



Vážení a milí čtenáři,

již řada čísel našeho časopisu byla věnována hudbě z různých koutů světa, to aktuální v nastolené sérii však pokračuje jen zdánlivě. Zatímco v číslech věnovaných Polsku, Francii či Slovensku jsme mířili za skutečnou hudbou skutečných zemí, Orient na nejnovější obálce v sobě spojuje reálný základ a notnou dávku fantazie. Spíše než o geografickou oblast nám jde o nahlédnutí za oponu imaginárního Východu, oblasti, do níž si mnozí hudebníci i posluchači promítají své sny. I když si v mnoha případech půjčují skutečné nástroje a další hudební prvky, ve vzduchu visí představa pohádkových světů. Hudební Orient má častokrát podobně neurčitou lokaci jako říše kněze Jana, do níž mířil Baudolino, hrdina stejnojmenné knihy Umberta Eca. „*Na nejzazším východě těchto krajů, oddělených od oceánu zeměmi obývanými zrůdnými bytostmi, jimiž ostatně budeme muset také projít, se nachází Pozemský ráj. (...) My se tudíž musíme ubírat k východu, nejdřív dorazit k Eufratu, pak k Tigridu a nakonec k řece Ganges, a potom odbočit k dolním krajům východním.*“ Střet reálného a imaginárního může mít mnoho různých podob, od dokumentární činnosti značky Sublime Frequencies přes východně-západní hudbu skladatale Tana Duna po psychedelický rock japonské skupiny Acid Mothers Temple. Průnik Východu a Západu dobře symbolizuje Vlastislav Matoušek coby hudebník evropské tradice, jemuž se druhou přirozeností stala hudba Japonska.

Zvukový doprovod k četbě vám může tentokrát poskytnout CD *Radiocustica*, které přináší čtyři kreace vytvořené pro rozhlasové médium.

Přeji vám snivé čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

aktuálně
téma
současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Sunn O))) Petr Ferenc	4
Tim Hecker Karel Veselý	5
Alio Die Pavel Zelinka	6
V pasti orientalismu Karel Veselý	8
Sun City Girls Thomas Bailey	12
Acid Mothers Temple Petr Ferenc	15
První císař a dialektika Druhého Jan Chmelarčík	18
Vlastislav Matoušek Matěj Kratochvíl	22
Georgs Pelēcis Vítězslav Mikeš	28
Postepilog Alfreda Šnitkeho Vítězslav Mikeš	30
Christina Kubisch Pavel Klusák	34
Cuong Vu Jan Faix	38
ArtActs 2009 Petr Vrba	40
Alan Vitouš Jan Faix	44
Frank Bretschneider Pavel Klusák	46
Recenze	48



editor dvojstrany:
Matěj Kratochvíl

Z inscenace Kráska a zvíře



Nemají to udělovatelé hudebních cen snadné. Třeba ta Pulitzerova. Po letech, kdy jí bylo vyčítáno, že míří především na průměrné, konzervativní, ale institucionálně zasloužilé pány profesory, se pokusila trochu změnit orientaci, a zase nic moc. V roce 2007 byl oceněn Ornette Coleman za desku *Sound Grammar* (kvůli tomu dokonce porota upustila od podmínky existence notového zápisu, do té doby nezbytného) a kritické hlasy volaly, že je to trochu pozdní vavřín pro hudebního velíkána. A s letošním laureátem je to podobné. Stal se jím za skladbu *Double Sextet* Steve Reich, tedy opět skladatel, jehož přelomová díla jsou spíše staršího data. Radost z ocenění ovšem může mít objednatel významné Reichovy skladby, newyorský ansámbl **Eighth Blackbird**. Pro toto těleso byl začátek letošního vůbec úspěšný, protože si odneslo hned dvě ceny Grammy za svou desku *Strange Imaginary Animals* (Cedille Records) – za nejlepší komorní výkon a nejlepší produkci v oblasti klasické hudby. Na nahrávce jsou skladby Jennifer Higdon, Davida M. Gordona, Gordona Fitzella a Stevea Mackey-

ho, doplněné remixem z dílny Dennise DeSantis.

Před nějakým časem jsme psali o akustické verzi slavné skladby *Metal Machine Music*, kterou z vazbického originálu Lou Reeda převedl do řeči tradičních nástrojů německý saxofonista a skladatel Ulrich Krieger (recenze DVD v HV 5/07). Z tohoto projektu povstala na konci loňského roku další spolupráce v podobě skupiny nazvané výmluvně **Metal Machine Trio**, v níž se setkali Reed, Krieger a Sarah Calhoun. Z jejich koncertů vzešlo 2CD nazvané bez zbytečné skromnosti *The Creation of the Universe*. Nahrávku lze zakoupit ve fyzické podobě či jako digitální soubor ke stažení v několika variantách formátů skrze stránky Lou Reeda (www.loureed.com/metal-machinetrio/)

Ve věku osmdesáti let zemřel 6. března belgický skladatel **Henri Pousseur**, jeden z významných průkopníků elektronické hudby. Patřil k darmstadtskému okruhu poválečné moderny společně s Karlheinzem Stockhausenem nebo Pierrem

Boulezem. Vedle seriálních kompozičních technik experimentoval třeba s mikrointervalami (*Prospection* pro tři klavíry navzájem rozladěné o šestinotón) či zapojením improvizace nebo nástroji tradiční japonské hudby. Jeho asi nejznámějším dílem byla opera *Votre Faust* (1961–68). Jeho kompozice *Scambi* z roku 1957 pro magnetofonový pás je výjimečná především tím, že předpokládá různé varianty kombinování jednotlivých částí a umožňuje takřka neomezené množství finálních tvarů.

V HIS Voice 5/08 jsme psali o dvou hudebně-divadelních dílech provedených na amsterdamském **Holland festivalu**. Jeho letošní ročník se bude konat ve dnech 4. až 28. července a nabídne nepřeborné množství lákadel různých žánrů. Mimo jiné bude provedena nejnovější opera Pascala Dusapina *Passion*, historickým počinem bude uvedení skladby Edgara Varéseho *Étude pour Espace*, což je studie pro jeho nerealizovanou utopickou operu *Espace*. V jiné posmrtné inscenaci bude provedena opera Karla Goeyvaertse (1923–1993) *Aquarius*. Muzikanti z indického Radžastánu budou





Liz Albee



vyhrávat v kabinkách inspirovaných místní čtvrtí červených luceren, Anthony and the Johnsons se obalí zvukem Metropole Orchestra a k genderové i hudební nevyjasněnosti přispěje písničkářská osobnost Baby Dee. Více se o nabitém programu můžete dočíst na www.hollandfestival.nl.

V pražském prostoru Školská 28 vystoupí 27. května pozoruhodná dvojice hudebníků pod názvem **No Sugar**. Zazní zde trubka, analogová elektronika a kontrabas, lze očekávat intimní plochy tvořené improvizací, elektronickou hudbou, folkem i hlukem. Liz Allbee je mnohostranná hudebnice, její tvorba využívá vlivy současné vážné hudby, improvizace, elektroniky, asijské lidové hudby, popu, hluku, free jazzu i experimentálního rocku. Hrál s Anthonym Braxtonem, Leo Smithem, Cecillem Taylorem, nebo se Sun City Girls. Žije v kalifornském Oaklandu. Kontrabasista George Cremaschi se narodil v New Yorku a studoval zde hudbu. Hraje v mnoha seskupeních v USA i v Evropě, například v triu jazzového saxofonisty Evana Parkera. Spolupracoval například s Cecillem Taylorem, Davem Douglasem, Paulem Lovensem, Kaiem Fagaschinským nebo Le Quan Ninhem. Jeho hudba vyšla na značkách Apestaartje, Evolving Ear, Black Saint, Leo, Beak Doctor, Emanem, Rastascan, Music & Arts, Nine Winds a 482 Music labels. Žije v Táboře, kde působí jako kurátor v mezinárodním uměleckém rezidenčním centru Cesta. (<http://www.myspace.com/nosugar1>)

V brněnském klubu Fléda 13. května a o den později v pražském experimentálním prostoru Roxy / NoD si odbude svou českou premiéru projekt **Deuce, za nímž stojí Piotrek Połoz**. Je představitelem polské experimentální scény okolo značky Mik.Musik a na svých nahrávkách recykluje všemožné styly od noise, hip hopu, techna, přes punk, pop až po africké rytmy a country.

Operu Philipa Glasse **Kráska a zvíře** uvedlo v roce 2003 pražské Národní divadlo, nyní ji nasazuje jeho brněnský protějšek. Opera vycházející z filmu Jeana Cocteaua z roku 1946, v němž hrál hlavní roli Jean Marais, dostala v pražské inscenaci pohádkovou podobu bratří Formanů, nyní se jí chopil režisér, kostýmní i scénický výtvarník Rocc, který je mimo jiné znám podílem na opeře Víta Zouhara *Noci dnem*. Diriguje Jakub Klecker. Premiéra se koná 2. května.

Ostravské centrum nové hudby ve spolupráci s S.E.M. Ensemble, a Českým centrem New York pořádá dva koncerty. Koncert 6. května v Alice Tully Hall představí tři stěžejní soubory interpretující novou hudbu: The Orchestra of the S.E.M. Ensemble, založený a vedený Petrem Kotíkem v New Yorku, newyorský FLUX Quartet a mezinárodní komorní orchestr Ostravská banda. Na programu první půlky koncertu jsou tři nové skladby: Christian Wolff: *Trio for Robert Ashley* (2009), americká premiéra skladby *Vento d'ombra* (2005) Salvatore Sciarrina a pre-

miéra smyčcového kvartetu Petra Kotíka *String Quartet No. 1, Erinnerungen an Jan* (2007-09). Druhá polovina programu bude věnována Ostravské bandě, s níž vystoupí renomovaný belgický klavírista Daan Vandewalle a houslistka Hana Kotková. Večer 8. května v Bohemian National Hall zahraje Ostravská banda skladby Mortona Feldmana, Martina Smolky, Rudolfa Komorouse a Luciana Beria. Koncerty jsou zahrnuty do akce Ostrava v New Yorku (5. – 13. května) pořádané Českým centrem New York, na které se také představí básník Jan Balabán a filmy *Sluneční stát* Martina Šulíka a *Kolik příběhů má den* Vladimíra Mráze.

Americká značka **Ghostly International** patří k nejzajímavějším labelům ze Spojených států, a to nejen kvůli eklektickému hudebnímu záběru. V Praze ji bude v rámci koncertního cyklu Music Infinity reprezentovat experimentátor na poli elektroniky a akustiky ze San Franciska Christopher Willits, který vytváří velmi hypnotické koláže z kytarových drone zvuků, field recordings a elektroniky. Vy ho můžete znát také ze spolupráce třeba s Taylorem Deupreem či Ryuichim Sakamotem. Druhým zástupcem bude talentovaný producent ze Seattlu Rafael Anton Irisarri alias The Sight Below. Krom svého zdařilého debutu pro norský label Miasmah vydal právě na sklonku loňského roku vynikající minimalistické techno-ambietní album *Glider*. Koncert se koná 12. června 2009 v Paláci Akropolis. <http://ghostly.com/>, <http://www.christopherwillits.com/>, <http://www.myspace.com/thesightbelow>

Zpráva pro naše čtenáře na Slovensku. Předplatné HIS Voice má nyní na starosti **Magnet Press, Slovakia, s.r.o.** O naše nadmíru výhodné předplatné se tedy můžete hlásit na adrese:
P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava
Tel.:00421 2 67201931- 33 - předplatné
Fax:00421 2 67201930,10
E-mail: predplatne@press.sk
www.press.sk

Sunn O)))

Dvě kápi bez dopomoci

Text: **Petr Ferenc**

Vloni na podzim proběhlo zahřívací kolo: v Divadle Archa vystoupila dvojice KTL. Její kytarová polovina, Stephen O'Malley, 4. června poprvé navštíví Prahu se skupinou, která jej proslavila a katapultovala do role jedné z určujících postav současné nezávislé a experimentální hudby. Přijíždějí Sunn o))).

Bude to koncert poněkud teatrálnější, než bylo vystoupení KTL, a festival Stimul se proto na jeden večer přestěhuje z domovské Archy do smíchovského kostela Sacre Coeur, novogotické stavby, která je jinak vyhrazena realitním kšeftům, a tudíž veřejnosti nepřístupná. (Makléři budou třeba po skončení muset znovu vysvěcovat.)

O dvou mužích v kápích, kteří se postarali o to, že pomalý drone metal (či sludge) je nyní sázkou na jistotu všech nepříliš talentovaných kytaristů a pomalu začíná požírat sám sebe zuby tolikrát opakované banality, toho byla napsána již celá spousta. Stephen O'Malley a Greg Anderson sice nebyli první, kdo se pokoušel vnést do žánru považovaného za vrchol komické stylizace a bigbitového zpátečnictví trochu experimentálního vzruchu, právě z nich se ale staly největší hvězdy nového žánru.

Jmenují se podle zesilovačů značky Sunn o))) (čte se prý jen *sun*, následující smajlík má naznačovat zvukové vlny linoucí se z reproduktoru) a líbí se jim, že tento název koresponduje s jménem skupiny Earth, kterou považují za svůj vzor. Slunce obíhá kolem Země, pokud jde o inspiraci, Země kolem Slunce, pokud jde o popularitu.

Když se Sunn o))) zjevili, hovořila šeptanda o skupině bez bicích, která míchá Black Sabbath s LaMonte Youngem. Na koncertech se dvojice pomalu pohybuje před stěnou zesilovačů a reproboxů a velmi zvolna tu a tam udeří do strun kytar. Zvuk násobený efekty a vazbou se nese ve vibrujících prodlevách a souzvucích, jedinými připomínkami metalového žánru jsou občasné náznaky riffu a nezaměnitelná barva zkreslení kytar. Takhle zní jedenáct let starý debut Sunn o))) nazvaný *The GrimmRobe Demos*, původně opravdu demo, které později vyšlo i v luxusní vinylové podobě. Účinkují zde jen O'Malley a Anderson bez hostů, což se jim snad od té doby nestalo... a možná proto se jim zastesklo po dřevní podobě horké hvězdy, již dali vzniknout, a program z této nahrávky prezentují na koncertní šňůře, která se provlní i Prahou. Ničím nepřikrášlená síla původního nápadu zakladatelské dvojice.

Od svého debutu totiž Sunn o))) velice rádi spolupracují s hudebníky nejružnějších žánrů. Od metalových kolegů z Earth, Jesu a Napalm Death a Mayhem (zpěvák Attila Csihar dodávající potřebný metalový chropot) přes noisery Lasse Marhauga z Jazkamer, Masamiho Akitu (Merzbow), Johna Wieseho a Orena Ambarchiho, psychedelické rockery (Julian Cope) až po elektronické dadaisty Nurse With Wound, kteří remixovali celé album Sunn o))) *ØØ Void*. Připočteme k těmto kolaboracím O'Malleyho výtvarnické aktivity (navrhl spoustu obalů alb, například pro finské elektroniky Angel vydávající u Mego) a bohatou činnost vydavatelství Southern Lord, které Sunn o))) založili, je zřejmé, že máme co do činění s jedním z nejdůležitějších souborů dekády.

Pokud jde o zmíněné kolaborace, nejpestřejšími alby Sunn o))) je v tomto směru dvojice *Black One* a *Dømkirke*. Na první z nich skupina dokonce přenechala první skladbu Orenu Ambarchimu a nastupuje až s následujícím číslem. Zbytky metalu se zde střídají s ambientním hukotem, žánr tu

a tam zachraňuje Csihar. *Dømkirke* je pro změnu živá nahrávka z bergenské katedrály, v níž kytary a chropot doprovází varhany a hluk místního noiseového věrozvěsta Lasseho Marhauga.

Mohlo by se zdát, a občas se tomu pánové zkrátka neubrání, že Sunn o))) je skupina jediného triku. Přece jen, dunět v jednom zvuku neskýtá tolik možností. O'Malley a Anderson si to plně uvědomují a jejich nejnovější album *Monoliths & Dimensions* prý má vykročit mnoha u Sunn o))) dosud neslýchanými směry a být plné jazzových dechů, gospelových sborů a spektralistických postupů. Nu, nechme se překvapit, jisté je, že v Praze to bude řádně dřevní. V roli předskokana se objeví šéf vydavatelství Mego Peter „Pita“ Rehberg, mimo jiné O'Malleyho druh z KTL.

4. června, Sacre Coeur, Holečkova 31, Praha 5 ■



Tim Hecker

Stavitel hlukových katedrál

Text: Karel Veselý

Jak inspirativní asi musí být hudba, která nutí hudební publicisty vymýšlet termíny jako sonická mlha, hlukové peřiny nebo katedrálová elektronika? Kanadský Tim Hecker to prozradí 29. května na koncertě v Paláci Akropolis.

Těžko uchopitelná tvorba kanadského laptopisty Tima Heckera bývá zařazována do škatulky ambient, což je ale jen velmi přibližná charakteristika. Brian Eno nebo *Selected Ambient Works Vol.2* Aphex Twina evokují klidné, rozjímavé nálady, Heckerovy kompozice jsou naopak nervní a plné chybových zvuků. Tam, kde jsou mistři ambientu minimalisté, tam je Hecker maximalista volící absolutní zvukové zahuštění. Nepředbíhejme ale...

Hecker vstoupil na scénu koncem minulé dekády pod jménem Jetone. Dělal tehdy velmi populární microhouse/minimal, který si našel cestu i na prestižní a módní německé labely jako Force Inc. a Mille Plateaux. Pak se ale v roce 2001 vydal zcela novým směrem. Vysvlékl svoji hudbu z utilitárních rytmů a na *Haunt Me*, *Haunt Me*, *Do It Again* (2001, Alien8 / Substratif) představil novou estetiku postavenou na glitchových efektech a rozmáchlých post-rockových strukturách a melodiích. Kromě laptopu využíval ještě klavír a kytaru, jejichž zvuky samozřejmě podléhaly modulacím. Z tohoto materiálu vznikla mohutná zvuková láva, pod jejímž povrchem to bublá zvukovými mutacemi.

EP deska *My Love Is Rotten To The Core* z roku 2002 je důkazem, že Hecker nepostrádá smysl pro humor. Pět skladeb je kompletně sestavených z fragmentů hudby a ze zvukových záznamů rozhovorů s cock-metalovou skupinou Van Halen. Z kovových riffů a mačistického holedbání zůstaly jen hlukové šmouhy, přesto zde Hecker nenápadně prozrazuje, že nevyrostl na hudební avantgardě, ale spíše na MTV a metalu. Nakonec, jeho desku *Mirages* ohlašoval label Alien8

v tiskové zprávě jako „dlouho očekávaný průnik ambientu a death metalu“. Loňské setkání s Aidanem Bakerem z drone metalového projektu Nadja vyústilo v pozoruhodnou nahrávku *Fantasma Parastasio*.

Hecker ale má v zásobě třeba experimenty se statickým praskáním rozhlasového aparátu na albu *Radio Amor*, které The Wire zařadil do desítky nejlepších nahrávek roku. V roce 2006 přestoupil k chicagské značce Kranky, kde vydal *Harmony in Ultraviolet*, svoje dost možná nejpřístupnější album, které chvílemi připomíná shoegazing My Bloody Valentine. Na desce s ním spolupracovali Oren Ambarchi nebo členové kapel Fly Pan Am a Godspeed You! Black Emperor. Letošní nahrávka *An Imaginary Country* pokračuje v podobných intencích, Hecker jen tentokrát volí kratší stopáž skladeb.

Kromě desek má Hecker za sebou také hudbu pro galerijní instalace nebo vystoupení současného tance. Koncertoval na festivalech jako MUTEK, Sónar nebo berlínský Club Transmediale. V České republice se představí poprvé 29. května v Paláci Akropolis v rámci Music Infinity. Společnost mu bude dělat projekt Gurun Gurun, nový počín klávesisty Jára Tarnovského z kapely Miou Miou. ■



inzerce

64. mezinárodní hudební festival

PRAŽSKÉ JARO

PRAGUE SPRING

64th international music festival

Generální partner

ČESKÁ SPOŘITELNA

Oficiální partner

RWE

Hlavní mediální partner

ČT

Jiří Bělohávek
Christoph von Dohnányi
Philippe Herreweghe
Eliahu Inbal
Kristjan Järvi
Neeme Järvi
Jiří Kout
Emanuel Krivine
Kurt Masur

Bernarda Fink
Juan Diego Flórez
Susan Graham
Thomas Hampson
Martina Janková
Leonidas Kavakos
Nikolaj Luganskij
Shlomo Mintz
Ivan Moravec
Anne-Sophie Mutter
Dagmar Pecková
Jordi Savall
Frank Peter Zimmermann

Česká filharmonie
Il Giardino Armonico
Kopelman Quartet
NDR Sinfonieorchester Hamburg
Orchestre des Champs-Élysées
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Pražská komorní filharmonie
Symfonický orchestr Českého rozhlasu
Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK

Symfonie Pán prstenů
a mnoho dalších

Sit Ticketpro
tel: +420 296 333 333
fax: +420 234 704 204
e-mail: ticket@ticketpro.cz

Pokladna Pražského jara
Rudolfinum
nám. Jana Palacha, Praha 1
tel: +420 227 059 234

12. květen - 3. červen | 12 may - 3 June 2009
www.festival.cz ■ www.ticketpro.cz

Alio Die

Hudba prorostlá mechem a kapradím

Text: **Pavel Zelinka**

Etnická větev ambientní hudby má ve svém středu řadu výrazných osobností – Stevea Roache, Roberta Riche nebo třeba Michaela Stearnse. Žádná z těchto hvězd ale není tak fyzicky spjatá s přírodním živlem svého bezprostředního okolí jako Ital Stefano Musso. Jako **Alio Die** vstoupil na hudební dráhu na konci osmdesátých let minulého století a hned od začátku udivoval hudební veřejnost dotažeností svého jedinečného, snivého jazyka. Zároveň založil vydavatelství Hic Sunt Leones, našel si starodávňý kamenný dům v osamělé oblasti Toskánských vrchovin a zde rozbil svůj hlavní stan, kde tráví většinu svého produktivního času v Lunae studiu.

Jeho styl se pomalu proměňuje v čase, přesto však konstanty v hudbě Alio Die zůstávají stejné. Mám tím na mysli táhlé atmosférické plochy, které jsou často tvořeny „roztíráním“ původního akustického hraní na všemožné nástroje jako sitár, ale i citery nebo kalimba či různé perkuse, opentlené nenápadnými zvuky drobných akustických objektů (chrástidel, kamenů, kovů) a řadou samplů striktně přírodního charakteru. Celý koncept Stefano dovádí k dokonalosti autorskými obaly, často obsahujícími nějaký ten přírodní dárek z Mussových toulek po krajině.

Během dvaceti let působení Alio Die vydal Stefano více než čtyřicet alb, přičemž velmi rád spolupracuje s muzikanty z různých míst hudebního spektra. Ať už to je Vidna Obmana, zmiňovaný Robert Rich, nebo temnější Lustmord, indická zpěvačka Amelia Cuni, japonská darkwave děvčata Jack Or Jive nebo elektronický tanečník Red Sector. Speciální pozici mezi spolupracovníky mají italské kolegy Raffaele Serra a Matteo Zini (Opium), se kterými má boční projekty Five Thousand Spirit, respektive Sola Translatio. I přes různorodost spolupracovníků, a tu a tam i vstupních témat (na desce Tempus Rei si například dává za cíl přiblížit atmosféru klášterů, které jeho venkovské sídlo obklopují), dokáže Alio Die své nahrávky pokaždé prochnout mlžnými opary kontemplativní imaginace, a to bez jakýchkoliv newageových berliček nebo „moderních“, prvosignálních vylepšení world music.

U Alio Die je už po létech jasné, že jeho cílem je přiblížit svou hudbu prostředí, jemuž je oddán. Pravidelně tak střídá zeleň zahrady obklopující jeho milánské Temple studio s horskými vycházkami do blat a hlubokých lesů Toskánska. Stefano se na každé nahrávce snaží obtisknout tichý svět kolem sebe do drážek nosiče, přičemž sám se staví do pozice aktivního muzikanta i vnímavého pozorovatele, který své úlovky nenuceně prezentuje ostatním.

Zatímco tempo jeho vydavatelských aktivit je stále svižné, počty jeho živých vystoupení se v každém roce dají spočítat na prstech jedné ruky. Už z tohoto důvodu je více než potěšitelné, že Stefano Musso míří poprvé koncertně do Prahy, kde vystoupí v sobotu 23. května 2009 v exkluzivních prostorách kostela sv. Šimona a Judy. Koncert proběhne v rámci nekonečné šňůry Music Infinity, pořádané Palácem Akropolis, a jako vzácný host se představí německý ambientní elektronický skladatel Mathias Grassow.



Vybraná diskografie:

Jako Alio Die – 35 alb

Jako Sola Translatio – 3 alba

Jako Five Thousand Spirits – 5 alb

Under An Holy Ritual (1992), Fissures (s Robertem Richem, 1997), Echo Passage (s Vidnou Obmanou, 2000), Apsaras (s Amelií Cuni, 2001), Expanding Horizon (s Mathiasem Grassowem, 2002), Mei-Jyu (s Jack Or Jive, 2005), Cube 7 - Sospensione D'Estate (s Jamesem Johnsonem, 2007), Aura Seminalis (2008)

Více na:

www.aliodie.com

www.myspace.com/aliodiesoundalchemy

Kam dnes večer?

Tu nejkvalitnější hudbu dohledáte na www.dokoncertu.cz. Něco na tom je!

The screenshot shows the dokoncertu.cz website interface. At the top, there's a navigation bar with the site logo and a calendar for June 2009. Below the calendar, there are search filters for various music genres: Alternativa, Jazz, Klasika, Rock, and Multimediální projekt. There are also checkboxes for Praha, Brno, and Ostatní. A search bar with a magnifying glass icon is present. To the right, there are links to 'O projektu', 'Vložení akce', 'Vstup pro pořadatele', 'Programy festivalů', 'Programy koncertních sálů', and 'Programy jazzových klubů'. Below the search filters, there are two concert listings. The first listing is for '2.6.2009 20:00 Hawthorne String Quartet - Pavel Zemek, Pavel Haas, Josef Suk ad.' with a 'Soudobá vážná hudba' and 'Klasika' tag. The second listing is for '4.6.2009 20:00 Sunn o)))' with a 'Rock' and 'Alternativa' tag. On the right side of the interface, there are links to 'musica.cz', 'HIS VOICE', and 'antologie', along with two small portrait photos of people.

Vzkaz pro pořadatele:

Zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic na tom není!



V pasti orientalismu

Fascinace Východem v současné hudbě

Text: Karel Veselý

LÉK NA SAIDŮV VIRUS

Termín orientalismus definoval ve stejnojmenné knize z roku 1978 palestinsko-americký kulturolog Edward Said jako „styl myšlení, který je postavený na ontologické a epistemologické rozdílnosti Orientu a Okcidentu.“ Podle Saida jsou kořeny orientalismu v evropských imperiálních snech 18. a 19. století, kdy se rodí systém kulturních stereotypů s nimiž Západ pohlíží na Východ. Orientalismus přitom zahrnuje kultury od Středního východu, přes Indii až po Čínu či Japonsko a v jeho základu je nezpochybnitelný fakt civilizační nadřazenosti Západu. Na Východ se v orientalismu pohlíží jako na geopolitické „jiné“, jež je pojímáno jako exotické, ale zároveň i erotické. Said mluví o „demonologii mysteriózního Orientu“, jež je v moderní společnosti ještě zesilována médii.

Saidova kniha způsobila v humanitních vědách nefalšovanou revoluci, je zodpovědná za paradigmatický zlom v orientálních studiích a zasloužila se o vznik postkoloniálních studií. Said je ale zároveň často obviňován z redukcionismu. Jak ukazují bádání na poli zrcadlové teorie okcidentalismu, interkulturní styky se vždy nutně ocitají v pasti vzájemného nepochopení a stereotypů. Saidova teorie slouží jako vlivný kulturologický virus, který nahlodává představy o nás samotných, o základech naší kultury. Nezbyvá nám než se smířit, že i ty nejnevinnější fascinace Východem jsou vždy zaneseny stopami imperiálního myšlení? A platí to i pro citace nebo výpůjčky, které jsou zcela zbavené kontextu a zcela postrádají svůj původní význam? V následujícím textu si představíme několik příkladů okouzlení Východem v současné elektronické a experimentální hudbě.

Doporučené čtení:

Edward Said – Orientalismus (Paseka, 2006)

ZORN JAKO FANOUŠEK SADOMASOCHISMU

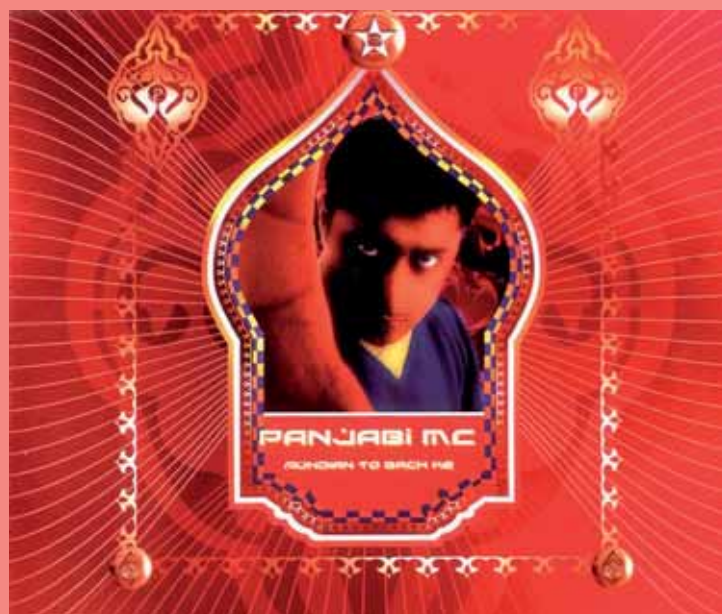
Newyorský jazzový terorista John Zorn je často považován za předního představitele hudební postmoderny. Co se stane, když se jeho nahrávky dostanou do cesty kulturologům, kteří horlivě rozkrývají nákazu orientalismu? Příkladem je debata, která se strhla kolem jeho alba *Torture Garden* (1989). Zorn – fanoušek japonské kultury – na něm používá východoasijské nástroje, cituje hudební tradice Dálného východu a nahrávku vydanou pod hlavičkou projektu Naked City balí do provokativního obalu s nahou asijskou ženou s bičíkem. (Nutno podotknout, že ačkoliv jde na první pohled „jen“ o obal, Zorn vždy zdůrazňoval, že jeho výtvarná podoba je pro něj nedílnou součástí nahrávky. V tomto případě navíc fotografie i názvy skladeb jako *Osaka Bondage* či *Kaoru* prozrazují fascinaci japonskými filmy „pinku“, nezávislými snímky s často otevřeným sexuálním a násilnickým obsahem. Reakce na sebe

nenechala dlouho čekat. Esej *Postcolonialism on the Make* teoretičky Ellie Hisama (otištěná v časopise *Popular Music* 12/2) obviňuje Zorna ze „záměrného zneužívání znepokojivých stereotypů asijských žen“. Hudebník si pak následně musel vyslechnout veřejné obžaloby v *Los Angeles Times* nebo *The Asian New Yorker*, kontroverzní deska byla stažena z prodeje a Zorn musel dokonce kvůli protestům zrušit dva koncerty.

„Narodil jsem se v New Yorku a jsem posedlý médii. Dívám se na filmy, televizi a kupuji stovky desek. (...) Myslím, že bychom měli využívat skvělé hudby a všech hudebníků z celého světa bez strachu z hudebních bariér, které jsou často silnější než ty rasové či náboženské,“ píše Zorn v roce 1987 v poznámkách ke svému albu *Spillane* (na němž se objevuje také skladba nahrávaná částečně v Tokiu). Tento úryvek je často citován jako Zornova obhajoba eklektického přístupu. Je Zorn provokující žonglér s významy nebo odpudivý orientalista? Rozezlená Ellie Hisama ho nazývá „asiophile extraordinaire“ – přičemž toto pojmenování má evokovat pedofilii. Podle ní je Zorn jen dalším ze západních umělců, kteří si z Orientu udělali objekt sexuální touhy. I to je jedna z tváří orientalismu, který si z Východu udělal místo, kde neplatí západní morálka, kde civilizace nepotlačila „zákony přírody“ a je nabitá nespoutanou sexuální energií. Důkazem, že tyto orientalistické sny jsou součástí popkultury, jsou popové videoklipy *Desert Rose* od Stinga nebo *Harem* od Sarah Brightman, v nichž jsou zobrazovány arabské ženy jako sexuální objekty, které pod svým závojem či burkou touží po lásce či záchraně západním hrdinou.

Doporučený poslech:

Naked City: *Torture Garden* (Shimmy Disc, 1989 / Earache, 1990)
John Zorn: *New Traditions in East Asian Bar Bands* (Tzadik, 1997)





BHANGRA HIP HOP – JEN MÓDA

Jestliže Zornova kontroverzní „exploatace“ asijských motivů v devadesátých letech vzbudila akademické debaty, použití nejrůznějších východních motivů v americkém hip hopu na začátku naší dekády vzrušilo převážně jen ochránce autor-ských práv. Hip hop je postmoderní kulturní forma *par excellence* – kulturní fragmenty si vypůjčuje zcela svobodně a zasazuje do nového kontextu. A tak když producent Timbaland sáhl na indickou bhangru v hitu Missy Elliott *Get Ur Freak On* nebo egyptskou filmovou melodii v *Big Pimpin* rappera jménem Jay-Z, byl oslavován jako inovátor, který dokázal rozšířit stylovou paletu hip hopu o nové vlivy. Populární hudba se řídí pravidlem progrese, jež velí vrhat na trh nové a neokoukané hudební mutace (samozřejmě v rámci už zavedených forem) a jedním z důvodů dominance hip hopu globálnímu popovému trhu je schopnost vstřebat do sebe nejrůznější hudební vlivy. Jestli byl Timbaland za něco kritizován, pak to bylo šibalství s nímž se vypořádával s případnými požadavky na tantiémy. Hlavní motiv hitu *Big Pimpin* byl očividně ukradený ze skladby *Khosara* egyptského skladatele Baligha Hamdia nazpívané v padesátých letech Abdelm Halima Hafezem. Timbaland u soudu (který nedospěl k verdiktu ani po dvou letech) tvrdil, že skladbu nevysámploval, nýbrž nechal ve studiu přehrát svými muzikanty.

„Zatímco Američané si ve filmech hýčkají negativní obrazy Arabů nebo klišé mrtvé kultury starého Egypta, v rádiích vládne egyptská hudba, aniž by si toho vůbec kdo všiml,“ psala ve Village Voice publicistka Tina Chadna, jež také poznamenává, že málokdo z hudebních novinářů opěvujících *Big Pimpin* vůbec tušil, odkud sampl pochází. Vlna hiphopových hitů s orientálními motivy pak pokračovala s *Addictive* zpěvačky Truth Hurts a vyvrcholila přesně v době druhé irácké války skladbou *Beware Of The Boys*, jejímž autorem je rovněž Jay-Z. Ta byla postavená na taneční skladbě ve stylu bhangra *Mundian To Bach Ke* pandžábského producenta Punjabi MC (v době vydání americké verze již pět let staré). Pozoruhodné je, že Jay-Z do svého rapu kromě obvyklé oslavy své potence a majetku vepal i větu „nechte Irák na pokoji“. Hit se ohrál a exotická móda utichla tak rychle, jako přišla. Jak už to v populární hudbě chodí.

Doporučený poslech:

Jay-Z ft. UGK: *Big Pimpin* (Rock-A-Fella, 2000) – singl
Truth Hurts ft. Rakim: *Addictive* (Aftermath, 2002) – singl
Punjabi MC: *Mundian To Bach Ke* (Urban, 2002) – singl
Punjabi MC: *Beware Of The Boys* (Jay-Z remix, 2003) – singl
Nas feat. Pharrell & Raje Shwari: *Nas' Angels...the Flyest* (2003) – singl



GAMELAN – HUDBA BOHŮ

V roce 1889 navštívil Claude Debussy pařížskou světovou výstavu uspořádanou na počest výročí francouzské revoluce. Mezi exponáty z celého světa byla také věrná replika vesnice z ostrova Jáva. Kromě zemědělských a rukodělných prací předváděli vesničané pro návštěvníky v pravidelných časech také důležitou součást jejich společenského života – produkci gamelanu. Tradiční hudební styl z Tichomoří Debussyho fascinoval neobvyklými nástroji, mezi nimiž dominovaly gongy, odlišným laděním i neobvyklým vršením motivů na sebe. Mladý skladatel strávil s jávanskými hudebníky několik hodin a později si poznamenal: „I přes všechny potíže, která s sebou přináší civilizace, pořád ještě existují báječní lidé, kteří se učí hudbu tak jednoduše, jako se lidé učí dýchat.“ Setkání s gamelanem Debussyho podnítilo k přemýšlení o limitech tradiční vážné hudby. „V okamžiku, kdy Debussy zaslechl gamelan, se akustický svět začal dramaticky rozšiřovat,“ připomíná David Toop v knize *Ocean of Sound*, v níž mapuje století, v němž evropská hudba dospěla z hermetického uzavření přesně definovaných tónin až k ambientním experimentům. Mezi potomky Debussyho kulturního šoku patří John Cage, Colin McPhee, Olivier Messiaen nebo Steve Reich a jejich jména jsou důkazem, že gamelan je již zasazený v moderní západní hudební tradici. Tak hluboko, že ho od ní někdy lze těžko oddělit.

Jak silný vliv měl a stále má gamelan na současnou elektronickou hudbu, ukazuje digitální kompilace *Urban Gamelan* sestavená internetovým obchodem Boomkat.com. Jméno dostala podle alba post-punkových experimentátorů 23 Skidoo z roku 1984. Na začátku osmdesátých let hledala skupina cestu z nadvlády plastických synte- ▶



zátorových perkusí flirtem s rytmickými prvky tzv. world music. V roce 1982 dokonce vystoupila na prvním ročníku festivalu WOMAD, kde prý svým mixem etniky a musique concrète dokázala vyhnat ze sálu třetinu návštěvníků. Tehdy předvedla skladby z nové desky *The Culling Is Coming*, jejíž druhá strana je postavená na zvuku gamelanu. Následné album už tyto vlivy přiznalo i v názvu. Další interpreti ze zmíněné kompilace jsou vesměs současní hudebníci, ať už se jedná o manchesterský IDM projekt Claro Intellecto, japonského ambientního specialistu Susumu Yokotu nebo novozélandského improvizátora Orena Ambarchiho. Několika hudebníkům z kompilace jsem adresoval emailový dotaz se stejnou otázkou: Jak moc vás inspiruje gamelan? K mému překvapení většina z nich souvislost s indonéským stylem méně či více důrazně popřela. Například zvukový experimentátor Erik Griswold vysvětluje: „Souvislost s gamelanem je nepřímá skrze mnou používaný preparovaný klavír, který může někomu připomínat zvuk gamelanu, a také přítomnost modálních a mikrotónálních elementů, které mohou připomínat indonéské stupnice slendro a pelog. (...) Pokud je zde nějaký vliv, tak jen skrze americké skladatele, jako jsou Harrison nebo možná Cage, Riley či Partch.“

Doporučený poslech:

23 Skidoo: Urban Gamelan (Industrial, 1984)
Colleen: Golden Morning Breaks (Leaf, 2005)
Různí: Urban Gamelan (boomcat.com, 2009)

MUSLIMGAUZE – HUDEBNÍ DŽIHÁD

Zvláštním případem orientalismu v elektronické hudbě je Bryn Jones a jeho projekt Muslimgauze. Vznikl v roce 1983 jako reakce na obsazení Palestiny a až do Jonesovy smrti se skrze nahrávky vyjadřoval šokujícím a politicky nekorektním způsobem ke sporům na Středním východě. Jones nikdy Palestinu nenavštívil, nebyl Arab ani muslim, přesto skrze svoji hudbu horlivě podporoval nezávislost arabského státu. Hudba Muslimgauze je instrumentální s častým využitím samplů arabské hudby a radikální názvy skladeb jako *8 AM*, *Tel Aviv*, *Islamic Jihad* nebo *The Rape of Palestine*. S nimi korespondují obaly

s citáty Jásira Arafata a anti-izraelské (byť ne nutně antisemitské) názory v rozhovorech. Bryn Jones zemřel v roce 1999 na otravu krve, ještě několik let po jeho smrti ale vycházely desítky alb z archivu. (Kontroverzní postavě se věnuje právě vydaná kniha *Muslimgauze: Chasing the Shadow of Bryn Jones* od Ibrahima Khidera).

Když o Muslimgauze psal pro anglicky psaný islámský časopis Bidoun Magazine hudebník Jace Clayton z kapely Nettle, vzpomínal na první setkání s charakteristickými arabskými obaly jeho desek. Píše v této souvislosti o „neo-orientalismu, v němž je Leila Khaled (palestinská hrdinka, která na přelomu 60. a 70. let unesla několik letadel, pozn. KV) *zobrazena jako chic modelka ve stylu Audrey Hepburnové*.“ Když o několik řádků později popisuje produkci holandského DJe Geerta-Jana Hobijna, který mixoval desky Muslimgauze za doprovodu protiletectvých sirén, všimá si jak celý spektakl „evokuje zvukové prostředí války (...) a užívá si vytváření simulace Středního východu zobrazovaného západními médii jako vzrušující oblast nekončící války.“ Ledacos nasvědčuje tomu, že Jones možná pracoval s podobnými transgresivními taktikami jako Throbbing Gristle nebo Whitehouse oslavující nacistické symboly či Laibach vzdávající hold totalitním režimům. Jeho šokující taktiky bourají většinový názor, jenž se v osmdesátých letech stal bezmála tabuizovaným.

Doporučený poslech:

Muslimgauze: United States Of Islam (Extreme, 1991)
Muslimgauze: Vote Hezbollah (Soleilmoon, 1993)
Muslimgauze: Sandtrafikar (Staalplaat, 1997)

VZNEŠENÉ FREKVENCE Z CELÉHO SVĚTA

„Úkolem značky je získávat a vystavovat na odiv obskurní zvuky z moderních i tradičních městských a vesnických oblastí celého světa,“ definuje cíl vydavatelství Sublime Frequencies jejich webová stránka. Nahrávací společnost z amerického Seattlu se věnuje vydávání nahrávek obskurních zvukových koláží vzešlých z materiálu „nachytaného“ v nejrůznějších zapadlých koutech světa. Na jejich deskách najdete



čisté field recordings, útržky lokálního masového popu nebo znělky z televize a rozhlasu. Otcem labelu je Alan Bishop ze seattleské kapely Sun City Girls, která od začátku osmdesátých let míchala nespoutané noise-rockové improvizace s vlivy etnické hudby. Sublime Frequencies je svým způsobem odvážný etnomuzikologický projekt, který archivuje zvuky, jež by si do škatulky etnické hudby jinak cestu nenašly. Prvním počinem bylo v roce 2003 album *Folk And Pop Sounds Of Sumatra Volume 1* a po něm následovala zatím zhruba padesátka dalších, které mapují zvukové prostředí od Blízkého východu, přes Indonésii až po tropickou Afriku.

Koláže a kompilace vydané na Sublime Frequencies obvykle obsahují minimum nebo žádné informace o autorech skladeb. Někteří kritikové obviňují Bishopa z vykořisťování hudebníků z třetího světa, ten se brání tím, že alba obvykle vycházejí ve velmi omezených nákladech. Tato praxe má navíc jeden důležitý symbolický rozměr – neexistence bližší specifikace umožňuje zachovat auru tajemství. „Možná že mlčením o majitelích autorských práv, kterými koneckonců stejně většinou nejsou autoři samotní, prokazují tito autoři interpretům či hudebníkům větší respekt než etnomuzikologové, kteří lokální hudebníky zapojují do koloběhu globálního kapitálu,“ popisuje Marc Boon v článku *Sublime Frequencies' Ethnopsychedellic Montages* z webového magazínu Electronic Book Review.

Kompilace jako *Shadow Music Of Thailand*, *Radio Palestine* či *Radio Marocco* tak možná ukazují cestu z pasti orientalismu (a koncepce world music). Skvěle zapadají do reality dnešního globalizovaného světa, v němž rapeři hromadně přestupují na muslimskou víru, dubstepoví producenti samplují sufijskou devociální hudbu a americké r'n'b skupiny hrají předělávky bollywoodských hitů. V DJských mixech DJ/Rupture nebo Diplo, v nichž se všechno radostně mísí se vším, se koloniální nostalgie rozřeďuje ve fantastický kaleidoskop stroje na slast. Amatérští etnomuzikologové ze Sublime Frequencies nebo zmínění DJští nomádi, kteří vyždbují nejšťavnatější kousky z lokálních hudebních tradic celého světa (brazilský publicista Camilo Rocha je popsal termínem globalistas, tedy globalisté) možná našli cestu z pasti orientalismu. A s nimi i jejich posluchači. (O Sun City Girls a Sublime Frequencies více na s. 16)

Doporučený poslech:

Princess Nicotine: *Folk and Pop Music of Myanmar* (SF, 2004)



MŮJ GAMELAN

Francouzská hudebnice Colleen píše pro HIS Voice o své fascinaci gamelanem.

„Nevzpomínám si, kdy jsem poprvé slyšela gamelan. Jsem si ale poměrně jistá, že to bylo díky půjčované desce v jedné pařížské knihovně těsně poté, co jsem dokončila svoje první album. Na francouzských labelech jako Ocora, Auvidis / Unesco nebo Buda Musique vychází výborné kolekce tradiční hudby a mezi nimi nebylo moc těžké najít nahrávky gamelanu.

Gamelan hrál v mé hudbě velkou roli v okamžiku, kdy jsem se rozhodla přestat používat samplý a začít využívat živé nástroje.

Zaujaly mě nahrávky tradičního gamelanu, a to jak kompozice (jejich repetice, hypnotická kvalita a neobvyklé melodie), tak také zvuky samotné (sahající od extrémně měkkých k zběsilým, kovově znějícím a přesto vřelým). Zjistila jsem, že takováto hudba se nedá nasamplovat a použít jinak, protože už je dokonalá tak, jak je.

V té době jsem už přemýšlela, že změním způsob tvorby hudby. Koupila jsem si malé nástroje a pedály na smyčkování k živému hraní. Doufala jsem, že se tak naučím věci, které pak použiji při natáčení desky, ale nebylo to vůbec jednoduché.

Pomohlo mi k tomu až moje druhé „setkání“ s gamelanem. Přčetla jsem si ve Wire článek o Lou Harrisonovi, skladateli ze západního pobřeží, který se snažil najít spojnici mezi západními a východními kulturami a který sám psal skladby pro domácí gamelany stvořené z částí aut a nejrůznějších odpadků. Od chvíle, kdy jsem zavřela časopis, jsem se snažila získat některou jeho skladbu. První z nich byla *Double concerto for violin, cello and Javanese gamelan* a ta skladba mi otevřela oči. To je ono, řekla jsem si. Našla jsem někoho, kdo strávil celý život hledáním toho, čeho jsem sama ve své hudbě chtěla dosáhnout. Uvědomila jsem si, že to, že ji napsal on sám, a hrají ji skuteční lidé, je zásadní věc, a nezbude mi nic jiného, než jít v jeho stopách, ať je to jakkoliv těžké.

Po tomto setkání mě gamelan ovlivňuje zejména v lásce k lадěným perkusním nástrojům. Na mém druhém albu *The Golden Morning Breaks* je skladba *The Heart Harmonicon*, která je zahráná na nástroji z 19. století, který se jmenuje skleněný harmonikon. V *Mining in the Rain* používám dětský gamelan, který jsem si koupila v Amsterdamu.

Další odkazy na gamelan jsou na desce, kterou jsem věnovala hracím strojkům a strojům – *Colleen et les boîtes a musique*. Měla jsem v plánu nahrávat melodie obřích viktoriánských hracích strojů, ale protože mě zklamaly, rozhodla jsem se doslova sáhnout na jejich hřebeny (část, která produkuje zvuky) a hrát melodie palcem. Pak jsem k tomuto účely začala používat korkové paličky z harmonikonu. Znělo to velmi podobně jako gamelan a tak jsem vzniklé skladby nazvala *Will You Gamelan for Me?* a *Please Gamelan Again*.“ (Překlad KV)

Oblíbené gamelany Colleen: <http://www.colleenplays.org/PLAYGROUND/favourite%20music%202003.htm> ■



Panův gamelan

Sun City Girls a Sublime Frequencies za hranicemi „seriózní“ exotiky

Text: **Thomas Bey William Bailey**

Překlad: **Petr Ferenc**

Jak můžeme na Západě v jednadvacátém století vejít ve styk s hudbou Východu, provozovat ji a nahrávat, aniž bychom ji jakkoli narušili a proměnili v něco, čím nikdy neměla být? Odpověď není jednoduchá.

Například polykulturní experimenty newyorské producentské hvězdy Billa Laswella často vypadají lákavě na papíře, ale stejně často selhávají ve výsledku; možná je to díky Laswellově roli svrchovaného studiového vládce, který si vyhrazuje právo rozhodovat o všech podstatných aspektech práce každé skupiny, s níž přijde do styku. Takové záležitosti, i když nejsou podporovány nikým menším než „ontologickým teroristou“ a básníkem Hakimem Beyem (nemá nic společného s autorem tohoto textu), který je považuje za „porcování zastaralých a opresivních kultů plně integrovanou hudbou“, velmi často a velmi rychle končí jako ukázkové příklady „samoučelného eklekticismu“, který zní jako digitální aktualizace půlstoletí starých amerických desek žánru *exotica*, vyráběných pro movité technofilní mládež, kteří si eroticky zbožšťili mystikou „odlišnost“, ale rozhodně se s ní nechtěli potýkat v každodenním životě. Nové, kybernetické exotické zvuky dneška jsou alespoň o trochu méně naivní, účinkují zde totiž najatí instrumentální mistři pocházející z krajín zmíněné „mystické odlišnosti“ a navíc je zde příchuť „postmoderní“, „decentralizované“ a jiné cool filosofie i trocha toho magického realismu coby psychospirituálního stimulantu. Cíle takové hudby se tedy příliš neliší od cílů radikálních francouzských intelektuálů Georgese Bataille a Michaela Lerise, kteří před nějakými osmdesáti lety v časopisu *Documents* vyzdvihovali primitivismus a extatický rituál coby alternativu uhlazeného západního racionalismu. Francouzští surrealisté minulých let mají se současnými tvůrci hudební kyber-exotiky společnou snahu setkat se tváří v tvář s kulturami, o nichž sní. Ale není právě díky tomuto snění, jakkoli poctivému, východozápadní hudební fúze méně autentická? Načrtneme-li pomyslnou hraniční čáru kolem posvátného a neporušeného jádra nějaké kultury, zobrazujeme ji tímto aktem „tak, jak je“ nebo ji jen redukuje na těch několik prvků, které, coby obyvatelé Západu, nejvíce toužíme zachovat?

Nemohli bychom vybrat lepší protiklad všech věcí obecně uctívaných než arizonské trio Sun City Girls, které v roce 1981 založili bratři Rick a Alan Bishopové společně s omamně surreálným raconteurem, bubeníkem, filmařem a nepřetržitým kuřákem Charlesem Gocherem (který bohužel v roce 2007 zemřel). Využití klasického rockového instrumentáře kytara / baskytara / bicí / zpěv je tím jediným, co vám u Sun City Girls připomene věci známé. Představte si úderný a vysoce vznětlivý kytarový styl Sonnyho Sharrocka ukotvený neochvějně dunivou basou a bicími, které – jak říkal Gocher – mají vyvolat ducha Harryho Houdiniho, který se právě osvobodil z pout,

a máte aspoň nějakou představu o tom, jak Sun City Girls znějí. Hudební styly, v nichž se skupina dokáže pohybovat – od lo-fi rág přes bebopové improvizace až k hadovitým konstrukcím ne nepodobným gamelanu –, se album od alba (i píseň od písně) divoce liší a starají se skupině o negativní reakce ze strany doktrinářštějších příslušníků hudebních kruhů. Není pro to lepší důkaz než videozáznam koncertu, na němž Sun City Girls vystupují společně s několika hrdiny hardcore punku raných osmdesátých let. Členové skupiny se po scéně promenují v pláštích a maskách, tlučou do do podlahy dřevěnými holemi a publikum na ně verbálně i fyzicky útočí; například sendviči (které Sun City Girls následně sbírají a jedí). Léta cest do destinací typu Jávy a Sumatry skupině dala nesourodý, ale radostný pohled na svět, který se ani nemohl více lišit od světónázoru jejích amerických alternativních souputníků. Sun City Girls byli volně se pohybující entitou motivovanou čistou *joissance* a smyslovou zkušeností mnohem více než touhou po důvěře ulice či naplňováním nějak jasně deklarovaného stanoviska či poslání. Derek Monypeny v *Perfect Sounds Forever* shrnuje množství paradoxů, kterými byla existence skupiny prostoupena.

Sun City Girls bojovali s hranicemi mezi „rockovou“, „punkovou“, „world“, „improvizovanou“, „dobrou“ a „špatnou“ hudbou, mezi „rockovými koncerty“ a „performancemi“, mezi existencí „opravdové kapely“, „legrační kapely“ a „politické kapely“ tím, že všechny tyto rozdíly ignorovali. Zároveň se z celého srdce střežili strojené ironie, která se tak dobře vyjímá v grantových žádostech. Je pro ně evidentně zcela zásadní vydávat a prodávat desky, nikdy se ale nezajímali o tradiční metody propagace. Výsledkem, který nepřekvapí, je to, že jejich hudbu slyšelo relativně málo lidí, a to i v experimentálních či indie / avant kruzích.

Alan Bishop upozorňuje, že „lidem zvenčí se skoro v žádném ohledu nepovedlo podat pravdivý a smysluplný obraz SCG“. Především tedy, že tento článek patrně





neodkryje *raison d'être* a hermetickou činnost kapely o mnoho lépe. Mohu spolehlivě prohlásit, že Sun City Girls byli možná až příliš ikonoklastičtí a možná až příliš postrádali sebevědomí a vážnost na to, aby se etablovali jako oficiálně uznání vyslanci západní kultury na Východě – i když tam strávili mnohem víc času než většina

Západanů. Je to škoda, protože jejich radostná a bezstarostná fúze vynikajících instrumentálních výkonů s nechutnými, často vulgárními texty (za kmotry jim mohli být Ed Sanders a Tuli Kupferberg z Fugs) často zachycuje a paroduje dualismus „hudby Západu“ mnohem lépe než například plytká a přímočará melodramatičnost U2. Když se tyto tendence Sun City Girls srazily s jejich adaptací ikonografie, terminologie hudební modalit Východu, vznikl jedinečný a působivý výsledek. Už názvy alb SCG sugerují slučování křiklavé post-beatnické Americany, v níž „vše je možné“ s dávnověkem Východu. Několik příkladů z olbřímí diskografie: *Sumatran Electric Chair*, *Multiple Hallucinations Of The Assassin* či úžasný titul *330,003 Cross Dressers From Beyond The Rig Veda*. Skupina v žádném případě neměla ambice vyměnit své kořeny za hyperurbánní východní divočinu Jakarty či Bangkoku. Charles Gocher strávil příliš mnoho času studiem lexikonu americké free hudby na to, aby ji hodil přes palubu ve chvíli, kdy si skupina koupila celou soupravu gamelanu. Jeho láska k dřevním jazzovým idiomům vedla k patrně nejzábavnější taškařici historie SCG, koncertu, na němž skupina předvedla rekonstrukci celého alba Johna Coltranea *Live In Seattle* na místě, kde bylo o třicet let dříve nahráno. Sál, z něž se mezitím stala indická restaurace, byl plný dychtivých fanoušků SCG, kteří se dočkali toho, že Gocher položil Coltraneovo album na talíř gramofonu a nechal je celé přehrát, zatímco si dopřával nějaké to pití.

Stejně bizarní humor a pohrdání okázalou vážností, které prozařují diskografii SCG, lze nalézt i v hudbě, kterou vydávají Alan Bishop a Hisham Mayet na značce Sublime Frequencies zaměřené (i když ne výhradně) na Jihovýchodní Asii, Severní Afriku a Střední východ. CD Sublime Frequencies jsou opravdovými klenoty etnografických výzkumů už tím, že odmítají automaticky považovat místní pop za pitomý vedlejší produkt západní kulturní kontaminace. Rovněž neusilují o to zobrazit

zkoumané oblasti coby „citadely v obležení“, v nichž jsou posvátné hudební rituály z dávných dob obklopeny zdí tajemné síly chránící je před krutými démony modernizace. Opačnou tendencí, jejíchž příkladů jsem v Japonsku viděl až smutně mnoho a které označuji za „syndrom fotografie gejši s mobilem v ruce“, je romantizování způsobu, kterým prý východní kultura dává „nový smysl“ západním technologiím. Alba Sublime Frequencies jsou vyvozování morálních poznatků z technologické syntézy Západu a Východu na hony vzdálena. Místo toho usilují o co možná nejživější portrét každodenního života jako místa se všemi selháními a těžkostmi (ať už technologickými nebo jinými). Zní z nich místní hudba a terénní nahrávky, které nám poskytnou zvukové obrazy měst a vesnic kypících aktivitou. Ruch tržišť, chaotické vysílání místních rádií, neladící a opilecké zpívání v dešti za zvuku aut a divných zvířat. Trochu víc napoví nepřikrášlené rozhovory (zpovídání jsou málokdy odhaleni): podle jednoho Syřana přijel Bill Clinton do Sýrie jen proto, aby tu „hrál karty“. Jiný zpovídáný rozebírá, jak riskantní je být v jeho národě homosexuálem – a jeho omezená angličtina nijak nebrání tomu, aby plně vykreslil svou frustraci (obě ukázky najdete na albu *I Remember Syria*).

Značka Sublime Frequencies se samozřejmě stala terčem kritiky, především díky své politice vydávání „nalezených písní“ (z kazet vyhrabaných na bazarech, ve veřejných knihovnách a na dalších podobných místech). Na obranu vydavatelství lze říci, že v mnoha případech by proces legalizace byl tak časově náročný, že by CD nikdy nevyšla. Například mnoho umělců znějících z kompilace *Cambodian Cassette Archives*:





Khmer Folk And Pop Archives Vol. 1 padlo za oběť systematickému teroru Rudých Khmerů, kteří vyvraždili pětinu kambodžské populace. Tato neveselá skutečnost dodává auru děsu i těm nejskočnějším číslům CD a patrně nijak nezmění stanovisko, že podobná alba nejsou ničím než zneužíváním cizí

kultury. Nadšení kompilátorů toužících po tom, aby tato hudba byla slyšena, je ale těžké zatracovat. A škála zvuků, které „objeví“ – od hutného, mlžného a funkujícího thajského stylu molam až po pichlavý psychedelický kytarový pop, který se hraje v Barmě – nemá obdoby. Také nejde o žádné *Brian Jones Presents The Pipes Of Pan At Joujouka*, album, které lze těžko považovat za něco jiného než za bídne maskovaný pokus západního popového dandyho, který sám sebe rád plácá po zádech za to, že objevil všechny tyhle „divnosti“. Alan Bishop se nijak nesnaží využívat undergroundové milieu Sun City Girls coby prodejní strategii pro své vydavatelství. Ale stejně jako alba Sun City Girls jsou i desky Sublime Frequencies podávány bez příkras (s šumem pásků, nezáměrnými distorzemi...). Nijak přemrštěné úsilí o studiovou čistotu má ovšem za výsledek syrovou vitalitu. Nic z toho, co Sublime Frequencies vydali, se nestane muzakem znějícím ve Starbucks Coffee či newageových doupatech. Což jen svědčí o síle materiálu, který na značce vychází.

Snažíme-li si udělat v estetice Sun City Girls a Sublime Frequencies aspoň trochu jasno, přijde nám na mysl *ludruk*, indonéský druh lidového dramatu doprovázeného gamelanem. *Ludruk* bývá popisován jako forma, která „prudce a téměř bez přechodů skáče od jedné činnosti k druhé“ a na níž „většinou publikum reaguje smíchem“. V *ludrukových* hrách kapelou tolik milované Indonésie se tragédie potkává s komedií způsobem, který je cizí nejen Západu, ale i většinové lidské zkušenosti. Jeden kulturní antropolog popisuje scénu, v níž zombie zabije dceru vesnického předáka a publikum nerozezná, jestli tento pláče nebo se směje absurditě situace. V *ludruku* je ústřední figurou často blázen nebo klaun, který s oblibou zjišťuje víru a předsudky publika tím, že je bombarduje komickými stížnostmi. Ať už to Charles Gocher a bratři Bishopové myslí právě takto,



nebo úplně jinak, jisté je, že jejich hudební průzkumy nám poskytnou svéráznou „anti-exotiku“, která netouží křížít evropské ideály s východní mystikou a která mnohem raději vystavuje posluchače směšným trampotám života obecně. V jejich světě drží klíč ke kulturní moudrosti klauni, nikoliv kněží a producenti. ■

inzerce

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



Acid Mothers Temple and...

Nekonečné
reinkarnace
psychedelické lásky



Text: **Petr Ferenc**

Makoto Kawabata je především kytarista a vůdčí duch volného a nemalého kolektivu Kyselinových matek... V roce 1996 založil skupinu Acid Mothers Temple And The Melting Paraiso U.F.O., která se stala senzací psychedelických rockových kruhů a vrátila západní „kyselinný“ rock zpět na Západ obohacený o nezaměnitelné příchuti japonské hudební urputnosti, instrumentálního umu a nejistoty: kde začíná vtip a kde je to ještě míněno pateticky vážně? Spolek podivně oděných máníček, jejichž desky svými názvy a výtvarným pojetím evokují zlaté časy přelomu šedesátých a sedmdesátých let (plus trošku japonské erotiky), dal Evropě vzpomenout na třeštění Hawkwind, hravost Gong, dřevnost Guru Guru a podobné hříchy mládí.

Kawabata (1965) vyrůstal v Osace, kde snil o extatické hudbě vyrůstající z kořenů hard rocku, indických drones a elektroakustické hudby à la Stockhausen. Od patnácti let hrál v nejrůznějších skupinách, z nichž ta první si vyráběla vlastní hudební nástroje, dokud se nezmohla na opravdové, vydával kazety sobě i spřízněným duším, na čas zmizel do New Yorku... a najednou se zjevil v čele skupiny, jejíž členy nešlo dopočítat a jejíž název místo slova *paradise* obsahoval tvar *paraiso*, což je název několika jihoamerických měst a jakési rostliny a do jména souboru zvláště nezapadá.

Kawabatovi šlo o to dát vzniknout hudbě, již později říkal „extreme trip music“, hudbě, o níž říká, že evokuje drogové stavy, ale že vzniká s čistou hlavou. První sestavu skupiny kromě něj tvořili

Koizumi Hajime, Suhara Keizo, a zpěvačka a klávesistka Cotton Casino. První nahrávky, které Acid Mothers vydali, ale byly záznamy Makotovy sólové kytarové hry. V roce 1998 skupina začala koncertovat mimo Japonsko a stala se senzací.

POJÍDAČI HŘÍCHŮ

Acid Mothers se naprosto nestyděli za přepjatou rockovou prezentaci a řekl bych, že díky tomu mají lví podíl na zpopularizování tvrdého rocku mezi západními fanoušky alternativní hudby. Japonsko bylo už v sedmdesátých letech zemí rocku zaslíbenou, ►





jmenujme například skupiny Fushitsusha (vedenou Keijim Hainem) či pozdější Boredoms. Ostatně, do Japonska se rád jezdil inspirovat John Zorn, který tamní scénu pomáhal zpopularizovat na Západě. Japonská rocková hudba byla zřetelně ovlivněna západním rockem (jak také jinak), západní publikum na ni ale většinou pohlíží jako na exotickou pohlednici. Docela hezky to kdysi řekl Pavel Klusák: v Japonsku jako by nerozeznávali, co ze západní populární hudby je kýč, co přechodně cool, co drsná alternativa... a tak to mísí způsobem, nad nímž kroutíme hlavou a který nás oslní půvabem nečekaného. Možná, že rozeznávají, dodal bych, ale nejsou nuceni tomu přikládat takovou důležitost.

Je zajímavé, že spousta fanoušků Acid Mothers nijak neuctívá hippie estetiku a rozvláčné improvizace jejich vzorů. To, že Acid Mothers přicházejí z exotických krajín, ale zálibu v nich jakoby ospravedlňovalo. Tak trochu freak show, jehož protagonistům za tu chvíli podívané zkrátka rádi odpustíme nejednu vadu.

Už si nevzpomínám, kdo tu hororovou povídku napsal, vím jen, že vyšla v jakési slovenské antologii. Pojednávala o *pojídači hříchů* – chudásovi, který z těla čerstvě zesnulých odnámal hříchy tím, že pojedl pokrm naservírovaný na jejich chladných bříších. Mám dojem, že Acid Mothers pro leckoho plní podobnou roli: vstřebají tu část naší hudební minulosti, o níž už příliš nestojíme, která nás ale v jiném kontextu může zasáhnout.

VESMÍRNÍ LIDÉ?

O Acid Mothers se často mluvilo jako o komunitě svérázného životního stylu. Kawabata to v rozhovorech příliš nekomentuje a mám dojem, že skutečnost je prozaičtější. Nabitý program koncertů a nahrávání – skupina je neustále na turné a každoročně vydá kolem desítky alb v nejrůznějších sestavách – zkrátka vyžaduje, aby spřízněné a společné věci oddané duše spolu trávily spoustu času. Fotografie dlouhovýchlasých postav vyjímajících se v krajině jsou už možná jedním z prvků stylizace: takhle se například na obal své stěžejní desky *The Hangman's Beautiful Daughter* vyfotili The Incredible String Band, nejzajímavější nezávislé folková skupina v Británii v šedesátých letech. Kawabata hovoří o tom, že jeho spoluhráči jsou talentovaní hudebníci, kteří si žijí vlastními, občas dosti podivnými životy a že je rád, může-li jejich talentu pomoci na svět. Sám sebe nepovažuje za šéfa skupiny nebo jejího vůdčího hudebního ducha, ale za producenta. Jindy zase tvrdí, že se snaží být co nejlepším „přijímačem vesmírné hudby“, kterou slyší a o jejíž přesnou interpretaci usiluje.

FREAK ZAP ELECTRIC UNIVERS GURU

Přečteme-li si soupis diskografie všech skupin s názvem začínajícím slovy Acid Mothers a jména jejich skladeb, jsme hned doma, aniž bychom museli slyšet jediný tón: *Absolutely Freak Out – Zap Your Mind!*, *Electric Heavyland*, *Univers Zen ou De zéro à zéro*, *Born*

To Be Wild In The USA, *41st Century Splendid Man*... Připočtete psychedelické obaly plné pseudosecesního hippie písma a japonských krasavic – a ano, z reproduktorů se na vás vyvalí našlapaná hudba těžící z toho, co světu dala šedesátá léta. Dlouhé tracky s hutnou rytmikou, nad níž burácí Kawabatova kytara, která osciluje mezi neustálým sólem a proměnlivými riffy, a vznášejí se „kosmické“ zvuky syntezátorů, jsou sice rozměrným, ale zhuštěným koncentrátem psychedelického rocku, v němž je ale překvapivě dost lehkosti, takže neskouzne k noiseovému hukotu. K mání jsou i táhlé „rockové rágy“ a varhanní minimalismus ne nepodobný společnému albu Johna Calea a Terryho Rileyho *Church of Anthrax* – od posledně jmenovaného si Acid Mothers vypůjčili jeho nejslavnější kus *In C* a, jak řekl skladatel poté, co vyslechl její provedení, „první dva takty měli dobře“... Jak slyšíme z alba Acid Mothers, byl Rileyho kus spíš odrazovým můstkem pro výlet úplně jinam.

Těžko z diskografie skupiny vybrat několik důležitých alb, přesto se o to pokusím. Mnoho desek Acid Mothers jsou koncertní záznamy, které mají o něco plošší atmosféru než kolekce sestavené ze studiových nahrávek. Pak už záleží na posluchači, má-li raději divoké rockové jízdy nebo subtilnější polohy. K těm křehčím albům lze řadit třeba již zmíněné minialbum *41st Century Splendid Man*. Obecně mám za to, že za poslech stojí rané nahrávky skupiny, například kolekce *Absolutely Freak Out – Zap Your Mind!* či *Wild Gals a Go-Go!*; Acid Mothers tehdy nebyli komerční jistotou nezávislých labelů, která si mohla dovolit vydat vše, co natočí, a svá alba sestavovali pečlivěji. Příznivci nesestříhaných koncertních nářezů mají výběr o dost větší. Mým osobním favoritem je sedm let staré album *Univers Zen ou De zéro à zéro*, především díky dvacetiminutové písni *Soleil de cristal et lune d'argent*, v níž Cotton Casino do narůstající hustoty zprvu akustického doprovodu donekonečna zpívá krátký čtyřřádkový text, který sice nedává žádný smysl, jeho podání je ale nezapomenutelnou hymnickou melodií dychtivosti.

MATKY

Jak už bylo naznačeno, kolektiv Acid Mothers působí v nejrůznějších sestavách. Kromě přídomku And Melting Paraiso U.F.O. od roku 2005 působí sestava Acid Mothers Temple And The Cosmic Inferno, v níž Kawabatovu kytaru doprovází dvojce bicí, baskytara a svišťící miniMoog. Tahle kapela je docela tvrdá a leckdy by si rozuměla i s tolik populárními drone metalisty. Se spřízněnými skupinami Acid Mothers fúzovali v podobě značek Acid Mothers Afrirampo a Acid Mothers Temple SWR. A pochopitelně se skupina dostala do hledáčku zájmu svých idolů z oblasti krautrocku a canterburské scény, jejichž hvězda začala lety poněkud uvadat. Díky tomu vznikly sestavy Acid Mothers Guru Guru a Acid Mothers Gong. Nejzvláštnější subgroupou je asi Acid Mothers Temple And The Pink Ladies Blues. Proč? Inu, nehraje v ní jinak všudypřítomný principál Makoto Kawabata.

www.acidmothers.com ■





První císař a dialektika Druhého

Text: Jan Chmelařčík

Západní umění vytváří imaginární podoby Východu, do nichž si promítá své sny a touhy. Komplikovanější situace nastává, když čínský skladatel pohybující se ve světě západní vážné hudby vytvoří dílo určené západním divákům, v němž jim nabízí svůj vlastní imaginární Východ. Nad Tan Dunovou operou *První císař* a jejími významovými spleťmi se zamýšlí sinolog a etnomuzikolog Jan Chmelařčík.

23. září 2008 v rámci přenosů z newyorské Metropolitní uvedlo pražské Kino Světozor ze záznamu premiéry (21. 12. 2006) čtvrté opery čínsko-amerického skladatele Tan Duna (Tchan Tun) *První císař*.

Záznam uvádí Zhang Ziyi (Čang C'-i), současná dvorní herečka režiséra opery Zhang Yimou (Čang I-mou). Je snímána na schodišti Met z nadhledu, který dává vyniknout jejímu hlubokému dekoltu. Na to, co herečka říká o díle, je ze začátku těžké se soustředit právě kvůli kompozici záběru, nicméně ji slyšíme hovořit anglicky s roztomilým přízvukem. Přízvuk je přesně tím, co posluchač neznalý fonetických charakteristik čínštiny může považovat za „to něco“, pro co má Lacan výraz „objekt malé druhé (a)“.

Objekt a je v Lacanově teorii „prázdný“ objekt (např. ono „orientální tajemno“ či „ženské fluidum“), který subjekt vyplňuje svým imaginárním (etnickým/erotickým/libidinózním) fantasmatem. Takovým *objektem a* je především pohled sám, voyeuristický pohled, spíše rám Věci než věc samotná. To, k čemu si divák vytváří narcistický, libidinózní vztah, je samotný jeho *point of view*. Máme tu saidovský orientalismus v celé své kráse: voyeuristické zírání z dominantní falické pozice, obraz orientálního Druhého jako podmaněné ženy.

Tento pohled se zúží na hereččinu tvář ve chvíli, kdy představí jména hlavních tvůrců. Připomene, že Tan Dun složil hudbu k filmu *Tygr a drak* a že ona sama hrála v posledních dvou Zhang Yimouových filmech (*Hrdina* a *Klan létajících dyk*). Dále vysvětlí, že opera pojednává o *Qin Shi Huangdiově* (Čchin Š' chuang-ti), což „byl legendární vládce Číny, který postavil Dlouhou zeď a sjednotil starou Čínu. Jsem hrdá, že oči operního světa se teď obrátí k Číně...“ Herečka nám sice připomene náš vlastní pohled, ale pro skutečné pochopení toho, co následuje, je třeba podívat se lépe na to, co je z tohoto pohledu vynecháno, symbolicky vykastrováno.

PRVNÍ A POSLEDNÍ CÍSAŘ

Především nám Zhang Ziyi nesdělí fakt, že První císař byl po celé císařské období prototypem ukrutného tyрана, který sjednotil Čínu a postavil Dlouhou zeď za cenu mnoha milionů lidských obětí. V jednom rozhovoru skladatel Tan Dun přiznává, že „První císař“ je parafrází na jeho oblíbený Bertolucciho film *Poslední císař*. Jinde však dodává: „Qin Shi Huangdi byl podobný Mao Ce-tungovi. Sjednotil Čínu. Vytvořil [jednotný] jazyk, systém měr, [jednotnou] měnu ... ale na druhou stranu, kolik kmenů z jiných království smetl z povrchu zemského, kolik zničil jazyků, kolik spálil knih.“ Že by První císař byl politickou alegorií, ale odmítl.

Paralela mezi Prvním (Qin shi huangdi) a posledním (Mao Ce-tung) císařem se však neomezuje na to, že oba uplatňovali přísnou cenzuru a krutě trestali opozici. Během Kulturní revoluce, v první fázi kampaně „za kritiku Lin Biao a Konfucia“ v roce 1973 byl Mao explicitní: „všechny reakční třídy ... uctívají konfucianismus a staví se proti legismu (oficiální ideologii qínské despotie), staví se proti Qin Shi huangovi“. Je zajímavou shodou okolností, že hrobka Prvního císaře i s celou slavnou terakotovou armádou byla pro archeologii objevena o necelý rok později, kdy konec Kulturní revoluce byl stále v nedohlednu. Důležitější je, že tato paralela skutečně dělá z opery První císař politicky citlivé dílo.

Že se Tan Dun a Zhang Yimou rozhodli zpracovat toto téma, také není náhoda. Tan s Zhangem se znali už od 80. let. V době, kdy Zhang Yimou točil své první ikonoklastické filmy, měl za sebou Tan Dun už dráhu nadšeného amatéra v rolnické komuně v rodné provincii Hunan, epizodu hráče na skřipky u divadelní trupy, vystudovanou konzervatoř v Pekingu, první úspěšnou symfonii i politickou kontroverzi (osočení z přílišné westernizace, která se počátkem 80. let odsuzovala jako „duchovní znečištění“), ovšem i hudbu k několika filmům, a právě odcházel na doktorské stipendium na Columbia University, které mu zajistil Chou Wen-chung (žák Edgara Varèseho). V New Yorku, kde zůstal natrvalo, se nechal ovlivnit zejména downtownovou scénou (Cage, Glass, Reich, Monk ad.). Svou kariéru nakonec postavil na propojení všech těchto vlivů. Do populárního povědomí se ovšem zapsal jako skladatel k filmům *Tygr a drak* (*Wo hu cang long*, 2000) a Zhang Yimouovu *Hrdinovi* (*Yingxiong*, 2002, resp. 2004).

Film *Hrdina* je svébytným zpracováním mýtu o Prvním císaři. Opera První císař začíná, kde *Hrdina* končí (po neúspěšném atentátu na císaře). Přímoou předlohou pro libreto opery První císař byl ovšem jiný film: *Stín imperátora* (v orig. *Qin song*, „Óda na stát Qin“) režiséra Zhou Xiaowena (Čou Siao-wen; tento film byl krátce po svém uvedení v Číně zakázán).

Ve vztahu k Zhangovi stojí za pozornost, kdo k *Stínu imperátora* napsal hudbu: jistý Zhao Jiping (Čao Ťi-pching), který byl od poloviny 80. let až do přelomu tisíciletí v ČLR prominentním filmovým skladatelem. Psal pro většinu „áčkových“ čínských režisérů a byl i od počátku Zhang Yimouovy kariéry jeho dvorním skladatelem, podílel se i na Zhangových nejúspěšnějších opusech (za všechny *Rudý Kao-liang*, 1987, *Zavěste červené lucerny*, 1991).

Tím se však propletenec osobních vztahů a intertextuality nevyčerpává. Z Zhao Jipingových soundtracků pro jiné režiséry stojí za zvláštní pozornost alespoň film Zhang Yimouova vrstevníka a kolegy



Chen Kaige *Jing Ke probodává krále Qinů* (angl. *The Emperor and the Assassin*, 1999). Ten totiž zpracovává stejné téma, jakým se zabývá o tři roky později i Zhang Yimou (s Tan Dunem) v *Hrdinovi*. Téma absolutistické moci a vzpoury proti ní je všem těmto tvůrcům blízké, první dva postihly problémy s cenzurou, naopak *Hrdina* si na Západě vysloužil politicky motivovanou kritiku za údajnou glorifikaci vlády pevné ruky.

O skladateli Zhao Jipingovi je však ještě třeba říct, že je přímo zodpovědný i za to, že se Zhang Yimou začal vedle filmů věnovat i opeře. Je příznačné, že k prvnímu pokusu s tímto žánrem osobně vybral Zhao Zhangovi přímo učebnicový příklad evropského orientalismu, Pucciniho operu *Turandot*. Zhang Yimou ji r. 1998 zrežiroval na otevřené scéně v Zakázaném městě v Pekingu.

KDE JE TEN DRUHÝ?

Prolog k opeře První císař přednáší na forbíně postava šamana / mistra *yin-yang* v úžasném kostýmu. Tan Dun zde spojuje auten-

tickou tradici geomantů z oblasti Shaanxi, odkud pocházel První císař, s archaickou šamanskou tradicí z jeho rodné provincie Hunan. Postava-vypravěč přednáší text v čínštině ve stylu shaanxiského divadla/opery *qinqiang*.

Je to orientalismus, ačkoliv – nebo protože to napsal Číňan? Samozřejmě je, ovšem proto, že základním rámcem díla zůstává západní umělecký druh, základním vybavením velké kamenné divadlo v NYC a orchestr západních nástrojů. Crossover, o jaký se Tan Dun pokouší už skoro třicet let, je umožněn tím, že ho rámcový styl (newyorská multikulti avantgarda) nejen toleruje, ale přímo po něm touží. Není to však jen postmoderní estetika; převážná část zbytku opery připomíná nejvíce starého dobrého Pucciniho (v angličtině), instrumentální pasáže zas až příliš běžnou hollywoodskou vatu.

Úvodní scéna Prvního císaře však není jednoduchým orientalismem, je to orientalismus na druhou. Tan Dun zná lidový materiál dobře, vše působí autenticky, ale vlastně není: opera *qinqiang* nevznikla dříve než v 16. století; v době Prvního císaře žádný takový umělecký druh v Číně neexistoval. Obdobné to je s následující sborovou scénou („*hu hashi*“) s bubny, kameny a citerou *zheng*. Tan ►



Tan Dun



Dun zpracovává citát z klasické knihy („lidé sedí kolem ohňů, tloučou na hliněné nádoby, plácají se do stehen, drnkají na citory *zheng* a dělají „chu hu hu“; to je ten zvuk státu Qin!“) dosti originálním způsobem – nic jiného mu ani nezbyvá, protože nic bližšího o tom, jak konkrétně tato hudba měla znít, nevíme.

Tím se Tan Dun autoorientalizuje. Historické období vlády Prvního císaře je pro dnešního Číňana tímž, čím pro Západ Čína (a ještě typičtěji Tibet): orientálním Druhým, prázdným plátnem, oponou tajemství. Kromě orientálních fetišů (zvuků, zvyků, kostýmů a kulis), které jsou dnes k vidění už jen ve filmu, tu máme hlavně zmíněný prázdný objekt a, ovšem v jiné podobě: jako objekt ztracený, jako nemožnou minulost, do které si Já může promítat svá fantasmata a opřít o ně svou imaginární identitu.

Když však v „západním“ stylu píše Číňan, není to spíš okcidentismus? Každé imaginární Já se konstituuje v protikladu k nějakému Druhému. Stejně jako Západ vytváří svou identitu v opozici k Východu, i „Orient“ definuje sám sebe v opozici vůči „Okcidentu“. Avšak okcidentismus, stejně jako orientismus, se nemusí nutně manifestovat přímo jako konkrétní prvek přesazený z jedné kultury do druhé (např. kánon západních mistrů vyučovaný na čínských konzervato-

řích). Právě naopak, jestli nějaký formální prvek funguje jako signifikant Druhého, nemusí mít naprosto nic společného s tím, jestli tento prvek z kultury daného Druhého skutečně pochází. Daleko důležitější je to, jestli mu může být v daném kontextu rozuměno jako úchylce od konvenčního řádu.

Někteří badatelé (zcela v saidovském duchu) nevidí okcidentismus např. v současné čínské „nezávislé“ filmové produkci jako konvenční systém formálních prvků pro zobrazování Západu, ale jako manifestaci celého domácího diskurzu (kulturního, politického, ekonomického atd.) o Západu jako Druhém, o tom, jaký ten Druhý je a co (po nás) vlastně chce.

Začínající čínští filmaři často točí politicky kontroverzní snímky proto, že právě takové filmy mají větší šanci získat pozornost na zahraničních filmových festivalech. Nálepka „zakázáno v ČLR“ je zde nejlepší reklamou. Výsledkem pak může být, že uznání „Západem“ třeba v podobě ocenění z japonského (sic!) festivalu lze paradoxně použít doma k legitimizaci vlastního statutu úspěšného „nezávislého“ filmaře a založit na něm další postup v kariéře – tvorbou politicky zpravidla daleko umírněnější. (Zhang Yimou je asi nejtypičtějším příkladem takové dráhy). Otázkou pak není, o čem tyto filmy jsou (o Západu či Východu), nýbrž pro koho. Řečeno s Lacanem, touha Já je vždy touhou Druhého, a otázkou není, co Já říká, ale z jaké pozice to říká: kde je Druhý. První císař nabízí odpověď: za Dlouhou zeď.

DLOUHÁ ZEĎ MEZI VÝCHODEM A ZÁPADEM

Dlouhá zeď je Prvním císaři jedním z centrálních motivů. V Ha Jinově libretu je na ni mnoho odkazů a celá scénografie byla pojata jako zeď, zvedající se po celou dobu představení prakticky hned za forbinou a blokující zbytek prostorného jeviště Metropolitní opery – k nelibosti mnohých diváků, kteří by očekávali méně klaustrofobní řešení.

Dlouhá zeď je v čínské kultuře velmi dvojznačným symbolem. Jako gigantické architektonické dílo, „div světa“, o němž se od roku 1909 traduje mýtus, že je jediným lidským výtvozem viditelným z Měsíce, je předmětem čínské národní hrdosti a její obrazy jsou využívány jako symboly národní identity a velikosti – je dokonce motivem státního znaku ČLR. Jenže právě taková Dlouhá zeď je příkladem orientalismu *par excellence*.

Než Čínskou zeď zařadili mezi Divy světa západní cestovatelé, diplomaté a spisovatelé jako příklad technologické vyspělosti prastaré čínské civilizace, a než tento pohled od nich počátkem 20. století přijala politicky dominantní část čínské inteligence (autoorientalizace), měla Zeď v Číně naprosto protichůdnou tradici. Tradici, která se na ni dívá jako na největší čínský hřbitov; jako symbol dlouhodobé a neblahé izolovanosti Číny od ostatního světa; jako symbol narcistické zahleděnosti do sebe „země Uprostřed“. Poslední parafrázi na tuto symboliku je zřejmě sarkastický výraz *The Great Firewall*, odkazující ke způsobu, jakým současná čínská garnitura zachází s Internetem.



Ha Jinovo libreto dosti věrně kopíruje scénář zakázaného filmu *Stín imperátora*, jako příběh lásky, moci, vzpoury a zrady. Překlad do lyrické poezie libreta bohužel připravil příběh o původní epický tah, i jazyk působí místy chudě, mnoho z motivací postav zůstane nevyjasněných. Motivace autora se však nejzřetelněji projevuje v místě, kde se od předlohy odchyluje, tj. v samém závěru a pointě opery. Ke konci opery První císař si skladatel Jianli si sám vyřizne jazyk, načež dostane ránu z milosti z ruky samotného císaře. Císař pak rozkáže, aby byla konečně provedena nová hymna státu Qin, k níž se tak dlouho upínala jeho touha. Na rozdíl od filmu se císaři místo chvalozpěvu na svou osobu dostane reprízy chorálu ubohých otroků, kteří jsou donuceni stavět za nelidských podmínek právě Dlouhou zed':

Stavíme sen / abychom udrželi venku barbary
Neseme věčné prokletí / které motá hlavu bohům i člověku
Jak dlouhá je tato zed'? Delší než sto válek
Kdy skončí naše utrpení?
Až bude voda těžší než písek
Mým snem je hrob blízko domova / kde bych na poklidném svahu
mohl spočinout
Šírá a bohatá je naše zem / živěná krví a nekonečnou nadějí
Pane na Nebesích, jak dlouhá je tato zed'?
Delší než sto válek
Kdy skončí naše utrpení?
Až bude voda těžší než písek

Přímo se nabízí ztotožnit sen otroků o „hrobě blízko domova“ se snem autora, dlouholetého emigranta¹, a postavit ho proti sloganu letních OH 2008 v Pekingu („Jeden svět, jeden sen“). Ovšem abychom pochopili subverzivní potenciál *Ódy na Qin*, musíme si připomenout text skutečné hymny ČLR²:

Povstaňte, lidé, kteří již nechcete být otroky!
Z našeho masa a krve postavme novou Dlouhou zed'
V čase největšího nebezpečí pro Národ čínské kultury
Každý je nucen naposled vzkřiknout
Vzhůru! Vzhůru! Vzhůru!
Miliony našich srdcí bijí jako jedno!
Nepřátelské palbě vstříc! Vpřed, vpřed!

Ha Jinovy verše jasně využívají právě onoho původního, dnes spodního proudu symbolické tradice Dlouhé zdi, což nemůže být čínské vládě vhod. Ta potřebuje každý starobylý monument v probíhající globální PR akci (příprava na OH, průběh OH, sebeoslavné reprízy OH).

Bez ohledu na dřívější opakované problémy s cenzurou však ve skutečném životě režíruje Zhang Yimou slavnostní ceremoniály Pekingských Olympijských her a Tan Dun se podílí na závěrečném. Není pochyb o tom, že tyto ceremoniály neoslavovaly ani tak „olympijskou myšlenku“, jako spíš Čínu, že byly novodobou „Ódou na Qin“. Možná že účast světových umělců znamená, že současný čínský režim přece jen nelze s tyraní Prvního císaře srovnávat. Nebo také to, že se současný režim nenechá tak snadno ošálit.

Především však opera, to je svět Druhého. *Turandot* nebo *Madame Butterfly* jsou díla, která konstruovala „Orient“ jako oblast radikální jinakosti, proti níž se vymezuje identita Západu. Čína nebo Japonsko jsou v nich pouze imaginárními říšemi „za devatero horami a devatero řekami“, ve kterých jsou možné události v Reálnu nemožné, světy, jejichž příběhy se řídí normami, které neplatí v reálném světě tvůrce. V takových světech byly možné přestupky proti symbolickému řádu každodenního života. Bláznivé lásky, kouzla a zázraky, to jsou atributy, jež patří tam, kde se hovoří nesrozumitelnými jazyky, kde se lidé oblékají do prapodivných kostýmů, jednoduše Jinam... třeba na operní jeviště. Každopádně zatímco ceremoniál OH je nabídka, která se neodmítá, opera První císař se bude v ČLR v nejbližší době uvádět asi sotva, ať se Tan Dun snaží politické konotace díla zakrývat, jak chce (s Ha Jinem se kvůli tomu prý trochu hádali). Otázkou je, jestli je to (vzhledem k poněkud sporné umělecké kvalitě tohoto díla) velká škoda.

Velká část kritiků vyjádřila rozpaky nad neorganičností spojení „východních“ a „západních“ prvků v Prvním císaři. Čím to je, že v jiných případech na úplně stejné formální postupy pění chválu? Zamyšlení nad orientalismy a okcidentalismy v tomto díle však naznačuje, že problém není v tom či onom orientálním fetiši, ale v jeho rámu, prázdném „objektu malé druhé“, v tomto případě v našem pohledu samotném. Protože není možné jednoznačně říct, jestli je opera jako celek spíše orientalismem nebo okcidentalismem, protože se okcidentalismus maskuje jako orientalismus a naopak, není možné určit jednoznačnou perspektivu, z které se máme na operu dívat a se kterou bychom se mohli jednoduše ztotožnit. Hlavně ale Tan Dun svého Prvního císaře „orientálně“ cudným (a zároveň smyslným) zakrytím, vykastrováním politického významu díla, připravil o to, co je pro úspěch každé západní opery klíčové: o pořádný skandál.

1 Ha Jin, (vl. Jménem Jin Xuefei), žije od r. 1984 v USA. Po incidentu na Nám. Tiananmen 1989 se rozhodl zůstat v exilu. Píše básně, ale především novely, které jsou všechny psány v angličtině, ale vyprávějí o čínském prostředí. Většina z nich je zasazena do období Kulturní revoluce, během níž sám vyrůstal.

2 Hymna ČLR *Pochod dobrovolníků* (Yiyongjun jinxingqu). Hudba: Nie Er, text Tian Han, oba levicoví umělci. Proslavila v patriotickém filmu z roku 1935 *Synové a dcery v časech bouře* o boji proti Japoncům. Jako oficiální státní hymna ČLR byla poprvé použita r. 1949 v Praze.

Literatura

MacFarquhar, Roderick and Michael Schoenhals. *Mao's Last Revolution*. Cambridge, Mass and London, England: Harvard UP, 2006.
Derek B. Scott. „Orientalism and Musical Style“. *The Musical Quarterly* 1998.
Paul P. Pickowicz: „Social and Political Dynamics of Underground Filmmaking in China“.
Arthur Waldron: „Representing China: The Great Wall and Cultural Nationalism in the Twentieth Century“. *Cultural Nationalism in East Asia*. Ed.: Harumi Befu, Berkeley: UCLA, 1993. ■



Vlastislav Matoušek

Text: **Matěj Kratochvíl**

Vlastislav Matoušek (1948) se na veřejnosti a v médiích tu a tam mihne coby postava s proutěným košem na hlavě hrající na bambusovou flétnu šakuhači. Za touto mediální zkratkou se ovšem skrývá člověk, který v sobě spojuje několik hudebních světů: Je vystudovaný skladatel, autor řady orchestrálních i komorních skladeb, zároveň etnomuzikolog a pedagog na Akademii múzických umění i Katedře hudební vědy na Univerzitě Karlově a také spoluzakladatel několika skupin, hrajících od sedmdesátých let alternativní rock, často ovlivněný mimoevropskými hudebními kulturami – jedna z nich, Relaxace, představovala v tehdejší Československu první průlom toho, čemu se dnes někdy říká world music. Multikulturní mix, dnes poměrně běžná strava mnoha posluchačů, tehdy byl čímsi novým.

Jakými cestami jsi se dostal ke své současné existenci skladatele a etnomuzikologa?

Předškolní věk jsem prožil s babičkou a dědou v Šedivci u Letohradu ve 400 let staré chalupě, kde se každý večer při petrolejové lampě vyprávělo a zpívaly se „československé“ a ruské lidové písně, neboť děda byl hrdinný legionář, babička ráda zpívala a rádio hrálo jen zprávy. Jako zpívající atrakci si můj zpěv, zejména vojenských přisprostlých písniček, vychutnávaly sousedky při společném draní peří, kam mě babička vždy brávala s sebou, coby spolehlivého baviče. To jsou moje první hudební vzpomínky. V první třídě moje zjevné hudební sklony měly za následek doporučení do LŠU (Lidové školy umění). Rodiče se mě tedy zeptali, jestli chci chodit do hudebky, a já řekl, že ne. Tak jsem se v dětství s hlubším hudebním vzděláním minul. V devítce jsem ale objevil kytaru, zjistil, jak to působí na děvčata a jaká to je extáze poslouchat lidi, kteří na to umí, a zkoušet ty jejich finty. Když jsem se pak kvůli kapelnickým zkouškám jako vedoucí svých prvních středoškolských bigbítových formací v Jičíně musel učit hudební teorii, objevil jsem, jaký je to fascinující svět. Uvědomil jsem si, že elektrotechnika, byla zásadním omylem, a konečně jsem se přihlásil do hudebky. Tam v Trutnově, kde jsem prožil školní věk a po maturitě pracoval v konstrukci ZPA, tehdy v šestašedesátém

ještě řediteloval pan Michael Čákrť. To byl pravý aristokrat duchem i rodokmenem, jeden z prvních absolventů skladby na HAMU. Vedl chrámový sbor, a tak ho brzy po osmašedesátém odsunuli do detašovaného pracoviště v Žacléři, kam nikdo nechtěl, kde pak do konce života učil nauky a klavír. Coby žák LŠU jsem tak v osmnácti letech musel chodit na nauku s malými dětmi a neměl z toho právě příjemné pocity. Zeptal jsem se pana Čákrty, co bych se měl naučit. On mi přinesl dva díly učebnice hudební nauky pro LŠU, já za čtrnáct dní přišel a všechno jsem to uměl. Tak se rozhodl, že pro mě a dva další středoškoláky zřídí třídu konzervatorních disciplín, zejména harmonie a kontrapunktu. Oba kolegové po roce odpadli a já u něj pak studoval dalších osm let. Po třech letech prohlásil, že z konzervatorních disciplín jsme probrali všechno, co jsme probrat mohli, a nastal čas studovat skladbu. V tu chvíli jsem pochopil, že právě to je to klíčové v mém životě, čemu se musím věnovat především. Najednou pro mě bylo nepochybně jasné, že elektrotechniku může dělat každý druhý člověk v Čechách, ale mým životním „domácím“ úkolem je hudba. Opustil jsem po sedmi letech „slibnou“ kariéru konstruktéra v ZPA a v hudebce v Žacléři jsem raději jako nekvalifikovaný učitel začal učit hru na kytaru, klavír a akordeon(!). Odtud jsem se potom hlásil na hudební vědu. Trva-

lo tři roky, než mě vzali. Tam jsme měli na hudebně-teoretické předměty Petra Ebena. Tomu jsem ukázal své kompozice, a on mi řekl, abych se nezdržoval s hudební vědou. Musel jsem slíbit, že ještě ten den podám přihlášku ke studiu skladby na HAMU. Tam si nás prváky, přijaté k Dobiášovi, který před začátkem semestru náhle zemřel, vzali Riedelbauch a Kurz, čerstvě nastoupivší asistenti, prakticky stejně staří jako já. Celé studium jsem měl problémy se svými sklony k experimentální hudbě, která ve škole „musela“ být nahlížena se zvláštním despektem. Některé moje věci mi můj učitel Václav Riedlbauch doporučoval vůbec neukazovat na semináři. Já je tam nakonec stejně předváděl a reakce profesorů Pauera, Dvořáčka, Felixe a dalších byly podrážděné, přesně jak Riedlbauch předvídal. Ve všech ostatních předmětech jsem ale exceloval a nakonec mi to vše vždy nějak prošlo. Již tehdy za studií byla mým skladbám vždy vytýkána orientální délka, meditativnost a exotické prvky. Když jsem před tím chodil do fabriky, ještě každá druhá sobota byla pracovní. O volných víkendech nás s oblibou posílali povinně vypomáhat do „prvovýroby“, kde chyběli dělníci. A my z kanceláří jsme dělali třeba u lisů. Tak jsem si pak studia nesmírně vážil a chodil s radostí i na úplné blbosti včetně povinných Dějin mezinárodního dělnického hnutí a Vědeckého komunismu(!).





Jakými cestami se sem za socialismu dostávaly informace o mimoevropské hudbě?

Gramofonový klub občas vydal nějaké nahrávky převzaté odjinud, třeba z kolekce UNESCO, kterou realizoval etnomuzikolog Alan Danielou. Ale bylo to všechno naprosto vytrženo z kontextu. Vydávalo se to, co bylo po ruce, co se dalo zaplatit, a také to, co bylo ideologicky průchodné. Ne všechno sem mohlo být uvedeno a zpravidla se to muselo nějak učesat, aby to náhodou nevypadalo, že se tu vydává nějaký imperialistický materiál, nějaká ideologická diverze. Mohly tedy vyjít nahrávky gamelanů, protože Indonésie se soudruhem prezidentem Sukarnem byla vlastně komunistický stát. Obecně ale tehdy vycházely věci dost nahodile, což se týkalo i jiné hudby.

Já si pamatuji, jak jsem jásal, když ještě v šedesátých letech oznámili, že vydají záznam z Woodstocku, hned jsem poslal objednávku, ale dostal jsem odpověď, že již nemám šanci. To mě zdrtilo a napsal jsem jim rozhořčený dopis, jak k tomu přijdu a jaký jsem zasloužilý a dlouhodobý člen gramofonového klubu. Nakonec mi to přece jen poslali a já byl opravdu šťasten.

Existovaly i neoficiální kanály?

Občas si někdo něco přivezl, ale i to bylo naprosto nahodilé. Třeba Jirka Černý si systematicky pěstoval sbírku a nechával si desky posílat ze zahraničí, ale pro normálního člověka to nebylo možné. Tak jsme poslouchali rádio Luxemburg a jiné stanice a nahrávali si z něj na první československé páskové magnetofony, jako

byl můj Sonet B3. Koncem 70. let se sem dostalo několik nahrávek Stephana Micuse a to nás tehdy hodně inspirovalo.

Měli jsme na Akademii etnomuzikologii s Arnoštem Košťálem, což byla sice diskutabilní osobnost, ale díky němu jsem slyšel věci, o nichž jsem předtím neměl netušení. Měl jsem sice všechny tituly s etnickou hudbou od Supraphonu, díky Beatles jsem věděl o indické hudbě, ale na jeho přednáškách jsem toho slyšel ještě mnohem víc. Při postgraduálním studiu byl pak mým učitelem Karel Risinger, u něj už jsem se věnoval hudební teorii v podstatě zaměřené etnomuzikologicky. Když pak odešel Košťál, byl jsem profesorem Risingerem osobně vyzván, abych se přihlásil do konkurzu na pedagoga etnomuzikologie.

V oblasti vážné hudby dělal v podstatě docela důslednou i když nenápadnou ideologickou diverzi profesor Václav Kučera, který nám pouštěl Johna Cagea, Georgea Crumba a další soudobé věci. Během studií vedle mě na koleji v Hradební bydlel Anil Ratwatte, Sinhálec ze Srí Lanky, který tu studoval dokumentaristiku, ale byl i výborný tablista. K němu jsem chodil na lekce, koupil jsem si kvůli tomu tabla od Vlasty Marka, a když pak Anil odjížděl domů, přenechal mi i svůj vlastní nástroj, na ten dodnes hrávám.

Tehdy jsem také skrze Jaromíra Černého a Petra Ebena poznával starší vrstvy evropské hudby – ranou polyfonií, gregoriánský chorál, a to v době, kdy hudební dějiny začínaly u baroka. To do jisté míry platí dodnes, tyto vzdálené historické fáze evropského hudebního vývoje jsou mnohdy odlehlejší našemu hudebnímu vkusu než některé etnické projevy. Třeba čínská hudba má v té nejobecnější podobě k evropskému myšlení dost blízko. Pracuje s určitými tónovými výškami, je tam jasně definovaná modalita či tonalita, jednoduchá rytmika. Z našeho pohledu je to prostě hodně podobné hudbě. Na rozdíl třeba od rituální hudby tibetského buddhismu, kde se pracuje takřka výlučně se sónickými prvky, což spíš připomíná nějaké extra-▶



vagantní témbrové kreace. Nepracuje se s tónovými výškami, ale různými clustery (klastry – shluky disonančních zvuků).

Na vysoké škole se člověku otevrou obzory a pozná nové lidi i mimo obor. Odolen Smékal byl tehdy vedoucím in-dologie a učil hindštinu. Se mnou na jeho přednášky chodil excentrický polyhistor Boris David a ten, když jsme spolu byli na jednom filmu o Buddhovi, povídá: „Pojď, mám tady dva kamarády muzikanty, s nimi by ses měl seznámit.“ Přivedl mě k Jiřímu Mazánkovi a Karlu Babuljakovi. Zjistili jsme, že nás zajímají podobné věci: jóga, Indie a indická hudba. Tak jsme se domluvili, že si zahrajeme. To bylo před prázdninami. Po prázdninách, to jsem zrovna nastupoval na HAMU, za mnou přišel Jirka, že za týden vystupujeme na Pražských jazzových dnech a co že tam tedy budeme hrát. Tak jsme se ve třech posadili pod piano, pustili jsme si Micuse a při tom jsme si vyměňovali zkušenosti a nápady. Když jsme to pak začali cíleně pěstít v Relaxaci s Mazánkem a Babuljakem, každý do celku přinášel to svoje. Jirka jógu a Křišnovce, Karel bigbít. Já tou dobou dělal různé alternativy, studoval kompozici, hrál na loutnu, skládal jsem si písničky, ale snažil jsem se do toho pod-souvat především různé umělé skla-debné postupy.

V jakém složení jste hráli?

Na prvním koncertě na PJD měl Jirka od Křišnovců originální hliněný buben mri-dangam z Indie a indické harmonium. Pak jsme měli různé píšťaly, já jsem přinesl baskytaru, měl jsem Hohner violin, stejný jako měl Paul McCartney, na tu hrál Jirka Mazánek smyčcem a hnal to přes několik efektů. Já jsem hrál na primitivní syntezá-tor, který jsem koupil kdesi na Slovensku. Mělo to pitch-bender a hrál jsem na to takové „indické“ melodie. Karel Babuljak do toho hrál na klavír. Měli jsme zhruba domluvenou strukturu skladeb, v níž jsme improvizovali. Jirka do toho pak třeba za-zpíval indický kirtan. Ten koncert předsta-voval zajímavé odpíchnutí, po něm jsme

začali cíleně sbírat nástroje. Tehdy jsem se učil na tabla, která jsme začali používat vedle všech těch běžnějších perkusí, jako jsou bonga. Nejprve jsme do toho tak vše-lijak plácali, nikdo na to neuměl pořádně hrát. Později jsme jezdili po Slovensku, já jsem nahrával, jak zpívají a hrají na fujaru staří bačové. Zkoušeli jsme další spolu-práce, hrál s námi například na housle Aleš Březina a řada dalších lidí. Poměrně záhy jsme ustoupili od elektroniky a mno-hem zajímavější nám připadal akustický zvuk.

Přes Jaroslava Krčka jsme dostali celá Relaxace termínovanou smlouvu pro Státní soubor písní a tanců, nositele Řádu práce. Nebylo to úplně férové, ale my jsme měli díky tomu oficiální zaměstnání. To bylo takové nádherné stipendium. Měli jsme tři čtyři koncerty do měsíce, což bychom měli stejně. Tam mi také napsali doporučení, abych mohl dostudovat při zaměstnání po dlouholetých peripetiích v důsledku věznění za pobuřování v letech 1981 a 1982.

Jak vaše první vystoupení přijalo publi-kum?

Bylo nadšené. Na těch Pražských jazzových dnech kromě nás poprvé vy-stoupili Psi vojáci a Jablkoň a všechny tři skupiny vzbudily podobný zájem. Relaxa-ce letos slaví třicet let, to už jsme jen tak o patnáct let mladší než Rolling Stones.

Co tě nasměrovalo k Japonsku?

Byl to zvuk šakuhači a došlo k tomu v osmdesátých letech v Branickém diva-dle. My jsme tam tehdy s Karlem Babul-jakem dělali scénickou hudbu k věcem divadla Mimóza, Davida Vávry, Tomáše Vorla a dalších. Byly to věci komponované i improvizované. V Bráníku tehdy fungo-vala zvláštní scéna, kde působil začínající Martin Dejdar, Eva Holubová a jiné nesmír-ně zajímavé věci jako ruské Dřevo nebo Divadlo Járy Cimrmana. A jednoho dne se tam prostě konal koncert japonské tra-diční hudby. Hráli tam na šamisen a další nástroje a najednou přišel chlapík, který se postavil a zahrál půlhodinovou sklad-

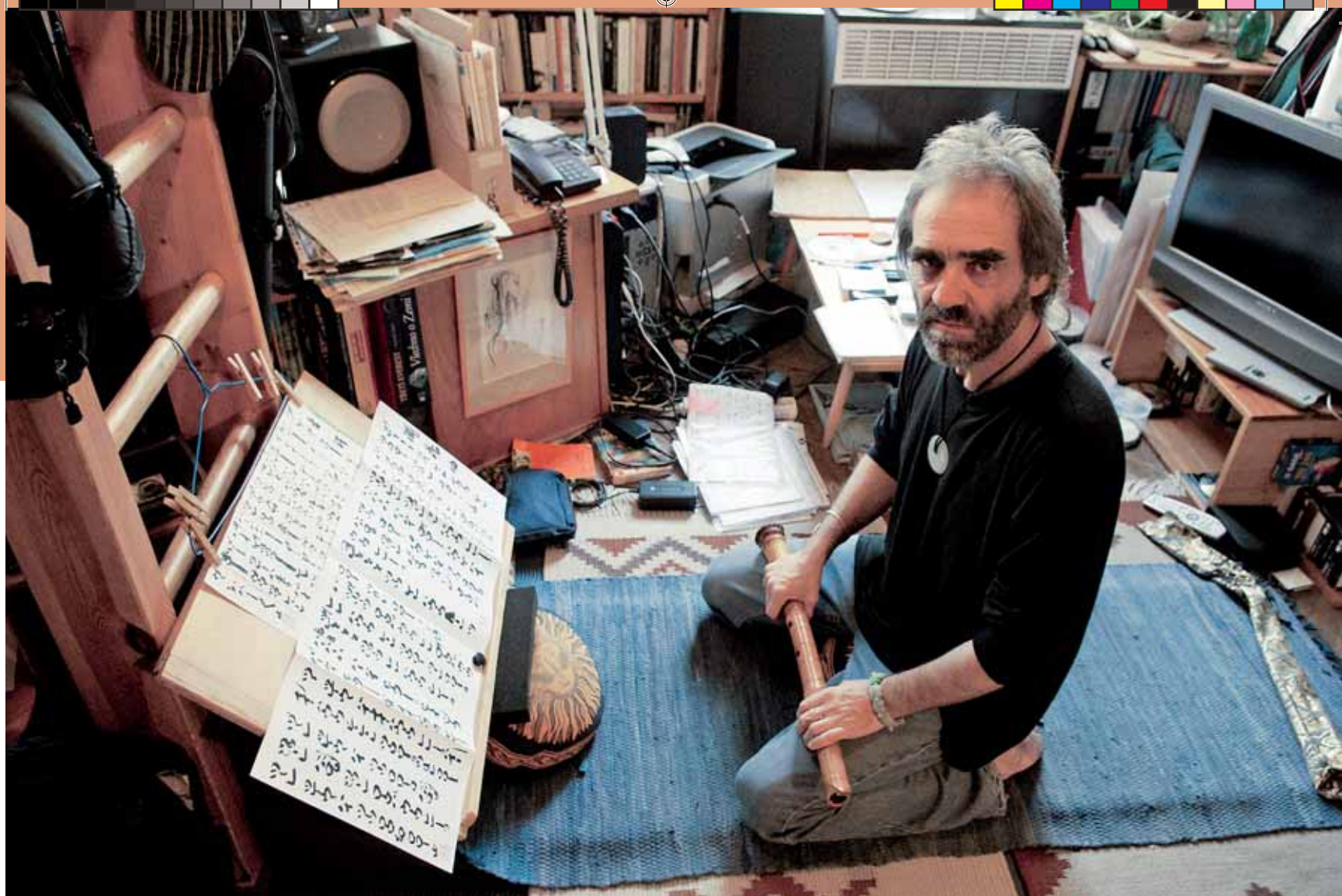
bu na flétnu, z níž skoro nic neznělo jako naše hudba, byly to jenom dlouhé tóny. Já na to koukal fascinovaně a říkal jsem si, že takovou hudbu jsem slyšel někde ve snu, cítil jsem, jak to ve mně zvláštním způsobem rezonuje. Začal jsem shánět informace, zjistil jsem, že v Praze žije jeden Japonec, který učí na japonské škole a je amatérský šakuhačista. Tak jsem za ním zašel. Měl několik nástrojů, jeden z nich cvičný ze dřeva. Ten mi přenechal a já mu za to dal partituru Smetanovy Mé Vlasti, z čehož byl celý nadšený. Ukázal mi, jak se tvoří tón, a pár základních fint. Já pak začal hrát podle nahrávek, improvizovat, hrál jsem na ni v Relaxaci. Pak jsem si začal nástroje vyrábět sám, podobně jako fujary, z černého bezu. Když sem v devadesátém pátém přijela delegace hudebních vědců od Japan Foundation přednášet o tradič-ní hudbě a skupina umělců, kteří to pak demonstrovali hrou, byl jsem jako etnomu-zikolog přizván na koncert a jako zástupce školy jsem je vzal na večeři. Tam jsem vytáhl vlastnoručně vyrobenou šakuhači a zahrál jim. Můj pozdější učitel Kifu Mitsuhaši se mě nato zeptal, proč jsem to ještě nepřijel studovat do Japonska, když mě to tak zajímá. Řekl, že to je snadná věc, jen je třeba mít dva lidi v Japonsku, kteří napíšu doporučující dopisy. Profesor Jamaguči šel tak daleko, že mi vyplnil formulář, a ty do-pisy zařídil. Za tři měsíce přišlo vyrozumění o udělení stipendia a během měsíce jsem odjel do Japonska.

Představoval pobyt v Japonsku nějaký kulturní šok?

Kulturní šok byl především ve zjištění, jak můžou věci úžasně fungovat. Tam se nekrade, není tam vandalismus. A taky to, že tam existuje nějaký formální svět, kde ano neznamená ano, a ty máš povinnost to vědět. Já se až po dvanácti letech do-zvěděl od svého učitele, jaké to bylo faux pas, že jsem si tam vzal rodinu, přestože mi to nedoporučil. No ale prošlo mi to.

Pohled Evropanů na mimoevropské kul-tury je často poznamenán představou, že mimo Evropu neexistuje nějaký vývoj





hudby, že veškerá etnická hudba je „stará“ a neměnná. Jaký je vztah k tradici a inovaci v japonské hudbě?

Je to vztah velice ambivalentní. Jsou tam lidé, kteří se naučí tu nejstarší skladbu s dvanácti sty lety doložené tradice a vedle toho experimentovat. Například profesor kjótské univerzity Šimura Satoši je také excelentní šakuhačista, který je fascinován novými médii a zkonstruoval kyber šakuhači, se senzory kolem otvorů a s jejich pomocí do přirozeného zvuku flétny míchá různé samplý a elektroniku. Vedle toho ale dokonale ovládá i tradiční náboženské skladby. Takže jsou tam experimentátoři tohoto typu, kteří ale neopomenou zajít do buddhistického chrámu, spočinout v modlitbách a jednou do roka věnovat duchu zakladatele chrámu některou z těch skladeb, kterou zahrají naprosto přesně, tak jak se vyučuje po staletí.

Většinový trend v Japonsku ale nahlíží na tradiční hudbu s jakýmsi despektem, jako na něco nezajímavého a přežilého. Určité oživení v poslední době bylo vyvoláno hlavně tím, jaký byl o ni zájem v zahraničí. Japonci sami si začali uvědomovat, že na tom bude možná něco zajímavého, když Američani nelení a utratí hrozné peníze za to, že u nějakého „dě-

duly“ studují hru na šakuhači. Teď je to od 90. let ve fázi, která na Západě proběhla před nějakými třiceti lety, kdy se muzikanti začali vracet ke svým kořenům a začali objevovat třeba staré keltské tradice, oživovat niněry a další tradiční nástroje.

V Japonsku se o některých věcech prostě nemluví. My jsme tam se ženou a dětmi například objevili ve stanici metra v Shinjuku enklávu se spoustou bezdomovců, kteří žili v jakýchsi pomalovaných papírových pueblech z vlnité lepenky. Všichni ostatní Japonci chodili kolem a dělali, že to neexistuje. Když jsme s nimi o tom chtěli mluvit, nechtěli komunikovat. Nikdo z těch bezdomovců nepracoval a přitom vypadali dobře živení a spokojení. Chtěli jsme si v tom udělat jasno, ale ani za půl roku se nám to nepodařilo. A tak to bylo s tradiční hudbou. Bylo pár jedinců, kteří ji udržovali, a ostatní hlavně ukazovali, jak krásně hrají toho našeho Beethovena.

Čím to, že se v Japonsku nebo třeba v Koreji uchytil koncept evropské kompozice, a tamní skladatelé se víceméně napojili na evropské myšlení, zatímco v jiných oblastech k tomu nedošlo?

Nazírání mimoevropských kultur na evropskou hudbu je ovlivněno tím, co

se hraje na tamních koncertních pódiích, což je většinou hudba nejméně sto let stará. Oni jsou nadšeni z Mozarta, Beethovena nebo romantismu a to napodobují v přesvědčení, že to je ten pravý obraz evropské hudby. A zcela ignorují dalších sto let hudebního vývoje, kdy se ta hudba vydala mimo jiné i několika experimentálními liniemi.

Proč se evropská moderní hudba v některých zemích uchytila a jinde ne, to nedokážu dešifrovat. V Indii, tam končí evropské hudební dějiny u romantismu, podobně v arabském světě. Měl jsem stáž na University Helwan v Káhiře a tam jsem sledoval, jak jsou fascinováni pozdně barokní polyfonií a považují ji za vrchol evropské hudby. A tak vytvářejí své skladby podobné cvičením v kontrapunktu z učebnice O. Šína s pocitem, že to je to pravé evropské. Indie a Arabský svět si z evropské hudby berou to nejplytší a nejkýčovitější, v podstatě výstřelky. V tom Japonsku to bylo podobně, ale tím, že se Japonci napojili na Ameriku, kde spousta z nich studovala a pak se vrátila, tak byli srozumění třeba i s jazzem a improvizací, která jinak Japoncům dělá naprosto zásadní problémy. Jakmile mají improvizovat, jsou v hrozném stresu. Oni musejí mít ►



všechno předem nacvičené a připravené. Jsou schopni něco nacvičit do extrémní, až nelidské dokonalosti, ale chybí tomu taková jiskra. Jsou také posedlí dokonalostí a loajalitou ke starším. To má kořeny v konfucianismu, který je v Japonsku brán vážněji než v Číně. Ta potřeba dělat věc naprosto přesně jako tvůj mistr, nic k tomu nepřidávat a bezchybně to pak předat někomu dalšímu.

V osmdesátých letech jsi psal orchestrální věci, považuješ pro sebe toto obsazení ještě za zajímavé?

Mám vymyšleno několik orchestrálních věcí, ale napíšu je jen, když je někdo bude chtít někde hrát. Když teď komponuji pro konkrétní nástroje, pak hlavně pro šakuhači a vokály, neboť mám tři skvěle zpívající dcerky, se kterými společně koncertujeme. Rád vytvářím věci, které nejsou určeny konkrétnímu nástroji, univerzální koncepce, které může hrát různý počet lidí a vždy to dává smysl. Nebo se jich může hrát několik dohromady, postupně a nakonec se spojí. Mám rád věci náročně proorganizované, determinované třeba i nějakým matematickým obrazcem. Takové jsou třeba palindromy z Mostecké věže Karlova mostu, které jsou zapsány ve tvaru

moebiova pruhu. Těší mě, když se povede vymyslet skladbu tak, aby to sedělo po všech stránkách, grafické, spirituální i hudební.

Dřív mě bavilo hrát i bigbít. Sam jsem si vyrobil baskytaru už v šestnácti letech. Dřív jsem na ni hrál paličkou, pak jsem používal velká trsátka od japonské loutny biwa. Teď už špatně snáším hraní v zakouřených prostorách, už si na to připadám trochu starý. Takže si to dopřeji tak jednou do roka. Máme kapelu Ensemble 108 Hz, se kterou hrajeme moje skladby a věci od Johna Cagea a dalších mých oblíbenců. Základ tvoří moje tři zmíněné dcerunky, které zpívají, hrají na flétny a etnické nástroje, já zpravidla hraju na šakuhači a podle potřeby se připojují další spříznění hudebníci. Vedu i každoroční kurzy hry na šakuhači při Česko-japonské společnosti a každý rok mi tam přijde pár nových lidí. Vzhledem k extrémním nárokům na pokornou trpělivost většina tak po roce odpadá. Někteří už hrají ale řadu let a dá se s nimi koncertovat. Máme spolu občanské sdružení, se kterým pořádáme každoroční Prague Shakuhachi Summer School, kam se sjíždějí nadšenci z celé Evropy a hrají a vyučují špičkoví světoví šakuhačisté, včetně mého učitele, mistra Kifu Mitsuhašiho.

Dělal jsi hudbu k několika filmům. Je pro tebe spojení s filmem ještě zajímavé?

Spousta opravdu dobrých filmů se podělá hudbou. Je až neuvěřitelné jakých zhovadilostí jsou někteří skladatelé schopní a co si někteří režiséři nechají líbit. Proto už takové věci nedělám. Mám pár věcí s Helenou Třeštíkovou a Pavlem Kouteckým, kde to bylo za podmínky, že akceptují to, co udělám. Scénickou hudbou se už nehodlám rozptylovat, z mého pohledu je to hudební prostituce.

Ale někdy to může být i zajímavé, jak dokazuje třeba spojení skladatele Toru Takemitsu s režisérem Akirou Kurosawou.

To je pravda, a zvláště od filmu *Kwai-dan*, kde začal Takemitsu používat prvky a instrumentář tradiční japonské hudby. Ale pak taky Takemitsu skončil jako filmový skladatel. Sice prvotřídní, ale už neudělal moc vlastních autonomních skladeb, jako jsou *November Steps* a pár dalších. Někteří lidé se ve scénické hudbě ztratí, což je případ třeba Luboše Fišera. Zdeněk Liška byl úžasně invenční skladatel, ale nenapsal žádnou autonomní hudbu. Nevím, jak k tomu mohlo dojít, že člověk s takovou invencí ji takhle rozměnil na drobný.

Jak moc je podle tebe nutné vžít se do cizí kultury, aby mohl člověk správně pochopit její hudbu? V tvém případě tedy, jak moc jsi se musel „stát Japoncem“, abys pronikl k podstatě hry na šakuhači?

Čím více se člověk dokáže vžít do mentality a kultury, tím lépe může porozumět hudbě. Je to trochu jako se zvládnutím cizího jazyka. Někdo po pár letech komunikuje tak dokonale, že v okolí nikomu nepřipadá jako cizinec, většina se ale prozrazuje cizím přízvukem do konce života. V mém případě to bylo obzvláště snadné, jako bych tam už nějaký ten život prožil. Na střední škole jsem závodně dělal judo, odedávna mě fascinovaly japonské historické filmy,

zejména Kurosawa, tradiční japonské bydlení mě nadchlo tak, že od svých osmnácti jsem zrušil evropský nábytek a od té doby spím na zemi. Japonský zen-buddhismus je mi nejbližší formou spirituality a bez každodenní meditace dechu prostřednictvím šakuhači si život už vůbec neumím představit. V Japonsku to vedlo ke kuriozním situacím, kdy jsem zjevně byl „japonštější“ než samotní Japonci. Na recepci jsem přicházel místo v nezbytných polobotkách v japonských tradičních sandálech seta, vždy prakticky jediný jsem pil saké, na rozdíl od Japonců, kteří pili zásadně pivo, neboli „biru“, a podobně je to s kaligrafií, fascinujícím světem japonského meče, poezí, tradiční hudbou...

Je to můj svět, stejně jako ten, do kterého jsem se tady narodil.

www.shakuhachi.cz

Výběr z diskografie

Kaligrafie / Calligraphy (Angel 1999)
Taki ochi (Arta 2003)
Shapes of Silence (Nextera 2006)
Relaxace: Morning Prayer (Anne Records 2002)
Indické inspirace (Angel 2001)
Máma Bubo: Planeta Haj (Anne Records 2000)

inzerce

13 SYROVÝCH průniků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba



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

www.radio1.cz/13syrovych



Georgs Pelēcis

Text: Vítězslav Mikeš

Odezní pět šest taktů a sólistka zastavuje orchestr: „Víc lehkosti, dětské naivity, aby to byl Pelēcis...“ Znovu, a zase stop: „Ještě více té dětské hravosti...“ O pár taktů později: „Teď drajv, až rockový drajv, i když to rock není. Zapomeňte na akademický přednes...“ Atd. Světoznámá ruská houslistka Tatjana Grinděnko zkouší s Orchestrem Berg concertino Setkání s přítelem lotyšského skladatele Georgse Pelēcise a je jí téměř jedno, že vedle ní stojí dirigent (v tomto případě Andreas Sebastian Weiser), kterého téměř dokonale „vymazala“. Je si v Pelēcisově hudbě jistá, má ji „z první ruky“ a ten „přítel“ z názvu concertina je navíc její muž, skladatel Vladimir Martynov. Grinděnko ví, že Pelēcisovy noty vypadají na první pohled jednoduše, „dětsky naivně“, ale že tato jednoduchost je zavádějící a že provedení této hudby bez pochopení autora ji může pohřbít, udělat z ní kýč, na jehož hranici tak trochu balancuje.

Lotyšský skladatel, muzikolog a pedagog Georgs Pelēcis (*18. června 1947 v Rize) prošel studiem kompozice na Moskevské konzervatoři ve třídě Arama Chačaturjana, kde získal diplom v roce 1970. Po několika letech se na stejnou akademickou půdu vrátil, aby zde absolvoval postgraduální studium, tentokrát však v oboru hudební teorie u Vladimira Protopopova (1977). Od roku 1970 působí pedagogicky na Lotyšské státní konzervatoři (dnešní Lotyšské hudební akademii), kde mu byl v roce 1990 udělen profesorský titul. Ve své badatelské činnosti se soustředí na hudbu středověku, renesance a baroka – habilitoval se prací Principy Palestrinovy polyfonie a tradice epochy vokálního vícehlasu, kterou v roce 1993 Mezinárodní Palestrinovo centrum v Římě ocenilo medailí –, je však i autorem několika vědeckých pojednání věnovaných novodobé lotyšské hudbě. Po jistou dobu Pelēcis vedl také řížské Centrum pro starou hudbu, na jehož založení se podílel.

NOVOROČNÍ HUDBA

Je zajímavé, že na počátku Pelēcisovy tvorby nestojí obdivné tůňnutí k podnětům avantgardy, které se projevilo u mnohých jeho vrstevníků (nejen) z řad absolventů Moskevské konzervatoře. Pelēcis se mnohem více našel v hudbě renesance, baroka a klasicismu a své tvůrčí pole si v podstatě rovnou vymezil konsonancí, k níž se jiní dostávali přes komplikovaný konstruktivismus, disonantnost apod. „*Během svého studia,*“ říká skladatel, „*jsem se samozřejmě zabýval i avantgardními vymoženostmi, stejně jako klasickou hudbou. Sám pro sebe jsem si ale nedokázal vyřešit dilema: jestliže klasická hudba je hudba, tak avantgarda hudbou není; a naopak... Všechno to vyústilo v hlubokou tvůrčí krizi a konzervatoř jsem dokončil jen zázrakem. Pak jsem několik let dokonce vůbec nekomponoval. Teprve v polovině sedmdesátých let jsem jakoby mimo svou vlastní vůli zničehonic napsal Novoroční hudbu a uvědomil si, že tento styl je pro mě nejorganičtější a nejzajímavější.*“

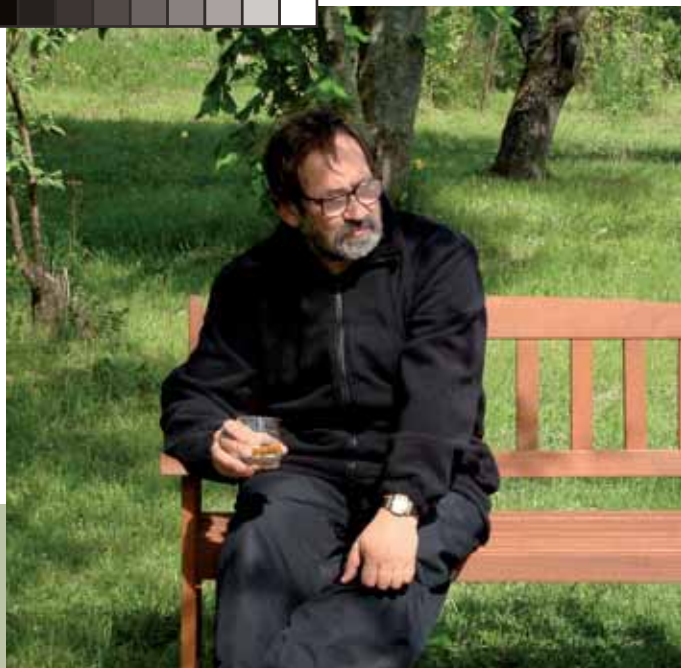
Povšimněme si nejprve toho několikaletého přerušení v tvůrčí činnosti, prošli si jím i Arvo Pärt nebo zmíněný Martynov, aby po návratu ke komponování dospěli k potřebě vyjadřovat se mnohem prostšími prostředky. V případě Pelēcise nebyla tato pauza provázána intenzivními duchovními meditacemi jako u obou uvedených autorů, přesto její vyústění z čistě hudebního hlediska vyznívá obdobně, jak dokazuje

právě *Novoroční hudba* (Jaungada muzika) z roku 1977. Kdyby při jejím provedení nebyla dodržena jistá pravidla naznačená v perexu tohoto článku, působila by nejspíš jako delší instruktivní skladba pro pokročilejší klavíristy: celá je postavena na základních a vedlejších funkcích klasické harmonie, prvcích minimalismu a na pozitivně laděných melodiích, často periodických, přesně takových, jaké si člověk po prvním poslechu začne pobrukovat. Není tu tedy nic, co by mělo posluchače překvapit, natož šokovat. Tím nejpřekvapivějším momentem je tak vlastně svým způsobem ona čistota a rozhodnost s touto čistotou operovat.

SETKÁNÍ S MARTYNOVEM

Novoroční hudbu hrál poprvé na veřejnosti Martynov a ne náhodou. Byl to totiž on, kdo měl na Pelēcise vliv co se vkusu i tvůrčího slohu týče a kdo se svou podporou nemálo zasloužil o to, že si Pelēcis znovu našel cestu ke skládání. Okamžiky zažité spolu s Martynovem Pelēcis vložil do zmíněné efektní koncertantní skladby pro sólové housle (nebo klavír) a smyčcový orchestr *Setkání s přítelem* (Tikšanās ar draugu) z roku 2001. Je to sled obrazů a nálad, oddělených terasovitou dynamikou a náhlými modulacemi, logicky ale propojených, střídajících se v rychlém tempu a pulsujících s „rockovou“ nezkrotností. Je to zachycení všedních jevů viděných jakoby poprvé: z baru zní jazz, na ulici zazvoní tramvaj a propochoduje jí pionýrský oddíl atd. To není program, *Setkání s přítelem* spíše pocitově zprostředkovává příjemné vzpomínky na dávné toulky obou skladatelů Moskvou. Skladba současně dokumentuje, že ani po více jak dvou dekadách Pelēcis neměl potřebu svůj styl změnit.

Že jsou Pelēcis s Martynovem na jedné vlně, svědčí i jejich vzájemná (notová) korespondence, která se proměnila do podoby originální rozsáhlé skladby pro dva klavíry. V roce 1984 poslal Pelēcis v dopise Martynovovi melodický „schumannovský“ fragment a k němu připsal post skriptum: „*Tak takovou mám zrovna náladu.*“ Neočekával, že Martynov na to zareaguje, ten ale motiv variačně rozvinul a poslal ho zpět do Rigy se slovy: „*Jsi na tahu.*“ „*Pokračovalo to jako v šachách,*“ říká Pelēcis, „*pak ale přišla doba, kdy od Martynova dlouho nepřicházela odpověď. Uběhlo deset let a on najednou podotkne: ‚Vzpomínáš na naše dopisování? Já jsem teprve*



ted' vymyslel odpověď. Co kdybychom to zahráli na koncertě?" Tak se také stalo, oba aktéři svou *Korespondenci* nakonec provedli v Moskvě v roce 2002 (ještě před nimi ji ale v premiéře uvedli Alexej Ljubimov a Ivan Sokolov), záznam vyšel i na kompaktním disku. Tím to ovšem nekončí. Nedávno poslal Pelěcis Martynovovi pokračování a ten už ohlásil svou odpověď.

Korespondence přitom nedokládá pouze blízkost kompozičního slohu obou skladatelů, ale i jejich obdobné smýšlení o hudbě obecně. Skladbu lze označit jako to, co Martynov nazývá „opusem-posth“, posmrtnou existencí díla, opusu ve smyslu tvůrčího plodu „uplynulých epoch velkých skladatelů“. Už to není něco, co by hýbalo nebo mělo hýbat (hudebním) světem, nejpodstatnějším aspektem zrodu díla je tu vzájemný tvůrčí kontakt mezi dvěma skladateli. Pelěcis nijak nepopírá, že Martynovova koncepce „opusu-posth“ a „konce doby skladatelů“ (viz HV 3/07) je pro něj zcela přijatelná: „*Martynov velice přesně vystihl proměnu sociální role „skladatele“ a vůbec nahlížení na něj, k níž dochází v současnosti. Některá velká etapa skutečně skončila a nějaká nová začíná. S radikálností sobě vlastní Martynov konstatuje „konec doby skladatelů“. Já s tím plně souhlasím, s důležitým upřesněním: Zprvu, „konec doby skladatelů“ neznamená „konec doby tvorby“, ani tvorby hudební, která neskončí nikdy. My jen namísto dřívějších jedinečných osobností a „otců“, „vůdců“ v umělecko-ideologickém světě máme masovou profesi „music-makerů“ nebo dokonce „sound-makerů“. Elitářství zaměnila masovost, misionářské poslání zcela potlačila dostupnost hudebního sebevyjádření pro nás pro všechny. Počítačové programy budou komukoli stále více a více ulehčovat tvůrčí praxi ve světě hudby, ve světě zvuků. To už nejsou skladatelé, ale jen uživatelé počítačových programů. Z druhé, „konec doby skladatelů“ neznamená „konec skladatelů“. Skladatelé byli, jsou a budou, skončila jen jejich doba. Společnost už je nepotřebuje, nerozezná je od sound-makerů. Myslím, že v Rusku je dnes Skladatelem Pavel Karmanov. Ale je podstatný pro Rusko a tím spíš pro svět?“*

NEVERTHELESS

Georgsi Pelěcisovi jsou bližší komornější žánry – jak to nakonec naznačují i výše uvedené skladby –, třebaže je autorem i několika rozměrných kompozic (oratorií, kantát apod.) pro velká obsazení. Komorní skladby dokážou lépe vstřebat a vyjádřit nostalgické rysy jeho tvorby, které vycházejí jak ze vzpomínek na život, tak z postesku nad minulostí klasické hudby. Taková je i *Hudba za stěnou* (Müzik aiz sienas) pro housle, violu, violoncello a fagot, třívětý kvartet, který Pelěcis napsal v roce 1984 a dedikoval jej své ženě Marině. „*Je to komorní hudba s intimním nábojem, která nese charakter lyrického promlouvání i dialogu. Hudba, která ke mně v dětství doléhala ze sousedního pokoje, zpoza stěny u mé postýlky, a působila na mě velice romantickým a pohádkovým dojmem. Mou osobnost ve skladbě zastupuje fagot.*“ Podobného charakteru je i dvouvětá *Hudba na trávě* (Müzik a plavā) z roku 1990, v níž obsazení předchozí skladby doplňuje flétna.

I Pelěcisovy orchestrální kompozice mají spíš komorní (a často koncertantní) ráz, orchestr v nich je totiž buď pouze smyčcový, nebo maximálně klasicistní („dobeethovenovský“). Pro ten druhý Pelěcis napsal například *Třináctou londýnskou symfonii* (Trīspadsmītā Londo-nas simfonija, 2000), která už názvem prozrazuje svůj inspirační zdroj. Titul dokonale vystihuje povahu skladby, která jako by až vybízela k otázce: Je to skutečně Pelěcis, nebo Haydnův opus posthumum rekonstruovaný Pelēcisem?

Z Pelěcisovy tvorby dosud největší ohlas zaznamenal dvojkoncert pro housle, klavír a smyčcový orchestr *Nevertheless* (lotyšsky Tomēr, ale sám autor uvádí anglický název) z roku 1994. Pelěcis tuto skladbu věnoval klavíristovi Vadimu Sacharovovi a svému někdejšímu spolužákovi ze školy a pozdějšímu spolubydlícímu z moskevských kolejí, Gidonu Kremerovi, který ji často zařazuje do programu svých vystoupení s Kremeratou Baltikou i jinými orchestry a významně se tak zaslouhuje o její popularizaci; dvakrát tento dvojkoncert nahrál i na kompaktní disk pro různé firmy. Evoluce hudebního toku v *Nevertheless* podléhá programu s psychologickým podtextem: „*Oba sólové nástroje hrají zpočátku v moll, ale housle časem navrhnu, aby se přešlo do dur. Klavír se dlouho brání, přestože se výzvy houslí proměňují v úpěnlivé prosby. Teprve po třech uprošujících kadencích houslí klavír přikývne, řekne své „ano“. Odměnou jim je hymnický chorál a oba nástroje se spojí ve šťastném duetu. Vždyť skutečné štěstí je pouze takové, o které se mohou podělit dva.*“

Nevertheless nezní pouze na koncertních pódii, téma lásky a romantický náboj skladby přilákal i nejednoho baletního choreografa. Dvou baletních zpracování se *Koncert* dočkal ve Spojených státech (v roce 2000 baletní skupinou Dance Alloy v choreografii Marka Taylora, 2008 studenty Taneční konzervatoře v San Francisku v choreografii Roberta Mosese), jednoho pak v Rize, v roce 2002 souborem Lotyšské národní opery a baletu v choreografii Olgy Žitluchiny.

P. S.:

Provedení *Setkání s přítelem* v podání Taťjany Grinděnko a Orchestru Berg se uskutečnilo v rámci Hudebního fóra Hradec Králové 2008 a dopadlo nakonec dobře – vyznělo opravdu „pelēcisovsky“.

Výběrová diskografie:

Alexei Lubimov: Pourquoi je suis si sentimental. Post-avant-garde Piano Music from the ex-Sovjet Union (BIS-CD-702, 1995) – *New Year Music*
Gidon Kremer: From My Home (Teldec 0630-14654-2, 1997) – *Nevertheless*
Anton Batagov: Yesterday (Long Arms CDLA 9809, 1998) – *New Year Music*
The Correspondence: Georgs Pelecis & Vladimir Martynov (Long Arms CDLA 03024, 2003)
Kremerland (Deutsche Grammophon, 00289 474 8012, 2004)
– *Meeting with a Friend*
Georgs Pelěcis: Revelation (Megadisc MDC7797, 2009) – *Revelation, Nevertheless, Buena-Riga, The Last Song*

www.lmic.lv

Postepilog Alfreda Šnitkeho

9. symfonie

Text: **Vítězslav Mikeš**

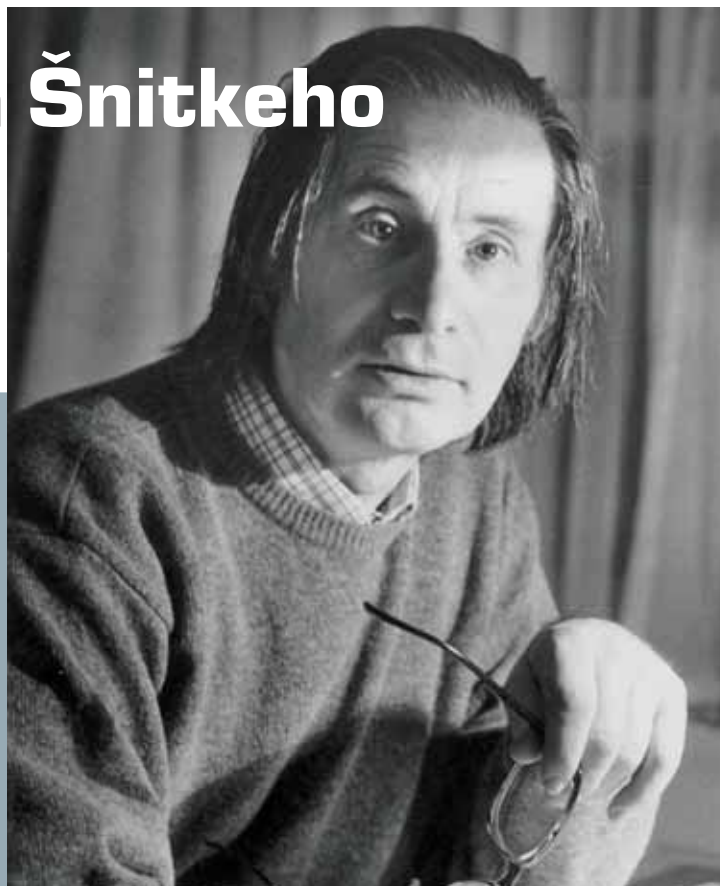
Když vznikla první podoba „rozluštění“ partitury Deváté symfonie Alfreda Šnitkeho, skladatel se k ní stihl ještě vyjádřit. Zamítl ji. Nyní je na světě verze druhá, k níž své stanovisko autor díla už bohužel podat nemůže. Ostatně, není to poprvé, kdy k obdobné situaci v evropské vážné hudbě došlo...

Tento text věnovaný Šnitkeho Deváté je vlastně jakýmsi dovětkem k profilu skladatele, který si čtenář může nalistovat v HV 5/08; učiní-li tak, pochopí, proč se zde v titulku vyskytuje slovo „postepilog“.

Devátou symfonií, své poslední velké dílo, komponoval Alfred Šnitke (1934–1998) na sklonku svého života, v těžce podlomeném zdravotním stavu, který mu při psaní partitury dovoľoval používat pouze levou ruku, a i tu jen se sníženou koordinací pohybů. Také čas, kdy byl skladatel schopen koncentrovat se na práci, se zkracoval. Přesto se Šnitkemu podařilo dílo v podstatě završit a dosáhnout tak mystického tvůrčího prahu, za nějž je devátá symfonie od dob Beethovena a v ještě zesílenější míře od dob Brucknera a Mahlera symbolicky pojímána.

Ještě v roce 1997 se rukopis Šnitkeho *Deváté* dostal do rukou slavného dirigenta Gennadije Rožděstvenského, který se o něm vyjádřil jako o „dokončené partitúře třívětého díla“, ve které nebylo „prázdných míst či navrhovaných variant“, ale kterou „nebylo možné kvůli nečitelnosti zápisu – následku těžké nemoci autora – pokládat za dokončenou ve smyslu připravenosti k provedení“. Rožděstvenskij do té doby premiéroval řadu Šnitkeho orchestrálních děl a nejednou svými autorem přijatými podněty přispěl k jejich definitivní podobě. Bylo tak naprosto opodstatněné, že měl ambice rozluštit zápis *Deváté symfonie*. Postup, který přitom zvolil, však vůbec nebyl šťastný: „*Snažil jsem se maximálně proniknout do jádra skladatelova slohu, aplikoval jsem „koláž“ v tom nejširším slova smyslu, použil jsem mnohvrstevnaté citáty (Mozart, melos sovětských masových písní, ohlasy Šnitkeho oblibence Brucknera) a „vypíchnul“ jsem témbry nástrojů příznačných pro skladatele (flexaton, baskytara atd.).*“

Premiéra skladby v redakci Rožděstvenského se uskutečnila v červnu 1998 při příležitosti udělení ceny SLÁVA / GLORIA, kterou Šnitke obdržel za své celoživotní dílo. Slavnostní předání proběhlo ve Velkém sále Moskevské konzervatoře, za Šnitkeho, na jehož cestu z Hamburku, kde trávil svá poslední léta, nemohlo být ani pomyšlení, převzala cenu jeho žena Irina. Ta také přivezla skladateli nahrávku s Rožděstvenského verzí *Deváté symfonie*, která Šnitkeho rozčarovala. Osobně nemůžu hodnotit, tento záznam jsem neslyšel, ale soudě dle výše citovaného popisu dirigent nejspíš vycházel ze skladatelova polystylového období, aniž by při tom bral v potaz, že přibližně v polovině osmdesátých let se Šnitkeho sloh znatelně proměnil. Každopádně v ruských odborných hudebních kruzích se po premiéře hovořilo o paskvilu či parodii na *První symfonii*, zlé jazyky později dokonce rozrušení z poslechu nahrávky dávaly do souvislosti s uspišením skladatelova skonu (Šnitke zemřel 3. srpna 1998).



Alfred Šnitke

Ke cti Rožděstvenského však budiž přičteno, že zrušil všechna další naplánovaná provedení.

Bylo zjevné, že podoba symfonie, s níž přišel Rožděstvenskij, pro koncertní život způsobilá není. Co s tím? Prohlásit dílo za torzo? S touto variantou se Irina Šnitke, pro níž se rukopis *Deváté* stal svého druhu závětí jejího muže, sotva mohla smířit. Možná se také obávala, že by jediná existující verze skladby mohla přece jen někoho pokoušet k jejímu uvedení. Rozhodla se proto najít skladatele, který by k rukopisu přistoupil citlivěji a pokorněji než Rožděstvenskij. Prvním osloveným se stal Nikolaj Korndorf, ten však v průběhu práce zemřel (sic!). Volba tak padla na Alexandra Raskatova (*1953), představitele střední tvůrčí generace žijícího v Německu. V jeho redakci symfonie poprvé zazněla v roce 2007 v Drážďanech, téměř na den přesně o devět let později po moskevské šlamastyce; Drážďanskou filharmonii řídil Dennis Russell Davies. Stejně obsazení pořídilo i nahrávku, jejíž vydání přichystala firma ECM na přelomu roku 2008 a 2009, tedy symbolicky na rozhraní mezi dvěma Šnitkeho výročími (2008 uběhlo deset let od jeho úmrtí, 2009 si připomeneme sedmdesát pět let od narození).

Ani v případě Raskatovovy verze si netroufnu soudit, nakolik je „autentická“. Nevím, co napsal autor a co je *domyšleno, dokonponováno*. Jsem však ochotný uznat, že tento tvar s pozdním Šnitkem souzní. Posluchačsky náročná třívětá kompozice o délce přibližně čtyřiceti minut se zcela vyhýbá pluralitě, vyznačuje se naopak střídmým zvukem, jakousi symfonickou askezí, která je příznačná už pro Šnitkeho předchozí tři symfonie. Celek roste z lakonických myšlenek vytvářejících hutnou strukturu převážně polyfonního charakteru, kde mnohým nástrojovým partům (zvláště dechům) jsou přiděleny téměř sólové výstupy. Filozofickou dimenzi díla posiluje stupňování tempa jednotlivých vět, které Raskatov vnímá jako „*accelerando života*“ (první větu autor redakce dodal tempové označení *Andante*; druhou větu jako *Moderato* a finále jako *Presto* nadepsal už sám Šnitke). Při reálném znění symfonie však tempové rozdíly nejsou tak markantní a posluchač je vnímá spíše jen pocitově.

Přestože je Raskatovova verze přijímána mnohem vřeleji než ta Rožděstvenského, katarze se po jejím poslechu nedostavuje, ani po prvním, ani po desátém. Něco jí chybí, aniž bych byl schopen pojmenovat co.



Dennis Russell Davies a Alexandr Raskatov

Může za to vědomí, že dílo mého nadmíru oblíbeného skladatele dokončil někdo jiný než sám autor (třebaže si Raskatovy tvorby jinak vážím)? Nebo strach připustit si, že Šnitke mohl na konci svého života napsat slabší skladbu? Anebo jsem zkrátka do této hudby (ještě) „nedozrál“?

Jistý posun v mém vztahu k dílu nastal, když se ke mně nedávno náhodou dostala neoficiální nahrávka, na níž Šnitkeho *Devátou* hrají Hamburští symfonici pod vedením Andreje Borejka (během koncertu, který se uskutečnil na podzim 2008) a dosahují tu mnohem plastičtějšího a „symfoničtějšího“ zvuku; vedle tohoto podání Daviesova interpretace vyniká najednou poněkud uměle, jako transkripce nějakého komorního díla. Jenže Borejkoovo provedení mé rozpaky pouze zmírnilo, vymýtít je nedokázalo.

Ačkoli Šnitkeho *Devátá symfonie* není zcela typickým příkladem opusu posthumum, v jistém ohledu ji za něj označit lze. O autenticitě její nynější podoby tak budou nejspíš vedeny dlouhé diskuse. Na koncertních pódích se však toto dílo sotva ohřeje.

Uvedený kompaktní disk z produkce ECM kromě symfonie obsahuje též Raskatovu skladbu *Nunc dimittis* (2007) pro mezzosoprán, čtyři

mužské hlasy a orchestr, čistě autorskou poctu Šnitkemu sofistikovaně zacházející s četnými šnitkovskými atributy: Raskatov v ní zhudebnil texty skladatelova oblíbeného básníka Josifa Brodského a pravoslavného duchovního známého jako starce Silván (v této souvislosti připomeňme, že Šnitke se přes své katolické vyznání nechal zpovídat v době svého působení v Rusku popem), do složení orchestru začlenil baskytaru, elektrickou kytaru a cembalo a v kombinaci teatrálního mezzosopránů s kontratenorem dal silně vzpomenout na mefistovský duet těchto dvou hlasů ve faustovské kantátě „*Seid nüchtern und wachet...*“. Čtvrthodinová kompozice je napsána nepříliš komplikovaným jazykem a v přehledné formě, důraz v ní je položen na výraz a čistotu vyjádření obdivu ke Šnitkemu. Tohle už je hudba, která pochyby nevzbuzuje.

**Alfred Schnittke: Symphony No. 9 / Alexander Raskatov:
Nunc dimittis**

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2 HP (www.arta.cz)

inzerce



**OPRAVDOVÁ
KULTURNÍ NÁLOŽ!**

Neživte mozek přežilými
tiskovinami. Čtete A2.

**K dostání ve všech dobrých
trafikách a knihkupectvích.**

A2
kulturní čtrnáctideník

- alternativní scéna
- recenze novinek ze všech druhů umění
- eseje, nová světová beletrie
- občanská společnost kulturním pohledem
- intelektuální komiks
- originální pojetí kulturních tipů na dvojstraně
- nové rubriky: galerie, subkultura

Předplatné A2 nabízí mnoho výhod:

- ušetříte na ceně
- kulturní benefity (volné vstupenky)
- knihy
- legendární zápisník Moleskine

www.advojka.cz

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



OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVÉ HUDBY
OSTRAVA CENTER FOR NEW MUSIC

od
oq

OSTRAVSKÉ DNY 2009

Festival nové hudby

Ayres
Bakla
Boulez
Cage
Feldman
Graham
Ives
Kotík
Kurtág
Lang
Ligeti
Niblock
Nono
Rihm
Saunders
Sciarrino
Sharp
Schumacher
Takemitsu
Ustwolskaja
Wolff
Xenakis

a skladby
rezidentů - studentů

Janáčkova filharmonie Ostrava
Ostravská banda
Amadinda Percussion Group (Budapešť)
Quasars Ensemble (Bratislava)
Phosphor Ensemble (Berlín)
DoelenKwartet (Rotterdam)
Canticum Ostrava, smíšený pěvecký sbor
dirigenti – Yuri Galatenko, Roland Kluttig,
Petr Kotík, Zoltán Rácz, Peter Rundel,
Ondřej Vrabec
klavír – Joseph Kubera, Daan Vandewalle
 housle – Hana Kotková, Conrad Harris
 zpěv – Olga Krumpholzová, Katalin Karolyi
 violoncello – Andrej Gál
 tuba – Robin Hayward
 a další

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

21 – 29 | 8 | 2009

Pořádá: Ostravské centrum nové hudby | www.newmusicostrava.cz

ROKD

Generální partner Ostravského centra nové hudby

OSTRAVA!!!

Za finanční spolupráci statutárního města Ostravy

Hlavní partner:
 MINISTERSTVO
KULTURY

Hlavní mediální partneri:
 ČESKÝ ROZHLAS

 MINISTERSTVO
VÝCHOVY, MLÁDEŽE
A TĚLOVÝCHOVY

 MINISTERSTVO
KULTURY

 Visegrad Fund

 VOICE

 OHL ŽS

 RESPEKT

 CZECH REPUBLIC
quartets

 A2



Bezúčelná procházka

Christina Kubisch, mapování skrytého a hudba elektromagnetických polí

Text: **Pavel Klusák**

Německá sound artistka nenabízí primárně hudbu z nahrávek. Nechává posluchače na svých městských procházkách přijímat signály z každodenního světa: přesněji z jeho dimenze, která je za normálních okolností neviditelná a neslyšitelná. Seznamte se s Christinou Kubisch, ženou, které nevadí, že je všude tolik wi-fi sítí a mobilních signálů.

ZJEVENÍ MAPY

Mapování krajiny. Ponor do důkladného poslechu během putování. Popis starého známého světa novými, dosud neznámými kódy. Tyto aspekty se opakovaně a silně objevují v moderním umění: mapování (s uměním kdysi nerozlučně spjaté) se vrátilo na scénu v raných sedmdesátých letech spolu s konceptuálním uměním, land artem a intervencionismem.

Mapy potvrzují vztahy, ukazují, co platí. V reakci na to přicházeli umělci s mapami pomíjivými: plány rýsovanými v písku, kresbami na modrém nebi, na kamenech ve vodě, v pouštních dunách, s mapami rýsovanými do sněhu. Každá mapa platí jen určitou dobu. I ta, která vytváří dojem nejobjektivnějšího dokumentu.

Mapy nám pomáhají orientovat se, přispívají k bezpečí. Města se zhlíží ve svých mapách jako v zrcadlech. Urbánní mapy míří do minulosti i budoucnosti: ukazují, co se postavilo, zároveň lze na jejich základě plánovat. Mapa skýtá moc, kdo má mapu, má přehled a znalost: první mapy a plány byly tajné, Fridrich Veliký nechával kartografy pracovat v přísném soukromí svých komnat, Marie Terezie dala mapovat Rakousko-Uhersko původně jen pro vojenské účely.

A umělci jako kartografové? Lewis Carroll vytvořil pro své *Lovení Snarka* (1878) prázdnou mapu, jen s poznámkami na okraji: radikální cageovské gesto! Zabstraktnění map později posunuli dál Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Jasper Johns. John Cage vytvořil poměrně detailní partituru-mapu *Musical Walk* (1958) pro akci v prostoru otevřeného klavíru, taky však dezorientující sérii *Horizontality / Verticality*, u níž jsou kamenem úrazu i výzvou chybějící měřítka a pevné osy.

Vykreslení jako přenos (přes hranice světů, kódů, různých smyslů), proměna místa v terén pro živé umění: takhle v sound artu pracují Maryanne Amacher, Annea Lockwood, Max Neuhaus – a také Christina Kubisch. Cesta ven do ulic a každodenního života jí trvala pár let, to zránilo ale stálo za to.

POKLAD U BANKOMATU

Rodačka z Bréma a dáma z generace Laurie Anderson vytvářela v sedmdesátých letech i performance a videa, teď to jsou spíše zvukové instalace a události. Je autorkou pozoruhodného vynálezu: italská technika jí pomohla sestavit „indukční“ sluchátka, která identifikují, zesilují a činí slyšitelným zvuk elektromagnetických polí.

Ta jsou v městské krajině přítomná na každém kroku. Christina Kubisch píše v textu k albu *Five Electrical Walks* na značce Important Records: „Paleta jejich zvuků, barva a hlasitost se liší místo od místa, stát od státu. Jedno mají společné: jsou všudypřítomná, nacházejí se i tam, kde je nečekáme. Osvětlení, bezdrátové komunikační systémy, radarové systémy, bezpečnostní pojistky proti zlodějům, dohlížecké kamery, mobily, počítače, kabely v autech na ulici, bankomaty, antény, navigační systémy, wi-fi, neonové reklamy, elektrické vedení veřejné dopravy: to všechno vytváří elektrická pole, ukrytá pod závoj neviditelnosti, ale neuvěřitelně skutečná a přítomná. Ty zvuky jsou mnohem hudebnější, než bychom řekli. Jsou v nich komplexní vrstvy vysokých a nízkých frekvencí, fragmenty rytmů ve smyčce, skupiny drobných signálů, dlouhé prodle-
vy a pak spousta proměnlivých věcí, které se špatně popisují. Mezi zvuky jsou *globální hráči*, kteří znějí na celé zeměkouli víceméně stejně. Jiné jsou charakteristické pro město nebo stát a nedají se jinde najít.“ Ve svých průzkumech došla Kubisch občas daleko od fyziky: jedny z nejednotvárnějších zvuků, stejné po celém světě, prý rozsévají řetězce s módním oblečením, prodávající tutéž uniformnost, jaká zní z jejich bezpečnostních bran, nevypínaných ani během noční zavírací doby.

JDI TAM, NEVÍM KAM

Praha zatím neměla tu čest s vycházkovou trasou, kterou už Kubisch ve dvacíce světových měst vytýčila a posílá na ně civily se svými sluchátky. Na návštěvníky-aktéry se při *Electrical Walks* valí několik zásadních poznání najednou. Jednak, že je toho kolem nás tolik, a pak, že už pouhé naslouchání „onomu světu“, normálně neviditelnému a neslyšnému, může být estetický zážitek se vším všudy. I tady však jsou rizika. „Při průchodu bezpečnostními branami obchodů se sluchátka musejí sejmut: impulsy jsou tam humpolácky silné, utrhly by vám hlavu. Stačí se zkusmo přiblížit: lidé z procházek pak na ochranku u bran pohlíží soucitným pohledem: kdybyste jen věděli, u čeho celou pracovní dobu stojíte...“

„Můj chiropraktik říká,“ praví ironicky Christina Kubisch, „že je pro něj výhodné, když dnes tolik lidí pracuje u počítačů a mají pak zničená záda: má koho léčit. Stejně tak mohou říci, že si nestěžují, když je dnes všude tolik elektromagnetických polí, která můžu odhalovat a rozeznávat...“ Vnímá mnoho z těch zvuků jako krásné a když z domácího zvukového archivu (má stovky hodin nezpracovaného materiálu) použije elegantní zvukovou křivku bratislavské



tramvaje, respektive jejího elektromagnetického stínu, musíte souhlasit. Líčením záhadných i poetických zážitků („odposlouchávání“ na mezinárodním letišti, kde se technologie a navigace mísila s přenosem slov z letištní kaple, neboť byla vybavená indukční smyčkou pro neslyšící) by mohla vytvořit další artefakt.

Procházky konfrontují aktéry se silným momentem: naslouchají totální improvizaci „světa“, kterou spoluurčují každým svým krokem. Náhle se pro ně obnažuje otázka, co je hudební dílo, když nikým nezkomponovaná konstelace městských elektromagnetických polí zní tak dobře! *Electrical Walks* Christiny Kubisch jsou při tom o stupeň posluchačsky snazší, než když autoři terénních nahrávek musejí prolomit zvyk posluchačů, kteří „banální“ zvuky reálného světa nikdy dříve neposlouchali jako hudbu. Bzukot, pulsace, brumy a praskot polí jsou něco jiného, nepovědomého. Zvukový slovník připomíná noise či microhouse, ale s nepřehlédnutelným stejnosměrným tokem, laděním, vnitřní harmonií.

POUTNÍCI A ŠPIÓNÍ

Celý ten silný dojem se odehrává v médiu vysílání a příjmu. Mapy měly vždycky něco společného s mocí. Kubisch jako by se prolomila do nezjeveného sektoru dnešního světa: posílá lidi projít se

kolem mezinárodních bank, prodejen řetězců, butiků, nádraží či přenosových systémů a za pomoci speciální technologie jim umožňuje vhléd. Je to atraktivnější než Buddha Machine. „Co kdyby vám někdo nabídl, že koupí licenci na vaše sluchátka a bude je vyrábět komerčně? Znáám spoustu lidí, kteří by si je koupili,“ ptám se Christiny Kubisch v Berlíně.

„To bych nikdy neudělala.“

Christoph Metzger, který přispěl do reprezentativní publikace *Christina Kubisch: Stromzeichnungen / Electrical Drawings* (Kehrer Verlag, 2008), si přesně všiml, že její postup má špiónážní rysy. „Její procedury v sobě mají motivy turistiky, pěšího putování, objevování a sběratelství, kombinované se zastaveními a momenty pozorování a mapování,“ píše. Zaznamenal také, že Kubisch vytvořila galerijní verzi „procházky“, kde následování zvuku přimělo aktéry pohybovat se jako podle choreografie. „Účastníci jsou většinou tak zasaženi vším novým, co slyší, že při pohybu prostorem zapomínají na všechno ostatní. V jejím novějším díle hraje silnou roli bloumání, chůze bez záměru a cíle.“

Plánky a letáky, na nichž Kubisch vytyčuje doporučené trasy, jsou vlastně náhradkou partitury. Povstává z nich dramaturgie „skladeb“, kterou si pak každý dotváří pohybem, timingem, dobou aktivity. Silný je výsledek zvukové koláže, kterou Kubisch sestavila na album *Magnetické město* z nahrávek pořízených místními ▶



„chodci“ ve francouzském Poitiers – tato nahrávka však vznikla jako resumé lokálního projektu a nemá větší distribuci. *Five Electrical Walks* z amerického labelu Important Records tak zůstává jako hlavní dokument k doporučení. Lze tu slyšet momenty nedotčené, tedy elektromagnetický „found sound“, ale také upravené a autor-sky sestříhané.

NEKOMENTOVAT, OVLIVNIT

Může vám někdo ukázat kostlivce ve skříni tak, abyste měli dost prostoru k rozhodnutí, zda je to poezie, nebo důkaz o zločinu? Když Christina Kubisch přivádí lidi na své *walks*, zdá se, že tu visí ve vzduchu kritický postoj. Rozčarování a obava z intenzity a vedlejších efektů elektromagnetických polí ale nejsou přítomné v samotném díle: spíš se objevují jako součást reakce u pěšáků, kteří podstoupili iniciaci na procházce s indukčními sluchátky na uších. Aktivisté a ekologové v minulosti opakovaně používali Christino

dílo jako argument, jak nezdravá je naše „wi-fi éra“. Ale autorka tohle spojení odmítá: nechce skrze své instalace a akce soudit, nepřeje si stavět svůj sound art do pozice kritického nebo politického umění. Za tím rozhodnutím není obava z vyslovení názoru či pojistka nekonfliktnosti: pravým důvodem je snaha chránit povahu uměleckého díla, ponechat gestu jeho abstraktnost a mnohoznačnost.

V roce 1993 povzbudil Christinu Kubisch skladatel Alvin Lucier, kterému se její testování uměleckých možností elektromagnetických polí moc zamlouvaly. Od roku 2004 se datují „elektrické procházky“. Proběhly v Tokiu, Berlíně, Oxfordu, Brémách, Londýně, Rize, New Yorku, Krakově, Taipei, Mexico City a na dalších místech. Všude přijímají její rozehranou situaci jako tvůrčí zjištění čehosi, co jsme o svém domově dosud nevěděli. Doplnění mapy: vyplývá z něj něco pro budoucnost?

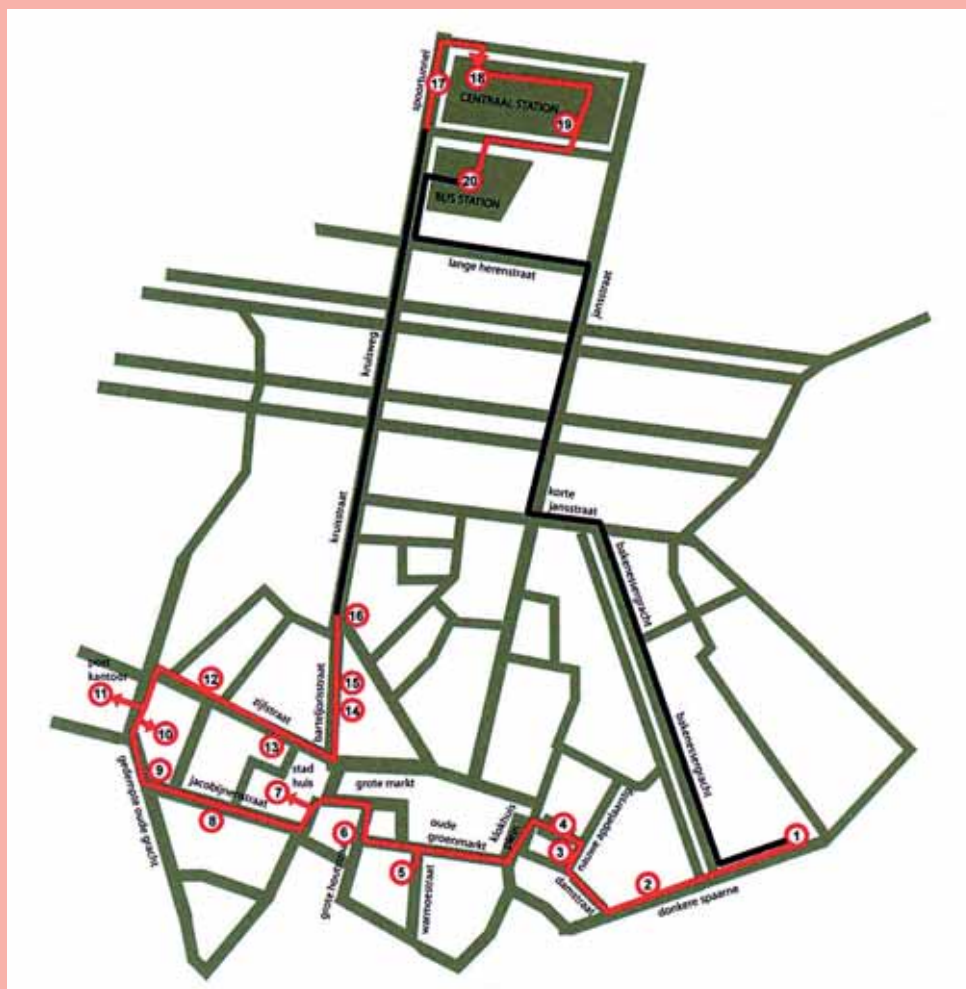
Myslím na zdrženlivost, se kterou Christina Kubisch nechává svá elektromagnetická zjevení bez komentáře, i když bych nic nedal za to, že tváří v tvář konsternujícímu množství neviditel-





ných polí, v nichž dnes musíme žít, si o nich myslí svoje. A tak se na samém konci setkání ještě jednou ptám. Skutečně je bez ambicí ovlivnit svou práci něco mezi lidmi? Cožpak si nepřeje, aby její mapování skrytého zanechalo ve společnosti stopu?

„Ale ano, jistěže ano.“ (Christina se na chvíli odmlčí, pak to řekne celé pevně a najednou.) „Chtěla bych povzbudit lidi, aby vnímali věci po svém, otevřeně. Ne podle většinových klišé a vnučených šablon. Aby se neobávali přistupovat ke světu vlastním, jedinečným způsobem.“ ■



Mapa zvukové procházky nizozemským

NOD

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

02 /5

/ Aki Onda (jp)
& Alan Licht (usa)
+ support 42:43 asi

14 /5

/ Deuce (pl)

01 /6

/ Dva (cz)
živý hudební doprovod
k animacím

07 /6

/ Gangpol & Mit (fr)

15 /6

/ Kashiwa Daisuke (jp)

Visegrad Fund



Ministry of Culture
of the Czech Republic



inzerce



Cuong Vu

Trubka zpívající i řvoucí

Text: Jan Faix

Trumpetista Cuong Vu vstoupil do povědomí širší hudební veřejnosti především díky účinkování v Pat Metheny Group, už dříve se však svou tvorbou ukázal jako hudebník světového významu. Kritika již několik let pje oslavné ódy na řadu jeho nahrávek a úctu mu prokázalo i mnoho déle působících špičkových hudebníků. Progresivních trumpetistů máme nyní na světové scéně dost, Vu je však vedle například Erika Truffaze či Nilse Pettera Molvaera další svébytnou osobností.

Cuong Vu se narodil 19. září 1969 ve vietnamském Saigonu a když mu bylo šest let, odstěhovala se jeho rodina do USA. V jedenácti letech začal hrát na trubku a jeho talent i trvalý zájem o hudbu ho dovedly až k získání bakalářského titulu na jazzovém oboru na New England Conservatory Of Music. V USA začal samozřejmě rozvíjet též koncertní aktivity a za svého ho přijímá scéna označovaná jako newyorský downtown. Jeho první nahrávky vznikly ve spolupráci se členy formací Johna Zorna, především s bubeníkem Bobbym Previtem (album *Too Close To The Pole*, Enja 1996) a s klávesistou Jamiem Saftem, se kterým vydal desky *Ragged Jack* (DIWAvant, 1997) a *Bound* (Omnitone, 2000) tvořící již první dvě položky ve Vuově oficiální diskografii.

Z dnešního pohledu je tuto tvorbu možné zhodnotit jako ve své době aktuální a velmi kreativní práci na poli jazzové avantgardy a už zde je možné vychutnat si mnohé detaily z Vuova osobitého hráčského stylu. Jeho základem je samozřejmě perfektní technické zvládnutí nástroje a neustálé rozvíjení práce s tónem i s elektronickým vybavením. Tento směr dovedl Vu rychle k založení vlastního souboru. Velice mu vyhovovalo trio s baskytarou a s bicí soupravou. Dlouholetým spolupracovníkem se mu stal Japonec Stomu Takeishi, jehož bezpražcová baskytara se také téměř vždy výrazně podílí na soundu Vuových souborů. Na postu bubeníka se na nahrávkách tria objevil například John Hollenbeck, častým koncertním partnerem je však razantní Ted Poor. Cuong Vu se častokrát nechal slyšet, že se vůbec necítí jako jazzman, v jeho hudbě je tak možné sledovat konfrontaci živelného hendrixovského pojetí a názvuků klasické i soudobé evropské hudby. I s rozličnými jazzovými hudebníky ale spolupracuje tak často, že mu alespoň některé podoby tohoto stylu nemohou být cizí.

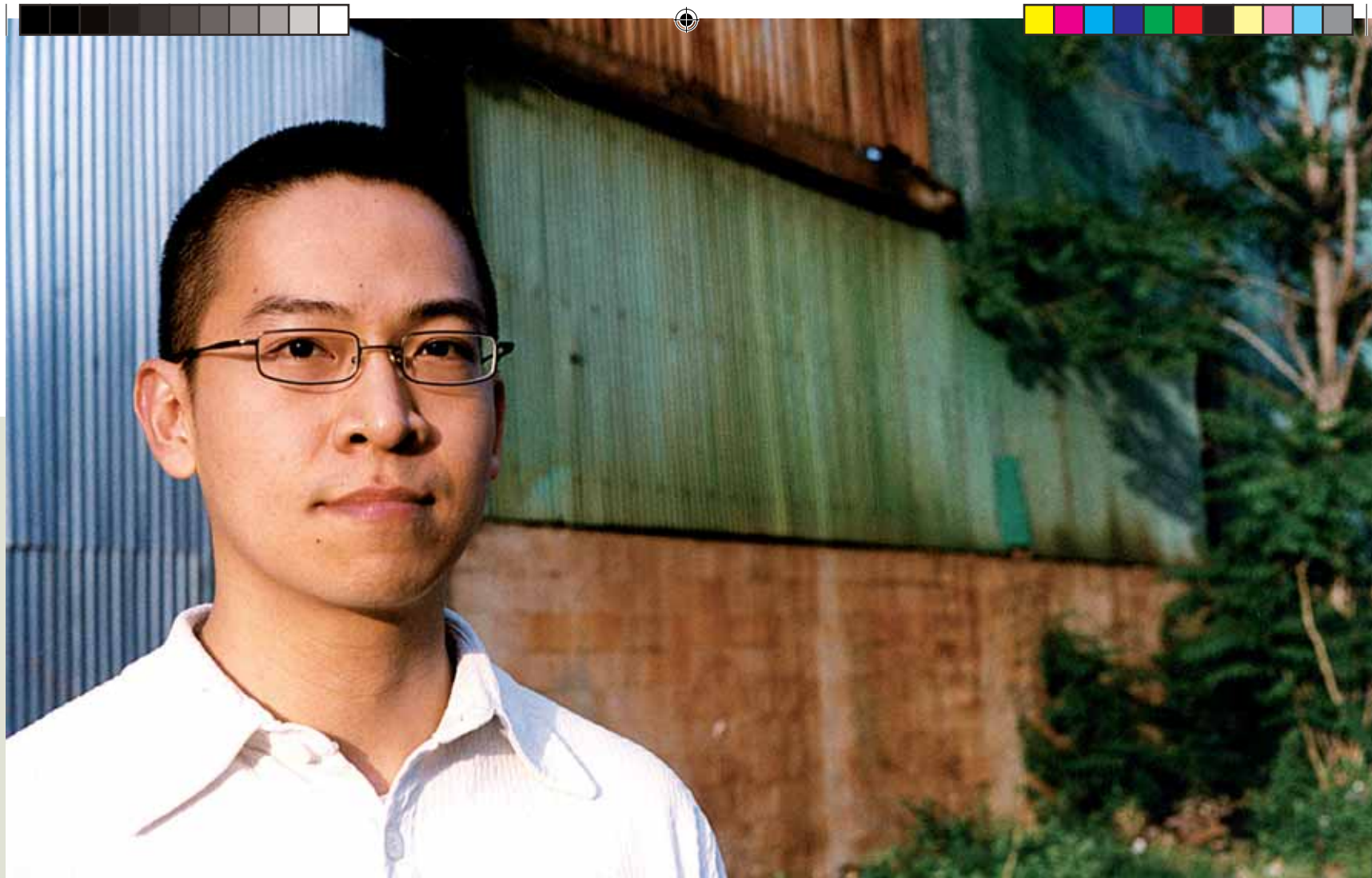
Cuong Vu Trio vystoupilo v roce 2002 také v Praze v Divadle U Hasičů, i naši posluchači tak měli možnost pocítit tu velkou energii, která jeho koncerty vždycky provází. Na prodej tam tehdy bylo album *This This And That*, jež je vlastně výběrem ze dvou původních dnes již těžko dostupných nahrávek. *Pure* vyšlo v roce 2000 na Knitting Factory Records, *Come Play With Me* vydala táž značka o rok později. První jmenované směřuje od moderního jazzu více k ambientním náladám, Na *Come Play With Me* se trio ukazuje v radikálnějších polohách. Ze studiových záznamů i z koncertní produkce je jasné, že se Cuong Vu neustále hráčsky vyvíjí a že představuje typ hudebníka, jehož hra je velmi propojená s jeho skladatelskou činností. Nejsilnější skladby pro své trio má přitom postaveny na poměrně jednoduchých formálních strukturách. Například ve *Vina's Lullaby* je dominantní dlouhé zpěvné a lyricky zahrané melodické téma, po němž následuje

divoká téměř volná improvizace využívající jak hráčských dovedností všech aktérů, tak chytře používanou elektroniku. Právě Cuong Vu Trio je krásný příklad zvládnutí nejmodernějšího technického vybavení tak, že je maximálně podřízeno lidskému elementu. Z dramatického až noiseového chaosu pak hlasitě zazní opět základní melodie vyjadřující nyní nejhlubší katarzi skladby. Inspirace elektronickou scénou devadesátých let, jež jsou tak markantní například u Erika Truffaze, se zde podléjí spíše na aranžérských detailech. Nezapomenutelná je také hříčka *Again & Again & Again* postavená na tvrdošíjně opakovaném rychlém melodickém úryvku nad těžkým groovem. Tyto koncepce se projevují i na skladbách novějších.

Od konce devadesátých let se Cuong Vu stává též velmi vyhledávaným hostem na albech i koncertech mnoha dalších významných hudebníků. Svou invencí obohatil několik sólových alb saxofonisty Chrise Speeda, zvláštní doporučení si zaslouží především *Swell Henry* (Squealer, 2004), jeho trubka zaznívá i na albech Myry Melford, Davea Douglase či Gerry Hemingway. Stal se stálým členem Pat Metheny Group a první album, na kterém se podílel, *Speaking Of Now*, získalo v roce 2003 cenu Grammy v kategorii nejlepší současné album. Fanoušci Vuovy sólové tvorby občas kritizují fakt, že v Pat Metheny Group má jeho trubka podstatně méně prostoru, často pouze zvukově doplňuje další nástroje. Na druhou stranu se zde poprvé více uplatňují Vuovy další instrumentální dovednosti, na koncertech totiž obsluhuje také doprovodnou kytaru, vibrafon, elektronické perkuse a zpívá.

Poměrně nenápadně se na světě objevila dvě zatím poslední Vuova sólová alba. Obě natočilo Cuong Vu Trio doplněné o čtvrtého hudebníka. V případě *It's Mostly Residual* (Artistshare.com, 2005) to byl kytarista Bill Frisell, který se ukázal jako kongeniální partner kapely, na zatím nejnovější desce *Vu-Tet* (Artistshare.com, 2007) se pro změnu opět objevuje Chris Speed. Obě desky nadále rozvíjejí koncepcí předešlých Vuových nahrávek. Nechybí žádné z klasických kompozičních atributů, ať už jde o freejazzovou volnost, jazzrockově zemitou a energickou rytmiku či práci s elektronickými efekty na nástrojích. Cuong Vu ovládá lyrický přednes zpěvných melodií tak, že ač jsou často postaveny na velmi tradičních postupech, znějí v jeho podání nově a autenticky. S Chrisem Speedem se Vu použije také do velice efektních rychlých unisonových běhů kontrastujících s improvizacími šelesty, kdy šum opravdu převládá nad čistým trubkovým tónem. Všechny tyto zvuky, k nimž dospěl při experimentování na dřívějších nahrávkách, zde nyní vyznívají již jako plnohodnotné prvky na škále umělcových výrazových prostředků a například úvodní sklad-





ba na Vu-Tetu prostě nazvaná *Intro* je skvělou ukázkou toho, jak se kapela vyvinula i v tvorbě jemných ambietních ploch.

V posledních letech se zkrátka Cuong Vu ukázal jako poměrně mocný hybatel světové avantgardní scény, přičemž zasáhl i do mainstreamovějších vod. V roce 2007 to bylo například album *Waiting* kytaristy Marka O'Learyho (Leo Records, LR 475), kde tento trumpetista ukázal, že se nehodlá zastavit na vydobité pozici, ale že nadále rozšiřuje své hráčské možnosti i stylový záběr (viz recenze v HV 2/07). Na své si u něho přijdou fanoušci již zmíněných hudebníků typu Arve Henriksena či Nilse-Pettera Molvaera, nadto potěší i vyznavače například Axela Dörnera a jemu podobných. Oba tábory se však shodnou dohromady třeba i s publikem Pata Methenyho, že Cuong Vu je čistý originál.

inzerce

Doporučená diskografie:

Cuong Vu: *This, This And That* (www.artistshare.com)
 Cuong Vu: *It's Mostly Residual* (www.artistshare.com)
 Cuong Vu: *Vu-Tet* (www.artistshare.com)

Pat Metheny Group: *Speaking Of Now* (Warner Brothers, 2002)
 Mark O'Leary/Cuong Vu/Tom Rainey: *Waiting* (Leo Records, CD LR 475)
 Bobby Previte: *Too Close To The Pole* (Enja, 1996)
 Chris Speed: *Swell Henry* (Squealer Records, 2004)
 Chris Speed: *Deviantics* (Squealer Records, 1999)

R(A)DIO (CUSTICA) 2009

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

každou sobotu v 0:05 :: Český rozhlas 3 – Vltava

květen :: francouzský radioart

červen: novinky z Evropské vysílací unie EBU

Pierre Henry – Andreas Bick – Emiliano López Rascón

předprázdninové premiéry PremEdice Radioateliéru

květen - Stanislav Abrahám :: červen - Tomáš Pálka

Radioateliér o prázdninách

reprízy nejlepších původních

akustických kompozic od roku 2003

R(A)DIO(CUSTICA)

rozsáhlá databáze umělců – podcast

zvukový archiv všech premiér od roku 2003

programy – texty – odkazy

www.rozhlas.cz/radiocustica

ArtActs 2009

Umě(čin)ní aneb jak sehnat milion eur na splnění snu.

Text: **Petr Vrba**

Představa, že ve Špindlerově Mlýně vystoupí power-freejazzová legenda Peter Brötzmann (či vokální ekvilibrista Phil Minton), je natolik bizarní, že sama o sobě dokázala navnadit čtyři mladé muže z Prahy. A vezmeme-li v potaz maličkost, že nešlo o zmiňované horské středisko, nýbrž o kitzbühelské lyžařské centrum ve Svatém Janu v Tyrolsku, vzdáleném dobrých pět set kilometrů od Prahy, je třeba si takovýchto posluchačů přinejmenším vážít. Jak se ale nakonec ukázalo, hlavní lákadlo – Brötzmannův koncert, přestože byl skvělý, nebyl tím nejzajímavějším momentem festivalu.

Na počátku bylo sedm nadšených fanoušků volné improvizace a free jazzu, kteří zhruba před sedmnácti lety začali realizovat své myšlenky. V roce 1992 založili klub, který neměl stálý prostor, ale měl za cíl pravidelně sedmkrát do roka uspořádat v Sankt Johannu koncert, někdy v restauraci či kavárně, jindy ve škole. Později zprovoznili i pravidelné filmové večery *Kino bez domova*. Sen vlastnit klub se naplnil až díky dalšímu nadšenci a velké dávce odvahy. Alte Gerberei, kde se od roku 2001 koná festival ArtActs, byla až do příchodu nacistů v roce 1938 koželužnou (německy *Gerberei*). Od té doby místo sloužilo jako garáže a sklad, až koncem devadesátých let přišel majitel této oblasti s myšlenkou rekonstrukce celých prostor (celkem tři budovy a pozemek), a konkrétně z bývalé koželužny chtěl vytvořit kulturní centrum. Investoval zhruba půl milionu eur z vlastních peněz a cesta ke stálému zázemí spolu s prostorem umožňujícím kvalitní produkci se zdála být realizovatelná. Majitel začal renovaci a velmi brzy se spojil s Hansem Oberlechnerem (hlavní strůjce festivalu a ostatních zmiňovaných aktivit), neboť majitel měl sice dům, ale neměl program, zato Hans a spol. měli skvělý program, ale neměli, kde jej uskutečňovat. V listopadu 2000 začali provozovat své aktivity v nových prostorách, kde platili nájem (150 eur za večer). Všechno se rozjelo výborně, ale asi rok po otevření Alte Gerberei majitel zemřel na infarkt. Po této tragické události chtěla vdova po majiteli a jejich děti celý areál prodat. Pro Hanse to byla složitá situace, neboť přirozeně neměl peníze; dědici jim dali dva měsíce na sehnání milionu eur. „*Okamžitě se objevila firma, která by to celé skupila, zbourala a postavila nové byty,*“ říká Hans a pokračuje: „*Zkoušeli jsme najít partnery a já jsem měl v té době synka, který chodil do školky Montessori (pozn.: metoda Montessori pomáhá u dětí rozvíjet nezávislost, sebedůvěru a pocit zodpovědnosti). Školka byla v nájmu v dost malém domě na okraji St. Johann a já věděl, že zkouší najít větší dům. Slovo dalo slovo, představil jsem jim možnost odkoupení jedné z dalších budov, co byly zrekonstruovány a nyní na prodej (v té době to byl hotel), a tím byla vyřešena třetina problému.*“ Zbývalo sehnat necelých 700 000 eur. Hans se původně rozhodl, že polovinu z toho vezme na sebe a postaví něco jako zdravotnické středisko, ale jelikož lékaři a fyzioterapeuté nechťeli místnosti kupovat, nýbrž pronajímat, musel se Hans svého plánu vzdát ve prospěch developerské firmy, která vybudovala na pozemku bytovky přímo sousedící s Alte Gerberei. Poslední část peněz muselo sehnat kulturní sdružení, které chtělo s aktivitami v Alte Gerberei pokračovat. 150 000 eur přispělo Tyrolsko, něco málo přispělo město St. Johann a na zbytek si vzali hypotéku. Vypadá to jako zázrak, každopádně milion eur do dvou měsíců sehnali.

Logickým vyústěním bylo spuštění festivalu, který v koncentrované

podobě ve třech dnech přináší obdobné zaměření jako celoroční koncertní aktivity.

DEN PRVNÍ, PÁTEK 6. BŘEZNA.

Z šedivé Prahy jsme vyjžděli ranním rychlíkem a po dvou přestupech a celkem devíti hodinách cesty jsme dojeli do stanice St. Johann, kde, jako všude, kam se během poslední hodiny člověk podíval, bylo vše pokryto zhruba metrovou vrstvou sněhu. Tomu neodolal například saxofonista Mikołaj Trzaska, který požádal své polské přátele, kteří shodou okolností jeli za zimními radovánkami právě do této oblasti, ať přibalí lyže i pro něj, a mohl pak sobotu trávit na svazích s perfektně udržovanými sjezdovkami. Tím potěšil především Hanse, který svým festivalem mimo jiné chce ukázat, že je možné skloubit festivalové hody se zimními sporty.

Otevření devátého ročníku ArtActs mělo v režii trio Thomas Lehn (analogový syntezátor), Axel Dörner (trumpeta) a již zmiňovaný Phil Minton. Toot, jak si trio začalo říkat po prvním koncertu před devíti lety, kdy Minton vyloudil klaksonové tutů, předvedlo něco nezapomenutelného a z pohledu organizačního byl naprosto skvělý tah začít festival jejich koncertem. Toot tvoří jedni z těch nejzkušenějších improvizátorů, které současná scéna nabízí, a jejich dlouholetá souhra jim umožňuje vpravdě volné (chcete-li svobodné) hraní. Vzájemná důvěra, neviditelná vlákna propojující mysl hudebníků v jeden organický, ale naprosto nepředvídatelný celek, znamenala pro diváka hned v úvodu jeden z několika vrcholů (pro mě osobně jeden z nejlepších koncertů vůbec).

Následující koncert kvarteta Caetitu zahájil jeho nejmladší člen, osmadvacetiletý rodák ze Sao Paula Yedo Gibson tak, že se jal bublat svým saxofonem v půllitru s vodou. Postupně se přidali na bicí Martin Blume, na basu Marcio Mattos a pianista Vryan Weston (který mimochodem vystoupí 4. 5. v Praze s jedním z hráčů z legendárních Spontaneous Music Ensemble, Trevorem Wattssem). Gibson svižně střídal své saxofony i klarinety, a co mu oproti ostatním třem hráčům chybělo ve zkušenostech, doháněl zaujetím a dynamikou; takové hraní kvartetu vycházejícímu z líhně londýnské volné improvizace rozhodně svědčí.

Feral Choir, projekt, kterému se věnuje Phil Minton již od konce osmdesátých let, se skládá ze tří částí. První, ta zdánlivě nejjednodušší, znamená sehnat několik lokálních zájemců o účast na



vokálním workshopu. V tomto případě tato fáze trvala od listopadu, a jak říká Hans: „Zkoušeli jsme to v místní hudební škole, ale naprosto bezúspěšně, ta škola je dost konzervativní. I přes inzerci v lokálních médiích jsme neměli ani jediného účastníka až do čtrnácti dnů před festivalem.“ Pár se jich nakonec přihlásilo a zbytek vlastně sehnal Hans přes telefon a osobní přesvědčování. Nakonec třicet lidí. Druhou fází tvoří setkání (ne)pěvců s Mintonem, překonání studu a pochopení několika základních pravidel dirigované improvizace. Jelikož Minton má obrovské charisma, je většinou otázkou několika vteřin, případně minut, než účastníci workshopu propadnou jeho kouzlu a plně se zapálí pro společnou tvorbu. Samotná práce s Mintonem trvala dva večery po třech hodinách a přibližně 40 minut před samotným vystoupením v rámci festivalu. Naučit se zhruba pět pravidlům, kdy určité gesto znamená např. hrát úplně cokoliv, naprosto volnou improvizaci, jiné gesto zas jeden krátký nestandardní zvuk (např. mlasknutí otvírané lahve dlabnutím do koutku úst), zvládl bez problému každý, i přestože osmdesát procent z nich nikdy ani neslyšelo improvizovaný koncert. „Prostě to fungovalo. A každý večer, včetně koncertního, byl naprosto odlišný,“ říká Hans. Třetí fází je samotný koncert, kterého se kromě Hanse a dalších místních zúčastnil i Hans Falb, organizátor proslulejšího rakouského festivalu – Konfrontationen v Nickelsdorfu. Obrovský aplaus, který Feral Choir sklídil, byl naprosto zasloužený. (Organizátoři považují pořádání workshopů v rámci festivalu za jeho důležitou součást; v minulých ročnících vedli workshop například Mats Gustafson a Hans Koch).

Závěr prvního dne patřil jednomu z údajných vrcholů a hlavních lákadel festivalu (dle informačních materiálů k programu). Kvarteto Eduarda Marraffy (saxofony) tvořil, kromě Lehna, ještě norský kontraba-



Pamelia Kurstin



sista Ingebrigt Håker-Flaten (Atomic, Free Fall, School Days, Scorch Trio, The Thing a další) a hráč na bicí a perkuse Michael Zerang (slyš jeho skvělou nahrávku *Cedarhead* vydanou na Al Maslakh, 2007). Jestli se nepletu, tak kromě posledně jmenovaného s Marraffou předtím nikdo jiný nehrál, a i přesto, že se ostatní tři hráči vzájemně z pódíí znají a mají za sebou již četné spolupráce, patřil jejich koncert mezi ty slabší a pro mě osobně mezi velká zklamání. Nevím, zda v tom hrálo roli premiérové vystoupení v tomto obsazení, spíš se přikláním k variantě špatně nastaveného zvuku, jako by Lehn neslyšel svůj nástroj a naopak měl v odposlechu překřičený saxofon, a tak celkem nepatříčně svým EMS Synthi A přehlušoval ostatní (naopak se sluší říct, že v momentech, kdy hrál jen Lehn se Zerangem, bylo jejich duo krásně vyvážené a vzájemně se doplňující). Výsledný zvuk kvarteta působil velice rozbitě, což byla samozřejmě škoda.

DEN DRUHÝ, SOBOTA 7. BŘEZNA

Pro místní organizátory byly od počátku důležité aktivity pro děti, a tak naprosto samozřejmou položkou v jejich ročním programu jsou divadla, koncerty, výstavy atd. určené dětem. K tomu ještě pořádají pravidelné letní workshopy (dvou až pětidenní), jejichž cílem je umožnit dětem otevřený přístup k současnému umění (hudba, divadlo, film, literatura, výtvarné umění). Součástí festivalu byl tudíž i dětský odpolední workshop „řízené improvizace“ s vokalistkou Annette Giesriegl. Ta se o pár hodin později objevila na hlavním podiu v triu Stumm s pianistkou Manon Liu Winter a flétnistkou Cordulou Bösze. Minimalistický projev příčné flétny, preparovaný klavír a především mnoho zvuků z nitra klavíru spolu s různě deformovaným i všelijak do frází smyčkováním hlasem, často dosti hlasité produkce, činilo z tohoto koncertu příjemný kontrast drtivě převažujícím mužským ansámbly.



Kromě uskupení vzniknuvších pro potřeby workshopů bylo na podiu nejpočetnějším souborem septeto Georga Graewea. Dirigent, pianista a autor provedené moderní jazzové kompozice v jedné osobě patří mezi velké oblíbence Hanse Oberlechnera a jejich vystoupení bylo nejdražší položkou v rozpočtu festivalu, škoda jen, že oproti programu se vystoupení nezúčastnil jeden z nejpovolanějších trumpetistů na poli improvizované hudby, Franz Hautzinger, nicméně jeho nahrazení klarinetistou a saxofonistou Frankem Gratkowskim bylo více než důstojné. Stručně se dá jejich koncert popsat slovy: striktní koncept, partitura, ale dostatek místa pro improvizaci.

Vrchol večera přišel tentokrát až na závěr, a to v podání nejstarší generace improvizátorů. Quartet Moderne (původně kvinteto s trombonistou Paulem Rutherfordem) jsou Skandinávci Teppo Hauta-Aho (saxofony) a Harry Sjöström (kontrabas) spolu s houslistou Philem Wachsmannem a bubeníkem Paulem Lovensem. Jejich vystoupení znamenalo pro diváka malé zjevení. Fenomenální metajazyk hráčů, jejichž nonverbální hudební komunikace zůstává pro diváka skrytá. Nicméně, letmé nakouknutí za oponu skýtají chvíle, jako například když v první části koncertu Lovens najednou „z ničeho nic“ úderem přes činel do blány bubnu ukončil hru a ostatní tři v naprosto stejný okamžik skončili též, ale navíc se všichni tři podívali na Lovense s úsměvným pohledem, který jako by říkal: „Paule, ty vole, tos přehnal, to bylo nečekaný, ale parádní!“

DEN TŘETÍ, NEDĚLE 8. BŘEZNA

Večernímu trojkoncertu předskakovala v sólovém odpoledním vystoupení hráčka na těremin, Američanka Pamela Kurstin. Vynechám-li její lehce infantilní chichotání při jakékoli promluvě (ať už děkování po potlesku či uvedení skladby), představoval její koncert magické zážitky à la bizarní kabaret v Lynchově filmu Mulholland Drive.

Tony Buck, bubeník z The Necks, byl součástí několika koncertních uskupení, jejichž vystoupení pro mě znamenala „koncerty roku“: předloni to byli Regenorchestra XII v Praze, Ioni Sol 6 ve Welsu. Na projekt Martina Siewerta Heaven And, jehož součástí je Buck též, jsem se tedy těšil s mrzivým tušením jedinečného zážitku. Nedělní program jich vůbec sliboval hned několik. Již zmiňovaný Brötzmann, jenž zde vystupoval s trumpetistou Toshinorim Kondóem a dvěma mladšími hudebníky (bubeník Paal Nilssen-Love a basák Massimo Pupillo), byl hlavním lákadlem celého festivalu. Osobně jsem se ještě těšil i na pro mě do té doby neznámý projekt Bernharda Loibnera Meltdown, neboť jeho součástí je i vynikající saxofonista Mikołaj Trzaska a violoncellistka Clementine Gasser, o které sám Mikołaj říkal, že je to Brötzmann v sukních.

Vezmu to od konce. Brötzmannovo kvarteto ničím nezklamalo, ale ani nepřekvapilo. Výborný, avšak standardní power-freejazzový nářez, na jaký jsme u Brötzmannova zvyklí, kdy Kondó neměl šanci být hlučnější než Brötzmann a Nilssen-Love jako vždy propotil košili během prvních pár minut. Kdo byl ale milým překvapením, byl basista Pupillo (jinak z italské



Martin Siewert



Yedo Gibson





formace Zu), který byl i v záplavě erupčních výkonů svých kolegů dostatečně slyšet i vidět.

Velké zklamání jsem však zažil při audiovizuálním koncertu projektu Meltdown. Loibnerova kompozice pro video a živou hudbu byla natolik nudná, že ji nezachránil ani sám Trzaska. Celé to působilo jako sebe-prezentace páně multiinstrumentalisty Loibnera, který zde kromě videa obsluhoval elektroniku, počítač a kytaru. Přizval si sice violoncellistku a saxofonistu, ale snad jen proto, aby je tam měl – na to, že by jim měl dát dostatečný prostor, zřejmě nemyslel. A zmiňovaná „brötzmannovitosť“ cellistky? Taký nikde. Nevím, buď mi něco uniklo, ale každopádně pro mě to znamenalo bez váhání nejslabší koncert festivalu, a to o mnoho tříd.

Zato Heaven And, to bylo jiné kafe. Že dojde k nářezu, mohl divák odušit už podle froté ručníků roznášených „stewardkou“ na podiu. (V hledišti tou dobou její kolegyně roznášela buráky... tyrolská pohostinnost). Dvoje bicí (Tony Buck, Steve Heather), basa (Zeitblom) a kytary v rukách Martina Siewerta i na stole před ním. Siewert je nejen skvělým zvukařem a kytaristou, ale i skladatelem a „dirigentem“. Celý koncert viditelně vedl on a oproti loňské nahrávce *Sweeter As The Years Roll By* (Staubgold) byl

koncert mnohem dynamičtější, rozpoutanější. Mnohovrstevnaté a dlouze budované struktury (atmosférou připomínající již zmiňovaný pražský koncert Regenorchester XII), jejichž vnitřní propojenost a vnější přechody měl plně pod kontrolou právě Siewert, znamenaly ve výsledku jedno z nejlibějších překvapení (alespoň pro mě) a každopádně jeden z nejlepších koncertů festivalu.

Celková účast během jednotlivých večerů se pohybovala okolo osmdesáti až sta návštěvníků, z čehož pouhých dvacet procent tvořili místní obyvatelé, větší část přijížděla z jiných regionů Rakouska, ale i z Itálie, Švýcarska a Čech.

Budete-li mít někdo chuť zkusit lyže a improvizaci v jednom dni, zkuste příští rok zajet do Svatého Jána. Termín se moc měnit nebude, neboť v Rakousku jsou tři klíčové festivaly s podobným zaměřením, rozmístěné do pravidelných životadárných dávek. Kaleidophon v Ulrichsbergu (přelom dubna a května), Konfrontationen v Nickelsdorfu (červenec) a Music Unlimited ve Welsu (listopad, kurátorkou bude letos Ikue Mori!), a tak je logicky třeba obohatit něčím také konec zimy.

www.muku.at ■

inzerce

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

FILHARMONIE
HRADEC
KRÁLOVÉ

REGINA

ČESKÝ ROZHLAS 3 - VLTAVA
A FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ VÁS ZVOU

2009
Hudební
FÓRUM
HRADEC KRÁLOVÉ

:: KONCERTY SE SVĚTELNÝM DESIGNEM ::

:: KONCERTNÍ SÁL
FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ ::

:: PŘÍMÉ PŘENOSY NA ČRo 3 - VLTAVA ::

3/11-13/11

www.hfhk.cz



Alan Vitouš

Jsem dítě života

Text: Jan Faix

Alana Vitouše jsem poznal asi před osmi lety jako člověka s osobitým hudebním myšlením i celkovým životním postojem. Známým instrumentalistou se stal již v šestnácti letech jako člen tehdy velice pokrokového Junior Triu s bratrem Miroslavem Vitoušem a s Janem Hammerem. Dnes spolupracuje s množstvím domácích i zahraničních umělců na širokém spektru od avantgardní improvizace a world music přes Lenku Dusilovou v rámci souboru Eternal Seekers až po divadlo Vizita a Jaroslava Duška. Pro natočení rozhovoru jsme se sešli v jeho domácím nahrávacím studiu.

Začínal jste jako jazzový bubeník, mimo jiné ve slavném Junior Triu. Co vás vedlo k obratu k dalším hudebním směrům?

Tomu, čím se teď zabývám, se dnes říká world music, ale před třiceti lety se to tak ještě neoznačovalo. Už když jsme začínali s v roce 1962 s Junior Triem, okouzila mě třeba česká folklorní hudba, takže jsem přinesl například ze Sušilova sborníku nějaké písničky, které jsme potom nahráli, U Dunaja, u Prešpurka, atd. Tehdy to tady nikdo nedělal, takže šlo vlastně o první pokusy.

I nadále však občas spolupracujete se svým bratrem Miroslavem. Kromě několika společných studiových či koncertních aktivit stojíte také za proslulým souborem orchestrálních samplů. Proč jsou ale vaše společné aktivity tak řídké?

Je to dáno tím, jak se život vyvíjí. My jsme spolu nechtěně přerušili kontakt skoro na dvacet let, když brácha odjel do Ameriky a mě tam jednoduše nepustili. Sešli jsme se tedy až po mnoha letech, oba jsme už byli jinde, ale natočili jsme desku a dělali spolu ještě nějaké příležitostné projekty. Naposledy, někdy teď po miléniu, jsme měli na Hradě koncert ve dvou. Ale jak říkám, oba se vyvíjíme jinak a jenom to, že jsme bratři, není ještě dostatečný důvod něco společně vytvářet. Není ale všem dnům konec, uvidíme.

Vystupujete a natáčíte s mnoha umělci, dala by se pojmenovat nějaká kritéria, podle nichž si tyto spolupráce vybíráte?

Já mám jediné kritérium. Abych se nemusel na pódiu stydět. Párkrát se mi to stalo a to je pro

muzikanta strašně nepříjemný pocit. Víím, že to je subjektivní, že to je můj pocit, že jiní lidé jsou třeba nadšení a myslí si, jak je vše úžasné, ale když já se cítím, že bych se nejraději propadl, tak to není dobře. Ty muzikanty, se kterými spolupracuji, obvykle dlouho znám a podle toho se rozhoduji. Někdy člověk získá určité zkušenosti a to je pro něj informace, jak si třeba s tím daným člověkem počínat příště. Já tu muziku ale dneska už beru jinak, než jak to bylo v tom hudebním prostředí, ve kterém jsem vyrostl. Zajímá mě prostě setkání s tvůrčím člověkem a ta takzvaná hlediska profesionality, jak jsem si je my vytyčili, pro mne zase nejsou až tak směrodatná. To mne také vedlo třeba i ke spolupráci s nemuzikanty. Jde mi o výraz a sdělení a už mne nezajímá, zda výsledek splňuje nějaké pomyslné škatulky, kterými se tato společnost řídí.

Poměrně zřídka figurujete jako leader nějakého projektu. Je to náhoda či záměr?

Jednou jsem se při takovém extatickém bubnování dostal do změněného stavu a poznal, že jsem vůdčí typ. Během toho skupinového bubnování to najednou bylo naprosto jasné.

Chápu to tak, že má skutečná náтура byla potlačena výchovou. Že mi rodiče určili směr, „nikam se necpi, moc se nepředváděj, buď hezky někde za rohem“, a já na tu hru opravdu přistoupil. Takže mně vždy vyhovovalo podporovat to, co dělají druzí, a spolupracovat s nimi, ale zároveň mi to nebránilo, abych nějaké zajímavé věci realizoval sám za sebe. Měl jsem Vitouš trio s Janou Koubkovou a s Vojtěchem Havlem nebo později s Veronikou Kopelentovou, inicio-

val jsem řadu spoluprací, třeba v duu s Janem Štolbou nebo s Martinem Zbrožkem, a potom jsem realizoval také různé zajímavé akce. Na Strunách podzimu jsem třeba dělal asi s devíti improvizátory z různých stylových odvětví projekt Má vlast, toho počínu si docela považuji, potom jsem shodou okolností zase na Strunách podzimu dělal Drumming Bach s řadou perkusistů a instrumentalistů. V šuplíku mám i další nápady, uvidíme, na co bude čas a prostor.

Oproti jiným perkusistům používáte některé méně obvyklé nástroje, například gambijské bubny bougarabou. Co vás k tomu vede?

Mně od začátku u hudby vadilo, že je tolik spojená s asociacemi, s naší předchozí zkušeností. Zjednodušeně řečeno, když dítě vidí v televizi nějakou pohádkovou scénu s vílou a pod tím je určitý druh syntetiku, tak ho to poznamená na celý život. Já mám zase svou zkušenost z padesátých let, kdy každý tučný nedělní oběd doprovázel z rádia výběr ze Smetany či Dvořáka, a já často, když slyším tento druh hudby, vidím vepřo knedlo zelo. Mně šlo spíš vždy o ty zvuky, protože jsem se chtěl vymanit ze škatulek, jako je třeba jazz, který je nějak ohraničený i přes řadu experimentálních výbojů. Začalo mi třeba vadit, že i u volné jazzové muziky se dále bubeníci drželi hraní na soupravu. Hlavně mám na mysli nahrávky řady ECM, kde byla spousta zajímavé nové muziky, ale bubeníci jako by v citlivých pasážích neuměli nic jiného než hrát tympánovými paličkami na soupravu nebo šustit na činely. Časem se to samozřejmě změnilo, přišel třeba Aírto Moreira do Weather Report a začal perkusivní



nástroje používat nejen k dobarvování zvuku ale jako rovnocenné nástroje. To je jeden z důvodů, proč jsem se obklopil většinou etnickými nástroji s osobitým zvukem. Dalším hlediskem je, jak ten nástroj skutečně zní, protože ať máte sebelepší bicí soupravu, přeci jen je tam umělá blána a třeba kotel nemá tím, jak je vytvořený, tolik alikvótů ve zvuku. Další věcí je, že na perkuse se hraje rukama a ruce poskytují mnohem více výrazových možností. Můžete tlumit, hrát na různých místech nástroje a všechny tyto zvuky přírodního bubnu lze použít k vyjádření, zatímco u kotle máte v ruce kus dřeva a jednu ránu, která se moc barevně neliší, i když hrajete na různých místech. Posledním důvodem je to, že mne ta hudba začala bavit. Jsem bubeník, šel jsem po rytmu, africké rytmy mi učarovaly a hrát je na soupravu je opravdu zoufalství, to nefunguje. Nejen kvůli zvukům ale hlavně kvůli timingu. Bicí souprava umožnila, že to, co hrálo dřív víc hráčů, zvládne teď jenom jeden. Podle vyšších škol lze zahrát tradiční rytmy rozepsané pro ruce a nohy, ale zní to mrtvě, chybí tam to pnutí mezi několika hráči, které činí rytmus tak živý a tak žádoucí.

Z vaší hudby je docela snadno vysledovatelné neustálé hledačství. Máte nějakou zvukovou či obecně estetickou představu, které byste se snažil dosáhnout?

Hledačství souhlasí, to je zkrátka nějaký ten lidský naturel. Pokud jde o tu představu, tak se mi to zdá absurdní. Možná, že to tak někdo má, že něco slyší svým vnitřním sluchem a pak se mu to podaří zrealizovat. Já nic takového nemám a nechávám se ovlivnit tím, co přichází, co zažívám. Hlavně jsem pochopil, že když žijeme tady na Zemi, musíme se s tím smířit a pokud jde o hudbu, tak už teď nevíme, s čím vlastně zaobcházíme a jak ty vibrace obsažené v hudbě skutečně působí. Proto mám tolik rád přírodní zvuky. Protože my, lidé, jsme dětmi zdejšího života, jsme propojení s jeho ostatními formami a přírodní zvuky mi tak jsou určitým učitelem. Na nich poznávám různé možnosti uchopení zvuku a rytmu, což pak dále vyjadřuji po svém. Zrovna nedávno jsem si nahrál nějakého ptáka, ani ne tak zpěv jako spíš něco jako kss – kss, a ten pták zpívá přesně v šestiosminkovém rytmu. Před lety jsem se o ptačí zpěv zajímal více a z té doby mám nahrávku rákosníka zpěvného. Tehdy jsem k ní nějakou neuvěřitelnou náhodou pustil

zkusmo ještě metronom, začal jsem ji i s ním zpomalovat, jednou, dvakrát, třikrát a uslyšel jsem neuvěřitelné věci. Nejen to, jaké výrazové prostředky ten rákosník má, které při reálné rychlosti nestihnáme vnímat, má prostě malé tělíčko, ale i ten rytmus, ač byl vybrán náhodně, tam z nějakých důvodů perfektně sedí a ten pták tvoří kolem něho různé zajímavé kombinace. Mám zkrátka rád, když mne takhle v přírodě něco osloví, já tomu pak přisoudím nějaký význam a s tím dále pracuji.

Vaše divadelní aktivity s Jaroslavem Duškem vycházejí například z knih Dona Miguela Ruize o moudrosti starých Toltéků. Pokud to sám vnímáte, šlo by nějak pojmenovat, jak se do Vaší umělecké produkce promítají i znalosti různých duchovních směrů?

To mne náramně baví sledovat. Jak jsem starší, tak chápu muziku v širších souvislostech, vztah k ní a její funkci ve společnosti. Když jsme v šedesátých letech začínali, snažili jsme se být v jazzu co nejlepší, ale časem jsem pochopil, že to není ten nejsilnější impuls pro to, aby člověk dělal muziku. Na hraních s Jardou Duškem mě vždycky bavila ta volnost, mluvím třeba o divadle Vizita. Jinak jsem poměrně racionální typ, ale u tohoto projektu mne vždy velmi uspokojovalo, že jsem šel na pódium s vymydlenou hlavou a mohlo se stát cokoliv. Proto mne třeba přestal bavit ten jazz, protože v něm je hrozně moc vidět ego. Nebrojím proti němu, ale i ti Indiáni říkají: „Používejte rozum, jen když ho potřebujete“. Přestal jsem pak tolik tlačit na vlastní výkon, ale hledím více na celkové souvislosti. Až překvapivě jasně se pak pozná, z jakého důvodu člověk hudbu dělá.

Jste znám jako improvizátor i jako tvůrce například scénické hudby. Liší se nějak Vaše přístupy k improvizaci a ke kompozici?

V zásadě moc ne. Dá se říci, že improvizace je vlastně instantní kompozice. Spíš bych tady řekl, že u scénické nebo filmové hudby se uplatňují i jiná hlediska. Je tam obraz a člověk si může se zvuky a jejich významem hrát více než při živém improvizacním představení. To samozřejmě s sebou přináší rozdílné přístupy a já jsem s těmi filmy, co jsem dělal, zažil moc hezké chvíle, protože jsem se mohl ponořit do světa zvuků. Když mi filmař přinesl například zázna-

my zvonů Rumunska, zpomalil jsem je a slyšel najednou neuvěřitelné věci. Podobně jsem to dělal třeba s nahrávkami místních pastevců či mnišských zpěvů. Byla to krásná silná vyjádření a já z nich postavil třeba sbor, nebo jinou hudbu, která tak původně vlastně nebyla myšlená. To je jen příklad na ukázkou, jak je práce se zvukem ze záznamu rozdílná.

Jak se stavíte k zaznamenávání improvizacních vystoupení?

Proč by to mělo být jiné než nějaké studiové setkání? Pravda je, že člověk při improvizaci zažije slastné momenty, které se u psané hudby nedostaví, ale na druhou stranu se při improvizaci stává, že takzvané „rostou palmy“ (smích), že se chvílemi nic neděje a čeká se, než někoho něco napadne, nebo než se něco urodí. Zpětný poslech je pak někdy těžší, ale být u toho zrození je plně saturující zážitek.

U nekomerčních hudebníků lze jen těžko říci, že by jim hudba sloužila jen jako zdroj obživy. Dokázal byste nějak pojmenovat, co všechno vám vaše hudební aktivity přinášejí? Je to možné zobecnit?

Mockrát v životě jsem slyšel: „Ty se máš, děláš svého koníčka a ještě za to dostaneš zaplacené“. Existují běžné aktivity, ale jsou lidé, kteří si i to umějí užít. Ve Švýcarsku jsem zažil portugalskou uklízečku, která si i během soboty, jejího jediného volného dne, přivydělávala uklízením u nás. Ale ona uklízela s takovou chutí! Opravdu si to užívala. To jsou úžasné školení od života a ukazují, že správný přístup je umět se radovat z čehokoliv, co člověk dělá.

Připadám si prostě jako dítě života. Dostal jsem možnost tady pár dní strávit a jsem přesvědčen, že hlavním úkolem člověka je být tvořivý, zkoumat své prostředí a být při tom šťastný. Pak už je jedno jestli dělá muziku nebo něco jiného, ale muzika je něco mimořádného. Jsem přesvědčen, že jsou v ní tajemství, která jsme dosud nebyli schopni rozklíčovat. Zvuky jsou nositeli informací, impulsů a podnětů, na které my svým emočním tělem reagujeme, a jsem přesvědčen, že se ještě ukáže, co v nich je skryto a jak je lze použít. Například antičtí filozofové přikládali hudbě mnohem větší význam a sílu, než jak to děláme my dnes, a já si myslím, že se k tomu v budoucnosti zase vrátíme. ■



Kostry se hýbou

Frank Bretschneider míří na Letní filmovou školu

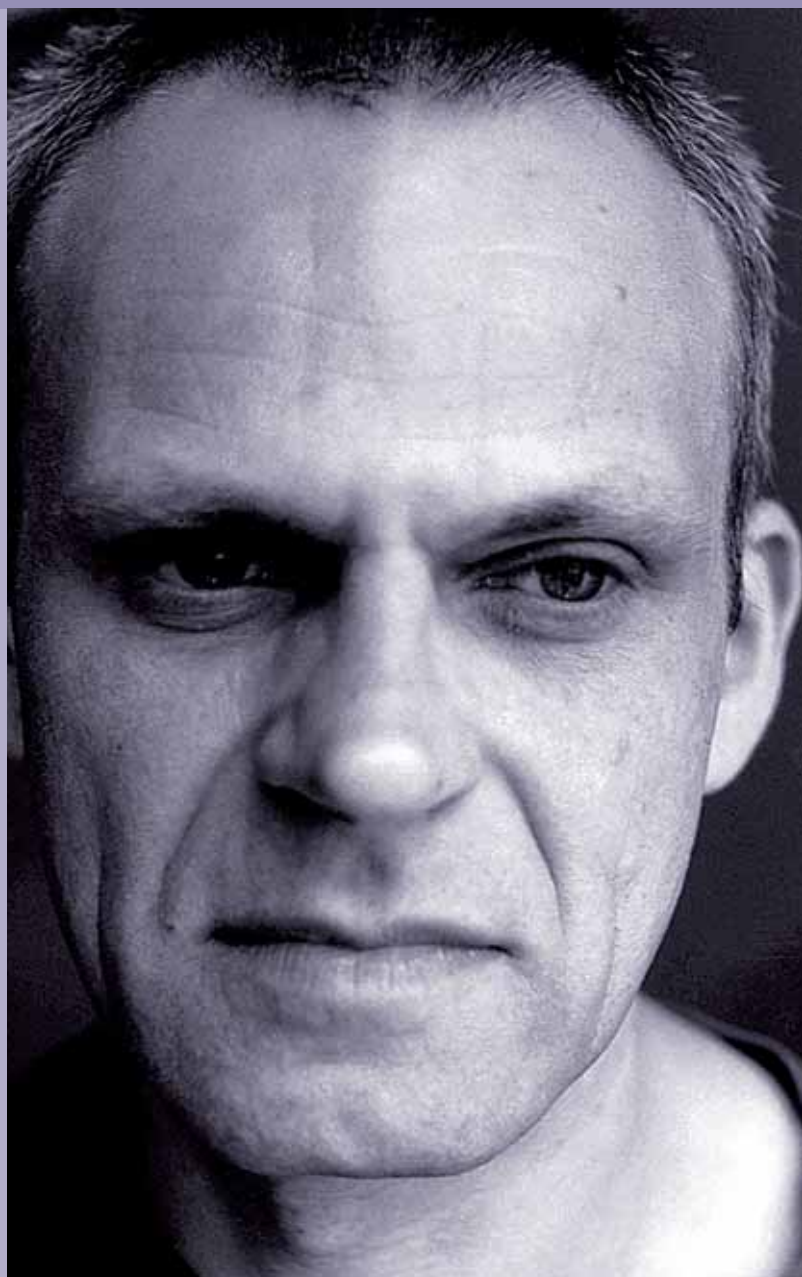
Text: **Pavel Klusák**

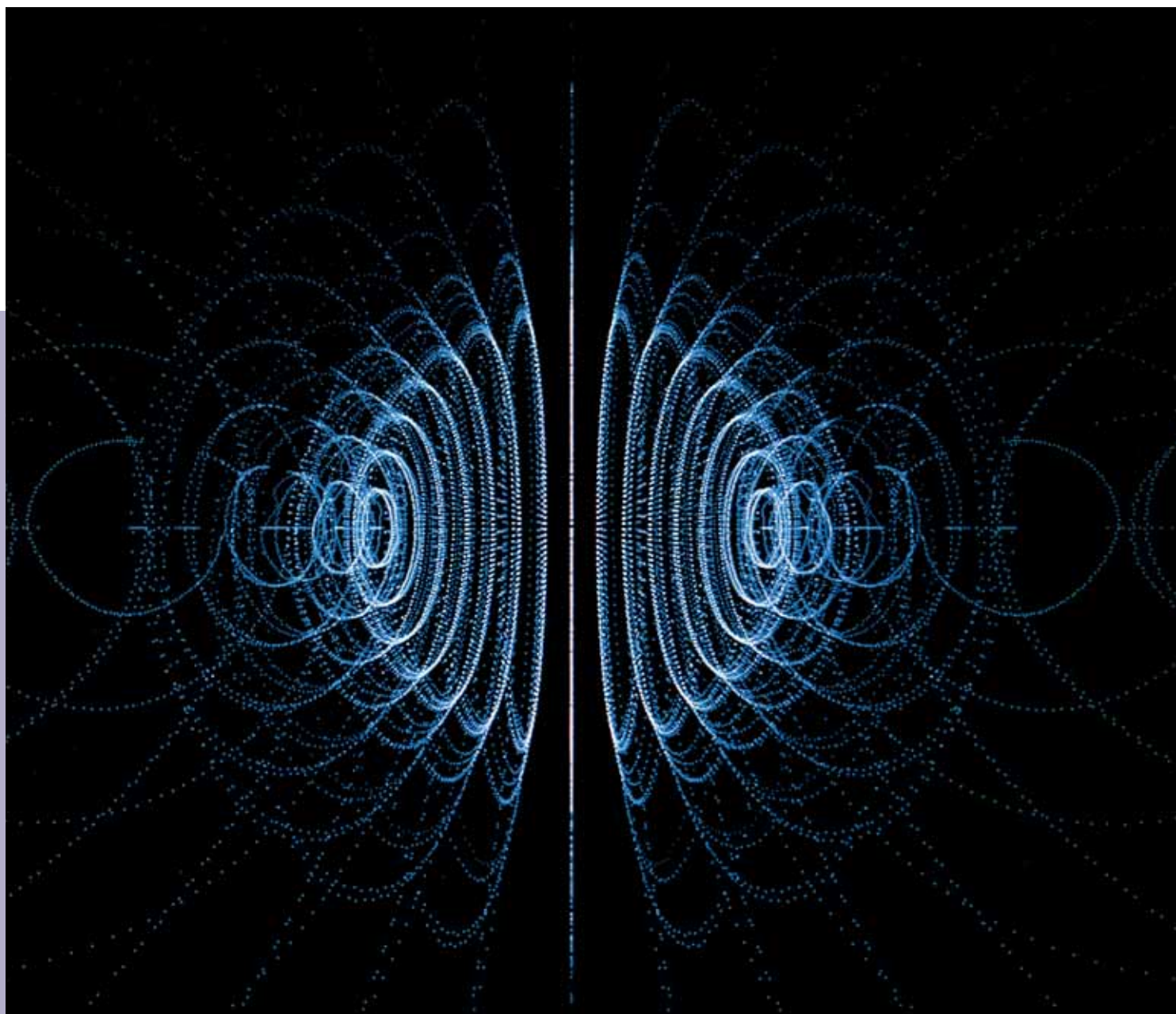
Novou elektroniku na rozhraní klubové kultury a poslechového experimentu dnes na evropské scéně mocně zastupuje label, který jsem při předjarním berlínském pobytu rozhodně chtěl poznat blíž. Raster-Noton je omamné cetrum silného názoru, často svou akurátností připomíná spíš vědeckou laboratoř než vydavatelství pro experimentální beaty. Vynechal jsem největší hvězdu, vytíženého Carstena Nikolaie aka alva. noto, a vydal se na Prenzlauer Berg, kam mě do pekelně zakouřeného bytu-studia pozval Frank Bretschneider.

Na pracovním stole leželo k mému údivu Bretschneiderovi ještě nerozbalené DVD s nápisy jako Karel Höger a Dana Medřická: v Německu vyšla *Ikarie XB 1* – raná česká sci-fi z roku 1964, u níž leckomu naskočí spíš jména scenáristy Pavla Juráčka a skladatele Zdeňka Lišky než režiséra (Jindřich Polák). Východoněmecká televize Ikarii kdysi rozstříhala a dávala jako seriál, pro Bretschneidera to byl jeden z velkých zážitků dětství. „Vy Čechoslováci,“ řekl za mého tichého nesouhlasu, „jste měli lepší kulturu než ostatní socialistické země.“ A vytahoval ze šuplíků kompakty jako *Conjunctio*, tedy Blue Effect a Jiří Stivín. Jméno Zdeňka Lišky neznal, ale mluvil o filmech Karla Zeman, hlavně *Vynálezu zkázy* – tedy opět Liška... Vrcholem bylo, když mi pyšně ukázal jediné album slovenské kapely Gattch (málo známý rockový projekt ze začátku sedmdesátých let má dodnes úzké kultovní publikum), které vlastní v ruském pirátském vydání.

To všechno pitoreskně kontrastuje s hudbou Franka Bretschneidera proto, že je tak abstraktní. Rytmické konstelace z jeho posledního – a nejúspěšnějšího – alba *Rhythm* (2007) si těžko spojovat s nějakými příběhy a názory. Bretschneider tu poprvé nechal vystoupit na povrch a pořádně rozjet rytmičkou složku: předchozí tvorba byla subtilnější, pulsy, vlnky a záškuby spíš tikaly než bušily. Krásně to lze slyšet na albu, které natočil spolu se švýcarským Steinbrüchelem: nápadité vrstevnaté plochy click'n'cuts, mikrozvuků a jemných noiseů *Status* vyšly u amerického labelu 12K. Skladby mají technicistní názvy *Antenne*, *Funktion* nebo *Phase*, ale přitom jemnost jejich mikrodetailů zasahuje i emoce.

Hádanka, jaké spojení se světem mají Bretschneiderovy propočtené konstelace propočtených zvuků, se za chvíli objasní, když Frank vysvětlí, že má rád kostry. Poslouchá sice starý funk a černé kapely jako The Meters („Ty pauzy! Umějí mezi údery fantastické pauzy!“), ale sám ohlodává komplexní rytmy na úplné skelety. Zestručňování hudebních – třeba i mainstreamových





– modelů až k nepoznání, ad absurdum, na kost: to je společným jádrem jeho různorodých projektů. „Pokouší se na vaši hudbu někdy někdo tančit?“ ptal jsem se ho. „Ale ano,“ řekl, „lidé se hýbou. I v Praze (v *La Fabrice na Spermu 2008, pozn.*) někdo tančil.“ Vzpomněl jsem si, že jsem to byl já.

Futuristická hudba může být někdy spojená s odepsanými přístroji. V prenzlauerberském studiu stojí na zemi modulární syntezátor, už odpojený, trochu pod nánosem prachu. Na téhle mašince si muzikant před časem vytvořil knihovnu samplů, kterou už delší dobu používá. Ne v původním tvaru, materiál zas a znovu digitálně edituje v počítači. Ale jako si někdo nadělá dopředu dříví na zimu, tak Frank s určitou jistotou – a také s tvůrčím soustředěním na jediný zdroj – staví ze zvukových hoblin, útržků a odkrojků. Mají v sobě univerzálnost a tvárnost zvukové prahmoty, od níž lze dospět k ledasčemu.

Bretschneiderovi zanedlouho vyjde samostatné DVD, protože svou hudbou nechává dost zajímavě řídit obraz. Není autorem softwaru, který obraz s určitou volností generuje podle zvuku: inspiroval však jeho principy a doladění. Program, který používá i trio Signal (all-star tým Raster-Notonu: FB, Carsten Nikolai a Olaf Bender), funguje jen na starém, dnes už nevyráběném systému pro Apple Macintosh. Jako by tyhle vazby poukazovaly na to, že Raster-Noton snad ani neměl přežít

svou iniciační dobu – nástup nové experimentální elektroniky, kterou v Německu (včetně Frankovy hudby) entuziasticky šířil i label Mille Plateaux (pojmenovaný podle Deleuzova textu *Tisíc rovin*). Ale zatímco systémy pro Apple a trendy se rychle střídají další, kumpáni, kteří přišli do Berína společně z východoněmeckého Karl-Marx Stadt (dnes Chemnitz), mají delší dech. Přestáli první vyčerpání click'n'cutových ornamentalistů, šli do svého materiálu hlouběji a z různých úhlů.

Dnes vydává Raster-Noton nejen své protagonisty, ale v určitých návratech tu zralé projekty uvádějí AtomTM (čili Uwe Schmidt aka Señor Coconut), Pixel či duo SND, které lze brát jako most k britské agresivnější abstrakci dua Autechre. Právě se natáčí dokument o garážové alternativní kapele AG Geige, v níž Frank začínal. On sám žije intenzivně přítomností: snad jen časem vydá v reedici svůj starší dubový projekt Produkt.

Bretschneider dělá přesnou, detailně stavěnou elektroniku, ale poslouchá Stivína a spoustu jiné akustické hudby. Dá se docela hluboce interpretovat, ale sám na to není. Když jsem se ptal, zda ho zajímají nějakí teoretici a myslitelé, řekl: „P. H. Dick, Stanislaw Lem, bratři Strugačtí. Na tom jsem vyrostl.“ Ale stejně se mi zdálo, že sci-fi může být pro něj víc relax než inspirace. To už spíš ty zvuky Zdeňka Lišky z *Ikarie XB1*.



Christiane Sporn: Musik unter politischen Vorzeichen. Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau (Werk- und Kontextanalysen)

PFAU-Verlag, Saarbrücken (www.pfau-verlag.de), 2007

Text: Vítězslav Mikeš

Je sotva zpochybnitelným faktem, že součástí dějin hudby bývalého socialistického bloku nejsou jen skladatelé a jejich tvorba, koncertní život atd., ale i politické dění, které na daném teritoriu do značné míry ovlivňovalo hudební sféru. Problematiku vztahu hudby a politické ideologie v bývalé Německé demokratické republice zkoumá mladá německá muzikoložka Christiane Sporn ve svém rozsáhlém, téměř pětisetstránkovém historicko-analytickém textu *Musik unter politischen Vorzeichen* – publikované disertaci obhájené v roce 2006 na hamburské univerzitě. Autorka v knize navázala na svou magisterskou práci věnovanou východoněmecké orchestrální tvorbě z let 1961–1976.

Zkoumaným objektem je v *Musik unter politischen Vorzeichen* moderní instrumentální hudba, čímž si Sporn svůj úkol vědomě ztěžuje; v hudbě vokální totiž bývají souvislosti s politickou situací (ať již se znaménkem plus, nebo minus) vzhledem k přítomnosti více či méně „sdělné“ textové složky mnohem nápadnější. Časově je práce vymezena symbolicky obdobím existence Berlínské zdi, tedy 1961–1989 (s přesahy do roku 1990, kdy NDR zanikla). Sestává ze dvou velkých oddílů. V úvodní části autorka seznamuje čtenáře s východoněmeckým hudebně-historickým kontextem daného období, nastiňuje poválečný nástup komunistické ideologie do hudební sféry, zabývá se institucemi (hudebními i s hudbou souvisejícími – Svazem skladatelů, Ministerstvem kultury apod.), jejich činností a kompetencemi, uvádí kritéria oficiální sorealistické estetiky represivně zaváděná do praxe.

Druhou, stěžejní partii publikace autorka dělí podle období do dvou celků: na šedesátá léta a léta sedmdesátá a osmdesátá, přičemž v každé této části se podrobně věnuje dobovým hudebně-politickým aspektům, zmiňuje i důležité události a dokumenty, které měly podstatný vliv na hudební dění v zemi či na tvorbu skladatelů (např. sjezdy skladatelů, diskuse o formalismu), připomíná postihy jako důsledky „neposlušnosti“ atd.; z každé této dekády pak Sporn vybírá několik významných autorů, představitelů tzv. nové hudby, stručně popisuje jejich tvůrčí vývoj a od každého podrobně analyzuje vždy jedno instrumentální dílo. Pro šedesátá léta byli zvoleni Siegfried Matthus (*Invence pro Orchester*, 1964),



Hans-Christian Bartel (*Konzert pro orchestr*, 1967), Friedrich Schenker (symfonie *In memoriam Martin Luther King*, 1971) a Friedrich Goldmann (*Esej III pro orchestr*, 1971), pro léta sedmdesátá a osmdesátá Paul-Heinz Dittrich (*Konzert pro violoncello, smyčcové kvarteto a orchestr*, 1975), Georg Katzer (*Sound-House*, 1979), Johannes Wallmann (*Synopsis – Musik im Raum pro komorní ansámbl*, 1979), Jakob Ullmann (*Kompozice pro 10 nástrojů*, 1982), Reiner Bredemeyer (*Triostücke III ve třech větách*, 1983), Jörg Herchet (*Kompozice*, 1984), z nichž většina tvořila skladatelskou modernisticky smýšlející skupinu „Kerngruppe neuer Musik DDR“, která se otevřeně stavěla proti oficiální hudební politice i estetice.

Christiane Sporn své téma pojednává široce, přesto koncentrovaně, což jí poskytuje možnost analyzovat rozsáhlou škálu vztahů mezi hudbou a politikou ve Východním Německu na různých

úrovních, počínaje institucionální základnou a konče strukturou jednotlivých kompozic, daří se jí nacházet a analyzovat celou řadu zajímavých relací mezi těmito úrovněmi (např. mezi skladatelským postavením, jeho činností ve veřejném hudebním životě a jeho tvorbou).

Musik unter politischen Vorzeichen je informacemi nabitá kniha, která nabízí důkladný rozbor dané problematiky, a cenný příspěvek k dějinám hudby v bývalém socialistickém bloku umožňující lépe pochopit mnohé procesy ve vztahu hudby a politiky.



Neuvěřitelná dobrodružství barvy v prostoru a čase | Rothkovské variace pro nová média

Různí umělci: Colorfield Variations

Line (www.12k.com)

Kurátor: Richard Chartier. Autoři: Steve Roden, Alan Callander, Frank Bretschneider, Stephan Mathieu, Sue Costabile + Beequeen, Tez, Tina Frank + General Magic, Bas van Koolwijk, Chris Carter + Cosey Fanni Tutti, Ryoichi Kurokawa, Sawako, Evelina Domnitch + Dmitry Gelfand, Ernest Edmonds + Mark Fell.

Text: **Pavel Klusák**

Newyorské propojené labely 12k a Line se počátkem tohoto roku nechtěně zviditelnily vinou obalu nového alba U2. Minimalistickou fotografií Hirošiho Sugimota, na níž se nebe odráží v moři, totiž použili už Richard Chartier a Taylor Dupree z 12k. Dupree se na blogu domovského labelu pokusil celou situaci (v níž se ocitli zcela pasivně) pojmenovat. Nevyhnul se při tom vyjádření lítosti; od rockových fanoušků pak sklidil dost odporné reakce (typu „je čest, když od vás U2 něco přebírají, sami jste taky neoriginální“). Dupree diskusi svižně ukončil s tím, že label má dost vlastních současných aktivit, takže nejrozumnější bude vrátit se k práci.

Další z řady DVD mu dává za pravdu: ukazuje, s kolika podnětnými tvůrci se kurátor Richard Chartier propojuje, a hlavně – že Line operuje poměrně vyváženě mezi lehce emotivní ambientní elektronikou a neutrálním (experimentálním i vědeckým) průzkumem materiálu. Kolekce *Colorfield Variations* vznikla původně v roce 2007 pro akci galerie ve Washingtonu. Právě „washingtonská škola“ je totiž centrální pro malířský proud „chromatické abstrakce“, která jednoduchými gesty reagovala na abstraktní expresionismus. Mark Rothko, Clyfford Still, Barnett Newman, Helen Frankenthaler a další tak v padesátých letech předznamenalí témata a přístup minimalistů.

Někteří z tvůrců kolem nových médií, oslovení Chartierem pro *Variace v barevném poli*, navazují i na filmovou abstraktní avantgardu. Američan Alan Callander začíná od Adama – od pomalu proplovajících čtyřúhelníků. Akceleruje však přes zprůsvitnění a zrychlení systému po hektické navrstvení obrazců, kdy oko nestíhá registrovat přesnou barvu ani tvar (přepne se tedy ze „starého stylu“ do parametrů, které by bez nové technologie mohl využít jen velmi pracně).

Frank Bretschneider (jeden z lídrů německého labelu Raster. Noton, viz portrét v tomto čísle) má stran videa náskok: svou hudbou řídí obraz(ce) už dlouho, první DVD mu přitom vyjde až letos. Jeho klipu soukromě říkám *Námořnická televize* – modré a bílé pruhy se tu spouštějí s doprovodem sinusoid a mikrozvuků, estetizovanější šumový signál na monitoru. Je to spíš pomalu sledovaný proces – na rozdíl od jiných, kteří dávají tvaru spád. (Z projekcí podobných filmů už vím, že když se po pěti minutách svislého pohybu začnou pruhy hýbat vodorovně, v sále někdo ironicky uznale zamručí, čímž rozesměje ostatní.)

Razantní protilátku vůči únavě z pomalých proměn vnáší vídeňští Tina Frank + General Magic: dvouminutový hyperaktivní džingl rotujících „třírozměrných“ konstelací poskytl i titulní pestrobarevnou fotografii na DVD, noisově rozdrčená fanfára nepostrádá ironický rozměr.



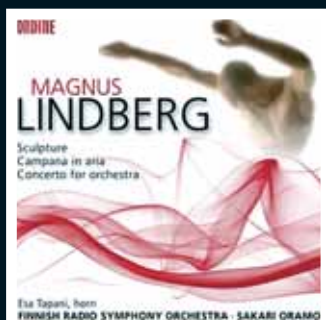
Delší plochu zvládli dobře, neboť s jasným konceptem, Chris Carter a Cosey Fanni Tutti, členové Throbbing Gristle. Už u počátečních rudých pruhů nevíme, zda sledujeme záběr skutečné zřasené látky, kresbu nebo digitální animaci. Barvy se pak mění, pruhy obrazu se sunou do stran jako opona v kukátkovém divadle, vytvářejí tkanivo, ale napětí mezi abstraktním barevným polem a pohledem na cosi skutečného, byť monochromního, nemizí.

Společné téma „barevného pole“ hledá rusko-americká dvojice Evelina Domnitch a Dmitry Gelfand ve skutečném světě, ale skrze nelidsky pronikavý pohled. V minulosti se věnovali zobrazení zvukových vln fosforeskujícím plynem (o DVD *Camera Lucida* viz HV 4/07). Ve snímku nazvaném *Deset tisíc pavích per v pění kyseliny* skenují laserem povrch mýdlových bublin. Výsledek zůstává v zelené a černé, jinak však čile proudí, přelévá se a opalizuje, ukazuje svébytnou krásu, která normálně vybavenému oku uniká. Evelina

Domnitch a Dmitry Gelfand rozpoutávají svoje „vědecké divadlo“ rafinovaně a s citem pro adekvátní délku.

Stephan Mathieu nedávno zaujal albem *Radioland* s hudbou zvuků krátkovlnného rádia. Tady použil jednu z raných verzí skladby z alba, obraz je průletem 256 barevnými poli (celých deset minut, takže se hodí spíš do galerie než do kina). Italský tvůrce Taz nechává zvuk kreslit skrze klasický zápis frekvencí na časové ose (šedobílá škála a vrstvení přes sebe dávají jeho metodě jakýsi příděch sedimentace hornin). Oba japonské příspěvky (Ryoichi Kurokawa, Sawako) jsou jemné, emotivní, s organickými křivkami záhybů lístků v květu růže. Prozradit vývoj některých siločar by bylo jako vyplácnout pointu v detektivce.

Petr Lébl říkával, že lidi kouří, aby viděli, že dýchají: cigaretový dým činí dech viditelným. Tahle videa zviditelňují zvuk a s ním jednoduché proměny a nenápadné procesy, kterých je plný svět. Myslím, že právě v tom je hlavní přitažlivost rothkovských variací na barvu v prostoru a čase. ■



Magnus Lindberg: Sculpture

Online (www.ondine.net)

Distribuce: Classic Music Distribution (www.classic.cz)

Vydavatelství Ondine je velmi úspěšné vydavatelství vážné hudby sídlící ve Finsku. Kromě klasiky pečuje i o vydávání finských soudobých skladatelů, z nichž si vybírá zejména osvědčené exportní artikly. Mezi ně patří na jednom z prvních míst skladatel Magnus Lindberg (*1958), ze všech finských skladatelů snad nejvíce ověřený mezinárodními poctami. Vydavatelství Ondine vydalo již 4 CD s jeho skladbami, z toho dvě profilová. Poslední z nich, z roku 2007, obsahuje tři rozsáhlé orchestrální skladby: *Sculpture*, *Campana in aria* a *Koncert pro orchestr*.

Magnus Lindberg je autor mezinárodního formátu, píše na zakázky předních festivalů a orchestrů. Patří ke generaci, která vstupovala na scénu začátkem 80. let a musela se už vyrovnávat s realitou post-postmoderní situace. Jeho odpovědí na výzvy doby bylo zásadní odmítnutí všech forem zjednodušování, jakož i recyklace starého a naopak rozvíjení odkazu staré dobré moderny v její nejnáročnější podobě. Lindberg prošel francouzským IRCAMem, v době, kdy se tam prosazoval spektralismus, a jakkoli on sám nebyl tímto proudem příliš ovlivněn, francouzská víra v modernost se stala vlastní i jemu.

Když se s vědomím těchto východisek a určitou znalostí předchozí Lindbergovy tvorby zaposloucháme do orchestrálních skladeb z recenzovaného CD, nastane přece jen malé překvapení. *Sculpture* (2005) a *Koncert pro orchestr* (2003) se místy dostávají do podivně sentimentálních poloh, nemajících daleko k filmové hudbě, a nezdá se, že by šlo o ironizaci. *Sculpture* začíná archaicky paralelními kvintami ve fagotech. Obsedantní fanfárový motivek si pak předávají nástroje orchestru. Když se ozve v trubkách, zní to už téměř jako western. Ke konci se objeví divoký tanec na sedm osmin a v závěru se reprizují kvinty v monumentálním filmovém happyendu. Kromě těchto několika míst obtěžkaných zvláštní expresí je ovšem zbytek času vyplněn výrazově neutrální, lindbergovsky pestrobarevnou hudbou proměňujících se harmonií a gradačních vln a vlněk.

Druhá, o něco starší skladba *Campana in aria* (1998) je zajímavá hlavně neuvěřitelným výkonem sólisty v extrémně obtížném partu sólového lesního rohu, hrajícího po celou dobu a ve vysoké poloze. Při poslechu druhé Lindbergovy skladby však u mne začíná vznikat pocit, že jeho melodická invence je jaksí sešňovaná v rytmu, což činí jeho hudbu poněkud stereotypní.

Poslech poslední skladby CD, *Koncertu pro orchestr*, toto podezření potvrdí už v prvních taktech. Je to tak, Lindberg příliš nedbá na rytmus při tvarování melodií: hudba se odvíjí jako sled krátkých „rozjezdů“ v rovinných rychlých notách, běžajících nejčastěji po oktatonické stupnici, a ústících vždy do zastavení na dlouhém akordu (obvykle vyzdobeného trylkem). Obměny tohoto modelu frázování se dějí jen v počtu použitých not a ve změnách tempa – skupinky not jsou někdy kratší, jindy delší, bývají zrychlované, zpomalované, zastavované apod., ale vždycky jde víceméně o rovné rytmické hodnoty. Po chvíli mi to začne připadat iritující. Abych překonal nutkání vypnout přehrávač, musím zaměřit poslech na jiné věci. Říkám si, že Lindberg možná obětuje složitost v jenom parametru ve prospěch jiného: zřejmě si zakládá na velmi promyšlené a kultivované harmonii a již zmíněné pestrobarevné instrumentaci. Když tedy přistoupíme na skladatelovu platformu, můžeme si užít dlouhý ohňostroj proměnlivých harmonií a barev. Ten je v *Koncertu pro orchestr* přerušen třikrát, a to kadencemi flétny, klavíru a houslí (které konečně přinesou melodické kontury jiného typu) rozmístěnými pravidelně do celkové formy díla a představujícími jakási zastavení uprostřed tohoto valčího se proudu hudby.



Podobně jako ve *Sculpture*, i zde atonální hudba místy přejde do úseků na čistých harmoniích, kde si opět připomeneme nějaký romantický film. Propojení obou poloh však působí organicky a nenápadné přechody z jednoho světa do druhého patří mezi technická kouzla ze skladatelovy dílny, která můžeme právem obdivovat. Závídet pak můžeme to, s jakou samozřejmostí Lindberg píše jen pro špičkové interprety a využívá jejich virtuozity nejen v sólech, ale i ve všech orchestrálních partech.

Miroslav Pudlák

Franck Bedrossian: Charleston

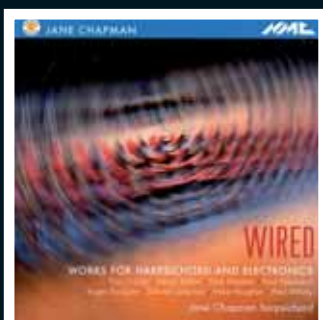
Sismal Records (www.sismalrecords.com)

S tím, jak v průběhu dvacátého století ztrácela vážná hudba posluchače a přesouvala se do užších specializovaných kruhů, probíhalo zároveň její sblížování s hudebními oblastmi považovanými za „nevážné“, protože nesvázané s tradičními institucemi a formálními náležitostmi. Současný akademicky vzdělaný skladatel se tak dostává na jednu loď s elektronickým kutilem, intuitivním improvizátorem či garážovým hlukačem, což potvrzuje mimo jiné stále častější společný výskyt takovýchto individuů na současných festivalech. Sblížil se také jejich hudební jazyk a na první poslech nemusí být znatelné, zda dotyčná hudba vznikla na papíře, nebo intuitivní prací se zvukem. Pětice skladeb francouzského skladatele Francka Bedrossiana (*1971) je dobrou demonstrací takového sblížování.

Bedrossian je příslušníkem tábora, v němž se hudba píše do not, prošel studiem u spektralisty Gerarda Griseyho, kursy v IRCAMu a dalších institucích, vliv na něj ovšem mělo i studium u Helmuta Lachenmanna a jeho hledání nových zvuků ve starých nástrojích. První dvě skladby na disku jsou pevně usazeny v sedle evropské moderní hudby, v níž není místo pro jasné harmonie, libé melodie ani pravidelné rytmy. Titulní skladba z let 2005–2007, která nahrávku zahajuje, je určena patnácti nástrojům a její název odkazuje k jazzovému materiálu, který do ní skladatel v podobě „nalezených objektů“ zakomponoval. Jsou ovšem důkladně ukryty pod výbuchy zvukové energie, urputnými ostináty a vzájemným překřikováním nástrojů. Je zde cítit vliv hudby obou Bedrossianových učitelů, možné úvahy o neoriginalitě ovšem vyvažuje energie této hudby. Bedrossiana lákají extrémní polohy a zvuková agrese a tyto emoce se mu daří úspěšně zprostředkovat. V následující *L'usage de la parole* (1999) pro klarinet, violoncello a klavír je vyváženější poměr sonických excesů a jemných míst, v nichž se trylky klarinetu, houslové flažolety a akordy klavíru skládají do snivých ploch, které jsou po chvíli bez varování potrhány výpady v extrémních polohách nástrojů.

Další tři skladby představují příspěvek do diskuse o výše zmiňovaném sblížování výrazových prostředků. *La solitude du coureur de fond* (2000) pro sólový altsaxofon by se mohla objevit na albech postjazzových improvizátorů Evana Parkera nebo Johna Butchera. Stojí především na multifonickém hraní, tedy na současném znění dvou tónů na jednohlasém nástroji. Z tichého šumění zvuk postupně graduje ke znělejší plochám, jež se nakonec rozlomí do rychlých tremol a skoků. Plynulost této gradace umožňuje vychutnat si změny rezonancí od hladivých po řezavé.

Digital pro kontrabas, perkuse a elektroniku (2003) a *Transmission* pro fagot a elektroniku (2002) opět demonstrují Bedrossianův sklon k hudební agresivitě. V jejich elektronické složce mají nadlaboratorně znějící zvuky, které studenti IRCAMu tak často vypouštějí do světa, navrch hluky. To platí především pro *Transmission*, která začíná jakýmsi digitálně zkresleným řevem, z něhož se postupně vyloupne linie fagotu. Jeho rychlé běhy a skoky do vysokých poloh se střídají a prolínají s digitálním bzučením a výbuchy jak z arzenálu japonského hlukového



bojovníka Merzbowa. Franck Bedrossian není v této oblasti průkopníkem, zdárně ale potvrzuje, že v bezbřehosti možností, které má dnes hudba k dispozici, je možné se neutopit, a naopak z ní lze vybírat zdánlivě cizorodé prvky a ty pak smysluplně snoubit.

Matěj Kratochvíl

Jane Chapman: Wired. Works for Harpsichord and Electronics

NMC Recordings (www.nmcrc.co.uk)

Distribuce: Russian Compact Disc (www.russiancdshop.com)

Cembalo je nástroj obvykle spojovaný s historickou hudbou, ale soudobé skladatele láká rovněž. Britská cembalistka Jane Chapman, známá především interpretací barokní hudby, představuje na CD s názvem *Wired* širokou paletu kompozičních přístupů svých kolegů.

CD rámuje iniciátor projektu Paul Whitty dvěma ukázkami z cyklu *Seven Pages*, ve kterém zkoumá různé možnosti zásahů do již existujících skladeb nebo jiných kontextů. Hned první track přináší překvapivý zvuk samotné cembalové mechaniky při provedení Ligetiho slavné skladby *Continuum*. Poslední track se k této skladbě vrací „přefiltrovanou“ pátou stranou Ligetiho partitury, ze které zůstala pouze různě rozmístěná nota *fis* – tentokrát však ještě přefiltrovaná řadou procesorů. I když tvoří docela působivý závěr CD, je dlužno přiznat, že neupravovaný zvuk mechaniky je vlastně zajímavější.

Zdaleka ne všichni skladatelé také elektroniku využívají. James Dillon zůstal věrný své pověsti představitele „new complexity“ a ve zcela kratinké, ale zato pěkně husté skladbičce *birl* (mnohovýznamové skotské slovo vztahující se k různým druhům otáčení, včetně jednorázového vypití kořalky) si vystačí s čistě akustickým zvukem nástroje k dosažení poměrně bizarního výsledku.

Rovněž Roger Redgate využívá v cyklu šesti krátkých skladbiček *Residua* (inspirovaných pozdními texty Samuela Becketta) pouze přirozeného zvuku – tentokrát v lyričtější a „abstraktnější“, poněkud enigmatické poloze.

Paul Dibley je zastoupen dvěma ukázkami, které kombinují cembalo s elektronikou: *INV III* je interaktivní záležitost, při které computer procesuje živě hraný materiál, zároveň však živý zvuk spouští i zvukový materiál nahraný předem. Po předchozí subtilní poezii zde spustí divoká smršť různě kolotajících a bublajících zvuků, připomínající laboratoř nějakého šíleného vědce. Teprve po chvíli si posluchač uvědomí docela zajímavé hudební tvarování těchto zběsilých zvukových průběhů. *INV I* konfrontuje cembalo s fixním elektronickým podkladem – oba světy zůstávají přes všechno téměrní a strukturální přibližování oddělené.

Opět do dvou tracků rozdělené čtyři studie s lapidárním názvem 1-4 od Paula Newlanda usilují o předefinování cembalového zvuku: z nástroje je odstraněna celá mechanika a tóny jsou tvořeny přímo prsty – ladicím klíčem je pak ovlivňována výška tónu těsně před dozněním. Těžko bychom sluchem hádali cembalo... Ještě více proměňuje charakter nástroje EBow – elektromagneticky rozechvěná struna vydává naprosto stálý zvuk, tedy něco, co u cembala neznáme. (Fotografie onoho elektromagnetického kmitání je použita na obalu.) Účinek kombinace těchto prostředků je přímo zázračný – výsledek se vymyká všemu, co jsme zvyklí v kontextu cembalové hudby slyšet.

Mike Vaughan ve skladbě *In Memoriam ... (layer 6)*, která je částí většího cyklu, zamýšleného jako pocta jazzového hudebníku Ericu Dolphymu (1928–1964), využívá opět interaktivních postupů, kdy živá hra (tentokrát s vysokým podílem improvizace) spouští v počítači předem připravené zvukové struktury. Dílo působí docela dramaticky, opět s hyperaktivní elektronickou složkou.

Breath across autumnal ground od Sohraba Udumana je jakousi elektroakustickou impresí, usilující o metamorfózu a rozklad přírodních forem, je zde inspirace pohybem větru a destruktivním charakterem podzimu, elektronická složka je použita sofistikovaně a poměrně střídme.

Všeobecným problémem všech hi-tech prostředků, které dnes ovšem patří k bontónu současného skladatele, je to, že téměř vždy působí jako ilustrace sci-fi. Vtipně se tomuto dilematu vyhnul Sam Hayden v třídílném cyklu *scintilla*: určité hluky, použité jako surrealistický *objet trouvé*, byly počítačem analyzovány, téměrní a temporální charakteristiky aproximovány a kvantizovány do běžné tónové soustavy a hratelého rytmu, přepsány do not a interpretovány sólovým cembalem. Nikoho ani ve snu nenapadne, jak se k těm notám došlo – a přitom jsou v nich (jaksi abstraktně) přítomny vlastnosti původních hluků. Vlk se nažral a koza zůstala celá!

Nejsilnější stránkou *Wired* je vedle krásného zvuku cembala a precizní hry Jane Chapman i dramaturgie: skladby autorů zastoupených dvakrát jsou rozloženy symetricky, takže v rámci celku vznikají formové souvislosti, kontrasty a návraty vytvářejí impozantní architekturu. Přestože se jedná o autory dosti rozdílných poetik, celek působí poměrně jednotně a sevrně. Zároveň vypovídá o současné situaci britské hudby i o uměleckém názoru interpretky, která má pověst „nejodvážnější britské cembalistky“.

Jaroslav Šťastný

Jonathan Harvey: Body Mandala

NMC (www.nmcrc.co.uk)

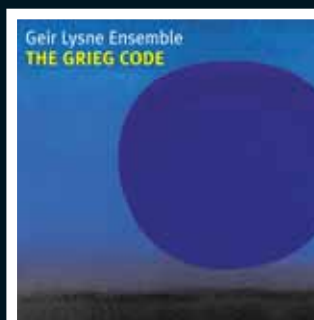
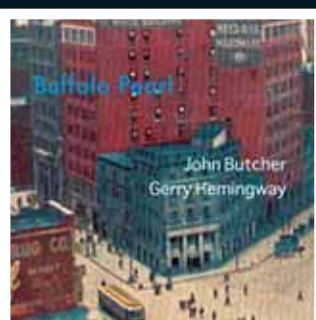
Distribuce: Russian Compact Disc (www.russiancdshop.com)

Jonathan Harvey: Other Presences

Sargasso (www.sargasso.com)

Jonathan Harvey (*1939), momentálně jeden z nejvydávanejších, nejhranějších a zakázkami na nová díla nejzahrnovanějších britských skladatelů soudobé vážné hudby, na sebe začal více upozorňovat svými elektronickými a elektroakustickými kompozicemi, které vytvářel od osmdesátých let ve spolupráci s pařížským institutem IRCAM. Profilové album *Body Mandala*, které mimochodem obdrželo prestižní cenu Gramophone za rok 2008 v kategorii Soudobá hudba, ho však představuje jako autora, který je schopen napsat i velice silné orchestrální skladby.

Ocenění podobná tomu zmíněnému mě nechávají chladným, přesto ochotně konstatuji, že *Body Mandala* patří k nejpůsobivějším albům se soudobou symfonickou hudbou, která se mi v poslední době dostala do rukou. Pozitivní dojmy vyvolává nejen pět děl inspirovaných spiritualitou východních filosofí (buddhismu a hinduismu), ale i vyvážená dramaturgie a v neposlední řadě provedení Skotského symfonického orchestru BBC pod taktovkou svého izraelského šéfdirigenta Ilana Volkova. U tohoto tělesa Harvey v uplynulých čtyřech letech působil jako composer-in-association, z čehož mimo jiné vzešly i dvě skladby obsažené na albu: *...towards a Pure Land* (2005) a *Body Mandala* (2006). Harvey si terén v této úzké spolupráci osahal skvěle a do obou děl absorboval nemalé interpretační možnosti orchestru. Především titulní kompozice v tomto ohledu vyniká: Harvey v ní západoevropský instrumentář využívá k imitaci téměrů tradičních tibetských nástrojů, což vyžaduje často specifické techniky hry (např. vibrato žestových nástrojů vytvářené ústy hned ve vstupním, v průběhu skladby několikrát se vracejícím motivu, efektně pulsujícím na opakovaných notách), některým partům jako klarinetu, basklarinetu, pikole a dalším autor svěřil vyloženě sólové improvizované výstupy apod. Skladba má spád, který graduje katarzním závěrem se zjemnělou podobou úvodní pasáže:



stvrzení, že *Body Mandala* je vrcholem celého alba. Poloha ...towards a Pure Land je oproti předchozí kompozici tišší a meditativnější.

Zbýlé tři kompozice, které obsahuje disk, jsou staršího data. Třívětá skladba *Timepieces* (1987) odráží vliv Harveyova někdejšího vzoru, Karlheinz Stockhausena. Kompoziční záměr tu připomene Stockhausenovu proslulou skladbu *Gruppen* z roku 1958, v níž jsou tři orchestrální ansámby simultánně řízeny třemi dirigenty. U Harveye se provedení účastní dirigenti dva, přičemž jednotlivé nástrojové skupiny dle instrukcí autora přecházejí od sledování gest jednoho dirigenta ke druhému (spolu s Volkem se tu taktovky chopil Stefan Solyom). Ve skladbě *Tranquil Abiding* pro komorní orchestr (1998) může posluchač při prvních tónech nabýt dojmu, že poslouchá začátek Debussyho *Moře*. Brzy se ale ukáže, že táhlé oblouky ve smyčcích, nad nimiž se volně rozvíjejí melodické fráze v dalších nástrojích, nejsou mořské vlny, ale dech, který udává rytmus celé skladbě. Postupně se přistihují, jak dýchám v rytmu a tempu spolu s orchestrem, což zintenzivňuje požitek z poslechu. Šestidílná skladba *White As Jasmine* (1999) představuje subtilní zhudebnění básní zasvěcených hinduistickému bohu Šivovi a je určena sólovému sopránu (jeho part interpretuje Finka Anu Kumsi) a orchestru.

Album *Other Presences*, které vydala firma Sargasso, nelze označit jako čistě Harveyovo, ale spíše jako harveyovské. Je to v pravém slova smyslu projekt, ve výsledku kolísavě zajímavý. Obsahuje Harveyovu rozsahem nevelkou, jedenáctiminutovou stejnojmennou skladbu z roku 2006, kterou autor složil pro trumpetistu Markuse Stockhausena a jeho elektronickou výbavu. Z předchozího recenzovaného alba známý „vibrátový“ motiv dává tušit, že se jedná o studii k dílu *Body Mandala*, znějící syrověji než v orchestrální podobě, přesto velice barevně. Čistě akustická stopa nahrávky skladby *Other Presences* (tedy „obnažený“ part trubky bez elektroniky) pak byla poskytnuta sedmi skladatelům, s Harveyem více či méně spřízněným, kteří tento materiál přetvořili ve svých laptotech do nových skladeb; v bukletu se dokonce používá slovo *remixy* ke zdůraznění způsobu manipulace s výchozí matérií. Projektu se zúčastnili Kaffe Matthews, Lawrence Casserley, Gilbert Nouno, Evelyn Ficarra, Daniel Biro, John Palmer a také Harveyova dcera Anna. Sledovat proměny základní trubkové linie v různých tvůrčích přístupech má své kouzlo, na konci ale stojí zjištění, že tím nejsobitějším příspěvkem je samotná Harveyova skladba.

Vítězslav Mikeš

John Butcher: Resonant Spaces

Confront (www.sound323.com)

John Butcher / Gerry Hemingway: Buffalo Pearl

Auricle Records (www.gerryhemingway.com)

O tom, že mezi důležité spoluhráče britského saxofonisty Johna Butchera patří prostor, jsme už na stránkách HV psali několikrát. Loňské, kritikami velmi ceněné album *Resonant Spaces* výše řečené potvrzuje a z doposud dokumentované spaciálně interaktivní Butcherovy tvorby představuje nekomplexnější uchopení záměrné práce s prostorem. Po *Cavern with Nightlife* (WoW, 2004), kde Butcher „osahává“ v šedesáti metrech pod zemí důlní prostor v japonském Utsunomiya, a *Geometry of Sentiment* (Emanem, 2007), kde (si) mimo jiné hraje ve čtyřadvacetistěném plynojemu v německém Oberhausenu, se na pozvání Barryho Essona a Bryony McIntyre (Akira Organisation) vydal komunikovat se skotskými akustickými skvosty. (Projektu se účastnil ještě soundartista Akio Suzuki, kterého však na albu neuslyšíme.) Míst, které celý tým napříč Skotskem (včetně Orknejského souostroví) navštívil, bylo celkem šest: přírodní (jeskyně), religiální (megalitická památka)

a ryze lidsky účelové prostory (vodojem, nádrž na olej, mauzoleum a skladiště ryb). Butcher umně uplatňuje nestandardní techniky hry na saxofony, vždy dle daného genia loci. Tak v oválných prostorách Hamiltonova mauzolea a Lynesské olejové nádrže užívá záměrně tvořené zpětné vazby, která především v úvodní *Sympathetic Magic* (stone) je svými výškami tak nečekaná, že mile překvapila samotného tvůrce (viz buklet, který kromě popisu celé akce obsahuje i množství fotografií inkriminovaných míst), nicméně pro několik posluchačů to bylo natolik uširvoucí, že museli koncertní prostor opustit. V jiných skladbách Butcher pro změnu naprosto kongeniálně spolupracuje s ozvěnou, a tvoří tak iluzi spoluhrajících saxofonistů. V *Styptic* zas svým tenorovým pištěním jako by provokoval přirozené obyvatele jeskyně, rozuměj netopýry, což spolu se zaznamenanými hlasy posluchačů podtrhuje i nesmírně citlivé nahrávání, které měl po celou dobu na starosti technický ředitel londýnských Riverside Studios, Ruari Cormack. Jediný kus, kde se Butcher poddává přírodě téměř úplně, je *Wind Piece*, neboť saxofonista „pouze“ nastavuje amplifikovanou sopránku větru a spolu se slyšitelnými okolo letícími ptáky dokonale reprezentuje zvuk stojících kamenů ve Stenness, což je kruh tvořený kameny starými pět tisíc let. Butcherovi však nešlo při koncertech a nahrávání o předvedení akustických možností jednotlivých prostorů, nýbrž, jak sám říká: „mělo by docházet k setkání mezi hudebníkem a místem, které umožňuje šanci získat něco nového z obou“. Že pro něj jsou místo a jeho ojedinelá atmosféra skvělým stimulem, není pochyb.

Naprosto odlišný zvuk Butcherova saxofonu přináší další vydavatelský počín bubeníka Gerryho Hemingwaye. *Buffalo Pearl* zaznamenává druhou polovinu koncertu v Buffalu (New York), kde v polovině první Hemingway s Butcherem tvořili improvizovaný živý soundtrack k filmu *Slow Arc Walk*. Jejich zhruba devítiletá spolupráce a mnohočetná zkušenost s danou instrumentální kombinací (Hemingway s Anthonym Braxtonem, Frankem Gratkowskim, Elerym Eskelinem, Butcher s Gino Robairem, Paalem Nilssen-Lovem, Michaellem Zerangem, Carlosem Zingarem aj.) rozhodně přispěla ke skvělému výsledku nahrávky. Hemingway při koncertu hrál nejen na bicí a perkuse, ale používal i hlas a sampler, jež se skvěle doplňují se saxofonovým probubláváním, profukováním i zběsilým ra-ta-ta free-corem, který dosahuje svého dokonalého vyznění v těch pasážích, kdy Butcher přejde do cirkulačního dýchání a Hemingway do něj „šije“ dynamickou palbou. Druhé album tohoto dua představuje inteligentní hráče, kteří moc dobře vědí, jak „popíchnout“ toho druhého, aby si napětí na pódiu užili nejen oni, ale i posluchači.

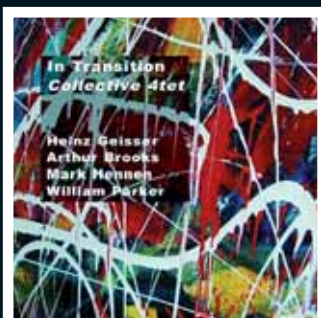
Petr Vrba

Geir Lysne Ensemble: The Grieg Code

ACT Music + Vision (www.actmusic.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Působí to zvláště: Jako by neuvěřitelně pestrá a zajímavá hudba od folklóru přes jazz, různé fúze až k soudobé a experimentální hudbě přicházející k nám ze Skandinávie, a snad nejsilněji z Norska, souvisela s nejméně civilizací dotčenou krajinou v Evropě. Přesvědčuje nás o tom také skladatel, saxofonista, flétnista, kapelník mnoha skandinávských jazzových bandů, rozhlasových orchestrů z Frankfurtu a Hamburku, dvou vokálních těles, také dechovek, a pedagog Norské hudební akademie v Oslo, Geir Lysne (*1965). Jeho nový opus *The Grieg Code* má formu osmidílné orchestrální jazzové svity prosvětlované různorodými folklórními odrazy, aniž by člověk podléhal podezření z programového nadbíhání fenoménu world music. Ale world music má stejné prameny okouzlení jako evropský romantismus devatenáctého století: obrozené objevování lidových kořenů hudby obsahující



v sobě mytologii i exotismus a zakomponování téhož do současných hudebních projevů. A to už se dostáváme k norskému skladateli Edvardu Hagerupu Griegovi (1843–1907), vrcholnému představiteli hudebního romantismu skandinávského. Geir Lysne ale nezaranžoval Griegovy skladby pro jazzový orchestr; napsal vlastní, byť inspirované skladatelským dílem – přesněji řečeno, duchem jeho díla, kódem jeho hudby. Lysneho svita vznikla zcela programově ke konferenci mezinárodní Griegovy společnosti o vlivu tvorby tohoto skladatele na hudbu XX. a XXI. století. Při této příležitosti zazněla premiéra.

Grieg byl dobrou inspirací už formami svých děl. Vedle orchestrálních svět psal písně a drobné klavírní skladby, v nichž právě vizionářsky podbarvoval norskou folklórní podstatu také náznaky exotických melodií. Totéž dělá i Geir Lysne. Hned úvod první skladby *Transad Nias* vše zrelativizuje: židovské harfičce perkusisty Terje Isungseta odpovídá „říje“ tuby Larse A. Hauga, rozezní se témbry dechových sekcí se vstupy halekajícího vokálu, motivy téměř klezmerské, s tubou si ještě popovídá v duu soprán saxofon Mortona Halle – a posluchači, hledej si v tom spletenci Griega. Zvuk Lysneho orchestru vychází z bohatého arsenálu dechových nástrojů, ze známých jmen nacházíme především avantgardního hráče na lesní roh a křídlovku Arkadije Šilklopera. V *Memorits N'Gneng* s kontrabasem Bjørna Kjellemyra přichází „davisovská“ melancholie trubky Jespera Riise v aranžmá s citelným vlivem Gila Evanse. Skladby mezi sebou přecházejí nenápadně přes drobná sóla či dueta. Haugova tuba doslova zpívá v pomalé *Blog Her*, která obzvláště silně působí jako procházka s vyhlídkou na fjordy na jedné straně a divoké lesy na druhé. Uprostřed *Vebburedong* se nečekaně setkáme s dravým sólem tenor saxofonu podkresleným opět brumlí. V avantgardně pojatém doprovodu vokálu a dánského přednesu ve *Wonde Hinsisi* krouží zvuk trubky prostorem v rychlém sledu nad vzrůstajícím hlukem, v němž můžeme snadno slyšet vzpírající se severskou přírodu ve vší své nevládnosti. A přichází ticho následované sólovým zpěvným dýcháním tenor saxofonu, tentokrát přímo autora celého tohoto hudebního zážitku Geira Lysneho, a to po celou skladbu. Připomínám si televizní dokument o nahrávání Griegova jediného klavírního koncertu, při němž interpret jednotlivé pasáže zkoušel hrát v různém prostředí norské přírody. Závěrečná *L'omal* perkusemi a elektronikou vytváří dojem prostředí plného předmětů rozechvívaných setrvalým větrem od moře. Atmosféru domalují potměšlá sóla Šilkloperova rohu a trombonu Helgeho Sunde. Hudba plná citovosti, impresí a odkazů se ztišuje a končí v nedohlednu.

Vladimír Kouřil

Collective 4tet: In Transition

Leo Records (www.leorecords.com)

Stylová „podškatulka“ free jazzu sice zredukovala dřívější tradiční jazzová hráčská pravidla na minimum, ale přesto si musela nějak zachovat či vytvořit nová, neboť se i po půlstoletí od svého vzniku jeví jako poměrně konzistentní i přes řadu přesahů a fúzí. Důkazem toho je nová nahrávka Collective 4tetu. V rámci tří přibližně dvacetiminutových improvizací kusů na CD *In Transition* se nám ukazuje jak úcta k freejazzové tradici, tak i touha dobrat se skrze ní k něčemu dalšímu, k vlastnímu vyjádření a osobitému zvuku.

Ani na značce Leo Records není tato formace žádným nováčkem, od roku 1994 tu nyní vydává již šesté album. *In Transition* je však první po úmrtí pozounisty Jeffa Hoyera, který se výrazně podílel na dřívějším zvuku kapely. Po delším hledání se jako správný partner pro začátek nové éry ukázal trumpetista Arthur Brooks, Hoyerovi je ale každopádně toto album věnováno.

Kapela hraje přesně tak, jak by to v tomto žánru mělo být. Styl bubeníka Heinze Geissera, jenž kapelu v roce 1992 založil, neopouští jazzový idiom, ale přitom přináší stále nové a nové myšlenky. Nikdo se nesnaží o žádné zbytečné osobní exhibice, hráči naopak směřují k co největší abstrakci bez zbytečných žánrových konotací. Jejich souhra je i při tomto volném žánru naprosto jasná, jednotliví členové na sebe reagují téměř kongeniálně. Jako opravdu výjimečnou lze označit komunikaci bicích a kontrbasu (alespoň to zní jako kontrabas, přestože na obalu je uvedeno jako nástroj cosi označované jako bassviolin) a na ně perfektně reagující klavír. Od první chvíle poslechu tohoto CD je jasné, že tito hudebníci se již dlouho znají a že si zároveň jasně uvědomují svoje místo v kapele a s ní spojený zvukový prostor. I „nováček“ Brooks zde tak má přesně vytvořenou pozici pro své improvizací kreace, kdy vyniká jeho jemný jakoby ochraptělý tón. Nikdo nemá tendence příliš imitovat někoho dalšího z kolegů, čímž se vytvářejí v rámci kvarteta maximálně složité struktury.

Hudba na tomto CD nemá za cíl dosahovat nějaké extrémní agresivity à la Peter Brötzmann, ani nezní tak zdrženlivě, jako to bývá na nahrávkách řady ECM. Kapela se drží zlatého freejazzového středu a ukazuje tak jeho různé stále ještě neprobádané možnosti, které, ač se třeba skrývají v detailech, umožňují stále novou a originální produkci.

Jan Faix

Reinhold Friedl: Xenakis [a]live!

Asphodel (www.asphodel.com)

Německý soubor soudobé hudby Zeitkratzer je hudebním tělesem, jemuž právem náleží nálepky typu neobvyklý, šokující, radikální. A dodejme ještě sarkastický a buřičský, aby byl soubor přívlastků kompletní. Jeho vedoucí postava, skladatel, klavírista a dirigent v jedné osobě se také vymyká zaběhnutým návykům toho, jak by měl ušlechtilý a decentní znalec soudobé hudby působit. Friedl má neobvyklý smysl pro humor, místy až ironický nebo komicky dadaistický, který rozvíjí společně s provokativní dramaturgií jím uváděných a aranžovaných skladeb. Za co jiného lze považovat projekty, kde se vedle sebe nacházejí kompozice Johna Cage, Helmuta Lachenmanna a satanistického death metalu Deicide, industrialistů Throbbing Gristle nebo minialbum *Schönberg Pierrot Lunaire Cheap Imitation* s velmi zredukovanou a zdánlivě lacinou a až nedokonalou nahrávkou Schönbergova mistrovského díla (recenze v HV 6/08), co náhle pod taktovkou Franze Hautzinger zní jak zrychlený průlet skladbou s jinými principy hraní a odlišnou stylistikou. Průlet s úsměvem na tváři, a přece ne ponižující nebo výsměšný. Friedl ukazuje, jak lze být i s dekonstruktivním přístupem poučeným a pietním interpretem, který překračuje pouhou interpretaci svou autorskou invencí. Invencí téměř invazivní, neboť přeskupí celý řád původního tvaru.

Friedl se věnuje buď dramaturgicky objeveným cyklům, v nichž vedle sebe řadí zdánlivě nesourodá díla, která však například výrazným způsobem akcentují téma negace nebo jsou díly původně elektronickými či noise a v jeho rukách se proměňují do akustické podoby, nebo podle svých vlastních principů vytěžuje nové a neodhalené podoby z děl známých skladatelů – zmíněného Schönberga a nyní i Iannis Xenakise. Album *Xenakis [a]live* je poctou tomuto důležitému průkopnickému duchu elektroakustické hudby, doplněnou o DVD s abstraktně geometrickou obrazovou stopou k hudební složce. Obrazový segment je bohužel méně zajímavý než hudební nahrávka představující jednu hutnou a téměř hodinu dlouhou souvislou plochu. Friedl se nerozhodl se souborem zpracovat konkrétní Xenakisova díla, ale pouze se ve zvuku, náladě, barvě a jisté sonoristické radikalitě přiblížit pozdní tvorbě skladatele.



ARVO PÄRT IN PRINCIPIO

Vznikla tak navenek zvukově velmi homogenní skladba hraná Zeitkratzer ve velmi klasickém akustickém složení (housle, cello, klarinet, tuba, klavír atd.), doplněná elektronikou a následně elektronicky zpracovaná. Zvukař je plným právem plnohodnotným členem seskupení, neboť měl na výsledku lví podíl.

Při pozornějším poslechu se ukazuje, že to, co se z počátku jeví jako hlukový hodi- nový masiv čili celistvá plocha elektroakustického noise, je splepenec zahuštěných mikrozvuků. Tedy nikoliv dlouhé plochy elektronického rázu, jak jsme zvyklí z no- ise, ale kondenzované jemně proměnlivé struktury z nezvykle aranžovaných partů klasických nástrojů. Jednotlivé nástroje jsou natolik detailně snímány nebo násled- ně elektronicky zpracovány, že se až ztrácí či smývá jejich původní (idiomatický) charakter. Svůj podíl na tom nese i to, že jsou využity pouze v krátkých, ale velmi četných sekvencích. Friedl zde předvádí své aranžérské mistrovství, stírá dominan- ci jednotlivých nástrojů, stejně jako pohrdá jinde výraznými rytmy či melodiemi. Skladba se nese v jednom napětí přes celou dobu svého trvání, připomíná hlučný hypnotický zvukový monolit, který může ve svém vnitřním napětí každou vteřinou explodovat. Emoce, již je pietní album nasycena, sice neprochází žádnou dramatic- kou proměnou, ale ve své intenzitě uřkne posluchače k soustředěnému poslechu. Všechny šelesty, mikrotonální erupce anebo zahuštěné drones v žádném případě neomrzí a ani neotupují, jak se tomu děje často v případě noise, naopak udivují svou precizností a tím, že se jedná o kompozici s jasným řádem a nikoliv nahodilou hlukovou exhibicí. Další překvapivý úder nekompromisního skladatele Reinholda Friedla není počtou ve smyslu laciného plagiování, ale pietou uměleckou úrovní i přiznanou náročnou elektroakustickou stylistikou.

Lukáš Jiříčka

Hildur Gudnadóttir: Without Sinking

Touch Music (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Od londýnského labelu Touch Music jsme zvyklí na nahrávky, které zacházejí s kra- jním materiálem pro hudbu: vychází tu hudba krajin a terénní snímky, nebo naopak husté elektronické zvukové bujení na pokraji noisu. *Without Sinking* má v příběhu Touch poutavé výsadní místo: je to hudba not s klasickým violoncellem ve středu dění. A přece nijak nezrazuje jeho organickou poetiku, sepětí s živým světem a vy- tvářením jeho modelů, ve kterých se cestičky rozvětvují.

„Na téhle nahrávce jsem chtěla vytvořit pocit dýchání se smyčcem na struně,“ říká Islandanka Hildur Gudnadóttir (*1982), která při svém hudebním vytížení v posled- ních letech tolik létala, že si v letadle u okénka začala programově všimát mraků, jejich forem a konstelací. „Chtěla jsem ve skladbách vytvořit nebe a pocit plynou- cích oblaků. Dát tónu otevřený prostor a nechat ho dýchat, jako osamělý oblak na jasném nebi. K tomu hledám kontrast v těžších a hustších plochách, ty víc připo- mínají bouřkové mraky. Mám ráda formy oblaků: z kompaktního tvaru je tolik tiny droplets, a pak zvolna vyprchají do jediného provazce, struny...“

Hudba vrstveného i sólového cello je druhým albem Hildur (první *Mount A* vyšlo na islandském labelu 12 Tónar pod názvem *Lost in Hildurness*, neslyšel jsem). Hildur si však v posledních letech vybudovala silnou pověst „jiné cellistky“ čas- tým a různorodým hostováním, které se střídají otisklo také do *Without Sinking*. Písňě hrála snad jen se skupinou Múm, živě i ve studiu přibližovala zvuk cello striktně elektronickému duu Pan Sonic. S Throbbing Gristle vytvořila soundtrack k dávnému snímku Dereka Jarmana (*In The Shadow Of The Sun*, 1980). Spolu- pracovala s experimentátory různých přístupů – s improvizátory, pokušíte-li noisu, kolážisty terénních nahrávek (Stillupsteypa, Angel, Schneider TM, BJ Nilsen...).

Hrála s meditativním a minimalistickým Jóhannem Jóhannssonem a postjazzovým kapelníkem u Laurie Andersonové, baskytaristou Skúli Sverissonem. Oba posledně jmenovaní na albu hostují, třetím hostem je Gudni Franzson (klarinet a basklarinet), otec Hildur. Mix zvuku se hodně upíná k přeludné stejnorodosti, takže zvuk nástrojů mnohdy splývá.

Úvodní *Elevation* nechává nad sebou klouzat několik vrstev v kolísavém ladění: je tu pevné harmonické centrum, takže i pocit periodicky zklidňovaného napětí. Důraz na barvu a zvukový detail cello může připomenout Vojtěcha Havla: i Hildur jako by se inspirovala postupy ze staré hudby, soudobou improvizací scénou či emocionální střídmostí Mortona Feldmana a Terryho Rileyho. Některé plochy míří spíš k prů- zkumu zvuku, ale většinou se z proudu vylínají rozpoznatelné melodické a rytmické (*Erupting Light, Into Warmer Air*) motivy.

Nebylo by divu, kdyby tuhle hudbu licencovala pro soundtrack třeba i nějaká větší filmová produkce. Přitom je velmi čerstvá a rozpoznatelně reaguje na leccos, co se v poslední dekádě událo v experimentální hudbě – i když je tonálnější, je poučená noisem, drones, volnou improvizací, sólovým hraním se smyčkami, akustickým si- mulováním elektronických zvuků...

Když Hildur nechává ve *Whiten* lézat prostorem jednotlivé tóny, jako by to byla konzervovaná demonstrace esenciálního cello – a náhle se album zdá blízké „tou- chovským“ nahrávkám z terénu, u nichž máme možnost v teple pokoje naslouchat nedosažitelnému: hyenám, slonům nebo mořskému vlnobítí. Zvláštní, ale je to tak: jako by Arvo Pärt aranžoval pro smyčce *field recordings* Chrise Watsona.

Pavel Klusák

Arvo Pärt: In Principio

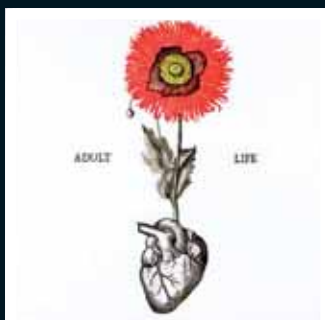
ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2 HP (www.arta.cz)

Když se Arvo Pärt objevil začátkem 80. let na mezinárodní scéně, působil jako zjevení. Jeho hudba byla stejně jednoduchá jako originální. Navíc byl uměleckým disidentem píšícím duchovní hudbu v jednom z koutů sovětského impéria. Obdivo- val jsem na něm to zvláštní spojení jednoduchosti a svého druhu konstruktivismu. Ostatně, přesně toto správná duchovní hudba potřebuje: prostý, ale pevný nový skladebný kánon, který jí dodá monumentalitu i půvab. Mluví o dojmu z prvních skladeb jeho druhého (duchovního) období: *Tabula rasa a Fratres*. Po nich však ná- sledovala dlouhá řada děl rozmělněných stejný princip na větších formách. Nako- nec jsem jeho vývoj na dlouho přestal sledovat a ani teď jsem od setkání s Pärtem nad jeho novým CD mnoho nečekal. O to více mi bylo příjemným překvapením.

Je pravda, že skladatel zůstává věrný svému stylu, který objevil někdy koncem 70. let. Jeho metoda, kterou si pro sebe nazval *tintinnabuli* a k níž se stále vrací, spo- čívá v prostém polyfonním postupu, kde se kombinuje stupňovitý pohyb v jedné vrstvě s rozloženým akordem v druhé. Pärt však vynalézá sto způsobů, jak tuto jednoduchou techniku rozvíjet a obměňovat. Lze říci, že v průběhu let svůj styl prohloubil, stal se v něm mistrem, a vytvořil vlastní svět, který je čímsi jednotný a zároveň mnohotvárný. Skladby na CD, pocházející z let 1989–2005, jsou toho dokladem.

Hned úvodní část pětidílného *In principio* přichází s jednoduchou hříčkou. Zpívá se na jediném souzvuku a po každé frázi zpěvu zazní v orchestru jiný akord vybraný z dvanácti stupňů chromatiky. Prosté, ale ve výsledku efektní. Ve druhé části hudba pulsuje na dvě doby – sbor na první, orchestr odpovídá příznávkami na druhou, sbor skáče po různých stupních stupnice, orchestr jen po tónech dominantního akordu



– dohromady z toho vzniká zvláštní hoquetus. Některé kusy připomínají minimalismus typu Nymana nebo Glasse – najdeme tam jednoduché rytmické útvary na jednom akordu, střídání nepřibuzných akordů, zjednodušení hudebních myšlenek na nejzazší míru, vše bez rozvoje, prezentované v syrovém stavu. Jiné části otevírají prostor světa chromatické disonance, tím, že se výše zmíněná polyfonní technika uplatňuje v několika tonálních vrstvách současně. Přece jen je znát, že Arvo Pärt vyšel původně z atonální moderny. Z tohoto období mu zůstal zájem o kombinatoriku a konstrukci, kterou uplatňuje i na tonální hudbu. To dodává originalitu jeho hudbě, která díky tomu vyčnívá nad běžnou produkcí skladatelů duchovní hudby.

Na CD je 6 skladeb. Titulní *In principio* je pětadvacetiminutová kompozice o 5 větách pro sbor a orchestr, která zhudebňuje úvodní věty z Janova evangelia začínajícího slovy „In principio erat verbum“ (Na počátku bylo slovo). Ostatní jsou kratší jednověté kusy, některé čistě instrumentální. *La Sindone* (Turínské plátno) jemným předivem smyčcových partů vyjadřuje symbolické proslování Kristovy postavy skrze látku. Skladba byla psána pro Turín a premiérována v roce 2006. *Caecilia, vergine romana* pro míšený sbor a orchestr je zakázka k příležitosti pouti Svatého roku v Římě v roce 2000. *Da pacem Domine* je meditace na paměť obětí teroru na madridském nádraží Atocha v roce 2004. Ve Španělsku se údajně hraje každý rok při vzpomínkovém obřadu. *Mein Weg* je původně psaná pro varhany, na CD je ale verze pro 14 smyčců a bicí. *Für Lennart in memoriam* je věnovaná památce estonského prezidenta Lennarta Meriho.

Nahrávka všech děl vznikla v Estonsku za dohledu autora. Hraje Tallinský komorní orchestr, Estonský symfonický orchestr, Estonský filharmonický sbor, řídí Tõnu Kaljuste. Label ECM tímto CD slaví 25 let od doby, kdy začal Pärt pravidelně vydávat – *Tabula rasa* vyšla v roce 1984.

Miroslav Pudlák

Carlos Giffoni: *Adult Life*

No Fun (www.nofunproductions.com)

Jihoameričan žijící v Brooklynu se velmi brzy vypracoval do role jednoho z nejdůležitějších a nejpilnějších hudebníků a organizátorů ve světě noise. Jeho každoročním newyorským festivalem No Fun a stejnojmenným vydavatelstvím prošly hlučící skupiny od kytarových Sonic Youth přes japonské dábly Inapacitants a CCCC, hvězdné Wolf Eyes a milión jejich vedlejších projektů, až po laptopového krále Petera Rehberga, divoké hračky Jazkamer i samotného Merzbowa. Navíc se tu prezentovala i nezařaditelná jména jako Jim O'Rourke, Cluster či Smegma. Coby kolaborátor vydal Giffoni na nejrůznějších značkách společná alba s Nelsem Clinem, Prurient, Fe-Mail, Lee Ranbaldem a Thurstonem Moorem, Lassem Marhaugem a dalšími.

Giffoniho hlavním zájmem jsou analogové syntezátory, často unikátní stroje zakázkové výroby. Novinka *Adult Life* se od předchozí desky na No Fun (berme to tak, že na své značce Giffoni vydává sólová alba, která považuje za důležitá, jinde spíše ad hoc kolekce a spontánní kusy, i když jasnou dělicí linii zde narýsovat pochopitelně nepůjde) *Arrogance* liší tak, jak jen se může lišit dospělost od arogance mládí. Drtivý zvuk staršího alba je na novince vystřídán pečlivě odměřeným dávkováním nemnoha zvukových stavebních kamenů. Vesměs jde o brilantně nazvučený „bezbarvý“ zvuk analogových syntezátorů a oscilátorů, jejich bručení, subbasového chvění či rytmického odťukávání. V každé z pěti skladeb – neboť o improvizace se tu zcela zjevně nejedná – je použito jen několik zvuků, které dokonale budují napětí a navíc se tak trochu předvádějí. Všechny jsou nahlas a na posluchače působí dojmem bezprostřední blízkosti, z níž lze vyzobat každé

sonické zrno. Nepřehlácenost kompozice tento dojem jen podtrhuje – představte si, že před sebou máte jednoduchou konstrukci a chcete si ji, po shlédnutí jejího prostého tvaru, důkladně ohmatat...

Na *Adult Life* se z – pro noise typicky – hyperaktivního milovníka hlasitosti stal sebejistý autor jazyka sice žánrově bezpečně určitelného, v jeho rámci ale jedinečného; navíc extrémního i chytlavého.

Petr Ferenc

The Skein: *Cities And Eyes*

Henceforth (www.henceforthrecords.com)

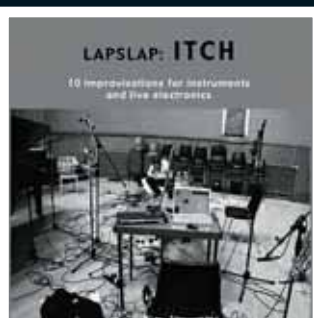
Duo The Skein tvoří vokalistka Jessica Constable a multiinstrumentalistka Andrea Parkins a album *Cities and Eyes* je v tomto obsazení jejich debutový, leckým dlouho očekávaný počín. Oproti Constable, která používá dva mikrofony (jeden je „suchý“, druhý vede do elektroniky, která původní hlas všelijak upravuje či deformuje), je paleta nástrojů Parkins mnohem širší. Kromě vokálu a elektrického akordeonu (s mnoha efekty) hraje na piano, syntezátory a v reálném čase sampuluje a se svým laptopem různě moduluje tvořený zvuk. I přesto, že album představuje plně improvizovanou studiovou nahrávku, je překvapivě plné melodií, které vyznívají jako dobře známé. To platí alespoň o některých z jedenácti „písní“. Např. *Elegy*, jak píše v bukletu Nels Cline, je pečlivě deformované blues. A bluesová forma se táhne albem jako Ariadnina nit od počáteční *Jingle Bitch* až po finální *Ides for Two*, plnou neskutečně dlouhých hlasových frází na jedno nadechnutí. Tato forma je sledovatelná jednou na základě typických bluesových groovů, jindy jedinečného zpěvu Constable, často je pod palbou živě procesované elektroniky Parkins či její hry na vnitřnosti klavíru. Skladba, která zaznamenává fascinující rozsah vokálního projevu Constable nejlépe, je téměř šestiminutová *Zobeide*. Kdyby někdo toužil po přirovnání, s trochou nadsázky bychom mohli v některých momentech slyšet romanticky laděný zpěv Björk, na jiných místech nekompromisní projev Diamandy Galás. Andrea Parkins pak se svým nástrojovým miniansámblem za vokalistkou nezaostává ani trochu. Skvělé na celé desce jsou momenty, které se zjeví odkud a stejně nečekaně i zmizí, například basové linky. Dámskému duu se povedlo náramné debutové album.

Petr Vrba

Martyn: *Great Lengths*

3024 (www.3024world.blogspot.com)

Dubstep se v Anglii ocitl v nezáviděníhodné pozici. Na jeho místo undergroundového fenoménu číslo jedna se tlačí bassline, funky house nebo měňavkovité wonky a soudě podle programu nejagilnějšího pirátského rádia Rinse FM, už svůj boj prohrává. Scéna v jižním Londýně se brání agresivním electro soundem, jak ukazuje třeba nejnovější projekt trojice „otců zakladatelů“ Skream, Benga, Artwork pod hlavičkou Magnetic Man. Poslední rok tak platí, že ty zajímavější dubstepové nahrávky přicházejí z ložisek rozestých po celém světě – ať už jsou to desky rumunského producenta TRG, nebo jeho holandského kolegy 2562. Loňské kritikou chválené album *Aerial* druhého uvedeného vyšlo na „numerologické“ značce 3024, kterou založil další holandský producent Martyn (Martijn Deykers). Bývalý nepříteli úspěšný drum'n'bassový beatmaker si v posledních dvou letech udělal jméno se singly jako *Broken*, *All I Have Is Memories* nebo *Natural Selection*. Se svým dlouhohrajícím debutem *Great Lengths* našel Deykers, zdá se, skulinku v dubstepové džungli. Jeho skladby se příliš nevymykají klubové utilitárnosti, ale zvládají být kinetické



a přitom nesklouznou na „temnou stranu“. Silně v nich zaznívá raveový sentiment, ať už se jedná o houseové syntezátory evokující kokainový rauš (*Far Away*), nebo o motorické jungleové beaty (*Hear Me*), především ale originálně a svobodně čerpají z široké řady klubových substylů i aktuálních mutací. Martyn může v *Elden St.* použít elementy funky house, techna (*Seventy Four*) nebo dubu (*Is This Insanity* s MC Spaceape) a přitom zůstat svůj. V *Brilliant Orange* si dokonce dovolí zacitovat digitální roj kobylek ze skladby *Synphära* (album *Cyborg* z roku 1973) německého syntezátorového klasika Klause Schulze a výsledek je skvostný. Sečteno a podtrženo: od Burialova *Untrue* tu nebylo dubstepové album, které by se dalo poslouchat od prvního do posledního tracku. Martyn s takovým přišel. Skvělá odpověď na pesimistické předpovědi, že dubstep už je mrtvý.

Karel Veselý

Lapslap: Itch (10 Improvisations For Instruments And Live Electronics)

Lapslap: Scratch (11 Improvisations For Instruments And Live Electronics)

Leo Records (www.leorecords.com)

Ze tří dnů improvizací a nahrávání v Reid Concert Hall v Edinburghu vytěžilo skotsko-rakouské improvizáčnické trio Lapslap materiál na dvojalbum. Přesněji řečeno na dvě alba: titul *Itch* vydali Lapslap vloni a letos pustili do oběhu *Scratch*. Obě části k sobě jasně patří stejně jako svědění a škrábání, jak se dají slova v názvu také přeložit. Ovšem nasnadě je, že muzikanti, kteří si hrají s počítačovým „ničením“ akustického signálu, mají názvem prvotně na mysli něco jiného.

Členové Lapslap nejsou původně žádní elektronici. Jde o akustické trio, které vychází z avantgardní klasiky, volné improvizace a free jazzu, k čemuž se také sami hlásí. Úvodní „skladby“ (tedy spíše improvizace) alba *Itch* to ukazují. Vláčně a zamýšleně se v nich proplétá tenorsaxofon a klavír a nakonec i třetí nástroj souboru – lesní roh. Už ve druhém tracku ale posluchač pozná, že se věci mají trochu jinak, hudba tu navozuje dojem, že v ní hraje ještě nějaký strunný nástroj. Improvizace se jmenuje *Spoons* a při dalším poslechu je zřejmé, že klavíristka Karin Schistek opustila stoličku a kávovou lžičkou brousí struny v těle svého nástroje. A tady se odhaluje přístup Lapslapu k hudbě: jsou poněkud neposední (nejen v onom opuštěné stoličce) a učitelům hudby, kteří je v dětství zasvěcovali do hry na dechové nástroje a klavír, dnes zjevně radost nedělají. Když v dalším tracku do akustické improvizace začnou vystřelovat skřípance a ševlící plochy, Lapslap konečně odhalují svou tvář: jak sami píší, jejich hudba osciluje od zmíněné klasické avantgardy a free jazzu až po glitch, tedy experimentální elektroniku využívající těžko definovatelných zvuků a ruchů. Na Lapslap je příjemné to, že (zřejmě) všechny zvuky vyrábí akusticky. Laptopy je přebírají od nástrojů a pak ohýbají, ořezávají, obracejí naruby. Jde o elektroniku živou, i samotné počítače (dva) jsou tady nástroji, na které tenorsaxofonista Michael Edwards a hráč na lesní roh Martin Parker improvizují. Ovládají je kromě jiného pomocí MIDI saxofonu a MIDI rytmického padu, tedy nástrojů, které do počítače posílají tón a zvuk s jejich délkou a hlasitostí jako číselnou informaci. Lapslap z ní ale nenechávají počítač vyrábět tón a úder bubnu, jak asi výrobci předpokládali. Naopak pomocí MIDI nástrojů laptopům říkají, jak jiný zvuk ohýbat a kroutit. A zdá se, že počítačové zkreslování zvuku akustických nástrojů je pro samotné nástroje nakažlivé. Třeba v závěru *Hungry*: z nervózního pršení klavírových kláves na bříkání, škrábání a šumění vyběhne ke konci klavír sám a svůj free jazz najednou změní do zvukově nedokonalého retro hudebního doprovodu jako k osmibitové

počítačové hře. Takových milých kouzel čeká pozorného posluchače více. Další poloha Lapslapu se ukazuje v závěru alba. V předposlední *Motor Mouth* všichni tři muzikanti ukazují, jak rádi hrají na hranici technických a tónových možností svého nástroje. K tomu se pak několikrát vrací na albu *Scratch*.

Mohlo by se zdát, že vydávat dvě alba improvizací ze stejného muzikantského sezení je příliš. Ale druhé album *Scratch* překvapuje tím, že je oproti prvnímu *Itch* barevnější a i pro uši nenavklé avantgardě a volné improvizaci poslouchatelnější. *Scratch* začíná pozvolna a podobně jako *Itch* pouze nástroji. Každý ze tří muzikantů tady má jednu skladbu pro samostatnou volnou improvizaci. Staví je do táhlé, tiché, kontemplativní atmosféry. Ukazuje se tu, že velmi důležitým stavebním kamenem hudby Lapslapu je ticho. A na albu nahraném muzikanty v koncertní síni bez publika má toto ticho jakoby specifickou hloubku, barvu, chuť. Lapslap sami o sobě píší, že přestože nejsou výhradně akustičtí, jejich album má „unplugged“ atmosféru. A lze jim dát za pravdu. Pocit unplugged koncertu vyvolávají, i když do hudby zapojí svoje počítačové sípání, skřípání a chraplání. Vše měkce zapadá do onoho krémového ticha. Skreče a hluky někdy posluchače vylekají, ale nikdy nejsou nepříjemné pro uši. Věřím, že jde o dovednost, kterou počítačový muzikant nezíská jen tak za pár hodin experimentování nad klávesnicí. I na albu *Scratch* přistupuje klavíristka ke křídlu z té strany, odkud by to na konzervatoři možná neviděli rádi. Ruchy zevnitř klavíru, zejména ve skladbě *Pinned*, se pak stávají potravou pro laptopy. Nebo spíše surovinou, kterou počítač přetaví. Ale v tom bodě produkce nekončí. Nová zvuková reakce nástroje „napíchnutého“ počítačem muzikanta znovu inspiruje a on s ní dál pracuje, jak se vyjadřují Lapslap. A inspirovat může i posluchače. Ovšem dodal bych, že ten musí poslechu Lapslapu věnovat úsilí. Nejméně v tom, aby si zajistil zcela nerušený čas a prostor pro poslech. Snaha mu ale přinese výrazný a obohacující zážitek.

Lapslap jsou zkrátka na své posluchače nároční. Musí ale počítat s tím, že jich nebudou mít mnoho.

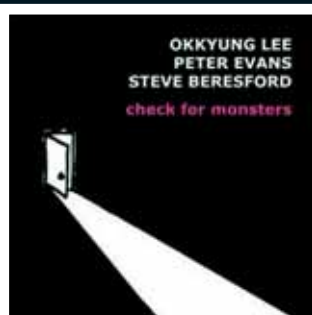
Martin Filip

Cinematic Orchestra: Les Ailes Pourpres

Walt Disney Records / EMI Records Ltd. (www.disneymusic.eu.com)

Formace Cinematic Orchestra v dřívějších letech několikrát zasáhla do světového hudebního dění. Nahrávky *Everyday* či *Man With The Movie Camera* jsou dodnes vynášeny do nebes kritikou i fanoušky z řad elektronické hudby i z oblasti soudobého jazzu. V současné době se může zdát, že tato kapela s hvězdnou minulostí nyní lehce přešlapuje na místě a těžko hledá další směr. Studiové album *Ma Fleur* se už svým geniálním předchůdcem nevyrovnalo a i koncertní produkce těží stále především ze starší tvorby, jak jsme se mohli přesvědčit na vydaných záznamech nebo na úspěšném pražském vystoupení. Na posledních nahrávkách tedy kapela místo nového převratného materiálu nabízí spíše odlišné úhly pohledu na svůj stěžejní repertoár. Soundtrack *Les Aires Pourpres* ke stejnojmennému přírodovědnému dokumentu o životě plameňáků z produkce Disney Nature by se k nim dal přiřadit také. Autoři filmu oslovili Cinematic Orchestra jako jejich dlouholetí obdivovatelé a učinili tak rozhodně správně.

Hudebníci vytvořili kolekci skladeb podstatně akustičtějšího charakteru, než pro ně bylo dosud běžné. V celkovém zvuku jsou dominantní hlavně smyčce, klavír a akustická kytara, méně nápadně se však za nimi skrývají i další nástroje a elektronika. Pouze v závěrečné kompozici *Crimson Skies* figuruje také citlivý vokál zpěvačky Lou Rhodes. Inspirační zdroje pro tuto hudbu bychom mohli snadno



najít například u Erika Satieho, s nímž má společnou především práci s jednoduchými zpěvnými melodiemi s úsporným doprovodem, v jiných orchestrálních pasážích se posluchači snadno vybaví například minimalismus Philipa Glasse, nejvíce asi v části *Transformation*, kdy si figury postavené na akordických rozkladech předávají různé nástroje a uplatněn je také příznačný „glassovský“ princip postupných variací. Po úvodních lyrických písních beze slov však zazní živější skladba *The Dance*. Větší úlohu v ní hrají různé perkuse, nejvíce zřejmě kastaněty, ty brzy doplní také groove kontrabasů a nenápadné rytmitizování elektrické kytary. Hlavní melodie nad těmito texturami však patří opět smyčcům. V dalších částech dostaly slovo také harfa, zvonkohra a Rhodes piano, které společně s kontrabasem a bicími nástroji tvoří rytmicko-harmonické základy. Skladba *Marabou* tak při zapojení sólového basklarinetu dosáhla nálady podobné například německým Kammerflimmer Kollektief.

Dalo by se říci, že při tvorbě lyrické hudby postavené na pravidelných formách, příjemných melodiích, jednoduchých harmonických základech a klasických zvucích smyčců či klavíru balancují autoři nebezpečně na hranici kýče. Zde se jim však docela záhadným způsobem podařilo těmto úskalím vyhnout. Rozhodně to není kýč, není to ani pop, přesto se to bude krásně poslouchat většinou, a současně i největší hudební aristokraté si vychutnají řadu momentů. Přestože se jedná o soundtrack, je obsah tohoto CD vhodný i k samostatnému poslechu, vždyť autoři mají vztah k filmu a k vizuální představitivosti zakotvený již ve svém názvu. Přestože je tu zvuková vynalézavost Cinematic Orchestra spíše upozaděna, odněkud z hloubi této hudby je slyšet, že i tento stylově odlišný opus je jejich dílem, se kterým jsou určitě velmi spokojeni.

Jan Faix

Okkyung Lee / Peter Evans / Steve Beresford: Check for Monsters
Emanem (www.emanemdisc.com)

Od letošního roku dochází u obalů disků vydaných britským labelem Emanem (a stejně tak u těch z produkce Parkerovy firmy Psi) ke změně. Standardní formát v umělohmotné krabičce byl nahrazen vkusně vypravenými kartonovými několikastránkovými obaly. Jedním z CD v tomto novém balení je letošní druhý přírůstek Emanem vyzývající k (pr)ověření příšer. Jen shodou okolností píšu tuto recenzi přesně rok od loňských březnových koncertů zaznamenaných na tomto albu. Jak píše korejská cellistka Okkyung Lee, v zárodku desky stál jednoduchý nápad založený na okolnosti, že ona i pianista Steve Beresford jsou narozeni ve znamení ryb. Oba si pak následně přizvali třetího hudebníka, trumpetistu Petera Evanse. Ten je sice váha, avšak s oběma rybami si rozumí naprosto skvěle. A navíc umí pěkně kreslit různé příšerky (viz bohatě ilustrovaný booklet, jehož součástí je i nestandardní a ne úplně smysluplný dotazník Andrewa Gillmana, který položil každému z tria jedenáct stejných otázek: jako první zazněla „Jaký smysl mají příšery?“ „Jíst děti“ odpovídá ilustrátor-trumpetista...). Nevím, jestli tomu tak je vždy, že když se ve volné improvizacím seskupení vyskytuje trubka, je právě ona tím nejslyšitelnějším nástrojem, každopádně v tomto případě to platí jednoznačně: Evans k sobě poutá pozornost po celou dobu co hraje. A hraje skvěle. To ovšem neznamená, že by ryby byly leklé; například v *Yinothernot*, v části, kdy se trubka stáhne úplně, předvádějí Lee i Beresford, že i mezi rybami jsou dravci. Zdá se, že i Evans plně respektuje erupci tvořenou dialogem violoncella a piana, a tak se později přidává „jen“ aby za použití dusítká dokreslil vyznění celé skladby. V závěrečné dvacetiminutovce pak ještě Evans v jednom z těch nejvypjatějších momentů kolektivní improvizace předvede, jak mňouká

či spíše vyje nespokojená kočka. *Check For Monsters* je, alespoň co se týče hudebního obsahu, dalším výborným vydavatelským počinem a milovníci lehce divočejší scény volné improvizace tvořené klasickými nástroji by neměli váhat. Tohle album je každopádně potěší.

Petr Vrba

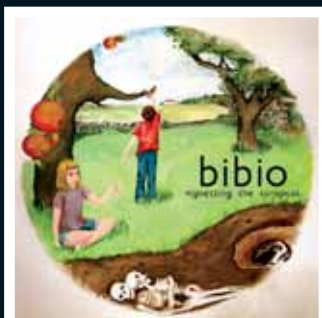
Simon Emmerson: Points And Pathways
Sargasso (www.sargasso.com)

Centrálním teoretickým a praktickým zájmem britského skladatele Simona Emmersona (*1950) je zkoumání na poli elektroniky procesované v reálném čase (live electronics). Emmerson dlouhá léta vedl Studio elektroakustické hudby na londýnské City University, v současnosti je jeho akademickou základnou Výzkumné centrum hudby, technologie a inovace při De Montfort University v Leicesteru, kde působí od roku 2004 jako profesor. Album *Points And Pathways* nabízí několik plodů jeho tvůrčí činnosti v této sféře, pocházejících z let 1989–2001. Jejich společným jmenovatelem jsou mezikulturní přesahy. Nejranější příspěvek, čtyřdílná skladba *Pathways*, je zdařilým pokusem o propojení evropského hudebního myšlení s východním. Emmerson tuto syntézu postavil na jednoduchém nápadu, který se ukázal být dostatečně nosným: hráči na tabla a sitár se řídí jen schématem, na jehož bázi rozvíjejí hudební tkáň v duchu tradiční hudby, zatímco party flétny, violoncella a kláves jsou zcela prokomponované a vycházejí z tradice soudobé vážné hudby. Emmersonova elektronika zde vystupuje v roli prostředku, který obě linie účinně stmeluje a zároveň zvýrazňuje obrysy celkového tvaru. Skladba vznikla v roce 1989 na objednávku tehdy právě založeného souboru Shiva Nova, který se prezentuje i na nahrávce.

Podobnou funkci jako v *Pathways* zastává elektronika i v *Points Trilogy* (1993–1998), velice konzistentním cyklu, jehož části ale mohou být prováděny i samostatně. Úvodní část *Poits of Departure* Emmerson napsal pro cembalistku Jane Chapman (viz recenzi jejího profilového alba na jiném místě této rubriky), jejíž part je postaven na rytmicky volných arpeggiových figuracích a tremolech na způsob barokní tokáty, elektronika pak pracuje s krátkými frázemi cembala a svou zdánlivou statičností jako by se snažila zkrotit jejich neustávající pohyb. Závěrečná skladba cyklu, *Points of Return*, opět míří na Východ: je to meditativní improvizace na korejskou citeru kajagum, na niž hraje Inok Paek. Pokorně decentní elektronika tu plyne s pozvolna rozvíjeným variačním tokem, tajemně zabarvuje hudební prostředí a zároveň ho pocitově rozpíná. *Points of Continuation*, střední část cyklu, tvoří most mezi oběma krajními skladbami. Její provedení je určeno pouze elektronice, s jejíž pomocí Emmerson různými způsoby procesuje zvuky obou nástrojů – cembala a cittery kajagum. Obsazení skladby *Time-Space* z roku 2001 (pro barokní flétnu Eleanor Dawson a cembalo Jane Chapman) multikulturní koncepci nenaznačuje. Záměrem autora ale bylo přiblížit zvuk barokní flétny v některých polohách a při určitých technikách hry zvuku bambusové flétny šakuhači.

Jakkoli samotná myšlenka syntézy hudebního Západu a Východu není původní, Emmerson se projevil jako umělec, který s ní dokáže osobitě naložit. Elektronika mu přitom neslouží primárně jako experimentální prostředek, nýbrž jako nástroj, který toto spojení nevtrávě zoceluje.

Vítězslav Mikeš


Bibio: Vignetting The Compost
Bibio: Ovals And Emeralds

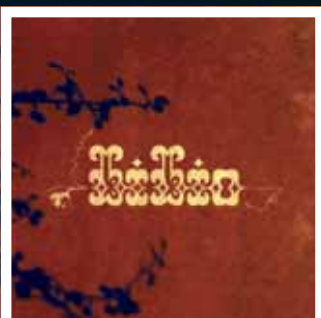
 Mush Records (www.mushrecords.com)

Někteří si asi ještě pamatují ten moment, kdy pásek kazety samovolně sklouzává ze čtecí hlavy a začíná se namotávat a muchlat... Během těch pár vteřin před finálním zašmodrcháním se přehrávaný záznam stává zvláště falešným, nepředvídatelným, zastřeným a svým způsobem i... krásným. A právě o takový zvuk už pár let usiluje Brit Stephen Wilkinson alias Bibio. Tohoto kdysi tak přirozeného a nadávky stimulujičho výsledku ovšem dosahuje pracnou manipulací s původně čistými nahrávkami. Jeho umělé a poměrně velmi ojedinělé lo-fi i na třetí desce *Vignetting The Compost* čerpá především ze skrovných kytarových melodií a motivů vázaných do smyček, tu a tam ozvláštěných vokálem a písňovější stavbou. Opar nostalgie v podání Bibia ovšem nenese známky stesku. Pestrobarevné a jaksi mimočasové skladby jsou naopak nasáklé svěžím ranním sluncem a návraty k hravosti a fantazii bezstarostného dětství a díky různorodosti a krátké stopáži ani kusy postavené na drobném nápadu nenudí. Album, které má zřejmě nejbližší k folkovému kotli, nevybočuje ze stezky prošlápě předchozími sbírkami *Fi* a *Hand Cranked* (čehož se maličko obávám u ohlašovaného nového materiálu pro label Warp) a nijak zásadně je nepředčí ani celkovým dojmem; tuto skutečnost je však zde nutno chápat jako klad, protože samostatných tvůrců s jasně rozeznatelným zvukem je poskrovnu. Na druhou stranu nelze Bibia považovat za převratnou hlavu, protože, jak sám přiznává, znatelně vzhlíží k podobně produkovaným, ale k elektronice přitulenějším výtvorům dvojky Boards Of Canada. Inspirace je velmi zřejmá u laskavého titulního kusu ještě čerstvějšího šestiskladbového EP *Ovals And Emeralds*, které dále předkládá několik odvážnějších a méně kytarových poloh, od narušených zaprášených ambientních střípků po dosud nejfalešnější, sotva snesitelně hrající a zároveň zajímavě proměnlivý *Polycoulrophon*.

Hynek Dedecius
Ghédalia Tazartès: Jeanne

 Vand'Oeuvre (www.centremalraux.com/disques)

Francouzský podivín nezdráhající se hrdelně vyřvávat vymyšleným jazykem a spřádat zvukové koláže, jejichž neharmoničnost je někdy až na hranici hörspielu, má nový přírůstek ve své těžce vystopovatelné a za více než třicet let opravdu nevelké diskografii. Tentokrát jde o divadelní hudbu k představení Bertranda Sinapiho *Jeanne*. Na ploše třiceti minut to vypadá, že je Tazartès přece jen o něco hodnější než býval a že se jeho humor nese v laskavějším duchu (jak lze slyšet i na starším EP, kde zhudebňuje – ve shodě s názvem – pět Rimbaudů a jednoho Verlainea). Zahajuje téměř tradičně znějící „orchestrálkou“, druhá skladba je zrovna taková. Na kvílení, proti němuž jsou muezzinové chórem kastrátů, a skřípající housle dojde až poté. Následuje trocha šansonu na pozadí samohrajkové basové linky a podivný pop s bezeslovným zpěvem a trochou terénních nahrávek. První vrchol přichází ve skladbě *TA*, druhý hned v následující *Mother*. První z dvojice je nekonečným zpěvem titulní slabiky (tadadá...) na pozadí špatně spleené smyčky rockového doprovodu a je vynikající svou archetypální rockovou „prudou“, druhá začíná v duchu dryjáčnického blues, dokonce v angličtině: „*Co tím myslíš, že bys dnes v noci ojel mou matku?!*“ Přistihuji se, že po úvodním verši tlumím hlasitost a rozhlížím se plaše kolem sebe... Přehlídka vypjatě falešného krákoru se odehrává hned v několika stopách, doprovod akustické kytary je vyloženě táborákový a odrhovači se postupně doberou ztráty hlasu. Závěr se vrací do scénického hájemství úvodu.


Shogun Kunitoki: Vinonaamakasio

 Fonal (www.fonal.com)

Lindstrøm & Prins Thomas: II

 Eskimo (www.eskimorecordings.com)

Fascinace tajemnými zákoutími rocku sedmdesátých let, zdá se, dosahuje svého vrcholu. Znovuobjevování krautrocku, raného prog-rocku či kosmického diska má své nepopíratelné kouzlo, a proto se nelze divit, že se dnes rodí spousta epigonů psychedelického minimalismu. Na ožívování radostného ducha prvních námluv rocku a elektronické avantgardy není nic špatného, a vlastně ani nevdí, že se tak objevuje už jednou objevené. I falešná realita nakonec může být zábava. Helsinské kvarteto Shogun Kunitoki se na svém druhém studiovém albu *Vinonaamakasio* vydává na cestu, kterou naznačil jejich opěvovaný debut *Tasankokaiku*, byť se kapela tentokrát vyvarovala osmibitových podivností. A tak nová deska zní, jako by vznikla před třiceti lety. Shogun Kunitoki se místo experimentů především snaží prostřednictvím unisona kytar a syntezátorů (a staříčkových oscilátorů) dovést své posluchače do stavu extáze. Deska vyšla ve formátu obrázkového vinylu, který s pomocí speciálního stroboskopu může změnit váš pokoj v psychedelickou katedrálu. Tohle je zhmotněná „head music“!

Odvračenou stranu stejné módy ukazují na svém druhém společném albu norští králové kosmického diska Hans Peter Lindstrøm a Prins Thomas. Lindstrøm se patrně rozhodl překonat svůj loňský neokrautrockový počín *Where You Go I Go To* projektem ještě ambicióznějším. Se svým parťákem Prinsem Thomasem zaklapli svoje laptopy, obklopili se archaickými elektronickými nástroji a natočili desku, která škádlivé a rozverně retro pomalu ale jistě posouvá do teritoria těžkopádného snobismu a sebestředného intelektuálního. Hanlivý punkový termín „honimírství“ se dá aplikovat na skladby jako *For ett slikk og ingenting* nebo *gudene vet + snutt*, zatímco první polovina *Note I Love You* je kavárenský newageový pop, který je ve svém prosluněném pohodářství skoro až perversní. V popu platí, že čím více hudebních znalostí a instrumentálního umu interpret má, tím je to obvykle horší. Aniž bych chtěl snižovat jejich talent či tvrdou práci, album *II* norských fousáčů je bohužel důkazem toho, že intelektuál v popu je trochu jako slon v porcelánu.

Karel Veselý
Our Love Will Destroy The World: Stillborn Plague Angels
Xela: The Illuminated

 Dekorder (www.dekorder.com)

Novozélandan Campbell Kneale se proslavil svým hyperplodným hlukovým projektem Birchville Cat Motel. Po ukončení činnosti této značky se Kneale, působící i coby Ming a Black Boned Angel, přidal patetickým názvem-větou a u Dekorderu vydává debut nové značky.

Díky avant-metalové mánii se (kromě toho, že stačí dát si metal na prapor a je z vás aspoň hvězdička), jako mnozí, nestydí za klišé v podobě gotického fontu a morových andělů. Vzhledem k povaze hudby na vinylové desce obsažené je podobná strategie zavádějící. Sám Kneale trpělivě vysvětluje: „*Je to metalické, protože to*



má povrchové vlastnosti kovu, ne metalické, protože to má povrchové vlastnosti metalliky..., tak bacha, pošuci zasraní.“

První ze čtveřice přibližně stejně dlouhých skladeb, titulní, nějaké metalové stopy nese v podobě basové linky. Cirkulárkovo-bruskový hluk, který se nad tímto fundamentem vznášejí, ale jasně odkazuje kamsi k japonskému noiseu. Druhá, koncertní *Pink Hollow Paradise*, už je v nestrukturovaném noiseu oběma nohama. Potěší její závěr – jako by padalo listů z tenkého plechu (pozor, ne alumina), pak následuje potlesk. Třetí *Chinese Emperor And The Army Of Eternity* zjemňuje ostrý zvuk volnějším tempem a vzdouvajícími se vlnami vzdálených chórů-meluzín, čtvrtá *Over Prehistoric Texas* jej pro změnu redukuje na středové frekvence, nad a pod kterými je ticho.

Nenechte se zmást, tohle je poměrně tradiční noise, i když v obalu, který by rád sugeroval něco jiného. A ruku na srdce, mám dojem, že podobných alb v poslední době vycházejí stovky.

John Twells alias Xela se před nedávnem představil i v Praze. Svou hudbu tento milovník hluku a hororů většinou vydává na vlastní značce Type Records, vinylovou reedici své ihned rozebrané kazety *The Illuminated* (prý jde o první část trilogie) ale svěřil Dekorderu. Neveselý obal skrývá dvě dlouhé skladby plné ztišeně napjatých ruchů, přesouvání zvonících kovových předmětů, snad i ržání koní uvázaných někde za zdí... Atmosféra je zpočátku téměř filmová, ke slovu se ale čím dál víc dostává elektronický hluk, který nahrávku postupně zcela ovládne a už jen místy ustoupí jemnému vybrnkávání či imitacím smyčců. Na druhé straně překvapí řádný metalový chropot na pozadí hluku à la Merzbow, do nějž se začne vlékat cosi jako kytarový riff přehrávaný nekvalitním kazetákem z mnohokrát ohrané a překopírované kazety. Bicí, které se přidají za další chvíli, znějí podobně. Takže je úplně jedno, jestli jsou živé, nebo elektronické.

Album po kompoziční stránce odnikud nikam nevede, postrádá dramatický oblouk, a tudíž je třeba vychutnávat je po vteřinách a soustředit se na okamžitou atmosféru. Nejlépe o zimních nocích.

Petr Ferenc

Carl Ludwig Hübsch's Longrun Development Of The Universe: The Universe Is A Disk

Leo Records (www.leorecords.com)

Při charakteristice komorní avantgardní jazzové nahrávky je často nejjednodušší přirovnání buď k divokému živelnému stylu à la Peter Brötzmann či například k meditativní tvorbě redukcionistů. V případě tria skladatele Carla Ludwiga Hübsche (tuba) a jeho kolegů Matthiase Schuberta (tenorsaxofon) a Woltera Wierbose (trombón) je ale podobný úkol mnohem složitější. Inspiraci pro album *The Universe Is A Disk* čerpali tito interpreti z mnohem širšího žánrového spektra. Sami doporučují jeho poslech rozdělit pokud možno do dvou dnů, a pokud jde o obsahovou hloubku jejich hudby, je jejich rada opravdu namístě. Autoři se ale možná zároveň obávají o samotného posluchače, aby informační objem celé kolekce při daném zvukově omezeném obsazení dokázal náležitě zhodnotit. To je však naprosto zbytečné, celé CD nesklouzne do nějakého stereotypu ani na chvíli.

Úvodní celek *The Common Determinator* je inspirován hudbou klasických kreslených komedií a náznaky groteskního hudebního humoru se zde jen hemží. K surrealističnosti skladby přispívají i nonsensové dialogy aktérů. K této více komponované části pak stojí v kontrastu *Common Determinator* charakterizovaný jako řízená improvizace, kdy všichni hráči mnohem více pracují s extrémními zvukovými

možnostmi svých nástrojů při zachování tajemné atmosféry například napínavé filmové sekvence.

Celky *Von Uhr Zu Uhr* a *Floating Moments* oscilují v posluchačově vnímání mezi geniální improvizací a velice odvážnou kompozicí. Komické rytmické i zvukové efekty se střídají s atmosférou plnou zahloubaného harmonického a náladového hledání. Dramatické hlasové vstupy a nástrojové „rachoty“ jen podněcují zvědavost, co se z toho všeho vyklube. Pokud u jiných avantgardních nahrávek posluchač těžko zahání podezření ze šarlatánství autorů, zde mu jsou podobné úvahy zpochybněny již v zárodku. Jsou zde jasné jak kompoziční záměry, tak i špičková zvládnutí všech nástrojů. Interpreti pracují s vypjatou dynamikou a spoléhají se na perfektní souhru, díky které jsou si všichni vědomi svého hudebního prostoru a jsou i schopni v případě potřeby zaburácet jako jeden muž. V závěrečném tracku *Elefantenrunde* již ale na nástroje nesáhnou, pouze s talentem pro rozhlasové hry parodují německé televizní komentátory. V bukletu zmiňovaná skladba *Lu-miere* hluboce inspirovaná Karlheinzem Stockhausenem se možná kvůli tomuto výstupu na CD nedostala, snad to vyjde příště.

Pro přiblížení této nahrávky by bylo možná snadnější uvést i výčet reprezentativních evropských skladatelských i světových improvizáčnických jmen: mihli by se tam Giacinto Scelsi, Kurt Weil, Evan Parker nebo třeba i Josef Celba, mnohem lépe bude ale doporučit samotný poslech tohoto originálního díla.

Jan Faix

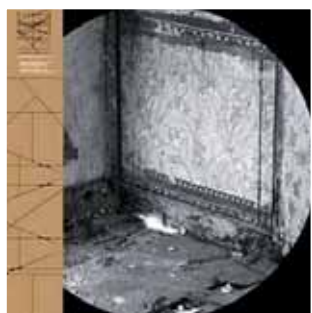
Negative Face: The Garden of Wishes ÉlySION (www.elysion.cz)

Garden of Wishes je třetí album formace Negative Face kolem kytaristy a zpěváka několika pražských – převážně metalových – skupin, Matěje Lipského. *Zahrada přání* je plná hostů, ovšem páteřní sestavu alba tvoří Lipský, zpěvačka Monika Šramlová a Maťo Mišík. Ten, kromě toho, že hraje na ledacos, titul také produkoval.

Na počátku alba se zdá, jako by Negative Face chtěli jednu kategorii svých příznivců odradit. Album totiž otevírají dlouhým elektronickým intrem s mnoha vrstvami zvuků, ruchů i tónů. Kdo ví, že projekt Negative Face pochází z metalového zázemí, může být hodně na vážkách: to když po snaze uslyšet první kytarové rify začne přeskakovat tracky: 1, 2, 3 stále hraje intro, 4, 5 pořád intro, 6 stále žádná kapela...

„Ti Negative Face se snad museli úplně zbláznit!“ napadne rockera. Pod číslem 7 konečně vybuchne kytara, tvrdý beat a chraplavý zpěv. Když si ale na poslech intra najdete čas, zjistíte, že není tak dlouhé jak se zdá. Jsou to v podstatě jen dvě skladby rozdělené na 6 tracků. V seznamu skladeb je pak celá šestka nadepsaná jako *Usínání*. Důvodem tohoto čísla je zřejmě symbolika, která vyplývá z textů a bukletu. Až „sedmý den“ totiž začíná hledání, do kterého nás Negative Face zřejmě chtějí zasvětit. A vnitřek bukletu – příjemně a vkusně vyvedeného papírového digipacku – je pak Průvodcem takového hledání. Průvodcem po cestě, kterou zřejmě autor, Matěj Lipský, prošel, a teď nás na ni jako šaman zve. „*Vítejte v novém prostoru... ve světě, kde nikdo nikdy nebyl!*“ zpívají Negative Face v angličtině. Co na hledačské cestě našel autor a co na ní může najít posluchač, ponechme stranou. Pointy příběhu je neslušné prozrazovat.

První skutečná skladba *The Way* je řízným crossoverem, který trochu zaráží kontrastem mezi temnou náladou slok a meziher na jedné straně a přímým až skočným refrénem s nepochopitelně rovnou veselou klávesovou fanfárou na straně druhé. Podobný, ale přijatelnější kontrast pak Negative Face zopakují ještě ve skladbě *Zahrada*. Tím, na co čekají majitelé předchozí desky Negative Face, bude jistě píseň



Žena. Pomalá zvukově a aranžérsky propracovaná skladba s nádechem doom metalu je jedním z vrcholů alba. Refrén „*I'm lonely – lonely stone*“ se příjemně vrývá do paměti. Podobně povedenou skladbou, která kombinuje ženský a mužský vokál, je *Sen*. Na albu se volnější skladby střídají s říznými. Po *Snu* zaujme výborná *Ranní hvězda*, která místy připomíná brazilskou metalovou nakládačku. Úderně v ní zní každý motiv – a v tomhle pětiminutovém opusu se jich střídá požehnaně – třeba i tiché pasáže, kde ženský vokál opakuje motiv „*I'm lonely stone*.“

Album nadchne pestrostí, když přijde píseň *Ego*. Autoři ji výrazně odlišili zvukem kapely. Přeneseme se tady do zakouřené motorkářské hospody. Halekavý hard rock rve hostům do hlavy, že hrdina alba je teď „king of the night“. Jiný zvuk skladby tady možná představuje odstup, kterým se chtěl průvodce po albu odříznout od toho, co vlastně v *Egu* hrdina zpívá. Zpěvák *Ega* ostatně na konci z podia i klubu odchází a až do konce alba se nevrátí. Za pestrost alba bojuje také skoro až milostný duet *Navždy*. „*We were on the garden grass / with no future, with no past*“, zpívá v refrénu Lipský s Monikou Šramlovou. Album končí jedinou písní v češtině: *Zahrada emocí* vyniká zapamatovatelným a přitom ne předvídatelným refrémem zpívaným na vysokém podstavci zkreslených kytar a kláves: „*Vyslyš jen pár hloupých vět, tenhle bylinkový svět, co ti dávám, je lék...*“

Snad zbývá říci, co si recenzent odnesl z výletu do *Zahrady přání*. Je to kromě jiného bohužel také přesvědčení, že i dobré nápady je někdy lepší zahodit. Totiž: snaha udělat konceptuální album – průvodce na cestu někam do podvědomí – je (v žánrovém a geografickém prostředí Negative Face) ojedinělá čili originální. Autor možná nějakou takovou skutečně prošel, ale na její šipkování se měl vykašlat. Průvodce v bukletu s mottu a překlady anglických textů je totiž zbytečně patetické čtení, které chytré muzice nesluší. Negative Face měli posluchače nechat jen tušit. Kdo z bukletu vytrhne vnitřní listy, bude mít v ruce skvělé album.

Martin Filip

Khanate: Clean Hands Go Foul

Hydra Head (www.hydrahead.com)

Gnaw: This Face

Conspiracy Records (www.conspiracyrecords.com)

Debutové bezejmenné album Khanate charakterizoval v roce 2001 jejich fanoušek – britská post-punková ikona Julian Cope – jako „*pomalou stékající nátěrovou barvu, v níž umírá moucha omámená výparů*“. Po čtyřech letech a dvou dalších nahrávkách se jejich krátká kariéra v roce 2005 definitivně uzavřela. Jedna z nejkultovníjších kapel na pomezí drone metalu a soundartu se letos trochu překvapivě vrátila ze záhrobí albem *Clean Hands Go Foul*. Nejedná se o reunion, nahrávky původně vznikly při natáčení posledního EP *Capture & Release*, rozhádané kvarteto už ale skladby nikdy nedokončilo. Stephen O'Malley se začal plně věnovat drone metalovým Sunn O))), James Plotkin se vrhl na soundart a improvizovanou hudbu a Alan Dubin pokračoval ve své úspěšné kariéře v televizní grafice. *Clean Hands Go Foul* je jako všechny bájné, ztracené desky – nikdy nemůže splnit všechna očekávání, která do něj fanoušci vkládají. Khanate na ní jenom dokončují cestu, kterou naznačili na *Capture & Release*. Jsou ještě pomalejší a ještě nekompromisnější. Představte si metalovou kapelu, která ze svého zvuku vymaže riffy a vystačí si s jejich ozvěnou a zvuky těžce zkoušených reproduktorů, načež to všechno zpomalí na třetinovou rychlost. Závěrečná půlhodinová kompozice *Every God Damn Thing* se

jen příležitostně a neochotně vynořuje z nicoty prostřednictvím děsivého skřipotu mučených kytar. A zbytek je jen ticho.

Poznávacím znamením Khanate byl jednoznačně vokalista Alan Dubin. Jeho „ječák“ připomíná pět let mrtvého Johna Lydona, který právě vstal z hrobu a je pořádně našťvaný na celý svět. První vteřiny debutu *This Face* Dubinova nového projektu Gnaw zní jako nějaká tuctová metalová „smečka“ vyvolávající Satana. Pak se ale v polovině *Haven Vault* metalové riffy slijí ve zvukovou šmouhu a nastoupí Cageovo preparované piáno. Dubinovými spolupracovníky v Gnaw jsou bývalý bubeník doom metalových legend Burning Witch a Thorra's Hammer Jamie Sykes, ale také newyorskí zvukoví experimentátoři Jun Mizumachi a Brian Beatrice, jehož funkce je v bukletu popsána jako „prznitel zvuků“. Jejich společná práce *This Face* je skvostným příspěvkem k současným mutacím metalu. Počinem výsostně agresivním, zlostným a noiseově neučesaným. Jestli je každý metalista ve skrytu duše tak trochu fašista, Gnaw s Dubinem v čele rozsévají v pořádkumilovném žánru volnomyšlenkářskou anarchii, která je stejně znepokojivá jako osvobozující.

Karel Veselý

Szilárd Mezei Wind Quartet: Néztük az esot / We Were Watching the Rain

Leo Records (www.leorecords.com)

V Maďarsku má spojování tradiční hudby s jazzem a volnou improvizací dlouhou tradici, maďarsko-srbský violista a skladatel Szilárd Mezei tedy v podstatě nepřichází s ničím převratným, spojuje-li tyto dvě oblasti, navrch doplněné o dědictví evropské komorní hudby. Před časem jsme psali o nahrávce Nád / Reed, v níž zní čtrnáctihlavý ansámbl (HV 5/08), aktuální deska nabízí úspornější obsazení. Wind Quartet, tedy dechové kvarteto je poněkud zavádějící, jelikož Mezeiovu violu doprovázejí dechaři pouze tři: Bogdan Rankovic na altsaxofon, klarinet a basklarinet, Branislav Aksin na trombon a Kornél Pálista na tubu (všichni tři se objevili i na předcházející desce). Zvuk tohoto ne zcela obvyklého seskupení se pohybuje převážně v hlubších polohách, z nichž do výšek vybíhají jen sóla violy a klarinetu. Zvukem, ale také kompozičně připomíná Mezeiova hudba kubistické obrazy. Stejně jako na nich jsou známé tvary rozloženy na základní prvky a pak znovu poskládány v pozměněných konstelacích. Zřetelně slyšíme lidové melodie nebo charakteristické maďarské rytmy, pochoduující basovou linku jak z dřevních věků neworleanského jazzu, až klasicistní harmonie. To vše je ale vždy nějak posunuto, „nepatřičně“ pospojováno, viděno z jiné perspektivy. Právě ono nnutí mezi povědomými hudebními tvary a jejich nepovědomým spojováním je na desce tím nejzajímavějším. Samozřejmě tu je také virtuosita hráčů, ale ta by sama o sobě nestačila, naopak může i rušit. Nejlepšími okamžiky jsou na nahrávce ty, v nichž je poměr improvizace rozletu a organizované hudby vyrovnaný. To je třeba případ skladby Miloš, která desku zahajuje a v živé nahrávce také uzavírá. Až sentimentální melodie s libou harmonií získává na pikantnosti tím, jak od ní jednotlivé nástroje odbíhají k „neladícím“ běhům nebo když se sólového hlasu chopí tuba. Jinde zase tuba s trombonem vytváří ostinátními figurami základ, nad nímž viola hraje ve zcela jiném rytmu. Když získá navrch improvizace s rychlými kaskádami tónů, slyšíme „jen“ další dílo schopných improvizátorů, jakých je ovšem kolem dost. Naštěstí se ukazuje, že Szilárd Mezei je v oboru dávkování dosti šikovným lékárníkem, a tak se myšlenky na nadbytečné noty vtírají jen chvilově.

Matěj Kratochvíl



Aranós: Koryak Mistress Stakes Golden Sky

Aranós: Samadhi

Aranós: Alone Vimalakirti Blinks

Pieros (www.aranos.net)

V Irsku usazený multiinstrumentalista Petr Vaštl (Aranós) je znám především jako častý spolupracovník Nurse With Wound (se Stevenem Stapletonem jsou téměř sousedi) a Current 93, jeho sólová diskografie ale rozhodně také stojí za pozornost. Poslední dobou Vaštl své nahrávky, které pořizuje v domácím čtyřladvacetistopém studiu, šíří ve formátu CDR na vlastní značce. V létě 2008 vydal hned tři. Koryak Mistress Stakes Golden Sky a Samadhi jsou táhlé hodinové skladby, Alone Vimalakirti Blinks pro změnu kolekce kratších různorodých kompozic.

Skladba Koryak Mistress... byla prý původně zamýšlena jako jednoduchá skladbička pro kontrabas. Rozrostla se ale do téměř hodinové délky a původní sólový nástroj v ní je doplněn o další dva kontrabasy, čtvery housle, violu, citeru a přehršel hluk vyluzujících předmětů. Táhlé tóny smyčců, na něž je Vaštl virtuózním samoukem, postupně houstnou a jsou narušovány digitálními glitchi (chvilí máte pocit, že CD přeskakuje), po hodině se vše zase vrátí do klidného, nespěchajícího, téměř mimovolného hraní-si-pro-sebe. Vynikající poslech pro milovníky hudebních experimentů i ambientu.

Přibližně stejně dlouhé album Samadhi odhaluje leccos z Vaštlových „východních“ zálib. Je nahráno na flétnu šakuhači a šest tibetských mís a trochu připomíná Aranósovo čtyři roky staré album And Soon Coffin Sings – tehdy ale šlo o lehce sarkastický experiment, nyní máme co do činění s mnohem tradičnějším a osobnějším dílem. Meditativní drone zpívajících mís je občas zčeřen zadrnčením a flétnovými trylky, jinak plyne bez ostřejších hran a vcelku bez proměn. Termín samadhi označuje spirituální trans neomezené rozkoše z osvobození, mimo hranice pochyb a duality, což je ten pravý smysl života. Přípravě alba prý Aranós věnoval, jak píše na svých stránkách, „pětadvacet let meditace a studia povahy zvuku“. Obal alba dovádí k dokonalosti hudebníkovu DIY estetiku: po přírodních materiálech, grafice a výjezdech z tiskárny je tu bílý papír s ručně (patrně propiskou) vyvedeným kolečkem-sluncem a názvem alba. Každý majitel má originál. Obě alba ukazují, že Aranós se ve dlouhých stopážích rozhodně neztratí, ani jedno ale, myslím, nedosahuje oslnivé kvality hodinové skladby Bering Sea pro smyčcem rozeznávané gongy a bendžem doprovázenou halekačku v závěru. Podobná vtipná tečka jim chybí, z doprovodných textů k oběma albům ale cítím, že tentokrát se hrálo na osobnější půdě než na kolbišti oslnivého vtipu.

Kolekce šesti kratších skladeb Alone Vimalakirti Blinks je další z řady alb, na něž Vaštl zdánlivě bez ladu a skladu řadí ty nejroznodější nahrávky, které pořídí. Nejde o písničkovou kolekci (těmi Aranós tu a tam usvědčí Toma Waitse z „prdolvství“), ale převážně o instrumentální všehochoť dramaturgicky ne nepodobnou desce Mother of Moons Bathing (rovněž vydanou v roce 2008, hned zjara). Lehce skřípající instrumentálky, například ďábelské pizzicato v úvodní Rocket Sandals, se střídají se záměrně pokleslým erotickým valčíkem a láskyplnou interpretací spirituálu Swing Low, Sweet Chariot. Mezitím si levicově smýšlející anarchista v jediném zpívaném kusu This Job Is So Boring zalamentuje nad údělem pracujících, předestře ideu „lepšího vesmíru“ formou musique concrète a nabídne krásný part citery rezonující ve velké dubové bedně speciálně sestrojené pro nahrávání.

Jak je vidět, má tento samorostlý individualista v nejlepších letech stále co nabídnout.

Petr Ferenc



Francisco López / Lawrence English: HB

Baskaru (www.baskaru.com)

Jeden lepší než druhý: solitérní lovec zvuků, který je mistrem na poli field recordings, a čelní představitel australské experimentální scény. Práci na společném albu si oba hudebníci rozdělili svorně. Každý přispěl jedním kusem jemně doladených zvuků ulovených kdesi (ať už hluboko v džungli, či někde na vesnici u rybníka); tímto je tvořena polovina alba. Druhou tvoří opět dva tracky, tentokrát kompoziční práce v duchu musique concrète s předchozím kusem toho druhého. Posluchač tak má možnost sledovat metamorfózu originálu. Poklidné bručení (medvěda?, kance?) za doprovodu zpěvu ptáků, cikád a občasného zabzučení hmyzu z původní Lópezovy Untitled #175 je Englishem v následné Pattern Review by Motion z větší části ještě více utlumené, bručení teď zní na pozměněném pozadí, které je jemně doplněno o nové zvuky (voda, žáby). Klidně plynoucí atmosféra je však téměř zenovým způsobem zhruba v osmé minutě naprosto nečekaně „proseknuta“ okolo letícím ptákem. Efekt, který okamžitě zrychlí tep, avšak v následných opět poklidných minutách zanechává v člověku podivný pocit, jako by se nic nestalo, a jen rozbušené srdce ví, že stalo. Oproti tomu Lópezova práce s Englishovým osmiminutovým vkladem je od počátku dynamická. López jako by se řídil alchymistickou devizou solve et coagula (rozpusť a zhušťuj) a původní Wire Fence upon Opening rozložil na mikroskopické obrazce, které různě pootočil a opět složil. Výsledek je dvakrát delší než originál a posloucháte-li disk hodně nahlas a ve tmě, hluboké basy, na světlo vytažené po minutě trvání (skoro) ticha, rozvibrují nejen vás, ale i vše kolem. Petr Vrba

Jamka: Z okna ucha

Urbsounds: Back Mirror

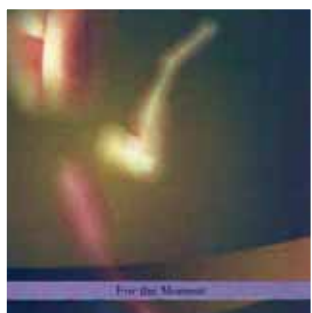
Urbsounds (www.urbsounds.sk)

Jamka je jedním z trojice projektů tvořících od roku 2001 slovenské sdružení Urbsounds; zbývající dvojice se nazývá RBNX a Urban Failure. Dohromady jsou čtyři, kromě v Londýně žijící smíšené dvojice Jamka jde tedy o jednomužné záležitosti. Často hrají dohromady, jak dokumentuje desetipalec z průhledného vinylu Back Mirror i předchozí kolektivní alba, Jamka má i vlastní diskografii. Vinyl Z okna ucha je jejich třetím albem a skládá se z deseti kusů nahraných živě a bez overdubů v Londýně. Jamka v nich mísí elektronickou taneční hudbu s výdobytky laptopové revoluce konce minulého tisíciletí. Všechny kusy mají pevný rytmický základ, který je postupně destruován či obalován jinými, rovněž krátkými a údernými zvuky, ruchy a glitchi. Pro melodii ani harmonii tu téměř není místo, strohá atmosféra (ticho přerušované rány) tihne tu víc k tanci, tu víc ke klikám a katům. Doporučuji uzavřená sluchátka, nebo aspoň zavřená okna, tak nejlépe vynikne smrtelně vážně hravý (oxymoron inspirovaný Addamsovými dětmi) přístup dvojice. Obal s dráty-těstovinami a roztomilé názvy tracků (Bytový Golem, Obed fotónov, Na polici) jsou jakoby z jiné desky.

To průhledná deska Urbsounds s imaginární mapou metra na etiketě (jinak v kapse z PVC) s hudbou do ní vlišanou zcela koresponduje. Čtveřice krátkých skladeb je o dva lidi hustší a mnohem těkavější, přesto stále plná urbánního chladu. Zní jako fragmenty větších celků, jindy jako to, co vzniká, když si na počítači pustíme více hudebních ukázek najednou. Neustálý neklid, touha nesetrvat na jednom místě déle než vteřinu, ideální soundtrack ke zrychlenému videozáznamu podvečerního Tokia, kdy ještě není tma a miliony lidí směřují k domovům.

Petr Ferenc

His Voice 03/2009 **61**



Paul Brody's Sadawi: For The Moment
Tzadik (www.tzadik.com)

Ačkoliv vyšlo album *For The Moment* v edici Radikální židovská kultura, zas až tak radikální není. Trumpetista a skladatel Paul Brody se svým ansámblem zde předvádí de facto moderní jazz střížený klezmerem, a tím by možná mohlo být řečeno vše. Jenže při několikátém poslechu zjistíte, že je to vskutku svěží dílo a obě složky jsou zde nejen skvěle nadávkovány a namixovány, ale je tu ještě něco navíc: především bohatá ornamentálnost a členitost jednotlivých skladeb. Klarinet a basklarinet se zde doplňují v dokonalé symbióze s elektrickou kytarou a to vše ženou vpřed nápadité bicí a perkuse. Po úderné úvodní skladbě *Warsaw* následuje klidnější *Too Low* a v *Bartoki* bychom snad mohli hledat prvky východoevropského folklóru. V titulním kousku, jenž je pravděpodobně nejradikálnější, pak hostují na altovou hornu Frank London, na altsaxofon John Zorn a na klávesy Louis Wilk-Brody. Zvláštní kapitolu představují závěrečné kompozice *Pure As Teardrop* a *Guitar*, které ozvláštňuje polozpívaný, polomluvený vokál Michaela Alperta. S Brodyho citem pro vykoumaná aranžmá toto CD skvěle zapadá do celkové vydavatelské politiky Zornova Tzadiku. **PS**

Stephan Mathieu: The Key To The Kingdom
Dekorder (www.dekorder.com)

Loňské album saarbrückenského milovníka historických nástrojů, předválečných desek a terénních nahrávek Radioland se umístilo v „best of“ žebříčcích nejednoho hudebního časopisu. Vinylová novinka na hamburské značce Dekorder (jindy Mathieu vydává třeba u Häpny, Ritornellu či Lucky Kitchen) je deseti-palec pro rychlost přehrávání 45 otáček za minutu. Kartónový obal s ručně vyvedeným razítkem a popisky a etiketa desky odkazují k balení starých šelakových desek s dřevním goplem. Dvoudílná skladba je věnována kazateli Washingtonu Phillipsovi, průkopníku gospelu, který svůj zpěv nezaměnitelně doprovázel na nástroj znějící jako bezpražcová citera – podle některých šlo o jeho vlastní výrobek, jiní předhazují názvy *Dolceola*, *Celestophon* nebo *Phonoharp*. A právě na citeru *Phonoharp 2* Mathieu nahrál svou poctu. Není nijak gospelová, Mathieu citeru rozezněl pěti „elektromagnetickými smyčci“ e-bow, čímž dal vzniknout neustále se přelévající veleklidné ploše vlnících se harmonií ve vyšších polohách. Moc hezký poslech, pro ilustraci ještě zmíním, že v tiskové zprávě k desce je Mathieu-



ův přístup srovnáván s malířským dílem Caspara Davida Friedricha a Marka Rothka. Ale ano, sedí to. **PF**

Evil Madness: Demoni Paradiso
12Tónar (www.12tonar.is)

Zvrácený kult klávesových nástrojů jako Magnus Organ, Yamaha D30 Electone Organ, Eko Panda Organ, Clavia Nord Lead 2, Korg Polysix apod., nebo „další ďábelsko-schizo-elektronická“ pocta zvuku italských hororů let sedmdesátých? Každopádně něco z Vangelise a Oldfielda, Tangerine Dream a Kraftwerk, notná dávka severského humoru a neoddiskutovatelný cit pro atmosféru. Lovce skrytých zvuků BJ Nilsen, tvůrce křehkých alb Jóhann Jóhannsson, duo Stilluppsteypa (Helgi Thorsson a Sigtryggur Berg Sigmarsson) a DJ Musician (Pétur Eyvindsson) neboli Evil Madness a jejich druhé album vydané na islandské značce. Deska, která potěší každého milovníka výše zmíněných hudebníků či bizarně vesmírných zvuků. Skladby jako *Alonso Galaxy*, *Demoni Paradiso* či *Schizophrenic Sleepwalker* jsou fungujícím strojem času, který vás snadno přesune o pětatřicet let zpět. **PV**

Vyacheslav Guyvoronsky / Andrey Kondakov / Vladimir Volkov: Christmas Concert
Vyacheslav Guyvoronsky: Caprichos
Leo Records (www.leorecords.com)

„Vlídny, křehký, introvertní zvuk trubky Slávy Gajvoronského zní obvykle velice tiše. A přitom je to jeden z nejslyšitelnějších zvuků v hudbě postsovětského Ruska,“ poznamenal ruský jazzový kritik Alexandr Kan. Trefná charakteristika. Vyacheslav Gajvoronskij je skutečně typem silné muzikantské osobnosti v pozadí, která si však své pole dokáže vymezit i ve společnosti mnohem „viditelnějších“ hudebníků jako jsou klavírista Andrej Kondakov a kontrabasista Vladimir Volkov. (Mimochodem, nahrávka jejich skvělého Vánočního koncertu z prosince 2006 vyšla s „namrzlým“ obalem uprostřed loňského léta, což považuji za příznačný projev humoru Lea Fejgina, šéfa firmy Leo Records.) *Capriccia* pro sólovou trubku a smyčcový ansámbl – subtilní cyklus čtyřiceti tří lapidárních hudebních nápadů, který spíše než k jazzu má blíže k soudobé vážné hudbě – Gajvoronského sklon k jemnocitu dokumentují v té nejobjasnější podobě. **VM**

Bushman's Revenge: You Lost Me At Hello
Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Debut nové kapely u Rune Grammofon: mladá generace reaguje na formát kytarového postrockového tria,



jak ho u téhož labelu předvádí – na této scéně slavný – Raoul Björkenheim s The Scorch Trio. Materiál, který sepsal kytarista Even Helte Hermansen, je stejnorodý: u zvuku hardrockového sóla si nemůžu pomoci a „komponované“ noty, které tam znějí, jsou mi ukradené, protože je to nakonec vždycky stejné. Album čerí pár výjimek: jedno dlouhé intro pro kontrabas, odlehčená jazzovější *Ghostwriters In The Sky* a jakási parafráze na hit nezávislé kytarovky *Champagne For My Real Friends*. Bushman's Revenge pokračují v podivné norské vlně obnoveného jazzrocku a artrocku. Mají na to svaté právo, ale pro label, který přišel se Supersilent a Alog, je to trochu nudné intermezzo. **PK**

L'ocelle mare: L'ocelle mare
Minority Records (www.minorityrecords.com)

Tento dvanáctipalcový vinyl vyšel v nákladu 222 kusů, je určen pro přehrávání rychlostí 45 RPM a ke slyšení na něm je šestnáct miniatur z dílny Thomase Bonvaleta, kytaristy francouzských Cheval de Frise (které má pražské vydavatelství Minority ve svém katalogu taktéž). Bezejmenné kusy byly během jediného měsíce nahrány v nejrůznějších opuštěných prostorách a koutech Francie a zvuk (ticho) okolního prostředí v nich hraje stejně důležitou roli jako Bonvaletova kytara a doplňující harmoničky, dupání a chraštítka. Vydejme se na strhující jízdu světem krkolomných prstokladů, podivných ladění, okamžitých inspirací, náhlých změn, kratičkých náznaků tradičnějších forem... Opravdu pozoruhodné. **PF**

Gert-Jan Prins: Cavity
Cavity (www.myspace.com/gertjanprins)

Holandský soundartista Gert-Jan Prins si za podpory několika holandských fondů vydal vlastnoručně designované CD (obal i samotný disk) v limitované edici 250 číslovaných kusů. A tak jako každý obal i nosič budí zdání stejnosti, i když ve skutečnosti jde o originál, může obsah disku působit jako již mnohokrát slyšené, zdánlivě nepůvodní. Zdání ale klame. Nahrávka posluchače nutí mikroskopicky zaostřit a nahlédnout pod povrch; na povrchu se totiž nic moc zvláštního neděje, ale pod ním se odehrává mikrodrama založené na experimentech s elektronickými výbojkami a tympany. Minuciózní práce se zvukem, která je sice rozdělena do sedmi tracků, nicméně působí jako jeden kompaktní třicetiminutový kus, přináší jemný meditativní noise. **PV**

BJ Nilsen / Stilluppsteypa: Man From Deep River
Editions Mego (www.editionsmego.com)



Švédsko-islandská spolupráce BJ Nilsena a dua Stiluppsteypa se utužila při tvorbě „alkoholové trilogie“ a pokračuje nad plán novým albem *Man From Deep River*. Hudebníci sice v promo materiálech o tvorbě CD mlží, když zvuky pro něj údajně vydolovali z magnetofonové kazety z roku 1975, osobně bych na to moc nesázet. Každopádně trojice rozehrála mnohem barevnější hru, než jakou obsahuje materiál všech tří disků točících se okolo lahve s kořalkou. Nejdeme zde jak tradiční dronové okamžiky plné sychravých nálad, tak překvapivě konkrétní rytmičké rébusy s nádechem až world music a řadu nečekaně melodických ambientních momentů, které připomenou Nilsenův první převlek *Morthound*. A když se posluchače v polovině alba zhostí pocit, že má v dalším směřování novinky jasno, přijde na řadu environmentální nálož nasbíraných field recordings a mnoho abstraktnějších pasáží, které zase odkazují k sarkastickému rukopisu islandského dua. **PZ**

Tim Hecker: *An Imaginary Country*

Kranky (www.kranky.net)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Název Heckerova alba je zcela výstižný: při dostatečné hlasitosti a soustředění je *An Imaginary Country* mocným stimulantem fantazie, vyzývajícím k lákavé dobrodružné cestě těžko prostupným terénem, intenzivním dechberoucím nadčasovým hlukovým nánosem pro otevřené uši, atmosférickou všeobjímající moderní malbou s přehřálí propletených souběžných vrstev sloužících ústřednímu motivu. Další potřebná dávka ohromující masivní zvukové lázně. **HD**

Wevie Stonder: *The Bucket*

Cack Records (www.weviestonder.com/cackrecords)

Kompost, navršení úlomků nahrávek, kterým se možná posmíváme, možná obdivujeme. Vzor Jason „Donna Summer“ Forrest, i když tady se i mluví (rapuje). Infantilní, veselý, ne informační předávkování jako bohehlav. „Malý úkol“, se kterým si autor dost vyhraje. Co se dělá s takovouhle deskou? Pouští se v baru, kde se předpokládá příjemně energizující hluk, aby se občas někdo přišel zeptat, co je to za prima divnou muziku? Takováhle „mistři Kompostu“ se najdou v hojném počtu, ale sestříhané to má ten hyperaktivní žolík fakt dobře. **PK**

Apse: *Eras*

Equation (www.chronoglide.com/equation.html)

Novoanglická – v současné době – pětice prošla během deseti let nejednou změnou sestavy a vydala několik alb vlastním nákladem. Později zakotvila ve stáji *All Tomorrow's Parties*, nové album ale vychází na značce Equation, tedy pouze na vinylu. Skládá se ze čtrnácti písní a kratších ambientních miniatur, na mnohých z nich nehrají všichni členové, některé jsou dokonce sólovými díly jednotlivých hudebníků. Rockový grunt se mísí s trochou vazeb, elektronických ploch, máte-li rádi Faust, Can, Velvet Underground a vůbec postrock, pak vás s Apse spojují stejné zájmy. Celkem příjemná deska, výrazný dojem ale po ní nezůstane. Jejím nejlepším kusem je velvetovská *The Gloom*. **PF**

Moderat: *Moderat*

Bpitch Control (www.bpitchcontrol.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Plod tvůrčího spojení klubové dvojice Modeselektor a projektu Apparat (Sascha Ring) je logickým amalgámem tanečního tahu s tvrdou electro-syntetikou (M) a melodičtějších melancholičtějších poloh (A), namísto komplexního srůstu je ale u jednotlivých skladeb relativně jasně patrný hlavní hybatel. Povědomý zvukový rejstřík i známé postupy v nových variacích si udržují solidní laťku (s výjimkou šroubovaného refrénu *Sick With It*), výraznější osvěžení však přichází snad jen s intenzivní dancehallovou temnotou *Slow Match*, aktuálním Londýnem popostrčenou *No. 22* či nostalgickou chuťovkou *Porc* s odkazy k indiescéně (EOST 1992) i Aphex Twinovi. **HD**

M. Templeton / aA. Munson: *Acre Loss*

Anticipate (www.anticipaterecordings.com)

Trochu jsem se nového alba Marka Templetona bál. Svou dva roky starou desku *Standing On A Hummingbird* naplnil až po okraj najemno nastříhanou hromadou samplů hry na akustickou kytaru a sázka na stejného koně hrozila sebevykrádáním. Templeton to ale vyřešil šalamounsky. Spojil se s kanadským filmařem aAronem Munsonem, specialistou na formáty Super 8 a 16, a k jeho deseti kratším filmům (které jsou k CD přiloženy na samostatném DVD) opatřil hudební doprovod. Abstraktní Munsonovy koláže oscilují mezi přírodním a industriálním, mikro- a makrodetaily, rozostřené záběry se prolínají s konkrétnějšími. Podobně zní i hudební doprovod, který maximálně slouží vizuální složce díla. Chvillemi nekonkrétně mlží jako hlukový kytarista Jason Sloan či Matt Borghi, jindy přitlačí v duchu Pan Sonic a na konci alba ambientně zklidní celou nahrávku na způsob snícího Evana Marka Bartholomewa. **PZ**

Cheju: *Broken Waves*

Boltfish (www.boltfish.co.uk)

Indie elektronik Wil Bolton alias Cheju zabil dvě mouchy jednou ranou. Posbíral skladby z dnes již rozebraných limitovaných edicí či kompilací na jednu hromádku a vydal je jako svou třetí dlouhohrající desku. *Broken Waves* je prostorem vyhrazeným k relaxaci, klidně by však mohl posloužit i jako „soundtrack“ k línému letnímu odpolední. Pro leckoho nejspíš chabý cíl i výsledek, pro Boltona možná lichotka, kterou by si přál slyšet. **PZ**

Ethan Rose: *Oaks*

Baskaru (www.baskaru.com)

Když se Američan Ethan Rose dostal k opravě starých varhan zn. Wurlitzer, které před válkou doprovázely němé filmy v Portlandu, podlehl jejich kouzlu natolik, že z nich s úctou vydobyl hrubý materiál ke své třetí desce. Získané samplý ovšem prošly výrazným digitálním zpracováním a ze zvuku dob minulých na výsledné kolekci laptopových ambientních kusů zůstalo jen nepříliš zřetelné echo. Album nabízí křehké atmosférické kusy zdobené krystalickými zvukovými střípký, ale i přes nepopíratelnou líbeznost a dávku kouzelné imaginace je nelze nazvat překvapivým nebo dokonce zásadním. **HD**

Lejaren Hiller: *A Total Matrix of Possibilities*

New World Records (www.newworldrecords.org)

Vystudovaný chemik Lejaren Hiller (1924–1994) na počátku padesátých let využíval k experimentům v oblasti polymerů počítač ILLIAC I a s pomocí téhož obřího stroje pak začal komponovat, což jej dostalo na titulní stránky dobového tisku. Se svými spolupracovníky vytvářel programovací jazyky pro elektronickou hudbu, společně s Johnem Cagem vytvořil multimediální skladbu *HPSCHD*. V jeho hudbě se setkávají všechny možné kompoziční techniky – serialismus, práce s náhodou i prachobyčejná tonalita. V některých Hillerových skladbách je počítač partnerem akustických nástrojů, jindy byl využit jen v průběhu komponování. Právě vydané tři skladby z let 1963–1974 dokazují, že Hiller byl zajímavý technologický experimentátor, jeho dílům ovšem chybí něco, co by je z roviny laboratorních dokumentů posouvalo ke skutečné hudbě. **MK**

PS – Petr Slabý, **PF** – Petr Ferenc, **PV** – Petr Vrba, **VM** – Vítězslav Mikeš, **PK** – Pavel Klusák, **PZ** – Pavel Zelinka, **HD** – Hynek Dedecius, **MK** – Matěj Kratochvíl

his VOICE

časopis o jiné hudbě

3 | květen červen | 2009

69 Kč | 95 Sk

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

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

Redakční okruh: Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Štastný, 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: Magnet Press, Slovakia, s.r.o. P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava, Tel.: 00421 2 67201931-33 - předplatné, Fax: 00421 2 67201930,10, E-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

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

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

Fotografie: Kateřina Ratajová (s. 41-42), Karel Šuster (titul, s. 23-26), Ivana Naegele (s. 44), Virginia Valdes (s.39)

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, **Knihku-**

pectví Maťa - Aurora, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3,

Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00

Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25,

Praha 2, **Polí pět**, Dittrichova 13, Praha 2, **Kanzelsberger Dům knihy**, Václavské

náměstí 4, Praha 1, 110 00, **Palác Knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, 110 00,

Via Musica, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, 110 00, Praha 1,

divadlo PONEC, Husitská 24a/899, 130 00, Praha 3, **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, Litoměř-

ice, **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 složenky A, kterou od nás obdržíte, lze platit převodem)
☐ fakturou, v tom případě uveďte IČO _____ DIČ _____

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

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

předplatné