



Vážení a milí čtenáři,

Člověk má tendenci propadat stereotypům, zvykat si na určité jistoty. Třeba na to, že ví, co je to ta „jiná hudba“, kterou si hrdě dáváme do podtitulu našeho časopisu. Pro nás i pro ty, kdo se dlouhodobě pohybují v hudebních oblastech, o nichž píšeme, to již není jiná hudba, ale právě „ta hudba“, kterou zná a kterou vyhledává. Rozhodli jsme se proto vykročit do oblasti, která je „jiná“ pro mnoho posluchačů soudobé kompozice, improvizace, elektronických hluků. V tomto čísle se věnujeme hudbě, která se nesnaží být v první řadě objevná nebo příjemná, je to hudba, jejímž cílem je pozitivně působit na tělo i duši. Řada lidí s takovou hudbou může mít problém, zdá se jim kýčovitá a nudná, nevěří v její účinky. Nemáme zde v úmyslu vynášet nějaké soudy, ani se nezříkáme té naší staré dobré „jiné“ hudby, která je naopak pro někoho příliš divná, agresivní, negativistická. Spíše jde o to podívat se pro jednou na zvuky z jiné perspektivy.

Z netematických textů v tomto čísle bych rád upozornil na příběh jihoafrické skupiny National Wake, který sepsal Keith Jones a který nabízí zajímavé srovnání s někdejší situací českého undergroundu. Nezapomeňte navštívit naše internetové stránky, kde najdete zvukové ukázky k tomuto číslu i každodenní aktuality.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

obsah HIS Voice 02 I 2011

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Tape Karel Veselý	4
Phil Niblock a Thomas Ankersmit Jan Faix	5
Red Bull Music Academy Matěj Kratochvíl	6
Vlastimil Marek Petr Ferenc	8
Skutečná, nebo falešná Afrika? Matěj Kratochvíl	12
Písně hrdých abstinentů Jan Faix	14
Outsider music Trever Hagen	16
Léčení hudbou Matěj Kratochvíl	18
Friedrich Cerha Doris Weberberger, Heinz Rögl	22
Ondřej Štochl Josef Třeštlík	26
Ryu Hankil Petr Vrba	30
Experimenty sólových bubeníků Trever Hagen	34
CineChamber Karel Veselý	38
Finders Keepers Records Jiří Špičák	40
National Wake Keith Jones	42
Recenze	48





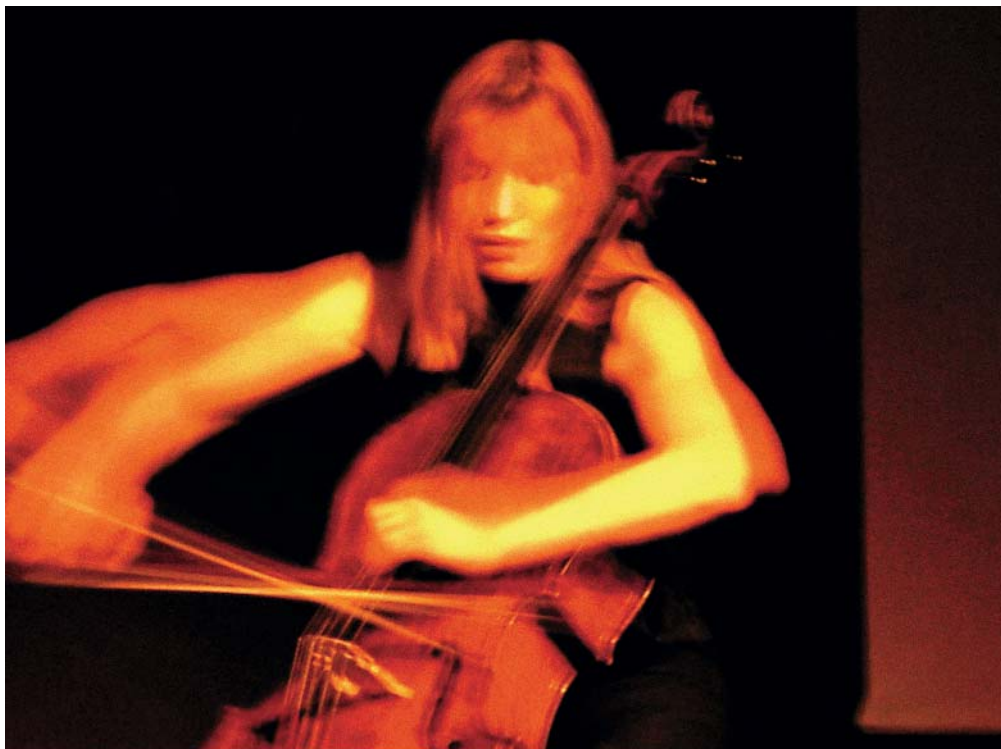
FM Einheit

V polovině února proběhla každoroční hra na důležitost nahrávacího průmyslu zvaná Grammy a dnes už každý ví, jak dopadli Arcade Fire nebo Eminem. Kategorie, které se nevyhlašují během hlavního spektaklu, jako by neexistovaly, včetně těch věnovaných vážné hudbě. Aniž bych chtěl jejich význam přeceňovat, stojí za zmínku, že ač vážnohudebním kategoriím Grammy dominovalo Verdiho *Requiem*, objevilo se v nich letos pár položek od skladatelů, kteří jsou mrtví pouze krátce, či dokonce ještě nezemřeli. Pochopitelné to je pouze u kategorie Nejlepší soudobá kompozice. Tu vyhrál **Michael Daugherty** a jeho *Deus Ex Machina* pro klavír a orchestr. Daugherty si dokáže donekonečna pohrávat s popkulturními odkazy a ty míchat s romantickým orchestrálním zvukem, dokáže v tom ale být o chlup zajímavější než ty desítky dalších podobně zaměřených amerických skladatelů. Jeho asi nejslavnějším kouskem je *Metropolis Symphony* (1988-1993) inspirovaná komiksem o Supermanovi. Ta sdílela CD s onou vítěznou kompozicí a některá média ji chybně uvedla jako vítěznou.

Ostatní nominace v kompoziční kategorii získali samí ostřílení mistři: Hans Werner Henze (*Appassionatamente Plus*), Magnus Lindberg (*Graffiti*, recenze v HV 5/2010), Arvo Pärt (*Symfonie č. 4*, recenze v HV 6/2010) a Rodion Ščedrin (*The Enchanted Wanderer*). Daugherty (respektive dirigent Giancarlo Guerrero a orchestr Nashville Symphony) krom této shrábnul ještě Nejlepší orchestrální výkon. Nejlepší operní nahrávkou byl zvolen záznam opery *L'Amour De Loin* Kaijy Saariaho pod vedením dirigenta Kenta Nagana, nejlepší komorní výkon podal Parker Quartet ve smyčcových kvartetech Györgye Ligetiho. Všechny ceny a nominace jsou k vidění na www.grammy.com.

Doxy Music je poněkud tajuplný label. Komunikuje pouze prostřednictvím emailu info@doxymusic.com, na za zavináčem zmíněné doméně najdeme jakousi ruskou stránku. Desky Doxy Music ale existují... a do katalogu značky už druhým rokem patří reedice děl klasika konkrétní hudby Pierra Henryho na elpíčcích. Světlo světa zatím spatřilo Henryho společné dílo s Pierrem Schaefferem (*Symphonie pour un homme seul*) a několik „skladeb bez dopomoci“: *Le microphone bien temperé*, *Le voile d'Orphée*, *Musique sans titre*, *Spatiodynamisme*, *Haut-voltage* a *Coexistence*. Kromě Henryho na Doxy Music od roku 2008 vyšly LP reedice Charlese Minguse, Johna Lee Hookera, Serge Gainsbourga, Sun Ra, Johna Coltranea, Hanka Williamse... Koukněte se na www.discogs.com/label/Doxy+Music. Co je to ale proboha za label? Že by zámožný ruský pirát s vytříbeným vkusem? Možná vyjde i *Apokalypsa*...

O některých úmrtích se člověk nedozví hned. Skotský písničkář **Gerry Rafferty** autor hitu Baker Street, jedné z těch písní, které každý zná a nikdo neví odkud, v Čechách nepatřil k nejznámějším tvůrcům a mnoho médií o jeho smrti (spekuluje se, že měl v posledních letech velké potíže s alkoholem) nereferovalo. O druhou vlnu Raffertyho popularity se postaral v devadesátých letech Quentin Tarantino: v roce 1972 totiž Rafferty coby člen folkového dua Stalers Wheel natočil hit *Stuck In The Middle With You*, který zní v nejslavnější scéně Tarantinových Gaunerů: Michael Madsen, kanystř benzínu, policista přivázaný k židli, břitva, policista bez ucha... Oficiální videoklip k písni si ale svou bizarností s tarantinovskou scénkou v ničem nezadá. Klauni vlevo, šašci vpravo, kuřata z gumy... proč jsem tam lezl?!



Frances-Marie Uitti

Od 11. do 13. března proběhne v malém tyrolském městečku

St. Johann další ročník festivalu Artacts, jehož centrální téma letos zní „Impro Music“. Velkými taháky bude bezpochyby spolupráce baskytaristy italských Zu Massima Pupilla s někdejším členem Einstürzende Neubauten F. M. Einheitem, violoncellistka Frances-Marie Uitti, která je doma jak v improvizaci, tak v interpretaci hudby notované, se představí v triu s klavíristou Alberto Braida a kontrabasistou Wilbertem De Joodem. Posledně jmenovaný pak rozezná tlusté struny svého nástroje s basovou kolegyní Joelle Léandre. Čtvrttónového trumpetistu Franze Hautzingera doprovodí tři hlasoví umělci: Steve Gander, Christian Reiner a Isabelle Duthoit. Z dalších to bude například čtveřice Mikolaj Trzaska (saxofony), Steve Swell (trombón), Per-Ake Holmlander (tuba), Tim Daisy (bicí), duo Piotr Zabrodzki (klavír) a Artur Lawrenz (bicí) nebo G.W. Sok, někdejší zpěvák The Ex, doporučený Marcem Démereauem (saxofony, elektronika), Nicolasem Lafourestem (kytary) a Fabienem Duscombsem (bicí). Lístky lze objednat na adrese www.muku.at

Donaufestival, který se koná v rakouském Kremsu zveřejnil

první kousky programu. Ačkoliv se akce koná až na přelomu dubna a května, je možné se už nyní navnadit. Organizátoři představí kompletní program až 11. března na tiskové konferenci, nicméně jmen již prozrazují dost. Letošní ročník nese titul „Nodes, shoots and roots“ a bude zaměřen na sítě, které kolem sebe a mezi sebou splétají jednotliví umělci. K vidění bude australský orchestrálně-elektronický skladatel Ben Frost, The Books, Tim Hecker, James Blake, Carla Bozulich, ze „zasloužilých“ John Cale nebo Laurie Anderson. Divadelně nostalgické písně zapějí The Irrepressibles, tančit se bude podle choreografie Gisèle Vienne (pro tuto dámu dělali hudbu KTL). Více informací na www.donaufestival.at/ticket-en/early-bird-tickets.

Lo-fi elektronické kutilství, kreace s různými starými a levnými syntezátory

či aktivity celkově shrnované pojmem circuit bending se nám ve světě rozmáhají, zdá se, stále více. Dost často ale není vhodné používat takovéto škatulky jako žánrová označení, charakterizují spíše umělecký přístup či proces, jehož výsledek lze zařadit do souvislostí i se styly s delší tradicí. To přesně sedí i na aktivního mladého ukrajinského umělce **Nikolaienka**.

Tento původně grafický designér se od běžnějšího pojetí Djingu během posledního desetiletí přesunul právě k tvorbě vlastní hudby s pomocí samplingu, smyček tvořených z archaických syntezátorů (například značek Faemi, Opus, Vermona) i z mnoha akustických nástrojů a operacemi s magnetofonovým pásem. Jeho nejnovější kolekce nazvaná jednoduše *Loops & Cuts Soup*, prezentovaná na ukrajinském netlabelu Nexsound, vedeném mezinárodně proslulým experimentátorem Andrejem Kiričenkem, se odehrává v mantinelech neokázalých jazzovějších grooveů a sytých klávesových barev kontrastujících s rozličnými „odpadními“ elektronickými zvuky. Jako spolupracovníci na skvěle odlehčených groovech jsou zde uvedeni Anton Coky (baskytara), Zhenia Dem (kontrabas) a Oleg Dabeatakamonov (bicí). Je možná těžké rozpoznat, na kterých skladbách je slyšet přímo jejich živé hraní, nebo kdy je rytmika poskládána z jimi natočených smyček, kdo si však důkladně prožije album jako celek, na podobné otázky zapomene.

Na stránkách netlabelu Nexsound je album charakterizováno v určitých kruzích módní návazností na sci-fi, resp. zvukovou estetiku sci-fi filmů z doby před-digitální, což u mnoha nahrávek způsobuje třeba i jediný kousek varhanního zvuku opatřeného řádným echem. Toto označení ovšem nemusí upoutat všechny možné zájemce. Například kdejaký fanoušek čekající marně již léta na další skutečně inovativní počín dříve progresivního jazzového tria Medeski Martin & Wood bude litovat, že *Loops & Cuts Soup* má celkovou stopáž jen necelých čtyřiačtyřicet minut. Z domácích posluchačů osloví rozhodně ty nadšené nedávno vydaným albem *Ringo George Paul John* od formace B4 (políř, 2010). Poslouchejte či stahujte na www.nexsound.org.

Tape

Text: **Karel Veselý**

Ambient, minimalismus, post-rock nebo folk? Hudba švédského instrumentálního tria Tape se jen těžko dá napasovat na běžné hudební škatulky. Charakteristickou severskou melodičnost propojují se smyslem pro neobvyklé zvukové kombinace, experimenty a širokánské spektrum neobvyklých hudebních nástrojů. 18. března se v Paláci Akropolis poprvé představí českému publiku.

Trio multiinstrumentalistů ze Stockholmu ve složení Andreas Berthling, Johan Berthling a Tomas Hallonsten se dalo dohromady v roce 2000 a za jedenáct let spolu ušli dlouhou cestu. Hledači neobvyklých hudebních cest nikdy nezůstávají stát na jednom místě a každá deska je pro ně novým dobrodružstvím. Jejich debut *Opera* z roku 2002 vznikl v opuštěné kamenné stodole na venkově s využitím kytar, archivních syntezátorů, terénních nahrávek nebo počítačových manipulací. Tape si tehdy vysloužili srovnání s atmosférickým post-rockem kapel jako jsou Gastr del Sol nebo pozdní Talk Talk. Velmi dobře přijaté album se dočkalo i remixové verze *Operette*, na níž skladby překopali Oren Ambarchi nebo Pita.

Druhá nahrávka *Milieu* (2004) byla ve znamení posluchačsky přístupnějších postupů experimentálního popu a dominoval jí zvuk akustické kytary. Rozšířená a limitovaná vinylová verze desky vy-

šla před třemi lety pod názvem *Milieu Plus* na českém labelu Minority Records. Pro třetí počín *Rideau* se Tape v roce 2005 spojili s německým experimentátorem Marcusem Schmicklerem (vloni zahrál na festivalu Stimul) a v jeho kolínském studiu nahráli desku, na níž intimitu předchozích alb vystřídal syrovější zvuk. Zatím poslední album *Luminarium* objevuje vzdušnější struktury jazzu nebo krautrocku a znovu potvrzuje, že Tape umí posluchače překvapit.

Tape je spíše volný kolektiv muzikantů než pevně definovaná skupina. Každý z tria působí i v dalších projektech. Johan Berthling natočil v roce 2003 společné album s Orenem Ambarchim *My Days Are Darker Than Your Nights* a působil také v kapelech The Godforgottens, Angles nebo Sten Sandell Trio. Je také spoluvlastníkem kultovního labelu Håpna, na kterém Tape vydávají společně například s Hansem Appelqvistem. Johanův bratr An-

dreas točil na začátku tisíciletí alba s elektronickou hudbou pod vlastním jménem na značkách Staalplaat nebo Mitek. A třetí do party – multiinstrumentalista Tomas Hallonsten je ke slyšení na nahrávkách skupin The Concretes, Exploding Customer nebo Pallin. V roce 2007 se Tape také podíleli na deskách japonských skupin Minamo a Tenniscoats a vloni připravili společné album se skotským skladatelem a klavíristou Billem Wellsem.

Tape mají už hotové své páté studiové album *Revelationes* a jeho vydání slibují na jaro 2011. Je dost pravděpodobně, že materiál z něho představí už v Praze v polovině března. Kam se vydají tentokrát?



Phil Niblock a Thomas Ankersmit

Laptop versus analog

Text: **Jan Faix**

Staří jdou s dobou, mladí se obracejí do historie. 10. května v malém sále pražského divadla Archa vystoupí v rámci festivalu Stimul pozoruhodné duo Phil Niblock – Thomas Ankersmit.



Phil Niblock



Thomas Ankersmit

Organizátoři festivalu Stimul si mohou z pomyslného seznamu těch „velkých jmen“ úspěšně odškrtnout další zásadní položku. 10. května totiž českému publiku zprostředkují koncertní setkání s Philem Niblockem. Přestože je tento nyní sedmasátišletý Američan v hudbě v podstatě samoukem a začal se jí zabývat vedle své filmové tvorby až od pětatřiceti let, patří dnes mezi nejrespektovanější postavy experimentální scény a k jeho práci (na nahrávkách prezentované především na labelu Touch nebo na jím vedeném XI Records) se odkazuje řada podstatně mladších hudebníků různých žánrů od soudobé kompozice přes laptopovou scénu až po rockové žánry.

Neméně zajímavý však bude i jeho o několik generací mladší partner, klávesista a saxofonista Thomas Ankersmit. Tento nyní v Berlíně žijící třicetiletý rodák z nizozemského Leidenu se proslavil především jako hráč na modulární analogové syntezátory a vedle Niblocka stihl již spolupracovat například s Alvinem Lucierem či s Jimem O'Rourkem. Na nahrávky je Ankersmit výjimečně skoupý, doposud se věnoval především koncertování a rozličným zvukovým instalacím. Se svým loňským dlouhohrajícím debutem *Live In Utrecht* (Ash International) však sklídl velký ohlas. Na jeho webových stránkách (www.thomasankersmit.net) si nyní můžeme poslechnout také ukázkou z připravovaného alba s italským elektroakustikem Valeriem Tricolim.

V duu Niblock – Ankersmit se nám setkávají dva rozdílné přístupy k tvorbě elektronické hudby. Niblock patří k těm průkopníkům, kteří vyrůstali společně s technologickým vývojem, vítali jeho každý krok kupředu a potýkali se s jeho dobovými nedostatky. Pro své sofistikované zvukové manipulace tak využíval zpočátku magnetofonový pás, nyní je vybaven laptopem a softwarem Pro Tools a nové možnosti bude sledovat zřejmě tak dlouho, dokud bude tvořit. Ankersmitova generace již mnohem více vnímá svět elektronické hudby i s jeho historií a při

svém hledání vlastní identity v dnešních „neomezených“ možnostech syntetického zvuku se častěji nebrání ani krokům zpět. Možnosti analogových syntezátorů jsou pro řadu současných mladších umělců větší výzvou než plavat v bezbřehém „digitálu“, a tak se stále další a další snaží v řadách bakelitových koleček „vykroutit“ své nové estetické představy. Ankersmit

sám ale v tomto ohledu není žádným puristou, vedle historické rarity – Serge Modular Synthesizeru má na pódiu k dispozici i laptop sloužící k editaci a vícestopému nahrávání, osobitě pracuje také s amplifikací koncertního prostoru a vlastní přístup k hledání témbrových zvláštěností či extrémů si našel i coby saxofonista.

Co se nakonec skutečně v Arše odehraje, je vlastně stále ještě nejasné. Organizace festivalu upozorňuje především na společnou hudební kooperaci těchto umělců, Thomas Ankersmit má na svých webových stránkách uveden koncert v duu a sólový set, na serveru Youtube můžeme narazit také na koncertní záznamy, kdy Ankersmit hraje na některý ze svých nástrojů, zatímco Niblock se soustřeďuje pouze na vizuální stránku – většinou na projekci vybraných sekvencí ze své filmové tvorby. Ani jedna z variant každopádně nezní špatně a vzniká tak o to větší důvod jít se na Stimul osobně přesvědčit. ■

pkf PRAŽSKÁ KOMORNÍ FILHARMONIE
PRAGUE PHILHARMONIA

PRAGUE MODERN & Roland Kluttig
dirigent

Závěrečný koncert cyklu „Krása dneška“
Úterý 19. dubna 2011, 19:30 hodin
ŠVANDOVO DIVADLO
www.praguephilharmonia.cz

Red Bull Music Academy

Text: **Matěj Kratochvíl**

Steve Reich

V oblasti experimentální, „jiné“ hudby patří k tradici a k dobrému tónu přijít si na všechno sám, vymyslet si vlastní tvůrčí postupy a metody. Někdy ovšem může být přínosné podívat se pod ruce někomu zkušenějšímu.

Ačkoliv se může zdát, že potřebou vzdělávat se trpí především zástupci vážné hudby, i ostatní žánry si stále více potrpí na různé více či méně institucionalizované formy předávání vědomostí. Jednou z takových institucí je Red Bull Music Academy, která vznikla v roce 1998 a kterou již hostil Berlín, New York, Sao Paulo, Melbourne, Seattle, Barcelona, Londýn,

Dublin, Rome, Kapské město a Toronto. Dvoutýdenní workshop, kde si hudebníci mají možnost vyzkoušet práci ve společnosti zkušených profesionálů, vyslechnout přednášky, osahat technologické novinky a donekonečna debatovat o inovativním propojování kabelů ve studiu. Večery a noci jsou pak věnovány hraní v nejrůznějších klubech a koncertních sálech. Na první pohled se zdá, že jde primárně o školu pro producenty tanečních rytmů, ročník od ročníku se však žánrové složení účastníků zpestřuje. Za prožití také stojí archiv videozáznamů přednášek uplynulých let, který dokazuje, že záběr Akademie je poměrně široký. Kromě řady zástupců všelijakých tanečních odnoží tam debatují laptopový kytarista Christian Fennesz, všesamplující duo Matmos, krautrockoví pamětníci Cluster, etiopský multiinstrumentalista Mulatu Astatke,

Cosey Fanni Tutti z Throbbing Gristle nebo americký minimalista Steve Reich. Milovníci archivní elektroniky ocení přednášky konstruktérů Roberta Mooga, Dona Buchly a Toma Oberheima. Jména těch, kdo budou přednášet letos v Tokiu, budou zveřejněna až těsně před zahájením Akademie, vzhledem k přístupu organizátorů akce je ovšem naděje, že půjde o podobně zajímavé osobnosti.

Účastníci se vybírají na základě dotazníků a ukázek tvorby, které je třeba zaslat do 4. dubna, akce samotná se pak bude konat ve dvou čtrnáctidenních termínech na podzim. Součástí přihlášky je dosti rozsáhlý dotazník, který klade i tak intimní otázky jako: „Jak máte uspořádanou vaši sbírku nahrávek?“, „Jakých deset desek z vaší země či města určitě chcete zahrát ostatním účastníkům akademie?“, „Co vám leží vedle postele?“ Pokud se někdo těchto dotazů nezalekne, má šanci strávit hudebně podnětné dva týdny v Tokiu. Zatím se z České republiky a Slovenska účastnili Red Bull Music Academy hlavně DJové a taneční či hiphopoví producenti (Vec, Juanita Juarez, Babe LN). Naruší tento stereotyp nějaký tvůrce bez potřeby pravidelných rytmů?

Více informací najdete na www.redbullmusicacademy.com. ■



Robert Moog

NEJVĚTŠÍ MEZINÁRODNÍ PŘEHLÍDKA SOUČASNÉHO DIVADLA, ARCHITEKTURY A DESIGNU
originální prezentace více než 70 zemí // instalace, představení a site-specific projekty po celé
Praze // přednášky, workshopy, diskuse // program pro děti //

PRAŽSKÉ QUADRIENNALE

12
P Q
011

16.–26. ČERVNA 2011 PRAHA POUZE JEDNOU ZA 4 ROKY! www.pq.cz



SVĚTLO A ZVUK

19.–23. ČERVNA, NOVÁ SCÉNA

AKTUÁLNÍ TRENDY ZVUKOVÉHO A SVĚTELNÉHO DESIGNU V SOUČASNÉM UMĚNÍ

interaktivní prezentace, přednášky a dílny předních profesionálů // zvukové instalace
a performance // výstava světelného designu

Tod Machover // Scanner // Hans Peter Khun // Arjen Klerkx // Guy Coolen/Music Theatre Transparant // Kirsten Dehlholm/Hotel Pro Forma // Steven Brown // Hans Rosenström // a další

Pražské Quadriennale pořádá



MINISTERSTVO
KULTURY

a realizuje



Projekt byl podpořen z programu Kultura Evropské unie



Projekt je organizován pod záštitou
prezidenta České republiky
Václava Klause

Za podpory

TRUST FOR MUTUAL UNDERSTANDING

Hlavní mediální partner



Mediální partneri

ČESKÝ ROZHLAS



Flash Art

EARCH.CZ

era 21



MOUVEMENT

AMERICAN
THEATRE



Vlastimil Marek

Vrabec je slavík, který vystudoval konzervatoř

Text: **Petr Ferenc**

„John Cage kdysi řekl, že někteří lidé jsou schopni jít na koncert a vrátit se zrovna tak natvrdlí, jako byli předtím. Doufám, že po přečtení tohoto rozhovoru už nebudou čtenáři HIS Voice přistupovat k jakékoliv jiné (a new age) hudbě zrovna tak natvrdle, jako před jeho přečtením...“ napsal mi jako doušku k interview Vlastimil Marek. Nechme se překvapit.

Vlastimil Marek (1946) začínal jako rockový bubeník, v sedmdesátých letech ale založil snad vůbec první world music kapelu v Čechách, Amalgam. Ve hře na nejrůznější perkuse z celého světa (tabla, kongo, gamelan) pokračuje dodnes, mimo to je horlivým propagátorem hudby, která léčí, a autorem dvou knih a četných dalších textů na toto téma.

Jeho hodnocení západní hudby a vyzdvihování léčivého potenciálu hudby východní případně newageové může leckomu připadat kontroverzní a místy z něj kromě upřímného zápalu lze cítit i poněkud hořkou příchut' bojů se spiknutím („proč nám to neřekli?“) a touhy po plošném, snad i shora diktovaném zlepšování světa.

Před rozhovorem jsem si prostudoval Markovu knihu *Tajné dějiny hudby*, v níž jsem našel nejednu diskutabilní pasáž a zapochyboval nad autorovou metodou práce s prameny; kniha je nadšeně psána způsobem „vyzkoušejte si nebo uvěřte“ a otázku citací nejrůznějších zdrojů trochu problematicky řeší zaklínadlem *najděte si to na internetu*.

S rozhovorem pro HIS Voice, který probíhal emailem, Vlastimil Marek okamžitě souhlasil a ještě předtím, než jsem mu stihl odeslat otázky, mi pro inspiraci poslal jakýsi autorozhovor, v němž vysvětluje svou činnost ve formě odpovědí na vlastní dotazy. Tento text dosti připomínal *Tajné dějiny hudby*, proto jsem s díky položil otázky úplně jiné. Odpovědi připomínají *Tajné dějiny hudby* o poznání méně.

V posledních letech propagujete, zjednodušeně řečeno, „hudbu, která léčí“, již upřednostňujete před hudbou ostatní. Kdy a jak jste se s touto léčivou hudbou poprvé setkal? A co vás motivovalo k tomu stát se jejím nadšeným propagátorem?

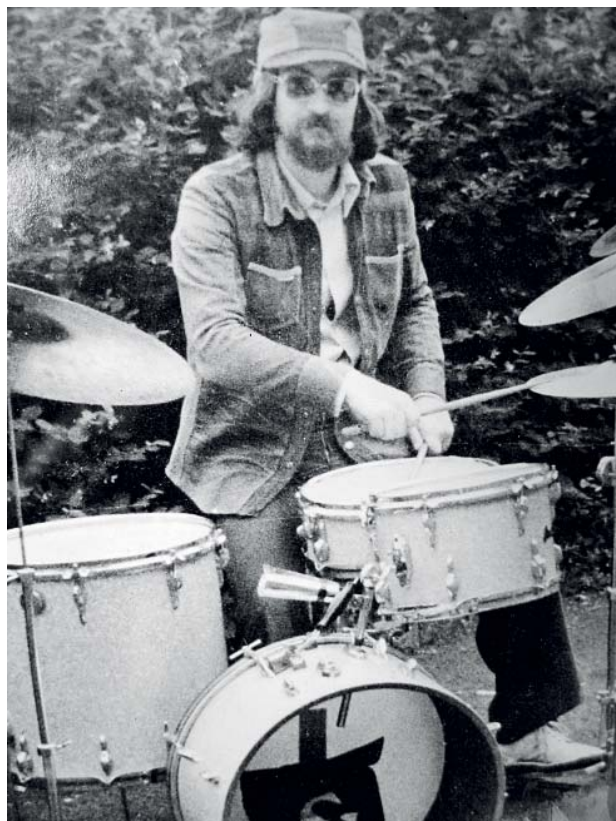
Většinou si podvědomě uvědomujeme, že to, co se v posledních pár stech letech s hudbou stalo, a jak současná běžná, ale i artificialní hudba „zní“ (je egoistická, chlubitá, plochá,

okázalá, a proto už nefunguje a proto musí být stále hlasitější, jak se nesnesitelně snadno „prodala“ zisku a slávě a masám, tedy průměru, není to, co od Hudby (nalákání biblickými a mýtickými historkami) očekáváme. Jinými slovy, zdědili jsme slogan „hudba léčí“, ale jen povrchně, zmanipulovaně (tak jako na stěnách akusticky zcela nevhodných chodeb nemocnic občas visí nápis Ticho léčí). Po extatických zážitcích s poslechem hudby jsem chtěl taky umět předávat hudbou ono nepředatelné, ale narazil jsem většinou (kromě několika cikánů s kytarou u táboráku) na faleš, předvádění, a zažil desítky nadaných spolužáků, kteří po dvou letech na LŠU byli jen cvičenými opičkami: uměli přehrát z not nějakého klasika, ale právě u toho táboráku nebyli schopni zahrát ani Halí belí.

Když jsem pak počátkem sedmdesátých let Jardovi Neduhovi už poněkolkáté vynadal, jak může své tak hezké písničky tak zkazit instrumentací (zoufale toužil mít rockovou kapelu), a že i u nás přece je možné hrát na obyčejné nástroje slušné a něco sdělující písničky, a on opáčil „Tak to dokaž“, řekl jsem, že si koupím bicí a za tři měsíce že založíme rockové Extempore. A tak se i stalo. Jenže po třech letech mlácení do nenaladitelných a nekvalitních škopků (Například jsem pilně mnoho hodin denně cvičil pravou nohu, ale pořád jsem byl hodně pomalý. Jednou jsem si náhodou půjčil šlapku značky Ludwig, a téměř zděšeně zjistil, že jsem najednou neuvěřitelně rychlý.) jsem bicí prodal, a od hukotu a rachotu jsem přešel k akustickým bicím — ke kongu, pak k indickým tablům (protože jsem se aktivně

začal zabývat indickou klasickou hudbou, která mne na první poslech upoutala právě tím, čemu říkám, „že léčí“), a skončil u tibetských mís. Protože jsme tři roky jezdili s Emilem Pospíšilem (on hrál na sitár, já na tabla) a měli jen hodinku programu, první půlku večerů jsem pouštěl nahrávky indické hudby, nebo západní jazzovou či rockovou hudbu s indickými nástroji, a vysvětloval a propagoval. Později jsem se pokusil přemlouvat nejen přátele a známé, že naše hudba přestala fungovat, a že naopak funguje jedině indická klasická hudba a new age hudba.

Souběžně jsem cvičil jógu a meditoval (a překládal všechny dostupné jógické a zenové texty), a pokusil jsem se pak v knihách naznačit, že skutečná, povznášející hudba, cítící fyziologické a duchovní danosti lidského těla



Vlasta Marek, 1974



a myslí, je jen druhou stranou duchovnosti. A protože mně tahle hudba dokonale fungovala a také protože nesnáším přetvářku, začal jsem, abych pomohl, svůj názor na věc intenzivně šířit.

Ve svých knihách píšete o hudbě, která by se dala rozdělit do dvou kategorií: world music a new age. Jsou pro vás ale tyhle hudebně-kritické škatulky nějak podstatné?

New age hudba je jen nálepka obrovského proudu pokusů navrátit (západní) hudbě to, co se z ní vytratilo: přirozené ladění, klid a mír, jednoduchost, pomalé tempo a tedy působivost. World music je pozdější využití původních nahrávek různých hudebních kultur, protože v ní posluchači cítili onu bezprostřednost, absenci ega a snah vydělat, a také jiné zvukové odstíny jiných hudebních nástrojů a vokálních stylů. Když je hudba dobrá, škatulky nejsou podstatné, ale většinou člověk musí hledat. Jinými slovy, když jsem na burze elpíček uko-

řistil (draze koupil) nahrávku marockých píšťců z vesnice Jajouka, kterou produkoval nadšený Brian Jones (nedávno po mně chtěla redaktorka jednoho odborného nepravidelného muzikologického periodika zredigovat stať na podobné téma, a doporučila mi ve vysvětlivkách vysvětlit, kdo to byl Brian Jones, že ona to taky neví. Odmítl jsem, tak jako se odmítám zdržovat „vědeckým“ stylem psaní: ve věku internetu počítám s aktivitou zaujatého čtenáře, který si přinejmenším klikne na odkaz, anebo si vygoogluje vše, co potřebuje vědět), zdravě jsem se naštval: jak to, že nám nikdy neřekli, že nejen Led Zeppelin a Rolling Stones, ale i naprosto neideologičtí píšťci z Maroka „šlapou“ a zvedají chlupy na kůži? Tehdy už jsem tušil, že se moje hudební dráha začne ubírat jiným než rockovým směrem.

Problém world music je do značné míry v jejím zploštění na jakousi exotickou atrakci: západní posluchač často dostává vycizelovaný

produkt, který má splňovat požadavky západního trhu a je všechno, jen ne autentický. Na new age zase bývá často pohlíženo jako na kýč (osobně se přiznám, že ji z estetických důvodů nemohu poslouchat) nabízející podivný eskapismus v duchu „kouzla exotických pohlednic“. Jak to vnímáte vy? Má pro vás estetická kategorie kýče nějaký význam?

Zpočátku byla world music výhradně etnická, až později začali i Evropané využívat původní zvuky a nástroje do svých západních, zvukově dosti plochých skladeb. Dnes je ovšem zploštěná naprostá většina toho, co se line z rádií a televizí. Skutečný problém je v tom, že si posluchači nechávají nesnesitelně snadno vnutit a poslouchají to, co chce vydavatel a upravovatel. Když Paul Simon vydal album *Graceland* s jihoafrickými zpěváky, byla to world music, nebo dokonalost autora? Přitom slavný Američan až na naléhání fandů „odměnil“ o mnoho let později tamní původce mnoha písniček a vokálních úprav tím, že v jejich vesnici nechal postavit školu. Jde o to, že world music především zpočátku nebyla svázána (atmosférou ve studiu, finanční motivací autorů a zpěváků, módností nástrojů nebo stylů), a svou bezprostředností a autenticitou najednou, v té záplavě stále stejných aranžérských postupů a principů, právem zaujala.

New age hudba není hudbou, která by měla a mohla být poměřována jako jakákoliv hudba ostatní. Jejím účelem není roztančit, pobavit, ale pomoci posluchači zklidnit tělo a mysl, tedy „léčit“. Jedna její část je pak výhradně metodou k objevení a nácvičení autentické duchovnosti. Tibetané vědí dobře, že „zpívání bezduchých písní je toliko kumulace hříchu“. Ukázalo se totiž, že co se týká dopadu takové hudby na člověka, právě melodie a improvizace v rámci jednoho jediného akordu léčí (měřitelně zklidňuje tep, snižuje tlak krve a rychlost mozkových vln a tak dále a tak dále). Je tedy nesmyslné odsuzovat new age hudbu jako neumělešskou: právě tutéž chybu udělali (i západní) hudebníci a hudební kritici, když se objevili Beatles a Rolling Stones: hudba na tři akordy, vysmívali se. Za pár let i české velké big bandové orchestry hrály na čtyři doby a tři akordy...

Ravi Šankar prohlásil, že indická klasická hudba je „new age“ už tisíc let. Indové tvrdí, že z duchovního a emočního hlediska je člověk ještě nedovyvinutý tvor, takové zvířátko, které

nezvládá své emoce, a tak si akordy, tedy harmonii (princip vesmíru) ještě nezaslouží. Proto používají k vyjádření svých nálad jen melodii a rytmus.

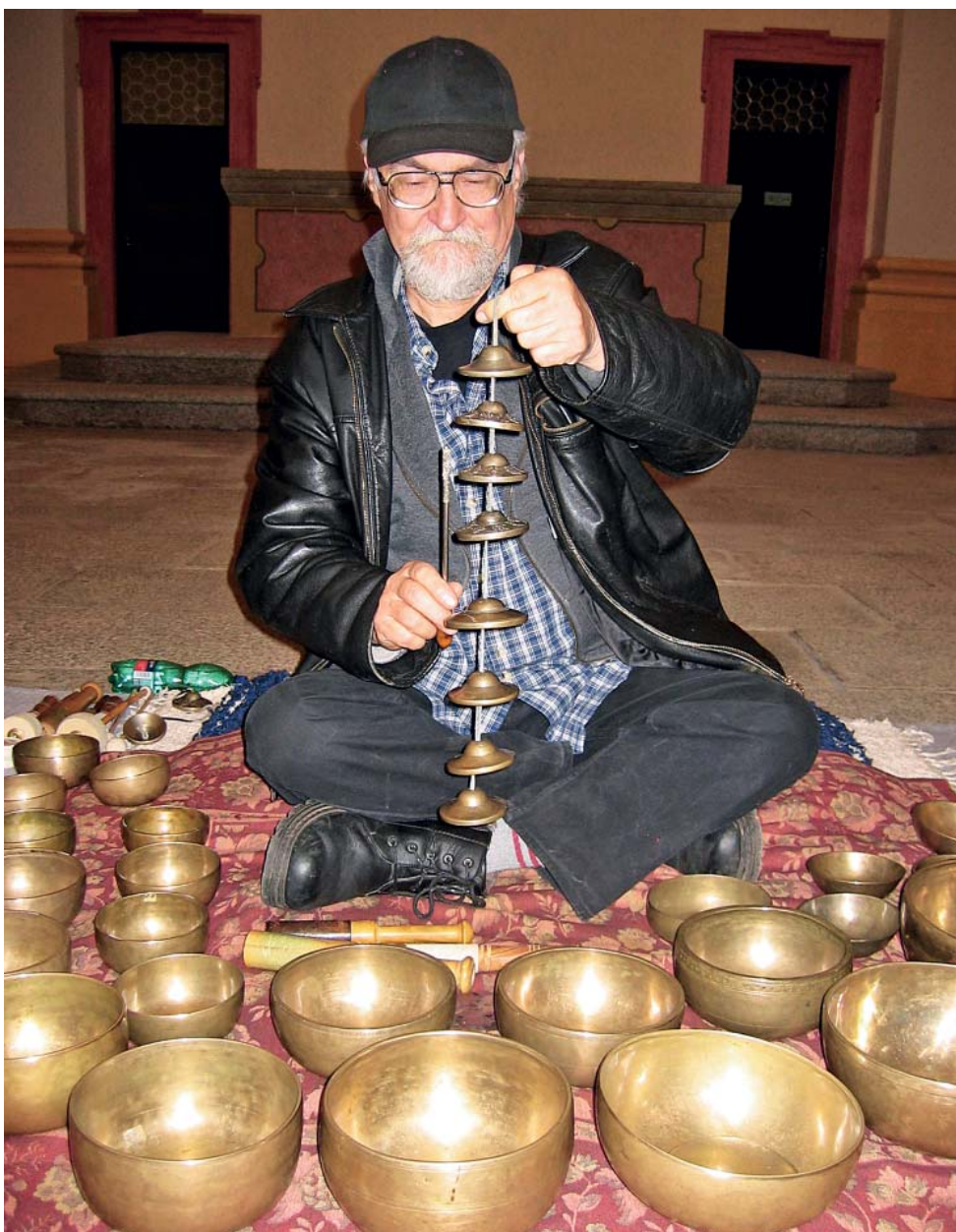
Ale i hudba new age se musí umět poslouchat. V dobách, kdy každý mladý muž toužil po „modré knížce“ (aby nemusel na vojnu), se to dalo občas zařídit tříměsíčním pobytem v Bohnicích a následným potvrzením psychiatra. Jednou se jeden takový již šťastný nevoják u mne objevil rovnou z toho blázince a vyprávěl, jak to přežil. Najednou zpozorněl: Co ti to tu hraje? Tehdy jsem měl *ambientně*, velmi tiše, neustále puštěny nahrávky jednoho ze zakladatelů hudby new age, Stevena Halperna (jen si tak improvizoval na elektrické piano, a zásadně nedodržoval jakoukoliv metriku a zavedené rytmy, protože se ukázalo, že právě hudba, kterou jaksi podvědomě očekáváme, neléčí tak jako ta, která nás neustále překvapuje. Proto například rádím pouštět si své oblíbené CD stylem náhodného přehrávání pořadí skladeb, viz tlačítko *shuffle*: mysl je neustále „překvapována“, zvána k vyšší aktivitě a výkonu). No to je Halpern, to je velmi léčivé, říkal jsem. „Tím nás krmili v Bohnicích na plný pecky od rána do večer, to nesnáším“, odvětil.

Nacházíte léčivý potenciál i v nějaké západní hudbě s výjimkou již zmíněného new age, které si tuto léčivost doslova vymalovalo na prapor? Nezdá se vám, že více deklaruje, než funguje?

Takový minimalismus ne náhodnou vychází z indické klasické hudby, a Philip Glass se ke své hudbě dostal také tím, že měl na zakázku přepsat do not koncert Raviho Šankara. Dokud se zpíval gregoriánský chorál v kostelech neškolenými hlasy, fungoval, a alikvóty produchovovaly posvátný prostor. Mimochodem, léta vyprávím vtip: Jaký je rozdíl mezi vrabcem a slavíkem? Vrabec je slavík, který vystudoval konzervatoř.

Jak vlastně poznat účinnou nahrávku od neúčinné?

Na první poslech to pozná ten, kdo hudbu, která funguje, zažil (tak jako ten, kdo sbírá známky, na první pohled pozná, jestli tu novou už má nebo nemá). Ten, kdo takovou hudbu nikdy neslyšel, nic nepozná (a je snadno opitelný rohlíkem relaxu za 49,-), naopak, právě hudba,



která by ho mohla „vyléčit“ ze závislosti na hluku a primitivním rytmu, mu bude připadat, tak jako fetišovi, nudná a k ničemu.

Co si máme představit pod tvrzením, že hudba „harmonizuje naše tělo“?

Stačí vygooglovat některé studie. Každá buňka v lidském těle zní (zpívá) vlastní unikátní melodií, a dohromady naše tělo neustále, je-li v pořádku (nezamořeno chemikáliemi z potravy a okolí, nebo nevyřešenými emocemi), ladí. Jenže my jsme ohlušení (používáme jen spodní

třetinu kapacit vláskových buněk ve vnitřním uchu), stresováni, a tak neumíme naslouchat signálům těla, které třeba delší dobu vysílá SOS (protože se přejídáme vepřovou a kouříme).

Pomocí nanotechnologie (minipřenoska sejmeme vibraci povrchu buňky) se zjistilo, že když začíná buňka nebo tkáň vynechávat (nemocnět), začne chrčet a vrzat.

Bioakustika je terapie, využívající sonografický zápis hlasu. Terapeut nechá klienta chvíli hovořit nebo zazpívat a promítne pak sono-

gram na monitoru. Vždy se tam najde nějaká nehomogenita, místo sinusoidy se objeví zuby, nebo dokonce část frekvence chybí, a tak stačí průběh frekvencí hlasu zastavit, kurzorem najet na poškozené místo, a objeví se údaj té „špatné“ frekvence. Třeba 1260 Hz. Klik na údaj vyvolá další informaci: žlučník. A klik na žlučník vyvolá nákres těla člověka, a u druhého prstu pravé nohy bliká červené světýlko: tam by měl terapeut a posléze klient doma aplikovat tu správnou dokonalou frekvenci, aby za tři týdny nedostal záchvat žlučníku. Nemoc je jen špatná písnička, věděl už Pythagoras, a pokud bychom uměli naslouchat svému tělu, nebo pokud bychom si každý den ráno pět minut preventivně, večer patnáct minut terapeuticky zpívali, vlastním hlasem bychom ta negativními emocemi zablokovaná a rozladěná místa doladili. A byli bychom zdraví. Tvrdím, že když to dobře dopadne, za dvacet let budeme chodit k lékaři ne pro pilulku, nebo injekci či poukaz do lázní, ale pro písničku (rám ve dveřích, jako na letišti, zaznamenaná a na monitoru počítače lékaře zobrazí všechny nehomogenní frekvence v těle klienta, a rovnou začne produkovat ty opravné, správné). Tvrdím, že všichni máme v krku léčitele, duchovního učitele a šamana – ve formě hlasivek. Uvolněním hlasivek uvolníme emoční bloky. Zpěv léčí, ale nesmí to být heavymetalový řev.

Tím nejproblematictějším na vašem úsilí pro mě je určité zevšeobecnění: říkáte, jaká hudba by měla léčit či přinejmenším uklidňovat a působit relaxačně. Není tohle ale individuální záležitost každého posluchače? Každý má jinou posluchačskou historii, vkus, preference, a co na někoho působí blahodárně, to může leckoho pořádně dráždit a znervózňovat. Vždyť i léky by měli lékaři předepisovat s ohledem na stav jednoho každého pacienta. A když mám pocit, že na mě spíše než zvuk tibetské mísy blahodárně působí zvuk jazzového orchestru či bigbítové kapely, na čí straně je chyba? Myslím se jako posluchač?

Na každého člověka na světě, ať je to Eskymák, Křovák, Japonec, Filipínek nebo Nigerijec, zvuk a hudba (a aspirin a káva a smích) působí stejným způsobem. Individuální jsou třeba místní ukolébavky, ale každá je univerzálně funkční tím, že je pomalá, tišší, a prezentuje především zklidňovou psychiku zpívající maminky.

Emoční působení současné hudby by bylo v pořádku, kdybychom uměli vychutnat i jinou hudbu (v jiných rytmech, s jinak laděnými nástroji atd.) Všeho moc škodí, i v případě současné hudby. To, že se vám líbí spíše orchestr, je dáno zvykem: mozek se přizpůsobuje tomu, co dělá nejčastěji, a postupně se tak (z)mění dendritická propojení neuronů. Tak jako kuřák postupně přestane cítit, že mu kouření škodí a že smrdí, a svou drogu denně potřebuje (každý první šluk mu přece dělá dobře). Jenže všichni dnes víme, že kouření skutečně zabíjí. Současná hudba škodí (pubescenti hluchnou, tinitus začíná vládnout světu, a mozek je poškozován i vnějším hlukem dopravy a města).

Jinými slovy, naše obvyklá hudba pracuje s akordy, a tedy s emocemi. Ale když se měří reakce jednotlivých buněk, ukazuje se, že ty jsou po poslechu běžné hudby zmateny, a oslabeny, zatímco new age a klasická indická hudba umějí harmonizovat (rytmicky a frekvenčně synchronizovat a zefektivňovat) různé tkáně v různých částech lidského těla.

V Tajných dějinách hudby píšete: „Spolu s Johnem Cagem jsem přesvědčen, že pomocí správné hudby působící správným způsobem na správném místě by se daly změnit naše životy i směr vývoje celých společností.“ Není v tom trocha moc dvojsečného sociálního inženýrství? Můžete konkrétněji naznačit, jak by mohla/měla vypadat taková činnost? A jak naložit s hudbou, která neléčí?

Celé roky tvrdošíjně přednáším hraji a píši o tom, že ta naše hudba není jedna jediná, že existují další a mnohé daleko příjemnější a působivější, a snažím se propagovat jednoduché nástroje, na které se člověk nemusí dlouze učit (a dokonce z not, protože to u těchto nástrojů prostě nejde): ty tisíce lidí, kteří v posledních patnácti letech začali hrát na didžeridu nebo si pravidelně „čistit“ zvukové prostředí bytů zvukem tibetských mís, nebo se scházejí s zpívat alikvoty (nebo jen ááá), zjistili na vlastní těla a myslí, že hudba funguje. Dnes navíc šířím slogan: *Čím víc maminka jiný stav prozpívá, tím líp děťátko všestranně prospívá*. Je to jako s drogou – naše společnost je tak zdrogovaná tou ohlušující a jen s emocemi pracující hudbou, která nefunguje, že nefungujeme ani my. Už Konfucius prohlásil, že když člověk potřebuje vědět, jaké zákony a jaké sociální a poli-

tické vztahy v té které zemi fungují, měl by si poslechnout, jaké písně tam zpívají a jakou hudbu hrají. Z tohoto pohledu by dnes musel konstatovat, že Češi jsou neurotičtí netrpělivci, kteří neustále spěchají, a právě proto neumí vychutnat detail: chtějí stále něco jiného a nového a rychlejšího. A bojí se ticha.

Kdyby se na hudebních školách děti učily *hrát si* na nástroje, bez not, trestů, známek, bez nervozity a trémy (ví se, že dnes blinkají někteří hudebníci před premiérou zrovna tak, jak blinkali před školním koncertem), kdyby se na konzervatořích učili studenti hrát na piano, ale zároveň na tabla (ale s indickým učitelem, jak je to mu na Západ od Aše), kdyby si děti i rodiče a pedagogové zpívali i v hodinách matematiky (o to lépe by jim i ty počty šly), právě tak jako by si mohli zpívat (třeba jen to áááá, nebo alikvoty) před každým zasedáním členové vlády, parlamentu, senátu i ministerstev, byl by nejen náš svět daleko pozitivnější a efektivnější. Mozek zklidněný jednoduchou pozitivní písničkou funguje efektivněji, a každý koncert, jako rituál, dokáže vyčistit mysl jinak stresovaného člověka.

Hudba, která excituje, naštvává, protestuje a bojuje, která je skládána a provozována za účelem soutěže a výdělku, nefunguje, neléčí. Pryč od ní.

Už v dobách Extempore, v první polovině sedmdesátých let, jsme všichni v kapele velmi dobře věděli, že se nesmíme dát koupit. Když si basák domluvil hraní v baru, že to bude jen na měsíc, že si vydělá na zesilovač, varovali jsme ho. Když se pak po měsíci objevil ve zkušebně s novým zesilovačem, pochválili jsme mu zvuk, ale během několika zkoušek (či tvorby nových skladeb) jsme zjistili, že už není tvůrčí, nemá nápady, improvizuje ve stupnicích.

Jak vlastně vznikly vaše knihy? Z jejich stylu není úplně jasné, jedná-li se o zcela subjektivní líčení nebo o úsilí o odbornější, všeobecnější přístup (chybí jim ale poznámkový aparát). Bohužel, nějaká vysvětlivka či uvedení zdroje by bylo velmi užitečné u leckterého zdánlivě samozřejmého tvrzení, například o významu hudby v životě starých Egyptanů (tvrzení muzikologa Hanse Hickmanna i citace z Platóna by potřebovaly vyargumentovat už proto, že nic nevíme o tom, jak je Hickmann zbhlý v egyptologii; Platón je zase dítětem helénis-

tické tradice, která si dědictví starověkého Egypta přizpůsobila k obrazu svému – a jako egyptští dějepisci jsou Řekové spíše nespolehliví) či v případě Hanse Coustoa, „který se zabývá výpočty tónů planety Země, ale i dnů, měsíců a roků“ a „zjistil, že základní tón „sa“ indické hudby rezonuje s „tónem“ rotace zeměkoule. Tón, který této vibraci odpovídá, je dnes Gis (byť ještě v 18. století to bylo A).“ Podobných informací, které přímo svádějí k pochybovačnému rejpalství je v té knize celá spousta. Nemyslíte, že by její důvěryhodnosti prospělo, kdyby v ní byly citovány ověřitelné zdroje informací? Jako čtenář totiž nemám jinou šanci než slepě věřit.

A co by vám pomohlo, kdybyste to, co jsem citoval, našel v původní studii či knize? Začal byste zpívat alikvóty? Změnil byste svou sbírku CD? Jsem v podstatě líný člověk, a pokud by u nás existovaly knihy, které by vhodně a pravdivě doplnily obraz a dojem, který máme z naší současné hudby, prostě bych si je přečetl a buď bych souhlasil, nebo ne. Jenže protože se všichni zavedení muzikologové i po sametové revoluci báli o svá postavení a funkce, tedy zveřejnit cokoliv, co by narušilo zavedené paradigma, a oni by měli potíže, naštvál jsem se a začal sbírat materiály, abych to, co jsem říkával na přednáškách, mohl nějak posílit informacemi nejen z vlastních hudebnických a posluchačských zkušeností, ale i od jiných *hledáčů*. Vycházel jsem z tehdy dostupných (a dnes pomocí internetu doplňovaných) informací, jen jsem to všechno spojil dohromady. Měl jsem toho desítku šanonů xeroxů a článků, které jsem si

přivážel z ciziny (a které mi posílali přátelé)... vyznat se v tom byla skutečně fuška (tehdy ještě nemohl pomoci internet a google). Protože jsem ale navíc z vlastních zkušeností věděl,

jak dokáže ona „vědecká“ forma psaní o hudbě běžného čtenáře znechutit, rezignoval jsem na všechny poznámky a vysvětlivky. Chtěl jsem napsat knihu čtivou jako detektivku, abych



své čtenáře nadchl pro jinou než obvyklou (nefunkční) hudbu, abych jim naznačil, že aby mohli hudbu aktivně hrát, aby si v hudbě mohli hrát, aby je bavila a zušlechťovala, nemusí vystudovat konzervatoř, právě naopak. A soudě podle ohlasů se mi to i povedlo.

Ještě k vaší otázce: to co víme o helénské době nebo čínské či arabské hudbě je hrubě zkresleno špatnými překlady a kulturními nedorozuměními.

Znal jsem jednoho odborníka na hudbu v Náprstkově muzeu. Jednou jsem u něj v kabinetu zahlédl šamanský buben s vyschlou scvrklou kůží, ale nadšeně jsem jej vytáhl z hromady jiných nepoužitelných nástrojů. Odborník se divil, co že na tom mám, že ti šamani hudebníci ani nebyli, že neuměli vyrobit ani správně kulatý a znělý nástroj. Žasl jsem a začal vysvětlovat: no, šamani své bubny vždy nahřívají nad ohněm, aby se kůže napjala. Proto já s sebou vždy vozil fén (na jevišti současnosti vám místní hasič samozřejmě nedovolí zapálit ani svíčku, natož oheň). A že není buben přesně kulatý? Už dlouho víme, že některé hruškovité bubny používali šamani léčebně, ale teprve dnes dokážeme změřit, že při úderu na správné místo mimo střed vyloudí buben frekvence nad a pod slyšitelnost lidského ucha (a zvuk je tak médiem, prostředkem, po které šaman posílá léčenému své zharmonizované vědomí, a nastartovává tak v něm samoléčebný proces. Celé roky tvrdím, že psát o hudbě je nesmysl. Klidně nedůvěřujte popisům metod, ale vyzkoušejte je osobně.

Nemám proto k naprosté většině současných profesorů na konzervatořích (jejichž průměrný věk je důchodový), nebo učitelů hudební výchovy, pražádnou důvěru. Například: mám-li tu možnost, vyprávím jim třeba o tom, že bychom měli poslouchat i liché rytmy. Pokud posloucháme jen běžný čtyřčtvrtový a stále rychlejší rytmus (duc duc duc), škodí to i naší inteligenci. Mozek se přizpůsobuje: původní výměny elektrických impulsů mezi neurony jsou vždy v líchých rytmech, ale přehlušující pravidelný rytmus většiny současné hudby donutí mozek si zvyknout a jaksi „zblbnout“ do ano, ne. Proto říkávám, že etnická (world) hudba je preventivní obranou proti rasismu a xenofobii.

Jednou jsem to vyprávěl skupině učitelů a psychologů z manželských poraden, ale byly zatáté a nechťely nic slyšet. Tak jsem je chtěl

rozezpívat, kdepak, odmítly. Tak jsem je chtěl roztleskat, že si vyzkoušíme nějaký lichý rytmus, a když jsem řekl, že bychom si všichni měli zpívat a vytleskat aspoň nějaký valčíček, *raz dva tři, raz dva tři*, jedna se přihlásila, že to prý s klienty a dětmi ve škole dělají. Podivil jsem se, a hned požádal, aby nám to všem předvedla. No, to je jednoduché, řekla, počítáme všichni *První druhá třetí ááá, první druhá třetí ááá...* Kdykoliv tuhle historku vyprávím na pedagogických fakultách budoucím učitelkám hudební výchovy, ani jedna se nezasměje.

V dobách, kdy byla pro vystupování potřebná zřizovatelská smlouva (jakási záruka nějaké hudební školy, organizace SSM nebo kulturního domu), mi jedna starší paní, která mne znala z pravidelných večerů, na kterých jsem stovce jogínů a jogínek z kazet pouštěl právě new age hudbu, nabídla, že mi tu smlouvu klidně dá, že ona učí klavír na lidušce. Když mi smlouvu s razítkem přinesla, děkoval jsem a ptal se, jak se jí mohu odvděčit. No, zahrajete nám na vánoční besídce, oznámila. Mávl jsem rukou a zapomněl na to. Jenže týden před Vánocemi se ozvala, že besídka bude tam a tam a potřebuje, abych přítomných sto maminek s předškolními dětmi nadchl pro hudbu, aby se jí pak přihlásili do *hudebky*. Polilo mne horko, ale pak mne napadlo, že to musí být něco zcela jiného, než čekají. S kolegy jsme vybrali své kredence a jeviště obložili převrácenými hrnci, spoustou šálků na čaj, vinných skleniček, a když se rozhrnula opona, začali jsme si 45 minut hrát. Mnoha druhy paliček jsme rozeznávali všechno to nádobí a vyráběli předtím neslyšené a mnohdy netušené zvuky, které způsobily, že nejen dětem, ale i maminám spadly brady a celou dobu si užívaly. Když jsme skončili, všichni intuitivně tušili, že tohle třeskutě harmonické ticho nesmí rozbit potleskem, a tak jsme si jej dobré tři minuty všichni posvátně vychutnali. Pak se ozval jasný hlásek tehdy čtyřletého kluka: „Mami, já už v životě nemusím na žádné koncert...“ Hm. Dnes je z něho jeden z nejlepších jazzových a studiových hráčů na saxofon.

Jak nyní pohlížíte na svou minulost bubeníka nezávislých a experimentujících rockových skupin Extempore, Elektrobus, Amalgam a MCH Band a na své rozvíjení koncepce amatérismu/amatérství – v obou případech

se jednalo mimo jiné i o deklaraci nezávislé individuality.

Vše, co jsem chtěl zjistit a co jsem pak tvrdil a navrhoval, jsem, i když většinou s notným zpožděním, protože mi v prvních chvílích kolegové nedůvěřovali, realizoval. V Extempore jsem nejen Jardu Neduhu přesvědčil, že i u nás se dát hrát originální a přitom šlapavá a upřímná hudba, nezkažená penězi a kariérou, totéž se stalo v Elektrobusu, a proto jsem také později mohl improvizovat a hrát i s Mikolášem Chadimou. Přinesl jsem do tehdy obvyklého rachotu stylu volume doprava druhého bubeníka (Aleše Drvotu), celovečerní komponované pořady, grafické návrhy značek názvů, časopisy po každém koncertu (byly tak čtyři do roka), naučil své spoluhráče obdivovat Franka Zappu a Frippa z King Crimson a v MCH Bandu až šamanský improvizovat: rytmicky, nebo třeba tím, že jsme si vylosovali každý nějaký nástroj, na který jsme neuměli hrát.

Jednou jsem si vylosoval basovou kytaru. Mikoláš ji někde vypůjčil, a tak jsem hrál a hrál, kytaru po koncertu v pořádku odevzdal, ale na zkoušce za týden mi Mikoláš vyřizoval pozdrav od pankáčů. Jakých pankáčů, divil jsem se. No tu kytaru ti půjčili pankáči. No a proč mě pozdravují? No ta kytara byla zakrvácená...

S Amalgamem jsem natřískané Lucerně na Jazzových dnech v roce 1979 pádně pomohl objevit právě to, čemu se o pár let později začalo říkat world music. A přestože se mi dalších osm let všichni za zády posmívali, že jsem nějaké bláznivej český Ind, přišla éra bhangry a všechny kapely v Londýně užívaly služeb indických bubeníků (a tablisté jako Trilok Gurtu a Zakir Hussajn ovlivnili hudbu a styl bubnování mnoha souborů po celém světě). Tvrdím již třicet let, že hudba je daleko víc, než nám kdy řekli a než stále tušíme. Já si onu nezávislost a svobodu začátečníka dokázal zachovat, popsal jsem to ve svých knihách a článcích, a je jen na čtenářích, jestli se odváží si to, co píši a tvrdím, ověřit. Mohou jen získat.

P. S.: John Cage kdysi řekl, že někteří lidé jsou schopni jít na koncert a vrátit se zrovna tak natvrdlí, jako byli předtím. Doufám, že po přečtení tohoto rozhovoru už nebudou čtenáři HIS Voice přistupovat k jakékoliv jiné (a new age) hudbě zrovna tak natvrdle, jako před jeho přečtením... ■

Písně hrdých abstinentů

Text: **Jan Faix**

Primář MUDr. Karel Nešpor, CSc. patří mezi známé osobnosti pražské Psychiatrické léčebny v Bohnicích a je také díky svému osobitému životnímu stylu i názorům jednou z jejích mediálně nejviditelnějších ikon. Širší veřejnost zná spíše jeho knihy či internetové prezentace o smíchu, my se však zaměříme na hudební složku jeho terapií.

Pro terapeutické účely na jím vedeném mužském oddělení závislostí začal již před lety spolu se svými pacienty tvořit a později také zaznamenávat motivační písně. Navazuje v této oblasti na léčebné koncepty českého průkopníka léčby závislostí, Doc. MUDr. Jaroslava Skály, který dokonce, jak Nešpor dodává, „složil svého času píseň ‚Dobře žiju, abstinuju‘ v několika jazykových mutacích včetně roztomilé maďarštiny. Je to forma aktivní muzikoterapie. Při ní není důležitý výsledek, ale působení na zúčastněné.“

Přestože jde samozřejmě více o samotnou aktivitu pacientů při terapii, jsou zaznamenané výsledky z těchto muzikoterapeutických „sessions“ průběžně volně publikovány také na webových stránkách dr. Nešpora v sekci *Písně hrdých abstinentů*, samozřejmě anonymně nebo pod pseudonymy typu Abstinents Abstinentsovič, Absta či Helena Vzdystřilivá. Jejich hudební stránka závisí na tom, jak instrumentálně či pěvecky zdatní jedinci se zrovna v kruhu pacientů na pavilonu č. 31 nacházejí. Z toho plyne i žánrová různost. V kolekci většinou jednoduše pořízených nahrávek se ve zpěvech a v akustickém doprovodu (nejčastěji kytary, ale případně i klavíru, houslí, fléten, perkusí...) objevují vedle základních folkových inspirací názvuky i řady dalších hudebních stylů, blues, rocku, českého folklóru, spirituálu, ale i klasické operní kantilény, hip-hopu nebo dokonce starobyzantských chorálů. Najdeme zde i známé nápěvy s novými texty, například *Černý muž – Dneska k večeru mne z Bohnic pustili, Pětatřicátníci – Jednatřicátníci, Já s písničkou jdu jako ptáček – Já nemohu se na to dívat*. Takovéto nakládání se zažitými nápěvy či motivy Karel Nešpor označuje jako „lidové písně abstinentské“.

Občas se mezi syrovými záznamy z terapeutické místnosti dá narazit i na písně natočené zjevně v profesionálnějších podmínkách, ty ale skládají a natáčejí hudebníci až po skončení léčby a zasílají zpět třeba jako poděkování. V případě anglicky zpívajícího rockera Maestra Eversobera přicházejí takové pozdravy i ze zahraničí. K řadě písní pak doplňuje Karel Nešpor i videosekvence plné přírodní lyriky, popřípadě jím samotným předváděných ukázek jógových cvičení: „Je tam i nahrávka z koncertu paní Lenky Dusilové, kterou k nám pozval jeden spřátelený abstinents.“

Pokud je skládání a aranžování, jak dr. Nešpor uvádí, volnočasovou aktivitou pacientů, k níž jsou pacienti třeba jen mimoděk motivováni, v textech je stopa pana primáře znatelnější. Ne snad, že by texty při-



mo tvořil (i když pro autora dvou básnických sbírek by to jistě nebyl problém), je však na svém oddělení představitelem základního lexikálního kánonu, bez kterého by se žádná píseň neobešla. Vedle všeobecně známých pojmů jako abstinents, abstinence, střízlivost, relaxace, to jsou také, které při léčbě závislostí nabývají posunutý význam (spouštěč, riziková situace, nabídka), objevují se ale i neologismy či nová slovní spojení (vzdystřilivci).

Střízlivý jsem doma, to se snadno pozná.
Střízlivý jsem v práci, v dobrém se to vrací.
Střízlivý jdu po ulici, ve slunci i v metelici.
Střízlivý a veselý, stále, ba i v posteli!

V některých textech se pak dokonce zjeví i samotná osoba pana primáře, což také svědčí o respektu, kterou k němu pacienti chovají:

Karle, Ty jsi prima chlap,
Ty nás učíš nebumbat.
Karle, Ty jsi táta náš,
Ty nám drogy nedáváš.
Karle, hazard nemusíš,
lepší život nabízíš.
Karle, my jím ukážem,
s Tebou že to dokážem.

Abstinence je Tvůj svět,
brokolice jakbysmet.
Jóga a nic do palic,
snad jen relax a nic víc.
Karle, Ty jsi prima chlap,
Ty nás učíš nebumbat.
Karle, Ty jsi táta náš,
Ty nám drogy nedáváš.
Nejsi vůbec studený,
jenom trochu hubený.
Karle, my jím ukážem,
s Tebou že to dokážem.

nebo v parafrázi vánoční písně Tichá noc:

Nebudu pít, střízliv chci být,
v abstinenci najít klid,
v novém světle tak životem jít,
před spouštěčem ve střehu být.
Na nebi hvězda má září,
nemusím ke primáři.

V textech obecně převládá pozitivní přístup k životu a k budoucnosti, návody ke zdravému životnímu stylu nebo zkrátka bezstarostnost či humor. Jen zřídka lze narazit na zmínky o strastech, které autorům návykové látky v předešlých životních etapách způsobily. „Závislost působí lidem velké trápení a ani léčba není vždy příjemná. Légrace, odreagování, recese a optimismus zde prospívají,“ komentuje dr. Nešpor.

S takovým přístupem jde rozhodně o smysluplnou aplikaci muzikoterapeutických metod, nepokládají se za samospasné, stejně tak bohužel nelze nahlížet ani na celou odvykací terapii. Přes to všechno může neznalému posluchači, když si uvědomí celý kontext, ve kterém písně vznikaly, i situaci samotných autorů, přeběhnout mráz po zádech. Také fakt, že na Nešporových stránkách písní každým dnem či týdnem přibývá, je neblahou známkou naší společnosti, i když, jak pan primář dodává, „o rozšířenosti návykových nemocí u nás svědčí daleko tvrdší data než počet písniček“. Kdyby tak někoho potrápily představy, že v nějakém náročném životním období přestane zvládat svou doposud „kontrolovanou“ konzumaci i běžných návykových látek, a obával se, že skončí u „angažmá v bohnickém příležitostném orchestru“, pro toho má Karel Nešpor uklidňující slova: „U nás se nekončí ale začíná. (...) Mimochodem na mých internetových stránkách nejsou jen zmíněné skladbičky. Jsou tam také zdarma svépomocné příručky pro lidi, kteří mají problémy s alkoholem, drogami nebo hazardem. Třeba přijdou někomu z vašich čtenářů nebo jejich přátel vhod.“

Na závěr tedy: Abstinenci zdar!

Odkazy: www.drnespor.eu, www.youtube.com/drnespor

inzerce

CHICK COREA & GARY BURTON /USA/



26.3.2011

KONGRESOVÉ
CENTRUM

PRAHA
CZECH REPUBLIC

Předprodej TICKETPRO info tel.: 541 240 623, www.brnokonzert.cz



REFLEX

mtv

HROVAT

VOICE

prehled

FULLMOON

Festivaly

YAMAHA

TELEFON

JOSEF

PRAGO

PLAHAT

Outsider music

Text: **Trever Hagen**, Překlad: **Petr Ferenc**

Zatímco se lékaři, psychiatři a muzikoterapeuti snaží najít systém k využití hudby k léčbě, někteří lidé dospějí k témuž zcela intuitivně. Hudba jim pomáhá řešit nemoci těla či, častěji, duše a posluchačům může pomoci nahlédnout do jejich vnitřního světa. V následujícím textu připomeneme tři hudebníky, kteří se vydali na takovou cestu samoléčby.

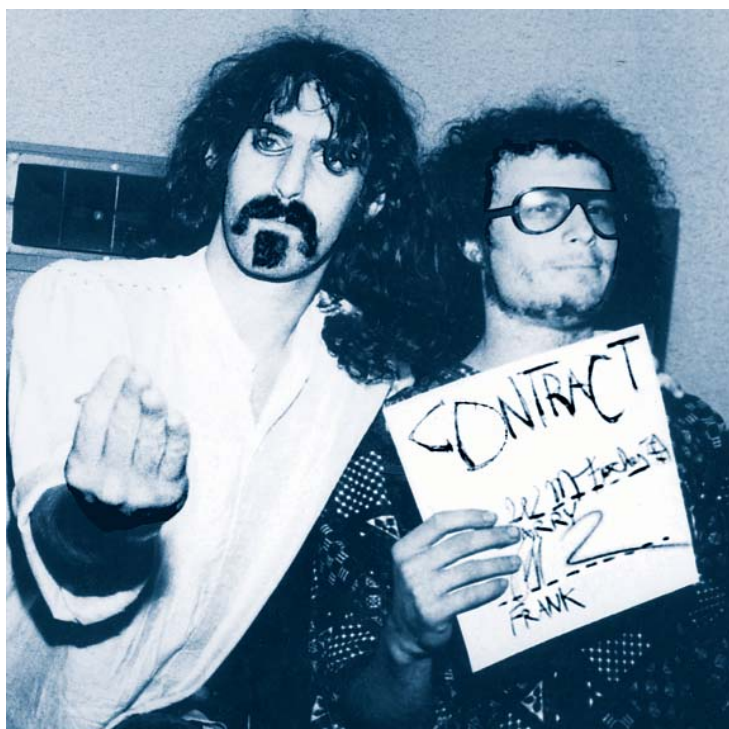
Vztah mezi duševní poruchou a kreativitou není ničím vzácným. Zvěsti o šílenství vzbouzejí pozornost posluchačů tím, že jim nabízejí alternativní vhléd do záměru skladatele: tento záměr není motivován touhou pustit dílo do mediálního oběhu a dosáhnou tak slávy, ale spíše touhou tvořit hudbu, protože tato aktivita vyvolává příjemné pocity a může působit terapeuticky. Ale to jsou možná jen dohady. Právě ona neznámá povaha vztahu mezi hudbou, kreativitou a duševním zdravím nicméně dokáže být fascinující, znepokojivá i diskutabilní. Tvůrci zahrnovaní občas do kategorie *outsider music* jsou často paranoidní schizofrenici nebo trpí poruchami nálady, jako je například bipolární porucha. Často trpí vážnými formami psychózy vyvolanými nadužíváním drog, u jiných bychom zase našli extrémní formy nemocí nespádajících do oblasti medicíny, jako je například stydlivost či samotářství. Někteří nevyhnutelně po celý život zůstávají nepovšimnutí, zatímco jiní probudí zájem vydavatelů a vyvolávají představy, které ale spíše odhalují záměry a fungování vydavatelského průmyslu než tvůrců samotných.

Outsider art je široká kategorie pro veškerou uměleckou činnost, která je z pohledu institucí „syrová“ nebo „nedovařená“. Tento zastřešující termín může být použit ve vztahu k jakémukoli umělci od Harryho Partche po Miroslava Tichého, od Syda Barretta po Willena van Genka.

Zde se ale nechci zaměřit na ty umělce, kteří pouze stojí poněkud stranou mainstreamu, ale na ty, o kterých je známo, že mají duševní problémy. Trojici pravděpodobně nejznámějších outsiderů *outsider music* tvoří Wild Man Fischer, Wesley Willis a Daniel Johnston.

Larry Wild Man Fischer se stal jedním z nejznámějších symbolů *outsider music*, a to především díky koncertním šňůrám s Frankem Zappou a Mothers Of Invention. V šedesátých letech byl ústřední postavou losangeleské scény a do povědomí se dostal pouličním vystupováním na Sunset Stripu, kde jej Zappa „objevil“ a seznámil se s ním. První album, které Wild Manovi produkoval, se jmenovalo *An Evening With...* Fischerovy zčásti křičené básně s minimálním kytarovým doprovodem provokuje publikum podobným způsobem jako Zappova kritika konzumního statu quo Ameriky.

Mnohem později, v devadesátých letech, získal díky svému „rocku“ založenému na klávesách Technics kultovní postavení **Wesley Willis**. Narodil se v Chicagu a v šestadvaceti letech mu byla diagnostikována paranoidní schizofrenie, jejíž „pekelnou jízdu“ léčil tím, čemu říkal hudební výlety. Willisova tvorba, vydávaná značkou Jella Biafry Alternative Tentacles, má široké tematické spektrum zahrnující fastfood, sodomii,



Frank Zappa a Larry Wild Man Fischer



Larry Wild Man Fischer



Wesley Willis, Foto: Darin Padilla

rodné Chicago i superhrdiny. „Spousta lidí si myslí, že punk se hraje jen jedním způsobem, pro mě punk ale znamená dělat věci jinak,“ prohlásil v souvislosti s Willisovou tvorbou Jello Biafra. V tomto světle Willisova tvorba tolik nesouvisí s jeho mentální poruchou a je zkrátka zvukově nová a osvěžující.

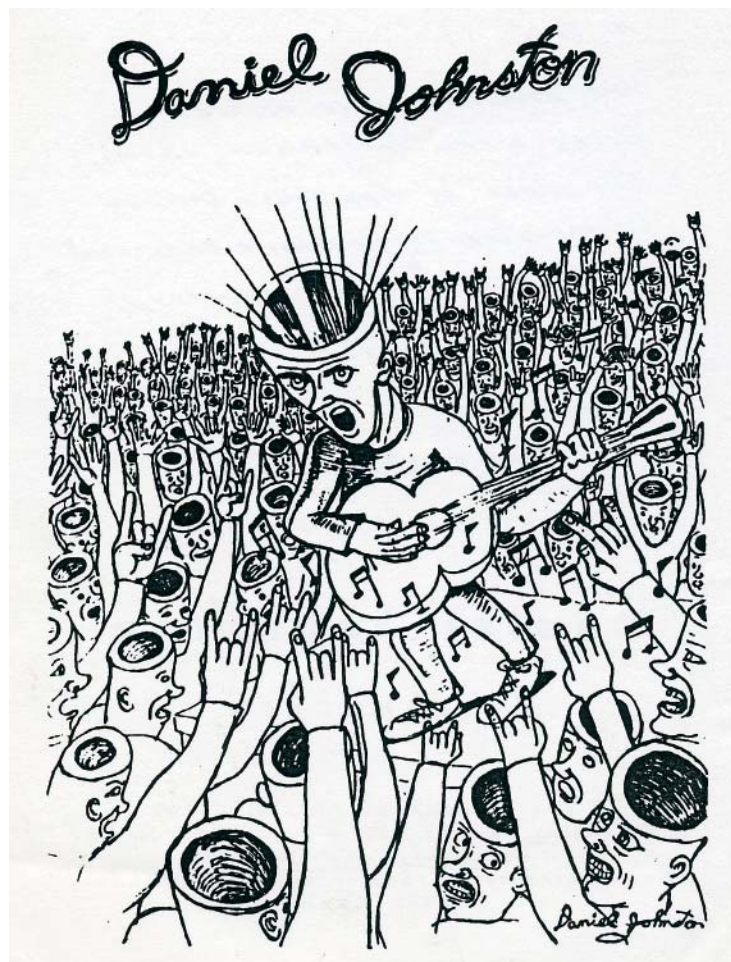
Dalším americkým outsiderem populárním v devadesátých letech byl **Daniel Johnston** z texaského Austinu. Jeho často velice jemná, bluesová hra na kytaru vedla posluchače do úplně jiných míst než Willis a Wild Man. V roce 2003 uvedený dokument *The Devil And Daniel Johnston* sledoval hudebníkovy každodenní zvyklosti, hudbu i život s bipolární poruchou.

Všichni tři zmínění hudebníci mají vzájemně překvapivě odlišný tvůrčí i životní názor. Všichni tři se ale ocitli ve škatulce *outsider music*, jejíž protagonisty byli shromážděni a předvedeni světu v knize Irwina Chusida *Songs in the Key of Z*. Mnohé protagonisty této knihy lze jen stěží považovat za *outsidery* příbuzné výše zmíněné trojici (Jandek, Captain Beefheart, Syd Barrett, Joe Meek, Harry Partch). Chusid ve svém

díle vytváří dojem, že každý, kdo má nějakou formu klinické nemoci nebo duševních potíží, automaticky spadá do *outsiderského* kánonu, aniž by bylo třeba brát v potaz jiné kritické kategorie.

Zmíněná trojice představuje příklad jedinců s mentální zdravotní poruchou, kteří jaksi fungují v rámci hudebního průmyslu, v mnoha případech se ale hudba a duševní zdraví ocitají v souvislosti z čistě léčebných důvodů. Vlastnosti a techniky experimentální hudby byly použity mimo jiné v klinických procedurách hudebního terapeuta, vědce a experimentálního skladatele Enrica Cuerriho. Cuerrí používal aleatorické kompoziční techniky inspirované Johnem Cagem při práci s pacienty, u nichž byla diagnostikována deprese a úzkostná porucha. V jiných situacích hudební terapeuti — poučení Cuerrim — využívají při práci s pacienty s mentální poruchou volnou improvizaci, hluk a mikrotonální hudbu. Tato hudební setkání někdy probíhají na kolektivní bázi, někdy pouze za přítomnosti pacienta a terapeuta.

Pokud jde o politickou korektnost, představuje *outsider music* zajímavý oříšek. Můžeme se smát? Jak máme takovou hudbu poslouchat? Čím je odlišná? Když Zappa komentuje hudební neschopnost skupiny Shaggs slovy, že „jsou lepší než Beatles“, co se z jeho výroku dozvíme o hudbě, kterou posloucháme, a o jejím kontextu? Ano, *outsider music* znamená pro různé lidi různé věci: zčásti spektakl, zčásti prožitek, zčásti mučení, zčásti uvolnění. ■



Daniel Johnston

Léčení hudbou

Text: **Matěj Kratochvíl**

Zatímco můžeme říci, že hudba je univerzální fenomén, tedy že se vyskytuje u všech známých lidských společenství, složitější to již je s její funkcí. Zatímco evropská a americká kultura ji řadí do přihrádky nadepsané „umění“ nebo „zábava“, jiné kultury tyto kategorie nepoužívají, případně kromě nich hudbu řadí i do kategorií jiných. Mnohdy hudba není chápána jako něco, co by si posluchači měli „užívat“, ale jako prostředek, s jehož pomocí má být dosaženo určitého cíle. V rozhovoru s Vlastimilem Markem v tomto čísle je řeč o léčivých kvalitách různých druhů hudby, techniky, které s tím souvisejí, působí ve srovnání se západní medicínou podezřele a šarlatánsky.

Písní proti průstřelu plic

Etnoložka Frances Densmore zkoumala v první polovině dvacátého století kulturu indiánských kmenů Severní Ameriky a všímala si rovněž léčení skrze hudbu. Přístupy k léčení se u jednotlivých kmenů liší, ale u všech hraje nějakou roli hudba. Někdy léčitel buší do bubnu nebo udává rytmus chřestidlem, obvykle však především zpívá. Jak píše Frances Densmore: „Ač se píseň zdá tak mocná, není to ona sama, co léčí, ale síla v ní obsažená. Indián věří, že v sobě má tajemnou sílu. Věř, že každý člověk, každé zvíře, dokonce i stromy a předměty v přírodě mají v menší či větší míře tuto sílu a že skrze půst a sebekontrolu ji lze zvětšovat a získat ji ze zdroje, kde je oné síly více. Člověk se může například dlouho postit až do úplného vyčerpání, v jeho vidinách se mu pak zjeví Hromový pták, vlk nebo medvěd a přislíbí mu svou vlastní sílu, až ji bude potřebovat.“ Tuto sílu získá člověk podle indiánských představ ve snu a spolu s nimi také instrukce ohledně jejich správného podání. Aby byla určitá píseň léčivá, musí ji tedy doprovázet příslušné pohyby. Ačkoliv častými dárci písní ze snů jsou ptáci či zvířata skutečná nebo mytologická, u řady kmenů přicházejí léčivé písně z hor a oceánu. To souviselo s vibracemi: v případě oceánu s příbojem, u hor s bouřkami, které se točí kolem jejich vrcholů. Každý kmen pak měl poměrně komplikovaný systém, podle něž se určovalo, jak léčit. Protože důvodem nemoci mohl být podle indiánských diagnostických metod duch určitého zvířete, je třeba s ohledem na to volit i příslušnou léčivou píseň. Odpověď na otázku skeptického evropského tazatele, do jaké míry skutečně písně někoho vyléčily, není jasná, mimo jiné i kvůli tomu, že indiánští léčitelé kombinovali zpěv s využitím rostlin. I tak ale byla víra v sílu písní velká a o schopnostech některých indiánských doktorů se vyprávěly úžasné věci. Zatímco písně léčící bolest hlavy si lze celkem dobře představit, složitější to je s písněmi proti neštovicím nebo obrně, které prý ovládal slavný šaman jménem Tasalt působící v Britské Kolumbii. Léčitel z kmene Yuma, známý jako Charlie Wilson, se zase specializoval na střelná poranění hrudníku, na která používal kombinaci čtyř písní. Frances Densmore

přistupovala ve svém výzkumu k léčebným metodám indiánských kmenů bez předsudků a snažila se skutečně přijít na to, zda a jak mohou ovlivňovat zdravotní stav. Její zjištění nejsou příliš překvapivá: písně mají jisté hypnotické kvality, většina z nich je spíše uklidňující.

Klidná extáze v Pamíru

Tádžikistán, někdejší součást Sovětského svazu, patří po rozpadu impéria k nejhudším státům ve střední Asii. Ačkoliv jde oficiálně o sekulární stát s převahou obyvatel muslimského vyznání, do islámských tradic se tu míchají prvky archaičtější, animistické. Jelikož více než polovina země se nachází v horách nad úrovní tří tisíc metrů nad mořem, není snadné se tu dopravovat kamkoliv, tedy ani za lékařskou péčí. Ačkoliv tu tedy moderní medicína má své místo, často jsou lidé odkázáni na vlastní pomoc, díky čemuž se udržují starší metody, které zahrnují i využití hudby k léčebným účelům. Benjamin D. Koen, který zdejší kulturu v posledních deseti letech zkoumal, o svých zjištěních vydal knihu *Beyond the Roof of the World – Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains* (Oxford University Press 2009). Popisuje v ní, jak se zde projevuje vliv mystické větve islámu, sufismus, a jeho přesvědčení o schopnosti hudby propojit člověka s vyššími silami. Při sezení s jedním z místních doktorů, během něhož se recitovala a zpívala sufistická poezie a modlitby, se Koen dostal do zvláštního stavu: „...moje oči se naplnily vodou a mé emoce se projasnily. Zdálo se, že v místnosti je mlha, která mi tančí před očima a míchá se s párou stoupající z čajové konvice. Samandar zpíval modlitbu hlubším ténbrem a, jak se zdálo, s úsměvem na tváři. Měl jsem zavřené oči a začínal jsem ztrácet rovnováhu a pocítit tíže. Cítil jsem, jak se mé tělo odpojuje od země, začíná se zvolna otáčet pár stop nad zemí a naklání se ze strany na stranu, jako kdybych plaval v nádrži s čistou vodou. Samandarův hlas se vinul dále a já si začal uvědomovat, jak mi tlouče srdce, cítil a slyšel jsem ho jasně, vedlo mě k tomu, abych nahlas zpíval. Jako by mé vnitřní



Frances Densmore



Léčivá píseň Charlieho Wilsona

Já již zpívalo, zvuk se linul z hloubi mého srdce, otevřel jsem tedy ústa a začal přednášet modlitbu v perštině."

Kromě těchto extatických zážitků se Koen pokusil také exaktnějšími metodami zjistit, jaký vliv má hudba a modlitby na tělesné funkce. Skupinu čtyřiceti lidí z oblasti Pamíru rozdělil na čtyři skupiny, z nichž jedna poslouchala lokální rituální hudbu *maddáh*, druhá místní populární hudbu hranou na elektrifikované nástroje, třetí rituální hudbu jim neznámou a čtvrtá skupina neposlouchala žádnou hudbu. Měření se zaměřilo na faktory související se stresem – tep, tlak a podobné parametry. Nejspíš nepřekvapí, že poslech lokální rituální hudby měl na posluchače (pro něž to byla hudba vesměs dobře známá) v tomto směru největší vliv a že naopak elektrifikovaný pop, byť též lokální, vykázal výsledky na opačném pólu.

Léčba rytmem

Zatímco v Pamíru léčí hudba skrze zklidňování, v Africe souvisí léčení s tancem a výraznými rytmy. Etnomuzikoložka Diane Thram zkoumala v devadesátých letech dvacátého století u jedné ze skupin národa Shona v jihoafrickém Zimbabwe rituál zvaný „dandanda“, který vede k transu a komunikaci s duchy. Těm má být skrze tento rituál jednak složena pocta, jednak je od nich naopak požadována pomoc. Ačkoliv badatelka předesílá, že rituál není zaměřen na léčení konkrétních zdravotních problémů, jako tomu bylo ve zmiňovaném případě severoamerických Indiánů, má účast na rituálu



Pamir

— tedy účast v roli aktivního tanečníka či hudebníka — jistě terapeutické účinky. Zatímco s nemocemi a zraněními se chodí za místním léčitelem či do nemocnice západního stříhu, rituál má napomáhat udržování a zlepšování celkového tělesného a duševního zdraví. Účastníci rituálu popisovali, jak se po tančení trvajícím celou noc cítí výrazně lépe než před ním.

Podle Diane Thram to může souviset s mechanismy uvolňování určitých hormonů — především beta-endorfinu a růstového hormonu — do těla, které může být stimulováno dlouhodobým provozováním hudby obnášející společné udržování určitého rytmu. Dandanda v současnosti existuje ve dvou paralelních kontextech. Jedna ve folklorizované verzi, která je předváděna na koncertech a festivalech, a jednak jako původní celonoční maratón tance a hry na bubny. Interpreti se zkušenostmi s oběma verzemi potvrdili, že ačkoliv pódiová prezentace také přináší jisté pozitivní pocity, nelze ji srovnávat s původní podobou rituálu.

Západní věda ještě stále nepronikla příliš daleko v analýze tradičních léčebných procesů různých kultur světa a role hudby v nich je poměrně nejasná. Klinické výzkumy potvrzují, že hudba s tělem a především mozkiem cosi dělá. Kniha Olivera Sackse *Musicophilia*, kterou jsme recenzovali v HV 1/2010, přináší řadu příběhů souvisejících s terapeutickými účinky hudby, zároveň však dokládá, že jsme ještě daleko tomu, abychom věděli, jak ji používat cíleně. I ono zklidňování pomocí relaxační hudby, které je bráno jako jeden z poměrně průkazných účinků, má své limity, což dokazuje i historka o člověku, který se před vojnou ukrýl do psychiatrické léčebny, zmiňovaná v rozhovoru Vlastimilem Markem. To, co na jednoho působí jako zklidňující balzám, může druhého iritovat k zuřivosti.

inzerce

13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)

uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

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

www.radio1.cz/13syrovych

Friedrich Cerha

Text: Doris Weberberger, Heinz Rögl, Překlad: Matěj Kratochvíl

V životě a díle rakouského skladatele Friedricha Cerhy (*1926) jako by se odrážel celý vývoj evropské poválečné hudby. Rozum bral ještě u přímých aktérů meziválečné moderny, vyrovnal se s dědictvím racionalizujících seriálních technik, pracoval s hudbou extrémně statickou, s technikou koláže i s prvky hudby mimoevropských kultur. Po celou jeho kariéru jej doprovází jeho manželka, cembalistka Gertraud Cerha, která jej neopouští ani během tohoto rozhovoru.

Málokdo ovlivnil v uplynulých dekáдах rakouskou hudbu tak intenzivně jako Friedrich Cerha. Proslul jako skladatel, který pracuje s různými styly a opakovaně inspiruje novými kompozičními cestami, přičemž zároveň tvrdí, že žádný specifický styl nemá. Rovněž je ovšem dobře znám jako vedoucí různých souborů, dirigent, jako aktivní propagátor a šířitel nové hudby i jako učitel kompozice, mezi jehož žáky patřili Georg Friedrich Haas či Petr Kotík. Pozornost si rovněž získalo jeho dokončení třetího aktu opery *Lulu* Albana Berga (pův. 1937, kompletní verze 1979). Cerhův význam ovšem neleží v mnohosti jeho jednotlivých aktivit, ale spíše v jeho vytrvalosti a oddanosti hudbě, v jeho nedogmatickém přístupu a otevřenosti k odlišnostem.

Po druhé světové válce byl Cerha v úzkém kontaktu s poválečným sdružením rakouských umělců, takzvaným Art Clubem, a s Josefem Polnauerem, díky němuž se seznámil s myšlenkami Arnolda Schönberga. Zároveň jako houslista interpretoval skladby svých kolegů ze školy. Když se v letech 1956 až 1958 začal seznamovat s aktuálními kompozičními metodami na Darmstadtských letních kurzech, zaujal ho serialismus i náhodné operace Johna Cage. Proto se Cerha, jenž soustavně zpochybňoval mocenské struktury a loajalitu vůči nim, nepřidal k žádné skladatelské škole, pracoval různými metodami, které střídal podle vlastních představ a nechal je volně prolínat svými skladbami. V kompozicích jako *Netzwerk* (1981), která vznikla ze starší skladby *Excercises* (1962–1967), nechává vedle sebe existovat heterogenní styly a kombinuje avantgardní části s epizodami hledícími zpátky do historie. V jiných skladbách, jako je *Spiegel I–VII* (1960–1972), pracuje s metodou, která vytváří buď statické struktury, nebo kontinuálně plynoucí proud hudby. Vzednutí a klesání orchestrálního zvuku ve *Spiegel VII* vytváří mocnou hybnou sílu, zvukovou masu, již můžeme slyšet také ve skladbách *Fasce* nebo *Mouvements*. Navzdory stylistické proměnlivosti a různorodosti kompozičních prostředků spojuje Cerhovy skladby určitá přístupnost, protože neustálé zvyšování a snižování napětí nebo plynulé rozvíjení jedné či více překrývajících se linií vždy dokáže udržet posluchačskou zvědavost.

Se skladbou *Netzwerk* a s cyklem *Spiegel* je rovněž spojena precizní koncepce scénického provedení. Tato koncepce nesleduje nějakou konkrétní zápletku – pracuje s charakteristikami lidských bytostí na základní úrovni, dle Cerhových slov s „divadlem světa“. Pod vlivem svých zážitků z druhé světové války, kdy byl odveden do německé armády a z ní dezertoval, se zabývá „...otázkou možností a příležitostí jednice vyrovnat se s mocí...“. To je také tématem oper

Baal (1974–1981), *Rattenfänger* (1987) a *Der Riese von Steinfeld* (2002), v nichž je pozornost vždy upřena k outsiderům. V instrumentálních skladbách, jako jsou koncerty pro housle nebo saxofon, odráží konfrontace sólového hlasu s orchestrální masou vztah jedince ke společnosti. Ve vokálních dílech jako je *Eine Art Chanson* či *Keintate* se zabývá základními kameny poezie, často s využitím textů literátů z okruhu tzv. Wiener Gruppe. I zde se objevují různé styly, které stojí vedle sebe, kontrastují spolu, ale posléze se spojují do nové formy.

Samotné komponování ale Cerhovi nestačilo. Pod dojmem dění v Darmstadtu založil společně Kurtem Schwertsikem soubor *die reihe*. Již samotný název vypovídá o cílech tohoto tělesa: zakladatelské ansámblu nechtěli skončit u jednoho provedení a jejich cílem bylo průběžné šíření soudobé hudby. A tak vídeňskému publiku nabízeli klasická moderní díla i novější kompozice, přičemž často šlo o akce poměrně konfrontační jako v případě provedení *Klavírního koncertu* Johna Cage, které se zvrhlo ve skutečný skandál. Ten ovšem souboru neuškodil a *die reihe* funguje do dnešních dnů. V osmdesátých letech Cerha s Hansem Landesmannem iniciovali v Konzerthaus Wien koncertní řadu *Wege in unsere Zeit*, která veřejnosti představovala soudobou hudební scénu. Několikrát zmiňovaná skutečnost, že se Cerha neomezuje jen na jeden styl, se týká také jeho dirigentské činnosti – vedle *die reihe* působil jako dirigent souboru *Camerata Frescobaldiana*, který prováděl hudbu raného italského baroka na dobové nástroje.

Cerhovu roli v hudebním dění Rakouska vystihl před lety György Ligeti: „Byl to rok 1958 a první koncerty souboru *die reihe* představovaly pro novou hudbu v poválečné Vídni ‚bod nula‘. Skrze ně se konzervativně působící periferie náhle stala středem evropské hudební avantgardy. Těžko si dnes představit, jaká fascinace z jejich koncertů vyzařovala. (...) Ještě v roce 1958, po návratu z Darmstadtu, se Cerha ve své kompoziční práci vydal novou cestou. Ve skladbách *Fasce*, *Mouvements I–III* a *Spiegel* stvořil statické formy, hudbu s vnitřní složitostí. Tato hudba již nemohla být podřízená Darmstadtské avantgardě. Avantgardní sice byla, ale stavěla na zcela odlišných principech.“

I v osmdesáti pěti letech je Friedrich Cerha stále aktivní a věnuje se práci na svém venkovském sídle v Maria Langegg, kde mimo jiné vlastníma rukama zbudoval kapli. Skladatel mnoha zájmů je aktivní také jako malíř, sochař a, podobně jako někteří jiní skladatelé, jako houslař.

Nedávno měla v podání souboru Klangforum Wien premiéru vaše skladba *Bruchstück: geträumt*. Co ten název znamená?

Když jsem byl ještě mladý, měl jsem vždy v hlavě tak čtyři pět skladeb zároveň. Často trvalo pět nebo šest let, než jsem se dostal k tomu, abych je rozpracoval a zapsal v definitivní podobě. Teď ve stáří jsem se už takříkajíc uklidnil. Když si ode mne Klangforum chtělo objednat skladbu, žádnou jsem v hlavě neměl. Řekl jsem tedy nejprve ne a pak... Hudba pro mě získává konkrétnější podobu převážně ráno, když už nespím hluboce, ale nejsem ještě ani docela vzhůru. A v tomto stavu ke mně tato skladba přiletěla. A psal jsem ji pak docela rychle. Je to tichý kus, pohybuje se převážně v pianissimu a pohyb v něm je silně redukován.

Je to skoro jako sen, kde se člověk snaží pohybovat se kupředu, ale nehne se z místa. Je to také něco jako přiznání k pomalosti, což je v dnešní hektické době něco cizorodého. Onou staticností jako by se ovšem prolínal plynoucí čas v podobě izolovaných úderů probíhajících v různých rychlostech.

Ke konci devadesátých let jsem si začal při poslechu hudby speciálně všimnout toho, čemu se říká skladatelská práce. Přirozeně

si vážím dobře vypracované hudby, ale zjistil jsem, že mi jde na nervy, slyším-li v ní, jak moc se skladatel při práci zapotil. Je pro mě proto důležité udržet spontaneitu nápadu. Od přímého, bleskového nápadu vede při komponování dlouhá cesta přes jeho další rozvíjení, rozpracovávání a fixování v partituru. Často mám pocit, že se z původní spontaneity cosi vytratilo. Snažím se tedy zachovat tuto přímost až do konce. To vedlo k určitým formálním důsledkům. Jedním z nich je cyklické řazení, jemuž jsem vždy věnoval pozornost a které mě zaujalo již v souvislosti *Pěti orchestrálními kusy op. 10* Antona Weberna, tedy práce s jednotlivými malými kousky, které však dohromady tvořily oblouk. Tak vznikly i moje orchestrální skladby *Momente* a *Instances*, které byly nedávno uvedeny v Kolíně. Z novějších skladeb to platí i pro *Osm bagatel pro klarinet a klavír*.



GC: Tento zájem o okamžité a prchavé momenty vedl k tomu, co jsi začal už s *Catalogue des objets trouvés* pro komorní soubor (1969) a co vedlo až k nedávné kompozici *Kammermusik für orchestra*.

FC: Ta má relativně malé obsazení, a velkou roli v ní hrají nástroje, které jinak stojí spíše na okraji orchestru, tedy harfa, klavír, varhany, cembalo, mandolína a podobně. Vždy mě fascinovala *Serenáda* Arnolda Schönberga, v jejíž jedné části je využita právě mandolína.

Jaký význam pro vás měl hudba první poloviny 20. století, tedy právě hudba Schönberga a dalších?

Rozhodně pro mě měli velký význam Arnold Schönberg a Alban Berg. Kromě toho se hlásím ke skladatelům, jako byl Erik Satie, Edgar Varèse nebo Anton Webern a možná ještě důležitější pro mě byl kontakt s „těmi, kdo přežili vídeňskou školu“: S Ernstem Krenkem, Hansem Erichem Apostelem, Hannsem Jelinekem, Josefem Polnauerem. Mnohé jsem také získal spoluprací s Paulem Kontem, Gerhardem Rühmem a Hansem Kannem. Společně jsme hledali cesty k nové literatuře a výtvarnému umění. Hráli jsme na večerech poezie a nakonec také ve slavném Strohkofferu, prostoru pod Loosovým barem, kde se



György Ligeti a Friedrich Cerha

scházel Art Club. Naše originalita spočívala v jistém minimalismu; v redukci na pár základních prvků. Byla to reakce na akademismus ve všech dominujících stylech, v neoklasicismu i v akademismu Schönbergovy školy.

Je zajímavé sledovat paralelu mezi vámi a Györgym Ligetem. Oba jste svým originálním způsobem přispěli k hudbě pracující s plochami a zvukovými barvami. Jako roli hraje ve vašich kompozicích barva, prostor a zvuk?

Ve skladbách jako *Mouvements*, *Fasce* a v sérii *Spiegel* hrají tyto parametry velkou roli. Zvukové barvy jsem ovšem nikdy nevyžíval kvůli atraktivitě. Spíše jsem se v těchto kusech zajímal o základní fenomény tvarování hudby a dostal jsem se tak nevědomky blízko myšlenkám Varèseho o pohybu zvukových mas v prostoru. Rakouský architekt Bernhard Leitner se o tuto hudbu velice zajímal a já jsem naopak studoval jeho koncepci zvuku a prostoru. Velký vliv na mě měl můj přítel sochař Karl Prantl, který vychází z téměř archaických jednoduchých forem, jež pak postupně proměňuje. Když jsem stavěl naši kapli v Maria Langegg, šel jsem si k němu pro náradí a pro rady. Ve skladbě *Monumentum* z roku 1988 jsem se pak pokusil postavit pro něj „monument“ hudebními prostředky.

Již v padesátých letech jste se zabýval přírodovědnými studiemi Norberta Wienera, který hovoří o systémech a subsystémech, v nichž se objevují „narušení“...

Ano. Počínaje skladbou *Fasce* jsem začal hudební kus chápat jako takový systém složený z vrstev různých prvků. Navzájem se ovlivňují, přetlačují, narušují nebo zastihují. To jsou procesy, které se řídící systém snaží uvést v harmonii a nastolit mezi nimi rovnováhu. Tento způsob myšlení dodává zajímavé impulsy k úvahám o hudbě: paralelní, protichůdné či propojené interakce různých procesů mohou mít různé trvání a ovlivňují celý systém. Podnítilo to mou fantazii a přivedlo mě to — jak doufám — k nové formě komplexity a pestrosti.

GC: Lze na tom ukázat, že se můj manžel stále snažil ve svých skladbách vytvořit mnohvrstevnatou síť vztahů. Další z jeho nejvýznamnějších děl příznačně nese titul



Netzwerk (sít). Cesta k tomuto cíli postupně intenzivněla a určitě se stala jedním z nejpodstatnějších znaků jeho tvorby.

FC: Od šedesátých let pro mě skutečně začalo být stále důležitější budovat v hudební struktuře velký počet vztahů. Ve skladbě *Exercices* (1962–1967) — která se pak stala základem *Netzwerku* — jsem vědomě opustil puristický zvukový svět spjatý s cyklem *Spiegel* a začal jsem zapojovat heterogenní prvky. V té době hrály roli i poznatky z oblasti botaniky: Geneticky příbuzné rostliny se mohou vyvinout ve velmi odlišné formy v závislosti na prostředí, zatímco strukturálně výrazně odlišné druhy se ve shodných podmínkách začínají jeden druhému více a více podobat.

Jak velký je váš autorský vklad do třetího aktu Bergovy opery Lulu?

GC: U Lulu nešlo o nic méně ani více než o vytvoření hratelne podoby třetího aktu, z něhož se dochoval particell o třinácti stech takttech. K tomu jsi doplnil — podle dochovaných Bergových informací — dvacet dva takty. Lidé pak mluví o instantním komponování. To je pitomost, protože ta kompozice je od prvního do posledního taktu obsažena v particellu. Jen v osmdesáti osmi takttech z oněch třinácti set bylo třeba doplnit nějaké noty. Hlavním úkolem tedy nebylo ten akt dokonponovat, ale instrumentovat.

Friedrich především porovnal partitury prvních dvou taktů a instrumentované části třetího aktu a zjistil vysokou míru shody. Pak



o hudbu z Afriky, Nové Guineje a Maroka. Můj první smyčcový kvartet (1989) nese nadpis *maqam*, což odkazuje ke specifické arabské formě neustálého variování melodického modelu. Impulzy z Papuy zase pronikly do druhého smyčcového kvartetu a mimoevropské hudební charakteristiky lze vystopovat také v *Langegger Nachtmusik III* (1991).

Odkud vlastně pochází vaše rodina?

Z otcovy strany to je pravděpodobně Tuřecko. V Istanbulu stojí náboženská škola, mešita a nemocnice, které všechny nesou mé jméno, a v dějinách jsem objevil vezíra ze šestnáctého století, kterému se nepodařilo dobýt Ofen (dnes část Budapešti). Česká linie našeho rodu měla jméno Crha. Kořeny naší rodiny lze vystopovat až do rumunského Sedmihradska, odkud předkové migrovali přes Budapešť a Győr do Dolního Rakouska. Já jsem první, kdo se narodil ve Vídni.

Jaké inspirace vedly ke skladbě *Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit* pro klavír (1956/1989)?

Moje matka pocházela z okolí Zisterdorfu v oblasti Weinviertel. Moji strýcové a tety měli – jak bylo tehdy téměř pravidlem – slovenské čeledíny a děvečky. Byli to srdeční lidé, s nimiž jsem se jako malý chlapec přátelil a oni mě občas brali na posvícení a svátky do svých rodných vesnic na druhém břehu Moravy. Tam byly chalupy často jen ze dřeva, přízemní domky, prašné cesty místo silnic. Žádná elektrická světla, žádný vodovod a samozřejmě žádný rozhlas ani televize. Byla tam ovšem živá lidová hudba, která mě tehdy fascinovala.

Zvláště v obsazení klarinet a malý cimbál. Při posvícení stála kapela na malém dřevěném pódiu a já se krčil za ní a užasle poslouchal. Odtamtud mám také nejživější vzpomínky na krajinu, na svahy Malých Karpat a stáda ovce na nich. Dostal jsem se tam pak ještě jednou jako voják. Teta mojí ženy, která strávila dětství na Slovensku a v Maďarsku mi potom – v padesátých letech – zpívala staré lidové písně, které jsem si zapisoval. Tento materiál se mi pak znovu dostal do ruky v osmdesátých letech, kdy jsem ho přepracoval a upravil pro klavír.

bylo jediné logické pokračovat ve stejném stylu.

Bylo vtipné, že dirigent Michael Gielen, který je v této oblasti bezesporu odborník, slyšel provedení v Paříži, připravoval inscenaci ve Frankfurtu a pak napsal dopis: Vážený pane Cerho, jako mnoho jiných jsem naletěl, když jsem si na začátku třetího aktu myslel: To je přeci jen více Cerha než Berg. Teď ale vidím, že to místo bylo celé instrumentované Bergem.

FC: Zazněly hlasy, že v této dokončené verzi je to šíleně dlouhé. Musím říci, že mě vůbec nezajímalo, zda se to někomu bude zdát dlouhé, nebo ne. Šlo mi to, převést co možná nejautentičtěji Bergův záměr do proveditelné podoby.

Vaše skladby z osmdesátých let *Keintate I a II* vznikly na texty Ernsta Keina. V té době hraje ve vašem díle významnou roli „venkovská hudba“, ať již domácí, či z jiných zemí. Bývá vám v této souvislosti připisována „ironická distance“ vzhledem k rakouské lidové hudbě.

Pokud jde o rakouskou lidovou hudbu, je poznámka o distanci na místě. Pro *Keintate* a také pro *Eine Art Chansons* jsem přijal určité modely a ty jsem potom obrátil naruby a tím „odcizil“. Tím jsem se dostal k onomu ironickému odstupu, který za nimi prosvítá. Pokud jde o další má zpracování rakouské lidové hudby, kterou v sobě mám od dětství, vedl k nim zcela jiný zájem. Od sedmdesátých let se velmi zajímám o mimoevropský folklor:

Ondřej Štochl

Text: **Josef Třeštlík**, Foto: **Karel Šuster**

Ondřeje Štochla si nelze nevšimnout. Je aktivní jako skladatel, instrumentalista, organizátor i dramaturg. Rád diskutuje a kritizuje, účastní se polemik. Už několik let je spjat hlavně s aktivitami souboru a skladatelského sdružení Konvergence, které se stalo respektovanou součástí české hudební scény. Navzdory tomu není Štochl skladatel, který by psal okázalou hudbu a chtěl vyvolávat rozruch. Jeho skladby se často pohybují v tichých dynamikách a autor sám hovoří o potřebě vlídnosti v soudobé hudbě. To je postoj, který u nás zastávají hlavně tradicionalisté. Mezi ně ale Štochla určitě počítat nelze.

Vnímám tě jako velice aktivního „hráče“ na scéně české soudobé hudby. I když je komponování tvým ústředím zájmem, podílíš se také v té či oné roli na mnoha akcích se soudobou hudbou souvisejících. Co tě k tomu vede?

Já jsem od malička byl roztěkaný, hyperaktivní a těžko koordinovatelné dítě. Nakonec to prý mám i v horoskopu... Ale vážně — mně se líbí, když je lidově řečeno „šrumec“, dopomáhá mi to ke koncentraci na tvorbu.

Mohl bys popsat jak vnímáš svoji pozici v tom českém „šrumci“? Jako skladatel i jako organizátor.

Já jsem měl spíš na mysli svou vlastní činnost, když jsem mluvil o šrumci — takový ten stav, kdy připravuji dva koncerty, hoří mi termín na odevzdání skladby a za dveřmi jsou skladatelské kurzy. Pro mne jsou všechny činnosti důležité, protože se mi navzájem obohacují. Leckdy se mi začnou viklat i některé postoje, které jsem dřív považoval za neotřesitelné. Ale na to ses neptal. Tvoje otázka by byla aktuální tak před několika lety, protože já už vlastně nic neorganizuju, nejsem na to stavěný. Organizování hudebního života mi často přijde spíš jako umělá výživa, horečná snaha o udržení chodu něčeho, co je ve výsledku stejně kompromisem. Poslední dobou mám dojem, že právě ta nadprodukce je jako bažina, ve které se dá tak leda utopit. Mladý skladatel, nezkušený posluchač, nakonec i interpret si mohou sice vybrat, ve výsledku ale obtížně klíčkují mezi produkty nějakým způsobem konformními. A jaká je moje role v takovém prostředí? To bych se spíš měl ptát já tebe.

Neříkej mi ale, že tvoje skladby vznikají „na zelené louce“. Je přeci něco, o co se

opíráš, k čemu se vztahuješ. To nutně neznamená být konformní a jít za úspěchem. Nějaká cesta tě inspiruje a něco ti dává. Co tě zajímá? Jaká hudba pro tebe byla a je důležitá?

Z něčeho samozřejmě vychází každý, předchozí slova se netýkala upřímných a zcela samozřejmých vazeb. Pro mne takových skladatelů bylo mnoho. Ještě za akademických studií jsem asi nejsilněji vnímal Mortona Feldmana. U něj mne poprvé napadla myšlenka nějakého principu, který by vysvětloval rovnovážný, beztížný charakter jeho harmonie, protože o něco podobného jsem taky usiloval. Důležití pro mne byli svého času spektralisté, zejména Saariaho. Ale ještě víc mne oslovil Jonathan Harvey — tedy některá jeho díla (Bhakti), důmyslná svou citlivou syntézou a mystická obsahem. Jak mne nikdy nebavila elektronika, tak jsem byl (a dodnes jsem) fascinován extrémními zvuky živých nástrojů. V tom jsem kdysi vyhledával Lachenmanna a Sciarrina, i když mnohem podnětnější mi v tomto smyslu přijde třeba Carola Bauckholdt nebo Caspar Johannes Walter. A pokud jde o výraz, nesmí v této mozaice chybět ani impresivní Takemitsu nebo třeba intimní Silvestrov.

Oproti minulým inspiracím jsou osobnosti, které pokládám pro sebe za nepostradatelné dnes, trochu jiné. Jiný je i můj přístup k nim, přijímám je pomaleji, střízlivěji a můj zvolna se rodící vztah k jejich hudbě nemusí nutně souviset s tím, co dělám sám. Něco ale společné je. Přesvědčení o významu každého detailu. Absence jakéhokoli mně dnes doslova odporného vrstvení. Jednoznačnost, odpor k polystylovosti. Řídká struktura a mnoho-vrstevnatá práce s ní, citelná sémantická rovina, která mi chybí v dílech stylově daleko přesněji definovatelných. Takhle to mám třeba

ba s Albertem Breierem, Jakobem Ullmanem nebo Pavlem Zemkem. Každý je úplně jiný, ale fascinuje mne jejich koncentrovatost, která dávno překročila fázi nějakého hledání. Ale jindy mne dovede strhnout třeba Peter Graham, který je tak krásně přímočarý a v tolika momentech překvapující. A tak bych mohl pokračovat. Dnes vidím, že vlivy všech (a mnohých jiných) mi daly o to víc, o č méně byly z mé hudby znát. Pokud kdy byla nějaká souvislost toho, co poslouchám, s tím, co dělám, zpravidla jsem o ní nevěděl — a tak se vše rodilo pomalu, v klidu, s odstupem.

Když se podívám na tvoje skladby z poslední doby, připadá mi, že stavíš na barvě a nuancích ve strukturování zvuku spíš než na harmonii jakožto určitém výběru tónů. Přitom dřív jsi o harmonii dost mluvil, mluvil jsi o principu harmonické polarity. Jak se na tenhle vývoj díváš?

Spíš mne při tvé otázce napadá, že ono procitování jemných nuancí zvuku bylo u mne nastartováno právě v momentu, kdy jsem si onen princip uvědomil. Polaritní myšlení a cítění mi vstupuje do tvůrčího procesu čím dál více — v jednotlivých složkách i ve vztazích mezi nimi. To mne vede dál ve více rovinách zároveň. S jakýmkoli „hudebním atomem“ zacházím daleko střídměji než dřív, protože mnohem zřetelněji vidím, slyším, cítím cosi jako jeho silové pole. Zajímají mne sémantická pole těch nejmenších hudebních událostí, která podle mne z polarity vycházejí. A odvykl jsem si uvažovat o hudebních složkách zvláště (harmonie, barva, melodie), protože to podle mne dávno nikam nevede.

Co tedy byl onen princip harmonické polarity? A mohl bys lépe popsat, co rozumíš pod



pojmy „sémantické pole“ a „hudební atom“?

Tvé otázky se více či méně prolínají. Ony harmonicky definované protipóly – tedy zvuk alikvotní řady (aliquotní akord) a kvartový (kvintový) akord – pro mne mají protikladný význam ve více rovinách. Je to dáno jejich stavbou, ale to je teď nedůležité. Především, nevnímám je jako kontrastní činitele, spíše se navzájem doplňují. Přirovnání by bylo mnoho – severní a jižní pól, Jang a Jin atd. Zvuk každého z nich znamená hranici mého harmonického světa, přitom ale oba vyjadřují klid, cosi cílového, jako by měly svou přirozenou gravitaci. Což je smyslem polarity – když to hodně zjednoduším, cokoli, co je tvořeno tónovými výškami (od diatoniky až po mikrointervaly), se nachází v obrovském prostoru mezi těmito protipóly a hlavně je vystaveno jejich přitažlivosti. To, jak s daným zvukem zacházím (úprava akordu, instrumentace, rytmizace či jakákoli jiná souvislost) má velký vliv. Lze tím posílit přitažlivost jednoho pólu, u většiny zvuků lze dosáhnout rovnováhy obou. Pak mi začne akord mluvit sám za sebe. Jeho výrazový potenciál vnímám naplno, nezastřený a začínám cítit jeho vlastní silové pole.

Samotné komponování pro mne bylo a je intuitivní, prožitkový proces. A já už dávno nerozlišuji, jestli drobný úlolek, který mne napadne, je výrazný spíše barevně, melodicky, harmonicky... Pro takovéto úločky jsem

si zavedl to čistě soukromé označení „hudební atom“ – jeho podoba je tak různá, že nevím, co konkrétního o něm říct. Polarity hledám ale dál, i když je dávno neumím jasně definovat. Pro mne je důležité moci nahlížet na každý svůj „hudební atom“ zvlášť, přemýšlet o jeho povaze. Ne o tom, jak ho využít a zmanipulovat do nějakého přeneseného významu, systému či předem připraveného schématu. Ale jaký skutečně je, kde je jeho sémantické pole, tedy přirozené množství významů vycházejících z něho samotného. Proto také víc a víc „vážím slova“ – struktura je stále řidší, na hony vzdálena nějakému vrstvení. Těžko se to vysvětluje, jsou to těžkopádná slova, která se snad dotýkají těch jemných nuancí, na které ses ptal. A ještě něco – obecně mi v hudbě nedávno uplynulých desetiletí chybí jakákoli úvaha o sémantice, tedy pravé povaze hudebních prostředků. Obvykle se mluví o jejich kontextu, organizaci, nebo se jen vrství a vrství...

Co tě tak popouzí na vrstvení?

Vrstvení je pravým opakem toho, co od hudby chci. Ono je mnoho skvělé hudby, kde to funguje. Ale dnes mi takové uvažování přijde trochu historické a vyčerpané, protože díky němu lze vlastně jen popisovat to, co denně vidíme okolo sebe a co je dávno všední. Těžko postihnout jednotlivé detaily a je-

jich výrazovou sílu, těžko uvažovat o jejich sémantice, když jsou pouhou kapkou v moři, snadno k přehlédnutí i přeslechnutí. Prostě, vrstvení materiálu (myslím) svou podstatou vylučuje větší roli sémantiky drobných hudebních objektů. Jako když potkáš spoustu lidí, ale na nikoho nemáš dost času ani myšlenkového prostoru. Vrství se v tvé hlavě – lidé, zážitky, radosti a problémy – a když se z nich nechceš zbláznit, musíš je z větší části nechat klouzat jen po povrchu svého vědomí. Mimochodem, v tomhle mi připadají dnes velmi aktuální knížky Émila Ajara, i když jsou možná starší, než já. A hudba? Myslím, že by aspoň někdy měla dát to, co jinak chybí – dnes tedy vlídnost, intimitu, prostor vytvářející soukromí pro toho, kdo se potřebuje na chvíli zastavit.

Z tvého povídání mám dojem, že jsou ti cizí jakékoliv mimohudební asociace. Chápu to tak, že snahou o co největší citlivost k „sémantickým polím“ a „hudebním atomům“ je dostat se co nejhlouběji do hudební struktury, odhalit mnoho jejích vrstev, ale nevrstvit víc struktur na sebe. A při tom jsi i dříve zhudebňoval poezii, tedy jsi de facto na sebe vrstvil hudbu s literárním textem. To v poslední době neděláš.

Mimohudební asociace mi ani trochu cizí nejsou! To, v čem máš pravdu, tedy že chci znát do hloubky významový potenciál se-

bemenšího hudebního atomu, se nevylučuje s mimohudebním obsahem. Naopak, může to jen pomoci k větší intenzitě vyjádření. Takže použití textu nepovažuji za vrstvení, šlo mi o nalezení té nejtěsnější možné souhry mezi významem slov, vět, akordů, rytmů, barev... Ještě k tomu vrstvení – nevím, jestli jsi mi úplně rozuměl. Ono je z minulých desetiletí mnoho partitur, ke kterým cítím obdiv, kombinace struktur přinesla dost zajímavého – i já dodnes poslouchám Lutoslawského s pokorou i obdivem. Ale mám asi jinou povahu, v hudbě hledám intimní komunikaci. Chce se mi psát tak, aby každý mohl do mých skladeb promítat to tajné, co si myslí, po čem touží nebo naopak, co si nechce připouštět a co je zakryto pod vrstvami jiných vjemů. Když slyším něco svého, taky si promítám různé věci (tomu mimohudební program nemá proč překážet). Možná proto, že ve společenském kontaktu dnes pro něco takového není prostor. Jako by se mi ta zrychlenost a tím vlastně povrchnost vjemů zobrazovala v dnes vymyšlených strukturálních kombinacích, ale také stylových návratech, přesazích do jiných žánrů... To všechno se dá naučit, tak proč k tomu ještě přidávat. A tak trochu povinně dodávám – takový jsem já, nikomu to nevnučuji a rád budu překvapen!

Operuješ s pojmem sémantika, což je – pokud se nepletu – nauka o významu především

Ondřej Štochl se narodil v roce 1975 v Praze. Na Pražské konzervatoři studoval hru na violu (1989–1995) a skladbu (1992–1996). Ve studiu kompozice pokračoval na hudební fakultě pražské AMU ve třídě prof. Marka Kopelenta (1997–2003). Účastnil se kurzů pod vedením skladatelů, jakými jsou Osvaldas Balakauskas, Vinko Globokar, Paul Méfano či Guy Reibel. Založil skladatelské sdružení a komorní soubor Konvergence, jehož je uměleckým vedoucím a hráčem na violu. S Konvergencí vystoupil mj. na festivalech Pražské jaro, Mélos – Étos Bratislava, Unerhörte Musik Berlin, Pražské premiéry, Expozice nové hudby Brno. Jeho skladby provedly soubory a orchestry Luxembourg Sinfonietta, Ensemble Bern Modern, MoEns, Prague Modern, Pražský komorní orchestr a sólisté Petr Nouzovský, Karel Dohnal, Cécile Boiffin, David Kalhous a další. V roce 2007 Štochl reprezentoval Českou republiku na ISCM World Music Days 2007 v Hong-Kongu. Krom komponování učí na Konzervatoři Jana Deyla a na základní umělecké škole. V roce 2010 byl u založení kurzů pro mladé skladatele Postfest při festivalu ForFest Kroměříž.

v oblasti jazyka. Co si mám představit pod sémantikou v hudbě?

V podstatě totéž. Vzpomeň si třeba na význam kvintového kruhu v barokní hudbě a na charakteristiku tónin z něj vycházející. Třeba toto nám bylo předkládáno jako sémantika, pokud si dobře vzpomínám na studentská léta. V jazyce má slovo, slovní spojení své sémantické pole. Myslím, že je tomu tak i v hudbě, pochopitelně v rámci daného hudebního jazyka.

Zůstaňme ještě chvíli u tohoto tématu. Předpokládám, že nepracuješ s významem kvintového kruhu ani s charakteristikou tónin. S čím tedy?

Už samu harmonickou polaritu (přirovnatelnou třeba k Jang/Jin nebo mnohemu jinému) chápu jako sémantický princip. Takhle se snažím přistupovat ke všemu.

Krom skládání také učíš a na Konzervatoři Jana Deyla a spoluzaložil jsi Postfest, kurzy pro mladé skladatele. Je pro tebe učení jen zdrojem obživy?

V žádném případě. Ono to ani nejde. Dnes nikdo nemá moc času na nějaké debatování, a tak je hodina strávená ve dvou, třech, pěti lidech dost vzácná. Když se najde na hudebce vnímavý žáček nebo nudu odmítající skupinka amatérských komorních hráčů, vznikají tím velmi intenzivní okamžiky. Nejde při nich ani tak o výsledky (které potěší) a už vůbec ne o citovou závislost. Spíš o úroveň vzájemného vnímání, často silnější, než mají mnohé koncerty (a jejich hráči mezi sebou), na které člověk bůh ví proč zavítá. V době, kdy se z mnohých děl dochovaných z minulosti stává jen zboží k prodeji, je zvláštní poznat třeba prostředí Deylovy konzervatoře. Lidi, kteří mají často soukromý život v troskách, mají šílené zážitky, vnímají s jinou intenzitou, než bys čekal. Poskytují mi důležitou zpětnou vazbu. Nejde jim jen předávat informace, musíš je vnímat jako spoluhráče, chápat jejich nedůvěřivost a nezlobit se, když tě z počátku neberou. To to trvalo, než jsem jim pustil svoje věci... A Postfest? To byla výzva, moci být lektorem vedle osobností, které tam byly se mnou (Pavel Zemek-Novák, Peter Graham, pozn. red.). Takoví nemají potřebu se nadřazovat nad mladší a ještě nehotové, hledající a nalézající. Nebyl velký rozdíl mezi tím, kdo je student a kdo lektor. A tak by to mělo být.



Čtenáři časopisu **HIS VOICE** mají nárok na **15% slevu** na roční předplatné **A2 kulturního čtrnáctideníku**

Roční předplatné A2 pořídíte namísto 799 Kč jen za 679 Kč
= **26 Kč za číslo** (ušetříte 13 Kč na každém čísle).

Ádvojku na rok získáte odesláním sms ve tvaru:
A2 HIS VOICE JMENO PRIJMENI ULICE C.P. MESTO PSC
na číslo: **605 202 115**

Do dvou týdnů vám přijde první Ádvojka s informací o platbě.

Limitovaná nabídka zlevněného
předplatného platí pouze při
objednávce formou sms.
Cena sms dle tarifu vašeho operátora.
Objednávky přijímá jménem
vydavatele firma Send.



knihy | fairtrade-bio | tisíce titulů | LP | CD | DVD | trička | doplňky
alternativa | underground | punk | hardcore | metal | indie | CZ scéna

Trojanova 9, Praha 2 | www.poli5.cz

otevírací doba: **pondělí – sobota 10.00–18.00**
tel.: **224 910 041**, e-mail: info@rekomando.eu

koncerty v Rekomandu:

9. 3. 18:00 **HOUPACÍ KONĚ**

13. 4. 18:00 **EUGENE S. ROBINSON** (USA, Oxbow), **ARAN SATAN**



novinka
FAUST - SOMETHING DIRTY
(CD/LP)

distribuuje německé vydavatelství **Bureau b**

LETMO

productions

spring/summer events 2011

30.3. **ALEXEI BORISOV & OLGA NOSOVA** /
/ **ASTMA** (ru), **Power Triangle** (us/cz) @ K4
impro * minimal * noise * electro * rock

14.4. **EDGAR WAPPENHALTER** (be),
THE URPF LANZE (be) @ K4
outsider folk * kosmische * shoegaze

23.4. **ALUK TODOLO** (fr), **MENACE RUINE** (ca) @ tba
kraut * black psychedelia * noise * occult rock

9.5. **BARN OWL** (us), **JEFRE CANTU-LEDESMA** (us),
Vojtěch Procházka & Martin Blažíček (cz) @ K4
drone * ambient * psychedelic folk * prepared piano



info:

WWW.LETMO.NET/PRODUCTIONS
label & booking



výstava ///////////////////////////////////
12-30.4. Record > Again!
40jahrevideokunst.de
– Teil 2

screenlab ///////////////////////////////////
11.3. Andrew Lampert {usa}
koncerty ///////////////////////////////////
17.3. Cecilia Quinteros {arg}
27.3. Will Guthrie {usa}



Komunikační prostor Školská 28 / Školská 28, Praha 1 / www.skolska28.cz

Ryu Hankil

psát na buben, hrát na budíky

Text: **Petr Vrba**

Korejský experimentátor Ryu Hankil (1975) patří do první generace tamní improvizáční scény. Exploraci netradičních hudebních nástrojů však předcházelo hraní na klávesy v několika popových kapelách, jejichž stereotypnost a chlad ho přivedla do krize, z níž jej vyvedla improvizace. Jeho zkušenosti s elektronickou hudbou jej vedly a stále vedou ke hledání jiných hudebních struktur, které vycházejí z nalezených předmětů, jako jsou hodi-ny, budíky, psací stroje, telefony.



Vzděláním je Ryu Hankil diplomovaný malíř z Kyung-won University v Soulu. To mu dnes v podstatě umožňuje přežívat, neboť pořádání koncertů a výstav, vydávání CD či samotné hraní ho neuživí, a tak je jeho hlavní obživou ilustrování dětských knih. Počátkem letošního roku jsme Ryu Hankila mohli vidět v Ostravě, Brně (v duu s Ivanem Palackým) a v Praze. Bylo potěšující zjistit, že na hráče na psací stroj přijde v průměru padesát posluchačů: signál, že obecenstvo v ČR se o zcela nonkonformní instrumentaci využívanou v prostředí neidiomatické improvizace zajímá čím dál víc.

Ryu Hankil je skromný a zároveň zvědavý člověk. Díky tomu, že dal přednost první zkušenosti s Českou republikou a nesrovnatelně hůře honorovaným vystoupením před dovršením turné se svými korejskými kolegy ve Švýcarsku, jsme měli možnost vidět na vlastní oči, jak psací stroj hraje na virbl. Najít informace o Ryu Hankilovi či jihokorejské scéně na internetu či v periodikách není snadné, přestože se občas najdou i specializované články. Tak jsem se v reportáži Nathaniela Roa v britském časopisu Wire z května 2010 dozvěděl jednak o tvůrcích a zakladatelích některých klubů, jako jsou Jin Sang-tae (Dotolim) či Japonec Sato Yukie (Bulgasari), jednak o několika důležitých postavách (ať už rodilých či přesídlivších), které sehrály či sehrávají klíčové role v progresivním vývoji experimentální scény v Soulu. Jednou z těchto postav, které je v závěru vysloven díky za spolupráci na celém článku, je německý multiinstrumentalista Alfred

Harth (Cassiber, Otomo Yoshihide New Jazz Orchestra atd.). Avšak v následujícím červnovém čísle otiskla redakce Wire dopis od Billa Ashlinea, Američana dlouhodobě usazeného v Soulu, který založil label Celadon zaměřený na elektroakustickou a neidiomatickou improvizovanou hudbu z Koreje (mimořádně první položkou v jeho katalogu je duo Jason Kahn/Ryu Hankil). Ashline ve svém stručném, o to však jasnějším dopise vyvrací dostatek základních údajů dané reportáží, aby si čtenář udělal závěr, že reportáž byla snůškou překroucených či vymyšlených informací. Tak například píše: „...je zábavné se dočíst, že Alfred 23 Harth patří mezi štamgasty v klubu Dotolim. Nejen že zde Harth nikdy nehrál, on ani žádný zdejší koncert nenavštívil.“

Když jsem se na reportáž a Billa Ashlinea ptal Hankila, řekl k tomu: „Ten článek je hodně nepřesný, Billova reakce je napsaná ještě dost slušně. Alfred Harth je teď pěkně naštvaný... Bill Ashline naši malou scénu hodně podporuje. Když jsem začal improvizovat, byl u toho, když jsem pořádal koncerty, byl všude. Když vydáme CD, on si ho koupí jako první. Když nemám peníze na jídlo, vezme mě na grilovanou rybu. Je to velký milovník hudby. Taky lektoruje na Yonsei University.“ Dalším velkým propagátorem, hlavně mimo Koreu, je Otomo Yoshihide. O něm Hankil mluví téměř jak o duchovním učiteli. Otomo prý prosazuje korejskou scénu, kde může – jeho sloganem je „sledujte korejskou scénu, jezděte tam, hrajte s nimi“. Jednou z jeho četných aktivit je, že inicioval založení projektu FEN (Far East Network). FEN tvoří čtveřice asijských improvizátorů: Otomo Yoshihide (Japonsko), Ryu Hankil (Jižní Korea), Yan Jun (Čína) a Yuen Chee Wai (Singapur). Čtveřice si ještě předtím, než vzniklo uskupení FEN, navzájem organizovala koncerty, takže je to vlastně přirozeným vyústěním jejich spolupráce. Ryu Hankil k tomu poznamenává, že tento projekt měl za cíl i překlenutí určitých problémů založených na odlišných kulturách zmiňovaných asijských zemí, kdy v některých případech hraje ne zas až tak dávná historie zásadní překážku v komunikaci. „Zjistili jsme, že pouhým organizováním koncertů se naše zasuté problémy neřeší a nestačí k udržení přátelství. V momentě, kdy spolu pravidelně hrajeme a cestujeme, je výsledek mnohem produktivnější.“ Společné zájmy seskupili do těchto bodů: 1. Lze dosáhnout estetického výsledku ze zvuků místně a osobně specifických,



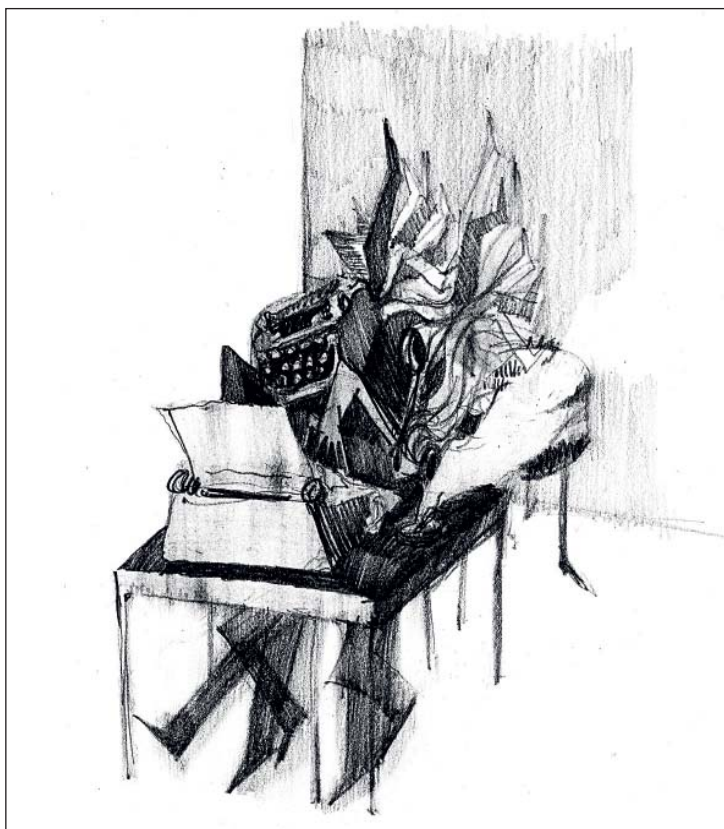
Ryu Hankil: Becoming Typewriter

spíše než ze zavedených hudebních struktur? Jak to udělat co nejefektivněji? 2. Jak si lze v asijské kultuře udržet unikátní estetiku? Jak vytvářet a propagovat způsoby udržování vzájemných vztahů? 3. Jak podporovat asijské umělce, které potkáváme s FEN na cestách? A v odpověď na tyto otázky se řídí metodou „společně improvizovaně vystupovat“ a jejich výsledkem je „hudba bez omezení“. Jejich cílem je stát se opravdu jakousi nadací, která bude organizovat další rozšiřování kulturních výměn mezi experimentálními hudebníky napříč asijskými zeměmi. Každý rok jezdí čtveřice na turné, vždy do země jednoho z nich, po třech turné je letos na řadě Singapur.

Od popu k budíkům a dál

Věnujme se však nyní samotnému Hankilovi. Hrál na klávesy ve dvou korejských indiepopových skupinách, ale brzy ho začala běžná hudba a konvenční vytváření zvuků nudit. Kapely opustil a založil vlastní sólový elektropopový projekt Daytripper. Jednoho dne měl kláves plné zuby, nicméně nevěděl co dál. Impuls mu prý přinesl zážitek po koncertu čtveřice Otomo Yoshihide, Sachiko M, Taku Unami, Axel Dörner někdy v roce 2003 nebo 2004. Bydlel v té době v bytě se dvěma místnostmi. Po koncertě šel okamžitě domů, jednu místnost kompletně vyklidil a v depresi z vlastní neschopnosti, že nemůže přijít na to, jak pokračovat v tvorbě dál, ulehl mezi holými stěnami na podlahu. „V tom jsem uslyšel tik-tak, tik-tak, tik-tak, zvuk budíku, který jsem si za tři roky bydlení v tomto bytě neuvědomil. Okamžitě jsem ho rozebral a začal zkoumat, jak funguje. Měl jsem dost zkušeností s kontaktními mikrofony a tak jsem začal zkoušet různé možnosti. Další dny jsem běhal po tržištích a bazarech a sháněl různé velké budíky.“ A tak se Ryu Hankil stal improvizátorem. V této fázi používal vnitřky budíků, které amplifikoval, a zvuky získané z různých velkých vnitřností či různých a různě nazvučených míst pak naživo míchal v mixu.

V roce 2006 založil v Soulu malé vydavatelství a zároveň organizační buňku Manual, kde vycházejí zajímavá alba většinou kolaborací korejských tvůrců s hostujícími hudebníky (Taku Unami, Mattin, Kai Fagaschinski, Mats Gustafsson, Toshimaru Nakamura aj.) a také



Ryu Hankil: Unseen

různé publikace. Navíc pravidelně pořádá večery improvizovaných setkání nebo instalace – Manual v podstatě slouží jako platforma pro rozvíjející se scénu.

V roce 2007 při jednom berlínském koncertu s baskickým improvizujícím noisařem Mattinem se nechal Ryu Hankil unést klapáním kláves laptopu svého spoluhráče. Po návratu do Koreje sehnal na bleším trhu starý švýcarský psací stroj, ozvučil jej pomocí piezoelektrických mikrofónů a začal zkoumat možnosti svého budoucího nástroje. Důvody pro hraní na psací stroj či budíky jsou pro Hankila v podstatě dva: reakce na posedlost digitálními technologiemi vládoucí v Soulu a relativně snadné ovládnutí psacího stroje, což zvládne téměř každý, oproti relativně těžkému učení se na klasický hudební nástroj. Mezi vnitřností psacího stroje jsou zavedeny čtyři mikrofony, které přenášejí napětí vzniklé úderem jednotlivých kláves do čtyř zesilovačů (takových, jaké jsou standardně užívány v autech). Zesílené napětí se vysílá do malých motorků, které jsou položeny na bláně malého bubínku. Tím vzniká „bubnování“, u kterého však proces nekončí. Na bubínek totiž Ryu přikládá další piezoelektrický mikrofón, který pochopitelně reaguje na vibrace blány a přenáší signál do mixu, z kterého je vysílán do reproduktorů a zároveň do miniaturního reproduktoru, který je opět položen na blánu bubínku. Tím dosahuje Ryu Hankil dalších dvou efektů: na poskakující minireproduktor může klást další předměty (např. misky, které se stávají dalším zdrojem zvuku) a mezi minireproduktorem a mikrofónem vzniká zpětná vazba. Výsledná paleta zvuků je tvořena „bubnováním“, šuměním, zpětnou vazbou, pískáním, bručením, rytmicky poskakujícími předměty a samotným zvukem psaní na stroji. Pro Hankila měl psací stroj ještě další dopad, a to sice návrat ke skutečnému psaní. Dříve psával, ale nikdy své texty nepublikoval. V současnosti připravuje sbírku kratších textů k vydání a navíc se začal mnohem více zajímat o korejskou literaturu. Jedním z nejaktuálnějších projektů, který s tímto vlivem psacího stroje souvisí, je plán využít korejský psací stroj, dát ho k dispozici místním spisovatelům a zaznamenávat jejich psaní doplněné o bubínek, čímž by mu pak vznikla jakási kolekce „terénních“ nahrávek. „Zatím jsem domluven pouze s Yan Junem (kolega z FEN) a Richardem Pinnelem (viz jeho blog The Watchful Ear), ale už mám přislíbenou spolupráci i s několika korejskými novelisty, např. Jung



Young-Moonem, takže už musím jen sehnat korejský psací stroj."

Ve zkratce se dá Hankilova tvorba popsat jako explorace zvukových univerz opomíjených předmětů (budíky, telefony, psací stroj). S tím jde ruku v ruce zkoumání možností využití různých vibrací a efektu zpětné vazby. Osobně mi navíc přijde zásadní Hankilova záliba (možná až obsese) v pohyblivých se objektech, které, víme-li jak na to, jsou schopny produkovat zajímavé zvuky. Pomocí jemného fyzického úkonu vytepává skryté zvukové vrstvy. Pohyb vytahující zvuk na světlo najdeme i tehdy, když používá laptop: vlastně pouze pomocí programu Max/MSP vysílá nízké frekvence do malých reproduktorů položených na stole, na které opět klade piezoelektrické mikrofony snímající vibrace. Výsledkem tedy je drnění, chrčení, rachocení či naopak jakési „datlování“, které v případě většího počtu reproduktorů pulsuje dost nesynchronně. Výsledný zvuk, ať už při koncertu nebo na CD, bude vždy odlišný podle intenzity následného užití mixu, zpětných vazeb a samozřejmě prostředí a spoluhráčů. Při jeho koncertech je kromě vizuálního zážitku pro diváka a posluchače zajímavé sledovat, jak se symbioticky prolínají vlastní přirozené akustické výstupy strojů a strojků, které povyšuje na nástroje, se zvukem, který slyšíme z aparatury. Spolu s možností vcelku snadného ovládání zpětnovazebního pištění či hučení je schopen hrát jak velmi potichu tak až nepříjemně hlučně, vyžaduje-li to dané prostředí.

Improvizátor v letadle

Je snadno představitelné, že cestování letadlem a procházení kontrolami s tikajícím nástrojem na některých letištích v dnešní době může přinést nejednu bizarní situaci. Ryu vzpomíná na pekingské letiště v době konání olympijských her, kdy se letiště hemžilo cizinci i policisty. „Při kontrole zavazadel si mě zavolala žena, které se moc nezdál obsah mého kufru, v kterém byly čtyři budíky, spousty kabelů... Na její otázku *Co to je?* jsem po pravdě odpověděl, že nástroje. V ten moment mě ovládl zvláštní pocit a koukám, že kolem mě stojí tři ozbrojení policisté. Jak na to můžete hrát, zeptala se kontrolorka, tak jsem vyndal jeden z budíků a zapojil ho, ale tik-tak, tik-tak, tik-tak nebylo skoro slyšet kvůli hluku na letišti. Policisté, žena i já jsme napjatě poslouchali zvuk budíku, dokud

kontrolorka neřekla, *v pořádku, můžete jít.*“

Jinou historkou byla zkušenost z frankfurtského letiště, kde jeden z kontrolorů byl zřejmě fetišistickým milovníkem starých psacích strojů, neboť kontrola psacího stroje probíhala skoro hodinu a zahrnovala chemickou kontrolu, osahání každé klapky apod. Precizní kontrola skončila dotazem, odkud ho Ryu má. To, že měl na přestup pouhých 60 minut, jen umocňovalo napjatost situace.

Každému se může stát, že se cestou zatoulají zavazadla, nepošlou-li však letadlem hudební nástroj hráči, který má ten samý večer vystupovat, může nastat překerní situace. Hankilovi se to stalo při letošním turné, kdy mu do Basileje nedorazil psací stroj a veškeré mikrofony s kabely. K dispozici na místě měl tedy jen bubínek a mixážní pult. Po několika zoufalých pokusech si sehnal kontaktní mikrofón, ozvučil virbl, venku natrhal pár větviček a sesbíral nějaké kamení. *Takhle dobře jsi ještě nikdy nehrál!* Shodli se korejští kumpáni po koncertě.

Na podzim je Ryu Hankil pozván do amsterdamského STEIM studia a je tedy teoretická možnost, že se s jeho tvorbou bude našinec moci opět setkat naživo.

www.manual.co.kr

Výběrová diskografie:

Choi Joonyong, Jin Sangtae, Ryu Hankil: 5 modules I (Manual, 2006)

Jin Sangtae, Ryu Hankil, Taku Unami, Mattin: 5 modules III (Manual, 2007)

Choi Joonyong, Hong Chulki, Ryu Hankil: 5 modules V (Manual, 2008)

Iida Katsuaki, Ryu Hankil: Selected poems with clockworks (Manual, 2008)

Brian Eubanks, Ryu Hankil: 777 (Cathnor, 2008)

Ryu Hankil, Hong Chulki, Joe Foster, Takahiro Kawaguchi: Oscillation. Vacillation (Balloon and Needle, 2009)

Ryu Hankil: Becoming Typewriter (Taumaturgia, 2009)

Ryu Hankil, Jason Kahn: Circle (Celadon, 2009)



his VOICE

časopis o jiné hudbě

Předplatné HIS Voice se vyplatí!

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

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

Předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, předplatne@send.cz

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.

Předplatné HIS Voice jako dárek prostřednictvím eCard:

HIS Voice nabízí novou možnost, jak lze časopis darovat Vaším blízkým, kdykoli během celého roku.

Lze tak učinit prostřednictvím eCard, kterou po objednání zašleme ve Vámi určené datum
na emailovou adresu obdarovaného jako dárek.

Objednáte-li svým blízkým HIS Voice, potěšíte tím také naši redakci!

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)

www.hisvoice.cz

Experimenty sólových bubeníků

Text: **Trever Hagen**, Překlad: **Petr Ferenc**

Jon Mueller, Foto: Chris Rosenau

Paradoxní hudební cesta za nalezením vlastního hlasu v rámci idiomatických hudebních struktur v některých lidech nevyhnutelně vyvolává tvůrčí odpor, zatímco u jiných imaginativní reakci. Kategorizace hudebních nástrojů – například *dechová sekce*, *rytmická sekce*, *vedoucí hlas* – bezpochyby tvaruje charakter hudby. Svědky výrazného, individuálního rozšiřování hranic a opouštění těchto předepsaných rolí se můžeme stát například v perkusivní tvorbě – sólové i skupinové – Američana Jona Muellera a Itala Andrey Belfino.

JON MUELLER

Muellerova tvorba je založena jednoduše, jak sám prohlašuje, na naslouchání a komunikaci: „přijetí vstupu a vytvoření pozitivního výstupu.“ Tento perkusista žijící v Milwaukee v posledních pětadvaceti letech neustále přijímal nehupební vstupy a přetvářel je v důmyslnou hudbu. Patrné je to na jeho nejnovějším albu *The Whole* vydaném značkou Type Records, na kterém Mueller pracuje s odkazem koloniální americké náboženské sekty Shakerů. V současných Spojených státech jsou Shakeři mnohem známější svým jednoduchým, účelným a robustním nábytkem než svým někdejší puritánstvím. Mueller se na svém albu zaměřil na téma jednoduchosti, která se shakerskou kulturou táhne jako červená nit a z níž si udělal jakýsi hudební odrazový můstek. Bicí soupravu použitou na předchozích nahrávkách a na *The Whole* doplnil o drones z vlastního zasmyčkování hlasu a úderů do cimbálu znějící nad nepřetržitou valivou jízdou virblu a tomů.

Muellerův přístup k sólovému bubnování se odvíjí od zájmu o „fyzický dialog mezi situací s materiálem; tento dialog se často vyhýbá standardním přístupům k bicím nástrojům a bere v potaz místo, ve kterém je zvuk prezentován, aby se umocnil posluchačský zážitek.“ Album *The Whole* Muellerovi přineslo zvýšený zájem médií, rozhodně se ale nejedná o jeho první sólovou nahrávku. Album *Phycical Changes* z roku 2009 přineslo vřavu vzešlou z, Muellerovými slovy, „ponoru do bicí soupravy v situaci hraní bez kapely“ a z proměny zvuku jednotlivých komponentů bicí soupravy v monolitickou zvukovou stěnu. I toto album těžilo z polibků nehupebních Múz a za své ústřední téma si vzalo „změnu“ jako odkaz k takovým jevům, jako je například zatmění Slunce zobrazené na obalu. Před albem *Physical Changes* vyšla Muellerovi na značce Table Of The Elements nahrávka kompozice pro bicí *Metal* založená na osekaných metalových rytmech a intenzitě. Příští Muellerovo album, *Alphabet Of Movements*, vyjde koncem tohoto roku opět na značce Type.

Komponování, improvizace a nalézání nových barev nástroje Muellera přivedlo nejen k soustředění na sólové nahrávky, ale

Jon Mueller: The Whole



statě o stejnou sestavu jako CCB, přibyl ale Justin Vernon ze skupiny Bon Iver). CCB (viz HV 5/08) začínali jako dobrodružná, výzkumná spolupráce Muellera s kytaristou Chrisem Rosenauem a skončili jako kapela s klasickou sestavou a komponovanými pís-

i k hudebním spolupracím a improvizáčním setkáním, jejichž počet se neustále zvyšuje.

V listopadu 2010 Mueller během japonského turné ukončil svou dlouholetou činnost ve skupině Collection Of Collonies Of Bees a odstartoval nový projekt Volcano Choir (jde v pod-

němi, což zřetelně dokládá Muellerovu chuť a schopnost fungovat jako sólista, improvizátor i člen ansámblu. Volcano Choir pokračují v rozvíjení podobných tonálních jader písní, algoritmických vzorců a procesovaného zvuku kytar, přidávají k nim ale vrstvené vokály a charisma frontmana Vernona. Obě kapely mají mnohem komerčnější zvuk než Muellerova sólová tvorba, stále si ale udržují kompoziční integritu.

Mueller se ale – trochu kontrastně ke zvuku svých kapel – cítí jako doma i ve společnosti nejostřílenějších současných amerických redukcionistických improvizátorů, jako jsou například Bhob Rainey a Greg Kelley ze skupiny Nmperrign (viz článek Rozšiřování možností sólové trubky v HV 6/10) a Jeph Jerman.

Kromě svých koncertních a studiových dobrodružství je Mueller rovněž šéfem vydavatelství Crouton. Na již nefunkční značce během deseti let její existence vyšla alba umělců, jako jsou například Z'ev, Jerman či Muellerova kolaborace s Jasonem Kahnem. Muellerův zájem o výpravné formy materializace zvuku je vyjádřen jeho vydavatelským záměrem: „Značku Crouton jsem v roce 1999 založil ze zájmu o to jak lidé vnímají balený zvuk a psané slovo. Crouton vydal více než čtyřicet titulů v luxusním balení.”

Volcano Choir



ANDREA BELFI

V kontrastu k intenzitě „minimalistického bombardování“ Muellerova alba *Physical Changes* a dokonce i k jemnější, prokomponovanější desce *The Whole*, stojí tvorba veronského hudebníka Andrey Belfiho, jehož přístup k sólovým bicím má leccos společného s duchem sólového hraní Chrise Cutlera na elektrifikovanou bicí soupravu, je ale založen na postrockových tempech a rytmických vzorcích. Belfiho sólová díla lze mnohdy považovat za zvukové instalace a často vznikají na bicí soupravě osekane na virbl, basový buben, činel a elektroniku. K jeho neustále se vyvíjejícímu zvuku patří i kontaktní mikrofony, harmoniky a smyčkový procesor. Pro živé vystoupení je podle Belfiho stránek stěžejní „pečlivá přípravná práce, která sestává z prvotního, pečlivě uváženého výběru emocionálních scénářů, která živému setu umožní být spontánní, „žít okamžikem“ a bezpečně se vyhnout přílišné konceptualizaci.“ Rovnováha mezi vědomím a emocemi je v Belfiho zdrženlivě intenzivní tvorbě všudypřítomná.

V roce 2003 začal Belfi pracovat na podobě sólového koncertního setu. Spojil elektroakustická zařízení a syntezátory s bicí soupravou a snažil se vytvářet „opravdové písničky prostřednictvím radikální improvizace, nikoliv za pomoci pevně daných a kodifikovaných elementů.“ Jinými slovy, radikální improvizace má v jeho tvorbě sklon proměňovat se v provokativní, avšak důvěrně známé rytmy a vzorce, kterých se posluchači mohou chytit. Belfi je odtud pak vede na cestu jinam, k neznámému. Do světa průzkumnické improvizované hudby Belfi pronikl v roce 2002 na vlastním nákladem vydaném albu *Ned n°2*. V rámci jednoho ambiciózního zvukového projektu Belfi proměnil celý svůj veronský dům v amplifikovaný prostor, ve kterém pomocí vibrací rozechvíval vybavení domácnosti, jako jsou kuchyňské potřeby a hrnky. Projekt se zhmotnil i na úžasném albu *Between Neck & Stomach* vydaném v roce 2006 švédskou značkou Häpna.

Belfiho projekty jsou různorodé povahy a sahají od rocku k elektroakustickým realizacím, improvizaci a zvukovým instalacím. Zrovna tak jako Mueller je i Belfi členem několika skupiny a častým spolupracovníkem nejrůznějších hráčů ze světa rocku, improvizace a sound artu. Jmenujme například trio s Davidem Grubbsem (ex-Gastr del Sol, Squirrel Bait) a častého spolupracovníka Stefana Piliu (3/4hadbeeneliminated), s nímž má Belfi mimo jiné další trio, nazvané tentokrát *Il Sogno del Marinaio*. Jeho třetím členem je legendární baskytarista Mike Watt (Mi-



Andrea Belfi

nutemen, Firehose, Iggy & The Stooges). Belfiho nejnovějším projektem je spolupráce s německým improvizátorem Ignazem Schickem (který 27. května vystoupí na festivalu Stimul) — hudba vzešlá z tohoto setkání je hezkou směsí nejrůznějších prvků ze světa Belfiho postrocku a elektroniky a Schickovy elektroakustické hudby a drones.

Mueller a Belfi mají, pokud jde o konceptuální stránku věci, mnohem více společného než naopak. Oba v nijmegenickém studiu Extrapool nahráli album pro sérii Brombrom. Mueller v roce 2005 s Martijnem Tellingou, Belfi v roce 2009 s Rutgerem Zuyderveltem (*Machinefabriek*). A v rámci Brombromu v roce 2002 vzniklo i album mikroskopických zvukových dobrodružství jejich bubenických spolupracovníků Jasona Kahna a Steva Rodena. Kahnova pozoruhodná perkusionistická tvorba je s Muellerem svázána již delší dobu, za zmínku stojí především nejnovější společné album *Topography* (2008, *Table Of The Elements*).

Oba zmínění bubeníci — Mueller a Belfi — nejsou nijak svazováni dogmaty spojenými s jejich nástrojem, zároveň tato dogmata ale nezavrhují. Kromě výzkumu možností nástroje prostřednictvím improvizace oba využívají a rozvíjejí i základní vyjadřovací prostředky rocku, metalu či hardcore, které jim posléze slouží jako bohatý zdroj rozvoje avantgardních sklonů.

Kam dnes večer?

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

The screenshot displays the dokoncertu.cz website interface. At the top left is the logo and a calendar for June 2009. To the right of the calendar are search filters for music genres (Alternativa, Etno, Jazz, Klasika, Rock, Multimediální projekt, Soudobá vážná hudba) and locations (Praha, Brno, Ostatní). Further right are links for 'O projektu', 'Vložení akce', 'Vstup pro pořadatele', 'Programy festivalů', 'Programy koncertních sálů', and 'Programy jazzových klubů'. On the far right is a sidebar with links to 'musica.cz', 'HIS VOICE', 'antologie', and two featured concert images with dates and titles.

2.6.2009 20:00 Hawthorne String Quartet - Pavel Zemek, Pavel Haas, Josef Suk ad.
 Soudobá vážná hudba Klasika
 Místo konání: Pražská křižovatka
 Pořadatel: P.J
 Účinkující: Hawthorne String Quartet
 Program: Josef Suk: Meditace na staročeský chorál Sv. Václava, 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 „Zvony světla“
 Pavel Haas: Smyčcový kvartet č. 3, op. 15
 více 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 Rahberg (AT)
 Program: The GrimmRobe Demos Tour
 více informací

Vzkaz pro pořadatele:

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

Technologie CineChamber

Vnořit se do audio-vizuální lázně

Text: **Karel Veselý**

Na letošním berlínském festivalu Club Transmediale měla evropskou premiéru vizuální a zvuková „kobka“ CineChamber. Může spojení panoramatické hudby a videa změnit zavedené způsoby poslouchání?

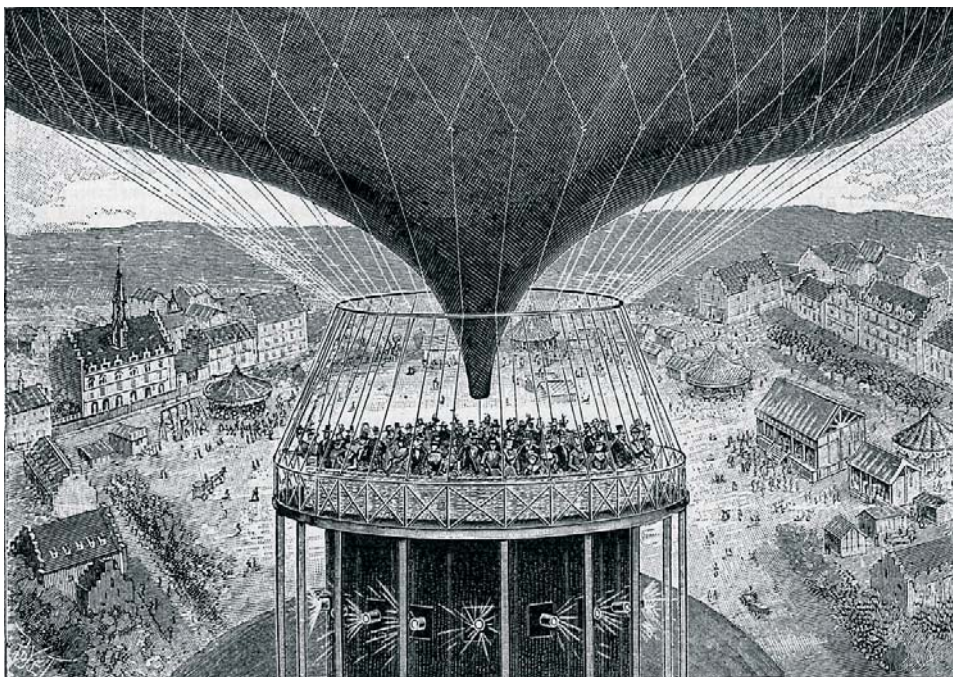
Když před rokem vládl v kinech filmový hit *Avatar*, hodně se v médiích napsalo o tom, že i hudební průmysl by potřeboval svůj „3D efekt“ – něco, co by veřejnost znovu přinutilo nakupovat desky podobně jako je nové trojrozměrné filmy přivedly do kina. Pár odborníků se nechalo slyšet, že by k renesanci mohly přispět technologie spojené s novými způsoby poslouchání hudby. Boom v padesátých letech i poslední zlatá éra průmyslu na začátku devadesátých let byly spojené s nástupem nových formátů slibujících nevídané hudební zážitky. Poslední hi-fi revoluce proběhla na konci tisíciletí, kdy se začala prodávat alba se surround zvukem 5.1 nebo ve formátu Super Audio, jenže tyto technologie prošly skoro bez povšimnutí. Investovat nemalé částky do nových přehrávačů a reproduktorů byla ochotná jen hrstka fajnšmekrů.

Když jsem na začátku února odjížděl do Berlína na festival Transmediale a jeho klubovou odnož CTM, zveřejnil právě americký časopis *Billboard* statistiky, podle kterých v roce 2010 klesly zisky pořadatelů koncertů. Krize vloni dopadla i na poslední segment hudebního průmyslu, který ještě vykazoval příznivá čísla. Onen magický 3D efekt by se teď stejně dobře hodil koncertnímu byznysu. Jeden z bodů programu Club Transmediale měl dát mému přemýšlení nový směr – v prostorách klubu HAU2 v okrsku Kreuzberg totiž vztýčil původem americký institut Recombinant Media Labs v evropské premiéře svoji panoramatickou technologii CineChamber. V prostoru ohraničeném plátnem o rozloze 8 x 12 metrů a osmnácti reproduktory mě spolu s dalšími návštěvníky nechali ponořit do audio-vizuální lázně, která možná ukazuje, jak budou vypadat hudební kluby či arény budoucnosti. Místo aby hudba a vizuální vjemy proudily do posluchačů z jednoho místa, vnořil se možná návštěvníci koncertů budoucnosti do audio-vizuální lázně.

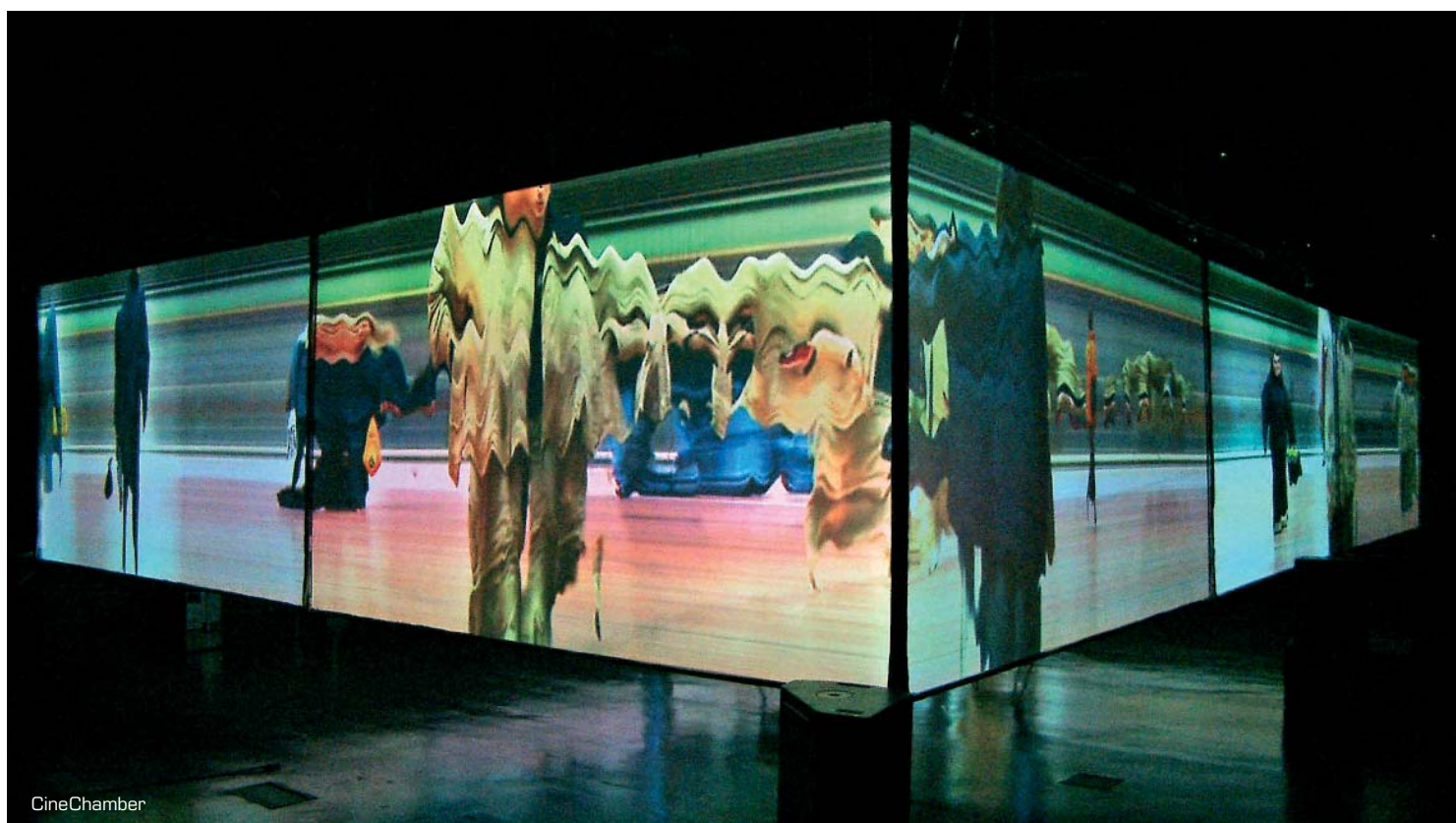
Panoramatické kino samozřejmě není žádný převratný vynález. Historie podobných experimentů začíná už zařízením Cinéorama, které v roce 1897 patentoval francouzský vynálezce Raoul Grimoin-Sanson. Jeho prostorové kino předvádělo na pařížské světové výstavě v roce 1900 simulaci letu balónem za pomoci deseti synchronizovaných projektorů na 70 mm film. O půlstoletí později jeho idea ožila pod názvem Circle-Vision 360° v Disneylandu, dal-

ší podobné divácké spektakly pak patří k výbavě zábavních parků po celém světě. Recombinant Media Labs se ale snaží přenést tuto technologii z roviny diváckého spektaklu do umění a nabízí ji k dispozici předním muzikantům současné experimentální scény. V Berlíně s jejich CineChamber strávili měsíc hudebníci jako Monolake, Deadbeat nebo trio Signal z vydavatelství Raster-Noton, kteří pro ni stvořili společně s německými vizuálními umělci nové „moduly“.

Plátno je průhledné z obou stran, ale místo obcházení projekce volí většina lidí pohodlné usazení uvnitř kobky, kde je prostorový zvuk i video pochopitelně nejintenzivnější. Je to jiné dívání než je člověk zvyklý – jeden „modul“ s ambientní hudbou Biosphere například nabídl prostorovou instalaci kolínského tvůrce videoartu Egbert Mittelstädt s rozostřenými a statickými záběry z vagonu metra, ve kterém se občas někdo vynoří a třeba začne telefonovat. Je třeba se soustředit, otáčet hlavou a sledovat, kde se zrovna děje něco zajímavého. Signal (Alva Noto, Byetone a Komet) zvolili pro změnu abstraktnější motivy sedící k jejich dekonstruovaným beatům a Ryoichi Kurokawa poslal diváky na průlet kosmem. Jeho cesta po Mléčné dráze sváděla k tomu lehnout si a sledovat obdélníkové plátno z podhledu. Jenže to pak diváci po chvíli začali zápasit s únavou a spánkem...



Cineorama



inzerce

CineChamber se možná více hodí do galerií než do klubů. Jeho iniciátor a zakladatel RML Naut Humon má za sebou dlouhou kariéru v multimediálním umění. Jeho akce měly blízko k happeningům – v sedmdesátých letech vytvářel „mobilizátory a únosy diváků“, při kterých návštěvníky provázel zvukovými instalacemi umístěnými v budovách i otevřeném prostoru měst. V devadesátých letech nechal po Tokiu rozmístit osm set reproduktorů, jejichž zvuky si posluchači mohli sami kombinovat přesuny do spadu jejich slyšitelnosti. Termín „rekombinace“ se stal ústředním termínem jeho laboratoře Recombinant Media Labs, jež se věnuje výzkumu uměleckého potenciálu prostorových médií. Původně existovala jako komunita spřízněných umělců putujících po světě, aby se na začátku tisíciletí usadila v San Franciscu, kde začaly práce na CineChamber. Svoje projekty zde realizovali hudebníci jako Panosic, Ryoji Ikeda, Matmos, Maryanne Amacher, Thomas Brinkmann, Pole, Kode 9 nebo Chris Watson. V roce 2008 se nicméně RML musel znovu nedobrovolně vydat na nomádkou pouť po světových galerijních institucích, aby se o rok později usadil v San Diegu.

Na nezájem veřejnosti si rezidence RML v Berlíně stěžovat nemohla (škoda toho, že dva dny z pěti se kvůli poruše vůbec nepromítalo). CineChamber je nepochybně efektní způsob, jak si užít hudbu a vizuální instalace (byť to první se v přítomnosti druhého dostává nutně na vedlejší kolej), těžko se ale zbavit dojmu, že umělci si zatím nové možnosti jen osahávají. Manipulace s prostorovým zvukem v reálném čase, které CineChamber také dovolu- je, jsou zatím jen v plenkách. Mimochodem podobné experimenty s prostorovými „zvukovými hologramy“ soundsystému IOSONO už pár let testují v jiném berlínském klubu Tresor, kde parket obklopuje osm set reproduktorů. Jenže novinka se nesetkala s nijak velkým ohlasem – DJové ji vesměs neumějí používat a návštěvníci se brzy o prostorový zvuk přestali zajímat. Jak asi dopadne CineChamber? ■

PŘEDPLAŤ SI REVOLVER A ZÍSKÁŠ

- slevu na každé číslo
- RR rychle a domů
- slevu na knihy z Edice RR
- zdroj kulturní sebeobrany
- + dobrý pocit:

TVŮJ NÁKUP = BUDOUCNOST REVOLVER REVUE

Předplatné 4 čísel celého ročníku za 592,- Kč
(oproti 712,- Kč ve volném prodeji)
Poštovné a balné zdarma!
Nabízíme též dárkový certifikát

OBJEDNÁVEJTE

na www.revolverrevue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz
telefonicky: 222 245 801
poštou: Jindřišská 5, Praha 1, 110 00

REVOLVER REVUE

časopis kulturní sebeobrany



založena v Praze 1985

Finders Keepers Records

Sonické vykopávky z Československa

Text: **Jiří Špičák**

Britské vydavatelství Finders Keepers Records prohrabává archivy a na světlo z nich vynáší zapomenuté poklady, které lze náhle poslouchat jako docela novou hudbu. Již tři položky v katalogu této značky mají rodný list z někdejšího Československa a představují světu zdejší filmovou hudbu sedmdesátých let.

Dějiny hudby nejsou jenom dějinami samotných zvukových materiálů, ale i dějinami přístupu k nim. Při tomto alternativním pohledu na historický proud zvukových dobrodružství pak před člověkem vyvstane linie rozličných přístupů, které se při poslechu hudby uplatňovaly. Více než kdy jindy tady platí pořekadlo, že člověk dvakrát nevstoupí do jedné řeky – zjednodušeně řečeno, skladba není nikdy stejná, protože posluchač je při každé jedné její reprodukci v jiném stavu, než byl předtím. Z této odlišné optiky pak čerpají celé rozličné hudební proudy a žánry. V současnosti tolik populární hauntologie nebo hypnagogický pop jsou celé postavené na striktním vytrhávání z kontextů – recykluje se hudba z instruktážních filmů, ke které je ale posluchač „donucen“ přistupovat seriózně. Pokud jsou zvuky reklam ze sedmdesátých let poslouchány jako současná experimentální hudba nebo pokud k audio stopám z filmů přistupujeme jako k avantgardním kolážím, tyto se pak těmi kolážemi opravdu stanou. Posluchač a jeho postoj k hudbě určuje, co hudba ve skutečnosti znamená – pozornost pak tolik nespočívá na samotné osobě autora, ale především na postavě posluchače, který je oním finálním prvkem v procesu vzniku skladby. Skladba je hotová v okamžiku, kdy ji posluchač přijímá, vnímá a následně (a klidně nevyřčeně) interpretuje.

Vliv Valerie

Nejdokonalejší ilustrací tohoto přístupu je britské vydavatelství Finders Keepers Records, které při pátrání po vydávaných titulech skenuje nejobskurnější hudební kouty a doslova (v dobré tradici svého jména) pak nachází ty největší poklady. Jejich katalog kromě folkových nahrávek ze všech koutů světa či starého avantgardního jazzu vydává také popové nahrávky zpoza železné opony nebo obskurní hudební soundtracky. A právě na jejich přístupu k hudebním soundtrackům je možné nejlépe ilustrovat markantní rozdíly, které vzniknou v momentu, kdy ke stejné hudební nahrávce přistupují posluchači s jinými kulturními zkušenostmi a s jiným kontextem. Finders Keepers mají v tomto ohledu blízký vztah právě k českým, respektive československým posluchačům. Poprvé se o labelu Finders Keepers začalo výrazněji mluvit v roce 2006, tedy právě ve chvíli, kdy připravili vydání psychedelicky snového soundtracku Luboše Fišera k českému novovlnnému snímku *Valerie a týden divů*. Desku k nepříliš známému filmu ocenili čeští filmoví labužníci, v hudebně-alternativních kruzích za oceánem ale vyvolala daleko masivnější poprask. Co českému posluchači přišlo důvěrně známé, bylo pro amerického posluchače něco jako blesk z čistého nebe. A to právě

z důvodu naprosto odlišného kontextu a rozdílné historické zkušenosti. Deska vyvolala ohlas především v okolí hudebníka, kytaristy a producenta Grega Weekse a muzikantů z jeho labelu Language of Stone. Ti byli hudbou (a posléze i filmem, jehož znalost si promptně doplnili) natolik unešení, že zformovali novou kapelu pojmenovanou The Valerie Project, která vytvořila k Valerie, na základě poslechu zmíněného Fišerova soundtracku, soundtrack alternativní a dala dohromady audiovizuální představení, při kterém na plátno promítali původní snímek se ztišeným zvukem a před plátnem pak naživo performovali svůj nově zkomponovaný soundtrack postavený na psychedelických kytarách a étericky zašmodrchaném zpěvu.

Inspirační proud vytrysknutý z desítky let starého soundtracku se za oceánem proměnil v materiál formálně podstatně odlišný, právě tohle kreativní zacházení se starší nahrávkou a její převlékání do aktuálního kabátu ale ukazuje, že aktivní a fascinovaný poslech hudby může dát vzniknout hudbě nové a fungující.

Český posluchač se může cítit i nepatrně zrazen – lidé stojící za labelem Finders Keepers jako by ve svém plánu ani nepočítali s lidmi, kteří jimi „objevovanou“ hudbu důvěrně znají. Pokud vydávají album maďarské popové zpěvačky Sarloty Zalattay, nevzdávají ho primárně pro Maďary – těm její hudba přijde důvěrně známá a je součástí jejich kolektivní paměti (podobně jako československé normalizační hvězdičky jsou hromadnou zkušeností většiny Čechů). Vydávali ji právě pro ono vytržení z kontextu, díky kterému dostává hudba jiné konotace.





Kdybych se narodil jinde...

Hudba z Valerie v zahraničí zaznamenala slušný ohlas (samozřejmě pouze v kruzích neúnavných hudebních hledačů a průzkumníků undergroundu) a je zatím patrně nejvýznamnější položkou celého katalogu Finders Keepers, formálně ale byla poměrně standardní a měla všechny parametry klasického soundtracku – jemné smyčcové aranže, pohádkové cinkání, cyklicky vracející se motivy a konzistentní nálada. Valerie ale není jediným zářezem na poli československé filmové hudby, který label Finders Keepers udělal. Před několika týdny vydal hudbu ke známé rodinné komedii *Dívka na koštěti* z roku 1971 a v porovnání s Valerií jde o skutečný psychedelický zážitek.

Hudbu složil Angelo Michajlov, který je mimo jiné známý jako aranžér skladeb Marty Kubišové, a nahrál ji orchestr Karla Vlacha. Při poslechu soundtracku funguje další formální zvláštnost – vsazením do jiných kolejí si posluchač uvědomí, jak progresivní na tehdejší dobu tento soundtrack je. Slavná hudba, kterou má většina Čechů už dlouhé roky zažitou a spíše ji ignoruje, vystoupí v celé své psychedelické kráse právě v momentu, kdy je poslouchána individuálně, tedy odděleně od vizuální stopy. Co ze soundtracku dělá výjimečnou ukázkou hudebního vizionářství, jsou elektronické efekty, které Michajlov na poměrně neškodnou hudbu orchestru Karla Vlacha nalepil dodatečně.

Výsledkem je unikátní směsice instrumentální hudby se silnými melodiemi a avantgardními elektronickými výboji. Opět si ale můžeme jenom domýšlet, kolik tajemství hudba a potažmo i film skrývá pro zahraniční posluchače, kteří vycházejí z jiného kulturního podhoubí. Film, který člověk nikdy neviděl a může si jej jenom představovat podle krátkého popisu u desky, podle několika fotek a hudby, je vždycky zajímavější než ten, který každý viděl už v dětství – je to vlastně princip hauntologie obrácený naruby. Hudba ze Saxany u zahraničních posluchačů nevyvolává důvěrně známé vzpomínky na vlastní dětství,

ale načrtává osu, na které se odvíjí dětství alternativní: Jak by vypadalo, kdybych se narodil na jiném místě, v jiném čase a sledoval jiné filmy? Právě tenhle prvek je možná tím, co posluchače na hudbě labelu Finders Keepers láká nejvíce.

Pro doplnění kontextu je vhodné zmínit, že v minulých dnech vplul label Finders Keepers do československých vod potřetí a výsledkem je unikátní hudba Zdeňky Lišky k pohádce Karla Kachyni *Malá mořská víla* z roku 1976. Na vůbec prvním vydání sound-

tracku *Malé mořské víly* spolupracovala barrandovská studia, která labelu poskytla originální zvukové nahrávky na páscích a ohlasy jsou opět podobně nadšené jako u Valerie. Svědčí o tom i fakt, že raritní verze vinylu už je u Finders Keepers vyprodaná, a to po několika dnech od vydání. *Malá renaissance* československých filmových soundtracků tedy pokračuje více než podařeně a každého určitě napadne spousta starých českých filmů, jejich hudba by stála za vydání.

Doporučený poslech:

Luboš Fišer: Valerie And Her Week Of Wonders (Finders Keepers Records 2006)

Angelo Michajlov: Saxana - The Girl On A Broomstick O.S.T. (Finders Keepers 2010)

Zdeněk Liška: Malá mořská víla (Finders Keepers Records 2010)

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

National Wake

Nedovyprávěný příběh nejdisidenttější hudební scény 20. století

Text: **Keith Jones**, Překlad: **Matěj Kratochvíl**

V Praze žijící režisér Keith Jones v současnosti pracuje na dokumentu *Punk in Africa*, který mapuje nezávislou hudbu různých zemí černého kontinentu. Jeho následující text přináší příběh skupiny, která se snažila prosazovat svou tvorbu v době, kdy Jihoafrické republiky vládly zákony apartheidu.

Jednoho odpoledne při jamování v bohaté, ale rozpadající se čtvrti Johannesburgu, během dlouhých, napjatých měsíců po povstání v Sowetu v roce 1976, se zrodil určitý zvuk. Byl to výsledek jednoduché kombinace zkreslené elektrické kytary a afrického bubnování. Kořeny měl ten zvuk v *marabi*, typickém jihoafrickém rytmu, který byl základem písně Mannenberg od Abdullaha Ibrahima, tehdejší hymny townshipu. Tento zvuk byl ale ostřejší, disonantnější, odrážely se v něm sirény a rachot vojenských vozů v dálce, důkaz rostoucí přítomnosti policie v ulicích. Těžké doby a osvobozující kadence reggae v tom zvuku vyplouvaly na povrch. A pod tím vším syrový vztek rebelského rocku přicházejícího z Londýna a New Yorku – zvuk punku.

„Sedesátá léta“ v Jihoafrické republice nikdy neproběhla. Masivní společenské pozdvižení a seismické změny měly nastat až v sedmdesátých letech, na počátku období politických a kulturních střetů. Konfrontační zvuk punku – od hymnů na tři akordy k militantnímu hardcoru, disonantnímu post-punku a odpíchnutému ska – poskytl tehdejší mládeži jednu z cest k nalezení veřejného hlasu pro skrytou frustraci ze společenské konformity státu, jehož rasistická politika držela po desetiletí své vlastní občany potlačované a segregované.

Bylo díky tomu snadné uprostřed politického šílenství, společenských zmatků a předměstské nudy, které charakterizovaly život v Jihoafrické republice na konci sedmdesátých let vyniknout prostě tím, že budete jiní. Pokud jde o projev otevřené politické angažovanosti v rámci populární kultury, nic nemohlo se zaběhnutým systémem kontrastovat více než politicky angažovaná, rasově smíšená kapela hrající punk-reggae, která byla doma stejnou měrou v rockovém undergroundu jako v tanečních klubech townshipu. Jakkoliv to může znít vybájeně, taková kapela skutečně existovala: National Wake, výsledek nejen kreativní konfrontace světů punku a nové vlny na jedné straně a reggae a africké hudby na straně druhé, ale také střetu jedinečných osobností zakládajících členů, jimiž byli Ivan Kadey a bratři Gary a Punka Khoza. Skupina se dala dohromady na konci sedmdesátých let a našla společný prostor na křižovatce definované směsí optimismu a vzteku. Hlavní bylo hledání autentické jihoafrické identity nezatížené striktními omezeními a umělými hranicemi vnucenými nelidskými zákony apartheidu.

Skupina přežívala díky tomu, že existovala téměř zcela mimo systém a svou jedinou nahrávku vydala teprve v roce 1981. Proдалo se ho přibližně sedm set kopií, načež byl na vládní nátlak stažen, neboli „dán na seznam“ (gazetted), jak zněl dobový eufemismus. Pod nesmírným politickým a právním tlakem se kapela nakonec rozpadla, ale její stopy byly stále znatelné v tehdy vznikající jihoafrické undergroundové scéně fanzinů a obchodů s kazetami.

Matt Temple z needičního vydavatelství a blogu Matsuli Music vzpomíná, že se poprvé s albem setkal v kazetové kopii, a popisuje ho jako „nekompromisní, frenetické a hlasité... okamžitě nalezlo odezvu u lidí, kteří jako já hledali jakoukoliv cestu ven.“ Toto podlouné médium nakonec našlo cestu i k mladým brancům bojujícím v nelegálních pohraničních válkách Jihoafrické republiky. Mezi nimi byl i spisovatel a novinář Deon Maas, který poprvé slyšel National Wake v armádě a efekt skupiny později popsal „jako nemravný orgasmus...teprve dějiny ocenily neuvěřitelnou zakladatelskou práci, kterou odvedli, nejen pro punk, ale pro celou hudební scénu, která následovala.“

Navzdory své průlomové povaze byli National Wake v chaosu výjimečného stavu konce osmdesátých let a euforie demokratické éry po roce 1994 téměř zcela zapomenuti. Vzpomínka na skupinu časem bledla do té míry, že byli vynecháni z většiny popisů jihoafrické rockové hudby. Jen nástup specializovaných hudebních blogů a nové zhodnocení role rané jihoafrické punkové scény vedla k jejich znovuobjevení. Craig Duncan, specialista na globální alternativní hudbu v Českém rozhlasu, klade jejich neopěvovaný odkaz do ještě radikálnější perspektivy jako „pravděpodobně nejvíce disidentskou hudební scénu 20. století: rasově smíšenou reggae-punkovou skupinu operující ve fašistickém policejním státě.“

Kytarista Ivan Kadey vyrůstal jako nespokojený židovský sirotek na předměstí Johannesburgu a od mládí cítil odcizení od každodenní reality země. Jako teenager se začal hluboce zajímat o protestně zaměřenou lidovou hudbu, vystupoval v malých klubech a nakonec začal psát v podobném duchu vlastní písně. Když se dostal jako student na liberální University of the Witwatersrand v Johannesburgu, přišel do styku s tehdejší radikální politikou a začal rozvíjet své politické uvědomění.

Jak dekáda pokračovala, začal se Kadey aktivně podílet na studentské opoziční politice a nekonformních školních aktivitách a pořádal umělecké performance, jimiž vyjadřoval svůj vrozený cit pro revoltu. Brzy se stal součástí sítě komunit prosazujících alternativní životní styl, které začaly rozvíjet rozpadající se oblasti v okolí univerzity. Kadey vzpomíná: „Wits byla univerzita, kam většina lidí dojížděla. Rodiče se téměř hroutili, když se jejich děti rozhodly nastěhovat do jednoho z těch „doupat“. Působilo to jako naprosté odmítnutí konformistických způsobů – což také bylo. Pro ty nezávislejší a vzpurnější byly tyto komunity cestou k osvobození od rodičovské kontroly nebo k úniku před univerzitními autoritami.“

Žil jsem v komunitě v Parktownu, ve velkém domě pocházejícím z doby, kdy tato část byla domovem nejbohatší vrstvy tehdy vzkvétajícího hornického města. V té době procházela proměnou, jak byly staré domy postupně přestavovány nebo bořeny. Naši sousedi z jedné strany stále udržovali své sídlo v pěkném koloniálním stylu s perfektně sestříhanou zahradou plnou labutí. Měli jsme volnost v rozvíjení svého alternativního životního

stylu, dokud jsme každý měsíc platili nájem... obývali jsme prasklinu v rozvíjející se městské kultuře, štrbínu mezi vzdálenou minulostí a pomalu se blížící budoucností.

V Joburgu existovala odnepaměti aktivní alternativní kultura, která se nejnověji projevovala jako hippies a která sdílela svátosti rocku, marihuany a volného života. Skupiny na podporu gramotnosti připravovaly materiály pro vzdělávání dělníků... spolupráci při tesařských pracích, život podle zásad Roberta Owena... ašramy, rock and rollové kapely, drogově závislí, volnomyšlenkáři. Síť se skutečně rozprostírala celou zemí.

Komunita Ivana Kadeye začala fungovat v podobném stylu. „Začali jsme jako typičtí bílí kluci hledající společný nekonformní prostor. Členy byli umělci, hudebníci, tanečníci, buddhisti, studenti. Jelikož šlo o útočiště nekonformní a rasově otevřené, měli jsme i pár černých členů, kteří přicházeli a zase odcházeli.“ Kvůli požadavkům rasových zákonů, které řídily pohyb v oblastech rasově klasifikovaných jako „bílé“, začali někteří z těchto společníků, jako byl třeba jazzový kytarista Allen Kwela, v domě příležitostně zůstat. Nevyhnutelným výsledkem bylo, že dům začal přitahovat pozornost policie. Kadey vzpomíná, jak jednoho dne „policisté oblečení v maskáčích provedli rychlou prohlídku domu. K ničemu vážnému nedošlo, bylo to ale poprvé, co jsem viděl policisty v těžké výzbroji, a to vedlo k mé písni *Orange, White and Blue (Mayhem)* s textem „uspořádej, rozruš, roztříď barvy, pošli džungli do města, vezmi děti matce... modrošedí muži to dělají zas, oddělují tmu od světla v temné africké noci.“

Politická situace se v jižní Africe zhoršovala každým dnem. Z Kadeyova pohledu se nyní zdálo, že „apartheid nyní začínal být aktivně represivní. Šířily se zprávy o lidech, kteří zemřeli ve vazbě, „uklouzli na mýdle“ nebo „vyskočili z okna v šestém patře“. Na počátku roku 1976 vláda konečně zavedla televizi, snad s vírou, že bude moci vyvíjet ještě dokonalejší kontrolu obyvatelstva díky pravidelnému dávkování propagandy masám.“

Šestnáctého června toho roku věci konečně dozrály. V Sowetu vypukly masové protesty žáků proti zavedení afrikánštiny jako hlavního vyučovacího jazyka na středních školách. To, co bylo plánováno jako mírumilovné shromáždění a pochod, se změnilo ve chvíli, kdy policie zabarikádovala jeho trasu. Následující bouře vyvolala pádnu odpověď policie, po níž zůstaly stovky mrtvých a obrazy z té události, které obletěly svět, definitivně změnilly jak již tak napjatou situaci v Jihoafrické republice, tak všeobecné vnímání boje proti apartheidu za hranicemi. Byl to také bod zlomu pro Ivana Kadeye. „Příklad těch dětí, jejich rozhodnost a neochvějnost, mě donutil zamyslet se nad mou vlastní rozhodností a odhodláním ke změně. Věděl jsem, že boj vstoupil do nové fáze a že dny bílé vlády byly sečteny.“

Jedním z pravidelných návštěvníků komunity v té době byl Mike Lebesi, perkusionista národnosti Sotho a známá pouliční postava láskyplně přezdívaná „Jednooký Mike“. Lebesi byl původně z velice tradiční zemědělské oblasti Thaba'nchu v republice Oranžský svobodný stát, ale strávil dospívání v Parktownu, kde žil u své babičky v pokoji pro služku a seznámil se s židovskou rodinou, pro kterou babička pracovala. Podle Kadeye, „měl v sobě parktownskou kulturu a docela volně se pohyboval mezi městem, Sowetem a venkovem.“

Podobnosti v jejich zázemí vedly k vzájemným sympatiím a součástí tohoto spojení se stala hudba. „První elektrickou kytaru jsem dostal v roce 1974. Moji představivost zaujala hra Phillipa Tabaneho a Malomba, pří-

Happy Nights Are Here Again !!!

SHARPEVILLE NIGHT CLUB

PROUDLY PRESENTS THE

BIG S BEER **WOODSTOCK**
"Easter Music Fever"

FROM THURS 16th; FRI 17th; SAT 18th; SUN 19th APRIL 1981

THURS 16th APRIL ● Mpho, Phyllis & Pam Makhele ● Adelle Fourie ● S.A. Supremes ● Songo Manganye ● Crackers * WIN PRIZES !!! *	  
FRIDAY 17th APRIL ● Sammy Brown ● Adelle Fourie (N.L.) ● Tou ● Songo Manganye ● Crackers ● S.A. Supremes	SAT 18th APRIL * THE GREAT DAY * ● Songo Manganye ● S.A. Supremes ● Adelle Fourie ● National Wake ● Tou ● Sammy Brown ● Surprise Guest (Guess Who?)
SUN 19th APRIL * LADIES FREE * ● S.A. Supremes ● Adelle Fourie ● Crackers ● Mpho, Phyllis & Pam ● Songo Manganye	SIX REASONS MAKE SHARPEVILLE GREAT !!! (1). Ours is an All-Night Affair from 7.30pm till 6 a.m. (2). You are our responsibility until you go. (3). With or without your own transport, taxis will drop you at our doorstep at no delivery charge. (4). We are opposite a large Black-Owned Motel in case you need to be accommodated for the night. (5). For car owners, Parking space is plenty. We guard your car against thieves. (6). We are licensed to sell you liquor so you need not worry about raids. We have a disco and restaurant.

FOR FURTHER ENQUIRIES TEL (016) 27-1222 ASK FOR DAIZER OR SELLO

HEALTHY AND HAPPY PEOPLE DRINK... **BIG S BEER** FOR STRENGTH

TAIT PRINTER

klad sólové kytary jen s africkými bubny. To mě vedlo k jamování s Mikem Lebesim, které trvalo hodiny.“ Během těchto intenzivních explozí aktivity v dlouhých a napjatých měsících po povstání v Sowetu se začal formovat určitý jedinečný zvuk, výsledek jednoduchého spojení zesílené elektrické kytary s africkým bubnováním. Během těchto odpoledních seancí získala tvar myšlenka, která se pak měla proměnit ve skupinu National Wake.

S nástupem punku a nové vlny se zdálo, že vzniká příznivější klima, abych přispěl na scénu s protestní tradicí, z níž jsem vycházel. Musíte pochopit stav blízky paralýze, který život ve fašistickém státě vyvolával ve mně, a jsem si jist, že i v ostatních. V jakém bodě si člověk řekne „do háje s tím, když to bude třeba, nechám se zastřelit, ale vstanu a zazpívám svoji píseň?“ Myslím, že tím bodem je „punk“.

Pro Kadeye a jeho přátele z Parktownu přišel právě se rodící rebel-ský rock z Anglie v ten pravý okamžik. V období po povstání v Sowetu měla Jižní Afrika všechny potřebné ingredience pro opravdovou revoluci – politický neklid, rasovou bigotnost, radikalizovanou mládež a dlouho potlačovanou potřebu promluvit – a v této nové hudbě Kadey slyšel cosi, co odpovídalo jeho vlastním pocitům. „Celý ten zvuk, ten přístup odrážel to, co jsem v té době cítil ohledně života v Jižní Africe, ohledně mnoha věcí. Myšlenka prostě s něčím přijít bez formalit na mě zapůsobila.“

Další formativní impuls se objevil zhruba ve stejné době, „první superstar Třetího světa“ v osobě Boba Marleyho, jehož alba z poloviny sedmdesátých let udělala na Ivana Kadeye silný dojem. Marleyho propojení basové kultury a společenské odpovědnosti v Jižní Africe silně rezonovala a našla ohlasy i v parktownské komunitě. Když se objevily punkové skupiny ovlivněné reggae, jako byli The Clash a The Specials, jejich politicky nabitá hudba hluboce zarezovala ve stále napjatější jihoafrické situaci.

Stoupající vztek brzy získal perfektní prostředek k bezprecedentnímu vyjádření, když Lebesi na parktownské jam sessions přivedl dva nové členy – rytmickou sekci, kterou tvořili bratři Gary a Punka Khoza hrající na



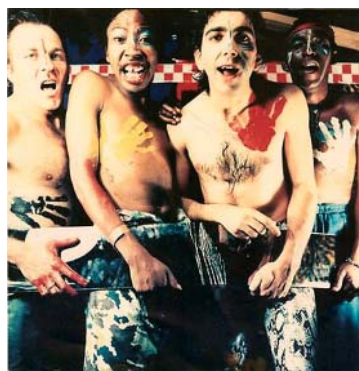
basu a bicí. Kadey vzpomíná, že „jednoho dne dorazil s bratry Khozovými a vznikla opravdu vzrušující hudba. Dával jsem dohromady materiál s jiným hudebníkem z Joburgu, Paulem Giraudem. Začali jsme jamovat v pěti s Garym u baskytary, Punkou za bicími, Paulem se sólovou kytarou, Míkem s congy a zvoncem a mojí doprovodnou kytarou. Vytvořili jsme sérii písní, do nichž přispíval každý z nás, a rozhodli se uspořádat koncert. Aniž bychom o tom nějak otevřeně diskutovali, věděli jsme všichni, do čeho jdeme, a byli jsme naprosto nažhavení a připravení.“

Ivanu Kadeyovi se zdálo, „že vzniká příznivější klima, abych přispěl na scénu s protestní tradicí, z níž jsem vycházel.“ Kadey měl již vymyšlený koncept protestně orientované skupiny jménem National Wake, které bylo odvozené z ironické narážky na politickou ideologii prosazovanou vládnoucí Národní stranou a čtyři prvků ve slově WAKE voda (water), vzduch (air), krak (oheň v podobě blesku, jev běžný v krajině kolem Johannesburgu) a země (earth). Slovo „wake“ zároveň obsahovalo dvojí význam zahrnující jak bdění u mrtvého před pohřbem, tak bdělost.

Hudební zázemí jednotlivých členů se od počátku slévalo do jedinečného zvuku National Wake: punk, rock, protestní písně, reggae, funk a tradiční africké bubnování. Kadey se dlouhodobě zajímal o lidovou hudbu včetně písní irských rebelů, afroamerické písně o svobodě a kalypso, stejně jako měl dobré povědomí o scéně rockového undergroundu. Gary Khoza platil za respektovaného multiinstrumentalistu, který se stal ve dvanácti letech dětskou hvězdou v hitové skupině Flaming Souls a později ve funkové skupině The Monks. Jeho bratr Punka přišel z oblasti radikálního divadla, což byla v sedmdesátých letech v Jižní Africe významná oblast, a do skupiny také přinesl své napojení na rastafariánství. Raný repertoár skupiny odrážel tuto různorodost a National Wake se brzy vyvinula ve skupinu pilně pracující na koncertním provedení, která kladla stejný důraz na planoucí punkové hymny jako *Black Punk Rockers* nebo *International News* i na opocené tropický funk písní *Wake of the Nation* a *Kalabash*, všechny výrazně orientované na taneční parket.

Skupina sama sebe viděla jako zvěstovatele nové, optimistické Jižní Afriky, přiváděla na jedno místo rasově smíšené publikum v atmosféře dobrých časů a pozitivní energie, ale zároveň skrze texty předkládala silně politický obsah. Protože ve většině tradičních rockových klubů nemohli legálně vystupovat, vytvořili si vlastní excentrický okruh na okrajích společnosti a hráli v liberálnějších a otevřenějších částech Johannesburgu, jako bylo Yeoville a Hillbrow, nebo v nočních klubech a na venkově. V průběhu času si skupina vytvořila silnou a oddanou fanouškovskou základnu, která šla napříč rasami, a zároveň budovala kontakty se spřízněnými dušemi na rodící se jihoafrické punkové scéně. V létě 1979–80 skupina spojila síly s punkovými kapelami Wild Youth a Housewives' Choice a s novovlnnými rockery Safari Suits pro nešťastné turné Riot Rock Tour po Západním Kapsku. Kadey vzpomíná, jak kapela „dorazila po tisícimílové cestě napříč v podstatě nepřátelským územím a byla uvítána pořadatelem, který oznámil, že požádal o povolení a to bylo odmítnuto. Řekl jsem, ať dá pokoj, že budeme hrát, ať se mu to líbí, nebo ne. Během prvních tří koncertů se držel, ale praskly mu nervy, když jsme hráli poslední, v konzervativní enklávě Vishoek, kde bylo výslovně smlouvou zakázáno jakékoliv rasově smíšené shromáždění. Navzdory jeho výhrůžkám jsme vylezli na pódium. Po deseti vteřinách nám vypnul elektrinu a ukončil koncert. Opravdu Riot Rock.“

Popíchnutí tímto zážitkem se National Wake odmítli stáhnout a místo toho se začali orientovat na naprostou soběstačnost. Společně již žili ve své komunitě v Parktownu, která se mezitím proměnila v jakýsi generální štáb, z něhož kapela operovala podle téměř vojenského protokolu. K posílení nezávislosti si vybudovali vlastní mobilní aparaturu a vytvořili vlastní produkční společnost DMZ (zkratka pro „demilitarizovaná zóna“) jako prostředek k obcházení komplikovaných rasových zákonů. Paul Giraud skupinu opustil a Mike Lebesi měl stále marginálnější roli, zatímco jádro členů koncertovalo a psalo nový materiál ve třech. Skupina se více přibližovala k reggae a africkým prvkům — Punka přispěl několika písněmi v jazyce shangaan — a cítila potřebu přinést svou hudbu širšímu publiku. Jako nový sólový kytarista byl angažován experimentálněji naladěný Steve Moni (dříve ze skupiny Safari Suits z Kapského města), který přinesl své mistrovství na slide-kytaru a nové hudební vlivy včetně krautrocku, a brzy po něm se k jednotce připojil místní jazzový saxofonista Kelly Petlane.



Tou dobou již National Wake nebylo jen semknutou profesionální sestavou extrémně oddanou věci své hudby, ale vyvinulo také vysoce originální hybrid punku, reggae a hudby místních ghatt, která ladila se stále více buřičskými texty. Písně jako *Stratocaster* a *Bolina* odrážely napětí a paranoiu obklopující skupinu, jejíž zvuk tehdy nepřipomínal nic jiného v jihoafrickém rocku. Síla jejich živých vystoupení přitáhla pozornost místní pobočky WEA Records prostřednictvím odvážného hledače talentů Benjeho Mudiea, který skupinu kontaktoval na začátku roku 1981 s nabídkou na natočení alba. „Když jsem se s nimi setkal, byli již v definitivní sestavě,“ říká Mudie. „Hodně záleželo na kombinaci těch čtyř chlápků – Gary a Punka byli sehraní jako stroj a vycházeli ze skutečně africké perspektivy. Steve Moni byl melodický kytarista s pěknými linkami. A Ivan měl ten šílený punkově folkový styl zpěvu i hry na kytaru. Tato kombinace udělala z National Wake kapelu definující tu dobu.“

Skupina National Wake již zvažovala zachycení některých z více než dvaceti písní, které tvořily jejich koncertní repertoár. Steve Moni vzpomíná, že: „Já a Ivan jsme mluvili o nahrávání, o tom že bychom zaznamenali nové písně. Pronájem studia nám v zásadě sponzorovali kamarádi a zvukový technik (Graham Handley) nám nabídl nahrávání za sníženou cenu po půlnoci v Satbel Studios v Commissioner Street, jednom z nejlepších čtyřadvacetistopých studií. Abychom šetřili čas a peníze, nahráli jsme všechno najednou jen s pár dohrávkami a na několik málo pokusů, což dává nahrávce tu živou atmosféru. Kelly Petlane hrál všechny dechy. Někteří z lidí kolem kapely hráli doprovodné perkuse, zvonce, chřestítka a píšťalky, takové ty věci. Ivan pak vzal pásky do WEA. Já jsem dohlížel na lisování vinylu. Deska pak vyšla s prázdnými místy, kde měly být netisknutelné texty...“

Benjy Mudie dále vysvětluje:

*Album bylo nahráno a pak smícháno během dvou nebo tří dnů. Dal jsem ho do výroby, jen abych se pak dočkal přísného telefonátu z horního patra, že to album nemůžeme vydat kvůli textům. Ale řekl jsem, že musíme učinit prohlášení. Při právní konzultaci nám bylo řečeno, že verš v písni *International News* o helikoptérách mířících do Angoly je podle současných zákonů o cenzuře trestný. Upravili jsme list s texty tak, že byly začerněné, ale vypadalo to pitomě, tak jsme to odstranili úplně.*

Album vyšlo v roce 1981 a zpočátku se zdálo, že bude mít štěstí. Jedna píseň, *Time and Place*, byla trochu hrána v místním rádiu a skupina byla pozvána k účinkování na populární týdenní akci do Chelsea v Hillbrow. Plánovalo se natočení videa z jednoho z koncertů pro státní stanici SABC. Když už se ale úspěch zdál být na dosah, vše se začalo hroutit. Tlak z hraní pro v podstatě segregované publikum před oficiálními médii zesílil skryté napětí v rámci kapely a přepracovaného Garyho Khozu dovedl na pokraj zhroutění. Jak na situaci vzpomíná Steve Moni, „po vydání desky jsme hráli týden v Chelsea. A jak týden postupoval, věci se kazily do té míry, že Gary chtěl odejít a stát se obyčejným občanem Soweta. Skupina National Wake nebyla v té chvíli jednotná. Byla otázka, zda vůbec máme ten týden přežít.“ Poté, co Ivan Kadey podnikl dramatickou návštěvu za úsvitu do domu rodiny Khoza, souhlasil Gary s tím, že bude pokračovat, ale konec se blížil. Benjy Mudie se dočkal výhrůžné návštěvy ze speciálního oddělení policie, nahrávka byla dána na černou listinu a nesměla se vysílat. Co bylo nejhorší, kapela měla přijít o své bezpečné útočiště v Parktownu.

„Po vydání alba začaly být věci intenzivnější,“ vzpomíná Kadey. Dotáhli nás do Hillbrow na policejní stanici, kam za námi přišel nějaký důstojník v civilu, zjevně z nějakého oddělení státní tajné služby. Doporučil nám, abychom okamžitě opustili zemi, přičemž vyjádřil své přesvědčení, že pokud bychom se přejmenovali na Exodus, měli bychom pravděpodobně velký úspěch v zámoří. V posledních dnech jsme měli tak tři návštěvy denně – policajti prostě prošli domem, dívali se do popelníků, hrabali se ve věcech, nikdy nic neřekli, jen přicházeli a odcházeli, jak se jim zachtělo.“

Nahrávka vyšla ve Velké Británii u tamní pobočky WEA, ovšem bez propagace, finanční podpory nebo alespoň vzdáleného pochopení toho, co kapela vlastně představovala, se prodávala bídě a zmizela téměř beze stopy. Mezi těmi, kdo ji slyšeli, byli ale takoví osvětlení lidé jako Ahmet Ertegun, šéf Atlantic Records, který poslal telegram vyjadřující zájem o skupinu, a osobnost BBC John Peel, který hrál *International News* ve svém vlivném pořadu o nové hudbě. Pozitivní ohlas mělo také setkání se zástupcem Virgin Records Richarda Bransona, kam spadalo respektované reggae vydavatelství Front Line, ovšem k ničemu nakonec nevedlo.

Jediné, co zůstalo, byly písně zachycené kapelou v oněch několika frenetických dnech v Commissioner Street. S odstupem třiceti let si v testu časem vedou nápadně dobře a v několika případech vybízejí ke srovnání s těmi nejlepšími post-punkovými současníky. *Wake of the Nation* přináší drsný pouliční funk nespádající jasně ani do punku, ani do reggae, který ovšem odkazuje na vlnu transatlantické identifikace černošské taneční hudby osmdesátých let a v mnoha ohledech ji předchází propojením experimentální kytary, dubového prostoru a etnických perkusí. Zdá se, že úžasná píseň *International News* vůbec nezastarala – navzdory tomu, že odkazuje na povstání v Sowetu a ilegální válku Jihoafrické republiky v Angole – se svou fanfárou internacionalismu a naléhavostí, v níž se pojí ostré hrany punk-funku na způsob The Clash nebo Gang of Four s africkými prvky a zaujetím. *Bolina* ukazuje reggae stránku kapely a jsou v ní slyšet i vlivy z hraní v sousedním Svazijsku. Odhaluje také, jakou roli měl při vzniku alba Kelly Petlane, jehož hra prozrazuje vliv tradičních jihoafrických dechových nástrojů. Píjáčká píseň *Kalabash* zní jako funky hybrid z ghetta spojující desku Sandinista! (The Clash) a píseň *Soul Makossa* (Manu Dibango) s rytmičkou složitostí dalece překračující zvyklosti punk rocku nebo nové vlny. *Student Life* odkazuje k zájmu Ivana Kadeye o kalypso i novou vlnu ve stylu The Jam nebo Blondie. Skladba dobře ladí s tou stránkou punku, která má blízko k hnutí mods a k soulu, a ukazuje National Wake jako téměř přesné současníky anglické vlny 2-tone, ne jen její africkou reflexi. *Skango* s textem v jazyce shangaan a se strašidelným hlasem Punka Khozy je předlohou pro jeho pozdější kapelu Dread Warriors, která o několik let předběhla Luckyho Dubea v roli prvních vyhraněných reggae hudebníků v Jižní Africe. Role Stevea Moniho coby nejcitlivějšího experimentátora v kapele je nejslyšitelnější v jeho vlastní kompozici *Mercenaries*, kde rify pulzující nad dronem v pozadí ukazují příbuznost s postpunkovými zvuky přicházejícími ve stejnou dobu z Manchesteru.

Kromě hudby zachycené na albu nahráli National Wake na pásky několik dalších skladeb, které odhalují možné směry, jimiž se skupina mohla vyvíjet. Je mezi nimi výhrůžně znějící *Stratocaster*, pravděpodobně nejnaštvanější a nejprovokativnější z otevřeně politické tvorby skupiny. Text plný odkazů na exploze a zbraně je pokusem o průzkum mentality dobové-



ho politického terorismu, což se odráží v stoneovské slide-kytaře Stevea Moniho, která se v závěru písně promění v rozjeté hlukové běsnění. Další zajímavý kousek ze stejného období, *Vatsikateni*, je nahrané na koncertě ve Svazijsku se skupinou tamních perkusistů a sálá z něj stejná bázeň a naléhavost, s textem Punka Khozy hovořícím o „měření času bombami a pálením.“ Při délce téměř dvaceti minut píseň odráží povědomí skupiny o ambientním a zvukovém potenciálu dub-reggae, který je ovšem převeden do organického a skrznaskrz afrického kontextu.

Rostoucí tíhnutí kapely směrem k reggae se také projevuje ve *Walk in Africa*, což je pravděpodobně předposlední píseň National Wake. Není to nic menšího než epická revize rané koloniální historie Jižní Afriky neboli „historie ve styl Wake“, jak říkával Punka Khoza, když tuto píseň uváděl na koncertech. Tři hlavní hudební proudy skupiny – reggae, punk a tradiční africké prvky – hladce splývají dohromady v tom, co Ivan Kadey popisuje jako „společnou víru v kráčení podle původního rytmu kontinentu.“

Po vydání a následném neúspěchu alba se činnost National Wake zastavila v důsledku stoupajícího politického a policejního tlaku na skupinu i interních osobních problémů. V průběhu zbývajících měsíců roku 1981 se kapela stáhla do sebe a v následujícím roce se její členové vydali po vlastních cestách, které je nakonec roznesly po celém světě. Gary Khoza sporadicky pokračoval jako hudebník, cestoval po Británii s Malopoets a krátce žil v Londýně, načež se definitivně vrátil a konečně dosáhl svého soukromého cíle žít jako obyčejný „občan Soweta“, který hrál v kostele a vyučoval hudbu, dokud tragicky neukončil svůj život po dlouhé bitvě s těžkou depresí a duševní chorobou. Steve Moni přesídlil do Říma, kde si zařídil malé nahrávací studio a skládal hudbu k experimentálním filmům. Pracoval v novinách a místním filmovém průmyslu a později se vrátil do Jižní Afriky natočit dokument o italských

zajatcích ve druhé světové válce a napsat scénář s významným básníkem a aktivistou Donem Matterou pro projekt, který byl nakonec opuštěn. Pak se z filmového světa stáhnul a přestěhoval se do České republiky, kde žije dnes.

Punka Khoza vytvořil průkopnickou skupinu Dread Warriors a hrál také s keňským kytaristou Simbou Morrim a četnými významnými postavami jihoafrického jazzového světa. Měl řadu problémů se zákonem včetně obvinění ze zabití, jehož byl po zdlouhavém procesu zbaven, a klid nakonec našel na irském venkově. Odtud se vrátil a překvapivě se stal poměrně úspěšným podnikatelem pořádajícím firemní bubenické semináře v Johannesburgu s perkusistou Stevem Newmanem. Zemřel na AIDS v roce 2003. Ivan Kadey zdědil zvukovou aparaturu National Wake a vybavení využil v osmdesátých letech při zakládání vlivného jihoafrického vydavatelství Shifty Records společně s Lloydem Rossem. Utrpěl vážné zranění elektrickým proudem, na něž málem zemřel a brzy poté emigroval do Kalifornie, kde žije v Los Angeles a pracuje jako architekt a odborník na akustickou architekturu.

Dějinám trvalo dlouho, než dohnaly odkaz a hudbu National Wake, ale je čím dál jasnější, že jejich význam překračuje kontext Jižní Afriky a má skutečně mezinárodní dosah. Jejich album by mělo být bráno nejen jako výborný hudební útvar, ale také jako významný moment v mezinárodních dějinách globální protestní hudby odvozené od punku. Nejlépe ovšem shrnul odkaz skupiny Ivan Kadey:

Nevím o žádné jiné kapele, která by měla podobný mix a zvuk jako toto album. Víím, že tam jsou drobné problémy s místem, vybavením atd., ale mám na mysli „vůni“, „chut“, „říz“. Myslím, že Wake mělo nadžánrový zvuk. A ten zvuk byl jedinečnou, autentickou směsí toho, kdo jsme byli a kde jsme byli, a prolíná se všemi žánry, které jsou na albu přítomné. To je naše značka. ■

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

vypisuje grantové řízení k získání příspěvku NČHF s uzávěrkou 31. 3. 2011 na následující projekty:

OBOR SKLADATELSKÝ:

Podpora koncertního provozování české hudby, vytvořené od druhé poloviny 20. století,
podíl minimálně 80% programu (počet titulů v rámci celého projektu).



Realizace CD (ev. DVD, multimediálního projektu) s díly žijících českých autorů vážné hudby, případně českých skladatelů druhé poloviny 20. století

Do grantového řízení budou přijímány projekty jak autorské, tak se smíšenou dramaturgií (více autorů). Žádost musí obsahovat názvy a duratu skladeb, jména předpokládaných interpretů, nahrávky skladeb (i informativní), partitury skladeb (nebo alespoň jejich ukázky), jméno vydavatele (pokud nepodává žádost sám). Jestliže již existují profesionální nahrávky některých kompozic a budou převzaty na CD, uvést, kdy a kde byly pořízeny.

OBOR INTERPRETAČNÍ:

Realizace CD pro mladé talenty ve věku do 30 let.

Podmínkou přijetí návrhu je zajímavá dramaturgie CD, reprezentační nahrávka interpretačního výkonu z koncertu, doklady o umístění na prestižní mezinárodní soutěži v uplynulých dvou letech a aktivní koncertní činnosti (kritiky koncertních vystoupení). Přípravované CD může obsahovat nahrávky jednoho nebo dvou interpretů a mělo by sloužit propagaci českého interpretačního umění. Příspěvek je určen na část nákladů spojených s výrobou CD.

Podpora studia v zahraničí pro studenty českých hudebních vysokých škol nebo jejich absolventy do 30 let věku.

Podmínkou přijetí návrhu je mimo jiné doklad o umístění na prestižní mezinárodní soutěži v uplynulých dvou letech, doklad o přijetí ke studiu na hudební škole v zahraničí nebo doklad o chystaném či probíhajícím přijímacím řízení, vyjádření současného (posledního) pedagoga hlavního oboru nebo zástupce školy, program studia v zahraničí, specializace (alespoň rámcově), případně jméno a specializace budoucího pedagoga hlavního oboru.

OBOR MUZIKOLOGIE:

Vytvoření nebo vydání monografie k české hudební kultuře.

Zpracování hudebního fondu (archivu, pozůstalosti) osob či institucí (katalog, prameny).

Osoby či instituce, jichž se projekty budou týkat, musí být významné z hlediska české hudební kultury jakékoli historické epochy.

K žádosti o vytvoření nebo vydání monografie je mimo povinných příloh dle formuláře třeba připojit ucelenou ukázkou textu s(1 kapitolu) a podrobnou osnovu práce.

OBOR HUDBY POPULÁRNÍ, JAZZOVÉ A PŘÍBUZNÝCH ŽÁNŘŮ

Realizace CD s archivními nahrávkami, které mapují historii české a moravské hudby.

Podmínkou přijetí návrhu je předložení nahrávky a podrobný popis jejího původu.

Podpora koncertů nebo koncertních cyklů, které se zaměřují na menšinové hudební žánry.

Do grantového řízení NČHF jsou přijímány výhradně čitelně - počítačem nebo psacím strojem - vyplněné formuláře „Žádost o příspěvek Nadace Český hudební fond“, doplněné o příslušné přílohy (soupis obligatorních příloh je součástí formuláře).

NADACE ČESKÝ HUDEBNÍ FOND

vypisuje grantové řízení k získání příspěvku NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu s uzávěrkou 31. 3. a 30. 10. 2011

k podpoře:

ucelených projektů přispívajících k propagaci a šíření české soudobé hudby
projektů, které jsou výrazným přínosem pro českou hudební kulturu
projektů systematické hudebně nakladatelské činnosti a muzikologického bádání
projektů umožňujících účast vynikajících studentů - občanů ČR na kvalitních zahraničních hudebně vzdělávacích programech.

Předkladateli projektů a žadateli o příspěvek z NIF mohou být **právníké i fyzické osoby**, jejichž činnost spadá do působnosti nadace v oblasti české hudební kultury.

V případě **právníké osoby** se jedná o subjekt, který je registrován jako:

- a) občanské sdružení;
- b) obecně prospěšná společnost;
- c) účelové zařízení církví, jež poskytuje vzdělávací a kulturní služby;
- d) nadace, která doloží, že součástí jejího nadačního jmění nejsou prostředky kategorie NIF;
- e) nadační fond;
- f) příspěvková organizace, a to za podmínky, že do předloženého projektu sama vloží nejméně 50% finančních prostředků;
- g) veřejná vysoká škola

Fyzická osoba může žádat o příspěvek z prostředků NIF pouze v případě, že není podnikatelem.

Do grantového řízení NIF jsou přijímány výhradně čitelně - počítačem nebo psacím strojem - vyplněné formuláře „Žádost o příspěvek NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu“, doplněné o příslušné přílohy (soupis obligatorních příloh je součástí formuláře).

Formuláře žádostí jsou k dispozici na internetových stránkách NČHF www.nchf.cz, případně je na požádání zašleme poštou (adresa kanceláře: Nadace Český hudební fond 118 00 Praha 1, Besední 3, tel.: 257326975, e-mail: nadace@nchf.cz).

Alternativní hudba na PanRec

Elliott Sharp: *Velocity of Hue - Live in Cologne*

Speak Easy: *The Loft Concert*

Unlimited 23

Simon Nabatov plays Herbie Nichols

Text: **Petr Slabý**

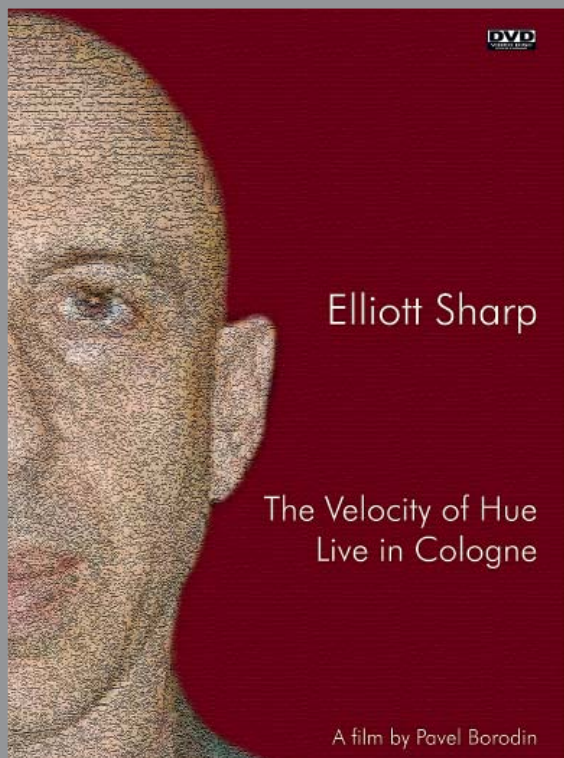
Pavel Borodin se narodil roku 1974 v Moskvě, kde posléze vystudoval aplikovanou matematiku. V roce 1997 přesídlil do Německa a v roce 2009 dokončil v Bonnu doktorát z informatiky. Jeho vášní byly ovšem odjakživa hudba a film. S přáteli natáčel krátké snímky, k nimž povětšinou sám vytvářel soundtracky. Od roku 2005 začal točit koncerty alternativní hudby a snažil se tyto materiály nabízet různým společnostem. To se však ukázalo jako neprůchozí, a tak o dva roky později oficiálně založil firmu PanRec. Přestože záhy pochopil, že ani toto není nejsnazší cesta k širší distribuci, rozhodl se nevzdat a pokračovat v této činnosti dál.

Jako první vydal DVD *The Velocity of Hue – Live in Cologne*, které zaznamenává sólový koncert kytarového mága Elliotta Sharpa. Nejdříve pouze v sedmdesáti kopiích, které se prodávaly v rámci turné. Je zde zachycena Sharpova komorní tvorba na elektroakustickou kytaru Godin propojenou s PowerBookem G4. Krkolomné prstoklady se zde střídají s bluesovými pasážemi a šestasedmdesátiminutové vystoupení rozhodně ani na chvíli nenudí, naopak přináší stále nová překvapení. Bonusový rozhovor pak jde na jádro věci a odhaluje Sharpovy estetické postuláty.

Na stejném místě, tedy v kolínském klubu Loft, byl nahrán i koncert formace Speak Easy, kterou tvoří vokalisté Ute Wasserman (viz profil v HV 2/2010) a Phil Minton, hráč na analogový syntezátor Thomas Lehn a v neposlední řadě bubeník a perkusista Martin Blume. Právě on komentuje opět v přidaném interview genezi a principy této nevšední skvady. Ute a Phil se zde skvěle doplňují ve svých

hlasových eskapádách, které sahají od dramatického skřípění až po uvolněné pohvizdování. Thomas vše obohacuje nadpozemskými zvuky a Blume dodává potřebnou dynamiku.

Zásadním počinem PanRec je dvouhodinový dokument *Unlimited 23* mapující festival v rakouském Welsu z listopadu 2009, kdy byla coby kurátorka přizvána japonskoamerická umělkyně Ikue Mori, která mu dodala podtitul *Whispers and Cries*. Tři dny, šestnáct koncertů, pětatřicet muzikantů. Vše startuje unikátní verzí Zornovy Cobry, tentokrát pod taktovkou Makigamiho Koichiho pod názvem Wels Operation. Je to vlastně jakási ouvertura k následujícímu dění, neboť zde účinkuje řada protagonistů dalších vystoupení. Za bicími řadí Chris Cutler a Tony Buck, s kytarami Fred Frith a Kazuhisa Uchihashi, nechybí mimo jiné ani Zeena Parkins za harfou a Mori u elektroniky. Hudebníci se v tomto projektu mohou výborně bavit, i na záznamu je vidět, jak tuto hru všichni skutečně prožívají ovšem bez jakéhokoliv



patosu. Koichi je méně přísný než Zorn sám, neplní roli diktátora, ale spíš jakéhosi pohádkového dědečka. Jeho letité zkušenosti s Cobrou jsou však znát. Je úžasné, že je alespoň vzorek zachycen na videu, neboť pouze po sluchu je tato produkce těžko pochopitelná i po přečtení seznamu pravidel.

Následuje obrovská řada rozličných vystoupení. Phil Minton zde šeptá a úpí po boku rakouského DJ Dieb 13, agresivnější je s i zde účinkujícími Speak Easy. Po zvukově zajímavém ale poněkud rozvláčeném setu improvizací úderky Spunk vokalistky Maji Solveig Kjølstrøm Ratkje patřil závěr prvního večera duu KTL, které sice doslova rozvibrovalo celý sál, ovšem z tohoto záznamu to není bohužel vidět a výsledek tak působí značně mdle.

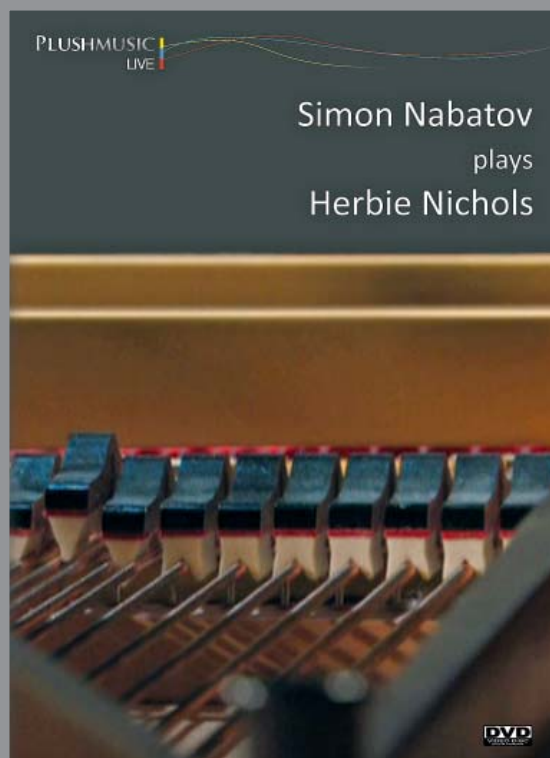
Z výčtu dalších účinkujících (zábavná emocionální tereministka Pamela Curstin, duo matadorů Freda Fritha a Chrise Cutlera, trumpetista Peter Evans s violoncellistkou Okkyung Lee, hráč na dudy David Watson a mnoho dalších) je nutné upozornit na uhrančivé trio Agra Dharma, které vedle Mori a Makigamiho (tentokrát teremin a vokál) doplňuje ještě lyrická i úderná francouzská klavíristka Sylvie Courvoisier, nebo dva zdařilé projekty Zeeny Parkins – komorní vážnoudební sestava s jejími sestrami Sarou (housle) a Maggie (violoncello) pod názvem Saw Sun Here a pak i Phantom Orchard Orchestra, kde sestry spojují síly s Ikue Mori, Majou Ratkje, Hild Sofie Tajfjord a perkusistkou Shaynou Dunkelman. Nesmírně precizně vystavěné kompozice, ovšem plné lehkosti a světla. Žádný akademismus a hlavně opět příklad dokonalého propojení všech zúčastněných muzikantek.

Konec festivalu patřil oslavám třicetin holandských The Ex v čele s novým frontmanem Arnoldem de Boerem. Pěkný punkový nářez,

na který si s chutí zatrsala na podiu i malá dcerka Uchihashiho Kazuhy.

Celkově má snímek velice slušnou výpovědní hodnotu a nechybí zde ani rozhovory se zakladateli o dramaturgii i historii festivalu. Celkový dojem mohou kazit různé technické nedostatky (občasné hluché záběry, nezajímavý střih...), ty ale vyvažují pasáže, které působí naprosto skvěle. Atmosféra celé akce by se možná dala vystihnout ještě lépe, ale chápu, že i tak byla výroba velmi náročná. Jde minimálně o záslužné informativní dílo.

V nedávné době se pod hlavičkou PanRec objevilo i DVD *Simon Nabatov plays Herbie Nichols*. Opět jde o záznam z klubu Loft a zachycuje počtu původem ruského klavíristy poněkud neprávem pozapomenutému americkému autorovi, který opustil tento svět v roce 1963. Je to skutečně pochoutková hudba plná pozitivního sentimentu i drobné rozvernosti a je vidět, že ji Nabatov vskutku niterně prožívá. Režisérem není tentokrát Borodin, ale tým autorů v čele s Haydenem Chisholmem. Ti využívají minimalističtější filmový jazyk, střídají boční a čelní záběry s detaily klávesnice a kladívek, výsledek skvěle funguje a má svou nenápadnou dramatičnost. Jako bonus je tu vyprávění protagonisty o vlastním životě a tvorbě, speciální kapitolou je jeho vyznání ohledně Nicholse, jež rozhodně umocňuje vnímání koncertu jako takového. PanRec s tímto DVD navázalo spolupráci s festivalem Plushmusic, která by měla nadále nabízet zajímavé výhledy. V brzké době můžeme očekávat akustický koncert Elliotta Sharpa s dalším kytaristou Scottem Fieldsem, Fieldsův Expanding String Ensemble (opět se Sharpem), Nabatovův soubor s programem *Roundup* a Kazutokiho Umezu a jeho KIKI Band. ■



Technooptimistická estetika

Joanna Demers: *Listening Through The Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*
Oxford University Press

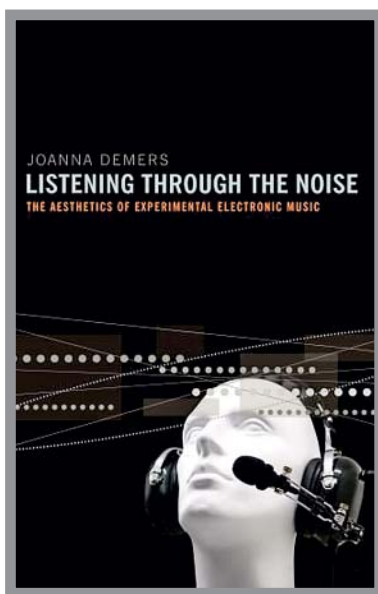
Text: **Matěj Kratochvíl**

Jako elektronickou můžeme v současnosti chápat téměř jakoukoliv hudbu – technologie prostoupila hudební život opravdu důkladně a hranice mezi elektronickou a akustickou hudbou jsou snadno prostupné. A která hudba je vlastně experimentální, když si toto adjektivum přivlastňuje kdekterý producent klubových tanečních rytmů? Joanna Demers se ve své knize pokouší nejen udělat jasno v těchto dvou termínech a tom, co zahrnují, ale především usiluje o formulaci estetické teorie pro experimentální elektronickou hudbu.

Joanna Demers je flétnistka věnující se interpretaci hudby 20. a 21. století, ale především muzikoložka působící v současnosti na University of Southern California. Věnuje se současné hudbě z různých úhlů a v roce 2002 vydala knihu *Steal This Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*. Její nový titul míří do abstraktnějších rovin.

Na úvod autorka předesílá, že se nesnaží mapovat historii této hudební oblasti, nicméně jako vedlejšího produktu zde historických exkurzí najdeme poměrně dost, což je dobře. Těžko vysvětlovat laptopové umělce počátku třetího tisíciletí bez odkazu k poválečným experimentům Pierreů Henryho a Schaffera ve francouzských studiích. Oficiální počátek období, jímž se zabývá, klade do roku 1980 a argumentuje tehdejšími radikálními zvýšením dostupnosti elektronických hudebních nástrojů v souvislosti s přechodem od analogových k digitálním. S tím by se dalo zčásti polemizovat, protože o zlidovění lze mluvit již od nástupu syntezátorů Roberta Mooga ve druhé polovině šedesátých let. Pravdivé je ovšem její tvrzení, že „cenově dostupné nástroje Korg a Casio, které zaplavily trh, již obsahovaly přednastavené „patche“, tedy tovární zvuky, což znamenalo, že jejich uživatelé nemuseli zvládat programování.“ V současné době se světy elektronické hudby vycházející z akademických institucí a hudby fungující mimo ně prolínají a podle hudebních znaků je již není možné rozlišit. Joanna Demers již tuto situaci bere jako samozřejmou a tyto dvě sféry neodděluje.

„Jsou-li v elektronické hudbě přípustné jakékoliv zvuky, co ji odlišuje od ne-hudby? (...) Jaký je rozdíl mezi zvukem v umění a zvukem jako prostým smyslovým vjemem? To jsou otázky, kolem nichž se kniha točí, aniž by na ně dávala jasně odpovědi – kladení otázek ovšem může být leckdy důležitější. Kniha je rozdělena do tří větších částí nazvaných Znak, Objekt a Situace. Každá z nich je pak rozdělena na dvě kapitoly, které jsou zaměřeny na určitou oblast elektronické hudby: elektroakustická hudba, mikrozvuky, drone, dub techno, noise a další. Diskuze o znacích se točí kolem problému zda a jak autoři a posluchači pracují s významy, které mohou být svázány s jednotlivými zvuky, ať již je to nahrávka projíždějícího vlaku či syntezátor napodobující violoncello. V prvním případě může posluchače zajímat původ zvuku, ve druhém je elektronický zvuk spíše metaforou čehosi reálného. Část věnovaná zvuku coby objektu situaci obrací: nezkoumá



významy, na něž zvuk ukazuje, ale zvuk sám jako předmět zájmu, jímž mohou být mikroskopické ruchy (glitche) nebo naopak kontinuální zvukové prodlevy či intenzivní hluky. Autorka tento okruh žánrů prezentuje coby současnou paralelu takzvané absolutní hudby, tedy hudby neodkazující k ničemu mimo sebe. Hudba pracující se zvuky reálného světa, či je napodobující, je tedy v tomto kontextu paralelou hudby programní. V části nazvané Situace se pozornost opět obrací ke zvukům souvisejícím s mimohudební realitou, tentokrát ovšem jiným způsobem. Zájem posluchače si zvuky nezískávají svými vlastními charakteristikami, ale tím, v jaké situaci zaznívají. Diskuze se točí kolem hudebních žánrů fungujících jako součást určitého prostoru, například ambientní zvukové kulisy, soundartové instalace, nebo naopak z konkrétního prostoru vyjmutých, jak je tomu u terénních nahrávek.

V každé kapitole autorka rozebírá vybrané nahrávky podrobněji a zároveň se snaží v přijatelné míře zobecňovat. Dojde zde na tvorbu Luca Ferrariho, Boards of Canada, Karlheinz Stockhausena i Vangelise. Nedožvíme se, kdo z nich je lepší či horší, protože estetiku autorka nechápe ve smyslu sestavování žebříčků. Cílem je zjistit, oč jednotlivým tvůrcům jde a jak se svých cílů snaží dosáhnout. Slovo zde dostávají autoři samotní, ovšem jejich tvrzení autorka konfrontuje s vlastní analýzou jejich výtvorů. Kniha je zpracovaná s akademickou důkladností, takže zájemci najdou řadu odkazů k aktuálním pracím z obecné estetiky.

V dobách předelektronických neměl posluchač většinou problém identifikovat, zda je daný zvuk hudební, či nikoliv; zvuky nástrojů či zpěv se jasně odlišovaly od zvuků reálného světa. Narušování této hranice je jedním ze základních rysů elektronické hudby. V závěru knihy Joanna Demers cituje Pierra Schaffera přiznávajícího zklamání nad tím, co obor, u jehož zrodu stál, přinesl: „Když jsme viděli, že již nikdo neví, co si počít s DoReMi, nejspíš jsme museli hledat jinde. (...) Bohužel trvalo čtyřicet let, než jsem došel k závěru, že mimo DoReMi není možné nic. (...) Jinými slovy, promarnil jsem život.“ Jeden z průkopníků tedy došel k závěru, že překročení oné hranice nic dobrého nepřineslo. Kniha *Listening Through the Noise* ono rozpouštění zvukových hranic důkladně analyzuje a výsledky, k nimž dochází jsou naopak optimistické. Díky elektronické hudbě si lze zvuků užívat více způsoby, aniž by ty staré někdo vyřazoval ze hry. ■

Nakročení nikoliv krok aneb hudební divadlo v mlhavém oparu

Text: **Likáš Jiříčka**

Jiří Adámek: *Théâtre musical, Divadlo poutané hudbou*
Nakladatelství AMU, 208 stran, 2010

Hudební divadlo je sice disciplínou primárně divadelní, ale jak již název napovídá, je disciplínou s hudbou bytostně spojenou. Vzhledem k tomu, že zdejší tradice hudebního divadla byla po objevných inscenacích režiséra, dramatika a skladatele E.F. Buriana úspěšně přerývána a teprve nyní se po mnoha desetiletích opět začíná pomalu a v poměrně skromných podmínkách emancipovat, i teoretická a kritická reflexe této oblasti se objevuje v časopisech či knihách sporadicky a nesnaží se postihnout vývoj či specifika hudebního divadla jako celku.

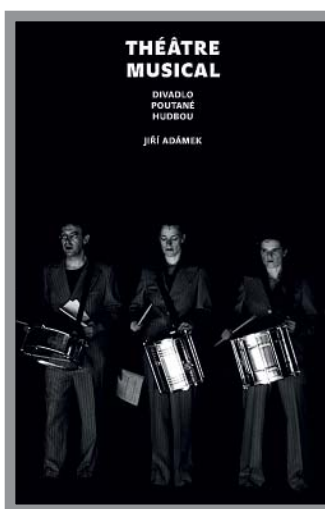
Jiří Adámek – divadelní režisér a kritik v jedné osobě se snaží současně zaplnit obě bílá místa na mapě, a to svými inscenacemi s výraznou hudební a rytmickou strukturou, ale i knihou *Théâtre musical* s podtitulem *Divadlo poutané hudbou*, která je však oproti jeho vlastním uměleckým počínům rozporupnější a problematičtější. I když je třeba ocenit snahu učinit první krok a pokusit se pojmenovat specifika hudebního divadla, po detailnějším čtení nelze než říct, že se jedná o pouhé nakročení. Důvodem může být i fakt, že se jedná o přepracovanou podobu dizertační práce.

Je smutné, že ve zdejším prostředí je v podstatě každá kniha týkající se aktuálního hudebního, divadelního či třeba výtvarného prostředí zakladatelským počinem, který se musí potýkat s nedostatkem pramenů, minimem možností odborných konzultací, ale i s malou možností popisovaná díla či světově významné osobnosti pravidelně sledovat, ať už na festivalech nebo na záznamech.

Přestože se Adámek snaží v rámci tří samostatných oddílů postihnout základní znaky hudebního divadla, pro něž volí francouzský termín *Théâtre musical*, samo uspořádání knihy, i přes na počátku deklarovanou a legitimní rezignaci na snahu o ucelený historický či osobnostní přehled, je velmi nahodilý. Dominantu totiž představuje oddíl věnující se portrétům tří klíčových a velmi rozdílných představitelů hudebního divadla – Christopa Marthaler, Heinera Goebbelse a Georgese Aperghise, na něž navazuje dlouhá studie o otázce voice-bandu u Emila Františka Buriana. Knihu uzavírá Adámkovo osobní shrnutí zkušeností, které jako režisér získal při práci na inscenaci *Tiká tiká politika*, jež doplňuje partitura tohoto pozoruhodného díla. Jak je patrné, jednotlivé oddíly sice mají společného jmenovatele, ale osa, na níž se nachází, je umělecky, historicky i kontextuálně nesourodá.

Knihy se navíc vykazuje jedním paradoxem. Zatímco díla Marthaler, Aperghise a Goebbelse mohl Adámek jako divák shlédnout, jeho schopnost analýzy a obeznámenost s tvorbou těchto autorů je menší než při historické rekonstrukci, čím mohl být slavný Burianův Voice-band, který se dochoval ve fragmentárních záznamech, opisech a pozdějších rekonstrukcích. Studie se vyznačuje imponující znalostí celé problematiky i bohatou bibliografií. Samozřejmě, že zde je situace jen zdánlivě snazší – objekt analýzy není žijící režisér, jehož dílo ještě není dostatečně prozkoumané, ale legenda, jejímž dílu je věnováno mnoho knih a článků. Ovšem, na druhou stranu ona nemožnost mít bezprostřední kontakt s inscenacemi E.F. Buriana je velice omezující.

Přestože Adámek deklaruje, že jeho text nemá být historickým přehledem, stejně se v úvodu hledání kořenů současné podoby hudebního divadla neubrání, a je zřejmé, že jeho nástin je zde poměrně kulhavý – mnozí z důležitých reformátorů tohoto uměleckého směru jsou v knize buď uvedeni uvedeni

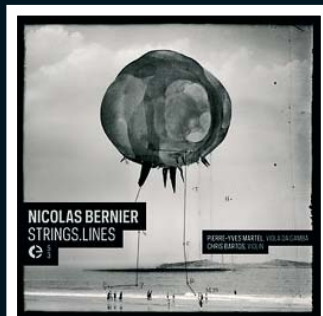
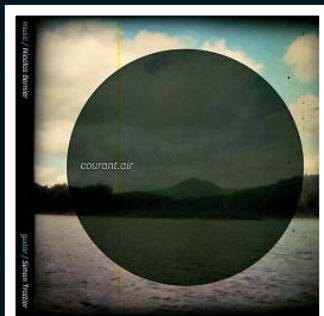


letmo (Robert Wilson, Mauricio Kagel) anebo úplně opomenuti (Meredith Monk, Robert Ashley, Georg Katzer, Dieter Schnebel aj.).

Jedním z hlavních nedostatků publikace je autorovo slabší zakotvení v oblastech, které stojí mimo hranice soudobé vážné hudby. Odhaluje se, nakolik souvislosti nejen umělecké, ale i čistě technologické a formální nejsou Adámkovou doménou (například popisy elektronické hudby a nových technologií). Oproti tomu je text silný převážně v momentech, kdy se autor snaží analyzovat přístup režisérů k herectví či práci s hlasem. Zde jsou jeho postřehy opodstatněné a inspirativní i pro další tvůrce. Hlavně profil Georgese Aperghise představuje v Česku skutečně málo známého skladatele a režiséra. Adámkovi evidentně nechybí zápal a přesvědčivost, aby o trojici autorů poutavě referoval.

Práci nelze vytknout nedostatek pečlivosti a snahy i na základě mála viděných inscenací o plastické postihnutí důležitých rysů nejen trojice čelních představitelů hudebního divadla, ale tohoto typu umění obecně. To se však mnohdy stává kontraproduktivním elementem. Celku totiž na přesvědčivosti ubírá nejen vágní žonglování s filosofickými koncepty, ale i nedostatečná divácká a posluchačská zkušenost s díly „svaté trojice“ hudebního divadla. Zmiňované záznamy ze serveru You Tube tak často společně s nadbytečně citovanými studiemi dalších autorů a teatrologů mají nahrazovat vlastní diváckou zkušenost, postoje a závěry. Pokud by se autor pustil do detailních analýz inscenací, přiznal jim kvality i formu dílčích studií a neměl ambici na základě znalosti pouhého segmentu tvorby vytvářet komplexní portréty, vše by působilo lépe. Jeho snaha obsáhnout na malé ploše celý svět oblíbených tvůrců tak často svádí ke zkratovitým a nepřesným závěrům nebo definicím jako například v pasáži charakterizující dílo dramatika a režiséra Heinera Müllera: „Texty Heinera Müllera jsou neobyčejně hutné a myšlenkově komplikované. V podstatě jsou to extrakty obsahující jenom klíčová slova, v nichž se zrcadlí komplexní Müllerovo filozofické a politické univerzum.“

Detailní analýzu leckdy nahrazuje buď popis či abstrahování s ambicí uvádět vše do širších filosofických a socio-kulturních kontextů, které se však mnohdy opírají o letmou znalost některých zmiňovaných umělců i myslitelů (např. Lyotarda či Deleuze). Jiří Adámek například často operuje s koncepty a definicemi postmoderny, ale bohužel se opírá buď o slovníková hesla z obecných encyklopedií či – brutálně řečeno – malé obeznámení se s filosofií jako takovou. Pouštění se na tenké ledy různých disciplín tak v mnoha ohledech podnětně publikaci *Théâtre musical* škodí, což ovšem nemusíme připisovat na vrub pouze autorovi textu, ale i odborným recenzentům, kteří mohli na podobné dílčí nedostatky poukázat během kritické četby rukopisu. ■



Xavier Charles: Invisible

Sofa Records (www.sofarecords.com)

Xavier Charles nahrál počín, který pravděpodobně završuje jednu epochu, jelikož ukazuje, že tímto směrem již pravděpodobně cesta dále již nevede. Před deseti lety by album jako je Charlesovo *Invisible* znamenalo převratný vklad do historie volné improvizace, ale dnes, i přes všechny nesporné kvality, představuje pouze další z věrohodných tzv. neidiomatických a redukcionistických záznamů improvizací hraných na akustický nástroj bez veškerých elektronických efektů a dalších studiových úprav. Francouzský klarinetista, tvůrce zvukových instalací a hráč na objekty a reproduktory, až po mnoha letech své impozantní hudební cesty a po plejádě nahrávek s různými projekty či spolupracovníky vydal své čistě akustické album na renomovaném labelu Sofa určeném převážně pro volnou improvizaci. Přestože se Xavier Charles ukazuje jako skutečně brilantní klarinetista ve smyslu odhalení jak všech možností svého nástroje (které se pohybují od tradičních až po neidiomatické, kdy hraje na samotný korpus, či klarinet pouze profukuje anebo perkusivně rozeznívá klapy), tak i jako hráč s pestrou paletou různých stylistik, jeho nahrávka jakoby uzavírala jednu hudební éru, neboť k dalším sólovým počínům z oblasti improvizace nepřidává téměř nic nového. V podstatě je jen další variací na známé a slyšené, což ovšem neznamená, že by jinak původní Charles kohosi kopíroval a pro nedostatek vlastní invence následoval objev svých kolegů. Nikoliv. Pouze měl tu smůlu, že své sólo vydal s jistým zpožděním, a tak oproti Franzi Hautzingerovi, Mazenu Kerbajovi nebo Axelu Dörnerovi již patrně nemá takovou šanci nechat vyniknout neobvyklému umu. Teprve na sólové nahrávce totiž vyniknou veškeré pro svět klasické hudby či jazzu netypické přístupy k nástroji, jež se však za posledních několik let v rámci improvizací staly téměř stylotvornými a nezbytnými. Před několika lety tyto nové techniky hry právem ohromovaly a navíc také ukazovaly, nakolik se ignorováním primárního určení nástroje hudebníci dokážou blížít základním ustrojením zvuku třeba abstraktní elektroniky a stírat primární charakteristický zvuk nástroje do takové míry, že těžko určit jeho identitu.

Xavier Charles v rámci tří tracků sonoristicky zkoumá různé přístupy nejen ke svému nástroji, ale i k okolí. Zatímco v první skladbě široce rozevívá vějíř různých technik hry na klarinet a svůj nástroj zaznamenává velice detailně v naprostém „makrorozlišení“ — slyšíme zde nejen klapot klapek, dech hudebníka, ale i veškeré parazitní zvuky, jež se ovšem stávají plnohodnotnou součástí konceptu; v druhé skladbě se blíží field recordings atakovaným hrou na nástroj. V třiatřicetiminutové nahrávce slyšíme několik prvních minut pouze zpěv ptáků, zvuky ulice a projíždějících aut a sama hra klarinetisty se tak teprve postupně vkrádá do již existujícího zvukového prostředí. Charles zde dává prostor pozvolnému rozvíjení minimálních zásahů do zvuku okolí tím, že se snaží se svými dlouze hranými tóny stát součástí svého okolí. Třetí improvizací se zase blíží až charakteru soudobé komorní hudby s tím, že dává značný prostor tichým pauzám a izolovaným tónům.

Hudba, která má díky kouzlu okamžiku na koncertech auru objevu a překvapení, zde poněkud ztrácí na účinnosti. Xavier Charles ukazuje možné limity světa, v němž se pohybuje a které možná nejsou tak široké a bezbřehé, jak se mohlo před několika lety zdát. Možným impulsem pro rozbití této skořápky mu mohla být například jím hojně užívaná reprosoustava s různými objekty, jež by bezesporu *Invisible* zpestřila.

Lukáš Jiříčka

Nicolas Bernier: Courant.Air

Ahornfelder (www.ahornfelder.de)

Nicolas Bernier: Strings.Lines

Crónica (www.cronicaelectronica.org)

Kanaďan Nicolas Bernier (1977) se ve svých dílech snaží spojovat staré i nové prostředky, pokud možno tak, aby nebylo poznat, co je co. Libuje si v nalezených předmětech, třeba starých budících, a také jeho hudební inspirace jsou někdy archivní. V případě kompozice *Courant.Air* jde o výsledek dlouholeté spolupráce s kytaristou Simonem Trottierem. Ti dva se spolu věnovali především improvizaci, v níž se Bernierova elektronika potkávala Trottierovým stylem čerpajícím z lidové hudby. Tentokrát se úkoly rozdělily a Trottier je interpretem Bernierovy detailně notované kompozice. Elektronika je tu přítomna také a zpočátku dominuje v podobě neuroticky rytmizovaných šumů a bzukotů. Tóny akustické kytary se hlásí o slovo postupně a časem dojde i na fráze odkazující kamsi do hudební minulosti, ovšem jen decentně. Protiklad akustické kytary s jejími táborákovými konotacemi na jedné straně a disharmonické elektronické složky na druhé ve spojení s promyšleným gradováním, tlumením a pauzami nedovoluje, abychom nahrávku poslouchali jako kulisu.

Inspirací pro skladbu *Strings.Lines* byla ladička, přesněji akustická ladička, kovová vidlička, která se po úderu rozezní čistým a chladným tónem. V dnešní digitální době jde už vlastně o ohrožený druh, což bylo pro Berniera pravděpodobně velkou motivací. Nahrávky ladiček a dlouhých tónů smyčcových nástrojů pospojoval do dlouhých ploch, v nichž se čisté tóny, připomínající elektronicky generované sinusové vlny, proplétají s barevnějšími (v tomto kontextu vlastně „nečistými“) tóny houslí (Chris Bartos) a historické violy da gamba (Pierre-Yves Martel). Ve srovnání s *Courant.Air* je toto hudba zdánlivě téměř statická, i v ní se ale objevují rytmy a dynamické vlny a ač je na poslech velice libá, ani při ní nelze jen tak relaxovat. V živé podobě obě Bernierovy skladby pracují s prostorovým zvukem (konečnicí jako většina jeho tvorby) a on sám aktivně a někdy docela akčně ovládá elektronická zařízení a kontrolery. I bez těchto prvků jsou obě nahrávky výborné.

Matěj Kratochvíl

Roberto Fabbriani / Robin Hayward: Nella Basilica

Mathias Forge / Olivier Toulemonde: Pie n'Mash

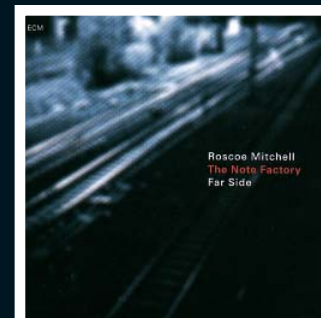
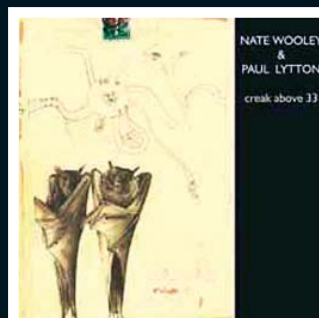
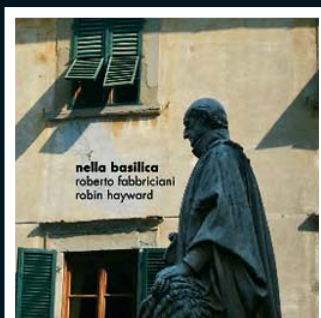
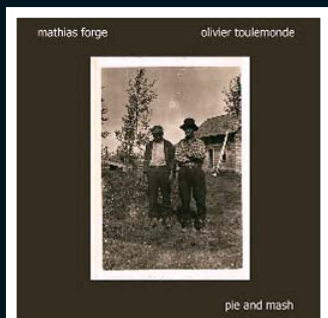
Carl Ludwig Hubsch / Christoph Schiller: Giles U.

Angharad Davies / Axel Dörner: A. D.

Another Timbre (www.anothertimbre.com)

Vydavatel a duše i mozek labelu Another Timbre, Simon Reynell, vymyslel zcela skvostnou taktiku vydávání koncepčních minisérií na téma určitého nástroje. Po kytarě a pianu přišly v loňském roce na pořad dechy v nezvyklých duetech.

Čistou dechatinu přináší album *Nella Basilica*, které vytvořili hráč na basovou, kontrabasovou a hyperbasovou flétnu Roberto Fabbriani a excelentní virtuoz na mikrotonální tubu Robin Hayward. Jejich improvizace mají výrazně duchovní rozměr a spodní tóny odkrývají temné záhyby lidské mysli. Není to ovšem pouhá lamentace, ale velmi vzdušné dílo, jež rezonuje s posluchačskou vnímavostí sice na hranici slyšitelnosti, avšak s o to větší kadencí obou nástrojů. Prostor kostela v San Domenicu dal obou interpretům možnost vyjádřit své pocity mnohem závažněji, než kdyby se setkali v chladném studiu a nebo i na pódiu jazzového klubu. Je to relativně náhodné setkání a přesto krásná souhra.



Trombonista Mathias Forge a hráč na akustické objekty Olivier Toulemonde jsou ve svém opusu *Pie 'n' Mash* velmi dynamičtí a pozounové laufy zde skvěle doplňují perkusivní sekvence. Opět žádný minimalismus, ale vzájemně se doplňující power-duo. Paradoxně jsou zde rytmické pasáže čitelnější a zastřenost celému dílu dodávají právě dechové poryvy. Velmi kompaktní celek byl pořízen částečně za účasti publika, částečně bez něj. Ale kde je ten šev, to aby posluchač disku pohledal.

Carl Ludwig Hubsch začínal svou kariéru jako rocker, ale pak mu učarovala tuba. Nicméně v jeho hře, jakkoliv místy submisivní, je to stále znát. Hráč na druhy křehký spinet Christoph Schiller se se svým nástrojem v této konstelaci rozhodně nemazlí. Výsledkem je epochální preparovaná souhra dvou naprosto neslučitelných nástrojů, pro příznivce částečně nelibých zvuků vskutku pochoutka. Ale ve vzájemné disharmonii zde můžeme slyšet i velmi vstřícná objetí. Je skutečně famózní, jak tyto dva z hlediska soudobé improvizace archaické nástroje, dávají novým výbojům svěží vítr. Kéž by se takovýchto zdánlivých protimluvů urodilo víc.

Německý trumpetista Axel Dörner a britská houslistka Agharad Davies jsou jednoznačnými ikonami evropské improscény. Lakonický název alba *A. D.* sice evokuje jakousi sounáležitost, ale chyba lávky. Je to souboj, byť rozhodně ne na ostří nože. Možná by se to dalo nazvat i určitým laškováním. Axel je jako převážně velmi úsporný a Angharad ve svém skřípění také obvykle střídá. Nakonec to ale funguje. Zkrátka tihle dva si neskáčou příliš do noty, ale o to víc je to hodnotná výměna hudebních pozic. Ve finále to ovšem hraje, a to i s výrazotvornými pomlčkami.

Petr Slabý

Nate Wooley & Paul Lytton: Creak Above 33

Emanem/Psi Recordings (<http://www.emanemdisc.com/psi.html>)

Další ukázka toho, jak se v oblasti volné improvizace bezproblémově stírají generační rozdíly. Americký trumpetista Nate Wooley natočil se svým o více než čtvrt století starším britským kolegou, perkusionistou Paulem Lyttonem, již třetí album. Po předešlé spolupráci navíc ještě s multiinstrumentalistou Davidem Grubbsem se jim zalíbila spolupráce pouze v duu.

Každý ze čtyř kusů (dvanácti až patnáctiminutových) na této nahrávce nechává vyniknout jiné výrazové polohy. Otevírá jej dramatictější *The Mbala Effect*, plný dynamických zvratů, oba hráči zde ve virtuózně rychlých sledech a ve všech hlasitostních úrovních ukazují své zvukové možnosti. *The Gentle Strugeon* má lépe vybudovanou gradaci, v táhlejším úvodu vedle šumů a prodýchávaných tónů trubky vyniká i Lyttonova elektronika, ke konci dosáhne příběh této improvizace také své divočejší kulminace. Část nazvaná *Filtering The Fogweed* si bere za partnera i ticho, do něhož oba umělci, jako by se jednalo o dialog, vhodně dávají proti sobě různorodý materiál. Vedle harašivých pouze perkusivních pasáží se tak najde prostor i pro modální melodické úryvky, aniž by to celek vrátilo do nějakých tradičnějších vod. I v tom lze vidět Wooleyho mistrovství, když dokáže i mnohokrát slyšené prvky interpretovat naprosto po svém. Závěrečné číslo *The Lonely Fisherman* se přesune od úvodního chaosu do intimnější polohy bližší svému programnímu názvu a skončí až zenovým klidem – pravidelným tepáním bubínku (může připomenout Reichovu kompozici *Drumming*), ve kterém si Wooley maximálně citlivě pohrává s vazbou své aparatury. Není třeba se jakkoliv ostýchat, pokud ve vás tato nahrávka i po poslechu v soukromí, o samotě nebo v kruhu rodinném, vyvolá nutkání pořádně zatleskat.

Jan Faix

Roscoe Mitchell / The Note Factory: Far Side

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Multiinstrumentalista – plátkové nástroje, flétna, zvonkohra, perkuse, také zpěvák, Roscoe Mitchell (1940) z Chicaga, se řadí k prvním muzikantům silně ovlivněným novátorskou hudbou Ornetta Coleman. Od třidvaceti let, kdy se stal členem Experimental Bandu M.R. Abramse, prakticky nikdy nezradil svou víru v jazzovou avantgardu vyrůstající z hlubokých a nejzdravějších kořenů jazzu živých kulturních projevů afrických přírodních národů. Proto vedle kapel chicagských experimentátorů typu Anthonyho Braxtona, Lea Smithe a dalších bylo jeho zásadní dílnou kvinteto Art Ensemble of Chicago, s jehož historií je spjat od počátků v roce 1968 do konce – ten byl započat úmrtím trumpetisty Lestera Bowieho (1999) a dokončen úmrtím basisty Malachi Favourse (2004). Z původní party Note Factory, která nahrála debut *Nine To Get Ready* v květnu 1999, vedle kapelníka zůstali jen pianista Craig Taborn, kontrabasista Jaribu Shahid a bubeník Tani Tabbal. Novými členy nynějšího okteta (původně nonetu) se stali trumpetista Corey Wilkes, pianista Vijay Iyer, basista Harrison Bankhead (také cellista) a bubeník Vincent Davis. Neboli rytmické trio okteta je zdvojené. Nová nahrávka je živá z Burghausen Jazz Festivalu v roce 2007 a tomu odpovídá i délka skladeb – na CD se vešly stěží čtyři. Opět je Roscoe Mitchell výhradním autorem.

The Note Factory jsou ryzí freejazzovou kapelou dokazující, že tento směr bude nadále lákat nové generace hráčů, pro něž je volná improvizace nekonečným prostorem možností pro své muzikální vyjadřování, sdělování. Sestava kapely připomíná hráčskou sestavu Double Quarteta Ornetta Coleman z proslulé nahrávky *Free Jazz* (1960), v němž byly také zdvojeny bicí a kontrabasy, ale bez klavíru. Návaznost na Mitchellovu kariéru v Art Ensemble of Chicago zdůrazňuje také účast stylově průrazného trumpetisty Coreye Wilkese, který v kvintetu v roce 2003 nahradil Bowieho.

Úvod patří půlhodinové třídlínní skladbě *Far Side/Cards/Far Side*, začínající zneklidňujícím ambientem tvořeným basy, shluky vytvářenými na klaviatuře a jemnými přefuky dechových nástrojů. Prostřední část lze nazvat poklidnou freejazzovou „baladou“ posléze přehlušenou „ceciltaylorovsky“ zběsilou hrou klavírů. Se stejnou energií pak vybuchne Mitchellův tenorsaxofon a v závěru štafetu této pádivosti převezme Wilkesova trubka. Následující *Quintet 2007 A For Eight* pak působí téměř tradičně, je odkazem k té podobě hard bopu, z něhož se časem rodila volná improvizace. Celá skladba je v pomalém rytmu, přesněji řečeno je pomalá, neboť o pravidelném rytmu nelze hovořit. Ještě odlehčeněji zní je *Trio Four For Eight* s průzračnými sóly flétny (na ní hraje Mitchell), trubky a kontrabasu, druhá půle skladby je opět exhibicí obou klavíristů, Taborna a Iyera. Doslov skladby patří „tamtamovému“ sdělení bicích. Závěrečná *Ex Flower Five* je ryzím free jazzem se zásadním sólem Mitchellova tenorsaxofnu, pod nímž doslova řadí obě rytmická tria, vytvářející tak hlukové plachty. Skladba se uklidní až v poslední minutě, kdy se přidá zvuk trubky.

Volná improvizace je náročná disciplína a pro nezkušeného posluchače není snadné rozlišit free jazz od „free“ blábolu, jaký leckdy produkuje improvizovaná hudba. Mitchellovo okteto předkládá vynikající ukázkou free jazzu, plnou muzikálnosti a zřejmé návaznosti na kořeny a vývoj jazzové avantgardy. Že to pod Mitchellovou taktovkou tvoří hudebníci podstatně mladší, než pamětníci časů avantgardy, připomínám jen na okraj.

Vladimír Kouřil



John Zorn: What Thou Wilt

Tzadik (www.tzadik.com)

Jestliže encyklopedie ke jménu Johna Zorna (narozen 1953 v New York City) uvádí epitety jako americký avantgardní skladatel, aranžér, gramofonový producent, saxofonista a multiinstrumentalista, potom i jenom z letmého přehledu jeho mnohočetných hudebních a kulturně-společenských aktivit, které by vydaly na více životů, musíme nutně nabýt dojem, že je ještě něčím více než výše jmenovaným: je především také dobrým propagátorem a organizátorem provedení nejen své experimentální hudby (za kterýmž účelem založil v roce 1995 label Tzadik), ale také i hudby jiných umělců – a to přesto, že se vyhnul hlavním řečištím hudebního a filmového průmyslu (včetně Hollywoodu).

Za zmínku v tomto ohledu stojí především Zornova propagace „radikální židovské kultury“ a edice „Velké židovské hudby“ – přes problémy s vymezením, kdo vlastně z Židů či co z židovské kultury do ní vlastně spadá. Zorn předem varuje, že Tzadik nevydává „všechno židovské“ a pokud odpoví na otázku po židovském obsahu díla je „jsem Žid, což dělá židovskou i moji hudbu“, takový uchazeč je odmítnut a může jít třeba ke Zdi nářků. (Zorn zřejmě neuvažuje o myšlence, že by do židovské kultury nějak výrazně zasáhli gojmové či prozelyté – tedy obecně nežidé s dílem židovského obsahu – ač se českému posluchači maně vybaví František Škroup jako praotec české národní opery, ale také autor hudby synagogální a německých oper v Holandsku). Aktuálně lze rovněž zmínit Zornův projekt *The Obsessions Collective*, což je alternativní on-line galerie. Při tom všem ale nadále pokračuje ve své albové nadprodukcii, a tak zde máme po několika měsících další album, *What Thou Wilt*, což by šlo přeložit jako „*Dělej si co chceš*“, kteréhožto doporučení se sám skladatel dosti drží.

První skladba na albu s titulem *Contes De Fees* (čili *Pohádky*) je podle oficiální anotace jedním ze Zornových klasických děl; napsal jej v roce 1999 jako houslový koncert s virtuozním a lyrickým sólovým partem a dramatickým, barevným orchestrálním doprovodem (solistka Stephanie Nussbaum, Tanglewood Orchestra, dir. Ryan McAdams). Jsme uvedeni do zvláštního světa, který bych pracovně nazval „světem mňoukajících koček“. Tento dojem vytvářejí právě ve skladbě dominující housle a jejich k atonalitě tahnoucí melodické postupy ve vyšších polohách, jakož i glissanda v polohách nižších. Když slyšíme vanoucí vítr, ani to naléhavost houslí neumlčí, pouze jejich zvuk alteruje do vyšší polohy flažoletů, kterou máme obvykle spojenou s něčím nehmotným, transcendentním; a s tímto dojmem *Pohádky* opouštíme.

Druhá stopa nazvaná *Fay Ce Que Vouldras* (*Dělej jak myslíš*) je expanzivní klavírní sólo, kde jakoby pianista testoval, jaké všechny rozmanité zvuky lze z piana vyloudit (záměrně nepíšu zahrát), přičemž používá technických postupů v *Musica nova* více či méně obvyklých (ale ne v takové hyperkombinaci): užití clusterů či dokonce shluků těchto clusterů, střídání krajních poloh, atonalitu, hraní přímo na struny, zvuky kdoví jak vzniklé, ff dynamiku v disonancích, atd. Posluchači se dostává jakýsi klavírní kaleidoskop, kdy je v úžasu, jaký zvukový obrazec se právě v tu či onu chvíli sejde. Možná, že o něco kratší durata než 23 minut by skladbě pomohla.

Poslední kus 777 (s podtitulem *Nic není správné, vše je dovoleno*) je zurčící numerologickou miniaturou pro tři violoncella. Aplikuje vlastně předchozí postupy do oblasti komorní hudby, takže někdy máme až dojem zvuků „nehudebních“.

Sám Zorn o svém kompozičním kánonu řekl: „*Mám neobyčejně krátký rozsah pozornosti. Moje hudba je nacpaná informacemi, které se mění velmi rychle. Všechny ty různé styly jsou organicky spojeny jeden s druhým. Jsem aditivní člověk – celá zásobárna mého vědění formuje všechno, co dělám.*“

Lidé jsou tak posedlí povrchem, že ta spojení nevidí, ale jsou tam.“

Řekl bych, že nenudit hudbou, která prvoplánově působí jako chaos, je umění.

Jiří Beránek

Marc Ribot: Silent Movies

Pi Recordings (<http://pirecordings.com>)

I tak univerzální kytarista, jako je Marc Ribot, dokáže na svých čistě sólových nahrávkách překvapit. Již podruhé v poslední době se na nich vzdaluje od svého syrového elektrického soundu, kterým se proslavil po boku Johna Zorna a mnoha dalších. Po albu zvláštních až legračních kytarových etud na titulu *Excercises In Futility* (Tzadik, 2008) se znovu vrátil k téměř čistě akustickému projevu. Název *Silent Movies* shrnuje autorovu základní a vlastně ne příliš novátorskou ideu soundtracků k neexistujícím filmům. Její realizace je však okouzující.

Album otevírá křehká jednohlasá melodie *Variation 1* podložená druhým kytarovým podkresem na hranici slyšitelnosti a připravuje nás tak na komorní atmosféru celé kolekce. Následují další akustické miniatury čerpající z romantických filmových klišé. Melodie doprovázené basem a příznávkami v pravidelných rytmech střídané s rozváznými a téměř negradujícími dvojhlasý připomenou estetiku třeba Erika Satieho, dokud je nenaruší o malinko drsnější elektrické intro podivně nazvané skladby *Natalia In E-Bemol-Major*. Po dvou minutách rozvrzaných elektrických tónů (možná s použitím elektronického smyčce e-bow) se však vrátíme do akustické meditace. Ribot se tyto kompozice v podstatě evropského charakteru mírně paradoxně nesnaží hrát nějak čistě a dokonale, nějaké sklouznutí prstu či zadrnčení struny ho nerozhazuje. O dekadentně pohodlné lůžernosti celého projektu svědčí i moment ve třetí minutě impresie *Solaris*, v níž se kdesi z povzdálí ozve zašteknutí psa.

Druhá část alba už není tak stylově čistá, zato přináší více barev. *Requiem For A Revolution* otevírá i uzavírá lehce znepokojivý hlubší drone elektrické kytary. Vzápětí se objeví bluesová variace, a pokud se to posluchači nepříhodilo již dříve, zde se mu rozhodně vybaví legendární soundtrack Neila Younga k filmu *Dead Man*.

Inspiraci španělským či možná mexickým folklórem pojmenovanou *Radio* hraje Ribot podle špinavého zvuku možná opravdu na staré lampové rádio. Nejen svou délkou osm a půl minuty z desky vybočuje kus *Postcard From N.Y.* Úvodní potměná elektroakustická plocha připomínající hukot velkoměsta, se vrací i později pod čistou kytarou. Jsou to opravdu nenápadné zvukové detaily, ale činí z nahrávky pro posluchače skutečně detektivní záležitost. V hříčce *The Kid* zase Ribot ukrývá pod svou kytarovou hrou pro změnu zvuk syntetické zvonkohry ovládaný přes MIDI. Album se po doznění posledních kytarových tónů skladby *Sous Le Ciel De Paris* uzavírá ještě tichou koláží terénních nahrávek různých městských šumů a kdovíčeho dalšího. Při jejím zesílení se odhalí další rozměry této pozoruhodné desky.

Jan Faix

Robert Rich: Ylang

Soundscape Productions (www.robertrich.com)

Francisco López: Amarok

Glacial Movements rec. (www.glacialmovements.com)

I zarytým individualistům se tu a tam zasteskne po kapelovém zvuku. Jedním z příkladů je i ambientní maratonec Robert Rich, který sice vydal hromadu alb vytvo-



řeny (v ne)prímé kooperaci s dalšími hudebníky, jeho sólové album Ylang je ale přeci jen jiná káva. Hned první skladba, která jinak tasí stejné trumfy (steel kytaru, bambusové flétny, atmosférickou elektroniku a etnické perkuse), překvapí svým masivním zvukem. Jako bychom zahráli několik Richovým sólových skladeb dohromady (viz. Ošatka humoru a melodií Šimka a Grosmana). Robert nenechává skladby pouze v dialogu dvou, či tří elementů, ale do aranžérských hrátek vypouští většinu svých nástrojů najednou. Už název alba, připomínající omamnou květinu z jižní Asie, napovídá, odkud povanou inspirativní monzunové větry. V nezvykle rozsáhlém seznamu hostů se objeví hned několik indických spoluhráčů, kteří vtáhnou do hry nejen obyčejnou elektrickou kytaru, housle, ale i exotické bansuri nebo mridangam. V kousku *Verbana* navíc zazní samplý špačků, rovné bicí a hlas pěnice Emily Bazar. Přes všechny novoty zní ale album stále Richovsky. Kdo si oblíbil jeho polohu etnického snivce, bude jistě nadšen. Novinka ale navíc obsahuje mnoho momentů s fusion přesahy. Jednou s meditativně jazzové, podruhé v rozpitě post rockové, potřetí v neoindické world music poloze. Robert Rich se s novou studiovou deskou přihlásil nezvykle až po třech letech pauzy. Dnes už je jasné proč. Snažil se svou novou kolekci odlišit od hromady muziky, kterou složil za jíž již tři desetiletí na hudební scéně. A nutno podotknout, že tento pokus se věru podařil.

Je pravdou, že album *Amarok* vydal Francisco López už na konci loňské zimy. Přesto jsem si k němu našel cestu až nedávno. Zima praštěla, teploměr zatlačil rtuť hluboko pod bod mrazu a náhle přišel další přírůstek italské stáje Glacial Movements opravdu vhod. Nové album hlukově „polního“ minimalisty Lópeze zimní nálady rozebírá hned z několika úhlů pohledu, což u striktního minimalisty není vždy samo sebou. Mezi dlouhými úseky desky, která balancuje na pomezí ticha/tušeného hluku, vystávají dva vrcholy v podobě monochromatické, pečlivě sefiltrované zvukové tenze. Když už máme zůstat u zimních přirovnání, tak první vrchol jakoby spojoval zážitky z noční, vánicí zmítané sjezdovky vprostřed třeskutých mrazů. Skrze okno lyžařské boudy slyšíme šumění lesů, kolísavé sténání vleku a šumivé přelévání sypkého, čerstvě upadaného sněhu po členitém svahu. Tu a tam z kuchyně zaslechneme bublání varné konvice, jindy vítr utichne a ticho dohromady se scénérií za zamrzlým oknem začne vysloveně křičet. Druhý hlukový výron má více industriální, prostorový charakter. Ten zaplňují zvuky zvenčí. Zřejmě jsme situováni dprostřed imaginární automatizované haly, kde má jeden výrobní cyklus mnoho výrazně odlišných podob. Ty pouze tušíme. Navíc nám při sonickém špehování mrznou uši a od pusy jdou hustá oblaka páry. Zimní zadání vydavatelství bylo znovu splněno a i když se k desce nepojí žádný konkrétní příběh, i tak je lepší k poslechu uvařit poctivý šálek grogu.

Pavel Zelinka

Pavel Zelinka

Tomáš Vtípil: Do Not Eat – Throw Away

Dinn (www.dinn.info, www.vtipil.cz)

Všudybyl Tomáš Vtípil, člen androšských (DG 307), šramlových (Urband), elektro-nických i improvizčních seskupení, autor hudby k filmu Radima Špačka *Pouta*, neúnavný zvukař, kolaborant a hybatel, konečně vydal sólovou desku, tedy snad to jediné, co mu v portfoliu dosud chybělo. Sólově, s houslemi, laptopem, dechovým syntezátorem a nefalšovaným řevem, vystupuje již léta, album zachycující tuto jeho polohu je na světě ale teprve od podzimu. Vyšlo v podobě dvanáctipalcového vinylu hrajícího na 45 otáček za minutu a doplněného stahovacím linkem. Je na něm šest písní, každá z nich se jmenuje podle jednoho slova (či pomlčky) názvu celku.

Je vynikající, že album tohoto impulzivního, živého hudebníka evidentně vznikalo s pečlivým rozmyslem. Tomáš Vtípil zná své možnosti a je si zároveň vědom ne

vždy produktivní „všehoschopnosti“ elektroniky, proto zvuky na své desce odměřuje téměř lékárnicky. Zvuky lezoucí z počítače jsou v drtivé většině „bezbarvé“, živé nástroje (kromě houslí, myslím, i kytara) se s nimi proplétají v dokonalé symbióze: beats a bzukoty někdy převažují, jindy naopak „uvolní místo starším,“ nestojí ale v chtěném, laciném kontrastu, i když některé střihy na albu rozhodně překvapí. Vzpomínáte na archaické slovní spojení „mistr zvuku?“ Vtípilův suverénní přístup a zvuky, které si vybírá, místy připomenou práci zesnulého Petera Christophersona v posledním, „laptopovém“ období Coil, jako komponista, hráč, zpěvák a textař je ale jednoznačně zcela svůj.

Když se na desce poprvé ozve hlas, je to trochu nečekané. Tomáš Vtípil není zpěvák nezapomenutelného témbu, ne nadarmo ale zvítězil na mistrovství ve slam poetry. Jeho přístup je showmanský divadelní a záměrně křečovitý; k textům, které na desku napsal, je to ostatně adekvátní výraz: „*Kolika organizačníma procasama, zmrde, musíš projít, aby to pasovalo do tvejh rastrů? Aby to bezpečně a neúchylně lícovalo. Sortýrovat. Kategorizovat. Kundu holit. Hromady brajglu přeskakovat. Vypolstrovat. Čistým, mordýřky okrouhlým řezem oddělovat,*“ tak znějí první slova alba. Trochu punk, trochu Americké psycho, trochu slovní hrátky, trochu dystopie a ironie, vulgarismy vedle šampónovského newspeaku... Vtípirovo přijmení je sice do jisté míry popisem jeho přístupu, pod vtípností, ostrovtípem atd. se ale skrývá něco mnohem většího. Prvotřídní debut a asi nejlepší tuzemská deska roku 2010!

Petr Ferenc

Petr Ferenc

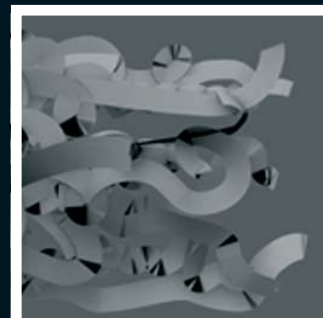
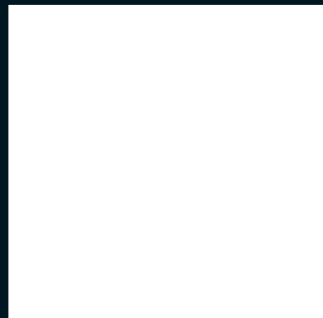
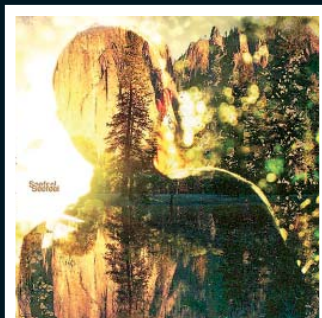
BBNU & MCIAA: Gramofonu = Voice Of The Universe

Love Nest/Opax (www.mycatisanalien.com/opax.htm)

Birds Build Nests Underground spojili své síly s hyperaktivním italským bratrským duem My Cat Is An Alien a výsledkem je dvanáctipalcový vinyl (a na něm dvě zhruba desetiminutové a jedna dvacetiminutová skladba), vydaný ve společné péči labelů obou zúčastněných subjektů. Úvodu dominuje autorská recitace Vítězslava Nezvala o zrodu gramofonové desky, při níž musím neodbytně myslet na Pučmelouna ze Včelích medvídků: všude samé sádlo. Ale vzhledem k tomu, že žádné specificky italské monstrum se ke slovu nedostalo, je Nezvalův melodram naště stí jediným pojtkem s konkrétním místem tohoto světa. Na zbytek stopáží se už mluví univerzální – byť abstraktní – řečí nás zavádí do mnohem zajímavějších končin, než je halekáni sekčního šéfa ministerstva informací z roku 1948 („v pozadíííí Bulooovka... síídílloo choooróvvýýý“).

Pokud jde o řeč společné hudby BBNU a MCIAA, můžeme si ji představit – minimálně pro schůdnost popisu – prostorově. Gramofonové repeticce pražské skupiny vždy vtahovaly do poněkud klaustrofobního prostoru. Přestože existují i desky, které hrajou od středu ke kraji, je pro jejich tvorbu charakteristický pohyb dovnitř, v zužující se spirále. Ve světle, nebo spíš v přítmí jejich zvuku se skutečně otevírá stísněný svět, kde ani název jejich projektu nepůsobí překvapivě: tady si ptáci opravdu staví hnízda v podzemí. Dlouze echované kytarové zvuky, hlasy i ruchy italského dua opisují, zdá se, podobný pohyb, jen přesně opačným směrem: ven, do dálky a především do výšky, stejně jako paprsky jejich světelně-zvukových hraček-zbraní. Spolupráce obou subjektů tedy přinesla jedinečný výsledek: prolnutí protichůdných, a přitom totožných (zrcadlově obrácených) pohybů, vykreslující nejednoznačný, zamlžený zvukový prostor.

K neurčitosti ostatně přispívá i zvláštní okolnost: album *Gramofonu* – při poslechu mp3 v počítači – máte i plugin pro vyhledávání textů v přehrávači. U první skladby se mi načetla slova Yesterday od Beatles, u druhé Nino d'Angelo: Batticu-



ore (tak přece jenom Itálie) a u poslední – to nejlepší na konec – milostná píseň v Thajštině od skupiny Calories Blah Blah, jejíž překlad v google překladači pěkně ilustruje svět, v kterém se gramatika rozkládla: „Řekněme, že jediné slovo láska, láska láska láska / Nejsou žádné květiny jít / Jedná se o jazyk s jen květiny k ní / Slyšíš to, že ona pomáhala realizovat / Mám jí z celého srdce / Čisté lásky, a každý duch / Ona mi pomohl dostat se do mě dát jí to / A dát jí jedno.“

klamm

Longital: Teraz

Sinko Records (www.sinkorecords.sk)

Na počátku nového tisíciletí – ještě jako Dlhé diely spojili Daniel Salontay a Shina své síly – své světa díly. Ten Danův byl plný jazzových improvizací a Shinin zas poezie a folku. Na prvním albu *Tu* (2002) teprve opatrně prozkoumávali novou zemi, prošlapávali nové stezky a vraceli se zpět. Už tehdy měli ale jasno v tom, že chtějí působit „nadnárodně“ a proto se rozhodli promlouvat ke svému publiku jak slovensky, tak anglicky. Tento bilingvní koncept jim zůstal až dodnes – v obou jazycích uvádějí jak názvy svých alb a písní, tak i texty. Takže *Tu* je ve skutečnosti *Tu/Here* a *Teraz* se jmenuje *Teraz/Now*. Návaznost v názvu těchto alb určitě není náhodná a paralel na jednotlivých deskách najde více.

Zajímavé je také pozorovat rozložení tvůrčích sil a jeho proměny na jednotlivých albech. O hudbu i texty se oba dělí, i když si troufnu odhadnout, že hudební osou jsou Danovy kompoziční a aranžérské schopnosti, virtuózní hra na kytaru se smyčcem i bez něj a několik dalších nástrojů, zatímco Shina bude zas o něco aktivnější textařkou. Po hudební stránce je *Teraz* jen mírným posunem od předchozí desky, zřejmě už Longital našli svou úrodnou půdu a přichází období šlechtění. Daniel stále (a čím dál tím obratněji) využívá pozoruhodný nástroj Lemur Jazz Mutant ovládaný přes dotykový senzor pohybem paží, který dokonce uvádí v sestavě jakožto třetího, virtuálního hudebníka pod pseudonymem Xi-di-nim.

Co se hlasu týče, procházejí Longital zajímavým vývojem. Na prvním albu promlouval a zpíval Dan, Shina mu jen místy přizvukovala. Na desce *Svieta* diely se dělili zhruba půl na půl. Na prvním titulu pod novým názvem Longital – na *Výpravě* už Danův hlas ustupoval do pozadí (o to větší prostor však dostala jeho hudebnická invence). Na *Glorii* se síly opět vyrovnávají, ale na *Teraz* už zní především Shinin hlas, jenž je utkaný ze sametu, avšak z jeho rubu – je zasněný, konejšivý a hladící, nikoliv však hladký a podbízivý.

Když je řeč o snech – to je právě zdroj, z kterého Longital vždy hojně čerpali. Snili o létání, letadlech a letcích, lodích a mořeplavcích, o dracích, mracích, o vůních dalek, o cestách, jež jsou samy cílem, o zrcadlech v nás... Mnoho z těchto motivů se v jejich tvorbě opakuje a prolíná. I zde však lze zaznamenat určitý vývoj a prozření. Však už na předchozím albu zpívali „*Tak dlho jsme spali vnútri, tak dlho jsme žili v predstavách. A teraz už vieme že načo to všetko... nič sa nám nedeje náhodou*“. A co se honby za vůni dalek týče – došli ke zjištění, že jde o jeden z mnoha důsledků lidské podstaty, která nás neustále ponouká hnát se za tím, co nemáme, a pouštět to, co máme. V skladbě *Nahoru a dolu* z aktuálního CD zní: „*Běžíme do světa, hledáme domov. Po chvíli doma zas běžíme von. Nenájdeme nič čo nie je tu. Nenájdeme nič, čo sa nedeje teraz. Sami cestou. Cestou k sebe. Sebe cestou. Sami sebe*.“ Tato skladba je pro mne vrcholem celého alba, společně s předposlední, intimní existenciální zpovědí *A to je všetko?*: „*Sedím tu a vidím vecí konec. Tichú krásu. Dokončený stav. Keď dokončím všetko čo mám. Kam sa poberám?*“

Do seba se pozerám. Plyniem. Každú chvíľu iná. Dobrodružný splav. Keď sa môj čas minie. Ponorím sa celá. Bezoblačný stav... A to je všetko?“ Takové texty nemůžete napsat jen tak, musejí přijít časem, samy. Vyvěrají přímo z životních zkušeností, jako pramen, který byl dříve ukryt pod zemí a postupně si dral svou cestu na povrch. Pak už stačí jen být připraven a schopen ho stočit.

Longital ušli dlouhou cestu. Nyní stojí na pevném, vyvýšeném bodě a rozhlíží se kolem. S tímto nadhledem a odstupem píšou čím dál tím vyzrálejší hudbu i texty. Takto nějak si představuji alternativní folk 21. století.

Petr Hanzel

Seefeel: Seefeel

Warp Records (www.warprecords.com)

Uskupení Seefeel kolem britského hudebníka Marka Clifforda v polovině 90. let zazářilo s novátorským pojetím hypnotické shoegaze zasněnosti (debut *Quique*), aby se záhy uchýlilo nejprve k intimním ambientním plochám a posléze úplně k ledu (rok 1997). Loňské znovuzrození spolku (dva pamětníci a dvě japonské posily) nyní korunuje nové album, které sice do jisté míry navazuje na minulost díky éterickému vokálu Sarah Peacock, zálibě v efektování a větrné melancholii, staví ale na nečekaně hrubých základech.

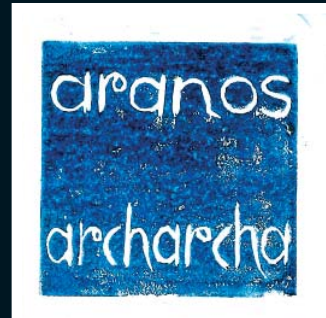
Nekompromisně pomalá rytmická sekce s hlubokou basou v místy až dubovým teritoriu (*Making*) sekunduje na minimum okrouhaně, o to však důsledněji przněné elektronice. Jedná se především o specifické glitchové hrátky v basovém spektru (podle všeho citelný průnik dubstepové vlny), které ovládly již titulní skladbu z návratového ep *Faults* a v nepříliš obměněné podobě dostávají prostor i ve většině ostatních kusů. Tento nevládný prvek z oblasti feedbackových výbojů se tak stává jakýmsi všudypřítomným podpisem, který na jedné straně nahrávku zoceluje a odřezává od okolní produkce, na straně druhé však stimuluje určitý mdlý dojem poslechu mnoha dlouhých variací téhož. Navzdory zvukové originalitě a vzdušné atmosféře album působí vláčně a díky minimu dění a ubíjející rytmy rozhodně není lehce polykatelným, natožpak rozjařeným dílem. Desce by zřejmě prospělo více poloh, alespoň v rámci těch několika přítomných krátkých intermezz.

Hynek Dedecius

Marcus Schmickler: Palace of Marvels (queered pitch)

Editions Mego (www.editionsmego.com)

Vědecká hudba a zároveň hudba na pomezí klamu a iluze – až tak silně je možné označit poslední sólové počiny čelního německého představitele komponované elektronické hudby a improvizátora Marcuse Schmicklera. Zvláště jeho poslední alba *Altars of Science* (Oltáře vědy) a *Palace of Marvels* (Palác divů) představují jistou nejzazší mez hudebního uvažování i praxe, ale bezesporu jsou tím nejinspiračnějším, co se v posledních letech na elektronické scéně objevilo. Schmicklerova puristická a až matematicky přesná hudba je totiž přímo ovlivněna rozličnými výsledky exaktních věd či komplikovaných teorií, hudebník sám přiznává svoji zálibu ve fenomenologii, matematice, psychoakustice, fyzice, ale je i její podoba přímo konzultována s neurologií, akustikou či tvůrci sofistikovaných počítačových modulů a programů. Jak se však v posledních letech ukazuje, Schmickler není ve své zálibě v aplikování vědeckých poznatků na hudební díla sám, neboť i další tvůrci převážně spojení s labely Raster Noton či Mego svá díla konzultují s vědci a matematiky či se jimi přinejmenším nechávají inspirovat. Dokládají to jak galerijní instalace nebo



některé z nahrávek Carstena Nicolaie (Alva Noto) a Tima Heckera či Ryoji Ikedy ale i poslední dvě alba Marka Fella. Zdá se, že tento záměr není samoučelný a ani nepůsobí nikterak strojeně, neboť plody uchvácení hudebníků vědou jsou výsostně múzické, byť chladné a leckdy extrémní.

Schmicklerova novinka šálí sluch a je dílem přiznané manipulace našich smyslů tím, že využívá objev z 60. let - tzv. Shepardův tón, což je efekt, který vytváří u posluchače dojem neustálého stoupání a klesání tónů, přestože se jedná o pouhý klam založený na sofistikovaném hudebním systému. Tento hudební fenomén by nebyl možný bez elektronických nástrojů a Schmickler jej dovádí k velmi neurotizující dokonalosti za pomoci na první poslech prostých prostředků a struktur, které se na miniaturní ploše zdají být přehledné a jasné. Jakmile se však v nich posluchač snaží zorientovat a neustále „stoupající a klesající“ struktury analyticky definovat, zaplete se ve změti rychle řazených a složitě propletených asymetrických textur, které uchopení unikají a úspěšně vyvolávají dojem nestability. Schmicklerovi se podařilo vytvořit dvanáct čistě elektronických kompozic bez středu, refrénu či jasného rytmického pulsu; kompozic, z nichž není možné si kromě dojmu nestability (ten je však vyvoláván pomocí poměrně příjemných čistě umělého zvuku varhan, digitálních her, pinballu či nepříliš brutálního noise) cokoliv pamatovat. Stejně jako je vytvářeno zdání permanentní změny dynamiky, Schmickler stále pracuje s proměnou rychlosti a rozpínivosti jednotlivých částí skladeb, kdy zahušťuje či rozvolňuje zdánlivě cyklické struktury. *Palace of Marvels* představuje sled konceptuálních a přísně konstruovaných kompozic bránících se po celou dobu možnosti analýzy či memorování, což však neznamená, že jednotlivé skladby mají cokoliv společného s volnou improvizací, o níž lze také hovořit jako o hudbě bez paměti.

Zatímco v *Altars of Science* kladl Schmickler důraz na rozvíjení dlouhých ploch v dynamicky extrémních a co se týče barvy zvuku pestrých polohách, zde do sebe zaplétá rychle řazené klávesové mikrofragменты v iluzivních řadách společně s ambientními plochami a jemnými porvy noise, které odkazují k jeho předchozí nahrávce. Možná ale jsou tyto reference a citace předchozího projektu jen další matoucí stopou elektronika. Těžko říct, protože důmyslnost a objevnost Schmicklerovy počítačové hudby, která se velice ve svých komplikovaných strategiích odlišuje od jeho spolupráci v improvizčních sestavách (např. s Johnem Tilburym, Kaithem Rowem nebo „Pitou“ Rehbergem), zakládá zcela novou kvalitu v hudebním světě. Marcus Schmickler totiž, kromě výše zmiňovaného důrazu na tekuté a až nepostřehnutelně proměnlivé struktury, vnáší ještě s pomocí rafinovaných programů prvky chaosu, které mají možnost celek doplňovat, napadat, dekonstruovat jej a měnit parametry jednotlivých zvuků i sám temporytmus. Zatímco *Altars of Science* můžeme považovat za sondu do problematiky intenzity a chladné agreivity v hudbě, *Palace of Marvels* zkoumá otázky stability, iluze a možnosti paměti. Tam, kde Ryoji Ikeda, Carsten Nicolai či Mark Fell preferují pravidelný, byť někdy velmi zakřivený a proměnlivý, puls a Tim Hecker zkoumá výšku, rozsah a brutalitu jednotlivých parametrů, je Schmickler „vědecký“ záluďnější a co se týče přístupnosti rozhodně komplikovanější, což však neznamená, že album není poutavé. Spíše naopak, dráždí a provokuje svou sofistikovanou záhadností, matematickou precizností spojenou s příklonem k chaosu a hloubkou záběru do problematiky iluzí, masek či zvukových klamů, který nemá srovnání. Album *Palace of Marvels* představuje mezní hranici „vědecké hudby“ v krystalické rovině, hádanku, kterou nelze rozluštit. Bez přehánění lze tvrdit, že této hudbě se, krom zmíněných vzdálených příbuzných, nepodobá nic ze současného, ale i staršího hudebního světa. Schmicklerovi se podařilo vytvořit cosi unikátního – čistě intelektuální zvukový stroj

bez jediného náznaku emocí jako určitou esenci až monstrózně aplikované racionality a řádu, jehož plnohodnotnou součástí je pravý subversivní opak – chaos, zmatek, nejistota, pohyb.

Lukáš Jiříčka

Michael Vorfeld: Flugangst

Monotype (www.monotyperecords.com)

Michael Vorfeld (nedávno jsme ho mohli vidět v galerii Školská 28 s jeho žárovkovým projektem) je respektovaný performer, výtvarník, filmař a mimo jiné i perkusionista. Loni vydal na polské značce své sólové album, kde užívá několika perkusí, preparací a smyčcových nástrojů vlastní výroby. Když perkusionista během hry vytáhne smyčec a přejíždí s ním přes činel, čímž vydává intenzivní pronikavý zvuk na pomezí hlazení tibetských misek a škrábání nehtem o sklo, zřejmě nikoho (a nejen ve světě volné improvizace) to dnes už nepřekvapí. Má-li tento zvuk v kontextu opodstatnění, přináší náležitě zbystrující, někdy až napínavý efekt. Jenže co s albem, které je těmito zvuky doslova přesycené? Musím předeslat, že jsem poněkud alergický na škrábání smyčcem přes činel. Po několikanásobném poslechu však musím uznat, že některé „alergenoidní“ pasáže jsou výtečné (dovedu si představit, že někoho může celé album bavit právě kvůli tomu, proč mě jako celek moc nelíbí, třeba na konci téměř desetiminutové *Parabel*, kde se atmosféra zahušťuje něčím, co připomíná divokou vichřici prohánějící se roštím, zde pravděpodobně tvořenou nějakými metličkami nebo jiným křehkým materiálem divoce přejíždějícími přes blány bubnů, a je dovršena autorovým oblíbeným zvukem, který zde příjemně podbarvuje celkové vyznění. Na závěr pak Vorfeld ještě pracuje i s tichem a dlouze doznívajícím alikvótami a musím říct, že skladba je vystavěna velmi promyšleně. Osobně mě však mnohem více na albu zaujaly ty části, které tento „alergen“ neobsahují, jako např. hned druhá *Taumel*, kde se ke slovu dostávají především strunné nástroje Vorfeldovy výroby. Spolu s jednoduchým, avšak přesně načasovaným poklepáváním na různé objekty tvoří jednotlivé úderky do basovějších strun zajímavou, chvílemi až dadaistickou koláž.

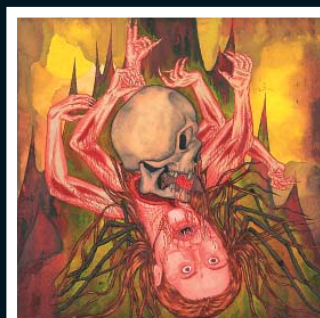
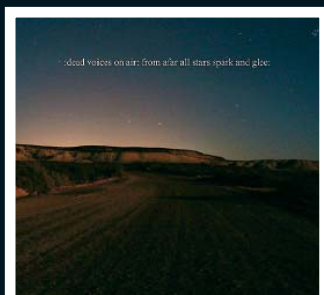
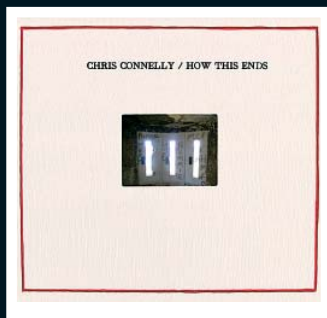
Že je Vorfeld zkušený improvizátor a dokáže vhodně využívat táhlých tónů tvořených smyčcem, jsme mohli vidět např. také v triu s Rafaellem Toralem a Joem Williamsonem (jako tomu bylo v roce 2008 na festivalu Musica Genera). Obstojí-li však u posluchačů zhruba padesátiminutové album, z velké většiny vystavěné okolo vyšponovaného kovového zvuku, bude kromě na případných alergiích záviset i na trpělivosti. Album je vrstevnaté a plné zajímavých momentů a překvapení, ale k těm je nutné se proposlouchat. Jestli někomu pomůže význam názvu alba (Flugangst = strach z létání), tím lépe.

Petr Vrbka

Aranos: Archarcha

Pieros (www.aranos.org)

Program koncertů loňského českého miniturné Petra Vaštla zvaného Aranos sestával z tří delších částí a přídávku v podobě starší písně. Úvodní kus *Flight Of The Dung Beetle* Aranos odehrál do předtočeného doprovodu na šakuhači, poté nechal znít pouze laptop. Zněla z něj napjatá skladba pro akustické nástroje (smyčce, klavír) a podmanivým způsobem podaný text; Aranos do této skladby, nazvané *Let The Time*, zatančil ten snad nejpomalejší tanec světa, vlastně jediný neuvěřitelně zpomalený pohyb. A ze záznamu koncertu v pražské Arše se rázem stal nenápadný příbuzný živých alb Queen, na nichž prostřední, „operní“ část *Bohemian Rhapsody* také zní z playbacku. (Použil Aranos na albu opravdu



„živou“ verzi, tj. zvuk jdoucí z počítače přes mainmix do beden nebo ne? A jak to při produkci svých živáků dělali Mercury a spol.?) *Let The Time* představuje Petra Vaštlu tak, jak jej mám asi nejraději: jako tajemného demiurga zvuků nedbající na žánrové škatulky a tajuplně se usmívajícího, navíc jako zpěváka nenapodobitelně sugestivního výrazu. Třetí část vystoupení, *Concerto No. 42 For Violin and HD*, je zvukově nejbarevnější a nejagresivnější a Aranós v ní ukazuje svůj široký rejstřík hry na housle: od uširvoucího skřípotu až k téměř kavárenskému hlazení a cikánskému ohni. Opravdu intenzivní, nesmlouvavá a zvukově pestrá půlhodina a jednoznačný tahák alba. Závěrečný song *Beams Of Sunshine* znepokojuje, napjatou atmosféru setu zklidňuje: je krásné být naživu. Petr vaštl opět ukázal, že jiné než dobré desky zkrátka netočí.

Petr Ferenc

Chris Connelly: How This Ends

Dead Voices On Air. From Afar All Stars Spark and Glee

Lens rec. (www.lensrecords.com)

Od industriálního všudybyla Chrise Connellyho, který za více než dvě dekády prošel takovými formacemi jako Ministry, Pigface, Revolting Cocks nebo Murder Inc., se dalo očekávat ledacos, ale deska *How This Ends* (dvanáctá v pořadí) musela překvapit i znalce autorovy rozsáhlé sólové diskografie. Chris totiž nenatočil písničkové album, ale desku, která zní jako jedna dlouhá zvuková báseň či dramatické pásmo, přerušené pouze v polovině pauzou na čůrání a výměnu doprovodných hostů. Sám Chris o albu mluví jako o pokusu vymanit se z tradičního skladatelského klišé. „*Na novém albu hrají prim především slova*“ prozradil v doprovodném textu autor. Ty se znovu dotýkají velmi vážných témat, jako je smrt, genocida, vraždy nevinných lidí mocí a penězi zkorumpovanými osobami. Jako hosté se alba, které hudebně osciluje mezi hlukově industriálním terorizmem nejhrubšího zrna a sofistikovanou scénickou hudbou, se představí Gordon Sharp ze Cindytalk, Bill Rieflin (dříve z Ministry nebo Swans, dnes bubeník z R.E.M.) nebo Sanford Parker z Minsk nebo The High Confessions. „*Hudba je na novince pouze zesilovačem textů*“, pokračuje ve vysvětlování filosofie alba autor. „*Nemusí jít o tradiční zvuky hudebních nástrojů. Osobně jsem měl při komponování velmi jasnou představu, jak má finální tvar vypadat – jako hudební obdoba impresionistického filmu. Nejtěžší na celém procesu nahrávání byla nejistota, zda na CD není zbytečná vata, jestli každé pronesené slovo má dostatečnou váhu, a zda lidé, které jsem požádal při práci na desce o pomoc, jsou ti správní*“. A jak dopadl výsledek? Už dlouho jsem neslyšel tam mnohovrstevnatou desku, která svou stavbou navíc ztěžuje jednoduchou konzumaci nahrávky. Tady nelze hodnotit nálepkami jako dobré nebo špatné. Biografie Marka Spybeyho určitě zaznamená autorův rok 2010 jako jeden z neplodnějších v celé jeho kariéře. Na jaře mu vyšla deska *Fast Falls The Eventide* (viz. recenze v HV 2010/3), vyrazil s tímto projektem a jako součást kapely Download, na severoamerické turné, natočil novou desku pohrobků Zoviet France – Reformed Faction, založil spolu s Tonym D'Oportontem nový projekt Gnome and Spybey a vše završil další deskou *Dead Voices On Air*, znovu na labelu Lens records. A hned od prvních vteřin více než desetiminutového otvíráku *Something Maybe* je jasné, že máme co dočínění s neatmosféricktějším albem ze čtrnáctidílné albové skládanky autora. Skladba jakoby odnesla z vaší poslechové místnosti střechu, a dala vám nahlédnout na noční oblohu plnou hvězd. Od sousedů velebnou náladu tu a tam podtrhne závan operní árie, která k elektronickému ambientu sedne jak ulitá. Navíc se nálada desky v průběhu příliš nemění. Pravda, tu a tam

zaslechneme více či méně disonantních hlukových vstupů, to by prostě nebyli Dead Voices On Air, základní pastorální vyznění desce přesto zůstává vlastní až do konce více než hodinové stopáže. Krom partáka z Beehatch a Download Phila Westerna album v tomto duchu podpoří i srbská zpěvačka Ivana Salipur svým zmnoženým zpěvem v rodném jazyce. CD navíc vhodně podporují fotografie přírodních scénérií Patagonie. Potemnělé krajinky přesně ilustrují statický a přesto činorodý klid zobrazený v devíti Spybeyho kompozicích. Někdy prostě stačí méně, aby z výsledku posluchač získal více emocí a nálad. Tato deska je toho jasným důkazem.

Pavel Zelinka

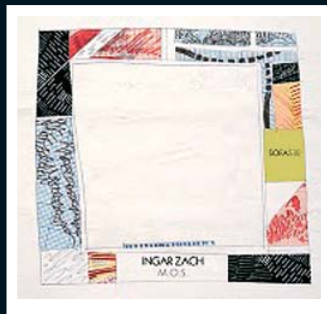
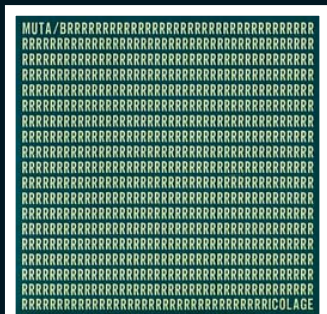
Collection Of The Late Howell Bend: Beasts For While

Rory Hinchey/Collection Of The Late Howell Bend: Shape Is Nature/Long Fields

Ownnes (www.ownnes.org)

Dva nejnovější tituly torontského vydavatelství Ownnes vyšly na 11", resp. 12" vinylu a velikosti nosičů jsou zároveň katalogovými čísly. Collection Of The Late Howell Bend je hudební projekt, vzniknuvší coby součást Auk Theatre, „hlučného“ experimentálního divadla, které bylo v jedné recenzi charakterizováno jako „setkání Pipi Dlouhé punčochy s Throbbing Gristle“. Postupem času z Collection vznikla autorní personálně proměnlivá skupina kolem ústřední postavy Irene Moon. Album *Beasts For While* vznikalo v letech 2008–2009 v Tallahassee na Floridě a je výsledkem spolupráce Moon s Krysten Davis a Chantelle Dorsey. Ve čtyřech skladbách se rozeznává málo slyšitelné hudební vábení. Písňe jsou založené na velmi jednoduchých motivech klávesových nástrojů, které se postupně decentně obalují jak organickou, tak syntetickou zvukovou matérií. Na tomto sonickém půdorysu se vlní uhrančivý dvojhlas Krysten Davis a Irene Moon, dokonalým způsobem kombinující naléhavost s lhostejností. „*One two three four five six seven eight...*“, tempo je líné neměnné a evokuje snově zastřený průvod do neurčitých končin, pochod, na jehož konci může čekat smrt, jež je ale v dekadentním nasvícení tolik přitažlivá. V písni *Haha* se zpívá o „*andělech, kteří tě doprovázejí*“ – hlasům se nedá odolat, a tak se potkáme na konci cesty s dvěma krvácejícími rankami na krku. „*How blue, how true...*“ Collection Of The Late Howell Bend okupuje jednu stranu i na dalším vinylu Ownnes, tentokrát ve složení Irene Moon (piano), Rory Hinchey (harmonium) a Alison Corbett (housle), a pětice instrumentálních skladeb (mezi nimi i verze *Dominated By Splendor* z *Beasts For While*) působí v porovnání s předchozím počinem jako kolekce vyřazených tracků. Vyznačují se samoúčelnou krásou, kterou je opravdu těžké snést. Absence zpěvu je pro ně, zdá se, klíčová, protože jakýkoli lidský prvek by tuto nelidskou krásu pravděpodobně okamžitě rozložil. Podobnou nesnesitelností se vyznačuje i Rory Hinchey se svými sedmi sólovými tracky na straně A (hostuje tu mimochodem i Alison Corbett). V jeho (rovněž pouze instrumentální) tvorbě je však i něco, co v lehce působících skladbách Collection nenajdeme: křečovitost a vnucující se násilí; jako by se na nádherné obrazy promítaly ty nejhorší věci, které lidstvo v historii potkalo. Vrcholem jsou dvě poslední skladby: *The Listener*, kde se kolem sugestivního opakujiícího se klávesového motivu ovíjejí pronikavé frekvenčně proměnlivé elektronické ruchy, a extrémně monotónní *Thank You, Ahead Of Time* jakožto závěrečná apoteóza zarputilosti. Zvláštní, jak se někdy těžko hledají přístupové cesty k něčemu, co se zdá být úplně na dosah...

k!amm



MUTA: Bricolage

AI Maslakh (www.almaslakh.org)

Trio MUTA tvoří flétnistka Alessandra Rombolá, proslulý hráč na elektrickou harfu Rhodri Davies a skvělý perkusionista Ingar Zach (mimo jiné Huntsville), který zde ovládá i mašinku na drones (drone commander) a sruti box, což je „alikvotní, původně indický hudební nástroj, barvou zvuku připomínající harmonium“. Jinými slovy, taková dřevěná krabička s měchem co vydává plynoucí nepřerušovaný zvuk.

Studiová nahrávka s příznačným názvem *Bricolage* vychází tři roky po jejich debutovém albu *Yesterday night you were sleeping at my place* (Sofa). Úvodní *driphlith* má dva, resp. tři hlavní rysy. Jednak je hodně perkusivní, v druhé půli až nečekaně rytmická. Druhým rysem je jakási „motorizovanost“, jako by Zach (přes blány bubnů) či Davies (přes struny harfy) v několika místech používali jednoduché motorky. K tomu se jen zlehka přidává Alessandra Rombolá se spíše „drnčivějšími“ profuky. Celá *driphlith* je však nesena od počátku znějícím drone, který se ztrácí z doslechu dle míry intenzity zmiňovaného motorkovitého zvuku.

O co míří je flétnistka slyšet v úvodní části, o to víc dostává prostoru v druhé, nazvané *encilion*, která je jedním z nejsilnějších míst celého disku. Flétna zde kromě vydávání množství nestandardních zvuků zní, alespoň zpočátku, i v rozpoznatelné a pro flétnu běžné zvukové rovině. Flétna nepatří mezi neidiomatické improvizátory mezi frekventované nástroje (z hlavy si teď vlastně vybavuji jen Jima Denleyho a Terryho Daye), a je proto potěšující, jak ji Rombolá naprosto bravurně ovládá. Pánové Zach a Davies jí v tomto kusu dávají dostatečný prostor a „jen“ dokreslují jakési pozadí, Davies až lehce nepřijemným monotónním hučením své elektrické harfy, Zach pak kovovými zvuky perkusí (případně smyčcem o činel). V závěru však „pozadí“ ovládne prostor kompletně a flétna se stáhne z doslechu.

Třetí kus se vyznačuje jednoduchými a spíše kratšími zvuky, které později doslova převálcuje tuhé kovové otírání nějakých předmětů, což spolu s hlubokým profukováním flétny a občasným spíše dunivějším harfovým vkladem vytváří napjatou atmosféru, jež se v jednom okamžiku plně ztiší a prostor vyplňuje jen jakési „zurčení“, následně v nepravidelných intervalech narušované dřevěnými i kovovými údery. Čtvrtý track se line spíše v jemnějším až ambientním duchu a je zde opět více slyšet Zachův drone commander a již zmiňovaná „motorizovanost“. Oproti ostatní části alba by se o této dalo říct, že se toho zde moc neděje, což ale platí právě jen v kontextu s ostatními částmi a myslím, že postprodukční studiová práce Guisepe Ielasiho se zde velmi osvědčila. Zbýlá část alba totiž vynízí přímo dramaticky, jelikož z počátečního až chaotického mnohovrstevnatého společného zvuku postupně vystupuje několik jednoduchých rytmických perkusivních linek, které jsou v závěrečné *osgo* ještě podbarveny až japonsky znějícími tóny flétny. *Osgo* spolu s *encilion* pro mě tvoří vrcholy této desky, kterou považuji za další skvělý vydavatelský počín libanonské značky, v katalogu označený číslem 12. **Petr Vrba**

Ingar Zach: M.O.S.

Sofa Records (www.sofamusic.no)

Norskému perkusionistovi, skladateli a čelnímu představiteli volné improvizace se na jeho druhém sólovém albu M.O.S. podařilo takřka nemožné, a to nahrát album pro perkuse, indické shruti boxes a elektroniku, které je možné považovat za jeden z největších přelomů ve hře osamělého hráče, protože není pouhou exhibicí a ukazuje, jak inovativně lze přistoupit k bicím nástrojům a zvonkohrám v kombinaci s elektronickými akustickými drones.

Ingar Zach dokazuje, že i neortodoxní a nespoutaný svět volné improvizace mu bývá mnohdy těsný a proto se rád uchyluje ke komponované hudbě - někdy v podobě tria Huntsville se stylově koherentním programem, které tvoří se svým stálým spoluhráčem, kytaristou a spoluvydavatelem Sofa Records Ivaarem Grydelandem a kontrabasisistou Tonny Kluftenem, jindy zase v projektech na pomezí improvizace a kompozice (např. Muta či Point 4). V poslední době není tento odklon od mnoha ohledů rigidního světa improvizace jen známkou touhy navrátit se k hudbě s jasnější formou a strukturou, návratem ke stylům a žánrům, ale také určitým symptomem přesycení se striktní improvizací, která v posledních deseti letech zažívala svoji renesanci a extenzi. Toto nakročení improvizátorů směrem ke skladbě s sebou do kompozice přináší jeden velký vklad – hudebníci navyklí na rozšířené hráčské techniky a neobvyklý instrumentář, neidiomatický přístup k nástrojům a cit pro specifickou strukturu plynoucího materiálu s často méně výraznými rytmy či bez známky pravidelného pulsu nahližejí na fungování skladby jako celku zcela odlišným způsobem. Mají méně strachu než třeba tradičnější hudebníci, pro něž rytmus či melodie představují určitou bezpečnou cestu.

Album M.O.S. obsahuje pouze jedinou téměř čtyřicetiminutovou skladbu, jejíž charakter se pohybuje na pomezí hypnotického ambientu, soudobé hudby, akustické psychedelie a v jistém výrazu se přibližuje i rituální hudbě, tedy aspoň v podobě, jak ji například tvoří John Zorn.

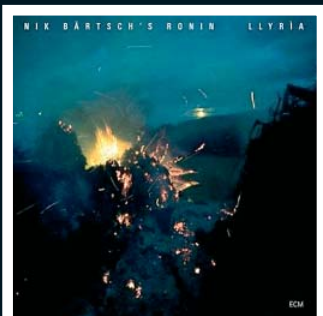
Zachovo abstraktní zvukové universum, které zahrnuje jak speciální elektronické (a nikoliv tradičně akustické) shruti boxes produkující takřka nekončící mantrické drones, různými způsoby rozeznávaný basový buben, objekty, činely a zvonky, ale i aktivně používaný způsob snímání pracujících se vzdáleností nástrojů od mikrofonu atp., se vyjadřuje velice neagresivními zvuky. Zach dává přednost kontinuálnímu toku hudby bez razantních vpádů, pomlky či prudkých změn stylistiky. Upřednostňuje postupný přechod od jedné struktury k druhé a tyto proměny obvykle vytváří skrze pomalé přesuny těžiště mezi jednotlivými instrumenty. Prvních několik minut kompozice je naplněno čistě akustickou hrou na zvonkohry a různé objekty, aby se později přidaly jemné dunivé drones elektronického původu a celek tak získal na opojném vnitřním rytmu. Zach je velice netypickým perkusionistou, neboť se skutečně zřídka uchyluje k vyložené pravidelnému rytmu, natož pak k jazzovému či rockovému bubnování. Raději na basovém bubnu i činelech buduje souvislé plochy za pomoci hry smyčcem, třením paličkami či velice rychlým vytukáváním rytmu, který se slévá do souvislé zvukové stěny. Kombinuje tak čistě akustické a elektronické (byť akustiku simulující) drones a ačkoliv se jeho kompozice odehrává ve velice pomalém a až meditativním tempu, neustále se v ní mnohé odehrává. Zach rozhodně patří k velice rychlým hráčům se smyslem pro práci s miniaturními momenty, drobnými zvukovými zákrutami a proměnami barev. Jeho v podstatě abstraktní zvukové plochy (i tak lze hrát na perkuse) se skládají z paralelních struktur, pro něž indické drones fungují jako opojný základ. Zach všechny nástroje obsluhuje neomylně a je zřejmé, že i v rámci skladby dává velký prostor náhlé inspiraci a improvizaci.

M.O.S. rozhodně potvrzuje Zachovu důležitost pro současný svět na hranici mezi skladbou a improvizací, neboť je dílem jak velkých zkušeností, ale i velice osobitého způsobu hry a hlavně zvuku, který je díky kombinaci živého hraní s „indickými krabičkami“ velmi charakteristický i pro jiné Zachovy projekty a možná i leckdy důležitější než přínos dalších hudebníků. **Lukáš Jiříčka**

Red Trio: Red Trio

Clean Feed (<http://www.cleanfeed-records.com>)

Tato trojice lisabonských improvizátorů – Rodrigo Pinheiro (klavír, preparovaný klavír), Hernâni Faustino (kontrabas) a Gabriel Ferrandini (bicí, perkuse) – na své



debutové desce jednoznačně ukazuje, že zvukové možnosti i takto klasického nástrojového obsazení stojí stále zato znovu a znovu přezkoumávat. Tito hráči se při svých experimentech vyhnuli běžnému jazzovému chápání klavírního tria (klavír jako hlavní nástroj + rytmika) a stali se naprosto rovnocennými partnery.

Dohromady tak tvoří nervózní a virtuózně rychle se proměňující především hodně perkusivní struktury a své kreace každý z nich kontroluje s velice citlivým ohledem na konzistentní kolektivní výsledek. Jako by se album s každým trackem posouvalo k ještě větší abstrakci, závěrečná minutová hříčka *Burning Light* zní už jako velmi osobitý akustický noise. Vedle odkazů na tradici radikálního freejazzu a la například Cecil Taylor, se nám zde snadno vybaví i koncepce moderní vážné hudby, vedle i častými preparacemi klavíru připomínaného Johna Cage to může být třeba Messiaen nebo Ligeti. Vysoká technická úroveň hráčů se v těchto žánrech většinou předpokládá, ale zde máme co do činění s opravdovými špičkami v oboru.

Není vůbec překvapivé, že kapela obdržela hned dvě ocenění od serveru All About Jazz NY, za debut roku a koncertem roku bylo vyhlášeno jejich newyorské vystoupení s v této rubrice již probíraným trumpetistou Natem Wooleyem. Jen tak dál.

Jan Faix

Nik Bärtsch's RONIN: Llyria

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

„Aspekty věcí, které jsou pro nás nejpodstatnější, jsou ukryty kvůli své jednoduchosti a všednosti. (Nejsme schopni si všimnout něčeho, co máme stále na očích.) Samotná příčina jeho bádání člověka vůbec nezaujme.“

Recenzi posledního alba švýcarské skupiny kolem skladatele Nika Bärtsche začínám stejně jako on svou předmluvu k němu – citací filosofa Ludwiga Wittgensteina. Pro Bärtschovu hudbu je totiž natolik výstižná, že ji tu snad ani nejdě neuvést. Rezovala mi v uších pokaždé, když jsem *Llyria* poslouchal.

Možná v tom sehrála roli i místa, kde jsem ji poslouchal, ale čím dál víc jsem si uvědomoval, že hudba je do velké míry přírodní úkazem. Pochází z přírody stejně jako její tvůrci, kteří ve své podstatě od počátku imitují dokonalost zvuků, jimiž je svět kolem nás obdařen a nechávají se inspirovat jejím nevyčerpatelným repertoárem, aniž by si toho byli vědomi – právě o tom mluví Wittgenstein. Tato „naturalita“ je tím patrnější, čím je hudba surrealističtější, tedy vycházející z autorova podvědomí a čím méně se dbá na to, aby plnila určité funkce (jako u taneční či komerční hudby). Pak je možno se na ni dívat jako na krajinu – což ve svých recenzích činím často, neb rejstřík našich vizuálních vjemů je zdaleka nejširší a zároveň jsou jednotlivé vjemy zřejmě neobjektivněji popsatelné a přenositelné (ač krajinu jako celek vnímá každý jinak). Snažím se zrekonstruovat reliéf krajiny, či scénérii, kterou při poslechu daného alba vidím.

V případě *Llyria* mi vyšel vstříct fotograf Jean-Guy Lathuilière, jenž pro obal alba zachytil zvláštní výjev – hořící strukturu, z níž do temnoty, studené krajiny šlehají plameny a létají jiskry. V dálce, těsně nad obzorem, svítí skrze prosklené mraky měsíc. Na první pohled může evokovat také sopečnou erupci či gejzír lávy. A taková je i Bärtschova hudba. Silně ovlivněn minimalismem a buddhismem, staví svou krajinu pozvolna, zrnko po zrnku, kámen po kameni, kapku po kapce – v duchu svého hesla „askeze k extázi“. Většina skladeb začíná nenápadným (ale nápaditým) rytmickým motivem, který se postupně rozvíjí

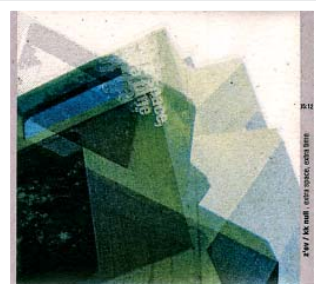
a nabaluje na sebe další elementy. V této krajině kolem sebe na první pohled nevidíte nic, z čeho by se vám zatajil dech, avšak cítíte, jak se vám jemně třese půda pod nohama. A to je na Bärtschově tvorbě právě pozoruhodné. Vše se děje přirozeně – zdánlivě lineárně a předvídatelně, při velmi pozvolné gradaci přichází čekání nečekaného - touto cestou Bärtsch buduje všudypřítomný pocit tenze, který ocení jen trpělivý posluchač (i proto je Bärtschova hudba tolik populární v Japonsku).

První skladba, *modul 48*, připomíná oceán, který se při pohledu na hladinu jeví klidným, ale jak se posluchač postupně ponořuje do jeho hlubin, zjišťuje, že vše podstatné se odehrává teprve zde – neviditelné proudy, jenž celou masou hýbají a hemžení různorodých organismů. Netrpělivý posluchač zůstane stát na břehu. Bude chvíli sledovat, kterak se hladina pozvolna mění a poté odejde. Ten, kdo umí přečkat ticho před bouří a ponořit se do něj, dočká se několika zajímavých rytmických i harmonických bouří a erupcí.

Llyria je opět plná matoucích rytmických hlavolamů, náhlých změn a dalších rafinovaných postupů. V angličtině pro to existuje přiléhavé adjektivum quirky, které v češtině nemá přesný ekvivalent (něco mezi podivný/bizarní a nepředvídatelný/překvapivý). Nejpatrnější příklad na tomto albu naleznete v *modulu 47*. Ve skutečnosti jde často o poměrně jednoduché rytmické přesmyčky a skoky, jen se je nesmíte snažit spočítat a napěchovat do klasických taktů. Při jejich stavbě jsou leckdy záměrně ignorovány a zaměňovány tradiční úlohy rytmických a melodických nástrojů. Kouzlo zmíněného spočívá nejen v precizní interpretaci, disciplinovanosti a sehranosti kapely - Bärtsch v předmluvě vyzdvihuje především intuitivnost či až telepatii kapely, která se vyvinula během 25 let společného hraní a nyní připomíná mraveniště, v kterém nikdo nemluví, přesto všichni dobře vědí, co a kdy mají dělat. Esenciální je ale také Bärtschův unikátní kompoziční styl. Jistě se časem najde mnoho skupin, které se pokusí jít podobnou cestou, ale zvuk a výraz RONINU je natolik originální a specifický, že i kdyby uspěli v kompoziční i interpretační fázi, půjde jen o velmi nápadnou imitaci. V tomto bodě mi Bärtschova tvorba evokuje dílo Yvese Kleina, ať už jde o jeho minimalistické obrazy či hudební kompozice, jimiž předběhl i takové guru jako jsou La Monte Young či John Cage. Dnes již může kdokoli pomalovat plátno monochromaticky se zachováním dokonalého barevného pigmentu za použití syntetické pryskyřice, Klein byl ale prvním, koho to napadlo. Navíc si tuto technologii zapatentoval a „svou“ barvu zaregistroval jako International Klein Blue (IKB). Hudba ani kompoziční postupy se patentovat nedají, ale mohou být natolik specifické, že jejich napodobeniny budou snadno odhalitelné.

Bärtsch dlouhodobě dokazuje, že i z minimalismu se dají najít nové cesty vedoucí k takovým žánrům, jako je jazz a funk. Sám svou cestu nazývá „ritual groove“ či „zen funk“. Na groove dnes sice staví svou hudbu každý druhý, avšak Bärtsch rozebírá groove na jednotlivé molekuly a někdy až atomy. Poté ho rekonstruuje a pod drobnohledem zkoumá, z čeho vyrůstá, kam směřuje, přesně v duchu Wittgensteinových slov. Je zajímavé se těchto experimentů účastnit, ať už naživo, či ex-post, při poslechu studiové nahrávky. Občas jsem však měl obavu, že tuto zálibu se mnou budou sdílet především muzikanti či skladatelé, ostatním posluchačům, kteří nemají zájem podrobně zkoumat řemeslné aspekty hudební tvorby, může toto pitvání přijít bezvýznamné a samoúčelné. Poslední dvě alba, *Holon* a *Llyria*, nicméně vycházejí vstříc i tomuto druhu publika - v kontextu Bärtschovy tvorby jsou rozhodně nejvýznamnější a nejstravitelnější.

Petr Hanzel



Jason Kahn/Z'ev: Intervals

Monotype (www.monotyperecords.com)

KK Null/ Z'ev: Extra space, extra time

Korm Plastics (www.kormplastics.nl)

Setkání dvou význačných, avšak dosti odlišných perkusionistů zaznamenané v roce 2009 při koncertech ve Švýcarsku přináší aktuální album *Intervals* vydané u polských Monotype. Jason Kahn (který se kromě zvukových instalací po celém světě pohybuje nejčastěji kolem hráčů jako Norbert Möslang, Günter Müller, Tomas Korber, Christian Weber aj.) zde používá kromě perkusí i analogový syntezátor. Dnes šedesátiletý průkopník industriální hudby Z'ev (Stefan Weisser) je stále ve formě a jak toto tak i následně recenzované album je toho jasným dokladem. *Intervals* obsahuje dva circa půlhodinové koncertní záznamy a kromě typického kovově uhrančivého rytmu, občasných gongů a především rozvibrovaných kovových ploch je z jeho strany cítit dokonalá (sebe)kontrola, neb ani v relativně dynamických místech (např. v polovině druhé části), kde by se dalo očekávat, že se strhne pořádná divočina, žádná exploze nenastane a naopak dojde ke zklidnění, více vyvstanou Kahnovy analogové zvuky a po několika dlouhých minutách jemný tok ustane úplně. Stejně tak je obdivuhodný vklad Kahna, který atmosféru celého alba zabarvuje svým syntezátorem (a vlastně i perkusemi) a vytváří tak jakési podloží, na kterém vystává (někdy více, jindy méně) rytmický proud tvořený Z'evem. Velmi intenzivní a koncentrovaná nahrávka dvou navzájem se respektujících zkušených hráčů.

O co víc je výše zmiňovaná nahrávka „meditativní“, o to víc je další loňské album Z'eva dynamické, v některých místech až extatické (slyš třetí ze šesti skladeb). *Extra space, extra time* je výsledkem několikadenní práce KK Nulla (Kazuyuki Kishino) a Z'eva během residenčního pobytu v holandském Nijmegen, v prostoru organizace Extrapool, jež spolu se Staalplaat v roce 2000 iniciovala tzv. Brombron sérii, kterou má od konce roku 2003 na starosti Korm Plastics. Celkem v této sérii vyšlo 17 alb, toto je zatím poslední z nich. Šest částí označených *ESET_01-06* ztrhne posluchače hned od prvních vteřin a nepustí po dobu následujících padesáti minut. Multiinstrumentalista KK Null (Absolute Null Punkt, Zeni Geva atd.) zde využívá syntezátorů, terénních nahrávek, elektronických perkusí a další elektroniky, Z'ev si tentokrát vystačil s elektronickými bicími. Už jen z výčtu nástrojů v rukách této dvojice je zřejmé, že výsledná hudba bude hutná, a taky tomu tak je. Katarzní melanž drsně pulsujících beatů a sci-fi zvuků analogových syntezátorů je zahušťováno zvukovým odpadem v podobě různých šumů a bzukotů. A závěrečné zvony jsou už jen takovou efektní třešničkou na dortu.

Petr Vrba

LSD: Tripping

ein klang_records (www.einklangrecords.com)

Provařenou zkratku v názvu sestavy tvoří první písmena jmen tří mladých improvizátorů, Rakušanů Daniela Lerchera (elektronika), Bernharda Schöberla (kytary) a ve Vídni žijící klavíristky bulharského původu, Glorie Damijan (zde vedle preparovaného klavíru též dětské píáno). A když psychedelický dvojsmysl ve jménu kapely, tak proč ne i v titulu její prvotiny.

Nejrozsáhlejší úvodní opus lze i vzhledem ke jménu shodně s celou formací pokládat za určité „programové prohlášení“. Nabízí neokázalou přehlídku různých hráčských technik vlastních současné elektroakustické improvizaci, které však výborně splývají v jednolitě se rozvíjející celek. Každý z hráčů se pohybuje ve svém hudebním prostoru, přesto, když je třeba, na sebe kongeniálně reagují a výsledek

jasně sděluje, že k cestě do fantazijních světů není potřeba žádná chemie, v tomto případě kromě té zvukové.

V meditacích tohoto tria jsou struny hlazeny i drásany, elektronika praská i duní, a když se v části pojmenované *Ozeloten* ozve mezi perkusivním drněním klavírních strun a kytarovými ruchy i legrační vokál či dokonce zamňoukání, je jasné že hráči se správnou dávkou humoru nepřístupují ke své produkci jen povrchně skrze názvy, ale nebojí se nebrat se smrtelně vážně ani při samotném tvůrčím procesu.

V názvech se objevují i kosmické inspirace. V oblasti improvizace se vždy nabízí souvislost s idejemi freejazzového mystika Sun Ra a v části nazvané *Orion* je možné je i objevovat. Extatická kytarová hra s bottleneckem je podložena tichým perkusivním a šumovým děním i orientálně působícími basovými prodlevami. Závěrečný *Saiph Rigel* však reflektuje už jen skutečné vesmírné ticho. Dohromady možná nic nového pod Sluncem a v Galaxii už vůbec ne, ale s ohledem ještě navíc na skvělý mastering Martina Siewerta jde o poutavé sónické dobrodružství.

Jan Faix

Karlheinz Stockhausen: Plus-Minus

Hat Hut Records (www.hathut.com)

Distribuce: Classic (www.classic.cz)

Velký šaman evropské hudby Karlheinz Stockhausen byl skladatelem nadmíru plodným a tak není divu, že i tři roky po jeho smrti vycházejí nahrávky dosud nevydaných skladeb. Jde ovšem většinou o věci z posledních let, především o jednotlivé části z cyklu *Klang*, na němž až do smrti pracoval. Na značce Hat Hut ale vyšla první nahrávka Stockhausenovy skladby pocházející již z roku 1963, navíc nahrávka skladby poměrně známé, na niž odkazuje nejedna kniha o hudební avantgardě. Touto kuriozitou je kompozice *Plus-Minus*, dílo, v němž skladatel dává interpretům velice podrobné instrukce, ale navzdory tomu je výsledek nepředvídatelný. Podkladem je sedm stránek symbolů, které vypadají jak elektroinstalační schémata, a sedm stran notových skupin, z nichž si libovolný počet interpretů vybírá výchozí materiál. Tomu předchází ještě několik stran vysvětlivek, při jejichž čtení člověk začne chápat, proč se do této věci jen tak někdo nepustí. Značně zjednodušeně řečeno instrukce udávají, jak má hudebník modifikovat jednotlivé parametry toho, co hraje (hlasitěji, nebo tišeji atd.), ovšem výchozí materiál si vymýšlí sám.

Nizozemský Ives Ensemble se do díla pustil již bez posvěcujícího autorova dohledu, takže se můžeme jen dohadovat, zda nahrávka odpovídá jeho představám. Podle měřítek běžného smrtelníka jim ze Stockhausenova plánu každopádně vznikla hudba až překvapivě chytlavá a místy vyloženě příjemná. V podání patnáctičlenného ansámblu je zvuková paleta hodně pestrá, v některých částech se pracuje s opakováním frází a rytmických modelů, při pozorném poslechu zaregistrujeme hovořící hlasy (jedná se o záznamy ze zkoušek) a necelá hodina uteče jako nic.

Realizaci *Plus-Minus* na nahrávce předchází dvě starší a již několikrát nahanané kompozice: *Kreuzspiel* (1951) a *Refrain* (1959). Obě spadají do doby, kdy Stockhausen patřil k předním bojovníkům serialismu, tedy směru hledajícího cestu v co největší racionalizaci hudebního materiálu (ovšem *Refrain* již také dává interpretům jistou volnost ohledně organizace určitých pasáží). Obě ale také dokazují, že skrze zdánlivě chladné metody mohla vzniknout skvělá hudba. V *Kreuzspielu* jako by do partu bicích nástrojů odkudsi prosakovaly ozvěny jazzu, *Refrain* mate svou konejšivě cinkavou instrumentací (klavír, celesta, vibrafon, zvonkohra a drobné perkuse), která dokáže vydat i ostré záseky. Samozřejmě na tom mají velkou zásluhu interpreti – v jiném podání dokáže být Stockhausen skutečně studený. Pokud by někdo hledal cestu k této významné postavě, respektive k požitku z její hudby, u této nahrávky lze říci: „Tudy, prosím.“

Matěj Kratochvíl



Tim Hecker: Ravedeath, 1972

Kranky (www.kranky.net)

Nový opus kanadského umělce přináší další mohutnou kolekci špinavých ambientně-noiseových kompozic, které nevybočují z orientace autora. Deska vychází z živého materiálu nahraného víceméně v jednom dni v jednom islandském kostele za asistence pana Bena Frosta, nicméně skutečnost, že hlavním zdrojem zvuků byly tamní varhany, z poslechu není hned tak úplně patrná. Abstraktní vrstevnaté kusy povětšinou zasypávají nánosy hlukových ploch, vedle ohromujících monolitů ale dostávají velký prostor i jemné klidnější minimalistické kusy (jako úžasná podmořská *No Drums*). Hecker znovu upřednostňuje svou typickou zastřenost a digitální stopy dusí pod pokličkou, čímž deska dostává zvláštně „archivní“ charakter.

HD

Miklos Sugár: Pulsations

Hungaroton Classics (www.hungaroton.hu)

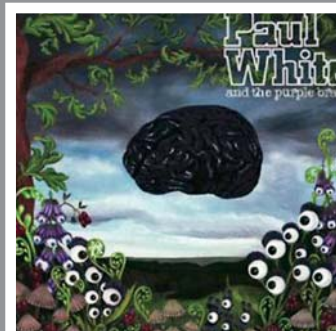
Maďarský skladatel Miklos Sugár (1952) svými kompozicemi pokrývá rozsáhlé stylové pole. Místy nelze přeslechnout odkaz zakladatele maďarské hudební moderny Bély Bartóka jako v *Két kápolnavirág* pro dva klarinety a fagot, jindy jsme kdesi u Clauda Debussyho. Stabilními prvky jsou ohlasy lidové hudby a elektronika. Někdy se tyto dvě složky setkávají v poměrně poutavé směsi (okarina nebo flétna tilinko v kombinaci s elektronikou vytvářejí pěkné plochy), jindy tahá za uši fakt, že pokud jde o elektronické zvuky, zůstala Sugárova představivost často někde v osmdesátých letech. Nejsilnějšími místy je zhudebnění slavné básně Williama Blakea *Tygr*, kde sbor chvillemi zpívá velmi tradičně a harmonicky (byť s výrazným maďarským přízvukem), aby se pak jeho deklamace rozpadla do hustého brebentění, a *Minikoncert*, kde komorní orchestr doprovází elektronické zvuky v roli sólisty. Díky jakési tčkavosti a svižným proměnám v této skladbě ani nevadí lehce archivně znějící zvukový arzenál.

MK

Morgan Packard: Moment Again Elsewhere

Anticipate rec. (www.anticipaterecordings.com)

Ještě před pár roky byl Morgan Packard click'n'cut jezdec, který ale postupně sundal nohu z plynu. Nejlepší to reprezentovala tři roky stará řadovka *Airships Fill The Sky*. Ta zvolněním tempa jakoby rozevřela póry a začala klidněji dýchat. V podobném duchu se odehrává o další Morganovo dlouhohrající dobro-



družství. Laptopové základy se prolínají s meditativnější podobou jejich zpracování, zásadnějším vkladem akustických instrumentů a rytmy odehrávajícími se ve středním tempu. Packard podruhé, a znovu efektně, kombinuje elektronicky odlišštěné s akusticky archetypálním. Chodí po mezích za našimi domy a rozkrývá poklady, které bychom sami asi nikdy neodhalili. Morganova drobná dobrodružství nejsou zábavou, která by naplnila každého, komu ale sedne stejná „noční“ vlna, ten litovat rozhodně nebude.

PZ

Paul White: Paul White & The Purple Brain

One-Handed Music (onehandedmusic.com)

Jiholondýnský producent krátkých samplovaných beatových črt na nejnovějším albu čerpá z odkazu již zaprášeného psych-rockového švédského maestra jménem S. T. Mikael. Bere si od něho kytarové i sitárové (zřejmě nejpůsobivější kusy *Dance Soul* nebo *Pride*) a hlasové střípky a psychedelickou směs dále hypnotizuje hiphopovými rytmy. 25 nadčasových chutovek na ploše necelých 38 minut pozoruhodně propojuje současné beaty se secondhandovým materiálem (zde paralela s GonjaSufi/Gaslamp Killer), přesto však hustota nápadů nezastiňuje Paulův předchozí albový počín.

HD

Christine Sehnaoui & Sven-Åke Johansson: La Vase/Slikke

Blumlein Records (http://blumlein.net)

Mladá saxofonistka libanonského původu, Christine Sehnaoui, se sešla s veteránem severské experimentální scény, Sven-Åke Johanssonem, který již léta střídá tradičnější bicí nástroje s kartonovými krabicemi. Výsledkem je proměnlivý, abstraktní a krystalicky čistý sound, jakého jiní umělci dosahují až s arzenálem elektronického vybavení. Pouze z živé hry vznikají tomuto duu bohaté zvukové textury plné rozličných rytmizovaných šumů a pískotů. Vše je správně načasováno, a tak všech sedm částí neztrácí ani na chvíli na dramatickosti. Skvělá práce.

JF

Én / Q. / Ahad: Paw Music

HEyeRMEarS Discorbie / ReQords / Ronda (hermear@hotmail.com / reQords@gmail.com / www.ronda-label.com)

Tři vydavatelství, tři hudebníci (nekryje se způsobem „každý sám sobě labelem“). Nahrávka vznikla v roce 2002, chybné datum vydání na obalu CD ji dělá o dva

roky starší, vyšla ale v roce 2010. Za pseudonymem Én se skrývá maďarský elektronický experimentátor Pál Tóth, Ahad je jeho podobně zaměřený krajan Zolt Sörös (v Čechách známý jako spoluhráč Franze Hautzinger v Abstract Monarchy Triu), Q = Quentin Rollet, hráč na altsaxofon, mikrofon, zpětnou vazbu a hlas. Improvizované setkání se nese v duchu tiché, čvachtavé „hudby hmyzu“, dojde ale i na řadě noiseovou gradaci. Rozstříháno, doplněno mimošnými intermezzy, aby stylově nijak neobvyklý, i když dobře provedený, improvising získal příchuť nepravděpodobnosti a překvapení. Hezké.

PF

Charlotte Hug / Fred Longberg-Holm: Fine Extensions

Emanem (www.emanemdisc.com)

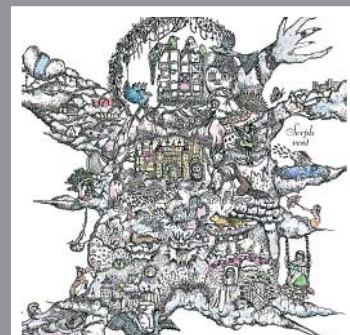
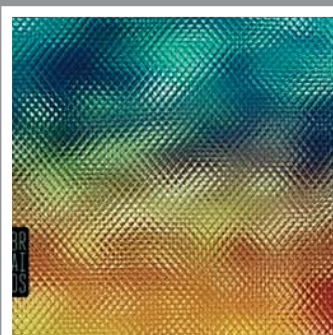
Švýcarská violistka Charlotte Hug vystudovala kromě hudby také vizuální umění a je pověstná svými performancemi v ledovcových jeskyních, starých opuštěných továrnách či dalších prazvláštních prostorech. V Chicagu sídlící anti-violoncellista (jak sám sebe kategorizuje) Fred Longberg-Holm byl studentem takových veličin jako je Anthony Braxton, Morton Feldman nebo Pauline Oliveros a svou nevšední technikou daleko přesahuje jak současnou vážnou hudbu, tak i free jazz. Jejich kongeniální symbióza nepředstavuje běžný dialog či souznění dvou nástrojů, ale spíš jakýsi hyperjemný futuristický mechanismus připodobňovaný ke švýcarským hodinkám, které mají však o mnoho koleček víc, než je běžné. Není to ovšem prvoplánová bláznivina, ale dílo, které má své minimalistické (ne však repetitivní) dimenze i výbušnou kadenci. Zdánlivě strojově chladná třídlílná suita má své nervně meditativní pasáže i eruptivní momenty a lidský rozměr jí dodávají i vokální poryvy Charlotte v poslední části.

PS

The Silesian String Quartet: getString

DaCapo Records (www.dacapo-records.dk)

Polské těleso představuje skladby šesti mladých dánských skladatelů, kteří spojují zvuk smyčcového kvarteta s elektronikou. Jens Voigt-Lund, Morten Riis, Christian Winther Christensen, Jexper Holmen, Simon Steen-Andersen, Simon Christensen se narodili v rozmezí let 1971 a 1980 a na poslech by se skutečně dalo říci, že je spojuje cosi jako „generační zvuk“. Bohužel to není zvuk nějak zvlášť originální, spíš syntéza toho, co se během studia naučili; na jedné straně francouzský spektralismus, na druhé něco málo technik vypůjčených od Helmuta Lachenmanna (tedy všelijaké



„skřípání a vrzání“). Nejzajímavěji vycházejí kompozice Jexpera Holmena a Simona Christensena. Oba mají ve srovnání s ostatními sympaticky primitivistický přístup a neváhají se zaseknout na jedné rytmické figuře nebo souzvuku, oba si libují v drsných ténbrech. Vedle nich působí ostatní skladby jako díla předčasně zestárých akademiků. **MK**

Plant43: Burning Decay

Ai rec. (www.airecords.com)

Elektro, jakým se prezentuje Emile Facey (na novém EP jako Plant43), je křížovatkou mezi techno minimalismem, laptopovou indieelektronikou a IDM downtempem. Aktuální EP je svědectvím muzikanta, který své emoce dokáže jemně rozprostřít do táhlých melodií. Ty na Faceyho prozrazují odstup od prudkých hnutí myslí, aranže zase věk, když reflektují nadšení nahrávkami typu *Tour De France* od Kraftwerk. Poslechové tanečno? Ambientní techno? Futuretro? Autorovi jsou tyto úvahy evidentně cizí. A to je na desce asi nejceněnější. **PZ**

Paul Hubweber / Philip Zoubek: Archiduc Concert - Dansaet Variations

Emanem (www.emanemdisc.com)

Dvougenerační duo německého trombonisty Paula Hubwebera (1954) a původem rakouského víceméně newcomera, pianisty Philipa Zoubeka, přináší zajímavou syntézu „tradiční“ svobodné improvizace a novátorského přístupu. Hubweber nezapře vliv svého juvenilního idola Alberta Magelsdorffa a Zoubek zase spolupráci s krajanem a virtuozem na čtvrttónovou trubku Franzem Hautzingerem. Výsledek je impozantní, Hubweber zde připomíná svými lafy relativně nedávno zesnulého mistra improvizace trombonu Paula Rutherforda a Zoubek svůj preparovaný nástroj rozeznívá s neochvějnou elegancí i disharmonií. Kvákové i brnivé souznění je doslova požítkem. Pulsující hudba s nesmírnou energií a mnoha zajímavými zákrutami. Neutuchající dynamické zlomy i něžné přitakávání. Preparace piana zde přímo nahrává možností pozounu jako velmi živelně modifikovatelného nástroje. Ani jeden z nástrojů zde nehraje prim, ale přesně otevírá danou situaci či téma. **PS**

Tomas Phillips: Quartet For Instruments Humming Conch (www.hummingconch.net)

Letos dvaadvacetiletý Phillips je milovník improvizace, ovšem ne té divoké freejazzové nebo progresivně ves-

mírné. Jeho jamy jsou tiché, party jednotlivých nástrojů si navíc natočil sám a slepil je až posléze v rámci postprodukčních prací. Ty, alespoň v tomto případě, teprve určují celkové vyznění jedině, čtyřicetiminutové kompozice, která je obsahem recenzovaného alba. Tomas je tichý lovec melodií. Když nejsou, pouze nenápadně rozhrnuje keře a čeká, jaké zvuky se z okolí vylihnou. Klavír se proplétá s linkami klarinetu, úsporné elektroniky a cello, společně pak vedou instrumenty poziční hru s tichem, které tu a tam získává navrch. Album je napůl vyčleněným příběhem, doprovodem ke komornímu divadelnímu dramatu. Má své kapitoly, dramatické zápletky i místa, kde se téměř nic neděje. Dohromady si vystačí se čtyřmi postavami (nástroji), aby nakonec skončilo znovu na začátku. *Quartet For Instruments* je společník do tichých dlouhých nocí. **PZ**

Talugung: Anura

Amorfon (www.amorfon.com)

Talugung je sólový projekt Kanaďana Ryana Waldrona, sběratele neobvyklých a stavitele originálních hudebních nástrojů. Na albu *Anura* s jejich pomocí vytváří hudbu inspirovanou polyrytmy a barvou žabího zpěvu. Žádné jednoznačné melodie, rytmy, ladění; zvuk vzniká údery a třením, stavebním materiálem je dřevo a kov, tedy materiály pružící, rezonující, cvakající nečekaně zvonící... Milovníci Harryho Partche a Martina Janíčka, tohle CD vyšlo na japonské značce Amorfon, která si vetkla do štítu vydávat „lovely alternative music.“ **PF**

Medeski, Martin & Wood: The Stone

— Issue Four

Tzadik (www.tzadik.com)

Edici The Stone založil John Zorn v rámci svého vydavatelství Tzadik na podporu legendárního newyorského klubu, který se potýká s finančními problémy. Po koncertních záznamech sestav Zorna a Dava Douglaše, Freda Fritha s Chrisem Cutlerem a opět Zorna společně s Laurie Anderson a Lou Reedem, zde máme poprvé nahrávku, která nebyla pořizena přímo v klubu The Stone. Slavné progresivně jazzové trio si ji přivezlo ze svého loňského japonského turné. Po mnoha letech tak máme možnost slyšet Johna Medeskiho hrajícího pouze na akustické nástroje — klavír a melodiku. Kapela těží ze své skvělé letité souhry, rytmika Billyho Martina a Chrise Wooda je bezchybná, Medeski se nadále ukazuje jako „nejčerněji“ hrající bílý klavírista, žádné velké překvapení se však nekoná. Ná-

pad převést starší elektrické groovy do jemnější a více tradičně hardbopové polohy není špatný, ale více než jeden poslech není zapotřebí. Doba, kdy každý nový počín této skupiny očekával napjatě celý jazzový svět, se prozatím nevrací. **JF**

Braids: Native Speaker

Kanine (www.kaninerecords.com)

Nelze jinak. Stejně jako v naprosté většině recenzí svěžího debutu této mladičké montrealské čtyřky není možné nezmínit více než patrný inspirační zdroj - Animal Collective. Vokály sice velmi zdatně obstarává slečna, jejich přemety však, stejně jako zvukové spektrum a hrátky, zavánějí až nelegálním okoukáváním produkce amerických chlapců. Ale co, sedmička skladeb, které se oproti vzoru drží umírněnějších a přístupnějších poloh, aniž by se snižovaly ke kompromisům či vlezlosti, znamenitě funguje a jejich propracovanost, hloubka i působivost skupině právem přináší velkou pozornost. Třeba se dočkáme i společného turné. **HD**

Serph: Vent

Noble label (www.noble-label.net)

Už pár let jdou samplovaná jazzová témata dobře dohromady s taneční hudbou nebo komorním popem. S podobnými kousky, s jakými zaujali například Hidden Orchestra nebo Koop, se v Japonsku přihlásil Tokyo-lite, který si už na druhém albu nechává říkat Serph. Dvanáct skladeb na autora prozrazuje lásku ke smooth náladám, ke nimž si ale nerazí cestu jak buldozer armádou sirupovitých klávesových rejstříků. Sám sobě hází pod nohy překážky v podobě nečekaných melodických zvrátů, které poté rozehrává jako zajímavou matematickou úlohu. Naště stí se zde neodehrávají operace, kterým porozumí pouze počtářský gurmán, Serphovy skladby mají k sucharství hodně daleko. Slovní úlohy s příběhem nepostrádají vtip a pointu, kterou možná tu a tam odhalíme v průběhu reprodukce skladby, cesta k ní je přesto tak zajímavá, že se vyplatí nezkracovat si cestu k výsledku rychlým přetáčením CD. Na druhou stranu, takto vtipně a rafinovaně si Serph nehraje jako první známý muzikant. Můžeme vzpomenout na Flanger, Amona Tobina nebo Tied & Tickled Trio. Ti všichni řešili před léty příklady ze stejného Bělouna a u zkoušek také dopadli na výbornou. **PZ**

HD — Hynek Dedecius, **JF** — Jan Faix, **PF** — Petr Ferenc, **MK** — Matěj Kratochvíl, **PS** — Petr Slabý,

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 Pressegrasso, spol. s r.o., Štěrbolská 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 spol.s r.o., Ve Žlíbku 1800/77, 193 00, Praha 9 Horní Počernice, 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: KAVKA Print a.s., www.kavka.cz

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Brno: Indies, Poštovská 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, Brno, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **Mělník:** **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Želví doupě**, Ostruhová 58, Mělník, **Náchod:** **Knihkupectví Horová a Maur**, Palackého 26, Náchod, **Praha:** **Hudební informační středisko**, Besední 3, Praha 1, **Black Point music**, Truhlářská 12, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Happyfeet records**, Dlouhá 33, Roxy/NoD, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **CD Bazar Krakovská**, Krakovská 2/4, Praha 1, **CD Bazar Újezd**, Vítězná 18, Praha 1, **Musicland Palladium**, nám. Republiky 1, Praha 1, **Široký dvůr**, Loretské nám., Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **High End Audio Studio**, Belgická 4, Praha 2, **Kavárna Potrvá**, Srbská 2, Praha 6, **Café na půl cesty**, Centrální park Pankrác, Praha 4, **Music City**, Ocelářská 937/39, Praha 9, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, Praha 1, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Políř & Day After alliance), Trojanova 9, Praha 2, **Palác knih Luxor**, Václavské nám. 41, Praha 1, **Tranzitdisplay**, Dittrichova 9/337, Praha 2, **Hudební nástroje Harfa**, Koněvova 142/1603, Praha 3, **Via Musica**, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 1, **divadlo PONEC**, Husitská 24a/899, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, Olomouc, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, Olomouc, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Pardubice:** **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Plzeň:** **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, Plzeň, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, Plzeň, **Šumperk:** **Suteren Lounge**, Komenského 3, Šumperk, **Uherské Hradiště:** **Dům knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, Uherské Hradiště, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, Ústí nad Labem, **Mumie**, Velká hradbní 50, Ústí nad Labem, **Knihkupectví Pod věží**, Bílinská 3, Ústí nad Labem, **Zlín:** **LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, Zlín.

Objednávám předplatné časopisu HIS Voice od čísla _____.

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

Sponzor štědrý ☐ 2000 Kč, sponzor více než štědrý ☐ 5000 Kč, sponzor nejštědřejší ☐ 10 000 Kč

Ti-
tul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné spol.s r.o., Ve Žlíbku 1800/77, 193 00 Praha 9 Horní Počernice, 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 HISo 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)