



Vážení čtenáři,

„Rus nepochopíš rozumem, běžná míra je necitlivá k zvláštnosti platné pro tu zem. Jen věřit v Rus, jen to tu zbývá.“ Tak praví básník a s ním mnozí, kdo tvrdí, že pochopit Rusko je těžké až nemožné. Inu, rozhodli jsme se to nevzdávat a provedli jsme alespoň výběrové ohledání fenoménu hudby z Ruska. Fenoménu lákavého již tím, jak se v něm odráží nehupební mnohotvárnost oné země, její dlouhá historie i společensko-politické turbulence. A proč „hudba z Ruska“? Mimo jiné kvůli tomu, že zajímavá hudba a její tvůrci se z Ruska často vydávají pryč do světa a kus své země si nesou s sebou. To je také případ Leonida Fejgina, zakladatele londýnské značky Leo Records, který má na svědomí nejeden unik zajímavé ruské hudby ke světovému publiku. Hlavním strůpcem tohoto tematického bloku byl Vítězslav Mikeš a jsme rádi, že se mu podařilo získat několik významných ruských hudebních odborníků, kteří poskytli či přímo pro náš časopis napsali své texty. Informace o ruském jazzu nebo Galině Ustvolské se k vám tak dostávají z první ruky.

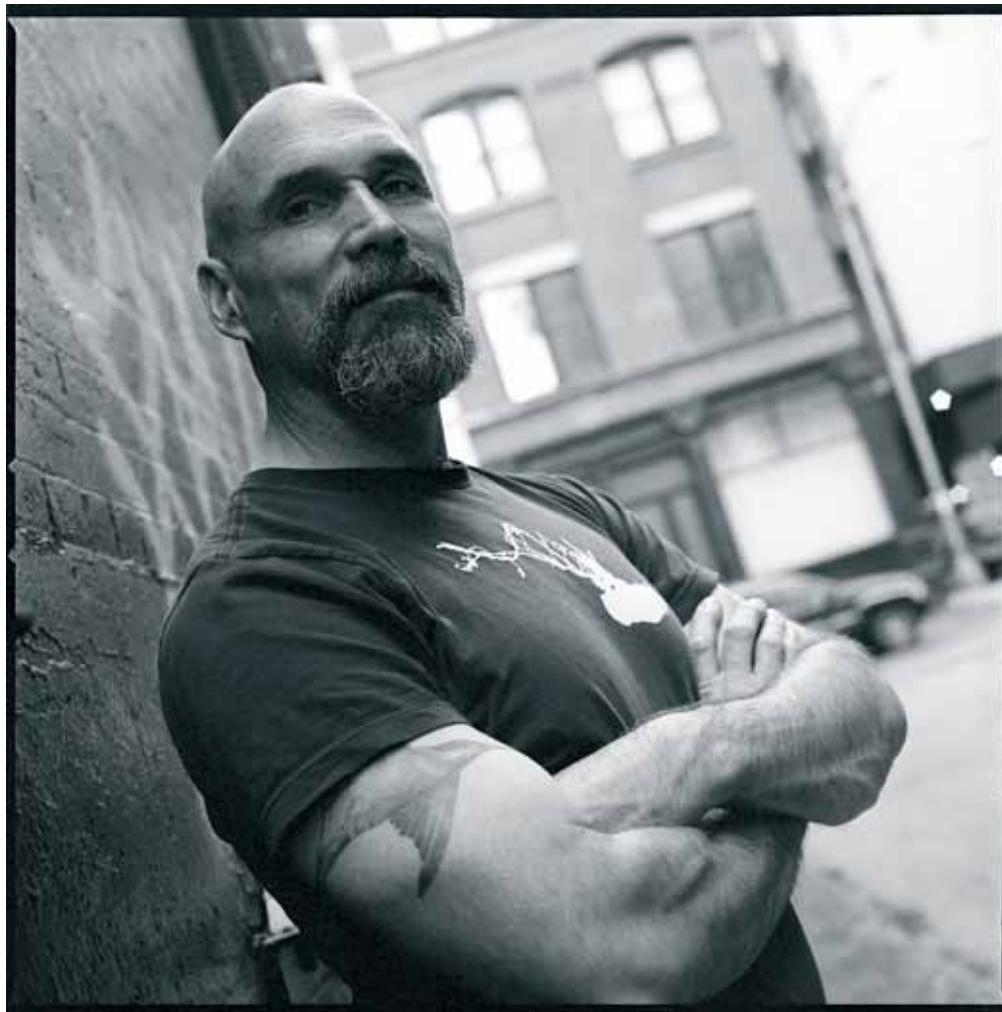
Jako u většiny našich témat najdete i v tomto případě související texty také ve starších číslech (a bezpochyby se toto téma vynoří i v číslech budoucích). Upozornil bych alespoň na rozsáhlý materiál o sovětské avantgardě (HV 4/06), Eduardu Artěmjevovi (HV 6/04) či rozhovor s Vladimírem Tarasovem (HV 2/06).

V zájmu geopolitické vyváženosti se po ruských exkurzích můžete začít do historie amerického minimalismu nebo do bloku sondujícího současnou improvizaci scénou v Berlíně. Jak se zdá, koncertní život v našich krajích se probouzí ze zimního spánku a díky různým agilním pořadatelům je stále více příležitostí slyšet hudbu, o níž tu píšeme, živě. Za tou, u které se to zatím nepodařilo, můžete zamířit na Rádio Akropolis, na jejímž druhém kanálu, Akropolis – Alternative jsou naše Uši navrch hlavy ke slyšení o páteční půlnoci a v repríze v sobotu ve 22.00.

Přeji vám příjemné čtení a naslouchání hudbě z východu i západu.

Matěj Kratochvíl

	Glosář Matěj Kratochvíl	2
— a k t u á l n ě —	Aidan Baker / Troum Petr Ferenc	4
	Axel Dörner Lukáš Jiříčka	5
	The Tiger Lillies Matěj Kratochvíl	6
	Laurie Anderson Matěj Kratochvíl	7
t é m a	Leo Feigin Vítězslav Mikeš, Karel Kouba	8
	Ruský jazz Dmitrij Uchov	12
	Ruská elektronika Karel Veselý	16
	Ruská tradiční hudba Matěj Kratochvíl	18
	Junij Kasparov / Vladimir Martynov Vítězslav Mikeš	20
současná kompozice	Minimalismus Matěj Kratochvíl	24
	Flux Quartet Matěj Kratochvíl	28
	Galina Ustvolská Viktor Suslin	30
	Kai Fagaschinski Petr Vrba	34
seriál	Ulrich Krieger Matěj Kratochvíl	36
	Ženy v elektronické hudbě Pavla Jonssonová	38
	Amon Tobin Aleš Stuchlý	40
	Asmus Tietchens Petr Ferenc	42
	Americký Středo západ Trevor Hagen	44
	Otomo Yoshihide Jozef Cséres	46
	Vydavatelství Ayler Records Z. K. Slabý	48
	Recenze	51



Bob Ostertag

Zvukový manipulátor a skladatel **Bob Ostertag** se obsáhle rozepsal o tom, jak dnes vypadá vztah hudebního tvůrce a nahrávacího průmyslu: „V březnu 2006 jsem dal na internet ke stažení všechny nahrávky, k nimž mám práva. To zahrnuje řadu LP a CD vytvořených během osmadvaceti let. (...) O rok později jsem byl překvapen, jak málo hudebníků se rozhodlo pro podobnou cestu. Proč zůstávají hudebníci tak věrni systému autorských práv, který je pro ně zcela jasně nevýhodný? Když se objevily první nahrávací společnosti, bylo jejich služeb zapotřebí, aby lidé mohli poslouchat nahranou hudbu. Výroba a prodej nahrávek bylo náročné podnikání. Bylo třeba postavit nahrávací studia a továrny na výrobu desek, vyvíjet nahrávací technologie. Bylo třeba desky nejen vyrobit, ale také distribuovat a dělat jim reklamu. Manažeři nahrávacích společností možná neměli právě férové obchodní praktiky, byli nepoctiví, rasističtí ve vztahu k umělcům, ale služby jejich společností byly přinejmenším užitečné v tom smyslu, že by bez nich nahranou hudbu nebylo slyšet. Zpřístupňovat nahrávky široké veřejnosti vyžadovalo investici značného kapitálu, což naopak vyžadovalo právní strukturu zajišťující návrat investic. Kontrast s celosvětovou sítí snad ani nemůže být větší. Okamžitá a celosvětová distribuce textů, obrazů a zvuků se stala automatickou záležitostí. Založím si blog, napíši odstavec a globální distribuce je součástí psaní. Umístění dvaceti osmi let nahrávání na mou webovou stránku ke stažení zdarma byl jednoduchý proces vyžadující pár hodin práce, vedoucích ke stejné okamžité celosvětové distribuci. Nezáleží na tom, zda si píseň stáhne deset lidí nebo deset tisíc a jestli bydlí v mé čtvrti nebo v Kuala Lumpur, kromě přístupu k počítači s internetovým připojením to je ani mne nic nestojí.“ Podobně Ostertag dokazuje, jak vedle distribuce nejsou velké společnosti potřebné ani k produkci. Navzdory tomu se právní systém vzniklý pro potřeby těchto společností udržuje i nadále při životě. „Mysleli byste, že se hudebníci budou proti této šílenosti bouřit, ale většina jich

Před dvaceti lety, přesně 29 června 1987 se sešlo devatenáct představitelů nahrávacích společností, médií, festivalu WOMAD a dalších zástupců hudebního života, aby hledali způsob, jak prezentovat a prodávat hudbu stojící mimo sféru euroamerického popu. Zazněly nejrůznější návrhy: Hot, Tropical, World Beat, nakonec se ale uchytil pojem **World Music**. Termín po dvou dekáдах existence pro někoho znamená záruku zajímavé hudby, pro jiné je symbolem kulturního imperialismu a komerčního zneužívání hudby různých kultur. Asi nejhlasitějším představitelem toho názoru je David Byrne, který ho shrnul do textu *Why I Hate World Music*.

V době vzniku glosáře ještě nebylo jasné, jak dopadnou prezidentské volby ve Francii, je však zajímavé, že někoho napadlo ptát se kandidátů také na názory na vážnou hudbu. Server **Altamusica.com** se čtyř kandidujících politiků ptal na postavení vážné hudby v životě společnosti a také na jejich představu státní podpory v této oblasti.

Ve věku sedmdesáti pěti let zemřel jazzový klavírista a skladatel **Andrew Hill**, který byl na začátku šedesátých let označován za nového Thelonia Monka. Hill studoval kompozici u Paula Hindemitha,

již jako mladík hrál s Milesem Davisem. Debutové album vydal v roce 1955. V přechodném období, kdy se z be bopu rodil free jazz, vydal své zásadní desky *Judgment*, *Point of Departure* a *Black Fire*.

Před šesti lety zakoupili zpěvák George Michael a majitel Dallas art gallery Kenny Goss klavír, který si v roce 1970 pořídil John Lennon do svého studia v Berkshirském Tittenhurst Parku a na kterém vznikla slavná píseň *Imagine*. Tento nástroj bude nyní cestovat v rámci projektu **Imagine piano tour** po zvláštních místech. Nejprve bylo umístěno před Fordovým divadlem ve Washingtonu, kde byl před sto čtyřiceti dvěma lety zastřelen americký prezident Abraham Lincoln, následovalo prostranství před Texaskou státní věznicí v Huntsville právě v době popravy jednoho z vězňů, Dealey Plaza v Dallasu (kde byl zastřelen John F. Kennedy) a motel Lorraine v Memphisu (tam byl zase zabit Martin Luther King). Geroge Michael koupil klavír za jeden a půl milionu liber, což je zatím nejvyšší částka utracená za popovou relikvii. Zdálo se mu nevhodné takovýto nástroj nechat stát v obyčejném pokoji, a rozhodl se vzít ho na místa spojená s násilnými činy.



Ornette Coleman

zůstává pevně přesvědčená o správnosti myšlenky, že za právo poslouchat jejich nahrávky se má platit. (...) Lidé jsou stále přesvědčení, že pokud by nebylo možné zpoplatňovat poslouchání nahrané hudby, nebyl by důvod hudbu dělat. Je třeba udělat krok zpět a získat odstup. Ještě před šedesáti lety považovala většina lidí živících se hudbou hudební průmysl za ohrožení své obživy, ne za její základ.“ Ostertag pak uvádí příklady toho, jak nahrávací průmysl škodí (hudebníci, kteří si chtějí odkoupit své nahrávky poté, co jejich malého vydavatele koupil větší, a ten jim je nechce prodat). Celý text si můžete přečíst na bobostertag.com a lze doporučit i další položky na jeho stránce, protože Bob Ostertag je přinejmenším stejně inspirativní při psaní jako při práci se zvukem.

V minulém glosáři jsme citovali z úvah šéfa Apple Steva Jobse o tom, jak digitální ochrana autorských práv (**Digital Rights Managment**, DRM) škodí prodeji hudby přes internet. Na závěr zazněla skeptická poznámka ohledně ochoty velkých vydavatelů se této ochrany vzdát. A hle, na začátku dubna slavnostně ohlašuje EMI prodej nahrávek bez DRM. A jako první

obchod jimi bude zásoben iTunes Store, tedy Apple.

Problémy s prestiží Pulitzerovy ceny v hudebním oboru již na těchto stránkách byly kdysi zmíněny v souvislosti s Johnem Adamsem. Nyní se stal čerstvým nositelem jazzový nestor **Ornette Coleman**, který byl oceněn za svou aktuální desku *Sound Grammar*. Je to první případ, kdy tato cena nebyla udělena kompozici, ale nahrávce. Jde o první Colemanovu nahrávku nového materiálu po asi deseti letech, první živou nahrávku po dvaceti letech. Můžeme však mluvit o poněkud pozdním ocenění, protože Coleman přišel se svým nejzásadnějším vkladem do hudební historie před nějakými padesáti lety. Pulitzerovu cenu dostal ještě jeden jazzový hudebník: Wynton Marsalis v roce 1997 za oratorium *Blood on the Fields*. Koluje historka o tom, že v roce 1965 byl na cenu navržen Duke Ellington, ale návrh nebyl přijat. Prý na to reagoval elegantně: „*Osud je ke mně laskavý. Nechce, abych se stal slavným v příliš mladém věku.*“

S trochu menším zpožděním se začínají sypat pocty na **Johna Zorna**, šéfa vydavatelství Tzadik a polystylového hudební-

ho všežravce. Cenu Williama Schumana, spojenou se sumou 50 000 dolarů, mu udělila Columbia University, a zařadila ho tak do společnosti pánů skladatelů Gunthera Schulera, Milтона Babbitta a Steve Reicha.

Dubnové číslo internetového časopisu **Paris Transatlantic** má na své virtuální obálce autora dlouhých tónů Phila Niblocka a uvnitř rozhovor s ním. Dále se v tomto čísle objeví Radu Malfatti, Charlemagne Palestine, Otomo Yoshihide, Günter Müller nebo Daniel Menche.

V rámci dvoudenního festivalu nazvaného **Jarní introspekce nové hudby** se budou v síni Atrium na pražském Žižkově konat tři koncerty špičkového holandského souboru **The Barton Workshop** (viz HV 2/06), jednoho z nejvýznamnějších evropských souborů soustavně se věnujících prezentaci soudobé artificiální hudby. Soubor pod vedením amerického skladatele a trombonisty Jamese Fulkersona spolupracuje se světově proslulými skladateli, jako jsou Alvin Lucier, Christian Wolff, Nicolas Collins a Frank Denyer, jimž uvádí evropské a světové premiéry jejich děl. První koncert bude věnován skladbám Vlastislava Matouška a jako host na něm vystoupí Ensemble 108Hz (Vlastislav Matoušek – šakuhači, Klára, Veronika and Anežka Matouskovy – zpěv a flétny). Zazní skladby *Dharana* (1980), *Kóan* (1998), *In Circulo* (1996), *Ordo Mobii* (1996), *Ante Duodecimam* (2000), *Roma tibi - Signate signa* (2006, premiéra), *Labyrinthus* (2000). Druhý koncert bude věnován nedávno zesnulému americkému skladateli Jamesi Tenneymu a třetí nabídne skladby Johna Cage (*Ryoanji*), Jose Zwaanenburga (*Säume Nicht*), Hyo-shin Na (*Chohanga 2*), Christiana Wolfa (*Apartment House Exercises*), Jamese Fulkersona (*To work and rework to come close to intentions is not experimental*), Franka Denyera a Jakoba Ullmanna (*Solo I and Solo II*). Koncerty se konají 12. června od 19.30 a 13. června od 17.30 a 19.30.

Aidan Baker a Troum

Text: **Petr Ferenc**

V neděli 27. května zažijí návštěvníci vinohradského klubu Bordo večer plný táhlých zvukových závojevů, postindustriálních a ambientních ozvěn a neuspěchané sytosti. A to hned ve dvou koncertních setech. Obě jména – Aidan Baker a Troum – pracují téměř bezvýhradně v ranku elektro-nické hudby, obě víceméně programově odmítají hru „na počítač“ z důvodů přílišné snadnosti a raději volí zajímavější oživující postupy.

AIDAN BAKER



Spisovatel a hudebník žijící v Torontu nedávno překročil třicítku a svou hudbu doslova vrhl do celého světa – o jeho rychle rostoucí sólovou i skupinovou diskografii se stará hned několik vydavatelství včetně ve svém oboru stěžejních německých Die Stadt či Small Voices a Equation.

Autor dvou románů a dvou sbírek poezie pracuje v knihkupectví, je z muzikantské rodiny a od mládí se zabýval především kytarou. Od folkových a rockových inspirací postupně přešel k abstraktnějším hudebním formám notně ovlivněným používáním

stopy vrstvicí elektroniky a improvizací. Mohl by se řadit po bok Dirka Serriese (společný vinylový dvojsingl vydali již zmínění Die Stadt), který upustil od provažené ambientní značky Vidna Obmana ve prospěch nové identity – výhradně kytarou znějícího one-man projektu Fear Falls Burning, a dalších více či méně hlučících pokušitelů táhlých vazeb a repetice od My Cat Is An Alien po Sunn O))). S posledně jmenovanými ho pojí i práce v oboru kloubení metalových postupů s ambientem a dronovou tradicí, sahající až kamsi k La Monte Youngovi. Baker, nejprve sólově, pak společně s baskytaristou Leahem Buckareffem, tak činí ve skupině Nadja. Kromě ní působí v ritualisticky-improvizačním triu ARC, plném perkusivních zvuků a poučení z legendárních *frippertronics* (kytara připojená – v dřevních dobách – ke dvěma magnetofonům Revox a vytvářející tak echa, delay a smyčky; systém vymyslel a pojmenoval vedoucí King Crimson, kytarový virtuóz a inovátor Robert Fripp, o němž by se ale dalo mluvit v rámci tvorby všech zmíněných jmen).

Sólový Baker, který kromě kytary ovládá i dechy, bicí a další nástroje, je na svých albech mnohdy jemně zasněný, svou kytaru doprovází cvrkotem něžných elektronických i akustických zvuků a nezřídka jemnými, téměř triphopovými beaty. Tak se představuje i na jedné ze svých novinek, albu *Oneiromancer*, věnovanému dennímu i nočnímu snění. Do lehce konceptuálních vod se ostatně vydává často. Album *Loop Studies* (Laub) je věnováno smyčkovému kytarovému efektu a jeden nadšený recenzent je neváhal přirovnat k ambientní žánr definující práci Briana Ena, jiné album – *At The Fountain Of Thirst* (Mystery Sea) – je zase věnováno vodním vílám a jeho étericky znějící druhá část nese český název Rusalka.

Přestože má k psanému slovu velice blízko, snaží se Baker spisovatelskou a hudební činnost až na malé výjimky nemíchat. Na koncertech používá především kytaru a je zvukově důsledně spontánní: „Když improvizujete, zvuk ROVNÁ SE kompozice.“

TROUM



Německou dvojici není třeba obšírně představovat, učinil jsem tak již v profilu vydavatelství Drone Records (HV 6/06), jehož hlavní postavou je člen skupiny BarakaH (Stefan Knappe) a v několika recenzích – naposledy u příležitosti skvělého CD *To A Child, Dancing In The Wind* na Yeatsova slova zpívaná britským zpěvákem Martynem Batesem (recenze v HV 6/06) – hudba s indu-

striálními kořeny se zde skvěle doplnila s Batesovým bardstvím s keltskými názvuky.

Hutný ambient Troum, které můžeme znát z vynikajícího koncertu v pražské Alternatiff Gallery, je – kromě elektroniky – vytvářen pomocí hlasů, kytary i v rámci žánru exotičtějších nástrojů jako je akordeon, flétny či balalajka a spíše než k industriálním metropolím, technologické antiutopii či temným skrytým dějinám se obrací k přírodě coby zdroji energie, mystiky i inspirace. Na rozdíl od mnoha žánrových kolegů tak Troum činí s vkusem a hudebním umem, zvuk je jim totiž důležitější než užvaněná deklarace světonázoru (většinou trocha vágní mystiky, výkladu symbolů, odvar takzvaného keltství a coby přirozený důsledek mimo jiné patos a zcela odpudivé booklety alb), a zní-li jejich produkce – nejlépe zachycena na skvělé trilogii *Tjukurrpa* (Transgradient Records) s podtituly jednotlivých disků Harmonie, Drones a Rytmy a pulsace – v některých místech podobně „seversky“, je třeba rozlišovat mezi velikášskou pózou a důrazným gestem. Troum umějí burácet i uklidňovat, svolávat všechny čerty i anděly, z jejich vášnivé, pestré a do detailu zvládnuté hudby však nikdy nekouká sláma efektní ochotničiny. Zvuková stěna Troum je pokryta pestrou tapetou s přírodním vzorkem jako živým a je moc příjemné přistavit si k ní ušák.

Koncert společně pořádají dva z nemála tuzemských labelů hodných pozoru: Epidemie a Purple Soil.

www.aidanbaker.org
www.troum.de

Axel Dörner a Kai Fagaschinski

Detonace v dechových nástrojích

Text: Lukáš Jiříčka

23. května se v brněnské JAMU a o den později pražském prostoru NoD v rámci festivalu IMPRO# a Česko-německého kulturního jara uskuteční výjimečné koncertní setkání dvou představitelů volné improvizace a čelních osobností berlínského redukcionismu – trumpetisty Axela Dörnera a klarinetisty Kaie Fagaschinského.

Německo, a konkrétně Berlín, patří společně s Norskem, Portugalskem a Anglií k jednomu z největších ohnisek soudobé volné improvizace, jehož doménou je rozšiřování ustálených pohledů na zvuk i způsob hraní na nástroj. Dvojice hráčů na dechové nástroje, kteří zavítají do Česka, náleží nejen k samotnému vrcholu neidiomatické hudby, ale zároveň ukazuje možné stezky k budoucímu hudebnímu tvarosloví. Trumpetista Axel Dörner, který louhuje svou akustickou hru skrze elektroniku, a klarinetista Kai Fagaschinski se zálibou v delikátních noisových poryvech zde představí aktuální podobu berlínského redukcionismu.

Je zvláštním faktem, nakolik se v posledních letech stala volná improvizace populární a nakolik celá její scéna, možná že na úkor mateřského free jazzu, zbytněla. Free jazzu, jehož expanzivní a agresivní síla od 60. let šokovala, ale v současnosti se zdá, že je jen spíš jedním z elementů současného jazzového světa. O to více získává na síle volná improvizace. Přestože se jedná o maximálně živý a spontánní hudební projev, jeho recepce i percepce bývá leckdy obtížná. Nelze čekat žádné melodie, rovné a lehce definovatelné tóny či logicky strukturované řady hudebních segmentů. Tato hudba daleko spíše než intelektuálně vystavěné konstrukci přitakává svobodě nakládání s materiálem, a možná i díky velké dialogičnosti souhry hudebníků a značné porci investované intuice připomíná spíš přelévající se pisky nebo extrémně zpomalený záznam náletů či destrukce domů s vysokými nebo extrémně hlubokými zvuky leckdy na prahu bolesti či slyšitelnosti.

V současnosti, kdy vysoký zvukový standart nahrávek a koncertů stavějící na odív svou blyštivou dokonalost a jasně čitelný řád výtvarů pokračuje v opanování pole, kdy je na odív stavěn spíš design a efekt – aranžérská práce než schopnost tvořit a komunikovat, přináší svět volné improvizace zcela opačný pohled na věc. Je velkým vkladem improvizátorů, že se neobávají odhalovat materiál v době jeho vzniku se všemi parazitními zvuky, šelesty a akustickým smetím a navíc, že chyby, mylné cesty a zákruty jsou součástí celého improvizovaného tvarosloví. Téměř by se dalo říct i součástí konceptu u hudby, co sama stojí mimo myslitelné koncepty.

Axel Dörner (1964) a Kai Fagaschinski (1974, rozhovor s ním najdete na s. 34) jsou mistři v ovládání svých akustických nástrojů, z nichž dokáží vytěžit zvuky podobné spíše světu elektroniky, ale také výtečnými vzájemnými spoluhráči, kteří chtějí naslouchat jeden

druhému. Axel Dörner je jedním z hvězd trojice (Axel Dörner, Franz Hautzinger, Mazen Kerbaj) současných „volných“ hráčů na trubku, jejichž hudební jazyk je i přes rozpornost a individuální rukopis v lecčems příbuzný. Je to záliba v abstraktních texturách, pozvolných

proměnách hry, mikrotónickém ohledávání zvukového potenciálu nástroje. Dörner nevytěžuje z trubky melodické tónové řady, ale tekutě působící zvuky, co se zvolna přelévají, zvuky charakteru větrných poryvů, drnčení, mlaskavé úderů na náustek nebo dlouhé profukování bez nátisku. Svůj akustický vklad ještě moduluje, drtí a ždímá za pomoci elektroniky. Kai Fagaschinski se oproti tomu soustředí pouze na akustický potenciál klarinetu s tím, že někdy jeho typické možnosti přiznává, ale daleko více se věnuje až ambientním výrazům nebo noisovým dechovým palisádám.

Přestože oba patří k okruhu berlínských redukcionistů, setkali se zatím pouze na jediné nahrávce projektu *No Furniture* v triu se samplistou Borisem Baltschunem. Prakticky není hudebník nebo soubor z oblasti improvizace s nímž by se Dörner umělecky nesešel (z jeho kolaborací uvedme: Otomo Yoshihide, Zeitkratzer, Franz Hautzinger, Andrea Neumann, Thomas Lehn, Keith Rowe). Fagaschinského nesólové aktivity jsou také nemalé, i přes nízký věk, což dokládá hraní s Klausem Filipem, Christofem

Kurzmannem, Burkhardem Stanglem ad.

Album *No Furniture* je důkazem svobodného přístupu k hudbě, jehož všechny kvality a detaily vyniknou až při hlasitém poslechu. Nacházejí se zde jak hrubé a extrémní frekvenční záchvěvy, tak i zárodky jemných hypnotických pulsů, které jsou následně rozbíjeny za pomoci elektroniky do nepravidelných a kolísavých rytmy. Ovšem jakýmsi úhlavním kamenem vzájemné spolupráce je citění zvukové kompozice, vzájemné smlouvání o vznikající skladebné architektuře, její dramaturgii – počátku, gradaci a konci. I když se zde dohromady setkávají tři osobnosti s různými návyky a přístupy k hudbě, celek zní velmi kompaktně. Vzájemná proporce elektroniky a akustických nástrojů je v rovnováze, ale mnohdy samotná trubka či klarinet ve své barvě a výrazu přejímají charakter elektronických nástrojů. *No Furniture*, stejně jako jiné projekty zúčastněných, svým detonačním charakterem, vysokými i extrémně nízkými vibracemi skutečně připomíná velmi zpomalené nahrávky náletů či pádu budov. Dramatický náboj, napětí i smysl pro stavbu jsou klady, které jistě ohromí i české publikum v rámci vystoupení dvou špiček současné improvizace. ■



Hyperproduktivní květinky

The Tiger Lillies a Alexander Hacke budou strašit

Text: Matěj Kratochvíl

Britská skupina The Tiger Lillies se v Čescích objevuje poměrně často. Snad místní prostředí dobře rezonuje s jejich smyslem pro bizarní grotesku, jejíž estetiku rozvíjejí na mnoho způsobů a ve spolupráci s různými dalšími aktéry. 21. května budou dělat v pražském Divadle Archa „bububu“ za výpomoci Alexandra Hackeho z Einstürzende Neubauten a vizuální umělkyně Danielle de Picciotto.



Kombinace akordeonu, kontrabasů a bicích složených ze všelijakých hraček a vetešů, a především zpěv Martyna Jaqua, který zní, jako by se slavný kastrát Farinelli vydal flámovat do londýnských (nebo karlínských) nálevení – to je zvuková vizitka The Tiger Lillies. Jejich písně navazují na to nejlepší z tradice hospodských dupáren a mravoučných kramářských písní „mládeňců a pannám k poučení vydaných“, to vše filtrováno skrze Edwarda Leara a James Joyce. Koncertní provedení je vždy tak trochu kabaretním spektaklem s maskami a rekvizitami. Často se také dávají do služeb jiným divadelníkům, jako třeba v případě projektu *The Holy Body Tatoo* s tanečnicí Noemem Gagnonem a Danou Gingras nebo v *Tiger Lillies Circus*, k němuž přizvali plejádu skutečných cirkusových umělců.

V loňském roce byl v Praze uveden program inspirovaný povídkami H. P. Lovecrafta *The Cult of Cthulhu*, který se následně rozvinul a dal vzniknout DVD *Mountains of Madness*, s jehož koncertní verzí se budeme moci nyní seznámit. Trio v tradičním složení akordeon, basa, bicí bude doplněn elektronickými manipulacemi Alexandra Hackeho a především jeho démonickým přednesem, který z jejich DVD dělá pochoutku pro milovníky pohádek se špatným koncem. Lovecraft je mezi českými čtenáři celkem populární a většina zhudebněných povídek (Krysy ve zdech, Hudba Ericha Zanna, Hory šílenství) vyšla i v češtině, milovníci literárního šílenství tedy budou moci srovnávat účinky literárních a hudebních hrůz. Danielle de Picciotto k tomu vytváří projekce plné Lovecraftovských atributů – podivných krajinek a bytostí s příliš mnoha končetinami.

Lovecraft, spisovatel považovaný za zakladatele moderního hororu je jen jednou položkou v portrétní galerii oblíbenců The Tiger Lillies.

Spisovatele a ilustrátora Edwarda Goreyho a jeho dětsky morbidní nonsensy zhudebnili ve spolupráci s Kronos Quartetem na desce *The Gorey End*, na loňském albu *Die Weberischen* si berou do parády Mozarta a jeho „Weberky“, tedy manželku Constanzi, za svobodna

Weberovou, její matku a tři sestry. Za doprovodu orchestru Vereinigte Bühnen Wien zde skládají poctu druhé straně Wolfganga Amadea – té, která dělala dluhy a psala dopisy plné fekálního humoru. Orchestrální barvy symfonického orchestru švédského divadla Norrlandsoperan rozjasňují i dubnovou novinku *Urine Palace*, která sice není tematicky zaostřená, ale nabízí neméně veselý program. ■



Nové historky Laurie Anderson

Text: Matěj Kratochvíl

Jednou jsem pracovala ve studiu a litovala se, když mi najednou někdo telefonoval a řekl mi, že jsem byla vybrána, abych se stala „artist-in-residence“ v NASA. Řekla jsem: „No, a co to znamená, artist-in-residence, co já můžu nabídnout partě vědců?“ a on řekl: „Taky nevím.“ Tak okomentovala Laurie Anderson začátek svého angažmá v roli „umělce pro vědce“. Jistý smysl v této pozici asi časem nalezla, protože v ní vyprodukovala představení *The End of the Moon*.



Od vydání její poslední studiové desky (*Life on a String*) uplynulo šest let, které zkrátí jen záznam koncertu v New Yorku, jenž se konal týden po útocích na Světové obchodní centrum. Pro Andersonovou je hudba něčím víc než jen záznamem zvuku, a proto věnuje více času vytváření představení, jež balancují mezi koncertem, autorským čtením a multimediálním divadlem. Před *The End of the Moon* to byl třeba kus *Songs and Stories from Moby Dick* variující motivy z knihy Hermana Mellvila.

Působení napříč různými druhy umění a médií je pro Laurie Anderson typické od počátku její kariéry. Vystudovala dějiny umění a později sochařství, v sedmdesátých letech v New Yorku provozovala nejrůznější performance (v *Duets on Ice* hrála na housle obuta do bruslí zamrzlých v kostce ledu, jejíž rozpuštění označovalo konec).

Vedle divadelního aspektu hrál vždy velkou roli prvek vyprávění. Laurie Anderson je pozorovatelkou a často i aktérkou historek úsečných, občas podivných, občas banálních, v jejichž zdánlivé obyčejnosti se snaží najít skrytou magii a krásu. Laurie Anderson často vypráví příběhy o technologiích a o tom, jak se s nimi lidem žije. V její práci různé technologie také hrají významnou roli, počínaje jejím vynálezem, houslemi s magnetofonovou hlavou místo kobylky a nahraným magnetofonovým páskem na místě žíní smyčce, a nekonče vokodérem, s jehož pomocí deformuje svůj hlas a pře-

skakuje tak ve svých příbězích z jedné postavy do druhé. Svým příběhům dokáže dát hudební zaobalení, které zní na první poslech jako pop, na druhý (a další) však umožňuje nacházet hlubší vrstvy. Díky kombinaci melancholického elektropopového zvuku a výrazné melodie se singl *O Superman* dostal na druhou příčku britské hitparády a jméno jeho autorky dosáhlo za hranice uměleckých kruhů. Další alba balancují mezi vyprávěním s hudební podmalbou a skutečnými písněmi.

Nová položka v diskografii se bude jmenovat *Homeland* a měla by vyjít v roce 2008 na značce Nonesuch. Informací o její podobě je zatím velice málo, prosakuje ovšem cosi o klíčových tématech: vztah mezi strachem z nebezpečí a potřebou svobody, proměny americké společnosti v posledních letech. Již nyní vychází kniha *Night Life* věnovaná kresbám Laurie Anderson a reedice jejího prvního alba *Big Science* obohacená o bonusy. Na kompilaci *New Music for Electronic & Recorded Media (Women in Electronic Music 1977)*, o níž se dočtete na s. 38, jsou zařazeny dvě ukázky její rané tvorby. O tvorbě zralé a současné si ovšem české publikum bude moci udělat ještě letos vlastní obrázek: 14. června, devět dní po svých šedesátých narozeninách, vystoupí Laurie Anderson v Kongresovém centru Praha a za doprovodu čtyřčlenné kapely zahraje program postavený právě na desce *Homeland*. ■

Mám místo jen pro originální hudbu

Rozhovor s Leem Fejginem, významným jazzovým propagátorem

Připravili: Karel Kouba, Vítězslav Mikeš
Překlad: Jekatěrina a Vítězslav Mikešovi

O nahrávkách britské firmy Leo Records se psalo a dosud píše s velkým respektem. V případě jejího zakladatele a dosavadního šéfa Lea (Leonida) Fejgina (*1938 v tehdejší Leningradě) jsou sice často zmiňovány jeho neocenitelné zásluhy na poli propagace jazzu – ať již v 70. a 80. letech, kdy odkrýval západnímu teritoriu osobité hudebníky z bývalého socialistického bloku, nebo i dnes, kdy se stejnou vytrvalostí podporuje zajímavou jazzovou hudbu současnosti –, s rozsáhlejšími materiály o něm samotném se však lze setkat spíš zřídka. I proto jsme se rozhodli poskytnout této proslulé osobnosti prostor v následujícím rozhovoru.

Jak se mistr sportu SSSR v lehké atletice ocitl v Anglii a co ho přivedlo na myšlenku založit vlastní vydavatelství? Jak jste se seznámil s tvorbou Ganělinova tria, která stála na počátku vaší vydavatelské činnosti?

Mistr sportu SSSR ve skoku do výšky se v Anglii ocitl náhodou. V roce 1972 byl KGB zdvořile požádán, aby opustil svou vlast, a k tomu dostal ultimátum: pokud neodjede sám, bude vyslán jiným směrem, na Sibiř. Jsem vlastně zavázán KGB za takové zacházení a necítím proti tomuto orgánu žádnou osobní zášť. Odjel jsem do Izraele. Tam jsem v novinách narazil na inzerát, v němž Ruská redakce BBC hledala spolupracovníky. Přihlásil jsem se, vyplnil dotazník, prošel testem a dostal pozvání pracovat v Anglii. Založit vlastní label jsem se rozhodl z několika důvodů. Prvním z nich byla láska k hudbě. Další důvod vidím i v tom, že BBC nevyčerpávala veškerý můj „tvůrčí potenciál“, takže mi zbývala spousta energie. Třetí pohnutkou bylo vědomí toho, že když nevydám hudbu Ganělinova tria já, neučiní tak už nikdo. S hudbou Ganělinova tria, stejně jako s tvorbou dalších hudebníků „sovětského undergroundu“, mě seznámili mí přátelé, kteří zůstali v SSSR. Alexandr Kan, s nímž jsem se znal pouze prostřednictvím korespondence, odchytával v Leningradě zahraniční turisty, kteří se nebáli vyvézt na Západ nahrávky sovětských hudebníků. Já zase hledal turisty, kteří měli odvahu dopravit Alexandru Kanovi nahrávací pásky, protože v té době se v SSSR prakticky nedaly sehnat, a když už, tak jejich kvalita nestála za nic.

Jaké byly finanční podmínky firmy Leo Records v počátcích a jak se měnily v průběhu její existence?

Finanční možnosti firmy Leo Records byly velice omezené. Výplata, kterou jsem dostával na BBC, zdaleka nestačila, proto jsem si musel přivydělávat překlady, dabováním filmů apod. Za nějaké dva tři roky jsem si nadělal obrovské dluhy, které poté ještě více vzrostly kvůli tomu,

že newyorská distribuční firma New Music Distribution Service zkrachovala a já přišel nejen o peníze, ale i o všechny desky, jež měla na skladě. Ke změně této finanční situace nedošlo ani časem. Peníze, které mám, stačí na to, aby jakžtakž pokryly fungování firmy.

Velkou událostí byl v roce 1989 týdenní festival Sovětské jazzové avantgardy v Curychu (jeho záznam vyšel v roce 1991 na značce Leo Records v podobě čtyřalba s názvem *Conspiracy: Soviet Jazz Festival, Zurich 1989* – pozn. red.), za jehož organizací jste stál. Jak probíhala příprava této akce?

Na organizaci festivalu v Curychu jsem se opravdu podílel přímo. Iniciovala ho skvělá dáma a vynikající organizátorka Susanna Tanner. Má mise spočívala v tom, že jsem měl seznámit Susannu nejen s hudbou sovětských muzikantů, ale i s nimi osobně. Ona mě pak navštívila v Londýně a já ji vozil na koncerty Sergeje Kurjochina v Liverpoolu. Společně jsme sestavili program festivalu, za jehož realizaci patří dík především Susanně, která ho zorganizovala navzdory obrovským byrokratickým překážkám.

Jak se do koncepce firmy Leo Records promítly politické, společenské i kulturní změny devadesátých let? Sehrál svou roli i fakt, že vaše firma vlastně ztratila pozici výlučného podniku v objevování talentů z východního bloku?

Koncepce firmy Leo Records se nezměnila nikdy. Byla a je určena dvěma charakteristikami. První je vložena do motto firmy – Music for the inquiring mind and the passionate heart, Hudba pro zvědavého ducha a vášnivé srdce. Druhá může být vyjádřena pouze anglicky – Leo Records produces original music, for originality is the only true sign of art. The origin of musicians is not important, what is important is the originality of music.

Fakt ovšem je, že label Leo Records skutečně přišel o svou pozici jediné firmy, která



„I my jsme kdysi skákali přes kaluže.“
Leo Fejgin, 1960. Výška latky: 201 cm

hledá talenty ze zemí východního bloku. Příčinou je, že se tyto země staly z politického hlediska svobodné. Tamější hudebníci už mohou hrát svou hudbu, aniž by jim byly způsobovány problémy, mohou pořádat koncerty na Západě a spolupracovat se svými západními kolegy. Ruští a další muzikanti z bývalého socialistického bloku tedy již nepotřebují toho dobrého strýčka, který jim vydá jejich hudbu na Západě. Stali se rovnoprávními členy svobodného společenství, a ačkoli jejich situaci nelze srovnávat se situací muzikantů ze Západu, teoreticky jsou na tom stejné.

Jedním ze zásadních přínosů vašeho vydavatelství je – kromě vydávání Ganělinova tria – představení klavíristy a skladatele Sergeje Kurjochina západnímu světu. Ruský John Zorn, jak bývá Kurjochin nazýván, však začal být kriticky reflektován až v posledních letech. Co si myslíte o Kurjochinově hudební osobnosti? A kteří další (jazzoví) hudebníci z postsovětského teritoria se podle vás blíží významu a originalitě takových fenoménů, jako byl právě Kurjochin, nebo jako bylo Ganělinovo trio?

Jestli nebyl Sergej Kurjochin génius, tak k němu měl velice blízko. Jeho genialita však podle mě nespočívala v jeho umění hry na klavír, ale projevila se v konceptualismu. Hra na klavír se pro něj stala příliš ohraničenou oblastí, kterou jeho nadání překračovalo. On potřeboval něco nesrovnatelně většího.

Ganělinovo trio je absolutně unikátní jev, a to nejen v kontextu hudby sovětské či postsovětské, ale i světové. Jeho tragédie spočívá jak v tom, že se nakonec rozpadlo, tak také v tom, že jeho diskografie obsahuje pouze jednu jedinou nahrávku na odpovídající technické úrovni (*Catalogue – Live in East Germany*), jakés takés parametry splňují i studiové nahrávky *Concerto Grosso / Con Anima*; všechny ostatní jsou na hony vzdálené západním kritériím. Drtivá většina těchto nahrávek totiž vznikala živě během koncertů. Velice lituji toho, že jsem nikdy neměl prostředky, abych pořídil kvalitní záznam Ganělinova tria nebo abych zaplatil filmového režiséra, který by vytvořil videonahrávku jeho vystoupení. Jsem přesvědčen, že kdyby se v současnosti takový materiál objevil, Ganělinovo trio by v historii jazzu zaujalo vyšší postavení než Art Ensemble of Chicago nebo kterýkoli jiný avantgardní soubor.

Myslím, že originalitou a významem se sotva někdo může Ganělinovu triu a na určitém stupni i Sergeji Kurjochinovi přiblížit, ale je řada muzikantů, kteří se na Západě cítí jako doma: Saincho Namčylak, Arkadij Šilkloper, Michail Al'perin, Vladimir Tarasov, Vladimir Volkov, Anatolij Vapirov a další.

Jak hledáte a vybíráte nové interprety?

Říká se, že je pro vás velice důležitý osobní kontakt s hudebníky, jejichž nahrávky vydáváte...

Osobní kontakt s hudebníky, jejichž nahrávky vydávám, má pro mě prvořadý význam. Rád spolupracuji s lidmi, s nimiž se cítím dobře. Každá nahrávka je pak svým způsobem pokračování přátelství. Proto se také v mém katalogu periodicky objevují stejná jména. Zažil jsem jen pár případů, kdy jsem se s muzikanty nepohodl, ale to byly spíš výjimky. Většina hudebníků daný přístup oceňuje a vrací se ke mně s dalšími a dalšími projekty. Nové interprety v podstatě nehledám, těžko můžu říct, jak se přátelství s nimi navazuje. Myslím, že je to v rukou Božích.

Existuje nějaká forma rivality mezi vydavateli avantgardního jazzu, nebo v rámci této scény funguje spíše solidárnost? Bojujete s jinými labely o lukrativní hudebníky?

Pokud vím, labely zaměřené na avantgardní jazz mezi sebou v žádném případě neválčí.

O exkluzivitu hudebníků tu nikdo nebojuje. Hlavní důvod je nejspíš ten, že vydáváním avantgardního jazzu si člověk nevydělá. A když si nic nevydělá, proč by bojoval? Kromě toho, já osobně vždycky podporuji, ba dokonce trvám na tom, aby mí hudebníci vydávali své nahrávky i na jiných značkách, protože tak roste jejich renomé. Na druhou stranu si jsou mnozí samozřejmě vědomi, že vydání nahrávky na značce Hat Hut, FMP, Intakt či firmou Johna Zorna má mnohem větší prestiž, než když album vyjde vlastním nákladem nebo u malé neznámé firmy.

Vaše cenná edice *Golden Years of New Jazz* má kanonický charakter. Vidíte v sedmdesátých a osmdesátých letech onen „zlatý věk“ jazzu? A pokud ano, tak proč? Jak sháníte exkluzivní a často dosud nevydané nahrávky pro tuto edici?

Edice *Zlatá léta nového jazzu* byla zamýšlena tak, aby připomněla četným milovníkům hudby a jazzovým kritikům, že novému jazzu je už víc jak čtyřicet let, že tato hudba už dávno není „experimentální“, že se zformovala do podoby samostatného žánru, který osobně definuji jako „vysoké“ nebo jako „vyšší umění“, čímž má být naznačena jeho pozice vůči tradičnímu jazzu nebo mainstreamu, které se stále více přibližují zábavným hudebním žánrům. Co se této edice a vydávání dříve nezveřejněných nahrávek avantgardy týče, nehledám já je, ale ony samy si mne nějak nacházejí...

V osmdesátých letech jste vydal českému improvizaci jazzovému triu Durman / Posejpal / Kodým desku *Hidden Voices* (o této události se čtenář může dočíst i v rozhovoru s Jiřím Durmanem a Miroslavem Posejpalem v HV 1/07 – pozn. red.), vloni na vašem labelu vyšlo už druhé album česko-rakousko-tureckému kvartetu Metamorphosis s názvem *Luff* (viz minirecenzi v HV 2/07). Co bylo stimulem k vydání těchto desek? Máte nějaké povědomí o současném českém jazzu potažmo improvizované hudbě?

Musím bohužel konstatovat, že současný český jazz ani improvizovanou hudbu neznám. Nahrávku tria Durman / Posejpal / Kodým jsem vydal jednak proto, že se mi líbila jejich hudba, jednak také proto, že se mi jako velice důležitý krok – nejen kvůli hudebníkům samotným, ale

i kvůli milovníkům hudby v tehdejší Československu – jevílo především z politického hlediska ukázat, že i v ČSSR existuje svobodný jazz, který je symbolem svobody a symbolem boje za svobodu. Ta hudba se hrála v „podzemí“, a fakt, že byla vydána na Západě, jí dodal zvláštní význam. Měl jsem k dispozici ještě jednu nahrávku tohoto tria, ale na tu už nedošlo.

Vydání nahrávek skupiny Metamorphosis věrně odráží mou filozofii. Jejich hudba je krajně originální, ničemu se nepodobá, a už jenom proto jí náleží patřičné místo v mém katalogu. Vyjádřím to obecně jinak. Velice často dostávám poštu od různých muzikantů jejich nahrávky. Někdy mezi nimi najdu i velmi silné věci, které však z těch či oněch důvodů odmítám. Pak třeba vidím, že tyto nahrávky vydala jiná firma a že sklízí velký ohlas u kritiků. Mohou se i dobře prodávat. Ale jestli ta hudba z nějakých příčin nesplňuje mé představy, nemůžu ji vydat.

V posledních letech jste z nastoleného zaměření na avantgardní podoby jazzu několika nahrávkami odbočil směrem k průnikům jazzu a elektroniky a vydal jste i několik alb, která velice dobře souzní se současným trendem „ztišení“ v improvizované hudbě (například *Albert* kvarteta Mori / Curvoisier / Quintus / Nauseef, *Rising Fall* uskupení Momentum 4 nebo výtečné album *Triskaidekaphonia* tria Gratkowski / Lehn / Poore). Plánujete ve svém edičním plánu rozvíjení tohoto hudebního směru, vidíte v něm budoucnost?

Nemyslím si, že bych se vydáváním tvorby Franka Gratkowského, Johna Wolfa Brennana nebo Marka Nauseefa vzdálil od svého kardinalního směřování. Hudba se zkrátka vyvíjí. Ještě před dvaceti lety takovou hudbu nikdo nehrál. Budu se opakovat, ale je to hudba originální, a proto si zaslouží, aby byla vydána. Před těmi dvaceti lety nehrál nikdo tak, jako dnes hraje kapela Momentum, a pokud se i v budoucnu budou objevovat muzikanti, hrající originální hudbu, zcela určitě budu propagovat nové směry.

Doporučené čtení:

Feigin, Leo (ed.): *Russian Jazz: New Identity*. London; New York: Quartet Books, 1985.

O Leonidu Fejginovi, Alexeji Leonidovovi a Leo Records

Vypráví bývalý bubeník Ganělinova tria Vladimir Tarasov

Překlad: Vítězslav Mikeš

Zdálo by se, že jde o dvě různé postavy a jednu firmu, ale ve skutečnosti vše splývá v jediné osobě. Lepší by tak bylo začít na způsob dotazníku. Jméno – Leonid. Příjmení – Fejgin. Pseudonym – Alexej Leonidov. Firma – Leo Records.

Poprvé jsme se potkali v Západním Berlíně. Sotva se dal přehlédnout. Leonid Fejgin svou výškou a elegantním i vkusným oblečením připomínal spíš člena sněmovny lordů britského parlamentu než pracovníka BBC a bývalého mistra sportu SSSR v lehké atletice. Pod jménem Alexej Leonidov vedl jazzové pořady na ruském vysílání BBC v Londýně. Patřil k prvním lidem na Západě, kteří se nadchli pro hudbu Ganělinova tria, a když v roce 1979 založil vydavatelskou firmu Leo Records, začal se aktivně věnovat i popularizaci této hudby. Od té doby mu ani na Západě, ani na Východě nikdo neřekl jinak než Leo.

Na naší první desce, kterou Leo vydal, stálo: „*Hudebníci nenesou žádnou odpovědnost za vydání této nahrávky.*“ V jistém smyslu to byla pravda, protože jsme zpočátku vůbec netušili, že se někdo pokouší vydat naši hudbu na Západě. Filantropie tohoto druhu byla zcela nepochopitelná, dokonce i pro člověka vychovaného v duchu ruské bezuzdnosti. Trio znal v Evropě tehdy ještě málokdo. Jeho hudba navíc neměla nic společného s komercí, takže bylo jasné, že zisky z toho žádné koukat nemohou. A přesto se našel šílenec, který se nás pokusil postavit proti celé evropské jazzové avantgardě a dokázat, že v Rusku vzniká jazz neméně zajímavý. Byla to však Anglie, kde se počítá každá pence, a ne Rusko, kde co nebylo spjato se socrealizmem, dělalo se většinou zadarmo, z lásky k umění. Myslím, že v Leovi se schází jedno s druhým. Z Ruska si do Anglie přivezl ruské nevázané mecenášství – sebeobětavou službu tomu, co se mu líbí. A protože život v Leningradě, odkud v roce 1972 Leo emigroval, byl naplněn jazzem, přijel do Londýna s láskou k jazzu a se zálibou ve sbírání desek.

Když se k nám doneslo, že v Anglii chce někdo vydávat naše desky, jeho fanatismus a nezištné lásce k našemu Triu jsme nevěřili, i když jsme o Leonidu Fejginovi slyšeli od Jefima Barbana. Nějakou dobu jsme si dokonce mysleli, že je špión, který za peníze sovětské rozvědky vydává desky se sovětským jazzem, aby se pod touto rouškou mohl věnovat své skutečné činnosti. V době totální kontroly komunistické moci nad vším, co se děje, bylo těžké uvěřit, že někdo jen tak, beztrestně a nekontrolovane, může na Západě vydávat desky se sovětským souborem. To nebyla disidentská, v SSSR zakázaná literatura, která se objevovala na Západě, zatímco její autoři seděli v lágrech nebo byli vyhoštěni ze země a zbaveni občanství. Leo vydával sovětský ansámbl, který zcela oficiálně a pravidelně vyjížděl do zahraničí a reprezentoval tam SSSR, a činil tak bez jakéhokoli povolení oficiálních resortů. Mimochodem, mnohé západní nahrávací

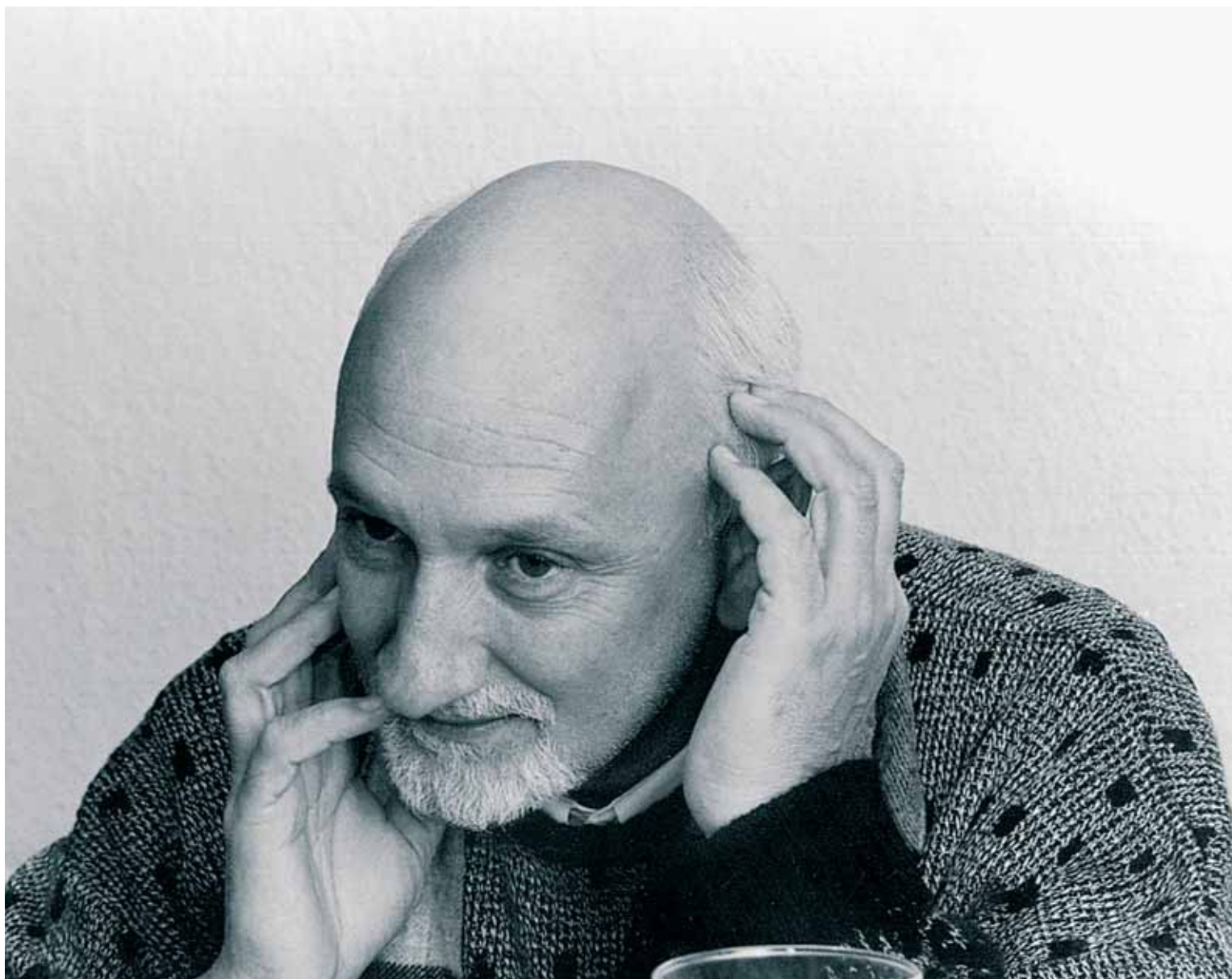
firmy se snažily získat práva na nahrání a vydání naší hudby. Jejich představitelé přijížděli do Moskvy, vedli nekonečné diskuse s firmou Melodija, ale vždy bez uspokojivého výsledku.

Z právního hlediska byla Leova činnost nelegální, přesto ani Ministerstvo kultury SSSR ani Ochraný svaz autorský se nesnažily zahájit jakýkoli proces s Leo Records kvůli protizákonnému vydávání sovětské hudby. Mnohým v SSSR se to zdálo být divné, někteří z našich přátel byli přesvědčeni, že Leo je zaměstnán u KGB, druzí předpokládali, že se na nás snaží vydělat jen peníze. Pravdou však nebylo ani jedno ani druhé. Leo tu firmu provozoval z čisté dobročinnosti a náruživého nadšení pro jazz. Vydával nejen desky našeho Triu, ale i mnoha dalších sovětských jazzových hudebníků a také muzikantů z jiných zemí, kteří ho zaujali. A za utržené peníze na BBC v této činnosti pokračuje dodnes. Vydělat velké peníze na jazzové hudbě je nereálné. V ideálním případě lze schodek stáhnout na nulu se zbytkem několika drobných na kávu. Obviňovat tedy Lea z toho, že naše desky začal vydávat s vidinou zisku, je stejně absurdní, jako podezřívat ho z toho, že je sovětský špión.

Leo věděl, že jsme s „kabátem“ („kabátem“ – „pal‘to“ – míněn člověk, který doprovázel výpravy na jejich cestách do zahraničí, zpravidla agent KGB, jenž poté podával podrobná hlášení o chování, setkáních atd. členů výpravy – pozn. překl.). Kdyby se „kabát“ dozvěděl, že se bavíme s pracovníkem ruského vysílání BBC, a předal to nadřízeným, nutně by vznikly nepříjemnosti. To Leo nechtěl. Nenápadně vykukoval zpoza zad zaměstnanců filharmonie Západního Berlína. Pak si vyhlédl moment, kdy „kabát“ vedle nás nestál, přistoupil ke mně a představil se: „*Já jsem Ljoňa Fejgin. Leo Records,*“ dodal na ujasnění. „*Mám pracovní kopii desky s nahrávkou vašeho loňského koncertu v Západním Berlíně. Jmenuje se Live in East Germany. Mohli bychom se setkat tak, aby u toho nebyl váš doprovod?*“

Leo se ubytoval v tom samém hotelu co my, a ať to bylo jakoli absurdní, v pokoji, který sousedil přímo s pokojem našeho „kabáta“. Večer téhož dne jsme se jak ve špiónážní detektivce sešli u Lea v pokoji. Aby náš průvodce nic neslyšel, domlouvali jsme se mlčky prostřednictvím poznámek na papírcích. Leo mi podal pracovní kopii naší první desky vydané jeho firmou a já se potichoučku vykradl z jeho pokoje tak, abych nevrzal a nebouchal dveřmi.

(Překlad kapitoly z ruské verze knihy Vladimira Tarasova *Trio*, Novoje litěraturnoje obozrenije, Moskva 2004.)



Mezníky na Leo Records:

Ganelin / Tarasov / Chekasin: *Catalogue; Live in East Germany* (1980/1993)
 Ganelin / Chekasin / Tarasov: *Con Anima; Concerto Grosso* (2001)
 The Ganelin Trio: *Con affetto* (1983/1999)
 The Ganelin Trio: *Ancora Da Capo* (1981/1997)
 Moscow Composers Orchestra Conducted by Vladimir Miller: *Kings and Cabbages*
 Astreja (Sofia Gubaidulina / Victor Suslin / Valentina Ponomareva / Mark Pekarsky): *Music from Davos* (1992)
 Simon Nabatov Quartet: *Nature Morte* (2001)
 The Ganelin Trio: *15-year Reunion; Live at Frankfurt Book Fair* (2003)
 Sergey Kuryokhin: *Divine Madness* (1997)
 Vladimir Tarasov: *Atto I-XI & Sound Games DVD* (2006, vydáno ve spolupráci s Long Arms)
 Anthony Braxton: *Solo (Köln) 1978* (2002)
 Peter Brotzmann: *Petroglyphs* (2004)
 Aki Takase / Alex Von Schlippenbach / Dj Ilvibe: *Lok. 03* (2005)
 Frank Gratkowski / Thomas Lehn / Melvyn Poore: *Triskaidekaphonia* (2006)
 Mark Nauseef / Ikue Mori / Sylvie Courvoisier / Walter Quintus: *Albert* (2006)
 Han Bennink / Eugene Chadbourne / Toshinori Kondo: *Jazz Bunker* (2000)
 Phil Minton / Roger Turner: *Ammo* (2006)
 Sun Ra & His Intergalactic Arkestra: *Stardust from Tomorrow* (1996)
 Anthony Braxton: *20 Standards (Quartet) 2003* (2005)



Jazz v Rusku: od perestrojky do současnosti

Historicko-sociologická sonda z pera známého ruského jazzového publicisty

Text: Dmitrij Uchov

Překlad: Jekatěrina a Vítězslav Mikešovi

Druhá polovina 80. let dvacátého století se nesla ve znamení euforie z Gorbačovovy perestrojky a glasnosti. Spolu s ní přišlo nejprve oslabení, a následně úplné zrušení cenzury ve smyslu kontroly nad vším. Ba co víc, význam ztrácela i ideologická motivace: **vždyť ještě v roce 1986 se oficiální jazzový festival Moskevského svazu skladatelů konal pod heslem „Znějte, Múzy, na počest míru“, převzatým z tvorby nepřilíš gramotného oficiálního básníka. Hořká ironie tehdy spočívala v tom, že festival se konal tři týdny po černobylské katastrofě...**

Železná opona se tedy stávala stále více průhlednou, aby poté (na nějaký čas) zmizela zcela. Najednou bylo možné třeba předplatit si Jazz Forum – orgán Mezinárodní jazzové federace –, třebaže jen jeho polskou mutaci... Jakými cestami se však jazz v Rusku ubíral v následujících letech?

V době bouřlivých změn jazz nikoho nezajímal. Důvod byl i ten, že měl značně pošramocenou pověst. Jazzový establishment se totiž slušně zabydlel v oficiálních koncertních organizacích a svazech skladatelů a byl v lepším případě apolitický, v horším konformní. Navíc se jím moc snažila vytlačit rock s jeho přesně zformulovaným posláním („*Změny žádají naše srdce*“, zpívala jedna rocková kapela [jde o skupinu Kino, jejíž dráhu ukončila smrt zpěváka a lídra Viktora Coje při autonehodě v roce 1990; dodnes však v Rusku přežívá její velice silný kult – pozn. V. M.]). A tak zřejmě jediným důležitým krokem jazzové veřejnosti konce 80. let bylo založení jazzových klubů v pravém slova smyslu – podniků, kam se nechodí kvůli gastronomii, ale za hudbou. (Za sovětských časů tato základní instituce pro existenci jazzu chyběla, slovo „klub“ tehdy sloužilo k označení zájmového sdružení entusiastů, sběratelů, profesionálů i amatérů, představitelů uměleckých kruhů obecně.)

První takový jazzový klub otevřel v roce 1986 v leningradském přístavu David Gološčekin. O tři roky později se však z tohoto klubu stala státní instituce: jazzová filharmonie s klubem a koncertním sálem, kde se hraje jazz puristického zaměření. V roce 1987 v Moskvě Vartan Tonojan na krátký čas vzkřísil malý sklípek Siňaja ptica (odehrál se v něm i památný jam session s Pat Metheny Group), který fungoval už v době chruščevovského „tání“, než byl zrušen. Zmíněného Gološčekina následoval entusiasta Oleg Čerňajev, který přesvědčil Dům kultury pracovníků v lékařství, aby se tu – v nepřilíš pohodlném sále páchnoucím po naftalinu – organizovaly jazzové koncerty. Dnes existuje klubů samozřejmě celá řada, různé úrovně i zaměření.

NENÍ EMIGRACE JAKO EMIGRACE

Během dvou let (od srpna 1991 do října 1993), kdy Rusko zažívalo chaos a tvrdý politický boj i za účasti armády, zanikla většina sovětských struktur a institucí spjatých s kulturní sférou. V podmínkách inflace, jejíž tempo si nic nezadalo s rychlostí inflace poválečné, bylo nejhůř lidem působícím na volné noze, a tedy i jazzmanům. Muzikanti proto začali hledat štěstí v emigraci. Napomáhalo jim, že i několik let po perestrojce přetrvával v západní Evropě ze setrvačnosti zvýšený zájem o hudebníky z Východu. Příznivou se pro mnohé stala také tehdejší móda world music, od poloviny 80. let postupně zachvátivší Evropu, neboť mezi sovětskými hudebníky byla celá řada zástupců nejrozličnějších národnostních kultur. Vzpomeňme například nadšení, které vzbudila ázerbájdžánská „Šeherezáda“ – klavíristka a vokalistka Aziza Mustafa-Zadeh. Na druhou stranu však byly pominuty jiné velké talenty: třeba její krajanka Amina Figarova, v současnosti žijící v Nizozemsku, nebo mnohem exotičtější příklad – baškirský hard bopper,

saxofonista Marat Juldybajev, který byl ve své vlasti považován div ne za národního hrdinu, ale skončil jako dvorní hudebník v Thajsku...

Emigrace kromě toho už nepředstavovala onen „krok do neznáma“, který zažívala generace Valerije Ponomarjova, jež navíc při opouštění Ruska za sebou pálila veškeré mosty. Postsovětské emigranti už měli lepší představu o tom, co je na Západě čeká, a zároveň věděli, že se kdykoli mohou vrátit zpět. Někteří sice v Rusku koncertují zřídka, například Vjačeslav Ganělin nebo mnichovský klavírista a pedagog Leonid Čižik, ale řada jiných volí optimální modus vivendi: získávají občanství v západních zemích a privilegia s ním spojená, a pak více či méně pravidelně pendlují mezi novou a starou vlastí (Leonid Ptaška žijící v Izraeli, vídeňský trumpetista Alexander Fišer, Arkadij Šilkoper). Třetí skupinu hudebníků tvoří ti, kteří se de facto vrátili zpět, ale ponechali si dvojí občanství, což jim podstatně zjednodušuje možnosti koncertování v západních zemích (například současný lídr postsovětského jazzu Igor Butman, saxofonista Anatolij Gerasimov, který si ještě stihl zahrát s Dukem Ellingtonem, tubista Arkadij Kiričenko-Freeman ad.). Začátkem 90. let bratři Michail a Andrej Ivanovovi vyhráli jazzovou soutěž mladých hudebníků v Belgii, kde pak zůstali šest let. Po návratu do Ruska však na rychle se rozvíjející moskevské klubové scéně zkoušeli zavádět novinky: například večery jazzové hudby, pořádané v několika klubech současně, anebo dvanáctihodinovou jazzovou produkci v síti restaurací Pizza Express. Tři členové známého Moscow Art Trio momentálně žijí ve třech různých zemích (zmíněný Arkadij Šilkoper v Německu, klavírista Michail Al'perin v Norsku, zpěvák a hráč na dechy Sergej Starostin v Rusku). Doposud se, alespoň formálně, nerozpadlo rusko-estonské duo Leonid Vinckevič / Lembit Saarsalu. Arkadi Owruksi, který v 90. letech hrával v legendárním varšavském jazzovém klubu Aquarium, po návratu do Ruska pravidelně realizuje rusko-polské projekty.

Jistě, nabízí se námitka: to přece není nic zvláštního, tak žije celý jazzový svět, tím spíš, že jazzový muzikant se těžko může uživit hraním pouze na „domácím trhu“, nebo že muzicírování za mezinárodní účasti je z tvůrčího hlediska, zvlášť v době trendu protínání se kultur, velice prospěšné. Jenomže jsme v Rusku, kde je třeba brát v potaz mnoho specifik: ať už problémy s vízy do všech západních států, nebo nestabilitu zahraniční politiky apod. Mathias Rüegg z Vienna Art Orchestra si stěžoval na to, že se kvůli ruské byrokracii nestal členem jeho souboru jeden z nejlepších jazzových hornistů v Evropě a možná i na celém světě Arkadij Šilkoper, protože byly neustále rušeny termíny domluvených koncertů, zkoušek atd. Ale lze uvést i příklad z nedávné postsovětské historie. V roce 2005 mělo vystoupit kvarteto etnických Gruzínců z Berlína The Shin (akustická fúze na způsob Shakti) ve společném world-jazzovém projektu s Tbiliským národním

sborem v moskevském kulturním centru Dom. Koncert byl ale zrušen. Gruzínci usazení v Německu se do Moskvy dostali bez problémů, zatímco sbor zůstal v Tbilisi: ruská ambasáda v Gruzii totiž zkrátka v ony dny nevydávala víza...

JAK SE TO MÁ S JAZZOVÝMI NAHRÁVKAMI...

V jazzu jakožto součásti hudebního byznysu začaly platit zákony kapitalismu a tržní ekonomiky. Ceny v Rusku přitom odpovídaly cenám západním. V roce 1991, kdy v zemi fakticky neexistoval nahrávací průmysl, stály kompaktní disky z ubohého katalogu firmy Melodija (jazz mezi nimi zastoupen vůbec nebyl!) šestkrát sedmkrát víc než dlouhohrající desky. Teprve v roce 1994 začal vedle malé moskevské továrny fungovat v Jekatěrinburgu podnik (otevřený za peníze původně určené pro konverzi bojové techniky) a na trhu se objevily první disky domácí výroby. Jenomže během onoho roku 1994 vyšla všehovšudy čtyři jazzová CD, přičemž se jednalo o vydání za vlastní peníze hudebníků nebo za sponzorské dary. A to se stalo v zemi, kde působily zhruba dvě tisícovky jazzmenů, z nichž nějaké dvě stovky dříve aktivně nahrávaly pro sovětský monopolní koncern Melodija nebo jeho pobočky v Pobaltí... Doposud neexistuje v ruské jazzové diskografii systém a vydávání nahrávek má spíš náhodný charakter. Copak lze hovořit o systematickém přístupu v nahrávacím průmyslu při vydání 20-30 titulů ročně? Většina muzikantů je nucena produkovat nahrávky na vlastní pěst a prodávat je na svých koncertech.

V roce 1998 velice ambiciózní producent a rockový hudebník Andrej Feofanov odešel z jedné z prvních postsovětských hudebních společností – pololegální, polopirátské RDM – a založil vlastní firmu Boheme Music, zaměřenou na jazz a spřízněné žánry. Firma však vznikla v době hospodářské krize, kdy ceny vzrostly téměř čtyřikrát, a z kompaktního disku se opět stalo luxusní zboží. Docházelo k paradoxu: pirátské CD nějaké hvězdy stálo i po roce 1998 přibližně tři až čtyři dolary, zatímco za legální domácí nosič musel člověk zaplatit čtyřikrát víc. Tato situace přiměla Boheme Music k vydávání nahrávek z archivu Melodije, přičemž jazz mezi nimi již nefiguroval. Po roce 2000 došlo i na vzkříšení samotné Melodije, která se snaží zprostředkovat své starší záznamy,

nečiní to však příliš profesionálně. Převládá sovětský stereotyp: disky jsou vydávány při příležitostech různých jubileí hudebníků, kteří dosáhli slávy v dobách SSSR (například CD vydané k 70. narozeninám saxofonisty Georgije Garanjana).

Velké ruské firmy typu Sojuz se jazzem příliš nezaobírají, odezvu u nich nenalézají ani nízkorozpočtové projekty. Malý label Jazzland (později přejmenovaný na Dialog Music), který v leccems připomínal švýcarský Unit Records, existoval pouze tři roky (1999–2002), neoplyval však ucelenou strategií. K jejím úspěchům patří vydání nahrávky kvarteta GeRu (Peter Kowald, Dietrich Rauschtenberger, Andrej Solovjov, Alex Kostikov) z roku 1992 a několika alb projektu 2nd Approach Band.

Nadějně vypadalo dítko Sergeje Kurjochina – vydavatelství Long Arms. Kurjochin však zemřel v roce 1996, ještě před vydáním prvního CD (Sergej Kuryokhin / Keshavan Maslak duo). Po něm se ujal labelu jeho spoluzakladatel Nikolaj Dmitrijevič, charismatický lídr moskevské downtownové scény, jehož zásluhou vzniklo také kulturní centrum Dom a ještě jedno vydavatelství Dom Records. Dmitrijevič de facto převzal štafetu po britské firmě Leo Records (jejímž výlučným distributorem v Rusku je právě label Long Arms). „Dlouhé paže“ vydávají nejen novou ruskou improvizační hudbu (duo Gajvoronskij / Volkov, Saincho Namčylak, Moscow Composers Orchestra aj.), ale i koncertní alba světoznámých avantgardistů (Peter Broetzmann, Werner Lüdi, Charles Gayle, Shelley Hirsch). Po Dmitrijevičově smrti (2004) jeho žena Ljudmila realizovala jeho úmysl a ve spolupráci s Leo Records vydala komplet jedenácti disků (a jednoho DVD) Vladimira Tarasova ►



Andrej Kondakov

(viz HV 1/07 – pozn. V. M.). Kurjochinovi se pak věnovala firma SoLyd Records, činná od roku 1994, která vydala jeho téměř kompletní dochované záznamy.

V polovině 90. let získalo novosibírské rádio Ermatell grant z Fondu Soros na zveřejnění tuctu svých archivních nahrávek ze 70. let. Z těchto legendárních archivů svého času vydatně čerpal Leo Fejgin (mj. i nejlepší živou nahrávku Ganělinova tria), jejich další část byla prodána jakési obskurní americké firmě, ale i tak nadšencům z Novosibirsku zůstávalo dost kvalitního materiálu po ruce, například rusko-polský projekt Snow Children Meet Pastor & Big Cork (*Commentary to Homer*) nebo znamenitá nahrávka Vladimira Čekasina *Second Siberian Concert*.

... A S FESTIVALY

Po vydařeném Mezinárodním festivalu v roce 1990 jeho organizátor a vůbec jeden z klíčových mužů sovětského / ruského jazzu, Jurij Saul'skij, založil Mezinárodní jazzovou agenturu, v jejímž rámci pořádal několik jednorázových akcí při jubileích, například Dny Milese Davise (1991), Moskevský mezinárodní festival vojenských big bandů na počest Glenna Millera (1994), festivaly zasvěcené Leonidu Utjosovovi (Moskva, Oděsa), Georgi Gershwinovi (v Moskvě) atd. Akce si sice získaly renomé u veřejnosti i nové moci, ale mezinárodní měřítko agentura Saul'ského snést nemohla. Jeden konstruktivní projekt si však pozornost zaslouží, přestože jeho zaměření je také tradičnější: Mezinárodní jazzový open air festival aneb Jazz v zahradě Ermitáž, který se koná třetí víkend v srpnu. Jeho problémem je malý rozpočet, takže zahraniční hvězdy vystupují s místními doprovody. Avšak Michail Grin, po smrti Saul'ského v roce 2003 generální producent festivalu, z tohoto handicapu udělal přednost. Moskevští hudebníci jako by soutěžili o právo koncertovat s hvězdami typu Rona Blakea, Donnyho McCaslina, Janese Spauldinga, Garyho Thomase, Haryho Bartze ad. (z uvedených jmen vysvítá, že se akce přidržuje současného mainstreamového hard bopu; a když už se snaží z něj vybočit, tak spíše směrem k parkové zábavě typu latinskoamerické hudby nebo swingu).

V Petrohradě, v Petropavlovské pevnosti, se koná festival Jazz Q, jemuž prospívá spolupráce s nizozemským North Sea Jazz Festival. (Petrohrad udržuje velice dobré vztahy s Nizozemím již od dob Petra Velikého). Na Jazz Q přijíždějí kompletní ansámblы orientující se na elektrický jazz a jemu blízké styly (například Clarke / Duke Project). Od roku 2004 je v malebném panství Archangelskoje nedaleko Moskvy pořádán ještě jeden podobně profilovaný open air festival, jehož program však od roku 2006, kdy byla z názvu akce odstraněna značka hlavního sponzora – výrobce cigaret Russian Style, sestává z koncertů výlučně ruských hudebníků včetně emigrantů.

K pravidelným moskevským akcím patří festival Triumf (název souvisí s cenou a grantem pro umělce, za jejichž vznikem nestál nikdo jiný než v současnosti pronásledovaný kontroverzní podnikatel Boris Bezozovskij, žijící momentálně v azylu ve Velké Británii), pořádaný Igorem Butmanem. Vrcholný ročník tento festival zaznamenal v roce 2002, kdy během jednoho únorového dne vystoupilo víc hvězd amerického jazzu, než na několika jiných akcích dohromady.

V roce 1997 měl v Kursku premiéru festival Jazzová provincie, aby se z něj v následujících letech stal putovní podnik. Tým s mezinárodní

účastí provozuje koncerty převážně ve městech v Povolží, aniž by zapomínal na Moskvu, a zapojuje do akce vždy místní hudebníky. V Rusku, zemi s obrovskými dálkami, nízkou úrovní dopravní infrastruktury, zato s vysokými náklady na cestování, se nápad kurského klavíristy Leonida Vinckeviče ujal a dostalo se mu i podpory ze strany státního Ruského fondu pro rozvoj kultury.

Na počátku 80. let, kdy došlo ke zmiňovanému umělému vytlačování rocku jazzem, situace šikovně využil saxofonista Vladimir Rezickij. Jeho Jazzové dny, které přitahovaly novojazzové špičky, byly už za sovětských časů dost známé díky publikacím východoněmeckého kritika Berta Noglika. Později však nastaly finanční problémy, akce ukončila svou činnost, Rezickij byl obžalován a v roce 2001 zemřel. Vzkříšení festivalu přišlo v roce 2002, a to pod názvem Dubnové teze (který odkazuje na stejnojmenný Leninův článek; není tedy náhodou, že festival se koná 22. 4., v den narozenin vůdce proletariátu).

Jak v Moskvě, tak i dalších městech existuje velké množství podobných akcí, přitom nejen čistě jazzových. Na počátku 21. století se třikrát uskutečnil rusko-norský festival, ale ruský producent si pokaždé důsledně vybíral pouze mainstream. Arild Andersen a duo Rypdal / Bjørnstad byli pozváni až teprve tehdy, kdy už je nešlo odmítnout. Slušně zastoupený francouzský festival Le Jazz, který se koná v módním moskevském klubu Iskra, se vyznačuje různorodostí, ale protože se na jeho programu podílejí Francouzi, akce se zaměřuje spíše na frankofonní mládež než na jazzové publikum. Díky zmíněným bratrům Ivanovovým je jazz solidně zastoupen na moskevském Dni města (první zářijový víkend). Po nějakou dobu pořádala firma Boheme Music festival, jehož se účastnili interpreti z katalogu labelu a občas i hvězdy typu Vienna Art Orchestra, Jana Garbarka nebo Herbieho Hancocka. V petrohradském klubu JFC už víc jak deset let probíhá festival jazzových kytaristů. V Jaroslavli otevřel Igor Gavrilov první jazzové muzeum v Rusku a organizuje tu festival, jehož hosty by mu mohla závidět větší města. Obecně se však v provinciálních městech jazz drží především zásluhou nadšenců, neboť jiná motivace než entusiasmus je tu v podmínkách dnešní tržní ekonomiky prakticky nepředstavitelná.

Geografie ruského jazzu, to je v podstatě geopolitika... a také geoeconomika. Je totiž jednodušší (a levnější) do evropské části Ruska pozvat hudebníky ze Západu během jejich turné, než muzikanty



z ruského Dálného Východu. Na festivalech sice jsou někdy ke slyšení umělci z odlehlých krajů, ale informace o jazzové scéně v Irkutsku, Chabarovsku nebo Vladivostoku člověk, který žije v evropské části Ruska, téměř nemá k dispozici.

PROGRES? MAINSTREAM!

Na solidní úrovni je v Rusku jazzová pedagogika, ale podobně jako celý zdejší vzdělávací systém, i ona je zaměřena výlučně na akademické formy, jež se v jazzu projevují orientací na estetiku Wyntona Marsalise. Studentům samozřejmě nikdo nezakazuje hrát na elektrické nástroje a doprovázet popové a rockové zpěváky, ale pokusy zabrousit do free jazzu už akceptovány nejsou. Například altsaxofonista Alexej Kruglov, vítěz několika profesionálních soutěží a následovník Erica Dolphyho, byl propuštěn z Akademie Gněsinových a musel odejít na Maimonidovu klasickou akademii. Jistě, je to jen jeden malý příklad, ale nezapomínejme, že Kruglov patří k málu mladých jazzových hudebníků v Moskvě, kteří se věnují (lehce) avantgardnímu jazzu.

Poptávka po jazzmenech je v současné Moskvě poměrně vysoká. Hraní v prosperujících klubech má však svou druhou stránku. Mladí hudebníci ztrácejí stimul hledat nové umělecké formy. Žádný z několika existujících fondů neposkytuje sponzorskou podporu mladým invenčním jazzovým hudebníkům. Studenti, od počátku vychováni pouze mainstreamem, si už za studia začínají slušně vydělávat hraním hard bopu nebo smooth jazzu, a tím přeskakují stadium Sturm und Drang, tolik potřebné pro mladou generaci. Mladí se míjejí i s historickým free jazzem, natož aby zabrousili třeba do odnoží nu jazzu typu skandinávské kapely Spunk nebo Francouze Xaviera Garcii. Když už takové výlety zaznamenáme, tak je většinou podnikají hudebníci generace, která nastoupila v 80. letech (Nový Art-ansámbl z Čeljabinsku, moskevské seskupení Andreje Solovjova a Alexandra Kostikova, volgogradský saxofonista Eduard Sivkov, smolenský cellista Vladislav Makarov ad.). Ale obecně platí, že mnohem výbojnějším experimentům se oddávají rockeři nebo elektronici (například Svaz komerční avantgardy, Skupina experimentálního zvuku 21. století nebo petrohradské kapely SKA a GEZ-21).

Mainstreamem tedy zůstává i nadále hard bop předelektronického období. Narazíte-li na nějakého ruského jazzového muzikanta, můžete si být jisti, že v devíti případech z deseti půjde o poctivého následovníka Oscara Petersona, Davea Brubecka, Joea Hendersona či Kennyho Garretta, který bude pokládat za ideál big bandy Olivera Nelsona a Counta Basieho. I většina těch, co působí na Západě, vystupuje jako misionáři Wyntona Marsalise a akustického Herbieho Hancocka. Není pochyb, že když ruský jazzman označí za svůj vzor Chicka Coreu, tak to určitě nebudou jeho *Children Songs* a *Lyric Suite for Sextet*, ale *Return to Forever*, *Acoustic* nebo *Elektric Band*. Ačkoli zdejší muzikanti pozorně sledují, řekněme, nahrávky firmy ECM, k její estetice se ve výsledku hlásí všehovšudy dva tři kolektivy (Moscow Art Trio, 2nd Approach Band, kvarteto jekatěrinburského trumpetisty Sergeje Prona).

Za zmínku také stojí interpreti obracející se ke kořenům, jako třeba ansámbl Ne Te (folklórní materiál v provedení dvou etnických ruských vokalistů, lidových nástrojů, freejazzového saxofonu a punk-jazzových bicích), skladatel a trumpetista German Lukjanov, jeho následovatelé Leonid a Nikolaj Vinckevičovi – otec a syn – z Kursku (klavír a saxofony), folk-jazzové stylizace kytaristy Ivana Smirnova s doprovodem balalajky (world jazz), středoasijský orientismus basového kytaristy Alexe Roztockého a z Taškentu pocházejícího trumpetisty Jurije Parfenova, nová improvizační hudba novosibirského klavíristy Romana Stoljara (viz recenzi v HV 4/03 – pozn. V. M.), ansámbl Marimba+ (komorní postmoderna typu Aventure Dupont). Svou cestou jde i petrohradský klavírista a producent Andrej Kondakov, jehož efektní styl je někdy označován velice prostě „contemporary“. Kondakov pravidelně spolupracuje s petrohradskými muzikanty z novojazzového okruhu Vjačeslava Gajvoronského a Vladimira Volkova. Přislíbím je také klavírista a skladatel Alexej Černakov, ještě nedávno zázračné dítě; ten však ve svých skladatelských pokusech zatím vychází z estetiky svého učitele, profesora Ruské hudební akademie Gněsinových Igora Briľa.

Zbývá dodat, že ze všech jmenovaných pouze Kondakov a Černakov začínali svou uměleckou dráhu v postsovětské době. A to o leccems svědčí...

www.jazz.ru ■

inzerce

SVĚTEM DÍKY DĚTEM AU PAIR POBYTY ve 13ti zemích Evropy a v USA

Napiš si o katalog a přihlášku zdarma
a zeptej se bývalé au pair na vše, co tě zajímá –
info@studentagency.cz
Bližší informace na 800 100 300
www.studentagency.cz

| STUDENT | AGENCY |
...pro každého ...v každém věku

Spojte užitečné s příjemným

- cestování
- studium
- legrace
- nová přátelství
- dobrodružství
- nezapomenutelné zážitky
- zdokonalení se v jazyce

**Au pair pobyt
ve Velké Británii –**
minimální týdenní kapesné
nyní zvýšeno až na 80 GBP –
pouze se STUDENT AGENCY.

Au pair v USA
nyní nejvýhodněji –
speciální nabídka,
sleva až 500 USD
při registraci do 30. 4. 2007!



Zákoutí velké duše

procházka po současnosti ruské elektroniky

Text: **Karel Veselý**

„Ruská elektronika je pokračováním vývoje tradice ruské avantgardy (neo-futurismu, suprematismu, konstruktivismu, absurdismu atd.), na které navázalo masové uctívání vědeckého a technického pokroku,“ vysvětluje Alexej Borisov specifické podmínky elektronické hudby v Rusku. Jejich součástí je i duch estetiky pozdního socialismu definovaný vědomím, že věda a technika jsou hybatelem (domnělého) lidského směřování k dokonalosti. „Hypotetickým úkolem ruské elektronické hudby je harmonicky a účelně zkombinovat její intelektuální potenciál s kultem techniky,“ říká Borisov. Daří se jí to všude tam, kde chladné stroje ožíví osobité vidění světa.

OTCOVÉ Z MINULOSTI

Elektronika má v Rusku nebývale dlouhé dějiny, protože sovětské Rusko promlouvalo už do prehistorie technického vývoje syntezátorů. Lev Těremin předvedl svůj těremin už na začátku 20. let, díky Jevgeniji Murzinovi vznikl v 50. letech v Moskvě jeden z prvních syntezátorů vůbec. Setkání s přístrojem ANS, fungujícím na bázi optických vstupů, změnilo život **Eduardu Artěmjevovi**. „Uvědomil jsem si, že hudebník se nutně nepotřebuje zabývat notami a melodií, když komponuje, protože tonální charakteristika zvuku je v elektronické hudbě podstatně důležitější,“ vzpomíná skladatel na okamžik, kdy začal naplno využívat Murzinův vynález. Artěmjev natočil hudbu k Tarkovského eposům *Solaris*, *Stalker* a *Zrcadlo* a dodnes je na západě nejznámějším představitelem ruské elektronické hudby. O Artěmjevovo dědictví se po konci komunistické éry stará moskevské vydavatelství Electroshock Records. Zde vychází i zatím čtyřdílná série mapující počátky elektro-akustické hudby v Sovětském svazu. Label vede syn skladatele Artěmij, který počínaje albem *The Warning* z roku 1993 jde ve stopách svého otce.

Vedle Artěmijeva je druhou klíčovou postavou historie **Alexej Borisov**, který má ovšem zcela odlišné hudební kořeny. Od post-punkových začátků (Center Group) se díky setkání s prvními syntezátory od poloviny 80. let začal orientovat na elektronické zvuky. Skupina Nočnoj Prospekt už byla výrazně ovlivněná new wave a v jeho projektech z 90. let jako F. R. U. I. T. (album *Elektrostatik*) nebo Volga už elektronika převažovala. Borisov spolupracoval s K. K. Null, Sergejem Letovem nebo Antonem Nikkilä a v novém tisíciletí vydává desky výhradně pod svým jménem. Nejlepším počinem je rozhodně *Polished Surface of a Table* (Electroshock, 2004) nesoucí se na vlně elektronického „pulzního“ minimalismu ve stylu Oval nebo Pan Sonic. Nejnovějším počinem Borisova je internetové album *Abstractionist*, které si lze stáhnout z labelu www.excentrica.org, a album *Where Are They Now* natočené s Nikkilä, vydané jejich společnou značkou N&B Research Digest.



NA TEMNÉ STRANĚ

Silnou tradici má v Rusku industrial a noise. Ještě v 80. letech se v tehdejší Moskvě zformovala skupina hudebních extrémistů v čele s Alexandrem Lebeděvem-Frontovem. Měla velký vliv na vývoj elektronické hudby v následujícím desetiletí, ačkoliv její šéf se nových technologií straní. „Nejproduktivnější způsob tvorby je nepoužívat počítače a raději tvořit stylem, kterým pracoval Luigi

Russolo. Vždy jsem miloval estetiku strojů a cítím se být přímým potomkem ruské avantgardy 20. let. Je tady jisté psychologické pojitko,“ řekl Lebeděv časopisu Wire v roce 2002. Desky jeho projektu Linija Mass zdobí obrázky z časů industrializace a elektrifikace a uvnitř je neuspořádaný noise a militantní rytmy. Lebeděv provozuje vydavatelství Ultra (ZGA, Vetrophonia, Monument strakha) a také se angažuje v radikální Bolševické straně.

Ačkoliv v 90. letech pronikly do Ruska západní styly jako techno a další odnože taneční hudby, dominantním stylem byla jednoznačně elektronická dark wave. Ponurá nálada kapel jako The Sisters of Mercy nebo Joy Division koresponduje s patosem „velké ruské duše“, panteistickými mytologiemi i nekonečnými prostory krajiny. Romantizující pohled na historii a vědomí dějinných cyklů úpadku a slávy dostává často rozměr nacionální či rovnou fašizující filosofie. Podobně jako jinde v Evropě je i v Rusku z hudebního hlediska tato neo-folková scéna nepříliš originální a ohlasy nachází hlavně mimo Moskvu a další velká města. Scéna se soustředí kolem labelu Shadowplay, kde vydávají i legendy ruské goth-scény Moon Far Away z Archangelsku nebo Necro Steller, kombinující obvyklý new-age balast s živými instrumenty. Na stejném labelu vyšly také dvě reprezentativní kompilace *Colours Of Black: Russian dark scene compilation* (2004, 2006). Na nich je patrný jistý posun k temnému ambientu, který je tou zajímavější odnoží této scény. Patří do ní i projekt Necropolis z Irkutsku. Jejich druhé album *Necrosphere* si nejprve získalo v Rusku bezmála kultovní statut (i díky limitované edici 85 kusů), vloni se pak stejného nadšení dočkalo i na západě, když vyšlo v reedici i na prestižním experimentálním labelu Cold Spring (kde vydávají např. Laibach nebo Merzbow). Nahrávku tvoří elektronicky upravené field recordings z bývalých vojenských prostorů v tajze, z míst, kde se testovaly nukleární zbraně. Proměnlivé plochy evokují atomovou apokalypsu.

CESTA NA ZÁPAD

„Říká se, že ruská experimentální elektronika není pro lidi z jiných zemí ničím zajímavá, protože v sobě nemá žádný specifický ruský zvuk,“ stěžuje si v rozhovoru Andrej Borisov, šéf významného labelu Exotika (vydává kompilaci Tell Tchaikovsky the News nebo projekt Species Of Fishes) a následně tvrzení samozřejmě vehementně popírá. Ze záplavy kopií západního IDM, které se vynořily v posledních letech, jednoznačně vystupují právě projekty, které elektroniku spojují s ruským folklorem. V katalogu jeho Exotiky najdeme například projekt Volga už zmíněného Alexeje Borisova. Využívá v něm precizní sběratelské práce zpěvačky Angely Manukian, která rozeznává staré rituální nápěvy posbírané v ruských vesnicích. Stejnou cestou jdou i hudebníci nové generace. Výborným příkladem je i Agnivolok, projekt izraelské zpěvačky ruského původu Very Agnivolok a lap-topistů Vadima Gusise a Igora Krutogolova, kteří nacházejí spojnici mezi temným elektronickým ambientem a folklorem.

Vliv místa na hudbu nelze podcenit. „Rusko je pěkně temné místo po většinu roku, co se týče počasí a celkových podmínek

k životu. Možná je to důvod, který nutí lidi dělat temnou hudbu,“ vysvětluje Alexej Děvjanin alias Gultskra Artikler vliv svého bydliště (Novosibirsk) na tvorbu. Mrazivě znějící album *Gololed* (Námraza) natočil po ročním pobytu v sibiřské Urze. Stejně jako na všech jeho nahrávkách je na něm slyšet precizní práce s nalezenými zvuky, které tvoří náladové ambientní kompozice. „Mám rád, když se kompozice skládá ze skupiny zvuků, a co se mezi nimi děje, vzniká jakoby mimochodem. Nutí to posluchače maximálně se soustředit,“ vysvětluje. Po nahrávkách na internetových labelech (Kahvi, Kikapu, vydával i pod jménem Stud) nebo ukrajinském Nexsound se vloni Děvjanin dočkal první desky v Británii, když album *Pofigistka* vyšlo na manchesterském Lapse Records i s remixy od Xela nebo Marcuse Fjellströma.

V elektronické hudbě lze těžko měřit úspěch, nicméně ruských rodáků se ho na Západě dočkalo zatím jen nemnoho. Můžeme mezi ně počítat například ve Švédsku žijícího zvukového umělce Ivana Pavlova, vydávajícího na Mego nebo Raster-Noton pod jménem CoH, či Gabriela Prokofjeva, v Londýně žijícího producenta grimeové rapperky Lady Sovereign, který je známý spíše jako MedaSyn. Z hudebníků žijících v Rusku se plnohodnotného úspěchu zatím na Západě v rámci elektronické scény dočkala jen dvojice Anton Kubikov a Maxim Miljutěnko, alias SCSI-9. Kubikov byl vůdčí postavou moskevské klubové subkultury hned od začátku 90. let a patřil mezi hybné síly experimentální rozhlasové stanice Station. Jeho spojení s Miljutěnkem (který strávil dětství v Německu) v microhouseovém projektu SCSI-9 je nejzdařilejší z nespočtu projektů. Jméno si získali na přelomu tisíciletí sérií EP na značce Force Tracks, kde v roce 2003 debutovali albem *Digital Russian*. Loňská deska *The Line Of Nine* vyšla u prestižního vydavatelství Kompakt, ale za předchozími nahrávkami zaostává. Kubikov společně s partnerem z Los Angeles vede label Pro-tez Records, který si klade za úkol hledat mladé talenty na moskevské scéně. Jedním z nich je i Roma Litvinov, alias Mujuice. Jeho clicks'n'cuts kompozice na EP *Monochrome* vznikají výhradně microsamplingem z netradičních zdrojů a letos by měl vydat sólový debut. ■

AKUSTICKÁ IZOLACE



1 m2 350,- Kč bez DPH

ČALOUNICKÉ POTŘEBY

Kotlaska 16, Praha 8, blankavorlova@volny.cz, tel.: 284822181, mobil: 603817015

Písně širé Rusi

Od Donu po Kamčatku

Text: **Matěj Kratochvíl**

Povědomí o ruské lidové hudbě za hranicemi Ruska většinou začíná a končí u opileckého zpěvu *Kalinky* nebo občasných návštěv „souboru důstojníků s nejplacatějšími čepicemi na světě“, jak kdosi jednou pokřtil Alexandrovce. Vlastně ale není divu, protože krajina ruských hudebních tradic je mimořádně širá a nepřehledná. I po rozpadu sovětského impéria je současná Ruská federace velice etnicky pestrá a setkávají se v ní diametrálně odlišné kultury. Vedle evropského Ruska tu najdeme oblasti ovlivněné Blízkým východem a islámem, na Sibiři přežívají šamanské tradice. Pod vrstvou pravoslavného křesťanství zase prosvítají pozůstatky pohanských tradic.

Ruská umělecká hudba se ke svým lidovým kořenům ráda hlásila, ať to byli skladatelé devatenáctého století nebo strůjci socialistického realismu, kteří věděli, že „v kavkazských operách musí být opravdová *lezginka*“, a každý si z lidové kultury bral, co se mu hodilo. Sovětská kulturní politika využívala lidovou kulturu jako důležitý propagandistický nástroj a pro tyto účely si ji aranžovala do podoby masových představení. Ikonou tohoto přístupu se stal Soubor písní a tanců Rudé (později sovětské) armády, založený generálem Alexandrem Alexandrovem, jinak také autorem melodie sovětské a po několikaleté přestávce i ruské státní hymny. Vznikaly „lidové“ písně o kolchozech a kráse traktorů (o tom koneckonců ví své i lidová hudba u nás). Změna v podobách hudby souvisela i s obecnějšími změnami v životě. Podle pamětníků byly například jedním z nejdůležitějších míst k provozování hudby ulice a návsí. Se změnou společenského klimatu začalo být zpívání na ulici chápáno často jako známka opilosti a zpěv se stahoval do soukromí.

Doba, která přišla po vládě socialismu, nebyla k hudebním tradicím o mnoho laskavější, navzdory tomu se na různých místech Ruska dá narazit na poměrně staré vrstvy hudebního projevu.

STARÁ VÍRA

Jedním z takových míst je oblast na jihu země, u Černého moře. Od sedmnáctého století tuto horkou pohraniční oblast hlídali kozáci, komunita hrdá na svou nezávislost na carovi. Když se Petr Veliký pokusil na počátku osmnáctého století tuto nezávislost omezit, část kozáků pod vedením atamana Ignata Nekrasova přešla řeku Don a po čase se usadila v Turecku, nedaleko Marmarského moře. Komunita žijící v cizím prostředí se pevněji upnula ke svým tradicím, a proto se mezi Nekrasovci, jak si tito uprchlíci i jejich potomci říkají, zachovaly archaické projevy nejen v hudbě, ale i v oblékání a náboženských projevech. Když se v šedesátých letech dvacátého století asi dvě stovky rodin vrátily zpět do Sovětského svazu, působily jako zjevení a stávaly se terčem posměchu. Kromě starobylosti lze v jejich hudebním projevu slyšet také ohlasy místa, které jim po dvě století bylo domovem a díky němuž má zpěv Nekrasovců specifické zabarvení s typickými glisandy a orientálními ornamenty. V hudbě této komunity má samozřejmě významné místo liturgický zpěv, a to v podobě nedotčené náboženskými reformami, které v Rusku proběhly v sedmnáctém století. Jinou důležitou součástí jsou historické písně a eposy, jejichž častým hrdinou je právě ataman Ignat Nekrasov. Hudba jihoruských kozáků je především vokální a je spjata snad s každým okamžikem života, a ačkoliv se Nekrasovci nijak nevyhýbají kontaktům s novějším hudebním vývo-

jem, staré tradice u nich stále neztrácejí na síle. Můžeme zde tedy slyšet například pozoruhodné formy vícehlasu.

Vokální hudba měla v Rusku vždy převahu nad instrumentální, také kvůli odmítání hudebních nástrojů ze strany pravoslavné církve. Nejrozličnější dechové nástroje tak byly spojeny především s pastevectvím a od prvních let dvacátého století se z měst do vesnic začala šířit obliba akordeonu, který zde zplodil lokální variantu zvanou bajan (ten pronikl do soudobé vážné hudby např. v některých skladbách Sofie Gubaiduliny).

Vydejme se nyní pár tisíc kilometrů na severovýchod, na Sibiř. Jedním z národů obývajících nejvýchodnější část ruského území jsou Korjakové, v jejichž životě hraje ústřední roli pastevectví sobů. Od počátku padesátých let byly jejich vesnice v rámci sovětských reorganizací rušeny a lidé stěhováni jinam, šamani byli likvidováni a jazyk Korjaků se nesměl vyučovat. V posledních deseti letech se různé organizace snaží odčinit následky těchto akcí a vznikají centra pro obnovu tradiční kultury Korjaků.

Jejich hudba je převážně vokální, jediným nástrojem je buben s rámem z březového dřeva potažený sobí nebo psí kůží a ověšený kovovými chrastítky. Hlavním žánrem jsou takzvané osobní písně – napůl improvizované melodické útvary, často bez textu, zpívané jen na slabiky bez významu. Důležitější než přesná tónová výška je témbro, zabarvení hlasu, které často vychází z imitování zvířecích zvuků. Osobní píseň může mít nejen člověk, ale také zvíře, strom nebo určité místo. Tento žánr, podobně jako pastevecký způsob života spojuje Korjaky s tisíce kilometrů vzdálenými Laponci, kteří své osobní písně – jojky – zpívají ve Finsku nebo Norsku.

OŽIVOVÁNÍ TRADIC

Mezi jihoruskými starověrci a východosibiřskými šamany se rozprostírá široká krajina ruské lidové hudby, která tu více tu méně odolává vývoji a cizím vlivům. Snaha zachovávat a oživovat tuto hudbu má v Rusku dlouhou historii a ne vždy šlo o státem řízenou pseudofolklorní propagandu. Na konci devatenáctého století založil Vasilij Andrejev první profesionální soubor lidových nástrojů a vydal se s ním do Paříže, kde s balalajkami sklídl velké úspěchy. Zatímco v tomto případě šlo hned od počátku o hudební profesionály, Mitrofan Pjatnický dal svůj sbor na počátku dvacátého století dohromady z vesničanů – později se ovšem také vydal profesionální cestou.

Teprve v padesátých letech leží kořeny zájmu o reprodukování autentických podob ruského hudebního folkloru. Za zakladatelskou osobnost je v tomto ohledu považován Vjačeslav Ščurov,

etnomuzikolog a organizátor koncertů, pro něž do Moskvy „dovážel“ vesnické hudebníky a zpěváky z celého Ruska. Na jeho práci v šedesátých letech začaly navazovat další lidé i soubory, z nichž asi nejvýznamnější je Soubor Dimitrije Pokrovského, který svůj repertoár nacházel při terénních výzkumech na vesnicích. Jeho význam dosáhl i přes žánrové hranice díky spolupráci s jazzovými hudebníky (např. Ganělin Trio). Pokrovského soubor se mimo jiné podílí na nahrávce skladby *Noc v Galicii* skladatele Vladimira Martynova (o něm více na s. 20).

Od devadesátých let se hudební dědictví Ruska stává zdrojem inspirace pro nejrůznější nadžánrové fúze prováděné s různou mírou vkusu. Důležitou figurou na tomto poli je muzikolog, zpěvák a hráč na nejrůznější lidové nástroje Sergej Starostin. Vedle bádání o lidové hudbě je členem jazzového Moscow Art Tria společně s hornistou Arkadijem Šilkloperem a klavíristou Michaillem Al'perinem a od poloviny devadesátých let vede skupinu Farlanders (byla ke slyšení i v Čechách), v níž působí také zpěvačka s rockovou minulostí Inna Želannaja.

Skutečnost, že ruská lidová hudba zachytila své háčky v jiných žánrech a že i ve svých původních formách úspěšně vyrazí na světová pódia, ovšem nejspíš nezabrání tomu, že slyšet typický vícehlasý, uchu středoevropana ostře znějící zpěv v podvečer kdesi na návsi, bude stále větší vzácnost. Starostin vysvětluje skepsi vůči koncertní prezentaci folkloru tím, že zatímco na koncertním pódiu se musí interpreti otočit k divákům, zpívají-li sami pro sebe stojí v kruhu: „*Kruh je základem většiny ruských tanců a písní. Kruh zadržuje energii zpěvu a směřuje ji ke středu. Posluchači jsou zároveň publikem. Na pódiu se musíte otočit k hledišti – tak rozbijete kruh, energie se vytratí a nic z ní nezbyde.*“ ■

Sergej Starostin



Na opačných pólech, ale ve vzájemném respektu: Jurij Kasparov / Vladimir Martynov

Text: Vítězslav Mikeš

Cílem následujícího dvojčlánku je představit dvě výrazné osobnosti soudobé „vážené“ ruské hudby a současně zástupce dvou odlišných tendencí, jež spolu koexistují, avšak v jistém smyslu tvoří protipóly. Zjednodušeně by se dalo říci, že Jurij Kasparov navázal na avantgardistické podněty a nadále je rozvíjí; Vladimir Martynov si avantgardním obdobím prošel na počátku své tvůrčí dráhy také, ale brzy se odvrátil od hudebních experimentů, svůj vyjadřovací jazyk značně oprostil a realizoval se v hudbě minimalistické. Oba skladatelé podstatně zasahují do profilu současné ruské hudby nejen svou tvorbou a myšlenkami, ale i velice aktivní participací na hudebním životě.

Jurij Kasparov: „Vladimira Martynova a mě považují mnozí za antipody. V Rusku je obecně minimalismus stavěn do protikladu k soudobé akademické hudbě. Já sám nemám příliš v lásce, když jsou vzájemně porovnávány hudební směry a začíná se dokazovat, že tohle je dobré a tamto nikdo nepotřebuje... Jenomže tak to v Rusku bohužel vždy chodilo a tak to také zůstane – někdo s někým nebo s něčím musí bojovat a za každou cenu zvítězit. Osobně si myslím, že jak Vladimir Martynov, tak já se zabýváme zcela odlišnými věcmi. Máme i naprosto rozdílné hudebně-filozofické názory apod. A tyto rozdíly se staly podnětem k vášnivým diskusím, které – seč to zní komicky – se přenesly dokonce až na půdu našeho Ministerstva kultury! Na druhou stranu to s sebou nese i klady. Vzbuzuje to totiž zájem a následně přitahuje pozornost k hudbě dnešního dne v celé její šíři.“

Jurij Sergejevič Kasparov se narodil 8. června 1955 v Moskvě, v arménské rodině. V roce 1978 získal diplom coby matematik na Moskevské vysoké škole energetické, 1984 ukončil studium kompozice na Moskevské konzervatoři a 1991 tamtéž aspiranturu u Edisona Děnisova, jednoho z čelných představitelů sovětské avantgardy 60. let (viz HV 4/06), který podstatně ovlivnil Kasparovovo hudební myšlení.

Děnisov učil na konzervatoři čtení partitury a instrumentaci. Vést třídu kompozice mu bylo na dlouhou dobu zakázáno, což se objasňovalo jeho „špatnou reputací“; profesori katedry skladby byli toho mínění, že avantgardista by mohl naučit své studenty „chybným“ věcem. Uznání se Děnisov dočkal teprve na přelomu 80. a 90. let, a spolu s tím přišla i možnost vyučovat kompozici (přestože již předtím ho řada autorů nazývala svým učitelem). Jurij Kasparov, který k němu nastoupil do aspirantury v roce 1989, se tak stal jeho prvním oficiálním žákem v tomto oboru. Oba sbližoval nejen zájem o stejnou hudbu, ale vlastně i původní vzdělání v oblasti exaktních věd (Děnisov vystudoval Fyzikálně-matematickou fakultu na Státní univerzitě v Tomsku a teprve poté skladbu na Moskevské konzervatoři). Kasparov pak dodnes k Děnisovovi chová úctu jako ke svému pedagogovi („Děnisov mě naučil řemeslu, rozšířil obzor a poskytoval mi spoustu materiálu k poslechu a analýze, čímž mi ušetřil obrovské množství času.“) i jako ke skladateli (loni například organizoval v Moskvě festival zasvěcený jeho dílu).

V roce 1990 Děnisov inicioval vznik Asociace pro soudobou hudbu (šlo vlastně o vědomé znovuvzkříšení, neboť instituci stejného názvu i zaměření založili již ruští avantgardisté 10. a 20. let, jejichž hudbu – zvláště Nikolaje Roslavce – za nesnadných podmínek Děnisov propagoval), postavil se do jejího čela a Kasparova učinil svou pravou rukou. Ten v rámci Asociace vytvořil podle vzoru souboru Pierra Bouleze InterContemporain vlastní komorní Ansámbl pro soudobou hudbu, sestávající z předních moskevských sólistů, který se záhy stal jedním z nejvyhlášenějších těles svého druhu na celém světě. Kasparov dodnes tento ansámbl řídí jako jeho umělecký vedoucí. Repertoár souboru je velmi různorodý: zahrnuje i klasiku dvacátého století (Šostakovič, Šnitke ad.), ale převažuje v něm hudba vzniknuvší v posledních dekádech, a to od autorů z různých zemí. Ansámbl často koncertuje v zahraničí a spolupracuje se

známými vydavatelskými, jako je britská firma Olympia, japonská Meldac nebo ruská Vista Vera; nejintenzivnější kooperace v současné době však probíhá s vydavatelstvím Le Chant du Monde, pro něž pořídil řadu nahrávek soudobých skladatelů z postsovětského a frankofonního teritoria (viz HV 5/06).

Vzrůstající renomé ansámblu napomohlo i samotnému Kasparovovi. Jeho hudba se díky tomu dostala k mnohem širšímu publiku na prestižních místech v Evropě i mimo ni, vzbuzovala zájem, takže nepřekvapí, že Kasparov od roku 1992, kdy pro Dny soudobé hudby v Curychu napsal skladbu pro fagot a komorní ansámbl *Nad věčným klidem* a následně pro pařížský festival, organizovaný Radiem France, *Ciacconu* pro fagot, violoncello a elektroniku, komponuje již téměř výlučně na objednávku festivalů, vydavatelství nebo interpretů.

V roce 2005 se Kasparov stal profesorem na Moskevské konzervatoři, kde symbolicky usedl na místo, které kdysi zaujímal Děnisov. Letos v březnu byl jmenován Zasloužilým pracovníkem v umění (v Rusku má takový titul dosud značný význam), což při jeho skromnosti znamená jediné: „možnost propagace soudobé hudby v mnohem větším měřítku“.

ZÁPADNÍ SKLADATEL?

Před několika lety publikoval Ivo Medek v His Voice rozhovor s Jurijem Kasparovem (HV 2/02), pořízený během jeho návštěvy Mezinárodních kurzů pro skladatele a perkusionisty v Trstěnicích, a příznačně ho nazval *Západní skladatel z Východu*. Kasparovova hudba má skutečně svou poetikou i zvukem velice blízko k západoevropské konstruktivistické hudbě, což vychází jednak z Děnisovova vlivu, jednak z Kasparovova neustávajícího sledování nových tendencí v této oblasti; k poznávání mu nakonec vydatně napomáhají i kontakty navazované prostřednictvím činnosti jeho souboru. Přestože se jeho tvorba dočkala mnohem většího uznání v zahraničí než doma, přece jen jí místo patří především v tradici hudby ruské, kde je řazena k proudu postavantgardy (někdy je tento směr v Rusku označován i jako „třetí“ ruská avantgarda coby následovnice „první“ v 10. a 20. letech a „druhé“ v 60. letech; spolu s Kasparovem jsou za její představitele uváděni Vladimir Tarnopolskij, Dmitrij Smirnov, původem ázerbájdžánský skladatel žijící v Moskvě Faradž Karajev ad.).

Kasparov zastává názor, že modernistické přístupy, techniky nebo metody, které se objevily v hudbě dvacátého století, mohou nadále sloužit stimulem, a to na bázi jejich *přehodnocení*. Sám se často opírá o serialismus, ale nevyužívá ho téměř nikdy v jeho „čisté“ podobě; funkci sérií u něj spíše než vlastní tónový materiál plní komplikované rytmické figury, které následně vytvářejí složité metrrytmické vztahy (není bez zajímavosti, že dříve než Kasparov začne pracovat nad partiturou, zapisuje si mnohdy metrrytmické schéma na milimetrový papír). Tyto poměry pak kladou značné nároky na interprety, současně jsou však při adekvátním provedení původci expresivního „nervu“ skladeb. V roli „série“ a zároveň jejího „přehodnocujícího“ elementu se ale může vyskytnout i jiná komponenta, například témbro apod. Z naznačeného vyplývá, že Kasparova prvotně zajímají kvality hudby

jako takové. Postihuje to i citát z výše zmíněného rozhovoru: „...myslím si, že hudba má zůstávat hudbou a nepřekračovat rámec sobě vlastních výrazových prostředků. ... Hudba vždycky odráží stav společnosti, nicméně na to by skladatel neměl myslet; tím spíš by o to neměl usilovat. Takové věci probíhají a samy si nacházejí možnost projevit se.“

Povaha Kasparovových děl je téměř výlučně lyrická. Někdy je tento lyrismus provázen romantickým pojetím, s nímž se můžeme setkat například v *Epitafu věnovaném památce Albana Berga* z roku 1988 pro housle, hoboje, harfu a perkuse (tematickým materiálem zde posloužila řada z Bergova *Houslového koncertu*); jindy Kasparov volí polohu expresionistickou, jako třeba v působivé komorní opeře *Havran (Nevermore)* pro baryton a 17 nástrojů na text proslulé básně Edgara Allana Poea (1991), jejíž scénická podoba se svého uvedení dočkala teprve po patnácti letech od svého vzniku (v moskevském Komorním divadle Borise Pokrovského se sólistou Alexandrem Vodopjanovem).

Umělecké záměry Jurije Kasparova často podněcuje jeho spolupráce s konkrétními hudebníky, pro něž komponuje. Predeterminuje to jak žánrové vymezení skladeb (převažují komorní kompozice), tak i jejich zpracování z hlediska interpretačních nároků (nezřídka koncertantně virtuózní pojetí). Řadu děl Kasparov píše pochopitelně na míru svému – co do obsazení proměnlivému – ansámblu: z posledních přírůstků v jeho soupisu skladeb zmiřme alespoň *Hommage à Honegger* (2005), efektní kompozici neúprosného tempa, která hojně využívá citací či postupů z tvorby Arthura Honeggera (symfonie, *Pacifik* 231 atd.). Kus vznikl na objednávku festivalu Varšavský podzim při příležitosti 50. výročí úmrtí francouzského skladatele a opakovaně se objevuje v koncertním programu ansámblu pod taktovkou různých dirigentů. Z interpretů, jimž Kasparov obohatil repertoár, pak uvedme například fagotistu Valerije Popova (*Sonata Infernale* pro sólový fagot, 1989), cellistu Alexandra Zagorského (*Concertando con forza tanta* pro violoncello a klavír, 2000), francouzského flétnistu Pierre-Yvese Atrauda (*Koncert pro flétnu a orchestr „C'est la vie“*, 2003) nebo varhaníka a ředitele vydavatelství Le Chant du Monde Hervého Désabra, kterému věnoval koncert pro varhany a orchestr s názvem *Obélisque* (2005).

HUDBA A OBRAZ

Zvláštní kapitolou je Kasparovova tvorba pro film. V Rusku je obecně tato tvůrčí sféra považována za jeden ze základních zdrojů obživy skladatelů, což obnáší i poněkud odtažitý pohled na ni. Není mnoho autorů, kteří by se v ní dokázali realizovat s vlastním uměleckým uspokojením, a Kasparov není výjimkou, přestože svou činnost na tomto poli nezavrhuje. Nejintenzivněji se partiturám pro film věnoval v letech 1985–89, kdy pracoval jako hlavní hudební redaktor v Centrálním studiu dokumentárních filmů. Z tohoto období pocházejí například snímky *Vrah* (režie: Sergej Marťjanov), *Surovec* (režie: Nikolaj Solovcov) nebo dokument *Norimberský proces po 40 letech* (režie: Ilja Butman). Ani později tuto oblast neopomíjel (spolupracoval především s filmovým studiem Argus), přičemž více pozornosti věnoval filmům experimentálního charakteru (mj. *Kontakt*, 1991, výtvarník: Elij Beljutin).

Konfrontace hudby a obrazu se však u Kasparova neprojevuje pouze ve filmové tvorbě. Svou inspiraci totiž skladatel často hledá i ve výtvarném umění. Již jeho raná virtuózní *Symfonie č. 1* pro velký orchestr, za niž obdržel hlavní cenu na Všesvazové skladatelské soutěži, nese podtitul vypůjčený od Picassa – *Guernica*. Pět dalších obrazů téhož malíře ho inspirovalo k napsání



pěti miniatur pro dvanáct nástrojů *Les Symboles de Picasso* (2003), jejichž koncertní provedení je provázeno počítačově „rozpořbovanými“ Picassovy dily promítanými na plátno. Podobně výše zmíněné skladbě s názvem *Nad věčným klidem* (1992) dala podnět ke vzniku stejnojmenná krajina malba Isaaka Levitana apod.

P. S.:

„Myslím, že v brzké budoucnosti někdo ze skladatelů udělá totéž, co na začátku dvacátého století udělal Schönberg, a to, že přehodnotí základní pojetí hudby. Nejspíš se tohle přehodnocení dotkne metrytmické logiky. A my získáme znovu prostor k vytváření takových děl, která nikdo nebude moci napadnout, že to je jen přežvykování toho, co už tu mnohokrát bylo.“
(J. Kasparov v rozhovoru pro HV 2/02)

Doporučený poslech:

Ave Maria; *Concerto* (oboe); *Genesis (Microsymphony)*; *Invention*; *Linkos*; *Stabat Mater* (Olympia, OCD 296, 1992)
Landscape fading into infinity; *Nevermore* (overture); *Credo*; *Cantus Firmus*; *Variations*; *Postludio*; *Silencium – Chamber Symphony No. 1* (Le Chant du Monde/Harmonia Mundi, LDC 288060 CM 210, 1993)
A dream; *Light and Shade – Setting off (Chamber Symphony No. 3)*; *Devil's Trills (Variations on Tartini's theme)*; *Seven Illusory Images of Memory*; *Reminiscence*; *12 Samples of Interrelations between bassoon, 8 double basses and 8 kettledrums* (Le Chant du Monde, LDC 278-1120, 2000)

<http://composers21.com/compdocs/kasparoy.htm>
www.mcme.therein.ru ►

Vladimir Ivanovič Martynov (*1946) absolvoval kompozici (v roce 1970 u Nikolaje Siděl'nikova) a klavír na Moskevské konzervatoři (1971). Protože se jako skladatel formoval na počátku sedmdesátých let, kdy mezi mladšími tvůrčími generacemi (nejen) v Sovětském svazu stále ještě doznívala vlna avantgardy, přiřadil se i on k buřičům a v rané fázi své tvorby vycházel z dodekafonie a serialismu. Ke svým dílům z tohoto období se však dnes již nevrací, přestože například *Epistole amoroze* (1970), *Hexagram* (1971) nebo *Sonáta pro housle a klavír* (1973), skladby zkomponované ve webernovském duchu, zaznamenaly mezi jeho kolegy poměrně slušnou odezvu.

Od roku 1973 Martynov navštěvoval Moskevské experimentální studio elektronické hudby. Mnohem víc než zvukové novátorství ho tu však zaujalo nadšení pro artrock, které u početného kruhu tvůrců z různých uměleckých sfér vyvolal Eduard Artěmjev (viz HV 6/03, 4/06) jednak pouštěním nahrávek King Crimson, Yes apod., jednak i svou skupinou Bumerang, jejímž členem se Martynov coby klavésista na krátký čas stal. V letech 1977–78 pak sestavil vlastní kapelu Forpost a i s velkým odstupem tvrdil, že „nejzávažnější hudbou, která vznikala na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, nebyla akademická, ale právě rocková. A ačkoli jsem poslouchal Stockhausena, Bouleze ad., nedostižitelné vrcholy jsem našel v Robertu Frippovi nebo Johnu McLaughlinovi.“ Složil také rockovou operu pod názvem *Serafínská vidění Františka z Assisi* (1978).

To vše se však odehrávalo již v době radikálního obratu v Martynovově tvůrčí evoluci; stejně jako mnozí další skladatelé se totiž i on upnul k minimalismu. Dospěl k němu na základě prolnutí několika podnětů. Jedním z nich byl dlouhotrvající zájem o západoevropskou středověkou a renesanční hudbu, kterou studoval a brzy se stal v Rusku jedním z předních odborníků na tuto problematiku. Během svého působení v nakladatelství Muzyka dokonce připravil k vydání rozsáhlou a v Rusku dodnes ceněnou edici profilových výborů z děl Guillaumea de Machauta, Guillaumea Duffaye, Johna Dunstaba a jiných autorů. Sám také vystupoval jako flétnista v ansámblu interpretujícím starou hudbu.

Další zásadní impuls Martynovovi dodal sběr a výzkum folklóru, když už v rámci studia na konzervatoři podnikal etnografické expedice (svého času povinné pro všechny studenty teoreticko-kompoziční fakulty) do různých oblastí Ruska, na Severní Kavkaz, Pamír či do Tádžikistánu. Byl to však i zájem o východní i západní filozofie, náboženství a kultury, který přispěl ke změně Martynovova hudebního myšlení.



TŘI NESTEJNÉ STEJNÉ KŘÍŽE

Při promluvách o minimalismu Martynov neodkazuje na hudební směr, ale definuje ho jako podstatu hudby obecně a jako to, co je pro posluchačovo ucho nejpřirozenější (v souladu s tím pak hovoří o minimalismu gregoriánského chorálu, folklóru apod.). Abstraktně své pojetí minimalismu vyložil v charakteristice svých *Passionslieder* pro soprán a komorní orchestr z roku 1977 (na text Johanna Weinzera): „Minimalismus v sobě obsahuje tajemství opakování, tajemství stejného, tajemství odlišnosti stejného. Abychom pochopili podstatu minimalismu, vzpomeňme historii nalezení kříže, na němž byl ukřižován Kristus. Když úsilím císařovny Heleny byly nalezeny a vykopány tři kříže, na nichž byli ukřižováni Kristus a dva lotři, zjistilo se, že ty kříže jsou naprosto stejné a že žádná zkoumání ani úvahy nemohou dokázat, k jakému kříži směřovalo veškeré úsilí hledajících lidí. V té době kolem procházelo pohřební procesí a někoho z přítomných napadlo vzít tělo mrtvého a postupně ho položit na všechny tři kříže. Jakmile mrtvý na jednom z křížů oživil, bylo jasné, že je to právě ten kříž, na němž byl ukřižován Kristus. (...) A tak máme před sebou tři stejné hudební části s různými názvy: První kříž, Druhý kříž, Třetí kříž. Můžeme vypořádat během poslechu, při které části naše vědomí ožívá a při které zůstává mrtvé? A vůbec, když posloucháme jedno a to samé, zůstáváme jedněmi a těmi samými? A co je vlastně „jedno a to samé“? Právě toto tajemství „jednoho a toho samého“ řeší minimalismus.“

Celé *Passionslieder* sestávají ze tří částí („cyklů“) nazvaných *Kniha písní*, *Instrumentální hudba* a *Kniha nápěvů* (ony tři kříže nalezneme v části prostřední). Představují vlastně jakýsi supercyklus založený na

neustálém opakování jediné lehce variované melodie (quasi protestantského chorálu) a v krajních vokálních částech i téhož pětistofového textu; s různou instrumentací se mění pouze zvuk.

K pojednávanému dílu se váže i historka, již by bylo možné nazvat „Jak se Vladimir Martynov nežádoucí osobou v Rize stal“. V hlavním městě Lotyšska byla na konci sedmdesátých let pořádána akce, na níž zněla hudba Eduarda Artěmjeva, Karlheinz Stockhausena a Martynovy *Passionlieder*. Produkce zahrnovala i četné happeningové vložky, při nichž se však strhla rvačka, na pódium vylezli i lidé z publika a začali škrtit interprety. Při *Passionlieder* se předpokládalo, že ve finále se budou z balkónu rozhazovat lístky s částí textu, kterou měli zpívat i posluchači („*Der am Kreuz ist meine Liebe / meine Liebe ist Jesus Christ!*“). Nestalo se, tento akt byl zakázán, ale skandálu se přesto nezabránilo...

OPUS POSTH

V roce 1978 Martynov učinil podobný krok, k jakému se nedlouho před ním (1968–76) odhodlal estonský skladatel Arvo Pärt: přestal psát hudbu a stáhl se do ústraní. Odešel vyučovat na duchovní akademii, studoval a rekonstruoval staroruské hudební památky a předpokládal, že ke komponování se již nikdy nevrátí. A přece. V roce 1984 přišel s kusem, který nazval záhadně *Opus posth*. Objasnění se tento titul dočkal po několika letech, když Martynov předložil svou filozofickou vizi postupného odumírání epochy skladatelů a kompozičního principu. Své myšlenky formuloval v knihách *Konec doby skladatelů* (2001) a *Zóna opus posth aneb Zrození nové reality* z roku 2005 – recenzi druhého jmenovaného spisu viz v HV 1/07 (oběma knihám předcházela Martynovova přednáška *Historie bohoslužebného zpěvu*, 1994 a *Kultura, ikonosféra a bohoslužebný zpěv Moskevské Rusi*, 2000).

Martynov je přesvědčen, že hudba založená na komponování je na ústupu a že momentálně probíhá přechodné stádium na cestě ke zcela neautorské hudbě. Pro ono stádium je podle něj příznačný právě opus posth – jakási posmrtná existence díla / opusu, v níž se pozvolna autorský element vytrácí. Tento pohled, pro účely článku samozřejmě značně zjednodušený, se pak promítá do Martynovovy tvorby. De facto každá jeho nová skladba je dalším opusem posth (zkrácená forma od sousloví opus posthumum použitého v přeneseném významu); zároveň si je vědom, že definitivní „smrt“ skladatelství nastane až s následujícími generacemi.

„Parametry“ opusu posth splňují již *Passionlieder*. Lze za něj však považovat i Martynovovu korespondenci s lotyšským skladatelem Georgsem Pēlēcise, kterou spustil druhý uvedený svým dopisem ze dne 3. prosince 1984: „Nedávno jsem někdy večer využil toho, že jsem sám, sedl jsem si ke klavíru a za nějakých deset dvacet minut napsal krátkou skladbičku. Zpočátku mě nezaujala, ale teď ji hraji stále dokola. Je v ní jakási schumannovská struna, kterou je příjemné rozeznívat. Žádné objevné intonace v ní, samozřejmě, nejsou, ale přesto se o ni chci s tebou podělit. Oficiálně na pódiu ji nemá smysl hrát. Kdo by o ni taky stál! Možná ani ty o ni nestojíš, ale stejně ti ji pošlu. Jenom tak, jako „pozdrav z Rígy“. Budeš-li mít náladu a čas, napiš něco!“ Martynov napsal. A odpovéděl nejednou, takže korespondence, vycházející z minimalistického rozvíjení „schumannovské struny“, nabyla poměrně velkého rozsahu. Oba autoři ji poté provedli na dvou klavírech a nahráli v roce 2002.

S úspěchem se setkala Martynovovo velkolepé folklórně laděné oratorium *Noc v Galicii* (1996; scénické provedení mělo premiéru v roce 2003) na texty Velimira Chlebnikova a rusalčích písní z *Báji ruského lidu* Ivana Sacharova; podobně příznivé ohlasy sklídila zhudebnění latinských textů *Stabat mater*, *Requiem* (v případě druhého jde snad o nejprosvětlenější novodobé zpracování mše za zemřelé; Martynov poukazuje, že pateticky tragizující pojetí daného textu je chybným výdobytkem novějších dějin hudby) nebo oratorium *Pláč Jeremiášův* (1992), často je hrána skladba pro komorní orchestr a sólové housle a celestu *Vejděte!* (1988) atd.

Martynov otevřeně vystupuje proti tradičnímu koncertu, který pokládá za v současnosti zdegenerovaný přežitek dřívějších dob. Provozování jeho skladeb tak vždy skýtá neobvyklý přístup. Stejně jako Kasparov, i on kolem sebe soustředí hudebníky, kterým je jeho hudba určena, přičemž nejčastěji spolupracuje se souborem vedeným vynikající houslistkou a jeho manželkou Tatjanou Grinděnkou (mimořádně, bývalou ženou dalšího proslulého houslisty Gidona Kremera). Název tohoto ansámblu? OPUS POSTH, jak jinak...

Kromě toho, že se Martynov stal jednou z vůdčích postav současné ruské hudby, která „dráždí“ jak svou tvorbou, tak i svéráznými myšlenkami, zapojuje se také do kulturního života organizačními aktivitami. Z nich si největší pozornost zasluhuje Centrum pro rozvoj a podporu nové hudby Devotio moderna, které v roce 2002 v Moskvě založil spolu s legendární figurou moskevského undergroundu, producentem Nikolajem Dmitrijevem (†2004). Centrum realizuje různé projekty, mj. festivaly i samostatné akce (slovo „koncert“ se sem samozřejmě nehodí), pod jeho střechu spadá také vydavatelství Long Arms (viz o něm i článek o ruském jazzu v tomto čísle HV) a zmíněný ansámbl OPUS POSTH. Od roku 2002 každoročně organizuje Festival Vladimira Martynova.

Samotná tvůrčí činnost Martynova zahrnuje vedle řečeného i mnoho společných projektů s různými umělci, například s literáty Dmitrijem Prigozem či Lvem Rubinštejnem, rockovou skupinou Aukcyon nebo bubeníkem Vladimírem Tarasovem ad. V posledních letech se stále frekventovaněji prezentuje na veřejnosti multimediálními počiny a instalacemi. Zmínit je třeba i jeho hudbu k loňskému velice úspěšnému filmu *Ostrov*.

P. S.

„Doba skladatelské hudby je u konce. Patos tohoto prohlášení přitom není tragický, ale naopak spíš optimistický. Chtěl bych, aby moje věci nebyly přijímány jako autorské, aby byl můj individuální vklad potlačen na minimum. Povznesení se na úroveň neskladatelské hudby je však samozřejmě záležitostí budoucích generací.“ (V. Martynov)

Doporučený poslech:

Opus posth (Long Arms, CDLA 98015, 1997)
Night in Galicia (CCn'C Records 2000 / Long Arms, CDLA 01029, 2001)
Come in! (CCn'C Records 2001 / Long Arms, CDLA 01030, 2001)
Stabat mater / Requiem (Long Arms, CDLA 03031, 2003)
The Correspondence Georgs Pelecis & Vladimir Martynov (Long Arms, CDLA 03024, 2003)
Passionslieder (Long Arms, CDLA 04022, 2004)

Méně je více

Jak začal a skončil minimalismus

Text: Matěj Kratochvíl

Existují dva druhy opakování – opakování kvůli tomu, že hudebník neumí nic jiného, a opakování jako velice objektivní strategie k dosažení subjektivního účinku.

(Richard Kostelanetz)

Slovo „minimalistický“ patří nejspíš k nejnadužívanějším adjektivům používaným k charakterizování hudby. Jakmile se nějaký hudebník jen trochu uskromňuje ve zvuku, najde se někdo, kdo mu tuto nálepku udělí. Autoři, na jejichž díla byla na konci šedesátých let nalepena poprvé, se k ní většinou moc nechtěli hlásit a používali jiné. Nelze však přehlédnout, že v šedesátých letech visely v hudebním povětří určité myšlenky, které se nejvýrazněji (byť různými způsoby) zhmotnily v hudbě čtyř Američanů: La Monte Younga, Terryho Rileyho, Steva Reicha a Philipa Glassa. A rovněž je zřejmé, že oni a jejich následovníci přitáhli na své koncerty více lidí než skladatelé držící se modernistických kánonů.

Jako již několikrát předtím v historii si hudba vypůjčila stylové označení od výtvarníků. Minimal art byl reakcí na výtvarný expresionismus, pracoval s minimem kontrastů či s opakováním geometrických vzorců. V padesátých letech se svými modrými plátny proslavil Yves Klein, později byli pod tento deštník řazeni Sol LeWitt a Frank Stella. V literatuře můžeme vidět vzor v experimentálních textech Gertrudy Steinové s oblibou využívajících opakování frází a vyvolávajících pocit určité bezčasovosti (její často citovaná slova „*růže je růže je růže je růže je růže*“ byla poprvé použita v básni *Sacred Emily* již v roce 1913, v roce 1970 je v „minimalistické miniatuře“ zhudebnil James Tenney).

Na přelomu padesátých a šedesátých let se na scéně západní vážné hudby výrazně rýsovaly dva směry: evropský a americký. První, spojovaný se jmény Pierra Bouleze nebo Karlheinz Stockhausena a dalších, pokračoval v předválečných snahách Arnolda Schönberga a jeho žáků o racionální organizaci hudebního materiálu. Druhý, jehož symbolem se stal John Cage, si pohrával s využitím náhody, rozmazáváním hranic kompozice a otevřeným konceptu díla. Minimalismus byl tak trochu protireakcí na oba a vrátil do hry prvky, které evropská i americká avantgarda svorně ignorovaly: pravidelný rytmický puls a tonální citění. Zároveň přišel s určitou koncentrovaností: Zatímco John Cage doporučoval simultánní provádění několika svých skladeb a happeningy té doby spojovaly co nejvíc různých akcí na jednom místě, **La Monte Younga**, který byl členem uměleckého hnutí Fluxus, přitahovala jednoduchost a koncentrace na detail. Produkoval sérii kompozic-návodů, z nichž jedna zněla: „Nakresli dlouhou čáru a následuj ji.“ Další v této sérii byla dokonce zapsána v notách: dva tóny a pod nimi pokyn „Držet velmi dlouho.“

Paradoxně, ačkoliv můžeme chápat minimalismus jako opozici k serialismu, dostal se La Monte Young ke „své“ hudbě od schönbergovské dvanáctitónové řady. Ve svých skladbách *Octet for Brass* (1957) a *Trio for Strings* (1958) tóny tak natáhl, až se ztratil jakýkoliv náznak melodické linie a převládla harmonie jakoby zastavená v čase. V roce 1964 začal Young realizovat dva koncepty, vlastně dvě celoživotní skladby. *The Tortoise, His Dreams and Journeys* byla postavena na dlouhých tónech – zpívaných a hraných na smyčcové nástroje, v některých případech s využitím elektronických generátorů – a kladla velký důraz na přesnou intonaci. Young se také začal zajímat o alternativy k evropskému temperovanému ladění (tedy tomu, které považujeme za běžné a které dělí oktávu na dvanáct stejných kroků). Jeho spoluhráči v souboru nazvaném Theatre of Eternal Music, mezi nimiž byla Youngova manželka Marian Zazeela (jinak také autorka světelných a výtvarných dekorací k provádění hudby), houslista Tony Conrad, violista John Cale, známý později z Velvet Underground, nebo Terry Riley, se proto museli naučit „nově“ slyšet i intonovat, aby se mohli pohybovat v prostoru vymezeném Youngovým laděním. Představení trvala několik hodin a na nahrávkách (špatně dostupných) jsou zachyceny jen výseky. Podle Younga bylo ideálním



cílem vytvoření prostoru, kde by tato hudba zněla permanentně, doprovázená korespondující vizuální stránkou. V pozdějších letech tohoto cíle dosahuje alespoň občas při instalacích takzvaných Dream Houses.

Druhou skladbou, kterou La Monte Young rozvíjí od roku 1964 dodnes, je *Well Tuned Piano*, opus zčásti komponový, zčásti improvizovaný na klavír přeladěný dle Youngova systému. Takové nástroje existují jen dva a skladbu může provádět jen autor, jde proto také o dílo častěji diskutované než slyšené. I v něm se projevila inspirace indickými hudebními zákonitostmi. Young improvizuje na základě předem určených souzvuků a melodických obrátů. Kvůli jinému systému ladění působí zvuk klavíru nejprve rozladěně, postupně si ovšem ucho začne zvykat a díky kombinacím alikvótních tónů začne slyšet zvuky, které běžně od klavíru neočekáváme.

Youngovy dlouhé tóny a nezvyklé souzvuky představují základ skrytější, esoterické větve amerického minimalismu, ale i on našel řadu následovníků (Phil Niblock, Charlemagne Palestine). Jeho někdejší spoluhráč **Terry Riley** pak může být brán za průkopníka té populárnější, rytmicky pulzující. Riley často vyjadřoval svou nechuť ke komponování nad papírem a věnoval se především improvizování na saxofon či elektrické varhany. Při studiovém experimentování s magnetofonem objevil kouzlo smyček a do svých improvizací přibral zařízení nazvané time-lag accumulator – tedy dva magnetofony propojené a vytvářející na smyčce stále se zahušťující zvukovou masu z nahranych tónů. S tímto přístrojem pak Riley pořádal celonoční improvizované koncerty. Různé dlouhé melodické figury, hrané ovšem podle stejného základního rytmického pulzu, vytvářely zvukovou síť, v níž pak může ucho posluchače bloudit a nacházet nejrůznější kombinace tónů. V roce 1964 přenesl Riley princip smyček na živé hudebníky ve skladbě *In C*, která je často považována za základní kámen minimalismu. Ansámbl libovolného složení (podle instrukcí autora „čím více, tím lépe“) hraje postupně třiapadesát různě dlouhých melodických frází, přičemž si každý hráč sám určuje, kolikrát bude kterou z nich opakovat. Nad základním tepem hraným na tónu C se tak opět vytváří – díky tomu, že každý hráč volí jiný počet opakování – propletenec, v němž se jednotlivé motivy skládají do různých kombinací.

Steve Reich byl jedním z účastníků prvního provedení *In C* a také jeho cesta vedla (pod Rileyho vlivem) přes magnetofonové smyčky. V roce 1965



nahrál projev pouličního kazatele, z části záznamu vytvořil smyčku, jejíž dvě kopie pustil současně na dvou přehrávačích. Díky nepatrné odchylce v jejich rychlostech se kopie začaly proti sobě navzájem posouvat, čímž vznikly postupně se proměňující kombinace hlásek. Obě smyčky se od sebe vzdalovaly, dokud se opět nedostaly do unisona. Podle fráze, kterou kazatel na smyčce vykřikuje, dostala skladba název *It's Gonna Rain* a odhalila pro Reicha proces fázového posunu, který potom využíval až do začátku sedmdesátých let. V roce 1967 jej pak aplikoval na akustický zvuk ve skladbě *Piano Phase*. Dva pianisté v ní dokola opakují jeden jednoduchý motiv, po určité době začne jeden z nich zrychlovat, aby o jednu notu „předběhl“ svého spoluhráče, po chvíli se posune ještě o kousek dál, dokud se neustálým posouváním nedostanou oba hlasy zase do unisona, kde skladba končí. Reich své myšlenky zformuloval v roce 1969 do textu *Hudba jako postupný proces* (Music as a Gradual Process): „Zajímají mne slyšitelné procesy. Chci je slyšet skrze to, co se děje ve zvuku. Aby bylo možné naslouchat detailům, musí hudební proces probíhat extrémně postupně.“ Naslouchání postupným procesům a jejich provádění připomíná podle Reicha sledování rozhoupaného kyvadla, které se postupně zastavuje, nebo pohybu písku v přesýpacích hodinách. Vymezuje zde také vztah mezi skladatelem a jeho materiálem: „Ačkoliv mohu mít potěšení z objevování hudebních procesů a komponování hudebního materiálu pro ně, jakmile je jednou proces spuštěn, běží sám od sebe. Materiál může naznačit, jakému procesu by měl být podroben (obsah určuje formu), a proces může naznačit, jaký druh materiálu pro něj je vhodný.“

Vedle fázového posunu začal Reich zkoumat další možné procesy a později také jejich kombinace. Ve *Four Organs* (1970) opakuje čtvero elektrických varhan v pravidelném rytmu jeden akord, v němž se vždy jeden tón prodlouží. Tím se hudba dostává od pravidelného pulzování k dlouhé ploše a v přechodových fázích dává vzniknout proměnlivým melodiím. Shrnutím této fáze objevování procesů je skladba *Drumming* (1970–71), devadesátiminutový opus postavený na jediném melodickém motivku. Ten je, kromě fázového posunu, podroben dalšímu procesu, který Reich nazval aditivní. Na začátku zazní jen jeden tón a při opakováních se k němu postupně přidávají další, až je motiv hrán celý. Na počátku tedy existuje motiv jen jako jakási představa, která se postupně vynořuje z ticha. Tyto dva procesy jsou ještě doplněny postupnou proměnou zvukové barvy, kdy od laděných bubinků

pozvolna přebírají vedení marimby, od nich pak zvonkohry a v závěrečné části se všechny nástroje spojí.

Pojem „aditivní“ se objevuje i ve spojení s **Philipem Glassem**. V jeho případě ovšem označuje jiný jev, který má, podobně jako u La Monte Younga, kořeny v zájmu o hudbu Indie – tentokrát ovšem především v jejích rytmech. V roce 1967, poté co studoval v Paříži u Nadi Boulangerové a pak strávil nějaký čas cestováním po Indii a Africe, vytvořil Glass první díla „v novém stylu“: *1 + 1*, *Strung Out* (pro sólové housle) a *Music in the Shape of a Square* (pro dvě flétny). První zmíněná skladba se skládá ze dvou krátkých rytmických figur, které má interpret v rychlém tempu vytukávat na desku stolu (snímanou mikrofonom) a které má kombinovat podle jím samým určené posloupnosti. Na stejném principu de facto stojí většina raných Glassových kompozic: melodické útvary jedou v rychlém tempu a pravidelném základním pulzu a podle určitého principu se postupně rozrůstají a zkracují. Podobně jako u Rileyho kontrastuje výrazný pravidelný základní tep s neustále se proměňujícími rytmy. Většinu jich psal pro svůj vlastní soubor, jemuž dominoval zvuk elektrických varhan a dechových nástrojů. Na koncertech byly nástroje vždy výrazně zesílené, protože zvuková intenzita byla důležitou součástí účinku této hudby.

K MASÁM

Hudba počátků minimalismu byla ke slyšení v galeriích moderního umění a různých prostorech stojících spíše stranou koncertního provozu vážné hudby. Vedle výtvarníků byli skladatelé v kontaktu se scénou tehdejšího psychedelického rocku (který ostatně s minimalismem sdílel mnohé estetické preference). Průlom k širšímu publiku přišel v sedmdesátých letech a je spojen především s Glassovou operou *Einstein on the Beach*, jejímž libretistou a režisérem byl Robert Wilson, tehdy již celkem známá divadelní osobnost, proslavená především hrami trvajících i několik dní a nocí. Jejich společná produkce tak spojila Glassovu rychle tikající hudbu se somnambulně pomalým děním na scéně. Opera nemá děj ani text v tradičním smyslu. Zpěváci zpívají solmizační slabiky (do re mi fa...) nebo čísla, s čímž na několika místech kontrastuje hlas „vypravěčky“ nezaujatě přednášející útržky jakési banální konverzace. Pětihodinové před- ►

stavení bez děje a textu mělo kupodivu obrovský divácký úspěch a Glass na něj v dalších letech navázal dvěma operami, které pak s Einsteinem vytvořily tzv. portrétní trilogii: *Satyagrahou* (1980) věnovanou Gándhímu a *Akhnatenem* (1983) zkoumajícím život stejnojmenného faraóna, který se ve starověkém Egyptě pokusil zavést monoteistické náboženství. V těchto dvou dílech je sice již použit „skutečný“ text, z hlediska posluchače je však výsledek podobný jako u Einsteina: *Satyagraha* je zpívána v sanskrtu, *Akhnaten* ve staré egyptštině, akadštině a biblické hebrejštině (ovšem již se vstupy vypravěče v jazyce publika). Operní scéna se pak stává Glassovým nejdůležitějším polem, další opery jsou ovšem již po stránce obsahu a jazyka pojaty konvenčněji.

V sedmdesátých letech se dočkal větší popularity také Steve Reich, což se projevilo mimo jiné i tím, že začal psát pro větší obsazení (*Music for Large Ensemble*, 1978; *Four Sections* pro orchestr, 1987). Vzniká také volná série skladeb určených pro jeden druh nástroje, zmnožený pomocí playbacku. *Electric Counterpoint* zmnožuje kytary (psáno pro Pata Methenyho), *New York Counterpoint* klarinety, *Vermont Counterpoint* flétny. Zatím poslední v řadě je *Cello Counterpoint*.

Zatímco Young a Riley se v sedmdesátých letech dostávají „mimo záběr“, objevuje se množství následovníků, kteří se snaží rozvíjet s větším či menším osobním vkladem myšlenku minimalismu. V Evropě se americký vliv spojuje s návraty do vlastní hudební historie, což asi nejlépe ilustruje skladba Michaela Nymana *In Re Don Giovanni* (1977), která jako ve smyčce repetuje krátký fragment z Mozartovy opery. Jistou sentimentalitu do původně emocionálně záměrně neutrálního stylu podstrkuje další Brit, Gavin Bryars, když si jako materiál pro minimalistické procesy volí melodie hrané na potápěčím se Titaniku (*Sinking of the Titanic*, 1969) nebo nahrávku nábožné písně zpívané neznámým tulákem (*Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, 1971). Styčné body mezi motorikou minimalismu a barokní hudby zkoumá Holanďan Louis Andriessen, který navíc (alespoň zpočátku) dodává jistý politický akcent ve skladbách jako *Workers Union* (1975) „pro jakýkoliv soubor hlasitě znějících nástrojů“.

V českých luzích a hájích také došly minimalistické impulzy sluchu, a to již na začátku osmdesátých let, navzdory tomu, že informace o západní hudbě (nejen minimalistické) se k nám dostávaly sporadicky. V dubnu 1983 se v Muzeu Bedřicha Smetany konal koncert, na němž zazněly pravděpodobně první české minimalistické pokusy z dílny Miroslava Pudlákova (*Rotace a kánony*) a Martina Smolky (*Quod licet bovi*). V jejich další tvorbě pak můžeme tyto vlivy pozorovat i nadále a počet takto zasažených se rozšiřuje o Víta Zouhara a další.

Pro většinu evropských skladatelů je typické, že se nikdy nezajímali o minimalismus v jeho radikálně zjednodušené podobě a vždy se jej snažili něčím „komplikovat“. Možná se tu projevuje hluboce zakořeněné povědomí, že má-li něco být považováno za umění, nesmí to být příliš jednoduché (pro autora ani pro posluchače).

JAK BÝT MINIMALISTOU

V předchozí části byly naznačeny některé charakteristické rysy hudby jednotlivých průkopníků minimalismu. V jejich stopách ovšem kráčely řady dalších, kteří k podobným cílům šli jinými cestami. Lze najít společné jmenovatele pro to všechno?



Nejjednodušeji asi lze minimalistickou hudbu charakterizovat jako tu, která je v některém parametru radikálně redukována. Omezený může být materiál (jeden tón, jedna melodická figura) nebo to, co s materiálem skladatel provádí (prosté opakování, postupné zkracování či prodlužování melodie). Takové příklady najdeme již v hluboké hudební historii: předešlá k opeře *Zlato Rýna* Richarda Wagnera je tvořena jen jedním akordem, *Bolero* Maurice Ravela opakuje dokola jednu melodii. (Píseň *Tento tón mám rád* dvojice Suchý a Šlitr, zpívaná na jediném tónu, zazněla poprvé ve stejném roce jako Rileyho *In C*.) Šlo však vždy o výjimečné případy, ve Wagnerově případě o protažený úvod ke „skutečné“ hudbě. U minimalistů nemá opakování připravit půdu pro něco následujícího, je samo o sobě cílem.

Radikálně redukovaných hudebních procesů lze najít řadu: Alvin Lucier v roce 1970 nahrál zvuk svého hlasu, nahané pak pustil z reproduktoru a opět nahrál, což zopakoval několikrát za sebou. Během tohoto procesu se postupně vytrácel hlas do nesrozumitelnosti a navrch získávaly rezonance místnosti, v níž se proces odehrával. V textu oné skladby, nazvané *I Am Sitting in a Room*, Lucier posluchači prostě popisuje, co dělá. Tom Johnson, jinak také hudební kritik činící si nárok na autorství termínu „minimal music“, v díle *Chord Catalogue* (1986) postupně představuje všechny možné kombinace souzvuků v rámci jedné oktávy: 78 dvojsouzvuků, 286 trojsouzvuků, 715 čtyřsouzvuků atd. až po jediný souzvuk složený z třinácti not. Britský skladatel John White své skladby-procesy nazýval „machines“ a občas šlo skutečně o netradiční procesy. V *Hooting and Drinking Machine* (1968) za nástroje slouží lahve s nápoji, na něž hráči foukají a postupně z nich upíjejí, čímž se mění výšky vyluzovaných tónů.

Pokud bychom měli zhodnotit, jakou stopu zanechal americký minimalismus ve vývoji vážné hudby, vystupují do popředí dva body:

– Minimalismus zaměřil pozornost na zvukový detail: Pokud nějaký zvuk slyšíte mnohokrát opakovaně, začnete si všímat detailů a třeba ve frázi „come out to show them“ (z Reichovy skladby *Come Out*, 1966) budete vnímat samostatně jednotlivé hlásky, rytmus sykavek a další složky. Velká část účinku skladby tak vlastně leží na posluchači, který ušima aktivně zkoumá hudbu. Zřetelné to je u skladeb jako *In C*, kde hustá polyfonie umožňuje nacházet různé útvary, skladatelem nezkomponované.

– Minimalismus začal jinak chápat hudební čas. Zatímco evropská hudba chápala skladbu jako víceméně dramatický útvar, který odněkud vychází a skrze různé zvraty spěje k vyvrcholení a konci, dva motivy v *Piano Phase* se mohou proti sobě posouvat donekonečna a smysl

skladby se tím nezmění. Při inscenaci opery *Einstein on the Beach* počítal režisér Robert Wilson s tím, že publikum může v jejím průběhu libovolně přicházet a odcházet. K pochopení této hudby není důležité vědět, co znělo před pěti minutami, význam má jen přítomný okamžik. Paralelu bychom mohli najít ve srovnání pojetí času a historie v křesťanství, kde vše spěje k určitému cíli (od stvoření světa k Apokalypse), a v některých animistických společnostech, v nichž je čas chápán cyklicky – jako periodické střídání různých období.

NÁSLEDKY

Philip Glass slaví letos sedmdesáté narozeniny, ostatní „hlavní minimalisté“ je již mají za sebou. Minimalismus ve své radikální podobě neměl dlouhého trvání, radikálně omezených skladeb může existovat jen omezené množství. Většina protagonistů svá původní východiska přehodnotila.

Zatímco Glass patří mezi komerčně nejúspěšnější skladatele současnosti a píše symfonie mahlerovských proporcí, La Monte Young zvolil spíše poustevnický způsob života a jeho nahrávky vycházejí velice sporadicky. Rileyho v osmdesátých letech přivedly objednávky od Kronos Quartetu zpět k psaní hudby na notový papír a Reich se přibližně od stejné doby stále silněji hlásí k dědictví evropské hudby, ať již rané polyfonie nebo Bély Bartoka. Techniky práce s melodickými vzorci jsou v jeho skladbách využívány, ale jejich postupné proměny již neurčují celkovou strukturu díla, která je již podřízena jiným dramatickým hlediskům.

Často bylo zmíněno, že minimalismus je posluchačsky tak úspěšný, protože dokola opakuje příjemné věci: tonální melodie, pravidelné rytmy, konsonantní souzvuky. Tento argument ovšem poněkud ztrácí na síle v konfrontaci s ranými počiny. Zvukové stěny La Monte Younga nebo Reichovy nekonečné smyčky nejsou právě prototypem libivé hudby, naopak mají schopnost probouzet v posluchačích až fyzický odpor, ale zároveň i jistou fascinaci – podle mentálního „naladění“ každého posluchače.

Skutečný úspěch se dostavil až ve chvíli, kdy se tato hudba vzdala své radikálnosti a vrátila se k časovým proporcím, na něž bylo ucho běžného posluchače uvyklejší. Teprve tehdy došly pravidelně pulzující rytmy a konsonantní harmonie opravdu velké obliby a zároveň se historie hudebního minimalismu jako stylu víceméně uzavřela.

Doporučený poslech:

La Monte Young

Jediná v současné době dostupná nahrávka La Monte Younga se nachází na kompilaci
OHM – The Early Gurus of Electronic Music (Ellipsis Arts)

Steve Reich

Early Works (Clapping Music, Come Out, It's Gonna Rain, Piano Phase) (Nonesuch)
Music for 18 Musicians (Nonesuch)
Drumming (Deutsche Grammophon, 1974)

Terry Riley

In C – Bang On A Can, (Cantaloupe, 1998 / 2000)

In C – Piano Circus (Argo, 1990)

Reed Streams (Organ of Corti 1999)

Philip Glass

Einstein on the Beach (Sony/CBS, 1979)

Two Pages / Contrary Motion / Music In Fifths / Music In Similar Motion (Nonesuch, 1994)



Philip Glass a ukázka z jeho *Music in Fifths*



Flux Quartet

Text: **Matěj Kratochvíl**

Hudební kritik Kyle Gann o nich prohlásil: „*Flux Quartet je tím, čím podle očekávání fanoušků soudobé hudby měl být Kronos Quartet.*“ Pokud na jednom pólu mezi smyčcovými kvartety věnujícími se soudobé hudbě stojí Kronos, na druhý můžeme umístit Arditti Quartet. Zatímco první se zaměřují spíše na nezvyklé kooperace napříč žánry, přičemž v posledních letech více a více sklouzávají ke kýči a laciným efektům, druzí se drží „sušší“ a méně snadné linie vážné hudby a vedle nových děl se systematicky věnují významným skladbám dvacátého století. Flux Quartet stojí v tomto pomyslném spektru kdesi uprostřed: základ jejich repertoáru tvoří evropská a americká avantgarda, zároveň se nevyhýbají nezvyklým kombinacím a střetům – aniž by ovšem vycházeli přespříliš vstřícně prostřednímu vkusu.

Kvarteto založil na počátku devadesátých let americký houslista taiwanského původu Tom Chiu (jeho druhým vystudovaným oborem je chemie) se svými spolužáky z newyorské The Juilliard School, houslistou Conradem Harrisem, violistou Maxem Mandelem a violoncellistou Davem Eggarem. Odkaz na hnutí Fluxus v názvu má dokládat zájem o hledání nových možností pro živé umění i za cenu narušování zaběhnutých estetických kategorií a norem. Dlužno říci, že při tom Flux Quartet velice ctí modernistické kořeny. Významnou část jejich repertoáru tvoří hudba dvacátého století počínaje Antonem Webernem a Kurtem Weilem a pokračující přes Giacinta Scelsiho, Iannise Xenakise a Conlona Nancarrowa k Johnu Zornovi a Elliottu Sharpovi. Vedle toho neustále loví mezi současnou mladou generací skladatelů a uvádí čerstvé tituly. Ty přicházejí i z vlastních řad, především od Toma Chiu a Davea Eggara.

Zdá se, že důležitým kritériem při volbě repertoáru je technická náročnost – tedy pokud možno co největší. Krkolomné polyrytmie a kánony Conlona Nancarrowa, podivné souzvučky Giacinta Scelsiho nebo nejrůznější mikrotonální experimenty jsou ochotně přijímanou výzvou.

FELDMAN DRUHÝ

Nejslavnější položkou v repertoáru Fluxu je bezpochyby Druhý smyčcový kvartet Mortona Feldmana (o něm se více dočtete v HV 3/06) z roku 1983, obří dílo, u něž je problém už jen obracení stránek v partech. Jeho premiéru měl v roce 1996 provést Kronos Quartet, s ohledem na technickou náročnost ji však zrušil. Předtím i potom byla několikrát provedena zkrácená, asi čtyřhodinová verze. V roce 1999 se prvního kompletního provedení kvartetu chopil právě Fluxus. Producent prý původně přišel s plánem rozdělit práci mezi dvě kvarteta, což bylo odmítnuto. Feldman vybudoval šestihodinovou masu z krátkých akordických sledů a úsporných melodických motivků, které se v nepravidelných intervalech vracejí, ovšem délka skladby způsobuje, že při poslechu si nejste jisti, zda nějaký motivěk zazněl před minutou či před dvěma hodinami. Kvartet klade značné nároky na posluchače, ale především na interprety.

„Viděno z perspektivy techniky hry, vyžaduje Feldmanův Druhý smyčcový kvartet neuvěřitelnou fyzickou sílu stejně jako kus technického nadání. Samotná délka skladby je překážkou – řekněme si to na rovinu, hráči na smyčcové nástroje (tedy vlastně žádní hudebníci) nejsou vycvičení k tomu, hrát šest hodin bez přestávky. Další velkou výzvou, možná méně nápadnou, je sku-

tečnost, že se hraje velice potichu. Ve praxi je mnohem fyzicky náročnější hrát méně než hrát více. Provedení virtuózního koncertu vyžadujícího velké technické schopnosti představuje menší fyzickou zátěž než tichá hra, protože jsme zvyklí být v pohybu, nikoliv v klidu. Snížení rychlosti pohybu smyčce i tlaku na něj jde proti mnoha rokům cvičení na nástroj. Pravá paže je neustále zdvižená a neustále přetlačování se s gravitací a tíhou vlastní paže může být poměrně nepříjemné. Představte si, že píšete na klávesnici umístěné o jednu stopu výše, než je normální poloha, a děláte to šest hodin. Asi takové je to pro houslistu. Abychom si s tím poradili, museli jsme každý experimentovat se svou technikou hry, hledat způsoby, jak minimalizovat pohyb a šetřit energií.“

Fyzické nepohodlí a vypětí se může stát cestou k novým estetickým zážitkům jak pro interprety tak pro posluchače. Vyžaduje to ovšem trpělivost. „Čtvrtá, pátá a šestá hodina nás přenesly do zcela nového terénu – nikoliv hudebně, ale fyzicky. Cítili jsme zcela nové bolesti, slyšeli jsme nové bohatství ve Feldmanových harmoniích, zažívali jsme v tomto meditativním stavu nové emoce. Na konci jsme měli pocit, jako by uběhl celý život.“

V dobách gramofonových desek trpěli milovníci rozsáhlejších kompozic nutností obracet strany po dvaceti minutách. V případě Mortona Feldmana (nejen *Druhého kvartetu*) nestačí ani kapacita CD, a tak je třeba využít novějších médií. Nahrávka kvartetu tak vedle kompletu pěti CD vyšla na DVD-Audio, které umožňuje posluchačský zážitek bez nutnosti měnit každých osmdesát minut disk.

BALÓNY I METAL

Všichni členové Flux Quartetu jsou činní také v jiných sestavách a žánrech. Tom Chiu spolupracoval s Ornettem Colemanem, Conrad Harris byl jeden čas koncertním mistrem S. E. M. Ensemble Petra Kotíka, ale hrál i s filozofujícím gramfonistou DJ Spookym, Dave Eggar hrál s The Who, Pearl Jam nebo Bobbym McFerrinem. Není tedy divu, že také jako kvarteto se dopouštějí mimožánrových úkoků a nezvyklých spoluprací. Jejich zatím nejčerstvější nahrávka vznikla ve spolupráci s Judy Dunaway, virtuózkou, která od osmdesátých let rozvíjí estetiku hudby pro nafukovací latexové balóny. Na desce se mimo jiné podílí i elektronický hlučák Damian Cattera. V roce 2005 vystoupil na koncertě společně s Flux Quartetem kytarista Kirk Hammett, známý ze skupiny Metallica, ve skladbě Toma Chiu SAS. Podle ohlasů nešlo



o žádnou klasicko-metalovou fúzi, ale o částečně improvizovanou hudbu připomínající raná díla Mortona Feldmana.

Do nezvyklého zvukového světa míří také na nahrávce skladeb Matthewa Welche, jenž zkouší, co společného mohou mít skotské dudy, indonéský gamelan a západní smyčce. Pro Flux napsal skladbu *Siubhal Turnlar*.

Na rozdíl od populární kultury, v níž se stárne velice rychle, může být ve vážné hudbě člověk označován za mladého umělce poměrně dlouho. S tímto označením se v souvislosti s Flux Quartetem lze setkat celkem často navzdory tomu, s čím již stihli přijít. Tím spíše bude zajímavé, co od nich uslyšíme, až z nich budou „staří mistři“.

Flux Quartet vystoupí v rámci **Ostravských dnů nové hudby** 31. srpna. Na programu budou mít poměrně pestrou skládanku: až nezvykle starý Smyčcový kvartet Kurta Weilla (1923), první kvartet

Györgye Ligetiho (1953), třetí od conlona Nancarrowa (1987), *Reviva!* nedávno zesnulého jazzového houslisty Leroye Jenkinsa a dvě zatím tajemstvím zahalené studentské skladby.

www.fluxquartet.com

Diskografie

Judy Dunaway: *Mother of Balloon Music* (Innova, 2006)

Matthew Welch: *Dream Tigers* (Tzadik, 2005)

Annie Gosfield: *Lost Signals and Drifting Satellites* (Tzadik, 2004)

Morton Feldman: *Feldman Edition 6: String Quartet No. 2* (Mode Records, 2002)

Michael Byron: *Awakening at the Inn of the Birds* (Cold Blue Music, 2002)

Annie Gosfield: *Flying Sparks and Heavy Machinery* (Tzadik, 2001)



Hudba duševní nezávislosti: Galina Ustvolská

Text: Viktor Suslin
Překlad: Vítězslav Mikeš

Na sklonku loňského roku, 22. prosince 2006 (nikoli tedy 17., jak se chybně objevilo v recenzi na album *Misterioso* v minulém čísle HV), zemřela v Petrohradě Galina Ustvolská, osobitá ruská skladatelka, jejíž dílo se dočkalo širšího uznání – díky začlenění do koncertního života v Rusku i v zahraničí a průběžně vydávaným notám a nahrávkám – teprve během posledních deseti patnácti let. V této souvislosti jsme se rozhodli předložit našim čtenářům článek o této pozoruhodné postavě ruské hudby XX. století z pera jednoho z nejlepších znalců její tvorby, Viktora Suslina – renomovaného skladatele žijícího v Německu. Suslin se jako spolupracovník hamburského nakladatelství Hanse Sikorského podílel na skladatelčiných notových vydáních. V roce 1996 vyšla ve druhém dílu významného sborníku *Hudba z bývalého SSSR* jeho stať o Ustvolské, jejíž zkrácenou verzi s laskavým svolením autora otiskujeme. Nesáhli jsme po starším textu jenom z toho důvodu, že skutečně kvalitních pojednání o Ustvolské není zrovna mnoho, ale i proto, že Suslinův článek ani s odstupem času neztratil na aktuálnosti. (V. M.)

Galina Ivanovna Ustvolská se narodila 17. června 1919 v Petrohradě. V letech 1937–39 studovala na leningradské Střední hudební škole a poté do roku 1947 na Leningradské konservatoři N. A. Rimského-Korsakova, kde následně pokračovala i v aspirantuře. Kompozici studovala u Dmitrije Šostakoviče. Ne každý student se může pochlubit tím, že učitel použije jeho téma ve svých skladbách (Šostakovič citoval druhé téma z finále *Tria* pro klarinet, housle a klavír Ustvolské ve svém *Smyčcovém kvartetu č. 5* a ve *Suitě na texty Michelangela*), dedikuje mu své rukopisy a posílá svá nejnovější díla s prosbou o sdělení názoru. Na komplimenty skoupý a často sarkastický Šostakovič také ne každého svého studenta opsal slovy: „*Věřím, že tvorba Ustvolské získá po celém světě uznání těch, kdo si váží skutečného umění.*“ K tomu, aby si někdo vysloužil podobné ocenění velikána a vydobyl si jeho hlubokou intimní důvěru, musí v sobě mít víc než jen oddanost vůči svému učiteli. Vztah Šostakoviče ke své studentce přitom v lecčems připomíná vztah Schönberga k Webernovi.

PETROHRADSKÝ HUDEBNÍ OSTRUŽEK

Hudba Ustvolské není „avantgardní“ v běžném smyslu tohoto slova. Snad i díky tomu nebyla v SSSR veřejně odsouzena, jak se to stalo některým skladatelčiným kolegům. Přesto se Ustvolská nevyhnula kritice, a to za „útlost“, „tvrdost“ a „nekomunikativnost“ svých skladeb, za jejich elitářnost. Teprve v poslední době kritici začali chápat, že tyto „nedostatky“ jsou vlastně individuálními přednostmi její hudby. Skladatel Boris Tiščenko, žák Šostakoviče i Ustvolské, to shrnul takto: „*Ona útlost je útlostí laserového paprsku, prorážejícího kov.*“

V posledních letech hudba Ustvolské zažívá obdivuhodnou renesanci. S odstupem se zjistilo, že její díla, napsaná ve 40. a 50. letech minulého století, znějí tak, jako by vznikla dnes, a to nehledě na revoluční změny, které proběhly v hudbě 50.–70. let a zasáhly tvorbu skladatelů prakticky všech generací. Nebo možná právě s přihlédnutím k těmto změnám. Nevelký počet skladeb Ustvolské totiž působí v moři avantgardní či pseudoavantgardní hudby jako ostružek, který se nenechal zlákat „progresem“ a raději zůstal sám sebou.

Ovšem k tomu, aby skladatel zůstal sám sebou, musí jím především být. Schopenhauer v jedné ze svých knih doporučuje ověřit si vlastní význam samotou: pokud je pro vás podnětné být sám se sebou, znamená to, že jste osobnost. V případě Ustvolské to platilo do puntíku. Její soběstačnost a esteticko-stylistická uzavřenost je v hudbě XX. století jevem unikátním. Ustvolská se „nevešla“ ani do kontextu západního koncertního života, ani do rámce „socialistického realismu“.

Nelze popřít, že díla Ustvolské provází specifický idealismus, maximalismus a dokonce fanatismus. Když už ale maximalismus, tak osobitý, nijak avantgardně teatrální, vypočítaný na skandál jakožto předběžnou podmínku pohodl-

né popularity v budoucnu. Její maximalismus je čistě ruský, dalo by se dokonce říci petrohradský, „dostojevovský“. Ustvolská vykazuje některé rysy, které nalézáme i u Šostakoviče: meditativnost, neobyčejnou závažnost intervalových vztahů, polyfonní myšlení. Na tom ovšem shody končí. V naznačených rysech Ustvolská zacházela natolik daleko, že jakékoli náznaky „klasičnosti“, nezřídka uplatňované Šostakovičem, byly zcela potřeny. Nezajímaly ji teatrálně-dramaturgické postupy ani citace. Ona byla citována, sama však nikoho necitovala.

Vše, co Ustvolská psala, bylo stejně významné, ať se jednalo o symfonii nebo krátký kus pro sólový nástroj. Sama jednou řekla: „*...mé skladby nejsou komorní hudbou dokonce ani tehdy, jde-li o sólovou sonátu.*“ Zvláště zacházela s časem, což přímo vybízí k myšlence přiřadit ji ke skladatelům „minimální hudby“. Ale ve skutečnosti by to nebylo přesné, protože podstata její hudby tkví ve velice „vysokém“ napětí a hutnosti, které převyšují snad všechny hudební substance, jaké znám. Její pauzy si svou naléhavostí nic nezadají s Webernovými. Je to hudba asketická, zbavená taktové čáry, což ji však nedělá malátnou a anemickou, ale naopak, vytvářejí se tak obdivuhodně vypjaté asymetrické polyfonické konstrukce a dosahuje se tím neuvěřitelné rytmické energičnosti. Dynamiku Ustvolská redukuje téměř na barokní stupňovitost, je pro ni však příznačný maximální extremismus (proto tedy není barokní, ale současná!) s občasnými kontrasty ffff – ppppp. Tlhuť Ustvolské ke krajnostem neleží pouze v dynamice, ale i ve svérázném instrumentálním obsazení jejích skladeb (viz *Kompozice č. 1–3*, *Symfonie č. 3 a 4*).

V její hudbě není nic „věčně ženského“. Představuje koncentrát mužskosti, vůle a přsného ducha, který nelitostně odsekává vše zbytečné. Odsekávání zbytečného je jednou z hlavních čtností sochaře. A skutečně, pokud bychom měli hovořit o asociacích, tak hudba Ustvolské není ani tak výtvarná, jako spíš sochařská.

ZLOVĚSTNÝ CIRKUS

Druhá sonáta pro klavír byla napsána v roce 1949. Tento rok nebyl v SSSR jako ty ostatní: Stalin slavil své sedmdesátiny a země byla dávena



vlnou trestů a strachu, kulturní teror dosáhl svého vrcholu. V době, kdy byli skladatelé světového významu ponižováni v sovětském tisku, kdy přiznávali své chyby ve vztahu ke straně a socialistickému realismu, kdy byli připraveni kát se a prosili o milost, stydlivá, skromná, téměř neznámá třicetiletá žena psala ve svém ubohém leningradském bytě tuto hudbu plnou zoufalství i nespoutaného protestu. Není se čemu divit, že dílo zaznělo poprvé až v roce 1967. Není také pochyb, že *Sonáta* mohla vzniknout jedině na daném místě a v dané době.

Dvě věty skladby se odlišují jen nepatrně v tempu. První má ráz tragicky meditativního, trýznivého napětí; druhá vychází ze stejného materiálu, ovšem její dynamika je zesílena do značné intenzity. Hudba, notovaná bez taktových čar, se podřizuje hypnotizujícímu metricko-rytmickému účinku a grandiózní lineárnímu. I přes rané datum je *Sonáta* dílem skladatelsky vyprofilované Ustvolské. Její učitel tu už s její hudbou sotva mohl něco udělat.

„Sonátu hrál Anatolij Ivanovič Vedernikov v době, kdy se mě snažili umlčet: moje hudba se neprodávala, nevydávala, nehrála. (...) Je obdivuhodné, že Vedernikov, ačkoli mi nepoložil jedinou otázku, když nad *Sonátou* pracoval, našel sám všechny klíče ke znamenité interpretaci.“ (G. Ustvolská, 1994)

Dona nobis pacem (Kompozice č. 1) je první částí *Triády*, kterou Ustvolská napsala v letech 1971–75. Po ní následovaly *Dies irae* pro osm kontrabasů, bicí (bedýnka ze silné překližky, na niž se tlouče dřevěnými paličkami) a klavír

a *Benedictus, qui venit* pro čtyři flétny, čtyři fagoty a klavír. Už z nástrojového složení vysvítá, že skladatelčin záměr v *Triádě* je neobvyklý. Autorka žádala, aby „tyto kompozice byly prováděny všechny a v předepsaném pořadí, ale pokud by to nebylo možné, může každá ze skladeb být zahrána samostatně“.

Obsazení *Dona nobis pacem* (pikola, tuba, klavír) dokládá tvrzení Ustvolské, že její „skladby nejsou komorní hudbou“. Pikola a tuba jsou typické orchestrální nástroje, pro něž v komorní hudbě není místo. „Myší svist“ pikoly ve vysokém registru, zbavený alikvotních tónů, a neduživé zvuky v jejím registru nízkém sotva mohou obohatit komorní obsazení. Fortissimo tuby zase vyvolává silnou zvukovou vlnu, která divže neodfoukne klavír z pódia. I sám název *Dona nobis pacem pro pikolu, tubu a klavír* vyvolává úsměv: vždyť je to cirkusová nástrojová sestava! Jde snad o vtip? Nebo se skladatelka rouhá?

Samo dílo však velice brzy dává zapomenout na to, že obsazení je cirkusové. Od instrumentáře samozřejmě těžko někam utéci, cirkus zůstane jednou provždy cirkusem. Jenomže jak je ten cirkus zlověstný. Nepohodlný a absurdní. První věta je neskutečně agresivní. Jsou to polyfonické variace na krátký, lehce odhalitelný motiv. Ale doslova každým záhybem této věty proniká absurdita. Absurdní je přísná motivická práce s takovým obsazením, absurdní je „přísná“ lineárnost klavírního partu, jehož linie nejsou čisté, ale kalí je nejrůznější „bláto“: tóny náležející motivu jsou zaměňovány za klastry. Nakonec i celá polyfonní linie často sestává výlučně z klastřů (jak také jinak bojovat s tubou?), nicméně motiv je vždy snadno rozpoznatelný díky výraznému rytmu. Ustvolská se tu zaměřila na precizní motivicko-polyfonickou



Galina Ustvolská a Viktor Suslin

práci za podpory vycizelované rytmiky a krajní tematické koncentrace. Do toho všeho klavírista bouchá pěsti nebo dlaněmi, tuba vydává kvákavé zvuky a flétna pronikavě kvičí. Celkově to vzdáleně připomíná parodii na soudní proces, sešranou zločinci ve vězení. Dalo by se to nazvat věčnou a ušlechtilou pravdou v poskvřených ústech... „*Nenadávej na zrcadlo, když máš křivou hubu*“, řekl Gogol. Těžko si představit plastičtější vyjádření disharmonie, než jak ji představuje tato část skladby. Zlo a chaos vládnu světu, a skladatelka pro ně nalézá adekvátní hudební prostředky. Je až zarážející, jak rychle člověka při poslechu tohoto díla opouští veselá nálada, která u něj vyvstává při příchodu interpretů na pódium!

Ve druhé a třetí větě však Ustvolská zachází ještě dál. Nutí zde posluchače zapomenout na *disharmoničnost* svého obsazení. Vychází na povrch, že tato disharmoničnost je spíš domnělá než skutečná. Ve druhé větě mizí neklidné krátké motivy a objevují se melodické fráze s mnohem širším rozletem (při zachování tematického vztahu k první větě). Hlavní roli zde hraje tuba se svým mohutným crescendi. Konečně ve finální části (všechny věty na sebe navazují attacca) dochází k závěrečné metamorfóze. Dominuje jí atmosféra modlitby o daru míru. Skladatelka vytváří tuto atmosféru velice prostými prostředky: postačují jí k tomu pouhé tři intervaly v klavíru, jediné fis v tubě a smutná pětitónová litanie ve flétně. Ustvolská zůstává věrna sama sobě: ve třetí větě téměř nenalézáme tón, který by nepocházel z tématu věty první. Zlověstný cirkus o sobě dává vědět reminiscencí. V křísťalově čistém, posvátném pianissimu vládne harmonie dokonce i mezi tubou a pikolou. Před Bohem si jsou všichni rovni...

LENINGRAD A MARIÁNSKÉ HYMNY

Přejdeme nyní k *Symfonii č. 3 – *lisuse Messija, spasi nas!** (1983). Mezi *Třetí symfonií* Ustvolské a *Čtvrtou* Šostakoviče je časový odstup půlstoletí; ovšem v rámci ne ledajakého století, nýbrž dvacátého. Za tuto dobu světem otřáslly velké události. Jednou z nich byla změna v duchovní rovině: to, co se mnohým zdálo ve třicátých letech jako „světlu budoucnost“ (přičemž nejen v SSSR), se v letech osmdesátých stalo neslavnou a ostudnou minulostí. Bylo možné jen nesměle doufat, že odplata za oslepení a hříchy dvacátého století nebude příliš krutá, a prosit Boha o spasení. To také činí Galina Ustvolská ve své *Třetí symfonii*. Název díla zní *lisuse Messija, spasi nas!*, nejde tu tedy o spasení osobní. Ustvolská se modlí za nás za všechny.

Autorem recitovaného textu (přeloženého z latiny do ruštiny), který zní v symfonii, je německý mnich Hermannus Contractus (1013–1054), jenž se dožil krátkého věku, byl téměř neschopen mluvy, ale za dobu svého života vytvořil vynikající traktáty o matematice, astronomii, hudbě, a také modlitby a hymny zasvěcené Panně Marii. Fakt, že tři z pěti symfonií Ustvolské (*Druhá, Třetí, Čtvrtá*) vznikly na slova tohoto autora, navíc ve městě, jež ještě poměrně nedávno neslo jméno Lenina, je výmluvný sám o sobě. Význam jednotlivé symfonie je jednoznačný: je to modlitba za spasení. Modlitba vyžaduje koncentraci a duševní vůli: čím větší tato vůle je, tím větší je účinek modlitby. Ustvolská je především hudebnice, takže těchto kvalit dosahuje čistě hudebními prostředky.

V symfonii s charakterem modlitby nepřipadají v úvahu pestrost a různorodost. Koncentrace je dosažena maximální úsporností prostředků a odhazováním všeho nepotřebného: v symfonii najdeme pouze čtyři motivy s významem témat. Jsou svérázné nejen po melodické stránce, ale i po rytmické, a lze je snadno rozpoznat i tehdy, znějí-li jen v bicích. Formální rozvržení skladby je

zřetelné a logické (specifická sonátová forma s provedením a dokonce „doslovnou“ reprízou). Rozvíjí se však nikoli na základě prostředků melodicko-harmonických, ale rytmických, témbrových a artikulačních. Po melodické stránce je dílo statické, do citací motivů dlouho nezasáhne nový tón (a když už zazní, stává se z toho důležitý okamžik). Zato rytmická podstata díla je unikátní: „prostorová“ nehybnost je kompenzována extrémní rytmickou a polyfonickou mnohohrstevnatostí. Tematicky důležité motivy jsou různé délky v čase, neustále se mísí, „přebarvují“ a jsou přehodnocovány tím, jak přecházejí z jedné nástrojové skupiny do druhé (nejzávažnější z těchto motivů zní na začátku díla v pozounu a poté prochází celou symfonií jako ostinato). Všechny motivy mají „společného jmenovatele“ – diatonický charakter, schopný vyvolat vzdálené asociace s gregoriánským chorálem, což ovšem zůstává v pozadí vzhledem k tomu, že hlavní hybnou silou díla je především rytmus. Dokládá to i fantasticky vyznívající „provedení“ symfonie, jež zahrnuje rytmickou polyfonii bicích, dlouhé sólo klavíru a mohutnou zvukovou kulminaci (s opakováním posledních dvou tónů hlavního motivu – des, es – v celém orchestru), která vytváří dojem mocného kolektivního zaklínání.

K realizaci tohoto uměleckého záměru Ustvolská sáhla i po odpovídajícím „nástroji“: její orchestr ve *Třetí symfonii* (5 hobojů, 5 pozounů, 3 tuby, 2 velké bubny, tenorový buben, piano, 5 kontrabasů) se vůbec nepodobá tomu, co si člověk pod pojmem „orchestr“ představuje. V jejím případě jde o „několika-sborové“ obsazení, ideálně přizpůsobené k tomu, aby byla dílu dodána nejen rytmická, ale i témbrová mnohohrstevnatost.

Třetí symfonii Ustvolská cíleně přesvědčuje, že v současnosti modlitba vyžaduje mnohem více vůle a energie, než „za starých dobrých časů“, kdy stačilo hudbu při obrácení se k Bohu obléct do obvyklých liturgických forem. Existuje jedna židovská anekdota. Žid se ptá rabína: Proč se nám, rabi, Bůh dříve zjevoval na poušti, hovořil s námi, vedl náš národ, a teď to nedělá? Rabín odpověděl: „To proto, že nyní zůstalo už jen velice málo lidí, kteří by se Mu dokázali dostatečně nízkou poklonit...“

AMEN

G. Ustvolská v dopise V. Suslinovi, 1990: „*Posílám Vám Symfonii č. 5 „Amen“.* Těžko se mi pro ni hledají slova, a tak se odvolávám na Schumanna: „*Nejlepším způsobem, jak hovořit o hudbě, je mlčet o ní.*“ Symfonie je náročná pro interprety. Přestože se na provedení podílí pouze šest hudebníků, je nutný někdo, kdo by je vedl. Nepředstavuji si zde dirigenta, ale hudebníka, jenž by se více seznámil i s dalšími mými skladbami včetně *Tří kompozic*. Proč nechci, aby to byl dirigent? Od toho, kdo bude řídit *Pátou symfonii*, potřebuji co nejméně vnějších atributů – gest apod., a naopak maximum vnitřních, tedy hlavně pochopení. Čím méně bude tento člověk k sobě přitahovat pozornost posluchačů, tím lépe.“

Doporučený poslech:

Symphonies 2, 3, 4 & 5 (Megadisc, 7854, 2000)

Piano Concerto, Symphony Nr 1 (Megadisc, 7856, 2000)

Duet and Grand Duet (Megadisc, 7863, 1995)

Trio, Sonata for Violin and Piano, Octet (Megadisc, 7865, 2000)

Preludes and Compositions (Megadisc, 7867, 1994)

Piano Sonatas; piano – Oleg Malov (Megadisc, 7876, 2001)

Piano Sonatas; piano – Markus Hinterhauser (col legno, WWE 20019, 2005)

62. mezinárodní
hudební festival

**PRAŽSKÉ
J A R O**

**PRAGUE
SPRING**

62nd international
music festival



Alison Balsom
Dan Bárta
Lisa Batiashvili
Serge Baudo
Gabriela Beňačková
Charles Dutoit
John Fiore
Thomas Hampson
Heinz Holliger
Steven Isserlis
Chantal Juillet
Gidon Kremer
Zdeněk Mácal
Sir Charles Mackerras
Sakari Oramo
Murray Perahia
Gennadij Rožděstvěnskij
Jordi Savall
Jiří Stivín
Tadeusz Strugala
Michael Tilson Thomas
Eva Urbanová
Ivan Ženatý

Academy of St Martin in the Fields
Camerata Bern
China Broadcast Chinese Orchestra
Collegium 1704
Česká filharmonie
Finnish Radio Symphony Orchestra
Hespèrion XXI
Kremerata Baltica
Orchestr Národního divadla
Symfonický orchestr Českého rozhlasu
Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK
San Francisco Symphony Orchestra
a řada dalších

Pod záštitou prezidenta republiky
Václava Klause
Ve spolupráci s Ministerstvem kultury ČR
Spolupřátel hlavní město Praha

Ministerstvo kultury
Česká republika



PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAG

Sit Ticketpro
tel: +420 296 333 333
fax: +420 234 704 204
e-mail: ticket@ticketpro.cz

Pokladna Pražského jara,
Rudolfinum
nám. Jana Palacha, Praha 1
tel: +420 227 059 234

Generální partner



Oficiální partner



12. 5. - 3. 6. 2007

www.festival.cz
www.ticketpro.cz



Kai Fagaschinski

Divný pop na berlínské scéně

Text: Petr Vrba

Letos třiatřicetiletý Kai Fagaschinski, který vystudoval sociální práci, se dnes živí jako noční hlídač. Umožňuje mu to přes den být klarinetistou a kdykoliv za sebe najít záskok, když se potřebuje na tři týdny vzdálit z Berlína. Pojímá zvuk klarinetu tradicí nezátíženým způsobem, od neidiomatického experimentování s melodiemi přes ne-glassovský minimal až po abstraktní pop. Jeho osobitý přístup k popu byl oceněn i Keithem Rowem, jenž se rozhodl zavést novou ediční řadu ErstPop na své značce Erstwhile, a první vlašťovkou bude letní CD jednoho z Kaiových uskupení, The Magic I.D. Obdobně je jeho tvorba respektována i Yoshiyukim Suzukim, šéfem labelu Improvised Music from Japan, jak dokládá rozhovor s Fagaschinskim, a jeho dvě skladby zařazené do loňské speciální edice zaměřené na berlínskou scénu.

Váš přístup ke klarinetu se na pohled i poslech těžko uchopuje. Co pro vás tento nástroj znamená a proč jste si ho vybral?

Nevím jak to popsat. Chtěl jsem zkrátka rozvinout vlastní hlas. Začal jsem na klarinet hrát poměrně pozdě, když mi bylo 22 let. Předtím jsem se věnoval experimentální hudbě s užitím hlasu a různých předmětů i hudebních nástrojů. Měl jsem moc rád různé saxofonisty jako Johna Zorna, Evana Parkera atd. Ale chtěl jsem spíš něco slabšího a dře-

věného, a tak jsem si nakonec koupil klarinet. Dodnes hraji na ten samý, ale musím říct, že je to dost šmejd. Například na něj moc nejde hrát vyšší tóny potichu, což je pro klarinet důležitá kvalita. Ten můj hraje nečistě, snadno přeskakují tóny. Tahle polyfonie mě právě hrozně zajímá. Měl jsem na začátku asi dvě lekce, abych vůbec věděl kam foukat, ale klasická hra na klarinet mě vůbec nikdy nelákala, jde mi o vytváření zvuků. V posledních letech ale chodím na hodiny klasické hry, protože je to prospěšné, ale nemám žádné klarinetové mistry, u nichž bych vzdychal, kéž bych uměl hrát jako oni. Líbí se mi zvuk klarinetu, ale ne klarinetová hudba.

Zdá se mi, že rád zacházíte do krajností, do oblastí na pomezí slyšitelnosti. Jde vám o poznání mezí nástroje?

Baví mě to celé dynamické spektrum od tichounkých zvuků po řvavé. Divák by měl svým uchem vyjít vstříc, a ne se nechat hudbou polapit, chci, aby se lidé podíleli na hudbě pozorným posluháním, a ne abych je musel vyzývat a strhávat. Záleží mi na intenzitě a vyjadřování. I když jsou lidé, kteří hrají nahlas skvěle, mně je bližší ten tichý styl.

Nejste školený klarinetista, dá se u vás hovořit o tzv. extended techniques?

Z počátku jsem se musel učit, jak vyloudit vůbec běžný tón, a časem jsem se naučil obojí, ale pro mě roz-

šířené techniky moc neznamenají, nerozlišuji mezi normálním a neidiomatickým, pro mě je vlastně obojí normální, protože obojí volně používám při svém hledání zvuků a hluků. Pro mě by bylo dost neidiomatické hrát jako klasický klarinetista...

Před třemi lety jste vystupoval na festivalu Uchiage ve Vídni a Berlíně, kde se kromě několika domácích hráčů předvedla špička japonské improvizací scény, jako Nakamura, Otomo, Sachiko M. a mnoho dalších. Vloni jste vydal desku na Ftarri, odnoží Improvised Music from Japan, a nejen to. Jakou roli pro vás hraje japonská scéna?

Bezpochyby jsou v Tokiu vynikající hudebníci, a když přijedou do Berlína, vždy se setkáme, soukromě, ne při hraní. A taky chodím na jejich koncerty, ale nejde o pracovní spojení. Z Berlína do Tokia je to moc daleko, než abychom mohli pracovat intenzivně. Ten festival ve Vídni byla záležitost ad hoc, založená na překvapivém efemérním setkání, ale pro mě je důležitá dlouhodobá a intenzivní spolupráce jako v kapelách.

Hrajete také někdy skladby jiných autorů?

Ne, nejsem interpret, nikdy nehraji cizí skladby, jen svoje improvizace a kompozice. Ani nepíšu pro ostatní. Zastávám názor, že by měl každý hrát svoji hudbu a po svém, moc se mi nelíbí, když se hrají cizí věci. Jiná věc je spolupracovat s lidmi, hrát společně, sdílet nápady, vzájemně se inspirovat. Málokdy hrají sólo, takže spoluhráči pro mě rozhodně hodně znamenají. Ta společná práce a souhra mě ohromně baví.

V čem jsou pro vás spolupráce tak přitažlivé?

Musíte zvládnout cizí nápad a najít společný způsob vyjádření. Ne že bych vždy s každým novým hrál úplně jinak a nově, ale musíte poslouchat a hledat společnou řeč,





aby to na koncertech fungovalo. Někdy to vypadá tak, že společně improvizujeme a ani to moc nerozebíráme, jindy zase společně do detailu probíráme, co zkomponujeme. Vždycky jde o komunikaci. Probíhá to různě a to mi vyhovuje. Každá konstelace si žádá vlastní metodu.

Před chvílí jste řekl, že dáváte přednost tichému stylu hraní, souvisí s tím i vaše časté spolupráce s hráči na laptop, případně s Nakamurou na jeho nezapojený mixážní pult?

S Toshim vlastně spolu nehrajeme, i když teď v dubnu nás čeká koncert v Kodani, ale jinak jsme spolu hráli dvacet minut před třemi lety ve Vídni, toť vše. Ale aby nedošlo k nedorozumění, mám ho hodně rád, i jeho hudbu.

Počítač je v dnešní době jedním z nejzajímavějších nástrojů, ale ne sám o sobě. Zajímavým ho dělají ti, kdo na něj hrají. Hraji s laptopisty (momentálně s Klausem Filipem a Christofem Kurzmannem), protože mám rád jejich hudbu a vážím si jejich citlivosti. V obou projektech se najdou i dost hlasité momenty, oba dokáží hrát hlučné koncerty. Nedržíme se nějakého dogmatu tiché hudby, ale je pravda, že sdílíme zájem o křehké a jemné okamžiky v hudbě. Možná že výjimečné na duu s laptopistou je to, že zároveň jde o spojení jedna ku jedné mezi počítačem a klarinetem, ale také svého druhu vztah mezi orchestrem a sólistou. Je to úplně jiná situace než třeba v klarinetovém duu. Poslední tři roky mě nejvíc baví a zaměstnává právě duo s Klausem Filipem, Los Glissandinos. Filip hraje se sinusoidami, což se dobře doplňuje s tóny klarinetu, stejně jako se doplňují naše hudební nápady, jak se nám alespoň zdá.

Los Glissandinos jsou opravdu hodně minimalističtí, CD se musí poslouchat opravdu pozorně.

Jsou to zvuky, glissanda, která je třeba slyšet naživo, v prostoru. Z cédečka si můžete trochu udělat představu, ale není to ono. Chce to rozlehlejší prostor s vysokým stropem. Vzniká tam spousta tónů i mimo nástroj, z prostoru kolem, jemné takty... Někdy děláme jakousi „ušní masáž“. Něco ho to může vylekat, ale já myslím, že to je zdravé.

Vaše deska s Klausem Filipem *Stand Clear* se tváří dost romanticky, zeleň, táborák... Tedy až na vrčícího psa na fotce, kterou dělal Dieb 13 a která je schovaná pod kompaktem. Jde o inspiraci přírodou nebo ironií?

Fotky byly pořízeny v lese u Nickelsdorfu, nahrávali jsme tam v nějakém baráčku, co si Klaus pronajímá. Ale hudebně žádnou souvislost s přírodou nevidím. Prostě jen nemám rád takové ty abstraktní obaly na improvizčních kompaktech...

Těž album *Kommando Raumschiff Zitrone* z loňského roku s převládající růžovou barvou a tváří Marisol Sanchez má na pohled blíž k popovým deskám než k abstrakcím.

Řekl bych, že беру hudbu velmi vážně (a humor není nevážný), ale její prezentaci už tak vážně neberu. Chci se lidí svojí hudbou dotknout, a jestli se občas objeví úsměv na jejich tváři, nejsem kvůli tomu nešťastný.

A jak to bylo se změnou názvu vašeho projektu *Wolke ist immer 5* na *The Magic I.D.*, už se vám nelíbil?

Přesně tak. Původní název *Mrak* je vždy 5 nezní úplně nejlíp... Vzniklo to, když jsme společně seděli a Christof měl na sobě tričko s mrakem, na němž byla číslice 5, a bavili jsme se právě o tom, jak se budeme jmenovat. Christof to rozhodl.

Dost aktivně se podílíte na rozvoji berlínských scén. Jakou roli v tom hrál projekt s Christofem Kurzmannem nazvaný *Raumschiff Zitrone*?

To byla série koncertů, které jsme hráli zprvu jednou dvakrát měsíčně a pak už míň, vydrželi jsme to s Christofem docela dlouho, já šest let, on asi čtyři, ale pak už nás to začalo unavovat. Odehrávaly se vždy v jednom berlínském kině pro publikum asi čtyřiceti lidí. Neměli jsme na to žádnou podporu, spočívalo to v setkávání různých hudebníků, kteří byli právě ve městě nebo na turné, lidi si spolu přicházeli zahrát.

Připadá vám, že současná improvizovaná scéna je něco jako hnutí? V dnešní době se improvizuje mnohem víc než třeba před čtyřiceti lety a všichni navzájem spolupracují.

No, já myslím, že to docela upadá. Ubývá míst, kde se dá hrát, mezi mladými zas tolik zájemců není, tedy snad kromě elektronické hudby. Čím dál míň lidí hraje na tradiční hudební nástroje. Nezdá se mi, že by existovalo jakékoli hnutí.

Ale v Londýně to docela žije, je tam i dost mladých hudebníků, festival *Freedom in City* je celkem živý.

Vážně? No vida, to mají štěstí.

V Rakousku jsou tři skvělé festivaly, ne?

Ano, tři. Ale já jsem z Německa a tam nic takového není. Hraji po různých klubech, ale větší koncerty mám vždycky v Rakousku. Mají tam výrazně lepší financování, vyplatí se tam hrát.

V Německu bývaly lepší časy – v 80. a 90. letech bývaly soubory financované lépe, ale teď ubrali – hlavně menším souborům. V Berlíně je ale příjemná atmosféra, přichází tam žít mnoho hudebníků, jimž nejde o byznys. Nedá se tam na hudbě vydělávat, ale hudbě to docela svědčí.

<http://kylie.klingt.org>
<http://losglissandinos.klingt.org>
<http://www.myspace.com/fagaschinski>

Výběrová diskografie:

The International Nothing: Mainstream (Ftari, 2006)
Kommando Raumschiff Zitrone: First Time I Ever Saw Your Face (Quincunx, 2006)
Kai Fagaschinski & Bernhard Gal: Going Round In Serpentes (Charhizma, 2005)
Los Glissandinos: Stand Clear (Creative Sources, 2005)
Horn Bill – Reed Solos (Matchless Recordings, 2005)
Bosetti, Hotz, Fagaschinski, Mahall: Berlin Reeds (Absinth Records, 2003)

Hudba jako socha

Saxofonista Ulrich Krieger na několika židlích

Text: Matěj Kratochvíl

Jednoho březnového večera přinejmenším část publika v brněnském klubu Fléda, kde právě probíhala Expozice nové hudby, nevěděla, co si má myslet. Na pódium nastoupily dvě postavy – vlasy a kapuce zakrývající obličej – a začaly budovat zvukový útvar začínající jako temné rituální hučení a postupně gradující k intenzitě, na niž jsou zvyklí spíše návštěvníci death metalových koncertů. Zvuk se vyklenul jako kopule odsvěceného kostela a po necelé hodině se znovu snesl k temné prodlevě. To vše s bicí soupravou, saxofonem, hlasy a několika efektovými krabičkami.

Duo nesoucí název Sus futuros je zatím nejakutálnější výpravou saxofonisty Ulricha Kriegera, rodáka z Freiburgu usazeného v Berlíně, jehož zde doplňuje bubeník Marcelo Aguirre. Ten se do Berlína přistěhoval z Argentiny. „Setkáváme se, improvizujeme a pak se o tom bavíme – co se nám líbilo a nelíbilo. Občas se snažíme navodit opakovaně určitou atmosféru („udělejme znovu ten temný ambient“), aniž bychom ovšem fixovali určité části. Ovšem opakovaným hraním a diskutováním se dostáváme blíže a blíže k „našemu zvuku“, v němž mají významnou roli death, black a doom metal. V naší hudbě se snažíme dosáhnout jistého druhu energie a intenzity. Také se bavíme o hudbě, kterou posloucháme, která nás ovlivňuje a kterou chceme nechat vyplavat na povrch v naší vlastní hře.“ Mezi svými oblíbenými Krieger jmenuje metalové drtiče Deicide, ale také japonského hlučného extremistu Merzbow nebo finské Pan Sonic. Je tedy celkem v logice věci, že to byl on, kdo se pustil do tak nepravděpodobného podniku, jakým bylo převedení slavné hlučkové kompozice Lou Reeda *Metal Machine Music* do partitury pro akustické nástroje. Reed byl prý zpočátku skeptický a na konci nadšený, když svůj hluk z roku 1975 uslyšel v podání souboru Zeitkratzer (ten předvedl MMM i v Praze).

VE SVĚTLE STŘÍBRNÉHO PLÁTNA

Improvizační kolektiv Text of Light si zvolil název podle jednoho z filmů amerického experimentálního filmaře Stana Brakhage, jenž v roce 2001 doprovázeli. Americké experimentální filmy padesátých a šedesátých let (vedle Brakhage především Harry Smith) se pak staly jejich hlavním východiskem. V současnosti se zde setkává Ulrich Krieger s Leem Ranaldem, kytaristou Sonic Youth, další kytaru obstarává Alan Licht, bicí



Tim Barnes a gramofony DJ Olive (před nimi na těchto postech působili William Hooker a Christian Marclay). „Nezkoušíme a nic předem neplánujeme. Na rozdíl od Sus futuros v Text of Light vůbec nediskutujeme o tom, jak by měla naše hudba znít. Je to tedy komunikace v reálném čase. Prostě si sedneme, hrajeme, posloucháme, měníme styl, reagujeme na okamžité podněty.“ Z jejich koncertů (ne vždy se jich účastní všichni) vyšla slušná řada záznamů, která ukazuje, jak pestré výsledky taková komunikace může mít – od jemného šelestění po extázi. Text of Light nechtějí vytvářet zvukový doprovod k filmu, ale spíše jakési paralelní dění, koncept upomínající na spolupráci Johna Cage a choreografa Merce Cunninghama. Dva děje probíhají ve stejnou dobu na jednom místě, ale jeden druhý nijak přímo neovlivňuje.

Více či méně improvizačních seskupení, jichž se Ulrich Krieger účastní je dlouhá řada a jejich styly se rozlézají do různých směrů. Zdá se, že mu nevyhovuje být trvale zakotven v určitém okruhu hudebníků, a to ani ve svém domovském městě. „Řekl bych, že dění na berlínské improvizační scéně je rozdělené do dvou hlavních škol či scén: Jedna je starší, soustředěná kolem Free Music Production, kde vydávají lidé jako Peter Brötzmann nebo Wolfgang Fuchs. To je divoká a velice emocionální první generace evropských improvizátorů. Do druhé skupiny patří podstatně mladší „tíši improvizátoři“ nebo „berlíňští redukcionisté“, klidní, nesémantičtí, neemocionální, zaměřeni na zvuky, často velmi jemné a elektronicky zesílené. S mnohými z nich jsem spolupracoval, ale nemyslím si, že bych byl součástí té scény.“

„Netradiční práce s nástrojem“ či „rozšířené techniky“ dnes již vlastně patří ke standardní výbavě nových improvizátorů, kteří díky tomu hledají (a někdy nacházejí) svůj originální zvukový podpis. Krieger se umí pohybovat v polohách tradičních (nezapírá, že v mládí hrával be-bop a že k jeho největším oblíbeným patří John Coltrane), ale umí svůj saxofon denaturovat tak, že i bez elektronických efektů zní jako produkt granulární syntézy (a Coltraneovu slavnou *Love Supreme* si upravil pro saxofon a elektroniku).

KAM IMPROVIZACE NEMŮŽE

„Skladba mi musí dávat smysl, což znamená, že se z ní musí stát MOJE skladba, musím mít osobní vizi toho, co hraji. Musí pro mě mít význam – ve skutečnosti nezáleží na tom, jestli je to stejný význam, který měl na mysli skladatel. Samozřejmě nikdy neměním obsah skladby, noty nebo strukturu. Je to ale také kompoziční proces, při němž nejprve rozeberu a poté zrekonstruji. Pracuji s materiálem, který bych nikdy sám nenapsal.“ S tímto krédem Krieger interpretuje skladby evropské i americké avantgardy. Zatím vydal dva díly série *A Cage of Saxophones* s nahrávkami saxofonových skladeb Johna Cage a dva díly *Walls of Sound* věnované americkému minimalismu: v prvním „dlouhé tóny“ (Phil Niblock, James Tenney), ve druhém „pulzující rytmy“ (Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich). Na

nedávno vydaném kompletu čtyř CD s kompletními skladbami pro sólové nástroje Luciana Beria (vydala značka Mode; o Beriovi více v HV 1/07) je podepsán pod skladbou *Sequenza VIIIb*, hraje i kusy od Giacinta Scelsiho nebo Gavina Bryarse. S Philem Niblockem na několika skladbách přímo spolupracoval (nejnověji na CD *Touch Three*, recenze v HV 5/06).

Na Cageovských nahrávkách se podílelo další těleso, jehož je Krieger členem – Intersax. V něm působí ještě dva saxofonisté, Tobias Rüger a Reimar Volker a toto trio je základem nejrůznějších formací. V repertoáru mají kromě Cage a vlastních kompozic hudbu Radu Malfatiho, Henryho Cowella, Karlheinz Stockhausena, a aby to nebylo jednotvárné, úpravy Sun Ra či Davida Bowieho. Z nich skládají tematicky propojené programy nazvané *Ticho*, *Hluk* nebo *Welcome to Tomorrow – A Space/Time Voyage*, což je devadesátiminutová multimediální podívaná inspirovaná sci-fi poetikou.

„Třetím Ulrichem Kriegerem“ vedle improvizátora a interpreta (ovšem nikoliv v pořadí podle významu) je Krieger skladatel. Jeho skladby jsou velice různorodé obsazením i charakterem: od saxofonových sol s elektronikou i bez ní přes sólový činel po ansámby nejrůznějšího složení. Najdeme tu elektronickou dekonstrukci hudby Roberta Schumanna (*SCHA/K-5.2-44*, 1999) i bezmála hodinový opus pro kolegy improvizátory z *Text of Light* (*Fathom*, 2003).

„V minulosti byly mé kompozice ovlivněné mou zkušeností s improvizací, v poslední době mě ale více zajímá dělat v psané hudbě to, co v improvizované nemůžu. Ačkoliv asi nemám určitý vyhraněný styl, dalo by se snad mluvit o určitém typu materiálu, který mě zajímá. Moje hudba je většinou postavena na zvukových krajinách, statických, pomalu se proměňujících polích, nesymetrických repetících. Většinou používám velice omezený materiál. Zajímají mě extrémy: čisté ladění, nepřesnosti v ladění a tím vznikající rázy, jemnost proti hlasitosti, hluk proti tónu. Výsledky však mohou být velmi různé. Chci hudbu, která je jako zvuková socha, která je nelineární, nesémantická. Hudba, do níž jsou posluchači vtaženi, moderní rituál bez předem daných pravidel.“

Vybraná diskografie

Walls of Sound II – Early American Minimalism (Sub Rosa 2004)

Walls of Sound I (O.O. Discs 1997)

A Cage Of Saxophones, Vol. 2 – Early And Mid Works (Mode 2006)

A Cage Of Saxophones, Vol. 1 – Late Works (Mode 2002)

Text Of Light: Metal Box (Dirter 2006)

Text Of Light: Rotterdam 1 (Room 40 2007)

www.ulrich-krieger.de

Sus futuros na brněnské Expozici nové hudby



Hudba od tkalcovského stavu

Průkopnice elektronické hudby

Text: **Pavla Jonssonová**

Antologie „sedmi statečných“ skladatelek nazvaná *New Music for Electronic & Recorded Media (Women in Electronic Music 1977)*, kterou minulý rok vydala značka New World Records, přináší osm elektronických skvostů. Každá z autorek představuje osobitý svět a poetiku, ale všechny skladby spojuje vtip, elegance, invence, technické mistrovství a nadčasové koncepte.

Album efektně uvádí série elektronických lvích zařvání ze skladby **Johanny Beyer** *Hudba sfér* (1938). Nestorka kompilace Johanna Beyer se narodila v Lipsku 1888, na přelomu století se přestěhovala do USA, vystudovala kompozici u šéfa amerických experimentátorů Henryho Cowella, u kterého později, ve třicátých letech, pracovala jako asistentka a sekretářka. Čtyřminutová *Hudba sfér*, mezihra rozsáhlejší kompozice *Status Quo*, měla premiéru až v roce 1977, tedy 33 let po autorčině smrti. Je vystavěna na sériích komunikací tří elektronických nástrojů vrcholících trianlem, zprvu akcelerujících a posléze zvolňujících k původnímu tempu. Booklet CD uvádí pozoruhodné detaily rekonstrukce skladby, například volbu správných nástrojů z oněch dvaceti elektronických používaných v letech 1920–48.

Druhá skladatelka kolekce, **Annea Lockwood**, pochází z Nového Zélandu (*1939), působila v Anglii a Západním Německu a v současné době žije v Crompondu ve státu New York. Proslavila se svým *Skleněným koncertem*, kde využila různé typy skla. Spolu s Alison Knowles rediguje časopis performačního umění *Women's Work* a vyučuje na Hunterově Koleji v NYC. Specialitou Anney Lockwood je sbírka nahrávek zvuků nejrozličnějších řek. V její skladbě *Rytmy světa* z roku 1975 několik řek uslyšíte – řítí se ve vodopádech, šplouchají i vznešeně plynou, tu pod zběsilými poselstvími bubnů, štěbetáním elektronických ptáčků či gongy bouře. Plujeme s Anneou na motorové lodi po Amazonce i Žluté řece a žasne nad nádherou rytmy světa.

Pauline Oliveros (*1932, Houston, Texas) patří k nejvlivnějším a nejuznávanějším osobnostem americké avantgardy. V rámci své pedagogické dráhy v Centru pro hudební experiment na univerzitě v San Diegu zkoumá vztah stavu vědomí ke kompozici a performanci. *Bye Bye Butterfly* (1965) kombinuje noise oscilátorů Hewlett-Packard, kaskádové zesilovače a dva magnetofony s delayem s nahrávkou Pucciniho *Madame Butterfly* na desce. „*Tento improvizovaný hudební drahokam*,“ říká Charlie Amirkhanian v bookletu, „*je symbolickým sborem nejen hudbě devatenáctého století, ale také systému zdvořilostní morálky té doby a souvisejícímu institucionalizovanému útisku ženského pohlaví*.“ Osobně bych dodala, že dětská rýmováčka *bye bye butterfly* se loučí se starým světem vtipným a milým způsobem – přičemž úzkostné oscilace hudebně naznačují dramata a konflikty, které s sebou nová doba přináší.

Laurie Spiegel (*1945) pochází z Chicaga. Daří se jí kombinovat dráhu skladatelky incidentální jevištní hudby, vzdělávacích TV pořadů a experimentálního videa. V sedmdesátých letech začala pracovat s hybridním systémem GROOVE Maxe Matthewse – ten slyšíme ve skladbě *Appalachian háj I* (*Appalachian Grove I*) z roku 1974, počítačově generované nahrávce z Bellových laboratoří. Mimo jiné se zabývá tématem informační entropie jako funkce času. Tuto kompozici vytvořila „*jako reakci na předávkování tíživou, smutnou, introspektivní současnou hudbou*“.

Megan Roberts (*1952) patří k té stále větší části anvatgardistů, obracejících pozornost k rockové hudbě. Žije v Oaklandu a zabývá se multi-mediálními projekty. O skladbě *Mohla bych tu sedět celý den* (*I Could Sit Here All Day*) z roku 1976 autorka prohlásila, že je inspirována rockem,

tedy jeho hlavními charakteristikami – výrazným rytmem a vokální intenzitou, která sama o sobě představuje sdělení místo slov. Přesto transovní dunění čtyř bubeníků v unisonu působí spíš jako hudba africké džungle i s jejími zvířecími zvuky. Bublání oscilátoru se v našem vědomí transformuje v ptačí štěbetání. Je to avantgarda, která unikla z kleští západní kultury. Domnívám se, že nahrávka dokumentuje vznik nové subkultury evropské mládeže, která s bubínky odchází do parků a prožívá pradávné společenství pomocí rytmu.

Ruth Anderson (*1928, Montana) vystudovala flétnu, působila jako učitelka hudby a založila a vede Hunterovo elektronické hudební studio. Jako skladatelka se věnuje instrumentálním dílům, musique concrète, textové hudbě a zvukovým instalacím. V meditačních workshopech se zabývá léčebným užitím zvuku (hlasu i elektroniky). Tím navazuje na tradiční kultury a zároveň i na některé západní skladatele, jako je Alexandr Skrjabin ad. Právě takovou léčebnou skladbu představují *Body (Points)* z let 1973–74. Autorka o ní říká: „*Body jsou založeny na sinusových tónech, základní stavební jednotce zvuku. Sinusové vlny nastupují v pětisekundových intervalech a vytvářejí vlající zvukový závoj, zatímco se na druhé stopě rozbíhá další set. Energie sinusoidy, dechové intervaly, klid závoje a nadčasová kvalita vzbuzují v posluchačích pocit porozumění a tiché energie. Bohužel, sinusové vlny se nesmírně obtížně natáčejí*.“ Jestli někdy budete muset jít do nemocnice, dílo Ruth Anderson rozhodně s sebou!

Laurie Anderson (*1947, Chicago) vystudovala dějiny umění a sochařství, proslavila se jako multimediální performerka v muzeích, na festivalech a univerzitách. Většinu skladeb si nahrává sama – jako by si chtěla užít hraní v souboru sama se sebou, což jí dává obrovskou kontrolu nad celým projektem. Důležitým aspektem je literární charakter textů a vysvětlování původních inspirací. *Společenský život v New Yorku* (*New York Social Life*) a *Čas jít* (*Time to Go*) z roku 1977 ukazují zázračnou skulinu, kterou Laurie Anderson vytvořila a vnikla jí jako hvězda do světa hudby, která je avantgardní a zároveň přitažlivá pro širší publikum alternativního rocku. U první skladbičky je nevýhodou silné převažování textu nad hudbou, protože jakmile známe pointu, skladba přestane lákat, zatímco *Čas jít* přitahuje zas a znovu kytarovou smyčkou a proměnou smyslu slov podle toho, komu jsou určena.

„A NEŘÍKEJTE JIM ‚DÁMY‘ SKLADATELKY“

Tak zní přání Pauline Oliveros v její knize *Software for the People* z roku 1984. Proč by měla být příslušnost k ženskému pohlaví v souvislosti s kompozicí nežádoucí? Charles Amirkhanian, producent alba, připomíná, že první vydání v roce 1977 představovalo pionýrský počín v tom smyslu, že nahrávky skladatelek elektroniky byly prakticky nedostupné a každopádně neznámé. Přesto v té době producenti pohlaví autorek úmyslně nezdůrazňovali. V reedici o třicet let později editor vidí situaci na hudební scéně jako zásadně proměněnou: „*Už nelze mluvit o americké hudební scéně bez zmínění řady významných skladatelek*.“ Nicméně vzpomíná na



Laurie Anderson

historicky trpký hořký osud ženských autorek, zvláště těch dříve narozených. To se týká především Johanny Beyer, jejíchž všech padesát děl stále dál leží bez povšimnutí v archivech American Music Center v New Yorku. Byla snad Evropa vůči tvůrčím ženám jako Vítězslava Kaprálová otevřenější?

Elektronická hudba je okrajovější, takže není možné srovnávat, nicméně editor míní svá slova o problémech skladatelek obecně. Jistě se musely vyrovnat s teoriemi 19. století o abstraktní nedostatečnosti ženského mozku pro skladatelskou činnost. Editor se domnívá, že až feministické hnutí rozbilo tyto a podobné mýty.

Co se týče elektroniky a používání počítačů, ráda bych připomněla pozoruhodnou teorii britské kyberfeministky Sadie Plant, která v roce 2001 měla přednášku v Praze. Sadie Plant se domnívá, že pokud software prvního programovatelného počítače, tedy tkalcovského stavu, vytvořila žena – Ada Lovelace, mohla by se počítačová revoluce stát revolucí žen. A pokud Freud tvrdí, že ženy nepřispěly lidské civilizaci ničím, snad pouze s výjimkou tkalcovství, nepřímo říká, že ženy daly světu počítačový věk.

Přesto se pro většinu žen, zvláště českých, elektronická hudba hlavním vyjadřovacím prostředkem nestala a recenzované album bohužel zůstává vzácným pokladem.

www.newworldrecords.org ■

inzerce

Koncert, 21. května 2007 ve 20:00
Carnegie Hall / Zankel Hall, New York

Ostravská banda (komorní orchestr)
The Orchestra of the S.E.M. Ensemble
Thomas Buckner, baryton
Petr Kotík, dirigent

Iannis Xenakis / Phlegra
Stefan Wolpe / Chamber Piece #1
Somei Satoh / The Last Song
Earle Brown / Available Forms
Karlheinz Stockhausen / Zeitmasse
Richard Strauss / Metamorphosen

www.semensemble.org + www.ocnmh.cz

Koncert je pořádán ve spolupráci s S.E.M. Ensemble a Ostravským centrem nové hudby
za finanční podpory Statutárního města Ostrava.
Ostravské centrum nové hudby děkuje za podporu generálnímu sponzoru OKD, a.s.



Amon Tobin

Ukázněná teorie chaosu

Text: Aleš Stuchlý

Jediná hvězda kdysi stylotvorného labelu Ninja Tune, která nevybledla tváří v tvář současným nezávislým trendům. I tak by se dal charakterizovat virtuózní hudební kolážista, brazilský rodák a londýnský rezident Amon Tobin, který se na konci února vynořil z krajiny a ze studia se svým nejvýraznějším opusem v novém miléniu. Základy jeho novinkové desky *Foley Room* tvoří geometrická síť terénních nahrávek a více či méně obskurních found sounds. Jaká k ní vedla cesta?

Tobinova hudba v sobě vždy nesla jako klíčovou hodnotu náročnou a přitom smělou evokativnost. Přestože se Tobin věnuje soundtrackové tvorbě (ať už k videohrámkám či hranému filmu) až v posledních letech, schopnost umocňovat potenciální pohyblivé obrazy lze objevit už v jeho prvních oficiálně vydaných skladbách. Pro svou premiéru v polovině devadesátých let si půjčil umělecký pseudonym z titulu (v roce 1983 poněkud legračně zfilmovaného) hororového románu Stephena Kinga: *Cujo* je indiánský výraz pro „nezastavitelnou sílu“, a právě tento potenciál se mladý hudebník na svém dlouhohrajícím debutu *Adventures in Foam* pokusil úspěšně vytěžit. Hutné hiphopové beatsy křížil s chytavými davisovskými motivy (*The Brazilliance*) i free erupcemi à la Ornette Coleman (*Traffic*), frenetické staccatové rytmy a klávesové groovy cedil skrze výhružné elektronické chvění, většinou skladeb se proplétala neodolatelně oteklá funková basa. Hybridní útvary dosažené tehdy netradiční fúzí drum'n'bassu a jazzu, experimentální elektroniky a jungleových dekonstrukcí, vyzdobené nečekanými samplers (steelová kytara ze soundtracku k Wendersovu snímku *Paříž-Texas* v *Paris Streatham*) v sobě slučovaly intenzivní emoční náboj a neodbytně dobrodružnou povahu svého tvůrce. Ani v těch nejpřístupnějších momentech se Tobinova hudba nestává zvukovou kulisou, nerušivou ilustrativní tapetou; vždy obsahuje alespoň skupinu detailů, která posluchače vytrhuje z fádního komfortu a tehdy tak typického, líného gaučového pohodlí.

Důkazem, že jeho tvorba dnes nezůstává pouze reliktem doby, budiž zejména následující, volný albový triptych *Bricolage*, *Permutation* a *Supermodified*, který už svými názvy napovídá, že v něm půjde o matematicky minuciózní přeskládání známých žánrových schémat do nových, kubisticky vyhlížejících, často chmurně expresivních tvarů. *Bricolage* zůstává milníkem v Tobinově diskografii: postrádá sice košatou melodičnost dvou navazujících nahrávek (s výjimkou výtečného narkotického tracku *Easy Muffin*, který využil ve své sofistikované absurditě nazvané *Boží zásah* známý palestinský režisér Elia Sulejman), nicméně způsob, jakým se zde pracuje s juxtapozicí jednotlivých útržků motivů, labyrintním kontrapunktem a zvukovými texturami, právem vyneslo Tobinovi pověst „největšího inovátora od doby, kdy Beethoven využil sbor pro symfonické účely“. Další zahuštění rytmického i melodického prostoru, účelná komprese štěpných hudebních témat a mikroskopických úlomků zvuků, invenční práce s (dis)harmonii a atmosférou a rovněž zcela přirozeně působící, čistě instrumentální permutace žánrů (od taneční hudby nebo rocku přes bossanovu, cool-jazz a klasiku až po abstraktní hip hop, ambient či noise); tyto emblematické znaky Amonova kompozičního rukopisu získaly na albech *Permutation* a *Supermodified* dokonalou podobu, která nemohla než vynést na povrch nepříjemnou otázku: může po takto vycizelovaných, nápady doslova natřískaných opusech přijít ještě něco překvapivého? Nebude všechno další už jen chytrou rutinou, pádem do stereotypu, sebevykrádáním? Amon Tobin konce devadesátých let, to jest barokní mistr éry samplingu.

Odpověď, která přišla na sklonku dekády, říkala ano i ne, dobrý den i nashledanou. Staré kousky si udržely vysoký realizační standard, avšak uměleckému tělu Tobinovy tvorby byl protentokrát nastřelen do páteře bioport scifistické stylizace. *Out from Out Where*, 2001, vesmírná parano-

ia. Psychogymnastické beatsy jsou obaleny monstrózní elektronickou space-mlhovinou, zatímco vulkanické vzněty samplerem propasírovaných, invenčně našmikaných a buhví z jakého vinylu sejmutých nástrojů (v singlu *Verbal* i hlasů), dráždí naši představivost: klaustrofobická nahrávka simulující pocity nervozity a bezprostředního strachu, vyvažuje onu chladnou znepokojivost totální posluchačskou slasti. Kolik odstínů má jedna barva, kolik fazet může mít jeden drahokam? Vzkaz této znovu pečlivě dramaturgicky rozvrstvené desky (již dominuje majestátní, robustním beatem a myriádou exotických motivků protkaná skladba *Proper Hoodidge*), zní výmluvně: kvapně a hystericky se loučíme s tím, co známe nebo umíme nejlíp, a plni pochybností vstupujeme na palubu ještě neprozkoumaného plavidla směr budoucnost.

První kroky podle toho vypadají. Působí nejistě, dezorientovaně, Tobinova kreativita jako by se neměla čím okysličovat. Po nijak zaznamenaníhodné kompilaci remixů a různých kolaborací se v roce 2004 objevuje mizerný živák-djový set, jenž (oproti Amonovým studiovým pracem) s výjimkou několika málo míst v závěru, na nichž autor bastardizuje a recykluje vlastní skladby, zanechává velice matný, jednotvárný dojem. Poněkud vousatě a monochromaticky vyznívá místy i soundtrack k úspěšné počítačové hře *Splinter Cell 3*, první Tobinův koncepční počín na poli hudby, jež má sloužit (digitálnímu) obrazu. V tomto ohledu nepochybně obstál, nicméně na samostatný pokojový poslech strádá album *Chaos Theory* mírnou tematickou neduživostí: silné nápady a strhující drive přinášejí snad jen tracky *El Cargo* (kombinace ženského sboru, pravidelného elektronického pulsu drčeného invazí prolámaných beatů a žoviální kytarové vyhrávky) a *Ruthless Reprise* (hrozné intro, jež se sklene do thrillerových smyčkových tahů by ozdobilo nejméně jeden ambiciózní noirový snímek). Obecně kvalitativní nadprůměr a rychlá rozpoznatelnost už ale u Tobina dávno přestaly stačit. Tím, na co se čekalo, byl posun.

Extenzivní proměna stylu ovšem není pro tohoto solitéra – směřícího se svou nezaměnitelnou hudbou všem, kteří si myslí, že melodie a rytmus jsou cestou do pekel mainstreamu či neodpuštělným slevením z jakýchkoli abstraktních nároků avantgardy – ničím, čeho by se zalekl. Po pěti letech od posledního řadového alba se Amon Tobin vrací z města a plenéry, kam se vydal na motivační lov zvuků, a zařazuje se svojí aktuální deskou *The Foley Room* (tedy místnost, kde se nahrávají zvukové efekty pro film) mezi špičkové umělce v žánru musique concrète, aniž by ztratil cokoli ze své kompoziční originality. Stále zůstává skladatelem, pro něhož není prioritou sdělení konceptu, nýbrž estetický účinek jednotlivých skladeb. Našel pro své rytmické dekonstrukce, melodické pletence a zvukové manipulace nové akustické materie (viz poučné, k albu přiložené DVD *Found Footage*) – krkavý řev tygra (*Keep Your Distance*), hypertrofovaný hukot motorů, rachot kuchyňského nádobí, klapot odkapávající vody, bzučení vosy – a nenápadně je umístil do propracovaných, dynamických písňových struktur. Díky této metodě dotáhl dávný cageovský záměr: každý zvuk už je tu sám o sobě hudbou, ale zároveň slouží pestré konzistenci celku. Sonickému spektru pak dodávají další valéry harfenistka Sarah Page (kupř. *Big Furry Head*) nebo flexibilní smyčcový



ansámbl Kronos Quartet (úvodní hit *Bloodstone*, flažolety v podivném valčíku *The Killer's Vanilla* nebo dialogy s klávesovými rejstříky v dechberoucí kodě *At the End of the Day*).

The Foley Room disponuje tím, co je na Tobinovi nejcennější: kinematograficky poutavou nečitelností, ideálním poměrem popových háčků a bizarních hlukových excesů. Důmyslně organizovanou chaotičností, která má stisk, eleganci i krvelačnost přerostlé šelmy z maďarského snímku *Taxidermia* (2006), jehož soundtrack se stal Amonovou první a nepřehlédnutelnou brázdou na poli celovečerního hraného filmu. S čím přijde nebojácný hudební preparátor Amon Tobin příště?

Diskografie Amona Tobina:

Adventures in Foam (Ninebar 1996/Ninja tune 2002)
Bricolage (Ninja Tune 1997)
Permutation (Ninja Tune 1998)
Supermodified (Ninja Tune 2000)
Out From Out Where (Ninja Tune 2002)
Solid Steel Presents Amon Tobin: Recorded Live (Ninja Tune 2004)
Chaos Theory: Splinter Cell 3 Soundtrack (Ninja Tune 2005)
The Foley Room (Ninja Tune 2007)

Reedice Hamburg – Brémy: Asmus Tietchens na značce Die Stadt

Text: **Petr Ferenc**

Reedicemi alb hamburského solitéra elektronických hudebních experimentů Asmuse Tietchense (1947) jsem se zabýval v dvojrecenzi v HV 4/05. Tehdy nejnovější části série se nesly v duchu elektronického instrumentálního popu, krátkého intermezza, od nějž se Tietchens jednou provždy vrátil zpět k experimentům, jimž se věnoval již od roku 1965.

„NEJNEBEZPEČNĚJŠÍM HNUTÍM OD DOB HITLERA A STALINA JE NEW AGE. K ČERTU S NÍM!“

Čtyři popově znějící alba vydaná v rozmezí let 1980 – 1983 na značce SKY byla téměř prvními deskami, které Tietchensovi po třech pětiletkách studiového experimentování s páskami, efekty a syntezátory vyšly. Nijak oslnivě se neprodávaly, kontrakt na čtyři alba je ovšem kontrakt na čtyři alba. Po jeho naplnění si obě strany oddechly, Tietchens především proto, že se prý konečně mohl přestat nudit kombinací syntezátoru a automatického bubeníka, která se pro něj ukázala být méně funkční než předtím očekával. Několik kusů na těch deskách nezní špatně, při srovnání s éteričností Tangerine Dream a precizností Kraftwerk je ovšem na první poslech zřejmé, že Tietchensova parketa je jinde: v manipulacích s hluky a páskami, v práci s terénními nahrávkami, ve zvukových konstrukcích bez rytmu a melodie.

O několik řádků výše se dopouštím srovnání. Ano, Tietchens je jedním z těch jmen, která si vybavíme, je-li řeč o německém experimentálním rocku (krautrocku) sedmdesátých let a silném zastoupení hráčů na syntezátory a elektroniku všeho druhu v rámci této volné scény: Ralf Hütter a Florian Schneider (Kraftwerk), Hans-Joachim Roedelius a Dieter Moebius (Cluster), solitér Klaus Schulze či Edgar Froese a Peter Baumann (Tangerine Dream – posledně jmenovaný Tietchensovi mimochodem na své značce Eg vydal debut *Nachtstücke*)... neobvyklé experimenty dosud vlastní jen uměleckému výzkumu Karlheinz Stockhausena a spol. na vzedmuté vlně rocku, počáteční tápání směrem k ambientu (jehož asi nejvíce legitimní otec Brian Eno patřil k obdivovatelům všech jmenovaných), legenda par excellence. Z Tietchensova přísně solitérského a chladně exaktního hlediska se ovšem věci mají jinak. „Hans-Joachim Roedelius, můj dobrý přítel, je přirovnáván k hudebníkům jako Brian Eno a Terry Riley, kteří tvoří hudbu jedním směrem. Ale to není můj směr, hudebně ani myšlenkově. Nejsem hudebník zvěstující mír a lásku. Další němečtí hráči na syntezátory jako Kraftwerk, Tangerine Dream a Klaus Schulze byli považováni za součást německého hnutí hippies, tedy něčeho, co mě nikdy ani v nejmenším nezajímalo. Být přirovnáván k těmto muzikantům je trapné. Jejich hudba je označována za psychedelickou, ale to, co dělám já, rozhodně psychedelická hudba není – nemůžete brát drogy a poslouchat mou hudbu. Kdybyste to zkusili, zachvátíla by vás hrůza. Naproti tomu industriální hudba je drogou sama o sobě a já myslím, že hudba by měla být drogou. Rád dělám hudbu, která je použitelná jako droga. Mým cílem není tvořit hudbu ke konzumaci drog nebo takovou, která účinky drog umocní. Mým cílem je hudba, která drogu dokáže nahradit.“

Zajímavé vymezení. Obzvlášť víme-li, že kromě industriálu, jemuž se po nějakou dobu opravdu věnoval (viz níže), se Tietchens hlásí již pouze k tradici elektroakustické (včetně konkrétní) hudby. Odmí-

tá například vystupovat živě s částí své koncertní produkce hrající z playbacku a při živých prezentacích svých děl postupuje zcela v souladu se způsobem, jakým se opusy elektroakustické hudby předváděly ve svých pionýrských časech. Publiku je skladba bez show, světel a dalších berliček přehrávána z pásu. Sám Tietchens ovšem připouští, že v současné době se to takhle dělat nedá; obecnost na to zkrátka už není zvyklé. Inspirace elektroakustickou hudbou a industriálem je však přiznaně jen okrajová – Tietchens o sobě rád říká, že vědomě nemá žádné vzory, úzkostlivě se snaží pátrat jen sám v sobě a hudbu poslouchá jen proto, aby věděl, čemu se musí vyhnout, protože to tu už bylo. Podobný přístup má i k formálnímu hudebnímu vzdělání, jemuž se celý život důsledně vyhýbá. Navíc svou hudbou rozhodně nehodlá sdělovat žádná filosofická a jiná poselství, aby ji nekontaminoval. Jeho tvorba je hudbou pro hudbu, hudbou absolutní.

„TO JE MŮJ HUMOR – PSYCHEDELIE Z KANÁLU.“

Po rozchodu se SKY se Tietchens víceméně náhodou ocitl v katalogu mladého vydavatelství United Dairies, které v té době vedli členové Nurse With Wound Steven Stapleton a John Fothergill. Album *Formen letzter Hausmusik*, které pod křídly již v podstatě neexistujícího labelu vydal v roce 1984, nás přivádí k dalšímu období Tietchensovy tvorby, kterou si brémská značka Die Stadt předsevzala představit opravdu zešířena, v jednotně upravených obalech (původní artwork a německé sleeve-notes najdeme vždy v rozkládacím bookletu), jejichž hřbety nesou vždy po jednom z písmen jména Asmus Tietchens. Plus několik mezer (komplet bude na polici vypadat úchvatně). *Formen letzter Hausmusik* má v sérii reedic ctící původní chronologii vydávání Tietchensových alb pořadové číslo šest a – vzhledem ke zmíněné „změně zvuku“ – je mnohými považováno za první „opravdové“ tietchensové dílo. Ve skutečnosti valnou část desky tvoří archivní materiál z konce šedesátých a ze sedmdesátých let. Zbytek alba byl vytvořen poté, co Stapleton projevila zájem vydávat, rovněž v duchu elektroakustické *tape music*. Tietchens přivítal možnost návratu od popu k práci s hluky a ruchy a přišlo mu vhod, že propuknuvší industriální vlna vytvořila bázi pro vstřícnou percepci hluku coby základního stavebního kamene hudby. Pestré a zvukově syté album obsahuje kromě páskových experimentů a manipulací se zvuky tradičních instrumentů (*Studie für Glasspiel*, *Studie für Cembalo und Zither*) také první ze série *hydrofonii* (*Hydrophonie 1*) – nahrávek tekoucí vody dopadající na tenký plech umyvadla na toaletě nahrávacího studia. Tietchens v těsné blízkosti umyvadla umístil dva výkonné kondenzátorové mikrofony, jeden kontaktní pak připevnil k rouře odpadu. Právě z jím nahrávané stopy prý lezly velmi zajímavé, téměř psychedelické zvuky, které byly ovšem slyšitelné až po masivním zesílení. Ostatní dva mikrofony zprostředkovávaly spíše očekávatelný zvuk. Z původních tří stop po několikaměsíční postprodukci (především za použití digitálního reverbu) nakonec vzniklo šestnáct.



Jedenáctiminutová *Hydrophonie* na *Formen letzter Hausmusik* má v sobě zakomponovány zvuky lidských hlasů, činelů a dalších perkusí, čísla 2 a 5 na o rok mladším albu *Seuchengebiete* (v reedici s bonusem v podobě *Hydrophonie 4*) si vystačí se zvukem dopadající vody a škrundání sifonu. Deska *Seuchengebiete* vyšla na značce A-Mission v roce 1985. Důvody ke změně stáje byly dva: United Dairies byli rozhodnutí vydávat každému umělci ze své stáje (pochopitelně s výjimkou NWW) jen jedno album. „*Druhým důvodem mého rozhodnutí byl nepříjemný posluchačský zážitek. V roce 1983 A-Mission vydali album brzy zapomenuté skupině Metgumbnerbone, která produkovala obskurní rituální rachot na lidské lebky v pekle. Texty na obalu obsahovaly obvyklé bláboly o opuštěných průmyslových stavbách a zapomenutých kultech. Zkrátka: tehdy poměrně současné vyjádření ducha doby, ale zároveň umělecky druhořadé. Po poslechu alba jsem si byl jist, že bych dokázal vytvořit lepší popis atmosféry prázdnoty a odcizení. Za prvé proto, že bych se obešel bez dětinského divadýlka, a za druhé proto, že bych k popisu nepotřeboval nic než zvuk. K mému překvapení se mnou majitel vydavatelství po poslechu demonahrávek Seuchengebiete souhlasil. Album bylo vydáno po obvyklém ročním čekání. Dostal jsem 25 kopií pro svou osobní potřebu a od té doby se mi vydavatelství neozvalo. Počítám, že někdy v druhé půli osmdesátých let ukončilo činnost. A-Mission používali citáty z Bible místo katalogových čísel, takže PRO 18:4 značí také verš. Protože jsem Bibli nikdy nevlastnil a vydavatelství se mi v této věci neozvalo, zjistil jsem, o jaký verš se jedná, až mnohem později: „Slova z úst muže vody hluboké, potok rozvodnilý pramen moudrosti“ (Přísloví 18:4, citováno z králického překladu). Vída...“ Hydrofonií, podle Tietchense „čistě konkrétních“ skladeb využívajících stejnou základní nahrávku, vzniklo celkem devět.*

„KDYŽ BANG, TAK GLOBÁLNÍ.“

Další rok, další album, další label. Zatím poslední z řady reedic (i když v době vydání tohoto čísla jich možná bude zase o jednu více), album *Geboren, um zu dienen* vyšlo na legendární madridské industriální značce Esplendor Geometrico. A industriální estetiky na něm najdeme opravdu požehnaně. Místy se při poslechu zdá skoro neuvěřitelné, že tato neúprosná hlukově-rytmická rytmická smršť pochází ze stejné tvůrčí díly jako něžné a veselé kousky z desky *In die Nacht*. Tietchens, jak již jsem zmiňoval, cítil s industriálním hnutím jistou spřízněnost, a rozhodl se proto důkladně prozkoumat stylistické aspekty žánru a zvukově vyjádřit kanonická témata strachu, strojů, hysterie, klaustrofobie a děsu. Tietchens byl při práci na albu prý silně ovlivněn dozrívající studenou válkou a vyhlídkami na ozbrojený globální konflikt Východu a Západu – Pershingy mířící na Západní Berlín, stržené pečete červených tlačítek...

Album shodou okolností vznikalo ve spěchu (patrně ne kvůli soupeření NATO a Varšavského paktu, ale kvůli potřebám vydavatele) a často se na něm – ovšem nikoliv ke škodě věci – objevovaly první nahané verze skladeb. Zvukové neotesanosti a „špína“ byly ve shodě s estetikou industriálního žánru ponechány na svém místě. Kromě burácivého návratu k rytmu, jímž se Tietchens již nikdy nechtěl zabývat, se zde tento strohý „muž bez nervů“ projevuje překvapivě emocionálně, s jindy neslýchanou intenzitou prožitku. Možná, že na chvíli zapomněl i na svůj půvabný bonmot o new-age...

Většina z tietchensovských reedic nás zatím stále čeká, spousta alb, singlů a kolaborací se do diestadtovské série asi ani nedostane, Tietchens zkrátka vydává desky rád, pokud je o ně zájem, a ten v posledních letech díky zájmu o krautrock, elektroakustickou hudbu a industrial coby retrodelikatesy stoupá. Trojice alb, jíž jsem se zabýval, představuje svého tvůrce v nejinspirovanější podobě – a každé úplně jinak. Tietchensovští nováčci, odsud zahajte pouť.

www.tietchens.de
www.diestadtmusik.de ■



Hudební úroda amerického Středozápadu

Text: Trevor Hagen

Překlad: Petr Ferenc

Zbytku světa může být Středozápad USA znám třeba díky několika hudebně důležitým vývozním artiklům: Bobu Dylanovi, Princovi, Jimu O'Rourkovi a Rashaanu Rolandu Kirkovi. Zbytku Spojených států zase třeba jako místo, odkud se hudebníci raději stěhují někam jinam, nebo jako „přeletová zóna“. Hranice Středozápadu, zvaného také Heartland, jsou nejasné; mohli bychom říci, že směrem na východ sahá až k Ohiu, na západ k Severní a Jižní Dakotě, na sever k hranicím Kanady a jeho jižní hranicí je – coby připomínka dávné občanské války – stará demarkační Mason-Dixonova linie. Lidé, kteří na Středozápadě žijí, vědí, že zde existuje mnohem víc, než jen to, co je viditelné na první pohled. Hudební dialog Středozápadu s pobřežími USA udržují tři kotvy: Minneapolis, Chicago a Milwaukee. Ostatní města samozřejmě také přispívají ke konverzaci, my se ale zaměříme na zmíněné vrcholy různorodého trojúhelníku.

Prvním pozoruhodným rysem této hudební komunity je její **geografie**. Izolaci Heartlandu od tras turné „velkých“ skupin a nepřítomnost hudebního průmyslu (jako například vydavatelství, velkých produkčních společností a distributorů) vidí James Buckley jako pozitivní stimul pro vývoj místních hudebníků, kteří díky tomu mají „více času na rozvíjení vlastních myšlenek“. Buckley, basista na volné noze z Minneapolis, člen mnoha místních skupin a vydavatelství Zod Records a Totally Gross National Product, mluví o silném vábení New Yorku a Los Angeles (mluvíme-li o obvyklé touze středozápadních dětí po něčem „větším a lepším“), sám ale kvůli svým skupinám zůstává v Minneapolis. „Dělám hudbu, abych mohl nahrávat a vydávat desky.“

Život na Středozápadě také znamená jiný životní styl než na pobřežích. „Levnější nájem a bezpečnější okolí“, dodává Buckley. Chris Rosenau ze skupiny Collections of Colonies of Bees sumarizuje život v Milwaukee následovně: „Líbí se mi tu. Je to tu dost velké na to, aby se něco dělo, a dost malé, aby se tu pohodlně žilo. Určitě je tu syndrom mezipobřežní diaspory, ale spousta lidí, kteří se odstěhují, na konec skončí zase zpátky, protože tahle města – Milwaukee, Chicago, Minneapolis – mají dost plodné půdy pro růst nových věcí bez logistic-

kých omezení vlastních větším pobřežním městům, jako je New York, Boston, San Francisco...“

Collections of Colonies of Bees (CCB), skupina založená kytaristou Rosenausem a perkusistou Jonem Muellerem v Milwaukee, stát Wisconsin, kombinuje krásně temné, znělé (elektrické i akustické) kytarové zvuky s ambientem field recordings a podmanivými perkusemi. Při poslechu jejich alba *Customer* (2004) jsem se okamžitě ocitl zpátky v melancholickém letním Wisconsinu a viděl padat zelené listy – pocit možná až příliš překvapivý. Díky němu považuji CCB za skupinu, která dokáže zhustit zvuk do tak působivé zkratky, že ho můžeme bez váhání označit za ovlivněný specifickým prostředím Středozápadu: množství vody, horní tok Mississippi, konec Ameriky, nekonečné lesy, depresivní zimní krajinky měst atd.

Mueller v roce 1998 založil značku Crouton, která vyrábí alba v limitovaném nákladu 300 – 500 kusů a k nemalé hudební diverzitě Středozápadu přispívá tím, že vydává i hudebníky z jiných konců světa a pořádá jim vystoupení.

Dalším charakteristickým znakem komunity je solidarita hudebníků v Milwaukee, Minneapolis a Chicagu. I když Buckley zmiňuje, že mnoho elektronických hudebníků v Minneapolis má obrovské znalosti historie

svého žánru, scéna produkuje nové myšlenky především zevnitř a ne pouze jako výsledek vnějších sil a vlivů. „Lidé [v Minneapolis]“, dodává Buckley, „jsou především ovlivněni sebou navzájem, neboť množství muzikantů často navštěvuje koncerty svých soupeřů. Obvykle se z toho vyvine pravidelné, každotýdenní setkávání, na nichž uvidíte většinu těch nejprovařenějších muzikantů. Na tento jev se nedá stoprocentně spoléhat, ale existuje – tu v delších, tu v kratších vlnách.“

Spolupráce hudebníků z různých měst je na denním pořádku. Buckley vidí Minneapolis jako město, které má „kvanta crossoveru. Hrají ve třech skupinách se stejným bubeníkem, který je členem dalších osmi kapel, jejichž členstvo se překrývá. Tohle je [v Minneapolis] díky velikosti jednotlivých hudebních scén velmi běžné.“ Žádná scéna tu není velká jako celek, jsou jen jednotlivá slavnější jména. Na jednom z Jamesových labelů, Totally Gross National Product, „mají tři kapely stejného programátora a bubeníka, přičemž v té třetí hraje programátor na baskytaru.“





Chris Rosenau

Rosenau s Buckleyho pohledem na hudební kolaboraci souhlasí: „Muzikanti, místo toho, aby se šli podívat na místní skupinu/hudebníka a pak šli domů tiše ho obdivovat, konverzuji, tráví spolu čas a automaticky zakládají nové projekty s lidmi, které ctí. To se samozřejmě děje všude na zeměkouli, zde nám ale vzájemná blízkost vše usnadňuje. V podstatě každý tak nějak spolupracuje s každým.“

Podle Rosenaua je hudební scéna v Minneapolis, Milwaukee a Chicagu značně eklektická, pohybující se v rozmezí „od superminimalistických elektroakustických záležitostí k extrémně niterným duům, nelaptopové improvizaci na nástroje vlastní výroby, popové senzibilitě, našemu (Collections of Colonies of Bees) včleňování elektroniky do rockového odvazu (naživo) i do mnohem subtilnějších nahrávek.“

Dalším rozhodujícím faktorem v hudební produkci Středožápadu jsou instrumentalisté. Mnoho hudebníků cestujících mezi třemi městy po dálnici začínalo jako kytaristé, basisté a bubeníci a propracovalo se k novým formám manipulace se zvukem svého instrumentu a jeho včlenění do elektronického kontextu. Díky tomu je možné slyšet glitche, dub a sampling jakož i bohaté harmonické vrstvy, melodické písně a chaotický mix improvizace a struktury.

Aby dokázalo zachytit specifickou kreativitu středožápadních hudebníků, soustředí se vydavatelství Zod Records na originalitu a objevování nejinvencivnějších děl jednotlivých umělců. Značka byla založena v Milwaukee v roce 1999 a soustředila se na experimentální breakbeat nebo, chcete-li, „breakcore“. Milwaukee a o něco později i Minneapolis sehrály ve vývoji této odnože elektronické hudby nemalou roli. Vydavatelství, založené bratry Benem a Samem Dickersonovými původně začínalo s dubovými deskami raných skladeb projektu Emotional Joystick, pak se proměnilo do své současné podoby. Elektronická/hardcore/techno scéna v Milwaukee byla výrazně ovlivněna DJ Danem Doormousem, kterému coby členovi společenství Drop Bass Network náleží čest představit městu v polovině devadesátých let jedny z nejbizarnějších abstraktních

zvuků. Doormouse nedávno vyměnil šedou zimní oblohu nehostinného Středožápadu za pláže Miami, své hudební kontakty v Heartlandu však nepřerušil.

Vydavatelství Zod Records se od svého založení stalo multižánrovou značkou mnoha tváří, která sdružuje pestrou škálu hudebníků nejen ze Středožápadu a dalších částí USA, ale také z Evropy a Japonska. Je osou, kolem níž se setkává a spolupracuje mnoho tvůrců elektronické hudby. Směsice hudebníků kolem Zod Records je opravdu fascinující.

Tom Wincek neboli Emotional Joystick je silně ovlivněn jazzem, zejména free-jazzem (Albertem Aylerem, Ericem Dolphym, Ornettem Colemanem). Emotional Joystick (sídlicí v Minneapolis, přestože je upsán milwaukskému labelu Zod Records a vyškolen na chicagském Art Institute u Nicolase Collinse, Johna Corbetta a Roba Drinkwatera) touží, jak stojí v jeho životopisu, vrátit nešťastnému termínu IDM (intelligent dance music – pozn. pf) improvizované „I“. Sám sebe popisuje také jako „instrumentalistu z vlastní vůle a počítačového operátora z nutnosti“ – své vlastní programy si píše v Super Collideru a Max/MSP.

Improvizace je klíčovou složkou hudebního vyjádření i pro Rosenaua: „Podíl improvizace v mých sólových vystoupeních a hraní v duu/triu kolísá mezi 100% a 80%. [CCB] je na tom podobně, ale v písních má pevně dané části, které začínají a končí pokaždé podobně. Cesta k těmto částem se liší (záleží na té které písni) a liší se i to, co se odehrává v daných pasážích, jádro písně je ale vždy v předem určené tónině, tempu atd. Každý člen Bees miluje improvizaci, protože – občas drasticky – mění podobu koncertů. Někdy se zajímavé hudební změny získané improvizací objeví i při dalších koncertech.“

Minneapolis, Milwaukee a Chicago zůstávají silným vlivem pro tvorbu hudebníků, kteří zde žijí, těch, kteří odešli a zase se vrátili, i těch, kteří vnášejí vliv Středožápadu do jiných hudebních komunit. Středožápád, Heartland, „přeletová zóna“ – všechna tato označení se pro zmíněnou hudební oblast dobře hodí. K hlubšímu a přesnému popisu této komunity si jich nakonec stejně budete muset vymyslet mnohem víc.

Vydavatelství:

www.zodrecords.com
www.croutonmusic.com
www.totallygrossnationalproduct.com

Hudebníci:

www.myspace.com/collectionsofcoloniesofbees
www.collectionsofcoloniesofbees.com

www.myspace.com/mysterypalace
www.mysterypalace.com

www.myspace.com/emotionaljoystick
www.emotionaljoystick.net

Back to the Jazz Kissa¹

Text: Jozef Cseres

O Japoncoch sa traduje, že sú schopní osvojiť si fenomény z iných kultúr a aktualizované ich potom používať s presvedčivosťou pôvodných vzorov. Takýto osud stihol čínske písmo, európsku klasickú hudbu či afro-americký jazz. Otomo Yoshihide, jeden z najinvenčnejších a najexponovanejších hudobníkov 90. rokov, vstúpil do nového tisícročia v jazzujúcom rytme.



Povešť nekompromisného radikála rozpustil v umiernenějších kombináciách zvukov, recyklujúc a dekonštruujúc hudobné odkazy predchádzajúcich desaťročí už nie odvážnym samplíngom a turntablizmom, ale rozvážnym živým nástrojovým hraním a kolektívnym rozvíjaním nápadov a tém v reálnom čase. Projekty *Sampling Virus*, *Memory Disorder* a *Ground Zero*, ktoré ho v 90. rokoch katapultovali na výslnie svetovej avantgardy, pretavil v súboroch Otomo Yoshihide's New Jazz Quintet (ONJQ), Otomo Yoshihide's New Jazz Ensemble (ONJE) a Otomo Yoshihide's New Jazz Orchestra (ONJO) do menej živelného prejavu. Popri tom ďalej rozvíja *onkyo* poetiku v duu Filament a triu I.S.O., ale čoraz viac hráva a nahráva s „muzikálnejšími“ zoskupeniami Emergency (OY, Yasuhiro Yoshigaki, Saito Ryoichi, Mizutani Hiroaki) a Soup (OY, Bill Laswell, Yasuhiro Yoshigaki), a príležitostne aj s legendou japonského jazzu – klaviristom Yosuke Yamashitom.

Otomov obrat k jazzu možno pôsobí eufemicky, no sotva mohol prekvapíť tých, čo pozorne sledujú jeho tvorbu. Jazzom bol totiž posadnutý od tínedžerských čias, keď ho ako stredoškolák objavil vo fukushimských jazzových kaviarňach. Referencie na jazz, zvukové i konceptuálne, boli prítomné aj v jeho najextrémnejších polohách a jazzové elpécky tvorili neodmysliteľnú súčasť

jeho dídžejského vokabulára.² A nie je to ani tak obrat (a už vôbec nie návrat k niečomu overenému), ale skôr posun, pretože ani tentoraz Otomovi nejde o kopírovanie či napodobňovanie, ale o aktuálnu rekontextualizáciu. Nesiahol po jazze so zámerom využiť a juxtaponovať jeho idiómy v rámci eklektickej poetiky (ako v 80. rokoch John Zorn), netestuje jeho komunikačné aspekty, nezneužíva ho ideologicky (ako Zorn v kvartete Masada) a v podstate s ním ani príliš neexperimentuje. Jednoducho iba rozvinul vlastnú naliehavú potrebu muzikantsky komunikatívnejšieho vyjadrenia, ktorú mu intuitívne vnukla skúsenosť a uplatnil pri tom povestnú japonskú dôslednosť. A hlavne túžil viac hrať na gitare, čo je takmer antropologická konštanta jeho generačných súputníkov bez ohľadu na kultúrnu príslušnosť.

Ako autor a kapelník Otomo nadviazal na odkaz Erica Dolphyho, ktorý už na začiatku 60. rokov dokázal zmysluplne spojiť davisovské lineárne rozvíjanie tradície s colemanovským radikalizmom bez toho, aby ublížil modernému jazzu neadekvátnymi kompromismi a vzdialil ho tradícii, a z niektorých skladieb (*Flutter*) cítiť aj vplyv raného Colemana; ako gitarista kombinuje rozdielne interpretačné prístupy svojich vzorov Dereka Baileyho a Keitha Rowea; ako aranžér sa neštíti evansovsky experimentovať s neobvyklými nástrojovými kombináciami vrátane zvukových efektov a sinusových vln. Ak k tomu všetkému prirátame background insitného samouka v japonských postindustriálnych reáliách, neutíchajúci hľadačský duch, schopnosť objavovať inšpiračné zdroje prakticky kdekoľvek a neobvyklé improvizračné postupy kórejskej (nielen tradičnej) hudby, ktoré Otomovi učarovali v posledných rokoch, dostaneme poetický guláš, genealogicky podobný všetkým prelomovým fúziám v dejinách jazzu.

Otomova nová poloha je originálna nielen z hľadiska kontextu, ale práve pre organickosť prepojenia jazzu s inými hudobnými fenoménmi. Na rozdiel od takého Anthonyho Braxtona, ktorý pri tradičnejších projektoch odvracia svoju avantgardnú tvár a striktné rozlišuje medzi nekompromisnými konceptuálnymi kompozíciami a rovnocenným improvizovaním na známe jazzové témy, Otomo je menej kategorický. Jeho najnovší posun je zrejmy aj z rozdielneho prístupu k hudobnému dedičstvu v súčasných jazzových zoskupeniach a v súbore *Ground Zero*. Už to nie sú radikálne remixy obľúbených melódii (*Ground Zero Plays Standards*, 1997) či viacstupňové remixačné procesy hudobného folklóru (*Consume Red*, 1997) a tradičných foriem (*Revolutionary Pekinese Opera*, 1995-96), zasahujúce do jadra tematickej, tek-



tonickej i sonoristickej štruktúry originálu, ale pozvoľné rozvíjanie tematickej kostry v rámci kolektívnej súhry, ako ho poznáme z jazzových improvizáčnych modelov. Aj ono máva, samozrejme, rôzne podoby, čo je dané jednak premenlivým zložením zoskupenia (ONJQ, ONJE či ONJO), pomerom medzi živou nástrojovou sekciou a elektronickou batériou i charakterom prizvaných hostí (noisemaker Merzbow, vokalistky Phew, Togawa Jun a Mariko Hamada, programátor a DJ Tatsuya Oe, konštruktér hybridných hudobných nástrojov a virtuóz na keyolin Cor Fuhler). O'Rourkov hit *Eureka* znie pochopiteľne inak, keď ho hrá ONJQ a inak vo vokalizovanej verzii rozšíreného ONJE.

Exponenciálny oblúk, po ktorom sa Otomo Yoshihide vracia v novom tisícročí do jazzovej *kissy*, je skutočne fascinujúci. Formovaný búrliváckymi avantgardnými experimentmi a postmodernou poetikou, vybrúsený univerzálnou praxou skladateľa soundtrackov k žánrovo rôznorodým filmom, vstupuje po dlhšej skúsenosti v oblasti elektronickej, neidiomatickej a *onkyo* improvizácie do jazzových klubov ako rovnocenný spoluhráč obdivovaných, žijúcich (Yosuke Yamashita, Alfred Harth) i nežijúcich (Eric Dolphy) idolov z mladosti. Okrem skúsenosti a majstrovského remesla si so sebou prináša mladších spolupracovníkov, ktorí

majú s jazzom pramálo spoločné. Jeho charizma, entuziazmus a rekontextualizačný zmysel však opäť dokázali presvedčivo spojiť zdanlivo nespojiteľné. Snáď sa o tom presvedčíme aj na chystanom Otomovom vystúpení na festivale Stimul.

Poznámky:

¹ *Kissa* je japonský výraz pre kaviareň. V 70. rokoch minulého storočia boli jazzové kaviarne v japonských mestách rozšírené a Otomo Yoshihide ich ako stredoškôľák často navštevoval. O tomto fenoméne neskôr písal v článku *Leaving the jazz café* (Resonance, 2/1996, s. 4-7.), názov ktorého parafrázujem v názve tohto textu.

² Moje prvé osobné stretnutie s Otomom (roku 1995 v rakúskom Welse) bolo vzápätí po koncerte, počas ktorého rozbil elpéčku Braxtonovho sólového dvojalbumu *For Alto*. Tento brutálny odkaz na kultový album som vnímal viac ikonicky a kontextovo než zvukovo, a preto som ho označil ako heretický. Otomo však svoje násilnícke gesto chápal skôr socio-politicky než poeticky a proti môjmu obvineniu postavil argumenty z oblasti autorských práv a zneužívania a komodifikácie zvukového dedičstva veľkými spoločnosťami.

inzerce

Ostravské dny 2007

Festival nové hudby

26 / 08 – 01 / 09 / 2007

Generální sponzor>



Hlavní mediální partneři >



ČESKÝ ROZHLAS

DNES

A2 kulturní týdeník

VOICE

Podílníci> Ostravské centrum nové hudby ve spolupráci s Komorní scénou Aréna, příspěvkovou organizací



OCNH

www.ocnmh.cz

Abrams

Furrer

Kotík

Lucier

Saariaho

Wolff

Srnka

Cardew

Komorous

Stockhausen

Šrámek

Feldman

Ligeti

Niblock

Nono

Xenakis

Cage

Ustvolskaya

Wolpe

Ayler Records aneb hudba, která má ducha

Text: Z. K. Slabý

Švédské vydavatelství Ayler Records má zcela jasnou preambuli: soustřeďuje se na živou, většinou improvizovanou hudbu, která má ducha. Což znamená, že vydává zásadně záznamy koncertů a že jako určité měřítko má odkaz tenorsaxofonisty Alberta Aylera – ostatně záznam jeho kodaňských vystoupení z roku 1964 také na Ayler Records vyšel. Je třeba povědět, že Jan Ström, který edici roku 2000 založil, má vytříbený vkus a dbá i o její perfektní grafické vypravení (jež je dílem malíře Akeho Bjurhamna).

Ström připouští, že Ayler Records má – jako většina obdobných labelů ve světě – jasně vyhraněný půdorys, říká však, že se snaží uprostřed vymezeného prostoru dát místo co největší různorodosti. Proto variuje výběr dosud nezveřejněných záznamů z minulosti se současnými koncertními nahrávkami, přičemž dbá o to, aby „si posvítil na nezaslouženě temné kouty“ hudby. Obecně řečeno, jde o jazz, avšak o jeho moderní proudy včetně free jazzu, který měl ve Skandinávii odedávna své pevné místo, a různých kombinací rocku a jazzu plus samozřejmě o zmíněnou improvizaci. Kombinuje švédské nebo širše severské hráče a skupiny s hudebníky, kteří mají světovou proslulost, ať už hráli přímo ve Švédsku (lokaci Glenn Miller Café ve Stockholmu nezvolil náhodně, nýbrž proto, že tu vystupoval Albert Ayler a Don Cherry) nebo jinde (viz třeba záznam z newyorské Knitting Factory). A protože tuto hudbu obvykle nepreferují velká vydavatelství, nekonkuruje si s nimi: má svůj vyhraněný okruh zájemců, kteří vědí, co mohou očekávat. V tomto ohledu projevil i obchodního ducha, protože si našel distributorské firmy nejenom ve Švédsku, Norsku a Dánsku, nýbrž i v Anglii, Itálii, Švýcarsku, Německu, Holandsku, Portugalsku, Španělsku, Francii, Rakousku, Polsku a Slovinsku.

Na průběžném zaplňování katalogu je zřejmé, že si Ström nevede nahodile, že se nespokojuje pouze s tím, co mu nabídne aktuální hostování v jeho blízkosti. Ještě předtím, než se rozhodl uvést svoji edici v život, byl pečlivým sběratelem nahrávek koncertů a zasvěceným fanouškem hudby, kterou vydává. Proto může nejen z koncertního dění těžit, ale zároveň je ovlivňovat a inspirovat. Zejména některé mladé skupiny, o kterých bude ještě řeč, by bez jeho vydavatelské podpory zůstaly na okraji zájmu. Je jasné, že má své favority, o tom svědčí třeba vydání nahrávek saxofonisty Jimmyho Lyonse z let 1972 až 1985 v pětidiskovém boxu, je zřejmé, že mu jde i o úlohu znovuobjevitele hudebníků, kteří odešli z výsluní do polozapomenutí, což si můžeme ozřejmit například na CD Tentetu Jemeela Moondoca z festivalu Vision

v New Yorku a následně tria tohoto saxofonisty ve Stockholmu. Steven Greenlee v The Boston Globe 8. dubna 2007 pod titulkem Velikost, jakou je obtížné najít, právem vyhlásil album tria saxofonisty Charlese Gayla (s basistou Geraldem Bensonem a bubeníkem Michaellem Wimberlym) *Live at Glenn Miller Café* za jednu z nejlepších desek roku 2006. A přitom, dokládá, „většina lidí – i mnoha jazzových fanoušků – o něm nikdy neslyšela“ a „neuslyšíte ho ani v rozhlasových jazzových pořadech“. Tento dovětek je příznačný pro leckteré počiny Ayler Records. Jejich program se vymyká mainstreamu, přináší však hudební dobrodružství, která mají svoji atmosféru (právě v propojení s publikem) a která osvědčují kuráž nepřizpůsobovat se obecnému (pod)vkusu ani vžitému soudu „co zní jinak, než na co jsme zvyklí“, není poslouchatelné. Ström je realista, ví, že na typu hudby, kterou preferuje, nezbohatne, ale „profit není naše priorita – a pokud se někdy podaří, vnímáme to jako dar“.



Albert Ayler (druhý zleva)

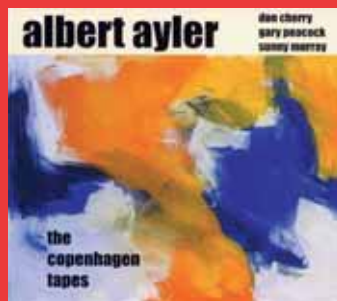
NĚKTEŘÍ CHLAPI HRAJÍ GOLF...

V současnosti Ayler Records kombinuje obvyklé CD (viz aylCD) s digitálními nahrávkami, které je možno si stáhnout z internetu (viz aylDL). Ström od tohoto rozhodnutí očekává jak redukci nákladů, tak zvýšení zájmu posluchačů a oslovení mladé generace, kterou by právě free jazz mohl zaujmout svou nekonformností. A když uslyší námitky proti tomuto rozhodnutí, reaguje: „A jaká je jiná alternativa? Není snad stahování alb lepší než nevydávání kompakty vůbec?“

Průhled do programu edice nám alespoň na několika případech pomůže ozřejmit její profil.

Steve Swell





Pojmenování Dynamic Duo náleží legendárnímu bubeníkovi Rashiedu Alimu a tenorsaxofonistovi Arthuru Rhamesovi. Pod titulem dvojalba *Remember Trane and Bird* najdeme jejich koncert ve švýcarském Willisau ze srpna 1981. A tento titul zároveň svědčí o tom, kteří hudebníci byli jejich výsostnou inspirací.

Vzpomínání obou výrazných sólistů patří k historickým záznamům, které mají na Ayler Records pochopitelně své místo. Většina desek je ovšem zaměřena na současnost a na muzikanty, kteří koncertovali v severských jazzových klubech. Tak třeba kvarteto Exploding Customer nahrálo sedm kompozic, které najdeme na CD *Live at Glenn Miller Café* ve zmíněném podniku. Jeho obsazení je celkem tradiční: Martin Küchen – saxofony, Kjell Nordeson – bicí, Tomas Hallonsten – trubka a Benjamin Quigley – basa, ale autor skladeb Küchen k nim rámcově podotkl, cosi, co v nich můžeme vycítit: „Žijeme v tom nejcyntičtějším světě všech dob. To se nás samozřejmě dotýká i osobně.“

Totožný titul a tudíž i totožnou domestikaci nahrávek má i kompakt bubeníka Hamida Drakea, který ho realizoval, když se v listopadu 2002 ocitl ve Stockholmu na turné s tenorsaxofonovým titánem Assiufem Tsaharem. Drake účinkoval na řadě Aylerových nahrávek a na jeho hře je to dosti zřetelné. Proto se nedivím, že vystoupení tohoto dua bylo pro Ströma vítanou příležitostí, jak je zprostředkovat širší obci obdivovatelů erudované improvizace.

Kvinteto Firehouse se na svém debutu (do třetice pojmenovaného *Live at Glenn Miller Café*) zaměřilo na fúzi jazzu a rocku a jeho členové kytarista John Lindblom, saxofonista a klarinetista Fredrik Ljungkvist, trumpetista Magnus Broo, basista Johan Berthling a bubeník Kjell Nordeson tak činí se značnou vervou a intenzitou. Jejich vzory ostatně prý byli (a snad stále jsou) James Blood Ulmer nebo Jimmy Giuffre z časů, kdy hrával s Paulem Bleyem.

K severským zkušeným improvizátorům patří kytarista David Stackenäs, saxofonista Fredrik Nordström, kontrabasista Filip Augustson a hráč na bicí Thomas Strömen. Tato čtveřice si vybrala pro své kvarteto název *Surd* a na své koncertní desce – opětovně z Glenn Millerovy kavárny ve Stockholmu, jak jinak? – má dokonce šestnáctiminutovou kolektivní improvizaci. Nahrávka pochází z června 2004 a najdeme na ní i Nordströmovu skladbu *Head P*, která má být poctou britské skupině Portishead.

Jestliže zůstaneme v totožném časovém horizontu, ale přeneseme se na finský jazzový festival do Keravy, najdeme na albu *Live at the Kerava Jazz Festival* trio basisty Henryho Grimese. Nejenom Grimes sám, ale i jeho kolegové tu dosvědčují, že patří k naprosté špičce moderního jazzového pojetí. Jsou to tenorsaxofonista a basklarinetista David Murray a již zmíněný Hamid Drake. Grimes žil určitou dobu v zapomnění, a proto můžeme toto CD brát jako vítaný comeback. K tomu a ke Grimesovu osudu vůbec podotkl v doprovodném textu v bookletu William Parker, sám významný kontrabasis-ta: „Faktem je, že muzikanti nepotřebují podporu, když už jsou mrtví. Podpora musí přijít teď!“

Alespoň telegraficky o některých dalších protagonistech katalogu Ayler Records. Kanadský saxofonista Francois Carrier na albu *Noh* vyznává emocionální atmosféru, kombinující freejazzovou tradici s osobní invencí. Klavírista Joel Futterman ve svém sólovém recitálu *Possibilities* kombinuje blues, boogie woogie a stride projev, pohybuje

se leckdy i v hudebních oblastech mezi Ellingtonem a Monkem. Norský hráč na altku Frode Gjerstad není ve světě tak známý jako členové jeho tria basista William Parker a perkusista Hamid Drake, jeho výkon na *The Other Side* svědčí nejen o tom, že ve své vlasti patří k uznávaným hudebníkům, že však také dokáže své slavnější kolegy vyprovokovat k vrcholnému výkonu.

„Zvuk bubnů je hluboký, báječně hluboký, kytara je velice elektrická, housle jsou divoké a hlas je jasný.“ Tak si pochvaluje svoji desku *Unclouded Day* kanadský bubeník Michel Lambert. Nikoli neprávem, protože si jako spoluhráče vybral ověřené muzikanty – kytaristu Raoula Björkenheima a houslistu Mata Maneriho. Také dvě záležitosti kytaristy Jeffreyho Haydena Shurduta z let 2004 a 2005 mají svůj invenční záběr v nenásilném střídání sól s interakcemi celého (v obou případech zcela odlišného) kvinteta a svědčí o pravdivosti bonmotu, který o něm kdosi vymyslel: že je to „vedoucí, který ví, jak svůj soubor vést, aniž by ho vedl“. Což právě může být důvod k samozřejmosti souhry obou kolektivů.

Výrazně společensko-politický charakter má záznam z 6. Annual Vision Festivalu z New Yorku, kdy 25. května 2001 saxofonista a vokalista Sonny Simmons v Knitting Factory horlil proti policejní zvůli („Pas bon, což ve francouzštině znamená, že to není dobré“) a hovořil o důležitosti lásky. Ale nejde pouze o dokument, protože hudba tria (dvě dlouhé skladby s basistou Cameronem Brownem a bubeníkem Ronniem Burragem) má svoji jasnost, hutnost i úsměvnost.

Ačkoliv většina souborů, které na Ayler Records najdeme, jsou tria až kvinteta, zásluhou výjimkou je šestnáctihlavý orchestr Nation of We (jinak NOW), který exceluje ve čtyřvěté suitě amerického trombonisty Steva Swella *Declaration of Independence*, živě nahané v Bowery Poetry Clubu v lednu 2006. Posláním skladby je podle autora tolerance, respektování každého člověka a mír. Hudebním posláním však je poskytnout co největší prostor hudebníkům k improvizování a k sólu. Aniž dojde k chaosu.

„Někteří chlapi hrají golf,“ nechal se slyšet Jan Ström, „já jsem své peníze věnoval na to, abych vydával freejazzové desky.“ Zaplaťbůh, že Ström nehraje golf.



Peter Brötzmann

Z katalogu Ayler Records:

aylCD 001 – Noah Howard Quartet: Live At The Unity Temple (1997)
 aylCD 002 – Arthur Doyle & Sunny Murray: Live at Glenn Miller Café (2000)
 aylDL 003 – No School (2005)
 aylCD 004 – Peter Brötzmann / Peeter Uuskyla / Peter Friis Nielsen: Live at Nefertiti (1999)
 aylDL 005 – Steve Swell Nation Of We: Live at the Bowery Poetry Club (2006)
 aylCD 006 – Michael Marcus Trio: Ithem (1993)
 aylCD 007 – John Stevens Trio: Live at The Plough (1979)
 aylCD 009 – Exuberance: Live at Vision Festival (2003)
 aylCD 010 – Return Of The New Thing: Traque (2000 + 2002)
 aylDL 011 – Joel Futterman: Possibilities (2006)
 aylCD 012 – Peter Janson / Jonas Kullhammar / Paal Nilssen-Love: Live at Glenn Miller Café (2001)
 aylCD 013 – Lars Göran Ulander Trio: Live at Glenn Miller Café (2004)
 aylCD 015 – Charles Gayle Trio: Live at Glenn Miller Café (2006)

aylDL 016 – Tom Heurich Trio: Hotzen Session (2005)
 aylCD 017/018 – Anders Gahnold Trio: Flowers for Johnny (1983 + 1985)
 aylDL 019 – Frode Gjerstad Trio: The Other Side (2000)
 aylCD 020 – SURD: Live at Glenn Miller Café (2004)
 aylCD 021/022 – Bengt Frippe Nordström: The Environmental Control Office (1988)
 aylDL 023 – Sonny Simmons Trio: Live at Knitting Factory (2001)
 aylCD 024 – Hamid Drake & Assif Tsahar: Soul Bodies Vol 1 (2001)
 aylCD 025 – Hamid Drake & Assif Tsahar: Live at Glenn Miller Café – Soul Bodie Vol 2 (2002)
 aylCD 026 – Jemeel Moondoc Trio: Live at Glenn Miller Café Vol 1 (2002)
 aylDL 027 – Francois Carrier Quartet: Noh (2006)
 aylCD 028 – Henry Grimes Trio: Live at The Kerava Jazz Festival
 aylDL 029 – Luther Thomas & Rune Larsen: Busking in Christiania (2001)
 aylCD 030 – Exploding Customer: Live at Glenn Miller Café (2002)

aylCD 031 – Exploding Customer: Live at Tampere Jazz Happening (2004)
 aylCD 032 – Per Henrik Wallin Trio: The Stockholm Tapes (1975 + 1977)
 aylCD 033 – Albert Ayler Quartet: The Copenhagen Tapes (1964)
 aylCD 034 – The Electrics: Live at Glenn Miller Café (2005)
 aylCD 035 – The Electrics: Chain of Accidents (2000)
 aylCD 036/040 – Jimmy Lyons: The Box Set (1972 – 1985)
 aylDL 041 – Luther Thomas Quartet: Finally, Total Unity in 3 Phases (2006)
 aylDL 042 – Tommy Koverhult Trio: Trane to Taube (2005)
 aylDL 043 – Michal Osowski Collective: Live at White Elephant (2006)
 aylCD 044 – William Parker Trio: ...and William Danced (2002)
 aylDL 045 – Jeffrey Hayden Shurdut Quintet: Allemansratten (2005)
 aylDL 046 – Jeffrey Hayden Shurdut: This is the Music of Life – Live at Tonic (2004)
 aylCD 047 – Jemeel Moondoc Tentet / Jus Grew Orchestra: Live at the Vision Festival 2001 (2001)
 aylCD 048/049 – Mongezi Feza: Free Jam (1972)

aylCD 050/051 – The Dynamic Duo: Remember Trane and Bird (1981)
 aylCD 052 – Fred Andersson & Harrison Bankhead: The Great Vision Concert (2003)
 aylCD 053 – Bayashi: Help Is On Its Way (2001)
 aylDL 054 – Martin Küchen Trio: Live at Glenn Miller Café (2006)
 aylCD 055 – Firehouse: Live at Glenn Miller Café (2004)
 aylDL 056 – Heinz Geisser & Guerino Mazzola: Live at Airegin (2004)
 aylDL 058 – Michael Thieke / Michael Griener / Christian Weber: The Amazing Dr. Clitterhouse (2005)
 aylDL 059 – Rune Larsen & Adam Nordin: Northern Lights Blues (2006)
 aylDL 061 – Michel Lambert: Unclouded Day (2006)
 aylCD 063 – Exploding Customer: At Your Service (2005 – 2006)

Knihy:

aylBK 001 – Jan Ström: Jimmy Lyons – A Sessionography
 aylBK 002 – totéž (CD-R)
 aylBK 003 – Steve Dalachinsky: The Final Nite & Other Poems

PŘEDPLATNÉ ^{his} VOICE SE VYPLATÍ!

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



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

WWW.HISVOICE.CZ

Zajišťuje firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

Ethnomusicology, A Contemporary Reader

Jennifer C. Post (editor)

Routledge

Text: **Matěj Kratochvíl**

Etnomuzikologie měla vždy trochu problém s definováním vlastního předmětu. V počátcích oboru byla hlavním motorem potřeba poznat hudební systémy exotických (pro Evropany) zemí, a až postupně a pozvolna se objevovaly názory, že vlastně mohou být zajímavé i písničky za vlastními humny a že nejde jen o to, na jakou píšťalku se pískají, ale také jakou funkci mají ve společnosti, která si je píská. Pak bylo ještě třeba překonat představu, že vývoj hudby na celém světě směřuje k jakémusi nejdokonalejšímu stádiu, reprezentovanému evropskou vážnou hudbou – a na světě byla koncepce etnomuzikologie jako oboru zkoumajícího zkrátka „hudbu v životě lidském“, a to ze všech možných úhlů.

Sbírka textů nazvaná prostě *Etnomuzikologie* nabízí doklady o tom, jaké problémy hudebního života se jeví jako podstatné v posledních deseti letech. V jednom balení se sešly texty roztroušené do té doby většinou po odborných časopisech a sbornících z konferencí, které – dle mínění editorky – nejlépe vystihují dnešní stav. Dvacet čtyři texty jsou rozděleny do devíti sekcí podle tematické příbuznosti, ale řada problémů prochází napříč knihou a vystupuje na povrch na více místech. Témata jednotlivých studií ukazují, že etnomuzikolog se v současnosti nevěnuje (tedy nemusí věnovat) lezení po pralese a hledání zapomenuté vesnice a její „autentické“ hudby. Každá hudba je etnická, proč se tedy nezabývat newyorským rockem či ruskou hymnou.

Jednu skupinu statí spojuje téma globalizace a obchodování s hudbou. Hudební projevy často nejsou tím, za co je vydávají jejich propagátoři (nebo prodejci), což dobře ilustruje případ souboru okouzujícího západní publikum rekonstrukcí rituálu vířících dervišů ze Sýrie, který ovšem v Sýrii již nikdo neprovozuje. A zatímco divák je unesen svou účastí na čemsi „skutečném a opravdovém“, v Sýrii frčí arabský syntezátorový pop. Pojem „lokální“ získává nové významy a definice je třeba neustále přehodnocovat, protože lokalita může být imaginární.

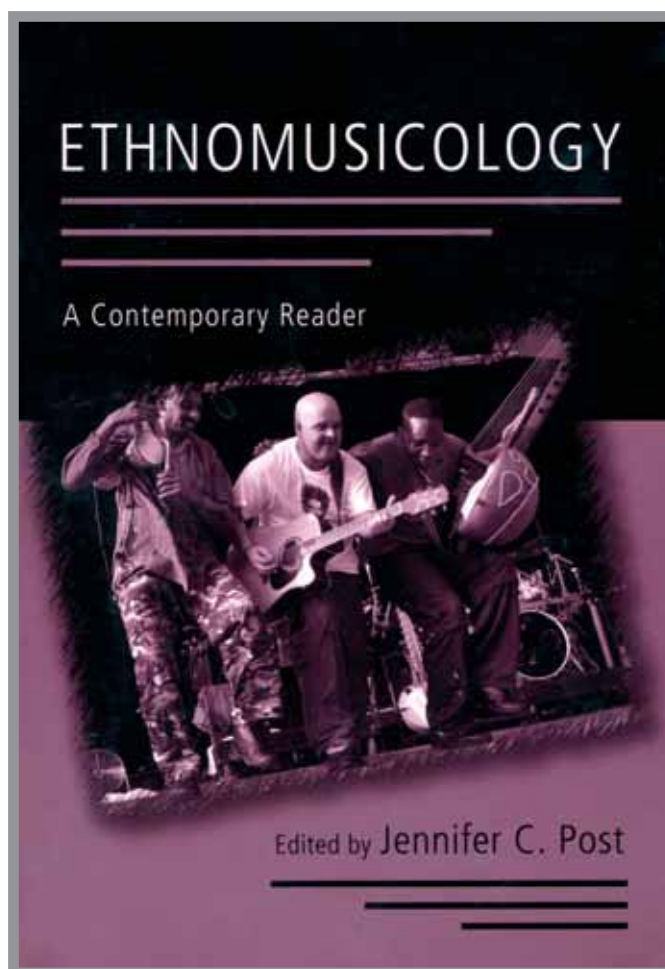
Do globální výměny hudebních artefaktů výrazně promlouvá technologie v nejrůznějších podobách. Některé ze studií zařazených do pododdílu *Technokultura* pocházejí z knihy *Music and Technoculture*, o níž jsme psali v HV 3/04. V článku *Acting Up, Talking Tech* zkoumá Leslie C. Gay Jr. způsob, jímž newyorští rockoví hudebníci mluví o svých nástrojích a technice, a zjišťuje, jak používání té správné značky kytary a efektu vytváří hranici mezi skupinami lidí.

Lidé hudbu používají k tomu, aby utvrzovali svou příslušnost k určité skupině a zároveň se vymezovali proti „těm druhým“, ať už jsou skupiny definované na základě pohlaví, národnosti či rasy. Právě způsob využití hudby k definování a demonstrování skupinových identit patří k důležitým tématům současné muzikologie.

Deborah Wongová na příkladu filmu *Rising Sun* (v hlavní roli Sean Connery) naznačuje, jak mohou být stereotypy spojované s hudbou určité kultury využívány k nasměrování divákovy interpretace určitým směrem (v daném případě využití japonských bubnů taiko coby doprovodů ke scéně vraždy). Pro skupiny, které musí bojovat za udržení identity v konfrontaci s okolím, jako třeba Sámové ve Finsku, představuje hudba jeden z prostředků boje, přičemž dochází k nejrůznějším formám přebírání, upravování a míchání tradičních hudebních projevů s těmi importovanými. Příkladem může být rap severoamerických Indiánů nebo hudba australských domorodců absorbující rockové vlivy.

V letošním roce, přesněji 29. června, slaví dvacáté narozeniny termín „world music“, marketingová nálepka zaštiťující v regálech vše od tibetských mnichů po Čechomor. Tehdy však tento termín reflektoval stále silnější příliv hudby nepocházející z euroamerické sféry (a zároveň zájem posluchačů o ni). Mezi hudebními kulturami celého světa probíhají impulsy, jež dávají

vzniknout novým formám a novým zvukům. Etnomuzikologie se snaží tyto děje pochopit, stejně jako najít souvislost mezi nimi a nehudebním děním ve společnosti. Usiluje tedy o odhalení toho, jak souvisí písnička, kterou si pískáme, s tím, kdo jsme. Kniha *Ethnomusicology* je poučnou a zároveň inspirativní ukázkou toho, kam jsme se momentálně dostali a kterými směry můžeme pokračovat. ■



Průvodce po hřbitově gramofonů a vinylů

Otomo Yoshihide: The Multiple Otomo Project.
Asphodel (www.asphodel.com)

Text: Karel Kouba

Výpravny ediční projekt The Multiple Otomo je kvalitně vypraveným audiovizuálním opusem, mapujícím aktuální sólovou tvorbu Yoshihide Otoma. Nahrávka, skládající se z DVD *Multiple Otomo* a CD *Monochrome Otomo*, však v žádném případě není pouhým dokumentárním snímkem o tomto velkánovi světové avantgardy: Dvojdisk je spíše multimediálním projektem, který si klade za cíl mozaikovitou metodou spojit hudbu s výtvarně zpracovanými klipy a vytvořit tak jakéhosi reprezentativního průvodce Otomovým dílem, přičemž převážně zachycuje jeho metodu hry na gramofony i kuriózní způsoby jejich preparace. Album je určitým intenzivním vstupem do Otomova hudebního myšlení, metodickou učební videopříručkou k ničení gramofonů nebo prostě názorným bedekrem současné hudební avantgardy.

Yoshihide Otomo je vedle Christiana Marclaye, Philipa Jecka, Martina Tétreaulta nebo Erika M jedním z klíčových hudebníků, zasadivších se o vývoj alternativního využití gramofonů. Všechny spojuje přístup založený nejen na recyklaci vinylů, ale také na různých formách zvukové koláže či ustavení gramofonu jako svébytného hudebního nástroje, podrobovaného preparacím a amplifikacím. Otomo sice nepatří mezi historické průkopníky turntablismu – gramofon se v jeho instrumentáři objevuje až v polovině devadesátých let –, ale jeho zásadním přínosem pro rozvoj tohoto směru je extrémní radikalizace přístupu k samotnému přístroji a posunutí jeho možností až za samotnou hranici destrukce.

Experimentální turntablismus byl vždy těsně spojen s konceptuální a intermediální scénou (ostatně Marclay, Tétreault i Jeck jsou současně výtvarnými umělci), a také z tohoto důvodu je jeho realizace poměrně úzce propojena s vizuálními aspekty produkce zvuku. V Otomově případě je obrazová složka nadmíru důležitá, protože jeho důmyslné preparace lze opravdu do důsledku ocenit až při bezprostředním pohledu pod jeho prsty. Ten je zde ve třiceti klípech zprostředkován dokonale, protože hudebníka snímají vždy tři kamery, zabírající především detaily jeho hrajících rukou a často fokusující na mechanické součásti užívaných zařízení.

Veškerou práci s obrazovým materiálem obstaral Masako Tanaka, který již pro Asphodel vytvořil dvě videa ke skladbám Fe-Mail. Obrazové ztvárnění se vyznačuje empatickým spojením s hudbou, čehož je docíleno zejména pomocí rychlých střihů, rafinovaně reagujících na změny zvuku. U hlukovějších útvarů je tak střih téměř stroboskopický. V závislosti na zvuku je obraz – ať už mechanicky nebo pomocí nejrůznějších (d)efektů – rozechvíván, deformován, rozžrťován, poškrábán či rozostřován, místy přeskakuje a bortí se do pestrobarevných hlubin zpětné vazby. V případě využití více gramofonů je také plátno rozděleno kaleidoskopickým zmnožením obrazu na více částí, z nichž každá zobrazuje jinou perspektivu pohledu. Tyto kongeniálně použité vizuální modifikace jsou natolik odlišné, že je prakticky každá skladba zpracována jiným způsobem, což výtečně dotváří hudební koncept celého projektu.

První klip *Burner* nabízí asi nejefektnější, ale zároveň nejrůznější metodu rozeznívání gramofonu: v rychle se mihajících nájezdech na vinyl položený na obstarožním bakelitovém gramofonu se děje cosi divného – deska spolu s plastovou přenoskou bobtná, zkrucuje se a ohýbá, přičemž je vše provedeno ve skutečně organických detailech. Onu deformaci způsobuje horkovzdušná pistole, která postupně likviduje celý gramofon, přenoska se stéká se škvířícím se vinylu a v momentech vzplanutí mazlavé, místy až organické hmoty je náhle překvapivě přesvětlen obraz. V tomto případě máme pocit až jakéhosi sadistického násilí, které ilustruje téměř neslyšitelný zvuk umírajícího přístroje, spočívající v tichém pískotu a občasných ruchových záchvěvech. Skladba

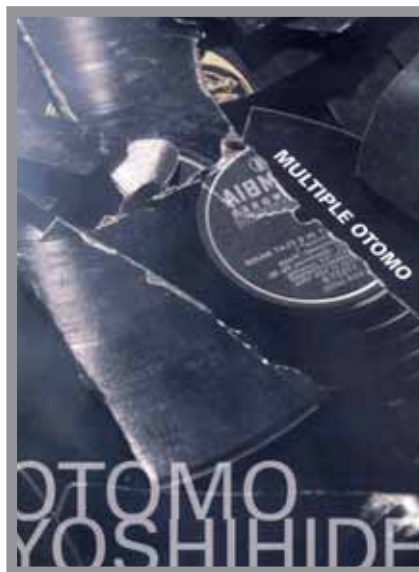
Vinyls začíná klasickou dýdžejskou manipulací s vinyly roztáčenými paralelně na dvou gramofonech. Poměrně tradiční scratching, střídání rychlostí a rytmických úderů do otočného talíře se však náhle mění: intenzita manipulace roste, je čím dál rychlejší a ledabylejší, ve vrcholném okamžiku pak Otomo začne pouštět desky o gramofony surově rozbíjet. Tato bezohledná, ale citlivě dávkovaná krutost je příznačná pro celé album. V klipu *Plucks* jsou gramofony změněny ve strunné nástroje propojením středové osy a snímácí jehly gumičkami, z nichž Otomo smyčcem i rukama louhuje překvapivé basové tóny.

Gramofony jsou v dalších částech také například polévány mazlavou barevnou tekutinou, na jejich jehly jsou přidávány ocelové pružiny, kolíčky, kartáče nebo dráty, které převádějí každý dotek s okolím do praskajícího ruchového hluku. Jehla zde také vyvolává typický vysoký kovový pískot při styku s obligátními plechovými povrchy činelů, plechovek nebo dokonce s efektním kotoučem cirkulárky. Obrazovou složku *Projektu* uzavírá skladba příznačně nazvaná *Turntable Graveyard*, která je pomalou, meditativní litaní na téma smrti gramofonu. Ve statických, pomalu fokusovaných záběrech zde leží obnažené vnitřnosti rozbitých gramofonů a střepy poškrábaných desek. Podklad těchto funebrálních motivů hraný na strunně upravený gramofon poněkud paradoxně připomíná japonskou lidovou hudbu hranou na citeru koto...

Kromě gramofonů je Otomo ve čtyřech záznamech představen se svým emblematickým nástrojem: kytarou. Vizualizace těchto čistě noiseových kusů se koncentruje na styk prstů se strunami a na hrající postavu, dominujícími barvami jsou odstíny černí a přesvětlená bílá, přičemž fasety tří vedle sebe postavených, různě snímaných postav neustále pulzují nervózními křečemi. V jediné skladbě je také rozezníván obskurní, podomácku vyrobený tónový generátor. Podoby zvuku v souvislosti s použitými herními metodami balancují mezi uměřeně dávkovanými hlukovými erupcemi, rytmickými plunderfonickými kusy využívajícími původní zvukové matrice vinylů a zneklidňujícím tichem minimalistických frkci.

Druhou částí projektu *Multiple Otomo* je tentokrát už jen zvukový záznam *Monochrome Otomo*, který lze spolu s audiovizuálním materiálem považovat za druhou část řadového alba. Podobně jako na DVD, i zde je v osmnácti skladbách mapována metodika Otomova hraní tak, že jsou skladby návodně nazvány podle způsobu nakládání se zvukovým základem. Obě desky se vyznačují napínavým dějem, výrazovou různorodostí a díky poměrně krátké délce jednotlivých skladeb nikdy nezačnou působit jednotvárným dojmem. Disk se tak řadí – a to nejen kvůli své multimediálnosti – k zásadním albům Otomovy dosavadní kariéry a v podstatě komplexně resumuje celé jedno jeho tvůrčí období.

www.japanimprov.com/yotomo ■



Brilantní návrat Vjačeslava Ganělina s Triem Priority

Ganelin Trio Priority: Live at the Lithuanian National Philharmony Vilnius 2005
Nemu Records (www.nemu-records.com)

Text: **Z. K. Slabý**

Nevím už, který kritik to napsal, ale jeho markantní, třebaže poněkud přemrštěná formulace ve své době řekla určitě do živého. Trio Vjačeslava Ganělina podle něj ukázalo, že Sovětský svaz není pouze zemí častušek a balalajky (a mohu dodat: tradičního jazzu). Sovětský svaz už dávno neexistuje a původní Ganělinovo trio rovněž ne, třebaže se v roce 2002 sešlo k několika koncertům v původním obsazení, tedy s oběma Vladimíry – Čekasinem a Tarasovem (záznam jednoho z těchto vystoupení – na Frankfurtském knižním veletrhu – vyšel pod názvem *15-Year Reunion* na Leo Records). Avšak právě v letech hluboké sovětské totality rozzářilo toto trio ohňostroj neobvyklé nápaditosti, vzrušeného a vzrušujícího nasazení, perfektní souhry a dobrodružného improvizování. Trojice si ve své rodné zemi prožila řadu mocenských šikan a překážek, protože totalita málokdy snese neobvyklou v umění; skupina však byla vytrvalá a Leo Feigin jí postupně vydávanými alby zajistil světovou proslulost. Nakonec rezignovala i nadřazená místa v SSSR a sovětská Melodija nahonem vydala několik desek, které se dostaly i k nám. Ještě předtím ovšem vystoupilo trio na pražském jazzovém festivalu 1980, kde předvedlo *Ancora Da Capo*. Projekt nahrál i Supraphon, avšak čeští kulturní mocipáni vydání LP zdržovali šest let, aby neohrozilo budování socialismu u nás.

Není divu, že Vjačeslav Ganělin po pádu komunistické totality emigroval do Izraele, kde se pokoušel vybudovat si nové renomé (zatímco Čekasin a Tarasov se vydali vlastní cestou). Hledal svoji příležitost a nové hudební soupeřníky. Založil trio s bubeníkem Mikou Markovičem a kontrabasistou Viktorem Fonarovem a další trio Alliance s Arkadijem Gotesmanem a Petrasem Vyšniauskasem, hrál s Nedem Rothenbergem, měl další aktivity, ale vše potvrdilo spíše fakt, že Ganělin je vynikající, až geniální skladatel a hráč na klavír či syntezátor, avšak nedařilo se mu najít tak kongeniální a atraktivní spoluhráče, jako tomu bylo v triu původním. A tak se zdálo, že Ganělin bude sice vydávat i nadále pozoruhodná alba, ale že se přiřadí k zástupu muzikantů, které sice neopomínáme, ale také nadměrně nepřipomínáme a nevyhledáváme.

Při svém zkoumání nových potenciálních možností narazil na dva hudebníky, kteří souzněli jak s jeho excentricitou, tak s bohatstvím jeho hudební fantazie: s litevským saxofonistou Petrasem Vyšniauskasem a německým bubeníkem a perkusistou Klausem Kugelem. Vyšniauskas sice byl také členem tria Alliance, ale právě v triu Priority, jak Ganělin tuto formaci pojmenoval, se mohl vehementněji uplatnit, což dokládá, že není nejpodstatnější brilantnost pouze některých členů skupiny, nýbrž její sehraň jako celku. A ta u Triu Priority zjevně byla, ať už je Ganělin vnímal jako onu kýženou formaci hned od počátku, nebo se s ním sbližoval teprve postupně.

Jde o nostalgický návrat k obsazení, které Ganělinovi zaručilo mezinárodní uznání? Ano a ne. I tady platí, že nelze dvakrát vstoupit do téže řeky. Nebo alespoň na totožném místě. Ganělin počátku jednadvacátého století není totožný s Ganělinem století dvacátého. Má jistě obdobnou senzitivnost, razantnost, výbušnost, ale už nespolehá tolik na extravagantnost nečekaných akcí: je prohloubenější, vymyšlivější a rafinovanější, třebaže nikoli tak okázalý jako dříve. A vyzařuje vnitřní jistotu, je na něm znát, že si uvědomuje kvalitu svých nových partnerů. Ti mají s Čekasinem a Tarasovem pramálo společného, a to je víc než dobře. Nemíní opakovat, co zazářilo, ale už odeznělo. Nejsou to programoví avantgardisté, spíše usilují o propojení vlivů free jazzu, evropské

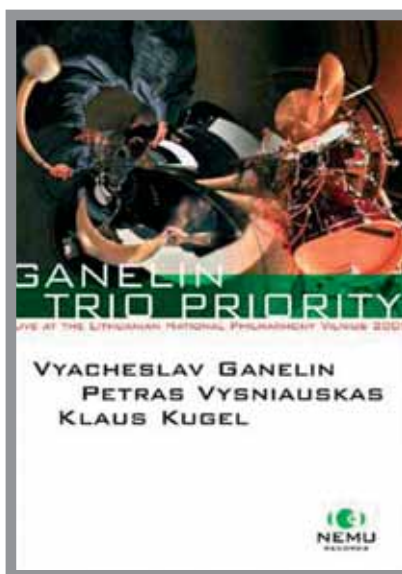
komorní hudby, folkových kořenů a improvizace, která není vypočítána na efekt, ale na perfektní dialog. To se projevilo už u alba *Live in Germany* (Auris Media) z roku 2005, především pak na DVD *Live at the Lithuanian National Philharmony Vilnius 2005* (Nemu Records). Právě DVD nám plasticky přibližuje všechny nuance souhry tria, jak je v brilantně se střídajících záběrech zachytil Jonas Kavaliauskas. Jde o návrat do města, které je spjato s Ganělinovými začátky. Navíc do města, které má bohatou jazzovou tradici, násobenou v tomto případě důstojným prostředím sálu Národní filharmonie. Obecenstvo je vstřícné a nadbytečně neprovokující, v čemž asi právě prostředí sehrálo svoji roli. Je však očividné, že hudebníci navázali s publikem okamžitý kontakt.

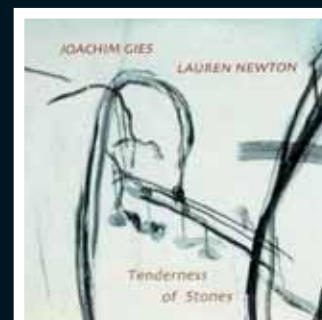
Více než půlhodinovou *Conversation I* zahájili hudebníci jako vážnou suitu až s chrámově atmosférickým laděním a s napjatou suverénností, Ganělin simultánně obhospodařoval klavír a syntezátor, Vyšniauskas obstarával melodizující prvek (propojující coltraneovskou filiaci nebo spíše určitou dunmallovskou spřízněnost s litevským folklórním zázemím) a Kugel, dnes jeden z nejpozoruhodnějších perkusistů, exceloval ve hře smyčcem na činely a střídáním drobných zvonkových nástrojů s razantními, ale neuspěchanými údery do bubnů. Zvláště na něm bylo patrné, jak se soustřeďuje na hru svých kolegů, aby okamžitě zareagoval na proměnu hlasitosti nebo rytmu, a jak to činí s naprostou samozřejmostí a s grácií. Ganělin postupně celou konverzaci více a více dramatizoval perkusivním pojetím, gradoval ji a stupňoval svůj projev až do umínuté posedlosti a strhl spoluhráče k tožnému výkonu, aby... aby v určitém momentu došel ke zlomu, ke ztišení meditování, narušovanému pouze neobvyklými tóny, dobývanými proměnami programování syntezátoru, a pozměňováním rytmu. Prostě znovu osvědčil svou schopnost inovativně řídit architektonickou výstavbu celého díla.

Jestliže první část měla blíže k vážné hudbě, téměř čtyřicetiminutová *Conversation II* se více přiklání k jazzu, byla jako celek hybnější. Ganělin tu ke klávesám připojil bicí, přičemž bylo vidět, jak se s Kugelem tímto zdvojením baví. Kugel i Vyšniauskas tu dostali značný prostor pro sóla, což právě saxofonista dotáhl až k šamanistickému vytržení při magickém kroužení s nástrojem (střídal v průběhu večera sopránku s altkou) a bubeník se naopak oddal zamyšlenému meditování. Gradování pokračovalo tím, jak se pianista dobýval speciálními perkusivními nástroji do nitra klavíru, a celý „rozhovor“ vrcholil až hymnickým vyústěním.

Závěr – *Homage to Friends* – působil odlehčeněji, což neznamená, že se tu muzikanti opět nedostávali do vehementnější a údernější polohy. Většinou se v obdobných případech kolektivní improvizace hovoří o vzájemné telepatii hráčů, jenomže právě DVD, kde můžeme bezprostředně sledovat jak detaily nástrojů, tak záběry tváří, podávají svědectví, že jde o víc než o telepatické reagování. Můžeme tu krok za krokem sledovat vyzrálé výkony tří sólistů, kteří vzájemným propojením vytvářejí novou identitu – nikoli náhodně, ale shodně, nikoli zkusmo, nýbrž s vnitřní procítěností. Jde skutečně o komponování „za pochodu“, přičemž výsledný tvar má svoji perfektní platnost.

A tak tento koncert, který nepotřeboval žádná vizuální příměsí či dodatky, sledujete s napětím a se stejnou pozorností jako vilniuské publikum a máte chuť společně s ním po posledních tónech vstát a nadšeně aplaudovat. Je to DVD, které si zaslouží vysoké ocenění. Mladé německé značce Nemu, která má na svém kontě už několik zajímavých kompaktů, se tu podařilo uchovat záznam, ke kterému se budeme vracet.





Fred Frith: The Happy End Problem

Fred Records (www.fredfrith.com) / ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

V letošním prvním čísle His Voice jsme si mohli přečíst názory kytaristy Freda Fritha na improvizaci. Na novém CD máme možnost poznat jinou, spíše méně známou tvář této osobnosti. Dvojice skladeb na něm zachycených představuje již pátou položku v seznamu nahrávek jeho kompozic pro balet. Obě vznikly pro americkou, ovšem v Německu působící choreografku Amandu Miller a její soubor The Pretty Ugly Dance Company. Obě skladby odnášejí posluchače kamsi do míst trochu reálných a trochu fantastických. Tématem první z nich, nazvané *Imitation*, je Japonsko. Nikoli však nějaké skutečné Japonsko, ale ona země, kterou si mnoho obyvatel Západu pod tím jménem představuje, země, kde zenoví mniši popíjejí čaj s gejšami v sakurových hájích. Frithova hudba si pohrává se zvukovými analogiemi kýčů imaginárního Japonska a maluje krajinky neustále plynoucími pentatonickými melodiemi, které se přelévají z jednoho nástroje do druhého a občas jsou doplněny překvapivými elektronickými dekoracemi. Cinkavé snění občas přeruší táhlý dech flétny šakuhači, na niž hraje Kikutsubo Day. Dalšími průvodci tu jsou houslistka Carla Kihlstedt, perkusista William Winant, violoncellistka Theresa Wong a elektronická manipulátorka Patrice Scanlon. Fred Frith se kromě kytary drží i basy a laptopu. Nepovrchní zvuková esej na téma povrchních exotismů.

Titulní *Happy End Problem* se odráží od pohádkového baletu *Pták ohnivák* Igora Stravinského (premiéra 1910, Frith údajně vychází z baletní suity z roku 1919) a místo orientální idyly zve posluchače do strašidelného příběhu s Kostěm Nesmrtelným. Na úvod zazní finální akord Stravinského suity, počítačem zpomalený a roztažený, který se stává základem pro živé hudebníky, někdy doplněné konkrétními zvuky (kokrhání kohouta apod.). Orientalismy byly módním prvkem i v ruské hudbě počátku dvacátého století a Frith svou dekonstrukci Stravinského okořenil čínskou citerou gu ženg (Wu Fei). Kromě Winanta, Kihlstedtové a Scanlonové se přidává violoncellistka Heather Vorwerck a flétnistka Sheela Bringi. Ačkoliv by samozřejmě bylo zajímavé vidět, jakou scénickou akci tato hudba doprovázela, má nahrávka sama o sobě schopnost uvést představivost posluchače do chodu.

Matěj Kratochvíl

Milan Slavický: Orchestrální skladby

Studio Matouš (www.matous.cz)

Orchestrální hudba současných českých skladatelů je poměrně vzácným úkazem na koncertech, natož na hudebních nosičích, neboť riziko takové edice je srovnatelné s investicí do akciových fondů. Milan Slavický (1947) má vlastní kompoziční metodu založenou na intervalovém výběru a jeho tvorba reprezentuje v mozaice soudobé české hudby důvěryhodnou plochu moderny, která se nikdy nezřekla tradice. A v této tvorbě představují tři orchestrální kompozice na recenzovaném CD – *Porta coeli*, *Dvě kapitoly z Apokalypsy* a *Requiem* – přirozené vyústění skladatelovy dosavadní cesty. *Porta coeli* a *Kapitoly* zastupují kontinuální linii Slavického instrumentálních děl. S vokální složkou začal tento autor více pracovat až od sklonku 80. let, přičemž *Requiem* je bezpochyby vrcholným dílem této expanze. Nahrávka drží dramaturgicky dobře pohromadě: všechna tři díla jsou spřízněna programní orientací, filosoficky pojatou religiózní inspirací, všechna je hraje Česká filharmonie v etapách jejich premiér (*Porta coeli* a *Requiem* zní pod taktovkou Jiřího Bělohlávky, *Kapitoly* diriguje Serge Baudo). Všechny skladby také přesahují rámec příležitostných podnětů, které je inicio-

valy, a jako takové jsou s to při každém dalším poslechu „vést“ dál nebo hlouběji. Nejstarší z nich, *Porta coeli* (1991), získala v roce 1992 dnes už neexistující Cenu české hudební kritiky a i po tolika letech lze jen stvrdit, že právem. Disk vychází v šikovném čase skladatelova životního jubilea, což mu snad dopomůže ke kýženému zviditelnění.

Wanda Dobrovská

Chen Yi: „The“ 1978 – 1983

90% Wasser (www.90-prozent-wasser.de)

Z vydavatelství založeného v okruhu německých postindustriálních konceptualistů Column One vzešel velice zajímavý dvanáctipalcový vinyl. Jedná se o rekonstruované fragmenty zvukového archivu zaniknuvší anglické komunity Chen Yi.

Toto společenství přibližně dvaceti mužů a žen se v roce 1978 usídlilo ve zrušené škole v britském Chelmsfordu a pokusilo se „žít jinak“ – vytvořit subsocietu (sub-systém), v jejímž rámci bude možné odříznout se od vnějšího světa, neopouštět sídlo, vyhnout se jakémukoli kontaktu s veřejností. Komunikační, potravní i kulturní okruhy měly být zcela soběstačné. Všichni členové společenství vystupovali anonymně, používající jméno Chen a pořadové číslo. Jak vyplývá z výše uvedeného, Chen Yi se zpočátku nijak nezajímal o vydávání desek, v roce 1981 se ale situace změnila – člen společenství Chen 8 vydal kazetu *Hanging* inspirovanou chelmsfordskými procesy s čarodějnicemi. O rok později skupině zprostředkoval John Peel smlouvu s gigantom CBS (a účast na svých Sessions) a několik členů Chen Yi (v čele s Chen 4 a Chen 8) se pustilo do nahrávání alba *The Rape*, které nakonec nikdy nebylo dokončeno, neboť vydavatel stáhl smlouvu. Komunita, jejíž několik členů se nechalo lákat možnostmi publicity, se v roce 1983 po krátkém období sporů rozpadla, o rok později byl zničen i její dům.

Chen 4 přenechal svůj zvukový archiv synovi (Chen 26), který ho rekonstruoval z dosti poškozených (někdy doslova slepených) pásků, sestavil, produkoval a masteroval recenzované vzpomínkové album. Najdeme na něm fragmenty nedokončeného *The Rape*, ukázky z *Hanging*, útržky společných „chensessions“ i nalezené pásky, na nichž si můžeme lámat hlavu, jednalo-li se o hudební aktivitu, nebo jen o záznam života v domě. Některé skladby jsou označeny jako položky nerealizovaného alba, jiné jako spontánní improvizace, o dalších zvukových fragmentech informace zkrátka chybí. Části *The Rape* byly nahrávány v profesionálním studiu (produkoval Flood, zvukař známý například z alb U2 *The Joshua Tree* a *Pop*), zbytek přímo v sídle Chen Yi, kde se sice nacházelo špičkové nahrávací zařízení, hudebníci se ho však nikdy nenaučili zcela používat... Chen 26 měl před sebou spoustu práce.

Ze záplavy šumů života i elektroniky, hlasů a cinkání, telefonu, výměn názorů, sborového halekání a dupoty občas vykukne archaicky znějící automatický bubení. Doprovázející ruchy a hlasy dají vzpomenout na to, co se v britské hudbě před čtvrtstoletím dělo nejen za dveřmi Chen Yi. Novovlnná zpěvní manýra, primitivní syntezátory à la Cabaret Voltaire, industriální hluk a intenzita... a pak chvíle ticha a záhadného dění či skoro rituální hudební spontánnosti (jednou zazní i akustická kytara); to vše je namíchané v malých, pestře se střídajících dávkách. Milovníci zmíněných Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle či SPK by si tohle album rozhodně neměli nechat ujít. Archivy Chen Yi ovšem, jak se zdá, neekly tímto albem vše. Dočkáme se pokračování?

Petr Ferenc

Sainkho Namchylak: Nomad

Sainkho Namchylak / Roy Carroll: Tuva-Irish Live Project
Joachim Gies / Lauren Newton: Tenderness of Stones



Melissa Stott: The Picture

Leo Records (www.leorecords.com)

K padesátým narozeninám Sainkho Namčylak, zpěvačky původem z Tuvy, se rozhodl její obdivovatel a vydavatel Leo Feigin vydat průřezovou desku, jež si klade za cíl postihnout všechny (nebo alespoň základní) polohy této neobyčejně flexibilní umělkyně, která je doma na poli lidové hudby stejně jako jazzové improvizace či avantgardy. Feigin ovšem nesáhl pouze do vlastního katalogu; téměř polovinu alba sestavil z nahrávek vydaných pouze v nezápadních zemích. Zároveň se nepokoušel o nějakou chronologii či tématické bloky, ale kýženého efektu dosáhl právě střídáním stylů, nálad i obsazení. Název *Nomad* se tak stává více než symbolickým. Není to pouze cesta odněkud někam ani cesta tam a zase zpátky, ale putování plné návratů. Některým „epizodám“ je věnováno pár vteřin (hned úvodní *Transformation of Matter* se souborem Tri-O), jiné se prolínají celou téměř čtyřiašedesátiminutovou stopou (to platí zejména o úchvatných folklorně-popových „písničkách s taneční kapelou“, které „otvírá“ skladba *Spring*), třetí typ zůstává monolitem někde uvnitř (skvostné architektonicky klenuté *Initiation Trio* s Vladimírem Tarasovem a Vladimírem Volkovem). Až sladkobolné popěvky se tu tudíž mísí s uši drásajícími šamanskými zpěvy i náročnými muzikantskými dialogy (zde stojí za zmínku především skvělá souhra s basistou Peterem Kowaldem). Klidně bych si nechal líbit i nějakou další, výrazně obsáhlejší a encyklopedičtější zpracovanou kompilaci, ale právě tohle pojetí má své neopakovatelné kouzlo a jasně vypovídá o lehkosti, s jakou Sainkho přeskakuje z žánru do žánru. Ale pozor! Podob její tvorby je opravdu mnohem víc. Dokládá to i album *Tuva-Irish Live Music Project*, které bylo inspirováno zpěvaččiným pobytem v Irsku v letech 2005-06. Představuje pro změnu jakýsi transkulturní most mezi středoasijskou stepí a ostrovem v Atlantickém oceánu a zároveň mimočasovým průnikem dávných rituálních zpěvů a nejnovější laptopové technologie. Výsledkem je zvláštní hybrid, kde ovšem převládají asijské vlivy a obřady nad keltskými motivy a elektronickými výbuchy. Nicméně album i přes dlouhou svého dobu vzniku působí místy trochu nedomyšleně, zejména v melodramatických vyprávěnkách v úvodní pětidílné suitě *From the Heart of Central Asia*, kde se Sainkho snaží dokazovat, že písně jsou jen příběhy determinované svou dobou. Najdeme tu ale i syrové (nikoliv hlučné) pasáže, kde se vyřadí také Roy Carroll. Celému principu alba vlastně můžete průběžně přijít na chuť, zvláště pokud se necháte zhybnout minimalistickým zařikáváním.

V březnové kolekci firmy Leo Records se objevilo i album zpěvačky Lauren Newton, která po předchozím sólovém opusu *Soundsongs* z minulého roku tentokrát spojila své síly s německým saxofonistou Joachimem Giesem. Výsledkem je subtilní, ale velmi výrazné dílo *Tenderness of Stones*, kde vokalistka prokazuje svou schopnost pohrát si se slovy i nonverbálním projevem. Základem je krátká báseň Michaela Speiera *Wasser und Licht*, která zde zazní hned čtyřikrát (třikrát v různých anglických překladech a jednou v japonštině). Lauren Newton umí podobně jako Sainkho vydávat ze svého hrdla alikvotní meandry i libozvučné tóny. Již samotný název alba napovídá, že je to opus spjatý s nehmotnou přírodou a čímsi, co je zakleto v nás samotných. Můžete jej poslouchat jako kulisu, která vás nenápadně obestírá, nebo se zhloubat do jemných nuancí Giesova filigránského projevu, kde je elektronika opět podřízena celkové atmosféře a nesnaží se o laciné efekty.

Leo Feigin „varuje“, že jeho nový sublabel Feet First Records je velice blízko opravdovému jazzu. A druhý počín zpěvačky Melissa Stott to jasně dokazuje. Autorské album *The Picture* je svým způsobem značně konvenční, ale ani tady nezapře umělkyni

ně svůj um proplouvat mezi (byť poměrně jasně dekodovatelnými) žánry od samby přes blues ke swingu. Nápaditá aranžmá, skvělý hlas, ale tváří v tvář jejím avantgardním kolegyním přece jen poněkud klišé. Přesto je počín Melissy Stott příjemně odpočinkovou hudbou, při jejímž poslechu se nemusíte bát žádných nepředvídatelných extravagancí. Stačí se jen nechat kolébat a kolébat.

Petr Slabý

Vladimir Ussachevsky:

Electronic and Acoustic Works (1957-1972)

New World Records (www.newworldrecords.org)

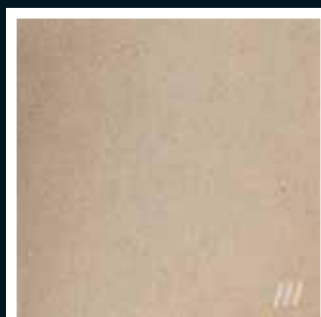
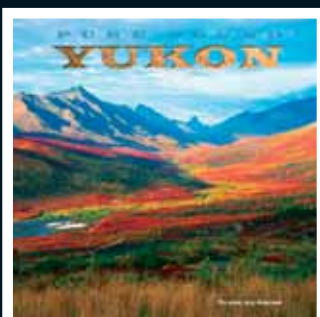
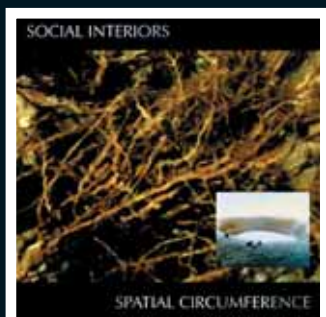
Čím to, že historické nahrávky rané elektronické hudby stále přitahují pozornost? Jistě, i v oblasti, která je fakticky určena rychlým vývojem technických vymožeností a v níž jsou její představitelé nuceni tento vývoj sledovat, aby nebyli svými „modernějšími“ kolegy nařčeni ze zaostalosti, svou roli hraje nostalgie po starších časech. Ale směrodatný je podle mého názoru jiný aspekt: skutečnost, že se na tomto poli považované ve své době za neakademické, jestli ne hned, tak velice brzy začali realizovat akademicky vzdělaní skladatelé, kteří dodali technologickému potenciálu v hudbě a experimentu řád opravdové kompozice. Proto mohou jejich záznamy působit i po letech svěžím a kompaktním dojmem. Platí to také o průkopníkovi americké elektronické hudby (záhy přejmenované na tape music, což mělo zdůraznit její specifikum oproti francouzské *musique concrète* a německé *elektronische Musik*) Vladimíru Ussachevskému (1911-90), jehož několik skladeb vydala nedávno v reedici firma New World Records jako příspěvek v rámci své edice *Recorded Anthology of American Music*.

Syn důstojníka ruské armády, narozený kdesi v Mandžusku, emigroval spolu s matkou a sourozenci kolem roku 1930 přes Čínu a Pacifik do Kalifornie, kde vystudoval kompozici. Po Druhé světové válce přesídlil do New Yorku, a tam se také na počátku padesátých let pustil do svých prvních experimentů s magnetofony. V roce 1958 pak stál spolu s Ottem Lueningem u založení instituce, jež se díky svému dobově modernímu vybavení i zajímavým výsledkům dočkala věhlasu v celém „elektronicko-hudebním“ světě: Columbia-Princeton Electronic Music Center. Zrod některých elektronických / elektroakustických skladeb z recenzovaného alba spadá právě do tohoto období: *Metamorphosis* (1957), *Linear Contrasts* (1958) a *Wireless Fantasy* (1960); ostatní jsou data pozdějšího: *Of Wood and Brass* (1965), *Computer Piece No. 1* (1968) a *Two Sketches for a Computer Piece* (1971). Chronologické řazení poskytuje možnost sledovat Ussachevského vývoj od manipulací s nahanými hudebními záznamy (například ve *Wireless Fantasy*, kde pracuje s úryvkem z Wagnerova *Parsifala*) přes mixování původních zvuků (*Of Wood and Brass*) až k machinacím se zvuky syntetickými (*Computer Piece No. 1*). Všem kusům je společné to, co bylo řečeno na začátku – řád kompozice, který usměrňuje experiment.

Album kromě těchto pionýrských nahrávek zahrnuje také dvě rozsáhlejší skladby, v nichž se Ussachevsky obrátil k vokálu a tradičním formám. První z nich, *Three Scenes from The Creation* (původně 1960, zde revidovaná verze z roku 1973), grandiózní kompozice na způsob oratoria pro mezzosoprán, sbor a elektroniku, zaujme svým dramatickým spádem posilovaným invenčním spojením lidského hlasu s efektní elektronikou. Ve druhé (*Missa brevis* z roku 1972) si autor vystačil pouze s sopránem, sborem a dechovými nástroji, přesto právě dechy svými spíše témbrovými než melodickými vsuvkami vytvářejí pocit přítomnosti elektroniky.

Skvěle sestavená nahrávka, která vhodnou selekcí nabízí komplexní obraz tvorby neopominutelné skladatelské osobnosti hudby druhé poloviny dvacátého století.

Vítězslav Mikeš



Social Interiors: Spatial Circumference

Endgame (www.endgame.com.au)

Pure Sound: Yukon

Euphonium (www.euphoniumrecords.com)

Tato recenze by se tematicky hodila do minulého čísla HV, které bylo věnováno terénním nahrávkám a jejich místu na současné hudební scéně. Obě nahrávky totiž s field recordings pracují. Social Interiors se k nim obrací již několik desetiletí. Australská trojice má na svém kontě dvě autorská dlouhohrající alba a jedno cut-up pastiche průřezové CD s hudbou umělců tehdy domovského labelu Extreme. Vydání další desky na dlouhou dobu zmrazil bankrot Extreme v roce 1999, a tak se k téměř hotovému materiálu vrátili Rik Rue, Julian Knowles a Shane Fahey až loni, po sedmi letech. Důvodem návratu ze sólových drah byla existence nového vydavatelství Endgame, které – stejně jako Social Interiors (a dříve i firmu Extreme) – zajímají sonické experimenty, musique concrète, koláže a samozřejmě field recordings. Na albu najdeme celkem čtyři nahrávky. První tři jsou vždy sólovou záležitostí jednoho z trojice hudebníků, teprve závěrečný titulní track přináší týmovou práci všech zúčastněných. Více než desetiminutové kusy se nesou v duchu kolážování přírodních nahrávek (i z národního parku Ku-ring-gai nedaleko Sydney) s drobnými doteky lidské civilizace (např. Alan Lamb zapůjčil k experimentům své pověstné dlouhé zpívající dráty). Album neútočí agresivitou, spíše čeká na pozorného posluchače, který bude v dlouhých sonických výletech objevovat filmově barevné, nevťíravě hojivé poselství specifické australské přírody.

Autoři druhého recenzovaného alba přistupují k terénním nahrávkám zcela odlišně. Trojice Pure Sound (Vince Hunt, Harry Stafford, Colin Grimshaw) kombinuje historické záznamy vědeckých zpěváků sesbírané Johnem Lomaxem ve třicátých letech minulého století, poezii yukonského rodáka Roberta Serviceho tak, jak byla zaznamenána ve čtené podobě na desce *The Spell of Yukon*, a vlastní Huntovy básně se značně avantgardním doprovodem. Jednou se propadneme s archaickými nahrávkami za doprovodu varhan hluboko do historie, podruhé nás divoká vazbící kytara, basové rify a field recordings vrátí pouze do nedaleké minulosti, přičemž jedno mají obě polohy společné: zdařile evokují v posluchači plastický obrázek již neexistujícího yukonského venkova.

Pavel Zelinka

Artur Nowak: Guitar Granulizer

Xavier Charles / Robert Piotrowicz: ///

Daniel Menche: Animality

emd records (www.emd.pl/records)

Naši severní sousedé jsou na tom podstatně lépe nejen co se týče elektroniky, jazzu a publicistické reflexe těchto žánrů, ale v posledních letech se vzmáhají také na poli nové improvizace a jejích přesahů. Podobné zaměření jako proslulý švédský label Musica Genera má také vydavatelství emd records, které je spojeno s internetovým magazínem emd.pl/wiki – jedním z prvních polských internetových médií, soustavně mapujících všechny podoby avantgardní hudby.

Vůdčí osobou emd je kytarista a elektronik Artur Nowak, který v současné době sídlí v Berlíně. Jeho debut *Guitar Granulizer* je pojat jako svérázný kytarový experiment; ono kytarové zrnění z názvu spočívá jednak v úpravě kytarového tónu počítačovým programem Reaktor (který mj. umožňuje náhodně vrstvit fragmenty skladeb v reálném čase), jednak v rozdělení materiálu alba na padesát minutových útvarů. Stručnost, úsečnost a krystalická podoba mikroskladeb je jednoznačnou výhodou. Po Roweově tiché hře, Frithových preparacích nebo Fenneszových stěnách dnes v ob-

lasti experimentálního využití sólové kytary nelze už prakticky vytvořit žádný původní tvar, a Nowak to také svým gestem přiznává. Pestrost přístupů nám tedy dává na vybranou: každá z padesáti skladeb má uzavřenou a velice umně vystavěnou strukturu, přičemž žánrově se pohybují v širokém spektru od ambientu (8, 10, 18) přes zkreslené volněimprovizační vyhrávky připomínající kvarteto Freda Frithe (15, 35) nebo glitchové chuchvalce (19, 42) až k decentnímu noise (12, 20, 32). Podstatný je ale fakt, že i přes významnou funkci elektroniky zůstává zvuk kytary v Nowakově hře vždy prvotní. Forma alba brání hudebníkovi upadnout do osidel manýr a stereotypů, zároveň umožňuje posluchači vytvářet si pokaždé jiné album – v bookletu je doporučení, aby byly skladby přehrávány v modu náhodného výběru.

Francouzský improvizátor Xavier Charles je známý především díky své hře na klarinet, ve spolupráci s polským kytaristou a elektronikem Robertem Piotrowiczem však používá pouze CD přehrávač a ozvučené „vibrující plochy“. Označení /// můžeme chápat jako neverbální vystižení razantní ostroty a nepoddajnosti hudebního materiálu této dvacetiminutové skladby. Počáteční jemný šum Piotrowiczova analogového syntezátoru doplňovaný do nesrozumitelnosti zdeformovanou, emocionálně vypjatou promluvou se během několika minut přelévá do sofistikovaného hlukového náporu, který z velké míry určuje zpětná vazba zkreslené kytary a tuhé dunění Charlesových amplifikovaných přístrojů. Zmíněná sofistikovanost spočívá asi nejvíce v citlivém zacházení s intenzivním zvukem v kontinuálních změnách jeho napětí: šumy, vlny a pískot jsou dávkovány ve skromných porcích, které občas přeruší ticho nebo nečekaný úryvek na okamžik puštěné operetní hudby. Obal této špinavé nahrávky z pomezí hluku a plunderfonie sestává z důvtipně složeného kartonu, na němž najdeme jen tři potměšilá lomítka. Nic víc totiž není potřeba.

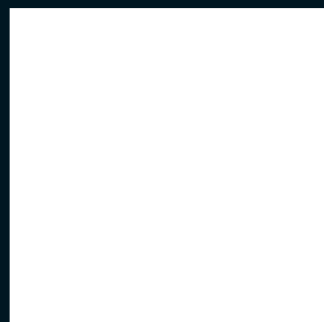
Americký multiinstrumentalista Daniel Menche svou sólovou nahrávkou *Animality* představuje podivný tvar, pohybující se na pomezí improvizace, rituální etnické hudby a noise. Menche je ve své tvorbě vždy nějakým způsobem inspirován přírodou a stejně tak i zde: veškeré zvuky jsou vytvářeny na původní bicí nástroje severoamerických Indiánů, vyráběné výhradně z přírodních (nebo lépe řečeno živočišných) materiálů. Přerývané struktury bicích jsou dodatečně navrstveny přes sebe, prolínají se, a dávají tak vzniknout spleti neprostupných textur, jejichž rychlost se postupně zvyšuje. Výhodou bubnů potažených zvířecí kůží je mohutná míra doznívací rezonance, která tvoří jakýsi permanentní zbytkový tón, v různých podobách vibrující na pozadí nahrávky. Hypnotickou vehemencí alba *Animality* Daniel Menche – recenzenty označovaný jako „kazatel hluku z divočiny“ – dokonale naplňuje své motto: „Hudba je jako lidská krev – proto ji zesilte! Co nejhlasitěji, ať reproduktory krvácí!“

Karel Kouba

Brink Man Ship: The Right Place To Be Lost

Unit Records (www.unitrecords.com, www.brinkmanship.ch)

Není sporu o tom, že dnešní jazzové fúze, využívající podněty různých proudů populární a taneční hudby, mají své kořeny v úvodních kontaktech jazzu a rocku v 60. letech. Vklad švýcarských jazzmanů evropské scéně také není zanedbatelný. Na šňůru času můžeme navléknout modernisty Flavia a Franca Ambrosettiov, otce a syna, všestranného Daniela Humaira, muzikantsky a organizačně důležitěho George Gruntze, freejazzovou Irene Schweizerovou, experimentátora Pierra Favrea či jazzrockový rozkvet 70. let představující skupinu OM, již nedávno ECM vydala reminiscenční CD. Nepřekvapí proto pojetí jazzu současné kapely Brink Man Ship. Jej album nahrálo kvarteto, k němuž se v několika titulech přidává Nya svým rapováním a elektronikou (prověře-



nými už jeho působením u Erika Truffaze), a ve skladbě *Igendwo hinter den fallenden Schneemassen* sólovou drobnost nabídne také známý reprezentant severského elektronického jazzu, kytarista Eivind Aarset.

Pomínu-li podíl počítačové elektroniky, kterou používají na nahrávce všichni vyjma kontrabasisty a baskytaristy Emanuela Schnydera, muzice dominuje soprán saxofon a kontrabasklarinet, na něž hraje líder Jan Galega. Právě počátky kariéry tohoto Švýcara, narozeného v západoafrickém Kamerunu v roce 1969, jsou spojeny s výše jmenovaným Favrem (New Jazz Tour, 1994). Kytaristou kapely je René Reimann a bicí soupřavou vládne Christoph Staudenmann. Ve výsledku vznikla syntéza jazzu a elektronické hudby vycházející z aktuální softwarové nabídky a upřímného zaujetí pro znaky taneční a hiphopové scény. Výjimečně si tato parta pohraje i s industriálními minimalistickými motivy (*Ägyptischer Maikäfer*).

Z vyřčeného by bylo možno vyvodit, že Brink Man Ship patří k širokému proudu současných jazzových kapel, jež se v duchu doby snaží vyrovnat s hudebním klotkem světa experimentů i popu. Hudba těchto Švýcarů však postrádá často nadužívanou prvoplánovou výbojnost. Pokud se rytmika rozjede, například v určité pasáži skladby *Asphalt*, od přitažlivosti k rockové strojovosti nás uvolňuje melodické téma, předestřené sopránkou a umíněně opakované ve zvukově jemném tvaru jakoby plechové zvonkohry. Na většině plochy je hudba opravdu uklidňující, kapela přesně koření elektrickou kytarou, umí zacházet s osamocenými tóny elektroniky, s šumy a ruchy, a to vše se k posluchači dostává v decentním podání. Můžeme mluvit také o melancholické lyrice, k níž přispívá Galegova hra na soprán saxofon. Rovněž Galegův kontrabasový klarinet s rozsahem o oktávu nižším, než má v jazzu častěji užívaný basklarinet, slouží nejen k vládnému melodickému podkresu, ale také k tvorbě zvuků netového charakteru.

Vladimír Kouřil

Brno – město básníků

Indies MG Records (www.indiesrec.cz)

Titul nahrávky *Brno město básníků* v sobě skrývá slovní hříčku – skládám zvýrazněná písmena: BĚSNÍ. Běsní? Souvisí to snad s geniem loci tohoto města? Jaké vlastně je? Brno na mě vždy působilo trochu melancholicky, rozjímavě – atmosférou jako stvořenou pro setkávání s poezií.

Za zrodem alba stojí Zdeněk K. a Petr Slabý. V průvodním slovu v bookletu kompaktního disku Z. K. Slabý vzpomíná na dobu založení neoficiálního Divadla poezie (50. léta 20. stol.). Brno si zamiloval díky Milanu Kunderovi, který se tehdy věnoval psaní poezie. Zmiňuje řadu setkávání s brněnskými literáty – Oldřichem Mikuláškem, Ludvíkem Kunderou, Janem Skácelem, Zdeňkem Krieblem aj. – a hovoří také o své dlouholeté myšlence, „že jsem Brnu za ony poetické chvíle něco dlužný“. A tak se album má stát „malou splátkou tohoto dluhu“. Oba dramaturgové oslovili několik hudebníků s nabídkou, aby si zvolili z velké řady brněnských básníků toho, který je jim jejich poetikou nejbližší, a jeho verše zhudebnili a zaznamenali.

Tak vznikla tato hudebně-básnická antologie, kterou otevírají *Poučení synovské* a *Jak hrdlička přišla k pásku* – dvě básně Františka Halase ve zvukomalebném podání Quakvarteta s hudbou Dady Klementové a Dorothy Kellerové. Houslovým pizzicatem Heleny Vedralové jsme vtaženi do *Myšlenek* Milana Kundery. Helena Vedralová si spolu s Jiřím Vedralem (Muziga) vybrala dvě krátké básně – *Myšlenky* a *Víčka* (nejdříve otevřená, potom zavřená). Obě skladby tak, jak na sebe bezprostředně navazují, vnímám jako dialog lyrických subjektů – ženy a muže –, což naznačuje i volba ženského a mužského hlasu.

Milostné setkání dvou lidí se proplétá *Malými proměnami* Zdenka Kriebla. Náladu nočního lesa tu vykresluje Aleš Pilgr balafonem, elektrickými varhanami a perkusemi spolu s tvůrcem hudby Martinem E. Kyšperkým. Znít tu kytara, kontrabas a mandolína: „*když všichni tři neprocítáme ze sna*“. A tak se zavřenými očima přecházím do další kompozice – *Moře*. Ta pochází z alba Bittové a Václavka *Bílé inferno* a je zhudebněním veršů básničky Zuzany Renčové. Je tu běsnění i snění... Naléhavý tón zaznívá v textu Jiřího Šimsy (*Dokud*) a v hudbě Tomáše Vtípila: „*vždyť v životě běží jen o čas/bezčasí smrti nečas života/zapěje i přesná nota*...“. Skupina Cymbelín sáhla po zhudebnění Zahradničkovy skladby Hörderlin, kde *Zem psána v Boží mlčenosti/hovoří povíváním vzlyků*, jak zpívá Zuzana Šenkyříková (vybráno z alba Cymbelín). Trojice V.R.M. (Vladimír Václavek, René Pařez a Miloš Dvořáček) rozehrává *Hru* s verši Antonína Přídala (původně vyšlo na albu V.R.M. *Na druhé straně*).

Básník Zdeněk Rotrekl je v antologii zastoupen skladbou *Plaz*. Hudbu zkomponovala Markéta Dvořáková a přiléhavě se jí zhostilo kvarteto mužských hlasů Q Vox. Působivě v jeho podání vyznívá závěrečná otázka básně: „*Sám sebou vznícený/světly všech krystalů/řady lidí rozsvěcují?*“. Jiřího Mahena připomene píseň Martina E. Kyšperského a Ondřeje Kyase *Láska* (mezihra pro tři nástroje a zvuky města) se zpěvem Marty Svobodové.

Další básnička spjatá s Brnem je Marcela Mikulášková. Petr Linhart si vybral její *Rozorávání mezí* a trefně při interpretaci využil hlášení městského rozhlasu.

Něžně melancholická melodie klavíru Tria Petera Grahama uvádí *Smutnou slast* Oldřicha Mikuláška: „*Ó melancholie, ó melancholie/jak smutně krásné je tvé jméno*...“ recituje Cyril Drozda.

Znáš dálku? táže se verš básně Ivana Blatného. A odpověď črtá hudba a hra Marka Doubravy, Viktora Ertla, Filipa Nebřenského a Tomáše Rejholce. *Životopis* Ludvíka Kundery převedl do zpěvu, piana a kytary Miroslav Wanek. Zařazeno je i známé zhudebnění Skácelova *Sonetu o lásce a modrém portugal*u Jiřího Pavlici v provedení Hradišťanu: „*A přece láska jako modrá skalice/ta krásná dřina k uzoufání/nás zachránila*...“. A na úplný závěr zazní Kainarovo blues *Můj starý klarinet* s hudbou George Gershwinu v podání průzračného hlasu a v aranžmá Jany Koubkové.

Brno je město básníků a my máme před sebou šestnáct s ním spjatých skladeb. Co báseň – to jiná krajina – to jiný přístup k její interpretaci, volbě hudebních prostředků, zaznívajících nástrojů, stylových rovin atp. A tak můžeme hledat a nalézat odpovědi na všechny tyto otázky, zkoušet se dotknout brněnského genia loci, prohlížet si v originálně pojatém bookletu fotografie Viléma Reichmana, nebo se jen tak nechat kolébat různorodými tóny skladeb a nechat promlouvat *běSNĚNÍ* města, o kterém Jan Skácel píše: „*Město, které musím*.“

Lucie Hradilová

Jeffre-Cantu Ledesma: The Garden of Forking Paths

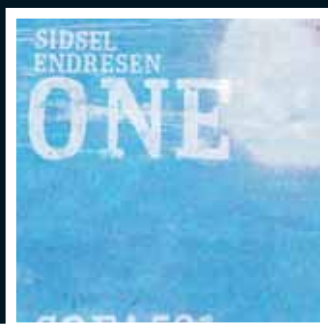
Spekk (www.spekk.net)

David Kristian / Ryosuke Aoike: Ghost Storeys

Cocosol1dc1t1 (www.cocosolidciti.com)

Pozor, hrozí zde akutní rozladění duševního rozpoložení a někomu možná i propad do nadmíru hustého oparu. Toto nebezpečí nenese známky agresivity a je svým způsobem vlídné, o to snazší je mu ale podlehnout. A jelikož oba tituly kolem sebe šíří auru temného tajemna, vyžadují určitou dávku odhodlaného dobrovolnictví.

Máme tu co dočínění se statickým zvukovým stavitelstvím na prahu ambientní hudby. Kalifornský Jeffre-Cantu Ledesma, který patří mezi zakládající členy postrockového souboru Tarentel a skrývá se také za elektronickým projektem Colophon, si název svého experimentálního počínu vypůjčil od Jorge-Louise Borgese, spíše než na spontánní zhuštěnost jeho textů však zdá se, odkazuje na ideu neproniknutí-



ného labyrintu a lákavého, i když zároveň také obávaného mysteriózna. Jeho takřka nehybně levitující utlumené ambientní plochy z nepolevujících drones jako by pronikaly skrze kovové předěly, čehož výsledkem je velmi zvláštní neuchopitelná zvuková abstrakce. U jejího zrodu stály kytary, různé efekty, gong, harmonium, tibetské mísy, elektronika, field recordings atd., které Ledesma zaznamenával na kazety a magnetofonové pásky a dále zpracovával do neurčitých náladotvorných minimalistických forem. Tucet kusů na albu omamně proniká tkáněmi a uvádí do permanentní hypnózy. Podlehnout jejich konejšivému tónu by ale mohlo být zrádné, protože vábí do neznáma.

Přestože popis Ledesmova výtvaru vybízel k použití přívlastků jako „tísňivý“, „zneklidňující“ nebo „strašidelný“, záměrně se tak nestalo, neboť je bylo nutné ušetřit pro tento odstavec. Pro *Ghost Storeys* Davida Kristiana totiž platí trojnásob. Název zde opravdu odpovídá obsahu. Zkušený kanadský elektronik a sound designer při realizaci tohoto projektu, zaznamenaného na CD i DVD, spojil síly s japonským animátorem jménem Ryosuke Aoike (www.aoike.com), který vytvořil vizuální složku DVD. Ta kombinuje minimalistická videa z neutěšené městské zástavby s manga animací, plně v souladu s Kristianovým více než znepokojivým soundtrackem v prostorovém zvuku. Dvojdisk dále nabízí plnohodnotné CD se třinácti skladbami. Kristianovy jednotité kusy trápí postindustriální „kovovou“ naléhavostí a místy řezavou gradací a provádí nás spoře osvětlenými podzemními chodbami s tušením nepředvídatelného nebezpečí. Pomalu, v nejistotě. S uvědoměním nemožnosti úniku propadáme tíživé izolaci a v náznacích nastupujícího šílenství se zhmotňují přeludy... *Ghost Storeys* děsí svou realností a schopností přenést tento pocit kamkoli. Podle dostupných informací se jedná o Kristianovo poslední regulérní album – od nynějška se hodlá věnovat výlučně filmovým soundtrackům. Koneckonců, má za sebou již produkci hudby k titulům jako *Ascension*, *The Abandoned* nebo *La Belle Bête*. **Hynek Dedecius**

Sidsel Endresen: One

Sofa Records (www.sofamusic.no)

V současnosti se na čím dál více bytníci a populárnější scéně volně improvizace za abstraktními a svobodnými projevy může skrývat (a bohužel mnohdy skrývá) celá řada diletantů, kvůli nimž zcela paradoxně a proti logice věci hudba bez jasně formulovaných pravidel získává zřetelné stylové kontury, pravidla a postupy i ustálené zvukové rejstříky. Tento útek k jistotě pramení pravděpodobně z nedostatku řemesla, které teprve skutečným mistrům umožňuje překračovat veškeré charakteristické nástrojové možnosti, ale i strukturní a kulturní vzorce jako důsledek jejich rozvoje. Norská jazzová zpěvačka Sidsel Endresen, po dobu již více než dvaceti let patrně jedna z nejdůležitějších ve svém regionu, se proslavila nejen komorním jazzovým projevem na svých albech u vydavatelství ECM nebo Jazzland, ale také klubovým tanečním projektem s klavíristou a elektronikem Buggem Wesseltottem nebo slavným postjazzovým trumpetistou Nilsem Molvaerem. Řemeslo zvládá dokonale, nelze ji tedy z diletantismu podezřívat. Její výrazové rozpětí je velmi široké a dlužno dodat, že album *One* patří k jejím nejradikálnějším sólovým počínům, jichž má na svém kontě již čtrnáct. Přestože by se mohla spolehnout na svou slávu vybudovanou na základě avantgardního a expresivního projevu, její kreativita hledá a zpracovává nové podněty a hudební prostředky k vyjádření. Jako zpěvačka střední generace překračuje sebe samu a rozvíjí se s odvahou a s takovou silou, že i o generaci mladší hudebníky může zarážet. Velikým specifikem Endresen je nejen její ohromující, avšak neokázalá hlasová dispozice, ale hlavně důraz na emoci a hraniční polohy hlasové exprese. Nahrávka *One* zachází za stereotypy myšlení o tom, čím v současnosti může ještě být fenomén zpěvu. Z několika mála myslitelných paralel k jejímu dílu by



se dali jmenovat japonská zpěvačka Ami Yoshida, libanonský trumpetista Mazen Kerbaj nebo srbský kytarista Woo.

Endersen vytvořila provokativní dílo, které není lehké přijmout a vyžaduje nejen velkou dávku koncentrace, ale i posluchačské tolerance, nicméně přesto je více než vzrušující, neboť ukazuje možnosti „jiného“ hlasového projevu. Ačkoli se jedná o návrat ke kořenům hlasu, pouť napříč ústy až za hranice zpěvu a zvuků, které jsou pro hlas v hudbě používané typické a idiomatičtější, má svoji logiku. Improvizovaná nahrávka čítající deset skladeb na ploše půl hodiny je složena z pouhých zárodků možných rytmů a melodií. Zpěv jako takový zde v tradiční melodické podobě prakticky neexistuje. Sidsel Endersen přechází od zvuků tvář k mlaskání, zbrklému drmolání, chrčení, dýchání, syčení, prskání, vrnění až z hlubin hrudi, hrdla; vydává zvuky skrze nos i přes zavřené rty. Endersen se mimo jiné věnuje izolovaným zvukům rtů, jazyka a aktivní rezonanci dutin. Tento sonoristický ponor či fokus do útrob úst a těla je našťáště vždy ve svém původu rozeznatelný. Jediným technickým zázemím a možným dialogickým partnerem ve zpěvaččině sólovém proudu plném zvratů a pestrých hlasových poryvů bez vyslovení jediného zřetelného slova je aktivně využívaný mikrofon s nastavením na detail bez veškerých efektů a zkreslení. Výsledná nahrávka si tak zachovává svoji jednoduchost a až dokumentaristickou realnost bez následných studiových změn. Endersen sobě a posluchači nic neusnadňuje, skladby plynou s pomlkami, zádrhly a nemají nic společného s tradiční písňovou strukturou plnou repetice a refrénu. *One* je unikátním hlasovým informelem, záznamem matérie, z něhož se teprve může zrodit nová hudební tradice.

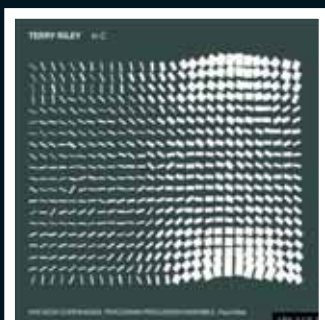
Lukáš Jiříčka

Cor Fuhler: Stengam

Potlach (www.potlatch.fr)

Snad vždy, když Cor Fuhler – hudebník usazený v Amsterdamu – vydá desku, je to v recenzentských kruzích přijímáno s velkými ovacemi. A není divu. Ať už se jedná o mnohočlenné projekty (Corkestr, MIMEO) nebo menší uskupení (kvarteto Cortet, trio Fuhler/Bennink/DeJooode či duo s Gert-Janem Prinsem The Flirts), posluchač má pokaždé co do činění s Fuhlerovým naléhavě inovativním přístupem. Přispívají k tomu i jeho podomácku vyráběné nástroje jako keyolin (housle, na které se hraje pomocí kláves), gigantický a velmi sofistikovaný analogový syntezátor NIGLO 1 či piano, které Fuhler rozeznává pomocí dvanácti elektrosmyčců, magnetů a různých zlepšováků (viz www.euronet.nl/users/fuhler/coralpiano.htm); tyto nástroje umocňují setkání s kromobýčejnou kreativní silou, na niž si posluchač může doslova sáhnout. Poslední zmíněný instrument hraje hlavní roli na novince vydané u francouzského labelu Potlach. Fakt, že slyšíme „pouze“ akustické koncertní křídlo s elektrosmyčci a magnety, a že skutečně nejde o spolupráci s hráči na perkuse ani s žádným laptopistou tvořícím libé sinusoidy, nás může při čtení bookletu překvapit. Ale když se člověk nechá unést k mnohonásobnému poslechu, k němuž album přímo vyzývá, a projde si několika cykly doplňovacích otázek, co to vlastně zní, zakusí vzrušující pocit doteku dosud neznámého. Fuhler se dokázal vyhnout tomu primárnímu (Mozart) i sekundárnímu (Cage), co si člověk pod zvukem piana představí. Jako by se snažil potvrdit slova svého soupevníka z Cortetu, dalšího analogového hráče Thomase Lehna, jenž považuje klavír za „*nástroj s hrozně silnou identitou, jehož zvuk je okamžitě sebeurčující*“. Elektroakustické skladby *North-South*, *Ferrous* a šestidílná suita *Stengam* umožňují posluchači proplout magnetizující atmosférou (až s religiózním dosahem, nepřiliší vzdáleným tajemně meditativním náladám tibetských klášterů), díky níž lze na základě slyšeného objevit klíč k významu titulu alba.

Petr Vrba



Terry Riley / Ars Nova Copenhagen / Percurama Percussion Ensemble: In C

Dacapo (www.dacapo-records.dk)

Skladba *In C* Terryho Riley znamenala v roce 1964 začátek vítězného tažení amerického minimalismu, respektive jeho větve posedlé rytmickým pulzem a opakováním krátkých melodických formulí (k tomu více na s. 24). Princip je prostý: je dáno třiapadesát krátkých motivků, které interpreti postupně přehrávají, a na každém z nich záleží, kolik opakování kterému motivu věnuje. Skladba končí, až poslední hráč dohraje poslední motiv. Při každém provedení tak vzniká nový polyfonní propletenec, hnaný kupředu pravidelně vytukávaným tónem c. Protože je skladba určena ansámblu libovolného složení a různé velikosti, dostalo se mu za těch více než čtyřicet let pěkné řádky zvukových kabátů. Vedle víceméně tradičních „novohudebních“ ansámblových interpretací je ke slyšení verze bigbandová (*L'Infonie*), rocková (*The Styrenes*) nebo nahrávka s čínskými tradičními nástroji (*Shanghai Film Orchestra*). V některých verzích se objevují také lidské hlasy, ovšem nahrávka na dánské značce Dacapo se liší tím, že na ní zpěv výrazně dominuje.

Sbor Ars Nova Copenhagen dokazuje, že interpreti školení na hudbě renesanční a starší mají k hudbě soudobé často lepší vztah než mistři pěvci odkojení klasicismem a romantismem. Vedle renesanční polyfonie se toto těleso věnuje již od roku 1979 interpretaci hudby posledních několika dekád a spolu s řádkou dánských autorů má na kontě nahrávky Johna Cage, Toru Takemitsu a Arva Pärta. Nahrávku diriguje Paul Hillier, známý jako vedoucí podobně orientovaných Theatre of Voices, zakladatel Hilliard Ensemble a rovněž autor knih o Stevu Reichovi a Arvu Pärtovi. Hlasy sboru doplňuje soubor bicích nástrojů Percurama ve složení osm marimb a jeden vibrafon.

V poznámkách ke skladbě se Riley zmiňuje, že ač není dán požadovaný počet interpretů, lépe zní *In C* ve více lidech. Zahušťuje se tak síť hlasů a vzniká pestřejší paleta, z níž ucho posluchače „vyzobává“ zajímavé kombinace. Hillier a jeho svěřenci jdou tak trochu proti záměru skladatele. Hmota hudby je tu průzračná až k tichu a nechává vyniknout střety jednotlivých hlasů. Místo šlapajícího rytmu jsou zvýrazněny polyfonické kvality a americká šedesátá léta se tak trochu sbližují s evropským patnáctým stoletím. Výsledek přitom neztrácí nic ze svého účinku na posluchače. Riley takty svého jednostránkového opusu seřadil tak, aby skladba měla (alespoň latentně) jistý dramatický vývoj s gradacemi a ztišeními, s místy, kde pravděpodobně zazní disonance, a jinými, kde budou harmonie klidné. V přehledném podání dánského sboru tyto možnosti vylézají na povrch zřetelněji, čímž je tak trochu paradoxně popřen jeden často uváděný znak hudebního minimalismu – právě jeho nedramatičnost. Není to rozhodně na škodu, naopak to dokazuje, že styl, jehož plodné dny se zdály být již dávno sečteny, zanechává dědictví, které dokáže překvapat, pokud se zajímavě uchopí.

Matěj Kratochvíl

Rhodri Davies / Ko Ishikawa: Compositions for Harp and Sho
Hibari Music (www.hibarimusic.com)

Rhodri Davies (*1971) je – vedle Zeeny Parkins – nejznámější hudebník, který přiměl harfu, aby odložila své dosavadní víceméně romantizující roucho a oddala se improvizaci a zvukovému pokusnictví. Zatímco Parkins se zaměřila spíše na oblast mezi noise a rockem, Davies vyšel z free jazzu, který kombinuje s hledačstvím soudobé komorní hudby – používá preparování i smyčcovou techniku, jeho cílem je vyburcovat napětí mezi kompozičními prvky a improvizací. Právě improvizací schopnost Daviese předurčila k tomu, aby byl jednou z opor současné britské free



scény; hrál s London Improvisers Orchestra a na festivalu Freedom of the City 2003, ke svým projektům ho přizývají Simon H. Fell, Chris Burn, Evan Parker, Martin Archer a další. Ko Ishikawa (*1963) je uznávaný hráč na japonský dechový nástroj sho a s tímto nástrojem spojuje ambice využít ho jak při tradiční, tak novátorské hudbě (co se týče druhé jmenované oblasti, můžeme vzpomenout jeho účast v souboru Cathode, který vede Otomo Yoshihide).

Podobných muzikantských kooperací, jako je ta Ishikawy s Daviesem, existuje samozřejmě celá řada, nicméně jsem čekal – vzhledem k dosavadní Daviesově činnosti –, že si oba protagonisté užijí nečekaností improvizčních meandrů, vyplývajících z propojení obou tak specifických nástrojů. Nestalo se. Ishikawa oslovil čtyři skladatele, aby pro jejich album *Compositions for Harp and Sho* napsali původní skladby. Nejde tedy o odhalování nečekaného, nýbrž o perfektní zvládnutí předloh, které jsou až napodiv shodné na škále mezi tichem (v současnosti značně využívaným) a nehalasným vzrušením, minimalistickým přístupem a ambientní odevzdaností. Taku Sugimoto dvojici poskytuje hodně prostoru ke klidnému souznění a Masahiko Okura i Antoine Beuger si s ním v tomto ohledu příliš nezadají. Nedávají mnoho šancí k překvapování, nicméně vnitřní intenzita jejich kompozic má své napětí a vyžaduje od obou hudebníků perfektní soustředění; právě ono ztišené poselství vyžaduje větší um nežli hlasitost. Z této poklidné hladiny se poněkud vymyká Toshio Tsunoda se skladbou, jejíž název předurčuje i provedení: *Strings and Pipes of the Same Length Float on Waves*. A my můžeme pouze obdivovat, s jakou jemností, vláčností a rezonující dynamičností zvládají oba hráči svá unisona, kolik melodičnosti a barvitosti do své souhry vkládají. Tsunoda celý postup detailně vysvětluje v poznámce k albu a vypočítává jej s až pedantickou precizností; pro nás posluchače je ovšem podstatnější ponořit se do omamného a vzrušujícího znění – jak této kompozice, tak celého alba.

Z. K. Slabý

Louis Sclavis: L'imparfait des langues

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Čtu-li čas od času „popírače“ jsoucnosti či budoucnosti jazzu, rozezná se mi v hlavě okamžitě spousta hudby, kterou zdejší scéna nevnímá. Slyším třeba evropské klarinetisty, Claudia Puntina, Michela Portala, Gianluigiho Trovesiho, Louise Sclavise... Poslední dva jmenované lze najít dokonce v žebříčcích Down Beatu, opatrného vůči pomezním stylům.

Skladatel, hráč na klarinet, basklarinet a soprán saxofon Louis Sclavis ke své žhavé novince přizval ještě dalšího dechaře, altsaxofonistu Marca Barona. Sound kvinteta dotváří klávesista Paul Brousseau, který má na svědomí též přídatnou elektroniku, samby a kytaru, dále sólový kytarista Maxime Delpierre a bubeník François Merville. Neboli mladá krev scény, o níž Sclavis praví, že tito už mají zažitě širší souvislosti současné hudby včetně jazzu a rocku. Sclavis pro ně připravil dostatečný prostor k improvizaci, k vlastní realizaci. Původní premiéru na monackém festivalu Le Printemps de Arts kvůli úmrtí nejstaršího monarchy Evropy Sclavis zrušil, živá nahrávka tak vznikla až během dalšího ročníku v dubnu 2006. Předpokládáme tedy, že záměr je dnes zralým plodem.

Podivuhodné je už krátké provedení dvou částí tématu *Premier imparfait*, kde dlouhé tóny klarinetu, snově nalaďené, podkresluje elektronika tak nevtravě, že lze mluvit o „cageovském“ vnímání hudby s okolními zvuky. Zároveň jsou tyto miniatury předzvěstí titulní skladby hrané v závěru. *L'idée dialecte* je přesně tím důkazem, že jazzový jazyk, navazující na dávné proudy pestré avantgardy, setrvale patří k hudbě naší doby. Baronova výbušnost se zjevuje ve skladbách okamžitě, jakmile se pro ni uvol-



ní chvíle k sólu. Dialogy s klarinetem nebo sopránsaxofonem jsou colemanovsky strhující. *Dialogue With a Dream* tvoří kontrastní plochy dechů a sól bicích. Krátká *Annonce* odkazuje k arabským vlivům. Prvotřídní dlouhé kytarové sólo v *Archéologie* probíhá za podpory tvrdě pravidelného rockového rytmu. Basklarinetové hrátky v *Deuxième imparfait* připomenou sólové trombónové experimenty Mangelsdofovy. Soprána s altkou v ryzím free rozhovoru se ocitá uprostřed orientálně naladěného tématu *Palabre*.

Každá ze čtrnácti skladeb zaujme něčím jiným. Syrový free jazz tu není staťfáží k mdlým konstrukcím mnohých experimentátorů, elektrická kytara pak přinutí k pozornosti i zasvěceného rockera. Nápady a um Louise Sclavise patří k tomu, co dědictví ušlechtilého zvuku klarinetů udržuje v širších souvislostech soudobé hudby nepřeslechnutelným způsobem.

Vladimír Kouřil

Ferran Fages / Ruth Barberán / Alfredo Costa Monteiro:
Semisferi

Michael Vorfeld / Chris Heenan: Half Cloud, Half Plain
Esquilo Records (www.esquilo-records.com)

Portugalská firma Esquilo Records je malým labelem, který vydává nejen domácí interprety, ale také světová jména nové improvizace a redukcionistické elektroniky. Ručně vytvářené obaly s originální grafickou úpravou, vypalovaná CD a limitovaný náklad většinou nepřesahující tři sta kusů – to vše je součástí osobitého přístupu k vydávané hudbě, jejíž těžiště spočívá z velké části v živých vystoupeních.

Dvojalbum *Semisferi* je již pátou nahrávkou improvizálního tria, hrajícího v poněkud netradičním složení. Španělská trumpetistka Ruth Barberán (kterou můžeme znát například ze spolupráce s Ivanem Palackým) tvoří spolu s portugalským akordeonistou Alfredem Costou Monteiro a španělským gramofonistou Ferranem Fagesem průnik tří improvizátorských dvojic (Cremaster, Error Focus a I trenti inerti), které se spojily v roce 2003 do podoby tělesa s osobitým pojetím redukcionistické hry. Zvuk tria z velké části podmiňují užité nástroje. V případě Fagese je to sice gramofon, ale gramofon „akustický“. To znamená, že sice používá do elektriky zapojené tělo přístroje, ale nemá na něm přenosku s jehlou, takže veškeré zvuky vznikají buď jen samotnou zesílenou rotací otočného talíře, nebo častěji jeho drhnutím o různé předměty. Barberán hraje na trubku, již tiše profukuje a přikládá na virblový buben, který po rozeznění vydává táhlý drnčivý šum. Monteiroův akordeon je rozezníván velice umírněnými táhlými liniemi, které jsou digitálně modifikovány a elektronické tóny také samy často evokují.

První skladba *ebvo* probíhá především v režii Fagesova preparovaného gramofonu, druhá čtyřicetiminutová *veoiu* i třetí *rtiug* obsahují ve velice proměnlivé kadenci všechny z poloh, kterými trojice muzikantů disponuje: od tichého šustotu přes skřípot, perkusní vrzání a drnčení až po téměř industriální rachot narážejících ozvučených objektů, jímž skladba v posledních minutách nečekaně agresivně graduje.

Dalším z výrazných edičních počinů je spolupráce berlínského perkusisty Michaela Vorfelda s americkým multiinstrumentalistou Chrisem Heenanem. Tato jejich druhá společná deska je čistě akustická, přičemž na ní Heenan vyměnil analogový syntezátor za kontrabasový klarinet. Jeho zvukový projev je charakteristický tonálními ornamenty připomínající některé z poloh Evana Parkera (*Once over in the plain part* and *twice in the clouds*), které však často narušují dlouhé konstantní tóny či přerývané zvuky perkusní povahy. Vorfeldovy perkuse a bubny jsou upraveny přidáním strun a mnohdy rozeznívány smyčcem, což někdy vytváří zdání přítomnosti violoncella či houslí (*Clouds lighter than the plain part*), jindy naopak rodí pronikavé drony. Hudba dua plyne v pomalém, ale neustále překvapujícím tempu, důkladně zkoumajícím jednotlivé zvukové detaily, barvy a textury.

Obě nahrávky, které lze zařadit do tradice vytyčené zakladatelskou skupinou AMM, spojuje hlubinná energie koncentrovaná na zvuk a způsob jeho vytváření a zároveň střídavá uměřenost přemýšlivého hraní.

Karel Kouba

KK Null / Daniel Menche: Raijin
Asphodel (www.asphodel.com)

V japonské mytologii je Raijin bůh hromu a bouře, který bývá zobrazován jako démon tlukoucí do bubnu. Při bouřích prý tato postava s oblibou konzumuje dětské pupíky, a proto rodiče svým ratolestem radí: držte si svá břicha. Posluchači, učiňte totéž s klobouky.

KK Null je známý především coby leader japonsky tvrdé a ulítlé rockové kapely Zeni Geva, ovšem výčet jeho hudebních aktivit a kolaborací, často spjatých s japonskou, evropskou i americkou industriální a noiseovou scénou, je mnohem delší. *Raijin* je příkladem třetí možnosti, když na něm s KK Nullem spolupracoval oregonský pán úderů (Raijin) Daniel Menche. Ten zde také hraje prim. Obsluhuje, jak stojí psáno na obalu desky, *percussion and concussion* (concussion – otřes, náraz; olbřímí a fascinující katalog s prostým názvem *Concussions* vyšel rovněž na značce Asphodel, jeho minirecenzi lze najít v HV 1/07). Svě – ať už živé, nebo elektronicky generované – údery, jejichž zvukové spektrum sahá od evokací hry s kamínky, chraštítka a dřívky až po hluboce basové vlny, řadí do přísně rytmických struktur místy opravdu zběsilých temp. Tak zběsilých, že ačkoliv většinu alba tvoří repetitivní rytmy, o hudbě k tanci nemůže být ani chvíli řeč. Zhuštěnost beatů totiž dává vzniknout dojmům nepřetržitého sonického tkaniva, v němž sice můžeme vnímat osnovu a kladení jednotlivých vláken a uzlů, drobnohledná povaha jejich struktury je ale pro tanec zkrátka příliš rychlá. Navíc bez berliček těžkých dob. Menche svůj pulsující arzenál důkladně chrání před pádem do zvukově nepříjemné skrumáže a pomocí brilantní práce s ekvalizérem a hlasitostí s ním balancuje na hraně noiseové propasti. Jen v jednom momentu nás do koule basového hukotu nechá nahlédnout tím, že na chvíli neuvěřitelně zrychlí.

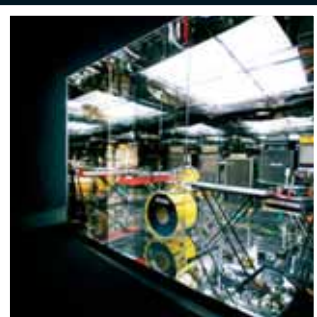
KK Null na rozdíl od Menche operuje na více polích. Je střídavější a eklektičtější a do Menchových zvuků vetkává zářící nitě odkazů. Tlumená trumpetka ve druhé části alba stáhne zvuk dvojice směrem k jazzu, rytmizované navrstvení středových frekvencí ve „čtyřce“ se postará o psychedelicky znějící „varhany“, jinde nás coby zpestření zase překvapí ostrý trhaný zvuk à la Merzbow; jinak se takovému skalnímu pojetí noise dvojice většinou brání ve prospěch intenzity jiného druhu – bez ostrých hran, ale s o to větším vnitřním napětím a nepravoplánově hypnotickým účinkem.

KK Null na ploše pětadesáti minut ukazuje další barvu svého chameleónského rejstříku v odlehčeném a poučeně střídavém světle, Menche tvrdošijně prozkoumává své užší, o to však sveřepější a zcela unikátní hudební univerzum. Setkání ideální a objevné.

Petr Ferenc

Olo Walicki: Kaszëbë
Owa Production (www.olowalicki.com)

Polský virtuózní jazzový kontrabasista Olo Walicki, který spolupracuje jak s tradičněji a mainstreamově zaměřenými hudebníky (například s pianisty Leszkiem Możdżerem nebo Zbigniewem Namysłowským), tak i s avantgardními elektrojazzovými formacemi typu Łoskot, vydal nový sólový projekt *Kaszëbë*, jímž se přiznává k tradicím svého hudebního vzdělání, ale i k rodnému regionu. Bez přehánění lze tvrdit, že vedle Marcina Oleše a Wojciecha Mazolewského patří Walicki k hvězdné trojici osobitých basistů mladého polského pokolení, jejichž stylové rozpětí vykračuje za samotné



hranice jazzové stylistiky. Zatímco Marcin Oleś se pohybuje mezi kameralistikou a freejazzovými výboji a Wojciech Mazolewski univerzálně rozpracovává jazzové postupy od volné improvizace přes elektroniku až k punkovému či hiphopovému jazzrocku, Olo Walicki se soustředí na stylově proměnlivé basové figury, které vždy dokáží podpořit velmi pestrý tvar a nemají jasné stylové kontury. Jsou geniálně univerzální a hovoří vícíkem hudebních jazyků zároveň.

Album *Kaszëbë* již svým titulem napovídá, k čemu se Walicki hlásí – k tradici jazykové a kulturně svébytného polského regionu Kašub. Hudebníci nechtěli regionální specifika odhalit ve formě čistě etnické hudby, tedy jakéhosi mrtvého skanzenu, co si zasluhuje vzkříšení již ze své podstaty, ale vycházeli z prostoru s dynamikou a současnou kulturou. Samozřejmě, folklórní inspirace mají na albu své místo, ovšem hlavní podíl zde tvoří vrstva současná kašubské poesie v autorství jedné z účastnic projektu, recitátorky Damrocky Kwidzińské.

Walicki dokázal sestavit velmi rozmanité, ovšem organické septeto hudebníků, jež sestává z příslušníků avantgardního jazzu: kytaristy Piotra Pawlaka, který se navrátil ke kořenům své hry, tedy k dobám, kdy ještě nepřekrýval a nerozbiřel zvuk svého nástroje spoustou elektroniky, a razantního bubeníka Pink Freud Kubu Staruszkiewicz, jenž svůj dynamický způsob hry podřídil poetickému a křehkému celku; ze druhé strany zde jsou zastoupeni muzikanti v mnoha ohledech komornějšího a tradičtějšího založení: sopranistka Karolina Amirian, zpěvačka se zastřeně podmanivým alterem Maria Namysłowska a akordeonista Cezary Paciorek (který obsluhuje i hammondky). Sám Walicki se kromě kontrabasů věnuje také hře na kytaru a klávesy. Album spojuje jemnou jazzrockovou rytmiku s delikátně komplikovanými komorními sóly Walického, zbavenými ovšem veškerého exhibicionismu, a s jazzově melodickým písničkářským zpěvem. To vše podléhá přehledné písňové struktuře s množstvím vlivů od folku, šansonu až k razantní a hypnotické psychedelii sedmdesátých let. Projekt klade velký důraz na komorní a ambientně zkoncentrovaný zvuk s pestrou škálou přes sebe vrstvených aranžů, pro něj je, i přes zmíněné vlivy, určující křehký jazz s dlouhými klávesovými plochami a chvílemi až hysterickými poryvy Pawlakovy kytary.

Svým způsobem je *Kaszëbë* ambiciózním a nepietním projektem, který si klade jeden velký cíl: při odhalování regionálních tradic nejit cestou konzervace, ale pokusit se o zajímavější a umělecky provokativnější postup – o dialog vedený ze současné pozice.

Lukáš Jiříčka

Battles: *Mirrored*

Warp (www.warprecords.com)

Distribuce: Maximum Underground (www.maximum.cz)

Svěží závan z kytarového světa, tentokrát z nepříliš kytarové, nicméně v současnosti již žánrově nevyhraněné značky Warp. Americký soubor Battles vstřelil chlapíky se zkušenostmi z Helmet, Don Caballero nebo Lynx, což ovšem na jeho tvorbě není až tak znát. Sami muzikanti se lhotejně umísťují někde mezi elektroniku a rock, ale nezapomínají dodat, že Battles si můžou dovolit cokoli. A také tak činí.

Ačkoli předchozí sesbírání kolekce *EP C/B EP* oscilovala mezi zmíněnými dvěma konci žánrové úsečky, nové a skutečně debutové album *Mirrored* má v podstatě jasno: proč se zmišovat v „digitální“, když se dá tvořit i s nástroji. Battles se možná oproti očekáváníi spolehli téměř výlučně na tradiční rockové vybavení, nelze však tvrdit, že by ho také tradičně používali. Z alba se dere hravost i dravost, instrumentální jistota a velká chuť experimentovat. Avšak nepřilíží vážně – z některých sol a motivů je spíše cítit nádech sebezsměšňujícího šibalství, které toto pestrobarevné album činí ještě více zábavným. Avizovaná naivita se ovšem pojí s chytrostí: legrační héli-

ový vokál a mažoretkový maršrytmus v singlovém kusu *Atlas* (který je možné přirovnat k některým podobně veselým, avšak zdrojově odlišným bizarnostem Mouse on Mars) například jen dobarvuje velmi důmyslně zkonstruovaný hudební proud, zatímco překotně poskakující zpěv a pseudopískání v následující smršti *Diamond* velmi účinně a zajímavě zlehčuje hardcorovou povahu skladby (zde jako paralela přichází v úvahu divnoexperimenty britského Maxe Tundry). Hlas sám o sobě je na desce používán střídavě a povětšinou je udržován v onomatopoických polohách, jako další barva zvuku, což kapele mimo jiné pomáhá udržovat odstup od běžné písňové struktury. *Mirrored* je energické post-rock/indie album založené na nástrojové ekvilibristice (nepřekvapil by trojruký bubeník) s mnoha různými rovinami a prošípované radostí z hraní. Zároveň působí jako určité všeobjímající shrnutí nových přístupů k alternativní rockové tvorbě s četnými čitelnými upomínkami: při jeho poslechu se vzduchem nesou Tortoise (*Race In*), Animal Collective (*Bad Trails*), !!! (*Tij*), Wilderness (závěr *Rainbow*), ale třeba i Laika (*Prismism*) atd. Komplexnost a barevnost alba doplňuje rozumné členění na delší a vsuvkové (ale o nic méně nápadité) krátké kusy, které udržují vitální stav, a hlavně úspěšná snaha vyhýbat se předvídatelnosti prostřednictvím stlačování nápadů. Neobyčejně zahuštěný zvukový doprovod k překotnému jarnímu pučení.

Hynek Dedecius

Dwight Ashley: *Ataxia*

Nepenthe Music (www.nepenthemusic.com)

Buzzle: *Buzzle*

Barking Green (www.timstory.com)

New Orleans byl po dlouhou dobu pro Dwighta Ashleyho druhým domovem, kde si, jak sám zdůrazňuje, dokázal lépe vyčistit hlavu, a byl tak připraven přijímat políbení múz intenzivněji než ve svém rodném Ohio. Ataxie je lékařská diagnóza, jež znamená poruchu souměrnosti a souladnosti pohybů a je průvodním znakem poruch nervového původu. Stejně nečekaně, jako přichází na člověka některé choroby, vtrhl do Ashleyho orleánského komponování v roce 2005 hurikán Katrina a s ním i potopa, která toto město změnila k nepoznání. Katastrofa se samozřejmě nemohla v Ashleyho hudbě neodrazit. Už tak jeho potemnělá hudba, lavírující mezi soudobou vážnou hudbou a ambientem, dostoupila ještě zamračenějších kontur. Do celkem zřetelných linií se vkradlo množství dalších syntetických vrstev a řada nenápadných terénních nahrávek. Nové skladby mají robustnější charakter, jenž postihuje pocity zmaru a rozkladu, dostavivší se během jedné z největších přírodních katastrof Spojených států za hodně dlouhou dobu. Ashley tu nestraší hororově temnými silami záhroby, ale podobně jako Maurizio Bianchi (viz recenzi v minulém čísle) truchlí nad čirým lidským neštěstím a bezmocí, již je v těchto okamžicích člověk vystaven. Na závěr čeká posluchače nečekané pohlazení v podobě skrytého akusticky klavírního bonusu. Příště bude lépe!

V loňském roce se s novinkou prezentoval také Ashleyho blízký přítel Tim Story, který se však namísto dalšího svého sólového alba, na němž by spojil delikátní skladatelský rukopis s drobně alternativní elektronikou, tentokrát obklopil několika spolupracovníky v rámci projektu Buzzle. Nový útvar se liší větší barevností soundu, rozkročeného od klasických komorních zasněžeností přes poslechovou IDM elektroniku s nádechem 90. let až ke kapelovému zvuku s hostujícím cellem, bicími a řadou vokálů. Ani dodáním vokálů a rytmiky se ovšem z Timovy hudby nevytrácí pověstná relaxační nálada, fungující jak v postacidjazzovém, tak i v triphopovém balení. Všude cítíme drobné jazzové špilce a špinavě kavárenskou náladu. Tim Story se svým vedlejším projektem Buzzle udělal po dlouhých 25 letech krok do neznáma. Krok, který můžeme rozhodně ohodnotit jako vydařený.

Pavel Zelinka



No Spaghetti Edition: Sketches of a Fusion
Sofa Records (www.sofamusic.no)

Improvizací orchestr či big band, který vznikl před devíti lety pod bizarním názvem No Spaghetti Edition a v jehož co do počtu i složení proměnlivé sestavě se vystřídal na šedesát hudebníků, vydal nové album v poměrně skromné, ale zato hvězdné sestavě. Kromě stálých zakládajících norských členů – perkusisty Ingara Zacha a kytaristy Ivara Grydelanda – se zde na společné hypnoticky neurotizující improvizaci podílel kontrabasista Tonny Klufden, klarinetista Xavier Charles, klavírista Christian Wallumrød a turntablista Martin Tétrault. Již tento výčet aktérů stačí k zaručení kvality alba, které obsahuje pouhé dva dlouhé záznamy souhry. Ačkoliv většina zúčastněných hraje na akustické nástroje, výsledek je podobný elektronickým improvizacím (pomineme-li záchvěvy Tétraultovy elektroniky), neboť hudebníci dokáží vytvořit dlouhé sonoristické drones, svým charakterem podobné spíše ambientu než freejazzové morfologii. Dlouhé a zvolna plynoucí plochy jsou narušovány prostými klavírními minimalistickými vzorci a arytmiickými perkusemi. Ze všech nástrojů je spíš než rytmus či melodie vytěžen na maximum jejich zvukový potenciál; tudíž strunné nástroje jsou mnohdy užívány jako perkusivní, perkuse nejsou nositeli rytmu, ale izolovaných úderů nebo skřipotů, klavír je zredukován na prostý minimalistický prostředek, a to vše se skládá do výjimečně opojné hudby, jež překračuje myslitelné hranice a dokládá, nakolik se dokáže šestice tvůrců poslouchat a respektovat navzájem. *Sketches of a Fusion* možná není nejhodnější názvem. Nejedná se totiž o dvě skici, ale o mistrovská díla, jejichž charakter je sice improvizovaný, nikoliv však náhodný. **LJ**

John Zorn: Six Litanies for Heliogabalus
Tzadik (www.tzadik.com)

Heliogabalus je jméno římského císaře, který ve svých orgiích a výstřednostech údajně trumfnul Nera i Kaligulu. Byl nenáviděn ranými křesťany a obdivován pozdními dekadenty devatenáctého století. S tím dobře ladí fakt, že jej za inspiraci přijal John Zorn a věnoval mu kompozici, v níž rychlými střihy přeskakuje od hardcorového extremismu k barovému jazzu (což je u něj vlastně běžná věc), a to vše spojuje lahodně znějícími pasážemi v podání trojčlenného ženského sboru. Na řadě ní se podílí také Mike Patton, Ikue Mori, Joey Baron, Jamie Saft a Trevor Dunn. **MK**



Sewer Election: Vengeance
Freak Animal (www.cfprod.com/fa)

Záhadné třípalcové CD v papírovém černém skládacím obalu – trademarmu finského vydavatelství extrémního noise Freak Animal. Na souboru kartiček supplujících booklet se nachází půvabná dívčí tvář (na obálce s nožem – tvůrkyně desky, nebo foto zcela odjinud?) a informace o datu nahrání, nic víc. Na CD jedna dlouhá skladba, jejíž brutální ryk energicky uhánějící vpřed je na zlomky vteřiny nečekaně přerušován a občas je z něj odebrána část frekvencí, aby zbývající zvuk připomněl: vrtačku (v širokém stereu a při použití sluchátek se vám do hlavy zavrtávají hned tři vrtáky vedle sebe), brum neuzemněných zvukových zdrojů, nepříjemný jakot sirén a poplašných zařízení vykrádaných aut... A název alba? Komu odplata? (Řešení: Sewer Election je Dan Johansson, Švéd skoupý na informace ayznávající *harsh noise decadence*.) **PF**

The Eternals: Heavy International
Aesthetics (www.aesthetics-usa.com)

Setkání s The Eternals je jako poučený výlet do zlatých funkových 70. let. Bující volnomyšlenkářský pouliční funk se mísí s jazzem, rockem, analogovou sci-fi elektronikou a výsledkem je hudba dýchající reálnějším životem než většina vypulírovaných studiových klenotů. Poučenost trojice z Chicaga tkví v začlenění prvků, o nichž v sedmdesátých letech nebylo ani vidu, ani slechu: jsou to především hip hop a rocková avantgarda, jež nastoupily se vši razanci až v další dekáde. K tomu přihodme ještě dub, abychom získali divoký koktejl, který v písničkově popové podobě namíchal třeba Prince nebo Beck. To jsou ale sólisti, zatímco The Eternals dýchají jeden za druhého, a tak spíše připomenou kompaktnější Tortoise nebo Prefuse 73, tedy kapely, jež stojí na alternativní straně. Sound The Eternals je označován různě: jako dirty disco-punk, špinavé dub-reggae či ještě špinavější funk, jistotou však je, že na hodinové ploše své třetí desky si dokáží velice rychle podmanit posluchače. **PZ**

Otomo Yoshihide's New Jazz Quintet: ONJQ Live in Lisbon
Cleanfeed Records
(www.cleanfeed-records.com)

Proměnlivá jazzová uskupení Yoshihide Otoma vždy představují radikálně novátorskou fúzi vycházející z freejazzové avantgardy, přičemž zvuk (téměř) klasické jazzové sestavy je obohacován aktuálními anexemi z prostředí



experimentální hudby počínaje minimalistickou elektronikou a konče drsným noiseem. Živý záznam historicky posledního koncertu ONJQ, který se konal v Lisabonu roku 2004, zachycuje kvinteto v přechodové fázi před zrodem Otomova Orchestru (viz HV 3/06). Oproti předchozím albům zde hrají bez elektroniky – tedy bez pomoci Merzbowových syntezátorů a sinusových vln Sachiko M, pouze s hostujícím Matsem Gustafssonem, který se svým charakteristickým tenorsaxofonem vystřídal Kikuchi Naruyoshiho. Na albu se nacházejí dva dekonstruované kusy Otomových jazzových favoritů: *Song for Che Chalieho Haden* (z alba *Tails Out*) a *Serene Erica Dolphyho* (z alba *Flutter*). Z dalších přejatých skladeb, které Otomo přetavuje do nové podoby, je zde také *Eureka Jima O'Rourke*. Díky absenci elektroniky jsou živě hrané skladby komornější, ale zároveň na povrch důrazněji vystupuje jejich syrová freejazzová energie. **KK**

Yoko Ono: Yes, I'm a Witch
Astralwerks (www.astralwerks.com)

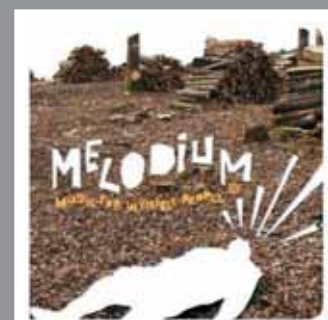
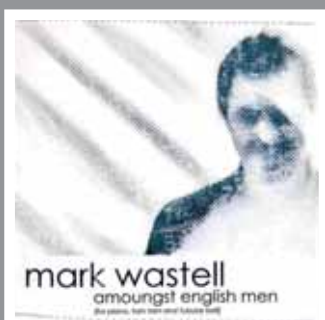
Dáma, která je pro většinu lidí „tou vdovou po Lennonovi“, připomíná, že má i své vlastní umění. A to dala v plen vybraným – a většinou podstatně mladším – tvůrcům, kteří kousky z jejího katalogu překopali po svém. Jak pestrá je to sebranka, tak pestré jsou výsledky. Peaches v *Kiss Kiss Kiss* spouští veselý disko rytmus, *Rising* v remixu DJe Spookyho je příslušně urbánně temnělé, Jason Pierce ze Spiritualized přetvořil *Walkin on Thin Ice* za pomoci kytarových stěn. Kolekce, která by nezasvěcené mohla přivést k seznámení s originálem. **MK**

Peto Tázok: Remixes
Surreal Madrid (www.surrealmadrid.net)

Jedinečný slovenský rapper Peto Tázok a producent Karaoke Tundra po vydání hiphopového minialba *VP84* (www.muteme.cz) dostali pozvánku na prestižní berlínský festival Transmediale. Ještě předtím si ale s jejich kousky pohráli remixéři z českého podhoubí. A všichni je odvážně a nápaditě posouvají jinam. Bavi zejména minimalistický dubbasový pochod DJ Side, ninjovský Foolcut, nečekaně krotký Ježíš táhne na Berlín a naléhavý refrénmáchr Sporto. Album si lze volně stáhnout ze stránek vydavatelství. **HD**

Tábor radosti: Lamat
Epidemie (www.epidemie.cz)

Jihlavská dvojice je nejnovějším objevem tuzemského postindustriálu. Existuje sice již více než dekádu, do



Pražského industriálního festivalu v roce 2004 však víceméně utajeně. Nyní Tábor radosti pilně koncertuje, navazuje zahraniční kontakty od Polska k Japonsku a vydal již tři alba (toto je první, které nezveřejnil vlastním nákladem) plná temných syntezátorových zvuků, střídmych rytmů a hlubokého hlasu deklamujícího české texty, v nichž lze zaznamenat ozvěny mystiky latinskoamerických Indiánů a jiných neevropských kultur. Svou hudbou duo manifestuje „víru v neomylnost kosmických cyklů“. Moje posluchačská zkušenost s Táborem radosti se nese v duchu nevěřícího kroucení hlavou: nijak zvlášť invenční, i když chytlavá hudba, stále stejný zpěv – a ve výsledku podmanivá atmosféra, o níž nejsem schopen říci, odkud vyvěrá. Novinka *Lamat* se příliš neliší od svých dvou předchůdců. Jejich sedm kratších písní je doplněno třemi remixy (z dílny samotné skupiny, Schloss Tegal a Disharmony). Nejlépe z celé desky vyniká právě jeden z těchto remixů – působivá verze starší skladby *Kaz ve vzoru*. **PF**

Mark Wastell: Amongst English Men
Absinth Records (www.absinthrecords.com)

Angličan Mark Wastell je známý především díky své specificky taktilní hře na violoncello v mnoha významných improvizčních uskupeních (např. s Johnem Butcherem, Derekem Baileym nebo Evanem Parkerem). Na svém novém sólovém albu ovšem obsluhuje pouze tři poměrně nesourodě znějící nástroje: piano, tamtam a zvonkohru. Wastell zvuk nástrojů sjednocuje tím, že je využívá velice střídavě a jen občas spojí více tónů pocházejících z různých zdrojů. Jediná půlhodinová skladba alba plyne poklidně, avšak díky převažujícím dunivým tónům je plná dramatického a místy až elegického napětí. Většina zvukového materiálu je založena na doznívání – jemné úder do perkusí způsobují dlouhé, hutné alikvótní rezonance a všudypřítomné táhlé drony, z piana vycházejí pouze nejhlubší tóny a ke konci skladby použitá zvonkohra je rozeznívána jen subtilními vibracemi v nahodilém rytmu. Temně monotónní minimalistická mše. **KK**

Lukid: Onandon
Werk (www.werk-it.com)

Těžko věřit, že za tímto klidným a vybroušeným downtempovým albem stojí debutující jiholondýnský teenager. Ani náznak d'n'b, dancehallu či dubstepu, jen čisté náladotvorné instrumentální skladby s hipopovými rysy, jemnými „zasekávacími“ beaty (příbuzní Dabrye, umírněnější Prefuse 73, Populous, Boards of Canada), nosnou melodikou, špetkou digitální ostroti, šumivými

příměsemi a lo-fi samplu. Inteligentní a výrazné chill-outové skladby se zajímavou stavbou. **HD**

Asi mina: Wszystko mam! Tylko gdzie?
Mik musik (www.mikmusik.org)
Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Pravděpodobně nejprogresivnější polské elektronické vydavatelství, které má pod svou střechou hvězdy radikální posttaneční scény typu The Complainer nebo 8 rolek, se rozhodlo vydat album, jež lze považovat za polskou odpověď na současnou vlnu čistě ženského písničkářství. U věrných fanoušků firmy to může vzbudit údiv, ale je dobrou zprávou, že i jasné vymezené aktivity Mik musik mají tendence rozšířit svůj akční rádius o jiné styly a pohledy na to, čím je v současnosti hudba. Sólové album hudebnice a textařky Asi Bronistawske je plné poetických zákrutů v naivních písních, okouzujících nejen svou křehkostí a mírně surreálnými a absurdními texty, ale hlavně lo-fi přístupem, jenž působí na jednu stranu jako milá a hračkářská strategie, ale na stranu druhou i jako logický důsledek naivního světa poesie ústřední aktérky. Asi mina je projektem čistě sólovým, kde případní hosté zapadají do celkového konceptu – ať už se jedná o děti skandující texty nebo prosté elektronické ruchy majitele labelu a hudebníka v jedné osobě, Wojtka Kucharczyka. Svůj prostor zde mají akustické kytary, klavír, řehačky, cinkátka, klarinet, elektronika, které podporují jemně melodické a prosté zpívání o celutidě, vaření, lásce a třeba i o chodnících. Album je citlivé, delikátní, plné zobrazení každodenních zázraků a absurdit. Nemá v sobě ani kus feministických ideologií, tolik vlastních některým kolegyním. Ukazuje nejprostší věci jako něco, co je plné magie, za použití nekomplikovaných, ale naprosto přiléhavých hudebních prostředků. **LJ**

Ashis Mahapatra: Orange of True-False
(www.true-false.net)

Od umělce s indickým jménem (pseudonymem?) Ashis Mahapatra bychom možná čekali nekonečné tradiční rágy nebo sladkobolné hollywoodské filmové kousky. Jenže všechno se má jinak. Album *Orange of* totiž přináší kytarově-hlukový ambient, který připomene laptopově experimentujícího Fennesze, modly přelomu devadesátých let minulého století My Bloody Valentine i snivě maratónce Stars of the Lid. Ashisova hudba čerpá ode všech (a mnoha dalších) a ve své výrazově omezené podobě se snaží být za každou cenu maximálně barevná, což se jí po většinu alba daří. Třeba se časem vyloupnou i jasnější kontury vlastního rukopisu, abychom mohli hovořit o vyprofilované osobnosti. **PZ**

Fennesz / Sakamoto: Cendre
Touch (www.touchmusic.org.uk)

Laptopový kytarista Christian Fennesz a komponující klavírista Ryuchi Sakamoto spolu uzavřeli společenství již v roce 2005 na desce *Sala Santa Cecilia* (viz HV 5/05). Aktuální plod spolupráce je o poznání pokojnější a také méně inspirativní než předchůdce; nedosahuje ani působivosti Sakamotovy spolupráce s Alva Noto (desky *Insen*, *Vrioon*, *Revep*). Velice poklidné, nerušivé až přeslechnutelné album. **MK**

Avey Tare / Kria Brekken: Pullhair Rubeye
Paw Tracks (www.paw-tracks.com)

Dave Portner (Animal Collective) se svou manželkou Kristín Annou Valtysdóttir (ex-Múm) s akustickou kytarou (on), klavírem (ona) a hlasovou vynálezavostí (oba) bezpochyby potěší nedočkavce nažhavené na novou desku AC. Na albu *Pullhair Rubeye* navíc dvojice nabízí to, co novinka AC zřejmě nepřinese (avizovaná elektronika a údernost) – něžné introvertní komorní lo-fi folkové písně. Vokálním projevům vládne Portner, Kristín ho jistí velmi specifickým a sympatickým vylínáním ve druhém hlase. Jen pár citlivých a nijak ambiciózních písní od neobyčejně talentovaných hudebníků. **HD**

Melodium: Music for Invisible People
Autres Directions in Music
(www.autresdirections.net/inmusic)

Francouz Laurent Girard je klasicky vyškolený klavírista. Objevil však pro sebe kouzlo elektroniky a pod jménem Melodium začal chrlit jednu indie-elektronickou desku za druhou. Nicméně i on se vyvíjí. Důkazem je poslední CD *Music for Invisible People*, které se mílovými kroky ubírá k novým obzorům. Vedle laptopu a levných klávesek Casio se v Girardových rukou objevila akustická kytara (jednou dokonce i elektrická) a autor písniček se rozhodl i ke zpěvu. Celý vývoj někteří novináři připisují zvětšujícímu se vlivu tradičního šansonu, osobně však vidím paralelu spíše v podobné genezi známého vydavatelství Morr Music, které také v poslední době opustilo svou pozici Mekky indie-elektroniky a směřuje do tenat nezávisle pojatého popu. Girardův krok v dané oblasti rozhodně není šlápnutím vedle. **PZ**

LJ–Lukáš Jiříčka, **MK**–Matěj Kratochvíl, **PF**–Petr Ferenc, **PZ**–Pavel Zelinka, **KK**–Karel Kouba, **HD**–Hynek Dedecius

his VOICE

časopis o jiné hudbě

3 | květen červen | 2007

69 Kč | 95 Sk

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

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

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

Produkce: Veronika Vidomusová (603 168 283), vidomusova@hisvoice.cz

Inzerce: Petra Hníková (777 153 212), hnikova@hisvoice.cz

Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

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

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

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

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

Předplatné Slovensko: ATRAKT ART, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, tel.: +421 2 5443 4526, e-mail: redakcia@34.sk, www.atrakt-art.sk

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

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

Fotografie: Krystof Serafin (s. 2), Andrew Atkinson (s. 6), archiv J. Kasparova (s.20), Ljudmila Dmitrijeva (s. 22), archiv V. Suslina (s. 31), Wonge Bergmann (s. 25), Kateřina Ratajová (s. 34-35), Karel Šuster (s. 37), Kevin Kennefick (s. 39)

Časopis vychází za podpory Ministerstva kultury ČR, Státního fondu kultury, Nadace Český hudební fond, Hudební nadace OSA a Nadace Gideona Kleina

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Roxy, Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Tamizdat Record shop**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Mafá - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví Kosmas**, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **Capriccio**, Újezd 15, Praha 5, **Updull Ibn Carculcah**, Vojtěšská 2, Praha 1, **TORST knihkupectví**, Ostrovní 17, 110 00 Praha 1, **TALACKO** - hudebniny, Rybná 29, 110 00 Praha 1, **Day After**, Karlova 25, Praha 2, Polí pět, Dittrichova 13, Praha 2, **Brno:** **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Indies**, Kobližná 2, Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **Ostrava:** **Knihkupectví Artforum**, Puchmajerova 8, Ostrava, **Olomouc:** **Knihkupectví Velehrad**, Wurmova 6, Olomouc, **Hranice:** **Knihy Honzík**, Jiráskova 429, Hranice, **Pardubice:** **Kamala**, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice, **Divadlo 29**, Sv. Anežky České 29, Pardubice, **Hradec Králové:** **VH Gramo**, Hájkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na Rynku“**, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl:** **Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice:** **Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem:** **Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Litoměřice:** Music Shop, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice.

his VOICE
Uši navrch hlavy
na Radiu Akropolis



RADIOAKROPOLIS

www.radioakropolis.cz

Každý pátek o půlnoci a v sobotu od 22:00.

Hudba, o níž si v His Voice můžete přečíst, ale málokde je ke slyšení.

Redaktoři časopisu pro vás každý týden připravují hodinový průlet napříč žánry.

Objednávám předplatné časopisu His Voice od čísla _____.

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel: _____ Email: _____

Platbu provedu:

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

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Objednávky přijímá jménem vydavatele firma SEND Předplatné, P.O.Box 141, 140 21 Praha 4, tel.: 225 985 225, fax: 267 211 305, SMS: 605 202 115, E-mail: predplatne@send.cz, www.send.cz.

předplatné