ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

SOUND VOICE

5 / 2003

hluk / ticho

frederic rzewski
conrad / cale
herbert henck

UNIJAZZ VE SPOLUPRÁCI S HL. M. PRAHA A PL BOHNICE, ZA FINANČNÍ PODPORY MK ČR, MZ ČR POŘÁDÁ

BABÍ LÉTO

V PSYCHIATRICKÉ LÉČEBNĚ

BOHNICE

SOBOTA

13. ZÁŘÍ

OD 13:00 HODIN

BUDOÁR STARÉ DÁMY (HRAVÝ ROCK S ALTERNATIVNÍ OBLOHOU), **JANOTA 1935** (NOISEŠANZÓN), **NEOČEKÁVANÝ DÝCHÁNEK** (WORLD MUSIC ŠRAML PUNK), **DEVEROVA CHYBA** (ALTERNATIVNÍ HC/PUNK), **EČ** (ALTERNATIVE ROCK), **HADRY Z TĚLA** (HRADNÍ FOLKPUNK), **C** (POST ROCK), **ANNIE'S TRIP** (BLUES & ROCK & FUNK & ROLL), **TLESKAČ** (SKA), **VÁCLAV HAVELKA** (LO-FI COUNTRY PÍSNIČKÁŘ), **SOME OTHER PLACE** (AMBIENT POST ROCK); **REGGAE & HIP-HOP STAGE, DJ'S...**

DIVADLA: THEATRO DELL'ARTE, MATĚJKA & SPOL., KVELB, MOMENT DVOJICE SIL A DALŠÍ... **PSYCHOHRÁTKY:** MUZIKOTERAPIE, ARTETERAPIE, PSYCHOGYMNASTIKA, DRAMATICKÁ IMPROVIZACE... **DÁLE:** VÝTVARNÉ DÍLNY, VÝSTAVY, ŠACHOVÉ SOUBOJE, KONCERT V KOSTELE...

VSTUPNÉ: **50 KČ**

BLIŽŠÍ INFORMACE: **WWW.UNIJAZZ.CZ**

freytag & berndt
na cestách vždy s Vámi

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

atlas

Music Page
www.musicpage.cz

www.FANonline.cz
...KDYŽ SE CHCETE JÍT BAVIT

HS VOICE

RESPEKT

RADIO 1 91,9 FM

KULTURNÍ MAGAZÍN UNI

obsah

Glosář 2

Avantgarda je slepá ulička
rozhovor s Fredericem Rzewskim (Tereza Havelková) 4

Hluk a ticho
Akustické prostředí člověka
aneb úvod do akustické a hud. ekologie (Ján Griger) 8

Každé ticho zní jinak
japonská tichá setkání se zvukem (Pavel Klusák) 12

Srdce v kusech hluku
Martin Jarolím (Petr Ferenc) 14

Vytušení souvislostí
tři antologie elektronické hudby (Petr Ferenc) 16

Stavitelé nových hudebních forem
rozhovor s Aoki Takamasou a Mitchellem Akiyamou
(Hynek Dedecius) 17

New York in the 1960s
aneb jak bylo po věčném snu – Tony Conrad a John Cale
(Petr Ferenc) 19

Agon na cestě od Hudby, hudbičky k Discreet Music
(Matěj Kratochvíl) 21

Festivaly a koncerty
AV festival 03
aneb na hradě straší múzy (Hynek Dedecius) 23

Boskovice – vyčerpání?
(Adam Javůrek) 24

Milostné písně robotů zpívám – Kid Koala
(Jaroslav Pašmik) 24

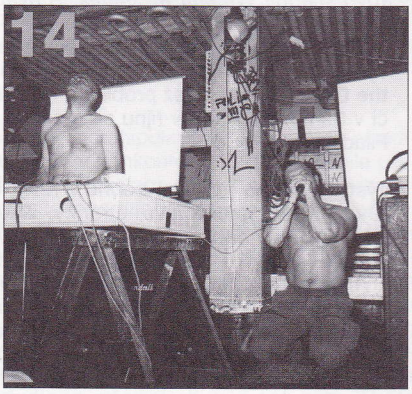
Dekonstrukce mýtů
aneb jak lze pořádat koncert (Matěj Kratochvíl) 25

Mladé pódium
(Michal Rataj) 26

recenze CD 27
(Herbert Henck, Fennesz, Anthony Braxton, Keith Rowe a John Tilbury, Savina Yannatou, Eduard Artěmjev, Kevin Blechdom ad.)

13

14



21

HIS VOICE 5/2003,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:
Tereza Havelková
havelkova@hisvoice.cz
(šéfredaktorka)

Matěj Kratochvíl,
kratochvil@hisvoice.cz
Ivo Medek,
medek@jamu.cz
Petr Ferenc
ferenc@hisvoice.cz
Adam Javůrek
javurek@hisvoice.cz
(redaktoři)

Jan Vávra
vavra@hisvoice.cz
(PR manager)

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šuster (titul, s. 8, 10, 14, 21, 22)
Kryštof Havlice (s. 24)
archiv VO.I.D (s. 9, 14)
archiv SHOCK (s. 25)
archiv HIS

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA

Adresa redakce:
Besední 3,
118 00 Praha 1,
tel.: 257 312 422,
fax: 257 317 424,
e-mail: redakce@hisvoice.cz
http://www.hisvoice.cz

Předplatné šesti čísel včetně poštovného: 200 Kč,
studenti a důchodci: 100 Kč.

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

Časopis vychází s podporou
Ministerstva kultury ČR,
a **Nadace Český hudební fond**

Prodejní místa:

PRAHA:
Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1
Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1
Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1
Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1
Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav,
Celetná 17, Praha 1
Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1
Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1
Knihkupectví Mata – Aurora, Opletalova 8, Praha 1
Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1
Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1
Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1
PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2
Black Point music, Vacínova 5, Praha 8

BRNO:
Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno
Indies, Kobližná 2, Brno
Kulturní a informační centrum města Brna,
Radnická 12, Brno

OSTRAVA:
Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava

OLOMOUC:
Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc

PARDUBICE:
Kamala, nám. Republiky 2686, Pardubice

HRADEC KRÁLOVÉ:
Antikvariát "Na Rynku",
Malé nám. 129, Hradec Králové

LITOMYŠL:
Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl

HRANICE:
Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice

www.hisvoice.cz

Vážení čtenáři,

ohánět se oblíbenou novinářskou frází o letní okurkové sezóně by ve vztahu k hudebnímu dění posledních dvou měsíců vůbec nebylo spravedlivé. Jak je zřejmé z rubriky „festivaly a koncerty", i přes poněkud utlumený koncertní ruch se u nás i jinde v Evropě uskutečnily akce, za kterými dávalo smysl se vydat. Nejvýznamnější domácí událostí letošního léta byly bezesporu Ostravské dny nové hudby. Po severomoravské metropoli se po dvou letech opět tři týdny nenuceně pohyboval nejen skladatelský dorost pestrého mezinárodního složení, ale i výběr slavných jmen soudobé hudby: Christian Wolff, Alvin Lucier, Tristan Murail, Zsolt Nagy, Phill Niblock... Mezi nimi také legenda avantgardní hudby Frederic Rzewski, kterého jsme si vybrali pro úvodní rozhovor tohoto čísla.

Jednoduché spojení „hluk a ticho" by do sebe s trochou nadsázky dokázalo pojmout až překvapivé množství současné hudby. My jsme se do rozsáhlého teritoria, které hluk a ticho okupují, rozhodli pro tentokrát vyslat jen tři úzce zaměřené sondy. Kromě tiché hudby japonských improvizátorů a řízeného hluku, který vydávají čeští VO.I.D, jsme dali prostor obecněji orientovaným otázkám akustické a hudební ekologie – tématu, které je teď pro naši redakci nadmíru aktuální: rekonstrukce Divadla na Prádle nám z posledního měsíce učinila nepřetržitý industriální koncert. Zbíječka z fotografické dílny Karla Šustera se nám asi právě proto jako ilustrace zdála případná.

Recenzní rubrika utěšeně bobtná. Kdybyste náhodou měli pocit, že okurkové je září, víte, kam sáhnout...

Tereza Havelková

Tereza Havelková
šéfredaktorka

GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU / GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU / GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU / GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU

✗ V posledních týdnech se objevilo mnoho článků, které v různých souvislostech nahlížejí na **vliv politiky na hudbu** či opačně. Právě této problematice se budeme věnovat v úvodní části glosáře i my.

Hudba v éteru například nedá spát německým i britským politikům. Všechno začalo zprávou, kterou znáte z minulého glosáře. Bavorská vláda tehdy oznámila, že by ráda dohlédla, aby ve veřejnoprávním vysílání posílila role nové domácí produkce. Podle Erwina Hubera, šéfa bavorské Staatskanzlei, by měla úprava příslušného zákona zařídit, aby se hrálo více současné německé hudby, kterou definoval jako hudbu mladší dvou let. Ustanovení nějaké kvóty by – podle Hubera – mělo dát šanci novým talentům.

✗ Jako by Erwina Hubera poslouchal šéf britské nahrávací společnosti Telstar Sean O'Brien. Ten nařkl hudební dramaturgii **BBC Radio 1**, že nedává dostatek prostoru jejich mladým umělcům. Tiskový mluvčí relativně pokrokového Radia 1 měl však po ruce velmi jízlivou a zároveň přesnou odpověď: „Jestli chcete mít více hudby na Radiu 1, musíte začít dělat lepší hudbu." Dále prohlásil, že chtějí hrát novou hudbu bez ohledu na to, odkud pochází. „Jestli bude z Británie, je to skvělé."

✗ O trochu serióznějí pojal svou kritiku Neil McCormick z deníku Telegraph. *„Dne 3. června byly mezi dvaceti nejhranějšími skladbami na Radiu 1 jen dvě britské a jedna irská. Pro stanici, jež je subvencována 17.2 miliony liber ročně, je to ostuda."* Nejvíce mu leží v žaludku fakt, že 70% skladeb pochází z USA.

Šéf radia Andy Parfitt na to reagoval: *„Je mojí ambicí a zároveň úkolem této stanice, aby podporovala široké pole nové hudby a povzbuzovala živou hudební kulturu v Británii. Ale musíme se postarat o to, abychom tak činili pro co nejširší možnou vrstvu mladých posluchačů a nejen pro úzkou skupinu."* Radio 1 by si mělo vyjasnit, v čem spočívá vysílání veřejné služby a nesoutěžit s komerčním vysíláním, vzkazuje svým článkem Neil McCormick. Podtrženo sečteno: Radio 1 vs. jeho kritici: 1:1.

✗ O hudební dědictví mají obavy také **v Kazachstánu**. Bývalý uznávaný hudebník a nyní ministr Bekbolat Tleukhan objíždí zemi s programem na obrodu tradiční hudby. Cílem snažení je obnova kulturní paměti poničené lety pod Sovětským svazem. Luis Monreal z pořádajícího Aga Khan Trust for Culture řekl BBC: *„Po sedmdesát let byla naše národní hudba omezována – Moskva se nás snažila předělat v jeden uniformní národ. Ale svět o jedné květině by nebyl zajímavý."*

✗ Německá politická strana SPD ustanovila svého **„zmocněnce pro otázky populární hudby"**, kterým se stal Sigmar Gabriel. Časopis Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung se v rozhovoru s ním snažil přijít na to, jaký má tato funkce smysl a jestli hudba vůbec potřebuje zájem ze strany politiků. Gabriel začal sympaticky znějícími slovy o dialogu s umělci a lidmi z oboru a nakonec skončil prohlášením: „Jde o ohromnou branži, miliardové obraty, tisíce pracovních míst a o to, že politika se učí znovu naslouchat." Vida. Skoro to tedy vypadá, že je to politika, kdo potřebuje hudbu, a ne naopak.

✗ Ale teď vážně: **Je současná hudba schopna rychle reagovat na politické podněty?** Takovou otázku si položil skladatel John Woolrich a pro odpověď si zašel za pěti dalšími skladateli. Uložil jim, aby narychlo složili píseň o něčem, co je zaujalo v tisku jen pár dnů před koncertem. Se svými dojmy a pohnutkami se svěřil ve článku *Songs of War* pro deník The Guardian.

Cituje Jamese MacMillana, jednoho ze zúčastněných: *„Věřím, že umělec – ať už chce nebo ne – reflektuje hluboké znepokojení a zkušenosti svých druhů ve světě. Ten zmatek, v němž se svět nyní nachází, prostě musí nějakým způsobem zasáhnout člověka, jako jsem já."*

Woolrich se svým experimentem snaží odpovědět na Brechtovu otázku: *„V temných časech / bude se také zpívat?"* *„Odpověď musí být,"* píše Woolrich, *„Ano, bude se také zpívat. / O temných časech."*

✗ Na stránkách Universität Wien se nachází anglicky psaný článek Tomáše Pospíšila *Hudba jako politický čin: Jak Velvet Underground ovlivnili sametovou revoluci.* Stručně, svižně a s jistou dávkou humoru v něm rozebírá **roli hudebních žánrů v dobách politické nesvobody**: jazz za protektorátu, rokenrol v padesátých a šedesátých letech a pak především hudbu Plastic People of the Universe. Text je extenzí jiného – bohužel on-line nedostupného – textu *Třináct způsobů, jak pohlížet na Ameriku.*

✗ *„Naše společnost je čím dál víc zahleděna sama do sebe. Neustále roste potřeba uspokojovat individuální tužby. To se zrcadlí také v hudbě – především v té elektronické. Každý sedí sám za svým počítačem a následuje svou vlastní imaginární logiku,"* citoval deník Neue Zürcher Zeitung **Matthewa Herberta**, který na desce *Goodbye Swingtime* natruc všem individualistům dirigoval dvacetičlenný orchestr (a splnil si tak svou dávnou individuální tužbu).

✗ *„Zákony o ‚duševním vlastnictví' v posledních letech tak nabobtnaly, že umělec potřebuje právní poradce, aby za něj vše rozřešili. Výpůjčky z cizích uměleckých děl – jak činili jazzoví hudebníci ve třicátých a ilustrátoři ve čtyřicátých letech – vás dnes přivedou před soud. Kdyby současné zákony platily již dříve, celé žánry jako koláž, hiphop a Pop Art by nikdy nevznikly. Je to naprostá ironie. Copyright, zakotvený v ústavě Spojených států, tu byl původně od toho, aby usnadnil výměnu myšlenek. A nyní je používán, aby ji zadusil."*

Tak zní úvodní prohlášení putovní výstavy **Illegal Art**: **Freedom of Expression in the Corporate Age**, jež probíhala v červenci v San Franciscu a v říjnu se přesune do Filadelfie.

✗ Výstavu máme bohužel trochu z ruky, ale zůstaly zde internetové stránky illegalart.org, které nabízejí několik zajímavých textů. V článku *Copyright and Music: A History Told in MP3's* Medeleine Baran píše: *„Soudy o copyright týkající se hudby byly vždy postaveny na převážně mýtickém konceptu originality. Komponování hudby s sebou nutně přináší recyklaci not, akordů a textů. Snaha vyznačkovat si oblasti vlastnictví (sled akordů, refrény, riffy) v omezeném hudebním prostoru okamžitě zabředne do rozostřených sporů: když si vypůjčím jeden řádek textu, poruším tím něčí duševní vlastnictví? A co když ty verše budou dva?*

Ze všech stran

Harold C. Schonberg

připravuje **Adam Javůrek**

... A je sampling v očích zákona něčím jiným než normální imitace?"

Následně přináší krátký přehled některých právních sporů, které určily soudobou praxi u amerických soudů. Celý článek je vlastně teoretickou průpravou k jedenadvaceti MP3 souborům kultovních vykradačských skladeb – od Negativland přes Johna Oswalda až po The Verve. Deset skladeb je na serveru umístěno bez svolení autorů.

Za pozornost také stojí přilehlý seznam dalších článků z jiných médií jako třeba *Copyrights a Copywrongs: Proč by Thomas Jefferson zbožňoval Napster*.

✗ Za celou sympaticky podvratnou výstavou stojí časopis **Stay Free!** (stayfreemagazine.org, newyorský časopis vydávaný jednou za deset měsíců – „některým lidem to připadá vtipné"). Na svých stránkách sice překvapivě nezveřejňuje zdarma znění všech článků, jak by se mohlo z jejich filosofie zdát, ale zajímavé čtení zde rozhodně naleznete.

Informačně výživný je třeba text *Licensed to sell*, jež se zabývá vztahem mezi hudbou a reklamou. Součástí materiálu je časová osa jdoucí až do osmdesátých let devatenáctého století.

Za pozornost také stojí dlouhý rozhovor Marka Hoslera (Negativland) s Leslie Savan (Village Voice). Očekávejte očekávatelné: protitelevizní agitku – avšak s řadou vtipných point. Mark Hosler: *„Nepředpokládaná věc se stala mým přátelům, kteří slyšeli naše CD Dispepsi. Říkali, že jelikož jsme zkonfiskovali ten typický Pepsi-sound, jejich jingly a ikonografii, tak kdykoli vidí reklamu na Pepsi, myslí na naši nahrávku. Pepsi pomáhá prodávat naši desku! To je ten nejtrhlejší vedlejší efekt celého projektu."*

✗ Autorská manipulace s cizími díly se očekává u řady nonkonformních umělců, ale překvapení nastane, když se v souvislosti s tímto fenoménem mluví o **Bobu Dylanovi**. Na titulní stránce ctihodného deníku The Wall Street Journal vyšel článek s objevem, že Bob Dylan si vypůjčil zhruba tucet vět z knihy Junichiho Sagy *Confessions of a Yakuza* a použil je v textech ceněného alba *Love & Theft*. Média, tehdy právě vstupující do okurkové sezóny, se informace chytla a všelijak ji komentovala. Vyšlo i několik zajímavých článků, které se snaží domnělé plagiátorství seriózně rozebrat. Jon Pareles z NY Times kauzu shrnuje: *„Dylan prostě dělal, co vždy: psal písně, které jsou informačními kolážemi. Aluze, vzpomínky a útržky rozhovorů byly vždy součástí jeho písní. ... Jeho texty jsou jako stračí hnízdo: plné třpytivých střípků, z části neznámého původu."*

Uvidíme, co se stane, pokud se redaktoři WSJ v říjnu ocitnou v jisté filadelfské galerii...

✗ Hudební kritici mají další informační zdroj pro reflexi své práce. Scott Woods, autor profesního webu RockCritics.com, spustil weblog **Rockcritics Daily** (rockcriticsdaily.blogspot.com).

✗ Svůj weblog má odnedávna i hudební publicista z okruhu The Wire a Neumu.net **Philip Sherburne**. Nejdříve váhal, jak jej pojmenovat, na pár dní dokonce zvolil název Decay Decor, ale nakonec svůj veřejný notes pojmenoval *minima moralia* (minima-moralia.blogspot.com).

✗ Že se čtení Sherburneova blogu vyplatí, jsme si mohli hned ověřit. Autor se zde pochlubil novým čtrnáctidenním e-mailovém zpravodajem **Earplug**. „Špunt do uší", jak lze název přeložit, přináší zpravodajství, recenze a profily umělců z oblasti elektronické hudby a přilehlého okolí. *„Zatímco někteří tvrdí, že hudební průmysl je v krizi, my z Earplug si myslíme, že toto je doba velkých příležitostí: v této oblasti je přítomno tolik kreativity, tolik dobré hudby, nových možností podnikání a technologických novinek. Nemůžeme se dočkat, co bude dál."*

✗ Oblíbený server ArtsJournal.com se do blogování vrhl ve velkém. Svůj blog pro něj začal psát například **Terry Teachout**, divadelní kritik Wall Street Journal a hudební publicista. Jeho blog *About Last Night* je jakousi deníkovou variantou pravidelného sloupku *Second City*, jenž píše pro Washington Post. *About Last Night* se zaměřuje na kulturní život v New Yorku a na všechny umělecké disciplíny. Teachout svůj široký záběr komentuje slovy: „Hluboce věřím, že všechny umělecké disciplíny jsou jedním uměním, a to že je srozumitelné všem lidem."

Jeden přítel se Teachouta zeptal: „Myslíš, že existují *opravdu* důležití umělci, kteří jsou zhola přehlíženi?" Autor odpověděl: „To je jeden z důvodů, proč jsem začal psát tento blog." A ve svém snažení nezůstal sám: ArtsJournal přemluvil k témuž hned několik kritiků, tudíž si můžete přečíst blog Grega Sandowa o budoucnosti klasické hudby či Adrewa Taylora o byznysu v umění.

✗ Jeden ze zápisů Terryho Teachouta byl věnován životu **Harolda C. Schonberga**. Tento bývalý hudební kritik deníku New York Times v červenci zemřel ve věku osmdesáti sedmi let. Byl prvním hudebním kritikem, který obdržel Pulitzerovu cenu (1971). Do Timesů nastoupil v roce 1950, od roku 1955 byl editorem a z redakce odešel o čtvrt století později. Během té doby napsal 13 knih a dle vlastního odhadu 1.3 milionu slov. O své práci řekl: *„Píšu pro sebe – ne nutně pro čtenáře nebo hudebníky. Byl bych odrovnaný, kdybych se snažil uspokojit určitou část posluchačů. Kritika je pouze mínění informovaných. ... Kritikovým úkolem není mít pravdu. Smyslem jeho práce je vyjádřit svůj názor čtivým způsobem."*

✗ **Tujiko Noriko**, která má na začátku listopadu vystoupit v Praze, nedávno vydala novou desku *From Tokyo to Naiagara*, s níž přešla od rakouského labelu Mego k trochu popovějšímu německému vydavatelství Tomlab. Deska se těší zájmu i přízni recenzentů. Yahoo o ní napsal, že je „vzácným elektronickým albem, které je experimentální i hravé, avantgardní i popové". Recenzent německého webu Laut si sice zpěvačky také cení, ale definitivní rozhodnutí raději oddálil až na další desku. Jeho kolega z Hayfever ovšem album označil s předstihem za počin roku. Pitchfork píše: „výsledek zní jako něco, co možná zaslechla Björk v nějakém huličském snu" a Neumu představil svatou trojici svébytného bezejmenného stylu Björk – Haco – Tujiko Noriko.

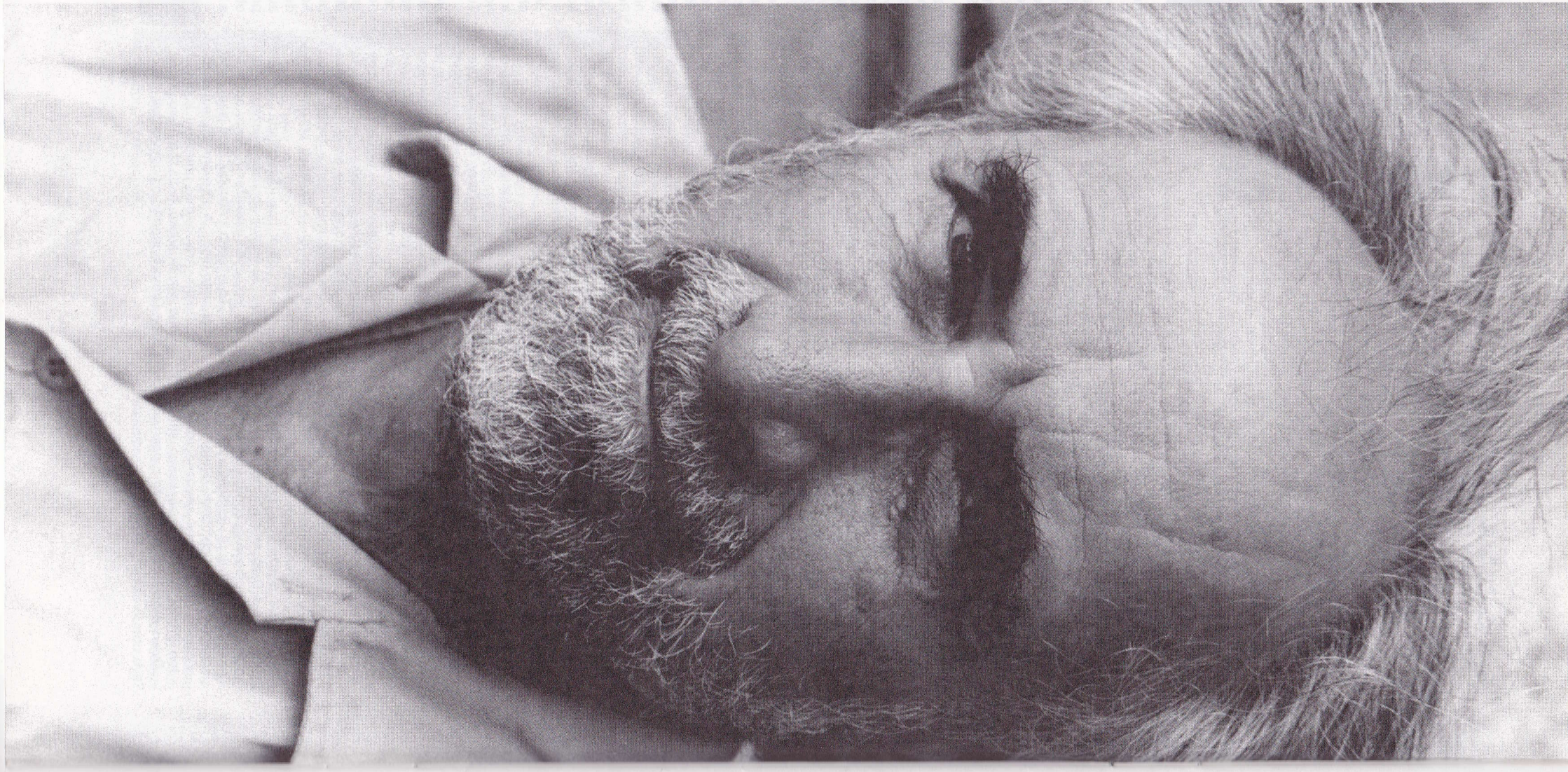
✗ Není to tak dlouho, co jsme psali o Brain Music - hudbě vystavěné na zvukových záznamech spousty senzorů umístěných na posluchačově hlavě. Nyní jsme našli podobnou lahůdku. Thajští genetici, programátoři a skladatelé přišli s **Genomic Music**. Kód DNA se pomocí programu přepisuje do not, píše Discovery News. Konečně víme, jak opravdu zní pes, orchidej, hemoglobin a nebo hepatitis... Hlavní autor projektu, Sirasak Terapakum, si od projektu slibuje, že tím prolomí hranici mezi obtížnou a těžko srozumitelnou vědou a hudbou. Hodně štěstí.

Internetové odkazy
ke všem zápiskům naleznete
v on-line glosáři na **www.hisvoice.cz**

avantgarda

JE SLEPÁ ULIČKA

TVRDÍ FREDERIC RZEWSKI



Je jednou z legend soudobé hudby, které se v srpnu sjely na Ostravských dnech nové hudby. Klavírista a skladatel, který se svým působením v uskupení MEV (Musica Ellectronica Viva) v šedesátých letech zapsal do análů avantgardní hudby, si dnes raději pohrává s tradicí. Vyhraněné politické názory, díky nimž vděčíme za takové skladby jako jsou *Coming Together* (1971), *Attica* (1972) nebo patrně nejznámější *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) jej však neopustily. V loňském roce se Rzewski dočkal pro žijícího skladatele dosti neobvyklého holdu: firma Nonesuch vydala na sedmi (!) CD reprezentativní průřez jeho klavírní tvorbou.

■ Když jsem poslouchala vašich sedm nonesuchovských cédéček jedno po druhém, stále se mi vnucovala fráze „proud vědomí". Myslela jsem si, jak jsem originální, když vaší hudbě zkouším přisoudit přívlastek „surrealistická". Pak jsem na internetu narazila na váš rozhovor s Frankem J. Oterim, ve kterém se vztahu surrealismu a hudby dotýkáte. Můžete to rozvést?

Hudba často opožděně reaguje na hnutí, která ostatní umění rychle absorbují. Přesto že bychom ve 20. a 30. letech našli několik skladatelů pohybujících se na periferii surrealistického hnutí, „vážná" hudba – původně odvětví teologie – obecně „nákaze" nevědomím odolala. Raději si vybrala cestu napodobování vědy a matematiky. Jazzová improvizace je samozřejmě něco jiného. Ale až do zcela nedávné doby neexistovali žádní surrealističtí „skladatelé".

■ Jakou roli hraje „proud vědomí" a „automatický text" ve vaší hudbě, ve vašem kompozičním procesu?

Jako mnoho skladatelů mé generace (včetně Petra Kotíka), jsem se v 60. letech začal zajímat o hudbu jako skupinový nebo kolektivní proces. Tento zájem vedl k založení improvizačních uskupení jako MEV nebo AMM. Odtud vedl již jen krůček k aplikaci metod typických pro skupinovou improvizaci na individuální kompozici. Automatický text, zapisování proudu vědomí, je příkladem tohoto přístupu.

■ V onom rozhovoru jste řekl: „Já jen zapisuji, co je v mé hlavě." Ve svých skladbách z osmdesátých let, například *Antigone-Legend*, však ohledáváte terén seriální kompozice, která je obecně považována za synonymum předem promyšleného řádu a skladatelské kontroly, tedy spíš opak „proudu vědomí"...

Skladatelé mé generace byli všichni výrazně formováni racionalistickými premisami serialismu. Serialismus se také pokoušel pracovat s iracionálnem a nepředvídatelností, ale formalistickým, komplikovaným, „ptolemaiovským" způsobem. Naše generace se pokusila dosáhnout nových obzorů tak, že směřovala přímo do středu věcí, jednodušeji, prostřednictvím improvizace: řešení „koperníkovské" či „kolumbovské". Stále však stojíme na základech přísného serialismu.

■ Na někoho, kdo je považován za avantgardního skladatele, jste překvapivě napojen na tradici západní vážné hudby – ve vašich klavírních skladbách je možné „slyšet" Bacha, Brahmse, Liszta – co pro vás tato tradice znamená?

Přesto, že jsem se v mládí s avantgardou identifikoval, postupně jsem začal pociťovat nutnost se od ní odpoutat, tak jako se člověk odpoutá od rozbitých dětských hraček. Necítím touhu či potřebu ničit nebo rozbíjet staré věci, ale stále si s nimi rád hraju.

■ Můžete to vysvětlit? Proč jste cítil nutnost se od avantgardy odpoutat?

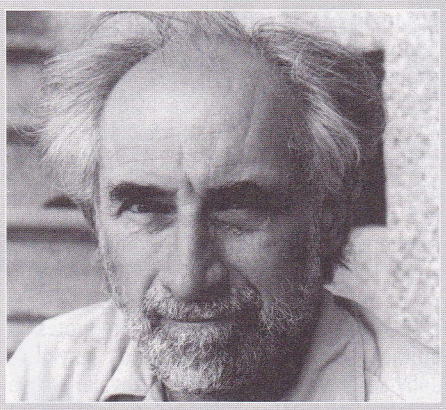
Spousta z toho, co se v padesátých a šedesátých letech považovalo za avantgardu, se ukázala jako slepá ulička, přesto že to v té době bylo zajímavé. Bylo to, co to bylo, svým způsobem to bylo dokonalé, ale nemohlo se to stát základem budoucího hledání. Konceptuální skladby Giuseppe Chiariho nebo Tomase Schmitta byly v rámci svého žánru mistrovskými díly, ale pokoušet se dnes o něco podobného by vedlo jen ke groteskní imitaci. Spousta „avantgardního" jazyka té doby se navíc zcela komercializovala, a stala se tak nepoužitelnou. Příkladem mohou být broadwayské muzikály, jako jsou *Cats*, které využívají divadelních technik vyvinutých Erwinem Piscatorem, nebo hollywoodské trháky, které pracují s prvky experimentálního filmu Stana Brakhage a dalších.

■ Vaše patrně nejznámější skladba, *The People United Will Never Be Defeated!*, předkládá své levicové politické sdělení ve formě variací na téma, což je forma, která je v západní vážnohudební tradici především druhé poloviny 19. století spojena s excentrickou virtuozitou a buržoazní zábavou. *The People United*, která vám vysloužila přízvisko „Liszt současnosti", může být díky svému brilantnímu zacházení s nejrůznějšími hudebními idiomy – klasickými, jazzovými i soudobohudebními – skutečně považována za virtuózní kus. Variační formu jste použil i v mnoha dalších svých „politických" skladbách. Co vás na ní tak přitahuje? Nemyslíte si, že by vlastně tato forma docela dobře mohla být považována za reakční? Zajímalo by mě, jestli *The People United* nevděčí za svou popularitu právě „klasičnosti" své formy i obsahu...

Netušil jsem, že variace jsou reakční. Doufám, že tomu tak není. Beethovenovy variace na téma z Eroiky bych v reakční škatulce viděl hrozně nerad. Pokud se lidem má skladba líbí, je to spíš než z formálních důvodů patrně proto, že je jejím základem skvělá písnička. Její forma je mimochodem podobná Mendelssohnovým *Písním beze slov*: šest skupin po šesti (dvě poslední skupiny byly sestaveny vydavatelem až po Mendelssohnově smrti).

■ O své nejnovější klavírní skladbě, rozsáhlé osmidílné kompozici s názvem *The Road*, hovoříte jako o „románu". Znamená to, že je možné ji chápat jako souvislé vyprávění, jako příběh?

The Road je „románem" ne v tom smyslu, že by vyprávěla nějaký příběh, ale spíš proto, že ji člověk může „číst" tak, jako čte román, kousek po kousku. V tomto ohledu náleží k dlouhé tradici hudby pro klávesové nástroje určené k domácímu provozování, jako je *Fitzwilliam Virginal Book*, Bachův *Dobře temperovaný klavír* nebo Mendelssohnovy *Písně beze slov*. Vnímání času je



Klavírista a skladatel Frederic Rzewski se narodil v roce 1938 ve Westfieldu v americkém státě Massachusetts. Kompozici studoval na Harvardu a Princetonu, učiteli mu byli Walter Piston, Roger Sessions a nejznámější americký serialista Milton Babbitt. V roce 1960 odešel do Itálie, kde studoval u Luigiho Dallapiccoly. Zde také poznal Severina Ganzzelloniho, se kterým odehrál několik koncertů a zahájil tak kariéru interpreta nové hudby (premiéroval například desátý ze Stockausenových *Klavierstücke*). Rzewského silně ovlivnilo přátelství s Christianem Wolffem a Davidem Behrmanem, a Wolffovým prostřednictvím také setkání s Johnem Cagem a Davidem Tudorem. V polovině 60. let založil v Římě spolu s Alvinem Curranem a Richardem Teitelbaumem skupinu MEV (Musica Elettronica Viva), zaměřenou na live electronics a improvizaci. MEV svádělo dohromady avantgardisty z „klasické" i jazzové scény, jako jsou Steve Lacy a Anthony Braxton, a rozvíjelo estetiku hudby jako spontánního kolektivního procesu. Nejznámější Rzewského skladbou ze 70. let jsou padesátiminutové klavírní variace na chilskou revoluční píseň El Pueblo Unido Jamás Será Vencido! *People United Will Never Be Defeated!*. V osmdesátých letech se mimo jiné zabýval novými způsoby práce se seriální technikou. Jeho nejčerstvěji dokončenou kompozicí je *The Road*, rozsáhlý osmidílný klavírní „román". Od roku 1977 je Rzewski profesorem kompozice na Královské hudební konzervatoři v belgickém Liège.

zde aktivní, nikoli pasivní jako v případě posluchače v koncertní síni.

■ **Aktivita posluchače je již dlouho jedním z vašich důležitých zájmů. Změnil či vyvinul se pro vás nějak její koncept od dob MEV?**

MEV se zabývala spoluúčastí publika v době, kdy byl tento typ přístupu pociťován jako politicky adekvátní. Já se stále zajímám o pouliční popěvky, sborové skandování atd., které může být efektivně využito při demonstracích. V posledních měsících jsem se zúčastnil několika protiválečných demonstrací na různých místech a zarazila mě naprostá absence hudby, která v šedesátých a sedmdesátých letech hrála v mírovém hnutí tak silnou roli. Rád bych pracoval s nějakým amatérským sborem.

■ **Věříte, že kompozice, která využívá metod skupinové improvizace, jak jste o ní před tím hovořil, může „osvětlovat" reálný život stejným způsobem jako improvizace? (Narážím zde na váš článek v časopise Current Musicology, kde jste napsal: *„Protože se improvizace svou ošidností a nepředvídatelností podobá reálnému životu, obsahuje nutně prvky realismu /.../ Protože se improvizace podobá reálnému životu, může reálný život osvětlovat."*) Je v moci kompozice komunikovat také tak efektivně?**

Dříve jsem vnímal improvizaci a kompozici jako pouhé dva aspekty stejného procesu. Dnes jsem přesvědčen, že jde o dvě zcela různé, dokonce protikladné mentální aktivity se zcela rozdílnými funkcemi. Obě jsou stejně nezbytné, jen v různých situacích. Kompozice nikdy nemůže mít onen naprosto spontánní efekt skvělé improvizace, může ovšem stimulovat představivost stejným způsobem, jako to dělá symbol, který je schopen nám připomínat konkrétní zkušenosti. Snažím se psát skladby, ve kterých improvizace a kompozice koexistují. Improvizace je vždy postavena na pevném základě a kompozice se vždy v určitém momentu otevírá nepředvídatelnému.

■ **Více než polovinu svého života jste prožil v Evropě. V čem vidíte největší rozdíl mezi Evropou a Spojenými státy z hlediska soudobé hudby?**

Evropa je samozřejmě v tomto ohledu daleko před Spojenými státy a není pravděpodobné, že by se situace v nejbližší době nějak změnila. I když v některých zemích je možné pozorovat alarmující signály zhoršení.

■ **Můžete být konkrétnější? Jaké signály zhoršení a ve kterých zemích?**

Německo a Itálie jsou ohroženy rozpočtovými škrty a jinými útoky na kulturu. Zároveň je tam však možné pozorovat silný odpor proti těmto pravicovým trendům. V zásadě jsem optimista.

■ **Pokud vím, nejste zrovna příznivcem symfonických orchestrů. Nicméně jste přijel do Ostravy zúčastnit se akce, jejíž těžiště je právě v orchestrální hudbě. Navíc se mi doneslo, že jste vyjádřil přání vystoupit s orchestrem v Beethovenově *Třetím klavírním koncertu* – prosím opravte mne, pokud se mýlím. Znamená to, že se váš postoj k symfonickým orchestrům změnil?**

Šlo o čtvrtý, nikoli třetí Beethovenův koncert, právě proto, že v něm improvizace hraje tak důležitou roli. Co se týče orchestrů, myslím si, že budoucnost mají orchestry amatérské, jako dobrovolná uskupení hudebníků oddaných provozování vážné hudby. Státní nebo dvorní orchestr je forma odsouzená k zániku, alespoň doufám. Nemá smysl snažit se to změnit; svého vrcholu tato forma dosáhla před sto lety či dokonce dřív, a jakákoli změna by byla kontraproduktivní. Bylo by to jako rozebrat bicykl – tento dokonalý stroj – a vytvořit z něj avantgardní sochu, nebo jako zničit piáno v rámci konceptuálního „eventu".

■ **V Ostravě se mimo jiné potkáváte se svým dlouholetým přítelem Christianem Wolffem. Vaše hudba se svou bezprostředností a velkorysostí gesta od hudby Christiana Wolffa velmi liší. Co máte s Wolffem společného?**

Kromě toho, že mě Wolff seznámil s lidmi a názory, které zásadně změnily mé vnímání hudby, velmi mě také ovlivnila průzračnost jeho uvažování, jeho kritický rozum a klasická mysl. Naše individuální pozice se v mnoha ohledech liší. Ale již 47 let vedeme nepřerušený dialog, který je myslím plodný pro nás pro oba.

■ **V tomto čísle HIS Voice vychází mimo jiné článek o hudební ekologii. Když jsem se připravovala na tento rozhovor, shodou okolností jsem narazila na pasáž v Nymanově Experimentální hudbě, ve které hovoří o vaší skladbě *Sound Pool* jako o „svým způsobem hudební ekologii", protože „záměrně vydávané zvuky jsou využity k ‚neutralizaci' bezděčných zvuků prostředí". Souhlasíte s touto interpretací? Máte nějaký názor na hudební ekologii obecně?**

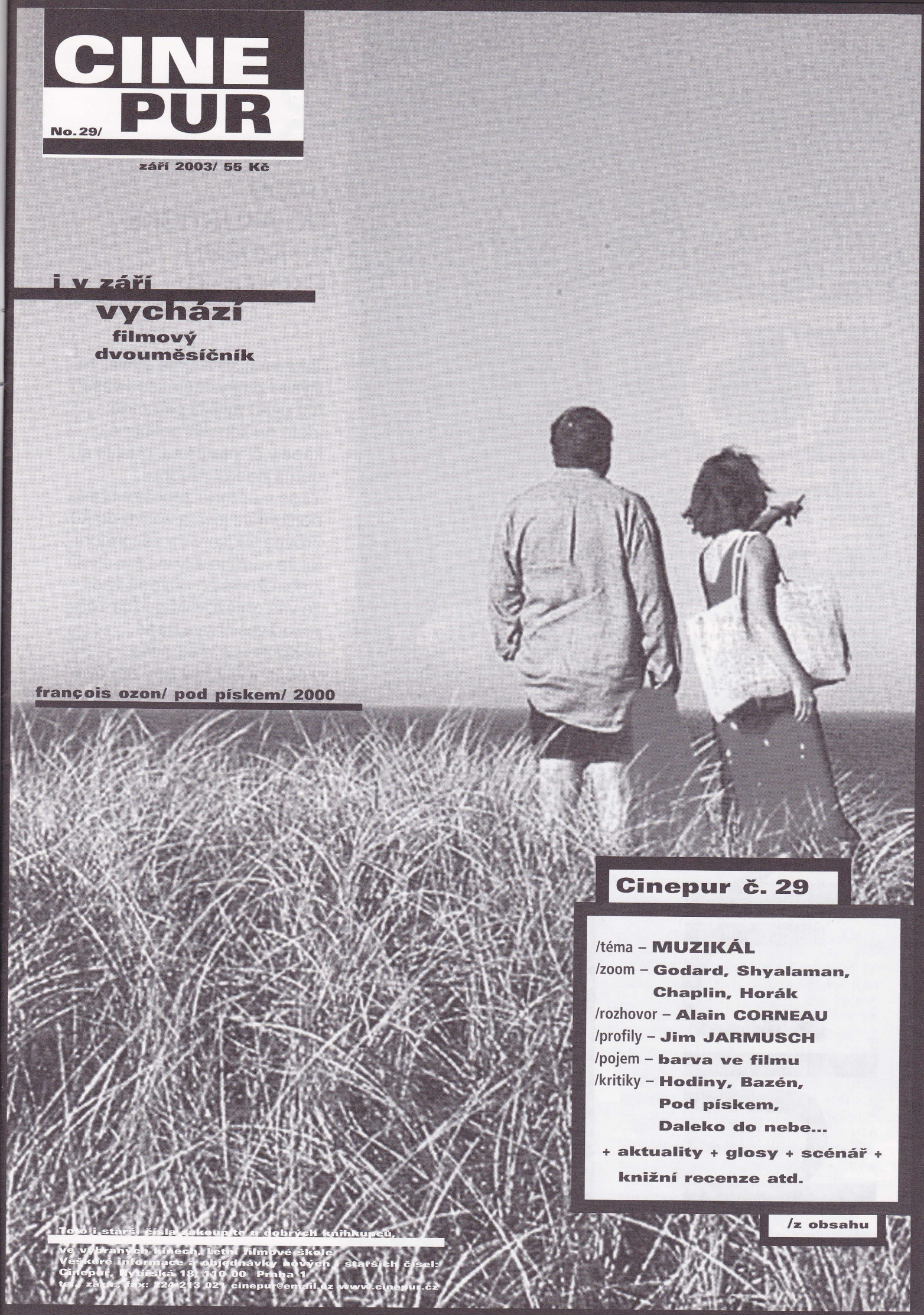
Nymanovu knihu jsem dlouho neviděl, a proto se k tomu nemohu vyjádřit. Jediným mým příspěvkem k ekologickému hnutí jsou *To the Earth*, skladba pro hovořícího perkusionistu hrajícího na čtyři květináče, která vychází z homérského hymnu, a 42. míle *Cesty* (The Road) nazvaná *Marnotratní rodiče* (Prodigal Parents), ve které prosím svá vnoučata, aby mi odpustila, že jsem na ně naložil svůj odpad. Ekologické hnutí obecně ve mně vzbuzuje smíšené pocity. Zdá se mi, že je trochu mimo jádro problému. Myslím si, že pokud se nám podaří vybudovat společnost, ve které budou slabí chráněni proti dravosti silných, ekologie se o sebe postará sama. ■

CINE PUR

No. 29/

září 2003/ 55 Kč

i v září vychází filmový dvouměsíčník



françois ozon/ pod pískem/ 2000

Cinepur č. 29

/téma – **MUZIKÁL**
/zoom – **Godard, Shyalaman, Chaplin, Horák**
/rozhovor – **Alain CORNEAU**
/profily – **Jim JARMUSCH**
/pojem – **barva ve filmu**
/kritiky – **Hodiny, Bazén, Pod pískem, Daleko do nebe...**

+ aktuality + glosy + scénář + knižní recenze atd.

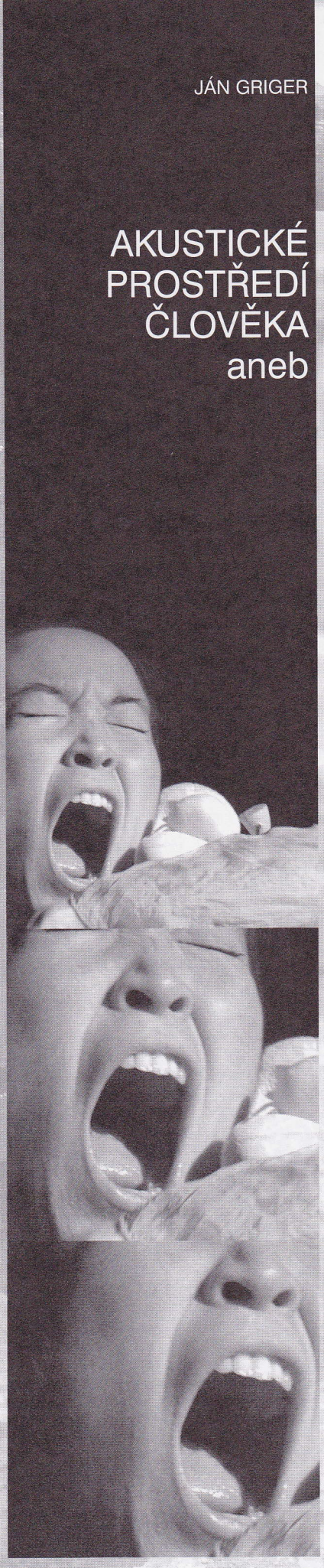
/z obsahu

Toto i starší čísla zakoupte u dobrých knihkupců,
ve vybraných kinech, letní filmové škole
Veškeré informace a objednávky nových i starších čísel:
Cinepur, Rytířská 18, 110 00 Praha 1
tel.: zázn., fax: +420 2 13 021 cinepur@email.cz www.cinepur.cz

hluk a ticho

JÁN GRIGER

AKUSTICKÉ PROSTŘEDÍ ČLOVĚKA aneb ÚVOD DO AKUSTICKÉ A HUDEBNÍ EKOLOGIE

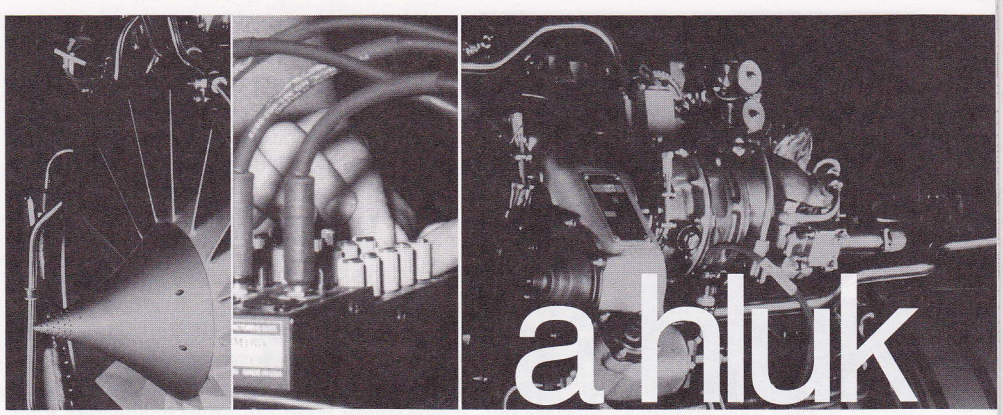


Také vám se zřejmě stává, že slyšíte zvuky, které jsou vašemu uchu milé či příjemné; jdete na koncert oblíbené kapely či interpreta, pustíte si doma dobrou hudbu či se v přírodě zaposloucháte do šumění lesa a zpěvu ptáků. Zrovna tak se vám asi přihodilo, že vám nějaký zvuk z okolí z nejrůznějších důvodů vadil, že vás obtěžovala hudba znějící od vašich sousedů, nebo že jste nakupovali v obchodě a byli jste atakováni nejnovějšími hity z rádia. Čím to je, že je nám někdy určitý typ zvuku příjemný a jindy ne? Jak to, že někdy nás hudba uklidňuje, zatímco jindy nás dokáže spolehlivě rozčílit? Na tyto otázky se snaží odpovědět dva poměrně nové obory: akustická a hudební ekologie.

Proměna akustického prostředí

Každý den se v našem životním prostředí setkáváme se zvuky různé intenzity a obsahu. Vedle zvuků přírodních jsou to především zvuky, které do něho vnesl člověk; jednak jako specifické zvukové systémy sloužící k mezilidské komunikaci (řeč) či k vyjádření vlastní identity a citů (hudba), jednak zvuky, které jsou průvodním jevem jeho fyzické činnosti. Dokud lidé žili v souladu s přírodou a využívali ji podle vlastních fyzických sil, byly zvuky provázející jejich životní projevy z hlediska intenzity a časového trvání přiměřené

ticho a hluk



jejich fyzickým silám a také fyziologii lidského sluchového ústrojí, které se dodnes ve svých funkcích a kapacitě od éry prvobytně pospolné společnosti v podstatě nezměnilo.

Výraznou proměnu akustického prostředí znamenal počátek průmyslové revoluce, zejména pak vynález parního kotle a stroje. Jejich zavedení do výroby a do dopravy znamenalo nejen zvýšení životního tempa, ale také prudké zvýšení množství sluchových podnětů a zvukové intenzity životního prostředí. Vysoké míry hlučnosti životního prostředí si již na počátku dvacátého století všimli někteří prozíravější vědci, jako např. Robert Koch či Thomas Alva Edison, a začali na tento problém upozorňovat. Zatímco Koch se domníval, že „lidstvo se bude muset vypořádat s hlukem stejně tak razantně, jako se vypořádalo s morem a cholerou", Edison v této souvislosti dokonce prohlásil, že „bude-li nadále pokračovat růst hluku ve městech, bude se člověk budoucnosti rodit hluchý." Ačkoli se tato apokalyptická vize slavného vynálezce zatím naštěstí nenaplnila, ve světle faktů doložených mnoha výzkumy se zdá, že se této situaci velmi rychle přibližujeme.

Zvuky habituované a zvuky emoční

Základní fyzikální vlastnosti zvuku lze popsat jako hladinu intenzity, kmitočtové (frekvenční) složení a časový průběh. Jednotkou, v níž měříme a vyjadřujeme intenzitu zvuku, je decibel, označovaný zkratkou dB. Při popisu účinků zvuku na člověka používáme hladinu korigovanou kmitočtově pomocí pásmového váhového filtru, aby bylo vzato v úvahu, že zvuk v různých kmitočtech je vnímán sluchem s nestejnou citlivostí. V současnosti se nejvíce používá váhový filtr A, proto se naměřené hodnoty v decibelech korigované tímto filtrem označují dB(A). Víme, že např. v místech s velice hustou dopravou hladiny hluku nezřídka převyšují 70 dB(A) a jen málokdy klesají pod 50 dB(A). Ukázalo se však, že lidé si většinou stěžují na hluk z restaurací a diskoték, z dílen a opraven, na hluk ze zařízení domu a na hluk způsobovaný sousedy. Jedná se o hladiny, které většinou nepřesahují 40 či dokonce 30 dB(A). Jak je tedy možné, že na určitý hluk poměrně vysoké intenzity si člověk „zvykne", zatímco jiný hluk téměř na hranici slyšitelnosti může vést k pocitu nepohody či k obtěžujícím psychickým stavům?

Je tomu tak proto, že lidský mozek neustále třídí aktuální informační obsah slyšeného, což má za následek, že v našem životním prostředí se vyskytuje dvojí typ zvuků: zvuky habituované a zvuky emoční. Zvuky habituované můžeme charakterizovat jako zvuky, které jedinec integruje do svého zvukového prostředí jako běžné, známé, obvyklé. Je to např. hluk na pracovním místě, v dopravním prostředku, zvuková kulisa ulice, kterou prochází, denního života své domácnosti apod. Úrovně hladin hluku, na kterých se v různých prostředích zvuk může habituovat, jsou však podmíněny situačně, kulturně a sociálně. Naproti tomu zvuky emoční jsou zvuky doprovázené orientační reakcí, pocitem ohrožení či citovým prožitkem. Ty signalizují změnu situace, nebezpečí či ohrožení a tím vyvolávají obrannou reakci organismu. Potvrdilo se, že nezáleží na zdroji zvuku, zda bude vnímán jako habituovaný či emoční. Emocí doprovázený nový a neznámý hluk se při opakování rychle habituuje, ukáže-li se, že situace, která jej vyvolala, člověka neohrožuje. Habituovaný hluk se může změnit v emoční např. v souvislosti se změnou původce hluku nebo našeho vztahu k němu, nebo se změnou situace a příjemce (onemocnění, nespavost).

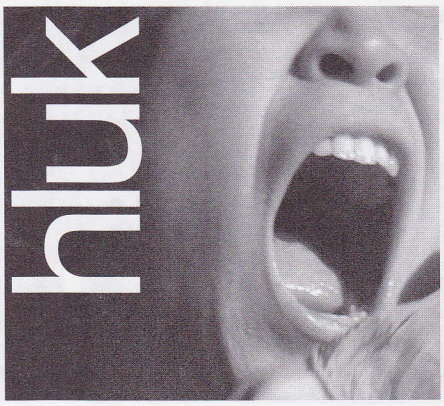
Vidíme, že vyhodnocení toho, zda nás hluk ohrožuje či nikoliv, zda jej do svého prostředí habituujeme či zda bude provázen emoční reakcí, je proces velmi složitý a ovlivnitelný mnoha faktory. Na místě je tedy otázka: lze vůbec vymezit akustické prostředí, které by bylo vhodné pro většinu lidí? A existuje vůbec nějaké přirozené akustické prostředí člověka?

Akustická ekologie

Tyto otázky se snaží zodpovědět akustická ekologie, relativně nový vědecký obor, který se začal utvářet na konci šedesátých let minulého století. Hlavní odlišnost přístupu akustické ekologie ke zkoumání hluku spočívá v tom, že kvalitu akustického prostředí z hlediska člověka nikdy nemůžeme hodnotit jen pomocí stupně intenzity hluku. Určité množství hluku je organickou částí lidského životního prostředí. Nedá se totiž říci, že čím větší ticho, tím je dané prostředí pro člověka lepší. Absolutní ticho, které „slyšíme" třeba v dokonale akusticky izolované místnosti, může být dokonce velmi nepříjemné. Určitá míra hluku je v našem prostředí nezbytná. Závisí však na tom, o jaký druh hluku se jedná a jaký má k němu vnímající člověk vztah.

Akustickou ekologii tudíž zajímá především charakter zvuku a jeho subjektivní hodnocení. Hladina intenzity nemusí být tedy ten nejdůležitější faktor, který ovlivňuje to, zda nám daný zvuk vadí či nevadí, zda se nám zdá příjemný či nepříjemný. Mohou existovat zvuky, které nejsou příliš hlasité, ale přitom nás značně obtěžují. Na druhé straně jsou i dosti hlasité zvuky, které bez problému akceptujeme. Kupříkladu nám zřejmě nebude vadit zvuk věžních hodin, na který jsme zvyklí již od svého dětství a který chápeme jako součást zvukového prostředí místa, kde žijeme, zato vzdálený zvuk motorky nám může být velice nepříjemný.

Akustická ekologie je tedy věda, která zkoumá vliv akustického prostředí na fyzické reakce nebo chování lidí, kteří v daném prostředí žijí. Pracuje s klíčovým pojmem *soundscape,* což můžeme přeložit jako zvukové prostředí. Soundscape je vždy chápáno ve vztahu s jednotlivcem či určitým společenstvím. Pojem soundscape zahrnuje akustické jevy, které můžeme aktivně



hluk a ticho

poslouchat, nahrávat, měřit, srovnávat apod. Je to však také sluchové dědictví komunity, které je důležité pro pocit pohody i pro smysl a význam daného místa. Soundscape je rovněž třeba vidět jako část širšího socio-ekologického kontextu, jako vedlejší produkt sociálních, politických a ekonomických struktur. Do výzkumu soundscape patří i to, jaký vliv mají tyto akustické jevy na ostatní živé tvory pohybující se v daném prostoru i na přírodní prostředí oblasti.

Klíčová otázka akustické ekologie tedy zní: **Jak vlastně vypadá přirozené akustické prostředí člověka?**

Vychází se z faktu, že lidský druh žil po dlouhou dobu svého vývoje převážně v přírodním prostředí, jehož zvuky byly obohaceny o zvuky související s člověkem a rozvojem lidské společnosti. Přírodní prostředí se však oproti současné průmyslové společnosti vyznačuje jednou základní odlišností; totiž tím, že jednotlivé zvuky se navzájem akusticky nepřekrývají. Proto můžeme v přírodě simultánně slyšet zpěv ptáků, bzučení hmyzu, šumění větví stromů, hukot řeky. Naproti tomu pro akustické prostředí industriální společnosti je typické, že obsahuje zvuky, které naopak překrývají ostatní akustické projevy prostředí (např. dopravní hluk). V některých případech překryjí některé zvuky díky své nadměrné intenzitě všechny ostatní (akustici tomuto jevu, kdy vedle sebe zní dva nebo více zvuků, z nichž silnější potlačí slabší, říkají „maskování"). Průmyslová civilizace se tedy nevyznačuje pouze větší mírou hluku, ale také tím, že drasticky změnila a zjednodušila tradiční bohatě strukturované akustické prostředí člověka.

Počátky akustické ekologie můžeme vidět v činnosti vědců shromážděných ve skupině World Soundscape Project Tento výzkumný projekt byl zahájen na konci šedesátých let minulého století R. M. Schaferem a jeho výzkumnou skupinou ze Simon Fraser University (Britská Kolumbie, Kanada). Na počátku projektu byla snaha dokumentovat hlukové zatížení v rychle se rozvíjejícím Vancouveru. Hlubší zájem o analýzu zvukového prostředí města pak vedl ke změně přístupu – na místo pouhého dokumentování negativních akustických faktorů začal tým akustiků zkoumat, co je pro toto město vlastně akusticky typické. Výzkumný tým během několika let shromáždil obrovskou sbírku zvukových nahrávek akustického prostředí z různých míst Kanady i Evropy. Významným projektem byla např. studie o zvukovém prostředí Vancouveru z roku 1973.

Informace o něm a o další činnosti této vědecké skupiny najdeme také na internetu (http://www.sfu.ca/~truax/vanscape.html).

Podstatné je to, že tento tým zkoumal převážně akustické prostředí měst a větších obcí, tedy prostředí, ve kterém musí žít větší část dnešní populace. Toto prostředí se tak jistým způsobem stává přirozeným akustickým prostředím člověka. Předmětem zájmu akustických ekologů je rovněž vyhledávat zvuky a hluky, které jsou pro většinu obyvatel nepříjemné, neboť akustická ekologie vychází z toho, že ke kvalitě života patří i příznivé akustické prostředí, které není zatěžováno akustickými imisemi.

Hudební hluk

Pátráme-li po příčinách současných potíží s hlukem z hudby, připomeňme nejprve situaci, která trvala přibližně do dvacátých let minulého století. Až do této doby se totiž hudba dala provozovat pouze akusticky samotnými hudebníky.

Hladina zvuku v dB(A) a slovní vyjádření povahy účinku	Příklad zdroje v pracovním prostředí	Příklad zdroje ve venkovním prostředí
0		
10 práh slyšení		
20 hluboké ticho		zasněžený les, bezvětří
30		
40 ticho		noční ticho ve volné krajině
50 klid	tichá pracovna	chůze chodce v noci (30 m)
60	běžná kancelář	zpěv kosa uprostřed velkého parku (3 m)
70 mírný hluk	halová kancelář, elektrické psací stroje	splav na řece (10 m)
80	tiskárna počítače (1 m)	osobní automobil (7 m)
90 silný hluk, hranice zdravotního rizika pro sluch		tramvaj, 60 km/h (7 m)
100	hala přádelny	zvukové znamení aut (7 m)
110 velmi silný hluk	cídění odlitků pneumatickým kladivem (1 m)	pojíždění dopravního letadla (30 m)
120 extrémně silný hluk, hranice zákazu pobytu osob	natavování oceli v elektrické peci (3 m)	start vojenského proudového letounu (3 m)
130 práh bolesti	zápustkové kování jednotlivé piky (2 m)	
140 vznik akustického traumatu	zkouška motoru proudového letadla (10 m)	

Tab. 1.: **Zdroje a hladiny hluku v životním prostředí** (podle HAVRÁNEK, J.: Hluk a zdraví, Praha 1990, s. 10-11)

Pokud chtěl člověk vyslechnout koncert nebo si zatančit na nějaký dobový hit či šlágr, musel se vypravit na místo, kde se hudba živě provozovala. Uvědomme si, že rozhlas (první pravidelné rozhlasové vysílání začalo v USA v roce 1920, v Praze až roku 1923) ani televize (začala pravidelně vysílat roku 1936 ve Velké Británii, u nás až o osmnáct let později, v roce 1954) neexistovaly, gramofonový průmysl byl teprve v plenkách. Dnes je situace zcela opačná, neboť vlivem velkého rozvoje hudebního průmyslu a snadné dostupnosti jak spotřební elektroniky tak hudebních nosičů se prakticky každému naskýtá příležitost šířit hudbu kdekoli a v jakoukoli dobu. Hudba tak čím dál častěji „chodí za námi", bohužel stále více tehdy, kdy ji nechceme nebo nemáme chuť z nejrůznějších důvodů poslouchat. Přestává plnit svou estetickou funkci a začíná být pouhou výplní prostoru, hudebním hlukem, který se stává součástí akustického smogu stejně jako ostatní druhy hluku.

Za hudební hluk považujeme takovou hudbu, která je reprodukována příliš hlučně, v hygienicky riskantních hladinách intenzity. Její poslech může způsobit přechodné ztráty sluchu, které obvykle vymizí po několika hodinách či dnech (tyto stavy jsou běžně známé jako „zalehnutí uší"), v horších případech trvalé ztráty sluchu. Zde jde o přímé poškození sluchového orgánu a je na lékaři, aby určil jeho rozsah a navrhl vhodnou léčbu. **Hudebním hlukem se však rozumí také hudba, která zaznívá v nevhodnou dobu, na nepravém místě či v nevhodné situaci.** S touto hudbou se můžeme setkat na nejrůznějších místech – dopravními prostředky počínaje, přes různá veřejná prostředí (obchody, restaurace), až po jednotlivé domácnosti. Postiženým lidem je tato hudba obvykle vnucována proti jejich vůli a stávají se tak jejími nedobrovolnými posluchači. V těchto situacích úměra hlasitost – fyziologická odpověď neplatí, neboť o tom, zda bude tento hluk subjektivně vnímán či pociťován jako nepříjemný, rozhodují především tzv. sociální charakteristiky hluku. Míra obtěžování je dána jednak **informačním obsahem zvuku,** který může mít podobu slov, ale také signálů nonverbálního charakteru, spojených s určitými významy, ohrožením, nepříjemnými zážitky apod. Tato míra je také dána **okolnostmi působení.** Rozhodující je kde, kdy, na koho a v jaké situaci hluk působí, odkud a jakou cestou přichází, kdo je jeho původcem nebo kdo je odpovědný za jeho vznik, jakou nese informaci a jaké představy a emoce evokuje. Tentýž hluk je hůře snášen v době usínání či při studiu než během dne a při fyzické práci. Obecně jsou více tolerovány hluky ze vzdálenějších zdrojů, hluky z běžných činností a hluky způsobené osobami blízkými či oblíbenými. V neposlední řadě je míra obtěžování ovlivněna **postojem příjemce (postiženého)** ke zdroji hluku.

Právě pro působení hudebního hluku je rozlišení zvuků na zvuky habituované a zvuky emoční, které bylo popsáno výše, velmi významné. Tam, kde jde o překročení hygienických limitů hlučnosti, je náprava situace v rukou orgánů ochrany veřejného zdraví, kterým současná legislativa dává pravomoci v takových případech zasáhnout a umožňuje např. udělit pokutu pořadateli nebo provozovateli veřejné produkce hudby, pokud měření prokáže, že hluk způsobený touto produkcí překračuje limity hlučnosti uvedené v příslušném nařízení vlády. Velkým problémem jsou však případy jako je zpěv, hra na hudební nástroj, hlasitý poslech televize či hlasitá reprodukce hudby. Je totiž známo, že naprostá většina situací, ve kterých lidé trpí hudebním hlukem a stěžují si na něj, není charakteristická překročením nejvýše přípustných hladin, ale tím, že u příjemce existuje negativní vztah k působícímu hluku nebo k tomu, kdo jej působí. Současná legislativa zatím neumožňuje tyto jevy objektivně kvantifikovat, neboť hluk z audiovizuálních zařízení a hra na hudební nástroje se považují za hluk z běžného užívání bytu, na které se příslušné nařízení vlády nevztahuje, a hygienici tak nemají povinnost tento hluk měřit, pokud se nejedná o hluk z veřejné produkce hudby nebo o hluk působený výrobní nebo jinou podnikatelskou činností osob.

Obsah hudební ekologie

Výše uvedená fakta dovolují ustavit hudební ekologii, nový multidisciplinární obor, který si zatím teprve hledá své místo na slunci. Zřejmě nejlépe jej charakterizuje Doc. PhDr. Olga Čenčíková, CSc., která se této problematice u nás věnovala asi nejhlouběji a která je také autorkou první rozsáhlejší publikace, která v tomto oboru v ČR vyšla (viz základní literatura). Podle ní by „hudební ekologie měla být vymezena jako disciplína zabývající se hudbou jako součástí životního prostředí a konkrétně pak hudbou ve vztahu k lidskému zdraví". Přestože je hudební ekologie od počátku multidisciplinární, což by mohlo vést k jejímu rozpadu do mnoha dílčích otázek, lze ustavit čtyři základní roviny, v nichž se tato problematika odvíjí. Jsou jimi **rovina fyzikální, rovina fyziologická, rovina hudebně psychologická** a **rovina ekologická.** Zatímco lékařské výzkumy uskutečněné v zahraničí i u nás potvrdily, že vystavování se nadměrně hlasité hudbě (ať už v roli aktivního hudebníka, návštěvníka koncertu či barmana v hudebním klubu) vede ke sluchovým ztrátám či k profesionálním onemocněním sluchu, **hudební ekologie by měla odpovědět na to, jaké účinky má hudba, s níž se setkáváme v každodenním životním prostředí. Proto je třeba se zaměřit na rovinu hudebně psychologickou a rovinu ekologickou.** Je nutné zabývat se vnímáním a emotivním působením hudby v různých prostředích, situacích a souvislostech (např. hudbou v jedoucích autech a jejím vlivem na osobnost řidiče, hudbou v obchodech a jejím účinkem na nákupní chování zákazníků, hudbou v restauracích apod.) a tyto způsoby příjmu hudby vyhodnocovat. V zahraničí byla podobných výzkumů provedena celá řada, v mnoha zemích pak stížnosti obyvatel vedly ke konkrétním opatřením jako např. v australském Sydney, kde bylo zakázáno používání nahlas hrajících rádií v automobilech pod pokutou až tří set dolarů, neboť se zde za dvanáct měsíců objevilo více než 4000 stížností na hlasitou hudbu. I proto je z ekologického hlediska třeba poukazovat na svébytnou hodnotu zvukového prostředí člověka (*soudscape*) jako rovnocenné složky životního prostředí, neboť to, že v něm zaznívá hudba, která svou hlasitostí přímo nepoškozuje náš sluchový orgán, vůbec neznamená, že tato hudba nesnižuje jeho kvalitu svou přítomností „ve špatný čas a na špatném místě".

Domnívám se, že jedním z důvodů pro založení hudební ekologie jako samostatného oboru je možnost vymezit ji jako protiklad vůči hudební psychologii, neboť ta má k dispozici pouze zjištění o pozitivním účinku hudby. Hudební ekologie tak zcela jasně může zaplnit položku, která zde dosud chybí; tedy zkoumat negativní účinky hudby či jejího používání v nevhodných souvislostech. Bude rovněž zajímavé sledovat vztah hudební ekologie a muzikoterapie, jejíž snahou je naopak pomocí specifických druhů hudby vracet pacientům klid a psychickou vyrovnanost. Je však pravdou, že kromě výše uvedených čtyř hlavních rovin má problematika hudební ekologie také další dílčí aspekty, např. estetické (ztrácí člověk díky všudypřítomnosti hudebního hluku cit k hudbě jako sdělení?), sociologické (postoj jednotlivých sociálních skupin k hudebnímu hluku), etické (má prodávající právo stimulovat zákazníky v obchodě hudbou?), aspekty lidských práv apod. Výzkum je však podle mého názoru třeba opírat o výše uvedené oblasti, tedy především o psychologické zákonitosti vnímání hudby a o právo na čisté životní prostředí, do něhož právo na příznivé akustické prostředí bezpochyby patří.

LITERATURA:

ČENČÍKOVÁ, O., DOHNALOVÁ, L.:
Sborník k problematice ekologie zvukového prostředí a hudby.
Ústí nad Labem, UJEP 1998, 84 s. (rovina hudebně psychologická, rovina ekologická)

HAVRÁNEK, J. a kol.: Hluk a zdraví.
Praha, Avicenum 1990, 280 s.
(rovina fyzikální, rovina fyziologická)

Každé ticho zní jinak

Kam míří nová japonská scéna tichých setkání se zvukem

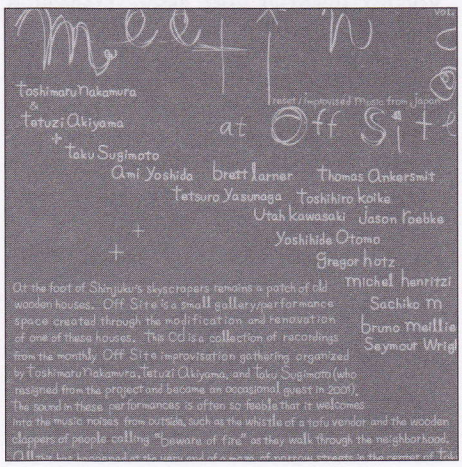
PAVEL KLUSÁK

Jistá část japonské scény posledních pěti let se stala světovým fenoménem: nabídla nové cesty, jak hudbu vytvářet i vnímat, stala se jednou z nových podob hudby, jež přinesl úsvit 21. století. Ti, kdo o ní píší, jsou pořád na rozpacích, jaké klíčové, „poznávací" slovo pro ni sdílet. Mluvit o improvizaci je dnes už zavádějící: ten výraz vzbuzuje očekávání a asociace, jež mohou být ve vztahu k této hudbě matoucí a zcela mylné. Minimalismus? Nový ambient? Elektroakustická scéna? Všechno zatížené asociacemi z minula, zavádějící. Po nějaký čas se pro scénu užívalo japonské slovo „onkyo", znamenající prý čistý zvuk, rezonanci zvuku či ozvěnu. Hráči slovo zhusta odmítali, zdálo se jim příliš popisné a nekrylo se s podstatou jejich tvorby. Ale spojitost s onkyo tu bude: snad časem někdo nabídne výraz, který bude připomínat, že hudba Toshimaru Nakamury či Takua Sugimota má těsný vztah k hluku, tichu a zvuku *an sich*.

Publicista David Toop mluví o post-digitální hudbě: hudbě, jež vzniká v éře všeobecné zkušenosti s digitálním prostředím a jeho místem v našich životech. „Až dnes si můžete – díky digitálu – doma natočit a vydat kompakt absolutního ticha," připomíná. Jako porotce hudební soutěže letošního ročníku festivalu Ars electronica pak důrazně navrhuje zrušit kategorii digitální hudba: současná tvorba, reagující velmi těsně na technologie, se nemusí v žádné ze svých fází dotknout binárního „matrixu" – a naopak, běžný akustický kytarista dnes při práci na svém sólovém albu zachází s digitálem při natáčení, masteringu, výrobě obalu i promotion své hudby.

Scéna zvukově střídmých improvizací, jejichž aktéři zpravidla používají nástroje a přístroje „jiným" způsobem, než je jejich původní funkce, má podobný kořen jako starší japonská hluková scéna, tj. noise. Jedno i druhé reaguje na napětí husté populace japonských velkoměst, společnosti přelidněné, ale málo vzájemně komunikující, s všudypřítomnou technologií, jež nahrazuje nutnost lidského kontaktu. („Robot je v japonských komiksech vždy přátelská, kladná postava," říká psycholog ve filmu *Tokyo Noise*.) Noise byl odpovědí siláckou, punkerskou: s trochou masochismu a často s přidanou stylizací řvavě zesiloval nepříjemný prvek prostředí (poukazuje se na paralelu s bondáží, „uměním svazování", jak se vžilo právě v Japonsku). Oproti tomu je minimální aktivita nové vlny, často na pokraji ticha, koncem pokusu přehlušit hluk světa větším randálem: přehlušuje se tichými zvuky (ačkoli: je „málo zvuku" blízké tichu?), jejich pozorným výběrem a opatrným vytvářením, lidským setkáváním, při němž se střeží střídmost vykonaných gest. Toshimaru Nakamura, hráč na mixážní pult a jeho pečlivě rozeznívanou vazbu, mluví o osobním krédu „ne, anebo jen velmi málo", čemuž snad odpovídá i jeho život bez televize a denního tisku.

Koncert je úsek v čase, kdy společně naslouchá organizovanému zvuku. Znamená japonská vlna nástup éry, kdy poodstupujeme z proudu životního hluku, abychom naslouchali kreativně organizovanému tichu?



Snad právě na půl cesty mezi hlukem a filigránskou povahou zacházení s jemným a nejtišším je hráčka Sachiko M. Její hra na „prázdnou paměť" sampleru se stala silnou metaforou: hudební stroj „na zpracování informací" dokáže modulovat jakýkoli zvuk, ale nemá žádný vlastní hlas. Sachiko M ho našla: po vyprázdnění a vynulování všech parametrů ponechává jen základní zvukovou sinusoidu. Sachiko ji přesamplovává, často ve vysokých až nejvyšších slyšitelných polohách. Neslyšíme-li nic, možná hraje nad či pod hranicí frekvenčních možností lidského sluchu. V duu Cosmos se čirá technologie Sachiko M spojila s čirým lidským faktorem: vokalistka Ami Yoshida jemně rozechvívá své hlasivky, krk, ústní dutinu a veškerou cestu hlasu: našla „paralelní" využití nikoli pro „zpěv" (jako činí „jiní zpěváci" Phil Minton či Meredith Monk), ale přímo pro hlasové ústrojí. Cosmos se stal vítězem letošního ročníku festivalu Ars electronica, čímž odhalil výše naznačený paradox kategorie „digital musics": to jedinečné na duu je post-technologická zkušenost, lidský hlas inspirovaný digitálním kontextem.

Jsou hudební osobnosti a objevitelé, kteří otevřou spoustu možností pro celé následující generace. U Japonců spíš máme tendenci neustále se bát, není-li to už poslední krok. Cožpak někdo může beze studu hrát na „prázdnou paměť“ po Sachiko M či na mixážní pult po Toshi Nakamurovi? Jak dlouho může Taku Sugimoto nabízet své superstřídmé kytarové koncerty, kde je v absolutním soustředění mezi tóny třeba minuta ticha? Setkávání v kultovní tokijské galerii Off Site vyústila ve fascinující sérii improvizací, ale nestane se tento model časem podstatným jen pro přímé účastníky? Sugimoto a další tvrdí, že vnímají při hraní všechny zvuky a necítí publikum jako druhou stranu, ale jako spoluhráče: nerozpustí se tedy časem celá scéna v soukromých aktivitách, nestane se společné improvizování (pro něž netřeba technicky výtečně ovládat hru na nástroj) životním stylem, jež v módní vlně vystřídá squash či komunikační psychohry?

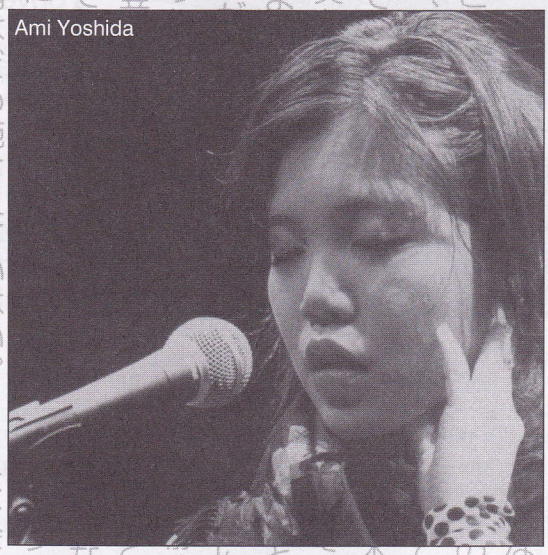
Odpověď mohou naznačit projekty z poslední doby: improvizující sólisté se v nich mění v komponující či konceptualizující členy kolektivu. Taku Sugimoto Guitar Quartet (zachycený na albu německého labelu Bottrop-Boy v obsazení Taku Sugimoto, Toshimaru Nakamura, Yoshihide Otomo, Tetuzi Akiyama) nechá zaznít v hodinové seanci snad ještě méně not, než když hraje sám Sugimoto: v záznamu lze podle umístění rozeznat, kdo si „bere slovo“ po kom, sdílená rozhodnutí o délce ticha, v němž se ztrácejí dozvuky, jsou hmatatelně napínavá. Japonský recenzent v ročence *Improvised Music From Japan* píše: „Sledovali jsme tóny a pauzy mezi nimi a zřetelně jsme cítili, že každé ticho zní jinak.“ Sami Japonci hovoří o podstatném prvku „ma“, uvolnění a tichu mezi jednotlivými notami (hostování jistého amerického muzikanta bylo shledáno málo přínosným, neboť neměl cit pro „ma“, pořád bez ustání hrál).

Silně vyznívá „skladatelská řada“ skladeb pro Off Site, jak ji inicioval Sugimoto a vydal francouzský label A bruit secret. Na dvojalbu se objevují koncepty, které ukazují silné pouto celé scény k Johnu Cageovi a jeho estetice. Yoshihide Otomo představuje Portable Orchestra (hráči na přenosné spotřebiče: mobil, rádio, hodiny, holicí strojek, mixér…) je tu kvartet pro papír a kontaktní mikrofony, trio pro rádia či skladbu *5 seconds* (pro akordeon), kde podle autorky Sachiko M lze v delším časovém úseku vyplnit hrou jen pět sekund. Album *Résophonie* u téhož vydavatelství zachycuje Tetuzi Akiyamu, jak kloubí dohromady svět resofonické kytary s rituálním mečem svého dědečka, jímž hudební nástroj rozeznívá.

Nejnovější album *Compositions For Guitar* už plně přenáší inspiraci této scény do širšího prostoru. Sugimoto sestavuje orchestřík z amplifikovaných kytaristů, kteří nehrají a jen lehce ovlivňují šum (*Hum*, jak zní anglický výraz a titul skladby) svých komb. Burkhard Stangl nechává svou hru na kytaru ovlivňovat „přelaďovači“: vedle vlastní skladby vznosně hraje i starou skladbu Williama Byrda, přičemž mu asistent víc a víc uvolňuje struny: výrazný čtyřminutový kus končí divokou perkusívní palbou. Brett Larner dociluje dost neuvěřitelného akustického efektu tím, že nechává skupinu hráčů rozeznívat struny kladívkovým úhozem, vibrováním, vytahováním, prostě tak, aby kmitaly kolem své dlouhé osy. Všechny tyto skladby počítají s reálným prostorem, s vjemem, že nástroje znějí z různých míst jedné místnosti, při produkci se občas lze i přemisťovat. Obklopující ticho a prostor se tak stávají samozřejmými souřadnicemi, v nichž a s nimiž hudba probíhá.

Nemá smysl hádat budoucnost, na to je scéna velmi živá. Snad je ticho dnem, od něhož se tvůrci odrazili a míří k nové hudbě. Na každý pád procházíme zkušeností, která nás vede k vnímání ticha jako stejně podstatné tvůrčí matérie, jakou je pro hudbu znějící zvuk. ■

zleva: Toshimaru Nakamura
Tetuzi Akiyama
Taku Sugimoto

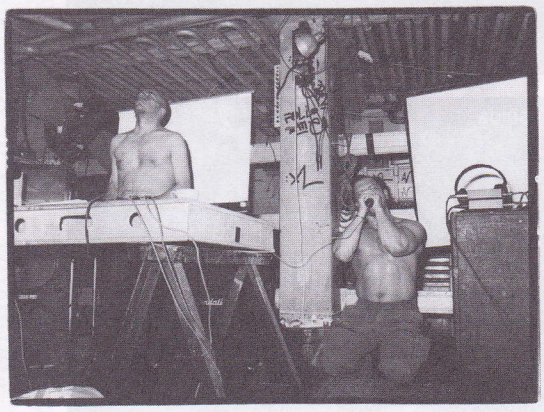

Ami Yoshida

る。出品者や出演者同士の、一
コミュニ
れていく
FFS
ても一
もの。ぎ
藤ゆか
関係は
は、作家
コミュニ
定され
経ること
としての求心力が生まれる原
のかもしれない。また、ここか
まれる音楽についても、まさし
防音設備なども施されていない。
また、周囲はぴったりと住宅に囲
まれているので、大音量を出すこ
は、会場の広さ、キャパシティの多
さなどから自分の演奏を聴かせ
る場所としては不向きであるし、
ライヴ・ハウスなどでの演奏で
な関係の上に成り立ってい
と図が反転しかねないような
寂を地、音を図とすれば、そ
に配置されていく杉本の音楽
との緊張関係の上に音が点
の音楽と無関係ではない。
本のこのような場所への指向
てみると明確になってくる。
の演奏に対するスタンスと照
ない。たとえばそれは、杉本や
してマイナスに機能しているわけ
とれるような事柄も、ここではけっ
う即興音楽のシリーズが場を移
「Meeting at Bar Aoyama」とし
やどいてるような現場感覚が生
バックからコントロールし、生み
出すことができるのか不思議な
ほどだ。しかし、そのシステムについ
て、その不自由さについて問わ
れることも多いという。だが、その
の閉じられた回路の中に無限の
音のヴァリエーションを、または自
由を見出したのでなければ、中村
はそのような方法論を持続する
ことはできないだろう。
中村とのデュオでも活動してい
るsachiko Mの音もそうなのだ
が、音として必ずしもミニマルな
のではなく、システムとしてミニマ
ムであろうとする姿勢がそこには
伺える。それは、最小限のシステム

martin jarolím:

srdce v kusech hluku

PETR FERENC



Noise, jak již název napovídá, je asi tím nejextrémnějším odvětvím postindustriální hudby. Přestože má svou tradici a poslední dobou i čím dál větší respekt tvůrců a posluchačů jiných hudebních směrů (věrozvěst noise Masami Akita alias Merzbow na scéně působí již dobré čtvrtstoletí a řada jeho kolaborací nejen s průkopníky progresivní elektroniky výrazně roste), stále se mu nedostává klasifikace a uznání z tradičnějších muzikologických hledisek. Zdá se, že k pochopení a ocenění této hudby je více než kritický rozbor potřebný ponor a nehodnotící otevřenost.

„Hluk je mimo klišé – buď jej přijmeš, nebo odmítneš“

MARTIN JAROLÍM

„Hluk je mimo klišé – buď jej přijmeš, nebo odmítneš“, říká jeden z průkopníků žánru v českých zemích, leader skupiny VO.I.D Martin Jarolím, který postupně dospěl k asi nejnaléhavějšímu noiseovému projevu u nás. Příběh jeho cesty k hudbě hluků a pozoruhodný (pro někoho možná kuriózní) přístup k ní stojí za zaznamenání už proto, že fenomén noise alespoň zčásti osvětlují.

„Objevoval jsem Art Bears, Chrise Cutlera, Rock v opozici, alternativní hudbu, soudobou a etnickou hudbu. Byly to pro mě úplně nové přístupy k hudbě, hudba jež vznikala způsobem, který jsem dosud neznal, ale o to víc mě pohltila. Změnilo to i můj světonázor, mou osobnost. Později jsem začal poslouchat meditativní hudbu a minimalismus a po letech, kdy jsem takhle kontemploval, přišli Throbbing Gristle, má první zkušenost s hlukem. Nemohl jsem to poslouchat, říkal jsem si, že to není hudba, že je to zběsilost, ale pak došlo k tomu, že jsem tu hudbu nemohl vypnout, byl jsem unavený a přestal jsem kvůli tomu hlučení, té linoucí se bouři, vnímat sám sebe. Zmizelo hodnotící ego a bylo tu jen bytí hlukového kódu mimo kategorie krásy, ošklivosti, dobrého a zlého. Byla to verze toho, co jsem již předtím zažil na čistě duchovní rovině. Tehdy jsem začal lépe vnímat, co je pro mě obřad. Rituál tím, že může změnit vnímání, mě může zasvěcovat do určitých hlubších úrovní. Tento objev a fascinace zmíněnou zkušeností pro mě byla něčím, co mi hluk učinilo konfesí.“

VO.I.D vznikli v Děčíně počátkem devadesátých let. Sestavu kromě Jarolíma tvořil Vojtěch Haňka.

„Vojtěch byl takový geniální diletant, technicky nadaný člověk. Sehnal třípásmový mixážní pult, takže jsme nahrávali zvuky z prostředí továren, rozbrusky, jedním z nejkurióznějších zvukových zdrojů bylo přesýpání fosfátových granulí. Nahrávaly se motory auta, rány do karosérie, zvuky kamenů, voda, živly, nože, těla. Všechny tyto surové zvuky se potom transformovaly přes primitivní ekvalizéry, primitivní boostery a dělali jsme stopy přes mixážní pult. Byla to velmi primitivní práce. Takhle vzniklo celé pásmo Neue Waffen, naše první diletantská zkušenost s tím, jakým způsobem lze zvuk upravit, nabudit, zesyrovět a traktovat.“

CD Neue Waffen (Die Kriegsstellung), později vyšlo, stejně jako ostatní produkce VO.I.D, na německé značce Membrum Debile Propaganda. Zvuk alba připomíná zpomalenou erupci, v níž je sice přítomen rytmus, ale hlavním prvkem jsou nahodile plynoucí sonické útržky, které pravidelnost základů přehlušují. Zmínku si zaslouží nejrytmičtější položka *Biomaschine* evokující

jedoucí vlak, napjatě ztišená *Tschernobyl* a závěrečná *Spermia*, zpomalená a zkreslená Haňkova klavírní improvizace – podle mého názoru jedna z nejlepších skladeb VO.I.D dodnes, ukolébavka po odeznění hromů. S Vojtěchem Haňkou je však spíše než klavír spojen svérázný nástroj hlukofon, jehož byl konstruktérem.

„Hlukofon měl různé vývojové fáze. Tou první byl walkman připojený ke klaviatuře, která ovlivňovala rychlost otáčení kazety. Druhá fáze pracovala na stejném principu, pouze přibylo ještě jedno kazetové lůžko, které mohlo hrát jakoukoli smyčku. Na druhé lůžko se hrálo, mohly se měnit stopy, kazeta se mohla přehrávat pozpátku... Ve třetí fázi byl nástroj napojen na různé efekty, byl jen jednolůžkový a byl to takový na koleně vyráběný punkový kvazisyntezátor."

Jarolímův náhodný záskok na postu bubeníka spřízněné skupiny jej přiměl znovu oprášit bicí, začlenit je do zvuku domovských VO.I.D a nechat do jejich hudby proniknout dávné rockové vlivy. Na tehdejších privátních nahrávkách skupiny (tehdy v triu) kromě průmyslových hluků slyšíme silové figury preparované bicí soupravy (místo malých kotlů upilované velké, dva velké kotle laděné jako tympány, kanystr, uříznutá pěchotní nábojnice, dva triangly, gong atd.) a trochu anachronické, „majestátní" plochy kláves. Donekonečna se opakující rytmické vzorce svou intenzitou napovídají, že těžiště VO.I.D tehdy tkvělo především v živém hraní. Přesto například skladby *Hektik* a *Sun Cremation* dodnes neztratily naléhavost. Po třech letech však došlo k další změně.

„Zkusili jsme hrát bez bicích, vzal jsem si mikrofon (předtím zpíval Vojtěch) a Vojtěch řekl, že pokud budu zpívat takhle, on už nezpívá. Rozhodli jsme se, že zkusíme dělat novou hudbu, radikálněji a víc ke dřeni, protože s těmi bicími to byla pořád taková nežádaně rockerská záležitost a byly problémy s přepravou, instalací a nazvučením. Takhle to bylo mnohem pohodlnější a mohli jsme se mnohem příměji věnovat zvuku, na který jsme měli zálusk."

Zdá se, že v práci se zkresleným hlasem Jarolím našel odpovídající vyjadřovací prostředek. Efekty hnané výkřiky v „privátním" onomatopoickém jazyce (čemuž od té doby odpovídají i názvy alb a písní) mu totiž skvěle umožňují vyjadřovat momentální rozpoložení a intenzitu prožitku.

"Cítil jsem, že když poslouchám hudbu, kde je zpěv brutálně zkreslován, nikdy nerozumím textu a samotný zvuk hlasu nebo křiku – v uvozovkách zpěvu – na mě působí daleko emocionálněji. Jazyk VO.I.D nemá rozměr sémantický, ale eufonický. Když mám při zpěvu potřebu něco vykřičet, mám daleko víc svobody používat tato paraslova způsobem, který mi v danou chvíli připadá bytostný. Je to pro mě nesmírně očišťující. Pokud za použití hlasu ze své duše vykřičím něco, co je těžké verbálně uchopit, obsah může být zachován nebo znásoben. Nejsem zpěvák, jsem někdo, kdo zachází se svým hlasem – srdceřvač."

Oficiální debut *Alloskren*, který novou tvář skupiny zachycuje, vyšel v roce 1998 a je asi nejpestřejším albem VO.I.D. Jeho zvuk je zjemňován echováním a obalován atmosférickým šumem, skladby vyrůstají z éterických předeher a jsou bohatě proaranžovány. V úvodní skladbě *Ibur* jako bychom cítili předzvěst Jarolímovy pozdější spolupráce s Einleitungszeit, *Faketh* přináší ohlasy cyberkultury a ambientního ztišení, *Laar* je jedna z mála strojově odsekávajících. Společně s albem vyšla i dvě CD s názvem *Ibur*. Jedná se o vydání demokazety z roku 1996, kterou skupina poslala německému vydavateli a její podtitul – Music For Nobody – měl znamenat, že není určena k publikování. Leč stalo se a dobře tak. Na každém z disků najdeme několik přípravných verzí skladeb z debutu v syrovější, old school industrialem poučené podobě s menším množstvím efektů a kovovějším zvukem. Není to špatný poslech a k vydání bychom mohli přistupovat jako ke svébytné kolekci remixů sebe sama. Doporučuji skladbu *Alloskren 2* a disco verzi *Faketh*.

Následující album *Zyihen*, během nějž došlo k rozluce s Vojtěchem Haňkou, lze považovat za „výkladní skříň" VO.I.D. Najdeme zde vše, čím se skupina dosud zabývala, ale také výrazné náznaky věcí příštích. Směs rytmických struktur, atmosférických nálad, náznaků a ozvěn (*Strag*), nestrukturované hlukové exprese i pseudoorchestrální stopy germánské pompy (*A.O.G*) z dílny hostujícího Miroslava Mupy Zahajského. Jako úvod do světa VO.I.D album rozhodně doporučuji. Definitivně se zde také změnila suma výchozích zvukových zdrojů a práce s nimi.

„Jednotlivé zvuky získáváme z regulérních nosičů a samplovacích cédéček. Jedná se o rytmy a zvukové sekvence, které vypreparujeme, zkrátíme, natáhneme, pustíme pozpátku, proženeme ekvalizérem, boosterem, delayi. Pracujeme s tím zvukem takovou dobu, dokud nejsme spokojeni a zvuk není dostatečně odlišný od toho, z čeho je původně získán."

Haňkovým nástupcem se stal Robert Hnát, duše projektu Seizmic Wave Factory. Dvě alba, *Arde* a *Totaleer*, (obě čekají na německé vydání) která dvojice dosud vyprodukovala, se posouvají směrem k vyšší zvukové intenzitě a negaci „tradičních" kompozičních postupů, takže výsledkem je zvuková řeka se všemi nástrahami nevyzpytatelných tišin, protiproudů a peřejí. Skladby ztrácejí na důležitosti, do popředí se dostává album jako celek. Recenzi *Arde* jsme uveřejnili v HV 6/02, japonskou scénou inspirované *Totaleer* (původně zamýšlené jen jako privatissimum) přináší úpravy nejagresivnějších živých záznamů skupiny, spojené v konzistentní půlhodinovou masu – pravýkřik síly i bolesti. Cesta jakoby byla ukončena – od aranžérsky promyšleného debutu až k naprosté expresi. Co bude dál?

„Zase se od klimaxu hluku odkláníme. Nový repertoár zní hodně scénicky, což neznamená, že intenzita tam chybí, jen není založená na hlukovém vektoru. Jsou tam téměř ambientní věci, něco vypadá jako divadelní hudba, takže uvažujeme o tom vydat tento materiál jako hudbu k imaginárnímu představení. Hluk tam bude, ale skutečně střídmě."

Vystoupení VO.I.D se kromě českých zemí odehrávají zejména v Německu, kde má skupina nejvíce příznivců, ale také například v Anglii a v Polsku. Jak vypadá noiseová show?

„Používám procesory, zoom, který umožňuje zkreslení, a pitch shifter, protože svůj hlas příliš „nevystojím", pokud není adekvátním způsobem zohaven. Dále overdrive, který dělal Vojtěch na koleně. Robert používá klasický Korg, samozřejmě také přes různé efekty, aby byl zvuk co nejšpinavější. Základ jede z počítače a tvoří páteř, kterou obalujeme improvizovanou sonomasou. Vždycky jsem se snažil, aby připravená koncepce poskytovala určitou míru svobody. Vypadá to tedy tak, že máme základy, které se neproměňují, a do nich improvizujeme já hlasem a Robert klávesami podle nálady a interakcí, k nimž dochází."

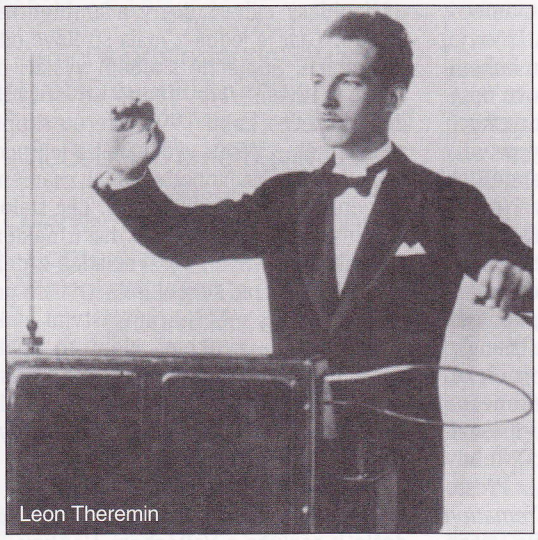
Nejen VO.I.D, ale veškerý tuzemský noise (a potažmo celý industrial) mají jedno kladné specifikum. Nenabaluje na sebe balast ideologií a deviantních skupin (sadomasochismus, rasismus, crowleyovské strašení), jak často (ale rozhodně ne většinou!) můžeme vidět v zahraničí. Nevytváří dokonce, jak by se vzhledem k povaze zvukového materiálu mohlo zdát, ani ostentativní image permanentní deprese a zmaru, nýbrž je spíše spontánním městským folklórem s převažujícím vstřícným světonázorem a radostným sdílením v rámci skupiny tvůrců a posluchačů.

„Protože jsem religiózně založen, nevnímám hluk jako výraz nihilismu nebo oslavu negace, ale jako adoraci tvůrčí intenzity. Mé pojetí hluku souvisí s jedním místem z katolického kancionálu, který kromě „slunce, hvězdy, chvalte Pána" říká i „bouře, sopky, chvalte Pána." ■

vytušení souvislostí hluk a ticho

Ať už si o současné elektronické (laptopové a přidružené) hudbě myslíme cokoliv, zdá se, že jedno jí upřít nemůžeme. Ač neakademická, v podstatě mainstreamová, vzbudila novou vlnu zájmu o autory elektronické hudby dvacátého století – vlnu s dosud asi největší posluchačskou odezvou. Dochází zde k situaci podobné nárůstu popularity blues v šedesátých letech díky příznivcům rekrutujícím se z okruhu kapel „britské invaze" (po prvních amerických turné Rolling Stones prý nejeden bluesman zaznamenal výrazně zvýšený posluchačský zájem). V současnosti se nejen tvůrci vzešlí většinou z alternativních scén s údivem ohlížejí ke svým předchůdcům z doby elektronického pravěku možnost srovnání má a notně využívá i publikum. Vychází množství reedic, „previously-unreleased" děl a v neposlední řadě ambiciózních antologií, jakýchsi povšechných nahlédnutí do spletité džungle „vážné" elektronické hudby během jejího cca osmdesátiletého trvání. Radost z objeveného se zde mísí s překvapením nad množstvím produkce a její zvukovou umností.

Takové kompilace mám před sebou tři. První z nich, *OHM* s podtitulem The Early Gurus Of Electronic Music (2001, Ellipsis Arts), na třech CDs sonduje historii elektronické hudby od roku 1937 do roku 1980 *(„kdy se věci opravdu začaly štěpit")*. Nejstarší nahrávkou tu je Messiaenova *Oraison*, nejnovější Enův *Unfamiliar Wind (Leeks Hills)*. Výběr produkovali a sestavili Thomas Ziegler a Jason Gross a jeho bohatá příloha obsahuje kromě komentářů ke každé skladbě (ať již od autorů samotných nebo například od Chrise Cutlera, DJ Spookyho, Holgera Czukaye, Davida Toopa a dalších) také kratší texty o thereminu a syntezátorech (autor z nejpovolanějších Robert Moog), připomenutí padesáti let musique concrète, profily institucí a studií jako The Foundation Of Electronic Music (EMF), INA-GRM (studio založené v roce 1951 P. Schaefferem), Westdeutscher Rundfunk, Columbia-Princeton Electronic Music Center, několik pohledů na elektronickou hudbu všeobecně (Bill Laswell, Thurston Moore atd.) a předmluvu Briana Ena, z níž citujeme. Luxusní výpravu a množství fotografií není třeba zdůrazňovat. Premiéru si na *OHMu* odbyly skladby Richarda Maxfielda *(Sine Music)*, sdružení Musica Elettronica Viva, Raymonda Scotta *(Cindy Electronium)*, Maryanne Amacher *(Living Sound, Patent Pending Music For Sound-Joined Rooms Series)* a Jona Hassella *(Before And After Charm – La Notte)*, z „klasických" můžeme slyšet Varèseho *Poème Électronique*, Cageův *Williams Mix* či Reichovu *Pendulum Music*. Zdařilý příspěvek ke znovuoživení a popularizaci historie. Škoda jen, že téměř polovina z devětatřicíti skladeb je krácena.


Leon Theremin

Je-li vám méně než devadesát,
je pravděpodobné,
že jste většinu života poslouchali
elektronickou hudbu. (...)
Posloucháme desky,
posloucháme rádio nebo se jdeme
podívat na hudebníky,
kteří přenášejí elektronické signály
elektronickými PA systémy.
Zařadit všechny produkty věku
nahrávek pod společnou pokličku
elektronická hudba se může zdát
extrémní, ale (...) objeví-li se nová
hudební technologie,
je vždy následována
novými hudebními formami.

(Brian Eno)

First a *Second A-Chronology*, dvojalba se společným podtitulem *An Anthology Of Noise & Electronic Music* (2001 resp. 2003, Sub Rosa, produkce a sleeve-notes Guy Marc Hinant) jdou na věc jinak, snaží se o srovnání pozapomenutého průkopnictví a žhavých trendů současnosti. Pikantně zajímavé je pak sledovat, kolik zvukově společného má *clicks and cuts* produkce a například Schaefferovy *Cinq Etudes de Bruits*. Kromě elektroakustické a laptopové hudby se tvůrci antologie ve svém hledání vydávají ještě dalšími směry. Uslyšíme *Corale* Luigiho a Antonia Russolových pro orchestr a hlukové nástroje intonarumori, „film bez obrazu" předválečného avantgardního filmaře Waltera Ruttmana *Wochende*, raritní živý záznam Sonic Youth – modulování zvuků publika, na nějž míří mikrofony z pódia – nebo minimalistické seskupení kolem LaMonte Younga Dream Syndicate (obsáhlejší materiál na jiném místě tohoto čísla). Antologie nepomíjí ani industrial, reprezentovaný nahrávkami Einstürzende Neubauten (zpracování zvuků studiové kuchyňky), SPK a Laibachu (decentní, téměř „vážné" *Industrial Ambients* neokázale pracující s polními nahrávkami strojů). K výčtu jmen – „zasloužilí": John Cage *(Rozart mix)*, Milton Babbitt, Gordon Mumma, Luc Ferrari, Morton Subotnick, Iannis Xenakis, Edgar Varèse (stejně jako na *OHMu* i zde *Poème Électronique*)..., nové tváře reprezentuje Scanner, DJ Spooky, Yoshihide Otomo, Philip Jeck, Meira Asher (asi jediná zastoupená píseň *Torture – Bodyparts*). O mnoha z nich již HIS Voice referoval, odkazuji tedy na předchozí čísla. Největším překvapením *A-Chronology* je *A Little Noise In The System (Moog System)* – poprvé zveřejněný půlhodinový klenot Pauline Oliveros z roku 1966.

První díl *A-Chronology* je přehledně sestavenou mozaikou zkratkovitě představující dějiny elektronické hudby i její současnost. Zaostření záběru, které bychom očekávali od druhého dílu, se bohužel nedostavuje, vzniká tu spíše chaos, jehož pojítkem jsou osobní preference kompilátora. Záhadou je například zařazení nahrávek Sun-Ra a Captaina Beefhearta. Oba rozhodně mnohem více patří do ranku experimentálního jazzu resp. blues, považovat jejich „dekompozice" za hluk je snad už anachronismus.

Trochu zmatená dramaturgie však prezentované hudbě nijak neubližuje. Krácení skladeb na *OHMu* docela ano, v přehlednosti a informativnosti doprovodných materiálů a celkové výpravě však toto trojalbum zdaleka překonává soupeře. Po všech stránkách dotažená není ani jedna z kompilací. Domnívám se, že to nevadí, základní cíl – poodhalit minulost a naznačit kontinuitu – totiž obě splňují.

PETR FERENC

HYNEK DEDECIUS

Stavitelé NOVÝCH HUDEBNÍCH FOREM

Pracují zcela nezávisle na sobě s odlišně znějícími výsledky a přesto mají jedno společné: nezlomné odhodlání jít svou vlastní cestou. Originální tvorba posouvající elektronickou/laptopovou hudbu do prozatím neprobádané džungle? Dvě jména: Mitchell Akiyama a Aoki Takamasa.

Rodák z japonské Osaky, hudební tvůrce a počítačový expert v jedné osobě **Aoki Takamasa** je zřejmě nejvýraznější persónou mladého, ale v oblasti experimentální elektroniky velevýznamného labelu Progressive Form (http://homepage.mac.com/p_form). Od roku 2000 má na svém kontě tři alba, z nichž zejména poslední *Indigo Rose* nadchlo specializovaná světová hudební média neobvykle přesvědčivou fúzí hi-tech laptopismu (tj. vysokým podílem ‚nelidských' poruch, jakoby počítačem navržených rytmických celků a zvukových experimentů) a fragmentovaného melodického podtextu. Aoki se rovněž věnuje práci s videem.

■ **Pokud se nemýlím, tvé skladby prozatím vyšly pod označením Silicom a AOKI Takamasa — mohl bys nám nejprve stručně nastínit svůj dosavadní hudební životopis?**

Ve skutečnosti vydávám stále pod jménem AOKI takamasa. „SILICOM" a „SILICOM two" jsou názvy mé první a druhé desky, ale lidé mi někdy přezdívají „SILICOM" a mě to nijak zvlášť nevadí. Debut *SILICOM* byl jakýmsi výsledkem sžívání se se softwarem a hardwarem. Jen jsem si zkoušel, jaké možnosti skýtají, ale lidé z PROGRESSIVE FOrM chtěli, abych ty skladby vydal a já nakonec souhlasil. *SILICOM two* bylo sestaveno kompletně z materiálu mých živých vystoupení (v roce 2001 jsem odehrál více než 40 koncertů), který jsem pořizoval v reálném čase s pomocí svého laptopu a posléze upravoval jen nepatrně. Třetí album *Indigo Rose* vzešlo z načerpaných zkušeností a osvojených technik. Myslím, že je na mých deskách dost patrný vývojový posun od jedné k té další.

■ **Zejména tvé rané práce se zdají být dosti ovlivněné Autechre a dalšími umělci z kolonky IDM (Intelligent Dance Music), mohl bys jmenovat další projekty, jež tě nejvíce ovlivnily?**

Abych řekl pravdu, do roku 2001 jsem znal od Autechre jen několik tracků. Jejich tvorba mi v mnoha ohledech připadá velmi kvalitní, jsou prostě skvělí. A hudbu zvanou IDM či electronica obvykle moc neposlouchám... Řekl bych, že mne ovlivnili např. Yoshihiro Hanno, Steve Reich, J. S. Bach, Taeji Sawai (portable[k]ommunity), Oval a pak taky spousta funkových nahrávek.

■ **Uvnitř skladeb na *Indigo Rose* se najdou stopy částečně skrytého emocionálního, kvazimelodického náboje, ale rovněž mnoho poruchových (glitch) a chybových zvuků a zatoulaných miničásteček, jež mohou netrénovaného posluchače tak trochu odrazovat. Proč jsi zvolil tak náročné struktury?**

Protože jsem to tak jednoduše chtěl. Není mou snahou takovéto struktury cíleně budovat, pouze jsem se vždycky snažil stvořit něco křehkého, něco, co je krásné a zároveň velice jemně vyvážené.

■ **Právě jsi dokončil nové album, které se bude podle tvých vlastních slov od *Indigo Rose* dosti lišit. V jakém smyslu?**

Ano, má nová deska vyjde brzy na labelu Cirque Yoshihira Hanna. Převážná část materiálu vznikla na podzim loňského roku, ale obsahuje i skladby, které jsem nashromáždil v období let 2000 až 2003. Většina jich postrádá jakýkoli náznak rytmu a jedná se proto takřka výhradně o ambientní nahrávku, což je oproti mé předchozí tvorbě poměrně velká změna.

■ **Na letošním festivalu Sónar sólově vystupovala Tujiko Noriko a ty jsi se k ní zhruba v polovině připojil a obohatil její show vlastním hudebním podkladem. Hostovala také na desce *Indigo Rose*. V jaké fázi je vaše spolupráce?**

Loni v září jsme oba hráli ve Fondation Cartier v Paříži a ona se mne zeptala, jestli bychom nemohli spolupracovat. Mně se moc líbí její hlas i styl, jakým pracuje s audio soubory, a tuto nabídku jsem proto považoval za moc dobrý nápad. Pracujeme spolu dodnes a právě se snažíme dokončit společné album.

■ **V poslední době jsme svědky vzrůstajícího podílu softwaru na komponování hudby. Jakou roli hraje v tvé sólové tvorbě?**

Velmi důležitou, ale software – pracuji hlavně s programy MAX/msp, SuperCollider a Logic Audio – je pouze jedním z nástrojů. Hodně používám hardware a také spoustu nehudebního soft- i hardwaru. Nejdůležitějším faktorem ale zůstávají myšlenky a vášeň!

■ **Tzv. laptopová scéna je tu již několik let a stala se z ní dosti masivní záležitost. V jakém stavu se podle tvého názoru momentálně nachází? Dějí se v jejím rámci stále zajímavé věci?**

Jelikož dnes díky jednoduchému softwaru může dělat elektronickou hudbu kdokoli, kvalita laptopové scény klesá. Myslím, že současná situace není růžová, ale určitě se najdou i zajímaví tvůrci, například u nás v Japonsku – třeba Nao Tokui, který si naprogramoval vlastní software Sonasphere (www.dropcontrol.com/~naotokui/sonasphere/) – bohužel však moc neumí anglicky a nemohou se proto odtud dostat do světa. Ani doma to pro nás ale momentálně není vůbec snadné. Jako asi všude jinde, i tady je být skladatelem experimentální elektronické hudby velice těžké. Znám to na vlastní kůži. Stále hledáme možnosti, jak dostat naši hudbu k lidem, v Japonsku i dalších zemích.

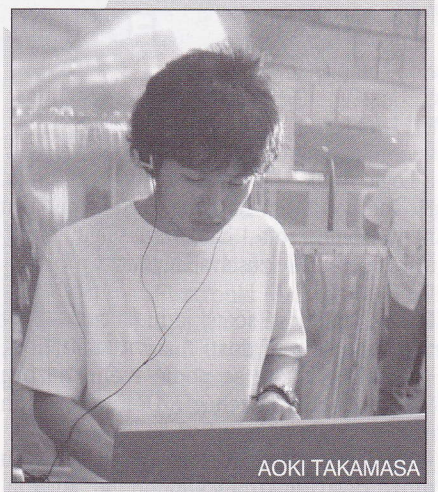
■ **S boomem vypalovaček, mp3 a vyměňování hudebních souborů na internetu se mluví o vážné krizi hudebního průmyslu. Co si o těchto fenoménech – jakožto umělec a zároveň majitel malého labelu – myslíš ty?**

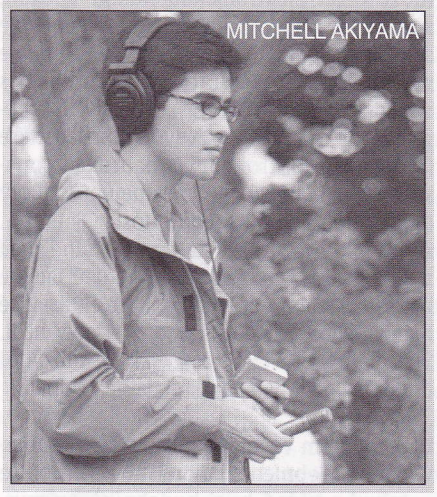
Jsem šťastný, když se má hudba dostane k posluchačům (stahováním, kopírováním... jakkoli) a když jim dělá radost, nicméně také si myslím, že je třeba mít k nahrávkám a umělcům trochu úcty a uvědomit si, kolik času a píle si ty skladby vyžádaly. Pokud budou lidé donekonečna práce jejich oblíbeného umělce jen kopírovat, ten dotyčný v určitý okamžik přestane být schopen dál tvořit. Potřebujeme jediné – trochu morálky.

■ **Vidíš nějakou paralelu mezi svými pracemi a nahrávkami kanadského umělce jménem Mitchell Akiyama?**

Je to můj přítel a já si opravdu cením jeho tvorby i živých vystoupení. Myslím, že se během nich snaží o vyjádření něčeho opravdu jedinečného, a o totéž neustále usiluji i já.

Stavitelé NOVÝCH HUDEBNÍCH FOREM


AOKI TAKAMASA


MITCHELL AKIYAMA

V Montrealu působící **Mitchell Akiyama** debutoval na vlastní značce Intr_Version (www.intr-version.com) v roce 1999 a s dalšími sólovými deskami (*Hope That Lines Don't Cross* u labelu Substractif a *Temporary Music* u Raster-Noton) si vydobyl neochvějné postavení v rámci kanadské experimentální elektronické scény. Od jedinečných ambientních variací na pravidelně pulsující microhouse se na nich postupně propracoval až k jedinečnému mnohavrstvému abstraktnímu univerzu projektu Désormais, kterému nedávno vyšlo již druhé album. Akiyama se rovněž věnuje práci s videem a grafickému designu.

■ **Projekt Désormais tvoří spolu s tebou ještě Joshua Treble (alias Tony Boggs z amerického Cincinnati) – jak tato spolupráce na dálku probíhá a jak se vaše čerstvá druhá deska *Iambrokenandremadeandiambroken* liší od předchozí *Climate Variations*?**

Naše první deska byla z velké míry smíšeným produktem – několik tracků jsme složili společně v Cincinnati, u jiných jsme si navzájem vyměňovali CD-R nosiče, soubory a remixy a pár bylo výsledkem práce jen jednoho z nás. Teď již ale tvoříme téměř výlučně dohromady – aktuální album jsme celé nahráli v Cincinnati. Když jsme spolu, u počítače se střídáme: jeden skládá party pro nástroje a druhý připravuje kafe... Vedle zmíněných procesních změn jsme se přiklonili k více instrumentálnímu přístupu. Oba jsme hodně poslouchali post-rock, bluegrass, klasiku atd., takže jsme se přirozeně navrátili trochu méně „skrytě" než v případě *Climate Variations*.

■ **Při snaze popsat vaši hudbu bych asi použil spojení jako "odmítnutí všech známých melodických a rytmických vzorů", "těžko uchopitelný abstraktní ambient", "snaha o abstraktní, ale zároveň velice komplexní směsici výrazně opracovaných zvuků" apod. Jak bys ji vystihl ty sám?**

Všechny se hodí, ale nejsou až tak výstižné... Fascinuje mne zkoumání vztahů mezi elektronikou a opravdovými nástroji – textury, které v nich dřímají, nové možnosti v komponování zpřístupněné elektronikou atd. Vždy jsem se snažil vytvářet nahuštěné celky. Dříve jsem je rád opakoval, abych posluchačům umožnil prozkoumání vztahů mezi jednotlivými zvuky, melodiemi a rytmy bez nutnosti přetáčení zpět. V poslední době se ale snažím o pravý opak. Zkouším skladby více tvarovat a dosáhnout maximální komplexnosti jak ve výsledných kompozicích tak v samotných použitých zvucích. Chci se co možná nejvíce odvrátit od repetitivnosti, protože v současné době lze již za pomoci elektroniky vybudovat zvuky, které v sobě skrývají stejně tolik života, hustoty a nedokonalosti jako živé nástroje.

■ **Na obou albech Désormais je hlavním zdrojem zvuků kytara, přesto však nejlépe padnou do přihrádky „laptopová hudba" (podobně je tomu u hudby Christiana Fennesze). Co vás přitahuje na spojení nejmodernější elektroniky s tímto „klasickým" nástrojem?**

Na jedné straně mě ryze elektronický zvuk začal poněkud nudit a na straně druhé mi opravdu začala scházet komplexnost a bohatost zvuku skutečných nástrojů. Při zkoumání nástrojů pomocí elektroniky lze u nich navíc objevit vlastnosti, které doposud zůstávaly skryté.

■ **Při živém hraní upřednostňuješ improvizaci s kytarou a laptopem. Proč je tomu tak a co si myslíš o současném znovuzrození scény volné improvizace obecně?**

Znovuzrození? Myslím, že tato scéna existovala vždy jaksi na okraji a zůstává tam – s několika výjimkami – i dnes. Mě osobně přestalo bavit relativně předvídatelné mixování hotových skladeb. Chtěl jsem, aby mé koncerty mohly opravdu být označovány jako živě hrané a také jsem se při nich chtěl opět bavit. Momentálně chápu svá živá vystoupení a studiovou tvorbu jako dvě naprosto oddělené věci.

■ **V poslední době jsme svědky vzrůstajícího podílu softwaru na komponování hudby. Jakou roli hraje v případě Désormais a tvých sólových prací?**

Samozřejmě klíčovou, přesto jsem si však vědom, že to jsou jen pouhé nástroje. Už léta používám stejný software – Logic, Reaktor a Audiomulch – a to zřejmě stále méně fundovaně, protože se nyní více soustředím na komponování a nástrojům se snažím ponechat více prostoru.

■ **Tzv. laptopová scéna je tu již několik let a stala se z ní dosti masivní záležitost. V jakém stavu se podle tvého názoru momentálně nachází? Dějí se v jejím rámci stále zajímavé věci?**

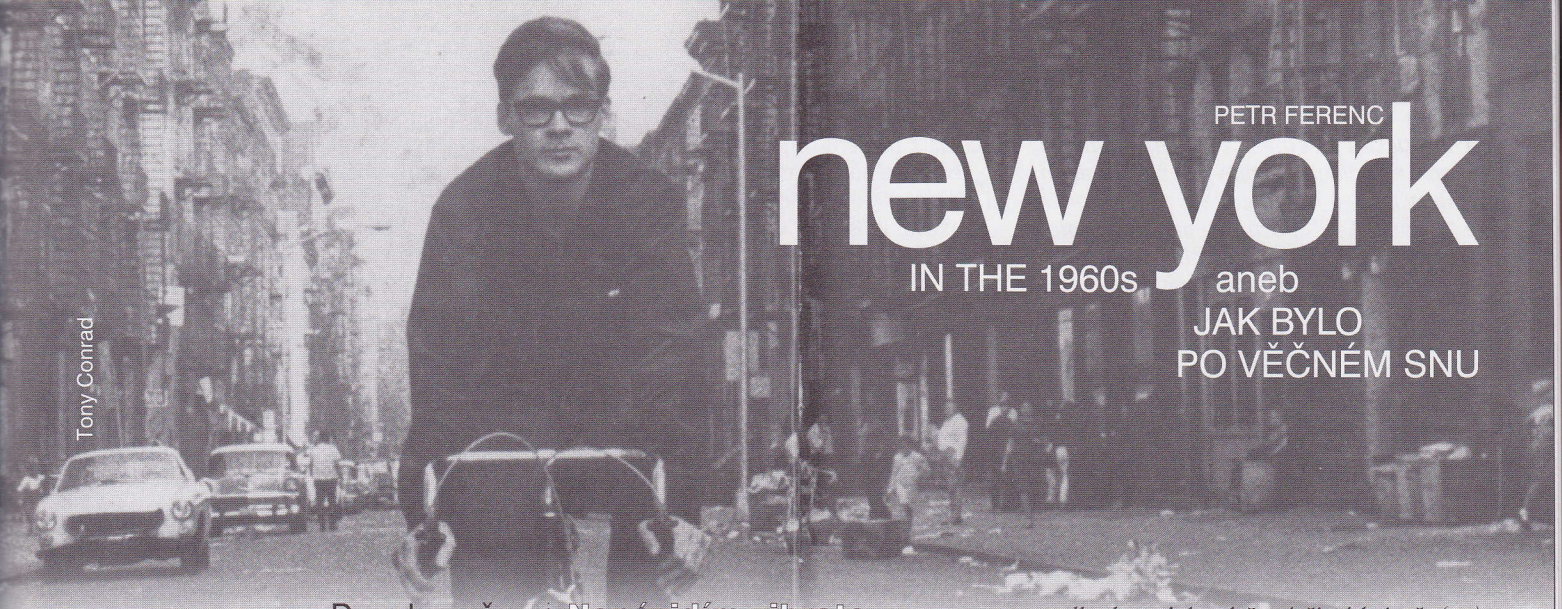
Myslím, že tu jsou stále lidé, kteří v této oblasti produkují skvělé věci. Zdá se mi, že hudebníci přestávají brát počítač jako svět sám o sobě a snaží se jej obohacovat o prvky zvenčí – zpěv, nástroje. Elektronická hudba již nemusí znamenat jen dance music nebo ambient. Najde se hromada tvůrců, jejichž práce spadá do tohoto šuplíku, ale nemají nic společného s technem, d'n'b nebo electrem... A podobně je tomu i na opačné straně – u elektroakustiky a akademičtějších pojetí hudební tvorby.

■ **S boomem vypalovaček, mp3 a vyměňování hudebních souborů na internetu se mluví o vážné krizi hudebního průmyslu. Co si o těchto fenoménech – jakožto umělec a zároveň majitel malého labelu – myslíš ty?**

Já osobně jsem žádnou dramatickou změnu nezaznamenal, ale naše produkty jsou nízkorozpočtové a vůbec dosti okrajové záležitosti. Z provozování nezávislého vydavatelství nikdy nikdo výrazně nezbohatl – vlastně se dá říci, že význam vydávání nahrávek spočívá spíše v tom, že je předpokladem k následným koncertům a dalším spřízněným činnostem (jako třeba psaní hudby pro film/tanec apod.). Mám pocit, že nezávislá scéna se částečně drží díky rostoucí dávce času a kreativity, která se věnuje obalům a zdůraznění CD jakožto hodnotného objektu. To je tedy alespoň určitě náš případ.

■ **Vidíš nějakou paralelu mezi svými pracemi a nahrávkami japonského umělce jménem Aoki Takamasa?**

Abych řekl pravdu, až donedávna jsem o něm nevěděl. Nicméně to, co jsem od něho slyšel, na mě dost zapůsobilo – a to je silný výrok, když vezmeš v potaz, že elektronickou hudbu prakticky vůbec neposlouchám. ■



Tony Conrad

PETR FERENC

new york

IN THE 1960s aneb JAK BYLO PO VĚČNÉM SNU

Donekonečna držené intervaly, vibrace střetávajících se tónů, pronikavý zvuk smyčců, spousta záhad a nejasností, pověsti o množství neslyšeného materiálu. O seskupení kolem LaMonte Younga Dream Syndicate (nebo Theatre Of Eternal Music) již v HV řeč byla (4/02). Většina posluchačů alternativního rocku bude vědět, že se jedná o soubor, v němž působil John Cale před založením Velvet Underground a možná připojí slovo minimalismus. Díky vydavatelství Table Of Elements se rouška tajemství opět trochu poodhrnuje, a to prostřednictvím reedic raných nebo „hudbou snů" ovlivněných nahrávek Johna Calea a Tonyho Conrada.

Nenávidím vibrato

Když se Tony Conrad (1940) učil na housle, zjistil, že jej mnohem více než efektní skladby 19. století zajímají pravidla souzvuku a intonace. Vedle Stockhausena, Cage a tehdy studentů Rzewskiho, Wolffa a Behrmana, jejichž vystoupení navštěvoval, jej zaujal především polozapomenutý barokní skladatel Heinrich Ignatz Franz Biber, zajímavě pracující s tonalitou a témbrem. *„Zjistil jsem, že barokní technika hry na housle se velmi lišila od bravurního stylu 19. století, který je dnes používán téměř všemi hráči klasické hudby. Styl 17. století je mnohem blíž technice bluegrassu nebo hillbilly. Smyčec zůstává na strunách déle a vibrato funguje spíše jako ozdoba než jako doplněk každé noty. (...) Čím pomaleji jsem Biberovy sonáty hrál, tím lépe zněly. Mé tělo splývalo s tělem houslí, naše rezonance se slévaly v bohaté temné barvy..."*

Dalším odrazovým můstkem se Conradovi stala indická hudba, jejíž kvintesencí a nositelem emocí je prodleva – drone – která soustřeďuje pozornost posluchače na intervalové vztahy a eliminuje harmonický pohyb. Přesto že nahrávky mimoevropské hudby byly koncem padesátých let raritou, výrazně zasáhly poměrně širokou skupinu lidí. Mezi nimi byl i LaMonte Young (1935).

Divadlo věčné hudby

Na saxofon hrajícího Younga *(„něco mezi Bismillah Khanem a Ornette Colemanem")* tehdy doprovázel Angus MacLise (bonga), dvorní fotograf Andyho Warhola Billy Name (akustická kytara) a Marian Zazeela zpívající táhlé tóny. Improvizovaná vystoupení trvala mnoho hodin, během nichž se muzikanti chodili občerstvovat a odpočívat, a Conrada na nich zaujal především nový přístup ke kompozici (v reálném čase) a invenční prolínání tradičního evropského hudebního jazyka s etnickými vlivy. Vystřídal Billyho Namea a přidal se ke skupině. *„Zprvu jsem hrál jeden dlouhý tón, později jsem přidal čistou kvintu. Young byl nadšen, neboť již předtím napsal Kompozici 1960 #7, jež spočívala právě v dlouhou dobu držené čisté kvintě. (...) Zazeela rovněž držela dlouhý tón, takže bylo jasné, že má přítomnost zavede zcela nový standard zaměření pozornosti na výšku tónu a stabilitu."*

Kromě rezignace na používání partitur (které byly nahrazeny magnetofonem) skupina opustila i pole konceptualismu (v němž operoval spřízněný Fluxus) a směřovala svou hudbu na průsečík pragmatického přístupu, disciplíny a potěšení z okamžité realizace.

„Nejprve (...) jsem hrál čistou kvintu. Po měsíci nebo dvou jsem navrhl občas zahrát i jinou notu. Jaká by to měla být? A tak začala rozsáhlá diskuse o vhodnosti ostatních intervalů." Zatímco Conrad ve shodě s Biberem trval na velké nebo malé tercii, klasicky i jazzově školený Young prosadil velkou sekundu nebo nonu. *„Celou dobu jsem hrál dva tóny dohromady. (...) velká sekunda má velmi hluboký diferenční tón, o tři oktávy nižší, než znějící tóny.* (než spodní tón, pozn. red.) *Jakákoli změna výšky hraných tónů by se odrazila ve změně diferenčního tónu."* Následovala „bluesová", lehce snížená malá septima.

Po ampilifkaci nástrojů a příchodu Johna Calea se Young vzdal saxofonu a stejně jako jeho manželka Zazeela začal používat hlas.

Svrhni klavír do důlní šachty

John Cale (1942) vystudoval hudbu v Londýně a později získal stipendium v massachusetském Tanglewoodu, kde se jeho tutorem stal Iannis Xenakis. Waleský violista kolem sebe tehdy šířil image „nekompromisního avantgardisty" (jedna z jeho partitur předepisuje svrhnout klavír do důlní šachty). Zaujat Youngovým *Triem pro smyčce* (dosud nevydaná skladba, která inspirovala např. Phila Glasse a Steva Reicha) skladatele navštívil a byl přijat do skupiny. *„Byla to má první zkušenost s hudební skupinou, a jaká! (...) Pásky naší hudby jsou umělecké objekty. (...) Jiný příklad takové hudby ve světě nenajdete. Indové také používají drone, ale mají úplně jiný systém ladění, a přestože usilují o vědecký přístup, nemají ho tak podchycený, jako jsme měli my. (...) Členové*

Dream Syndicate, motivováni vědeckou a mystickou fascinací zvukem, trávili na zkouškách dlouhé hodiny zdokonalováním souhry držených meditativních drones a zpěvu. (...) Připevnil jsem si [na violu] kytarové struny a drone zněl jako tryskáč.“ Zde se asi zrodil legendární, samotnou skupinou ražený příměr „zvuková stěna Phila Spectora vtěsnaná do jediného tónu.“

Poslední fází skupiny, poté co Young začal zpívat a určovat „povolené“ intervaly, byla úplná rezignace na harmonii ve prospěch dlouze držených tercií a septim. „Věčnou hudbu“ bez předem dané délky (jakýsi výsek věčnosti) skupina koncertně předváděla několikrát do týdne po dobu tří let pro víceméně uzavřený kruh posluchačů. Conrad se nezdráhá použít slovo sektářství a (ve vztahu k číslům) pythagoreismus.

Teskně hučí

Po rozchodu skupiny Young trochu paradoxně prohlásil veškerou hudbu pětice za své dílo a nahrávky za svůj majetek, který odmítá zveřejňovat. Za původce koncepce skupiny se však považuje nejen on, ale rovněž Tony Conrad a John Cale, záleží na tom, čí materiály zrovna pročítáte. V roce 2000 vydala firma Table Of Elements, údajně bez Youngova svolení, album *Inside The Dream Syndicate: Day Of Niagara* – půlhodinový záznam pětice z roku 1965. Jeho produkce je stejně jako zvuková kvalita bohužel dosti odbytá. Vzhledem k tomu, že Table Of Elements stojí za všemi v tomto článku zmíněnými a vesměs z Conradových archívů sestavenými alby, můžeme vytušit, odkud vítr vane.

Vzpomínky na raný minimalismus

„Většina lidí začala minimalismus vnímat prostřednictvím díla Steva Reicha a později Phila Glasse. Oba se považovali za „skladatele“. Vedli své soubory, ale ty nepracovaly na bázi kolektivní kompozice – hrály tradiční hudbu zapsanou v notách (...). Reich a Glass, daleci bojovat s autokratickou tradicí západní partitury, opatrně zaujali kariéristické autorské pózy. Vrátili se k tradičním manipulacím s rytmickou a melodickou formou. Místo aby se nad tyto struktury povznesli (...), jak jsme to dělali my, ustoupili (...) k rétorickému formalismu, ke 'stylu'. 'Long duration music' (jak Conrad označuje hudbu Dream Syndicate) *byla (...) rozvinuta významnými skladateli, jako jsou například Charlemagne Palestine, Phill Niblock a Rhys Chatham, díky němuž pronikla do newyorského rockového idiomu.“*

„Hudba snů“ je podle Conrada něco jako Warholův film *Empire* z roku 1964 (osmihodinový statický záběr na noční Empire State Building) – přestože jej všichni znají, nikdo jej vlastně pořádně neviděl. Druhým důvodem, proč se ji Conrad snaží vzkřísit, je skutečnost, že LaMonte Young brání jejímu šíření. Mezi lety 1987 a 1994 vytvořil sérii sedmi skladeb *Early Minimalism (December 1964 – June 1965)*. (Jejich specifický zvuk vychází z poměrů druhého, třetího, sedmého, jedenáctého a sedmnáctého tónu alikvótní řady.)

Luxusní loňské 4CD představuje tři části *Early Minimalism* z roku 1994 a o třicet let starší *Four Violins* – půlhodinovou spontánní čtyřstopou nahrávku, jejíž chvění a těkavost je rovným dílem podmíněna znalostí práce s intervaly i náhodou. Zní patřičně „divoce.“

Early Minimalism: April 1965 je koncipována pro sólové housle a smyčcový kvartet (housle, viola, violoncello a kontrabas, vše elektrické) a na 4CD ji nalezneme v živé verzi z Frankfurtu. Zatímco doprovodný kvartet je příkladně ukázněný, Conrad skladbou spíše trhaně povlává.

May 1965 na premiéře zazněla ve verzi pro sólové housle doprovázené mechanicky ovládanými smyčci, přítomná verze zachycuje Conrada doprovázeného všudybylem Jimem O'Rourkem (elektrické housle) a cellistkou Alexandií Gelencser. Zní disciplinovaně a poměrně zdařile zprostředkovává magii Dream Syndicate, i když ponoru daného naprostou nehybností nedosahuje.

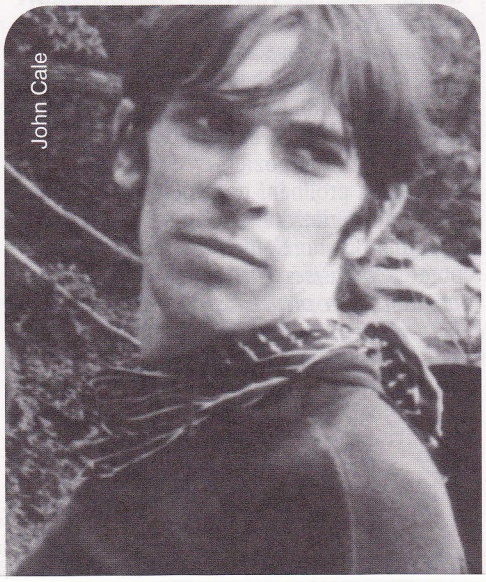
June 1965 je studiovou prací pro čtvery do více stop nahrané housle (Conrad) a violoncello (Gelencser) a na albu uslyšíme její druhou realizaci z roku 1996. Je nejstatičtější a tvoří průsečík vysokého *April* a hlubokého *May*.

Celý box je doplněn bohatou přílohou, v níž Conrad svoji tvorbu vysvětluje z hlediska postmoderny, historie hudby, fenomenologie a nabídne i několik metaforických příměrů. Videostopa obsahuje živé záznamy, fotografie a partitury. Zdá se, že se v brzké době můžeme těšit na podobný box se čtyřmi zbývajícími „měsíci“ raného minimalismu. K dalším nahrávkám: setkání „hudby snů“ a krautrocku na společném albu Conrada a Faust *Outside The Dream Syndicate* jsme recenzovali v HV 2/03, vydání společné práce s Kevinem Drummem, Davidem Grubbsem a Jimem O'Rourkem *Slapping Pythagoras* bohužel nemám k dispozici.

A jak se s odkazem Dream Syndicate vyrovnal John Cale?

Sametové odbočky

Během svého působení ve Velvet Underground se Cale snažil protlačit své poznatky o funkci monotónnosti do písničkářství Lou Reeda. Odsekávaný skřípavý zvuk skupiny s Reedovou rockovou spontaneitou si dodnes zachovává nejvyšší platnost, po Caleově odchodu na sólovou dráhu získala alba Velvetů mnohem čistší, folkový zvuk.


John Cale

Ani jako člen Velvet Underground Cale nepolevoval v pokoušení minimalistických improvizačních možností, notně poučených nabytou rockovou zkušeností (protnutí v šedesátých letech poměrně neobvyklé). Již nikdy nemířil pouze k drones, stopa Dream Syndicate se však v této etapě jeho tvorby objevuje zvukově i personálně. Snad proto dva ze tří nedávno vydaných disků Caleovy rané tvorby nesou diskutabilní podtitul *Inside The Dream Syndicate* (přestože o něj vlastně nejde).

První z nich, *Sun Blindness Music*, se tímto titulkem nepyšní, přestože by na něj měl největší právo. Titulní čtyřicetiminutová skladba pro varhany Vox totiž improvizovaně zkoumá právě interference různých tónů s přihlédnutím k volbě rejstříku. Údernost smyčcových výletů však nemá. *Summer Heat* je kytarovou exkurzí do velvetovské kuchyně (přestože u VU Cale kytaru nikdy neobsluhoval), kde se zrovna vaří *Sister Ray*, *The Second Fortress* je abstraktní zvukovou strukturou pro preparované varhany.

Inside The Dream Syndicate 2: Dream Interpretation představuje ve dvou skladbách Caleovu spolupráci s Tony Conradem. Řezavý zvuk smyčců však nestojí na nekonečném souzvuku, ale na dialogu – jednou vzrušeném (titulní skladba), podruhé přitakavém *(A Midnight Rain Of Green Wrens At The World's Tallest Building)*. *Hot Scoria* je téměř rockovou improvizací pro Caleovu kytaru a cimbál Anguse MacLise (chvíli rovněž člena VU). Album doplňují tři sólové práce pro preparované piano a elektroniku, respektive varhany Vox.

Inside The Dream Syndicate 3: Stainless Gamelan je albem spíše velvetovským. Improvizovaná spolupráce s Tony Conradem tu sice je, převažuje však kooperace se Sterlingem Morrisonem. Cale tu využívá především kytar (rytmické bouchání čtyř rukou na jednu elektrickou kytaru) a magnetofonu. V závěrečné skladbě *Big Apple Express* (pro violu a pás) se po pěti minutách objeví požárník a nevybíravě Calea vybídne, aby toho už konečně nechal, nebo jel podobné věci provozovat někam do přírody. ■

Dvě poznámky

Název sdružení LaMonte Younga a spol. je hádankou zatím bez řešení. Zatímco Young preferoval označení Theatre Of Eternal Music, Conrad a Cale v písemných pramenech preferují název Dream Syndicate, který vstoupil do dějin asi výrazněji.

Citace v článku pocházejí z přílohy Conradova čtyřalba *Early Minimalism Volume One* (Nenávidím vibrato, Divadlo věčné hudby, Vzpomínky na raný minimalismus) a z autobiografie Johna Calea *What's Welsh For Zen* (Svrhni klavír do důlní šachty).

vpravo I. Bierhanzl

Agon

MATĚJ KRATOCHVÍL

NA CESTĚ OD HUDBY, HUDBIČKY K DISCREET MUSIC

M. Smolka a M. Pudlák

Orchestr Agon v tomto roce slaví i neslaví dvacáté výročí založení. Pokud bychom se drželi názvu, museli bychom počkat do ledna přespříštího roku. Soubor, který pod názvem Agon Ensemble vystoupil 24. 1. 1985 v Městské knihovně v Praze, se však skutečně zrodil o dva roky dříve. Za dvacet let jej stihli opustit jeho zakladatelé, objevit posluchači u nás i v cizině a soubor, který v osmdesátých letech nemohl fungovat oficiálně, je angažován v produkci opery Národního divadla.

Studentské začátky

Koncert minimální hudby, který se odehrál 12. 4. 1983 v Muzeu Bedřicha Smetany, byl akcí dvou studentů skladby – Martina Smolky a Miroslava Pudláka – zaujatých jinou hudbou, než k jaké byli vedeni ve škole. Co se skrývá za pojmem „minimální hudba", bylo v Čechách jasné málokomu, autory nevyjímaje. Studentský smyčcový orchestr doplněný dalšími hudebníky tehdy řídil Ondřej Kukal. Minimalismus tak Agon poznamenal již v prenatálním stádiu a stal se i v dalších letech důležitou složkou repertoáru. V prvních letech hrál Agon téměř výhradně skladby svých dvou iniciátorů, občas jejich podobně zaměřených kolegů: Pavla Kaliny, Vítězslava Jandy či Vojtěcha Havla. Od roku 1984 se začal zapojovat Petr Kofroň, nejprve skladatelsky, postupně stále více jako dirigent. V roce 1987 začíná s ansámblem hrát Ivan Bierhanzl a časem se dostává do role organizační duše souboru. V roce 1991 stojí zakladatelé Agonu u vzniku Společnosti pro Novou hudbu, která je mimo jiné podepsána pod dnes již deseti ročníky Maratónu nové hudby.

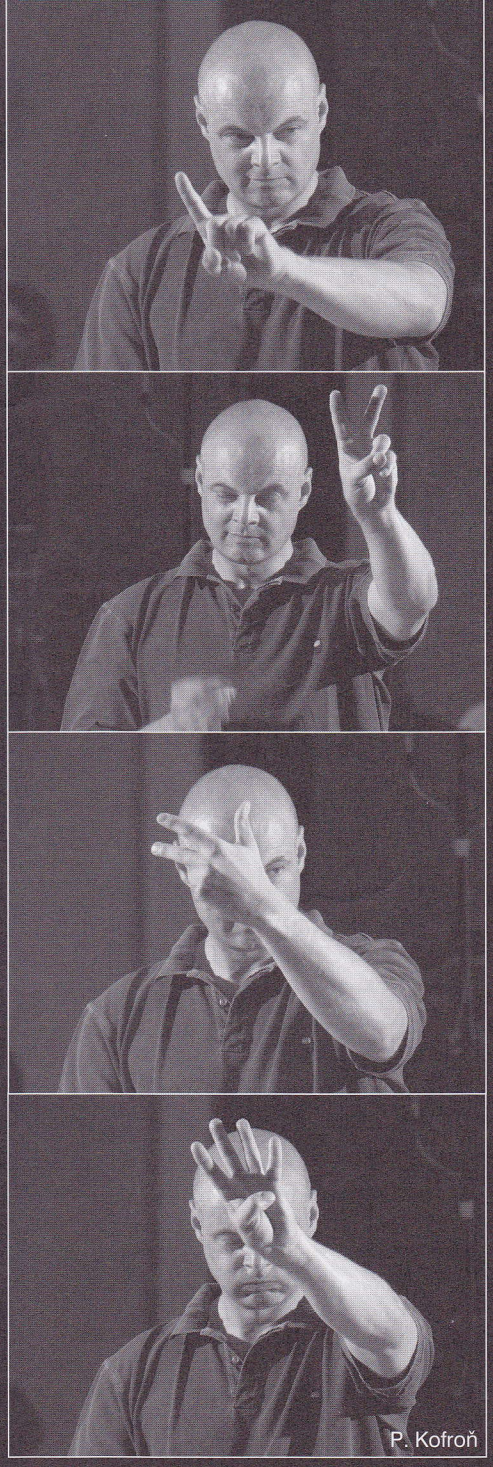
Hudební osvěta

V osmdesátých a na počátku devadesátých let nebylo těžké vytvořit zajímavou dramaturgii. Publikum bylo hladové po všem a k vyplňování se nabízela spousta mezer. Výrazný podíl na českých premiérách měli právě minimalisté. Philip Glass (*Strung Out*), Steve Reich (*Violin Phase*) a Terry Riley (*In C*) byli známi jen z nahrávek a živé provedení bylo událostí, která přitáhla publikum spolehlivě. To platilo také pro další zástupce americké avantgardy (Cage, Feldman) i evropské Nové hudby (Scelsi, Berio). Své místo měli i někteří domácí autoři starší generace. Jan Klusák a Marek Kopelent byli alternativou oficiálního směru a pro mladou generaci představovali v přeneseném i doslovném smyslu učitele (to platí především pro Kopelenta). Objevovány byly výrazné osobnosti z šedesátých let: Josef Berg, Zbyněk Vostřák, Rudolf Komorous.

Vyplňování mezer vedlo na počátku devadesátých let k vytvoření tematických cyklů, jako byly *Počátky dodekafonie a mikrointervalové hudby* nebo *Počátky české Nové hudby*. Na tyto cykly navázala také dvě CD: *Česká nová hudba 60. let* (1994) a *Grafické partitury a koncepty* (1996).

Zvláště druhý titul byl výjimečným počinem. Byl vydán jako součást knihy, v níž byl popis realizace jednotlivých skladeb doplněný partiturou. Zastoupeni byli Milan Grygar, Anesthis Logothetis, John Cage nebo Milan Knížák.

Od roku 1990 do roku 1998 vydal Agon pět CD. První, se skladbami Pudláka (*Otisky*), Smolky (*Hudba, hudbička*), Kofroně (*Alfa a Kentaur*) a Adamíka (*Tance labilní a nepravděpodobné*), shrnulo počáteční fázi vývoje. Nahrávku vydala Arta,


P. Kofroň

stejně jako následující titul *Česká nová hudba 60. let.* Pod dalšími, počínaje *Grafickými partiturami a koncepty*, je podepsána společnost Audio Ego. Vydávání vlastním nákladem je však finančně neúnosné a sponzory či granty se nedaří sehnat. Album *Red and Black* (1997) proto bylo složeno z již existujících koncertních nahrávek (Kofroň, Smolka, Šimáček, Graham). O rok později vychází profilové CD se skladbami Martina Smolky. V roce 2001 vydalo Indies společně s divadlem Archa CD Agonu s Filipem Topolem. K vydání je již připraven materiál k profilovému CD Petra Kofroně (plánováno jako 3 CD) i nahrávka baletu Anesthise Logothetise *Odysseia.* Zda k jeho zveřejnění dojde, nikdo neví.

Do povědomí širšího publika se Agon dostal v roce 2000 uvedením opery Philipa Glasse *Pád domu Usherů* ve Státní opeře. Původně ji ovšem uvedl koncertně již v roce 1996. V době vzniku tohoto textu jsou ve finále zkoušky na premiéru dalšího Glassova opusu *Kráska a zvíře.*

Od roku 1993 se koná Maratón nové hudby, v jehož rámci má Agon vždy významný prostor. Díky tomuto festivalu mělo české publikum možnost vidět řadu interpretů současné vážné hudby od tradičních komorních těles jako Silesian String Quartet po elektronicky-hlukové improvizace Elliota Sharpa.

Mladí akademici, staří rockeři

„Vrcholem tohoto období bylo zřejmě vystoupení na newyorském Bang on a Can na jaře 1995, byl to definitivní přerod kapely v něco divně rockového." (Petr Kofroň). Ač vzešlý z akademické vážné hudby, měl Agon vždy blízko k rockové scéně. Tíhnutí tímto směrem je zcela přirozené v souboru, v němž působí řada členů s rockovou minulostí či přítomností. Kontrabasista a baskytarista Ivan Bierhanzl v současnosti hraje v Plastic People of the Universe, Miroslav Šimáček, kytarista a skladatel, byl v sedmdesátých letech členem skupin Expanze a Kilhets. Od počátku se Agon také dělil o publikum s rockovým undergroundem a stejně tomu bylo i v době, kdy underground opustil podzemí. Propojení fungovalo i na straně autorské. 20. dubna 1993 například zazněl v domě U kamenného zvonu *Exodus* Mikoláše Chadimy a *Tři písně k meditaci* Oldřicha Janoty. Do dramaturgie postupně pronikali také podobně orientovaní autoři zahraniční. Za zmíněným festivalem Bang on a Can stojí skupina skladatelů – Michael Gordon, David Lang a Julia Wolfe – jejichž způsob spojování žánrů byl pro Agon inspirující. Z newyorského „downtownu" se na programu v druhé polovině 90. let objevují John Zorn a Elliot Sharp, dvě osobnosti, které se vydávají napříč hranicemi v hudbě, Evropu zastupuje Heiner Goebbels, také vzešlý z půdy alternativního rocku.

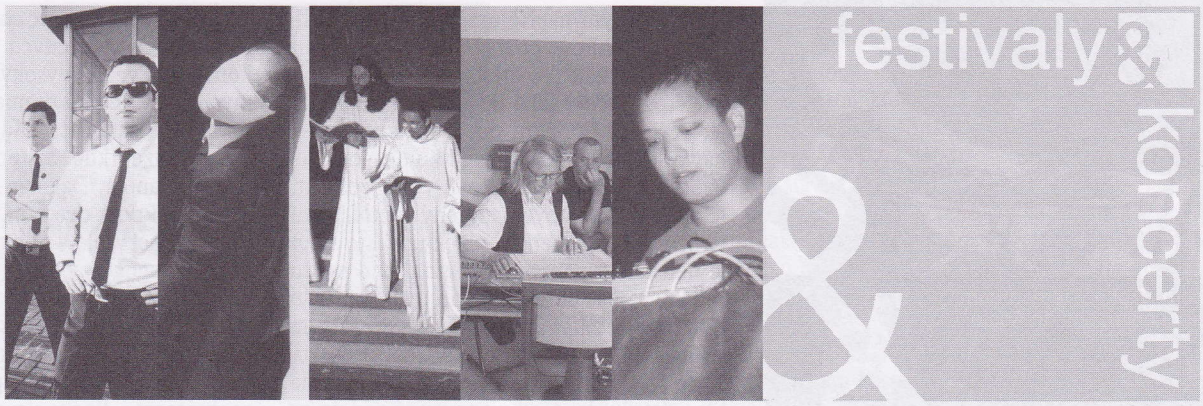
Příklon k fúzím byl jedním z důvodů odchodu „otců zakladatelů". Miroslav Pudlák a klarinetista Kamil Doležal zakládají v roce 1995 soubor Mondschein, který hraje jednak tvorbu svých autorů, jednak tradičněji (lze-li toto slovo použít) pojatou soudobou vážnou hudbu a vytváří protiváhu Agonu. (Nakonec se ovšem i u nich objevila potřeba něčeho jiného a tak vzniklo seskupení Why Not Patterns, spojující jazz, rock, komponovanou i improvizovanou hudbu.) V roce 1998, po vydání CD s jeho skladbami, odchází také Martin Smolka.

V roce 2000 se v divadle Archa uskutečnil koncert, na němž se s Agonem vystřídala skupina Psí vojáci a v jehož závěru zazpíval Filip Topol píseň *Kruhy* v orchestrální úpravě Petra Kofroně. O rok později vznikl celý koncertní program těchto úprav a následně také CD (viz HV 1/2002). Iniciátorem spolupráce byl Ondřej Hrab, ředitel divadla Archa. Na konci roku 2002 se Agon opět spojil, tentokrát s Plastic People of the Universe. O orchestrální podobu legendy českého undergroundu měl údajně nejdříve zájem excentrik Jaz Coleman, který se takto před časem chopil písní Čechomoru. Skupina od spolupráce s ním odstoupila pro rozdílné názory na podobu, projekt však již visel ve vzduchu a Agon, s Plastic People personálně spřízněný, se jej chopil. Výsledkem bylo představení v klubu Roxy, pod nímž se jako aranžér podepsal Michal Nejtek. „Do třetice všeho rockového" se Agon na Pražském jaru spojil s Pražským výběrem v programu z hudby Franka Zappy. Jako zajímavé intermezzo působí vystoupení s Blixou Bargeldem, hlavou industrialistů Einstürzende Neubauten, v úpravě jedné z jejich starších písní.

Zmíněná mezižánrová spojení vyvolala při svém ohlášení velké naděje, výsledné dojmy však nebyly jednoznačné. Jak na koncertním provedení, tak na CD s Filipem Topolem bylo cítit určitou ledabylost provedení. Možná je to rys, který k rocku patří, v Kofroňových aranžích (např. *Žiletky*) však rytmické nepřesnosti rušily. Koncert s Plastic People zase poškodilo špatné nazvučení, díky němuž byly nápady Michala Nejtka identifikovatelné jen v tichých pasážích. Toto představení se na podzim má dočkat několika repríz, je tedy šance na rehabilitaci.

Michal Nejtek přinesl na přelomu století spolu s Markem Ivanovićem a Ivanem Acherem „novou krev" do autorského okruhu Agonu. I oni, čerství absolventi HAMU, mají blízko k nejrůznější „nevážné" hudbě. Acher jako zpěvák ve skupině VRRM (s Vladimírem Václavkem), Nejtek jako účastník fúzující skupiny Why Not Patterns (s Miroslavem Pudlákem a Kamilem Doležalem). Z rocku si však neberou jednoduchost, zajímá je spíše zvuk a energie.

V červnu 2003 se po celé Praze objevily nápadné červené plakáty, z nichž hleděla tvář Briana Ena – synonyma pro zvukové experimenty a údajného otce ambientu. Michal Nejtek a Petr Kofroň si rozdělili Enovu *Discreet Music* z roku 1979 a upravili ji pro komorní orchestr a elektroniku. V programu dále zazněly skladby Petra Kofroně (*H. R. S.*), Zbyňka Vostřáka (*Trias*) a Ivana Achera (*Sur la terre, ...*), všechny doplněné elektronickými zvuky i modulací zvuku akustických nástrojů. Adaptace Enovy hudby znovu asociuje paralelu s Bang on a Can. Ti v roce 1997 upravili (a později také v Praze zahráli) jeho *Music for Airports.* Původně anoncovaná účast DJe se neuskutečnila – na české taneční scéně prý nebyl nalezen nikdo, kdo by takové spolupráce byl schopen. Samplery a efekty tedy obsluhoval Ivan Acher. Elektronika ani starším skladbám Kofroně a Vostřáka neuškodila. Jedna z možných cest dalšího vývoje tedy snad není slepou uličkou. ■



AV FESTIVAL 03 ANEB NA HRADĚ STRAŠÍ MÚZY

Castillo Sohail, Fuengirola, Málaga, Španělsko, 1. – 3. srpna

Nebýt malé upoutávky v obsahově i designově výborném španělském hudebním časopise Go Mag (www.go-mag.com), asi by k nám zvěst o relativně skromně propagovaném AV festivalu vůbec nedolétla. A to navzdory skutečnosti, že šlo o jeden z nejoriginálnějších a nejatraktivnějších hudebních podniků evropského léta.

Zmíněná atraktivita spočívala v prvé řadě v netradičním prostředí. Hrad Sohail okupuje vyvýšeninu přímo nad středomořskou pláží na okraji města Fuengirola, jednoho z masovým cestovním ruchem zatížených středisek pobřeží Costa del Sol. Jeho starobylé hradby s několika věžemi svírají okrouhlý prostor, kam se vedle konstrukce pódia, občerstvovacích stanic a dvou výstavních koutků vměstnaly zhruba tři tisícovky osob. Horní partie – a tedy úžasný výhled na městské světelné mraveniště, kopce za ním a rybářské loďky na moři – patřily výhradně VIP, ale působivé abstraktní koláže vytvářené speciální projekcí na vnitřní strany hradeb si užívaly všechny stavy bez výjimky. AV festival ovšem v řadě druhé, a mnohem významnější, lákal především ‚hvězdným' obsazením. Tedy, o skutečných světových esech, tj. komerčních jistotách, popravdě nemůže být řeč (snad jen s výjimkou britských tanečně popových Lamb), organizátorům se však podařilo shromáždit vskutku neobyčejně hustou směs špiček různých avantgardních hudebních proudů.

Páteční noc (s jedním pódiem byl noční přísun omezen na pět vystoupení) patřila post-rocku, v jehož rámci lze zúčastněnou trojici Tortoise-Mogwai-Hood považovat takřka za svatou. Před ní se však nejprve předvedly kvalitní domácí naděje Notes To Myself, kombinující noiseové hrátky Sonic Youth s posmutnělými kytarovými melodiemi, a skupina Velhocido, která ke stupňovaným strunným základům zajímavě připojovala až free-jazzově nezbedný saxofon. Britští Hood, zdrženliví králové lo-fi melancholie, se ve čtyřech notně spoléhali na reprodukovaný podklad a v souladu s posledními nahrávkami se rozhodně nebránili účasti elektroniky. Jejich vize rockově-elektronické fúze ale odmítá kompromisy: do složitě strukturovaných warpovských breakbeatů Hood bez problémů začleňovali na několika akordech stojící songy a dopracovali se až k hranicím hip-hopu. Poté se ovšem na scéně zjevili Tortoise a jimi nasazenou laťku již nikdo další neměl šanci překonat. Ti, koho nahrávky této ryze instrumentální party operující na pomezí rocku, jazzu a elektroniky zaskočily či dokonce odradily určitou překombinovaností, by při pohledu na jejich živé vystoupení rázem změnili názor. Tortoise, to je pět neuvěřitelně všestranných muzikantských osobností (John McEntire, Douglas McCombs…), které se s viditelným potěšením naprosto bravurně a téměř bez ustání střídají za nástroji (dvoje bicí, sbírka kytar, klávesové stanoviště s laptopem a v jednu chvíli až šest rukou nad xylofonem) a bombardují naslouchající svým nadšením ze hry, dopřávají si parádní improvizační momentky uprostřed skladeb a zcela bezchybně se z nich navrací, neustále překvapují a… ohromně baví! Následující skotští Mogwai vybrali ze svého repertoáru ty nejenergičtější kousky, avšak přestože se třemi kytarami (jedna místy vyměňovaná za hammondky) vršili strhující plochy a opakovaně vybrušovali gradaci od takřka úplného ticha po valy hluku, v porovnání s kombinatorikou Tortoise působili zoufale jednoduše.

O den později se nejprve proslulý Gilles Peterson za pomoci nevýrazného MCingu Earla Zingera ukázal jako nepříliš zdatný DJ. Po něm se svou trubkou exceloval přední představitel jazzové fúze Nils Petter Molvaer, a to především v klidných kusech doplněných jen citlivými ambientními plochami kytaristy, rytmické výlety k dance music jakoby nebyly jeho přirozeností a postrádaly přesvědčivost. Tanečno je naopak jednoznačně domovem projektu UNKLE, který po úvodním vynikajícím samplovém průjmu s hlučnou beatovou smrští rozproudil dav prvotřídním mixem breakbeatu a deep house, na což po páté ráno svým originálním, účelově chaotickým setem navázali němečtí Mouse On Mars. Jejich pojetí pravidelného rytmu spočívá v cíleném, živě prováděném rozkladu a nánosech poruch, zbloudilých pazvuků a efektů, jež zvukový proud bez ustání a notně ‚przní'. Přitom ovšem dokáží přesně odhadnout hranici, kdy ještě tančícímu posluchači zbývá drobné stéblo, jehož se může zachytit, a tak jej i přes divoké improvizované experimentování udrží v pohybu. Nedělní program zahájili ukázkoví post-rockeři Explosions In The Sky rezervovaněji navazující na truchlivou působivost Godspeed You! Black Emperor. Po nich se na pódiu objevil bosý tlouštík Robin Guthrie (ex-Cocteau Twins), který do hotových ploch sólově tiše vkládal cocteauovsky zbarvené kytarové melodie – do výsledného křehkého a dosti statického ambientu se dalo buďto cele vnořit anebo zívat. Následovaly nepřesvědčivé písně triphopově soulového souboru Alpha a naopak bezchybná profesionální akční show Lamb s excelující zpěvačkou Louise Rhodes a konečně lahůdková tečka, jejímž autorem byl člen Ninja Tune teamu Amon Tobin. V porovnání s monstrózními akcemi typu Roskilde, Glastonbury či Bénicassim, kde počet účinkujících vyjadřují tři cifry, byl AV festival (www. avantmusic.com) samozřejmě jen skromnou přehlídkou. Vezmeme-li však v potaz kvalitu a výjimečnost zúčastněných umělců v kontextu současného hudebního dění, pak představoval mnohem koncentrovanější a o to vzácnější událost.

HYNEK DEDECIUS

zhora: Trottel Stereodream Experience; Los de Abajo

BOSKOVICE - VYČERPÁNÍ?

Když před jedenácti lety začínal boskovický festival, jeho mise byla jasná: upozornit veřejnost na tamní židovskou čtvrť a napomoci tak k její rekonstrukci. O přímý peněžitý zisk zas až tak moc nešlo – pořadatelé chtěli hlavně netradičně pojatým festivalem, rozesetým všude po městě a sympaticky rozevlátým napříč uměleckými disciplínami, přitáhnout pozornost lidí a vzbudit v nich větší zájem o město.

Letošní procházka Boskovicemi dokazuje, že to se opravdu podařilo. Festival se navíc stal pro mnoho jiných kulturních akcí vzorem, jak dát divákovi větší volnost. Člověk nemusí být uzavřený několik dní na jednom oploceném plácku. Místo toho je neustále v pohybu, z divadelního hradu seběhne na fotografickou výstavu do muzea, pak zamíří na akustický koncert do synagogy maior, na autorská čtení si odskočí do sokolovny a nakonec se vše sejde na hlavním hudebním vystoupení v letním kině. Nemluvě o výtečných ranních pohádkách.

Tento model funguje stále spolehlivě, ale zcela se obrátil vztah mezi festivalem a jeho městem. Zatímco dříve upozorňoval festival na město, dnes jsou to právě Boskovice samy o sobě, v čem má festival svou největší devizu. Ony upozorňují na něj, ony slouží jemu. Je to vlastně happy end pro město, ale také trochu zklamání pro návštěvníka.

Festival totiž trpí stojatou dramaturgií. Kdosi se snažil spočítat věkový průměr účinkujících, respektive stáří vystupujících skupin. Dobral se nebezpečně vysokého čísla. Která z kapel má znamenat nějaký neotřelý dramaturgický tah? Phil Shoenfelt, Znouzectnost, Činna nebo rovnou Michal Prokop? Zřejmě hlavní hvězdu, maďarské Trottel Stereodream Experience, už nám pořádající Unijazz také nabídl. Chtělo by se ten název zkomolit a festivalu dát podtitul Totally Stereotypical Experience.

Má výtka nemá nic společného s hudebními výkony uvedených hudebníků, pouze konstatuji velmi vysoký počet příliš známých tváří. Jediné dramaturgické osvěžení hudební části festivalu nabídl program v synagoze, kde se postupně vystřídali Oldřich Janota, Dagmar Andrtová a Ridina Ahmed. První dva, pravda, také nepatří mezi nováčky, ale v onom trojlístku vytvořili ze synagogy zvláštní hudební ostrůvek postavený na tichu, opatrném zacházení s každým tónem a tom, že do hudby se otiskl i prostor, v němž hráli.

Dramaturgická nenápaditost není jen problémem Boskovic. Totéž lze říci i o Litoměřickém kořeni, Mikulově a dalších festivalech. A přesto se našla akce, ze které by si mohli vzít pořadatelé příklad. Paradoxně to není primárně hudební festival. Řeč je o Letní filmové škole v Uherském Hradišti. Na doprovodných hudebních akcích vystoupila například slavná čtveřice „obyčejných" sardinských farmářů a řemeslníků Tenores di Bitti, představitelů tradičního syrového stylu su tenore. V Hradišti vystoupil také ceněný mexický tropipunk Los de Abajo a proběhlo několik tematických koncertů o básnících – koncert pro Wernische, Kainara, Kryla a Bondyho.

Jedním ze základních znaků dobrého festivalu je, že se snaží svým návštěvníkům zprostředkovat setkání s novou hudbou. Na tuto úlohu řada akcí pozvolna rezignovala. Hlavním poznatkem z jedenáctého ročníku Boskovic je fakt, že organizátoři jsou v tom až po uši.

ADAM JAVŮREK

MILOSTNÉ PÍSNĚ ROBOTŮ ZPÍVÁM

Fenomenálmí kanadský DJ Erik Sans alias **Kid Koala** hrál na začátku července v pražském klubu Roxy. Jak by řekl Jára Cimrman, Koala hrál, až vyhrál. Jeho vystoupení bylo zlatým hřebem večera mladých kanadských hudebníků, který organizovala Kanadská umělecká rada ve spolupráci s festivalem Respect.

Kid Koala je vskutku neobyčejný DJ. Podobně jako Francouz Erik M., kterého jsme mohli vidět v brněnské továrně Vaňkovka na loňské Expozici nové hudby, je neuvěřitelně imaginativní a gramofony ovládá s virtuozitou hodnou Paganiniho. Na rozdíl od svého francouzského kolegy ovšem neužívá takzvaný live set, tedy předpřipravené zvuky na počítači, sequencery nebo různé samply z minidisků a jiných mašinek. Používá pouze tři až čtyři gramofony a mixážní pult s několika efekty. Vozí s sebou velkou zásobu vinylů, z nichž pečlivě filtruje originální mix podle schémat a náčrtků ve svém notesu.

I když styl Kida Koaly vychází vlastně z hip hopu a často poukazuje k jeho rytmickému základu, a je tedy v zásadě taneční, dokáže tento DJ své tanečníky řádně překvapit a v mžiku je transformovat do role fascinovaných, mírně zkoprnělých posluchačů. Prostě nezapře velký talent a roky strávené hrou na klavír. Gramofony používá jako svrchovaný hudebník, má cit pro tektoniku a zvukový detail. Dokáže roztrhat melodii a znovu ji slepit do zcela neočekávaného tvaru. Hlavně má však obrovský smyl pro humor.

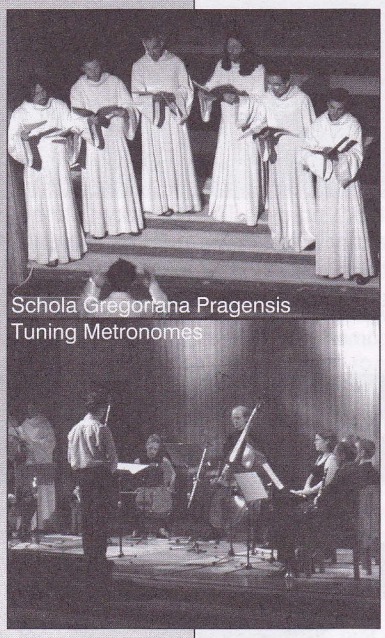
Majstrštykem Kida Koaly byla kouzelná milostná píseň, jež vyjadřuje základní emoci komiksové knihy Nufonia Must Fall (nufon znamená „no fun"), kterou vydal letos v březnu spolu s doprovodným soundtrackem pro gramofony a klavír. V tomto komiksu se malý robot beznadějně zamiluje a snaží se psát milostné písně. Ukázka slaďáku v Roxy byla skutečně překvapivá. Koala skákal přenoskou gramofonu sem a tam a pečlivě vyšíval pomalou tklivou melodii. Něco takového se slyší skutečně málokdy.

Asi o čtrnáct dní později probíhalo v Ledkově u Kopidlna tradiční undergroundové setkání vyznavačů techna Czechtek. Zvědavý návštěvník se těšil, že mezi desítkami soundsystémů, které ovládaly stovky DJů, objeví nějakého příštího Kida Koalu. Člověka, který bude s gramofony zacházet jako s hudebním nástrojem a bude se třeba snažit nějak komunikovat s publikem. Třeba ho i popichovat, různě provokovat nebo si z něho utahovat. Náš návštěvník byl bohužel zklamán. Na Czechteku totiž převládala co se hudby týče značná uniformita. Vypadalo to, že většina komunity poslouchá podobné desky, ze kterých pak tak nějak mechanicky hraje. O nějakém jiskřivém kontaktu s publikem nebo dokonce zamilovaných slaďácích nemůže být řeč. Na další silný zážitek s gramofony si tedy bude náš návštěvník muset počkat. Třeba nějaký objeví v zimě na Maratónu soudobé hudby.

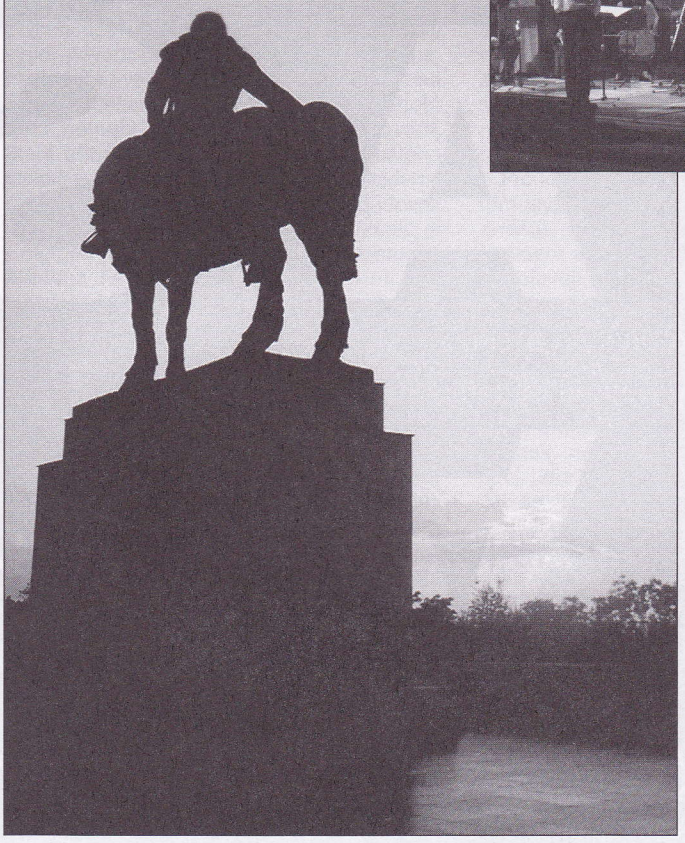
JAROSLAV PAŠMIK

DEKONSTRUKCE MÝTŮ ANEB JAK LZE POŘÁDAT KONCERT

Soudobá vážná hudba (toto označení svůj smysl ještě neztratilo) je určena publiku značně vyhraněnému a s postupem času stále vyhraněnějšímu. S tím souvisí i skutečnost, že její koncertní prezentace má čím dál častěji formu komorní a díla pro větší obsazení mají šanci jen na festivalech. To je přirozený vývoj, který není těžké pochopit. V českých podmínkách jako by ovšem užší publikum znamenalo také menší potřebu invence a nasazení ze strany pořadatelů. V případě, že se o chystaném koncertu nedozví široká, ale ani tzv. odborná veřejnost, zužuje se publikum více, než by bylo nutné. V hledištích na koncertech se objevuje úzký okruh stále stejných tváří, které se navzájem znají. Sály, v nichž se koncerty konají, navíc nepatří k místům s výjimečnou atmosférou. V této situaci působí jako nadějné znamení koncert, který se uskutečnil v památníku na Vítkově. Plakáty s monumentální siluetou Jana Žižky na koni byly k vidění po celé Praze a jistě měly svůj podíl na tom, že se dvě reprízy projektu Dekonstrukce nehrály před prázdným sálem.



Schola Gregoriana Pragensis
Tuning Metronomes



Občanské sdružení SHOCK založili v roce 2001 mladí skladatelé a hudební vědci na podporu soudobé hudby. Na svém kontě mají multimediální projekt Osobnosti soudobé hudby a několik koncertů a v současnosti rozjíždějí internetový portál, který by měl sloužit k informování i diskusi (www.ishock.org). Miroslav Srnka a Michal Rataj, dva ze zakladatelů, na Vítkově představili své skladby.

Památník na Vítkově je stavba s podivným osudem. Myšlenka na jeho stavbu se objevila na konci devatenáctého století, realizován byl mezi světovými válkami jako pomník husitům a legionářům, střední a starší generace jej zná jako mauzoleum Klementa Gottwalda, mladší jako bizarní objekt v panoramatu města, většinou uzavřený. S touto nejednoznačností dobře souzněla i volba témat děl v programu.

Ač svým účelem světský, je památník koncipován jako gigantický chrám a byl tedy akusticky ideálním místem pro středověký jednohlas. Se zpěvy věnovanými českým světcům zahájila koncert Schola Gregoriana Pragensis. Kontrast mezi jednohlasou melodií zpívanou poprvé třemi a podruhé šesti zpěváky působí náhle silněji než instrumentační kouzla v orchestru. Miroslav Srnka si pro svou skladbu *Podvrhy* vybral texty s podobně podivnou aurou, jakou má Vítkovský památník. Rukopisy Zelenohorský a Královédvorský byly téměř sto let národní chloubou, aby se pak staly národní ostudou. Srnka z Rukopisů zhudebnil tři písně a dva incipity a provedení svěřil Schole Gregorianě. V jedné písni se připojila sopranistka Irena Houkalová. V době, kdy začala ochabovat víra v pravost Rukopisů, tvrdili někteří vlastenci, že i kdyby na nich neležela patina staletí, byly by stále geniálním dílem básnickým. Lze spekulovat o tom, že podobný názor má i skladatel. Podvrhy rozhodně nezní jako účtování s podvrženou minulostí, spíše jde o nové uchopení poetických obrazů, které inspirovaly Jiráska i Smetanu. K tomu ovšem přistupuje ironicky pobavený pohled, který v dnešním čtenáři vyvolávají zvuk i slovní obraty staré češtiny (nebo Hankovy a Lindovy představy o ní). Každá část skladby je postavena na výrazném nápadu a žádná není tak dlouhá, aby se nápad stihl rozmělnit. Intermezza mezi písněmi jsou označena jako incipity a ve shodě s tím „jsou utnuta" v půli slova. Hudba je psaná zpěvákům Scholy na míru a počítá tedy s jejich typickým způsobem zpěvu. Ve srovnání s nimi působil výkon sopranistky ne snad špatně, ale rozhodně méně výrazně.

Po přestávce, během níž bylo pootočeno hlediště i jeviště, zaznělo *Vítkovské oratorium* Michala Rataje. Skladba vznikla rozšířením původně čistě elektronické kompozice a dekonstruuje text písně Hospodine, pomiluj ny. Nová verze zapojila do hry kromě elektroniky opět Scholu Gregorianu i Irenu Houkalovou, navíc komorní soubor Tuning Metronomes (v poměrně velkém obsazení) a varhany, k nimž usedl Lukáš Vendl. Rataj se již delší dobu věnuje elektronické hudbě a elektronická podoba jeho oratoria ukazuje, jak zajímavě dokáže kombinovat lidský hlas s elektronickými ruchy do jednolité a fungující kompozice. Elektronická součást byla na koncertě navíc reprodukována kvadrofonicky; zvuky létaly kolem publika všemi směry, což v přízračném prostoru někdejšího mauzolea působilo opravdu silně. I akustická složka oratoria pracovala s prostorem: nástup varhan, které udeřily posluchačům do zad, Schola zpívající na různých místech sálu. Jako celek však již skladba takovou sílu neměla. Party instrumentalistů a zpěváků, jako by byly příliš cizorodé a odmítaly se spojit v jeden celek. Dlouhé úseky založené na práci s témbry nástrojů by dobře obstály v samostatné skladbě, zde jim však chybělo opodstatnění. Oratoriu také chybí lehký nadhled *Podvrhů* i cit pro délku; posluchač je postaven před vážnou „meditaci na staročeský chorál".

Hudba je na koncertě tím hlavním, zároveň je však její hodnocení vždy problematické, protože subjektivní. Organizace koncertu je brána jako pomocná stránka věci (oprávněně) a málokdo jí věnuje pozornost. Je ovšem možné (narozdíl od hudby) objektivně říci, kdy se podařila a kdy ne. Dekonstrukce dokázala, že je možné pro současnou hudbu sehnat podporu (finanční i jinou), nalézt zajímavý prostor, interprety a dát o ní vědět publiku. Budiž to ostatním pořadatelům inspirací, dříve než začnou naříkat na špatnou situaci. MATĚJ KRATOCHVÍL

MLADÉ PÓDIUM

Ve dnech 25. – 30. července se v Karlových Varech uskutečnil již 31. ročník festivalu Mladé pódium, jehož hlavním organizátorem je Fórum mladých. Letos poprvé však paralelně a jakožto nedílná součást festivalu probíhala dílna pro skladatele a flétnisty zaměřená na nové technologie v hudbě. Protože hlavím tématem festivalu byla francouzská hudba a kultura, i samotný workshop byl takto orientován – vedli jej francouzští lektoři a nesl se ve znamení počítačového zpracování zvuku v reálném čase (jedna z hlavních domén soudobé francouzské hudby), zejména pak interaktivních systémů pro interpretaci elektroakustické hudby v softwarovém prostředí MAX/Msp. Skladatelskou třídu vedl jeden z dnes již legendárních průkopníků real-time elektroniky v soudobé hudbě Philippe Manoury (*1952), flétnovou třídu pak vynikající flétnistka českého původu žijící v Paříži Clara Novakova. O technickou stránku a fungování všech programů i aparatury se staral Alexander Mihalič, slovenský skladatel působící ve Francii, jehož elektroakustická skladba *DNA* pro flétnu a pedalofon zazněla v podání Clary Novakové na závěrečném koncertě.

Hlavní náplní flétnového kurzu bylo nastudování Manouryho skladby z roku 1992 pro sólovou flétnu a real-time elektroniku s názvem *Jupiter*. Ta poté zazněla na závěrečném koncertu v podání všech (tří!) frekventantek flétnového workshopu. Skladatelská třída probíhala paralelně s flétnovou. Akcent byl kladen na kompoziční východiska *Jupitera*, ale i dalších Manouryho skladeb, a dále na osvětlování softwarové struktury MAX/Msp, která ve skladbě *Jupiter* zajišťuje interaktivní koordinaci sólové hry s elektronickým doprovodem. Čas nakonec však zbyl i na vzájemné a dost podnětné Manouryho konzultace s účastníky workshopu nad jejich vlastními partiturami, anebo vůbec nad obecnými problémy spojenými s oblastí počítačového zpracování zvuku a jeho prostorové distribuce v reálném časem.

Konstelace lektorů ojedinělá, téma jedno z klíčových, návštěvnost a zájem studentů prakticky nulové. Tři flétnistky (z toho 2 studentky konzervatoře, jedna zahraniční účastnice!) a čtyři skladatelé jsou žalostným skóre, vlastně ale ne úplně překvapujícím. Jde tak trochu v přeneseném slova smyslu o obrázek stavu soudobé hudby v prostředí českého hudební školství, zejména pak onoho vysokého. Za soudobou hudbu je totiž stále považována hudba sto let stará, soudobé skladby jsou nezřídka studentům předkládány jako odstrašující případy nehudby, pojem o elektronické hudbě zase vyrůstá z dřevních reálií 70. a 80. let... Těžko si tak vytvořit vlastní estetický svět odpovídající 21. století, těžko zažít chvíle vzájemného sepětí skladatele a interpreta, které jsou u nás stále spíše vzácností, ale které plodí výjimečné a přesvědčující výsledky. To byl nakonec – ovšem mimo jiné – jeden z hlavních signálů, které (byť možná nechtěně) celá dílna vyslala: skladatelé patří interpretům a naopak, jedno neexistuje bez druhého, pouze vzájemně je možné pracovat na umění 21. století. Jestli toto v Česku nepochopíme, tak to zabalme...

Mám pocit, že poslední slovo by mělo patřit obdivuhodnému výkonu organizátorů, kterým se podařilo spojit potenciál několika významných institucí (Francouzský institut v Praze, IRCAM Centre Pompidou a DISK MULTIMEDIA, s.r.o.) a připravit akci, která zaslouží upřímnou, hlubokou poklonu. Věřme, že následující ročník, který by se měl udát ve velmi podobném duchu včetně náplně dílen, bude – co se zájmu studentů a mladých umělců týče – příznivější.

MICHAL RATAJ

enter/vstupte >> Členský klub Divadla Archa ve spolupráci s Galerií Rudolfinum

Staňte se členy RAS/ART a vstupte do světa současného umění – divadlo výtvarné umění hudba film tanec literatura multimédia...

RAS ART

10 % sleva vstupného do Divadla Archa
90 % sleva vstupného do Galerie Rudolfinum a mnoho dalších

jedno členství – řada výhod – www.rasart.cz

ARCHA

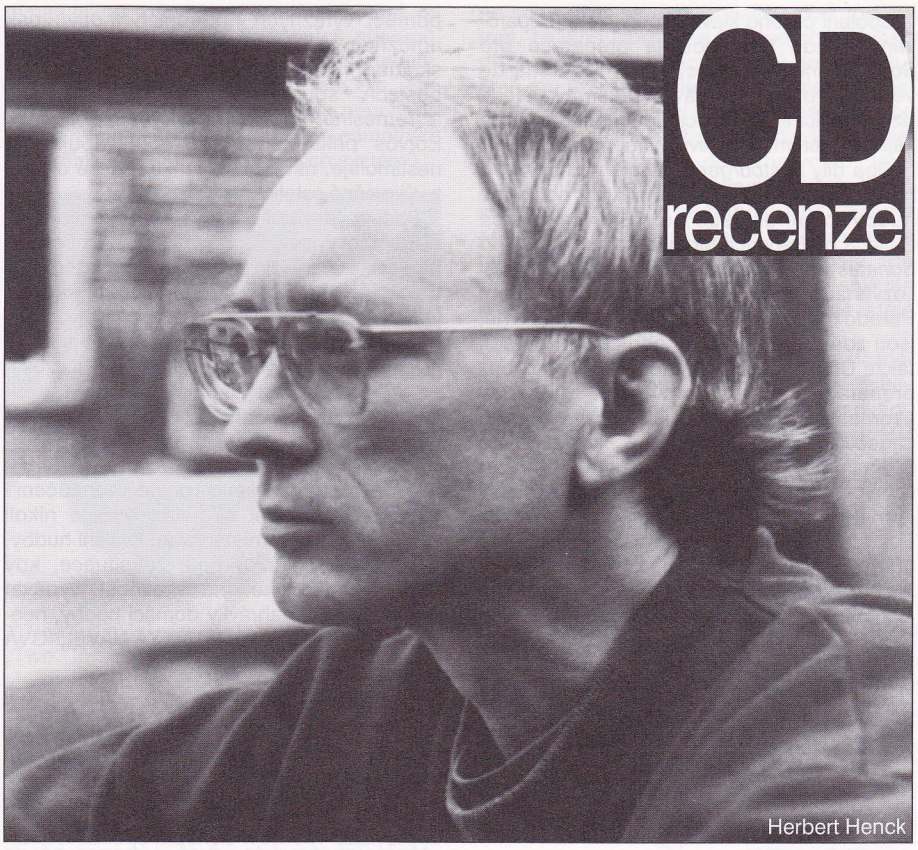
GALERIE RUDOLFINUM

Další slevy u partnerů RAS/ART: HIS Voice, Taneční zóna, Umělec, Prospero, Divadelní ústav, Host, Blok, Fraktály, Torst, Ars Viva, Taneční zóna, Divadlo Ponec, Revolver Revue
Pro všechny členy 10% sleva předplatného časopisu HIS Voice

Přihlášky a členské karty : Divadlo Archa, Na Poříčí 26, Praha 1
tel. : 221 716 333, e-mail : rasart@archatheatre.cz

RAS/ART podporují : REVUE LABYRINT

herbert henck: locations
john cage: sonatas and interludes/ herbert henck: festburger fantasien
ECM New Series.



Herbert Henck

Do čeho se Herbert Henck jednou pustí, do toho se pořádně zabere – a lze od něj očekávat vždy přinejmenším zajímavý výsledek. V jeho osobě se šťastně snoubí muzikologická erudice s technikou koncertního pianisty a navíc je nadán schopností vyhledávat problémy, které jiným unikají, zabývat se detaily, jaké by někomu jinému snad ani na mysl nepřišly. V jeho knize *Experimentelle Pianistik* (Schott, Mainz 1994) je takových věcí plno, včetně mnoha dobrých a praktických rad klavíristům, kteří chtějí hrát díla náročná a neobvyklá.

Henckovou vášní je vyhledávat zajímavý repertoár či přinášet zajímavá pojetí tam, kde je interpretační tradice silná – takovým pokusem je třeba přeskupení preludií a fug v Bachově *Temperovaném klavíru* (podle kvartového kruhu, což vytváří tak průkazný kompoziční tvar založený na zrcadlové symetrii a strukturálních souvislostech, že snad musel být takto původně Bachem koncipován...).

Investigativní talent, prozkoumávající neznámá či zanedbávaná území, prokázal Herbert Henck nahrávkami opomíjených autorů, jako jsou Frederic Mompou, Charles Koechlin (oba do té doby považovaní spíše za „salónní skladatele"), Alexandr Mosolov (zapomenutý ruský bruitista, ale i velký symfonik), Jean Barraqué (předčasně zemřelý francouzský serialista), Ruth Crawford (matka známého folkového zpěváka Petea Seegera, jinak avantgardní komponistka meziválečného období). Těmito počiny dokázal pozměnit optiku, jíž byli zmíněni autoři nahlíženi, a vzbudil zájem o jejich zasutá díla, což nakonec vede i k přehodnocování dosavadních dějin hudby. Ukazuje se na nich, že historický vývoj nevedl pouze po nejslavnějších jménech a že kvalita a zajímavost se najde i na velmi nečekaných místech. Pianista tohoto typu nemohl samozřejmě odolat výzvám, které přinášejí velká klavírní díla dvacátého století: v Henckově repertoáru proto najdeme *Çoğluotobüsişletmesi* Klarenze Barlowa, všechny tři sonáty Pierra Bouleze, *Music of Changes* Johna Cage, *Triadic Memories* Mortona Feldmana, kompletní klavírní dílo Charlese Ivese i *Klavierstücke I-XI* Karlheinze Stockhausena – to jen abychom jmenovali ty největší „klády".

Hudbou Johna Cage se Herbert Henck zabývá poměrně systematicky (kromě zmíněné *Music of Changes* nahrál *Cheap Imitation* a *Music for Piano 1-84*). Jestliže se rozhodl pohrát si se *Sonatas and Interludes* (1946-48), jedním z nejoblíbenějších a nejčastěji nahrávaných Cageových děl, je to především proto, že tento sedmdesátiminutový cyklus dvaceti krátkých skladeb klade na interpreta mimořádné nároky. Týkají se především „preparace" klavíru, mezi jehož strunami jsou v pečlivě vyměřených bodech umístěny různé předměty (jako kovové šrouby, dřevěné a gumové klínky atd.), proměňující zcela zásadně zvuk nástroje. Ovšem míry v Cageově slavné tabulce se týkaly jeho vlastního nástroje, který míval ve čtyřicátých letech ve svém poloprázdném bytě na East Lower Side. Protože každý klavír je trochu jiný a i původní preparační materiály už nejsou dostupné, představuje pro dnešní klavíristy tohle zadání téměř neřešitelný oříšek a je v podstatě prověrkou jejich vynalézavosti a „citu pro věc". Preparováním se homogenní a temperovaně laděný klavírní zvuk rozpadá na jednotlivé „agregáty" a perkusívní zvuky, jejichž uspořádání zdaleka není tak jednoznačně hierarchické. Už nepatrná změna v pozici či typu vloženého předmětu také dává velmi odlišné výsledky. Po této stránce si Henck s preparacemi skutečně „vyhrál" a dosáhl velmi jemně odstíněných zvukových směsí, jež podtrhují zvláštní charakter tohoto neobyčejného díla a vytvářejí spolu jakési podivuhodné „harmonie".

Pro klavíristy ovšem není snadné hrát a přitom slyšet úplně jiný zvuk, než jsou zvyklí, zvláště když Cageova notace vykazuje i některé zápisové zvláštnosti, které se jinde neobjevují. A složitým úkolem je i výrazové pojetí: o *Sonatas and Interludes* Cage vždy uváděl, že jsou inspirovány učením Anandy K. Coomaraswamyho o „permanentních emocích" v indickém umění. Těchto „základních emocí" je devět (čtyři „bílé": radost, úžas, erotika, hrdinství, čtyři „černé": strach, smutek, nenávist, vztek, a uprostřed mezi nimi „klid", do něhož všechny emoce ústí). Jak se však popsaných devět emocí spojuje s dvaceti částmi Cageova cyklu, zůstává muzikologickou záhadou...

Ve své interpretaci zdurazňuje Henck spíše filigránské detaily a zvukovou jemnost a rafinovanost, než fakt, že klasický nástroj je tu brutálním způsobem znásilněn. V jeho rukou zní klavír nesmírně barevně, celek pak dýchá vzácnou a křehkou Poezií.

K dokreslení důkladnosti Henckova přístupu je možno uvést jako příklad jeho pojetí sonát *XIV* a *XV*, které spolu tvoří jeden celek a jsou zčásti identické. Cage v partituře uvádí, že tato dvojice byla inspirována plastikou Richarda Lippolda s názvem *Gemini*. Henck neváhal si opatřit fotografii Lippoldova díla a podle ní se rozhodl mezi obě části, které se běžně hrávají spojeně, vložit krátkou pauzu, symbolizující mezeru, jíž jsou symetrické části plastiky od sebe odděleny ...

K nahrávce patří také vzorně připravený booklet, do něhož napsal texty srozumitelně zasvěcující do Cageovy estetiky rovněž Herbert Henck sám (nechybí zde ani reprodukce Lippoldovy kovové plastiky).

Nahrávka *Sonatas and Interludes* vyšla v rámci dvojalba, na jehož druhém disku se představuje Herbert Henck jako improvizátor. Při tolika nastudovaných skladbách muselo něco zůstat v prstech, které se rády proběhnou po klávesnici osvobozeny od jařma skladatelových požadavků a notového zápisu. Začátek *Festburger Fantasien* skutečně působí jako „utržení z řetězu", kdy se na nás vychrlí divoké glissandové pasáže spolu s preparacemi (většina částí je nahrána technikou playbacku). Proti uměřenému, vysloveně „apollinskému" Cageovi, působí tato spontánní hudba „dionýsky", i když se v dalších částech zklidní a projasní – opojení zvukem a technikou však zůstává. Henck však není v improvizaci žádný nováček (své improvizace zveřejňuje od roku 1984 a věnuje se tomuto oboru, který považuje za důležitou složku své koncertní činnosti, i teoreticky), a proto od něj neuslyšíme standardní improvizátorská klišé. I když neustálé úryvky „čehosi" (včetně lisztovských rozložených akordů) pořád probleskují, hudba se postupně posouvá do hlubších, jakoby snovějších poloh. Nakonec se i zde najdou momenty neobyčejné krásy, byť jakéhosi surrealistického typu. Slyšíme zde klavíristu, který se doslova „mazlí" se svým nástrojem a nechce se od něj odloučit, a brzy víme proč – v takových rukou totiž působí jeho zvuk nevyslovitelnou rozkoš.

Spojení čistého klavírního zvuku s preparovaným (zde byla použita preparace pro *Sonatas and Interludes*, avšak rozšířená do většího rozsahu), dává příjemný efekt, ozvláštňující a osvěžující dlouhé plochy, vznikající spojením jednotlivých improvizací.

Oba díly *Festburger Fantasien* vznikly jako reakce či „dovětek" při nahrávání notované hudby (první díl 1993 po nahrávce *Música Callada* od Federica Mompou, druhý 2000 po *Sonatas and Interludes*), jsou tedy jakýmisi „ozvěnami" či „ohlasy" těchto skladeb. Paradoxně, avšak dramaturgicky efektivně, jsou zde prezentovány v obráceném pořadí, takže CD končí projasněnou hudbou, již bez preparací, zato s bláznivými glissandy i romantickými akordy, jaké by v kontextu cageovské nahrávky nikdo nečekal – a přece se k nim dospělo docela přirozeně ...

Festburger Fantasien dostaly svůj název jednak podle frankfurtského kostela Festeburgkirche, kde nahrávky vznikly, ale také podle citátů z Lutherova chorálu *Ein feste Burg ist unser Gott*, které se v improvizacích objevují.

Henckova nahrávka *Sonatas and Interludes* patří k nejpůvabnějším, které znám. Jeho vlastní kreace mohou být přijímány různě, za pozorný poslech však rozhodně stojí. Věřím, že pro ty, kdo jsou ochotni věnovat čas tomuto typu hudby, bude dvojalbum se souhrnným názvem *Locations* skutečně potěšením.

JAROSLAV ŠŤASTNÝ

péter eötvös: zeroPoints, ludwig van beethoven: symphony no. 5 göteborg symfoniker / ensemble modern, dir. péter eötvös

Budapest Music Center Records.

Péter Eötvös je bez jakýchkoli pochyb nejviditelnějším maďarským skladatelem současnosti. Přesto, nebo možná právě proto, že se proslavil mimo zemi svého původu, vydalo Budapešťské hudební středisko (obdoba našeho HISu) album, jež Eötvöse představuje v roli dirigenta i jako skladatele. Vznikl tak nosič, jehož dramaturgie na první pohled působí překvapivě: Eötvösovy *zeroPoints* se zde setkávají s Beethovenovou *Pátou symfonií*.

Byl to Pierre Boulez, který Eötvösovi, absolventu Budapešťské hudební akademie (kompozice) a Hochschule für Musik v Kolíně nad Rýnem (dirigování) pomohl k věhlasu, když mu v roce 1978 nabídl dirigování koncertu u příležitosti otevření institutu IRCAM v Paříži, z něhož vzešlo Eötvösovo třináctileté šéfování Ensemble InterContemporaine. Právě Boulez u Eötvöse objednal *zeroPoints*, které poprvé provedl v roce 2000 s Londýnským symfonickým orchestrem. V tomto kontextu nepřekvapí, že *zeroPoints* v sobě nesou poctu Boulezovi – inspirovány nulou, kterou začíná číslování taktů Boulezových *Domaines*, jsou jednotlivé části *zeroPoints* číslovány od 0.1 do 0.9. Svou roli údajně sehrály i nuly roku 2000.

Potud obecný kontext a inspirace. Co říci o hudbě *zeroPoints*? Eötvös takzvaně „navazuje na to nejlepší z hudby 20. století", a tak je jeho hudba – díky asociacím, které při poslechu vyvolává – posluchačsky vděčná. Při poslechu *zeroPoints* si tak například nelze neevokovat Bartóka. Eötvös je navíc mistrem práce se zvukovou paletou symfonického orchestru a jeho hudba je proto „barevná" až „zářivá". Formování devíti částí *zeroPoints* pomocí výrazných hudebních motivů pak umožňuje příjemně snadnou orientaci ve skladbě. Kdo žádá víc než „příjemný poslech" soudobé hudby (byť nebanální a řemeslně na úrovni), tomu toho však Eötvös příliš nenabízí. Nepřekvapuje ani nestimuluje, nevyvolává lehké fyzické chvění z výjimečné estetické zkušenosti.

Podobným zážitkem je i Eötvösovo provedení Beethovenovy *Páté symfonie* s Ensemble Modern. Jak sděluje booklet, modernost a neotřelost přístupu této nahrávky má spočívat v tom, že plnosti zvuku velkého orchestru je dosaženo pomocí amplifikace. Eötvös si slibuje, že Beethovenovu *Pátou* zbaví po staletí usazovaného interpretačního nánosu a umožní tak zasvítit jejím původním barvám. Nahrávka nakonec nijak nově či nezvykle nezní: preciznost a ostrost se jí ovšem nedá upřít.

Jaké z toho všeho plyne ponaučení? Maďarské hudební středisko vydalo nikoli senzační, ale kvalitní nahrávku kvalitní hudby, a i to se počítá. Škoda, že situace, kdy hudební středisko má možnost vydávat reprezentativní nahrávky domácí hudby, neexistuje také v Česku.

TEREZA HAVELKOVÁ

fennesz: live in japan

Touch / Headz.

Před třiceti lety nahrál Keith Jarrett sólovou improvizaci *The Köln Concert*: spontánní tvorba u klavíru, v obecném povědomí cosi nového, se stala milníkem a jednou z nejprodávanějších jazzových položek všech dob. Dočkali jsme se po třech desítkách let alba v čemsi paralelního? Radikální i hudebně opojný třiačtyřicetiminutový proud improvizace zrcadlí dosavadní zkušenost vídeňského Christiana Fennesze s laptopem, tedy vytvářením digitální hudby v reálném čase koncertu.

Byla to éra Velvetů a Hendrixe, jež začala pokládat za samozřejmý i nečistý zvuk kytary, chraptivý či přebuzený tón pokládaný dosud za „chybu". Podobné chyby, ale v oblasti syntetického zvuku a technologie, legitimizuje současná éra a činí z nich čím dál samozřejměji přijímaný zvukový materiál. Fennesz začíná svůj set smyčkou ze zvukového prachu a šumu, aby záhy rozkryl podstatné karty. Jednak se ztratí pravidelný rytmus a nastoupí živé, neustále regulované přelévání materiálu. Ale hlavně: výslovně a s překvapivou konkrétností se ozve (dosud maskovaný) nástroj-zdroj zvuku: kytara. Fenneszovo hraní na kytaru je tu písničkářské, folkrockové: je zaživa rozežíráno louhem digitálních procesů, ale stejně máme kdesi uprostřed pocit, že tu někdo taví ve výhni Macintoshe pinkfloydovské *Wish You Were Here*. Reakce na minulé a přítomný okamžik se tu tlačí v jediné sekundě, rozestupují se, slyšíme virtuální prostor tvořený ozvěnami různých časů. Všechno spolu okamžitě dál reaguje. Můžeme hádat, kdy předvídatelně a kdy živelně: ale pro výsledek to není podstatné.

Hudba, jež postupuje vpřed řetězcem proměn – to je dnes vlastně snadný posluchačský tvar. Fennesz zkouší být ve svém světě melodikem: dokáže to, aniž by se zpronevěřil podivné, ještě pořád neprozkoumané podstatě laptopové zvukové drtičky. Třičtvrtě hodiny hudby (s pauzičkou před přídavkem, ale všechno v jednom tracku: japonský přístup?) bez stálého pravidelného rytmu, to zní trochu odrazujícně: kdo by před pár lety řekl, že toto budeme poslouchat jako zdařilý mainstream progresivní scény? Fennesze sledujeme s napětím jako kohosi, kdo jde první a razí cestu. Zatím pořád nebrzdí: nové spolupráce s Davidem Sylvianem a projektem Sparklehorse napovídají, že laptopová špička je v našich dnech přijímána mezi hudebnickou kreativní aristokracii.

PAVEL KLUSÁK

the gathering assembled by maggie nicols: for john stevens

Emanem.

Skupinu The Gathering budú vo svojej diskotéke hľadať hudobní znalci asi márne. Jej zaujímavá história však siaha až do začiatku deväťdesiatych rokov, keď začala vokalistka Maggie Nicols usporadúvať v londýnskom bare Betsy Trotwood pravidelné stretnutia hudobníkov, vyznávajúcich metódu voľnej improvizácie. The Gathering sa tak stalo názvom neformálnej skupiny kolísavého počtu jamujúcich improvizátorov rôzneho veku a pohlavia, ktorá sa po dlhej dobe až teraz dočkala prvého albumu. Ľahko (a možno aj s trochou závisti) si dokážeme predstaviť hudobné večierky, oslavujúce tvorivú slobodu, ktoré mohli občas pripomínať praveké kmeňové rituály preniknuté mágiou i radosťou spoločného hrania...

Z improvizačných mítingov sa postupom času stal fenomén, ktorého vyvrcholením bol koncert The Gathering na mohutnom festivale Freedom of the City 2002, venovaný bubeníkovi Johnovi Stevensovi. Priekopník free jazzu a zakladateľ Spontaneous Music Ensemble (SME), ktorý zomrel v roku 1994 vo veku 54 rokov, ovplyvnil počas svojej dráhy mnohých zúčastnených muzikantov. Veľa sa od neho naučila aj samotná Maggie Nicols, ktorá sa rozhodla medzi voľné improvizácie dvadsaťpäťčlenného (!) vokálno-inštrumentálneho ansámblu včleniť aj interpretáciu troch Stevensových kompozícií, či skôr jednoduchých konceptov určených pre rôzne hudobnícke dielne.

Súbor elitných improvizátorov sa tak, paradoxne, ocitol v trochu neobvyklej situácii: po prvýkrát sa musel zavrieť do skúšobne. V skladbe *Click Piece* každý hráč vydáva iba krátke staccatové tóny, *Sustain Piece* je zase založený na čo najdlhších ligatúrach. *Mouse in the Desert* dovoľuje interpretom meniť intenzitu, ale nie dynamiku hry. Obmedzenia pevne vymedzujú rámec slobody každého hráča, no pravidlá sú stanovené dostatočne voľne, aby sa z hry nevytratila muzikantská pasia. Nicols navyše skladbám dodala ďalší rozmer súčasnou poéziou, ktorú do hudby osobne prednášajú niekoľkí britskí autori.

Kvalita koncertného záznamu však zrejme nesplnila očakávania a tak sa hudobníci stretli znovu v štúdiu – a treba povedať, že s vynikajúcim výsledkom. Plodom multimediálneho štúdiového happeningu (aj tu, tak ako na javisku, figuruje ako neoddeliteľná súčasť projektu tanečník David Greenaway) je sviežo a uvoľnene znejúca „free" hudba, v ktorej po jazzových idiómoch nenájdeme ani stopy. Z oceánu spontánnosti, ako nazval improvizovanú hudbu nemecký teoretik a kontrabasista Peter Niklas Wilson, sa vynárajú obrysy štruktúry, ktoré sú prienikom nevyspytateľnej náhody a citu vyspe-

lých osobností pre celkový výsledok. Okrem deviatich vokalistiek či vokalistov svoje hlasy občas využijú aj ďalší členovia orchestra, komplexná zvukovosť a bohatá spleť vokálov v podobe „šepotov a výkrikov" miestami pripomenie dokonca až atmosféru diel povojnovej komponovanej avantgardy. Individuálne hlasy v netradičnom big bande tvorenom plechovými dychovými nástrojmi, elektrickými gitarami, klavírom, elektronikou a nikdy neutíchajúcimi perkusiami nezanikajú, ale pretavili sa do jednotného a sugestívneho „group voice".

Album nie náhodou vychádza vo vydavateľstve Emanem, ktoré je neodmysliteľne spojené s londýnskou improscénou – a vlastne, kde inde než v britskej metropole by sa vôbec našlo toľko schopných hudobníkov?

SLÁVO KREKOVIČ

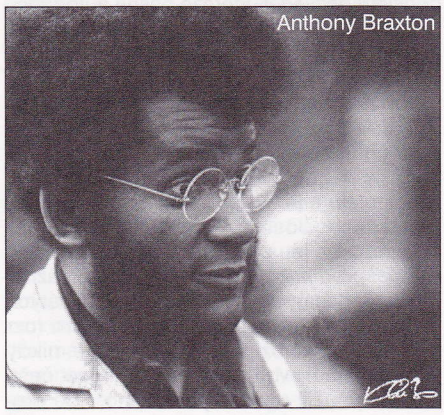
anthony braxton: two compositions (trio) 1998
Leo Records.

frode gjerstad / derek bailey: nearly a d
Emanem.

Restrukturalismus – stylismus – tradicionalismus. Tři způsoby, kterými podle Anthonyho Braxtona může hudebník pracovat. Restrukturalista posouvá hudební dění kupředu, předkládá nové přístupy, hledá. Stylista na takto objevených postupech pracuje, vybrušuje je a rozšiřuje mezi posluchače. Tradicionalista se vrací ke kořenům a umožňuje lepším porozuměním minulosti lépe pochopit hudební současnost a vyhnout se chybám z minula.

Hudba jako celek se však podle Braxtona může rozvíjet jedině při součinnosti všech tří přístupů. Ve světě čisté restrukturalizace není možné normálně dýchat. Je třeba povolat stylisty k opracování hudebních novotvarů, aby se ně vůbec mohly začít vztahovat běžné estetické kategorie. Restrukturalizované výtvory totiž zpravidla působí tak nově a cize, prostě nesrozumitelně, že je potřeba možnost rozumění si nějakým způsobem zjednat. („Předběhl svou dobu", říká se v této souvislosti přesně.) Díky mnoha výborným, ale i méně výrazným stylistům je tak možné, že se k širšímu publiku nakonec „oklikou" dostane třeba hudba Charlieho Parkera, kterého má Braxton za jednoho z největších jazzových restrukturalistů. Ani vazba mezi restrukturalistou a tradicionalistou vůbec není nahodilá či volná. Tradicionalista sice nachází, po způsobu geologa, zkamenělé vrstvy minulých hudebních stylů, ty však samy kdysi musely být žhavou, čerstvě restrukturalizovanou novinkou.

Přestože Braxton zdůrazňuje harmonickou součinnost všech tří zmiňovaných přístupů, jeho současná tvorba chce především restrukturalizovat. Dobře to je vidět na jeho konceptu „Ghost Trance Music" (dále jen GTM), jedním z jehož výsledků je i recenzované dílo. GTM je kompoziční systém, který Braxton rozvíjí zhruba od druhé poloviny devadesátých let. Skladby v GTM stylu zpravidla sestávají z opakovaných osmitónových intervalů, které jsou uvedeny na začátku skladby, a pak jsou různými způsoby rozvíjeny: posouvá se technika hraní, tempo a tónové zabarvení, to vše dle uvážení hráčů, kteří na daný motiv improvizují. Cílem je vytvořit dynamickou, otevřenou strukturu, která dá prostor každému ze tří hudebních přístupů, a bude se přitom nepřetržitě přeskupovat. Braxton neskromně hovoří o tom, že jeho hudba se nakonec – patrně svou neuchopitelnou, plynoucí texturou – postaví samotným základům západních hodnotových systémů.


Anthony Braxton

Nemyslím si, že by k tomuto cíli mohly „Two Compositions" přispět nějak výrazně, ale za poslech určitě stojí. Obě skladby (*Composition N. 227* a *Composition N. 228*) jsou pro dechová tria a nejsou děleny do žádných bloků; obě trvají okolo padesáti minut. Prokousat se jimi jistě není nic snadného. Hráči sice hrají celou dobu s plným nasazením, ale myslím, že leckterého posluchače napadne, že by obě skladby mohly být kratší, možná i výrazně. Čekání na jiskřivé momenty (které na obou discích opravdu jsou k nalezení) je totiž občas prodlužováno poměrně monotónním přívalem intervalů. Druhá kompozice je podle mého názoru objevnější, má nezvyklé, v prvních deseti minutách převážně hluboké tónové zabarvení, více zajímavých zlomů i sól, a spoluúčinkující multiinstrumentalisté Jackson Moore a Seth Misterka jsou o něco expresivnější než jejich kolegové na prvním CD David Novak a Chris Jonas. Novakovi však zase na druhou stranu nelze upřít značnou vynalézavost při volbě nástrojů a jejich kombinování: hraje na kontrafagot i plastikovou troubící hračku, a okolo dvacáté minuty po krátkém sólu na pikolu plynule přechází na celestu.

I Derek Bailey před lety opustil těsnější vztah s jazzovou inspirací. Doménou tohoto neúnavného (třiasedmdesátiletého) britského kytaristy je volná improvizace. Na albu *Nearly a D* (rozuměj: „téměř D-klarinet") hraje s norským klarinetistou a saxofonistou Frodem Gjerstadem, který disponuje brilantní technikou – obzvlášť v oblibě má extrémní výšky hrané na hranici slyšitelnosti. V tomto případě, na rozdíl od Braxtona, není improvizace vázána žádnými předem danými pravidly či omezeními. Co tedy vůbec říci o takové hudbě? Vyžaduje-li Braxtonovo dílo posluchačské úsilí přiblížit se novému hudebnímu principu, zde to platí přinejmenším dvojnásob. Myslím, že plně si toto album vychutná jen ten, kdo umí v baileyovském idiomu dokonale chodit (a přiznávám, že k této elitě nepatřím). Souhra obou hudebníků zde rozhodně není tak zjevná jako u Braxtonových trií, přestože Bailey zdůrazňuje, že jeho tvorbu zásadním způsobem určuje osoba spoluhráče. A lze to říct ještě silněji: zdá se, že na mnoha místech oba hudebníci hrají každý sám za sebe, že na sebe příliš nereagují. Bailey však trvá na tom, že jeho tvorbu lze nejlépe chápat jako druh rekontextualizace: každý nový spoluhráč mu poskytne jakési nové pole možností, v němž Bailey svůj přístup rozvíjí. Nejlépe se to ukazuje v pasážích, kdy dojde k určitému zklidnění jinak dost nervního toku hudby, jako třeba ke konci první a druhé skladby. I zde ale musí posluchač zapojit nemálo představivosti. Bailey totiž nereaguje tak, že by se na kytaře prostě po Gjerstadově klarinetu opičil; přejímá spíš jen odlesk nápadu či techniky a hraje stále v určitém odstupu.

K vrcholům alba, alespoň z pohledu běžného posluchače, patří momenty, kdy Bailey moduluje zvuk elektrické kytary a předvádí, co všechno lze z komba a krabiček dostat bez použití sofistikovaných přístrojů; pozoruhodné jsou i jeho přechody od plného zvuku kytary, ať už akustické nebo elektrické, ke zcela abstraktním prvkům („leštění" čistého rytmu na prázdnou strunu) a zpět – právě zde se možná nechal inspirovat Gjerstadem, který také občas rytmicky fouká naprázdno. Kompenzací za nutnou dávku hlušiny je tu možnost zahlédnout hudební tvorbu a rozvíjení nápadu *in statu nascendi* a v krystalické podobě. Ale tak tomu samozřejmě bývá u každé zvládnuté improvizace.

TOMÁŠ MARVAN

das waldhaus sils maria
Winter & Winter.

Některé z „audio filmů" producenta Stefana Wintera nabízejí zvučná muzikantská jména a mimořádné hudební zážitky. Jiné zachycují osobitou atmosféru (bubny a píšťaly na karnevalu v Basileji) či spolu s hudbou sdělují i zkušenost naslouchajícího (pětikompaktní putování muzikální Havanou). Nové terénní nahrávky přímo stvrzují lásku k noblesní měšťanské kultuře, jak ji z jiných alb mnichovského vydavatele spíš cítíme než slyšíme.

Zvukový portrét hotelu Waldhaus v Sils-Maria ve švýcarských Alpách plánoval Winter už dřív – to však chtěl koncept alba zaměřit na zvukovou historii sídla. Minulost je tu silně přítomna už v tradici elitních návštěv: hotelovými hosty byli krom jiných Hermann Hesse, Thomas Bernhard, Theodor Adorno, Albert Einstein, baron Louis Rotschild, Richard Strauss, Arnold von Siemens, Luchino Visconti, Peter Handke či Carl Gustav Jung. Původní majitel odmítl pro svůj hotel „elevator music", tedy hudební kulisu do výtahu a vůbec jakoukoli reprodukovanou hudbu. Jediným „médiem" s hudební pamětí zůstává dodnes Welte-Mignon-Piano: mechanický klavír, který s pomocí kartonových rolí přehrává třeba kreaci, kterou v roce 1905 nahrál skladatel Ferruccio Busoni. Už to je moment, proč si leckdo album pořídí: a přitom se zápletka ještě nestihla rozvinout.

Když se do seznamu exkluzívních hostů připsala i návštěva z Winter & Winter, začal se producent zaplétat do současnosti hotelu a plány se měnily. Zatímco dva z vnuků původního majitele dnes vedou hotel, třetí z nich, Jürg Kienberger, je hercem curyšského Schauspielhausu, vedeného v současnosti věhlasným a kontroverzním režisérem Christophem Marthalerem. Kienberger si nedávno napsal sólový kabaretní kus *Ich bin ja so allein*, jenž údajně líčí sebeironicky

rodinnou historii. Jemná, nostalgická klauniáda (písně i historky o hotelu) se tedy stala další vrstvou alba. Tou třetí je Trio Farkaš – salónní trio (klavír, housle, cello), jež v hotelu už pětadvacet let hraje odpoledne k čaji a večer – vyjma pondělí – k tanci... O hudebnících jménem Juraj Farkaš, Robert Cibula a Eugen Bitto jsme nezjistili mnoho: snad žijí opravdu jen ve svém hotelu a pro něj.

Kdyby vám někdo řekl, že si budete v diskotéce hýčkat titul, na němž lze najít *Baladu pro Adélku*, hit Paula Anky v němčině a vyprávění restaurátora pianoly ve švýcarském dialektu, nebyli by jste si tím asi jisti. Ale Winter je zkrátka člověk, který pro svět objevil Cassandru Wilson a Uriho Cainea: dokáže zprostředkovat své tvůrčí naslouchání, i když jde o grandhotel. PAVEL KLUSÁK

P.S: Winter rád fabuluje: chcete-li ověřit, že natočil skutečně dokument (či okouzlí-li vás nahrávka až k rezervaci pokoje za 700 franků), vizte www.waldhaus-sils.ch.

básníci před mikrofonem
Radioservis

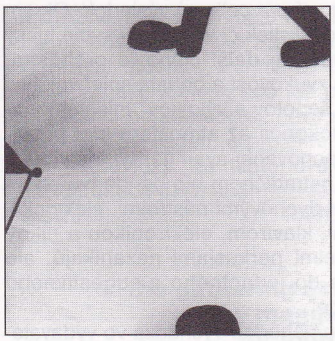
ernst jandl:
13 radiophone texte
& das röcheln der mona lisa
Intermedium Records.

Rozhlas jako prostor pro tvorbu nabízí jiné možnosti vyjádření než média jako televize, obraz či kniha, spíše se blíží hudebnímu albu použitím totožných prostředků – zvuku, slova a zpěvu. Rozhlas je, stejně jako divadlo, těkavý. Nefixuje. To, co slyšíme, se děje tady a teď, aby vzápětí vše zmizelo v nenávratnu. Smazává za sebou stopy stejně jako lidská řeč či dialog a jediné co je uchovává je paměť, a také rozhlasový archiv. Archiv jako analogie paměti, z níž pocházejí obě rekonstruované nahrávky, jejichž společným jmenovatelem jsou básníci a poesie.

Album *Básníci před mikrofonem* je letos již třetím zvukovým nosičem, jehož tématem je poesie. Ve srovnání s albem Renaty Rychlé a Ivana Krále Erotická revue a surrealistického trojalba *Fragmenty 1963/1964* je tato nahrávka jiného charakteru. Jedná se o průřez českým básnictvím, který se časově překrývá s délkou fungování rozhlasu jako instituce, a máme tak jedinečnou možnost slyšet dvanáct básníků – od neoklasicistního modernisty Viktora Dyka po písničkáře Karla Kryla. Jedná se nejen o průřez dvanácti poetikami básníků, které vždy bylo a je těžké zařadit do jakéhokoliv uměleckého směru – po Dykovi a Krylovi je zde zastoupen také Hora, Biebl, Nezval, Halas, Hrubín, Závada, Holan, Seifert, Mikulášek a Skácel - ale i o pohled na různé typy autorské interpretace poezie a recitace. Co básník, to jiné uchopení básně, někdy plaché, jindy patetické, ale vždy ve své „autenticitě" zajímavé. Máme tedy možnost slyšet velice skromný až zajíkavý přednes Viléma Závady a Františka Hrubína, ale také nabubřele patetickou recitaci Vítězslava Nezvala „Na břehu řeky Svratky...". Bylo by jistě mylné z interpretace básně cokoliv usuzovat o osobnosti tvůrce. Co bychom si pak pomysleli po nevýrazném projevu o Františku Halasovi či naopak o Vladimíru Holanovi po jeho expresivně magickém přednesu, anebo o Konstantinu Bieblovi, velice naivně imitujícímu zpěv muezína. Slyšíme tvůrce v syrové a fyzické podobě i s jejich dechem, hlasem i řečovými vadami a právě tento zážitek je tím nejsilnějším. A přestože lze celou nahrávku považovat za dobrý dramaturgický počin, má i jednu stinnou stránku, a to, že se nelze z celého bookletu dozvědět, kteréže básně autoři recitují. Jinak je celá kompilace provázena komentářem a často i osobními vzpomínkami Rudolfa Matyse, který atmosféru rozhlasových pořadů přenáší i na toto kompilační album.

Album rakouského básníka Ernsta Jandla, který je v našem prostředí znám knihami *Mletpantem* a *Rozvrzaný mandl* ve výtečných překladech Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, je zcela jiného druhu než *Básníci před mikrofonem*. Jedná se o záznamy ze šedesátých a začátku sedmdesátých let, které byly přímo komponovány pro rozhlas a bez jehož techniky by jistě nikdy nemohly mít svojí podobu. Zatímco čeští básníci použili rozhlas jako místo, kde přečetli své texty, Jandl své dílo pro rozhlas stvořil a navíc jej použil jako hudební nástroj, neboť jeho technické zázemí mu umožnilo pracovat tvůrčím způsobem. Na nahrávce se sice pracuje pouze s lidským hlasem, ten je ale vydatně modulován, zpožďován, zrychlován, vrstven přes sebe, fragmentarizován a spojován do velice dramatické struktury fónické poesie, kde je daleko větší akcent na zvuk slova a celou sónickou potenci melodického a rytmického výrazu, než na jeho sdělovací schopnost. To, co byl do doby 60. let schopen stvořit poetický voice band, obstará na nahrávce Ernst Jandl sám pouze za pomoci techniky. Své místo má i řev, šepot, skandování, opakování frází, zpěv i dětské broukání.

Album je rozdělené do tří kompozic, z nichž nejexperimentalnější charakter má kompozice s názvem *13 radiophone texte* s elektronickým zpracováním hlasu. Slovo kompozice používám záměrně, neboť daleko více než ke čtené poesii jsou Jandlova díla blíže ke skladbám např. Karlheinze Stockhausena, György Ligetiho nebo raných Can a Kraftwerk ze stejné doby než ke tradičnímu autorskému čtení textů. Přetvoření básně v hudební skladbu, které lákalo již dadaisty, bylo naplno umožněno díky studiové technice. Jandl jako jeden z prvních využil studio k tvorbě nového typu poezie, jež by se bez partitury neobešla a v níž daleko větší prostor získává i samotný zvuk hlasu. Svébytnost jeho interpretace však vychází z poesie samé, která inklinuje k demonstraci vlastní strukturovanosti, repetitivnosti, která svádí k mantrickému mumlání a obnažení slov – výkřiků. Nová kvalita vznikající z napětí slova a zvuku elektronicky modulovaného hlasu se v 60. letech stala velmi úspěšnou a ovlivnila i české tvůrce Josefa Hiršala nebo Ladislava Nováka. Jandl je ale znám také ze spolupráce s Vienna Art Orchestra – jako poeta, zpěvák a recitátor na albech s hudebním doprovodem. Také ukázal, že člověk, jenž umí využívat možností hlasu nejen múzických, ale i dramaticky odstíněných, a také možností studia, se může sám sobě stát orchestrem a realizátorem vlastní básně - partitury. Vzájemné ovlivnění poesie a hudby je málokdy tak snadno zjevné jako na nahrávkách Ernsta Jandla, jehož skladby dodnes nic neztratily z původní dráždivosti a novátorství. LUKÁŠ JIŘIČKA



keith rowe / john tilbury:
duos for doris
Erstwhile Records.

Hudba slavnosti, zaznění okamžiku vyjmutého z času: tak nějak bychom cítili tyto dvě hodiny, i kdybychom nečetli doprovodnou poznámku. Dva dny před natáčením zemřela klavíristovi Johnu Tilburymu šestadevadesátiletá matka Doris: improvizace s Keithem Rowem jsou jí v úctě připsány.

Toto jsou vůbec první zachycené duety klavíristy Tilburyho a hráče na „tabletop guitar", ležící kytaru, Keithe Rowea: oba spolu přitom vystupují od roku 1965, kdy je Cornelius Cardew přizval k provedení své skladby *Treatise*. Od roku 1981 společně hrají v legendárním britském souboru pro volnou improvizaci AMM (třetím členem je Eddie Prévost). Společné hraní má v sobě takovou pevnost, jako bychom poslouchali naplňování partitury současné skladby, byť volněji zapsané (přinejmenším Tilburyho part by mohl místy nepochybně pocházet od Johna Cagea nebo Mortona Feldmana). Sedmdesátiminutová plocha na prvním disku vyrůstá z Roweova nepřetržitého rozechvívání strun, jež už dávno charakter strunného zvuku ztratilo: souběh zvláštních technik a zvukových procesorů vytváří zvukový proud, u nějž nelze rozeznat původ: a snad je to jedno. Tilbury sem vpadá pečlivým výběrem tónů, hraje často jednohlase, na krajíčku tonality, elegicky. Atmosféra je naprosto přízračná, ze zdánlivé primitivnosti hudbu dávno nikdo nepodezřívá. Místo, kdy dynamika a exprese naroste až k velkým, pevným, nepatetickým pádům rukou do klaviatury, je nezapomenutelné, v čemsi evokuje Kubrickovo použití Ligetiho (*Eyes Wide Shut*), dalece přerůstá rámec „zdařilé improvizace".

Po takto nasazené laťce je druhý disk jen velmi dobrou hudbou: nejvyšší polohy klavíru se uvolňují z křeče, k čemuž poklidně plyne pás smíchaný ze zvuků ptáků, hmyzu a rádií. Závěr připomíná bílé plátno, na nějž někdo otírá štětec s béžovou barvou: tiché dozvuky klavírních strun a výdechy kytarové amplifikace. Nikde se nevnucuje zatěžkání racionalitou či pachuť zřetelného konceptu: oba hráči jsou doma. Toto není první recenze, jež se ptá, zda tu nevznikl nejsilnější titul permanentně ceněného newyorského vydavatelství Erstwhile.

Proč zůstává náruživý hudební posluchač ve světě „současné" hudby? Čeká na setkání s něčím, co nikdy v životě neslyšel – a přece odtud lze vycítit spojení s podstanými věcmi tohoto světa. Ty popůlnoční hodiny, kdy poprvé poslouchá první disk *Duos For Doris*, jsou publicistovi vykoupením a energetickou odměnou za dlouhé všední dny.
PAVEL KLUSÁK

savina yannatou & primavera en salonico: terra nostra

ECM.

Kultury zemí kolem Středozemního moře mají navzdory rozdílným jazykům i náboženstvím dosti společných rysů. Od starověku mezi sebou udržovaly čilé kontakty a na lodích kromě zboží cestovaly také písně. Řecká zpěvačka Savina Yannatou a soubor Primavera en Salonico mapují hudební podobu Středomoří a hledají jeho společný jazyk. Album přináší záznam koncertu z Atén z roku 2001 (o rok později improvizovala tamtéž s Vojtěchem a Irenou Havlovými; krátký záznam je na jejich albu *Tvá zlatá loďka* od Indies Records). V repertoáru se sešly písně z Řecka, Libanonu, Španělska, Bulharska, Sardinie, Itálie a Provensálska. Vedle sebe tu zazní duchovní píseň muslimská i křesťanská, *písně sefardských Židů i Berberů. Zvuk jiných* moří přináší část lidové mše z karibského ostrova Guadelupe a píseň z Hebrid od severních břehů Skotska. Instrumentář obsahuje tradiční nástroje Blízkého východu (loutna oud, citera kanún, flétna nay, různé bubínky) i Evropy (housle, akordeon, violoncello).

Savina Yannatou

Savina Yannatou je zpěvačka s výjimečným hlasem a dokáže se pohybovat v různých výrazových polohách od zasněného zpěvu (hebridská *A Fairy's Love Song*) po syrové odsekávání (sardinská *Ballo Sardo*). Příjemně s ní kontrastuje ostřejší a „lidovější" témbr hostující Lamie Bedioui z Libanonu, která je sólistkou v písních své země, zatímco Yannatou ji doplňuje improvizací. V berberské písni *Chant des Belles Mères* (Píseň tchýně), v níž si stará žena stěžuje synovi, že ji jeho žena udeřila před sousedy, improvizuje Savina Yannatou způsobem připomínajícím Diamandu Galás. K té se přiblíží ještě na několika místech; většina písní ovšem nabízí libozvučnější a melancholičtější tvář, která odpovídá i tematickým okruhům textů: láska, smutek, moře.

Aranže, pod nimiž je podepsán hráč na akordeon a kanún Kostas Vomvolos, čerpají z tradic regionů, z nichž písně pocházejí, nezapřou ovšem kultivaci evropskou vážnou hudbou. Z tohoto rámce vykračují k improvizacím místy jazzovým, místy k žánrově nezařaditelným (výtečné Vomvolosovo akordeonové „bloudění" v *Madonna de la Grazia*). *Ah Mon Dié* decentně upozorňuje na svůj karibský původ basovou linkou v rytmu samby.

Spojování více či méně vzdálených hudebních kultur mívá nálepku world music. V případě *Terra Nostra* je to spojování na základě logické příbuznosti. Výsledkem je krásná hudba.

MATĚJ KRATOCHVÍL

john cage: cheap imitation; souvenir; dream / teodoro anzellotti

Winter & Winter.

Klavírní skladba *Cheap Imitation* z roku 1969 znamenala pro Johna Cage návrat ke „klasickému" komponování a dokonce k psaní not, což už léta předtím opustil ve prospěch verbálních pokynů k vytváření zvukově nepředvídatelných situací. Historie *díla má (jako většinou u tohoto skladatele)* ryze pragmatické kořeny: Merce Cunningham chtěl dělat choreografii na hudbu Satieova *Sokrata* a John Cage mu proto upravil verzi pro dva klavíry. Pařížský nakladatel (vlastnící Satieho autorská práva) však nedal svolení k provedení. Vzhledem k tomu, že Cunningham už mezitím začal nacvičovat, vyrobil Cage „lacinou imitaci" Satieho hudby, dodržující tempo, fráze a členění originálu, avšak zredukovanou na čistý jednohlas s poměrně rafinovaně transponovanými melodickými úryvky Satieho předlohy. Výsledkem je velmi podivná, více než půlhodinová melodie o třech částech, nezvykle prostá a křehká v kontextu hudby dvacátého století. Cage sám ji vzorově nahrál (CRAMPS Records, CRSCD 117) a stala se jeho oblíbeným dílem, které nadále zpracovával: jednak napsal verzi pro nedirigovaný orchestr, a později vytvořil i houslovou verzi pro Paula Zukofského. Nakonec tuto skladbu dovolil hrát i dalším instrumentalistům.

Ital Teodoro Anzellotti navazuje svou verzí pro akordeon jednak na vlastní transkripce Satieho skladeb (viz starší album u Winter & Winter), které pro nás vyjadřují ducha Montmartru snad i lépe než klavírní originály. I s hudbou Johna Cage se již utkal, když transkriboval pro akordeon jeho skladby původně určené pro čínské ústní varhánky *šeng* (japonsky *shō*).

Teodoro Anzellotti má skutečně lví podíl na vzrůstu prestiže nástroje dříve spíše opovrhovaného, který se (hlavně jeho zásluhou) stal dnes jedním z nejčastěji využívaných komorních nástrojů soudobé hudby. Brilantní ovládání techniky, barevnosti i dynamiky akordeonu a také vytříbený vkus z Anzellottiho činí jednu z nejvýraznějších interpretačních osobností dneška. Jeho verze *Cheap Imitation* je natolik přesvědčivá, že by ji posluchač snadno mohl považovat za originál. Oproti Cageově původní klavírní verzi, která je jaksi „univerzálnější" a krystalicky čistá, má Anzellottiho interpretace zádumčivější náladu, danou samozřejmě psychologickými konotacemi jeho nástroje, který přece jen „dýchá". Zajímavě působí manuální zadržování tónů, nahrazující na několika místech Cagem předepisovaný klavírní pedál. Vznikají tak půvabné harmonie, osvěžující relativně monotónní proud čistého jednohlasu. Atmosféra lehké, relaxované melancholie proniká celou deskou. Doplňují ji dvě kratší skladby, které spolu zvláštním způsobem souvisí: původně varhanní *Souvenir* (1984) a *Dream* (1948), původně klavírní nebo harfové sólo pro Cunninghamovu choreografii. Jejich historie je popsána (imitací typického Cageova písma) v doprovodném (a na Winter & Winter nezvykle textově bohatém) bookletu.

Souvenir vznikl na objednávku American Guild of Organists, jehož ředitel Fred Tulan si přál něco podobného jako je *Dream* (jedna z Cageových „nejsladších" skladeb). Šokovaný Cage však vrátil peníze, s tím, že nehodlá dělat stejnou věc dvakrát. Když přišla záloha znovu, s ujištěním, že tedy může napsat co chce, Cage, už oproštěný od své „sebekoncepce" se uvolil výzvu přijmout a vytvořil „Vzpomínku" na svůj starý a dávno opuštěný styl. Prostá diatonická hudba však obsahuje i (u Cage neobvyklé) dramatické momenty pravidelně se navracejících klastrů v basové poloze, které *v akordeonovém zvuku působí obzvlášť* výhružně. Líbezný *Dream* pak uzavírá cageovskou kolekci, reprezentující velmi výmluvně typ hudby, který tohoto skladatele obzvlášť zajímal: hudbu, kterou dělá jednotlivec sám pro sebe. Jestliže se na současné japonské improvizační scéně setkáváme s koncepcí „ego-less music", pak u těchto Cageových skladeb nacházíme její kořeny

JAROSLAV ŠŤASTNÝ

static: flavour has no name

City Centre Offices.

Teplem dýchající, lehce zchátralý prostorný byteček kdesi v bývalé východní části, kam ještě nestačilo dorazit moderní pracovní šílenství s nerozlučným kamarádem jménem stres... Z projektu Static (Hanno Leichtmann) čpí příjemné uvolnění a příležitostná melancholie berlínské scény „chytrého nového popu" a to, troufám si říci, v jeho snad vůbec nejpovedenější podobě. Dalo by se namítnout, že v německé metropoli podobných tvůrců operuje celá řada (zástupci City Centre Offices a sesterské značky Morr Music) a že ten specifický sound je do jisté míry zaměnitelný. Podstatné však je, že při ignorování kontextu dokáže každý z dotyčných projektů plně přesvědčit. A to rozhodně platí i v případě Static.

Flavour Has No Name je zdatným nástupcem nezaslouženě přehlíženého loňského debutu *Eject Your Mind* a pouští se dále vykročeným směrem. Seznam přizvaných vokalistů dále narostl a v zájmu větší pestrosti skladby zdobí nejen hluboký hlas Ronalda Lippoka (Tarwater, To Rococo Rot), ale také legendárního Christofa Kurzmanna a můz Justine Electra a Valerie Trebeljahr (Lali Puna). Elektronický podklad složený z drobných *clicks* a efektů, klávesových motivů a smyček samplů by díky dostatku nápaditosti obstál sám o sobě, u Static však zůstává pouhou spodní vrstvou, zdivem pro vrchní patro obydlené popovými melodiemi a nakažlivými anglickými refrény. Známé skládání písniček s kytarou v ruce tu bezkonfliktně a jakoby přirozeně prorůstá s programováním tracků formou vrstvených skládaček: taková kombinace ústí v chytlavost a vrývavost ústředních motivů, bohatý zvukové rejstříky a zajímavé struktury. Album se nevyhýbá experimentování a přitom působí velice pří-

stupně – ideální materiál pro rozumná rádia. Škoda jen, že mainstream kráčí jinudy a že tedy i *Flavour Has No Name* pravděpodobně čeká týž osud jako jeho předchůdce a zůstane milým společníkem jen hrstky spokojených nákupčích.

HYNEK DEDECIUS

so: so

Thrill Jockey.

Nejdřív jsem pořád sahal do kapsy po mobilu, aby jeho vlny přestaly interferovat do sluchátek, až jsem pochopil, že Markus „Oval" Popp učinil – dnes už obecně povědomé – bzinkání jedním z nosných prvků svého písňového projektu. Oval, či spiritus agens stejnojmenného projektu, je známý jako jeden z prvních objevitelů elektronických mikrozvuků a milovníků zdánlivých poruch. Ocenění na Ars electronica získal Popp za svůj projekt generativní hudby, distribuovaný vedle alba autorských skladeb také ve formě softwareu, spouštějícího novou a novou hudbu – vycházející z Poppova demiurgského gesta, ale autorem vyslanou do světa ještě před zazněním, a jím samým nikdy neslyšenou. Právě Poppova nedávná generativní éra se setkala se silným oceněním: autorsky uvolněný postoj, možnost uživatelovy interakce se softwarem, technologie a náhoda jako přizvaní spoluautoři, „měkký" vztah k vlastnictví a kontrole „své" hudby, to vše je vnímáno jako jakýsi eko-kreativní postoj.

Nyní tedy nové přeskupení Ovalova oblíbeného materiálu, tentokrát však v duu se ženským vokálem. Z komerčního úkroku tuto tvrdohlavost nepodezřívejme: autor hudby se drží náhod a zvuků vzniklých chybami a nepředvídanostmi všeho druhu. Japonská zpěvačka Eri je pro nás (a snad i pro záměr dua So) dalším zdrojem zvukové abstrakce, neboť jako slova s významem její vláčné melodické slabikování nezní. Kompostování fragmentů má harmonickou pevnou půdu pod nohama, charakter technologického odpadu tu však zůstává až zálibně zachován (vokály i kytara byly nahrány do vestavěného mikrofonu v Powerbooku). Zajímavý je moment interference mobilní sítě: Oval pochopitelně není první, koho to napadlo, málokdo však nechal tento princip znít tak rozsáhle. Je trochu překvapivé, že to – alespoň zde, bez větší manipulace materiálem – dopadá docela nudně a pro uši rušivěji, než by se dalo čekat.

Člověk si musí těchhle pokusů cenit z konceptuálních důvodů: je to přece velmi současná bitva, hledat místo laptopů, glitchů, clicků a tiků v písničkovém světě. Kolega Dedecius na těchto stránkách uznale naslouchá berlínským Static. Oval z téhož města zkusil být zásadně jiný: méně konkrétní, méně libozvučný. Výsledek je hodný poslechu, avšak – při vizionářově neústupnosti – pro otrlejší publikum.

PAVEL KLUSÁK

edward artemiev: three odes

Electroshock Records.

Album *Tři ódy* jednoho z nejvýznamnějších průkopníků elektronické hudby v Rusku – Eduarda Artěmjeva (1937) – je v mnoha ohledech unikem a pro českého posluchače by se mohlo stát skutečným objevem. V našem kontextu se totiž s Artěmjevovým jménem dosud setkávali spíše vyznavači filmového umění, a to v souvislosti s hudbou ke klasickým snímkům Andreje Tarkovského (*Solaris*, *Zrcadlo*, *Stalker*), Nikity Michalkova (*Otrokyně lásky*, *Urga*, *Unaveni sluncem*) či Androna Michalkova-Končalovského (*Odyssea*). Ostatní – kvantitativně početná a bohatě rozmanitá – Artěmjevova tvorba díky tomu ležela a podnes leží poněkud ve stínu filmové, ačkoliv je neméně pozoruhodná.

Stalker

Artěmjev prošel zajímavým hudebním vývojem, odlišným od jeho vrstevníků: v 60. letech začínal jako experimentátor se zvukem na Murzinově syntezátoru ANS, aby se zhruba na konci let sedmdesátých postavil na půdu polystylové syntézy, opírající se zejména o art-rockový podklad. Typickou ukázkou tohoto přerodu je kantáta *Ritual*, napsaná pro moskevské Olympijské hry v roce 1980 na ruské překlady textů francouzského humanisty a iniciátora novodobých olympijských her Pierra de Coubertaina. Tato skladba, jejíž revidovanou verzi pod názvem *Oda dobromu věstniku* (Óda na zvěstovatele dobrých zpráv, 1987) přináší i recenzované album, vznikala na pozadí fenoménu, který v jednom z rozhovorů popsal Artěmjevův syn Artěmij, dnes také uznávaný skladatel v oblasti elektronické hudby: „Zhruba od svých osmi devíti let jsem velice často navštěvoval moskevské Experimentální studium elektronické hudby, kde se scházeli zajímaví lidé: skladatelé Artěmjev, Martynov, Rybnikov, Děnisov, Schnittke, Gubajdulina a další, hudebníci Kremer, Ljubimov, režiséři Tarkovskij, Končalovskij, Michalkov. V tomto studiu vládl naprosto jiný svět. Za oknem byly roky 1974–1979, kvetl a voněl „homo sovieticus", zatímco v šeru malého půlkruhového sálu se děly úžasné věci. Hrála tam hudba H. Eimerta, L. Beria, Yes, King Crimson, The Who, K. Stockhausena, J. Cage, S. Reicha. V tomto studiu se konala i vystoupení otcova seskupení Bumerang, které provozovalo elektronickou a art-rockovou hudbu. Lidí přicházela spousta, myška by tam neproběhla. Shromáždění publika na koncertě přitom připomínalo spíše nepovolenou schůzi bolševiků v tajném bytě, který měl být už-už vypátrán carskými agenty, než kulturní ilegální akci."

Sedmidílná *Oda dobromu věstniku* je projekt monumentální. Vypovídá o tom již rozsáhlost aparátu: vedle zmíněného Bumerangu v kantátě účinkují ansámbl Melodija, symfonický orchestr, tři sbory a rockový zpěvák (na nahrávce G. Trofimov, mj. i představitel Rezanova v legendární první inscenaci rockové opery A. Rybnikova a A. Vozněsenského *Juno a Avos*). Všemu ale dominuje hutně vrstvený zvuk Artěmjevových syntezátorů, který je určujícím spojníkem všech částí kantáty. Pravdou je, že skladby tohoto druhu se někdy pohybují na hranici kýče, a platí to i v případě této. Již samotná tématická oblast (sport), pro hudbu nepříliš typická, je tak trochu tenkým ledem, rozehřívaným navíc patetičností textů („Ó, sporte, k tobě jdeme, rozkoš i radost nám přinášíš, jsi života pramen a vždy nás poháníš kupředu..." apod.). Občasný závan soundu dobově se rozmáhajících muzikálů a rockových oper zase působí klišovitým dojmem, upadajícím do pompézní bezzubosti. Přesto tu nechybí četné silné okamžiky, k nimž řadím např. nápadité využívání výrazových možností elektronických nástrojů, Artěmjevův smysl pro působivou melodiku či konzistenci celkového tvaru atd. Všechna výše uvedená „ale" vytváří s těmito přednostmi zvláštní vnitřní pnutí, které paradoxně přidává skladbě ještě více na zajímavosti.

Odu dobromu věstniku pak doplňují na albu dva kratší opusy z 90. let – *Fantom iz Mongolii* (Fantóm z Mongolska, 1991), pohrávající si volně s nápěvy mongolské lidové hudby, a terzetto *Tam i zděs'* (Tam a tady, 1996) na slova J. Rjašenceva. Jsou laděny mnohem komorněji (první pro ženský vokál a syntezátory, druhá pro soprán, tenor, rockový zpěv a syntezátory), duchem estetiky však v sobě nezapřou autora předchozí skladby.

Vydání těchto nahrávek považuji ve všech směrech za podnětné, neboť pomáhají dotvářet si (u nás stále všelijak zkreslovaný) pohled na ruskou hudbu nedávných i současných let. Škoda jen, že je tak obtížné se k nim dostat... Více na www.electroshock.ru.

VLADIMÍR MIKEŠ

francisco lópez: live in 's-hertogenbosch

Bottrop-Boy.

Francisco López je jednou z výrazných osobností dnešní elektroakustické scény. Je to autodidakt, který vystudoval biologii a ekologii, a svou zvukovou tvorbou balancuje na pomezí akademického a alternativního proudu. Za největší vliv označuje zakladatele musique concréte Pierra Schaeffera a navazuje na jeho koncept zvukového objektu (object sonore). Táhlá zvuková prostředí (vzniklá pečlivým kolážováním), která vyšla na více než stovce alb a kazet, sahají od noise až k téměř neslyšným strukturám. López rád pokouší schopnost publika naslouchat, svá alba proto většinou nepojmenovává a před vystoupením (v Praze přibližně před dvěma lety v Papírně) rozdává publiku pásky na oči (když si je lidé neberou, je smutný). Sám pak sedí ve zhasnutém sále například za mixážním pultem zvukaře (nerad používá pódium) a improvizuje.

Živá novinka přináší záznam z roku 1999, půlhodinovou strukturu zvolna proměňujících se výšek a barev a občasného náznaku pulsu. Zvukový materiál je většinou nerozpoznatelně abstraktní a nedovoluje vytvářet si asociace. López posluchači bere všechny berličky (světla, vizuální dojem, spojitosti) a nechává jej odkázaného jen na vlastní uši. Věřte nebo ne,

je to překvapení. Na *Live In's-Hertogenbosch* tak činí laskavou formou, nečelíme zde hluku, ale jsme nuceni napínat sluch a nahrávku patřičně zesílit. Že není tak tichá omylem, nám dokáže osamělé pípnutí někde v první třetině. Druhá třetina přinese změnu barev a dynamiky, k výraznému zesílení však nedojde, přestože se jedná o sekvenci téměř industriální. Ostatně i nějaký zjemňující zvuk se tu najde. Hladina hlasitosti se zvedne až v posledních sedmi minutách, kdy nastává určitý klimax a na přátelské tváři alba se objeví potměšilý škleb. Konec je nepříjemný, krátký a náhlý.

Kousek černé látky je k albu přiložen. Použijte jej. PETR FERENC

tigrics: drapdap
Neon Music.

Diskriminace Východu? Třebas takový Robert Bereznyei neboli Tigrics, jenž kousek od Budapešti již několik let kuchtí kvalitní elektroniku. Alba z jeho dílny by ze skladu proslulé stáje Warp mohly mizet s podobnou frekvencí jako třebas ty od Boards Of Canada, jenže dostat se tam se zdá být tvrdším oříškem, než je běžný kešu. Scénář povědomý: dlouhá, zoufalá a marná snaha uchytit se u zavedené značky – následné nedobrovolné odevzdání se do lůna CD-R (tedy propastně nižší kategorie nosičů) – jiskřička naděje v podobě vysoce ceněného, avšak jaksi promlčeného alba *Compact Disco* pro německý label Keplar – opětné bezdomovství – domácí záchrana od malého nezávislého vydavatelství Neon Music.

A přitom *Drapdap*, jedno z nejzajímavějších a nejpestřejších IDM alb poslední doby, si se zvukovými náladami pohrává naprosto přesvědčivě, bez zakopnutí přeskakuje z hustých ambientních lesů do autechreovsky rytmických bažin i roztomilých legrácek a překvapuje všestranností. Otesání skladeb nelze vytknout takřka nic, ani podvacáté nezevšední a navíc je zdobí veselé hrátky s rychlostí (jako svůdná zrychlená smyčka v závěru *Why Release Records?*) a široké spektrum zvuků i struktur. Na druhou stranu se ovšem rovněž jedná o do značné míry předvídatelný produkt sólového počítačového kutila s bohatou praxí, dobrým vybavením, zručností, chytrým uchem a dokonalou znalostí obsahu výše zmíněného skladu. Tigrics padne k oněm stovkám tvůrců krájícím vlastní emocionálně silnou elektronickou hudbu, sdruženým v internetových jeskyních a donekonečna pucujícím mládí Aphex Twina či LFO. Robert ovšem nezamrzá, deska působí velice svěže a současně a v rámci stylu se může směle měřit s nejuznávanějšími výlisky světových veličin, ono podhoubí však zůstává čitelné. *Drapdap* nabízí brilantní variace s čitelnou dávkou osobitosti, ale přesto jen variace. Nicméně pozor! To vůbec není málo. Vždyť, koneckonců, i v tom skladu až na výjimky už také přibývají jen různé variace. Jenže Tigrics pochází, když to trochu přeženeme, v podstatě odněkud ze stepí a odtamtud je pro upoutání pozornosti hudebního západu nutno přijít s něčím, co dokáže šokovat. Například řezavou ostrostí zvuků jako ukrajinský projekt Kotra. To ale Bereznyei nechce, a proto zůstane zřejmě i nadále odsouzen ke skomírání u hranic nezájmu. Tvrdý trh. HYNEK DEDECIUS

ben perowsky: camp songs
Tzadik.

Už pětasedmdesáté album v Zornově edici Radical Jewish Culture: pořád to funguje, newyorský autor a hybatel pořád disponuje citlivostí a sugescí, aby oslovoval ke vzniku alb správné osoby ve správný čas. Neboť zatímco na jednu stranu jsou do lůna Tzadiku přijímáni jen někteří, privilegovaní tvůrci z evropské scény (Cracow Klezmer Band, Zakarya), John Zorn programově svádí autorské osobnosti z downtownu a okolí, aby si příspěvkem do edice pro jednou zpřítomnili své židovské kořeny.

Zorn rád obrací a relativizuje kategorie: tak třeba multiperkusionistické seance Milforda Gravese zařadil do edice Composer Series. Nyní vyzval k albu bubeníka, který se dosud neetabloval jako autor – i když pravidelně hrává s Johnem Scofieldem, Davem Douglasem či Stevenem Bernsteinem. Perowsky má současný nadstylový přehled, ale přes úkroky k rovnému beatu či reggae je především jazzman. Natočil tedy (až netzadikovsky) soustředěné album klavírního tria, jehož melodickým středem i hlavní posluchačskou atrakcí je Uri Caine. Perowsky Caineovi děkuje za „zapůjčení tria" (pod Caineovým vedením nahráli pár příspěvků na aktuální kompilace u Tzadiku) i za pomoc při konkretizaci námětu alba. Už to, že si Ben Perowsky vybral melodie písničkových modliteb, jež se naučil jako kluk na letním táboře v sedmdesátých letech, svědčí o tom, že v židovské tradici od té doby příliš nežije. Ale album „hebrejských standardů" funguje: převažuje Caineovo hancockovské hraní, jež vystřeluje přes rozluku obou rukou do bitonality až k divokým free momentům. Caine proměňuje původní harmonii citlivě a zdaleka ne nepřetržitě, spíš kombinuje přístupy (fatswallerovský doprovod v místech hustší harmonie). Během devíti skladeb se decentně obměňuje zvuk: jednou hraje Perowsky i na zvony, jindy hostuje akustická kytara, jednou se komunikuje hodně rubato, což vyústí ve spirituál, znějí mccoytynerovské klastry, jednou se tiše, nepříliš čistě sborově zpívá (hostující downtowňané Jennifer Charles a Oren Bloedow). Melodie je alfou a omegou: písmena mezi nimi pak mohou být divoce pokroucená.

Brát to jako další album Uriho Cainea (na něž se asi mnozí z nás těší), bylo by podprůměrné: schází tu silný koncept (na jaký nás už Caine, marná sláva, u sebe navykl), byť tento repertoár od něj ještě neznáme. Perowsky má za sebou pár alb u malých labelů a tahle sympatická seance výtečných hudebníků je jeho dosavadní vrchol. Dokud u nás nebude radikální židovská scéna přítomná (rozuměj: dokud ji bude ignorovat festival-nedouk Devět bran i ostatní potenciální pořadatelé), chce se mi její drobné nedokonalosti přehlížet. VINCENT PORGES

nurse with wound: salt marie celeste
United Dairies.

Mary Celeste, brigantina 33 m dlouhá o výtlaku 282 tun se stala ztělesněním všeho záhadného, co je na vlnách a pod hladinou oceánu. Byla nalezena 800 km západně od Gibraltaru (...) 4.12.1872 nákladní lodí Dei Gratia. Mary Celeste vyplula 7.11.1872 z New Yorku s kapitánem Briggsem na palubě a směřovala do Gibraltaru. Kapitán Moorhouse z lodi Dei Gratia popsal, že když ji zpozoroval, plula klikatě a vypadala na první pohled, že s ní něco není v pořádku. Proto přikázal námořníkům, aby spustili šalupu, přirazili k boku lodi a podívali se, co se děje. Na palubě však nikdo nebyl, loď byla naprosto neporušená, záchranné čluny byly na palubě, v jídelně bylo právě prostřeno. Co se stalo s lodí a posádkou nemůže nikdo nikdy logicky a za pomoci přirozených sil vysvětlit. (Zdeněk Kukal: Záhada Bermudského trojúhelníku)

Novinka britské surrealistické dvojice Steven Stapleton a Colin Potter citátu a s ním spojeným asociacím dokonale odpovídá. Hodinová skladba vznikla rozšířením dva roky staré nahrávky *Music From Horse Hospital* a z početné diskografie NWW připomíná snad jen titul z osmdesátých let *Soliloquy For Lilith*, šestici uvolněných a náladou silně propojených ambientních skladeb. Ovšem jen na první pohled. Na ten druhý se pod povrchem dějí moc záhadné věci. Celou kompozicí prochází plíživý motiv zprostředkovávající ono lehké zhoupnutí žaludku při větších vlnách. Tato páteř skladby je doplňována, zahalována a občas zcela vytlačována nepravidelnými drones stejné hlasitosti i „mořské" barvy zvuku, které repetitivnost vlnobití konfrontují s pocitem chaosu neklidného moře. Na pozadí této materie dochází k náznakům a opatrným interpretacím legendární záhady. Přibližně od patnácté minuty skladbou jako had prochází tlumeně drnčivý zvuk, který se mozkem posluchače pravidelně plazí z jednoho do druhého kanálu a ještě mnohokrát zpět. Jako Eliášův oheň se sporadicky objeví elektrický praskot, který ke konci skladby houstne. Z konkrétnějších náznaků uveďme skřípání dveří (na prázdné lodi nemá kdo zavřít a jejich zvuk se tudíž propracovává k „dokonalosti"), hluboký zvuk píšťaly (poplach?), štěrchání a přesýpání nezajištěných věcí a ano – i pisklavé hlásky nepozemských návštěv. V úvodu lze po několik chvil dokonce slyšet vzdálený zpěv Sirén. Dojem je téměř fyzický, aranže až nestapletonovsky nešibalské. Jedinou výraznější ozvěnou typických Nurse With Wound je vzrůstající hustota výše popsaných ruchů mezi čtyřicátou a padesátou minutou, kdy jemným cinknutím zvonku všechny zmizí a celá skladba končí tak pozvolna, jak začala. Příběh bezčasí, prázdnoty a neodbytných myšlenek.

Ale možná je to všechno jinak: *„Nejznámějším případem byla (...) Mary Celeste, nalezená (...) 5.12.1872* (že by byly dvě? pozn. –pf–) *(...) zcela prázdná a zřejmě v pořádku opuštěná. Skvrny, považované za krev, krví nebyly. (Ludvík Souček: Tušení souvislosti)* Kdo ví? PETR FERENC

kevin blechdom: bitches without britches
Chicks On Speed.

Na hrubý pytel hrubá záplata, řekly si hudebnice s feminním cítěním a elektronickými nástroji: s chutí začaly spřádat svou odpověď na „velkou" pop-music a její nabídku žen jako sexuálně přitažlivých produktů. Proti vyšlechtěné kráse postavily svou přirozenost, proti marketingovým image nezávislou bohorovnost, lhostejnou k tomu, jak velké bude jejich publikum. Především však na velkonákladovou ladnost hitového popu odpovídají radostným domácím lo-fi (tedy „pracujeme s tím, na co máme, však on to posluchač přežije") a pohledem ženštějším než znají Elle a Cosmopolitan.

Sexuální doslovnost lze do publika shazovat v tvrdých dávkách, bez úsměvu a s arogancí místo apetýtlich vyzývavosti: s touhle taktikou to Kanaďanka známá jako Peaches dotáhla až k předskokanství pro Björk. Duo Blectum From Blechdom volilo „měkčí" cestu elektronického kabaretu: řeřavost vtipů o menstruaci odlehčí nakonec aspoň fakt, že jde o vtip. Druhým želízkem v ohni dua bylo jejich původní zázemí: akademická půda. Byly-li obě dívky nezvyklé pro písňovou scénu, na technologickém institutu MIT nepůsobily věru typičtěji. Bez téhle prehistorie těžko pochopit, proč americké Zuby Nehty laptopové generace dostaly nedávno ocenění na Ars electronica.

Vloni se dívky rozhodly pokračovat každá zvlášť. Ještě než se přestěhovala do Berlína (to píšeme kvůli organizátorům! Má to blízko!), natočila Kevin Blechdom (čili Kristin Erickson, ročník 1978) své druhé album. Většinu hudby obstará sama na laptop a banjo a zbytek nápadů je stejně potrhlý. Některé písně parafrázují milostná klišé (*Use Your Heart As A Telephone, Oh Oh Oh Oh Ah*), další jsou deníkově neučesané, syrové, operující s „poetikou trapnosti", a nemálo jich je řádně provokativních. *Interspecies Love* vypráví o lásce k blíže nespecifikovanému živočišnému druhu („až máma uslyší tuhle písničku, zabije mě") a *Mister Miguel* připomíná rýmem *penetration / nation*, že podpora sexuálních aktivit je státním zájmem: ale tyhle písně jsou alespoň rozpoznatelně humorné! Těžším kalibrem je absurdita *Boob-a-q* o zahradním grilování vlastních ňader či *Binaca* o hygienické nezodpovědnosti („co mám ústní sprej Binaca, nemusím si čistit zuby"; následují sloky o vlasech, nose, uších, periodě, umělých prsou /„co mám nová prsa, nemusím už psát dobré písničky"/, podvázaných vaječnících a HIV pozitivitě). „Chudá" verze hitu Tiny Turner *Private Dancer* je snad reprezentativní pro celkové vyznění: přes všechny hyperboly jsme z nahlížení do odkrytých osobních umů a slabostí Kevin Blechdom lehce dojatí.

Explicitnost, na niž našinec občas zírá s překvapením, podtrhují autorčiny obrázky ke každému z textů: vkus většinových periodik je tu svobodně ignorován. Jednoduché beaty, spousta zvukových fragmentů (clicks & cuts), levné klávesové rejstříky a banjové pikování proti sobě stojí v neznámých kombinacích, přes celkovou „lacinost" je výsledný mastering mistrný a domyšlený. Na jednotlivých písničkách se podílí spříznění tvůrci Kid606, Blevin Blectum, Wobbly a jako grafik Kim Hiorthoy. Teprve až po koncertu bychom si troufli říci, čím *především* je Kevin Blechdom v kontextu současného umění. PAVEL KLUSÁK

napalmed / merzbow: crash of the titans
Mericless Core.

Split (míněno společné album, nikoli jihoslovanské přímořské letovisko) s legendou žánru Merzbow je nepochybně úspěchem a určitě posílí rostoucí mezinárodní proslulost mostecké noiseové úderky vedené Radkem Kopelem. (Napalmed jsou jedni z mála českých umělců, které – společně s Plastic People či Vladimírem Václavkem – nalezneme v prestižní internetové encyklopedii All Music Guide.) O to víc skupinu může těšit, že je na albu tím zajímavějším. Dramaturgicky šťastné střídání skladeb obou projektů zaručuje větší pestrost, než kdyby se jednalo o dva oddělené bloky a názorně ukazuje dvě protichůdné možnosti práce s hlukem.

Čtyřmi skladbami (*Metal Fabricunt I, II, IV, VII*) zastoupení Napalmed preferují spontánnost před kompozičními postupy a východiska jejich zvukové podoby jsou spíše starosvětská – modulovaný hluk továrního provozu, zkreslený hlas, jednoduché boostery a kovy. To vše se na posluchače valí v souvislé zvukové stěně, která je jen občas přerušena chvilkovým tišším intermezzem. Oproti předcházejícímu albu *Never Mind The MSBR, Here's The Napalmed* (recenze v HV 1/03) je novinka agresivnější a sevřenější. Potěší zejména první dva z *Fabricuntů*. Číslo jedna začíná homogenní hlukovou masou, v polovině zvolní až k osamocenému cinkání a končí syntézou, další číslo je pomalým přidušeným výkřikem, z celého alba nejpestřejším a nejnapínavějším.

Zatímco hluk z dílny Napalmed by se dal přirovnat k lavině, produkce Merzbow připomíná pomalý vpich jehly. Masami Akita si libuje v neměnných motivech a nárazech opravdu nepříjemných zvuků – uši rvoucího pískání a skřípotu, proti nimž je ježdění nehty po školní tabuli jen nedotaženým vtípkem. Své dva čistě laptopové příspěvky na „Souboj Titánů" však koncipoval přece jen umírněněji. *Chemlage Mini* je tím, co z laptopové scény již v mnoha podobách známe – rytmizováním základního proudu hluku. Tam, kde nás hráči na powerbooky laškovně hladí decentním praskáním a libým chvěním, pracuje Akita s nečekanými střihy, nervními změnami temp a vůbec s prvkem nevyzpytatelnosti. Devatenáctiminutová stopáž je však přece jen příliš.

Druhý z příspěvků, *Untitled – 1*, je čtvrthodinovou homogenní hlukovou stěnou, během níž se zhola nic neděje a která podle mého názoru vůbec nemusela vycházet.

Napalmed se tímto albem oproti debutu ještě více přiblížili svému pódiovému zvuku. O chameleónském Akitovi to říci nemohu. Kdy už? PETR FERENC

teória otrasu: bábkový režim zvuku
Animartis.

hermovo ucho na prelome milénií v nitre
Animartis.

Hudebnímu dění na Slovensku se u nás nedostává takové pozornosti, jakou by si zasloužilo. Jedním z center, v němž se koncentrují zajímavé aktivity, je univerzita v Nitře. Velkou zásluhu na tom má také Julius Fujak: hudebník teoretik a organizátor.

Teória otrasu je příležitostné seskupení hudebníků ze Slovenska a Moravy, které se od roku 2000 věnuje improvizaci a hudebním performancím. *Bábkový režim zvuku* je záznamem představení, v němž byly hudební nástroje použité jako loutky v divadelním představení. Na CD jsou zachycena dvě představení – v Nitře a na brněnské Skleněné louce. Aby věc nebyla tak jednoduchá, jsou v některých částech smíchány oba záznamy dohromady: zleva Nitra, zprava Brno. U nahrávky tohoto druhu je posluchač neznalý vizuální stránky nucen domýšlet si ji. Jako výsledek hudebně-divadelní improvizace má tato hudba na zakonzervovaném nosiči těžší pozici. Důležité aspekty jsou ovšem zřetelné i tak: hudba jako hra a spontánní reagování na vzniklou situaci, kontrapozice ticha a hluku, rychlé „přelaďování" mezi žánry. Připomínán je zde odkaz Johna Cage i Marcela Duchampa. Další částí CD je hudba k projektu *Psí srdce*. Členové Teórie otrasu David Šubík, Julius Fujak a Peter Varsavik tu z různých hudebních i nehudebních zdrojů za pomoci elektroniky vytvářejí dlouhé plochy, v nichž se zvukové události vynoří a zvolna mizí, překryty dalšími.

Od roku 1999 probíhá v Nitře koncertní cyklus Hermovo ucho, který se (dle textu bookletu) „venuje testovaniu ‚hermesovského' postoja v súčasnej progresívnej hudbe." Výběr na CD ukazuje, co si pod tímto označením lze představit. *Tři nad dvanácti* Ivo Medka zkoumá zvukové možnosti stoliček (dřevěných), *Rosart Mix* Jozefa Cserese je audiovizuální přednáškou/představením na téma Jon Rose. Australský houslista Jon Rose osobně je zastoupen dvakrát: s počítačem v *Dedicated to China People Working in Violin Factories* a s klavíristou Veryanem Westonem v improvizaci *Different Temperaments*. DJ Shuba a DJ Rozboř, jinak členové Teórie otrasu, kombinují v *Technu s lidskou tváří* akustické nástroje a jednoduchou elektroniku. Většina prostoru patří sólistům s více či méně tradičními přístupy k nástrojům. Japonka Miya Masaoka (citera koto) i Američan Michael Delia (africký lamelofon mbira) se drží tradičního způsobu hry i faktury svých nástrojů. Podobně Marián Varga v *Sólových klaviaturách*, v nichž střídá klavír (nelze nevzpomenout na improvizace Keitha Jarretta) a syntezátor. Rakušan Franz Hautzinger si také vystačí jen s trubkou, jde ovšem o trubku čtvrttónovou a Hautzinger tu využívá hlavně extrémně hlubokých poloh

nástroje. Není snadné nalézt společného jmenovatele pro tuto kompilaci, kde na jedné straně kytarista Peter Varso vytváří v *Kysuca Shaman* za pomoci kytary a efektů stěnu hypnotického hluku a na druhé zazpívá Vladimír Merta za doprovodu mandoly srbskou lidovou píseň. V této různosti a ochotě spojovat cizorodé pravděpodobně tkví podstata „hermesovského" postoje. MATĚJ KRATOCHVÍL

juozas rimas: lithuanian auletics
Lithuanian Music Information and Publishing Centre.

Hobojista Juozas Rimas představuje typ všestranného interpreta, který své schopnosti dokáže vložit téměř všude, kde jen to pro jeho nástroj je vhodné. S přesvědčivě vyhranou jistotou se zpod jeho prstů a z jeho plic linou lidové písně, stejně jako díla starších slohových období či současné kompozice, ale důstojně se tento litevský „pištec" uplatňuje i při freejazzovém jamování. Vedle toho je mu také připisována gründerská zásluha na poli litevského hobojového recitálu, jehož tradici zahájil v roce 1972 svým prvním sólovým vystoupením.

Recitálového charakteru je i dvojalbum výstižného názvu *Litevská aulétika* (aulétika je zastřešující termín pro vše, co souviselo se hrou na starořecké předchůdce dnešních plátkových dechových nástrojů – auly, které byly využívány jednak k sólovému přednesu, jednak sloužily k doprovodu sborového zpěvu). Rimas se na něm pokusil retrospektivně zmapovat nejdůležitější hobojovou literaturu uplynulého století, pocházející z per autorů jeho vlasti. Z jednoho konce časové osy se tu tak sešli litevští klasikové (B. Dvarionas, A. Račiūnas, J. Juzeliūnas ad.), z druhého představitelé mladších generací (L. Narvilaitė, R. Šerkšnytė). Nejpočetněji jsou zde ovšem zastoupeni Rimasovi věkově blízcí skladatelé: F. Bajoras, O. Balakauskas, A. Rekašius, V. Juozapaitis, V. Jurgutis ad., kteří věnovali hoboji kvantitativně zatím nejvíce prostoru.

Vzhledem k časové šíři a autorské rozmanitosti album nabízí pestrobarevnou snůšku nejrůznějších přístupů k technickým a zvukovým kvalitám hoboje, v polovině skladeb pak i k možnostem jeho kombinací s dalším nástrojem (popř. dalšími nástroji). Pro ranější díla či dílka (Indrovo *Largo*, Račiūnasova *Sonatina č. 1* apod.) je příznačná lyricky uhlazená, quasi lidová melodika v hobojovém partu, doprovázeném klavírem. Původně byly tyto skladby svými autory zřejmě zamýšleny pro domácí muzicírování, a na desce tak působí spíše oddechovým dojmem. Zajímavější požitek z poslechu skýtá pro stejné obsazení, ale později napsaná Jurgutisova *Sonata* (1972), jež svou formou v sobě sice nezapře jistou dávku tradicionalismu, nicméně představuje malý doklad dobového nadšení novějšími kompozičními technikami západoevropské hudby v Pobaltí.

Za jedny z vrcholů *Aulétiky* považuji dvě skladby koncertantního charakteru: jednovětý *Koncert č. 2 pro hoboj a smyčcové kvarteto* (1978) B. Gorbulskise v sobě spojuje tendence líbivějšího charakteru především operetního skladatele s nápaditým řešením rondové formy (opakující se pomalá věta je postupně střídána stylizovaným pochodem, valčíkem a polkou) a osobitým využitím intonací litevských dain. *Koncert pro hoboj, cembalo a smyčcový orchestr* (1981) jedné z nejuznávanějších současných litevských autorit, O. Balakauskase, pak přináší hravě svěží hudbu, v lecčems připomínající neoklasicistní koncerty B. Martinů.

Zcela samostatnou kapitolu dvojalba tvoří skladby pro sólový hoboj. Právě v nich se projevuje značné kladení důrazu na témbrovou stránku nástroje a expresivitu celkového vyjádření. Z devíti těchto kompozic bych rád upozornil na tři nejzajímavější. Rekašiusova *Sonata* (1974) a Juzeliūnasovy *Litanie* (1997) jsou rozměrnější díla s odlišným nábojem. Jestliže první prochází jen nepatrným rozvíjením jedné nálady a podobného tematického materiálu ve všech čtyřech svých větách, druhé proměňuje svůj charakter podle momentální melodické křivky hoboje, volně se pohybující mezi deklamativně recitativním tvarem a široce rozmáchlou rozkolísaností. Konečně *Muzikinė auka* (Hudební oběť, 1994) A. Martinaitise nejen svým názvem, ale i atmosférou a vepsanými teatrálními vložkami (dupání nohou či zpěv) poukazuje k dávným pohanským obětním obřadům.

Po antologii Birutė Vainiūnaitė, která zatím na třech vydaných albech bilancuje zásadní litevskou klavírní literaturu, je *Aulétika* v krátké době dalším dobře vypraveným pokusem Litevců o zvukové zdokumentování jedné, i když nepříliš rozsáhlé oblasti vlastní hudební historie a současnosti. Vynikající Rimasova interpretace pak albu dodává mnohem více než jen punc přehledu.

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

joe williamson: the ungrateful carjacker
Grob.

thomas tehn + paul lovens: achtung.
Grob.

Kanadského kontrabasistu Joea Williamsona, žijícího v Berlíně, známe především ze Sojbelmanovy formace Kletka Red (a z jeho následné bacharachovské meditace nad *Walk On By*), ze skupiny Exiles či z kvartetu Tobiase Delii, hrál však i s Eugenem Chadbournem, s bubeníkem Tonym Buckem, skupinou Little Red Spiders a řadou dalších. Můžeme ho slyšet i na No Man's Landové poctě Hannsu Eislerovi *Ode an die Langeweile*. Ve všech – dosti různorodých – spřeženích ovládá jak improvizační lehkost, tak umění aktivního doprovodu čili podržení a uzemnění celkového soundu.

Přesto je jeho sólové album *The Ungrateful Carjacker* značným překvapením. Nejenom vzhledem k nahrávkám se jmenovanými spoluhráči (k nimž bychom mohli pro relativní úplnost přičíst Svena-Åkeho Johanssona, Thomase Borgmanna, Martina Siewerta nebo Olafa Ruppa), nýbrž i v porovnání s deskami kolegů, kteří rovněž s rasancí sobě vlastní prohlásili basu za sólistický nástroj, na němž lze nápaditě a neobvykle improvizovat, totiž s Peterem Kowaldem, Williamem Parkerem nebo Barrym Guyem. Williamson nevsadil na oslnivou extravagantnost ani na brilantní virtuozitu. Jeho improvizační umění je samozřejmě proměnlivé a leckdy překvapující, základem jeho desky je však neustálé vhlubování do nástroje, místy až melancholické dobývání jeho zvukové prapodstaty, oscilace mezi temným duněním a světlou takřka-melodií. Pojetí kontrabasu někdy připomene pilu při řezání dřeva, jindy tramvajovou soupravu vjíždějící do vozovny, vzápětí se však obraz čistí, zazní průzračná melodie, zklidněná, i když zneklidňující, aby se následovně frithovsky skřípavě, leč rytmicky zadrhávala. Což přejde do burácivého opojení, sledovaného nonšalantním drmolením, perkusivním brumláním.Vše je tu prodchnuto neakcentovaným, nicméně všudypřítomným pulsem, hlukové šarády nepůsobí samoúčelně, jsou spíše meditativní. Je to sólový debut, který rozhodně upevňuje Williamsonovu tvůrčí pozici hned vedle světové kontrabasové špičky.

Jsme-li v pokušení poslouchat CD *The Ungrateful Carjacker* při černé hodince, ráznost projevu německého dua Thomas Lehn a Paul Lovens nás přes obdobně hloubavý začátek záhy přivede do varu, o čemž svědčí i název *Achtung*, tedy Pozor! Oba hráče – Lehna se „staromódním" syntezátorem a Lovense u bicích – jsme měli šanci v Praze sledovat a obdivovat jejich suverenitu, spontaneitu a nadšenou i nadšení publika vzbuzující energii. Oba se pohybují v okruhu improvizátorské smetánky, Lehn (ročník 1958) například s Johnem Butcherem, ve zmíněném Konk Packu, Lovens (ročník 1949) s Paulem Lyttonem, von Schlippenbachem, Cecilem Taylorem nebo Berlin Contemporary Jazz Orchestra. Spolupráce těchto harcovníků na *Achtung* je naprosto senzitivní i radikální, hutně tělesná i nadlehčená, přímočará i při vzájemném mžikovém reflektování odtažitá. Což nemá být skrumáž propojených protimluvů: základem jejich přístupu k improvizaci je při veškeré kompaktnosti nechuť k jakémukoli klišé. Nepotřebují je totiž – ovládají kumšt objevnosti, nečekanosti, „jinosti", zvuku, který se vynořuje „odkudsi" a má punc nehledanosti.

Kdybych měl alespoň dojmologicky vyjádřit posloupnost jednotlivých motivů, musel bych je charakterizovat jako občasný doprovod k divadelní hře, meandrující od dramatu ke komedii, od hororu k frašce, nicméně dramatičnost, občas podtržená zvukovým dryáčnictvím, přetrvává, propojuje se ve výbušný a hned zase repetitivní kaleidoskop. Odmlky a zámlky ztajemňují celkové vyznění, hned však následuje ruleta zvuků a tónů, skrumážovitě rozbíhavá či pendlovkovitě odbíjená. Po hurónském rozmachu následuje nové startování hudebního tělesa (povozu), proměňujícího se v poskakující obruč, avšak už slyšíme cirkusové tirády a klaunské zaječení, mizející kdesi v dálavě a z jejího nedohledna se ozve zavytí psů nebo zvonění neviděné kapličky. Což je pouze hrst asociací, nehodlající v žádném případě sugerovat jakékoli zaměření, tím méně obsah. Právě pro neustálou variabilitu se nespokojíme s jedním nebo dvěma poslechy této dvojdílné nahrávky, neboť nás zláká podrobit se znovu a znovu vášni obou muzikantů pro hledačské koumáctví.

Felix Klopotek, jeden z vůdčích „grobařů", se v anotaci k CD ptá, zda tu jde o post free jazz, anglickou školu, elektroakustickou hudbu anebo umění perkusivního duetování. Jenže to je skutečně řečnická otázka, protože Achtung nelze do žádné z těchto škatulek přiřadit.

Z. K. SLABÝ

Created by Neevia docuPrinter Pro trial version http://www.neevia.com

actis band: garibaldi
Leo Records.
Italové si ho každoročně cení v jazzových anketách, stylově je Carlo Actis Dato (narozen 1940, zde tenor & baryton sax, basklarinet) evropsky ode zdi ke zdi: buď ažaž free, nebo skladatelsky sofistikovaný. Rytmika kvintetu a zkreslená elektrická kytara místy evokují rock, melodie pro dva saxofony zase hudbu středomořských a blízkovýchodních etnik. Přes všechnu konkrétnost a zpěvnost je tohle hudba indiviuálních vizí: silný tip pro festivaly, jež chtějí novou hudbu i publikum.

assembler (nobukazu takemura): assembler 2
Thrill Jockey.
Nešvarem jinak nesporně talentovaného japonského laptopového divnopísničkáře Nobukazu Takemury je přehnaná plodnost. *Assembler 2* působí ve srovnání s předchozí povedenou, počítačovým zpěvem prostoupenou deskou *10th* vskutku jako sbírka odpadlého smetí – konkrétně softwarem vyvrhovaných improv nonsensů se střípky akustiky, chaotických efektovaných úlomků a nedomrlých ambientních polotovarů. Nebýt úvodní *Conical Flask* a smyčcové *Campana* zrcadlící dřívější Takemurovy strhující repetitivní zvukomalby, byl by disk tento drsně za zbytečný označen.

john wolf brennan, peggy lee, dylan van der schyff: zero heroes
Leo Records.
Zatímco John Wolf Brennan leze do klavíru, preparuje, vymezuje si konceptuálně skladbu dvěma tóny a hraje pozpátku témata druhých, cellistka Peggy Lee v rámci společných improvizací jen hraje diatonicky na cello smyčcem: a cítíme z toho nejméně tutéž osobitost. Koncert z Vancouveru, první setkání zúčastněných, zachycuje i tamějšího perkusistu, taktéž známou figuru v propojeném polosvětě improvizátorů. Brennan má nejvíc prostoru (sóla, dua), ale lepší místa disku povstávají ze střetu jeho zkušenosti (nashromážděné z minula) s hráči, kteří v danou chvíli mžourají, co teď.

john butcher & john edwards: optic
Emanem.
V bookletu píše Steve Beresford o „negování intuice" jako životní taktice i hráčskému postoji: udělat něco jiného, než se v danou chvíli jeví jako pravděpodobné! Snad se takto navzájem zaskakují i saxofonista Butcher a kontrabasista Edwards. Jejich dialogy v tónech a zároveň zvukových detailech (Butcher ovládá efektní i úctyhodné množství témbrů, od melodizovaného dechu po nápodobu kytarových staccat) mají tolik silných míst, že rozpaky, zda lze nahrávat a reprodukovat spontánní improvizaci, jsou protentokrát neaktuální.

dafeldecker / kurzmann / drumm / eRikm / dieb 13 / noetinger
Charhizma.
Hybné figury rakouské současné scény Werner Dafeldecker (kontrabas, elektronika) a Christof Kurzmann („g3" čili Powerbook s příslušným procesorem, klarinet) hrají ve všech pěti koncertních záznamech, ostatní hostují s různými technologickými zdroji zvuku. Mikrozvuky, „glitche" a fragmenty jednou ústí do překvapivě „tanečních" polyrytmů, jindy interferujících prodlev či pavučin praskavých útržků. Kurzmann je, marná sláva, podezřelý případ: sám sobě vydavatelem, promotér a organizátor části scény – tedy příliš racionální na génia, kterému cvakne a vymýšlí neslýchanosti. Ale oproti jiným laptopistům tu po chvíli odhalíme, kudy se ubírá taktika kusu: publiku stoupá sebevědomí, hudba se líbí o to víc, osvětová funkce naplněna.

fujiya & miyagi: remixes
Massive Advance.
Vlna rozmilého, lehce retro electro-techna do pozornosti Britů vynesla i dvojičku Fujiya & Miyagi a jejich debut *Electro Karaoke In The Negative Style* si hned vysloužil remixového brášku, jenž stylově nijak výrazně neodkloužává. Míchači Two Lone Swordsmen, Cristian Vogel, Pilote, Neotropic či Cassetteboy kvalitu zaručili, jedenáctero způsobů, jak minulostí vonící zvuky do současnosti přenést ukázali a vesměs příjemně poslouchatelného tanečnějšího zabarvení se přidrželi. Lehké, hybné, barevné.

the hours – music from the motion picture / composed by philip glass
Nonesuch.
Film režiséra Stephena Daldryho využívá Glassovu hudbu dosti přesně v jednom z jejích charakteristických aspektů. Její tok tu propojuje tři časové roviny a ozřejmuje vypravěčův postoj: vše je jediné, vše souvisí. Pro film s celkově podnětným sound designem (do scény z roku 1922 vpadá předsunutý zvuk z následující sekvence z roku 2001 atd.) Glass nově instrumentoval (klavír, smyčcové kvarteto, orchestr) i starší motivy z opery *Satyagraha* či cyklu *Solo Piano*. Naživo (a v této zvukové věrnosti skladatelovu záměru) je tohle u nás provozováno vzácně: do dobře vybaveného kina lze tedy zajít i pro silný smyslový zážitek.

kaffe matthews: eb + flo
Annetteworks.
Kaffe Matthews hrála na housle, zabývala se hudbou v Africe a pak se rozhodla pro laptop. Je členkou supersekupení MIMEO a alba (jejichž názvy zachovávají abecední pořadí) vydává na vlastní značce. Na novém dvojkompaktu studiově manipuluje se živými záznamy své hry na laptop a theremin (nerozlišitelné) a usiluje především o křehkost a náladotvornost s minimálním zastoupením rytmů. To, co jí naživo skvěle vychází (jak jsme se mohli v červnu přesvědčit na pražském Female Avantgarde Festivalu), však na *Eb + Flo* působí docela unyle.

různí interpreti: all tomorrow's parties 3.0 (curated by autechre)
ATP Recordings.
Dvojkompakt (19 z velké části nevydaných tracků) poskytuje šanci ochutnat krajíc z tvorby projektů vystoupivších na festivalu All Tomorrow's Parties, který v dubnu opět obsadil britské rekreační středisko Camber Sands. Podle recenze se pod taktovkou pánů z Autechre možná až přespříliš vzpomínalo na krásy čisté, leč zastaralé IDM (Bola, Mark Broom, raritka od BFC), nakukovalo do extrémní elektronické přítomnosti (Hecker, Pita, Jim O'Rourke) a rovněž čile, ale nepříliš invenčně rapovalo (Public Enemy, Dr. Doom). K tomu ještě připočtěte pár perel (po sedmi letech první zaznamenaná kytarová improvizace od Earth) a divností (O.S.T.) a nezbyde vám než dumat, jak napřesrok oslabit kurs libry.

ultra red: ¡amnistía!
Antiopic.
Od amerických aktivistů jsme se v minulosti dočkali několika plakátových, nijak invenčních artefaktů či vystoupení. Dvacetiminutový disk je dobrým překvapením: nahrávky z washingtonské demonstrace (s klíčovým skandováním požadavku amnestie) jsou tu svěže a čtyřikrát různě remixované, mají neotřelou zvukovou a rytmickou osu. Pozornost progresivních hudebních magazínů je zaručena: snad to bude antiglobalistickým agitátorům něco platné.

patrick scheyder: piano solo II
Leo Records.
Po duetech s Evanem Parkerem a Lauren Newton třetí album klavíristy Scheydera u Lea. Tentokrát hodinový proud „písní", zrozených z ducha klavíru, jeho oťukávání a zabydlování ruky na klaviatuře. „Nebyl jsem sám: byla se mnou skvělá akustika dominikánského chrámu a zvuky zvenčí. Pomáhaly mi zaslechnout uvnitř sebe, v oněch rodem rytmických momentech, nepřetržitou píseň." Radostné, živé: místy téměř naivní umění, jindy komponistická Evropa a koncept.

alan tomlinson / steve beresford / roger turner: trap street
Emanem.
Doprovodným textům improvizací z Emanem nelze upřít fantazii ani záchrannou hodnotu pro ty, kteří potřebují k hudbě asociace: „Zkuste třeba skladbu N1, kde se někdo uvězněný v pozounu snaží dostat ven: zní tu jakoby dementní mluvení jazyky. Nebo EC3: Šavlový tanec, jak by ho remixoval Xenakis." Pro pozounistu Tomlinsona je *Trap Street* první celé album od roku 1986: oba slavnější kolegové (Beresford – elektronika a předměty, Turner – bicí a perkuse) tu určují různorodá prostředí, do nichž Tomlinson přispívá méně výrazně.

bugge wesseltoft: new conception of jazz – live
Jazzland.
„I say it's jazz," říká úspěšný norský klávesista (zde Fender i Steinway) o záznamech živých jam session kolem „elektronického beatu jako hlavního elementu písničky". Tedy spíš klubová improvizace než jazz, na čemž nic nemění hostování Johna Scofielda v nejdelším, dvacetiminutovém tracku. Vedle prémiových netanečních míst (kontrabasový úvod smyčcem s expresivním klimaxem, akustické klavírní trio s přidaným beatem) převážně přelévání textur s živými perkusisty, gramofonem i virtuálními efekty. Jedna z avantgardnějších podob klubové taneční hudby, jež přitom ještě pořád může zůstat široce přijímaná.

yitzhak yedid: myth of the cave
Between The Lines.
Izraelský klavírista, žák Paula Bleye a Rana Blakea, se zabydluje na světové scéně. Se „svým" kontrabasistou a kanadským Francoisem Houlem (klarinet) rozehrává v pětidílné suitě platónský mýtus o jeskyni. Promyšlená hudba má jako úběžník především vertikálu a hledání, jak se vztáhnout k nejvyššímu. Přes mnoho temných, vláčných míst (názvy částí: *Bezvěrcova modlitba, Liturgický žal*) dojdeme finální naděje. Toto je dílo značného sebenároku, snad ne vždy vynikající, ale coby vnitřní dialog poctivý až k hranici možného. Jazzmani hluboko v hájemství klasické kompozice, a přitom neztraceni způsobům hry, jež jsou jim vlastní.

Připravili
PETR FERENC, HYNEK DEDECIUS
a PAVEL KLUSÁK

Literární akademie

Malovická 2751, Praha 4
www.lit-akad.cz
lit-akad@lit-akad.cz

nový obor:

hudební publicistika bak

stávající obory:

tvůrčí psaní bak, mag
mediální komunikace mag
redakční práce mag
interaktivní média mag

Přijímací řízení:
15.–19.9. 2003

Školné:
49.500,- Kč ročně

SOUKROMÁ VYSOKÁ ŠKOLA
JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Created by Neevia docuPrinter Pro trial version http://www.neevia.com

Struny podzimu 2003

mezinárodní hudební festival - VIII. ročník
26. 9. – 4. 12. 2003

Správa Pražského hradu

Pražský hrad

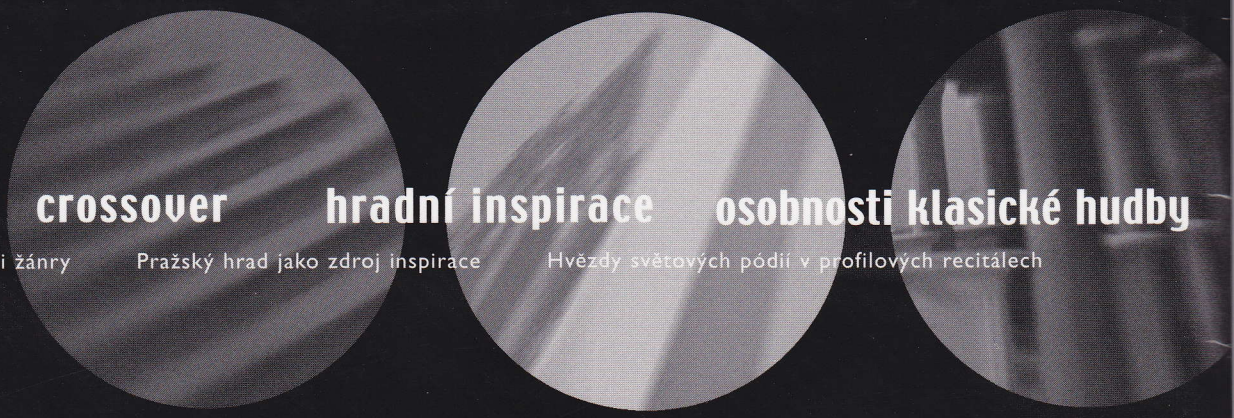
Španělský sál

Rothmayerův sál

Míčovna

Románské sklepení
Starého královského paláce

Jízdárna



crossover

16. 10. Miqueu Montanaro, Marcipán
13. 11. Mad Sheer Khan se skupinou
27. 11. Luciano Biondini, Javier Edgardo Girotto

hradní inspirace

26. 9. Magdalena Kožená, Pražská komorní filharmonie
2. 11. Iva Bittová, Škampovo kvarteto
16. 11. Jiří Pavlica, Dizu Plaatjies, Hradišťan, Talant, Pražská komorní filharmonie

osobnosti klasické hudby

7. 10. Sergej Nakarjakov
21. 10. Oleg Maisenberg
26. 10. Afflatus Quintet

závěrečný happening

4. 12. Dan Bárta, Jiří Bárta, Jaromír Honzák, Alan Vitouš, ad.
zvláštní host: Roby Lakatos a jeho ansámbl
moderuje: Jaroslav Dušek

generální partneři > IBM Eurotel SIEMENS mobile

partneři > Hotel InterContinental Praha, Privat Bank, ČSA, Ford Charouz, Petrof, ART Hotel Praha, Supraphon
mediální partneři > Český rozhlas 3 – Vltava, EuroAWK, Harmonie, iDNES, Koktejl, Radio 1, Týden, Xantypa

vstupenky: Festivalové centrum v Jízdárně Pražského hradu, út - ne 10.00 - 18.00, Ticketpro, www.ticketpro.cz
rezervace a informace na tel.: 224 373 459, 777 300 893, e-mail: rezervace@strunypodzimu.cz

www.strunypodzimu.cz