



Číslem, které právě držíte v ruce, vstupuje náš časopis do desátého ročníku, což lze považovat za malý zázrak a zároveň za důvod k optimismu. Stále, zdá se, existuje dostatek lidí, kteří jsou zvědaví na onu „jinou“ hudbu a pro něž má smysl takovýto časopis každé dva měsíce připravovat. Věříme, že tento jubilejní ročník bude následován i ročníky dalšími, že se skeptické výhledy, které občas zaznívají stran tištěných médií, nepotvrdí.

Aktuální číslo je zčásti věnováno Itálii, zemi, jejíž hudba platila po několik staletí za vzor pro zbytek Evropy. Toto postavení ovlivňuje i to, jak je italská hudba vnímána v současnosti. Pro většinu lidí je to i nadále země opery, jejích efektních árií a hvězdných pěvců a pěvkyní. Že takovýto obraz je naštěstí neúplný, jsme naznačili již v dřívějších číslech. Giacinto Scelsi, Luigi Nono či Luciano Berio jsou těmi historicky známějšími jmény italské hudby 20. století, po nich i kolem nich najdeme mnoho dalších. Některé hudebníky, kteří, ač Italové, neholdují bel cantu, najdete v tomto čísle, třeba hlukového umělce Maurizio Bianchiho či podivuhodné bratry Opaliovy. Italským autorem, který v současnosti, respektive posledních přibližně čtyřicet let oslovuje nejširší publikum, je Ennio Morricone, jenž za svou slávu ovšem vděčí filmům. Krátce tedy chceme připomenout méně známé tvůrčí zákruty, jimiž tento skladatel v minulosti prošel a k nimž se i v současnosti příležitostně vrací.

Z materiálů jiné než italské provenience bych rád upozornil na rozhovor s Nicolasem Collinsem. Tento skladatel a tvůrce hudebně technologických hraček bude letos na jaře k vidění na brněnské Expozici nové hudby.

Příjemné čtení i novém roce

e
k
t
u
á
r
n
ě

t
é
m
a

současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
ArtActs Petr Vrba	4
Expozice nové hudby 2010 Vítězslav Mikeš	5
NUBERG 2009 Vítězslav Mikeš	6
Marsen Jules Karel Veselý	7
Larsen Petr Ferenc, Michel Gira	8
ZU Karel Veselý	12
Harmonia Ensemble Petr Slabý	14
My Cat Is An Alien Roberto a Maurizio Opaliovi	17
Gianluca Petrella Jan Faix	18
Ennio Morricone Matěj Kratochvíl	20
Maurizio Bianchi Petr Ferenc	22
Jan-Filip Ťupa Vítězslav Mikeš	24
Odvážné jistoty Petr Ferenc	28
Nicolas Collins Jozef Cseres	32
Ed Benndorf a DENSE promotion Petr Vrba	38
Freakparade Artrock Festival Petr Slabý	40
Grateful Dead Darrell Jónsson	42
Recenze	45



Phil Kline

Pro některá média nejspíš končí kalendářní rok již v prvních listopadových dnech. Soudit tak lze podle toho, jaké množství všelijakých žebříčků se stihne vypořádat, než kalendář dojde ke svému konci. Vedle všelijakých hudebních žebříčků také již v prosinci vyšla antologie nejlepších textů o hudbě, **Best Music Writing 2009**, vydávaná nakladatelstvím Da Capo. O loňském vydání této publikace jsme psali v HIS Voice 1/09, to aktuální je jubilejní desáté. Každý rok texty vybírá jiná osobnost, letos se editorského žezla ujal Greil Marcus, respektovaný hudební novinář a mimo jiné autor knihy *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (1989), v níž hledá souvislosti mezi punkovým hnutím a avantgardními uměleckými směry z počátku 20. století. Až na jednu britskou výjimku jde o americké autory a témata jejich textů se pohybují od hodnocení odkazu Johna Peela přes rappera Lil Waynea a Britney Spears k historickým zvukovým záznamům, Charliemu Parkerovi či literárnímu žánru rockových životopisů.

V době, kdy je toto číslo vytištěno, již sice odezněla obligátní smršť vánočních koled podbarvujících každoroční nákupní shon, při psaní glosáře však právě kulminuje a ucho tak nadšeně ocení jakoukoliv alternativu. S jednou takovou přišel skladatel **Phil Kline**, který založil v roce 1992 v New Yorku tradici „ambientního koledování“. Stovkám lidí vybavených přenosnými přehrávači rozdává kazety nebo CD s jednotlivými stopami své skladby *Unsilent Night* a vyšle je na procházku předvánočním městem. Vzniká tak hudební proud, který zní každému posluchači jinak, podle toho, kde stojí, kam kráčí a s jakými konstelacemi vrstev skladby se setkává. Tradice se rozšířila do dalších měst, tyto Vánoce se například rozezněla kromě několika desítek amerických měst také v Londýně a australském Melbourne. Neodbytně se vtírá myšlenka na tuzemské provedení. Příští Vánoce?

Redaktor časopisu Týden **Lukáš Kovanda** ve svém pravidelném sloupku Pop-ekonomie zabrousil do věd showbusinessu a předestírá neveselé vize (dostupné též na jeho blogu <http://kovanda.blog.tyden.cz/clanky/3692/lady-gaga-bude-bratvse.html>). Podle něj, respektive podle autorů jím citovaných ekonomických studií „*nové technologie umožňují, aby se talent několika nejlepších umělců rozšířil po planetě se stále větším dosahem.*“ Internet a s ním spjaté společenské sítě „*významně násobí sílu a dosah nejtalentovanějších umělců.* Nyní, když většina hudby, kterou posloucháme, pochází z nahrávek, je klidně možné, aby hlas nejlepšího tenora zněl v jeden okamžik doslova na každém místě na světě.“ Bez ohledu na to, kterýpak tenorista by asi byl tím nejlepším na světě, je to děsivá představa. Můžeme se utěšovat jen tím, že stejné technologie, které umožňují superhvězdným pěvcům posilovat tržní dominanci, dávají lidem na celém světě možnost se bez hvězd docela dobře obejít a „nehvězdným“ tvůrcům nabízejí cestu, jak dostat hudbu k posluchačům. Ekonomie a empirická zkušenost se tu tak trochu rozcházejí. Ale je také možné, že se obě tyto věci navzájem nevylučují. Showbusiness a hudba jsou koneckonců oblasti, které se překrývají jen částečně. Přibližně ve stejnou dobu vyšel v časopise Respekt materiál převzatý z The Economist, který se tímto rozparem zabývá důkladněji, ač především s důrazem na filmovou produkci. Z pohledu menšinových žánrů tam zaznívá optimističtější názor, totiž že „publikum se na jedné straně třísť podle specializovaných zájmů, na druhé straně se stmeluje kolem kasovních hitů.“ Úpadek tak postihuje hlavně šedou zónu vyplňující prostor mezi těmito dvěma póly.



Robin Hayward

Desáté narozeniny slaví také italský festival **Netmage** konající se 21.–23. ledna v Boloni. V historických prostorách zámku Palazzo Re Enzo se návštěvníkům nabídne nepředvídatelná směs multimediálních instalací, koncertů a projekcí. Představí se tu nadmíru pestrá směska umělců z celého světa: Harappian Night Recordings (UK), The Hunter Gracchus (UK), Lee Hangjun/Hong Chulki (KR), Ectoplasm Girls (S), The Magic State (S), Be Maledetto Now (I), Richard Lainhart (USA), Cluster (D), Canedicoda (I), Nassa (Nadow Assor / Surabhi Saraf) (USA), André Gonçalves (P), Es (Fin), Margareth Kammerer / Andrea Belfi / Stefano Pilia / Daniela Cattivelli / Michaela Grill (I/D/A), Carlos Casas (E), Vincent Dupont (F), Nana April Jun (S), Aaron Dilloway (USA). Vystoupí také italská bratrská dvojice My Cat Is An Alien, jejíž text si můžete přečíst v tomto čísle.

Na berlínské značce Choose Records vycházejí dva zajímavé tituly. Tubista **Robin Hayward**, jehož jsme měli možnost slyšet loni v srpnu na Dnech nové hudby v Ostravě, vydává CD *States of Rushing*, na němž pokračuje ve svém celoživotním tématu, totiž ve zkoumání nezvyklých způsobů hry na tubu, z níž loudí tóny, jaké byste od žesťového cvalíka nečekali. Pouze na vinylu vyjde první z plánované série děl **Terryho Foxe** (1943–2008), průkopníka oblasti, již se dnes říká sound art. Skladba *The Labyrinth Scored for 11 Cats* (1977) je jednou z řady skladeb, u nichž se Fox inspiroval labiryntem na podlaze katedrály v Chartres. Jeho struktura poskytla Foxovi formu, zatímco zvukovou náplň se stalo kočičí předení.

Zmíněný Robin Hayward bude naživo ke slyšení v Berlíně na konci ledna, kdy společně s Kammerensemble Neue Musik Berlin provede skladbu španělského skladatele José Marii *Sánchez-Verdú AURA*. To se uskuteční v rámci festivalu nazvaného Ultraschall, tedy Ultrazvuk. V rámci letošního ročníku této přehlídky bude věnováno několik koncertů hudbě významného představitele nové hudby Dietera Schnebela (o něm jsme psali v HV 2/06); zazní jak jeho klíčové skladby z let šedesátých, kdy se věnoval experimentům v oblasti vokální hudby, tak věci zcela nové. Španělskou či latinskoamerickou hudbu, která v posledních letech proniká ve stále větší míře na světová pódia i do katalogů vydavatelství, bude kromě Sáncheze-Verdú na festivalu zastupovat několik dalších reprezentantů: ze Španělska Elena Mendoza, Hector Parra nebo José Manuel López López, Argentinci Marcelo Toledo a Fabián Panisello. Francouzská (a v Berlíně žijící) skladatelka Clara Maïda uvede premiéru cyklu pro ansámbl a elektroniku Shel(l)ter, v němž do hudby převádí úvahy o atomové fyzice. Aktuální hudba se bude během festivalu prolínat s klasiky 20. století, jako jsou Iannis Xenakis, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann nebo Wolfgang Rihm.

ArtActs 2010

5.–7. března Alte Gerberei, St. Johann in Tirol

Text: **Petr Vrba**

Konec zimy je již tradičně v tyrolském Svatém Janu zasvěcen nikoli jaru, ale jazzu. A ne jen tak ledajakému, letos bude stará koželužna naplněna především představiteli power free jazzu a komorní improvizace. Chybět nebudou multimediální projekty, elektronika ani workshopy pro profesionály, amatéry i děti.

Vloni byl hlavním lákadlem pro diváky Peter Brötzmann, některé hudebníky zase lákaly místní sjezdovky (např. Mikołaje Trzasku). Jak to dopadne se sněhem letos, je otázkou, ale tahounů desátého ročníku bude zajisté hned několik. Pro milovníky švédského jazzu z jeho nejlepšího období (tedy z poloviny padesátých let) v experimentálních úpravách někdy i za použití elektroniky to budou Sweedish Azz, projekt saxofonisty Matse Gustafssona a hráče na tubu a cimbasso Pera Åke Holmlandera. Ti ještě spolu s bubeníkem Ericem Carlssonem, vibrafonistou Kjelle Nordesonem a turntablistou Dieterem Kovačičem, známějším pod jménem dieb13, zkoumají možnosti silných lyrických melodií autorů jako Lars Gullin, Jan Johansson, Georg Riedel či Per Henrik Wallin. Posazení těchto melodií do naprosto současného nástrojového kontextu (kromě zmíněných nástrojů ještě Gustafsson a dieb13 obsluhují elektroniku) skýtá kromobyčejný zážitek. Ten ale jistě poskytne i virtuózní pianistka Myra Melford se svým Be Bread Trio, kde ji doprovází na kytaru Brandon Ross a na e-basu Stamu Takeishi. Projekt vznikl v roce 2002 a je ovlivněn rezidenčním pobytem Myry Melford v indické Kalkatě, kde se věnovala studiu hry na harmonium pod vedením Sohanlala Sharmy. Jestli Myru Melford můžeme považovat za nadstandardně inovativní pianistku překračující žánry na americkém kontinentě, v Evropě to pak bude rozhodně platit o Irène Schweizer. Tu budeme moci spatřit v ďábelském triu s kontrabasistkou Joëlle Léandre a vokalistkou Maggie Nichols, jež taktéž náleží na hvězdné nebe improvizace. Sestava Les Diaboliques vystoupí na úplný závěr festivalu v neděli večer. Osobně se však těším na páteční trio Porta Chiusa švýcarského klarinetisty a skladatele Paeda Conca (můžeme znát například z Al Maslakh Ensemble, Blast4Tet nebo Tsuki). S ním tvoří trio klarinetista Michael Thieke a standardně Hans Koch, kterého ale pro tento koncert zastoupí další klarinetista, a to Kai Fagaschinski (spolu s Thiekiem tvoří duo The International Nothing, které jsme mohli vidět v Brně na Expozici nové hudby 09 a jehož CD vyšlo na japonském labelu Ftarri, kde by příští rok mělo vyjít i jeho další album).

Na program nebudou chybět ani spíše elektronické projekty, například nedělní koncert projektu pojmenovaného podle šlágru italské popové zpěvačky Rity Pavone *Viva La Poppo Col Pomodoro!* Ten tvoří Pia Palme (subbasová zobcová flétna a elektronika), hráč na gramofony, který si říká JSX (Jorge Sanchez-Chiong), a hráčka na syntezátory Electric

Indigo (Susanne Kirchmayr, která patří mezi nejvyhledávanější DJ v Rakousku). Zajímavý koncert nabídne jistě i skupina Badminton, kde kromě Martina Philadelphého (kytary) uvidíme skladatele a varhaníka Wolfganga Mitterera (zde ovšem obsluhujícího pouze elektroniku) a bubeníka s elektronikou Josefa Klammera. Naopak pouze klasických akustických nástrojů se nám dostane při koncertu nazvaném Paul Hubweber's British Choice, pro nějž si Hubweber ke svému trombonu pozval ostřílené harcovníky na poli volné improvizace, Brity Johna Edwardse (kontrabas) a Paula Lyttona (bicí) a k nim ještě amerického, poměrně mladého, nicméně nesmírně talentovaného trumpetistu Petera Evanse.

Dobrou třetinu hudebníků jsem z prostorových důvodů zmínit nemohl, alespoň závěrem bych ale neměl opomenout fakt, že pro místní organizátory byly od počátku důležité aktivity pro děti, a tak naprosto tradiční položku v programu festivalu zastává i dětský workshop „řízené improvizace“. Informace o dalších workshopech i koncertech najdete na stránkách pořadatelů www.muku.at



Pia Palme

Expozice nové hudby 2010

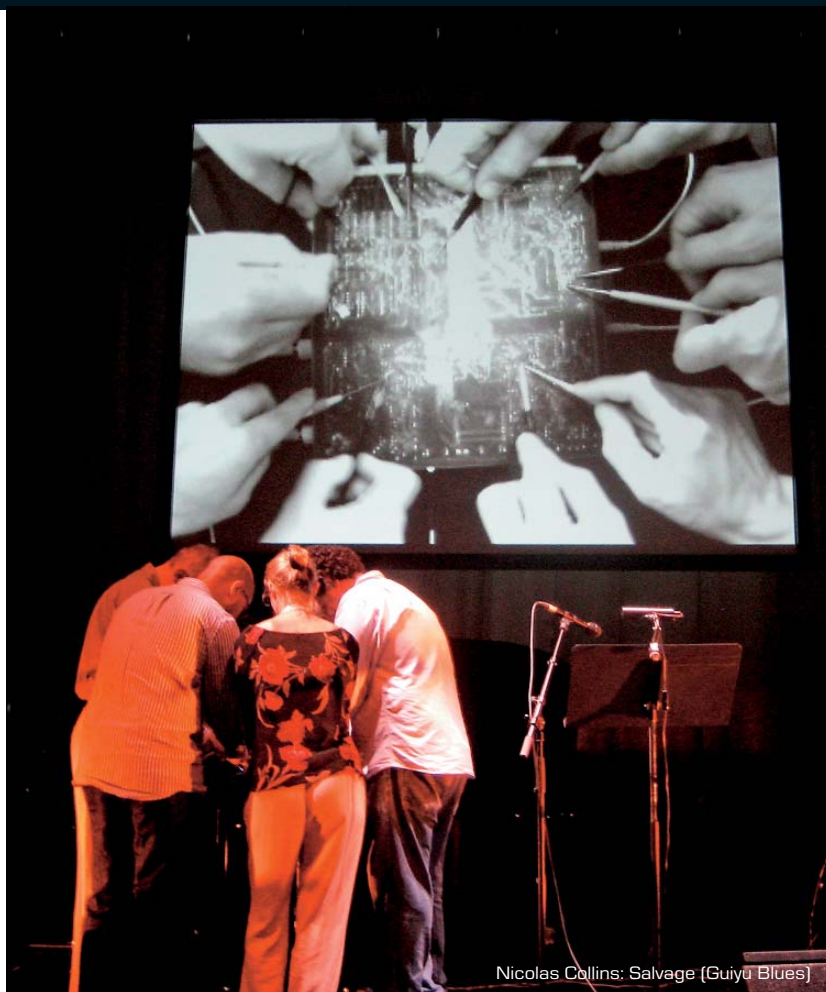
Text: **Vítězslav Mikeš**

Ve dnech 7.–11. března se na třech místech Brna uskuteční třiadvacátý ročník Expozice nové hudby.

Úvodní večer na Flédě nabídne minimaraton tří osobitých experimentálních produkcí. Holandský trombonista, skladatel, spisovatel a výtvarník Hilary Jeffery nekonvenčními technikami hry a za asistence elektroniky rozezní svůj originálně upravený trombón ve své – od roku 2002 neustále rozvíjené – skladbě *Trombosillator*. Na Jefferyho naváže výstupem nazvaným *A Temporary Abstract Autonomous Improvisation* známé rakousko-maďarské Abstract Monarchy Duo, tvořené hráčem na čtvrttónovou trubku Franzem Hautzingerem a violistou a intermediálním experimentátorem Zsoltem Sörésem (a.k.a. Ahad). Zahajovací večer uzavře performance Američana Nicolase Collinse (rozhovor s ním naleznete v tomto čísle HV), který ve spolupráci s klarinetistou Pavlem Zlámalem a studenty Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity představí své ukázky postmoderního zacházení se zvuky a hlasy, založené na jeho dlouholetém zájmu o procesualitu, interaktivitu a rozvíjení nalezených nebo záměrně vytvořených zvukových situací nejvyššího charakteru a původu. Hodí se upozornit i na Collinsův workshop (Handmade Electronic Music – Hardware Hacking), jehož účastníci se budou moci oddat zvukovým experimentům s vlastnoručně vytvořenými elektronickými „nástroji“.

Po delší odmlce se na Expozici vrací Středoevropský soubor bicích nástrojů DAMA DAMA (8. 3.), s programem sestaveným ze skladeb jeho uměleckého vedoucího Dana Dlouhého, Petera Grahama, Aloise Piňose, Víta Zouhara a dalších. Tahákem na tento koncert v Redutě by mohla být i skladba mladého autora Adriána Demoče Šach, jejíž interpretace je řízená šachovou partií, zrychleně promítanou na plátno. Pro ilustraci vyjímám ze skladatelových pokynů k provedení: „Každý nástroj nebo zvukový zdroj ‚hraje‘ jedno políčko; políčka (tóny), na kterých jsou umístěny figurky, znějí neustále. Výška tónu se rovná označení na šachovnici (A1, A2...), rytmus je buď volný, nebo přesně sleduje ‚tempo‘ šachové partie, nebo je to dopředu daný puls. Také dynamika je buď volná, nebo trvale velmi tichá, eventuálně velmi hlučná, nebo souvisí s důležitostí figurek (např. ff – král, f – dáma, mf – věž atd.). Také mohou být využity pohyby rukou, šumy a ruchy během utkání. Začátek hry je tedy shluk např. aiolské stupnice (bílých kláves, pokud se zvolilo B hrané jako H) na obou stranách, který postupně mění svůj ráz – některé tóny převládají, shluk je stále řidší, barvy se míchají... Působení této hudby závisí na snaze najít co nejvhodnější řešení (s ohledem na nástroje, prostor atd.).“

Co se skrývá pod názvem performance *Sinister Resonance*, lze jen spekulovat, v případě Davida Toopa, významného britského hudebního teoretika, publicisty a improvizátora, totiž člověk dopředu nikdy



Nicolas Collins: Salvage [Guiny Blues]

neví. Tak či onak, setkání s touto osobností (9. 3. na Flédě) možná neslibuje procházku růžovou zahradou, abych parafrázoval název dokumentu o Toopovi, nedávno vydaného na DVD (recenze vyšla v HV 5/09), ale nepochybně poskytne nevědní zážitek, i kdyby mělo dojít „pouze“ na pouštění desek ve tmě a komentáře.

Dva závěrečné večery v podmanivém prostoru dvorany Centra VUT budou patřit klasikům hudby druhé poloviny dvacátého století a současně tiché hudbě. Ve středu 10. 3. zazní v podání houslistky Bogdany Pivnenko a klavíristy Valerije Maľuchina více než hodinový cyklus *Melodie okamžiku* ukrajinského skladatele Valentina Silvestrova (viz profil v HV 2/08). „Osobně vidím v tomto díle jistou analogii s Bachovým cyklem Umění fugy,“ říká ke skladbě autor. „V Bachově díle je primární didaktický úmysl a jeho aplikace. Svůj cyklus bych tak mohl nazvat ‚Umění melodie‘. Didaktický rozměr a ‚umění‘ v něm jsou ovšem potřeny a zachyceny jsou jen melodie okamžiků. A tak je cyklus prostorem, kde se zrovna melodie objevují a zase mizí.“ Sám skladatel po odeznění cyklu usedne za klavír a jako „přídavek“, jak skromně poznamenává, zahraje výběr ze svých *Bagatel*, které v jeho podání vydala před časem na CD firma ECM (viz recenzi v HV 6/07).

Poslední koncert festivalu (11. 3.) nese příznačný název *Before And After Silence* a je zasvěcený velkým jménům americké experimentální hudby. *Two Pieces for Clarinet and String Quartet* a *Clarinet and String Quartet* Mortona Feldmana, *Four Systems* Earle Browna a *Four* Johna Cagea, zazní v provedení smyčcového kvarteta Fama Q a klarinetisty Ronalda Šebesty.

NUBERG 2009

Text: Vítězslav Mikeš

Už potřetí vyhlašuje Orchestr Berg soutěž NUBERG, v níž se bude rozhodovat o tom, která (-é) ze šesti skladeb, zkomponovaných mladými českými autory a premiérováných Bergem v průběhu roku 2009, získá (-ají) Cenu NUBERG a Cenu veřejnosti.

Provozování české soudobé hudby se Berg věnuje od svého založení; zpočátku se v jeho repertoáru vyskytovala především díla autorů starších generací, později v něm dostávali stále větší prostor skladatelé mladí. V posledku se ustálil vzorec, podle kterého téměř na každém koncertě bergovského abonentního cyklu zní v premiéře jedna nová česká skladba. Okruh autorů, kteří pro Berg komponují, se personálně v zásadě neobměňuje, i když se v něm čas od času objeví nové jméno. Je to protežování určité tvůrčí skupiny? Někdy je to Bergu vytýkáno. Ale: „Mám rád dlouhodobější spolupráci,“ zdůvodňuje tento fakt šéfdirigent Peter Vrábel. „Držím se toho, že když to jednou zafunguje, pustím se se stejnými lidmi do dalších projektů. Nejsem typ člověka, který musí mít kolem sebe neustále nové tváře.“

Soutěž NUBERG je pokusem rozproudit zájem o premiérované skladby a potažmo o tvorbu jejich autorů. „Tu soutěž jsme vymysleli s tím, že by mohla v ještě větší míře pomoci při propagaci mladých českých skladatelů,“ říká k cílům soutěže Vrábel. „Koncertní nahrávky z premiér vydáváme po sezóně na kompaktním disku a vyvěšujeme je i na našich webových stránkách. Věříme, že tímto způsobem se ta díla dostanou k většímu počtu lidí. Ti pak mají možnost hlasovat, která skladba se jim líbí víc, a ta vítězná získává Cenu veřejnosti. Vyhlašujeme ale ještě jednu cenu, Cenu NUBERG, která je možná ještě o něco důležitější; o ní rozhoduje odborná porota, v níž zasedají i významní zahraniční skladatelé.“

Pro připomenutí: v předchozích ročnících si Cenu NUBERG převzali Jana Vöröšová (2007 za skladbu *Gulliver's Travels*) a Michal Nejtek (2008 za *Nocturne with Ray*), Cenu veřejnosti si odnesli Petr Wajsar (2007, *Drum'n'Berg*) a Jan Dušek (2008, *Chalomot jehudi'im*). „Hlas odborníků“ a „hlas lidu“ se tak ani jednou neshodly na stejném vítězi. Čtenáři HIS Voice si mohou nejen vítězné, ale všechny soutěžní skladby z minulých dvou ročníků zpětně poslechnout na discích, které vyšly jako příloha časopisu v číslech 1/08 resp. 1/09.

Také nová „vářka“ skladeb, které soutěží v aktuálním ročníku NUBERGu,

bude k dispozici na CD, to však tentokrát najdou jako přílohu čtenáři kulturního čtrnáctideníku A2 v jeho prvním lednovém čísle. Všechny kompozice pak budou zpřístupněny i na internetových stránkách orchestru, kde bude možné až do 22. února hlasovat. Kandidáti na ceny jsou letos tito:

Jan Trojan: *Domine, Tu es mecum!*

Tomáš Hanzlík: *Sen o říši krásy* (fragment z opery podle divadelní hry Jiřího Karáska ze Lvovic)

Jana Vöröšová: *Havran a moře*

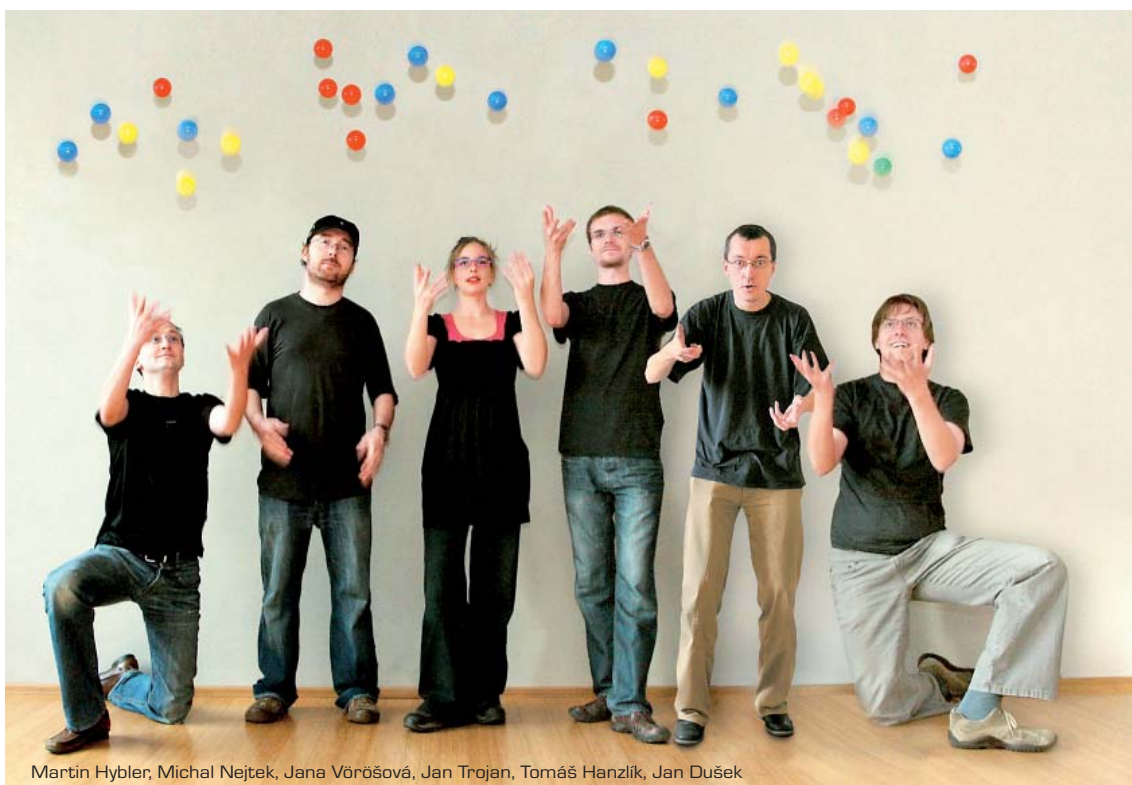
Martin Hybler: Jaro, léto, podzim, zima a návrat domů – krajinomalby pro šestnáct smyčců, dva dechy a recitaci na poezii Jana Solovjeva, op. 30

Jan Dušek: *Hladová srdce* (Hungry Hearts) – suita z hudby k němému filmu

Michal Nejtek: *Für Elsa Zylberstein II*

Vítězné skladby uvede Orchestr Berg na svém zahajovacím koncertě sezóny 2010, který se uskuteční 8. března v sále České národní banky.

www.berg.cz, www.nuberg.cz



Martin Hybler, Michal Nejtek, Jana Vöröšová, Jan Trojan, Tomáš Hanzlík, Jan Dušek

Marsen Jules

Ambient s duší vážné hudby

Text: Karel Veselý



První večírek Music Infinity v roce 2010 bude ve znamení propojení současného ambientu s vážnou hudbou - vystoupí mistr rozjímavých nálad Marsen Jules a na exkluzivním společném koncertě také Vojtěch a Irena Havlovi a projekt Sonority.

Dortmundský hudebník Martin Juhls vystupující pod jménem Marsen Jules patří mezi absolutní špičku současné ambientní hudby. Jeho sofistikované kompozice se vyznačují zenovými náladami, jako kdyby v nich talentovaný tvůrce chtěl zhudebnit prchavé momenty krásy. Nepotřebuje v nich rytmy ani chytlavé melodie, a všechny výrazové prostředky podřizuje budování magické atmosféry. V pátek 15. ledna v Paláci Akropolis představí svůj delikátní atmosférický ambient nabitý emocemi poprvé také českému publiku.

Martin Juhls začal vydávat svoji hudbu v roce 2003 na několika internetových labelech a kromě Marsena Julese natáčel také pod jmény Falter či Krill.Minima. Poprvé na sebe výrazně upozornil v polovině dekády albem *Herbstlaub* - svým debutem na prestižní značce City Center Office. Deska plná působivých ambientních kompozic sklídila obrovský ohlas mezi odborníky na elektronickou hudbu. Úchvatné evokace na téma „podzimní listí“ vznikly smyčkováním samplů vážné hudby na pozadí glitchových praskanců a připomínaly Wolfganga Voigta a jeho legendární projekt GAS.

I následná alba *Les Fleurs* či *Golden* se dočkala nadšeného přijetí a Marsen Jules si vysloužil srovnání s dalšími specialisty na atmosférickou a minimalistickou hudbu, jako jsou třeba Arvo Pärt, Colleen nebo Stars Of The Lid. Přišly také pozvánky na prestižní výroční kompilaci Pop Ambient

vydávanou kolínskou značkou Kompakt. Marsen Jules rovněž často remixuje nahrávky svých kolegů a v roce 2007 se účastnil projektu současných německých hudebníků, kteří se pustili do kreativní reinterpretace *Vodní hudby* Georga Friedricha Händela.

Martin Juhls se letos stal držitelem ceny Quartz v hlavní kategorii nejlepší album. Cena určená skladatelům elektronické hudby se uděluje každý rok v Paříži a Juhls ji obdržel za desku svého projektu Krill.minima, *Urlaub auf Balkonien*. Mezi dalšími nominovanými byli také například Autechre nebo Supermayer.

Hostem lednového večera Music Infinity bude také společný exkluzivní koncert legendární dvojice hudebníků Ireny a Vojtěcha Havlových a nadějného elektronického projektu Sonority. Světznámé české legendy meditační hudby zahrají na violy da gamba za doprovodu textur talentovaného producenta Jana Hanáka a budou tentokrát spolu komunikovat na téma „ambientní hudba“.

Cyklus Music Infinity pořádaný Palácem Akropolis pod dramaturgickým vedením Josefa Sedloně vstoupí 15. ledna už do svého šestého ročníku. Za dobu svého působení se stala nedílnou součástí kulturní nabídky v hlavním městě a i v roce 2010 bude do České republiky přivážet nejvýraznější hudebníky ze světa současné experimentální hudby. ■

Larsen

italský melancholický koňak...

Text: **Petr Ferenc, Michael Gira**Překlad: **Petr Ferenc**

Zvláštní čtveřice. Na první pohled vypadají jako parta bouchačů, ve skutečnosti ale hrají vysloveně křehkou a intimní hudbu. Existují již třináct let a v poslední době je o nich, podobně jako o jejich spoluturiánech, kteří o pár stran dál rozprávějí o metodě, opravdu velmi dobře vědět.

Osobně je vnímám proti proudu času a směrem od opulence k subtilnosti. Poprvé jsem je zahlédl před třemi lety na Donaufestivalu v rámci kurátorského bloku Davida Tibeta. Italská čtveřice hrála v rozšířené sestavě, s cellistkou Julií Kent, Baby Dee na klavír a s elektronikou Jóhanna Jóhannssona. Chyběl jen sám principál David Tibet – takhle totiž vypadá rozšířená sestava Larsen & Friends, o jejíž zpracování Nezvalovy a Teigehe *Abeceedy* (CD + DVD vyšlo na Important Records) referoval v čísle 6/07 Vítězslav Mikeš. V rakouském Kremsu an der Donau ale Tibet s Larsen nezaspíval a kapela předvedla koncert, v němž zpočátku jako by něco chybělo. Pečlivě proaranžované kusy neopouštěly základní rytmicko-melodický vzorec, zvuk základní italské sestavy kromě kytary, baskytary a bicích charakterizoval akordeon, zvonkohra a elektrická viola. Soustředěná skupina, která jako by nevnímala zaplněnou halu, zpomalila čas harmonickým středním tempem kdesi na pomezí postrockové uvolněnosti, středomořské melodičnosti a podzimní melancholie. Zpočátku se mi zdálo, že písním, šlo totiž vesměs o skladby písňové délky a jednoduchosti, chybí zpěv, pak převážil pocit, že nepřítomnost hlasu v místech, kde bych ho byl očekával, je rovněž působivá. Působí tak nějak tajemně... co nám Larsen chtějí neřici (notabene v kombinaci s islandským mistrem ticha arktických plání Jóhannssonem)? Z jejich hudby mám od té doby – nepracují-li zrovna s nějakým hostujícím zpěvákem – pocit nedořečenosti. Je to plachý náznak nebo tajnůstkářství?

Skupina nyní působí v sestavě Fabrizio Modonese Palumbo (kytara, elektrická viola, zpěv atd.), Marco Schiavo (bicí, zvonkohra atd.), Paolo Dellapiana (elektronika, akordeon, theremin) a Roberto Maria Clemente (kytara atd...). Posledně jmenovaný nahradil baskytaristku Silvii Grosso, která hrála a zpívala na raných nahrávkách. Aby bylo jasno, Larsen nikdy nebyli čistě instrumentálním souborem, tu a tam do jejich písní pronikly krátké texty, spíše jednotlivá slova a útržky vět.

Debutovali vlastním nákladem na albu *No Arms, No Legs: Identification Problems* v roce 1997, druhé album, vydané až o pět let později, jim produkoval a na své značce Young God vydal někdejší frontman Swans Michael Gira. Tisková zpráva k desce *Rever* je svěžím dílkem, které se vyrovná povídkám, jež do svých materiálů píše Legendary Pink Dots. Předávám slovo (po titulku), protože text vystihuje cosi z atmosféry, již hudba skupiny vyvolává.

VLHKÉ EXPERIMENTÁLNÍ SNY

Se skupinou Larsen jsem blízce spolupracoval tři týdny, ale nikdy jsem nespátřil jejich tváře.

Během jednoho roku jsem postupně dostal sérii CDR poslaných anonymně z italského Turína. Balíčky přicházely pokaždé přesně prvního a jedenadvacátého každého měsíce. Pokaždé vypadaly stejně – CD bylo těsně omotáno černou gumou a koženými pásky. Občas po otevření z balíčku vypadl chomáček vlasů nebo lžička tmavé, vlhké hlíny. Jednou se na podlahu sneslo cosi, co připomínalo kousek průhledné lidské kůže velikosti

hostie. Po důkladnějším prozkoumání jsem objevil vybledlou modrou barvu – vytetované písmeno L.

Na cédečkách někdy byla hudba – smutná šeptaná píseň doprovázená vzdáleným zvukem akordeonu, který jako by hrál z vedlejší místnosti. Jindy zase drone neznámého původu, krátká erupce perkusivního chaosu – někdy pouze jeden jediný zvuk nebo hluk, škrábavý hluk, jako kdyby někdo ryl čepelí do kusu zrezivělého kovu. Jiný zvuk zněl jako převalování slin v ústech nebo lidské tělo (těla?) penetrované při aktu lásky. To bylo všechno – žádné vysvětlení, jen obskurní sonický talisman, kousky arkánního slovníku, které jsem nedokázal rozluštit.

A pak jednoho dne přišel dopis. Obálka i papír se zdály být ručně vyrobeny – byly těžké a prorostlé kousky látky v pastelových barvách a, opět, vlasy. Písmo bylo elegantní, jako by dopis psal někdo, kdo byl v osmnáctém století vyškolen v kaligrafii a nanášel inkoust na papír brkem. Text dopisu byl jednoduchý: *Přijďte do Turína. Budete pro nás pracovat od prvního následujícího měsíce do jedenadvacátého. Vráťte se hned dvaadvacátého. Přiložené peníze považujte za zálohu. Na viděnou Larsen.* V obálce byla kromě dopisu poukázka na neuvěřitelně velkorysou částku a zpáteční letenka do Turína.

Na letišti mě očekával elegantně oblečený šofér, měl dokonce jezdecké boty po kolena a čepici. Zdvořile a uctivě se mě zeptal, jakou jsem měl cestu, a trval na tom, že mi ponese kufr. Mluvil dobrou angličtinou s lehkým přízvukem a oslovoval mě ve třetí osobě a téměř komicky – jsem zkrátka Američan – mi říkal excellence. Když jsme přišli k limuzíně, zeptal se mě: „Bude si excellence přát na cestu drink? V této roční době zde bývá horko.“ Otevřel kufr a vyndal velké kožené pouzdro a odklopil víko. Uvnitř byly v hnědém sametu vyrovnány sklenice, malý kyblík s ledem, několik dekantérů whisky a brandy, čerstvě nakrájené limetky a orosená láhev studené vody. Jízda do města proběhla příjemně a v tichosti, až na příjemný ptačí zpěv a zvuk potůčku, který se linul z neviditelných reproduktorů. Pociť komfortu z říše snů se smíchal s whisky a vodou a brzy jsem usnul.

Probudil jsem se nahý, v teple prošívané péřové přikrývce. Místnost byla chladně bílá, bez oken a skoro prázdná – až na postel, malé umyvadlo, malý noční stolek se secesní lampou, natahovací zlaté hodiny a dubový toaletní stolek se zrcadlem. Mé toaletní potřeby byly pečlivě srovnány na stolku vedle malého kalendáře. U aktuálního data (30. června) bylo připsáno *přílet*. 22. červenec byl označen za *odlet*. U všech dní mezi tím bylo napsáno: *Patříte nám.*

Jakmile jsem se oblékl, zaklepal někdo na dveře. Objevila se úplně nahá mladá žena. Vypadala, jako by v minulosti prošla intenzivním tělesným výcvikem – byla svalnatá a pružná, přitom ale smyslná. Celé tělo měla oholené a pokryté elegantním, bohatě ornamentálním tetováním (většina obrazců obsahovala v nějaké podobě písmeno L). Zdvořile se usmála, podobně nepřímě jako šofér. Za ní bylo vidět nahrávací studio.

Odřikala evidentně nacvičený pozdrav a ujistila mě, že Larsen udělají všechno pro to, aby byl můj turínský pobyt příjemný, ale že během svého pobytu nesmím opustit studio. Pracovat se bude od poledne do druhé



z potřeby zůstat ve skrytu před zákonem, tak kvůli pocitu, že informace o jejich osobnostech jsou v kontextu jejich kolektivní agendy přebytné.

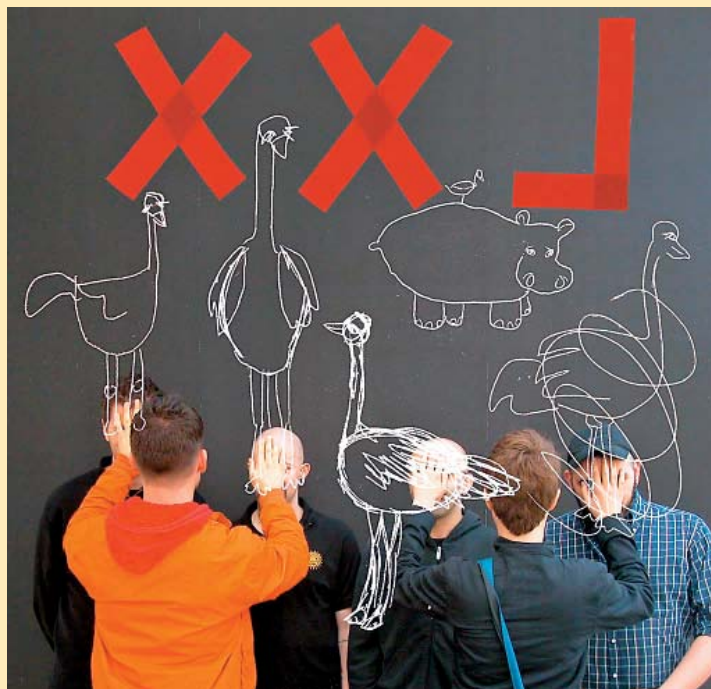
Materiál alba byl nahrán tak, jak by se dalo nahrát například album terénních nahrávek. Kapela hrála skladbu, někdy po celé hodiny pořád dokola. Když nabyli dojmu, že jsou na správné hladině koncentrace, řekli mi, abych nahrával. Měl jsem pocit, že tajně nasloučám nějakému soukromému rituálu. Často jsem v režii seděl celé hodiny, za plentou se pohybovaly stíny a nevytvářely žádnou hudbu, jen vysoce rituální zvuky podobné těm, které mi posílali na CDR. Stejně často se vášnivé,

hodiny ranní s odpočinkovými přestávkami na oběd a večeři. Jídlo připraví přítel skupiny, kuchař z čtyřhvězdičkové restaurace. Při jídle se nebudu těšit společností skupiny (ona se mnou nicméně vždy ráda pojí), protože nikdy nemám spatřit jejich tváře. Při práci budu v jejich přítomnosti nosit kápi. Při nahrávání budu sedět v režii a Larsen budou hrát ve vedlejší místnosti za plentou, takže budu moci bez problémů komunikovat se zvukařem. Budu moci podle libosti hovořit s kapelou (prostřednictvím mikrofonu v režii), neboť jsou žádostiví mých komentářů a návrhů. Přijal jsem tyto podmínky a byl mladou ženou odveden do studia.

Sedě na židli uprostřed nahrávací místnosti s bílou kápí na hlavě (byla příjemně navoněna, i když se zdálo, že parfém má překrýt jiný, pižmový pach) jsem byl představen jednotlivým členům Larsen. (...)

Jejich ideologie byla tajemná a extrémní (detaily si nejsem jist) a z toho, co jsem mohl postřehnout, vyplývalo, že fungují jako hermetický kult/kolektiv. Jsou posedlí ochranou svých totožností, evidentně jak

divoké hádky – zápasy křiku, řekl bych – najednou hladce proměnilly v něžné, krásné rytmy, v pochodový rytmus nebo v miasmatické disonantní elektronické atmosféry. Moje producerská role spočívala v tom, zachytit tyto okamžiky na pás. Později jsme nahrávky, bylo jich, pokud si vzpomínám, asi deset hodin, společně stříhali. Kapela stála za plentou, radila, křičela, hádala se, smála či zkrátka instruovala mě a zvukaře nesrozumitelnou italštinou, kterou mi jen tu a tam někdo přeložil. Pomocí obvyklých hudebních nástrojů – elektrických kytar, akordeonu, baskytary, bicích, perkusí, svých hlasů, trubky, trombónu a příležitostné smyčky – se Larsen usilovně propracovávali k jádru rytmů a zvuků, které vydávali. Jejich groove často začal určitým pocitem, z něž vyžádali esenci a přetavili ji do konečného tvaru, který je slyšet na albu. Proto mi výsledek připadá jako field recordings – jde o útržky probíhajícího zvukového obřadu, který byl zdokumentován (doufejme) neinvazivním cizincem.





ŠIRÉ SVĚTY NÁZNAKŮ

Po impulsu v podobě alba *Rever* se s Larsen doslova roztrhl pytel. Přešli k prvotřídnímu vydavatelství Important Records, kde natočili deset alb. Za ideální úvod do jejich světa kromě *Rever* poslouží kolekce *La Fever Lit*, kde ve třech písních hostuje šansonierka Little Annie Bandez (Little Annie Anxiety známá i z raných alb Current 93), živý obrázek si lze udělat z alba *LLL* – je na něm i kus kremžského koncertu.

O významu tohoto ročníku festivalu pro propojení nejrůznějších alternativních scén jsem již psal, Larsen (jejichž leader Palumbo je manažerem Current 93 i Nurse With Wound) na účasti vydělali snad nejvíc – počet jejich hudebních kolaborací narůstá geometrickou řadou. Předtím i potom podnikali hudební eskapády s Baby Dee, Attilou Csiharem (Mayhem, Sunn O))), Colinem Potterem, Helgem Stenem (Supersilent), Johnem Contrerasem (Current 93), industriálními veterány z'évem a Lustmordem atd. Není divu, jejich hudba sugestivně vábí a naznačuje a je ochotná přijímat do sebe otisky dalších osobností.

A vznikly i dvě nové skupiny: XXL, jak název napovídá, je průsečíkem skupin Xiu Xiu a Larsen, na dvou albech, která zatím vyšla u Important Records (*!Ciautistico!* a *?Spicchiology?*, 2005 resp. 2007) slyšíme napínavý střet larsenovské melancholie s veselejším, dynamičtější světlem

písníkáře Jamese Stewarta, kořením budiž jedna coververze Marca Almonda.

Sestava Blind Cave Salamander (Palumbo, Julia Kent a Paul Beauchamp) má za sebou rovněž několik alb a stylově se zaměřuje na lehce patetický průsečík neoklasického industriálu a drone ambientu. Vůbec to není špatné, miluji především coververzi pinkfloydovské *Set The Controls For The Heart Of The Sun* na albu *Traglobite* (2009, Shayo) – mimochodem jednu z nejpokulárnějších floydovek v těchto hudebních světech, překopali ji i Psychic TV. V květnu BCS opět na Donaufestivalu doprovodí Nurse With Wound při živé interpretaci legendárního alba *NWW Soliloquy For Lilith*.

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



inzerce

R(A)DIO (CUSTICA) 2010

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

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

leden :: akustická umění v Řecku

únor: kanadské sonické vlny 2007–2008

březen: EBU Ars Acustica – 20 let nového radioartu

zimní premiéry

PremEdice Radioateliéru

Pavel Novotný, Alessandro Bosetti,
George Cremaschi

R(A)DIO(CUSTICA)

rozsáhlá databáze umělců, podcast, programy, texty,
zvukový archiv všech premiér od roku 2003, odkazy

www.rozhlas.cz/radiocustica

ANTENA

!!! UPOZORNĚNÍ !!! performance není vhodná pro děti (vstupní věk) !!! performance se pracuje s kontrastem B/W strobo obrázů 50 Hz a 50 Hz !!! UPOZORNĚNÍ !!!

čtyři veřejné prezentace performance.
22.1., 23. 2., 22.3. a 2.4. vždy od 20:00
v ateliéru 24 (1. patro)

ANNA 2V2A 50Hz

instalace - meditativní obraz (4x TV monitor - live synchro video/audio)
soubor video smyček převedených do audia jako nízkoprahové
a vysokoprahové harmonie vycházející z 50Hz frekvence
ANNA 2V2A 50Hz - performance, work in progress, streaming mind
synchro audio/video, abstraktní obrazy v nepřerušném toku myšlenek
uvědomělého "Já" a jeho poruch na základě reflexe současnosti jedince.

Nový projekt divadla MeetFactory
„Ateliér performance“,
v rámci kterého se budou v jednom z ateliérů
v tříměsíčních intervalech střídát
česští i zahraniční divadelní performeré.

MeetFactory
Ke Sklárně 15
150 00 Praha 5

www.meetfactory.cz

MeetFactory
je podporována
grantem
hl. m. Prahy.



Ádvojka vychází
každou druhou
středu

OPRAVDOVÁ KULTURNÍ NÁLOŽ!

Neživte mozek přežilými
tiskovinami. Čtěte A2.

K dostání ve všech dobrých
trafikách a knihkupectvích.

A2
kulturní čtrnáctideník

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

Předplatné A2 nabízí mnoho výhod:

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

www.advojka.cz

ZU

Klec pro naše monstra

Text: Karel Veselý

Italské trio Zu existuje od roku 1997, teprve v posledních letech se ale dočkalo zasloužené pozornosti fanoušků i tisku. Hráč na basové nástroje Massimo Pupillo v rozhovoru vysvětluje, že se to stalo, protože svět a jejich hudba se dostaly do rovnováhy. Pro svět to ale není příliš dobrá zpráva.

NEJSME FREE

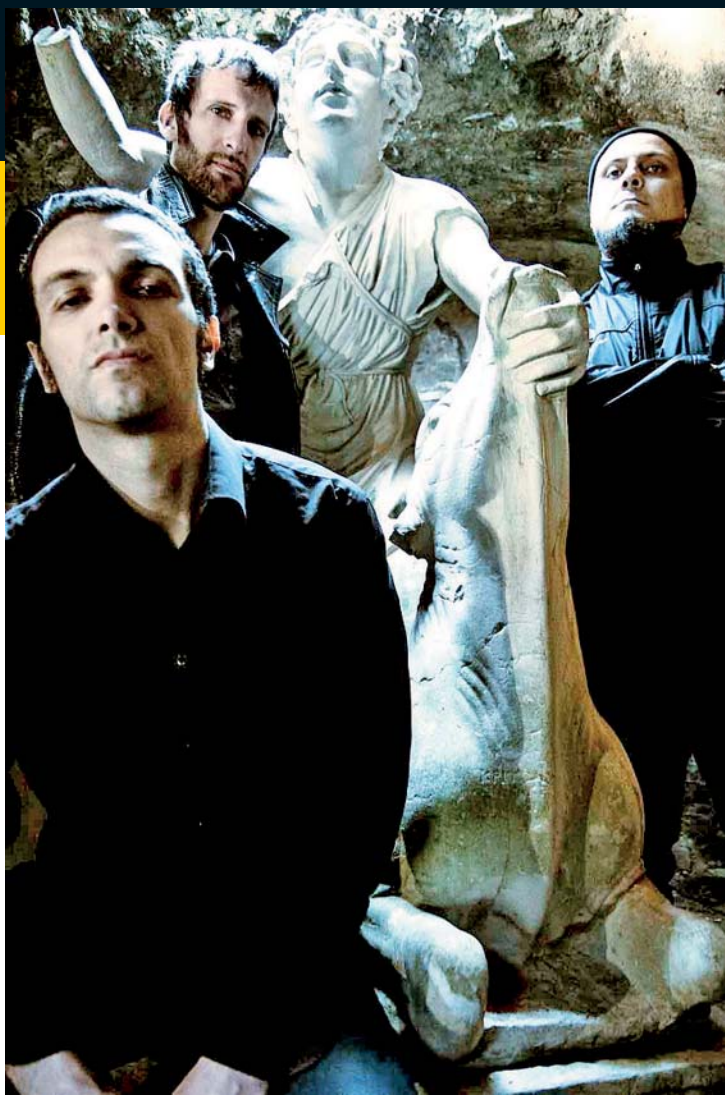
„Co to sakra hrajete za hudbu? – divili se kamarádi, když jsme na konci devadesátých let začali koncertovat v Římě,“ popisuje Massimo Pupillo těžké začátky Zu. Během dekády se jeho kapela vypracovala mezi nejoriginálnější soubory, jež operují mezi rockem, jazzem a avantgardou. Svoje mimořádné koncertní kvality potvrdili před dvěma lety na festivalu Stimul s Mikem Pattonem u mikrofonu a jejich poslední album *Carboniferous* vydané vloni v lednu na značce Ipecac sklidilo záplavu obdivu (a umístilo se v popředí několika výročních žebříčků: Rock-A-Rolla, Wire). „A přitom jsme na každé desce brutálnější a brutálnější,“ směje se Massimo. „Ale třeba nás lidi konečně pochopili.“

První nahrávky Zu byly určeny jako doprovod k divadelním představením (*Vladimir Majakovsky* nebo *Il Funambolo*), až v roce 1999 debutovali s „opravdovým“ albem *Bromio*. Tehdy hráli ještě jako kvarteto: Pupillo – basa, Jacopo Battaglia – bicí, Luca Mai – saxofon a Roy Paci – trumpet. Posledně jmenovaný ale poté kapelu opustil a Zu dodnes zůstali triem. Deska z konce milénia definovala jejich extrémní estetiku vycházející ze směsi jazzu a hardcore a blízké třeba skupině Naked City Johna Zorna. Pupillo ovšem jakoukoliv spojitost s jazzem striktně odmítá. „To že máme v kapele saxofon z nás ještě nedělá jazz. A už vůbec ne free jazz.“ Na nepoučené posluchače můžou Zu působit dojmem anarchistického spolku, v němž si každý hraje svoje. Je to ale jen zdání. „To, že naše skladby nejsou v běžném metru, neznamená, že vyznáváme neurčitost,“ vysvětluje Massimo. „V naší hudbě není nic free. Všechno, co se v ní děje, je přísně strukturované a všechny party bicích a basy jsou předem komponované. Je to jako klec, do které uzavíráme naše vnitřní monstra.“

Zu mají kořeny v hardcorové a punkové scéně, kde všichni tři začínali, a dodnes si zachovávají nekompromisní až buldočí styl. A postupem času ještě přidali na intenzitě. Stačí si srovnat starší desky s těmi novějšími. „Může za to časté koncertování. Čím více spolu hrajeme, tím víc si věříme a jako kapela zníme brutálněji,“ říká Massimo. Může za to prý ale také stav světa kolem nich. „Když tají póly, není na místě zpívat o své milé. Lidstvo se ocitlo na hraně vymření a v naší hudbě se to samozřejmě odráží.“

TOM ARAYA JE NÁŠ ELVIS

Na svých nahrávkách Zu často využívají hostů slavných jmen. Album *Ignéo* z roku 2002 s nimi nahráli saxofonista Ken Vandermark, trombonista Jeb Bishop nebo violoncellista Fred Lomberg-Holm. Na o tři roky starším *How to Raise an Ox* hraje Mats Gustafsson a na *Identification With The Enemy*.



A Key To The Underworld (2007) zase japonský laptopista Nobukazu Takemura. I proslulí improvizátoři se musí podřídit strukturované hudbě Zu. „Skladba s Gustafssonem vznikla na šestihodinové improvizaci sešlosti, ale když s námi pak hrál koncerty, musel se naše skladby naučit a dodržovat pravidla.“

Poslední desku *Carboniferous* poctili návštěvou Buzz Osborne z Melvins a Mike Patton. „Příběh těchto spoluprací je vždycky stejný,“ popisuje Massimo. „Potkáme se někde na cestách, probereme muziku, zjistíme, že máme stejné zájmy, a domluvíme spolupráci. Třeba Mike a Buzz mají za sebou tolik neuvěřitelných věcí, že by z toho mohli do smrti žít. Ale nikdy se nezastaví a pořád chtějí objevovat něco nového a vyvíjet se.“ A kdo bude další? „Rádi bychom udělali něco s Diamandou Galás, ale ona nechce. Smutné.“

Pupillo je také členem aktuálního kvarteta Petera Brötzmana, ve kterém hrají také Paal Nilssen-Love a Toshinori Kondo. Jejich letošní fantastická nahrávka *Hairy Bones* dokazuje, že toto setkání všem zúčastněným prospělo a Pupillo nešetřil ke klasikovi evropského free jazzu obdivem: „Brötzmann je válečník od kosti a v jeho hudbě, stejně jako v jeho životě je to znát. Být s ním na turné byla pro mě velká škola. Je neskutečné potkat se s někým, kdo by mohl být tvým otcem, ale pořád zůstává plný nápadů a energie. Dává ti to naději, že třeba jednou dopadneš stejně. Žádný duchod!“

Basista Zu je synem italského režiséra béčkových hororů ze 70. let žánru giallo. Autor šokézních a brutalit se vyznačujících snímků s všejakými názvy *Hřbitov živých mrtvých* nebo *Šarlatový popravčí* jako kdyby svému synovi naordinoval nekompromisní umělecké vize a svéráznou umanutost, která zplodila vzácné výsledky. Nakonec, jedna skladba Zu se jmenuje *Tom Araya je náš Elvis*. Když jsem se Massima zeptal na to, proč považují frontmana trashmetalových legend Slayer za svého Elvise, odpověděl: „Název říká vše podstatné. Nebo chceš, abych ti zazpíval hymnu *Slayer Reign In Blood*?“ K tomu se už nedá moc co dodat. ■



Harmonia Ensemble

Od Bacha po Zappu



Text: Petr Slabý

Eklekticismus a přesahování hranic žánrů jsou dnes celkem běžným jevem a někdy také prázdným zaklínadlem nebo dokonce reklamním trikem. Těleso Harmonia Ensemble sice vzniklo svým způsobem uměle, na druhou stranu dokázalo rozvinout zajímavé ambice.

Všechno to začalo v září roku 1990, kdy byl do Itálie pozván mladší bratr slavného Briana Ena Roger na festival Before And After Silence do Montevarchi a vyžádal si pro provedení svých skladeb klarinetistu a violoncellistu. Volba padla okamžitě na Oria Odoriori a Damiana Pultiho, kteří přizvali ke konzultaci ještě klavíristku Alessandru Garosi. Roger Eno záhy shledal, že Alessandra jeho díla interpretuje mnohem brilantněji než on sám, a svůj part na vystoupení ji přenechal. Koncertu byl přítomen také generální manažer toskánského vydavatelství Materiali Sonori Giampiero Bigazzi, ten vycítil v tomhle seskupení ohromný potenciál a nabídl mu další spolupráci. Neprodleně pro trio vymyslel projekt, v němž by částečně za pomoci dalších muzikantů nahráli hudbu proslulého skladatele Nina Roty, známého především díky hudbě k filmům Federica Felliniho či prvních dvou dílů Coppolova Kmotra. Album sklídilo velký ohlas a bylo záhy vydáno i ve Francii. Spolupráce s Rogerem Enem pokračovala v roce 1993 nahráním CD *In A Room* plným náladotvorných lyrických skladbiček, v nichž nechybí ani motivy valčíku nebo tanga. Přímo pro Harmonii pak Roger napsal minisuitu *Classical Music For Those With No Memory*, kde se vyznává ze své lásky ke klasice. Ta byla pro členy souboru výchozím bodem a do svých sólových i společných recitálů ji zařazují v nejširším spektru od Bacha, Beethovena a Brahmsa přes Glinku a Stravinského až po Johna Cagea, Terryho Rileyho nebo Karlheinz Stockhausena. V roce 1995 započali členové Harmonia Ensemble také spolupráci s anglickým skladatelem Gavinem Bryarsem, který jim po poslechu jejich verzí skladeb *The North Shore* a *Allegrasco* zkomponoval na

tělo kompozici nazvanou *Intermezzo*. Bryarsova romanticky laděná hudba prolínající minimalismus s neoklasicismem i jazzovými prvky je pro Harmonii zcela ideální, ale ne zcela determinující. Giampiero Bigazzi přišel již na konci roku 1993 s nápadem adaptovat pro soubor skladby Franka Zappy. To byla jednoznačná výzva a hudebníci se rozhodli nesnažit se o nějaké hybridní coververze, ale podle vlastních slov se pokusili „zmanipulovat“ Zappovu tvorbu po svém, tak jako on manipuloval s hudbou kolem sebe. Pro Harmonii to byl krok do současnosti, možnost vyjádřit se víc ke své době. Album *Harmonia Meets Zappa* obsahuje vedle známých Zappových skladeb *Hungry Freaks*, *Daddy*, *Peaches En Regalia*, *What's New In Baltimore?* či *Son Of Mr. Green Genes* i vlastní skladby členů tria, které jsou Zappou inspirované. Výsledkem není rozhodně populistický kalkul, ale nové pojetí a vlastně hledání skrytých stránek Zappových kompozic. Tenhle program pak představili v průběhu let 1994 až 1996 v sedmdesáti městech v Itálii, Nizozemí, Belgii a Švýcarsku. A protože studnice nebyla zdaleka vyčerpána, vrátili se k myšlence v roce 2002 s programem *King Kong Concerto*, s nímž slavili mimo jiné úspěchy i na německém Zappanale v letech 2006 a 2007. Starý koncept nejen oprášili, ale částečně obměnili a částečně přearanžovali mimo jiné i kvůli tomu, že od konce devadesátých let minulého století se čtvrtým členem stal bubeník s jazzovými kořeny a velký obdivovatel maďarského skladatele Bély Bartóka Paolo Corsi. Exkurze do rockových vod pak pokračovala svěbytnými interpretacemi Beatles a Rolling Stones či hostováním na CD *Hendrix* pod kuratelou Paola Lottiho.

V roce 1996 se vrátili také k tvorbě Nina Roty v projektu *Fellini – L'Uomo Dei Sogni*, kde společně s orchestrem a stříhovou video-projekcí prezentovali jeho hudbu k filmům *Silnice*, *Amarcord*, *8 a 1/2*, *Casanova* a *Sladký život* plus opět Rotou ovlivněné vlastní skladby. Studiovou podobu dostal na sklonku minulého tisíciletí. V neposlední řadě v roce 1997 zkomponovali a naživo provedli také svou partituru k jednomu z nejslavnějších snímků všech dob – Ejzenštejnovu filmu *Křižník Potěmkin*. Čistě autorské album pak představuje *Events Line* věnované zvukům a událostem z celé naší planety včetně reflexe konfliktu v Bosně a Hercegovině. Následné koncerty byly věnovány na podporu opravy knihovny konzervatoře v Sarajevu.

Na úsvitu nového milénia zase hostovali s vokální skupinou Viulan a Bigazzi jim zprostředkoval spolupráci s makedonskou cikánskou dechovkou Kočani Orkestar. To byl zprvu trochu tvrdý oříšek. Alessandra Garosi na to vzpomíná: „Bylo to velice zábavné. My jsme neměli ani tak problém hrát jejich hudbu, i když naše přítomnost nebyla ve výsledku tak důležitá. Problém nastal, když oni měli hrát naši hudbu. Tvrdili, že jsou schopni číst noty, ale když Orio přišel s partiturami, tak to přečetli špatně a bylo evidentní, že to takhle nepůjde. Tak jsme jim začali předzpěvovat a vysvětlovat jim jejich úlohu a pak už

jsme jenom hráli a hráli.“ Album *Ulixes* inspirované básněmi Stefana Beccastriniho je dokladem, že se nakonec ledy opravdu prolomily a vesnická živočišnost dokázala oživit akademickou hudbu, k níž se nakonec připojilo i Odoriho speciální těleso La Banda Improvisa. Ohledně improvizace jako takové ovšem Alessandra podotýká: „*Náš způsob improvizace nemá vůbec nic společného s jazzem, je to větší-nou hra s barvou zvuku a tónů a s rytmem.*“

Mezi nejnovější projekty Harmonia Ensemble patří Odoriova suite *Dieci Danze Erotische Eretische*, v níž se střetává inspirace dávnou etruskou kulturou s rytmy současného života. Je to opět typický příklad poetiky souboru, kde se staré vlivy a romantická nostalgie mísí s novodobými postupy. To při koncertním provedení umocňuje ještě účast hráče na launeddas (sardinský dřevěný nástroj složený ze tří píšťal) Luigiho Laie. Dalším programem je *Laic Mass* s hudbou Ariela Ramireze, Erika Satieho a vlastními kompozicemi členů tria. Obojí dohromady pak tvoří koncertní mix s názvem *Sacro E Profano*. Aby toho nebylo málo, tak Harmonia pilně pracuje na své verzi *Tria op. 67* Dmitrije Šostakoviče (tady prý postupují podobně jako u Zappy) a spřádá plány na spolupráci s Chickem Coreou a Burtem Bacharachem.

inzerce

13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM

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

www.radio1.cz/13syrovych

Kam dnes večer?

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

The screenshot shows the dokoncertu.cz website interface. At the top, there's a navigation bar with the site logo and a language selector (CZ). Below the navigation bar, there's a calendar for June 2009. To the right of the calendar, there are search filters for location (Praha, Brno, Ostatní) and genre (Alternativa, Jazz, Klasika, Rock, Multimediaální projekt, Soudobá vážná hudba). A search button is also present. Below the filters, there are two main concert listings. The first listing is for June 2, 2009, at 20:00, featuring the Hawthorne String Quartet. The second listing is for June 4, 2009, at 20:00, featuring Sunn O))) and The GrimmRobe Demos Tour. To the right of the main content area, there are links to other websites (musica.cz, HIS VOICE, antologie) and a section for recent events with small images and dates.

dokoncertu.cz

<< červen 2009 >>

Po	Út	St	Čt	Pá	So	Ne
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

☐ Alternativa
☐ Jazz
☐ Klasika
☐ Rock
☐ Multimediaální projekt
☐ Soudobá vážná hudba

☐ Praha
☐ Brno
☐ Ostatní

vyhledávání

- O projektu
 - Vložení akce
 - Vstup pro pořadatele

- Programy festivalů
 - Programy koncertních sálů
 - Programy jazzových klubů

2.6.2009 20:00 Hawthorne String Quartet - Pavel Zemek, Pavel Haas, Josef Suk ad.

■ Soudobá vážná hudba ■ Klasika

Místo konání: Pražská křižovatka
Pořadatel: PJ
Účinkující: Hawthorne String Quartet

Program: Josef Suk: Meditace na staročeský chorál Sv. Václave, op. 35a
 Gideon Klein: Fantazie a Fuga (1943)
 Charles Ives: Smyčcový kvartet č. 1, op. 1
 Elliott Carter: Fragment No. II
 Pavel Zemek: Smyčcový kvartet č. 6 „Životy světla“
 Pavel Haas: Smyčcový kvartet č. 3, op. 15

vice informací

4.6.2009 20:00 Sunn O)))

■ Rock ■ Alternativa

Místo konání: Sacre Coeur
Pořadatel: Stimul
Účinkující: Sunn O))) - Stephen O'Malley & Greg Anderson (USA), Pita - Peter Rehberg (AT)

Program: The GrimmRobe Demos Tour

vice informací

16.7.2009
 Philip Glass: Večer

30.9.2009 19:00
 Jazzlinec 2009 - Ženy v

Vzkaz pro pořadatele:

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

My Cat Is An Alien:

recept na solární gumbo

Text: **Roberto a Maurizio Opaliovi**, Překlad: **Petr Ferenc**

Po delším čase se vracíme k rubrice Rozprava o metodě, v níž dáváme hudebníkům možnost, aby sami popsali svou práci, její cíle, východiska, postupy atd... Dnešní stránka patří italským psychedelickým improvizátorům, bratrské dvojici My Cat Is An Alien.

Ahoj, hlásí se vám My Cat Is An Alien z vesmíru. Lidé se nás často ptají na koncepci vesmírného umění, která stojí za vším, co děláme, od hudby přes malbu, fotografii, audiovizuální instalace, performance a video.

Předně, označujeme své umění za *vesmírné* (space art), protože poukazuje na esenci koncepcí za Kosmem a Sférami – naším cílem coby MCIAA je pozvednout každodenní pozemské záležitosti a navrátit je do jejich původní dimenze, čírého kosmického éteru. Jak víte, vesmír je ve své podstatě prázdný prostor, který obklopuje vše a rozpíná se bez hranic všemi směry. A tahle jeho vlastnost zcela přesně koresponduje s naším pojetím hudby a umění: to jediné, co je v životě bez hranic, je naprostá svoboda. Proto tedy *space art*... představte si *vesmírné umění* jako hřejivé světlo svíčky v srdci obrovské prázdnoty!

Živá vystoupení pojmáme jako možnost přizvat lidi k účasti na tvorbě umění a zvuků. Nejsou to jen koncerty, ale svým způsobem rituály, při nichž je navazováno spojení mezi Zemí a vesmírem. Kromě kytar, bezeslovného zpěvu a perkusí používáme vesmírné hračky – a to nejen jako zdroj zvuků, ale rovněž coby pop-iko-ny, díky nimž lidé snadněji vniknou do procesu rituálu. Chceme z obyčejných věcí udělat ty nejvhodnější prostředky pro tvorbu hudby a zvuků, které vám přivodí nepozemské zážitky, ukáží, že nic v lidském životě není jedinečné a predefinované a že tak jednoduché předměty, jako jsou dětské hračky, dokáží osvětlit temnotu velké prázdnoty.

Hned při vzniku MCIAA jsme založili vlastní vydavatelství Opax Records s cílem nabízet něco, co rozbíjí tradiční dualitu deska – umělecké dílo. Jde nám o výsledek reprezentující obě kategorie. V éře mp3 zkrátka nabízíme to, co bychom sami rádi dostávali: hudbu spojenou s dalšími uměleckými formami. Existuje přece celý vesmír možností a významů.

Chtěli bychom, aby se lidé přistihli být zcela vtaženi do nových dimenzí. A to se může stát za použití nejrůznějších prostředků, například audiovizuálních instalací. Vzhledem k tomu, že takové instalace ovlivňují prostor, v němž se nachází divák, fungují vlastně jako určité brány: Snažíme se stavět brány do vesmíru. To je další směr, jímž se MCIAA hodlají vydat. Například naše účast na probíhající výstavě *Sonic Youth: Sensational Fix* (retrospektivě multidisciplinárních aktivit skupiny Sonic Youth včetně spoluprací s filmaři, výtvarníky a hudebníky) zahrnuje dvě díla Roberta Opalia: instalaci *Alien Guitar Case 6* a film *Alien Blood* s hudbou MCIAA. Vystavena jsou i ručně malovaná vinylová vydání našich spoluprací s Thurstonem Moorem a Text Of Light. Tyto desky vyšly v nákladu sta kusů, takže šťastni jsou sběratelé, kteří jeden mají. Výstava začala v roce 2008 v Evropě a v příštích dvou letech poputuje po USA a Asii.

A nyní vám, pokud máte zájem, můžeme prozradit tajný recept na hudbu My Cat Is An Alien: Vezměte jeden osmasedmdesátitáčkový acetát Blind Lemona Jeffersona, pošlete jej rovnou na Jupiter a pak jej hrajte tak rychle, že bude znít jako déšť meteoritů. Přidejte milión reproduktorů vznášejících se v Saturnových prstencích, z nichž zní na celou sluneční soustavu rozhlasová relace hudby Johna Cagea. Pak hrajte všechna alba Sun Ra ze všech komunikačních družic kolem zeměkoule... a pak... inu, je to tajný recept. Dělalí jste si poznámky?

www.mycatisanalien.com ■



Alien Guitar Case 6

Pozounem do vesmíru

Gianluca Petrella

Text: Jan Faix

Italská jazzová scéna si již dávno vytvořila svůj osobitý charakter. Vyznačuje se jak rychlou reflexí aktuálních trendů ve světě, tak i vztahem k italské tradiční melodice či k avantgardním výbojům skladatelů hudby vážné a vzešla z ní již řada světoznámých hvězd. Gianluca Petrella je další postavou, jejíž věhlas rychle překonává hranice rodné země.

Trombonista Gianluca Petrella se narodil v roce 1975 v jihoitalském městě Bari a v roce 1994 absolvoval tamější konzervatoř Nicola Picciniho. Již o něco dříve začal vystupovat po boku saxofonisty Roberta Ottaviana, skrze jehož soubor se mu otevřela cesta mezi další špičky italské moderní jazzové scény, pozván byl ale například i ke spolupráci s Gregem Osbym. Zvládnutí klasické techniky, tradiční jazzový idiom i speciální přístupy k nástroji (pozoruhodná je například jeho kreativní práce s dusítky) u něho hladce splynuly v jednu pestrou paletu výrazových prostředků. Jako dvacetiletý tak již Petrella figuroval po boku i takových veličin jako jsou Carla Bley nebo Paolo Fresu. Jeho síla spočívá jak ve fascinující hráčské jistotě, tak ve velké flexibilitě. Má toho mnoho ke sdělení v komorních sestavách, dynamicky se uplatňuje v menších jazzových obsazeních, své zvukové představy umí realizovat i ve větších ansámblech či v orchestru.

V roce 2001 zahájil Petrella svým prvním sólovým albem *X-ray* spolupráci s italským nezávislým vydavatelstvím Auand. Již na svém debutu se ukazuje jako umělec s jasnými záměry, které umí realizovat i v rámci klasického jazzového obsazení. V kvartetu s univerzálním saxofonistou Javierem Girottem, s věhlasným avantgardním kontrabasistou Paulem Rogersem a s bubeníkem Francescem Sotgiou vytvořili hudbu plnou divoké energie i melodické lyriky s rytmikou, jež by díky své živelnosti i invenci mohla být srovnávána třeba s nejslavnějším obdobím Weather Reportu. Jak by mohl napovídat název i obal desky, Petrella zde až rentgenovým zrakem zkoumá možnosti svého nástroje, zároveň ale rozpracovává své typické aranžérské postupy. K obdobnému obsazení kvarteta s rytmikou a saxofonem se Gianluca Petrella vrátil i pro své zatím nejznámější album *Indigo 4*, vydané v roce 2005 vydavatelstvím Blue Note. Na něm již pracuje i s elektronikou, která dodává jeho pozounu řadu dalších možností.

Zájem o elektroniku a s ní nejčastěji spjatou taneční hudbu ho dovedl mimo jiné ke spolupráci se slavným italským acidjazzovým producentem Nicolou Contem. Společně vydali singl *New Standards* (Schema, 2002), jehož pilotní track se prosadil i na mnoha kompilacích v dnešní době tak typických pro tento žánr. Petrella sám se v této oblasti uplatnil také jako autor několika zdařilých remixů, pozván byl ale i k natáčení s formací 9lazy9 ze stále vydavatelství Ninja Tune, vyskytl se dokonce ve společnosti dua Matmos. Důležitější ale možná je, že zkušenosti z této hudební produkce dokáže dále transformovat i do svých jinak stylově orientovaných projektů.

TROMBON V BAZÉNU

Další oblastí Petrellových zájmů jsou komorní improvizální vystoupení. Na této platformě se stal kolegou již mnoha slavným hráčům, jako jsou trumpetisté Paolo Fresu nebo Enrico Rava. Společná nahrávka s pianistou Antonellem Salisem (Nun, 2003) je blízká třeba obdobným projektům ruského pianisty Sergeje Kurjochina, koncept CD *Under Construction* (Wilde Sound, 2004) s kontrabasistou Furiem Di Castri zase pracuje vedle neidiomatické improvizace i se syntezátorovými efekty a s předtočeným mluveným slovem. Neomezen rytmikou a kompoziční strukturou může Petrella občas též popustit uzdu svojí teatrálnosti. Do své hry jde opravdu naplno a vedle energické hudby stíhá předvádět i pestrou pohybovou show, jež občas sklouzává až k happeningům. Vrcholem je pravděpodobně jeho letošní sólová produkce uprostřed plaveckého bazénu, jejíž videozáznam úspěšně koluje po internetových serverech. Různé formy exhibice při živém vystupování jsou zkrátka součástí jeho naturelu. V roce 2006 byl například vyhlášen nejlepším italským jazzovým hudebníkem a umístil se dokonce i na první příčce hlasování časopisu *Down Beat* v kategorii vycházejících hvězd.

KOSMICKÝ ORCHESTR

Zdá se, že poslední dobou směřuje Gianluca Petrella k větším obsazením. Na desce *Kaleido* (Blue Note, 2007) rozšířil kvarteto z předešlého *Indigo 4* o klávesové nástroje, perkuse, tubu a zahostoval si zde i vynikající charismatický zpěvák John De Leo.

Nyní Petrella koncertuje s desetičlenným orchestrem *Cosmic Band*, s nímž letos na značce Spacebone Records vydal i titul *Coming tomorrow – part one*. Vedle dechových nástrojů a syntezátorů se zde na celkovém dojmu výrazně podílí též kytarista Gabrio Baldacci, jenž svým zvukem přiznává obdiv například k Johnu Scofieldovi. Šlapající groovy vycházejí i z taneční elektronické hudby či z hip hopu, skrze tuto dnes poměrně běžnou moderní jazzrockovou fúzi však kapela dosahuje i řady stylových přesahů. Jak již název sestavy napovídá, Petrella se rozhodl navázat na odkaz freejazzového čaroděje Sun Ra. Sklony k hudební transformaci „vesmírné mystiky“ projevil už před dvěma lety vydáním koncertní nahrávky *Cosmic Music* (Palaexpo, 2007). Na novém albu interpretuje i několik slavných témat z repertoáru Sun Ra Arkestra. Hned v úvodu zaznívá například živelná instrumentální verze slavné freejazzové mantry *Space Is The Place* a ve skladbě *We Travel The Spaceways* se již členové orchestru zapojují i se sborovými zpěvy. Petrella zatím okolo své osoby nebuduje kult



posla z jiné planety či galaxie, psychedelický zvuk elektronikou vybaveného jazzového orchestru ho ale zjevně oslovil. V některých zvukových aranžích je velmi citliv „analogová“ estetika počátku sedmdesátých let, jinde se ale naopak uplatňuje práce s Kaoss padem či s jinými současnými vymoženostmi.

Vedle meditací nad možnostmi velkého obsazení si zde ale můžeme vychutnat i práci s jemnými detaily. Etuda *Orbital Perc* ukazuje zajímavé setkání volných improvizací hráče na konga a citlivé elektronické postprodukce, africké inspirace v duchu tvorby Art Ensemble Of Chicago připomene třeba skladba *Flexible (The Forest Version)*. Petrellova obliba v africkou hudbou inspirovaných směrech jazzu šedesátých let zde zkrátka též zanechala své stopy, on sám pak nad tímto vším děním stojí jako sebejistý umělec, jehož hra dodává celé desce silnou autentičnost.

V současné době je Petrella častým hostem v souborech okolo Enrica Ravy, stabilní spolupráci ale navázal také se špičkovým newyorským bubeníkem Bobbym Previtem, významným to členem klanu okolo Johna Zorna. Poprvé se spolu objevili v triu ještě s klávesistou Antonellem Salisem. Jejich album *Big Guns* (Auand, 2008) je rozhodně jedním z nejsilnějších děl, na kterých se kdy Gianluca Petrella podílel. Představuje opravdu originální kombinaci jazzu, rocku a evropského pojetí improvizace i kompozice. Petrella účinkuje i v nyní aktuálním kvintetu Pan Atlantic, jež se na stejnojmenném albu (Auand, 2009) vrátilo ke klasičtější Previttově produkci, na předešlý úspěch však minimálně důstojně navazuje. ■

Výběr z diskografie:

Enrico Rava: *Certi Angoli Segreti* (Label Bleu/Musica Jazz, 1998)
 Orchestre National de Jazz: *Charmediterranean* (ECM, 2001)
 Gianluca Petrella: *X-ray* (Auand, 2001)
 Nicola Conte & Gianluca Petrella: *New Standard* (Schema, 2002)
 Antonello Salis - Gianluca Petrella: *Rinoceronti sul Limbara* (Time In Jazz, 2003)
 Furio Di Castri & Gianluca Petrella: *Under Construction* (Vilder Sound, 2004)
 Domino Quartet: *Radio 3 Sessions* (Auand, 2005)
 Gianluca Petrella: *Indigo4* (Blue Note, 2005)
 Gianluca Petrella: *Cosmic Music* (Repubblica/L'Espresso, 2007)
 Gianluca Petrella: *Kaleido* (Blue Note, 2007)
 Enrico Rava: *The Words And The Days* (ECM, 2007)
 Gianluca Petrella – Bobby Previte – Antonello Salis: *Big Guns* (Auand, 2008)
 Bobby Previte: *Pan Atlantic* (Auand, 2009)
 Gianluca Petrella Cosmic Band: *Comming Tomorrow – part one* (Spacebone music, 2009)

Ennio Morricone

Mimo stříbrné plátno

Text: **Matěj Kratochvíl**

Je bezpochyby nejslavnějším skladatelem filmové hudby a při vyslovení jeho jména spolehlivě naskočí teskné kvílení harmoniky z filmu *Tenkrát na západě* nebo sladkobolná melodie z *Mise*. Do obecného povědomí ale nepronikly jiné oblasti jeho tvorby, které s filmem nesouvisely, ale v nichž se utvářel skladatelský arzenál, jenž pak ve filmech využil.

Morricone během své kariéry bez problémů prochází hranicí mezi světy krásných melodií a experimentů se zvuky či formami, navíc při tom procházení často jednu oblast ožíví prvky té druhé. Do filmových melodií a podkresů dokáže ukrýt podivné ruchy a nezvyklé techniky, ve skladbách komponovaných přísně racionálními postupy se mu naopak vylíhne překvapivě ladná melodická linka. Ostatně, také jiní italské skladatelé, jako byl třeba Luigi Nono (viz HV 1/09), tíhnutí k melodii rádi podléhali, byť jinak ctili avantgardní estetiku. Že by se pro jednou potvrdila kliše o národních hudebních charakteristikách?

NEODBYTNÁ ROMANTIKA

Ennio Morricone se narodil v roce 1928 v Římě, kompozici studoval u Goffreda Petrassiho, což byla významná postava italské hudby kolem poloviny 20. století a také syntetik, využívající dvanáctitónovou techniku, neoklasicismus i archaičtější inspirace. Vedle studií ovšem Morricone také často zaskakoval coby trumpetista za svého otce v orchestru hrajícím populární melodie, ale také nahrávajícím hudbu k filmům. Od zaskakování přešel ke stálému hraní a pocít, že hudba, již k filmům natáčí, nestojí za nic, jej přivedla k myšlence psát k filmům sám.

Pod vlivem Petrassiho se Morricone začal zabývat serialismem, tedy kompoziční metodou pracující s předem danými řadami tónů a s jejich obměnami. Ortodoxním vyznavačem tohoto směru ovšem nebyl. Ukázkou je třeba skladba *Distanze* pro smyčce, perkuse a ženský hlas (1958). Zatímco nástroje vytvářejí atonální dramatické vlny, ženský hlas se v dlouhých tónech beze slov vznášá vysoko nad nimi a vytváří působivý kontrast. Tento prostředek koneckonců dojde později využít v několika položkách Morriconeho filmové hudby. Další skladba, *Requiem per un destino* pro sbor a orchestr (1966) není zádušní mší v pravém smyslu, chybí zde liturgický text a i zde je sbor jen dalším nástrojem bez textu. Valivý hustý proud zvuku, v němž se jednotlivé hlasy tisknou blízko k sobě a který od téměř neslyšných míst graduje k apokalyptickému dunění, připomíná ve stejné době vznikající skladby Györgye Ligetiho: *Lontano* nebo třeba právě téměř současně vzniklé *Requiem*. Tedy, ve srovnání například s Ligetím je v Morriconeho hudbě stále cítit romantická potřeba vyvolávání emocí, ale právě spojení náznaků konvenčních melodií s hustými zvukovými klastry dává těmto skladbám silný náboj a zvláštní krásu.

S rostoucí proslulostí a vytižeností v roli filmového skladatele se Morriconeho autonomní tvorba dostala spíše na druhou kolej, nicméně i v současnosti se této oblasti věnuje. Mezi desítkami CD s filmovou hudbou, jejími kompilacemi a úpravami je ale těžké narazit na nahrávky Morriconeho nefilmových skladeb. V roce 1996 vyšlo na značce New Sounds album *Percorsi*, obsahující komorní a vokální skladby, například *Neumi* (1988), docela divoký a virtuózní kus pro cembalo nebo *Cadenza* (1988) pro flétnu a magnetofonový pás.

NOVÁ KONSONANCE

Kolem roku 1964 vznikl v Římě z impulsu Franca Evangelistiho (1926–1980) kolektiv jménem Gruppo di improvvisazione „Nuova Consonanza“,

jehož členy se stali skladatelé Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heinenman, Roland Kayn, Egisto Macchi a také Ennio Morricone.

Ve stejné době, přesněji v roce 1966, se mimochodem v Římě zformovala skupina Musica Elettronica Viva, jiný spolek improvizujících skladatelů, mezi nimiž se objevili Alvin Curran, Richard Teitelbaum, Allan Bryant, Carol Plantamura, Steve Lacy a Jon Phetteplace. Spojovací články působícími v různých obdobích v obou skupinách byl maďarský skladatel, saxofonista a etnomuzikolog Ivan Vándor a americký skladatel a pianista Frederic Rzewski. Zatímco Musica Elettronica Viva se soustředila na improvizaci s využitím elektronických zařízení – často vlastnoruční výroby – Nuova Consonanza pracovala především s akustickými nástroji, byť v některých případech elektroniku využívala také. Podle dochovaných nahrávek se jejich improvizace pohybovaly ve velice širokém spektru od rychlých a chaotických erupcí po dlouhé plochy nehybných tónů, které by velice dobře zapadly do estetiky některých současných improvizujících redukcionistů. Ačkoliv každý člen měl svůj hlavní nástroj, Ennio Morricone tedy trubku, během hraní se přesouvali mezi mnoha dalšími posty, což zahrnovalo baterii bicích (kupříkladu skladba *Kate*, zaznamenaná na CD *Azioni*, staví na paletě bicích zvuků od jemného cinkání až po dunění gongů a plechů). Při jiné příležitosti se zase hráči sešli kolem klavíru, který svorně preparovali pomocí šroubů, drátů a dalších propriet.

Ačkoliv byla hudba Nuova Consonanza zcela improvizovaná, Evangelisti kladl velký důraz na společnou přípravu. Při zkouškách se řešily problémy komunikace při hře, probíhala údajně různá cvičení zaměřená na vnímání času, práci s dynamikou atd. Ve srovnání s jinými improvizátory zde tedy hrála velkou roli disciplína a intuitivní hraní bylo významným způsobem „předpřipraveno“. Dochované filmové záznamy na druhou stranu ukazují, že během vystoupení žádná výrazná komunikace mezi hráči neprobíhala a každý se spíše nořil do zvuků vlastního nástroje.

Výběr z nahrávek Gruppo di improvvisazione „Nuova Consonanza“ vyšel na značce Edition RZ, luxusní komplet dvou CD a DVD připravila v roce 2007 milánská značka Die Schachtel (mimochodem nazvaná podle hudebně-divadelního díla Franca Evangelistiho z roku 1963). Skupina se podílela i na Morriconeho soundtracku k filmu *Gli Occhi Freddi Della Paura* (1971), což byl jeden z méně podařených exemplářů žánru giallo, a dvě ukázky z této produkce zařadil Mike Patton na kompilaci *Crime And Dissonance* (Ipecac 2005), na níž odhaluje méně známé a zvukově divočejší lahůdky z Morriconeho katalogu filmové hudby. V tomto případě je ovšem „chaos“ volné improvizace a její nezvyklé témbry konfrontován s „řádem“ swingující rytmičky, nejspíše dodatečně dotočené.

V poznámkách k LP *Improvvisationen* z roku 1969 píše Franco Evangelisti v souvislosti s kolektivní improvizací, že „postava známá doposud jako skladatel byla připravena o mýtus, jenž ji obklopoval.“ Jak se ukazuje na příkladu Ennia Morriconeho, někteří skladatelé si auru skladatele jako tvůrce majícího svrchovanou kontrolu nad svým dílem vzít nenechali. Ale právě zkušenosti s kolektivní improvizací a moderními kompozičními technikami jsou tím, z čeho jeho filmová hudba čerpá svou výjimečnost. ■



Maurizio Bianchi, zběhnuvší otec italského industriálu

Text: **Petr Ferenc**

Maurizio Bianchi byl průkopníkem industriální a hlukové hudby v Itálii. Jeho opulentní diskografie je rozdělena na dvě poloviny. V osmdesátých letech pomocí hluku a šokující vizuální prezentace poukazoval na stav světa, v novém tisíciletí si spíše lehce hraje s hezkými zvuky a inspirativními spolupracovníky.

Nejnovější zpráva: 19. srpna 2009 se Bianchi po druhé v životě rozhodl rezignovat na hudební činnost. Poprvé se tak stalo v osmdesátých letech údajně z náboženských důvodů, nyní svůj důvod zatím neobjasnil.

„Upřednostňuji již vygenerované zvukové zdroje, s nimiž pracuji, abych dosáhl magmatických polarizací.“

Bianchi (nar. 1955), často vydávající jen pod iniciálami M. B., začínal jako typické dítě industriálního hnutí přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Svým hlukovým, ruchovým a elektronickým instrumentům dal za cíl „*produkovat technologické zvuky tak, aby zcela postihly současný úpadek.*“ Podobný cíl si nevytkl sám: Původem australští SPK, jejichž vůdce Graeme Revell se v současné době žije skládáním sirupovitých hollywoodských filmových hudeb, toužili zprostředkovat nepěknou „historii poražených“ (když tu oficiální obvykle píší vítězové), britští Throbbing Gristle hledali spojitosti mezi průmyslem populární hudby a provozem koncentračních táborů, slovinští Laibach v komunistickém státě zveličovali obłudně groteskní symboly propagandy, Coil hlásali „temnou éru lásky“, Merzbow v Japonsku tvořil hudební ekvivalent sadomasochistických praktik...

Je asi logické, že se Ital Bianchi hlásil k odkazu futurismu, tedy hnutí, které k popisu dynamiky doby vyžadovalo přehodnocení estetických kánonů a výrazových prostředků umělecké tvorby a – v osobě Luigiho Russolla – hlásalo novou *hudbu hluků*. Industrialistům futurismus, stejně jako meziválečná avantgarda a konkrétní a elektronická vážná hudba, voněl a přetavili prvky všech výše zmíněných žánrů ve spontánní směs kořeněnou neakademickou spontaneitou, již svět poznal na přelomu padesátých a šedesátých let díky rocku, jehož nástup lze považovat

za skutečnou revoluci v umění: Respektovaná a v dobrém slova smyslu populární hudební díla najednou vznikala zcela spontánně, „zdola“, „nízkému umění“ se dostala solidní a respektovaná platforma. Budeme-li pracovně a zjednodušeně považovat industriál za průsečík avantgardy a rocku (s čímž leckterý milovník žánru nebude souhlasit právě kvůli vymezování se mnohých industrialistů vůči šedesátým letům – i když kde by byli Psychic TV bez Pink Floyd, Throbbing Gristle bez Velvet Underground atd...), dojde nám jeho význam – spontaneita ve stejnou dobu vypuknuvšího punku byla omezena tím, že punkeři většinou nestáli o jiné vyjádření než o jednoduchý rock, spontaneita industriálu byla jaksí „intelektuálněji“ a jeho estetika o něco pestřejší. Místo *no future* a „kašlu na všechno“ nabízeli první industrialisté sestup do temných koutů jedince i historie. Mnohdy za cenu tápající mystiky, vzývání hnusu a přehnaného patosu, tedy prvků, díky nimž jsou skupiny přísně kopírující estetiku otců zakladatelů žánru tak zbytečné a odporné.

Jednou z legend pražských industriálních dýchánek je ostatně Bianchiho odpověď Josefu Vlčkovi, který o M. B. napsal heslo do své samizdatové encyklopedie Rock 2000 a skladateli samotnému dopis přibližně o tom, že některá z Bianchiho alb mu přijdou intenzivní do takové míry, že jsou až neposlouchatelná. Bianchi prý odpověděl v tom smyslu, že on svou hudbu tvoří pro nadčlověka.

„V mém díle není přítomen vliv žádné filosofie, protože mnohem raději pracuji s emocionalitou mimo jakákoli umělecká schémata.“

Karty jsou rozdány, Bianchi zpočátku (úplně zpočátku pod masochistickou značkou Sacher Pelz) zvukově opravdu nijak nevybočoval z řady. Jeho pojetí hudby hluků bývalo spíše nerytmické, jako by krajíně stínila hustá a těžká olověná oblaka. Zpětně hodnoceno, jde





Maurizio Bianchi/M. B. - March-Ex
based on the book of Genesis, chapter 31, verse 35



Jazkamer či Carlose Giffoniho. Rozpoznatelných zvuků není mnoho: v symfonii genocidy zaujme sporadické tleskání, tzv. „útrpák“.

o docela příjemný poslech s nemnoha extrémními zvukovými frekvencemi, takže (ať už je historka pravdivá, či není), Vlčkův potenciální údív ukazuje, jak nově a nečekaně industriál působil v době svého vzniku. Zatímco raní Controlled Bleeding, Whitehouse i Merzbow mají stále potenciál svým zvukem šokovat a kontaminovat, Bianchiho realizace by si ucho zmlsané překotným vývojem elektronické hudby v posledních třech dekádách mohlo pouštět i jako ambient. Frekvence netrhají ušní bubínky a většinu času jsou odlidštěně bezbarvé, repetice, když už k nějaké dojde, připomíná tektonické chvění, uvolněné ruchy a hluky nejsou tak výrazné jako třeba evokace stavebních prací a přenášení kovových nákladů u britské úderky The New Blockaders.

Zvuk stranou, Bianchi se, na rozdíl od některých svých soupeřů, nenechal nikdy lákat politikou, ve své tvorbě se jí programově nezapíral, nepoužíval texty a usilovně bránil vlastní soukromí a životní styl: „Neměl jsem nic společného s nikým,“ říká trochu nadsazeně. „Byl jsem v kontaktu s Montem Cazazzou, Genesisem P-Orridgem, Nigelem Ayersem a Conradem Schnitzlerem, ale nenechal jsem se nijak ovlivnit jejich životním stylem. (...) S industriálem mám společnou pouze hrůzu budící a šokující vizuální prezentaci, má filozofie je zcela odlišná, spíše existencialistická. (...) Miluji život a nenávídím smrt. Smrt je náš nepřítel, život je náš přítel. Chci probudit posluchače, aby se vyhnuli nebezpečným propastem jakési gotické / esoterické / okultistické kultury.“ Tedy nikoliv vyzvání hrůzy, ale její popis, aby si lidé uvědomili? Tak to o sobě Bianchi říká, což ale také není v raném industriálu nijak neobvyklé, viz výše zmíněné TG, Laibach... Jako by na sebe industriální hudebník bral hříchy světa (o pojdáči hříchů už jsem do HV v nějaké hudební souvislosti psal), fascinován a nemohá si pomoci. Nic lidského mu není cizí...

S hudbou se Bianchi poprvé rozřehnal v roce 1984, když se oženil a stal Svědkem Jehovovým. Důležitou roli při comebacku sehrál prvotřídní italský label Algha Marghen, jehož majitel Emanuele Carcano prý jako jediný neztratil víru v Bianchiho tvůrčí potenciál a věřil dekomponistovu přesvědčení o tom, že je pln nových sil.

„Z popela své minulosti jsem vybudoval přítomnost, v níž čekám na budoucnost.“

Svým způsobem čas otupil Bianchiho hrany a poslech alb nazvaných například *Symphony For A Genocide* (1982, Sterile Records), *Menses* (1982, Mecrypto Sounds) a *Armageddon* (Mecrypto Sounds) může být veskrze příjemný. Na druhou stranu postupem času ostřeji vystoupily kontury Bianchiho-skladatele. Jeho hudba není, jak tomu v industriálu a noise často bývá, primárně šokem, nepříjemností či provokací (i když třeba – vzhledem k prohlášení, které cituji na začátku textu – jí třeba původně být alespoň částečně měla). Ano, hudba M. B. je příjemný poslech předjímající mimoděk jistou odtaziťost urban electronics a ve volnějších pasážích současný elektronický noise typu

electronics a vůbec „laptopové“ hudby se v Bianchiho tvorbě po roce 2000 projevy jako jeden z hlavních znaků – slyš například album s projektem Telepherique *The House Of Mourning* (2006, Radiotarab/Coldcurrent). Destruované hlasy a smyčce, do toho příjemně odtukávající click'n'cut „chroustačka a pípačka“ a místo dlouhých skladeb přes celou stranu vinylu či kazety několik krátkých téměř písní. A ke slovu se dostává i vzdušná zasněnost a mnohem křiklavější kolážování. Dle svých vlastních slov Bianchi zkrátka radostně zkoumá možnosti eklekticismu.

V comebackové trilogii *Colori, First Day Last Day a Dates* (1998–2001 EEsT Records) to zkoušel s ambientem a byl nařčen z koketování s new age, jinde si pohrává se zvukem klavíru a hlásí se k dílu amerického minimalisty Terryho Rileyho, album *Antarctic Mosaic* (2003, EEsT Records) je mash-upem alb s klasickou a elektronickou hudbou. S izraelským zvukařem a producentem Maorem Appelbaumem Bianchi v roce 2006 pro změnu vytvořil dvě alba plná statických zvukových „moří“ – *Electrostatic Deflection* a *Environmental Meditations* (Silentes resp. Topheth Prophet), podobně, i když členitěji, zní kolaborace s japonskou noisovou legendou Aube *Junkyo* (2005, Noctovision). Jen téma biblických mučedníků a dramatictější členitost čtyř dlouhých skladeb dává dílu „archaičtější“ patinu.

Počet Bianchiho hudebních spoluprací v novém tisíciletí byl mnohem větší než úhrn kolaborací v osmdesátých letech, kdy nevznikla snad ani jediná – tedy až na taškařici, kterou Bianchimu provedl William Bennett z britských Whitehouse a o níž se zmíním vzápětí. Není divu: Navrátila se legenda, s níž si kdekdo chtěl vyzkoušet společnou tvorbu. A Bianchi evidentně toužil nenavazovat na osmdesátá léta a zkoušet to „jinak“. Ale zcela důsledný nebyl a milovníci „starého“ Bianchiho tedy nemusejí klesat na mysli – alba typu *Niddah Emmhna* (2005, Silentes) a *Psychoneurose* (2005) jsou povedenými, i když lehce decentními návraty k ranému zvuku.

Slíbená historka: v roce 1981 oslovil Bennett Bianchiho s tím, že by mu na své značce Come Org. vydal album. Bianchi podepsal nabídnutou smlouvu, nicméně ji neprostudoval. A ukázalo se, že smlouva je založena na potměšilém návrhu Stevena Stapletona (Nurse With Wound) a že si nárokuje veškerá práva na Bianchiho dílo. Když M.B. dodal pásky s mastery, Bennett do nich – v souladu se smlouvou – včlenil záznamy hlasů nacistických pohlavárů a vydal pod názvem projektu Liebstandarte SS MB, což bylo jméno jednotky SS pracující jako osobní stráž Adolfa Hitlera (samotné MB tomuto vtipálkovi přišlo příliš fádní). Bianchi se k výsledným albům *Triumph Of The Will* a *Weltanschauung* (1981 resp. 1982) nijak nadšeně nehlásí.

Citace, které si, jak jste si všimli, místy lehce protiřečí, pocházejí z interview na http://machtkaputt.blogspot.com/2007/01/maurizio-bianchi-interview_17.html. Spontánní konání, zdá se, není přítelem obšírných analýz. ■

Současnost Jana-Filipa Ťupy

Rozhovor s violoncellistou českého původu

Text: **Vítězslav Mikeš**

Violoncellista Jan-Filip Ťupa, který své interpretační umění zasvětil hlavně soudobé hudbě, se narodil českým rodičům v Německu, kde také dosud žije. V Čechách vystupoval několikrát, upozornil tu na sebe například v sezóně 2006/07, kdy spolu s Moravskou filharmonií Olomouc uvedl v české premiéře *Violoncellový koncert „Tout un monde lointain“* Henriho Dutilleuxe. Jeho zatím poslední účinkování u nás proběhlo v rámci festivalu Hudební fórum Hradec Králové 2009.

Považujete se spíš za nositele německé kultury, nebo české?

Věřím v utopii světa, ve kterém národnost nelimituje možnosti osobního rozvoje. Právě hudba umožňuje komunikaci navzdory jazykovým bariérám a může být cestou k vzájemnému porozumění. Před nedávnem mne zaujal němý film *Steamboat Bill Junior* s Busterem Keatonem ve velkolepé titulní roli. Hlavní hrdina se tu vyrovnává s otázkou vlastních kořenů a odcizeného domova. Touží po lásce a porozumění. Své vítězství nakonec dobývá přes všechny obtíže v pevné víře v sebe samého, bez ohledu na osud nebo předsudky jiných. Pragmaticky viděno, moje hudební výuka je jen z 10% česká, z 30% anglická a ze 60% německá. To ovšem nemění nic na tom, že jsem velice hrdý na své kořeny a že mám silný vztah k Čechám. Je možné, že se přitom jedná o zemi vysněnou: o Čechy mého dětství a mládí, které jsem poznal v lidových písních, povídkách, v literatuře a ve vyprávění mých rodičů. Kdyby se objevila nějaká zajímavá příležitost, rád bych se sem „vrátil“ a sen si ověřil.

Inspirovalo vás nebo pomohlo vám muzikantské rodinné zázemí?

Zpočátku mi přišlo zcela přirozené žít a živit se hudbou. Teprve časem jsem poznal, že je to cesta velice obtížná. Bez nesmírné podpory a porozumění mých rodičů bych ji možná býval předčasně opustil.

Do země, kde máte své kořeny, čas od času jezdíte koncertovat. Snažíte se tu propagovat především soudobou hud-

bu, na niž se specializujete. Je jasné, že podmínky, které soudobá hudba v ČR má, nelze s podmínkami v Německu porovnávat. Přesto bych se rád zeptal, jaké rozdíly vnímáte především?

Scénu v Čechách teprve začínám poznávat, ale velice mne zajímá. Už jsem se seznámil s několika lidmi, kteří soudobou hudbu mají rádi a bojují za ni. Velký dojem na mne udělal například dramaturg festivalu Hudební fórum Hradec Králové Marek Hrubecký, se kterým jsme připravili a realizovali nejen na české poměry jedinečný program z děl B. A. Zimmermanna.

Co se týká širší hudební scény, setkal jsem se tu bohužel často s ignorantským, dokonce arogantním postojem vůči hudbě, která je spojená s většími nároky i náklady a menší možností zisku – s postojem, který v této podobě v Německu existoval snad v šedesátých letech minulého století, ale zmizel díky trpělivé, neustávající podpoře institucí jako například rozhlasu, špičkových ansámbľů, ale i díky široké síti lokálních sdružení pro soudobou hudbu.

Co vás vlastně motivovalo k tomu, že jste začal tíhnout k provozování soudobé hudby?

Klíčovým okamžikem pro mne bylo setkání s mladým skladatelem Ignaciem Fernándezem Bollem: bylo nám 21 let a oba jsme studovali na vysoké škole v Düsseldorfu. Já měl za sebou pád z dráhy zázračného dítěte, on se naučil teprve pár měsíců předtím hudební notaci v pětilinkovém systému. Po prvním setkání, první zkoušce jeho hudby, jsme se rozešli šíleně nabroušení jeden na druhého, zato následující práce a především koncert

byly unášejícím zážitkem! I dnes poslouchám nahrávku z toho večera s radostí a úžasem. To byl začátek nejen velkého přátelství s Ignaciem, ale i mé lásky k soudobé hudbě.

Jak se váš zájem o soudobou hudbu vyvíjel dál?

I nadále mě na této cestě vedl Ignacio. Poslouchali jsme, četli a diskutovali společně. V paměti mi z té doby zůstalo například nadšení spojené s poslechem *Druhého smyčcového kvartetu* Györgye Ligetiho, skladby *Match* Mauricia Kagela nebo i s návštěvou freejazzového koncertu. Ignacio pro mne napsal krásný cyklus sedmi vět pro sólové cello, seznámil mne také se svým prvním učitelem Manfredem Stahnkem, který mi poté věnoval dílo *The Ana B Chronicles*. Zde jsem se poprvé vědomě zabýval magickým světem mikrotónální intonace, která je dodnes jedním z mých koníčků. Byl to opět Ignacio, kdo mne navedl nastudovat sólovou sonátu Bernda Aloise Zimmermanna, dílo, které pro mne mělo i praktické následky, neboť jsem s ním (aniž bych tušil, za jak těžké je považováno) ohromil shromážděné členy Ensemble Modern tak, že mne přijali jako stipendistu na svou akademii. K posledním mým společným objevům s Ignaciem patří například americký minimalista La Monte Young nebo peruánské valčíky criollo, s nimiž Ignacio pracuje ve svém aktuálním díle.

Vystupujete spolu s mezinárodně renomovanými hudebníky, ansámblý, orchestry, zaměřenými právě na soudobou hudbu. Můžete uvést pár konkré-





ních případů, co vám ta která spolupráce přinesla, co pro vás objevila?

Zmínil jsem se již o svém štěstí být v sezóně 2006/07 stipendistou Ensemble Modern, což v praxi znamenalo, že jsem žil po dobu jednoho roku od rána do večera víceméně bez přestávky ve „fabrice“, ve které tato skupina naprosto originálních osobností pracuje. Od nich jsem se naučil nebát se překážek, ale naopak užívat si radosti ze zdolávání zdánlivě nemožného. Za důležitý pokládám i jejich „profesionální“ postoj, kdy člověk nesoudí dopředu o kvalitě skladby, nýbrž podřizuje vše tomu, aby zazněla co nejlépe.

Všímám si také, jak je důležitá svědomitost a smysl pro detail. Třeba nedávno jsme pracovali s Hansem Zenderem na jeho *Lo Shu VI – 5 Haiku pro flétnu a cello*, což je hudba extrémně kondenzovaných gest, trvajících vždy jen několik vteřin. Nezahráli jsme snad jednu jedinou notu, o které by skladatel (i po dvaceti letech) neměl absolutně jasnou představu, co se týká její funkce, charakteru a konkrétního zvuku.

Co si člověk při různých setkáních taky uvědomil, je, že musí pracovat jak „divej“!

Založil jste ansámbl pro Novou hudbu, jehož název naznačuje mnohé – Praesenz. Co konkrétně se však za tímto názvem skrývá?

Náš název by se dal nejspíše chápat jako pocit údivu nad absurditou kategorie času, skrz kterou vnímáme svět. Skoro každá hudba reflektuje tuto absurditu, vědomě či nevědomě.

Jádrem našeho repertoáru je dílo *Présence* B. A. Zimmermanna. Skladatel tuto kompozici poeticky popisuje jako „tenkou vrstvu ledu, na které může noha spočívat jen tak dlouho, než se proboří. Ale zatím, co se noze na zlomek vteřiny zdá, že stojí, ta tenká pokrývka se už prolamuje a zpětně zůstává jenom jistota tříště poznání a absurdity ležící ve stálém pokusu o vykočení. Tak se jeví *Présence* jako pouto spojující přítomnost, minulost

a budoucnost“. Další skladatelé, kteří se explicitně na jeho filosofii odvolávají, jsou například Helmut Oehring, Clarence Barlow nebo Peter Ablinger.

Na Hudebním fóru Hradec Králové jste mimo jiné uvedl Zimmermannův violoncellový koncert, který nahrávala i společnost Cybele Records. Jediná dosud existující nahrávka této skladby vznikla před téměř 40 lety, od té doby ji, pokud vím, nikdo nenahrál. Bernhard Kontarsky, významný zimmermannovský interpret, se dokonce nechal slyšet, že jste momentálně jediným violoncellistou, který může tuto skladbu adekvátně provozovat. V čem jsou specifika této skladby z pohledu sólisty?

Není pravda, že existuje jediná nahrávka, v roce 1993 nahrál skladbu také Heinrich Schiff. Každopádně v Zimmermannově *Concerto en forme de „pas de trois“* může sólista ukázat nesmírně široké spektrum své osobnosti: od rafinovaných expresivních prostředků romantické hry po neskutečně jemné barvy, krkolomné virtuózní pasáže používající celý seznam standardních technik soudobé hry na smyčcový nástroj až k zvládnutí specifických úkolů, které vyžadují velkou porci vtupu a kreativity.

Jeden příklad za všechny: pro začátek cody v poslední větě, kde je jakési minimalistické violoncellové sólo, jsem „vynalezl“ prstoklad pomocí dvouručního tappingu; trvalo nejméně měsíc, než jsem ho začal zvládat, ale zato jsem snad jako první na světě zahrál to, „co stojí v notách“ – ačkoli jsem si jist, že Zimmermann na takovou zběsilost ani ve snu nepomýšlel...

Zvýšenou pozornost věnujete i tvorbě skladatelů vaší generace. Které z těch, jejichž hudbu jste hrál, byste vyzdvihl a proč? Věříte na generační spřízněnost? Pokud ano, co by mohlo být signifikantním rysem (signifikantními rysy) vaší tvůrčí generace?

Ne, nemůžu pojmenovat nějaký rys, který se mi zdá být signifikantním pro

skladatele mé generace. Vše je dovoleno, hranice k populární hudbě je průchodnější než dříve, strach před jednoduchostí u některých mizí, jiní proti ní staví naopak větší a větší komplexitu.

Jak se dá dojít k hudbě, která zprostředkovává esenciální zážitek, je mi záhadou. Věřím, že neexistuje jen ta jedna správná cesta. Osobně mám rád například hudbu Robina Hoffmanna, která se vyznačuje velikou kreativitou co do zvukových nápadů, použití nástroje a adekvátní notace. Snad každé jeho dílo přináší něco vskutku „nového“.

Zabýváte se také edukačními programy pro děti. Jakou mají podobu a s jakými ohlasy se setkávají?

V první řadě jde v těchto projektech o to, rozšířit obzor mladých lidí a ukázat jim, že existuje také hudba mimo aktuální hitparády nebo „zaprášený“ koncertní provoz. Na jednom takovém projektu, který vedli dva londýnští specialisté na edukační programy, Fraser Trainer a Paul Griffiths, jsem se podílel se členy Ensemble Modern, často ale takové programy realizujeme ve vlastní režii s ansám-

blem Praesenz. Proces vypadá zhruba tak, že vybereme nějaké soudobé dílo, které pokud možno nabízí spoje/paralely ke znalostem a zkušenostem dětí. To může být například hudba používající rockové nebo popové idiomy (smyčky, samply, rytmy, zkreslení zvuku atd. jako u Michaela Gordona nebo Helmuta Oehringa), teatrální elementy nebo řeč. (Milý kus pro menší děti je třeba *Eggs and Baskets* od Toma Johnsona.) Následuje diskuze, v níž se snažíme o vzájemné porozumění. Reakce dětí bývají v tomto okamžiku ještě skeptické. Vadívá jim například velká komplexita hudby, tedy „že nehrajeme vůbec spolu v ansámblu“. Při minimalistické hudbě jim zas není po chuti monotónnost: „vůbec nic se v ní neděje“. Oblíbeným námětem bývá, „že je to moc namáhavé, že hudba má přece rozptylovat a dělat radost, a nebýt intelektuální záležitostí“... Při dalším kroku vedeme děti k vlastní tvorbě, která kráčí po dosud neznámých stezkách a ústí do společného koncertu. Sociální komponenta vzájemného zážitku je při tom určitě důležitá.

Jan-Filip Ťupa se narodil v roce 1980 v německém Recklinghausenu českým rodičům. Hru na violoncello studoval na Robert-Schumann-Hochschule v Düsseldorfu u Clause Reichardt a na Guildhall School of Music & Drama v Londýně u Raphaela Wallfische; k jeho dalším pedagogům patřili Janos Starker, Bernard Greenhouse, Gary Hoffman, Christophe Coin, Michael M. Kasper a Éric-Maria Couturier.

V sezóně 2006/2007 byl stipendistou na Internationale Ensemble Modern Akademie. Od té doby pravidelně vystupuje jako hostující hudebník spolu s Ensemble Modern, musikFabrik a dalšími menšími soubory, prezentuje se na festivalech jako Biennale di Venezia, Musica Strasbourg, Lucerne Festival, Salzburger Festspiele a v rozhlasových produkcích pro hr (hessischer Rundfunk) a WDR (Westdeutscher Rundfunk). V roce 2007 založil vlastní ansámbl pro soudobou hudbu nazvaný Praesenz. Žije ve Wiesbadenu.

www.janfiliptupa.com
www.praesenz.org

Odvážné jistoty

Text: **Petr Ferenc**

Guerilla Records vydává komplet archivních nahrávek brněnských skupin Odvážní bobříci a Pro pocit jistoty.

Konečně to Guerilla dokázala! Po jedné z nejzajímavějších českých skupin osmdesátých let, brněnských Pro pocit jistoty (po „Propocitu“, jak říkali členové skupiny) zbývalo totiž donedávna jen pozoruhodné vinylové album *Program No. III* (Aske Globus 1990). Nyní kromě něj na 2CD vychází i předchozí dva programy skupiny vedené klavíristou a skladatelem Martinem Dohnalem. Název kolekce doplněné videobonusy je ostatně všeříkající: *Kompletní tvorba z let 1983–1990*.

Dobrym vydavatelským tahem je, že zároveň s Propocitem vychází i sedmdesátiminutové CD s *Kompletním repertoárem 1981–1982* skupiny Odvážní bobříci, tedy předchůdců výše jmenovaného tělesa.

VŠICHNI JEDNOU UMŘEM

Když se čtveřice kamarádů v Brně roku 1981 rozhodla založit kapelu, vedl je k tomu prý pocit bezvýchodnosti doby a nespokojenost s tím, co se v Brně tehdy hrálo: šlo o baštu vyčpělého hard a artrocku (Progres 2, Synkopy) a chlapcům se líbil drsný zvuk Chadimova Extempore, které tehdy procházelo obdobím krátkých písní (program Velkoměsto II neměl nic společného s dlouhými komponovanými pásmi a byl říznou vlaštovkou groteskní tzv. nové vlny – ač to MCH nerad slyší). Zpěvák a kytarista Ivo Horák a baskytarista Pavel Barša, saxofonista (alt, tenor, baryton) Julek Vaverka a bubeník Marcel Romanovský začali zkoušet v garáži, a když zjistili, že posledně jmenovaný přece jen není za bicími nejzdatnější, přemístili jej do role pódiového entertainera hrajícího tu a tam na leccos. Pátým členem se stal nový bubeník Tomáš Heislar, o texty se starali básníci Zdeněk Sotolář, Zbyněk Fišer (syn Egona Bondyho), Jan Vážný a v jednom případě Pavel Bergman.

Odvážní bobříci, kteří během své krátké existence odehráli jen několik koncertů, jsou nyní škatulkováni jako průkopníci tolik slavné a diskutované *brněnské scény*, z podobného zařazení si ale neuděláme žádnou představu o jejich zvuku. Ten je ovlivněn opravdu především Extempore, navíc se v něm objevují ohlasy plastikovského undergroundu a nastupujícího boomu nové vlny, především tzv. *pražské grotesky*. Opravdu: nevěděti, že jsou Brňáci, tipoval bych v jejich případě spíše na pražskou kapelu čelící hnusným časům kombinací hudební/textového hnusu a šíleného humoru – alternativní Brno bylo přece jen artistnější.

V hudbě Bobříků se míchá jednoduchost kytarových ostinát s názvuky punku a sporadicky i reggae, vyjadřovacím prostředkem je především expresivita řevu, s nímž Horák prezentuje syrové texty. Písně jsou krátké, někdy pouze minutové, proto bez problému vystačí s jediným nápadem. Na CD je to jízda, naživo musela být ještě větší.

Na guerillovském albu najdeme osmnáct písní z archivu brněnského zvukaře Petra Wernera, Mirka Drábka a editora kolekce Vladimíra Drápala, u nichž ale není uvedeno, pocházejí-li z koncertu nebo z domácího nahrávání. Věřím, že správně je první možnost, protože úvodní píseň je uvedena, kvalita zvuku a absence potlesku ale zase svědčí o druhé možnosti. Osm písní je zopakováno na záznamu koncertu z 22. března 1982, patrně z klubu Trias. Je škoda drobných informačních nedostatků, především označení autorů textů jednotlivých písní – podle vydavatele skupina nebyla schopna říci, kdo byl autorem. Texty, které si Bobříci vybírali ke zhudebnění, byly bezezbytku pozoruhodné a měly široký rozstřel od makabrozní poezie („Prší / provazy deště / dělají na skle oprátky / a tiše volají / půjdeš, nebo je čas / ještě?“) přes provokativní slogany (za odeřvaným čtyřverším „Masturbace / Sodomie / Felace / Onanie“ následuje zprásenou angličtinou předvedená Anarchy In The UK), veselé rýmováčky („Pod našima okny kvete řeřicha / vrazil jsem si kudlu rovnou do břicha“) až k mrazivým dobovým reflexím („Ježíšku, vítěj nám / a směj se / možná, že jednou budeš plakat / že si pan Herodes nedal větší pozor“ a asi nejslavnější: „Máš strach? Tak drž hubu“).

Místo toho v bookletu najdeme vzpomínkový text Iva Horáka a esej Martina Dohnala, který do příběhu vstupuje v roce 1982. Tehdy se Bobříci hrající bez zřizovatele vyčerpávali i po tvůrčí stránce, důsledkem čehož se Horák a Barša spojili se skladatelem a divadelníkem Martinem Dohnalem. Nejprve pod názvem Eklektický vytěrák (dle knihy o nové vlně *Excentrici v přizemí*, Panton 1989, byl vytěrák nesprávně Elektrický), poté pod názvem Pro pocit jistoty. Přísný komponista Dohnal se spojil se dvěma máničkami s podmínkou, že bude výhradním autorem přísně nazkoušené hudby, přizval ještě bubeníka a textaře Luboše Malinovského, Barša vyměnil baskytaru za kontrabas a mohlo se začít.

Odvážní bobříci dodnes přežívají v podobě coververzí v repertoáru Dřevěného pytlí v jutových uhlích (*Všichni jednou umřem*) a New Kids Underground (*Proč mi ovinuješ?*).



CHMURNÝ NÁPĚV BADATELSKÝCH PŘEDŘÍKÁVAČŮ POŘÁDKŮ SVATÝCH IDEJÍ...

Spojení nespoutaných div ne androšů s akademicky vzdělaným skladatelem může být překvapivé, esej Martina Dohnala, kterého zaujala živelnost skupiny, je vysoce zábavným čtením na téma muzikologického rozboru spontánních under-rockerů:

„ (...) Hudební projev je možno označit jako někdy více, někdy méně šťastné rozvíjení typu tzv. doprovázené monodie. Celý doprovodný podklad vokální linky je založen na ostinát ní technice. Výrazná ostinát ní figura – to je mnohdy jediný fenomén, který odlišuje skladbu od skladby. Někdy je docela nápaditě rytmicky strukturována, jindy tone v banálnosti a všednosti. Občas se střídají dvě ostinát ní figury, jednou dokonce založené na technice kánonu (ve skladbě Proud). Vyskytují se ostinát a invenčně skutečně zcela plochá, např. ve skladbě Proč mi ovinuješ?, kdy všechno zní dlouho, příliš dlouho, velmi dlouho, posluchač by mohl říci otravně dlouho. Vokální linka je mnohvrcholná, o značně velkém ambitu, s časovým opakováním quasitonálního centra. Zpěvák se často dopouští forze, glissandových příznaků, tvoří tóny intonačně labilní, což jenom přispívá k účinné expresivnosti celého hudebního projevu. Už samotný vztah statické ostinát ní figury s fantazijně rozevlátým vokálem přispívá k pocitu jakési „prostorovosti“ a „naléhavosti“. Formálně se jedná o ronda typu ABAB, i když neortodoxně pojatá. K této netra-

dičnosti mnohdy vedou instrumentální improvizace, vokální parlanda či neústrojné, i když účinné cody, např., ve skladbě Tvářil se, – závěrečné accelerando. O kontrapunktu se mluvit nedá, protože faktura je výrazně homofonní, i když je nutno upozornit na pozoruhodný dvojhlas typu invencí ve skladbě Proud. Proud se jeví z hlediska vyváženosti všech hudebních prvků i z hlediska melodického, dokonce i sonického jako skladba nejpозoruhodnější. Tónový materiál převážně chromatický. Nevyváženost některých instrumentálních ploch často připomíná tzv. bruitismus (hudbu hluku). Celkově lze o této hudbě říci, že vstřebávané vlivy jsou zde dosti patrné, i když některé jednotlivosti svědčí o osobitosti. Plochy fád ní se střídají s plochami, které při své jednoduchosti mají značné napětí.“

Takovému textu se můžeme zasmát a věřím, že z toho důvodu i částečně vznikl. Můžeme jej odbyť jako pokus o sčítání jablek a hrušek. Nebo jej považovat za vzácný příklad úsilí o porozumění světu „nižší“ hudby „shora“. (Naopak je to mezi milovníky alternativní hudby častější, viz polemika Petra Bakly s Markem Kopelentem *Hudby jsou dvě? Tři!* v HV 1/02 a koneckonců i jeho text *Magické slovo alternativa* v HV 5/2001, v leccems podobný tomu Dohnalovu.)

Dohnal velice správně vyhmátl to, co je na spontánním, jakkoli neumělém, experimentujícím plus minus rocku to podstatné. Spontaneita, expresivita, přímočarost a velmi citlivý „prst na tepu doby“ (čím méně programový, tím lépe). Tyto vlastnosti vážná hudba téměř postrádá a často o ně ►



Pro pocit jistoty v Ostrově nad Ohří kolem roku 1984, Foto Petr Kuranda

ani neusiluje (rád budu utlučen příklady opaku), protože má zkrátka jiné cíle a „starosti.“ Dohnalovo spojení s Horákem a Baršou je vzácné, řekl bych, v celosvětovém měřítku.

DOCELA NĚŽNĚ JSME BYLI ROZTRHÁNI S PRSTEM V PRDELI

Nová čtveřice Pro pocit jistoty zněla úplně jinak než Bobřici, což je vzhledem k Dohnalovu autorství samozřejmé, o to víc překvapí hráčský pokrok, který bývalí Bobřici udělali. Horák zůstal věrný zpěvu a elektrické kytáře, nepoužíval ale žádné efekty, Baršův kontrabas se dynamikou svých partů vyrovná Dohnalovu expresivnímu hraní na klavír, od nějž zbylou trojici tu a tam i dirigoval. Hudba byla vymyšlena do posledního detailu, skupina prý několikrát odmítla koncerto-

vat, nebyl-li program dostatečně nacvičen. V dnešní době nic divného, v osmdesátých letech, kdy byla o hraní nouze, šlo o něco výjimečného.

Když se řekne zasnubí rocku a vážné hudby, představí si většina čtenářů nejspíš „rockové opery“, děsivé album Deep Purple se symfonickým orchestrem a od něj odvozené opusy. Toho se s jistotou bát nemusíme. Hudba Propocitu je prodchnuta Dohnalovou skladatelskou opulencí, expresivitou a smyslem pro detail, skladatel ale bezezbytku pochopil možnosti a omezení instrumentálního složení skupiny a úspěšně se vyhýbá pádu do pompéznosti a kýče. Naopak se mu daří zachovávat ostré hrany rockového vyjadřování, ač třeba přenesené do formy fugy. S čímž souvisejí i Malinovského texty, které měly podobnou údernost jako texty Bobříků, jen byly jaksí básnivější. Cituji text skladby *Fuga c*





moll „Nenávistná“: „Nenechte prokrista pojit ty zhovadilé tlamy progresivních unifikovaných zestátněných zprostředkovatelů skutečna a krásna. Nenechte je pojit tak snadnou smrtí, jakou je intelektuální obrna. Budeme tyto ubožáky potřebovat ve velkém, jejich maso na tuny čerstvé krvavé šhubající. Je nám potřeba velkých obětí z řad idiotzpytného dobytka a kromě toho jsme také povinni dát nažrat indiferentní lůze s ohledem na její reálné strádání. Nenechte je pojit tak hladce.“ (Na koncertní nahrávce následuje nejbouřlivější aplaus celého kompletu.) Malinovského by bylo lze řadit po bok kongeniálních brněnských textařů Karla Davida a Štěpána Rusína (který je, jako Malinovský, pokud se nemýlím, také lékař.)

Propocit nacvičil tři koncertní programy. Číslo jedna se skládá ze sedmi kratších písní na Malinovského texty, občas v něm ještě probleskne estetika Odvážných bobříků, například v textu Informační exploze („Oni mají svou kulturu / my máme svoji kulturu“) či v zařazení písně Drž hubu a neviř prach z bobříkovského repertoáru. Prý šlo o jediný program, který skupina bezvýhradně přijala.

Program číslo dvě se skládal z jediné *Komposice No. XV*, opět na Malinovského text. Proti relativní syrovosti jedničky zde stojí komplexnější tvar, který – jak vzpomínají pamětníci – prý na koncertech působil neuvěřitelně silným dojmem, sám Dohnal s ním ale zpětně příliš spokojen není.

Za vrchol snažení PPJ považují *Program No. III* (ten vydaný na LP). V sestavě již není přítomen bubeník Malinovský a pro nahrávání desky si bere volno Pavel Barša. Bicí tedy na LP obstaral Michal Odehnal, kontrabas Petr Keller. Šest skladeb je ideálním průsečíkem estetiky jedničky a dvojky. Jedna z nich je instrumentální, chmurný nápěv byl převzat z jedničky. Kromě tohoto jediného Malinovského je výtečně zhudebněn Benjamin Péret (*Generál s prstem v prdeli*), Stanisław Baranczak (*To se mne netýká*), T. S. Eliot (*My jsme ti dutí lidé*) a úryvek z projevu dr. Josefa Urválka při procesu s odsouzeným Závěšem Kalandrou, 1. 6. 1950 Rudé právo. Tahle závěrečná píseň je (společně s úvodním generálem) asi to nejlepší, co Propocit kdy vytvořil. Cituji (celkem známý) text: „Závěš Kalandra na otázku, / co by mohl říct na svoji obhajobu, uvedl: / Vše, co jsem dělal, / jsem dělal z nenávis- ti / k dělnické třídě, k socialismu / Není nic, co bych mohl uvést na svoji obhajobu.“ Desetiminutová skladba začíná dynamickým úvodem, pak se odmlčí bicí, tempo se hmatatelně zpomalí a Horák do chmurných zvuků kytary, klavíru a kontrabasu pomalu a hluboce přednese text, přičemž předposlední verš hrobově (pitomé adverbium v této souvislosti, vím, berte ho jako čistě ilustrativní) opakuje jako strašidelnou mantru. Nijak nepřeháním, když napíši, že jde o nejmrazivější okamžik českého rocku.

Ještě k dramaturgii 2CD: vyhnulo se několika editorským kazům alba Odvážných Bobříků a v bookletu kromě textů písní a fotografií nabízí spoustu tiskových materiálů o Martinu Dohnalovi (rozhovory atd.). Na CD1 jsou první dva programy skupiny v koncertním podání a videobonusy, na dvojce pak *Program No. III* ve studiové a (až na jeden kus) i živé podobě s Baršou a Malinovským. Odvážní Bobříci mohou v dnešní době být peprnou lahůdkou pro archiváře, 2CD Propocitu jsou strhujícím poslechem i dnes. Snad je toto vydání vynese z temnot nespravedlivého polozapomnění, jednoznačně jde o jednu z nejoriginálnějších skupin českého rocku vůbec. Obě CD vyšla s grantovou podporou Ministerstva kultury.

www.guerilla.cz



Show must go on!

Nicolas Collins

Text: Jozef Cseres

Na letošní Expozici nové hudby v Brně vystoupí Nicolas Collins, tvůrce hledající nové možnosti propojení a uměleckého využití starých i nových prostředků. Jeho koncept „hardware hacking“ přistupuje ke každému elektrickému spotřebiči jako potenciálnímu hudebnímu nástroji.

Na Wesleyan University jsi studoval u Alvina Luciera. Jakým způsobem ovlivnil jeho experimentující duch a zájem o procesuální a prostorové aspekty zvuků tvoje hudební myšlení a poetiku?

Když jsem v roce 1972 přišel na Wesleyan, nevěděl jsem ještě, na který obor se zaměřím. Zajímala mě kompozice a zejména elektronická hudba, avšak tuto univerzitu jsem si vybral především kvůli jejich programu indické hudby. Zvažoval jsem též některé nehudební oblasti (včetně vizuálního umění, geologie a latinsko-amerických studií). Ovšem Lucier, jehož dílo jsem před setkáním s ním neznal, byl tmelem, jenž spojil dohromady mnohé z mých zájmů. Svými kusy jako *Vespers*, *I am sitting in a room* a *Music for Solo Performer* ukázal, že hudba může odkazovat mimo sebe samu: k biologii, architektuře, neurologii a dalším oblastem za hranicemi evropské klasické hudební tradice, uvnitř kterých jsem se – jako dítě populární hudby 60. let – nikdy necítil pohodlně. Takže kromě toho, že jsem čtyři roky intenzivně studoval klasickou hudbu severní Indie a další předměty, které jsou součástí typického amerického liberálního humanitního vzdělávání, jsem byl v těch kritických 70. letech hluboce pohroužen do experimentální a minimalistické hudby. Lucier do školy přivedl na workshopy, koncerty a večírky Tudora, Behrmana, Oliveros, Ashleyho, Mummu a jiné hosty. Své studenty brával s sebou, aby s ním hráli svou vlastní hudbu na koncertech po celé Nové Anglii. Byl to jedinečný způsob vzdělávání. Ano, Lucierova klíčová díla z konce 60. a ze 70. let měla hluboký vliv a lze je vystopovat v mé hudbě dodnes – nejvýrazněji ve zkoumání akustických jevů, v úkolových partiturách s otevřenou formou,

v minimalistickém přístupu k materiálům a metodám. Na druhé straně Lucier nikdy nebyl příliš nadšený obvody nebo počítači, přesto povzbuzoval své studenty, aby je zkoumali, což jsem já dělal; měl také obecnou nevoli vůči improvizaci, která mě začala nesmírně zajímat poté, co jsem se v 80. letech usídlil v New Yorku. Myslím si, že v současnosti je mé dílo chaotičtější než to jeho, v dobrém i zlém smyslu.

Další guru experimentální hudby, John Cage, se o tobě zmiňuje v nové verzi prorockého textu *Budoucnost hudby z roku 1974*. Jak jsi vnímal jeho kompliment tehdy, jako student, a jak bys ho komentoval teď?

Cage měl dlouhý vztah s Wesleyan University a byl tam na několika rezidenčních pobytech i v době mých studií. Navštívil můj koncert, když dělal průzkum současné americké hudby pro svoji esej. Velmi jsem obdivoval jeho hudbu (zejména jeho elektronické díla jako *Cartridge Music*) a to, že mě zahrnul do své eseje, mi samozřejmě moc lichotilo, přestože bylo jasné, že se snažil reprezentovat co nejširší možné spektrum nové hudby – nenamlouval jsem si, že jsem byl vybrán kvůli brilanci, spíš proto, že jsem byl ve správný čas na správném místě. Zůstali jsme v přátelském vztahu až do konce jeho života, přestože na začátku 80. let drsně negativně reagoval na mé druhé album *Let The State Make The Selection* (Lovely Music).

Co mu vadilo?

Má hudba se mu zdála „dráždivá“, což mě překvapilo, jelikož jsem si o svém díle myslel, že je tak příjemné, tak váhavé, tak středněproudé, zejména ve srovnání s tím jeho. Malé rýpnutí z mé strany však

záhy odhalilo viníka – elektrickou kytaru. V jedné ze dvou kompozic, jež album obsahovalo, byly totiž „pozpátku hrané elektrické kytary“, součástí výtvarného řešení obalu alba byla červená kytara a na zadní straně byla fotka hudebníků s kytarami v rukou. Zvláštní je, že nástroje na poslech vůbec neznějí jako kytary, takže si říkám, jestli Cage vůbec zašel tak daleko, aby album poslouchal; měl jsem spíš dojem, že elektrické kytary pro něho byly signál – zejména po jeho konfrontaci s Glennem Brancou na „New Music America“ v Chicagu. Mělo to však slabinu. Poté, co se celý život pokoušel vykořenit osobní vkus, nejenom ve svých kompozicích, ale také ve svém podporování experimentální komunity všeobecně, začaly se objevovat trhliny. Měl své preference. Věděl, co se mu líbí a co ne. Nebyl bůh. Byl člověk. Starý člověk. Nicméně vztahy mezi námi zůstaly dobré.

Připomnělo mi to úsměvné situace s Mortonem Feldmanem, které vylíčil Elliott Sharp, když u něho studoval. Ve svých projektech často využíváš kytaru – elektrickou, elektromagneticky manipulovanou atd. Kytara je důležitým symbolem dvou nebo tří generací. Co pro tebe znamená co se týče tvých experimentů a poetiky i ze sociologického hlediska?

Elektrická kytara je jednoduše nejdůležitější vynález mezi hudebními nástroji 20. století. Rezonance strun křiklavých nástrojů ze zastaváren jsem při svých klubových vystoupeních oživoval filtry a signálními procesory. Třicet vteřin poté, co jsem v roce 1982 takovýto nástroj uvedl na podium v CBGB, mne obecnost vypískala a křičela „Vypadni!“ Detailněji o tom píšu v textu *A Brief History of the Backwards Electric Guitar*.



Zurich, 2006. foto Martin Peer

A proč sis pro své rané experimenty vybral jako nástroj trombón?

I na tuto otázku najdeš odpověď na mé webové stránce, konkrétně v textu *The Evolution of Trombone-Propelled Electronics*, kde podrobně popisují systém a jeho historii. V roce 1986 jsem vyvinul hybridní systém živého samplování a signálního procesování, založený na digitálním reverbu značky Ursa Major. Jelikož jsem dělal kusy pro pozpátku hrané kytary, které byly určeny pro velké pódium, hledal jsem ovladač, který by byl pro obecenstvo viditelnější než malá tlačítka, posouvače a knoflíky běžné soustavy obvodů. „Co je největší klouzavá nádoba na světě?“, zeptal jsem se. „Přece trombón!“ Nikdy v životě jsem nehrál na akustický trombón, ve svém loftu jsem však měl starý nástroj, jenž jsem před léty používal k manipulování se zvukem zpětné vazby. Připojil jsem jeho snížec na rotační osu kódovače (v podstatě jakousi polo-myš), a namontoval na něj klaviaturu, abych mohl „klikat a tahat“ různé

parametry programu stláčením vypínačů a pohybováním snížcem. Přes reproduktor přehrávané zvuky se spájely v nátrubku, takže jsem mohl používat pohybování snížcem a dusítko k „akustické“ transformaci elektronických zvuků i k ovládnutí reproduktoru. Ukázalo se, že jako „akustický elektronický nástroj“ je můj trombón obzvláště vhodný pro živé improvizování spolu s akustickými hráči a to byl můj vstup do úžasného světa improvizované hudby v New Yorku, Londýně, Evropě a Japonsku v 80. letech.

V některých kusech jsi vedle tradičních hudebních nástrojů zapojil též CD přehrávače. Jaké máš zkušenosti s kombinováním živé instrumentální hudby s manipulovanými přehrávači nahrávek?

Manipulování CD při živém hraní mi nabídlo praktický kompromis mezi zpětným přehráváním pásu (technicky jednoduchým, ovšem pokaždé stejným) a opravdu interaktivní počítačovou

hudbou (flexibilnější, vyzývající k pódiové produkci bez přítomnosti skladatele): účinkující znají tonální obsah každé skladby, nikdy si však nejsou přesně jisti, který fragment nahrávky se právě vynoří, když stlačí nohou přepínač. Výsledkem je, že živá provedení mají napětí a prvek neurčenosti jako v improvizované hudbě, jsou však postavena proti harmonické mapě „komponované“ formy. Vytvořil jsem mnoho kompozic, jež jsou založeny na spojení playbacků manipulovaných CD se živými akustickými nástroji. Poprvé jsem to využil v *Broken Light*.

Jinou důležitou oblastí tvého zájmu je vztah mezi hudbou a mluveným slovem. Zajímá tě více narativita nebo zvukové kvality lidského hlasu?

Přitahují mne tři aspekty mluveného slova:

1. Jeho zvukové spektrum je úžasné; díky nejtemperovanějšímu filtru na světě sahá od filtrovaných hluků až po klastry sinusových vln.

2. Mám rád příběhy, obecnstvo má rádo příběhy a narace poskytuje velkou lineární armaturu pro strukturování hudebního kusu.

3. Už v prvních dnech svého rodičovství jsem se naučil, jak mocná dokáže být melodie řeči při utišování posluchače.

Roland Barthes jednou řekl, že neexistuje lidské společenství, které by nevyprávělo příběhy. Na druhé straně byl fascinován fyzikálními aspekty hlasu; jeho esej *Zrno hlasu* je toho nejlepším příkladem. Uvědomuješ si nějaké korepondence mezi tvou koncepcí mluveného/zpívaného textu a Barthesovou koncepcí?

Četl jsem tu esej, nemám však přílišnou důvěru v ohýbání kritické teorie na proces umělecké tvorby. Nedávno jsem někomu řekl, že komponuji svým „mozkem plaza.“ Moje dílo je docela jednoduché: příběhy, melodie, zvuky, které se mi líbí.

Takové bylo přece i Barthesovo dílo, zejména v posledním období jeho života. Miloval příběhy, Schumanovy melo-

die a zdůrazňoval vedlejší a efemérní aspekty komunikace. Ačkoli začal jako rigidní strukturalista, brzy zjistil, že fenomény lidské kultury jsou heterogenní a variabilní a nelze je pochopit prostřednictvím umělých schémat, rámců a mřížek, jaké produkují naše mozky. Tvůj přístup k technologii a novým médiím mi nepřipadá technokratický. Léta jsi byl blízkým spolupracovníkem STEIM (STudio for Electro Instrumental Music v Holandsku, pozn. red.), v současnosti tě zaměstnává spíše estetika DIY. Jak se ti jeví vztah mezi „hi-tech“ a „lo-tech“ v současné postmoderní situaci poté, co proběhla informační revoluce?

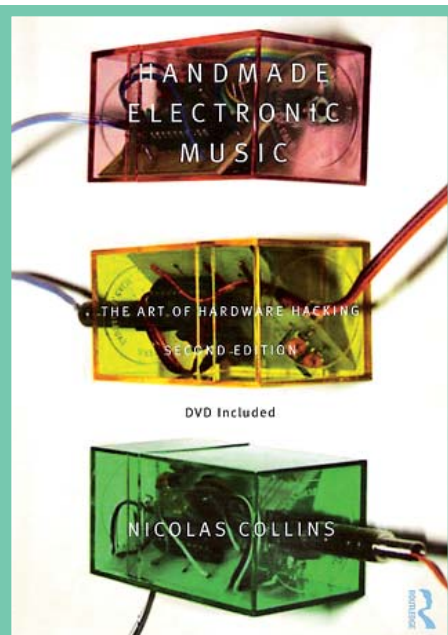
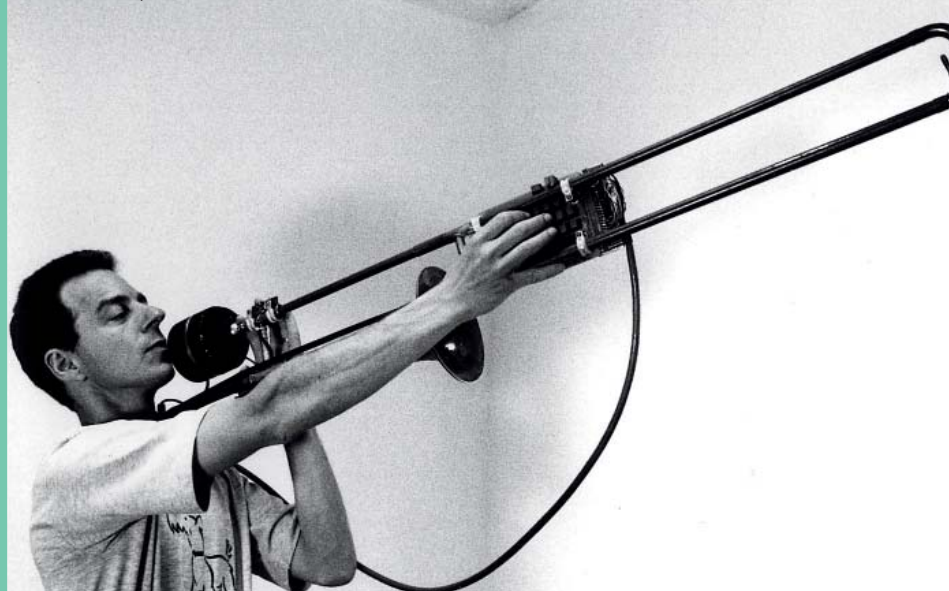
Technologie na jedné straně jenom ulehčuje umělecké vyjádření – jako když fotbalový míč hozený na náměstí spojí hrstku dětí. Zároveň však, stejně jako David Tudor, věřím, že ve společnosti, která je technologicky do té míry mediovaná jako ta naše, nesou tato zařízení implicitní význam, jenž nelze ignorovat. Proto se, ať už pracuji s tradičními akustickými nástroji, retro obvody nebo aktuálním softwarem, pokaždé snažím

o rovnováhu mezi mým poselstvím a poselstvím nástroje. Věřím také, že všechna technologie je v permanentním stavu proměny: obvod sestavený v roce 2009 z čipů z roku 1970 není stejný jako ten, co byl sestaven v roce 1974.

Co si myslíš o takzvaném „sound artu“, který se stal velice módním v posledních letech? Potřebujeme tuto novou nálepku poté, co zvukové experimenty Cage, Tudora nebo Luciera byly teorií akceptovány jako hudba?

S oblibou říkám, že „ne že by dnes bylo mnohem více sound artu než před dvaceti lety, spíš jenom více umění dnes obsahuje zvuk.“ Díky všudypřítomnosti videokamery, jako nového skicáře, a laptopu jako univerzálního stříhače (*ctrl-X/ctrl-V* vybere a vloží cokoliv), umělci pokaždé nahrávají spolu s vizuálním materiálem i audio; možná při pozorování a natáčení neposlouchají tak pozorně, jako se dívají, nicméně když jdou stříhat, jsou donuceni poslouchat synchronizační zvuk (s výjimkou toho, když záměrně ztlumí reproduktory). Střížna je skvělé místo, kde se lze naučit mnohé o zvuku – všech-

Trombone-Propelled Electronics, 1989. foto: André Hoeksema.



no to opakované poslouchání zpátky a dopředu. Takže například na umělecké škole, kde učím, vlastně všichni studenti nějakým způsobem pracují se zvukem. Někteří z nich se posunou do té míry k „čistému zvuku,” až se z nich stanou skladatelé. Vyšli z velmi odlišného prostředí (vizuálních umění) a většina nemá tradiční hudební dovednosti, používají však stejné nástroje jako popoví muzikanti a studenti konzervatoře (ProTools, Max, Logic, SuperCollider, atd.). V dnešních časech je někdy těžké odlišit „zvuk” umělců od „hudby” skladatelů.

Přesto si ale myslím, že to, co dělám, je „hudba”, a domnívám se, že není žádný důvod překlasifikovat Cage nebo Luciera – zejména kvůli jejich očividným kořenům v dlouhém proudu dějin hudby. Když nic jiného, evropská postserialistická „klasická” hudba představuje uvadající větve hudební kultury, zatímco „sound art” představuje vitalitu a rozmach.

Na druhé straně však ukazuje i naši hlubokou závislost na technologii a nových komunikačních médiích. Mám pocit, jako by přirozené vlastnosti zvuku a schopnost kreativního poslouchání ztrácely své lidské aspekty a expresivní bezprostřednost i vášnivost v opakovaných simulakrech, produkováných neomylnými digitálními zařízeními, které nám již nejsou odcizeny, nýbrž se staly extenzemi našich smyslových těl. Jinými slovy, díky dostupným a levným technologiím, mnozí sound-artisté dneška „řeší” poetické problémy, jež před mnoha lety vyřešili Cage, Tudor, Lucier a jiní v podstatně odlišných technologických podmínkách. Je to jako s našimi mobilními telefony – používáme je každou chvíli, protože je máme, hodnota a smysluplnost

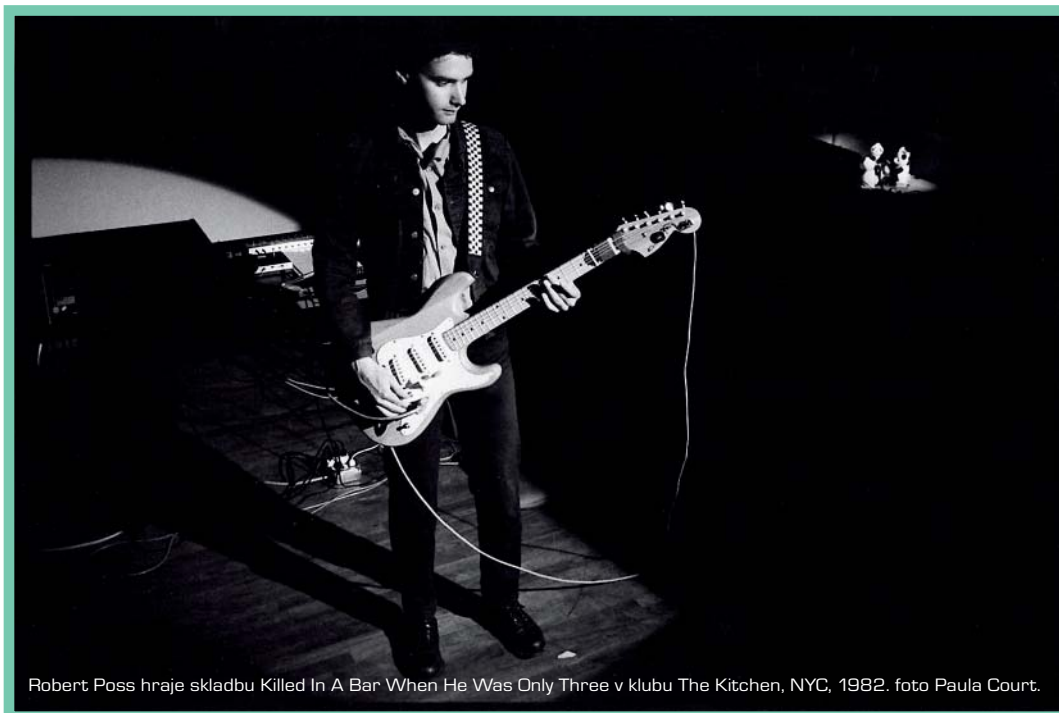
informací, které přenášejí, jsou však většinou triviální. Výsledkem je, že současné sound-artové produkce jsou povětšinou pouze nudné manifestace technických možností média, prázdné gesta jenom pro sám efekt. Co o tom soudíš?

Jak jednou řekl Jacob Burkhardt, historie je spirála – cyklická s malými variacemi. Ve svém věku slyším hodně „znovuvynalézání kola.” Mnoho mých studentů je například až po uši v minimalistické „drone” hudbě a v podstatě znovu vytváří hudbu LaMonte Younga, Terryho Rileyho, Pauline Oliveros, Eliane Radigue. Je to všechno součástí procesu učení, imitace – důležité je však, aby poznali, kdy již dozrál čas na jejich osobní příspěvek.

Historie je také velký filtr. Jsem si jistý, že i v 18. století existovalo hodně špatné hudby, pamatujeme si (a posloucháme) však Bacha. V současnosti jsme každý den nuceni oddělovat dobré od špatného. Zajisté však existuje dílo, které je dobré jako Bach a vzniklo zrovna v této

chvíli, dokonce možná právě s pomocí mobilních telefonů.

Samozřejmě, že historie je selektivní. Hudbu, kterou známe z minulosti, známe, protože ji zapsaly vzdělané elity. Můžeme si jenom představovat všechny ty hudby, které se kdysi hrály, pro další generace však zůstaly neznámé, alespoň ve svých autentických formách. Vždy žijeme mezi minulostí a budoucností, i když klademe důraz na přítomný stav. Každá doba má svého Bacha, kanonizovaného posléze institucionálně. Ale zatímco současní výtvarní umělci, vytvářející ready-made nebo instalace, jsou si vědomi významu a důležitosti Duchampova odkazu, mnozí sound-artisté a elektronici hudebníci jako by nikdy neposlouchali Cage nebo nikdy neslyšeli o Lucierovi. Stačí jim, když znají technické parametry svých počítačů a softwaru. Jsou zkrátka otroky svého média a technologie bez jakéhokoliv vztahu a respektu k hudební tradici a bez jakéhokoliv ▶



Robert Poss hraje skladbu Killed In A Bar When He Was Only Three v klubu The Kitchen, NYC, 1982. foto Paula Court.



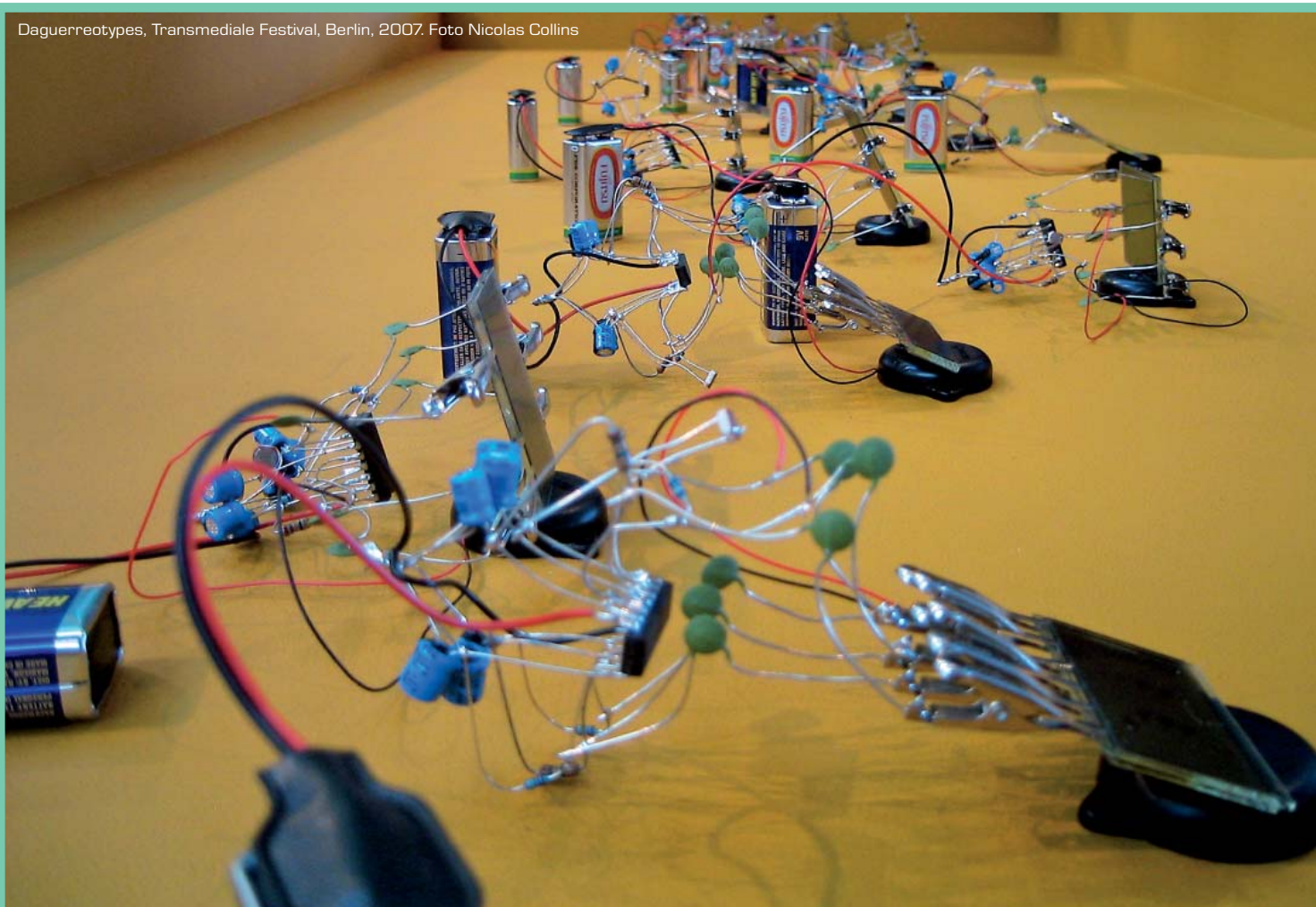
pojmu o filozofii zvuků. Je to dočasný jev našeho technokratického věku, nebo příznak toho, že západní institucionalizovaný svět umění spěje ke svému konci a my již jenom čekáme na novou neelitářskou formu symbolického vyjádření, prostřednictvím které

budeme artikulovat svůj citový život v budoucnosti?

Opět si myslím, že v každé době existuje dobré i špatné umění, dobří i špatní umělci. Dobří umělci mají obvykle lepší smysl pro kontext, jsou to ti, co znají své Cage a Lucieri, i své Bachy, Mahle-

ry a Ivese apod., a nejsou již „otroky“ technologie, jako byli dřívější umělci otroky klavíru nebo orchestru. A většina z nich lépe rozumí technologii než starší generace skladatelů, která se spoléhala na inženýry ve studiu (Stockhausen, Boulez). Chci říct, že od hnutí ambient-

Daguerreotypes, Transmediale Festival, Berlin, 2007. Foto Nicolas Collins



ní hudby 90. let existuje početný *crossover* mladších umělců s popovým backgroundem, kteří vstoupili do tzv. „vážené“ hudby, a mnozí z nich mají velmi selektivní pohled na dějiny hudby. Nemusí to však být vždycky na škodu: I když jsem studoval u Luciera, vždy jsem si byl vědom váhy historického kontextu všech hudeb, jež jsem slyšel, sítě spojení s jinými díly a umělci, četl jsem texty na obalech alb. iPodová generace mých studentů však přemýšlí v pojmech seznamů a žebříčků – „když to zní dobře, nechám si to a možná to i použiji v mé vlastní práci“ – zacházejí se vší hudbou podle její fenomenologické hodnoty jako se ZVUKEM, nemají nebo nečtou průvodní texty. Domnívám se, že je pro ně jako pro hudební konzumenty (jejich „sbírky nahrávek“ jsou mnohem eklektičtější, než byla má, když jsem byl v jejich věku – a to jsem byl velice dobrodružný posluchač) a možná i jako pro tvůrce velmi osvobozující odhodit váhu historie. Má to samozřejmě i negativní stránku – množství nepůvodní, odvozené hudby. Jak jsem řekl, úlohou každého posluchače je oddělovat dobré od špatného (co možná neobjektivněji), být jakýmsi editorem. Nemám čas ani energii utéci před vším špatným uměním na světě, pokud nevytlačuje něco lepšího, a i v takovém případě to dělám jenom někdy. Již dávno jsem rezignoval na práci v mezeře na trhu – klidně to nazvi elitářstvím, jestli chceš – ale mám pocit, že dokud je alespoň o jednoho člověka v hledišti víc než na podiu, show musí pokračovat. Když jde o mé sólové vystoupení, znamená to, že stačí, když se organizátorem dohodneme na termínu.

Můžeš prozradit, co uslyšíme na tvém březnovém koncertu na festivalu Expozice Nové hudby v Brně?

Kombinaci děl pro obvod, počítače a hráče. Budou to kusy *Salvage*, ve kterém sedm hráčů produkuje zvuk opětovným ožíváním mrtvých bloků s obvod, *Pea Soup*, který vytváří „architektonické rágy“ z resonance místnosti způsobené počítačově ovládaným feedbackem, a *The Talking Cure*, kde počítač generuje klavírní hudbu z inflexe spontánní řeči.

Nicolas Collins (1954), výrazná osobnost nejenom experimentální hudby, je v současnosti profesorem na Katedře zvuku Institutu umění v Chicagu. Zároveň je šéfredaktorem časopisu *Leonardo Music Journal*. Je autorem knihy *Handmade Electronic Music – The Art of Hardware Hacking*, která se loni po krátkém čase dočkala svého druhého vydání v nakladatelství Routledge. Jeho hudba byla prezentována na mnoha koncertech, festivalech i instalacích po celém světě a je dostupná na mnoha nahrávkách. Collins několikrát vystupoval i v Čechách, letos v březnu se představí na festivalu Expozice Nové hudby v Brně.

www.nicolascollins.com

inzerce

musicadhoy 2010
Universo Galina Ustwolskaja

OSTRAVSKÁ BANDA

U Madridu

čtvrtek 21. ledna 2010
22:30 Auditorio Nacional de Música

Ostravská banda
Conrad Harris, housle
Arne Deforce, violoncello
Daan Vandewalle, klavír
Marta Marinová, narátkorka
Petr Kotík, dirigent

Galina Ustwolskaja:
Grand Duet pro violoncello
Symfonie č. 4 "prayer"
Duo pro housle a klavír
Kompozice č. 1 "Dona Nobis Pacem"
Symfonie č. 5 "Amen"

OSTRAVA!!!
by festivalu Expozice Nové hudby

Ostravské centrum nové hudby
ve spolupráci s festivalem musicadhoy2010 www.musicadhoy.com

www.newmusicostrava.cz

Ed Benndorf a DENSE promotion

Text: **Petr Vrba**

Zatímco střední proudy populární hudby se mohou opřít o marketingové zázemí velkých firem, hudba na okraji má do médií a posluchačského povědomí cestu složitější. Tím více záleží na nadšencích, kteří jsou ochotni se v tomto ohledu „postarat“ o nahrávky ambicióznějších tvůrců. Jedním z nich je Berlíňan Ed Benndorf.

Berlín jako evropská metropole jednadvacátého století skýtá útočiště čím dál většímu množství kreativních lidí. Jedním z důvodů jsou na poměry velkoměsta relativně nízké náklady na život i bydlení (svou roli v tom jistě hraje i fakt, že Berlín je v podstatě chudé město). Mnoho hudebníků z celého světa se stěhuje právě sem, třeba Australané (Tony Buck, Clayton Thomas, Clare Cooper aj.), u kterých by se dalo mluvit téměř o tradici (vzpomeňme Jona Rose, Nicka Cavea a jiné). V Berlíně se též zrodil hudební proud nazývaný redukcionismus (zmiňme alespoň trumpetistu Axela Dörnera a tubistu Robina Haywarda), tedy proud pracující s významným omezením výrazových prostředků a s tichem. V pátém čísle loňského ročníku HIS Voice cituje Karel Veselý v článku *Berlín – otevřené město* kromě jiných i Eda Benndorfa, šéfa agentury Dense Promotion, která propaguje nezávislá vydavatelství z celého světa a začínající hudebníky většinou z Německa. Z těch zvučnějších jmen najdeme mezi klienty Dense britskou značku Touch, americké Thrill Jockey, rakouské Editions Mego i německé raster-noton. Vloni jsme se s Edem sešli dvakrát a vždy jsme skončili v delikátně syrových hospodách Kreuzbergu, legendární čtvrti zlatých punkových či industriálních sedmdesátých nebo osmdesátých let, kdy německou scénu ovlivňovaly kapely jako Die Tödliche Doris, Einstürzende Neubauten či volné umělecké seskupení Die Geniale Dilettanten.

Pianistka s českými kořeny Magda Mayas říká: „*Tady si moc nevyděláš, ale nepotřebuješ ani moc na útratu. Lidé nepotřebují nutně plný pracovní úvazek, aby užívali svá umění, a tak je tu dost prostoru, času a energie na tvorbu i myšlení. Spousty možností vystavit svá díla či hrát před zainteresovaným a poučeným publikem, množství různých scén, žádné dogma. V některých místech nezaslechneš němčinu téměř vůbec, město je plné lidí z celého světa.*“

V Berlíně je normální, že přijdete do opřejskané knajpy a potkáte tam Jokea Lanze (neboli Sudden Infant), jak rozdává samolepky na minifestival First impro fight (večer plný koncertních setkání vždy dvou různých improvizátorů v klubu Ausland, svého druhu Mekce volné improvizace v Berlíně), jeho kolegu, který mu ukazuje právě dodělanou kazetu, jiný přivádí Španěla konstatujícího, že se stěhuje sem, neboť „*v Barceloně to nežije, zato v Berlíně můžete kreativní energii cítit téměř všude*“. S nimi sedí u umakartového stolu v hospodě Mischliwska, kde je k mání polské i české pivo ve fľašce, majitel a v tuto chvíli jediný člověk, který stojí za firmou Dense Promotion, Erik Ed Benndorf. Značka Dense vznikla v roce 2000 a zásobuje promo CD/LP i hudební novináře či DJs v Čechách. Také proto není od věci nakouknout pod její pokličku.

Ed se narodil na jihozápadě Německa, vyrostl v malém městě Völklingen kousek od Saarbrückenu a jak sám říká, tato oblast byla v té době tak trochu kulturní pustinou. Klíčová změna, znamenající otevření nového světa, nastala v momentě, kdy mu někdo poslal z Hamburku kazety

zahrnující i „ *vynikající mixy punku a reggae, množství ON-U, SPK atd., včetně výtisku hudebního magazínu Spex, který, srovnáme-li ho s většinou dnešních časopisů, byl dost odvážný*“. Ed pak rychle objevil distribuční značku Artwave z Wiesbadenu a od té doby byl plně ponořen do světa nemainstreamové hudby.

Do Berlína se přestěhoval v roce 1995 a dostal příležitost otevřít obchod s deskami. Během let provozoval několik dalších podobných obchodů v berlínských čtvrtích Mitte/Prenzlauer Berg a začal pracovat v oblasti hudební propagace. „*Bohužel ze všech, kdo jsme to dělali, jsem zůstal sám. Nicméně mě to neustále ohromně baví. Důvody, proč jsem přestal provozovat obchod s deskami, byly dva: Chtěl jsem dokončit studia literární komparistiky a také jsem byl dost unavený z nových zákazníků požadujících nové 12“singly s technem, což je formát, který opravdu nemám rád, ale jeho popularita rostla úměrně s tím, jak byl čím dál populárnější náš obchod. Byla to dost smutná zkušenost.*“

Jedna z posledních Edových prací na poli komparativní literatury se týkala hermeneutiky Paula Ricoeura. „*Ricoeur byl svým způsobem prepostmodernista, který se snažil spojit marxismus, strukturalismus a psychoanalýzu. Aplikoval jsem jeho hermeneutiku na Ježíšova podobenství z Nového zákona. Stále mě baví číst Nový zákon jako knihu, ne svatou knihu, ale jako knihu, která měla masivní vliv na lidi, snad jako žádná jiná na této planetě.*“





Není to nic jako Edgar Allan Poe či Walt Whitman nebo Hermann Hesse, ale je to kniha napsaná lidmi, kteří nepatřili mezi tehdejší intelektuální elitu, neuměli moc psát... Vzpomeňte na Nietzscheho, jak si stěžoval, že jestli Bůh opravdu mluvil řecky, tak proč mluvil tak hrozně; řečtina, kterou psali, není právě perfektní.“

RADOST JAK NA VÁNOCE

Dnes už Ed na komparativní literaturu čas nemá, sice si občas přečte nějaké nové literární teorie, ale jelikož se činnosti propagační agentury věnuje opravdu naplno, končí denně tak v sedm večer. A jak říká, „s hudbou je to něco jiného, CD si můžeš poslechnout desetkrát za den, ale román si desetkrát nepřečteš“. Důvodů, proč má Ed rád propagační práci, je několik, jedním z nich je i přímý kontakt s představiteli vydavatelství, s umělci a novináři. „Všichni máme rádi podobnou hudbu, a už to znamená docela dost – v době, kdy je tolik hudby stupidní a bez ambicí a nároků na posluchače. Jelikož propagaci dělám napříč Evropou, je přirozené, že s mnoha novináři jsem se nikdy osobně nesetkal, ale komunikace přes e-mail či telefon je většinou velmi příjemná.“ Dalším důvodem je až fetišistický přístup k distribuci. „Mám to fakt rád, vážně rád balím cedéčka, nevím proč, možná proto, že si představuji, jak je někdo, komu pošlu čtyři pět CD, šťastný jak na Vánoce...“ Každý měsíc tak Ed zabalí a rozešle standardní poštou 700–1500 CD/LP, k tomu množství odkazů na stahování některých alb z internetu. Nejvíce kontaktů má přirozeně v Německu, ale největší počet disků posílá do Španělska, Francie, Čech a Polska. Primárně je agentura Dense Promotion zaměřená na experimentální hudbu, takže není zas až tak nezvyklé, že Ed některé značky či hudebníky, kteří by rádi využili jeho služeb, odmítá. Nicméně každé takovéto odmítnutí nastává prý až poté, co si nabízené CD poslechne alespoň dvakrát. V poslední době má hodně klientů i ze strany rockověji orientovaných značek či hudebníků, a i když to není hudba, kterou by zrovna vyhledával, promluví s nimi, někdy se i setkají, a jelikož „často jsou to skvělí lidé, entuziastičtí – hudbou, kterou dělají, vážně žijí, tak pak není problém je podpořit, ale pro každého tohle dělat nemohu. U vydavatelů jako Touch, Editions Mego či ATP neodmítnu nic, to ale neznamená, že se mi všechno líbí. Třeba ATP vydali vyloženě rockovou desku Apse, a nejenže neposlouchám rock téměř vůbec, ale tohle bylo fakt... Reakce od novinářů zaměřených na rock však byly skvělé.“ Stejně tak musí občas odmítnout i zájemce o zaslání CD. Navíc když prodej CD spíše klesá a labely mají velké problémy s přežitím, není možné posílat CD do lokálních rádií v malých městech či do undergroundových fanzinů. Přeci jen je Ed labely za propagaci placen, a cítí tak vůči nim silnou zodpovědnost. „Nejlepším výsledkem je pro mě umělcův úspěch, jeho vystoupení nebo pozvání na festival. Když se toto děje, jsem šťastný a vím, že moje práce se na tom nějak podílí.“

Před deseti lety Ed založil i vlastní label Hrömr, ale vydal na něm dva nepříliš prodejné tituly (Nerve Net Noise: *Various Amusements* a 10" vinyl Dan Lander: *Habitations*), a tak až v těchto dnech, kdy se připravuje vydání dvou vinylových lahvůdek, se snad jeho značka více rozjede. První z nich je ambiciózní počín, vydání 2x2LP Jokea Lanze. Čtyři desky přináší retrospektivní pohled na tvorbu tohoto původem švýcarského hudebního experimentátora, dadaistického performeru a tvůrce zvukové poezie, který si od roku 1989 říká Sudden Infant. Desky mají na obalu malby obličejů, které Lanz maloval na strop levou rukou (je pravák) štětcem přidělaným k dlouhé tyči. Celkem se jich použije šest. Dále chystá Ed vydat desetipalcový vinyl newyorského violoncellisty Erika Friedlandera.

www.dense.de, www.echtzeitmusik.de, www.ausland-berlin.de

inzerce

hudebniny

noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

Freakparade Artrock Festival

Text: **Petr Slabý**

V německém Würzburgu se setkává rock v opozici s uměním v rocku. Příběh jednoho festivalu ukazuje, jak funguje propojení odkazu progresivního roku dekad dávno minulých se současným dědictvím.

Co je to vlastně z dnešního hlediska artrock? Hudba pro zastydělé staromilce, označení někdejších „dinosauřích“ kapel nebo zkrátka něco obecně přežitého, co patří v lepším případě do muzea nebo snad dokonce do šrotu? Je tenhle žánr přesně vymezen kapelami typu Yes, Genesis, Pink Floyd, případně King Crimson a jejich nejrůznějšími mutacemi a epigony? Z určitého úhlu pohledu pravděpodobně ano. Ale ono to s tím škatulkováním a kategorickým odsuzováním není nikdy tak jednoduché. Nechci se zde stavět do role apologeta, ale v širším kontextu je potřeba si uvědomit, že jako artrock se dají označit kapely z okruhu Rock In Opposition, tedy hnutí, které má dodnes řadu inovativních následovníků, což dokazuje i zájem o nedávno vzniklý RIO festival pod kuratelou Rogera Trigauxe se sídlem ve francouzském Albi. A na druhou stranu si vezměme třeba francouzský label Musea (sic!), který upadající zájem o progresivní rock na počátku osmdesátých let minulého dokázal pozvednout z popela a dnes má obrovskou distribuční síť po celém světě. A to vznikl na koleně pouze z nadšení několika jedinců. Vždycky je potřeba charismatické osobnosti obrněné svatou trpělivostí, entusiasmem a vůlí jít si za svým cílem. Takovým člověkem je v německém Würzburgu dozajista Karl-Heinz Heidenreich řečený Charly.

FESTIVAL NA DLUH

Charly se narodil v roce 1953 a byl „odkojen“ německou hudbou konce padesátých let i Beatles a postupně objevoval kapely jako Small Faces, Kinks, Cream nebo Jimiho Hendrixe a později Chicago Transit Authority, Flock, Colosseum, Van Der Graaf Generator, Gentle Giant, Gong, Franka Zappa a pochopitelně i Yes, Genesis nebo King Crimson. Za dob svých studií angličtiny a tělocviku na wurzburské univerzitě dostal šanci působit jako DJ v různých studentských klubech, kde pouštěl své oblíbence a v roce 1988 se probojoval do lokálního rádia, kde posléze dostal svůj vlastní dvouhodinový program, jenž nazval Freakshow. Po zániku rádia pak dostal nabídku tyto své aktivity přenést do nově vzniklého prostoru AKW, kde měl jednou měsíčně šesti až osmihodinový set. V roce 1994 vznikla první příležitost uspořádat ve zmíněném centru akci pod hlavičkou Freakshow-In-Concert, na níž se představila švédská kapela Anekdoten, původně King Crimson revival band, která tehdy začínal s vlastní tvorbou. Tahle událost se ukázala v průběhu času jako docela stěžejní, neboť Anekdoten šířili na svých cestách pověst o malém ale nadšeném publiku ve Würzburgu a další soubory se začaly hlásit samy a to včetně věhlasných seskupení Dr. Nerve, Present nebo 5uu's. To nakonec dodalo Charlymu a jeho přátelům kuráž uspořádat v roce 2001 první Freakshow Artrock Festival, kam opět pozvali Anekdoten, Present a díky podpoře největšího

Panzerballet, foto Ivan Klíčovský

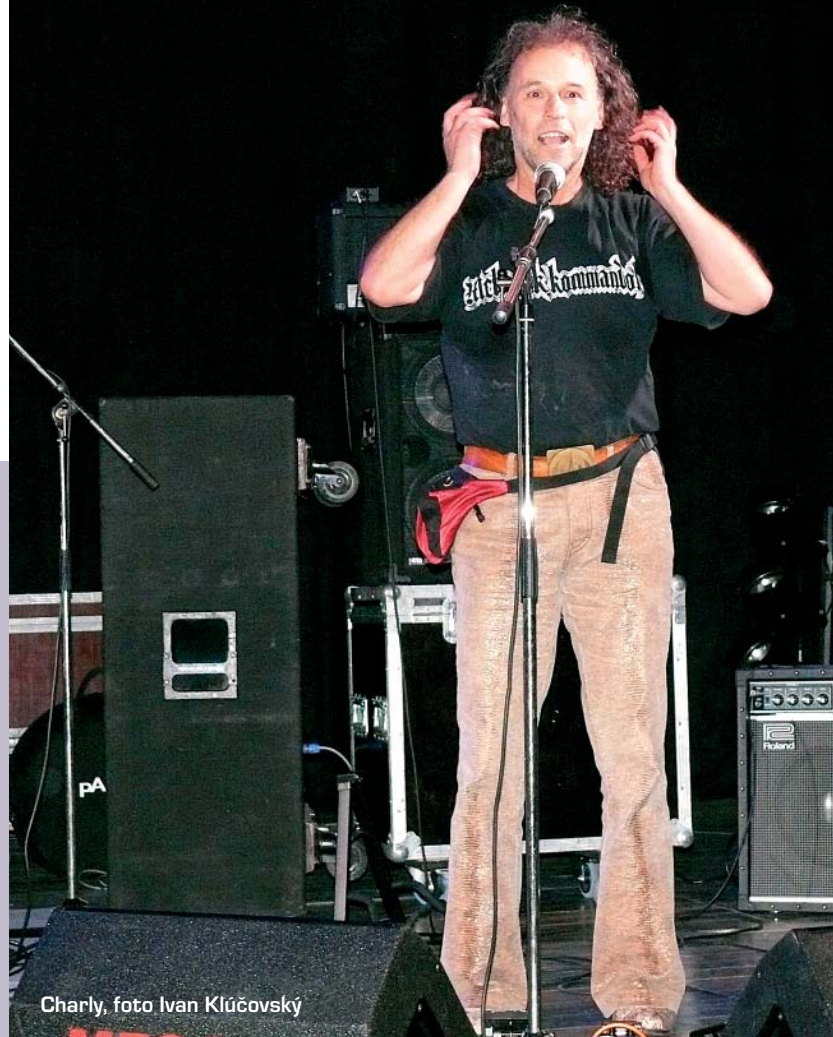


německého fanouška i Magmu. Právě to se však ukázalo jako příliš velké sousto a zejména onen obdivovatel francouzské legendy na tom prodělal kalhoty. Z těchto i jiných důvodů nebylo v následujícím roce možné festival uspořádat, ale o rok později se podařilo získat finance z bavorských kulturních fondů a organizátoři se rozhodli pokračovat ve velkém stylu a představit další švédské progresivní rockery Paatos, Anglagard a Isildurs Bane a pozvat znovu Magmu a kapelu jejich bývalých členů One Shot a řadu dalších. Navzdory dotacím to byl opět prodělečný podnik a Charly si musel vypůjčit peníze, které pak horko těžko splácel ze svých výdělků učitele squashu a pomocné síly v univerzitní nemocnici. V následujících letech se situace víceméně opakovala. V roce 2005 spojili wurzburští své síly s německou internetovou komunitou PROGROCK-DT – mimo jiné od roku 1999 též pořadatelem obdobné akce Progparade – která jim zajistila větší propagaci. Teprve v roce 2006 byl festival úspěšný díky tomu, že na něm vystoupily méně známé kapely, které se vzdaly honoráře a dokonce si částečně platily dopravu. Každopádně se povětšinou díky vstřícnosti umělců objevovala v programu známá jména jako Mahavishnu Project, Sleepytime Gorilla Museum nebo Cheer Accident a mnohé začínající soubory jako třeba Panzerballett si zde vydobýly své renomé. Místa konání se měnila dle možností a Charly se i přes značné potíže nehodlá vzdát, protože je pro něj stále důležitý „ten obrovský pocit, když vidí muzikanty, kteří našli SVĚ publikum, a hudební příznivce, kteří našli kapely hrající JEJICH hudbu“.

ABBA I ZAPPA

Na konci září 2009 se festival konal již podesáté, tentokrát kvůli rekonstrukci AKW a díky dobrozdání místního úřadu v aule Franz-Oberthurschule, což potažmo mělo asi vliv na to, že se hrálo hlavně odpoledne. Mezi jednotlivými koncerty byla vždy minimálně hodinová pauza, což byl ovšem ideální prostor k posezení za školou a „družbě“ fanoušků (zdaleka nejen přestárálých mániček) z různých koutů Německa i odjinud. To vše v příjemné atmosféře a za krásného počasí babího léta. Jako by se zastavil čas. Ostatně Charly nikdy neopomněl své ovečky v pravou chvíli pozvat do sálu.

De facto v roli předskokanů se objevilo na poslední chvíli přizvané mladé italské trio Squartet v klasickém obsazení basa – bicí – kytara, hrající crimsonovsky laděné instrumentální etudky. Jako předkrm naprosto optimální. Harmonia Ensemble (viz též profil v tomto čísle HV) představil svůj komorně laděný a přesto výbušný zappovský repertoár, který okořenil například úryvkem z baletu Igora Stravinského *Petruška*. Právě tohle těleso jasně dokázalo další rozměr festivalu a zároveň i vstřícnost návštěvníků. Apokalyptickou smrt pak předvedl francouzský čtrnáctihlavý bigband United Colors Of Sodom vedený baskytaristou, skladatelem a aranžérem Jeanem-Philippeem Morelem. Zdvojené bicí, bohatá dechová sekce, housle, vibrafon, akordeon, DJing, záhrobní chroptění i kytarové erupce ve zběsilé předsmrtné křeči a přesto s dokonale vypracovanými špičkami i nespoutanou hravostí. Metalcore střížený s vážnohudební kakofonickou (de)kadencí i jazzovým feelingem. Přestože soubor čerpá i z minulosti a hraje například skladbu *Mars* ze suity *Planety* pozdně romantického skladatele Gustava Holsta, vyjadřuje rozervaný pocit nového milénia se vším všudy. Poté byla pochopitelně nutná delší přestávka, aby se publikum mohlo přeladit na



Charly, foto Ivan Klúčovský

skutečnou artrockovou klasiku. Britští Gentle Giant byli typickou kapelou sedmdesátých let minulého století a přes jejich občasné pozdější reuniony se víceméně vytratili z povědomí. Jejich nedávno založený „revival“ Three Friends má svou autenticitu zejména vzhledem k účasti tří původních členů – klávesisty Kerryho Minneara, kytaristy Garyho Greena a bubeníka Malcolma Mortimorea – a zároveň úžasný odpich díky čtveřici generačně mladších muzikantů v čele se zpěvákem Mickem Wilsonem, jehož hlas evokuje původní nahrávky. Těžiště repertoáru bylo v raných albech jako jsou Octopus či signifikantně Three Friends. Na jednu stranu skutečně jakási konzerva, ale bez sebemenší utahanosti a vyčpělosti. Velmi příjemný výlet o cca pětadvacet let zpět.

Druhý den zahájila mladá německá fusion úderka Panzerballett vedená kytaristou Janem Zehrfeldem, jejichž záběr jasně vystihuje titul jejich aktuálního alba *Hart Genossen von Abba bis Zappa*. Nesmírně vitální jazzující rock se skvělými instrumentálními výkony včetně brilantního saxofonu a s totálním nasazením. Legendární belgičtí Present, jedna ze zakládajících kapelnutí Rock In Opposition sice těží z minulosti, ale díky jejich nadčasovosti to není od věci. Vůdčí postava Roger Trigaux kvůli zdravotním problémům působí na jevišti převážně jako dirigent, ale esprit jeho skladeb zůstává zachován. Rytmická sekce ve složení Dave Kerman (bicí) a Keith Macksoud (baskytara) opravdu šlape a bohatá aranžmá dotvářejí klávesy Pierra Chevaliera, violoncello Mathieua Safatlyho, saxofon Pierra Desassise a v neposlední řadě sólová kytara Rogerova syna Reginalda. V Japonsku se hudebními škatulkami podle všeho příliš netrápí a jsou schopni vytvářet symbiózu nejrůznějších stylů a uplácet z nich výživný amalgam. To jasně dokázal na závěr festivalu šestičlenný soubor Koenjihyakkei, jehož protagonistou je bubeník Tatsuya Yoshida a frontomankami saxofonistkou Keiko Komori a zpěvačkou AH. Neuvěřitelná exprese, živočišnost a obrovský humor.

Další Freakparade se chystá na 20. a 21. březen 2010 a na programu jsou tentokrát italská Accordo Dei Contrari, polští Indukti, estonští Phlox, američtí Jerseyband a francouzské soubory Camembert a Neom.

Technické posvátných kazet

Grateful Dead

Text: **Darrell Jónsson**

Překlad: **Petr Ferenc**

Skupina nadšených příznivců Grateful Dead, takzvaných nahrávačů (tapers), je největším kultem, který ve dvacátém století zbožštil kazetu.

Jejich bible dnes obsahuje více než dva tisíce nahraných koncertů, které jsou encyklopedicky vymazleně zkatalogizovány v kyberprostoru i v knihách. Debaty o tom, která kazeta je technicky a historicky hodnotnější, se mohou směle měřit s učeným hádáním křesťanských, islámských a judaistických kleriků. Horečná aktivita *tapers* neutichla ani v dnešní době, za což můžeme děkovat otevřenosti internetu, s níž si kazetoví šílenci podivuhodně porozuměli.

Grateful Dead byli odjakživa netradiční kapelou. Vyšli z folkového podhoubí, ale způsob, jakým vstoupili do říše hlasitého elektrického rock'n'rollu, byl oslnivý, i když občas šlo o poněkud secondhandovou zář. Jihokaliifornské skupiny – například Byrds, Gene Clark, Gram Parsons, Flying Burrito Brothers... – byly mnohem celistvější a daly se zařadit do kategorie country rocku. Na severu Kalifornie se jižní atmosféře zdařile přiblížila barová kapela Creedence Clearwater Revival. A pokud jde o hard rock, byli Quicksilver Messenger Service a Blue Cheer nejen mnohem více strhující, ale rovněž lépe reflektovali pocity kalifornské bílé dělnické třídy. A co se týče slavné sanfranciské psychedelie, jejímž symbolem se Grateful Dead stali, byli někdejší folkoví soupeřníci Jerryho Garcie a spol. Jefferson Airplane nejen úspěšnější v hitparádách, ale také vytvořili více studiových nahrávek, které přesvědčivě evokují zkoušenou náladu konce šedesátých let.

Ne že by Grateful Dead neuměli vytvořit světovou špičku. Jejich studiová alba *Working Man's Dead* a *American Beauty* jsou fanoušky a kritiky právem považována za součást pokladnice šperků folk-country-rocku šedesátých let. Často přehnaně sebekritický kytarista a vůdce skupiny Garcia prý, jak praví legenda, jednou pronesl: „*Celé roky se snažíme prodat, ale nikdo nás nekupuje!*“

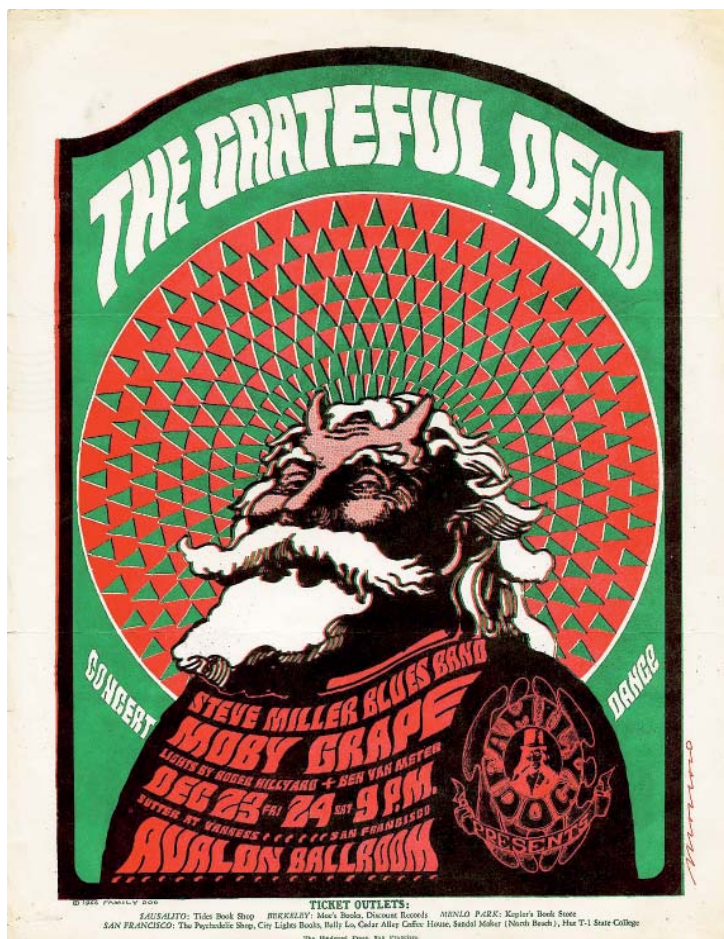
Grateful Dead sice nedokázali bodovat v hitparádách, ale na druhou stranu pozoruhodně zvládli pokračovat v činnosti celé dekády poté, kdy jejich soupeřníci z šedesátých let zmizeli v propasti času. Díky tomu kolem nich vznikla jedinečná fanouškovská komunita.

Neustálé koncertování skupině získalo obrovskou masu příznivců. Tuláci bez dolaru v kapse, kteří kapelu tvrdošíjně následovali po všech amerických štacích způsobem, který připomínal dětskou křížáckou výpravu, dealaři drog, prodejci triček a suvenýrů, důchodci a rentiéři, motorkáři, byznysmeni, víkendoví i skalní hippies – ti všichni se hnali za kouzlem Grateful Dead.

A toho kouzla se jim často dostalo v kompendiu písní, které zněly tepem samotného srdce americké hudby: byl zde líný puls Grand ol' Opry, horký tep Motownu, městské blues, ale také hvězdné momenty experimentální elektroniky a hry na perkuse. Americká hudba je plná kovbojů, Grateful Dead ale zčásti reflektovali smutek a epifanie horníků a ztroskotanců, kteří byli důležitými pionýry Ameriky, jak ji známe dnes. Až do devadesátých let hráli Grateful Dead pětidenní koncertní série ve vyprodané newyorské Madison Square Garden.

Kněžimi kultu příznivců Grateful Dead (říká se jim *deadheads*) byli *tapers*. Ti byli, podobně jako legendární zvukaři počátků skupiny Owsley Stanley III a Tim Scully, kteří jsou nyní známi spíše díky výrobě LSD, zdatnými technickými typy, pokud jde o elektroniku. Když v sedmdesátých letech velká vydavatelství skuhrala na ramenou svých právníků, že jim popularita kazetáků ničí zisky (co vám to připomíná v roce 2009?), Grateful Dead přivítali nahrávače s otevřenou náručí. Od poloviny sedmdesátých let jim byl na některých koncertech skupiny vyhrazen speciální prostor, v němž byly k dispozici nabíječky na dobíjení baterií a přímé audiolinky z mixážního pultu pro několik šťastlivců.

V taperském cechu se vyvíjel smysl pro řemeslo a zodpovědnost. Vedly se otevřené diskuse o vybavení pro terénní nahrávky a pěstovala se bezplatná, nekomerční výměna pásků. Výsledkem je, že mnoho nahrávek lze nyní nalézt na internetu a i ve svém druhém životě (coby MP3 a flac) mají pozoruhodnou zvukovou kvalitu.



V roce 2005, deset let po smrti Jerryho Garcii, začali někteří členové skupiny přemýšlet o potenciálním zisku, který jim uchází kvůli obrovskému množství nahrávek volně dostupných v internetovém éteru. Tahle novinka byla jako nůž v srdci mnoha fanoušků, kteří dlouhá desetiletí obdivovali mimomuzikální integritu Grateful Dead. K těm, koho novinky nepotěšily, patří i jeden z textařů skupiny John Perry Barlow, kterého jeho pozice zakladatele Electronic Frontier Foundation pochopitelně táhla spíše k *tapers*. Nekritizoval změnu po stránce koncepce, ale především kvůli její praktické neproveditelnosti: „*Jako kdyby vylili lžičku barvy do bazénu vody a pak požadovali po majiteli, aby jim barvu vrátil.*“

Od roku 2005 jsou některé nahrávky hůře dostupné, ale stále je lze získat. Na stránkách archive.org jsou stále ke stažení hodiny záznamů v komprimovaných mp3 formátech a probíhá streaming ve kvalitě o něco lepší. Stránka Gdlive.com, kde bylo před rokem 2005 možné získat archivy ve formátu FLAC (v CD kvalitě), zmizely.

Z oficiálních stránek Grateful Dead vycházejí rozporuplné signály. Stále se tu diskutuje o historii záznamů, z nichž některé jsou streamovány v lo-fi kvalitě. Na diskusních fórech Grateful Dead stále komunikují fanoušci vyměňující si záznamy poštou a soukromými internetovými cestami. Grateful Dead navíc nabízejí placené stahování koncertů nebo jejich internetový prodej ve formátu luxusních CD.

Při turné obnovené skupiny v roce 2009 (pod názvem The Dead) bylo opět lze v blízkosti pódia vidět *nahrávače*. Skupina k nim přistupovala se smíšenými pocity, její oficiální politika se v tomto směru jeví být kombinací praktických a komerčních hledisek: osobuje si právo uplatnit finanční sankce v případě bezplatné distribuce svého díla v digitální sféře a vydávají opulentně vypravené živé záznamy v nejvyšší zvukové kvalitě, aby konkurovali volně dostupnému materiálu.

Zdá se také, že právníci Grateful Dead zadusili otevřenou distribuci volně dostupných souborů FLAC. Jednou z významných nahrávek, kterou je nyní těžké najít, jsou studiové frekvence Planet Earth Rock and Roll Orchestra, souboru, v němž hráli členové Grateful Dead, Jefferson Airplane, Hot Tuna, David Crosby a Graham Nash. Studiové záznamy PERRO z počátku sedmdesátých let jsou vzácným příkladem svěžesti a pospolitosti muzikantské komunity. Na archive.org a jinde nicméně najdete stále dost skvělých nahrávek Grateful

Dead a přidružených souborů jako New Riders Of The Purple Sage a dalších.

V dnešní době si politiku svobodného nahrávání, jejímiž byli Grateful Dead průkopníky, osvojily stovky hudebníků: Acid Mothers Temple, Manu Chao, Mark Knopfler, Black Crowes... *Deadheads* jsou jen jednou kapitolou magického příběhu Grateful Dead. To, že jejich hudba svobodně zní internetem od San Francisca po Peking, Teherán, Maastricht, snad bude veřejnost motivovat k zamyšlení nad budoucností duchovního vlastnictví a kulturním dědictvím šedesátých let. V případě této stále hrající sanfranciské kapely měli, pokud jde o sílu hudby, její roli při stmelování komunity a způsoby distribuce, hippies možná pravdu. ■



PŘEDPLATNÉ

his voice

SE VYPLATÍ!

**Předplatte si His Voice
a ušetříte 84 Kč
(studenti 174 Kč)!**

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

Objednejte si His Voice prostřednictvím SMS
a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!
SMS posílejte na číslo +420 605 202 115 ve formě:
HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení, ulice čp., město, PSČ,
poznámka o předplatném: běžné / studentské / sponzorské;
od čísla... (SMS nemusí být psána v přesném kódu)

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

Staňte se sponzorem!

Sponzorské předplatné

2000,- Kč sponzor štědrý

5000,- Kč sponzor více než štědrý

10 000,- Kč sponzor nejštědřejší

Odměnou vám vedle hřejivého pocitu bude dárek

v podobě dalšího předplatného zdarma pro Vaše blízké.

www.hisvoice.cz

Zvuky nejsou nevinné

Steve Goodman:

Sonic Warfare. Sound, Affect & The Ecology Of Fear

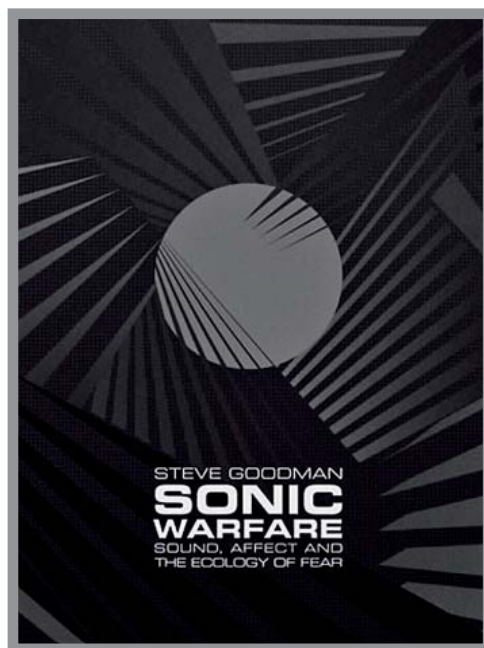
MIT Press (<http://mitpress.mit.edu>)Text: **Matěj Kratochvíl**

Steve Goodman, známý také jako dubstepový producent a hudebník vystupující pod pseudonymem Kode9, mapuje situace, v nichž se hudba a zvuky obecně mění ve zbraň, v prostředky ovlivňování těla i mysli, ať už doslova či metaforicky.

Jeden můj známý, který učí na základní škole, vyprávěl, jak jeho svěřenci používají coby vyzváněcí tón mobilů vysoké tóny, které lidé nad pětadvacet let neslyší. I tato nevinná leg-ráčka je v Goodmanově knize zmíněna, zasazena je ovšem do vážnějšího kontextu: Vysoké frekvence byly používány, aby odrazovaly mladistvé výtržníky od určitých míst, mladí pak tuto „zbraň“ využili ke svým potřebám – třeba jako pro učitele neslyšitelné vyzvánění. Je to jen drobná ukázka toho, čemu Goodman říká „frekvenční politika“, a co se táhne jako ústřední motiv jeho knihou.

V jeho osobě se spojuje hudební praktik, producent, v jehož hudbě mají zásadní roli basové frekvence, a akademický myslitel, jehož momentálním působištěm je University of East London. V Sonic Warfare se nezaměřuje primárně na hudbu, zajímá ho zvuk, ale také ne-zvuk (unsound), tedy vibrace za hranicemi slyšitelnosti, infra- a ultrazvuk. Tyto vibrace již nevnímáme sluchem, působí na celé tělo i na psychiku a toto působení může být poměrně drastické, jak naznačuje hned v úvodní kapitole popis účinku „zvukové bomby“ (průletu nadzvukového letadla nízko nad zemí) použité izraelskou armádou v pásnu Gazy v roce 2005. Vojenské využití zvuků je tu rozebíráno na mnoha stranách a popisy jednotlivých technologií jsou samy o sobě dost zajímavé – od troubení jamajských rebelů bojujících s britskou armádou v 18. století přes zvukové matení nepřátel ve druhé světové válce po zařízení rozhánějící nesnesitelným pískotem antiglobalizační demonstranty ve století našem. Hodili by se sem asi i naši husité a jejich zpěv zahánějící křížáky, hudba může totiž být poměrně účinnou zbraní, což si vyzkoušela americká armáda, když popovými hity nutila v devadesátých letech ke kapitulaci náboženskou sektu Davida Koreshe.

I ve chvíli, kdy opustí vojenskou tematiku, zůstává Goodman u militaristických přirovnání. Válečné konflikty se skrývají za kulisami obchodů, v nichž zní zvuková dekorace, muzak, ale také na frekvencích pirátských rozhlasových stanic skrývajících se před odhalením. Spojnice mezi vojenskou technikou a jamajskými soundsystémy nebo různými formami elektronické hudby, na niž se tančí v ghettech současných velkoměst, je celkem pochopitelně volnější, a na první pohled by se mohlo zdát, že Steve



Goodman je dalším z advokátů „hodných“ subkultur bojujících proti „zlému“ systému. Koneckonců jeho vydavatelství Hyperdub je důležitou líhní podzemní hudební kultury. K nějakým antikapitalistickým agitkám se ale neuchyluje, naopak v některých kapitolách zkoumá, jak se strategie novodobých pirátů a nadnárodního kapitálu sbližují, a zamýšlí se, zda si „pirátské kultury dokáží uchovat autonomii, když velké korporace přejdou od konfliktu s nimi ke snaze agresivně jim konkurovat.“

Kniha je členěna do krátkých kapitol, které již svými nadpisy spojenými s různými letopočty jako by naváděly ke čtení na přeskáčku (a autor tento přístup v předmluvě schvaluje): 1944, 1842, 1977, 1913, 2039... co rok to událost, ať už skutečná, nebo převzatá z filmové či literární fikce, spojená s nějakým zvukově-politickým problémem. Něk-

teré kapitoly jsou spíše popisné, v jiných Goodman řeší otázky terminologie, analyzuje myšlenky jiných autorů a polemizuje s nimi. Asi nejdůležitějším ideovým předchůdcem je francouzský ekonom Jacques Attali, jehož kniha *Noise. Political Economy of Music* je zmiňována snad vždy, když dojde na vztah hudby a společenských mechanismů. Goodman se k některým Attaliho myšlenkám hlásí, v jiných bodech mu ale zajímavě oponuje. Vrací se také do třicátých let, kdy brazilský filozof Lucio Alberto Pinheiro dos Santos přišel s pojmem „rhythmanalysis“, což je v jeho pojetí metoda zkoumání vibrací prostupujících vše od nejmenších částic hmoty po lidskou komunitu. Tyto myšlenky dále rozpracoval například Henri Lefebvre a Steve Goodman v jejich ideách nachází možnou cestu, jak přemýšlet o zvucích prostupujících dnešní svět. Sonic Warfare je díky spojování konkrétních příkladů s obecnějšími úvahami čímisi víc než jen katalogem nebezpečného či nepříjemného využívání zvuků. Autor se snaží ve změní nesourodých příkladech hledat společné myšlenky a mechanismy, pochopit a vysvětlit, jak nás ovlivňují zvuky kolem nás, jak mohou být cíleně využívány.

V současných médiích bývá hudba řazena do „neškodných“ rubrik kultura, případně zábava. Kniha Sonic Warfare připomíná, že bychom všechny ty frekvence, které nám každodenně procházejí ušima a celým tělem, měli brát vážněji.

Oliver Sacks: Musicophilia

Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek

Dybbuk [www.dybbuk.cz]

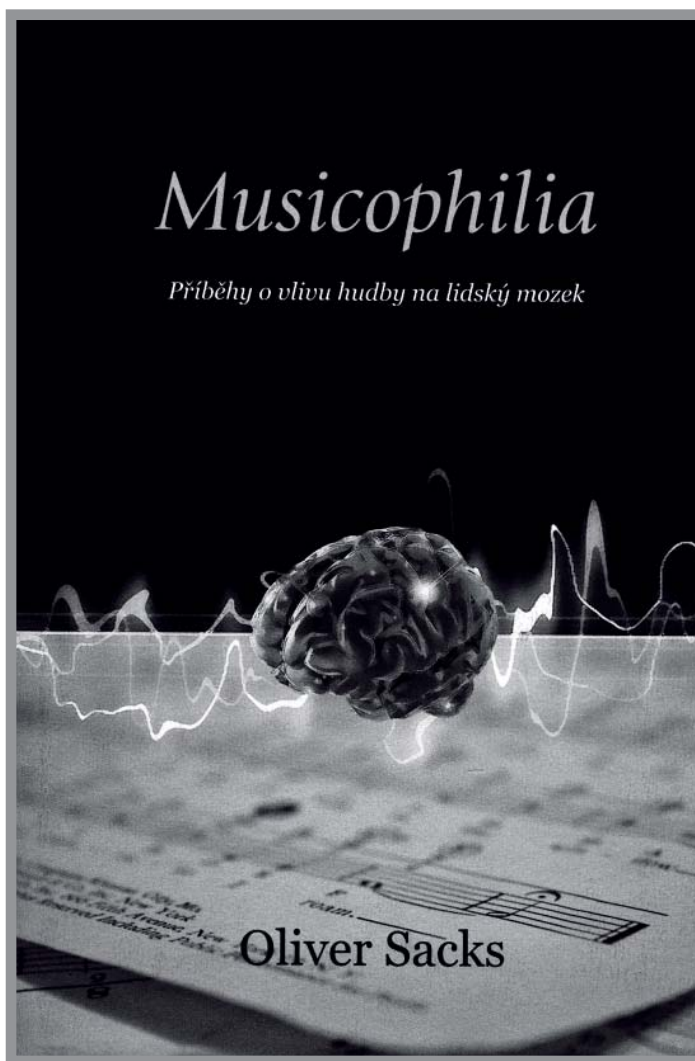
Text: Karel Veselý

Při procesu vnímání hudby, během těch zvláštních procesů v uších a mozku může docházet k podivuhodným věcem. V českém překladu vychází kniha vyprávějící o souvislostech mezi hudbou a fungováním lidské mysli, respektive jejími poruchami.

Neurolog britského původu Oliver Sacks není českým čtenářům neznámý. V překladu u nás vyšly tři jeho knihy – *Muž, který si pletl manželku s kloboukem*, *Antropoložka na Marsu* a *Na čem si stojím* – a o jejich úspěchu svědčí, že všechny se nedávno dočkaly nového vydání. Sacks ve svých knihách vypráví skutečné příběhy pacientů s poškozením mozku (a v poslední jmenované také svůj vlastní) a vysvětluje na nich, jak funguje lidská mysl. Aktuální Sacksova kniha *Musicophilia*, která česky vyšla jen dva roky po vydání originálu, z tohoto trendu na první pohled nijak nevybočuje – autor se v ní primárně zaměřil na případy, jež souvisí s hudbou a jejím vnímáním.

Přesto je to kniha v lecčem jiná než všechny předchozí. Zatímco v těch dřívějších byli hlavními hrdiny neurologovi pacienti a jejich mnohdy kuriózní postižení, v *Musicophilii* staví Sacks do popředí hudbu samotnou. Ne snad, že by i zde nedefinovaly stránku po stránce životní osudy lidí s mozkovými defekty, Sacks však příběhy hudebních halucinací či neodbytných zvukových fantomů podřizuje vlastní meditaci o hudbě a její roli v lidském životě. Obzvláště silně to je cítit z druhé poloviny knihy, v níž hudba vystupuje jako mocná utěšitelka pacientů postižených vážnými chorobami. Ať už se jedná o Parkinsonovu chorobu, Tourettův syndrom, poruchy paměti nebo demenci, hudba se vždy stává bezmála zázračnou pomocnicí, která pomůže pacientům najít ve svém roztržitém světě znovu nějaký řád. „*Hudba (...) je pro ně nutností. Může mít moc, která přesahuje vše ostatní, moc navracet je, alespoň na chvíli, sobě samým, a tedy i ostatním,*“ uzavírá Sacks poslední kapitolu nazvanou *Demence a muzikoterapie*.

Sacks je poutavý vypravěč, jeho texty je radost číst a platí to i o velice pěkném českém překladu Dany Balatkové. Jakkoliv jsou



témata mnohdy odbornějšího rázu, Sacks své čtenáře totiž nijak nepodceňuje (poznámky pod čarou tvoří skoro třetinu textu), není to v žádném případě suché vědecké pojednání. Ostatně schopnost vykreslit věrohodně a barvitě svět svých pacientů je důvod, proč má Sacks po celém světě tolik věrných čtenářů. Pochopitelně má i své kritiky. Před několika lety na něj v magazínu *The Nation* zaútočil známý skotský komentátor Alexander Cockburn, který ho obvinil z toho, že nemoცი svých pacientů v knihách vystavuje jako lidské obludárium. Genetik Tom Shakespeare ho dokonce prohlásil za „muže, který si své pacienty spletl s literární kariérou.“ Lhal bych, kdyby mě při otevření *Musicophilia* nenapadlo něco podobného, detailnější ponoření do knihy ovšem prokáže, že Sacks své pacienty rozhodně nezbavuje důstojnosti a zachovává si takt.

Přesto mají ti, kteří Sacksovy knihy přirovnávají k literárnímu obludáriu, i trochu pravdu. Na místě je otázka, jestli jsou populární z jiného důvodu a zda

je vůbec možné je číst i nějak jinak. Na populárně-naučné čtení o neurologii jsou příliš roztržité a jako studie o vnímání zvuků také neobstojí. Když Sacks píše o „mozkových červících“, kteří se usazují v šedé kůře a nechtějí pryč, analyzuje tento problém jen z pozice odborníka na mozek a do detailnějšího rozboru z hlediska hudební teorie se nepouští. Behaviorista Daniel J. Levitin ve své tři roky staré publikaci *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession* (Plume/Penguin) v tomto ohledu dělá rozhodně lepší službu. Pak již nám tedy nezbyvá než číst *Musicophilii* jako oslavu magického kouzla hudby a užívat si Sacksova vzletná přirovnání. Nám milovníkům hudby budou dělat dobře. ■

Bob Ostertag: Creative Life: Music, Politics, People, and Machines

University of Illinois Press (www.press.uillinois.edu)

Text: Jozef Cseres

Na Bobu Ostertagovi mne odjakživa fascinovaly tři věci: 1. radikálnost jeho životní i umělecké filosofie; 2. nekompromisnost v prosazování životních i uměleckých hodnot a ideálů; 3. smysl pro kontextovou i rekontextualizační reflexi fenoménů, jež život i umění přináší. To vše lze vyčíst přímo i mezi řádky z jeho nové, částečně autobiografické knihy.

Ačkoli kniha není koncipovaná jako autobiografie, ani jako auto-poietický text, nedílnou synkrezi uvedených tří aspektů pociťuje čtenář v každém okamžiku čtení. Je to kniha více politická než hudební, což je dáno autorovým přesvědčením, že umělec, má-li být jeho výpověď autentická a aktuální, musí být angažovaný humanista. Bob Ostertag jím bezesporu je, což ale neznamená, že by podléhal prvoplánovému a trendovému, médií a různými nadacemi ovlivňovanému vidění světa. Je nekompromisní, ne však ortodoxní.

Text publikace je rozčleněn do čtyř tematických kapitol; části některých z nich již byly publikovány časopisecky nebo na internetu. Předchází jim autoreflexivní úvod, zaznamenávající změnu myšlení autora v důsledku událostí, jichž byl aktérem, účastníkem anebo svědkem od začátku své hudební kariéry na konci 70. let minulého století až do 11. září 2001, kdy ho teroristický útok na USA přiměl znovu se zamyslet a částečně přehodnotit formulace vlastních bohatých zkušeností. Ačkoli je Ostertag bytostně transgenderový, multikulturální, internacionální a intermediální, jeho psaní je vesměs americké – na jedné straně je poznamenáno senzibilním a empatickým vnímáním reflektovaných jevů, na druhé selektivní optikou, způsobenou geopolitickým a postinformačním kontextem. Zkrátka, Ostertag čte historii jako dynamickou asambláž lineárního sledu událostí a transversálního usouvzátnění tužeb, což je přístup charakteristický zejména pro americké umělce-intelektuály postmoderního věku, projektující fenomény a manifestace světa skrze vlastní sociální vize. Nic to však nemění na nekompromisnosti jeho stanovisek i forem jejich reprezentace.

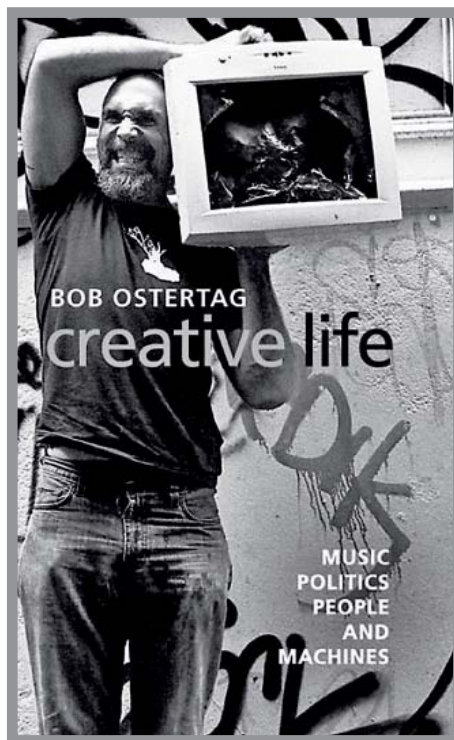
První kapitolu věnoval svým novinářským intervencím do zahraničněpolitických zájmů reaganovské Ameriky v Nikaragui a Salvadoru v 80. letech, kdy působil jako politický aktivista a dobrovolný nezávislý žurnalista. Z několika pobytů v Střední Americe vytěžil později skvělé album *Sooner or Later* (1991), o němž v knize podrobně píše. V druhé kapitole líčí své reflexe – umělecké i politologické – kosovské krize a neúspěšného mezinárodního pokusu o její vojenské řešení. Kapitolu tvoří dva texty: dlouhý subjektivní deník *Tour Journal* z dvou krátkých cest, které autor podnikl do Slovinska a Srbska v říjnu 1999, a programový komentář ke svému

multimediálnímu interaktivnímu dílu *Yugoslavia Suite*, které tam předvedl (resp. se snažil předvést). Nutno říci, že v obou kauzách – středoamerické i balkánské – se Ostertag snaží zaujmout kritický postoj vůči oběma stranám konfliktu.

Ani kapitola *Queers* není ryze umělecká, ačkoli je bohatě ilustrována uměleckými projevy, s kterými Ostertagovo politické umění bezprostředně souvisí. Dotýká se dalšího citlivého tématu, jež se vine jeho životem i dílem, – různorodých manifestací homosexuality v současné americké společnosti

a politizace tohoto ožehavého fenoménu. V tomto kontextu popisuje své projekty *All the Rage*, *Spiral* a *PantyChrist* a setkáváme se tu s jeho spolupracovníky z různých oblastí umění – smyčcovým kvartetem Kronos Quartet, výtvarníkem a literátem Davidem Wojnarowiczem, konstruktérem skleněných hudebních nástrojů Oliverem DiCicco, s *drag queen* Justin Bond a dalšími zajímavými osobnostmi pestré kalifornské kulturní scény. V poslední kapitole, nazvané přiléhavě *Hudba a stroje*, Ostertag vysvětluje poetické a technologické pozadí svých interaktivních projektů *Say No More* a *Between Science and Garbage*, situující je do širšího kontextu experimentálního umění. Současné kapitoly jsou přepracované verze textů *Human Bodies*, *Computer Music* a *Why Computer Music Is So Awful*, publikované původně v *Leonardo Music Journal* a v katalogu k festivalu *Ars Electronica*. Oba jsou přesvědčivým důkazem, jak cizí je jejich autorovi technokratický přístup.

Závěrečnou tečkou za hlavním textem je další z příspěvků ke “smrti autora” – esej *Profesionální sebevražda nahrávajícího hudebníka*, v níž Ostertag, na pozadí svého rozhodnutí zpřístupnit nahrávky celé své tvorby bezplatně na internetu, analyzuje vývoj a současné postavení vydavatelství hudebních nosičů, jejichž původní funkce se podle něj přežila. Publikace je doplněna autorovou biografií, diskografií, filmografií a bibliografií. Její tematická rozmanitost je zrcadlem šířky jeho zájmů, její aktuálnost důsledkem senzibility umělce, její analytická hloubka a rozvážná argumentace produktem soudnosti a teoretické kompetence, její brilantní styl zúročením letitých žurnalistických zkušeností. Skvělé čtení nejenom pro muzikanty a hudební fajnšmekry.



Jonathan Harvey: Complete String Quartets & Trio

æon (www.aeon.fr)

Po „symfonickém“ CD *Body Mandala* (NMC Records, recenze v HV 3/09) je dvojalbum *Complete String Quartets & Trio* dalším loňským relevantním přírůstkem v diskografii britského skladatele Jonathana Harveyho. Čtyři dosavadní smyčcové kvartety tohoto autora vznikly v letech 1977–2003, vždy s několikaletým odstupem, všechny pro Arditti Quartet. Už to naznačuje, že jde o díla v kontextu Harveyovy tvorby významná, vypovídající o skladatelově kompozičním slohu, evoluci i zkušenost stejně, jako jeho stěžejní skladby z oblasti symfonické, operní nebo elektronické/elektroakustické hudby. Všechny kvartety jsou jednověté, všem – tak jako většině Harveyových skladeb – je vlastní duchovní rozměr, odrážející skladatelův zájem o východní náboženství. Užší příbuzenský vztah lze pozorovat především u prvních tří kvartetů. Jsou čistě akustické, jejich délka se pohybuje kolem čtvrthodiny; vstřebávají odkaz avantgardy, prozrazují inspiraci spektralizmem, ale nevzdávají se ani výrazné melodie. Třeba hned v *Prvním kvartetu* (1977) se po mystériózním úvodu rozezná jemná, unisono hraná melodie, která prochází v průběhu skladby různými proměnami. *Druhý kvartet* (1988) je expresivnější, jeho struktura je komplikovanější, o to víc v něm však ve druhé polovině vynikne křehká melodie v nejvyšších polohách violoncella, která poté až do konce „zápasí“ s ostatními hlasy. *Třetí kvartet* (1995) je po dynamické stránce poměrně monotónní a nutí tak posluchače soustředit se na jiné aspekty – bohatou témbrovou variabilitu a subtilní práci s detaily. To ještě více Harvey rozvinul ve svém *Čtvrtém kvartetu* (2003), který se od předchozích neliší jen svým více než půlhodinovým trváním, ale i použitím live electronics (kvartet vznikl během Harveyova působení na IRCAMu za asistence Gilberta Nouna). Pro skladbu je příznačná většinou velice tichá dynamická hladina, nezdírká na hranici slyšitelnosti. Rafinované elektronické transformace akustických podnětů, prostorově plastické a zvukově vskutku vynalézavé (člověk tu ocení formát SACD), však udržují napětí až do extatického finále. *Smyčcové trio* z roku 2004 svým vyzněním s kvartety na poslech koresponduje („novým“ prvkem jsou quasi folklórní motivy), na dvojalbum je tak víc než jen vhodným doplňkem.

A provedení členů Arditti Quartet? To je jistota.



Vítězslav Mikeš

Louis Sclavis: Lost On The Way

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Předpokládám, že klarinetista a soprán saxofonista Louis Sclavis se v teritoriu své hudby rozprostírající se široce mezi jazzem a soudobou vážnou hudbou necítí jako Odysseus proplovající mezi mořskými potvorami Charybdou a Skyllou, zasvěcenými úkolu každého potopit (*Incident in Scyllam, qui vult vitare Charybdin – Kdo chce uniknout Charybdě, propadá Skyllě*), ale že strastiplné putování domů proslulého antického hrdiny mu bylo jen impresí k další skvělé nahrávce. O Sclavisovi, rodáku

z Lyonu (1953), lze říci, že patří k nejvýraznějším osobnostem tvořícím evropskou podobu avantgardního jazzu od přelomu osmdesátých a devadesátých let. Odysseovský projekt je opět Sclavisovou autorskou záležitostí, pouze ve dvou případech přispěl basista Olivier Lété. Dialogy saxofonů a klarinetu tentokrát průběžně komentuje elektrická kytara, kapelník hraje jak na klarinet, tak na soprán saxofon a jeho dechový spoluhráč Matthieu Metzger střídá soprán saxofon s altsaxofonem. Po úvodní tanečně svěží *De Chabryde en Scylla* s výrazným východo-středomořským melodickým motivem lze krátkou *Le première* označit za odkaz francouzské avantgardy meziválečné éry minulého století, v níž umělecká hudba už prokázala schopnost svého dalšího vývoje, byť s porozuměním publika to bylo stále mizerné. V titulu *Lost on the Way* zní Sclavisova hudba mající blízko ke free jazzu i k avantgardnímu rocku tak, jak v sedmdesátých letech ještě nesměle zaznívala často právě mezi francouzskými kapelami, v jejichž hudbě se zrcadlily navíc i experimenty soudobé hudby. Nádherně se povedlo sólo baskytary Oliviera Lété doprovázené bicími a kytarou v *Bain d'or* s funkční jednotvárností tématu opakujícího se na počátku a konci skladby v unisono podání klarinetu a soprán saxofonu. V *Le sommeil des sirènes* naruší Maxime Delpierre povětšinou poklidně záhadnou náladu skladeb svou „metalizující“ elektrickou kytarou. Zvukově neklidný je výhled z paluby Odysseovy lodi v bicími a baskytarou „rockující“ *Abourd Ulysses's Boat*. Jak indiánský rituál v Amazonii zní naléhavě rytmus bicích v *Les doutes du cyclope*, kontrastuje tak s klarinetovým sólem plným pochybností, kterak setkání s další osudovou obludou dopadne. Bicí s kytarou a baskytarou po rytmické stránce v četných pasážích přidávají Sclavisově hudbě ještě třetí rozměr – rockový (*Des bruits à tisser*). Ze závěrečné *L'absence* Sclavis s partnery stvořil náladu stesku podtrženou nekonečným houkavým tónem, kterou se marně snaží rozjasnit prozpěvování klarinetu. Atmosféra Sclavisovy hudby bývá plná oduševnělé melancholie, skrze níž pronikají zajímavé melodické nápady, přesto se pohybuje bezpečně za hranicí líbivosti. Vyžaduje souznění posluchače a dosahuje toho právě dokonalou syntézou soudobé hudby v nadžánrovém slova smyslu při zachování idiomů jazzu.

Vladimír Kouřil

Radian: Chimeric

Thrill Jockey (www.thrilljockey.com)

Trojice dnes již v pravdě legendárních vídeňských experimentátorů se letos po pěti letech připomněla novou společnou nahrávkou a je nutno říci, že se připomněla více než důrazně. Album *Chimeric* je možná zvukově nejbarevnější kreační dílo v jejich diskografii. Název zvolili opravdu příznačně, jedná se opět o úžasnou kolekci zvukových příznaků.

Z úvodních basových úderů a tichého praskání aparatury se přirozeně rozvine temná kompozice *Git Cut Noise* přesně tak, jak jsme byli od Radian vždy zvyklí. Stylové označení post-rock bylo během několika posledních let použito v podstatě i naprosto mainstreamovými kapelami, jeho dnešní význam je tak dosti vágní, Radian nám tu ale ukazují, co znamenalo původně a proč vzniklo. Poměrně jednoduché riffy nad poma-

lým rytmem v jejich produkci vytvářejí až postkatastrofickou atmosféru, zásadně je doplňují i rozličné kytarové vazby či rachoty a pískyty samplerů. Právě kytara v rukou Stefana Németha, který se doposud staral hlavně o klávesové nástroje, je na této nahrávce novým prvkem. Zásadní však nadále zůstává i souhra bicích Martina Brandlmayra a baskytaristy Johna Normana.

V nejrozsáhlejším celku Feedbackmikro / City Lights vynikají neokázalé ale velice kreativní bicí, nálada okolo nich přechází od ponurému ambientu až k industriálním strukturám. Druhá část pak vrcholí hymnickou mohutnou pasáží, v níž se nádherně uplatní též Brandlmayrův vibrafon. Obdobné použití tohoto nástroje je známé například z produkce seveřana Andree Mjose. Po krátké variaci Git Cut Derivat pracující s některými myšlenkami úvodní skladby nabízí kompozice Chimera opět další silný zvukový příběh. Nad počátečními harmoniemi klasických hammondek budují hráči složité kombinace rytmů a agresivních zvuků v mírně minimalistickém duchu, aby poté přes jemnou kytarovou meditaci dovedli původní motivy k patřičné katarzi. Část nazvaná Kinetakt dosahuje podobně mohutného účinku, více však vychází z rytmických nápadů. Odlehčené a citlivé hře bicích pak dostatečnou sílu dodají radikálnější elektronické i kytarové kreace. Na nahrávce se skvěle prolíná extrémní zvuková syrovost s rozjímavými náladami, vše je navíc provedeno s maximálně přirozeným muzikálním přístupem i přes množství elektronického vybavení.

Desku dokonale uzavírá silná kompozice Subcolors. Její rytmus je na počátku tvořen střídáním akustického zvuku elektrické kytary a jeho amplifikovaným dozníváním, uplatňují se i různé perkusivní zvuky, které hezky obohacují jemně ťukající smyčky. Tajemnou filmovou náladu doplňuje vibrafon a měkké klavírní figury. Tvrdošíjně opakovaná tichá ostinátá připomenou třeba tvorbu Kammerflimmer Kollektief, Radian s nimi ostatně i dříve spolupracovali, vstoupí do nich ale rytmický groove podstatně živější. Po rychlé gradaci k nádhernému finále plnému chaotických zvuků organizovaných do logické struktury, jež znovu zhodnocuje třeba i práci Milese Davise na albu *On The Corner*, se vše vytratí do ticha a nezbyvá než pustit CD znovu od začátku, neboť na něm zbývá vždy ještě dost k odhalení.

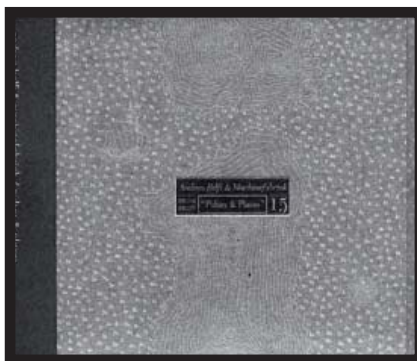
Jan Faix

Andrea Belfi & Machinefabriek: Pulses & Places

Korm Plastics (www.kormplastics.nl)

Peter Broderick & Machinefabriek: Blank Grey Canvas Sky
Fang Bomb (www.fangbomb.com)

V Rotterdamu usazený Rutger Zuydervelt je od roku 2004 znám jako Machinefabriek. Věrný svému pseudonymu vydal již na čtyřicet podomácku dělaných CDR. V roce 2006 mu u britských Lampse vyšlo první LP *Marijn*. Od té doby jeho jméno můžeme najít i v katalozích labelů jako Type Records, Staalplaat či 12K. Letos kromě jiných formátů vydal tři standardní CD. *Pulses & Places* je spolupráce Zuydervelta (na tomto disku hraje na kytary, varhany, objekty a gong) spolu s italským hráčem na bicí a perkuse Andreou Belfim, kterého můžeme znát i z elektronického seskupení Medves. Čtyři skladby *Pulses & Places* jsou plné převážně jemnějších drones a minimalistic-



kých perkusí. Vysoce kvalitní nahrávací studio Extrapool v Nijmegen, kde byli oba hudebníci na rezidenčním pobytu, jim umožnilo vytvořit delikátně ambientní album, z kterého myslím nejvíce vyčnívá závěrečná skladba. Čtyřka začíná jednoduchým monotónním rytmem, na jehož pozadí zní kytarový drone, jenž na způsob vlny vystupuje do popředí a zase mizí, aby po několika minutách zmizel úplně a atmosféra skladby se přeměnila v jakýsi ambientní folk (akustická kytara, jemné tóny varhan, chřestítka a jednoduché bicí). Během šesti minut skladby se výrazně změnilo tempo i dynamika a skladba nabírá na naléhavosti. Velmi povedený track a vlastně i album.

Druhé recenzované album je výsledkem (nikoli první, slyš 3^{CD} *Huis*) spolupráce Zuydervelta s americkým multiinstrumentalistou usazeným v Berlíně Peterem Broderickem, jehož lze spatřit coby člena na turné rozšířené sestavy Efterklang. Z alba *Blank Grey Canvas Sky* zmíním jen dvě skladby (z celkových šesti), které atakují posluchače jednoduchým, ale o to účinnějším způsobem. *Planes* je založena na prostém glassovském repetitivním klavírním motivu, jehož emocionalita je násobena ještě občas se připojivšími smyčkami. Kdyby to končilo tímto, byla by to celkem banální, emoce ždímající popina, nicméně Machinefabriek se svým elektroakustickým ansámblem zvuků harmoničnost skladby decentně narušuje, spíše natrhává, čímž ji činí nosnou i pro další track (slyš *Kites*). Opačný způsob je předveden například v *Blank Grey*, kde v první polovině osmiminutové skladby dominují „odpadní“ zvuky (ruchy, útržky z rádia, lupance atd.), do nichž se nejdříve ostýchavě vtírá klavírní melodie, která nakonec prostor ovládne naplno. A to je to, co se mi na této desce líbí především. Její od počátku do konce udržovaná symbióza libé, chvílemi až melancholické hudby a jejího neustálého nabourávání šumu, praskotem, útržky z rádií a podobnými (ne)čistými zvuky. Machinefabriek zde potvrzuje, že je znalý recyklace.

Petr Vrba

Scoolptures: Materiale Umano

Leo Records (www.leorecords.com, www.nicneg.it)

Scoolptures je italské jazzové kvarteto kolem kontrabasisty Nicoly Negriniho. Kvartetem jsou z hlediska počtu muzikantů, ne že by ovládali tradiční jazzové nástroje. Negrini kromě basy místy používá metalofon a stejně jako dva další hráči pracuje s živou elektronikou. K nějakému tomu počítačovému lupanci občas sáhne i bubeník Philippe Garcia. S počítačem si nehraje pouze dechař Achille Succi, který na albu střídá altsaxofon, basklarinet a japonskou tradiční flétnu shakuhachi. Naopak čtvrtý člen kapely Antonio Della Marina hraje výhradně na mašinky.

Přes elektroniku kapela posílá především zvuky, které sami muzikanti nejprve akusticky vytvoří. A pokud použijeme „diskurz“, kterým Scoolptures pojmenovávají písně, můžeme říci, že hudebníci akustický zvuk jazzové kapely krájí na tenké plátky, ty promáčkávají elektronickými filtry a zkresleními a výsledek míchají v reálném čase do původní produkce. Podle názvů tracků totiž Scoolptures produkují samé slices (plátky, řezy, krajíce, porce...).

Tak třeba hned první Brainslice. Elektronické zvuky jsou tady napojené na hrající saxofon jako jeho kompaktní novodobý výrůstek, ohon vlající za tělem saxofonu. Škoda, že není vidět muzikantům pod ruce, co to vlastně dělají. Jako by část zvuku odebírali od hrdla saxofonu do nějaké binární počítačové nádoby a v ten samý moment jej pozměněný, uměle najiskřený, stačili vylévat do saxofonistovy hry. Povedené.

Scooltures nabízejí také třeba Bellyslices, Tactslices, Chunkslices... Víceméně avantgardní improvizované kusy. Nejchytlavější je porcování jater, Liverslice. Mezi skladbami s většinou neuchopitelnou melodií a rytmem vystupuje tato pátá skladba výrazným těžkým rytmem. Právě spojení jasných a prostých úderů bicí soupravy s avantgardními výstupy ostatních nástrojů je vtipné a dokonce dovede udělat free jazz chytlavým. Jindy, jako v osmičce Hipslice, slyšíme klubový jazzík, jak má být.

Vymyká se devátá skladba Lungslice. Právě tady hraje dechař na japonskou flétnu. Kapela s její pomocí ale vyrábí atmosféru jiného dílu světa. Snad stepi, prérie nebo třeba buše. Až má posluchač pocit, že na něj spadne tarantule, šlápne na skorpiona nebo že by se měl ukrýt před nějakým nočním predátorem. Lungslice zkrátka působí jako soundtrack k nějaké noční exteriérové scéně dobrodružného filmu. V navozování atmosféry a prostoru pokračuje i výborná strašidelná jedenáctka Lostslice. Tajemný ženský hlas létá nad klarinetem. Nařezané plátky ať už čehokoliv se poztrácely v opuštěných a mlhou zahalených ulicích, tu a tam nějaký zahlédneme, ale sotva se jej odvážíme sebrat.

Na přebalu svého alba nechali Scooltures počítačem pokřivit a zkreslit textovou část tak, až je místy nečitelná. Jejich hudbě je ke cti, že to samé neudělali s výstupem z nástrojů. Zásah The Scooltures Machine, jak část své elektroniky nazývají, je spíše decentní a příjemný. Méně srozumitelná, i když docela fajn, je samotná improvizace muzikantů.

Martin Filip

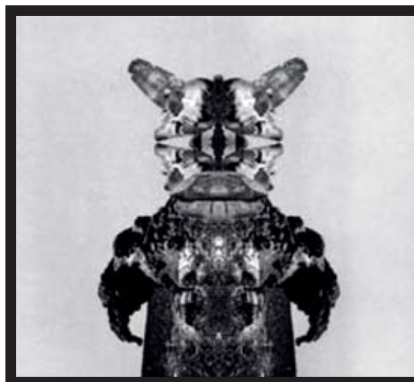
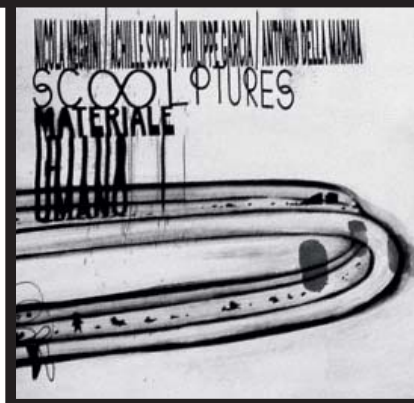
Kazuhisa Uchihashi / Tatsuya Yoshida: Improvisations 3

Magaibutsu Limited (www.5e.biglobe.ne.jp/~ruins)

Kazuhisa Uchihashi: Flect II

Innocent Records (homepage.mac.com/innocentrecords)

V současné době převážně ve Vídni usazený japonský světoběžník a někdejší opora kapely Ground Zero, kytarista Kazuhisa Uchihashi, je také univerzálním sidemanem. Dokáže se ústojně zapojit do jakéhokoli uskupení, které dává prostor jeho kreativní hře, včetně například Zornovy Cobry. Mezi jeho nejpřednější spolupracovníky patří bubeník a zpěvák Tatsuya Yoshida. Již v roce 2002 hostoval v jeho hardcorové úderce Ruins a o tři roky později spatřilo světlo světa jejich společné album nazvané lapidárně Improvisations. S dvouletým odstupem pak přišel sequel v podobě 3CD, kde si přizvali i několik hostů. Základem trojky je studenátráminutové DVD, jež zachycuje čtyři koncerty z jejich turné v listopadu 2008. Ačkoliv jednotlivá vystoupení dělí jen několik dnů, každé má svou neopakovatelnou specifickou atmosféru, což nezáleží jen na velikosti a charakteru prostoru, v němž hrají, ale především na momentální invenci obou



muzikantů. Každopádně je základem vždy řádně našláplý „bigbít“ se spoustou rytmických skoků, v nichž protagonisté dokazují vzájemnou absolutní propojenost. Ačkoliv je zde místo i pro nejrůznější ornamente, vše se valí dopředu a srší neutuchající energií. Není to však hudba, která by vybízela publikum k juchání, ale spíše je uhrane k soustředěnému poslechu. Není v tom žádná okázalost, přesto je to strhující podívání. Nechybí tu pochopitelně ani velejemný humor, jenž nesklouzává k laciným srandičkám, působí spíše jako aromatické koření. Třešničkou na dortu jsou pak Yoshidovy samplery dodávající hudbě další rozměry.

Princip záznamu je poměrně jednoduchý, většinou jde o střídání dvou úhlů kamer, kde se jen občas mění šířka záběru, ovšem díky geniálnímu střihu působí vše nesmírně dynamicky a dokonale slouží hudební složce. Na tom má jistě zásluhu fakt, že se vizuální provedení odehrávalo pod taktovkou samotného Yoshidy, který nezvolil vždy stejné schéma ale hraje si tu s rapidmontáží i dlouhými prolínáčkami.

CD obsahuje nahrávky ze tří japonských koncertů z května předcházejícího roku a i bez obrazové složky tu cítíme rozdílné pojetí jednotlivých vystoupení, která jsou však převážně vyklidněnější a filigránštější zejména díky několika zcela kratičkým, ale přesto vypointovaným etudám.

Uchihashi si však docela dobře vystačí sám, což dokazuje i fakt, že Flect II je již jeho čtvrtým sólovým počinem. Celkové

milieu je výrazně ambientní, kytarista zde nedává na odív svou technickou zručnost a neutápí se v krkolomných exhibicích, ale pohrává si s jemným předivem tónů a zvuků, popřípadě vazeb a delayů. Je to meditační hudba s vnitřním neklidem a napětím, která působí na posluchačovu obrazotvornost. Směsice drncících industriálně laděných motivů a paranaivistických vybrnkávaček může pamětníkům místy lehce evokovat Frippovy minimalistické projekty, ale jinak rozhodně není poplatná žádným vzorům a odhaluje zkrátka jednu z mnoha stránek umělcovy osobnosti.

Petr Slabý

Georges Aperghis: Works for Piano

NEOS Music (www.neos-music.com)

Distribuce: RCD (www.russiancdshop.com)

Mnichovské vydavatelství NEOS se v poslední době zavedlo jako jeden z nejsilnějších labelů určených pro vydávání soudobé hudby, klasiky a jazzu. Jeho doménou je, kromě profilových alb jednotlivých skladatelů a až archeologické práce při hledání zapomenutých děl, provokování nečekané spolupráce stylově velmi odlišných hudebníků nebo zasazování stávajících děl do překvapivých souvislostí. Album Works for Piano náleží do kategorie archeologického odhalování neznámé tvorby jinak poměrně známého tvůrce.

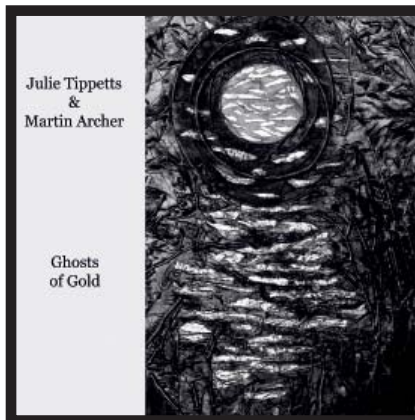
Francouzský skladatel řeckého původu je vnímám hlavně jako čelný představitel komponovaného hudebního divadla, které zkoumá především vztahy mezi slovy, hláskami, fragmenty vět a rytmem lidské řeči ve spojení jak s akustickými nástroji a elektronikou, tak i s light designem, projekcí a pohybem. Jeho čistě hudební tvorba (sólová, komorní a orchestrální) se bohužel stále nachází ve stínu hudebně-postdramatické práce, již

si zaslouženě získal mezinárodní věhlas, a která bývá také vydávána na četných záznamech. Možná, že je jeho čistě hudební tvorba méně překvapivá než svrchovaně dekonstruktivní práce s lidskou řečí, zpěvem a velmi formálním herectvím (což dokumentují alba *Machinations* nebo *14 Récitations*), vykazující se svobodnou hrou s hudební matérií, persifláží a hyperbolou. Možná, že jen byla kritikou a vydavateli po dlouhou dobu přehlížena a upozaděna bez jasné příčiny. Nynější zájem o jeho mimodivadelní aktivity ukazuje, že Aperghis mohl být již daleko dříve považován za renesanční osobnost schopnou budovat suverénní jazyk ve velmi rozdílných uměleckých oblastech.

Po nedávném vydání alba *Crosswind* u Kairos (pro violu a dva saxofony) se vydavatelství NEOS rozhodlo přijít s překvapivým albem pěti sólových skladeb vzniklých v rozpětí pětatřiceti let, konkrétně 1969-2004, a tak Aperghise rehabilitovat i jako fascinujícího skladatele pro klavír. Samozřejmě že ve srovnání s divadelní tvorbou, v níž objevuje a až analyticky zkoumá dosud netušené možnosti lidského hlasu, může být jeho čistě hudební dílo možná snáze zasaženo do kontextu soudobé hudby a jejích tendencí. Řekněme, že je méně groteskní a serióznější. Ale přese všechny respekt k jeho divadelní práci lze tvrdit, že Aperghis je unikátní skladatel vyjadřující se širokou paletou hudebních a někdy i lidských jazyků.

Na albu *Works for Piano* se fascinující interpretace všech skladeb ujal anglický klavírista Nicolas Hodges, který dokáže hrát jak skladby z devadesátých let, tak i Aperghisův debut s názvem *Simata* pro preparovaný klavír z dob jeho uměleckých počátků z roku 1969 se zcela novým způsobem preparování. Nelze popřít, že tato prvotina působí dodnes velmi svěže, přestože ještě nezapře silný cageovský vliv jak ve způsobu preparování nástroje, tak i v jeho samotném perkusivním užití. Ovšem nebyl by to Aperghis, kdyby se v závěru jinak velmi novátorské formy nedopustil jisté parodie patetizujícím a až romantickým zakončením, aby i všechny reference k ikonám avantgardy vzaly za své. Rozpětí různých stylů a epoch v rámci jedné skladby jako by již tehdy předznamenalo heterogenitu budoucích kompozic. Díla z posledních dvanácti let jsou o poznání méně dynamická, vykazují se větší skladatelskou rozvahou a zkušeností, neustupují však z buřičských pozic. Tyto čtyři skladby jsou často uvedeny vůbec poprvé anebo poprvé v úplnosti. Nejsou sice tak mladicky vyostřené, ale i tak se vyznačují permanentním střídáním tempa, velmi kontrastními změnami, ale hlavně jistým základem, ke kterému se kulturně vztahují. Aperghis si v lehkých náznacích pohrává s odkazy na Debussyho, Schumannovu nebo Satieho tvorbu, nadále si libuje ale i ve formálních experimentech a náročných hudebních žertech, které se rovnají složitým hádankám pro interpreta. Ten je však vyřešil na výbornou. Je zde i patrna skladatelova zkušenost s lidským hlasem ve zkoumání a rozvíjení každého detailu a jeho očištění až na samu dřevě výrazu, kterou dokáže zúročit i při budování delších skladebních celků.

Aperghis není v českém kontextu příliš známým umělcem, což je škoda. Každé jeho dílo ukazuje, nakolik je důležitým a otevřeným solitérem. Protože je díky svým netradičním technikám a důlům složitě zařadit jej do širšího kontextu (i když ani srovnání s dalšími skladateli a tvůrci hudebního divadla Heinerem Goebbelsem, Mauriciem Kagelem či



Helmutem Oehringem není snadné), můžeme i jeho sólový skladatelský hlas pro klavír považovat za cosi vymykajícího se a imponujícího. Lukáš Jiříčka

Julie Tippets & Martin Archer: Ghosts of Gold
Discus (www.discus-music.co.uk)

Britský osamocený veterán netradičního jazzu, jehož zájem sahá od improvizace přes estetiku Rocku v opozici, hudební ready-mades a četné využívání elektroniky, se na svém novém albu opět spojil se zpěvačkou Julií Tippets. Ta tentokrát poprvé vystupuje v roli rovnocenného partnera, ne jen hostující vokalistky. Julie Tippets vešla v povědomí v šedesátých letech, kdy pod původním jménem Julie Driscoll vystupovala a nahrávala s klavéristou Brianem Augerem, v současné době nejčastěji tvoří s manželem Keithem. Na albu *Ghosts Of Gold* je autorkou všech textů a s Archerem spolutvůrkou hudby. Jedinou výjimkou z dvanácti písní je *Remember*, již napsala právě s Keithem.

Album je zdařilou symbiózou přístupů obou zúčastněných, jejichž charakteristické hudební jazyky se harmonicky prolétají v dlouhém sonickém polibku. Archer kromě dechových nástrojů (saxofony, klarinety, flétny) rozeznává klávesy, harmonium, kytaru, baskytaru, bicí, housle i laptop, Tippetsová zahrává na balijský xylofon a drobné perkuse, především ale polozpívá a polorecituje své přírodní lyrikou nasycené texty. Trochu připomene britský folk šedesátých

let, trochu současnou tvorbu zpěvačky Clodagh Simmonds (vulgo Fovea Hex), jindy Windy (z dvojice Windy & Carl), místy i Björk či Irenu Havlovou.

Její introvertní svět je obalen soustředěnými, neokázalými, ale nijak ušlápnutými zvuky Archerova pestrého arzenálu. Jeho elektronické prskance jsou podivně chytlavým hybridem trihopu a laptopového noise a často slouží jako základní rytmická figura skladeb – echovaný svist na těžkou dobu. Především se ale v husté trávě zvuků neustále něco děje, chřestí zrnka, bublá klarinet, cinkají zvonky i nádoby, harmonium vrže drone s houslemi, dvojité vokální stopy vedou dialogy, osamocené tóny jsou nejnutnějšími kostmi hudebního skeletu...

Archerova práce má vždy svébytnou atmosféru, táhlou, naléhavou, plnou drobných pokladů a barev. Jeho společné album s Julií Tippets zaujme nejen milovníky všech osobností, jejichž jména jsem výše v textu nahlídl jako hromadu vonného podzemního listí (ano, podzim je ideální čas pro poslech), ale i příznivce všemožného samodělného bizarního folku. Archer a Tippetsová dokáží vykouzlit podobnou atmosféru, navíc ale na solidních skladatelsko-muzikantských základech a v perfektním zvuku. **Petr Ferenc**

Shackleton: Three EPs

Perlon (www.perlon.net)

Peverelist: Jarvik Mindstate

Punch Drunk (www.myspace.com/punchdrunkrecords)

Šplhání basy posedlých mladých tvůrců z podzemních prostor do pater seriózně přijímané experimentální hudby pokračuje s nevalnými úspěchy a na vině je zřejmě ve značné míře nedostatečná otrkanost a znalost širšího terénu. Kdo nepodlehne davo-

vému tlaku vedoucímu k - velmi oblíbené – stejnosti, často ztroskotává na přehnaném sebevědomí, okleštěném hudebním teritoriu nebo nedostatku představivosti. Najít vedle výtečných samostatných kusů i přesvědčivé plnohodnotné osobité album se zatím stále nedaří.

Shackletonova devítiskladbová kolekce Three EPs v této souvislosti rozhodně patří k těm nejpозорuhodnějším. Ačkoli se nejedná o jednotlivou desku v pravém slova smyslu (ono 3x3 je patrné v poněkud odlišném pojetí jednotlivých třetinek), autorova originalita je dostatečným lepidlem. Shackleton jakoby tak trochu byl z jiné planety. Jeho skladby obecně charakterizuje těžko rozšifrovatelná a z hlediska struktury dosti podivná stavba s často překvapivými zvraty, navíc ponořená ve znepokojující atmosféře nejistoty, psychedelického omámení až strachu. Vedle inspirace východem (od arabského světa po dominantní tabla v Mountains of Ashes) a obecné posedlosti nezvyklými perkusemi v horních partiích a nepředvídatelně skotačivými rychlými basovými linkami dole (It's Time for Love, Asha in the Tabernacle) se nebrání silně echovaným a gradovaným vokálním samplům a zvláště nepadnoucím klávesovým plochám. Výsledné kompozice jsou těžko přístupné, dalo by se dokonce říci, že snad až nepřátelské, a znemožňují rychlé soudy. Shackletonova produkce udivuje a jeho jasně čitelný rukopis zůstává nedotknutelný.

I mladík Peverelist z bristolského dubstepového podhoubí na svém prvním albu skrývá klubové ambice a cílí na soustředěný poslech v neosvětleném obýváku, což je pro tvůrce z tohoto prostředí meta prozatím nedosažitelná. A zůstává jí i nadále. Ačkoli se mu do značné míry daří vyhybat se klišé žánru a v downtempových „meditativních“ kompozicích a zajímavě pracuje s nemnohými prvky usazenými na zdařile formovaném basovém podstavci (nejvýrazněji v Yesterday I Saw the Future), jeho přirozeně minimalistické kombinování bohužel tu a tam odkrývá slabiny nezralého autora. Četné přehmaty (školácké plochy v Esperanto nebo Not Yet Further Than, až otravně čitelný motiv ve Valves...) parazitují na jiných nápaditých momentech a řadí desku mezi desítky dalších nedobroušených dlouhohrajících pokusů ve škatuli. Pohodlí sedačky nakonec ve zřejmě nejkomplexnější chytlavé slabbě Infinity Is Now přeci jen vítězí nad parketem.

Hynek Dedecius

Tilo Medek: Orgelwerke

Günther Becker: Das gesamte Orgelwerk

Cybele Records (www.cybele.de)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Dva disky (SACD) firmy Cybele Records představují varhanní skladby dvou nepřiliš známých německých skladatelů, jejichž tvorba se přednedávnm uzavřela – Tila Medka (1940–2006) a Günthera Beckera (1924–2007). Pod oběma alby je jako interpret podepsán Martin Schmeding, varhaník s širokým repertoárem sahajícím od středověku po současnost. Nahrávky byly pořízeny v evangelickém chrámu Zmrtvýchvstání v düsseldorfské čtvrti Oberkassel.

Tilo Medek patřil ke komunistickým režimem stíhaným východoněmeckým skladatelům, což ho v roce 1977, kdy se stal jedním ze signatářů protestní petice proti zbavení východoněmeckého občanství písničkáře Wolfa Biermanna, donutilo



k emigraci do Německé spolkové republiky. Tam si mimo jiné založil vlastní malé notové vydavatelství (Edition Tilo Medek), podílel se na vzniku Nezávislé akademie umění v Mannheimu, kromě komponování psal také muzikologické texty. Mezi východoněmeckými skladateli se jako jeden z prvních upnul na darmstadtské novátorství, od něhož se však později odklonil ve prospěch tonální hudby. Tuto proměnu jeho slohu naznačuje i výběr z varhanních skladeb na CD pocházejících z let 1969–2001, třebaže lze předpokládat, že varhanní tvorba nebyla stěžejní linií v Medkově tvůrčí evoluci. Nejstarší skladba na disku, *Verschüttete Bauernflöte* (1969), je založena na kontrastu „nevarhanního“ a „varhanního“ zvuku, extrémně vysokého či nízkého registru a „středních“ poloh, moderních prostředků (klastry) a tradičních (melodie). Kompozice *B-A-C-H* s podtitulem *Čtyři tóny pro varhany* (1973) vypadá na první pohled jako vtipná hříčka, neboť v ní skutečně nezazní žádný jiný tón než ony čtyři z bachovského kryptogramu, nicméně Medkova představivost, co všechno lze s touto minimální výbavou učinit, nezná mezí a osmiminutová skladba ani chvilku nenudí. Seriózní hříčkou by se dala nazvat i *Rückläufige Passacaglia* (1979), v níž se Medek v souladu s názvem pokusil navodit dojem retrográdního pohybu hudební struktury. Zcela tradiční naplnění těžké klasické formy vykazuje *Wandlungs-Passacaglia* (2001) odkazující k varhanní tvorbě Maxe Regera, zatímco *Gebrochene Flügel* (1975) motoričností virtuózních quasi etudových figurací dává vzpomenout na „mechanické“ skladby Conlona Nancarrowa. Svým půlhodinovým trváním dominuje disku čtyřvětá skladba *Quatemberfeste* (1989), která by se nejen pro svou délku, ale i z hlediska povahy hudby samotné dala označit jako varhanní symfonická fantazie.

V životopise Günthera Beckera nelze přehlédnout jednu zajímavou etapu. Po studiích v Karlsruhe, Heidelbergu a Detmoldu strávil tento skladatel plných dvanáct let v Aténách (1956–1968), kde mimo jiné vyučoval na německém Dörpfeldově gymnasiu a působil jako hudební poradce a sbormistr v Goethe-Institutu. Dlouholetý pobyt v Řecku našel odezvu v Beckerově silné skladbě *Meteoron* (1969) pro varhany, bicí nástroje a zvukový pás, kterou na CD spolu se Schmedingem interpretuje Christian Roderburg. V čistě i elektronicky transformované podobě zde zní byzantský liturgický zpěv, jehož fragmenty spolu s elektronickými či quasi elektronickými (varhanními) zvuky a mysteriálními údery bicích vytvářejí spletitou koncentrovanou strukturu a dosahují velice působivého rituálního účinku. Slyšet toto dílo naživo musí být fantastický zážitek. Stará duchovní hudba, tentokrát západoevropská, je začleněna i do kompozice *A la mémoire de Josquin* (1975), kde citáty z několika mší Josquina Desprez plní funkci jakýchsi interludií – zklidňujících zastavení – v postupně zahušťovaném a dramaticky vypjatém atonálním toku. Becker je v přístupu k varhanám radikálnější a vyhraněnější než Medek, jako by bral tento nástroj víc za „svůj“, jak nakonec dokazuje i v dalších dvou skladbách – *Drei kleine Orgelstücke* (1978) a *Interpolationen* (1993). Pozoruhodní jsou však oba autoři a jejich skladby by pozornosti varhaníků, alespoň těch vzácných, novým podnětům otevřených, jako je Martin Schmeding, rozhodně neměly uniknout.

Vítězslav Mikeš

Alarm Will Sound: a/rhythmia

Nonesuch Records [nonesuch.com]

Distribuce: Warner Music [www.warnermusic.cz]

Mladý newyorský ansámbl Alarm Will Sound upoutal před několika lety pozornost šikovným převodem elektronických skladeb Aphexe Twinu do akustické podoby na albu *Acoustica* (Cantaloupe). Nyní přichází s novou kolekcí, jejíž název naznačuje, že o rytmus půjde v první řadě. Namísto obligátních minimalistů, které bychom zde mohli čekat, se nabízí zajímavě nesourodá sebranka skladatelů z rozmezí několika staletí a jako ústřední motiv se mezi nimi táhne upozornění, že rytmus nemusí být pravidelný, aby byl zajímavý. Spojení s americkým minimalismem tu obstarává jedině Michael Gordon a jeho skladba *Yo Shakespeare* z roku 1992, přičemž ani on si již nevystačí s jednoduchými motivy a procesy. Rytmus výrazný, ač všelijak kulhající, proměnlivý a nesymetrický jsou pak hledány v hudbě dvacátého století, u Györgye Ligetiho („Movimento preciso e meccanico“ z Komorního koncertu), Conlona Nancarrowa (Studie pro mechanické piano 3A a 6) nebo Harrisona Birtwistla (Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum), ale také v dávnější minulosti. Johannes Ciconia nebo Josquin des Prez dokazují, že s rytmem si zajímavě pohrávali autoři již v pozdním středověku, respektive renesanci. Do současnosti pak album skáče se dvěma úpravami elektronických skladeb, tentokrát od skupiny Autechre a producenta Mochipeta. Jako pojítko posloužila série miniatur britského skladatele a filmáře Benedicta Masona nazvaná *Animals and the Origins of Dance*. Hudebníkům se daří nelehké struktury zahrát s precizností a zároveň s potřebnou energií a dramaturgií je dobře vystavěná, takže je možné celé album poslouchat v kuse, což u takovýchto kolekcí nebývá pravidlem.

Jsem v podstatě dost skeptický vůči různým pokusům přibližovat soudobou hudbu mládeži skrze různé výběry „toho nejlepšího“ (rozuměj „toho nejobanálnějšího“), pokud by snad nějaké album mohlo mít ambice naznačit, že od elektronické taneční hudby může vést zajímavá cesta ještě kamsi dál, CD Alarm Will Sound by možná mohlo fungovat.

Matěj Kratochvíl**Lokai: Transition**

Thrill Jockey [www.thrilljockey.com]

Vídeňské duo Lokai, pojmenované po tádžickém koňském plemeni, vydává čtyři roky od debutového alba *7 Million* (Mosz, 2005) desku *Transition*. Florian Kmet upravil svůj starý vídeňský byt a tak spolu se Stefanem Neméthem mohli bez jakéhokoli časového tlaku skládat, nahrávat i mixovat. Tato kreativní svoboda je cítit na albu minimálně ve dvojím smyslu. Skladby se vyznačují poklidnou uvolněností, a kromě asi dvou kratších míst (*Panarea* a *Bruit*) není posluchač vystaven žádnému zvukovému „nátlaku“. Celé album se vyznačuje naprosto vybraným smyslem pro mikroskopické detaily, které dohromady tvoří subtilní kompozici, jež však zní na první poslech velmi jednoduše a vyznačuje se snadnou přístupností. Deska má tak jednu „nebezpečnou“ vlastnost. Čím víc ji



posloucháte, tím víc ji chcete, neb objevujete nové a nové detaily, čímž se logicky album stává sofistikovanější či rafinovanější, chcete-li. A jelikož celková stopáž činí cca osmatřicet minut, automaticky si na ní pomalu ale jistě budujete zvukovou závislost. Svůj podíl má na tom i fakt, že pod finálním zvukem alba je podepsán Martin Siewert. Pestrá paleta zvuků tvořená kytarami, syntezátory, elektrickým pianem Rhodes, perkusemi, melodikou atd. evokuje některým rockové Phoenix na jejich albu *Wolfgang Amadeus Phoenix*, jiným projekt Marka Nelsona Pan American. Lokai se nevyhnou ani přirovnání k německým September Collective či švédským Tape, zmiňován je ale i Morricone nebo Lynch a z malířů Caspar David Friedrich a Paul Klee. Ať už jsou tato přirovnání vhodnou orientační pomůckou či jen matením těch, kdo se setkávají s tvorbou Lokai prvně, přijde mi, že není třeba chodit kolem horké kaše – jako nejsnazší přiblížení se nabízí *Film*. Loňská Neméthova sólovka, taktéž vydaná u chicagských Thrill Jockey, totiž na dobré třetině *Transition* rezonuje víc než slyšitelně, například „filmová“ *Transitions* (!), kterou srovnej s úvodní *Roads*, závěrečnou *Roads – reprise* a *Salvador*. Výsledek je však odlišný od Neméthova *Filmu*, neboť tam, kde *Film* cinematically pulsuje směrem na povrch, obrací se *Transition* dovnitř. Posluchač tak má možnost sestupovat jakoby po spirále do hlubin netušených říší. Nedivil bych se, kdyby tato deska bodovala v různých výročních anketách. Já ji určitě zmínit hodlám.

Petr Vrba**Social Junk: Born Into It**

Digitalis Recordings [www.digitalisindustries.com]

Pokud jde o fakta, mohlo by se říct, že philadelphské duo Social Junk (Heather Young a Noah Anthony) neklidně krouží na rozhraní noise, psychedelie a volné improvizace. Byla by to ale výrazná redukce, protože pro Social Junk platí, že všechno, co je po ruce, je stejně dobře využitelné: mohou bez obav vstoupit do jakékoliv oblasti a procházet se v ní v jakékoli obuvi, všechno je dovoleno. Social Junk jsou součástí americké psychedelicko-noisové scény (kromě Digitalis vydávají například na značce Not Not Fun) a stejně jako u spousty jejich soupeřů jejich diskografie čítá značné množství položek, zahrnující kazety, desky, cédéčka pálená i lisovaná. Born Into It je jedním ze čtyř letošních počínů. Kromě ústřední dvojice, která obstarala perkuse, kytary, elektroniku, dechy, smyčky a vokály, se na něm částečně podíleli ještě Jon Rickman (perkuse, zvonky a elektronika na *Grief*, Born Into It) a Bobby Caution (cajón na Born Into It). K pochopení strategie Social Junk (v souvislosti s jejich hudbou opravdu není na místě mluvit o stylu, ledaže bychom přiznali neortodoxnosti přístupu a radikálně gest stylotvornou potenci) nabízím – místo věcného popisu – obrazný návod: Přidrťte si levou nohu k pravé lopatce (nemám žádný návod, jak toho technicky dosáhnout, prostě to nějak udělejte!) a zkuste tak několik dní – ve vašem bytě – žít. Vsadím se, že si po pár hodinách nehybnosti začnete vytvářet naprosto nekonvenční způsob pohybu mezi postelí, kuchyní, koupelnou a záchodem, který během určité doby

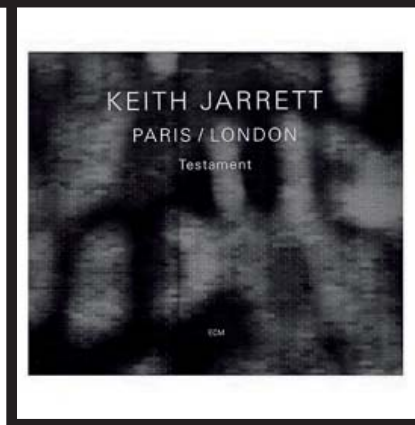
propracujete k dokonalosti. Ohromení nenadálým úspěchem možná neodoláte a vyrazíte ven, do velkého světa, kde zjistíte, že pohyby, které v prostoru omezeném stěnami a nábytkem působily téměř elegantně, jsou v jiné perspektivě nepřehlédnutelně nepřirozené a křečovitě. V takové situaci máte dvě možnosti: buď přestříhnete drát a začnete opět normálně chodit, anebo si budete své omezení hýčkat, až se stane základem nového modu vivendi. Všechno, co uděláte, každý váš výtvar i každá vaše aktivita se bude lišit od všeho ostatního, byť to třeba vzniklo ze stejných pohnutek, protože handicap, který determinuje všeskeré vaše počínání, je jen a jen váš. Vtip je v tom, že když se se svým omezením sžijete opravdu dokonale, můžete dělat prakticky cokoli a vždycky to bude jiné. Jde o jinakost v té nejneurčitější rovině; není elitářská a vůbec není výsledkem snahy vymezit se vůči něčemu konkrétnímu, naopak: pro tuto jinakost je příznačné, že je součinem všeho známého, vyzkoušeného, prověřeného, hotového atd. Tato jinakost je prostě výsledkem zásahu omezujícího pohyb a touhy jít ven, na veřejnost, mezi lidi. Přesně taková je hudba Social Junk: je návodem, jak být společenským odpadem a zároveň dělat hudbu, která je ve své křečovitosti nenapodobitelně krásná.

klamm

Keith Jarrett: Testament

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)



Po několika albech se standardním jazzovým repertoárem v triu s Gary Peacockem a Jackem DeJohnnettem se Keith Jarrett vrací opět se sólovou koncertní nahrávkou. Jarrett je již po téměř čtyři desetiletí možná největší a nejslavnější ikonou klavírní improvizace. Na trojici kompaktních disků se nacházejí záznamy z jeho vystoupení, která proběhla v pařížské Salle Pleyel a v londýnské Royal Festival Hall během listopadu a prosince loňského roku.

Jednotlivé klavírní kusy se časově pohybují většinou pod deseti minutami, Jarrett v podstatě pokračuje v duchu předešlých alb, jako jsou například Radiance (ECM, 2005) nebo The Carnegie Hall Concert (ECM, 2006). Jejich formy jsou tedy sevřenější a nálady stabilnější, než jak tomu bývalo u starších třicetiminutových či delších opusů ze sedmdesátých a osmdesátých let. Ač se občas může zdát, že má Jarrett již stabilní škálu typů improvizčních postupů, poslech tohoto kompletu nás znovu přesvědčuje o jeho obrovské invenci. Pokud se už některé struktury obdobně objevují v rámci pařížského i londýnského koncertu, je vždy jejich pojetí odlišné a průběh překvapivý. I celé koncerty se od sebe poněkud liší. Pařížský je abstraktnější, modální principy častěji přecházejí ve volnou atonalitu třeba i při jazzovém frázování. V londýnském se více setkáme s tradičnějšími žánrovými citacemi, vedle jazzových grooveů to může být bluesově procítěný 6/8 takt, tradiční západoafrická melodika, v úplném závěru zazní až popový či soulový hymnus.

Při hře si Jarrett nadále klasicky prozpěvuje, čtvrtá část pařížského koncertu ní při troše nadsázky už skoro jako „trio“ dvou rukou a vokálu. To ale není zdaleka jediný důvod, proč je Jarrettova hra tak originální. Jeho charakteristický tón, frázování i jedinečné melodické myšlení je poznatelné téměř ihned, třeba i v lehce vybočujícím debussyovskými hravém osmém kousku londýnského vystoupení. Ani

při rozsahu tří CD neupadá hudba do stereotypu. Testament můžeme prohlásit za velký hold klavíru a celým jeho dějinám.

Jan Faix

Igor Stravinsky: Le Sacre Du Printemps (Stefan Goldmann Edit)

Macro Recordings (www.macro-rec.com)

Grand Valley State University New Music Ensemble: In C Remixed

Innova (www.innova.mu)

Zvuk evropské orchestrální hudby čas od času zláká elektronické producenty, aby si s ním pohráli a přenesli jej do nového kontextu. Někdy to může dopadnout docela zajímavě, jako když Moritz von Oswald a Carl Craig před časem dostali k dispozici nahrávky z katalogu firmy Deutsche Grammophon. John Oswald, známý narušitel autorských práv, zařadil na své album *Plunderphonics 69/96* skladbu Z24 tvořenou úvodními fantáziemi skladby *Also Sprach Zarathustra* Richarda Strausse (ano, ten zlomek proslavený 2001: *Vesmírnou odysseou a Českou sodou*) hranými najednou z několika desítek nahrávek. Stefan Goldmann, který je znám především coby techno producent, se nyní chopil jiné slavné skladby, *Svěcení jara* Igora Stravinského, které mělo svou skandální premiéru v roce 1913. Nedočkáme se remixu v běžném smyslu, Goldmann nepřidal ani neubral nic a taneční parket by se svou verzí *Svěcení jara* nejspíš neroz-

hýbal. Oswaldův přístup pootočil a namísto vertikálního vrstvení pracuje v horizontále, tučet nahrávek této skladby rozstříhal a podle partitury opět složil, všechny noty jsou tam, kde být mají, ovšem každou chvíli je slyšíme z jiné nahrávky. Lze to vykládat jako kritiku nahrávacího průmyslu chrlícího stále nové verze téhož, jako zamýšlení nad vývojem nahrávací techniky, jako příspěvek k diskuzi o podstatě autorství. Ano, zamýšlet se nad takovýmito koncepty se dá dlouze a hluboce, jako věc určená k poslechu ovšem Goldmannova verze nijak zvlášť neobstojí. Či přesněji obstojí, aniž bychom se o jejím sofistikovaném pozadí museli dozvědět. Při povrchním poslechu si totiž posluchač nemusí ničeho všimnout, ale i při soustředěném poslechu se sluchátky zatahá za ucho jen pár výraznějších změn hladiny šumu nebo jiná barva dozvuku. Když je navíc k „remixu“ připojena nesestříhaná skvělá kompletní nahrávka v nastudování dirigenta Pierra Monteuxa, ukazuje se, že sebesofistikovanější koncept nemusí vést k zajímavé hudbě. Půl století a jeden rok po *Svěcení jara* se západní hudba dočkala dalšího zlomu. Tím se stala skladba Terryho Rileyho *In C* spojující interpretační volnost s výrazným rytmem a repetitivností. Díky otevřené instrumentaci se objevují stále nové varianty a *In C* je tak vlastně remixována neustále. Ačkoliv pod tou aktuální podobou je podepsán především univerzitní ansámbl, jejich verze působí v rámci kompletu spíše jako doplněk, což je škoda, protože jejich interpretace má energii a zajímavé barvy. Hlavní slovo mají remixéři, kteří materiál prohnali svými efekty a doplnili rytmy. Remixování hudebních minimalistů je svůdně snadné, vzhledem k tomu, že jde už v originále o hudbu pracující se smyčkami, přehlednými rytmy, jasnými harmoniemi. Tato zdánlivá kompatibilita žánrů ovšem může vést k docela nudným výsledkům, což dokázala dřívější alba s remixy Steva Reicha respektive Philipa Glasse. A většina remixů *In C* tuto teorii nijak nevyvrací. Prostě stačí vzít libovolný úryvek, podložit rytmickou smyčkou a je to. Extrémní

variantu takového „líného“ přístupu tu předvádí DJ Spooky, jehož verze skutečně není ničím jiným. Mezi šestnácti autory remixů najdeme zástupce z různých oblastí, taneční producenty (ti převažují), ale také „klasické“ skladatele. Někteří z těch prvních vytvořili zajímavé tracky (třeba Jack Dangers, postava za skupinou Meat Beat Manifesto), u nichž je ale, zdá se, lhostejno, že jsou remixem právě Rileyova klasického kusu. Mohly vzniknout z čeholiv jiného a s originálem nijak zvlášť nekomunikují. Nejzajímavější jsou nakonec ty verze, které jdou proti povaze originálu: Dvojice Mikael Karlsson a Rob Stephenson rozbila jeho plynulost do zkroucených a zkreslených linií, zrušila rytmus a posunula zvuk od Rileyho někam k Helmutu Lachenmannovi. David Lang, významný představitel tzv. postminimalistické generace skladatelů zase pomocí počítače hudbu zmrazil a její svižný pohyb změnil v pomalu se proměňující vlny, pod nimiž originál spíše cítíme než slyšíme. Jeho remix je určitě tím nejlepším kouskem v rámci kolekce, která jinak dokazuje, že vzájemné oživování soudobé kompozice a klubové elektroniky je podnik s ručním omezením.

Matěj Kratochvíl

Phill Niblock: Touch Strings

Oren Ambarchi: Intermission 2000-2008

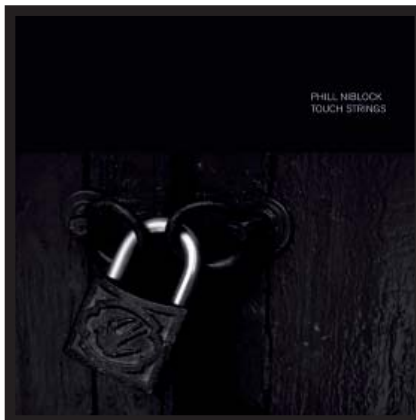
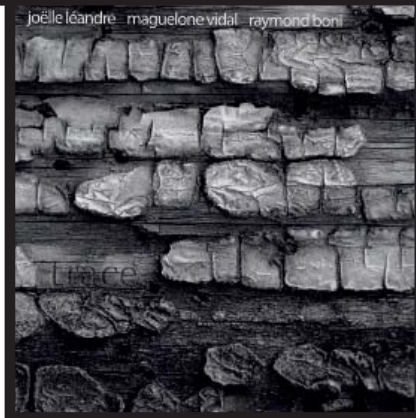
Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Král mikrotónů a mistr dlouhých meditací Phill Niblock připravil pro vydavatelství Touch svou čtvrtou dávku nekompromisní minimalistické muziky. Dvě alba naplnil hudbou vyrobenou na zakázku nebo požádání spřátelených muzikantů, a i když jsou všechny tři skladby kompozičně zcela rozdílné, jejich vyznění svého tvůrce nezapře.

První kotouč obsahuje hodinovou skladbu *Stosspeng* pro kytaru a baskytaru. Výchozím materiálem byly tři akordy E, F a F# hrané nesčetněkrát různými způsoby včetně smyčcového. Pak přichází čas na Phillovy kejkle s výběrem vhodného spektra zvuku obou nástrojů, samplování a zmnožování základního tónu do třiceti dvou stop. Výsledek může připomínat pocit včelaře obklopeného masivním rojem včel. Nepřetržitá neustále mírně se měnící tvar je výsledkem, kterým Phill před dvěma roky ohromil publikum známého rakouského Donau Festu v Krems.

Druhé CD začíná podobně strukturovaná skladba *Poure*, tentokrát postavená na zvuku cello Arne DeForce, známého na předchozím Niblockově počínu. Tentokrát je spolupráce pojata mírně starosvětským způsobem. Oba hudebníci nahráli tóny A a D v různých oktávách a poté Niblock operoval s natočeným materiálem pomocí kalibrace sinovými vlnami a osciloskopem. Na závěr dostane prostor dokonce malý komorní orchestr The Nelly Boyd Ensemble, z jehož už existující skladby byla vytvořena třičtvrtěhodinová dlouhá kompozice *One Large Rose*. Celá skladba pro cello, klavír, housle a akustickou baskytaru byla na čtyřikrát předvedena, pokaždé jako improvizovaný doprovod filmu *Three Orchids*. Ani jeden pokus nepřišel nazmar. Všechny verze využil Niblock v koláži znovu obsahující základní minimalistické postuláty mikrotónálních maratónů, tentokrát je ovšem podána nejbarevněji a nejmohutněji.



Pokud máte pocit, že hlukový sólista Oren Ambarchi vás ve své hudbě už nemůže ničím překvapit, může být pro vás letošní výběr raritního materiálu z posledních osmi let činnosti autorovou hozenou rukavicí. Tohoto kytaristu zkrátka nejde jen tak zaškatulkovat. Už první kousek, tichá modlitba s hostujícím pianistou Anthonyem Paterasem, je environmentálním vykročením do míst, kde můžeme hledat spíše tvorbu Williama Basinského. Druhá skladba je dříve nevydaný remix kompozice *Parasail* od Paula Duncana. Původní indie rock zde byl polit zenovou polevou a tradiční vypalovačka byla roztažena do dvanáctiminutové stopáže. Třetí skladbu *Moving Violation* čtenáři HISVoice dobře znají. Byla totiž součástí exkluzivní kompilace Touch labelu k pětadvaceti roků existence a stala se tak před třemi roky výjimečným appendixem časopisu. Nejkratší položkou alba je devět let starý živý záznam *The Strouhal Number*, součást Australské kompilace „Live & Direct“. Je to jasně nejčistější ambient celého výběru. Závěrečnou třetinu hodinové stopáže pak vyplní ukázka z loňského vystoupení nazvaná *A Final Kiss On Poisoned Cheeks*, jež se na světě objevila již dříve jako jednostranný dvanáctipalcový vinyl. Na rozdíl od nejstarší položky kompilace zde už máme co dočinění s mnohem barevnějším Ambarchim, který dokáže vystřídat ambient s hlukovými pasážemi a znovu se pokorně vrátit nazpět.

Pavel Zelinka

Joëlle Léandre/Maguelone Vidal/Raymond Boni: Trace

Red Toucan Records (www3.sympatico.ca/cactus.red)

Poměrně neznámá saxofonistka Maguelone Vidal vydává své první CD ve více než důstojné společnosti. Stálce na improvizaci scéně, kontrabasistka Joëlle Léandre a kytarista Raymond Boni, spolu s mladíčkou Vidal nahráli svůj loňský koncert v Montpellier a produkce nahrávky čistě francouzského tria se s radostí ujal Michel Passaretti na kanadském Red Toucan Records. A výsledek? Fenomenální! Ať už posloucháme kytarovo-saxofonové hrátky v *Joseph et Joseph* či se ponoříme (stejně jako sopránka, kterou Vidal nechává doslova probublávat vodou) do poslechu dialogu mezi Léandre a Bonim, vždy jsme konfrontováni s intenzivní, charismatickou hudbou. Kvality jednotlivých hráčů jsou elegantně předvedeny v části nazvané *la passe*, kdy se sóla ujme standardně skvělá Léandre, k té se za chvíli přidá intenzivní nápor barytonsaxofonu, jemuž je prostor později přenechán úplně (především v nižších polohách mi nečekaně na mysli přišel specialista na saxofonovou komunikaci s prostorem John Butcher), a Vidal zde naprosto suverénně dokazuje, že je rovnocennou součástí tohoto tria. Než se do hry zapojí všichni tři, předvede jemné, ale efektní sólo i Boni. Vrcholem alba je však závěrečná skladba, kdy se s eruptivně kulminující dynamikou Léandre pouští do „zpěvu“ v jakémsi neexistujícím nářečí silně ovlivněném francouzštinou (asi a a a la la sup ... la kri la kri lakrkr la kreasion laf laf laf laf framboáz laf laf alaf...), za což je odměněna smíchem doprovázeným bohatým aplausem. Pro mě nečekaně šťavnaté album, jež vřele doporučuji.

Petr Vrba

**Vladimir Tarasov: Sonatina / Vladimir Tarasov & Gerardo Beltrán:
Tango T**

kitos knygos (www.kitosknygos.lt)

Jazz, to je v myslí Vladimira Tarasova především vnitřní svoboda, z níž pro tohoto jedinečného bubeníka mimo jiné plyne vnímání umělecké sféry jako univerza s neomezenými možnostmi přesahů a interakcí mezi jednotlivými obory. Stačí připomenout třeba jeho audiovizuální instalace, oscilující mezi výtvarným a hudebním – či spíše zvukovým – uměním (viz rozhovor v HV 2/06). Sotva překvapí, že ho jako jazzového hudebníka přitahuje spojování hudby s poezií, klasickou i současnou; pozoruhodná je však v jeho případě rozmanitost tohoto aktu. Tarasov v duchu beatnického odkazu vystupuje s básníky jako je Lev Rubinštejn nebo Kerry Shawn Keys (tento Američan, žijící momentálně v Litvě, po jistou dobu působil i v Praze a v Olomouci, vyšlo mu u nás i několik knih); s uskupením zvaným Puškin-Band doprovází přednes Puškinových textů známým spisovatelem Andrejem Bitovem; spolu se skladatelem a klavíristou Vladimírem Martynovem improvizuje pod vlivem veršů Alexandra Vvedenského (performance 58. kniha); a třeba zatím poslední, dvanáctá část jeho cyklu *Atto* (o cyklu viz HV 1/07) je inspirovaná zaumnou poezií Velimira Chlebnikova (vydání nahrávky v sadě s chlebnikovovskou monografií Igora Romaněnkova chystá v blízké době vilniuská firma NoBusiness Records). Přestože každý z těchto projektů je jiný, všechny jsou výmluvným důkazem Tarasovovy schopnosti osobitého a zároveň citlivého uchopení té které poezie v její komplexnosti, i když je celkem logické, že do popředí jeho zájmu se dostávají především zvukové a rytmické kvality. Platí to i o dvou projektech na recenzovaném CD, jejichž koncertní podoba byla zaznamenána v roce 2003 na literárním festivalu Poetický druskininkaiský podzim (Poetinis Druskininkų ruduo), konaném pravidelně v jihilitevském lázeňském městečku Druskininkai.

Zajímavým vyústěním Tarasova tónutí k poezii je jeho *Sonatina*, původně (1993) zamýšlená pro dva básníky přednášející v různých jazycích, hboj, a bicí, v současné době uváděná v obsazení čtyř básníků, hboj, kontrabas a bicí. Je to experiment, při němž vzniká především akusticky působivá polyfonie hlasů, zvuků a tónů, způsobů přednesu a jazyků, střídají se tu krátké jednohlasé pasáže s „těsnami“, v nichž se konkrétní slova náhodně vynořují a znovu utápějí ve verbálně-zvukovém proudu. Provedení na CD se opírá o souznění kvarteta výrazově zcela odlišných, ale výborně se doplňujících typů básníků, jakými jsou Mexičan Gerardo Beltrán, zmíněný Keys, Rus Dmitrij Prigov a Litevec Artūras Valionis. Příspěvek jazzového tria (kromě Tarasova hobojsista Juozas Rimas a kontrabasista Eugenijus Kanevičius) neplní funkci pouhého doprovodu; zvýrazňuje křivky deklamovaného slova, zpěvňuje kontury celku a současně je sám dalším hlasem v této tkáni. Těžko říci, co všechno je v *Sonatině* předem připravené, působí totiž nemálo „kompozičně“. Už před časem vyšel záznam této performance z Frankfurtského knižního veletrhu z roku 2002 na společném albu Tarasova a Keyse (2006, Prior Records) – s částečně pozměněnou sestavou básnického kvarteta (místo Valionise tam vystupoval Sigita Geda a namísto Beltránovy španělštiny zněla čínština Jana Liana). Novější nahrávka ale má, zdá se mi, kompaktnější a propracovanější tvar a dynamičtější spád.

Ve druhé části disku, nazvané *Tango T*, zní v autorském přednesu verše Gerarda Beltrána ve spojení s Tarasovou hudbou, na jejíž realizaci se spolu s Tarasovem podílí přední představitelé současného progresivního litevského jazzu – Liudas Mockūnas (saxofony, viz HV 2/09), Vytautas Mikelūnas (house), Tomas Kutavičius (klavír; mimochodem syn známého skladatele Broniuse Kutavičiuse) a Eugenijus Kanevičius (kontrabas). *Tango T*, jak už název napovídá, si zavdává s „lehčím“ žánrem, je plně „barových“ hudebních prvků, ovšem nápaditě rozváděných. Z Beltránova neteatrálního projevu číší nedbalá elegance, místy i půvabná naivita (zvláště tam, kde se ozvou náznaky zpěvu), což k hudbě náramně pasuje. Vzhledem ke svému handicapu – neznalosti španělštiny – bych se sotva kdy k Beltránově

poezii dostal. Na CD si ji v její „univerzální“ – rozeznělé a hudbou podpořené – podobě užívám s pocitem dokonalého porozumění.

Vítězslav Mikeš

SoiSong: xAj3z

Vlastní náklad

www.soisong.com

SoiSong je nová, dvojčlenná skupina Petera Christophersona, muže, který založil legendární formace Throbbing Gristle, Psychic TV a Coil. Prvně jmenovaní po dlouhé pauze znovu fungují, s Psychic TV se rozešli již dávno (i když s jejich frontmanem Genesisem P-Orridem působí právě v TG), Coil po smrti Christophersonova životního a uměleckého partnera Johna Balance ukončili činnost.

Z následujících Christophersonových projektů je jasné, že to byli právě Coil, kteří nejvíc zformovali jeho hudební výraz. Milovník všeho hambatého se odstěhoval do Thajska, kde obklopen suitou chlapců ve volném tempu tvoří novou hudbu. Jeho sólové album *Form Grows Rampant* vydané pod hlavičkou Threshold HouseBoys Choir jsem recenzoval v loňském roce, nyní je na světě i dlouhohrající debut tandemu SoiSong. V tom Christophersona doplňuje Ivan Pavlov, ruský elektronik známý coby COH, který spolupracoval již s Coil na albu *ANS* – byl totiž správcem jediného exempláře syntezátoru stejného jména, který je ukryt ve sklepeních moskevské Lomonosovy univerzity a rozeznává se kresbami na skleněných tabulích.

Hudba Threshold HouseBoys Choir a SoiSong je v lecčems podobná a navazuje na to, kde skončili Coil. Elektronická obdoba ruchovského „cinkacího“ minimalismu (Coil používali marimbu) se setkává s laptopovými drones, zvukem analogové elektroniky a náznaky triphopu a jiných pomalých žánrů taneční hudby, ambientní plochy jsou kroceny a přísně omezeny jen na nutnou délku. Bohatá textura většinou příjemně „bezbarvých“ stavebních kamenů je výsledkem zkušeností z dvacetileté výhradně studiové práce, neboť Coil do roku 2000 nekonzertovali.

Christopherson se po smrti Johna Balance rozhodl nehledat nového zpěváka a vokální party na svých nových nahrávkách světuje počítači – nejrůznějším hlasovým syntezátorům apod. Což je prý, toužíme-li po dokonalém výsledku, práce na dlouhé roky, jak spokojeně poznamenal v jakémsi interview. Na novém albu odlidštěně pje jeden dominantní a několik doplňujících hlasů. *xAj3z* se sice nese v duchu tvorby pozdních Coil, ale v něčem se přece jen liší: je eklektičtější. Zatímco Christopherson s Balancem vždy působili dojmem naprosté izolovanosti od světa a posluchač obdivoval neopakovatelnou svébytnost jejich tvorby vycházející na světlo z hermeticky uzavřené tvůrčí dílny v domově/studiu Threshold House, SoiSong otevřeli okna svého bungalovu do světa. Díky tomu se typické christophersonovské postupy například organicky mísí s chvílemi rockového a jazzového easy listeningu. Míhne se tu i živý bubeník, jindy rytmická stopa připomene gamelan a závěrečná skladba *Ti-di-ti naooo* pytláčí v hájermství enyovské (nikoliv enovské) syntezátorové keltštiny. Pánové se evidentně baví a jde jim to k duhu, baví se totiž i posluchač. A baví se opakovaně.

Ještě jedna taškařice: album vyšlo ve formátu osmiúhelníkového CD ve skládacím obalu tvaru nepravidelného šestiúhelníku. Rozložit a složit obal poprvé je pěkný hlavolam a CD hraje jen v některých mechanikách. Zapomeňte na počítač a cokoliv s vysouvacím šuplíkem. SoiSong vám jinde, než v mechanice, do níž se disk nasazuje přímo na středovou osu, hrát nebude. Oprašte discman a sluchátka a vzhůru na procházku exotickou metropolí, za jejímž sklobetonem kvete šamanismus a mrzký hřích. Vzduch je sušší, než bychom předpokládali.

Petr Ferenc

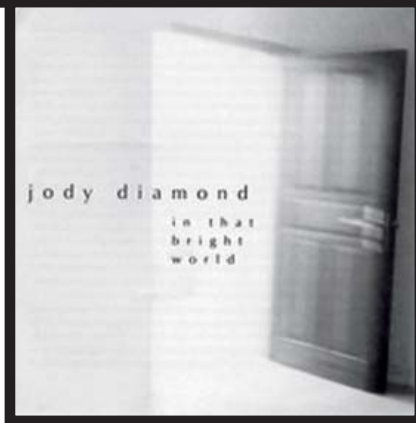
Jody Diamond: In That Bright WorldNew World Records (www.newworldrecords.org)

Nové album americké skladatelky, instrumentalistky a zpěvačky Jody Diamond obsahuje šest kompozic pro hlas a jávský gamelan z období 1981–2001, kdy studovala tuto originální hudební formu teoreticky a provozovala ji s mnohými indonéskými i americkými soubory. S výjimkou jedné – *Gending Chelsea* (1982), která je výsledkem nekonvenční kolaborace mezi ní, Virgilem Thomsonem a Lou Harrisonem, si všechny napsala, zaranžovala a nazpívala sama a nahrála je v červenci 2001 ve středojávském městě Solo (Surakarta) s hudebníky z tamějšího Indonéského institutu umění (Institut Seni Indonesia), proslulé umělecké školy, známé svou otevřeností vůči inovacím a experimentům.

Ačkoli všechny kusy alba spojuje víceméně jednotvárná struktura, daná instrumentačními postupy gamelanových forem, autorka v nich využívá a kombinuje, podle aktuální poetické potřeby, různorodé hudební vlivy, styly a vzorce – třeba kolektivní hudebně-pohybový projev *kecak* z Bali, populární americkou melodii anebo židovskou náboženskou píseň. Kromě formální struktury, jednotlivé skladby stmeluje též „kompoziční“ práce, ovlivněná právě typickým surakartským přístupem k výchozímu hudebnímu materiálu – jakési abstraktní melodické kostře, nazývané *balungan*, kolem které hudebníci vynalézavě a virtuózně improvizují. Ta v poetice skladatelky podléhá též výrazným kulturním transformacím a kontextovým posunům.

Úvodní skladby *In That Bright World* (1981) a *Hard Times* (1984–2001) jsou vlastně invenční variace na známé americké melodie, první na apalačskou lidovku, druhá na stejnojmennou píseň Stephena Fostera. První je vybudována na permutacích centrálního vokálního partu a docela složitých rytmických řešeních, aplikovaných podle tradičních strukturálních modelů. Ve druhé jsou to bohatě variované cyklické struktury, oscilující kolem melodie písně, jež byla autorkou adaptována pro specifická ladění nástrojů jávského gamelanu. *Hard Times* má více částí; druhého vokálního partu se v jedné z nich zhostila vedle autorky též Barbara Benary, jiná část obsahuje simultánní trilingvální recitaci tří hlasů.

Gending Chelsea (1982) vděčí za svůj vznik docela kuriózním okolnostem. Na jejím počátku stál návrh, jež Lou Harrison učinil Virgilu Thomsonovi, zdali by nenapsal skladbu pro gamelan. Thomson odmítl, nicméně ale dodal kratičkou melodii, kterou Harrison přepsal do jávské notace a spolu s několika vtipnými Thomsonovými aforizmy předal Jody Diamond, aby dala materiálu konečnou podobu. Teprve jejím přičiněním spatřil světlo působivý *balungan* rozvinutý do složitější gamelanové formy, kterou nazvala po legendárním hotelu, kde Thomson před svou smrtí dlouho pobýval. Úvodní Thomsonova melodie na autorčin text (na nahrávce ji zpívá Matt Peterson) je variována v prvních dvou instrumentálních cyklech, ve třetím a čtvrtém cyklu sbor zpívá Thomsonovy aforizmy, doprovázen bicími a perkusemi gamelanu, pak následuje malé překvapení v podobě kratičké písně *Lagu Katanaya*, skvěle ukáže vokálně-perkusivní práce s variacemi, a kompozici uzavrou poslední dva cykly – vokálně-instrumentální rozvinutí Thomsonových aforizmů a finální instrumentální dovětek. V instruktivním kusu *Kenong* (1990), jedině instrumentálce alba, si skladatelka pohrála se zvukovými možnostmi stejnojmenného nástroje, důležité součástí gamelanu. Zatímco v původním kontextu obsluhuje *kenong*, pozůstávající z deseti velkých gongů, jeden instrumentalista, zde na něj hraje až deset hráčů. Partitura nepředepisuje konkrétní tóny, nýbrž různé konfigurace gongů pro jednotlivé hráče, kteří se střídají v libovolném sledu, s podmínkou, že formu rozvíjejí po tónech nikoli po akordech. Skladba je tudíž do jisté míry jakousi prověrkou improvizčních schopností členů a empatické souhry tělesa. Nekonvenčním způsobem pracuje autorka s rytmickými strukturami, tentokrát tradičními, i v skladbě



Bubaran Bill (1984), věnované americkému konstruktérovi gamelanových nástrojů Williamovi Colvigovi a pojmenované po cyklické gamelanové formě. Umně a hravě se zde kombinuje s balijským gesticko-vokálním projevem *kecak*.

Sabbath Bride (1982–1996), nejdelší i nekomplexnější (z hlediska struktury i významovosti) kompozice alba, vychází z jednoduchého popěvku, jímž je v tomto případě židovská náboženská píseň *Lechad dodi*, zpívaná v hebrejštině. Strukturalně implantována do muslimského kontextu jávského gamelanu testuje nejenom náboženskou toleranci, ale také únosnost a funkci náboženské hudby v současném *jasném světě* vůbec. Skladba, ačkoli formálně vystavěna na repetičních variacích chytlavé melodie písně, upoutá bohatou barevnou instrumentací a je vskutku důstojným vyvrcholením alba.

Všech šest skladeb nového alba Jody Diamond vděčí za svou zvukovou vitalitu erudici, invenci a minuciózní ornamentální práci zkušených gamelanových mistrů, kteří své mistrovství (a kulturní dědictví) ochotně propůjčují globálnímu jazyku postmoderní současnosti. Jsou to vibrující transkulturní a transžánrové ódy na život, radost, krásu a muzicírování, jež mají, přestože jsou striktně prokomponovány, hodně blízko kompozicím-procesům, jaké se od 60. let minulého století snaží v západním hudebním myšlení prosadit američtí repetitivní minimalisté a o jakých sní Jacques Attali.

Jozef Cseres

Fred Frith: Impur Part II**Fred Frith: Nowhere . Sideshow . Thin Air**

Fred Records / ReR Megacorp

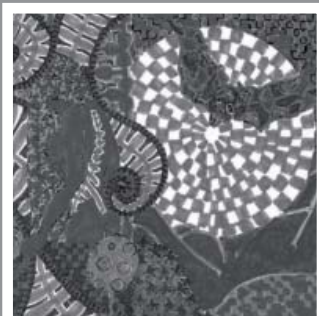
(www.fredfrith.com, www.rermegacorp.com)

Na závěr dvouleté rezidence Freda Fritha na l'Ecole Nationale de Musique de Villerbaume byl 30. května 1996 uspořádán happening, kdy ve všech prostorách budovy koncertovalo více či méně řízeně sto muzikantů z řad studentů i pedagogů a pozvané publikum je vyhledávalo podle zvuku. Záznam téhle akce vyšel o deset let později pod názvem *Impur*, ovšem bez finálního vystoupení v koncertní hale školy. To však mělo reprízu v industriálním prostoru RamDam v prosinci 1997, a právě tu přináší CD *Impur Part II*. Fred Frith tu diriguje svou téměř tříčtvrtěhodinovou epochální suitu, v níž účinkují tři klarinetisté, dva klávesisté, dva saxofonisté, tři perkusisté, basista, houslista, bubeník, zpěvák a trumpetista v jedné osobě a čtyři hráči na elektrickou kytaru. Výsledek je vskutku impozantní. Zdánlivý chaos v úvodní přehledě signifikantně pojmenované *Invitation/Invocation* záhy vystřídá komplikovaný řád, kde má každý nástroj a part své nezaměnitelné místo a přesto celek rozhodně nepůsobí akademicky. Je to kaleidoskopická mozaika plná zvratů a překvapení. Abstrakce si zde podává ruku s melodií, rocková kadence splývá s až symfonickým pojetím.

Tři partitury pro taneční představení z let 2000 až 2007 spojuje podle Fredových slov „jistá obsese melodickou dekonstrukcí“. *Nowhere* a *Sideshow* napsal přímo na tělo houslistce Carle Kihlstedt. Její něžné i zneklidňující laufy a vybníkávání doplňuje poryvy a vzlyky elektrické kytary a různorodými samplovanými i nesamplovanými tajemnými plochami a ornamenty. *Sideshow* je zejména díky využití akustické kytary nebo klavíru lyričtější a stopově se na něm podílí i samplerista Fred Guiliano a trombonistka Gail Brand.

Výrazně dramatičtější je nejnovější počín *Thin Air*, kde dává Frith velký prostor houslistce Hande Erdem a violoncellistce Therese Wong a svůj vlastní bohatý instrumentář, v němž nechýbí ani jeho dusot, využívá relativně střídmej. Chvillemi však s o to výraznější kadencí. Oproti impresionistickému *Sideshow* je tu mnohem více napětí a dějovosti. Každopádně je ve všech třech opusech znatelný Frithův rukopis, jenž vždy charakterizuje především jeho bezmezná imaginace.

Petr Slabý



Cosmic Trip Machine: Vampyros Roussos
Sloow Tapes (sloowtapes.blogspot.com)
Forbes / Young Duet v. J Guy Laughlin: s/
Soundesign (www.polareny.com)

Dvojice zbrusu nových kazet. Italský psychedelický label vydává album belgické skupiny Cosmic Trip Machine. Osmnáct krátkých písní je rozkročeno mezi psychedelií barrettovskou, hawkwindovskou i noiseovou. Když už klišé, tak alespoň stručně a pořádně prostrídat. Na koncertě by určitě stáli za to, kazeta je ideální jako večírkový podkres či hudba k řízení. Dobrý zvuk. Americké vydavatelství Soundesign představuje šestý díl své řady Versus. Jde v podstatě o split alba, to nejnovější je věnováno americkým undergroundovým jazzmanům. Chicagští Mike Forbes a Andrew Young ze skupiny Tiger Hatchery vyprodukovali zbesilou free vichřici na saxofon a kontrabas, clevelandský bubeník J Guy Laughlin, podle vydavatele „ten nejlepší“, představuje sólo, které zpočátku zní jako nerytmický „sypaní“ industriál, až pak zjistíme, že jde o sólovou hru na bicí. Kazeta je na straně A opět posprejována a jde o opravdu vynikající kousek. **PF**

Paul Baran: Panoptic
Fang Bomb (www.fangbomb.com)

Skotský skladatel, multiinstrumentalista a improvizátor vytvořil kromobyčejně pestrou mozaiku plnou abstraktních struktur tvořených elektroakustickými postupy. Nadmíru důležitou pomoc v tom ale sehrálo množství hráčů, které si Baran na album pozval. Z těch nejzvučnějších jmen zmiňme hráče na preparované kytaru Keithe Rowea, kontrabasistu Wernera Dafeldeckera a harfistu Rhodriho Daviese. Celkový počet hráčů na albu čítá 10. I přes početný line-up je album velmi jemné, místy plné jednoduchých klavírních tónů či varhanních ploch, a spolu s téměř neslyšitelnými pasážemi celkově vynívá jako ambientně snová fúze písničky s improvizací. **PV**

Slowcream: And
Nonine rec. (www.nonine.com)

Třetí album Me Raabensteina pod pláštěm projektu Slowcream přináší radikálně jinou muziku, než tvořil doposud. Zatímco předchozí dvě alba byla plná velmi variabilní „filmové“ hudby postavené na eklektické elektronice smíchané s řadou akustických elementů, album „and“ přináší symfonický zvuk dobarvený pouze tím nejmenším možným podílem chemických příměsí. Hudba psaná původně pro moderní taneční představení

se nakonec vyvinula ve čtyřicetiminutové postklasičké drama, které má na víc než jen tiché a nevzrušivé zaplnění čtyř stěn. Raabenstein má výhodu v dramatickém rukopisu, který se k hudbě tohoto formátu hodí. Navíc si přizval k ruce empatického multiinstrumentalistu Grea Hainese, který byl autorovi dobrou prodlouženou rukou. Škoda jen, že celkem sympatické snažení se po celou dobu reprodukce stává „čekáním na Godota“, který se, jak už to známe, zkrátka nedostaví. Alespoň jedno eruptivní vyvrcholení, podobně jako třeba u alb Shinjuku Thief, by si deska zasloužila. **PZ**

R. Stevie Moore: Phonography
ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Multiinstrumentalista Robert Steven Moore (ročník 1952) je dozajista kultovní postavou a selfmademanem jak se patří. Přesto mi při poslechu reedice jeho prvotiny z roku 1976 stále uniká, co je na jeho tvorbě až tak výjimečného. Jsou to místy docela zábavné a mnohdy zajímavě vyšperkované hříčky, které vydavatel Chris Cutler označuje jako „idiosynkratické ale s kompozičními kvalitami skvělého popu“, ale já tam ten obrovský potenciál nějak neslyším. Ve své době to mohl být docela dobrý příklad, jak se dá natočit deska doslova na koleno a možná i dnes by mohl sloužit jako vzor jisté houževnatosti a ražení si vlastní cesty. Dobrá, je to součást historie, s níž by se badatelé měli seznámit, ale jinak tu legenda značně převyšuje skutkovou podstatu. **PS**

Jones Jones: We All Feel The Same Way
SoLyd Records (solydrecords@gmail.com)

Výstižnější název toto album sotva mohlo dostat. Sestavu tria Jones Jones, existujícího od roku 2006, tvoří vyhlášený jazzový improvizátor – kontrabasista Mark Dresser, saxofonista Larry Ochs a bubeník Vladimir Tarasov, jejichž souhra je na albu We All Feel The Same Way určována vzájemnou empatií a respektem. Vše z toho intenzivní trialog, prost jakéhokoliv náznaku exhibicionismu nebo „profesořiny“. Tři tracky byly nahrány v Sankt-Petěrburgu, dva o pár dní později v Amsterdamu (vše v červnu 2008), kompaktnosti nahrávky to však nijak neubírá. **VM**

Ralph Towner – Paolo Fresu: Chiaroscuro
ECM (www.ecmrecords.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Ke společnému akustickému dialogu pod producentským dohledem Manfreda Eichera se zde sešli dva

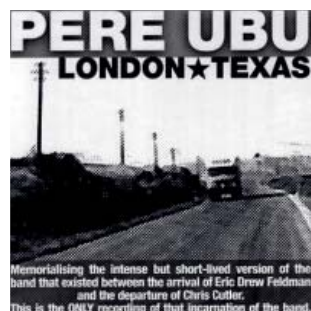
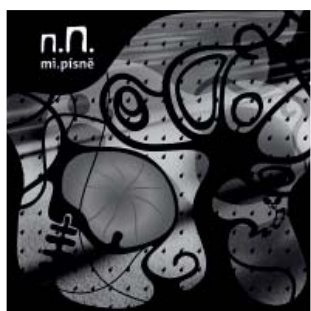
z nejzkušenějších. Pro své dvaadvacáté album na značce ECM si kytarista Ralph Towner přizval předního italského trumpetistu Paola Fresu. Napsaný repertoár je sestaven především z Townerových kompozic, výjimkou je pouze davisovský jazzový standard Blue In Green. Deska se nese v poklidné meditativní atmosféře přesně tak, jak se dá od jejího názvu očekávat. Podobně jako ve své dřívější tvorbě, vychází Towner z jazzových, folklórních i z klasických evropských kořenů. Ve spojení s Fresovým průzračným tónem dosahuje duo bezchybných lyrických nálad i při svižnějších pasážích, v nichž ještě více vyniká bravurní souhra. Odlišného charakteru jsou až dva závěrečné volně improvizované kusy, ve kterých si mohou posluchači vychutnat i o něco méně běžné možnosti tohoto nástrojového obsazení, pokud je ovšem předešlá produkce příliš neukolébá. **JF**

Noetinger, Doneda, eRikm: Dos D'ânes
Ronda (www.ronda-label.com)

Tři francouzští hudebníci, tři improvizace ze tří koncertů. Jérôme Noetinger na samostatný elektroakustický systém (co to asi je?), eRikm na CDJe, k nimž si milerád odsakuje od gramofonů, a tři do série zapojené Kaoss pady, Michel Doneda tradičně na soprán saxofon. Výsledek je spíše elektronický, hýří šoky skoky v úrovni hlasitosti, Stěžejný dojem je podobný epilepticky zrychlenému přesýpání nesourodého harampádí, z nějž občas vyčuhují ostré jehly frekvencí. Saxofon hraje stejnou hru – přefuky, ostré tóny, bubláni... Naprosté free beze strachu z neladu, který tu a tam musí nastat, smrt rytmu. Chvilími trojice evokuje raný industriál formací New Blockaders a Das syntetische Mischgewebe či hroučící se hudbu Maurizio Bianchiho (viz profil v tomto čísle). Ukazuje tak, do jakých katakomb minulosti lze dospět skrze free jazz, elektronický akademismus a urban electronics. **PF**

Ben Frost: By The Throat
Bedroom Community Label
(www.bedroomcommunity.net)

Autentické vytí vlků, drtivý digitálněmetalový noise, překvapivá trubka, hrubé violoncello, klavírní vzpomínka na Twin Peaks, skřípavý chaos, mocné basové úder, jemné tóny... Na Islandu usazený Australan Ben Frost z těchto ingrediencí modeluje kusy vrvňající se skrz kůži až na kost. Album, které přirozeně navazuje na předchozí majestátní opus Theory of Machines, je nelibozvučné, rozrušující, strašidelné i hypno-



tizující, ale také podmanivé, zvukově bohaté a zcela dnešní. Velmi propracovaná ukázka experimentálního ambientu s naprosto přirozeným a vyváženým srůstem živé instrumentace a elektroniky. **HD**

Mem1 – +1

Vydavatel: Interval rec.

(www.interval-recordings.com)

Po dvou letech od prvotiny „Alexipharmaca“ přichází izraelský label Interval records s druhou deskou dua Mem1. Na rozdíl od debutu, který mělo duo absolutně ve své moci, zde bylo přizváno hned devět hostů. Jak už název alba naznačuje, co skladba, to jeden spolupracovník navíc. Ať už se jedná o prověřené staré známé (Jan Jelinek, Frank Bretschneider nebo Steve Roden) či relativně nováčky (Area C, Rs-232 nebo Jen Boyd), pokaždé má společné dílko tiché elektroakustické vyznění. Manželům z Los Angeles se podařilo i přes množství kooperací udržet jednotnou linii experimentální tišiny, pro kterou doporučuji pozdní večerní reprodukci a sluchátka na uších. **PZ**

Pere Ubu: London Texas

ReR Magacorp (www.rermegacorp.com)

Průřez londýnským koncertem legendární avantrockové formace Pere Ubu z března 1989, kde hrál poprvé nový klávesista Eric Drew Feldman a naposledy bubeník Chris Cutler. Najdeme tady především skladby z tehdy aktuálního alba Cloudland včetně „hitovek“ Waiting For Mary a Breath a naopak songy z počátečního období kapely jako třeba Humor Me z debutu The Modern Dance či geniální závěrečnou rozpouštěčku Final Solution. Skupina v sestavě s dvěma bubeníky je tu opravdu na vrcholu a srší energií. Zpěvák David Thomas je ve skutečně rozverně náladě. Rozhodně vřele doporučeno. Album je věnováno kytaristovi Jimu Jonesovi, který odešel z tohoto světa v roce 2008. Celé vystoupení, kde je dalších sedm kousků, je k mání na www.hearpen.com. **PS**

n. n.: mi.písně

Polí5 (www.poli5.cz)

Pan P je (vedle Květoslava Dolejšího, Silly Filipa, Noartisty či čím dál známějšího Cernaqua) dalším z řady samorostů, jehož hudbu přináší papírové krabičky vydavatelství Polí5. Tato značka se čím dál víc

profiluje jako útočiště osamělých „mimoňů“. A dobře tak! V případě Pana P nejde o výpalek, v DIY obalu se skrývá lisované CD a na něm jedenáct skladeb, které mají v bookletu vedle pořadového čísla volný řádek. „V případě potřeby sami doplňte názvy písní“, nabádá autor. Říká jim písně, i když jsou to spíš krátké instrumentálky nahrané „za dlouhých zimních večerů 2003-2004 v Oponešicích 46.“ Použil přitom minidisky, sekvencer, echo, sampler, klávesy, kytaru a něco terénních nahrávek: automat na jízdenky v metru, prolévání domácího vaječného likéru trychtýřem, potlesk na koncertu Residents v Akropoli, příbuzné a kamarády... Výsledkem je pestrá kolekce možná trochu naivní, ale chytlavé kutilské psychedelie. Lounge pro náročnější, možná... každopádně hezké ve smyslu hezké. Závěrečná umanutá mantra akordeonu (snad) a divných hlasů je nebezpečně podmanivá. **PF**

Rothkamm: ALT

Baskaru (www.baskaru.com)

Německý avantgardista Frank Rothkamm, o kterém se v HIS Voice 01/07 rozepsal Petr Ferenc, nepřichystal pokračování série se svým IFORMM vynálezem, ani žádný legrační úkok stranou ve stylu digitální kantáty Frank Genius Is Star Struck. Na albu ALT připravil vcelku jednoduše přístupný ambient postavený na primitivních elektronických zvucích. Možná pro někoho až příliš jednoduchých či banálních. Sám autor práci na albu osvětlil takto: „Na ALT jsem spustil díky speciálnímu softwaru proces, který by donutil stroje tvořit za nás. Jakmile byl spuštěn, nevyžadoval žádné, nebo pouze minimální zásahy do deux ex machina.“ Někdy se kompozice motá kolem staromódních zvuků analogových syntetizérů (např. AAA), jindy je zase pouhou smyčkou oholenou na samotnou kostru (např. GUI). Na dalším místě alba zase samplý pěveckých sborů připomenou některé skladby od Biosphere (OOO nebo DEC). Překvapivý, určitě ale povedený úkok stranou. Kolik takových ještě v kariéře Franka Rothkamma bude? **PZ**

Animal Collective: Fall Be Kind ep

Domino (www.dominorecordco.com)

Avizovaná pětičlenná tečka za érou materiálu a turné kolem desky Merriweather Post Pavilion rozhodně nenabízí podřadné zbytky. Ve třech případech AC využívají své nenapodobitelné metody dva v jednom, kdy se skladby pozoruhodně vyvíjejí a proměňují

nečekaným směrem: úvodní Graze se z melancholické balady strhne v energickou veselici, u What Would I Want? Sky z počáteční ambientní mlhy vysvitne nedolatelná hitovka (jedna z nejúchvatnějších skladeb skupiny vůbec) a vážnou naléhavost I Think I Can rozčeří hravý závěr, to vše kořeněno důmyslným proplétáním hlasivek dvojky Avey Tare a Panda Bear a vynalézavými podklady. K tomu rve srdce cellová Bleed a zasněná On a Highway. Nenechat proklouznout. **HD**

Faust: Lady Sorrow – Interpretation:Sorge

Clouds Hill Records Ltd. (www.cloudshill-ltd.com)

Skin Graft: Dirge

Mistake By The Lake / Soundesign

(www.polarenyv.com)

Margitt Holz: Margitt Holz

Vlastní náklad (www.myspace.com/mmlabel)

Trojice singlů. Faust Jeana-Hervého Perona s hostujícím Jamesem Johnstonem (Gallon Drunk, ex Nick Cave and the Bad Seeds) se na jedné straně sedmipalce – na druhé je vygravírovaný obrázek – zmocnili písně německé skupiny Karamel Lady Sorrow, kterou prezentují s ženským vokálem, v pomalém tempu a s bicím partem, v němž Zappi Diermeier překonal velvetovskou Maureen Tucker. V obalu singlu je kód pro download. Clevelandský pán zlého temného noise Skin Graft na singlu Dirge předvádí temné mručení a pády kovů na dřeva, atmosféra je plíživá a působí jako výsek nekončícího akustického dění. Single nemá označené strany, při mém pořadí přehrávání začíná v tichosti, graduje uprostřed (tam je nutno obrátit) a končí v temnotě, ve které začal. Nebo je to jinak a tišina je uprostřed. Každopádně jde o zvukově a kompoziticky pečlivou práci. Hamburská dvojice Margitt Holz si tak trochu hraje na Nurse With Wound – lepší zdánlivě nespojitelné kusy hudby a svou vizuální prezentaci zakládá na černobílých kolážích, na nichž jako by zahlodal zub času. Na krátké ploše singlu to dvojici prochází. Opět nevím, kde začít, strany nejsou označeny. Pokládám jehlu na zvolený začátek a dostává se mi půvabných varhan, trochy úderů a kdovídky pochytaných hlasů. Obracím, nálada se posune směrem k basům a hlasy zhoustnou a zesílí, nálada se ale nemění. Singl byl asi koncipován jako jedna skladba rozpůlená vedví. Verdikt? Třikrát ano! **PF**

PF – Petr Ferenc, **VM** – Vítězslav Mikeš, **PZ** – Pavel Zelinka, **PS** – Petr Slabý, **PV** – Petr Vrba, **JF** – Jan Faix, **HD** – Hynek Dedecius

his VOICE

časopis o jiné hudbě

1 leden
únor

2010

www.hisvoice.cz

69 Kč | 3,15 € | 94,90 Sk

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

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

Redakční okruh: Tereza Havelková, Lukáš Jiříčka, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý

Produkce a inzerce: Lenka Hradilková (+420 604 827 255), lenkralova@gmail.com
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

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

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

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

Předplatné ČR: SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: +420 225 985 225, 777 333 370, fax: +420 225 341 425, SMS: +420 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz

Předplatné Slovensko: Magnet Press, Slovakia s.r.o. P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava, Tel.: 00421 2 67 20 19 31 - 33, Fax: 00421 2 67 20 19 30, 10 E-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

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

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

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Roxy, Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Mafa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, **Polí pět**, Dittrichova 13, Praha 2, **Brno: Indies**, Kobližná 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, 602 00 Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602 00 Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 Brno, **Ostrava: Knihkupectví Art-forum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc: Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice: Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice: Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové: VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Zlín: LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, 76001 Zlín.

Objednávám předplatné časopisu **HIS VOICE** od čísla _____.

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

Sponzor štedrý ☐ 2000 Kč, sponzor více než štedrý ☐ 5000 Kč, sponzor nejštedrejší ☐ 10 000 Kč

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

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

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: +420 225 985 225, +420 777 333 370, fax: 225 341 425, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

Objednejte si His Voice prostřednictvím SMS a hned příští číslo časopisu naleznete ve své schránce!

SMS pošlete na číslo +420 605 202 115 ve formě: HIS VOICE + Vaše jméno, příjmení, ulice čp., město, PSČ, poznámka o předplatném: běžné / studentské / sponzorské; od čísla... (SMS nemusí být psána v přesném kódu)