



Vážení a milí čtenáři,

Stejně jako lid zemědělský ví, ve kterém ročním období se seje, aby se pak v jiném mohlo sklízet, kdy jsou deště a kdy sucha, zná také lid motající se kolem hudby svůj roční rytmus. Podzimní období je časem hustého koncertního a festivalového provozu, v němž jeden neví, kam dříve skočit, který zážitek si nechat ujít a který rozhodně ne. Na konci roku, kdy většina lidí shání dárky a peče cukroví, hudební novináři se probírají všemi událostmi uplynulého roku a hodnotí, sestavují žebříčky nejlepších deseti, padesáti, sta desek, koncertů atd. A také se chystají na další rok.

HIS Voice ten rok otvírá pohledem na fenomén, který se v posledních letech značně rozbuje. Hudebníci všech možných žánrů propadají kouzlu starých němých filmů a vytvářejí k nim nové hudební doprovody. Zatímco na počátku kinematografie byli muzikanti plní funkcí živého soundtracku spíše nájemnými řemeslníky, dnes je někdy důležitější, kdo hraje, než k jakému filmu. Vztah mezi obrazem a zvukem se zajímavě proměňuje. Z dalších materiálů bych rád upozornil na rozhovor přibližující pozoruhodný japonský projekt Otoasobi. V něm se setkávají improvizátoři, mimo jiné hvězda Otomo Yoshihide, a mentálně postižené děti, a jak se zdá, výsledek jejich muzicírování může být přínosný pro obě strany.

U tohoto čísla najdete CD Komorního orchestru Berg s nahrávkami skladeb mladých českých autorů. Pokud vás některé z nich osloví, nezapomeňte svůj názor ventilovat prostřednictvím hlasování v soutěži.

Přeji vám dobrý vstup do nového roku plného zajímavých hudebních zážitků.

Matěj Kratochvíl

a k t u á l n ě

t ě m a

současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Atracts Petr Vrba	4
ASVA Karel Veselý	5
Le Quan Ninh Petr Vrba	6
Arts Birthday Lukáš Jiříčka	7
Hudební doprovod k němým filmům Jakub Kudláč	8
Zlozvuk Sound System Petr Ferenc	10
Oscar Strasnoy Vítězslav Mikeš	14
Luigi Nono Matěj Kratochvíl	16
Contempuls Jaroslav Šťastný	22
Ohlédnutí povolaných Hynek Dedecius	24
Fennesz Hynek Dedecius	26
BBC Radiophonic Workshop Karel Veselý	28
Paal Nilssen-Love Petr Vrba	30
Kilhets Petr Ferenc	34
Improvizace jako terapie Trever Hagen	38
Recenze	52

Momus



Hudební kalendář je, zdá se, proti tomu běžnému asi o měsíc posunutý. Již na začátku prosince se začíná hodnotit a shrnovat, **co uplynulý rok přinesl**, které desky, singly nebo koncerty byly nejlepší. Běda tomu, kdo chce vydat CD nebo pořádat koncert v prosinci. Do žebříčků tohoto roku se již nedostane, a až se budou sestavovat ty pro rok následující, nikdo si na jeho počín již nebude pamatovat. Na druhou stranu je to poměrně zábavná společenská disciplína nutící člověka zalistovat paměť a vzpomenout si, co vlastně celý ten dlouhý rok poslouchal.

HIS Voice se do bilancování nepouští, část redakčního týmu ovšem své roční dojmy ventilovala v anketě Pavla Klusáka (<http://klusak.blog.respekt.cz/r/13591/Hudebni-bilance-2008.html>). Autor těchto řádků tam v kategorii „oblíbená starší hudba“ zmiňuje mimo jiné skotského umělce, který si říká **Momus**. Dotyčný hudebník, vlastním jménem Nick Currie, již od osmdesátých let kombinuje vaudevilem šmrncnuté písničkářství s elektronikou a především skvělými texty. Aktivní je ovšem dodnes, v roce 2008 vydal album *Joemus* ve spolupráci s tvůrcem zuřivého breakcoru Joem Howem (Gay Against You, Germlin, Ben Butler nebo Mousepad). Na svém blogu (<http://imomus.livejournal.com/>) zveřejnil vlastní výroční žebříček, který zároveň využívá k polemice s jinými hudebními kritiky. Na prvních třech místech se mu umístili: Max Tundra: *Parallax Error Beheads You* (Domino), Simon Bookish: *Everything / Everything* (Tomlab), Yximalloo: *Unpop* (ESP).

Žebříčků probírajících rok ze všech stran je tolik, že by snad stálo za to sestavit žebříček nejlepších výročních žebříčků. Spousta

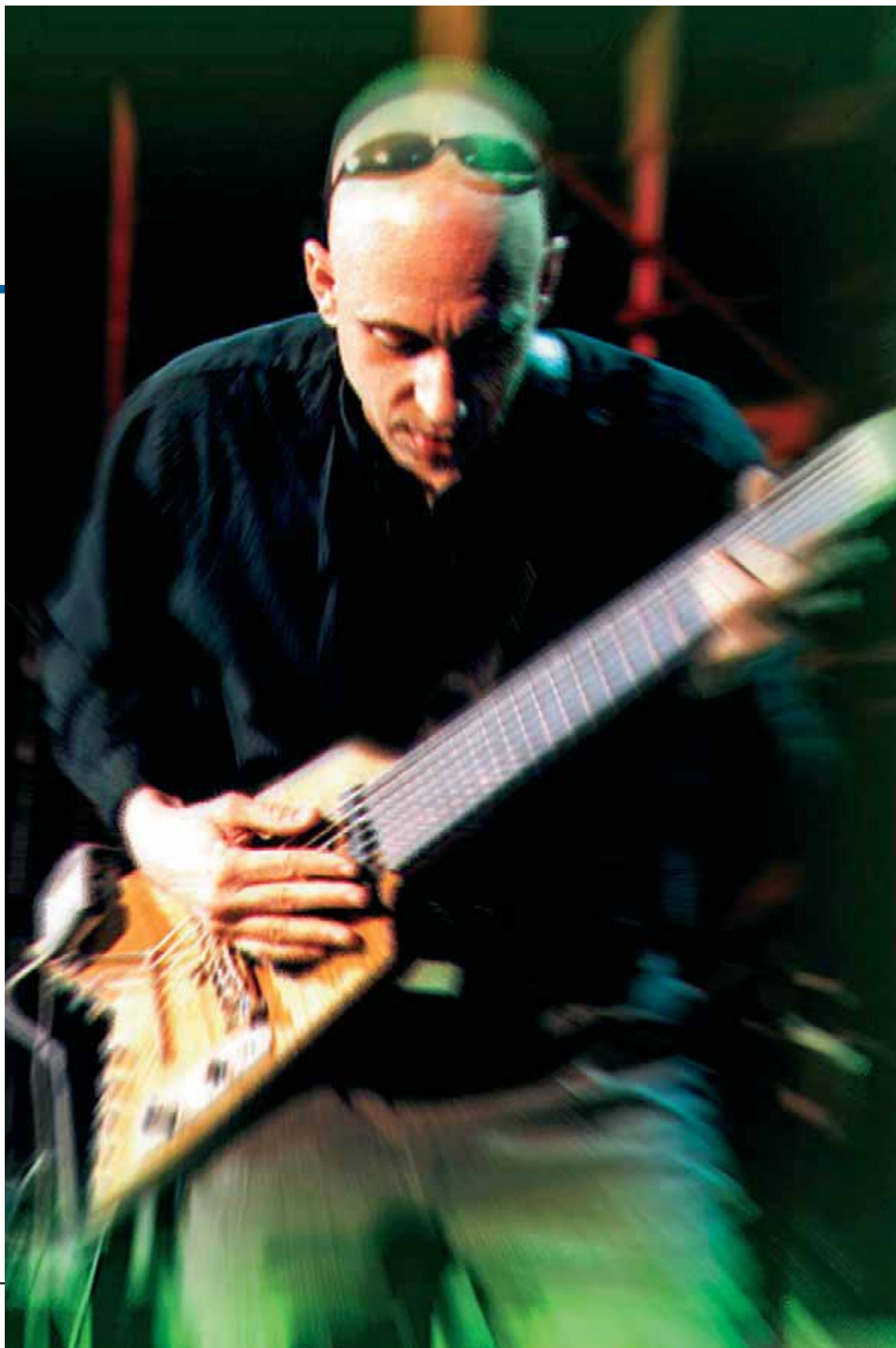
jmen se opakuje na mnoha místech, takže je zajímavější pít se po názorech méně plynoucích s davem. Ve vážnohudební rubrice výročního souhrnu New York Times se na vrcholku umístila inscenace opery Bernd Aloise Zimmermanna *Die Soldaten* (1965) v rámci Lincoln Center Festival, účinkování Newyorské filharmonie v Severní Koreji a sté narozeniny Elliota Cartera. Alex Ross, autor knihy *The Rest Is Noise* (HV 3/08), shrnul pro The New Yorker své Top 10 nahrávky a koncerty, kam zařadil již zmíněnou operu *Die Soldaten* a také *Doctor Atomic* Johna Adamse, kterou jsme mohli vidět ve vybraných českých kinech v rámci přímých přenosů z Metropolitní opery.

Nominace na ceny Grammy nepatří zrovna k přínosným indikátorům hudebního dění, spíše se podle nich dá usuzovat, která hudba je již opravdu přijatelná skoro pro všechny. Z nové hudby pronikl do nominací na nejlepší operní nahrávku Tan Dun a jeho *The First Emperor*, „nejlepším sólovým instrumentálním výkonem“ může být nahrávka *Strange Toys* violoncellistky Joan Jeanrenaud (kdysi Kronos Quartet, dnes zajímavé projekty stranou velkých značek). V kategorii „nejlepší výkon malého souboru“ je nominována nahrávka *Tan Dun: Pipa Concerto; Hikaru Hayashi: Viola Concerto; Toru Takemitsu: Nostalghia* v podání Moskevských sólistů, loutnistky Wu Man, violisty Jurije Bašmeta a dirigenta Romana Balašova (recenze HV 4/08) a také deska Meredith Monk *Impermanence* (HV 3/08). Klavírista Uri Caine se svým zatím posledním vpádem do polí vážné hudby, deskou *Othello Syndrome*, dostal na kandidátskou listinu v kategorii „Best Classical Crossover Album“.

Časopis The Wire patří mezi papírovými médii písíci o hudbě k těm nejpodstatnějším, byť s ním samozřejmě lze o mnoha věcech polemizovat (například, když za nejlepší nahrávku loňského roku v současné kompozici označil operu Roberta Ashleyho *Concrete*). Rozhodně je to jeden z mála časopisů, v nichž má smysl číst rubriku s **dopisy čtenářů**. Často se zde vyjadřují lidé, kteří o hudbě vědí dost na to, aby doplňovali či korigovali texty redaktorů, někdy se rozproudí debata jdoucí z čísla do čísla. V lednovém vydání se jedna úvaha zajímavě dotkla projektu UbuWeb (ubu.com). Tento internetový archiv shromažďující materiály z dějin literární, hudební i filmové avantgardy je terčem všeobecné chvály a pro mnohé zdrojem jinde těžko dostupných informací. Malcolm Green, tanečník, výtvarník a organizátor uměleckého dění se v dopise zobra opřel do způsobu prezentace uměleckých děl na UbuWeb (krácení, neuvádění zdrojů, zavádějící informace...) a upozornil také na to, že organizátoři archivu se ne vždy drží své proklamované zásady nezveřejňovat na svých stránkách materiály, které jsou komerčně vydané a dostupné.

Zatímco domácími médii občas proběhly zprávy o tom, že Jan Kalousek a skupina Support Lesbiens jsou ve při ohledně originality či ukradenosti jakési písni, němečtí **Kraftwerk** prohráli soudní spor s rapperem (rovněž německým) jménem Moses Pelham. Ten si vypůjčil dvouteřinový kousek zvuku ze skladby *Metal auf Metall* do písni *Nur Mir*, kterou produkoval pro zpěvačku Sabrinu Setlur – ovšem již v roce 1997. Soud v Hamburku nejprve elektronickým průkopníkům nárok na odškodnění přiznal, nejvyšší instance ovšem rozsudek změnila a prohlásila, že pokud je nově vzniklá skladba originálním výtvozem a nesampluje cizí melodii, není zvuková výpůjčka trestná. Soud se táhl již od roku 2004. Aby toho nebylo málo, opustil v listopadu Kraftwerk jeho zakladatel Florian Schneider.

Na konci loňského roku byly vyhlášeny výsledky soutěže **Musica Nova**, která každoročně mapuje skladby elektronické hudby. V roce 2008 bylo do soutěže přihlášeno sedmdesát šest skladeb autorů z dvaceti tří zemí. V kategorii A, tedy mezi díly čistě elektroakus-



Elliot Sharp

Gérarda Griseyho (*Charme*), Pavla Zemka (*Stabat mater, Nouages blancs / Nouages moutonnés*) a Sergeje Prokofjeva (*Kvintet*), 9. února bude na programu Gilbert Amy (*En Trio*), Michael Jarrell (*Asonance*) a Helmut Lachenmann (*Allegro Sostenuto*). Koncerty se konají v pražském Švandově divadle. Více informací najdete na www.pkf.cz.

Relativně nedávno založená značka **NEOS** přidala do svého katalogu několik lákavých položek. Ke zmíněným stým narozeninám Elliota Cartera vychází CD s jednoznačným názvem *Happy Birthday, Elliott Carter!* a podtitulem *New Chamber Works*, na němž jsou představeny novější skladby tohoto stále činného autora, nejnovější z roku 2007. V sérii záznamů z festivalu v Donaueschingenu vychází nahrávka skladeb Bernharda Langa (*Paranoia*) a Elliota Sharpa (*Ripples From The Bang*), obě rovněž z roku 2007. NA značce Kairos (www.kairos-music.com) jsou pro začátek příštího roku připraveny mimo jiné nahrávky Eleny Mendozy v podání ensemble recherche, klavírních skladeb Györgye Kurtága a orchestrálních Helmuta Lachenmanna.

Leden bývá na koncertní dění spíše skoupý, pořadatelé se vzpamatovávají z podzimní smršťe a připravují smršť jarní, publikum

raději lyžuje. Přesto se občas něco najde. Je možné třeba zajet do Berlína na festival **Ultraschall** (tedy Ultrazvuk). Program nabízí především čerstvé skladby evropských autorů, jako jsou např. Enno Poppe, Iris ter Schiphorst nebo Ernstalbrecht Stiebler, ale sahá i po staré avantgardě zastoupené Luigim Dallapiccolou či Brunem Madernou a dostane se rovněž mimo starý kontinent. Představen tak bude třeba jordánský skladatel Saed Haddad.

tickými zvítězila belgicko-americká skladatelka Elizabeth Anderson se skladbou *Protopia/Tesseract*. V kategorii B, věnované kombinaci elektroakustických prostředků s akustickými nástroji nebo soubory, zvítězil v kanadském Vancouveru žijící Japonec Yota Kobayashi se skladbou *Tensho* pro flétnu a zvukovou stopu. Autor v textu ke skladbě píše, že se v ní odráží „*touha po návratu do absolutního osamění a vyrovnanosti mateřského lůna*.“ Musica Nova má také speciální kategorii pro české sklada-

tele, z nichž nejlépe byl ohodnocen Richard Müller s kompozicí *Bardo*.

Pražská komorní filharmonie, v současné době asi nejlepší český orchestr, zplodila na podzim 2008 odštěpný soubor **Prague Modern**, který se bude specializovat na hudbu 20. a 21. století a pokračovat v úspěšném cyklu *Krásy dneška*. Ten je naplánován i pro rok 2009. 19. ledna zazní skladby Sofie Gubajduliny (*Zahrada radosti a smutku*),

atracts '09

Festival for Jazz and Improvised Music

6.–8. března 2009, Alte Gerberei, St. Johann in Tirol, Rakousko

Text: **Petr Vrba**

Alpská oblast Kitzbühel není jen světově proslulým centrem zimních sportů, ale i místem vzniku kulturní iniciativy MUKU, která v malém tyrolském městečku St. Johann kromě jiných aktivit pořádá již devátý ročník jazzového festivalu atracts. Jeho hlavním cílem je přinést do regionu nejen to nejlepší ze současného jazzu a volné improvizace, ale i aktuální dění na poli elektroniky a nové hudby. V neposlední řadě se snaží jak o mezigenerační propojení, tak i o zapojení místního obyvatelstva pomocí workshopů vedených zkušenými hudebníky.

Kromě zhruba dvanácti koncertů budou letos pro místní hudbychtivé posluchačstvo připraveny dva workshopy, jejichž výsledek bude taktéž prezentován na podiu klubu Alte Gerberei. Jeden z workshopů je určen pro děti a povede ho vokalistka Annette Giesriegl. Druhým z nich je projekt Feral Choir vokálního ekvilibristy Phila Mintona, který bude pracovat s lokálními (ne)pěvci. Minton ke svému projektu, který započal již v roce 1980, říká: Moje aktuální zkušenost z práce se zpěváky, z nichž si mnozí myslí, že neumí zpívat, posílila přesvědčení o tom, že lidský hlas dokáže mnohem víc, než připouští obecné mínění. Během workshopů pobízím účastníky, aby si uvědomili, že každý, kdo dýchá, je schopen vytvářet zvuky, které esteticky přispívají lidskému životu, a přitom nemají žádné kulturní vlivy či odkazy.

Minton bude navíc celý festival otevírat, a to ve více než podnětném triu se skladatelem, pianistou a hráčem na staříčkový analogový syntezátor EMS Thomasem Lehnem a čelným představitelem (nejen) berlínského redukcionismu a neidiomatické improvizace trumpetistou Axelem Dörnerem. Lehn bude i součástí jednoho z hlavních lákadel festivalu, jímž je kvarteto saxofonisty Edoarda Maraffy. Těmi zbylými „do počtu“ bude rytmická sekce tvořená basistou ze Scorch Tria Ingebrigtem Håker Flatenem a všestranným bubeníkem Michaellem Zerangem. Chcete-li se přesvědčit o pravdivosti mého tvrzení, doporučuji k poslechu jeho album Cedarhead (Al Maslakh, 2007) se sedmi libanonskými hudebníky, kteří představují sedm různých přístupů, s nimiž Zerang vytváří dua. Nevšední zážitky slibuje i septeto Georga Gräwa, kde jedním z jeho spoluhráčů je snad nejzajímavější trumpetista současnosti Franz Hautzinger, či audiovizuální projekt Meltdown, v němž kromě jiných uvidíme i v Čechách oblíbeného polského saxofonistu Mikołaje Trzasku. Jediným sólovým koncertem bude letos vystoupení hráčky na těremin a elektroniku Pamelie Kurstin.

Závěrečný koncert festivalu, pro někoho jistě vrchol celého třídního happeningu, bude patřit divoké freejazzové smršti v podání Peter Brötzmann Quartet, v kterém se kromě bubeníka Paala Nilssen-Lova, v poslední době častého Brötzmannova spolupracovníka (viz jeho profil dále v tomto

čísle HV), objeví i basista Massimo Pupillo (člen italské formace Zu) a hlavně trumpetista Toshinori Kondo, kterého není příliš snadné potkat v Evropě.

Budete-li v Alpách díky globálnímu oteplování připraveni o sněhové hrátky, víte, kam se první březnový víkend vydat. Svatý Jan.

www.muku.at



Mikołaj Trzaska



Franz Hautzinger



Paal Nilssen-Love a Peter Brötzmann

ASVA

Pomalou, tvrdě a s varhanami



Text: Karel Veselý

Termín „metalová superskupina“ zní přímo otřesně a Stuart Dahlquist by se – mluvit takhle o jeho ASVA – asi pořádně naštvál. Přesto mi to nedá, různé inkarnace ASVA připomínají all-star band pomalého a experimentálního metalu. V kapele se sešli bývalí členové Earth, Burning Witch a SUNN O))), tedy tři klíčových kapel minulosti a současnosti drone/doom scény, k čemuž si ještě připojte jednoho bývalého člena bandy Mr. Bungle. „ASVA vždycky přitahovala talentované lidi, hlavně protože jsme vždycky hráli hudbu, která existuje mimo všechny běžné škatulky,“ vyvrací Stuart Dahlquist představu o tom, že historie členů kapely jednoznačně definuje její hudební směřování. Samozřejmě nechybí stěny kytarových dronů a hlemýždí tempo (v první reinkarnaci ASVA byl i Dylan Carlson z EARTH), od nich se ale zvuk kapely odráží do zcela svobodných vod. Ve skladbách sahajících obvykle až k patnáctiminutové hranici se děje hodně věcí, především je ale na ně vždy spousta času. Hudba ASVA je někdy až ambientně rozjímavá, pokud lze tedy za ambient vůbec považovat těžké kytarové riffy pravidelně prohánějící ukazatele hlasitosti do červených čísel.

„ASVA vznikla v roce 2003, když mi zavolał B.R.A.D. (bubeník Burning Witch), že bychom mohli společně něco udělat,“ popisuje Dahlquist začátek projektu. Od té doby se v ASVA vystřídala zhruba desítky muzikantů,

s Dahlquistem a B.R.A.D.em jako pevnými body, kolem nichž rotují spřízněné hudební planety. Zatímco první album *Futurists Against The Ocean* (2005) ještě hodně dluží estetice těžkého valivého zvuku raných Earth, loňský počín *What You Dont Know Is Frontier* (2008) využívá elektronické nástroje, neobvyklé arabské nápěvy a hlavně těží ze skvělého zvuku producenta Randala Dunna. Poslední tóny skladby *A Trap For Judges* navíc prozrazují Dahlquistovu posedlost zvukem kostelních varhan. Kytarista nás teď dokonce straší chystaným sólovým albem natočeným právě jen s varhanami.

Do Prahy v lednu přijedou Dahlquist a B.R.A.D. s regulérní živou kapelou sestavenou z hudebníků, které nabrali v okolí Seattlu. „Přestěhoval jsem se z Kalifornie zpět a zjistil jsem, že všichni muzikanti, s nimiž jsem natáčel poslední desku, jsou zaneprázdnění. A tak jsem musel postavit kapelu úplně nanovo,“ říká šéf ASVA, který chce na krátkém evropské turné předvést svoji čerstvou kompozici nazvanou *New World Order Rising*. Trvá padesát minut, a jak on sám píše na svém MySpace.com, „it's a fucking monster“. V pražském Chateau Rouge je 27. ledna doplní jindřichohradecké trio *Five Seconds To Leave* vyznávající taktéž kombinaci těžkého zvuku a pomalého tempa. ■

Lê Quan Ninh | Jaki Liebezeit |

Joseph Suchy | Achim Tang

14. ledna – Stadtgarten, Kolín nad Rýnem, Německo

Text: **Petr Vrba**

Perkusionista Lê Quan Ninh (jeho profil viz HV 1/07) se v loňském roce přestěhoval z Toulouse na samotu na západních svazích sopečného středohoří, do tzv. zeleného srdce Francie, a svůj přesun z města si nemůže vynachválit. Kromě aktivní účasti na kulturním rozvoji regionu se v poslední době věnuje především spolupráci s tanečnicí, což mu však nebrání v setkávání s hudebníky z široké improvizátorské scény. Na podzim například vystupoval se saxofonistkou Christine Sehnaoui a kontrabasistou Wilbertem de Joodem (koncert v beznadějně zaplněném sále byl vynikající ukázkou citlivé komunikace třech dosti odlišných přístupů) v hornorakouském Welsu. Lê Quan o své hře říká: „*Spíš se snažím navázat kontakt s tím, co momentálně vnímám z reality (s tím, co se kupodivu nazývá zvukové a zrakové okolí, jako bychom vždycky byli uprostřed!), než hrát hudbu, kterou by šlo beze změn přenášet z místa na místo. Postupným, velmi pomalým procesem, kterého si nejsem vždy vědom, shromažďuji všechno, co mi připadá nutné k tomu, abych se mohl přizpůsobovat různým kontextům na rovině lidské i akustické. Abych mohl se stejným tělem a stejnými předměty náležitě zachycovat různá místa, a tak hrát pokaždé něco nového podle toho, co ve mně dané místo vyvolá.*“ V polovině ledna máme příležitost zakusit jeho umění hry na horizontálně položený velký buben v dostatečně

zajímavém uskupení v německém Kolíně. Iniciátorem celého projektu, který dává dohromady zkušené hudebníky s velmi různým zázemím, je rakouský kontrabasista Achim Tang, který nyní sídlí právě v Kolíně nad Rýnem. Po studiích ve Štýrském Hradci a dlouholetém působení ve Vídni se stal jedním z nejvyhledávanějších kontrabasistů především díky své stylové nezařaditelnosti, tedy schopnosti pohybovat se s lehkostí jak mezi jazzovými hudebníky či vážnohudebními skladateli, tak i mezi DJs a tanečníky. Dalším spoluhráčem jim bude sedmdesátiletý bubeník Jaki Liebezeit, zakládající člen Can, kterého jsme měli možnost vidět před třemi lety v Praze s Burntem Friedmanem. Posledním ze čtveřice je původem Američan, kytarista Joseph Suchy, jehož tvůrčí rejstřík stejně jako Tangův sahá od skladatelských počínů přes zvukové instalace až po učitelské či producerské aktivity. François Couture se o jeho druhém sólovém albu *Calabi.yau* vyjádřil mimo jiné takto: „...*podivně spíchnuté motivy, obracení not, melancholická akustická kytara – to vše vede k dojmu, že toto album obsadilo ostrov mezi územím americké psychedelie a německé experimentální elektroniky.*“

Z výše uvedených heslovitých poznámek lze výtušit, že půjde o koncert, který stojí za to navštívit, škoda jen, že to není ten náš Kolín...

www.stadtgarten.de



Lê Quan Ninh

Art's Birthday 2009

Oslava zvukového bezpečí



Jaké zvuky vyvolávají pocit ohrožení a nejistoty a které naopak konejší a dávají člověku pocit bezpečí? Letošní edice Art's Birthday představuje nejen silné téma bezpečí ve zvuku a hudbě, ale opět i výraznou dramaturgickou pobídku pro samotné hudebníky. Každoroční oslava narozenin umění, která se letos bude konat naživo v pardubickém Divadle 29 a bude přenášena Českým rozhlasem 3 – stanicí Vltava, budeme moci všichni být účastni, ať už jako diváci nebo jako posluchači 16. ledna od 20 hodin.

Text: **Lukáš Jiříčka**

Zvuk obecně úzce s pocitem bezpečí souvisí. Že se zvuk může týkat jak intimního a soukromého univerza každého z nás (lze připomenout zpívání ukolébavek stejně jako důvěrné zvuky domu nebo oblíbené melodie), tak i sféry veřejné, klimatické a geopolitické (od rozhlasových a televizních zpráv k výstražným zvukům, klaksonům, sirénám nebo zvukům bouřky), není asi žádnou překvapivou informací. Ale rozhodně může být zajímavé problém pocitů bezpečí či ohrožení artikulovat právě skrze hudbu a zvuk. Pravidelná narozeninová oslava umění má vždy své jasně vymezené téma a i dramaturgický rámec večera. V předchozích ročnících jsme tak měli možnost přiblížit se fenoménům Dada, 100 let rádia nebo Forever Young (s podtitulem Sixties Reloaded) skrze různé možnosti vyjádření: regulérní koncert, audiovizuální instalace, improvizovaná rozhlasová hra, improvizace, interpretace kompozice, happening. Omezení a pole svobody je jasné: co vše éter pojme a unese. Je jisté, že tato edice se v míře svobody nebude příliš lišit. Lišit se však opět bude hudebníky a performery, kteří vše naživo předvedou.

Letošní edice je opět připravena producentem Michalem Ratajem a tentokrát se bude odehrávat v pardubickém Divadle 29, které si za posledních několik let vydobylo statut jedné z nejzajímavějších scén pro současné progresivní umění v Česku. Je jisté příjemným zjištěním, že vedle Prahy, Brna či Ostravy existují i jiná místa, jejichž působnost může díky rozhlasu a internetu překročit hranice regionu. Jak již patří k dobré tradici události Art's Birthday, posluchač se nemusí zaměřovat pouze na jediné ohnisko oslav, ale má možnost si svobodně vybírat mezi několika rozhlasovými centry z celé Evropy.

Moderátorem večera bude improvizáční Radio IVO Johany Švarcové, Mariána Moštíka a Petra Marka, které se rozhodlo přenést formát lehce vykojené a neomezeně absurdní rozhlasové hry o normálním životě na divadelní prkna, aniž by došlo ke změně prostředků a techniky. Zde jejich volné vystoupení bude zpětně zaznamenáno rozhlasem.

Prvním vystupujícím večera bude semi-improvizační audiovizuální projekt Gurun Gurun vytvořený kytaristou Tomášem Knoflíčkem (Miou Miou), klávesistou Járrou Tarnovským (Miou Miou), VJem Vunelopuchu (BabyPuch) a multiinstrumentalistou Tomášem Procházkou aka Federselem (Handa Gote, Buchty a loutky). Jejich hudba je propletenec terénních nahrávek a elektromiky s akustickými nástroji, částečně komponovaných struktur propojených s improvizáčními výboji, psychedelie s pomalými hypnotickými a až minima-

listickými rytmy. Do instrumentáře Gurun Gurun patří jak laptopy, tak i kytary a například analogové oscilátory, na něž vytvářejí hudbu s kořeny v psychedelii i kraut rocku a elektronických výbojích všeho druhu.

Violoncellistu Miroslava Posejpala není třeba představovat – je známým představitelem volné improvizace, ať už v duu se saxofonistou Jiřím Durmanem (HV 1/07) nebo z projektu Paraneuro. Jak uvedl ve své zprávě pro Art's Birthday, inspirací k tématu je pro něho ticho: „Pro mne je nejvlastnějším zvukem bezpečí ticho. Ticho před usnutím, kdy přecházejeme práh snu a dotýkáme se tichého srdce světa. Kdy svět v naší mysli – i jeho zvuky – je už jen kaleidoskopem obrazů, ve kterých se stírají hranice mezi světlem a stínem, dobrem a zlem, krásným a ošklivým. Kdy v každém z nás ožívá aspoň poslední kousíček dítěte, vnímajícího svět v jeho magické jednotě. Jednotě bezpečí.“

Třetím vystupujícím bude Pavel Novotný, který například s Jaromírem Typltem vystupuje s vlastní verzí dadaistické Schwittersovy *Ursonaty*. Zde představí unikátní počín se zemitým názvem *Brambora* spojujícím zvukovou nahrávku s aktivní účastí diváků a několika performerů. Publikum, které se performance bude aktivně účastnit, má fungovat jako živý mix slov, slabik a hlásek. Repeticí a variací slova mizí jeho zažitý význam a ze slova je náhle pouhý zvuk. Funguje to ale i obráceně? Dokáže se význam zhmotnit zpětně ve zvuku? Není dokonce skutečnější? Jako výchozí materiál byla vybrána „brambora“, slovo-objekt, které by mělo odhalit celý svůj potenciál. Připravená nahrávka tvoří zvukový podklad performance a v pauzách mezi mixováním nabízí hlubinný portrét brambory jako takové: směs názorů na bramboru, popisů, otázek, odpovědí i nečekaných asociací. Prostor pro napjaté očekávání, zda se jedná o nezávažný žert, nebo výzkum jak banálním slovem zatřást realitou...

Posledním hudebním bodem bude elektronické duo Mateřídouška Terezy Damcové a Jiřího Suchánka, jež se již několik let zabývá snovou a surrealistickou hudebně-pohybově-obrazovou performancí s jemně dětským a líbezným charakterem. Zvukové ambientní plochy se u nich mísí s delikátními ozvuky inteligentní klubové hudby a fantaskním obrazovým a kostýmním doprovodem.

Sám výběr účastníků slibuje mnohé. Uvidíme, nakolik se bude jednat o bezpečný a klidný poslech.

Hudební doprovod v éře němého filmu

Text: **Jakub Kudláč**

Fenomén živého hudebního doprovodu ke starým němým filmům se od konce sedmdesátých let s postupně rostoucí energií dere do kulturního povědomí cinéfilů. Co však tento fenomén znamená? Jde o pouhé znovuoživení praxe němé kinematografie, nebo je něčím v principu novým?

Již od svých nejranějších počátků byl film doprovázen hudbou. Do konce i historicky první veřejná projekce, která se uskutečnila 28. prosince 1895 v pařížském Grand Café, nebyla jenom předvedením samotných pohyblivých obrazů, ale byla obohacena o improvizovaný klavírní doprovod. Od počátku veřejných projekcí počítali pořadatelé i diváci potřebu doprovodné hudby. Není proto divu, že se hudba v projekčních sálech brzy stala standardem a z doprovodu němých filmů se poměrně rychle ustavil zvláštní způsob hudební praxe.

V čem spočívala? Tato nová praxe je určena vícero vlivy; především však provozním chaosem a pozdně romantickou hudební estetikou. Podmínky uvádění a distribuce němých filmů neumožňovaly zabezpečit pro konkrétní film stabilní hudební doprovod. Na doprovodu se podílelo velké množství různě disponovaných hudebníků, od nadšených amatérů po školené profesionály, jednotlivá kina měla k dispozici podle svých finančních možností různě velké ansámby hudebníků, od velkého orchestru až po jediného pianistu. Nová praxe rovněž podnítila vznik nových nástrojů, zejména různých druhů varhan s perkusivními efekty, mezi jejichž výrobci proslula především americká firma Wurlitzer.

Hudební mainstream přelomu devatenáctého a dvacátého století se nesl v duchu pozdního romantismu. Hudba zde šla ke krizi klasického harmonického myšlení, původně krystalicky průzračné harmonické konstrukce jsou stále nepřehlednější, akordické myšlení i instrumentace jsou nebyvale barevné, světem hudby se nese opojný pocit svobody¹. Rovněž inspirace folklorní hudbou je přínosem romantismu. Národně obrozenecká hnutí 19. století přitáhla pozornost k hudbě vznikající mimo profesní skladatelský stav², bez ohledu na to, že etnické vlivy mají v romantické hudbě z dnešního pohledu poněkud salónní charakter. A jsou to právě tyto dva rysy pozdního romantismu, které formují první tvář filmové hudby.

Genezi hudebního jazyka rané filmové hudby lze určit bez větších obtíží. Nabízí se tu však mnohem zajímavější otázka: z čeho historicky pochází potřeba hudebního doprovodu? Proč bratři Lumièreové pozvali pianistu? Odpověď na tyto otázky bude komplexnější. Kromě čistě technické funkce odstínění hluku projektoru a případného rušení ze strany ostatních diváků má tato potřeba i estetické kořeny. Jako první uvedme Wagnerovu představu takzvaného gesamtkunstwerku. Všechny složky operního díla mají být uspořádány hierarchicky tak, aby co nejlépe podporovaly vůdčí dramatický záměr. Dalším faktorem ovlivňujícím počátky filmové hudby bylo typicky romantické přesvědčení o narativní schopnosti hudby. Jedním z nových hudebních druhů, které vznikly v romantismu, je symfonická báseň, programní skladba, která vypráví příběh³. Romantismus se pokusil o ještě rozšafnější fúzi hudby a literatury – hudba měla být jaksi nejvznešenější formou poezie. Ferenc Liszt, sám literárně velice zdatný, se v hluboce emotivní knize věnované předčasně zesnulému Chopinovi vyjadřuje o jeho krátkých hudebních útvarech jako o „básních“. Zkrátka, aniž by bylo přesně jasné jak, hudba si osvojuje schopnost nést narativní obsahy.

Z uvedených vlivů lze již usuzovat, že hudba byla v době němého filmu vnímána jako přirozený a žádoucí doplněk každého vyprávění probíhajícího v čase. Právě proto, že je hudba sama schopna nést emoční a narativní obsahy, tak může po způsobu gesamtkunstwerku doplňovat a umocňovat vyprávění filmové.

Pro hudebníky provozující tuto novou hudební praxi začaly záhy vznikat instruktivní publikace. Tyto materiály jsou vlastně prvními knihami o filmové hudbě a současně hlavním zdrojem našeho poznání hudby doprovázející němé filmy. První takovou publikaci vydala v roce 1909 Edisonova filmová společnost pod názvem *Suggestions for Music*. Publikace se setkala s nadšeným ohlasem a další filmové společnosti přišly brzy s podobnými materiály. Publikace věnované doprovázení němých filmů pokrývaly značně široké pole témat. Od jednoduchých teoretických nauk o harmonii až po komplikovanější stavbu akordů, rady pro výběr hudby k různým scénám, interpretační poznámky, rady k improvizaci, atd. Rovněž vycházela i kompendia „populárních skladeb“ vhodných k doprovodu filmů, rozdělených podle základních emocí či typických dramatických situací (např. láska, smutek, radost, ohrožení, honička, atp.). Tato kompendia obsahovala skladby nejruznějších autorů a období, od Bacha po Dvořáka, jakož i soudobé populární šlágry.

HUDEBNÍ DOPROVOD DNES

V současnosti se doprovázení filmů změnilo jak ve svém hudebním jazyku a způsobu produkce, tak i ve svém estetickém významu. Narodil od začátku 20. století dnes v hudbě neexistuje nic jako dominantní proud, samotný mainstream je roztroušen do mnoha stylů, a tím spíše neexistuje nic, co bychom mohli považovat za definici hlavního proudu u tak minoritního žánru, jakým je dnes živý doprovod projekcí. Tato hudební produkce je vskutku rozkročena od pokusů o věrnou reprodukci dobového stylu, až po experimentální či elektronickou produkci. Rovněž jenom letmý pohled



Varhany značky Wurlitzer



jako plnohodnotnou součást filmového díla. Vnímatelova zkušenost se proměnila tím, že hudba začala být předmětem výkladu, vřadila se do znakové soustavy, kterou film komunikuje. Ač snad jenom podvědomě, každý filmový divák čte filmovou hudbu jako součást vyprávění. Lze určit mnoho typizo-

vaných užití hudby, kde divák jakoby mimochodem dostává informaci o filmovém žánru nebo o smyslu scény⁴. Jednoduše řečeno, divák začal být s ohledem k hudbě ostražitý, podezíravě sleduje synergii obrazu a zvuku, kterou již dnes nikdo nepovažuje za nahodilost.

Co se však od dob němého filmu proměnilo zajímavým způsobem, je postavení hudby vůči filmovému pásu. Hudba kdysi nevzbuzovala větší pozornost, bylo to jakési vždy přítomné pozadí pro to, oč skutečně jde, tj. o filmový příběh. Jenom nemnoho snímků mělo vlastní komponovanou hudbu, v celkovém objemu filmové produkce jde o malý zlomek, přičemž vůbec nešlo ručit za kvalitu jejího provedení v různých sálech. Je pravdou, že někteří hudebníci byli žádanější než jiní, ale skutečné proslulosti, jaké se později dostalo Ninu Rotovi, Hugovi Friedhoferovi a dalším, nikdy nedošli. V nově obnovené praxi doprovázení došlo k emancipaci hudby. Stačí letmý pohled do internetové diskuse například k projekci *Kabinetu Dr. Caligariho*, kterou doprovázela skupina DVA, a je jasné, že hudební doprovod je tu hlavním předmětem zájmu. Od nadšeného obdivu po konzervativní reakce, všichni věnují pozornost spíše doprovodu než samotnému filmu. Rovněž v propagaci takovýchto projekcí je jméno doprovázejících umělců minimálně stejně silným lákadlem jako promítaný snímek.

Za tímto postavením není nějaký přehlíživý postoj ke starým filmům, který by chtěl degradovat němý film na nesamostatnou entitu potřebující oživující elixír, je spíše přirozeným výsledkem toho, co jsme se jako diváci naučili z dlouhé zkušenosti se zvukovým filmem. Co je tedy hlavním přínosem zvukového filmu? Kromě vytvoření zvukového diegetického prostoru, vůči kterému vlastně poprvé může vystoupit hudba nediegetická jako svébytný dramaturgicko-narativní prostředek, jde především o možnost kontroly výsledného produktu. Tato nová moc zásadním způsobem proměnila způsob, kterým filmy vnímáme. Lze namítnout, že vše, co klasický hollywoodský styl v hudbě přináší, zde již nějak bylo, a tudíž že zvukový film je pouhým zpřesněním a dotažením toho, co se již nějak praktikovalo. Jistě, mnohé z toho, co jsme uvedli o estetických předpokladech hudby němých filmů, zůstává zachováno, ale bylo by hrubou chybou neuchopit proměnu divácké i autorské zkušenosti. V době němého filmu všichni věděli, že hudební doprovod je do jisté míry nahodilý, že jeho forma a způsob interference s obrazem nemusí nevyhnutně být součástí tvůrčího záměru, že je ve své podstatě (dokonce i materiálně) filmovému pásu cizorodý. Z toho rovněž plyne, že hudební doprovod není znakem, který je v rámci vnímání díla nutno interpretovat, který by zde byl proto, aby přispíval k uchopení narace.

Zvukový film konzervuje vztah obrazu a zvuku a tím vytahuje hudbu (jakož i celou zvukovou složku) z poklidného šera nahodilosti do světla záměru. Tento rys definitivnosti, určitosti, vytváří z hudby znak, který je potřeba číst. Již není ten který zvuk výsledkem momentální dispozice umělce, ale jeho místo je někým určeno. Ono určení konkrétního místa hudby a kontrola nad výsledným produktem teprve emancipují hudbu

novou přitažlivost. Autoři i diváci se naučili brát hudbu jako součást filmového znaku. A protože již hudba není nevinným vždy přítomným pozadím, ale stala se součástí interpretovaného artefaktu, vystupuje i živý doprovod jako určitý druh znaku. Tím na sebe váže přirozeně daleko větší pozornost než v éře němého filmu. Divácký i autorský návyk pracovat s hudbou jako s platným dramaturgickým prostředkem se přenesl i do staré praxe, která takové čtení hudby původně neumožňovala. Dochází tak k pozoruhodnému setkání; na jedné straně divák, uvyklý vnímání hudby jako fixované součásti filmového celku, divák hledající význam, divák interpretující. Na straně druhé stojí hudební doprovod, vědomý si svého postavení ve výkladu filmového celku, nicméně stejně jako jeho dávný předek přijímající jistou mírou nahodilosti. Přitažlivost tohoto setkání plyne z radostné hry nekončící reinterpretace obrazu, do které vstupuje jak určité pojetí konkrétního hudebníka, tak náhoda. Živý doprovod v současnosti svými vnějšími znaky tedy jistě navazuje na starou praxi, nicméně vzhledem k celkové změně ve vnímání funkce hudby ve filmu má tato oživená praxe nový význam.

Poznámky:

1 Ke krizi klasického harmonického myšlení evropská hudba dospěla obohacováním původně relativně prostých struktur. Je-li harmonie naukou o spojování akordů do celků, kde smyslem pohybu je vytvoření a následné zklidnění napětí, tak hudba pozdního devatenáctého století tyto celky komplikuje a rozšiřuje do té míry, že původně zřetelné hranice harmonických kadencí se rozpouštějí v širším hudebním pohybu.

Nejcitovanějším příkladem rozkladu klasické harmonie v pozdním romantismu je Wagnerova předehra k *Tristanovi a Izoldě*.

2 Např.: Grieg a severský folklór, Brahmsův a Lisztův zájem o cikánskou hudbu, která se v jejich době nesprávně považovala za maďarskou lidovou hudbu. Tento omyl později prokázala etnomuzikologická práce Bély Bartoka. Zapracovávání jazzových a jiných vlivů do jinak romantické filmové partitury má vskutku svůj předobraz spíše u Brahmsa než u Bartoka, který se snažil o autenticitu. Práce s etnickými motivy např. u Maxe Steinera (viz *Casablanca*, *King Kong*, atd.) je pouhou letmou inspirací mimoevropskou hudbou, zatímco základ, tj. instrumentace a harmonické myšlení, zůstává pevně romantický.

3 Programní hudba se samozřejmě neomezuje jenom na symfonické básně, právě v období romantismu proniká i do mnoha jiných útvarů.

4 Toto lze dobře vykázt mnoha způsoby; například v hororech bývá typické spojení nevinného až pastorálního obrazu a děsivé hudby, která naznačuje přítomnost něčeho, co není vidět. Viz například úvod Kubrickova *Shining*, nebo *The Messengers*, abychom pro kontrast zvolili zcela podprůměrný mainstreamový příklad z poslední doby.

Zlozvuk Sound System

Němí, zněte!

Text: **Petr Ferenc**

Zlozvuk Sound System je vedlejším projektem industriálně-tanečního kolektivu Do Shaska! Mateřský spolek i jeho dítě používají při svých vystoupeních projekce a vystupují coby anonymní kolektiv. Zatímco Do Shaska! na svých koncertních plátních předvádí asi nejinvenčnější VJing, který se v Čechách dá vystopovat, Zlozvuk Sound System se specializuje na vytváření improvizovaných soundtracků ke klasickým, především předválečným filmovým dílům. K rozhovoru jsem povolal vůdce obou zmíněných spolků, mistra elektronických (zlo)zvuků a (šaško)rytmů Finsternicha.

Mohl bys přiblížit historii Zlozvuk Sound Systemu?

Zlozvuk Sound System vznikl jako klon skupiny Do Shaska! a žánrově se pohyboval v poměrně velmi širokém spektru - od „techna“ k dark ambientu; na rozdíl od mateřského spolku, který měl již jakýsi svůj charakteristický „zvuk“ a své pojetí. Často se recyklovaly a ve zcela jiném kontextu používaly zvuky, smyčky, sampley, apod. patřící do repertoáru DS!. Dalším charakteristickým znakem tvorby ZSS bylo společné hraní s experimentálními DJ's - např. s DJem Al-Tchajanem a DJem Odpadlíkem. S tím souvisí asi nejznámější působení ZSS a DJ's jako

živého hudebního doprovodu k převážně němým filmům. Takto vznikly improvizované soundtracky k filmovým perlám jako *Die Nibelungen*, *Faust*, *Muede Tod*, *Metropolis*, *Vampyr*... Filmy se promítaly v původní podobě tj. bez jakýchkoliv úprav a manipulací, a hudební složka sloužila především doslova jako doprovod pomáhající vyprávět příběh filmu. Z tohoto důvodu se vybírala především kvalitní díla filmového expresionismu, která svým výtvarným pojetím i atmosférou rezonovala s hudebním cítěním a pojetím zvuku u členů ZSS i spřízněných DJů. V tom se tvorba ZSS liší od tvorby Do Shaska!, kde se filmové fragmenty mísí, kombinují

a metamorfují, čímž se vytváří zcela nová realita, nový svébytný svět. ZSS se oproti tomu drží narativní linie daného filmového příběhu a snaží se podpořit a prohloubit samotného „ducha“ filmu. Samozřejmě se jedná o subjektivní pojetí, ovšem vždy s maximálním respektem k původnímu filmovému dílu. Tudíž nejdůležitějším kritériem při výběru filmů byla afinita členů ZSS k filmu a s tím související schopnost souznění s atmosférou díla.

Jiné než zmíněné filmy vás nelákaly? Někdy úplně jiný žánr, jako je třeba animovaný film, dokument, pornografie...?



Námi vybrané němé filmy byly dle našeho mínění pro tvoření „soundtracku“ v reálném čase ideální. Pornografické filmy svým víceméně přesně daným zaměřením nenabízejí takovou možnost kreativně dotvářet a umocňovat režisérův záměr, který navíc v tomto žánru není příliš nápaditý a pestrý. Animované filmy jsou v tomto smyslu na zcela opačném pólu. Nevýhodou však představuje fakt, že zvuk v animovaném filmu je velmi důležitý faktor, režisérem využívaný a tvořící nedílnou součást filmu. Tudíž vytvářet „nový soundtrack“ k těmto filmům je lákavé – sami jsme několikrát na víceméně soukromých akcích doprovázeli např. Čarodějova učně, Wilde Planet nebo filmy bratří Quayů – naší novou zvukovou stopou tato díla získala již trochu jiný rozměr, nedá se v tomto případě mluvit o doprovodu, který primárně podporuje původní záměr tvůrců filmu.

Neměli jste pocit, že napětí mezi stářím filmu a současností vašeho hudebního pojetí může filmu ublížit?

Neměli, neboť tento druh filmu právě díky svému stáří a s tím souvisejícím pojetím a zpracováním působí v dnešní době jinak než v době svého vzniku. A tento posun v celkovém vyznění naše elektronická „hudba“ plná podivných zvuků a rytmů ještě umocňuje. Pokud bychom chtěli vypadat jako vzdělanci, mohli bychom říci, že dochází k jakémusi postmodernímu míšení a transponování zdánlivých protikladů, čímž vzniká nový celek zahrnující archaická rezidua atmosféry němého filmu i fragmentární, „klipovitou“ eklektičnost současnosti.

Setkali jste se s negativními reakcemi stran „prznění filmů“?

Kupodivu ne. Ale nikdy nešlo o masovou záležitost a náhodní návštěvníci, kteří na byli tohoto dojmu, zřejmě opustili promítací sál záhy po začátku.

Která z projekcí, jež jste podnikli (každý film byl tuším, jen jednou) se nejlépe vydařila? Či vás samotné překvapila?

Pro mne osobně byly asi nejzajímavější oba dva večery s filmem Die Nibelungen

Friedrich Wilhelm Murnau



a také hraní k filmům Faust a Metropolis. A potvrdilo se mi to i při pozdějším poslechu zvukového záznamu.

Projekce Die Nibelungen proběhla ve dvou večerech na pokračování. Mohl bys přiblížit, s jakými zvuky a nástroji ZSS pracoval? A jak jste druhý večer navázali na první? Měli jste třeba zachováno nastavení zvuků?

Základní „hudebním“ nástrojem ZSS byl notebook, DAW kontrolér a software Ableton Live. Vždy šlo o předem nepřipravenou improvizaci, kdy jsme sice znali docela dobře film, ale konkrétní zvukový doprovod vznikal přímo v průběhu promítání. Na Die Nibelungen jsem měl připraveny dvě rozsáhlé zvukové „banky“ samplů, rytmů a smyček – ambientnější na první díl Siegfried a vy ▶

sloveně apokalypticky rytmický set na druhý díl Kriemhilds Rache. To vše bylo podpořeno živými „nástroji“ v podobě různých rour, hadic, chřestidel, píšťal, apod. A samozřejmě se výrazně podílel i DJ Odpadlik se svými mixovanými tracky. Navázat druhý večer nebyl problém, což dokazuje i výsledný záznam, který nakonec vyšel na Galerii Gryf jako 1CD sestřih z obou večerů.

Kolik záznamů čítá diskografie ZSS? Není vaše v podstatě programní hudba bez vizuální informace nějak ochuzena? Filmová hudba bez filmu přece jen leckdy nezní ideálně. Nebo jste byli tak skvělí, že jste nebezpečí ustáli?

Asi pět titulů tvoří přímo zmiňované soundtracky k někým filmům (Metropolis, Muede Tod, Faust, Die Nibelungen), dále vyšlo CD-R se záznamem živého vystou-

pení z roku 2004 (jedna dlouhá skladba ve vysloveně dark ambientním stylu), přísně limitované a speciálně balené miniCD-R se studiovou nahrávkou úderných „technomařů“ a nakonec dvacetiminutové CD-R s hudebním doprovodem autorského čtení básníka Wolframa von Eckelhaf-ta. Mimoto existuje několik živých splitna-hrávek“s Do Shaska!. Kupodivu i „hudba“ k filmům bez obrazu vyznívá jako samo-statně poslouchatelné album. Takže jsme asi tak skvělí.

ZSS podobně jako DS! žijí v anonymitě, mohl bys ale přiblížit osoby DJe Od-padlika a DJe Al-Tchajana?

DJ Odpadlík je ikona české industriální scény, sběratel hudby a zvukový experimentátor, který má naposloucháno neuvěřitelné množství muziky rozličných žánrů. Svými nekompromisními sety oblažoval

svého času návštěvníky klubu Alternatiff v rámci hudebně-filmových večerů (tzv. Alternatiffkino). V současnosti opouští Prahu a chystá se na svůj umělecký comeback někde v lesích Šumavy.

DJ Al-Tchajan byl stálým členem DO SHASKA! na albech Bryndystaan Cafe a Androgyne Haarem. Je velkým příznivcem tvorby Muslimgauze, znalcem etnické hudby a milovníkem pouští a snového „světa tisíce a jedné noci“ vůbec.

Žije ještě Zlozvuk?

Žije, i když momentálně se nachází v jakémsi hibernovaném stavu. Nicméně v podhoubí jistě něco kvasí a příznivci „divné hudby“ se určitě mají - dříve nebo později - na co těšit.

NOD
Experimentální prostor ROXY/NoD
Dlouhá 33, Praha 1 / www.nod.roxy.cz

20 /1
Gravity2 session
/ Process (pl)
/ Ohour (sk)
/ Agnomia Quartet (pl/sk/hu)

24 /1
/ Svarte Greiner (nor)
/ Elegi (nor)
/ Metrom (sk)

31 /1
/ Felix Kubin (d)
+ support

21 /2
Gravity2 session
/ Jamka (sk/uk)
/ Urbsounds (sk)
/ Radio Royal (cz)
Dj.Lenar (pl)

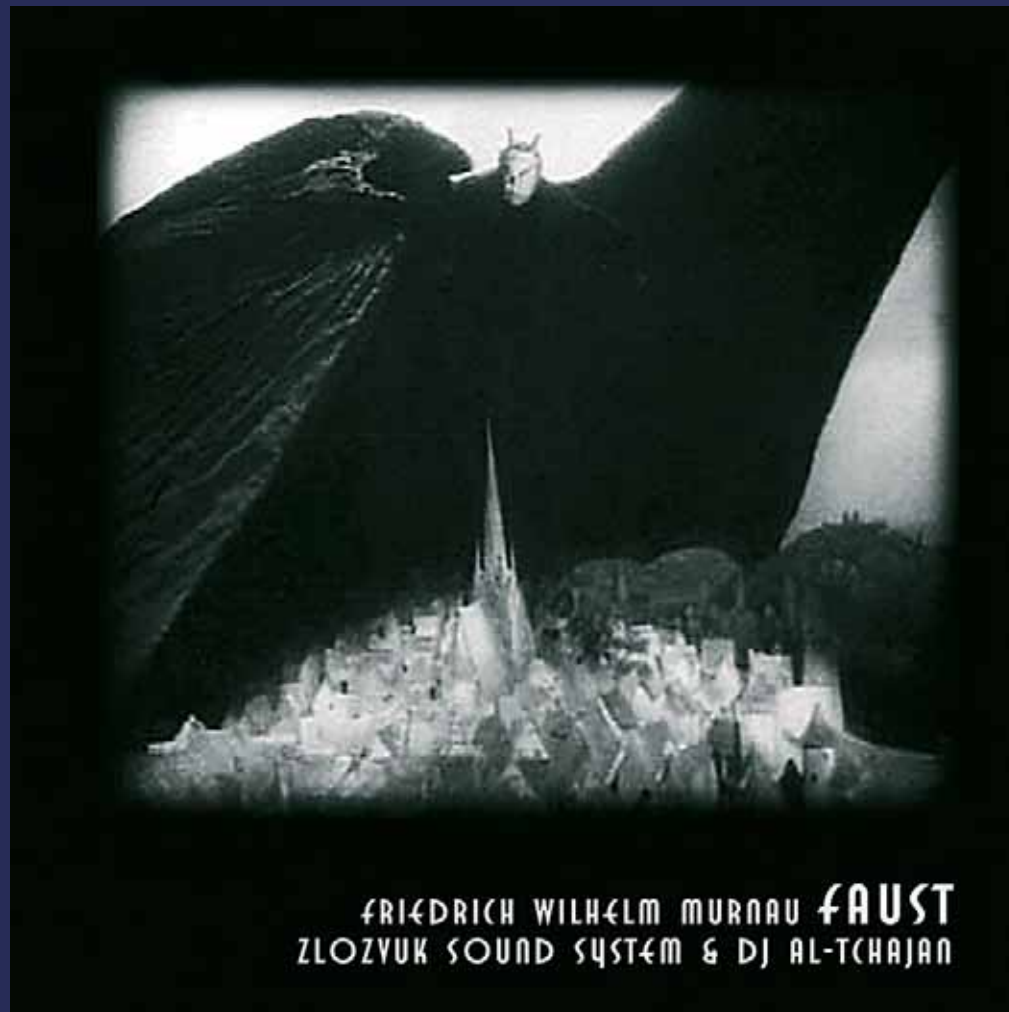
• •
• Vizegrad fund
• •

ROXY
PRAGA
PRAGA
PRAGA

ROXY
PRAGA
PRAGA
PRAGA

ROXY
PRAGA
PRAGA
PRAGA

ROXY
PRAGA
PRAGA
PRAGA



od
oq

OSTRAVSKÉ DNY 2009 INSTITUT NOVÉ HUDBY

Ostravské dny jsou pracovním prostředím
pro mladé skladatele se zaměřením
na orchestrální kompozice.
maximální počet 35 rezidentů - studentů
pracovním jazykem je angličtina
uzávěrka přihlášek **1. 3. 2009**
podmínky přijetí na www.ocnmh.cz

10. — 30. srpna | 2009

LEKTOŘI

Christian Wolff (Hanover, NH-USA)
Bernard Lang (Vienna)
Richard Ayres (Amsterdam)
Petr Kotik (New York)
Michael Schumacher (New York)
Elliott Sharp (New York)

REZIDENČNÍ ORCHESTRY A ANSÁMBLY

Janáčkůva filharmonie Ostrava
Ostravská banda (mezinárodní komorní orchestr)
Canticum Ostrava, Y. Galatenko, sborníci
Del Sol String Quartet (San Francisco)
Amadinda Percussion Group (Budapešť)
Quasars Ensemble (Bratislava)
Phosphor Ensemble (Berlin)
DoelenKwartet (Rotterdam)

DIRIGENTI

Peter Rundel (Berlin)
Roland Kluttig (Berlin)
Petr Kotik (New York)
Ondřej Vrabec (Praha)

ROKD

Generální partner Ostravského centra nové hudby



Za finanční podpory statutárního města Ostravy



Pořádá Ostravské centrum nové hudby

Dr. Šmarala 2, 702 00 Ostrava | Tel., Fax: +420/596 203 426 | info@ocnmh.cz | www.ocnmh.cz

PONEC1

DIVADLO PONEC

SCÉNA PRO SOUČASNÝ
TANEC A POHYBOVÉ
DIVADLO



LEDEN 2009

Út / 6. 1. ————— 20.00

■ Jiří Bartoňanec / When my mind is
rocking, I know it's 7

Taneční představení vzniklo v souboru Sasha
Waltz&Guests v Berlíně v rámci projektu
„Choreografické budoucnosti“.

■ Jana Wrána / Magnet

Hmota vládne mocnou silou elektromagne-
tismu.

■ Kateřina Stupecká / Da Capo

Jakmile se člověk rozhodne, pohrouží se ve
skutečnosti do mocného proudu a ten ho uná-
ší na místo, na které v okamžiku rozhodování
vůbec nepomyslel.

So / 10. 1. ————— 20.00

■ VerTeDance / Thomas Steyaert (BE) /
Dance of Canis Lupus

Tři cizinky v neznámém prostoru začínají přes
fyzickou komunikaci poznávat sami sebe
i sebe navzájem.

■ VerTeDance / Jaja a Papus

Taneční příběh o stárnutí dvou lidí žijících
v tichém dialogu, kde slova už nejsou potřeba,
stačí jen společně bytí vedle sebe.

So / 17. 1. / 28. 2., 10. 3., 26. 3. / ————— 20.00

■ NANO HACH / Nigel Charnock (UK) /
Miluj mě

Tragická taneční komedie režírovaná jedním ze
zakladatelů slavné DV8 rozebírá mýtus a pravdu
o stavu, kdy je člověk zamilovaný. Černý humor,
sladká a potíci se těla, srdce hořící l.á.s.k.o.u.

Út / 20. 1. ————— 20.00

■ DOT 504 / Thomas Steyaert (BE) /
Hidden Landscape

Příběh člověka, jemuž vládou různé osobnos-
ti ukrývající se v jeho mysli, osobnosti, které
postupně zahubí jeho zdravý rozum.

Ne / 25. 1. / 15. 2., 15. 3. / ————— 15.00

Po / 26. 1. / 16. 2., 16. 3. / ————— 9.00 a 11.00

■ Lenka Tretiagová / Tereza Marečková /
Pohádka po kapkách

Rodinné představení chce dětem přiblížit
současný tanec a umožnit jim, aby se staly
součástí příběhu.

Út / 27. 1. / 21. 3. / ————— 20.00

■ DOT 504 / Jozef Fruček (SK) / Linda
Kapetanea (GR) / Holdin' Fast

Snová balada o sexuální závislosti. Tento
taneční sextet byl letos úspěšně prezentován
na letošním Edinburgh Fringe Festival.

+ PREMIÉRA: 22. + 23. 2. (repríza 31. 3.)
DOT 504 / J. Fruček (SK) / 100 Wounded Tears
14 obrazů ztraceného zoufalství

DIVADLO PONEC

Husitská 24A, 130 00 Praha 3,
www.divadloponec.cz

PO – PÁ 09.00–17.00 na tel.: 224 817 886

PO – PÁ 17.00–20.00 na tel.: 222 721 531

REZERVACE

13 SYROVÝCH průníků do jiné hudby

pátek 00:30-02:00 (2 x měsíčně)
uvádí Petr Vrba

RADIO 1
91,9 FM
PRAHA

www.radio1.cz/13syrovych

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

Anthony Asquith / Oscar Strasnoy: Underground

Text: Vítězslav Mikeš

Posluchárna pařížského Louvru neslouží pouze k akcím přednáškového či konferenčního typu. Již několik let je v tomto prostoru realizován i cyklus, v němž jsou promítány staré němé filmy s novým, ad hoc zkomponovaným a živě provozovaným hudebním doprovodem. Mezi oslovenými tvůrci těchto doprovodů se v průběhu let prostřídali mimo jiné Bruno Mantovani, Xu Yi, Gualtiero Dazzi, Denis Levaillant, Martin Matalon, Pascal Zavarro, Laurent Garnier a další, tedy francouzští (případně ve Francii usazení) skladatelé mladších generací a poměrně pestrého žánrového zaměření; v uplynulé sezóně byl v rámci cyklu uveden Epsteinův *Pád domu Usherů* s produkcí skupiny Art Zoyd a Dovženková *Země s hudbou* Samuela Sighicelliho. V roce 2004 dostal nabídku k vytvoření hudebního doprovodu též francouzský skladatel argentinského původu Oscar Strasnoy (viz profil v HV 3/08).

Strasnoy si pro svou práci zvolil *Underground* (název lze přeložit jako Metro i jako Podzemí), který coby svůj druhý celovečerní film natočil v roce 1928 britský režisér Anthony Asquith (1902–1968). Tím, jak rozvíjí jednoduchou milostnou zápletku v drama, je tento snímek pro dobu svého vzniku poměrně příznačný, vyniká však mimo jiné hereckými výkony, zdařilým podáním konkrétního příběhu na pozadí všedního dne velkoměsta a umně rozvedeným metaforickým vztahem podzemí – lidská nízkost. V každém případě je to dílo, které poskytuje dnešnímu skladateli dostatečný prostor k „dotvoření“.

Strasnoy psal hudbu k *Undergroundu* pro své trio Ego Armand ve složení klavír (sám autor), kytara (Pablo Márquez) a perkuse (Gabriel Said). Obsazení, typické spíše pro improvizovanou (jazzovou) hudbu, tu plní svou funkci: Strasnoy totiž nezapře snahu zachovat jistý dobový kolorit, a to prostřednictvím aluze na improvizované doprovody signifikantní pro éru němého filmu. Veškerý jeho hudební materiál je však fixovaný a prokomponovaný, třebaže vznikl v úzké spolupráci autora s oběma jeho kolegy z tria. Plyne téměř bez přerušení, občas je názorný (hudební vyjádření pohybu eskalátoru v metru), jindy sleduje psychologickou rovinu nebo podporuje dramatický dějový spád. Strasnoy je mistr detailu, což lze doložit následujícím příkladem: při několikavteřinové sekvenci, v níž se na plátně objeví jakýsi chlapec a začne hrát na foukací harmoniku, hudba utichne a zní pouze latentně, na základě divákova vizuálního vjemu.

Zvuk akustických nástrojů k vytvoření zvukové vrstvy Strasnoyovi nepostačil. Skladatel si vypomohl elektronikou, a to způsobem, který dodává celkovému vyznění patřičnou zajímavost. Na několika místech filmu použil samplů, které realisticky odpovídají právě probíhajícím scénám (ruch na břehu Temže, psí štěkot, ptačí cvrlikání, někdy i velice zastřené, nerosozumitelné úryvky dialogu apod.). Snímek tak vyvolává dojem, jako by jeho původní podoba byla ozvučená, ale vlivem opotřebování pásky, na kterou byla zaznamenaná, po zvukové stránce natrvalo poškozená.

Oscar Strasnoy





Zdaleka ne vždy se nově vytvořený hudební doprovod ke starým filmům podaří. Asquithův *Underground* však Strasnoyovou hudbou jenom získal. O životaschopnosti projektu svědčí i četná provedení na různých místech po celém světě: po pařížské premiéře v Louvru dosud vystoupilo trio Ego Armand s *Undergroundem* ve Stuttgartu (Staatstheater), Nancy, Štrasburku (Muzeum moderního umění), Japonsku (Kjóto, Tokio), Buenos Aires (Mozarteum), San Sebastianu, Madridu atd.

www.osc-ars.com

www.louvre.fr



inzerce

Národní  divadlo | opera

VĚC MAKROPULOS

Leoš Janáček

Dirigent: Tomáš Hanus | Režie: Christopher Alden

Scéna: Charles Edwards | Kostýmy: Sue Willmington

Režijní spolupráce: Peter Littlefield

V hlavních rolích: Gun-Brit Barkmin, Gianluca Zampieri,
Martin Bárta, Gustáv Beláček

Jediné reprízy: 17. 1., 1. 2., 21. 2. 2009

www.vecmakropulos.cz



V koprodukcii
s English National Opera, London 

Luigi Nono

Krása není v rozporu s revolucí (Che Guevara)

Text: Matěj Kratochvíl

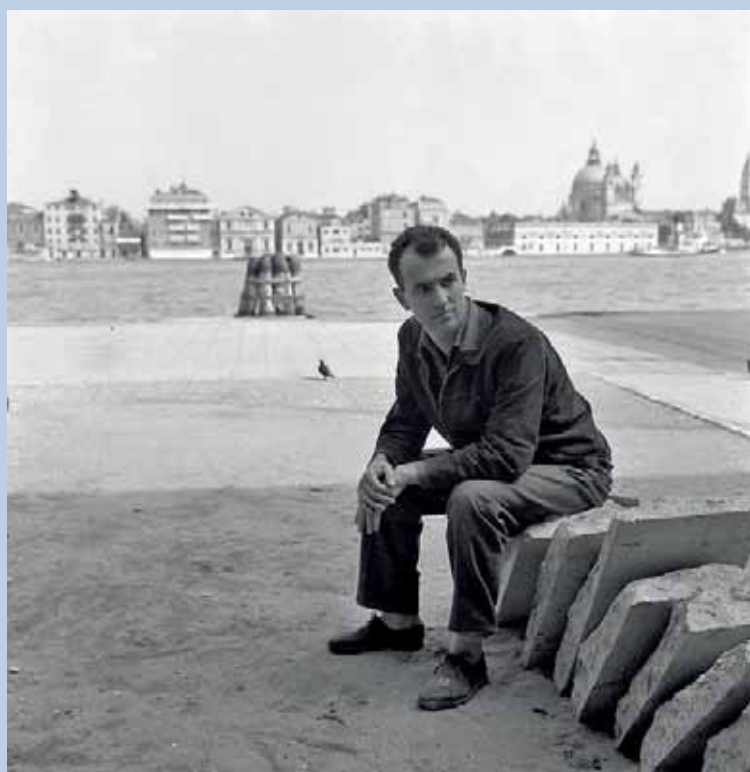
Názvy skladeb mohou někdy vypovídat více než hluboká analýza. V roce 1953 byly poprvé uvedeny tři skladby autorů symbolizujících tehdy agilní proud evropské kompozice: *Kontrapunkte* Karlheinz Stockhausena, *Polyphonie X* Pierra Bouleze a *España en el Corazón* Luigiho Nona. Strohá technicistní označení proti titulu jak pro sentimentální tango.

Hudební moderna poválečné Evropy se občas zdá být definována spíše těmi, kdo se proti ní vymezovali, než těmi, kdo ji zastávali. U většiny významných osobností, které od padesátých let určovaly směr vývoje, bývá jedním dechem zdůrazňováno, jak se od hlavního proudu odlišovaly, až by mohl vzniknout dojem, že žádný hlavní proud vlastně nebyl. Luigi Nono může být dobrým příkladem k prozkoumání tohoto paradoxu, protože v jeho hudbě se střetávají racionální kompoziční techniky s potřebou dát hudbě bezprostřední účinnost a propojit ji se světem.

Od počátku 20. století se v evropské hudbě objevují snahy o nalezení nového řádu, jenž by nahradil až k rozpadu uvolněnou tonalitu pozdního romantismu. Ve dvacátých letech přišel Arnold Schönberg se systémem, v němž zakotvení v ústředním akordu, tedy základní východisko pro tonalitu, nahrazuje řada všech dvanácti tónů chromatické stupnice v přesně daném pořadí. S touto řadou pak lze provádět různé racionální operace a s jejich pomocí stavět hudební strukturu. Takzvaná Druhá vídeňská škola, tedy Schönberg a jeho žáci Alban Berg a především Anton Webern pak tento systém (nazývaný dodekafonie, později serialismus) rozpracovali a po válce na ně navázala

mladá generace skladatelů, z nichž nejviditelnější byl triumvirát Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen a Luigi Nono. Tato generace hledala cesty, kterak veškerou hudební materii ve všech jejích parametrech podřídí racionálnímu systému organizace – tedy nejen výšky tónů, ale i jejich délky (tedy časový rozměr) a barvu či hlasitost zvuku. Motivoval je mj. názor, že druhá světová válka je vlastně důsledkem romantické subjektivity a národnostně vyhraněné romantické pseudomytologie. Ideálem tak byla nejen hudba zbavená subjektivity, ale též národnostního zabarvení – odtud neměly v umění existovat žádné „národní školy“. Místem setkávání spřízněných skladatelů a interpretů se staly letní kursy v německém městě Darmstadt, kde se uskutečnila řada důležitých premiér, ale také názorových střetů. Luigi Nono se tu poprvé představil v roce 1950 se skladbou *Variazioni canoniche sulla serie dell'op.41 di Schönberg*, o devět let později zde přednesl text nazvaný „Přítomnost historie v hudbě dneška“, v němž ostře kritizoval své skladatelské kolegy a v podstatě se z darmstadtského okruhu vyčlenil. Vedle svých evropských soupeřů se ovšem kriticky postavil také k Johnu Cageovi. Zatímco na Boulezovi, Stockhausenovi a dalších mu vadila přílišná abstrakce, Cageův důraz na individuální svobodu a instinktivní hledání se zase neslučoval s Nonovým pohledem na společnost, v níž mají jednotlivci navzájem spolupracovat ve prospěch celku. Rovněž ideál „internacionální“ hudby vzal brzy za své – již s poměrně malým odstupem se např. Boulezova hudba jevila jako zcela evidentně francouzská (vlivy nejen Messiaena, ale i Debussyho a Couperina) a sám Nono se svým důrazem na vokální hudbu velmi zřetelně přihlásil k tradici italské.

Luigi Nono se narodil 29. ledna 1924 v Benátkách. Hudbu studoval na tamní konzervatoři Benedetta Marcela, v kompozici byl v letech 1941–1945 žákem Gian Francesca Malipiera. Zároveň studoval v Padově práva, která ukončil v roce 1946. Malipiero byl jako učitel podle Nona příliš konzervativní, o to důležitější pro něj bylo, když v roce 1948 začal na konzervatoři učit Hermann Scherchen, významný propagátor meziválečné avantgardy. Scherchen jako dirigent provedl Schönbergova *Pierrota lunaire* a premiéru fragmentů z opery *Wozzek* Albana Berga, v roce 1919 založil Melos, významný časopis pro novou hudbu. Na jedné straně tedy svým studentům zprostředkovával odkaz Druhé vídeňské školy, na druhé straně je vedl k tomu, aby se ve své hudbě vyhýbali jakémukoliv lpění na „jediném správném“ přístupu. V rámci Scherchenova kurzu se Nono také seznámil s brazilským skladatelem a komunistou Eunice Catundou. Zatímco o komunismu již jej tou dobou nemusel nikdo přesvědčovat, seznámil se skrze Catundu s rytmy španělské a brazil-



40 ... LEISER... (5) ... DIE SEILE...
 41 ... UNST... (5) ... AN DO LÜPTE...
 42 ... MAI... (5) ... SCHATTEN STIMMES REICH...
 43 ... LEGNO SUL PONTE

Handwritten musical score for four voices (V1, V2, V3, V4) and woodwinds. The score is in German and includes dynamic markings like *p*, *f*, and *sf*. It features various woodwind parts including Flauto, Flauto Alto, Flauto Basso, and Legno. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

44 ... WOHL... ANDERE PFAD...
 45 ... DAS...
 46 ... DAS...
 47 ... DAS...
 48 ... DAS...
 49 ... DAS...
 50 ... DAS...
 51 ... DAS...
 52 ... DAS...
 53 ... DAS...
 54 ... DAS...
 55 ... DAS...
 56 ... DAS...
 57 ... DAS...
 58 ... DAS...
 59 ... DAS...
 60 ... DAS...
 61 ... DAS...
 62 ... DAS...
 63 ... DAS...
 64 ... DAS...
 65 ... DAS...
 66 ... DAS...
 67 ... DAS...
 68 ... DAS...
 69 ... DAS...
 70 ... DAS...
 71 ... DAS...
 72 ... DAS...
 73 ... DAS...
 74 ... DAS...
 75 ... DAS...
 76 ... DAS...
 77 ... DAS...
 78 ... DAS...
 79 ... DAS...
 80 ... DAS...
 81 ... DAS...
 82 ... DAS...
 83 ... DAS...
 84 ... DAS...
 85 ... DAS...
 86 ... DAS...
 87 ... DAS...
 88 ... DAS...
 89 ... DAS...
 90 ... DAS...
 91 ... DAS...
 92 ... DAS...
 93 ... DAS...
 94 ... DAS...
 95 ... DAS...
 96 ... DAS...
 97 ... DAS...
 98 ... DAS...
 99 ... DAS...
 100 ... DAS...

Handwritten musical score for four voices (V1, V2, V3, V4) and woodwinds. The score is in German and includes dynamic markings like *p*, *f*, and *sf*. It features various woodwind parts including Flauto, Flauto Alto, Flauto Basso, and Legno. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

2

APPESSATO VELOCISSIMO PONTE

IVONA NON STATICO

LENO + CRINI PONTE FLAUTATO VELOCISSIMO

TASTO - CRINI + LENO

1^{mo}

2^{mo}

ACCELERANDO

30 6

72 2

30 6

CRINI + LENO PONTE

TASTO

ACCELERANDO

30 6

72 2

30 6

TASTO

CRINI

CRINI

TASTO

CRINI PONTE

CRINI + LENO PONTE

FLAUTATO VELOCISSIMO CRINI TASTO

IVONA NON STATICO

TASTO CRINI

CRINI + LENO PONTE

FLAUTATO VELOCISSIMO

ské lidové hudby, ale především s poezií Federica Garcíi Lorcy, jehož texty v padesátých letech zhudebňoval.

Nono měl předpoklady pro to, aby se stal nositelem myšlenek předválečné avantgardy, což ještě posílila skutečnost, že si v roce 1955 vzal za manželku Schönbergovu dceru Nuri. Ale právě zmíněné *Variazioni canoniche*...ukazují, že technická východis-

ka dodekafonie pro něj nebyla tím nejdůležitějším. Místo toho, aby Schönbergovu řadu dvanácti tónů „předpisově“ použil jako základní materiál, nechává ji postupně se vynořovat z proudu hudby a v kompletní podobě jí dá zaznít až na konci skladby, zatímco její fragmenty používá jako melodické figury. Zásadní roli ve skladbě také hrají barvy nástrojů, střídání potměných

souzvuků klarinetů, fléten a smyčců s dusítky s občasným rozjasněním ve vyšších polohách. Práce s tímblem hraje důležitou roli i v dalších skladbách: V úvodu zmíněná *España en el Corazón* upoutá pozornost rozsáhlým arzenálem bicích nástrojů s dominujícími činely různých velikostí, které vytvářejí jakési zvukové turbulence. K tomu přistupuje zacházení s hlasy přecházejícími při přednesu textů Lorcy a Pabla Nerudy mezi zpěvem a recitací.

Racionální konstrukční principy Nono nezavrhoval, v padesátých letech jej zajímalo například využití symetrických číselných řad při vytváření rytmických i formálních struktur. Jeho oblíbeným matematickým modelem byla tzv. Fibonacciho posloupnost, tedy řada čísel, z nichž každé je součtem dvou čísel předchozích. Celková forma skladby *Incontri* (1955) zase představuje palindrom, tedy je stejná při čtení odpředu i pozpátku, a symetricky jsou z velké části vystavěny i její rytmické modely. Základem skladby sice je dvanáctitónová řada, z ní jsou ovšem vytvářeny dlouhé plochy souzvuků přecházejících jeden do druhého, skládajících se ve zvukové bloky.

Právě ve vzájemných vztazích jednotlivých tónů či zvukových událostí tkví jeden z důležitých bodů odlišujících Luigiho Nona od jeho darmstadtských kolegů. Již Anton Webern, na něhož se pováleční avantgardisté odvolávali nejvíce, stavěl své skladby „punktualisticky“, tedy nikoliv z melodických linií, ale z izolovaných zvukových bodů. Tento přístup přijala poválečná generace povětšinou za svůj, Nono naopak usiloval o vytváření hudebního kontinua a melodické linie (zde lze rovněž vidět vliv „vokálního myšlení“). Nešlo mu o melodie ve „starém“ smyslu, tedy o zapamatovatelný hudební motiv, ani o plynulý proud zvuku, s jakým v padesátých letech přišel Iannis Xenakis nebo o trochu později (ale jinak a zvukově rafinovaněji) György Ligeti. Non se soustředil na udržení vztahu mezi jednotlivými tóny, k čemuž nepotřeboval ani tonální ukotvení, ani periodické opakování. Kontinuita byla podle něj základním předpokladem k tomu, aby hudba mohla nést výraz. Linie přitom mohla přecházet mezi jednotlivými nástroji či hlasy, mohla se dokonce ztratit v tichu, aby se pak opět vynořila.

Vývoj hudebního jazyka Luigiho Nona představuje postupnou cestu. Na počátku stojí vyrovnávání se s technikou serialismu a snahou propojit ji s kontrastním hudebním materiálem, například rytmy lidové hudby. Postupně je vidět snaha integrovat jednotlivé hudební parametry, propojit dynamiku a rytmickou organizaci tónů a zároveň stoupající důraz na témbrovou stránku skladeb, na jejich bezprostřední působivost. Seriální technika přitom nemusí být využívána jen k manipulaci s výškami tónů – ve skladbě *Varianti* (1957) je například využito řady určující předávání jednoho tónu mezi různými nástroji. Celou Nonovu skladatelskou kariéru provází napětí mezi abstrakcí a touhou po významu ležícím mimo hudbu. A význam v jeho pojetí nutně souvisel se světem, v němž žil.

POLITICKÁ HUDBA

Do italské komunistické strany vstoupil Luigi Nono v roce 1952, politické přesvědčení v něm však uzrálo již v průběhu

války, kdy se zapojil do akcí odbojového hnutí Resistenza. Zlomovým dílem, pokud jde o vztah hudby a společensko-politického dění, bylo *Il Canto sospeso* (1956). Zatímco dříve pracoval s texty levicově orientovaných autorů, zde použil dopisy na rozloučenou válečných zajatců odsouzených k smrti. Téma samotné – tedy hrůzy relativně nedávné války – tak překvapivě nebylo, způsob práce s textem ovšem vedl ke sporům s generace spřízněnými skladateli. Nono text nechápal jako něco, co je hudbou nesenou, zhudebňováno, ale jako nedílnou součást hudební struktury, rovnocennou ostatním hudebním parametrům. A právě toto míchání abstraktních kompozičních technik s příliš konkrétním obsahem se stalo předmětem polemik. Svůj přístup k textu ovšem Nono nezměnil a můžeme ho sledovat i v jeho pozdějších kompozicích.

Politické přesvědčení lze do skladby implantovat různými způsoby, z nichž některé mohou v dnešní době působit podivně. Východí bod první Nonovy skladby, tedy zmíněných *Variazioni canoniche* byl zvolen nejen pro své hudební kvality. Schönbergovým opusem č. 41, z něž Variace vycházejí, je totiž *Óda na Napoleona Buonaparte* na Byronův text, který právě Nona zaujal, byť jej sám nepoužil. Vedle textů či názvů odkazujících ke konkrétním lidem či událostem lze najít i skrytější hudební odkazy v podobě maoistické písně *Východ je rudý* ve skladbě *Per Bastiana* (1968) nebo *Internacionály* skrývající se v *Ein Gespenst geht um in der Welt* (1971).

Období, v němž převažovala politicky explicitní hudba, je rámováno dvěma scénickými díly, mimochodem v kruzích tehdejší avantgardy holdující především instrumentální hudbě žánrem neobvyklým. Nona naopak možnosti divadla lákaly, studoval teorie Vsevoloda Mejercholda i Erwina Piscatora a jeho zájem vedl k vytvoření scénického kusu *Intolleranza 1960*, který při své benátské premiéře v roce 1961 vyvolal velké konflikty. Konfliktní je samo ústřední téma, jímž je rasismus, nedostatek tolerance a vyrovnávání se s fenoménem přistěhovalectví. Symbolický vrchol i závěr má tato politicky radikální etapa v opeře *Al Gran Sole Carico d'Amore* (1974). Označení „opera“ je ovšem poněkud zavádějící a autor sám zvolil – podobně jako v případě *Intolleranza 1960* – termín „scénická akce“. Nejde o zhudebněný příběh jako u tradiční opery. „Libreto“ si sestavil Nono sám z množství zdánlivě nesourodých zdrojů, úryvky z dramát či poezie tu stojí vedle historických dokumentů či osobních zápisků. Nenajdeme zde jednotící dějovou linii, jsme autorem vedeni napříč Evropou a Asií v průběhu devatenáctého i dvacátého století a z fragmentů textů a příběhů se skládá jakási freska. Nejprve se ocitáme v pařížské Komuně, tedy v sedmdesátých letech devatenáctého století, odtud přejdeme do roku 1905 v carském Rusku, kde právě vrcholí nepokoje střelbou do lidí v Petrohradě. Ve druhé části se do centra pozornosti dostává společenské vření v Italském Turíně v roce 1950, první pokus Fidela Castra o převrat v roce 1953, Che Guevara bojující v Bolívii (jeho prohlášení citované hned v úvodu skladby je mottem tohoto textu) a válka ve Vietnamu. Jednotčím momentem jsou kruté porážky těch, na jejichž straně autor stál, hlavními hrdiny pak zastřelení francouzští komunardi, poražení revolucionáři či komunisté v Rusku, ►

Vietnamu a na Kubě. Samotný titul – V září slunce ztěžklého láskou – pochází z básně Arthura Rimbauda napsané krátce po krvavém potlačení pařížské Komuny.

Jakýmsi komentářem k aktuální politické situaci je *Non Consumiamo Marx* (1969), na Nona až nezvykle zvukově agresivní skladba pro zvukový pás, jejímž základním materiálem jsou zvuky, které si sám natočil během studentských bouří v Paříži. Skandování demonstrantů, hlasy policie zkreslené megafonem, komentáři z rozhlasu nebo televize, vše se slévá dohromady, občas je koláž podkreslena elektronickým zvukem či nenápadně zkreslena, hlavním dojmem je ale téměř dokumentární realismus a snaha tlumočit atmosféru ulic propadlých chaosu.

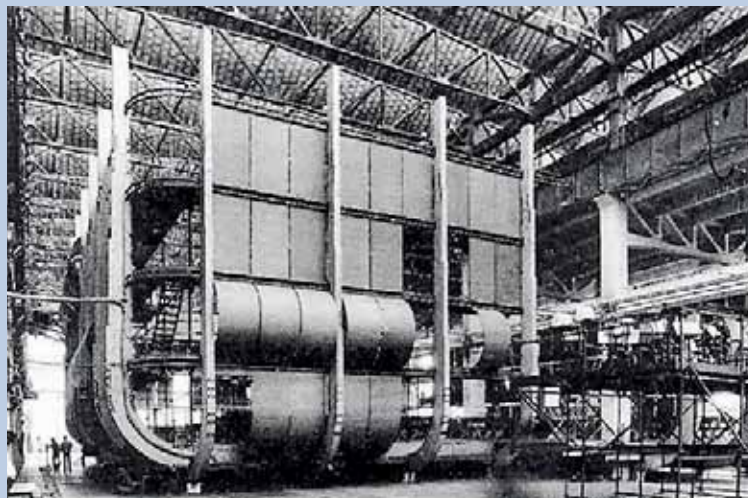
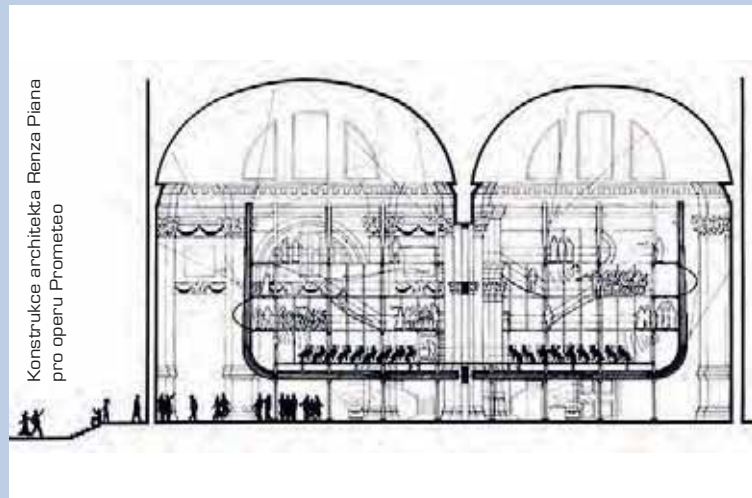
SOCHAŘ ZVUKŮ

V roce 1960 vznikla Nonova první elektronická skladba, *Ommaggio a Emilio Vedova* věnovaná italskému malíři (1919–2006), který byl mimo jiné scénografem Nonovy opery *Intolleranza*. Experimentování ve studiu mu otevřelo nové možnosti. Při práci s novými zvukovými barvami mohl rozvíjet svou představu sonických „bloků“ a také detailněji využívat možností rozmístění zvuků v prostoru. Elektronickou hudbu viděl také jako prostředek, s nímž se mohl vyhnout starým institucím koncertního provozu. Díky technologii se proměnil i Nonův přístup ke zvukovému materiálu, který on sám v souvislosti se skladbou *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* popsal jako přístup sochaře hromadícího hudební materiál, ze kterého pak odstraňuje vše zbytečné, aby dospěl ke konečnému tvaru. Pravděpodobně nejvýznamnějším dílem této fáze je *La fabbrica illuminata* (1964), spojující ženský hlas s ruchy natočenými v janovské továrně, jež také v továrně dle autorových představ měla být prováděna – nikoliv v koncertních sálech spojených s konvencemi a rituály minulosti. Sólový ženský hlas vytváří protiváhu k elektronickým zvukům a ruchům továren jednak jako nositel emocí proti objektivním technologickým zvukům, jednak coby kontinuální linie proti jejich roztržitosti.

V šedesátých letech vytvořil Nono několik silných skladeb také pro sólový soprán. *Djamilia Boupacha*, prostřední část skladby *Canti di Vite e d'Amore* (1962), odkazuje k alžírské studentce, jejíž smrt se stala symbolem tamního boje za nezávislost. Autorem textu je argentinský básník Jesús López Pacheco a hlas, který text přednáší, se pohybuje ve velkých intervalových skocích, přičemž rychle přechází z nejvyšší do nejnižší hlasitosti a zpět. I s takto relativně omezeným zvukovým materiálem dokázal Nono vytvořit velice expresivní skladbu.

Technologie práce se zvukem Luigiho Nona fascinovala po celý život, protože nové technické prostředky podle něj umožňovaly vzniknout novým myšlenkám odpovídajícím době. Vedle přednatočených a upravovaných zvuků využíval také různé formy „živé elektroniky“, tedy modifikace hrané hudby v reálném čase. Mohla to být distribuce zvuku v prostoru nebo vytváření dozvuků – tedy zkoumání vztahu zvuk-prostor především. V *Das Atmende Klarsein* (1981) pro sbor a basovou flétnu se například hlasy v některých místech pohybují v pomalých sestupných krocích a jejich jednotlivé tóny se díky reverbu navzájem střetávají ve chvilkových disonancích.

V sedmdesátých letech se politický aktivismus Luigiho Nona poněkud mírní, přesněji řečeno mění se způsob jeho ventilace v hudbě. Ačkoliv jeho politická orientace zůstává stejná a v myšlenkovém pozadí jeho hudby jsou stále podobné ideály, ubývá „dokumentárního“ charakteru a otevřené agitace, hudba se stává jaksi intimnější záležitostí. V té době pro Nona začíná být důležitá úzká spolupráce s jednotlivými interprety, jimž píše skladby na míru a jejichž stylem a technickými možnostmi se inspiroje. Skladby *Como una ola di fuerza i luz* (1971–1972) pro klavír, soprán, orchestr a zvukovou stopu i *...sofferte onde serene...* (1976) pro klavír a zvukovou stopu nebyly psány jen „pro klavír“, nýbrž pro klavíristu Maurizio Polliniho. První z nich je postavena na postupných gradacích z nejhlubších rejstříků do výšek a opět opadávání do ticha, na hustých zvukových blocích orchestrálního zvuku, z nichž výrazně vystupuje soprán. Druhá skladba představuje až překvapivý krok k omezení barevné palety. Nono



doplňuje živě hraný klavír zvuky téhož nástroje ze záznamu s opatrně aplikovanými elektronickými úpravami. Monumentalita předchozích kompozic je tu drobená na menší fragmenty, v nichž vynikají různě dávkované ozvěny a zvukové evokace vln a zvonů Nonových rodných Benátek.

Fragmentace byla v jisté době skutečně důležitým pojmem. *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979–1980) vzniklo ve spolupráci se smyčcovým kvartetem La Salle a představuje kulminaci některých Nonových hudebních i filozofických myšlenek. Pauza, v níž se naslouchá dozívajícímu zvuku, šeptání na hranici slyšitelnosti, preference dlouhých not a pomalých temp, v nichž jsou zasazeny osamělé výbuchy hlasitosti. Fragmentárnost se projevuje i v opakování jednotlivých motivů a zvuků, které vracejí „ne tak docela“, jako nepřesná vzpomínka. V partituře skladby jsou roztroušeny úryvky z různých textů Friedricha Hölderlina, které si mají hráči pro sebe potichu přednášet (ve skladatelově komentáři k partituře je uvedeno, že je mají spíše „vnitřně zpívat“). Nejčastěji opakovanou frází je „das weisst aber du nicht“ („to ale nevíš“), což může posloužit jako motto nejen pro tento kvartet, ale pro celou tvorbu Nonovu tvorbu osmdesátých let. Jako by po letech agitace za lepší svět bylo třeba se vydat do neznáma a nechávat se překvapit.

JE JEN CESTA...

Jiným vhodným sloganem by mohlo být: „Caminantes... No hay caminos, hay que caminar.“ („Poutníci, nejsou žádné cesty, jen putování samo“ nebo také „je třeba jít.“). Tento starobylý nápis ze zdi v Toledu stál v pozadí několika skladeb Nonova pozdního období, především trojice *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* (1987, pro sedm nástrojových skupin), *Caminantes ... Ayacucho* (1987, pro mezzosoprán, sbor, tři nástrojové skupiny a elektroniku) a *‘Hay que caminar’ soñando* (1989, pro dvoje housle). Je to hudba velice tichá a pomalá, místy budící dojem jakéhosi rituálu. Rozmístění jednotlivých nástrojových skupin do prostoru kolem publika pak dojem výjimečné události podtrhuje a zároveň je v něm pozůstatek Nonovy dřívější snahy narušovat konvence koncertního života. Dlouhé prodlevy na jednom tónu či souzvuku jsou rozostřovány mikrintervalovými odchylkami a zahušťováním klastrů, dynamika se zvedne z ticha jen občas, o to však účinněji. Je zajímavé sledovat, jak stejné postupy znějí v opulentním obsazení *Caminantes ... Ayacucho* a *‘Hay que caminar’ soñando* jen v podání dvojice houslistů. Jako bychom sledovali stejný objekt normálním zrakem a poté jeho část pod lupou. Častou koncentrací na jeden tón a jeho drobné odchylky se Nono blíží svému staršímu krajanovi, Giacintu Scelsimu (viz HV 6/06), nejvíce v orchestrálním kuse *A Carlo Scarpa* (1984), který stojí výhradně na tónech C a Es a jejich drobných odchylkách, nebo v „Tarkovském“, který se celý odehrává mezi ges a gis.

Jak práce s tichem, tak soustředění na jediný tón a jeho mikroskopické odchylky mají za cíl vést posluchače k soustředě-

nému poslechu. Naslouchání je také důležitým motivem ve třetí Nonově opeře, nazvané *Prometeo – Tragedia dell’Ascolto*. Podtitul lze přeložit jako „tragédie naslouchání“ nebo také tragédie (ve smyslu dramatického žánru) určená k poslechu. Navzdory odkazu na řeckou mytologii je hlavním hrdinou zvuk a jeho vnímání. Libreto je stejné jako u předchozích scénických děl koláží, kterou z textů od Aischyla po Rilkeho sestavil Nonův blízký přítel a spolupracovník, filozof Massimo Cacciari, představitel italské verze existencialismu. Pro premiéru v benátském kostele sv. Lorenza vytvořil slavný architekt Renzo Piano dřevěnou konstrukci ve tvaru jakési lodi, v níž sedělo publikum ze všech stran obklopené interprety a reproduktory. Pojmy „opera“ i „scénická akce“ v tomto případě ztrácejí svůj smysl, protože veškerá akce v divadelním smyslu je v Prometeovi eliminována, vše se odehrává ve zvuku. A zvuk je v tomto případě extrémně zpomalený, jako by se autor snažil zastavit hudební čas.

K meditaci směřující, introvertní a tichá hudba poslední dekády Nonova života na první pohled jako by neměla nic společného s hudbou revolucionáře, který v padesátých a šedesátých letech hledal cesty, jak novým hudebním jazykem budovat lepší svět. Ve skutečnosti jsou stále všechny prvky jeho ideového světa přítomny, jen se změnilo jejich vyjádření. Racionální kompoziční techniky zčásti ustoupily intuitivnějšímu zacházení s materiálem (což je tendence, kterou můžeme sledovat u většiny skladatelů Nonovy generace), zůstal ovšem důraz na výrazné působení zvuku, který posluchače strhne, aniž by musel jakkoliv využívat berliček tonality nebo pravidelného rytmu. Práce s dynamikou, texturou a zvukovými barvami je natolik silná, že žádnou oporu nepotřebuje. V padesátých letech jako by měl Nono pocit, že je třeba o důležitých věcech nahlas křičet, aby je bylo slyšet, v letech osmdesátých jako by dospěl k názoru, že je třeba mluvit potichu, aby se i posluchači ztišili, a tím pozorněji naslouchali. Protože i samo naslouchání může být podle Luigiho Nona politickým činem.

Výběr z diskografie

Variazioni canoniche/A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili/No hay caminos, hay que caminar...Andrej Tarkovskij. (Naïve 2000)

Canti di vita d’amore/Per Bastiana/Omaggio a Vedova (Wergo 2000)

Prometeo (Col Legno 2007)

Como una ola de fuerza y luz / ...sofferte onde serene... / Contrapunto dialettico alla mente (Deutsche Grammophon 1988)

La Lontananza Nostalgica Utopica Futura (např. Deutsche Grammophon 2003)

Al gran sole carico d’amore (Teldec 1999)

No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij / ‘Hay que caminar’ soñando / Caminantes... Ayacucho (KAÏROS, 2007)

CONTEMPULS 2008

Text: **Jaroslav Štátný**

Praha se dočkala festivalu soudobé hudby! Jeho absence v povýtce konzervativně orientovaném kulturním životě Prahy byla pocíťována už dlouho. Navzdory poměrně skromné propagaci nečekaně velký zájem posluchačů zpochybnil všechny poučky koncertních podnikatelů o tom, „co lidé chtějí“. Ukázalo se, že lidé jsou daleko zvědavější a otevřenější, než by si samozvaní znalci jejich vkusu přáli. Také se potvrdilo, že adekvátní a zanícená interpretace dokáže překonat všechny předsudky a zprostředkovat hudbu jakéhokoliv druhu.



Rohan de Saram

Faktem je, že pražské publikum bylo ve vztahu k soudobé hudbě po dlouhá léta dezorientováno problematickými prezentacemi domácí tvorby, které poskytovaly poměrně zúžený a v mnoha ohledech deformovaný pohled na „soudobost“ v hudbě. Jistě, čas od času, ale skutečně velmi zřídka, bylo možno zažít vynikající vystoupení zahraničních umělců, ovšem koncepční festival, nezatížený osobními zájmy té či oné skladatelské skupiny, zde nikdy nebyl.

Festival CONTEMPULS, rozvržený do tří dnů (9., 21. a 22. listopadu) poskytl možnost srovnání rozličných současných hudebních snah a uvedl k nám autory, kteří na domácích pódii nejsou slyšáni vůbec, anebo jen zcela výjimečně. Zaměření na komponovanou hudbu pro konvenční nástroje jej také vyčleňuje z řady akcí alternativní scény, která zde má již dlouholetou tradici a která dodnes víceméně supluje určité funkce hudby vážné.

Organizace festivalu se ujalo Hudební informační středisko a jeho dramaturgové Petr Bakla a Miroslav Pudlák se – proti často a priori očekávané propagaci domácí tvorby – rozhodli akcentovat hudbu zahraniční a seznámit místní publikum se světovým standardem. Vedlo

je k tomu přesvědčení, že „české hudbě nejvíce prospěje zařazení na festival světového formátu“, že jejímu rozvoji pomůže právě konfrontace se světovým děním, které je běžným koncertním životem a vlastně i celým naším hudebním školstvím trestuhodně zanedbáváno. Ostatně – kdo z našich slavných koncertních umělců a slovutných hudebních pedagogů se systematicky zabývá současným světovým repertoárem? Zatímco v jiných oborech by byla podobná situace nemyslitelná (představte si katedru fyziky, kde se končí Newtonem!), v hudbě se nad tím v kruzích tzv. profesionálů skoro nikdo ani nepozastaví...

Čekají nás tedy velké úkoly a publikum v nich může sehrát rozhodující úlohu – pokud bude dostatečně informováno.

Organizátoři měli ve výběru interpretů docela šťastnou ruku: fascinující byl italský pianista Emanuele Torquati, který zaujal hlubokým pohroužením a schopností přesvědčivě tlumočit velmi rozdílné autory. Rovněž vystoupení německého souboru musikFabrik nenechalo nikoho na pochybách o kvalitě skladeb i hráčského výkonu.

Hráč na bicí nástroje Tomáš Ondrušek je jediným pedagogem pražské AMU, který se intenzivně věnuje soudobým skladbám světových autorů

musikFabrik



FAMA Quartet



Emanuele Torquati



Tomáš Ondrůšek



(není to ale tím, že vyrostl a studoval v Německu?). Španělský SMASH Ensemble s hostující flétnistkou Klárou Novákovou (Clara Novak) nám kromě prověřených skladatelských hvězd (Tristan Murail, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino) představil také obsáhlý náhled do tvorby španělských skladatelů.

Pražský FAMA Quartet naznačil, že i na domácí půdě může vzniknout kvalitní a perspektivní soubor. Hudebníci (David Danel, Aki Kuroshima, Emi Ito, Balázs Adorján) zaujali zejména v prostorově koncipované,

mikrointervalové skladbě Rakušana Georga Friedricha Haase. Vrcholem festivalu byl pak jednoznačně violoncellista Rohan de Saram, jehož vystoupení představovalo určitý druh spirituálního zážitku. Hluboký vhled do hudby, nástrojová suverenita a mohutná koncentrace poskytl posluchačům zkušenost, na jakou se nezapomíná.

První ročník nového festivalu tedy může bilancovat kladně. Doufejme, že v pražském hudebním životě pevně zakotví a přejme jeho organizátorům dostatek sil a nápadů k překonávání vysoko nastavené laťky. ■

SMASH Ensemble,
s fujarou Clara Novak

inzerce

Filharmonie Hradec Králové
Klasika jinak. Klasika light!

Stravinskij Příběh vojáka, suite
Martinů Kuchyňská revue, suite

Stravinskij Pribautky
Stravinskij Lišák

Jan Ondráček tenor • Josef Moravec tenor
Josef Škarka bas • Roman Vocol bas

Filharmonie Hradec Králové • dirigent Andreas Sebastian Weiser
• koncert uvádí Wanda Dobrovská

Neděle 25. 1. 2009 19:30 hodin
Studio Beseda Klicperova divadla

Nový design pro klasiku
HD kvalita programů
www.fhk.cz

Filharmonie
Hradec
Králové

NUBERG 2008

Komorní orchestr Berg každým rokem objednává nové skladby u českých skladatelů především mladší generace. Koncertní záznamy z premiér shrneme na CD, které vychází jako příloha časopisu HIS Voice. U CD a v digitální podobě i na stránkách www.berg.cz je k dispozici formulář, na němž lze označit tři skladby, které vás nejvíce zaujaly. Vedle veřejnosti bude hlasovat také odborná porota, v níž jsou osobnosti současné hudby ze zahraničí – interpreti současné hudby, skladatelé i novináři. Celkem bude soutěžit šest s autorů ve věku mezi 23 a 35 lety: Michal Nejtek, Miloš Štědroň, Petr Wajsar, Slavomír Hořinka, Marko Ivanovič a Jan Dušek. Udělují se dvě ceny: cena veřejnosti a hlavní cena NUBERG kombinující hlasy veřejnosti a odborné poroty. Vítězná skladba zazní na zahajovacím koncertě koncertního cyklu 9. března 2009. Hlasovat lze do 22. února 2009.

AUTOŘI A SKLADBY:

PETR WAJSAR

Skica ke Katedrále

Premiéra: Museum Kampa, 14. dubna 2008

Nechal jsem se inspirovat obrazem Katedrála malíře Františka Kupky. Jako hlavní inspirační zdroj mi při kompozici posloužil výrazný pohyb obrazu od prostřední modré plochy směrem k okrajům. „Modrý akord“, kterým skladba začíná, se postupně odráží od imaginárních sloupů katedrály a roztříšňuje se na množství zvukových elementů, aby se na konci skladby vrátil zpět do klidu a spočinutí. Tato skladba původně měla být pojmenována stejně jako Kupkův obraz, po kratším rozmyšlení jsem se ji však rozhodl přejmenovat, neboť materiál, ze kterého je tato skladba sestavena, jsem, myslím, ještě zdaleka nevyčerpal. To, zda skica k této skladbě dostane svou finální podobu, však zatím zůstává otázkou budoucnosti.

Petr Wajsar (*1978) – hudební skladatel, aranžér, orchestrátor, aktivní hráč na klavír a kytaru, zpěvák a textař. V roce 2006 dokončil bakalářské studium na HAMU /prof. Václav Riedlbauch/. Nahrávka jeho skladby *emitgaR* pro klavír a smyčcový orchestr reprezentovala Český rozhlas na Mezinárodní tribuně skladatelů 2002, z mnoha dalších orchestrálních skladeb uvedme skladbu *Drum'n'Berg* /2006/ věnovanou komornímu orchestru Berg, která kromě vítězství v „hlase lidu“ v soutěži Nuberg 2007 byla také s úspěchem reprizována na koncertě z cyklu „Klasika jinak“ Filharmonii Hradec Králové. S Ester Kočíčkovou jako textařkou napsal rozsáhlé pásmo zhudebněných říkadel pro dospělé Mandelbrotovy kostičky pro smíšený sbor, rockovou kapelu a recitátorku, se zpěvačkou Gabrielou Vermelho a smyčcovým kvartetem Epoque založil hudební těleso EwaVe, které je osobitým spojením zvuku smyčcových nástrojů, beatboxu, elektroniky a expresivního ženského vokálu. Je vedoucím hudební skupiny HI-FI, jejíž repertoár je založen na spojení elektronické taneční hudby, jazzu a mnoha dalších nedefinovatelných žánrů. www.wajsar.com

MILOŠ ORSON ŠTĚDRŮ

S_ polu s_ Ami

Premiéra: La_Fabrika, 12. května 2008

Skladba *S_ polu s_ Ami* je inspirována pocitý hráče v komorním souboru. Je osamocen se svým partem a přitom je součástí celku. Další inspirací pro mě byla určitá paralela mezi polymelodickým slohem re-

nesance a hudbou dnešních DJs. Jádrem skladby je fuga; forma, která nejvíce odpovídá mému záměru.

Miloš ORSON Štědroň (*1973) – hudební skladatel, libretista, muzikolog, klavírista, pedagog, hudební publicista. Vystudoval klavír a skladbu na Konzervatoři v Brně, skladbu na JAMU, hudební vědu na HAMU v Praze. Vyučuje na Konzervatoři v Praze. Autorsky se zaměřuje na hudbu mnoha žánrů a stylů, složil komorní i orchestrální díla (skladba *Re*: pro symfonický orchestr, Rudolfinum 2007), melodram, operu (opera *Lidská tragikomedie*, ND-Stavovské divadlo 2003), psal pro Ivu Bittovou. Rád pracuje s vokálem a různými typy bicích nástrojů, které hojně využívá ve svých skladbách. Pravidelně tvoří autorské projekty pro divadla (s vlastním textem i hudbou), např. *Kabaret Ivan Blatný* – nominován za hudbu na cenu Alfréda Radoka (Divadlo Komedie 2007), muzikál *Šťěstí dam* (Divadlo DISK 2008) či singspiel *Velký sešit* (Talent-Illusion 2008). Je autorem mnoha hudeb k divadelním hrám, mezi poslední patří *Don Juan*, *Mikve* (ND-Stavovské divadlo 2008), *Kaltesland/Ledový hrot* (Divadlo DISK 2007) či hra-oratorium *Jana z Arku* (projekt Divadlo v chrámu 2007). Jako klavírista a improvizátor vytváří podivuhodné kreace (např. Festival němých filmů Stummfest.cz v Praze 2006, 2007). Je držitelem několika skladatelských cen. www.orson.cz

MICHAL NEJTEK

Nocturne with Ray

Premiéra: Ekotechnické museum, 22. září 2008

Snažím se svou hudbu skládat z nejrůznějších podnětů, které život přináší a které jsou profiltrovány mou pamětí do podoby zvukových elementů. Snažím se mezi nimi hledat vztahy, které by byly založeny na hlubší bázi nežli jen na stylové či hudební příbuznosti. Snažím se psát hudbu jako poezii. Baví mě mimoběžnost hudebních i nehudebních jevů a jejich skryté souvislosti. Mám rád absolutní hudbu, ale píšu hodně pro divadlo. Mám rád otevřenou, netotalitní hudební strukturu, která nechává posluchači prostor a svobodu k domýšlení a proměně (metanoia). Mám rád, když se hudba ubírá **svou** cestou.

Michal Nejtek (*1977) – narodil se v Litoměřicích, absolvoval Konzervatoř v Teplicích (klavír) a Hudební fakultu AMU v Praze (skladba). Píše symfonickou i komorní hudbu, věnuje se scénickým projektům (např. Lamenti). Obdržel objednávky na nové kompozice od festivalů Donaueschinger Musiktage, Varšavský podzim a Klangspuren. Spolu pracuje se skupinou The Plastic People Of The Universe (*Obešel já polí pět, Pašije, Vlaková opera*). Hraje na klavír a klávesové nástroje v souboru

rech AGON, Face Of The Bass a David Koller Band. Věnuje se i hudbě pro divadlo (Arnošt Goldflam, Jiří Ornest, Jana Svobodová atd.). Má rád jazz, alternativní hudbu i klasiku, vše originální, pravdivé a silné. Učil na Konzervatoři v Teplicích (hudební teorie, **korepetice**) a nyní učí na VOŠ Jaroslava Ježka dějiny jazzu. Občas píše recenze do časopisu Harmonie. Skládání a hraní hudby považuje za něco na způsob dobrodružné procházky džunglí, a proto ho to baví.

JAN DUŠEK

Chalomot jehudi'im / Židovské sny

Premiéra: Jeruzalémská synagoga, 16. října 2008

Skladba Chalomot jehudi'im (Židovské sny) má sedm dílů, stejně jako menora, sedmiramenný židovský svícen. Chtěl jsem vyjádřit smutek nad osudovými momenty v lidském životě: Láska – ztráta milované osoby, přežití – smrt, válka – mír, naděje – beznaděj... Klarinet a violoncello představují naději a smrt a vytvářejí tak kontrast sólovému sopránu – člověku. Inspirací mi byly také básně u nás téměř neznámého izraelského básníka Jehudy Amichaie.

Jan Dušek (*1985) vystudoval konzervatoř v Teplicích (klavír Barbara Bůžková, skladba Václav Bůžek), od roku 2004 pokračuje ve studiu skladby ve třídě doc. Hanuše Bartoně na Akademii múzických umění v Praze. Jako klavírista se zúčastnil několika mistrovských kurzů, získal i čestná uznání v soutěžích (Concertino Praga, Mezinárodní klavírní soutěž B. Smetany, Soutěžní přehlídka konzervatoří). Je častým interpretem hudby 20. a 21. století, spolupracuje s českými sólisty, komorními soubory i orchestry. Dvakrát získal 1. cenu na skladatelské soutěži Generace – v roce 2006 za skladbu *...již za sedm dnů sešlu na zemi děšť...* a v roce 2007 za skladbu *Gradace pro varhany*.

MARKO IVANOVIĆ

Apel

Premiéra: kostel U Salvátora, 10. listopadu 2008

Skladbu *Apel* jsem napsal „na tělo“ orchestru Berg. Z převažujícího zvuku smyčců se jen tu a tam vynoří horna nebo velký buben, jako jakési memento nebo kategorický imperativ. Skladba nemá konkrétní, slovy vyjádřený obsah. Jedná se spíš o mou hudební reflexi dneška, se všemi jeho péknostmi i nepéknostmi. A vzhledem k tomu, že tento autorský komentář může mít až 100 slov, dovoluji mi malý citát amerického rebelujícího spisovatele Kurta Vonneguta: „Mám pocit, že lidi prostě kašlou na to, jestli se tahle planeta bude točit dál, nebo ne.“

Marko Ivanović (*1976) vystudoval Pražskou konzervatoř a následně Akademii múzických umění v oborech skladba a dirigování. Pravidelně spolupracuje s předními českými interprety soudobé vážné hudby (Agon Orchestra, Ansambli Moens, Komorní orchestr Berg). Jeho skladba *Šilencova ranní suita* byla zařazena do rakouské monografie S. Niedermayr „European Meridians“. Inscenace jeho opery *Dívka a smrt* získala Cenu ředitelky festivalu OPERA 2003. Je častým autorem scénické, rozhlasové a filmové hudby (mj. Divadlo bratří Formanů, Studio Dva, ...). Je externím pedagogem pražské AMU. Jako dirigent spolupra-

coval s mnoha českými a zahraničními orchestry. V roce 2003 se stal laureátem Mezinárodní soutěže mladých dirigentů G. Fitelberga v Katowicích. Od září 2006 je dirigentem opery Národního divadla v Praze. Spolupracoval zde mj. s režisérem Milošem Formanem na inscenaci jazzové opery *Dobře placená procházka*, pro kterou také vytvořil novou instrumentaci. V sezóně 2009/10 má převzít post šéfdirigenta Komorní filharmonie Pardubice.

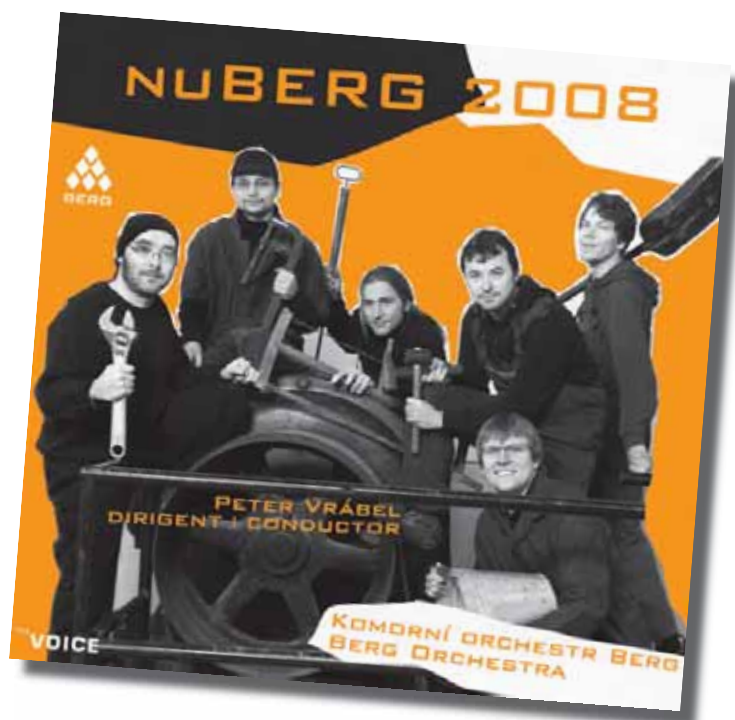
SLAVOMÍR HOŘÍNKA

Responsorium

Premiéra: Sál Martinů Lichtenštejnského palace, 15. prosince 2008

Název Responsorium je odvozen od způsobu „odpovídání“ mezi skupinami nástrojů, který jsem ve skladbě použil. V širším kontextu jsem měl na mysli okamžiky vnitřních otazníků, které bezhlesně křičíme v sobě, doufajíc, že najdeme takto odpověď. Přitom někdy stačí jen naslouchat... Kompozice je mým příspěvkem k stému výročí narození Oliviera Messiaena.

Slavomír Hořinka (*1980) pochází z Valašského Meziříčí. Vystudoval housle na Konzervatoři v Pardubicích u MgA. Dalibora Hlavy a následně skladbu na pražské HAMU ve třídě prof. Ivana Kurze. Během studia absolvoval tříměsíční stáž na Conservatorium van Amsterdam (prof. Daan Manneke, Jorrit Taminga, Ned McGovan). V letošním roce úspěšně zakončil doktorandské studium skladby pod vedením doc. Hanuše Bartoně. Jeho skladby uvedly např. Česká filharmonie, Komorní filharmonie Pardubice, Komorní orchestr Berg, Komorní orch. B. Martinů, Jihočeská komorní filharmonie, Benewitzovo kvarteto, Moens Ensemble, Puellae Cantantes aj.



Ohlédnutí povolaných

Text: **Hynek Dedecius**

Výroční balance obvykle sestavují nezúčastnění auditoři, kteří si díky svým nenamoceným šosům uzurpují privilegium nadhledu a přehledu. Proč ale nedat slovo samotným tvůrcům?

Mezi nejpilnější hudebníky uplynulého roku působící na okrajích sonických desek určitě patří pánové Aidan Baker (aidanbaker.org) a John Twells (Xela, learnwithxela.com), kteří, soudě dle jejich pohybu hudebním spektrem, v solidní míře sledují i dění kolem. Oba přišli s řadou limitovaných výplodů (Xela dokonce s kazetou (!) *The Illuminated*) spadajících do různých končin experimentálních ambientních snah, často postavených na táhlých dronech a potměšlých náladách. Zatímco Baker osciluje mezi drásavou drone-noise-metalovou tváříd Nadja (duo Baker + Leah Buckareff) a klidnějšími a různorodějšími plochami pod vlastním jménem (např. album *Book of Nods* u Beta Lactam Ring Rec.), Xela se inspirovuje goticko-křesťansko-kacířskou tematikou. Jeho čerstvé řadové album *In Bocca Al Lupo* (u Type) s nevábnou vlčí hostinou na obalu nabízí čtyři podmanivé graduující kolosy s lehce hororovým ná-

dechem a těžce identifikovatelným zvukovým obsahem kdesi v průsečíku field recordings, improv, lo-fi elektroniky a hřbitovního lomozu. Vedle Bakera (B) a Xely (X) se pro HIS Voice za ušlým rokem ohlížel ještě Christian Fennesz (F).

1. Co vás v roce 2008 nejvíc bavilo poslouchat?

B: Stejnojmenná deska *The For Carnation*. Není to nic aktuálního, ale jedná se o album, které jsem letos asi opravdu poslouchal nejvíc. Jejich zvuk je perfektní směsí nálad a pohybu, rocku a dronu.

F: Abych řekl pravdu, moc toho nebylo. Namátkou: Toumani Diabate: *The Mande Variations*, Thurston Moore: *Trees Outside The Academy*, KTL: *KTL3*, Cliff Martinez: *Solaris* (soundtrack), Renfro: *Mathematics*, Digitalism: *Idealism*.





X: *Imperial Distortion* od Kevina Drumma, protože se jedná o naprosto úžasný pohlcující zážitek. Jenom syntezátorové tóny a důmyslná produkce. Drumm buduje temný, ale podivuhodně svůdný svět – je to jako odvrácená strana *Selected Ambient Works II* Aphex Twina.

2. Váš nejsilnější hudební zážitek roku?

B: Nejvíc jsem si asi užil březnový koncert v sanfranciském klubu The Compound. Jednak se jedná o velmi specifické místo, a jednak jsme se na pódiu ocitli s Tarentel a Greggem Kowalskym, což jsou umělci, jejichž hudba mě moc baví.

F: Asi ta chvíle, kdy Ryuichi Sakamoto hrál na klavír během zvukové zkoušky před našim koncertem. Hrál všechny ty svoje úžasné melodie...

X: Určitě No Fun Fest v New Yorku. Sešlo se tam obrovské množství skvělých kapel, hromada dobré hudby vměstnaná do tří dnů! Třešničkami na dortu byli Keith Fullerton Whitman, Cluster, Carlos Giffoni, Demons a Religious Knives.

3. Nejzajímavější proudy/styly/nástroje/labely/umělci v roce 2008?

B: Mě vcelku překvapilo, že dnes mnohem víc lidí používá pedály na tvorbu smyček, ať už v rámci kapely nebo při sólových vystoupeních. V posledních letech člověk tolik „smyčkařů“ nepotkával.

F: Těžko říct, letos jsem moc nedával pozor.

X: Pro mě byl zajímavý návrat syntezátorové hudby. Jsem velký fanda elektronické hudby a bylo fajn pozorovat všechna ta noisová děcka, jak zkouší vytvářet trošku harmoničtější hudbu. Doufám, že tohle snažení bude pokračovat i v příštím roce a že to není jen nějaký chvilkový vrtoch. Vždycky si rád poslechnu lidi, kteří se snaží vydolovat něco nového z opravdových syntezátorů. Z labelů mě nejvíc zaujaly Hospital Productions, Hanson, Digitalis, Not Not Fun.

4. Zaznamenali jste v uplynulém roce nějaké výrazné vývojové tendence?

B: Případne mi, že letos nějak moc kapel zní jako Isis. Loni zase všichni zněli jako Explosions in the Sky.

F: Myslím, že vychází moc muziky.

X: Za povšimnutí určitě stojí růst prodeje vinylových desek, což je určitě pozitivní trend. CD už nejsou tak v módě a hlavním hudebním nosičem se podle mě v budoucnu opět stane vinyl.

5. Co vás v roce 2008 nejvíc šťvalo?

B: Emo.

F: Všechen ten retro shit.

X: Krachující distributoři, podlé jednání s labely a umělci.

Fennesz v Černém moři

Text: Hynek Dedecius

Rakouskému softwarovému kytaristovi Christianu Fenneszovi trvala cesta z Benátek (Venice) k černomořskému pobřeží (Black Sea) celé čtyři roky, během kterých si krátil dlouhou chvíli hraním s hrstkou zajímavých individualit (Ryuichi Sakamoto, Philip Jeck atd.). Nyní se však ukázalo, že Fennesz k té velké louži nikdy nedej.

„Nikdy jsem tam nebyl, ale určitě bych se tam chtěl v budoucnu podívat,“ svěřil se hudebník prostřednictvím e-mailu. „Název desky se přímo nevztahuje k této zeměpisné oblasti, jde spíš o barvu, dojem, představu černě zbarveného moře. Nedá se ale říct, že bych při skládání alba nějak vědomě pracoval s tematikou vodního živlu.“ Myšlenku, že nejnovější tvorbu jednoho z nejuznávanějších a nejoriginálnějších představitelů laptopové vlny inspiroval pobyt v některém z letovisek známých z předlistopadových dovolených, tedy nutno pustit z hlavy. „Na cestování v roli turistu bohužel nemám moc času, ale někdy se mi přeci jen podaří skombinovat pracovní cesty s výlety pro vlastní potěšení. Líbilo se mi na mnoha místech, mojí možná nejoblíbenější zemí je Japonsko.“

Obal Fenneszovy čerstvé osmiskladbové kolekce *Black Sea* tvoří, stejně jako u všech produktů značky Touch, fotografie jejího šéfa Jona Wozencrofta, zde konkrétně nepříliš působné šedivé záběry z ústí řeky Temže. „Grafické zpracování je čistě Jonovou záležitostí. Samozřejmě o obrázcích a designu společně mluvíme, a pokud by se mi něco opravdu nezdálo, navrhl by něco jiného, v tomto případě ale k ničemu takovému nedošlo.“ Chlad, sychravo a nevlídné vyzařující z obalu alba však nekoresponduje s jeho náplní. *Black Sea* je přirozeným pokračováním Fenneszových experimentů v teritoriu softwarově manipulovaných a obohacených kytarových melodií s různorodými náladami, a přestože je možná o něco méně přístupné než *Venice* nebo *Endless Summer* (Mego, 2001), nelze ho označit za tmavé. Věvodí mu typický citově nabitý opar s čitelnými náznaky nostalgie, jako např. ve skladbě *Vacuum*. Fennesz ovšem s potvrzením podobných spekulací váhá. „To není tak úplně pravda. *Vacuum* je melancholická věc, ale já mám i její rockovou verzi s bas-kytarou, bicími a kytarami a v tomhle balení působí úplně jinak. S nostalgií ale problém nemám...“ Christian se ohrazuje i vůči domněnce, že nové album je o poznání ambientnější, abstraktnější a méně melodické než jeho předcházející sbírka. „Na desce je melodií a harmonií celá řada, stačí po nich jen trochu pátrat. Zdá se být abstraktnější jenom proto, že na něm jsou delší tracky. Když se ale zaposloucháš do *Grey Scale*, *Perfume for Winter* nebo *Saffron Revolution*, objevíš spoustu melodií.“

Fenneszovy opět čistě instrumentální kompozice obsahují podobné rozrušující softwarové prvky a nánosy digitálního zvukového smetí a glitches jako dříve. V seznamu použitých „nástrojů“ zmiňuje i freewarovou platformu Iloopp, určenou k improvizaci se zvukem v reálném čase. „Průběžně sleduji vývoj nových softwarových nástrojů a snažím se využívat to nejlepší, zároveň se ale věnuji i tradičním studiovým technikám, jako jsou nahrávací postupy, různé pozice mikrofonů apod. V téhle oblasti se mám pořád co učit.“ Christian je ale přeci jen především kytaristou a strunná poetika zůstává hlavním pilířem desky. Na otázku, zda se zajímá o jiné způsoby hry na tento nástroj jako např. flamenco, klasickou kytarovou kompozici, heavymetalová sóla nebo experimenty vycházející z řadění Jimiho Hendrixe, odpovídá zcela bez rozpaků: „Když nahradím „heavy-metalová sóla“ slovy „deathmetalové riffy“, můžu kývnout na všechny zmíněné styly hraní.“ *Black Sea* ale žádné z těchto vlivů neprozrazuje. Fenneszův kytarový projev evokuje meditativní večerní brnkání, které se mnohem spíše než na hráčskou ekvilibristiku soustřeďuje na odlesk



osobních pohnutek daného momentu. Je proto s podivem, jak přirozeně do alba zapadá skladba *Glide*, která vzešla ze spolupráce s australským laptopistou jménem Rosy Parlane. „Vychází z živého záznamu našeho společného koncertu v Paříži. V té době jsem pracoval na materiálu pro *Black Sea* a jednoduše jsem měl dojem, že na desku patří. Později jsem ve studiu doplnil smyčce, kytaru a basu. Jsem šťastný, že se Rosy objevuje na mém albu, obdivuji ho jako umělce i kamaráda.“ Fennesz je častým účastníkem vícehlavých improvizčních seancí, u kterých se, jak svědci takových koncertů asi potvrdí, hudebníci ne úplně vždy „najdou“. Na přímou otázku týkající se podílu nevyvedených improvizací (z jeho pohledu) ale Christian odpovídá vyhýbavě: „Já jsem vždy spokojený s každou improvizací. Fakt, že se někdy něco nepovede, je nedílnou součástí tohoto typu koncertování a i v tom je jeho kouzlo.“

Black Sea není jedinou Christianovou novinkou. Na značce Mosz nedávno vyšlo dvojalbum, pod kterým jsou podepsáni páni Fennesz, Daffeldecker a Brandlmayr, a nejedná se o záznam živé sešlosti. „Moc se mi nelíbí, jak se o té desce mluví. Zprvu, ta jména na obalu desky nenajdeš.



Je tam jen název projektu: Till The World's Blown Up And A New One Is Created (recenzi najdete v HV 6/08, pozn red.). S labelem jsme se dohodli, že naše jména nebudou použita, takže mě trochu mrzí, jak to nakonec dopadlo. Kromě toho musím zdůraznit, že to je mnohem víc projekt Martina a Wenera než můj. Použili sice nějaké moje kytarové nahrávky, ale pak už s tím materiálem pracovali sami, strávili roky ve studiu editováním a produkováním. Já toho moc neudělal. Jedná se o nádherné album, mám ho moc rád, ale je především jejich.“ Mnohem aktivněji se Fennesz staví k práci pro film. Jeho kompozice bylo například možné zaslechnout v podivném mongolském příběhu Khadak (2006) autorské dvojice Peter Brosens a Jessica Woodworth. „O tom jsem vůbec nevědě!! Až potom, co film promítali v kinech, se mi doneslo, že použili jednu mojí skladbu. Vydavatelství se snaží zjistit, co se stalo. Není to poprvé, co někdo použil moji hudbu bez povolení. V tomhle oboru není žádná morálka...“ A na čem se tedy podílí vědomě? „Právě pracuju na hudbě k novému snímku rakouského filmaře Gustava Deutsche a pak mě čeká soundtrack k jednomu japonskému sci-fi filmu.“

www.fennesz.com ■

inzerce

**>>> nasedni
a bav se**



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

11. února 2009 od 19:00
Hudební festival přímo
ve zlínských trolejbusích!
To tady ještě nebylo!

**Vyhrať lístky na BUSFEST
v naší webové soutěži >>>**

>>> od 5. ledna do 8. února 2009
>>> pro bližší info sleduj www.busfest.utb.cz

Vzpomínky na budoucnost

BBC Radiophonic Workshop

Text: **Karel Veselý**

Odvedli obdivuhodnou práci jako pionýři elektronické hudby ve Velké Británii a infikovali celé generace britských posluchačů zvuky budoucnosti, přesto byla jména jako Delia Derbyshire, Brian Hodgson nebo John Baker donedávna zcela neznámá. Teprve po letech se inženýři a skladatelé radiofonické dílny BBC dočkávají zasloužené pozornosti.

EXPERIMENTY PRO MASY

Historie BBC Radiophonic Workshop začíná 1. dubna 1958, kdy laboratoř našla své útočiště v londýnské čtvrti Maida Vale ve starých studiích BBC. Státní mediální gigant si od nové sekce sliboval především tvorbu původních zvukových efektů k rozhlasovým hrám, jejichž popularita ve druhé polovině 50. let získala na síle. Dramatické oddělení BBC do té doby k podkreslení mluveného slova používalo nahrávky ze zvukových bank, tzv. *incidental music*. To ale s nástupem experimentálních či fantastických her přestalo dostačovat. Když v roce 1957 třetí program BBC pracoval na provedení Beckettovy rozhlasové hry *All That Fall*, dostali poprvé pozvánku do studia technici Desmond Briscoe a Daphne Oram, kteří vytvářeli zvuky manipulací s páskami. Jejich druhá společná hra – *The Disagreeable Oyster* – jim už zajistila pozornost nadřízených. Ve fantastickém příběhu Gilese Coopera se věci každodenního použití mění v noční můru, což umožnilo zvukovým technikům naplno zazářit. Po dalším úspěchu s „radiofonickou básní“ Fredericka Bradnuma s vrstvením slov už bylo jasno, BBC bude mít vlastní dílnu pro elektronickou hudbu.

Obdobné laboratoře nebyly koncem padesátých let v evropském kontextu žádnou novinkou a soustředily kolem sebe výkvět hudební avantgardy. Při francouzské RTF vytvořili Pierre Schaeffer, Jacques Poullin a Pierre Henry v roce 1951 Groupe de Recherche de Musique Concrète se slavným elektro-akustickým studiem, jež využívali Messiaen, Boulez, Stockhausen, Varese nebo Xenakis (o tom více viz HV 1/05). Ve stejném roce bylo v Kolíně při německé státní stanici WDR založeno Studio für Elektronische Musik, v němž našli útočiště v kromě Stockhausena třeba Cornelius Cardew nebo Herbert Eimert. Že mělo londýnské studio sedm let zpoždění, vlastně nebylo až tak tragické. Mnohem zásadnější čarou přes rozpočet ale byly plány, které s Radiophonic Workshop mělo vedení BBC. Zatímco studia v Paříži, Kolíně anebo v italském Miláně se soustředila na vytváření nových skladeb a experimentování s novými hudebními formami, tým kolem dvojice Briscoe a Oram měl plnit zcela konkrétní úkoly z oddělení rozhlasových her či vzdělávacích pořadů. Vznikl tak typicky britský žánr „radiophonics“ propojující zvukové koláže s dramatickou tvorbou. (Název patrně pochází z Schaefferovy skladby *Essai Radiophoniques*). „Užitkovost“ tvorby britského studia vytyčila tvůrčí limity, které se však později ukázaly jako svým způsobem výhoda. Schaeffer a Stockhausen skládali pro hrstku posluchačů avantgardy, Britové tvořili „musique concrète pro masy“. Díky nim se nikde jinde v Evropě elektronická

hudba nestala tak rychle součástí populární kultury jako právě v Británii. Daphne Oram to nicméně na konci 50. let viděla jinak. Její skladba *Amphitryon 38* ze stejnojmenné komedie roku 1958 je prvním kusem, který se z tvorby dílny dochoval, ale po osobním setkání s tvorbou Edgara Varèseho se rozhodla BBC opustit a otevřít si Oramics Studios for Electronic Composition. Zde v roce 1962 realizovala své „oramics“ s pomocí stroje přehrávajícího optický záznam.

SERIÁLOVÁ AVANTGARDA

BBC Radiophonic Workshop začal s omezeným rozpočtem dvou tisíc liber, dvěma místnostmi ve staříčké budově a mixem vyřazeným po válce z koncertního sálu Albert Hall. V prvních letech se tvůrci museli spokojit s páskovými manipulacemi hotových zvuků, případně primitivními efekty s pomocí oscilátorů, další technické novinky dorazily až v průběhu šedesátých let. „*Měli jsme pásky, žiletky a spoustu trpělivosti*“, vzpomíná po letech Brian Hodgson, který posílil dílnu v roce 1962. Spolu s ním přišla i Delia Derbyshire a o rok později John Baker. Právě s touto trojicí jmen je dnes spojováno nejslavnější období BBC Radiophonic Workshop. Může za to práce na soundtracku pro vědeckofantastický seriál *Doctor Who* vysílaný na televizi BBC od listopadu 1963. Jeho znělka dnes neoddelitelně patří k dějinám britské populární kultury a zapsala se do podvědomí milionů diváků. Jejím autorem je oficiálně skladatel Ron Grainer, ovšem velmi podstatnou práci na ní odvedla Delia Derbyshire, která za použití elektronických oscilátorů, smyčkování a přehrávání pozpátku dodala skladbě nadpozemský nádech něčeho, co posluchači nikdy předtím neslyšeli. Derbyshire za možná nejslavnější melodii, která kdy na půdě BBC vznikla, dostala jen běžný paušální honorář technického asistenta, BBC Radiophonic Workshop měl totiž nařazeno podepisovat svá díla jako týmovou práci. Výjimku dostala v roce 1962 první komerčně vydaná nahrávka laboratoře – singl *Time Beat*, který pod jménem Ray Cathode natočili Maddalena Fagandini a George Martin (budoucí producent The Beatles).

Kromě hudby k adaptacím science fiction pracovala londýnská radiofonická dílna také na vzdělávacích pořadech, natáčela znělky pro nové programy či stanice. V 60. letech „ozvučili“ přes tři stovky pořadů v rozhlasu i v televizi. V roce 1971 dílna zakoupila syntezátor EMS VCS3 a vydala se do nejistých vod umělých „futuristických“ zvuků. Cena syntezátorů rychle kle-





sala a v okamžiku, kdy si je mohly dovolit i rockové kapely, ztratily nahrávky BBC Radiophonic Workshop svoji dosavadní výlučnost. Pokusy držet krok s prog-rockovými experimenty dopadly vesměs příšerně, jak je slyšet na albu *Through A Glass Darkly* Petera Howella. Určitě není náhodou, že z tvorby 70. let zkouškou času prošly snad jen nahrávky Paddyho Kingslanda, který syntezátory rád doplňoval živými nástroji. Jeho přelomovým dílem je vedle hudby k rozhlasové i televizní sérii *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1978) hlavně soundtrack k dětskému sci-fi seriálu *The Changes* (1975). Kingslandovi nahrála fantastická – z dnešního pohledu přímo *noiseová* zápleтка, v níž všechny stroje v Británii začnou vydávat ohlušující zvuky a lidé se jich začnou zbavovat, což vede k návratu do před-industriální éry. Jeho ranější skladby najdeme na kompilaci *Fourth Dimension* (1973) vydané pod hlavičkou BBC Radiophonic Workshop.

V osmdesátých letech éter britských rádií okupují hudebníci jako Kraftwerk nebo Gary Numan, kteří jsou v použití elektronických nástrojů dávno před veterány z BBC. Pro radiofonickou dílnu začínají krušné časy – v roce 1989 končí do té doby nepřerušovaná série *Doctor Who* a tým se smrskává na tři zaměstnance, kteří v neustálých škrtech živoří ještě dalších sedm let. Zatímco v začátcích byly náklady na provoz dílny minimální, v 90. letech stouply do astronomických výšin a BBC raději práci zadává profesionálním studiím mimo korporaci. V roce 1996 dílna přechází pod vedení Radio Production Resources a o dva roky později – v březnu 1998 – oficiálně ukončuje svoji existenci. A nepomohla tomu ani obnovená premiéra seriálu *Doctor Who*.

OŽIVENÝ ODKAZ

„Byli jsme součástí vašich životů,“ připomíná Brian Hodgson v rozhovoru pro Guardian. „Otevřeli jsme uši celé generaci mládeže, rozdráždili jejich imaginaci a pobídli jsme je k tomu, aby zkusili dělat stejně zvláštní věci, jako jsme dělali my.“ Za pravdu mu dává obnovená sláva dílny, která v současnosti vrcholí. Vloni si Britové připomněli čtyřicetileté výročí dílny 2CD kolekcí *BBC Radiophonic Workshop – A Retrospective* a soudě podle množství článků připomínajících narozeniny není odkaz pionýrů rané elektronické hudby vůbec zapomenut. Zatímco akademické historie musique concrete jména jako Derbyshire nebo Baker obvykle přehlíží, svůj druhý život si BBC Radiophonic Workshop odsloužil jako hudební „kojná“ generace rave kultury z konce osmdesátých let. Průkopnické koláže běžných zvuků inspirovaly skupinu Coldcut, vliv pastorálních ambientních melodií Johna Bakera je slyšet na *Selected Ambient Works* Aphex Twina (který na svém Rephlex Records vydal v polovině devadesátých let na vinylu retrospektivu dílny) a časté výpůjčky z archivů dílny přiznávají Boards Of Canada. Estetiku „minulého futurismu“ čerpali z nahrávek BBC Radiophonic Workshop také projekty kolem birminghamské experimentální popové scény v čele s Pram a Broadcast. A zcela novátorsky archivy využívají projekty z labelů Ghost Box a Mordant Music neboli lovci zapomenutých (a přitom nezapomenutelných) znělek, reklamních melodií a zvukových efektů, jež vytvářely sdílenou hudební krajinu dětství.

Drtivá většina zachovaných nahrávek dílny se dočkala nového vydání, ať už se jedná o starší desky ze sedmdesátých let nebo nové kompilace na labelch Mute, Glo-Spot či Trunk. V BBC natočili o dílně dokumentární film *Alchemists of Sound* (2003), Bob Stanley ze skupiny Saint Etienne uspořádal na počest BBC Radiophonic Workshop na South Banku umělecké sympozium a v londýnských divadlech se premiéry dočkala životopisná hra

o Delii Derbyshire *Standing Wave*. Čím to, že futuristické zvuky z dílny začaly veřejnost zajímat v době, která je ke své vlastní budoucnosti mírně řečeno skeptická? Možná právě proto. Díky archivům britských radiofoniků se můžeme znovu vrátit do doby, kdy lidé byli nadšeni budoucností a technickým pokrokem. A Britům navíc připomínají idylickou dobu druhé poloviny šedesátých let spojenou s prvním funkčním obdobím premiéra Harolda Wilsona (1964–1970) a naplněnou optimismem poválečné obnovy.

PORTRÉTY:

John Baker (1937–1997) byl jedním z mála členů týmu, který měl hudební vzdělání (studoval klavír a kompozici na Royal Academy of Music) a aktivně působil jako jazzový muzikant. Jeho miniatury mají obvykle výrazný rytmus vytvořený z neobvyklého zdroje (foukání na prázdné lahve a pod.) a nakaživě optimistickou atmosféru. Za zmínku stojí například *Christmas Commercial* stvořená čistě ze zvuků cinkajících pokladen z obchodů. Z dílny odešel v polovině sedmdesátých let a zbytek života se potýkal s problémy se závislostí na alkoholu. Jeho výběrová kompilace *John Baker Tapes* vyšla vloni.

Delia Derbyshire (1937–2001) vnesla do práce dílny matematickou přesnost a neortodoxní postupy. Kromě práce na znělce seriálu *Doctor Who* stojí za pozornost její elektronická koláž podkreslující pořad *The Dreams* (1964) sestavená z hlasů vyprávějících děje snů. V roce 1966 společně mimo jiné s Brianem Hodgsonem založili organizaci Unit Delat Plus, která si dala za úkol podporovat elektronickou hudbu ve Velké Británii. Uspořádali například festival The Million Volt Light and Sound Rave, na němž Beatles v únoru 1967 provedli svoji elektronickou kompozici *Carnival of Light*. Společně s Hodgsonem a Davidem Vorhausem tvořila Derbyshire projekt White Noise, jehož album *An Electric Storm* (1969) je skvělým příkladem rané psychedelické hudby využívající postupy hudební avantgardy. (Všechna další alba už stvořil pouze Vorhaus.) Po odchodu z dílny v roce 1973 pracovala Derbyshire krátce na hudbě k filmům, pak se ale dlouhé roky živila v jiných profesích.

Brian Hodgson je stvořitelem zvuku kosmické rakety TARDIS patřící doktorovi Who i deformovaných hlasů robotů mutantů Daleků, jeho hlavních nepřátel vypadajících jako chodící solničky. Kromě práce v rámci Unit Delat Plus a White Noise je známý jako člen projektu Electrophon, který v sedmdesátých letech přehrál několik klasických kompozic s použitím syntezátorů. Na svém kontě má i několik sólových alb experimentální hudby. V roce 1977 stanul v čele dílny BBC Radiophonic, kde zůstal až do jejího hořkého konce.

Výběrová diskografie BBC Radiophonic Workshop:

BBC Radiophonic Music (John Baker, David Gain, Delia Derbyshire) (BBC, 1971 / 2001)

Fourth Dimension (Paddy Kingsland) (BBC, 1973)

Doctor Who: 30 Years at The BBC Radiophonic Workshop Vol. 1 (BBC, 1993)

Music from the BBC Radiophonic Workshop (Delia Derbyshire, John Baker, Malcolm Clarke) (Rephlex Records, 2003)

BBC Radiophonic Workshop - A Retrospective (The Grey Area, 2008)

The John Baker Tapes BBC (Trunk Records, 2008) ■

PAAL NILSSEN-LOVE

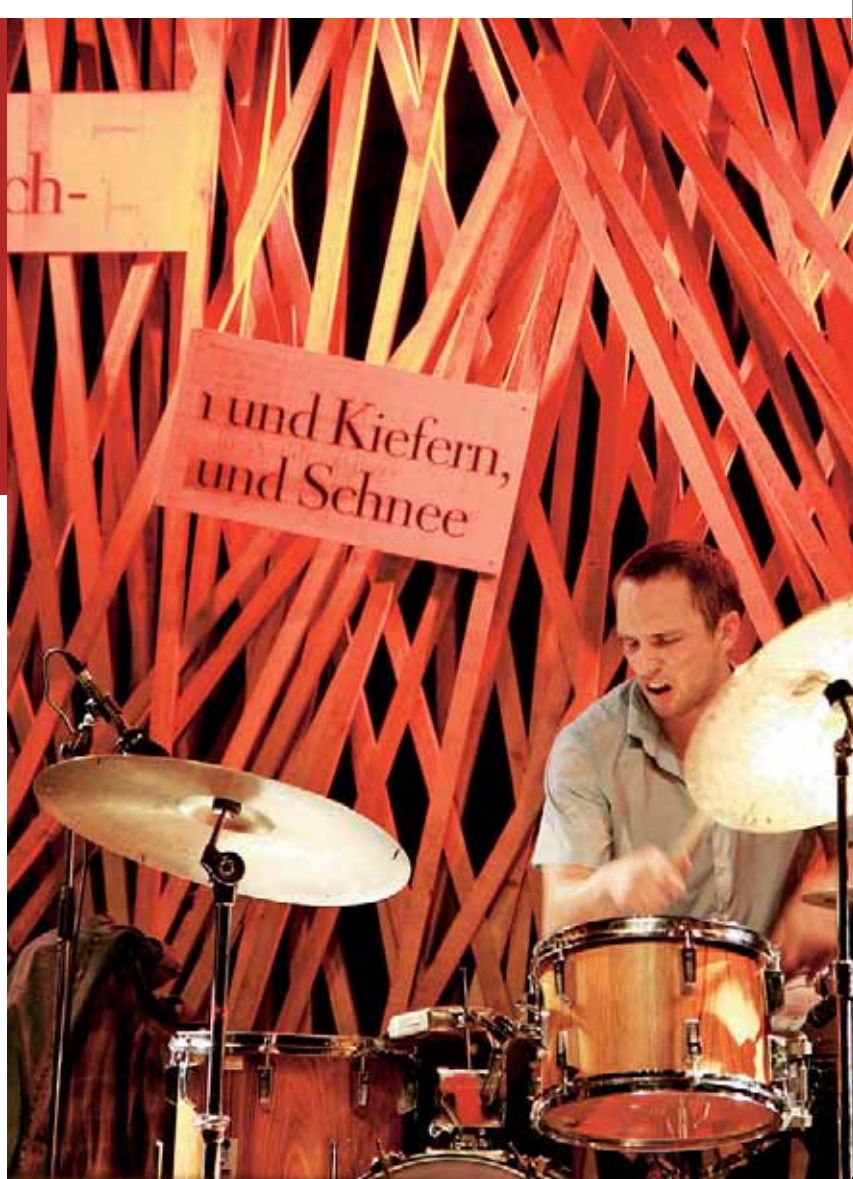
Bubeník pod stromeček

Text: Petr Vrba

O tom, že Paal Nilssen-Love je kromobyčejně talentovaný bubeník a že patří mezi nejvyhledávanější hráče napříč spektrem nejen té divočejší části scény jiné hudby, jsme již na stránkách HIS Voice psali několikrát. Hudebník, který tráví poslední roky téměř neustálým koncertováním a vydáváním desek, je i přes email těžko k dostižení, a chce-li s ním člověk udělat rozhovor, zdá se, že jedinou možností je vydat se na jeden z koncertů. Ideální variantou se pak jeví vícedenní festival s několika jeho formacemi. V hornorakouském Welsu, kde se v prostorách bývalých jatek počátkem listopadu konal dvaadvacátý ročník festivalu Music Unlimited, vystoupil Nilssen-Love, kromě jiných, po boku Petera Brötzmann a Kena Vandermarka. V obou případech dostal své pověsti, podle níž je i na svůj poměrně mladý věk rovnocenným partnerem komukoli na poli jazzu, respektive nové vlny free jazzu či improvizace. Celý rozhovor, který jsme spolu vedli v ulicích Welsu, se točil především kolem jednoho slova: **PUSHING**.

Malíř a bubeník Terry Nilssen-Love a jeho žena si v roce 1974 pod stromeček nadělili dárek – synka Paala. A jelikož si rodiče o pět let později otevřeli jazzový klub Stavanger, dá se říct, že Paal doslova vyrostl na jazzu. I přestože si rodiče přáli, aby výrazovým prostředkem jejich syna byla trumpet, Paal si postavil hlavu a zvolil „rodinný“ nástroj. Za bicími se ve školní kapele objevil již v devíti letech a do šestnácti si stačil vyzkoušet rock i free jazz. Pak přišlo objevování nejen neidiomatické improvizace, free noise, ale i rytmického dubu, funku či swingu. Díky klubu již jako náctiletý hrával s veličinami, jako je saxofonista Frode Gjerstad (na albu z roku 1992 jeho *Circulazione Totale Orchestra* máme první vydání záznam Paalovy hry) či trumpetista Didrik Ingvaldsen. Paralelně s aktivním koncertováním se věnoval i akademickému studiu jazzu, které ukončil absolvováním university v Trondheimu.

Je pravděpodobné, že otec měl a má na Paala silný vliv, a tak nepřekvapí, že i v době, kdy má na kontě průměrně patnáct alb a sto dvacet koncertů ročně, hraje výtvarné umění v jeho tvorbě podstatnou roli. *Snažím se ve volném čase chodit do galerií, je to pro mě důležité „očišťovací“ mozku. Je nutné zkoumat jiné zdroje kreativního vyjádření, jako třeba výtvarné umění nebo literaturu, prostě cokoli, co stimuluje. Je pravda, že teď hraji až moc, ale to souvisí i s tím, že nechávám prostor své ženě, aby dostudovala, pak se asi víc usadí doma.* Těžko říct, kde je pro Paala doma, zda v Oslo, kam se přestěhoval v roce 1996 a kde organizuje festival All Ears, či Molde, kde se narodil. Momentálně žije spíše jako nomád, čímž vlastně potvrzuje své sklony k působení v několika skupinách najednou. *Hraní nespočívá v počátku a konci, ale v nekonečném procesu. Je to kontinuální pohyb, kde každá nová část právě vytvářené hudby je prodloužením té předchozí. Proto je nesmírně důležité zaměřit se na vše, co se právě kolem děje, a koncentrovat veškerou energii.*



A to, že nejde o planá slova, potvrzuje výčet jeho dlouhodobějších kolaborací. Ještě za studií v Trondheimu se potkal s dvojicí hudebníků, s nimiž spolupracuje dodnes, basistou Ingebrigtem Håker Flatenem a pianistou Håvardem Wiikem. S oběma například ve skupinách Element (jejich první a dnes již neexistující kapela) a Atomic. S prvním jmenovaným ve Scorch Triu (ještě spolu s finským kytaristou Raoulem Björkenheimem), v School Days Kena Vandermarka či The Thing Matse Gustafssona. Gustafsson byl ostatně klíčovou postavou pro jejich začlenění do projektů na chicagské scéně. Mezi další Vandermarkovy projekty, na kterých Paal spolupracuje, patří FME, Territory Band a v neposlední řadě Fire Room, trio s další norskou hvězdou, mistrem hluku Lasse Marhaugem (nedávno vystoupil na Stimulu s projektem Jazkamer). Opravdu nelze vypisovat všechna uskupení, ve kterých je Paal Nilssen-Love důležitou součástí, nicméně ještě jedno jméno, vedle kterého se Paal čím dál častěji vyskytuje, zmínit musím. Peter Brötzmann, zřejmě nejdívočejší saxofonista, co se kdy ve free jazzu pohyboval. Ten si ho pozval nejen do Chicago Tentetu, ale celkem pravidelně spolu vystupují i nahrávají v duu, triu (s hráčkou na koto Michio Yagi) či kvartetu (kde se objevuje ještě basista Massimo Pupillo a trumpetista Toshinori Kondo). Ohledně spolupráce s Vandermarkem a Brötzmannem říká: *Cítím se poctěn, jsou to sakra dobří hudebníci! Každé setkání s nimi je opravdovou lekcí. Naše hraní je až hmatatelně plné tenze, a to mi velmi vyhovuje. Je-li zde napětí, stimuluje to hru, nesmí to být moc velká pohoda. Nějaká dynamika je podle mě důležitá vždy, ať už hraješ potichu, nebo nahlas.* Je evidentní, že Paal je doma v projektech, které se vyznačují až vulkanickou erupcí, proto je celkem pochopitelné, že tzv. redukcionismus není pro něj zrovna ideálním tvořivým prostředím. To ale neznamená, že by takový přístup nezkusil: *Hrál jsem s Alessandrem Bosettim, ale bylo mi jasné, že to není nic pro mě.*

NEJLÉPE VE DVOU

Zdá se, že nejlíp se Paalova hra studuje v jeho četných a naprosto různorodých duech. To, že jsou pro něj důležitá, potvrzují i první tři desky, které si vydal na vlastním labelu PNL. Prvotinou na tomto labelu bylo duo s Marhaugem. Navíc je i schopným designérem, jak ukazují obaly CD z produkce PNL. Na albu *Stalk* dává Paal tvůrci hluku zpočátku větší prostor, ale o to těžší je pak sledovat, kdy hrají oba, neboť zvuky, které na některých místech alba vydávají, jsou těžko dekódovatelné. Například v momentě, kdy Marhaug tvoří něco, co připomíná zvuk helikoptéry, Paal naprosto dokonale imituje kulomet. Opět se zde potvrzuje, že čím extrémnější *stimulus*, tím silnější potřeba hledat nové výrazové prostředky (což v tomto případě často znamená i zajímavější výsledek). Ten najdeme i v duu s varhaníkem Nilsem Henrikem Asheimem. Záznam pořízený v Domkirku v Oslo je další netradiční ochutnávkou z nepřeberného množství výrazových možností Nilssen-Lovea. Jeho vnímavost k právě slyšenému ho nutí (zde na nezvykle velké části alba) tlumit dynamiku i rytmus a místo toho se věnovat tónu. Proto častěji než na jiných nahrávkách uslyšíme smyčec tažený po činelu, kravské zvony i zvonečky, drápání blány bubnu, vibrující činely

či chřestítka. Výsledek je, jak se pro kostelní hudbu sluší, impozantní. A do třetice duo na PNL, tentokrát se skandinávskou jazzovou stálicí, trumpetistou Magnusem Broo. Pro mě osobně jedna z nejhezčích desek roku 2008. Zde dojde nejen na očekávatelný nářez, který je rytmicky strukturovaný, ale i na libé melodie, jež si na několika málo místech vynutí u posluchače lehký úsměv a možná i snahu o pobrukování si několika motivků.

Důvod, proč se Paal při vší své vytíženosti (kromě zmiňovaných aktivit si sám organizuje i většinu koncertů) vrhnul ještě do vydávání CD, je prostý. *Doma mi leželo několik zajímavých nahrávek a nejjednodušší bylo si je vydat sám. Distributoři se pomalu vytrácejí a takhle je navíc jasné, že když to nejde, je to moje chyba. Zároveň však když mám tolik koncertů za rok a na třetině míst z toho jsem určitě ještě nehrál, je to dobrá příležitost pro distribuci svých CD.* Lasse Marhaug mu výměnou za CD (případně LP, která Paal sežene na e-bay) maluje obaly a label má i finanční podporu od norského fondu pro umění, jinak by to bylo samozřejmě dost riskantní. Navíc tisknu v Polsku, kde je to mnohem levnější, ale stejně na tom nevydělávám. Výhodou je, že máš kolik chceš promo kopií. Dneska je těžké z některých labelů dostat víc kopií...

Scorch Trio v pardubickém Divadle 29



PARTITURA JAKO SPOLUHRÁČ

Ještě zpět k rodnému Molde. V roce 2002 tam na jazzovém festivalu Paal vystupoval celkem v devíti různých uskupeních a na samý závěr zahrál své sólo, po němž reportér Down Beatu napsal: *To nejlepší si Nilssen-Love schoval na poslední večer, kdy si podium vyhradil pro sólové vystoupení. Byl jako zvědavé dítě objevující nové způsoby, jak donutit své bubny mluvit. Bubnoval rukama, metličkami, hrál na prepařované bicí hůlkami, látkami a malými obrácenými činely velikosti CD, tahal smyčec po činelech a osciloval mezi smrštěm a klidem před bouří. Jeho týden v Molde byl zjevením: Nilssen-Love je jedním z nejnovativnějších, nejdynamičtějších a nejvšestrannějších jazzových bubeníků.*

Jelikož Paal jako většina hudebníků dává přednost dlouhodobějším projektům, avšak zároveň hraje téměř s kýmkoli, neboť to vnímá jako výzvu, zajímala mě nějaká nestandardní zkušenost z krátkodobé spolupráce. *Extrémní to bylo s Patem Methenym. Nikdy jsem ho nijak zvlášť neposlouchal, takže jsem se o něm musel něco dozvědět, naposlouchat si ho. Je to úzce koncentrované poznávání, pak dva tři koncerty, a je to. Už bych to asi nezopakoval, ale byla to zajímavá zkušenost.* Ale ad hoc situace mají i svůj sociální rozměr, poznají se leckdy úplně odlišní hudebníci, kteří by se jinak nepotkali.

Po výše napsaném je nabíledni, že přední místo v Paalově hraní představuje volná improvizace, nicméně on sám občas komponuje a čím dál víc ho lákají grafické partitury, které ponechávají dostatečně velký prostor pro hráče. *Je pro mě zajímavé, že u vlastních kompozic pro nějaký ansámbl mě vlastně skladba nutí nějak hrát, leckdy jinak než bych sám od sebe chtěl.* Poněkolikáté se zde objevuje idea vnějšího podnětu, kdy se kompozice stává rovnocenným spoluhráčem, který nás v momentě, kdy ho respektujeme, nutí k určité kooperaci. Paal sám říká, že *kromě poslouchání a koncentrace je při hraní nadmíru důležité umět dát i vstoupit prostor, pokora a důvěra v ostatní, ale taky připravenost na vlastní chyby (třeba když hraješ moc).*

SCORCH TRIO V PARDUBICÍCH 24. 5. 2008

Pavel Klusák, který na koncert nemohl přijet, mě požádal o zprávu z akce; lehce zkrácenou ji přetiskuji:

Že *scorch* znamená *popálit, sežehnout* či *zpražít*, ale hlavně slangové *natírat to*, jsem plně pochopil hned od prvních okamžiků v pardubickém Divadle 29. Scorch Trio totiž dali zapravdu všem těm adurujícím recenzentům a skoro bych řekl, že svou pověst power tria ne-li překonali, tak alespoň potvrdili. Menšího vzrůstu, holohlavý (hinduismus vyznávající) basák, spolu s „hendrixovským“ kytaristou a jedním z nejtalentovanějších bubeníků, co jsem kdy viděl, se nevydali cestou postupného budování libé struktury (častý postup mezi improvizátory a u Scorch Tria klidně očekávatelný, slyš *Luggumt*), nýbrž okamžitě explodovali a nikoho v zaplněném sále nenechali na pochybách, že půjde vpravdě o nářez. Paal v jednu chvíli doslova sestřelil jeden ze svých bubnů (vůbec mi přišlo, jako by mu prostor u bicích byl malý), Raoul se oddával kytarovým rifům se všemi možnými „klasickými“ rockerskými gesty (chvillemi zavánějící exhibicionismem, nicméně sem

to tak nějak patřilo) a v různých grimasách nezůstával pozadu ani Ingebrigt, který však alespoň v první části byl na můj vkus zvukařem příliš utlumen (jeho na pohled soustředěná a dynamická hra bohužel nekorespondovala s tím, co bylo slyšet). Občas došlo i na (typicky) freejazzová sólička a ve dvou, třech momentech i na rozšíření nástrojového obsazení – Ingebrigt použil svůj kufřík, v němž velmi pravděpodobně byly různé elektronické krabičky, a Raoul vyměnil svou kytaru standardní velikosti za jakýsi dětský model, avšak ani v jednom případě to neznamenalozměnu pro efekt. Nové zvuky do celkového vyznění zapadly tak organicky, že jsem se (opět) nechal nachytat a do té doby, než jsme se s Paalem a Raoulem sešli na baru, žil v domněn, že alespoň částečně danou strukturu či koncepci jejich skladby měly; kdepak, byla to 100% improvizace. Enormně energetický a soustředěný koncert, který klidně snese srovnání s o něco slavnějšími Supersilent (především v podobě zachycené na DVD 7) publikum ocenilo velkým aplausem, který potvrdil, že o takovéto akce je stále větší zájem i v Čechách. Když jsem se po koncertě ptal Paala, proč nehráli i v Praze, jediným důvodem prý byla jeho jediná koncertní zkušenost, kterou měl z Agharty, a přišlo mu, že by improvizovanou smršť v podobě Scorch Tria v Praze asi neudal... Když jsem mu zmínil jeho stájové kolegy z Rune Grammofon (např. právě Supersilent, kteří měli obrovský úspěch), byl mile překvapen a myslím, že je reálné, že v dohledné době je uvidíme i v Praze.

www.paalnilssen-love.com

Diskografie za poslední dva roky:

2008

Townhouse Orchestra: *Belle Ville* (Clean Feed)
Circulacione Totale Orchestra: *Open Port* (Circulacione)
Joe McPhee / PNL: *Tomorrow Came Today* (SmallTownSuperJazzz)
Original Silence: *The Second Original Silence* (SmallTownSuperJazzz)
Atomic School Days: *Distil* (Okka Disk)
Atomic: *Retrograde* (Jazzband)
Peter Brötzmann / PNL: *Sweet Sedat* (SmallTownSuperJazzz)
Scorch Trio: *Brolt!* (Rune Grammofon)
The Thing: *Now and forever* (SmallTownSuperJazzz)
Peter Brötzmann / Michiyo Yagi / PNL: *Head On* (Idiolect)
Fireroom: *Broken Music* (PNL)
Magnus Broo / PNL: *Game* (PNL)

2007

Frode Gjerstad Trio: *Nothing is forever* (Circulacione)
Chicago Tentet: *Tet Years* (Okka Disk)
OFFONOFF: *Clash* (SmallTownSuperJazzz)
Nils Henrik Asheim / PNL: *Late Play* (PNL)
The Thing with Ken Vandermark: *Immediate Sound* (SmallTownSuperJazzz)
Lasse Marhaug / PNL: *Stalk* (PNL)
Scorch Trio: *Live* (SCD)
Territory Band with Fred Anderson: *6* (Okka Disk)



hudebniny

noty z celého světa

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

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

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

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

Frode Gjerstad / PNL: *Day Before One* (Tyffus)
Two Bands and a Legend: *I See You Baby* (SmallTownSuperJazzz)
Peter Brötzmann, Paal Nilssen-Love and Mats Gustafsson: *The Fat is Gone* (SmallTownSuperJazzz)
PNL / Mats Gustafsson: *Splatter* (SmallTownSuperJazzz)
Chicago Tentet: *American Landscapes* (1) (Okka Disk)
Chicago Tentet: *American Landscapes* (2) (Okka Disk)
Sten Sandell Trio + John Butcher: *Strokes* (Clean Feed)
Adam Lane / Ken Vandermark / Magnus Broo / PNL: *4 corners* (Clean Feed)
Frode Gjerstad / Fred Lonberg-Holm / Amit Sen / PNL: *The Cello Quartet* (FMR Records) Original Silence: *The First Original Silence* (SmallTownSuperJazzz)
Two Bands and a Legend: *Featuring Cato Salsa Experience and The Thing with Joe McPhee* (SmallTownSuperJazzz)
Sten Sandell Trio: *Oval* (Intakt)
Powerhouse Sound: *Oslo/Chicago: Breaks* (Atavistic)



Zakonzervované vzpomínky na Kilhets

Nad sebranými nahrávkami pražské alternativní legendy

Text: **Petr Ferenc**

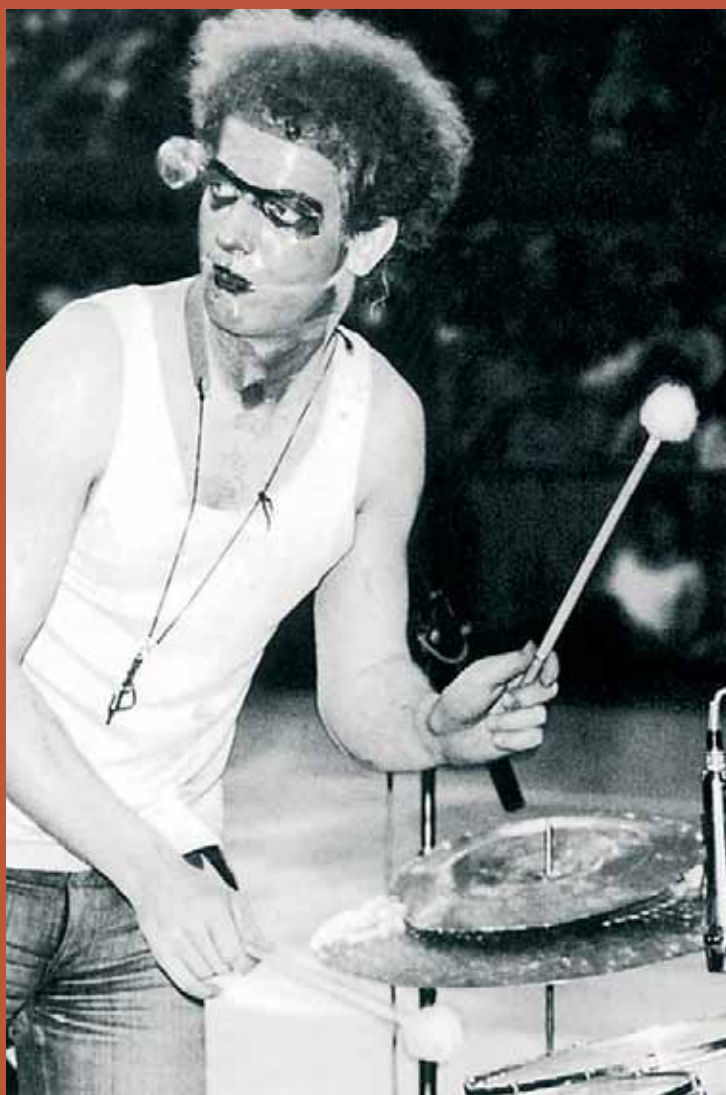
Vydavatelství Black Point se sympaticky činí – před Vánoci roku 2007 připravilo kolekci archivních nahrávek MCH Bandu z let 1982-1988, o rok později, před právě uplynulými svátky klidu, došlo i na plechový box skrývající na pěti kompaktních discích šest koncertů skupiny Kilhets. Všechny se odehrály v necelém roce mezi letopočty 1979 – 1980.

Pokud jste četli obsažné, informačně bohaté a zároveň velezábavné memoáry Mikoláše Chadimy nazvané nakladatelem (brněnský Host) *Alternativa*, víte o Kilhets téměř vše. Legendární skupina hrála v převlecích, tajila identitu svých členů (a neopomněla při každé příležitosti zmínit, že tento nápad opravdu neukradla americkým Residents – ostatně, v současné době by ji z toho už nikdo nepodezíral, jména hráčů na obaly svých nahrávek nepíše nejeden spolek, v oblasti industriálu je to skoro známka dobrého vychování), vystupovala v maskách a spontánně improvizovala tak, jak to v Čechách do té doby nikdo neslyšel.

Hudbu Kilhets jste si až donedávna mohli koupit na blackpointovských kazetách (převzatých z archivu Mikoláše Chadimy, který měl v osmdesátých letech kazetové vydavatelství Fist Records), přesto se však asi nemýlí hlasy, které tvrdí, že mnohem více lidí slyšelo o Kilhets než slyšelo Kilhets. Opravdu, nahrávky skupiny v remasterované podobě a na CD přicházejí dost pozdě, za což kromě složitých ekonomických bojů při vydělávání malovydavatelského chleba může snad i touha někdejšího vůdce Kilhets Petra Křečana vydat nahrávky tak, aby pokud možno přinesly nemalý finanční zisk. Nakonec pomohl grant Ministerstva kultury ČR.

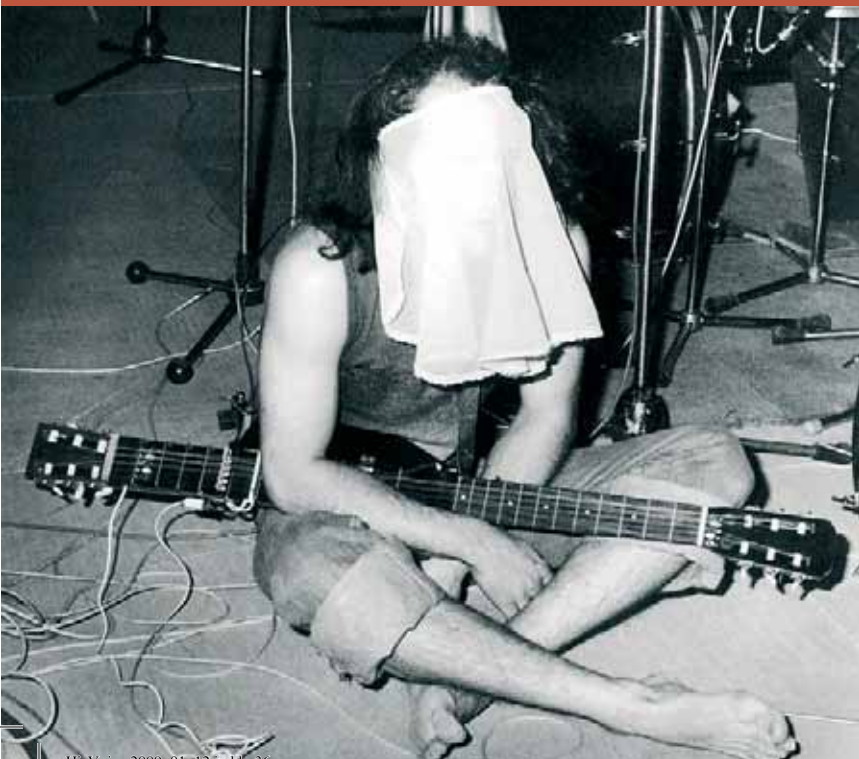
STEHLÍK NARUBY

Jak to tedy bylo? Kilhets vznikli koncem roku 1978 poté, co bubeník, výtvarník a kytarista Petr Křečan přímo na pódiu rozpustil skupinu Stehlík. Novému projektu dal jméno, které sice zní docela anglicky (Kill Heads, nářež!), ve skutečnosti je to ale Stehlík pozpátku, a na 11. 11. toho roku připravil první vystoupení nové skvady.



Z Chadimových pamětí by se tu a tam mohlo zdát, že celá (malá a notně provázaná) alternativní scéna sedmdesátých let nenáviděla jazzrock coby akademicky nudný „oficiální“ rock nafoukaných virtuózů. Osobně věřím, že popud zakládat kapely a budovat vlastní hudební jazyk vzniká jinak než pouhými negativními pocity. Mluví o tom proto, že vydavatel Oldřich Šíma ve své sleeve-note, která je o málo víc než jen velmi stručným výrocem z Chadimova textu, vidí vznik Kilhets pomalu jako vzednutí ideologického boje na rockovém poli.

Svérázný bubeník Petr Křečan prošel skupinami Extempore (ze vedení J. J. Neduhy i M. Chadimy) a Stehlík, který se po „rozpuštění“ nerozpadl, nýbrž přejmenoval na Švehlík a pod velením Pavla Richtera ještě dlouho hrál. Kromě toho Křečan stavěl preparované kytary (zvané chleba – viz



HV 1/06) a chtěl do své příští hudby vnést nějaké to výtvarno a výrazný koncept.

Již zmíněný svatomartinský koncert byl v tomto směru opravdu opulentní. Superskupina na pódiu hrála ve složení Petr Křečan, Luboš Fidler (Stehlík, Švehlík), Daniel Fikejz (Combo FH), David Koller a hostující Mikoláš Chadima (tč. Extempore a Classic Rock'n'roll Band). Na pódiu bylo plátno, na něž se během hraní mělo malovat, ale nemalovalo, z pásku zněl hlas herce Františka Husáka (Homolkovic Ludánek) recitujícího Holanovu Noc s Hamletem. Dle Chadimových memoárů se večer příliš nedařil a skupinu bylo nutno hned po prvním koncertu přebudovat. (Záznam *Noci s Hamletem* vydala před pár lety značka Rákos Records, v přítomném boxu na přání Kilhets není, protože se svou atmosférou zcela liší od toho, oč skupina usilovala později.)

Novou podobu skupiny Kilhets kromě Křečana a Chadimy doplňoval kytarista z oblasti jazzrocku Mirek Šimáček hledající volnější platformu pro své hudební vyjádření. Po plánech zahrnujících koncerty bezejmenné kapely, která navíc ani nebude přítomna na scéně, se dohodli na sérii koncertů na akcích Jazzové sekce (která jim rovněž dělala zřizovatele, což tehdy zkrátka bylo nutné, nechtěl-li člověk hrát v úplném podzemí). Vystupovat měla improvizující maskovaná kapela, součástí každého vystoupení mělo být nejméně desetiminutové ticho.

2-6, 8

Nadpis, který jste právě dočetli, uvádí čísla koncertů Kilhets, jejichž záznamy tvoří obsah plechové krabice Black Pointu. Číslo jedna, jak již jsem zmínil, bylo záměrně vynecháno, číslo sedm, akustický a neozvučený koncert v Trutnově, nebylo nahráváno.

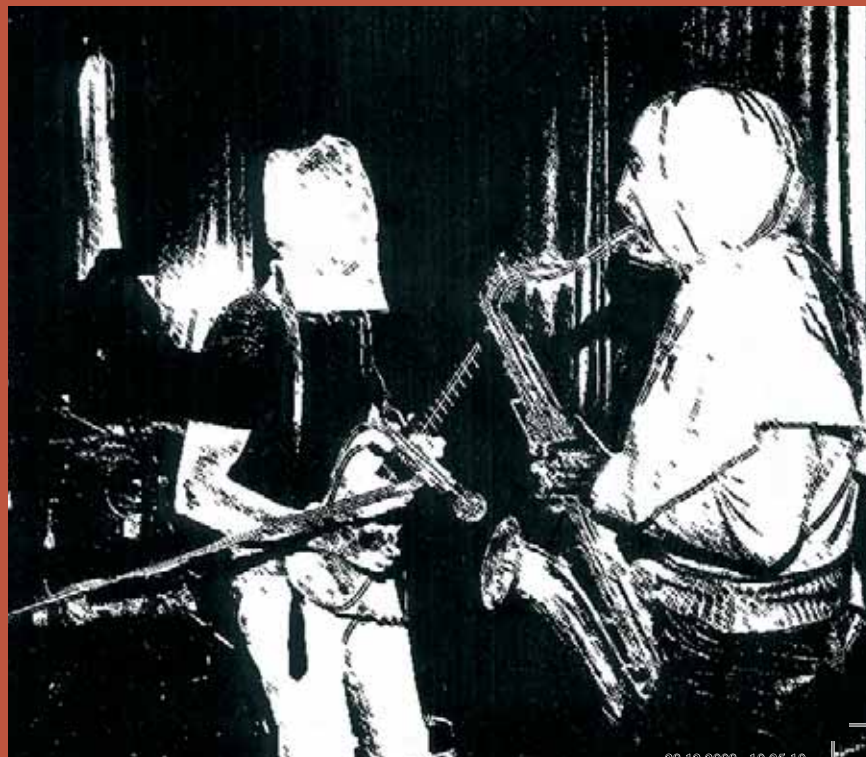
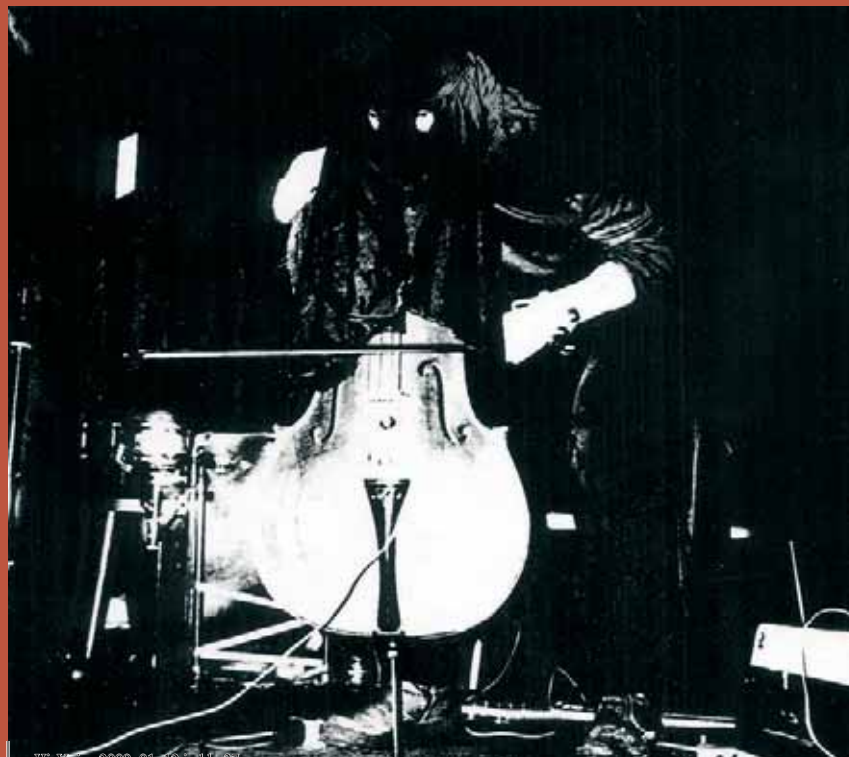
Když trojice poprvé předstoupila před publikum, strachovala se podle Mikoláše Chadimy, jestli se podaří vytvořit sdostatek zajímavou hudbu, která by „nebyla bluesboogierockandroll“, tedy tradiční náplň všech možných nudných jam sessions. Povzbuzení úspěchem a plni hráčských dojmů, zabouřili ještě šestkrát.

Koncert číslo 3 proběhl v rámci Pražských jazzových dnů v základní trojici a byl tedy včetně ticha uprostřed asi půlhodinový. Čtyřka, koncert přezdívaný „elektrický“ byl celovečerní a do stálé sestavy Kilhets zde přibyl později Tvrdohlavý výtvarník František Skála (bicí, perkuse, housle). Kromě toho se na pódiu objevila smíšená dvojice hlasů, ladič rádia a Lesík Hajdovský hrající na ruský syntezátor Pille (rovněž viz HV 1/06). Číslo pět v základní čtveřici byl opět půlhodinový festivalový set. Zato šestka byla tancovačkou v žižkovském hotelu Tichý, kam Kilhets pronikli coby zábavová kapela, jejíž divé improvizace doplňoval zpěvák a baskytarista Chadimova Extempore Sláva Simon úrvyky hardrockových a jiných hitů, které pěl do hluku hudebníků. Konečně osmý koncert, který se odehrál až po Křečanově odchodu do emigrace, byl zahájen čtyřicetiminutovým tichem a hostovali zde bratři David a Jakub Cajthamlovi z „první punkové skupiny v Čechách“ Energie G.

Tolik stručná historie koncertů Kilhets. Přečtete-li si recenzi Jaroslava Riedela v A2, Chadimovy memoáry či sleeve-note sebraných nahrávek, zopakují se vám tytéž historky detailněji, nejpodrobněji pochopitelně u Chadimy. Jak ale koncerty znějí, odmyslíme-li si heroické líčení plné nadšených dojmů?

ZA VŠECHNO MŮŽE ČAS?

Je třeba předeslat, že vzpomínají-li hudebníci na někdejší zvuková dobrodružství, čelí kromě skutečnosti, že paměť po čase zkresluje zážitky, také nebezpečí nepřenositelnosti zážitků – úžasné pocity na pódiu nemusí publikum vnímat stejně. Kilhets většinou hráli pro plné, bouřící sály, jejich hudba ovšem kromě sebe samotné nesla břemeno závanu svobody v komunistickém režimu. Dnes by se na ně tolik nechodilo, ani na celé Pražské jazzové dny. A nyní si představte, že jako malinu slupnete Chadimovu Alternativu a těšíte se, že jeho sugestivní líčení zázraku jménem Kilhets konečně uslyšíte. Zkuste se nenechat unést, zkuste se nenechat zklamat, je to těžký balanc. Navíc s vědomím, že text Alternativy je cca pětadvacet let starý a leccos by autor dnes třeba viděl jinak.



Když zmiňované koncerty Kilhets probíhaly, byl jsem kojencem, bezprostřední živý dojem tedy nemám a zpětně nezískám. Chválím dramaturgii Black Pointu a rozhodnutí vydat jen nutně masterované, syrové dokumenty, riziko, že kompaktní disk snese některé momenty lépe a jiné hůře, je ale samozřejmě nevyhnutelné.

Nejdelší z koncertů, čtvrtý zvaný elektrický, je zvukově nejbohatší – laděné rádio, Pille a nahalené hlasy dvou „vyprávěčů“ se s hudbou základní sestavy sympaticky míchají. Dvě krátká festivalová vystoupení, jejichž ani ne půlhodinovou stopáž z nemalé části tvoří prostřední ticho, mají sympaticky agresivní náprah, při němž nedochází ke zbytečnému tápání kudy kam – největší hrozbě volných improvizací. Pochopitelnou nejistotu cítím z koncertu č. 2, kdy skupina nevěděla, neskončí-li její pokus fiaskem. Tancovačka v hotelu Tichý, tedy provokace pro nepřipravené publikum, při poslechu z CD na celé čáře selhává a je k nepřežití dlouhá. Sláva Simon statečně kvílí *Hush*, *Satisfaction*, *Yummy Yummy Yummy* a další pecky, skupina za ním ale hlučí zcela bezcílně. Konečně závěrečný, osmý koncert, na němž místo emigrovavšího Křečana vystupovali punkoví bratři Cajthamlové, je asi úplně jiné vystoupení, než o jakém Chadima píše. Začal čtyřicetiminutovým tichem (na nahrávce zkráceno cca na čtvrtinu, i když by se bývalo vešlo celé), po němž zoufalí Cajthamlové, stojící se zbytkem kapely bez hlesu po celou dobu na scéně, spustili furóre baskytary a bicích, pak Šimáček ohromil zvukem elektrifikovaného violoncella a sám Chadima prý zahrál „nejlepší saxofon svého života.“ CD tento obraz bohužel bolestivě deformuje: Cajthamlovi rvou uši hráčskou neschopností, z údajného „chorálu“ ozvučeného cella je nezřetelná zvuková koule a Mikoláš Chadima od té doby určitě zahrál mnoho minimálně stejně skvělých saxofonových sol.

Co z hudby Kilhets nesemlel zub času? Ač se tomu členové skupiny brání, jejich hudba zůstala především bigbitem. Sice řádně otřeseným, ale stylově nezaměnitelným. Občas zní tak nabroušeně, jako současné



experimentální skupiny mísící „vysoké“ s „nízkým“ – psychedelii a art rock s punkovou a hardcorovou a noiseovou zvukovou krutostí. V některých chvílích, pokud nebojují s rozpaky či nespřádají nudné bubnovačky, Kilhets jako by předznamenávali estetiku japonských Boredoms, amerických Wolf Eyes či japonského projektu Johna Zorna Naked City mísícího hardrock s free jazzem. Na ploše pěti kompaktních disků je překvapivě současně znějících míst přehršel a po poslechu celého kompletu mě napadlo, že by nebylo špatné sestavit z nich třeba šesté, bonusové CD.

Á PROPOS: TICHŮ

Ticho (Chadima píše Ticho s velkým T, snad jako název skladby) bylo, jak jste si jistě všimli, součástí většiny koncertů Kilhets – výjimkou byl jen hotel Tichý. Nahraná ticha na koncertních záznamech jsou zajímavou sondou do reakcí publika. Většinou se hihňá, jindy tleská, haleká, hvízdá Internacionálu, pouští tranzistoráky, píská... Inu, reakce skoro jako na divadle, kde herci tu a tam rádi na scéně ztichnou a nedělají vůbec nic, neb je to takové vesele trapné. Kilhets na pódiu ale Ticho vnímali spíš jako chvíli soustředění a vybuzení energie a na zvukové projevy publika byli celkem hákliví. Jednou tu Křečan nevydržel a řekl divákům: „Nazdar, prasata!“ ■



R(A)DIO (CUSTICA) 2009

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

leden – sonické světy Kanady

únor – elektroakustická hudba z Irska

březen – novinky z Evropské vysílací unie EBU

zimní premiéry: Alex Švamberk,

Lukáš Jiříčka & Paul Wirkus,

Georgy Bagdasarov

R(A)DIO(CUSTICA)

rozsáhlá databáze umělců – podcast

zvukový archiv všech premiér od roku 2003

programy – texty – odkazy

www.rozhlas.cz/radiocustica

Studium na střední škole v zahraničí

USA, Velká Británie,
Španělsko, Německo, Austrálie,
Nový Zéland, Francie, Belgie,
Kanada, Irsko, JAR, Itálie

volejte 800 100 300 | www.studentagency.cz

| STUDENT | AGENCY |

Vzdělání vašich dětí - jediná rozumná investice!

Otoasobi

Volná improvizace v Kobe

Text: **Trever Hagen**

Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Hudba dokáže věci. Je to jev odehrávající se v čase, do nějž se jednotlivec může vtělit nebo z něj může přijímat informace. Hudba dokáže udržovat tradice, nebo je umí přetvářet a dodávat jim novou energii a význam. Hudební styly, žánry i soubory mohou vytvářet kolektivní identitu tím, že umožní různým lidem, aby se skrze ně spojovali a sdíleli společné vidění světa. Hudba umožňuje vytváření osobní historie spojováním zážitků s určitými písněmi, nástroji či hudebními fragmenty a jejich následným promítáním do budoucnosti. Lidé mohou vnímat svá těla novými způsoby po noci strávené tancem. Hudbu bychom neměli v rámci společnosti považovat za závislou proměnnou. Hudba umožňuje a zprostředkovává lidem zážitky, hudba je nezávislá. Jako kulturně autonomní objekt má schopnost nejen reflektovat svět kolem a být s ním v souladu, ale může rovněž vytvářet sociální struktury a rozšiřovat možnosti lidského konání. Hudba tvoří. Hudba dokáže spoustu věcí.

Kromě těchto mnoha znaků a mocí, jež hudba má, v ní lidé také nacházejí potěšení. V tom, že hudbě naslouchají nebo ji provádějí, komponují, zkoušejí, zpívají, cvičí, improvizují atd. – lidé si ji prostě užívají nejrůznějšími způsoby. Pokud se na potěšení podíváme z normativní perspektivy, může být hudba dobrá. Dokáže pomáhat. Může být ústředním bodem pro komunity – pro integraci.

Když je řeč o takovýchto pozitivních přínosech hudby, nebývá běžné, aby japonská improvizovaná hudba zaujímala místo na vrcholu pozitivně působících žánrů. A přesto se jeden improvizující

kolektiv zaměřuje právě na pozitivní působení. Projekt Otoasobi v japonském městě Kobe. Od roku 2005 se tento projekt snaží prostřednictvím dílen volné improvizace, při nichž spolupracují hudebníci, terapeuti a mentálně postižené děti, vytvářet zvukové prostředí, ve kterém se lidé mohou projevovat individuálně i kolektivně. Na základech položených v roce 2005 funguje projekt dodnes.

Vedle velkého množství účastníků z komunity mentálně postižených dětí se do projektu zapojila řada hudebníků ze scény improvizované hudby v Kobe, mezi nimi Otomo Yoshihide, Shuichi Chino, Yusuke

Kataoka, Maki Ishimura, Masafumi Ezaki, Kana Hayashi a Ari Morimoto. O jejich zkušenostech s výsledky tohoto projektu jsem hovořil s Mariko Hara, hudebnicí a organizátorkou dílen.

Jaké jsou reakce účastníků na hudbu a na způsob improvizace, který při vašich dílnách provozujete?

Myslím, že postižené děti to od počátku zvládaly poměrně hladce (horší to bylo pro některé z rodičů, kteří je doprovázeli). Na začátku byly trochu nervózní a napjaté kvůli neznámému prostředí – nebyly pochopitelně zvyklé provozovat hudbu na univerzitní půdě s mnoha podivnými studenty a hudebníky. Na zahájení každé řady dílen se konalo vystoupení hudebníků, většinou nějaké krátké sólo, aby se vytvořilo určité prostředí, aby se všichni účastníci určitým způsobem naladili. Poté si každý mohl vybrat svůj nástroj. Myslím, že pomoc hudebníků byla od počátku velice důležitá. Při tomto druhu práce hrají právě oni zásadní roli.

V čem vidíte přínos improvizace pro kulturní život mentálně postižených lidí. V jejich společenském zapojení?

Jak dílny pokračují, většina účastníků si najde, jaký způsob vyjádření jim nejvíce vyhovuje: pan F rád hraje na trombon, paní Y zpívá a křičí, Yougou zapíná a vypíná syntezátor, paní N diriguje prostřednictvím tance, pan A určuje, kdy má orchestr končit, paní T šeptavě zpívá na mikrofon, paní A má metronom a určuje ostatním tempa. Všech-



no tohle se odehrává na pódiu s hudebníky. Podle mě je pro ně vzrušující být na scéně se svými vlastními nápady a zároveň jim to dodává sebevědomí. Cítí se skrze hudbu propojeni s ostatními, s hudebníky, personálem i publikem. Rodiče nebo sourozenci účastníků se také někdy zapojují do hry, čímž dochází skrze hudbu k užšímu propojení rodin.

Někteří z našich účastníků dokonce začali vystupovat s hudebníky i mimo dílny a koncerty projektu Otoasobi. To všechno je pro ně i pro jejich rodiny zdrojem spousty nových zážitků a pozitivně to mění jejich společenský život.

Mají vaši účastníci nějaké hudební zkušenosti z dřívějška, nebo to je pro ně první kontakt s hudebním nástrojem?

Všichni mají nějaké hudební základy ze školy a někteří z nich chodí i na hodiny klavíru. Roli v tom hraje rodina, protože rodiče některých dětí jsou hudebníci a oni jsou díky tomu z domova na provozování hudby více zvyklí.

Původně jste hudbu z projektu nahrávali v různých místnostech jednoho domu. Jak různé prostory ovlivnily vznikající hudbu?

Každý účastník vytvořil dvojici s hudebníkem, vybrali si pokoj, který se jim líbil, a tam hráli. Pokoje jsme před tím různými způsoby vyzdobili. Každá dvojice takto nejdříve hrála ve své místnosti a na závěr jsme všechny spojili do jakéhosi big bandu. Vznikl tak jistý pevný rámec, v němž ovšem zbývala spousta volnosti pro každého. Myslím, že to hudbu určitě ovlivnilo.

Existovala před vaším projektem nějaká komunita mentálně postižených lidí, kteří by se společně věnovali hudbě? Jak Otoasobi přispělo k vytvoření komunity?

Před zahájením projektu Otoasobi neexistovalo v Kobe žádné místo, kde by spolu fungovali hudebníci, muzikoterapeuti a postižení lidé i se svými rodinami. Ve školách pro postižené ovšem nějaké hudební aktivity probíhaly.

Jaký okruh hudebníků se do vašeho projektu zapojuje?

Jde hlavně o místní improvizátory z Kobe, z Osaky, o profesionály, kteří se věnují improvizaci i komponování. Spolupracujeme i s muzikoterapeuty a studenty hudebních oborů vysokých škol.

Jak tuto spolupráci prožívají profesionální hudebníci?

Otomo Yoshihide prohlásil, že to byla jedna z nejdůležitějších zkušeností v jeho hudebním životě, která mu rozšířila obzory jak hudebně, tak společensky.

Vidíte či slyšíte v těchto performancích jiný druh kreativity, než jaký lze zažít na běžných koncertech v klubech?

Jiný druh kreativity... To je těžká otázka. Ale líbí se mi, že hudebníci tu nejsou kvůli terapii, ale že si s námi rozšiřují své vlastní výrazové možnosti. Profesionální hudebníci se nesnaží působit jako vedoucí nebo učitelé, jsou to partneři ve společném zkoumání a užívání si hudby.

Dochází i ke komickému momentům?

Snad až příliš často. Rodiče byli ze začátku značně nervózní a nebyli obeznámeni s tím, jak zní improvizovaná hudba. Jedna matka dokonce nevěděla, co je to jazz, tak si dovedete představit, jak se dívala na volnou improvizaci. Jiná se mě zeptala: „A to tady děláte jen tuhle avantgardu?“ Ted se ale pro hraní velice nadchla, hraje s námi a dokonce nám pomáhá shánět finanční prostředky. Některé matky si z mladých muzikantů dělají legraci, jedna účastnice si dokonce chtěla s jedním z nich domluvit rande. Legrace tam je spousta.

Zdá se vám, že hudba v účastnících projektu vyvolává příjemné pocity? Jde jim spíše o zvuky nebo o vytváření něčeho v komunitě?

Myslím, že oba aspekty spolu souvisí a jsou úzce propojené. Pokud by šlo jen o společné zpívání lidových písniček, možná bychom cítili nějaké společenské pouto, ale jsem si jistá, že by to nebylo tak inspirativní, jako když se věnujeme volné improvizaci. Možná bychom to nevydrželi dělat až do současnosti.

Vytváření zajímavého zvukového prostoru, společné prožívání „novosti“, to je podle mě v tomto projektu oním klíčovým momentem. Lidé do něj přicházejí z různých profesí a s různými ▶



Otomo Yoshihide



zkušenostmi: jsou tu profesori, nezávislí muzikanti, postgraduální studenti, ženy v domácnosti atd., když ale improvizujeme, bavíme se společně a vytváříme něco jako velkou rodinu.

Jaké pocity máte, když s odstupem posloucháte nahrávky z dílen vašeho projektu?

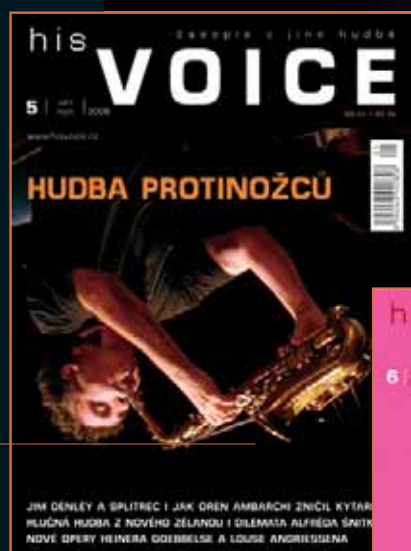
Rozhodně je nemůžu poslouchat, když řídím. Je v nich příliš mnoho věcí, které

mě nutí k přemýšlení, a před očima se mi vybavuje každá scéna. Pamatuji si všechno, kteří účastníci nás již opustili, hádky s muzikanty po koncertě atd.

Projekt Otoasobi nahrál v letech 2005 a 2006 2CD nazvané *Oto no Shiro / Oto no Umi* (Zámek zvuku / Oceán zvuku). Hudba se pohybuje od chaotických momentů, které se okamžitě mění ve vánoční koledu, pak se přesouvá do znepokojivě tiché mezihry, v níž do ticha vybrnkávají kytary a zvoní zvony. Mikrofony rozmístěné v místnosti zachycují přehršle nástrojů: směs bicích, píšťalek, zkrácené elektrické kytary, foukací harmoniky, klavíry, zvonkohry, těremin, syntezátor, žestě, vysavač, hlasy. Jejich souhra posluchači nabízí jiný, fantastický svět. Soubory věnující se volné improvizaci zřídka nacházejí hudebníky, kteří by nepocházeli z okruhů jazzu nebo vážné hudby a byli schopni se odpoutat od technických nároků tradičně spojovaných s touto hudbou. Tyto nahrávky a celý projekt Otoasobi je jedinečný právě v tom, že spojuje nové hudebníky a nové perspektivy pohledu na provozování hudby.

<http://www.k3.dion.ne.jp/~nii/etoppage.html>

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

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

www.hisvoice.cz

Nelson George, Daphne Carr (eds.): Best Music Writing 2008

Da Capo Press [www.perseusbooksgroup.com/dacapo], 2008

Text: Karel Veselý

Editoři Nelson George a Daphne Carr se prokousali tisícovkou článků o populární hudbě otištěných v roce 2007 a ty subjektivně nejlepší vybrali do prestižního výročního sborníku. Řekli tak hodně nejen o sobě, ale také o stavu hudební žurnalistiky.

Současná doba se vyznačuje nejen nadprodukcí hudebních nahrávek, ale také obdobnou nadprodukcí textů, které o této záplavě referují. Sledovat klíčová média angloamerické hudební publicistiky lze dnes vesměs v pohodlí domácího počítače s internetovým připojením. Tedy alespoň za předpokladu, že celý svůj den můžete strávit pročítáním nekonečného zástupu recenzí, článků, glos či rozhovorů. Je-li hlavním úkolem hudební publicistiky pomoci posluchači v orientaci v současném hudebním dění, pak je jaksí ještě potřeba najít také vhodného pomocníka, který by oddělil zrna od plev také v rámci hudební publicistiky samotné. Můžete věřit publicistickým hvězdám, nebo se dát všanc nejrůznějším metablogerům, kteří vám vypíchnou pro ně nejzajímavější texty. Pokud patříte mezi staromilce, kteří dávají přednost potištěnému a úhledně svázanému papíru (jinými slovy: knize), pak vám nejspíše nezbude než si pořídit výroční sborník *Best Music Writing* z vydavatelství Da Capo. Na třech stovkách stran shrnuje nejzásadnější texty roku z pera (klávesnice) angloamerických autorů bez ohledu na to, jestli byly publikovány v novinách, časopisech či na webových stránkách.

Sborník *Best Music Writing* se vloni dočkal již devátého pokračování a za svůj úspěch vděčí schopnosti vytvořit iluzi, že zakoupením knihy získá čtenář kouzelný artefakt, díky kterému bude schopný pojmut aktuální dění na hudební scéně. To je samozřejmě představa stejně svůdná jako pošetilá. Sborník si skromně neklade žádné přehnané cíle, každý rok ho ze zaslaných příspěvků („nominací kolo“ dělají sami autoři či editoři periodik) sestavuje vedoucí série – tentokrát již potřetí v řadě Daphne Carr (publikující pro Associated Press a dříve také pro již bohužel neexistující web Paper Thin Walls) – a hostující editor, který vždy přinese do výběru někdy značně subjektivní optiku. Jména hostů mají obvykle velkou sílu – minulý ročník si vzal na starost nestor amerických kritiků Robert Christgau, v předchozích ročnících figurovali třeba populární spisovatel Nick Hornby nebo ilustrátor Matt Groening, tvůrce seriálu *Simpsonovi*. K práci na aktuálním výběru *Best Music Writing* dostal pozvání Nelson George, letitý odborník na černošskou hudbu a autor například provokativní knihy *The Death of Rhythm & Blues* (1988) o výprodeji černé hudby v popu.

Díky Nelsonovi je v letošním ročníku více hip hopu a r'n'b než obvykle, jinak ale něco přes třicet článků různé délky pokrývá široké spektrum populární hudby (s příležitostnými přesahy). Články o aktuálních tématech zabírají přibližně první třetinu knihy a ke škodě čtenáře vesměs trpí překročeným „datem doporučené spotřeby“. Podstatné je to, že sborník (vyšel vloni v říjnu) shrnuje texty z roku 2007 a některé fenomény předkládané novináři jako žhavé novinky působí s odstupem roku a půl bohužel již dávno vyhasle a nezajímavě. Přesto za přečtení stojí třeba smutná story Billa Wasika z časopisu *Oxford American* o indie-rockové kapele Annuals a její strmé cestě ke slávě a obdobně rychlé cestě dolů. Máme 21. století, takže kvarteto hudebníků si svůj rock'n'rollový sen o patnácti minutách slávy užilo ke své smůle jen ve světě internetových blogů. Je to poučné čtení o taktikách digitálního marketingu a „síle“ internetové

šeptandy, už jen proto, že za jméno Annuals si můžete dosadit dalších deset či dvacet podobných a novějších „objevů“, jejichž bublina splaskla stejně rychle. Je kruté dělat hudbu pro virální kulturu, která žije z rychlých vzrůsů. Zaznamenávat ji na specializovaných deníčcích či internetových portálech s denní periodicitou je oproti tomu směšně jednoduché. Napsat ale o něčem článek, který by stál za přečtení ještě po roce a půl (nedej bože po deseti či dvaceti letech) je ale už skoro umění.

Texty v první polovině knihy vesměs selhávají už jaksí z principu. O co větší radost je číst články, které se nesnaží zachycovat nějaký širší fenomén, ale zaznamenat zcela obyčejné a běžné věci v jejich kouzelné každodennosti.



Velmi osvěžující je reportáž Niki D'Andrea o amatérské kapele NunZilla, trojici kamarádů v Phoenixu, která hraje v hororových kostýmech a nemá větší ambice než občas potěšit pár přátel na koncertě v místním klubu. Pro mladší čtenáře: na komunitním serveru MySpace.com mají jen 1 300 přátel! Za pozornost stojí i reportáž o hiphopových legendách Wu Tang Clan napsaná těsně před vydáním jejich poslední desky a pojatá jako numerologický rozbor. Ještě výraznější osvěžení ale přijde v okamžiku, kdy místo aktuálních (tedy rok starých) témat přijdou na řadu retrospektivní články o výrazných postavách či událostech z hudební minulosti. Střípky z dějin tvoří například portréty Pete Seegera, Jimmyho Buffeta, příběh koncertu Louise Armstronga v segregované škole v severní Dakotě nebo vzpomínky na natáčení *Horečky sobotní noci*. Carr a Nelson samozřejmě neopomenuli ani publicistickou senzaci číslo jedna roku 2007 – knihu Alexe Rosse *The Rest is Noise*, jejíž kapitola o finském skladateli Jeanu Sibeliovi vyšla už dříve v *The New Yorker*, a mohla tak být do výběru zařazena též. Rossovy knihy se snad brzy

dočkáme v českém překladu a budeme si moci přečíst příběh pochybnostmi a vrtkavou přízní publika zmítaného génia.

Vzpomínám si, jaký šok způsobilo, když *Da Capo Best Music Writing* s vročením 2002 přetisklo debatu z internetového diskusního fóra I Love Music o rockové skupině The Strokes. Recenzenti sborník chválili za odvážný čin a jednohlasně ho brali jako důkaz nastávající smrti hudební kritiky. Ta k úlevnému oddechnutí všech hudebních publicistů nepřišla, jen se za posledních šest let dramaticky rozevřely nůžky mezi psaním pro internetová a papírová periodika. První nabízí rychlé a často povrchní referování o aktualitách či žhavých trendech, v tom druhém je relativně více prostoru na přemýšlení a analýzy. Spíše než hudební periodika zaměřená na popcornové čtení si mohou dovolit věnovat několik stran důkladné analýze velké, prestižní „nadžánrové“ magazíny. Taková média ve výběru *Best Writings 2008* převládají (*The New York Times*, *LA Times*, *The New Yorker*), zatímco hudební magazíny tištěné (*Q*, *Mojo*) či digitální (*Slate*, *Pitchfork*) jsou v menšině. Patří ale jaksí k duchu doby, že alternativnější a hlavně podstatně aktuálnější výběr nejpovedenějších publicistických textů najdete vždy v lednu na webu v kulturním magazínu *PopMatters.com*. Rozdíl mezi *Best/Worst Scribling Award* a paperbackem od Da Capo hravě překlene několik kliknutí a jedna laserová tiskárna. ■

Walter Kolosky: Energia, vášeň a krása.

Príbeh legendárnych Mahavishnu Orchestra, najlepšej skupiny na svete

Z anglického originálu **Power, Passion And Beauty**, Abstract Logix Books, 2006, preložil **Augustín Rebro**.

Hevhetia (www.hevhetia.com), 2007

Text: **Jan Faix**

Slovenské hudobné vydavateľstvá Hevhetia prinieslo po preklade knihy Billa Milkowského JACO – neobyčajný a tragický život Jaca Pastoria ďalšiu dôležitou publikáciu určenou nejen všetkým fanouškom jazzrocku sedmdesiatych let.

„Zjavili sa ako blesk z čistého neba – ako všetky veľké skupiny. A ako všetky veľké skupiny boli viac než len sumárom jednotlivých častí. Vedeli, čo chcú a vďaka veľmi šťastnému nasmerovaniu vzniklo okolo nich to horľavé ovzdušie a stali sa výnimočnými. Všetko na nich bolo iné, mňa však, samozrejme, najviac oslovili nepárne metrá a modálna stránka ich hudby. Hrali elektrický modálny jazz. Tak to dnes vidíme a vieme to s istotou zaškatuľkovať, no v tom čase to bol obrovský krok dopredu.“ (Bill Bruford v knihe *Energia, vášeň a krása*)

Seskupení Mahavishnu Orchestra lze již dnes bez jakýchkoli pochybností označit za jeden ze zásadních fenoménů ve vývoji populární hudby. Češi mohou být navíc pyšní, že pětinu této hvězdné sestavy tvořil také náš rodák, jeden z našich ve světě nejúspěšnějších hudebníků, Jan Hammer mladší. Množství současných umělců z oblasti jazzu, rocku i moderní vážné hudby, kteří se k Mahavishnu Orchestra stále hlásí minimálně jako k inspiraci, stále potvrzuje velký význam této formace. V posledních letech jsme mohli zaznamenat i výraznější návrat přímo k jejímu odkazu. Mahavishnovský repertoár osobitě zpracoval například Radio String Quartet (*Celebrating The Mahavishnu Orchestra*, ACT, 2007) nebo Colin Towns a HR – Bigband s hostujícím Billym Cobhamem (*Meeting Of Spirits*, In + Out Records, 2006).

Za obalem navrženým dřívějším dvorním výtvarníkem Mahavishnu Orchestra, Chrisem Poissonem (autorem většiny obalů původních alb), který bychom si dnes ve spojení s překladem názvu mohli bohužel snadno splést s lecjakým titulem z oblasti pseudo-duchovních rádců o zdravém životním stylu a partnerských vztazích, se skrývá velmi podrobná práce o historii a významu kapely. Úžasný je již fakt, že se autorovi podařilo ke spolupráci přesvědčit i všechny bývalé členy první a nejslavnější sestavy. Rozchod kytaristy Johna McLaughlina, houslisty Jerryho Goodmana, klávesisty Jan Hammera, baskytaristy Ricka Lairda a bubeníka Billyho Cobhama tehdy na konci roku 1973 neproběhl zrovna klidně a některé staré problémy s komunikací i podle této publikace mezi některými členy dosud přetrvávají. Kooperaci právě těchto umělců ale autor hodnotí jako nejvýznamnější a věnuje jí také ve své knize největší prostor. Pravda je, že tehdy John McLaughlin jako nositel pomyslného žezla zděděného po Jimu Hendrixovi fascinoval většinu rockového a částečně i jazzového publika a Jan Hammer jako posel z pro populární hudbu čerstvě objeveného světa syntezátorů mu přinejmenším sekundoval.

Vedle samotného autorského textu popisujícího nejdůležitější momenty od vzniku samotné jazzrockové fúze ve skupinách Mile-

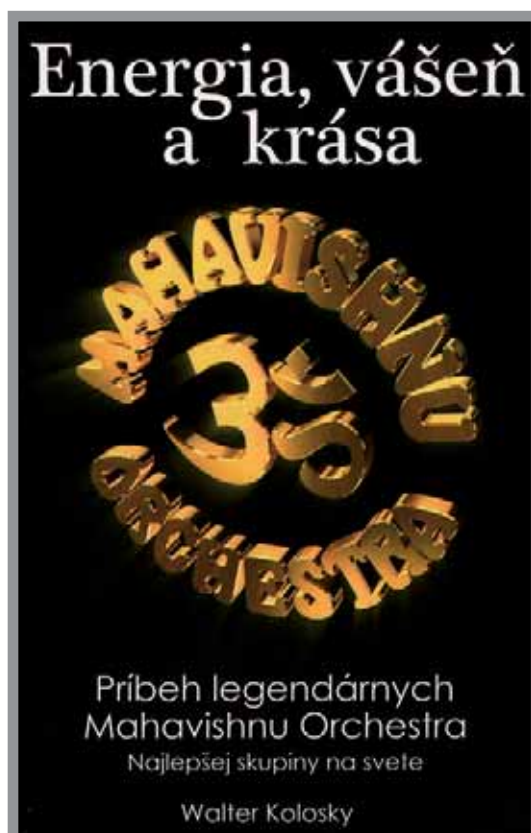
se Davise a Tonyho Williamse přes založení Mahavishnu Orchestra a její další podoby v sedmdesátých a osmdesátých letech až k současnému hodnocení jejího uměleckého přínosu navíc čtenář

zjistí ocení rozsáhlý soubor inteligentně seřazených komentářů od dalších slavných osobností. Z obdivu k „nejrychlejší a nejhlasitější kapele“ se zde vyznávají například Jeff Beck, John Scofield, John Abercrombie, Herbie Hancock, Mike Stern, Peter Erskine a mnoho dalších. Z jejich postřehů lze vyčíst i mnoho faktů o kapele samotné a o celkové kulturní atmosféře první poloviny sedmdesátých let. Dost důležitých zákulisních informací prozrazují v knize také samotní členové a lidé z managementu a z podpůrného štábu Mahavishnu Orchestra.

Do pozice hlavního hrdiny příběhu je v knize jednoznačně postaven John McLaughlin jako zakladatel a hlavní duše souboru ve všech jeho obsazeních. Máme možnost dozvědět se mnohé i o jeho osobnosti a jeho duchovním vývoji spjatém po určitou dobu i s indickým duchovním mistrem Sri Chinmoyem. V Koloského textu možná poprvé také zaznívá úvaha, jak moc nesou vinu na rozpadu první sestavy i lidé z managementu kapely, kteří jí kvůli její popularitě nedopřáli ani chvíli oddechu. Tyto meditace, jež by bylo možné hodnotit až jako přehnaně nostalgické, ale celému textu rozhodně nedominují. Primární je charakteristika kapely v kon-

textu jazzové a rockové scény na počátku sedmdesátých let, dále jsou zde informace ze zákulisního dění, dobové fotografie a rozbor kompozic. Podrobně jsou popsány i inspirace, estetické představy a hodnocení vývoje kapely od jednotlivých členů.

Mne osobně četba této publikace zmotivovala k novému poslechu všech těch jinak již nesčetněkrát slyšených zásadních nahrávek. Myslím, že knihu *Energia, vášeň a krása* ocení každý fanoušek kapely, dozví se z ní mnoho nového a možná si i novými ušima poslechne staré nahrávky. Ke svébytné hudbě Mahavishnu Orchestra ale může přilákat i další zájemce. Za zmínku stojí také fakt, že autor sám neprohlašuje text za definitivní. Digitální podobu originálu mohou čtenáři komentovat, hodnotit a doplňovat přímo na stránkách vydavatelství (www.abstractlogix.com/mahavishnubook), a podílet se tak i na podobě dalších vydání. ■



Bernhard Lang: I Hate Mozart

Bernhard Lang: I Hate Mozart

Col Legno (www.col-legno.com)

Distribuce: RCD (www.russiancdshop.com)

2 CD + DVD

Text: **Miroslav Pudlák**

V roce 2006, kdy byl ve Vídni slaven Mozartův rok, bylo po rekonstrukci nově otevřeno starobylé divadlo Na Vídeňce (Theater an der Wien, kdysi tam měla premiéru Mozartova *Kouzelná flétna* a Beethovenův *Fidelio*) a po desetiletích, kdy patřilo operetě a muzikálu, se tam opět vrátila opera. V tomtéž roce tam byla vedle Mozartových oper jednou z prvních inscenací i premiéra soudobé opery, která vznikla na zakázku k příležitosti Mozartova roku. Napsal ji Bernhard Lang a nese překvapivý název *I Hate Mozart*.

Hudba Bernharda Langa (*1957 ve Štýrském Hradci) je rozhodně poznatelná díky autorově svéráznému rukopisu. Na první poslech je u něho nápadné zvláštní používání repetice, které je však jiné, než například u amerických minimalistů. Lang si vytváří vlastní skladatelskou techniku, založenou na vyvažování míry opakování a kontrastu. V proudu Langovy hudby se setkáváme s úseky, kde se hudba jakoby „zasekne“ na repetovaném modelu, jindy se odvíjí pomocí drobných nebo větších změn až po úseky, které přinášejí neustálou proměnu. Tato technika jeho hudbu natolik stylizuje, že si autor může dovolit velkou šíři zvukových a žánrových výpůjček, aniž by se v nich rozplynul. Ve zvuku využívá všechny prostředky: od konvenčních nástrojů orchestru přes elektronické nástroje, samplery a počítačovou elektroniku až po různé DJe, turntablisty a rappery, které zapojuje do svých projektů. Pro Langa je míchání nesourodyých elementů přirozené – žádné prostředky nejsou předem vyloučeny ze hry, vše lze harmonicky spojit do jednoho velkého kontrapunktu.

Je tomu tak i v opeře *I Hate Mozart*. Její název není vyjádřením autorova vztahu k vídeňskému klasikovi, ale souvisí s dějem opery, obsaženým v libretu od Michaela Sturminger, který byl zároveň režisérem představení. Námět opery patří do žánru „divadlo na divadle“. Děj se odehrává v prostředí operní společnosti, která se chystá k uvedení Mozartovy opery. Divák má jakoby možnost nahlédnout za scénu, poznat jednotlivé představitele rolí i činitele operního provozu z druhé strany kulisy. Vystupují zde postavy jako dirigent, operní diva, mladý tenor, operní agent, inspicient, které mezi zkouškami v šatnách a v zákulisí řeší své umělecké i osobní problémy a prožívají své příběhy. Hlavní postavou je dirigent, který na Mozartovi buduje svou úspěšnou kariéru, ale v jedné scéně se provalí, že Mozartovu hudbu už přímo nesnáší.



Hudba opery využívá kromě obvyklého operního arzenálu i samplované zvuky a živou elektroniku. Do zvuku orchestru Lang vplétá smyčky ze zvukové stopy. V obou těchto vrstvách se samozřejmě objevují náznaky Mozartovy hudby i konkrétní hudební citáty z Mozarta. Nahrávka pochází z premiéry v divadle Na Vídeňce a hraje na ní soubor Klangforum Wien, který řídí Johannes Kalitzke, dále sbor Vokalensemble NOVA a sólisté. Spíše než poslouchat samotné CD se vyplatí shlédnout DVD, které je součástí

kompletu, protože Langova hudba zde mnohem lépe funguje v kontextu výpravného a režijně nápaditého představení, než jako autonomní hudební dílo. ■



Hluk veselých kutilů

Adam Cornelius: People Who Do Noise

(www.peoplewhodonoise.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

Hluk již dávno není, co býval. Z uzavřených komunit zakaboněného industriálu se rozlezl na všechny strany a nabral množství podob. Ne snad, že by se stal přístupnějším a vstřícnějším vůči většinovému posluchači, ukazuje se ale, že rámus může mít mnoho barev. Důkazy pro toto konstatování lze najít v mnoha textech otištěných v HIS Voice za posledních několik let. Pokud by ale někdo potřeboval koncentrovanou přehlídku, může mu v tom docela dobře posloužit dokumentární snímek *People Who Do Noise*.

Adam Cornelius, filmař a hudebník z Portlandu ve státě Oregon na západě Spojených států, se rozhodl zmapovat komunitu hlukových hudebníků ve svém městě. Tamní scéna je poměrně pestrá, celkem se v dokumentu představí čtrnáct skupin či jednotlivců s několika jmény dosahujícími na mezinárodní proslulost. Proslulost je to tedy samozřejmě relativní, v rámci určitých kruhů patří jména jako Pulse Emitter, Yellow Swans nebo Daniel Menche k těm známějším, vzhledem k hustotě současných komunikačních sítí však nelze považovat třeba Soup Purse, Sisprum Vish či Redglair za větší underground. Za opravdové hvězdy tu je Smegma, kolektiv, který se vylíhl v okruhu Los Angeles Free Music Society v sedmdesátých letech a do současnosti nepolevil v podivnosti své improvizované tvorby, v níž hraje roli i takřka divadelní prezentace včetně pohádkových kostýmů. Divadelní přístup se projevuje i u jiných, třeba v případě Kitty Midwife je dán již povahou jejího instrumentu, jímž je dlouhé prkno s nataženou pružinou a snímači, se kterým je všelijak manipulováno.

Hudba hluků může mít skutečně mnoho podob. Smegma představuje přesah od čistého hluku do světa improvizace vzdáleně odkazující k free jazzu i dadaismu, Argumentix nebo Oscillating Innards staví na extrémním zkreslení extrémních hlasových projevů, duo Yellow Swans k hlasu přidává kytaru, další dvojice s prostým názvem God loudí z modifikovaných elektrických obvodů poměrně jemné bzučivé plochy, Honed Bastion pracuje se zpětnou vazbou a podomácku postaveným syntezátorem. Právě zdůraznění kutilské stránky věci je na filmu možná nejzajímavější. Samozřejmě by bylo možné tuto hudbu dělat s laptopem, drtvá většina hudebníků ovšem pracuje s analogovými elektronickými prostředky, které si přinejmenším trochu upravuje podle svých představ. Řada nástrojů je ovšem vlastní výroby a z komentářů je jasné, že ke svým hračkám mají autoři citový vztah, že hrát na něco, co nikdo jiný nemá, je tu docela důležité.

Po stránce filmové je těch asi osmdesát minut rozčleněno poměrně jednotvárně, střídají se „mluvící hlavy“ umělců vysvětlujících co, jak a hlavně proč dělají, což je prokládáno ukázkami jejich hry. Cornelius zvolil trochu zvláštní přístup: Místo aby

natáčel na koncertech, nechal každého hrát v prázdné místnosti bez publika. Občas je to trochu zvláštní pocit, sledovat člověka zuřivě poskakujícího kolem mixážního pultu nebo všelijakých elektronických udělátek v jakémsi prázdném sklepě. Ukázky jsou dlouhé právě tak, aby poskytly dobrou představu, a přitom neunavily nezasvěceného diváka. Pokud někdo pocítí potřebu vidět více, najde pod záložkou „Bonusový materiál“ slušné množství dalších performancí, které kvalitou nezaostávají za oficiálním sestřihem.

Lze v dokumentu o poměrně úzce vymezené scéně jednoho amerického města najít nějaké obecné myšlenky o hluku a hudbě dneška? Dají, přičemž některé klade sobě i objektům svého zájmu sám autor, jiné se nabízejí samy od sebe. V době, kdy „normální hudba“, tedy popové písničky plní ve veřejném prostoru funkci nepříjemného hlukového smogu, může být zpětná vazba elektrické kytary balzámem pro uši, pokud ji člověk poslouchá či produkuje z vlastní vůle. Hluk již není výhradně prostředkem vyjadřování temných stránek duše a negativních emocí, nemusí ani jít o punkový společensko-kritický postoj. Ti, kdo

s hlukem pracují, se naučili obsáhnout mnohem širší spektrum, kde ani humor není zapovězen. A ukazuje se, že přinejmenším v některých lidech stále vězí potřeba dělat hudbu – pro sebe a úzký okruh lidí (který se dnes samozřejmě může roztáhnout napříč kontinenty). Pro tento typ hudby je typický individualistický přístup a jistá dobrovolná osamělost – kromě Smegmy, Yellow Swans a God – jsou všechny projekty sólové. Tvůrci extrémní hudby si jsou vědomi, že zvuky, jimiž mají potřebu se vyjádřit, nemusí mnoho posluchačů chápat, že jde o aktivitu skutečně především pro osobní potřebu. Jak říká jeden z hudebníků v dokumentu: „*Jestli se vám to nelíbí, v rádiu je spousta jiné hudby.*“



PEOPLE WHO DO NOISE



Murcof: The Versailles Sessions

The Leaf Label (www.theleaflabel.com)

Mexický rodák Fernando Corona se pod pseudonymem Murcof proslavil po čtyřech vydaných albech spíše jako skladatel vážné hudby, i když jeho základním prostředkem je elektronika. Souvisí to určitě s precizností a zvukovou dokonalostí jeho prací stejně jako s častým užíváním zvuků klasických i méně běžných akustických nástrojů. V této tradici pokračuje i na své nové desce, i když poprvé porušil svůj zvyk pojmenovávat nahrávky slovy začínajícími písmeny z jeho jména (*Martes, Utopia, Remembranza, Cosmos*). Vzhledem k tomu, že nyní pracuje na projektu Oceáno, bude to spíše výjimka. Důvodem by mohlo být to, že materiál pro album *The Versailles Sessions* vznikl na objednávku pro multimediální expozici v paláci ve Versailles. Rozhodně však k němu nelze přistupovat jako k méněcenné položce v diskografii, možná si dokonce zaslouží opak.

Při tvorbě těchto šesti kompozic se Murcof pro inspiraci vypravil do doby Ludvíka XIV., a tak v nich můžeme najít i party barokních nástrojů, cembala, fléten či smyčců včetně violy da gamba. S těmi však autor provedl ještě řadu elektronických kouzel. V úvodní skladbě *Welcome To Versailles* se postupně z ambientu tvořeného preparovaným piánem či cembalem bohatě upravenými efekty vynoří do sólové pozice právě flétna, která nám prozradí mnohé z Murcofových postupů. Její improvizaci podporují syntetické zvuky, často ji nenápadně podbarvují také upravené sample jí samotné. Podobným způsobem je realizována i závěrečná nádherně vystavěná melodie. Její sytý zvuk je složen z několika nástrojů tak, že tvoří novou těžko dešifrovatelnou barvu, na chvíli z ní vynikne smyčcový nástroj, jindy zase analogový syntezátor. Některé její části připomenou Oliviera Messiaena, jindy je vedena jako hlas barokní fugy.

Úžasným momentem je vstup lyrického operního mezzosopránu ve skladbě *A Lesson For The Future Farewell To The Old Ways*. Pod sólovým hlasem se pomalu rozeznávají doprovodné melodie a ambientní plochy, závěr pak patří téměř sólovému cembalu, které jako by se postupně a pomalu ztrácelo v hlubinách času. Z nich se ale ihned vynoří smyčcové textury kratší etudy *Death Of A Forest*. Některé nástroje tvoří pouze statický základ, jiné poletují v glissandech a perkusivních zvucích. Nádherný duet emocemi nabitého vokálu a Murcofem opět upravených a doplněných smyčců celek završují. *Spring In The Artificial Gardens* je experimentem s možnostmi cembala. Od prvních tónů této časově nejosáhlejší části jsou patrné výrazné změny původního zvuku, skladba by se ale dala označit jako meditace o tom, co všechno lze objevit ve zvuku dozrívajícího cembala. Elektronika sice vede toto uvažování až do fiktivních úrovní, vnímavý posluchač jim však zajisté s nadšením podlehne.

Název poslední části, *Lully's Turquerie As Interpreted By An Advanced Skript*, již mluví sám za sebe. Je odlehčenější oproti ostatním, historické melodické i zvukové prvky se zde kloubí s decentními beaty a chladnými syntetickými zvuky. Do ticha se pak v závěru opakuje hlubší groovová melodie flétny. Po jejím umlknutí lze album přehrát okamžitě znovu, v mnohovrstevnatém obsahu je totiž možné ještě dlouho a dlouho objevovat nové kompoziční a aranžérské finesy. Murcof je zkrátka mistr s ohromující fantazií a s úžasnými znalostmi o práci se zvukem. Doufejme, že se už nadále nebude řídit svými zásadami v pojmenovávání svých alb, aby se umělecky nepodvázal, nebo že svůj pseudonym změní alespoň na padesátipísmenný. Jeho díla jsou nyní stále vyhledávanějšími zvukovými událostmi a snad se jich ještě objeví dostatek.

Jan Faix



Hector Zazou & Swara: In the House of Mirrors

Crammed (www.crammed.be)

Hector Zazou, francouzský skladatel a producent s alžírskými kořeny, vlastním jménem Pierre Job, balancoval od poloviny sedmdesátých let na pomezí písňového popu a ambicióznějších kompozic. Velkou roli v jeho tvorbě vždy hráli jeho spolupracovníci, kteří pocházeli z nejrozličnějších koutů světa a pestrých hudebních souřadnic. Spojil se s korsickými sbory, konžským zpěvákem Bonym Bikayem, největšího úspěchu dosáhl na albech *Songs of the Cold Seas* a *Sahara Blue*, na nichž hostuje řada výrazných sólistů (Björk, John Cale, Gerard Depardieu a další) a která nejzdařileji udržují rovnováhu mezi přístupností a odvážnějšími zvukovými a aranžérskými nápady. V jiných případech se to již tak dobře nedařilo a sklouznutí ke kýči by se našla. Osmého září 2008 Hector Zazou zemřel a zanechal po sobě krátce před dokončením album *In the House of Mirrors*, pod nímž je opět podepsána řada hostů. Hudebníci tentokrát pocházejí především z Indie a Uzbekistánu: Pod jménem Swara se skrývají Toir Kuziyev (loutny tambur a oud), Milind Raykar (housle), Ronu Majumdar (flétna) a Manish Pingle (slide kytara). Západní hudbu zastupují trumpetista Nils Petter Molvaer, perkusista Bill Rieflin, klavírista Diego Amador a houslista Zoltán Lantos. Výsledek zní především jako setkání indických a blízkovýchodních hudebníků, kteří ctí své tradice, aniž by se ovšem báli pokračovat v nich po svém. Hudba plyne rozvážně, cítíme, že ani tón zde není navíc, jednotlivé nástroje si nepřekáží, jako by několik muzikantů spolu jen tak nezávazně preludovalo kdesi v soukromí. Teprve při soustředěnějším poslechu začneme vnímat občasné elektronické zvuky, efekty a vůbec studiovou práci. Zazou sám se zde stáhl do pozadí asi nejvíce za svou kariéru a jeho zásahy jsou dobře ukryté, což nahrávce velice svědčí. Nejde o chytlavou kolekci, jako u Zazouových písňových projektů, navzdory rozdělení na skladby je to plynulý proud hudby, v němž nejsou nástroje pro nás exotické využívány jako laciné koření. Naopak: představují základ, z něhož Zazou vytvořil krásný celek, který jako by sám následně zpovzdálí pozoroval.

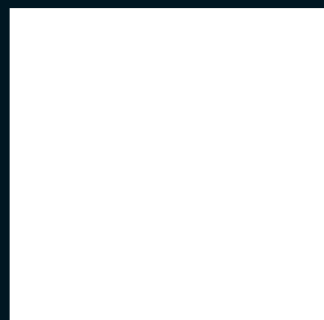
Matěj Kratochvíl

Theo Bleckmann / Kneebody: Twelve Songs by Charles Ives

Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: 2 HP (www.arta.cz)

Charles Edward Ives (1874–1954) si ve třicátých letech zapsal: „Myslím, že jsem pracoval s větším pocitem svobody, když jsem věděl, že se daná skladba nebude hrát na veřejnosti nebo spíše řečeno před lidmi, kteří by ji nestrávili.“ (Ives, Ch. E.: *Memos*, Londýn, 1973 / Konzerva na hudbu č. 11, nedatováno). S tímto problémem se potýkají se zvuky a hudebními pravidly obecně experimentující skladatelé všech časů a je obvyklé, že jejich tvorbu širší obec objevuje a oceňuje až dodatečně. Ve Spojených státech se hlubší zájem a porozumění pro Ivesovo dílo začal projevovat až ve čtyřicátých letech; později, kdy už skladatel přestal komponovat, byl přiřazen k průkopníkům severoamerické moderní hudby. Setkání jeho písňové tvorby s novátorským přístupem k instrumentaci, jak je nacházíme na tomto albu, je spojením piety s experimentem. Úcta k původnímu materiálu je projevena uchováním melodie, objevitelství zde představuje neobvyklý nástrojový doprovod, v němž hráči s úspěchem přiřadili ke zpěvu Thea Bleckmanna hudbu, která nemohla autorovi v jeho době znít ani v jeho fantazii. K tomuto bodu byl nutný dlouhý vývoj soudobé hudby a avantgardního jazzu, cestou souběžně se setkávajících a vzájemně se nejen ořukávajících, ale přímo se ovlivňujících.



Kvinteto Kneebody samo sebe označuje za plod umění žánrově pokřiveného postmodernismu v hudbě. V obsazení Ben Wenel (tenorsaxofon, fagot, melodika), Adam Benjamin (klávesové nástroje), Shane Endsley (trubka, perkuse), Kaveh Rastegar (basy), Nate Wood (bicí) doprovází Ivesovy písně, které svou náladou, lyrikou, romantismem a přítomností křesťanství jsou dnes téměř neodlišitelné od euroamerické lidové hudby obecně. Kneebody vytvářejí témbrové plochy, ambientní nálady, ale jak jde píseň za písní, zvukově se stále více prosazuje jejich vlastní „postmoderní“ styl. Z *The Housatonic At Stockbridge* vznikne citová baladická nálada s Fender Rhodesem a saxofonem. V písni *The Cage* zazní něco mezi albem *Miles Davis In Concert* (1973) a experimenty z *Rock In Opposition*. V *The See'r* a *The New River* jsou zvukově a rytmicky nejrozdílnější v jakési expresivní formě hard bopu. Závěrečný *Waltz* se po tříčtvrteční úvodní sloce změní ve zcela regulérní freejazzovou miniaturu. Jedinou Charlesem Ivesem převzatou skladbou je tradiční spirituál *In The Mornin'*, který si sám zaranžoval.

Hlas Theo Bleckmanna zní v soudobé i experimentální hudbě celého světa, v opeře v Sydney, v Nové alexandrijské knihovně, samozřejmě v New Yorku, z jehož scény vzešel. Od roku 1994 spolupracuje s Meredith Monkovou, přispěl i na její zatím poslední album *Impermanence* (ECM, 2008). Jeho čistý a vřelý hlas je s hudbou Ivese zcela v souladu, ale právě hudba Kneebody vytváří kontrast, který tuto Ivesovu tvorbu posouvá do současnosti. Osobité odchylky od kánonů evropské hudebnosti, kterými Charles Ives popouzel své současníky, dnes při poslechu bez vědomí souvislostí nepostřehnete. Jeho symfonické skladby *Central Park in the Dark* (která je citově inspirovaná nočním posezením v newyorském parku) a obzvláště pak *The Unanswered Question* zní neméně „ambientně“ než často citované Holstovy *Planety* – ty ovšem byly napsány v roce 1916, až deset let po skladbách Ivesových. Bleckmannova nahrávka produkovaná Stefanem Winterem je důraznou připomínkou nedostatečně využívaného bohatství tvorby klasiků soudobé hudby XX. století.

Vladimír Kouřil

Christian Fennesz: Black Sea

Jacob Kirkegaard: Labyrinthitis

Touch (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Dlouho očekávané a některými již mezi nejlepší desky roku 2008 zařazené nové album kytaristy s laptopem je zde. Stejně jako na předchozích titulech, i na *Black Sea* najdeme pár hostů (australský hráč na preparovaný klavír Anthony Pateras a novozélandský multiinstrumentalista Rosy Parlano). Vyzdvihnout pouze precizně vypilovaný výsledný zvuk z vídeňského Amman Studia či přidanou hodnotu (obal), která je sine qua non všech desek londýnského Touche, by znamenalo podceňovat čtenáře. Omílat, že Fenneszova tvorba evokuje My Bloody Valentine jen proto, že Fennesz používá kytarové drones nebo že v některých skladbách navozuje obdobnou melancholii, by nebylo podceněním už jen čtenáře, ale i Fennesze. My Bloody Valentine, přestože je mám moc rád a přiznávám se i k tričku s obalem jejich desky *Isn't Anything* z doby dávno minulé, se dle mého názoru nikdy nedostali jinam než ke kytarovým plochám a oné melancholii. Naproti tomu Fennesz, jak to opět dokazuje na aktuální desce, umí udělat krok dál, sejít z doslovné, vyprávěčsky lineární tvorby a zdařile se pohybovat někde mezi samotnou hudbou a posluchačem/tvůrcem, podobně jako někteří experimentální filmaři, kteří

dokážou přenést „děj“, nebo jinak řečeno „to podstatné“, někam mezi plátno a diváka. Nechci však nikoho mást, samozřejmě, že na *Black Sea* najdeme kytarové plochy, melancholické drones i snový opar, field recordings i vodní téma, které Fennesze provází na všech sólových albech, a tentokrát i jemné a rozpoznatelné kytarové melodie, ale to, co dělá z těchto prvků nadstandardní kompozici, je to, k čemu nás Fennesz nutí už hezkých pár let: poslouchat jinak. Říká se: čím starší, tím moudřejší, a Fennesz nás k jinému poslechu nenutí tichem či hlukem, ale nezvykle příjemnou hudbou. Závěrečná skladba *Saffron Revolution* může být jistým vodítkem – mnoho buddhistických mnichů nosí šafránová roucha a tisíce z nich je měly na sobě i při protivládních protestech v Barmě v září 2007. Souhlasím s Billem Meyerem, že jde o jednu z nejlepších věcí, co zatím Fennesz vytvořil.

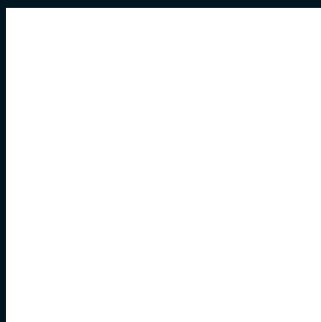
Výše zmiňovaný krok dál (i když by se dalo hovořit spíše o kroku dovnitř), a to mimořádně zásadní, udělal dánský lovec (zdánlivě) skrytých zvuků. Jaké to je poslouchat „zpěv“ našich uší? Svým způsobem vzrušující. Tato myšlenka jistě dráždila i Jacoba Kirkegaarda, který navázal na objev skladatele a houslisty Giuseppe Tartiniho (1692–1771), jenž pozoroval a v roce 1754 popsal tzv. sumační a diferenční tóny; o něco dříve si efektu diferenčního tónu všiml varhaník Georg Andreas Sorge (1703–1778). Efektu se využívá při stavbě varhan, kdy vybrané píšťaly pro hluboké tóny vytváří iluzi přítomnosti píšťal tónů nehlubších. K těmto poznatkům přidal Kirkegaard supermoderní technologii a stvořil dílo, které, ať si říká kdo chce co chce, je zlomové. Představte si zvuk o frekvenci f1 a druhý zvuk o frekvenci f2 v poměru 1:1,2. V tomto momentě uslyší ucho téměř každého z nás třetí zvuk o frekvenci f3, ale nejen že ho uslyší, tento zvuk uší, respektive vlásečnice ukryté v *hlemýždi* našeho vnitřního ucha, produkují. Dosadíte-li si do vzorečku $f_3 = 2 \times f_1 - f_2$ hodnoty 2666 Hz (f1) a 3199,2 Hz (f2), máte fyzikální popis části toho, co udělal Kirkegaard. Jaké to je poslouchat „zpěv“ uší Jacoba Kirkegaarda? To můžete poznat sami, neboť autor *Labyrinthitis* si nechal zabudovat speciální minireproduktury a pustil si do uší výše uvedené frekvence. Tím dosáhl „zpěvu“ uší o frekvenci 2132,8 Hz (f3). Poté tento zvuk zaznamenal pomocí minimikrofonu a přidal k němu opět v poměru 1:1,2 další frekvenci (f4), zatímco první dvě (f1 a f2) odfiltroval, a tímto způsobem pokračoval dále. Výsledných zhruba osmatřicet minut frekvenčně se snižující kompozice z poloviny je zaneseno na album. Ano, tušíte správně, druhou polovinu si každý posluchač tvoří v hlavě sám. Teprve v tomto okamžiku procesu je dílo kompletní. A čím nižší frekvence, tím mrazivější pocit/poslech, neboť zvuk se v ten moment tvoří v nehlubších částech našeho ucha. Poslech je to vpravdě psychofyzický. *Musique concrète* jedenadvacátého století? Svět jako znějící objekt/subjekt? Každopádně album, které zasahuje nejen do oblastí, jako jsou hudební akustika, instrumentace, psychologie či estetika, ale i teorie vnímání zvukové informace. Je přirozené, že výsledný výjem bude odvislý nejen od způsobu poslechu (sluchátka, reprosoustava, potichu, nahlas...), ale i od každého z nás. „To, že dělat hudbu je snadné, pochází z ochoty akceptovat omezení struktury. Struktura je snadná, protože může být promyšlena, vypočtena, změřena,“ píše John Cage v *Lecture on Nothing*.

Petr Vrba

David's Song. David Geringas plays Anatolijus Šenderovas

Profil Medien (www.haensslerprofil.de)

David Geringas (*1946), původem litevský violoncellista a dirigent s německým pasem, se stejně jako ríšský rodák Gidon Kremer snaží maximálně využít svého celo-



světově proslaveného jména a umění k propagaci soudobé hudby své rodné země (potažmo celého Pobaltí). Oba zmínění hudebníci, kteří shodně v době brežněvovské vlády emigrovali na Západ (Geringas v roce 1975, Kremer 1980), tak dávají na srozměnou, že před časem opustili Sovětský svaz, nikoli Litvu resp. Lotyšsko.

Album *David's Song* se skladbami Anatolijuse Šenderovase (*1945) je první vlastnou plánovanou rozsáhlejší edice na značce Profil Medien známého vydavatele Güntera Hänsslera. Geringas tu zamýšlí postupně představit komorní tvorbu několika soudobých litevských autorů (následovat mají profilová alba Broniuse Kutavičiuse, Vytautase Laurušase ad.) a fakt, že právě Šenderovasova hudba zahajuje tuto řadu, má své opodstatnění. Mezi oběma umělci totiž existuje přátelství již od jejich dětských let, které později vyústilo v plodný úzký vztah „skladatel – interpret“, přetrvávající dodnes. Šenderovas Geringasovi dedikoval dvě velká symfonická díla – *Paratum cor meum* (Koncert pro violoncello, sbor, clavinovu a symfonický orchestr) z roku 1995 a *Concerto in Do* pro violoncello a orchestr („Do“ v názvu je hříčkou: neoznačuje pouze „C“, ale odkazuje i k litevské podobě Geringasova křestního jména Dovydas) z roku 2002 – a několik komorních, z nichž většinu obsahuje recenzované album. Na nich si lze ověřit, že Šenderovasova tvorba neprošla křiklavými zlomy. Pět kompozic pro různá obsazení vzniklo v letech 1972–2006 a všechny zřetelně prozrazují, které hudební kvality skladatel akcentuje: expresivní (a často zpěvnou) melodiku, zajímavé kombinace v metrytmických vztazích, nástrojové barvy a dramatický náboj. Přesto je každé jeho další dílo jiné a neotřepané.

Úvodní desetiminutová *Sonáta pro violoncello a perkuse* (1972) vychází sice rámcově z klasické formy, ta však autora neomezuje, naopak mu poskytuje velký prostor pro rozvinutí strhujícího a bohatě členitého dialogu vůdčího hlasu – cello – s perkusemi, pojatými převážně jako melodické, popř. harmonické nástroje. Pro zajímavost: tato skladba měla vyjít v roce 1975 na LP firmy Melodija (spolu se *Čtyřmi miniaturami pro violoncello a klavír*, na album *David's Song* nezahrnutými), cenzura tomu ale kvůli Geringasově emigraci pár dní před datem vydání zabránila. *Due Cantis* z roku 1993 (*Cantus I* pro violoncello a klavír, *Cantus II* pro sólové cello) dokumentují vzájemné pochopení tvůrce a interpreta v té nejobjasnější podobě. Z obou skladeb vysvítá, že Šenderovas vnímá Geringasovu virtuozitu skrze jeho výrazový arzenál, skrze schopnost zahrát i tu nejprostší melodii ojedinele. I přes nevelký rozsah (šest resp. osm minut) a nekomplikovanost skýtá poslech *Due Cantis* možnost sledovat velké bohatství v nuancích Geringasovy hry. *Písně Sulamitky* zastupují početnou skupinu skladeb, v nichž se Šenderovas nechal inspirovat biblickou látkou. Jsou navíc příkladem skladatelovy tendence vracet se ke své starší tvorbě a dávat jí nové impulsy. Původně totiž vznikly v roce 1992 pro vokál a symfonický orchestr, ale postupně se dočkaly několika přepracování, mj. i pro violoncello, bajaran, perkuse a zvukový pás (2001); právě tato verze je zařazena na *David's Song* a čtenáři HIS Voice si ji (ve stejném hráčském obsazení) mohou vyhledat i na sampleru *Lithuanian Voice*, přiloženém k HV 6/06. Album uzavírá zatím poslední výsledek Šenderovasovy spolupráce s Geringasem, titulní kompozice pro cello a smyčcové kvarteto z roku 2006. Jak naznačuje její název, je to pokus o vytvoření Geringasova hudebního portrétu (další možný výklad, aluze na krále Davida, se však při Šenderovasově oblibě ve dvojznačnosti přímo nabízí). Efektivní jednověté dílo sestává z pěti částí, které pracují s odlišným tématickým materiálem a vyznačují se různou povahou (důstojnost, ironie, vtip atd.), ale představují kompaktní celek, postihující Geringasovu osobnost z pohledu jeho dávného přítele.

Slyšet svou hudbu v ideální interpretaci, to je sen každého skladatele. Šenderovasovi se v případě skladeb provedených Geringasem nepochybně splnil (nutno však dodat, že protagonistovi při nahrávání skvěle sekundovali i adekvátní partneři – perkusionisté Pavel Giunter a Arkadij Gotesman, klavíristka a Geringasova žena Tatjana Geringas, norský

akordeonista Geir Draugsvoll, pro něhož mimochodem Šenderovas v roce 2007 napsal *Koncert pro bajaran a orchestr*, a Vilniuské kvarteto). Zároveň Geringas si jistě dlouhodobě notuje, že pro své interpretační umění našel velice citlivého tvůrce. **Vítězslav Mikeš**

Martin Archer: In Stereo Gravity

Discus (www.discus-music.co.uk)

Po bohatých zkušenostech s improvizovanou hudbou a free jazzem se Brit Martin Archer stal samostatně působící, i když zhusta kolaborující jednotkou a vydavatelem vlastních děl na za tímto účelem založené značce Discus. Hráč na saxofon a dřevěné dechové nástroje se sblížil se světem elektroniky a je schopen dávat sólové koncerty s dechy a laptopem. Zároveň se rozšířil jeho stylový záběr: z jazzové základny podniká srdnaté výpady do hájemství ambientu, plunderfonie či rocku v opozici a svou kořist ze zmíněných enkláv doma citlivě mísí v kotlíku na mírném plameni a za použití několika stálých tajných figlů a přísad. Nejedná se tu o demonstraci eklektického stáda hudebních koníčků, ale o detailně propracovaný jazyk, kde *free* opravdu znamená *svobodný*.

Recenzované album se skrývá v obalu s obrázkem, který Archera prý fascinoval a současně děsil v dětských letech – pochází z jakési encyklopedie pro mladé čtenáře a ilustruje, jak budeme v budoucnu šťastni. Šestnáct skladeb na dvou kompaktních discích zastihuje Archera sólově i v nejrůznějších sestavách, s kytaristy, zpěvačkou, hráčem na gramofony či s bubeníkem Chrisem Cutlerem, asi největší „celebritou“ kolekce. Album plynule střídá nálady od elektronického ambientu přes kraftwerkovské náznaky až k poměrně přímočarému rocku a jazzu. Aby Archer ukázal, že hudba jeho srdce nepatří do starého železa, organicky propojuje sytý zvuk hudebních nástrojů s bubenickými ready made Arta Blakeyho, k nimž dotáhí ostatní instrumenty, či s texty poskládanými z nesmyslných útržků spamů – takhle vzniknul asi největší „hit“ kolekce, hybná písnička *Spun Sugar Barbed Wire*. Všem skladbám a improvizacím (která je zde která?) je společné střední tempo a sytá aranžmá se spoustou „záhadných“ tichých šumů a hlasů, příjemné bzučení a pípání, jakož i s opravdu plasticky zachyceným zvukem instrumentů. Některé kontury se v mlze vynořují překvapivě jasně, jiné opalizují či splývají.

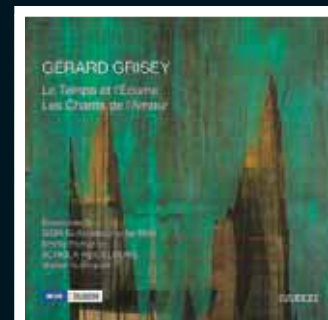
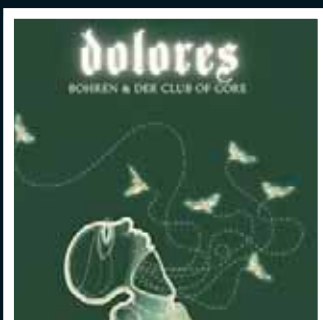
Každý z disků má přibližně hodinovou stopáž. Osobně se mi při poslechu nejlépe osvědčilo nevázat se na nutnost pokračovat po přehrání první desky druhou. Berte to tak, že máte v jednom obalu dvě výborná alba, která spolu sice zvukem a náladou úzce souvisejí, nejedná se však o dvě dějství s krátkou přestávkou jen na napití a toaletu. **Petr Ferenc**

Salvatore Sciarrino: Storie di altre storie

Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: ZHP (www.arta.cz)

CD *Storie di altre storie* skladatele Salvatore Sciarrina přináší šest skladeb z ohromné produkce tohoto originálního autora. Nejzajímavější je hned první, *Efebo con radio*. Ideou díla je vzpomínka na dobu, kdy autor jako dospívající chlapec trávil osamělé hodiny laděním starého lampového rádia. Přeladováním stanic na středních vlnách lze na takovém rádiu tvořit hudbu – každá stanice má svou hladinu šumu, šum je i mezi stanicemi, slyšíme glisandující tóny, útržky hudby a řeči, a když konečně na chvíli spočineme na nějaké stanici, ozve se třeba populární šlágr, jehož akordy se prodírají skrze šum na pozadí. Sciarrino se pokouší zachytit tento dávný zážitek z dětství prožitého v době analogových rádií. V jeho skladbě přitom neuslyšíme žádné elektronické nebo technicky upravené zvuky, ale jen, jak to u Sciarrina bývá, efekty podobné elektroakustické hudbě, kterých je dosaženo jen s pomocí nástrojů orchestru hrajících nekonvenčními způsoby hry. Tato skladba z roku 1981 je jedinečná i tím, že v ní Sciarrino formou fragmentárních citací pracuje s populární hudbou, která jinak nepatří do oblasti jeho zájmu.



Další dvě skladby, *Il Giornale della necropoli* (2000) pro akordeon a orchestr a *Autoritratto nella notte* (1982) pro orchestr, přinášejí typicky sciarrinovskou „noční“ hudbu, plnou zneklidňujícího ticha, ze kterého se vynořují tajemné zvuky. Ztišení intenzity má přivést posluchače k zaostrění poslechu na jemné události, a v tomto zdánlivě omezeném výrazovém prostoru se odehrávají Sciarrinova hudební dramata. Porozumí jim ale jen ten, kdo se dokáže naladit na autorovu zvukovou hypersenzitivitu.

Poslední, titulní dílo *Storie di altre storie* patří do kategorie přepracování historických děl. Skladatel v něm sáhl po Mozartovi, Machautovi a Scarlattim, jejichž skladby trochu překomponoval a oblékl do zvukového hávu z proměnlivých nástrojových barev. Podobně jako jeho přepracování *Gesualda* nejsou tyto útvary pouhými instrumentacemi, ale novými svébytnými skladbami.

Sciarrino je znám hlavně svou komorní hudbou. Na tomto CD jej máme možnost poznat jako autora orchestrálních děl. Album lze doporučit jak znalcům Sciarrina, tak i těm, kdo chtějí učinit první zkušenost s jeho hudbou. O skvělou interpretaci se postarali WDR Sinfonieorchester Köln, který řídí Kazushi Ono a Lucas de Vis, a akordeonista Teodoro Anzellotti.

Miroslav Pudlák

Bohren Club Of Gore: Dolores

Ipecac (www.ipecac.com)

Kvarteto Bohren Club Of Gore z německého Mnichova se během patnácti let své existence nenápadně propracovalo z obskurních kruhů na pozici kultovní kapely. Někdejší fanoušci hardcorového punku se na začátku 90. let vydali na obdivuhodnou hudební cestu, která vyústila v nepravděpodobný, ale zcela originální žánrový kříženec lounge jazzu a doom/drone metalu. Po druhém albu zcela opustili elektrické kytary a od té doby používají už jen čistě jazzové prostředky (včetně staříčkových elektronických kláves). Na jedné straně ospalý saxofon, líný klavír, jazzové štetičky, na druhé teskná atmosféra zkázy, pomalý rytmus a těžkotónážní basa. Jeden by ani netušil, jak z toho Bohren Club Of Gore dokážou vytvořit společného jmenovatele, jeden poslech vás ale přesvědčí o tom, že na to skutečně mají a že tak činí ve velké stylu. Jejich šesté studiové album *Dolores* se nese ve znamení posunu od suchých, minimalistických zvukových textur předchozí nahrávky *Geisterfaust* (2005) k hutnějším kompozicím s bohatším „dějem“. Nicméně při charakteristicky hlemýždím tempu nečekejte žádný akční film, spíše pomalu se rozvíjející motivy v duchu snímků Andreje Tarkovského. Metalová těžkotónážnost tkví v sázce na dlouhé tóny a až agresivní pomalosti (ostatně jak jinak by se kapela mohla objevit na obálce magazínu experimentálního metalu Rock-A-Rolla), která úspěšně potírá srovnání s atmosférickým kýčem Badalamentiho soundtracku k seriálu *Twin Peaks*. A když už mě napadají samá filmová přirovnání, přidám k dobru ještě jedno, totiž že album *Dolores* má velmi blízko k filmu noir. V jeho drážkách také jako by protékaly husté provazy nekonečného deště a čas se zastavil mezi druhou a třetí hodinou ranní. Na *Dolores* Bohren Club Of Gore možná až příliš spoléhají na účinnou formuli vypracovanou na nejlepších albech *Sunset Mission* a *Black Earth*, vysoká kvalita tajemného německého kvarteta ale zůstává nezpochybnitelnou.

Karel Veselý

Aidan Baker and Tim Hecker: Fantasma Parastasio

Alien8 Recordings (www.alien8recordings.com)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Windy&Carl: Songs for the Broken Hearted

Kranky (www.kranky.net)

Z démonického obalu i počtu tracků (66) mrazí v kříži, děs ani hrozivý humbuk se ale nedostavuje. Premiérová spolupráce dvou kanadských hudebních experimentátorů je

v podstatě logickým průsečíkem jejich sólových drah a nenabízí žádný nečekaný krok stranou. Jejich světy bezkonfliktně prorůstají a zahušťují už i tak dosti kondenzované masy zvuku v mohutné valící se hlukové směsi beze stop výhrůzek. Aidan Baker je známý zejména díky svému metalově zabarvenému projektu Nadja, pod svým jménem nicméně snad až nadmíru čile chrlí kolekce ambientních obrů postavených na manipulaci s vlastnoručním kytarovým materiálem. Zatímco Baker evidentně přichází ze světa strun a dost možná ve sklepe ukrývá sbírku nášivek, Tim Hecker je doma ve světě digitálním. Místo poslušného hocha respektujícího tamní řád ovšem působí spíše jako podvratný živel, neboť do tohoto exaktního prostředí jedniček a nul důsledně vnáší chaos. Deska nevznikla korespondenčním způsobem (jak tomu dnes bývá zvykem), hudebníci se fyzicky sešli ve studiu a své nápady společně navrstvili do osmi neohrazených abstraktních útvarů. Z nich se místy vynořují kytarové rify, aby vzápětí podlehly špinavým elektronickým valům s přidušenými melodickými motivy. Mírně navrch má zřejmě Hecker, který zřetelně dbá o to, aby celek volně plul v zakalené neurčitosti a nabádal posluchače k trpělivému prostupování nánosy ploch. A to je také jediná cesta vedoucí k ocenění tohoto na první poslech statického šedivého dílka.

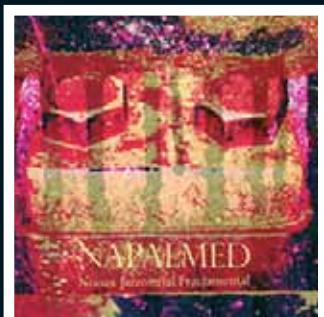
Na neuspěchané trpělivosti staví i michiganská manželská dvojice Windy Weber a Carl Hultgren, space-rockoví mohykáni značky Kranky, jejichž doménou jsou již přes tři pětiletky táhlé meditativní kytarové drones, které svou neměnností nenápadně atakují pocity naslouchajících. Jejich šesté album *Songs for the Broken Hearted*, jehož tématikou náplň netřeba charakterizovat, patří jistě k jejich nejpoutavějším počínům, a to už třeba jen díky kratší průměrné stopáži skladeb. V mnoha z celkem jedenácti kusů navíc dostává nebyvale velký prostor vokál paní Weber, který ovšem kvůli své monotónnosti (a notně omezeným možnostem, slyš – právě kvůli němu nejslabší – *Forever*) nijak nenarušuje pozvolna linoucí se zvukový podklad. Produkce Windy&Carl se pohybuje v mlze mezi bděním a sněním a zcela vylučuje prudší zvraty, nejnovější kolekce však určitě patří k jejich nejbarevnějším plodům, aniž by zeslábla schopnost skladeb rozproudit kolotoč myšlenek. Je to tedy vozidlo, které unáší do neznáma? Nebo snad prachobyčejná nuda?

Hynek Dedecius

Gérard Grisey: Les Temps et l'Écume / Les Chants de l'Amour

Kairos (www.kairos-music.com)

Spektrální hudba představovala v sedmdesátých a osmdesátých letech jistou revoluci v evropské hudbě, ne nepodobnou vlně zvednuté o něco dříve minimalismem v hudbě americké. Stejně jako pro minimalisty, byla i pro francouzské spektralisty hudba především znějícím útvarem, nikoliv strukturami zapsanými v notách. Zde ovšem podobnosti končí. Spektrální hudba přeci jen zůstala pevně propojená se světem „seriózní“ kompozice a nikdy nekoketovala s popkultúrou. Naopak se často obracela pro inspiraci do vědních oborů, především akustiky a psychologie. (Důkladný vhled do historie a kompozičních postupů tohoto směru jsme nabídli v HV 5/06.) Nemalé množství epigonů rozměňujících a recyklujících efektní zvukové barvy nemůže zakrýt sílu skladeb průkopníků spektralistu, mezi něž patří vedle Tristana Muraila především Gérard Grisey (1946–1998). Ačkoliv oba skladatelé využívali počítače k analyzování různých zvuků, při vlastní tvorbě se elektronickým zvukům většinou vyhýbali. Aktuální CD představuje dvě Griseyho skladby, jež v tomto ohledu představují výjimku, protože konfrontují v prvním případě akustické nástroje se syntetickými témbry, ve druhém lidské hlasy s hlasy počítačově generovanými a upravenými. Skladba *Les Chants de l'Amour* pro dvanáct hlasů a zvukovou stopu pochází z let 1982–1984, *Les Temps et l'Écume* pro čtyři hráče na bicí, komorní orchestr a dva syntezátory je z let 1988–1989. Je to období, kdy Grisey opouští fázi, v níž jeho hudba pracovala především s dlouhými plochami zvuku a jejich postupnými proměnami, a věnuje více prostoru kontrastům, rychlým změnám. Základní myšlenkou *Les Temps et*



l'Écume je střet tří různých časových pásem: času extrémně nataženého, času „normálního“ a času extrémně zrychleného. Grisey mluví v metafoře o vnímání času velryb, lidí a ptáků. Při poslechu se tedy prolínají či překrývají dlouze natažené plochy zvuků zvolna měnících svou barvu s rychlejšími a velmi rychlými pohyby, občas se hudba téměř zastaví na velice hlubokých tónech, aby se pak znovu vzejala ve zrychlujících se melodických figurách. Tóny syntezátorů občas až příliš připomenou dobu vzniku skladby a na chvíli vyvolají asociace s všelijakými newageovými kosmickými meditátory. To jsou však jen chvilková znejistění při průletu Griseyho bezbřehou zvukovou fantazií.

Skladba *Les Chants de l'Amour* je krokem do jiného světa. Dvanáct hlasů tu zpívá, křičí i deklamuje texty složené z fráze „I love you“ rozpitvané na fonémy, jmen slavných milenců (je tu Romeo s Julií, Tristan s Isoldou a další) nebo fragmentu textu Julia Cortáзара. Proti lidské složce stojí technologie tvořená přednatočenými a počítačově upravenými hlasy přednášejícími ve dvaadvaceti jazycích slova „láska“, „milenci“ a „miluji tě“ a čistě počítačovým hlasem, programem Chant vyvinutým ve francouzském centru IRCAM. Konfrontace lidského a ne-lidského prvku jsou důležitým hybným momentem skladby, která sice není milostnou písní, jakou si pod tímto označením nejspíš automaticky představíme, přináší ovšem více emocí i hudebního dramatu než Griseyho čistě instrumentální hudba. Prvek detailního zkoumání zvuku je stále přítomen, dostává ovšem nový rozměr.

Tento typ hudby dává smysl jen v podání precizních a zaujatých interpretů, na což se lze u nahrávek značky Kairos spolehnout. *Les Temps et l'Écume* se ujal WDR Sinfonieorchester Köln a dirigent Emilio Pomarico, *Les Chants de l'Amour* nahrál sbor Schola Heidelberg.

Matěj Kratochvíl

Napalmed: Noisax Jazzostrial Fractamental
Guerilla Records (www.guerilla.cz)

Zhruba půl roku od vydání poslední „velké“ desky *iii* přišlo mostecké duo Napalmed s další novinkou, albem *Noisax Jazzostrial Fractamental*, které je výsledkem spolupráce (na dálku) s dvěma japonskými hudebníky: saxofonistou a pianistou Hiroyuki Fujiwarou a kytaristou Teruhiro Shiojimou. Tři kratší a dvě dlouhé skladby vznikaly totožným způsobem: japonští hráči dodali nahrávky svých partů a ty pak RadeK.K. a MartiN.B. doplnili svou porcí kovových úderů a elektronických ruchů.

Příliš nechápu, z jakého jiného důvodu než z potřeby naplnit CD-nosič až po okraj, mohly být na album zařazeny tři šestiminutové tracky, v kterých se mísí digitální piano s elektronickými zvuky a střídavě dávkovaným hlučím a o nichž se v bookletu píše jako o „přemostňovacích, oddychovějších skladbách“. Nicméně, pokud mělo jít o překvapivý průnik dvou odlehlých oblastí, tak výsledek je až nepřekvapivě tristní. Chtělo by se říct, že hlavní podíl na tom má piano, protože jde z velké části o ničím výjimečný jazzový part, nacházející se někde na půl cesty mezi volnou improvizací a tou nejotravnější variantou kavárenského preludování, jenže na vině bude především samotný koncept, který toto spojení umožnil.

Těžiště alba tvoří půlhodinové skladby *D-sax Weiridax* a *FractaScape*. V *D-sax Weiridax* Napalmed sekundují dvěma Fujiwarovým saxofonovým linkám, což je pravděpodobně jeden z hlavních problémů skladby: v popředí totiž není nejistý a proměnlivý vztah dechového nástroje a industriálního lomozu, ale nekonečný zápas dvou saxofonů, který je všudypřítomnými kovovými údery a zřídkaějšími dávkami bílého šumu popoháněn nebo zase zpomalován. Výsledkem je nepřehledný nabobtnalý chumel, který se proměnlivou rychlostí, ale jistě a neúnavně pohybuje stále kupředu. Skladba je nakonec ukončena asi jediným možným

způsobem: ostrým stříhem, tj. zásahem zvenčí. Druhým problémem je samotný způsob vzniku. Je otázka, jaký by byl výsledek, kdyby základ tvořily industriální ruchy a dohrával se saxofon, a ne naopak, ale samotný fakt, že se k opačnému postupu Napalmed neodhodlali ani v jedné ze skladeb, je minimálně překvapivý: jako by se báli ztratit kontrolu nad výsledkem. (Mnohem lépe než *D-sax Weiridax* vyznívá bonus *SaxNoisOphone* – na CD není, ale je volně ke stažení na www.guerilla.cz –, kde jedinou saxofonovou stopu doplňují mnohem masivnější šumové a perkusivní plochy. Výsledek je přímočarý, intenzivní a v mnoha ohledech extrémní.)

FractaScape je naopak ukázkovým příkladem toho, jak si můžou být věci, které jsou ze své podstaty značně vzdálené, za určitých okolností velmi blízké. V první části skladby je „fraktální“ kytara Teruhira Shiojimy v popředí a ruchy se připojují v občasných mohutných erupcích, postupem času – s tím, jak se kytarová linka stává překotnější – se skladba začíná více zahušťovat a kytarová a hlukově-elektronická složka se čím dál častěji slévají v jeden mohutný proud. Nakonec souhra obou složek dospívá tak daleko, že se místy zdá, jako by se navzájem proměňovaly jedna v druhou. Propojení obou částí působí natolik organicky, že se ani nechce věřit, že nahrávka nevznikla v jedné místnosti v dokonalé hudební komunikaci všech tří zúčastněných, ale postupně – v rozdílnou dobu v rozdílných částech světa.

Napalmed novým albem vykročili ze zmapovaného území do neznáma a od takového kroku se dá těžko očekávat, že bude sebevědomou triumfující jízdou. Přesto minimálně *FractaScape* a bonusová *SaxNoiseOphone* dosahují úrovně dosavadních vrcholů jejich tvorby, což je výsledek o to pozitivnější, že k němu Napalmed došli po hraně nejistoty.

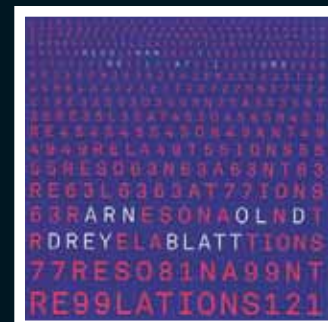
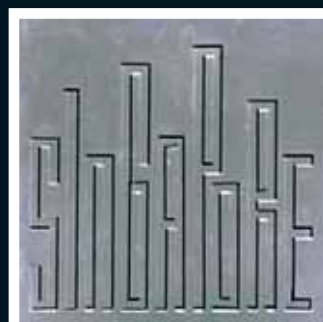
Jan Klamm

Alfred 23 Harth / Hans Joachim Irmeler / Günter Müller:
Taste Tribes

Günter Müller / Jason Kahn / Norbert Möslang: mkm_msa
For4Ears (www.for4ears.com)

V Soulu usazený někdejší člen Cassiber, tensorsaxofonista Alfred 23 Harth, se v srpnu 2007 po letech na starém kontinentu setkal s faustovským varhaníkem Hansem Joachimem Irmelerem a o pár dní později i s šéfem labelu For4Ears Günterem Müllerem (iPod, elektronika). S každým z nich nahrál několik improvizovaných kusů a poté se v Jižní Koreji jal vytvářet virtuální trio. Díky studiové postprodukci za použití několika sampleů (slyš úvodní track *Genuine Imitation*, kde zní i kytara Masakota Kawabaty) má posluchač možnost ochutnat nebezpečné kmeny zmutovaných zvuků, které především v závěrečné, osmnáctiminutové *Eruptive Obfuscation* nahánějí až strach. A tuto skladbu, v níž jsou navíc použity sampley z *Eruption* (1970) Conrada Schnitzlera, rozhodně nedoporučuji poslouchat v noci, o samotě a nahlas! Výjimečnost *Taste Tribes* nespočívá ani tak v souhře hudebníků, jako ve fascinující studiové práci Alfreda 23 Hartha. Jedinou neupravovanou částí je *Servicing the Target* (duo Harth / Müller), která je asi nejbližší (nikoli však stopáží) standardní produkci švýcarského labelu zaměřeného na elektroakustickou improvizaci. Necelé čtyři minuty neskutečně hutných vibrací tvořených nízkými frekvencemi velmi připomínají industriálně-srdeční beat z předchozích Müllerových nahrávek, zde je však notně zpomalen.

Tento „tep“, který se stává nosnou osou, kolem níž poskakují nezbedné frekvence, najdeme v jeho typické zrychlující se a různě deformované podobě i na dalším netradičním počínu residentů For4Ears. *mkm_msa* přiná-



ší záznam z turné po Mexiku a Jižní Americe, kde díky podpoře švýcarské kulturní nadace Pro Helvetia proběhlo dvanáct koncertů. Posлуhač disku má tak příležitost seznámit se s hudbou, kterou trojice Müller, Jason Kahn (analogový syntezátor) a hráč na (ne)všední elektroniku (cracked everyday-electronics) Norbert Möslang tvořila před publikem, jemuž je elektroakustická improvizace nabízena naživo jen sporadicky. Jistě, bylo by zajímavé sledovat i vizuální záznam z této terra incognita, prozatím se však musíme smířit s „pouhou“ zvukovou nahrávkou. Úvodní „mexická“ z festivalu Radar udává rytmus celé desce a již zmiňovaný zvuk industriálně-srdečního beatu, jakýsi trade mark tohoto tria, je zde představen v celé své parádě. Žádné příliš tiché pasáže, pěkně dynamicky šlapající motor, který v části natočené v Bogotě lehce zvolní, aby se nechal přehlušit lupáním, bubláním a další výbavou ze zvukového arsenálu veteránů scény EAI. K tomu se v Santiagu de Chile přidá i oblíbený zvuk helikoptéry – posluchač si může při tomto tracku chvílemi připadat jako v blízkosti zčásti rozestavěného a zčásti fungujícího letiště. Druhá polovina alba pochází z Rio de Janeira a La Platy a dynamický rytmus zde nepolevuje ani o píd, „jen“ přijde na řadu trochu více bzučení, hučení, vrčení a syčení. V promo materiálech se píše o „nejsilnější nahrávce této skupiny“: slova, kterými Günter Müller u desek na svém labelu tolik nehýří, bychom neměli brát na lehkou váhu.

Petr Vrba

Lasse Marhaug: Learning To Fly

PICA DISK (www.picadisk.com)

Jazkamer / Mark Durgan: split

No-Fi (www.no-fi.org.uk)

Lasse Marhaug – polovina norského noiseového dua Jazkamer, které (za podpory Roberta Piotrowicze) na listopadovém Stimulu zahlítilo divadlo Archa nekompromisním rachotem, dalo vzniknout desítkám alb a účastnilo se spousty kolaborací – vydává na vlastní značce sólový vinylový singl: pochopitelně zdaleka ne první ani jediný. Rozsypané zvuky kvílejících vazeb, hroutících se kovových konstrukcí a skeletů a tupé, přesto nepříjemné hlasy trhaných látek byly pořízeny na koncertech v Oslu, Štětíně, Záhřebu a Bělehradě. Marhaug, který je na obalu zobrazen za bicími, ač obvykle hraje na elektroniku (oscilatory, efekty, kazety...), jako by na desku nechal vylovovat náhodné, brutálními střihy oddělené fragmenty z konců vystoupení. Po zničehonic propuknuvších krátkých hlukových pasážích vždy následuje řev publika, na první straně jednou, na druhé dvakrát. Antidramaturgie singlu je znepokojující, klíč k ní nabízím tento: Lasse Marhaug žije hlukem dvacet čtyři hodin denně, sedm dní v týdnu, použil tedy zkrátka víceméně libovolné výseky svého konání. Anebo zkrátka chtěl jít na noise „divně“, když už hlasitost samotná příliš nepřekvapuje a je tím, co od Marhauga přece všichni očekáváme. Proč ne, řekl si třeba, a naservíroval chtěné trochu jinak.

Na společném singlu s Markem Durganem, dalším plodným chrličem evropského noiseu, stojí Marhaug bok po boku svému soupeřnickovi, kytaristovi Johnu Hegremu a hostujícímu Andersi Hanovi z MoHa! (rovněž známe ze Stimulu). V koncertní improvizaci *Tonal Protest* tyto hudebníci předvádějí svou náklonnost k hlukovým eskapádám Lou Reeda. Jejich *metal machine music* – název Reedova alba, který vzali Jazkamer za svůj a složili mu poctu mj. albem podobného názvu – se opájí vazbami a drolivým zvukem kytar, který se podobá tomu, jímž Velvet Underground uzavřeli ve skladbě *European Son* svůj banánový debut.

Mark Durgan je ve skladbě *The Roots Of Beech Trees Wrapped In Moss* delikátnější. Křik kachen a zpěv ptactva, tajemné ruchy bažin, praskání jen na první poslech podobné tomu gramofonovému, občasné rozmazané prosmýknutí se rychlé elektrické kuny. Kdyby byl František Skála noiserem...

Petr Ferenc

Vladimir Martynov: Singapore. A Geopolitical Utopia

Vladimir Martynov & Michael Tay (www.mfa.gov.sg/moscow)

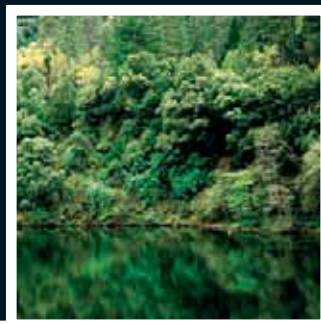
Jednovětá symfonie *Singapur (Geopolitická utopie)* Vladimira Martynova (o něm viz profil v HV 3/07) má v sobě mnoho zvláštního i kuriózního. Překvapí už fakt, že skladba vznikla na objednávku; Martynov totiž s výjimkou filmové hudby na základě tohoto vnějšího podnětu nekomponuje. Ke složení díla ho vybídl v roce 2005 Michael Tay, singapurský velvyslanec v Moskvě, který skladateli dokonce zprostředkoval i „studijní“ týdenní pobyt ve své zemi. Dále zarazí, že Martynov svůj *Singapur* označuje jako „symfonii“, třebaže v jeho úvahách o hudbě tento žánr náleží dávno uplynulší „epoše velkých skladatelů“. A ty texty... Ve skladbě autor zhudebnil – v ruských překladech – několik frází z turistického průvodce („*Singapur tvoří jeden velký ostrov a třiašedesát menších. Hlavní ostrov měří dvačtyřicet kilometrů od východu na západ a třiaadvacet kilometrů od severu na jih*“, atd.) a vedle nich postavil první a osmdesátou kapitolu *Tao te t'ing Lao-c'*. Co z toho všeho vychází? Ruský skladatel Vladimir Martynov jako tvůrce singapurské národní symfonie! Vtip, ironie a nadhled tu koketují se seriózností a naopak a člověk často váhá, k jaké rovině se spíš přiklonit. I hudba samotná ho udržuje v této nejistotě. Vezměme třeba hned úvod, kde Martynov vystavěl fantasticky strhující gradaci: skladba začíná vytleskáváním jednoduché rytmické figury, přidává se antifonálně si odpovídající sbor, rozdělený na dvě poloviny umístěné zleva resp. zprava za orchestrem, do toho se s odstupem vloží marimba a následně ve stupňovaných vlnách celý orchestr. Prolog, který bere dech, ale který je jakoby odlehčen zpívaným výše ocitovaným – nepoetickým a z hudebně-kompozičního hlediska, řekl bych, až nepoužitelným – textem. Patos ve skandovaných slovech „*mír, demokracie, progres, spravedlivost a rovnost*“ pak spustí hymnickou oslavu Singapuru volně přecházející v dlouhou pasáž nesoucí se v duchu současných pseudoromantických hudebních manýr (to již na text Lao-c'). To vše plyne v martynovovsky příznačném minimalistickém toku se spoustou reminiscencí na různá stylová období západoevropské hudby (tedy žádné exotické prvky). Hodně zde záleží na provedení: Martynovova hudba vyžaduje těžko definovatelný neakademický interpretační přístup, který tří subjekty, podílející se na realizaci (Vladimírský symfonický orchestr pod taktovkou Artjoma Markina, Vladimírský komorní sbor se sbormistrem Eduardem Markinem a Martynovův „dvorní“ ansámbl Opus posth vedený houslistkou Tatjanou Grinděnkou), zvládly dokonale.

Vítězslav Mikeš

Arnold Dreyblatt: Resonant Relations

Cantaloupe (www.cantaloupemusic.com)

Arnold Dreyblatt (*1953) je skladatelem jen na částečný úvazek. Tento Američan usazený od roku 1984 v Berlíně je aktivní v různých médiích, skrze něž se věnuje tématům paměti a zapominání, textu a jeho vztahu k jiným textům. V této oblasti je autorem řady zajímavých projektů, z nichž k nejvýznamnějším patří *Who's Who in Central & East Europe 1933*. V čisté hudební tvorbě se jeho zájem točí především kolem alternativního ladění. Nezapře, že byl žákem Alvina Luciera a že dělal



v sedmdesátých letech asistenta La Monte Youngovi. S prvním sdílí zájem o rozeznávání dlouhých strun, s druhým potřebu najít jiný systém ladění akustických nástrojů než ten, který se v Evropě pár století používá pod označením temperovaný. Dreyblatt si vytvořil vlastní systém postavený na prvních jedenácti tónech harmonického spektra. V rámci tohoto systému pak píše skladby postavené buď na dlouhých tónech (nejčastěji hraných na jeho speciálně upravený kontrabas), nebo na jednoduchých frázích v umanutém rytmickém zacyklení. K těm většinou využívá svůj vlastní soubor. Skladba *Resonant Relations* vznikla pro Crash Ensemble z irského Dublinu, což je – podle autorova komentáře – první „externí“ soubor, který byl schopen proniknout do tajů jeho ladění. Ve složení flétny, trombón, housle, viola, violoncello, kontrabas, cembalo a bicí nástroje předvádějí hudebníci onu rytmickou variantu Dreyblattovy hudby. A není to nejspíš jejich chyba, že na povrch jasně vystupují její limity. Na dřívějších nahrávkách bylo kouzlo Dreyblattovy specifické verze minimalismu především v jisté primitivnosti, s níž hudebníci vytloukali na přeladěné nástroje dřevorubecké rytmy. Teď jako by se skladatel rozhodl dělat hudbu o trochu komplikovanější, s proměnlivějšími tempy i rytmickými modely. Některé druhy hudby ovšem jednoduchost vyžadují. Skladba *Resonant Relations* trvá půl hodinu, během níž se neustále zdánlivě chystá k rozjezdu, nikdy k němu ovšem nedojde. O poznání zajímavější je druhá položka na CD, *twentyfive chords intwentyfive in ninety four variations*, v níž Dreyblatt hraje na přeladěný klavír a kontrabas za podpory generátoru sinusových vln. Izolované vybrnkávání tónů a akordů proložené dostatkem ticha, v němž zvukové události dozívají, je hudebně nabitější než – jakkoli technicky přesná – souhra osmičlenného tělesa.

Matěj Kratochvíl

Pitom

Tzadik (www.tzadik.com)

Hlavní osobností formace Pitom, kterou by bylo možné ve zkratce a s trochou nadsázky charakterizovat jako punkově klezmerové Mahavishnu Orchestra, je kytarista a skladatel Yoshie Fruchter, rodák z Washingtonu, nyní žijící v Brooklynu. Debutové album na značce Tzadik naznačuje, že má tento hudebník za sebou punkovou až hardcoreovou školu, ale i mnoho času stráveného cvičením a sledováním hudby jiných žánrů. Se svými spoluhráči, houslistou Jeremym Brownem, basistou Shanirem Blumenkrantzem a bubeníkem Kevinem Zubekem, nahrál instrumentální album, za které by se nestyděl ani sám John Zorn. Když se už po prvních vteřinách klasického řinčivého kytarového punku vloží do hry housle, promění se hudba v jednu hlučnou chasidskou party. Rychlá tempa, agresivní zvuky, virtuózní sólové výstupy, to vše se podílí na živelnosti celé desky. Srovnání s Mahavishnu Orchestra pouze na základě přítomnosti houslí by ale bylo dosti povrchní; s hudbou této legendy má Pitom ještě několik dalších shodných rysů. Rozhodně mezi ně patří nakládání s dynamikou v rozpětí od klidných, téměř akustických momentů až po ohlušující vrcholy nebo práce s různými nepravidelnými metrickými strukturami. Z kompozičního hlediska je tvorba Pitom oproti Johnu McLaughlinovi prozatím jednodušší, ale při porovnávání s hudbou sedmdesátých let bychom toto mohli říci o velkém procentu současně produkce. Podobně je to s určitým hudebním humorem vycházejícím například ze záměrně těžkopádných žánrových citací. Tak je tomu třeba ve skladbě *Freigel Rock*: takový Frank Zappa, k němuž se Fruchter hlásí jako k jednomu z inspiračních zdrojů, by humorný prvek dokázal dotáhnout k mnohem originálnějším i obsažnějším výsledkům. Možná je to částečný důsledek toho, že Zappa či McLaughlin ve své tvorbě vycházeli

z mnohem širších kulturních základů, zatímco Fruchter se od začátku omezuje na tradiční melodiku Blízkého východu.

Na albu je možno nalézt i poklidnější „masadovské“ pasáže: ve skladbách *Lungs And Spleen* nebo *Shikora*. Nad jemnějšími groovey se pak v konstantnější náladě odehrávají příjemné improvizace kytary či houslí, které střídají expresivní kompoziční postupy podobné třeba Robertu Frippovi.

Přestože jsem v recenzi použil řadu jmen jiných umělců, nelze album Pitom označit za epigonské nebo dokonce plagiátorské; zúčastnění hudebníci jsou totiž natolik kvalitní, že by hrozbě nepůvodnosti ihned zabránili. A ještě dodávám: slovo pitom znamená v překladu neodpadnutelnou část květu (pestík s bliznou), jenž byl vždy v židovské tradici symbolem nejčistší krásy.

Jan Faix

Conifer: Crown Fire

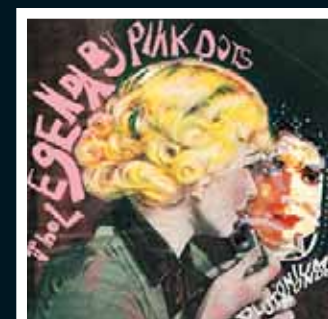
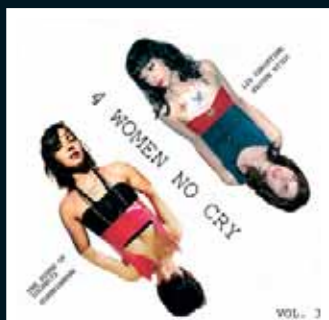
Ocean: Pantheon Of The Lesser

Important Records (www.importantrecords.com)

Stihl si někdo všimnout, jak se postrock úpěnlivou snahou utéci z osidel vlastních klišé postupně proměňuje ve starý dobrý artrock? Je to cesta od Velvet Underground k Yes, od jednoduchosti ke komplikovanosti, od údernosti k nezdravému intelektuálství. Přiznejme si, že kapely z postrockové škatulky neměly nikdy k samovolnému mudrlantství a vystavování vlastní virtuozity daleko, počínaje dlouhými kompozicemi Tortoise a konče fascinací velkým uměním třeba u Red Sparowes. Chválabohu, že postrockeři jsou ještě pořád věrní filosofii „riff je všechno“ a většinou tak zatím nedospěli do diagnózy Genesis či Emerson, Lake and Palmer (což se bohužel nedá říct o přiznaných artrockových narkomanech Tool či The Mars Volta). Z klišé *rychle – pomalu / potichu – nahlas* je ale potřeba hledat cestu a ta – jak známo – může být klidně i cíl sám o sobě. Pětice z Portlandu nazvaná Conifer na svém druhém albu *Crown Fire* úspěšně vybalancovala příslušnost k žánru (hypnotické tvrdé riffy, žádné vokály) a originalitu, kterou obstarávají psychedelické výstřely a vychodní hudební motivy. Ve prospěch této kapely hraje především disponování širokým výrazovým spektrem, rozhodně bohatším, než s jakým se můžeme setkat třeba na posledních albech Pelican či The Russian Circles. Například *Song For Krom* plynule spojuje údernost Kyuss s kosmickými podtóny Om, v závěrečné skladbě *Crown Fire* doplní Conifer „metalový Tom Waits“ Eugen Robinson z Oxbow s emocionálně vypjatým monologem, který jako by vypadl z jeho knihy *FIGHT: Everything You Ever Wanted To Know About Ass-Kicking But Were Afraid You'd Get Your Ass Kicked For Asking*.

S Ocean pojí Conifer nejen příslušnost k portlandské scéně a fakt, že se obě skupiny potkaly na předloňském splitu *Durance Vile / Building State Empire*. Také Ocean milují pomalá tempa, jsou ale tradičněji metalovější. Novinka výrazně kráčí ve stopách předchozího úspěšného alba *Here Where Nothing Grows* (údajně nejprodávanějšího titulu z katalogu Important Records vůbec). Bohužel platí, že čím více se Ocean blíží svým stoner/sludge metalovým vzorům (konkrétně Sleep a jejich eposu *Jerusalem/Dopesmoker* či raným Boris), tím jsou předvídatější, což se ve dvou skladbách s půlhodinovou stopáží stává častým kamenem úrazu. Nechci ale Ocean křivdit, oni moc dobře vědí, kdy má přijít změna. A tak po patnácti záduchových minutách zachrání první skladbu *The Beacon* vokalistka Yoshiko Ohara ze spřízněné kapely Bloody Panda. V *Of The Lesser* to zpočátku hodně vazbí, ale od nástupu funerálního rytmu se pomalu stupňuje napětí až k závěrečnému klimaxu skladby i celého alba.

Karel Veselý



4 Women No Cry vol. 3

Monika Enterprise (www.monika-enterprise.de)

Myra Davies: Cities and Girls

Myra Davies: The Girls Suite (EP)

Moabit Musik (www.moabitmusik.de)

Berlínské vydavatelství Monika Enterprise vždy dávalo přednost ženským uměleckým osobnostem před mužskými; tuto svou tendenci korunuje úspěšnou kompilační řadou *4 Women No Cry*, jež na každém albu představuje vždy produkci čtyř interpretek ze čtyř zemí. Třetí díl objevuje na základě selekce zakladatelky labelu Gudrun Gut Lucrecii z Kolumbie, Manekinekod z Řecka, Julii Holter z USA a Liz Christine z Brazílie. Čtyři písničkářky znovu upravují pohled na sólové hudebnice, které nemusí být pouze obdobou naší Radúzy (nic proti ní) nebo DJ Luccy. Už první čtyři skladby od Lucrecie nás spíš než na Portu zvou do nezávislého Berlína dnešních dnů. Alternativní pop, který Lucrecie vytvořila s velkým přispěním Luka Sutherlanda z Long Kin Killie nebo Music AM, je zřetelný ohlas na produkci vydavatelství Morr Music, kde se nejvíce blíží Mashe Qrelle nebo Lali Puně. Elektronické kompozice Eleni Adamopoulou, která si říká Manekinekod, hledají inspiraci v nočním velkoměstě, jehož hluk a tep transformují do rytmů a melodií. Vyvolaly ve mně dojem, jako by se stará dobrá Monika Načeva rozpomenula na svou spolupráci s Gasem na velmi svérázné desce *Mimoid*. Další protagonistka, Julia Holter, píše drobné skladbičky, které se svou naivitou blíží Coco Rossie nebo Hanne Hukkelberg. Dívčí svět byl a vždy bude jiný než ten chlapecký a Juliina hudba je toho dalším důkazem. Konečně Liz Christine je velká milovnice koček a filmů 50. let a tyto své lásky zakomponovala do svých snivých příběhů (filmové i kočičí samplý prochází skladbami coby průvodci). Letošní přírůstek „ženské“ řady doporučuji i z toho důvodu, že je vzácně vyvážený.

Z dnešní hudební scény se vytrácejí vypravěči. Umělci, jejichž příběhy a hlasové projevy (recitativ či mluvené slovo) jsou tak strhující, že upozadují hudbu a staví ji do role pouhého nenápadného doprovodu. Jednou z výjimek, jež souběžně působí na hudební i literární scéně, je Myra Davies. Za dvacet let své umělecké činnosti na veřejnosti se nejvíce zviditelnila v projektu Miasma po boku berlínské hudebnice Gudrun Gut, která se podílela i na nahrávce *Cities and Girls*. Co naznačuje název desky? Davies k němu podotýká: „*Města jsou naše sociální uzly a kreativní epicentra.*“ Od dlouholeté rezidentky ranče v srdci Rocky Mountains tato slova zní víc než překvapivě. Ale: „*Skrze léta odloučení vidím města s odstupem. Podívejte se okolo sebe, dnes je skvělá doba pro města,*“ dodává. A co se dívek v názvu týče: „*I já jsem samozřejmě byla dívkou a prožila jsem celkem šťastné, i když nelehké dětství. Už tehdy mě ale zajímalo, jak se městské dívky dokážou popasovat s výzvami, které jim život ve městě nabízí.*“ Příběhy vycházejí z vlastních zážitků, avšak Myra do nich vnáší i osudy jiných dívek z dřívějších dob a z míst, jež nikdy sama nenavštívila. Hudba Gudrun podbarvuje tyto příběhy senzitivní hudbou tak, aby vynikl jejich děj, a to i na základě jisté „popisnosti“. Ve skladbě situované do Hanoje zní např. místní tradiční nástroje, při vzpomínce na Belfast přelomu 19. a 20. století je základem doprovodu pár taktů lidovky *The Last Rose Of Summer* apod. I přes vynalézavost hudební složky jsou však základem alba příběhy dívek uprostřed měst celého světa. A Myra je popisuje věru poutavě.

Spolu s albem vyšlo i EP *Girl Suit*, které obsahuje skladbu *My Friend Sherry* (za-myšlení o postavení dívek v době, kdy potraty byly ilegálním podnikem) ve stej-

né verzi, jaká se nachází na CD, taneční remix skladby *Drill* a dva bonusy: *Love* a *Valkyrie* (příběh o dívce žijící svůj sen mezi koňmi, kde doprovod je postaven na samplech z Wagnerovy *Jízdy valkýr*).

Pavel Zelinka

Medeski Martin & Wood: Radiolarians 1

Red Ink (www.redinkmusic.com)

Hvězdné neogroovové trio nás během roku 2008 potěšilo oproti dřívějším dobám nebývalým množstvím vydaných alb. Po zábavném retrofunkovém projektu s dětskými vokály *Let's Go Everywhere* a mystickým *Zaebos* (viz recenzi v HV 6/08) v rámci série *Book Of Angels* Johna Zorna tito stylotvorní umělci do světa vypustili, poprvé ve spolupráci s labelem Red Ink, svou další řadovou desku *Radiolarians 1*. Narodil od výše jmenovaných alb se na této nahrávce opět spoléhají pouze na své instrumentální výkony a autorský repertoár.

Je poznat již podle prvních tónů, že se jedná o další posun ve vývoji kapely. Album otevírá tajemná atmosféra táhlých ploch analogových syntezátorů, při které je možné si vybavit jak Briana Ena, tak některé polohy například Pink Floyd, možná i scénickou hudbu z nějakého starého sci-fi filmu. Z ní se teprve po několika minutách začne nenápadně rodit groove. Než se nadějeme, hraje celá kapela ve své klasické podobě, jen celkový zvuk je poněkud introvertnější, ale zároveň i kompaktnější než na dřívějších nahrávkách. V potměšilé atmosféře pokračuje i další kompozice *Cloud Wars*. Je slyšet, jak se základní náladě všichni hráči podřizují, dokonce i Chris Wood při sólovém výstupu se zkruslenou baskytarou. Nálada se lehce pozmění až s následující skladbou *Muchas Gracias*, jež navíc přináší transformovaný sound blues, gospelu a country. Melodika v rukou Medeskiho se na albu objevuje několikrát jako nositel základních témat.

Ať už se ve skladbách vyskytují neworleanské či monkovské klavírní variace (*Professor Nohair*), velmi volné freejazzové pasáže (*God Fire*), skvěle procítěné moderní groovy nebo experimentální přístupy k nástrojům, vyznívá vše na tomto albu ve srovnání se starší produkcí docela decentně a umírněně. Je to rozhodně celkovým zvukem nahrávky, ale může se za tím skrývat i záměr kapely, která si možná od průrazných a nekompromisních rytmů převychovává své publikum i ke vnímání extrémnějších poloh moderního jazzu.

Mezi dosud neslyšené prvky lze rozhodně zařadit Medeskiho nové varhanní zvuky (např. v *Rolling Son*) nebo Woodovu aplikaci bottlenecku na baskytaru ve skladbě *Sweet Pea Dreams*, potvrzující přístup kapely ke country jako k součásti tradice severoamerické hudby.

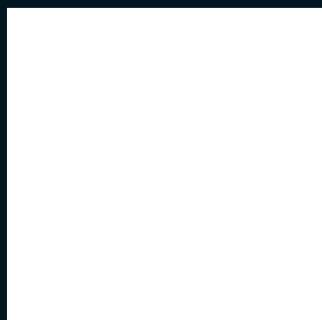
Medeski Martin & Wood na nové desce přinášejí radost z přirozené hry, reflexi více než stoletého jazzového vývoje a zároveň nabízejí možnost meditace.

Jan Faix

Legendary Pink Dots: Plutonium Blonde

ROIR (www.roir-usa.com)

Někdy to vyjde, i když takovým řečem většinou předem nevěříte: kdejaká kapela ohlašuje svou albovou novinku jako milník či „to nejlepší, co jsme kdy udělali“. Current 93 byli s podobnou propagací tři roky starého alba *Black Ships Ate The Sky* až odporní, a hle – ukázalo se, že David Tibet nepřehání. Legendary Pink Dots svou novinku *Plutonium Blonde*, která, jak to u této kapely poslední dobou bývá, vychází s dvouletým odstupem od předchozí, označili za milník. Nechápu proč. Album totiž pouze omílá po-



stupy známé z desek, jež LPD vydali v této dekádě, tedy v období, kdy svou místy až barokně opulentní směs new romance, psychedelie a krautrocku umírnili ve prospěch intimnějších písničkářských poloh. Některé vokály svou melodií doslova kopírují starší skladby, hudební doprovod se většinou omezuje na nutné minimum. K jemným syntetickým beatům a ambientním intermezzům, jak je z dílny Růžových teček už dobře známe, nepřidává Edward Ka-Spel a spol. zhora nic nového, pravidelná přítomnost balady s akustickou kytarou svou nevyhnutelností téměř děsí, dechařský um Nielse van Hoorna (saxofony, klarinety, flétna, dechový syntezátor) je upozaděn. Z desítky skladeb jaksí zaujme polovina: skočná *My First Zonee*, křehký *Mailman* s banjem, terénními nahrávkami opentlená *Oceans Blue*, úvodní, jedovatými elektronickými špilci prorostlá *Torchsong* a především *Faded Photograph*, smutný song sestavený z navrstvení zvuků praskajících gramodesek; uznávám, že mám pro tohle médium v roli hudebního nástroje možná až příliš velkou slabost, tady to ale prostě funguje a zní neotřeleji, než stokrát přežvýkané syntezátorové ohlasy písní novoromantických. Tu a tam Legendary Pink Dots vydají „neřadové“ album, na němž si odskakují odpočinout k všelijakým divnostem a experimentům. Jak se zdá, tyhle bokovky budou do budoucna z jejich tvorby tím zajímavějším.

Petr Ferenc

Otomo Yoshihide / Xavier Charles:

Difference Between the Two Clocks

Textile Records (www.textilerecords.com)

Trio Sowari: Shortcut

Potlatch (www.potlatch.fr)

Nikoho zřejmě nepřekvapí, že snaha hledat na aktuální desce průkopníka japonské experimentální scény Otoma Yoshihideho a francouzského klarinetisty (v jiných případech i hráče na reprosoustavu) Xaviera Charlese tradičnější zvuk kytary a klarinetu by byla marná, třebaže se místy ozve i milé klarinetové cvrkání. Albu dominuje kytarové vazbení a hodně vysoké táhlé plochy, chvílemi přecházející až v nepříjemné pištění, významnou roli hraje i ticho, což je standardní komponenta hudebního myšlení obou hudebníků. Tiché pasáže představují momenty pro posluchače obzvlášť důležité, umožňují totiž uvědomit si souhru nebo spíše souzvuk akustického dřevěného klarinetu a elektrické kytary, kdy výsledný zvuk téměř popírá možnost odhalení jeho zdroje. Totéž se ale vlastně dá říci i o extrémně hlučných pasážích. *Difference Between the Two Clocks* je záznamem kongeniálně synchronního tvoření sonnické struktury, která zní jako dokonale sladěné hodinky, a to i při lavírování na hraně slyšitelného.

Obdobný zážitek z nejistoty, kdo a jak je tvůrcem toho kterého zvuku či kolik hudebníků to vlastně hraje, nabízí i album *Shortcut* vydané na značce Potlatch, již šéfuje Jacques Oger. Ten kdysi býval aktivním saxofonistou, a snad i proto na většině jím vydaných CD najdeme právě tento nástroj. Nejinak je tomu u recenzované desky. Trio Sowari tvoří tenorsaxofonista Bertrand Denzler (např. Hubbub), perkusionista a hráč na objekty (i elektronické) Burkhard Beins (např. Phosphor) a laptopista Phil Durrant, jedna z klíčových postav britské scény volné improvizace, původně houslista, ze kterého se stal specialista na elektroniku. Po debutovém titulu *Three Dances* (Potlatch, 2005) trio opět potvrzuje, že klíčovou aktivitou na poli elektroakustické improvizace je vzájemné poslouchání. Až uctivě disciplinovaní hráči se

vyhýbají zbrklému „co mi na mysl přijde“. Každý zvuk se zdá být dokonale promyšleným vkladem, a to, že jde o improvizaci tvořenou v reálném čase nahrávky, platí i v případě elektroniky. Vloni v květnu při oslavě deseti let existence vydavatelství Potlatch patřil koncert Tria Sowari k těm nejsilnějším. Troufám si tvrdit, že i *Shortcut* potvrzuje výrok hudebního publicisty Dana Warburtona, že „Trio Sowari je jedním z nejdůsledněji působivých tvořících těles na evropské scéně EAI“.

Petr Vrba

Dva: Fonók

Indies Scope (www.indies.eu)

Originální manželský pár tvořící kapelu Dva o sobě tvrdí, že hraje folklór neexistujících národů, což by podle zaumných jazykových experimentů v jejich textech bylo poměrně jasné určit. Zároveň však ve svém osobitém stylu reflektuje velice širokou škálu tradičních stylů populární hudby a lze říci, že svou produkcí ukazuje i jejich odvrácenou tvář. Své nahrávky tvoří manželé Kratochvílovi výhradně ve svém domácím kuchyňském studiu a oproti předešlým, na vlastní náklady vydávaným kolekcím si ke spolupráci na prvním oficiálním albu *Fonók* přizvali také významného německého producenta vystupujícího pod jménem Jayrope. Společně uvažili, usmazili a upekli velkou a bohatou hudební hostinu, která může v české hudbě posledních let jen těžko hledat konkurenci.

Po vložení disku do přehrávače se na nás ve velice rychlém sledu vyřítí transformované prvky folku, jazzu, rocku, hip hopu, taneční elektroniky, tanga a kdovíčeho dalšího. To vše jako jeden celek udržují především osobité vokály v neznámých jazycích (zdánlivě však připomínajících maďarštinu, finštinu, dánštinu apod.), jež jednou zaznívají divoce, jindy majestátně, ale nejčastěji velice hravě. Hravé jsou v bookletu i české a anglické překlady textů. Při jejich četbě se snadno vybavují literární velikáni jako Morgenstern, Chlebnikov či francouzští surrealisté. Nepřeložitelným zůstal pouze rap večerníčkového tučňáka Pingu, který si na *Fonóku* ve skladbě *Pingu Hop* také zahostoval. Základní témata většiny písní je však posluchač schopen odvodit i bez bookletu především díky velkému zapojení mezinárodně znějících slov (saxofon, disko, cirkus, krizofrenia...). Možná i vzhledem k této jazykové neurčitosti a nadnárodnosti zároveň zaznamenává kapela Dva úspěchy v zahraničí.

Zvukově charakteristická je také rytmika vycházející z beatboxu a elektrických i akustických perkusivních zvuků. Nad nimi se pak linou většinou jednoduše čitelné kytarové party a abstraktnější práce dechových a klávesových nástrojů. Za zvláštní zmínku stojí také kompozice rytmicky vycházející ze stylů disko a trance, jejichž sound je však zavádí kamsi k parodii původních žánrů, zvláště když celkový hudební a textový obsah svou hloubkou daleko přesahuje „připustnou“ úroveň v současnosti typickou pro tyto hudební škatulky.

V originálním zvukovém zpracování se pak projevují i specifické vlastnosti záměrně nedokonalého studia. V různých nástrojových stopách je tak možné při pozornějším poslechu zaregistrovat například i štěkot psa od sousedů.

Vlivem všech těchto faktorů a inspirací vznikl velice hezký komplet jedinečných a precizně připravených skladeb či zvukových událostí. Posluchač si nadlouho zapamatuje finskou výslovnost říkanky Kalamajka, mik, mik, mik, refrén „pilotního singlu“ *Disko cirkus*, alternativně rockové kytarové postupy v písni *Streng* či reminiscence na Red Hot Chili Peppers v kousku *Nanuk*. Naše alternativní scéna je bohatší o naprosto originální projekt.

Jan Faix



Bela Emerson: Hespera
Bip_Hop Generation vol. 9
 Bip_Hop (www.bip-hop.com)

Bela Emerson je univerzální violoncellistka, doprovázející britské rockové stálice (British Sea Power, The Love Gods nebo Caramel Jack) či netradiční perkusivní show Stomp, tvořící hudbu k filmovým a tanečním projektům, její nejvlastnější parketa je však jinde. Rozená experimentátorka si totiž vystačí na pódiu sama a s pomocí krabiček a sampleru vytváří v reálném čase hybridní kompozice, jejichž jediným hybatelem je cello. Zásadně se tak liší od jiného solitéra v branži – Davida Darlinga. Bela se na svém čtvrtém sólovém albu nebojí jít do velmi experimentálních poloh. Využívá k rozezvucení nejen struny, ale i další části nástroje a všechny zvuky posléze zasazuje do proměnlivé mozaiky tu nepříliš vzdálené laptopovým pokusům kolegů z Bip_Hop, tu bližší k tradičnímu zvuku cello. Variabilní a přes všechny zvukové krajnosti neustále melodický výraz kolážistky je schůdným kompromisem jak pro tradicionalisty, tak pro avantgardní milce. Julien Owen z magazínu Venue nedávno uvedl Belinu živou produkci v Top 50 performancí, které je třeba v dnešní době shlédnout. Letošní novinka, poprvé naplněná kratšími kompozicemi, je na její vyhlášené vystoupení velmi dobrou pozvánkou.

Deváté pokračování série *Bip_Hop Generation* stejnojmenného francouzského labelu dává, jak už je to u této řady zvykem, vždy desetiminutový prostor šesti projektům z celé šíře alternativní, alespoň částečně elektronické hudby. Podmínkou je exkluzivní, dříve nevydaný materiál. Pozvání tentokrát přijali Kammerflimmer Kollektief, Spaceheads, Andrej Kiričenko, Illachime Quartet, Hauschka společně s Antenna Farm a Adrian Klumpes. Řada *Bip_Hop Generation* je od počátku koncipována jako kompilace, jíž jde namísto stylového purismu především o kvalitu a exkluzivitu v tom nejčistším slova smyslu. Dává prostor jak zavedeným jménům, tak i relativním outsiderům s originálním vkladem. Němce Kammerflimmer Kollektief známe jak z řady alb vydavatelství Staubgold, tak i z jejich vystoupení v pražském Paláci Akropolis. Ve své tvorbě mixují kavárensky uleželý rock se soulem a avantgardními freejazzovými výboji. V prvním příspěvku ukolébávají hladivou slide kytarou a náladou à la Tindersticks, ve druhém již útočí štekavými saxofonovými nájezdy, tradičně robustním kontrabasem a efektovaným „jamajským“ závěrem. Nestandardně cítí jazz i dvojice Spaceheads, která si zde přizvala ke spolupráci kontrabasistu Vincenta Bertholeta. Jejich hudba posluchače zavede nejdříve na bondovské stezky, aby se poté proměnila v pořádnou porci dubu. Zklidnění se dostaví se skladbami Andreje Kiričenko, pohybujícími se na pomezí postfolku a ambientu. Významný představitel ukrajinské nezávislé scény a šéf vydavatelství Nexsound tu dává propuknout svému „písničkářskému“ alter egu, k akustické kytarě přidává foukací harmoniku, různá chraštíka, spoustu ech a pár polních nálad se štěbetající zvířenou. Relativně nejméně ostříleným – a také nejslabším – článkem je na recenzovaném albu italský Illachime Quartet, v jehož spojení akustických nástrojů s atmosférickou elektronikou sice lze zaznamenat zajímavé prvky, ale jako celek to neobstojí. Klavírista Volkmar Bertelmann alias Hauschka se prezentuje spolu s anglickou laptopovou dvojicí Antenna Farm v improvizaci, která představuje jakýsi dialog mezi Hauschkovými příspěvky na preparovaný klavír plný skla a následnou manipulací Angličanů v laptopově hlukovém provedení. Desku uzavírají minimalisticky laděné klavírní črty Australana Adriana Klumpese, jinak člena u nás známých Triosk.

Pavel Zelinka



Erik Truffaz: Rendez-vous
 Blue Note (www.bluenote.com)

Alba této hvězdy evropského nového jazzu jsou vždy očekávána s velkým napětím a vždy posluchačům přinášejí něco překvapujícího. Tentokrát Truffaz zaujal již faktem, že vydává rovnou triptych třech nahrávek na třech discích (v obchodech je možné pořídit si pouze vybraná CD nebo komplet), i skutečností, že mezi jmény spoluhráčů nenajdeme žádného kolegu z předešlých desek.

Hned z prvních vteřin prvního CD *Paris* může získat posluchač dojem, že se jedná o spolupráci s Bobbym McFerrinem. Vokalista Sly Johnson pracuje s hlasem dosti podobně zvláště v basových linkách, blízké jsou i rytmizace na tělo. Po chvíli, v dalším pokračování skladby Mr. Wyatt, však vyniknou i Johnsonovy osobité pěvecké kvality. Studiové vícehlasy trubky a zpěvů se krásně propojují. Na repertoáru má toto duo i některé přejaté skladby. Jazzový standard *Nature Boy* by do kolekce poměrně zapadal, variace na beatlesovské *Come Together* však vyznívá poněkud lacině. Je zde řada hezkých momentů, celkově však jde spíše pouze o zajímavost. V tomto kontextu jsme Truffazovu trubku ještě neslyšeli.

Podstatně lepší je druhé CD – *Benares*. Kvartet s klavírem (Malcolm Braff), tably (Apurba Mukherjee) a ženským vokálem (Indrani Mukherjee) se pohybuje na pomezí indické tradiční hudby, evropské kompozice a truffazovského jazzu. Úvodní rozsáhlý celek *Tarana* má strukturu dosti podobnou klasickým rágám. Po meditativním začátku má dominantní pozici především zpěv, nechýbí však ani sólo tablisty pracujícího s typickou slabičnou notací. Styl této sestavy se blíží i klasickým kapelám „indické fúze“, Oregonu nebo Shakti. Po nejživelnější skladbě *Yay!* vystavěné okolo minamilistického groovu perkusí a klavíru album doplňují dva koncertní záznamy. Ty se nesou více v ambientním duchu, v závěrečném *Tribute* si však Truffaz s Braffem stihnou odskočit i k šansonovým melodiím a k výrazovým prostředkům tradičních jazzových balad.

Jako další část naší planety, se Erik Truffaz rozhodl poctit Mexiko. S tamějším světově proslulým elektronickým umělcem Fernandem Coronou, tvořícím pod pseudonymem Murcof, vytvořil tři velice milé kreace. Elektronické struktury pohybující se mezi proměnlivými ambientními plochami a inteligentními rytmy nejsou nudné již samy o sobě, Truffazovy volně improvizované fráze jim však dodávají ještě další rozměr. Přestože celkový zvuk je mnohem jemnější, uhlazenější a modernější, vybavila se mi paralela s posmrtně vydaným albem Milese Davise *Doo Bop* (1991), i když Truffaz časté srovnávání s velkým mistrem opravdu nemá rád. I zde je totiž ukázána krása trubky jako takové i při jen minimální hře. Nálada posledního kusu *Avant L'aube* by mohla připomenout také Nilse Pettera Molvaera, je však přeci jen stále hřejivější a zpěvnější. Stojí za to také poznamenat, že zde možná tolik nevyznívá Murcofova jedinečná zvuková estetika, jak ji známe z jeho sólové produkce.

Nová alba pravděpodobně nepřekonají popularitu například *Bending New Corners*, *Walk Of The Giant Turtle* nebo *Arkhangelsku*, ukazují ale další směry, kterými se ubírá Truffazova bohatá hudební představitivost. Stále nám tak tento kultovní hudebník naznačuje, že se na své cestě nehodlá zastavit, přestože to může znamenat občasný chybný krok. Triptych *Rendez-vous* možná nenadchne všechny stálé fanoušky, může ale přilákat řadu nových.

Jan Faix



John Cage / Hans Otte: Orient / Occident
Wergo (www.wergo.de)

Při příležitosti osmdesátých narozenin německého skladatele Hanse Otteho (1926–2007) se ve Stuttgartu konal v roce 2006 koncert konfrontující výběr z jeho klavírních cyklů *Kniha zvuků* a *Kniha hodin* se *Sonátami a Interludii* pro preparovaný klavír Johna Cage. Otte platí za jednoho z evropských minimalistů a jeho klavírní hudba pracuje s pomalu rozkládanými akordy a motivky bez náznaku dramatu. Cageovy *Sonáty* vedle toho působí jako hudba vyloženě dramatická, až v rámci jeho katalogu rozhodně patří k tomu přístupnějšímu. Klavíristé Philipp Vandré (Otte) a Elmar Schrammel (Cage) z těchto dvou prvků poskládali celek náležitý do řídce obydlené kategorie soudobé hudby, která neodradí ty, kdo přicházejí třeba od hudby starší, a zároveň není třeba se nad ní ošávat kvůli podlézavosti. **MK**

Kenneth Gaburo: Maledetto / Antiphony VIII
Pogus (www.pogus.com)

Hudebník a vydavatel Al Margolis se tentokrát rozhodl zpřístupnit publiku dílo Kennetha Gabura (1926–1993), skladatele, který, jak o něm píše ve sleeve-note k desce další komponista Warren Burt, měl tu smůlu, že ve světě, který si žádá jednoduchá poznávací znamení, nejednou změnil svou estetiku a hudební orientaci. První díl série reedic, kterou vydavatelství Pogus chystá, přináší třicetihodinový kus pro sedm recitátorů *Maledetto* a o půl hodiny kratší *Antiphony VIII*. Prvně jmenovaný kus je voicebandovou pseudopřednáškou o původu a významu slova *screw* (šroub, šroubovat, ale také sloveso označující pohlavní styk), která se ze suchopárného čtení vyvine v hlučnou směsici přesně se překřikujících a odpovídajících si hlasů. *Osmá antifonie* pro perkuse a magnetofonový pás je součástí širšího cyklu *Lingea*; elektronické ruchy a lidská řeč se v ní na první poslech nahodile mísí se solitárními zvuky bicích nástrojů – jako dva světy, které se nemohou zcela setkat. CD ukazuje, jaký význam pro Gaburovu tvorbu měl jazyk a divadelní aspekt hudby – některým svým dílům ostatně říkal *theater*. **PF**

Carolyn Hume: Gravity and Grace
Leo Records (www.leorecords.com)

S výjimkou jednoho čistě sólového alba se britská klavíristka Carolyn Hume na značce Leo Records dosud prezentovala výlučně ve spolupráci s perkusionistou Paulem Mayem, s nímž pořídila čtyři tituly. K nahrávání nové kolekce svých skladeb si však tentokrát přizvala dva jiné hudebníky: violoncellistu Olivera Coatese a zpěvačku Sonju Galsworthy.



Subtilní melancholická hudba Hume se v katalogu Fejginova vydavatelství, zaměřeného převážně na avantgardní jazz, poněkud vyjímá. Působivé album *Gravity and Grace* by se dalo charakterizovat jako poetizace barového preludování, posunutého do roviny noční meditace. **VM**

Merzbow: Dolphin Sonar
Important Records (www.importantrecords.com)

Nové album krále japonského noise je opět kolekcí delších improvizací nahraných v mistrově ložnici za pomoci laptopů. Hudba je znovu zabalena do hávu angažované naštvanosti na hubitele a mučitele zvířat – tentokrát jde o delfíny, pozoruhodné a mizející tvory, jimž je věnován text zakladatele Greenpeace Paula Watsona otištěný uvnitř obalu. Trojice zvukových smrštů je z Merzbowovy současné nadprodukce tím poslouchatelnějším a hudebnějším, uvažujeme-li v pojmech rytmické hybnosti, barvy zvuku a vrstvení jednotlivých stop. Pokud považujete noise za výraz čiré agrese bez formy, není tohle album pro vás. Divoké je sdostatek, vždy ale s přihlédnutím k tomu, že každý hluk, aby vynikl, musí být obklopen tichem. **PF**

Kazumasa Hashimoto:
Tokyo Sonata Original Soundtrack
Noble (www.noble-label.net)

Soundtrack ke snímku Kiyoshi Kurosawy, oceněnému na festivalu v Cannes, je prvním Hashimotovým počinem v oblasti filmové hudby. Dvacet zvukových stop ovládá minimalisticky pojatá, avšak zcela vyvážená jemnost budo- vaná za pomoci klavíru, kytary a zejména melotronu, který nad příjemné melodie rozvěšuje sluncem zalité pavučiny. Vedle původní tvorby na desce figurují i dvě coververze skladby *Clair de Lune* Clauda Debussyho, jejíž lehkost zcela souzní se zbytkem třpytivě poklidného alba. **HD**

Pierre Bastien: Vision of Doing
Western Vinyl (westernvinyl.com)

Pařížan Pierre Bastien vystudoval francouzskou literaturu, od roku 1977 se ovšem věnuje především hudbě. Jako spoluhráče využívá zejména armádu robůtků a všelijakých udělatek, která si sám staví (zdá se, že používá hlavně stavebnici podobnou našemu Merkuru), ozvučuje kontaktními mikrofony nebo je nechává rozeznávat tradiční nástroje. Nad tímto mechanickým základem pak sám sóluje – většinou na trubku. Se svým mechanickým orchestrem natočil již řadu desek, z nichž poslední je výběrem z hudby, kterou složil k projektům australského filmaře Karla Doinga. Melodické linie, jimiž své hračky doplňuje, se pohybují od relaxačního jazzu po nápodobu řeči, trubka zní někdy spíše



jako flétna, jindy se zdá, že její tóny probublávají skrz vodu. Melodie jsou to někdy až příliš předvídatelné, v některých skladbách se ovšem kapelník stahuje do pozadí a mechaničti spoluhráči hrají prim. Někdy nechává do hudby proniknout i zvuky z filmů, takže mezi cvakajícími soukolími se valí mořské vlny nebo zpívají vzdálené hlasy. Je jistě zábavnější vidět Bastiena naživo, když obsluhuje svůj strojový orchestr, na CD musíme zapojit představivost. Jeho hudba je možná odrazem některých vizí spisovatele Raymondona Roussela (viz HV 4/08), o němž mimochodem Pierre Bastien psal svou disertaci. **MK**

UMA (Robert Jürjendal & Alaksei Saks):
Civitas Soli
Elwood Muusik (www.elwood.ee)

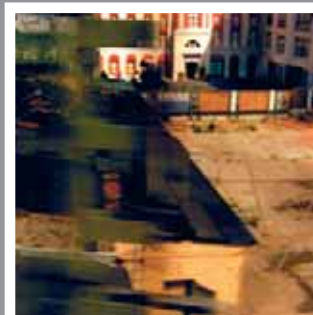
Střídmý jazz s příchutí soundu ECM nemusí být pouze tradičně doménou skandinávských zemí. Příkladem může být estonské duo UMA, které tvoří kytarista Robert Jürjendal a trumpetista Aleksei Saks. Jejich hudba nese melodickou pečť Jana Garbarka a kompoziční prostotu Terje Rypdala. Duo si pro zaznamenání své prvotiny vybralo prostředí kostela novoapoštolské církve v Keile. Se zde pořízenými nahrávkami i pozdějšími improvizacemi si poté ve studiu pohrál vyhlášený experimentální kytarista Markus Reuter, jenž finální míchání a mastering svěřil do rukou ambientního mága Roberta Riche. Možná i proto má výsledná nahrávka maximálně nadýchaný zvuk. **PZ**

Carrier Band: Voice Coil
Deep Listening (www.deeplistening.org)

Pod názvem Carrier Band se skrývá akordeonistka a skladatelka Pauline Oliveros, Peer Bode s vokodérem vlastní konstrukce a Andrew Deutsch se samplami a další elektronikou. Všechny tři položky na albu jsou vlastně přepracováním starších materiálů do nové formy. Základem titulní skladby je záznam improvizace z roku 2003, který byl pro vydání na CD obohacen o další zvukové vrstvy. Ve své skladbě *Frozen Speaker* využívá Deutsch fragmenty *Music for Expo 70* od Pauline Oliveros, ve *Video Voice* jsou slyšet její elektronické kompozice *V of IV* a *Mewsak* společně se skladbou Stephena Vitiella *Light Meter*. Výsledkem je ve všech případech podstatně divočejší hudba, než jakou vytváří Pauline Oliveros sólově, a hutné zvukové slitiny odhalují s každým poslechem nové detaily. **MK**

Midori Hirano: Kio:yuri
Noble (www.noble-label.net)

Poměrně otřelý scénář: mladá rozmilá japonská umělkyně, talentovaná klavíristka a její křehké zvu-



kové vize v moderním hávu. Poněkud naivní a dětinsky zabarvená jemná melancholie. Midori Hirano na své druhé desce vedle nosných kláves a dalších živých přísad (zejména smyčců) hojně a veskrze nápaditě využívá i jemné elektroniky a field recordings, dojem z působivé kolekce však kazí její nejistý a nepřesvědčivý vokál vkládaný do předvídatelných melodií. Idealistickou krásou nabitě zasněné hudební fantazie, jejichž éterická odloučenost od reality může mít paradoxně až iritující účinek. **HD**

Omit: Interceptor
The Helen Scarsdale Agency
(www.helenscarsdale.com)

Novozélandan Clinton Williams alias Omit, který byl zmíněn i v předminulém „novozélandském“ čísle HV, vydává po třech letech novou nahrávku, a hned na dvou CD. Hudebně zde zachycuje své pocity z přelomu let 2003–04, kdy byl delší dobu nezaměstnaným, „*pocity pádu a neschopnosti dělat i ty nejobyčejnější rutinní věci*“. Omit tu jakoby roztírá různé hluky, vrčení a statické brumy do rozsáhlých pláten-skladeb, výsledkem je maximálně koncentrovaný, industriálně hlukový minimalismus ve spíše tišším spektru. **PZ**

Barry Schrader: Monkey King
Innova (www.innova.mu)

Americký skladatel Barry Schrader vytvořil hudební paralelu jednomu z klasických příběhů čínské literatury, legendě o Opičím králi. Hudební výrazivo se pohybuje na hraně mezi vážnohudební elektronikou a newageovou zvukomalbou. Plochy kovově znějících témbřů, syntetické exploze, hluboké hučení, občasné nápodoby neurčitých orientálních nástrojů. Nevýhodou hudby, která má celkem dramatický spád a slyšitelnou strukturu „příběhu beze slov“, je právě ten zvukový arzenál, který na první poslech zní jako produkce z osmdesátých let. Jistě není nutné vynalézat nové zvuky na každou sezónu, Schrader ovšem pracuje s natolik oposlouchanými rejstříky syntezátorů, že to zabíjí jakýkoliv potenciál, který by se mohl v této hudbě skrývat. **MK**

Miya Masaoka / Joan Jeanrenaud:
For Birds, Planes And Cello
Solitary B (www.miyamasaoka.com)

Kaňon, v němž leží San Diego, zkrusluje zvuk nad hlavou přelétajících letadel a proměňuje jej v cosi mezi duněním oceánu a hlukem metropole. Sto padesát druhů ptáků, kteří se nad kaňonem rozezpívají a rozeřvou o půl šesté odpoledne, tvoří další vrstvu kompozice skladatelky, mul-

timediální umělkyně a virtuózky na koto (které zde však zde nezazní) Miyi Masaoky. Cello bývalé členky Kronos Quartetu Joan Jeanrenaud hraje někde uprostřed mezi basovou bouří a ptačí neurózou a doplňuje tak frekvence, které skladatelka chtěla slyšet, ale v terénu je nezachytila. Příjemně strávená hodinka poslechu, záchvěvů newageové banálnosti je zde o něco méně, než hrozilo. **PF**

DJ/Rupture / Andy Moor: Patches
Unsuitable Records

Spojení osobitého turntablisty DJ/Rupture (známého např. z projektu Nettle) s kytaristou Andym Moorem (The Ex) je poměrně překvapivé, neboť se dosud oba pohybovali ve velmi odlišných hudebních světech (breakcore/dubstep/ethno versus post-punk). Jejich debut obsahuje 15 z velké části improvizovaných kusů zachycených na jejich společných vystoupeních po Evropě. Moor na kolegovy pozoruhodně různorodé podklady s chutí reaguje drásáním strun s mnohdy poněkud rozpačitými výstupy. Chápeme-li však disk jako experimentální smršť alternativního lomozu, nezklame. Osobně bych ale Moora raději nechal vysedávat se skleničkou. **HD**

Michael Byron: Dreamers of Pearl
New World Records (www.newworldrecords.org)

Americký skladatel Michael Byron (*1953) údajně sám sebe s nadsázkou označuje za „posledního romantického skladatele“. Jeho třívětá kompozice *Dreamers of Pearl* pro sólový klavír (2004–05) inspiraci v rozsáhlých pozdně romantických skladbách skutečně nezapře, třebaže se tu jejich vliv mísí s prvky minimalismu. Ve výsledku vzniklo něco, co mohl zapsat unavený Ferenc Liszt během noci do počítače. Hodinu trvající nevýrazné polyrytmické a polytonální přešlapování na místě je jen pro náročné a přiznám se, že mé snahy o sebezpozornější poslech končily vždy poměrně brzy myšlenkami zatoulanými úplně jinač. Co však budí respekt, je virtuózní výkon klavíristy Josepha Kubery, jemuž je skladba také dedikována. **VM**

Gagarin: Adaptogen
Geo (www.gagarin.org.uk)

Indie-elektronika Grahama Dowdalla, vystupujícího pod jménem Gagarin, v sobě má vesmírnou hloubku a vznešenost, ale také temnější odstíny, které ji – alespoň v některých okamžicích – přibližují k populární londýnské vlně grime. I kosmos obsahuje své černé díry. Gagarinovo osamělé snažení je stylisticky a žánrově čisté. Pro ty, kteří

nedají dopustit na Boards Of Canada nebo Isan, může být tento hudebník zajímavým objevem. **PZ**

„Blue“ Gene Tyranny: The Somewhere Songs / The Invention of Memory
Mutablenmusic (www.mutablenmusic.com)

„Blue“ Gene Tyranny, vlastním jménem Robert Nathan Sheff, je klavírista a skladatel. Spolupracoval s Johnem Cagem i Laurie Anderson, nejčastěji se však podílel na atypických operách Roberta Ashleyho od *Perfect Lives* (1978) po zatím poslední *Concrete* (2006). Jeho vlastní tvorba se pohybuje mezi písňovou formou a rozsáhlejšími konstrukcemi, v nichž je právě Ashleyho vliv značně cítit. Především v důrazu na text, většinou prozaický a většinou také značně dlouhý. Dva cykly zaznamenané na tomto CD, *The Somewhere Songs* (1987–2001) a *The Invention of Memory* spojuje barytonista Thomas Buckner v roli sólisty, který někdy zpívá, jindy vypráví. V prvním případě tři příběhy s poněkud tajemnými zápletkami, ve druhém úvahy nad pamětí a zapomínáním. V první skladbě doprovází hlas koláž elektronických zvuků a terénních nahrávek, ve druhém smyčce, kytara a klavír. V obou případech se těží ze slabikářů populární hudby a decentního minimalismu, přičemž zvuková paleta prvního je o chlup zajímavější. Při poslechu druhé skladby je možná lepší číst si v bookletu texty a hudbu mít jen jako tichou kulisu. **MK**

Lena Sedych: Magic Letters
Leo Records (www.leorecords.com)

Kompaktní disk z produkce Leo Records je součástí projektu moskevské malířky Leny Sedych, který kombinuje obrazy, mluvené slovo a hudbu. V roce 2007 Sedych vydala stejnojmennou publikaci s reprodukcemi svých maleb doprovobenými „dopisy“, které pojednávají o jejich vzniku, o rok později sezvala několik výtečných jazzových muzikantů (Helen Blendsoe – flétny, Nikolaj Rubanov – basklarinet, Vitalij Zajcev – trubka, Alexej Lapin – klavír, Vladimir Šostak – kontrabas, Marcus Godwyn – bicí) a podnítila je k vytvoření hudebního protějšku ke své výtvarně-literární tvorbě. Zatímco naivita obrazů (galerii viz na <http://sedykhe.ru>) mě nechává chladným, hudba, vycházející z jejich „harmoničnosti“, pohádkovosti a esoteričnosti, ovšem zprostředkovávající tyto kvality lidštějším a působivějším způsobem, si mé sympatie získala. Nejsilnější dojmy se dostávají se skladbami-rituály *Transition* a *Crystal-clear White Mountain*. **VM**

MK – Matěj Kratochvíl, **PF** – Petr Ferenc, **VM** – Vítězslav Mikeš, **HD** – Hynek Dedecius, **PZ** – Pavel Zelinka

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

Produkce a inzerce: Petra Hniková (+420 777 153 212), hnikova@hisvoice.cz
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

Distribuce – ČR: Mediaprint & Kapa Pressegrasso, 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: Kateřina Ratajová (s. 4, 6, 32-35), Karel Šuster (s. 22-23), Ernesto Donegana (s. 14), Airleth Aodhfin (s. 26)

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

ISSN 1213-2438, Ev. č. MK ČR E 16 717

Prodejní místa:

Praha: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1, **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**, Celet-

ná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví**

ACADEMIA, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská

26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihu-**

pectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1, **Kaaba**, Mánesova 20, Praha 2, **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**,

Koblišná 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, Hálkova 309, Hradec Králové, **Antikvariát „Na**

Rynku“, Malé nám. 129, Hradec Králové, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šan-

tovo 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.

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.