his

VOICE

časopis o jiné hudbě

La Monte Young | Franz Hautzinger | Milan Guštar
Experimentující muzikolog Vladimír Lébl | Shackleton

5 | 2012 60 Kč | 3,15 €
srpen září
www.hisvoice.cz
8 594063 921201 05

kytary | baskytary | bicí | klávesy | dechy | smyčce | zvuk | světla | dj | noty a školy

kytary.cz
svět hudebních nástrojů

Talent, cit a píle jsou k nezaplacení,
vše ostatní se dá koupit na kytary.cz

6x v ČR
3x Praha, 1x Brno, 1x Ostrava, 1x Ústí nad Labem

editorial

V redakčních diskuzích se čas od času vracíme k tématu, zda vůbec existuje nějaká česká scéna současné hudby, zda tvůrčí proudy vyvěrající z jednotlivců a různých seskupení generují nějakou společnou energii. V tomto čísle představujeme dva české skladatele, kteří sice jako by nepatřili k žádnému okruhu spřízněných duší, ale zároveň oba zasahují do natolik různých míst, že fungují jako přemostění zdánlivě vzdálených uměleckých ostrůvků. Zároveň jde o lidi se silným a specifickým vztahem k hudební technologii. Pro Milana Guštara představuje cestu k čistotě forem i zvuku a k propojení hudby s matematikou. Ivan Acher, jehož profilové CD je k tomuto číslu přiloženo, pomocí technologie získává kontrolu nad výsledkem, jeho dynamikou, byť výchozí zdroje skladeb mohou být velice netechnologické. Oba dva spojuje také častá práce v průsečících s jinými uměleckými odvětvími, ať je to film, divadlo či výtvarné umění. Třetí česká osobnost v tomto čísle nás přenese do historie. Vladimíra Lébla zde připomínáme také proto, abychom ukázali, že ke konstituování čehosi, čemu se dá říkat hudební scéna, přispívají nejen skladatelé a interpreti, ale také ti, kdo o hudbě v první řadě přemýšlejí a kdo ji reflektují. Právě Lébl patřil v českém kontextu v tomto směru k těm nejdůležitějším.

K definitivní odpovědi na otázku existence české scény asi jen tak snadno nedospějeme, nicméně náš průzkum neustává.

Přeji překvapivé čtení i poslech

Matěj Kratochvíl

obsah

Milan Guštar 2
Jaromír a Petr Studený

Vladimír Lébl 6
Anežka Polášková

Franz Hautzinger 9
Petr Vrba

Taneční samorost Shackleton 16
Jan Bárta

Ivan Acher 14
Matěj Kratochvíl

La Monte Young 21
Petr Ferenc

Recenze

NTS: Permanente Live 24
Jan Faix

Peter Cusack: Sounds From Dangerous Places 25
Petr Slabý

Night Music: Voice in the Leaves 26
Vítězslav Mikeš

Titulní strana: Martin Šárovec

Milan Guštar

Co zůstane, když zvuk dozní

Milan Guštar, hudebník, programátor, konstruktér elektronických zařízení, organolog, pedagog a publicista se vlastní hudební tvorbě věnuje již více než třicet let. Autorské skladby, zvukové a multimediální instalace, v nichž jsou často využívány matematické principy a algoritmické postupy, jsou ovlivněny minimalismem. Pro svoje hudební performance a zvukové instalace vytváří působivé videoprojekce, jež citlivě dotvářejí komplexní dojem. Kromě vlastní tvorby se Milan Guštar zabývá rovněž výzkumem na pomezí vědy, techniky a umění, především matematickými principy v hudbě, teorií tónových soustav, elektronikou, informatikou, aplikovanou matematikou. Často spolupracuje s předními českým výtvarníky (Veronika Bromová, David Černý, Floex, Kurt Gebauer, Krištof Kintera, Lukáš Rittstein, Miloš Vojtěchovský a řada dalších).

Text: Jaromír Studený
a Petr Studený
Foto: Karel Šuster

Člověk slyší mnohem dříve, než se narodí. Ale je slyšet a slyšet. Kdy jsi poprvé slyšel a kdy jsi vědomě zaregistroval existenci hudby?

Jak a kdy to přesně bylo, to už nevím. Někdy ke konci základní školy jsme si začali vyměňovat nahrávky, tedy přetáčet si písničky na kotoučové magnetofony. To pak pokračovalo na gymnáziu, kde se objevili noví spolužáci a s nimi i nová hudba. A tam jsem asi poprvé opravdu „uslyšel". A tehdy jsem také měl první hluboké hudební zážitky.

Vzpomínám si, že na mě neobyčejně silně zapůsobil první poslech desky *Black and Blue* od Rolling Stones, která tenkrát vyšla v Supraphonu. Dodnes vlastně nevím, proč právě té. V téže době tu vyšla také deska *Dark Side of the Moon* od Pink Floyd. Ta mě přivedla k zájmu o kvalitnější zvukovou aparaturu a stavbě zesilovačů a reprosoustav. Od toho byl jen krok ke stavbě syntetizérů a dalších elektronických hudebních nástrojů. Pak samozřejmě Beatles. Od nich jsem se dostal k mnohé další hudbě, třeba k J. S. Bachovi. A také k indické a přes ní pak k další etnické hudbě. Důležité bylo též setkání s hudbou Franka Zappy, od níž vedla přímá cesta k Edgaru Varèsovi a k vážné hudbě 20. století. V té době jsem se dostal také k prvním nahrávkách českých undergroundových a alternativních kapel. Tam jsem zjistil, že se hudba dá dělat úplně jinak.

Rádi bychom se více dozvěděli o tvém hudebním vývoji, ať již jako posluchače anebo jako skladatele. Měl jsi nějaké vzory nebo jsi kráčel vlastní neprobádanou cestou?

Zásadním impulsem pro mě bylo, když jsem někdy na přelomu 70. a 80. let slyšel na rádiu Svobodná Evropa úryvek jakési minimalistické skladby. To mě hluboce zasáhlo a vlastně jsem se z toho nevzpamatoval dodnes. Minimalismus mě přiměl zamýšlet se, co je v hudbě podstatné, jak její jednotlivé složky fungují, co lze vnímat a co jak působí. Ale jistě mě ovlivnila i veškerá další hudba, kterou jsem poslouchal. A nejen hudba.

Přímé vzory však nemám, spíše jsem hledal postupy a principy, které se v naší hudbě příliš neobjevují. Ať už proto, že jsou pokládány za nepoužitelné, a nebo proto, že se z nějakého důvodu vytratily. Jednou z takových oblastí je mikrotonalita, tedy využívání jiných tónových výšek a souzvuků, než které nabízí naše dvanáctitónová rovnoměrně temperovaná chro-

matika. Vnímání souzvuků souvisí se zvukovou barvou tónů, to je další nepříliš probádaná oblast. Dále mě zajímá rytmus a čas v hudbě, postupné změny tempa nebo oblasti přechodu klidu a pohybu, extrémní tempa apod. Prozkoumával jsem též možnosti serialismu a dodekafonie, které ve spojení s minimalismem nebo mikrotonalitou zdaleka nejsou vyčerpané.

V oblasti zvuku a syntézy mám rád zvukové barvy, u kterých není zřejmé, zda jsou přirozené nebo umělé. S oblibou používám třeba syntetické klavírní zvuky, které tóny tradičního klavíru nenapodobují úplně věrně, ale zachovávají jejich typický charakter. Věnoval jsem se též syntéze lidského hlasu, opět s cílem dosáhnout stavu, kdy již nebude možné poznat, zda je hlas přirozený nebo ne. Mnoho možností nabízí také kombinování parametrů z několika zvuků.

Nevýhodou tohoto přístupu je, že se vytvořené kompozice obtížně realizují. Mikrotonální skladby na běžných nástrojích většinou nejdou zahrát, komplikované a nestabilní tempově-rytmické struktury hudebníci nezvládnou a běžné hudební programy je nepodporují. Pro syntézu zvuků s hodně neobvyklou barvou také nejsou hotové nástroje, vše si musí tvůrce zařídit sám.

V profilu vycházejícím z dostupných zdrojů na internetu se lze dozvědět o tvých širokých a velice různorodých aktivitách a dovednostech. Lze říci, která z nich je prioritní popř. nejvíce charakteristická?

Prioritní není žádná, rád je střídám a kombinuji. Ony spolu všechny souvisejí, i když to tak na první pohled možná nevypadá. Mě zajímají hlavně jejich hraniční polohy a právě ty souvislosti mezi nimi. A jednou ze spojnic toho všeho jsou čísla a číselné vztahy. Skrze čísla už na svět pohlíželi Pythagorejci před dvěma a půl tisíci let. A čísla měla v naší civilizaci významnou úlohu vždy. I současná všezahrnující digitalizace naznačuje, že pomocí čísel lze vyjádřit leccos. S digitalizací zase přímo souvisí elektronika, která ve srovnání s dřívější mechanikou umožňuje práci na jemnější úrovni. S digitálními i dalšími daty souvisí informatika, která se zabývá jejich zpracováním. A umění se s tím vším stýká mnohem víc, než je na první pohled zjevné. Třeba středověký architekt Jean Mignot napsal: „Ars sine scientia nihil est“ (Umění bez vědy není ničím). Zřetelné je to v hudbě. Její podstatnou součástí jsou různé symetrie, vztahy, pravidelnosti, opakování, struktury. Rytmus, formy, melodie, harmonické vztahy, ladění, mikrotonalita, vlastnosti zvuku, konstrukce tradičních i elektronických hudebních nástrojů, to vše s čísly bezprostředně souvisí. Možná proto je mi hudba ze všech umění nejbližší.

Dříve umění oslavovalo Boha a doprovázelo církevní obřady. Tyto důvody se postupně vytrácely a v popředí moderního umění stojí již jen člověk

a jeho individualita. K čemu dnes umění resp. hudbu vlastně potřebujeme?

K čemu dnes potřebujeme hudbu je asi příliš široce položená otázka. Není ani jasné, co to je umění a co to je hudba. Rozhodně nesouhlasím s tvrzením, které je připisováno Pierru Boulezovi, že hudba je zvuk. Spíš je mi blízký názor Charlese Ivese, že hudba je to, co zůstane, když zvuk dozní. Hudbu pokládám za nejabstraktnější ze všech uměleckých forem. A proto, že je jen sama sebou, má tvůrce, skladatel, úplnou svobodu vytvářet vlastní hudební vesmír. Je to podobné jako v matematice, ta je také nezávislá na okolí a lze v ní neomezeně tvořit nové světy. A mírou jejich kvality bývá v hudbě i v matematice estetika. Takže asi není divu, že spolu matematika a muzika vždy souvisely, alespoň v naší civilizaci.

Hudba a zvuk k církevním i jiným obřadům stále patří, umí silně působit na psychiku a emoce, a na rozdíl od vizuálních vjemů se zvukovému působení neumíme snadno vyhnout – oči můžeme zavřít, uši ne. To se vše při obřadech hodí. Je to tak asi ve všech kulturách a zajímavé je, že mnohdy tento druh hudby není považován za umění ani za hudbu podle našich měřítek. Je to zkrátka součást rituálu.

Duchovní hudba či hudba oslavující Boha vzniká stále. Mnohdy ji skladatelé takto koncipují cíleně, ale často vzniká též jaksi mimochodem, jako výsledek principů, které jsou za vznikem hudby skryté a které respektují a odrážejí řád světa. Steve Reich napsal, že hudební procesy mohou člověku umožnit přímý kontakt s nadosobním. A spirituálních aspektů hud-

by založené na matematických principech si povšimli i jiní. Dá se říci, že čím méně je v hudbě otištěna osobnost skladatele a čím více je založena na neosobních, obecnějších principech, tím je duchovnější. Kde Ludwig Wittgenstein říká: O čem nelze hovořit, o tom se musí mlčet", tam Aldous Huxley nabízí řešení: „To, co má nejblíže k vyjádření nepopsatelného, je – hned po tichu – hudba."

Skládání hudby pro vlastnoručně sestrojené elektronické nástroje, resp. zvukové softwary podle matematických principů na straně jedné a skládání, resp. hraní na klasické hudební nástroje v seskupení Flao YG na straně druhé. Jak v sobě spojuješ tyto dva rozdílné hudební světy?

Ty dva hudební světy příliš rozdílné a vzdálené nejsou. Mé nástroje ve Flao YG v 80. letech byly také elektronické a také jsem jich většinu navrhl a sestrojil, podobně jako dnes. Jen to tenkrát byla analogová elektronika a dnes jsou to programy.

To, co jsme hráli s „rockovou" kapelou Flao YG, nebyl tradiční rock. Možná by se to dalo označit jako alternativa a zvláště ke konci byla naše hudba hodně ovlivněná minimalismem. A ve většině mých skladeb pro Flao nějaké matematické principy použité byly. I název kapely vznikl pomocí matematického principu – počátkem 80. let jsem naprogramoval jednoduchý algoritmus pro generování slov ve strojovém kódu počítače Zuse Z23. Ten pak vygeneroval stránku textu a na ní jsme název kapely objevili.

Někdy v polovině 80. let jsem začal experimentovat s algoritmickými postupy při generování hudby a grafiky pomocí osmibitového počítače ZX Spectrum. Vzhledem k malému výkonu a absenci D/A převodníku toho příliš mnoho nezvládl. Pak jsem krátce používal Amigu, ta již měla zvukový generátor a uměla jednoduchý sampling. Následoval počítač Atari, pro něj byly k dispozici výborné MIDI sekvencery, do kterých jsem nahrával a přepisoval skladby zapsané v notách. Tak vznikla většina hudby k filmům Bulšitfilmu. Koncem 80. let jsem již měl k dispozici PC a v polovině 90. let potom konečně zvukovou kartu přijatelné kvality. Od té doby jsem při skládání i nahrávání hudby používal počítač čím dál častěji. Většinu nahrávek jsem pomocí počítače zpracovával, mnohé v počítači vznikly pomocí samplingu, některé jsou celé vygenerované, od kompozice až po zvukovou syntézu.

„Tradiční" elektronické i akustické nástroje však používám stále. Mnohdy je jednodušší něco zahrát na nástroj, než to zapisovat do sekvenceru nebo než psát program, který to spočítá. A navíc mě stále baví občas si jen tak zahrát.

Z tvé diskografie ční skladatelská série Flex, kterou často uvádíš i naživo. Je sice datována cca do posledních pěti let, ale vznikala podstatně dříve. Mohl bys přiblížit genezi jejího vzniku?

První nápad z doby kolem roku 1999 byl vytvořit několik krátkých skladeb tvořených neukotvenými, stále se proměňujícími tónovými výškami. Pak jsem začal systematicky prozkoumávat jednotlivé tóny, jednoduché souzvuky i souzvuky složené z mnoha tisíců tónů proměnné výšky, neustále se proměňující rytmické struktury nebo harmonie, které se spojitě mění. Přes tyto experimenty jsem se dostal od původně zamýšlených krátkých skladeb k útvarům mnohem delším, které mohou trvat i několik hodin.

Nakonec vznikla řada studií, které jsou většinou založeny na jednom principu nebo jedné struktuře a které spojuje i úspornost použitých zvuků a zvuková i formální čistota. Navíc je lze většinou dobře znázornit graficky, takže součástí díla jsou i grafické partitury nebo snad algoritmicky generované grafiky.

V roce 1999 by bylo příliš pracné navržené skladby generovat, k Flexu jsem se pak občas vracel a přidával další části. Po roce 2005 jsem některé z nich začal „zhmotňovat". Pro generování zvuku jsem zvolil program Csound, který přímo navazuje na programy MUSIC od Maxe Mathewse staré již více než půl století, a je proto nádherně archaický. Ale umožňuje naprogramovat cokoli.

Celkem by Flex měl tvořit cyklus 99 skladeb. Asi třetina je hotová, třetina rozpracovaná a třetina zbývá. Možná by bylo dobré to kvůli souměrnosti takhle nechat.

Zůstaňme ještě chvíli u výše zmíněné série. Flex Nr. 10 (1+2+3+4=10) zazněla několikrát naživo. Jakým způsobem vlastně probíhá živá prezentace jednoho tisíce sinusových vln?

Tradiční skladby určené pro živé hudebníky v notách nikdy neobsahují úplně vše. Vždy je třeba, aby interpret to chybějící doplnil. Podobné je to i u skladeb algoritmických. Pokud všechny parametry skladby nejsou určeny zcela přesně a partitura dává možnost volby, lze někdy tuto volbu provádět v reál-

ném čase při produkci. Na koncertech je vždy důležitá i vizuální složka, možnost sledovat hrající hudebníky. Pokud je hudebním nástrojem program v počítači, který se ovládá myší nebo podobným subtilním způsobem, k vidění toho mnoho nebývá, většinou jen člověk schýlený nad laptopem. Při svých vystoupeních rád nechávám posluchače nahlédnout trochu hlouběji. Většinou promítám ovládací panel nástroje, na kterém lze sledovat všechny akce. Někdy bývá součástí projekce též start celého systému. To by se dalo přirovnat k ladění a posledním přípravám hudebníků bezprostředně před začátkem koncertu.

Tak je tomu i v případě skladby Flex Nr. 10, ve které zaznívá asi tisícovka tónů. Na počátku je start zvukového serveru a ovládacího panelu, který obsahuje tisícovku tlačítek pro ovládání jednotlivých generátorů. Pak se už jen starám o to, kdy se ozve který tón, jako u každého jiného nástroje.

Vloni v srpnu jsi na akci „Kaple Liběchov" uváděl Flex Nr. 96. Tam to bylo jinak.

Některé skladby nemá smysl hrát živě. Jsou vytvořeny pomocí pevně daného algoritmu a vzniknou bez jakéhokoli přispění interpreta. Mohly by se prezentovat tak, že se v koncertní síni nechají v reálném čase spočítat nebo se pustí ze záznamu, jako se to dělalo před lety v případě music for tapes. Mnohdy je lepší forma zvukové nebo multimediální instalace. Líbí se mi, když posluchači mohou svobodně přicházet a odcházet a pohybovat se po prostoru koncertní síně nebo galerie. Protože k většině mých skladeb tohoto typu existuje partitura, podle které hraje „virtuální orchestr", často při jejich prezentaci je i tato partitura k vidění. Obvykle v nějaké animované podobě, která umožňuje i vizuálně sledovat plynutí skladby v čase.

Pro akci v Liběchově jsem připravil právě takovou zvukově-obrazovou instalaci. V kapli tři čtvrtě hodiny znělo jedenáct čistých tónů s pomalu se proměňujícími výškami, přičemž charakter výsledného souzvuku přecházel mezi zvukem varhan a zvonů. Díky odrazům zněl zvuk odlišně i v každém místě interiéru kaple. Prázdná oválná okna kaple fungovala jako reproduktory, celá stavba se tak stala velkou reprosoustavou pro posluchače stojící vně. Do prostoru kaple se promítala partitura tvořená jedenácti linkami, které se protínaly v centrální části kněžiště. K probíhajícím proměnám přispěla i příroda, den se během skladby změnil v noc.

Jsou tvé skladby určeny pouze k poslechu nebo vznikají i se záměrem podněcování změn v lidském vědomí a vnímání?

Každý poslech mění lidské vědomí i vnímání. Ale jedna má zvuková instalace, *Prázdnota* z roku 1995, na změnu vědomí mířila bezprostředně. Prázdná místnost byla vyplněna neslyšitelným ultrazvukovým vlněním modulovaným infrazvukovými kmity o frekvenci, která odpovídá mozkovým vlnám ve stavu relaxace či meditace. Cílem bylo naladit na tyto vlny i posluchače.

Co je pro tebe při tvorbě hudebních skladeb založených na matematických principech a algoritmických postupech prioritní? Máš nejdřív představu výsledného zvuku a teprve potom hledáš nějaký matematický model pro jeho vyjádření, nebo je na začátku zvolen matematický model a zvuk je spíše jeho druhotným produktem?

U algoritmických kompozic je většinou na počátku představa nějaké struktury nebo procesu. Ten může být zcela abstraktní nebo se může od počátku vztahovat k vývoji určitého hudebního prvku či parametru. Mám ale i skladby, které vznikly „tradičním postupem", od představy melodie, harmonického postupu nebo rytmického schématu a nebo na základě improvizace a bezděčného hraní, při kterém může být inspirující třeba zvuková barva. V nich pak většinou objevím zárodky nějakých struktur nebo procesů a ty následně rozpracuji.

V kompozici vnímám dva póly. Na jedné straně jsou složky, které jsou důležité, které tvoří podstatu skladby. U nich mám rád, když respektují daná pravidla a jsou co nejblíže ideálnímu stavu. Pak jsou složky nepodstatné. Ty mohou být téměř jakékoli a jejich tvar je většinou možné svěřit náhodě. Mnohé mé kompozice nejsou takto vyhraněné, ale některé ano. Tam pak jejich podstatné součásti vznikají podle striktního předpisu, algoritmu a vše ostatní obstará generátor náhodných čísel. Ale protože vím, že pouze Bůh může dělat náhodný výběr, nechávám většinou spočítat několik verzí skladby a z nich vybírám, kterou prezentovat. Takže autorskému podílu se ani u zcela algoritmických skladeb úplně vyhnout neumím.

Jaké máš plány a sny do budoucna – zejména skladatelské? Je nějaká meta, jíž bys chtěl dosáhnout, anebo je cesta cílem?

Máš-li na mysli Cestu, pak ta je cestou. Žádnou metu ve smyslu pevného cíle nemám. Ale nějaké plány na nejbližší dobu ano. Rád bych někdy nechal zaznít některé z připravených kompozic. Většina mých skladeb vzniká dlouho, roky i desetiletí. Základ vznikne většinou rychle, ale pak mi trvá dlouho skladbu dokončit. Opakovaně se k ní vracím, je to taková alchymie, dlouhodobé opracovávání materie, vnějšího i vnitřního. Pokud je základ v pořádku, postupně to krystalizuje, objevují se nové souvislosti, jednotlivosti do sebe zapadnou. A objeví se i technické řešení, jak napsat nebo spočítat jednotlivé party. Tehdy pokládám skladbu za hotovou. Potom potřebuji nějaký impuls, abych se ji pokusil zhmotnit – naprogramovat, vygenerovat, zahrát, nahrát. □

Část tvorby Milana Gušta-ra je zdokumentována na internetových stránkách UVNITŘ (http://www.uvnitr.cz/summa-summarum/index.html).

Experimenty hudebního vědce

Černobílá fotografie. Vidíme na ni dva muže, kteří ruční pilou řežou dřevo. Oba muži mají na sobě večerní oblek a při práci je sleduje stejně oblečené publikum. A nedaleko nich stojí mikrofon. Jiná fotografie. Titíž muži se sklánějí nad stolem, na němž leží hromádka hřebíků. U stolu stojí činel a nad tím vším opět mikrofon… Jedním z těch mužů je výtvarník Milan Grygar, druhým muzikolog Vladimír Lébl.

Text: Anežka Polášková

Svou odbornou dráhu započal Vladimír Lébl (1928–1987) diplomovou prací *Pět kapitol o Leoši Janáčkovi* a následně pokračoval prací kandidátskou, věnovanou Vítězslavu Novákovi. Vědecky působil v Ústavu pro hudební vědu ČSAV, kde se v sedmdesátých a osmdesátých letech podílel na přípravě několika zásadních kolektivních prací domácí muzikologie (*Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, *Hudba v českých dějinách*, *Hudební věda I–III.*). Zásadní význam má jeho monografie *Elektronická hudba* z roku 1966, která byla první souhrnnou domácí prací mapující vývoj světové elektronické hudby. Největší Léblův přínos je ale obvykle spatřován v oblasti studia české Nové hudby.

Už na počátku šedesátých byl Lébl pravidelným návštěvníkem koncertů Komorní harmonie a ve svých kritikách v Literárních novinách pozitivně hodnotil premiéry děl Jana Klusáka. Podporoval tímto způsobem i jiná mladá tělesa provozující Novou hudbu, např. Novákovo kvarteto nebo soubor Musica Viva Pragensis. V roce 1965 spoluzaložil – s muzikology Eduardem Herzogem a Josefem Bekem a skladateli Markem Kopelentem, Zbyňkem Vostřákem, Rudolfem Komorosem a Vladimírem Šrámkem – Pražskou skupinu Nové hudby, kriticko-tvůrčí těleso zaměřené na Novou hudbu. V roce 1964 a 1969 přispěl svými zásadními studiemi do obou čísel sborníku *Nové cesty hudby* a v letech 1969–1970 stál za vydáním čtyř čísel *Konfrontace*, jediného domácího časopisu, který se odborně věnoval výhradně soudobé hudbě. Své nejrozsáhlejší práce věnoval Lébl dílu českých skladatelů Josefa Berga, Jana Klusáka a Miloslava Kabeláče. Léblovo uchopení Nové hudby je pro domácí muzikologii dodnes určující a inspirativní. V prvé řadě obsahově, ale také po stránce metodické: jak je možné odborně uchopit to, co je právě nové, aktuální. Neměli bychom přitom podcenit ani význam Léblova zájmu o moderní a soudobou hudbu pro jeho práci na starších obdobích. Jak říká Léblova dlouholetá kolegyně Jitka Ludvová: *„Své zkušenosti ze studia soudobé hudby přenášel do historické práce a kladl otázky, které si starší historiografie v českých zemích nepoložila: zda je možné vykládat historický vývoj české hudby převážně na základě domácích dějin; zda je rozhodujícím normotvorným obdobím v českých dějinách 19. století, zda existují „absolutní“ atributy národního charakteru české hudby, jaké obecné vlastnosti sdílela česká hudba ve středoevropském kontextu? Četné impulzy mu dal intenzivní zájem o hudbu prvních let 20. století (Novák, Mahler, Ostrčil) a několikaletá praxe kritika soudobé opery, jež obrátila jeho pozornost též k otázkám produkčním, provozně technickým a k publiku.“*

Vladimír Lébl

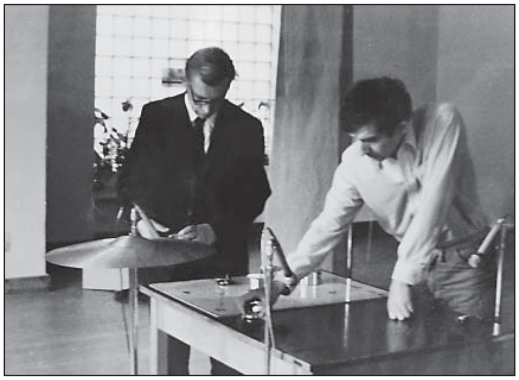
Vraťme se ale k těm dvěma fotografiím zmíněným v úvodu. Co mohlo Vladimíra Lébla – otevřeného soudobé hudbě, ale stále hudbě – svést dohromady s Milanem Grygarem (*1926; viz též HIS Voice 4/2006), jednou z našich nejvýraznějších osobností mezi výtvarníky? A co je přimělo chopit se pily a hřebíků? V roce 1970 Lébl ve své rozsáhlé studii O *mezních druzích hudby* hovoří o hudbě *„posledních padesáti let"* a přitom říká: *„Dlouhodobě fixní hranice mezi hudbou a ostatními druhy umění se daly do pohybu: staré vztahy odumíraly a současně se rodila spojení nového typu. Na místech čerstvého styku a srazu špičkových tendencí hudby s příbuznými tendencemi jiných umění srostla silně dynamická ohniska aktivity, zárodečně nové druhy a typy umění, fungující pod provisorními názvy, ostře labilní a jen těžko zařaditelné do tradiční klasifikace umění. Mluvíme o mezních druzích umění a nalézáme je zejména v prostoru mezi hudbou a poesií, uměním výtvarným a divadelním."* Právě Léblovo bádání v oblasti mezních druhů hudby, ale především jeho vlastní zvukové experimenty, jsou reflektovány méně. Proto k nim nyní krátce obraťme svou pozornost.

Milan Grygar byl výtvarník, který se přiblížil hudbě tzv. akustickými kresbami. Takto o něm Lébl hovoří v jedné ze svých přednášek: *„Dokonce ani výraz, audiovizuální´ se pro Grygara příliš nehodí a Grygar sám označuje druhy své činnosti vlastními názvy: akustická kresba, půdorysná partitura, hmatová kresba, architektonická partitura, mimická kresba, prstová partitura, atd. Prvotní nápad, který to vše uvedl do pohybu, byl prostý: kreslit a zvukový průběh kresby zaznamenávat na magnetofonový pásek.* (…) [Grygar] *Začal záměrně vyhledávat drobné předměty, které – namočeny do tuše – zanechávaly svým pohybem výtvarně pregnantní stopu a zároveň při tomto pohybu účinně zněly."* Krátce, Grygar se dostal na hranici svého žánru. Na hranici, k níž z druhé strany přicházel Lébl. Místem setkání, v doslovném i symbolickém slova smyslu byla Zvuková laboratoř Ústavu pro hudební vědu ČSAV, založená v roce 1964. Fotografie, na kterých je Lébl s Grygarem zachycen, jsou pak jedním z mála dokladů jejich společných experimentů, byť tyto dva konkrétní už měly veřejnou podobu a proběhly před publikem v Domě umění v Brně v roce 1970.

Zatímco výsledky Grygarovy práce můžeme dnes najít v knihách a nahrávkách jeho dílu věnovaných, Léblovy pracovní poznámky k jejich společným pokusům jsou bohužel dochovány jen torzovitě a ve stručných shrnutích. Jen pro představu: *„Prozatím největší akcí, kterou jsme s Grygarem chystali v roce 1971 pro seminář soudobé hudby ve Smolenicích, bylo hodinové kombinované představení. Bližší dispozice: sál, v němž jsou labyrintovým způsobem rozmístěny desítky akustických kreseb, jimž volně korespondují zvukové záznamy znějící simultánně z různých míst. (Bylo počítáno s šesti dvoukanálovými záznamy a tedy s dvanácti reproduktory různých objemů a charakteristik.) Celá tato zvukově výtvarná složka byla myšlena jako pozadí a odraziště k současně probíhajícím třem živým akcím ve středu sálu. Obecenstvo mělo volně procházet místností a hodinový celek byl plánován podle principu Stockhausenovy momentní formy."* Co však můžeme z Léblových poznámek odvodit a co je pro nás v tuto chvíli zajímavé, je skutečnost, že Lébl chápe Grygara stále jako výtvarníka, nikoli hudebníka. Také sám Grygar v sobě spatřuje i v těchto mezních situacích výtvarníka. Zatímco ale Grygar se označení jakékoli části své tvorby jako „hudební" vzpírá, Lébl přemostění hledá. (Konkrétně, samostatnou zvukovou složku Grygarových děl přirovnává ke konkrétní hudbě a dílům Nové jednoduchosti.) Hledá to „hudební" v mezním žánru.

Dalším „mezním druhem" či žánrem, kterému Vladimír Lébl věnoval pozornost, je tzv. fónická poezie. Její povahu přibližuje třeba ve své přednášce z roku 1966: *„V rámci této metody již řeč není zhudebňována, ale sama se stává hudbou, přesněji jistým, novým druhem hudby. Určitý slovní projev zaznamenaný na magnetickém pásku, funguje zde jako kompoziční surovina, jejíž sémantická a akustická kapacita je plně k dispozici pro přetvářecí proces a organizaci vybraných prvků do výsledného uměleckého celku."* Lébl uplatňuje na tuto tvorbu měřítka, kterých užívá hudební věda pro díla čistě hudební. Dobrý příklad poskytuje rozhlasový pořad Nová hudba – česká fonická poezie z roku 1967, kde Lébl rozebírá díla básníků Milana Nápravníka (1931) a Ladislava Nováka (1925–1999). Sleduje práci s variacemi, opakování a permutace, fázový posun, echo, zkreslení hlasu, nebo překrývání více zvukových linek.

V oblasti fónické poezie začal Lébl také sám experimentovat. Jeden ze svých pokusů demonstroval v roce 1966 v Redutě: *„Tento text* [Franze Mona] *jsem namluvil na magnetický pás a dále s ním pracoval, jako s kteroukoliv jinou kompoziční surovinou. Etapy této práce byly následující: 1. Rozdělil jsem text na určité fragmenty, s nimiž bych pak mohl pracovat určitou aplikací punktuální techniky, tak, aby v jistých místech textu docházelo ke zvýraznění akustické kapacity a potlačení kapacity sémantické. 2. Toto rozrušení textu jsem pak záměrně zvýšil rozhozením textových fragmentů do dvou přenosových kanálů. 3. Rozrušení*



Vladimír Lébl a Milan Grygar

textu jsem pak dovršil určením příkře diferentních charakteristik úrovně hlasitosti a diferentních charakteristik barvy textových fragmentů: barva, timbr, byl zde měněn prostřednictvím filtrací, dozvuku a reverberace. Navíc jsem pak proti celému tomuto pásmu postavil na určitých místech neutrální hlasový šum, zvukovou hmotu, která vznikla mnohonásobnou mixací tohoto textu." Bohužel, stejně jako v případe spolupráce s Grygarem, i zde je dokumentace Léblových experimentů pouze torzovitá. Zvukové nahrávky pokusů a schémata, nákresy a grafy zaznamenané na diapozitivech, to vše zde existovalo a máme pro to nepřímé důkazy. Zatím jsou ale pro studium dostupné jen stručné popisy pokusů v textech Léblových přednášek.

Léblův pohyb na pomezí žánrů jsme nesledovali jen proto, abychom v něm ocenili progresivitu nebo ukázali souvislost se studiem Nové hudby. Oba zvolené příklady jsou důležité ještě něčím jiným – aktivní účastí hudebního vědce na procesu tvorby. Lébl se stal jedním z mála našich muzikologů, kteří vlastní experimentování chápou jako samozřejmou součást muzikologického bádání. Základem pochopení a posouzení daného díla je mu aktivní vstup do zkoumané oblasti, experimentální prověření autorových možností. Jde o součást požadavku, který nastolil v roce 1964 ve stati O *současném stavu nových skladebných směrů u nás*, požadavku „*přeformování celé hudebněvědecké discipliny*" takovým způsobem, aby se hudební věda stala vědou exaktní. Podobně hovoří Lébl a Miloš Bláha v roce 1971 ve společné stati věnované fungování zvukové laboratoře: „*Zvuková laboratoř jako součást muzikologického ústavu je nezvyklostí, alespoň v našich podmínkách. Potřeba takového zařízení vyplynula z přesvědčení, že dnešní muzikologie musí v řadě oborů a témat zaujmout k hudbě jako zvukovému umění hlubší, analytičtější vztah a že všude tam, kde je to možné, třeba dosadit do funkce prvořadého pramene poznání znějící hudbu (tedy nikoliv jen její notový zápis).*" Co může být lepším příkladem pokusu o „exaktní" uchopení hudební vědy, než využití nejklasičtějšího přístupu přírodních věd, výzkumného experimentu?

Léblovo experimentování má tedy přinejmenším dvojí význam. Jednak historický: v domácím prostředí nejsou hudební experimenty v soudobé hudbě výjimkou, jsou ale součástí umělecké tvorby samé, méně již její odborné recepce. V tomto směru představuje Lébl v domácí muzikologii poměrně výjimečný zjev. Léblův pohyb na pomezí žánrů a obecně veškeré jeho experimenty však mají svůj význam ještě v dalším smyslu. Postmoderní obrat v sociálních vědách zpochybňuje představu exaktní vědy jako takové a přináší důraz na tvůrčí složku badatelské práce a na konstruování reality samotným výzkumem. Lébl sám takový postoj nezastával. Ale právě pro své experimenty by se mohl stát dobrým předmětem studia, právě na jeho přístupu by mohl být daný jev dobře dokumentován. A tento směr bádání by se neměl zastavit jen u Léblových experimentů, ale měl by jít dál, až do oblasti v níž je Léblův přínos největší – do oblasti studia české Nové hudby.

Děkuji Evě Léblové za zapůjčení fotografií pro tento článek. □

Franz Hautzinger

Dobrodružství farmářského synka

Rakouský trumpetista Franz Hautzinger si prošel cestou od jazzu přes nejrůznější strategie volné improvizace. V rozhovoru, který vznikal postupně na několika místech mluví o tom, kam jej posunulo ochrnutí rtu i o střetu kultur v mongolské poušti.

Text: Petr Vrba

Vyrostl jste na venkově, 5 km od maďarské hranice, jak vypadalo prostředí, v němž jste vyrostl? A jak jste se v té době dostával k hudbě?

Můj otec byl a stále je farmářem. Z jedné strany farmy velké jezero, z druhé maďarská hranice. Není tam toho moc. V Nickelsdorfu, který je na cestě do Maďarska, byli samozřejmě turisté, ale u nás skoro nic. Na otcově farmě byly krávy, prasata, kukuřice, paprika, víno. Otec rád zpíval a zbožňoval dechovku, která byla v této oblasti velmi populární, a chtěl, abych začal v nějaké takové kapele hrát. Sám kdysi taky hrával na tenor saxofon a trombón, ale to když býval mladý. Bylo mi jedenáct a přestěhoval jsem se do Eisenstadtu, kde jsem chodil do školy. V neděli večer jsem odjel do školy a v sobotu jsem se vrátil. Byl tam učitel, který mi říkal, ať hraju. Když jsem k němu přišel do třídy, ukázal mi množství starých nástrojů z dob kankánu. Mezi nástroji byl stříbrný kufřík, já ho otevřel a v něm byla zlatá trumpeta. A bylo rozhodnuto, chtěl jsem ji a on mi ji dal. Tak jsem začal hrát na trumpetu. Pak jsem šel na konzervatoř ve stejném městě. O dva roky později mi starší bratranec vyprávěl o Nickelsdorfu, že je tam jazz (v té době akorát začínali, myslím, že to bylo v roce 1974). Tudíž lehce nevědomě jsem byl přítomen od samého počátku vývoje nickelsdorfského hudebního dění. Všichni, kdo chtěli nějakou alternativu, jezdili tam. Hans Falb a Reinhard Stöger začali v Hansově restauraci s dixielandem a o rok později uspořádali koncert kvarteta Hannibala Marvina Petersona, amerického trumpetisty, který hrával post-coltraneovský free jazz. Bylo to prvně v životě, kdy jsem viděl černochy, čtyři Afroameričany, byl jsem u vytržení. Když jsem slyšel Hannibalovo sólo, věděl jsem přesně, že to je to, co chci dělat. Druhý den jsem jel domů, v neděli jsem odjel do školy a hned v pondělí jsem zašel do prodejny gramodesek a zeptal se tam, jestli znají desky Hannibala Marvina Petersona. Jsem si jistý, že skoro nikdo ho tam neznal, ale ten člověk dokonce jedno LP měl. Mezi klasickým jazzem. Poklad, který jsem koupil, a díky němuž jsem se ve svých čtrnácti letech stal jazzovým fanouškem. Neměl jsem sice gramofon, ale byl jsem součástí „komunity" fanoušků jazzu. A to bylo příjemné. Na koncertech se probíraly novinky, co udělal Davis v Amsterdamu, chodily se poslouchat společně desky atd. O rok později jsem sehnal gramofon a konečně si pustil svou desku! Mezitím jsem koupil ještě dvě: *Take*

Franz Hautzinger a Isabelle Duthoit, Foto: Kateřina Rathajová

Franz Hautzinger v Mongolsku

Five Davea Brubecka a The Cannonball Adderley Quintet s hitem Mercy *Mercy Mercy*.

Když mi bylo patnáct, přešel jsem do jiné části školy a najednou jsme seděli spolu s Christianem Fenneszem. Měli jsme spolu kapelu, on krásně zpíval a hrál na kytaru, ale myslím, že na rozdíl ode mě se zpočátku nepovažoval za hudebníka, zatímco u mě to bylo jasné od samého počátku. Bylo velmi zajímavé sledovat jeho vývoj. Od čistě kytarových projektů až po jeho práci s elektronikou. Spolu jsme tehdy objevovali hudbu. Jinak byla kolem jen dechovka nebo „funkční" hudba, to znamená hudba určená pro nějaké příležitosti, k tanci apod. Nevím, možná jsem jen neuměl potkat ty správné lidi, byl jsem farmářský synek. Každopádně jsem byl ovlivněn českou dechovkou, mám to rád, ne vždy samozřejmě, ale české dechovky mají sílu otevřít srdce. Když to posloucháš, je to skvělé, ale občas když to vidíš… Nicméně já byl jazzový fanoušek, ale nebyl tu, kdo by mě učil. Takže jsem šel na konzervatoř do Štýrského Hradce. Jako farmář jsem věděl, že když chci přežít, musím tvrdě pracovat, takže jsem si řekl, že budu cvičit desítky hodin denně a budu jako Hannibal Peterson.

V době, kdy jste dřel bebop, vám částečně ochrnuly rty, jak jste se s tím postupně vyrovnával?

Stalo se to asi v roce 1982 a byla to pro mě samozřejmě katastrofa. Přesto jsem si řekl, že tím to nemůže skončit. Potřeboval jsem dělat něco s hudbou, nebyl jsem ochotný přijmout skutečnost, že moje rty ochrnuly a že končím. Začal jsem skládat a někde uvnitř neustále naivně věřil, že zítra se to třeba zlepší. Pět šest let jsem nemohl hrát vůbec, pak jednu oktávu, po letech se to zase trochu zlepšilo, mohl jsem o kousek výš. Po deseti letech jsem cítil, že můžu hrát, ne dobře, ale už je to trumpeta, poloviční trumpeta. Přežil jsem to asi díky té naivitě.

Jakou hudbu jste v té době skládal?

Zpočátku tohoto období jsem byl ve třídě jazzových aranží. Asi po roce jsem dostal příležitost a moje aranže nebyly sice nijak světoborné, ale lepší než těch druhých. Z různých důvodů mi začali někteří lidé volat a měl jsem najednou spousty práce. Komerční big bandy, něco jako pouťová zábava, psal jsem pro ně skladby i aranžoval jazzové standardy. Kromě toho, že jsem díky tomu přežíval ekonomicky, naučil jsem se základní věc, že takováhle hudba musí být jednoduchá, bez kudrlinek, nic komplikovaného, všechno prosté, jednoduchá melodie, jeden hlas atd.

Jak jste se z přerušené kariéry trumpetisty a skládání pro populární big bandy stal součástí experimentální scény?

Byl jsem trumpetistou celou dobu, přestože jsem nemohl hrát. Po nějaké době, asi po dvou letech, jsem musel přestat psát pro komerční big band, přestalo to být pro mě jakkoli zajímavé nebo poučné, prostě jen komerční produkt. Začal jsem spolupracovat s rocknrollovými kapelami, s lidmi, co hráli na syntezátory. Najednou jsem začal psát moderní jazz – byla to osmdesátá léta, mainstream samozřejmě, ale byl to další postup. A free jazz byla pro mě opravdová iniciace. Nikdo ve škole ani ti, pro které jsem skládal, o tom neměli ani tušení, ani učitel ve škole nevěděl, kdo je Hannibal Marvin Peterson. Čím dál méně jsem pasoval do čehokoli štýrskohradeckého, postupně jsem zjišťoval, že patřím k experimentální scéně, ačkoli tím nechci říct, že bych některé aranže, co jsem dělal, neměl rád. Prostě mi to všechno trvalo dlouho a je možné, že právě díky tomu, že jsem se kvůli ochrnutí rtů nemohl stát jazzovým virtuózem, jsem mohl poznat jiný svět, svět experimentů, improvizace, svět, do kterého patřím. V té době jsem viděl Burkharda Stangla a jeho čistý entusiasmus pro hudbu a umění. Oproti tomu, co jsem znal doposud, to bylo zjevení, žádná snaha o kariéru, žádné komerční důvody k tomu proč dělat hudbu, čistá potřeba tvořit. A s ním jsem zjistil, že takových lidí je víc, jsou tady okolo (Stangl, Dafeldecker aj.) a jsou otevření – a to bylo to, co jsem hledal. Do té doby bylo pro mě těžké najít někoho, komu bych mohl plně věřit. Na experimentální a impro scéně se to změnilo, našel jsem zde domov.

Setkání s experimentální scénou pro vás zároveň znamenalo odjezd do Anglie, v čem byla tato cesta důležitá?

Řekl jsem si, že musím na chvíli pryč, naštěstí jsem získal stipendium a odjel jsem do Anglie. V Anglii jsem viděl Evana Parkera, Johna Russella a všechny ostatní z tamní scény. Bylo to v roce 1994 a trvalo to osm měsíců. S místními jsem hrál sice jen občas, nicméně jejich vliv byl obrovský. Z těch, s kterými jsem hrál častěji, můžu jmenovat Thomase Lehna

nebo kvarteto, které jsme založili s Helgem Hintereggerem, Stevem Noblem a Orenem Marshallem. Pak jsme se ženou jeli na půl roku do Indie.

Ještě před tím jste však započal dráhu vysokoškolského pedagoga. Vzhledem k tomu, že jste v té době musel být občas mladší než vaši studenti, předpokládám, že to pro vás nemohlo být jednoduché.

V roce 1988 jsem začal učit na vídeňské univerzitě kompozici a aranže. Byl jsem velmi mladý a bylo to velmi těžké. Z počátku jsem učil to, co učili předtím mě, což byly v podstatě znalosti vyčtené z knih. Po nějaké době mi došlo, že takhle rozhodně ne a začal jsem znova. Spousty věcí jsem se díky tomu naučil. Jedni z prvních studentů, co prošli mými hodinami, byli např. Martin Brandlmayr či Florian Kmet. Byli skvělí, velmi mladí a mě došlo, že je můžu v podstatě jen doprovázet, něco jim ukázat, ale rozhodně jsem si nemohl říct, „to jsou mí studenti", „já jsem jejich učitel". Díky tomuto přístupu jsem měl možnost vidět opravdu hluboko, jakoby dovnitř tvořícího procesu. Viděl jsem opravdovost, jež byla životem i tvorbou zároveň. Mnoho jsem se naučil o lidech, poznával jsem, jaký vliv má sociální zázemí a odkud lidé pocházejí – např. v symfonickém orchestru bylo evidentní, že dechová sekce jsou všechno venkovani, housle tvořila většinou buržoazie, klavíristi samozřejmě nebyli z farmářských rodin. Naučil jsem se zásadní věc: jsem nic, nikdo.

Po návratu z cest jsem chtěl na univerzitě skončit, ale šéf přišel s tím, že mě naopak potřebují a jelikož jsem měl pauzu, tak mi přidali ještě strukturální analýzu. Nerozumím, jak na to vždycky přišel, jestli mě sledoval, nevím, každopádně vždy po pár letech přišel a přidal mi nějaký předmět, což bylo milé. Po návratu z Indie jsem výuku kompletně změnil. Sice jsme stále skládali, ale třeba jsem mluvil o Cageovi a psali jsme jakoby pro něj. Ve třídě strukturální analýzy jsme před Anglií rozebírali třeba Beatles, po návratu Tenko či Otoma Yoshihideho a podobné věci. Nejdřív jsme poslouchali a pak analyzovali. Z turné jsem vždycky přivezl nová CD od přátel, třeba první sólo Orena Ambarchiho a dalších. Později mi došlo, že klíčem k hudbě je poslech. Strukturální analýza byla pro mě především věcí poslechu, učit se poslouchat a pak analyzovat. Těšilo mě vidět studenty, jak je to ohromně zajímá. Hodně té hudby bylo vysoce aktuální, noise, elektronika, nebyla to hudba stará 20 let, ale byla dnešní. Byl jsem uprostřed „hnutí", měl jsem čerstvé informace o vývoji, a to jsem přenášel na školu. Bylo zajímavé sledovat studenty, jak po pěti vyučovacích hodinách dokázali rozpoznávat, co je a co není dobré, co je skvělé a co ne.

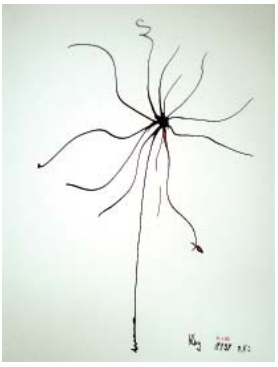
A někdy v té době jsem začal mít problém se svojí půltónovou trumpetou. Najednou jsem o ni ztratil zájem. Hrál jsem hodně s Helgem, měli jsme i kvarteto se Stevem Noblem a Otomem Yoshihidem a po jednom turné jsem se vrátil a zbavil se veškeré elektroniky a znovu se soustředil na trumpetu, ale tentokrát zbavenou veškerých „nánosů" avantgardního jazzu, nebo jak to nazvat, prostě všeho, melodií atd. A všechno jsem po dobu několika let podroboval otázce „co je opakem?" – tohle je tón, co je jeho opak? Vnitřní diskuse s někým ve mně, dva tři roky, a najednou jsem měl fiktivního dvojníka. Došel jsem k tomu, že můžu tvořit vlastní formu bez použití jakékoli formy. Ale co to je? Na poli improvizace probíhala divoká diskuse o tom, že improvizace je bez formy, ale co to je? Existuje to? Co je hudba bez formy? To je blbost přeci! Jistě nejde o konvenční formy, ale samozřejmě, že když posloucháš pozorně, objevíš formy. Jiné formy. Dnes už mě nezajímá, že někdo tvrdí, že improvizace je bez formy, ať si říkají, co chtějí. Před lety mě ale zajímaly hodně otázky, jak rozumět formám, jak chápat bezforemnost. Podobnou věc najdeš v architektuře.

V určitý moment se na scéně v Berlíně objevili lidé jako Robin Hayward či Axel Dörner a ve Vídni Radu Malfati či Gunter Schneider, kteří začali tvořit to, co se někdy označuje jako redukcionistická hudba. Co tento vývoj znamenal pro vaši hudbu?

Dva roky jsem takhle taky hrál a myslel jsem si, že je to už cíl, ale pak mi došlo, že ne, že to byl „jen" styčný bod. Dva roky to pro mě bylo velmi vzrušující, úžasné objevování. Skvělé koncerty jsme zažili. Např. s Burkhardem a Raduem jsme hráli trio v Porgy & Bess. Hodinový koncert a Radu za tu hodinu zahrál čtyřikrát maximálně půl sekundy. Já proti němu hrál vždycky mnohem víc, v tomhle případě asi dvacetkrát… Malfati byl asi největší radikál. Když jsem s tímhle začínal, občas jsem zahrál strašně nahlas a pak ticho. Radu při tom asi dvakrát odešel a vrátil se za deset minut. Pochopil jsem to a až pak jsme mohli mít skvělé koncerty. Lidi z toho „šíleli", sledovali koncert bez dechu. Po dvou letech mi došlo, že pro Radua je to jeho bytostná filosofie, a že pro mě to je jedna z mnoha. Bylo to skvělé setkání, ale pro mě ne konečné. Nyní už mě to moc nezajímá, přestože mám k této hudbě samozřejmě respekt. Byla to pro mě dost důležitá zkušenost, jak používat intuici a že není nutné všechno, co můžu hrát, používat.

V roce 2000 vám vyšlo album *Gomberg*, na kterém jste předvedl svůj nový hudební jazyk. Abstraktní hudba, která neodkazuje k žádnému harmonickému systému, hodinová esence z více než osmihodinového materiálu. V roce 2002 vyšla i stejnojmenná kniha obsahující víc jak stovku kreseb a partitur. Mohl byste Gomberga trochu dešifrovat?

Začal jsem myslím v roce 1997. Kladl jsem si tehdy pro někoho bizarní otázky jako: Co je opakem tá? Át. Co je opakem modré? Zelená? Ne, černá? Ne. A tak dále. S těmito otázkami jsem se dostal k abs-



Ukázka z knihy Gomberg

Franz Hautzinger (1963)
studoval trumpetu na univerzitě ve Štýrském Hradci. Po přesídlení do Vídně začal objevovat neakademické přístupy k hraní a od roku 1989 postupně vyvinul vlastní specifický styl hraní na trumpetu. Spolu s Helgem Hintereggerem nahrál své první CD „Zong of se Boboolink". Velký vliv na jeho vývoj měl pobyt v Londýně, což se odrazilo např. v proměnlivé instrumentaci Regenorchester, v kvartetu s Helgem Hintereggerem, Orenem Marshallem a Stevem Noblem nebo v triu Speakers' Corner s kytaristou Martinem Siewertem a bubeníkem Wolfgangem Reisingerem. V roce 2000 vydal sólovou desku Gomberg, na které představil svůj nový hudební jazyk, jejž vyvinul při hře na čtvrttónovou trumpetu. Franz Hautzinger vyučoval dvacet let na vídeňské univerzitě, byl členem mezinárodního ansámblu Zeitkratzer, skládá hudbu pro film či Klangforum Wien, ale především je neúnavným trumpetistou.

traktní hudbě. Nakreslil jsem asi pět tisíc obrázků, tři stovky partitur, některé jsme hráli a z toho vznikl Gomberg. Jméno jsem nijak nehledal, najednou tu bylo slovo Gomberg (asi jako Schoenberg – gomberg, nevím), malíř, hudba, kniha. A tenhle Gomberg byl postavou, v různých situacích jsem se ptal, co by udělal Gomberg? Jednou jsem měl problém s takovým jazzovým mafiánem a málem jsem se s ním porval, ale zeptal jsem se Gomberga a ten řekl, že to není vůbec důležité pro můj život, proč bych se měl bít? Byla to sice konstrukce, ale pro mě důležitá podpora. Dnes už Gomberg jako postava není.

Letos v červnu jste se s Isabelle Duthoit zúčastnili festivalu Roaring Hooves, jenž se odehrává v poušti Gobi, jak jste se k tomu dostali a jaké jsou vaše dojmy?

Isabelin blízký přítel, klarinetista Tim Hodgkinson je etnolog a často jezdí do Mongolska. Skrze něj a ještě jednoho člověka, co žije v Bruselu, jsme se seznámili s organizátorem Roaring Hooves. Festival existuje čtrnáct let a důvodem, proč se pořádá, je kromě snahy o nějakou kulturní výměnu dokumentace, neboť v Mongolsku není žádný archiv, lidé, kteří hrají, o sobě navzájem nevědí. Festival je dokonale dokumentovaný, zachycuje ho televize, rádio. Jedním z hlavních pořadatelů je profesor Bernhard Wulf z Freiburgu. Letos se účastnilo dvanáct hudebníků z celého světa (Brazílie, USA, Francie, Švýcarsko atd.) a patnáct mladých tradičních hudebníků a tanečnic z Mongolska. Všichni jsme ve starém ruském minibusu odjeli do pouště Gobi, hráli jsme po klášterech i venku, v krásném údolí, kde jsme hráli bohům. Též jsme se účastnili Nadanu, což je národní svátek, který zahrnuje mongolský zápas, judo a speciální koňské závody. Celkem asi 5000 diváků, většina na koních a na motorkách, měl jsem z toho dojem, jako bychom se přesunuli v čase někam do starověku. Všude kolem samí nomádi, spali jsme v jurtách. A ta země! Vážně je neskutečně nádherná! To byla ta pozitivní stránka věci. To negativní se skrývalo v jejich komunikaci, resp. nekomunikaci s námi. Tamní společnost je velice uzavřená, nemluvili s námi, ráno nás nepozdravili, bylo evidentní, že nás přehlížejí, byli jsme pro ně nic. Zároveň jsem zde měl pocit, jaký jsem míval ve východoevropských komunistických zemích, že policajt, pošťák, úředník je člověk s mocí a zneužívá toho. Bylo to až hmatatelné. Je tam znát obrovský vliv Ruska a Číny, což není dobré, alespoň mně se to nelíbilo. Jistě, mezi těmi hudebníky to bylo o něco lepší, ale jakmile jsme v Ulanbátaru vyšli ven na ulici, hrůza. Jednoduchý příklad: když jsem si kupoval cigarety v trafice, stojím frontu a jakmile se dostanu na řadu, lidi mě předbíhají, žádný respekt, musel jsem nakupovat, když tam nikdo nebyl… Vážně se mě to dotýkalo, bylo to frustrující. Nevím, čím to bylo, jasně, možná proto, že jsme bílí cizinci, kteří jim v jejich očích kradou zlato, netuším. Často jsme hráli před množstvím lidí, dohráli jsme a já se přiblížil k nějaké skupině mužů, kteří si povídali, nikdo si mě nevšímal, stál jsem tam a nic, žádný sociální kontakt, prostě jako bych tam nebyl, vůbec nic. Vím, že to zní podivně, ale vážně, chovali jsme se mile, normálně, žádní namyšlení cizáci, ale přesto, jejich reakce byla buď žádná, nebo negativní. Mezi naší skupinou tradičních hudebníků jsem každý den někomu řekl, ať si zahrajeme, oni byli mladí a entuziastičtí, ale jakmile jsme dohráli, nenastal žádný rozhovor, prostě nic. Žádný úsměv na tváři, prostě nic. Na závěr jsem si zahrál s tanečnicí, která v životě neimprovizovala, a poté, co jsme skončili, byla šťastná. Byla jediným člověkem, který opravdu reagoval. Také jsme měli koncert

inzerce

na německé ambasádě a byl tam člověk z německého rozhlasu, který je v Mongolsku sedm let, takže jsem předpokládal, že umí mongolsky, že se může snadněji dorozumět, a on na to řekl, že jenom trochu, ale že je to stejně jedno, že tam s ním nikdo nemluví. Říkal, že je to frustrující a jde-li do špatné části města, okradou ho anebo zbijí. Ale samozřejmě nemluvil jsem o celém Mongolsku, mluvil jsem o svých konkrétních zážitcích. Bylo to těžké, ale zároveň velmi poučné. Zažil jsem spousty věcí prvně v životě. Také jsem jel na koni, do dneška to cítím.

http://www.franzhautzinger.com/ □

inzerce

SVĚT A DIVADLO
SAD 12
časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO 3/2012
HRA – BLONĎATÁ BESTIE II. – BESTIE VRACÍ ÚDER
S POLITIKY AŽ NA KONEC SVĚTA – „U nás leze primátor po stropě" – politické dotazování K.Steigerwalda / „Malej blbec si bude muset najít svůj kabaret" – politické dotazování T. Svobody
VŠECHNO JE CINKLÝ, VOLOVÉ! – Král: Ivánek a Bestie / POLITIKA PO FRANCOUZSKU – Preslová: Sarkozy a Mitterand na divadle / INOVACÍ PROTI ZKÁZE SVĚTA – Drobílek
FILOSOFIE A IKONY – Petříček: Obscénnost, filosofie, svoboda (Paul A. Cantor: Neviditelní skřítkové a neviditelná ruka)
KDYŽ SE TO PO... – Žantovská: Když je i Bohu všechno jedno (Ucpanej systém v Dejvickém divadle) / Porubjak: „Co jsem viděl, to jsem zmáčknul" (Tichý Tarzan v Huse na provázku)
TAK ZATANČI – Vangeli: Mladá žena z roku 2012 (5 českých tanečnic-choreografek)
KRÁLOVSKY DO GULAGU – Aguirre: Gloriana, plešatá královna vil (Gloriana v ND) / Mojžišová: S láskou do gulagu (Čajkovskij a Rachmaninov v Theater an der Wien)
HRY S AUTOCENZUROU – Ceny A.Radoka 2011 za nejlepší původní českou a slovenskou hru – Škorpil: Historie, hysterie, terapie, fantazie / Klimáček: Ešte nie je tak zle (o autocenzúre a Dráme 2011)
OD ZLODUCHA K MAFIÁNŮM – Trenský: Shakespearův Richard III. (Od Burbage po Spaceyho) / Silbiger-Sliuková: Klasika (Shakespeare a Čechov – Stratford a Bristol) / Šotkovský: Je rok 63, přichází revoluce (Jeden chlap, dva šéfové: Goldoni, Bean, Hytner)
PUTOVÁNÍ ZA VĚZNITELI – Schnelle: Jelinek na ledové jarní louce (Zimní putování v režii Andrease Kriegenburga) / Varyš: Fritzl a Faust v Pařízkově krychli (Faust 1-3/ Faustin and out v Zürichu)
COMEDY MIX – náhodně vybrané „recepty" ke komedii různých národů – Lee: Komik z devadesátých / Mikulka: Sen aneb Všichni jsme resticidenti
KALEIDOSKOP zvěstí ze světa KOMIKS – LUCIE LOMOVÁ: NA ODSTŘEL (Vyšetřování začíná)
Časopis si můžete objednat na adrese redakce:
SVĚT A DIVADLO, CELETNÁ 17, 110 00 PRAHA 1, tel. 224-817-180, 224-818-184, e-mail: svet@divadlo.cz on-line objednávky: www.svetadivadlo.cz

Pražská komorní filharmonie
Prague Philharmonia

KRÁSA DNEŠKA
Cyklus moderní a soudobé hudby
teatro NoD
www.pkf.cz

29. října 2012, 19.30 hodin
Magie a hudba
4. prosince 2012, 19.30 hodin
Sovětský underground
29. ledna 2013, 19.30 hodin
Nová jednoduchost v hudbě
19. února 2013, 19.30 hodin
Post-Post-Post Minimal Music
19. března 2013, 19.30 hodin
Záhadná úmrtí
21. května 2013, 19.30 hodin
Minimalismus

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.

www.advojka.cz
A2
kulturní čtrnáctideník

Ivan Acher

Letos v létě skončilo pražské Divadlo Komedie. S tímto výrazným souborem byl od počátku spojen skladatel Ivan Acher, jehož aktivity sahají ovšem mnohem hloub a dál. Jejich rozptyl naznačuje také CD přiložené k tomuto číslu.

Text: Matěj Kratochvíl

Na Maratonu nové hudby v roce 2002 byl zařazen koncertní blok nazvaný Čeští mladoši, který představoval skladby nastupující generace. Vedle děl Ondřeje Adámka a Marka Ivanoviće, studentů, respektive čerstvých absolventů Akademie múzických umění, zahrál tehdy orchestr Agon Tance sv. Víta Ivana Achera. Mezi mladé pražské akademiky se tak vloudil rozhodný neakademik a mimopražák. V *Tancích* se mísí minimalistické motivy nástrojů s fragmenty hlasů a elektronickými zvuky, flétny donekonečna variují dva tóny pod hlasy jakési staré dámy, útržek modlitby v dlouhých tónech smyčců, pak vtrhnou bigbítové bicí a štěky žesťů. Jednotlivé prvky jsou až provokativně jednoduché, ale skládají se do překvapivých sestav.

Když se s Ivanem Acherem setkáváme deset let poté, je pro něj komponování hlavní profesí, některé rysy se ale nezměnily. Ačkoliv v Praze pracuje často, nezakotvil tu. Tedy vlastně zakotvil, protože má na Vltavě hausbót, ale doma je v Hrádku nad Nisou, na česko-polsko-německém trojmezí. Nevystudoval hudební školu, ale univerzita v Liberci, kde studoval obor textilní design, se na jeho hudební kariéře výrazně podepsala: „Richard Charvát, profesor grafiky, kterýho jsem tam mučil tři roky svými výtvarnými díly, měl zároveň seskupení obývákovejch hledačů, kteří si vyráběli vlastní werky a jinak ladili nástroje, scházeli se jen tak jednou za půl roku, protože dráždili improvising už 10 let. Kluci z kapely THE PHE (A. Tvrdý a J. Zitko) odešli za zvyšováním hudební kvalifikce na Ježkárnu do Prahy a já zůstal v Reichenbergu sám. Ještě o prázdninách před nástupem do školy jsem seděl v Afektu na terase, kde zrovna dohrávaly na kazetě Skřivaní jazýčky v aspiku, když po dohrání alba na zbytku kazety zaznělo torzo hudby nejkrásnější! ‚To jsou Univers zero, já mám jen Uzed, ty vostatní depky jsem smazal, ale támhle Charvát má od nich všecko!' povídá majitel kazety. A tak jsem přišel k Richardovi. Ten mě zatáh do Dunaje, legendární zkušebny a protože tatínci měli čas jen občas, udělali jsme si takovou akční dvojku totálního improvisingu, kterou jsme vždycky doplňovali o jednoho hosta. Seskupení se jmenovalo 1. regionální, protože ve vile, kam jsem tehdy natajno chodil spát s jednou nebezpečně mladou paní na půdu, měla sídlo stavební společnost, která se tak jmenovala. A taky se tímhle způsobem v tom folkrockovým kraji ještě nikdo hudbou nebavil, myslím. Mezi těmi hosty se vystřídal bubeník Miloš Dvořáček, Jakub Hlaváček, dnes majitel nakladatelství Malvern, Jakub Zitko, který je dramaturgem Jazz Docku, Jirka Janďourek od Chadimy, všechno krásný liberecký kluci. Ríša měl zálibu v tom, že s sebou tahal vždycky nějaký obskurní týpky. Otu Macka, výtvarníka, kterej s sebou tahal dutý skleněný objekty, na který hrál smyčcem. Různý blázni, kolegové z university i metaloví zpěváci. Chudákovi Michalovi Nejtkovi jsem vobrátil klapky směrem vod něj, ale von na to za chvíli mastil stejně dobře jako zepředu. Trošku jsme v tom opojení byli zvyklí ničit i nástroje. Jednou v rauši jsem si ladil trojstruny v pianu do intervalu a hned dvě urval. Richard, zaujatej zvukem Typltovy basy, kterou pouštěl nastojato z metru na koberec, neviděl slzy Jaromírovy, protože zvuk to byl famosní." Pracovní metoda 1. regionální směřovala k narušení všech muzikantských stereotypů, což zahrnovalo výměny nástrojů, různá fyzická omezení hráčů a využívání nehudebních objektů a putování za různými zvukově zajímavými exteriery. „Hrálo se v v libereckém podzemí i na Jizeře s dalekým táhlým dozvukem, hráli jsme ve staré továrně v Andělské hoře, v nádržích na mazut, kravími kostmi na beraní lebky za naším ovčínem." Kdesi nad Libercem se tehdy v průběhu devadesátých let vznášel duch Johna Cage, který si našel cestu i do jedné z nahrávek pořízených na improvizačních seancí. Materiálu vzniklo značné množství, nicméně ta hudba nebyla primárně určena pro veřejnost. „K vytažení z nory došlo ta deset let jen dvakrát na fesťáku v Paka Nuova. Hráli jsme tam v klenotnici mezi vitrínama se šutrákama. Zahráli jsme si krásně. Co lidi, nevím, ale jako vždycky to bylo jedno."

„Nahrávali jsme na starou Teslu, kotoučák, u kterýho nám Korous předělal hlavy, takže jsme mohli nahrávat v jednom směru čtyři stopy. Později už na kazetovej čtyřstopák, nahráli jsme jednu vrstvu, vyměnili jsme si nástroje a nahráli další. To byl výdobytek!" Možnosti nahrávací techniky Ivana fascinovaly od počátku. Kroutí ještě dnes nevěřícně hlavou, co ho vlastně nutilo vzít si na krk leasing šestnáctistopý Roland za 120 000 Kč a splácet ho pěti roky výškových prací. „Mě vlastně k muzice dostal ten v podstatě debilní zázrak, že si můžu nahrát buben a k tomu pak basu. Nahrát si nástroj a pak k němu přidávat další a tak vrstvit tu energii. Dělal jsem střechy, abych si našetřil a na leasing jsme si s Jirkou Janďourkem později koupili vícestopý nahrávadlo, abychom si mohli nahrávat naše věci. On chtěl zaznamenat Pro Babalu Aye a já… já něco, o čem jsem ještě nevěděl

vůbec nic. Někde tam začal můj dlouholetý zápal pro zhudebňování kapitol Orbis Pictus od Komenského jako jednotlivých skladeb. Prostě jsem jednou v antikvariátu prohlížel původní vydání týhle knížky a už jsem věděl, na co jsem koupil toho Rolanda. Zatím je ze 150 kapitol hotovo asi 80 kousků. Pustil jsem pár těch experimentálních dětských písní Milošovi Dvořáčkovi a ten se s nadšením se mnou pustil do díla. Byl mi skvělým partnerem a výjimečně intuitivním způsobem se napojoval na barvení písní. Díky tomu jsme pak některé nazkoušeli s Vencou Václavkem a Marcelem Bártou a za tři roky s tím sjezdili spoustu výletů po celé Evropě. Díky nedorozumění těsně před nahráváním je ale jedinou vzpomínkou video z koncertu v Akropoli. Škoda." Využití technologie může vypadat různě, zapojení samplerů do orchestru v *Tancích sv. Víta* je jen jednou z nich. Ve skladbě *Sur La Térre il y a se* k živě hrajícím smyčcům přidaly mikrofony snímající ruchy v okolí pražského Rudolfina; z jedné strany hlučnou ulici, z druhé klidnější nábřeží. Podobně byly aktuální zvuky včleněny do inscenace Divadla Komedie *Hodina, ve které jsme o sobě nevěděli*. Kromě mikrofonu vystrčeného na ulici při ní byly ukryty další na scéně a Acher v některých místech zachycoval, smyčkoval a upravoval hlasy herců nebo brnknutí na kytaru. Přiznává, že chce mít co největší kontrolu nad tím, jak bude skladba znít. „Zamiloval jsem se do dvou systémů: do detailně dotaženejch věcí, který nedávaj možnost je jinak interpretovat a na druhý straně do úplný improvizace, která v sobě skýtá dobrodružství jiného druhu. Už to, že dáš možnost skrze zápis hudbu nějak interpretovat, vzdáváš se kontroly, ale bohužel ne zodpovědnosti. To je mučenka pěkná. Teda u jinejch to je třeba dobře, ale u mě ne. Naživo hrát komponovaný složitý věci, tam vždycky číhá nějaký nebezpečí, který to může pomrvit. Během koncertu tě zákonitě opouští soustředění, věc se stává nedokonalou kolísáním energie. Soustředěné vkládání dechu jako při nahrávání v reálném čase většinou neproběhne; neuslyšíme to nejsilnější, co bychom mohli. Ukazování se s hudbou vůbec má vždycky v sobě nějakou šprajcku. Pro mě je ideální práce ve studiu." Jak s tím ladí účinkování v jazzovém ansámblu NUO a v kapele VRRM s Vladimírem Václavkem? „V NUO a VRRM jsem postupně zjišťoval, co chci a nechci. Ta nutnost bojovat o výslednej tvar s prostorem, kde se hraje, s místním aparátem, s laděním nálad kluků okolo. Pro mě jsou lidi, co se živí autorskou hudbou hranou živě, hrdinové. Hudba vždycky přijde, ale ne na předem dohodnutou schůzku. Na hudbu rád v tichu čekám."

Cesta libereckého samouka na pražské scény se z Acherova vyprávění jeví jako řetězec dobrých náhod: „Nikdy jsem nepočítal s tím, že by se to, co dělám, někdy dostalo ven. Věřil jsem na domácí pígloování vynálezů do šuplat. A když jsem v nich měl těch nahrávek už asi moc, tak mi vypadla jedna kazeta, nazvaná Acher/Hanibal do auta jedný slečny. Úplnou náhodou ta holka jezdila a asi i chodila s Petrem Kofroňem, o kterém já jsem pochopitelně ze dvou důvodů vůbec nevěděl. Vyjela s ním někam na výlet a kazetu pustila. Kofroň se při poslechu zjevně zaradoval a začali hledat, odkud se vzala. Jaromír Typlt, kterýmu to pustil, mě našel v libereckým stacionáři pro duševně nemocné, kde jsem tehdy dlel. Když mě pak Váňa po premiéře v Arše oslovil se zkomponováním skladby pro Agon, školil mě Petr, jak ty moje škvrky převést ku orchestru. Jak taky přesně popsat nějaký industriální tapy na housle pověšený za krček, který jsem doma ocvakal kolíčkama, že jo? Ale aby to byl právě ten zvuk, to zařídil vždycky nejlíp sampler. Třeba v *Magorigami* jsou zvuky, který zněj synteticky, ale ve skutečnosti jsou to pozůstatky stříhání kytar štípačkama. Pomáhal mi s tím a já jemu se šindelem a mědí na střeše. Při tahání trámů jsme si toho řekli o muzice habaděj. A když mě pochválil za dobře oplechovanej komín, tak to byla pochvala z největších! Však o něm se píše, že byl soukromým žákem Marka Kopelenta a kdoví, co se dělo tam?!"

Na jaře 2002 oslovili Achera režisér Martin Tichý a choreograf Jan Kodet a z tohoto setkání vzniklo představení Danse Macabre, premiérované v divadle Archa. Tato akce byla spouštěčem dalšího řetězce vedoucího k Divadlu Komedie i Agonu. „Dostal jsem se tak k práci pro tanec, kde má člověk velikou svobodu. Na premiéře byl Ivan Bierhanzl, který mě pak pozval do Agonu, Roman Zach, který chtěl, abych něco vymyslel pro první představení Ostrostřelců na téma Faust, že zrovna s Dušanem Pařízkem zakládají nové divadlo." Divadlo Komedie popisuje jako srdeční záležitost a zároveň jako prostor, kde se o řešení každé inscenace vedly tvrdé ale smysluplné spory. Vzhledem k vyhraněnému přístupu souboru a specifickému repertoáru bylo třeba hledat pokaždé nové žánrové i zvukové řešení. Jedním pólem je zvuková úspornost *Hodiny*, na druhém mohou být temně romantické písně z představení *Weissenstein*, k nimž Acher napsal i texty a v nichž se potkávají hlasy Lenky Dusilové a Jany Vébrové, Acherovy životní i umělecké partnerky.

Divadlo Komedie bylo hlavní, ale ne jedinou scénou, s níž se Acher spojil a i nadále je pro něj scénická hudba zásadní věcí. A zas to všechno vypadá jako řetězec náhodných setkání: „Najednou volá kdosi, že viděl něco v Edinburghu, že bych chtěl muziku pro svou company. Pak přijde nabídka z Budapešti na základě toho, co jsem dělal pro taneční soubor DOT 504. A mezi Maďary sedí můj Belgičan. Práce s Honzou Kodetem mě poslala s Lenkou Vágnerovou do Švédska. Dotahovat věci tak, aby se za ně i hlavou dalo ručit. Každá nová premiéra je výkladní skříní, ale může být i pěkně „zasklenou" skříňkou v kolumbáriu." □

Taneční samorost Shackleton

O dubstepu jsme v HIS Voice psali již před mnoha lety. Od té doby se z progresivní novinky stala součást hlavního proudu a ti zajímavější z jeho tvůrců plují spíše mimo jeho hranice. To je případ Sama Shackletona.

Text: Jan Bárta

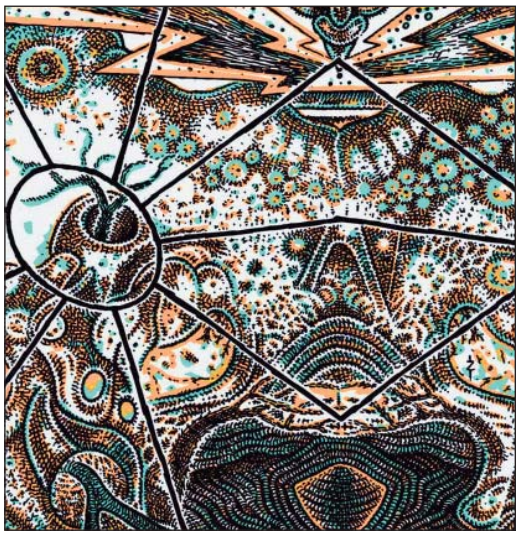
Sam Shackleton má ve světě taneční elektroniky pověst zcela výlučného individua s punkovými kořeny a postojem, skrýváním se před médii, odporem k moderním technologiím a v porovnání s ostatními producenty temných grooveů také absolutně odlišným zvukem. Pravdou je, že charakteristickou tvorbu rodáka z Lancashireu a nynější berlínského residenta si ani v širokém proudu hudby někdy souhrnně označovaném jako dubstep jen tak nespletete – Shackletonova hudba je okamžitě rozpoznatelná díky složitým perkusivním vzorcům asociujícím africké tribální bubnování, které nahrazují obvyklý „four-to-the-floor" rytmus a jejichž programování mu prý zabere i celé dny. Nicméně, zbytek oné pověsti Shackletona coby nepřístupného a od okolního světa a publika odtažitého tvůrce vezme za své už během prvních chvil při setkání tváří v tvář.

V pražském klubu Cross tak byl 26. května namísto temného demiurga vysílajícího na parket lobotomizující subbassové poryvy za DJským pultem (jakkoliv právě u Shackletona není slovo „DJ" na místě) freneticky poskakující muž středního věku s učitelskými brejličkami, který se snažil bavit – především sebe, ale potažmo i poměrně početný houf návštěvníků, kteří, navzdory mému prvotnímu očekávání a hudebními periodiky opakované tezi o „nevstřícnosti" Shackletonovy hudby, opravdu a se zápalem tančili. *„Myslím, že o hudbě, kterou dělám, se dost často tvrdí, že je poměrně nepřístupná, nebo „moc chytrá", v tom negativním slova smyslu – ale podle mě jde o čistě taneční hudbu. I když může být někdy poněkud překvapující, že tolik lidí na ní tančí, obzvláště pak tam, kde je publikum uvyklé na jiný druh hudby, ale beaty a bassy, které dělám, nejsou koneckonců zase až tak sofistikované a komplikované. Sám rád tančím, takže mě jen těší, když se lidi chytnou na ten samý groove, který baví mě."*

Po více jak dvouhodinové produkci čistě svých hyperaktivních rytmů z laptopu si Sam náhodou přisedl s pivem vedle mě a zapředl hovor. Na konci našeho povídání jsem ho požádal o emailovou adresu pro případný rozhovor – a když jsem chtěl, aby mi jí napsal do mobilu, odmítl s tím, že potřebuje papír a tužku. Představu sebe coby technofoba tím tehdy jen utvrdil – a až při naší mailové korespondenci o pár měsíců později jsem poznal, že opravdu nejde o žádného „analogového puristu", jak jsem se domníval a neváhal se ho na to i zeptat. *„Na otázky jsem odpověděl – ale na papír! A ten jsem zapomněl ve studiu"*, přišla mi odpověď na mou žádost o urychlení výměnného informačního procesu. Z následného mailu ve znění *„Jen jsem si dělal legraci. Odpovědi mám v laptopu a ten jsem nechal ve studiu"*, jsem pochopil, nakolik zásadní důležitost někdy člověk přikládá podružným faktům – a jak se tím Shackleton náramně baví. *„To, že nemám nejnovější smartphone neznamená, že bych se nějak štítil moderního světa a technologií. Jen si myslím, že je prostě jednodušší a také levnější si věci psát na papír. A navíc, každý kus moderní komunikační techniky s sebou přináší další vrstvu nutnosti být neustále dostupný, i když to často není vůbec nutné. Lidé se na vás mohou naštvat, když vědí, že máte telefon s internetem a neodpovíte jim hned na mail."* Na ten můj ale Shackleton odpověděl záhy – a i přes delší časový odstup si na domluvený rozhovor pamatoval a ochotně souhlasil.

Do světa tzv. dubstepu se Shackleton dostal v jeho úplných počátcích, kdy se v londýnských klubech, jako je dnes již kultovní Forward, rodil na půdorysu UK garage tehdy ještě neznámý zvuk. Spolu se svým producentským kolegou Lauriem Osbornem, který tvoří jako Applebim a se kterým Shackleton založil v roce 2005 dnes

Z prací Zekeho Clougha



již zaniklý label Skull Disco, byli ovšem na prvních dubstepových parties tak trochu outsideři – a tento výlučný status zejména Shackletonovi zůstal dodnes. „*Společně s Applebimem a ještě pár kamarády jsme v Londýně chodili na tehdejší rave party. Můj kamarád Necta Selecta tehdy pořádal akce, na které bookoval DJe jako byl Genius, Youngster a Plasticman (ten si později začal říkat Plastician). To bylo ještě v době, kdy dubstep jako takový ještě neměl jméno. Myslím, že jsme tehdy platili do určité míry za „outsidery" – minimálně proto, že jsme nebyli z jižního Londýna a také jsme byli o něco starší, než většina ostatních. A já se navíc nikdy nepokoušel tvořit „dubstep" či napodobovat zvuk, který jsem slýchal jinde, takže asi není překvapení, že moje hudba zněla trochu „jinak". Zvláštní ovšem je, že nyní mám pocit, že mám k původnímu dubstepovému zvuku mnohem blíž než kdy jindy. Možná je to tím, že to, co se za „dubstep" považuje dnes, je mi úplně cizí – a taky kvůli tomu množství lidí, které od té doby na onen rozjetý dubstepový vlak naskočilo.*"

Ohledně svého tolik „odlišného" zvuku, na který recenzenti narážejí nejčastěji a kterému přisuzují tolik prostoru a různých výkladů, od blízkovýchodních inspirací až po kosmický trans, se však Shackleton vyjadřuje poměrně lakonicky: „*Dělám jen hudbu, která baví mě samotného a na kterou bych sám tančil. Nejsem velkým příznivcem standardního „kick-snare" vzorce, který je nosným kamenem většiny taneční hudby – preferuji něco více tonálního.*" Shackleton také vystupuje takřka výhradně „živě", jak bývá v kontextu taneční hudby označován set tvořený na místě a pouze vlastní produkcí. Dá se tak říci, že každé jeho vystoupení je jedinečné – a když byl například požádán londýnským klubem Fabric o vytvoření mixu ze svého tamního vystoupení, byl nucen jej zrekonstruovat po paměti. Během vystupování se snaží improvizovat a dle vlastních slov nemají jeho sety pokaždé předem danou kostru: „*Snažím se hrát podle citu, dokud mi to celé nezní dobře. Co se týče setů, mám určitou hodně hrubou představu, kterou jsem si za čas vybudoval – když mě pak přestane bavit, rychle ji opustím a přepracuju. V podstatě o tom ani moc vědomě nepřemýšlím. Možná bych měl.*"

Velký význam nepřikládá Shackleton ani konci svého a Applebimova labelu Skull Disco, který byl v letech 2005 až 2008 jednou z nejprogresivnějších ostrovních základen hlubokých basů a rafinovaných rytmických vzorců, k tomu ještě s unikátní vizuální stránkou (nejen) přebalů desek. Tu měl na svědomí kreslíř Zeke Clough, jehož tvorba čerpá z orientálních motivů i spletitě-ornamentálních log metalových kapel a bývá někdy přirovnávána ke zběsilým grafickým orgiím raných komiksů Roberta Crumba. „*Dle mého názoru přikládají lidé [ukončení činnosti labelu Skull Disco] příliš velký význam. Svou úlohu splnil a chtěl jsem, aby zůstal něčím ojedinělým. Applebim už měl v té době svůj vlastní label Applpis a svou tvorbu tak vydával dál zde. Nešlo o nic velkého a Applebim i já jsme stále a vždycky jsme byli dobrými přáteli. Není vlastně o čem mluvit!*

U vydávání desek na vlastní značce i u Zeka Clougha coby autora jejich nezaměnitelného vzhledu zůstal Shackleton i po svém přesídlení do Berlína v roce 2008, kdy založil nový label Woe To The Septic Heart (letos zde, opět neočekávaně, vydal monumentální kolekci tří EPček *Drawbar Organ*, které takřka kompletně vytvořil ze zvuků starých italských táhlových varhan, a alba *Music To The Quiet Hour*, na kterém přispěl apokalyptickými texty básník Vengeance Tenfold). Hudba na fyzickém nosiči má pro něj stále zásadní význam, který nemůžou digitální technologie nikdy plně nahradit: „*Mám radost, že lidé stále ještě jdou do obchodu a tam si koupí desku. Doufám, že mají z koupě desky coby artefaktu požitek, kvůli kterému se desky se vším okolo dělají. Hlavní část prodejů mé hudby se stále točí kolem fyzického formátu a to považuji za zásadní a smysluplné, zvláště v době, kdy je tak lehké si cokoliv ilegálně stáhnout. Co se týče samotné výtvarné podoby desek, Zeke odvádí skvělou práci a myslím, že jeho styl k hudbě samotné sedí. Doufám, že to lidi ocení stejně jako já.*"

Kromě své vlastní značky však vydává Shackleton ještě i u jiných labelů, z nichž nejznámější je patrně londýnský Honest Jon's Records. Zde spatřila neočekávaně vloni světlo světa také album vzešlé z jeho spolupráce s bristolským producentem Pinchem, jedním z nejortodoxnějších tvůrců temné odnože dubstepových vibeů. „*S nikým jsem takhle dohromady před tím nikdy netvořil a tak*

Foto: Lars Borges

mě docela překvapilo, jak byla spolupráce právě s Pinchem snadná. Je s ním velká legrace." Pinch byl snad vůbec prvním producentem, který vynesl dubstep z Londýna ven „na světlo" (tj. do rodného Bristolu, kde se s ním na prvních klubových nocích potkala třeba i zpěvačka a producentka českého původu Emika) a dodnes patří mezi nejuznávanější dubstepové DJe – naproti tomu Shackleton se klasickému DJování věnuje jen minimálně. *„Pinch je opravdový DJ a myslím, že lidi by tenhle druh vystupování měli respektovat podobně jako jiné druhy hudební zručnosti. Já dostávám hodně nabídek vystupovat jako DJ, ale většinou je odmítám – myslím si, že by to mělo být ponecháno lidem, kteří jsou v tom opravdu dobří. Někdy, když je vhodná příležitost a příznivé prostředí a publikum, pár desek pustím – ale nechci spojovat své jméno s něčím, na co nejsem odborník.*"

V kontextu taneční hudby, která bývá až na pár výjimek pojímána jako takřka úplně apolitická, vyčnívá Shackleton i díky někdy až podvratně působícím textům a názvům některých skladeb. Tolik diskutovaný název tracku *Hamas Rule* prý Shackletona napadl při poslechu rádia, kde zrovna hlásili, že hnutí Hamás zvítězilo v palestinských volbách – vytvořit dvojsmysl, který ze slovního spojení „Hamas Rule" v angličtině přímo čiší, však prý rozhodně neměl v úmyslu. Snad nejznámější Shackletonův track *Blood On My Hands*, o jehož skoro dvacetiminutový remix se postaral techno minimalista Ricardo Villalobos, začíná větou „When I see the towers fall…". Shackletonův vlastní text pojednávající o pádu věží Světového obchodního centra a o bezmála biblickém smyslu, který celé události Shackleton přisoudil, se mísí se s útržky recitace veršů ze Ztraceného ráje Johna Miltona. Původně politický podtext tak při bližším ohledání získává mnohem poetičtější ráz, než by se mohlo na první dojem zdát – a dle Shackletona, který si pro sledování vývoje po 11. září na čas pořídil televizi dokonce (ač je její poměrně striktní odpůrce), rozhodně nešlo i přes jeho neskrývané sympatie k arabskému světu (kvůli kterým bývá někdy přirovnáván třeba k dnes již zesnulému aktivistickému producentovi Muslimgauze, kterého sice v určitém smyslu obdivuje, ale dle jeho slov mu rozhodně nejde o stejnou věc) o prvoplánovou provokaci. *„Nemyslím si, že by text Blood On My Hands byl striktně politický. Téma, o kterém pojednává, může být poněkud citlivé, či dokonce tabu, ale jako celek rozhodně není čistě politické. A navíc, je poměrně obtížné hovořit o výpovědní hodnotě hudby, aniž by člověk zněl nabubřele. Jde o tak abstraktní věc, že jí slova skoro až devalvují. Dle mého názoru je schopnost abstrakce něco tak vzácného, že samotná hudba tím de facto ospravedlňuje svou existenci. Doufám, že nezním moc pošetile, protože to rozhodně nemám v úmyslu.*"

Na úhlu pohledu, kontextu a vnímání vůbec záleží totiž nejen u slov, ale i u hudby samotné – a na závěr rozhovoru jsme se oklikou dostali na samý začátek, tedy na pro mě překvapivě dobré reakce publika na Shackletonovu hudbu v klubu zatíženém a uvyklém na poněkud jiný zvuk. Co vlastně způsobuje, že se určitý druh hudby někomu zalíbí? A existuje vůbec univerzálně líbivá a přístupná hudba, či jde zase jen o určitý úhel „poslechu"?

„Sám nevím. Přemýšlel jsem o tom už mockrát. To, co lidé vnímají jako „dobrou hudbu" se může třeba hodně měnit. Moje vlastní hudební chutě se za léta už mnohokrát změnily. Jako malý jsem miloval Prokofjevova Péťu a vlka – od té doby jsem to už nikdy neslyšel, i když bych se vsadil, že by se mi to stále líbilo. Můj táta měl rád Ewana MacColla a The Dubliners a já je mám díky němu rád dodnes. Ale na druhou stranu pochybuji, že by se mi jako malému líbila hudba, kterou poslouchám teď. Takže předpokládám, že schopnost oblíbit si určitý zvuk jde spíše vypěstovat, než aby to byla nějaká vrozená dispozice. Je opravdu těžké oddělit konkrétní zvuky, které máme či nemáme rádi, od našich vlastních asociací a myšlenek, které s nimi spojujeme. Trochu mi to připomíná Mechanický pomeranč. Bez ohledu na to, jak úžasná je Beethovenova hudba, tak za takových okolností bych se ji určitě naučil nenávidět. Nebo jinak: co vlastně v hudbě utváří „špatný tón"? Někdy dokážeme takový zvuk okamžitě poznat, v jiném kontextu nám ale může znít absolutně správně, třebaže ve stejné tónině i se shodnými notami okolo. Celá tahle věc je natolik složitá a lze na ní nahlížet z tolika různých úhlů, že se neodvažuji vynášet o ní nějaké jednoznačné soudy." □

UMĚLECKÝ VEDOUCÍ:
CHRISTOPH HAGEL

CHOREOGRAFIE:
VARTAN BASSIL

Red Bull
FLYING Bach

BREAKDANCE SE POTKÁVÁ S KLASIKOU

FLYING STEPS
ZTVÁRŇUJÍ TANCEM PASÁŽE Z CYKLU
DOBŘE TEMPEROVANÝ KLAVÍR
OD J. S. BACHA

29.–31. 10. 2012
HUDEBNÍ DIVADLO KARLÍN

VÍCE INFORMACÍ NA
WWW.REDBULL.CZ/FLYINGBACH

VSTUPENKY V SÍTÍCH
TICKET ART A **TICKETPORTAL**

Radio Wave
Děláme vlny
wave.cz

radio.wave

wave.cz

STRUNY PODZIMU

Návrat jazzové legendy

31. 10. 2012 OD 19.30
LUCERNA – Velký sál

www.strunypodzimu.cz

SONNY ROLLINS

ve spolupráci s
P&J MUSIC

partneři koncertu
METROSTAV
Raiffeisen BANK
TESCO SW

mediální partner koncertu HIS VOICE

hlavní partner
PRIVAT BANK AG

mecenáši festivalu
KAREL A MICHAELA JANEČKOVI

finanční podpora
HLAVNÍ MĚSTO PRAHA
MINISTERSTVO KULTURY ČR

generální partner
O2

oficiální dopravce A.CHAROUZ, DEALER VOLVO

speciální poděkování FOUR SEASONS, SAWY GROUP

hlavní mediální partneři ČESKÝ ROZHLAS, ČESKÁ TELEVIZE

La Monte Young

Želvím krokem vstříc historii

V loňském roce vydaná kniha věnovaná enigmatickému průkopníkovi minimalismu La Monte Youngovi stojí za přečtení a je dobrým důvodem, proč se pozastavit nad dílem skladatele, kterého Brian Eno označil za „tátu nás všech."

Text: Petr Ferenc

Málokterá z žijících postav současné hudby je obklopena takovou aurou tajemství jako šestasedmdesátiletý La Monte Young, jeden z praotců hnutí minimalismu. V jeho případě přitom nejde o „výrobu záhad" související se senzacechtivostí. Young se pouze – a doslova – pohybuje ve vlastním čase, rozvíjí východiska svých základních děl klidně celá desetiletí, neuhýbá od cílů, které si vytýčil v mládí, a díky mecenášům není nucen běhat v mnohdy únavném kolečku nahrávání a koncertování. Jeho diskografie je nevelká a drtivá většina jejích položek je sběratelskými lahůdkami – ať už jde o bootlegy nebo sice oficiálně, ale v mizivém nákladu vydané tituly.

Navíc je La Monte Young – což je osud, který posthl mnohé minimalisty – tím, o němž má fanoušek jiné hudby jasno. Young je ten, co s ním hrál John Cale před Velvet Underground a hlavně ten, co dělá drones, tak dlouho držené souzvuky tónů, že musí mít fakt odvahu do toho jít a všichni drone-industrialisté, drone-ambientaři a drone-metalisti mu mají být zač dlužni. Ano, ale Youngova hudební cesta není cestou provokace nýbrž cestou téměř vědecké redukce hudebníhio materiálu na esenciální minimum a následnou exaktní práci s touto nevelkou množinou prostředků. Younga nezajímá samoúčelná forma, Young chce, jak několikrát prohlásil, „vynést posluchače do nebe" a nemyslí to metaforicky. Jak toho chce docílit? Působením zvuku na psychické i fyzické rozpoložení posluchače.

Příliš mormonské

Nakresli rovnou čáru a sleduj ji, v originále *Draw A Straight Line And Follow It*, tak se jmenuje kniha věnovaná La Monte Youngovi, jíž v loňském roce vydal Oxford University Press. Autorem je muzikolog Jeremy Grimshaw a svazek nese podtitul *Hudba a mysticismus La Monte Younga.* Stojí zato se u těchto dvou titulů pozastavit. První z nich je veškerým textem jedné ze slovních partitur, které skladatel tvořil v roce 1960, kdy se jeho tvůrčí zájmy protnuly se strategiemi hnutí Fluxus. Young tehdy vytvořil sérii kompozic, která se z větší části obešla bez notace a vystačila si s jednoduchými příkazy v duchu toho s čárou (*č. 10*) či pokynu vypustit v sále jednoho nebo více motýlů (*č. 5*). Mezi těmito kříženci kóanů a pokynů k happeningům se ale nachází i *Kompozice 1960 č. 7*, která s notami pracuje. „Dvojzvuk H a Fis je držen velmi dlouhou dobu," zní příkaz hráčům.

Hudba a mysticismus – abychom nezapomněli na podtitul Grimshawovy knihy – je titul více než vhodný. Young ke své tvorbě přistupuje i z mystické a náboženské stránky. Skladatel i autor knihy jsou příslušníky mormonské církve a Grimshaw ve své studii, především v kapitole věnované Youngově stěžejnímu dílu, *The Well-Tuned Piano*, mormonskou věrouku coby nástroj intepretace používá v nemalé míře. Sám skladatel jeho text sice autorizoval, později svou autorizaci ale patrně právě z důvodů „přílišného mormonství" vzal zpět. Navzdory tomu jde o knihu, která je pro studenty Youngovy hudby nyní právem povinnou a nepostradatelnou četbou.

Blues bez melodie

La Monte Younga obklopuje množství legend, některé mají reálný základ, některé vypustil do světa on sám, jiné pouze nechává žít a nevyvrací. Jednou z těch nejznámějších je, že pochází z chudých poměrů – narodil se v Bernu ve státu Idaho, kde se svou rodinou žil v dřevěné chatě, kterou profukovalo. Svist větru mezi prkny, kterému naslouchal před spaním v něm – podobně jako o něco později bzukot elektřiny v transformátoru – probudil touhu nořit se do hlubin táhlých, neměnných zvukových dějů. Studoval nejprve na Kalifornské univerzitě v Los Angeles, poté v Berkely. V roce 1959 se zúčastnil letních kurzů v Darmstadtu pod vedením Karlheinze Stockhausena a poté přesídlil do New Yorku, kde studoval elektronickou hudbu u Richarda Maxfielda. Zajímal jej serialismus, především Anton Webern, gregoriánský chorál, indická hudba, indonéský gamelan a japonská dvorní hudba gagaku. Tento zájem o to, co bychom dnes nazvali world music, byl v USA konce padesátých a začátku šedesátých let mezi příslušníky hudební avantgardy běžný. Young ale kromě toho hrál jazz. Většinou byl coby klavírista a saxofonista leaderem skupin, ve kterých hrával, což znamenalo, že určoval, kdy skupina změní akord. Tuto zkušenost

coby dvacetiletý včlenil do kompozice *Young's Blues*, jednoho z prvních kroků k *Triu pro smyčce* dokončeném v září 1958.

V Triu napsaném pro housle, violu a cello se Young nadobro rozžehnal se serialismem a dodekafonií a zároveň dal vale melodiím. Samozřejmě si uvědomoval, že každý sled tónů lze za melodii považovat, své přibližně hodinové *Trio* ale koncipoval jako sled dlouze držených trojzvuků oddělených pauzami. „K rysům, které toto dílo odlišují od ostatních, patří dlouhá durata, dlouze držené tóny a pauzy a nezávislé nástupy a umlkání tónů," napsal Young v programu ke skladbě. „Navíc se zcela vyhýbám intervalu velké tercie. V celém díle nejsou žádné tercie ani sexty v harmonické ani melodické roli. Místo toho jsem se rozhodl omezit se na čisté kvarty, čisté kvinty, velké sekundy, malé sekundy, velké septimy, malé septimy,malé nony a velice zřídka i na zvětšené undecimy. I když je tato skladba napsána v rovnoměrně temperovaném ladění a já jsem v té době ještě ani nezačal přemýšlet o čistém ladění, začal jsem budovat to, co se později stalo mým osobním hudebním módem."

Šlo o jedno z prvních děl žánru, který vstoupí do dějin jako minimalismus a v jehož kořenech lze pozorovat vliv serialismu a dodekafonie. Younga fascinovala Webernova „nehybnost, protože v celé skladbě se používá táž forma… táž informace, která se neustále opakuje, cituje Younga Michael Nyman ve své knize *Experimentální hudba: Cage a další*. „Ve starší hudbě, od chorálu až po organum (…) se nehybnost používala jako strukturní prvek, trochu jako ve východních hudebních systémech."

Ve světě dlouhých tónů se Young nepohyboval náhodně ani chaoticky. Zajímaly jej výhradně výšky tónů, intervaly mezi nimi a fyzický účinek zvuku na posluchače a hudebníka a na tomto poli se pustil do téměř vědecké práce. „Zvuk *Tria* je záměrně bezbarvý," píše o skladbě Nyman. „Na nástroje se hraje bez vibráta a smyky jsou co nejpomalejší – a hráč má díky tomu výrazný fyzický pocit tvorby zvuku."

Krm klavír senem

Ještě než se ponoříme do vesmíru Youngových dronů, zastavme se u jeho skladeb, které by bylo lze označit za happeningové. Jde o již zmíněné kompozice z roku 1960 a několik dalších děl, z nichž nejproslulejší je asi *X for Henry Flynt* nařizující hráči vytloukat předloktím na kláviaturu klastr „for a long time" a *Piano Piece For David Tudor #1*, jehož partitura zní: „Přineste na pódium balík sena a vědro vody, aby měl klavír co jíst a pít. Poté může hráč klavír nakrmit, nebo jej nechat, ať se nakrmí sám. Pokud si vybere první možnost, kus končí, když je klavír nakrmen. Pokud zvolí druhou, kus končí poté, co se klavír nají nebo rozhodne nejíst." Tato díla jsou samozřejmě ovlivněna Johnem Cagem a hnutím Fluxus. Cage ve značné části svých kompozic pracuje s prvky nepředvidatelnosti a (více či méně řízené) náhody. Jeho nejslavnějším dílem je – což musel tušit a smířit se s tím – „tichá" *4:33*, esencí Cage v určitém období by ale byl pokyn „libovolný počet hráčů hraje na libovolné nástroje libovolný zvuk."

U zrodu „volného sdružení" Fluxus stál malíř George Brecht, který se v padesátých letech chtěl vymanit z klišé abstraktního expresionismu pomocí náhodných operací, přičemž – náhodou? – objevil uměleckou formu *eventu*, která našla mnoho nadšených praktikujících příznivců i z řad skladatelů. Young se díky napojení na umělce z hnutí Fluxus zabydlel v New Yorku a stal se mimo jiné průkopníkem koncertování v loftech spřízněných umělců a jiných duší.

Ideologie dronu…

…tak nazval Grimshaw jednu z kapitol své knihy a tento nadpis není žádnou nadsázkou. Young podrobil svět tónů přísné hierarchizaci a svou práci s nimi pravidlům, která v šedesátých letech vyústila až do práce s čistým laděním.

Přibližně před půlstoletím, v první polovině šedesátých let, Young nadobro určil svůj životní styl a rozjel všechny projekty, které dodnes rozvíjí. V roce 1962 napsal první kompozice zahrnuté později do cyklu *Pre-Tortoise Music* a začal je hrát s proměnlivou sestavou, v níž kromě něj a jeho partnerky Marian Zazeely účinkovala pestrá směs hudebníků, mezi nimi bubeník, básník, kaligraf a miláček dalšího hejna Múz Angus MacLise. V roce 1963 se součástí skupiny stali adepti hudební avantgardy Tony Conrad a John Cale.

Young se svou skupinou rozvíjel to, co naznačil již v *Triu pro smyčce*, tedy držení dlouhých tónů s důrazem na co nejpřesnější intonaci. Tony Conrad a John Cale ke koncepci skupiny přispěli zavedením amplifikace, aby na jejich houslích a viole byly při hraní dvojhmatů dobře slyšet alikvóty a diferenční tóny, Conrad navíc Younga uvedl do světa čistého ladění, tedy systému, v němž se všechny intervaly dají vyjádřit poměry celých čísel, což Younga fascinovalo. Pro Younga byl objev čistého ladění zjevením. Prohlásil, že v čistém ladění slyší skutečnost, v temperovaném jen její imitaci, a práce s celými čísly a jejich studium u něj dosáhly „mystických hlubin".

Držení dlouhých tónů, jakkoli na papíru to vypadá jednoduše, nebylo v případě Youngovy skupiny jen tak. Čtyřvětá skladba *The Four Dream Of China* v každé své části pracuje s takzvaným „snovým akordem" sestávajícím z tónů C, F, Fis, G. Ty jsou v každém *Snu* hrány v jiném pořadí od nejnižšího.
První sen (*The First Dream Of China*): Fis – F – G – C

Druhý sen (*The First Blossom of Spring*): C – F – G – Fis
Třetí sen (*The First Dream Of The High-Tension Line Stepdown Transformer*): F – Fis – G – C
Čtvrtý sen (*The Second Dream Of The High-Tension Line Stepdown Transformer*): C – F – Fis – G

Předvedení akordů mělo přísná pravidla. „F a Fis nesměly znít, nastupovat nebo odeznívat současně, aniž by s nimi neznělo G, zrovna tak C a Fis," píše v rozboru skladby Grimshaw. „Young navíc zakázal třítónové akordy vylučující G nebo F. Každý hráč hrál jednu notu akordu, nastupoval, přestával hrát a nehrál podle zmíněných pravidel a vlastní intuice."

Young postupem času opustil saxofon ve prospěch vokálních dronů, které kromě nej zpívala i Marian Zazeela, v hudbě skupiny zněl i motorek vzduchového čerpadla z želvího akvária a tónový generátor. Hudba produkovanou touto sestavou označoval Young za *dream music*. Proč ale „předželví" – *Pre-Tortoise*? V únoru 1964 Young a Zazeela dostali želvu, již pojmenovali 42, a kolem jejího pomalého, ale neměnného stylu chůze evokujícího pocit nekonečna vystavěli celou mytologii. Na podzim 1964 se svou skupinou představili v newyorském Pocket Theatre první část dosud nedokončeného cyklu *The Tortoise, His Dreams and Journeys*. Toto rozsáhlé dílo zkoumá poměry frekvencí 2, 3, a 7 a provedení jeho částí, z nichž každá měla vlastní obšírný název dokumentující poetickým způsobem místo a datum vzniku i zúčastněné hráče.

The Tortoise, His Dreams And Journeys, to je, jak píše Grimshaw, víc než hudební skladba, jedná se spíš o samostatný hudební žánr – je hrána a rozvíjena dodnes, dlouho poté, co se Young rozešel s Calem, MacLisem a Conradem. První dva založili Velvet Underground (a zbytek je historie), Conrad, který se v Youngově skupině patrně cítil jako nedoceněný spoluautor, vydává vlastní hudbu v youngovském duchu a přitom skladatele obviňuje z autoritářství a přivlastňování si autorství něčeho, co bylo spontánní improvizací. Conrad a Cale, kteří neměli přístup k nahrávkám s Youngovou skupinou, dokonce v roce 2000 vydali fragment jednoho vystoupení na CD *Day Of Niagara*.

Dům vonných snů

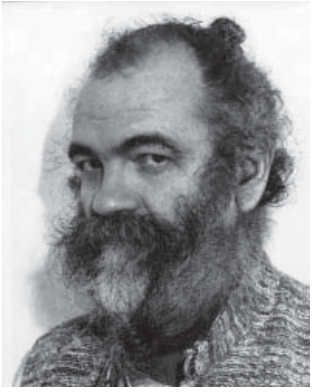
Young pro svou *Želvu* ale hledal mnohem víc. Představoval si, že jeho dílo bude znít nepřetržitě celé roky a sen se mu splnil. Díky mecenáši Heineru Friedrichovi a jeho nadaci Dia Art Foundation v roce 1979 mohli realizovat svůj první Dream House, kombinaci galerie, koncertního sálu a svatyně, v němž ze čtyřkanálového systému zní Youngova hudba a ve fialové kombinaci červených a modrých světel se zvolny pohybují a vrhají stíny Zazeeliny mobily. Díky krizi na ropném trhu se v roce 1985 musel Dream House zavřít a udělat z něj „kočovný cirkus". V roce 1993 jej Younga Zazeela znovuotevřeli v prostoru sice menším, ale situovaným přímo nad jejich bytem.

Zvuk v Domě snů zní opravdu nepřetržitě. Grimshaw vzpomíná, že byl jedním z řady dobrovolníků, kteří se starají o jeho každodenní provoz, a píše, že jeho povinnosti měly rituální i praktický charakter od rozsvěcení světel a vytahování šavlí na mixážním pultu (hudba se nikdy nevypíná, jen tlumí!) přes zapalování vonných tyčinek až po oběť Youngovu guruovi – zpěváku rág Panditu Pram Nathovi, jehož žáky skladatel a jeho žena byli. Zájem o formu rágy je neopustil a oba dodnes vystupují v souboru Just Alap Raga Ensemble, jehož název říká vše: hraje a zpívá se v čistém ladění a z formy rágy Younga nejvíce zajímá *alap* – improvizovaný úvod, v nemž se postupně odhalují všechny fazety rágy.

Dobře naladěný demiurg

Krátce poté, co uvedl do pomalého a neměnného pohybu snící *Želvu*, začal Young v roce 1964 pracovat na prvních verzích svého monumentálního díla, skladby *The Well-Tuned Piano*. Jde o soubor témat a pravidel pro improvizaci na křídlo Bösendorfer Grand Imperial s rozšířeným rozsahem v basech. Díky Dia Art Foundation toto křídlo Young získal a dílo, které považuje za své nejdůležitější, předvedl přes organizační neschůdnost na obou stranách Atlantiku (například striktně vyžaduje, aby klavír byl v sále instalován již dva týdny před koncertem) a vydal v roce 2000 mj. na DVD *The Well-Tuned Piano In Magenta Lights*. Na 5CD vydavatelství Grammavision má dílo pět hodin, na zmíněném DVD z produkce Just Dreams více než šest a jedná se o Youngovo vůbec poslední představení skladby.

Skladba *The Well-Tuned Piano* je založená na kombinaci čistých kvint a harmonických septim a skládá se v plné verzi z osmi částí. Klavír je přeladěn tak specificky a rozezníván v takových kombinacích temp a tónů, že v dynamičtějších částech dochází k pozoruhodným psychoakustickým jevům a, laicky řečeno, „přeludům". Při poslechu The Well-Tuned Piano se zkrátka díky kombinacím současně znějících tónových výšek a frekvencí zvuk klavíru nečekaně preměňuje a my kromě nečekaných barev slyšíme i tzv. virtuální tóny, které jsou hlubší než rozsah nástroje a které by lidské ucho podle lékařské vědy ani nemělo být schopné zachytit. Young tyto domněnky nepotvrzuje ani nevyvrací a domnívám se, že se usmívá pod vousy – vynáší posluchače do nebe po s inženýrskou pedanterií zkonstruovaném schodišti. Démonický Ignácius Reilly ve *Spolčení hlupců* hudruje, že v současném světě není místo pro morálku a geometrii, La Monte Young ale může být klidný. □



Permanentně sví

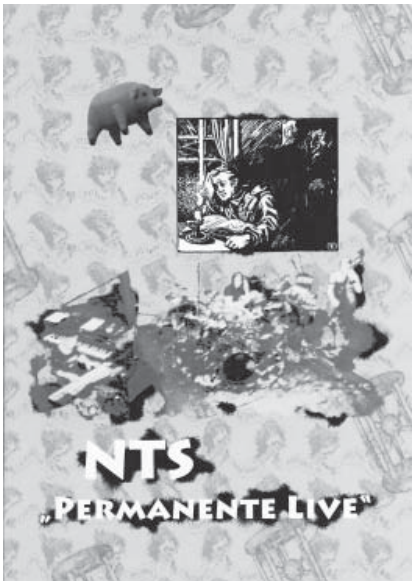
NTS: Permanente Live
Vlastní náklad

Ačkoli nekoncertují příliš často, získali NTS stabilní image kapely, která jako jedna z mála umí každým svým počinem osvěžit dění na zdejší vcelku stále poněkud strnulé (nejen) jazzové scéně. Po dvou vydařených studiových albech se rozhodli rozšířit svou diskografii také o koncertní záznam na DVD.

Text: Jan Faix

recenze

Titul *Permanente Live* vzešel z natočeného loňského koncertu v pardubickém Divadle 29, jeho sestřih má s bonusem přes půl druhé hodiny a obsahuje zřejmě vše, čím lze trio klávesisty Michala Nejtka, basisty Petra Tichého a bubeníka Štěpána Smetáčka charakterizovat. Obsaženy jsou zde všechny zásadní skladby z obou alb prokládané improvizačními atmosférickými meditacemi, kdy se všichni členové soustředí na práci se svým interaktivním elektronickým vybavením, v dramaturgicky správných momentech jsou zařazeny kompozice s hostujícím vokalistou Michaelem Kyselkou. Tento popis lze však shledat jako značně povrchní v momentě, kdy máme možnost sledovat s jakým zaujetím hudebníci prožívají každý moment své hry, každou frázi, každý tón a zvuk, každé slovo. Poctivou a nic nezastírající uměleckou práci potvrzuje i podoba videa, jehož velmi funkční střih vzešel jednoduše z občas zrnitých záznamů pouze dvou statických a jedné pohyblivé kamery. Na obalu druhého alba deklarované „tři desítky procent punku navíc" nám mohou plně dojít teprve zde. Vizuálně stále podobné záběry nás permanentně baví sledovat právě při této nekompromisně podávané hudbě a v hlavě nám přitom snadno utkví zastřešující heslo „All rights lost" a zappovské obrazy z úvodu i třeba přímočaré podání hitu Captaina Beefhearta *Ella Guru*, jež zazní jako přídavek.



Snaha stylově vymezit tvorbu NTS naráží na spoustu překážek v podobě žánrových odboček a svérázných kompozičních řešení. Označení fusion je v příliš mnoha věcech nepřesné. Tito hudebníci se primárně nesnaží své stylové inspirace nějak fúzovat – propojovat či navzájem sbližovat, existují tu a svobodně žijí zkrátka vedle sebe třeba virtuózní evropsky jazzový klavírní part, rockové rytmy a taneční basové či syntezátorové groovy, o písničku dál se může ozvat breakbeat nad nímž se ale vynoří Nejtkovy punkové výkřiky v němčině a expresivní rvačka Petra Tichého s trumpetou, z Wolkerovy básně *Věci* učiní zase potemnělá deklamace a pomalu gradující klavírní psychedelie nad monotónním rytmem tak dekadentní celek, že si to ve spojení s tímto básníkem umí představit opravdu málokdo. Nezapomeňme také na roztodivné samply a osobité střídání „vysokých" žánrů s „nízkými", jak nám explicitně dokresluje třeba i závěrečný animovaný klípek Dominiky Divé, v němž si trio zapaří i se sedmi barbínami. Tvorba těchto tří univerzálních hudebníků nějakou škatulkou jen tak spoutat nelze, není to však ani nějaký přeplácaný cirkus, vše drží pěkně pohromadě.

V minulém čísle HIS Voice se ve společné diskuzi naši redaktoři shodli, že poslechnout si pořádně nějakou desku v dnešní uspěchané době je „luxus i těžká disciplína zároveň". Důkladné zhlédnutí delšího koncertního DVD by se v tomto kontextu odsunulo až na samý okraj možností současného publika, pokud si ale fanoušci kapely na něj čas udělají, nebudou toho litovat ani náhodou.

Je zajímavé sledovat, jak se NTS jako kapela, která původně začala hrát instrumentální hudbu s velmi uvolněnou formou a velkým prostorem pro improvizaci, postupně nachází v sevřenějších a osobitě písňových formátech, v nichž se stále více prosazují i vokály. Na DVD je toho důkazem třeba ona zmiňovaná *Ella Guru*, během tohoto léta ale kapela zveřejnila např. na serveru Youtube také svůj nový singl *Proč*, který je doufejme první vlaštovkou celé další nové kolekce. Nad přímočarým groovem se zde uplatnily hlasy už všech tří kmenových členů a ženský element tu simuluje hlas robotické, a tedy ke všemu možnému svolné Google Girl. NTS zkrátka nepřestávají hledat další způsoby vyjádření.

A pokud se kapela rozhodla neopakovat se v typech vydávaných nosičů, nezbývá než si přát, aby výsledky její invence a chuti experimentovat zaplnila všechna další média z historie od voskového válečku a i ta ještě nevynalezená. □

Poetická poznávání nebezpečných míst

Peter Cusack: Sounds From Dangerous Places ReR Megacorp (www.rermegacorp.com, sounds-from-dangerous-places.org)

Hlavními nástroji Petera Cusacka jsou různé druhy kytar a buzuki, ale rozumí si i s elektronikou a ledasčím dalším. Ve své knize Sounds From Dangerous Places, která je doplněna dvěma CD, se představuje jako lovec zvuků, hybrid novináře a esejisty a také jako fotograf.

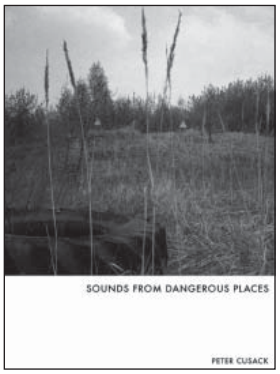
Text: Petr Slabý

Petr Cusack je umělec celé řady tváří. Na alternativní scéně se proslavil na počátku osmdesátých let minulého století především coby člen kapely Alterations, kde vedle něj působili Steve Beresford, Terry Day a David Toop. V roce 1998 byl například přizván do projektu Strings With Evan Parker, působil také v London Musicians Collective atd. V Čechách ho bylo možno vidět na počátku devadesátých let na festivalu Klášter Plasy, v roce 2000 společně s trombonistou Nicolasem Collinsem v pražské Národní galerii na akci Jitro kouzelníků a o rok později na festivalu Alternativa se zpěvačkou Viv Corringham, s níž v témže roce vydal album *Operet*.

Peter je vášnivým cestovatelem a dobrodruhem jak na poli hudby, tak i mimo tuto sféru. To ho zavedlo například do Černobylu, na ropná pole v Kaspickém moři či na soutok Tigridu a Eufratu na kurdském území ve východním Turecku a pochopitelně na řadu kontroverzních míst ve Velké Británii. Aktuální kniha je rozdělena do dvou částí. První z nich je věnována čistě Černobylu a osahuje několik kapitol, které oscilují mezi cestopisem, reportážemi a esejistickou formou. Obraz zakázané zóny i jejího okolí po nukleární katastrofě, která se odehrála dvacet let před Cusackovou návštěvou, je přízračný, až děsivý, ale zároveň i poetický a melancholicky nostalgický. Dochází zde k poněkud absurdní situaci, že se tento kraj stal de facto turistickou atrakcí, kterou si ovšem mohou dovolit jen bohatí západní návštěvníci, případně dokonce kulisou pro videoklip popové kapely. Cusack se ovšem nehoní za senzacemi, ale snaží se zvukem, slovem i obrazem zachycovat tohle zvláštní místo právě v duchu své poetiky a přinášet střípky, z nichž skládá pestrou mozaiku, mnohdy emotivnější než narativní filmové dokumenty, které ovšem mohou právě vypjaté emoce předstírat. Snaží se být objektivní, ale vnáší do celého díla samozřejmě i své filozofické postoje. Najdeme tu tedy obrazy města duchů, přírodu, která na evakuaci lidí nakonec profitovala, portrét sedmdesátnice, vesničanky, která po havárii začala psát směs lidové poezie a protestsongů, jež sama zpívá. Jednotlivé tracky na CD pak přinášejí například větrem způsobené skřípání ruského kola, které nikdy nebylo uvedeno do provozu, protože mělo být spuštěno pět dní po katastrofě, duet kukačky a měřiče radiace, kroky po střepech v rozbořené bývalé mateřské škole či páteční noc v černobylském baru, kde je přehrávač CD, který se neustále zasekává a číšník ho vždycky musí postrčit malým pohlavkem, a vše končí chorálem žab. Celkem sedmatřicet zastaveníček včetně písní Světlany Cjalko i sborů dalších místních babiček, které se střídají s industriálními i přírodnímu zvuky v délkách od několika desítek vteřin až po sedminutové finále.

Druhá část knihy má poněkud jinou strukturu už proto, že se odehrává v Azerbajdžánu na ropných vrtech a posléze se přesouvá do Británie. Textová část je mnohem kratší a u prvního místa jde o krátký historický exkurz, který Cusack komentuje tím, že byl zhrozen extrémní dichotomií mezi výtvarným a sonickým estetickým požitkem a povědomím o ekologických, sociálních a politických problémech daného místa. Zvukovou část tvoří pak zpočátku *Oilfield soundwalk* a posléze atmosféra starého města Baku, kde se odedávna střetával vliv západní civilizace s ultratradicí.

Britská sekce, která se odehrává především v okolí jaderných elektráren nebo vojenských prostorů, opět naráží na symbiózu i antisymbiózu takových lokací s přírodou a najdeme tu tentokrát pro změnu duet měřiče radiace s ovcemi nebo souznění dvou obrovských vojenských letadel s jelenem, ale i zvuk křídel vážky nebo křik dětí na prázdninách. Vracíme se zde ovšem stopově k Černobylu a tehdejší informovanosti britských farmářů o vzniklém nebezpečí a problému jaderné energie jako takové. □



Východní vítr v hrabství Louth

Night Music: Voice in the Leaves
Louth Contemporary Music Ltd. (www.louthcms.org)
Akademie múzických umění (namu.cz)

Už dlouho jsem nepocítil k něčemu tak upřímný obdiv a s něčím tak silné hudební spříznění jako v případě Louth Contemporary Music Society, irského sdružení, které v roce 2006 založil a dosud vede Eamonn Quinn. Jeho aktivity jsou pro mě potvrzením, že soudobá hudba se dá pěstovat na velmi vysoké úrovni i mimo „tradiční centra" a bez větší institucionální základny, přičemž velmi osobitě – na bázi vlastního názoru, nikoli kopírování.

Text: Vítězslav Mikeš

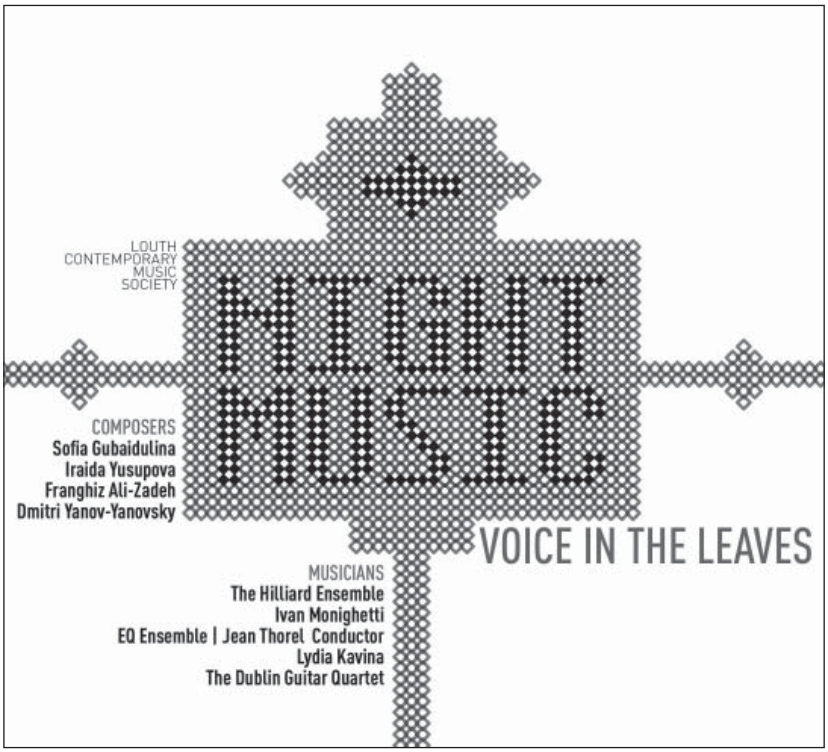
V County Louth to díky Eamonnu Quinnovi soudobou hudbou, zdá se, skutečně žije. Jeho sdružení pořádá koncerty známých interpretů (často za asistence místních hudebníků), organizuje workshopy, iniciuje vznik nových skladeb u takových autorů jako jsou John Tavener, Terry Riley, John Zorn či Frode Haltli, ale také Arvo Pärt, Valentin Silvestrov, Dmitrij Janov-Janovskij nebo Alexandr Knajfel. Pod značkou Louth Contemporary Music už také vyšly tři objevné kompaktní disky: *A Place Between* (2009), *Path* (2010) a aktuální *Night Music: Voice in the Leaves*. Obsah prvních dvou titulů ještě jakoby „jen" odrážel Quinnova momentální hudební rozpoložení, což ale albům na cennosti neubírá, neboť výběr skladeb je konzistentní a jejich provedení výborné; navíc fakt, že mnohé z nich (mj. i od některých z výše zmíněných autorů) byly vydány premiérově, hovoří sám za sebe.

Na CD *Night Music: Voice in the Leaves* můžeme pozorovat posun k důmyslnější dramaturgické koncepci. Obsahuje pět děl od čtyř skladatelů z různých zemí postsovětského teritoria a vydatně staví na osobnosti a interpretačním umění violoncellisty Ivana Monighettiho, charismatického žáka Mstislava Rostropoviče.

Jedinou výjimkou, na jejímž provedení se tento hudebník nepodílí, je úvodní elektroakustická kompozice *Kitěž-19*, kterou v roce 2004 vytvořila skladatelka rusko-tatarského původu Iraida Jusupova (*1962). Je napsána pro těremin (interpretuje Lidija Kavina) a zvukový pás a pochází ze série skladeb, v nichž se Jusupova inspirovala legendou o „ruské Atlantidě" – mytickém městě Kitěž, které se ve 13. století mělo údajně skrýt před nájezdem Mongolů pod hladinu jezera Světlojar. *Kitěž-19* působí díky některým zvukovým atributům na nahrané stopě (zvony, gusle) hodně vizuálně, jako rozostřený obraz tajemné (staroruské) civilizace pod jezerní hladinou. Enigmatický zvuk těreminu účinek této imprese znásobuje.

Skladba s těžko přeložitelným názvem v turečtině, *Aşk havası*, je dílem ázerbájdžánské autorky Franghiz Ali-Zadeh (*1947). Vznikla v roce 1998 – původně pro sólové violoncello, později se objevily další dvě verze pro flétnu resp. pro flétnu a preparovaný klavír – a byla dedikována Monighettimu při příležitosti jeho padesátin. (Byl to mimochodem právě Monighetti, kdo za skladatelčina doprovodu hojně propagoval na Západě kompozici pro violoncello a preparovaný klavír *Habil-sajahy* [Na způsob Habila, 1979], která stála na počátku mezinárodního úspěchu Ali-Zadeh). V *Aşk havası* se stejně jako v jiných dílech Ali-Zadeh prolínají vlivy západoevropské a asijské hudby a znovu si zde ověřuji, jak obohacující je toto vzájemné působení dvou odlišných způsobů hudebního myšlení, odvíjí-li se od jejich hlubšího průniku (jako je tomu v tomto případě), nikoli jen

od snahy dekorativně něco ozvláštnit. Obdobně se to má i s hudbou uzbeckého skladatele Dmitrije Janov-Janovského (*1963), který je na albu zastoupen dvěma díly. Člověk si na nich uvědomí – snad v ještě větší míře než u Ali-Zadeh – úplně jiné plynutí času, než na jaké je Evropan zvyklý: hudební tok se v nich vyznačuje statičností sui generis. Novější z těchto skladeb, *Morning* (2011) pro vokální kvarteto (Hilliard Ensemble), violoncello (Monighetti) a ansámbl (EQ Ensemble řízený Jeanem Thorelem), Janov-Janovskij zkomponoval na objednávku LCMS a zhudebnil v ní texty amerického experimentálního básníka Roberta Laxe. Starší *Night Music: Voice in the Leaves* (2000) dala název celému albu a vůbec se tomu nedivím. Je to neobyčejně půvabná a silná kompozice (pro violoncello, ansámbl a zvukový pás), která kombinuje exoticky zabarvený zvuk tradičního evropského instrumentáře s autentickým folklórním zpěvem uzbeckých stařen (ze zvukového pásu), jímž celá skladba kulminuje a z něhož ale vychází i violoncellový part. Jednoduchý kompoziční tah s fantastickým efektem a jednoznačně první vrchol alba. Druhým je skladba od Sofije Gubajduliny (*1931) *Repentance* (2008), která v duchu autorčiny koncepce binárních opozit staví proti sobě vzrušenou linii violoncella a quasi chorálové pasáže kytarového tria (členové Dublin Guitar Quartet) a kontrabasu (Malachy Robinson). Pro úplnost – *Repentance* je přepracovanou verzí kusu *Ravvedimento* (italský název vyjadřuje totéž co anglický – pokání) pro violoncello a kytarové kvarteto, který Gubajdulina věnovala Monighettimu. V County Louth se zkrátka dějí (hudební) věci. A album *Night Music: Voice in the Leaves* je hmatatelným důkazem, jímž si to lze ověřit i na dálku. □



inzerce

Prodejní místa:

☐ Brno: **Indies**, Poštovská 2, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, **WOLF Music**, Dvořákova 3, ☐ Hradec Králové: **VH Gramo**, Hálkova 309, **Antikvariát „Na Rynku"**, Malé nám. 129, ☐ Kutná Hora: **Galerie Středočeského kraje**, Barborská 51/53, ☐ Litomyšl: **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, ☐ Mělník: **Želví doupě**, Ostruhová 58, ☐ Náchod: **Knikupectví Horová a Maur**, Palackého 26, ☐ 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, **Knihkupectví Ostrov**, Ostrovní 17, 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, **Via Musica**, Staroměstské náměstí 14/604, U Týnského kostela, Praha 1, Praha 1, **Široký dvůr**, Loretánské 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**, Oceláříská 937/39, Praha 9, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **knihkupectví / recordstore - REKOMANDO**, (Poli5 & Day After aliance), 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, **divadlo PONEC**, Husitská 24a/899, Praha 3, **Meetfactory**, Ke Sklárně 3213/15, Praha 5 ☐ Olomouc: **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, **Knihkupectví STUDENTCENTRUM**, Křížkovského 14, **Jazz Tibet Club**, Sokolská 48, ☐ Ostrava: **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, ☐ Pardubice: **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, ☐ Plzeň: **Knihkupectví Kosmas**, Klatovská 13, **Hudební nástroje Houdek**, Divadelní 1, ☐ Šumperk: **Suteren Lounge**, Komenského 3, ☐ Uherské Hradiště: **Dům knihy PORTAL**, Masarykovo nám. 35, ☐ Ústí nad Labem: **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, **Mumie**, Velká hradební 50, **Knihkupectví Pod věží**, Bílinská 3, ☐ Zlín: **LOFT 577 s.r.o.**, Na

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

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)

Redakční okruh: Tereza Havelková, Lukáš Jiřička, Pavel Klusák, Miroslav Pudlák, Karel Veselý, Petr Vrba, Jaroslav Šťastný, Petr Slabý, Vítězslav Mikeš, Jiří Špičák, Trever Hagen, Thomas Bailey, Jozef Cseres

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

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

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

Správa distribuce: Petr Straka – Distribuční servis tisku, Klíšská 14, Ústí nad Labem, 400 01 tel.: +420 475 205 929, 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.: 777 333 370, 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 e-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava: Daniela Kramerová (daniela.kramerova@seznam.cz)

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Předplaťte si časopis HIS Voice

- ☐ získáte časopis za výhodnou cenu
- ☐ každé nové číslo naleznete ve své schránce
- ☐ získáte online přístup do archivu časopisu
- ☐ podpoříte nás

varianty předplatného

a) tištěná verze časopisu, roční předplatné: 330,- Kč
studentské roční předplatné 240,-Kč

b) elektronická verze časopisu, roční předplatné: 290 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

c) kombinované předplatné (tištěná + elektronická verze), roční předplatné: 390 Kč
+ bonus zdarma: online přístup do archivu časopisu HIS Voice

časopis je dvouměsíčník, roční předplatné představuje 6 čísel časopisu

předplatné zajišťuje SEND, www.send.cz, predplatne@send.cz
call centrum denně 8 - 18 hod.: 777 333 370
sms: 605 202 115

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

www.hisvoice.cz/predplatne.html

Státní fond kultury ČR

Contempuls 5

Pražský festival soudobé hudby
Prague Contemporary Music Festival

La Fabrika

6/11/2012 **Steffen Schleiermacher** (D)
John Cage: *Music of Changes*
Talea Ensemble (USA)
Gee, Hodge, Mincek, Neuwirth, Wubbels

9/11/2012 **Harris–Vandewalle** (USA/Belgie)
Morton Feldman: *For John Cage*

16/11/2012 **MoEns** (CZ)
H. M. Górecki: *Lerchenmusik*
Ensemble Mosaik (D)
Parra, Poppe, Riehm, Streich

23/11/2012 **A NAP** (SK)
Graham, Mrkvička, Steinecker
Gareth Davis (UK)
The Standards Project

Zveme vás na 5. ročník festivalu, který přináší jedinečnou sondu do světa současné komponované hudby. Jako jedna z mála podobných akcí v ČR se Contempuls orientuje na významná aktuální díla světových skladatelů, a vrací tak Prahu na mapu evropské festivalové scény. Vynikající specializovaní hudebníci z Evropy a USA jsou zárukou suverénního podání skladeb, nezřídka posunujících hranice možností hudebních nástrojů i člověka samotného.

www.contempuls.cz

BABEL PRAGUE 2012 FESTIVAL EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY

01 — 07 / 10 / 2012 // PRAHA

01 /10 // 18.00 // GALERIE DOX:
MARINA ABRAMOVIC: THE ARTIST IS PRESENT (USA, 2012)
„NEJTĚŽŠÍ JE UDĚLAT NĚCO, CO SE BLÍŽÍ NIČEMU."
CELOVEČERNÍ DOKUMENT JAKO CESTA DO SVĚTA
RADIKÁLNÍ PERFORMANCE. JEDINÁ PROJEKCE.

02 /10 // 19.30 // CAFÉ A KNIHKUPECTVÍ FRA:
SLOVO O ZVUKU: JAK PŘEVÉST ZÁŽITEK
Z HUDBY DO SLOV? TEXTY
A SVĚDECTVÍ: MICHAL AJVAZ, JAN ŠTOLBA A DALŠÍ.

03 /10 // 19.00 // KNIHOVNA VÁCLAVA HAVLA
„TADY HAVEL, TADY HAVEL!": DIY NAHRÁVKY VÁCLAVA HAVLA
ZAPOMENUTÉ JEDINEČNÉ DRAMATIKOVY PÁSKY Z 80. LET
A PANELOVÁ DISKUSE O VÁCLAVU H. NAHRÁVAJÍCÍM.

04 /10 // GALERIE ŠKOLSKÁ 28
IVAN PALACKÝ A FILIP CENEK: KOBERCE, ZÁCLONY. NOVÉ PRÁCE
„JE TO TAM VŮBEC?" VERNISÁŽ ZVUKOVÉ A OBRAZOVÉ INSTALACE.

05 — 07/10/12 17.00 // DIVADLO ARCHA:

PHILIP JECK (GB), THOMAS KÖNER (D), GHÉDALIA TAZARTÈS (F), ROBERT LIPPOK (D), RADU MALFATTI / KLAUS FILIP (A), CHRIS ABRAHAMS (AUS), BILLY ROISZ (A), DANS LES ARBRES (NOR/F), BIRDS BUILD NESTS UNDERGROUND (CZ), ENSEMBLE01 & THE MOENS ENSEMBLE (D/CZ), HANDA GOTE (CZ), IVAN PALACKÝ / FILIP CENEK / PETER GRAHAM (CZ), LUCIE VÍTKOVÁ / PAVEL KORBIČKA (CZ), LUKASZ SZALANKIEWICZ / MARTIN BLAŽÍČEK (PL/CZ), MARIAN PALLA (CZ), MILAN GRYGAR (CZ), MILAN GUŠTAR (CZ), NO PAVAROTTI (CZ), PETR VRBA / SEEUN LEE / KEN GANFIELD (CZ/KOREA/USA), RADIO ROYAL (CZ), VOJTĚCH PROCHÁZKA (CZ), WOLFGANG HEISIG (D)

babelprague

Vstupenky (denní 290/390 Kč, třídenní 680 Kč) online nebo přímo v pokladně Divadla Archa. www.babelprague.cz www.vstupenky.archatheatre.cz // Festival podpořil Magistrát hl. města Prahy, Ministerstvo kultury ČR a Česká centra. Přehlídka vznikla ve spolupráci se Sound Exchange, projektem pořádaným DOCK e.V. Berlin a Goethe Institutem. // artwork: Billy Roisz

DOX Centre for Contemporary Art · Ostrava Kamera Oko International Cinematographers' Film Festival · radio.wave · ČESKÁ CENTRA CZECH CENTRES · MINISTERSTVO KULTURY · his VOICE časopis o jiné hudbě · Divadlo Archa · A2 kulturní čtrnáctideník · Soundexchange · DOCK e.V. PLATFORM FOR ART AND MEDIA IN BERLIN · GOETHE INSTITUT · gefördert von der KULTURSTIFTUNG DES BUNDES · PRAGUE