitu. Hlučák prostě musí být připravený na všechno. ■



Falešná realita na Donaufestivalu

Text: Karel Veselý

Přelom dubna a května patří v dolnorakouském Krems an der Donau přehlídce alternativní kultury Donaufestival. Letošní ročník proběhne pod heslem Falešná realita a přiveze do blízkosti českých (a moravských) hranic pozoruhodný hudební line-up.

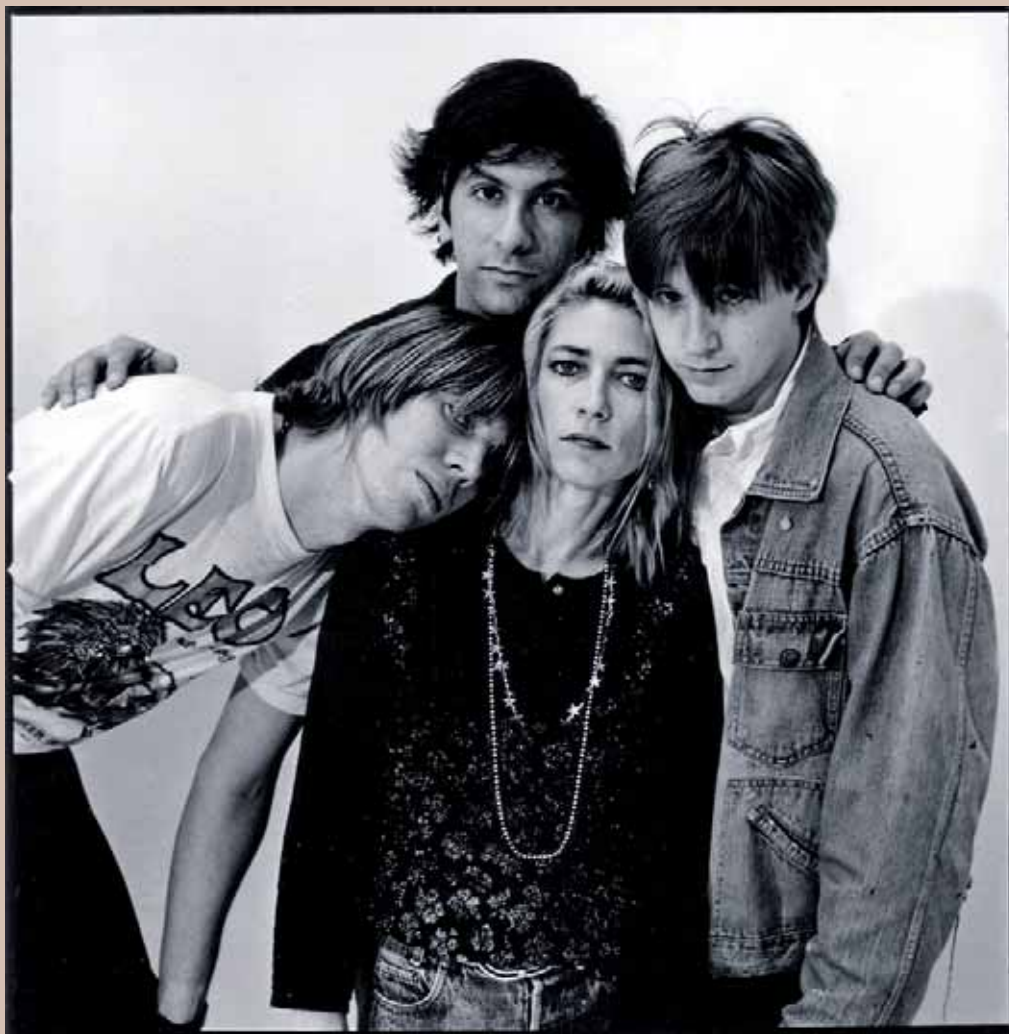
Nenápadné městečko na Dunaji se pravidelně na jaře proměňuje v centrum dění alternativní hudby a jinak tomu nebude ani letos. Dva nabitě víkendy (22. dubna – 2. května) přivábí do Kremže hvězdy „nezávislé“ scény (Sonic Youth, Antony & The Johnsons, Cocorosie, Stereolab, Aphex Twin, Butthole Surfers, Spiritualized), zároveň ale dají prostor nečekaným kolaboracím i prazvláštním comebackům. Do první kategorie můžeme zařadit spojení laptopisty Apparata s neortodoxními hiphopery Modeselektor pod hlavičkou Moderat. Toto trio už nějaký čas brázdí koncertní pódia, tudíž nelze mluvit o velkém překvapení. To se ale rozhodně nedá říct o jednorázovém sdružení v programu figurujícím jako Chicks On Speed presents GIRL MONSTER. Pod kurátorským dohledem německé konceptuální-electro sestavy Chicks On Speed se představí feministická úderka, které vévodí americké lesbické rapperky Yo Majesty! (vloni debutovaly kontroverzním albem *Futuristically Speaking...Never Be Afraid*) a jejich kolegyně z projektu MEN, který tvoří Johanna Fateman a JD Samson, dvě třetiny radikální feministické kapely Le Tigre. Muži by měli být na pozoru!

Zcela v souladu s tématem falešných realit se na Donaufestivalu zjeví projekt Mirror/Dash, který kdysi vymysleli Thurston Moore a Kim Gordon jako fiktivní skupinu. „Když jsem na konci osmdesátých let založil label Ecstatic Peace, dal jsem do inzerátu několik jmen neexistujících kapel, aby to vypadalo, že u nás už vydává spousta lidí. Mirror/Dash byli jedním z nich, takže když label začal existovat, nezbylo nám než pod tím jménem natočit s Kim alespoň jeden singl.“ Zmíněný sedmipalec vyšel v roce 1992 pod názvem *Electric Pen/Gum*. V roce 2004 se ale z Mirror/Dash stala regulérní koncertní kapela, která se vyžívá v kytarových improvizacích. Moore sound dvojice popisuje jako „experimentálnější, méně frenetický s avantgardními kytarami“. Příznivci Sonic Youth tak během prvního víkendu Donaufestivalu dostanou hned dvojitou dávku své oblíbené kapely.

Asi nejpřekvapivějším zjevením v line-upu je italská prog-rocková skupina Goblin, která zářila na krátkou dobu v sedmdesátých letech, aby se o tři dekády později vrátila na pódia zhodnotit svůj kult. Čím, že vlastně obskurní italský prog-rock se syntezátory vstoupil do historie? Odpověď je jednoduchá – Goblin byla kapela, která natočila hudbu ke krvavým hororům režiséra Daria Argenta. Od jeho filmů *Suspiria* a *Tmavě červená (Profondo Rosso)* se jejich proslulost donesla až k uchu režiséra George Romera, který jejich hudbu použil do filmu *Úsvit mrtvých*, tedy do druhého dílu své

slavné zombie série. Ve druhé polovině sedmdesátých let nebyla v kategorii filmové hudby k hororům vyhledávanější kapela.

Zlatá éra Goblin ale trvala vlastně jen necelé čtyři roky (1975–1978) a po své první americké zakázce a natočení bombastického koncepčního alba *Il Fantastico Viaggio del Bagarozzo Mark* se kapela rozpadla. V propadlišti dějin ale rozhodně neskončila. Argentovy neúprosné vyvražďovačky žánru giallo se zadními dvířky protáhly do seznamů kultovních filmů a s nimi i jejich soundtracky. Staré desky Goblin vyšly v našem desetiletí v reedicích (obzvláště silný kult se kolem kapely vytvořil v Japonsku) a členové z nejslavnější sestavy se znovu postavili na pódium. Dnes se ke starým deskám Goblin nadšeně hlásí celá ekipa kapel, které se nebojí do svého tvrdého soundu originálně přimíchat kýčovitě zvuky staříčkových syntezátorů (jako příklad slouží kapely Zombi nebo Religious Knives). Už to, že se postaví na pódium Donaufestivalu ve společnosti Sonic Youth, svědčí o jejich kultovním postavení. Nebo je snad za jejich pozváním na pódium téma falešné reality, kterou chce festival v Kremsu prozkoumat? ■



S břemenem provizoria

Poznámky k ostravskému geniu loci

Text: Jiří Macháček

Rozlehlé a od sebe dosti vzdálené čtvrti Ostravy, tohoto jediného „amerického“ města v České republice, přetínají všudypřítomné proluky tvořené areály továren, haldami, lesíky, řekami, dokonce i poli s obilím. Klid tiché metropole s kouřícími komíny, z nichž občas vyšlehne plamen, ruší vzdálené bouchání strojů. Cítíte zkrátka v kostech, že co tu vydrželo nejdéle vedle jediného původně gotického kostela, který málem vzal za své, a kupodivu stále živé všeporůstající přírody, byly železářny. A zatímco tu pořád vítězí tvrdá dřina – robota, i když se to návštěvníkům centra a ulice Stodolní nezdá, to ostatní žije v *provizoriu*.

Tak třeba Festival nové hudby pořádaný v rámci Ostravských dnů, jehož pátý ročník bude letos v srpnu opět probíhat v Ostravě. Bez souvislosti s jejím tvůrčím prostředím, opřený o místní orchestr a soubor Ostravská banda, jejichž hudebníci podávají co dva roky mimořádné výkony nad obtížnými, takřka nehratelnými partiturami, které v republice zazní mnohdy poprvé a naposledy, slouží přehlídka v podstatě prezentaci lidí jiného kulturního milieu. A zatímco místní filharmonie zahraje oblastním autorům nanejvýš jeden opus za rok (a to jen jednomu z nich), přespolní jsou na tom podstatně lépe – Somei Satoh, Alvin Lucier, Christian Wolf, Petr Kotík a někteří další vybraní autoři spojení s newyorskou školou, nelze neuvést otce zakladatele Johna Cage, byli hráni v Ostravě v posledních deseti letech již několikrát. Týdenní přehlídka se děje co dva roky zrovna v době letních prázdnin a je tudíž otázkou, jak se podílí na geniu loci Ostravy. Napišme, že *provizorně* vzbuzuje zájem o soudobou hudbu. Jejím umělecký šéf Petr Kotík vystupuje zároveň jako manažer a může ji kdykoliv přemístit kamkoli se mu zachce, podobně jako montovanou továrnu, pokud nalezne levnější orchestr a schopné organizační síly. A Ostrava mu vyhovuje: „*Koho oslovuje industriální architektura New Yorku, najde zalíbení v Ostravě a naopak,*“ říká. Otázkou ovšem zůstává,

jestli ostravské prostředí nalezlo zalíbení v Kotíkových produkcích. To samozřejmě teprve ukáže čas.

A co druhý nejzajímavější ostravský festival Pohyb – Zvuk – Prostor? Spiritus agens této přehlídky Martin Klimeš rozšířil působnost této akce z Opavy rovněž do Ostravy již před více než třemi lety. Experimentální hudba podobného ražení v Ostravě v takovém množství do té doby téměř nezazněla. Přijela zahraniční tělesa jako Blackhole-factory z Německa nebo POW Ensemble z Holandska, pozváni byli také místní performeré. O rok později zpívala hlasová kouzelnice Audrey Chen ze San Franciska (rovněž z Ioni), na jediném koncertu v republice zahráli psychoanalytičtí The Iconoclast z New Yorku v konfrontaci s tuzemskými BBNU a performerem, básníkem a hudebníkem Markem Pražákem aj. V loňském roce byl festival trochu akademičtější – hrány byly *Soundscapes* v podání souboru Ensemble Marijan, grafické partitury Anestise Logothetise a Milana Grygara v produkci MoEns a řada dalších titulů a souborů si přišla na své. A jak dopadli v posledním ročníku místní? Napišme, že zatím *provizorně* nebyli pozváni. Uvidíme, jaké plody přinese další ročník, který má být opět v listopadu na témže místě. Ale co vlastně v Ostravě není *provizorium*? Je to sál Janáčkovy filharmonie, která se *provizorně* nastěhovala do Domu kultury města Ostravy a čeká (mimočodem již více než padesát let) na svou vlastní koncertní síň? Je to městská galerie, na kterou čekají desítky let místní výtvarníci? Vždyť kunsthalle mívají i jiná a dokonce i menší města než Ostrava. Je to stále odkládaná stavba nové Moravskoslezské vědecké knihovny, jejíž projekt působivé „černé kostky“ dávno zvítězil v architektonické soutěži? A přitom současná bibliotéka je desítky let v *provizorních* prostorách Nové radnice, v nichž dříve spravoval svou cukrárnu otec spisovatele Oty Filipa.

KRRAAKKK



NODExperimentální prostor ROXY/NoD
Dlouhá 33, Praha 1 / www.nod.roxy.cz

25 /3

Gravity session2

/LÁHOR / Soundsystem (cz)
+ Lubo Burgr (sk)

Σ /4

/Gangpol & Mit (fr)

/ DEUCE (pl)

/

Σ /5

/Alan Licht (usa)**& Aki Onda (jap)**

inzerce

A tak hledejme, kde by mohl být onen ostravský genius loci. V kapelách všech možných žánrů, které se houfně účastní rozličných přehlídek a soutěží pořádaných klubem Temp? V ostravských skupinách, co pravidelně hrají v klubu Hudební bazar nebo Marley? Ve sporadických zvukových performancích undergroundového industriálního uskupení s názvem Sklo?

Nebo že by genius loci byl v institucích jako Janáčkova konzervatoř či Národní divadlo moravskoslezské? Z jejich podhoubí vyrůstají přehlídky Svatováclavský hudební festival, Janáčkův máj a Hudební současnost, na kterých vystupují špičkoví umělci tuzemští i zahraniční. Akademický život v Ostravě našťáště klapě dobře a příkladně jako továrny kolem. Návštěvníci těchto produkcí asi povětšinou žijí klidně v tiché kouřící metropoli blízko nádherných hor, netrápí je, že jsou bez městské galerie nebo bez scény experimentální hudby, že se tu tvoří v podstatě málo a i to málo že je odsouzeno k nezájmu. Až se tu občas cítíte podobně jako v Číně... Zajdete si na swingový orchestr do klubu Parník, nebo taky na operu či operetku do divadla, kterou vám nikdo nevezme a s jejímiž sladkobolnými příběhy a melodiemi můžete vydržet do důchodu, pak už totiž budete smířeni s tím, že čekáte v *provizoriu* blížící se smrti.

Ale přesto. Zajímá někoho, že prostor experimentální hudební scény v Ostravě není? Naštěstí ano a třeba se jím zrovna stane Dům umění, kde v únoru začala série pravidelných koncertů soudobé a experimentální hudby, jejíž první večer uvedlo ostravsko-brněnské uskupení KRRAAKKK.

Možná genius loci Ostravy je právě v tom, že zatím jako by je a není, že stále vzniká a bojuje o svou existenci. Uvidíme...

Autor je hudebník a šéfredaktor časopisu Protimluv. ■

13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

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

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

www.radio1.cz/13syrovych

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

Martin Klimeš

o přenesení Bludného kamene

Text: Petr Ferenc

Jako účinkující i jako divák jsem si zamiloval opavský Dům umění a jeho duši, Martina Klimeše, který pod hlavičkou sdružení Bludný kámen zabydlel členité prostory kláštera uprostřed města pestrým programem alternativních koncertů a výstav a v této bohulibé činnosti vytrval více než dekádu – dokud se opavští zastupitelé nerozhodli na jeho služby nereflektovat. Jedna z nejkvalitnějších scén nezávislé kultury v ČR ukončila svou činnost, v klášterních prostorách se zabydlí úplně jiná kultura... jak si můžete přečíst níže v rozhovoru s Martinem Klimešem, který již stihl vztyčit korouhev Bludného kamene jinde. Počet trafikantů a vizionářů nechtě je alespoň vyrovnán.

Konec tvého vedení Domu umění v Opavě byl docela medializován, proběhla i petice atd. Jak toto období vypadá z tvého pohledu? Proč myslíš, že k tomu došlo? A jak „silná“ je tvář v tvář podobným tlakům veřejnost, petice a média?

Dům umění v Opavě se po devíti letech praktického nezájmu města o jeho činnost dostal pod správu nově vzniklé Opavské kulturní organizace. Ta měla a má své představy o podobě umění, které by mělo být prezentované v tomto prostoru. Bohužel nejsou to představy vzešlé z diskuze odborníků, ale je to laické mínění ředitelky OKO a zastupitelky v jedné osobě, která se ve své práci o umění a kulturu před svým nástupem do pozice ředitele nikdy nezajímala, jsou to tedy názory osobní, ryze amatérské, ale uplatňované z pozice moci. Její představa a způsob jejího prosazování byla neslučitelná s programem Bludného kamene. Ve smlouvě jsem měl požadavky typu „představovat umění atraktivní pro zájemce ze všech věkových

a sociálních skupin“, jedno z kritérií výstav bylo např. „vysoká umělecká hodnota, která se považuje za danou zejména v případě výstav děl etablovaných, příp. perspektivních představitelů výtvarného umění disponujících pozitivní odbornou kritikou“ a podobné nesmysly. K podkopání našeho postavení pomáhal i náhle projevovaný negativní vztah primátora k naší činnosti v Domě umění, jeho maloměstský vkus a názor, že „to přece není umění“... Bylo mi jasné, že situace je déle neudržitelná. Jako záminka k vypovězení smlouvy posloužily plánované interiérové úpravy v prvním patře Domu umění a na příští rok chystaná rekonstrukce atria a hlavního vchodu v přízemí... Dům umění má napříště výstavy pořádat na základě nabídek různých institucí a výtvarníků, jak se vyjádřila paní ředitelka, tedy bez koncepce, jasného dramaturgického záměru...

Ke konci našeho působení v DU vylepila na protest skupina mladých lidí, návštěvníků Domu umění, kamarádů a známých přes noc po celém městě na tři tisíce samolepek s texty „Koho tlačí Bludný kámen?“ a „Vylep si svůj Bludný kámen“. Samozřejmě, že tato humorná akce ani další protesty, veškerý mediální rozruch, podpora známých uměleckých osobností atd. s pevným rozhodnutím vyštvat Bludný kámen pryč, nic neudělaly. Politici dobře vědí, že skupina nespokojených je příliš malá a slabá, že za krátký čas se zapomene. Podobnou aroganci a kulturní ignoranci politiků vidíme i v Praze, a což teprve v malém městě, jako je Opava.

Osvětli prosím, co se skrývá pod značkou Bludný kámen, která, nemýlím-li se, existuje něco přes deset let a byla s opavským Domem umění spjata? Zanikne nyní Bludný kámen, nebo je jeho činnost spjata s tvou osobou, tudíž přesune své působení?

Bludný kámen je sdružení, které vyvíjí činnost už téměř čtrnácti let. Nejprve to bylo v čajovně Bludný

kámen v Opavě, později v prostorách Domu umění, kde jsme si odpracovali celých deset let. Tím, že jsme dostali z DU výpověď, naše činnost nekončí. V předtuše blížícího se konce jsme už vloni expandovali do Albertovce, malinké obce a hřebčína kousek od Opavy. A touto chvílí se také počíná spolupráce s Galerií výtvarného umění v Ostravě, kde se nám otvírá příležitost pořádat koncerty soudobé a experimentální hudby, různé performance atd.

Jak se člověk stane ztělesněním Bludného kamene potažmo ředitelem Domu umění?

To bylo docela jednoduché. Po poměrně silném nástupu výstavní aktivity Domu umění v první polovině devadesátých let postupně nastává, asi hlavně díky nezájmu města, degradace této instituce, v níž se nakonec koncem deváté dekády prodávaly i boty a toaletní papír. Když konečně město vypsalo nový konkurz na provozování Domu umění, Bludný kámen se přihlásil a vyhrál. Neměli jsme prakticky žádnou opravdovou konkurenci, o vedení Domu umění nebyl v Opavě tehdy žádný zájem.

Na veselejší notu. Jaká byla činnost Bludného kamene? Pořádaly se výstavy, festival Pohyb-Zvuk-Prostor... Kam sis chodil pro inspiraci a s kým jsi nejraději spolupracoval?

Zvláště v období rozkvětu naší čajovny to byl poměrně široký proud aktivit. Jazz, alternativní rock, folk, cikánská muzika a etnická hudba vůbec, přednášky o výtvarném umění, psychologii, filosofii, dálnévýchodních naukách a tradicích, literární a cestopisné pořady, filmové projekce a samozřejmě i současná hudba a výstavy výtvarného umění. V posledních šesti sedmi letech, kdy v Opavě vznikly různé kluby a společenství zabývající se jednotlivými uvedenými oblastmi, jsme okruh našich zájmů zeshlíhli a položili důraz na slova, jako jsou současnost, experiment, novost, nové technologie, alternativní

Audrey Chen





Instalace Nikose Armutidise
a Jiřího Valocha



Philip Jeck

ostrava olomouc opava |

média... Tak jsme se dále věnovali hlavně pravidelným koncertům experimentální hudby, festivalům Dva dny soudobé hudby a Pohyb-Zvuk-Prostor, v rámci projektu „Jiná média, jiné tváře“ jsme několik let představovali výtvarníky reagující na konkrétní prostor a pracující s netradičními výtvarnými prostředky, povedlo se nám uspořádat několik podstatných výstav konceptuálního umění.... Byli jsme vždy rádi, když jsme mohli pracovat v netradičním prostředí, jako byly různé průmyslové či venkovní prostory nebo bývalý kostel v sousedství Domu umění, jehož sugestivní atmosféra s výraznými stopami plynutí času se tak zajímavě snoubila právě se současným uměním. Vzniklo tam několik zajímavých koncertů, festivalů, výtvarných instalací, divadelních představení. Bohužel dnes se tam oddávají páry, konají výstavy velmi různé úrovně, hraje tam country i Šporcl a Hudeček, takový dort pejska a kočičky, aby se každý najedl. A prostor zcela ztratil svou sílu... Mezi spřízněné a inspirativní „podniky“ můžeme v Česku počítat Expozici nové hudby, Stimul, Maratón soudobé hudby, Ostravské dny, aktivity sdružení Multi-Art, Skleněné louky, Divadla 29, NoDu, CIANTu a pár dalších.

Určující pro celou činnost Domu umění pod vedením Bludného kamene byla hned naše první akce v lednu 1999. Byl to koncert – výstava několika zvukových instalací Luboše Fidler a v interpretaci Luboše, Oldřicha Janoty a Štěpána Pečírky. Intermediálnost, využití náhody, netradiční zvuk, důraz na prostředí jsou asi nejcharakterističtější slova, která mne při vzpomínce na tuto produkci napadají. Neobvyklost v pořadech, s nimiž přicházel Bludný kámen, se stala téměř tradiční. Činnost nebyla zaměřena generačně, žánrově, stylově atd., ale šla vždy těmito kategoriemi napříč, přesto, myslím si a doufám, měla svou tvář. Ve výstavní činnosti jsme si uvědomovali, že Dům umění je městskou galerií, a z toho důvodu jsem se nemohl nějak úzce vyhraňovat, ale snažili jsme se dát prostor všemu, co jsme pokládali v současném umění za kvalitní a aktuální. Přesto určité důrazy možno vidět ve větší péči o konceptuální, geometrické a vůbec racionální tvůrčí projevy v tom nejširším slova smyslu oproti tendencím vycházejícím a čerpajícím z hlubin lidské duše, kdybych to měl takto a ne zcela přesně zjednodušit. A podobné to bylo i v ostatních žánrech.

Považuji si výstavy čtyř skleněných rozměrných válců (Čtvero ročních období) Jana Ambrúze v bývalém kostele, lesklá plocha jejich povrchů vrhala do okolí barevné stíny a v sobě odrážela rozdrásané zdi kostela. Ještě student FaVU v Brně Ján Lastomírsky

nainstaloval na podlahu kostela v pravidelném rastru na tři desítky tisíc hořících svíček, tuto instalaci či spíše performanci pojmenoval výstižně Světelný koberec. V Oratoři DU vloni představil Stanislav Křížek svůj projekt 92 GB, v němž zcela původním způsobem tematizoval možnosti digitální komunikace a funkce elektronického obrazu, jakož i estetiku jeho potenciálnosti. A ve stejné době vystavoval ve velkém prostoru DU svou „retrospektivu“ Jan Steklík. Pro mne to bylo velmi inspirativní srovnání tvorby dnes již legendy (ale stále provokující) konceptuálního umění u nás a přístupu, který vychází ze současných technologií a médií. Nemohu zapomenout na výstavu (Výstava) Mariana Pally, který prezentoval vůbec poprvé svou celoživotní výtvarnou tvorbu, od počátku sedmdesátých let do současné doby. Tento performer, dnes známý svým sčíravým či absurdním humorem, ukázal i jinou dosud téměř neznámou svou tvář – pozorovatele subtilních proměn jevů, neustálých významů věcí, pojmenování a pojmenovaného či člověka nesmírně jednoduše a přitom tak novým a odzbrojujícím způsobem reflektujícího „tady“ a „ted“. Rád vzpomínám na koncerty bubeníků a perkusistů Vladimíra Tarasova a Chrise Cutlera, holandského experimentátora Jaapa Blonka či polského zvukového mistra a neúnavného organizátora Marka Choleniewského. Vždy nezapomenutelný je na trubku ale úplně „jinak“ hrající Franz Hautzinger nebo křehká ale i jako nůž ostrá violoncellistka a hlasová hledačka nových teritorií Audrey Chen. Vzrušující byl svou vizí nenápadný ale hudbou naprosto fascinující a přesný Philip Jeck nebo charismatický bubeník Jeff Beer. Nejednou u nás zahrál Zapomenutý orchestr země snivců, Tílko, Koberce a záclony, BBNU, Peter Graham, Ensemble Mariján, ale i DG 307, MCH Band a desítky a desítky dalších. Velmi působivá a v tom nejlepším slova smyslu divácky vděčná byla představení Teatru Novogo Fronta, Bílého divadla, komorní performance Petra Nikla a Ondřeje Smeykala, Mariana Pally, Jiřího Surůvky...

Kdo vlastně tvoří sdružení Bludný kámen?

Mým přáním bylo vytvořit tým lidí, z nichž každý bude mít na starosti svou oblast zájmu. To se nepodařilo, zpočátku jsme byli dva, kteří vytvářeli dramaturgický plán a starali se o jeho naplňování. Potom a až téměř doteď jsem to byl já sám, ale pomáhal mi sem tam nějaký kamarád. V Albertovci pracujeme společně s Tomášem Skalíkem, který už dělal kurátora výstav i v Atriu Domu umění v Opavě. Tomáš je mladý konceptuální sochař, je spolehlivý a šikovný.

Budou tyto akce pokračovat v nějaké podobě i po vypovězení z Domu umění? Jaké zázemí máš v Albertovci a v Ostravě?

Albertovec, to je zajímavé místo s výrazným geniem loci. Bývalé venkovské sídlo Lichnovských s typickou cihlovou architekturou konce devatenáctého století se stalo známé svým hřebčínem a aktivitami kolem něho. Správná budova „zámeček“ si nese ryze undergroundovou image a právě v ní byla založena Galerie Albertovec. Asi 45 místností a dvě široké chodby jsme rozčlenili na Kabinet XX&XY, Kabinet architektury, Kabinet Studio a Stálou sbírku současného umění Hájek. V těchto prostorech pořádáme výstavy soudobého vizuálního umění, architektury, symposia, stipendijní pobyty, studentské plenéry. Prostor máme poněkud drsnější, ale zajímavé, je to účinný kontrast k dokonalým sofistikovaným prostorům mnoha jiných galerií. Zámeček plánuje majitel hřebčína zrekonstruovat na hotel, ale Galerie nezanikne, přestěhovala by se do pozoruhodných prostor staré sýpky přímo naproti. Galerie výtvarného umění v Ostravě získala nového ředitele, který má zájem obohatit galerii o aktivity směřující k většímu důrazu na komunikaci s mladými lidmi a se všemi zájemci o moderní a současné umění. Společně s ostravskou galerií jsme už i v minulých letech pořádali v jejich funkcionalistickém Domě umění festival Pohyb-Zvuk-Prostor, který by se měl napříště konat již jen v tomto prostoru, když v Opavě není zájem. Společně připravujeme cyklus koncertů soudobé a experimentální hudby, videoartové performance, zvukové instalace apod. Doufám, že zájem ze strany Galerie bude trvat i v dalším a delším období a navzdory skutečnosti, že tato činnost je spíše pro náročnějšího posluchače a diváka a těch není nikdy dost. ■



Instalace Radka Nivnického

Free Jazz Trio

Ze života jazzové avantgardy v srdci Evropy

Text: **Vladimír Kouřil**

Kanadský pianista Paul Bley (1932) se stal roku 1965 členem sdružení pro podporu avantgardního jazzu Jazz Composers Guild. Patřil ke skupině mladých klavíristů vysouvajících free jazz z krátkých kalhot. Když o rok později vystoupil v Praze na třetím Mezinárodním jazzovém festivalu, objevil se v Melodii 1966/12 v popisce u jeho fotografie text: *Paul Bley, jeden z těch, které je dobře slyšet, aby bylo o čem diskutovat. Ještě týž podzim založili v Olomouci pianista Emil Viklický (1948) s basistou Josefem Pešou a bubeníkem Antonínem Náplavou freejazzové trio, při jehož vzniku měla významnou úlohu inspirace Bleyovou hudbou. Během téhož ročníku MJF šéf švýcarského rozhlasového vysílání Lance Tschannen ve svém projevu mimo jiné pravil: Kritika bez informací je nejen neúplná, ale – jak jsme se mohli přesvědčit na příkladu americké avantgardy – může být i škodlivá. Vedla ke vzniku proti sobě nepřátelsky zaměřených táborů – což se v dějinách jazzu stalo poprvé od někdejšího rozkolu mezi tradičním a moderním jazzem.*

ČTYŘI DO TRIA

Debaty, proč u nás free jazz nemá příliš příznivců ani mezi muzikanty, ani mezi posluchači, nutně začínají úvahami o mentalitě domorodců počínající dobou obrozeneckou a končící analýzou souvislostí společenských, sociologických, ba i mravních. Olomouc byla v šedesátých letech významným jazzovým doupětem. Vedle celé řady komorních seskupení tu působily hned dva poloprofesionální orchestry a řada amatérských při různých podnicích. RaJ Big Band Věroslava Mlčáka hrával až čtyřikrát týdně a Viklickému ještě nebylo ani patnáct let, když s ním sbíral první zkušenosti. V roce 1966 založené freejazzové trio se po čase změnilo zaměřením na spíše hardbopové sexteto, v němž se už objevil hráč na altsaxofon a barytonsaxofon Milan Opravil. Ten se s bubeníkem Antonínem Náplavou sešel už dříve v moderně zaměřené skupině Q63. Redukcí Viklického sexteta vzniklo kvarteto Jazz Q E. V., v němž se již objevil další člen budoucího Free Jazz Tria Olomouc, basista Jiří Černý. V roce 1971 Viklický dokončil matematická studia, odešel na vojnu hrát do Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého a z rozpadlého kvarteta Milan Opravil stvořil trio. Skupina se premiérově představila 10. 2. 1972 na Olomouckých jazzových dnech – tehdy ještě trio vystoupilo pod původním názvem Jazz Q E. V., byť Viklický už byl v Praze v khaki mundúru a během vycházek hostoval tu s Ludkem Hulanem, jindy s Jiřím Stivínem. Trio Opravil – Černý – Náplava řešilo nové stylové zaměření a z toho, co je nejvíce ze současného jazzu zaujalo, vzešla hudba dvou již slavných jmen: pionýra amerického free jazzu Ornetta Colemana a o generaci mladšího britského avantgardisty, člena proslulého The Tria, Johna Surmana. Ještě téhož roku se trojice rozhodne nadále používat název Free Jazz Trio.

V tuto chvíli to s free jazzem myslel vážně na celé české scéně snad jedině Jiří Stivín, který se kvůli tomu rozešel s původním Jazz Q Martina Kratochvíla směřujícího k jazzrockové fúzi a bluesrocku. S FJT začal v roce 1973 hostovat multiinstrumentalista Josef Bláha, posléze se stal stálým členem. Zpočátku hrál na klarinet a housle, postupně přidával tenorsaxofon, sopránsaxofon a altsaxofon. Nastala úspěšná éra FJT na domácí scéně, čtveřice „tria“ získávala ceny na tuzemských festivalech přesto, že ji kritika a většina jazzové obce považovala za dobový výstřelek československého jazzu. Na free jazz sedne dokonale historický výrok: „...Nedávno byla provedena ouvertura k Beethovenově opeře *Fidelio* a všichni nestranní hudebníci i milovníci hudby se naprosto shodli na tom, že ještě nikdo nikdy nenapsal nic nesouvislejšího, drásavějšího a zmatenějšího, nic co by víc uráželo uši.“ – to si poznamenal úspěšný výmarský, později petrohradský spisovatel, dramatik a politik August von Kotzebue v roce 1806.

Vynikající jazzový trumpetista, experimentující skladatel a aranžér Don Ellis (1934–1978) v Down Beatu 30. 6. 1966 uvažoval: „*Avantgarda, která*

se odštěpuje od hlavního proudu, může sledovat dva základní směry: Může se odštěpit a dělat za každou cenu něco nového, ať už to má nějakou hudební hodnotu, nebo ne – a popřít tak význam hudební inteligence, smyslu nebo citlivosti. Nebo si může uvědomit potřebu změny a pokusit se vytvořit nové myšlenky, jež by ukazovaly cestu z daného dilematu, dát hudbě nový význam – vytvořit širší pohled na hudbu...“

Free Jazz Trio, na koncertech často uváděné s místopisným určením jako Free Jazz Trio Olomouc, procházelo v čase personálními změnami, ale dva hlavní sólisté, Milan Opravil a Josef Bláha, zůstávali. V letech 1973–1976 docházelo nejčastěji ke změnám na sedačce u bicí soupravy – po Náplavovi přišel na čas Jiří Stratil, po jeho odchodu vypomáhal bubeník tria Petra Junka Karel Hotový, další rok s FJT bubnuje Petr Večeřa, v roce 1977 jej nahradí Miroslav Vykydal. Po pěti letech na podzim 1977 odchází basista Jiří Černý nahrazený baskytaristou Romanem Doleželem. V tuto chvíli nestabilita v obsazení rytmiky začala Milanu Opravilovi vadit natolik, že se rozhodne FJT rozpustit. Uzavírá se první etapa jeho činnosti.

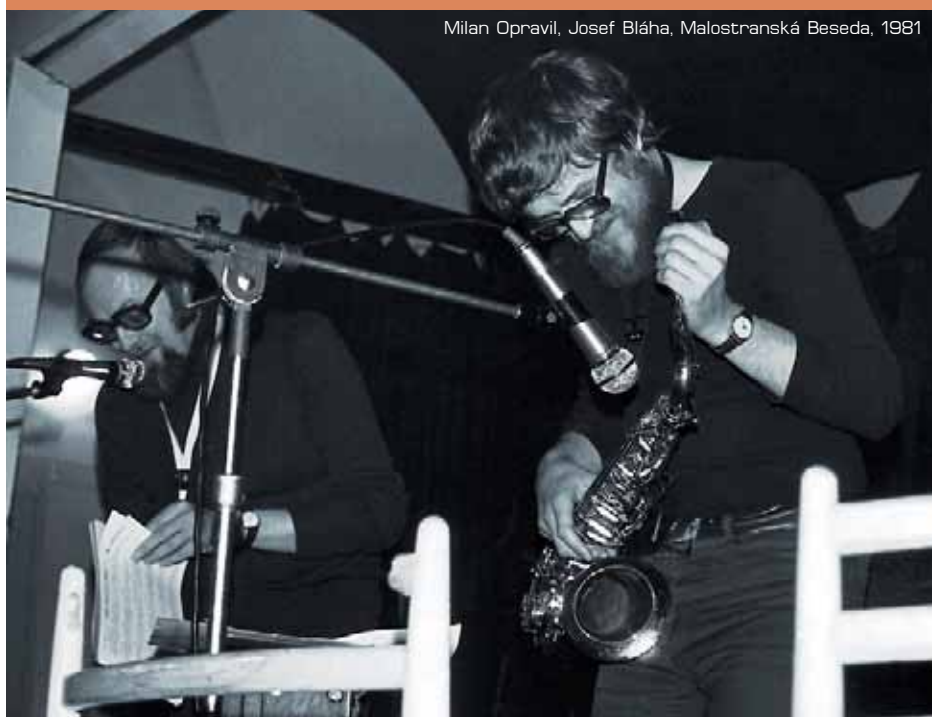
Z ŽIVOTOPISNÝCH PRAMENŮ

Nemá-li být free jazz, a improvizovaná hudba obecně, jen zvukovým blábolem či konceptem jiného než hudebního zaměření, potřebuje ke své opravdovosti muzikanty s určitou hudební zkušeností, schopností intuice a vcítování, myšlením nad tradiční zavedeností. Určitě přispívá přemýšlení o souvislostech filosofických. Milan Opravil se narodil v Olomouci 5. 12. 1940. Od deseti let se jezdil učit hrát na klavír do kroměřížské hudební školy Moravan. Během středoškolských studií v Lipníku nad Bečvou hraje ve školním orchestru. Na počátku šedesátých let se sám začne učit na altsaxofon. Po vojenském souboru Dixi Písek hrává v této dekádě s olomouckými orchestry Daria Pavlíka a s Modetonem národního podniku Sigma Olomouc. V roce 1970 přichází do Viklického kvarteta.

Hudba FJT je nemyslitelná bez sóla Josefa Bláhy. Dialogy jeho nástrojů se saxofony Milana Opravila byly pro FJT charakteristické a patřily k nejsilnějším okamžikům jejich vystoupení. Bláha pochází z Jihlavy, kde se narodil 14. 7. 1946. V Telči na hudební škole vystudoval hru na housle a klarinet, které byly v počátcích jeho nástroji ve FJT. Na telčské střední všeobecně vzdělávací škole – nahrazující v myslí komunistů buržoazní pojem gymnázia – hrál ve školním orchestru v letech 1960–63. Následovala studia na filosofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně, po jejímž absolvování získal doktorský titul. Vojenskou službu odehrál v tanečním orchestru útvaru v Jemnici. Na přelomu šesté a sedmé dekády pracuje na zámku v Kroměříži a hraje si sám pro sebe. V roce 1973 přichází do nedávno zrozeného FJT, také hraje



Josef Mahdal, 1984



Milan Opravil, Josef Bláha, Malostranská Beseda, 1981

v Olomouckém dixielandu. Ani Bláhu nelze podezírat, že se na free jazz dal proto, že neumí hrát jinak, což se jazzovým experimentátorům běžně podsouvalo.

Bubeník Petr Večeřa se narodil v Olomouci 17. 5. 1956. Klavír vystudoval na místní LŠU v letech 1965-67, pak se přes dva roky učil na bicí u soukromého učitele. V letech 1970-78 působí v kapele Jazzrock WSS Olomouc, příležitostně si už zahraje jak s FJT, tak s Olomouckým dixielandem. Do FJT přichází společně s Josefem Mahdalem v roce 1979. Už léta se pokouší podrobně mapovat historii FJT, kompletuje a pracně shání historické nahrávky, o nichž ví, že ještě mohou existovat.

Josef Mahdal je s Opravilem „seniorem“ kapely. Narodil se 28. 3. 1940 v Bánově u Uherského Hradiště, na kontrabas se učil sám. V letech 1961-67 byl členem Gottwaldovského Jazzteta (podle komunistického kryptonymu pro město Zlín). V roce 1974 začal studovat kontrabas na ostravské konzervatoři a absolutorium mohl oslavit v červnu 1980. Mahdal sepsal skvělý devětatřicetistránkový samizdat *Sociální dějiny gottwaldovského jazztetu* (1981), v předmluvě píše, že je napsal kvůli nedostatku zpráv o Jazztetu šedesátých let. Současně chtěl vzdát hold všem, s nimiž prožil krásné roky svého života. Muzikanty nazývá pravými jmény. Čtení je to zábavné a pravdivé, Mahdal obdivuje lidi i události, na druhé straně nešetří

nikoho, když má pocit, že gottwaldovskému jazzu škodil. Dozvídáme se leccos také o Mahdalovi samotném, včetně toho, že „říkají mi Didi“. Děkuje Bohu, že se mohl v Jazztetu setkat na počátku šedesátých let s trombonistou Josefem Pavelkou, zvaným Bažík, příštím partnerem Karla Velebného, rovněž člena JOČR či hosta Metropolitan Jazz Bandu. V jiném rukopisu (92 stran) napsal deset rozsáhlejších humoresek ze života Dukea Ellingtona.

Basista Luděk Záruba pochází z jazzově aktivního Přerova, kde se narodil 8. 12. 1958. Jeho hudebními školami jsou od vojenských let taneční, rockové a jazzrockové kapely – orchestr Jiskra, holešovská Proklamace, bluesové Bludisko v Olomouci, na jehož jediném koncertě hrál také Večeřa a Opravil, Ponorka Band, Malström. Častým hostem FJT je také Antonín Náplava, pamětník a účastník kapel šedesátých let, z nichž se posléze vyklubalo FJT. Narodil se 3. 6. 1942 v Ostrožné Nové vsi a rytmus tria vrství různými perkusemi a hrou na djembe.

Pátřejme o zmínkách k FJT na stránkách potíštěných. Bulletin JAZZ 5 Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR, která se časem stala jedním z propagátorů FJT, na jaře roku 1973 uveřejnila názor jednoho ze svých členů: „Jsem pohoršen polským Jazz Jamboree, že tam převažuje free jazz. Jak může mít nějaké posluchačské zázemí, vždyť je to paumění. Pro nás byl základem vždy tvrdý swing na druhou, perfektní rytmika. Usílovali jsme o jakousi syntézu cool a hard bopu, a tam jsme udělali tečku, mezní čáru. Co nad ní jest, od ďábla jest (všechny ty free jazz, vniknutí big beatu a novější směry).“

Ing. P. H., Plzeň. Dnes je to výlev k pousmání, dokonce působí parodicky. Byl to však většinový názor jazzové obce. Na pátém mladoboleslavském jazzovém festiva-

lu, který se v roce 1973 představoval jako druhý ročník Národního amatérského jazzového festivalu, získává FJT bronzovou plaketu, když porotu i diváky zaujala jeho „surmanovská“ free muzika. Téhož roku se freejazzová Stivínova nahrávka *Pět ran do čepice* (Supraphon) stává podle členů Jazzové sekce albem roku a v téže anketě zvané All Stars Band 1974 se v kategorii „Altsaxofon“ stává členem pomyslné kapely oceněných také Milan Opravil, když se dělí o třetí místo s tradicionalistou Karlem Mezerou a „bromvcem“ Františkem Navrátillem. V roce 1974 Milana Opravila přibírá Emil Viklický coby hosta svého kvarteta na festivaly ve Wroclawi a v San Sebastianu. Bez Opravila hráli repertoár ovlivněný Chickem Coreou, společně pak vystoupení končili free jazzem ve stylu Johna Surmana, za což sklidil Opravil v místních recenzích vesměs pochvaly. V roce 1975 Jazzová sekce vyhláší pátrání po nových talentovaných kapelách a mezi sedmi vybranými soubory se ve stručném životopise představuje také Free Jazz Trio Olomouc: vedle jazzrockového Impulsu, Mahagonu, Lodi, Ch.A.S.A., Modusu Turnov a tehdy ještě amatérského big bandu Milana Svobody – PAJO (JAZZ 14). V bulletinu JAZZ 18 se v celostránkové rubrice Fotosesion objevuje na fotografii Jiřího Regentika z Olomouce v expresivním záběru při hře na barytonsaxofon Milan Opravil.

30. let FJT, 2002. Stojící zleva: Josef Černý, Luděk Záruba, Milan Opravil, Josef Bláha, Antonín Náplava
Sedící zleva: Josef Mahdal, Petr Večeřa



Šířící se pověst „nekompromisního“ freejazzového zaměření znamená pro FJT pozvání na 3. Pražské jazzové dny Jazzové sekce v říjnu 1975. V recenzním článku Za masovost, za rekordy / Na okraj III. PJD v Melodii Lubomír Dorůžka zmiňuje: *Hledání olomouckého Free Jazz Tria se sice nevyhýbá nutnosti, kterou občas asi pocítí každý muzikant: totiž přesvědčit znovu sám sebe, že právě tímto směrem je cesta zarubaná. Ale třeba Surmanův Ritual v podání Olomouckých ukázal, že i tady jsou hodnoty nikoli zanedbatelné.* Vedle toho ještě zahráli *Poblázněnou dívku* (Crazy Girl, téma z Polaříského filmu *Nůž ve vodě*, 1961) Krzysztofa Komedy a kompozici Josefa Bláhy. FJT dostali od Jazzové sekce pozvání také na jubilejní desáté PJD v září 1980. Jak známo, tento festival, který se měl konat na několika místech Prahy od 19. do 28. září, byl zakázán a nastala dekáda tvrdé konfrontace moci s představiteli Jazzové sekce. To je ale další příběh.

ZRALÉ PLODY K OBČASNÉMU VYSTAVENÍ

V roce 1980 mělo FJT už ukončenou krizi obsazení spojenou s krátkodobým rozpuštěním skupiny. Už v létě roku 1979 nezávisle na sobě začali Opravila přemlouvat k obnově činnosti hned dva z jeho nedávných spoluhráčů. Jedním z nich byl basista Josef Mahdal, druhým bubeník Petr Večeřa. Opravil s Bláhou proto obnovili činnost v kvartetním obsazení, byť si ponechali název Free Jazz Trio, což platí dodnes, ať hrají v jakémkoli počtu. „Do FJT jsem nastoupil někdy na podzim roku 1979, to jsem právě zakončil čtrnáctiletou kariéru barového hudebníka a vracel jsem se do výroby. Zároveň jsem se nalézal v šestém ročníku ostravské konzervatoře a v červnu 1980 jsem absolvoval na basu. FJT jsem před tím několikrát slyšel, ale nezaujalo mne, slyšel jsem v tom příliš chaosu, podvod provedený na posluchači a nerespektování základních pravidel hudební etiky. Později se ukázalo, že můj soud byl unáhlený a že jsem se mýlil. Můj předchůdce Josef Černý z kapely odešel a soubor potřeboval basu jako sůl. Musím se přiznat, že Milan Opravil mě dokonale pobláznil tímto stylem, pomalu jsem

tomu začal přicházet na chuť, pozměňoval jsem svůj názor o 'kolektivním šílenství' - tato hudba tak někdy působí a někdy i šílenstvím doopravdy je.“ (Z Mahdalova dopisu 4. 11. 1990).

Po zákazu koncertní činnosti Jazzová sekce dělala vše proto, aby kapele umožnila vystoupení na různých akcích, na nichž se v pozadí podílela. V paměti se mi uchovala účast kapely na 1. Jazzovém dnu v Žilině 9. 3. 1984, kde Jazzová sekce pod pořadateli zvoleným krycím jménem „Jazz collegium“ uvedla s výkladem Josefa Vlčka od roku 1972 trezorovou nahrávku elektroakustické skladby *Nevěstka Raab* Jaroslava Krčka, po níž následoval koncert FJT (Krčkovu skvělé dílo se dostalo na LP Pantonu v roce 1988, kdy cenzura už přestávala chápat, co se kolem ní všechno děje). Nová sestava se bezvadně sehrála, Mahdal si vlastnoručně vyrobil elektroakustický kontrabas, obdobu nástroje, na jaký hraje Eberhard Weber, a nazval jej tetrachord chassi. Kapela hrála málo, ale přece. Dostala se na řadu lokálních festivalů u nás, byla přijímána všude, kde organizovali život amatérští jazzoví nadšenci. Stalo se zvykem ji zvát i na alternativní rockové koncerty. Pro oficiální jazzovou scénu zůstali kapelou podivínů. Tady v Česku se prostě free jazz nehraje!

Během roku 1985 se Mahdalovi zdá, že energie FJT se pomalu vytrácí, má dojem, že Milan Opravil ztrácí o hraní zájem pod vlivem osobních problémů. Ten dokonce na čas předává Mahdalovi kapelnictví. V roce 1986 přechodně odešel také Petr Večeřa. Josef Mahdal mi pak o tehdejší atmosféře ve skupině napsal: „... Vznikla paradoxní situace: skupina začala zanikat, aniž by jednotliví členové udělali zoufalý pokus to zvrátit, nebyli schopni si vytknout jeden druhému věci, které se jim na tom druhém nelíbily.“ Mahdal v tu chvíli považuje svoji činnost ve FJT za uzavřenou životní kapitolu, a to včetně hraní free jazzu, k němuž se už nehodlá vrátit. Uzavírá rozhodně, že je rád, že to má za sebou. Osudová rána šestnáctileté dráze Free Jazz Tria Olomouc pak přišla s konečným rozhodnutím Milana Opravila přestat hrát zcela, což se odehrálo v druhé polovině roku 1988.



V „opravilovské“ éře FJT byl výběr převzatých skladeb opravdovou hostinou pro freejazzové labužníky. Na počátku devadesátých let mi Milan Opravil sepsal osmnáct nejčastěji hraných titulů. Jejich přehled umožňuje těm, co FJT v minulém století živě nezažili, mít dobrou představu o hudbě kapely. Historickou klasikou představující počátky free jazzu jsou určité skladby Ornetta Coleman (1930) *Peace* a *Lonely Woman*, balady patřící k hrstce freejazzových titulů, které se staly úspěšnými standardy. Free jazz totiž neznamená hned zběsile rychlé improvizace, jde především o míru vnitřního řádu či volnosti improvizace, zralost intuitivního vnímání hry spoluhráčů. Často hráli skladbu *Conquistador* významného jazzového avantgardisty, pianisty a skladatele Cecila Taylora (1929). Ten patří k linii jazzu kladoucí důraz na africké kořeny této hudby. Oblíbené bylo *Piece For Ornette* od Keitha Jarretta (1945), jehož freejazzové období bylo nastartováno u Charlese Lloyda a pokračovalo přes vlastní skupiny počátku sedmé dekády až k svébytnému pojetí jazzové improvizace. Od bubeníka Stua Martina (1938–1980) hráli FJT skladby *Joachim* a *Drum*. Martin byl s basistou Barrem Phillipsem členem ryzí freejazzové skupiny The Trio anglického saxofonisty a klarinetisty Johna Surmana (1944). Surman se stal pro FJT rozhodující inspirací, především pro Milana Opravila. Hrávali od něj skladby *Two For Two*, *Glancing Backwards*, *Incantation*, *Oh Dear, Dance*. Západoevropskou reakci na free jazz v repertoáru FJT zastupovali „britský Jackie McLean“ nejslyšitelnější na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, saxofonista Mike Osborne (1941) ve skladbách *There's Freddy* či *Molten Lead* a Němec Albert Mangelsdorff (1928–2005), neuvěřitelný trombónový virtuóz, který si troufl i na sólové koncerty a nahrávky, s tituly *Sing A Swing* a *Open Space*. A ještě jsou zde čísla Poláků, saxofonisty a cellisty Zbigniewa Namysłowského (1939) *Nie mniej niż 5%* z proslulého alba *Winobranie* (1974) či *Jazz Moment No. 1* houslisty a saxofonisty Michala Urbaniaka (1943).

BEZ OPRAVILA DO NOVÉHO STOLETÍ

Ještě před definitivním odchodem Milana Opravila nastoupil v roce 1987 na místo Mahdala basista Luděk Záruba. FJT tvoří od této chvíle v základní sestavě Josef Bláha, Petr Večeřa, Luděk Záruba a Antonín Náplava, který je kvůli dojíždění z Polešovic občasným hostem. Záruba střídá pěti a šestistrunnou baskytaru s bezpračkovou, jejichž zvuk a způsob hry začíná sound Free Jazz Tria měnit. Později přibyl syntezátor, což bylo v dosud akustickém FJT významnou novinkou. Nová samovolně vznikající koncepce nadále ponechává významný prostor volné improvizaci, ale zvyšuje důraz na vlastní tvorbu. Také to má ve vývoji kapel své logické opodstatnění, neboť hráči hudebně vyžívají a s tím přichází chuť realizovat se vlastní tvorbou. U FJT je autorství témat udáváno jako kolektivní. Dalším posunem je dění v rytmice. Elektrická basa s bicími častěji vytvářejí pravidelnou strukturu s výrazným rytmem, leckdy téměř „rockujícím“, nad níž se odehrávají free dialogy nástrojů Opravila a Bláhy. Vzorově to ukazuje například skladba *Motion* jednoho z nejvýraznějších saxofonistů a flétnistů přelomu šesté a sedmé dekády Joe Farrella, zaznamenaná na samizdatovém CD *Free Jazz Trio: Dnes na Vlnobyti*. Kapela v novém obsazení pokračuje v činnosti, jejíž intenzita odpovídá setrvávajícímu většinovému názoru na freejazzovou či volně improvizovanou hudbu. Dvakrát vystoupili na

festivalu Alternativa (1995, 1997) pořádaném sdružením Unijazz, hráli na Jazz Goes To Town (2002), na brněnské Alternativě (2003). V současných poměrech v kultuře, v níž tok peněz proudí přednostně do komerční sféry, nastala pro FJT situace známá z časů Jazzové sekce či undergroundu: kapela je zvána k vystupování na vernisážích, na soukromě pořádaných akcích, dokonce hráli na dvou svatbách, zpestřili křest knížky Milana Kozelky *Celebrity*. V letech 2006–08 měli FJT jedenáct koncertů v Olomouci, po jednom v Uničově a v Rýmařově.

HLEDÁNÍ MIZEJÍCÍ HUDBY

Dnes slouží k obrazu hudby FJT tři CD, která vyrobili jako samizdat pro fanoušky. Zatím se neobjevily žádné nahrávky ze staršího a neúspěšnějšího období existence. Nejstarší vydaný záznam se týká až koncertu na olomoucké přehlídce amatérských a profesionálních muzikantů v místním letním kině Vlnobyti 28. 5. 1988, na němž ještě hraje Opravil a na postu basisty je už Záruba místo Mahdala. Album se jmenuje *Dnes na Vlnobyti* (CD, 55:58, vyšlo 2001). Obsahuje čtyři skladby, již zmíněnou Farrellovu *Motion*, Surmanovo *Galata Bridge* a kolektivně stvořená témata členů FJT s názvy *Již* a *Finále*. Další alba zaznamenávají vývoj kapely po odchodu Milana Opravila. *Looking Back In Dream* (CD, 44:20, 17. 5. 2002 v Divadle hudby, Olomouc, vyšlo 2003) je nahrávka triová (Bláha, Večeřa, Záruba) se šesti vlastními tématy a se *Song of Space* z alba Jana Garbareka SART (ECM, 1971). Ve dvou skladbách hraje na perkuse Antonín Náplava, jehož šedesátinám jsou věnovány úvodní a závěrečný titul (*Toníkovi k šedesátce Part I, Part II*). Autorství je opět kolektivní, představuje témata *Conjunction*, *Kousek pro budoucnost*, *Odpolední sen* a *Double Birthday*. Hudba alba je freejazzově melancholická, naznačuje větší příklon k tonalitě a melodičnosti, nadále jsou strhující Bláhovy improvizace na saxofony, klarinet i elektrifikované housle. Kdo má zažitou hru Opravilova FJT, má pocit, že Bláhovi chybí divoké dialogy s jeho saxofony. Následuje *Temperance* (CD, 63:44, 24.-25. 1. 2004, studio Pařezová chaloupka, vyšlo 2005). Nahrávka vznikla v sestavě Bláha – Večeřa – Záruba – Náplava, zvuk významně ovlivňuje trubka hostujícího Lubomíra Bláhy z Telče. Album obsahuje 13 témat kolektivního autorství FJT (*Šibalská skočná*, *Nebezpečný kříženeček*, *Zdánlivě klidná pobožnost*, *Molybden*, *Z motanice nit*, *Volání pod Sv. Kopečkem*, *Vstávejte!* a *Relaxace I-VI*). Petr Večeřa, který se snaží zapsat fakta o historii FJT a hledá zapomenuté záznamy, ještě připomíná existenci záznamu klubového vystoupení v Mariánském údolí. Vítězslav Novák, duše tamního jazzklubu, vydal komplet 3CD živých záznamů *Muzika z jidelni závodního stravování*, na jednom z nich je zachycena skladba FJT *Sleep Talk* od Ornetta Coleman (1986). Dále existují tři skladby nahrané v olomouckém rozhlasu (1977) a televizní záznamy v Brně a Ostravě (1982), snad celkem pět titulů. V někdejším vydavatelství Panton se uvažovalo o zařazení FJT do edice Mini Jazz Klub, k realizaci nedošlo.

Milan Opravil už dlouhá léta žije samotářským životem důchodce a jazzem se zabývá jen jako posluchač. Toliko výjimečně se nechá vytáhnout na některý koncert své bývalé kapely. V Praze se loni v květnu konal už třetí ročník Free Jazz festivalu. Pravidelně je na něm připomínána zásluha FJT v minulosti. Zatím je však nikdo k účasti nepřizval. Jako by neexistovali. V parafrázi na slova v prologu: Bylo by o čem diskutovat, ale není je slyšet.

Zabloudil: Prostě je to potřeba

Text: **Petr Ferenc**

Skupina, která se s malými obměnami nazývá Zabloudil, sídlí v Přerově a okolí. Během dvaceti let existence předvedla svůj sonický atak na stovkách koncertů v polovině Evropy, přitom však stále existuje na „domácí“, nehvězdné a neokázalé bázi. Myslím si, že málokteré hudební těleso tak důsledně a přirozeně spojuje svůj zvuk se svými názory a přístupem k životu: i když by tvorba Zabloudil mohla být považována za extrémní, není v ní ani závan nepřirozené stylizace.

Jejich nevyzpytatelná hudba je a není noisem, hardcorem, freejazzem, industriálem... jak ostatně dokládají útržky recenzí, kterými je rozhovor proložen, mapujících klikaté proměny zvuku Zabloudil a potíže, které vyvstanou, chceme-li ho nějak přiblížit psaným slovem. Na obalech alb a singlů, které skupina vydala, nenajdeme jména jejích členů, na tento rozhovor si udělala čas stávající tříčlenná sestava: Čuňda, Fifi a Áda.

Na vašich stránkách je zmíněno, že jste odehráli přes 220 koncertů v jedenácti evropských zemích. Stránky se ale léta neaktualizovaly, takže jaké je skóre nyní?

Fifi: Koncertů je tak ze 300, už to dlouho nepočítáme, zemí je 15 nebo 16.

Mě fascinuje, že už nějakou dobu žijete bez využívání internetu. Jak organizujete hraní a všechny věci kapelní?

Fifi: Hraní a všechny ty kapelní věci řešíme že nám občas někdo zavolá nebo napíše na mail a zeptá se. Nebo nás fyzicky někde osloví. Tak prostě.

To ale předpokládá být už etablovanou kapelou, která se nemusí nijak prezentovat či nutit pozornosti. Nebo nechce?

Fifi: Nutit se nechceme. Přináší to obrovské problémy... není nám to vlastní.



Čuňda: Není to pro nás přirozené, a když jsme to kdysi zkoušeli, tak to přinášelo problémy při samotném hraní....rozčarování organizátora koncertu atd.

Áda: Nikomu naši hudbu nenutíme. Jestli se to někomu líbí nebo ne, je jen jeho problém. Tohle neřešíme a pokud nás pozvou, přijedeme a pokud ne, tak kvůli tomu určitě neumřeme.

Fifi: Jeden rok, když nás bylo hodně, jsme se snažili zajistit si více koncertů. Částečně se nám to povedlo, ale bylo s tím moc práce, občas blbá nálada, když je člověk odmítán a připadá si nepatřičně – tak to vnímám já – a tak už to neděláme. Je dobré cítit, když si tě někdo pozve, že o to opravdu stojí, a je si vědom i určitých rizik s námi a naší produkcí spojených.

Jakých rizik?

Áda: Že by některý posluchač na koncertě naší hudby-nehudby dostat infarkt a pořadatel akce vlastně taky.

Fifi: Rizika naší produkce jsou v tom, že třeba organizátorovi je dáno ze strany posluchače najevo, proč že takový nesmysl pozval.... Prezentací už jsou samotné nosiče, odehrané koncerty... Nutit někomu ještě něco víc, do toho se mi fakt nechce. Když to sem tam někoho natolik zaujme, že se mu chce risknout naší produkci, tak proč bychom se měli zbytečně cpát někam, kam vůbec nepatříme a patřit nechceme... A na majispejsech, lastefem a bandzounech nejsme, protože jsme se dohodli že nechceme. Má to své „politické“ důvody, a zkrátka kolik věcí máš, o tolik by ses měl starat. A na tohle nám stačí ty naše málo funkční webové stránky.

Čuňda: Já osobně nemám moc rád věci dominantní, převažující. Spíš mě to vždycky táhne k menšinovému. Tím nechci říkat, že když má někdo profil pouze na tomhle, tak že se tam nemrknou. Ale sám si to nezvolím.

Žádný punk, žádný jazz, žádný... ano, co? Spíše jakási bouřka, jakou známe jen od

kapel z ČSFR, protože odtud pochází dobrá tradice neroztříďovat energii do nějakých stylových zaměření. Zatímco se na Západě vedla jakási malá válka, jakési částečně hloupé roztříštění na nejmenší „stylečky“, dostaly se takové kapely do té nejvyšší špičky: Zabloudil ztělesňuje materiál smíchaný z artrocku (především: Magma), jazzu a wave (Gang Of Four a jiné), který v tomto podání je právě proto tak jedinečný, protože se nic nemusí křečovitě křížit a „crossoverovat“, nýbrž zcela samozřejmě postavit vedle sebe a přitom skloubit dohromady. To znamená: špičkoví muzikanti (v tom smyslu, že vědí, co chtějí) neztrácejí čas tím, že si každý sám pro sebe něco brnká, ale zapojují do společného rytmického staccata nutkavé ostré střihy. Instrumentální hudba, u které nezůstanete ani vteřinu klidní. Kromě toho: hororové scény ve stylu Neurosis, které šetří tím, co je na Neurosis kamenem úrazu (takové ty akustické vložky jak od Genesis). Chválím maximálně už proto, že na tuto vlastní produkci z opačné strany tzv. hudebního průmyslu, chrlicího věci kus za kusem, by mohli být hrdi ti všichni od X-mist records až po Sony, jen si jí všimnout. Ale zatím se všichni korumpují. A je to jen v tom, že „toho jiného“ si všimnout nechtějí. Objednejte si to! (ZAP 1/95 – Německo)

Mě by zajímalo, jak se s tímto decentním přístupem přihodí, že vaše koncerty jdou do stovek a hrajete v půlce Evropy. Můžete nějak popsat tu organizačně-hudební výměnu? Jak vypadá „provoz“ Zabloudil a jak se změnil v čase třeba nástupem internetu?

Čuňda: Nástupem internetu se provoz nezměnil vůbec, stránky máme deset let a stále neaktualizované. Jedině snad maily píšeme místo dopisů a telefonátů. Je to rychlejší, pravda, ale co víc.

Áda: Jsme takzvaní čekatelé na mailu.

Čuňda: Vždycky se našel nějaký člověk,

kterému stálo za to nás někam do zahraničí pozvat a nabalit k tomu ještě pár dalších koncertů. Asi máme štěstí. A vůbec, ještě abychom těch koncertů po dvaceti letech koncertování neměli odehraných několik set! A že v Evropě... vždyť tu žijeme! Až budeme bydlet v Asii, tak budeme, doufám, hrát po Asii. Nabídky hrát mimo Evropu tu taky byly, ale vždycky na konkrétní koncert, což je pro nás těžko realizovatelné. A „provoz“, co to je? My nejsme žádná fabrika. Prostě když někdo přijde s tím, že nám chce udělat hraní, řekneme ano a přijedeme. No, párkrát jsme museli říct i ne, třeba když se narodila Julie, nebyl kdo by ji pohlídal, stavěl se bejvák a my hráli-nehráli ve dvou.

Ještě jednou naposled celebrují Zabloudil velké škrábání. Poté je zpuštěno vše co by ještě mělo být v hudebních strukturách slyšitelné. České trio řadí ve staccatu skrz každou myslitelnou noise variantu, bez toho, aby se někdy stalo doopravdy hlasité, anebo zcela ztratilo kontrolu. Tady se nikdo nepředvádí, tady se pitvá a potom musí být nástroje desinfikovány. U toho, u koho se v poslední době vyvinula alergie na harmonii, ten by mohl být touto kakofonií třeba vyléčen. Pro zbytek je to velké škrábající něco, co si příště raději nepozve. Thomas Winkler; TAZ 27.12.1998 – Německo)

A odkud vaše hudba, která – podle mě – nemá obdoby, vlastně vyvěrá?

Áda: Z nás samotných. Hraní taky závisí na tom, jakou máme náladu. Když jsem po noční nevyspanej nebo mám pár piv, tak to tam určitě bude cítit. Je to vlastně pokaždé jinak a to mě baví, tohle dobrodružství. A taky to, že v téhle kapele je dovoleno téměř vše... teda co se hudby týče. Nic připraveného předem, je to čistá spontánní akce.

Fifi: Když teda děláme ten improvising, tak za mě takhle... vyvěrá to z potřeby dýchání... z potřeby vypustit celý to každodenní napětí, potřeby porušit ty stereotypní životní čáry... prostě je to pro mě „potřeba“.

Čuňda: Potřebuji takové krásné věci slyšet. Vždyť je to i způsob mého vyjádření. Ty zdroje se asi mění. Zatímco na začátku byly spíš společenské, dnes budou přírodní. Osobně věřím v nezdolnou životodárnost chaosu. Ale počítám, že nebudu ideolog, protože napřed

všechno dělám, tak jak cítím, jak vnímám, že by mělo být, abych se mohl podívat sám sobě do ksichtu, a potom si teprve pokládám otázky proč atd. Takže ty zdroje budou zpočátku neuvědomělé, intuitivní.

Někdy zní tato hudební rozmanitost geniálně, potom zase úplně banálně. Běžné sluchové zvyklosti budou v Zabloudilu v každém případě vystaveny tvrdé, zvukově silné zkoušce. Česká undergroundová formace, která se už může odkázat na společná vystoupení s Johnem Zornem, je už dlouho, hlavně ve východní Evropě pojmem. Pustošivý sound-mobile skupiny se dvěma kytaristy, baskytaristou, saxofonistou, dvěma zpěvačkami a bubeníkem drží pohromadě skrz noise útoky bezuzdných a pronikavě ostrých kytarových explozí ze sféry jazzu a hard core, stejně jako punku a art rocku. Zvuková apokalypsa sází na atmosféricky napjaté linie, které se ovšem pod permanentními tempovými a rytmickými variacemi stále nově objevují. Kdo by chtěl, se všemi svými smysly, znovu rád vkročit do neobvyklých a dráždivých zážitků světa rámusových a zvukových orgií, udělá u tohoto koncertu dobře. Ne náhodně znamená Zabloudil tolik jako „schiefgegengen“ anebo „Vom Weg abgekommen“.

(Frank König, Berliner Morgen Post, 27.2.1998 – Německo)

Spousta kapel si v začátcích předem nějak určí, co by vlastně chtěla hrát. Připadá mi, že to není váš případ... Jak Zabloudil vznikl?

Čuňda: Mladí kluci, potřeba komunikace, dělat divadlo je moc složitý, nic neumíš. Takovej divnej punk jsme hráli, vše pevně dáno, texty to mělo, jen ve dvou – basa a kytara + hlas. Léto 1987. Časem se kytara a basa doplnily o bicí. Bylo to za komančů, dva roky jsme jenom zkoušeli bez možnosti vystoupení. Za necelé tři roky už nám to nestačilo, struktury se začaly uvolňovat, následkem čehož nás opustil bubeník, a my jsme od prosince 1990 začali hrát s bubeníkem novým, s nimž jsme se dopracovali po několika letech k úplně improvizaci. Prvních pět let existence jsme neměli stabilní název, záměrně. Pak už nastala taková vnitřní potřeba zvolit něco stabilního, zrálo to asi půl roku, bubeník měl příjmení Vymlátil, tak furt hromada kapelových vtípků se slovesy v čase minulém (třeba Vyprděl, Vymlel, Vysral)... a pak jsme, při výlepu plakátů na nějaký koncert, uviděli ve městě nad obchodem nápis Zabloudil. A řekli jsme si: To je ono!

Áda: Já znám jednoho Zabloudila, ještě když jsem dělal v ČSAD. Byl to řidič autobusu.



Taky je to cestovní kancelář v Olomouci.

Čuňda: Cestovka byla asi pozděj, tohle byla nějaká konfekce v Přerově. Tehdy si stejně nikdo cestovky s divnýma kapelama ani plést nemohl.

Co jste měli na tom plakátu, když jste se ještě nejmenovali?

Čuňda: My jsme i před Zabloudilem vždycky nějaký název měli. Třeba Dva pytle, Samočinná pinkačka, Vykakat, Oživlá dřeva, S.J.B. Klokani. To jsme ale lepili plakáty na koncert, který jsme pořádali. Koncertů jsme dělali hodně, tohle konkrétně, myslím, byli Dog Faced Hermans a nějakí Poláci, ale na název už si nevzpomenu. Pravdou je, že tehdy jsme na těch koncertech někdy hrávali i my. Mohli jsme si to i dovolit, protože nám pomáhali další lidi. Dneska, když dělám koncert, tak ho dělám sám.

Áda: Jo tak! Samočinná pinkačka, to si pamatuju. Byl jsem na nich a to jsem teda čučel. Do té doby jsem nic podobného na Moravě neslyšel. Byli to hodně divní týpci a hráli ještě divnější hudbu, ale přesto už tenkrát zajímavou

No vida, jak tedy tehdy vypadali a zněli?

Áda: No já tehdy poslouchal spíš jazzrock, ale tihle lidi mi ukázali, že to jde dělat poněkud jinak, nekonvenčně a po svém. Byl to takový podivný improvizovaný punk s freejazzovými prvky a mně se to líbilo.

Čuňda: Zrovna na koncert Samočinné pinkačky existuje recenze v Rock & Popu.

Zabloudil hrál na 1. Máje 1999 v Tršicích na Olomoucku. Po odchodu bubeníka a zakla-

datele Z.V. se v koutě hostince, místo bicí soupravy, ze široka rozvaloval na dvou židlích funebrácký buben. Ostatní nástroje se tvářily normálně, ale jejich majitelé jakoby měli horečku. Oči se jim lesknou a čekají na povel. Útok! Obě křídla fronty se rozcházejí a opakově dochází znovu a znovu k útoku. Ještě že chybí nepřítel, slabé obecnstvo ale i tak po tomto teatrálním začátku podléhá a čím dál více ve svých myslích splývají s hudebníky, aby se spolu s nimi podíleli na nádherné prvomájové akci, již toto vystoupení bylo, jinak se to nazvat nedá. Akci, na konci které cítí všichni uspokojení, asi jako anarchistické skupiny rozbíjející v tu samou dobu v několika evropských metropolích policejní vozy. Jsme na Hané. Kvetou třešně a i do hospody přes voňavý kouř z dýmek zalétá vůně šefíku. Je pozdní večer, milujme se. (ŠŠ, Mašurkovské podzemné 22/99)

Freejazzem se po vás ohání kdejaký článek, které jste zveřejnili na svých stránkách. Čtu tam freejazz, punk, hardcore, noise... Jak tomu, co hrajete, říkáte vy?

Áda: No já ty škatulky moc nemusím i když trochu do toho co hrajem sedí. No je to prostě styl Zabloudil.

Čuňda: Dá se to odbýt velice prostě slůvkem improvizace.

S názvem si ale hrajete dosud: Zabloudila, Jan Zabloudil...

Čuňda: Vnitřní potřeba, změna stavu, změna vnímání, nazírání. Neochota přijímat věci, jak jsou zaběhnuté, jak jsou nám nabízeny.

Kdysi jsme žádný nechtěli. Nic nás k tomu netlačilo. A říkali jsme si: „Ať si lidi zvykají se nechat překvapovat, a ať si nezvykají nechat si všechno donést na podnose až pod nos.“ Stejně nám vždycky všechno dlouho trvá, a pak ta nechuť k příliš pevným záležitostem.

Jak se jmenujete aktuálně?

Čuňda: Já se jmenuju Čuňda! S kapelním názvem je to stejné jako na začátku.

Necháváme to na pořadatelích, oni už něco zvolí. A když se zeptají, tak jim odpovíme tak, jak to momentálně cítíme.

Jako první vystoupilo uskupení Zabloudil, skupina svou produkcí velmi dobře zapadající do hlasité a poněkud mystické nálady večera. Při zkoušení a i potom jsem měl dojem, že adekvátním označením jejich produkce by bylo mlácení kladivem do dveří a kvílení, ale není to tak jednoduché. Je pravda, že hrozilo akutní ohluchnutí, ale zážitek to byl neskutečný a zajímavý. Produkovali industriál, čemuž odpovídaly i elektrické nástroje, choreografie, zpěv a nápadité používání různého osvětlení, ovšem nejzajímavějším nástrojem byl obrovský buben, do kterého až extaticky a jak šaman bušila štíhlá blondýna, přičemž druhá dívka zase zpívala ony zvláštní tóny a slova. Představení bylo jedním bezpauzovým celkem, který se postupně vyvíjel a dostával smysl, až po asi hodině (či později?) vyvrcholil. (Ruda, FreeMusic.cz, 6.4.2000)





A jak to bylo s koncerty?

Čuňda: Koncerty... hospody, kluby, amfiteátry, zříceniny, statky, zříceniny statků, výstavní síně, squaty, kulturáky, kina, svatební „síně“, volná příroda, akademická půda, hrady, jídelny, katakomby... Mě moc vzpomínat nebaví, raději žiju tady a teď. Ono to má totiž často tendence sklouznout k pasivitě, poplácávání po ramenou a podobně. Navíc jaká scéna v druhé polovině osmdesátých let? Víím že ve Zlíně byl Svoz řepy, v Havířově, ale spíš až na začátku devadesátek, T.D.H.R. V Olomouci Elektrická svině, Free Jazz Trio a chvíli Fester. V Ostravě pár věcí, které neměly dlouhého trvání, vyjma Absolutního bezedna, kde hrál Áda.

Áda: V Přerově byly kromě Staré Dobré Ruční Práce kapely jako Heparoid, Černý potkan no a samozřejmě Zabloudil.

Čuňda: Za komančů, jelikož jsme hráli pouze dvakrát a to až někdy v srpnu a říjnu 89, ani moc nevím. Byli jsme hodně v izolaci, znal jsem spíš jen ten polooficiální vrcholek ledovce, kapely jako Bratrova svatba, Masomlejn, Betonová zahrada (i tam hrál Áda), Prouza... Pak se to dost zvrtilo, hráli jsme hodně v prostředí hardcorových skupin, kde ti kluci všichni jsou...

Áda: Jo jo, Betonová zahrada. A vyhodili mě jen proto, že jsem se opil a odmítl hrát na Rockfestu v Ostravě – tuším rok 1987. Byl jsem zarytý undergroundák a vše oficiální se mi hnusilo.

Jak vás brala hardcorová scéna?

Áda: Mně to prostředí celkem vyhovuje a nás brali i když jsme trochu jiní. Hrajeme vlastně všude tam, kde nás chtějí, nepreferujeme nějaká určitá místa. Prostě, kde se jim to líbí, tam zaimprovizujeme.

Čuňda: HC nás bral, že teda dobře, jsme divní, ale jinde nás nechtěli vůbec. Bylo to skoro stejný jako za komančů, akorát existovala ta HC scéna a ta byla hodně otevřená, tak na to doplatila tím, že jsme se tam uchytili. Byla léta, kdy jsme odehráli 20 – 25 koncertů, pak taky 15 i 50 za jeden rok (to bylo tehdy, když jsme je sháněli) a dneska jsme se dopracovali k těm desíti za rok. Současný počet koncerů mi nevyhovuje, bral bych tak dvoj násobek a to ještě s tím, že mám ohledy k ostatním v kapele.

Více hraní, více energie?

Čuňda: Energie?! To není to pravé slovo! Možná i víc příležitosti sdělit a podělit se. Pak taky potřeba konfrontování vlastního vidění a prožívání s reálnem, potřeba společenského kontaktu, směřován k životně důležitým věcem (pro mě).

S nedočkavostí zapínám věž, zasouvám cédéčko, čekám palbu a ejhle... vyřít se na mě [hudba] plná šumu, elektronického vměnění, digitálního podmalování a jakési existenční naléhavosti. Mé přesvědčení o tom, že hudbu dělá rytmus, se rozplynulo v těchto ambientně – industriálních opusech. Toto dílo se nese v nenucené podvědomé náladě, jaksi se prostě nevnučuje a působí jako clona, doprovod. Jako by sami aktéři chtěli být s námi i u večerní onanie. Myslím si, že takovéto pokusy jsou už daleko za tradičním přístupem k hudbě (možná „snad“ i k životu), a proto se na ně nehodí ani klasické přístupy v hodnocení. Nejde o to umíš – neumíš, ale o nechápu – chápu. Tvůrčí vyjádření jednoho dne zmasakruje konvenci...! Dost hrozeb, ještě si pár let počkáme. Dalším aspektem, který mi přijde zajímavý, je skloubení „šamanského“ zpěvu s chladnou digitální technikou. Čili fúze čehosi fundamentálního s čímsi digitálním naznačuje nekonečnost možností směrem k budoucnu. S tímto cédé si rozhodně nezapíváte, ale zajímavé šumivé, hlukové a neharmonické pasáže ve vás zanechají nesmazatelný odkaz. Dobrý prostředek na rozšíření vědomí. PS: Zabloudil se kamarádi s Ochránci hospodářských zvířat (<http://www.ohz.cz>), za což mají u mě bodík navíc. (Selfrealization, Payo Ug webzine, http://www.edgedesign.cz/web_payo – recenze na poslední album Děti ze Země)

Kdy vstupuje na scénu Fifi a Áda?

Áda: Já jsem s nima hrál párkrát v devadesátých letech, a to když basák měl zlomenou ruku, tak jsem za něho zaskakoval na saxofon. Pak jsem se na čas odmlčel, dělal jsem jinou hudbu. A asi před rokem mě oslovili a já jsem zase v jejich řadách

Fifi: Se Zabloudil jsem se znala asi od začátku devadesátých let, naprosto mě dostali, potkávali jsme se při nějakých akcích, kde jsme hráli. Na Severní Moravě jsme se skoro

všichni znali, lidí na hraní bylo v porovnání s dneškem opravdu málo. Dělal jsem s klukama něco hlukovějšího, později spíš minimalismus, pak začala trochu s improvisingem. V roce 1996 jsem najednou neměla kvůli smrti jednoho spoluhráče a tím pádem konci kapely kde hrát, Čuňda. mi zavola, protože věděl, že hledám, Zabloudil taky hledal (kvůli personální krizi), pozval na zkoušku, přijel pro mě, první, druhá, třetí zkouška, a už mi bylo jasné že je to pro mě... teda a snad i pro kluky. I přes nabídky do jiných a zdánlivě „lukrativnějších“ těles nemám pochyb, že přesně tohle je pro mě.

Čuňda: Áda s náma hraje už potřetí, poprvé ságo v roce 1996, podruhé gramofony v roce 1998. Pokaždé tak tři koncerty či zkoušky. Od toho roku 96 nás bývalo v kapele i osm, mívali jsme vlastní „osvětlení“, tanečníka... tři kytary, basu, bicí, velký dechovkářský buben, syntáky, gramce a samozřejmě dva až tři hlasy... Od roku 1998 to šlo početně dolů. Napřed na „finském turné“ odešel bubeník, těsně následován tanečníkem. A pak v roce 2001 jsme velice rychle před výjezdem do Švajc a Paříže zůstali s Fifi sami dva a oslovili Martina Valáška, jehož hra na gramce ukázkově zapadla do našich hlasů a kytar nově obohacených o analogový synták. Tahle sestava, s krátkým přerušením a krátkým doplněním ještě o jednoho kytaristu-vazbiče fungovala do léta 2005. Pak jsme hráli-nehráli ve dvou a na podzim 2007 oslovili saxofonistu-hlukaře Ádu. V současnosti opět pracujeme i se světlý a začínáme začleňovat „vizualistu“.



Ostravské centrum nové hudby

Text: **Matěj Kratochvíl**

„Navštívila jsem letní kurzy v Darmstadtu v roce 1996 a na několik let jsem se kvůli tomu přestala věnovat hudbě. Ostravské dny měly zcela opačný účinek. Potvrdily, že moje rozhodnutí vrátit se k hudbě bylo dobré.“ Těmito slovy hodnotí nizozemská skladatelka Renske Vrolijk svůj pobyt v Ostravě, kde byla v roce 2005 studentkou tamního institutu.

„Na Ostravských dnech se snažíme vytvořit prostředí nepředvídatelných situací, ve kterých by jedna osobnost mohla ovlivnit druhou,“ prohlásil Petr Kotík. Relativně malý počet studentů tvořících dohromady s lektory určitou komunitu, spolupráce s Janáčkovou filharmonií a tři týdny trvání, to jsou v kostce hlavní zdroje přitažlivosti Institutu. O tom, jak se Kotíkovi a jeho spolupracovníkům podařilo ve „městě se špatnou pověstí“ vybudovat akci, která každé dva roky přitahuje pozornost, bylo již napsáno nemálo. Pro širší kulturní veřejnosti je atraktivní především týdenní festival, svým zaměřením, rozsahem a kvalitou významný v celoevropském kontextu. Postupem času se také ukazuje, že Ostravské centrum nové hudby se z organizačního týmu připravujícího Ostravské dny nenápadně proměňuje ve stabilní instituci s větším dopadem.

Zčásti to souvisí s činností Ostravské bandy, mezinárodního komorního orchestru, který vznikl pro potřeby institutu a festivalu. Od roku 2005, kdy byl založen, mu přibývá koncertů i mimo festival, v loňském roce vystoupil na festivalech Pražské jaro, Janáčkův máj a na samostatných koncertech v Praze, Berlíně, New Yorku, Utrechtu, Paříži nebo polském Cieszyň. Vedle Kotíka jsou dirigenti Ostravské bandy Peter Rundel a Roland Kluttig, respektovaná jména na současné scéně soudobé hudby.

Ostravské centrum doposud vydalo tři anglicky psané svazky nazvané Ostrava Days Reports, které vycházejí ze seminářů konaných během jednotlivých ročníků. Debaty studentů se skladateli, interprety a muziko-

logy se tak z uzavřené komunity dostávají k širokému okruhu zájemců a je třeba říci, že mnohé ze zaznamenaných diskuzí si tuto pozornost bezpochyby zasluhují. Teoretik Makis Solomos tak například poskytuje důkladný vhled do kompozičních metod Iannis Xenakise, Petr Kotík se studenty rozebírá časová měřítka hudby a způsoby zhudebnění textu apod. Ačkoliv jde jen o záznamy diskuzí, i pro čtenáře, který jim nebyl přítomen, obsahují tyto texty dostatek podnětného čtení. V situaci, kdy na českém trhu fakticky neexistuje literatura, která by přinášela myšlenky o soudobé hudbě, lze tyto přepisy brát jako dobrou náhradu. Východiskem pro diskuze se skladateli jsou většinou ukázky jejich vlastních děl, od rozboru kompozičních metod se ovšem linie debaty stáčí k obecnější věci. Tak například v případě semináře britské skladatelky Rebecca Saunders se od techniky hry na klavír dostáváme ke vztahu autora a posluchače a k otázce, má-li či nemá-li být umění elitářské. Vedle Petra Kotíka, Alvina Luciera a Christiana Wolffa, stabilních lektorů institutu, mají čtenáři sborníku možnost nahlédnout do seminářů vedených Tristanem Muraiem, Fredericem Rzewskim, Louisem Andriessem nebo saxofonistou a skladatelem Roscoe Mitchellem, někdejší členem Art Ensemble of Chicago.

Sborník z ročníku 2007 se sice teprve připravuje, nicméně vydána už byla publikace zaznamenávající panelovou diskusi nazvanou Začátky nové hudby v Praze 1959–64. Zúčastnili se jí skladatelé Petr Kotík, Rudolf Komorous, Peter Kolman a Marek Kopelent, muzikolog Viktor Pantůček jako moderátor a dodatečně své poznámky připojil Ladislav Kupkovič.

Do jisté míry Ostravské centrum přispívá i ke kompenzaci špatné dostupnosti nahrávek soudobé hudby v našich veřejných knihovnách – tedy přinejmenším pro ostravské zájemce. V rámci spolupráce s Knihovnou města Ostravy byla veřejnosti zpřístupněna stále se rozrůstající sbírka nahrávek, jak těch pořízených během festivalových koncertů, tak těch, které centru darovali hosté. Jako další krok tímto směrem lze pak chápat i dva disky, které jsou přiloženy k tomuto číslu HIS Voice. Přinášejí výběr z nahrávek koncertů Ostravských dnů, v případě Ligetiho skladby pak záznam z koncertu Ostravské bandy na Pražském jaru 2008.

www.newmusicostrava.cz ■

Petr Kotík (vlevo) na Ostravských dnech 2007





ČESKÁ TANEČNÍ PLATFORMA / 09

15. ročník festivalu českého současného tance
(Ne)nechte se otrávit tancem!
24.-29. dubna

Filharmonie Hradec Králové
Klasika jinak. Klasika light!

Hanzlík

Lacrimae Alexandri Magni
Slzy Alexandra Velikého
Opera na barokní text z roku 1764

Filharmonie Hradec Králové • Tomáš Hanzlík dirigent
Aleš Procházka • František Zahradníček
Jaroslav Březina • Jan Mikušek • Martin Šrejma
Steve Wächter • Marek Olbrzymek sólisté
Soňa Červená • Radomír Švec • Jiří Reidinger • Števo Capko herci
Koncert uvádí Wanda Dobrovská

Úterý 24. 3. 2009 19:30 hodin
Sál Filharmonie Hradec Králové
Nový design pro klasiku
HD kvalita programů
www.fhk.cz



Klasika

Peter Eötvös jako skladatel

Text: Miroslav Pudlák

Peter Eötvös byl dlouho znám hlavně jako dirigent, který se pohyboval mezi světovými špičkami interpretace soudobé hudby. Zvaly si jej ty nejlepší soubory od Ensemble Intercontemporain po Ensemble Modern i skladatelé od Stockhausena po Franka Zappa. Teprve v posledních dvou dekádách si svět musel zvyknout, že Eötvös je také skladatel, a to ne ledajaký. V oboru operní tvorby dnes patří ve světě mezi ty nejúspěšnější současné autory. Jeho opera *Tři sestry* se v posledních deseti letech dočkala sedmnácti různých nastudování a v poslední době platí, že každý rok najedme na programu sezóny několika světových operních domů některé z jeho pěti celovečerních oper, které již dohromady nastřádaly 44 nastudování. Ale kdo by podle těchto statistik očekával, že se jedná o líbivý post-minimal, jaký dnes snadno okouzluje operní dramaturgy, byl by zaskočen – Eötvösovy opery jsou navýsost moderní a posluchačsky náročná hudba.

Peter Eötvös (podobně jako jeho slavní krajané Kurtág a Bartók) pochází z Transylvánie, která před válkou ještě patřila k Maďarsku. Místo, kde se v roce 1944 narodil, se jmenovalo Székelyudvarhely, dnes se jmenuje rumunsky Odorheiu Secviesc. Jeho rodina se po válce odstěhovala do Rakouska a nakonec do Budapešti, kde vyrůstal. Po rodičích zdědil hudební nadání a nebylo pochyb, že se bude zabývat hudbou. Učil se hrát na klavír, housle, bicí nástroje a brzy také skládal.

Nejstarší skladbou, kterou ponechal ve svém jinak autokriticky velmi selektovaném seznamu, je *Kosmos* pro klavír, kterou napsal jako student v roce 1961. 12. dubna téhož roku se uskutečnil první let člověka do vesmíru a na mladého skladatele to tehdy velmi zapůsobilo; svět se mu náhle jevil jako nekonečný a lidské možnosti neomezené. Inspirován tímto pocitem napsal klavírní skladbu, ke které nám poskytuje dosti popisný výklad: Dílo začíná mohutným úderem do klavíru, který symbolizuje „big-bang“. Po něm následuje postupné rozpínání vesmíru – tónový prostor skladby se rozšiřuje směrem nahoru i dolů. Jednotlivé tóny zavěšené v prostoru jsou hvězdy. Současně s tím permanentně zní trylek ve střední poloze, který představuje oscilující osu vesmíru, kolem níž se prostor rozpíná a smršťuje. Slyšíme sestupné škály, které představují komety a asteroidy. Před námi prolétne vesmírná loď, putující mezi solárními systémy. Sami se náhle ocitáme v kosmické lodi a prolétáme právě nad Transylvánií – dvakrát se ozve vložený citát z Bartóka, kus „noční hudby“ z Mikrokosmosu. Pak se ocitneme v roji meteorů. Nakonec jistota pomíjivosti vítězí i nad věčností vesmíru – skladba končí čtvrt sekundy před dalším velkým třeskem.

Snad jako by chtěl zpřítomnit mladistvý výboj tvůrčí energie z doby svých sedmnácti let a z jakési nostalgie se právě k této skladbě Eötvös ještě několikrát vrátil. V devadesátých letech ji přepracoval do nové verze a vydal. V roce 1993 na ni volně navázal v orchestrální skladbě *Psychokosmos*, která je bilancováním vlastní cesty za posledních třicet let. A tato skladba má ještě jeden komorní „derivát“ – *Psy* (název je zkrácenina od *Psychokosmos*) z r. 1996 pro flétnu, violoncello a cimbál.

Kosmos byla možná Eötvösova první „moderní“ skladba, napsaná v okouzlení právě objeveným světem svobodného zvukového prostoru, ve stylu oproštěném od akademických konvencí. V době jejího vzniku byl ještě studentem skladby na hudební akademii v Budapešti, kam byl přijat pro mimořádné nadání už ve čtrnácti letech. Bartók, Kodály, Ligeti byli tehdy pilíři maďarské hudby, ke kterým jako student vzhlížel. Přestože už jako dítě vyhrával skladatelské soutěže a zdálo se, že je předurčen pro skladatelskou kariéru, jeho všestranné hudební nadání jej zprvu vedlo jinými cestami. Jako zručný klavírní improvizátor a aranžér získal už jako mladík mnoho nabídek k tvorbě scénické a filmové hudby. Po

dokončení studia skladby v roce 1965 se zapsal ještě na dirigování, aby se vyhnul vojenské službě.

Zlomovým bodem v jeho životě pak byl rok 1966, kdy získal německé stipendium DAAD, aby studoval dirigování a skladbu (jeho učitelem byl Bernd Alois Zimmermann) v Kolíně nad Rýnem. Tak záhy došlo k osudovému setkání s Karlheinzem Stockhausenem (viz HV 6/2008), který jej uvedl do prostředí západoevropské hudební avantgardy. Eötvös mu zprvu pomáhal jako opisovač not, ale od roku 1968 už pravidelně vystupoval se Stockhausenovou kapelou, ve které hrál na elektrochord (patnáctistrunná citera napojená na syntetizér) i jiné nástroje a v některých případech fungoval jako zvukový technik. Stockhausen jej také zval ke spolupráci jako dirigenta svých orchestrálních děl, kterážto spolupráce pak vyvrcholila v 80. letech, kdy mu svěřil premiéry oper *Donnerstag* a *Montag* z cyklu *Licht*.

Po studiích v Kolíně neměl mnoho důvodů se vracet do Maďarska, a tak v roce 1971 přijal místo asistenta ve studiu WDR, což bylo v té době stále ještě jedno ze dvou nejvýznamnějších evropských center pro elektroakustickou hudbu. Eötvös toho náležitě využil k tvorbě vlastních skladeb pro magnetofonový pás. Z té doby proto pocházejí jeho elektroakustické práce *Mese*, *Cricket Music*, *Music for New York* a *Elektrochronik*. Nejvíce jej však tehdy zajímaly techniky live-electronics, které mohl uplatnit na živých vystoupeních.

Další zásadní skok v jeho kariéře nastal v roce 1978, kdy jej Boulez pozval, aby dirigoval zahajovací koncert IRCAMu a poté mu nabídl pozici šéfdirigenta nově vzniklého souboru Ensemble Intercontemporain. Ač

Shadows (1996)



už předtím měl renomé dirigenta-specialisty na soudobou hudbu, jeho kariéra v tomto oboru dosáhla nejvyšších pater právě v době pařížského působení v letech 1979–1991. Soubor Ensemble Intercontemporain byl složen z těch nejlepších hráčů a měl ty nejlepší podmínky pro práci, jaké si lze přát. Kromě tohoto angažmá byl Eötvös zván k pravidelnému hostování u Ensemble Modern, BBC Symphony Orchestra, Maďarské národní filharmonie, orchestru ve Stuttgartu, byl také šéfdirigentem rozhlasového orchestru v Hilversum a v současné době je hlavním hostujícím dirigentem symfonického orchestru v Göteborgu. Eötvös se stal všestranným dirigentem schopným provádět klasický repertoár i soudobou hudbu. Sám o sobě

říká, že se učil pozorováním gest Karajana a Bouleze, ale že mnoho se naučil i od dirigujících skladatelů jako Stockhausena a Kagela, kteří vynalézali vlastní gesta adekvátní pro danou hudební situaci. Jako dirigent je Eötvös hudebníky ceněn pro svůj perfekcionismus, cit pro detail, neúnavný zápal pro práci, fenomenální sluch i přátelský způsob komunikace s orchestrem.

Hvězdná dirigentská kariéra jej na poměrně dlouhý čas odvedla od komponování. Ze 60. a z počátku 70. let ve svém katalogu ponechal (kromě již zmíněné elektroniky) jen několik sborů a dvě kratší komorní opery. V madrigalech *Moro Lasso* (1963–72), *Hochzeitsmadrigal* (1963–76) a *Insetti galanti* (1970–90) se projevuje vliv koncertního divadla typu Ligetiho *Aventures*. Sboristé kromě zpěvu hrají gesty a mimikou. Eötvös v této souvislosti poukazuje na praxi provozování madrigalů v 17. století – odtud si také vypůjčuje texty a vytváří k raně barokním madrigalům jejich moderní verzi. Japonské inspirace využívá komorní opera *Harakiri* (1973) pro japonskou zpěvačku, flétny šakuhači a dřevo-rubce, který rytmicky štípe dříví.

V chronologickém soupisu Eötvösovy produkce zeje prázdno ve druhé polovině 70. let, kdy se nejvíce věnoval dirigování. Někdy od roku 1981 se vrátil ke komponování skladbou *Intervalles-Intérieurs*, která je novým zpracováním elektroakustické skladby *Electrochronik*, tentokrát s přidaným aparátem živých nástrojů. Křivky, které vznikají jako výslednice sčítání dvou tónových frekvencí znějících na zvukové stopě, jsou transformovány do tvarově analogických melodií a rytmů v nástrojích. Není divu, že koncept zaujal Ensemble Itinéraire, soubor průkopníků spektrální hudby, který skladbu premiéroval.

První větší zakázka však přišla od Ensemble Intercontemporain. Výsledkem bylo orchestrální dílo nazvané *Chinese Opera*. S hudbou čínské opery má však společnou jen střídmost a vytříbenost stylu, pestro-



barevný zvuk a jistou divadelnost, která může být pojednána režisérem zcela svobodně, pokud se dílo prezentuje na scéně.

Po úspěchu *Chinese Opera* se skladatelské zakázky začaly jen hrnout a Eötvös se realizoval zpočátku hlavně v komorní hudbě. I v oboru instrumentální hudby je nápadná jeho snaha o dramatický výraz a vazba na mimohudební obsah. Např. *Korespondenz* pro smyčcové kvarteto vypráví obsah dopisů, které si vyměnil Mozart se svým otcem v době svého pobytu v Paříži. V korespondenci se i přes zdvořilostní formu projevuje mezi řádky napětí, které mezi synem a otcem panovalo. Eötvös je dramaturg hudebními prostředky, a aby posluchači porozuměli obsahu, který hudba ilustruje, mají v koncertním programu k dispozici příslušné texty.

Své dirigentské zkušenosti a dokonalou znalost nástrojů Eötvös nejvíce uplatnil v orchestrální a koncertantní tvorbě, která čítá zatím třináct titulů. Za povšimnutí stojí zvláště *Atlantis* (1995) pro orchestr a vokální sólisty, která je vizí zanikající



Eötvös s miněrou a syntezátorem v Darmstadtu (1972)

civilizace. Mimo jiné je zajímavá partem sólového cimbálu, na který při premiéře hrála maďarská virtuoska Marta Fabián. Volným pokračováním *Atlantis* (s podobným námětem) je skladba *IMA* s vokální složkou na texty Gerharda Rühma a Sándora Weörese. *Shadows* (1996) je elegická koncertantní skladba pro sólovou flétnu, klarinet a orchestr, na paměť skladatelova syna.

Zvláštní kapitolou jsou nečetné, ale pozoruhodné skladby s jazzovými prvky: *Paris Dakar* psaný pro trombonistu László Göze a *Jet Stream* – trubkový koncert pro Marcuse Stockhausena. V komentářích k nim se Eötvös zmiňuje o svém zvláštním vztahu k jazzu. Vzpomíná, jak byl v 50. letech jazz v Maďarsku zakázaný a on jej poznával z rádia, kde k němu pronikal skrze šum a rušičky na krátkých vlnách zahraničních stanic. Když později slyšel jazz poprvé živě, měl pocit, že zde něco chybí. Jeho pseudo-jazzové skladby jsou hravým pokusem zachytit tento dávný zážitek: k rytmickému hudebnímu proudu přidává „rušičku“ v podobě vibrujících zvuků orchestru. Mezi jeho přátele z jiných žánrů patřil i Frank Zappa, s nímž několikrát spolupracoval, poprvé na nahrávce Zappova alba *The Perfect Stranger* v roce 1984 a naposledy krátce před Zappovou smrtí na nahrávce Varéseho *Ionisation*, kterou Zappa produkoval.

Smysl pro hudební dramatickosti i tíhnutí k vokální hudbě projevující se v celém jeho díle jsou rysy, které Eötvöse přirozeně dovedly k tvorbě oper. Té se skladatel systematicky věnuje od roku 1996, kdy vznikla první z této řady – divácky nejúspěšnější *Tři sestry* (1996–97) podle Čechovova dramatu. Všechny ženské role v ní překvapivě zpívají muži. Tři sestry a jejich švagrovou Natašu zpívají kontratenory a jejich služka Anfisa je hluboký šaljapinovský bas. Nejde přitom o ironii; Eötvös v té souvislosti připomíná japonské hudební divadlo kabuki nebo raně barokní operu, která se bez účasti žen obešla. Zejména zdůrazňuje použití kontratenoru a odvolává se na operní tradici 17. století, kde měl kon-



tratenor zvláštní postavení: jakožto v podstatě nepřirozený, ale zároveň vznešený a ušlechtilý hlas býval užíván pro role bohů, andělů, nadčasových a nadpřirozených bytostí. Obsazení kontratenorů do rolí tří sester podporuje skladatelův záměr nasvítit tyto tři ženské postavy z jejich nejvnitřnější podstaty (jako by zpívaly jejich duše) a podtrhnout jejich nadčasovost tím, že je pojednává s jakousi sošnou monumentalitou. Oproti tomu mužské role jsou pojaty více realisticky. Zpívá se v ruštině a ani hudba se nevyhne nenápadným závanům ruského koloritu s použitím akordeonu. Operní představení má originální a velmi efektní koncepci: orchestr (asi padesátičlenný) je skryt v zadní části jeviště za kulisami z částečně průhledného plátna, což umožňuje zmenšit orchestr i přiblížit zpěváky k publiku. Nicméně v orchestřišti se nachází ještě jeden menší instrumentální soubor, který doprovází některé pasáže. Produkce tak působí na pohled velmi komorně, ačkoli z pozadí se chvílemi ozývá mohutný zvukový aparát. Opera byla premiérována v Lyonu a po velkém úspěchu (nahrávky sklídily několik prestižních ocenění) se stala jednou z nejhranějších současných oper.

Dalším námětem, který Eötvöse zaujal pro operní zpracování natolik, že z něj vznikly hned dvě opery, byl deník anonymní japonské spisovatelky pocházející z roku 1008 označovaný v literatuře jako Sarashina Nikki. Autorka v něm kromě zážitků z cest a zkušeností z dvorského života v Japonsku 11. století popisuje a rozebírá své sny, kterým přisuzuje profetický význam pro vlastní osud. Po opeře *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1998–99) vznikla na toto téma i jednoaktovka nazvaná *Lady Sarashina* (2007). Opera *Angels in America* (2002–2004) na současný námět podle stejnojmenné divadelní hry Tonyho Kushnera vznikla na objednávku Pařížské opery Châtelet. Opera *Le balcon* (2001–02) podle hry Jeana Geneta byla zfilmována pro televizní verzi. Tu u nás mohli vidět návštěvníci festivalu Zlatá Praha, kde získala cenu v roce 2004. Zatím poslední operou je *Love and other Demons* (2007) na námět Gabriely Garcíi Marquéze. Při realizaci svých oper se Eötvös setkal s režiséry světových jmen a několikrát také s maďarským filmovým režisérem Istvánem Szabó, s nímž kdysi spolupracoval v Maďarsku jakožto začínající skladatel.

Kromě četných dirigentských aktivit a komponování se Eötvös věnuje i uměleckému dorostu; učil na Musikhochschule v Karlsruhe a Hamburku a pravidelně také pedagogicky působí v Maďarsku, kde založil Eötvösův institut pro podporu mladých dirigentů a skladatelů.

Eötvös je přes svůj nabitý pracovní program spíše introvertní, poklidně samotářský umělec, který hledá inspiraci v tichu a zvucích přírody. Obvykle tvoří zaujat nějakým námětem, pro který hledá hudební výraz. Eötvös je spíše poeta, než inovátor – do své hudební řeči integroval prvky z širokého a pestrého světa dnešní moderní hudby a tvoří z nich velkou syntézu. Kdyby někdo psal dějiny hudby jako galerii radikálních novátorů, Eötvöse by možná vynechal. Jeho hudba je však jedinečná svou schopností vtáhnout posluchače do strhujícího dramatického vyprávění, kde nic nepůsobí nahodile, zvukové události do sebe dokonale zapadají a tvoří logicky působící procesy. Ostatně není náhodou, že jeho opery a koncertní skladby dobývají světová pódia stále častěji, a Eötvös je dnes vnímán jako jeden z nejúspěšnějších (čtyř?) „exportních“ Maďarů v poválečné hudbě. ■



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

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

www.hisvoice.cz

Ernstalbrecht Stiebler

Světlo v době televizního temna

Text: **Jaroslav Štastný**

*Žijeme v době televizního temna – jsme zahlceni zprávami, ale informací se nám nedostává.
(We live in tv-darkened times – over-newsed and under-informed.)*

John Cage

Málokterý ze současných skladatelů udělal pro svoje kolegy více než Ernstalbrecht Stiebler. Přes čtvrt století (1969–1995) byl hudebním redaktorem Hessenského rozhlasu a v této funkci se zasloužil o mimořádnou podporu soudobé hudby. Je fakt, že rozhlasové stanice v Německu hrají poměrně důležitou kulturní roli: objednávají nové skladby a pořádají festivaly, vytvářejí obecné povědomí o hudebních hodnotách a také vydávají nahrávky. Ernstalbrecht Stiebler patřil k nejagilnějším redaktorům právě v tomto směru. Vedl pravidelný pořad *Studio nové hudby* (Studio neuer Musik), podílel se na produkci mnoha CD vydaných Hessenským rozhlasem a také labelem Hat Hut (zejména se jednalo nahrávky skladeb tzv. newyorské školy – John Cage, Morton Feldman a Christian Wolff). V sedmdesátých letech organizoval velké projekty Dietera Schnebela (viz HV 2/06) *Choralvorspiele* a *Maulwerke* a podílel se na jejich provedení i nahrávkách. V roce 1989 založil a řídil koncertní cyklus *Fórum nové hudby* (Forum Neuer Musik). Jako rozhlasový producent získal dvakrát Prix Italia (za *Piece for Peace* od Alvina Currana a za operu *Die Blinden* od Waltera Zimmermanna). Napsal nespočet textů a komentářů k nahrávkám soudobých autorů. Všechna ta práce, kterou věnoval propagaci tvorby jiných, poněkud zastínila skutečnost, že on sám je pozoruhodným a vysoce osobitým skladatelem, který vždy stál mimo dobový mainstream.

Ernstalbrecht Stiebler se narodil roku 1934 v Berlíně. Studoval hru na klavír a kompozici na Musikhochschule v Hamburku. Důležitým podnětem byly pro něj Darmstadtské prázdninové kurzy (Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik), kterých se účastnil v letech 1958–1961. V roce 1959 zde absolvoval kurz u Karlheinz Stockhausena. Ovšem Stieblerova vlastní tvorba se brzy odklonila od těchto vzorů. V bouřlivé atmosféře přelomu padesátých a šedesátých let, kdy šlo především o obohacování výraziva a hledání nových zvukových prostředků, kdy se skladatelé předstihovali v komplikovaných strukturách a množství použitých zvuků, Ernstalbrecht Stiebler pocituje potřebu opačnou – chce tvořit hudbu založenou na střídmosti a oproštěnosti, hudbu bez velkých vnějších efektů, která proniká do jádra zvuku. Na přelomu let 1962 a 1963 vzniká smyčcové trio nazvané *Extensions I*. Tato skladba je počátkem Stieblerovy osobité cesty. Je zde jen málo tónů, žádné tehdy obvyklé permutace, zato repetitivnost a pohyb směrem k větší a větší redukci hudebního materiálu. Skladba je založena na extenzi, roztažení časových ploch věnovaných jednotlivým intervalům. Pozoruhodné je, že tuto hudbu píše obklopen snahami o co největší pestrost a příkré kontrasty, strukturální komplexnost a rozšiřování hudebních hranic. Byla to vlastně jeho reakce na dobovou estetiku, na její snahy o „dobývání nových území“. Stiebler však cítil, že právě zde vstoupil na zcela neznámou půdu. Proti rozbíjení tradičních hudebních kategorií postavil snahu o novou, elementární kontinuitu – k obohacení hudebního výrazu se dobral zvukovou askézí.

V tomto přístupu byl Stiebler na evropské půdě poměrně osamělý a bezpochyby patřil k nejradiálnějším. O pokusech Giacinta Scelsiho nebylo tehdy v Německu prakticky nic známo, ostatně ten byl i v Itálii dlouho považován za zcela skurilní figurku; a americká „minimal music“ byla v té době v plenkách. Jako skladatel byl Ernstalbrecht Stiebler skutečný outsider, který se nevezl v žádném z tehdejších stylových „vlaků“.

Jeho snahy o „zadržení“ zvuku jej dovedly k proměně vnímání hudebního kontrastu a změny.

Tón jakoby „položený pod mikroskop“ se stává něčím více než pouhou „cihlou“ v hudební stavbě. Dochází ke změně „hudební perspektivy“ – redukce materiálu vede k obohacení sluchové a hudební zkušenosti.

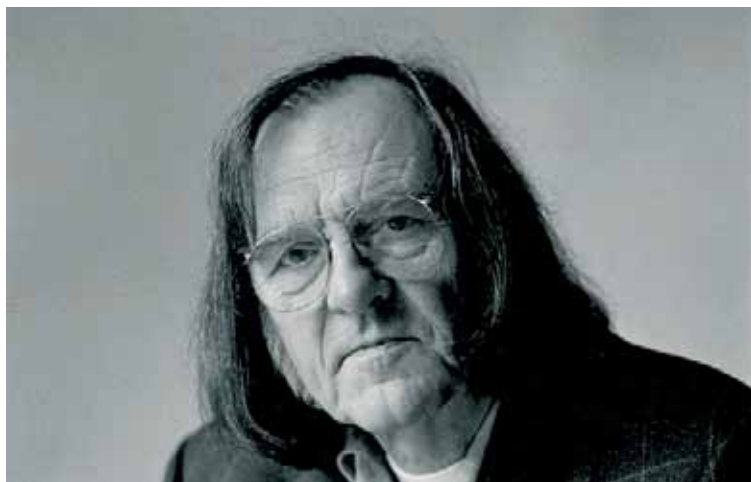
Ve svém osobitém kompozičním přístupu vycházel z kritiky tehdejší „Neue Musik“. Nebyla to ovšem obvyklá kritika, která zaznívala z konzerva-

tivních pozic, které kritizovaly *Novou hudbu* pro opuštění klasického ideálu a zavedení hlukových materiálů, rozpad tradičních forem a extrémní výrazové polohy. Stieblerův pohled na *Novou hudbu* je střízlivý: pod povrchem nebývalých zvukových úkazů experimentálních skladeb či improvizací projevů rozeznává úsilí o znovuoživení evokačních magických funkcí, které byly během staletí z evropské klasické hudby vypuzeny. Výnosem papeže Řehoře Velikého, který zakázal při bohoslužbách spontánní hudební projevy začíná dlouhý proces „domestikace hudebních energií“, který vede přes lokajské uspokojování hedonismu aristokratů až k měšťáckému konzumu, který chápe hudbu jako pouhý doplněk znaků společenského statutu. Zakladatelé moderní hudby pak chtěli – byť nejspíše na úrovni velmi nevědomé – tuto ztracenou sílu znovu najít. Luigi Russolo se snažil svými *intonarumori* („hlukostroj“) vrátit hudbu do stavu jejího magického působení pomocí vysoce komplexního zvuku. Vždyť jsou to právě různé hluky, chřestění, bubnování a skřeky, kterými se šamani dostávají do tranzu a tím do spojení s nevědomými vrstvami psychiky. Nakonec soudobá hudba nemá svoje stabilizované místo v tomto sekularizovaném světě a žije víceméně na festivalech, což jsou jakési zdegenerované výroční rituály – podobně jako nákup v supermarketu představuje zdegenerovaný lov.

Z určitého hlediska žijeme stále v džungli: jen namísto krvežíznivých a nenasytných šelem jsou tu mezinárodní korporace, státní instituce, dopravní nehody atd. – nebezpečí číhá kdekoli na každém kroku. Podle Stieblera pak novodobí šamani-skladatelé produkují elektronické šумы a rozmanité pazvuky ve snaze oslovit archaické složky osobnosti posluchačů pomocí „hrůzostrašných“ hudebních projevů – tajemno a děs patří odjakživa k sobě. Tyto hudební rituály – pokud se nezvrhnou v (tak časté!) pouhé vnějškové napodobování bez hlubšího účinku – mohou mít významnou očištnou funkci pro společnost, která je tak zoufale psychicky znečištěná jako ta naše.

Mýtus o faunu Panovi, kterému nymfa Syrinx unikla v podobě rákosu, ale znovu ožívá ve zvuku jím vyrobené flétny, je Stieblerovi symbolem lidského pojetí hudby. Tón představuje zvláštní kvalitu v nekonečném světě zvuků a seřazení tónů do stupnice (jakékoliv) otevírá *hudební prostor*, v němž vznikají intervaly a realizují se vzájemné tonální vztahy.

Tento „hudební prostor“ je však virtuální skutečností ve fantazii každého posluchače. Stiebler rád připomíná poznámku z Kafkova *Deníku*: „Každý



člověk nosí v sobě místnost. To se dá ověřit i sluchem“ (Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Das kann man sogar durch das Gehör nachprüfen.) Vnitřní prostor, v němž existuje slyšená hudba, je ovšem proměnlivý a přesahuje do akustického prostoru, v němž hudba zní. (Na to nás upozorňuje Cageova tolik slavná a tolik nepochopená skladba 4'33“.) Otázkou však je, co do tohoto prostoru vstoupí.

Současnému skladateli se nabízí nebývalý výběr zvukových prostředků, větší než kdykoliv v historii. Padla starodávná kompoziční tabu, zdá se, že všechno je možné. (Ve skutečnosti všechno bylo možné vždycky – jen ono „všechno“ znamenalo vždy něco jiného.) Skutečně všechno ale i při nejlepší vůli použít nelze. Pro Ernstalbrechta Stieblera byla vždy zcela zásadní otázka výběru. Bohatství možností chápe jako výhodu značně iluzorní – podobně jako život v nadbytku zakrývá duchovní chudobu a duševní ubohost. Pro jeho tvorbu je důležitá koncentrace na zúžené pole – žádné bezbřehé varianty ani nekonečné omílání minimalistickéhoustru. Redukcionistické komponování pro něj začíná tam, kde minimalismus končí...

O redukci prostředků šlo vlastně vždy – mluví o ní Igor Stravinskij, Schönbergova „kompoziční metoda s dvanácti navzájem k sobě vztaženými tóny“ sloužila stejnému cíli. Webernova redukce dvanáctitónové řady na malé, tří- a čtyřtónové skupiny je dalším pokračováním a jeho emancipace pauzy dává vyniknout jednotlivému tónu. Cageova sebekázeň, s jakou přijímá rozhodnutí náhody, v něčem Schönbergovu disciplínu dokonce předčí.

Ale v dalším vývoji dochází k ještě výraznějšímu zjednodušení: Steve Reich ve svých raných skladbách redukuje průběh skladby na jediný postupný proces a La Monte Young setrvává v *Composition 1960 No. 7* na neměnném zvuku čisté kvinty. Při takovýchto krajně redukováných skladbách dochází k podstatné proměně sluchové zkušenosti. Nové informace je tu dosaženo právě posílením redundance, onoho nadbytečného opakování, kterému se dřívější skladatelé snažili vyhybat jako čert kříži. Ke slovu tu přichází i zvuk prostoru – nejen akustického, ale i mentálního a emocionálního. Hudební elementy, pokládané dříve za bezvýznamný detail v rámci celku, vystupují do popředí a dostávají nový význam.

Ve skladbách Ernstalbrechta Stieblera jde právě o toto znovuoživení prostoty.

Základem jeho kompoziční techniky je řádek partitury jako základní stavební jednotka. Každý další řádek pak přináší nepatrnou proměnu daného materiálu. Stírá se tak rozdíl mezi starým a novým, hudba dlí mezi těmito pojmy. Stieblerovy na pomalosti (a tedy na zvýšené pozornosti ke všem podrobnostem) založené skladby vystihují (mimo jiné) jeden důležitý aspekt života: pozvolnou proměnu, již si běžně nejsme příliš vědomi – jsme ještě to, co jsme byli před chvílí? Při poslechu Stieblerovy hudby se stáváme součástí skladby a ona součastí nás. Nezahlcuje nás „zprávami“. Prožívá s námi naše plynutí času a my je prožíváme s ní. Nesnaží se nás pobavit, uchvátit, něčím se „předvést“ – to vše jsou nakonec jenom kličky, jakými se uniká z přímého mezilidského kontaktu. Stieblerova hudba sdílí s námi náš dech, naše pozvolné stárnutí.

Setkání s ní je vzácné, musí se vyhledávat. Na velkých festivalech moc nezdolala, na to je příliš intimní – a mezi tuctové „šamany“ Ernstalbrecht Stiebler rozhodně nepatří.

Přiznám se, že za léta, kdy jsem s touto hudbou přišel poprvé do kontaktu (bylo to na privátně vydané antologii, kterou

se Eberhard Blum loučil s profesionální dráhou flétnisty – a byl to právě on, kdo mě na Stieblera upozornil.) mám jeho skladby čím dál raději. Představují pro mne světlo v době televizního temna. Přinášejí onu lidskou kvalitu, která se snad zjevila poprvé v tónech Panovy píšťaly, ale pak byla na dlouhou dobu překryta nánosy kulturního balastu, který zákonitě vzniká v procesu *ars imitatio artis*. Stieblerova velikost spočívá v odmítnutí veškerých pokusů, které na umělce všude číhají a kterým tolik skladatelů propadá. Zřeknutím se vnějškovosti a soustředěním na cosi hluboce základního získává Stieblerova hudba zvláštní „terapeutickou“ kvalitu. Zatímco většina soudobé hudby podává nejspíše diagnózu autora a jeho společenských podmínek, u Stieblera dochází pomocí zvukové askeze k proměně hudební funkce. Tyto skladby poskytují posluchači jaksí větší prostor pro fantazii, umožňují mu ponořit se do zvuku, který je zdánlivě hladký jako zrcadlo vodní plochy. Jsme-li schopni přijmout jejich „chudobu“ a „neměnnost“, budeme překvapeni zjištěním, kolik se tu toho děje. V orchestrální skladbě *Unisono diviso* (1999) dojde k velkým a dramatickým událostem, přestože vychází z jediného tónu – exponovaného v různých nástrojových kombinacích, oktávních polohách a mikrointervalových alteracích. U *Extensions III* (1979) se zase nechce věřit, že tu hrají jen tři nástroje: zdánlivě nehybná a téměř prázdná plocha se po čase vyjeví jako plná života.

Nakonec snad Stieblerovu tvorbu nejvýstižněji popisují jeho vlastní slova, která vyslovil o Mortonovi Feldmanovi: *Nejde tu o žádné zvukové opojení ani o žádný šok, ale o koncentraci na ono místo mezi „uvnitř“ a „vně“, kde se kontury rozplývají. Rozplývají se ne snad pro nepřesnost, právě naopak: díky preciznosti jeho reduktivní techniky, při které se – jako pod mikroskopem – linie stávají plochami a body poli. Poli plnými napětí!*

Skladbu Ernstalbrechta Stieblera sehr langsam provede kanadský Quatuor Bozzini na festivalu Expozice nové hudby v Brně 25. března. Více na www.mhf-brno.cz/enh/. ■



Christine Sehnaoui

Krása v nejmenších detailech

Text: **Petr Vrba**

Dcera libanonských rodičů Christine Sehnaoui (1978) se narodila a žije ve Francii. Vystudovala sociologii a kromě neidiomatické hry na altsaxofon se věnuje hudební pedagogice a pracuje pro nezávislý DVD label, který se zaměřuje na současné experimentální filmy a videoart. Od roku 2001 spolu s Mazenem Kerbajem a Sharifem Sehnaouiem organizuje improvizaci věnovaný festival Irtijal. V neposlední řadě je kurátorkou bejrútského klubu Rue24. Vloni jsem ji na pódiu viděl v duu se saxofonistkou Susannou Gartmayer a v triu s kontrabasistou Wilbertem de Jododem a perkusionistou Lê Quan Ninhem. Po těchto koncertech jsme si povídali nejen o jejich autodidaktických počátcích, ale i o vzniku scény volné improvizace v Libanonu.

PŘÍČINA

O tom, že stav domácí scény volné improvizace je ve srovnání (nejen) s našimi nejbližšími sousedy tristní, jsme na stránkách časopisu HIS Voice psali již několikrát. Osobně mi přijde, že zde chybí pořádné nadšení některého z toho mála hudebníků a/nebo promotérů k tomu, aby pravidelně pořádali nejen festival(y) zaměřené na volnou improvizaci, ale především aby organizovali workshopy, kde dochází k produktivnímu setkání již dostatečně zkušených hudebníků s těmi méně či vůbec. Pozitivním příkladem může být bratislavský Next, který letos pozval vokálního ekvilibristu Phila Mintona, jenž vedl workshop s lokálními (ne)pěvci. Jistě i u nás existují výjimky, ale těch je opravdu poskrovnu. Že pořádání workshopů otevřených pro kohokoli hraje opravdu velkou roli ve vývoji takovéto scény, je nabitelní. Stačí se podívat do Berlína, Paříže, Londýna, Oslo, Kobe či San Franciska. Obdobným příkladem je i libanonská scéna volné improvizace, kde zhruba před devíti lety byli pouze tři hudebníci. Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui a Christine Sehnaoui – a toto trio začalo s dubnovým festivalem Irtijal (arabsky „improvizace“). „*Jelikož v Libanonu se na současné scéně kromě videoartu skoro nic neděje, festival měl vždy velký úspěch. Dnes je nás asi deset. Festival se každým rokem rozrůstá. Nese to s sebou i různorodost. Nejsme už tak semknutá skupina, je to spíše kolektiv individualistů, lidí, kteří dělají společně festival. Já do Libanonu jezdím jen kvůli festivalu, nežiji tam. Festival je otevřený každému, ale často máme organizovaná setkání libanonských hudebníků a hudebníků z jiných zemí. Samozřejmě pořádáme workshopy, to je vždy prospěšné.*“ Klíčovou postavou byl a je trumpetista Mazen Kerbaj, který vlastní label Al-Maslakh (arabsky „jotka“), jehož hlavní podmínkou je, že každé album, které vydá, musí být buď nahrané v Libanonu nebo na něm musí hrát alespoň jeden libanonský hráč. Kerbaj k CD vytváří i originální obaly.

Zmiňované workshopy sehrály zásadní roli i v Christinině životě. Bez jakéhokoli předchozího hudebního vzdělání začala ve svých devatenácti letech hrát na klarinet. Po roce a půl docházení na lekce k jazzovému učiteli toho nechala, koupila si saxofon a jako samouk se rovnou zaměřila na improvizaci. Sama říká, že saxofon byl pro ni mnohem přirozenější, vnímá tento nástroj jako prodloužení svého těla. Jejími nejdůležitějšími lekcemi byly pravidelné návštěvy scény v Instant Chavirés. „*Chodila jsem tam třikrát týdně, na všechny festivaly, a zúčastnila jsem se workshopů, třeba s Axelem Dörnerem, Fredem van Hovem a dalšími. Vytvořil se tam orchestr asi dvanácti lidí, kteří se věnovali improvizaci. Z nich pak v čele s Axelem vzniklo menší uskupení. Pak jsem začala vyvíjet svůj vlastní přístup, své vlastní techniky. Zpočátku jsem byla unešená hrou Johna Butchera či Matse Gustafssona, takže jsem si použila jejich CD a hrála s nimi, byla jsem jejich tajnou žačkou.*“ Ostatně Mats Gustafsson před pár lety prohlásil, že Axel a Christine jsou asi dva nejzajímavější hudebníci, co tvoří elektronickou hudbu na akustické nástroje. Ale zpět k počátkům tvorby dnes opěvované improvizátorky, jež dodnes neumí číst noty a říká o sobě, že velmi špatně hraje jazz. „*Zpočátku jsem se snažila hrát jako John Butcher, ale moc mi to nešlo, bylo to plné nahořilosti a z toho se asi vyvinul můj styl. Zhruba před pěti lety jsem začala hrát po svém.*“

NÁSLEDEK

Dnes je improvizace pro Christine životně důležitou součástí existence. „*Je to jako když si dáte velmi dobré jídlo, je to jiná realita a jsem na tom závislá. Když hraji, mám opravdu pocit sama sebe a svého těla, a když nehraji, mám pocit, že jde o umělou komunikaci. Když hraji, jdu přímo k tomu, kdo jsem, jaká jsem. Vše přichází během hraní, spíše z mého těla než skrze hlavu. Přesto, nebo právě proto, zůstává ale nadmíru důležitě vnímání času. Většinou vím naprosto přesně, jak dlouho jsem hrá-*



filmech, Christine se zatím tomuto druhu práce vyhýbá. *Zkoušela jsem improvizovat k filmům, ale nejde mi to, protože když hraji, ráda zavírám oči, a to s filmem nejde, alespoň mně ne. Ale je to něco jiného než s tanečníkem, neboť tanec zachází spíš s energií, není tak vizuální jako film, lze jej cítit v prostoru. Když se dívám na film, strhuje to mou pozornost, kdežto tanec mě tolik neruší a mohu při souhře i otvírat oči.* Přestože je zvuk přeci jen mnohem „intimnější“ než film, tím, jak prochází naším tělem, nachází Christine ve své tvorbě s experimentálními filmy společnou řeč v mnoha ohledech: plasticita materiálu, transparentnost, nenarativnost, nedramatičnost.

Výběrová diskografie:

Christine Sehnaoui/Michel Waisvisz: Shortwave (Al Maslakh, 2008)
 Christine Sehnaoui: Solo (OlofBright)
 Christine Sehnaoui: A Second Shadow (Recorded, 2006)
 Rodrigues²/Sehnaoui²: Undecided (A Family Affair) (Creative Sources, 2006)
 Mazen Kerbaj/Christine Sehnaoui/Sharif Sehnaoui/Ingar Zach: Rouba3i5 (Al Maslakh, 2005)

la. Axel Dörner je v tomhle neskutečný. Když hraje, vždy má před sebou malý budík. Dělali jsme spolu taková cvičení, jednu minutu hrát a jednu minutu zůstat naprosto ticho. Je to těžké, ale důležité, a hudebníkům to pomáhá plně prožívat čas, výstavbu, tvar a vývoj určité myšlenky. Uvědomuje si, jak se věci dějí a jak je důležité ticho. Hrajeme ve skutečném čase, takže vnímáme, co právě hrajeme, ale s vědomím kontinuity minulé (toho, co právě doznělo) i budoucího (toho, co právě přichází).

I přestože na mezinárodních pódích ji můžeme spatřit ve společnosti těch nejproslulejších představitelů volné improvizace (kromě již zmínovaných třeba trumpetista Franz Hautzinger, kytarista Uchihashi Kazuhisa, bubeníci a perkusionisté jako Michael Zerang, Ingar Zach či Roger Turner atd.), ve svém francouzském triu spolupracuje s poměrně neznámými hudebníky; jsou to hráči na akustické objekty Olivier Toulemonde a trombonista Mathias Forge. Zvuk tohoto tria je založen na experimentování a spontánní akustické improvizaci. Hudba je tvořena dýcháním, praskáním, pískáním, tichem a napětím, jehož výsledkem je vibrující zvuk, který je křehký a pronikavý zároveň, a při pozorném poslechu objevíme i skryté melodie.

Kromě hudebníků spolupracuje Christine Sehnaoui ráda s tanečníky. Sdílí s nimi snahu o jakousi materializaci přítomného okamžiku, na jedné straně pohybem, gesty, na druhé straně zvukem, a to jinak než narativním způsobem. *Oproti sdílení prostoru s hudebníkem jde v přítomnosti pohybujícího se těla v prostoru o naprosto odlišnou zkušenost. Jiný vztah k dechu a navíc k pohybu. Nejedná se o tvoření hudby k tanci ani o tančení podle hudby. Je to práce v posuncích. Čas a výstavba musí být sjednoceny. Musíš si být vědom bytí tady a teď a prostřednictvím vztahů navázaných s tanečníkem i publikem být vyváženě přítomen procesu tvoření. Je to jiný způsob jak rozumět okamžiku, času, jiný způsob bytí.*

Přestože v dnešní době je poměrně obvyklé věnovat se živě hraným soundtrackům, k čemuž ji předurčuje také její záliba v experimentálních



Chris Cutler...

Východní blok, progresivní hudba a kulturní aktivismus

Text: **Darrell Jonsson**
Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Chris Cutler sice začínal v šedesátých letech jako bubeník v rhythm and bluesové skupině, od té doby se ale seznam jeho rolí rozrostl o hudebního distributora, kulturního aktivistu, teoretika a jednoho z nejloubavějších esejistů píšících o „progresivní hudbě“. Jeho kniha *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music* přinesla svěží pohledy na témata jako hudba a komunita, kosmologická extra-muzikalita Sun Ra, The Residents a jejich pragmatický přístup k art rocku, duchovní rozdíl mezi Philem Ochsem a Elvisem Presleym nebo vývoj progresivního rocku ve Velké Británii. Kniha se dočkala dvou vydání v angličtině (1984 a 1992) a překladů do japonštiny, němčiny a polštiny. Publikace byla původně připravována pod vedením Josefa Vlčka z české Jazzové sekce.

Hudební projekty, na nichž se Cutler podílel od konce sedmdesátých let, byly důležitou inspirací a oporou pro mnohé hudebníky hledající nové cesty navzdory obchodním a distribučním omezením. Společně se členy skupin Henry Cow, belgické Univers Zero, francouzské Etron Fou Leloublan a dalších začali kolektivně organizovat koncerty a distribuci hudby pod hlavičkou Rock In Opposition (RIO).

To co se v RIO naučil, využil Cutler, když založil distribuční a vydavatelskou značku ReR/Recommended records. Na festivalu Alternativa v roce 2008 se objevil s polskou skupinou Reportaze v divadelně hudebním díle nazvaném *The Media Operation*. Vedle toho v posledních letech koncertuje v Evropě i Británii v projektu Brainville společně s Hughem Hooperem a Daevidem Allenem.

POHLED SKRZE VÝCHODNÍ BLOK

Za jakých okolností jste se dostal do kontaktu s českým hudebním undergroundem a alternativou?

Už si to nepamatuji všechno úplně spolehlivě, ale v roce 1979 pozvala Jazzová sekce naši skupinu Art Bears, aby hrála na osmých Jazzových dnech v Lucerně. Fred [Frith] a já jsme měli hrát den před tím jako duo. Art Bears byli hudebně neortodoxní (a neměli nic společného s jazzem), ale to duo bylo – tehdy – skutečně radikální a náš koncert publikum rozdělil (jako na fotbalovém zápase, polovina pískala, polovina aplaudovala). Možná právě kvůli těmto reakcím se policie krátce před koncertem Art Bears druhý den rozhodla, že bychom neměli hrát. Ovšem zároveň bylo v sále několik tisíc lidí, kteří začínali být neklidní. Nakonec jsme hráli – snad protože to pro ně bylo jednodušší než uklidňovat dav. Po koncertě nás nějací cizí lidé požádali, abychom šli s nimi, a skončili jsme v domě se spoustou dalších lidí, mezi nimiž bylo mnoho hudebníků a umělců – včetně Václava Havla, který měl, myslím, tou dobou domácí vězení. Během tohoto setkání se zrodilo několik trvalých přátelství. Poté jsem se do Prahy vracel aspoň jednou do roka, abych navštívil přátele a příležitostně si zahrál. Zůstal jsem také v kontaktu s Jazzovou sekcí a sledoval jejich nekonečný boj o udržení festivalu a vydávání publikací. Nebylo to snadné. Následující den jsme se do toho domu vrátili a našli jsme tam v prázdné kuchyni sedět jen ženy. Poté, co

jsem v noci odešli, dorazila policie a všechny muže odvezla.

Dala by se podle vás najít nějaká charakteristika odlišující hudbu na tehdejší české scéně od kontinentální Evropy a Británie?

Můj přehled je v této oblasti samozřejmě omezený. Pokud tou scénou máte na mysli to, čemu se tehdy říkalo underground, působilo to na mě vážněji a seriózněji než většina toho, co vznikalo venku. Neexistovaly desky a kazety kolovaly jen v úzkém okruhu, pokud jste tedy chtěl něco slyšet, musel jste jít na koncert. Bylo těžké dostat se k informacím, pokud jste se po nich aktivně nesháněl. Mnohému z hudby, kterou jsem slyšel, byla společná jistá koncentrace, neústupnost, byla v pomalém tempu, s pronikavým zvukem a byla zřetelně určená k poslechu. Nebyla moc hravá a ani trochu okázalá (což ji odlišovalo od spousty hudby na Západě) a zpěv byl vždy velice výrazný: drsný, záměrně neladný, deklamatorní – určitý druh „punku před punkem“ bez oné negace hudebních hodnot, kterou prosazoval punk. Tyto skupiny se snažily jít svou vlastní cestou (ačkoliv byste u mnohých z nich mohl zaslechnout Zappu nebo Velvet Underground) – byla to hudba přizpůsobená situaci národa – což jí dodávalo na závažnosti. Plastic People třeba odehráli během roku jen pár koncertů, ale ty koncerty byly podstatné. Některé západní skupiny by daly nevím co za to, aby je někdo bral takto vážně – ačkoliv pochybuji, že by byly ochotny zaplatit za to tu cenu. Nabízí se tedy krédo Sun Ra: „Odporuj mi – posílíš mě“. K tomu,

aby hráli navzdory systému, byli hudebníci dotlačeni – a to je celkem dobrý (ač brutální) mechanismus pro selekci kvality. Není asi samo sebou, že v české hudbě toho ze sedmdesátých a osmdesátých let přežilo více než v jiných zemích východního bloku.

Do širšího pohledu by spadali představitelé pozdějších skupin, které byly hudebně pestřejší – Už jsme doma, Iva Bittová a Pavel Fajt, Ošklid atd. – a které by snadněji pronikly do evropského hlavního proudu.

Mluvil jste někdy s hudebníky a umělci v Čechách a východním bloku o podobných případech omezování projevu v různých politických systémech?

Takto vyhraněně jsme o tom nemluvíli. Je v tom několik ohledů. Pokud nesmíte říkat určité věci přímo, vede vás to k tomu říkat je chytřeji, opisně, poetičtěji, zatímco nevýhodou svobody slova je, že říci cokoliv je laciné a není třeba zapojovat více částí mozku. Odpor vede k vyšším sázkám a vede vás k větší chytrosti. Zadruhé, vyloučení ze společnosti vytváří zvláštní pouto mezi umělci a jejich publikem, upevňuje sdílený jazyk, zatímco svoboda vede k fragmentaci a lhostejnosti. Zatřetí, diskriminace skrze soudní rozhodnutí představuje spíše jen jiný mechanismus, nikoliv odlišnou kvalitu ve srovnání s diskriminací skrze tržní síly. V obou případech postižené skupiny musí skončit. Jsou tu rozdíly: Pokud někdo hovoří navzdory cenzuře, jeho slova mají váhu, zatímco tam, kde je možné říkat cokoliv, na tom nikomu nezáleží. Pro osvozeného rolníka za průmyslové revoluce



bylo následkem hladovění nebo otročení za mzdu. Svobodu Kasandry je výt do větru. Psal jsem o této otázce důkladněji do programu jednoho maďarského festivalu před pár lety. Nemohu ovšem pronášet nějaká zásadní prohlášení, protože jsem nikdy nežil v podmínkách, s nimiž se musely vyrovnávat skupiny na Východě (a v každé zemi to bylo jiné). Byl bych ochoten riskovat vězení? Pokud si vzpomínám, v Polsku do umění nikdo nezasahoval – kdosi prohlásil, že to je neškodný ventil – zatímco český stát udělal tu chybu, že zakazoval a zavíral věci, jichž se bál, čímž ukázal, jako moc se bojí. Cokoliv ty zakazované skupiny udělaly, tím získalo důležitost (na Západě by to každému bylo jedno). Skupina Plastic People měla v jistém smyslu obrovskou moc a tu zčásti získala od státu. Přijmout takovou moc a žít s jejími následky chce značnou sílu.

Samotné slovo „odpor“ získává různé další a složitější významy (či k tomu alespoň v akademických kruzích míří). Napadá vás nějaký vhodnější slovník, který by umožnil lépe diskutovat pojetí „odporu“ ve smyslu kulturního aktivismu a hudby?

Říci „ne“ znamená vzdor. Zjevný odpor je aktivní, zatímco „péče o vlastní zahrádku“ představuje pasivní formu odporu. Může ale také být projevem lhotejnosti nebo sobectví, jako když nejedete k volbám z lenosti, což je známka špatného občanského postoje – nebo jako tichý výraz odporu („nehraji vaši hru“). O kterou z možností jde, můžeme určit jen v nějakém konkrétním případě. Omezit boj

jen na hranice vlastní webové stránky může být způsobem odporu, nebo naprosto anti- či asociálním krokem. Na první úrovni určitě lze považovat „neúčast ve hře“ za jistou formu odporu, taková ovšem nedělá vlny. Na další úrovni lze ovšem skrze aktivitu vyvolat nějakou odezvu. Tato úroveň je společenštější a nebezpečnější; a většinou účinnější. Pokud jde o hudební průmysl – ignoruji ho. Pokud jde o zabíjení civilistů za moje daně (v Iráku nebo Gaze nebo kdekoli to bude příště) – přidám se k lidem na ulici. Odpor musí přijmout vždy tu nejpraktičtější, tedy nejúčinnější podobu. Jak kdysi řekl Abbie Hoffman: První povinností revolucionáře je zůstat naživu.

Lze vůbec nějak porovnávat, jak hudbu a umění omezuje trh a konzumní společnost na jedné straně a autoritářský stát na straně druhé?

Myslím, že to, co jsem uvedl výše, to snad vystihuje. V extrémních případech může být umělec v prvním případě přehlížen, uražen nebo žít v chudobě, ve druhém popraven, zavřen do blázince nebo gulagu. Pokud ovšem odhlédneme od těchto extrémů, můžete srovnávat životy Šostakoviče a Schönberga?

„PROGRESIVNÍ HUDBA“

Celý život jste spojen s tím, čemu se říká progresivní hudba, s jejím vývojem. Jaký je váš pohled na ni dnes?

To je široká otázka. Už sám ten termín je problematický. Pokud se ale zaměříme jen na hudbu zkoumající nové cesty vpřed,

využívající nové technologie, vznik nových spojení a rozšiřování výrazových možností, pak vidíme, že na konci šedesátých let nastala exploze takových skupin. Jen v Londýně se objevili Pink Floyd Syda Barretta, Soft Machine, Arthur Brown, The Incredible String Band, Fairport Convention, The Sam Gopal Dream, AMM, SME, The Chitinous Ensemble... všechno se to zdánlivě vynořilo odnikud v průběhu několika týdnů na začátku roku 1967. A každá z těch skupin byla jiná – nespojoval je nějaký žánr, ale radikální potřeba zbavit se pravidel a vrhnout se do neznáma. Nejdůležitější bylo, že všichni byli spjatí s 20. stoletím. Během pár let se tento étos vytratil a směřování jako by se obrátilo. Přišla vlna skupin – těch, jimž se dnes říká „progresivní“ – které těžily inspiraci spíše z vážné hudby 19. století (zvláště ruské), viktoriánských příběhů pro děti a předdebussyovských harmonií. Různorodost se pozvolna smrškla do žánru charakterizovaného výstředností, složitostí a samoúčelnou technikou. Výsledek byl esteticky plochý – a protivně bezpečný. Řekl bych tedy, že nešlo ani tak o vývoj vpřed jako o regresi, při níž obtíže budoucnosti ustoupily snadnému těžení z minulosti.

Liší se nějak tempo vývoje progresivní hudby v Británii, kontinentální Evropě a Spojených státech?

Existuje ještě vůbec někde progresivní populární hudba? Nebo je to, stejně jako avantgarda, termín čistě historický? Obávám se, že je to ta druhá možnost. Stále vzniká hudba bořící hranice: Ground Zero, ▶

The Necks, Nikola Kodjabashia, John Oswald a tak dále. Ale termín „progresivní“ je dnes většinou vyhrazen pro kapely ze sedmdesátých let, které hrály technicky náročný, květnatý epický rock (pokud možno s Mellotronem). A dnes existuje spousta nových skupin, které tento styl rekonstruuji – zvláště v USA. A to mi připadá dvojnásobně regresivní: kopírování tři desetiletí starého stylu, který se sám ohlíží do předcházejícího století. Aby nedošlo k nedorozumění: to není špatné samo o sobě. Není to ale progresivní, je to nostalgické. Jednoduché revivaly jsou vždy regresivní, je to způsob jak uhnout před problémy a příležitostmi vlastní doby.

Jak se komunity kolem progresivní hudby či progresivního rocku odlišovaly ve své organizaci?

Ve Spojených státech je nespočet festivalů a webových stránek, asi na stejné úrovni jako setkání fanoušků Star Treku: Je to zábava, naprosto v pořádku, ale nežije to přítomností, snad jen jako němý protest, stejně jako třeba oblékání do historických kostýmů. Evropa je rozrůzněnější, protože zde je možné vycházet z národních modelů, ale i tady „progresivní“ znamená nostalgický.

V knize *File Under Popular* jste rozebíral britskou progresivní hudbu a odlišnosti jejího vývoje od Spojených států. Zajímalo by mě, jestli vidíte rozdíly v tom, jak v počátcích progresivní hudby vypadala situace v kontinentální a ve střední Evropě.

V některých ohledech šlo o podobné vlivy a výsledky obecně odpovídaly různým hudebním vzorům nebo dialektům, které měly většinou kořeny ve Velké Británii nebo Spojených státech – protože rock, stejně jako jazz v té době představoval v podstatě extrateritoriální hudební formu komunikující prostřednictvím nahrávek, nikoliv v úzce propojených komunitách. Americké a britské nahrávací společnosti byly největší a nejagresivnější, a proto také nejúspěšnější v šíření svých produktů a za nimi stojících myšlenek. Ti, jimž říkáte Středoevropané – a my až do roku 1989 Východoevropané –, měli velký přehled o tom, co se děje v západním umění a zábavě, právě díky tomu, že knihy a nahrávky mohou cestovat i tam, kam lidé ne. Takže na poli experimentálního rocku se geografické rozdíly projevovaly větší-

nou jazykově, formálně nebo politicky (nebo kombinací všech tří hledisek), zajímavé skupiny tedy zpívaly ve svých rodných jazycích (a ne – jako tehdy většina kontinentálních kapel – anglicky), přijaly místní folklorní tradice nebo odkazovaly ke stylu národních skladatelů. Například Samla Mammas Manna nebo Musica Urbana byly napojeny na švédskou, respektive španělskou hudbu a „krautrock“ vyrůstal ze specificky německých experimentů v oblasti elektroniky. Pokud lze mluvit o progresivním rocku ve střední Evropě, řekl bych, že se odlišoval svou političností, a to i v případech, kdy skupiny jakékoliv politické snahy výslovně odmítaly: odpor je vždy udržován tím, proti čemu je namířen. V západní Evropě měli hudebníci svobodu hrát, co chtějí a kdy chtějí – veřejnost i stát je na oplátku mohly úplně ignorovat. Pokud ovšem někoho zakázete, nemůžete ho už ignorovat a to mu dává moc. To je situace, s níž jsme na Západě neměli žádnou zkušenost.

KULTURNÍ AKTIVISMUS A KOMUNITA

Rock In Opposition a Recommended Records byly mnoha lidmi považovány za modelové příklady základního rockandrollového kulturního aktivismu. Odkud jste na počátku těchto projektů bral vzory a inspiraci?

Většinou z vlastních zkušeností. Vždycky jsem se raději zapojoval do organizování věcí, než abych čekal, až se něco stane samo od sebe. Když se Henry Cow přesunuli do Londýna, naším prvním projektem bylo uspořádání série koncertů. Naše následné zážitky s Virgin Records nás rychle naučily, že pokračovat v tom, co chceme dělat, je možné, jedině když budeme mít pod vlastní kontrolou organizaci a management. Rychle jsme dosáhli úplné soběstačnosti včetně vlastní zvukové techniky a osvětlení. RIO a Recommended Records vyrostly právě z těchto zkušeností; místo toho, abychom říkali, že „X je špatně, někdo by měl udělat Y“, šli jsme a udělali to. Netvrdím, že politika a ideologie v tomto příběhu neměly své místo, ale v první řadě jsme byli vedeni vědomím, že hudební průmysl funguje kvůli zisku, ne nějaké cti, a že z toho důvodu je nezbytné



nepouštět vážně míněnou práci z vlastních rukou. Samozřejmě, určité modely existovaly, vydavatelství Saturn, které vedl Sun Ra, Gate V Harryho Partche, Incus Dereka Baileyho...

Vidíte, že by v dnešním post-internetovém světě někde fungovaly podobné myšlenky a podněty?

Existují stovky malých specializovaných internetových stránek, které šíří a podporují své vlastní specifické zájmy a produkty. To je jistě osvobozující. Ovšem ve své izolaci mají sklon mluvit jen mezi sebou navzájem, odříznuté od hlavního proudu kulturní diskuze – díky tomu nepředstavují žádnou hrozbu pro komerční a politický konsenzus. Naproti tomu v šedesátých letech ještě existoval hlavní proud, v němž byli umělci jako Zappa nebo Soft Machine viditelní a na něj instinktivně reagovali. Takže internet sice přinesl úžasnou svobodu – možnost neomezeného pohybu – ale na úkor viditelnosti. Jak řekl Wittgenstein: „Kolo, které se hýbe, ale neuvádí nic do pohybu, není součástí mechanismu.“ V tomto smyslu již alternativy nejsou částí mechanismu.

Pomáhá podle vás internet hudebnímu vyjádření, nebo ho naopak podřívá?

Obojí. Z důvodů, které jsem právě uvedl, a také kvůli tomu, že nyní, když každý může neomezeně a téměř bez nákladů distribuovat, co produkuje, je hlavním důsledkem nadprodukce konvenčního a často průměrného materiálu, jenž zcela přebije hrstku nesouhlasných či zpochybňujících hlasů. To nás v jistém ohledu vrací k první otázce: Obtížně někdy oddělí dilety od umělců, protože umělci vytrvají, ať jim do cesty přijdou jakékoliv překážky.

Myslíte, že kdybyste byl teenagerem v dnešní Británii a ne v šedesátých letech, že byste se setkal se stejnou mírou podpory a soudržnosti jako tehdy?

Ne. Post-thatcherovská a post-reaganovská... (nikdy jsem nechápal, proč je má Václav [Havel] tak rád, ale on zase nechápal, proč já jsem byl marxista; oba jsme teď nejspíš moudřejší, když byly naše teoretické pozice konfrontovány s fakty, realita je skvělým rozpouštědlem iluzí...) doba přišla s prohlášením, že „nic takového jako společnost neexistuje“; že iniciativnost a svoboda znamená „urvi, co můžeš, a souseď ať jde k čertu“. Trh se stal univerzálním mechanismem společenského vyjednávání – s penězi místo svědomí. O brutálních dvacet let později se zřejmě stalo apriorním faktem, že – další úžasný thatcherismus – „neexistuje alternativa“. Zatímco v šedesátých letech tu stále byl primární pocit lidské pospolitosti – poskytující kontext, v němž existoval jednotlivec. Dnes se zdá, že vidíme jen masu osamocených jednotlivců, jejichž hlavním kontextem je trh – přičemž internet funguje jako superúčinná, nekontaktní náhrada komunikace. Vzácněji tak dochází k přenosu podpory, protože virtuální komunity se hledají a spojují snadněji než ty reálné. Pak je také důležité si uvědomit, že šedesátá léta byla charakterizována všeobecným

optimismem, vírou, že věci se mohou změnit a že změnit je můžeme my, což nás velmi posilovalo. Naše protesty a boje se odehrávaly ve veřejné aréně a vytrvali jsme, protože jsme při tom viděli lidem do očí. Současná kultura je z velké části pesimistická a cynická, protesty bývají vyjadřovány stažením se z veřejné arény. Ale staří lidé takové věci říkají vždy, takže...

Mnozí umělci ve dvacátém století byli velice nadšení rozvíjejícími se možnostmi montáže. Film a zvuk... montáž byla chápána jako místo, kde svobodná vůle a imaginace dostávají sílu k přepracování symbolů a zvuků vysílaných ke smyslu veřejnosti. Zvláště mám na mysli Artauda, ale těch, kdo psali o magii, která bude osvobozena díky novým obrazovým a zvukovým technologiím, bylo více. Někdy mi to připomíná naděje vkládané do nástupu počítačů. Kde vidíte limity a možnosti těchto inovací, pokud jde o posilování nebo oslabování individuálních i skupinových možností vyjádření?

Počítače nabízejí okamžitý přístup do vesmíru informací, většinou zdarma dostupných, za cenu

toho, že nevíme, jak tyto informace hodnotit. Každý počítač je továrnou, studiem i obchodním domem – umožňujícím každému skládat a rozebrat vlastní práci vlastním tempem – a pak ji chránit před zapomenutím. Počítač s telefonem představuje dveře do nezměrného virtuálního světa – s možným přístupem k obrovskému publiku. Nabízí okamžitou, obousměrnou a nezprostředkovanou komunikaci. Nevíte ovšem, kdo tam venku je, jestli vůbec někdo poslouchá a co ten poslech může znamenat. Lidé se vyvinuli tak, že čtou tváře, gesta, vůně a tóny hlasu, společensky fungujeme, pokud jsme si fyzicky blízko. Ještě nejsme přizpůsobeni k socializaci na dálku – jen jako zákazníci. Nicméně počítače jsou pevnou součástí života a mají dostatečně otevřenou architekturu, aby se zdálo, že fungují víceméně neutrálně, podobně jako lopata. Takže asi záleží na tom, co s nimi děláte. Na druhou stranu ale, pokud měl pravdu Marshall McLuhan a médium je samo o sobě zprávou, měli bychom se pokusit pochopit, co chtějí, dříve než se s nimi propojíme příliš neodvolatelně.

www.ccutler.com



Chris Cutler se členy MCH Bandu. Zleva: Martin Schneider, Jiří Janoušek, CC a Mikoláš Chadima

Sonický grimoár žlutozelené magie

Guerilla Records vydala archivní nahrávky improvizčního sdružení Žabí hlen

Text: **Petr Ferenc**

„Já myslel, že je to jen nějaký vtip, skupina Žabí hlen, že nikdy neexistovala...“, podivil se jeden redakční kolega. Název tělesa k tomu svádí, opravdu málokterá kapela se jmenuje tak nepravděpodobně a přitom zapamatovatelně. Žabí hlen je prý název pro shooter sestávající rovným dílem z vaječného koňaku a pepermintového likéru, tzv. zelené. Před více než dvaceti lety ale termín „žabí hlen“ používalo několik mých táborových spolupionýrů, kteří tak označovali neuvažené špagety, jež s chutí konzumovali, kdykoliv se jim podařilo proniknout do z prken sbité táborové kuchyně.

Čert ví, kde to slovní spojení vzali. Od alternativního rodiče? Nebo je někde, podobně jako název undergroundové kapely Sen noci svatojánské Band, ve svých humorných prózách a promluvách použil Ivan Mládek? Coby příklad odstrašujícího názvu – a vůbec nesocialistického všeho – se Žabí hlen ocitl i ve známém článku Nová vlna se starým osahem (Tribuna 12/1983, jméno autora Jana Krýzla je patrně falešné; celý článek je otištěn v bookletu žabího CD). Díky pionýrskému táboru jsem se o Žabím hlenu dozvěděl o něco dřív než o Plastic People (zde bych rád poděkoval Československé televizi za pořad Atentát na kulturu).

Pražská skupina Žabí hlen vnikla před třiceti lety a – ačkoliv už více než dvě dekády nevyvinula žádnou aktivitu – její členové se stále cítí být součástí mnohohlavého celku, který otevřel dveře jejich nespoutané hudební (dost možná ne zcela tušené) spontaneitě. Společně s poněkud rockovějšími Kihlets, o jejichž sebraných nahrávkách jsem psal v minulém čísle, obohatil Žabí hlen pražskou alternativní scénu konce sedmdesátých let o hlas neidiomatické improvizace zcela ignorující jakékoli jazzové a bluesové kořeny. Po Žabím hlenu zbylo mnoho legend, knížka *Žabohlenění* (Trigon 1994) a – asi ani moc nepřeháním – desítky hodin nahrávek. Sedmdesát čtyři minut zvukového dědictví vloni na podzim zpřístupnilo vydavatelství Guerilla Records na CD nazvaném jednoduše *Žabí hlen*.

PROSLÝCHÁ SE

Legendy o Žabím hlenu se šíří ústním podáním, prostřednictvím zmíněné knížky, díky pamětem Mikoláše Chadimy *Alternativa* (Host 1992), knižnímu rozhovoru Michala Schonberga se sochařem Alešem Veselým *Projdi tou branou* (Torst 2006) a mluvícím hlavám díky několika členů sdružení v seriálu Bigbit. Spolek šilenců, v jehož řadách se ocitl opravdu kdekdo, se shromažďoval především v antikvariátu v Dlážďené ulici (žádný ze současných tří to prý ale není), odkud vyrážel hrát buďto na sporadické koncerty, pořádané především Jazzovou sekcí, nebo do podzemí Divadla Ateliér – dnešní Ypsilonky (kdysi Olympic, sál, v němž vznikala český bigbit) – kde nahrával své celonoční improvizace, mnohdy včetně zvuků cesty tam, po jídání okurek v pauze atd... Mikoláš Chadima zase vzpomíná na konstrukci podobnou „venkovskému hajzlu“ ověšenou plechovkami a stojící uprostřed pódia, do níž tu a tam někdo z hemžícího se mnohačlenného kolektivu vyluzujícího hluky na nejrůznější nástroje kopl. Prý to byla velká legrace a oddech po přetrpěných vystoupeních profesionálních jazzrockerů.

Z *Žabohlenění* a ostatních textů členů souboru ale jasně vyplývá, že o legraci šlo sice také, avšak zdaleka ne v první řadě. Improvizace Žabího hlenu nese určité znaky insitního umění (trochu připomíná například hudební experimenty Jeana Dubuffeta) a často operuje v oblasti hudby nehudebníků, rozhodně ale ve svém průběhu nepomrkává po (i kdyby jen) potenciálním publiku s vědoucím úsměskem „hle, sranda“. Právě naopak, i když vytváří sebevětší kakofonii bříknání, pískání a hýkání, je z Žabího hleny slyšet především hluboký, snad i hypnotizovaný ponor jednotlivých členů pracujících na vážném díle okamžiku.

Je zajímavé, že tohoto účinku neomylně dosahovala sestava tak různorodá a proměnlivá, jako právě Žabí hlen. K desítky kmenových členů, kteří se snad nikdy nesešli v kompletním složení, patřil někdejší antikvář, nyní nakladatel a hermatik Vladislav Zadrobílek, jeho kolega z antikvariátu Mírek Slavík, folkem ovlivněný Jan Hofman a Jiří Hromas a sochař Aleš Veselý, který z informelu zraňovaných hmot a povrchů přešel k monumentálním branám a pouštním instalacím – jeho raný přístup jako bych ale v hudbě Žabího hleny slyšel rezonovat. K početnému zástupu jednorázových či pravidelných hostů patřili výtvarníci (Jiří Anderle), herci (Ján Sedal) a hudebníci z tak odlišných oblastí, jako byla virtuózní kytaristka a písničkářka Dagmar Voňková, která se v Žabím hlenu stávala violoncellistkou, kytarista z jazzových a folkových působišť Emil Pospíšil, plastikovství Vratislav Brabec a Ivan Bierhanzl i hospodský harmonikář Pepíček Čečil. A zúčastnil se i pražský rabín Karol Sidon.

Kapelní provoz nebyl nijak zvlášť organizován – když se jednotliví členové začali setkávat v Dlážďené „podezřele“ často, bylo zřejmé, že uzrává další zvukové setkání – na koncertním pódii, v nočním divadle, v bytech členů, na evangelické faře v Lysé nad Labem či ve Veselého ateliéru ve Středoklukách, kde se kromě opékání buřtů hrálo i na monumentální kovové sochy stojící v plenéru. Sochy přímo určené k hraní Veselý, jinak zdatný klavírista, netvořil, znamenalo by to, podle toho, co říká v *Projdi tou branou*, pracné přehodnocování výtvarného výrazu, a tak Žabí hlen rozeznává to, co zní dobře náhodou.

SLYŠÍ SE

Hudba Žabího hleny, jak už jsem naznačil, na první poslech zní jako chaos, který vznikne, popadne-li skupina nehudebníků „trumpetky a bubínky“ a další jednoduché zvuky na vyluzování zvuků – píšťalky, cinkátka, harmoničky – a jme se dělat hluk. Věřím, že by takové představení dospělých dětí samo o sobě mohlo působit jako po čertech humorný happening, v hudbě Žabího hleny je ale další, mnohem hlubší rovina: vážnost, neshazování sebe sama vtipkováním, vzájemné propojení hráčů, kteří – bez předchozích domluv a příprav – v sobě vykopávají atavistické kořeny. Jednoduché rytmy, občasná náhlá kolektivní ztišení a zpomalování, výkřiky těch, kdo nemohli vydržet nevykřiknout... do značné míry jde o rituál pohánů, kteří ale místo džungle žijí v socialistické Praze, „městě Kafky a Švejka“ (odporné klišé, ale tady sedí), místě – jak dnešní sklobetonová manažerská éra rychle zapomíná – prosáklém dějinami i černým humorem. Zde není potřeba žádná stylizace, autentický prožitek by nepřikrášlila ani neshodila. Občasné masky či to, že Aleš Veselý se při jednom vystoupení „rozhodl stydět“ a na pódium přišel v dřevěné bedně od harfy (z níž koukaly akorát nohy a mikrofonní kabel a linul se nelidský řev), je asi tak stejně důležité, jako například skutečnost, že Filip Topol při koncertech Psích vojáků spotřebuje kvantum samolepek, jimiž si přichycuje texty ke klavíru. Může nás to pobavit, celkové vyznění hudby Psích vojáků to ale neovlivní. Ale zpět k věcem žabím: hlučné karty jsou rozdány, divoši rozdivočeni... a dalšími



překvapeními je občas mohutný, div ne orchestrálně bouřlivý zvuk – a jinde zase skoro freejazzové výměny mezi jednotlivými hráči, kteří protentokrát nevykluzují všichni zároveň. Tahle skupina měla svůj jazyk, ne promyšlený, ale hluboce, vzájemně, beze slov procítěný.

ŠÍŘÍ SE

Co ze žlutozelené magie Žabího hleny dokázalo zprostředkovat CD? Jak již bylo řečeno, nahrávek skupiny je tolik, že by nosičů zabraly celou řadu. Výběr pro toto album provedl Mirek Slavík – „jiný člen Žabího hleny“, jak se píše v bookletu CD, „by třeba vybral jiné. Tak to asi je. Tak někdo jiný třeba někdy přistě...“ Beru tě za slovo, Lábusi.

Výběr se každopádně zdařil, každá ze sedmi ukázek (plus minutové video) ukazuje skupinu v trochu jiné podobě. Úvodní *Vivat Remek* je výsledkem především akustickokytarových improvizací Jana Hofmana, Jiřího Hromase, Václava Setníčky, Mirka Slavíka a Petra „Pídi“ Votíky, z nichž někdo po dokončení kusu pronesl slovní spojení žabí hlen a uvedl kolos do chodu. *Vivat Remek* je legrační písnička (vždyť hudebníci byli členy skupin Pižduši bluesbreakers Band a Přirození) věnovaná prvnímu československému kosmonautu. Nežúčastněný hlas nejprve oznámí hrdinův let a před instrumentální částí vypustí první smrtící pointu: „Kapitáne, kam s tou lodí?“ Závěr patří odpočítávání, které je – ať už vědomou či nevědomou – parodií na Bowieho kosmický hit *Space Oddity* – „pět - čtyři - tři - dva - jedna – hovno“.

Dvacetiminutový záznam z pražského Radiopaláce (7. 10. 1978 v rámci sedmých Pražských jazzových dnů) byl druhým veřejným vystoupením Žabího hleny a ukazuje jej coby smečku rozjuchaných hudebních klaunů, kteří dělají především radostný kravál a jsou za to odměněni náležitým potleskem.

O rok mladší záznam z Divadla Ateliér ukazuje úplně jinou skupinu, tišší, soustředěnou, hrající jednoduché rytmy a jednoduché melodie fléten a fukacích harmonik. Podobně tiše proti Radiopaláci zní i trojice snímků pořízených roku 1980 v bytě Vladislava Zadrobílky.

První z nich, čtvrt hodinový *Měsíc*, je rytmickým kusem především pro akustické kytary a cinkání a Zadrobílkovými ústy vydávané onomatopoeické rytmické zvuky, z nichž se vyklube působivý odsekávaný text: „Atom - atom - atom - atom - půlnoc - půlnoc - půlnoc - atom - půlnoc - díra - díra - díra - díra - ve tmě - ve tmě - Měsíc - Měsíc - Měsíc - je ta díra Měsíc - vidím - díru - velkou - k zemi - k nebi - hvězdy - Měsíc - letí - díra - pták - pták - tma - jdou - jdou - jdouuuuuuuuuuuu - padají - padají - hvězdy padají - padají hvězdy - Měsíc - černá - bílá - padají - hvězdy - padají - padají - hvězdy - padají - Měsíc - dlouho - dlouho - dlouho - dlouho - černejch hvězd - hvězd - hvězd - jdi dom - jdi dom - pokrm -

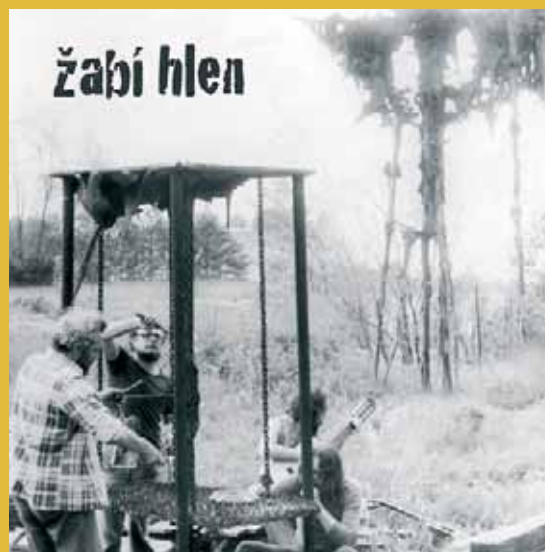
pokrm - v hloubce - pod zemí - pokrm - pokrm - skvrny - rubáše - plínky - od hrobu k hrobu - od hrobu k hrobu - padají - padají - papapapa - atom - atom - Měsíc - měsíc - Satur - Mars - zmar - Venuše - jednou - přijde - čas“ (přepis je jen přibližný, některá slova se opakují vícekrát, někde jsem možná nerozuměl). S rytmizováním slov pracuje a podobně, i když „kutálověji“, zní i kratší *Jo! Ne!* - v tomto případě je to jediný srozumitelný text, opět se vyloupnuvší z neartikulovaných hlasů. Nejdrobivější rytmus s půvabným

cinkáním zvonkohry má fragment nazvaný na CD ***.

Dost možná jediným mimopražským koncertem skupiny bylo vystoupení v Brně – Lišni, kde Žabí hlen 24. 4. 1982 v sále hospody Lidového domu předskakoval vynikajícímu freejazzovému kontrabasistovi Barremu Phillipsovi. „Nejlepší na konci“, píše Mirek Slavík v textu psaném přímo pro guerillové CD, „Brno nás přivítalo s otevřenou náručí a tohle vystoupení bylo asi vrcholem našich veřejných produkcí. Veřejné produkce jsme ovšem brali vždycky jaksí bokem, vždy tam byla stopa provokace, v Brně ale jen nepatrná.“ Opravdu, intenzivní nápor Veselého klavírní hry v dramatickém dialogu s nahalenými bicími a „poplašnými“ signály flétníček tentokrát jen pětičlennou sestavu představují v nejtemnější, zároveň ale nejmuzikálnější podobě. Neustálý frenetický děj, detonace perkusí, výkřiky...

Nechme poslední slovo Mirku Slavíkovi: „Škoda, že se na z celkového kontextu vytržených nahrávkách nedá zachytit skutečná atmosféra našich seancí, pozvolné vznikání, přelévání se, přejímání, opouštění a zanikání nápadů přicházejících odkudsi v průběhu hodiny, několika hodin, celého dne nebo noci improvizovaného hraní (si), které se samo stane drogou, takže jiné drogy netřeba. V několika vybraných ‚povedených‘ pasážích se tohle všechno ztrácí. Po Brně-Lišni se duch vytratil kamsi jinam, pár příštích setkání (poslední bylo na podzim 1986) zelo prázdnotou. Zbyl metrák nahraných pásků, štos fotografií a dobrý pocit. Budeme všichni vždycky ‚Žabí hlen‘, ale společně už nevydáme ani hlásku, protože by to byla křeč. Leda, že by se duch vrátil. Pokud bude mít kam.“

www.guerilla.cz



Zvuk dystopie

The Skaters, postmikrovlnní kultura a mytologie západního pobřeží

Text: Ondřej Klimeš

Detailní pohled: střed poloprázdného podia tvoří seskupení igelitové tašky, plastového velblouda a vánoční hvězdy, zatímco dřepící hráči vystupují zády k posluchačům. Jejich přítelkyně a družka v magii si před vystoupením nasazuje masku preatlantického božstva. Tato vnější gesta nabývají uprostřed převalující se zvukové masy jistého významu: jsou to domorodé znaky současné experimentální scény západoamerického pobřeží, obvykle ražené k lo-fi, noiseové či psychedelické subkultuře.

Pokud se omezíme na to základní, jsou Skaters jedním z mnoha uzlů ve spleti současných subkulturních aktivit na jihozápadním pobřeží Spojených států. James Ferraro a Spencer Clark nejsou typem umělců, kteří se nějak zvlášť snaží proniknout ze své bytové jednotky do veřejného prostoru. Skurilní jméno projektu jen potvrzuje nezáměr o vytváření dokonalého znaku, který by snadno obíhal informačním tokem. Jejich strategie je opačná: intenzivní práce na zmnožování mimoběžných aktivit kulturního okraje. „Skaters“ je proto třeba číst jako metonymii mnohem širší chaotické činnosti. Jde jen o jedno z mnoha jmen horečně vznikajících a mizících projektů, jimiž oba tvůrci za pomoci vydavatelství American Tapes, New Age Cassettes, Fuck It Tapes aj. kolonizují přilehlé území. Není to ale spíše tak, že tyto zdánlivě kolonizační projekty jednoduše vyrůstají z místního podloží?

Mnohé z proměnlivé sítě projektů jako by opakovaly jakýsi původní místopis (dochovaný v odpadu květinových dětí a losangeleské punkové scény): Acid Eagle, Teotihuacan, Grass Magic, Sky and Mirorbalm in Preparation for Dèja Vu, Newage Panther Mystique. Nativní mytická jména. Totéž „územní“ pouto ovšem platí pro mnohé spřízněné umělce. Hudební performance, v nichž umělkyně Labanna Bly projektuje mytologii svých územních kořenů, navazují právě na domorodé rituály kalifornského pobřeží a amerického jihozápadu. Podobná rituální, mýtotvorná a v tomto smyslu domorodá práce s prostorem charakterizuje i tvorbu celé řady hudebně spřízněných formací, žánrově zakotvených podél stále ještě exotického pomezí noiseové a psychedelické hudby. Velká část těchto skupin či projektů, sružená především kolem vydavatelství Not Not Fun (např. Pocahaunted, Grouper, Sun Araw, Yellow Swans, Mythical Beast, Inca Ore) sídlí právě na západoamerickém pobřeží. Při poslechu je pak snadné nabýt dojmu, že celou touto produkcí prochází různě zkreslená, více či méně pochmurná ozvěna téhož společně odkrývaného domorodého rituálu. Společná je také napůl

naivní a napůl apokalyptická atmosféra, k jejímuž navození zřejmě úplně stačí sveřepě nepraktický, herní a snový zájem o recyklaci, odložené věci, vykopávky, dětské ozdoby, skalní útvary a jednoduchá řešení. Takové jsou totiž první příznaky postmikrovlnní kultury.

ARCHEOLOGIE

Více než dvě desítky nahrávek, které Skaters za posledních několik let vydali, se v hlavě tápajícího posluchače vrší jako sedimenty. Poslech každé z nich se podobá jakési nesmyslné archeologii. Vrstvy odkrývané zeminy se navzájem přetáčejí, jako by místní historií probíhal magnetofonový pásek, a vše se zalévá jilem. Všechny původní kvality – ať už zvukové (hlasy, chrastítka, primitivní klávesy, gongy, zbytky nástrojů) nebo žánrové (noise, psychedelie, folk, free jazz) – se rozpadají, násobí, opakuje, prolínají a utápějí v hukotu.

Díky své vnější beztvarosti, pojištěné důsledným lpěním na šumu nekvalitních nahrávek, se jednotlivé skladby, ale i celé desky skládají ve vrstvy téhož prostoru. Čím je toto území homogennější, tím hloub je skryto tajemství zvuku, z něhož se na povrch nahrávky dostávají jen torza, zatímco fasety, ornamenty, říše a znaky z názvů jednotlivých nahrávek zůstávají skryty hluboko v přesypající se půdě. Je pravděpodobné, že ono nedostupné tajemství není o moc překvapivější než dětské chrastítko, levný efekt z bazaru nebo magnetofonový pásek. Principem, podle něhož Skaters rozvíjejí svoji rychle se vršící tvorbu, totiž není hudba jako nějaký skrytý donekonečna ztvárňovaný vklad, ale *negativní topografie* strukturuující samotné skrývání. Odtud pramení neodbytný a poněkud paranoidní účinek jejich nahrávek. Ve zvuku je slyšet ještě něco jiného.



Rituální masky Hopiů



P.A.R.A.

Vždycky to přichází z dálky a blíží se to v řadě mutací. Jedno z mála vinylových alb *Dispersed Royalty Ornaments* z roku 2007 začíná na povrchu: mezi cinkáním a rozmarným mňoukáním, které se brzy změní ve vytí, ještě slyšíme některý z domácích zvuků současné zástavby: zní to jako pračka. Po několika obrátkách jsme o něco hlouběji a představa se mění. Hučení ložisek přešlo v komplikovaný klaustrofobní obřad, jehož průběh se odvíjí ve smyčce. Na starším albu s příznačným názvem *Rippling Whispers* se v rozostřených opakujiících se poryvech ozývá vrzání, úpění a skřípot rekonstruovaných pohybů vymřelých obyvatel. Před koncem kazety *Talking Head* z roku 2006 se ocitáme v dutině plné kyselinových myšek.

TERITORIUM

Silný teritoriální aspekt této hudby je patrný z toho, že jde o půdu v pravém slova smyslu: je zasutá, formuje se ve vrstvách, v nichž se nové mísí s odpadem a s úlomky starého, odmítá pokrok, rozvíjí se v hloubce, přirůstá v kruzích, a tak v sobě otevírá prostor pro domorodé a mytické spekulace o původu a návratu. Produkce Skaters lze těžko popsat jinak než jako rituální nebo magické: už jen kvůli překvapující nesrovnalosti mezi použitými prostředky, které jsou minimalistické, nespojitě a vědomě primitivní, a autonomním, dokonale uzavřeným zvukovým světem, který se odděluje od svých tvůrců a tají svůj lidský původ. Pokud je tato hudba přesto plná zřetelných otisků těla, odpovídá to mezní poloze rituálu, jehož magickým určením jsou gesta tělesného styku se vzdáleným. Hlas, který je v tvorbě Skaters stále důležitější, zní jako zvířecí, hrdelní, břišní či kostní vytí: z jeho barvy mizí cokoli osobního, od rodu až po člověka, z něhož se stává dočasná obřadní membrána.

Podobně se Labanna Bly jako reinkarnace P. A. R. A. při svých vystoupeních mění v „Preatlantický rituální artefakt“. Hra tělesných převleků má několik efektů, které se prolínají ve společné mytologii: maska mění nejen tělo a jeho pohyby, ale také hlas, a tím i zvuk, který Bly chápe jako sestup do prostoru předpotopní dutiny. Plodem této regrese k mytickému teritoriu, které je hlubinné v psychickém stejně jako v archeologickém smyslu, je hudební monstrum dožadující se ztraceného domova.

Zatímco programově noiseová subkultura vyznačuje svou aktivitu tím, že na mapě žánrů stále znovu překračuje pohyblivou hranici hudebních zvuků, lo-fi scéna „západního pobřeží“ pracuje naopak v krajinných vrstvách své teritoriální paměti. Ať už jsou to Skaters (meditující v ústraní svého bytu nad obskurní elektronikou), Labanna Bly (ověšená jako totem) nebo Pocahaunted (se slabostí pro mokašiny, indiánské vzory, mystiku a amatérské fotky s červenýma očima), na jejich tvorbě je vždy patrný soulad s tradicemi *rituálního kutilství* a účta k *mytologii neustálé proměny*. Zmínění umělci tak navazují na

životní modus prehistorické Kalifornie, zosobňovaný postavou „medvědího doktora“, který si obléká kožušinu tak dlouho, až se nakonec stane medvědem. Tvář plynule přechází v masku. Substance jsou v neustálém pohybu. Maso se mění v kojota, který je požírá. Jelenice je váčkem, který z ní ušijí, anebo možná pouzdrum na album vydané v omezeném nákladu. V tomto světě zbytkových strategií není žádná hodnota konečná.

MAGIE MAGNETOFONOVÉ KAZETY

Album *Mountain of Signs*, které Skaters vydali v roce 2005, lze poslouchat jako hudební protějšek stejnojmenného textu Antonina Artauda, v němž básník popisuje, jak vyčerpaný sluncem a abstinenciími příznaky na své pouti za indiánskou kulturou v polovině 30. let projížděl jakousi krajinou rituálních záměn, schizofrenním vesmírem, v jehož podobě, skalách a stínech, se opakují domorodé obřady a podoby těl jejich účastníků. Horniny se mění ve znaky, a ty si donekonečna prokazují místo.

Podobný princip ovládá zvukovou hmotu na nahrávkách Skaters. „Vždycky se snažím zaměnit dva různé zvuky, a udělat z nich jeden jediný,“ říká o své tvorbě Clark. Všechno, co slyšíme, jsou odrazy, jejichž původ je neznámý, neboť zvukové segmenty cirkulují, neustále se přesouvají z místa na místo a předávají si své kvality. V názvu jedné z desek se mluví o „zázracích otáčivého hranolu s broušenými ploškami“, ale původní a ústřední inspirátorkou této tvorby je *ohraná magnetofonová kazeta*. Podle Clarka se ve zvuku kazet, které Skaters tu a tam nacházejí na ulicích, „dějou matoucí věci“. Různé úrovně šumu a zkreslení vstupují do nahrávek jako pojivo stmelující dosud oddělené, příliš zřetelné zvuky v jedinou amorfní vrstvu – tak jako se původně přetržitý, jasně hierarchizovaný svět z pohledu vykopávek už jen stěží odlišuje od jedolité vrstvy půdy.

Znepokojující na tomto polozapadlém a poloodhaleném prostoru není samotná destrukce, (převíjení, mazání, mačkání, odírání a šum), která beztak patří k vnějšímu řádu povrchových zásahů, ale především požadavek zmizelého teritoria slyšet v něm vnitřek a vnějšek zároveň. Od kutilství začínajícího u ohraných kazet se tak dostáváme k magické operaci, jejímž výsledkem je *dystopie*. Jestliže, jak říká Ferraro, převíjený pásek jako princip hudební tvorby umožňuje „vytvořit něco, co zní jako krajina uvnitř mysli“, stávají se hlava a sluchové kůstky posluchače artefaktem pohřbeným kdesi hluboko v sonické půdě nově odkrytého domorodého prostoru.

The Skaters (ve dvou ze svých aktuálních projektů) vystoupí spolu s P.A.R.A. a Dolphins into the Future 9. dubna 2009 ve 20.00 v pražském klubu XT3. ■

Matthias Bossi

Text: Petr Vrba

„Být umělcem v Evropě znamená královskou hodnost. Být umělcem v USA znamená být druhořadým občanem.“

Matthias Bossi vyrostl v malém městě na poloostrově Cape Cod, který se nachází na jihovýchodě státu Massachusetts. Rodina žila přímo na pláži ve staré stodole. Knihami přeplněný dům bez televize ho skrze Tintina a další „klasiky“ vybavil smyslem pro dobrodružství a četba klasické ekoaktivistické knihy The Monkey Wrench Gang od Edwarda Abbeyho připravila Matthiase už v dětství na pozdější infiltraci do hudebně separatistických Sleepytime Gorilla Museum.

Hudebně začal Bossi svou kariéru jako houslista. To bylo někdy ve třetí a čtvrté třídě. Kamarád, co měl ve sklepě bicí sestavu, už dlouho nebydlel doma. Jeho matka ji tedy s radostí dala Matthiasovi, který se na bubny nadšeně vrhl. Vzápětí založil kapelu Lovers Luck a jejich první skladba se jmenovala *What a Funky Lady*, přímo vystřižená z *Dude Looks Like a Lady* od Aerosmith. Moji rodiče, oba hudebníci, mě povzbuzovali, ať se bicím věnuji seriózněji, a tak jsem nakonec skončil na New England Conservatory až po uši v jazzu. Vážně jsem bojoval proti jednostrannosti života v hudební škole. I přestože dlužím všechny bubenické paličky Tonymu Williamsovi, s jazzem jsem se rozešel a vrátil se k hudbě, která pro mě v dětství znamenala strašně moc: ROCK! Přestěhoval jsem se do New Yorku a spojil se s kapelou *Vic Thrill*. To byla moje první příležitost převlíknout se za ženskou a hrát na bubny. Bylo to osvobozující. V noci jsem roznášel hamburgery. Díky úspěchu mé role bubenice jsem byl povolán plnit svou bubenickou povinnost do *Skeleton Key*. Absolvovali jsme mnoho úspěšných turné a osud tomu chtěl, že *Skeleton* mě představili *Sleepytime Gorilla Museum*.

Vstup do SGM musel pro Matthiase znamenat mnoho, neboť to, co on provozoval v malém, dělali oni ve velkém stylu. SGM při svých vystoupeních představují často až obscénní avant-metalový kabaret, někdy s voodoo tanečnickem, jindy s loutkami, vždy s podomácku vyráběnými nástroji, maskami a kostýmy. SGM, to je takový artrockový experiment postavený na ironické koláži futuristických vizí a pohanské religiozity. Vždycky jsem silně inklinoval k absurditě. Členství v SGM poskytlo odbytí pro můj nonsensový kreativní gejzír. Bylo to jako kdybych se konečně znovu setkal se svými dávno ztracenými soukmenovci. Vyrůstal jsem v církvi, a vždy jsem ji navzdory SGM

obsahuje pseudonáboženské podtóny a snadno sklouzává k vzletné rétorice, pro niž jsem měl vždy nedozírnou slabost.

Kromě SGM hraje v Bossiho životopise zásadní roli kapela *Book of Knots*, která je výjimečná tím, že jde o první kapelu, u které byl od počátku, jindy vždy přijímal roli bubeníka v již existujících kapelách. V posledních letech jsem měl štěstí, že jsem založil vlastní kapelu *The Book of Knots*. Hrajeme historii poučený sludge rock. Spojil jsem se se svými skvělými přáteli Joelem Hamiltonem (např. *Dub Trio*, *Elvis Costello*) a Tonym Maimonem (např. *Pere Ubu*, *Frank Black*). Ti vlastní v Brooklynu studio a společně se domluvili, že založí studiový projekt, v němž každá nahrávka bude mít konkrétní téma. Prvním z nich bylo moře (oceánské plavby, vraky lodí apod.), vzpomínka na dětství. Druhé pojednávalo o krachujících průmyslových zónách (ocelářský průmysl a poválečný optimismus). Třetím, zatím nevydaným, bude téma letecké dopravy. Studiové nahrávky *Book of Knots* se vyznačují notnou dávkou improvizace. Většinou začneme s jednoduchým základem na bicí, který nahrají ve specifickém tempu na jednu stopu, a na tom pak postavíme vše. Bicí, basu, kytaru, housle. Když je píseň hotová a upravená, pošleme ji někomu z přátel, aby k ní vytvořil vokál. Např. *David Thomas*, *Tom Waits*, *Mike Watt* či *Carla Bozulich*. Vysvětlíme jim, o čem píseň je, a oni mají naprostou svobodu napsat k tomu, co chtějí.

Naprostu odlišným způsobem pracuje jiný aktuální projekt, na němž se Bossi podílí. Manželka Matthiase Bossiho, houslistka *Carla Kihlstedt*, ho představila *Fredu Frithovi* a společně založili kapelu *Cosa Brava*. K tomuto triu se pak připojila vynikající *Zeena Parkins* se svým akordeonem a klávesami. Bossiho cílem je naplňovat skladatelské záměry *Freda Frithe*, který po mnoha

letech opět tvoří písničkové formáty, znatelně poučené jak Skeleton Crew, tak občas i Henry Cow, Frithovými někdejšími skupinami. *Bicí části jsou na poslech velmi jednoduché a všechny části se skládají v jakési rytmické a harmonické puzzle. Když uslyšíte kytarové, houslové, akordeonové či bicí party osamocené, asi by vás to nebavilo. Dohromady však vytvářejí zvukový obraz, který se dá popsat pouze jedním slovem, Frith. Matthias oproti volné improvizaci preferuje takovou, která je vystavěná na struktuře s pravidly a konstantami. Příkladem může být právě Cosa Brava. V Cosa Brava na sebe naše improvizace vždy berou tvar písňové formy. Dává nám to určitý prostor, v němž se můžeme volně rozpínat. Hráči mají označené role v rámci konkrétních sekcí. Na pódiu plném hudebníků hrajících bez zábran z hloubky duše je něco katarzního, nicméně pro mě osobně ta nejlepší svobodná hudba přichází tehdy, když před hudebníky leží otevřená mapa. Asi nejaktuálnějším Bossiho projektem je příprava desky s písničkářem Johnem Vanderslicem, kde pouze, jak sám říká, *míchá polívku*. Matthiasovo hudební působení se ale nijak neomezuje na klasickou roli nezbytné písňové rytmičky. Kromě bubnování také komponuje, a to nejen bicí party. *Seriózně jsem začal hrát na piano na konzervatoři. Stále ještě jsem v podstatě námezdní muzikant, ale poslední tři roky pracuji na sólové klavírní nahrávce. Inspirace ke mně přichází sporadicky. Nejsem tak disciplinovaný, abych seděl a psal každý den. Píšu jen když se mnou hýbou duchové, a to je tak jeden měsíc za rok. V těchto časech napíšu většinou něco pro SGM a taky trochu pro své nezrealizované klavírní sólo. Dřív, když jsem se učil psát, zapsal jsem si vždy nejdřív akordy a harmonii. Výsledkem byla bezcílně bloudící kompozice s malou či žádnou strukturou a já zažíval horké chvíle s posazením melodie na vrchol. Dnes začínám vždy s melodií, aby si posluchač i já odnesl něco k zapamatování. Harmonizuji to později.**

Jako jistý projev rockového přístupu lze chápat i Matthiasovy preference životního stylu, jak vysvítají z jeho popisu koncertních turné a idylických představ o evropské umělecké nobilitě. Bossi upřednostňuje hraní v Evropě před Spojenými státy. *Mnohem víc cestování se dá zvládnout vlakem. Je báječné, jak rychle se dá dostat do jiné země. Jiný jazyk, jiná kuchyně. Evropská architektura je ohromující. Tady si člověk vážně uvědomí, jak jsou Spojené státy mladá země. Být umělcem v Evropě znamená královskou hodnost. Být umělcem v USA znamená být druhořadým občanem. V celé zemi zažijete jen několik málo velkých kulturních změn. Kapela na turné cestuje v USA pouze po mezistátních dálnicích. Každý stát působí stejně, když jediné, co vidíte, jsou šatny. Se SGM si našťásti vždycky během turné naplánujeme pár dní volno, a to pak podnikáme túry v národních parcích, kempujeme, jíme na odpočívadlech, a taky posloucháme Mortona Feldmana. Takže snad jsme našli cestu jak uniknout monotónnosti, turné mají jiskru spontaneity.*

www.sleepytimegorillamuseum.com

www.thebookofknots.com

www.myspace.com/cosabrava

Výběrová diskografie:

SGM: *In Glorious Times* (The End, 2007)

SGM: *Of Natural History* (Mimicry, 2004)

The Book of Knots: *The Train Eater* (Anti-, 2007)

The Book of Knots: *The Book of Knots* (Arclights, 2004)

Skeleton Key: *Obtainium* (Ipecac, 2002)

DVD - SGM/Shinichi Momo Koga: *The Face* (2005)

BN hudebniny

1883 noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

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

O
OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVE HUDBY
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

od
oq

OSTRAVSKÉ DNY 2009
Festival nové hudby

21 – 30 | 08 2009

program na: www.newmusicostrava.cz

Dům kultury města Ostravy
Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě
Kostel sv. Václava
Vítkovice – vysoké pece, VI. ústředna
Klub Parník

generální partner
Ostravského centra nové hudby

ROKD

za kulturní spolupráci
sazívalského města Ostravy

OSTRAVA!!!

Hlavní partner
Ministerstvo kultury ČR, Česká národní fond budovnosti,
International Vitegrad Fest

Hlavní mediální partner
Český rozhlas, Česká televize, HGS Vision, Czech Music,
A2 kulturní týdeník, Respekt

„Budoucnost bude patřit univerzálním hudebníkům.“

Rozhovor s litevským saxofonistou Liudasem Mockūnasem

Text: Vítězslav Mikeš

V „civilu“ působí poněkud zdrženlivě, na pódiu je k nepřehlédnutí a nepřeslechnutí. Saxofonista Liudas Mockūnas patří k pilířům a nejčinnějším představitelům nové vlny avantgardního litevského jazzu, navazující na tradici položenou slavným Ganėlinovým triem a osobitě ji rozvíjející.

Souhlasíte s tvrzením, že na podobu dnešního litevského jazzu měla hodně silný vliv společná tvorba Vjačeslava Ganėlina, Vladimira Čekasina a Vladimira Tarasova, tedy někdejšího Ganėlinova tria?

Impuls přišel od těchto hudebníků skutečně velký. Trio vytvořilo svůj hudební jazyk, který přímo či nepřímo ovlivnil řadu litevských hudebníků. Dalším pozitivem existence tohoto ansámblu v Litvě bylo i to, že se tu díky němu rozpochoval jazzový, avantgardní, rockový a obecně umělecký život. Myslím, že Ganėlinovo trio dokázalo kolem sebe vytvořit nebývalý umělecký ruch. A kromě toho saxofonista Vladimir Čekasin jako vynikající pedagog vychoval nejednu generaci litevských jazzových hudebníků.

Co dal odkaz Ganėlinova tria konkrétně vám? Vždyť i vy jste prošel Čekasinovou školou...

Hrát naživo jsem Trio nikdy neslyšel, v době jeho koncertování jsem byl ještě malý, takže jeho tvorbu znám pouze z nahrávek. Studium u Čekasina, mého prvního učitele, mi ale dalo hodně, stejně jako řada společných vystoupení, která jsme s ním my – jeho studenti – podnikali. Získal jsem od něj skvělé hudební základy. Čeho si však vážím nejvíce, je to, že mě naučil, jak přijímat, zpracovávat a využívat informace, které mne zajímají, a také jak rozvíjet vlastní myšlenky. To vše mi pomohlo při dalších studiích a hledání mé cesty.

Studoval jste a poměrně často pobýval v zahraničí. Jaké zkušenosti jste si z těchto pobytů odnesl?

Šest let jsem studoval v Kodani, několik mých kratších pobytů se váže k New Yorku a Paříži. Léta strávená v zahraničí považuji za velice intenzivní, zajímavá a produktivní. V Kodani jsem začal svou sólovou kariéru, vystupoval jsem tam s nejlepšími místními hudebníky a soubory, objevily se i možnosti zahrát si po boku takových legend jako Andrew Hill, World Saxophone Quartet atd. Dobu svého kodaňského působení bych označil jako osobní „point of departure“. S tamější scénou jsem dosud v úzkém kon-

taktu. Stále aktivní jsou mé ansámblы se Stefanem Pasborgem Megaphone a Rød Planet, duo s Francouzem Marcem Ducretem, působím v Copenhagen Art Ensemble. Samotná Kodaň se mi stala druhým domovem.

Můžete z vašich četných kooperací s litevskými i zahraničními improvizátory, mezi nimiž se často vyskytují i významná jména, vybrat ty, které pokládáte ze svého pohledu za nejinspirativnější?

Každé setkání mi přináší nové zkušenosti. Nicméně nezapomenutelným zážitkem pro mě bylo například hraní se zmíněným klavíristou a skladatelem Andrewem Hillem, jehož tvorba a způsob práce mi dokonale sedly. Vážím si spolupráce i s dalšími uvedenými hudebníky – bubeníkem Stefanem Pasborgem, s nímž hrajeme dobrých deset let, během kterých jsme vydali čtyři alba, Marcem Ducretem; se členy Copenhagen Art Ensemble, mezi něž patří například Mats Gustafsson, Ture Larsen, Tim Berne, Jakob Riis, Jakob Anderskov a mnoho dalších, se rodila a dosud rodí v různých projektech velice zajímavá hudba. Výjimečné zážitky mi přinesla společná hraní s Barrym Guyem, Mikko Innanenem, Jaakem Sooaem, Pierem Dorgem a jeho New Jungle Orchestra, Nasheetem Waitsem, Vladimírem Tarasovem či Vladimírem Čekasinem atd. V Litvě vedu své kvarteto Saga a nově vzniklé trio Mockūnas Nu Clear.

Jazzovou improvizací však vaše tvorba zdaleka omezená není, úspěšně se realizujete i v dalších žánrových oblastech...

To je pravda. Kromě improvizace se věnuji také provozování soudobé vážné hudby. Svě skladby mi dedikovali Dietrich Eichmann či Litevci Arvydas Malcys a Anatolijus Šenderovas. Dlouho vystupuji s ansámblem pro novou hudbu Gaida, spolupracuji se smyčcovým kvartetem Chordos. To je velice cenná zkušenost, která mi jako improvizátorovi poskytuje mnoho inspirací – ve vnímání formy, osvojování si různých technických aspektů apod.

Nacházím se ale i v rocku, na němž mě přitahuje především jeho energie. Značný vliv

na mě měla hudba Jimmiho Hendrixe, Led Zeppelin, Police, Sonic Youth nebo raného Stinga. Už v Kodani jsem hrával s alternativní rockovou skupinou Big Bombastic Collective. V současné době vystupuji s freepunkovou kapelou Traffic Trio, freepunkové prvky dokonce zahrnuje i projekt s Matsem Gustafssonem The Vilnius Explosion.

Navážu na vaše aktivity na poli. V Litvě se mezi sférou soudobé vážné hudby a jazzem vytvořilo – v porovnání třeba s českými poměry až nebývale – silné pouto. Není tu nijak výjimečné, že jazzový hudebník interpretuje soudobou kompozici, která přitom vůbec nemusí obsahovat jazzové prvky (nejde tedy o tzv. třetí proud). Mnozí skladatelé s touto možností při psaní svých skladeb často počítají a využívají ji. (Jeden příklad za všechny: Bronius Kutavičius – *Ten toli, iki vidurnakčio* [Příliš daleko, do půlnoci] pro dvě kvinteta, smyčcové a saxofonové; nahrávka i s Mockūnasovou účastí vyšla na sampleru *Lithuanian Voice* s HV 6/06. – Pozn. V. M.) Vnímáte tento moment v litevské hudbě jako nějakým způsobem exkluzivní?

Nevím, do jaké míry se Litva v tomto ohledu liší od jiných zemí. Každopádně si myslím, že budoucnost bude patřit univerzálním hudebníkům, schopným hrát z not a interpretovat a stejně tak způsobit improvizovat. Umění je syntetickou záležitostí, řadu umělců láká syntéza stylů, žánrů, uměleckých druhů a kloví čeho všeho. Skladatelé již dávno píšou taková syntetická díla, nepřekvapí tedy, že i sami hudebníci usilují o to, aby tato díla mohli provést. Vzpomeňme na jedné straně Luciana Beria a jeho *Laborintus*, na straně druhé tvorbu jazzového klasika George Rusella. Skladby Tima Berna, Barryho Guye nebo Evana Parkera zní na festivalech soudobé vážné hudby, zatímco festivaly zvané Straight Ahead je nechtějí uvádět, protože tato hudba údajně nemá nic společného s jazzem. Mezi výkonnými hudebníky jsou vynikajícími improvizátory například členové kvarteta Kronos, violoncellisté Yo-Yo Ma či David Geringas atd., naopak soudobou vážnou hudbu jsou schopni skvěle provést



Liudas Mockūnas a Vladimír Tarasov
na festivalu Hudební fórum Hradec Králové 2008

Wynton a Branford Marsalisovi, Keith Jarrett nebo Petras Vyšniauskas...

Coby interpret soudobé kompozice jste se nedávno představil i u nás, když jste v listopadu 2008 na festivalu Hudební fórum Hradec Králové spolu s Vladimírem Tarasovem a královéhradeckou Filharmonií provedli skladbu litevského skladatele Anatolijuse Šenderovase *Skambi naktis... Ir žalios pušys skrenda...* (Pronikavá noc... A zelené sosny se vznášejí..., rozsáhlé dvanáctidílné symfonické dílo, inspirované verši litevské básnířky jménem Marija Katiliūtė-Lacrima a malířskou tvorbou Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise, bylo původně napsáno pro soprán a orchestr; na hradeckém festivalu zazněla jeho nová verze pro dva jazzové hudebníky a orchestr, která vznikla ad hoc pro tuto příležitost. – Pozn. V. M.) Můžete tento projekt přiblížit ze svého pohledu coby primárně jazzového hudebníka?

Pro mě a Vladimíra to byl nesnadný úkol. Skladba byla po všech stránkách napsána cíleně pro symfonický orchestr. My dva jsme sice byli se skladatelem domluveni na naprosté volnosti, ale současně jsme byli omezeni strukturou a trváním jednotlivých částí díla. Proto jsme se museli do skladby nejdříve zcela ponořit, co nejlépe ji poznat a pochopit, abychom jí svým hraním mohli vdechnout život. Jestli se to podařilo, to musí posoudit

publikum a kritici, ale pro nás byla možnost podílet se na realizaci tohoto projektu nesmírně zajímavá.

Vedle muzikantské činnosti jsou stále čtenější a viditelnější i aktivity vás coby organizátora litevského jazzového života: pořádáte koncerty, spoluzakládáte vydavatelství NoBusiness Records atd. Z čeho tato angažovanost vyplynula?

Když jsem se před pěti lety vrátil domů do Litvy, uvědomil jsem si, kolik by toho v litevském jazzovém životě mohlo být jinak. Bylo zjevné, že tady něco chybí, že by se něco mělo změnit. Nešlo se spoléhat na to, že to

změní někdo jiný, a tak jsem začal sám jednat. Třeba už jen ten paradox, že v zemi se spoustu jazzových festivalů a řadou vynikajících jazzových muzikantů nebyl v té době žádný jazzový klub (nebyl ve Vilniusu, natož v dalších městech...), v němž by bylo možné prezentovat jakoukoli ambiciózní hudbu, nebyla tu ani organizace, která by soustředila jazzové hudebníky a žádala finance z kulturních fondů, které by podpořily vznik nových projektů. Zjednodušeně řečeno, litevský jazz a jazzmeni „viseli ve vzduchoprázdnu“. Z toho vyplývá, že snahy a energie změnit tuto situaci bylo zapotřebí. Proto jsme s přáteli iniciovali vznik Litevské jazzové federace, která už dala své ovoce: konečně máme ve Vilniusu jazzový klub a objevily se tendence zakládat další podobné kluby.

Ze stejných pohnutek – z objektivní i subjektivní potřeby – se zrodil také label NoBusiness Records. Naším záměrem bylo založit firmu, která by se starala o vydávání improvizované hudby a pořádání koncertů zahraničních „hvězd“ s aktivní účastí litevských hudebníků, kterým by se tak mohla pootevřít vrátka do světa. Za rok své existence vydavatelství NoBusiness Records představilo čtyři nahrávky: Mats Gustafsson – *The Vilnius Explosion* (viz recenzi na jiné straně tohoto čísla HV – pozn. V. M.) a *The Vilnius Implosion*, Dominic Duval & Jimmy Halperin – *Monk Dreams*, Trio X – *Live In Vilnius*.

www.mic.lt/mockunas

www.nobusinessrecords.com ■

LIUDAS MOCKŪNAS (*1976) debutoval na jazzové scéně již v roce 1988 s ansámblem vedeným Vladimírem Čekasinem, od svých patnácti let účinkoval na festivalech a od roku 1996 vystupuje coby protagonista různých jazzových seskupení. V roce 2002 získal akademické vzdělání na Litevské hudební a divadelní akademii v Čekasinově třídě a v roce 2005 absolvoval kodaňskou konzervatoř. V roce 2004 založil Traffic Quartet (ve složení Liudas Mockūnas, Valerijus Ramoška, Eugenijus Kanevičius a Arkadijus Gotesmanas), v současné době vystupující v podobě tria. Na základě nesčetných aktivit a mezinárodního rozletu bývá ve své rodné zemi nazýván „velvyslancem litevského jazzu“. Kromě jazzu se Mockūnas věnuje i interpretaci soudobé vážné hudby (skladeb Broniuse Kutavičiuse, Algirdase Martinaitise, Remigijuse Merkelyse, Anatolijuse Šenderovase ad.), vystupoval s Litevským státním orchestrem, Litevským národním orchestrem, Komorním orchestrem sv. Kryštofa, ansámblem pro soudobou hudbu Gaida či Filharmonií Hradec Králové. Komponuje též hudbu k divadelním představením a filmům. Od roku 2004 vyučuje na katedře jazzu na Litevské hudební a divadelní akademii.

Martin Ježek

Zkoumám, co materiál unese

Text: Lukáš Jiříčka

Martin Ježek (*1976 v Prostějově) studoval pražskou FAMU obor produkce a střih, ale z vlastního rozhodnutí se filmu profesionálně nevěnuje. Natáčí výhradně autorské filmy ve vlastní produkci metodou Do It Yourself. V posledních letech se zaměřuje na práci s úzkým formátem Super8. Je autorem filmů *Hlas v telefonu*, *Dům daleko*, *Monstrkoncert*, *Druhá liga*, *Kontralicht*, v nichž se mísí divoký obrazový střih s kolážovitým hudebním a zvukovým doprovodem. Živě vystupuje s projektem Birds Build Nests Underground (BBNU) recyklujícím staré gramodesky.

Odkud se u tebe vzala potřeba pracovat s klasickou Super8 místo digitálního filmu?

Výpočetní techniku samozřejmě používám jako pomůcku při mixu zvuku, ale je instrumentem, který mi nic moc neříká. V momentě, kdy pracuješ s hardwarem a softwarem jako tvůrčím nástrojem, aspoň podle mne, nemůžeš být nikdy novátorem, pouze reinterpretuješ předprogramovanou danost. Vím, že moje myšlenka, že nejsi-li tím, kdo spájel výpočetní stroj dohromady, nic nového nemůžeš vytvořit, je naivní, ale v díle potřebuji vidět samotný proces vzniku a dotýkat se jeho podstaty. Fascinují mě tvůrci, co jsou ještě schopni vytvářet funkční přístroje z elektronek vlastníma rukama. Vážím si této rukodělnosti ve věku výpočetních technik.

Máš rád ruční manipulování materiálem?

Přesně tak, ale nerad bych to zobecňoval. Vždy, když jsem se setkal s výpočetní technikou, švalo mě, že nemohu jít za nabízené menu, to bych musel být asi programátor. Je programátor tvůrce? Je to možné. Mám pocit, že výpočetní technika limituje vlastní imaginaci, což je dáno tím, že na ni mám požadavky, které neumí splnit. Sice se říká, že správná cesta je jít dohromady s výpočetním strojem, aby se stal kreativním

nástrojem, ale vždy je to velmi omezený stroj se svými pravidly, který nemohu jen tak polít kafem, aby udělal něco překvapivého. Leda šoří, ale bez jiného výstupu. Neumí zpracovat materiál a dotknout se jej přímo, a proto jej mám ve velké neúctě. Vážné obličeje chlapců osvětlené světlem monitoru laptopu mně přijdou legrační. Nemluvě o tom, že koupí výpočetního stroje nebo videokamery jednoznačně podporuješ konzumní progres. Tím pádem nechápu, jak někdo může mluvit o nějaké technologické alternativě. Tímto gestem nebo krokem pouze zrychluješ obrátky dynamického vývoje a jsi nucen si stále kupovat nové softwary a hardware, nutí tě to jako uživatele neustále konzumovat novinky, co rychle stárnou.

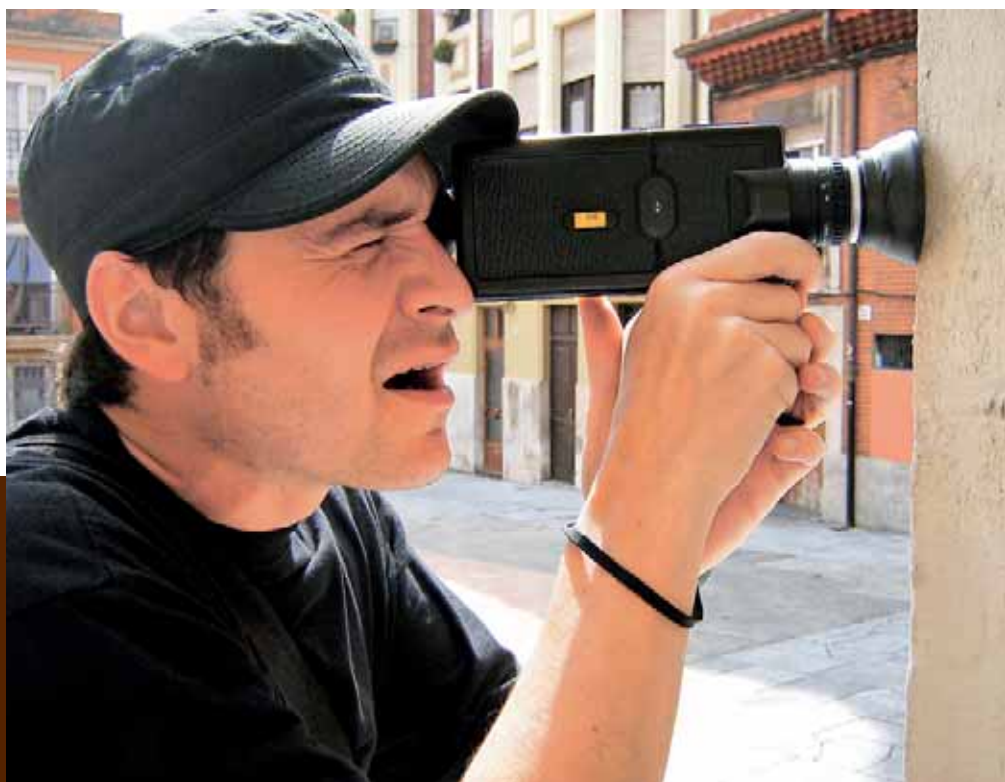
Takže podporuješ Meoptu a Fomu?

Já chodím na blešák, do bazarů anebo se snažím na aukcích kupovat věci, které se již nebudou vyrábět, abych je zachránil a oživil. Kupuji polofunkční kamery či promítačky a snažím se je opravit. Oživuji hardware. Ze stránek časopisu Smallformat třeba vím o lidech, kteří si produkují i dnes již nevyroběný materiál – líj emulze apod. Jejich výsledky jsou sice navenek tristiň, ale jsou velmi podobné práci fotografa Miroslava Tichého, jenž si sám vytvářel fotoaparáty, u nějž je vše

nedokonalé krásné, přitom naprosto zvládnuté v intencích jeho záměru – neochoty účastnit se debilního artistního provozu. Tradice nezávislých laboratoří, která trvá od šedesátých let, s celou DIY estetikou a filosofií, se mi zdá kouzelná.

V mládí jsem byl zarytým anarchistou a dodnes mám ideové problémy s mainstreamem. Vstoupit, nevstoupit?

Když se na konci devadesátých let všude psalo: konec filmového materiálu, nástup digitálního videa, byl to pro mne impuls odvrátit se jiným směrem. Měl jsem první kameru Super8 a náhodou v té samé chvíli v Hradci Králové opět začali vyrábět úzký film, protože v západních zemích probíhala renesance úzkého formátu. První setkání s „osmičkou“ pro mě byl vstup do úchvatného světa filmového materiálu a světla, které na něj bezprostředně působí. Tenkrát jsem se cítil jak bratři Lumiérové před více jak sto lety. Videokamera je prefabrikát, ruší exkluzivitu práce. Je snadno reprodukovatelná a předem nastavená. Pracuje sama. Kdežto práce filmaře s úzkým formátem systémem „samo domo“ není nepodobná alchymickému procesu. Není třeba nic kopírovat, můžu vidět práci svých rukou, dotýkat se materiálu a přímo s ním fyzicky pracovat, poškozovat jej, zasahovat do něj přímo.



Také si zakládám na tom, že promítám z originálů, kde už je hodně střiháno a slepováno. Málokdy kopíruji své práce na video, protože film v tom momentě pro mě ztrácí kvalitu artefaktu, svou materií je blíž soše než nehmotným datům, která lze volně kopírovat. Super8 filmy se chovají jako pískovcové sochy v plenéru – podléhají zkáze a opotřebení, někdy se spálí nebo utrhnou, projekcemi se poškrábají. A já poničenou část vždy ostříhnu a slepím, pak jsou mé filmy později ve své stopáži stále kratší. Mají svůj vlastní život a jednou skončí, což mi nevádí. Nesmrtelnost jim nechci zaručit.

V tomto smyslu se také s radostí účastním vystoupení formace BBNU, kde si s laskavým dovolením Petra Ference můžu jen tak pro zábavu promítnout a zničit, co chci a jak chci (třeba porno) na několik projektorů zároveň. Oni si zase pouštějí ohrané desky a navzájem si do toho nekecáme. Skoro vůbec se netváříme jako artisti. Vždy to vypadá jinak a tyto zvukově-obrazové události mají velice prchavý charakter.

Ty nemáš potřebu své věci archiovat a držet ve více kopiích?

Ne. Také jednou umřu a filmy umřou se mnou, přestože jsou už dobře archivovatelné. Nemám ke svým pracím posvátný vztah, spíš mám rád, že se do nich samotných zapisuje samo používání.

Film se ti tedy postupně zkracuje, ale zároveň se k němu nezkracuje zvuková stopa, kterou simultánně používáš, takže se prvotní spojitost a provázanost zvuku a obrazu ruší. Zvuk je delší než film.

Dříve jsem na magnetické stopě u filmového pásu měl simultánně zaznamenaný zvuk, ale ta magnetická stopa se postupně loupe a odprýskává. Díky střihům dochází k souběžnému zkracování, výpadkům a hluchým pauzám. Vznikají tak náhodné střihy, pauzy, přetřhané melodie.

Mnohdy mě zvuk nebo hudba u filmu zajímají více než sám obraz, a proto jsem později začal

pracovat s dvoukanálovým zvukem nebo stereofonií. Většinou zvukové stopy míchám způsobem, že si změřím hotový film, jak dlouho trvá, a na čtyř-stopovém rozložení zvuku se snažím hudebně nebo zvukově naplnit výseč obrazu. Film si k tomu nepouštím, ale pracuji se vzpomínkou na něj. Zvuk nefixuji na obraz sám, ale na jeho vzpomínku. Rád se nechávám překvapovat tím, nakolik to „ne-lepí“ k sobě. Navíc mě nezajímá při montáži filmu, co se na něm odehrává. Nepoužívám promítačku, ale jen si rámcově film prohlížím proti světlu. Rozoznám jen obrysy, změnu záběru, tmu či světlo, což je to jediné, co je možné na osmičce okem rozeznat. Rád mimo vlastních natočených filmů pracuji s archivními nahrávkami, terénními záznamy, rozhlasovými hrami a dokumenty, zkrátka s rozličným zvukovým smetím.

Nakolik je ten proces intuitivní nebo konceptuální? Když jsi mi vyprávěl o tom, jak jsi střihal zvuk a obraz filmu *Dům daleko* podle Věry Linhartové a řídil se při délce záběru délkou vyslovovaných slov v textu, měl jsem dojem, že sám proces vzniku filmu až tak intuitivní nebyl.

Nejraději mám moment, kdy formální koncept je co nejvíce vzdálen tématu a víceméně jej užívám jako pouhou berličku, abych mohl začít pracovat. Střihávám podle různých principů: podle délky stolu, podle tepů, co si spočítám za minutu, které mi určují počet filmových oken. Někdy si dám deset kliků, aby se mi počet tepů zvýšil. Nebo podle náhodně vybraných čísel z okolí střihám filmy za dlouhé jízdy nočním vlakem. Ta čísla určují operativní proces. Nebo se opiju, abych získal odstup od práce. Mám způsoby hračky, který se nedokáže soustředit a musí se rozrušovat podivnými nápady.

Také když jdu s vlastní kamerou a s kameramanem točit do terénu, aplikuji oblíbenou hru: kameru si po každých sto metrech vyměníme, což byl případ filmu *Dům daleko*. V podstatě mám oblíbené staré konkretistické metody, kdy

je nejdůležitější sběr materiálu. Proto jezdíme do zajímavých míst jako například na Mostecko či na různé podivné akce. Natočil jsem filmy o lyžování, národopisných slavnostech, dechovkové přehlídce Kmochův Kolín. S láskou točím uskupení většího počtu lidí při nějaké příležitosti. Zbožňuji svatby a pohřby, sportovní soutěže, tréninky, tělocvičny a koupaliště. Špehují a kradu události, rád cvičitelům tai-chi invazivně nabourávám jejich klid a soustředění, kdy nesmějí dát najevo, že je okolní svět ruší.

V případě filmu *Monstrkoncert* z Kolína jsem dal kameramanům jediné omezení: všichni máme stejné množství materiálu, můžeme točit pouze během jediné hodiny a každý z nás má jinak široký objektiv s odlišně nastaveným ohniskem, což mění způsob pohledu a natáčení. Mohu kameramany limitovat clonami a tři zvukaře třeba zase tím, že jeden snímá pouze makrozvuky, další má diktafon s bodovým záběrem, třetí stereo mikrofon s malým dosahem.

Mám umělý koncept spíše intuitivně formulovaný; slouží jako podklad ke hře, než jako výrazně racionálně nebo intelektuálně definovaný analyticko-syntetický model. Intuicí odhaluji koncept.

Co tě na tomto typu tvoření filmu a zvuku baví? Je to ono „hračkářství“ nebo cílený průzkum neznámého? Je to pro tebe zábava, pouhý experiment, nebo odevzdání se filmu na život a na smrt?

Absolutně to vnímám na život a na smrt, ale nechci být artistou z povolání. Chci tvořit, a ne se prokazovat papírem z akademie či instituce.

Experimentoval jsem nejvíce na počátku, když jsem pořádně nevěděl, jak se kamera ovládá a jak například funguje její přímé namíření do slunce. Naivním způsobem jsem objevoval možnosti techniky, přistupoval jsem k používání filmu a zvuku jako ke zkoušce, která prověří, jak budou fungovat určité konfrontace a zákonitosti. Ale svým způsobem experimentuji dodnes s montáží filmu a hudby. Často se stává, že zcela k sobě nepřiléhají, ale nechám to tak se vši zodpovědností za zdánlivě mylný výsledek. Pro mne je v samotném experimentování důležité otevřít se omylu a chybám s tím, že je naší zodpovědností je ukázat a zviditelnit. Tematizovat je.

Své filmy obvykle, stejně jako lékař podávající psychotropní léky, zkouším na divácích s tím efektem, že se vždy skupina diváků rozdělí na dva tábory. Velký tábor znechucených a zmatených a malinký nadšených, vidoucích. Vím, že mé filmy ►

jsou agresivní, plné záblesků, rychlého tempa a zvláště nastříhaných zvuků. Atakují vnímání a já formálně zkouším, nakolik ta konceptuální hra bude fungovat i na divácích. Zkoumám, co materiál unese. Teprve při takové cestě vidím věci úplně jinak, vymknuté. Některým lidem asi vadí, že ty filmy nemají rámec, že jsou plodem divné imaginace, ale ta jiná nečekaná optika a ne zcela propojené stopy obrazu a zvuku mě fascinují.

Například když jsem točil film o posledních lech myslivců, nesnímal jsem žádné tváře a ani statické obrazy lesa, ale stavěl jsem se kamerou do role šťvané zvěře nebo pronásledovatele myslivců. Nastříhaný materiál jsem doplnil zvukem rychlých paleb ze sportovní střelnice a na dvanáct minut zpomalenou písničkou *Přátelé zeleného údolí*, která ale díky harmonizéru nebyla zkreslená, pouze výrazně zpomalená. Ten film je v podstatě k nevydržení: na plátně vidíme dvanáctiminutový zběsile rychlý zmatek, slyšíme permanentní burácivou střelbu a pomalostí zdeformovanou písničku ze seriálu. Reakce myslivců, kteří jsou publikem, co mě zajímá, byly fantastické ve smyslu: „proboha, co to je?“

Díky tomu, že kameru vnímám jako nástroj, jehož pravidla jsem už natolik ovládnul, že mě téměř nedokáže překvapit, začal jsem ji půjčovat různým lidem bez zkušeností. Třeba svému malému synovi nebo amatérům, kteří nevědí, jak se s ní pracuje. Ale zato vědí, že mají ode mne málo filmového materiálu a musí vážit každý záběr. Výsledek takové práce je nedokonalý, podivný, špatně zaměřený, ale v porovnání s videem, které vše spočítá a zaměří samo, je svým způsobem dokonalý a nečekaný. A hlavně jiný, než jak bych jej udělal já.

Miluji surové, insitní věci. Obdivuji postoj ke kameře a materiálu u Andyho Warhola, mám rád banality a nudu. Nuda je božský pocit. Mě krása a sdělitelnost nezajímá, proto jsem také nebyl schopen dobře studovat střih. Někteří experimentující umělci pracují téměř profesionálně, dokonale. Naprosto v jejich pracích postrádám přítomnost nechtěné chyby.

Ale hlavně: kde se v těch vypulirovaných a vumělkovaných videích zračí skutečná osobnost tvůrce s jeho mindráky a problémy?

Nikdy jsi neměl chuť udělat narativní film?

Ne, ale rád bych na nějakém parazitoval, akorát filmaři se mě bojí. Rád bych točil natáčení cizích filmařů z jiného úhlu téměř ve skrytu, rád

bych se pasivně naladil na mikroporty herců nebo bych chtěl mít svůj výstup od zvukaře. Mám vizi takového parazitního filmu, kde sice neznám jeho scénář, ale film má už své herce, nazkoušené scény, hotovou produkci, dialogy. Zkrátka vše. Já mohu jen točit. Trochu jinak. Bylo by mi lhostejné, zda by to byl film současný nebo historický, akční nebo milostný. Měl bych pouhé dvě kamery a vybíral si záběry. Nezasahoval bych ani nerušil. Láká mě být parazitem, pirátem a vytvořit paralelní filmový svět s podobnými dimenzemi, co má „originál“. Točil bych si třeba svůj příběh rekvizit, nebo motiv úzkého výřezu, historii jedné ruky nebo bych začal zaznamenávat své dílo až po režisérově povelu: „Stop“. Poctivě bych vytvořil jiný příběh. Je to princip konceptuální i experimentální zároveň.

S hudbou a zvukem ale pracuješ cíleně od začátku. Také jsi autorem zvuku k filmu Martina Blažička *Šedá zóna*.

Ano, ale jsou to jiné strategie pracovat pro sebe a pro jiné, stejně jako dělat obraz a zvuk.

Ale v podstatě jsem zklamaným hudebníkem – osm let jsem cvičil na klarinet, také jsem osm let tančil a zpíval v národopisném souboru na příkaz rodičů, kteří asi měli pocit, že mám talent, čímž mi to vše ještě před pubertou úspěšně znechutili. Nezpívám, nehraji, netančím. Mám křeč a neumím se cítit spontánně v hudbě, ale zato při práci s kamerou nebo střihem zvuku k filmům ano. Zvuk mě ale zajímá přednostně, prožívám jej ale vždy víceméně s odstupem.

Díky vlivu Martina Klappera jsem se také dostal k úpadkovým žánrům a přestal se spoléhat jen na ověřené umění. Zrušil jsem hranici mezi vysokým a nízkým. Koncert Napalm Death má pro mne stejnou sílu jak dechovka, která hraje Franka Sinatru na kolínském náměstí. Rád míchám různé žánry do sebe, miluji zvuky co nejširšího záběru a stylu, ale asi bych neuměl použít Mozarta a Karla Gotta, protože jsou dokonalí. Ale o to raději bych použil flašinet, který hraje Mozarta. Už jsem si také obhlížel hospodu Evy a Vaška jako prostor k natáčení a zaznamenávání jejich zvuků a hostů těchto hudebníků. ■

Druhá liga

Martin Blažíček

Je příjemné hrát si s něčím, co není jen myš a klávesnice

Text: Lukáš Jiříčka

Martin Blažíček (1976) je výraznou postavou českého abstraktního filmu, stejně jako živým hráčem v projektu Mikroloops. Absolvoval střih na FAMU, ale kromě četných filmových aktivit (projekce, instalace, živé hraní) se věnuje rozmanitým kurátorským činnostem – například v rámci LFŠ, Školská 28, CinepurChoice, NoD. Inicioval vznik cyklu improvizované hudby impro# v NoD v Praze, v jehož rámci vystoupily významné osobnosti tohoto žánru.

O tvých němých filmech, v nichž nezní žádná hudba a ani zvukový doprovod, tvrdíš, že v nich je přítomen zvuk bez zvuku. Že struktura má svůj rytmus, dynamiku, která se může shodovat se strukturováním nebo komponováním zvukového materiálu. Jsou to hudební filmy aspoň ve své stavbě?

To už je možná i klišé abstraktního filmu, že filmové abstrakce jsou označovány jako vizuální hudba, protože nemají žádné další narativní nebo dramaturgické kvality. Nejedná se o dokumenty nebo hrané filmy, ale je to čistě abstraktní tvar, jenž má analogii v hudbě. Jsou filmy, které jsou vytvořeny kompoziční technikou, jako například u klasické avantgardy, a filmy, které jsou improvizované. Ty moje jsou spíše improvizované, ačkoliv jsou v nich užity některé kompoziční pomůcky. Nemají ale přesnou partituru a nejsou realizovány jako vizuální hudba. Jsou to improvizace.

O jaký typ improvizace jde v případě živého hraní obrazu? Myslím to jak v užití materiálu, tak i v smyslu volnosti. Víím, že tvoříš filmy za pomoci pečlivě nastavených digitálních procesů, ale také se věnuješ velmi rukodělnému, analogovému „hraní“, kde mimo jiné propa-

luješ staré filmy, zacloňuješ rukou projektor, dáváš před projekční čočky různé předměty zkreslující celý obraz. To je viditelný proces, velmi fyzický. Jak se ale improvizuje v digitálním prostředí? Čím se v něm řídíš v danou chvíli?

Je to záležitost přípravy segmentů, smyček, které mají natolik pevnou stavbu, aby je bylo možné použít i v improvizaci. Pak je se jedná o proces intuitivní interakce se spoluhráčem i vnitřně interaktivní v souvislostech a vztazích, které si obraz se zvukem vytvářejí uvnitř díla. Parametry barev, jasu, rytmu, frekvence a hlasitosti zvuku se mohou například vzájemně ovlivňovat přímo během hraní za použití laptopu. Intenzita zvuku pak může ovládat rychlost přehrávání jedné obrazové stopy.

Kromě toho jsem si nyní chtěl postavit těreminový kontroler obrazu – to je těremin nehrající zvuk, ale ovlivňující různé parametry obrazu. Nemyslím, že se jedná o něco nového, převratného, ale je to záležitost, co existuje mimo prostředí počítače a může ovlivňovat jeho procesy. Je vždy příjemné hrát si s něčím, co není jen myš a klávesnice.

Vždy se mi líbilo, jak říkáš, že jedeš s projektem Mikroloops někam hrát, a nikoliv, že jedete pouštět filmy. Slovo hrát se používá ve spojitosti s hudbou nebo divadlem. Vnímáš tedy spojenci s hudbou nějak výrazněji?

Představení Mikroloops je vymyšleno tak, aby byl dialog mezi hudbou a obrazem nějak vyvážený. Většina obrazů, které vidám na jiných koncertech, bývá pasivní. Pasivitou myslím pozici vůči filmu ze strany hudebníků. Většinou hudebníci kvalitu a rytmus obrazu nerespektují. Málodky se jedná o zpětnou vazbu k improvizovanému obrazu. Spíš se hraje k hotovým filmům nebo se ozvučují staré němé filmy, ale aby hudebník hrál na improvizované vizuální podněty, to se stává zřídka. V Mikroloops již máme jakýsi systém jak hrát a respektovat změny, které musí každý aktuálně udělat či kam se každý musí posunout.

Představení Mikroloops není projekcí, která by se mohla realizovat bez hudby. A hudebníci zase dobře vědí, že se musí permanentně přizpůsobovat

obrazu. Kvalita výsledků závisí na tom, jak se nám vše podaří složit a dostat do propojené rovnováhy.

Vnímáš jistý vývoj ve své tvorbě? Neprošel jsi procesem, kdy ses například na počátku více věnoval němým filmům a neakcentoval jsi hudbu jako důležitý element a nyní je pro tebe hudba a „hraní“ důležitější?

Filmy, které jsem dělal před deseti lety, jsou většinou němé z prostého důvodu – nebyla žádná hudba použitelná. Přišlo mi, že film již tak má dostatečné rytmické a strukturální kvality a není potřeba jej hudbou posouvat ještě někam dál. Navíc se ve správném okamžiku nenaskytl nikdo, kdo by vytvořil odpovídající hudbu.

Zpětně nemáš potřebu to dozvučit?

Mně už jsou ty filmy poměrně lhostejné. V souvislostech dnešní tvorby to není zajímavé.

Nemrzí tě, že zvuková složka při improvizovaném živém hraní odvádí částečně pozornost od obrazu?

Myslím, že ne. Jsou to rovnocenní partneři v audiovizuálním díle. Doufám, že nenastává situace, kdy by se vzájemné proporce spíše stávaly disproporcemi. Navíc se s hudebníky snažíme si tu spolupráci nastavit tak, aby k podobným situacím nedocházelo. Je potřeba být ostražitý a případně udělat něco, aby se tvar vracel do původních mezí. Vzhledem k tomu, že se jedná o dialogické hraní, stejně jako v případě improvizujících hudebníků, může tě spoluhráč snadno přehrát. Destruktivně. Když se však hudebník utrhne z řetězu a hraje si, co chce, aniž by se díval na plátno, je možné se jen přizpůsobovat.

S kým z českého prostředí rád pracuješ nebo bys chtěl pracovat?

Jsem spokojen s těmi, s nimiž hraji – Stanislav Abrahám, Georgij Bagdasarov, Michal Cáb a Kateřina Zochová, a pokud bych s někým chtěl hrát, už bych si to dávno zařídil.

A ze světového kontextu filmového a hudebního?



Optosonic. Švýcarsko-americké duo zabývající se živými a prostorovými instalacemi. Z hudebníků? Těžko říct. Vždy to záleží na konkrétním projektu. Velmi adrenalinový zážitek bylo loňské trio s Arszynem a Georgijem Bagdasarovem, v jehož průběhu jsem zničil většinu filmového materiálu.

Na jakých prvotních vzorech jste se v polovině devadesátých let s Martinem Ježkem učili vnímat obraz abstraktně, klást důraz na strukturu a rytmus? Z jaké tradice čerpáte?

Myslím, že Martin Ježek nemá vzory nikde. Pracuje sám ze sebe. Na FAMU jsem se, nevím jak Martin, díval hodně na „vídeňskou školu“ (Kurta Krena), z níž jsem si odnesl prokombinovanost a mnohvrstevnatou stavbu obrazu, jenž je složen ze stejných kaleidoskopických, mozaikovitých segmentů. Jedná se o montáž obrazu složenou z jednoho rozloženého elementu. Pracuje se s jedním záběrem nebo snímáním stanoviskem a jeho záznam se rozloží do několika časových plánů. Ve škole jsme také měli přednášky o experimentálním filmu, avantgardě, což asi zanechalo nějakou stopu, ale byl bych opatrný něco z toho dnes následovat, protože se obrazová kultura vyvíjí a není možné si brát třeba filmy z šedesátých let jako východisko.

Práce s hercem tě nezajímá? Ve tvých filmech absentuje jednání, často i chybí lidé, spíše se věnuješ záznamu prostředí, architektury, opuštěných míst, nádraží, kolejnic, cest apod. Nesugeruješ příběh a ani potřebu cokoliv sdělovat.

Nedělám narativní filmy. Pokud už se v mých filmech vyskytuje herec, nejedná – je spíše figurantem, nositelem gesta, sděluje výraz nebo akci. Přestože jsem absolvoval FAMU, práce s hercem mi nepřirostla k srdci. Asi bych ani neuměl někoho režírovat.

Co tě zajímá na tomto druhu filmů? Průlom do abstrakce nebo narace jiného typu než je narace příběhová, již lze popsat slovy?

Já uvažuji dost formálně. Když dělám filmovou práci, jsou pro mne důležitější formální aspekty díla než to, jak bude dílo konkrétně vypadat či jak bych si jej vizuálně představoval. Vnitřní vztahy díla jsou zajímavější než to, jaký obraz bude přímo použit. Materiál je věc druhá. Například se Stevenem Ballem jsme vytvořili site specific performanci, kde jsme si dopředu vymysleli metodu, jak budeme hrát; že si rozdělíme projekční plochu napůl a budeme používat stejný výchozí materiál. Každý z nás natočil polovinu filmu a ty jsme si vyměnili – jednalo se o záznamy lokality bratislavského nádraží.

líme projekční plochu napůl a budeme používat stejný výchozí materiál. Každý z nás natočil polovinu filmu a ty jsme si vyměnili – jednalo se o záznamy lokality bratislavského nádraží.

Pracuješ přímo konceptuálně, pokud zrovna vizuálně neimprovizuješ?

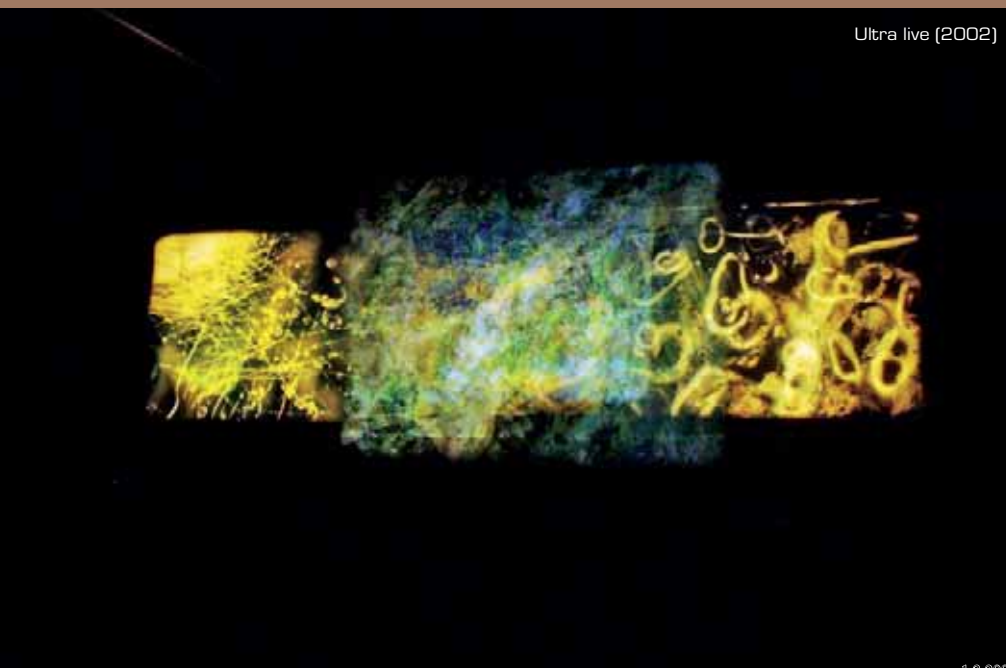
Kdybych pracoval konceptuálně, asi bych vymyslel způsob prezentace myšlenky, ať už se jedná o formální vymezení nebo užití materiálu, u kterého by bylo lhostejné, jak vypadá esteticky. Mně to lhostejné není. Například ve filmu, ve kterém používám double screen (dvě plátna), jsou použity fragmenty z díla Alexandra Hackenschmieda *Bezúčelná procházka* z 30. let. Zde bylo premisou, že dva sousedící paralelní obrazy mají spolu komunikovat na příčném plátnu, že se někdy mají spojit do jednoho obrazu nebo přenášet pohyb z jednoho obrazu do druhého, ale stále musí zachovávat rozdělení na dvě poloviny. Spousta záběrů na dvou plátnech komunikuje navzájem – člověk z třicátých let přestoupí z jednoho záběru do druhého, aby se na druhé straně objevil člověk v devadesátých letech. Motiv rozděleného chodce je přitom přes celý film v různých konstelacích, ale často pra-

cuji spíše intuitivně. Proto mi také vyhovuje hraní s dalšími lidmi – hudebníky a filmaři. Mám rád otevřený tvar a čekám, že do něj někdo vstoupí. Líbí se mi, že se u živého hraní jedná o událost plynoucí v čase, kterou není lehké zafixovat.

Na tomto filmu s tebou pracovala skladatelka Beth Custer. Ten film má velmi precizní skladbu a střih, pracuje s rytmem a velmi racionálně propojuje sled záběrů. To s intuicí nemá příliš společného.

Snažil jsem se, abych dal nejvíce prostoru hudebníkům vytvořením nerealisticky dlouhých ploch, aby se hudebníci mohli odrazit od vizuálního rytmu, který je na plátně. Film je natočen tak, aby dával maximální prostor pro hudbu. Alespoň doufám. Netuším, nakolik se jedná o úspěšnou strategii. K tomuto filmu vzniklo několik „soundtracků“ – nejlepší pravděpodobně od běloruského hudebníka Andreje Savitského, který pracoval s obrazem a jeho rozvrstvením jako s partiturou. Bohužel není zaznamenán.

Kdo je autorem divokého zvukového doprovodu u filmu *Šedá zóna*, který jste dělali s Martinem Ježkem?



Ultra live (2002)

To byla naše školní práce, kde jsem sestříhal obraz plný vágních pomlk s celkově rozbitou základní strukturou. Autorem zvuku je Martin, který použil jakousi rozhlasovou hru. Moje práce asi byla více nahodilá než jeho kompoziční skládanka, vizuální materiál dával velké možnosti. Zvuk se mnohdy vyvíjí nezávisle na obrazu, přesto kombinace zvuku a obrazu ve filmu *Šedá zóna* není úplně nezajímavá.

Stalo se ti, stejně jako se často stává celé improvizační hudební scéně, že ses dostal při hraní do slepé uličky?

S videem hraji málokdy, u něj je snadné, aby se to nestalo. U filmu pracuji se systémem, kde náhlá změna není možná, spíše se jedná o dobu až tři minut a někdy i více. Dostat se do úzkých není snadné, když připravuji své kroky. Pokud muzikanti chtějí změnu v obraze, musejí počítat právě s třemi minutami a dát mi čas.

Říkal jsi, že projekt Mikroloops končí, protože jste se dostali k určitému bodu vyčerpání stylistiky, že jste natolik ovládli jazyk, že nelze jít dál.

Představení má tři segmenty: některé části například mají začít v tichu a skončit dynamicky, jiné naopak. V rámci těchto domluvených postupů jsme zahráli několik setů na takové úrovni, která už se nevrátí. Nezahrajeme lépe, aspoň podle našich podmínek, a nemá smysl se tomu snažit přiblížit. Chtělo by to celkovou změnu.

Co od tohoto typu filmu očekáváš? Čistý vizuální nebo audiovizuální zážitek? Nebo máš rád volné řetězce asociací, které z atmosféry filmu vyplývají?

Většinou, když se díváš na experimentální filmy, odhalíš rychle východisko autora a pak už jen sleduješ strategii rozvíjenou ve vymyšleném schématu, nakolik je autor schopen myšlenku či postup rozvíjet a variovat. Osobně mám rád, když strategie tvůrce není snadno vystopovatelná.

U narativních filmů čekáš tezi, příběh, emoce. To zde často čekat nelze, přesto však: jaké emoce nebo intelektuální procesy tě u experimentálních filmů fascinují?

V podstatě už čistý experimentální film několik let nesleduji, mám pocit, že se jako žánr dostal do úzkých mezí. Myslím tím práce vycházející z filmu jako z média. V 60. letech to ještě

byl formální problém, tenkrát bylo ještě zajímavé hledat v nezmapovaném segmentu audiovize nové možnosti. Filmy byly vázány na teoretické úvahy – jako například celý britský proud expanded cinema, jenž pracuje s projekční situací a počtem pláten. Bohužel se však za patnáct let tyto postupy vyčerpaly a nemá smysl je opakovat. Osobně se mi líbí filmy ze 70. let. Ty současné tzv. poststrukturální už neproblematizují samo médium ani jeho prezentaci, téměř nic. Jen si zahrávají s estetikou a objevenými postupy a žánry. Proto mi připadají zajímavější propojení s jiným médiem, ať už je to hudba, improvizovaná projekce, instalace, internet, objekty. Intermedialita, která je zajímavější než práce na samotném filmu jako už mírně archaickém médiu. Sám žánr experimentálního filmu se, myslím, vyčerpal velmi rychle.

Jaký typ dialogu s hudebníkem máš při improvizování rád? Někdo hraje velmi delikátně, jiný invazivně rozbíjí tvůj svět a vyžaduje agresivní odpověď.

Pokud vytvářím projekci jinak než na laptop, s nímž takové zkušenosti nemám a na kterém lze reagovat takřka okamžitě, má odpověď na změnu vždy bude pomalejší. Jak jsem říkal, před chvílí – dialog funguje na jiných principech. Filmová projekce je poměrně komplikovaná a všechny změny vyžadují jistou přípravu. Improvizovat se poté dá až v rámci nastaveného systému. Mohu zvětšovat, zmenšovat a rozpojovat obraz, používat čočky a skla, která deformují, zatemnit projektor, překrývat obrazy, měnit filmy. Rejstřík je vědomě úzký. Hraju-li s někým, zajímá mě, co ten člověk dělá, ale nechci úplně ovlivňovat jeho způsob hry. Rád to obrazem uchopím, ale přidávám jiné elementy. Tření není možné.

Zajímá tě záznam živého hraní?

Záznamy samozřejmě působí jinak, než v místě provedení a často dopadají hůř. Je to i špatně technicky proveditelné zaznamenat celek a ze záznamu ani nelze vnímat atmosféru představení.

Co teď připravuješ?

Budu hrát s Kateřinou Zochovou a chystám nový program Mikroloops – se Stanislavem Abrahámem, Michalem Cábem a Georgijem Bagdasarovem. Je pro mě důležité vyjít s těmi lidmi dohromady, když s nimi trávím hodně času. Někdy je to skoro i důležitější než jak hrají. ■

enh.mhf-brno.cz

expozice nové hudby

Mezinárodní hudební festival Brno

SOUNDart & ARTsound

XXII. ročník

| 25 > 28 | 03 | 2009

Pořádá statutární město Brno pod záštitou Romana Onderky, primátora statutárního města Brna, za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky a ve spolupráci s Domem umění města Brna

B | R | N | O |

25 3 09 17:00 Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9, Brno	SOUNDART I Gordon Monahan (CAN) Don Ritter (CAN)
25 3 09 19:30 Dvůrana VUT v Brně, Antonínská 1, Brno	Gordon Monahan (CAN) Quatuor Bozzini I (CAN) Zimmermann, Cage, Stiebler
26 3 09 19:30 Dvůrana VUT v Brně Antonínská 1, Brno	Quatuor Bozzini II (CAN) a studenti JAMU Tenney, Arnold
27 3 09 19:30 Barokní sál Místodržitelského paláce Moravské galerie Moravské náměstí 1a, Brno	BERLÍNSKÁ SCÉNA phono_phono (DE) The International Nothing (DE)
28 3 09 19:30 Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9, Brno	SOUNDART II Keith Rowe (GB) Jon Rose (GB/AUS) Hans W. Koch (DE)

OPUS
VOICE
brno.cz

kult.cz
PŘÍSTŘEH
BRNO
ARTSOUND

Robert Wyatt

Excentrikem na doživotí

Text: Karel Veselý

Británie se zdá být ideální živnou půdou pro excentriky všeho druhu. Jedním ze zástupců ostrovních osobností, jež se s grácií vymykají normálu, je i hudebník Robert Wyatt. Jeden z hybatelů anglického psychedelického rocku šedesátých let pod vlivem životních okolností vyrostl v nejbáječnějšího písničkáře alternativní scény nebo největšího alternativce v řadách folkařů. Škatulky u Wyatta ovšem nehrají žádnou roli, ve svém domečku na anglickém venkově dokáže i po šedesátce dělat desky, z nichž mrazí v zádech. Britský label Domino (u nás distribuuje Day After) začal koncem loňského roku vydávat reedice drtivé většiny jeho nahrávek. Jedna z nejunikátnějších postav britské hudby na okraji posledních čtyřiceti let se tak znovu dočkala zasloužené pozornosti.

Když se probíráte Wyattovu sebranou diskografií (kterou doplňuje i EP remixů), napadne vás, že jeho styl se za čtyřicet let příliš nezměnil. Jeho jádro stále tvoří jazz (či free-jazz), k němuž přilnul v dospívání, a samozřejmě podtóny psychedelického rocku, které načerpal jako bubeník Soft Machine. Jedna z nejzásadnějších skupin anglického psychedelického hnutí konce šedesátých let a tzv. canterburské scény natočila s Wyattem čtyři studiové desky a zažila třeba úspěšné americké turné jako předkapela Jimiho Hendrixe. Se Soft Machine se Wyatt rozloučil v roce 1971. Táhl ho to na sólovou dráhu a zbylým členům kapely se moc nezamlouvaly jeho escapády s amfetaminy a alkoholem.

Těsně po odchodu od Soft Machine natočil sólové album *The End of an Ear*, které dnes záměrně ze své diskografie vynechává, a vydal také dvě desky pod hlavičkou projektu Matching Mole (od francouzského machine molle, překladu spojení soft machine). Zatímco debut byl čistě Wyattovou záležitostí,

na druhé desce už je z Matching Mole regulérní kapela, která se o autorství písni demokraticky dělí. Po turné Wyatt kapelu rozpustil, o rok později ale postavil novou, s níž se chystal natáčet třetí album, jehož materiál připravoval v Benátkách, kam doprovázel svoji přítelkyni – básničku Alfredu Benga. Plány na další aktivity ovšem zhatil první červnový den roku 1973, kdy Wyatt v opilosti vypadl z čtvrtého patra domu a zlomil si páteř.

Wyatt dnes na nehodu, která ho doživotně upoutala na vozíček, paradoxně vzpomíná jako na určitý druh vysvobození. „V nemocnici jsem měl dostatek času snít. A hlavně jsem už nemusel být bubeníkem a hrát s kapelou,“ říká po letech. Okamžitě po propuštění se pustil do realizace své patrně nejlepší desky – ambiciózní zvukové koláže *Rock Bottom*. Sahá od evokativní milostné písně *Sea Song* přes free-jazzovou kanonádu *Alife* až k *Little Red Robin Hood Hit The Road*, která končí drženými tóny, do nichž skotský básník Ivor Cutler recituje surreálnou báseň. Jsou na ní slyšet jeho kořeny v canterburské

psychedelické scéně, zároveň je ale zřejmé, že se Wyatt posouvá do mezinárodního prostoru, který obývá dodnes. „Nikdy jsem necítil žádnou spřízněnost s generací šedesátých let. Nevím, co to je být patriotem určité éry,“ přiznává. *Rock Bottom* je zvukovým pokladem, který si postupně musí objevit každá nastoupivší generace britských hudebníků od post-punkových a politicky uvědomělých Scritti Politti až k současným elektronikům Hot Chip. Nový rozměr desce v našem desetiletí dalo zveřejnění záznamu koncertu v Theatre Royal Drury Lane z roku 1974, který ve zmíněné reedici také nechybí.

NOSTALGICKÝ IDEALISTA

„Robert Wyatt by nemohl být nikým jiným než Angličanem. Je produktem starých tradic a industriální revoluce. Jeho hlas jako kdyby byl součástí krajiny, sladké melancholie širých polí a vřesovišť,“ rozepsal se o Wyattovi internetový magazín Quietus. Popis se dotýká patrně nejpodstatnějšího stavebního kamene Wyattovy tvorby – nostalgie po starém, ztraceném světě. Ta dostávala podobu folkových prvků u Soft Machine nebo evokace poválečné Anglie na jeho novějších deskách. Odráží se nakonec i v jeho politických názorech, které jakoby byly věrné myšlenkám sociálního státu zlaté éry Labour Party v šedesátých letech.

„Vyrostl jsem v poválečné Británii a byla to pro mě velmi příjemná doba. Zdálo se, že fašismus je poražený, měli jsme zdarma zdravotní péči a školy. Narodil jsem se do tohoto systému a vidět najednou nástup rasismu a dalších nešvarů mi způsobilo šok,“ říká Wyatt. Terčem jeho skladeb se v 70. a 80. letech stala samozřejmě Margaret Thatcherová. Wyatt jen dvakrát zářil v anglických žebříčcích, jednou s předělavkou *I'm a Believer* („Nenávidím Neila Younga. Celé to byla úlitba nahrávací firmě, která potřebovala hit.“) a podruhé s protiválečným singlem *Shipbuilding*. Protestsong k válce o Falklandy pro něj napsal Elvis Costello. Na začátku osmdesátých let se Wyatt stal členem Komunistické strany Velké Británie. „Komunismus byl nejvznešenější experiment v lidských dějinách a rozpad Sovětského svazu není nic, co by se mělo oslavovat,“ říká v polovině devadesátých let v rozhovoru pro *The Wire*. Premiérská éra Tonyho Blaira byla pro Wyatta časem hořkého úpadku britské levice, která se podle něho zaprodala. A britská angažovanost ve válce v Iráku je důvodem, proč na poslední části své *Comicopera* nezpívá anglicky, ale italsky a španělsky.

Na začátku osmdesátých let vydal Wyatt sérii singlů, které pak posbíral na albu *Nothing Can Stop Us* (1982). Až na úvodní sarkastickou *Born Again Cretin* (Znovuzrozený mrzák) ji tvoří coververze písní s politickým podtextem. Nechybí mezi nimi ani *Stalin Wasn't Stalin*, původně americká patriotická píseň z časů druhé světové války oslavující tehdejšího spojence Sovětský svaz, nebo kubánská lidová *Caimanera* (aneb známá *Guantanamera*). Lásky ke coververzím je jednou z fascinujících věcí na Wyattově tvorbě. Přes všechno zůstává v srdci jazzmanem a bez uzardění přiznává, že jeho kompozice obvykle začínou jako pokus zahrát nějakou už hotovou cizí skladbu. „Mám dvě metody, jak napsat píseň. Jedna je podobná karaoke. Pustím si nějakou pěknou skladbu, a když deska skončí, snažím se ji napodobit a samozřejmě mi to nejde, a tak z toho vyleze něco jiného, co pak můžu

považovat za vlastní skladbu. A druhá metoda je, že se pokouším vzpomenout si na nějakou píseň, která se mi líbila, a zahrát ji znovu,“ říká v rozhovoru pro internetový portál musicOMH. Wyatt svůj inspirační zdroj někdy otevřeně přiznává jako na své třetí desce *Ruth Is Stranger Than Richard* z roku 1975, na níž kreativně přetvořil skladby svých kolegů, jako jsou Fred Frith nebo Mongezi Feza. Na desce je také předělávka oslavné písně na Che Guevaru *Song For Che* od Charlieho Hadena, bělošského freejazzového basisty, spolupracovníka Ornette Coleman a šéfa Liberation Music Orchestra.

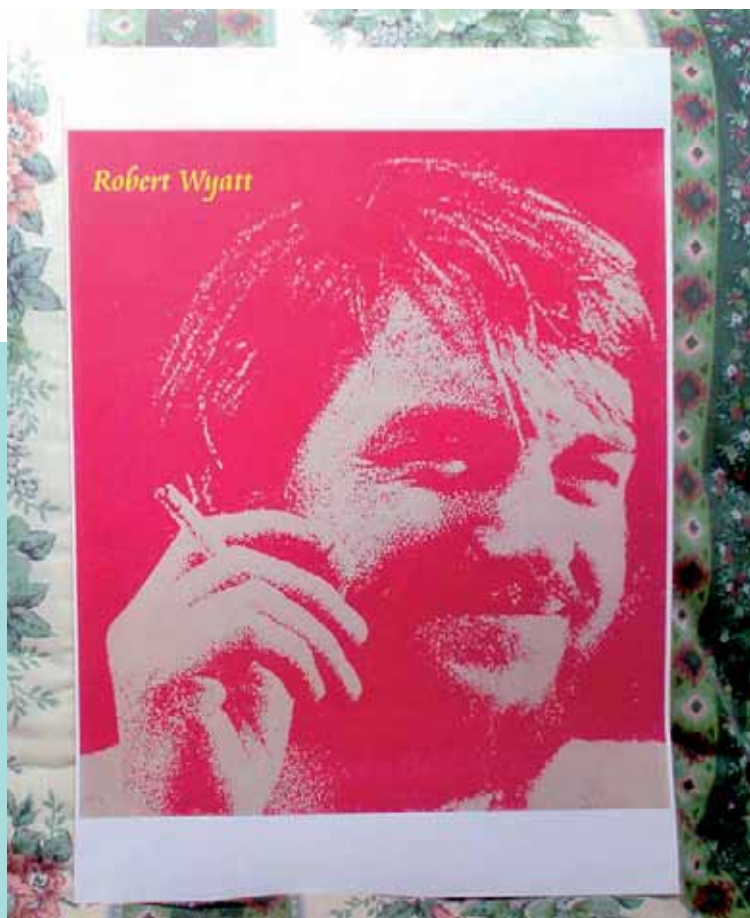
Wyattovy vlastní skladby z alb *Old Rottenhat* (1985) a *Dondestan* (1991) šíří neprostupná melancholie, pomalý jazzový rytmus a líný kavárenský klavír, do kterého autor recituje svoje litanie o rozpadu světa (abstraktnější texty od jeho manželky tvoří zhruba polovinu desky). Druhé jmenované album se zapsalo do historie trochu kuriózně jako původce termínu „wyatting“, který už pronikl i do anglických výkladových slovníků. Označuje otravné přehrávání jedné desky pořád dokola ve veřejném jukeboxu. Albem *Dondestan* takto terorizoval osazenstvo v jedné londýnské hospodě jistý učitel a trochu hanlivý termín wyatting od té doby pronikl do všeobecného použití. Wyatt to komentoval: „Nechci znepokojovat lidi. Ačkoliv je pravda, že někdy, když se snažím být normální, se mi to stejně daří.“

NAVŠTÍVIT SVŮJ HROB

Nahrávky z devadesátých let klesají pod tíhou Wyattových depresí, alkoholismu a chronické nespavosti. Světlelem na konci tunelu je ironicky nazvané album *Shleep* (1997), které Wyatt natočil se skupinkou přátel, mezi nimiž byli Brian Eno, Phil Manzanera, Paul Weller nebo jazzový saxofonista Evan Parker.



Ruth Is Stranger Than Richard



S nově nabytou energií natáčí novou verzi *Dondestan* s podtitulem *Revisited* a se stejnou sestavou jako na *Shleep* připravuje v roce 2003 *Cuckooland*. Vřele přijatá nahrávka si dokonce vysloužila nominaci na Mercury Prize jako nejlepší britské album objevilo Wyatta pro mladší generaci. Důkazem budiž pozvání od Björk na její desku *Medúlla*.

Wyattovu tvorbu si těžko představit bez jeho manželky Alfredy Bengé. Anglická básnířka a malířka polského původu je autorkou více než poloviny textů a také stvořila všechny obaly jeho desek. Vzali se těsně po Wyattově nehodě a dnes spolu žijí v domečku v městě Louth v hrabství Lincolnshire v středovýchodní Anglii jen pár kilometrů od moře. V idylickém místě jako kdyby se naplňovala jeho touha po návratu k prapůvodním kořenům jeho hudby a Wyatt zde dokázal stvořit pozdní vrchol své tvorby – album *Comicoopera* (2007). Písňový soubor rozpínající se svými hudebními vlivy od Izraele, Španělska, Norska až do Karibiku a latinské Ameriky se sestává ze tří tematicky

inzerce

odlišných částí. „Vyrosl jsem na vinylech a pořád záměrně vytvářím dvacetiminutové bloky písní, které by se mohly vejít na jednu stranu vinylové desky,“ vysvětluje, a proto jednotlivé části *Comicoopera* zaplňují tři strany vinylových nosičů (na zbylé čtvrté je vyrytá Wyattova báseň). Jmenují se *Lost in Noise* (osobní reflexe nad smrtí starých přátel), *The Here and the Now* (zamyšlení nad tím, co to znamená být Angličanem v čase války) a lingvistickým protestem *Away With the Fairies*, který je oslavou volnomyšlenkářství a globálních hudebních tradic – čtyři z pěti písní jsou coververze. Album končí další ódou na Che Guevaru *Hasta Siempre Comandante*.

Wyatt kolem sebe při natáčení své zatím poslední desky soustředil velký ansámbl spolupracovníků a skromně přiznal, že při tvoření desky nebyl mnohdy nic více než dopravní policista, který ukazuje, kdy má který hudebník přednost v souboji nápadů. Skrytým motivem *Comicoopera* je Wyattovo vyrovnávání se se stářím. Že deska vyšla na indie labelu Domino, v jehož stáji jsou mladé rockové hvězdy jako Franz Ferdinand nebo Arctic Monkeys, je trochu paradoxní. Wyattova tvorba je totiž popřením étosu mládí v populární hudbě. „Moji hrdinové jsou lidé jako Picasso nebo Miro, kteří dosáhli svého vrcholu v pozdním věku. Ve stáří udělali věci, které by nikdy předtím dokázat nemohli,“ říká Wyatt. „Dnes je nádherný den právě na to, abych si prohlédl svůj hrob,“ zpívá v *A Beautiful War* ze své zatím poslední desky. Vousatý excentrik se ale do hrobu ještě zdaleka nechystá.

Robert Wyatt – selektivní diskografie:

Rock Bottom (1974)
Ruth Is Stranger Than Richard (1975)
Old Rottenhat (1985)
Shleep (1997)
Cuckooland (2003)
Theatre Royal Drury Lane 8 September 1974 (2005)
Comicoopera (2007)

R(A)DIO (CUSTICA) 2009

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

březen :: evropské novinky
Andreas Bick – Philip Corner – Erik Nordgren

duben :: sonické světy USA
květen :: radioart v Radio France

červen :: evropská ars acustica

jarní premiéry:

Jiříčka & Wirkus, Georgy Bagdasarov,
Stanislav Abrahám, Tomáš Pálka

R(A)DIO(CUSTICA)

rozsáhlá databáze umělců – podcast
zvukový archiv všech premiér od roku 2003

programy – texty – odkazy

www.rozhlas.cz/radiocustica

Pastorální portrét

Wild Combination: A Portrait of Arthur Russell

(www.arthurrusselmovie.com)

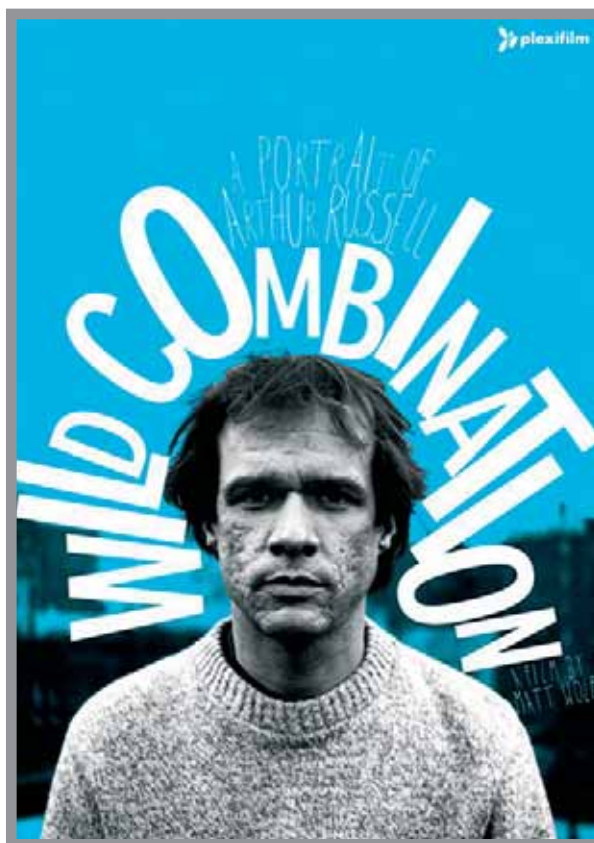
Text: Karel Veselý

Když v roce 2004 vydal Steve Knutson z labelu Audika první CD s objevy z nepřeberného množství materiálu, který po sobě zanechal Arthur Russell (viz HV 3/08), nazval ho velmi příhodným názvem *Calling Out Of Context*. Jeden z pozapomenutých hudebníků newyorské downtownové scény přelomu 70. a 80. let, který zemřel v roce 1992 na AIDS, vždy tvořil tak trochu mimo kontext všech škatulek a scén. Pohyboval se od čistého písničkářství, experimentů s balením písní do ozvěn až po avantgardní disco a funk; zasáhl tak do příliš mnoha žánrů, což nejspíš způsobilo, že se nestal slavným. Život svérázného excentrika, který vynikal i mezi proklamovanými volnomyšlenkáři z New York City, je zajisté dost silné téma na zpracování v dokumentárním filmu. Na druhou stranu je Russellův život, stejně jako jeho hudba, obestřen neprostupnou mlhou záhad a brání se jednoduchému uchopení. Dokumentární snímek režiséra Matta Wolfa *Wild Combination*, který měl premiéru vloni v únoru na Berlínském filmovém festivalu a na konci loňského roku vyšel na DVD, staví nepochopenému muzikantovi sympatizující obrazový památník a zároveň respektuje jeho tajemství.

Vzhledem k tomu, že existuje jen hrstka filmového materiálu, na kterém je Russell skutečně vidět (většina pochází z jeho dětství), musel si Matt Wolf pomoci výrobou pseudoarchivních záběrů. Zrnité a záměrně poničené snímky skvěle ladí se zasněnou a éterickou hudbou, která je podkresluje. Fabulace je povolena, ostatně Russell s ní celý život také operoval. Ať už o něm mluví jeho rodiče, spolupracovníci (Allen Ginsberg, Peter Zummo) nebo obdivovatelé (David Toop, Steve Knute), rýsuje se nám portrét člověka až patologicky posedlého zvuky a hudbou, který svojí tvorbou žil natolik silně, že nebyl schopen většinu svých skladeb vůbec dokončit. V jednu chvíli dokonce není jasné, jestli nesledujeme dokument o notorickém smolařovi či geniálním neumětelovi, který postupně zruinoval kariéru kapel Flying Hearts a The Necessities, nedokázal realizovat natáčení s Talking Heads a kterého Robert Wilson (režisér Glassovy opery *Einstein On the Beach*) musel vyhodit ze své inscenace *Medei*, protože Russell nedodal slíbenou scénickou hudbu.

Russellův život byl podle *Wild Combination* plný paradoxů. Na jedné straně se chtěl Russell stýkat s avantgardními hudebníky, na druhé toužil točit masově přijatelnou hudbu, které podle Allena Ginsberga říkal „buddhistický žvýkačkový pop“. Svoje úspěšné singly v žánru disco schválně vydával pod jinými jmény (Dinosaur, Loose Joints, Indian Ocean) a naprosto se odmítal zapojit do hudebního byznysu. Farmářský synek s obličejem plným jizev od akné a trochu paranoidní povahou („Jednou v noci mě vzbudil a obviňoval mě, že jsem mu ukradl melodii ze skladby, kterou mi den předtím broukal do telefonu,“ vzpomíná Steven Hall.) byl na popovou hvězdu příliš komplikovaný, a proto skončil v mezuprostoru hudebních dějin, odkud ho dostala až současná fascinace obskurními záhyby popové historie.

Wild Combination má na záhadu jménem Russell vlastní odpověď, která jen tak mimochodem prosvítá za působivými obrázky



nekonečného kukuřičné pole jeho lowy. Russell se celý dospělý život marně snažil zapadnout do života bohémské mládeže v San Francisku a pak mezi newyorské avantgardní hudebníky, křehká krása jeho skladeb jako kdyby ho měla vrátit zpět do rodného kraje. Na konci filmu se tam symbolicky místo něho vrací jeho životní partner Tom Lee, který vypráví o tom, jak Russell v posledních letech svého života snil o tom do lowy se vrátit. *Wild Combination* tak nakonec vyznívá jako oslava hudebníka, jehož hudbou přes všechny experimentální inklinace prorůstá duch rurálního amerického středozápadu, z něhož v mládí utekl. Takto pojatý portrét pak dává i další odpověď, proč je současná americká hudební kritika tak fascinovaná hudebníkem, kterého v době jeho smrti znala jen hrstka znalců. Skvěle zapadá do živelné vlny nového divného folku (new weird America), v němž se kulturní teoretici snaží najít trochu šíleného, přesto však moderním světem nezkaženého přírodního ducha Ameriky.

Russell se touto optikou mění z potomka downtownové scény na předchůdce současných fousatých individualistů od Devendry Banhart až k Fleet Foxes. Není náhoda, že nejnovější kompilace z Russellovy pozůstalosti nazvaná *Love Is Overtaking Me* (vydaná labelu Audika u příležitosti uvedení filmu) je složená skoro výhradně z dřevních folkových balad. V samotném závěru dokumentu konstatuje Russellův otec, že kdyby Charlie (jak znělo jeho původní křestní jméno) nezemřel, nejspíše by za ním zbyly jen další stovky nedokončených skladeb. Bingo! Není to právě ten důvod, proč Russell tak fascinuje naši éru? Přehrabovat se v krabicích s jeho páskami je totiž paradoxně větší zábava než poslouchat desky jeho no-wave souputníků. Sestavit si vlastní mozaiku z útržků díla zneuznaného génia může vlastně každý a dokument *Wild Combination* se do této hry s chutí pouští.

Vladimir Tarasov: Between Sound And Image

Baltos lankos [www.baltoslankos.lt], 2008

Text: Vítězslav Mikeš

Výtvarné kruhy byly proslulému bubeníkovi a perkusistovi Vladimiru Tarasovovi vždy velice blízké, jak přiznal i v rozhovoru pro HV (2/06). Přesto když na začátku devadesátých let spolupracoval s Iljou Kabakovem na vytvoření audiovizuální instalace *Rudý vagon*, sám to vnímal spíše jako momentální zpestření svých hudebních aktivit. Dnes už nemůže být pochyb o tom, že mu na poli současného vizuálního umění náleží významné místo, což dokládají četné realizované výstavy (u nás zatím představil pouze jedinou svou instalaci, *Inside Out*, a sice před dvěma lety v brněnské Moravské galerii), stále nové objednávky z celého světa, proudící i z prestižních výstavních institucí, a třeba také příkladně vypravená kniha nazvaná *Mezi zvukem a obrazem*, vydaná v anglické a litevské (*Tarp garso ir vaizdo*) verzi vilniuským vydavatelstvím Baltos lankos, které před časem, v roce 1998, publikovalo pod prostým názvem *Trio* i Tarasovy vzpomínky na dobu jeho působnosti v Ganělinově triu.

Z hlediska celkové koncepce kniha *Mezi zvukem a obrazem* nápadně připomíná katalog k výstavě. Je členěna do dvou oddílů, z nichž první je primárně textový, sestávající z několika různých pohledů na Tarasovu osobnost a tvorbu – samozřejmě především výtvarnou –, druhý primárně obrazový. O texty se postarali umělcovi blízcí přátelé, v některých případech i spolupracovníci, z různých kreativních oborů. Vstupním materiálem je obsáhlé a vypravěčsky živé interview z léta 2007, které s Tarasovem vedl Saulius Žukas, literární vědec a generální ředitel vydavatelství Baltos lankos. Rozhovor je vhodným úvodem i pro toho, kdo četl výše uvedené memoáry, protože přináší též řadu informací a názorů z Tarasovy tvůrčí etapy po rozpadu Ganělinova tria. Následující příspěvky jsou staršího data. Divadelní výtvarník Alexandr Borovskij ve stati napsané v roce 2005 při příležitosti konání Tarasovy výstavy ve Vilniusu, hudební experimentátor a propagátor moderního umění Tautvydas Bajarkevičius (*Nepsanė gramatika zvukového jazyka Vladimira Tarasova*) a teoretik umění Vitalij Pacukov (*Mezi zvukem a obrazem*) se ve svých reflexích esteticko-popularizačního charakteru zaobírají hlavně fenoménem spojení zvukové a vizuální složky v Tarasových instalacích a jeho osobitým vkladem do výtvarné sféry coby hudebníka. (Sám umělec nazývá své instalace „zvukovými hrami“, odvolává se při tom na Hesseho *Hru se skleněnými perlami*.) Tyto spíše obecnější úvahy konkretizuje úryvek z pojednání Ilji Kabakova o hudbě k instalaci *Rudý vagon* (text původně vznikl pro museum ve Wiesbadenu, kde je tato instalace vystavena). První část knihy doprovázejí fotogra-

fie z Tarasova alba mapující jeho umělecký život (kouzelná je zvláště černobílá momentka zachycující Tarasova a Kabakova, jak si z darmstadtského tržiště odnášejí velký hrnec; popisek zní: „Vladimir Tarasov a Ilja Kabakov tvoří instalaci Vodní hudba“).

Následující oddíl publikace obsahuje snímky vlastních instalací, řazených v téměř chronologickém pořádku. S výjimkou *Instalace na Solitude*, která vznikla ve spolupráci s americkou umělkyní Sarah Jane Flohr, jsou v knize uvedeny pouze Tarasovy samostatné práce; *Rudý vagon* či *Rudý pavilon*, vytvořené spolu s Kabakovem, tu tak nenajdeme. Každou instalaci provází stručný autorský komentář, někde je použit i „pohled do kuchyně“ – fotografie, která obnažuje technické pozadí toho kterého díla. Většina počinů je nafocena z několika perspektiv, aby ten, kdo knihou listuje, získal pokud možno co nejlepší představu o jejich skutečné podobě. Že je to ošemetnější než v případě reprodukcí obrazů, netřeba dodávat. (Názornější je v tomto ohledu DVD *Sound Games*, které vyšlo jako bonus kompletu audionahrávek Tarasova cyklu sólových skladeb *Atto I-XI*, viz HV 1/07; DVD zahrnuje i videosekvence

a Tarasovovi dobře slouží jako pomůcka třeba i při jeho přednáškách či besedách o své tvorbě, jak se mohli během posledních dvou let přesvědčit též zájemci na několika místech u nás.) Naštěstí otištěné fotografie pouze *nedokumentují*, ale působí jako umělecké artefakty samy o sobě. Tento aspekt hodnotu knihy znásobuje. Čtenář pak ocení i dodatek v podobě přehledu Tarasových výstav (sólových i kooperačních), hudby pro film a divadlo, výběrové diskografie a bibliografie. ■



Ticho, prosím!

Karin Bijsterveld: Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century

Massachusetts Institute of Technology

Text: **Matěj Kratochvíl**

My lidé máme ke zvukům zvláštní vztah. Jejich absence je pro nás zneklidňující, přemíra zase únavná a otupující. V moderní době se ale ona první varianta stává stále vzácnějším zbožím, hluky jsou kolem nás stále, navíc jsme vynalezli řadu technologií pro jejich produkci a archivování. Problémem hluku jsme se v HIS Voice zabývali již před několika lety (HV 5/03) a otázka, kde jsou jeho hranice, lze-li jej vůbec definovat, jak se mu bránit a regulovat ho, je stále aktuálnější. Kniha holandské historičky a muzikoložky představuje důkladné shrnutí problému a formuluje některé podstatné otázky.

Autorka předkládá ve své knize jakési „dějiny hluku“ od druhé poloviny 19. do konce 20. století, kdy proběhl razantní nárůst lidstvem produkovaných ruchů. Sleduje milníky ve vývoji mechanické produkce zvuku i snahy o jejich kontrolu a omezení. A tyto snahy mají již poměrně dlouhé dějiny. Po celém světě existují stovky organizací a institucí věnujících se boji proti hluku, například již ve třicátých letech existovala ve Velké Británii Protihluková Liga (Anti-Noise League) vydávající časopis Quiet, tedy Ticho. Během sledovaného století byla přijata dlouhá řada zákonů a nařízení majících za cíl usměrňovat produkci zvuků. Převážná část textu je historií neúspěchů těchto pokusů, obrazem toho, jak žádná z těchto snah nevedla k trvalejšímu úspěchu v boji s hlukem, naopak v některých případech situaci zhoršovala. Podle autorky to souvisí také s některými stereotypními názory ohledně vztahu zvuku a společnosti. Ve svém textu se proto snaží zpochybňovat třeba představy o tom, že hluk je nutným doprovodným znakem společenského a technického rozvoje. Zamýšlí se také nad tím, jak zvuk překračuje hranice soukromého a veřejného a jak tato jeho vlastnost komplikuje snahy společensky regulovat zvukové chování jednotlivců. Zatímco například v dopravě se daří uplatňovat různá kritéria k regulaci chování lidí, u zvuku je tato úspěšnost mizivá. S dvacátým stoletím přišel fonograf, gramofon a další zařízení umožňující každému, aby si vytvářel zvukové prostředí podle libosti, čímž ovšem zasahuje do soukromí svých sousedů a do veřejného prostoru. Čísla z prodeje přehrávačů a nosičů zvuku dokazují, že již od počátku 20. století se mechanické reprodukování hudby stává masovým fenoménem, a tedy i společenským problémem.

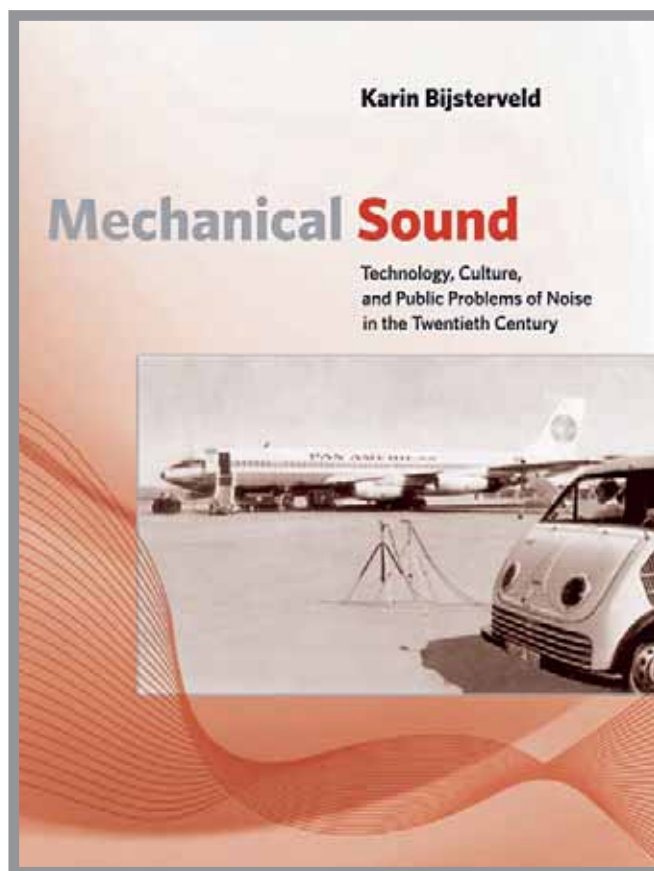
Pro někoho je ovšem hluk symbolem veskrze pozitivním, příslibem směřování vpřed, k lepší budoucnosti, zdrojem nových druhů krásy. Tento optimismus našel vyjádření na počátku dvacátého století u italských futuristů, jejichž intonarumori, tedy

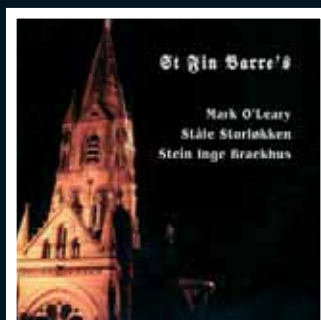
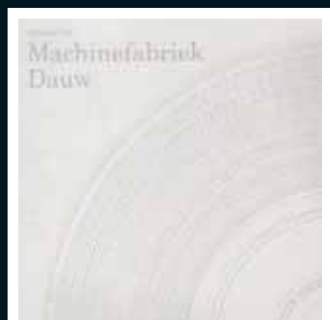
hlukové nástroje, měly obohatit nedostatečnou zvukovou paletu orchestru, nebo George Antheila, který ve svém *Ballet Mécanique* z roku 1927 předepisuje v partituře také leteckou turbínu. Jiní skladatelé pracovali sice tradičními hudebními prostředky, ovšem hluky moderní doby jim byly inspirací. Již romantik

Hector Berlioz napsal v roce 1846 skladbu *Zpěv železnice*, zvuky stejného dopravního prostředku vedly Arthura Honnegera k napsání symfonické věty *Pacific 231*. Jak ale Karin Bijsterveld zdůrazňuje, odporce hluku a jeho umělecké propagátory spojovalo důležité pouto. Oběma skupinám totiž šlo o to, mít zvuk pod kontrolou, byť jedním kvůli jeho omezení a druhým kvůli usměrnění k vlastnímu uměleckému cíli. I Antheilova turbína na koncertním pódiu je tedy svým způsobem protikladem k setrvalé hlukové kulise městského života. Ačkoliv kniha ve sledování hlukem inspirované hudby nejde do současnosti, nabízí se srovnání s novějšími hlukovými umělci. Takové srovnání by nám možná přineslo podobné zjištění, tedy že radikální hluk jako umělecký prostředek lze chápat jako protest proti zvukovému smogu, byť by byl tvořen „normální“ hudbou.

Karin Bijsterveld svou práci postavila na důkladné základně zákonů, technických patentů a množ-

ství dalších pramenů, kvůli nimž je to čtení ne zcela lehké. Na druhou stranu se jí díky tomuto puntičkářskému přístupu daří problém rozebírat vskutku důkladně. Jejím hlavním zjištěním je, že problém hluku se nedaří řešit, protože se z něj stále ještě nestalo celospolečenské téma. V závěru alespoň naznačuje možné účinnější cesty ke zvládnutí problémů s hlukem ve sféře zákonných norem, technologií i způsobů argumentace. Ačkoliv kniha *Mechanical Sound* není v první řadě o hudbě, její myšlenky jsou rozhodně podstatným „slovem do prance“ v debatě o vztahu současné společnosti ke všemu, co vnímáme ušima, tedy i k hudbě. Hranice mezi hudbou a hlukem jsou, jak známo, nejasné a nadmíru propustné. ■





Machinefabriek: Dauw

Dekorder (www.dekorder.com)

Holandan Rutger Zuydervelt alias Machinefabriek je mužem, který svou obřími diskografií – především na vlastním nákladem připravených třípalcových CDR, kterých je schopen vydat několik do měsíce – výrazně přitákal možnostem a podmínkám současného provozování nezávislé hudby. O pozornost světa se uchází zdola, nejrozumnějšími undergroundovými kanály, a své malonákladové nahrávky považuje za věc zcela časovou: jedna se vyprodá, natočím si jinou. (Podobně svou politiku prezentuje české CDR vydavatelství KLaNGundKRACH – alba už nejsou monumentem pro budoucí pokolení, ale otiskem chvíle.) Jiným vydavatelstvím se ale také nebrání. Jaký div v případě hamburského Dekorderu, jehož nevelký seznam vydaných titulů svědčí o tom, že si vydavatel Mark Richter své chráněnce pečlivě vybírá.

Kolekce pěti skladeb byla pořízena ze zvuků akustických a elektrických kytar, gramofonu, sampleru, diktafonu, klavíru, tónového generátoru a laptopu. Jako typické dítě své doby Zuydervelt umí a neumí tak trochu hrát na cokoliv, čeho se dotkne – v experimentální hudbě už je to snad povinnost; počítačové mágové přitom možná o něco méně riskují krk. Tento přístup se tak rozšířil, že se stal jedním z proudů spoluvytvářejících současné hudební dění, a tak není třeba na nic žehrat – navíc, jak známo: hudebníci dokáží věci, které nehudebník nedovede A (to zdůrazňuji!) VICE VERSA. Vzpomeňme na hluk Throbbing Gristle a Merzbow, audiokoláže Nurse With Wound a Andrewa Lilese, knížákův Aktual či experimenty malíře Jeana Dubuffeta. Co jméno, to osobitý přístup. Navíc mám pocit, že zapojení nehudebníků hudbě svým způsobem vrací duchovní pozadí – dali by se například amazonští Indiáni či africké kmeny považovat za hudebníky v západním slova smyslu? Jejich hudba přece není estetickým ornamentem, ale způsobem vypořádání se všehomírem. I na v podstatě ateistickém Západě nese hudba kvalitu „individuálních obřadů“.

Proč to všechno zmiňuji? Inu, mám pocit, že Zuydervelt je na tomto albu tak trochu mužem jedné struny. Příjemný zvuk, v němž pod třítonovými motivy kytary dýchá „prašný“ podklad elektronických zvuků, se sice dobře poslouchá, po chvíli ale nevíme, ve které skladbě jsme (poslední pětadvacetiminutová skladba *Singel* je sonicky hutnou výjimkou). Tohle album tak nějak stejně hezky začne i skončí.

PS: Tvůrcův vesmír se všem ostatním pochopitelně vždy jeví mít mnohem méně odstínů. I vnímání sytosti barev se, tomu adekvátně, liší. Někdy ze zamýšleného kaleidoskopu vyjde monochrom.

Petr Ferenc

Benge: Twenty Systems

Expanding Records (www.expandingrecords.com)

„*Mluvit o umění je něco jako tančit o architektuře*,” řekl kdysi David Bowie, a tak spíš než chodit posvátně okolo legendárních analogových syntezátorů a modulárních systémů, které jsou dnes znovu maximálně v kurzu, je lepší jejich um prakticky předvést. Ben Edwards, zakladatel labelu Expanding Records coby domova té nejryzejší melodicky střížené elektroniky (opak minimalistů Raster-Noton), prezentuje na této značce svoji tvorbu pod jménem Benge. Jeho desáté album *Twenty Systems*, vypravené v opulentním digipackovém obalu, přináší poněkud jinou hudbu, než jsme od něj byli zvyklí slyšet. Název desky napovídá, že důležitým číslem zde bude dvacet. Každý z dvaceti tracků je věnován jednomu roku v rozmezí let 1968-88 a jednomu syntezátoru či modulárnímu systému, který v daném roce přišel na trh. Nejde tu však o historická skripta. Benge se jako hudebník snažil představit vlnu z charakteru nástroje skrze skladbu stvořenou právě a pouze tímto nástrojem (s výjimkou druhé skladby, která vznikla před stanovením těchto pravidel). Tedy žádný následný processing, žádné sekvencerové berlíčky a další efekty. Tracky obsahují pouze vrstvy zvuků, které Edwards kladl přes sebe se snahou donutit nástroj promluvit svým jedinečným jazykem.

Poslech alba je jako přehlídka na nablýskaném červeném koberci. První přichází Moog Modular IIC a hned připomene rané Kraftwerk a jejich utopistickou projíždku po dálnici. Polymoog nebo

Yamaha CS30 odhalí, odkud si bere základní zvukovou databanku řada nezávislých elektronických skupin současnosti, Korg Lambda a Trident rozkryje atmosférické pozadí darkwave legend Black Tape For A Blue Girl nebo ambientního mága Stevea Roache. A tak bychom mohli pokračovat. Každému nástroji navíc přísluší ve velmi výpravném bookletu krátká charakteristika, Benge tu prozrazuje i „výrobní postup“ jednotlivých kompozic. *Twenty Systems* je aktualizovaný historický exkurz s naplněnými uměleckými ambicemi.

Pavel Zelinka

O'Leary / Storløkken / Braekhus: St Fin Barre's

Leo Records (www.leorecords.com)

Irský kytarista Mark O'Leary je dnes již hvězdný hudebník, jenž spolupracoval s úctyhodným množstvím umělců, kteří ve světě soudobé avantgardy něco znamenají, uplatnil se však i jako spolehlivý partner mnoha klasických veteránů z oblasti jazzu a jazzrockové fúze. Pro své projekty si vždy velice pečlivě volil vhodné spoluhráče a nejinak je tomu i v případě této jeho již desáté nahrávky pro vydavatelství Leo Records. I při jeho široké produkci lze předpokládat, že k tomuto albu přistupoval poněkud osobněji, když hlavním dějištěm zde obsažených hudebních kresek byla katedrála St. Fin Barre's v jeho rodném městě Cork. Rozhodně je tento počín odlišný od jeho předchozích alb natočených v USA. Výrazný podíl na tom má samozřejmě již zvuk samotného starobylého prostoru a potom též místních varhan obsluhovaných Ståle Storløkkenem, jehož jméno výrazně figuruje v tak rozdílných projektech, jako jsou na jedné straně futurističtí Supersilent či na straně druhé sestavy klasika severského jazzu – Terje Rypdala. Trio doplňuje proslulý bubeník Stein Inge Braekhus, jenž byl již v minulosti s Markem O'Learym viděn v jiných formacích.

Evropské prostředí logicky vyvolává i s ním spjaté inspirace. V bookletu k CD O'Leary odkazuje ke konkrétním skladbám Oliviera Messiaena, Arvo Pärta či Johanna Sebastiana Bacha. Tyto jinak odlišné skladatele spojuje důraz na duchovní rozměr hudby, a to nám jasně definuje i základní umělecké směřování tria poznatelné ostatně i z názvů některých částí (*Resurrection, Sanctuary, Antiphon*).

Aby bylo dějiště úplně jasné, rámuje nahrávku na začátku i na konci odbíjením chrámových zvonů. Do něho razantněji vstoupí bicí s předehrou pro následující dialog varhan a kytary. O'Leary zde používá elektrickou kytaru zvukově blízkou například Johnu Abercrombiemu, hráčsky je však naprosto originální. Melodie obou nástrojů se pak prolétají, Storløkkenovy harmonické plochy jsou natolik abstraktní, že snadno připomenou právě messiaenovské struktury. Braekhus pak svým kolegům spíše nenápadně sekunduje, ale každý jeho i minimální zásah skvěle dotváří hudební celek.

Storløkkenova úloha je hodna opravdu velkého uznání, neboť klasické varhany jsou již kvůli častým drobným zpožděním zvuku instrumentem, se kterým je obtížné zapojit se do kolektivní improvizace vyžadující okamžité reakce. Těmto úskalím se ale Storløkkenovi podařilo vyhnout, aniž by byl nucen posunout se do dominantní pozice. V té je nejčastěji O'Learyho kytara. Je zde velice obtížné odhalit poměr improvizace a předem připravených motivů. Téměř ambientní plochy se mohou okamžitě proměnit v rytmičtější pasáže vycházející z pocitově volných varhaních kombinací basu a bohaté harmonických příznávek, na což kytara občas reaguje naprosto kongeniálně, jindy vyrazí úplně jiným směrem. O'Leary se zde natolik zahloubal do evropských hudebních přístupů, že se až skoro zdá, jako by neměl s jazzem nikdy v životě nic společného, a tak nám ukazuje další stránku svého tvůrčího potenciálu.

Zachovat na záznamu přirozený zvuk chrámového prostředí a integrovat do něho i elektrickou kytaru a bicí soupravu je úkol velmi obtížný. Zde je možné spatřit na jinak hudebně bravurním albu přeci jen určité nedostatky. Zvláště kytara zde jaksi odbíhá od ostatního akustického instrumentáře a zvuk tria často nepůsobí tak kompaktně, jako to může být u podobných desek například z produkce ECM. Touto nedokonalostí však nelze zpochybnit celkovou originalitu a perfektní interpretační úroveň nahrávky, která potěší jak milovníky klasické duchovní meditativní hudby, tak i fanoušky improvizací avantgardy.

Jan Faix



AGF: Dance Floor Drachen

AGF Produktion (www.agfproduktion.com)

AGF / Delay: Symptoms

BPitch Control (www.bpitchcontrol.de)

AGF, „producentka básní“ čili poem producer (jak si sama říká), letos vydává už druhé album. To první vyšlo na začátku roku, jmenuje se *Words Are Missing*. Nemám slov, a elektronická vyprávěčka v něm hodně experimentuje s hláskami a řečí zvukově rozpolcenými až ke ztrátě významu; stejně tak se na albu „bez textů“ dá vystopovat hledání kontextu pro různá ticha; AGF třeba nahrála ticho v místnosti ve své přítomnosti i nepřítomnosti. Ale koncepty jsou u ní vždycky jen dílčí součástí. O tom svědčí i nová deska *Dance Floor Drachen*, kterou AGF pokládá za své regulární páté album, přestože je to digitální release nabízený zadarmo ke stažení na jejích stránkách. AGF myslím ví o riziku, že takové tituly jsou pokládány za podřadné. Brání se především úrovní skladeb, které spojuje ráz experimentálních textů nad relativně jednoduchými beaty. Zčásti tu najdeme sebe-interpretace a radikálně nové verze staršího materiálu, ale deska je postavená jako celek. Trvalo mi, než jsem si všiml, že názvy skladeb dávají dohromady kontinuální vzkaz. Ten zní: Pokud se po váhání rozhodnete ripnout si tuhle nahrávku zadarmo, možná se zvolna proměníte v neplodnou bytost. Protože tohle je redukováná krása od následnice nacistů a stalinistů. Na albu figurují tracky, které AGF psala mj. se svým partnerem Vladislavem Delayem a pro něj, anebo taky zvukový záznam během newyorské jízdy se spícím miminem v kočárku. Druhé album, které Antye natočila se svým partnerem Sasu Ripattim (= Vladislavem Delayem), je v jejích rozmanitých aktivitách tím segmentem, na který lze být zvědavý asi nejvíc. Osobní výpovědi (včetně fragmentů z mailů a deníkových postřehů) se tu snoubí s moderně produkovánými beaty: Delay je dělá vždycky rovnější, klubovější a méně experimentální než AGF. Z nějakého důvodu se AGF daří pokaždé, když je spjatá s rodným Německem: vlastní album *Westernization Completed* (2003), jakýsi statement na prahu dospělosti v západním světě, u ní tvoří zatím to nejsilnější; i návrat k němčině a mapování stavu věcí v Německu s duem Laub (*Deinetwegen*, 2007) vyšel výtečně, jistě i díky rámci digitálně rozleptávaného blues.

„Komu patří mé spojení s tebou,“ ptá se AGF v *Connection*: ten druhý se jí ztrácí v satelitním telefonu. Podobně jako na prvním společném albu *Explode* (2005), i tady se AGF a Delay rozhlíží ze společné intimity po světě a zjišťují, jak by se dalo žít. Je tu obraz, kdy zpěvačka vidí v televizi záplavy a čerstvě proměněné osudy a zároveň si jde do sprchy smýt mužské semě. Západní velkoměsta hostí životy bez víry, ale taky nečekané závěje sněhu. „Zkousím myslet na něco pozitivního,“ opakuje se tu, ale nakonec to vyprávěčka vzdává: „Lidi mají rádi krásný transky a výmysly...“

Tohle album vychází nápadněji než pár předchozích: AGF vloni produkovala album berlínské klubačky Ellen Allien a ta teď vydává *Symptoms* na svém labelu BPitch Control (Modeselektor, Telefon Tel Aviv). V kontextu nudnějších a mělčím, než jsou sami, asi dojdou AGF/Delay k širšímu publiku. Delayovy beaty a zvuk nikdy neklesnou pod určitou úroveň, hlas Antye (tady výjimečně často zpívá a méně promlouvá) má naléhavost a intimitu, texty – v něčem blízké těm od Filipa Topola – mají napětí, i když jsme už od ní slyšeli víc. Vcelku udržovací album, i když pro newcomers to bude objev. Uvidíme, jak se 9. listopadu podaří AGF premiéra jejího projektu k dvacátému výročí pádu Berlínské zdi.

Pavel Klusák

Animal Collective: Merriweather Post Pavilion

Domino (www.dominorecordco.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dost bylo chvály, přišel čas zlomit hůl! Baltimorští Animal Collective už zdaleka nejsou to, co bývali. Dávne odvážné táborákové freefolkové experimenty s všemožnými hluky a akustickým kouzlením definitivně převládala elektronika, která místy zní nadměrně synteticky a neaktuálně (*Daily Routine*, *Brother Sport*), a předimenzovaný zpěv zotročuje a do určité míry dusí hudební

složku. Jedenáctiskladbový celek je v kontextu tvorby (dnes již) tria bezpochyby nejsladším a nejsnáze oblíbeným, a tedy téměř středoproudým produktem, který se nenápadně podobá tancechtivým davům. Přehnaně chrlí neustávající návaly letní positivity a prostřednictvím chytlavých popěvků se nebezpečně vtírá pod kůži, aniž by se štil až nedospěle naivních prvků, což dokládá třeba pokleslá kolotočová burleska *Summertime Clothes* nebo téměř bolestivě přesládlá *Bluish*, kterou asi ne jeden příznivec nedokáže polknout. A co víc, nové album AC není vlastně vůbec nové! Kromě jedné nebo dvou výjimek se totiž všechny skladby objevovaly v živých setech kapely už v létě 2007! Takže nejen zklamání, ale i svým způsobem podvod? A k tomu ještě, ano ano, ještě nějaká záladná magie, která dost možná souvisí s hýbajícími se skvrnkami na obalu: navzdory výše řečenému a obecnému racionálnímu se totiž nedaří disk vyprostit z přehrávače.

Něco se děje. Ti tři tu směsiku mnohokrát odzkoušeli na pokusných populacích a následně vylišovali neodolatelnou zahuštěnou esenci, která (opět) neobsahuje ani vteřinu navíc a která nabíjí neustávajícím sledem nápadů a překvapivých vypilovaných momentů. V úvodní *In The Flowers* se melancholie přirozeně proměňuje v extatickou uhánějící pumpu, *My Girls* vedle bezchybných zpěvných aranžů udivuje funkčností sporého beatu, již nakousnutá bolavá ostrost *Daily Routine* s podivně nepadnoucím rytmem se v druhé polovině rozplývá v ten nejkrásnější sen („ještě chvilku zůstat v posteli“), z dvojhlase otázky v *Also Frightened* (od 2:47) běhá mráz po zádech, v *Guy's Eyes* zcela užitě excelují proplétané vokály (kdo ještě dokáže něco takového?), *Taste* se bez rozpaků rozvaluje v nepadnoucím podkladu, proměnlivá *Lion In A Coma* jedinečně balancuje mezi skočným veselím a naléhavostí a v nejvážnější poklidné *No More Runnin* si ledabyle kvákají žabky. A závěrečná *Brother Sport*? Vybroušená gradace v neodolatelně milém podání, snad jedna z nejpřesvědčivějších ukázek síly taneční elektronické hudby vůbec... To vše s radostným úsměvem a hřejivým slunečním svitem. AC jsou opět jiní, ale vlastně pořád stejní. Svi.

Zase to nedopadlo. Ten klacek prostě přelomit nejde. Objektivita vyloučena?

Hynek Dedecius

Jakob Ullmann: Voice, Books and FIRE 3

Edition RZ (www.edition-rz.de)

Jakob Ullmann se narodil v roce 1958 v Saském Freibergu a v kultuře tehdejší Německé demokratické republiky působil od počátku své hudební kariéry jako rušivý element. Prošel církevními hudebními školami, na hudební akademii nebyl přijat, protože odmítl vojenskou službu, a také v současnosti se zdá, že mu vyhovuje nezávislost na oficiálních pozicích, institucích a mediálních kanálech. V roce 1990 se seznámil s Johnem Cagem, jehož využití náhody stejně jako snaha „osvobodit zvuky“ u Ullmanna padly na úrodnou půdu. Zároveň se tam tyto vlivy setkaly ovšem s dědictvím evropské avantgardy, a z této kombinace vzešla pozoruhodná hudba. John Cage odmítl zatěžovat zvuky mimohudebními významy, Ullmann se s ním v tomto ohledu rozchází. Jeho hudba se nevzdává možnosti „být o něčem“, zároveň je však velice abstraktní.

Od roku 1990 vzniklo několik verzí skladby *Voice, Books and FIRE* (pro hlas[y] a různé zdroje zvuku), z nichž vlastně žádná není definitivní. Jedná se totiž o grafickou notaci, kterou musí interpret pokaždé nově dešifrovat, do čehož se v tomto případě pustil německý soubor Ensemble Für Experimentelle Musik 2006. Ullmann zde navazuje dialog se starými jazyky a náboženskými rituály, jejichž texty ovšem splétá do struktury, v níž je nemožné sledovat jednotlivé prameny. Zároveň kompozici dedikuje obětem útlaču kulturních a duchovních směrů ve východní a jihovýchodní Evropě. Náznaky zapomenutých vět v latině, aramejštině nebo koptštině se objevují v polyfonii osmi ženských hlasů, aby se po chvíli proměnily v neartikulované zvuky a šeptané fragmenty fonémů. Čas v této hudbě tiká pomaleji než v okolním světě, jednotlivé plochy zvuku jsou prokládány významným tichem, které ovšem nijak nenarušuje pocit kontinuity. Saxofon, viola, violoncello a flétna svou úlohu omezují na dlouhé tiché tóny a vytvářejí zvukový prostor, v němž se hlasy pohybují. Sedmdesátiminutová skladba pracuje s expresivitou tlumenou na nejnížší možný stupeň, v čemž ovšem leží její hlavní síla. Ullmannovo ticho je plné napětí a závěreč-



ná třiminutová pasáž, v níž hlasy pozvolna kloužou vzhůru a pak náhle utichnou, je působivější, než lecjaké orchestrální rámusení. P.S. V loňském roce Jakob Ullmann vytvořil skladbu, která by české publikum mohla zajímat: *PRAHA: maiselova - celetná – karlova*. **Matěj Kratochvíl**

Alexander Knafel: Blazenstva

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Dříve než se petrohradský skladatel Alexander Knafel (*1943) rozhodl věnovat kompozici, vystudoval hru na violoncello, a tento aspekt se zcela přirozeně promítá i do jeho tvorby. Již na předchozím albu, které vyšlo na značce ECM (*Amicta Sole*, 2005, viz recenzi v HV 4/05), najdeme skladbu pro sólové violoncello *Žalm 51 (50)* z roku 1995, v níž Knafel přeložil liturgický text do nonverbálního hudebního jazyka na základě sylabické záměny slabiky za tón v předlouhé melodii. Připsal-li autor tuto skladbu svému někdejšímu pedagogovi na Moskevské konzervatoři, Mstislavu Rostropovičovi, věděl, proč tak činí: ne každý violoncellista by se s takovými výrazovými a duchovními nároky dokázal vyrovnat. Stejněmu interpretovi, při příležitosti jeho sedmdesátých narozenin, Knafel dedikoval i kompozici *Blazenstva* (Blaženosti, 1996), psanou pro sólisty, orchestr a sbor. Záznam *Žalmu 51 (50)* Rostropovič pro ECM ještě realizoval, *Blazenstva* už nahrát bohužel nestihl (zemřel po vleklé nemoci v roce 2007). Hlavní part ve druhé uvedené skladbě, který obnáší kromě hry na violoncello též hru na klavír a dirigování, tak Knafel na svém novém albu svěřil dalšímu ze svých blízkých přátel, Ivanu Monighettimu, též Rostropovičovu žákovi, který svého učitele dokázal plně zastoupit. V asketickém, pärtovskému laděném minimalismu, jehož obsahem jsou rozmluvy s Bohem, to nepředpokládá virtuozitu ve smyslu hráčské techniky, nýbrž schopnost správně pochopit skladatelův kompoziční i duchovní svět. To se Monighettimu – za osobní účasti skladatele – daří, adekvátním způsobem se s ním na tom podílejí i sopránistka Tatjana Melentjeva (která již na Knafelově prvním profilovém albu vydaném na značce ECM náramně interpretovala titulní skladbu *Světě tichy*), basista Pjotr Migunov, Státní orchestr Ermitáže se svým šéfdirigentem Saulusem Sondeckisem a Komorní sbor Lege Artis s uměleckým vedoucím Borisem Abaljanem.

Také druhá skladba na albu, *Lamento* pro sólové violoncello (1967, rev. 1987), ačkoli je zasvěcena památce slavného baletního choreografa Leonida Jakobsona, vychází z Knafelova obdivu k Rostropovičovi. Její jazyk je zdánlivě komplikovanější než v případě *Blazenosti*, když nese stopy avantgardy šedesátých let, tvůrčí záměr v ní však je týž. Stvrzuje to i skladatel poznámkou v bookletu, že „*obě díla se ubírají společnou cestou*“.

Vítězslav Mikeš

Trygve Seim / Frode Haltli: Yeraz

ECM (www.esmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Saxofonista Trygve Seim prošel během několika posledních let prudkým vývojem. Na značce ECM mu vyšlo několik alb, na kterých se svým početným ansámblem prezentoval vlastní originální skladatelské myšlenky i jedinečný hráčský styl. Velmi pozitivní ohlasy na něj můžeme zaznamenat také od dalších světových hudebníků, když mu například bubeník Manu Katché pro své sólové projekty dal přednost před Janem Garbarekem. Akordeonista Frode Haltli je Seimovým spoluhráčem už déle; i on natočil pro ECM velmi dobře hodnocené sólové album. Oba hudebníci jsou známí svým hluboce introvertním ponořením se do světa hudby na pomezí jazzu, severského folklóru, soudobé vážné hudby i evropské nové improvizace. Společná nahrávka a koncertování ve dvou se tak jeví jako logický krok na jejich umělecké cestě.

Na albu *Yeraz* se Seimovi se svým sopránsaxofonem a tenorsaxofonem podařilo uniknout za hranice všech stylů, kde se tyto nástroje běžně používají, Haltli naopak úspěšně vstoupil do hudebních oblastí, které s užitím akordeonu dosud nepočítaly. Již tento fakt činí nahrávku hodnou pozornosti. Fanoušky jemné meditativní hudby rozhodně nadchne extrémně syčivý

tón saxofonu, na tomto zvukově perfektním záznamu vynívají i ty nejdrobnější interpretační finesy. Milovníci world music by mohli být poučeni folklórními názvy Knafliho, jenž nezapírá ani „hospodskou image“ akordeonu a umí vykresat originální myšlenky i z klasického přístupu k doprovodu s basem a příznávkami. Na své si přijdou i hledači nových variant expresivní spontánní improvizace. Část nazvaná *Fast Jazz* je přesně pro ně a zároveň nepůsobí ani příliš odlišně od jiných více komponovaných celků.

U takových nástrojových obsazení, jako je zde, by bylo možné předpokládat touhu po zvukovém hledání a objevování, v tomto případě je tomu však zřejmě jinak; k nahrávce vedla autory zřejmě již jistá vidina konkrétního výsledku. Z desky je totiž cítit obrovská hráčská jistota a nadhled. Oba hudebníci mají své instrumenty i jejich možnosti bravurně zvládnuté a soustředí se pouze jeden na druhého, čímž vzniká jednou úžasná souhra, která umí při poslechu až zamrazit, jindy se zase Seim skrze saxofon pustí do svobodného vypravování baladického příběhu a Haltli jej doprovází dlouhými plochami podobnými až messiaenovským varhanám. V nečekaném momentu se pak oba umějí sejít ve strhujícím unisonu, v jehož harmonii se mohou nenápadně mihnout i prvky šansonu či gospelu. Ve svých sólových pasážích si Haltli dokáže zaexperimentovat s extrémními polohami nástroje. Jednou nechává při citlivé práci se vzduchem jen chrčivě „probručet“ nejspodnější registr, skladbu *Bhavana* zase zakončuje neskutečně procítěným přednesem v těch nejvyšších pískajících rejstřících. Melancholické poetičnosti recenzovaného alba, do níž umělci zvládli citlivě vložit i interpretaci písně Boba Marleyho *Redemption Song*, nelze nic vytknout.

Občas je možné narazit na kritiky produkce ECM, kteří některým nahrávkám vytýkají přílišnou akademičnost. Dle mého názoru je tento problém vidět pouze u starších desek například z konce osmdesátých nebo z první poloviny devadesátých let. Trygve Seim však patří mezi ty umělce, kteří současnou estetiku tohoto vydavatelství opět posouvají a přinášejí mu nové možné směry.

Jan Faix

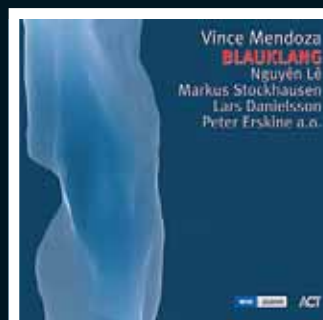
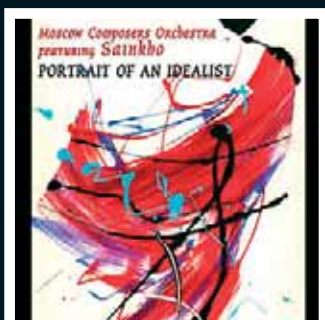
Larry Ochs / OrkestRova / Rova Special Sextet:

The Mirror World (for Stan Brakhage)

Metalanguage (www.ochs.cc)

Čelný představitel americké filmové avantgardy Stan Brakhage zemřel ve svých sedmdesáti letech v roce 2003. V témže roce vyšla na DVD antologie jeho filmů, kterou si zakoupil i francouzský saxofonista Larry Ochs. Ten říká, že některé z filmů, především těch krátkých, pro něj znamenaly „budíček“ srovnatelný se zenovým praštěním hůlkou, po němž dojde ke křivenému probuzení, kdy se „změní“ svět. Meditace nad Brakhageovými filmy posloužily jako inspirační kopanec nejen ke vzniku recenzovaného dvojalbumu, ale i k přehodnocení Ochsova dosavadního přístupu k tvorbě. Skladba *The Mirror World* tedy není počtou mistrovi ani nebyla zamýšlena jako soundtrack, ale tak jako v zenu může sloužit po probuzení složené haiku, diamantově ostrá odpověď na kóan či několika tahy provedená kresba jako potvrzení dosaženého stavu mysli, mělo by toto dvojalbum obstát před analytickým rozбором kritického ucha... i oka.

Papírový obal je vkusně tvořen fotografiemi dvou částí ručně kolorovaného filmového pásu Brakhageovy *Trilogie* (1995) a je vhodným doplňkem k předkládanému uměleckému počínu. Obsah dvou disků by se svou stopáží sice vešel na jeden nosič, nicméně záměr autora je zřejmý a do konceptu zrcadlícího (se) světa tento krok plně zapadá. Aluze na Brakhageovy krátké filmy, kdy v „*rychle se měnících obrázcích je schopen pojmut celý kosmos*“, najdeme nejen v zrcadle odrážejícím ve své jednotě mnohost zjevujících se objektů, ale i v samotné Ochsově kompozici. *The Mirror World* se skládá ze dvou kusů, *Hand* a *Wall*, jež mohou celkem snadno sloužit jako zrcadlo sobě navzájem. Na provedení *Hand* se podílelo téměř dvacet hudebníků, většinou na dechové nástroje (saxofony, trumpety, trombóny, klarinety, didgeridoo a basovou flétnu), o zbytek se dělí strunné nástroje, elektronika a perkuse (ty hned troje: William Winant, Gino Robair a ve dvou částech i Moe! Staiano). Přes pestrou paletu zvuků plnou nečekaných zvrátů působí *Hand* mnohem ukázněněji než *zeď*, na kterou narazíme na druhém disku. Je možné, že



svou roli v tom hraje i fakt, že první skladba je plně odvislá od notového zápisu, a zdánlivý chaos je záměrem, kdežto ve druhé skladbě je mnohem více prostoru pro „hraní si“, které skladatel pod kontrolou tolik neměl. *Wall* je totiž od první vteřiny divoký koncert klasické sestavy saxofonového kvarteta s dvojicí perkusionistů. Ke kratšímu uvolnění dojde jen na pár minut uprostřed disku, kdy Winant s Robairem předvedou naprosto excelentní duet (*Pulsar*). Obdobně zrcadlově by se daly disky srovnávat z pohledu jakéhosi inverzního středu, který spojuje ostatní části v dostatečně uvolněný, avšak koherentní celek; na *Hand* by to byla kytara Johna Schotta, na *Wall* perkuse. I když nejsem velkým fanouškem Rovy ani OrkestRovy, musím otevřeně přiznat, že *The Mirror World* se mi líbí velmi. Těžko říci, zda za to může ten Brakhageův kopanec.

Petr Vrba

Moscow Composers Orchestra (featuring Sainkho):

Portrait of an Idealist

Leo Records (www.leorecords.com)

V dubnu 2004 postihla ruskou jazzovou scénu citelná ztráta, když ve věku nedožitých padesáti let zemřel Nikolaj (Nick) Dmitrijevič, organizačně nesmírně zdatný propagátor avantgardního jazzu i dalších okrajových hudebních žánrů, vizionář s vizáží popa, guru, který dokázal se svými kapacitami patřičně naložit. Od osmdesátých let psal erudované popularizační a kritické stati, připravoval pořady pro televizi a rozhlas, přednášel v klubech i na univerzitách, pořádal koncerty a festivaly, v roce 1996 spolu se Sergejem Kurjochinem založil vydavatelství Long Arms, 1999 inicioval vznik Kulturního centra DOM, 2002 za asistence skladatele Vladimíra Martynova (viz HV 3/07) a světoznámé houslistky Tatjany Grinděnkové uvedl v život Centrum pro rozvoj a podporu nové hudby DEVOTIO MODERNA atd. V roce 1993 na Dmitrijevičův popud vznikl i Orkestr moskevských skladatelů – příležitostně se scházející unikátní band proměnlivého složení, tvořený předními osobnostmi ruského jazzu i zahraničními hudebníky. *Portrét idealisty*, koncertní záznam pořízený v roce 2007 během Jazzového festivalu Uncool ve švýcarském městečku Ponchiavo, je myšlen jako hold vzdaný Orchestrem svému zakladateli (a současně bývalému manažerovi), v obecnější rovině ho lze však chápat též jako poctu neutuchající energii schopné realizovat i zdánlivě neuskutečnitelné sny.

Namísto slova „portrét“ by se v názvu alba klidně mohl objevit výraz „karikatura“, s atributem „dobře míněná“. Nakonec i v introdukcí – poetické vzpomínce na ruský hudební underground počátku devadesátých let a jeho hledání svého nového uplatnění v kontextu perestrojky, ve slovech odříkávaných monotónním hlasem Saincho Namčylak – se hovoří o „*zaoblených konturách malého člověka s vousy a idejemi globální zvukové hudební revoluce*“. Do patosu se tato pocta nepouští, a to je moc dobře.

Svérazná tuvinská zpěvačka Namčylak je sice vůdčí postavou celé nahrávky, to však neznamená, že se její hlas nemůže tu a tam stát na okamžik hlasem „orchestrálním“. Její projev je jako vždy dosti rozmanitý: sahá od rošťácké hravosti (v jazykolamu *Rifmačisty-Mačisty*) přes vystupňovanou teatralitu (*Maškin zabil Koškina*) až po lyrickou melancholii (*Večerem zabaveným do lila, Bláženství samoty...*), ovšem těch poloh by bylo možné jmenovat mnohem víc. Namčylak patří také autorství většiny textů a hudebních témat, z nichž Orkestr vytvořil silné skladby – v některých případech spíše koncentrovaně písňového, jindy rozmáchejší improvizčního charakteru. Skutečné vrcholy koncertu však přijdou se setem tří skladeb od klavíristy Vladimíra Millera z charmovského projektu Orchestru (viz recenzi v HV 6/06). Zvláště kabaretní píseň *Ivan Ivanovič Samovar* vynízí až hitově: její melodii jsem po poslechu dlouho z hlavy nedokázal vyhnat, kupodivu mi to ale vůbec nevadilo.

Plejáda muzikantů zvukných jmen (vedle Namčylak například kontrabasista Vladimír Volkov, bubeník Vladimír Tarasov, hráč na dechové nástroje Sergej Letov, fagotista Alexandr Alexandrov, zmíněný Vladimír Miller a několik dalších) uctila Dmitrijevičovu památku tím nejlepším způsobem: dráždivou hudbou, pro niž se tento „idealista“ celý svůj život úspěšně snažil nalézat a nadchnout publikum.

Vítězslav Mikeš

Vince Mendoza: Blauklang / Bluesounds

ACT (www.actmusic.com)

Distribuce: ZHP (www.arta.cz)

Vince Mendoza je již řadu let uznávaným skladatelem a aranžérem. Ač je mu nejbližší moderní jazz poučený moderními styly evropské hudby, nečiní mu problém odskočit si do jiných hudebních vod, a jeho jméno tak najdeme i na albech Björk, Elvise Costella nebo Joni Mitchell. Na svém kontě má již čtyři ocenění Grammy a i jeho nejnovější deska *Blauklang* (*Bluesounds*), již sedmá v pořadí jeho sólových nahrávek, získala nominaci v kategorii nejlepší orchestrální jazzové album. Do svého ansámblu si Mendoza pozval skutečně zvukná jména. Mezi jeho dlouhodobé spolupracovníky patří například Peter Erskine, nově se zde objevuje slavný hornista Arkadij Šilkloper, trumpetista Marcus Stockhausen a další.

Je opravdu odvážné zvolit na úvod skladbu tak ohranou, jako je *So What* Milese Davise. Když se však objeví sólo úžasného vietnamského kytaristy Nguyena Lê, každý posluchač pochopí. Při zachování křehké nálady alba *Kind Of Blue* dostává kompozice spoustu nových rozměrů, Lê se jako jeden z hlavních sólistů i jako hráč s originálním přístupem ke zvuku kytary uplatňuje na mnoha místech nahrávky. Aranžér Mendoza zde zároveň vzdává hold jak Billu Evansovi, když akordickou pasáž z jeho původního klavírního sóla zapracoval do orchestrálního zvuku, tak i Gilu Evansovi celkovým charakterem skladby. Jeho vlastní dílo *Blues For Pablo* je na albu obsaženo také a v tradici španělské hudby pokračuje Mendoza i svým zpracováním lidové písně *Lo Rossinyol*.

Těžištěm desky je však šestičlenná suita *Bluesounds*. Pro stručnou charakteristiku by se nejlépe hodilo označení hudba třetího proudu. V první části se krásně pojí ambientní plochy elektrické kytary se smyčci a klarinetu, aby vytvořily podklad pro Stockhausenovu trubku nepřilíživě vzdálenou davisovskému stylu. Bluesový charakter zde není primární, jak by se podle názvu mohlo zdát. Mnohem snáze se posluchači vybaví příbuznost s tvorbou Maurice Ravela, Clauda Debussyho nebo třeba Pat Metheny Group. Aranžmá neustále překvapuje novými nápady, krásné barvy se mění jedna ve druhou, přítomen je však neustále i citlivý přístup k jazzovému groove, jenž zde s přehledem zajišťují Erskine s též hvězdným Larsem Danielssonem. Burácení celého orchestru může zničehonic vystřídát jemná impresionistická pasáž harfy a smyčců či bezchybné jazzové sólo či novátorské improvizace Nguyena Lê. Mendoza je prototypem moderního jazzového autora. Uplatňuje znalosti jazzové tradice od Duka Ellingtona až k Georgi Russellovi či Gunteru Schullerovi, ovládá principy evropské kompozice a nebojí se vše přetavit do vlastního hudebního jazyka, jako to dělal například Josef Zawinul, s nímž mimochodem také spolupracoval na mohutném projektu *Brown Street*. Za zmínku stojí též dokonalý zvuk, jenž je krystalicky čistý, přestože se jedná o koncertní nahrávku. Toto CD je zkrátka radost poslouchat.

Jan Faix

Atom™: Liedgut

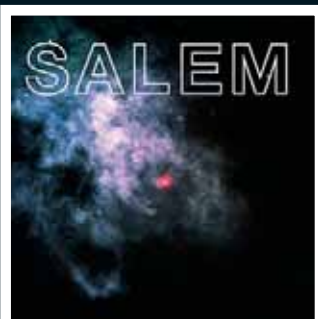
Raster-Noton (www.raster-noton.net)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Uwe Schmidt je u nás známý především jako Señor Coconut – kapelník projektu, který dělá latinskou tančímu z hitů Kraftwerk nebo Deep Purple. Schmidt měl k celé věci plasticky promyšlený koncept: lacino najatí latinskoameričtí muzikanti, kteří za pár šupů hráli Kraftwerk jako čaču a nevěděli proč, pro něj byli paralelou kraftwerkovského snu o robotu jako levné pracovní síle. Ale zájem o vtipnou tancovačku Schmidtovi přerostl přes hlavu a na prodlužovaných turné, s německými profi muzikanty a ve třetím nálevu se nuance konceptu vytratily.

Uwe Schmidt má ale taky obsáhlou elektronickou minulost pod několika pseudonymy na experimentální taneční scéně. Teď se vrátil jako Atom™. Jeho debut na vytříbené značce Raster Noton velí pozornost: digitální album jako pocta devatenáctému století?

Po počáteční vlně bílého šumu (*Weißes Rauschen*) s následným dronem se raději obracím k promo textu od vydavatele, abych zjistil, jak se tohle váže k Schubertovi a Nietzsche. Hudba



se po chvíli rozrůzní, přijde rytmus i (vokoderem zrobotičtělý) hlas hostujícího člena Kraftwerku Floriana Schneidera. Autorský komentář nakonec dává smysl: „*Při průzkumu vlastní minulosti se Atom™ ocitl v rakousko-uherské éře, zóně, myšlení a pocitu. Přijal za svůj takový svět, který žijí po čistotě a prostotě, a ve kterém byly klíčovými prvky společenského i ideového řádu věda a iracionalita, ornament a čistá matematika. Liedgut tak osciluje mezi těmito póly: vědeckým cvičením podle Schubertova sledu akordů, digitálním waltzem a romantickým textem. Tento průzkum autora logicky přivedl k postromantismu Oscara Saly a Kraftwerk, které lze vnímat jako dědice romantického hnutí...*“ Schmidt zaujal věk, kdy se i autoři teorií, manifestů a filozofií vyjadřovali poeticky, věk „písní kosmických“, kdy básníci nebyli lhostejní k pokroku kolem sebe. Schmidt to se zvukem umí výborně, v tom smyslu není u Raster Noton náhodou. Proto lze mít z propracovaného alba dost solidní pocit, i když by nakonec z celé suity stačilo pár tracků: celek by snad měl smysl jako instalace. Takhle tu máme čile proměnlivé elektronické dění, při zvuku interference z mobilu se všichni podívají na telefon, než zjistí, že je to součást hudby – a je to všechno trochu náhodné. Pár motivů líbezných salonní klasické muziky, zašifrovaných do zvuků blip-píp-uíu-hummm ke konci alba, je tu tím nejvýraznějším. Cvrlikají do toho ptáčky a člověk nakonec skutečně myslí na století Hála, Křížka a Purkyně.

Pavel Klusák

Salem: Yes I Smoke Crack

Acéphale (www.acephalerecords.com)

Salem: Water

Merok Records (<http://merok.bigcartel.com>)

Pokud kapelu zajímá jen vlastní temný zvuk a o vnější vztahy se světem se stará minimálně (nekoncertuje, neprodukuje internetové identity), je fakt, že v několika měsících rozprodá pětistovkový náklad debutového sedmipalce, dvojnásobný. „Krátká historie“ EP *Yes I Smoke Crack* je především úspěch jednoho ze současných modelů do-it-yourself scény: vydat hudbu pouze na vinylu, příp. na CD-R jako limitovaném artefaktu, zpřístupnit celý materiál na internetu a čekat, co bude dál. Paralelně s tím ještě existují Salem jako hermetická hádanka, jako snad jediná z mnoha kapel toho jména, které se podařilo opravdu zhmotnit znepokojivost mýtem stigmatizovaného místa. Salem zůstávají tajemní dokonce i v rámci „svě“, výjimečně živé, objevené scény. Ta našla svoje kořeny v temné elektronické vlně 80. let, z níž si bere hlavně klasické syntezátorové zvuky a primitivistickou rytmiku či efekty rozostřený hlas, aby je nechala v rámci současného lo-fi přístupu (hodně energie z minimálních a nekvalitních zdrojů) nebo tzv. estetiky izolacionismu – jehož svůdným paradoxem je, že z introvertní hudební formy vypouští ven samé zářivé skvosty – zformovat „jiný“ temný pop, shoegaze apod. (Cold Cave, Dead Luke, Zola Jesus, Pocaunted, P.A.R.A. a další). Velmi záhy po úspěchu *Yes I Smoke Crack* (u amerických Acéphale) vydává dvojice/trojice z Michiganu ještě před koncem loňského roku EP *Water* na britském labelu Merok. V rámci popové zábavy – Salem jako „budoucí nejlepší kapela na světě“, odvrácená, ale ne vzdálená tvář The Knife apod. – jasný tah před vydáním debutové desky. Že dva sedmipalce ale nejsou jen bohatě obalenými singly pro různé kontinenty (oba začínají skladbou *Redlights*), dokazují „zbylé hity“ ... *Dirt, Deepburn, Snakes, Skullcrush, Water, Whenusleep*. Nejdůležitější je, že kdyby kapela na chystané desce jen dala všechny dohromady, nebyla by to z nouze ctnost, ale další konceptuální gesto, přenesení minimalistické estetiky do oblasti radikální minimalistické ne-etiky produkování hudby. Tvořit, nepracovat...

U zmíněných Merok Records se Salem dostávají do sousedství mj. s Big Pink nebo Teengirl Fantasy, dvojici, kterou baví ze starých syntezátorů dolovat hybrid diska a minimal technu. V titulní skladbě *Water* se pro změnu zvýraznil doposud latentní dubstepové beaty – prvek, který spolu s inspirací hybridním, extrémně pomalým rapem na nevydaných skladbách posouvá zvuk Salem ještě do jiného kontextu. Co zůstává poznávacím znakem kapely, které vlastně vůbec nejde o to se odlišovat, ale oddávat se vlastní hudební „vlně“, je právě ona lehkost, s jakou opakuje svůj zvuk. Ze střídání partů modulovaného mužského a ženského hlasu pak dokážou vytěžit podobně laciní opozici, jaká na hudbě svádí už od dob Nancy Sinatrové a Lee Hazelwooda. Basové bzučení vyzývá

jen jedno božstvo: totální chytlavost. A věty jako „Phil Collins na meskalinu skládající soundtrack k osmdesátkovému gore pornu“ jsou náhle zbytečně dlouhé. Stačí jediné slovo, trochu pozapomenuté, trochu retro, ale které si ještě zaslouží příležitost: SUPER!

Ondřej Parus

Anthony Pateras & Robin Fox: End of Daze

KTL: IV

Editions Mego (www.editionsmego.com)

Rozhněvaní muži vydali tři dny před koncem loňského roku další – elektronikou (a deformovaným hlasem Anthonyho Paterase) tvořený – hlukařský opus. V Melbourne tou dobou pražilo slunce, u nás začínaly holomrazy. Teplo v té době hledal našinec u kamen či u krbu. Pokud si k tomu pustil *End of Daze*, z romantické povánoční atmosféry rychle vystřízlivěl. Naštvanost, ale taková pěkně koncipovaná, z téhle desky číší každým coulem, obal s nasupeným chlapečkem (z druhé strany holčička s obdobnou náladou) nevýmaje. Australské duo v této podobě tvoří zhruba osm let a má na kontě tři desky (předchozí *Flux Compendium* taktéž na Editions Mego, 2006), a kdo viděl jejich vystoupení naživo, dá mi za pravdu, že zážitek je to k nezapomenutí. Sál se při koncertech naplní hutnou, nervně elektrizující atmosférou, kterou za často část posluchačstva nevydrží a sál opustí, avšak ten, kdo zůstane, je odměněn až katarzně uvolňujícím zážitkem. Sami protagonisté se netají tím, že ač jejich intenzivní drsná hudba, která je tvořena Paterasovými sinusoidami manipulovanými Robinem Foxem, působí agresivně, je z velké části plná humoru. A vidět do všech stran klátícího se a mohutně gestikulujícího Paterase, v některých momentech s mikrofonem uvnitř dutiny ústní, vedle ledově klidného Foxe, jenž bez hnutí brvy dále deformuje už tak drásající zvuk, vyvolá spokojený úsměv na tváři skoro každého. Při poslechu alba jsme o tento prvek samozřejmě ochuzeni, ale jelikož mi studiová tvorba těchto zvukových manipulátorů připadá učesanější a o něco přístupnější než na koncertě, není podobných (humorných) berliček potřeba. Svou pozitivní roli v tom sehrál i James Wilkinson z Melbourne, jenž je pod výsledným zvukem jakožto mistr postprodukce podepsán. Řekl bych, že prozatím se jedná o jejich nejlepší společné album.

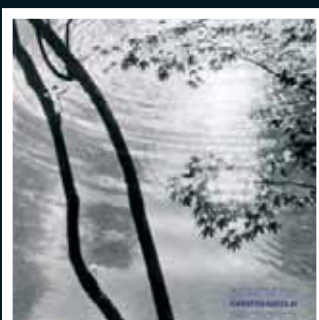
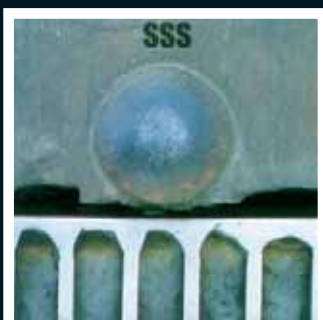
Podobný závěr vyřkli jiní o druhé recenzované nahrávce, kterou produkoval Jim O'Rourke. Polovina Sunn O))), kytarista Stephen O'Malley a Peter Rehberg (počítač, syntezátor) připravili pro O'Rourke materiál, který tvoří jejich první dlouhohrající album s hudbou, jež nevznikla pro divadlo či pro film. KTL si ke dvěma skladbám pozvali navíc Atsua, bubeníka z Boris. A šedesátiminutový výsledek? Hodný králů temných a tuze dlouhých zvukových stěn. Na této desce jsou však nezvykle nápadné křehké detaily komponovaných struktur. Na pozadí kytarových riffů hned v úvodní *Paraug* vystupují do popředí snad počítačem tvořené zvuky připomínající chřestění chřestýšů doplňované zvolna dopadajícími kapkami, které velmi citlivě dokreslují typický zvuk KTL. Následných jedenadvacet minut skladby *Paratrooper* sestává z velké části z jednoduché, hodně hluboko posazené basové linky, arytmiicky nabourávané O'Malleyho kytarou, k čemuž se přidávají Rehbergovy varhany a syrové prosté Atsuovy bicí připomínající Swans (např. na desce *Children of God*). V polovině alba, ve *Wicked Way*, si český posluchač, alespoň ten, co si vybaví konec skladby *Trója* brněnských éček, může položit otázku: kdepak jsem to tenhle rytmus už slyšel? Ano, pamatujete-li si Kokoliu poskakujícího po „nášlapných bicích“, víte o čem mluvím. *Wicked Way* bude pro mnoho posluchačů tou nejsnadněji poslouchatelnou částí alba a vsadím se, že z desky tou nejhranější skladbou v rádiích (pakliže se toho odváží). A druhá půle tohoto rafinovaně pošmourného alba? Takové KTL jste ze studia ještě neslyšeli. Ten, kdo na tuto desku čekal, bude po zásluze odměněn!

Petr Vrba

P.A.R.A.: Mermalien

Olde English Spelling Bee (www.myspace.com/oesbee)

Mermalien je debutové album projektu P.A.R.A., za nímž se skrývá mladá Američanka Labanna Bly, členka hudebně-performační skupiny Orgiaztech!!!. Název vychází z výtvarného objektu



Pre-Atlantean Ritual Artifacts Justina Samsona, jehož součástí byla i ozvučená maska (něco mezi indiánskou maskou a motoristickou přilbou), kterou Labanna Bly používá při svých vystoupeních. *Mermalien* je věnováno Jamesi Ferrarovi, členovi obskurně-kulturní skupiny The Skaters a mnoha dalších projektů (viz s. 40), který album produkoval a s nímž Labanna Bly působí ještě pod hlavičkou Excel.

Začátek alba evokuje spíš titěrný svět panenek než předávkování rtutí, jak napovídá název (první skladba – nebo spíše část – se jmenuje *Mercurius Overdoze*), ale nálada se brzy mění. Nejprve přeskochí z papundeklového domečku do monumentální chrámové lodi, aby vzápětí byly dětinskost i velebnost zapomenuty s prvním tříštivým úderem do bubnu, po kterém následují ve znepekujivě nepravidelných intervalech další. Ale pouze na chvíli, protože po pár minutách dochází ke ztišení a do popředí se dostává žvatlavý vokál, pro jehož popis se jen těžko hledají v zákoutích paměti dávno zapomenutá slova (a jen stud zabraňuje říct slůvka). Pro hudbu P.A.R.A. platí, že vše, co se děje, je jen na chvíli. Je dokonale amébovitá, nálady se přelévají ve vlnách, a když něco přejde, je to pryč – sice třeba jenom na pár sekund, ale přesto pro tu chvíli definitivně a se vši tragikou mizení. V tom *Mermalien* připomíná trip: věci, osoby, děje, představy se ztrácejí před očima a vědomě se nedají zachytit. A stejně tak se střídají bezstarostné nálady s temnějšími, mystickými vizemi a od dovádění víl u rybníčku ke krvavému rituálu je v téhle psychedelické pohádce opravdu jen krok.

Dominantním nástrojem na *Mermalien* je ženský hlas (ženský zde znamená totéž co rozkladný), líně se přelévající se ve vlnách sem a tam, izolovaný i vrstvený do smyček, místy jemný a magicky prozářený, jindy přebuzený a drolivý. Hlas doplňují klávesy (podle zvuku nejspíš dětský keyboard, ale při zvýšené míře nezřetelnosti, již se nahrávka vyznačuje, si člověk nemůže být nikdy jistý), buben a drobné perkusivní nástroje jako chraстítka, zvonky nebo gong, zkeslená kytara a možná další nástroje, které je těžké v zahuštěné zvukové hmotě identifikovat. Celkový zvuk nahrávky je příznačně zastřený a zaoblený, nemá příliš basů, ani výrazné výšky, čímž přesně zapadá do extrémního lo-fi přístupu, který reprezentují především zmínění Skaters, ale i další spřízněné duše jako Pocahunted, Grouper nebo Valet. Je to jako pozorovat svět přes tlusté sklo nebo poslouchat s hlavou ponořenou do vany – vše je tak nejasné, rozostřené, těžko rozpoznatelné, zasněné a ve své neurčitosti přízračně krásné.

Nechat se vtáhnout do heterogenního světa Labanny Bly znamená vystavit se značně rozporuplným pocitům. Vše je v něm závrtně vzdálené, ale zároveň odevšad číší až neúnosná intimita. A stejně je to s žánry, které v souvislosti s P.A.R.A. připadají v úvahu. Mohlo by se říct, že jde řeckně o psychedelický drone-ambient, ale byl by to pouze marný pokus o pojmenování něčeho, co se samo o sobě jakémukoli pojmenování vzpírá. Labanna Bly totiž používá celou řadu disparátních řečí, ale vůbec ne tak, že by jimi něco skrytě sdělovala (o šifry tu vůbec nejde). Nedělá nic jiného, než že pomocí rozmanitého arzenálu gest pouze uvolňuje pohyb jejich vznikání a zanikání a osamělá tančí šamanský tanec na mrtvých slovech. **Jan Klamm**

Sindre Bjerga: Black Cobweb Mind

Head In Body: Head In Body

RuiNU: The Sucking Stone Sequence

k-lxm: Tone Decay Test

KLaNGundKRACH (www.klangundkrach.net)

Čtveřici novinek, kterou vydala plodná udělej-si-sám značka vzniknuvší kolem skupin Kaspar von Urbach a RuiNU (více o nich v rozhovoru v HV 5/08), opět na CD-R v nákladech menších než 100 kusů, zahajuje s katalogovým číslem pět Nor Sindre Bjerga, elektronický improvizátor, jehož dílo je rozeseto snad po desítkách podobně undergroundových vydavatelství. V době vydání tohoto čísla HV už za sebou bude mít dva pražské koncerty, CD-R *Black Cobweb Mind* vyšlo v období mezi nimi. Pěťadvacetiminutový proud hudby je především tichem interferujících frekvencí lehce kovového zabarvení s trochou rytmické repetice, vzdálenými ruchy a značným uplatněním efektů, které celou nahrávku slévají do jednotícího tónu, o poznání světlejšího, než je obal nosiče.

Když už jsme u toho, obaly vydavatelství KLaNGundKRACH se, zdá se, dobraly jednotného, velmi zdařilého stylu: potištěná papírová kapsa velikosti cca 14x14 cm je určitě vizuálně působivější než jakékoli plastové krabičky a xeroobaly.

Sledujeme-li produkci vydavatelství chronologicky, přišel právě čas na výjimku. Tou je záhadný pražský jednomužný projekt Head In Body, jehož stejnojmenné album se skrývá v průhledném jewel casu, jehož plastové zdi – a xeroxovaný vnitřek – jsou ale od banality izolovány vrstvou potištěných fólií vybrakovaných z (pro celý náklad) pětaticet počítačových klávesnic. Hudba Head In Body je úsporná, plná přebuzených zvuků, dunivých basů, falešných zpěvů a ruchů vznikajících „přeskupováním věcí“. Takhle napsáno to asi zní podivně, hutná atmosféra, prajednoduchá chytlavost a těžko definovatelná temnota-netemnota, umanutost-neumanutost z alba dělá skutečný unikát, jemuž nechybí názor ani humor (obzvláště v závěrečné *Back In The Bathroom*). Pozor, tohle je objev!

Domácí pánové vydavatelství, RuiNU (tedy skupina dvou členů Kaspar von Urbach a saxofonisty skupiny Psychedelický flákač na odstřel; v případě projektu The Ruin Of Ruins dechaře nahrazuje písničkář a kytarista Lobo) na své novince předkládají záznam koncertu z pražského Bunkru Parukářka. Během sedmatřiceti minut se ukazuje, že RuiNU se coby improvizátoři výrazně zlepšují. „Malé“ těkavé zvuky, šelestivé ruchy a amplifikovaný dech, někdy filtrovaný saxofonem, jindy ne, občasný přidušený úder... tahle skupina je vlastně, když se to tak vezme, velmi tichá. Návštěvník pražského koncertu mohl zažít dvojí rozkoš: praskavý hlasitý zvuk odrážející se od stíněných betonových prostor bunkru – a překvapivě čisté, skoro komorní CDR, na němž se vlákna zvuku bez zbytečných uzlů táhnou prostorným tichem. Těším se na další koncerty i jejich záznamy – v případě RuiNU totiž, jak se zdá, neplatí, že živé album je jen nedokonalou konzervou přímého zážitku.

Konečně plzeňský noiser k-lxm, který naživo připomíná průsečík projektů VO.I.D a Napalmed a který hraje na ozvučenou kovovou konstrukci-stolek, se představuje svým, myslím, druhým albem; debutoval online. *Tone Decay Test*, hodinka složená z šesti přibližně stejně dlouhých tracků, je oproti koncertům mnohem klidnější, příjemně kovově šelestí a zvolna přesypá. Několik málo signálů jiného druhu je jen třešničkami na dortu. Vlastně je to trochu hlasitější urbánní ambient. **Petr Ferenc**

Zeitkratzer & Carsten Nicolai: Electronics

Zeitkratzer & Terre Thaemlitz: Electronics

Zeitkratzer & Keiji Haino: Electronics

Zeitkratzer Productions (www.zeitkratzer.de)

V evropské vážné hudbě se již od počátku 20. století čas od času objeví potřeba načerpat inspiraci z jiných oblastí, zkřížit geny s hudebními větvemi, na něž je jinak hleděno svrchu. Jazz uhranul skladatele mezi světovými válkami, aby se pak ještě přihlásil v šedesátých letech v podobě takzvaného třetího proudu, v téže době americký minimalismus otevřel vrátka rocku. Z těchto spojení většinou vzniklo něco málo podnětné hudby a spousta slepých uliček. Na přelomu tisíciletí si někteří skladatelé začali pozorněji všimnout elektronické hudby neakademického původu včetně jejích tanečních či hlukových odnoží. Pomrkávání je oboustranné a výsledky mohou mít různou podobu: Akustický ansámbl na svých nástrojích napodobuje zvuky syntezátorů Aphex Twin, technoproducent Jeff Mills obaluje svoje rytmy symfonickým orchestrem, Agon Orchestra hraje skladbu Einstürzende Neubauten.

Berlínský soubor Zeitkratzer a jeho principál Reinhold Friedl se aliancím tohoto druhu oddávají již řádku let a na třech aktuálních CD shrnujících prozatímni výsledky jim jsou partnery tři výrazné osobnosti experimentální hudby reprezentující dosti rozdílné styly. Carsten Nicolai alias Alva Noto představuje větev obdivující krásu digitálních šumů a lupanců, neznatelné proměny, dynamiku bez výkyvů. Terre Thaemlitz je politolog a filozof taneční hudby, jenž skrze rytmy a smyčky sděluje své názory o genderových rolích a konzumní společnosti. Konečně Keiji Haino je umělec divokých emocí, ventilovaných skrze elektrickou kytaru, zkeslenou niněru či hlas.



Tři disky vznikly jako záznamy koncertních projektů, přičemž pracovní metody, poměr přípravy a improvizace i vklad jednotlivých účastníků jsou rozdílné. Také přetlačování mezi elektronikou a akustickými zdroji se střídavě vychyluje. Skladby Carstena Nicolae se nevzdávají elektroniky a pod šuměním, pípáním digitálních hodin a bzučením generátorů se „opravdové“ nástroje prosazují jen ztěžka. Podaří se jim to v závěrečné skladbě *c1*, v níž se do nehybné zvukové plochy hlubokých tónů ozývají romantické akordy klavíru. Příjemný ambient, při jehož poslechu by ovšem nikoho nemuselo napadnout, že je výsledkem nějaké zvláštní spolupráce napříč žánry.

To v případě Terre Thaemlitz je spojování žánrů nápadnější. Hned úvodní *down home kami-sakunobe* je hopsavou jízdou, s živými hráči místo smyček a automatického bubeníka. Vzniklo ovšem celkem nezáživné jamování, podobně jako ve skladbě *hobo train* okořeněné navíc country preludováním houslí. Tam, kde se Thaemlitz (autor) a Friedl (aranžér) nesnaží o akustickou reprodukci tanečního mejdanu, je výsledek zajímavější, rytmy se objevují a zase mizí a mezi živými a technologickými složkami vzniká zajímavé napětí.

Pro spolupráci s Keiji Hainem se titul *Electronics* vlastně moc nehodí, japonský veterán má totiž k hudbě velice fyzický přístup a i díky tomu je jeho disk z trilogie tím nejzajímavějším. Hudba vznikala improvizací v předem určených mantinelech, prvním dvěma částem dominuje Hainův vysoký hlas kroutící se nad disonantními plochami ansámblu, ve třetí, agresivnější, se chopí kytary, poslední track je vygradovaným bubenickým duelem Haina s perkusistou souboru Mauricem de Martinem. Na otázku po smyslu fúzi komponované a „jiné“ hudby tato nahrávka navzdory své kvalitě vlastně neodpovídá. Keiji Haino a členové Zeitkratzeru – většinou zkušení improvizátoři – jsou tu vlastně na jedné lodi. Jako celek pak tři disky jen potvrzují, že „nadžánrová setkání“ mohou tu a tam přinést zajímavý výsledek, ale také ty slepé uličky.

Matěj Kratochvíl

Alva Noto: Xerxes vol. 2

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

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Svarte Greiner: Kappe

Type Records (www.typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dva funkční doplňky k ústředním topením zpříjemněným temným a teskným zasněženým večerům. Z novinek předních hybatelů ambientního univerza sálá hřejivý chlad, utiňující neklid a osvobozující tíha. Zásadním předpokladem ovšem samozřejmě zůstává trpělivost.

Carsten Nicolai alias Alva Noto dodal druhý (podle všeho z celkem pěti plánovaných) díl série *Xerxes*, která se zdá být jeho „nejhumanističtější“ hudební produkci, neboť se odklání od obvyklých ledových algoritmicko-robotických kompozic a popouští uzdu emoce stimulujícím prvkům. Ačkoli dvojka pro změnu čerpá výhradně z novosvětských zdrojů a namísto ozvuků letišť a veřejných prostor absorbovala samplý vzešlé z vědomých snah lidských (Michael Nyman, Stephen O'Malley), výsledkem je plynulé a nijak odtazité pokračování započaté bezcílné bezmotorové plavby. Nánosy nestabilního hluku různých podob a pichlavými digitálními výboji oživlé elektrány znovu přirozeně prorůstají střídme, i tak však omamující melodické závěje, nešťstící se ani pohlcující smyčcových a klavírních motivů vlastních spíše filmové nebo klasické hudbě. Vyváženost složek a vytříbená práce s jejich časováním a překrýváním společně s minimalistickým, a o to intenzivnějším využitím slabiny zasahujících momentů proměňuje desku v mohutný, dojemný a respekt vzbuzující futuristický počín.

Ani Greiner na svém druhém sólovém albu neopouští vytyčené teritorium, které automaticky nahrává klišovitým vysvětlivkám o drsném mrazivém severu, nekončící noci a snad i vytí vlků. Čtyřskladbová kolekce *Kappe* je nevládná, dusivá, prolezlá bezvýhodností. Světlo se vyskytuje jen ve dvou matoucích názvech, bez šance porazit servírovanou zvukovou mlhu. Ta ovšem nepůsobí až tak neprostopupně. Valivě všeobjímající hutnosti bezpočetných vrstev Greiner dosahuje jen v úvodní skladbě *Tunnel Of Love*, po které album ustrne ve sklesle repetitivních pekelných náčrtech, jež se vzhledem k přehnané délce stávají únavný-

mi. Oproti první kondenzované sbírce *Knive* působí *Kappe* poněkud plytce, jako by autor trpěl nedostatkem nápadů nebo, chtěl-li se soustředit na prohlubování omezeného hudebního objemu, neschopností řádně se zavrtat. Přestože si na albu uchovává fascinující cit pro manipulaci se zdrojovým zvukovým materiálem a až děsivý um při budování temných atmosfér, za propracovanost, osobitost a svým způsobem i barevnost (v rozmezí šedá-černá) svého debutu ztlačeně pokulhává.

Hynek Dedecius

Mats Gustafsson: The Vilnius Explosion

NoBusiness Records (www.nobusinessrecords.com)

Na scéně vilniuského Malého divadla došlo jistého únorového večera 2008 k výbuchu. Zranění ani újmy na majetku nebyly žádné. Vřak také tahle detonace sotva mohla způsobit nějaké škody. Explodovalo totiž improvizáčnické umění švédského saxofonisty Matse Gustafssona, sílu tlakové vlny jeho nálože vystupňovalo kvarteto litevských jazzových progresistů: Liudas Mockūnas (saxofony, baskarinet), kontrabasista Eugenijus Kanevičius a dva bubeníci – Arkadijus Gotesmanas a Marijus Aleksa. Kompaktním diskem s nahrávkou z tohoto setkání úspěšně debutovalo čerstvě vzniklé litevské vydavatelství s jednoznačně raženým názvem NoBusiness Records, které vzápětí přišlo – tentokrát na vinylové desce – i s Gustafssonovým sólovým vystupem z téhož koncertu, nazvaným *The Vilnius Implosion*. Ačkoli je jako lídr sestavy uveden Gustafsson, obsluhující barytonsaxofon, slidesaxofon a altový flétnofon, skutečným iniciátorem jejího vzniku je Mockūnas, který zároveň vytváří pomyslný most klenoucí se přes Baltské moře ze Skandinávie (s Gustafssonem se setkal a spolupracoval již za svého kodaňského působení, viz rozhovor na jiné stránce tohoto čísla HV) do Litvy ke svým místním spoluhráčům.

Šťastnou volbou se tu ukázalo nejen hráčské, ale i nástrojové obsazení. Zdvojení dechových a bicích nástrojů umožnilo dosažení zvukové sytosti a pestrobarevnosti a současně vyvolalo zajímavý účinek: oba hráči na dechové nástroje jako by při improvizaci reagovali především na sebe a počínání ostatních sledovali pouze periferně, s větší či menší mírou zainteresovanosti, což lze prohlásit i o bubenících; Kanevičiusovu kontrabasovou linii by při tom všem bylo možné vnímat jako osu, kolem níž obě „sekre“ spirálovitě krouží. Je to však jen zdání, které klame, všech pět aktérů totiž hraje v zájmu celku. Improvizace kvinteta přitom nestaví na výtryscích momentálních nápadů, jejich zběžném kolektivním opracování a následném odběhnutí jinam. Tři ze čtyř skladeb na albu naopak prozrazují zdařile aplikované „velkoplošné“ formální cítění; nejgrandióznější a zároveň nejkomplikovanější hned ta úvodní, půlhodinová *Untitled (Just Say No)*. Další dvě „nenazvané“ skladby, *(We Don't Remember)* a *(Shield)*, jsou v tomto ohledu přehlednější, avšak stejně koncentrované. Impulsivní minimalisticky laděný saxofonový duet v *(Shield)*, který mi asociuje zvukový doprovod k nějaké graficky primitivní počítačové hře s dostihovou tematikou, je pak tou nejpádnější ukázkou dokonalého muzikantského spříznění Gustafssona a Mockūnase. Punková zkratka *(The End)* už jen symbolicky stvrdí, že titul tohoto alba nelže. Vydavatelství NoBusiness Records vykročilo více než nadějně.

Vítězslav Mikeš

Hum: The Spectral Ship / Tidal Fire

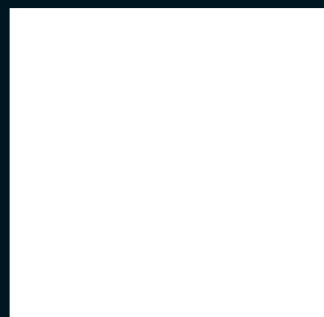
OVRO: Horizontal / Vertical

Artefactum: Sub Rosa

The Infant Cycle: Secret Hidden Message

Drone Records (www.dronerecords.de)

Ruský jednočlenný projekt Hum už u Drone Records vydal singl, nyní se stal součástí série Substantia Inominata, kde se na ploše desetipalcového vinylu různí umělci snaží nonverbálně postihnout... to nepostihitelné, temnou hmotu vesmíru, neznámo... Takže stylové zaměření projektu, jehož název navíc evokuje mumláni i hukot, je jasné. Z tradice industriálu vycházející drone ambient s mystickými aspiracemi. Vydavatelé, kteří navíc mají skupinu Troum, svou ediční aktivitou de facto kompletují vlastní sonické univerzum. Vydávají totiž hudbu, která je



té její přinejmenším příbuzná. Ne-li velmi podobná. Počet titulů v současnosti plová kolem stovek. Sedněte si v zádumčivé náladě v noci do ušáku a pusťte kteroukoli desku Drone Records. Slibuji, nebude vám špatně. Alternativnější povahám by tato produkce mohla splývat s „léčitelkou“ estetikou new age, to bychom hudebníkům ovšem křivdili. Už díky své žánrové příslušnosti nehledají nekonečné pláně prozářené duchovní rozkoší, ale spíš lehce dekadentní hladivost temných koutů, rozkoš dost možná podobnou té, již hledal hrdina Huysmansova románu *Naruby Des Essenties* neopouštějící zdi svého sídla; umějí ocenit i zvrhlost krásu. (Co by na Drone Records asi řekl Vlastimil Marek?) Nyní budu dojmologem, ta hudba si to žádá.

Hum na první straně své desky rozprostře hustý, měkký a poddajný koberec středobasových frekvencí, na druhé je trochu méně přátelský a pracuje s interferencemi které – úpice – tak trochu obhlížejí hranici nepříjemného zvuku.

Trojici nových sedmipalcových singlů (první vydání má náklad 300 kusů a ručně zhotovený obal, o barevném vinylu nemluvě) zahajuje Finka OVRO – bílý vinyl a na obalu koláž ústřížků z novin a filmových políček. Dunivé basové nerepetitivní linky, nahalený zvuk klavírního rámu, pozpátku pouštěné ataky čehosi, lupance možná záměrně, možná jizvy povrchu desky. Na druhé straně k tomu všemu zvukový propletenec à la konkrétní hudba, který se výrazně, ale přece trochu rozmazaně rýsuje pod nízkou basovou hladinou.

Co bylo ve starém Římě sděleno „pod růží“, to mělo zůstat tajemstvím. Polka, která si říká Artefactum – růžový vinyl, na obalu připomínající papírové krajky přáníček i s mašličkou, představuje samozřejmě růži (výsměch a přitakání zároveň, odhaduji) – ve srovnání se svou severnější kolegyní nabízí lehkostí prodchnutý, téměř orchestrálně bohatý zvuk, i když v pozadí také plný podivných ruchů. Hudba na straně A zní mileji než trochu – ve smyslu budování struktury vlastní idustriálu – klišovitě béčko.

Kanadský projekt The Infant Cycle (průhledný vinyl do šeda, na černé kapse na desku průhledná fólie s černou kresbou – něco mezi otiskem zmrzačené dlaně, broukem roháčem a macatým pavoukem) na svůj singl vměstnal tři skladby. Titulní *Secret Hidden Message* pod kovově znějící monotónní ambient vmíchává rytmické praskání vzniknuvší preparací koncové drážky vinylové desky, podle obalu je tu prý přítomna i kytara, nádobí a ptačí klec. Následující kratička (*And Then The Dog Replied*) jako by za svůj základ měla varhanní nahrávku z notně pomuchlaného a mnohokrát předtím použitého magnetofonového pásu, kromě ní zazní kytara a marimba. Druhou stranu zabírá manipulace zvuku jediného instrumentu – *Trombone*. V předchozích skladbách bylo lze zdroje zvuku vytyčit, zde je mosazný instrument se sníženou zcela abstrahován do strohé, nepřátelské a vůbec ne lesklé podoby. Všem ostatním zde zmíněným nahrávkám je, jak již bylo řečeno, společná táhlá uklidňující atmosféra, již stojí za to se poddat.

Petr Ferenc

Kenneth Kirschner: Filaments & Voids

Giuseppe Ielasi: Aix

12k (www.12k.com)

Už obal novinky *Filaments & Voids* Kennetha Kirschnera naznačí její obsah. Na přední straně elegantního digipacku 2CD je totiž fotografie vyklizené místnosti, na které se přirozeným způsobem podepsal zub času. Fascinující atmosféra místnosti nespočívá ani tak v několika detailech na zdi a stropě, jako v průniku světla zkombinovaného se zašlým bílým nátěrem prostoru a posvátnou prázdnotou celé kompozice. Není divu, že když snímek šéfa 12k Taylora Deupree uviděl klavírista a experimentátor Kenneth Kirschner, který shromáždil kolekci svých rozsáhlých manipulovaných improvizací, ihned našel na fotografii spoustu společného se svou vlastní hudbou. I dlouhé črty newyorského hudebníka jsou totiž plné ticha. Vezměme nejdelší skladbu kompletu, sedmdesátiminutový blok *March 16, 2006* vyplňující celý druhý disk nebo téměř půlhodinovou *October 19, 2006*. Obě jsou postaveny na zvuku klavíru a obě jsou též postprodukci a střihem mocně přetvořeny, ale zatímco u říjnové improvizace došlo k zásadní modulaci jednotlivých tónů, které působí jako turistické značky umístěné na cestě vedoucí tichým pralesem, u březnového záznamu jako bychom seděli nedaleko koncertního sálu a jednoduché preludování nás

zasahovalo jen tu a tam, podle síly a směru jemně vanoucího větru. Čtvrt hodinová skladba *September 11, 1996* je postavena na prosté sekvenci syntezátoru, kdy jednotlivé úseky pomalu mizí v prostoru, aby byly nahrazeny novými, podobně se v prostoru ztrácejícími. Poslední ukázkou je dvacetiminutová *June 10, 2008*, která jako jediná nepočítá s tichem a vyplňuje od začátku prostor kompozice vlnivými tóny imaginárního strunného nástroje, jehož softwarem vymodelované tóny tvoří vzpomínku na krautrockové začátky Tangerine Dream či Popol Vuh.

Swingovat se dá různými způsoby. Jedním z těch, kteří k tomu v poslední době použili industriální a avantgardně znějící elektronické prostředky a sample, je i Giuseppe Ielasi. Tento Ital je přitom znám spíše jako pečlivý tvůrce statictějších hudebních útvarů. Ovšem novinka *Aix*, postavená na groovech, nápadným způsobem vystupuje z řady. Starou click'n'cutovou technikou a humpoláckou koláží splétá rytmické figury na způsob Paula Schulzeho nebo Jeffa Greinkeho. Co to v praxi znamená? Stejně jako oba citovaní hudebníci i Ielasi se nechává inspirovat mnoha žánry. Pouští se do ambientu, nenápadně koketuje s jazzem, konkrétní hudbou, minimalismem i world music, vždy však pouze v náznacích, čímž dosahuje kompaktního a zajímavého výsledku. **Pavel Zelinka**

Unifiction: Kryptozoologie

vlastní náklad (<http://unifiction.net>)

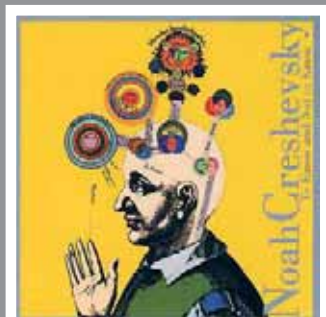
Kryptozoologie je věda, která pátrá po dosud neznámých, většinou skrytých živočišných druzích. Unifiction na takto nadepsaném albu nabízí roli kryptozoologa posluchači. Kdo ji přijme, bude nadšen. Alespoň z počátku alba. Živočichové na desce nejsou úplně neznámí, ba naopak, jsou zapsáni do našeho podvědomí a kapela je velmi účinně vyvolává: tu připomene domácí rádiový pop osmdesátých let, tu operetu, jinde český hard rock, rock and roll, jazz, country a místy třeba crossover let devadesátých. A řadu z toho klidně v jedné písni.

Album otevírá instrumentální skladba *Kačer*. Už v ní Unifiction odhalí, v čem jsou nejzajímavější: kombinování stylů a zároveň kloubení rockových nástrojů s dalšími zvuky, často elektronickými – úžasně zastaralými, tesilově odpudivými a zároveň nostalgicky vzrušujícími. Vždyť Unifiction hraje dokonce na těremin. Na *Kačera* naváže energický a zábavný rock and roll, který podává koncept alba: „*Ten kdo se dobře skryje, ukryje, na toho kryptozoologie, vymyslí jméno bude to tak...*“ V textu (zatím) vůbec nepřekáží účelové rýmy, někdy až cimrmanovské: „*Mám rád / zvířátka skrytá / někde v lesích / tam jsou ukrytá*.“ Zábavu nabízí i další píseň, *Červotoč*. Při *Lochnesce* se už posluchač plácá do kolen a říká si: oni snad hrají na kačera, tedy nelžou, když píšou „*zvířata*“ ve výpisu nástrojů u každého hráče pětičlenné sestavy.

A tady, po čtvrté skladbě, by mělo album skončit (bohužel pokračuje až do počtu čtrnácti písní). Posluchači už je jasné, že zpěvák Bedřich Levý zpívá změněným, změkčelým „humorným“ hlasem. A zpívá jím na celém albu. Výjimkou jsou dvě skladby s agresivním rapem, které jsou ale zase téměř identické, co se hudby i frázování týká. V přehrávači zkrátka hraje CD kapely, která si dělá legraci: nebere to vážně, je nad věcí, chce se pobavit. Což někoho potěší, jiného otráví. Vrcholem takového vtípkování je píseň *Dr. Urin*, o lékaři, který se věnuje problémům močových cest. Zejména v ní Unifiction připomínají někdejší Chaprál Crazy Plesk, ale ještě více kapelu Chaos K.Z.R. (klasický zemědělský rock). Tu druhou jen málokterý ze čtenářů HIS Voice může znát, i proto ji zmiňuji. Všechna tři uvedená sdružení si dělají na pódiu legraci, podobným způsobem, a všechna používají kostýmy. Ovšem Chaprálové (ne tolik) a Chaos (více) neumějí hrát. Unifiction ano, a jak! Jinými slovy: nerozumím tomu, jak mohou Unifiction věnovat tolik úsilí do skládání, interpretace a nahrávání zajímavé muziky, aby pak legračním hlasem zpívali o červotoči, slonu, lochnesce, pálení močových cest nebo zelenině.

Natočit celou desku, na které frontman zpívá oním „legračním“ hlasem, přináší další problém: Po čtvrté písni už je to projev nesnesitelný. Někde kolem čelistí a pod jazykem z něho zůstává nepříjemný pocit, jako by se posluchač sám hlasově pitvořil. Kdyby vokalista Levý zazpíval třeba *Červotoče* nebo *Beraní péra* (chytlavé refrény) přirozeně nebo přímo vážně, dosáhl by možná lepšího efektu. Byl by to účinnější humor. Jemnější. Podobný, jaký umí medvídek, kačer a oslík na obalu alba, když připravují zlomyslné pasty na zajíčka.

Martin Filip



Noah Creshevsky: To Know And Not To Know
Tzadik (www.tzadik.com)

Profilové album skladatele Noaha Creshevského obsahující devět opusů z let 1996 až 2007 má skutečně široký záběr, a to i v rámci jednotlivých skladeb. Jeho takzvané hyperrealistická hudba osciluje od elektroakustických hříček přes intelektuální parakutálku až po (pseudo)liturgické zpěvy či komorní koncert. To vše poskládáno v dokonalé koláži, kde někdy ani nepostřehnete, kde jeden díl přechází v druhý. Creshevsky dokáže být neokázale patetický, zádumčivý i potměšilý. Má smysl pro elektronické nuance a samplý, zároveň pracuje s vytříbenou kompozicí. Za speciální zmínku stojí jeho cit pro vokální party, které jednou vrství na sebe, podruhé je dává do dialogu s dechovými nástroji. Jindy staví na samplovaném trombónu, který pentlí zvukovými drobnokresbami. Jakousi esenciální skladbou je Jubilate, kde se všechny zmiňované prvky střetávají a mísí. Jako celek je to čítanková ukázka současné syntézy. Tady ovšem nejde o dnes již zcela běžné prolínání žánrů, které se samo o sobě nemusí ubránit klíše, ale o skutečnou nadstavbu; i proto je přídomek hyperrealistický zcela na místě. Ostatně trefné mi přijde i označení all-inclusive sound palette. **PS**

Alva Noto / Ryuchi Sakamoto / Ensemble Modern: UTP
Raster-Noton (www.raster-noton.net)
Distribuce: Starcastic (www.starcasti.cz)

Klasicismus se v evropské hudbě objevil v 18. století jako reakce na tehdy již přerostlé, komplikované a příliš pompézní baroko. Jedním z míst, kde se tehdy nový styl formoval, bylo německé město Mannheim. Jako reakce na nekonečné možnosti elektronické hudby vrstvicí samplý a hledající nové syntetické barvy se na počátku 21. století objevila vlna vyznávající sinusovou vlnu, bílý šum a osekávání všeho nadbytečného. Důležitou výspou těchto tendencí se stala značka Raster-Noton. Když město Mannheim objednalo u Carstena Nicolaie (alias Alva Noto), šéfa této stáje, hudební poctu ke čtyřstému výročí založení města, bylo to docela logické propojení. Ve spojení s Ryuchim Sakamotem a Ensemble Modern vytvořil Alva Noto hudbu, která se skutečně hlásí k tradicím uměření, ale zároveň je zvukově nadmíru pestrá. Zvukové barvy elektronických i akustických zdrojů se mísí beze švů a vytvářejí hudební obraz imaginárního utopického města, o jaká se v 18. století mnoho stavitelů pokoušelo. **MK**

Andrey Kiritchenko: Misterrious
Spekk (www.spekk.net)

Ukrajinský hudebník a experimentátor Andrej Kiričenko (viz HV 6/06) se na svém novém albu *Misterrious*, na němž mu v některých skladbách vypomohli i perkusionisté Jason Kahn a Martin Brandlmayer, zaměřil více na zvuky akustic-



kých nástrojů. Za základ zvolil klavírní skeče, které vytvořil ve Stockholmu, kromě piána si sám nahrál i party kytary, harmoniky, tibetských mís, autoharfy či bicích a vše doplnil o elektroniku. Podmanivost alba umocňují též terénní nahrávky pořízené v přírodě Kiričenkova rodného kraje – poloostrov Krym. V kolekci kratších křehce melodických skladeb se střídá minimalistická hypnotičnost a dronové nálady s bezstarostnou hravostí plnou příjemných zvuků. Nejsilnější momenty přicházejí se *Sparkling Early Mornings* či se závěrečnou skladbou *Unexpected Raylets*. Zatím poslední Kiričenkova nahrávka představuje spojení abstrakce s realitou, spojení tajuplné a současně povznášející. **JS**

Humcrush: Rest At Worlds End
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Třetí album dua jedinečných hudebníků se opět nese v duchu severské avantgardy, která se nebojí ani tajemné introspektivní zvukové meditace, ani razantní groovové hry. Stále Størøkken je na svých klávesových nástrojích schopen vykouzlit fantastické a dosud neslyšené kombinace. Bubeník Thomas Strønen se věnuje svým instrumentům více klasicky, klidně zahraje nahlas čtyřdobý rytmus, ale po chvíli ho přeci jen může lákat také pátrání v možnostech tichých šepotů jeho soupravy podpořené elektronikou. Všechno toto dění navíc probíhá v bezchybné souhře. Dohromady tak vzniká krásná kooperace, při které se může posluchači vzhledem k některým barvám a harmoniím vybavit příbuznost třeba s pozdní tvorbou Weather Report, v agresivním úvodu skladby *Stream* nebo v experimentálnější titulní skladbě se zase ozývá Størøkkenova domovská skupina Supersilent. Jednoduše řečeno: opět tu máme výborné album sebejistých autorů a nezbyvá než si ho vychutnat. **JF**

Nikos Veliotis & Anastasis Grivas: Vertical
Low Impedance Recordings
(www.lowimpedance.net)

Nikos Veliotis patří k důležitým figurám řecké alternativní kultury. Hraje především dlouhé tóny na cello, zabývá se i videoartem a vede athénský klub 2:13. Svou scénu provozuje i Anastasis Grivas, jinak stavitel unikátních strunných nástrojů a obdivovatel lamonteyougovského minimalismu, který se snaží křížit s „rozšířenými technikami“ hry kytaristů Freda Frithe a Keitha Rowea. Na hodinovém CD dvojice nabízí čtveřici několikaminutovými pauzami oddělených, příjemně plných drones. Lineárně plynoucí zvuk, nic víc, vlastně tradicionalismus. Opět mě ale přiměli žasnout nad působivostí hudby, která se táhne prostorem jako pevná nit a mění svou podobu při pouhém pohybu hlavou, natož při předsednutí z jednoho gauče na druhý. Milovníci prodlev, neváhejte! **PF**



The Low Frequency In Stereo: Futuro
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

První nutná poznámka: kdo sleduje label z Osla kvůli tomu, čím se proslavil, tedy postjazzové improvizaci se Supersilent nebo Spunk, pak ať ví, že postrockové kvinteto ze západního pobřeží Norska patří k jiné posluchačské komunitě. Snoubí se tu artrock a jazzrock se současnými přístupy, kapela má jistý a silný groove, zároveň ženské hlasy a varhany odkazují (podobně jako Stereolab) ke hře s minulostí hudby. Čtvrté album skupiny, která v Norsku už byla nominována na rockovou Grammy, je pevná, rozmanitá a důvtipná deska: v melodických strukturách se objevuje přeliv noise, sitár a východní feeling, desetiminutový psychedelický úlet. Kombinace zjevných písniček se schopností být abstraktnější může připomenout album *Yankee Hotel Foxtrot* od Wilco, i když The Low Frequency In Stereo jsou barevnější. Hostují tu muzikanti, kteří patří k labelu: hráč na tradiční housle Nils Økland a Kjetil Mørst (Ultralyd). Album produkoval „wonderboy“ Jørgen Træen (Jaga Jazzist, Spunk...). Přese všechno je tu přítomná nějaká popová hopsavost a rocková samoučelnost: toto je populární hudba. **PK**

Janne Tuomi: Resonance
FMR Records (www.fmr-records.com)

Finský bubeník Janne Tuomi má zkušenosti s působením v symfonických orchestrech i elektronicko-metalové kapele Gentle Evil. Jeho čistě sólové album, nahrané v akusticky zajímavém prostoru kostela, přináší devět etud, v nichž Tuomi nestaví na odív nějaké divoké eskapády a zběsilé změny rytmu, ale spíše vytváří napjatou či naopak uklidňující atmosféru zejména za použití vířivých činelů. V drobnůstce si vystačí s občasným cinkáním, jindy – v rozsáhlejších kusech – spřádá polyrytmy a resonance na virblu i „přechodáčkách“. Je to ale spíš album pro fajnšmekry a vyznavače perkusí než pro běžného (byť alternativního) posluchače. **PS**

Kaija Saariaho: Notes on Light, Orion, Mirage
Ondine (www.ondine.net)

Finská skladatelka pokračuje v tom, zač je velkou částí hudební veřejnosti obdivována. Skvěle zvládnutou technikou práce s orchestrálním zvukem táhne posluchače do fantaskních krajin, ať již ve vesmíru či v mytologických příbězích. Její zvuk je moderní, myšlenky ovšem v podstatě romantické, unikající do dalek. *Notes on Light* proti sobě staví orchestr a violoncello (Anssi Karttunen) s technicky velice náročným partem, v *Mirage* se k violoncelu připojuje sopranistka (Karita Mattila) se slovy slavné mexické šamanky Marie Sabiny (ovšem v an-



gličině). *Orion* je určen pouze orchestru a jde o nejpůsobivější skladbu z trojice, ale i v tomto případě jde spíše o bezpečné pokračování v zaběhnutých modelech. Bez rizika. **MK**

Nadia & Fragile: Uhcne Ali
Fenno-Ugria (www.myspace.com/pajuke)

Estonský kytarista Robert Jürjendal, člen mj. dua UMA (viz recenzi v HV 1/09), stojí i za projektem Fragile, v němž spolupracuje s bubeníkem Arvo Urbem a hráčem na píšťaly Sergejem Kungurovem. Na aktuálním albu, které vzniklo ve spolupráci se zpěvačkou Nadjou Utkinou, se Fragile snaží reinterpretovat lidové písně Udmurtska. Toto území s poloviční rozlohou naší republiky a 1,5 milionu obyvatel, rozkládající se na východě evropské části Ruska, leží na rozhraní vlivu západu a východu, severu i jihu. Jemná melodika, jakoby zamrzlá v chladné stepi, se mísí s vyprávěčským apatitem a úsporným melancholickým minimalismem, který vládne celému albu. Naďa a Fragile se tak pohybují mezi uralskou elektronikou Volgy a severským královstvím Stiny Nordenstam. **PZ**

Gratkowski / Brown / Winant: Wake
Red Toucan (www3.sympatico.ca/cactus.red)

Takové profesorské setkání na Mills College, profesorské v tom nejlepší slova smyslu. Frank Gratkowski (klarinet, altsaxofon) a Chris Brown (piano, elektronika) přizvali Brownova asi nejbližšího spoluhráče ze sanfranciské oblasti, Williama Winanta (vibrafon, perkuse). Více jak sedmdesátiminutový záznam vystoupení na pedagogickém působišti posledně jmenovaného přináší nejnovější položka kanadského labelu Red Toucan. Kongeniální souhra tří skvělých hudebníků, kterým není co vytknout. Naopak bych snad jen vyzdvihl Brownův vklad, který nejen brilantně naplňuje úlohu klavíru v takovémto složení tria (slyš skladbu *Parallax*), ale především dokáže skvěle dokreslovat, zahušťovat a drammatizovat atmosféru svou živě procesovanou elektronikou. **PV**

Cluster: Berlin 07
Important Records (www.importantrecords.com)

Hvězdy německé krautrockové vlny jsme mohli vidět na podzim 2008 v rámci Stimulu i v Praze, záznam, který vydává americká značka Important Records, je asi o třináct měsíců starší. Letos pětadesátiletý Dieter Moebius a o deset let starší Hans-Joachim Roedelius patří mezi skutečné průkopníky práce se syntezátory a elektronikou, svou skupinu založili (původně pod názvem Kluster) před čtyřiceti lety a přes změnu názvu a několik tvůrčích pauz jsou tu oba hudebníci, kteří ovlivnili Briana Ena pracujícího v Berlíně na produkci alb Davida Bowieho, dodnes. Jejich zvuk – ambientnější než Kraftwerk, méně

krasodušský než Tangerine Dream – je v současné době při koncertech vyluzován především pomocí CDJů s přednatočenými sekvencemi, tu a tam se ozve i syntezátor, kdysi používaná kytara už z jejich instrumentáře zmizela. Koncert se skládá ze dvou přibližně půlhodinových, zcela improvizovaných bloků. První z nich je uveden jakýmsi orchestrálním mash-upem, pak už jsme ale neomylně v říši Cluster – krátce střídá ambientní závoje, elektronické ptactvo, občas se vyloupne decentní rytmus, jinde kovově rezonující svist či nedřevěná imitace tlumené řehlačky. Kdysi každopádně revoluce, dnes píše: inteligentní relaxační hudba. Škoda laciné výpravy, Important Records se o ni většinou starají mnohem příkladněji. **PF**

A.R.S. (Ashley, Roedelius, Story): Errata
Nepenthe Music (www.nepenthemusic.com)

Deska *Errata* je fúzí v několika směrech. Vedle prolnutí jednotlivých žánrů, v nichž se trojice hudebníků pohybuje (dark ambient – Ashley, melodičtější avantgardní elektronika – Roedelius, komorní, převážně akustické experimenty – Story), je třeba zmínit i vědomou hru v duchu „exquisite corpse“ raných surrealistů, kdy jeden hudebník ponechá svůj nápad k rozvinutí dvojici kolegů (viz zcela výmluvné foto na obalu CD zachycující spícího Roedeliusa a vedle pracujícího Storyho a Ashleyho). Touto metodou nakonec vznikl pečlivě promísený amalgám hudebních myšlenek všech tří zúčastněných, zasahující od progresivní elektroniky Cluster přes akustické nálady Harolda Budda až k akademickým experimentům Asmuse Tietchense a ambientním modlitbám Thoma Brennana nebo Vir Unis. **PZ**

Symbiosis Orchestra: Live Journeys
Baskaru (www.baskaru.com)

Symbiosis Orchestra založil v roce 2005 sound-artist, kurátor a tvůrce softwaru, Ital Andrea Gabriele, a tak jako se tvorba jeho samotného pohybuje na pomezí několika žánrů multimediálního umění, je i orchestr složen z hudebníků a tvůrců mnoha profesí. Symbióza je vhodně popisným označením pro umně vytvořený amalgám, kdy jednotlivými ingrediencemi jsou elektronika, audiovizuální experiment, lehký ambient, špetka improvizace a z klasických nástrojů (kromě hlasu) housle, flétna, trumpet, vibrafon a piano. Záznamy z několika koncertů do výsledné podoby upravil Lawrence English. **PV**

Petr Drkula: Mirrors
Resting Bell (www.restingbell.net)
Petr Drkula: Two Trips Down Market Street
Test Tube (monocromatica.com)

Minimalismus ve své radikální podobě se v českých a moravských hudebních kruzích příliš nechytil. Mladý muzi-

kolog a skladatel z Rožnova pod Radhoštěm tuto „mezeru na trhu“ vyplňuje a svou hudbu dává k dispozici zdarma prostřednictvím několika internetových vydavatelství. Obě nejaktuálnější položky v jeho katalogu představují monochromatické koberce nekonečné pulzace a nenápadně posouváných motivků. V *Mirrors* zní jakési syntetické cembalo, jehož odsypání občas nečekaně změní tempo, *Two Trips* pracují se zvukem klavíru a zřetelně odkazují k rané hudbě Stevea Reicha, přičemž v harmoniích jako by prosvítalo cosi moravského. Monotónní, poněkud chladné a odtažitě? Ano, ale právě to je v případě tohoto druhu hudby jistým způsobem přitažlivé. **MK**

Lukid: Foma
Werk Discs (www.werkdiscs.com)

Britský producent Luke Blair se pohybuje někde mezi triphopovými ratolestmi, abstraktním hip hopem a dubstepovou adorací basových krajů (společné rysy s projekty jako Dabrye nebo Flying Lotus), všeho však užívá jen po špetkách. Jeho neuspěchané houpavé rytmické črty nepopichují ani nestrhávají, spíše neškodně a netečně plují a nedbají na riziko, že zůstanou nepovšimnuty, což by byla poměrně škoda, protože produkčně se rozhodně jedná o velice zajímavé dílko a slušného následovníka povedeného debutu *Onandon*. Kolekci zprvu prosvěcuje hrstka vokálních samplů (zejména v hitové *Fall Apart*), záhy se ale z na první poslech nevýrazné rytmické omáčky vyklubou další silné motivy. **HD**

Level: Opale
Spekk (www.spekk.net)

Tokijská, dnes již kultovní značka Spekk na sklonku loňského roku představila mimo jiné nové album britského experimentátora Barryho G. Nicholse a jeho projektu Level. Stejně jako *Cycla*, jeho debut na značce Spekk, i novinka nabízí velmi povedené křehké ambientní dílo, které je pro danou značku až neslychaně zvukově hřejivé a plné lidského elementu. Nichols i tentokrát ctí původní podobu samplů piána a soustředí se na vytváření vlastního elektronického přediva a jemných ruchů. Na desce použil klavírní sekvence od svého blízkého spolupracovníka, pianisty Linden Hale, do jedné skladby si přizval též drone-ambientního mistra Keitha Berryho. Tyto základy velmi citlivě doplnil o snivé zvukové textury, čímž dosáhl emocionálně výjimečného výsledku. Při poslechu alba na nás dýchne nostalgie po jakési dávne a neurčité minulosti. **JS**

PS – Petr Slabý, **MK** – Matěj Kratochvíl, **JS** – Josef Sedláček, **JF** – Jan Faix, **PF** – Petr Ferenc, **PK** – Pavel Klusák, **HD** – Hynek Dedecius, **PV** – Petr Vrba, **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: Lenka Králová (+420 604 827 255), kralova@hisvoice.cz
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

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

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

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

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

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

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

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

Fotografie: Sjon (s.4), Peter Anderson (s. 7), Vladimír Kouřil (s. 13), Martin Harák (s. 13), Jan Šmoldas (s. 14), Jean Radel (s. 23), Priska Ketterer (s. 24), Kateřina Ratajová (s. 28-29, 38), Karel Šuster (s. 31-33), Evžen Pajskr (s. 41)

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, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, 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 Mafa - 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: Indies**, Kobližná 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, 602 00 Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602 00 Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 Brno, **Ostrava: Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc: Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice, **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, **Zlín: LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, 76001 Zlín.

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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