



Vážení a milí čtenáři,

Někteří hudebníci jsou povahy nestálé, putující z místa na místo. Bylo tomu tak v dějinách vždy, díky čemuž se Němci i Angličané pyšní Georgem Friedrichem Händelem jako „svým skladatelem“ a Češi hrdě vystavují klavír, na němž hrál Mozart. Vždy byla a bude část umělců hledajících si nová bydliště, čímž narušují představy nějakých národních hudebních stylů či místních scén. A jsou to právě takoví světoběžníci, kteří s sebou při svých cestách přenášejí nové myšlenky a přístupy, nabourávají zaběhnuté stereotypy, vytvářejí konstelace, které by na čistě národním principu vzniknout nemohly. V tomto čísle představujeme několik osobností, které v současné době působí v Čechách a na Moravě a rozvíjejí zde své představy o hudbě. Jejich aktivity přinášejí nové zajímavé impulsy pro místní hudební dění, ať již jde o organizování umělecké komunity, jako je tomu v případě tábořské skupiny Sabot, nebo o vytváření mezinárodních seskupení, v jakých se objevuje třeba kontrabasistka Jennifer Helia DeFelice. Někteří z nich tu působí dlouho, jiní jsou zde jen na skok, aby se po několika letech vydali dál po své cestě. Takové proudění lidí a myšlenek je ale velice důležitou obranou proti zatuchávání místního kulturního rybníčku. Internetové komunikační kanály, v současnosti tolik adorované, totiž nikdy nemohou nahradit osobní kontakty, a to platí pro hudbu snad ještě více než pro jiné oblasti.

Nadcházející léto slibuje kromě kvetoucích si-
nic v rybníčkách také pestré hudební dění v naší
vlasti i za jejími hranicemi, o některých z nich se
v tomto čísle také dočtete.

Příjemné léto

Matěj Kratochvíl

a k t u á l n ě
t ě m a
současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Zack Kouns Jan Klamm	4
Konfrontationen Petr Vrba	5
Creepy Teepee Karel Veselý	6
Junior Boys Karel Veselý	7
Hudební světoběžníci Darrell Jónsson	8
Jennifer deFelice Pavel Klusák	16
Paweł Szymański Martin Smolka	18
Ruská avantgarda Vítězslav Mikeš	24
Kairos Matěj Kratochvíl	26
Jan Jelinek Pavel Klusák	28
Tomáš Vtípil Petr Ferenc	32
Dub Karel Veselý	36
Pimmon Hynek Dedecius	40
Martin Brandlmayr Petr Vrba	42
Recenze	44

Mandolinový kvinton Jaroslava Macháta



Český underground z dob socialismu konkuruje Antonínu Dvořákovi v roli hlavního reprezentanta české hudby v zahraničí. Tak by se to alespoň mohlo jevit při pohledu na britský časopis *The Wire*. Na zmínku o novější české hudbě tam nenarazíte, nicméně před časem (v čísle 302) v tamní recenzní rubrice dostala značný prostor reedice nahrávek Kilhets (psali jsme o nich v HV 1/09). Ze zmíněné recenze by se mohlo zdát, že hudební underground byl primárně „odbojovou“ aktivitou, což inspirovalo Petra Ference k zajímavým poznámkám na náš blog – můžete je najít v archivu. Editorial červencového čísla zase zdobí kučeravá hlava Mikoláše Chadimy a vzpomínka Chrise Bohna

na návštěvu Prahy v roce 1980 a setkání s tehdejší Chadimovou skupinou *Extempore*. „Navzdory značnému riziku provedlo *Extempore* program *Sny obyvatel velkoměsta pro publikum tvořené jedním hloupým návštěvníkem ze Západu, který tehdy měl psát pro New Musical Express o izolovaných hudebních událostech ‚za železnou oponou‘*.“

Neoficiální hudební kultura za komunismu ale mohla mít i jiné – a zcela apolitické – podoby. Jednu z nich v současnosti veřejnosti představuje nenápadná vitrína ve druhém patře pantheonu Národního muzea v Praze. K vidění tam je několik strunných nástrojů po-

divuhodných tvarů, jejichž autorem je **Jaroslav Machát** (1911–1976). Ten byl povoláním konstruktér leteckých motorů a s jeho jménem je spojena řada patentů s názvy často pro laika tajupnými: Uspořádání autosynu nebo selsynu ukazatele pro dálkový přenos krouticího momentu, Gyroindukční kompas, Hořák pro naftová kamna, Dvoudobý kulový spalovací motor, Mechanické čidlo akcelometru upravené na odpudivém magnetickém polštáři.

Vedle studia cizích řečí (jako samouk ovládl vedle řady evropských jazyků také esperanto či japonštinu) se ve volném čase ovšem věnoval konstruování hudebních nástrojů, které někdy zdobí fantasticko-erotickými řezbami.



Ali Akbar Khan

Alton, mandolinový kvinton či trojboké „experimentální housle machatonky“ se rozeznávaly jen v kruhu Machátovy rodiny a přátel, aby pak dlouhá léta ležely v archivu Českého muzea hudby. Nyní se alespoň takto veřejnost může seznámit s pozoruhodnými výtvary spojujícími výtvarné a hudební kvality.

Revue pro literaturu a kulturu Souvislosti, věnovala své první letošní číslo tématu **radiových umění**. Vedle rozhovoru se skladatelem a hlavním hybatelem pořadu Radiocustica na vlnách Českého rozhlasu Michalem Ratajem zde najdete texty od našeho spolupracovníka Lukáše Jiříčky, básníka Jaromíra Typlta (jeho „zmutované autorské čtení“ si můžete poslechnout na našem sampleru *Ticho bud'* z roku 2007) nebo překlady textů F. T. Marinettiho, Hanse Burkharda Schlichtinga či Andrease Hagelükeho. Zajímavá je i anketa mezi dlouhou řadou tvůrců zapojených z různých stran do radiofonického umění. Plné znění ankety a obsah čísla najdete na www.souvislosti.cz

Zmíněný **Michal Rataj** je také členem autorského týmu, který obdržel první cenu v kategorii „drama“ 13. ročníku mezinárodního festivalu Prix Marulić. Ocenění bylo uděleno za rozhlasové zpracování hry Georga Büchnera *Vojcek* v překladu Ludvíka Kundery. Autorem rozhlasové úpravy byl Hynek Pekárek, režisérem hry Aleš Vrzák.

Indická klasická hudba se sice příliš často nedostává do záběru našeho časopisu, úmrtí jedné významné osobnosti si ovšem zmlínku zaslouží. **Ali Akbar Khan**, hráč na indickou loutnu sarod, zemřel 18. června ve věku osmdesáti sedmi let. Narodil se ve Východním Bengálsku, oblasti, jež dnes patří Bangladéši. Vedle toho, že byl pokračovatelem dlouhé tradice severoindické klasické hudby, patřil k osobnostem, které s touto tradicí seznamovaly Západ a ovlivnil řadu zdejších hudebníků, stejně jako jeho mediálně známější vrstevník a častý spoluhráč Ravi Shankar. Ali Akbar Khan složil hudbu k několika filmům indické produkce, ale také přispěl několika kusy k Bertollucioho *Malému Buddhovi* (1993). Poté, co v 50. letech založil vlastní hudební školu v Kalkatě, otevřel další v roce 1967 v Kalifornii a v roce 1985 ve švýcarské Basileji. Byl pravděpodobně prvním hudebníkem, který ve Spojených státech vydal dlouhohrající desku s indickou klasickou hudbou a mezi léty 1970 a 1988 byl pětikrát nominován na cenu Grammy. S herečkou Yvette Mimieux spolupracoval v roce 1968 na albu *Flowers of Evil: Six Poems of Baudelaire* a se saxofonistou Johnem Handym natočil alba *Karuna Supreme* (1975) a *Rainbow* (1980), která patří k tomu nejzajímavějšímu v oblasti indo-jazzové fúze.

Ostravské centrum nové hudby již zveřejnilo program letošního festivalu,

který se bude konat 21.–29. srpna. Vedle nové i nejnovější komponované hudby skladatelů zaběhnutých i mladých bude program žánrově zpestřen Minimaratónem elektronické hudby, jehož kurátorem je Martin Klimeš (viz rozhovor s ním v HV 2/09). Kompoziční konstrukce Györgye Ligetiho, Iannis Xenakise nebo Wolfganga Rihma tak doplní industriální hluk Napalmed, improvizace Ivana Palackého s Andreou Neumann, Michal Rataj a další. Celý program najdete na www.newmusicostrava.cz.

Nářky hudebního průmyslu nad klešajícími tržbami v důsledku stahování z internetu už se staly rutinou, švédská Pirátská strana má svého poslance v Evropském parlamentu, ale stále ještě není na obzoru odpověď na otázku, jak to s nahrávkami a hudebním byznysem bude dál. Charles Arthur v deníku Guardian si klade otázku, zda opravdu každý nelegálně stažený soubor představuje pro hudebníky a jejich vydavatele ztrátu tak astronomických částek, s jakými rádi mávají. Na základě čísel o prodeji **hudby, DVD a počítačových her** dokazuje, že značná část odlivu příjmů hudebního průmyslu jde na vrub právě filmům a hrám, které jsou často vydávány stejnými koncerny.

Ačkoliv detailní program ještě zveřejněn není, již teď se lze těšit na druhý ročník festivalu **Contempuls**. Jeho organizátoři prozatím uvedli ve známost interprety, kteří se po tři listopadové víkendy budou střídat v pražském sále La Fabrika. Objeví se tu slavný Arditti Quartet, ensemble recherche, holandský klavírista Daan Vandewalle, fenomenální trombonista Mike Svoboda či americké duo The Kenners (saxofon a klavír s elektronikou). České interprety bude reprezentovat soubor Prague Modern. Více informací najdete na www.contempuls.cz.

Zack Kouns

Záchvaty (ne)hudebního obnažování

Text: Jan Klamm

Americký hudebník Zack Kouns, který vystoupí 25. července v pražském Klubu v Jelení, se tím, co dělá, nepochybně pohybuje na hraně zdravého rozumu. Jeho hudbu by snad mohla charakterizovat parafráze úryvku z Rozkoše z textu Rolanda Barthesa: atakuje šílenství, ale ponechává si onu potřebnou dávku neurózy, která je nutná k tomu, aby byla slyšitelná a mohla svádět.

Na podlaze pódia, mezi pohozeným saxofonem, samplerem, několika efekty a malým mixpultem, leží pár červených bot, kalhoty, pomačkaná košile a kravata. Uprostřed skrumáže se svíjí muž v modrých slipech a šedivých ponožkách. Na první pohled to vypadá, že má epileptický záchvat, ve skutečnosti však drží v ruce mikrofon a zpívá s výrazem náboženského mystika cosi o krvi ve stolici a mrtvých zvířatech. Publikum je zmatené: část je znechucená, část nadšená, někdo se projevuje otevřeně nepřátelsky, někdo je na odchodu. To je obrázek, který je podle všeho možné spatřit na koncertech Zacka Kounse poměrně často. Kouns se sice občas prezentuje jako písničkář, což může podpořit řadou působivých písní na pomezí folku a psychedelie, které tvoří jednu část jeho rozmanité hudební produkce, jeho koncertní performance však většinou nemají s tradičními žánry nic společného. Je to součást strategie: jedno turné po americkém venkově (tzv. hick tour) například pojal tak, že nahrál několik klasických folkových skladeb a rozeslal je do folkových a countryových klubů, aby poté, co byl pozván jakožto písničkář tvořící v duchu americké lidové tradice, děsil publikum disharmonickými smyčkami, psychopatickým řevem, nebo naopak neúnosným tichem a strnulostí – a v neposlední řadě také fyzickou nahotou. Dalo by se říct, že Kouns se svléká stejně snadno a se stejnou samozřejmostí jako se obléká, což se dá chápat jak obrazně, tak i doslovně. A v obojím případě jsou oděv i nahota srovnatelně nečitelné.

I na studiových nahrávkách se Zack Kouns projevuje jako muž mnoha tváří (a to až do takové míry, že označení „muž“ je v tomto spojení možná až příliš jednoznačné): používá velké množství nástrojů (saxofon, kytara, banjo, bicí, housle, klavír, syntezátor, těremin a další) a je schopený je ovládat jak klasickým, tak i velmi neortodoxním způsobem. Tyto dovednosti mu dávají značnou volnost při vytváření vlastního hudebního vesmíru. Ačkoli si často libuje v experimentování a destrukci, neostýchá se uplatnit své výjimečné muzikální (popové, bluesové, folkové, countryové etc.) citění. Pro každou z jeho poloh je ale typické, že obsahuje nějaký heterogenní prvek, který strhává celé své okolí do těžko pojmenovatelných oblastí. I ta nejpopovější skladba se tak vyznačuje nějakým drobným nesouladem, který způsobuje, že celek nepůsobí jako obyčejný pop, ač tomu téměř vše naznačuje, ale jako výtvar chorého mozku. Pokud jde o přirovnání, s trochou nadsázky by se dalo říct, že se v Kounsově tvorbě mísí sofistikovanost falešného country Eugena Chadbourny s melancholičností Syda Barretta ve fázi nejhlubšího duševního rozkladu. S tímto příměrem snad nekoliduje fakt, že má Kouns poměrně blízko



k novému typu amerického psychedelického folku, který představují třeba Pocahaunted nebo Grouper, což dokládá např. loňské album *A Catalogue of Erica's Misfortunes*, vydané moskevským internetovým vydavatelstvím Clinical Archives. Aktuální deska s názvem *Michael Jackson: „I Just Can't Start Loving You.“* (vyšla v červnu na dvanáctipalcovém vinylu na značce Ownness) zase ukazuje Kounse v jiném světle: snažil se ji pojmout tak, aby se v ní odrážela bizarní a esoterická osobnost „krále popu“. Album, sestavené z převážně syntezátorových zvuků, které jsou programově samy o sobě poněkud nechutné, je vlastně svéráznou hypotézou – říká: takhle nějak by to mohlo znít, kdyby se Michael Jackson rozhodl konečně vytvořit striktně osobní desku.

Vzhledem ke Kounsově nečitelnosti je těžké předvídat, co přesně předvede na pražském koncertu; zda to budou chaotické zvukové orgie a neprirozené pohybové kreace, nebo civilně pojaté vystoupení soustředěného saxofonisty s efekty pečlivě poskládanými na stolku, či snad nějaká překvapivá kombinace obojího. V manifestu publikovaném na svých webových stránkách vyjadřuje přesvědčení, že hudební nástroje jsou nadbytečné a měly by být nahrazeny něčím, co dokáže publikum zraňovat. Očekávat určitou míru brutality směrem k obecnstvu je tedy na místě, jen není jisté, jakou přesně bude mít podobu.

Zack Kouns (US), Rory Hinchey (CA), The Ruin Of Ruins (CZ), 25. 7. Místo bude upřesněno.

Album *A Catalogue of Erica's Misfortunes* je volně ke stažení na http://www.archive.org/details/ca192_zk.

KONFRONTATIONEN XXX

10.–12. července 2009, Jazzgalerie Nickelsdorf, Rakousko

Text: **Petr Vrba**

Nickelsdorf je malé městečko, které leží cca 30 km jižně od Bratislavy a pro většinu lidí to býval jen hraniční přechod mezi Rakouskem a Maďarskem. Přesto se do něj již přes třicet let stahují milovníci freejazzu i volné improvizace z celého světa. Proč? Protože Hans Falb od 11. listopadu 1976, kdy otevřel Jazzgalerii, byl jako osvícený vizionář schopen do „své vesnice“ přivést představitele hudebních směrů, kteří hýbali či hýbou světem jiné hudby. Ať už to zpočátku byli představitelé rakouské avantgardy a ikony afro-amerického free jazzu či následně evropská volná improvizace a elektronika, nebo v neposlední řadě hiphop a punk.

První ročník festivalu Konfrontationen se uskutečnil v roce 1980 a kromě jiných hostil trio Sunnyho Murraye či Alexandra von Schlippenbacha. Slavná jména ani proslulost festivalu po třiceti letech nic nemění na tom, že jde o „malou“, téměř intimní událost, která se z větší části odehraje na dvoře restaurace, což umožňuje intenzivní až hmatatelný prožitek koncertních vystoupení (Hans je i milovníkem dobré kuchyně, výtečným kuchařem a restauraci si vlastně pořídil proto, aby mohl spolufinancovat festival).

Letos se můžeme těšit na koncertní poctu „jednomu z nejněcenějších a trestuhodně přehlížených freejazzových trumpetistů a trombonistů“, kterým je Clifford Thornton (1936–1989). Jeho album *Freedom and Unity*, nahrané v roce 1967, je první nahrávkou, na které se objevuje i multiinstrumentalista, skladatel a improvizátor Joe McPhee. Ten spolu s The Brass Association (kromě něj Jeb Bishop, Johannes Bauer a Per Åke Holmlander) stojí za poctu Thorntonovi, jež zazní během sobotního večera. McPhee se na pódiu objeví ještě jednou, a to s Paalem Nilssen-Lovem, bubeníkem, který se čím dál častěji objevuje po boku freejazzových legend. Duo s bubeníkem bude letos v Nickelsdorfu nejčastějším formátem ke slyšení. Kromě zmíněného to bude Paul Lovens s pianistou Georgem Graewem, bubenice a skladatelka Gerry Hemingway se saxofonistou Johnem Butcherem (recenze jejich aktuálního alba viz HV 3/2009) a Louis Moholo-Moholo s pianistkou Irène Schweizer.

Oproti tomu sólové vystoupení bude jen jedno, a to varhanní koncert francouzského výtvarníka, filosofa a hudebníka Jeana-Luca Guionneta (profil viz HV 6/2007). Nejpočetnějším ansámblem v Jazzgalerii bude letos orchestr Seven Seas violoncellisty Tristana Honsingera, kde se kromě jiných objeví i kontrabasista Joe Williamson a pianista Cor Fuhler. Posledně jmenovaný pak bude i součástí sexteta Otoma Yoshihideho (dále Yasuhiro Yoshigaki, Hiroaki Mizutani, Axel Dörner a Mats Gustafsson). Osobně se dost těším na koncertní vystoupení tria Christian Fennesz, Martin Brandlmayr a Werner Dafeldecker (recenze jejich dlouho vznikající desky viz HV 6/2008) a pak na projekt Ground 6 (původně Sol 6), kde se střetává trojice nadmíru zkušených hudebníků (Veryan Weston, Luc Ex, Tony Buck) s trojicí mladých dam (Hannah Marshall, Ingrid Laubrock, Mandy Drummond).

Z pochopitelných důvodů nemohu zmínit všechna jména (program a další informace viz web), nicméně z výše uvedeného, myslím, jasně vyplývá, že třicátý ročník nickelsdorfských konfrontací je velkým lákadlem. K tomu se přidává ještě skutečnost, že počátkem loňského roku Hansova restaurace kvůli nutnosti dotovat festival zkrachovala, ale díky zásahu fanoušků a příznivců z řad hudebníků, kteří uspořádali několik benefičních koncertů, mohla být znovu otevřena. Třicátý ročník, který měl namále, tedy může proběhnout.

www.konfrontationen.at/ko09 ■



Creepy Teepee

lo-fi festival

Text: Karel Veselý



HEALTH

Písničkářská legenda Billy Callahan alias Smog, hlukaři HEALTH nebo experimentátoři Lucky Dragons patří mezi důvody, proč letos v létě navštívit alespoň jeden domácí festival. Od 4. do 9. srpna se sjedou do kutnohorského uměleckého centra GASK v rámci festivalu Creepy Teepee.

Letní hudební festivaly se v České republice tradičně konají pod heslem: Pivo, bigbít a jistota. Skoro to vypadá, že hudba je na nich až na posledním místě, až za příležitostným sexem ve stanech, klobásami s hořčicí a všudypřítomnými reklamními prezentacemi. Že to jde i jinak, chce ukázat festival Creepy Teepee. Do Čech přiveze pozoruhodná jména z oblasti světového indie rocku i alternativy, jež jsme už vesměs měli možnost vidět v posledních letech na samostatných koncertech v malých pražských klubech. Jestli pozvané projekty něco spojuje, pak je to především láska k nedokonalému technickému vybavení.

Koho z přehršle interpretů vybrat nejdříve? Hlavními hvězdami festivalu jsou podle pořadatelů zástupci kanadské indie-rockové scény. Owen Pallett alias Final Fantasy navazuje na samorosty typu Arthura Russella a komponuje epické písně, které si vystačí s houslemi a prostými aranžemi. Jeho tři roky staré album *He Poos Clouds* posbíralo řadu výročních ocenění kritiků včetně ceny Polaris Music Prize pro nejlepší kanadské album na nezávislé značce. Pallettovi krajané Handsome Furs jsou hravým a civilnějším projektem Dana Boecknera z Wolf Parade a jeho manželky – spisovatelky Alexei Perry. Letos vydali na Sub Pop svoje druhé album *Face Control*.

V Kutné Hoře nebude chybět ani jeden z otců folkařské lo-fi scény, písničkář Bill Callahan, známý také jako Smog. Vrací se k nám

pravidelně, tentokrát pod občanským jménem přijede představit albou novinku *Sometimes I Wish We Were an Eagle*. Pod hlavičkou Casiotone for the Painfully Alone se skrývá Američan Owen Ashworth, jehož one-man projektu dominuje zvuk levných kláves Casio a rozjímavé texty přednášené jeho hrubým, nepěveckým hlasem. Ashworth vydává desky v německém vydavatelství Tomlab už od začátku tisíciletí, teprve letos se mu dostalo větší pozornosti díky albu *Vs. Children*.

Divoké míšení stylů od noise, punku, psychedelického rocku až k discu přijdou představit HEALTH, patřící do scény kolem losangeleského klubu The Smell. V květnu si podmanili pražskou Sedmičku, od té doby dokončili nové album *GET COLOR* (ano, všechno kolem této kapely musí být striktně v kapitálkách!), jehož zářijové vydání provází velké očekávání. Z druhého amerického pobřeží přiletí jejich kolegové Oneida, kteří vyznávají dlouhé psychedelické jamy ve stylu krautrocku. Vydávají na značce Jagjaguwar, kde se na červenec chystá novinka *Rated O*.

V seznamu se krčí až za hlavními hvězdami, přesto by byla chyba neupozornit na kalifornskou dvojici Lucky Dragons. V rozhovorech tvrdí, že jejich hudba ohlašuje novou éru post-písničkářství a na pódiu se jejich zvukových manipulací účastní i diváci. O albu *Dream Island Laughing Language* jsme psali v HIS Voice 5/08. ■

Junior Boys

Nová nová vlna

Text: Karel Veselý



Kanadští Junior Boys se jen těžko zbavují nálepky kultovní kapely pro zasvěcené. A přitom vlastně hrají pop. Dobře, hodně divný pop. Vůbec poprvé se u nás představí 4. srpna v pražském klubu Roxy.

Píše se rok 2003, hudební publicisté na celém světě zakládají internetové blogy a pějí na nich ódy na neznámou kapelu z Kanady jménem Junior Boys. Ti zatím vydali jen jeden singl *Birthday / Last Exit*, ale jejich hvězda stoupá s každou další nadšenou recenzí k nebesům. Hudební publicisté si poprvé zkoušejí, jakou moc má šeptanda šířená z digitálních deníčků. Příliš brzy se ukáže, že v reálném světě má virtuální sláva minimální dopad a po Junior Boys přijdou další objevy, jejichž proslulost se měří ne prodanými deskami, ale statistickými grafy služby Google Trends. Junior Boys od té doby vydali tři dlouhohrající desky a stále si užívají nálepky kapely, kterou milují především hudební publicisté. Proč? Jejich avantgardní synth pop – řečeno velmi zjednodušeně – zní jako „vlhký sen“ někoho, kdo sleduje hudební trendy a oceňuje inovátorské postupy v rámci hlavního proudu. Hlavní postava kapely Jeremy Greenspan totiž trpí vážným případem hudebního „šprťáctví“, v rozhovorech cituje obskurní kapely a žánry, až mají hudební publicisté pocit, že je jako jeden z nich.

Greenspan se narodil v Kanadě, jeho formativní chvíle na prahu dospělosti ale přišla v Anglii, kde v polovině devadesátých let strávil rok. Brigádníčil v nahrávacím studiu a připojil se k partě kulturních teoretiků CCRU (Cybernetic Culture Research Unit), kterou na univerzitě v Birminghamu založila filosofka Sadie Plant. Kromě postmoderní teorie kultury vzešlé z utopie hnutí rave si Greenspan našel v Británii další lásku – místní novovlnou elektroniku osmdesátých let. Když se vrátil zpět do Kanady, pustil se s partákem jménem Johnny Dark do realizace ambiciózního plánu spojit taneční beats s písničkářstvím osmdesátých let a technologickými inovacemi. „Vždycky

jsem miloval pop. Nová vlna osmdesátých let mi vnikla nápad spojit nejnovější technické novinky s postupy avantgardy a pokusit se dělat hudbu, která z populárního hlavního proudu zcela vymizela,“ vysvětluje Greenspan v jednom rozhovoru.

První pokusy o vydání nahrávek Junior Boys nedopadly příliš dobře, a tak Greenspan vyvěsil několik skladeb na webu Hyperdub.com, což je mimochodem další výhonek CCRU a předchůdce experimentálního dubstepového labelu stejného jména. Tady konečně našel odbytiště. „Najednou se o nás začali zajímat lidé jako Simon Reynolds nebo Kodwo Eshun. Až jednoho dne zazvonil telefon z Warp Records,“ vzpomíná Greenspan. Debutové album *Last Exit* nakonec vyšlo na značce KIN, kterou speciálně pro Junior Boys založil Nick Kilroy. (Ten se svým mp3 blogem gabba.net patřil k zakladatelům internetového undergroundu. Zemřel v únoru 2005.) Greenspan v té době už dělal hudbu s novým partákem, studiovým technikem Mattem Didemusem. Deska obsahovala křehký elektronický pop s odkazy na detroitské techno, hiphopové experimenty Timbalanda z konce tisíciletí, londýnský 2step nebo berlínský futuristický dub Basic Channel. Není divu, že publicisté mlaskali bláhem. Druhé album *So This Is Goodbye* se dočkalo nominace na kanadskou hudební cenu Polaris Music Prize a posbíralo snad ještě nadšenější reakce (HV 5/06). Nakonec, kdo by mohl odolat ambientní coververzi písně *When No One Cares*, proslavené kdysi Frankem Sinatrou? Letos Junior Boys vydali novinku *Begone Dull Care*, která je inspirována stejnojmenným surrealistickým filmem kanadského animátora Normana McLarena. Dvojice na ní ještě více zabrousila do krajín retro synth-popu a ztratila trochu ze svého kouzla. ■

Hudební světoběžníci

usazení v Čechách a na Moravě

Text: **Darrell Jónsson**

Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Následující blok představuje několik umělců, kteří se usadili v České republice, aby zde rozvíjeli své představy o „jiné hudbě“. Skrze tuto sondu se ukazuje, jak zde vznikají spolupráce v rámci nadnárodních hudebních komunit. Jde vlastně o pohled zevnitř, protože autorem textu je jeden z těchto „muzikantů z dovozu“ a zároveň spolupracovník HIS Voice, Darrell Jónsson. (MK)

Od pláží indického Goa po Českou republiku se vyskytují anglicky hovořící expatrioti, kteří se tísň v kavárnách, na autorských čteních nebo jdou s kytarou v ruce a písničkářskými sny v srdci a nesou si s sebou své umělecké ambice. Česká republika je požehnána skvělými hudebními imigranty, jimž je blízký zvuk rocku a folku, jako je post-punkový Phil Shoenfelt, blues-folkový maestro Justin Lavash, písničkář James Harries a country-folkový principál Jimmy Bozeman, ale ti, kdo směřují k experimentálnějšímu oblaku, jsou na hudební scéně viditelní méně. Jedním z důvodů je skutečnost, že hlavní podpůrná síť imigrantské hudby je spojena s večery autorského čtení poezie a hlavní roli tedy hraje spíše mluvené slovo.

Jak asi zjistila během svého života většina lidí, pobyt v zemi, kde se nemluví vaší rodnou řečí, vyžaduje jiný způsob uvažování o jazyku. Dlouhodobý pobyt v cizí zemi vyvolává silnou psychickou potřebu subtilního humoru i plné síly jazyka, jakou člověk může zakoušet ve své rodné zemi. Zatímco účast na poetických či písničkářských akcích může uspokojení této potřeby přinejmenším slibovat, esoteričtější výrazivo experimentální hudby nabízí zvukové výzvy, přičemž vyžaduje jiný druh gramotnosti.

Tento článek pojednává o několika takovýchto odhodlaných umělcích, kteří v České republice uskutečňují své experimentální hudební vize. Pro některé z nich, jako je Bessappy, Pronefoal nebo Urban Space

Darrell Jónsson



Epics, je elektronika významným pracovním nástrojem. Další, jako Andrea Rottin a Sabot, vycházejí z rockových základů, z nichž se ovšem dostávají do oblastí hlavnímu proudu naprosto vzdálených.

URBAN SPACE EPICS

Podstatou konceptu Urban Space Epics jsou kombinace: divadelních myšlenek Antonina Artauda a Jerzyho Grotowského, literárních struktur inspirovaných studiem zpěvu z Islandu, afrických griotů nebo jihoslovanské epiky, otevřenosti R&B Isaaca Hayese, free jazzu a rané elektronické hudby. Mezi použitými nástroji jsou magnetofonové smyčky, elektronicky upravované kalimby, syntezátor Moog a elektrifikovaná havajská kytara. Literární motivy v Urban Space Epics začínaly s romantickou touhou po zelenějším postindustriálním světě, kde by se lidská duše mohla lépe radovat ze svých animistických kořenů v zarostlých ruinách „civilizace“. Raná multimediální vystoupení Urban Space Epics byla invokací legendární osobnosti kalifornských Indiánů jménem Ishi, nadčasových beduínů, národů zmizelých při holocaustu karibských Indiánů v 15. a 16. století a kulturních možností naznačených ve středoamerických zpěvech šamanky Marie Sabiny.

Zvláštní hudební kariéra Urban Space Epics začala na Mallorce v polovině 70. let, v době, kdy uprchlíci z britské psychedelické scény spolu s beatnickými spisovateli, malíři a excentriky vytvořili venkovskou komunitu v severní hornaté části ostrova. Setkává se tu zakladatel Urban Space Epics Jónsson, který zde byl na dvoutýdenní přestávce v zemědělské práci na Islandu, Patrick Meadows a zesnulá Stephanie Shepard, oba zakladatelé Mallorca Paramusical Workshop. Ačkoliv byli oba zaměřeni především na barokní a romantickou hudbu, cílem Paramusical Workshop byla podpora místních hudebních experimentů s velkým množstvím nástrojů a různých textů. V rámci Paramusical Workshop se dala dohromady nesourodá skupina německých, irských, španělských a islandských hudebníků, z nichž později vyrostla intenzivní skupina experimentální hudby známá jako Bazik Organism. Svou kombinací britského punku, německých Faust a flamenka Bazik Organism nepřitáhli a nepobavili místní Mallorčany ani komunitu místních imigrantů staromilsky orientovanou na folk a rock'n'roll. Ze směsi frustrace a inspirace vyvolané fungováním Bazik Organism vzešlo první z Jónssonových turné, během nichž hrál na kytaru, kalimbu, saxofon a smyčkový magnetofon na ulicích jižní Francie, Španělska a Maroka.

Po přesídlení do Los Angeles v 70. letech se Jónsson seznámil s perkusistou Ronem Georgem, členem Independent Composers Association a kolektivu jazz-rockových hudebníků známého jako Jim Norman's Perpetual Entropy, jenž sdílel Jónssonův přístup inspirovaný free jazzem. Ačkoliv pokračoval ve studiu elektronické hudby a hře na kalimbu a kytaru, při spolupráci s Georgem a Perpetual Entropy hrál hlavní roli přednes poezie a vokální techniky, které Jónsson rozvinul při svém předchozím hraní v ulicích Španělska

a severní Afriky. Limity volné improvizace vedly k touze po struktuře a při hledání struktury se Jónsson vrátil na dva a půl roku na Island, kde studoval starobylou formu epického zpěvu známou jako rímur.

Po návratu do Kalifornie v 90. letech se představení Urban Space Epics odehrávala především v San Francisco Bay Area, přičemž se na nich podílel výtvarný umělec Reed Banals či druhá a třetí generace tvůrců psychedelických světelných show známých jako Northern California Light Artists Guild. Poté, co se v roce 1999 přestěhoval do České republiky, vystupuje Jónsson pod hlavičkou Urban Space Epics sólově nebo v různých konstelacích. V nich se setkává s dalším imigrantem Carlem Warwickem, vystupujícím jako Pronefoal, a českými turntablisty Birds Build Nests Underground. Byl také členem space-art-rockové skupiny Extraterrestris, která ovšem fungovala jen krátce.

PRONEFOAL

Carl Warwick, skrývajícím se pod názvem Pronefoal, se za svůj první umělecký projev v Praze v roce 1999 hned dočkal zatčení místní policií. V té době si Warwick vyrobil stylizovanou šablonu anděla. S pomocí několika plechovek barev ve spreji se rozhodl zabýdlet pár vybraných chodníků a zdí města svými andělskými bytostmi. V průběhu výslechu po zatčení se mu podařilo přesvědčit policisty o tom, že je skutečně výtvarným umělcem a že měl v úmyslu svými pracemi město krásnit, ne působit jako vandal. Jelikož bylo zjevné, že Warwick neodpovídá profilu běžného tvůrce graffiti, byl propuštěn s důrazným doporučením, aby si našel jiný způsob uměleckého vyjádření, jinak bude znovu zatčen a potrestán pokutou či vězením. Naštěstí si s sebou do Prahy přivezl i jiná nadání než to pro konceptuální graffiti. Vzhledem k tomu, že vedle výtvarného vzdělání měl za sebou studium bicích u Stevea Palmera (bratra Carla Palmera z Atomic Rooster a ELP), krátkou kariéru bubeníka skupiny Girl of the Year z cheltenhamského vydavatelství Badlands a neutuchající zálibu ve sběru zvuků na minidisc, našel si za svůj andělský street art dostatek náhrad.

Jeho výtvarná tvorba vedla v roce 2004 k výstavě v galerii NoD, kde představil sérii elegantních kreseb vytvořených v České republice a nazvaných Panelaks & Pornography. Jako bubeník se podílel na několika CD skupiny Squall vydaných na značce Silver Rocket a Atlantic Cable u Starcastic. Léta pravidelného ježdění po koncertech využil Warwick k rozšíření sbírky samplů, které dále používá při svém živém hraní i ve studiu. Vlastním nákladem si vydal dvě nahrávky: *From Dejvická to Skalka* v roce 2001 a *East of Western of Europe, a Topography of Sound* v roce 2004.

Pronefoal a Urban Space Epics se setkali v roce 2001, když vystupovali na druhém ročníku festivalu Slunovrat v pražské Stromovce. Tento festival, založený hercem, zpěvákem a dlouholetým obyvatelem Prahy Noelem Le Bonem, představoval klíčovou akci pro místní hudební imigrantskou komunitu až do roku 2008, kdy místo jeho konání zdemolovaly stavební čtyři. Setkával se tu moderní tanec, ►



folk, noise, ambient, blues rock, gamelan i klezmer. Následná spolupráce s Darrellem Jónssonem vedla ke sporadickým vystoupením ve squatech, galeriích a na festivalech po celé České republice a v roce 2008 také k CD nazvanému prostě Pronefoal VS Urban Space Epics.

Warwickovo využívání samplů, dynamicky manipulovaných při koncertech i nahrávání, je osvěžující ve srovnání s mícháním rytmů obvyklým v ambientu a jiných odnožích klubové elektroniky. Jeho práce s terénními nahrávkami je v mnoha ohledech bližší původním myšlenkám musique concrète než post-techno ambientním tvůrcům třeba z okruhu Aphex Twina. K tomu přistupují jeho bubenické schopnosti a neustálá snaha učit se a rozšiřovat svůj rytmický slovník. Ač to může být překvapivé u někoho, kdo má za sebou skromnou, ale poctivou kariéru rockového bubeníka, motivací pro Warwickovu práci s hudbou a zvukem je vážná hudba. Jedním z vedlejších přínosů života v Praze tak pro něj byla zdejší nabídka koncertů klasické hudby. V následujícím rozhovoru Carl Warwick popisuje svůj přístup k hudbě a umění.

Co jsi získal z kontaktu s nabídkou symfonické hudby v Praze a jak to ovlivnilo tvou práci se zvukem?

Klasickou hudbu jsem začal poslouchat ve stejné době, kdy jsem se začal věnovat malbě, což bylo v sedmnácti letech. V některých skladbách, třeba *Alpské symfonii* Richarda Strausse nebo v kterékoliv Mahlerově symfonii, objevuji ambientní sekce s dlouhými prodlevami, vrstvení melodických linií a také ambientní kvalitu v tom, jak blízko jsou někdy k tichu. Všechny tyto prvky mi potvrzují to, k čemu sám docházím ve své práci se zvuky a hudbou. Když sedím v Rudolfinu a naslouchám čistým a jedno-

dušším kvalitám hudby, pokud jde o její realizaci, pomáhá mi to trénovat pozornost, abych ji udržel čtyřicet minut nebo hodinu.

Jaké jiné inspirace jsi vedle symfonické hudby v České republice objevil?

Pokud jde o zvuky, byla to spousta věcí počínaje vibracemi ruské ledničky přes zvuk otevírání výtahů, eskalátory v metru, pneumatické dveře v autobusech, pípání z nádražních amplionů, seznamování s publikem, marihuanu, objev elektronického zesilovače s vestavěným pulsujícím efektem až k pořízení starého minidisku s funkcí pro vytváření hladkých smyček. Ty byly při mém vývoji, řekl bych, ještě důležitější než klasická hudba.

Jak tvoje vzdělání a zkušenost výtvarného umělce ovlivňuje tvoji práci v hudbě?

Při malování jsou možné úpravy, dělání přípravných náčrtů, tvorba výplně nebo naopak odebírání. A to všechno patří i k děláni hudby. Nahodilost a schopnost překvapit sám sebe, to jsou pro mě hlediska důležitá k tomu, aby hotové dílo udrželo moji pozornost a také abych měl potřebu ho předvést a déle se jím zabývat.

Povzbudil tě pobyt v České republice k tvorbě tak, jak by tě ve tvé domovské střední Anglii nenapadlo?

Ano, ani si neumím představit, že bych tam něco takového dělal. Byl bych příliš nesmělý, abych tam něco takového zkusil. Báł bych se posměchu. V mém rodném městě Bedworth, které

se nachází poblíž Birminghamu, bylo znakem revolty proti mým kořenům (tedy pracující třídě) už jen používání víceslabičných slov a snaha o spisovnou řeč. A kromě toho je Praha plná barů, galerií, zdí s graffiti, bláznivých make-upů a špičatých bot – tedy spousta stimulujících věcí.

Existuje propojení mezi rockovou komunitou a tvou experimentálnější tvorbou?

Moc propojené to není, navzdory tomu, že jsem hrál v kapelách vydávajících na značkách Silver Rocket a Starcastic. Je těžké dostat se na stejný koncert nebo jenom do stejného klubu, kde hrají s rockery.

Můžeš popsat projekt *Skalka to Dejvická*?

Vzhledem k tomu, že většina lidí do Prahy přijíždí z letiště, je to pro ně určitý vstupní bod. Ne tak pro mě, protože já jsem do Prahy přijel po divokém stopování skrz Německo. Předtím jsem

přespál v motorestu, málem se nechal zabít při přecházení dálnice s obrovským batohem a dostal jsem od strašidelné dvojice, která mě vezla do Rakouska, nabídku stát se kaskadérem. Odtamtud jsem se konečně vlakem dostal do Prahy.

A k té Skalce. Zdálo se mi jako dobrý nápad začít a ukončit nahrávku příjezdem a odjezdem metra a pojmout určité zvuky či hudební struktury jako stanice podél cesty. Skladba *Suicide Bridge* byla udělána téměř výhradně ze zvuků pořízených na mostě, v něm nebo pod ním. K tomu se přidal takový pěkný starý kávovar, který jsem tehdy měl.

Máš v plánu nějaké podobné projekty spojené s určitým místem?

Nic takového teď neplánuji, ale rád bych využil nějaké nové myšlenky vzešlé z jazzového hraní metličkami na bicí, elektronických efektů a užšího propojení s publikem.

Andrea Rottin





ANDREA ROTTIN

Itálie není zrovna nejpravděpodobnějším místem, kde by se měla narodit reinkarnace Syda Barretta, a stejně tak Brno byste nejspíš netipovali na současné hlavní bydliště někoho takového. Pokud si ovšem poslechnete debutové CD *Songs about Nightmares*, které Andrea Rottin letos vydal na italské značce Maledetto / Madcap, nebo navštívíte některé z jeho akustických vystoupení v České republice, uvěříte, že něco z Barrettova excentrického ducha je tu rozhodně přítomno. V mnoha Rottinových písních se Barrett odráží v podobě nevyzpytatelných konstrukcí textů i harmonií, jejichž tóny a významy se vrství na naivně působícím (alespoň na první poslech) základě. Experimentování se projevuje i při Rottinově práci ve studiu, kdy hledá rytmy v dekonstruovaných smyčkách, rozsekaných vokálech a hudebních strukturách vytěžených z rozladěných kytar. Ačkoliv on sám popírá, že by jeho lo-fi přístup vycházel z futuristických a surrealistických kořenů, je těžké neslyšet příbuznost mezi Rottinovým přístupem a směry vycházejícími z hudebně-hlukových hnutí s kořeny v jeho severoitalské domovině.

Když v roce 2007 Andrea Rottin dorazil do Brna, nechal za sebou uměleckou komunitu, která si říkala Madcap Collective, komunitu o jejímž vzniku říká: „*Madcap vznikl v roce 2003 jako svého druhu vydavatelství. Jeho první tituly představovaly nahrávky přátel, kteří se navzájem respektovali, oceňovali a věřili v to, co každý z nich dělal. Vycházely zde naše projekty Father Murphy, Littlebrown a můj, který se jmenoval Oswald.*“

Pod názvem Rottinova zmíněného dřívějšího projektu Oswald se skrývalo artrockové trio, jehož nahrávky odhalují charakteristiky grunge, proto-metalu a progresivního rocku, které můžeme najít

i v jeho ostatní hudbě. Projevuje se to zvláště v hranatých kubistických změnách harmonie a rytmů, připomínajících postrockové skupiny jako Shellac, ale také tvrdší momenty hudby kapely King Crimson. Oswald také místy dovádí do extrémů práci se zpětnou vazbou, což vyvolává asociace zároveň se Sonic Youth i Futuristic-kým manifestem F. T. Marinettiho.

Na rozdíl od jiných cizinců usazených v České republice se Rottinova původní vlast nachází poměrně blízko. Tato geografická situace se ukázala být ku prospěchu jak jemu, tak nové komunitě umělců, do níž se dostal. Rottin vysvětluje: „*V posledních několika letech jsem objevil spoustu skvělé hudby díky muzikantům z Čech i z Itálie. Z vlastní zkušenosti bych tedy mohl říci, že spojení mezi oběma zeměmi pro mě představují Bob Corn, Atlantic Cable, Fiat Eno, Hugo & Zoe a další spříznění hudebníci, kteří mě seznámili se zajímavými úkazy na hudebních scénách České republiky i Itálie. Česká republika a Itálie jsou těmi místy, kde se setkáváme, okruh lidí se ale nemusí nutně omezovat jen na tyto dva státy.*“

Skrze Madcap Collective a rostoucí seznam Rottinových společníků usazených v Čechách a na Moravě se vytváří zajímavý model pro hudebně-sociální přežití díky propojování dvou scén či mikrocén. Organizovaná skupina lidí, jejíž cestování, společenský a dokonce i osobní život se točí kolem dvou virtuálních kulturních ostrovů vzdálených od sebe asi osmnáct hodin jízdy autem. Rottin tuto situaci popisuje jako „*spojení vytvořené na základě vzájemných zájmů mezi hudebníky koncertujícími v obou zemích a také mezi lidmi, kteří podporují hudbu tím, že organizují koncerty, vydávají desky, poslouchají je a tak dále.*“

Bude zajímavé sledovat, jakým směrem se bude vyvíjet Rottinův zvuk spojující avant-futuristické vlivy s grungem a odkazem Syda

Barretta, když se bude vyvíjet mimo jeho rodnou zemi. Je ale zjevné, že kontrast obou míst na něj již začíná mít vliv, když říká: „*Díky životu v České republice si také začínám uvědomovat, že možná existuje něco, čemu by se dalo říkat italská scéna. Zároveň jsem v České republice asi ještě příliš krátce, abych úplně pochopil, jaká je vlastně scéna tady.*“

BESEPPY

Bethany Lacktorin neboli Beseppy do Prahy přijela v roce 2006 a za sebou měla v té době mimo jiné elektronickou hudbu ve spolupráci se St. Paul's American Composers Forum, James Sewell Ballet v Minnesotě a Intermedia Arts Naked Stages. Přivezla si s sebou také electro-trip-hopové EP nazvané *Bethany*, elektroakustické housle a krabici elektronických efektů, s nimiž si velice dobře rozumí.

O svém debutovém EP *Bethany* z roku 2006 říká: „*Bethany byl studiový projekt postavený z hip-hopových sekvencí, které „spadly pod pult“ mému příteli Daveu Olsonovi ze skupiny Figureheads Inc*

z Milwaukee ve státě Wisconsin. Materiál, který mi dal, jsem rozcupovala a sestavila z něj něco nového.“ Výsledkem tohoto procesu jsou nu-soulová zaklínání s noční atmosférou, obalená kosmickými rytmy, u nichž Beseppy přiznává vliv Björk. Nepřeslechnutelně americký hip-hopový základ tohoto díla ostře kontrastuje s její další nahrávkou z roku 2006, albem *Sferic Witch*, jež zároveň připomíná skupinu Joea Zawinula Weather Report a její nenaplněná prorocství space-jazzu, a lepší momenty chilloutového ambientu, do nějž nepronikají žádné bombastické rytmy techna.

Elektronické krajinky *Sferic Witch* signalizují nový přístup k hudbě, který Beseppy od té doby charakterizuje při jejích živých vystoupeních po celé Evropě a při němž je hudba chápána jako proces. Ačkoliv je hudba *Sferic Witch* i Beseppy zdánlivě komponovaná, trvá na tom, že její dílo „*vzniká v podstatě živě a improvizací. Pro většinu vystoupení jako Beseppy zvu ke spolupráci jednoho či dva další improvizující hudebníky. Snažím se vytvořit témbrovou paletu. Já a další hráči poskytujeme zdrojový materiál. Záznam našeho vystoupení pak vezmu a pracuji s ním, přidávám k němu další vrstvy, smyčuji, dělám, co mě napadne, a to zase přidávám k živému hra-*►

inzerce

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3



ČESKÝ ROZHLAS 3 - VLTAVA
A FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ VÁS ZVOU

2009
Hudební
CFÓRUM
HRADEC KRÁLOVÉ

:: KONCERTY SE SVĚTELNÝM DESIGNEM ::

:: KONCERTNÍ SÁL
FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ ::

:: PŘÍMÉ PŘENOSY NA ČRo 3 - VLTAVA ::

3/11-13/11

ní. Někdy to funguje, někdy ne. Hodně toho nechávám na náhodě. Snažím se toho příliš mnoho neplánovat a obecně zůstávám v oblasti ambientu. V poslední době se začínám snažit o perkusivnější zvuk.“

Beseppy a její hudba si v posledních třech letech našla cestu do pražských prostor, jako je NoD, Chapeau Rouge Underground nebo nedávno zaniklé Skutečnosti, ale byla také třeba pozvána do FABS ve Varšavě. V nedávné době, na začátku léta 2009 spolupracovala s Martinem Janíčkem a Tomášem Procházkou na výstavě Labyrint světla (tedy pokračování projektu Orbis Pictus, o němž jsme psali v HV 2/08 – pozn. red.). Jako hostující hudebnice spolupracuje s českou elektropopovou skupinou Cartonage a své houslistické i producentské schopnosti propůjčila avantfolkovému projektu Selfbrush.

Dá se říci, že vzájemná odezva Beseppy a místní umělecké scény je oboustranně pozitivní. „Setkávám se tu soustavně s respektem a podporou. Je to malá komunita výtvarníků a hudebníků a myslím, že všichni cítíme potřebu se navzájem podporovat v našich snahách, protože mainstream míří někam mimo nás za čímsi „přístupnějším“. Tento pocit je asi stejný ve Spojených státech i Evropě.“ Stejně jako technologie umožňují Beseppy dělat takovou hudbu, jakou cítí, pomáhají jí také ve společenské oblasti. „Musím přiznat, že internet mi hodně ulehčuje mé snahy a pomáhá prolomit jazykové bariéry. Mám pocit, že čeští umělci, hudební i jiní mají prostor pro všechny možné žánry a respektují mé snažení. Navázala jsem tu díky práci řadu celoživotních přátelství i kontaktů, které by jinak nevznikly.“



Sabot



Sabot

SABOT

Instrumentální duo Sabot pracuje se synkopovanou a plamennou energií punku, kterou napájí dobře vstřebanými a rozvinutými inspiracemi z free jazzu, noise, soulu i vážné hudby. Jeho živá vystoupení jsou nabitá energií a fantastickými rytmickými zvraty. Krátce poté, co se na konci 80. let toto duo tvořené basistou Chrisem Rankinem a bubenicí Hilary Bender dalo dohromady v San Franciscu, začala jeho série každoročních koncertních turné po Evropě. Počínaje rokem 1990 se jejich tržiště stále více a více přesouvalo směrem ke střední Evropě a někdejšímu sovětskému bloku, až se v roce 1993 stal domovem dvojice jihočeský Tábor. Tam vznikl projekt Cesta.cz, umělecké zařízení, v němž dodnes organizují řadu akcí z oblasti hudby, filmu, divadla a performačního umění. Navzdory svým četným organizačním aktivitám pokračuje Sabot v pravidelném koncertování po Evropě i České republice.

Jako v Čechách usazená americká skupina má Sabot převážně uspokojujivé zkušenosti. Rankin ovšem upozorňuje, že jde o zcela jiný druh úspěchu, než jaký by se dal očekávat, kdyby místo do Tábora přesídlili do New Yorku či Londýna – míst, kde, jak zdůrazňuje, je i nezávislá hudební scéna ovlivněná hudebním průmyslem a funguje na zcela jiné úrovni. Přesto se Sabotu daří z lokality pro někoho až nesmyslně odlehle vytěžít spoustu uměleckých i společenských výhod, které by v jejich rodných Spojených státech nebyly možné. Rankin k tomu dodává: „Jsme mnohem více napojeni na evropskou scénu, je tu spous-

ta nezávislých kapel, s nimiž jsme v kontaktu, aniž bychom se s nimi museli navzájem ovlivňovat. Je tu viditelnější prostor pro nové hudební styly, instrumentální hudbu, fúze jazzu a rocku, což je proti Spojeným státům zásadní rozdíl. V České republice a v Evropě obecně máme hodně příležitostí ke koncertování – hrajeme tu více, než jsme hrávali ve Státech. Je tu spousta malých měst, v nichž jednou, někdy dvakrát do roka vystoupíme, což je dobrá příležitost ke zkoušení nového materiálu i k získávání finančních prostředků. To je jeden z důvodů, proč jsme se sem přestěhovali. Celá nezávislá scéna je tady prostě mnohem zdravější než ve Spojených státech.“

Z Rankinova úhlu pohledu jsou hudební komunity, v nichž se Sabot pohybuje, lépe organizované a vstřícnější než ty v USA. Ačkoliv to on sám nezmiňuje, velké vzdálenosti mezi severoamerickými městy představují pro tamní nezávislé umělce poměrně důležitou překážku, kvůli níž nemohou vytvářet stejnou kontinentální síť mikrocén, jaká je možná v hustěji obydlené Evropě. Při cestě skrze evropská kulturní centra a malé kluby pomáhal Sabotu progresivní styl. Před patnácti lety se návštěvníkům jejich koncertů mohlo zdát, že jde o samoučelnou podivnost, ale dnes se ukazuje, že jejich kombinace punkových bicích a progresivně rockové baskytary uhodila ve středoevropském kontextu hřebíček přímo na hlavičku.

Rankin k tomu dodává: „Dnes je už docela běžné mít kapelu bez kytary, instrumentální skupinu, v níž hraje basa hlavní roli. Mezi našimi českými kolegy to jsou třeba Gnu nebo Deverova chyba. A ti nás do jisté míry přijali mezi sebe. Spousta společenských kontaktů probíhá skrze kolektiv Silver Rocket, který organizuje koncerty v Praze a postupem času se mu podařilo domluvit docela důležité kapely, jako jsou High on Fire, Justin Broadrick a tak dále. Jsem rád, že někdo zaplnil vakuum, které tu existovalo, protože to dává příležitost řadě dobrých muzikantů, kteří nemají v plánu stát se rockovými hvězdami, ale chtějí přesto hrát na určité úrovni.“

Urban Space Epics

<http://www.myspace.com/UrbanSpaceEpics>

Pronefoal

<http://www.myspace.com/pronefoalmusic>

Andrea Rottin

<http://www.myspace.com/madcapandrea>

Beseppy

<http://www.beseppy.com/>

Sabot

<http://www.cesta.cz/sabot!.htm> ■

Hromosvod unlimited

Jennifer Helia De Felice



„K muzice přicházím spíš jako performerka a konceptualistka než jako hudebnice,“ říká Jennifer Helia De Felice, Američanka, která „se ztratila tady v Brně“. Nejdřív hrála (a trochu zpívala) v triu Sledě, živé sledě. Pak spolu s Ivanem Palackým příležitostně působila jako duo Tílko: vedle živého hraní abstraktních songů vytvořili i radiofonický experiment. Pracuje nenápadně, kontinuum pořád narůstá.

Text: **Pavel Klusák**

Sledě, živé sledě se rozešli koncem roku 2002 „po sedmileté existenci plné cestování, ohromujících zážitků, podivných jídel a vyčerpávajících vegetariánsko-feministicko-hudebních šarvátek,“ jak jste tehdy napsali. Co bylo před Sledí? Jaká je tvoje hudební prehistorie?

Vyrůstala jsem na tom nejtypičtějším předměstí, jaké si dokážete představit. Levittown, nejstarší masově plánované americké předměstí, bylo patnáct minut od našeho domu. Podle našeho školního systému se všechny děti bez výjimky začnou učit na zobcovou flétnu – a podle toho, jak jim to šlo, pak mohly hrát na nějaký další nástroj. Ti nejlepší pak směli hrát na příčnou flétnu. Začala jsem s flétnou jako jedna ze čtyř, ale učitel byl hodně přísný, a když jsem přiznala, že nehraju podle not, ale z paměti, rozčílil se tak, že jsem toho nechala. (Ironie: když teď chodím se svým šestiletým synem do hodin houslí, chtějí po něm, aby hrál z paměti.) Nepamatuji se už, kdo to rozhodl, ale později jsem chodila do orchestru jako houslistka; to bylo ve čtvrté třídě. V sedmé už hrál náš orchestr každý den. Když dirigent zjistil, že nemáme žádné kontrabasisty, vyzval nás, ať se přihlásí dobrovolníci. Podívali jsme se po sobě s kamarádkou a řekli si, proč ne! Až po letech

jsem zjistila, že náš dirigent byl sám kontrabasis-ta. Později jsem studovala soukromě, a přestože mi učitel hned na začátku řekl, že virtuos ze mě nebude, přivedl mě až do celostátního orchestru. Na to jsem pyšná. Hráli jsme orchestrální verzi Musorgského *Obrázků z výstavy*.

Co tě na kontrabas i po letech láká, co je ti na něm blízké?

Doma jsem kontrabas vždycky mělav rohu pokoje. Na střední škole jsem se čím dál víc věnovala malířství, takže s maturitou skončilo moje klasické hraní. Musela jsem si vybrat mezi výtvarnem a hudbou. Až v České republice jsem si uvědomila, že se dá obojí spojit. Kontrabas má uzemnění, je jako hromosvod. Je v něm tolik síly, ať už mám na mysli pocit z nástroje oproti tělu nebo úsilí, které je třeba ke stisku struny... Někdy je to starý bručoun, někdy elegantní čerodějka: mám ráda to rozpětí.

Co rozhodlo o tom, že ses rozhodla přesídlit do Česka?

Nemám pocit, že bych o něčem rozhodovala. Sledovala jsem, kam vede moje cesta, a dlouho se mi zdálo, že jsem se ztratila tady

v Brně, léta ubíhala a neviděla jsem, kam dál. Určitě mě ovlivnila práce v New Yorku pro mediálního umělce Douglase Davise, který se zajímal o východní Evropu, odhalil pro mě konceptuální umění a stál za mým newyorským setkáním s performerem Tomášem Rullerem. K uskutečnění cesty přes oceán do Evropy mě nejvíc inspirovalo setkání s francouzskými přáteli, kteří mě fascinovali svými znalostmi o umění a literatuře...

Která část tvojí povahy je tu nejspokojenější?

Já bych spíš než spokojenost řekla, že až tady mám prostor a čas být, existovat. V New Yorku jsem měla minimálně dvě zaměstnání a zároveň školu, bezstarostný život zdejších studentů jsem vůbec neznala. Tady se jakoby zastavil čas a mohla jsem se dívat na sebe, na svět z jiného úhlu, často v něčem poetického. Veškerá má přesvědčení o světě se zpochybnila.

A co z Ameriky ti nejvíc chybí?

Rodiče. Rodina. Přátelé. New York. Obzor nad oceánem. Úsměv u pultu. Rozmanitost obyvatel. Knihovny plné knih v angličtině.

Jaká očekávání jsi měla od Sledů? Cos v té době chtěla (hudebně) především? Byl to především Ivanův autorský projekt, necítilas tam pro sebe málo prostoru?

Jsem nesmírně vděčná za to, co jsem z toho projektu načerpala. Měla jsem prostor jak hudeb-

ně, tak výtvarně, poznala jsem mnoho zajímavých míst a lidí. Rozhodně nemám pocit, že bych měla malý prostor, spíš jsem nedokázala ten prostor rozvinout. Ivan ze začátku chtěl, abych vymyslela performance k našim vystoupením, pak abych začala lovit terénní nahrávky. Byl pro mě velkou

inspirací, nemluvě o jeho překrásných textech, které mě určitě posouvaly dál jazykově. Musím se taky zmínit o krásných lyrických partech Broni Šmída. Myslím, že jsme se dobře doplňovali.

Jsi poměrně drobná – s tím kontrabasem to někdy vypadá až klaunsky. Pracuješ s tím zá- měrně? Ovlivňuje tvoje křehkost tvou muziku?

Rozhodně si nepřipadám malá ani drobná! Ale často se setkávám s nesrovnalostí mé mysli se skutečností... Často mám představu o tom, jak bych se chtěla prezentovat, ale přirozená je pro mě práce se slovy a rytmem. K muzice přicházím spíš jako performerka, konceptualistka, než jako hudebnice.

Do rozhlasových koláží jsi používala nahrávky z burzy nebo aukcí. Nahrávala jsi je osobně? Vyhledáváš je?

The Country Auction je taková malá rodinná aukční síň, stojí mezi poli v severovýchodní Pensylvánii, přesně tam, kam přesídlili moji rodiče. Jsou to tři stodoly, kde se draží vše od vánočních ozdob po babičce přes kovbojské boty až po traktor. Byl to pro mě velký objev, způsob práce s hlasem, improvizované fráze, jimiž hecují kupce, tempo, kterým zvládají rozprodávat tak vyčerpávající hromadu nesmyslů, celá ta komunita mě uchvátila. Jinak mě burzy nijak zvlášť nelákají, spíš to, jak se zvuk jeví kolem nás.

S terénními nahrávkami dnes pracuje relativně dost tvůrců, ovšem různě. Čím jsou pro tebe?

Snažím se zachycovat přirozené kompozice, které jsou všude kolem k nalezení. Právě takové dění jsem si přála zachytit v pavlačovém domě v Židenicích v Brně, kde jsem žila. Strávila jsem tři dny nahráváním a potom jsem z toho sestavila příběh. Ráda ve svých současných projektech používám terénní nahrávky: the idea is to take something from the world and through its presentation return it directly to the world as an experience to be encountered in another perhaps unexpected context.

[Mou myšlenkou je, vzít něco ze světa kolem nás a zprostředkovaně to do toho světa vrátit, díky čemuž to může být vnímáno v jiném, možná překvapivém kontextu. Tady Jennifer přešla plynule do své mateřštiny.] ■



KRRAAKKK [Jennifer de Felice - kontrabas, Pavel Johanič - kytara, Jiří Macháček - housle]



Szymański rozštourán

Text: **Martin Smolka**

V Polsku píše vynikající skladatel, který jako by smířil rozpor mezi avantgardou a postmoderními návraty. Typické prvky Nové hudby u něj podivuhodně prorůstají a spolupracují s prvky Nové jednoduchosti. Na první poslech může Szymańského hudba připomínat minimalisty, Pärta, Schnittkeho apod., ozývají se trojzvuky, dokonce i v harmonických vazbách, fragmenty melodií, rytmický puls a všelijaké historismy. Ale zároveň nikterak neopustil typické výdobytky Lutosławského, ranějšího Góreckého a celé polské školy – masivní zvukové bloky, husté tónové tříště, krajní fortissima i pianissima včetně úplného ticha, mohutné kontrasty zvučnosti i hybnosti, razantní ataky bicích, glissanda, čtvrttóny atd. Podívejme se blíže, jak je to uděláno.

Ale než se vnoříme do not, udělejme si obrázek o skladateli. Jmenuje se Paweł Szymański (nar. 1954), žije na volné noze ve Varšavě. Vypadá jako hippie, píše po nocích. Studoval u tehdy věhlasných jmen, u Kotońského (pamatujete na elektroniku pod titulem *Etuda na jedno uderzenie w talerz*? Krásný příklad radikální polské hudby 60. let! Jestlipak ještě mají v pražské městské knihovně partituru s tou neuvěřitelně obehnanou malou gramodeskou. Kolik českých novot chtivých gramofonových jehel asi ztupila?), u Tadeusze Bairda (ještě v 80. letech se říkalo jedním dechem Penderecki–Lutosławski–Baird, docela jako Smetana–Dvořák–Fibich) a krátce ve Vídni u Haubenstocka-Ramatiho. V 80. letech byl Szymański rok stipendistou prestižního DAAD v Západním Berlíně, vyhrál několik cen v soutěžích doma i za hranicemi, jeho noty začali vydávat u Chestera v Londýně, dostával řadu objednávek. Dnes je ve veliké úctě především v Polsku, nedávno byl ve Varšavě celý festival z jeho skladeb. Nicméně koupit jeho CD je oříšek a tam.

KAMENY, CIHLY

V Szymańského hudbě lze (s určitým zjednodušením) rozlišit tři typy situací: mozaika–tříšť, prodleva–rozpíjení, ticho–očekávání.

Mozaika skládají úlomky quasi barokní hudby – několikátónové melodické úryvky, ve složité spleti protihlasů a ozvěn. Bývá velice živá, dynamická, je tu plný zvuk, rychlé tempo, spousta drobných not i pauz. Každý takt či dva se mění harmonie – dokola po kvintovém kruhu. Celé se to chvěje, řinčí, těká, popobíhá. Úlomky jsou z baroka, jejich konstelace dnešní – punktualistická.

Prodleva bývá tichá, snová. Jakoby rozpitého zvuku je dosaženo tím, že tóny jsou zdvojovány zvonivými nástroji s dlouhým dozvukem (např. vibrafon, paličkami i smyčcem) a posléze kloužou táhlými glissandy smyčcových nástrojů, jako by měkly a tály. Libozvučné souzvuky bývají pomalým glissandem (malátně) rozlaďovány a doladovány. I zde je napětí mezi archaickým a dnešním, proti harmonickým spojmům stojí statičnost, glissanda a čtvrttóny.

Ticho mívá podobu dramatické pauzy. Hudba, která někam výrazně směřovala, valila se, mohutněla, stoupala, je náhle přervána. Nebo pauza nastoupí po mohutné detonaci tamtamu, případně jiného hlučného nástroje s dlouhým dozvukem, a ticho se rodí z jeho nekonečného do-

znívání. Ticho přichází opakovaně, má silný výraz, je nabito očekáváním, prázdnotou, je to výmluvné hudební NE.

ZEDNICKÉ PRÁCE

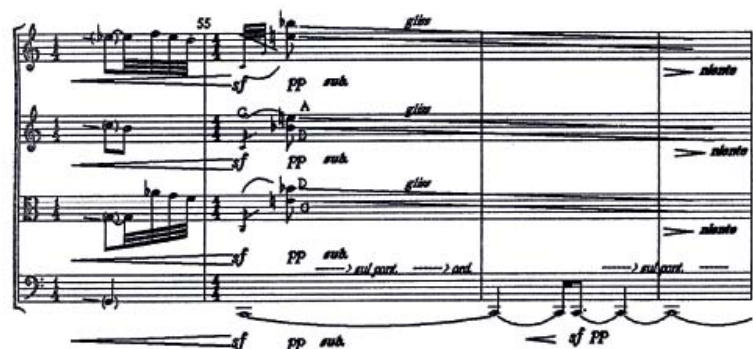
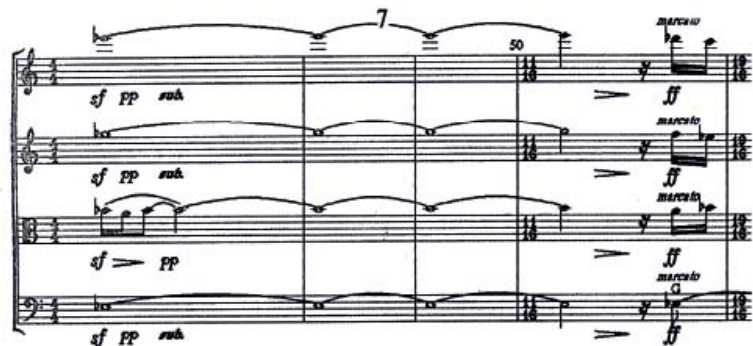
Popsané základní situace jsou rozvíjeny a střídány rafinovaným způsobem. Szymański pracuje se zpomaleným hudebním časem, s minimalistickou monotónností až stojatostí. Zároveň ale dovede budovat drama, stojatost je zdánlivá nebo tvoří jen jednu stranu jevu. Hudba se někdy i velmi pomalu, ale neustále mění, odvíjí vpřed, vzhůru, vždy k nějakému cíli. Tento „děj“ mívá několik rovin:

Zmíněný podklad z barokní hudby, ač jakoby přemalován či rozstříhán a po kouskách poslepován jinak, stále ještě prozrazuje kdesi v pozadí svůj původní průběh. Melodie mají předvídatelný směr, také díky tomu, že Szymański užívá nejčastěji stupnice, rozklady, případně figurace a ornamenty. Harmonie se točí po spirálách nekonečných sekvencí, čili také předvídatelně.

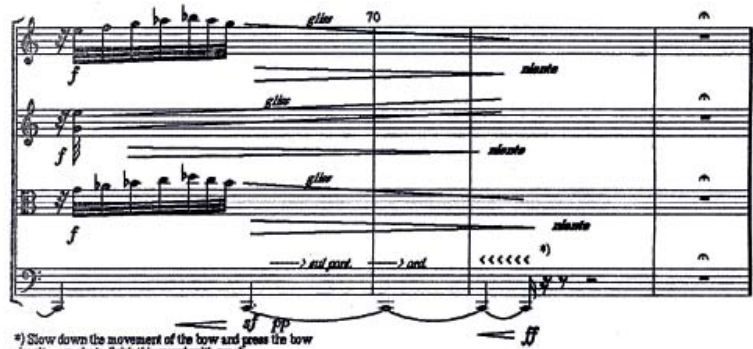
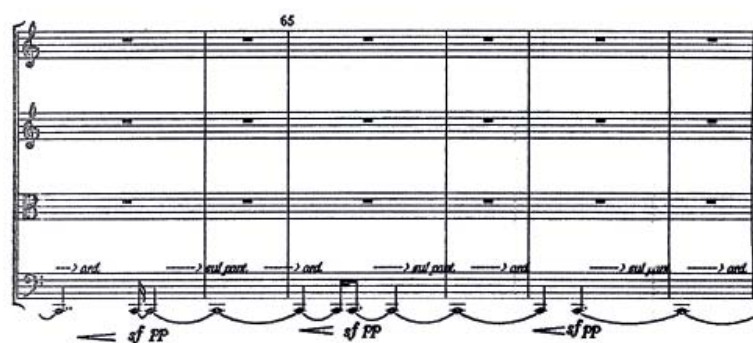
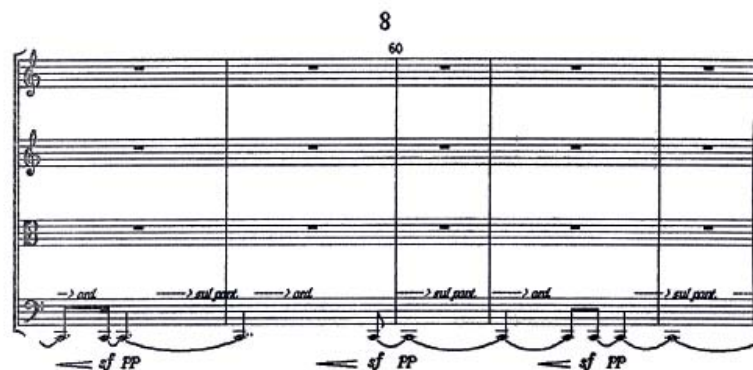
To, co jsme pracovně nazvali mozaika–tříšť a prodleva–rozpíjení, vystupuje vždy jako kontinuum, které se nějak proměňuje a někam spěje. Rozpíná se od jednoho tónu po celý rozsah, nebo se naopak smršťuje. Houstne, nebo řídne v čase i prostoru. Táhle stoupá, vzlíná, nebo naopak klesá, těžkne. Postupně se rozbíhá a drobí, nebo zpomaluje a zastavuje.

Třetí, nadřazenou rovinou hudebního dění je celková dramaturgie těchto kontinuí, jejich střídání či prorůstání, a zvláště přerývání již zmíněnými dramatickými pauzami. Ticho plné očekávání nastupuje znovu a znovu, aby se později ukázalo, že v něm se skrývá nový zvuk. Začíná podprahovým pianissimem (zaslechneme jej až napotřetí, ale dojde nám, že už jsme něco slyšeli dříve), nejdříve jen nezřetelný šelest, pak tón, pak akord, pak úryvek melodie – až se nakonec opět rozvine hudební tok. Někdy nás autor dovede postupnými proměnami od velkého ticha až k motivu, který zazněl někde na počátku skladby – forma se kruhovitě uzavře, dovrší se udivující pointou.

K tomu přistupují další strukturální nápady, v různých skladbách různé. Často jsou založeny na dialogu stálého a proměnlivého. Něco odplyne a něco zůstane – viset, odbíjet, dohrávat, točit se jako kolo-vrátek... To nabízí vždy složitá struktura mnoha hlasů, které se různě zdvojují, dohánějí, dělají si vzájemně dozvuk či ozvěnu, a tedy se pře-



Five pieces for string quartet (1992), strany 7-8



*) Slow down the movement of the bow and press the bow simultaneously to finish this sound with creak.

kryvají, maskují. Struktura utichne nebo prořídne a jeden hlas, třeba do té doby nezřetelný, se „zapomene“. Patří to mezi typická Szymańského gesta, která jako by byla pouze převzata z přírody či ze života, možná z divadla. Už o nich byla řeč – úprk, vzlínání, roztékání, výbuch. Má ale i gesta konkrétnější, jednorázová. Brilantní příklad je oblíbené zakončení skladby nebo její části. Pulzující rytmus začne prudce zpomalovat a tóny zároveň klesat glissandem. Hudba zabrzdí, zborčí se, zastaví – jako když došlo péro v gramofonu.

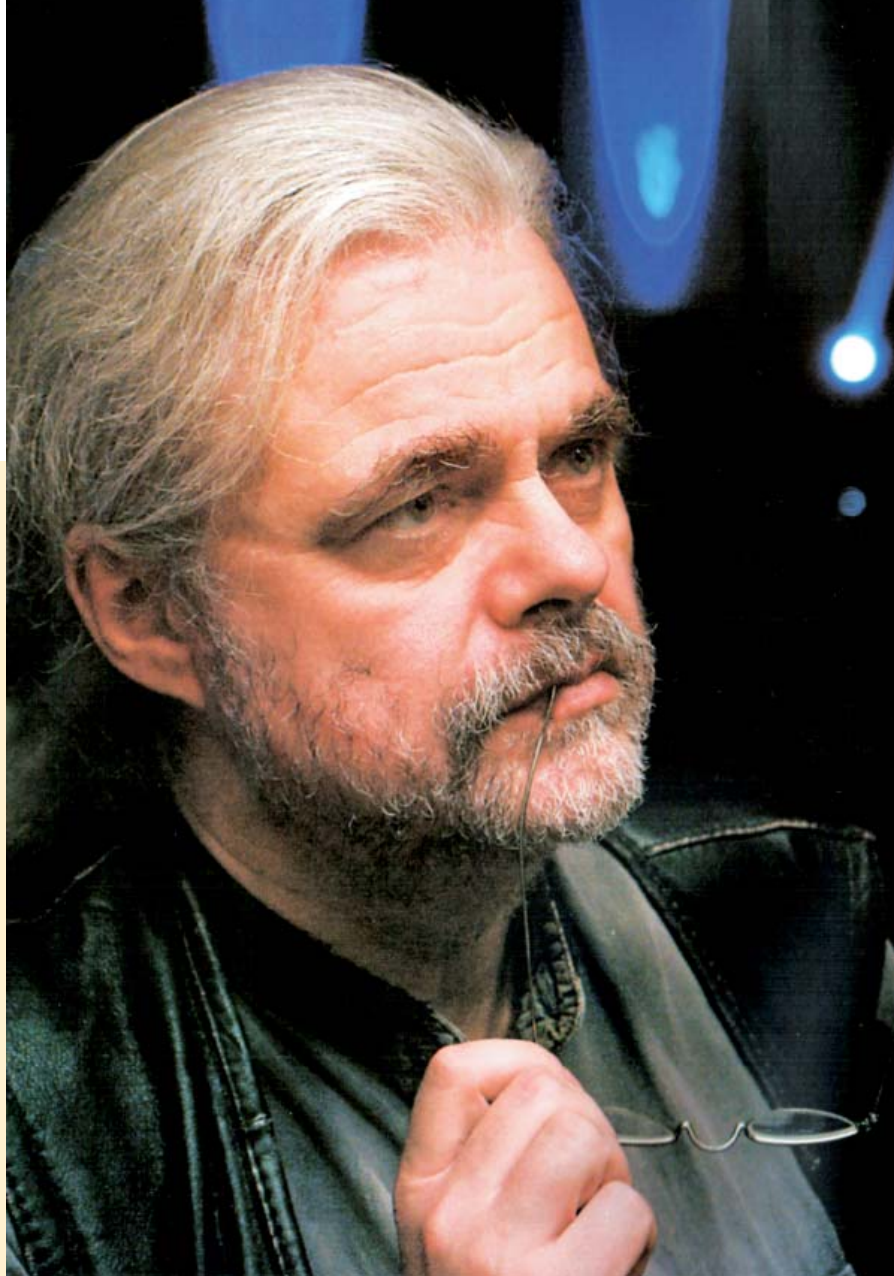
STOJÍCÍ DOMY I

Jak už bylo řečeno, základním prvkem Szymańského mozaiky je kousek historické hudby – motivek, akord, trylek apod., vždy nějaký typický obrat, poznatelný a zařaditelný už ze zlomku, z útržku trvajících pár vteřin. Nemusí to být vždy baroko, ačkoli to je pro Szymańského nejtýpčtější, viz skladby *Sonata* (1982) pro 9 nebo 27 houslí a bicí, *Partita III* (1986) pro cembalo a orchestr, *Sixty Odd Pages* (1991) pro orchestr, *Koncert pro klavír a orchestr* (1994) a další. Ve skladbách *quasi una sinfonia* (1990, pro komorní orchestr) a *Recalling a Serenade* (1996, pro smyčcové kvarteto s klarinetem) je stavební materiál vypůjčen z klasicismu, v orchestrálním díle *Partita IV* (1986) z romantismu, *Drei Lieder nach Trakl* (2002, pro soprán a orchestr) dokonce připomínají Webera a Vídeň počátku století. *Lux Aeterna* pro sbor a komorní orchestr (1984) a zejména *Miserere* pro septeto mužských hlasů (consort pěvců staré hudby), 4 violoncella, harfu a vibrafon (1993) odkazuje naopak až někam do středověku.

Koncem 80. let jsem zažil autorskou prezentaci Pawła Szymańského na kursech pro mladé skladatele. Velmi nesměle, spíše jako vzpomínku

na naivní mladistvý prohrěšek, zmínil ideu „surkonvencionalismu“. Tu s přáteli rozvíjeli, když hledali odpověď na otázku, jak by mohl vypadat hudební surrealismus. Realismus v hudbě považovali za nemožný, ale představovali si možnost nahradit ho typickými hudebními obraty různých slohů či žánrů. Skladatel pro přiblížení svých východisek přinesl na kursy několik výtvarných publikací, René Magrita a M. C. Eschera. Upozornil na Escherovo využití optických klamů v labyrintech z nekonečných schodišť a na Magritovu zálibu v průzorech do zadních světů. Bez velkého vysvětlování byla cítit souvislost s Szymańského nekonečnými harmonickými sekvencemi i s prosvítáním barokních motivů z moderní zvukové struktury. Zřejmě neznal koláže Jiřího Koláře, tam je paralelnost s Szymańského technikou ještě patrnější – rozstříhané historické obrazy, poslepovány jinak, do abstraktní konstelace, přičemž spolupůsobí elegance originálu, výraz modernistické struktury i přeludnost multiplikací a zkomolenin přejatých prvků.

Zajímavá je otázka, proč jedno dílo považujeme za eklektické a o jiném zase říkáme, že je to koláž. Přece v obou případech jde o konstrukci celku z již existujících částí, často takových, které k sobě nepasují. ... Zdá se, že poslední dobou stále více skladatelů zkouší slučovat různé hudební skutečnosti. Se Staszkiem Krupowiczem jsme pro to vymysleli neologismus – „surkonvencionalismus“ (přes analogii se surrealismem). Zástupcem prvků reálné skutečnosti jsou tu konvenční obraty z hudebních stylů, které mají své zákonitosti. Když je umístíme do nového kontextu, vznikne nová kvalita. V obrazech od Magrita nebo ve snech jsou všechny části vzaty ze skutečnosti. Nové vztahy, do kterých vstupují tyto prvky, jsou z hlediska skutečnosti nenormální, ale z jiného hlediska nemusí být beze smyslu. To se může stát i s hudbou, jestliže například ►



ricercary Frescobaldiho rozstříháme náhodně na kousky a následně je slepíme ne podle jejich původního pořádku, ale, dejme tomu, podle délky, od nejdelšího k nejkratšímu. Nejsem si jist, jestli by to byla dobrá skladba, ale představovala by typický „surkonvencionalismus“. (Paweł Szymański)

PROHLÍDKA DOMU ZE VNITŘ, VČETNĚ SKLEPŮ A PŮDY

Sonatu (1982) tvoří tři díly rychle-pomalou-rychle, ve zde zavedených pojmech oblast mozaiky, pak oblast prodlevy a nakonec obojí zároveň. Zhruba takto:

oblast mozaiky	oblast prodlevy	mozaika–prodleva zároveň
5 min.	4 min.	3 min.
rychle	pomalou	rychle
houstnutí	řidnutí	klesání
střídání tříšť–ticho (7x)	ticho–prodleva –ticho	mozaika s prvky prodlevy–(krátké ticho)–prodleva s prvky mozaiky

Ale tak jednoduché to není. Oblast mozaiky je neustále přerušována (celkem 7x) úseky ticha, a to ticha čím dál míň tichého, vyplňovaného „body“ – úderem bicích, dvoutónovým motivkem houslí, jakoby kapka-

mi pizzicata apod. Samotnou mozaiku tvoří dva paralelní světy. Smyčce rozsypávají svou tříšť z barokních motivků a zcela nebarokní bicí (gong, marimba, kravské zvonce aj.) zdvojují některé tóny. Další vrstvu tvoří pizzicato kontrabasů, vzdáleně připomínající jazz.

Bicí jsou protihráčem i v oblasti prodlevy, zejména díky činelu, na který se skřípá smyčcem. Gongy a vibrafon dělají smyčcům něco jako klavírní pedál, „rozpíjejí“.

Třetí oblast má dvě podčásti. První je zkondenzovaná repríza úvodní mozaiky. Barokní motivy jsou tu o něco celistvější a po chvíli je obohatí prvek „rozpíjení“ z prodlevy – některé tóny jsou zadržovány a kloužou glissandem k sousednímu akordickému tónu. Z oblasti prodlevy sem přešlo také řinčení činelu, tentokrát rozvířovaného paličkami. Druhá podčást je variací na oblast prodlevy, ale oblast mozaiky je tu také přítomna v třepotání šestnáctin, které stojatost hudby narušují, doslova jí otřásají.

Většinu početných střihů v této skladbě jasně ohlašuje pořádná „facka“ činelu, krátký, hned nato zadušený úder. Coda je symetrická s prvním „tichem“, jež otvíralo úvodní mozaiku. Tam „kápla“ tři osamělá pizzicata vysokého houslového g, tady svoje hluboké osamělé G drnká kontrabas.

Nakonec pohled úplně zblízka, totiž sonda do spodní, barokní vrstvy. Úvodní motiv (takový, co jasně prozrazuje svou latentní harmonii – sestupné d-pauza-f-e-d), po dvoutaktích oběhne celý kvintový kruh a během dvanácti transpozic se změní k nepoznání. Přibírá tóny podobným způsobem jako Reichovy „building patterns“. Rozroste se v hustou spleť melodických útržků, doplňujících se na způsob hoquetu v několika kontrapunktických vrstvách. Szymański prý nejprve komponuje kontrapunktickou hříčku v barokním stylu, teprve pak ji rozebere a přeorganizuje. Podle svědectví skladatelova okolí je vše v jeho skladbách do detailu podřízeno důmyslné konstrukci.

Nazvěme to dvouvrstevnost hudby. Je jakási struktura, která představuje výchozí bod skladby, ale v samotné hudbě se z ní objevují jen fragmenty. Ve výsledku je to tak, že souběžně se slyšeným jako by v tichu běžela jiná skladba, výchozí, ze které se materializují jen určité kousky. Představuji si, že částky základní struktury, které nechám zaznít, umožní posluchači domyslet si, co asi se pod reálně slyšeným skrývá. Moje „hlubinná struktura“ je většinou kontrapunktická, nejčastěji jsou to kánony. Takový kánon opravdu existuje, vznikne v úvodní fázi a potom je jakoby podložen pod papír, na kterém píše. Mám také vymyšlené způsoby přetváření kánonu, které umožňují stupňovat informovanost o něm. Těch informací může být velice málo, ale také tak hodně, že v určitém momentě je struktura ocitována skoro celá... Bez ohledu na to, o jakou strukturu půjde, musí být spojena s konkrétním stylem, abstraktně vymyšlený model by se nedal odlišit od toho, co má vzniknout jeho přetvořením.

Jde o koláž? V některých mých skladbách plní prvky koláže důležitou funkci, ale týká se to povrchu skladby. Například v Sonatě smyčcové nástroje připomínají baroko. Ale s nimi hraje kontrabas pizzicato, marimba, gongy a zvony, jejichž zvuk je baroku zcela cizí. Na této úrovni máme co dělat s koláží. (Rafał Augustyn kdysi řekl, že je to směs Telemanna s gamelanem.) Ale to jenom na povrchu, protože obě vrstvy, jak smyčcová tak i marimbo-kontrabasová, pocházejí z výchozí hlubinné struktury.

Ne vždy má skladatel k dispozici síť mnoha hlasů. První ze dvou klavírních etud (*Dwie etudy na fortepian*, 1986) má díky tomu skrytější ono barokní podloží. Sled akordů má jakousi archaickou harmonickou logiku, ale v prvním plánu stojí koncept veskrze moderní: pianista má vysáno opakování každého akordu přesně tak, jak to dělá elektronický delay. Během skladby nastupují akordy stále častěji a nepravidelně, a tak ozvěny tvoří čím dál divočejší rytmické konstelace. Zároveň stoupá počet ozvěn, jako by někdo během hry měnil nastavení delaye. Je to zvláštní postmoderní situace naruby. Živý hráč s nasazením velké virtuozity napodobuje obehnaný efekt banální elektrické mašinky a sledovat ho při tom je velké dobrodružství.

Skladba pro komorní orchestr *quasi una sinfonia* (1990) má v sobě méně nostalgie a více hravosti, snad už díky tomu, že vstupní materiál je klasicistní. To znamená méně mollových tónin, místo kontrapunktických hříček jasné přímočaré hudební jevy a v neposlední řadě bohatství floskulí – Albertiho bas, mannheimské vzdechy, kadence s trylkem et tutti quanti. Szymański na chvíli odložil kontrapunktický um a pustil se do práce pěkně po filmařsku, nůžkami, a střihy opět provázel parádními „fackami“, tentokrát vybral z bicího arzenálu bič.

Ústřední „mozaika“ této skladby je divokou změtí několikataktových úryvků, vystříhaných a slepených co nejvíc proti srsti, a to za sebe i přes sebe. Je prošpikovaná groteskními efekty, opět připomínajícími spíše životní či filmové situace než kompoziční techniku – jako by přeska-koval gramofon, zablokoval se klakson nebo nešel vypnout nějaký mechanismus. Druhá půle ještě přibere ohromující teatrálnost. Člení ji dvanáct mohutných úderů masivní palicí na tamtam s třeštivým dozvukem. Z každého doznívání se vynořují nové a nové motivy, jako by je Szymański tahal z Magritova klobouku. Některé jsou evidentně bizarní – např. hádka ech nebo mňoukavá glissanda, která přetahují smyčcový orchestr uprostřed fráze (jakoby za kšandy) do jiné tóniny. Jiné jsou zároveň smutné, to se týká zejména harmonické sekvence s nekonečným propadáním do moll. Ozve se i hudba tak lahodná a sladká (smyčce s vibrafonem připomínají skleněnou harmoniku), že to v daném kontextu působí ironicky.

Skladba má být především taková, jaká mě původně napadla, i kdyby to měla být nesrozumitelná extravagance, umělcův rozmar. Kdybych napsal rondo s osmdesáti epizodami, chápu, že by nebylo snadné ho strávit, ale chtěl jsem to tak, tak to tak udělám. Je to přenesení snu o svobodě do bezpečného azylu umělecké abstrakce. Dnes, kdy už ani sami umělci nevěří, že by mohli svět spasit nebo aspoň vyšinout ze zaběhnutých kolejí, neriskují neomezenou svobodou v tvorbě víc než jednu neškodnou sankci – totiž nepochopení.

STOJÍCÍ DOMY II

Kdybych měl vybrat, co z Szymańského díla nejvíce doporučit, asi bych zvolil především práce z desetiletí 1986–96. Szymański se zabydlel ve svém originálním slohu, psal jednu nádhernou skladbu za druhou a ještě nemusel řešit nebezpečí sebeopakování nebo slábnutí působivosti svých metod. Z té doby jsou, vedle již vyjmenovaných skladeb, také *Through the Looking Glass...* (verze elektronická nebo pro orchestr, 1988), *A Study of Shade* (1992) pro orchestr, *Sixty-odd Pages* (1991) pro orchestr, *Pięć utworów na kwartet smyczkowy* (1992) a *Film Music* (1996) pro orchestr.

Jiným způsobem zajímavé jsou skladby z doby okolo roku 1980, např. *Vilanelle* pro kontratenor, 2 violy a cembalo na Jamese Joyce, *Dwa utwory na kwartet smyczkowy*, *Appendix* pro pikolu a ansámbl i *Dwie konstrukcje iluzoryczne* pro klarinet, cello a klavír. Je tam zatím více prvků Nové hudby, zejména pokusy se čtvrttóny, je znát všelijaké hledání a lehké ozvěny dobrých vzorů (Nancarrow, Partch, Scelsi, Krauze, Pärt). Záblesky historizmů jsou zatím méně nápadné. Jako to bývá u skladeb z období hledání a přelomu, je to svěží, napínavé a s překvapeními.

Od konce 90. let je Szymańského tvorba rozrůzněnější. Některé skladby mají podstatně menší odstup od historického slohu (*Preludium a fuga pro klavír*, 2000), skladatel publikoval i úplné napodobeniny baroka, které zřejmě komponoval pro pobavení přátel (nechal se k tomu vyfotit v bachovské paruce). V některých skladbách radikálně prohloubil statičnost a konceptuální přehlednost. Např. klavírní koncert tvoří jen dvě rozměrné plochy, naplněné neuvěřitelně trpělivě budovaným nárůstem a rozpínáním. První plocha je sólovým výstupem, klavír donekonečna ostře vyťukává jednotlivé tóny, nové a nové hlasy kaskádovitě stoupají odspoda i odprostřed v čím dál složitější spleti. Druhé ploše dominuje orchestr, je to komplikovaná souhra prodlev, dozvuků, dynamických „boulí“, „kapání“ klavíru a tak. Pozoruhodná je jednota dvou protisměrných tendencí trpělivě budované gradace – zvuk orchestru se zároveň rozpíná směrem dolů (klavír a dechy hrají v čím dál větším ambitu) a donekonečna stoupá vzhůru (vleklé glissando smyčců). Tento divný protitlak buduje úžasné napětí, až to na konci praskne – praskne bič, odstartuje jeden tón a to je tečka. (Ovšemže to konstruktér Szymański dříve připravil – dá se říci, že uprostřed skladby chvíli zdržoval a mátl přehlednost hladké dvoudílnosti celku jen proto, aby nás s budoucí tečkou včas seznámil.)

V roce 2005 Szymański dokončil operu *Oudsja Zaher*. Podle pověsti a dohadů, kolujících po Varšavě, ji komponoval dlouhá léta, během kterých bez vysvětlení zmizel nejen z veřejnosti, ale i ze života přátel. Soupis skladeb zas napovídá, že v té době hodně psal pro film a pro činohru. Česká divadla zatím jeho operu bohužel nechystají.

Polská literatura o Szymańském je roztroušená po sbornících a časopisech. Dosti obsažnou publikaci, obsahující i podrobný seznam díla a bibliografii, je katalog Festivalu muzyki Pawła Szymańskiego (konal se ve Varšavě koncem roku 2006), z něhož čerpáme citáty skladatelových slov. Kondenzované, dobře informující heslo Szymański od Adriana Thomase obsahuje New Grove Dictionary, vydání z roku 2001. ►



OSTRAVSKÉ DNY 2009

Festival nové hudby

Ansámbl:

Janáčkova filharmonie Ostrava
Ostravská banda
Amadinda Percussion Group (Budapešť)
Quasars Ensemble (Bratislava)
Phosphor Ensemble (Berlín)
DoelenKwartet (Rotterdam)
Fišer Quartet (Praha)
Zinc & Copper Works (Berlín)
Canticum Ostrava, Yurii Galatenko – sbornistr

Dirigenti:

Roland Kluttig (Berlín)
Petr Kotík (Ostrava/New York)
Peter Rundel (Berlín)
Ondřej Vrabec (Praha)

Solisté:

Daan Vandewalle – klavír (Gent)
Joseph Kubera – klavír (New York)
Hana Kotková – housle (Lugano)
Conrad Harris – housle (New York)
Claire Wild – soprán (Berlín)
Katalin Karolyi – mezzosoprán (Paříž)
Thomas Buckner – baryton (New York)
Andrej Gál – violoncello (Bratislava)
Jacques Dubois – kontrabasový klarinet (Heerlen)
John Eckhardt – kontrabas (Hamburk)
Elliott Sharp – elektrická kytara (New York)
Milan Osadský – akordeon (Bratislava)
a další

Ayres Feldman Lang
Bakla Berio Boulez
Graham Niblock Ligeti
Cage Ives Kotík
Rihm Rataj Sharp
Saunders Xenakis
Sciarrino Ustwolskaja
Schumacher Varèse
Wolff & od09 studenti

Dům kultury města Ostravy | Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě
Kostel sv. Václava | Vítkovice – vysoké pece, VI. ústředna | Klub Parník
Galerie výtvarného umění v Ostravě: *Minimalism elektronické hudby 22 | 8 | 2009*



Generální partner Ostravského centra nové hudby

OSTRAVA!!!

Za finanční spolupráci statutárního města Ostravy



OSTRAVSKÉ CENTRUM NOVE HUDBY
Ostrava Centre for New Music

21 – 29 | 8 | 2009

www.newmusicostrava.cz

Vstupenky: Ostravský informační servis, s.r.o., Nádražní 7, Ostrava,
tel./fax: +420 596 123 913, e-mail: mic@ostravainfo.cz, www.ostravainfo.cz

Hlavní partner:



Visegrad Fund



Partner:

USArtists International
Velvyslanectví nizozemského království v Praze
Velvyslanectví USA v Praze
Bakauské kulturní fórum v Praze
euroAWK s.r.o.
Adams Musical Instruments
Auto Heller
Severomoravské videovevy a kanceláře Ostrava, s.r.o.
Maďarské kulturní středisko
Netherlands Fund for Performing Arts

Polský institut
Goethe-Institut Prag
Hotel Imperial
Art Hotel Praha
Palác Elektra
Hotel City Ostrava
Hotel & restaurant RUBY BLUE
Epóna – výletové služby
BessCan Ostrava 3C, s.r.o.
Ostravský informační servis, s.r.o.

Hlavní mediální partner:



Mediální partner:

Harmonie
Hudební život
Positionen
Music Texts
Art & Antiques
Host

Jak zněla „první“ ruská avantgarda?

Text: **Vítězslav Mikeš**

Na počátku dvacátého století se na slovo revoluce nehledělo s takovou nedůvěrou jako dnes a mnoho lidí, umělce nevyjímaje, věřilo v budování skvělé nové budoucnosti. Zvuk při tom všem hrál nemalou roli, na což při listování knihami o avantgardě můžeme snadno zapomenout...

ROZEZNĚLÉ MĚSTO

Je 7. listopadu 1922 a celé Baku stojí na nohou. Vlastně by na tom nemuselo být nic divného, stejně jako na řadě dalších míst v sovětském podruží tu probíhají oslavy pátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce, a tak masy lidí shromážděných na veřejném prostranství a přítomných organizovanému veselí se jaksí očekávají. V Baku má však zcela jinou, originální povahu: jeho scénář je podřízen „hudební kompozici“, jejíž „partitura“ vyšla o den dříve v místních novinách Bakuský pracující. V souladu s ní začínají přípravy kolem sedmé hodiny ranní. Do bakuského přístavu postupně míří lodě, lokomotivy, parní stroje, letadla, vojenské pěchoty v plné zbroji a také hudebníci. Kolem poledne jsou všichni na svých místech a skladatel Arsenij Avraamov (vl. jm. Arsenij Michajlovič Krasnokutskij, 1886–1944), stojící na vysoké věži – svém dočasném dirigentském stupínku –, může zamáchat rukama svírajícíma dva velké prapory a dát tak pokyn k realizaci své *Symfonie sirén* (Simfonia gudkov). Zahřmí první slavnostní salva z rejdy, signál k tomu, aby své sirény rozezněly fabriky Zych, Bělyj gorod, Bibi-Ejbat

a Bailov. Po páté dělové ráně se spustí sirény z obchodní správy Azněftu a z doků. Po desátém výstřelu se přidávají továrny Černoměstské čtvrti... Nastupuje čtvrtá rota armavirských důstojnických kurzů, přiváděná velkým dechovým orchestrem vyhrávajícím *Varšavjanku*, vzlétají hydroplány, startují parní lokomotivy, duní samopaly... Rozezvučí se prapodivný nástroj, který si Avraamov sám zkonstruoval a který nazval *magistral*: jakési varhany obsluhované několika muzikanty a sestávající z různě naladěných parních píšťal připevněných ke dvěma trubkám. Skladatel k nástroji poznamenává: „Co se týče množství

tónů, minimum je dvanáct, aby pokryly melodii *Internacionály*: e, f, fis, g, gis, a, h, c1, d1, e1, f1, g1. Je však záhodno přidat i C, F, G, c, d. Se sedmnácti tóny je už možná alespoň minimální harmonizace melodie. Další rozšíření pak uvolňuje hudebníkovi v transkripci ruce, hymnu může harmonizovat libovolně.“ A pak spustí *Internacionálu* i početný sbor. Gradace a závěrečná apoteóza, na níž se podílejí všichni zúčastnění. Ohňostroj. Zimní palác je dobyt. Mimohudební program symfonie je jednoznačný.

Dvě předchozí provedení *Symfonie sirén* v Nižním Novgorodě (1919) a v Rostově na Donu (1921) znamenají pro Avraamova pouze osahání si možností bez přesvědčivého výsledku. Rok po bakuské realizaci uvádí skladatel své dílo v Moskvě, ale ani tam už ne s takovým ohromujícím efektem jako v největším ázerbájdžánském přístavu. Zvuková masa se poněkud utápí v hluku nepoměrně většího města. Přesto po moskevském provedení hudební teoretik Michail Gněsin výstižně označuje *Symfonii sirén* jako „komunistické zvony“. Ruský (hudební) futurismus dosahuje jednoho ze svých (pozapomenutých) vrcholů.

ŠIRÁ KRAJINA AVANTGARDY

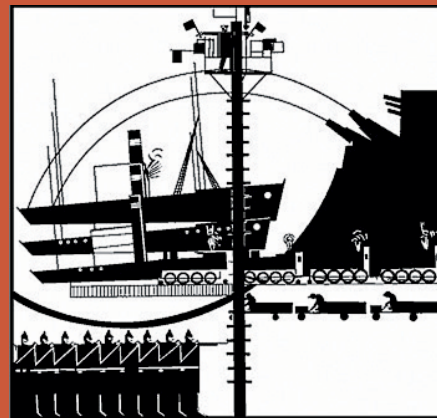
O podobě *Symfonie sirén* může takový stručný popis jistý mlhavý obraz vyvolat. Ale jak vlastně ve skutečnosti zněla? A jak vůbec zněly zvukové experimenty ruské (sovětské) avantgardy desátých až třicátých let dvacátého století, někdy označované jako „první“ avantgarda? Tyto otázky se snaží osvětlit ambiciózní vydavatelský počín, který vyšel na značce ReR Megacorp – zvuková antologie *Baku: Symphony Of Sirens* s podtitulem *Sound Experiments in the Russian Avant Garde. Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes 1908–1942*. Jejím autorem je Miguel Molina Alarcón, Španěl, působící na Laboratorio de Creaciones Intermedia ve Valencii a zabývající se zvukovými projevy světové avantgardy první poloviny dvacátého století – jejich rekonstrukcemi i opřevládáním autentických záznamů.

Alarcón si vytyčil za cíl „pokusit se zachytit avantgardu jako předvoj v maximálním možném záběru“, přičemž za úhel svého pohledu si zvolil právě zvuk, který chápe jako prostředek k šíření revolučních myšlenek. Neomezuje se proto pouze na uměleckou sféru, třebaže jí logicky poskytuje prostor největší; rovnítko mezi revolučními a avantgardními tendencemi mu dovoluje do antologie zařadit i zvukové projevy z oblasti politické (Leninův proslov *Čto takové sovětskaja vlast?*, Trockého řeč k americkým komunistům z roku 1938), společenské (proslov Alexandry Kollontaj o ženských právech) nebo obecně kulturní (řeč Anatolije Lunačarského o významu vzdělání). Volba zvuku jako výchozí kategorie





Arsenij Avraamov řídí provedení Symfonie sirén



pro pohled na avantgardu je navíc píchnutím do vosího hnízda stereotypních akademických přístupů, k nimž se mnohdy uchylují tradiční obory, které usilují o postižení kontinuity vývoje své zkoumané sféry, a tím se jen těžko vyrovnávají s intermediálním rozměrem avantgardy (i když je třeba zmínit, že existují i práce s interdisciplinárními přesahy). V praxi to pak vypadá tak, že například muzikologie často redukuje ruskou hudební avantgardu daného období na tendence spjaté s atonální (poskrjabinovskou) či mikrointervalovou hudbou a na osobnosti jako jsou Nikolaj Roslavec, Artur Lourié, Sergej Protopopov, Ivan Vyšněgradskij, Jefim Golyšev, Nikolaj Obuchov nebo Alexander Mosolov (mimořádně, s výjimkou posledního jmenovaného se v antologii neobjevuje ani jedno z těchto jmen, jsou ale zmíněna v brožuře), řazena je do ní raná tvorba Dmitrije Šostakoviče, Sergeje Prokofjeva apod., připomínán je též pokus o futuristické syntetické dílo – opera *Vítězství nad sluncem* (1913) Michaila Maťušina (hudba), Alexeje Kručonycha (text) a Kazimira Maleviče (výtvarná složka) s prologem Velimira Chlebnikova. Takto úzce vymezená ruská hudební avantgarda je příznačná třeba pro knihu Detlefa Gojowyho *Arthur Lourié und der russische Futurismus* (Laaber-Verlag, Laaber 1993), publikaci Larryho Sitskyho *Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929* (Greenwood Press, Londýn 1994) nebo práci *Russkaja muzyka načala XX věka v chudožestvennom kontěkstě epochi* (Ruská hudba počátku 20. století v uměleckém kontextu doby, Muzyka, Moskva 1991), jejíž autorkou je T. Levaja. Přitom právě avantgarda, jak píše Tomáš Glanc v předmluvě k *Lexikonu ruských avantgard 20. století* (Nakladatelství Libri, Praha 2005, spoluautorka: Jana Kleňhová), „hranice mezi médii na jedné straně zpochybnila, rozšířila a v některých případech dokonce smazala, na druhé straně je učinila předmětem vlastních uměleckých postupů.“ Při absenci vizuální složky antologie samozřejmě nemůže postihnout úplně vše, přesto si její autor nachází „zvukovou“ cestou způsob, jak zabrousit také do oblasti výtvarného umění (např. Michail Larionov: *Ozz...* – „zvuková transkripce“ obrazu *Svět od konce* [Mir s konca, 1912]), filmu (Dziga Vertov) a dokonce i architektury (Konstantin Melnikov a jeho *Sonáta spánku* [SONnaja SONata, 1929–1930] neboli zvukový pavilon v utopickém Zeleném městě).

ORIGINÁLY I (KRITICKÉ) REKONSTRUKCE

Baku: Symphony Of Sirens je komplet, který tvoří dva kompaktní disky (jeden s rekonstrukcemi, druhý s archivními nahrávkami) a dvaasedmdesátistránková brožura s bohatou sbírkou dobových fotografií a fundovaným popularizačním textem o ruské avantgardě, autorech zastoupených na nosičích i konkrétních zvukových záznamech. Každý z obou disků má svou dominantu. V případě prvního je to zdařilá (řekl bych, *kritická*) rekonstrukce zmíněného bakuského provedení Avraamovy *Symfonie sirén* (jako samostatný track je zařazen i *Smuteční pochod*, který obsahovalo provedení moskevské). Charakterizuje ji celkem věrná plasticita zvuku, doléhající k posluchači jakoby z ideálního místa, optimálního bodu poslechu, odkud dobře vyniká Avraamovův kompoziční záměr. Dominantou druhého disku je originální zvuková stopa hraného dokumentu

Dziga Vertova (vl. jm. Denis Kaufman, 1896–1956) *Symfonie Donbasu* (Simfonija Donbasa, 1929–1931). Industriálně šumový tep propagandistického snímku, zachycujícího život a práci dělníků v Doněcké uhelné pánvi, překvapoval už v době svého vzniku, odtržení od obrazu na jeho „hudební“ kvalitu ještě více upozorňuje.

Tovární lomoz (ovšem při použití tradičního orchestrálního instrumentáře, případně i neobvyklých industriálních předmětů jako kusů plechu apod.) se odráží také ve třech symfonických skladbách: z historických nahrávek tu zní slavná *Továrna* (Zavod, 1926–1928) Alexandra Mosolova z jeho nerealizovaného baletu *Ocel a Dněprostroj* (1930) – kompozice, kterou Julius Mejtus zasvětil hydroelektrické stanici na Dněpru; v novějším provedení je na antologii zařazena část z Prokofjevova baletu *Ocelový krok* (Le Pas d'Acier, 1925–1927) s přidanými šumy evokujícími zvuky strojů na scéně, jejímž autorem byl Georgij Jakulov. Hudební oblast zastupuje též několik epizod z opery *Vítězství nad sluncem* a vlastně i zvukové experimenty s rádiem (Velimir Chlebnikov, Dziga Vertov) atd.

Dostatek prostoru je opodstatněně vyhrazen poezii, jejíž tvůrci v dané době kladli silný důraz na zvukovou stránku a projev při přednesu. Alarcón se snaží pokrýt nejpodstatnější básnické modernistické směry, skupiny a osobnosti; tam, kde mu chybí archivní nahrávky, vypomáhá si opět rekonstrukcemi. Jeho výběr zahrnuje ukázky z tvorby Igora Severjanina jako hlavního představitele egofuturismu, básně kubofuturistů (Vladimir Majakovskij, Vasilij Kamenskij, Velimir Chlebnikov, David Burljuk, Alexej Kručonych), nejvýraznějšího člena futuristické skupiny Centrifuga Borise Pasternaka, akméistů (Osip Mandelštam, Anna Achmatova) a celou řadu dalších autorů – i těch méně známých, případně též takových, kteří jsou primárně spojováni s jiným oborem (malíři Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij či Varvara Stepanova, filolog Roman Jakobson apod.). První disk příznačně uzavírá slavná *Poema konce* (Poema konca, 1913) z knihy *Smrt umění* Vasiliska Gnědova, tvořená pouze názvem a „přednášená“ autorem údajně za pomoci dvou gest symbolizujících plus a minus.

Antologie *Baku: Symphony Of Sirens* nepředstavuje ruskou avantgardu desátých až třicátých let dvacátého století zcela vyčerpávajícím způsobem, nezasahuje například do sféry elektronických nástrojů apod. Je to však pestrá a inspirativní mozaika, která dává posluchači (i čtenáři) možnost vytvořit si o daném fenoménu a jeho různých zvukových podobách solidní představu.

Miguel Molina Alarcón:

Baku: Symphony Of Sirens. Sound Experiments in the Russian Avant Garde. Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes 1908–1942

ReR Megacorp, 2008

(www.rrmegacorp.com)

Kairos

Text: **Matěj Kratochvíl**

V době, kdy nahrávací průmysl nařiká nad poklesem prodeje nahrávek a vkládá naděje do placeného stahování hudebních souborů, slaví deset let existence rakouská značka vydávající luxusně vyvedená CD s obsáhlými texty. A především značka produkující s velice vyhraněným vkusem soudobou vážnou hudbu, která se posluchačům nepodbízí.

MEZI UMĚNÍM A OBCHODEM

Na jedné straně dnes existují velké firmy, které sázejí na jistotu a pro něž je náročnější hudba ekonomickou zátěží, kterou si mohou dovolit jen vzácně. Na druhé straně stojí množství nezávislých umělců objevujících krásy domácí produkce na CD-R a ti chrlí své kutilské nahrávky jako dokumenty aktuálních hnutí mysli. Značka Kairos stojí mimo tyto dva póly. Její produkce snese ve všech ohledech ty nejvyšší nároky, zároveň ale v ní vládne étos domácího podniku neseného nadšením pro věc, nikoliv obchodním plánem. Na druhou stranu, bez nemalých obchodnických schopností by značka zřejmě dlouho přežít nemohla. Vydávat soudobou hudbu není laciné a vydávat ji ve vysoké kvalitě je vlastně docela veliký luxus.

Peter Oswald ovšem zřejmě disponuje vzácnou kombinací vybroušeného názoru na hudbu a organizačního talentu. Vystudoval ve Vídni hudební vědu, historii a farmacii, promoval prací o pozdní tvorbě Gustava Mahlera. V následujících letech prošel řadou zaměstnání točících se kolem hudby: vydavatelství Universal Edition, festival Wiener Festwochen, rozhlasové studio ORF. Důležité bylo působení v roli intendantů u souboru Klangforum Wien, jednoho z nejrespektovanějších těles specializujících se na soudobou hudbu. Když se v roce 1999 rozhodl společně se svou manželkou Barbarou Fränzen založit Kairos, vazby na toto těleso nepřerušil, naopak Klangforum patří k častým interpretům nahrávajícím pro značku Kairos. Seznam interpretů, komorních těles i orchestrů spolupracujících s Kairosem je dlouhý a lze tu najít snad každé jméno, které v oblasti soudobé hudby patří k „první lize“: Arditti Quartet, ensemble recherche, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern.

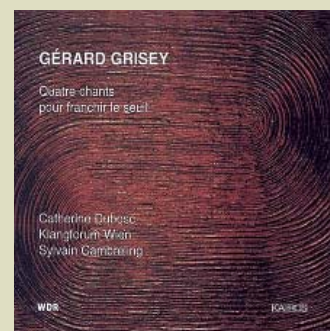
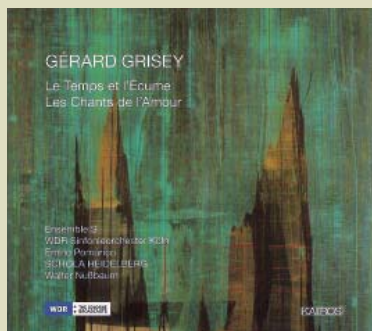
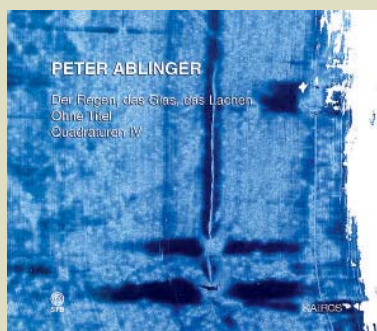
Díky preciznosti nahrávek a dramaturgii s jasnou vizí sklízí Peter Oswald všeliká ocenění a nadšenou chválu ze strany kritiků. Ta samozřejmě k udržení firmy nad vodou nepostačí, proto je nutné neustále bojovat. Jako firma rodinných rozměrů sice neutratí tolik na provozních nákladech, na druhé straně zcela programově nešetří na interpretech. Také poplatky vydavatelům notových materiálů představují nemalou částku. Díky tomu, že

Kairos vydává mnoho rakouských autorů, dostává se mu podpory tamního Hudebního fondu, je ale jasné, že na podporu výhradně ze státních zdrojů spoléhat nelze, proto se Peter Oswald spojil s Erste Bank (pod ní patří v současnosti i Česká spořitelna) v projektu zaměřeném na podporu mladé skladatelské generace. Banka tak v roli objednatele podpořila vznik několika skladeb, které pak Kairos vydal jako box se šesti disky pod titulem *Der Erste Bank Kompositionsauftrag 2002–2007*. Sympatické na tomto projektu je, že objednávka zajistila nejen premiéru skladby v podání Klangforum Wien a nahrávku, ale také několik dalších repríz, což v soudobě hudebním provozu, v němž šanci na podporu mají právě především premiéry stále nových děl, představuje příjemnou výjimku.

Nutnost shánět finanční prostředky se může podepsat i na formování dramaturgie. V současné době tak díky španělskému sponzorovi vychází série patnácti alb, z nichž každé představuje jednoho současného španělského skladatele: mimo jiné jsou to Elena Mendoza, José M. Sánchez-Verdú, Héctor Parra a José Manuel López-López.

VĚC OSOBNÍHO VKUSU

Lze navzdory stylistické pestrosti katalogu, kde vedle sebe stojí Olga Neuwirth postmoderně vstřebávající popkulturní inspirace, lékárnicky dávkované mikrointervaly Georga Friedricha Haase a hudba Marka Andreho plná temného ticha (viz recenze v tomto čísle), najít nějakého společného jmenovatele? Při prohlížení katalogu nahrávek vydaných na značce Kairos, jejichž počet se již blíží ke stovce, je jasné, že tady se věří v tradici evropské hudební moderny a v životnost jejich pokračovatelů. Věř se, že onen pro leckoho absurdní svět, v němž podle not napsaných skladatelem kdosi cosi hraje, má stále ještě moc otevírat skrze zvuk nové fascinující světy pro ty, kdo mají s poslechem trpělivost. Oba hlavní hybatelé vydavatelství opakovaně zdůrazňují, že hlavním kritériem pro výběr je jejich vlastní vkus a přesvědčení o daném autorovi a skladbě. Vybírají hudbu, která podle nich „otevřít nové prostory a přinášit nové zážitky“.





Jakob Gasteiger: Bez názvu (2006)

Těžištěm jsou skladatelé žijící, ačkoliv tu najdeme nemálo zásadních postav z uplynulého půlstoletí. „Starou hudbu“ zde zastupují Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Olivier Messiaen nebo coby jeden z mála mimoevropských tvůrců Morton Feldman. Převažují ovšem současní autoři včetně mladší generace, kterou zastupuje třeba Johannes Maria Staud (ročník 1974).

Prvním titulem vydaným na nové značce byla skladba *Schuberts „Winterreise“* Hanse Zendera (nar. 1936), k nejvýznamněji zastoupeným autorům patří Italo Salvatore Sciarrino, Němci Wolfgang Rihm a Helmut Lachenmann a Rakušan Beat Furrer, zakladatel souboru Klangforum.

V rámci výše zmíněné španělské série se na Kairosu letos objevila položka, která nápadně vybočuje. Komplet pěti CD Francisca Lópeze (profil viz HV 2/07) nazvaný *Through the looking-glass* představuje sérii upravovaných záznamů zvuků z přírody i civilizace. Lópezův přístup k terénním nahrávkám svou vážností a snahou vytvářet ze zvuků známého světa cosi neobyčejného ovšem s ostatní hudbou na Kairosu docela dobře koresponduje.

CD JAKO GESAMTKUNSTWERK

Jedním z důvodů, proč se Peter Oswald rozhodl stát se vydavatelem, byla jeho nespokojenost s úrovní nahrávek současných kompozic vydávaných jinde. Tvrdí, že CD nemá být jen záznamem čehosi, co by si posluchač ideálně vychutnal při koncertním provedení, ale

že má jít o co nejvěrnější přiblížení se záměru skladatele. Nahrávka by měla každému posluchači umožnit, aby usedl na pomyslné nejlepší sedadlo v koncertním sále. V poslední době k dosažení takového pocitu směřuje občasné využívání vícekanálového záznamu. Některé nahrávky, třeba opera *Lost Highway* Olgy Neuwrith podle filmu Davida Lynche, tak vyšly jako SACD, umožňující reprodukci prostorového zvuku. Někteří z autorů zastoupených na značce se věnují různým podobám hudebního divadla, přičemž operní příhrádka je pro ně příliš těsná – Bernhard Lang a jeho *The Theatre of Repetitions* nebo *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* Helmuta Lachenmanna. Jako další logický krok tedy působí rozšíření záběru o DVD. V loňském roce tak vyšel záznam hudebního divadla *Begehren* Beata Furrera, letos vyšla dvojdisková kompilace krátkých filmů představující Olgu Neuwrith, nejen jako autorku hudby (třeba pro surrealistické animované vize bratří Quayových), ale rovněž jako filmačku.

Jako jakési uznání skutečnosti, že tento druh současné hudby je do jisté míry filozofickou disciplínou, působí skutečnost, že každou z nahrávek doprovází hutné texty, jejichž autory jsou buď skladatelé sami nebo lidé jim nějakým způsobem blízcí. Zmíněnou operu Olgy Neuwrith tak například doprovodili svými úvahami autor předlohy David Lynch a filosof Slavoj Žižek. Ve většině případů jde o texty výrazně překračující běžné komentáře ke skladbám a vedle analýz hudebních struktur se snaží o jejich zapojení do širšího kontextu.

Jak je vidět i u jiných výrazně vyprofilovaných značek, o nichž se častěji v HIS Voice zmiňujeme (Winter & Winter, ECM, Rune Grammofon), grafická stránka je pro celkovou image značky velice důležitá. Kartónové obaly nahrávek od Kairosu nezdobí žádné fotografie skladatelů či interpretů, ale abstraktní obrazy Rakušana Jakoba Gasteigera v někdy temných, jindy zase až agresivně divokých barvách, připomínající detailní pohledy na kov, dřevo, beton či přímo do nitra těchto materiálů. Tyto obrazy tvoří vhodnou vizuální paralelu k hudbě ukryté pod nimi. Ta také často připomíná detailní prohlížení nějaké surové hmoty, která na první pohled může působit naprosto neprostupně, ale při důkladnějším zkoumání odhalí pozoruhodné neznámé světy.

Věřím tomu příběhu

Jan Jelinek píše minulost i budoucnost elektronické hudby

Text: **Pavel Klusák**

Pravidelnějším čtenářům HIS Voice není třeba jméno Jan Jelinek bůhvíjak představovat. Jeho nový label Faitiche vydává silné metahudební příběhy. S triem Groupshow představí Jelinek v Uherském Hradišti svůj koncept koncertu bez pódia, bez začátku a bez konce.

Berlínský muzikant s českými kořeny se v poslední dekádě proslavil jako elektronik, který dokáže tkát vtahující struktury z takzvaných mikrozvuků. V kavárně někde u Schönhauser Allee se tomu letos na jaře smál a říkal, že bodejť by nepracoval s mikrosamply, když paměť jeho sampleru měla tehdy velikost neuvěřitelné dva kilobajty: do takové krabičky od sirek se vám vejde jen pár teček a čárek, a pak už se musíte soustředit jen na to, abyste je chytře opakovali a proplétali. Tolik k historii žánru microhouse; Jelineka teď ale víc zajímá zbrusu nový malý label, který založil a jehož první titul nedávno vydal za dost nezvyklých okolností.

ŽIVOT A DÍLO URSULY BOGNER

V letadle do Vilniusu se Jelinek náhodou seznámil s jistým Sebastianem Bognerem, farmaceutem na služební cestě. Běžná konverzace se nevyhnula zmínce o tom, co Jan dělá, a pan Bogner pravil, že jeho maminka si ve volném čase také ráda „pohrávala se syntezátory“. Ukázalo se, že tahle dáma, Ursula Bogner (1946–1994), pocházela z buržoazních poměrů, žila nevzrušující život hospodyně a matky, ale v šedesátých letech propadla zálibě a vášni elektronické hudby. Postupně si doma vybudovala malé studio a natáčela si své pokusy na pásky celých dvacet let. Jelinek chytil stopu. Nejprve nad těmi magnetofonovými kotouči žasl a pak z proměnlivých stylů, často



připomínajících jakousi prehistorii techna a housu, vybral materiál na disk *Recordings 1969–1988*. Ten vydal na svém labelu Faitiche i s původními obrázky paní Bognerové, upomínající na její – možná naivní – esoterickou zálibu ve Vesmíru: její zájem o teorie psychoanalytika a sexuologa Wilhelma Reicha a laické směřování k atraktivnosti new age jako by byly dvěma formami útěku (ze stereotypního života Berlína v éře studené války); domácí, téměř kutilská produkce elektronických tracků pak třetí.

Seděl jsem proti vydavateli-objeviteli a poslouchal detaily toho příběhu, vyprávěl mi, že mu teď po vydání chodí nečekané ohlasy – píší blogeři třeba odněkud z Turecka a nabízejí další nahrávky Ursuly Bogner. Seděl jsem tam a myslel na to, nač někteří recenzenti v evropských časopisech: že je možné, že Jelinek si celou paní Bognerovou prostě vymyslel. Díval jsem se na něj, poslouchal všechny detaily a říkal si – to je ale bláznivá

situace. Editor rozehrává hru na nejistotu v několika rovinách: uvádí, že tři skladby sestříhal a rekonstruoval kombinací několika verzí, ale už se nezmiňuje, které přesně to jsou. Linoryt s kosmickým motivem od Ursuly Bogner si lze objednat na stránkách labelu Faitiche.

Pak jsme o tom s Janem dokonce mluvili. Řekl mi: „Pro mě je to celé reálné. Ale i kdyby neexistovala, nic bych o tom nemohl říci. Její příběh je nedílnou součástí celého toho díla.“ Jelinek dokonce udělal i to, že pro empéetrojkový prodej na iTunes nechal průvodní sleeve-note namluvit jako bonusový zvukový track, aby posluchači nepřišli o informaci o tom, kde se hudba Ursuly Bogner vzala.

Begleitung Für Tuba, Proto, Für Ulrich (track manželovi k narozeninám), *Momentaufnahme*: krátké motivy a načrtnuté skici pro modulární syntezátor dost přesně zapadají do trendového zájmu o bizarní starou elektroniku. Jako by někomu v Berlíně přišlo líto, že nemají svůj BBC Radiophonic Workshop, svou Daphne Oram a Deliu Derbyshire – a tak ve stopách Lindy a Hanky vytvořil pro svou scénu Rukopis královédvorský, ovšem elektronický...

HUDBA VYKÁZANÁ NA ULICI

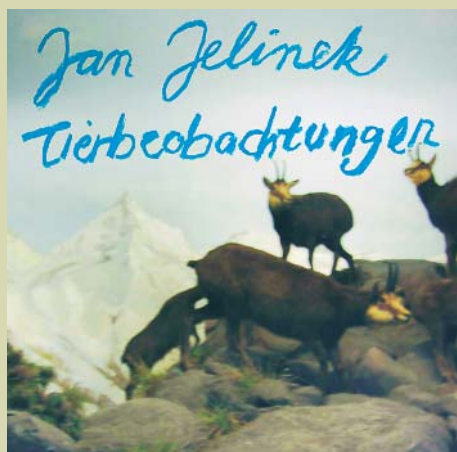
Druhý titul, který Jan Jelinek vydal na své značce Faitiche, potvrdil směřování: zatím ho drží jako prostor pro hudební příběhy o hudbě, koncepty, v nichž se na sebe těsně váže zvuková část a její konkrétní story. Autorem je tentokrát Spolek pro emancipaci samplů, v originále Gesellschaft zur Emanzipation des Samples. V jeho programovém prohlášení při albu *Circulations* píše Jelinek, že tvůrčí úvahu o samplování a copyrightu v něm původně podnítil zážitek z lunaparku. „Jen si to vybavme: na autodromu do sebe narážejí vozítka za zvuků Springsteenovy Born In The USA, do svištění kolotoče zní Marvin Gaye a jeho Sexual Healing. Ale i vrčení promítačky v kině nebo generátory

sinusoid v galerijní instalaci, to všechno jsou nahrávky veřejného prostoru. Neobsahují jen ambientní zvuky specifického původu, ale taky jemný, zřetelně rozeznatelný moment. V ruchu veřejného místa, ať už jakéhokoli, přese všechno vždycky dokážeme rozšířovat a oddělit Sexual Healing. Do jaké míry se nahrávka takové chvíle dotkne případných autorských práv? Mají vydavatelé Marvinu Gaye právo na tantiémy, protože nahrávka od kolotoče obsahuje stopy Sexual Healing?“

K albu audiokoláží nepochybně neinspiroval Jelinek jen legislativní paradox, ale i rozkmit mezi banalitou a tajemnem, který lze cítit z nahrávek hudby na veřejnosti. Snímky v bookletu podporují onen mysteriózní pól: kotoučový magnetofon odložený na veřejném schodišti, osamělý boombox u telefonního automatu, zapomenutý přehrávač u papoušků v ZOO. Při pohledu na refýž, kde na odpočívadle „čeká“ přenosné stereo, se zdá, jako by se přístroje emancipovaly, osamostatnily a bloudily světem.

V kolážích zní většinou jakási *exotica*, hudba připomínající starší easy listening (a kontrastující svou romantikou pralesní divočiny s prozaičností města). Jelinek rozehrává možnosti: poměr prostředí a hudby je velmi různý, jeden track tvoří (patrně mystifikační) dokumentace, jejíž srozumitelnost postupně pohltí efekty. Vtip je v tom, že na veřejnosti nezní „hudba z rádia“, ale Jelinekovy původní smyčky a samplované konstrukty. Ta situace „premiéry na chodníku“ je hravá a není předkládána bůhvíjak vážně, ale otvírá řadu otázek – od povahy *field recordings* přes místo a roli „poslechové“ (netaneční) elektroniky až po ten copyright.

Všechnu hudbu, vydanou zatím při Faitiche, lze poslouchat gratis ze stránek labelu. Trochu tak připomínají galerii, kde lze sledovat text, grafiku i zvuk dosavadních projektů. Jelinek, který je dal dohromady lehkou rukou, se smyslem pro balanc absurdity a společenského neklidu, jimi začal novou kapitolu své tvorby – a přece ne tak úplně. Vždyť identity střídá už od vstupu ►





na scénu (jako Gramm vytvářel pulsující minimal, coby Farben dekonstruoval soulové nahrávky) a s (ne)identifikovatelností samplů si pohrával už na průlomovém albu *Loop-finding-jazz-records* (2001): názvy skladeb jako *The Village Vanguard* připomínaly, že hudbu tvoří úlomky z dávných jazzových či soulových alb – ale tak drobné, že vlastně mizí pečeť jejich původního autorství. Chuť mystifikovat se dříve projevila u alba *La nouvelle pauvreté*, které natočil s fiktivní skupinou The Exposures.

GROUPSHOW: NEOTEVŘÍT OPONU

To, že rozjel vlastní label, neznamena, že Jelinek opustil dlouhodobě sdílenou komunitu kolem „deutsche dub foundation“, jak ve Wire označili scénu okolo ~scape music. S albem *Kosmischer Pitch* (2005) ukončil Jelinek vystupování v podobě sólového laptopisty a začal hrát ve velmi živém triu: interakci s Andrewem Peklerem (kytara, elektronika) a Hanno Leichtmannem (bicí, elektronika) zažila Praha na festivalu Unsounds. Živelní postrockeři si později začali říkat Groupshow, podstatnější změnou však byla koncepce.

Koncerty tří elektronických producentů odrážejí poučení minimalem i otevřenou improvizací, vliv se přiznává krautrocku i hnutí Fluxus. Pánové stojí u svých přístrojů, téměř vše se odehrává v elektronických procesech (to může připomenout poslední reinkarnaci Animal Collective), jen občas se někdo dotkne tradičního nástroje. „Groupshow nikdy nehraje hudbu, jež byla předem

nazkoušená nebo dříve nahraná. Namísto toho usiluje o otevřený estetický proces pro sluch i hmat,“ praví trio manifestačně.

V praxi to znamená, že Groupshow hraje uprostřed publika, v obklopení lidmi, bez oddělujícího stupínku scény. Osvětlení zůstává statické a neutrální, přičemž po celou dobu snímá hudebníky shora kamera, obraz jejich spontánní hry a pohybu mezi hromadou přístrojů („co to tam dělají“) tvoří doprovodnou projekci. Jakmile je to možné, Groupshow začíná hrát ještě před příchodem prvního diváka („ztrácí se tak dramaturgický imperativ pevného začátku, který vyvolává očekávání dalšího narativního průběhu“). Délka představení není pevně určena, vcelku Groupshow rádi hrají tři i pět hodin. Počítá se s proměnlivou intenzitou hudby i zájmu publika, lidé mohou volně přicházet, odcházet, soustředit se na hudbu i vnímat ji jen jako zvukový design prostoru. V něm pak mohou konverzovat, jíst a pít, odpočívat.

Jak vidno, ani u důraznější hudby s prvky dance music a psychedelie neopouští Jelinek konceptuální spády: koneckonců, je tu zřejmý společný rys s Gesellschaft zur Emanzipation des Samples: vykazání hudby dolů z pódia. Aktuální čtyřicetiminutové album *The Martyrdom of Groupshow* (~scape music, 2009) je superstručným průletem možnostmi: byl skompilován ze dvou set gigabytů živých nahrávek. Živě a v plném spektru se Jelinek, Pekler a Leichtmann představí 27. července na Letní filmové škole v Uherském Hradišti. Lze uzavírat sázky, zda jejich show bez začátku bude delší než klasické filmy Karla Vachka.



13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

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



Ádvojka vychází
každou druhou
středu

OPRAVDOVÁ KULTURNÍ NÁLOŽ!

Neživte mozek přežilými
tiskovinami. Čtěte 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

Tomáš Vtípil

Kvalita může být sprosté slovo

Text: **Petr Ferenc**

Brněnský hudebník Tomáš Vtípil (1981) mě už léta udivuje lehkostí, s níž dokáže hudebně překvapovat a přeskakovat mezi styly. Leader undergroundového Čvachtavého lachtana, po němž zbylo vynikající album *Jsi orkneyské víno* s textem a recitací Jaroslava Erika Friče, nyní hraje na housle a elektroniku u DG 307. Kromě toho často a rád vystupuje sólově a v improvizovaných kolaboracích, při nichž kromě houslí většinou používá laptop. V lednu mu vyšlo sólové album *Do Not Eat – Throw Away*.

Poprvé jsem tě viděl na přelomu tisíciletí coby frontmana Čvachtavého lachtana. Co předcházelo? Jsi samouk?

Předcházelo několik let LŠU, kde jsem byl vyučován hře na housle. Byla to dost hrůza. Nebyl jsem daleko od naprostého zanevření na hudbu, dodnes mám trauma z hraní z not. V pubertě jsem se tedy na LŠU vykašlal a začal hrát na baskytaru v revival kapele Beatles, která se vlastně postupnou výměnou členů a hudebních preferencí plynuhle přelila ve vznikajícího Lachtana.

Lachtan byl velice vtípná kapela, jejíž hudba dost těžila z undergroundu a české alternativy. Bylo to programové směřování nebo „hřích mládí“? Nebyla v tom i trocha parodie?

Já jsem českým undergroundem a alternativou ovlivněn dodnes, jsem na to hrdý a nijak to neskrývám, takže si nemyslím, že to byl hřích mládí. Co se týče té parodie, určitě v tom byla, ale myslím, že se to nijak nevylučuje, naopak. Účinně parodovat můžeš právě to, co ve skutečnosti miluješ.

Ono to snad ani nejde, být smrtelně vážný. Kdo to moc zarputile zkouší, obvykle vypadá nejkomičtěji a začne být svého druhu parodií sebe sama. Humor se ale s vážností taky nevylučuje, to máš stejné jako s tou parodií. Nutno jen rozlišovat mezi životním, činným, leckdy tím pádem i drsným nebo bolestným humorem a bezbřezě mrtvolným „bavením se“.

Jestli si dobře vzpomínám, hrával jsi na vlastnoručně vyrobené housle a elektrickou kytaru, to už ale teď asi neplatí. Bylo tohle kutilství ctností z nouze, nebo

i tvůrčím programem? Oslovuje tě nyní tolik populární zkratka DIY? Tvoje současné koncertní vybavení: housle, laptop, dechový syntezátor...

DIY přístup je mi stále velmi blízký. Zvuky si většinou vyrábím sám, často dost low-level způsobem, z nehudebních dat, z oscilátorů nebo ručním kreslením časového průběhu signálu. Je to vlastně jakýsi ekvivalent výroby nástrojů, jen je to vše schované v počítači, takže to není na pódiu tak vizuálně efektní. Rád pracuju s chybami, zajímá mě dělat věci špatně. Kvalita je dost sprostý slovo.

Jaké jsou osudy skupiny cs_zvuk, o níž se kdysi říkalo, že je to první „laptopová“ skupina v ČR? Toužili jste „být první“ či „vyzkoušet neznámé“?

My jsme tehdy ani nevěděli, že něco jako laptopová scéna existuje. Prostě jsme rozjeli nějaký ten Fasttracker (*hudební software vzniklý v první polovině devadesátých let – pozn. red.*) na mé bazarové 486ce a tvrdili, že šum generovaný šílenou onboard zvukovkou je nedílnou součástí produkce. Když jsme potom hráli v Arše před nějakými slavnými Rakušáky (*Myslím, že šlo o Radian. cs_zvuk tam hráli coby vítězové Malé Alternativy. – pozn. red.*), bylo překvapení na obou stranách, že je to vlastně dost podobné... Jestli jsme byli u nás první, nevím, ale nic tak neznámého jsme nezkoušeli. Počítače už tenkrát byly málem v každém hokynářství, spíš by bylo divné to nevyzkoušet.

Nad počtem tvých hudebních kolaborací už jsem nějak ztratil kontrolu, jsou tu im-

provizovaná hraní i pravidelnější kolektivy – jak se se svými soupeřníky setkáváš?

Některé formace normálně zkouší, buď pravidelně, nebo formou soustředění. Velmi mě ale oslovují i zcela nepřipravená hraní. Často je zdaleka nejlepší důvěřovat a nechat věci, ať se prostě stanou, být spíš katalyzátorem.

Jak se se svými soupeřníky setkávám? Hmm... v hospodě.

Věříš na „brněnskou scénu“? Můj nebrněnský dojem je, že tu v osmdesátých a devadesátých letech existovala, nyní už z ní ale jsou jen trosky – a že možná novou „scénou“ by mohlo být hudební prostředí, které ty spoluutváříš. Máš dojem „členství v partě“? A je to pro tebe důležité?

Naprosto s tvým dojmem souzním. Okrajově jsem něco jako „brněnskou scénu“ snad zažil s Lachtanem koncem devadesátých let, teď těžko o něčem takovém hovořit. Otázku jsi ostatně položil dobře, myslím, že je to skutečně věc víry. Dojem „členství v partě“ nemám a, abych pravdu řekl, možná ani mít nechci. „My“ může být taky dost sprostý slovo.

Občas píšeš teoretické texty o elektronické hudbě. Někdy mám pocit, že obhajuješ její existenci vůči hudbě tzv. živé. Myslíš, že takový boj je třeba vést? Z tvého blogu mám pocit, že ano, neboť ke konfrontacím se „skalními androši“ u tebe tu a tam dochází, ale rád bych slyšel tvůj názor na téma „obhajoba“, „netolerance“, elektronická hudba... Jak tě s laptopem přijímají ►



Předplatte si Revolver Revue a získáte

- výraznou slevu oproti volnému prodeji
- časopis rychle a přímo domů
- slevu na knižní tituly Edice RR

www.revolverrevue.cz



Předplatné RR můžete věnovat i jako dárek prostřednictvím RR dárkového certifikátu



Více informací na www.revolverrevue.cz
a v Revolver Revue, Jindřišská 5, 110 00, Praha 1,
tel.: 222 245 801, e-mail: info@revolverrevue.cz

inzerce

třeba na dosti androšském festivalu Krákor?

Já žádný boj vést nechci a vícekrát jsem se vyjádřil, že nevidím rozdíl mezi „elektronickou“ a „živou“ hudbou. Pokud jsem k nějakým obhajobám dotlačen, bývá to obvykle reakcí na totální zanedbanost – a zanedbanec je argumentům nepřístupný, takže to stejně vyznívá do prázdna. Moje využívání elektroniky v hudbě mi občas vyčítají lidé proklamující, že je technika nezajímá, hlavně je obsah atd. – tak proč je pro ně tahle technická otázka tak důležitá, že jsou kvůli ní schopni zavrhnout tolik hudby? Technika je skutečně jen technika. Pracuji teď na

takovém konceptu: interpretovat původně elektronické skladby jen s houslemi nebo i bez houslí, vokálně – a jde to. Až se všechny počítače rozpadnou, budu tisknout dvěma šutrů o sebe a bude to stejně dobré nebo špatné. A naopak.

Na Krákoru jsem měl před pár lety možná nejvydařenější a nejlépe přijatou laptopovou produkci v životě. Čili rozhodně neplatí, že co návštěvník androšské akce, to zanedbanec.

Jak, kdy a proč jsi zkřížil cestu s DG 307? Mám pocit, a Pavel Zajíček mi to potvrdil, že jsi pro skupinu velkou posilou. A pokud jde o underground, mohl bys promlu-

inzerce

vit o albu *Jsi orkneyské víno*? To mě, když vyšlo, opravdu uchvátilo.

Na mém setkání s DG 307 má zásluhu Jaroslav Erik Frič, autor textu právě Orkneyského vína. Kdysi jsme hráli na jím organizované akci společný koncert (Lachtan a DG 307), potom pár příležitostných improvizací k autorským čtením Pavla Zajíčka..., podnět k mému připojení se k DG přišel právě z jeho strany, myslím v roce 2004. Prostě mi zavolał, jestli s ním nechci hrát. Takhle jednoduché.

Orkneyské víno? Tohle zhudebnění Erikovy poémy je zřejmě to nejlepší, co jsme s Lachtanem vyprodukovali. Vznik téhle věci je těžké popsat, protože mu sám úplně nerozumím, měl jsem dojem, jako by mi muzika padala z nebe. Bylo to krásné a nevím, jestli to ještě někdy zažiji. Sbíráme s Erikem právě síly na přípravu nové skladby s jeho textem, tak jsem nesmírně zvědav, jak si to sedne.

Jsi rovněž držitelem jakéhosi ocenění za slam poetry. Čím tě tahle disciplína uchvátila? Pokud vím, pro své hudební soubory většinou netextuješ, protože jsou jiné povahy. Chybělo ti (ne)vázané slovo?

Do slamu jsem šel, protože jsem chtěl tu výhru (bylo to ocenění slušně honorované), potřeboval jsem nutně peníze, tak jsem to zkusil. Nebylo za tím tedy žádné uchvácení disciplínou, ale sprostý kalkul. V poslední době slamuju míň, není mi úplně blízka ta nutnost boje o divákovu přízeň (rozuměj o divákovu pobavení) za každou cenu. Na druhou stranu mě to ohromně posunulo, naučil jsem se jít s kůží na trh, nebát se být trapný. Takže vliv této (pseudo)literární disciplíny je pravděpodobně patrný i ve zdánlivě nesouvisejících segmentech mé činnosti.

Znám málo lidí, kteří mají takovou energii jako ty. Co tě probíhá pohání?

Kafe a pivo.

www.vtipil.cz

inzerce

děláš si z nás srandu?

... aneb jak se hraje underground.
pár slov o příjemné, ale přesto prapodivné akci.

Text: **Tomáš Vtípil**

nedávno jsem hrál na takovém – no večírku – větší koncert nebo miniaturní festival, uspořádaný několika přáteli ve venkovském sále. přívětivé prostředí, nadstandardně ochotná obsluha, program z mého pohledu tu dosti, tu méně inspirativní, ale vše v naprosto přátelském, takřka rodinném duchu. tzv. underground. pro tutéž akci jsem taky přislíbil zajistit ozvučení, takže jsem se měl co otáčet, ale vždy když bylo třeba, našla se ruka ochotná pomoci – tedy vše v nejlepším pořádku.

jen o tom svém hraní jsem měl od začátku pochybnosti. nebyl jsem si zkrátka jistý, zda je to vhodný dramaturgický tah. navíc jsem měl vystoupit na závěr – po několika divoce jamujících rock and rollových formacích – organizátor je sice mladší než já, ale jádro přítomných přesto bylo lze zařadit mezi pamětníky těžce normalizačních časů...

kapely úspěšně proběhly, a když poslední z nich konečně pochopila, že má být ještě nějaký další program, přišla řada na mě. zahrál jsem nakonec pro prodlídlé publikum takový minimal-idm set, občas prokládaný breakcoreovými a popovými pasážemi, sem tam houslemi a vokálem (vycházejí z toho, že na nějaké atmosférické kouzlení tady není prostředí – musí to být naopak razantní a výrazné). většina lidí se už občerstvovala v lokále, ale ani to není na škodu, říkal jsem si, třeba tu zůstávají ti, koho to skutečně zajímá.

taky že zajímalo. mohl jsem hrát tak pět minut, když přistoupil zasloužilý undergroundový umělec (z. u. u.) a s výrazem nelibosti na vousaté tváři mi mentorsky zaklepal na rameno.

z. u. u.: to se ti zdá vtipný, tady pouštět teď tohleto?
t. v.: prosím? proč?
z. u. u.: to se ti zdá jako vtipný, tady tohle teď pouštět?
t. v.: nezdá se mi to vtipný.
z. u. u.: tak proč to pouštíš?
t. v.: protože to nedělám proto, aby to bylo vtipný.
z. u. u.: (kroutí hlavou a odchází)

nu což, někdo se vždýcky najde, říkal jsem si a pokračoval, mezi čísly se bavil s publikem a nedal na sobě znáti zneklidnění. po další čtvrthodince přistupuje vousatý undergroundový intelektuál (v. u. i.) a s pedagogickým výrazem na zasloužilé tváři mi klepe na rameno.

v. u. i.: můžu se tě na něco zeptat? to si z nás děláš srandu?
t. v.: prosím? proč?
v. u. i.: to si z nás děláš srandu tímhle tím? nebo chceš provokovat?
t. v.: ne, já tady dělám hudbu.
v. u. i.: cože? tady tu sračku? ty chceš jako šokovat nebo co?
t. v.: ne, tohle je moje regulérní produkce. já se živím hraním, víte?
v. u. i.: (kosí t. v. pohrdlivým pohledem, odchází)

set jsem se ctí dokončil, ale na náladě mi to nepřidalo. co je důvodem naprostého nepochopení? když už někdo nechápe, co ho motivuje takhle to vyjadřovat? během večera jsem si vyslechl dost „undergroundových“ písní pojednávajících o prdelích, mrdání, chlastu, marihuaně... nebudiž mi špatně rozuměno: nemám nic proti undergroundu, mrdání, chlastu nebo marihuaně, ani si nemyslím, že se o tom nemůže zpívat atd. jak je ale možné, že lidé, kteří se k undergroundu hlásí a tyto opusy produkují (zřejmě s cílem provokovat měšťácký vkus establishmentáka) se staví tak omezeně k něčemu, co byt' jen mírně vybočuje z jejich zorného pole?

já se na nějaké provokování a revoltování můžu vysrat. ale jak se zdá, děje se, aniž o něj usiluju.

po koncertě mi jeden člověk řekl, že to pro něj byl transcendentální zážitek. ■



XVIII. MEZINÁRODNÍ KYTAROVÝ FESTIVAL & KURZY BRNO'09

9.8. JOSÉ ANTONIO RODRÍGUEZ & GRUPO Flamenco de Cordoba Španělsko / HRAD ŠPILBERK
10.8. ANDREW YORK USA / NOVÁ RADNICE
11.8. JUAN PACO ORTIZ Španělsko-Francie / NOVÁ RADNICE
12.8. SCOTT TENNANT USA / NOVÁ RADNICE
13.8. SILESIA GUITAR OCTET Polsko
RAMIRO M. PIÑA Mexiko / NOVÁ RADNICE
14.8. JUAN FALÚ Argentina / NOVÁ RADNICE

umělecké vedení **VLADISLAV BLÁHA**
www.guitar.cz email **guitarfestival@guitar.cz**
Pořádá Česká kytarová společnost o.s., Brněnské kulturní centrum
za finanční podpory Statutárního města Brna a Jihomoravského kraje
VSTUPENKY: PŘEDPRODEJ BKC BĚHOUNSKÁ 17, BRNO



Ozvěny ozvěny

Jamajský dub v proměnách času

Text: **Karel Veselý**

Primitivní technologické prostředky producentů z malého ostrovního státu se nepřehlédnutelným způsobem podepsaly na tváři současné hudby. Zvukové kutilství vytvořilo paralelu sofistikovaným studiím evropských a severoamerických institucí. Předkládáme několik sond snažících se uchopit prchavá echa.

Zrození > V první polovině sedmdesátých let šílí svět z Boba Marleyho. Na jeho rodné Jamajce se ale právě odehrává hudební revoluce, jejíž dopad v následujících desetiletích výrazně změní tvář populární hudby. V Kingstonu producenti Osbourne, King Tubby, Ruddock a Lee, Scratch Perry experimentují se studiovou technikou a vysvlékají reggae z kůže, až jim zbudou jen holé kosti bicích a basy. Výsledkem je dub. Nejprve jako instrumentální taneční verze reggae hitů z b-stran vinylů určené pro DJe (na Jamajce se jim říká selectors), kteří pouští hudbu na obřích mobilních soundsystémech, které křižují Jamajkou. Kolem nákladáků až k prasknutí napěchovaných reproduktory se soustředí taneční večírky, na které chodí Jamajčané za svojí hudbou, protože desky jsou moc drahé. Z dubu se postupem času stane regulérní hudební styl, další stupeň v hudební evoluci jamajské hudby. V hlavním proudu je všeobecně přehlížený (na rozdíl od „civilizovaného“ reggae řazeného k world music), jeho vliv je ale patrný v podzemních etážích hudebního provozu od post-punku přes ambient a trip hop až k současnému dubstepu.

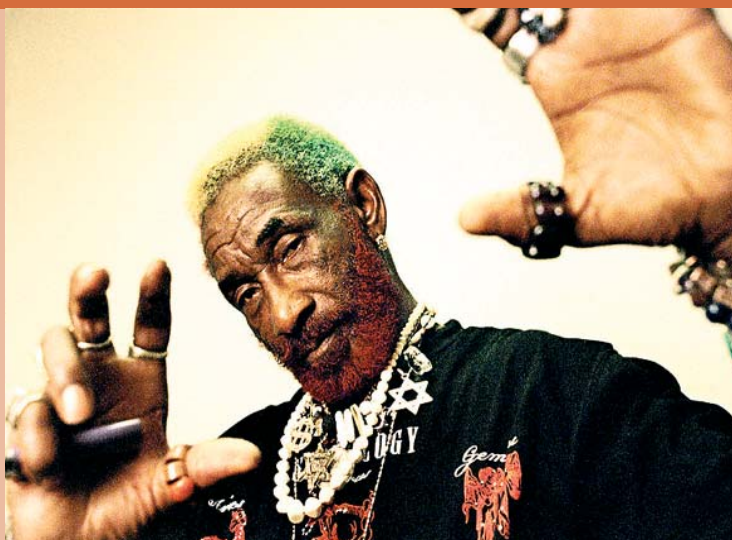
Dub je proces > Dub se dá nejlépe chápat jako proces, jenž spočívá v nekonečném předělávání skladeb. Prvotní verze je prostý rytmický podklad, tzv. riddim, písňový freeware s otevřeným kódem, který je podrobován řízené mutaci, distorzi a dalším zvukovým modulacím. Originál neexistuje, dubová skladba vzniká z už existujících zdrojů a její zrod připomíná výtvarnou metodu koláže nebo překrývání. Tento proces je ale vždy principiálně nedokončený a remix se může kdykoliv znovu zremixovat. Proto pravou doménou dubu není vinylová deska nebo CD jako sběratelský artefakt s uzavřenými verzemi písní, ale tzv. dubplates – levné acetátové disky, které vydrží pouze několik přehrání. Odkazuje na pomíjivost jedné verze skladby, která má být plynule nahrazena jinou poté, co si zažila krátký život v reproduktorech soundsystémů. Tato tradice je stále živá. Když Basic Channel (o nich bude řeč později) vydali v roce 1995 CD kompilaci svých tracků, lišácky ji zabalili do cínového obalu, který po nějaké době chemickým procesem poničil záznamovou plochu disku, který se pak již nedal přehrát.



Lee Perry na fotografiích > Na první veřejné fotografii z roku 1967 pózuje Lee Scratch Perry v černé košili, kalhotách a vyleštěných botách. Jeho vlasy jsou ostříhané na krátko a sako má švihácky přehozené přes rameno. Snaží se vypadat jako mladý energický muž, který má před sebou velkou budoucnost. Na snímku o devět let mladším sedí uvnitř svého studia Black Ark. Na sobě má tričko, kraťasy, na hlavě neupravené afro, ze kterého vlasy divoce trčí na všechny strany. V jedné ruce drží joint marihuany a druhou má extaticky rozpraženou. Vypadá trochu jako šílený génius, jako Little Richard, ale jeho ruce nespočívají na klaviatuře. Jeho nástroj je všude kolem něj – jeho studio, které připomíná kosmický koráb na dobrodružné výpravě do krajiny zvuků.

(Michael E. Veal – Dub: Soundscapes & Shattered Songs In Jamaican Reggae – kráceno)

Černá archa > Na Jamajce existuje už od padesátých let tradice nahrávacích studií, vesměs napojených na velké soundsystémy. Ve slavných Studio One nebo Treasure Island není na prvním místě zpěvák nebo muzikant, ale všemocný producent jako třeba Clement „Coxsone“ Dodd, který určuje, jak bude skladba znít. Na Jamajce se studio stává hudebním nástrojem. Nahrávka už nemusí být jen věrnou reprodukcí živě hrající kapely, ale něčím specifickým, co vzniká ze studiových manipulací se zvuky. Lee Scratch Perry si vlastní studio Black



Ark postavil v roce 1973. Vybavení bylo ve srovnání s podobnými studií v USA nebo v Evropě vyloženě primitivní, Perry však technologické nedostatky nahradil entuziasmem a vynalézavostí. Pásky podrobuje neobvyklým procedurám, přístroje zneužívá až do nejzažších extrémů a neobvyklé zvuky zpracovává stylem, kterému se bude později říkat samplování. Podaří se mu zde stvořit jamajskou odpověď na musique concrete aplikovanou na taneční hudbu. Skladby své domovské kapely The Upsetters Perry ani tak neprodukuje, jako je spíše „re-

dukuje“. Vymaže vše nepotřebné a na holé kosti písni aplikuje efekty. Používá hlavně analogový efekt zpoždění značky Echoplex, který v roce 1959 sestavil vynálezce Mike Battle. Zpoždění neboli delay decentralizuje rytmus, na pozadí dominantního pulsu se v pozadí odehrává ještě jedna, alternativní rytmická sekvence, která vytváří v rámci skladby napětí.

Poslech jako běh > V okamžiku, kdy dojde na efekt ozvěny nebo zpoždění, se náš proces poslouchání zcela mění. Ucho najednou začne pronásledovat zvuk. Místo toho, aby rytmus byl událostí v čase, stává se sérií ustupujících ozvěn, které jsou ocasem zvuku. Efekt Echoplex proměňuje poslech v běh. Beat vám proklouzává mezi prsty a neustále mizí za horizontem vaší pozornosti. Tam, kde je obvykle rytmus, je prázdný prostor, a naopak. Spektrální dub se točí kolem chybějícího beatu. (Kodwo Eshun – More Brilliant Than The Sun)



Síla ozvěny > Popularita ozvěny a zpoždění v dubu se vysvětluje snahou producentů navodit psychedelické stavy podobné těm v marihuanovém rauši. Látka THC mění vnímání prostoru, času, pohybu i zrakový vjem povrchu věcí a radikální použití efektů v dubu může mít skutečně podobné výsledky. Ozvěna, zpoždění nebo reverb obdobně vytváří sluchové halucinace, zvukové duchy, kteří vyskakují z drážek desky a snaží se unést posluchačovu mysl. Zvuky, které nejsou tady ani tam, nemusí být ale jen nepříjemné. Dub je na Jamajce považován za meditativní hudbu, která posluchači pomáhá osvobodit tělo a mysl ze zajetí fyzických rytmů každodenní rutiny. Díky střídmosti instrumentace je dubová skladba plná zdánlivě prázdných míst naplněných výsledkem distorzí a efektů, které mají prostorový efekt. Efektování nahrávek zažilo velkou popularitu v padesátých letech. Jeho použití na deskách mělo u posluchačů navodit dojem, že hudbu poslouchají ve velkém koncertním sále, případně v akustickém prostoru hudebního ►



klubu. V dubu má evokovat mohutný zvuk obřího soundsystému, jeho použití má ale také spirituální kontext. Echo vytváří nový umělý prostor a uvnitř nahrávky vzniká zvuková diaspora. Vize prostoru svobody má v černé hudbě posledních padesáti let podobu nekonečného vesmíru, jenž je místem, k němuž se upírají naděje utlačované menšiny. Na rozdíl od reggae není pro dub zemí zaslíbenou Afrika. Perry přijal estetiku běčkových sci-fi filmů a komiksů, o svém studiu vyprávěl jako o kosmické lodi a o sobě jako o mezgalaktickém cestovateli (podobně jako jeho kolegové Sun Ra, George Clinton nebo Drexycia).

Ozvěna ozvěny > *Dub samotný je jako dlouhá ozvěna, která se vrací v časové smyčce. Každých několik let se znovu vynoří, někdy tak nenápadně, že ji zpozorují jen nejoddanější příznivci, a někdy se s ničivou silou prodere na světlo skrze švy komerční hudby. Vezme píseň nebo jen groove a roztáhne je do podoby rozlehlé krajiny plné vrcholů a hlubokých zákopů, roztáhne melodie a beaty až do bodu zmizení. Dub totiž vytváří nové mapy času, nehmaterelné zvukové sochy, posvátná místa, balzámy i šoky pro mysl, tělo i ducha.*

(David Toop – Ocean Of Sound)

Dub je virus > Nakažlivá posedlost umělými zvukovými prostory nabírá v posledních čtyřiceti letech různou podobu. Vlivy dubu se dají vystopovat v tvorbě Arthura Russella (*World Of Echo*) na desce Briana Ena & Davida Byrnea *My Life In The Bush Of Ghosts* a v ambientu vůbec. Dub hrál velkou roli na britské post-punkové scéně (Public Image Ltd., The Pop Group, Scritti Politti). Výraznou stopu zanechala druhá generace dubových producentů usazená v Anglii (Adrian Sherwood, Mad Professor), která iniciovala klubový dub devadesátých let (Meat Beat Manifesto, Dreadzone) i bristolský trip hop (Massive Attack, Tricky) či později dubstep. Zapomenout nemůžeme ani na následující jamažské styly dancehall nebo ragga a samozřejmě pravověrný dub,

jehož nostalgická repetice starých postupů původně futuristického žánru trochu postrádá smysl. Nejradikálnější užití dubových postupů přinesl v polovině devadesátých let tajuplný producerský tým skrytý za jménem Basic Channel. Dvojice z Berlína identifikovaná později jako Mark Ernestus a Moritz von Oswald aplikovala dubovou střídmost prostředků dokonale také na svoji tvorbu – žádné fotografie, žádné rozhovory a očíslované nahrávky jen na limitovaných vinylových edicích. Basic Channel zkombinovali zvukovou alchymii dubu s minimalistickým technem, hlukové fragmenty znějící jako zesílené praskání vinylové desky oddělené od hudby vpletli do hypnotických rytmických smyček, k nimž přidali dubové efekty. Skladby Basic Channel vesměs trvají přes deset minut a jsou to lekce z chladného elektronického minimalismu, který dělá z tanečníků malátné náměsíčníky. Basic Channel jako autorská značka i label ukončil aktivitu v roce 1996, Von Oswald a Ernestus pak vydávali hudbu svoji i jiných interpretů na dalších značkách jako Burial Mix či Chain Reaction. Jejich další společný projekt Rhythm & Sound už zcela opouští detroitské techno ve prospěch dubové a dancehallové estetiky. V roce 2000 dokonce vydali album *With The Artists* s jamažskými toasty (zpěváky). Moritz Von Oswald pak pokračoval ve svém projektu Maurizio a na letošní rok ohlásil debutové album projektu Moritz Von Oswald Trio, ve kterém se s ním spojil Max Loderbauer (NSI, Sun Electric) a Sasu Ripatti (Luomo, Vladislav Delay). V Německu se dubové experimenty napojily na starou tradici elektronické hudby a producenti jako Pole, Monolake nebo GAS jimi rozšířili výrazové spektrum svých hrátek s ambientním technem. Dub techno ale není doménou jen Německa – mezi nejvýraznější představitele patří také Američan Rod Modell jako Deepchord a Echospace (album *The Coldest Season*), jeho krajané Intrusion (*Seduction Of Silence*) nebo BVDUB, zmíněný Fin Vladislav Delay (*Multila, Entain*) nebo Kanadán Deadbeat (*Roots And Wire*).

Doporučený poslech:

Lee Scratch Perry – Arkology (3CD) (Island Jamaica, 1997)
 The Congos – Heart Of The Congos (Black Art, 1978)
 The Upsetters – Return Of The Super Ape (Lion Of Judah, 1978)
 Basic Channel – BCD-2 (BCD-2, 2008)
 Rhythm & Sound – Rhythm & Sound (RSD-01, 2001)
 Deepchord Presents Echospace – The Coldest Season (Modern Love, 2007)
 Deadbeat – Roots & Wire (Wagon Repair, 2008) ■

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

Studentské roční předplatné 240,- Kč

Máte pocit, že by váš časopis mohl být ještě lepší?

Staňte se sponzorem!

Sponzorské předplatné

2000,- Kč sponzor štědrý

5000,- Kč sponzor více než štědrý

10000,- Kč sponzor nejštědřejší

**Odměnou vám vedle hřejivého pocitu bude umělecky hodnotné
poděkování a čestné vstupenky na koncerty festivalu Contempuls.**

www.hisvoice.cz

Předplatné vyřizuje www.send.cz

Text: Hynek Dedecius



„Vždycky mě přitahovala idea zvukové smyčky. Posloucháte-li něco ad infinitum, slyšíte najednou nečekané nuance a replikace, kterých jste si do té chvíle nevšimli. Váš mozek se navíc snaží rozluštit příslušné schéma, což platí zejména u smyček, které dokážete rozpoznat. Pomocí vrstvení smyček, vzájemně se podobajících i velmi rozdílných a lišících se také délkou, vznikají jakési zvukové dráhy – takový malý vesmír – v nichž mozek pátrá po souvislostech. Velký počet vrstev má za následek nahuštění zvuků, které přináší zajímavé vjemy. Jednotlivé zvuky se slévají, navzájem se eliminují, souzní, anebo soupeří... A to je to, co mě baví.“

Australan Paul Gough alias Pimmon je možná poněkud méně známým, přesto však neopomenutelným zástupcem jedinců oddaných experimentální laptopové tvorbě. Záměrně není použito slovo „elektronika“, neboť ta se obecně – alespoň podle Paula – ve velké míře opírá o beaty a čitelné rytmy, což jsou prvky, které v drtivé většině jeho kompozic nefigurují. „Nejsem zarytým odpůrcem rytmů, vždyť základním rysem smyček je snaha mozku nalézt vzorec jejich opakování, což může být vnímáno jako rytmus. Málokdy však tento prvek uplatňuji, protože to jednoduše v mé práci není důležité.“ Gough se těžko smíruje i s adjektivem „minimalistický“, protože v podstatě usiluje o opak. Jako hudební architekt buduje stavby, které při nesoustředěném setkání mohou působit jednotvárně a šedě, někdy snad i odpudivě, ve skutečnosti však toho mnoho skrývají. „Mám rád komplexní věci, i takové skladby, které zní navenek monotónně a bez významnějšího dění, když se ale do nich opravdu zaposloucháš, objevuješ úplně jiné světy, nenápadná zákoutí mezi prasklinami.“ Záměrná absence uchopitelných motivů u Paulových výtvorů přispívá ke zvýraznění neokaté zahuštěnosti, u níž by v návodu mělo být povinné využití sluchátek. Kam tedy s ním? Produkci s podpisem Pimmon, která čítá celou řadu nesnadno dostupných limitovaných opusů (často na cd-r) a jen pár šířeji distribuovaných alb (na zavedenějších značkách jako Tigerbeat6, Staalplaat nebo Mort aux Vaches), lze asi nejspíše usadit do nejasného teritoria na pomezí noiseu a ambientu, které mu s jeho ničím neohraničenou zvukovou paletou poskytuje široké možnosti. A těch spíše než z cílevědomé snahy o pravidelné zásobování světa využívá z dětské hravosti a čistě osobní posedlosti vlastní kreativitou. „Tvořit hudbu mě ohromně baví a to nutkání prostě musím uspokojovat. Vždycky jsem to měl, teprve před nějakými deseti lety jsem ale něco z těch výtvorů odeslal pár labelům, jen tak, abych viděl, co se stane. Jestli to bude zájmat ještě někoho. Mívám období, kdy se od skládání nemůžu odtrhnout, jako třeba právě teď, a jindy zase klidnější periody, pořád na mě ale čekají hromady nedokončených nebo neúplně dopilovaných kusů.“

NESNESITELNÁ KRÁSA

Výsledkem Paulovy aktuální činorodosti je album *Smudge Another Day* (na značce Preservation), které plynule navazuje na jeho dosavadní tvorbu a v osmi různorodých kusech proplová od dechberoucích intimních ambientních atmosfér (např. neskutečně dojemná *Oh*

Whollsee) po místy až nepříjemně nepřírozené zvukové výboje (*Der-vieux*). Častým prvkem je právě cílené narušování klidných a působivě gradujících zvukomaleb nenadálými ostrými glitches, k němuž Pimmon poznamenává: „Posluchače bych určitě mohl trápit mnohem víc! Ne, to není účel. Rád kombinuju zvuky, které k sobě zdánlivě nepasují, protože spojení libých a hrubých zvuků může mít pozoruhodný efekt. Mohl bych možná své zvukové světy přirovnat k malým sondám z našich životů – každý den se přece setkáváme zároveň s radostí i bolestí, dobrem i zlem, smutkem i štěstím. Ale já takhle svou muziku teoreticky nikdy nerozebírám. Upřímně můžu říct snad jen to, že tím do skladeb zřejmě vkládám určitý moment překvapení a nutím posluchače k vyšší pozornosti. Spoustě lidí to celé ale samozřejmě bude připadat jen jako strašný rámus a s tím nic nenadělám.“ Vedle jasnějších kontrastů přímo v rámci skladeb deska, s nenápadností vlastní autorovi, zdůrazňuje i další nové postupy, především využití lidského hlasu. Vedle velmi patrného sirénského vábení hostující vokalistky Kazumi v magické *Don't Remember* se sotva rozeznatelně zpracovaný hlas objevuje i na mnoha dalších místech: „Vokály na albu pro mě byly součástí velké katarze. Použil jsem je jako prostředek sebevyjádření a zároveň je důsledně proměnil v jakési duchy, aby fungovaly spíše jako stavební prvky v rámci struktury skladeb než nositelé nějakého slovního poselství. Snažil jsem se jejich prostřednictvím vložit cit, aniž by vyšlo najevo, že vlastně zpívám. Nicméně zpěv jsem měl rád vždycky. Chodíval jsem do sboru a na loňském vánočním večírku jsme s kamarády pro pobavení ostatních odehráli a odzpívali coververze *Buzzcocks* a *Wire*. Mimochodem, vokály jsem použil už na kolekcích *Orquesta del Arruruz* a *Sleeping Birds* a čím dál víc je využívám i při živém hraní.“ Zastřenost složek, která přispívá k vysoké abstraktnosti celku, lze vykládat jako neochotu hudební tok výrazněji sešněřovávat, tedy snad jako prostředek k vynucení veskrze osobních a tudíž mnohočetných dojmů.

POSLOUCHEJ

Základní ingredience pod pokličkou může být relativně překvapivá: „Významnou součástí mého snažení je poslech, který pro mě představuje fázi přemýšlení. Pořád dokola poslouchám nastřádané zvukové útržky – může se jednat o všechno možné, od nahrávek na kazetách z dětství po puntíkářsky zpracované samplý – a tyto prvky pak nej-různější manipulací přetvářím, což mi zabírá hromadu času. Když už



si, co chci dělat, než nějakým vědomým napodobováním. V posledních letech jsem objevil úchvatné progrockové věci, ale s laptopovým progresivním rockem bych se asi neuchytil.“ Paul žije hudbou i z hudby, už od roku 1983 totiž pracuje pro rozhlas. Dlouhá léta působil v soukromých regionálních mainstreamových stanicích, pak ale zakotvil na celostátní stanici ABC Radio National, kde již osmým rokem prezentuje svůj vlastní pořad Quiet Space (www.abc.net.au/rn/quietspace/), v němž dvakrát týdně posluchače seznamuje s různorodou experimentální hudbou ambientního rázu. „ABC se nebrání programům s náplní, na kterou jinde jen tak nenarazíte, což je v oceánu na chlup stejných stanic skvělý koncept. Jsem nadšený, že můžu pouštět hudbu, která by jinak neměla na rozhlasových vlnách šanci. Navíc ti, co nejsou vzhůru, si pořad mohou kdykoli poslechnout online. E-maily, které dostávám, jsou tak z 80 % pozitivní. Odepisují na všechny. Jeden člověk mě nedávno nařknul, že se záměrně snažím ABC zničit. Napsal jsem mu vlídnou odpověď s tím, že každý jsme jiný a že nejsem až takové monstrum.“ Díky svému povolání, které je zároveň i jeho velkou vášní, si Gough udržuje nadprůměrný přehled v současné hudbě v australském i celosvětovém měřítku. Situaci

vybrané zvuky tím nekonečným posloucháním dokonale znám, můžu konečně opravdu začít a jako malíř pátrám po společných rysech a vazbách a snažím se přijít na to, jak by ta skládanka mohla fungovat pohromadě. Jedná se o časově velice náročný postup vyžadující spoustu soustředění a stává se, že k uspokojivé směsi někdy dospěju až po mnoha letech úsilí. V tomhle okamžiku se mě zcela zmocňuje kreativní horečka a s úžasem pozoruju, jak se přede mnou nečekaně otevírají netušené možnosti a přichází nápady, o kterých se mi ve fázi úvodního přemýšlení ani nesnilo. Dostávám se do stavu jakési posedlosti, ze kterého nakonec vyjdu s hotovým dílkem. Způsob, jakým ke konečné podobě skladby dospěju, je ale někdy i pro mě záhadou.“ Na rozdíl od mnoha kolegů i z příbuzné hudební sféry, kteří se tak chrání před okolními vlivy nebo prostě propadli únavě, zůstává Pimmon také náruživým posluchačem dění kolem. Přesto se ale dá stěžít říci, že by v jeho hudbě byly vystopovatelné inspirace zvenčí či odlesky hudebního vývoje. „Jsem opravdový hudební šílenec. Nadšeně se vrhám na nové věci a neustále se poohlížím po pro mě dosud neznámých zajímavých nahrávkách. Koneckonců to pasuje do mého profilu posluchače, ze kterého vychází i moje vlastní tvorba. Nemyslím, že by věci, které poslouchám, nějak výrazně ovlivňovaly mou produkci, ale zřejmě to do mě asi přeci jen nějak nasákne. Věřím, že můj hudební vývoj souvisí spíš se sebedůvěrou a ujasněním

na svém kontinentě hodnotí takto: „Austrálie podle mě disponuje neobyčejně širokým spektrem talentovaných a nezávisle smýšlejících kreativních hudebníků. Bohužel se jim tu na rozdíl od Evropy nabízí jen pět měst, kde mohou vystupovat, což zvláště experimentálním hudebníkům prakticky znemožňuje muzikou se uživit. Existují ale některé nadějné iniciativy, které se snaží dostat tuto hudbu i do venkovských oblastí. Jejich cílem je mimo jiné poskytnout inspiraci mladým umělcům žijícím v těchto komunitách.“ A jak Pimmon analyzuje aktuální hudební svět z pozice posluchače? „Z čerstvějšího dění jsem nadšený z labelu Phila Frenche Stunned Records, který vydává kvanta úžasných kazet a cd-r. Neuvěřitelné věci vychází taky na značce Housecraft z Floridy, jenže obvykle v tak malých nákladech, že je těžké se k nim dostat. Z umělců mě nadchl třeba projekt Oneohtrix Point Never, Emeralds (a všechny související sólovky Steva Hauschildta, jako Critique of the Beautiful), Dolphins Into the Future a vlastně všechno, co vypustil v poslední době James Ferraro, ale líbí se mi i spousta indiepopu a rocku, teď třeba deska newyorských Here We Go Magic... Někteří mí známí tvrdí, že už dneska nic skvělého nevychází. Pro mě je to jako by mluvili svahilsky, protože takovému tvrzení jednoduše nerozumím. Jak stárnu, uvědomuju si, že v současnosti vychází mnohem větší množství úžasné hudby, než jsem kdy vůbec považoval za možné.“ ■

Martin Brandlmayr

Text: Petr Vrba

Momentálně ve Vídni usazený bubeník a perkusionista Martin Brandlmayr patří mezi ty hudebníky, jejichž styl hry je snadno rozpoznatelný. Ať už hraje v duu s Nicolasem Bussmannem v Kapital Band 1, vedle dalšího bubeníka Burkharda Beinse v mezinárodním uskupení Polwechsel nebo „jen“ přidá stopu bicích na album Stefana Nemétha (*Film*) či Petera Votavy (*Pure: Ification*).

Pro hru Martina Brandlmayra je typická celkem nízká dynamická úroveň, o to je však bohatší paleta zvuku, často tvořeného metličkami a činely. Vloni po koncertu nového projektu Christofa Kurzmanna El Infierno Musical (kromě Kurzmanna a Brandlmayra ještě kontrabasista Clayton Thomas, klarinetista Ken Vandermark a flétnistka Eva Reiter) jsme si s Brandlmayrem povídali nejen o koncertu a nových projektech, ale i o celkem strastiplném procesu alba *Till the old world's blown up and the new one is created*.

Čtyři hráči a jedna hráčka tvořící El Infierno Musical pocházejí z dosti odlišných hudebních zázemí. Tato sestava vybraná Christofem Kurzmannem byla i pro Martina Brandlmayra překvapivá. Mimo jiné šlo o jeho první spolupráci s Thomasem i Vandermarkem, o první střet Brandlmayrova tlumeného stylu s Vandermarkovým průrazným saxofonem. Nicméně Kurzmannova záliba v písničkových formách, respektive bourání hranic mezi popem a dalšími žánry, je typická i pro několik Brandlmayrových projektů (např. Autistic Daughters). Martin k tomu říká: „Christof byl osloven pořadatelem Music Unlimited, aby vytvořil nový projekt (v návaznosti na jeho Orchester 33 1/3). Pracoval na skladbách pro tento projekt už dlouho, hledal texty a vytvářel specifickou hudební strukturu pro vyjádření své představy, a proto každého z nás požádal, ať mu dáme nějaký vlastní materiál, a poskládal to po svém. Když nám to pouštěl na ukázkou, bylo to zajímavé, neboť v některých momentech, jako např. ke konkrétní Kenově pasáži, bych

nezahrál takový rytmus, jaký k tomu přidal Christof. Vznikl tak zajímavý mix. Premiéru jsme měli v Berlíně asi deset dní před Music Unlimited. Tři dny jsme zkoušeli a každý večer jsme udělali koncert, kam jsme pozvali pár lidí, a improvizovali jsme.“ Je zřejmé, že i přes různorodost hudebníků, která v kombinaci s jejich zkušenostmi přináší plodné napětí, se dokázali ve velmi krátkém čase poznat. Jejich koncert ve Welsu přinesl velmi jasnou strukturu s improvizovanou náplní a byl publikem odměněn obrovským aplausem.

Pod titulem *Till the old world's blown up and the new one is created* je podepsáno trio Brandlmayra, Christiana Fennesze a Wenera Dafeldeckera. O jejich loni vydaném dvojalbumu na značce Mosz se ví, že vznikalo dlouho, údajně čtyři roky. Martin však upřesňuje, že jeho příběh sahá ještě dál do minulosti. „Původně šlo o můj projekt. Požádal jsem několik bubeníků, aby mi poslali materiál, který jsem upravil, různé pospojoval a vytvořil tak u každého bubeníka jednu novou stopu. Kromě dvou z nich, které jsou opravdu nádherné (Paul Lovens a Fritz Hauser – ještě to musím vydat), to nějak nefungovalo. Sešel jsem se tedy s kontrabasistou Wernerem Dafeldeckerem a řekli jsme si, že zkusíme vytvořit virtuální tria. To samé, co já s bubeníky, měl on udělat s basisty, a pak ještě Christian Fennesz s kytaristy. Takže jsme měli získat několik různých trií stejných nástrojů. To už nefungovalo vůbec... Takže jsme si řekli, proč bychom si nezahráli dohromady? A tak jsme šli do studia, něco jsme nahráli, a to jsou ty tři skladby na

malém CD. Materiálu jsme však měli mnohem víc, jenže nakonec se nám vlastně libily jen tři kousky, které jsme ještě každý po jednom upravovali. Poté jsem vzal několik částí těchto tří skladeb, několik malých detailů, a z nich jsem začal připravovat jeden dlouhý kus. Vytvořil jsem něco jako strukturu, a pak opět každý hrál k této struktuře něco nového. A s tím jsem si zase trochu pohráł.

Werner Dafeldecker je Brandlmayrovým častým spoluhráčem. Kromě formace Polwechsel a některých krátkodobých projektů je najdeme spolu v triu Autistic Daughters, kde třetím členem je novozélandský kytarista a harmonikář Dean Roberts. Z určitého pohledu se dá říct, že Autistic Daughters jsou z tvorby Martina Brandlmayra nejprístupnější; pokud bychom chtěli tuto polohu něčím vyvážit, mohli bychom zmínit Radian (kromě MB Stefan Neméth a John Norman), jenž by tak byl na druhé straně pomyslné škály „přístupnosti“. S trochou nadsázky by se tyto dva projekty daly označit jako pop a sofistikovaný příklad volné elektroakustické improvizace. V realu jde však v obou případech o kompletně a do nejmenšího detailu komponovanou hudbu. A navíc je dle Martina možné nahlížet též na Radian jako na pop. „Při pohledu z jiné planety se můžeme o tvorbě Radian bavit jako o pop music... Mám-li ve své tvorbě ukázat na něco, co by mohlo být kandidátem na protipól Autistic Daughters, zmínil bych nový projekt, který máme spolu s Axelem Dörnerem, Otomem a Sachiko M. Je to extrémně zajímavý projekt. Plně improvizovaná hudba, velmi radikální, a dovedu si představit, že někteří lidé se tím neprokoušou nikdy. I pro mě je to úplně nový přístup k improvizaci. Velmi striktní. Většinou hrajeme podle skrytého pulsu. Během hry jsme tak nějak propojeni, jako by tu byl neviditelný a nelslyšitelný clicktrack. Přestože součástí naší hudby jsou i velmi dlouhé pasáže ticha, všichni se ve stejném okamžiku dokážeme zničehonic sejít. Myslím, že je to celkem vzácné, najít takovéto dorozumění mezi hudebníky. Nějak se nám dařil udržet si vhodné napětí. Tenzi mezi pohybem a zastavením, mezi tichem a zvukem.“ Debutové album se toto kvarteto chystá vydat příští rok na značce Neos.



Jiným aktuálním a také striktně improvizacním počinem je Brandlmayrovo sólové vystupování. Martin o něm říká: „Jsem napojen na sekvencer, který zaznamenává části mého hraní a během hraní části toho opět vrací do hry. Jde tedy o velmi komplexní aranží s použitím minima předem nahraných zvuků. Většina zvuků je nahrávána až během živého hraní, ale vím přesně, kdy se nahrává a kdy to sekvencer přehraje. Je velmi zajímavé hrát v takovéto situaci. Improvizuji sám se sebou, s bezprostředně uplynulou minulostí, s tím, co jsem hrál před několika vteřinami či minutami, se zlomky, které se znovu a znovu zpřítomňují. Má to obdobnou strukturu jako fuga. Momentálně jsem do tohoto dost zabraný.“

Absolvování klasických studií na Vídeňské univerzitě muselo na Martinovi zanechat nějaký vliv – dost možná jej alespoň vybavilo ke hře, která je mu dnes vlastní. Nejdříve jsem studoval jazz, ale nerozuměl jsem si s učitelem a přešel jsem na klasické perkuse, neboť jsem měl velmi rád vyučujícího profesora. Pamatuji si první hodinu, kdy jsme pouze ladili tympány... Naučil jsem se hodně o zvuku a o tom, jak je v hudbě organizován. Hrál jsem především současné kompozice pro bicí, včetně Mortona Feldmana, který měl striktní struktury, ale v jejich rámci prostor pro množství improvizace. Jeho sólo pro perkuse King of Denmark je sice komponované, ale podstatná v něm je improvizace. Jiným důležitým okamžikem bylo setkání s Franzem Hautzingerem, který na univerzitě učil. Ten mi hodně otevřel cestu k improvizaci. Mimochodem Hautzinger po dvaceti letech vyučování, kdy jeho kurzy prošlo každoročně dvacet, třicet studentů, univerzitu opustil.

V souvislosti s Martinem bychom měli zmínit i jeho bratra Petera, který je spíše zvukovým „vědcem-samotářem“. Spolupracují spolu víceméně sporadicky, zatím asi naposledy před dvěma lety, kdy vytvořili instalaci *formicula contorta* na festivalu Reheat v Nickelsdorfu. Instalace spočívala v jakési mravenčí nonstop preformanci, kdy do akvária plného mravenců zavedli bratři Brandlmayrové kontaktní mikrofony a rezonátory. Jak říká Martin: Vytvářeli celkem pěkné zvukové prostředí. Podle úrovně aktivity, která se odrážela v produkci zvuku, jim byl dávkován přísun potravy.

Máte-li někdo chuť na koncert Martina Brandlmayra, neváhejte a zamířte na Vídeň či Bratislavu. Neboť nedaleko odtamtud, během víkendového festivalu Konfrontationen v rakouském Nickelsdorfu, o němž přinášíme informace v rubrice Aktuálně, vystoupí Martin Brandlmayr spolu se zmiňovanými Dafeldeckerem a Fenneszem.

www.mosz.org/brandlmayr.html

Výběrová diskografie:

Radian: TG 11 (Mego / Rhiz, 2000)
 Trapist: Highway my friend (Hathut, 2002)
 Siewert / Brandlmayr: To beautiful to burn (Erstwhile Records, 2003)
 Brandlmayr / Dafeldecker / Neméth / Siewert: Die instabilität der symmetrie (Doc / Grob, 2004)
 Mapstation: Distance told me things to be said (Scape, 2006)
 Polwechsel: Archives of the north (Hathut, 2006)
 Kapital band 1: Playing by numbers (Mosz, 2007)
 Autistic Daughters: Uneasy flowers (Kranky, 2008)
 Till the old world's blown up and the new one is created (Mosz, 2008) ■

Proč lidi bere Rothko a ne Stockhausen?

David Stubbs:

Fear Of Music: Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen

Zero Books (www.zerobooks.net)

Text: **Karel Veselý**

Proč lidé chodí po tisících do galerií s moderním uměním, zatímco koncerty avantgardní hudby jen těžko hledají sponzory? Anglický publicista David Stubbs se ve své knize *Fear Of Music* zamýšlí nad rozdíly mezi hudební a výtvarnou avantgardou a jako vedlejší produkt svých úvah přidává úvod do dějin hudby od Schönberga po Fennesze.

Publicista David Stubbs (*1962) se před pěti lety procházel přečpanou londýnskou galerií Tate Modern. Při pohledu na turisty obdivující abstraktní malby Marka Rothka začal přemýšlet nad tím, proč moderní výtvarné umění zajímá tolik lidí, zatímco jejich hudební současníci zůstávají na okraji zájmu širší veřejnosti. Každý snaživý publicista by o tom napsal poznámku na svůj blog, což Stubbs také udělal – příspěvek se nazýval *Abstract Art vs. Abstract Music*. Na jaře 2009 spolupracovník Wire, Uncut nebo The Guardian rozšířil svoji meditaci do podoby útlé, stopadesátistránkové knihy, která se na výše položenou otázku snaží hledat odpověď. Na úvod je třeba poznamenat, že Stubbs vychází z anglických reálií, tedy ze světa, kde o abstraktním umění (třebas negativně) píše i bulvár, kde Damien Hirst je obletovanou celebritou a o rekordech, které lámou obrazy Francise Bacona v aukční síni Sotheby's, referují televizní zprávy. Z pohledu naší země, kde současné výtvarné umění v médiích zastupuje entita jménem „Jiří David Černý“ a manažeři velkých firem si v kancelářích větší krajinky s jelenem, se Stubbsův problém zdá možná maličko irelevantní.

Úvaha se nejprve vrací na začátek minulého století, kdy se zrodilo abstraktní umění. Jako výchozí bod Stubbsovi slouží vztah dvou klíčových postav, Vasilije Kandinského a Arnolda Schönberga, kteří shodně v roce 1911 vydali zásadní teoretické spisy *O duchovnosti v umění* resp. *Harmonielehre*. Zatímco od Kandinského se pak odvíjí rozverné experimentování s formami, Schönberg stojí podle Stubbsa na počátku tradice dobrovolných vydědenců, kteří se uchylují do svého bezpečného vnitřního světa, pryč od společenských problémů. Tento obraz pak provází hudební avantgardu po zbytek století a Stubbs rekapituluje zmařené šance, které ji mohly učinit více „sexy“. Vše bylo ztraceno v okamžiku, kdy se skladby pionýrů musique concrète odsunuly v rozhlasovém vysílání do popůlničných časů. („Byl to úsvit atomového věku hudby, který si zasloužil obdivný aplaus veřejnosti. Jenže nikoho to nezajímalo.“) Pak přišel do sebe zahleděný free jazz, který zničil potenciál revolučního žánru, a evropská improvizace, jejíž hlavní představitelé AMM vystupovali jako asketičtí mnichové. Vítejme ve věži ze slonoviny.

Svůj podíl viny na celé situaci nesou i hudební novináři. Nejen že nejsou schopni dostatečně vysvětlit zákoutí avantgardy (katalogy výstav to prý dělají podstatně lépe), ale navíc ještě podléhají nostalgickým retrovlám. Rockistický konzervatismus, který ovládá většinu psaní o populární hudbě, pomáhá udržovat heroickou tradici rocku (Beatles, Rolling Stones, Dylan) a na okraj odsunuje avantgardní tendence anti-tradiční linie (Zappa, Can, Suicide). Chleba se lámal v osmdesátých letech. Stubbs vzpomíná, jak v roce 1983 umístil rockový týdeník NME na obálku Sun Ra a postpunková vlna ohlašovala nový úsvit rockových dějin. O čtvrtstoletí později to vypadá, jako kdyby se postpunk nikdy nestal. Pak přišla devadesátá léta – „nejneproblatičtější dekáda v historii, na jakou si lidstvo vzpomene“, v níž byly disonantní styly

pohlaceny trhem. A když s nástupem CD přišel obnovený zájem o vážnou hudbu a starý jazz, lidé nakupovali spíše Pärta a Garbarka než Stockhausena nebo Colemanu.

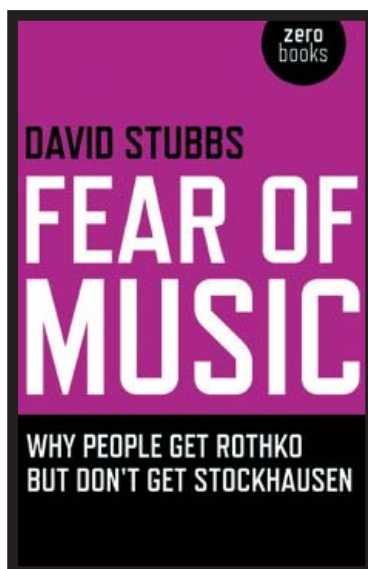
Stubbs samozřejmě nechce osnovat spiklenecké teorie, jen sleduje, jak se nenápadně z hudební masové kultury vytrácí všechno znepokojivé. (Na druhou stranu, není problematické výtvarné umění uzavíráno do bezpečí galerií?). Nemůžou mu uniknout bytostné rozdíly mezi hudbou a výtvarným

uměním, ve kterých kořeny všechny problémy s veřejným přijetím. Prvním je síla originálu výtvarného díla, na kterou hudba prostě nemá žádnou adekvátní odpověď. Statisíce lidí mířících do Louvru na Monu Lisu jsou okouzleny auroou originálu, platí to ale i například o podpisu na Warholově tisku. A spousta dolarů, které je někdo ochoten zaplatit za Elvisovu kytaru, to nijak nevyvážá. Druhým podstatným rozdílem je zdánlivá snadnost „konzumace“ výtvarného díla. Nad obrazem v galerii může laik strávit dvě minuty a do konce života může mít pocit, že „ho viděl“. Naproti tomu poslouchat v sále dvě hodiny Stockhausenovo dílo *Hymnen* je skutečný závazek.

Na rychlý zápisek do blogu by to stačilo, ale na knihu jsou to poměrně banální zjištění. Navíc prvních sto stránek knihy tvoří poměrně nadbytečné „populárně-naučné“ opáčko z dějin hudební avantgardy od futuristů přes krautrock až po laptopovou scénu. Rychlý průlet paralelními hudebními dějinami má tvořit předběžný průzkum problému, ale vlastně jen opakuje jména obvyklých pode-

zřelých, mává teoretickým klišé o nadřazenosti černé hudby a přidává hrstku zajímavých historek. Ačkoliv je Stubbs známý jako skvělý humorista (sloupky, které už přes dvacet let publikuje pod jménem Mr. Agreeable, jsou plné ironických šlehů), svým kolegům nedává příliš dobrý příklad, jak vtipně a svěže referovat o hudební alternativě. Jeho široký rozhled od dadaismu po drone metal nebo schopnost pojímat hudbu v kulturních souvislost jsou sympatické, ale u jeho generace britských publicistů je to už vlastně samozřejmostí.

Knížekčka *Fear Of Music* si zaslouží pozornost alespoň kvůli poslední kapitole. V ní se Stubbs konečně dostává na dřeň problému a konstatuje, že na avantgardní hudbu 20. století nahlížíme prostřednictvím konceptu, který vznikl na úsvitu masové kultury, v éře romantismu. Hudba je v něm součástí systému umění, od něhož čekáme spásu, třebas v přeneseném významu myšlenkového osvícení či povznesení. Mýtus užitečnosti umění hudbě ublížil nejvíce. A očekávání, s nimiž jdeme na koncert avantgardní hudby, tak zůstávají nenaplněná. „Jeden z důvodů, proč existuje avantgarda, je to, že existovat nemusí,“ píše Stubbs. „Otevírá nové světy, dává nám nové podněty k přemýšlení, ale nesměřuje k žádnému účelu.“ Nakonec, ten mýtus vyvrátily už průzkumy hudebního vkusu bachařů z nacistických koncentračních táborů, kteří milovali (ehm) Bacha. „Dorazili jsme do budoucnosti a nevíme, co zde máme dělat,“ uzavírá Stubbs svoji knihu. Poslouchat víc Zappu, Stockhausena nebo Can, mohli jsme to vědět. ■



Mnoho tváří na one man show

Festiwal muzyki Pawła Szymańskiego

Polskie Wydawnictwo Audiowizualne
[pwa.gov.pl]

Text: **Matěj Kratochvíl**

Uspořádat festival věnovaný jednomu skladateli, navíc skladateli žijícímu a ještě nikoliv v důchodovém věku, to není tak docela běžná věc. V Polsku se ovšem najdou lidé schopní a ochotní takovou věc podniknout, v tomto případě tedy v průběhu osmi koncertů nabídnout reprezentativní seznámení s dílem Pawła Szymańskiego. A ještě z tohoto vydat DVD.

O hudbě Pawła Szymańskiego si obsáhlý a zasvěcený text od Martina Smolky můžete přečíst na jiném místě tohoto čísla a není pochyb, že Szymański je skladatel, který si takový hudební maratón zasluhuje. Pro ty, kdo si jej chtějí dopřát doma v plném rozsahu, byl vydán čtyřdiskový komplet se všemi osmi festivalovými koncerty, ostatní si mohou vystačit s jedenácti skladbami na průřezovém DVD. Muzikolog Andrzej Chłopecki, jeden z hlavních organizátorů festivalu, sestavil výběr tak, aby obsahoval především skladby zatím nevydané na CD. Převládají tedy kompozice z posledních dvou desetiletí, s několika exkurzemi do osmdesátých, respektive sedmdesátých let. Interpretace se chopili ve všech případech polští interpreti a soubory: Komorní orchestr AUKSO, Symfonický orchestr Hudební akademie Karola Szymanowského v Katovicích, Silesian Quartet, New Music Orchestra, dirigenti Marek Moś, Szymon Bywalec, houslista Krzysztof Lasoń, klavírista Maciej Grzybowski a další.

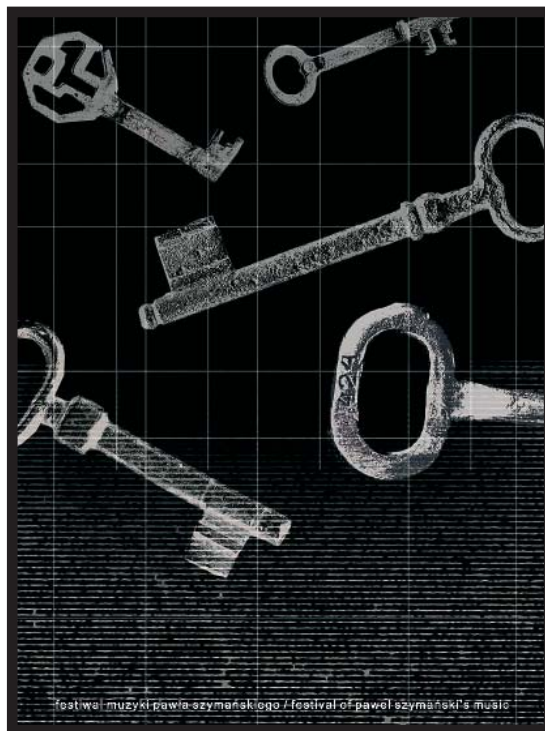
DVD funguje jako velmi slušný úvod do Szymańskiego hudby a zachycuje pestrost jejích podob. Je tu pohrávání si s historickými odkazy ve skladbách *quasi una sinfonia* pro orchestr (1990) nebo *Partita III* pro cembalo a orchestr (1986), série virtuózních fragmentů v *Limericks* pro housle a cembalo (1975) i vážný a zvukově mohutný mužský sbor *IN PARADISUM deducant te Angeli* (1995). Skladba s krkolomným názvem *chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon* (2002) začíná zvuky aut a dalšími neidentifikovatelnými ruchy z reproduktorů, během nichž se postupně trousí hráči na scénu a jejich izolované hudební epizody se prolínají s konkrétními hluky, aby pak na konci opět uvolnili živí hudebníci prostor záznamu a tiše odešli do tmy. *Drei Lieder nach Trakl* pro soprán a komorní orchestr (2002) jsou ukázkou až extrémně rozcitlivělého a zasněného lyrismu, hudba s romantickým výrazem, který přitom nebudí dojem nějakého ohlížení se za romantismem historickým. *Preludium a fuga* pro klavír (2000)

v některých částech svou neúnavnou motorikou a pohráváním si s posouváním rytmů připomíná *Etudy* Györgye Ligetiho.

Nejaktuálnější skladbou na disku je *Concerto a 4* pro kla-

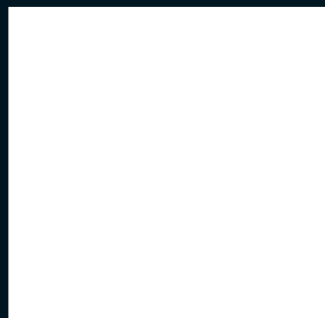
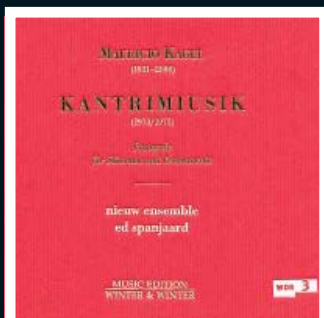
rinet, trombon, violoncello a klavír z roku 2004, kde Szymański zajímavě pracuje jednak s přeléváním zvuku mezi jednotlivými nástroji a jejich kombinováním (z hřmění basových tónů klavíru se vylíhne tenký hlas klarinetu, jindy zase klavírista vyrábí trombonu umělý dozvuk), jednak proti sobě staví rychlý pohyb a okamžiky zastaveného času. Mimochodem, na klarinet tu hraje velice zajímavý skladatel mladší generace, Paweł Mykietyń,

Koncerty vážné hudby nejsou zrovna filmařsky vděčným materiálem a tento festival na nějaké vizuální berličky příliš nesázel. Koncertní sál polského rozhlasu ve Varšavě je strohý, scéna poměrně nenápadně barevně nasvícená, na plátně za interprety se sice objevuje projekce, nicméně ve srovnání s rušivým mihotáním, s nímž se lze setkat na některých koncertech, je toto téměř neviditelné. Černobílé fotografie nebo geometrické



obrazce, připomínající někdy architektonické nákresy, jindy arabskou kaligrafii, se nepohybují buď vůbec, nebo jen minimálně a dá se i říci, že s hudbou docela korespondují. Hlavní pozornost kamer a diváka se tedy obrací k hudebníkům, detailním záběrům na jejich ruce a nástroje, nahlížení přes rameno do not; jako takovou filmařskou schválnost bychom možná mohli brát časté „šmírování“ z ptáčích perspektivy. Hudba Pawła Szymańskiego příliš nestaví na nějakých speciálních technikách, nicméně i sledování „obyčejného“ hraní, je-li dobře natočeno, může být zajímavé, a v tomto případě se soustředěnou atmosférou koncertů zachytit podařilo. V jednom případě jsou i filmaři tak trochu – nejspíš neplánovaně – zapojeni do hry: zmíněná skladba *chlorophaen...* začíná a končí prázdným pódiem, na němž stojí pět kameramanů mířících na sebe navzájem objektivy, kteří vypadají jako by byli součástí kompozice, ne jen jejími dokumentátory.

Výběr skladeb i kvalita provedení tak z tohoto DVD dělají dílo, které by mohlo nejednoho neobeznámeného diváka proměnit v nadšeného obdivovatele Pawła Szymańskiego. ■



Bernd Alois Zimmermann: Requiem für einen jungen Dichter
Cybele Records (www.cybele.de)
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Monumentální *Requiem für einen jungen Dichter* (Rekviem za mladého básníka, 1967–1969) patří spolu s operou *Die Soldaten* (Vojáci, 1958–1965) k stěžejním dílům Bernd Aloise Zimmermanna (1918–1970) a současně k významným položkám německé poválečné hudby. Je to skladba, která stejně jako podstatná část Zimmermannovy tvorby balancuje na pomezí moderny (návaznosti na podněty Nové hudby) a postmoderny (pluralitní estetikou), což potvrzuje i diskuse na půdě německé muzikologie, v níž se před časem řešila otázka, ke které z těchto dvou tendencí *Requiem* přiřadit (viz Zouhar, V., *Postmoderní hudba? Německá diskuse na sklonku 20. století*, Olomouc 2004, s. 119–120.).

Dílo je psáno pro obrovský interpretační aparát: dva vypravěče, soprán, bas, tři sbory, velký orchestr (jehož součástí jsou i dva klavíry, akordeon, mandolína a varhany), jazzové kvinteto a elektroniku. Autor pracuje s prostorovým zvukem, sbory rozmisťuje po všech stranách sálu (jeden sbor dělí) a elektronické zvuky i další zvukový materiál vycházející z reproduktorů nechává kroužit nad hlavami auditoria s pomocí dvou čtyřkanálových zvukových pásů.

Centrální postavení má v *Requiem* lidský hlas, Zimmermann skladbu také označil jako *Lingual* či *Sprachstück*. Vyskytuje se tu značné množství citátů (Majakovskij, Joyce, Camus, Wittgenstein ad.) či autentických záznamů politických projevů (mj. Hitler, Churchill, Stalin, Dubček), jejichž fragmenty autor poskládal na způsob koláže. Textová linie je zasazena do plíživého masivního zvuku orchestru a spolu s ním vytváří velice sugestivní ponurý tok, vyznívající jako mnohovýznamová kronika půlstoletí předcházejícího vzniku skladby i jako memento oné doby.

Nahrávka *Requiem*, kterou vydala loni firma Cybele, je koncertní záznam z roku 2005 pořádaný v Concertgebouw v nizozemském Haarlemu. Titul je jedinečný po všech stránkách. Nabízí obdivuhodné provedení, na němž se podíleli německá sopranistka Claudia Barainsky, americký barytonista David Pittman-Jennings, Michael Rot-schopf a Lutz Lansemann coby vypravěči, Český filharmonický sbor Brno, Slovenský filharmonický sbor, EuropaChorAkademie, Holland Symfonia, Eric Vloeimans Quintet, João Rafael (elektronika) a Bernhard Kontarsky (dirigent). Formát SACD dává posluchači možnost alespoň se přiblížit k zážitku z prostorového zvuku v sále. V neposlední řadě je nutné zmínit i šestasedmdesátistránkový buklet, který vedle informací o autorovi a díle a četných fotografií obsahuje též všechny textové fragmenty, strukturované přesně podle jejich výskytu ve skladbě (i s uvedenou stopáží), což napomáhá lepší orientaci při poslechu, a také faksimile grafické partitury určené počítači. Pokud byla nahrávka zamýšlena jako pocta k nedožitým Zimmermannovým devadesátinám, nemohla vyznít lépe.

Vítězslav Mikeš

Mauricio Kagel: Kantrimusik
Winter & Winter (www.winterandwinter.com)
Distribuce: 2 HP (www.arta.cz)

Hudba Mauricia Kagela (1931–2008) velice často pracuje s několika vrstvami významů, je zvukovým komentářem nehmudbního světa či jiné hudby, a na schopnosti vtipně, originálně a často podvratně se trefovat do všelijakých klišé stojí do značné míry renomé tohoto argentinského rodáka. Vztah západní kultury k exotice a s tím spjaté stereotypy si Kagel vzal na mušku několikrát, do této kategorie patří *Exotica* (1971–72) nutící hudebníky vypořádat se s neznámými nástroji nebo filmová „etnomuzikologická rekonstrukce“ *Blue's Blue* (1978–81).

Skladba *Kantrimusik* (1973–75) s podtitulem „Pastorale pro hlasy a nástroje“ je inspirována folklórními stylizacemi vydávanými za autentické formy, kýčem souborů písní a tanců a krojovanými idylkami pro turisty. Existuje jak v koncertantní verzi, tak coby scénický koncert – balancování na hranách hudebního divadla bylo vždy Kagelovou oblíbenou disciplínou. Právě vydaná nahrávka vznikla již v roce 1997, ještě pod autorovým dohledem, a slyšíme na ní nizozemský Nieuw Ensemble, který řídí Ed Spanjaard. Tenoristu, sopranistku a altistku doprovází klavír, dvě trubky, banjo, kytara, tuba, housle a klavír, tedy sestava vhodná k imitování téměř jakéhokoliv hudebního folkloru. Muzikanti navíc přibírají arzenál všelijakých netradičních zvučidel a méně obvyklých nástrojů. Vedle tří hlavních pěvců Kagel doporučuje zapojení netrénovaných hlasů k posílení dojmu „hry na autenticitu“.

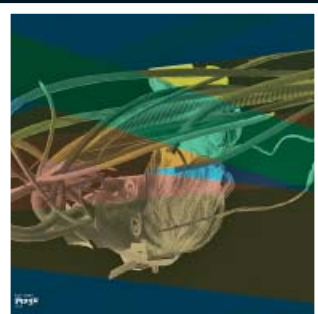
Hudba *Kantrimusik* má budit vágní dojem lidové hudby „odkudsi“ a zároveň je ohlednutím za dlouhou řadou rustikálních inspirací v evropské vážné hudbě, jejichž nejprofanovanější představitelkou je Beethovenova *Symfonie č. 6 „Pastorální“*. Kagel vede posluchače hudebními plochami tu asociujícími americký Středozápad s brnkáním na banjo, tu prozpěvování snad kdesi pod alpskými stráněmi, jsou zde ohlasy salónní hudby devatenáctého století. To vše je samozřejmě zpracováno perspektivou století dvacátého. Čtyři z patnácti vokálně instrumentálních částí jsou doplněny zvukovými kolážemi, které mají být pro každé provedení nově vytvořeny dle instrukcí skladatele. Ten vyžaduje rolničky, bzučení včel, bouři, „atmosféru z westernového filmu“ atd. Hudba je tak pomocí nehmudbních zvuků zasazována do imaginárních krajinek. Do šumařského valčíčku vpadne bouře, romantickou pasáž klavíru uzavře zabučení krávy, celé dílo ukončí nastartování a odjezd (nejspíše) traktoru. Neurčitost je pro toto dílo klíčovým pojmem, v dobrém i horším smyslu. Pohrávání si s neurčitými hudebními odkazy a náznaky vede ve výsledku k tomu, že celá skladba je tak trochu mlhavá. Ve srovnání s jinými Kagelovými kusy působí poněkud krotce, zajímavé myšlenky z programu jako by se ne úplně promítaly do zvuku. To může být ale jen otázka zvukového záznamu, scénické provedení by chybějící ironické ostří možná doplnilo.

Matěj Kratochvíl

John Cage: One
Edition Wandelweiser Records (www.wandelweiser.de)

Poté, co jsem musel ve svém bydlišti proti své vůli vyslechnout tři sta metrů vzdálený open-air koncert skupiny Tři sestry, dávám už jednoznačně přednost hudbě tiché a ne-manipulativní.

John Cage určil jeden ze svých posledních „number pieces“ *One*^o (1991) pro japonské ústní varhany shō. Tato skladba však může být (a také častěji bývá) hrána na akordeon. Německý akordeonista Edwin Alexander Buchholz se tímto dílem zabývá již dlouho a podařilo se mu proniknout do podstaty skladby – jeho transkripce úspěšně zprostředkovává zvláštní půvab této neobyčejné hudby. Ojedinělé ostrůvky jemného zvuku se vynořují z ubíhajícího času. Jednotlivé tóny se občas spojují až do šestizvuku. Hudba plyne bez zvláštních vzruchů – podobna nějakému přírodnímu jevu, jako by ani neusilovala o pozornost posluchače. Je možné si jí téměř nevšimnout, ale stejně nás – dříve nebo později – vtáhne do sebe. Při pozornějším poslechu však člověk musí žasnout, jak je to mistrovsky zvládnuté dílo. Jednotlivé konstelace tónů působí vždy překvapivě, a ačkoliv tónů je relativně málo, vydrží s nimi autor (i posluchač!) téměř dvě hodiny. Nermalou zásluhu na tom má jistě skvělá a citlivá interpretace, ale i způsob traktování kompozice, který poskytuje posluchači dostatek vlastního prostoru. Je to hudba hluboké pokory, vedle které všechny pokusy podmanit si posluchače pomocí velkolepého zvuku a dramatických efektů vyznívají afektovaně a unaví nakonec mnohem dřív. *One*^o je skladbou pro jediného hráče a ideální pro její vyznění je osamělost.



Climate of Bass Hunter
FLORIAN HECKER, ACID IN THE STYLE OF DAVID TUDOR

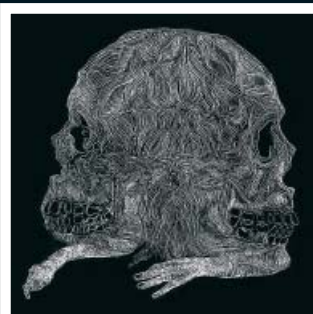
"SP" AND "PT". What is a sound? It is a further rippling of Art and Language's development of David Kaplan's suggestive analogy between two distinct uses of terms – descriptive and generative – and two ways of understanding the "frees" of a painting. In any case, it is a question that Florian Hecker's work already addresses, whether in the form of a philosophical problem or in the immediacy of a spontaneous expression – "SP" is a painting, a sound can be "PT" either in the sense that it resembles or represents it, or in the sense that it contains a genetic or causal

link to it – even if, no doubt, these two types of "frees" are often intertwined and mutually complicated.

As A.L. argue, representative of these – the connection between image and world – is never a simple given, but depends upon the complicity of the audience, who not only, as Duchamp pointed out, complete the work, but also play their part in configuring the image-world relation, partitioning the iconic and expressive aspects of the image according to their varying background knowledge and inherited techniques of seeing or hearing.

With this insight, the normative myth of the "televisory" perspective, whereby informed spectators "able to read a work of art" "correctly" is replaced into a multiplicity of different interpretations.

Florian Hecker, quoted in Florian Hecker: "The 'SP' and 'PT' series", 2011.



Nesnaží se vypovídat o něčem, prostě je. Připomíná staré japonské *haiku*. Neříkali nic – hostitel, host a chryzantéma.

Jaroslav Štátník

Fenn O'Berg: The Magic Sound & Return Of Fenn O'Berg Editions Mego (www.editionsmego.com)

To bylo tenkrát, kdy se chýlilo tisíciletí ke konci a publikum na koncertech začalo zvědavě i podezřívavě zkoumat pionýry, kteří si na scénu nosili notebook. V první generaci se tehdy objevilo uskupení, které rychle pootočilo situaci už tím, že na scénu sólistů vpadlo jako kolaborativní, spontánně improvizující trio. Jednalo v komunikaci, síťově, jako „pařmení“ s propojenými kompy. Peter Rehberg, Christian Fennesz a Jim O'Rourke vydali dvě alba – a vypadalo to, že se odmlčeli nadobro. Letos se mají vrátit s novou tvorbou: předchází jí reedice obou „starých“ alb.

Podezření, že zakladatele žánru odsoudili do role záslužné nudy ti, co přišli po nich, se s poslechem velmi rychle vytratí. Toto není antikvární položka, jejíž působivost odezněla s rokem vzniku: zvlášť první album (reedice vychází přesně po deseti letech) zachycuje velký třesk nové technologie, které byli v patách muži s macintoshi, protože v nové éře cítili velké možnosti. Dalo se brát z tolika příhrádek: zní tu rave devadesátých let i musique concrète, něco od Autechre a něco od Chiona s Parmegianim, trocha velvetovských dronů i DJ Shadow a samplers vytržené z kontextu. Dva Vídeňané a chicagský Jim se vloupali na hostinu a řádili jako Sedmikrásky od Chytilových.

Tvoří většinu alb autentická, spontánní tria? Ano, jsou to většinou koncertní záznamy, takže improvizace v reálném čase. Trojhlas to není jen zvukový: tady se za pochodu pečce koláž přístupů, žánrů. Jako by všichni tři společně i každý sám ohledávali, oč si nové médium řekne a s čím se dá spojit. Neustálý žánr tehdy ještě vedl tvůrce k zrcadlení intenzity a rozmanitosti vnějšího světa – podobně jako když Ryoji Ikeda, než vyčistil svou hudbu do odlidštěných matematických struktur, stroboskopicky přepínal mezi drmolním mediálními kanály. V pozadí *Stream Power Oscillation* proznívá sampl Iggyho Popa, přední vrstvy ho ale rytmem i šumem odsuzují k odumření. Expert by asi poznal, která soundtracková hudba se smyčcovou sekcí, tympanem a zvolna swingujícím rytmem je osou nádherné dezintegrováné skladby *Fenn O'Berg Theme*. Dlouhé sólo na jakýsi xylofon (*Shinjuku Baby Pt. 1*) či smyčka bicích (*Gürtel Zwei*) zní tak konkrétně a nezkresleně, že to překvapivě odporuje pozdějšímu zvyku všechny zvuky rozmazat, zjizvit a utopit v celkové mlhovině. Některé momenty „přes čáru“ vnášejí do ploch dokonce lehký humor.

Pokud labelu Mego zjednaly silnou pozici určité nahrávky, byla to mimo jiné právě tahle alba. Peter Rehberg je založením noiser, Jim O'Rourke zase tulák mezi písňovými a nevázaně abstraktními projekty. Skutečně novou vizi, navíc ujasněnou, měl v té době hlavně Christian Fennesz. Jeho stopa je ve spolupráci nejzřetelnější a není divu, že obě alba připadají výživná a obsažná právě Fenneszovým posluchačům. V *Gürtel Eins* se rytmus postupně vytratí do jakéhosi těžko postižitelného vlastního stínu, kolem té vetché kostičky se však v neustálé proměně odehrávají barevné i rytmické variace, modulace, obohacení, posuny. Jinde, v *Shinjuku Baby, Pt. 2*, se rytmus zdá být zbytkovým členěním vzniklým po zásahu softwarových červotočů, kteří rozhlodají zvukové kontinuum na piliny. Piliny se pak překvapivě vzchopí a přemodulují do dynamického zlámaného beatu, skoro jak od automatických bicích. Když beat rozmlží do atmosféry přidané efekty, je z toho plocha téměř patetická: možná s novou estetikou, ale taky provokující city svou monumentálností, vichrem, před nímž se nelze udržet bez hnutí na místě.

Co znamená v takovémhle hraní pojem improvizace? Je to spontánní práce s archivem, výběr zvuků a jejich proces. Publikum to tehdy nemělo snadné, bylo tu nakupeno dost nových momentů: radikální zvukový slovník (odpadní zvuky, rázy,

brumy, „poruchy“, na pozdějším albu i noise), organické strukturování mimo symetrii. Brutální krása rozrušeného zvuku tehdy ještě neměla podporu Fenneszových sugestivních alb *Endless Summer* a *Venice*. Ale termín „filesharing“, tedy sdílení souborů, se mohl úspěšně přestěhovat i do kontextu hudebních poetik. Superskupiny nevydrží dlouho a bývají problematické: tady však jako by tři ega smírně couvla před silou toho, co se jim ozvalo zpod touchpadů.

Pavel Klusák

Hecker: Acid In The Style Of David Tudor

Editions Mego (www.editionsmego.com)

Nate Young: Regression

Ideal Recordings (www.idealrecordings.com)

Jim O'Rourke: I'm Happy and I'm Singing and a 1, 2, 3, 4

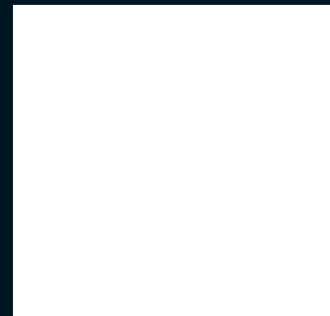
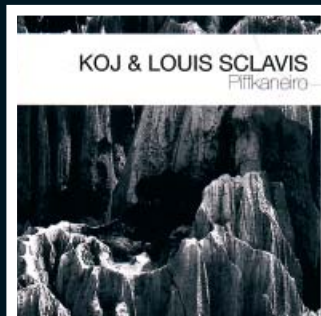
Editions Mego (www.editionsmego.com)

Tři alba přinášejí tříkrát sólovou hru se zvukem na pokraji noisu. Všichni protagonisté ale jednají s jasným záměrem a specifickými omezeními, takže jsou pokaždé stylově sví. Florian Hecker delší dobu spěje výzkumnicky k radikálnímu zvuku: z laserové nabroušenosti, prorostlých basů a bleskurychlých proměn tušíme, že parametry zkoumá a do laduje v detailních editorech a s přesně cíleným softwarem. Zapsal se sólovým albem *Sun Pandæmonium* (2003), spolupracuje s japonským členem Fluxu a preparátorem kompaktních disků Yasunaem Tonem, v duu Haswell & Hecker přebíral elektronickou technologii UPIC po zemřelém skladateli Iannisovi Xenakosovi, aktuálně ale taky vystupuje s Aphexem Twinem. V názvu alba se odráží právě podvojná zkušenost s „akademickou“ elektronikou i klubovým rave hédonismem.

„Poslouchat nahlas z reprosoustavy, sluchátka se nedoporučují,“ píše vydavatel. Zvuky, jež nás atakují, jsou opět krajní – tušíme, že vydobyté nějakým vědeckým způsobem. Odkaz k acidu znamená, že šest tudorovských tracků jede v základní (ne přesné) repetitivnosti, hlavní osa se mění, občas se k ní něco přidá. Jako taneční hudba by to obstálo snad jen u robotických medvěďů. Tři intermezzy dávají odpočinout od chaosu a rytmu, ale uším neuleví, protože to jsou střety vysokých tónů. Hecker dosahuje nezvyklého posluchačského pocitu jednou konkrétní taktikou: nechává spolu koexistovat binaurální, stereofonický, bifenický a monofonní zvuk: jako by nás někdo strčil do prostoru, který je dvou- i trojrozměrný zároveň.

Nate Young je členem noiserského tria Wolf Eyes a na albu do značné míry vlastními silami provádí to, co dalo Wolf Eyes tak vysoký kredit. V několika paralelních pásmech vedle sebe rozvíjí různé zvukové noise-rodokmeny: vlastně se podobá multiinstrumentalistům, kteří si postupně sami nahrají bicí, basu, melodické nástroje a zpěv – s tím rozdílem, že Young má ve stopách noise, noise, noise a řev. Je to živé, máme pocit dobré interaktivity a poslze i něčeho, jako je skladatelský čuch na instantně budovanou formu. Wolf Eyes mají za sebou desítky samizdatových nahrávek a protloukání po scéně, jež nikomu nechce nic dlužit: i Youngova hudba s lo-fi a industriální neurvalostí přichází zdola, zároveň má v sobě ujasněnost, odstup, zralost sebevědomí. Snadno lze propadnout pocitu, že máme-li doma tři noisová alba, už nepotřebujeme žádné čtvrté: Young to ale dělá velmi po svém, takže rozšiřuje povědomí, čím může být noise.

Reedice O'Rourkeova alba (rozšířená na dvojnásobek bonusy na dobré úrovni) přichází v době, kdy chicagský kytarista má pestřejší curriculum vitae, ale zase není na scéně tak žhavou figurou jako v roce prvního vydání (2001). Tehdy měl za sebou písňová alba na labelu Domino, elektronické experimenty si odbyval v mnoha spolupracích včetně tria Fenn O'Berg, skupině Wilco pomáhal k věhlasu šumovými intervencemi na výtečném albu *Yankee Hotel Foxtrot* a Sonic Youth ho právě přibírali do kapely (v roce 2005 šel zase z kola ven).



Metodu mají všechny tři delší tracky společnou. Efekty rozruší patterny kytarové hry až k nespojitým figurám (se zvukem evokujícím víc akordeon, vibrafon nebo perkuse); úseky pak ve smyčce běží pořád dál a podléhají proměně skrze další efekty. Má to hybnost, nápaditou permanentní proměnlivost bez zbrklosti i bez uloupané pseudomeditativnosti, dokonce je tu i evidentní pozitivní odpich, který dává opodstatnění názvům albových tracků (*I'm Happy*, druhý se jmenuje *and I'm Singing a třetí and a 1, 2, 3, 4*). První track je nejcharakterističtější, následující má perkusivní a šumové sklony (ale pořád je tónově šťavnatý) a třetí hodně tvoří *drones* s rytmem povětšinou jen cítěným. Na bonusovém disku se noise zakousne do tónů o něco drsněji. Snad O'Rourke, který tehdy hodně žil v Japonsku, psal pro nějakou dívku, nebo měl jinak proslulého období: některé pasáže by dnes už mohly znít v komerčním soundtracku, je to prostě článek řetězu mezi kytarovým ambientem a elektronickou dekonstrukcí.

Pavel Klusák

Nurse With Wound:

May The Fleas Of A Thousand Camels Ifest Your Armpits

Nurse With Wound: Ød Lot

United Dairies (www.brainwashed.com/nww)

Dvě novinky od britsko-kanadských zvukových dadaistů lze zakoupit výhradně na jejich stránkách. Proměnlivý kolektiv založený před třiceti lety sběratelem desek, výtvarníkem a milovníkem dada Stevenem Stapletonem se nyní prezentuje jako čtveřice: vedle letitého souputníka Colina Pottera se v jeho řadách vyskytuje britsky uhlazený vtipálek Andrew Liles a kanadský multiinstrumentalista M. S. Waldron.

První z dvojice disků, ten s morbidně velbloudím názvem („aby ti blechy z tisíce velbloudů naskákaly do podpaží“ zní skoro tak dobře jako tuzemské kletby „aby ti kuna vejce vypila“ či „aby ti sloní hovno vskočilo do prdele“), je sestřihem dvou tři roky starých sanfranciských koncertů. Jde tedy o dokument doby, kdy se Stapleton rozhodl začít znovu pravidelně koncertovat. V San Francisku u toho bylo ještě pět hostů a z playbacku zněl hlas Stapletonovy manželky Diany Rogerson (jinak protagonistky několika provokativních alb, na nichž účinkuje třeba coby A Bad Diana). Ze skrumáže pípání, ruchů, šelestů a hlasů občas vykouknou motivy známé ze starších alb NWW, kdo na co hraje a co se na pódiu přesně dělo je ale záhadou: Stapleton dost možná pouští své oblíbené desky a cédéčka a hladí smyčcem elektrickou kytaru, Liles má patrně na svědomí většinu vyšších frekvencí, Potter míchá, co mu ostatní „posílají“... kdo ví? Každopádně jde o sice poněkud jednobarevné, ale vcelku příjemné album, které zní tak trochu jako kdyby někdo na několika místech schválně potřhal panenskou tkáň ambientu a následným napínáním roztahoval vzniknuvší otvory.

Studiový počín *Ød Lot* je „bílým dvojalbem“ Nurse With Wound. Každý z výše zmíněné čtveřice přispěl svým blokem a částí obalu. Nejtypičtější příklad estetiky NWW předvádí M. S. Waldron, jemuž patří titulní panel digipacku a závěrečná skladba *Let Sleeping Toads Lie*, která prý vznikla výhradně z manipulace nahrávek zvuku ovesných vloček. Jeho příspěvek bych označil za typicky stapletonovský a opět musím žasnout, jak skvělého imitátora sebe sama si Stapleton do kapely přizval. (Waldron má dokonce na svědomí coververzi celého raného alba NWW *Insect And Individual Silenced* včetně zdařilé parafráze obalu.) Colin Potter zahájí album svým typicky chladným a vycizelovaným ambientem, který přeroste v rytmickou jízdu à la Faust. Následuje pětice krátkých skladeb Andrewa Lilese, který do svých miniatur čím dál raději přidává nezkraslený zvuk živých nástrojů. K tomu zde připojuje několik hlasitých „lekaček“ a erotickou recitaci své manželky Melon. A samotný Stapleton? Ten je nápadný nejméně. Jeho *Fine Writin'* též z dlouhého textu napsaného a našťavně odříkaného texaskou „vědmou“ Hazel Two Twiggs, o několik ruchů se postaral Colin Potter a Drew Daniel z Matmos. Také to není nijak převratná novinka, Stapleton má podobné „podivné“ monology rád a s oblibou

k nim dotváří decentní elektronický doprovod, vzpomeňme na skladby *New Dress* a *I Was No Longer His Dominant*.

Obě alba mají společné to, že jde o marginální počiny v obří diskografii skupiny. Mezi úžasným výletem do světa easy listeningu *Huffin' Rag Blues* a žhavou novinkou *The Surveillance Lounge* si Nurse With Wound zkrátka udělali dvě drobné, nijak neobvyklé radosti.

Petr Ferenc

KOJ & Louis Sclavis: Piffkaneiro

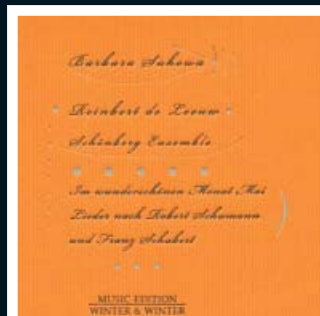
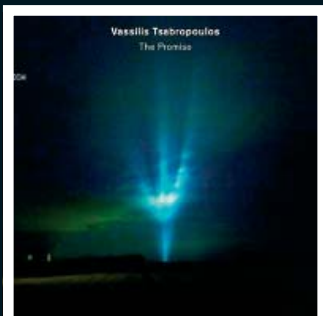
Between The Lines (www.betweenthelines.de)

Piffkaneiro je vymyšlené podivínské horské městečko, nedaleko něž se odehrává parodicky pojatý děj válečného filmu *Die Bergkatze* (The Wildcat). Režisér Ernst Lubitsch (1892, Berlín – 1947, Hollywood) jej natočil tři roky po první světové válce, v prostředí heroizace bitevních příběhů, takže lze říci, že jeho film se v onom čase nestal populárním. V časovém odstupu se však lépe vychutnává magie dávných děl kinematografie: atmosféra zmizelého rázu života, vliv moderního umění, ba i kouzlo nechtěného. Je příznačné, že hudbu k doprovodu tichých příběhů minulosti si vybírají přednostně tvůrci veskrze současní, často z oblasti soudobé hudby či rockové a jazzové avantgardy. Toť rovněž případ kvinteta, jehož zárukou jedinečnosti a modernosti na pomezí jazzu a soudobé hudby je francouzský klarinetista Louis Sclavis. KOJ dále tvoří saxofonista a hráč na melodiku Christoph Grab, profesor curyšské Art College s praktickými zkušenostmi s jazzem, elektronickou hudbou i world music, houslista klasických hudebních těles Christian Strässle, pianista moderní komorní hudby Mathias Gloor, působící řadu let také v experimentálních jazzrockových skupinách, a hráč na tubu Leo Bachman, který ovládání nástroje studoval též u geniálního Boba Stewarta.

Hudba je rozdělena na *Part I* až *Part IV*, s krátkým epilogem *Vision*. Každý part obsahuje tři pojmenované části, o něž se autorsky podělili hlavně Grab, Gloor a Strässle. Pět ze třinácti titulů vzniklo z kolektivní improvizace a *Au Bordel* je úpravou Erika Satieho. K nahrávce nemusíme přistupovat v obavě, že neznalostí děje na filmovém pásu, bez vizuálního zážitku a slov v titulcích přicházíme o podstatu opusu. Připomenu myšlenku Leonarda Bernsteina z jeho přednášek pro mládež: „*Smyslem hudby nejsou příběhy, hudba není nikdy o něčem, je sama o sobě, protože tóny nejsou v žádném případě totéž co slova.*“

Pravověrnému jazzovému posluchači může být podezřel obsazení. Chybí tu rytmický motor – jazzová bicí souprava. Místo kontrabasů hraje tuba – ale to tu bývalo v dobách neworléanského jazzu docela běžné: s basou se špatně pochodovalo. Přesto hudba, která z alba *Piffkaneiro* zní, je jazzem prodchnutá. Vychází z avantgardy rozkvétající od padesátých let, která jazz poučila, a tím sblížila se soudobou hudbou dvacátého století. Svou úlohu hraje též zakořeněnost KOJ v evropské hudební kultuře.

Part I zahajuje Sclavisův basklarinet evokující volání lesního rohu, na něž naváže opakovaný pizzicátový motiv na housle, než jak zdivočelý kůň náhle zaržá tenorsaxofon. Skladba *Ankunft in Piffkaneiro* pokračuje v teskné náladě s postupnými improvizacemi všech přítomných nástrojů. Impresionistické zvukové plátno dramatičtěji sóla basklarinetu a saxofonu, housle si zpívají unisono s klavírem. Závěr *Spartakus schmiedet einen Plan im Feuerschein* v *Part I* zčistajasna překvapí formou ryzí cooljazzové balady. Parafráze na Satieho *Au Bordel*, kterou začíná *Part II*, se nacházíme ve víru šantánu, jehož bujarost se snaží narušit tenorsaxofon; posléze se obě strany vzájemně dohodnou a skladba pokračuje radostným živočišným dixielandem. Atmosféru plnou tajemství, neklidu a záhad vytváří *La muse malade* s vůdčími hlasy houslí a melodiky – vnikáme do hájemství tanga: kdesi v podvědomí se nám vyjeví melodie písně *Oči čornýje*. Podivným etnickým tancem poletujícím mezi Tibetem a Arábií s jazzem na pokraji free v patách je *La foire des dingues*. Každá ze skladeb je nabitá bohatým hudebním děním, muzika



se stylově tu pozvolna, jinde nečekaně mění. Ač poletujeme nad leckterými žánry, hudebníci vše stmelují do podivuhodného hudebního amalgámu, v němž pro posluchače není chvíle pro nepozornost, neřku-li nudu.

Vladimír Kouřil

Vassilis Tsabropoulos: The Promise

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Řecký klavírista Vassilis Tsabropoulos na značce ECM zdomácněl již před lety a na svém kontě má řadu skvělých alb. Za připomenutí vždy rozhodně stojí například velice silná *Achirana* (ECM, 2000) natočená v triu s Arildem Andersenem a Johnem Marshalllem. Nové album *The Promise* je Tsabropoulovou druhou sólovou a čistě klavírní nahrávkou. S prvním počinem tohoto druhu, s albem *Akroasis* (ECM, 2003), má tato společný skvělý zvuk, víceméně tradiční pojetí hry a stále výraznější vzdalování se jazzovému idiomu i improvizaci. Je zde vzdán hold celé historii klavírní literatury, nyní s větším důrazem nejspíše na první polovinu dvacátého století, především na neoklasicismus, impresionismus, folklórní inspirace, ale i na hudbu romantickou, zároveň se objevují i náznaky starých chorálů či hudby renesanční, jak je známe i z nahrávek starších.

Album je rámováno variacemi *The Other* postavenými na lyrických akordických rozkladech, z nichž si pomalu nacházejí cestu na povrch i táhlé melodie. Častější jsou ale skladby formálně sevrěnější, a co se týče jejich struktury, ještě tradičnější. Každý kus většinou udržuje po celé své trvání jednu konstantní náladu vyplývající z jednoho či dvou témat a následné motivické práce. I úloha jednotlivých rukou dodržuje téměř vždy základní pojetí: levá – rytmicko-harmonické doprovodné figury, pravá – melodické linie. Například v kompozici *Smoke And Mirrors* se tak snadno vybaví například Francois Poulenc nebo Erik Satie a jeho úsporná, ale účinná řešení. Titulní skladba by pak výborně zapadala třeba do Satieho cyklu *Gnossiennes*, možná je ale dokonce nápaditější a obsažnější.

V bohatém melodickém materiálu se nezapřou inspirace různými lidovými motivy východní i jižní Evropy. Ve zpracování řecké lidové písně *Djivaeri* se potom nachází souvislost třeba s Bartókovým *Mikrokosmem* nebo možná i s *Childrensongs* Chicka Coreya. Odlišnější kompozicí je následující *The Insider*, čerpající více z minimalistických principů; její vývoj může připomenout i některé jarretovské improvizací meditace. Za nejsilnější část lze pokládat mistrně napsanou *Promenade*. Právě zde se jasně ukazuje, že virtuosita Tsabropoulových skladeb nespočívá ani tak v množství rychlých běhů, jako v rytmických nápadech a v celkovém přednesu, jehož je tento interpret mistr nad mistry.

Je zkrátka potěšující, že se někdo i v této době zabývá hudební krásou v jejím klasičtém pojetí a umí ji podat opět autenticky. Z nahrávky zní jistota, že takováto hudba je stále potřeba, zvláště nyní, když se pomyslné nůžky komerčních a alternativních směrů stále více rozevírají.

Jan Faix

Toot: Two

Another Timbre (www.anothertimbre.com)

Zhruba před deseti lety se sešli v Kolíně nad Rýnem Thomas Lehn a Axel Dörner, oslovili Phila Minton, který právě městem projížděl, a po delší době vytvořili společné trio. První koncert uspořádali u Lehna doma a když hledali název tria, začal Minton vyluzovat *tutú*... Na debut se čekalo dlouhých pět let. „Jednička“ vyšla na norském labelu Sofa a rozdíl od vloni vydané „dvojky“ není jen ve čtyřiatřiceti vteřinách odlišné délky alb. Obě desky jsou sice skvělé, nicméně ta aktuální je naprosto dokonalá a jde přeci jen o kus dál než první. Lehn, hráč na analogový syntezátor EMS Synthi A, trumpetista Dörner a vokální ekvilibrista Minton se znají moc dobře. Hlavní devizou tria tak není perfektní ovládnutí svého

nástroje, ale supersenzitivní vnímání těch druhých. Lehn, který se dokáže často rozvášnit tak, že člověk má strach, aby mu jeho frekvence neroztrhaly reprobedny případně uši (myšleno v tom nejlepší smyslu), se na této nahrávce ovládá, a i když v některých pasážích napětí doslova volá po nějaké eruptivní katarzi, dojde naopak k ještě většímu zahuštění. Platí to i o Mintonově mistrovském projevu, který se zde pohybuje spíše v nižších polohách a často si jen ševlí, syčí, brumlá, pobrukuje a na některých místech si dokonce „jen tak“ pohvizduje. Samozřejmě, že dojde i na krákání, a to zhruba v poslední čtvrtině prvního kusu, ale to je zároveň jedno z mála míst, kdy si trio lehce a nakrátko popustí uzdu a „jen“ naznačí, co všechno bychom mohli zakusit, kdyby spustilo uragán, jenž se nachází v téměř hmatatelné blízkosti. Zjevením na disku je pro mě hlavně Dörner, který zde hraje na snížcovou trumpetu, jež umožňuje, má-li k tomu hráč schopnosti, dostatečně velký prostor pro hraní si s mikrotóny. To, jakým způsobem ji ovládá Dörner, je na hranici (či za ní) možného, občas zní jako hlas a jindy jako elektronika. Ovšem kdo je tím hráčem, který v závěru alba tvoří zvuk identický se zvukem metličky přejíždějící přes blánu bubnu, jsem ani na mnohonásobný poslech identifikovat nedokázal (Minton to samozřejmě není). Za zmínku stojí i skvělý zvuk alba, který měl na starosti od počátečního nahrávání až po výslednou formu Lehn.

Petr Vrba

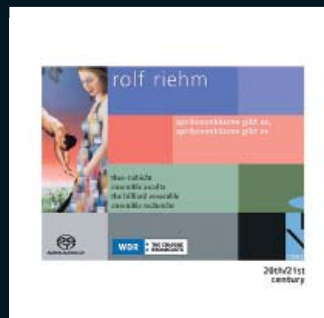
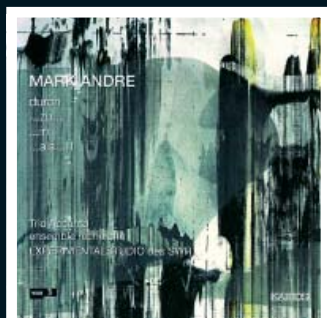
Barbara Sukowa: Im wunderschönen Monat Mai

Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Kdo viděl Fassbinderovu *Lolu*, těžko zapomene na opojný pěvecký šantánový výstup zoufalé prostitutky Loly. Kdo viděl Trierovu *Evropu*, těžko zapomene na roli půvabné nacistky stojící za atentátem na vlak. Kdo si poslechne album *Im wunderschönen Monat Mai*, těžko zapomene na jeden z nejuhrančivějších dámských hlasů soudobé komorní hudby. Barbara Sukowa není pouze jedna z nejvýraznějších německých filmových hereček, ale také mimořádně disponovaná zpěvačka s citem pro dramatickosti, střídání emočních poloh a expresivní melodramatickou recitaci. Její hudební talent se neprojevoval jen ve filmech, ale také ve světě oscilujícím mezi vážnou a kabaretní hudbou. Repertoárový záběr Sukowy je značně široký (Arnold Schönberg, Kurt Weill, Sergej Prokofjev), ale má svoji logiku a jistou dramaturgickou provázanost, což potvrzuje i nahrávka *Im wunderschönen Monat Mai*. Sukowa si jako interpretku ráda vybírá takový materiál, který jí umožní plně rozvinout expresí naplněný projev s lehkostí přecházející od kabaretní nonšalance až k uměřenému patosu nebo citlivé interpretaci.

Im wunderschönen Monat Mai je velmi suverénní adaptací Schumannových a Schubertových romantických milostných písní původně určených pouze klavíru a zpěvu. Sukowa společně s klavíristou, skladatelem a šéfdirigentem holandského Schönberg Ensemblu, Reinbertem de Leeuwem nahlíží na Schubertovy a Schumannovy písně ze zcela jiného úhlu. De Leeuw se rozhodl komorní písně překomponovat do zcela nové podoby určené pro jeho dvorní těleso, které je převážně zaměřeno na repertoár hudby 20. a 21. století. Tento odvážný krok reinterpretační, aktualizace a rozbití romantického charakteru původních kompozic v rukách Schönberg Ensemblu ústí do nového tvaru, leckdy natolik odlišného od předlohy, že se jedná o téměř nové kompozice, v mnohém stírající melodický, ornamentální a jemný patos původních písní. Zkušenost de Leeuwa jako skladatele a dirigenta převážně soudobé hudby se v tvůrčím setkání s jasně vyprofilovanou zpěvačkou promítla nejen do proměny celého hudebního jazyka, ale i do jiného pojetí většiny motivů, melodií a zpěvu jako takového. *Im wunderschönen Monat Mai* v podání Barbary Sukowy tak zní spíše jako bohatě aranžované písně od Kurta Weila nebo Hanse Eislera na kabaretní Brechtovy texty s celým nánosem hudební expresivity a teatrální deklamace. Sukowa ukazuje, že jejím kladem je herecká praxe, neboť vel-



mi plasticky a přesvědčivě dokáže akcentovat jistou teatralitu textů – básní německých klasicistních a romantických básníků (například Heine, Goethe, Eichendorff), aby vždy včas uměla patos jemným přechodem buď zlehčit, anebo přeměnit do uměřenější civilní podoby. Sukowa zde využívá celého svého hereckého gesta nasyceného předchozími zkušenostmi například s uváděním Schönbergova díla *Pierrot lunaire*. Libuje si v rychlých přechodech od zpěvu k recitaci a zpět a jednoznačně je blíží zpěvačkám typu Meret Becker než běžným interpretkám Schumannových či Schubertových romantických písní. Daleko spíše čerpá z jiných německých hudebních tradic, které jsou v mnohém méně poetické, zato – na základě kontaktu s kontextem hudební avantgardy i soudobé hudby a díky nové instrumentaci – mnohem blíží současnému odstupu od romantického nadnesení. Přestože se jedná téměř o kabaretní hudbu, celé album je postmoderní, ne zcela pietní či věrnou poctou dvojici výjimečných skladatelů. **Lukáš Jiříčka**

Mark Andre: durch, ...zu..., ...in, ...als...II

Luca Francesconi: Etymo

KAIROS (www.kairos-music.com)

Soudobé vážné hudbě, respektive některým jejím směrům a tvůrcům, bývá vytýkána uzavřenost, nekomunikativnost, hermetičnost. Kritizováno bývá upřednostňování formální konstrukce a mimohudebních myšlenek na úkor toho, co je posluchači předkládáno ve zvuku. Dvě nahrávky z produkce rakouské značky Kairos poskytují dobrý materiál do diskuse, ale také umožňují zauvažovat, zda výše uvedené není možno chápat jako pozitiva.

Mark Andre (*1964) a Luca Francesconi (*1956) patří k proudu skladatelů přesvědčených o možnosti pokračovat v tradici evropské moderny bez nutnosti fúzování s jinými žánry či recyklování historie. Zároveň ale nejde o nějaké revolucionáře, spíše o syntetiky, jejichž jazyk navazuje na to, s čím přišly generace jejich učitelů. V případě pařížského rodáka Marka Andreho těmi učiteli byli Francouz Gérard Grisey a Němec Helmut Lachenmann, Itala Luca Francesconiho ovlivnil jeho krajan Luciano Berio.

Pro oba autory je hudba do jisté míry prostředkem k rozvíjení myšlenek o světě, k jakési filozofii za hranicí slov. V případě Andreho je konstantním tématem Bůh či vnímání světa skrze spiritualitu, což se projevuje i v názvech jeho děl. Například německá předloška „zu“ označující smyčcové trio z roku 2004 totiž není jen obyčejné české „k“, ale část fráze „von Ewigkeit zu Ewigkeit“ (od věčnosti k věčnosti) z biblické knihy Zjevení. Ze stejného textu pochází i titul kompozice ...als...II (2001) pro basklarinet, violoncello a klavír s elektronikou. To odkazuje k výroku „Když rozlomil pečeť sedmou, nastalo ticho na nebi...“ A ticho hraje v Andreho hudbě důležitou roli. Z něj se rodí přirozené, ale častěji všelijak přiskřípnuté a preparované zvuky nástrojů, často v hlubokých polohách. Jejich poslech vyžaduje nemalé soustředění, které je ale odměněno zjištěním, že zvuková úspornost má nemalý dramatický náboj.

Pro Francesconiho jsou hlavními tématy jazyk, paměť, význam, jeho ztracení a nalézání. Ve srovnání s Andrem je Francesconiho hudba vstřícnější (snad na tom má podíl i jeho minulost jazzového a rockového bubeníka) přinejmenším tím, že jde o kontinuální proud zvuku, který posluchače nenechává čekat, vede ho nahoru a dolů v zásadě romanticky klenutými gradacemi i místy lyrickějšími. Francesconi se nebojí být zvukově příjemný a třeba některé pasáže skladby *Da Capo* pro devět nástrojů (1985–1986) budí lahodný dojem jakési „tekutosti“. Zároveň však i bez nahlédnutí do partitury tušíme, že je vše podřízeno nějaké abstraktní struktuře. Titulní skladba *Etymo* pro soprán a ansámbl (1994) osciluje mezi blábolivými fonémy a poezií Charlese Baudelaira, přičemž slova jsou někde zkreslována a zmnožována elektronicky. Elektronika je zapojena i v případě kompozice *Animus* pro sólový trombon (1995), kde s její pomocí vznikají působivé zvukové stěny.

Vedle hudby nabízející okamžitý smyslový požitek existuje hudba, která po posluchači vyžaduje jisté úsilí a nechytá za ucho při prvním poslechu. Hledání duchovna v tichu mezi škrábáním po strunách u Marka Andreho i hudební rekonstrukce rozpadu jazyka Lucy Francesconiho mohou působit jako taková protiváha hudebního hédonismu. Zároveň však v jejich případě nejde o bezduché papírové spekulace (těch samozřejmě vzniká v této sféře spousta), což zjistí posluchač, který jim věnuje více než povrchní poslech. **Matěj Kratochvíl**

Rolf Riehm: aprikosenbäume gibt es, aprikosenbäume gibt es
Cybele Records (www.cybele.de)

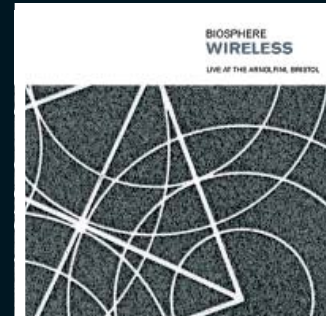
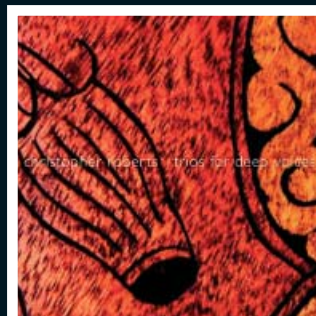
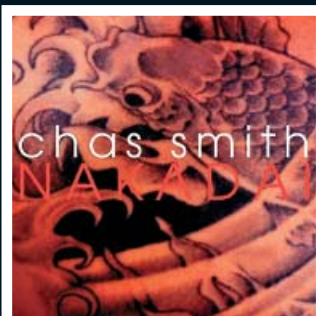
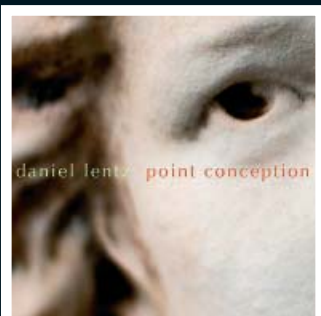
Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Tři komorní kompozice na profilovém albu německého skladatele Rolfa Riehma (*1937) mají společného jmenovatele – úzké sepětí s poezií, které překračuje hranici „pouhého“ zhudebnění veršů či programního vyjádření poetických obrazů hudebními prostředky.

V titulní skladbě se zvláštním názvem *aprikosenbäume gibt es, aprikosenbäume gibt es* (2004) se Riehm nechal inspirovat rozsáhlou básní dánské básničky Inger Christensen (1935–2009) *abeceda* z roku 1981, v níž je vyjádřena až dětinsky prostá radost z existence přírodních jevů a zároveň hrozba, kterou pro ně představuje lidský faktor. Formální a strukturální stránku básně určují dvě posloupnosti, s nimiž operuje i Riehm ve své skladbě: jednak abecedická (každý ze čtrnácti oddílů básně začíná vždy následujícím písmenem abecedy v rozmezí od *a* do *n*), jednak tzv. Fibonacciho, v níž každé následující číslo je vytvořeno součtem dvou předcházejících. Riehmovu kompozici zahajuje zvukový záznam hlasu Christensen recitujícího úvodní verš, na něj plynule navazuje zvláště trhaná dlouhá pasáž sólového kontrabasklarinetu, který tak přebírá básnířčinu roli. Ostatní nástroje – housle, trubka, violoncello a trombón – se přidávají přibližně až ve třetině půlhodinové skladby; zpočátku vydržovanými tóny decentně podbarvují sólový part, postupně však jejich podíl sílí. Dočasně se proměňuje i charakter hudby: to když do Riehmových tvůrčích představ proniká kýčovitý obraz berlínského malíře Bernharda Martina *Dans mes rêves je t'adore* (Ve svých snech tě miluji, 2002), jehož výřez je použit i na obalu CD a na němž je zachycena uklízející dívka se svým snem na pozadí – nahý muž skákající do vody. S *abecedou* nemá tento obraz žádnou přímou souvislost, a tak je vlastně Riehmova skladba pověštným „pítevním stolem“, na němž se setkává „deštník“ s „šicím strojem“. Na konci se vrací motivy z úvodu včetně básnířčina hlasu. *aprikosenbäume gibt es, aprikosenbäume gibt es* je dílo podivného tvaru, možná až příliš vykonstruované, přesto osobité a přitažlivé.

Obdobná „podivnost tvaru“ je příznačná i pro skladbu *Schlaf, schlaf, John Donne, schlaf tief und quäl dich nicht* (1997) pro housle, basklarinet, akordeon, syntezátor a zvukový pás. Její název, který slouží i jako základní textový materiál díla, je převzat z *Velké elegie pro Johna Donna* Josifa Brodského. V úvodu Riehm pracuje s fragmenty tohoto citátu v podání Karmen Mikovic, zpěvačky s neakademickým vokálním projevem, akustické nástroje přebírají její melodické motivy nebo na ně reagují. Občasné nečekané vpády syntezátoru předjímají pasáž, v níž zazní recitace samotného Brodského podložená techno beatem. Tento překvapivý moment je výrazným předělem. Po něm následuje zhruba osmiminutová elektronicky vyrobená prodleva na samohláse „u...“, vyvolávající trýznivý pocit z ubíjející zvukové statičnosti. Snahy soustředit se na subtilní souhru akustického tria jsou marné, ucho se proti své vůli stejně upíná k nepříjemně rovnému zvuku. Vysvobození se dostavuje teprve s lakonicky zanotovaným dokončením citátu v samotném závěru: „...nd quäl dich nicht“.

Konečně kompozice *Ahi bocca, ahi lingua* (1994), která stojí v centru disku, je psána pro čtyři mužské vokály, jejím textovým základem posloužil krátký dialog z pera dramatika Rainalda Goetze (název je však převzat z Monteverdiho madrigalu *Sì, ch'io vorrei mo-*



rire). Oproti dvěma předchozím skladbám je tato zvukově homogennější, nedosahuje však jejich expresivity.

Pod skvělou interpretací skladeb jsou podepsáni „staří dobří známí“ propagátoři soudobé hudby: Theo Nabicht (kontrabasklarinet) a Ensemble Ascolta (*aprikosenbäume...*), ensemble recherche (*Schlaf...*) a The Hilliard Ensemble (*Ahi bocca...*). **Vítězslav Mikeš**

Jacqueline Fontyn: Orchesterwerke

Cybele Records (www.cybele.de)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Album natočené Janáčkovou filharmonií pod taktovkou Davida Porcelijna před rokem v Ostravě a vydané v podobě SACD přináší průřez orchestrálním dílem belgické skladatelky Jacqueline Fontyn (*1930). Čtyři představené skladby pro orchestr z let 1977–2002 vykazují témbrově spektrální tendence, které však Fontyn kombinuje s dílčími náznaky motivické práce. V dílech, kde se autorka těchto náznaků nezříká či na nich dokonce zřetelně staví, lze vystopovat největší komunikační snahy směrem k publiku. To je příklad nejnovější skladby na disku – *Au fil des siècles* z roku 2002, která vznikla na objednávku k pětisetletému výročí orchestru divadla v Kasselu. Fontyn zde do „zvukových lázní“ umně vetkává citace z motet z 16. století a odkazy k dávné Hofkapelle Kassel. Podobné tendence sleduje také ve skladbě *Quatre Sites* z roku 1977, která vznikla taktéž na zakázku k výročí, tentokrát radnice v Ottignies-Louvain-la-Neuve. Skladba ve čtyřech částech odráží různé aspekty života města, a i když se zřídka jakéhokoli popisu, má posluchač možnost zachytávat se fantazií a asociací, které hudba vyvolává, protože skutečně chytře pracuje s napětím, posluchačovým očekáváním i kontrasty. *Quatre sites* tvoří jedno z centrálních děl Fontyn a autorka za ně také získala „Prix Musical International Arthur Honegger“. Naopak kompozice *L'anneau de jade* (1996), která se vyznačuje spíše meditativním charakterem a má odrážet autorčiny zážitky z cesty do Číny, je pro posluchače zvukového nosiče méně přístupná. Skladba *On A Landscape By Turner* (1992) si pohrává s kombinacemi zvukových vrstev i s různými typy výstavby hudebních ploch od držených barevných bloků až po punktuální výpadky. Ve všech skladbách je ústředním tématem zvukovost. Fontyn umí výborně pracovat s barvami orchestru, což je dokumentováno také v bukletu její odpovědi na otázku, jaký je její oblíbený hudební nástroj: „*Orchestra*“, odpovídá autorka... Nicméně neustálé zatížení CD orchestrálním zvukem vzbuzuje někdy přímo zvědavost, jak asi autorka řeší komorní fakturu. Obecně nejzajímavější se mi zdá skladba nejstarší, jejíž styl vidím jako jasně definovaný, se vši svou pestrostí od meditativních poloh až po expresivní.

Přes dobrou úroveň nahrávky i kvalitu SACD, která umožňuje ocenění zvukových a barevných nuancí, musí mít poslouchání těchto skladeb Jacqueline Fontyn naživo nesrovnatelně jiný účinek. Buklet CD je jednoduchý, elegantní, solidně informativní. Iritujícím momentem pro mě ale je, že si produkce nedokázala pohlídat českou diakritiku, zvláště když hlavním interpretem je české těleso a navíc jméno Janáčka je již dostatečně známé. **Eva Velická**

Daniel Lentz: Point Conception

Chas Smith: Nakadai

Christopher Roberts: Trios For Deep Voices

Cold Blue Music (www.coldbluemusic.com)

Na začátku letošního roku vydal americký label Cold Blue Music tři alba, z nichž první dvě jsou rozšířené reedice desek vydaných již v 80. letech, třetí je novinka ovoněná exotikou Papuy-Nové Guineje.

Daniel Lentz je stálce tohoto vydavatelství. Jeho více než půlhodinová kompozice *Point Conception* pro devět klavírů odkazuje k minimalismu Glassova střihu, vyznačuje se

kaskádovým narůstáním jednotlivých partů nahaných klavíristkou Arlene Dunlap. Druhá skladba na Lentzově albu, kterou si objednal Dr. Richard Marcus jako vzpomínku na své rodiče, je vydaná premiérově: *NightBreaker* je napsána pro čtyři klavíry (party nahrál Bryan Pezzone) a má mnohem volnější pojetí než ta předchozí. Odskoky od základní motivické linie k různorodým hudebním reminiscencím evokují vzpomínky na rodiče vynořující se v různých situacích.

Kytarista Chas Smith, svérázný chlapík v otřepaných rifflích, kostkované košili a s nezbytným širákem naraženým do čela, si rád konstruuje nové ozvučené artefakty, které dobře vypadají i znějí. Smith na nich vyluzuje zvláštní vydržované tóny, na nichž staví ve svých kytarových ambientních kompozicích. Album *Nakadai* vyšlo původně v roce 1987 a začínalo tam, kde končily experimenty Ry Coodera. Pedálová steel kytara tu zní v nekončících ozvěnách, k ní se občas na pozadí přidávají nenápadné perkuse ornamentálního charakteru. Při poslechu naskakují reminiscence na svištění pouštní dráty Australana Alana Lamba, zvuk motorů startujících letadel a nekonečný klid kalifornských pouští. Deska je obohacena o novinku *The Ghosts On Windows* s řadou masivních strunných nástrojů a o ambientní kytarovou skladbu *Joaquin Murphey*, původně vydanou před osmnácti lety.

Christopher Roberts dal na svém albu *Trios For Deep Voices* prostor pouze třem kontrabasům (kromě autora se účastní Mark Morton a James Bergman) a do pěti skladeb vložil vzpomínky na Papuu-Novou Guineu, kam odjel v roce 1980 zkoumat zvukové vlastnosti místních jazyků, a tak z komorně minimalistické nahrávky vane duch tropických pralesů, vysokých sopečných hor apod. Robertsova hudba může připomenout místy Erika Satieho, jindy Terryho Rileyho, k její zajímavosti přispívají zvukové kvality spojení tří kontrabasů.

Pavel Zelinka

Biosphere: Wireless

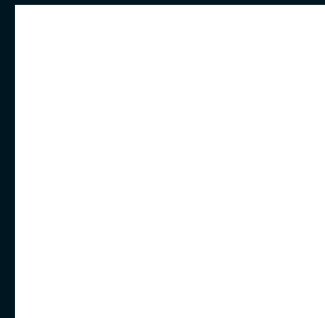
Touch Music (www.touchmusic.uk.org)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

... tvorbu norského muzikanta, kterému vyhovuje společensky tlumená zóna města Tromsø za polárním kruhem, staví mimo srovnání hlavně to, jak Geir Jenssen zas a znova zkouší, co by to ten ambient mohl být... Živou nahrávku (vznikla na festivalu vydavatelství Touch) provází technická vychytávka: zčásti ji mikrofony živě v prostoru odlovil Chris Watson, autorita na terénní nahrávky a Biospherův kolega u Touch... někdy tedy váháme, která echa jsou Biospherova a která „z druhé ruky“ – odrazem prostoru... distancí zvolenou Watsonem... V programu se prolínají plochy z předchozích alb... *Wireless* by tedy mohlo sloužit jako jakési „the best of“ autora, který si už řadu let říká Biosphere...

Ale ono „the best of“ by mohlo mít v tomto případě ještě další smysl... totiž, Jenssen je úsporný hospodář: pinzetou si ze světa a jeho zvuků vybírá jen částečky... jako by byl schopen přijmout jen tu a tam zlomek z toho, co nás obklopuje... ve smyčce pak dláždí těmi vybranými momenty (šumový poryv větru, rozložený akord zahráný na hoboj) delší časové úseky... a bůhvíproč u něj opakování nevyzní jako stá varianta na minimalismus, ale stvrzování a dávání na odív zvuku, kolem nějž se další tenké vrstvy zvuku pozvolna zastiňují a rozostřují skrze různé filtry... Coby jiskry, průzory, mikroecha, se sem vracejí i beaty a efekty... snad je lze brát jako reminiscenci na uzavřenou éru, kdy byl Biosphere komerčně veleúspěšný... ale i minulost, žánrově tvrdší a klubovější, se sem dostává přes vybrané „best of“ flashbacky... snesitelné vybrané porce...

Jenssen občas „najde“ něco vhodného většinou, co odmítne rozčlenit... a tak to do hudby uskladní celé... v minulosti způsobil minikauzu trackem s rozhlasovým šumem puštěným pozpátku... byla v něm – nepoznal to – snad celá píseň od Sigur Rós... tentokrát



přehrává tracky z alba *Substrata*, v nichž zní monolog z jakéhosi ruského filmu... Ruská je koneckonců i povlnnost jeho ploch, které nás někdy po vzoru dlouhých záběrů nechávají beze spěchu hledat svůj smysl... nevdá mu ani delší spojitý záznam deště, kterým ukončí rozpravu několika smyček mezi sebou...

Nelze si nevšimnout práce s krátkými samplly... Jenssen často používá modulované ladění „něco“, jehož původ ucho už nedokáže odhalit... je to vlastně stroboskopický záblesk... jen takové zvukové kolečko salámu, příliš tenké na to, abychom z něj odečetli původní kontext... a když se z takového materiálu utkají dlouhé zvuky, bývá to často něco mezi varhanami a dechem... hybrid mezi zvukem technickým a živým... Geir Jenssen z těch zvuků nevytváří pointované melodie, spíše jen obarvuje vzduch, potuluje se mezi dvěma souzvuky... nespřádá příběhy, spíše si své vybrané okamžiky nosí do bytu a pak sdílí tuto intimitu... vystavenými konstelacemi pak přirozeně vzniká charakter ploch, které po nějakých deseti minutách nekončí... spíše jen jejich zjevená ukázka zapluje pod povrch jako ponorná řeka... což je evidentně něco velmi jiného než konec... **Pavel Klusák**

Sunn O))) : Monoliths & Dimensions

Southern Lord [www.southernlord.com]

Stephen O'Malley a Greg Anderson poprvé rozezvučili svoje kytary pod hlavičkou Sunn O))) před jedenácti lety na *The Grimmrobe Demos* (vyšlo v roce 1999). Rozhodně to tehdy nevypadalo, že kapela, jež vznikla jako revival band drone-metalových pionýrů EARTH, vytěží ze své posedlosti nízkofrekvenčních kytarových riffů sedm alb a nespočet EP, splitů a koncertních záznamů (vydávají je vesměs ve vinylových edicích na svém labelu Southern Lord). Oba hudebníci ale mají vlastnost, která není v jejich žánru příliš běžná – zvědavost. Jejich zkoumání na poli držených tónů je přivedlo k dark ambientu (O'Malleyho boční projekt KTL), soudobé vážné hudbě (v rozhovorech citují skladatele jako jsou LaMonte Young, Charlemagne Palestine, Gérard Grisey či lancu Dumitrescu) nebo nezařaditelným hudebním *auterům* jako je třeba Scott Walker, jehož *Cossacks Are* přímo citují ve skladbě *Alice*. Hudba je nakonec jenom jedna a Sunn O))) se tyto různorodé vlivy snaží zúročit na svých nahrávkách. Nejnovější album *Monoliths & Dimensions* natočili se zástupem jedenácti hudebníků, mezi nimiž nechýbí skladatel Eyvind Kang, australský improvizátor Oren Ambarchi nebo Dylan Carlson z EARTH. A ve skladbě *Big Church* [megszentségtelenítetlenségeskedéseitekért] dokonce dojde i na Vídeňský ženský pěvecký sbor. Mohl z toho vzejít totální mišmaš, Sunn O))) ale dokázali všechnu kreativní energii soustředit do čtyřech skladeb, které jsou pevně zakořeněné v minimalistické drone metalové estetice, ale zároveň nenápadně rozšiřují výrazové spektrum. Jednotlivým tématem desky jsou bájná místa, která existují v odlišných dimenzích. Proto menhiry v názvu, které označují cestu do jiných prostor. Tajemná země uprostřed Země – bájná Agharta nebo marťanský kontinent Cydonia jako by se chtěly zhmotnit v hutných podladěných riffech, jež útočí na prahu fyzické bolesti. Sunn O))) a jejich dvorní zpěvák a textař Attila Csihar propojují brakovou estetiku black metalu s freejazzovými mystiky, kteří věřili, že zvuk otevírá bránu do jiných dimenzí existence. K takovým mystikům patřila i Alice Coltrane, které je věnována poslední skladba, v níž se z jeskyně ozvěn a zpětných vazeb vynoří nádherné sólo Juliana Priestera na trombón. Zapomeňte na metal, Sunn O))) se na křídlech svých držených tónů vydali do vesmíru. **Karel Veselý**

Legion Of Two: Riffs

Planet Mu [www.planet-mu.com]

Britská firma Planet Mu vedle úspěšné sázky na mladé dubstepové producenty poměrně nečekaně vypustila do světa i debut dublinského projektu Legion Of Two, kterému by

asi nejlépe slušela neprakticky podlouhlá nálepka „experimentální metalová elektronika“. Alan O'Boyle, který se také skrývá za elektronickým projektem Decal, se v něm spojil s bubeníkem Davidem Laceyem a výsledkem jsou instrumentální položivé melodické variace v neobvyklém zábalu s prvky noise, industriální nekompromisnosti, feedbacku, ambientu i dubu. Nijak uhánějící ani přelétavé či invenční, ale o to dunivější bicí a hutné podklady dobývané z temných hlubin pomocí postarších kytarových pedálů budují gradující monumenty, kterým ale vedle drsné energie nechýbí ani nosná melodika. Spíše než kytary na více než hodinové nahrávce vládou klávesy, jejichž funkčnost a důmyslné využití celkově poráží výtku, že často pochází z dnes již nepříliš aktuálních ostrých zvukových rejstříků (s ohlédnutím až k prachem zanesené EBM). O'Boyle je podle všeho spíše elektronik staré školy, jenže možná i v tom tkví výraznost alba. Po kovově hrozivých drones v úvodní post-metalové skladbě *Starbound* se přes strašidelný tanec *And Now We Wait* dobere k prvnímu ze tří kusů překračujících desetiminutovou hranici, staticky bouřlivé hrubé psychedelii *Palace (Dub)*, která je společně s asi nejpropracovanější „výkladní“ skladbou *Legion Of Two* ukázkou hojněji uplatňovaného směřování dravých temných basů (pozor na reproduktory) a hluku s průsvitnou elektronickou koupelí. Dvojice se ale nebojí ani odboček – zatímco nejdelší *Handling Noise* (s příznačným názvem) je skřípavou sondou do improvizovaného světa, *It Really Does Take Time* je extrémní kuřácký dub, který v závěru bohužel trpí již překonanými řezavými klávesami. *Riffs* zve na neklidnou procházku neznámým lesem, jenž navzdory vyvolávání husí kůže neodolatelně vtahuje a dokáže zaskočit i nepochopitelně nepadnoucí rozjařenou veselící (ABC). **Hynek Dedecius**

Faust: C'est com... com... compliqué

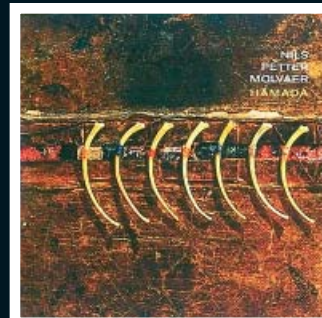
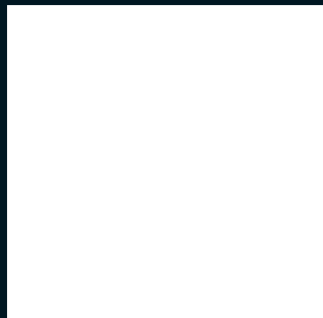
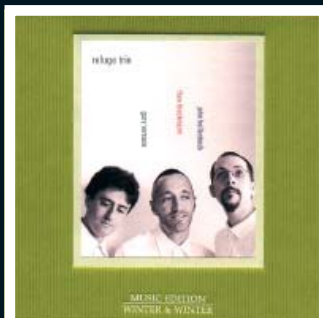
Bureau B [www.bureau-b.com]

Faust: Schiphorst 2008

Salamanda

Dvě novinky „neblaze pražské“ frakce krautrockových legend. Studiové album *C'est com... com... compliqué* je sestřihem tří denních nahrávacích sessions, jejichž plody byly již použity na společném albu Faust a Nurse With Wound *Disconnected*, teď zní ale úplně jinak. Zatímco spolupráce se Stevenem Stapletonem a spol. posunula surový materiál do elektronicko-ambientní roviny (s výjimkou úvodní *Lass mich*), novinka je mnohem rockovější. Srovnáme-li obě alba, zjistíme, že ač jsou vzájemně kontrastní, mají i společný rys – ani jedno nepřipomíná starší díla skupiny, v nichž se rockové improvizace prostřednictvím myriády střihů mísí s elektronickými efekty, nalezenými a nehudebními zvuky. Což mě překvapilo především u již zmíněného *Disconnected*, od milovníka Faust Stevena Stapletona bych čekal, že se svými nůžkami přiblíží zvuku průhledného debutu skupiny, mistrovské *FaustTapes* nebo patnáct let starému albu *Rien*, které tehdy Jean-Hervé Peron a Werner Zappi Diermeier připravili ve spolupráci s Keijim Hainem a Jimem O'Rourkem. Nestalo se tak ani tehdy, ani nyní v případě alba *C'est com... com... compliqué*, které bych si troufl označit za „letně odpočinkové“.

Většinu z devíti tracků tvoří výňatky z rockových jam sessions s typickými dřevorubčáckými, občas prvoplánově jednoduchými Zappiho bicími, které se ve výsledném mixu neustále drží v popředí. Jeho hra je neomylným poznávacím znamením Faust, stejně jako to, jak k ní přistupuje zbytek skupiny. Peron ani Amaury Cambuzat nemají potřebu s Diermeierem bojovat o místo na slunci a jeho tvrdou hru doplňují v lehkém stylu. Zvuky kytary, baskytary, kláves, trubky, nehudebních nástrojů a elektroniky tvoří lehce psychedelickou, repetitivní mlhu rozprostírající se pod neměnnými figurami bubeníka, jehož úspornost si nezádá s Charliem Wattsem (Rolling Stones). Je to od Faust již mnohokrát slyšený trik, jako generátor napětí ale pořád funguje. Aranžmá nejsou nijak dramatická, skladby se většinou zvolna vynořují z ticha a zase v něm končí, vokální *Stimmen* a tři-



náctiminutový titulní závěrečný kus jsou výjimkami. První je dvouminutovou hříčkou navazující na předchozí jam, v druhé dojde k několika ztišením a dramatickým návratům k hlasitosti. Zpěv a (patrně také ad hoc vzniknuvší) texty obstaral Peron a jeho francouzština skupině sluší. Co dodat? V diskografii Faust nijak překvapivé, o to však soudržnější a zábavnější album.

Dvojalbum *Schiphorst 2008* nadělá radosti podstatně méně. Koncertní záznam, kde ústřední dvojici doplňují například členové Nurse With Wound či James Johnston (Gallon Drunk, Bad Seeds), byl vydán, aby svým prodejem vydělal na provoz Peronova festivalu Avantgarde, který proběhl před měsícem. A jak se zdá, záznam by byl proto vydán, ať už by byl jakýkoli. Upřímně řečeno, neumím si představit, že by to mohlo dopadnout hůře. Velkou část dvojalba tvoří nijak oslnivý šelast akcí na pódiu (dva malíři malují dva obrazy, míchačka míchá šterk, možná došlo i na metání sena). Několik improvizovaných kusů je poměrně snesitelných, když ale dojde na hity, je mizerné nazvučení koncertu k nepřežití – zpěv je utopen, kontury zvuku nástrojů se ztrácejí v mlze, kapela hraje těžkopádně a pecky *Shepmal Buddha*, *Giggy Smile*, *Krautrock a It's A Rainy Day*, *Sunshine Girl* (zde pod názvem *Grand cirque par temps pluvieux*) jsou smutnými pomníky sebe samých. Navíc má Peron ten odporný zlozvyk křičet do konce každé z nich nekonečná poděkování a vůbec prezentovat strašáky rockové estrády. Je to vcelku trapné. Je oblíbeným klišé recenzentů psát, že podobné album „by doporučili jen nejoddanějším fanouškům skupiny“. Nevím, v případě *Schiphorst 2008* snad ani těm ne.

Petr Ferenc

Refuge Trio

Winter&Winter [www.winterandwinter.com]

Distribuce: 2HP [www.arta.cz]

Estetika vokálního projevu byla v doslechu Evropy po staletí měřena školenými hlasy. Zásadním zlomem, nebudeme-li počítat lidové projevy (včetně blues), byl prakticky až rock'n'roll, zprvu spíše mluvený a křičený, později až urvaný. Načas to vydrželo, ale už rocková avantgarda sedmé dekády začala užívat akademičtější posazené hlasy – připomeňme si například nahrávky Hectora Zazou, Dagmar Krauseové s Art Bears. Dalším vývojem „nonartificiální“ hudby toto dělení na hlasy přirozené a školené na akademiích naštěstí ztratilo smysl. Přispěla k tomu alternativní scéna, včetně toho, co předvádí se svým souborem Meredith Monková. Členové jejího ansámblu, zpěvák Theo Bleckmann a instrumentalista John Hollenbeck (zde hrající na klavír, vibrafon, zvonkohru a perkuse), si založili vlastní těleso, do něhož přijali ještě klavésistu Garyho Versaceho (zde klavír, akordeon, elektrické klávesy) – varhaníka zařazeného Down Beatem mezi vycházející hvězdy. Svou hudební sešlost nazvali Refuge Trio podle písně Joni Mitchellové *Refuge Of The Roads*, s níž nahrávku otvírá sólově Bleckmann. Nové trio však není jejich první spoluprací, už v roce 2003 se sešli ve velkém Hollenbeckově orchestru na jeho albu *Blessing*.

Se zdánlivě minimálním instrumentářem hraje Refuge Trio neuvěřitelně pestrout hudbu. Ostatně Bleckmann i Hollenbeck s tím mají dost zkušeností, nejen z ansámblu Monkové. Nástroje doprovázejí zpěv velmi úsporně, křehce, průhledně, často zvonivě. Akustický zvuk je dominantní, elektronické zvuky jsou sice na uzdě, leč důležité. Například v *To What Shall I Compare This Life* v první části nad hlasem akordeonu zvoní jednoduchá melodie vibrafonu – následuje její repetitivní cyklus, k němuž se přidá klavír, až se hudba postupně rozplyne v „brian–enovském“ ambientním témbu. Klavír, rachot drobných perkusí a elektronické tóny stvoří atmosféru pro střídmost jazzovou klavírní improvizaci v instrumentální skladbě *Pinwheel* Garyho Versaceho, ve střední části s orientálním motivem. V závěru převezme improvizaci syntezátor a elektronika.

Ve třinácti titulech prožijeme skutečná hudební dobrodružství v syntéze experimentů, tradice i moderny. Vynikající Gary Versace má na nahrávce nezastupitelný podíl, dokonce

i autorský: sólově představí svou hru na akordeon v *Edges*, dramatickou klavírní hru v *Bright Moon*. Chrámově varhanní a starověkou mystičností zahalený proslulý titul *Peace* freejazzového barda Ornetta Colemanova následovaný *Misteriose* Theloniose Monka dokladují, že návaznost na vrcholy jazzové avantgardy jsou stále živé – jen ti následníci se v kvantitativním balastu postmoderny a informační zahlazenosti hůře prosazují. Minimalistický gamelan *Yang Peiyi* vystřídá Versaceho *Hymn*, který je jako vystřižený z písňového sborníku Charlese Ivese. Až na několik výjimek Bleckmannův hlas nezpívá text, ale je „jen“ další barvou instrumentáře – tu improvizujícím vokálem, jinde si jen tak pobrukuje melodii, nebo se prostě přidává jako další tón. Hudba tohoto alba má zvláštní atmosféru nečekaně objeveného zátiší při úprku z civilizačního rámusu, který, i přesto, že jej přestáváme vnímat, podprahově ničí naše duše.

Vladimír Kouřil

Germ Studies: For Guzheng And DX7

Splitrec [www.splitrec.com]

Duo Germ Studies tvoří pianista Chris Abrahams, který se proslavil především v improvizčním triu The Necks, a harfenistka Clare Cooper, jež je známá mimo jiné ze spolupráce s Johnem Butcherem, Kapital Band 1 či jako spoluzakladatelka festivalu NOW now v Sydney. Cooper se narodila rok poté, co Chris Abrahams podlehl kouzlu japonského syntezátoru DX7 (1980, což je zároveň rok jeho výroby). Dva tisíce let před tím, než byly vyrobeny klávesy DX7, obohatila svět hudebních nástrojů čínská citera *guzheng*. Pokud byste však od poslechu *For Guzheng And DX7* očekávali tradiční zvuk, byli byste zklamáni.

Dvojalbum obsahující 2x 99 tracků vytvořených v posledních pěti letech je úžasným dokumentem spolupráce Abrahamse s Cooper, naplněné inspirujícím prozkoumáváním možností obou nástrojů, včetně probleskujícího humoru. Stopáž jednotlivých fragmentů hudebních setkání se pohybuje od několika vteřin až po osm minut dlouhé *Neutrino*. Nejčastější a zároveň nejkratší jsou čtvrtéřinové skici – 28x – a stejný počet patří všem minutu a více dlouhým kouskům. Drnkání, skřípaní, pískání i zvuky evokující bizarní sci-fi, dále pak nečekaně rytmické i melodické momenty a stejně tak i tiché a na některých místech až berlínský redukcionismus připomínající kousky. To vše tvoří z této nahrávky unikátní příspěvek do improvizčních setkání elektroakustických nástrojů. *For Guzheng And DX7* aneb „198 scratches, itches and ailments“, to jsou nejen nakažliví mikrobi, jejichž grafické ztvárnění přináší přiložený plakát formátu A3, ale i koncentrované zárodky hudebních myšlenek, jak ostatně naznačuje slovo *germ*. Svým dílem zde kromě australských hudebníků (Oren Ambarchi, Jim Denley, Robin Fox, Clayton Thomas aj.) přispěly i ikony improvizace jako Keith Rowe, Otomo Yoshihide či Mazen Kerbaj. Ukázku z alba lze najít na sampleru Splitrec exkluzivně připraveném pro HIS Voice (vyšlo jako příloha čísla 5/08).

Petr Vrba

Nils Petter Molvaer: Hamada

Sula Records [www.nilspettermolvaer.info]

Fanoušci tohoto severského mistra, který se již v roce 1997 svým albem *Khmer* (ECM) zařadil na špičku moderních experimentujících trumpetistů, čekali na plnohodnotnou studiovou nahrávku několik let. V loňském roce vydaný výběr scénické hudby nazvaný *Er* (Sula Records) je doajista uspokojil pouze na chvíli, nyní je však *Hamada* konečně na světě. S Molvaerem zde opět spolupracují jeho osvědčení kolegové Eivind Aarset (kytara), Audun Erlien (baskytara), Audun Kleive (bicí) a Jan Bang (sampling). I jejich společné zkušenosti, podpořené navíc zážitky z hledačství v dalších projektech (připomeňme třeba ceněnou Aarsetovu sólovou produkci), nepochybně velmi pomohly tomuto silnému albu.



Atmosféra nahrávky je typicky seversky chladná, poukazuje na to hned první tóny sólové trubky v úvodní skladbě *Exhumation*. Molvaerův zvuk při těchto folklórně laděných melodiích je tak jemný, že se téměř přibližuje flétně, a v perfektním záznamu je slyšet každý jeho i minimální nádech. Takto pokračuje i ve skladbě *Subkah*, to už ale i s doprovodem: výrazná je napřed baskytara a pomalé perkuse připomínající některé nahrávky třeba Jana Garbarka, později se zvýrazní kytara přechodem od ambientních ploch ke konkrétnější citlivé hře. Zlom přichází s kompozicí *Friction* a s jejím výrazným beatem kombinujícím bicí soupravu s elektronikou. Molvaer si zde zavzpomínal na kooperace s Billem Laswellem, zní, jako by chtěl moderněji zpracovat koncepce známé například z Laswellových alb *Dub Chamber 3* či *Radioaxiom – A Dub Transmission*. Strhující sólový výstup zde předvádí též Aarset, jenž nás stále přesvědčuje, že patří mezi nejprogresivnější kytaristy současnosti. Laswella připomene také zvuk pro něj typických tibetských činelků zaznívajících v následující *Monocline*, kde doplňují terénní záznam zpívajících dětí. V této ambientní etudě předvádí Molvaer krásné lyrické improvizace, prodýchané dlouhé tóny již neznějí tak ledově, jak to bývalo dříve. Citovost pak vzroste v další skladbě *Soft Moon Shining*, která se i svým groovem přibližuje hřejivým baladickým skladbám Erika Truffaze.

Posluchačům se však zřejmě nejvíce vryje do paměti *Cruel Altitude*. Název je zde skutečně na místě. Do jemného úvodu s procištěnými melodiemi a s bohatšími harmoniemi vstoupí agresivní bicí a odstartují temný jedovatý rockový groove, který může Molvaerovi závidět třeba i Robert Fripp. Inspiraci jeho estetikou by rozhodně nemohl zapřít ani Aarset, jenž je nyní samozřejmě opět dominantním aktérem. Nejintenzivnější atonální pasáž však překvapivě vyústí do romantických harmonií a skladba doznívá jako kvalitní hardrocková balada. Tady nejspíše si posluchač musí uvědomit, že celé album je příběh, že je to hudba k filmu, který si každý může vytvořit sám podle své vlastní fantazie. Hudba mu nabízí gradaci dějů i leitmotiv, když například část pojmenovaná *Lahar* přiznává návaznost na úvod alba a připojuje se k ní ambientní jakoby rozlučkový track *Anticline*, v němž se více či méně nápadně objevují některé motivy z jiných částí. To vede posluchače k rekapitulaci celého hudebního zážitku, zatímco ve fiktivním filmu nám mohou běžet titulky.

Hamada je ve srovnání se starší Molvaerovou produkcí albem k posluchači podstatně otevřenější a mohlo by být vhodnými vstupními vrátky do jeho hudebního světa i pro ty, kteří do něj doposud nenahlédli. Spolu s titulem *Khmer* je *Hamada* nejpersvědčivější Molvaerovou nahrávkou.

Jan Faix

Andromeda Mega Express Orchestra: Take Off!

Alien Transistor (www.alientransistor.de)

V případě fúzí hudebních žánrů bývá často pozitivně hodnocena schopnost stírat švy mezi cizorodými prvky. Ale přece – není něco pěkného i na ochotě nechat ty švy pěkně koukat a vychutnat si ničím netlumenou srážku dvou hudebních světů? Třeba když do sebe vrazí bigbandový jazz a soudobá kompozice?

Pod názvem Andromeda Mega Express Orchestra se skrývá dvacítká mladých hudebníků různých národností (na violovém postu má svého zástupce i Česká republika), vesměs současných či nedávných studentů hudby v Berlíně. Je to typ muzikantů, jimž nedělá problém pohybovat se střídavě ve vodách vážnohudebních a jazzových, a toho využívá kapelník, saxofonista a autor všech skladeb Daniel Glatzel k vytváření divokých hudebních skládaček. Swingující pasáže jako vystřižené z bigbandové historie se mrknutím oka lárou ve volnou improvizaci nebo prokomponované disonantní konstrukce. Až estrádně rozjuchané *Asteroids* náhle zamrznou a změní se v plochy dlouhých tónů a glissand – snad jako pocta Kubrickově filmu *Vesmírná odysea*, resp. hudbě Györgye



Ligetiho, která v ní byla použita. Podobné věci se dějí třeba ve skladbě *Lava Lovers*, která začne jako „ploužáček“ s jemným latinskoamerickým šmrncem a sladkobolnou melodickou linií smyčců. Zatímco rytmika pokračuje beze změny, smyčce od easy listeningu přejdou do klastřů valících se jako proudy lávy v názvu. Sólové výstupy se někdy drží jazzového kánonu, jindy se freejazzově pustí z řetězu.

Málokdy grafické řešení CD tak dobře koresponduje s jeho hudební náplní. Obal i vnitřní stránky zobrazují putování orchestru jakýmsi kosmickými krajinami, v nichž se pasou podivní tvorové, a v publiku koncertní síně sedí mnohoocí mimozemšťané. Všechno je to tak trochu dětské, každý výjev je plný pestrých barev a detailů, při opakovaném prohlížení oko nachází další a další. Podobně ucho při opakovaném poslechu registruje tu rychlé střídání rytmů, tu zlomek citátu z (asi) Brahmsova *Uherského tance*, přemýšlí, které pasáže jsou prokomponované a kde orchestr hraje podle nějakých volných instrukcí. Zdá se, že žádný nápad nebyl zavržen, všechny byly využity. Hudební výsledek je také tak trochu dětský, ale v dobrém smyslu – konvenční i experimentálnější prvky hudebního jazyka tu slouží velké hře. Taková hra může být někdy zábavnější pro hudebníky než pro posluchače, tomuto úskalí se ale Andromedě podařilo vyhnout. Kdyby slavný tvůrce kosmického jazzu Sun Ra sledoval současný televizní seriál *Futurama*, možná by jeho hudba zněla nějak podobně.

Matěj Kratochvíl

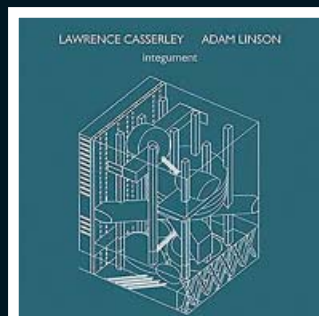
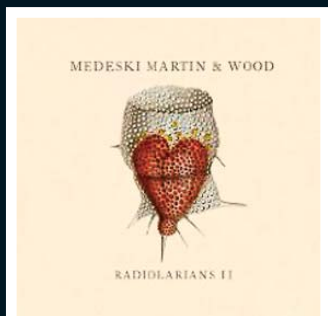
Hortus Musicus / Tüür / Grigorjeva:

Eesti heliloojad / Estonian Composers (V)

Eesti Rahvusringhääling / Estonian Public Broadcasting
(www.err.ee)

Vzrůstající zájem o provozování předbarokní hudby a její tzv. dobovou interpretaci ve druhé polovině dvacátého století našel odezvu i v tvorbě některých skladatelů hudby soudobé, kterým daná oblast poskytla alternativu k chápání modernosti omezenému na výbojnost a komplikovanost. Do repertoáru hudebníků a ansámbľů zaměřených na uvádění staré hudby tak začaly záhy pronikat i nově zkomponované skladby odkazující k dávným epochám. Sám Arvo Pärt, nejznámější tvůrce takových děl, dával svůj obrat ke středověké hudbě do přímé souvislosti s existencí ansámbľu Hortus Musicus, prvního estonského profesionálního tělesa pro starou hudbu, založeného v roce 1972 houslistou Andresem Mustonenem. Tento ansámbľ nejenže odkrýval hudbu, jejíž praktické provozování za železnou oponou ještě zdaleka nebylo tak časté, ale jeho interpretace ladila i s Pärtovými představami o znění jeho duchovní hudby vytvořené metodou tintinnabuli. Mustonen a jeho soubor později přitahovali pozornost také dalších skladatelů. Několik plodů jejich spolupráce se dvěma z nich, Erkki-Svenem Tüürem (*1959) a Galinou Grigorjevou (*1962), obsahuje pátý díl série kompaktních disků, v níž Estonský rozhlas zveřejňuje své nahrávky skladeb soudobých estonských autorů.

V třívětém cyklu *Psalmodie* (1993/2005) Tüür zhudebnil tři žalmy – 67, 136 a 150 –, jejichž sborový přednes vyvolává působivé napětí ve spojení s minimalisticky figurativním ansámbľovým doprovodem, kombinujícím ohlasy na starou hudbu, klasický minimalismus i progressive rock, kterému se autor věnoval na počátku své tvůrčí kariéry. *Conversio* pro housle a klavír napsal Tüür v roce 1994 na objednávku Mustonena, který ji premiéroval spolu s klavíristou Ivm Sillamaa; podání tohoto dua je také zaznamenáno na recenzovaném albu. Skladbu však často provádí mimo jiné i Gidon Kremer, který ji před časem nahrál spolu s pianistou Vadimem Sacharovem pro firmu Teldec (album *From My Home*, 1997). Srovnání obou nahrávek je zajímavé, těžko se mi ale rozhoduje, která z nich mi je bližší. Obě jsou sice naprosto odlišné, obě jsou však zcela osobité: ta Kremerova a Sacharova je výrazově pestřejší, v jistém ohledu „soudobější“ a zdánlivě propracovanější, cesta od úvodní minimalistické pasáže (mimochodem, převzaté z třetí



věty *Psalmodie*) k jejímu „roztrhání“ variačními postupy je v tomto případě mnohotvárnější; Mustonen a Sillamaa vnášejí do provedení zcela pochopitelně askezi převážně bez vyhrocených dynamických výkyvů, efektu dosahují v dobrém slova smyslu přímočařejšími prostředky a jen dokládají, že zkušenosti z poučené interpretace staré hudby mohou být pro soudobou hudbu velice inspirativní.

Třetí a poslední Tüürova skladba na albu, *Raerituaal*, vznikla úpravou jeho kompozice *Rituaal* z roku 1982, napsané pro Hortus Musicus a syntezátor. Novou verzi autor vytvořil při příležitosti oslav 600. výročí existence tallinské radnice (estonsky *raekoja*) a určil ji mnohem rozsáhlejšímu aparátu – ansámblu, sboru, orchestru a hráči na elektrickou kytaru. Třebaže je to skladba příležitostná, krátká (trvá sedm a půl minuty) a záměrně pompézní, nevyznívá lacině.

Původem ukrajinská skladatelka Galina Grigorjeva je zastoupena dvěma skladbami, od nichž vede nit ke dvěma pozapomenutým, teritoriálně i povahově si vzdáleným hudebním žánrům. V *Bilém preludiu* (na způsob pana Couperina) pro sólovou barokní violu (2006) autorka „oživila“ prelud non mesure, útvar příznačný pro francouzské clavecinisty. Mnohem více na mě však zapůsobila její druhá skladba – *Kant* pro dva tenory, bas a ansámbl z roku 2004. Výraz „kant“ vznikl poslovněněním slova cantus a stal se označením pro žánr oblíbený v 18. a 19. století v Rusku, Bělorusku, na Ukrajině a v Polsku. Tento žánr byl postavený na duchovních textech a po hudební stránce syntetizoval vlivy lidové hudby a staroruského pravoslavného zpěvu (znamennyj raspev). *Kant* Grigorjevy, v němž autorka zhudebnila úryvek z pojednání Stefana Javorského o smrti sv. Dimitrije Rostovského, má charakter obřadu s jedinečnou atmosférou, vytvořenou zvláštním nábojem výlučně maskulinního obsazení a kolísáním mezi folklórem a chrámovou pokorou. S vyzváněním zvonů v závěru se tají dech...

Pátý díl řady *Estonian Composers* je cenný hned z několika důvodů: představuje Erkki-Svena Tüüra z trochu jiné perspektivy než jak je znám z množství vydaných nahrávek, přináší sondu do tvorby zajímavé skladatelky a potvrzuje význam souboru Hortus Musicus pro estonskou hudební kulturu.

Vítězslav Mikeš

Medeski Martin & Wood: Radiolarians II

Red Ink (www.redinkmusic.com)

Zatím se zdá, že tato stálice soudobé progresivně jazzové scény pokračuje i v letošním roce v intenzivním vydávání nového materiálu. Svým názvem aktuální album jasně navazuje na poslední ze tří loňských nahrávek (viz recenzi v HV 1/09), podle některých zdrojů by měla kapela tyto ódy na mřížovce (radiolaria – prý nejkrásnější ze všech prvků) dovést ještě v letošním roce až k trilogii.

Přestože s *Radiolarians I* má recenzovaná deska mnoho společného, vyvstávají při srovnání přeci jen i některé podstatné rozdíly. Oproti téměř ambientním plochám předchozího alba začíná novinka nekompromisním baskytarovým riffem, jenž slouží jako základ pro první svižnou skladbu. Inspirace Chrise Wooda vycházejí ze širokého spektra od jazzrocku Milese Davise až po hudbu typu Red Hot Chili Peppers. Kapela má ve zvyku přinést vždy s dalším albem nějakou alespoň minimální inovaci. V následující kompozici *Junkyard* se opět v novém pojetí uplatňuje vedle píána i klasických elektroakustických a analogových klávesových nástrojů také melodika, která vytváří ve spojení se zkráceným zvukem píána Wurlitzer skutečně živelné a syté barvy. Na *Radiolarians I* si Medeski Martin & Wood našli novou koncepci zvukového pojetí nahrávky a zde ho prezentují již v rámci formálně sevřenějších celků. Je to pojetí o něco temnější, než jak jsme byli zvyklí u klasických alb typu *Combustication*, blízké je například estetice severského vydavatelství Rune Grammofon. Hezký groove střídá ještě hezčí a posluchač tak může strávit třicetivteřtinu meditováním nad tím, na co všechno progresivní jazzmeni šedesátých

let nepomysleli a co tedy mohli pánové Medeski, Martin a Wood dovést do podoby aktuální i dnes. K nejvýraznějším momentům patří také krásná zpěvná i rytmická skladba *Riffin' Ed*. Nachází se zde také zřejmě nejlepší studiové bicí sólo Billyho Martina nazvané *Chasen vs Suribachi*. Baskytara s klávesami v něm vytvářejí proměnlivý zvukový prostor, který odkazuje k Larrymu Youngovi či Sunu Ra, jehož duch se nenápadně vznáší i nad kompozicí *Ijiji*. Často se při poslechu této desky vybavuje pojem psychedelie. Studiovým kouzlem druhé poloviny šedesátých let zde dává kapela ale nový význam a zapojuje je do jiných kontextů, když například základní riff skladby *Amber Girls* připomene třeba i klavírní tvorbu Bély Bartóka. Hříčka *Dollar Pants* pak zase obsahuje mnohé z osobitého jazzového humoru tak typického pro tuto trojici.

Při srovnání s dosavadní diskografií kapely lze *Radiolarians II* rozhodně zařadit mezi ty nejvýraznější položky vedle například *End Of The World Party* nebo *The Dropper*, oproti jiným nahrávkám zde není možné říci, že by nějaká skladba byla méně nápaditá než ostatní. Je to zkrátka silná a velice zábavná nahrávka poskytující i další úhel pohledu na všestranný talent protagonistů. Pro české posluchače to může být signál, že červencový pražský koncert bude určitě velkou lahůdkou.

Jan Faix

Lawrence Casserley / Adam Linson: Integument

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

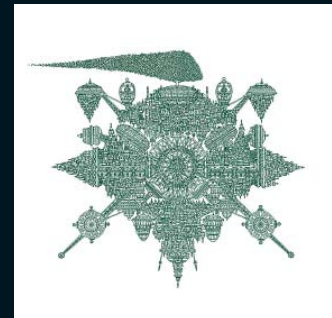
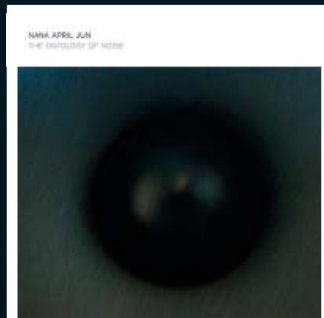
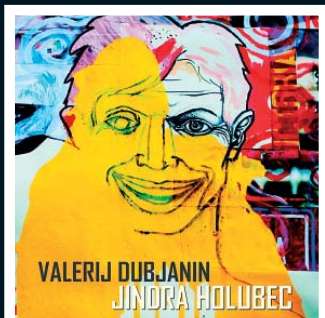
Berlínské setkání dvou různých osobností, dvou odlišných nástrojů. Osmašedesátiletý Lawrence Casserley (signal processing instrument, hlas na dvou místech) a zhruba o polovinu mladší Adam Linson (kontrabas, live processing a sampling na dvou místech) se prvně setkali před pěti lety, kdy se Linson přidal k Electro-Acoustic Ensemble Evana Parkera. Linson o Casserleyem říká, že odhaluje některé skryté aspekty toho, co dělá on sám. Totéž se jistě dá poznamenat o mnoha hudebnících i o množství improvizčních setkání, avšak v případě Casserleyho to platí obzvlášť. Jeho způsob reakce na slyšený zvuk je nejen respektováním produkovaného zvuku (v tomto případě kontrabas, jehož zvuk Casserley následně moduluje), ale také uctíváním, jak sám podotýká. Úcta ke slyšenému mu umožňuje nezatíženou a vpravdě okamžitou reakci, která v některých momentech přímo slyšitelně ruší Zenónovy aporie a předbíhá samotnou prvotní akci – zvuk kontrabas. Casserley v e-mailu (otisktném v buketu) Linsonovi píše: „Jsem fascinován tím, že semínko nemůže uskutečnit svůj potenciál do té doby, než je jeho integument prostoupen vodou a živinami. S kreativitou je to obdobné. Potenciál dřívá v každém z nás, čeká na správné podmínky nutné k vyklíčení.“ *Integument* je, přeneseně řečeno, to, co odděluje skryté od povrchu, vnitřní a vnější, to, co chrání zárodek semínka, živočicha či myšlenky, aby mohl dojít svého projevení. Casserleyho a Linsonova zkušenost a intuice či instinkt jsou dostatečným „hnojivem“ pro rozpuštění ochranné slupky a umožňují nám tak nahlédnout do procesu „kolektivní simultaneity“. Zda se k tomu přidá i posluchač, je už na něm.

Petr Vrba

Kaspar von Urbach: The Last Laugh

KLaNGundKRACH (www.klangundkrach.net)

Na novém albu pražských noiserů nalezneme dvě skladby. Dva roky stará pětiminutovka *Napřič tučnosti* (v rámci *masitosti*) připomíná písničkovou fázi skupiny, osmačtyřicetiminutový živý záznam z olomouckého klubu 15 minut nazvaný *Untitled Song For Varla, Billie & Rosie* je sondou do žhavé současnosti převážně improvizující trojice. Občas si kladu otázku, čím – kromě jednoho člověka v sestavě – se Kaspar von Urbach liší od bratrského projektu RUIINU, obě skupiny v současnosti znějí dosti podobně. Snad jen pravověrně industriálního koření je u Kaspara víc.



Stránky skupiny mluví o tom, že „poslední smích“ značí konec maskulinních projevů v rámci KVV a nástup éry „rozmazaných obrysů“. Rozmazaných osmačtyřicet minut zahajuje útržek monologu Williama Burroughse, který cituje svého přítele, malíře Briona Gysina. Následuje skrumáž elektronických i akustických ruchů, z nichž rozeznat lze ladění rádia a amplifikovaný dech – oblíbený kašpař „nástroj“. Elektronický ryk na začátku kusu trochu připomíná debut Throbbing Gristle, následující výkřik skupinu posune do rytmičtějších vod, v nichž se ke slovu dostanou pružiny a kovy evokující prvotní inspiraci KVV, Einstürzende Neubauten. Znějí zde ve skvělé kombinaci s foukací harmonikou a čímsi, co připomíná raněnou trubku. Pád rytmu do ambientního šelestu ale vůbec neznamená zklidnění, což má na svědomí pronikavá středová frekvence a ready-made mantra vystřižená z interview s Marshalllem MacLuhanem. „*Medium is a massage*“ (nebo „message“ – výslovnost by ale odpovídala první variantě), opakuje tážající se redaktor a rádio se během jeho kolovrátku dohrabe k jakémusi politickému vysílání. Jméno neodhadnu, že šlo o rozhovor s někým z reprezentantů, je z intonace i přes nemalé zkreslení téměř jisté. Hudba se zde mění ve zvláštní spontánní hōrspiel, z nějž s doladováním vylézají slova „*Afghánistán, kontingent, řešení, volby...*“ Návrat k industriálnímu žánru se nese ve znamení kytar a kovů, zvolna žvýkaných zuby efektů až do částečného rozmělnění. Na mysl vytane předposlední fáze vzájemně se požírajících „arcimboldů“ ve Švankmajerových *Možnostech dialogu*: ještě stále rozeznáme, co to je, ale už je to částečně kaše. Závěr opouští formu a evokuje prostředí industriálu nejvlastnější, totiž tovární halu i s houkající sirénou. A křivými zrcadly na stěnách.

Členové KVV a RUIINU jsou si v improvizacích čím dál jistější, jejich koncertní sety a nahrávky rozhodně stojí za opakovaný poslech, při němž se vždycky vyjeví množství nových detailů. Náladu, kterou album vyvolává, bych nejlépe popsal trochu klišovitými slovy „pulsující energie pod distingvovanou tvář“. Po poslechu tohoto alba i předchozího díla KVV *Selfbondage*, jakož i SSS z dílny RUIINU mám dojem, že český industriál a noise má nové krále.

Petr Ferenc

Jindra Holubec: Valerij Dubjanin

Polí pět (www.poli5.cz)

Vydavateli Josefu Jindrákovi se povedl opravdový objev. Moravský rarach a vítěz malé Alternativy 2006 Jindra Holubec je živlem, který na české písničkářské scéně chyběl. Pokud vám stejně jako mně připadá, že Závěš je již zcela otrokem svého, i když stále vtípně podaného pornomajestátu a Xavier Baumaxa jen dočasně populárním společenským satirikem (tj. neživotnou odrůdou Televariety), zaradujte se. Holubec je nevyzpytatelný šašek. Hudebně dravě těží z té divočejší odnože brněnské alternativy, je ale schopen i lyrických poloh a vtípných parodií. Co je největší plus, svou hudbu činí zcela živelně, jako by po něm měla přijít už jen potopa. A co je ještě víc, jednotlivé polohy svého výrazu střídá naprosto nepředvídatelně, zdráhám se odhadnout, je-li v tom logika, již nerozumím, nebo čiré dada.

Valerij Dubjanin asi není Jindrův debut, předcházely mu, pokud vím, nahrávky na CDR. Coby „oficiální jednička“ ale nemohl vyjít lépe: Polí5 jím zahájili novou vydavatelskou řadu, a tak se na nás Dubjaninův obličej usmívá z krásně vypraveného LP, v jehož obalu najdeme kromě vinylové desky a textové přílohy i totéž album na CD. Vše vypraveno zcela bezchybně, obal navržený Sorahem Irijflovem je přinejmenším nadprůměrný.

Jindra Holubec není jen jméno hlavního protagonisty alba, je to i „název kapely“, v níž kromě Jindry hraje na baskytaru jeho bratr Michal. Hostuje Holubcův fanda Vladimír Václavek (elektrická kytara), houslista Tomáš Vtípil (viz rozhovor v tomto čísle), který album spoluprodukoval, a již zmíněný Irijflov na klávesy. Zvukař Martin Dřevojánec si v jedné písni zahrál na kytaru.

Album lemují dvě parodie country/hillbilly music se „svahilskou“ angličtinou. *George Peterson* i *Frankie Jones* představují Holubce coby zdatného imitátora americké pop music, věřím, že se v budoucnu rád vrhne i na další žánry. Ta pravá jízda začíná s druhou písní *Jasan*, na níž si můžeme ukázat všechny Jindrovky tvůrčí trumfy. Elektrické kytary řvou v odsekávaných figurách, které dávají vzpomenout na to drsnější z tvorby E či UŽ jsme doma, jen se o malinko víc funkově houpou a plavou – ale to je možná jen dojem vyvolaný tím, že nejsou přitlučeny k zemi bicími. Nastupuje zpěv, který (troufám si prorokovat) bude asi pro mnohé posluchače překážkou ocenění Jindrových kvalit, je totiž zkrátka „opravdu výrazný“. Jindra naslédle šišlá, jeho texty se mění v „přemlouvací“ haťapaťato batolete, ale – světe, div se! – opustí-li text, jsou jeho bezeslovné vokály najednou ukázkou velkého rozsahu, přesné intonace a tónu až byčího. Vyznejte se v tom, proč činí zrovna takhle. Trochu tuším potřebu distancovat se od vlastních slov a přitom si do sytosti zahulákat. V *Jasanu*, příběhu o chlapci hledajícím ideální dřevo na výrobu luku, se Jindra navíc dopustí jediné textové citace. Když se hrdinové na naučné stezce setkají s obézní dámou, zazpívá jim tato: „*Proč bychom se netěšili, když nám Pánbůh zdraví dá...*“ a veškeré pochybnosti o Holubcově zpěvnickém umu jdou okamžitě stranou.

Pokud jde o texty, jsou přibližně dvojího druhu. Mezi ty s jednodušším příběhem a sloganem (takové anekdoty) patří již zmíněný *Jasan*, vypalovačka *Pavel bourá maso* a především půvabné *Ticho* – „*Ticho prej léčí / ale mně naopak ticho ubližuje / ticho je batoh plný výčitek / ticho je jako hořké políbení od slunce / jako tisíc vypnutých tlačítek / ticho koupí tvé myšlenky / ticho nepřeruší ani cukr hozený do sklenky...*“ Pointa je masochistická: „*Vypni to rádio nahoře a hned / vypni to já chci ticho / řže mě.*“ Slova ostatních písní těkají mezi pregnantně formulovanými myšlenkami a poetickou (možná privátně dadaistickou) „slovní mlhou“, jejíž význam zná pouze autor: „*Doufej pro toho ten kdo se proboří že zase neshoří / doufej pro toho ten že každý pro sebe má ten svůj plot...*“ Je to dobrodružná jízda s ze řetězu utrženým živlem, který ne a ne přestat zpívat a potouchle popichovat. Výjimkou je možná neveselá *Slunko*: „*Ale to najednou slunko se rozletělo / a děti ve tvářích špínu a prach / a v kmenech stromů zařezaný strach.*“

Vyjde letos v této zemi alespoň ještě jedno takhle dobré album? Poslouchejte radostně a pamatujte: „*Nad kouřem doutníku mizí srdce poutníku / a vždycky svědčí střídmost, ale taky té hlouposti je třeba.*“

Petr Ferenc

Nana April Jun: The Ontology of Noise

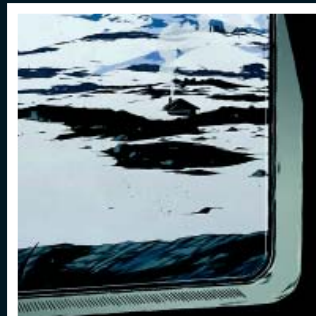
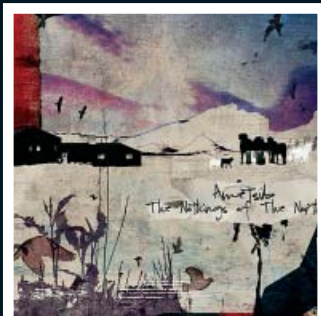
Jana Winderen: Heated: Live in Japan

Touch Music (www.touchmusic.uk.org)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Geometrie živého a organické struktury bují v samém jádru příběhu vydavatelství Touch: od nahrávek mořských bouří Chrise Watsona přes fotografie producenta Jona Wozen-crofta až po asymetrické zvukové cestičky v softwaru Christiana Fennesze. Dva letošní tituly s přehledem hudebně naplňují své koncepty, které se sice pozoruhodně zrcadlí, ale bez hudebního zduaru by zůstaly raritou. Nana April Jun vytváří (ve studiu, tedy se sklada-telskou rozvahou) noisové sólo, které se blíží zvuku přírodních procesů, Jana Winderen zase snímá skutečný svět tak, že máme pocit hudebního díla.

V dnešní nadprodukcí (či prostě jen snadném a hustém vydávání) noisových nahrávek pámbů zaplat' za každou, která má jasný úmysl, směřování, zaostření, prostě je dobře produkována. Nezajímáme se o způsob vzniku *The Ontology of Noise*, prostě poslouchejme. Christofer Lämngren (*1974), švédský vizuální umělec a vydavatel časopisu YKKY, nechává spojitý proud zvuku (v kontextu současného noiseu vlídně šumivý, až estetizovaný) procházet permanentními jemnými proměnami. Někdy se klene pomalý oblouk, frekvence a rezonance mají čas vyznít, než je zastíní další změna, je tu i rozměr



prostoru a dozvků, což u noisu nebývá zase tak běžné. Místy se čistě digitální zvuk dobere podobností s vodními a vzduchovými proudy, šuměním listů, vzdáleným provozem, atmosférou tiché krajiny; jindy zůstává ve virtuální říši. Z obrázků v obalu k hudbě nejlépe pasuje hustá srst. (Vydavatelský komentář odkazuje mimo jiné k historii metalu, což by nás při vyvážení charakteru zvuku nenapadlo. Odkaz vede i k webovým stránkám kulturní svérázné osobnosti norského metalu, Varga Vikernese, který po vraždě – prý v sebeobraně – ve vězení sepisuje mimo jiné i texty o pohanství pro dnešní svět.)

Podmořské nahrávky Jany Winderen byly vytvořeny s pomocí přístrojů, které nesou názvy jako „hydrofon“ a „Delfíní ucho“. Záznam na minialbu (27 minut) kombinuje mikro a makro (a mokro, neodolá dodat tiskařský skřet – humorista): paralelně tu hučí „velký celek“ moře a bublají detaily. Zásah, potopená: s pocitem, že se tu odkrývá cosi nezjeveného, co normálně nemáme možnost slyšet (existuje termín pro voyeurismus sluchem?), přichází i satisfakce z čistě zvukového zážitku. Při vystoupení v tokijské galerii, odkud nahrávka pochází, švédská hudebnice původní záznam hudebně upravovala: to je proti puristickým zásadám některých, kteří tvrdí, že každý zásah do field recordings je jednak hudebně zhoršuje a jednak zneužívá pro umělcovo ego. Ale Winderen umí zasahovat tak citlivě a „po proudu“ jako autor soundtracku, který víceméně přeslechne. Jedno ucho nezůstane suché.

Takže zase, jako vždy u povedených položek z londýnského vydavatelství: dobrá alba a zároveň dobrá součást rostoucího krystalu, kontinuální poetiky Touch Music. **Pavel Klusák**

Ametsub: The Nothings Of The North

Progressive Form (www.progressiveform.com)

Yarn:Moor: So, I'll Take Your Hand And...

Noble (www.noble-label.net)

Dva čerstvé japonské projekty s nepopíratelným talentem, pozoruhodnou tvořivostí a specifickou melodickou poetikou máchanou ve zvukové invenci, ale zřejmě ještě ne tak zcela ujasněnou pěšinou.

Za objev lze označit zejména nepříliš komentovaný tokijský jednočlenný projekt Ametsub, jehož aktuální druhé album (debutoval v roce 2006) je komplexním vývarem (nikoli laciným odvarem) melodické elektroniky posledních dvou dekad. Z kolekce zní čitelné vlivy nejrozličnějších proudů, technik a zvukových bank, vzhledem k nápaditosti jejich propojení a silným tažným motivům ovšem můžeme namísto o plagiátorství mluvit spíše o nesporném eklektickém umu pilného posluchače, encyklopedii převyprávěné jediným mozkem. Chytlavá úvodní *Solitude* navazuje na zadumanost Boards of Canada, *Lichen With Piano* je glitči kořeněným jazzem formátu The Cinematic Orchestra, *Peaks Far Afield* odkazuje na stájové kolegy jako Aoki Takamasa atd., najde se dávka syntetické emotionality známé z IDM produkce, jemného melodického tanečna, max/msp smyčkových nahodilostí, útržkovitých struktur vlny clicks'n'cuts i kratších ambientních experimentů (jako třeba v nestabilní vichřicové 66). Co skladba, to jiná poloha, konstantně na vysoké úrovni. Za spojovací prvek lze vedle melancholicky zabarvených, ale optimistických nálad považovat fakt, že většina kusů vychází z povedených klavírních podkladů, které spolu s nemnoha dalšími živými prvky vítaně tlumí a obohacují převažující digitálno. Dalo by se říci, že v této převaze je největší slabina desky, protože se místy jedná o zvukový repertoár poněkud přežitý a zbytečně připodobňující tohoto osobitého tvůrce k masám druhořadých nepůvodních „ložnicových“ softwarových snůlků. Dojem již slyšeného ale z velké části vykupuje barevnost a propracovanost skladeb.

Trio Yarn:Moor plynule zapadá do produkce labelu Noble charakterizované typickou japonskou jemností a z evropského pohledu možná naivní citově zabarvenou směsí elektronických a akustických přísad. Desce vládnu proslulné melodické motivy ozvláštěně sympaticky rozřesenými beaty, zajímavým hojným využitím kombinací zvu-

ků hraných pozpátku, ozvuky volnosti kytarovek a v neposlední řadě fungujícími party vokalisty Taa, a sice zejména v *Pool Of The Sun*, kde mu sekundují sympaticky rozjetá bicí souprava a basa, a v *1014* s ostrým mikroděním v pozadí. Sbírká *So, I'll Take Your Hand And...* působí velice skromně, delikátně, nerušivě a místy až příliš „hezky“. Každá z osmi melodických miniatur ale zároveň poskytuje solidní dávku experimentálního lomozu, který se nejvýrazněji prosazuje v závěrečné skladbě *Ephemeria*, kde za konejšivými klávesami a field recordings bez skrupulí řadí drsné laptopové poruchy. Všestrannost, odvaha a absence hranic, co se týče zvukových zdrojů, se v podání Yarn:Moor (opravdu zvláštní pojmenování) velmi přirozeně přizpůsobuje kýžené pozitivní atmosféře a tedy i přístupnosti, což je poměrně ojedinělý jev. **Hynek Dedecius**

Xela: II Bocca Al Lupo

Helios: Caesura

Mokira: Persona

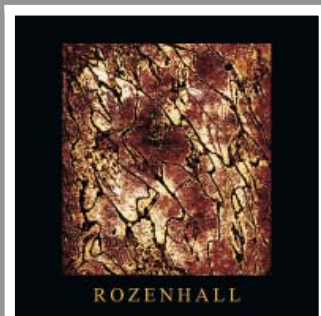
Type Records (www.typerecords.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Sledovat tvorbu Johna Twellse znamená postupně se propadat do stále černější mýry. Kdo mohl tušit, že projekt Xela, který debutoval indie-elektronickým albem *For Frosty Mornings And Summer Nights* plným příjemných skladeb ve středních tempech a s pozitivními melodiemi, nakonec skončí u dark ambientního lomození v masivních, minimálně čtvrt hodinových opusech? Leccos naznačilo předchozí hutné album *The Dead Sea* s topícími se nešťastníky na obalu, novinka vše jen dokonala. Twellovou posedlostí jsou horory 70. a 80. let; na tři roky staré desce to byla především tvorba Daria Argenta a Umberta Lenziho (autora legendární *Suspirie*). A Twells přichází s hororovou tematikou i na novém albu. Ačkoliv je deska formálně rozdělena do čtyř dlouhých, latinskými názvy opatřených částí, jde v podstatě o jeden dlouhý set, který je i přes minimalistickou sebestřednost ve výsledku překvapivě barevný. Jemné kovové úderky a atmosférické plochy nemohou být nepřijemné příznivcům skandinávských dark ambientních velikánů jakými jsou Raison D'Etre. Od podmáčeného kostela na zamlženém vídrholci se posluchač pomalu přesouvá do industriálnějších prostor. Střední pasáže novinky jsou vystavěny ze skrumáže hluků a šumů, které navozují dojem tajemného, skrytého provozu vprostřed naddimenzované rezivějící průmyslové haly, provozu zautomatizovaného a odosobněného. Teprve závěrečná dvacetiminutovka registruje lidský element, to když své perkuse rozezná Jed Bindeman.

Keith Kenniff se u nás představil loni na dvou koncertech, a to jako Goldmund i jako Helios. Zatímco v prvním projektu usedl za klavír, ve druhém se držel především kytary, basy, jednou zahrál i na bicí soupravu. Goldmund lze považovat za okénko do Kenniffových nejniternějších hlubin, Helios přináší spíše hudbu pro všední chvíle: posezení u ranní kávy, procházka svěžím jarním parkem nebo jen přiznané snění se zavřenými očima uprostřed pracovního dne. Ano, nová deska Helios je opět melodicky hřejivá, bez rušivých distorzí a s delikátními click'n'cutovými rytmy.

Click'n'cutové reminiscence jsou příznačné i pro hudebníka a producenta Andrease Tilliandera, který svou tvorbu vydává pod svým jménem i různými pseudonymy (Acid Lindgren, Komp, Lowfour, Rechord ad.). Jako Mokira debutoval v roce 2000 deskou *Cliphop*, která už názvem naznačuje její hudební podobu. Na čtvrté desce už však po clicku ani hopu není památky. Jestliže na přelomu tisíciletí šlo Tillianderovi o konstruování složitých rytmických struktur, které demonstrovaly možnosti nových hudebních softwarů v přenosných počítačích, pak dnes mu jde naopak o výraz mnohem prostší. Tvoří si svůj vlastní jazyk plný rozostřených samplových smyček, drobných elektronických melodických můstků a řady hlučkových prvků, které dodávají atmosféře nahrávky zvláštní sychravost. **Pavel Zelinka**



Rozenhall: Rozenhall

Fylkingen (www.fylkingen.se)

Rozenhall: Forecusst

Kning Disk (www.kningdisk.com)

Daniel Rozenhall je švédský hudebník, výtvarník a šéf vydavatelství Fylkingen, které kromě soudobé elektronické hudby s oblibou zkoumá i neakademické končiny. Jak značka, tak její správce. Ve své tvorbě Rozenhall vychází z tradice elektroakustické hudby, kterou ale neuctívá nijak bigotně. Rád ji obohacuje kořením, které by skalní příznivci akademické EAH považovali za rozmělněné výsledky úsilí několika žánrových proroků: řeč je o „populárnějších“ ohlasech psychedelie a noise. Fylkingenské CD je reedicií dvou nedávných Rozenhallových vinylových alb *Eyeland* a *Miasmasun*. Prvně jmenované přináší příjemně napjaté „vichrno a kouřmo“, v němž se stockhausenovská drobenka snáší na hladinu acidrockového varhanního chvění. Tu a tam kovový šelest, telefonní zpěv sirén, měkce bahenní erupce, milý náznak ambientní pitomosti. Suma sumárum – vynikající poslech. *Miasmasun* naváže v podobném duchu, jen jaksí ještě méně akademicky a s větší dávkou teatrálních darkambientních náznaků. Více libých ploch, více basových pulsů, více tišin i hromů. Dohromady ale obě alba tvoří soudržné a pestré CD. To *Forecusst* je zcela jiná zvuková krajina: nehostinná, chladná, plná bolestivých poryvů zvuku mučených varhan. Od středových bzukotů frekvencí až k noise à la Merzbow. Tohle album ze zde recenzované dvojice asi budu poslouchat méně. Není to otázka kvality (Rozenhall své řemeslo nepochybně ovládá a ani vteřinu nenudí), ale rozdílné atmosféry obou disků. Milovníci psychedelie, zapeklitého ambientu a staré dobré tape music, neváhejte. **PF**

Spunk: Kantarell

Rune Grammofoon (www.runegrammofoon.com)

Ženské improvizáčnické kvarteto z Norska patřilo při rozjezdu významné značky Rune Grammofoon k jejímu jádru. Prolínala se tu dravost s lišáckostí, trubka a cello s elektronickými taktikami a zmutovanými vokály. Ale když se Maja Ratkje našla v sólových projektech (nejoceňovanějším je *The Voice*) a v noiseovém duu s další členkou Spunk, Hild Sofií Tafjord, ukázalo se, že zárodečný Spunk se přese všechny sympatie, jež můžeme cítit, přežil. Souhra ústí často do hemživého chaosu, který postrádá silnější vnitřní vztahy a směřování: přestože se páté album *Kantarell* (název je pojmenováním houby: liška obecná) soustředí na akustičtější a jemnější hru, ve výsledku se bez zaostření točí v bludném kruhu. Některým uskupením, jež se scházejí jen jednou za čas, to funguje; dnešní Spunk to štěstí při tomhle nahrávání neměl. **PK**



Christian Zehnder: Kraah

Bergtöne (www.bergtoene.com)

Christian Zehnder, polovina švýcarského dua Stimmhorn, o němž jsme psali v HV 3/08, rozvíjí svou syntézu hlasových technik Alp i střední Asie na sólovém albu. Místo alpských rohů jej tentokrát doprovázejí konvenčnější nástroje: kytara, kontrabas, perkuse, nakonec i Zehnderovy kombinace jódlování, alikvótního zpěvu a jiných hlasových psích kusů jsou zasazeny do konvenčnějších struktur s houpavým rytmem a přehlednou harmonií. Z řady vybočuje epická závěrečná skladba *Chummer*, která plynule přechází mezi různými náladami a stylovými polohami od strašidelného hrdelního chrčení po pseudooperní patos, to vše s doprovodem smyčcového kvarteta. **MK**

Marilyn Crispell: Collaborations –

Live at Nya Perspektiv Festivals 2004 and 2007

Leo Records (www.leorecords.com)

Na značce Leo Records vyšla jedné z nejvýraznějších pianistek moderního či avantgardního jazzu Marilyn Crispell deska již před šestadvaceti lety. Od té doby jí Leonid Fejgin na své značce vydal plný tučet alb. Americká pianistka, poučená tvorbou Cecila Taylora i Johna Coltrana, svůj svébytný styl tříbila mimo jiné i po boku Anthonyho Braxtona, v jehož kvartetu působila v osmdesátých letech. Recenzovaný disk ji představuje s čtveřicí hráčů, s nimiž ještě žádnou nahrávku nevydala. Disk je rozdělen na dvě části dle formátu tělesa; v kvartetu ji doplňují Fredrik Ljungkvist (klarinet, tenorsaxofon) a Palle Danielsson (kontrabas), v kvintetu Magnus Broo (trumpeta), Lars-Göran Ulander (alt sax) a Per Zanussi (kontrabas), v obou sestavách se za bicími objevuje Paal Nilssen-Love. Citlivou souhru najdeme v každé skladbě, ale *Quintet Collaboration 2* skýtá až učebnicový příklad. Několik prvních minut máme možnost vychutnat si klavírní lyriku Crispell, potom se velmi jemně začínou přidávat ostatní. Poklidnou náladu pak systematicky nabourává trubka, která umožňuje bicím slyšitelnější i dynamičtější vstup na scénu. V místech, kdy zní Broo a Nilssen-Love, je krásně cítit, že ačkoli klavír není v těchto momentech nejvýraznější, plní funkci jejich referenčního bodu. Na vulkanickou erupci nikdy nedojde, což tomuto albu sluší. O to víc pak člověk ocení jemnou hru Nilssen-Lova, jenž v poslední době často doprovází ďábelského Brötzmana. Není to převratná nahrávka, ale určitě ji ocení každý milovník současného moderního jazzu, podnět může dát i těm, co upřednostňují jazz radikálnější. **PV**



Anthony Braxton: Nine Compositions

Rastascaan (www.rastascaan.com)

Toto audio DVD obsahuje více než šestihodinové kompendium komponovaných improvizací respektovaného saxofonisty Anthonyho Braxtona v podání kolektivu kvalitních hudebníků (bubeník Gino Robair, trumpetista Taylor Ho Bynum, Greg Kelley, Liz Allbee, saxofonisté Dan Plonsey, Scott Rosenberg, Justin Yang, tubista Jay Rozen, fagotistka Sara Schoenbeck, hoboista Kyle Bruckmann, kytarista John Shiurba). Ti se v různých konstelacích střídají u Braxtonových partitur, které jsou často jen grafickými návodky ke vzájemné interakci. Problémem těchto kompozic je, že jsou možná zajímavější pro své aktéry než pro posluchače, kteří se mohou jen dohadovat, čím jsou hudební struktury určovány. V devíti položkách této kompilace se zajímavé momenty najdou, ačkoliv málokdo si asi dopřeje šest hodin nerušeného poslechu. **MK**

Closing The Eternity: Noughtwards

Epidemie Records (www.epidemie.cz)

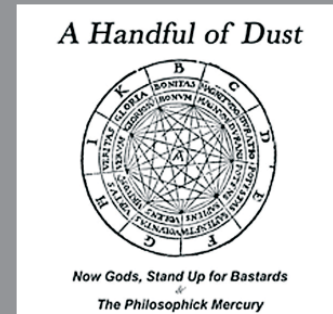
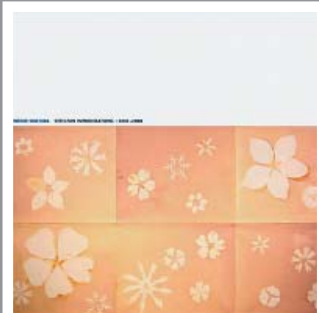
Uralský hudebník skrývajícím se pod jménem-číslem 121 je jediným členem projektu Closing The Eternity, který svět zásobuje nevysychajícím tokem drone ambientu. Někdy jsou jeho nahrávky téměř akustické (zpívající mýsy), jindy se prostřednictvím téměř sci-fi efektů snaží evokovat například kouzlo polární záře. Je to zajímavé, ruský postindustrial se tuze rád bere až pateticky vážně, to, co by mi ale vadilo u tuzemských (nebo třeba amerických) tvůrců, mi v případě Rusů dokonale vyhovuje. Tak nevím, jestli je v tom ta „široká ruská duše“, nebo jsem jen zblblý literaturou, která o této donekonečna referuje, jistě ale je, že se mi při poslechu Closing The Eternity zjevuje welzlovský zlatý sever: nekonečná tundra, mráz, který zvoní, podivné světelné hry na nebi, obzor, na který nelze dohlédnout... Jiní na svá alba píší: poslouchajte při nejvyšší možné hlasitosti. 121 nabádá, abychom poslouchali potichu, ne do sluchátek. Ambient coby decentní společník ostatního nábytku v místnosti; takhle to kdysi myslel Brian Eno, ale lidi ho neposlechli – začali poslouchat. **PF**

Alexei Rafiev / Alexei Borisov: Znamenie

Presvjatoi Bogoroditsy

Clinical Archives (www.clinicalarchives.blogspot.com)

Setkání básníka Alexeje Rafijeva s legendární postavou ruské undergroundové scény Alexejem Borisovem je příkladem dokonalého souznění poezie a hudby. Borisov se



svou elektronikou přistupuje k Rafiejovu monotónnímu přednesu s pokorou, ale důkladným pochopením jeho rytmické stránky i obsahu duchovních textů (nad nimiž však církevní puritáni zcela určitě ohrnou nos) se staví do důležitější role než jen doprovodného hudebníka. *Znamenije Presvjatoj Bogorodicy* má potměšilý, nikoli však bezvýhodný charakter a patří bezesporu k nejsilnějším nahrávkám netlabelu Clinical Archives. **VM**

Ender: Ender

Darkroom Recordings (www.darkroomrecordings.com)

Prozatím nepříliš známá novozélandská pětice vlévá na tomto čtyřskladbovém výlisku tolik potřebnou mízu do sféry instrumentálního postrocku. Znovu probouzí polozapadlou energii ranných Mogwai a v klasické rockové sestavě (v závěrečném kusu i s klavírem) chrlí jeden hutný kytarový motiv za druhým. Tato deska – a nikoli album *Legion of Two* (viz recenzi v tomto čísle HV) – je opravdu o riffech, a to takových, které bez vědomého svolení majitele manipulují krční páteří. Strhující třináctiminutová *Part 2* i zpočátku atmosféricky klidná a ještě delší *Part 3* pohlcují svou naléhavostí a nostalgicky upomínají na již slyšené. Ender doporučuji sledovat. **HD**

Různí umělci: The Risk Of Burns Exist – 10 Years Of ... Rhiz

Rhiz Records (www.rhiz.org)

Vloni v květnu oslavil vídeňský klub Rhiz deset let od svého vzniku a při této příležitosti vydal papírový box obsahující kompilaci s patnácti kusy nahranými během rhizských koncertů a k tomu různé archiválie vztahující se ke klubu (samolepky, fotky, „placku“, nákresy klubu, pohled, ztráty a nálezy... prostě veteš). Tak jak je pestrý obsah krabičky, je pestrá i kompilace, na níž přispěli Dieb13, Maja Osojnik, Felix Kubin, Fennesz, Jo Zimmerman, Pita+Jade, Gustav a mnoho dalších. Kvalitní výsledný zvuk měl na starosti (opět) Martin Siewert. Klub nadělil sobě i posluchačům krásný dárek. **PV**

Yoshio Machida: Steelpan Improvisations 2001–2008

Yoshio Machida / Amorfon (www.yoshiomachida.com)

Příliš nerozumím tomu, proč šéf vydavatelství Amorfon nevydává svou novinku na vlastní značce, ale „vlastním nákladem“. Nešť. Pokračování tři roky starého alba *Nada* přináší devět improvizací, které Machida nahrál na své steel-drums v Evropě a Japonsku. Ovlivněn indic-

kou hudbou, postavil si nástroj netradičního ladění; aby docílil zvuku gamelanu, pracoval jednu dobu v reálném čase s Max/MSP, poslední dobou vymýšlí způsob, jak vygenerovat mikročásticové zvukové texturey bez počítače. Radostný poslech příjemného zvonění. Machida jako jeden z mála hudebníků (napadá mě už jen Václav Bartoš, který kdysi hrál na steel-drums ve Fajtově Plutu, nyní ve svých Fru Fru) podává důkaz, že steel-drum nemusí být jen nástrojem latinoamerických plážových floutků. Západní a východní exotika se lahodně potkává v mém středoevropském uchu, muchachita z Coacabany mě zasvěcuje do tajů origami. A tak... **PF**

Hans Van Eck: Bassbox

Audiobulb (www.audiobulb.com)

Holandský skladatel Hans Van Eck sestavil Bassbox, elektronické zařízení, které pumpuje vzduch do bambusových píšťal různých velikostí. Vznikají tak pulsující plochy, znějící navzdory názvu přístroje spíše ve vyšších polohách – jako by stovky peruánských indiánů o závod pískaly do panových fléten. Bublavý ambient, jenž takto vzniká, pak víceméně stejně pokračuje necelých padesát minut alba. Rytmus se mírně proměňuje, jsou tu více, tu méně pravidelné, celkový dojem je příjemný, byť po chvíli monotónní. Jako koncert či zvuková instalace to nejspíš bude zajímavější. **MK**

Pan American: White Bird Release

Kranky (www.kranky.net)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Ambientní projekt Marka Nelsona (ex-Labradford) na novince nijak neukrajuje z typické ospalé zasněnosti s dubovým podhoubím. Skladby, jejichž spleené názvy tvoří citát Roberta Goddarda o nekonečném začínání, opět nadnášejí svým – navzdory hojněmu zastoupení hlukových drones – vlídným kontemplativním nábojem, jsou snad jen o chlup organičtější (struny, bicí, vibrafon i hlas). Nejčerstvější pozvánka k věčnému pozorování ubíhajících oblak patří v Nelsonově diskografii k těm nejpůsobivějším. Výtečný tišící antistresový produkt. **HD**

A Handful Of Dust:

Now Gods, Stand Up For Bastards & The Philosophick Mercury

No Fun (www.nofunproductions.com)

Ukáži ti strach v hrsti prachu, praví T. S. Eliot ve své *Pusté zemi*. Již patrně neexistující novozélandská sku-

pina si hrst prachu dala do názvu. V názvech svých instantních kompozic a alb kromě Eliota prozrazovala i zájem o věci hermetické a magii přírody. Ale nechte se zmást, dvojice koncertních alb z let 1993 a 1995, která nyní vyšla coby dvojalbum, není ničím jiným než lo-fi garážovým noisem. Alastair Galbraith hrál na housle a kytaru, Bruce Russell obstarával kromě kytary i zpěv a elektroniku, tu a tam se přidal bubeník Peter Stapleton, aby do neurotické změti statických vazeb a občasných pištivých drones vnesl něco z šamanského vytržení. Srovnávám asi nesrovnatelné, ale ze všeho nejvíc mi Handful Of Dust připomínají skupinu LaMonte Younga Theatre Of Eternal Music, jak se dochovala na albu *Day Of Niagara*, jen jsou méně ukáznění, spontánní, „punkovější“, bohužel také díky tomu méně zajímaví. **PF**

Pure: Ification

Crónica (www.cronicaelectronica.org)

Po šesti letech vydává v Berlíně usazený Rakušan Peter Votava alias Pure své celkově čtvrté *sólové* album, ovšem s účastí čtyř hostů (případně s příspěvím jimi produkováných samplů), jejichž vklad hraje dosti podstatnou roli; pouze dvě skladby (ze sedmi) jsou tvořené samotným Votavou. Výsledek pak finálně doladil kytarista Martin Siewert ve vídeňském studiu Motone Sound Services. Pure velmi šikovně nakládá jak s kytarovými samplami Christopa de Babalona, tak s baskytarovým samplem soundartistky Anke Eckardt, kolem kterých vystaví v prvním případě krátkou, zato hutnou ouverturu *Fire*, ve druhém nejdelší track alba, více jak čtvrthodinovou skladbu *End*. Shodně po dvou příspěvcích se na *Ification* podíleli metalová zpěvačka Alexandra von Bolzn (*Sonomatopoeia, Iron Sky*) a bubeník Martin Brandlmayr (*After the Bomb, Iron Sky*). Právě Brandlmayr je podle mě nejvýraznějším přínosem. Jeho typický zvuk plný nezaměnitelných (přerušovaných) a rychle „sekaných“ rytmů a šustění metliček tvoří páteř především závěrečné skladby *Iron Sky*, která představuje vrchol desky. *Ification* není snadno přístupná deska, neb je místy drásavě svižná, jindy monotónně rozvěklá, plná rozličných a někdy i nepříjemných zvuků, nicméně jako celek je velmi důsledná (až rafinovaně) dramaticky vystavěná. Od úvodní zdeformované kytary přes hluboko posazený zvuk lesních rohů a tichý šepot až po grandiózní závěr. Očištěná temnota? **PV**

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

his VOICE

časopis o jiné hudbě

4 | červenec
srpen | 2009

69 Kč | 31,5 € | 94,90 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 Hradilková (+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., Libešická 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 Macik, Zberazská 1128, 264 01 Sedlčany, www.tiskarnamacik.cz

Fotografie: Karel Šuster (titul, s. 8-13), Kateřina Ratajová (s. 5, 42-43), David Peltán (s. 15), Radek Helia (s. 16-17), Věra Adámková (s. 34), Joshua Morris (s. 40)

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, **Knihkupec-**

tví Seidl, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora,** Opletalova

8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas,** Perlová 3, Praha 1, **Kaaba,** Mánesova

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

- hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After,** Karlova 25, Praha 2, **Polí**

pět, Dittrichova 13, Praha 2, **Hygienická stanice,** Italská 23, Praha 2, **Brno:**

Indies, Koblišná 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,** Jirás-

kova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala,** Dům techniky, nám. Republiky 2686,

Pardubice, **Divadlo 29,** Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové:**

VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“,** Malé

nám. 129, Hradec Králové, **Litoměřice: Music Shop,** Okružní 146/6, 412 01,

Litoměřice, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN,** Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České**

Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice,

Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem,

Zlín: LOFT 577 s.r.o., Na Drahách 369, 76001 Zlín.

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

☐ složenkou A (na základě údajů ze 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.