

HIS VOICE



časopis o jiné hudbě

3/2013

69 Kč/3.15 €

Philip Glass

Jacob Kirkegaard

Dějiny vizuální hudby

R. Stevie Moore

Oren Ambarchi

www.hisvoice.cz

**Mezinárodní
hudební
festival
Brno
International
Music
Festival**

NEVŠEDNÍ HUDBA
VE VÝJIMEČNÝCH
BRNĚNSKÝCH ZAHRADÁCH

EXPOZICE NOVÉ HUDBY

ZVUČÍCÍ ZAHRADY

TROCHU JINÝ FESTIVAL

BRNO, 12. – 16. ČERVNA 2013

Unikátní instalace v zahradách a parcích | Mimořádné koncerty |

Filharmonie Brno s filmem Dalího a Buñuela | Miloslav Ištvan Quartett | Bosshard |

Harder | Lucier | Graham | Bosetti a Abrahams | Vítková | Prime |

Sound of Free Improvisation – Garden Party – Palacký, Dörner, Capece |

Festival se koná pod záštitou ministryně kultury Aleny Hanákové, ministra zahraničí Karla Schwarzenberga,
primátora města Brna Romana Onderky a starosty MČ Brno-střed Libora Štášky

www.mhf-brno.cz

**Filharmonie
Brno Philharmonic**

B | R | N | O |

MINISTERSTVO
KULTURY

Státní fond
kultury ČR

Česká televize

DNES

Brno
Český rozhlas

STATUTÁRNÍ MĚSTO BRNO FINANČNĚ PODPORUJE
FILHARMONII BRNO, p.o.

PROJEKT SE USKUTEČŇUJE ZA FINANČNÍ PODPORY
MINISTERSTVA KULTURY ČR A STÁTNÍHO FONDU KULTURY ČR

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNEŘI

OBSAH	Glosář	2
	Oren Ambarchi	4
	Tim Olive	8
	Jacob Kirkegaard	12
	R. Stevie Moore	18
	Střed světa	22
	Philip Glass	24
	Pascal Gallois	28
	Oskar Fischinger	32
	Vizuální hudba	36
	Japan Jazz Festival	42
	Recenze	
	Agon: Typornamento	46
	Wolf Eyes	47

EDITORIAL



V době, kdy jde toto číslo do tisku, se Prahou a dalšími městy žene velká voda a vlny stoupají i k naší redakci. Narozdíl od roku 2002 nám však zatím do bot nenateklo. Živly, s nimiž si člověk neví rady, mohou být dobrou inspirací pro všechny umělce, včetně těch hudebních. Není těžké slyšet paralelu mezi valící se masou vody a vibrujícími stěnami, které z kytar a elektroniky vyvolává Australan Oren Ambarchi, který Prahu navštívil, právě když velká voda kulminovala. Z opačného konce světa pochází Dán Jacob Kirkegaard, který namísto metafor pracuje přímo třeba se zvuky gejzírů a nechává ve svých zvukových instalacích lidi pocítit intimní blízkost živlů.

V tomto čísle věnujeme větší prostor tématu na pomezí očí a uší – obrazům spojeným s hudbou. V současnosti je po nás

spojení hudby s obrazem čímisi naprosto běžným, ať jde o filmovou hudbu, videoklip nebo projekci na koncertech. Pokusili jsme se tedy vyhmátnout historické i současné ukázky toho, jak může vztah hudby a pohyblivých obrazů fungovat na složitější a zajímavější úrovni, než je prostá synchronizace nebo „spořič obrazovky“, a jak se přístup umělců k tomuto oboru vyvíjel.

Přílohou tohoto čísla je CD nabízející výběr toho nejzajímavějšího z loňské produkce pořadu Radiocustica Českého rozhlasu. Jsme rádi, že se ve veřejnoprávním rozhlasu daří udržet tuto tradici produkce těžko zařaditelných zvukových tvarů a že HIS Voice může přispět k šíření jejich výsledků.

Příjemné čtení a poslech

Matěj Kratochvíl

_____ Skotské elektronické duo **Boards of Canada** v posledních dnech mocně přizívuje svůj kultovní status a nutno říct, že k tomu mají více než pádný důvod — 10. června totiž po osmileté přestávce vydají nástupce své poslední desky *Campfire Headphase*, album *Tomorrow's Harvest*. Kampaň k vydání desky, která už se blíží svému konci, nemá ve světě ambientní elektroniky obdoby. Malá rekapitulace: první zprávy o tom, že se ve skotském studiu Hexagon Sun něco chystá, vyslala dvojice do světa pomocí dvanáctipalcového vinylu, který našel náhodný fanoušek v jednom z newyorských obchodů s deskami během Record Store Day. Vinyl obsahoval pouze zvukovou nahrávku šestimístného kódu, suše odříkávanou strojovým hlasem. Jasněji začalo být po několika dnech, kdy se začaly objevovat další kódy — ve starých youtubových videích, televizních reklamách nebo v playlistech rozhlasové stanice BBC Radio One.

Když bylo kódů šest, oficiální webová stránka Boards of Canada začala po návštěvnicích požadovat heslo — ano, šlo právě o ony kódy. Po jejich zadání vyšlo najevo, jaké bude mít album název, jak se budou skladby jmenovat a jaký bude obal desky. To ale není všechno. První videoklip k desce promítli Boards of Canada na reklamní obrazovce na rohu dvou tokijských ulic a druhou skladbu nechali bez oznámení zahrát na Detroit Music Festivalu. Typické šestiúhelníky se na postranních obrazovkách ukázali fanouškům v okamžiku, kdy se na pódiu na svůj set chystal producent Squarepusher. V době uzávěrky toho čísla HIS Voice byly světu známy pouze dvě skladby, už podle nich je ale vyznavačům kryptické elektroniky jasné, že bratři Michael Sandison a Marcus Eoin oněch osm let rozhodně nezahláli. Výjimečná kampaň provází výjimečnou hudbu.

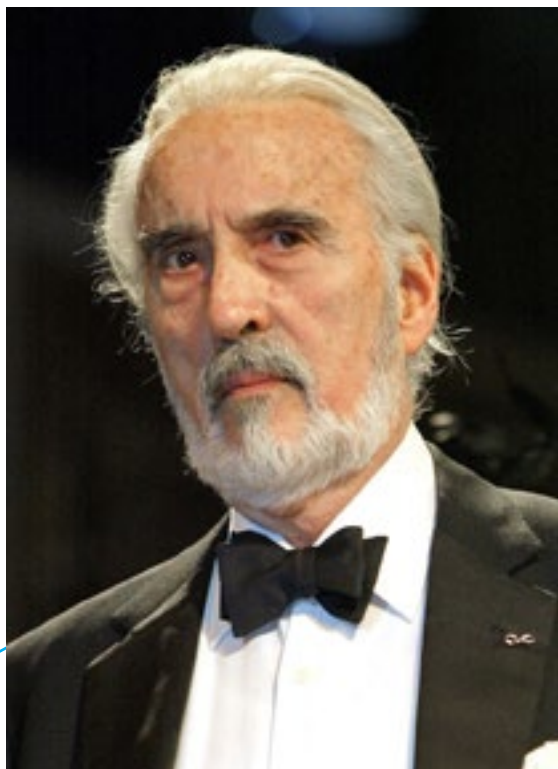


Pozoruhodnou anketu sestavili redaktoři britské rozhlasové stanice Classic FM, která už více než dvacet let vysílá do světa klasickou hudbu v podobě přístupné široké veřejnosti. Rozhodli se totiž konečně rozřešit otázku, který ze slavných hudebních skladatelů historie byl největší. Na pomoc si vzali tradiční britský humor a vyšlo jim, že ze všech velikánů byl největší **Rachmaninov** — ten totiž měřil téměř přesně dva metry. Druhé místo zaujal Sergej Prokofjev (192 cm) a třetí obsadil Ferenc Liszt (182 cm). K nejmenším naopak trochu paradoxně patří sám Beethoven (ten dorostl do výšky pouhých 158 centimetrů) a o něco méně překvapivě Franz Schubert (154 cm). Žerty stranou — z ankety se dá kromě výšky jednotlivých kompozitů vyčíst ještě daleko důležitější věc: slavní skladatelé minulosti jsou ve světě mediální zkratky velmi pravděpodobně odsouzeni do role jakýchsi karikatur sebe sama. Je možné o nich vtipkovat, protože každý tuší, že kdysi existovali. To je ale asi tak všechno.



____ 26. ročník **Expozice nové hudby** se uskuteční v letním termínu nabídne setkávání se soudobou hudbou též v netradičním prostředí mimo koncertní sál. Ve spolupráci s Domem umění v rámci projektu Sochy v ulicích se připravuje třináct zvukových instalací ve třinácti brněnských zahradách. Autory instalací jsou například Alvin Lucier, Tomáš Vtípil, Gordon Monahan, Michael Prime či Alvin Curran. Protipólem pak bude výstava výtvarníků, kteří pracují se zvukem, připravovaná ve spolupráci s Moravskou galerií. Dramaturgie festivalu se bude věnovat číslu třináct, tedy náhodě i nehodě, neštěstí i štěstí, mystice i numerologii. Prostor bude věnován bizarnímu a především excentrickému hudebnímu projevu, tak jak jej známe z díla Mauricia Kagela, Johna Zorna, Toma Johnsona, představitelů volné improvizace, ale též v tvorbě klasiků Györgye Ligetiho, Luciana Beria či Giacinta Scelsiho. Zahajovací koncert bude patřit Filharmonii Brno, která se představí ve složení salonního orchestru s díly Mauricia Kagela, Iannise Xenakise a Giacinta Scelsiho. Na dalších koncertech vystoupí např. Miloslav Ištvan Quartett s hudbou Johna Zorna, Josefa Berga a dalších nebo improvizáčnické trio Ivan Palacký, Axel Dörner a Lucio Capece. Celý program najdete na www.mhf-brno.cz/expozice-nove-hudby/program/

Sir Christopher Lee



____ Britský herec **Sir Christopher Lee** se proslavil především jako představitel všemožných lidských i nelidských padouchů od hraběte Drakuly přes čaroděje Sarumana po hraběte Dooku z Hvězdných válek. Po celý život se ale také rád realizoval na poli hudebním, především skrze svůj klasicky školený basový hlas. Na kontě má nahrávky operních i muzikálových árií, žánrové rozpětí má ale širší, než by se od „zpívajícího herce“ čekalo. V roce 2010 vydal album nazvané *Charlemagne: By the Sword and the Cross* naplněné symfonickým metalem a příběhem Karla Velikého, které se letos, v den Leeových devadesátých prvních narozenin dočkalo následovníka *Charlemagne: The Omens of Death*. Konceptuální nahrávku aranžoval Richie Faulkner ze skupiny Judas Priest a symfonické plochy uvolnily místo syrovějšímu metalu. Po textové stránce nahrávka zní trochu jako přezpívaná učebnice dějepisu, ale hlas hlavní hvězdy má patinu, kterou mu mladší mohou jen závidět, aniž by prozrazoval věku přiměřenou slabost. Každopádně je Christopher Lee momentálně nejstarším metalovým zpěvákem.

____ V pražském komunikačním prostoru Školská 28 se 13. června uskuteční pozoruhodný koncert improvizované hudby. Trio **Protější země** přednese hudební zpracování básní Břetislava Ditrycha v sestavě Jiří Durman — dechové nástroje, Růžena Hejná — zpěv, Alexandr Krestovský — kytara, perkuse, recitace, zpěv. Trio Protější země bylo založeno Jiřím Durmanem a Alexandrem Krestovským v roce 1996 původně jako duo s cílem spojit poměrně rozdílnou hudební zkušenost ve stylově neohraničený hudební výraz, s velkým důrazem na improvizaci. Po společných hudebních začátcích v první polovině sedmdesátých let, pod vlivem jazzové avantgardy se Jiří Durman věnoval převážně volné improvizované hudbě společně s Miroslavem Posejpalem, kdežto Alexandr Krestovský působil od osmdesátých let jako zpěvák v souborech staré hudby. Duo Durman — Krestovský se poprvé veřejně představilo na podzim roku 1996 na jazzovém festivalu v Karlových Varech. Druhou polovinu večera naplní duo Up North, které tvoří Ganesh Anandan — perkuse, nástroje vlastní výroby a Rainer Wiens — preparovaná kytara, kalimby. Rainer Wiens a Ganesh Anandan spolu hrají od roku 1996, kdy se prvně setkali v Montrealu. Jako duo Up North vystupují od roku 2003. O tři roky později vydali vlastním nákladem debutové album a koncertovali v Kanadě, Holandsku a Čechách. Jejich hudba vzniká intuitivně, ve vzájemném dialogu osobitých technik hry na jejich autorsky vyráběné nástroje. Taktéž spolupracují s choreografy a tanečníky.

Zachránce času Oren Ambarchi

Není kytarové sólo jako kytarové sólo. Přiložte ke strunám elektrický smyčec (e-bow) a ponořte se do dlouhých tónů, které vzniknou. Nezačínají, nekončí, jejich oscilace na vás za chvíli bude působit jako radovánky na houpačce nebo první plavba po moři. Kytarista stiskne jiný, hlubší tón a vás zalechtá v břiše, jako když se řítíte do nejhlubšího „propadáku“ horské dráhy. Dva tóny, zpětná vazba nebo leslie efekt, to už je drama...

Na počátku června se českému publiku poprvé představil Oren Ambarchi. Stalo se tak v rámci nové koncertní série Stimul Nights v pražském Café v lese. Prostor se naplnil dlouhými tóny, řízenou zpětnou vazbu, chvěním leslie efektu, analogovým zvukem velkých komb a frekvencemi, které prostor i posluchače doslova a do písmene prostoupily. Ať žije fyzika!

Frekvenční bombardák

A nemusí to být jen nadsázka. Když hudbu australského kytaristy–multiinstrumentalisty, improvizátora a skladatele Orena Ambarchiho ve svém DJ–setu pouštěl Stephen O'Malley, rozvibrovaly hluboké basové tóny celý sál, spustily sprinklery a požární alarm a přivolaly hasiče. Nadšený O'Malley Ambarchimu okamžitě e–mailoval: „Musíme spolu dělat!“ A tak se Oren Ambarchi, údajně majitel největší sbírky blackmetalových kazet v Austrálii, stal spolupracovníkem dronemetalových Sunn O))), jejichž neproniknutelné kytarové stěny obohatil svými „basovými bombami“.

„Tíhnu k hraní hudby, která je táhlá, hypnotická a zpočátku docela jednoduchá,“ říká Ambarchi v magazínu Wire. „Přitahují mě fyzické zvuky nízkých frekvencí a používám je od svého prvního sólového alba u Touche. Od té doby, tedy přibližně od roku 1999, se tyhle nízké frekvence staly jedním z mých hlavních zájmů... V tomto ohledu je jediným umělcem, s nímž jsem pracoval a který na mě měl srovnatelný vliv [se Sunn O]]], Phill Niblock. Kdykoliv jsem hrál nějaký z jeho kusů pro kytaru, cítil jsem, že jde o jakýsi druh extatické zkušenosti. Během skladby jsem se z jejích zvuků dostal do rauše a coby hráč jsem tenhle rauš zároveň mohl ovládat a tvarovat. A když bylo po všem, vždycky jsem hned zatoužil zažít to znovu.“

Kromě zmíněných hudebníků Ambarchi samozřejmě hrál a natáčel ještě s desítkami dalších zajímavých tvůrců, coby sólistu jej ale mám jednoznačně nejraději. Jeho příběh lze číst jako příběh vítězství ducha nad hmotou „nezpochybnitelných“ pravidel a klišé... Ambarchi coby teenager začínal jako bubeník, který po letech na freejazzové scéně přešel ke kytaře. Prý se válela ve zkušebně a celé roky jej jaksi vábila. Začal ji rozeznávat jako perkusní instrument, později její zvuk ale propojil s elektronikou — páskovými magne-

tofony a efekty, s nimiž si hrával již jako dítě v dědečkově bazaru. Hráčem, který jej před dvaceti lety inspiroval po kytaře sáhnout, byl Keiji Haino... Přednedávnem vyšlo čtvrté album tria, které kromě Ambarchiho a Haina tvoří Jim O'Rourke. Prý se vždycky jednou do roka sejdou v Tokiu a zahrají si ve studiu nebo naživo, žádné velké plánování v tom není. Ambarchi zde ale většinou bubnuje, stejně jako v triu Naboranai, kde O'Rourkea u baskytary nahrazuje O'Malley.

V jednoduchosti

Zpět ke kytaře. Ambarchi na ni podle rozhovoru na webu angbase.com začal hrát proto, že v jeho okolí „nebyli žádní neobvyklí kytaristé, se kterými bych mohl dělat, takže to do sebe přirozeně zapadlo. Nejsem zrovna konvenční kytarista a nemám žádný zájem vydávat se tím směrem (takových kytaristů je na světě až dost). Když jsem byl mladší, moc mě zajímala elektronika a lacině znějící páskové cut-ups, a kytara pro mě představuje rozvinutí tohoto zájmu. Používám nějaké ty běžné kytarové pedály (delaye atd.) a snažím se je přelstít, aby dělaly věci, které by dělat neměly, a nezněly tak předvídatelně.“

Jenže existuje nepředvídatelnost a nepředvídatelnost — Ambarchi svůj neotřelý přístup nehledá v končinách intelektuálně překonstruované krkolomnosti, ale v oblasti zdánlivé jednoduchosti. Přestože v rozhovoru pro internetový magazín Quietus přiznává, že je posedlý detailem a některé jeho nahrávky obsahují až padesát zvukových vrstev či dějů, výsledek bývá průzračně čistý a elegantně prostý. Pokud zde čtete paradox, pomohu vám z něj vytvárným příměrem. Ambarchi je v hudbě tím, kým v malířství Mark Rothko či Piet Mondrian, jejichž na první pohled strohá díla jsou výsledkem dlouhých úvah, rozvinuté a do





detailu promyšlené filozofie a světonázoru, zároveň svou nezahlceností otvírají značný prostor divákově — posluchačově, abychom se vrátili k hudbě — imaginaci.

A to je u kytaristy fascinující. Tento zvláštní druh hudebníků totiž v oblasti rocku většinou tíhne buď k virtuózním klišé, v nichž posluchač nemá rozvíjet vlastní imaginaci, ale vyjadřovat obdiv k hráčově technice, nebo buduje ryčné zvukové stěny. Ambarchi, který se za rockera sice považuje, ale přemýšlí v termínech souzvuku, celkové nálady a — snad proto, že je praktikujícím sefardským Židem — pozvolna rozvíjeného obřadu.

„Mně se prostě líbí představa, že se ‚ztratím‘ ve zvuku, ať už je ten zvuk abstraktní nebo repetitivní,“ potvrzuje Ambarchi na webu Tiny Mixtapes. „Myslím, že repetice je způsobem, jak dosáhnout tranzu a nechat se pohltit tím, co právě probíhá. Líbí se mi představa všech těch pomalu probíhajících nuancí a drobných událostí rozvíjejících se tak pomalu, že si jich sotva povšimnete. Víte, aby se děla spousta věcí, ale ne okatě.“

Šířeji

Výše popsanou zvukovou strategií se letos čtyřiačtyřicetiletý Ambarchi proslavil, a to především díky albům *Insulation*, *Suspension*, *Grapes From The Estate* a *In The Pendulum's Embrace* vydaným u britského Touche, značky, která se pokouší klást rovnítka mezi působivost a jednoduchost, elektroniku a organičnost.

Strohost — jakkoli ve výsledku opulentní — zvuku těchto alb Ambarchimu, který se nikdy nevzdal volné improvizace, časem začala sloužit jako pevná platforma pro další stylový vývoj a proměny. Výmluvně to ukazuje dvojice loňských alb *Audience of One* (Touch) a *Sagittarian Domain* (Editions Mego). Prvně jmenovaná začíná strohou, psychedelicky uvolněnou písní a končí coververzí skladby *Fractured Mirror* kytaristy Kiss Ace Frehleyho. Stěžejním kusem čtyřskladbové kolekce je ale půlhodinová *Knots* se smyčci, dechy i bicími, kterou Ambarchi od té doby v nejrůznějších sestavách několikrát předvedl i koncertně.

„Na spoustě předchozích desek pro Touch jsou skladby, které (...) přestože znějí dost minimalisticky a úsporně,



obsahují spoustu puntičkářských detailů a já jsem na sebe začal mít skutečný vztek, že mám takový přístup a nejsem tak uvolněný, jak bych chtěl,” vysvětluje Ambarchi zrod *Audience of One* v rozhovoru pro *Quietus*. „Samotné nahrávání těch desek bylo obvykle na jeden dva pokusy a velice uvolněné, ale potom jsem nad tím dlouho seděl a dával to velice puntičkářsky dohromady — když jsem zjistil, že práce na nahrávkách jiných lidí je velice zábavná a osvobozující, řekl jsem si: proč takhle nějak nepracovat i s vlastním materiálem? A dál: ostatní sólové desky vždycky začínaly u mé kytary nahrané doma nebo ve studiu. Až potom jsem je rozšiřoval o další nástroje. A tady jsem — ne na celé desce, ale na její velké části — před samotným nahráváním počítal s tím, že vyzvu jiné lidi, aby mi něco nahráli a já na to budu reagovat, něco z toho vybuduji a donutím se pracovat jinak.”

Zatímco inspirací pro *Knots* je rytmus bubeníka Jacka DeJohnetta z jazzových desek ECM, půlhodinové album *Sagittarian Domain* bylo nahráno za jediný den a je odvozeno od zvuku laciného bicího automatu, do jehož rytmu Ambarchi nahrál živé bicí, perkuse, kytaru, basující moog,

hlas a perkuse. Repetitivní, napínavý a takřka krautrockový nářez vrcholí nečekaným zvukem smyčců. Ty pocházejí z jině, starší nahrávací frekvence a Ambarchi je do skladby dodal poté, co jednou usnul za zvuku Princovy *Purple Rain*. I minimalisté mají své sexy a funky sny...

Přes zábavnost a kvality *Sagittarian Domain* jsem ale přesvědčen, že význam Ambarchiho tvorby tkví v jeho krystalicky čistých lineárních improvizacích a skladbách. V devadesátých letech, kdy tuto estetiku začal rozvíjet, to tak možná ještě nevypadalo, v dnešní době nade vše přející klipovitosti nejen v umění je ale nedocenitelným zástupcem těch, kdo svůj život nechtějí proklikat a profast-forwardovat, a chápou, že přeskokování v čase směrem vpřed nutně vede k dřívější smrti. Na Orena Ambarchiho je zkrátka třeba si udělat čas: jeho desky a koncerty vzývají k luxusu, který — není to tak dávno — býval samozřejmostí. Já vím, že znám jako páprda, ale dejte si jeho (nebo jakákoli jiná) dvě tři alba bez odbíhání k sítím, telefonům, čtení, svačinkám... kdy jste něco takového udělali naposledy?

Brouci ano, sérioví vrazi ne

Tim Olive servíruje hudbu v Japonsku

Člověk by si mohl
myslet, že se Tim
Olive, původně
baskytarista
z provincie
Saskatchewan, nachází
daleko od svého
domova v prérii.
Když jsem s ním seděl
na počátku roku
v kavárně na půl cesty
mezi Kobe a Osakou,
sebevědomě vtipkoval
s číšnicí v japonštině
a doporučoval mi
místní speciality.
Rychle ale pochopíte,
že Tim je stejně
tak doma tady jako
v Kanadě – zvláštní,
ale opodstatněná
charakteristika, která
se slyšitelně odráží
v jeho koncertech i na
albech. Kavárnou se
nesou tóny italského
popu z internetového
rádia a náš rozhovor
přelétá od americké
fotbalové ligy
k původním obyvatelům
severoamerického
kontinentu a ranním
rituálům, což všechno
podtrhuje skutečnost,
že pokud jde o Olivea,
je improvizace
spíše všežravým
dobrodružstvím
zkušeností a míst,
než vydřenou
konzervatorní
exhibicí technických
schopností.



Pojďme rovnou na věc: „drtvivá“, „paranoidní“, „špinavá, ale milá“, „po nocích si přivydělává jako sériový vrah“, „výhružná“, „extrémní podoba rozpojenosti“, zní jako „hlasitý řev, zvuk, jaký byste očekávali od hejna obřích brouků“ — souhlasil bys s tím, jak lidé popisují tvůj zvuk?

Nesnažím se dělat „strašidelnou“ hudbu nebo vzbuzovat v lidech nepříjemné pocity, ale vždy mě to přitahovalo k temnějším, drsnějším zvukům. Myslím si, že lidé v tom nakonec uslyší, co sami budou chtít. Slyšel jsem už mnohokrát slovo „apokalyptický“, ale konec světa mě rozhodně nepřitahuje. Ten citát s obřími brouky je podle mě mnohem trefnější. Myslím si, že to, co dělám, je poměrně organické, a líbí se mi myšlenka zvětšování drobných přirozených zvuků — to je vlastně podstatou toho, co dělám: zvětšuji malé zvuky, aby zněly jako velké, zkoumám oblast, kterou považuji za velice organickou: magnetická pole, analogové obvody, zvukové vlny ve vzduchu a interakci s jinými muzikanty i s publikem. Nezajímá mě neměnné, stabilní, čistě digitálně strojové zvuky a smrt není můj fetiš. Takže brouci ano, sérioví vrazi ne.

Myslíš si tedy, že slyší-li člověk něco apokalyptického, je to spíš odraz jeho vlastního myšlenkového světa?

Lidé reagují na hudbu a zvuky různými způsoby. Zvuk je každopádně velice mocný, fyzicky i emocionálně. Z určitých zvuků a druhů hudby se můžu cítit fyzicky i emocionálně špatně, ale to nejsou zvuky, které chci, a také nechci vyvolávat negativní reakce. Hraji; někomu se to bude líbit a někomu ne. Je to zajímavé, protože charakteristiky, které cituješ, lze číst jako negativní, ale všechny přitom pocházejí z pozitivních recenzí.

Používáš kytaru ve velice zajímavém nastavení. Jak ses dostal k tomu, že na ni hraješ naplocho? Umožňuje ti tento způsob věci, kterých bys nedosáhl, kdybys měl kytaru přes rameno?

Začínal jsem jako hráč na baskytaru, miloval jsem to a pracoval jsem velice horlivě, ale jak jsem se vyvíjel dál, zjistil jsem, že hledám zvuky mezi pražci (také jsem mívával bezpražcovou baskytaru). Tehdy jsem přišel na to, že přesné ladění, stejně jako pravidelné rytmy na mě působí jako

klaustrofobická smyčka, z níž se chci prolomit ven. Začal jsem častěji hrát na basu v horizontální pozici, abych mohl pracovat přímo na povrchu snímačů a brzy mi došlo, že už basu nepotřebuji a že vlastně ani nepotřebuji všechny ty struny. Takže mám jen torzo elektrické kytary, kvalitní snímače v malém těle, krk a jednu nebo dvě struny. Občas hrají úplně bez strun, ale rád tam jednu či dvě nechám. Hra na kytaru v horizontální poloze, ať už ji mám na klíně, nebo na stole, mi umožňuje dostat se přímo ke snímačům a pracovat s objekty přímo na magnetech. Není to až tak neobvyklý způsob práce, ale já jsem ho opravdu osekal na minimum. Nepotřebuji a nevyužiji všechny struny, tak se jich zbavím a nepoužívám ani moc efektů, jen analogový předzesilovač, občas fuzz pedál a příležitostně analogový delay pro archaicky znějící nápodobu dozvuku. Jsem rád, když je zvuk co možná nejpřímější, a raději ho dostávám přímo z nástroje, než z efektů.

Když člověk vidí v improvizované hudbě kytaru ležící na stole, napadne ho nejspíš jméno Keith Rowe. Ty máš zřetelně odlišný zvuk — měl jsi někdy potřebu se jasně odlišit tím, co s nástrojem děláš?

Keith Rowe je člověk, kterého velice uznávám, ale dostal jsem se k jeho tvorbě celkem pozdě. Když jsem jeho hudbu objevil, už jsem se docela dost věnoval nestandardnímu hraní. Myslím, že každý, kdo bude pečlivě poslouchat, uslyší rozdíly v tom, co děláme. Přímější vliv na mě měla doba, kdy jsem hrával na basu se svou někdejší noise rockovou kapelou Ni-mrod. Často jsme hrávali s japonskými hlukaři a mě dost inspirovalo užívání kytary naležato, ne tolik pokud jde o zvuk, ale jako otevření nových možností v přístupu k nástroji.

Všiml jsem si, že tvoje sestava je z velké části postavená na kovu, magnetech a analogových zařízeních. Jaké zvuky tě přitahují a jak ses k nim dostal?

Je to přirozený důsledek vývoje od hry na baskytaru. Hmatový element je pro mě velice důležitý. Trochu jsem si pohrával se syntezátory a čistě elektronickými za-

řízeními, ale k tomu, co já chci dělat, se nehodí. Snímače jsou magnetické, takže kov je to nejdůležitější. Kované destičky na snímačích fungují jako převodníky a proto při generování zvuků také pracují se dřevem, sklem, plasty i s dechem. Z analogové elektroniky mám jednoduše lepší pocit — cítím se příměji zapojen do signálu.

Nedávno jsem v Osace viděl vaše vystoupení s Jasonem Kahnem. Jak jste se při jednorázové spolupráci dopracovali k takovému „zvukovému centru“? Bylo to prostě kouzlo improvizace na pódiu, kdy do sebe věci „zaklapnou“? Nebo je to důsledek podobných uměleckých přístupů, z nichž ten společný zvuk vyplyne přirozenou cestou?

Týden před oním koncertem jsme s Jasonem strávili odpoledne ve studiu v Kjótu, takže koncert byl vlastně už naším druhým společným hraním. Jde ale prostě o to, snažit se o dobrou hudbu s člověkem, s nímž právě hrajete. Naslouchat a hrát a bavit se, udělat prostor, aby vzniklo něco dobrého. Nesnažím se dominovat, jen dělat dobrou hudbu. Možná je to součást mentality baskytaristy. Nejsem tu, abych předváděl své ohromující schopnosti, ale abych sloužil hudbě.

Nechybí ti drhnutí basy v rockových kapelách?

Hraní na basu mi skutečně moc nechybí. To, co dělám teď, mě skvěle naplňuje. Trochu mi ale chybí atmosféra kapely. Baví mě hrát jednorázová vy-

stoupení s jinými muzikanty, ale ještě lepší jsou hlubší vztahy, kamarádství a společný vývoj, což se dostaví, pokud jste v tom společně dlouhou dobu. Sólově hrají jen zřídka.

Ano, sdílené nadšení pro improvizачní kolektiv se vidí jen málokdy. Napadá tě, proč tomu tak je?

Zčásti to jsou určité praktické důvody: není tak moc lidí, kteří se tomuto druhu hudby věnují, takže může být těžké najít partnery pro hraní, zvláště na lokální úrovni. A zájmy lidí se mění.

Ty ovšem zároveň máš mezi improvizátory několik dlouhodobých spolupracovníků. Jak tyto vztahy udržuješ a jak jim dodáváš novou energii?

Některé z těch dlouhodobých vztahů mám tady v Japonsku, jiné s lidmi v dalších zemích. Ty vztahy pokračují, protože jsou oboustranně podnětné — snažíme se tlačit kupředu, abychom se vyhnuli nudě.

Vidíš u improvizace nějaké limity v tom, jak tě jako muzikanta může naplnit? Jinými slovy, chybí ti melodie nebo harmonie?

Improvizace má své limity stejně jako jakýkoliv jiný přístup nebo metoda, ale miluji to vzrušení a svobodu, pocit vzájemné zodpovědnosti a společného tvoření, snahy o vybudování něčeho dobrého tady a teď. Důležitý je cit pro strukturu. Snažím se rozvíjet strukturu a mít představu o tvaru hudby, ale zároveň být otevřený tomu, co nabízejí spoluhráči



Tim Olive a Alfredo Costa Monteiro

(a publikum i konkrétní prostor). Je to sdílený proces se spoustou překvapení. Společně hrající lidé jsou něčím víc než jen součtem hráčů. Duo je víc než jen dva lidé, trio je víc než tři. Nemám nic proti myšlence komponování, ale není to nic, co by mě osobně přitahovalo. Spíš mě zajímá myšlenka řízené improvizace, v níž by byly určité parametry dány předem. Něco jako hudební Oulipo [pozn. překl.: Ouvroir de littérature potentielle (Dílna potenciální literatury): spolek spisovatelů a matematiků založený v 60. letech, kteří rozpracovali techniku „omezeného psaní“, tvorby textů podřízené různým předem daným pravidlům ohledně volby písmen, délky slov atd.].

Můžeš mi něco říci o značce 845 Audio? Máš preferovaný způsob vydávání hudby?

Značku 845 Audio jsem založil v minulém roce. První nahrávka, 33 bays původně měla vyjít u jednoho evropského vydavatelství, ale zdržovalo se to, takže jsem se nakonec rozhodl vydat si ji sám. Byl to poučný zážitek. Chci nadále vydávat i na jiných značkách (například No Flag v duu s Nickem Hoffmanem na Copy For Your Records), ale pro určité projekty je dobré mít své vlastní vydavatelství. Další položkou na 845 bude moje duo, v němž jsem já a Katsura Mouri. Mám rád CD. Vinyl je skvělý, ale mně nejvíc vyhovují CD. Mám rád fyzické objekty. Ve složce iTunes v mém počítači nemám vůbec nic.

Můžeš mi říct něco o duu s Katsurou?

Hraji s ní už několik let a je to spolupráce, kterou si opravdu užívám. Z lidí, s nimiž hraji pravidelně, je ona rozhodně nejhluchnější a nejdrsnější, ale nesoustředí se jen na vytváření hluku — dobře naslouchá a naše společné sety pro mě jsou vždy plné překvapení. Myslím, že jeden druhého tlačíme do oblastí, kam bychom se normálně nevydali. Měli jsme bezmála dvouletou pauzu, když se jí narodilo dítě, ale teď jsme v tom znovu.

Také jsi vydal nahrávky na značce Test Tone Music, zvláště s Kikuchim Yukinorim. Je spolupráce s ním trvalejšího charakteru, nebo jde o občasný projekt?

To je v podstatě studiový projekt. On žije v Nagoye, já jsem v Kobe. Naše přístupy jsou od sebe obrovsky vzdá-

lené, ale mě baví pracovat s někým, jehož myšlení se tak liší od mého.

Pracuješ na nějakých dlouhodobějších spolupracích, jako třeba s Alfredem Costa Monteirom?

Alf je ve Španělsku, já tady, ale tak nějak se nám daří se každých pár let sejít na pár koncertů a natáčení. Rád s ním hraji a je to skvělý člověk. Nejdéle udržuji partnerství s kanadským perkusistou Jeffem Allportem. Když si žil v Japonsku a hodně jsme spolu hráli v klubu Off Site i jinde, projeli jsme na turné Evropu i Severní Ameriku. Navzdory geografické vzdálenosti si spolu zahrajeme skoro každý rok. Rád hraji i s dalšími muzikanty, jako jsou Nick Hoffman, Crys Cole, Madoka

Kouno, Makoto Oshiro, Dave Brown, Kelly Churko a Cal Lyall, Takuji Naka, Takahiro Kawaguchi a samozřejmě se neustále formují nová partnerství. Hrozně rád hraji s lidmi a je tolik lidí, s nimiž chci hrát — někteří známí, někteří méně. Pořád mě to baví a vždycky se něco nového naučím. Nerozumím muzikantům, kteří jedou do ciziny a hrají tam sólo. To můžete dělat doma!

V oblasti Kansai už žiješ dobře přes deset let. Když to srovnáš se zkušenostmi s hraním na tokijské „off site“ scéně, jsou mezi těmito scénami a regiony nějaké rozdíly?

Určitě tam jsou obecněji kulturní rozdíly. Těžko říci, jak je to po hudební





stránce. Tokio je mnohem větší, takže to málo mediální pozornosti věnované divné nebo undergroundové hudbě se koncentruje na Tokio. Myslím, že rozdíly se dají najít spíše na individuální úrovni. Rád hraji kdekoli a všude jsou zajímaví hudebníci, ačkoliv v Tokiu jich je více, prostě kvůli velikosti města. V obou oblastech je hodně zajímavých mladých hráčů. Zahraniční média se většinou zaměřují na pár jmen, většinou z Tokia, ale skutečnost je mnohem širší a pestřejší. Tak to ale pravděpodobně bude všude ve světě. Scéna kolem Off Site už neexistuje. Myslím, že byla příliš doktrinářská, s příliš mnoha pravidly a omezeními. Většina lidí se přesunula k něčemu jinému. Hudba se neustále mění a vyví-

jí, zajímaví noví lidé přicházejí a vedle sebe existují různé hudební světy, jež se navzájem překrývají — ale opět, stejně tomu je i v jiných zemích.

Mnoho našich čtenářů asi má povědomí o japonských scénách a trendech, ale co Korea, Vietnam, Filipíny, Singapur atd.? Vidíš něco nového na těchto místech? Nové zvuky a přístupy?

Ještě před pár lety se kromě Korey nedalo hrát nikde, ale teď se věci začínají otevírat. Hrál jsem zatím jen Singapur a v Soulu, takže nemůžu nic moc tvrdit o tom, co se děje jinde, ale doufám, že si zahrají na více místech na východě a jihovýchodě Asie. Korea se dostala v poslední době více

do centra mediální pozornosti — zdá se, že to způsobili především Ryu Hankil, Choi Joonyong a lidé z klubu Dotolim, kteří se propojili se značkou Erstwhile a její distribucí.

S oběma jsi hrál a znáš i scénu Dotolim v Soulu. Je přehnané tvrdit, že existuje cosi jako „korejský“ přístup nebo estetika? Můžeme vůbec mluvit jedním dechem o národech a improvizované hudbě?

Vůči celé té myšlence národních stylů jsem trochu podezřívavý. Existují snad nějaké obecné tendence, ale většinou jsou médii zveličené. Zároveň ovšem opravdu to nejzajímavější v korejské hudbě skutečně vychází z osy kolem Dotolim. Rád jsem s nimi hrál i nahrával a doufám, že se tam vrátím.

Existuje „český zvuk“? Slovenský zvuk? Co to je „japonský zvuk“? Skutečnost je mnohem širší a zajímavější. Všichni jsme součástí kultur a společností, ale nejlepší je, když individuální hlasy mísíme a vytváříme z nich cosi, co překračuje geografické hranice.

Máš za sebou turné v Evropě, Severní Americe, Austrálii a Japonsku. Co můžeš říct o každodenním životě na cestách? Je některé z těch míst příjemnější, pohostinnější vůči hudebníkům?

Evropa je každopádně nejlepší. Není moc velká, vlaková spojení jsou dobrá, stejně jako jídlo. Obecenstvo je poučené (ačkoliv to lze říci o většině míst). Nehraji pro peníze, ale v Evropě bývají honoráře docela dobré. Severní Amerika je zábavná a hodně se tam toho děje, ale cestování může být drsné a s penězi to nebývá slavné. Japonsko je na hraní dobré, pokud jde o jídlo i dopravu, publikum bývá pozorné, i když často malé a ozvučení také bývá na dobré úrovni. Japonsko je ale nejhorší, pokud jde o finance. Své aktivity si vždy financuji sám, nikdy jsem se nespolehal na vládní granty. Nejsem bohatý, ale dost pracuji a žiji za své. Vždy jsem rád, když lidé přijdou na koncert a koupí si desku. Ještě nikdy jsem nehrál ve východní Evropě, ale určitě tam chci zamířit.

Hudba uší a milostné písně na schodech

Jacob Kirkegaard

Jacob Kirkegaard (*1975) je dánský soundartista žijící v Berlíně, který díky svým pracím a instalacím cestuje po celém světě. Vystudoval Akademii pro umění a média v Kolíně nad Rýnem a současně přednášel na Královské akademii architektury a Umělecké akademii v Kodani. Jeho práce často vycházejí z terénních nahrávek přírodních jevů, jako je sopečná činnost, vítr nebo led, které nahrává kontaktními mikrofony, hydrofony i podomácku vyrobenými elektromagnetickými přijímači. S nahrávkami pak dále pracuje v rámci instalací nebo kolaborací s dalšími umělci. Zaměřuje se speciálně na sonické jevy, které lidské ucho běžně nepostřehne, a výsledné nahrávky zasazuje do metaforických konceptů. Jeho práce se objevují v mnoha galeriích a festivalech po celém světě, nahrávky jsou vydávány na labelu Touch.



To, jak je tvůj profesionální život zaneprázdněný a zároveň vzrušující, je vidět už z tvých příspěvků na Facebooku. Stále se tam objevují informace ohledně nových projektů nebo míst, kde se zrovna nacházíš... Dokázal bys spočítat, kolik zemí jsi za loňský rok navštívil?

To mohl, ale nepamatuji si všechno, musel bych se podívat do kalendáře. Loni jsem byl v Etiopii, Egyptě, Tanzánii — v rámci Afriky. V Evropě jsem navštívil Španělsko, Portugalsko, Polsko... Ve Spojených státech pak Texas, Kalifornii, New York. A pak Mexiko, Kubu, Uruguay, Argentinu — ale to bylo nejspíš v roce 2011. Nicméně se vážně musím dívat do kalendáře, abych měl přehled o tom, kde jsem byl; pokud to neproběhlo v blízké minulosti. Díky mojí práci jsem však už ocitl všude možně. Loni mi došlo, že jsem pokryl všechny kontinenty s výjimkou Austrálie. Dokonce i Arktidu — protože Island už je za polárním kruhem. A letos konečně pojeď do Grónska.

Pojďme se tedy nejdřív pobavit o tvých pracích z loňského roku, například o výletě do Etiopie. Kromě nahrávek jsi tam také natočil krátké filmy s režisérem Vincentem Moonem...

Během deseti dní jsme spolu natočili pět nebo šest krátkých filmů. Jeden z nich je například o rituálu exorcismu, další pak o speciálním second-handu. To místo se jmenuje Merkato a nachází se v Addis Abebě. Kromě toho, že tam prodávají všechno možné, zde také recyklují. Místní kupříkladu přetváří barely od nafty — vyklepávají je do původního tvaru, pak je rozříznou napůl a prodávají jako umyvadla. Takže tam v podstatě sedí skupina chlapíků, kteří bouchají kladivem do kovu. Zní to úplně jako kmenové bubnování, ale nechtěně! Těmito pracemi jsme chtěli ukázat, že Afrika je mnohem víc než jen západní klišé, která ukazují pouze hladomor nebo folklór.

Jak je na tom tvůj projekt jménem ♥ o milostných písních, který jsi stvořil pro dánskou univerzitu?

Zadání tohoto projektu pocházelo z Dánska. Státní orgán pro správu budov ve veřejném prostoru má ročně vynaložit určitou sumu na umění, které souvisí s novými stavbami. Byla tedy zřízena komise, která dostala za úkol pozvat umělce, aby něco vytvořili pro novou univerzitu v Kodani. Já byl jedním ze čtyř umělců, kteří se na tvorbě v této budově se čtyřmi schodišti a několika ústavu podíleli. Zadali mi Ústav mezikulturních studií a regionálních studií, kde se vyučují kultury a jazyky Asie, Ruska, Východní Evropy, Středního Východu a Arktidy.

Zadaným prostorem pro mé dílo bylo tamní schodiště. Je to jediné místo ústavu, které spojuje všechny možné fakulty a studují se tam nejrozličnější kultury. Rozhodl jsem se stvořit dílo, které by se soustředilo na cosi, co se v tomto ústavu tak úplně nenaučíte, ale přesto to o daných kulturách mnoho vypovídá. Také jsem chtěl, aby v rámci schodiště byly reprezentovány jazyky, které tam jsou studovány. Rozhodl jsem se nakonec pro milostné písně, protože každá kultura nějaké má. A tak jsem během celého jednoho roku nahrál přes osmdesát písní o lásce, zpívaných lidmi, jejichž rodné jazyky jsou na institutu vyučovány.

Inspirace pro toto dílo vzešla od Abeda, mého dobrého





přítele s palestinskými kořeny, jenž vlastní spoustu hudby od Oum Kalsoum, egyptské divy. Jednou mi pustil její živou nahrávku a vysvětlil mi, že sice často zpívá ten samý text pořád dokola, ale nikdy to nefrázuje stejně. Vždy je to jiné. Získal jsem z toho pocit, že jsem nějakým způsobem pochopil cosi z egyptské kultury. Něco byť abstraktního, ale přesto důležitého. Určitý pocit. A řekl bych, že každá kultura má svůj specifický pocit. Pocit, interpretaci a poezii lásky.

Sběr a výzkum písní o lásce více než dvaceti kultur mě toho mnoho naučil. Některé z nich se vás skutečně dotknou, zatímco jiné jsou jen upatlaný kýč. Potkat se s někým cizím jen kvůli nahrání písničky o lásce byla navíc poměrně choulostivá záležitost. A díky tomu to vždy byla krásná zkušenost. Doporučuji každému, aby nahrával písně o lásce! Někdy je to sice trochu laciné, ale udělá vám to dobře.

Výsledek prý vypadá jako obrovská trubka.

Ano, a asi tam zůstane na věky, jak je pevná. Je vyrobena z tenké oceli, měří dvacet sedm metrů a váží přes čtyři sta kilogramů. Uvnitř je zabudováno dvacet čtyři reproduktorů s kabely po stranách, které rovnoměrně šíří zvuk. V místech, kudy prochází zvuk ven, jsou malé dírký. Celé to bylo zhotoveno průmyslově, speciálně pro tuto instalaci. Láska a ocel, totální Joy Division.

Písně, mezi nimiž jsou dlouhé prodlevy, znějí ven dírkami v náhodném pořadí. Řídí je počítač, umístěný ve sklepe. Zvuk se šíří následovně: Všechny reproduktory hrají vždy současně, ale o tom, odkud se zvuky ozývají, rozhoduje

virtuální „bod zdroje“. Zvuk se trubkou pohybuje určitou rychlostí; pokud by například někdo zpíval ve čtvrtém patře a já bych stál ve sklepe, jeho zpěv bych slyšel trochu opožděně.

Onen virtuální zdroj zpěvu se trubkou může pohybovat — občas je dole, občas uprostřed, občas vyjede až nahoru. Nachází-li se zdroj zrovna uprostřed, hraje sice přímo z prostředku, trvá ale několik milisekund, než se píseň rozezní ven, díky čemuž ten zpěv zní přirozeně. Tohle všechno a mnohem víc naprogramoval můj skvělý kolega Dominik Hildebrand.

Takže to zní, jako kdyby tam někdo doopravdy zpíval?

Ano, to byl náš záměr. Kvalita reproduktorů je také důležitá, takže když stojíš vedle trubky, neslyšíš, odkud přesně se zpěv ozývá. Jeho zdroj je poněkud abstraktní. Navíc jsem zkombinoval nahrávky písní o lásce s terénními nahrávkami, které jsem pořídil na kontinentech, na kterých se vyskytují kultury a jazyky, studované na tamním oddělení. Protože jsem totiž na mnohých z těch míst už byl, vlastním bohatou kolekci terénních nahrávek, z nichž jsem pak některé použil právě pro tuhle instalaci. Když se člověk prochází po schodišti, slyší kromě milostných písní třeba zvuk lesa v Japonsku či Thajsku nebo kostel v Rusku. Dodatečně jsem k tomuto dílu vytvořil i webovou stránku, kde může kdokoli pozvaný poslouchat a číst si o všech použitých písních o lásce. A ještě stále je možné milostnou písní přispět. Podívejte se na stránku fonik.dk/works/love.html.

TØRST





A co další instalace v Dánsku, na které jsi nedávno pracoval? Mám na mysli site-specific instalaci jménem TØRST.

Byl jsem pozván, abych udělal instalaci ve starém vypuštěném bazénu. Použil jsem pro ni staré i novější nahrávky gejzírů a sopečné aktivity na Islandu, které jsem nahrával akustickými mikrofony nad zemí a vibračními senzory umístěnými pod zemským povrchem. Přehrávalo je šestnáct reproduktorů umístěných kolem dokola bazénu. Když totiž vstoupíte do vypuštěného bazénu, jste pořád natolik zvyklí na představu hladiny; toho, co je nad, a toho, co je pod ní; že se pořád cítíte jako pod vodou. Tenhle pocit jsem ještě zvýraznil tím, že jsem reproduktory umístil na stejnou úroveň, kam dřív sahala vodní hladina. Což znamená, že pokud jste vkročili do hluboké části bazénu, mikrofony byly vysoko nad vámi. Těch šestnáct nahrávek, které jsem pořídil nad zemí, se pozvolna měnilo. Na dno bazénu jsem pak instaloval subwoofer, ze kterého se ozýval stejný vulkanický jev, ale nahaný vibračními senzory pod zemí. Můj cíl při tvorbě tohoto díla bylo vytvořit vertikální zvukový prostor v zemi.

Takže bylo možné cítit zvuk fyzicky, pokud člověk stál na dně bazénu?

Ano. Lidem se to moc líbilo a užívali si to. Klouzali se dolů, seděli na zadku na dně a pak zas šplhali vzhůru... Byl to větší úspěch, než jsem čekal.

Na tvých pracích je něco, čím jsou zajímavé pro mnoho lidí. Podle mě máš jako zvukový umělec poměrně metaforický přístup. Koncepty tvých prací jsou zčásti velice jednoduché, ale současně i působivé a ukazují divákům novou perspektivu, práce samotné pak poskytují silnou zkušenost.

Podle mě není tolik důležité pracovat s „Wow“ momentem, protože nechci, aby moje umění vyvolávalo reakce jako „Páni, mrkněte na tohle, hele duha, nebo mlha v místnosti, můžeme si tady hrát s dětmi!“. Tohle nechci. Samozřejmě bych rád předal lidem zkušenost, ale ne za cenu toho, že se z mého umění stane zábavní park nebo pořád Believe It or Not.

Řekněme si tedy něco o tvém dalším projektu — albu se dvěmi tvými nahrávkami, Labyrinthitis a Church, které interpretoval dánský soubor SCENATET. Zajímalo by mě, jak jsi přišel na nápad, nechat tvoje terénní



nahrávky interpretovat klasickými hudebníky? A jak jsi spokojen s výsledky?

S výsledky jsem nesmírně spokojený, chci tenhle přístup prozkoumat víc do hloubky. Nápad vychází z faktu, že moje počátky jsou v hudebním prostředí. Dřív jsem dělal hudbu a jak je vidět, stále ji hodně poslouchám (pokyne rukou směrem k polícím přeplněným deskami). Jenže mě hudební tvorba, tvorba melodie a rytmu, časem začala nudit.

To ale ani nepotřebuješ k tomu, abys mohl dělat hudbu!

(smích) To vím. Ale zkrátka o všem příliš pochybuji, i pokud se jedná o takzvaný sound art, nebo když dělám drone; vlastně v jakémkoliv studiové produkci. Vždycky se sám sebe ptám: Ale proč? Proč tenhle tón? Proč rytmus? Proč by to mělo být takhle? Mělo by to být rychle, nebo snad pomalu... Proč? Já nevím! Nakonec nechci dělat vůbec nic. To je v podstatě jeden z důvodů, proč jsem se začal zabývat víc konceptuální tvorbou. Když totiž pracuji s koncepty, nebo

lépe řečeno s metodou, je to pro mě hotové. Zvuk se objeví sám od sebe, já sám nemusím dělat nic. Stačí metoda, a zvuk se objeví tak, jak je. A je také akceptován pro to, čím je.

Přiblížil bys nám tedy metody a koncepty nahrávek, které jsi následně nahrát se SCENATET?

Labyrinthitis je tvořen tóny, které jsou generovány mýma vlastníma ušima. Tomuto jevu se říká otoakustická emise. Svými otoakustickými emisemi, které jsem nahrál, jsem dokázal, aby uši mých posluchačů také vytvářely tóny jakožto odezvu na zvuky vytvořené mýma ušima v Labyrinthitis. Tón, který je v uchu vytvářen, se dá předpovědět. Pokud do ucha zahraješ dva tóny v určitém poměru, v uchu se vytvoří o něco nižší frekvence. Určitým způsobem je tedy možné nechat uši zahrát určitý tón; můžeme ho nazývat třeba „diferenční tón“. Vědci na DTU v Dánsku nechali mé uši hrát a výsledek zase nahráli. Já jsem z těchto tónů, vzniklých v mých vlastních uších, následně odfiltroval šum a upravil jsem je tak, aby byly v tom

samém poměru, v jakém jsem je prve pouštěl do svého ucha, aby v něm vytvořily slyšitelné frekvence. Tyto „ušní tóny“ jsem pak zahrál publiku. Pokud tedy publikum poslouchá mé „ušní tóny“, jejich uši začnou uvnitř také vytvářet odezvu.

Kompozice je tedy založená na principu, kdy ucho v podstatě mechanicky rezonuje sebou samým. Tohle je přesně jeden z příkladů, kdy jsem použil metodu nebo koncept na kompozici — nechal jsem odezvy rezonantních frekvencí vnitřního ucha, aby kompozici vytvořily za mě.

Co se týče díla Church z Černobylu, původně jsem nahrával ambientní zvuk opuštěného kostela a pak to pouštěl zpět do prostoru, zatímco jsem to současně znovu nahrával. To jsem zopakoval dohromady desetkrát, až se konečně objevily nějaké frekvence. Podobně jsem sice postupoval ve všech čtyřech místnostech, ale výsledné frekvence a přerušované beaty jsou u každého z nich jedinečné. Nahrávka se stala součástí CD 4 Rooms, které vyšlo na vydavatelství Touch v roce 2008. Frekvence

a ambientní šum, které byly v tomto černobylském kostele vyvolány, byly přepsány pro nástroje. Ambientní zvuky pokoje byly například reprodukovány za pomoci perkusí, konkrétně kovových plátů a čínských gongů.

Zahrál jsi muzikantům z ansámblu originální nahrávky Labyrinthitis a Church, aby si mohli sami vybrat nástroje, které by nejlépe kopírovaly původní zvuky?

Ne tak docela. O všem jsem rozhodoval já spolu s Nielsem Rønsholtem ze SCENATET, jenž mi také pomohl s přepisem, a radil mi, jak si mám poradit s témbry. Je to vážně úžasný soubor, vedený Annou Berit Asp Christensenovou. Doufám, že s nimi budu spolupracovat i nadále.

Přístup k tvorbě s tímto souborem je rozhodně spíš neutrální, co se týče autorského hlediska — tóny nepocházejí z tvój vlastní hlavy, ale z hlav, respektive uší, publika, nebo z prostředí, které nahráváš.

A z metody, kterou používám. Cítím, že v tomhle smyslu začínám objevovat nové možnosti vlastního vnímání hudby. Řekl bych ale, že se mi to docela dobře daří bez toho, abych byl si musel sednout ke stolu a skládat s úmyslem vyjádřit hudbou svoje emoce.

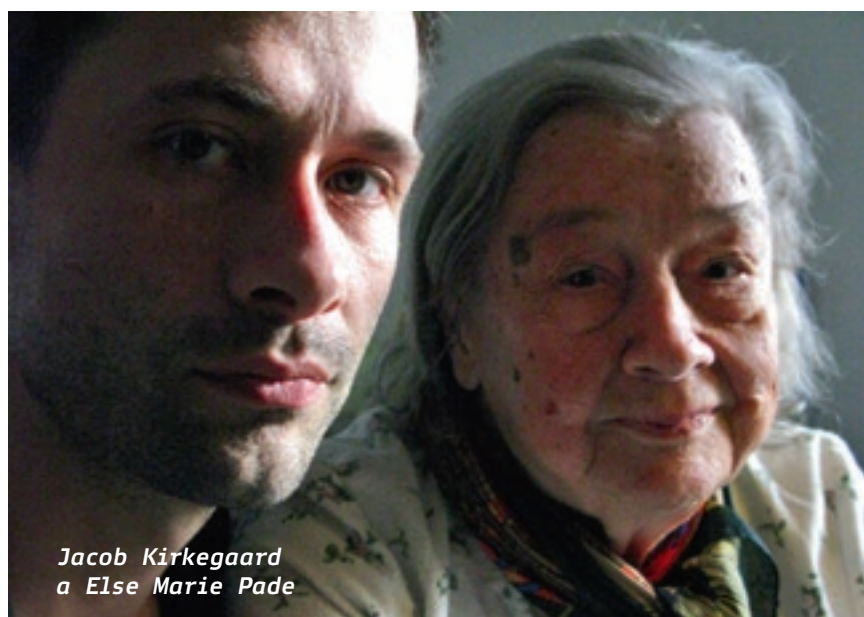
Takže jsi nyní našel vlastní způsob hudební kompozice. Hodláš ho rozvíjet?

Určitě! Rád bych nahrál další části z 4 Rooms a více spolupracoval s hudebníky.

Když mluvíme o kolaboracích, co tvá spolupráce s Else Marie Pade, dánskou pionýrkou elektronické hudby? Oba jste byli nominováni na Nordic Music Price.

Else Marie Pade byla znovuobjevena asi tak před patnácti lety. Mnoho let pracovala pro dánské rádio, kde skládala hudbu, stejně jako tenkrát Stockhausen v Kolíně nad Rýnem nebo Pierre Schaeffer v Paříži. S oběma se také setkala. Ale dřív, než se všechno tohle stalo, byla během 2. světové války aktivní v hnutí odporu proti nacismu, za což ji bohužel koncem války čekal pobyt v koncentračním táboře. Právě tam se ale rozhodla, že pokud se dostane ven živá, zasvětit svůj život zvuku.

Naše spolupráce začala poté, co jsem byl vyzván, abych zremixoval a zahrál dvě z jejích skladeb. Po koncertě za



Jacob Kirkegaard
a Else Marie Pade

mnou přišla a řekla mi: „Když poslouchám, jakým způsobem jsi zremixoval má díla, vím, že vnímáš zvuk podobně, jako já.“ Později, když jsem v Medical Museion v Dánsku uváděl premiéru Labyrinthitis, jsme se sešli znovu. Tehdy mi řekla, že jí má práce připomíná nějaké její experimenty ze šedesátých let, které pojmenovala Svævninger a které jsou založené na specifických intervalech zvukových frekvencí a objevování různých tónů. Uvědomili jsme si, že máme mnoho společného a že bychom spolu měli pracovat. Bohužel ale trvalo další čtyři roky, než jsme se k tomu dostali. Else Marie Pade je nyní osmdesát devět let.

Šance na spolupráci se nakonec objevila, když jsem byl pozván na dánský festival jménem Wundergrund. Zeptali se mě, zda bych si nechtěl zahrát ještě s někým, tak jsem okamžitě navrhl Else Marie Pade a dostal pozitivní odezvu. A protože jsme byli oba nominováni na tu samou cenu (kterou jsme nakonec ani jeden nedostali), spolupráce byla nabíledni. Následovalo mnoho času stráveného vzájemnou komunikací o zvuku, a čeho chceme dosáhnout. Navrhla, abych použil některé nikdy nevydané magnetické pásky s jejími experimenty, včetně Svævninger. Spolupráce vyústila ve společný koncert ve staré budově rádia, kde v šedesátých letech pracovala. V současnosti o našem setkání s Else Marie Pade vytváří portrét dánská filmařka Sofie Tønsgaard.

To zní jako skvělý materiál pro film! Mohl bys na závěr shrnout, co tě čeká tento rok?

Kromě dokončování díla ♥ pro dánskou univerzitu jsem vytvořil zvuk a hudbu k uzbekému filmu *40 Days of Silence* režisérky Saodat Ismailovové. Sám teď vlastně také dělám jeden film, pro dánskou výstavu inspirovanou hnutím FLUXUS. Uskuteční se na ostrově Møn v domě jednoho z nejzajímavějších dánských umělců, Henninga Christiansena, který zesnul v roce 2008. V červnu budu ve vědeckém muzeu CosmoCaixa v Barceloně vystavovat Labyrinthitis jako instalaci, v rámci čehož ji také zahrají živě se SCENATET. Ten samý měsíc pojedou do Grónska, kde budu nahrávat zvuky pro své nové dílo, které tvořím pro výstavu jménem ARCTIC konanou v Muzeu moderního umění Louisiana v Dánsku. A v srpnu se účastním výstavy Soundings v newyorské MoMA, což bude první výstava MoMA zaměřená na sound art.

Tak to gratuluji!

Děkuju, je to úžasné. Jsem moc rád, že mohu v umění věřit svému srdci a nepochybovat o každém kroku, který dělám. Nedávno jsem viděl facebookový status od jednoho kluka, kde psal: „Máte vy tam venku taky někdy pocit, že všechno, co jako umělci děláte, nedává žádný smysl?“ Musím se přiznat, že já ten pocit teda rozhodně nemám!

Odkazy

www.fonik.dk
<http://fonikdk.blogspot.de/>

Vybraná diskografie

Eldfjall, Touch (2005)
Four Rooms, Touch (2006)
Labyrinthitis, Touch (2008)

400 desek v ruličce od toaletního papíru

R. Stevie Moore

18. května tohoto roku R. Stevie Moore na svém twitterovém účtu oznámil, že končí s koncertováním. Jedním z posledních živých vystoupení tak byla show, kterou o několik dní předtím předvedl z brněnském klubu Kabinet Múz. Konec jeho koncertní kariéry přichází v téměř symbolický čas, přesně v době, kdy se domácí nahrávání stalo standardem. Pokud bychom chtěli jeho umělecké působení redukovat na boj proti nahrávacím společnostem, můžeme tedy jasně říct, že vyhrál. R. Stevie Moore toho ale dokázal mnohem víc.

Pokus o načrtnutí hudební kariéry dnes jednašedesátiletého rodáka z Nashvillu by měl podobu křivky, která se dlouhá léta držela v nízkých hodnotách a teprve během posledního desetiletí strmě vylétla směrem ke kultovní popularitě ve vodách nezávislé hudební scény. Život R. Stevie Moorea většinu času připomínal snahu skupinky studentů, kteří se tak dlouho snažili překonat některý ze zápisů v Guinnessově knize rekordů, až se jim dostalo umístění v paradoxní disciplíně lakonicky nazvané největší počet neúspěšných pokusů o překonání rekordu. Mediální zkratka popisující R. Stevia Moora zněla podobně: muzikant proslavený tím, že stále ještě není proslavený. V publikaci The Trouser Press Guide to 90's Rock se to píše naprosto otevřeně — to, že R. Stevie Moore nikdy nepodepsal smlouvu s velkou nahrávací společností, je jedna z největších záhad v dějinách populární hudby. Nutno hned na začátku zmínit, že Mooreovi se komerčního úspěchu dostalo — sám k ně-

mu ovšem přispěl minimální měrou. Díky hudebním kořenům — jeho otec, Bobby Moore, byl legendární studiový kytarista — natočil už v roce 1959 skladbu But You Love Me Daddy. Tehdy sedmiletý Stevie v písni sekundoval country zpěvákovi Jimovi Reevesovi. Hned poté se ale R. Stevie Moore vydal na cestu, během které člověk nepotká masivní popularitu, ale spíš se promění v někoho, koho bychom mohli s pořádnou porcí nadsázky označit za hudebního autistu.

Navždy ve sklepe

Základy svého domácího studia položil už ve čtrnácti letech ve sklepe svých rodičů. Někdy v té době začala vznikat instituce, kterou R. Stevie Moore provozoval celou sám — od konce šedesátých let natočil více než čtyři stovky desek, které jsou žánrově natolik rozkročené, že ani samotné vyjmenování stylů nedá člověku představu o tom, čeho všeho je Moore schopný. Populární bonmot praví, že v katalogu kmotra domácího nahrávání najdete víc různých žánrů, než v průměrném obchodě s hudebninami. Základním stavebním kamenem je pro R. Stevie Moorea písničkářství, vždy

ale s přidanou hodnotou v podobě velmi specifické nadsázky. Místo Mooreova rodiště mělo důležitý vliv i na jeho zálibu v country, v pozdějších letech koketoval i s lo-fi verzí funkky nebo garážového punku. Z Nashvillu se R. Stevie Moore odstěhoval v šestadvaceti letech — předtím se kromě domácího nahrávání věnoval





koncertování s kapelami, které přehrávaly coververze známých hitů. Jeho denním chlebem se ale po přestěhování do New Jersey stalo povolání o hodně prozaičtější: pracoval v obchodě se smíšeným zbožím. Celou svoji mysl ovšem upínal směrem k produkování nekončících řad desek. Sám s oblibou opakuje, že je to pro něj

něco jako závislost a naprostá životní nutnost. Do It Yourself přístup, který jako jeden z prvních těžil až do opravdových základů, pro Moora nikdy nebyl ideologickým postojem, nešlo o druh pózy, jaký vidíme u spousty naoko nezávislých kapel dnes. Moore to zkrátka jinak neuměl — všechny nástroje si musel nahrávat sám, sám si musel dělat obaly a sám alba rozesílat fanouškům.

Do všech těchto činností Moore vždy vnášel pořádnou porci sofistikovaného humoru — říká se, že jednu dobu společně s vypálenými CD rád rozesílal i prázdné ruličky od toaletního papíru. Přesto je ve tvůrčím životě R. Stevie Moorea patrná i výrazná stopa tragičnosti. Moore se totiž slávy nevzdal dobrovolně, naopak. Role po-

R. Stevie Moore a Ariel Pink



ťouchlého muzikanta, který stojí mimo běžný narativ populární hudby, mu spadla do klína omylem. Vždy toužil po uznání, po pravidelných koncertních šňůrách, po příznivých recenzích v respektovaných hudebních periodikách. Dlouhou dobu si ho ale všímali jenom fanatičtí fanoušci se specializací na nejrozdílnějších druhů popkulturních odchylek a podivných příběhů. V určité míře tomu tak zůstalo dodnes, v posledních letech se

ale v hudebním životě R. Stevie Moorea něco změnilo.

Výtah jménem Pink

Následující příběh patří k těm nejpřátelštějším. Americký písničkář, kytarista a zpěvák Ariel Pink, který celý život uctíval R. Stevie Moorea jako průkopníka domácího nahrávání a lo-fi folku, se totiž dočkal slávy dřív než jeho vlastní učitel. Především jeho poslední dvě desky, tedy *Mature Themes* a *Before Today* (obě nahrál pod hlavičkou Ariel Pink's Haunted Graffiti), se vyšplhaly v hierarchii nezávislé hudby až do nejvyšších pater a o Pinkovi se dnes běžně píše na takových místech, jako je třeba magazín *The Guardian*. Už jednu z prvních desek, *The Doll-drums* z roku 1999, ale Pink poslal na posouzení právě Mooreovi. Moore byl samozřejmě uchvácen — Pink totiž nahrávací postupy Moorea dotáhl do dokonalosti. Místo rytmických nástrojů používal vlastní podpaží, všechny kytary byly až do nerozpoznání deformované vrstvou kazetového šumu. Ohromený Moore okamžitě požádal

Pinka o spolupráci, ke které ale došlo až o několik let později. Společná diskografie R. Stevie Moorea a Ariela Pinka sice není tak nepřehlédlná, jako katalog samotného Moorea, přesto už je jejich spolupráci možné označit za pravidelnou. Moore dokonce často hraje v Pinkově koncertní kapele, která v posledních měsících vymetá prestižní koncertní haly.

Za ikonický moment můžeme označit vystoupení Ariela Pinka a Haunted Graffiti v prostorách newyorské Webster Hall. Ke koncertu písně, ve které růžovovlasý Pink oživuje kalifornský pop konce šedesátých let a otevřeně cituje *The Shadows* nebo *The Beatles*, se Moore k funkově šlapající kapele připojil na několik posledních taktů — aby zahrál pokroucené sólo na foukací harmoniku. Fanynky, postižené odměřenější verzí beatlemánie, ale na bělovlasého a obtlouklého staříka nijak nereagovaly, nebyl ani čas. Je zbytečné ptát se, kolik z návštěvníků koncertu tušilo, o koho ve skutečnosti jde.



Peter Ablinger
Petr Bakla
Carola Bauckholt
John Cage
Franco Donatoni
Morton Feldman
Jon Gibson
Philip Glass
Johannes Kalitzke
Petr Kotík
Bernhard Lang
György Ligeti
Alvin Lucier
Helmut Oehring
Charlemagne Palestine
Kaija Saariaho
Salvatore Sciarrino
Martin Smolka
Edgard Varèse
Christian Wolff
Iannis Xenakis
B. A. Zimmermann

OSTRAVSKÉ DNY

16.–31. srpna 2013

Festival
nové
a experimentální
hudby

Prodej vstupenek v síti Ticketportal.cz
www.newmusicostrava.cz

OSTRAVA!!!



Nadace
Zdeňka Bakaly

VÍTKOVICE



MACHINERY GROUP



MINISTERSTVO
KULTURY



ernst von siemens
music foundation

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

Integrat Fund



Za finanční podpory

Generální partner Ostravských dnů

Generální partner Ostravského centra nové hudby

Hlavní partneři

18. ROČNÍK MAZINÁRODNÍHO
HUDEBNÍHO FESTIVALU

STRUNY PODZIMU

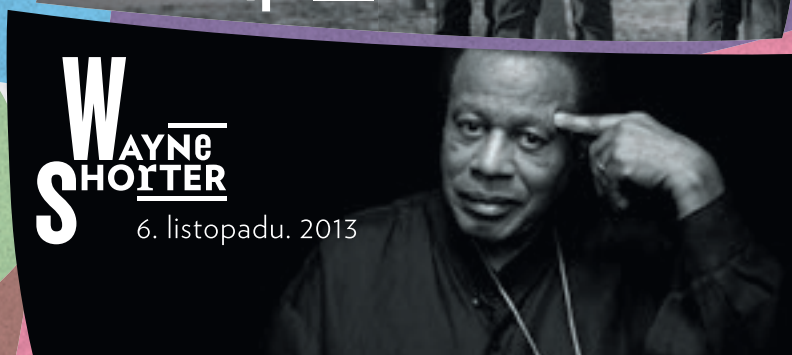
JAZZ I KLASIKA
TRADICE I EXPERIMENT

KOMPLETNÍ PROGRAM
A VSTUPENKY NA
STRUNYPODZIMU.CZ

generální partneři



KKCG
Creating Values





Bezejmenná debutová deska českého projektu Střed Světa, která před několika týdny ve formě kazety vyšla jako první položka katalogu nového labelu Baba Vanga, je opatřená obalem, který naznačuje víc, než by člověk na první pohled řekl. Zásadní jsou na něm dva vizuální motivy, rozdělené na přibližně shodné díly – vyžilé kmeny stromů, které zastíňují prakticky celé nebe, jsou agresivně přetnuté napůl seškrábanou oranžovou samolepkou Mickey Mouse – přesně takovou, kterou si na svoje stoly lepily předškolní děti těsně po revoluci.

Střed Světa v čase, ve kterém není místo na odkazy

Střed Světa, projekt, za kterým stojí český hudebník, který se podepisuje jenom jako Petr N., se ale nespokojuje s dnes tolik populárním archeologickým zkoumáním nostalgické popkultury – ony vizuální háčky jsou pro něj jenom vstupní branou do světa, v němž není na odkazy místo. Jak naznačují názvy skladeb na debutové desce, primární inspirační zdroj leží především ve věcech nepojmenovatelných, abstraktních, ovšem úzce provázaných s neuchopitelnými přírodními silami. Stačí si vyjmenovat jenom několik skladeb: Tvorem Pod Sluncem, Ozvěna Zmačkaná Opodál, Travinou Obklíčení.

Sám producent tvrdí, že anglické názvy nejsou zárukou důstojnosti a že jej na českých slovech přitahuje okamžik, kdy je čte někdo, kdo češtinou nevládne. „Podivná uskupení slov v neznámých řečech jsou zajímavější.“ Tajemství je základní princip, který prostupuje celou deskou a je také jedním z hlavních důvodů, proč Střed Světa naprosto rezignuje na melodii nebo na postupy odvozené ze standardizované populární hudby. „Líbí se mi obrazotvorná, abstraktní a texturovaná hudba. Normální hudbu příliš neposlouchám, zajímají mě totiž spíš zvuky než nástroje a melodie.“

Referenční body uvádí sám – iracionální rytmika dvojice Autechre, zmutované sample The Orb nebo recyklované vinyly Jana Jelineka. Přestože Střed Světa zdůrazňuje techniky samplingu, v jeho hudbě nejsou až tak postřehnutelné – lépe řečeno navazuje spíše na zmíněného Jelineka, který pracoval s mikroutržky často nepřesahujícími délku jedné vteřiny. U Středu Světa je tak jenom velmi těžko rozpoznatelné, ze kterých výchozích zdrojů zvuky pochází.

„Nahrávání, stejně jako vystupování, spočívá především v opětovném vrstvení a prolínání útržků předchozího materiálu.“ Živé koncertování je navíc pouze nadstavbou práce ve studiu, která je preciznější a ve výsledku i důležitější. Střed Světa, přestože se živému hraní nevyhýbá (svou deskou pokřtil na zahajovacím večírku labelu Baba Vanga v pražském klubu Berlínskej model), se zatím profiluje především jako studiový projekt.

Napovídá tomu i péče, kterou věnoval fyzické podobě své desky — ta, jak už bylo řečeno, vyšla na klasické MC kazetě a to v symbolickém počtu 111 kusů. „Záznam na kazetu je pro určitý druh hudby příhodný. Nemůžu ale pateticky popisovat, jak jsem v osmdesátých letech trávil s kazetami mládí a už vůbec nemůžu zasvěceně řešit kvalitu kazetové nahrávky. Pro mě je vydání kazety jenom jeden ze způsobů,

jak něco šířit. To, že má kazeta hezký obal a funguje jako určité zhmotnění hudby je pro desku samozřejmě plus.“

Přestože Střed Světa působí jako solitér a na první pohled se zdá, že není možné jeho tvorbu řadit do žádného z referenčních rámců současné experimentální hudby, několik estetikou spřízněných hudebníků přece jenom má. Pro porovnání se můžeme podívat třeba do diskografie labelu Digitalis Recordings nebo k malé značce Opal Tapes, pod jejímiž křídly operuje třeba projekt Basic House. Ten také patří k několika hudebníkům, kteří debutovou desku Středu Světa opatřili remixy, které v souhrnné podobě vyšly znovu pod záštitou labelu Baba Vanga.

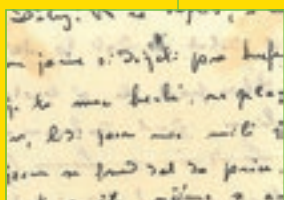
<http://www.babavanga.sk>

INZERCE



BOHUSLAV MARTINŮ online

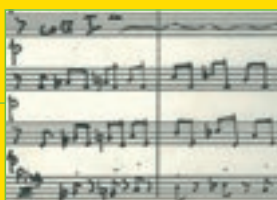
KORRESPONDENCE



FOTOGRAFIE A KRESBY



PRAMĚNY



SKLADBY



Navštivte novou online databázi pramenů Institutu Bohuslava Martinů. Pravidelně aktualizované informace o skladatelových kompozicích, autografech, korespondenci, fotografiích a jiných pramenech najdete na adrese

<http://database.martinu.cz>

časopis o světě divadla a divadle světa

SVĚT A DIVADLO

SAD
13

SVĚT A DIVADLO 2/2013

SKEPTICI A PODVRACEČI – Petříček: Tělesné půvaby vezdejšího světa (Pierre Charron: O oblékání těla; Charles Sorel: Francion a jeho komický příběh)

S RADOKY V ZÁDECH: ARÉNA... – Horák: Made in Aréna 2012 (S nadějí i bez ní, Chlív/Paternoster, Amigo, Plešatá zpěvačka)

MIKULÁŠEK S KLASIKY... – Lollok: Jan Mikulášek a jeho dnešní klasika / Vantuchová: Husy, višně, chlast, slast? (Na Větrné hůrce; Doktor Faustus; Višňový sad) A TRÓJA V NÁRODNÍM – Veselovská: Takový krásný příslib věčné slávy (Radok v Národním)

SPITFIRE TANTEHORSE – Křivánková: (Dvakrát) na okraji propasti

ACH TA LÁSKA OPERNÍ – Mojžišová: Peklo, očištec, raj a padlé ženy (italské opery vo Viedni a Grazu)

ANGLICKÉ POHLEDNICE – Kyselová: WarHorseMachine / Wild: Shakespeare out of joint / Šilbiger-Sliuková: Dvojník (Dostojevskij Laurence Boswella) / Schlegelová: Znepokojivá „vánoční hra“ (Martin Crimp v londýnském Royal Courtu)

RUSKÉ OBČANSKÉ DOKUMENTY – Krčálová: Zkoumání občanské pozice (Teatr.doc aktuálně)

LATINSKO AMERICKÁ POLITIKA – Černá: Politické divadlo nejen k výročí (pararevoluce v Latinské Americe)

HRY A ROLLING PŮ – Thorogood: Play the Game / Král: Poslední expedice nevinného previta (Odcházení na dejvický způsob) / Miroslav Krobot v SADAřských hovorech s dramatiky HRA MIROSLAV KROBOT: BRIAN (Hra o jedné expedici) COMEDY MIX ... – Vondráček / Walczak: Požár v bordelu (výbrané ukázky z prvního dílu) KALEIDOSKOP zvěstí ze světa KOMIKS Lucie Lomová: NA ODSTŘEL (8. část – Podezření); Momentky z předávání Cen Alfréda Radoka za rok 2012

Předplatné časopisu 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

Philip Glass

Philip Glass je v současnosti asi jedním z velice mála současných skladatelů vážné hudby, jehož jméno se vybaví i těm, kdo tuto oblast jinak nesledují.

Po průlomů s operou *Einstein on the Beach*, kterou vytvořil s režisérem Robertem Wilsonem nastoupil Glass na dodnes neskončenou cestu vedoucí přes objednávky světových orchestrů, divadel i filmových produkcí. Má-li současná vážná hudba celebrity, je Philip Glass určitě jednou z nich. Zároveň jde ale také o vysoce pracovitěho člověka, takže složitě vyjednávání o rozhovoru není nějakou manýrou, ale nejspíš nutným opatřením umělce, který žije a pracuje podle promyšleného a hustě naplněného rozvrhu.



Philip Glass Ensemble



Život vás naučí

V rámci Dnů nové hudby navštíví 16. srpna Philip Glass se svým souborem Ostravu, kde provede přibližně pětihodinovou skladbu *Music in Twelve Parts*, jedno z definičních děl amerického minimalismu. Kromě koncertu bude Glass v Ostravě přítomen také jako lektor takzvaného Institutu, třítydenního pracovního prostředí, v němž spolu komponují, diskutují a žijí přibližně tři desítky mladých skladatelů, interpreti specializovaní na soudobou hudbu a skladatelské osobnosti, jako je právě Philip Glass. Nejde o to, aby se studenti učili komponovat jako lektoři, ale o předávání obecnějších zkušeností. Sám Glass je ohledně možnosti formálního skladatelského vzdělávání rezervovaný: „Ve škole se mladí skladatelé mohou naučit jen technické aspekty: harmonii, kontrapunkt. To nejlepší, co pak mohou udělat, je pustit se do psaní hudby a kdykoliv je to možné, spolupracovat s lidmi od divadla nebo tance. Tím si vytvoří síť vztahů a příležitostí, kde může být jejich hudba hrána. A měli by si také najít způsob, jak zůstat co nejvíce nezávislí na akademických institucích.“

V šedesátých letech, kdy začínal Glass svou skladatelskou kariéru, ovládali hudební školy ve Spojených státech buď zastánci neoromantických a neoklasických tendencí, tedy hudby ohlížející se do minulosti, nebo následovníci evropské avantgardy chápající hudbu spíše jako racionální konstrukci. Tehdejší mladá generace hudebníků se tak mohla vymezovat hned proti dvěma „profesorským táborům“ a jedním z plodů tohoto vymezování byl právě minimalismus La Monte Younga, Terryho Rileyho, Stevea Reicha a Philipa Glasse (ačkoliv ani jeden z nich se k tomuto termínu nijak zvláště nehlásí). Dnes jsou z někdejších radikálů páni profesori a na hudebních školách vládne ve srovnání s padesátými a šedesátými lety mnohem větší otevřenost. Jaké jiné rozdíly vidí Philip Glass mezi svou generací a tou současnou? „Na jedné straně máme technické novinky, které v mnoha ohledech usnadňují psaní i provozování hudby. Takové věci, jako je příprava orchestrálních materiálů, se s nástupem počítačů velice usnadnily. Horší je, že se snaží v hudební branži uplatnit mnohem více lidí a je proto těžší najít si svůj prostor ve srovnání s dobou, kdy jsem začínal. Zdá se mi také, že mladí lidé už dnes necítí potřebu být



Nadia Boulanger

součástí dějin hudby. Mohou být na dějinách nezávislí, ale zároveň by se z nich měli učit. Také nerozlišují mezi komerční a koncertní hudbou, ale snaží se prostě hudbou užít.“ Důležitou roli v Glassově hudebním formování hrál pobyt v Paříži, kde studoval u Nadi Boulanger, dámy, jejíž třídou prošlo několik stovek studentů, z nichž někteří zanechali v hudbě 20. století nepřehlédnutelnou stopu: Burt Bacharach, Astor Piazzolla, Quincy Jones, Elliot Carter, z Čechů Vítězslava Kaprálová a Karel Husa. U Nadii Boulanger se ponořil do studia evropských klasiků, ale zároveň ho oslovila indická klasická hudba, s níž se seznámil rovněž v Paříži. „Hudba, se kterou jsem se seznamoval mimo její třídu, Nadiu Boulanger vůbec nezajímala. Zнала Raviho Šankara, ale soustředila se na svou oblast. Tou byla klasická evropská hudba, renesanční hudba a především hudba velkých mistrů — Bacha, Mozarta, Beethovena. Můj kontakt s indickou hudbou v Paříži se odehrával na neformální rovině. Je třeba si uvědomit, že v té době — na počátku šedesátých let — byla indická klasická hudba na Západě téměř neznámá a koncerty byly vzácností. Pro Šankara jsem pracoval — přepisoval jsem noty pro jeho natáčení. Pracoval jsem také s hráčem na tabla jménem Alla Rakha. U něj jsem studoval, abych pochopil složitosti indického rytmického myšlení. Po návratu do New Yorku jsem u něj ještě chvíli pokračoval ve studiu. A s Ravim Šankarem jsem začal znovu spolupracovat v osmdesátých a devadesátých letech už coby rovnocenný partner.“

Tady končí minimalismus

„Když jsem se vrátil do New Yorku, bylo mi třicet let a žádný orchestr by moje skladby nehrál. Svou první symfonii jsem napsal až po padesátce. Dřív by mi ji nikdo neza hrál a já nechtěl psát do šuplíku. Soustředil jsem se tedy na svůj ansámbl. Dal jsem v té době dohromady skupinu hudebníků, kteří pocházeli z jiných žánrů a amplifikace se stala důležitou součástí.“ Zvuk ansámblu elektrických kláves, saxofonů, flétny a ženského hlasu zpívajícího bez textu se pro Glasse stal na určitou dobu základním pracovním materiálem. Vznikla pro něj série skladeb s popisnými názvy — Dvě stránky, Hudba v protipohybu, Hudba v kvintách — a charakteristickým neutuchajícím pohybem šestnáctinových not. Poučen indickou rytmikou rozvíjel Glass krátké opakované motivky přidáváním nebo ubíráním jednotlivých not, takže posluchač má pocit, že hudba zůstává stejná, ale zároveň se proměňuje. Ačkoliv je vůči termínu minimalismus Philip Glass spíše odmítavý, přiznává mu oprávněnost pro určitou část svého katalogu a právě *Music in Twelve Parts* je v něm tou poslední položkou řazenou pod nálepku minimalismu.





Skladba vznikla v letech 1971–1974 a ačkoliv má dvanáct částí, název původně odkazoval ke dvanácti hlasům — v anglické hudební terminologii se používá pro obojí stejné slovo — a část měla být jen jedna.

„Hudba *Music in Twelve Parts* stojí mimo obvyklá časová měřítka. Když začne být jasné, že se nebude nic „dít“ v běžném smyslu, začne se pozornost posluchačů upírat na postupné proměňování hudebního materiálu. Publikum tak může objevit jiný způsob poslechu, takový, v němž nemá místo paměť a očekávání — obvyklé psychologické nástroje barokní, klasické, romantické i modernistické hudby — a namísto nich jde o texturu a čistě zvukový zážitek.“

Ovšem zatímco pro předchozí díla byla charakteristická strohost a o harmonii se nedalo v podstatě mluvit, navzdory vši redukci se toho v *Music in Twelve Parts* děje docela dost. Objevují se modulace, střídají se pasáže monofonické s polyfonickými a v jedenácté části se najednou objeví více harmonického pohybu než ho najdeme ve všech předchozích Glassových kompozicích dohromady. V části dvanácté se v basové lince dokonce ukrývá kompletní dvanáctitónová řada — symbol nemilovaného akademického modernismu proměněný v hypnotickou repetici. „Porušoval jsem pravidla modernismu a tak jsem si řekl, že je na čase, abych porušil i nějaká svoje pravidla. A to jsem udělal s harmonickými posuny v jedenácté

té části a pak v části dvanácté, kam jsem poprvé a naposledy ve své zralé tvorbě strčil dvanáctitónovou řadu. Pro mě to byl konec minimalismu. Osm nebo devět let jsem vynalézal systém a teď jsem se jím propsal na druhý konec a vylezl z něj ven.“

Ačkoliv pro svůj ansámbl od konce sedmdesátých let až na výjimky nepíše, stále s ním koncertuje a oživuje tak své průkopnické skladby. Sám usedá za klávesy, od nichž diriguje spoluhráče, mezi nimiž ještě pořád sedí spoluzakladatel souboru, saxofonista Jon Gibson i zástupci mladší generace, jako je zpěvačka Lisa Bielawa. Za jednoho z interpretů musíme počítat i zvukaře, kteroužto funkci dlouhou dobu zastával Kurt Munkacsi, jenž se nyní přesunul do funkce producenta.

Bez podpory

V současných debatách o tom, zda stát má, nebo nemá finančně podporovat umění by příznivci omezování podpory mohli adoptovat Philipa Glasse jako svého duchovního vůdce. Jeho příběh je příběhem amerického pracanta, který bez cizí pomoci vybuduje vlastní úspěšný byznys. Zmínka o kariéře taxikáře je součástí každé textu o něm a Glass je stále hrdý na to, že nikdy nepřijal žádnou státní finanční podporu. „Podle mě je to všechno lepší bez zásahů vlády. Státní podpora může pokazit integritu uměleckého procesu, protože skladatel může kvůli jejímu získání

měnit svůj styl komponování. Je to samozřejmě složitější pracovat sám na sebe. Já dávám přednost normálním zaměstnáním — třeba stěhování nábytku. Můj model byl jet na turné a pak se vrátit k normálnímu zaměstnání a psát hudbu po nocích. Je to otázka osobnosti a temperamentu. Já mám v povaze touhu po nezávislosti, ale pro někoho může být naopak nezávislost stresující a bolestná. Bojí se toho, že by neměli pravidelný příjem. Netvrdím, že by se podle toho měli řídit všichni ostatní.“ Lze samozřejmě polemizovat s tvrzením o nepřijímání státní podpory, protože dobrodíní subvencované kultury mohou využívat pořadatelé koncertů, kteří si jej zvou. Každopádně prokázal schopnost udržet v chodu svůj ansámbl, což v prvních letech znamenalo po návratu z turné nástup do mimohudebního zaměstnání, aby bylo na benzín a pojištění pro spoluhráče. Loňské album remixů *REWORK* Philip Glass Remixed ukázalo, že Philip Glass představuje inspirační vzor pro mladou generaci nejen mezi skladateli vážné hudby, ale také mezi zástupci taneční elektroniky různých žánrů. Producenti jako Dan Deacon, Amon Tobin při výběru dávali přednost právě Glassovým skladbám ze staršího období a album příznačně otevírá remix úvodu *Music in Twelve Parts* v přepracování dua My Great Ghost. Na ostravském koncertě tak bude možnost ověřit si na vlastní uši a kůži, v čem spočívá magie Philipa Glasse.

Pascal Gallois, revolucionář fagotu

Málokdy se stane, aby jediný hráč natolik ztělesňoval celou novou stylovou a technickou epochu nějakého nástroje, jako se to podařilo francouzskému fagotistovi Pascalu Galloisovi. O tom, jak došlo k explozivnímu rozšíření obzorů tohoto nástroje s poněkud zvláštní reputací se dočtete níže, ovšem pouze částečně: Gallois jaksí skromně pominul své zásluhy. Je zřejmé, že bez takto mimořádně technicky a mentálně disponované osobnosti, jakou Gallois je, by na sebe „fagotová revoluce“ dala čekat třeba ještě dnes. Gallois byl jako člen legendárního Ensemble Intercontemporain rozhodně správným člověkem na správném místě. S jmenovaným ansámblem hraje „na půl úvazku“ dodnes, vedle toho je aktivní jako sólista, pedagog a v posledních letech rovněž jako dirigent.

Náš rozhovor vznikl u příležitosti, jíž lze považovat za výjimečnou: právě dirigentské aktivity totiž přivedly Galloise do Prahy, kde se souborem Prague Modern připravil a v nouzovském studiu SONO natočil profilové CD japonsko-britského skladatele Daiho Fujikury pro label Stradivarius.it (vyjde na podzim). Je to Galloisovo první dirigentské CD a zřejmě první CD v oblasti současné hudby vůbec, které kdy natočil český soubor pro zahraniční firmu a které je věnováno „nečeské“ hudbě. Stalo se tak díky neutuchajícímu entusiasmu a schopnostem vedoucího Prague Modern Davida Danela, který před nějakou dobou navázal s Galloisem spolupráci tím, že ho jako sólistu a dirigenta pozval na koncert řady Krása dneška. Jen houšť, chce se dodat...

***Sequenza XII*, kterou pro vás Luciano Berio napsal v roce 1995, je považována za zásadní mezník ve fagotovém repertoáru. Přeci to ale nebyla první skladba nové hudby, která využívá fagot virtuózním způsobem a používá nestandardní techniky hry, nebo ano? Kdy a se kterými skladateli „fagotová revoluce“ začala?**

Beriova *Sequenza XII* skutečně je první skladbou na této úrovni obtížnosti. Už jen to, že hrajete dvaa-dvacet minut bez jediné pauzy a musíte využívat cirkulárního dechu, vyžaduje od hráče velkou přípravu. K tomu přičtete glissanda od nejvyššího do nejnižšího rejstříku a podobně — ten kus vyžaduje opravdu maximální koncentraci.

„Fagotová revoluce“ samozřejmě dále probíhá — momentálně na ní pracujeme s vídeňským skladatelem Johanessem Mariou Staudem. Je to fantastický

skladatel a naše spolupráce jde opravdu do hloubky. Ale příklad Beriovy skladby je asi opravdu bezprecedentní, přinejmenším na poli dechových nástrojů. Snad nikdy předtím nedošlo k tak dramatické expanzi možností nějakého nástroje, díky jediné skladbě. Berio jedním rázem doslova otevřel dveře pro další skladatele, například pro Olgu Neuwirth, která už napsala pět skvělých skladeb pro fagot. Důvodem, proč u fagotu tak dlouho trvalo, než byl „objeven“ pro novou hudbu na nejvyšší technické úrovni, je zřejmě fakt, že na rozdíl od jiných dechových nástrojů fagot nenašel uplatnění v jazzu, kde ona „revoluce“ už



probíhá celé století. Uvědomil jsem si to právě díky Olze Neuwirth, která je původně trumpetistkou.

Co vás jakožto vrcholného protagonistu „fagotové revoluce“ na vašem nástroji nejvíce překvapilo? Objevil jste

nějakou facetu nástroje, o které jste dříve neměl tušení?

Když jsem začal spolupracovat s významnými skladateli, moje objevování fagotu probíhalo po dvou liniích. Za prvé, fagot je něco jako archaický etnic-

ký nástroj odněkud z Asie. Jeho zvuk kombinuje tónovou složku a zvuk dechu a jeho typicky „dřevěný“ tón mu umožňuje evokovat japonskou bambusovou flétnu shakuhachi nebo ústní varhánky shō (které mimochodem také využívají cirkulárního dechu a tvoří jakési multifoniky). Zkušenost s japonskými tradičními nástroji jsem získal díky festivalu soudobé hudby v japonském Akiyoshidai v roce 1993, organizovaném skladatelem Toshiem Hosokawou. Setkal jsem se tam také s Yoshihisou Taurou, Maki Ishii a mnoha japonskými hráči na shō a shakuhachi. Řekl jsem o tom Beriovi a právě tyto možnosti fagotu ho velmi zaujaly. Společně jsme zjistili, že fagot je jako chameleon, že dokáže imitovat nejrůznější nástroje. Zároveň umí napodobovat lidský hlas, mužský i ženský. To je možné díky jeho vzájemně odlišným rejstříkovým oblastem a hlavně je to

způsoby orchestrace jsem shrnul v knize pro skladatele, kterou vydalo vydavatelství Baerenreiter.

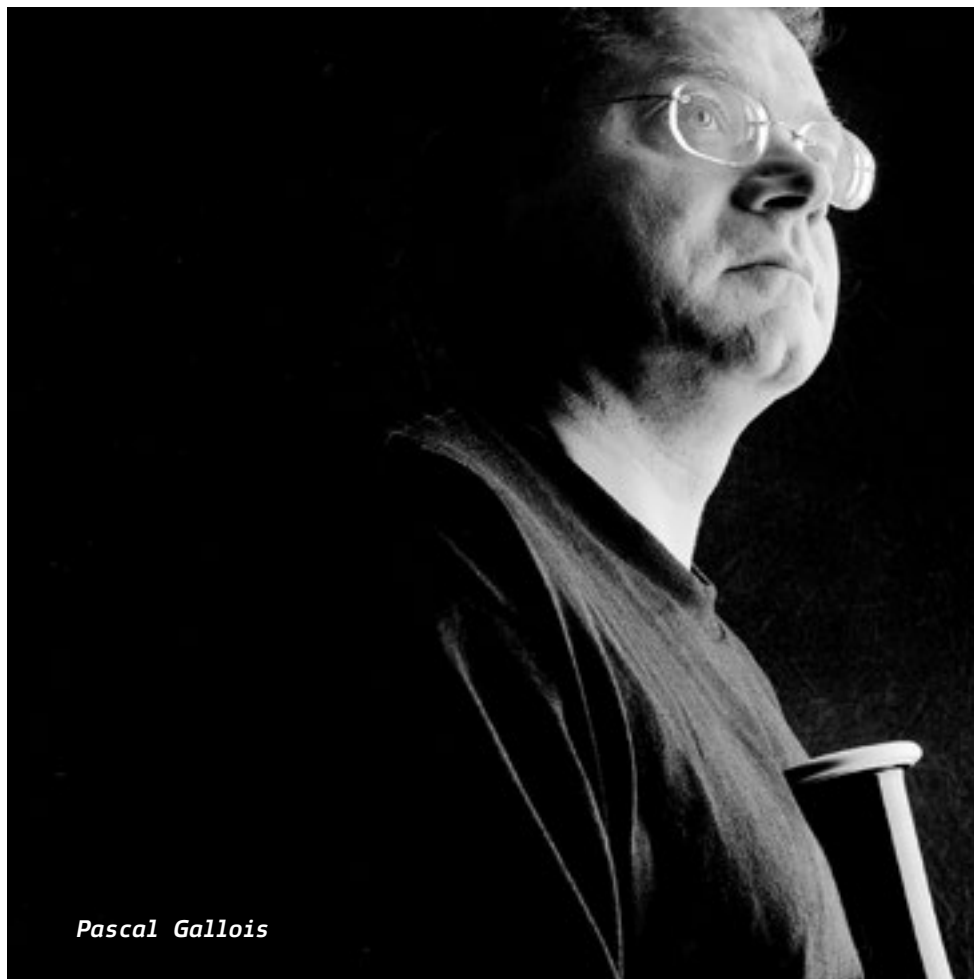
Co vás jako etablovaného sólistu s impozantní kariérou přimělo k tomu, začít také dirigovat?

Předně musím vysvětlit, že mě nezajímá dirigování pro dirigování — takovéto „dirigentství“ se mne netýká. Ale po mnoha letech, která jsem strávil jako hráč v ansámblu dirigovaném Pierrem Boulezem a v úzkém kontaktu s nejvýznamnějšími skladateli naší doby mi připadlo, že potřebuji být v oblasti současné hudby aktivní ještě jinak než jen jako fagotista. Soustředím se na dvě oblasti. Tou první je vytváření koncertních programů, které vyjevují „příběhy“ ukryté v dějinách hudby. Například poslední

koncert, který jsem jako dirigent odehrál s Bretaňským symfonickým orchestrem, měl jako téma vztah Liszta a Saint-Saënsa. No a co se týče spolupráce s ansámblu nové hudby, chci propagovat hudbu současných skladatelů a tvořivě se podílet na její interpretaci, posouvat ji dál. Myslím si, že moje zkušenosti mi k tomu dávají určité oprávnění a moje oddanost nové hudbě je naprostá. I z toho důvodu jsem začal spolupracovat s Prague Modern, jejich elán a přístup k hudbě jsou přesně to, co potřebuji já a co potřebuje hudba sama.

Co se týče spolupráce s Prague Modern, proč jste se rozhodl pro monografické CD Daiho Fujikury? Co vás na tomto skladateli přitahuje?

Znám Fujikuru deset let, je to nesmírně talentovaný skladatel a jeho energie je obdivuhodná. Fujikurova hudba je velmi expresivní, plná napětí a vyžaduje vlastně podobný přístup a zvuk jako romantický repertoár. Líbí se mi jeho výraz, jeho sofistikovaný přístup k melodice, jeho orchestrace. Došlo mi, že styl Prague Modern je pro jeho hudbu to pravé — čeští hudebníci hrají energicky, se smyslem pro rytmickou pregnantnost a zároveň jaksi emocionálně a s výrazem. Myslím si, že chystané CD, které jsme s Prague Modern natočili, udělá Fujikurově hudbě skvělou službu.



Pascal Gallois

dáno vibracemi dvojplátku v ústní dutině na způsob hlasivky — fagot jako takový je vlastně amplifikátor tohoto základního zvuku.

Za druhé jsem zjistil, že díky flažoletům a multifonikům (které jdou na fagot vyluzovat velmi snadno) je fagot schopen napodobovat elektronické nástroje, jako je například vokodér. Berio říkal, že mu připadá, jako by ve fagotu žily různé osobnosti, které spolu nemají žádný vztah. Prý jako když si vezmete „Dědečka“ z *Péti a vlka* a začátek *Svěcení jara* — to jsou úplně jiné světy. Pro Beria byl fagot „schizofrenní“ nástroj.

Věnoval jsem vývoje všech možných nestandardních technik mnoho práce. Nové možnosti fagotu a neortodoxní

set let, je to nesmírně talentovaný skladatel a jeho energie je obdivuhodná. Fujikurova hudba je velmi expresivní, plná napětí a vyžaduje vlastně podobný přístup a zvuk jako romantický repertoár. Líbí se mi jeho výraz, jeho sofistikovaný přístup k melodice, jeho orchestrace. Došlo mi, že styl Prague Modern je pro jeho hudbu to pravé — čeští hudebníci hrají energicky, se smyslem pro rytmickou pregnantnost a zároveň jaksi emocionálně a s výrazem. Myslím si, že chystané CD, které jsme s Prague Modern natočili, udělá Fujikurově hudbě skvělou službu.



UVÁDÍME
V NÁRODNÍM
DIVADLE



Bedřich Smetana

DVĚ VDOVY

Premiéra 30.5.2013

Dirigent: Robert Jindra | Režie: Jiří Nekvasil | Scéna: Daniel Dvořák | Kostymy: Theodor Pištěk

REVOL
VER
REVUE

A. M. SCHWARZOVÁ (*14. 3. 1921) – Drda / román – TORRES
KRCHOVSKÝ – nové básně, beseda / BLEXBOLEX – portrét
film – ČARODĚJ – 1984 / fotografie – NĚMEC / výstřižky – KARLÍK
LEM, MROŽEK – dopisy / METROPOLIS – Pelichovský / BABÁK
KUBIŠTA – pohled odjinud / ATELIÉRY – Štourač / KUNSTWERK
Socha – ANAGRAMY / LIMERIKY – Townsend / Scenáristická dílna
Kritický COULEUR – reflexe / + Jedna věta – VACHTOVÁ



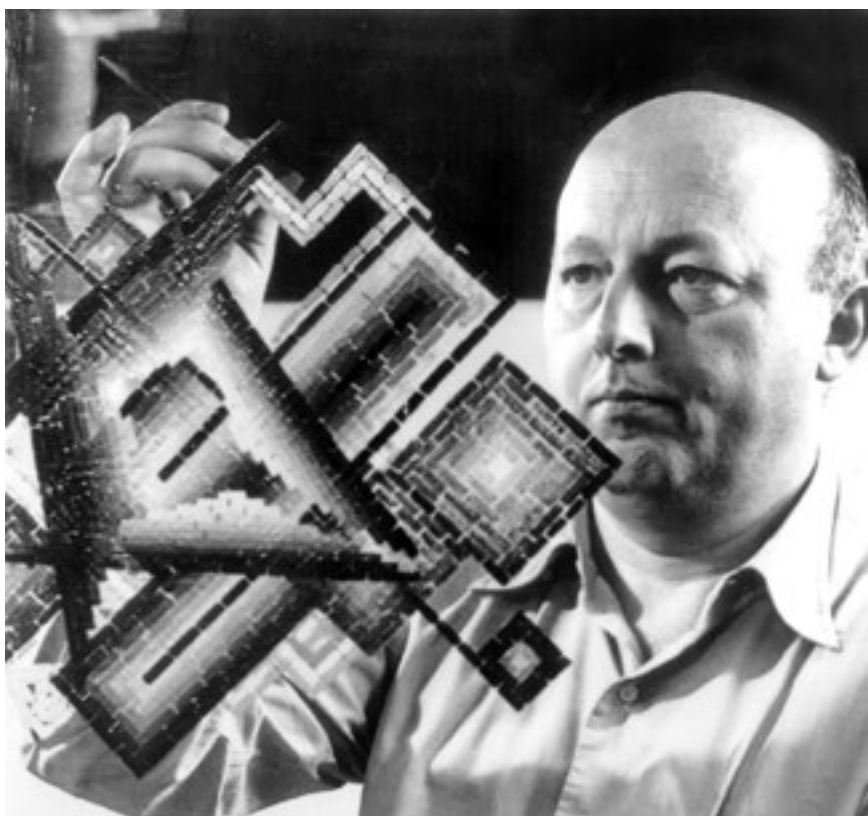
zdarma kniha

JEDNA VĚTA.
Ludmila Vachtová



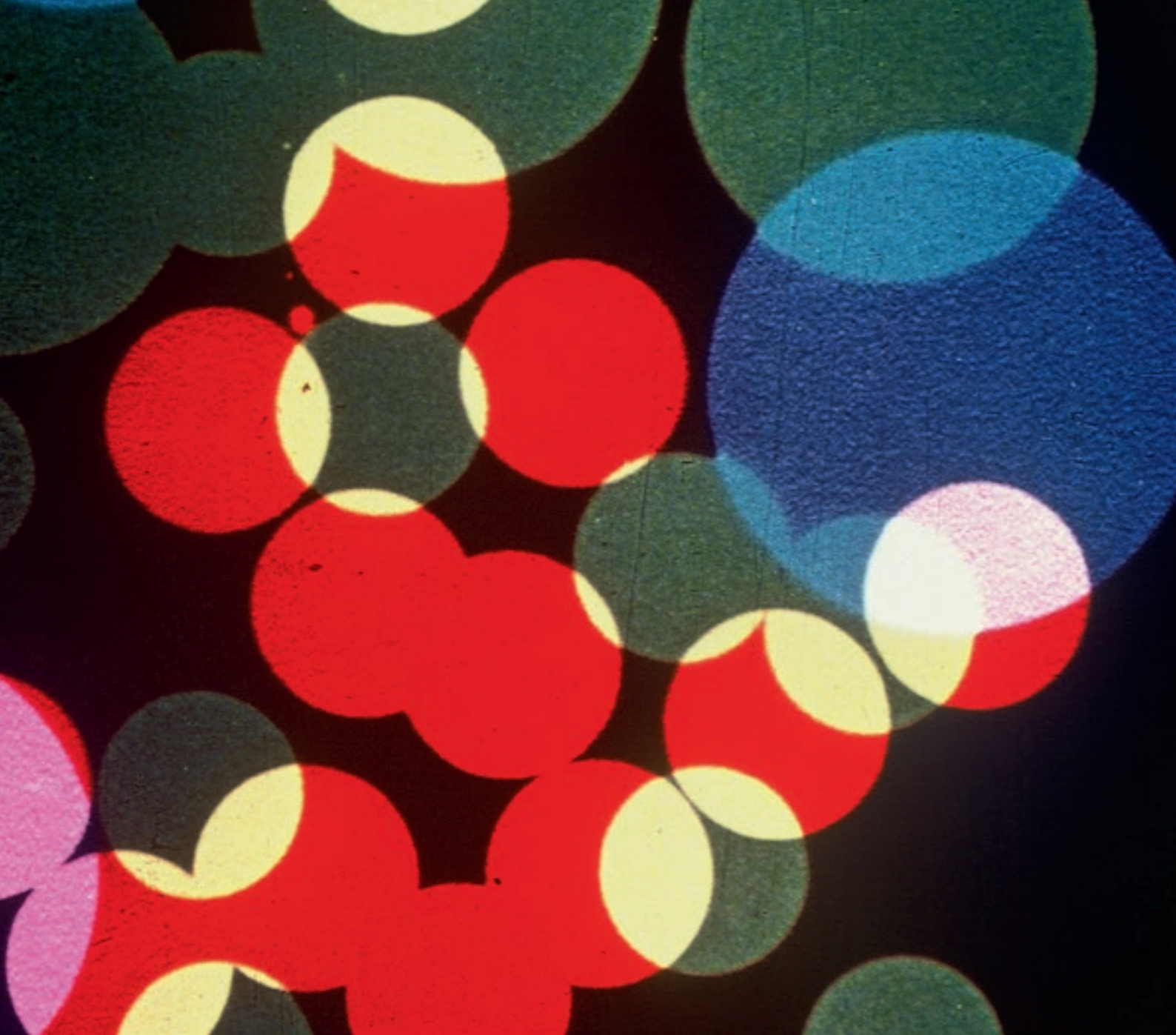
K dostání v knihkupectvích, s výraznou slevou v redakci RR (Jindřišská 5, Praha 1) nebo poštou. Objednávejte na webu: www.revolrevervue.cz
email: sekretariat@revolverrevue.cz nebo telefonicky: 222 245 801.

Oskar Fischinger



V současné době se s hudbou propojenou s pohyblivými obrázky setkáváme téměř neustále – podstatně častěji než v „čisté podobě“ vnímané jen sluchem. Filmy, reklamy, klipy na youtube, projekce na koncertech taneční, ale dnes nezřídka i vážné hudby jsou dnes běžnou součástí naší mediální stravy. Následující blok textů se zaměřuje na umělce, kteří spojení obrazu s hudbou vzali jako výzvu k experimentování. A tuto exkurzi zahájíme na počátku 20. století.

Oskar Fischinger se narodil o letním slunovratu roku 1900 v německém Gelnhausenu. Původně se rozhodl pro hudební dráhu a před rokem 1914 studoval housle a varhanářství (na němž ho přitahovalo spojení precizní poznávání technických procesů s matematickou teorií harmonie). Pro přílišné mládí a špatný zdravotní stav nebyl odveden do armády, ale získal vzdělání ve stavitelství a konstrukci nářadí. Kolem roku 1920 se v literárním klubu ve Frankfurtu setkal s Bernhardem Dieboldem. Po shlédnutí Fischingerových svitků s náčrty na něj Diebold naléhal, aby se začal věnovat abstraktnímu filmu. V dubnu 1921 byl Fischinger nadšen premiérovou projekcí díla *Lichtspiel Opus 1* Waltera Ruttmanna, abstraktního filmu s hudebním doprovodem, a rozhodl se zaměřit se na absolutní kinematografii, v níž by mohl nejlépe spojit své schopnosti v hudbě i vý-



tvárném umění. Ukončil svou stavitelskou kariéru a přesunul se do Mnichova, aby se stal filmařem na plný úvazek.

První experimenty, které vytvořil na začátku dvacátých let, patří k jeho nejradikálnějším výtvorům. V dílech, jako jsou *Voskové experimenty* a *Spirály*, Fischinger vytvořil obrazové vzorce vrcholné složitosti, které se často proměňují v překrývajících se kruzích, ale zároveň jsou přerušovány radikálními úpravami jednotlivých filmových políček s kontrastními obrazy. K nejdůležitějším Fischingerovým experimentům v oblasti formy patřily v té době abstraktní projekce s několika projektory (pod konceptuálním názvem *Raumlichtmusik* či *Raumlichtkunst*), jejíž jednotlivé realizace se jmenovaly *Fieber*

(*Horečka*), *Macht* (*Moc*) nebo *R—1 Formspiel*. Byly provedeny přibližně v letech 1926–1927 s využitím pěti filmových promítaček a několika projektorů pro diapozitivy.

Hned zkraye své filmařské kariéry si Fischinger navykl střídat komerční práci s osobnější experimentální tvorbou. Ačkoliv se zdá jasné, že dával přednost práce avantgardními způsoby, komerční práce mu jednak zaručovala přísun finančních prostředků, jednak přístup k nejnovější technice té doby. A Oskar patřil ve své době mezi radikálními filmaři k těm technicky nejvzdělanějším a nejodvážnějším. Vydělával si tehdy tvorbou konvenční animace, v níž se ukazovalo jeho mistrovství realistické anatomie,



perspektivy i konvenčního vypravěčství. Jeho film *Spirituální konstrukce* ovšem ukazuje stejný radikální postoj a experimentální techniky jako jeho abstraktní filmy: jednoduchý příběh dvou opilců, kteří se hádají a klopýtají domů, se mění v epickou cestu pokroucených tvarů a prolínajících se obrazů, modifikovaných opět pomocí zásahů do jednotlivých filmových políček a škrábání na filmový pás — postupu, který se v avantgardním filmu znovu objevil o třicet let později.

Během léta 1927 šel Fischinger z Mnichova do Berlína a zaznamenával svou cestu pomocí exponování jednotlivých políček — předznamenání o dvě generace pozdějšího fenoménu deníkového filmu. Byl najať, aby vytvořil speciální efekty raket, hvězdných ploch a povrchů planet pro

film Fritze Langa *Žena na Měsíci*. Když si v ateliéru zlomil kotník, začal si během léčení kreslit animace uhlem na papír, což ho vedlo významné série *Studii*, tvořených sedmnácti černobílými filmovými experimenty přesně synchronizovanými s hudbou. Několik pozdějších *Studii* nakreslil jeho bratr Hans.

V každé *Studii* se zaměřil na řešení jiného vizuálního problému: Ve *Studii* č. 6 na pružný aerodynamický pohyb; ve *Studii* č. 7 na hloubku perspektivy tvarů s ostrými hranami kontrastujícími s plochým povrchem a metamorfózami smyslných secesních tvarů; ve *Studii* č. 8 řeší orchestrální mnohohlasost a hustotu figur atd. Tyto *Studie* byly mnohokrát promítány v Evropě, Japonsku i Americe a byl o ně takový



abstraktní díla klasifikována jako degenerované umění a tvorba dalších experimentálních filmů začala být komplikovaná.

Fischinger se podílel na vývoji trojbarevného filmového procesu GasparColor, evropské odpovědi na Technicolor. Díky svému technickému vzdělání a mimořádnému porozumění základním kinematografickým procesům byl Oskar jedním z mála lidí, kteří tento složitý proces ovládali. Využití kombinací tří barev bylo na počátku třicátých let ve filmu relativní novinkou a ačkoliv v Evropě nebylo možné použít barvy na celovečerní snímky, pro krátké filmy nevyžadující realistické zobrazení se systém GasparColor hodil. Ačkoliv „experimentování“ bylo zakazováno, otevřely barvy Fischingerovým animovaným a abstraktním dílům nové cesty do oblasti komerčních reklam — mediální svět lačnil po novinkách. Fischingerův film *Kreise* (Kruhy) z let 1933–34 byl prezentován jako reklama, ale ve skutečnosti šlo o sled abstraktních obrazů, v němž se reklamní text objevil jen na několika posledních políčkách. Následně Fischinger vytvořil animovaný reklamní snímek *Muratti Greift Ein* (Muratti pochoduje) a další barevný film *Kompozice v modré*, využívající malé geometrické modely. *Kompozici* vystavoval na zahraničních festivalech. Kritický i divácký úspěch *Murattiho* a *Kompozice* přitáhl značnou pozornost a Oskarovi nabídl práci v Americe Paramount.

Paramount přivedl Fischingera do Hollywoodu v únoru 1936, ale neumožnil mu pracovat na barevných filmech a pobyt ve studiu netrval dlouho. Grant z Muzea ne—objektivní malby (Guggenheimova nadace) mu dovolil odkoupit zpětně od Paramountu film *Allegretto* a v roce 1943 byl schopen ho dokončit v barvě. Fischinger používal techniku ploškové animace k vytvoření vizuálních ekvivalentů k hudebním pojmům rytmu, harmonie a kontrastu. Vymyslel „divisionistickou“ techniku proměny barev mezi jednotlivými políčky, díky níž dosáhl mimořádně zářivých a pestrých barev, jichž by nemohl dosáhnout normálními animačními metodami. Film *Allegretto* byl předváděn v muzeích a centrech nového umění po celém světě a začal být považován za jeden z nejdokonalejších příkladů vizuální hudby.

Pro Fischingera se práce ve velkých studiích ukázala jako mimořádně komplikovaná poté, co prošel několika epizodami u značek Paramount (1936), MGM (1937) a Disney (1938–39). Pro MGM složil „optickou báseň“ k Lisztově *Uherské rapsodii* č. 2. Pro Disneyho vytvořil sekvenci na Bachovu *Toccatu a fugu* do filmu *Fantasia*, ale práci ukončil, protože jeho návrhy byly studiem zjednodušeny a upraveny pro větší doslovnost. Hilla Rebay, kurátorka Muzea ne—objektivní malby podporovala Fischingerovu tvorbu během složitých válečných let několika granty. Objednala u něj synchronizaci filmu k pochodu Johna Philipa Sousy (na důkaz loajality k Americe byl film nazván *Americký pochod*). Oskar poté přišel s návrhem filmu beze zvuku, který měl dokázat uměleckou smysluplnost ne—objektivního zobrazování, ale Hilla Rebay trvala na vytvoření filmu k Bachově *Braniborskému koncertu* č. 3. během práce pro ni Oskar v utajení vytvořil němé mistrovské dílo *Radio Dynamics*.

Ačkoliv Muzeum ne—objektivní malby výslovně požadovalo klasickou animaci, Fischinger pojal svůj bachovský film jako radikální dokumentaci výtvarné akce a po každém tahu štětcem exponoval jedno okénko filmu. Film je paralelou Bachovy hudby, aniž by využíval otrocké synchronizace, a znovu objevuje něco z hravosti ukryté v Bachově citu pro formální nápaditost. Ačkoliv *Motion Painting No. 1* získalo Grand Prix pro experimentální film na Mezinárodní soutěži experimentálních filmů v Bruselu v roce 1949, Fischinger už nikdy nezískal prostředky na své osobní filmy (jen na několik reklamních filmů v padesátých letech. Tvůrčí realizaci tak stále častěji hledal v olejomalbě. Během posledních dvaceti let života Fischinger pracoval na několika reklamních projektech, pustil se do nečetných nedokončených filmů a multimediálních děl, zanechal řadu rozdělaných náskoků pro animace a ke konci života dokončil rozsáhlé grafické dílo zahrnující mimo jiné nějakých osm stovek kreseb. Oskar Fischinger zemřel 31. ledna 1967.

zájem, že se do roku 1932 Fischingerovo studio rozrostlo a zaměstnalo i jeho bratra Hanse, Elfriede (která se stala jeho ženou roku 1933) a tři další ženy. V té době se Fischinger také věnoval sérii filmových experimentů s malovaným syntetickým zvukem.

Přesná synchronizace *Studií* se zvukem (původně byly používány jako reklamy na nahrávky, tedy jako přímé předchůdkyně hudebních videoklipů) přispěla k jejich velké popularitě mezi diváky na celém světě, ovšem po nástupu nacistického režimu byla



Světelné show, VJ a vizuální hudba

Malíř, jenž nenalézá uspokojení v pouhém zobrazování, jakkoliv uměleckém, nemůže ve své touze po vyjádření svého vnitřního života nezávidět hudbě, tomu nejnemateriálnějšímu umění dneška, snadnost, s níž tohoto cíle dosahuje. Přirozeně se snaží využít hudebních metod pro své vlastní umění. A odtud pramení ona moderní touha po rytmu v malbě, po matematických, abstraktních konstrukcích, po opakovaných barevných notách, po rozpohybování barvy.
Vasilij Kandinsky: O duchovnosti v umění (1911)



...Tím snem bylo létat nad zemí bez zastavení a tíže. Sen o vizuálním dynamismu je stejný: nechat za sebou stavy spojené se zemí a vnitřním zrakem „letět“, osobně či přeneseně, oním tekutým prostorem hudební architektury bez setrvačnosti nebo gravitace — ale s prchavou „hudební“ kvalitou barvy.

John Whitney: Digital Harmony; On the Complementarity of Music and Visual Art (1970)

Základ toho, co dnes vidíme u živých a abstraktních hudebních výtvorů VJs a tvůrců světelných show, můžeme při zpětném pohledu vystopovat u abstraktních expresionistů na počátku 20. století a u průkopníků počítačové animace po druhé světové válce. Ovšem pokud pohlédneme napříč historií, můžeme tento impuls najít také v choreografiích různých tradic světa, jež využívají splývající šaty, vějíře a jiné prostředky umožňující kaleidoskopické proměny barev a hudební vyjádření formy. Jako dva příklady s původem v šamanských kulturách mohou posloužit korejské tance Salpuri a tanec s vějíři Buchae Chum. Ve 20. a 21. století ovšem lze říci, že uskutečňování těchto snů udělalo s novými počítačovými a filmovými technologiemi kvantový skok.



Následující text zkoumá zrychlený vývoj možností vizuální hudby, jak se projevil u umělců tří generací, kteří dozrávali v šedesátých, osmdesátých, respektive nultých letech. Těmi umělci jsou Anthony Martin, obecně považovaný za jednoho z vynálezců show s „tekutým světlem“ v šedesátých letech, Reed Banals, který se na scéně objevil v osmdesátých letech jako člen druhé generace sanfranciských světelných designérů a jehož práce svedla dohromady se skupinami Psychic TV, Gong, mistry psychedelického surf rocku Mermen, progresivní jazzrockovou jednotkou PSF a také ho zavedla na řadu rave parties v San Franciscu devadesátých let. Nakonec je zde český tvůrce Jakub Aelryn, který na počátku nového tisíciletí rozvíjí své schopnosti v řadě projektů zahrnujících divadelní představení Hon na lišku, živé vystupování s elektronickými hudebníky Bong–Ra, Glitch Mob, Current Value i spolupráci s orchestrem Berg na provedení soudobé vážné hudby.

Anthony Martin

Může se zdát paradoxní, že jeden z prvních hybatelů scény psychedelických light show San Franciska šedesátých let se nikdy nezajímal o drogy jako o cestu ke změně stavů vědomí. Místo toho si Martin našel prázdné skladiště a coby na-



dšený kutil jej naplnil elektronickými a optickými součástkami, které našel na ulici a z nichž sestavoval les projektorů, světelných odrazů, paprsků, v němž si vytvořil domov.

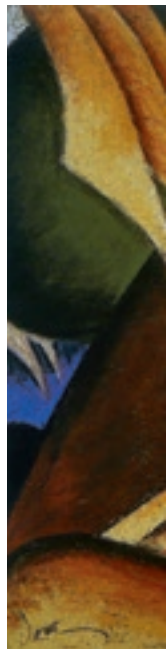
Martin tančil se světly několik fantastických let před tím, než se LSD dostalo do obecnějšího povědomí a jako někdejší jazzové a bluesové proškolený basista neměl problém přenést do vizuálního umění základní myšlenky kompozice a improvizace. Jeho oba rodiče byli umělci a Martin se záhy seznámil se světem obrazů Kandinského, Kupky nebo Marsdena Hartleyho a Arthura Dovea. „Vždy jsem si myslel, že jejich obrazy jsou velice muzikální. Pollock i Rothko mi připadali velice hudební... Jakási podprahová tonalita... Jako by Rothkovými obrazy rezonovala hudba Góreckého.“

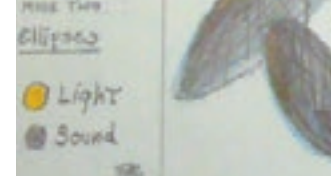
Martin má důkladný přehled moderní vážné hudby. V letech 1965–1967, kdy byl častým autorem světelného designu v koncertním sále Fillmore Billa Grahama pro muzikanty jako Jefferson Airplane, Grateful Dead, Muddy Waters, Them a Mothers of Invention již zároveň pracoval se skladateli Mortonem Subotnickem, Terryem Rileyem a Pauline Oliveros. Turné Martina s Mortonem Subotnickem v roce 2011 vedlo přes Brooklyn, Brusel, Rotterdam, Brémy a Lisabon. Jeho experimentování pokračuje s využitím několika projektorů, průhledných pláten a zrcadel ve spojení s živými účinkujícími.

Jak se u vás na počátku vyvíjel souběh vizuálních a hudebních prvků?

Chystal jsem se na dráhu malíře a také jsem se jím stal, takže nepřicházím od filmu či videa, ačkoliv video někdy používám. Spíše jsem vycházel z moderních skladatelů počínaje Šostakovičem, kterého jsem miloval. Miloval jsem jeho houslové koncerty a kvartety, namaloval jsem obraz „Šostakovičův pokoj“ což byl svým způsobem můj první pokus o světelný design v rámci obrazu. To bylo v roce 1961, hned poté, co jsem opustil Chicago Art Institute a přesunul se do Kalifornie. Brzy jsem pak potkal Ramona Sendera, Mortona Subotnicka, Pauline Oliveros, Stevea Reicha, Terryho Rileyho, všechny skoro najednou. Během půl roku jsem tak či onak mluvil se všemi těmito lidmi.

V prostředí, kde jsem se pohyboval, byl přítomen zvuk Schönberga a novějších skladatelů, a mé malování s ním bylo spojeno. Takže jsem byl ve svém skladi-





šti na sanfranciském nábřeží Embarcadero a v tom prostoru jsem vedle malování mohl dělat cokoliv, co se mi namanulo. Měl jsem starý šestnáctimilimetrový projektor a s ním jsem začal promítat na zdi staré či na ulici nalezené filmy. Pak jsem vytvářel diapositivы připomínající moderní obrazy. Byly to miniaturní abstrakce, které jsem kreslil štětce nebo prsty a různými předměty na skleněné plošky. Rozrůstala se mi sbírka krabic s těmito skleněnými diapositivы.

Spojil jsem dva projektory a pomocí potenciometru jsem obrazy z nich prolínal. Prolínání probíhalo extrémně pomalu, změny šly sotva zaregistrovat, až byl najednou výsledný obraz úplně jiný. Použil jsem to poprvé pro skladbu *Desert Ambulances* Ramona Sendera.

Byla to trochu malířská a trochu filmařská práce a promítala se do ní moje zkušenost s moderními obrazy — připomínalo to vrstvení abstraktních struktur jako u Pollocka. Jindy byl materiál naopak jednodušší jako u Rothka, jen přechody barev. K tomu jsem pak přidal projektor s podsvětlenou deskou desetkrát deset palců, na níž jsem mohl dělat cokoliv.

Tekutiny jsem začal používat poté, co jsem viděl práci Eliase Romera s jazzovými hudebníky na Capp Street v San Franciscu. To bylo kolem roku 1962 a dost mě zaujalo, jak využíval tekuté materiály. Začal jsem sám zkoušet směsi vody a oleje na desce projektoru.

Na ulicích jsem začal hledat optické součástky a sám jsem si stavěl projektory, jednoduché světelné přístroje, které jsem ve svém skladišti testoval. Staré projektory jsem upravoval, aby promítaly určité tvary, a při montování zařízení jsem ještě stále maloval. Na světelném stole jsem používal dráty a provázky, z nichž jsem kroutil různé tvary, kolem kterých potom protékaly tekuté materiály. A ohýbáním drátů rukama jsem vše mohl velice jemně ovládat. Nebylo to tedy cákání barev sem a tam jako u psychedelických show, spíše byla moje práce blízká kresbě s pomalým vývojem. Práce se mohla odehrávat na velkých plochách i v miniaturním měřítku. Používal jsem i písek s kousky skla.

To všechno probíhalo s hudbou?

Většinou jsem si při práci broukal. Jako bývalý hudebník jsem si vytvářel drony. Jednou jsem míchal barvy pomocí motoru a zalíbil se mi jeho rytmus, tak jsem si ho broukal.

Také jsem si vyrobil sitár, který ležel hned vedle pracovního stolu a na nějž jsem si při práci brnkal.

Pak jsem samozřejmě začal potkávat stále více lidí z hudební branže. Na místní konzervatoři začali Morton, Ramon a Pauline pořádat „Sonic series“. Přinesl jsem tam něco ze svého nádobíčka: projektory s různými druhy čoček, paprskomet, který jsem postavil z lampy s parabolickým zrcadlem. Nedlouho poté jsme na Jones street našli místo, kde jsme mohli společně pracovat. Tam jsem maloval na plastickou hmotu. Umístili jsme ji tak, že publikum vidělo štětec a obraz, ale ne mě. Toto malování v reálném čase bylo ještě nedokonalé, ale stejně bylo úžasné. Později jsme využili jako plátno celé San Francisco. Vylezl jsem na střechu a promítal odtamtud.

To byla vlastně doba počátků San Francisco Tape Center. Bylo nějaké propojení mezi ním a výtvarným uměním skrze techniku smyček, montáže, metodu cut & paste atd.?

Tím spojením jsem byl hlavně já. Byl jsem vizuálním tvůrcem skupiny a byl jsem prvním, kdo v této oblasti experimentoval, s výjimkou Eliase Romera, který spolupracoval s Mortonem Subotnickem. Někteří z nás spolupracovali snadněji než jiní a mně se lépe dělalo s lidmi od zvuku než s výtvarníky.

Jakými metodami jste vytvářel struktury svých prací?

Začal jsem si tehdy vytvářet určitá schémata nebo partitury na papíře, ale ne vždy. Mou metodou bylo dělat totéž co ve studiu a pak se zapojit do projektu Pauline, Mortona a dalších, což mě na počátku šedesátých let naplno zaměstnávalo. Později jsem začal pracovat i se skladateli z New Yorku, s Mariem Davidovským a Jamesem Tenneym. Poslouchal jsem zvuky a nechal se vtáhnout do jejich hudby.

To byl vlastně vždy můj způsob práce: poslouchat a vystihnout pocity. Pak jsem šel zpátky do studia a zkoušel jsem z těch pocitů něco vyvodit. Většinou jsem měl nějaký výchozí plán, který se ale téměř vždy průběžně měnil. Nakonec jsem přišel na představení s různými přísadami a sekvencí třeba pro patnáct minut. Nechtěl jsem hudbu zdobit nebo ji následovat. Chtěl jsem poskytnout paralelní vizuální zážitek, který by ji obohatil.





Reed Banals

Zatímco Anthony Martin vyrůstal na abstraktním expresionismu 20. století, mezi rané zážitky Reeda Banalse patřily experimentální filmy Jordana Belsona, Harryho Smithe, Oskara Fischingera a Normana McLarena. Ačkoliv vyrůstal a v osmdesátých letech pracoval v San Franciscu, s vrstevníky Anthonyho Martina, jako byl Glenn McKay a Jerry Abrams se do přímého kontaktu dostal až později. Jeho rodiče se zabývali divadlem a Banalsova počáteční kariéra v oblasti scénického návrhářství byla docela rychlá. Ačkoliv se dostal k podobným objevům v oblasti experimentů s filmem, elektronikou a optikou jako jeho předchůdci v šedesátých letech, jeho počáteční role ve světě světelného designu byla jiná.

V době, kdy v Kalifornii kulminovala vlna post punku a new wave, popsal magazín Spin sofistikované rockové vize skupiny PFS jako „mix ježatých rytmy, přednatočených pásek a výbuchů zvukových barev“. Banals v té době pro PFS jako plnohodnotný člen navrhoval světelnou show. Jeho „Look See Light Show“ byla stabilní součástí sanfranciské raveové scény a byla to doba, kdy nejen tvořil, ale také učil a inspiroval novou generaci VJs a filmařů. Video k bonusové skladbě *Spiritual High* z pocty Alanu Wattsovi, kterou vydala v roce 1995 značka Om Records, je k dispozici na youtube. Na konci devadesátých let se Banals přesunul na severozápadní pobřeží, kde zůstává aktivní jako tvůrce světelných designů.

Co nastartovalo vaše experimenty s vizuální hudbou?

Od raného věku mě zajímala fotografie a můj příběh se tak odvíjí skrze čočky. A začal v temné komoře s čočkami, projektory, zvětšovacími a s kusy filmů, které zbyly z jiné práce a na něž jsem mohl škrábat a hrát si s emulzí. To byl můj první pracovní materiál — harampádí, které se válelo v práci.



Jak se na konci osmdesátých let tyto zájmy proměnily v aktivní uměleckou tvorbu?

Na konci osmdesátých let jsem se ve skutečnosti více věnoval zvuku a hudbě. Měl jsem čtyřstopý magnetofon, dělal jsem smyčky pro industriální, experimentální a hlukovou hudbu a vždy jsem si ji představoval jako soundtrack k filmu, který jednou udělám. A jak jsem se začal více a více nořit do vizuálního umění, k hudbě už jsem se nikdy nevrátil. Zdálo se to jako ironie, ale s dokončením soundtracku jsem se od toho plánovaného filmu odpoutal a nikdy se k němu nevrátil.

Jak jsi se seznámil s abstraktními a avantgardními filmy?

Půjčovali jsme si filmy z veřejné knihovny a promítali si je na dvorku. Například ve sbírce National Film Board of Canada se daly najít všeli-

jaké zajímavé věci včetně děl Normana McLarena. A jelikož jsem byl ještě moc mladý na to, abych chodil do barů, stal jsem se pravidelným návštěvníkem filmotéky Chicago Art Institute, kde se často promítaly krátké filmy surrealistů a expresionistů a kde jsem se poprvé setkal s Jordanem Belsonem nebo Harrym Smithem. Později jsem se přesunul do San Francisca, pořídil si 8mm kameru a začal se procházet po North Beach ve stopách mnou obdivovaných beatníků.

Kdy jsi se poprvé setkal se světelným designem z šedesátých let?

To bylo na přelomu osmdesátých a devadesátých let, po spolupráci s PFS, Mermen a Urban Space Epics, když jsem se seznámil s legendární show Head Lights Jerryho Abramse a jeho týmu, známého dlouhou spoluprací s Grateful Dead. Abrams hledal

šikovné lidi pro svá představení ve stylu šedesátých let a to mě dovedlo přímo do epicentra exploze taneční scény.

Jaké nové horizonty taneční vlna devadesátých let otevřela?

Zajímavý byl hlavně technologický posun. Video se náhle stalo použitelným a dostupným médiem pro živé provozování. Také v té době začala videa plnit veřejné knihovny, které se zbavovaly sbírek 16mm filmů i promítaček. Takže rozšíření videa a zároveň dostupnost starších filmových materiálů uspíšily degeneraci a zároveň regeneraci našich vyjadřovacích možností. Množství materiálu nesloužilo ani tak k udržení dědicství padesátých a šedesátých let, ale posunulo hranice. A je důležité si uvědomit, že umělci z let šedesátých byli ještě aktivní a připravení k další práci. Zároveň tu byla celá nová generace snažící se znovu vynalézt světelnou show. Takže se potkávaly dvě generace, které často fakticky spolupracovaly. Byl jsem vlastně trochu prostředníkem, protože jsem byl o deset let starší než



PFS: Reed Banals, Gary Parra, Scott Braziea, Herbert Diamant

punkáči a o deset let mladší než hippies. Objevily se i další možnosti jako cut-up, míchání médií jako prvky spojené s masovým šířením videa. To je vidět například na tvorbě Craiga Baldwina, která obsahuje nalezené filmové materiály. Od čisté psychedelie se věci posunuly k míchání věcí nahraných z televize a útržků z filmů.

Analogové materiály nezemřely?

Právě naopak. Například multimediální show postavené na diaprojektorech tehdy byly na vzestupu. Lidé používali primitivní počítače jako Apple IIe, které byly dostatečně pokročilé, aby ovládaly soustavu diaprojektorů. Skupina George Coatese využívala diapositivu k promítání trojrozměrné scenerie a uměli změnit scénu z městské scenerie na jeskyni jen přetažením potenciometru.

Zatímco o víkendech jsme dělali představení, přes týden jsme se chodili dívat, co se děje jinde v okolí. Já osobně chodil na punkové kapely na North Beach. Pamatuji si na Tuxedo Moon a na vizuální prvky jejich koncertů, které byly jednoduché, ale působivé. Jako třeba promítání přímo na obličej zpěváka.

Byla vaše práce s PFS odlišná od toho, co dělal Jerry Abrams a další?

S PFS jsem dělal spíše scénického výtvarníka a vycházel ze svých zkušeností s divadlem. Vytvářel jsem náladu nebo abstraktní konstrukci, která by ladi-

la s hudbou, s mým pocitem z ní. Když jsem začal pracovat s Jerryem Abramsem, šlo více o ansámblový styl práce, kde měl někdo na starosti filmy, někdo diapositivu, někdo pracoval s projektorem. Tak se vytvořil repertoár, přičemž skupina umělců následovala vedení jednoho. Ten cosi předváděl na plátně a ostatní jej doplňovali, nebo naopak vytvářeli kontrast — nejen ve vztahu k hudbě, ale také jeden ke druhému. Přišlo mi to vážně úžasné, jak jsme se průběžně ovlivňovali a učili se jeden od druhého v průběhu představení, aniž bychom mluvili. V takovýchto větších kolektivech mohly vznikat silné věci. Někdo přetáčel filmy, jiný přeléval tekuté barvy... Je to šílené, když si uvědomím, kolik rukou se tehdy naráz zapojovalo. Abychom se s tou složitostí nějak vyrovnali, měli jsme předem připravené a pojmenované postupy a variace na ně a vždy byl určen někdo, kdo je ohlašoval.

Pracoval jste někdy na představení, které by bylo strukturováno podle hudební partitury?

Editace a organizace podle časové osy mi přijde suchá a těžkopádná ve srovnání s tím, když věci probíhají paralelně a míchají se naživo. Tam totiž vzniká kombinace náhodných a plánovaných změn a někdy jsou ty náhodné lepší než ty plánované. Náhoda dokáže ukázat věci z pohledu, na který bych sám nepřišel. Publiku se může zdát, že vizuální změna přišla záměrně ve chvíli, kdy se něco změnilo v hudbě, což ve skutečnosti nemusí být pravda. Kouzlo a krása synestézie je v tom, že vnímající mysl publika si přeje, aby fungovala a mogle to tak zařídí.

Jakou roli pro vás hraje minulost, přítomnost a budoucnost?

Půjčuji si a sampluji od umělců různých generací a nechávám je jamovat na jednom plátně v jeden okamžik. Jako DJ sampluji Milese Davise a jiné muzikanty, které obdivuji. Také dokážu okomentovat každý okamžik toho, co pouštím, a říct, proč který prvek používám a odkud ho беру. Ale to jsou moje informace, které ostatní nemají. Občas se ovšem objeví student filmové školy a hlásí, že zná ten či onen fragment.

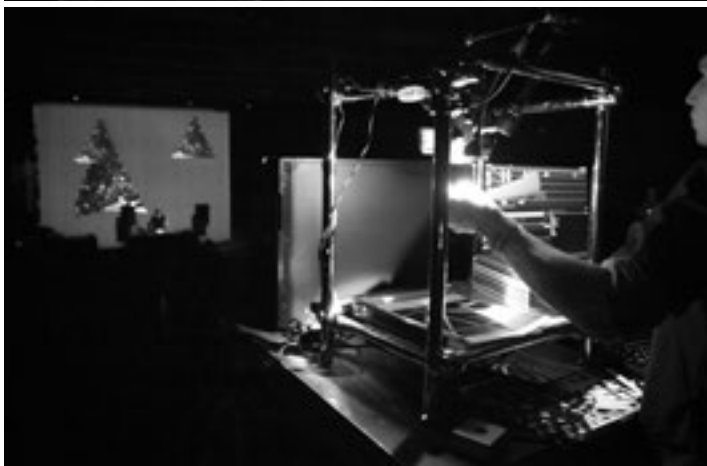
Stále jsem zaměřený především na světelný design a nechci být zařazován jako VJ. Ale je tu tahle věc (ukáže USB disk velikosti krabičky cigaret o mnohagigové kapacitě) — to, co by kdysi zabralo celé auto naplněné plastovými krabicemi, každá vážící deset až patnáct kilo a obsahující 16mm filmy, se dnes vejde na disk, který si dám do kapsy u košile. Tu snadnost ve srovnání s taháním všeho vybavení do promítací kabiny si člověk musí zamilovat.

Jakub Aelryn

Spolupráce Jakuba Aelryna a Gey Goo s pražským orchestrem Berg na provedení skladby *Eight Lines* Stevea Reicha letos v dubnu byla pamětihodným zážitkem. Jejich projekce prolínala barevně i černobíle abstrakce občas připomínající abstraktní filmová díla Mana Raye, jindy kinetické sochy Moholy-Nagye a Elwooda Dekkera. Jakub Aelryn a Gey Goo jsou členy pražské skupiny Lunchmeat, jejíž tvorba se objevila mimo jiné na Festivalu spisovatelů Praha i na vlastní přehlídce Lunchmeat.

Jak jste přistupovali k přípravě projekcí ke skladbě Stevea Reicha?

Jelikož jsme chtěli dělat projekci v reálném čase, potřebovali jsme živé kamery. To není snadná práce, protože potřebujete zároveň ovládat kameru, snímání objekt i výsledný mix s efekty. Bylo jasné, že se budou muset zapojit aspoň dva



lidé. Rozhodl jsem se přizvat Gey Goo, který také pracuje s živou kamerou a zpětnou vazbou. Společně jsme si sedli, poslouchali Reichovu skladbu a probírali obrazy, které nás napadaly. Udělali jsme pár pokusů, abychom si ujasnili, jaké předměty použijeme a jak je propojíme při představení s Bergem. Nebylo snadné určit atmosféru a změny. To nám zabralo nějaký čas, kdy jsme od některým myšlenek upustili, protože by byly realizačně neschůdné nebo by neseděly k hudbě. Nakonec jsme skončili u dvou ručních kamer, jedné webové kamery a jedné mikroskopické, dvou laptopů a jednoho PC, na němž se prováděl finální mix a přechodové animace mezi jednotlivými částmi.

Setkali jste se při tom s nějakými novými problémy, které jste u vizualizací k jiným druhům hudby neřešili?

Reichova hudba je skutečně specifická. Nejsou v ní výrazné změny, gradace atd. Nástroje pomalu nastupují a zase slábnou a tím se mění atmosféra. Hudba plyne od začátku do konce jako řeka, na které není žádný vodopád, přehrada nebo ostrý ohyb. To hodně ovlivňuje způsob vytváření vizuální složky. V té hudbě je hodně energie, ale bylo ji třeba uvolňovat pomalu a rozumně využít její minimalistickou atmosféru.

Odkazují některé vaše postupy k dědictví průkopníků filmových a světelných experimentů, jako byli Oskar Fischinger, Moholy-Nagy nebo Hans Richter?

Neodkazujeme vědomě na něčí dědictví. Vytvořili jsme cosi nového jen z našich dřívějších zkušeností a s myslí otevřenou pro všechny věci, které mohly přijít. A ony také přicházely. Jak jsem řekl řadu myšlenek jsme nakonec museli opustit, protože realizace by byla neúnosně komplikovaná. Oba jsme ovlivnění způsoby zachycování obrazů v reálném čase stejně jako využitím zpětné vazby a jejich modifikací. Pokaždé využíváme nějaký prvek, který není možné reprodukovat při dalším představení.

Jaké vynálezy nejvíce posunuly vaši práci?

Za nejlepší považuji zpětnou vazbu videa. Ta byla objevena v roce 1956 a nejdříve byla považována za nežádoucí efekt. Já ji začal používat asi před čtyřmi lety s videokamerou a mixážním pultem Ediol V4. Teď to kombinuji se softwarem Resolume, což je další vynález, který mi dává spoustu příležitostí pro nové experimenty.

Jak vidíte budoucnost světelných show?

Technologie postupuje rychle kupředu, umožňuje nám používat více výstupů a kombinovat je dříve nemožnými způsoby. Cítím tlak na opuštění standardních formátů 4:3 nebo 16:9 a k využívání různých netypických ploch a prostorů. Začala éra mapování projekcí na objekty a je stále dost co vynalézat. Kombinuje se scénografie, různé materiály a obrazy, pracuje se se vzdáleností projekční plochy a projektoru. To znamená více práce pro VJ i skladatele, ale také to divákům může poskytnout intenzivnější zážitky.

Japan Jazz Festival v Bielefeldu

Malebné městečko Bielefeld, které se nachází cca 100 kilometrů na západ od Hannoveru (tedy 650 km z Prahy) v samém centru „ukrývá“ podzemní prostor zvaný Bunker Ulmenwall, jenž je mnohými světovými kritiky i hudebníky označován jako nejlepší německý jazzový klub. O jeho bohaté historii hovoří i kniha *These Walls Are Soaked with Music!*, jejíž titul je odvozen od citátu slovuťného Arthura Blythea. Od roku 1956, kdy tato scéna vznikla, tu hrál ledaskdo včetně Evana Parkera, Matthewa Shippa, Marca Ribota, Cheta Bakera, Petera Kowalda a mnoha a mnoha dalších.



V roce 2003 se zde poprvé představila i fenomenální japonská klavíristka Satoko Fujii, která o deset let později pod svojí kuratelou připravila Japan Jazz Festival, jenž se odehrál v místních prostorách od 12. do 14. dubna 2013, a představila tu přepestrou škálu svých aktivit, i když pochopitelně nemohla obsáhnout všechno, co za svoji kariéru stihla a stíhá. První den otevřel duet Satoko s jejím manželem, trumpetistou Natsukim Tamurou v komorní meditaci s dokonalým souzněním. Jsou to nádherné férie plné vstřícnosti i vzájemného dialogu obsahující drobné kontrapunktiky i nenápadné škádlení v tom nejlepším slova smyslu. NatSat Duo zkrátka funguje na 200%. Druhou část večera obstaralo Satoko Fujii New Trio, kde basu perfektně tvrdí v Americe narozený a nyní v Japonsku usazený muzikant Todd Nicholson a perkusivní velekruty obstarává Takahashi Itani, který je při živém vystoupení až moc „rozlitaný“ a sebestředný. Nicméně křest alba *Spring Storm*, které dorazilo podle slov Satoko „přímo z pece“ měl opravdu esprit jarní bouře. Repertoár byl původně koncipován pro dnes již kvůli náhlému úmrtí basisty Norikatsu Koreyasu neexistující formaci Ma-do. Má sice svěží náboj, ale přesto to v kontextu jiných projektů není nejsilnější bod v bohaté sféře klavíristčin aktivit. Skvostem na závěr prvního dne bylo ovšem vystoupení tria Junk Box, kde se vedle Satoko a Natsukiho skvěle blýsknul německý bubeník John Hollenbeck (mj.



kapelník a výhradní skladatel brilantní formace The Claudia Quintet), který hrál neokázale, ale s o to dynamičtější vnitřní rytmičkou. Jeho hra je veskrze melodická a tudíž dokonale souzní s tajemnými tóny piana i zádumčivou trubkou. Sobotní večer otevřel Tatsuya Yoshida svým projektem Ruins Alone, což je jeho sólová exhibice na bicí, kterou před lety doprovázel zavěšenými kytarami a baskytarami na plecích, jak to předvedl například v Praze na festivalu Alternativa v roce 1999. V současnosti mu doprovod obstarávají samby, ale o to výrazněji vyznívá jeho bubenická ekvilibristika, která je sice podřízena přednatočenému materiálu, ale má stále svou nesmírnou lehkost i výbušnost. Poté se opět přidala Satoko a duo s názvem Toh-Kichi bylo dokonalým souzněním piana a perkusí s veškerou komunikativností a vzájemným propojením. Naprostým vrcholem celého minifestivalu bylo ovšem vystoupení kapely Kaze, která má až bigbítovou kadenci. Satoko se zde přestrojila z něžné klavíristky do rockové ďáblice, trumpetové laufy Natsukiho a francouzského dechaře Christiana Pruvosta drtily všechno vůkol a taktéž francouzský bubeník Peter Orins vše parádně stmeloval i rozměľňoval. Jejich společné CD Rafale je ostatně naprostou ikonou současné avantgardní hudby. De facto dokonale prokomponované skladby s obrovsky nosným prostorem pro improvizaci, kde je jedno, kdo je výchozím autorem. Totální nářez s občasným oddechovým piknikem. Psychedelie vrtící se ve freejazzrocku s nádhernými sóly i v dokonalé souhře par excellence. Performanci Hakidame ni Tsuru vévodila taneční perkusistka Mizuki Wilderhahn, jež byla sice ozvláštněním celého festivalu, ale nikoliv pověstnou třešničkou na dortu. Tou se při tomto vystoupení stal především kytarista Yusuhiro Usui, který hrával před časem například s Elliottem Sharpem a má



Natsuki Tamura a Christian Pruvost

cit pro nejrůznější polohy a nálady. Perkusista Takaaki Masuko vtiskl celému představení folklórní ráz, ale autentickou přesvědčivost to trochu postrádalo.

Bombou bylo ovšem nedělní matiné, které vycházelo z workshopu s místním orchestrem Kunstnschule der Stadt Bielefeld, tedy žáky tamější „lidušky“ ve věku od cca deseti do osmnácti let s názvem Bi-Bop. Během jedné hodiny je dokázala Satoko a její manžel nadchnout pro spontánní improvizaci a přimět je k nejvyšším výkonům. Mladí instrumentalisté patřičně v dobrém vycepení excentrickým dirigentem, který v sobě nezapře roli permanentního inovátora, se předvedli jako neuvěřitelně talentovaní a chápající hráči a jsem přesvědčen, že z této líhně se narodí nejeden věhlasný muzikant. Takovéto chápání improvizace asi v našich školách chybí a asi není ani povětšinou podporováno. Nicméně to byl konec dobrý a všechno dobré.

Coda: Za rohem od Bunkeru je takzvaný Bluesbar, kde onu osudnou neděli těsně po skončení Japan Jazz Festivalu vypuklo setkání všech místních bluesmanů ve věku od bratra sedmnácti do osmdesáti let, kteří v nejrůznějších konstelacích hráli povětšinou standardy daného žánru. Sice trochu jiný šálek čaje, ale moc pěkný důkaz toho, že i krajová kultura může mít svůj specifický esprit. Sice opravdu nic novátorského, ale přitom celkem živoucího a příjemného. Dobrým příkladem byl jeden z účastníků, kontrabasista, který si vyrobil korpus svého nástroje z papírové krabice tuším od ledničky a znělo to skvěle. Ostatně právě on byl pilným návštěvníkem všech dnů Japan Jazz

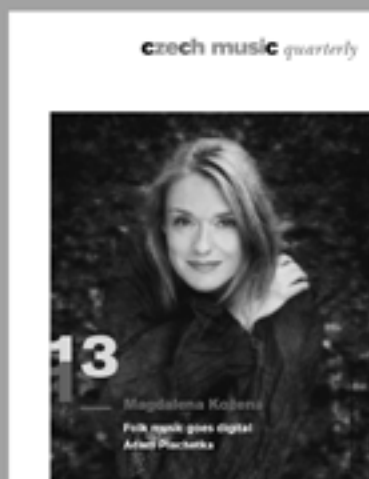


Natsuki Tamura

Festivalu v klubu Bunker Ulmenwall, který sídlí v Bielefeldu na adrese Kreuzstrasse 0, jenž má sice kapacitu zhruba pražského Kaštanu, ale o příznivce má ve všem rozhodně postaráno.



Satoko Fuji a Big Band



Czech Music Quarterly je časopis

o české vážné hudbě v angličtině. Přináší široké spektrum informací nejen pro odborníky, ale i pro širokou hudbymilovnou veřejnost. Nabízí rozhovory a portréty českých skladatelů a interpretů, informace o aktuálních událostech, recenze a rozsáhlejší studie od předních českých muzikologů.

Czech Music Quarterly je vydáván čtvrtletně

Vychází od roku 1995

Objednávka předplatného: Hudební informační středisko

Besední 3, 118 00 Praha 1

Email: info@czech-music.net, Web: www.czech-music.net

Vydává Hudební informační středisko

www.musica.cz



Na www.floowie.com/musicacz si můžete snadno objednat předplatné elektronické i tištěné verze časopisu, nebo koupit jednotlivá čísla v elektronické podobě. K dispozici jsou také náhledy všech archivních čísel časopisu.

czech music quarterly

Czech Music Quarterly is a magazine in English,

focused on Czech classical music. Czech Music Quarterly provides a wide spectrum of information for music professionals and the general music public. Czech Music Quarterly offers an interviews and portraits of Czech composers and performers, often with a special focus on contemporary classical music, information about current events, reviews and longer articles from leading Czech musicologists.

Czech Music Quarterly is published every 3 months

Since 1995

Please send orders to: Czech Music Information Centre

Besední 3, 118 00 Prague 1, Czech Republic

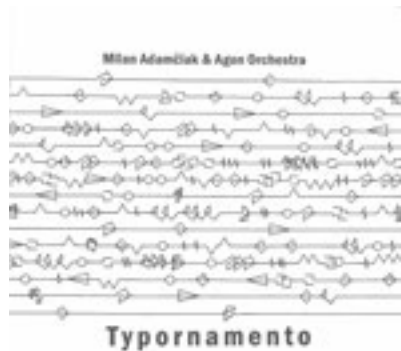
Email: info@czech-music.net, Web: www.czech-music.net

Published by Czech Music Information Centre

www.musica.cz



At www.floowie.com/musicacz you can easily order electronic or printed subscriptions, as well as purchase separate electronic issues. A preview of all archived issues is available too.



Loni v listopadu se pražském prostoru La Fabrika uskutečnil koncert, na němž zazněly realizace grafických partitur slovenského muzikologa a všestranného umělce Milana Adamčiaka v podání Agon Orchestra. Záznam tohoto koncertu nyní vychází na CD a dává nám příležitost prozkoumat, jak se sedmice skladatelů vypořádala s obrazovými předlohami pro hudbu.

Není to poprvé, co se Agon Orchestra věnuje hudbě čtené z obrazů. V knize *Grafické partitury a koncepty* (1996) se dirigent Agonu Petr Kofroň společně s Martinem Smolkou zmocnili kolekce českých i světových grafických a slovních partitur, u nichž podrobně popsali proces jejich převodu ve finální znějící tvary a zamýšleli se nad vyvažováním interpretační svévole a doslovnosti, kterou si při tom procesu lze dopřát. Pro projekt Typornamento si sedm českých a slovenských skladatelů si rozebralo deset předloh a různými cestami z nich vydolovalo hudbu. Navzdory tomu, že jde o skladatele jinak stylově dosti rozdílné, působí Typornamento jako celek překvapivě uceleně, jako by z Adamčiakových děl vyzářovalo něco, co všechny výsledky propojilo. Titulní skladba Ivana Achera, která CD otevírá, vychází hned ze tří partitur: lettristické *Echo* (1966), obrazové *First Page for John Cage* (1967) a ze slovního návodu *Solo per accordion* (1967). *Echo* udalo tón táhlému úvodu skladby, v němž táhnou ozvěnou zmnožené smyčky. *First Page*, což je stránka posázená hexagramy z čínské *Knihy proměn*, se odráží ve výrazném rytmickém pulzu, nad nímž Acher žongluje s krátkými, ale výraznými melodickými motivy a všelijak zkrácenými

Z obrazu zvuk

Milan Adamčiak &
Agon Orchestra:
Typornamento
Guerilla Records
(www.guerilla.cz)

zvuky. Do toho následně vstupuje také akordeon Jany Vébrové. Podobně přistoupil Petr Wajsar ke kaligrafické partituře z kolekce *Albumblätter* (1969–1970), když její jednotlivé čárky převedl na rytmy více než trochu inspirované klubovou elektronikou. Svou realizaci nazval *Minimini* a během koncertu ji doplnil i projekcí, dokazující, jak přesně jeho noty následují tahy Adamčiakova štětce. Bylo by zajímavé poslechnout si skladbu bez urputné stopy bicích – dvě úvodní minuty před jejich nástupem znějí lépe než těch zbývajících šest. Stejnou partituru jako Wajsar si vzal do parády Martin Burlas a také jeho vedla k výrazně tepajícím rytům. Na rozdíl od Wajsarovy taneční energie se Burlasova *Amnesie* nese v zatěžkaném rytmu a minimalistické melodické vzorečky nahradil expresivnější a disonantnější materiál.

Petr Kofroň ve svém příspěvku nazvaném *Transfigurace Manfréda pro dvě voči* zužitkoval také hned tři Adamčiakovy partitury ze sedmdesátých let: *Transfiguracioni*, *Hudba pre Manfreda Mohra* a *Continuum per due voci*. Hudební analogii prvních dvou, výrazně geometrických partitur můžeme hledat v rytmickém základu zkrácené baskytary a bicích nástrojů, obrysy té třetí (připomíná záznam kardiografu) pak sledují amplifikované a ozvěnou násobené housle. Celé to zní jako free-jazz-rockový jam session.

Jan Jirucha si vybral *Rondo (Kvartet pre Ľudovíta Fullu)* (1974), výrazně barevnou mozaiku poskládanou v kruzích. A jakoby v kruzích se pohybují i hlasy nástrojů v postupně se zahušťující polyfonii, do níž v polovině vpadnou bicí. Skladba se náhle promění v ospalý plouzáček s kavárensky sóluujícími houslemi, což je sice stylisticky překvapivé, ale první polovinu skladby to poněkud shazuje.

Dvě skladby na CD kontrastují se zbytkem absencí rytmu. *Immanentné čáry v tmavomodrej* Petra Machajdíka jsou „přepisem“ obrazu *Klangspuren* (2011), modré plochy, přes níž se táhnou vodorovné škrábance připomínající notovou osnovu. Adamčiak obraz věnoval památce Johna Cage a Machajdík je ve své hudbě propojil pomocí nahrávek jejich hlasů, kolem nichž táhnou volné linie nástrojů. Také Marek Piaček využil zvuku Adamčiakova hlasu pro realizaci *Z korešpondencie (Z môjho života)*. Pomalu se střídají akordy, klavír nebo vibrafon odklepávají zpomalený čas a nad tím hlas střídavě uvažuje o umění a předčítá oslovení z dopisů jemu adresovaných. Právě koláž adres z dopisních obálek tvoří výtvarnou předlohu. Dvě nejpomalejší skladby na albu jsou zároveň asi těmi nejzajímavějšími, z rytmičtějších kusů pak vyčnívá Acherovo *Typornamento* šikovným balancem mezi chytlavostí a „divností“. Ale i jako celek lze projekt považovat za velice vydařený, což je stejným dílem zásluha skladatelů a Adamčiaka coby prapůvodce skladeb. Třešničkou na dortu je *Capriccio* Adamčiakova elektroakustická koláž z 80. let a datová stopa obsahující videa ke skladbám Achera a Wajsara i původní partitury.

Wolf Eyes naznačují rock'n'roll

Wolf Eyes: No Answer: Lower Floors De Stijl (destijlrecs.com)



Detroit, kde tahle americká noiseová úderka sídlí, obohatil ostrý bigbít o Iggyho Popa a jeho Stooges a podobně nekompromisní MC5. Pozdější úpadek průmyslu, především automobilového, změnil průmyslové město téměř v metropoli duchů čelící nezaměstnanosti, odlivu obyvatel a strmému nárůstu zločinnosti. Ve městě, jemuž se někdy přezdívá „první město třetího světa v USA“, vám ale, jak říká jeden z členů Wolf Eyes, projdou věci, které by vám jinde neprošly, a není tam nouze o dostupné průmyslové prostory pro ateliéry, studia, zkušebny a koncertní sály. A jaký jiný rock by měli Wolf Eyes v motorovém městě (slovní slepenec Motown je v první řadě označením Detroitu, až potom názvem vydavatelství černé hudby, které tam vzniklo v roce 1959) než jaksepatri garážový?

Wolf Eyes vznikli v roce 1996 jako sólový projekt Natea Younga, po krátké době se ale z one-man bandu stalo trio doplněné o Johna Olsona a Aarona Dillowaye, který se posléze výrazně projevil jako sólista a Wolf Eyes v polovině minulých dekády opustil, aby mohl načas žít v Nepálu. Nahradil jej Mike Connelly, který skupinu opustil přednedávnem, aby se naplno věnoval sólovému projektu Failing Lights. Novým členem je Crazy Jim Baljo, který během prvního turné Wolf Eyes zastával funkci šoféra a byl majitelem dodávky, v níž byla šňůra absolvována.

Zakládat po roce 2000 rockové kapely je jako zakládat skupiny historického šermu – je v tom koňská dávka stesku po minulosti, jaká nikdy nebyla, a touha napodobit co nejvíc nuancí dávných časů. Zakládat po roce 2000 rockové kapely je, jinými slovy, tak trochu bláznovství. Členové Wolf Eyes to na nejnovějším albu *No Answer: Lower Floors* učinili. Výsledek je strhující.

Odejít z řad Wolf Eyes je ale téměř nemožné. Spleť vzájemně propojených vedlejších projektů a vydavatelství jednotlivých členů je neobyčejně hustá, takže se současní členové Wolf Eyes s bývalými i nadále setkávají v nejrůznějších sestavách. Vydaných titulů z rodiny Wolf Eyes (ano, jde doslova o rodinný podnik, někteří členové do vlčí sítě uvedli i své manželky) lze napočítat přes tisíc – jen Olsonův label American Tapes vypustil do světa přes 900 titulů a po dosažení tisícovky, což nebude dlouho trvat, hodlá ukončit činnost. Personálně spřízněných projektů existuje několik desítek, i když mnohé z nich existovaly jen jednorázově. Takže není žádným překvapením, že na novém albu Wolf Eyes hostují Dilloway i Connelly a že na obálce aktuálního čísla britského magazínu *The Wire* můžeme spatřit portréty všech pěti mužů, kteří jsou či byli členy skupiny. Wolf Eyes jsou nejvýraznějšími představiteli druhé generace noise, generace, která hudbu hluků vymanila z pout temné estetiky industrialu a post-industriální hudby. Díky Wolf Eyes – a dalších generačních soupeřů, v Evropě například Jazkamer – bylo možné oddávat se extatických orgiím hluku, aniž by tyto musely být ilustrovány nějakou tou pochmurnou vizí. Wolf Eyes fungují jako jamující víceméně rocková skupina (ostatně vydali nějaké tituly u Sub Pop a, jak každý jejich fanoušek ví, zahráli a zahanřovali si s jazzovým saxofonistou Antonym Braxtonem), ne nepodobně například No-Neck Blues Bandu.

Jejich nové „opravdové“ album *No Answer: Lower Floors* – tím posledním adjektivem narážím na skutečnost, že nekončící záplavu nízkonákladových, převážně živých kazet a CDR Wolf Eyes ani příliš nepropagují a nechávají fanoušky, ať si k nim najdou cestu sami – vyšlo po téměř čtyřech letech od vydání posledního „opravdového“ titulu *Always Wrong*. Je opravdu tak rockové, jak jej vydavatelství De Stijl propaguje? Ano i ne.

S výjimkou půldruhaminutové miniatury *No Answer* je celé album, tedy pětice skladeb, postaveno na repetitivních atacích zkresleného zvuku a primitivních rytmech. Ty bzučící a skřípající thrance lze považovat za riffy, halabala se opakující údery za part bicích nástrojů. V kombinaci se zkresleným, polorecitujícím–polozpívajícím hlasem a tu a tam bizarními dechy Johna Olsona jde opravdu o velmi

primitivní náznaky písniček. Takto popsání se Wolf Eyes jeví jako parta nehuděbníků tvořících přinejlepším bizarní kvazibigbitové art brut, to by ale v rukávu nesměli mít trumf v podobě mistrovské práce s dynamikou a časem, přesněji repeticí. Pokud jde o to první, troufám si tvrdit, že na albu zanechal hluboký otisk Mike Connelly, přestože zde hraje již jen jako host. Jeho sólový projekt Failing Lights na albech *Failing Lights* (2010) a *Dawn Undeafed* (2012) přišel s kritikou právem vychváleným přístupem k noise music, při němž jsou vnitřní energie a napětí nejen zachovány, ale i výrazně podtrženy subtilnějším zvukem a neustálým balancováním na hraně roklí ticha. Wolf Eyes na *No Answer: Lower Floors* dokáží zabouřit, mnohem častěji než dříve ale posluchače napínají oddalovanou katarzí.

Co se týče druhého pilíře, tedy repetic, je album nezvratným důkazem toho, že hluboký ponor do nitra zvuku dokáže téměř alchymisticky přetavit kdejaké smetí v ryzí kov. To, co Wolf Eyes hrají, tedy pět primitivních manter ruch–bum–ruch–bum..., je dle všech muzikantských měřítek pouhá kočičina. Je ale provozována tak zarytě, vášnivě a bohorovně, že ji nelze označit za nic jiného než úchvatnou. Tohle album vás jen tak nepustí a Wolf Eyes nás na něm tak trochu vra-

cejí do minulosti, kamsi do poloviny padesátých let, kdy pionýři rockové hudby čelili od starších generací obviněním z (ne)muzikantského primitivismu a do poslední kapky ždímalí své osvědčené triky. Příkladem za všechny budiž Bo Diddley, muž s hranatou kytarou, který si celý život vystačil s jediným rytmem.

V závěrečné skladbě Warning Sign použili Wolf Eyes stejný trik jako Sunn O))) na svém poledním řadovém albu *Monoliths & Dimensions*, kde po trojici zpívaných skladeb naservírovali strohý, repetitivní instrumentální... monolit. Zrovna tak Wolf Eyes své nové dílo uzavírají hlasitými sedmi minutami „rif-fu“ zbaveného téměř vši „omáčky“. Funguje to stejně dobře jako u Sunn O))).

Divil bych se, kdyby *No Answer: Lower Floors* nefigurovalo v žebříčcích nejlepších desek letošního roku. Rock'n'roll will never die!

Obal: http://www.brainwashed.com/brain/images/wolf_eyes-no_answer_lower_floors.jpg

HIS VOICE

časopis o jiné hudbě

Vydavatel

Hudební informační středisko, v. o. s.
Besední 3, 118 00 Praha 1
IČO 25091328, DIČ CZ25091328
tel. +420 257 312 422

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

Autoři fotografií

Daniel Mahon (s. 5), Victor E. Perez (s. 8–11),
Jacob Kirkegaard (s. 12–16), James Ewing
(s. 24), Dušan Pavlovič (s. 42–44)

Produkce a inzerce

Nina Koubová, koubova@hisvoice.cz
tel. +420 604 827 255

Informace o inzerci:

<http://www.hisvoice.cz/inzerce.html>

Předplatné Česko

SEND Předplatné, s. r. o., Ve Žlíbku 1800/77
193 00 Praha 9–Horní Počernice
tel. +420 777 333 370, 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. +421 267 201 931–933
e-mail predplatne@press.sk, www.press.sk

Grafická úprava

Radek Pokorný, psano@domraku.cz

Tisk

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

Distribuce Slovensko

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

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Předplaťte si časopis HIS Voice...

Varianty předplatného:

Tištěná verze časopisu

roční předplatné 330 Kč
studentské roční předplatné 240 Kč

Elektronická verze časopisu

roční předplatné 290 Kč
+ bonus zdarma online přístup
do archivu časopisu HIS Voice

Kombinované předplatné

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

Časopis je dvoutříměsíčník —
roční předplatné představuje
6 čísel časopisu

www.hisvoice.cz/predplatne.html

Festival soudobé hudby / Contemporary music festival

Contempuls 6

1. listopadu

Trio Accanto (CH/DE/UK)

Michael Jarrell – Cassandre (Prague Modern)

9. listopadu

Slowind (Slovinsko)

Arditti String Quartet (Velká Británie)

13. listopadu^{*)}

Luigi Nono – La lontananza nostalgica utopica futura (David Danel, Jan Trojan)

15. listopadu

Magnus Andersson (Švédsko)

Ensemble Linea (Francie)

La Fabrika

^{*)} DOX Centrum současného umění

Contempuls 6

www.dokoncertu.cz

Kam dnes večer? Tu nejvyšší hudbu najdete na www.dokoncertu.cz. Něco na tom je!
Vzkaz pro pořadatele: zadávejte své koncerty do internetového kalendáře sami. Nic to není...