



Vážení a milí čtenáři,

V několika uplynulých číslech jste si mohli přečíst o umělcích spojených nějakým způsobem s Berlínem. Frank Bretschneider, Christina Kubisch, Jan Jelinek a mnozí další představují současnou experimentální hudební scénu německého hlavního města. Její kořeny ovšem leží mnohem hlouběji v minulosti. Berlín byl koneckonců významným hudebním centrem již ve století osmnáctém, v první polovině dvacátého století tu Kurt Weill spájal kabaretní žánry s moderní vážnou hudbou. Náš tematický blok se zaměřuje na poslední dekady dvacátého století, kdy rozdělený Berlín, především jeho západní díl, představoval bující a nepřehlednou líheň experimentátorů všeho druhu. O tom, že aura obestírající onu scénu byla někdy zkreslující, píše ve svém článku Thom Bailey, zatímco Trevor Hagen připomíná jednu zapomenutou událost, při níž se Berlín propojil skrze hudbu s dalšími dvěma městy. V portrétu Klausa Schulze od Karla Veselého zase doprovodíme tohoto umělce od novátorských pokusů k newageové unylosti. Prostor má samozřejmě i současná scéna, která je ovlivněná jak tvorbou předcházejících dekád, tak atmosférou a životem samotného města.

Ačkoliv festival Contempuls se bude konat až v listopadu, přinášíme jedno čtení k domácí přípravě na něj. Vynikající klavírista Daan Vandewalle popisuje okolnosti vzniku cyklu skladeb *Inner Cities* amerického experimentálního skladatele Alvina Currana, které na Contempulsu provede.

Příjemné čtení

Matěj Kratochvíl

a k t u á l n ě

t ě m a

současná kompozice

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Diamanda Galás Matěj Kratochvíl	4
Heiner Goebbels Matěj Kratochvíl	5
Kontraste Karel Veselý	6
(New) Music At Home Klára Vláčná	7
Zdi šedivé Thomas Bailey	8
Klaus Schulze Karel Veselý	12
Telefon Musik Trevor Hagen	16
Berlín – otevřené město Karel Veselý	20
Bronius Kutavičius Vítězslav Mikeš	22
Alvin Curran Daan Vandewalle	28
Ingebrigt Håker Flaten Petr Vrba	30
Manželé Petr Ferenc	34
Keith Rowe Pavel Klusák	36
Russ Johnson Lukáš Jiříčka	40
Tom Winter Darrell Jónsson	42
Recenze	47



Nadia Boulanger

Dvanáctého srpna zemřel významný jazzový bubeník **Rashied Ali** (narozen 1935). Od šedesátých let hrál s významnými osobnostmi avantgardního jazzu, jako byli Pharoah Sanders, Alice Coltrane nebo Paul Bley. Důležitá byla jeho spolupráce s Johnem Coltranem, mimo jiné na albech *Ascension* a *Interstellar Space*. V sedmdesátých letech vedl v New Yorku vlastní klub nazvaný Ali's Alley. Za hranice jazzu se dostal v projektu *Purple Trap*, v němž s ním hráli kytarista Keiji Haino a basista Bill Laswell a který vydal v roce 1999 na značce Tzadik dvojalbum *Decided... Already The Motionless Heart Of Tranquility, Tangling The Prayer Called „I“*. V rámci newyorské scény se zapojoval také do různých multimediálních a performančních projektů.

V průběhu letní vlny zájmu o **Michaela Jacksona** nenapadlo nikoho z novinářů připomenout zajímavou konexi mezi světem popu a vážné hudby. A tak tento úkol zůstává na nás. Co spojuje Jacksonova alba *Off The Wall*, *Thriller* a *Bad* s Wojciechem Kilar, Zygmuntem Krauzem či minimalistou Philipem Glassem?

Tou spojnicí je **Nadia Boulanger** (1887-1979), skladatelka, dirigentka, ale především pedagožka, u níž studovala pěkně dlouhá řádka skladatelů z Evropy i Ameriky. Vedle tří výše zmíněných to byl třeba Argentinec Astor Piazzolla (který se proslavil jako otec stylu tango nuevo), Ioni stoletý (a stále aktivní) americký modernista Elliott Carter nebo český emigrant Karel Husa. A v padesátých letech také **Quincy Jones**, tedy producent tří uvedených alb Michaela Jacksona. Přesný seznam studentů této dámy neexistuje, z dostupných informací je ale zřejmé, že se na podobě evropské a americké hudby podepsala nemálo. Jak Astor Piazzolla, tak Philip Glass „našli“ svůj osobní hudební styl právě v době svých pařížských studií. Ačkoliv Nadia Boulanger sama též komponovala, její skladby v přílišnou známost nevešly. Snad k tomu měla namířeno její sestra Lili, rovněž skladatelka, která ovšem zemřela ve čtyřicetiletých letech na tuberkulózu.

Hudební publicista **Alex Ross**, autor knihy *The Rest Is Noise*, se zamýšlí nad vývojem posluchačských návyků v posledních letech. Od dob, kdy hudbu z internetu stahovali pouze milovníci rocku, protože pro posluchače vážné hudby byla kvalita souborů mp3 příliš nízká, vývoj pokročil. Dnes je možné díky novým formátům, rychlejšímu připojení a větší kapacitě pevných disků získat z internetu nahrávky v kvalitě přesahující možnosti CD. V souvislosti s tím také vznikají specializované obchody pro audiophile, jako je www.HDtracks.com. A vážná hudba se dere do sítě s velkou vervou.

„Nějakých sto let byl život domácího posluchače jednoduchý: měli jste svou sbírku, ať už v podobě voskových válečků, desek na 78 otáček, LP nebo CD. A bez ohledu na to, kolik jste jich nahromadili, byla jasná hranice mezi hudbou, kterou máte, a tou, kterou nemáte. Internet tento rozdíl smazal. Téměř nekonečno vás očekává za tím magickým obdélníkem. Video a audio proudí z celého světa. Jednoho dne jsem poslouchal operu Král Roger Karola Szymanowského v pozoruhodně strašlivé nové produkci z pařížské opery; užil jsem si Mahlerovu Devátou na festivalu Proms a pak jsem si zakoupil virtuální sedadlo v Digitálním koncertním sále Berlínských filharmoniků, kde běželo video Simona Rattlea dirigujícího Roberta Schumanna a Bernda Aloise Zimmermanna...“

Tato okamžitá dostupnost všeho však podle Rosse může způsobovat únavu a pocit přesycení. V důsledku toho pak působí návrat ke „starým“, fyzicky limitovaným médiím jako jistá terapie. To může vysvětlovat, proč v jistých kruzích znovu stoupá popularita vinylových desek. Nejde jen o zvukovou kvalitu, ale o pocit určitého zakotvení v realitě, protipólu bezbřehosti internetového světa hudby.

Rashied Ali



Na úpadek prodejnosti hudebních nahrávek na fyzických nosičích lze reagovat různě. Skupině **The Fiery Furnaces**, sourozenecké nezávisle-rockové dvojici z Brooklynu posloužil jako inspirace ke konceptuálnímu albu. Konceptuálnímu do té míry, že bude obsahovat pouze koncept a nikoliv hudbu. Album příznačně nazvané *Silent Record* bude podle tajemně formulované zprávy obsahovat: „instrukce, konvenční hudební notaci, grafickou notaci, zprávy a ilustrace předchozích hypotetických realizací ... návody k vytváření poloautomatického strojového rocku, memoranda pro neexistující Ústřední výbor Fiery Furnaces v exilu...“ Možná tedy jde o návrat obloukem přes zvukový záznam zpět k partituře, podle níž si každý svou oblíbenou hudbu zahraje sám. Ještě letos v létě ovšem skupina vydala naprosto tradiční (tedy zvuk obsahující) album *I'm Going Away* na značce Thrill Jockey.

Před pěti lety vydalo Hudební informační středisko ve spolupráci s několika českými muzikology **Antologii české hudby** – komplet pěti CD s doprovodnou knížkou. Tato kolekce představovala průřez českou hudební kulturou od nejstarších pramenů až po současné skladatele jako Jan Klusák, Marek Kopelent nebo Peter Graham. Tento projekt získal nedávno i svou internetovou podobu, která oproti původnímu projektu obsahuje více textů a přehlednou navigaci na časové ose. Vzdělávat se lze na adrese www.antologiehudby.cz.

Zatímco léto patří rockovým festivalům, s podzimem nadchází rušný čas v oblasti soudobé hudby. Některé akce by mohly být dobrým důvodem k výletu do více či méně blízké ciziny. Tyrolský festival **Klangspuren** se koná 10.-27. září ve městě Schwaz a jeho ústředním tématem je Latinská Amerika. Zastoupení budou skladatelé jako Jorge E. López, Jorge Sánchez-Chiong, Cergio Prudencio, Germán Toro-Pérez, Daniel de la Cuesta. Na program je také skladba *Haiku* Martina Smolky. (www.klangspuren.at)

Dále na západ, do Berlína, lze od 3. do 21. září vyrazit na **Musikfest Berlin**, jehož hlavním lákadlem bude série skladeb Iannis Xenakise proložených hudbou starší i novější. (www.berlinerfestspiele.de)

Obsáhlé nadělení slibuje **Varšavský podzim**, na němž kromě skladeb komponovaných dostane prostor i improvizace. Vedle kompozic Fausta Romitelliho nebo Hany Kulenty, hudebních divadel George Aperghise či Miguela Azguimeho bude ke slyšení trumpetista Tomasz Stańko nebo saxofonista Evan Parker. (www.warsaw-autumn.art.pl/)

Diamanda Galás

Kleopatra u klavíru

Text: **Matěj Kratochvíl**

V devadesátých letech slavila tato zpěvačka a klavíristka u českého publika několikrát úspěch se svým vystoupením. Po delší pauze se sem opět vrací a vystoupí 27. listopadu v rámci festivalu STIMUL v pražském divadle Archa.

Řekyně narozená nedaleko mexického města Tijuana a vyrůstající v kalifornském San Diegu byla odkojená evropskou vážnou hudbou. Ve čtrnácti letech hrála s doprovodem orchestru koncerty Liszta a Beethovena, zanedlouho se ale rozhodla věnovat se své vlastní tvorbě a hledání extrémních výrazových podob. Její impozantní hlas s údajným rozsahem tři a půl oktávy se v průběhu let stal pojmem a vedle vlastních nahrávek Diamandy Galás jej můžeme slyšet na různých méně i více očekávatelných místech. V roce 1979 vystupovala v opěře avantgardního skladatele Vinko Globokara *Un Jour comme un autre* a účastnila se provedení několika vokálních děl jiného slavného Řeka, Iannis Xenakise. Režisér Francis Ford Coppola její hlas využil ke zvukovému ztvárnění dábelických žen ve své adaptaci *Drákuľy*, ještě před tím se propůjčila záhrobním efektům v hororu Wese Cravena *The Serpent and the Rainbow*. Ačkoliv se Diamanda Galás stala oblíbenou postavou ve fanzinech gotické a industriální hudby, je spjata se světem jazzu, především v jeho divočejších podobách. John Zorn ji v roce 1986 přizval na poctu Ennio Morriconemu *The Big Gundown*, ve stejném roce vystupovala s radikální freejazovou skupinou Petera Brötzmana a Billa Laswella Last Exit. Do sféry elektronického popu ji naopak na přelomu tisíciletí zavedla spolupráce s projektem Recoil, tedy s Alanem Wilderem z Depeche Mode nebo s Barrym Adamsonem.

Sólová vystoupení a nahrávky Diamandy Galás v sobě vždy spojovaly zvukovou intenzitu a radikální společenské i politické názory. Její alba v osmdesátých letech se dotýkají tématu nemoci AIDS, která v té době byla vnímána jako výlučný problém homosexuálů. Koncert v newyorské katedrále Saint John the Divine, který byl vydán pod názvem *Plague Mass*, způsobil nemalé pozdvižení. Do abstraktních poloh dovedla Galás kombinaci hlasu a elektroniky v devadesátých letech na albech *Vena Cava* a *SchreiX*, zároveň ovšem rozvíjela další hudební linii. Ta se odvíjela od její lásky k blues, šansonu a jiným písňovým žánrům. Repertoár z nich si vybírá s citem pro kontext a u zdánlivě obyčejných písniček zdůrazňuje konfliktní témata či osudy jejich autorů. Může to být „maďarská píseň sebevrahů“ *Gloomy Sunday, I Put A Spell On You* Screamin' Jay Hawkinse nebo její vlastní zhudebnění textu režiséra Piera Paola Pasoliniho. Písně skládá do koncertních programů, v nichž písně spojují určité tematické linie. Zatím poslední písňovou položkou v diskografii je loňské album *Guilty Guilty Guilty* vydané na značce Mute.

Skutečnost, že v posledních letech vystupuje téměř výhradně s klavírem a nevěnuje se dřívějšímu modelu, při němž se koncert měnil v podivný rituál s využitím prostorového zvuku a světelných efektů (či naopak naprosté tmy, jak tomu bylo při jednom z pražských vystoupení), v jednom z rozhovorů vysvětluje Dia-

manda Galás prostě finanční náročností a potvrzuje plány opět se k nepísňovým formátům vrátit. Zatím ovšem písniím zůstává věrná a letos otevřela sérii nahrávek prodávaných přes internet, z nichž se časem poskládá cyklus nazvaný *Cleopatra Set*. Zatím jsou k mání dvě položky: *Pardon Me, I've Got Someone to Kill*, jejímž autorem je zpěvák country známý pod pseudonymem Johnny Paycheck (1938–2003), a *A Soul That's Been Abused* bluesového kytaristy Ronnieho Earla.

Ačkoliv v současnosti pracuje s „konzervativním“ písňovým formátem, výraz Diamandy Galás se neotupil ani nezměkl. Platí to i pro její názory, které ventiluje ve vlastních textech či v rozhovorech. V těch nešetří nikoho: muže, církve, Řeky, Turky, Američany, populární hudbu... Lze doufat, že ani publikum pražského koncertu šetřit nebude.

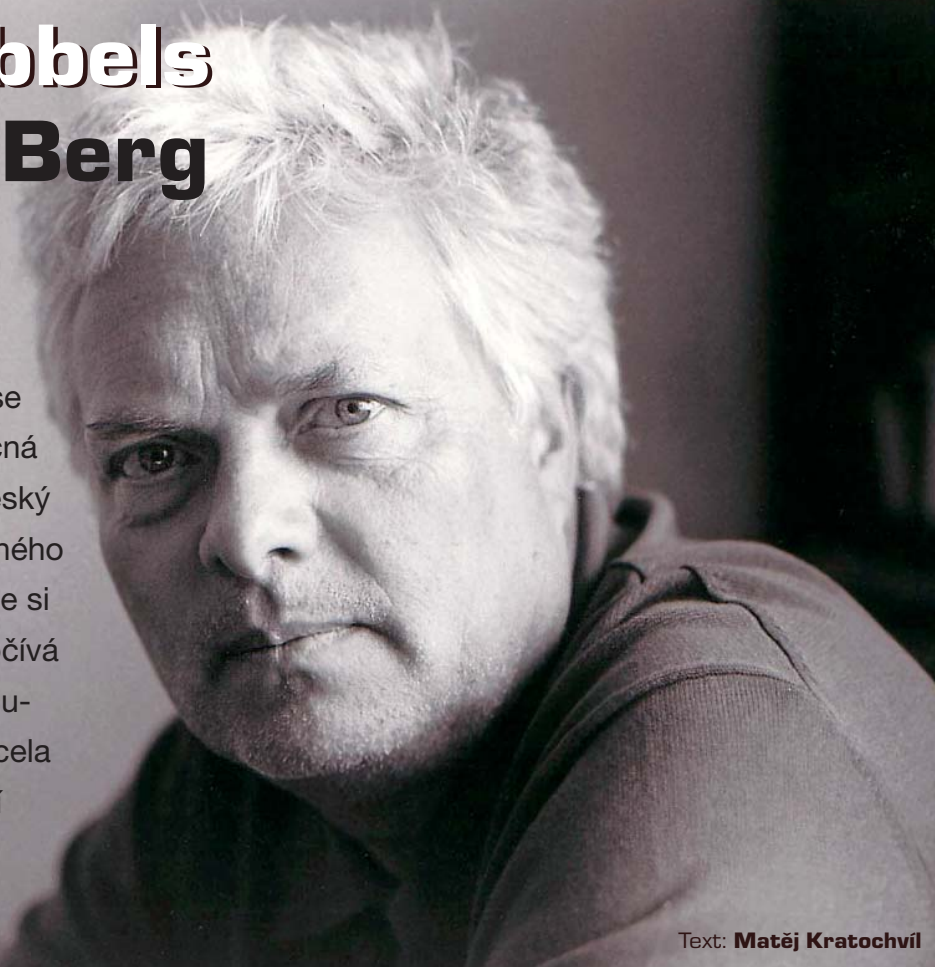
www.diamandagalas.com ■



Heiner Goebbels a Orchester Berg

Černé na bílém

V rámci festivalu Struny podzimu se v Praze odehraje poměrně výjimečná událost. Ne snad kvůli tomu, že český orchestr provede skladbu významného skladatele současnosti – na to jsme si už přeci jen zvykli. Ojedinělost spočívá v tom, že Heiner Goebbels ve spolupráci s Orchestrem Berg vytvořil zcela novou verzi své hudebně divadelní skladby.



Text: Matěj Kratochvíl

Heiner Goebbels patří v současné době k nejuznávanějším skladatelům vážné hudby. Toto zdánlivě jednoduché tvrzení v sobě ovšem skrývá hned několik komplikací. Do Goebbelsova hudebního slovníku totiž patří výrazivo ze všech možných hudebních oblastí a také funkce skladatele v jeho případě zdaleka nekončí psaním not na papír.

Heiner Goebbels se narodil v Neustadtu v roce 1952. V roce 1972 odešel studovat sociologii do Frankfurtu a v letech 1976 až 1981 tam působil v tělese nazvaném Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (Takzvaný levicově radikální dechový orchestr). Tento „experimentální bigband“ byl součástí hnutí zvaného „Sponti“, které pod vlivem Teodora W. Adorna a Frankfurtské školy kritizovalo kapitalistickou konzumní společnost. Toto hnutí se distancovalo od komunistických stran a jako protipól jejich organizovanosti prosazovalo spontaneitu a individualitu. Bylo tedy logické, že i hudba dechového orchestru nechávala dostatek prostoru pro improvizaci. V té našel Goebbels společnou řeč především se saxofonistou Alfredem Harthem, s nímž vydal několik desek a v osmdesátých letech stvořil skupinu Cassiber. V té působil také vokalista a multiinstrumentalista Christoph Anders a bubeník Chris Cutler. Tvorba skupiny byla postavena na kombinování rockového instrumentáře a syntezátorů s netradičními zvukovými zdroji, jako jsou čínské housle či různé ozvučené objekty.

Skupina ukončila činnost v roce 1992 a Heiner Goebbels se od té doby věnuje především vlastní kompoziční činnosti, v níž ovšem zužitkovává vše, čím dříve prošel. Sampling nebo elektrická kytara se v Goebbelsových skladbách zcela přirozeně propojují se symfonickým orchestrem a do prokomponovaných pasáží může být zasazen part improvizujícího vokalisty. Hlavním tématem se mu ale především v posledních letech stalo hudební divadlo, přesněji volný prostor mezi činohrou a operou. Jeho skladby nejsou operami v tradičním smyslu, v každé z nich Goebbels znovu hledá možnosti propojení hudby, textu a scénické akce. Toto pojetí hudebního divadla či scénického koncer-

tu, jak zní podtitul některých děl, vyžaduje značné nasazení interpretů a jejich ochotu opouštět zaběhnuté konvence. Heiner Goebbels své scénické skladby režíruje a rovněž pro ně vytváří libreta, která většinou skládá z textů různých autorů a různých epoch. Úzká spolupráce jej po mnoho let pojila s dramatikem Heinerem Müllerem (1929–1995) a jako jistá pocta Müllerovi vznikla v roce 1996 právě skladba *Schwarz auf Weiss / Black on White*, v níž se jeho texty propojují s větami Edgara Allana Poea (jehož povídka ze záznamu předčítá právě Heiner Müller) a T. S. Eliota. Rovněž v hudbě se objevuje několik vrstev a každá z nich klade na hudebníky jiné nároky. Vedle náročných prokomponovaných pasáží je od nich požadována improvizace, vokální projevy a také herecká akce. Kromě tradičních orchestrálních nástrojů ve skladbě zní japonská citera koto, synagogální zpěv, ale třeba i pískání konvice s vařící se vodou.

Skladba byla šita na míru Ensemblu Modern a byla tímto ansámblem, v němž má každý ze členů velký prostor k vyjádření k výběru repertoáru i dalším aspektům provozu, dokonce zčásti inspirována. Od premiéry byla skladba uvedena více než padesátkrát po celém světě, zatím vždy v podání Ensemblu Modern. Monopol tohoto tělesa bude však nyní narušen právě Bergem. Orchester Berg vznikl v roce 1995 z mladých hudebníků pod vedením dirigenta Petera Vrabela. V průběhu přípravy si tak čeští hudebníci rozšíří své profesionální obzory: flétnistka se chopí tenorové křídlovky, houslistka musí absolvovat kursy hry na koto. A také se ukáže, že v dnešní době elektrických varných konvic není snadné získat model, který by pískal, natož aby pískal ten správný akord.

V případě české verze *Schwarz auf Weiss* se Heiner Goebbels také výjimečně vzdá režisérské funkce, kterou převezme dvojice SKUTR, tedy Martin Kukucka a Lukáš Trpišovský. Inscenace se odehraje 29. a 30. září v kinosále ARTminus v pražském Veletržním paláci, jehož specifické kvality se také odrazí na výsledné podobě. ■

Hudební kontrasty v Kremži

Text: **Karel Veselý**

Komu připadal květnový Donaufestival v rakouské Kremži příliš mainstreamový, možná si přijde na své při podzimní přehlídce Kontraste. Poslední zářijový a první říjnový víkend ji bude hostit někdejší kostel řádu minoritů.

Pořadatelé a kurátoři festivalu se letos snaží za každou cenu dostat jeho jméno, a tak spárovali slavné experimentátory s co nejvýraznějším žánrovým kontrastem. Tak například hned v první den se na pódium postaví Blixa Bargeld z Einstürzende Neubauten a laptopista alva noto, glitchový minimalista a jeden ze zakladatelů labelu Raster-Noton. Střet analogového a digitálního hlomozu v jejich provedení předznamenává motivy následujících koncertů, na nichž se o společnou řeč pokusí akustické a elektronické nástroje. Na jednom z nich se představí Keith Rowe z AMM, norská videoperformerka Kjell Bjørgeengen a korejská violoncellistka a skladatelka Okkyung Lee. Na dalším vystoupení spojí síly technoexperimentátorka Mira Calix, vydávající na labelu Warp, a klavíristka Sarah Nicolls. Ty spolu ovšem už dříve koncertovaly, což platí také o spojení noise-punkového tria Perlonex a hudebního šamana jménem Charlemagne Palestine, kteří mají na kontě dvě společné desky.

Malé retrospektivy k sedmdesátým narozeninám se dočká americký minimalista Tom Johnson, pionýr tzv. „racionální hudby“, který v Kremži nad Dunajem uvede své skladby *Galileo* a *Nine Bells* ze sedmdesátých let. Obě kompozice jsou tak trochu matematicko-fyzikálními cvičeními; při první Johnson připevní v kostele kyvadla různé délky a bude na ně hrát podle matematických propočtů. S druhou kompozicí mu pomůže bubeník Adam Weismann z berlínských Zeitkratzer.



Okkyung Lee

Velkým tahákem je koncert kanadských dadaistů Nihilist Spasm Band. Dnes legendární anti-hudební sestava vznikla už v roce 1965 s jasnou uměleckou vizí: dělat na nástroje domácí výroby co největší hluk. „*Neimprovizujeme, děláme hluk a občas se z toho něco vyvrbí*,“ prohlašuje v rozhovorech hrdě člen kapely Murra Favro. „*Naše nástroje jsou parodie na klasické hudební instrumenty*,“ přidává si jeho kolega John Boyle. Tři z osmi zakládajících členů už nežijí, přesto NSP i o čtyři dekády později zůstávají věrni svým „uměleckým“ zásadám.



Nihilist Spasm Band

Zatímco rané album *No Record* z roku 1968 řadí Nihilism Spasm Band k předchůdcům hlukové hudby, skutečným milníkem noiseu je až o sedm let mladší deska Lou Reeda *Metal Machine Music*. Hodinový sonický výplach skřípajících kytar je dílem nevinná hříčka či vztyčený prostředníček otravným fanouškům a dílem konceptuální počín překračující do té doby nepřekročitelné hranice. Nakonec, sám Lou Reed moc neví, jestli má toto album milovat, nebo nenávidět. Momentálně převažuje to první, a tak poté, co se deska stala kultovním artefaktem současné noisevé generace, rozhodl se ji oprášit. Mimochodem, Lou Reed na začátku desetiletí tvrdil, že zahrát znovu *Metal Machine Music* je nemožné, o opaku ho ale přesvědčil berlínský kolektiv Zeitkratzer. Reed se nakonec nechal obměkčit a později se ke kapele dokonce přidal. Jeho současné Metal Machine Trio, které se v Kremži představí, tvoří tenorsaxofonista Ulrich Krieger a elektronický manipulátor Sarth Calhoun.

Více informací: www.klangraum.at

(New) Music At Home

Pozoruhodný koncertní cyklus nedaleko Bratislavy

Text: **Klára Vláčná**

Šamorín se nachází na západě slovenského Žitného ostrova, nedaleko Bratislavy. Kromě možností sportovně-turistického vyžití, které jsou dány vodním dílem Gabčíkovo, se může pochlubit synagogou z roku 1912, při jejíž stavbě byly uplatněny romantické i orientální motivy. Po válce nepoužívaná stavba (téměř všichni místní Židé se stali oběťmi holocaustu) v současnosti ožila coby příležitostný koncertní sál.



Projekt (New) Music At Home je společným dítkem skladatele, pedagoga a dlouholetého organizátora bratislavských Večerů nové hudby Daniela Mateje a Csaby Kisse z galerie At Home. Cílem bylo vytvořit cyklus koncertů rovnoměrně rozložených do období každoročního „aktivního života“ šamorínské synagogy, tj. každoročně mezi březnem a říjnem. První pokus o získání finanční podpory na realizaci cyklu nedopadl, o rok později, v roce 2003, se již povedlo získat alespoň část potřebných prostředků a otevřít cestu aktivitě, která by ráda přispěla k permanentnímu oživení magicky krásného prostoru.

Záměrem organizátorů je poskytnout (především místnímu) publiku možnost pravidelně se setkávat s různými podobami „současné“ i „minulé“ hudby. Kritérium výběru účinkujících a repertoáru je jediné – prezentovat hudbu, jejíž v jakémkoli smyslu základní vlastností je „novost“, aktuálnost (přičemž skutečný – historický – věk pochopitelně nehraje roli).

Letošní podzimní běh zahájí 6. 9. chasidské písně americko-slovenské čtveřice Baruch Myers, Boris Lenko, Jozef Lupták a Miloš Valent. Prvně jmenovaný se narodil ve státě New Jersey, od roku 1993 je ale bratislavským rabínem a chasidskou hudbu ve spolupráci s cellistou Luptákem neúnavně propaguje.

11. září bude patřit československé dvojici bicistů Peteru Kosorínovi a Lukáši Krejčímu. Zazní skladby Frederica Rzewského, Steva Reicha, Hanse Wernera Henzeho, Eckharda Kopetzského a další.

O osm dní později, tedy devatenáctého, se představí maďarský skladatel, klávesista a zpěvák Gábor Presser, někdejší člen úspěšných, přibližně jazz-art-hard-rockových skupin Locomotiv GT a Omega, skladatel filmové hudby a autor hitů mnoha svých krajanů. Představí se patrně coby sólový zpěvák doprovázející se na klavír.

23.11. synagogu zatemní pražští Birds Build Nests Underground míchající manipulované fragmenty zvuků gramodesek s dojmy vznikajícími podobnou manipulací osmimilimetrových filmů. Klíčová slova? Psychedelie, noise, libé praskání ohraných povrchů, expanded cinema.

Zpět k akustické hudbě se posluchači budou moci vrátit 2.10. při recitálu akordeonistky Kateřiny Paclíkové. Kromě českých skladatelů Martina Smolky a Petera Grahama zazní v jejím programu i hudba Sofie Gubajduliny.

Loni pětáctiletý bratislavský soubor pro starou hudbu Musica Aeterna mimo jiné představí své aktivity spojené s Mezinárodním Haydnovým rokem – přednese mistrova klavírní tria. Košický kytarista Atila Tverďák má ve svém repertoáru vlastní skladby, klasiku, jazz, hispánskou a latinoamerickou hudbu i rock a tzv. alternativu. Během večera zazní Pavol Bizoň, Johann Nepomuk Hummel, Daniel Matej či Juraj Vajo. Jak vidno, poslední den série onu proklamovanou nehistorickou „novost“ prezentované hudby opravdu prověří.

Šamorín je, zdá se, ideální destinací pro hudbymilovné cykloturisty a nejen pro ně, přejme sérii množství dalších ročníků a nadšených posluchačů, které si vychová. ■

Zdi šedivé, bejvaly jste vy moje...

Je stesk po „temné a dekadentní“ hudební subkultuře Berlína oprávněný?

Text: **Thomas Bey William Bailey**

Překlad: **Petr Ferenc**

Kulturní a tedy i hudební reputace některých míst a měst je někdy založena ve stejné míře na legendách a idealizaci jako na skutečnosti. Jak se tyto dvě polohy podepsaly na statusu Berlína coby hudebního centra, zkoumá Thomas Bailey.

Na mé straně „atlantického rybníka“ si ti, kdo jsou (pop)kulturně fascinováni Berlínem, toto město často představují jako cíl kolektivních „cest za smrtí“. Berlín je podle nich místem, kam se vydávají ty nejkrásněji znetvořené kulturní bytosti, aby zakřičely poslední intenzivní svědectví svého uměleckého sebepotvrzení a poté padly v uklidňující objetí smrti. Tento nevyhnutelný odchod je samozřejmě nahlížen s nemalou nonšalancí, a tak zmíněné bytosti své poslední dny tráví v téměř nepřetržitém stavu spalující smyslové extáze živěné chemikáliemi, sexem a všemi dalšími „mezními“ aktivitami, které si lze představit. Podle této vize mají představitelé zákona, vlády a byrokracie trvalou dovolenou. Za sebou nechali tmavě šedou ulitu metropole, jejíž obyvatelé se tu a tam vypláží ze sutin a zapojí se do výše zmíněných aktivit. Tento romantický pohled na Berlín nabral pořádné obrátky ve chvíli, kdy novovlnná hudba a film začaly seriózně komunikovat na mezinárodní bázi. Podívejte se na film Slavy Tsukermana *Liquid Sky* (1982) a uvidíte model závratně lehkomyšlných excesů nové vlny:

Posměvačná a vrcholně nesympatická fetišká básnička Adrian sní o tom „jet do Berlína, bejby“ a mezitím ječí svou hitovou píseň/poemem *Me & My Rhythm Box* do tváře ohromeného klubového publika sestávajícího z mládežníků v oblecích připomínajících kybernetické papoušky. Vzhledem k chování Adrian a dalších postav filmu, které se očividně skládá jen z narcistické stylizace, hltání drog a předcházejících období drtivé nudy, si můžeme domýšlet, že touha po Berlíně je vlastně touhou po Utopii podobného chování. Na to, abychom našli lidi, kteří sní o Berlíně jako o prostředí osobních schůzek s rozkošnou *liebestod*, ale nemusíme podnikat cestu do vymyšlených světů zářivé dekadence filmu *Liquid Sky*: Jedna moje bývalá přítelkyně byla zmíněnou mystickou atmosférou okouzlena natolik, že jsem nejmíň desetkrát odseděl stěžejní dílo Wima Wenderse, film *Nebe nad Berlínem*, v podstatě jen kvůli tomu, abych viděl scénu, v níž Crime & The City Solution nesou své vybavení dekadentním zástupem gotických zmetků, kteří jsou vymóděni podle vzoru Nicka Cavea a Lydie Lunch a vypadají, že



FM Einheit (Einstürzende Neubauten)

horečně kontemplují nad zkázou světa, již zároveň urychlují pomocí whisky, cigaret, drog, polychlorbifenylů ze sprejů na vlasy atd. Ale to ještě pořád nic není proti těm opravdu závatným výšinám *berlinofilie*. Jednou mi někdo ukázal webovou stránku, nyní asi již neaktivní, která byla zasvěcena erotické fixaci jedné ženy na Berlínskou zed’.

Třebaže mytologie poválečného Berlína možná vyloženě neromantizuje „cesty za smrtí“, určité zpřítomňuje místo, kde tragédie a krach dávají okamžikům skutečné lásky a ducha pozoruhodné obrysy. Platí to i pro zakaboněný Východní Berlín, hlavní město bývalé NDR, jehož „použití“ ve filmu *Good Bye, Lenin* a v nedávných *Životech těch druhých* hraje významnou roli při zvýraznění osobních obětí protagonistů. (Díky úspěchu zmíněných filmů u kritiky se z *ostalgie* stává samostatný kulturní žánr.) Čímž ovšem nechci říci, že tohle všechno je jen projekcí cizinců a že Berličané se zcela vyhýbají užívání kdysi zlověstné atmosféry svého města coby uměleckého rámce: Slavnostní otevření známého klubu SO36 (vybudovaného na troskách někdejšího supermarketu) neslo sarkastický název *Mauerbaufest* a připadlo na datum dokončení Zdi. Henry Rollins to místo ve svém deníku z turné *Get In The Van* zábavně pranýřuje coby jedno z nejtemnějších a nejzatučlejších, jaká kdy navštívil, což z úst muže, jehož nakladatelství 2.13.61 se podílelo na temném, břítkém sebeodhalování již jmenovaných miláčků Berlína Nicka Cavea a Lydie Lunch, už opravdu něco znamená. Mnoho knih o morbidních trubadúrech Berlína ale pracuje spíše s romantickou

nadsázkou než s jednoznačnými fakty: Vampirický frontman Einstürzende Neubauten Blixa Bargeld možná ve skutečnosti nepřespával na skládce (činnost, při níž je zachycen v neubautenovském filmu Soga Ishiho *Halber Mensch*), byl ale určitě jedním z mnoha příslušníků berlínské scény osmdesátých let, kteří měli ke svým životním podmínkám „improvizační“ přístup. Berlínský skladatel Frieder Butzmann tvrdí, že Bargeld „zkrátka používal sklep jako byt... Blixa a Andrew [Unruh, rovněž člen Neubauten] žili svou estetiku smrti a betonu opravdu poctivě.“ Sám Bargeld se přiznává ke squattování v domě bez vybavení, v němž nepotřeboval mrazák, protože mohl své mražené potraviny nechávat venku (dlouhodobí fanoušci Neubauten znají konec příběhu – Blixa přežil své období vychrtlosti a stal se kuchařskou celebritou). Při tolika vzájemně soupeřících verzích *berlínského mýtu* může být těžké stanovit, kde končí romantické projekce a začíná realita: nedávné pokusy o nové shrnutí a zhodnocení berlínské undergroundu (především v letech 1978–1984) tíhnou k protežování „dekadentního“ a s drogami spojeného konce hudebního spektra v neprospěch těch, kdo se soustředili spíše na improvizaci a důvtipné „kutilství“: například Conrada Schnitzlera (studenta Josepha Beuyse) a jeho vynález *kuchyňské hudby* distribuované na podomácku kopírovaných kazetách. Proč je tomu tak, je těžké určit, aniž bychom se pouštěli na tenký led odhadování nevyjádřených lidských myšlenek – možná, že poctivost estetiky *krásy skrze bezúčelnost* lze nyní dobře zpeněžit na trhu zklamaných duší, pro něž jsou ikony globalizovaného materiálního ►



pokroku 21. století (Tesco a tak) jednou velkou, dotěrnou a k smíchu falešnou Potěmkinovou vesnicí. V takovém světě je přinejmenším pochopitelné, proč někdo hyne žalem po chladné nejistotě kdysi obezděného města, jehož geniální dilettanti (*Die geniale Dilettanten*, jméno, které bylo dáno volnému kolektivu berlínských novovlnných outsiderů počátku osmdesátých let) se po nocích oddávají plechovým madrigalům a svými audiokletbami komentují pád člověka.

Když ale odložíme osobní zaujatosti a preference a hodnotíme celou scénu holisticky, dospějeme k závěru, že tendence romantizovaného zoufalství („žij, jako by každý den byl ten poslední“) a jednoduché „využij co nejlépe to, co je po ruce“ koexistovaly v přibližně stejném poměru. Někdy stály v protikladu, často ale docházelo k symbióze „cest za smrtí“ a jejich opaku, konstruktivního sběru a znovuoživení berlínského urbánního odpadu. Dobrým příkladem jsou enigmatické postavy Gudrun Gut a Blixy Bargelda: zatímco ve svých vlajkových projektech (Malaria, resp. Einstürzende Neubauten) konzumovali negativní energii města a ve svých hutných textech vzbudili pocit žízň a strachu, ve skutečnosti ale byli mnohem komplexnějšími osobnostmi. Nápis visící v nyní legendárním butiku Gudrun Gut Eisengrau hlásal „kdo spí, nedává pozor“ a byl zlomyslně umístěn nad palandou pro lidi, kteří se v butiku po večerech scházeli. Z nehudbních aktivit Gudrun Gut byla zřejmě touha vytvářet jakýsi paralelní svět, ne jen těžít z mýtické temnoty města. Když zrovna nevytvářela rytmy v řadách skupiny Mania D (doslova „manická deprese“), byla vynalézavou švadlenou s hravým smyslem pro míchání „konstruktivistických“ barev se všemi možnými neónovými („barvy, které koušou“, jak řekla), která navíc vytvářela módní díla z bezpečnostních pásů letadel a dalších vyřazených materiálů. Frieder Butzmann, který s Gudrun hrál v krátkodobé improvizální skupině Liebesgier, má co říci, pokud jde o vlivy, kterým byli berlínští vystaveni: „*Cítili jsme se, jako bychom bojovali ve městě, jímž prochází fronta. Byli jsme hrdí. Nicméně ačkoliv [novovlnná skupina] Ideal zpívala ‚Ich steh auf Berlin‘, nebyli jsme pyšní na město samotné – spíš sami na sebe. Na tu jednotu života a díla.*“ Takové „odmítnutí regionální identity“ Butzmannovi patrně dalo křídla k dalšímu rozvoji: jeho klíčový singl *Waschsalon Berlin*, sestávající ze záznamů nejruznějších programů praček v berlínských veřejných prádelnách, je neopěvovaným milníkem v historii hudby strojů. V době vydání byl časopisem Andyho Warhola Interview označen za singl roku.

Jako další zajímavý příklad napětí mezi smrtícím šarmem a hravými, temperamentními experimenty poslouží berlínská scéna super8 filmů. Tvůrci super8 filmů měli vždy blízko k lokálním undergroundovým hudebníkům, kteří se jejich dílům starali o soundtracky (několik přeživších filmů bylo nenarativních a často sloužily jen jako videoklipy). Dvojice Ingrid Maye a Volker Rendschmidt i jiní zvládali filmování i zvukové práce. Mayin a Volkerův krátký film z roku 1980 *Ohne Liebe gibt es kein Tod* (Bez lásky není smrt) svým názvem a lehce děsivou hudbou neutuchajícího hučení syntezátoru tak trochu přitakává stereotypům o pochmurnosti berlínské scény, na plátně ale nevidíme o moc

víc než chladně odtážitou modelku válející se před stroboskopem, skákající do vzduchu, pózující a odpočívající v bytě vymalovaném základovou barvou – celkem neškodný pastiš sexuálního dovádění. První vlna německého punk rocku, která se vzedmula téměř současně s podzimními teroristickými dramaty RAF [Frakce Rudé armády], brzy uvolnila místo industriálněji laděné avantgardě, která – coby hudební a umělecká forma – byla vystavena dvojím *Weltanschaung*: Byl tu romantizující, „magický“ pohled na svět, který nahlížel elektroniku a technologickou reprodukci jako nic menšího než moderní metody magie; a byl tu také utilitaristický, pragmatický názor, podle něž hudebníci „kradli“ metody zpracování informací používané byrokratickými mocenskými systémy, aby proti nim mohli bojovat. Obě tyto protichůdné interpretace (jedna spojená spíše s osobním uspokojením, druhá s touhou po reorganizaci světa) přežily až do dnešních dnů a díky umělcům, kteří si je neustále přehazují tam a zpátky, se přizpůsobily digitální současnosti. Rozdílné frakce v už tak marginální subkultuře spolu – narozdíl od bojů punkerů s umělci, které v Německu zuřily do té doby – koexistovaly téměř bez bratrovražedného násilí



Gudrun Gut

Die Tödliche Doris



a své antagonismy ventilovaly jen tu a tam ostřejší poznámkou na stránkách fanzinů. Stoupající vliv industriálně založených berlínských skupin měl patrně na svědomí i rostoucí počet jednotlivců, kteří toužili přemostit zmíněnou romanticko-realistickou propast a zjistit, co vznikne, smísí-li se ty lepší prvky estetik paranormálního a svět-ského.

Každoroční berlínský festival Atonal se konal mezi lety 1982 a 1986 a navzdory jeho názvu na něm nezněla jen atonální hudba. Brzy se stal lokálním fórem, na němž zmíněná subkultura prezentovala pokroky na poli svého působení. Záznamy proběhlých ročníků ukazují (když už nic jiného), kolika různými způsoby bylo možné pracovat s intenzivní hlasitostí a matoucí abstrakcí. Skupina Non-Toxique Lost v roce 1983 předvedla skladbu *Ich sah Hanoi sterben*, pěkný úvod do estetiky celého festivalu, hybný a emotivní atak se vzteklymi výkřiky muže s kuriózním jménem Sea Wanton a s ironicky klidným obrýleným Achimem Wollscheidem vyluzujícím kytarový hluk, který v mysli rozsvítí obraz radioaktivních červů plazících se po ocelové podlaze. Další položky festivalu, například La Loora či Die Tödliche Doris, se mnohem více soustředily na pódiovou prezentaci. Tyhle skupiny měly raději surrealistické příběhy a bujné sbory než elektronické hrany, které rozeznávali jejich atonální kolegové, i když také, pokud to situace vyžadovala, byly schopné vyloudit nějaký ten elektronický „Sturm und Drang“.

Ze zvukových záznamů a historek, s nimiž zde pracujeme, můžeme usoudit, že obrázek undergroundového Berlína by byl neúplný bez vitálního humoru, ať už si o tom někteří fetišisté smrti malující si monumentální obrazy svých teutonských hrdinů myslí, co chtějí. Nakonec, co může být nevážnějšího než Blixa Bargeld ohánějící se kreditní kartou, na níž má vytištěno své (oficiálně změněné) příjmení, které v němčině znamená „hotovost“? Konceptuální mág a šéf Die Tödliche Doris Wolfgang Müller se pro změnu stal „odborníkem na elfy“ a vydal knihy islandských pohádek. Zatímco mnoho

méně známých umělců by dalo nevím co za to, aby mohli nasycit žízeň berlínofilů po melodramatu, zavedení umělci se o zakládání melodramatických ohňů starali patrně o dost méně. Není divu, něco takového by podkopalo jejich tvrdě vybojovanou jedinečnost a pasovalo je do role „ambasadorů“, v jejímž rámci nezbyvá mnoho místa pro umělecký růst. Zajímavý pohled nabízí jeden z manifestů Die Tödliche Doris: „První LP naší skupiny nese název , , a sděluje: Smrtelná Doris má – jako každý člověk – nejrůznější tváře: je někdy chytrá a někdy hloupá, někdy hlučná a někdy tichá, někdy pěkná a někdy ošklivá. Ale nikdy to vše zároveň.“

Je tedy možné, že tato velmi organická dvojznačnost a tvárnost je typickým rysem berlínských hudebních subkultur stejně jako ona tolik kýžená „temnota“? Vytvořte si svůj vlastní závěr sami, já si ale myslím, že umístíme-li aktivity nenapodobitelné berlínské postindustriální subkultury pod dostatečně silný mikroskop, objeví se kultura definovaná touhou vyzkoušet vše, co je v daných podmínkách možné, ne kultura, která si jednoduše idolizuje syrovou krutost.



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

Z Berlína až do vesmíru

Klaus Schulze a berlínská škola elektronické hudby

Text: **Karel Veselý**

Kdo chce, může ho vinit za Jarreho, Vangelise, Kitara nebo umělohmotné meditace new age. Anebo ho oslavovat jako praotce ambientu či house. Klaus Schulze společně se svými berlínskými kolegy Tangerine Dream a Ash-Ra Temple pomohl v sedmdesátých letech dostat elektronickou hudbu k širšímu publiku.

FÁZE JEDNA – PŘÍPRAVNÉ PRÁCE NA KOSMODROMU

Klasické rozdělení psychedelického rocku šedesátých a sedmdesátých let hovoří o americké a britské větvi. V první z nich acidrockoví hudebníci vyzývali změněné stavy vědomí několikahodinovými jamy na pódiu, pod nímž se svíjeli posluchači v tranzu. Druhá dávala přednost experimentům ve studiu, v nichž se tvořilo instantní osvětlení zabalené do čtyřicetiminutových sonických výletů, jež se dávkovaly při domácím poslechu s přáteli. Zjednodušeně řečeno – je to polarita Grateful Dead vs. Pink Floyd. Do kterého proudu ale pak patří německý experimentální rock sedmdesátých let? Jeho bohatá psychedelická scéna jako kdyby spojovala obě větve zpět v jeden celek. Většina hudebníků této vlny, které se na Západě přezdívalo krautrock, vzešla z koncertních kapel, jež si svůj křest ohněm zažily v univerzitních kruzích v horkých letech 1967 a 1968, a jejich improvizované koncerty se staly soundtrackem studentské revolty. Hlavní představitelé scény ale zároveň spojoval zájem o studiové

experimenty Beatles i akademické avantgardy a Stockhausenovy *Hymnen* hlitali stejně jako *Sgt. Peppera*.

V šedesátých letech věřili hippies, že hudba může změnit svět. V sedmdesátých letech jejich následovníci a pozůstalí dospěli k tomu, že bude stačit, když hudba dokáže změnit alespoň jejich mysl. Dnes může psychedelická hudba z té doby někomu připadat stejně archaická jako zrcadlová bludiště, hypnotizéři, plazmové koule nebo fascinace hologramy. Ale stejně tak nám může připadat směšné nadšení z prvního člověka na Měsíci. Obojí je nakonec výrazem lidské touhy objevovat nové světy – psychedelická hudba sedmdesátých let míří do vesmíru, který objevila uvnitř naší mysli, v tom báječném světě mezi uchem a mozkem (ne náhodou se dva klíčové německé labely té doby jmenují Ohr – ucho a Brain – mozek).



FÁZE DVA – ODPÁLENÍ

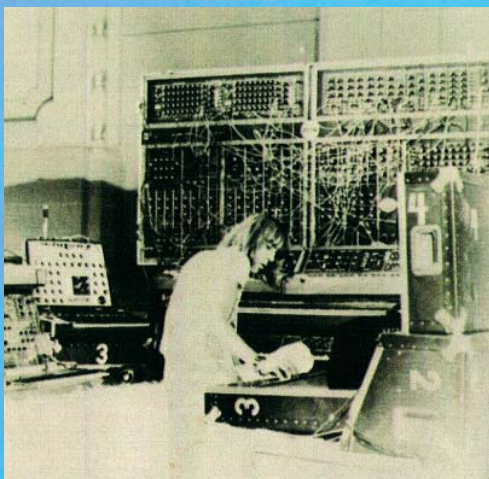
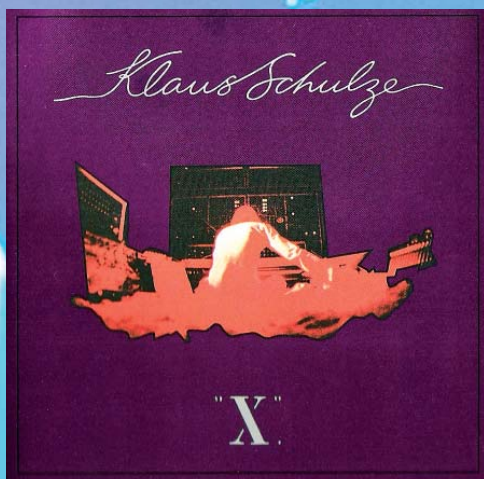
Jedním z klíčových center radikálních kulturních výbojů té doby byl Západní Berlín. Ostrůvek svobody uvnitř socialistické NDR se těšil vysokým dotacím z mateřské země, která si z něho chtěla udělat detašovanou laboratoř nových kulturních forem. Ta se však vyvinula možná trochu mimo původní představy, když se místní univerzity staly sídlem radikálního myšlení, které chtělo strhnout propast mezi západním a východním blokem. Pro hudbu to byly báječné časy. V Západním Berlíně v té době působili a přednášeli Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Milton Babbitt, Toshi Ichyanagi nebo Iannis Xenakis a město na přelomu šesté a sedmé dekády několikrát navštívil John Cage. V roce 1969 založili Thomas Kessler a Ronald Kayn se Stockhausenovou pomocí první místní elektroakustickou laboratoř Beat Studio na Pfalzburger Strasse ve čtvrti Berlin-Wilmersdorf. Součástí „kreativní“ atmosféry Berlína té doby jsou ale také studentské nepokoje, které byly v Berlíně nejsilnější na jaře 1968 po pokusu o vraždu levicového vůdce a mluvčího studentského hnutí Rudiho Dutschka.

V tomto prostředí se formovala osobnost Klausa Schulzeho narozeného v roce 1947. V druhé polovině šedesátých let studoval psychologii a kompozici a stejně jako většina jeho spolužáků se připojil k radikálnímu studentskému hnutí. Jeho zbraní měly být bubenické paličky. Od roku 1967 hrál v improvizacním psychedelickém triu Psy Free, které v duchu myšlenek ultralevicového hnutí jamovalo každý večer zadarmo v některém z berlínských klubů. Schulze se ale také ve volném čase pod vlivem Kesslera a dalších učitelů, jako byli György Ligeti nebo Carl Dahlhaus, vrhla na komponování s pomocí magnetofonových pásek. V roce 1969 dostal Schulze pozvánku od Edgara Froeseho, který právě rozpustil skupinu The Ones a rozjížděl nový projekt v Berlíně, jenž podle úryvku z textu Beatles *Lucy In The Sky With Diamonds* dostal jméno Tangerine Dream.

FÁZE TŘI – ODPAL RAKETY

K Froesemu a Schulzemu se přidává violoncellista a houslista Conrad Schnitzler, který později založil skupinu Kluster (jež se ještě později – už bez něj – proměnil v Cluster). V kvintetu (flétnista a varhaník byli přiznání až na reedici v našem desetiletí) nahráli Tangerine ►





Dream v říjnu 1969 album *Electronic Meditation*. Název klame – není to elektronická nahrávka (syntezátory se v té době ještě nepoužívaly) a už vůbec to není meditace. Jen těžko by se tak dalo nazvat intenzivní spojení free jazzu, experimentálního rocku a postupů avantgardy, jež časopis Sound on Sound popsal jako „free electronic rock“. Froese do něj zapojil také zvukové objekty a elektronické nástroje vlastní výroby. Album začíná symbolicky skladbou *Genesis*, v níž se pomalu z ticha vynořuje efektovaný zvuk violoncella a modulované zvuky, které v druhé polovině skladby ustoupí divokým šamanským rytům a improvizaci na flétnu. První vydání desky na značce Ohr mělo uvnitř obalu také gumový balónek k nafouknutí. Byl to ale jen symbolický dárek, do vesmíru se s ním doletět nedalo.

Když šéf labelu a dobrá sudička německé experimentální scény Rolf-Ulrich Kaiser desku slyšel, prohlásil prý: „Dobře, má to nulový komerční potenciál, ale bereme vás.“ Později se ukázalo, že Kaiser se mýlil. Následné album *Alpha Centauri* se prodalo v nákladu dvacet tisíc kusů a Tangerine Dream už na něm používají i syntezátory. V té době už ale ve skupině nebyl Schulze, který po hádkách s Froesem odešel. Na pozdějších albech Tangerine Dream jako *Phaedra* (1974) nebo *Rubycon* (1975) přijdou ke slovu sekvencery a meditační styl kapely položí základy elektronického ambientu.

FÁZE ČTYŘI – ODDĚLENÍ PŘÍDAVNÝCH MOTORŮ

Ash Ra Temple vznikli v roce 1970 jako projekt středoškolských kamarádů – bluesového kytaristy Manuela Göttschinga a basisty Hartmuta Enkeho, původně pod jménem Steeple Chase Bluesband. Druhý jmenovaný se při svých cestách po Londýně náhodou dostal k vyřazené aparatuře Pink Floyd a jako zázrakem se mu ji podařilo dostat do Berlína. „Od té chvíle jsme měli největší repráky v Berlíně,“ vzpomínal v časopise Mojo o několik desetiletí později Göttsching. O něco později se k nim přidal Schulze. Oba zakládající členy znal ze společného působení v kapele Eruption založené Conradem Schnitzlerem. Schulze pomohl Ash Ra Temple k nahrávacímu kontaktu s Kaiserovým vydavatelstvím Ohr. Trio nahrálo v roce 1971 bezejmenný debut, po kterém Schulze kapelu opustil.

Ash Ra Temple o rok později připravili *Schwingungen* a ve Švýcarsku pak album *Seven Up* s americkým psychedelickým guru Timothyem Learym. Na začátku osmdesátých let Göttsching natočil minimalistické album *E2-E4*, které je dnes považováno za předchůdce tanečního stylu house. Schulze s Göttschingem se dali znovu dohromady v roce 2000 a pod starým jménem Ash Ra Temple vytvořili nové album *Friendship*.

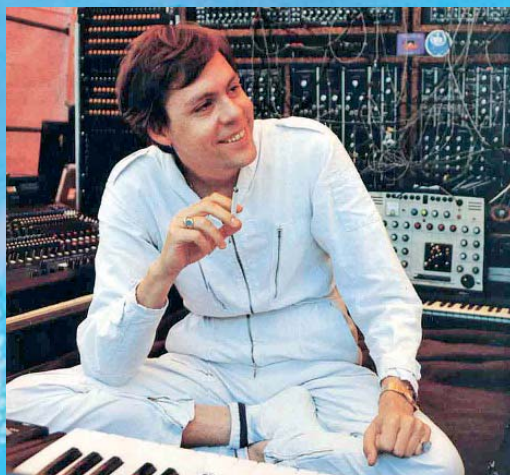
„Měl jsem po krk nekonečných diskuzí – jak budeme hrát teď a co budeme hrát? Často trvaly déle než samotné hraní,“ vysvětloval Schulze později v jednom rozhovoru, proč se vydal na sólovou dráhu. Také ho to táhlo pryč od bicích, ke kterým se ale v různých fázích své kariéry vracel. „Pořád si myslím, že každý elektronický muzikant by se měl nejdříve naučit hrát na bici, aby získal ponětí o groove a rytmech na zcela fyzickém stupni,“ píše se v bookletu k reedici alba X.

FÁZE PĚT – VSTUP NA ORBITÁLNÍ DRÁHU

První Schulzeho sólovou deskou je v roce 1971 vydané album *Irrlicht*, což znamená německy „bludička“. Podtitul desky zní: Symfonie pro orchestr a elektronický stroj. Třem částem dominují držené tóny elektrických varhan značky Teisco a sotva slyšitelná nahrávka zkoušky orchestru puštěná pozpátku. Zvuk je navíc filtrován přes poškozený reproduktor, což dodává skladbám zvláštní mimozemský efekt. *Irrlicht* můžeme brát jako dvojče alba *Zeit* od Tangerine Dream. Froese a Schulze nejprve na nápadu pracovali společně, pak se ale pohádali a každý ho zpracoval po svém. S odstupem času je třeba říci, že Schulzeho verze je pompéznější a střídmejší. Tam, kde *Zeit* vrší nápady a zvuky, pracuje *Irrlicht* pečlivě na vytváření atmosféry. Album mělo být původně zabalené v modrém sametu, což nahrávací společnost odmítla realizovat.

Monumentální dvojalbum *Cyborg* z roku 1972 je temnější a vracející se vysokofrekvenční smyčka „elektronických kobylek“ působí na posluchače až agresivně. Jejím úkolem je však tvořit kontrast k fantastickým ambientním plochám. Schulze zde poprvé použil analogový syntetizér VCS3, který se kvůli obtížnému ladění nedal příliš dobře používat k hraní melodií, a tak je využíván spíše jako tónový generátor.

V roce 1973 hrají Tangerine Dream, Guru Guru, Kraftwerk a Schulze v Paříži a odstartují zde popularitu elektronických kapel, která pomůže Jeanu-Michelovi Jarremu k obrovským prodejům alba *Oxygene*. Schulze se zde poprvé setkává se syntezátorem Farfisa, jež si hned další den přiveze na první session all-star skupiny Cosmic Jokers. V kolínském studiu Dietera Dierkse se pod taktovkou Kaisera sejdou Schulze, Manuel Göttsching a dva členové skupiny Wallenstein. Společně si dají LSD a pak několik hodin tvoří materiál, ze kterého Dierks bez jejich svolení naseká pět (!) alb skupiny Cosmic Jokers a ta vydá na své značce Kosmische Musik. Podle jedné slavné historky se muzikanti o desce dozvěděli tak, že ji Göttsching zaslechl v jednom berlínském obchodě, a když se zeptal prodavače, co to hraje, dostal od něj obal LP desky, na kterém byl jeho obličej. Schulze se kvůli tomu rozešel ve zlém s Kaiserem.



FÁZE ŠEST – ORBITÁLNÍ DRÁHA

Přelomovým albem v Schulzeho kariéře je *Timewind* z roku 1975. Na dvou půlhodinových skladbách poprvé používá syntezátory A.R.P. a EMS. Nahrávka má být elektronickou verzí indických rág a je zároveň poctou Richardu Wagnerovi. Bayreuth ze skladby *Bayreuth Return* je místo, kde Wagner žil do své smrti, a Wahnfried z názvu druhé skladby je pro změnu název, který dal své vile, v níž 1883 zemřel. (Pod jménem Richard Wahnfried vycházely od roku 1979 nahrávky, které Schulze natočil s jinými muzikanty). Posluchačsky přístupnější deska slavila obrovský komerční úspěch a otevřela Schulzemu cestu k velkolepému turné. Mezi léty 1975 a 1977 se Schulze angažuje v projektu GO, natočil často diskutovaný soundtrack k pornofilmu *Body Love* a také svoji možná nejslavnější desku *Moondawn*. Schulze ji popisuje jako svůj výlet do hájemství rocku, nicméně jediným rockovým elementem jsou v ní bicí Haralda Grosskopfa.

Na dalších albech objevuje Schulze možnosti digitální syntézy a odvrací se od primitivních efektů svých raných desek. Ztrácí tím něco ze syrovosti a objevitelského ducha bloudícího po zákoutích čudlíků a tlačítek, která vydávají divné zvuky. Dá se konstatovat, že Schulze je nejsilnější, když se pouští do ohmatávání možností tehdejších syntezátorových novinek a vytváří zcela novou formu postavenou na dronech a mohutných zvukových plochách, do šedesátých let v západoevropské hudbě neslychaných. Na albech *Mirage*, *X* nebo *Dune* z druhé poloviny sedmdesátých let Schulze opouští kosmické ozvěny a začíná se topit v pompéznosti, kterou připomíná art-rockové projekty stejné doby. Schulze se několikrát pokusil překročit hranice mezi elektronikou a vážnou hudbou (ať už je to album *Goes Classic* nebo několik pokusů natočit hudbu k baletu), které ovšem nikdy nedopadly příliš dobře.

FÁZE SEDM – SESTUP

V roce 1979 spoluzaložil Schulze organizaci Innovative Communication, která sloužila jako škola pro začínající muzikanty v oboru elektronické hudby. Stejnomené vydavatelství se později stane jedním z prvních proponentů tzv. new age hudby, která důvěryhodné experimenty raných „elektroniků“ promění v nábytkovou pseudo-mystickou hudbu. Jeden z nejúspěšnějších new-ageových hudebníků Steve Roach byl žákem Schulzeho, stejně jako Japonec Kitaro.

Sám Schulze v osmdesátých letech zabředl do vlny new age a trh zaplavil desítkami více či méně zbytečných desek (velkou část tvořily nejrůznější koncertní záznamy). Z jeho pozdější diskografie vyberme alespoň dvojalba *Audentity* (1983) a *The Dresden*

Performance (1990). V devadesátých letech se díky obnovenému zájmu o elektronickou hudbu vytvořil kolem Schulzeho nahrávek nefalšovaný kult, který mu dovolil vydat i takové projekty jako opulentní desetidiskové kompilace *Silver Edition* a *Historic Edition*. *Jubilee Edition* z roku 1997 obsahuje dokonce dvacet pět disků a stejně jako předchozí shrnuje rarity a alternativní verze skladeb, kterých má Schulze – zdá se – v šuplíku pořád dost. V roce 1994 se Schulze pustil společně s Petem Namlookem a později Billem Laswellem do společného projektu *The Dark Side Of Moog*, jenž dokonale zapadl do módy tzv. chill-outové hudby. V naší dekádě se většina důležitých ranných desek dočkala reedice, Schulze ale zároveň pořád točí nový materiál. Vloni například vyšlo jeho společné album se zpěvačkou Lisou Gerrard (*Dead Can Dance*) *Farscape*.

FÁZE OSM – PŘISTÁNÍ

Nálepku „kosmische Musik“ (kosmická hudba) dal svým kape-lám na značce Ohr impresário Kaiser. Německé kapely ji používaly raději než hanlivé označení krautrock, které jejich experimentům přisoudili publicisté v Británii. Klaus Schulze však nebyl spokojený ani s „kosmickou“ nálepkou. V poznámkách otištěných v reedici alba *Cyborg* se rozhnil: „*Dodnes je mi z toho špatně ... připomíná mi to laciné sci-fi romány s Perry Rhodanem ... díky tomuto termínu by si dnes někdo mohl myslet, že Cyborg je ekvivalent literárního škváru.*“ Místo obou termínů Schulze vždy propagoval puristické spojení „elektronická hudba“, za jejíhož zakladatele se společně s Froesem považoval.

Hudba Tangerine Dream, Ash-Ra Temple a Klausa Schulzeho bývá také často spojována pod termín „berlínská škola elektronické hudby“. Slouží jako opozice vůči düsseldorfské ose německých experimentátorů té doby, tedy jménům jako Kraftwerk, Cluster, Can či Neu!. Tato linie je charakterizovaná precizním robotickým rytmem přezdívaným „motorik“ (a připodobňovaným k zážitku z cesty po německých dálnicích, viz HV 4/08). Skladby berlínských kolegů se vymykají běžným rockovým standardům předně svojí délkou, která se obvykle pohybovala kolem dvaceti minut, aby se vešla na jednu stranu LP desky. Možná pro svoji obtížnou uchopitelnost a nedostatek rockového tahu na bránu je berlínská větev „krautrocku“ často přehlížena. Sáhodlouhé kompozice Schulzeho nebo Froeseho přitom položily základy estetiky elektronické hudby v popových teritoriích. „Z indických rág si vypůjčili smysl pro tempo, z jazzu smysl pro spontaneitu a od romantických skladatelů pompéznost,“ popisuje Pierro Scaruffi v *The History Of Rock Music*.



TELEFON MUSIK

Berlín <> Budapešť <> Vídeň <> Berlín <> Budapešť <> Vídeň

15. dubna 1983, 19.00 - 23.00

Text: **Trever Hagen**

Překlad: **Petr Ferenc**

Rozdělený Berlín byl během studené války výrazným společenským i politickým symbolem. Právě v této symbolické roli byl také zapojen do pozoruhodné akce, která měla alespoň na pár hodin spojit politický východ a západ Evropy skrze zvukové umění. Zároveň to byl pokus o kreativní využití komunikační technologie.

18.00 POSLEDNÍ PŘÍPRAVY PŘED ZAHÁJENÍM AKCE

Ve třech středoevropských zemích se hudebníci, umělci a organizátoři připravují na kolaborativní událost. V berlínské galerii Auf/Abbau si skupinka muzikantů kontroluje mikrofony a šňůry, zatímco majitelé se snaží poradit si s telefonním vedením. Ve vídeňském studiu ÖKS (Österreichische Kultur-Service) jeden z hlavních organizátorů Robert Adrian X poskytuje „last minute“ konzultace a radí, jak se vypořádat s problémy, které nastaly, a cítí vzrušení z další uskutečněné telekomunikační události. V budapeštských studiích Artpool se vymýšlejí odpovědi na případné otázky policie a lidé jsou opatrně směřováni do bytu

ve třetím poschodí domu na budských kopcích. Všem tane na mysli stejná otázka: Co uslyšíme?

Program je prostý. Každé město odvysílá hodinový koncert/event, který může obsahovat přednahráný i živě provedený zvukový materiál. Poté, co každé město odvysílá svou hodinu a ostatní města ji vyslechnou, bude následovat hodina společné improvizace měst a jejich obyvatel.

Robert Adrian X objasnil smysl celé akce už v roce 1980: Telefon Musik je snaha o využití telefonu (coby běžně dostupného prostředku masové komunikace) pro vytvoření společného uměleckého prostoru prostupujícího ideologické bariéry, které rozdělily Evropu v jejím středu – proto „západoevropská“ Vídeň, rozdělený Berlín a „východoevropská“ Budapešť.



Helmut J. Mark, Robert Adrian X., Herbert Liebedegger (video), Karl Kubacek (techn.)



Pas Paravant

Halofern



Kultur-Service Studio
Grünangergasse 6, 1010 Wien



Dnes se telekomunikace proměnila v bezdrátový prostor celosvětové pohody a oddechu, v roce 1983 byl ale telefon umělecky neprozkoumaným teritoriem. Při koncertu byl připojen k zesilovači, takže si hudebníci a sound-artisté mohli pro sebe navzájem hrát po několik hodin. Na financování takto ambiciózního projektu se podílel veřejný i soukromý sektor a každé místo konání neslo určité náklady (ekonomické i politické). Hlavní náklady, tedy náklady na telefon, uhradila ÖKS Berlin, „hovory“ z Vídně a Budapešti platila Vídeň.

Technická stránka věci nebyla jednoduchá. Zvuky z Berlína a Budapešti byly přijímány ve Vídni a druhou linkou posílány třetímu partnerovi. Vídeňské představení bylo dvěma linkami posíláno přímo do ostatních měst. Organizátoři z budapeštského Artpoolu museli vyvinout neuvěřitelné úsilí, aby bylo možné vysílat a poslouchat – mikrofon z rádiové stanice připojený k telefonnímu sluchátku, který by problém vyřešil, nebylo v Budapešti roku 1983 možné použít. Berlínští výtvarní umělci pro změnu zase postrádali předpokládanou znalost technologie přenosu zvuku. Ve 23.00 se ale performance mohla prohlásit za úspěšný happening, který v reálném čase spojil tři země.

19.00 ZAČÍNÁ BERLÍN

V Berlíně živě hrály kapely Nervous Service, Horsty Markgraf a Creax Aparta a Andre Pechmann četl své texty za doprovodu houslí Anno Dittmera. Vládl pěkný zmatek – chtějte po umělcích a malířích v prostoru, který je zasvěcen především výtvarnému umění, aby najednou měli všechny dovednosti a znalosti potřebné pro uskutečnění mezinárodního telefonního happeningu v reálném čase. Rainald Schumacher z galerie Auf/Abbau říká, že „celý ten podnik byl velmi zvláštní. Jako otevřený ateliér a galerie pracujeme především v oblasti obrazu a prostoru – tedy na poli přímé vizuální komunikace –, pokud můžeme malbu a jejího pozorovatele označit za komunikační systém. Takže pro nás tohle všechno bylo úplně neznámou půdou a byli jsme, a pořád jsme, moc rádi, že to nakonec fungovalo. Nejdřív jsme se snažili ovládnout technologii – stejně jako malíři se učí míchat barvy –, a pak jsme pozvali kamarády, aby ji použili. Aby udělali kazety a hráli hudbu na té správné akci.“

Schumacher dodává, že nikdo v galerii vlastně doopravdy nevěděl, co se děje, účastníci jen hráli a snažili se zkrotit techniku. Rovněž říká, že „jsme zkrátka přehlíželi telefon, protože telefon nepřenašel věci, které jsme chtěli ▶



„sdělit“ způsobem, jakým jsme je obvykle „sdělovali“. Měli jsme je sdělovat jinak, více „telefonicky“, chcete-li. A možná jsme neměli jen jinak sdělovat, ale i sdělovat něco jiného.“ Nejen že telefon reprodukoval zvukovou materii jinak, byl také tím, co přimělo hudebníky a umělce přistupovat jinak k tvorbě zvuku. Zkrátka jiné médium, jiné techniky. Jak se zdá, ve všech městech se z telefonního koncertu poučili – jak zacházet s technikou, aby se stala impulsem nových forem performance a nových způsobů poslechu. A v každém městě se telefon a jeho použití postaral o zcela odlišnou atmosféru, od berlínského zmatení po budapeštskou utopii.

20.00 VYSÍLÁ BUDAPEŠŤ

Helmut Mark chtěl do projektu zapojit skupinu z východního bloku, aby byla idea setkávání rozšířena z geografických a časových kritérií i na politická. Díky kontaktu na jednu maďarskou ženu se spojil s Vető Jánosem, členem undergroundové rockové skupiny Balaton, který vyhledal kluby,

jež by takový dobrodružný projekt podpořily. Vetőva aktivita se ale setkala s malým zájmem a velkými obavami. To výtvarník Galántai György, který byl po mnoho let členem umělecké a archivářské organizace Artpool, se pro možnost telekomunikační umělecké výměny okamžitě nadchl a, jak se ukázalo, byl pro spolupráci s Berlínem a Vídní tím nejlepším člověkem. Nejen že měl telefon, ale také studio a další nutné vybavení.

V Budapešti byly do telefonu přehrány kazety nejlepších místních undergroundových skupin včetně (stále existujících) Európa Kiadó, Trabant a Bizottság. Živé performance předvedli Víg Mihály, Vető János a Vágtázó Halottkémek. Kromě rockerů zahrál i Galántai György, který představil svůj projekt využívající nalezených zvuků Artpool Steps. Mezi pouštěním kazet výše zmíněných umělců předvedl Erdély Miklós ve spolupráci s uměleckou skupinou Indigo akci Hammer, během níž si přivázal k nohám kladiva a chodil a dupal vytvářeje hluk na pozadí zpěvu Indiga a publika. Ti, kdo byli přítomni v budapeštském bytě, přitom cítili samozřejmě jistou úzkost – jako by nestačilo, že přijímají čtyřhodinový telefonát z ciziny.

V Budapešti nakonec šlo více o zážitek z události než o samotný přenášející hudební materiál. Důležitý byl pocit být součástí něčeho – podle Julie



Klaniczay „byli jsme součástí světa. Neslyšeli jsme moc dobře, ale dokázali jsme stavět mosty.“ Tento výrok sice může poukazovat k vágní a magické „síle hudby“, ve skutečnosti ale vypovídá o vztahu komunity a technologie. V dopise Robertu Adrianovi X hned po koncertu Klaniczay napsala: „Během koncertu zde byli všichni velmi entuziastičtí. Rozhodně nešlo o normální koncert – na rozdíl od Vídně a Berlína, kde byly skupiny a publikum – tady v Budapešti lidé cítili příslušnost k univerzální kultuře, v jejímž rámci bylo možné komunikovat pomocí umění a hudby. Byl to moc hezký utopický pocit.“

Poslechová místnost – tedy studio Artpool – zdůraznila společenský aspekt telekomunikací tím, že se v ní kolektivně předvádělo i poslouchalo. Telekomunikační zařízení umožnilo poznat několik nových podob bytí, vědění a pocitů, které vznikly – kromě telefonu a jeho zvuku – také díky historickému kontextu celé situace. Z objektu se stal sociální akt, který, podle Julie, dal vzniknout utopii. Již ne předmět, ale zdroj, zřídlo komunity a společnosti. Praxe stvořila telefon a ten nyní stvořil novou praxi.

21.00 HRAJE VÍDEŇ

Ve Vídni hrály skupiny Pas Paravant a Halofern pro publikum klubu ÖKS, šlo tedy o běžnou performanční a hierarchickou dichotomii mezi účinkujícími a diváky. Projekt Telefon Musik ale přistupoval k celé věci jinak, protože měnil zvuk ve „zvuk po telefonu“. Jak v roce 1983 napsal Robert Adrian X: „Hudba hraná do telefonu je telefonní hudba, protože, ať je jakkoli bohatá a úžasná, když se objeví sto, tisíc, deset tisíc kilometrů daleko, bude mít telefonní zvuk. Úzké spektrum frekvencí, které telefon poskytuje (oplátkou za všeobecnou dostupnost), znamená, že vše, co do telefonu vejde, z něj vyjde jako telefonní zvuk. Děláme koncert telefonní hudby, nástrojem je sám telefon.“

Kanadán Robert Adrian své telekomunikační projekty zahájil spoluprací s Helmutem Markem a Zelkem Wienerem v roce 1982 v projektu Die Welt in 24 Stunden na festivalu Ars Electronica. Velkolepý projekt využíval technicky nenáročná, dostupná a na principu telefonu založená komunikační zařízení a spojoval zvuky a obrazy z pěti zemí světa. Adrian, Mark a Wiener vytvořili globální síť účastníků se umělci a skupin, které ve své zemi sháněly další účastníky. Ti mohli používat některé (nebo všechny) z následujících médií: SSTV (slow-scan TV), fax, počítače nebo telefon.

Trojice pokračovala ve spolupráci a v roce 1983 s technikem/hudebníkem Karlem Kubackem a technikem Gerhardem Taschlerem vytvořila BLIX. Díky štedré podpoře ÖKS spustili první z několika svých projektů, Telefon Musik. K poslední realizaci pro BLIX došlo o pouhé dva roky později – ÖKS změnila svou grantovou politiku a zavřela své ÖKS Studio.

22.00 SPOLEČNÝ KONCERT ZÚČASTNĚNÝCH

I když kvalita přenosu nebyla ideální, města se pokusila o společné hudební představení. Živí hudebníci, živá hudba, všichni naslouchají.

Klaniczay mluví o budapeštském jam session: „Třicetiminutového společného koncertu s Berlínem se účastnili všichni. Používali „nástroje“ nalezené ve studiu. Techniku jsme měli vyřešenou tak, že jsme mohli zároveň mluvit, vysílat i přijímat hudbu. Měli jsme magnetofon, mixpult, zesilovač a reproduktor, který vysílal jen to, co jsme do něj posílali – tak jsme se vyhnuli vazbám. V hlavní místnosti, kde bylo publikum, mohli z dalšího reproduktoru poslouchat, co jste vysílali, z druhého to, co jsme říkali.“

Společný koncert začíná coby osmidobá improvizace na „bicí nástroje“. Občas sklouzne do double-timu a zase zpět. Nad tím vším se nese zpěv s občasným rachotem vznikajícím mlácením věcmi o sebe. Uprostřed jam session se prosadí zobcová flétna doprovázená pískáním.

Hlasy se pomalu přelévají do loureedovského zpěvovávání obohaceného pláčem a křikem, pak zase zpátky k táhlejšímu zpěvům vedeným jedním hlasem, na který ostatní odpovídají. Vším prosakuje kytarová vazba.

Telefonní zvuk maskuje všechny instrumenty, rozeznat lze pouze hlasy. Drsný, extatický jam. Občas se zjeví anglické slovíčko, většina hlasů ale zpívá beze slov.

Překvapivá, znepokojivá spolupráce kolektivu novovlnných a avantgardních skupin, jaké se najdou téměř v každém městě.

23.00 KONEC: V BUDAPEŠTI OPOUŠTĚJÍ STUDIO TAK RYCHLE, JAK TO JEN JDE. V RAKOUSKU PROPUKÁ OSLAVA. V BERLÍNĚ JE SPOJENÍ PŘESTŘÍŽENO NŮŽKAMI. ŠMYTEC.

Telefon a telekomunikace opravdu nejsou naivní a nevinné objekty, naopak jsou plné sociálních vztahů, které se při použití materializují.

Hudba zprostředkovává sociální vztahy stejně, jako to dělají předměty. Hudba začíná mít smysl, když si ji opevníme významem, když sonority, rytmus, harmonie, text atd. rezonují s životem, který žijeme. Stejně tak předměty získávají koherenci, když se kolem nich zformuje soustava praktického užití. Akce Telefon Musik vytvořila novou koherenci objektu-telefonu.

Rozčarování z předmětů – především z těch, které se staly zbytečnými – je běžná věc. Ale použití telefonu pro telekomunikační hudební účely vytváří jinou soustavu praxe, stejně jako kolem sebe vytvořila novou praxi například kazeta. Budeme-li starými technologiemi opovrhovat, ztratíme s nimi i sociální možnosti, které nastolily.

Telefonní koncert byl zopakován po demokratických změnách, které v Maďarsku proběhly. 8. září 1993 mezi šestou a osmou hodinou večerní zmizel pocit utopie i sociální praxe spojená s telekomunikacemi. Při akci s názvem Danube Connection: Electronic Communication Happening byly použity dvě linky a videotelefon. Účastnila se opět Vídeň a Artpool, Berlín z trojice vypadl. Celá akce byla součástí rakousko-maďarského galerijního projektu Game Without Borders a snažila se položit konkrétní otázku: Proč komunikovat? Součástí byla výstava došlých e-mailových a faxových odpovědí. I když se technologie za jedenáct let změnila a sociopolitická situace snad ještě víc, staré technologie hníjí v zapomnění a vyvstala nová společenská praxe, otázka je to stále platná.

Fotografie BLIX - courtesy Artpool ■

Berlín – otevřené město

Text: **Karel Veselý**

Proč se Berlín stal v posledních letech městem zaslíbeným klubové a alternativní kultuře? Snad žádné jiné město na světě se nemůže pochlubit tak rozsáhlou a kvalitní klubovou scénou jako hlavní město Německa. Nejde ale jen o čirý hédonismus víkendových večírků, berlínské podzemí se stalo fantastickou hudební laboratoří, v níž producenti kříží styly a z jejich experimentů se rodí nové subžánry elektronické hudby. V posledních letech se Berlín stal centrem alternativní hudby v kontinentální Evropě a také městem, v němž se usazují hudebníci z celého světa.

MĚSTO VYZÝVAJÍCÍ KE KREATIVITĚ

Možná není od věci začít od města samotného. „Berlín je urbanisticky tzv. otevřené město, které přímo vybízí obyvatele k tomu, aby byli kreativní,“ říká Ed Benndorf z místní firmy Dense. Sjednocením města na počátku devadesátých let začala hektická přestavba, která je dodnes zdrojem neuvěřitelné dynamiky. Berlín lze z urbanistického pohledu popsat jako „dílo v procesu“, struktura města se proto rychle proměňuje. Volné prostory opuštěných továren se během devadesátých let proměnily v umělecké čtvrti, které se proslavily do té míry, že je jejich proslulost zabila, a umělci se přestěhovali do jiných čtvrtí. „Je zde pořád spousta volného místa,“ konstatuje hudebník Guido Möbius. „I když třeba média jednou proslaví současné levnější plochy u řeky a všechny je skoupí zahraniční investoři, pořád bude ve městě ještě dost dalších míst, v nichž budou vznikat přechodné kluby nebo koncertní sály.“

Díky rychlým proměnám struktury města zůstávají ceny nemovitostí na poměry velkoměsta nízké. „Berlín je rozhodně nejlevnější hlavní město v západní Evropě,“ říká původem dánský hudebník Jacob Kirkegaard, který se do Berlína dostal přes Kodaň a Kolín nad Rýnem, kde studoval. „Londýn, Kodaň, Barcelona nebo Paříž jsou momentálně tak neuvěřitelně drahá města, že tam bez stálého a dost vysokého příjmu nelze přežít. V Berlíně je to jinak. Dá se tady žít za velmi málo peněz a není vůbec problém si zde najít nějaké levné místo k bydlení.“

Barbara Morgenstern



Mám spoustu kamarádů umělců z celého světa, kteří se sem uchylují třeba na pár týdnů či měsíců, když potřebují na něčem pracovat.“

STÁLE ŽIVÁ TRADICE

Berlín se samozřejmě může pochlubit bohatou historií, a to jak politickou, tak i uměleckou. Pro současnou hudbu je klíčová silná tradice elektronické avantgardy v Západním Berlíně. Na Karlheinz Stockhausena a spol. navázala v sedmdesátých letech scéna „kosmických rockerů“ a o dekádu později třeba industriál. A pak po pádu zdi vtrhla do sjednoceného města raveová revoluce.

„Byla to fantastická éra, v níž taneční hudba ovládla všechny neoficiální a nelicencované prostory,“ vzpomíná Ewan Pearson, který se do Berlína uchýlil z Londýna na začátku devadesátých let. „Po pádu zdi se vyrojily ilegální večírky a ve sklepích nebo na dvorcích začaly vznikat divoké kluby. Vzpomínám si, že kamarád udělal klub i ze svého obýváku,“ říká hudebnice Barbara Morgenstern. Historické události spojené se sjednocením Berlína výrazně ovlivnily ducha doby. K tomu Guido Möbius: „Po pádu zdi měli najednou lidé z obou částí města pocit, že neexistují žádné hranice a že život je plný obrovských možností.“ Jako kdyby se energie nahromaděná po pádu železné opony držela v Berlíně dodnes. A k jejímu udržení nejsou potřeba zásahy státu. „Umělecká scéna v Berlíně funguje na zcela nezávislé bázi. Z města nebo státu jdou do umění jen minimální dotace,“ připomíná Möbius.

MONOPOL NA KULTURU

V naší dekádě se Berlín stal kulturním magnetem, který přitahuje turisty i kreativní lidi. „Díky své poloze je Berlín ideálním místem pro víkendové návštěvníky,“ připomíná Ed Benndorf. „Není vůbec problém sem přiletět v pátek z Barcelony nebo z Helsinek, prožít víkend v klubech a v pondělí ráno už být zase zpátky v práci. Některé kluby dokonce rovnou nabízí i možnost přespání.“ Spousta cizinců ale ve městě už zůstane napořád. V posledních letech se zde usadila celá řada klíčových postav současné elektronické hudby, ať už to je Ricardo Villalobos nebo Sasu Ripatti, známý mimo jiné jako Vladislav Delay. „Berlín je jako magnet, který přitahuje kreativní lidi. A ti pak zase přita-



hují další a další,“ říká k tomu Barbara Morgenstern, která se sama do Berlína přestěhovala z Hamburku.

Podobný osud měl i Jeremy Shaw, který se se svou kapelou Circlesquare přestěhoval do Německa z Kanady. Jaké byly jeho důvody? „Berlín má skvělou polohu. Je sem velmi blízko ze zbytku Evropy i z Británie. Bydli jsme s kapelou dlouho ve Vancouveru, ale přestěhovali jsme se do Berlína, protože odtud máme mnohem blíže do dalších měst v Evropě. Navíc je to město, jehož otěže skutečně drží v rukou umělci. Nenapadá mě žádné jiné město na světě, s jehož kulturní tradicí a hodnotami bych se byl schopen ztotožnit.“ I Ewan Pearson je přistěhovalec: „Líbila se mi atmosféra města a Londýn už mě nudil. Život v Berlíně je rozhodně klidnější,“ říká. Pak ale jedním dechem připomíná, že Berlín není jenom rájem na Zemi: „Znám spoustu lidí, kteří si mysleli, že se zde usadí, a z ekonomických důvodů se museli odstěhovat. Najít zde práci není zase tak jednoduché, jak to vypadá.“

Současnost Berlína, to jsou kluby jako Berghain, Magnet, Watergate nebo Tresor. A vydavatelství Morr Music, Tresor, BPitch Control, Kitty-Yo, Ad Noiseam, Ostgut Ton, ~scape, Shitkatapult, Studio !K7, Monica Enterprise a další a další. Jak ale dlouho bude „berlínský zázrak“ trvat? Možná do té doby, dokud bude město pořád tak levné a umělci budou mít kde bydlet. Co když kreativní atmosféra města

začne pojídat sebe samu? „Jsou zde už všichni a Berlín začíná mít monopol na kulturu,“ varuje Guido Möbius a dodává: „Možná se nad touto hegemonií už stahují mračna.“

Jeremy Shaw je mozkem skupiny Circlesquare, která spojuje rockové písničkářství se sofistikovanou elektronickou produkcí ve stylu post-punkové éry. Letos vydali nové album *Songs About Dancing And Drugs* na !K7.

Guido Möbius je zvukový experimentátor, který ke svým neobvyklým kolážím využívá většinou akustické nástroje. Provozuje label Emphase Records a letos v květnu vydal nové album *Gebirge* na značce Karaoke Kalk.

Barbara Morgenstern je elektronická písničkářka a básnířka, která vydává desky na Monica Enterprise (posledním počinem je loňské *BM*). Spolupracovala se Stefanem Betkem (Pole) či Robertem Lippkem.

Jacob Kirkegaard je dánský zvukový umělec, který se specializuje na potenciální hudebnost skrytých zvuků v přírodě (led, sopečné naplaveniny nebo pouště). Své nahrávky vydává mimo jiné na značce Touch (například loňské album *Labyrinthitis*). Je rodákem z Kodaně, do Berlína se přestěhoval z Kolína nad Rýnem, kde studoval.

Ed Benndorf je hlavou agentury Dense Promotion, která se stará o propagaci malým nezávislým vydavatelstvím z celého světa (Planet Mu, Editions Mego, raster-noton, Touch, Thrill Jockey). Dense existuje od prosince 2000.

Ewan Pearson je výrazná postava současné elektronické hudby. Je autorem remixů pro Junior Boys nebo Goldfrapp a produkoval například desky The Rapture nebo Ladytron. O klubové scéně napsal knihu *Discographies: dance music, culture, and the politics of sound*.

Poděkování za pomoc s článkem: Hynek Dedecius, Michal Brenner a Josef Sedloň.

Ewan Pearson



Bronius Kutavičius

Text: **Vítězslav Mikeš**

Nazvat v dnešní době někoho národním skladatelem by bylo nejspíš anachronické. Na Broniuse Kutavičiuse (rozhovor s ním vyšel v HV 2/05) by však toto označení dokonale pasovalo, neboť jeho tvorba po stránce hudební i tématické vykazuje často silný litevský akcent, posílený i přítomností zhudebněných litevských textů ve většině jeho skladeb. Poslední uvedený aspekt je tak trochu proti Kutavičiusovi, omezuje totiž jeho uvádění v zahraničí. Sám Kutavičius vzpomíná, jak si kdysi polské vydavatelství PWM od něj vybralo pouze pár instrumentálních skladeb, zatímco jinému nejmenovanému litevskému skladateli jich vydalo hned na třicet. Přesto si i ve světě Kutavičius vydobyl pozici renomovaného a pravděpodobně nejznámějšího litevského autora.

„Budoucnost mi je zcela ukradená. Je chladná, nejasná, nevábná. Naopak mě velice zajímá vše, co bylo. Každý detail minulosti o něčem z dané doby vypráví, může to být konkrétní i abstraktní věc. Okouzluje mne skryté tajemství uplynulých událostí: To je mé tvůrčí krédo.“ Bronius Kutavičius

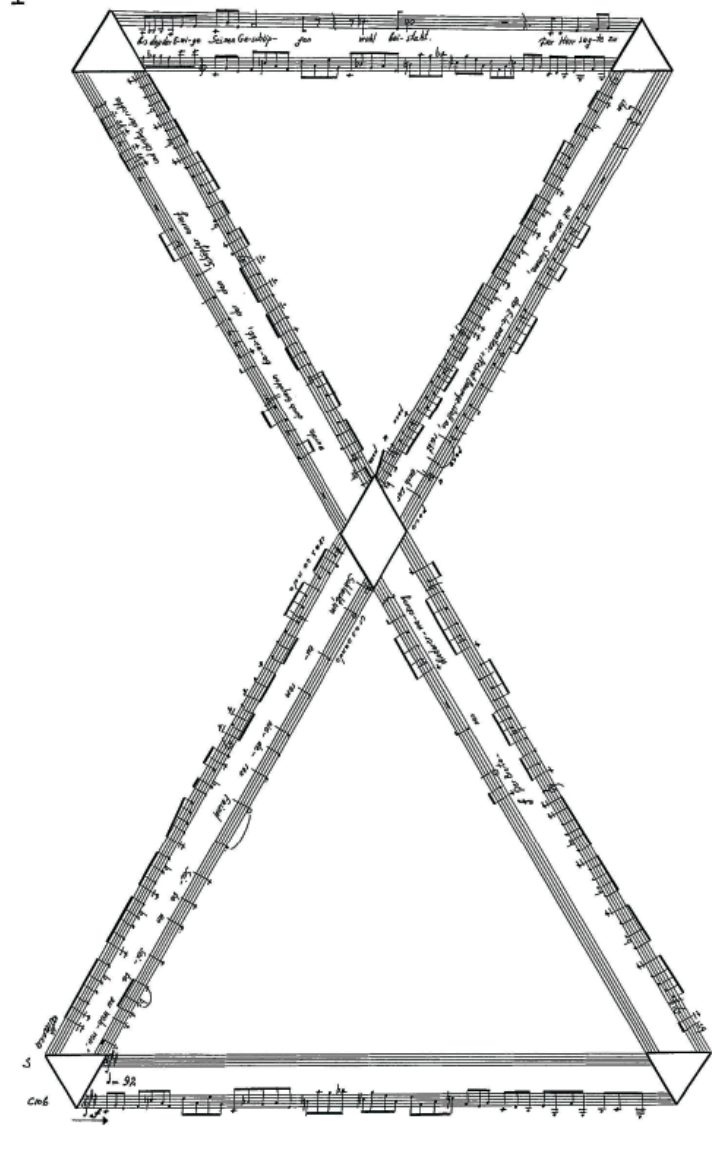
Značná část tvorby Broniuse Kutavičiuse je skutečně spjata s minulostí. Tématicky se pohybuje na dlouhém, dobře tisíciletém úseku časové osy, k současnosti se přibližuje málokdy. Na její dosah se Kutavičius dostal asi nejvíce ve skladbě *Vločky pro brance* (Dribsniai rekrutams, 2004) na texty Sigitase Parulskise, která se na pomezí serióznosti a nadsázky ohlíží za službou Litevců v sovětské armádě, a snad vůbec „nejaktuálnější“ tématem v Kutavičiusově díle je posvěcení vilniuské katedrály v roce 1988, na které upomíná čtvrtá, závěrečná věta symfonie *Epitaf uplynulému času* (Epitafija praeinančiam laikui, 1998) na slova Sigitase Gedy. Zvláště v těch dílech, jejichž témata jsou dnešku nejvzdálenější, například v cyklu oratorií „zasazených“ do dob pohanství, by Kutavičius mohl někomu připadat jako badatel, který se snaží rekonstruovat dávné rituály a hudbu, která při nich byla provozována. Může se ale jednat o rekonstrukce, když v jádru není co rekonstruovat? Sám Kutavičius, třebaže se během přípravy k psaní věnuje důkladnému studiu poznatků o období, z něhož pro tu kterou svou skladbu čerpá inspiraci, prohlašuje, že podstatné je pro něj přenesení ducha dané doby, nikoli badatelská exaktnost. Navíc jakoby archaický zvuk mnohých jeho skladeb vyplývá nejen z ohlasů starobylého folklórního materiálu, ale i z využití moderních kompozičních prostředků – i když, pravda, bez použití elektroniky, v tom je Kutavičius důsledný –, a pojetí historické látky bývá přes svou „věrnost“ ve své symbolické mnohoznačnosti aktualizované (stačí připomenout například závěrečný varhanní chorál v nejznámější Kutavičiusově skladbě, oratoriu *Poslední pohanské obřady* [Paskutinės pagonių apeigos, 1978] – jaký asi musel mít účinek na publikum v silně katolické Litvě za sovětských časů...?). Pro Kutavičiuse tak není silná vazba na historii únikem před současností, jako se to může jevit například v případě tvorby Arvo Pärta nebo dalšího skladatele, který si „zavdává“ s „rekonstrukcemi“ dávných rituálů, Velja Tormise.

Kutavičiusova hudba se těžko charakterizuje na bázi zobecnění, několik tendencí v ní však lze vyzdvihnout: vedle již uvedené záliby

v historii například skladatelovo tíhnutí k vokálně-instrumentální hudbě, litevskému folklóru a z něj vycházejícímu rituálnímu pojetí skladeb atd. Tvorba Broniuse Kutavičiuse bývá – počínaje *Posledními pohanskými obřady* – řazena k minimalismu, který má však v tomto případě své kořeny nikoli v americkém směru, ale v litevské lidové hudbě, což předurčuje „minimalistická“ povaha sutartinės, unikátních litevských polyfonních písní, které Kutavičiusovi učarovaly. S vědomím zjednodušení můžeme v Kutavičiusově dosavadní tvorbě rozlišit tři období. Úvodní fázi (sedmdesátá a osmdesátá léta) lze označit jako „první litevské období“, v jejím centru stojí cyklus „pohanských“ oratorií. Druhou fázi můžeme vymezit devadesátými léty a charakterizovat ji jako období „multikulturní“. Posledních deset let by se pak dalo nazvat jako „druhé litevské období“.

VE STOPÁCH BERÁŇČÍCH

Bronius Kutavičius se narodil roku 1932 v Molainiai nedaleko města Panevėžys, v oblasti zvané Aukštaitsko. Protože vyrůstal mimo důležitější kulturní centrum, jeho první intenzivní hudební podněty byly skromnější povahy než třeba návštěva koncertu profesionálních hudebníků. Ve vzpomínkách se vrací k darované foukací harmonice, na kterou se naučil hrát při pasení krav, nebo k nečekané noční návštěvě ruských vojáků u nich doma, která se proměnila v hudebně-taneční večírek, z něhož Kutavičiusovi zůstal silný dojem ze zvuku houslí. Na ty se také následně začal učit hrát, zpočátku soukromě u jednoho místního houslisty, později na hudební škole v Panevėžys; postupně si osvojil také hru na akordeon, klavír a lesní roh. Pokoušel se i o komponování, které ho lákalo více než hra na nástroje, k akademickému studiu kompozice se však dostal poměrně pozdě – v roce 1958 se mu věnoval na Vyšší hudební škole Juozase Tallat-Kelpši (dnešní Vilniuské konzervatoři) u Juozase Karosase, vysokoškolské studium absolvoval na Litevské



Kampf der Bäume

KUTAVIČIUS – GEDA

Vydejme se na okamžik právě po linii Bronius Kutavičius – Sigitas Geda. Z odstupu se zdá, že tyto dvě osobnosti se nemohly minout, že jejich dlouhodobý tvůrčí kontakt byl zcela logický. Třebaže v Kutavičiusově tvorbě nalézáme texty z pera různých literátů, Geda je v ní zastoupen kvantitativně nejvíce. Jeho verše se objevují zvláště v těch skladbách, které se vyrovnávají s litevskou látkou, což má své opodstatnění, neboť Geda k litevské historii a folklóru inklinoval často. Souznění uměleckých světů obou osobností se však projevuje v mnohem širším plánu. O Kutavičiusovi téměř bezvýhradně platí charakteristika, kterou napsal český baltista Radegast Parolek ve svém přehledu *Litevská literatura* (Praha 1996) o Gedovi: „Geda, ač je člověkem z litevského venkova a nese v sobě jeho tradice a obraznost, je zároveň obohacen i městskou kulturou, domácí i cizí. Táhne sice k folklóru a mytologii, miluje Strazdase i Donelaitise, ale je zároveň obdivovatelem Felliniho a Picassa. (...) Gedova tvorba má své vlastní kulturně filozofické kořeny, sahající od Litvy až někde do Indie.“

Ani v případě Gedy není Kutavičius zdaleka jediným skladatelem, kterému poskytl své texty ke zhudebnění, i zde ovšem platí, že právě s tímto autorem jeho básně rezonují nejsilněji. O Kutavičiusovi se Geda kdysi vyjádřil takto: „Za svůj život jsem spolupracoval se třemi desítkami litevských skladatelů. Pochopil jsem jedině: dobrý, nebo řekněme, velký skladatel zachází s literárními texty po svém, individuálně, výjimečně. Kutavičius v tomto směru patří k „gentlemanům“. On nejenže si vybírá dobrý text, hledá, jak se tady vykroutit, jak... on jako by jedl. Samotnou dřevěnou mrkvi! Tu nejchutnější část. Je to snad i proto, že samotná jeho hudba, a to i ta ranější, vzešla spíše z jazyka, z věcí, země, dokonce z pradávnej architektury, rituálu, než z kdysi existující hudby.“

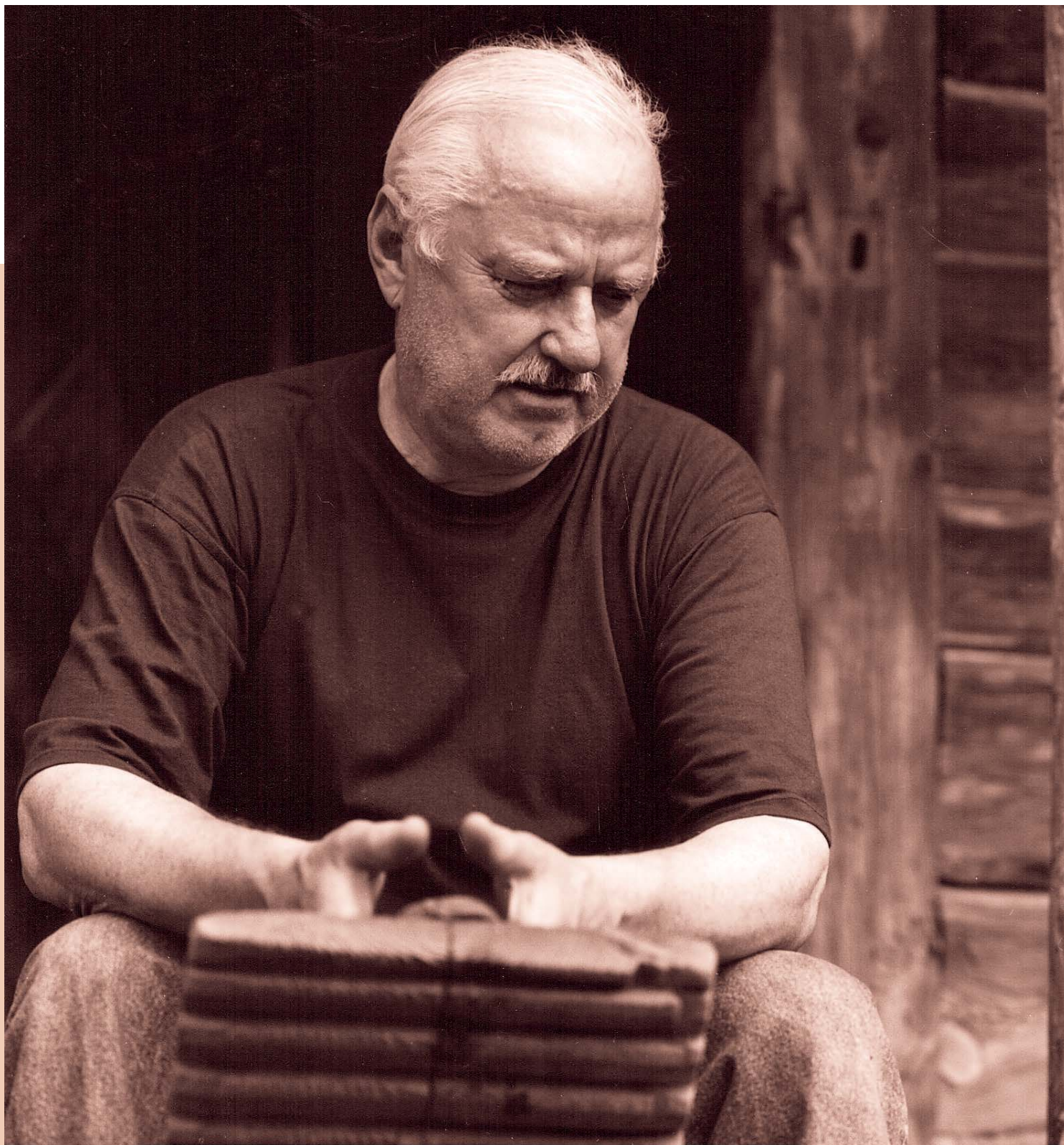
Jenom kompletní výčet Kutavičiusových skladeb na Gedovy texty by vydal na dlouhý odstavec. Patří mezi ně většina oratorií, komorní skladby *Malé představení* (Mažasis spektaklis, 1975) a *Reminiscence* (Reminiscencijos, 1981), dvě závěrečné věty ze symfonie *Epitaf uplynulému času* (Epitafija praeinančiam laikui, 1998), opera-poema *Drozd zelený pták* (Strazdas žalias paukštis, 1981), ale také dětská opera *Kostěný stařec na železné hoře* (Kaulo senis ant geležinio kalno, 1976) i několik dětských písní.

POHANSKÉ RITUÁLY

Prvním rozsáhlejším plodem Kutavičiusovy a Gedovy spolupráce se stalo *Panteistické oratorium* (Panteistinė oratorija, 1970) pro soprán, přednášeče, vokální kvarteto (2x tenor, baryton, bas) a komorní ansámbl. Kompoziční jazyk díla stále ještě vychází z estetiky hudby šedesátých let, převládá tu aleatorika, sonoristické pasáže, avantgardní způsoby hry na nástroje, ve vokálních partech dominuje deklamativní, skandovaný přednes a sprechgesang. Všechny tyto moderní prostředky jsou však nástrojem k vytvoření iluze rituálnosti a spirituality pradávných věků. Dílo bylo uvedeno v roce 1971 během povinných přehrávek v nastudování známého dirigenta Juozase Domarkase, poté však

státní konzervatoři (dnešní Litevské hudební a divadelní akademii) ve třídě Antanase Račiūnase v letech 1959–1964. V porovnání s řadou jiných autorů byla Kutavičiusova cesta k získání diplomu skladatele pomalejší a klikatější, možná ale právě to je jeden z důvodů, proč se jeho hudba často odpoutává od „akademickosti“.

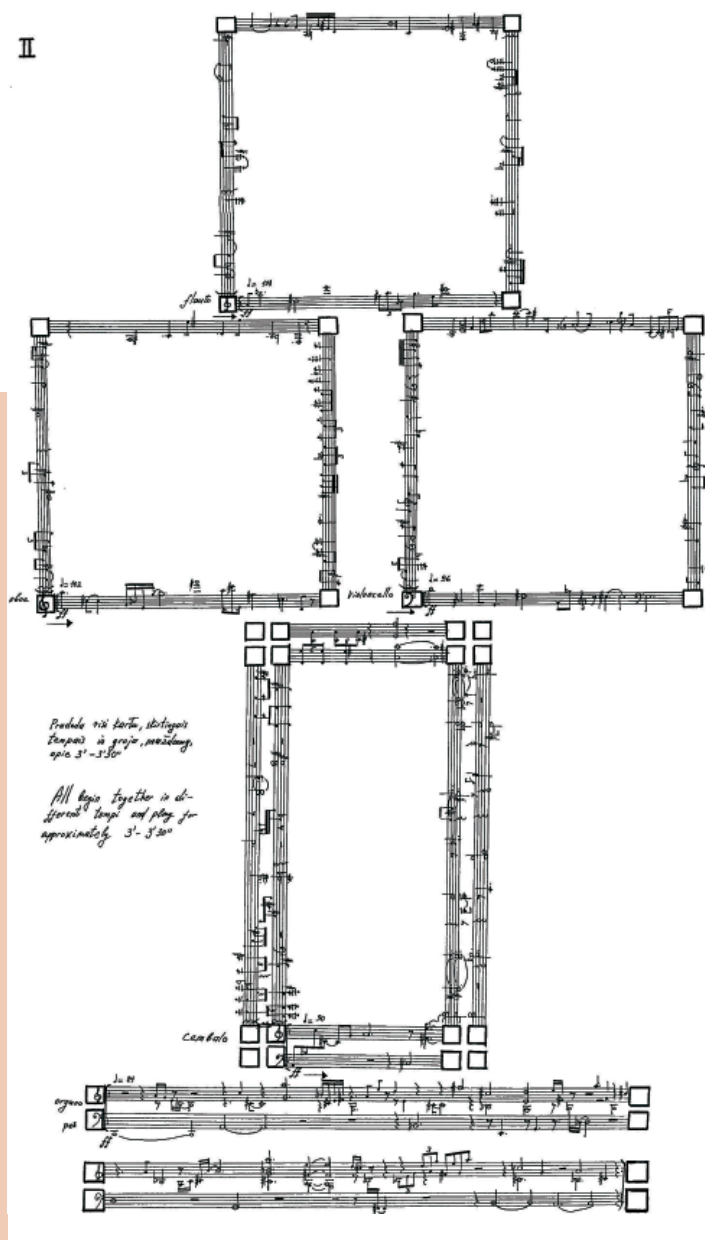
Své první úspěšnější skladby psal Kutavičius pod vlivem Nové hudby, s různým akcentem se v nich vyskytují prvky dodekafonie, serialismu, aleatoriky, sonoristiky, koláže apod. Je přitom zajímavé, že se Kutavičius příliš nezabýval studiem partitur jiných skladatelů, ale opíral se spíše o sluchovou zkušenost, což v případě této hudby může překvapit. Za zmínku z tohoto období stojí například *Tři metamorfózy* pro klavír (Trys metamorfozės, 1966), *Poema* pro violoncello, dechové kvinteto a klavír (1967) nebo *Sonáta* pro violu a klavír (1969), za nejzajímavější však lze z jistého hlediska považovat cyklus pěti písní *Beránčí stopy* (Avinuko pėdos, 1968) pro vokál a klavír na verše Onė Baliukonytė, Vytautase Rudokase a Sigitase Gedy. Ten totiž obsahuje řadu rysů pozdějšího Kutavičiusova slohu, jakýsi základ skladatelova tvůrčího myšlení exponovaný na malé ploše. Třeba už jenom fakt, že jde o *cyklus*, jehož každá píseň by v podstatě mohla figurovat jako samostatná skladba, je v případě Kutavičiuse důležitý, stejně tak převládající recitativní melodika, místy neakademický, lidové hudbě blízký vokální projev a vůbec prvky odkazující k litevskému (hudebnímu) folklóru, které jsou přirozeně kombinovány s moderním kompozičním jazykem. Poprvé tu Kutavičius sáhl také po dvou básních významného litevského básníka, esejisty, dramatika, literárního kritika a překladatele Sigitase Gedy (1943–2008), k jehož poezii se poté skladatelsky vracel opakovaně.



následoval celkem pochopitelný zákaz dalších provedení a oratorium bylo uloženo do trezoru. I přes tento osud skladby Kutavičius našel možnosti, jakou cestou se ve své tvorbě vydat, což stvrdil svým následujícím vývojem a především pozdějším úmyslem vytvořit „pohanský“ cyklus oratorií, v němž se *Panteistické oratorium* stalo úvodní částí.

Ještě však předtím, než začalo vznikat druhé oratorium, *Poslední pohanské obřady*, došlo v Kutavičiusově tvorbě k podstatnému obratu, k čemuž napomohla jistá okolnost. V roce 1974 Kutavičiuse oslovil jeho blízký přítel Povilas Mataitis, zakladatel a umělecký vedoucí Litevského etnografického ansámblu (Lietuvių etnografinis ansamblis, založen 1967, od roku 1974 Litevské folklórní divadlo), a vyzval jej, aby jel s jeho ansámblem jako záskok na vystoupení do Finska. Kutavičius kývnul a naučil se kvůli tomu hrát na bandoneon a litevský lidový nástroj ragai

(trouby ze zvířecích rohů nebo ze dřeva). Příležitost hlubšího poznání litevského folklóru měla pro jeho hudbu zásadní význam. Doslova ji prošpikovaly rytmické a melodicko-harmonické modely sutartinės s jejich minimalistickou monotónností a příznačným sekundovým napětím v rovině horizontální i vertikální, následkem čehož se výrazně zjednodušila i faktura skladeb. Kutavičius také začal hojně využívat lidových nástrojů i folklórního zpěvu. Příkladem posledního uvedeného prvku mohou být například *Dzūkaské variace* (Dzūkiskos variacijos, 1974) pro komorní orchestr a zvukový pás, které vznikly při příležitosti stého výročí narození skladatele a malíře Mikalojuse Konstantinase Čiurlionise (1875–1911). Jejich tématem je lidová píseň *Vyšlá jitřenka* (Beauštanti aušrelė), Čiurlionisem kdysi harmonizovaná pro sbor, zde však v úvodu znějící ze zvukového pásu a cappella v podání Veroni-



Kampf der Bäume

Každá z následujících čtyř částí znázorňuje jeden obřad, během něhož se sbor vždy formuje podle předepsaných pokynů: dělí se do tří skupin, z nichž každá zpívá s jinou dynamikou (*Kobylko zelená* – Žiogė žaliąsi), vytváří kruh kolem posluchačů (*Uctívání hory Medvėgalis* – Medvėgalio pagarbinimas a *Zaklínání hada* – Gvyatės užkeikimas, kde se do středu kruhu staví sólistka), nebo v kruhu kolem publika obchází (*Uctívání dubu* – Ažuolo pagarbinimas). Celé dílo je ukončeno opakováním quasi harmonizovaného varhanního chorálu a jeho postupným zesilováním v dynamickém rozpětí pp – fff (*Odchod* – Išėjimas). *Poslední pohanské obřady* nejsou jen důležitým vývojovým mezníkem v tvorbě samotného Kutavičiuse, ale i v litevské hudbě vůbec, kde jsou vnímány jako manifest tamějšího minimalistického proudu.

Ke zkompletování „pohanského“ cyklu, jeho završení dalšími dvěma oratorii, Kutavičiuse stimuloval mimo jiné i fakt, že se v Litvě objevil ansámbl schopný s naprostým porozuměním jak po hudební, tak po rituálně-divadelní stránce jeho netradiční díla provést. Vilniuský ansámbl pro soudobou hudbu se ihned po svém založení mladým skladatelem Šarūnasem Nakasem v roce 1982 osvědčil při novém nastudování *Panteistického oratoria*, a tak pro něj Kutavičius o rok později vytvořil oratorium *Z kamene Jatvėhų* (Iš jotvingų akmenų), jediné z celého cyklu, ve kterém nefigurují Gedovy texty; Kutavičius zde použil tři dochované věty připisované Jatvėhům a lidovou poezii. Toto dílo sestává ze dvou kontrastních částí. První je syrově rytmická, hudebníci v ní hrají na nástroje bez vyladěné tónové výšky (kamene, luk, švilpa – flétna z vrbového proutku, brumle, šiaudų birbynė – slaměná píšťala, hliněné bubínky) několik rytmických formulí, vycházejících z rytmické složky sutartinės, jako „perkusivní“ nástroj tu vystupuje i lidský hlas. Pro druhou, klidnější část, je rytmická pulsace příznačná také, zde však už podpořená repetitivní melodikou; instrumentář se od první části zcela odlišuje, hudebníci se dělí o flétnu, harmoniku, housle, skudučiai (sestavu několika dřevěných píšťal různé velikosti, z nichž každá vyluzuje jiný tónové výšky), láhve, litevskou citeru kanklės, ragai i o vokální party.

Pro Nakasův ansámbl Kutavičius zkomponoval také poslední oratorium cyklu, *Strom světa* (Pasaulio medis, 1986).

VIZE NOVÉHO JERUZALÉMA

Přibližně od počátku devadesátých let Kutavičius rapidně proměňuje okruh své inspirace, Litvu tématicky (dočasně) opouští a sonduje starobylé kultury národů z různých koutů světa. Pro tuto změnu má poněkud prozaické vysvětlení, říká, že zatímco do té doby si tvořil, co chtěl, neboť objednávky vycházely od Ministerstva kultury (sic!, ale v Kutavičiusevě případě ta svoboda skutečně platí, nátlakům, aby psal jinak, nikdy nepodleh), po rozpadu Sovětského svazu začal komponovat „to, co chtějí objednatelé“, rozuměj organizátoři festivalů. V tomto tvrzení je samozřejmě ironická nadsázka, Kutavičius spíše využil nové situace k tomu, aby obohatil svou hudbu o nové prvky. Šel-li v jistém smyslu organizátorům „na ruku“, nebylo to na základě ústupků z vlastních uměleckých pozic.

ky Povilionienė, osobité folklórní zpěvačky, jejíž vokální i dramatické dispozice inspirovaly Kutavičiuse nejednou i později (například v opeře *Lokys* nebo opeře-baletu *Oheř a víra*, kde jí ušil party na míru). Jednotlivé variace působí spíše jako nadhozené nápady, v nichž je jakoby jen naznačeno, jak lze pracovat s melodickými fragmenty; absence jejich bohatšího rozvinutí však činí z variací dynamický sled různých zvukových momentů-efektů, který ústí v působivé a zároveň překvapivé finále: ze zvukového pásu se vrací úvodní píseň, tentokrát však ve zmíněné Čiurlionisově úpravě pro sbor, k níž orchestr tvoří kontrapunkt v podobě ostinatní figury převzaté z další lidové písně spjaté s Čiurlionisem – *Běžte, polička* (Bėkit, bareliai).

Dzūkské variace nebyly jedinou Kutavičiuseovou poctou Čiurlionisovi. K jeho dílu, tentokrát však výtvarnému, se vrátil v roce 1983, a sice ve varhanní sonátě (fakticky však znovu variacích) *Ad patres*, inspirované sedmidílným obrazovým cyklem *Pohřební symfonie* (Laidotuvių simfonija, 1903).

Poslední pohanské obřady pro sbor, varhany a ragai na Gedova slova udivují svou zvukovou monumentalitou, dosaženou minimálními prostředky, a také statičností. Hudba jako by se tu vůbec nevyvíjela, přesto graduje. Důležitou roli v *Obřadech* hrají i akustické efekty, vyvolané pohybem účinkujících v prostoru, a rituální prvek. Dílo je rozvrženo do šesti částí, z nichž úvodní a závěrečná jsou instrumentální, ostatní vokálně-instrumentální. Počáteční fanfáry na tónech c-e-fis-g signalizují příchod sboru (tak se také tato vstupní část nazývá, *Příchod* – Atėjimas).

(viz recenzi CD v HV 4/03) – podle stejnojmenné mystické novely Prospera Mériméa z roku 1869 na libreto exilové spisovatelky A. M. Sluckaitė-Jarušienė. V kontextu Kutavičiusevy tvorby jde o dílo atypické, čti: tradiční, v duchu velké romantické opery. Děj je situován do devatenáctého století, do prostředí litevského šlechtického dvora obklopeného temnými žemaitkými lesy, kde se odehrává děsivý příběh vztahu hraběte Šemety, zvířecky krvežíznivého člověka, a jeho snoubenky Julije. Napůl reálný, napůl neskutečný svět „periferie civilizace“ je z hlediska hudebního podání polystylově. Jako základ opět posloužila litevská lidová hudba – kromě sutartinės tentokrát v hojně míře i písně z klaipėdského kraje jako znak regionálního koloritu –, ale setkáváme se tu i se stylizacemi protestantského chorálu, barokního operního recitativu nebo polonézy atd. Zdánlivá tradičnost *Lokys* neavizuje ustrnulost, případně umělost některých pokusů o ožívování velké romantické opery. Kutavičius se tu nestylizoval do role „zachránce“ opery v globálním měřítku ani se nestavěl na pozici tvůrce novodobé národní litevské opery. V *Lokys* měl skromnější cíle, snažil se svůj rukopis uplatnit v tradičním žánru, vydatně mu pomohla i šťastná volba námětu. Dokázal, že si umí poradit i s epickým materiálem a vytvořit na jeho základě životné hudebnědramatické dílo, o čemž svědčí i skutečnost, že se *Lokys* stále udržuje v repertoáru vilniuské scény, pro niž byl komponován.

Krátce po *Lokys* vznikla další rozsáhlá dvouaktová skladba, *Oheř a víra* (Ugnis ir tikėjimas, 2003), která jako by syntetizovala Kutavičiusevo „první“ a „druhé litevské období“. Její žánrové vymezení je opera-balet a tématicky je inspirována dobou jediného litevského krále Mindaugase.

Celé „druhé litevské období“ Kutavičiusevy tvorby zatím završuje cyklus čtyř skladeb nazvaný *Roční doby* (Metai), jehož předlohou se stala nejvýznamnější památka starší litevské literatury

– stejnojmenná poema Kristijonase Donelaitise z let 1760–1770 (její překlad do češtiny vyšel v roce 1960). V roce 2005 na vilniuském festivalu Gaida zazněla v premiéře první část tohoto cyklu, orchestrální skladba nazvaná *Jarní radovánky* (Pavasario linksmybės). V každém následujícím roce přibyla vždy jedna další část: *Letní práce* (Vasaros darbai), *Podzimní dary* (Rudenio gėrybės), v roce 2008 cyklus završily *Zimní starosti* (Žiemos rūpesčiai). Jak je pro Kutavičiuse příznačné, každá z těchto skladeb je komponována pro zcela jiné obsazení, což mimo jiné opět signalizuje, že uvádění cyklu v celku není podmínkou.

Těžko odhadovat, zda se návratem k litevské tématice kruh Kutavičiusevy tvorby uzavírá. Jeho zatím posledním kompozičním příspěvkem je hudba k němému filmu *Jeanne D'Arc* z roku 1927 od dánského režiséra Carla Theodora Dreyra. Je to jen vybočení, nebo předzvěst nové tvůrčí fáze? Na odpověď si musíme počkat.

Výběrová diskografie:

B. Kutavičius: Lokys (Ondine ODE 1021-2D, 2002)
 B. Kutavičius: Oratorijos (33 Records, 33CD006, 1997) – Poslední pohanské obřady, Z kamene Jatvěhů, Strom světa
 B. Kutavičius: Last Pagan Rites (Ondine, ODE 1021-2D, 2002) – Poslední pohanské obřady, Epitaf uplynulému času
 B. Kutavičius: The Gates of Jerusalem (Dreyer.Gaido, 21003, 2001)
 B. Kutavičius: Chorinės dainos ir opera vaikams (Lietuvos nacionalinė Filharmonija, 2004) – Kostěný stařec na železně hoře, sborové písně
 Baltic Organ Music (BIS 561, 1993) – Ad patres
 Cantus ad futurum (Vilniaus plokštelių studija, VSCD-039, 1998)
 – Boj stromů
 Zoom In 5 (Lithuanian Music Information And Publishing Centre, LMIPCCD 043, 2007) – Jarní radovánky

inzerce

R(A)DIO (CUSTICA) 2009

Vltava
ČESKÝ ROZHLAS 3

Radioateliér = umění zvukem

září - říjen :: polská scéna akustických umění
 listopad :: portugalské sonické obzory
 prosinec :: novinky z Evropské vysílací unie

premiéry PremEdice
 Radioateliéru

Petr Wajsar :: Kurt Schwitters
 v interpretaci Pavla Novotného a Jaromíra Typlta
 Vojtěchovský / Cusack :: Arsenije Jovanovič

R(A)DIO(CUSTICA)

databáze umělců :: podcast

:: zvukový archiv :: programy :: texty

www.rozhlas.cz/radiocustica

Curranova vnitřní města

Text: **Daan Vandewalle**, Překlad: **Petr Bakla**

Letošní druhý ročník pražského festivalu Contempuls otevře vystoupení vynikajícího belgického klavíristy Daana Vandewalleho. Součástí programu jsou i dvě části monumentálního cyklu *Inner Cities* legendárního amerického experimentálního skladatele a performeru Alvina Currana (1938). Vandewalle je jedním z mála klavíristů, kteří jsou schopni takové koncentrace, aby dokázali více než pětihodinou skladbu adekvátně provést. A protože pozdější části *Inner Cities* vznikaly už ve spolupráci s Vandewallem, požádali jsme jej o následující ouverturu ke koncertu, který 9. listopadu rozezní jednu starou La Fabriku vnitřního města zvaného Holešovice.

Jedné večerní soboty roku 1994 jsem jel autem, zapnul jsem rádio a z něho uslyšel jakousi primitivní, brutálně lyrickou hudbu hranou na trubku. Trubka zněla přes velice neobvyklé zvukové pozadí a bylo tam ještě míň tónů, než kdyby to hrál Miles Davis. Nebyl jsem nicméně s to tu hudbu někam zařadit.

Určitě to nebyl jazz, zkrátka znělo to jako něco, co jsem nikdy předtím neslyšel. Ta hudba měla takovou sílu, že jsem musel sjet z dálnice a zaparkovat před jednou z oněch ohavných benzínko-obchodo-restaurací, které naše společnost vyrábí. Když hudba dozněla, rozhlasový hlasatel oznámil, že jsme poslouchali *Songs and Views from the Magnetic Garden* od Alvina Currana, amerického skladatele od šedesátých let usazeného v Římě. Byla to také upoutávka na koncert. Za pár dní měl mít Curran vystoupení v Ghentu, mém domovském městě.

Na koncert jsem samozřejmě šel. Hudba z rádia byla tak zdrcujícím způsobem krásná, tak přímočará a přitom tak neobvyklá, že jsem bez váhání zrušil závazky, které s koncertem kolidovaly. Bohužel přišlo strašně málo lidí – hádám, že nás tam sedělo tak pět. Vzal jsem si program, kde na první straně stálo, že Alvin Curran provede na klavír svou novou skladbu *Inner Cities 1, 2, 3 a 4*, a strana dvě a všechny další obsahovaly poetický text, který byl určitě nejdelším autorským komentářem, jaký byl kdy napsán. Dlouhé a dlouhé stránky o *Inner Cities*, jimiž se rozumí jednak často velmi chudé čtvrti velkých amerických měst, jednak buddhistická představa vnitřních měst, která nosíme v sobě.

Byl jsem docela zmaten a nevěděl, co mám čekat. Pak najednou malý muž ve srandovním obleku vyskočil na pódium. Rozhodně vypadal jako Itál, dokonce trochu jako Al Pacino. Podíval se na nás a řekl: „to nečtíte, to s tou hudbou vůbec nesouvisí,“ a okamžitě začal improvizovat, zacházeje s klavírem jako s objet trůné, nalezlým objektem. Rychlými a náhodnými pohyby nad klaviaturou jakoby mimochodem občas zahrál nějaký tón nebo udeřil do dřeva, to vše způsobem, který upomínal na Giuseppe Chariho (a jak jsem se později od Currana dověděl, bylo to skutečně míněno jako pocta Chiarimu). Asi po minutě tohoto nevázaného a spontánního hraní najednou přestal, podíval se na nás a řekl: „tohle neposlouchejte, skutečná hudba přijde až později“. A pokračoval v improvizaci asi další minutu dvě. Pak stejně nečekaně, jako začal, přestal hrát, rozložil nějaké partitury a zahrál *Inner Cities 1*, založené na jediném akordu

a jako mantra se opakující notě a¹. Znovu a znovu, velmi, velmi pomalu a krásně, ale bohužel na mizerném klavíru.

Když koncert skončil, měl jsem smíšené pocity. Všechno bylo na těch skladbách zajímavé, ale špatný klavír ubral hudbě velkou část působivosti, kterou mohla mít. Bylo mi nicméně jasné, že po letech hledání jsem konečně našel hudbu, která byla naprosto svá, nedbala žádných pravidel a zvyklostí a ve své podstatě byla naprosto spontánní a svobodná. Vyměnili jsme si adresy a Alvin mi poslal spoustu své klavírní hudby.

Hrál jsem pak ve Francii skladbu *For Cornelius*, což je hodně prováděná mistrovská skladba, kterou Curran napsal v reakci na smrt anglického avantgardního skladatele Cornelia Cardewa v roce 1981. Po koncertě se mě promotér ptal, jestli bych nemohl udělat nějaký „velký koncert“ z Curranovy hudby. Od onoho roku 1994 jsem hrál hodně jeho skladeb, a dokonce u něj krátce studoval na Mills College v Oaklandu v Kalifornii, ale celovečerní koncert jen s jeho hudbou jsem do té doby neudělal. Zavola jsem Alvinovi s tím, že promotér chce „něco velkého“, a ptal jsem se ho na *Inner Cities*, která jsem před lety slyšel. Mezitím jsem viděl premiéru *Inner Cities 6 a 7*, takže jsem předpokládal, že Curran v cyklu pokračuje. Řekl mi, že se sice propsal až k devítce, ale že ztratil čtyřku a pětku a že už si po tolika letech moc nepamatuje, jak vlastně vypadaly. Celý cyklus byl tudíž v podstatě rozpadlý na kusy.

Co ale následovalo, hned tak nezapomenu. Byl jsem svědkem, jak Alvin v podstatě najednou a aniž by to plánoval, vytvořil z několika klavírních kusů obrovský cyklus (tehdy měl něco kolem pěti hodin). Byly tu *Inner Cities 1, 2 a 3*, pak šestka a sedmička, které ve skutečnosti tvoří jeden kus. Před osmý díl bylo třeba, ve světle nadcházejícího „velkého koncertu“ ve Francii, vložit ještě něco, takže Curran zkomponoval díl 7.5. Za pár měsíců poté předal holandskému klavíristovi Reineru Van Houdtovi *Inner Cities 9* a pro mě napsal hodinový desátý díl – ten končí pokynem „hrát kvintakordy po celé klaviatuře co nejrychleji a tak dlouho, dokud nelze pro vyčerpání pokračovat“. Jakési vyvrcholení celé západní tonální harmonie na jeden zátah. Bez jakéhokoli varování pak za týden přišla partitura *Inner Cities 11 Aglio Oglío Peperoncino Blues*, věnovaná jednak Curranovu celoživotnímu příteli a soupeřnickovi ze skupiny Musica Elettronica Viva (MEV) Fredericovi Rzewskému, jednak třem ingrediencím, bez nichž by byl život absolutně beze smyslu a stal by se totálně nesnesitelným. A za další



INNER CITIES # IV

PART 1

in memoriam Lou Harrison

ALVIN CURRAN

Play "matter a faculty"
 in memoriam Lou Harrison
 mp. - mf.
 no pedal

*accidentals apply only to notes they precede, excepting some ambiguity cases

© 2003, Curran

týden dorazily dvacetiminutové nově zkomponované *Inner Cities 4*, napsané tu noc, kdy zemřel Lou Harrison.

Zkrátka, Curran během pár měsíců napsal asi dvě a půl hodiny klavírní hudby, kterou přidal k již existujícím částem, takže provádění celého cyklu *Inner Cities* mohlo pokračovat. Neměl přitom v úmyslu vytvořit něco „velkého“, nebyl to žádný projekt. *Inner Cities* se staly příležitostným kolosem.

Dříve než jsem měl co do činění s *Inner Cities*, byl jsem u vzniku jiné velké skladby – hrál jsem premiéru prvních dvou dílů Rzewského *The Road*, která ale byla od začátku koncipována jako rozsáhlá skladba, což nebyl Curranův případ. Stojí za povšimnutí, že v devadesátých letech vznikly tři obří skladby pro klavír: vedle *Inner Cities* a *The Road* to byla ještě *The History of Photography in Sound* Michaela Finnisseyho (a daly by se ještě přidat *Preludia a fugy* od belgického skladatele Waltera Huse pro dva klavíry, které hraje sám skladatel spolu s Rzewským). Všichni jmenovaní skladatelé byli protagonisty avantgardy a všichni měli někdy co do činění s anarchistickým a komunistickým hnutím. Pád železné opony v roce 1989 zřetelně zasáhl intelektuální klima kolem nich. Utopické ideje byly alespoň dočasně odsunuty stranou a představa, že by měl skladatel psát hudbu pro masy proletářů, přestala být, jemně řečeno, na pořadu dne. V tomto kontextu je nápadné, jak se angažovaní, sociálně kritičtí skladatelé obrátili k privátní sféře: začali psát dlouhé, autobiografické klavírní skladby, bezmála určené pro soukromé provozování, každopádně směřující mimo oficiální koncertní pódia a všechno to, co k nim patří.

Ze všech těchto skladeb právě *Inner Cities* jsou asi nejpřímější autobiografické. Jako by ztělesňovaly Feyerabendův princip „anything goes“. Curran se volně pohybuje mezi tonálními akordy a clustery, mezi tichem a hlukem, lyrickými melodiemi a drsným duněním hlubokých strun. Je to hudba plná jednohlasů, melodií, krácejících basů a také nekompromisně repetitivních úseků a experimentálních technik. Jinými slovy: plná všeho. Tisíce odkazů a aluzí, to vše ale

prostoupeno Cageovým smíchem. *Inner Cities* vypadají jako hudba vzešlá z čiré improvizace. Navzdory zřetelnému odmítnutí všech modernistických a hudebně-architektonických dogmat je to hudba o čase. Je velkou odpovědí na otázku, kterou nastolil ve svých dlouhých skladbách z osmdesátých let Morton Feldman, totiž „jak dlouho může něco trvat, než musí přijít změna, a jaký vliv má délka toho, co předchází, na vyznění toho, co následuje?“. Feldman sice také vyznával „zásadu“, že může kdykoli napsat jakýkoli akord prostě proto, že zrovna chce napsat ten a žádný jiný, nicméně v jeho případě to vždycky byly akordy jednoznačně vzešlé z ovzduší newyorské školy padesátých let. Curran se v *Inner Cities* pohybuje na obdobně rozsáhlých časových plochách jako Feldman, ale na rozdíl od něho do svého světa akceptuje mnohem širší okruh stylových poloh – od Feldmana samotného po prakticky cokoli, ať to patří tradici hudby vysoké či nízké.

Od prvního uvedení celého dlouhého cyklu v Nantes v roce 2003 jsem hrál *Inner Cities* mnohokrát. Díky tomu, že je skladba tak dlouhá, jsou okolnosti provedení pokaždé jiné – většinou ale hrají obklopen pohovkami a matracemi a koncert trvá dlouho do noci. *Inner Cities* navíc nelze brát jako opus perfectum v běžném slova smyslu – Curran nejenže už napsané díly dál upravuje, ale také píše části další. Takže už existují *Inner Cities 12* (komplexní a krásná transkripce hudby Elliota Cartera, který byl Curranovým učitelem), *Inner Cities 13* (se spoustou agresivních výkřiků) a *Inner Cities 14* (pro čtyři ruce). Na září 2010 je ohlášena premiéra patnáctého dílu. Provedení celého cyklu tak bude trvat asi sedm hodin. Sedm hodin hudby, která cele patří dnešku, která překonává modernistické a postmodernistické rozbroje prostě tím, že obsahuje všechno, ale nikdy není podbízivě blahosklonná ani vulgární. *Inner Cities* jsou výsledkem dlouhé a rozmanité hudební biografie svého autora, spojují americký experimentalismus se zvuky a tichy různých kontinentů a kultur.

Ingebrigt Håker Flaten

Když si důvěřujeme,
můžeme se i provokovat

Text: Petr Vrba

Kontrabasista Ingebrigt Håker Flaten se narodil v roce 1971 ve střední části Norska v obci Oppdal. Studium absolvoval na konzervatoři v Trondheimu a od roku 1995 se žije jako profesionální hudebník. Ještě za studií (v roce 1994) stihl vydat vůbec první sólové kontrabasové album v Norsku. Dnes patří mezi nejvyhledávanější norské kontrabasisty a jeho jméno najdeme na zhruba stovce alb. Spolu s bubeníkem Paalem Nilssen-Lovem jsou v současnosti považováni za nejdivočejší rytmickou sekci v Norsku. Tento bezchybně šlapající motor tvoří základ mnoha projektů. Kromě koncertování po celém světě tráví Flaten v posledních letech většinu času rovným dílem v Oslu, Chicagu a Austinu v Texasu.

OPPDAL

Flaten se narodil do početné protestantské rodiny (šest sourozenců), kde byla hudba na denním pořádku, neboť Flatenův otec byl varhaník a matka vedla kostelní sbor. Všichni v rodině buď zpívali nebo na něco hráli, ale jelikož hudba, kterou Flatenovi provozovali, byla vždy tradiční, ať už lidová, nebo církevní, jednoho dne se Ingebrigt rozhodl zkusit něco jiného.

Přestože zhruba v patnácti letech nabyl dojmu, že nemusí chodit každou neděli do kostela a že hudba, která k tomu patří, ho vůbec nezajímá, uvědomil si později, že i tato fáze v jeho hudebním vývoji měla své opodstatnění. Jako návrat ke kořenům pak můžeme v tomto světle vnímat loňské album *Elise* (Compunctio), které Ingebrigt vydal se saxofonistou Håkonem Kornstadem, který na některých místech hraje i na flétnu (flétnu s klarinetovým náustkem). CD je věnované Ingebrigtově babičce, která díky záznamu uloženému v archivu Norského národního rozhlasu album otevírá tradiční písní *Ak, mon jeg staar i naade*. Tradiční norské hymny k oslavě Boha posloužily jako základ k interpretaci a aranžím Fla-

tena s Kornstadem. K tomu ještě oba přidali skladbu *Death and Flower* Keitha Jarretta a jednu vlastní volnou improvizaci. Výsledkem je křehké album, které ukazuje Flatena v nezvykle jemném světle. Například ve *For himmerigs land maa man kjempe* začíná Flaten smyčcem invokaci, kterou postupně převede do truchlivé pomalu se pohybující melodie, na níž se už podílejí oba hráči.

TRONDHEIM

V roce 1989 se Flaten odstěhoval do Trondheimu, kde začal studovat na konzervatoři. Během studia se potkal s dvojicí hudebníků, s nimiž spolupracuje dodnes: bubeníkem Paalem Nilssen-Lovem a pianistou Håvardem Wiikem. S oběma hraje či hrál například v Element (jejich první a dnes již neexistující kapele) a Atomic, s Nilssen-Lovem a s finským kytaristou Raoulem Björkenheimem ve Scorch Triu (letos však Nilssen-Lovea trio opustil), ve School Days Kena Vandermarka či triu The Thing

Matse Gustafssona a v neposlední řadě v Townhouse Orchestra, jehož součástí jsou ještě saxofonista Evan Parker a pianista Sten Sandel.

Až na to, že ke studiu na konzervatoři v Trondheimu je zapotřebí již předem zvládat standardy a rozumět jazzovému jazyku, je tamní studium velmi otevřené. Škola studenty podporuje v jakémkoli experimentování a volné improvizaci a umožňuje studentům pořádat velké množství koncertů, což je podle Ingebrigta zásadní. „Je důležité koncertovat před posluchačstvem, nejen neustále studovat ve škole, protože při koncertech se člověk naučí nejvíc. Studium hudby je úkol na celý život: hráč musí poznávat svůj nástroj, učí se ze setkání s novými lidmi, přijímá poučení z historie (poslechem dřívějších hudebníků) atd. Samozřejmě, že musím cvičit, jak jen to jde, abych byl schopen improvizovat. Představ si, že slyšíš něco, co chceš z nástroje dostat, ale neovládáš-li nástroj, nedokážeš to. Čím víc znáš svůj nástroj, tím víc jsi schopen reagovat tak, jak si představuješ.“ A vezmeme-li v potaz, že i „špatný“ koncert dává hráčům určitou lekci, zkušenost, kterou si s sebou nesou dál, je třeba vnímat atraktivitu ad hoc setkání i v tomto světle. „Jelikož se všichni pohybujeme svým způsobem na stejné lodi (improvizační scéna, pozn. PV) a víme, kdo co dělá, hraješ většinou s někým, s kým chceš hrát, a i když to bude

poprvé, můžete si vzájemně důvěřovat, může vzniknout něco velmi zajímavého. Samozřejmě, že když někoho nemáš rád, asi bys neměl vyhovět promotérům festivalů, kteří si žádají uvádět premiéry, a měl bys odmítnout nabízený koncert. Každý si nějakou špatnou zkušeností asi projde, ale i to je součástí vývoje. Na druhou stranu, v případě, že hraješ s někým dlouho, vytvoříte si určitý jazyk, kterému rozumíte jen vy, ale i zde je důležité neustrnout. Při hře tuším, co přijde, ale jistá míra provokace udržuje naši souhru neustále svěží. Když si důvěřujeme, můžeme se i provokovat. Navíc si myslím, že je důležité neříkat si, co přijde, důležitější je pustit se do setkání bez jakýchkoli očekávání, jak jen to lze, a uchovat si respekt vůči druhému.“

Z pohledu domácí scény to zní jak z bollywoodského filmu, vystudovat hudební nástroj a pak se živit improvizací. Velkou roli v tom samozřejmě hraje norská podpora tamní hudební scény, neboť je vcelku štedrá a hudebník může požádat i o podporu na dopravu téměř kamkoli. Přesto je ale dle Ingebrigta důležitější být i jediný nadšenec, který něco dělá: „V Oslu byl chlapík, který měl jasnou představu a naplnil ji. Jmenuje se Martin Revheim a založil jazzový klub BLÅ. Nesmírně důležité místo pro scénu v Oslo devadesátých let a počátku nového tisíciletí. Zhruba šest

Thomas Lehn, Maraffa, Håker Flaten, Zerang



let to bylo vůbec nejdůležitější místo. Aby se mohla improscéna rozvíjet, potřebuješ místo, kde hudebníci mohou hrát, setkávat se.“

V této souvislosti vzpomeňme na legendární klub Red Rose v Londýně, který byl naneštěstí nedávno uzavřen, ale po dlouhá desetiletí sloužil k pravidelnému setkávání London Improvisers Orchestra a dalších improvizujících těles v Londýně. Ztráta tohoto prostoru znamená „bezdomovectví“ pro zhruba 200 aktivních hudebníků, tvořících jednu z nejpočetnějších improvizačních scén na světě.

CHICAGO

Další plodnou scénu s kvalitním zázemím našel Ingebrigt na americkém kontinentu. Chicagskou scénu poznal docela dobře, ačkoliv vlastně náhodou. Před deseti lety se dostal na turné po USA s Matsem Gustafssonem. V jeho Aaly Triu, tvořeném skandinávskými hudebníky, onemocněl kontrabasista, a tak ho Ingebrigt dočasně zastoupil. Jelikož Aaly Trio vystupovalo s Kenem Vandermarkem, otevřela se mu tak rázem celá chicagská scéna. „Bylo to pro mě hodně důležité. S Kenem a Paalem jsme pak založili School Days. Navíc jsem měl možnost poznat naprosto opačný modus vivendi. Zásadní rozdíl tkví v banálním faktu, že tamní scéna oproti norské nemá vůbec žádnou podporu, žádné peníze. Při koncertech dosta-



neš tak 20 dolarů... To ale samozřejmě vytváří atmosféru, kdy hudebníci hrají pouze proto, že chtějí. Hudebníci tam musejí opravdu bojovat o přežití a hudbě, kterou dělají, jsou vážně oddaní, což v Oslu najdeš jen stěží. Když máš možnost získat nějaké peníze, není to tak naléhavé, můžeš si

Scorch Trio: Paal Nilssen-Love, Håker Flaten, Raoul Björkenheim



řict: Ale vždyť já to nějak přežiju, dostanu nějakou podporu... Je skvělé, že v Norsku sociální demokracie funguje, ale vede to k určité lenosti. V Chicagu ti nikdo zvenku nepomůže. Tamní komunita je skvělá a silná, integruje například i poměrně populární skupinu Tortoise.“

Tři roky života, které Flaten strávil v Chicagu, přineslo několik zajímavých projektů založených na spolupráci chicagských a norských hudebníků. Mimo School Days či (((Powerhouse Sound))) je ideálním studijním objektem chicagsko-norské kolaborace Flatenovo kvinteto, které kromě něj tvoří houslista Ola Kvernberg a trojice hudebníků z Chicaga (Dave Rempis – saxofony, Jeff Parker – kytara, Frank Rosaly – bicí). V této sestavě absolvovali nedávno turné po Evropě. Posledně jmenovaný by navíc měl zastoupit post bicích ve Scorch Triu a na únor příštího roku se chystá evropské turné. Franka Rosalyho můžeme znát například z Mandarin Movie Roba Mazurka či z Jeff Parker/Nels Cline Quarteta. Flaten dokáže hrát neskutečně jemně, přizpůsobit se, být spolehlivým spoluhráčem, ale zároveň je schopen být vůdčí osobností daného projektu.

Ukázkovým příkladem jeho tvorby může být projekt Atomic, jenž představuje svého druhu esenci Flatenova hraní. Výbušná a chytlavá, zároveň propracovaná a inteligentní, – jako by popis hudby vyplýval už přímo z „atomového“ názvu kvinteta. Sami o sobě mluví jako o „kombinaci odborné přednášky s odvázanou zábavou v nočním klubu“ a sklízí s ní takový úspěch, že za album *Happy New Ears* (Jazzland Rec/Universal, 2006) získali norskou cenu za nejlepší jazzové album roku. Důležitější však je, že tato kapela funguje na podobných principech jako ostatní kontrabasistova uskupení: silný celek, který však nijak nepotlačuje individualitu jednotlivých hráčů, kolektivní erupce energie – což svědčí i o jednoznačných kvalitách osobnosti, jež je jejich spojovacím prvkem. Tento prvek pak najdeme všude v kapelách, v kterých Flaten je nebo byl členem; kromě jiných: The Electrics, Free Fall, IPA, Daniel Levin Trio, The Outskirts, Dave Rempis Percussion Quartet, Scorch Trio, The Thing, Townhouse Orchestra, Trinity, School Days atd. Na podzim absolvoval turné po Japonsku a Koreji s The Thing, po Evropě s Atomic a The Electrics, k tomu ještě jeden koncert s tradičními hudebníky z jeho rodné vesnice a koncem roku turné po USA s triem Daniela Levina.

www.ingebrigtflaten.com

Výběrová diskografie:

IHF/Evan Parker: *The Brewery Tap* (Smalltown Superjazz, 2009)
 The Thing: *Bag it!* (Smalltown Superjazz, 2009)
 Trinity: *Breaking the Mold* (Clean Feed, 2009)
 IPA: *Lorena* (Bolage, 2009)
 Daniel Levin Trio: *Fuhuffah*, (Clean Feed, 2008)
 Townhouse Orchestra: *Belle Ville* (Clean Feed, 2008)
 Scorch Trio: *Brolt* (Rune Grammofon, 2008)
 Atomic/School Days: *Distil* (Okka Disk, 2008)
 Free Fall: *The Point in a Line* (Smalltown Superjazz, 2008)
 (((Powerhouse Sound))) : *Oslo/Chicago: (((Breaks)))* (Atavistic, 2007)
 Two Bands and a Legend: *Two Bands And A Legend* (Smalltown Superjazz, 2007)
 Stephen Gauci's Basso Continuo: *Nididhyasana* (Clean Feed, 2007) ■

BLACK POINT music
 Zlatnická 6, Praha 1
www.blackpointmusic.cz

BLACK
 POINT
 music



KACU! - po dlouhé době opět klasická brněnská alternativní skupina! Oproti klasikům brněnského okruhu je ale v tvorbě KACU! cítit sarkasmus, ironie a někdy až kabaretní úšklebek. Doporučujeme! Vyjde v říjnu.

Navštivte naši kamennou (ZLATNICKÁ 6, PRAHA 1) nebo internetovou prodejnu:

Zahraníční alternativa (**UNIVERS ZERO** atd.), psychedelie a progressive music (**RAW MATERIAL**, **DAVID ALLEN** atd.), krautrock (**EMBRYO**, **AMON DUUL** atd.), elektronika a postindustriál (**KLUSTER**, **ENO**, **RESIDENTS**, **NEUBAUTEN** atd.).

Najdete u nás i kvalitní rockpop (**IGGY POP**, **LED ZEP**, **TOM WAITS** atd.).

Na 400 titulů VÁŽNÉ HUDBY a to jak soudobé (**CAGE**, **GLASS**), tak klasické (**BACH**, **BEETHOVEN** atd.). Jazz, fusion, ethno, world, reggae.

Široký rozsah domácího rocku, který v našem případě sahá od **JASNÉ PÁKY** až k experimentům **KILNETS**, domácí jazz a world plus ostatní nezařaditelné styly.

Na 500 titulů LP v našem vinylovém antikvariátu!!!

LP do výkupu můžete nabídnout i vy na tel. 776 692 672 nebo info@blackpointmusic.cz. Prodáváme také jehly a vložky, čisticí kartáčky, hlavice a další potřeby pro gramo – nebo i celé gramofony!

PONEC LETNÍ A PODZIMNÍ SEZÓNA DIVADLA PONEC

DOT504 / J. Fruček (SK), L. Kapetanea (GR): 100 Wounded Tears

Hrajeme: 23. 8. + 7. 9. + 30. 10. / 20:00

DOT504 / J. Fruček (SK), L. Kapetanea (GR): Holdin' Fast

Hrajeme: 22. 8. + 8. 9. + 28. 10. / 20:00

NANOHACH / N. Charnock (UK): Miluj mě / Love me

Hrajeme: 19. 10. / 20:00

J. Havelka a kol.: Velmi společenské tance / Very Social Dancing

Hrajeme: 2. 10.

NANOHACH / M. Záhora: RESONANCE / Hrajeme: 6. 10. / 20:00

K. Stupecká: Da Capo / Hrajeme: 6. 10. / 20:00 / Ponec

PREMIÉRY

NANOHACH & P. FERNAYOVÁ (SK): Kdo je Annik? / Who is Annik? / Hrajeme: 21. 9. + 22. 9. + 7. 10. / 20:00

L. Tretiagová / O. Lipovský: Putování ve větvích / Itineracy in Branches

PRO DĚTI / Hrajeme: 29. 9. + 30. 9. + 1. 11. + 2. 11. + 3. 11.

L. Bartůňková: Ryba / A Fish / Hrajeme: 26. + 27. 10. + 13. 11.

Změna programu vyhrazena. / The programme is subject to change.

DIVADLO PONEC, Husitská 24A, Praha 3, www.divadloponec.cz

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

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

Dvě scény z manželského života

Původní verze Jižáku konečně v reedici

Text: **Petr Ferenc**

„Jó Jižák Jižák město snů“, zarapoval Lesík Hajdovský inspirován trackem Grandmastera Flashe New York New York City Of Dreams a položil dosud nevyviklané základy českému hip hopu. A zároveň tak trochu zastínil své další hudební cesty. Legendární Jižák poprvé vychází na CD v původní verzi, zároveň s ním spatřuje světlo světa i kolekce Kde jsme zůstali.

Písňe *Jižák*, *Začala mladým slavnost* (neboli Kanady kanady) a *Všichni hrajou dobře*, jen my hrajem špatně zná asi každý, kdo se v Čechách zajímá o alternativní hudbu a hip hop. Skupině Manželé se tak jako téměř jediné u nás (možná ještě mladším WWW) podařilo okouzlit oba zmíněné tábory. Ten hiphopový průkopnictvím, ten alternativní humorem a díky kontextu své ostatní tvorby.

Lesík Hajdovský měl za sebou, když Manželé počátkem osmdesátých let vznikli, bohatou hudební historii. Se skupinou FOK (Fathers Of Convention nebo Folkové ozvěny Karlína), s níž vystupoval na Portě i Pražských jazzových dnech, vytvářel folkové operetky s názvy *Karlínský viadukt* a *Srzomabra* (zde by také neškodila reedice), a objevil se – byť krátce – i v sestavách Stehlíku, Švehlíku, Extempore, Amalgamu a Kilhets. V rámci pražské alternativy konce sedmdesátých let byl tento zpěvák, multiinstrumentalista a skladatel zkrátka dobře znám a téměř všudypřítomný.

Po ukončení činnosti FOK svou další skupinu pojmenoval Manželé. Šlo opravdu o dva manželské páry, kromě Lesíka a jeho manželky Mirky do sestavy patřil Mirek Gärtner s manželkou Arankou. Skupina se od začátku rozhodla rezignovat na koncertní činnost (příliš náročné shánění zřizovatelů a všech možných povolení) a věnovala se domácímu nahrávání kazetových alb. První z nich, *Manželé I* (1982), ještě těžilo z Lesíkovy folkové minulosti, na druhém, elektronicky instrumentálním *Kluci hrajou líp než holky*, už, jak název napovídá, manželky neúčinkují a zbyli opravdu jen dva (jejich) manželé. V roce 1983 vyšla *Ruská deska* s hostujícím šéfem Švehlíku Pavlem Richterem a s bizarními texty ve staré ruštině. První a třetí album před několika lety na jednom CD vydala značka Black Point ve své edici Archív.

JE TO VONO?

Pak přišel *Jižák*. Lesík, který se přestěhoval na Jižní město, naladil rozhlasovou stanici Bayern 3 a uslyšel hip hop. Jeho intuice zafungovala a v krátké době vytvořil devět písniček na texty své, Kateřiny Tlusté a Jiřího Hannsmanna. Při nahrávání rytmických stop projevili Manželé svou obvyklou kutilskou šikovnost: Beaty byly vytvořeny snímačem nahraným bušením do kufru, krabice a nůžek, ale jen u tří písní, poté si dvojice půjčovala automatického bubeníka, protože s ním přece jen bylo méně práce. O perkuse se postaral bubeník Švehlíku Ivan Pavlů, jeho manželka Eva o klávesy, Vendulka

Hajdovská a Kateřina Tlustá zase o hlasy rozjívěných pipek na mejdanu. Po dokončení *Jižáku* se písničkář Hajdovský k rapové tvorbě už nikdy nevrátil.

V roce 1991 vyšlo album *Jižák* na CD firmy Bonton, šlo ale o novou, studiovou nahrávku. Kritika byla spokojena a od tohoto alba se odvíjí legenda, která program provází. Jen ti, kdo znali první „kuchyňskou“ verzi, byli trochu zklamáni, že nevyšla právě ona. Nyní tu konečně je a můžeme srovnávat.

Next Era, která disk vydala (o editorskou pečlivost se postaral spolehlivý Jaroslav Riedel), se rozhodla změnit název alba na *Je to vono* a – trochu paradoxně – přehodit pořadí skladeb tak, aby nejslavnější píseň *Jižák* byla úvodní. Zvuk je mnohem syrovější, poměry jednotlivých nástrojů v mixu občas neučesané, chybí nějaké zvukové efekty, například echo v *Začala mladým slavnost* či popová předehra, kterou pro bontonské vydání písně *Všichni hrajou dobře* napsal, myslím, Ondřej Soukup. Gärtnerova baskytara naopak mnohdy uzurpuje vedoucí roli. Přiznám se, nesdílím názor fanoušků hanících novější verzi a budu-li do budoucna mít chuť program *Jižák* slyšet, náhodně sáhnu po jednom ze dvou CD – třeba na střídačku...





Mirek Gärtner a Lesík Hajdovský

Jižák, jak albu asi nikdo nepřestane říkat, je již natolik glorifikovaný, že ho mnozí přijímají zcela nekriticky. Průpovědky ze života sídliště, texty parodující hudební scénu, UFO nad paneláky... ne všechno z toho přežilo ve svěží podobě až do dnešních dnů. Parodie *Všichni hrajou dobře*, *Koncert a Začala mladým slavnost* mě dodnes nepřestávají bavit, zrovna tak titulní *Jižák*, asi nejinspirovanější kus kolekce. Mluva sídlištních lopat je půvabně toporně zřymována, dokonale škobrtá a tvoří absolutní rýmy. Pár nesmrtelných příkladů: „Holky, co známe, jsou samý dobrý / na hlavě mají vlasy a umějí to prý.“ případně „To zas byl mejdan jako víno / vypili jsme asi dvacet litrů vína.“ a do třetice „Posloucháme správnou hudbu / máme všechny kazety / Olympiky, Vávu známe / Zagorku i tydlety.“ Bohužel, jiné kusy už pokoušejí podobnou strunu vyloženě křečovitě, nejhůř asi *Je to vono* a *Prachy*. I *Venkov* je spíš komunální satirou hodnou Televarieté, *UFO* zachraňuje pointa: kdo je zelená příšera, marťan, nebo esenbák?

I přes tyto nedostatky textová úroveň *Manželů* převyšuje většinu české hiphopové produkce bojující se směšnou vážností a nepochopením základních pravidel rytmu češtiny (například přízvuk na první slabice nebo na předložce). Světlou výjimkou jsou snad jen *WWW* s poetickými texty Lubomíra Typlta a vtipné *Brňáčky Čokovoko*, jejichž trampská parodie *Kotlík* je dokonalým dvojčetem *Kanad* a zbytek repertoáru sebeironickou reflexí života dvou dívek, které se baví. Žádné rádoby ghetto ani pitomé beefy, díkybohu.

Další osud *Jižáku* byl přerušovaný. Lesík párkrát zkoušel uvést program na scénu, vždy ale šlo o ojedinělé události. Čeští hiphopeři album milují (vzniklo i tributové album coververzí), nějaká závrtná kariéra v této oblasti ale *Manžele* nepotkala a asi nepotká. K nové reinkarnaci došlo asi před dvěma lety a obávám se, že jsem prošvihl její jediný koncert.

KDE JSME ZŮSTALI

Novější program manželů, album, které nyní vyšlo pod názvem *Kde jsme zůstali*, se také dočkalo přepracování, které spatřilo na CD světlo světa před originální verzí – jde o sólové album Lesíka Hajdovského *Už hoří svíce* (Zóna 1996). Zatímco pozdější verze zní poměrně komorně a je převážně akustická, na původní, připravené pod hlavičkou *Manželé 88*, doprovází Lesíkovy písně na texty Václava Jelínka a Kateřiny Tlusté poměrně dost elektronických zvuků.

Album je typickým dítkem své doby, přetéká chemickými syntezátory a čvachtajícími elektronickými bicími, nějak to ale vůbec nevádí. Lesíkova hudba a jeho úžasně sytý hlas, jímž vládne s naprostou zpěváckou jistotou, odvrátí pozornost od zvukových archaismů ke krásným písním zcela spolehlivě a bez potíží. Desítka skladeb (závěrečná je instrumentální) je prodchnuta intimní lyrikou, introvertním sebezpytováním, přemítáním, bilancováním a vzpomínkami. Podzimní motivy, láska, hoření svíců ani to, že noc dozpívala svou píseň,

v Lesíkově podání nezní nijak kýčovitě – ani ve dvou třech místech, kde kombinace kláves a slovníku textů připomene unylý oficiální pop osmé dekády. Jenže dost možná jde o stylovou persifláž chameleónského multiinstrumentalisty v duchu *Jižáku*, jen ne tak explicitní. Kromě zpěvu, kytar, kláves a rytmů znějí i živé dechy, úžasná je trubka Mirka Zembaly, ozve se i klarinet, flétna a foukací harmonika. Mimochodem, na mysl tane kromě oficiálního popu ještě jedno srovnání: nezařaditelná valašskomeziříčská Betula pendula... a možná i tzv. „nový pop“, tvorba kdysi novovlnných kapel, které toužily po vyjádření formou srozumitelných, jednoduchých, pro média přijatelných písní: Marlene, Jižní pól, ZOO, Bossanova, Dr. Max, Máma Bubo...

Nejlépe zní asi úvodní *Letní večer* se svůdně zakroucenou melodií a zkresleným zpěvem, *Když čas se vleče* s hezkým sólem trubky, vroucně milostné *Říkání* a titulní, křišťálově čistá *Kde jsme zůstali*.

Jižák je možná slavnější, důležitější album, tomuto ale není co vytknout a navíc – zdá se mi, že navzdory všemu papundeklu, co na něm zní, zestárlo mnohem méně. Je škoda, že po jeho natočení se *Manželé* – tedy Lesík Hajdovský a Mirek Gärtner – už nesešli ke společné práci na dlouhodobější bázi. Lesík měl v devadesátých letech před sebou účinkování ve Švehlíku (vynikající, i když jediné album *There's No Time* vydal v roce 1995 Rachot) a skupině Ester, v níž s Kateřinou Tlustou interpretuje židovské písně. A tři sólová alba, kromě *Už hoří svíce* ještě jedno s názvem *Manželé*, druhé coby Lesík Hajdovský a *Manželé*, to se jmenovalo *Namaž mi, Miruše*.



Keith Rowe prozrazuje řešení tokijské hádanky

„... čeká naše abstraktní šumy místo v řadě vedle Haydna?“

Text: **Pavel Klusák**

Improvizátor Keith Rowe se při příležitosti letošního sólového alba dopustil čehosi výjimečného. K vydání záznamu výjimečně pojatého vystoupení sepsal podrobnou interpretaci, osvětlil autorský úmysl.

Vystoupení na festivalu AMPLIFY 2008: light v Tokiu, zachycené na albu nazvaném (patrně ne náhodou) jen *Keith Rowe*, je součástí dlouhodobé spolupráce Rowea a newyorských Erstwhile Records, které se pro několik dnešních výrazných improvizátorů staly pečujícím a inspirativním producerským centrem. Text *EL 007* ukazuje, jak hluboce, podrobně a s množstvím různorodých konkrétních motivací Rowe se zvukem zachází: vlastně se stal krutě vysoko nasazenou laťkou pro veškeré další psaní o Keithu Roweovi. Může průměrné recenzenty ospravedlnit, že improvizátorovy intence jsou v mnoha případech z výsledku nedešifrovatelné?

„Cornelius Cardew svého času napsal pro Johna Tilburyho obtížnou skladbu. Na jednom místě musí John zahrát během okamžiku přibližně tisíc not. Tenhle úkol mě fascinoval, a tak jsem hledal způsob, jak rychle vydat tisíc zvuků. Přišel jsem na to. Dá se to provést za vteřinu a půl až dvě vteřiny, když vezmu metrové kovové pravítko s vyrytými milimetrovými značkami a přejedu celé měřítko kontaktním mikrofonem. Tenhle postup se pro mě stal vyjádřením plynutí času.“

Keith Rowe (*1940) má na dnešní scéně výsadní postavení. Je totiž spojkou s první generací volných improvizátorů: v roce 1965 spoluza-kládal skupinu pro volnou improvizaci AMM, která zásadním způso-

bem propojila impulsy Johna Cage s tendencemi free jazzu a přivedla nadstylovou improvizaci do klubového prostředí. Z britské „první generace“ sice pořád aktivně působí i saxofonista Evan Parker, klavírista John Tilbury či bubeník Tony Oxley, jen Rowe se však v novém miléniu překvapivě vynořil coby ostře současný element: působí jako intenzivní, živě tvůrčí osobnost, schopná posouvat a redefinovat vše, čeho dosud dosáhla. Navíc se jeho východiska silně potkala se zástupci postdigitální scény – ať už Japonci (Yoshihide Otomo, Toshimaru Nakamura, Sachiko M) nebo Evropany (Axel Dörner, Thomas Lehn, Christian Fennesz).

Hráč na ležící elektrickou kytaru udělal na albu, které je záznamem jeho vůbec prvního japonského sólového vystupu, krok za své obvyklé území. Svěrázně zhodnocuje svou zkušenost s rádiem jako zdrojem „found sound“, zvuku náhodně přijatého do kompozice. Vyřazuje ze hry element náhody a spolu s abstraktním zvukem preparované kytary nechává znít – překvapivě – několikaminutové úseky klasické hudby. Rowe tu svoje oblíbená díla rámuje hrou, jakou od něj známe – bez melodie a se silným šumovým prvkem.

Kontrast mezi barokní operou a záchvěvy, šumy, skřípenci, elektrostatickým bzukotem a občasnými tóny je tak velký, že se v první chvíli můžeme ptát, zda tenhle koncept není odsouzený k selhání. Ze všeho nejvíc se při něm asi vnucuje myšlenka na hudbu „těch starých časů“,

kde se řád víry a vysoké kultury odráží i v řádu kompozičním. O kolik „rozpadlejší“ svědectvím jsou oproti tomu bezhraniční krajiny doteků, kde se musíme smyslu od začátku usilovně (a bez jistoty, zda je hádanka řešitelná) dohadovat! A přece se nechce sebestmrskačsky následovat linii skepse vůči současnosti. Jak se dá poslouchat tahle prudká zvuková asambláž, abychom místo nesourodosti slyšeli spojitou osobní výpověď?



„6:25 – tady je odkaz ke zvuku kreslení, pokus názorně propojit akt kreslení s hudebním vystoupením. Připevnil jsem snímač na kus křídý a jednoduše obkresloval předměty na stole přede mnou, abych dal najevo, že hudební výstup je pro mě svého druhu kreslením.“

Už dlouho nikdo z improvizátorských insiderů neukázal svůj materiál takhle „krutě“: v těsném sepětí s hudbou, která má větší důstojnost, rychlejší přesvědčivost, punc „vysokého umění“. Zvukově nejpůsobivější jsou přechodové úseky, kdy ještě znějí dobové nástroje a sborové party, a už do nich vrůstají elektromagnetické šумы a těsně snímané pohyby předmětů po strunách. Osamocené brnknutí občas (bezděky?) připomíná úder zvonu. Rowe podehrává vybrané ukázky s evidentní péčí a snahou nepřebít jejich výsadní pozici. Nedoprovázený sólový mezzosoprán dává okolním šumům největší prostor, Rowe ho doprovází minuciózně – respekt je mu nutno vyjádřit tím spíš, že nahrávka je svědectvím o živé akci, hře v reálném čase. (Může to připomenout tureckou epizodu AMM, kdy během koncertu Rowe s tranzistorem naladil jakýsi nesrozumitelný mužský hlas; místní pak s uznáním sdělili skupině, že čtení z koránu doprovodila citlivě a vhodně.)

Dvakrát se ozve jiná než klasická hudba, příspěvky z rádia – jednou pop, jednou mainstreamový jazz. Pro Rowea je to součást „šumového“ materiálu, který je v opozici vůči vytříbené hudbě.



8:29 – vstupujeme do světa „pozérství“. Rozladěný zvuk tu odkazuje k Dantovu Peklu (hlavně k televizní verzi Toma Phillipse a Petera Greenawaye). Postupují tu následovně: přímý přenos z rádia vedu přes ušní naslouchátko do kytarového komba, které přebírá vysílání a posílá je do efektu Boss PS-3, což pro mě stvrzuje formu „pozérství“ a manipulace. Hlasy a hudba z popkultury víří okolo, je to rozostřený svět, zvuk je přeprocesovaný, deformovaný a pohřbený pod přílišným množstvím postupů. Cítím, že takový je svět, ve kterém žijeme.

Jsou hudební projekty, které mají tak atraktivní a jasný koncept, že se o nich dobře vypravuje, což jim někdy zajišťuje větší pozornost, než by bylo úměrné. Ale Roweova konfrontace svého (po čtyřiceti letech na scéně dosti ceněného) stylu se starou klasickou hudbou není jen „zajímavá“: vede k hledání společných jmenovatelů. Nabízejí se hned v několika rovinách:

- obojí spojuje péče o zvukový detail
- Rowe nabízí vesmír fragmentů, impulsů, zárodečný pohyb zvukového chaosu – Rameau a Purcell působí jako jejich harmonická konstelace, hotová stavba

- album vypovídá i o světě nahrávek a médií (jak bezpečně dokáže technický „brum“ zcizit a odiluzivnit zážitek z procítěného podání!)

Hudba je jen jedna, zní okřídlené klišé. Rowe to zatraceně dobře ví a servíruje ji v krajním rozkmitu. Jako by všem, kteří si s tímhle testem nevědí rady, opakoval slova z proslaveného songu *One*, který U2 napsali v Berlíně brzy po pádu Zdi a železné opony: „Říkáš – jeden život, jedna láska; ale říkáš to, jen když se ti to hodí.“



KEITH ROWE: EL 007

(Z rozsáhlého textu přetiskujeme jádro s komentářem překladatele. Kompletní text byl zveřejněn na blogu vydavatelství Erstwhile Records, www.erstwords.blogspot.com)

Koncept pro sólový koncert prý vznikl v noci před vystoupením. „Cítil jsem, že bych měl nějak vysvětlit, kdo jsem: jaké jsou mé kořeny, o co mi jde? Vyjádřit něco o svých zájmech, o tom, jakou hudbu mám rád, o zvucích, které mě ovlivnily. Během samotného hraní jsem si uvědomil, že by se to dalo brát jako ‚kulturní vzorec‘. Těmi vzorci se staly delší úseky nahrávek klasické hudby – nemodulované, ponechané beze změny. Znějí skoro polovinu celkového času.“

K celkové formě Rowea inspiroval obraz Jacksona Pollocka (z roku 1952) *Blue Poles* – několik pevnějších center obklopených hustou drobnou aktivitou. Zároveň vzkřísil techniky, které užíval víc v šedesátých či osmdesátých letech: hru smyčcem, hru na umělohmotnou misku a kovovou drátěnku („chtěl jsem začít stylem, který se jeví těžkopádně, až nemotorně, ale má v sobě i askezi“).

V čase 2:14 přichází první vážnohudební dlaždice, „kulturní vzorec“ – Alessandro Marcello a jeho *Concerto pro hoboje v d moll* (cca 1717). Rowe v něm slyší mnoho asociací:

umělec ve společnosti

sólo s doprovodem

bod a linie

bod a hmota

má role „bassa continua“ v AMM

solistův melancholický pocit ztráty

překlad materiálu mezi formami (což se nesnadno popisuje, jedním z úkolů na výtvarné akademii je zátíší s barvami posunutými o jednu hodnotu kolem barevného kotouče, místo modré je fialová, červená se posune do oranžové, ze žluté je zelená, ze zelené modrá a tak dále. Podobným cvičením by bylo poslouchat /překládat si/ kytaru Djanga Reinharda jako soprán saxofon.)

Vnímám hoboje, jako by to byl kontaktní mikrofon Sachiko M. Lze normálně poslouchat hobojeový part koncertu, ale při tom si ho jaksi překládat do zvuku kontaktního snímače nebo kuchyňské drátěnky, ►

a orchestrální part se dá poslouchat jako ticho, jako ticho znějící z reproboden, nebo jako slyšitelné ticho. To byla jedna z raných technik AMM – učinit ticho slyšitelným. Proto taky nikdy neslyším dlouhý spojitý zvuk jako prodlevu (drone), ale jako odstíny znějícího ticha.

Dalším „vzorcem“ je moteto s orchestrálním doprovodem *Domini Regnait* (cca 1735) Jeana-Josepha de Mondovilla. Rowea vede k otázce: Kde hledat hloubku v digitální éře? Hudba z doby, kdy violoncella nahrazovala starší gamby, mu také evokuje přechodová období. „Nejde o to, co je lepší nebo horší, otázka dobra a zla. Jde o nové citění, nové vztahy. Což mě nutí ptát se: kde dnes hledat nové citění a nové vztahy? Doceňuje jejich význam někdo kromě samotných tvůrců a umělců? Tenhle vzorec vypovídá o tom, jak se vyvíjíme podle vlastní minulosti, jak zapraháme naši minulost do služeb přítomnosti.“

16:31 Třetí vzorec, Jean-Philippe Rameau, Castor a Pollux, „Tristes apprêts, pâles flambeaux“ (1737 a 1754).

Tahle část odkazuje k vytrácení všech revolucí. Ještě padesát let po smrti byl Lully vládařem francouzské opery. Změnil to až Rameau, když v roce 1733 uvedl Hippolyta a Aricii. Dnes žádný revoluční vývojový skok neslyšíme a zmiňujeme Lullyho a Rameaua jedním dechem. Sylvie Bouissou píše: „V ‚Tristes apprêts, pâles flambeaux‘, demonstruje Rameau nesmírnou výrazovou sílu subdominanty a zvukomalby fagotů, které se tak díky němu zařadily mezi prestižní nástroje.“ Při dnešním poslechu se už všechny inovace vstřebaly, ta hudba nám připadá krásná, ne revoluční.

Tento vzorec reprezentuje také myšlenku, že ať tvoříme sebenovátorštěji a sebevíc revolučně, naše dílo stejně nakonec pohltí mainstream. Ať už Duchampovu toaletní mísu komentovali tehdejší pozorovatelé jakkoli, o sto let později je z ní součást dějin umělecké plastiky. Picassovy Avignonské slečny (1907) a Matissův Tanec (1909) byly svou dobou nahlíženy jako ohyzdné paumění beze smyslu, dnes jsou brány jako jedny z nejdůležitějších a největších obrazů všech dob. Takže se nad tímto vzorcem musím ptát:

Toshimaru Nakamura a Keith Rowe při koncertě v Praze (2005)



Čeká naše dílo, ať už bude jakékoli, nevyhnutelný osud spočinutí v řadě se všemi dalšími díly?

Čeká naše abstraktní šumy a ruchy, kovový šramot a elektronické interference místo v řadě vedle Haydna?

Rowe během skladby (ted' už snad máme dost náznaků, že jde o skladbu) opakovaně nechává znít „motiv smrti“. Ve 31:01 do něj velce poslední „kulturní vzorec“, žalozpěv Didony „When I am laid in earth“ z opery Henryho Purcella *Dido a Aeneas* (1689). V podstatě se tenhle vzorec týká důvodů, proč někdo vytváří umění. Rowe cituje populárního esejistu Simona Schamu, jehož kniha *Hang-Ups* začíná těmito slovy:

„Umění začíná tam, kde se člověk nechce smířit se ztrátou; aspoň se tak domnívali naši předkové. V kapitole o sochařství svého Přírodopisu odkazuje Plinius starší na pověst o korintské dívce Dibutade. Když se měla rozloučit s milým, posadila ho do světla svíčky a obkreslila na zdi jeho profil podle stínu. Její otec, hrnčíř Butades, vtiskl do obrysu hlínu a vytvořil reliéf, čímž slavně položil základy uměleckému

oboru (a zdemoloval, chce se dodat, delikátní stínohru dceřiny milostné vzpomínky).“

Rowe pokračuje: Je třeba hledat původ umění tady? Strážník zatýká ubíhající oblaka, zachycuje na plátno pomíjivost? Svatý Beda Venerabilis popisuje život jako ptáka, který vletne oknem do hodovní síně a zase vyletí druhým ven. Toto CD zachycuje rysy vystoupení v Tokiu dvacátého září roku 2008, výsledek je v mnoha ohledech zpřítomněním nepřítomnosti, prezencí absence.

V průběhu lamenta se motiv smrti objevuje ve 31:50, 32:50, 33:05, 33:44, opakováním se tu hlásí naše vědomí zranitelnosti.

Dido stále naléhavěji volá „Nezapomeň na mě,“ „Nezapomeň na mě,“ „NEZAPOMEŇ NA MĚ“ (celkem šestkrát).

34:50 – přichází hlubší motiv smrti, „vzorec“ je u konce.

Význam tohoto oddílu shrnuje otázka: jsou koncert, obraz nebo báseň pokusem o nesmrtelnost?

34:58 – silný hluboký drone mi připomíná zvuk, kterému jsem byl vydán napospas jako dítě při náletu na Plymouth v roce 1941, v noci jsem ležel v komoře pod stolem a čekal na výbuchy.

inzerce



K dostání ve všech dobrých trafikách a knihkupectvích.

A2
kulturní čtrnáctideník

- alternativní scéna
- recenze novinek ze všech druhů umění
- eseje, nová světová beletrie
- občanská společnost kulturním pohledem
- intelektuální komiks
- originální pojetí kulturních tipů na dvojstraně
- nové rubriky: galerie, subkultura

Předplatné A2 nabízí mnoho výhod:

- ušetříte na ceně
- kulturní benefity (volné vstupenky)
- knihy
- legendární zápisník Moleskine

www.advojka.cz

RUSS JOHNSON

Křivé stezky jazzu

Brooklynský skladatel a trumpetista Russ Johnson jistě patří k těm nemnoha hráčům, kteří nejen svým stylem hry na nástroj, ale i kompozičním citem určují a rozšiřují jazzové oblasti. Ve svém hudebním jazyce se hlásí jak k tradičnímu hraní, tak k progresivním tendencím avantgardy.

Není sporu o tom, že scéna newyorského downtownu je jedním z nejdůležitějších ohnisek jazzu, a tento fakt trvající již po několik desetiletí dokládají a potvrzují stále nové a nové tváře, které s oblibou volně přecházejí od výbojů soudobé vážné hudby přes free jazz až po různé podoby volné improvizace anebo elektroniky. Ovšem i ti zarputilejší avantgardní hráči po celou svou kariéru přitakávají hudebním tradicím, z nichž čerpají a které rozvíjejí. Nejen John Zorn, Dave Douglas, ale i například Myra Melford a Uri Caine přiznávají vlivy avantgardního jazzu, stejně jako jeho klasičtější verze od be bopu až k modálním podobám. Způsob, jakým vnímají tradice, není negující, ale daleko spíše dekonstruktivní – vstupují do nich, citují je a aniž by je parodovali či zlehčovali, přeskupují různé elementy a proměňují navykklé způsoby hudební narativity, čímž dokazují sílu a životnost moderního i postmoderního amerického jazzu, na jaký jsme zvyklí od konce druhé světové války.

Ze zřídela amerického jazzu čerpá i Russ Johnson, americký trumpetista střední generace, který by mohl být svým tvaroslovím v lecčems srovnáván se zmíněným Davem Douglasem. Zcela oprávněně – jejich jazyk je velmi podobný, stejně jako základ, ze kterého vycházejí, a scéna, k níž náleží. Oba dva trumpetisty spojuje nejen podobný způsob hry bez nadbytečných kudrlinek a ornamentů i sklony k melancholičtějšímu klimatu skladeb, ale také je jim vlastní menší dynamika hry, v níž zašmodrchané freejazzové pasáže fungují jako úder, šok nebo rozbití struktur, které se již ukázaly jako příliš pevné a svazující. Oba dva si libují v pohybu mezi tvarem smluveným se spoluhráči a značnou dávkou rafinované nevypočitatelnosti – malými divokými štekami, prudšími porvyvy agresivnějších emocí nebo fragmentárního hraní s delšími pauzami. Ačkoliv volí pomalejší tempo a zaměřují se

na ohledávání potence jednotlivých zvuků jak v rámci souhry s dalšími nástroji, tak z hlediska barvy a postupných proměn dynamiky, nebojí se někdy tento kontemplativní svět rozbít a začít s ním vést válku. Dlouze pracují s materiálem až líbivým, aby vzápětí překvapili z nečekaných pozic.

Z několika nahrávek i z živých koncertů je patrný rozdíl: Tam, kde Douglas volí sentimentálnější styl s jistým příklonem k pestrosti, je Johnson emotivnější a přímočařejší. Kde je Douglasův zvuk delikátní, Johnsonův je nakřáplý a temnější. Více spolupracuje s ostatními hráči, hraje unisono, konstruuje celek a dává prostor ostatním. Russ Johnson i jeho starší soupeřník budují poměrně čitelné melodie a je jisté, že sice navazují na pravděpodobně všechny myslitelné hudební tradice amerického jazzu, Douglasovo vidění světa i jeho hra jsou ale na většině alb poetičtější, malebnější a svým způsobem lehčí. Johnsonova poetika, stejně jako jeho uvažování o hudbě, je daleko více koncentrována na důsledné sledování jednoho směru a postupně a kontinuálně budovaného jazyka. Ten samozřejmě v sobě obsahuje nejen vlivy jazzu, ale i rocku anebo volné improvizace.

Johnson je vyhledávaným hráčem a může se pyšnit společným hraním s tak rozdílnými osobnostmi jako Debbie Harry, Lou Reed, Laurie Anderson, Elvis Costello, Marc Ribot, Mat Maneri či Lee Konitz. Ve svých projektech je aktivní nejen jako autor většiny skladeb a kapelník, ale zároveň jako hudebník, který nechává slovo i dalším hráčům.

Jeho jazzové universum popírá onu mainstreamovou podobu skladeb se sériemi exhibičních sol. Ačkoliv v mnohém navazuje na ono klasičtější tvarosloví, jeho hudba je dost křivolaká, divoká a „špinavá“ na to, aby mohla být hrána jako pouhá clona, kulisa nebo demonstrace hráčských schopností.

Text: Lukáš Jiříčka



NOVÁ MATEMATIKA

Trumpetistovu pouť lze důkladně prozkoumat díky několika albům, na nichž zanechal svůj otisk. Na albu seskupení The Other Quartet, které nese název *Sound Stains* (2001), figuruje Johnson společně se saxofonistou Ohadem Talmorem jako důležitý hlas v rámci celku. Talmor je bezesporu velmi talentovaným hráčem i autorem většiny skladeb, který zvládne syrově přearanžovat Šostakovičův *Klavírní koncert č. 2* pro jazzové kvarteto, kde klavír zastupuje mimo jiné rockově nerafinovaná kytara Petea McCanna. Talmor tvoří s trumpetistou kreativní dialog vysoké úrovně, který na albu uvádí v pohyb kompozice oscilující mezi vlivy soudobé vážné hudby, funku, ale také jazzrockové fúze, jejíž kořeny sahají až kamsi k Milesi Davisovi v období konce 60. let. Album *Sound Stains*, které vydal slavný newyorský klub Knitting Factory, je sice kvalitní nahrávkou ukazující možnosti propojení několika světů do nového jazyka plného pokroucených a komplikovaných jazzových sól s údernou kytarou a skladbami, které ignorují refrénovitě uspořádání, ale Johnsonův rukopis zde ještě není předveden v plné síle.

Málokdy se rodí takové počiny jako *New Math* – album, které vzniklo náhodně a spontánně během jedné společné odpolední improvizace s pianistou, klávesistou a perkusistou v jedné osobě Mickem Rossim, jenž je Johnsonovým stálým spoluhráčem v mnoha rozmanitých projektech. Na albu není nic plánovaného a záměrného – oba hudebníci se sešli ke společnému domácímu zkoušení a Rossi pouze nahrál improvizované sety, jejichž síla dala vzniknout jednomu z nejtepletějších alb jazzové historie, při jehož poslechu člověk nemá pocit, že hudebníci pouze volně hledají společnou řeč, ale spíše že formulují nový hybridní styl podle smluvených kódů či předem napsaných partitur. Absence rytmické sekce jako by dovolila dvojici uvolnit se ze všech návyků a pravidel takovým způsobem, že se její hudba přestala opírat o jasný pulsující rámec a vstoupila do řečišť abstrakce a volných tekoucích struktur. Mick Rossi, známý také jako spolupracovník Philipa Glasse, zde hraje na preparovaný klavír, který střídá se starými klávesovými nástroji s velmi plastickým zvukem anebo velmi minimálně používanou bicí soupravou. Představuje svoji zálibu jak v zahuštěných strukturách, tak v cageovsky volných izolovaných zvucích preparovaného klavíru, které pouze jemně atakují melodickou Johnsonovu hru. Souhra je zde až nepochopitelně zdařilá; málokdo by uvěřil, že je možné improvizovat na tak vysoké úrovni hudebního porozumění, kdy si oba hráči navzájem předávají slovo anebo až unisono synchronně budují společné melodické řady bez jasného opěrného systému bicích a basové linky. Různé narážky a citace zde jen střídavě zaslechneme v pozadí – malé swingové rozmary se během chvíle mění v expresivní hru na preparovaný klavír vzdálenou jakémukoliv rytmickému a melodickému rámci. *New Math* není hudbou návratu či paměti ve smyslu opakování, ale hudbou živelnou a svobodnou, protože neplánovanou; je explozí kreativity, která se v mnohém jazzu vzdaluje anebo jej obkružuje a nahlíží na něj z jiných koutů. Johnson i Rossi zde neuznávají linearitu, ale spíše volí křivku, nepravidelnost, amorfnost. Místo pevné struktury, v níž se neustále odehrává hudba, též nabízejí tiché momenty a průrvy v toku. Album ukazuje možné přístupy k materiálu a ke komunikaci, jaké jsou vlastní avantgardě (jako například atonalita nebo výboje k Nové hudbě) a nikoliv tradičnímu jazzu. Přesto bychom zde mnoho momentů

mohli tradičními nazvat: jak již bylo napsáno, objevuje se jak swingový základ, tak i malé bopové fragmenty nebo melancholické pasáže. Tato nahrávka je unikátním gestem svobodného hraní, které si sice pohrává s aluzemi a citáty, ale svým způsobem v něm neplatí žádné známé žánry a styly. Jen tu a tam probleskávají. Navíc zde neplatí mechanické dělení na tradiční a avantgardní, protože *New Math* je dílem svobodné a osvožené hudby od všech vnějších pravidel.

MĚSTO JAKO PARTITURA

Poslední etapa, patrně nejpropracovanější a nejsilnější, začíná po albu *Save Big*, které nahrál Russ Johnson se svým kvartetem. Přestože toto album bylo nahráno před pěti lety a od té doby oficiálně Johnson nepublikoval žádný nový materiál, dodnes naznačuje, že zde máme do činění se silným hlasem soudobého jazzu. Zatímco album novou etapu Johnsonovy tvorby ukazuje ještě v zárodku a v uhlazenější podobě, živá vystoupení představují skutečný zásah. Trumpetista všechny výtvary pečlivě komponuje, aby naživo struktury rozbíjel volnou improvizací a energií všech zúčastněných. Tato hudba zní podobně jako její mateřské město New York, které by mohlo být vzorem pro partituru.

Většina skladeb navenek vykazuje jistý řád, kompoziční logiku a vypíná se k výšinám, ale zároveň zde vespod duní cosi znepokojivého na způsob metra tohoto tavicího kulturního kotle. Metra, které představuje zauzlenou, chaotickou strukturu plnou hluku, špíny, krys, různě rychlých tras a souprav nahuštěných lidmi. Zde není ani stopy po technologických vymoženostech, které se blyští o několik metrů výše nad povrchem země. Stejně tak Johnsonovo kvarteto (v němž často vystupuje mj. zmíněný Mick Rossi, ale i saxofonisté John O'Gallagher, Jacob Sacks nebo natrvalo v NYC usazený norský kontrabasista Eivind Opsvik, známý také z produkce Rune Grammofon) kombinuje lesk a jasný styl s chaosem a brutalitou. Tento hudební materiál dává velký prostor spontaneitě při odklonu od komponovaného tvaru; připomíná spíše ponornou řeku, která meandruje a často mění intenzitu svého proudění. Skladby stojí na rytmicky velmi proměnlivých základech plných prudkých změn a průrazných rytmů bez přehledné textury. Ty doplňuje střídavý a až minimální Opsvikův kontrabas a Rossiho klávesy, které odkazují k jazz rocku a psychedelii 60. let. Nad nerovným a nepravidelným základem se nesou klidné trumpetové melodie dávající na několik minut pocit bezpečí a určité harmonie, aby se proměnily ve smřšť rychle hozených a až expresivně gestických propletenců nebo jen volných úderných tónů. Je to velmi znepokojivá hudba, syrový jazz, který rozšiřuje cesty, po nichž se dříve vydali Davis i Douglas – tedy celkem radikální a nekompromisní elektrický jazz s přesahem k údernému rocku. Unisonové pasáže, kde se setkává trubka se saxofonem, nemají dlouhého trvání, vše podléhá neustálé proměně, přelévá se a bortí či rychle buduje na jiných frontách.

Johnson náleží k umělcům, kteří volí střídmost ve vydávání svých nahrávek, ačkoliv dle živého koncertu i nepublikovaných záznamů je zřejmé, že v jeho případech přehnaná skromnost není potřebná. Je tím, kdo může ukázat možné cesty v neočekávatelném propojení různých tradic a kontextů i s tím, že leckdy hrubou skladbu či improvizaci rád doplní tesknou baladou bez falešného sentimentu. ■

Magnús Pálsson, Tom Winter, Rod Summers

Text: **Darrell Jónsson**

Překlad: **Matěj Kratochvíl**

Při pohledu na dílo Magnúse Pálssona, Toma Wintera a Roda Summerse je jasné, že lidská mysl je schopna hnát se daleko za hranice populárního divadla, scénického řemesla a obecně úzkých cest umění a hudby.

Ačkoliv každý ze zúčastněných tihnul v průběhu své kariéry k určitému oboru, Pálsson (divadlo a scénický design), Winter (rocková hudba a práce s médii) i Rod Summers (výtvarné umění) našli dokonalý prostor pro svá dobrodružství na doširoka otevřených pláních audio artu a fonické poezie.

Výsledky jejich činnosti nejsou nikde tak viditelné jako v maastrichtských archivech VEC, což je zkratka pro „visual, experimental and concrete“, vizuální, experimentální a konkrétní výměnu, již Summers popisuje jako „kulturní styk mezi dospělými umělci“. Projekt VEC zahájil činnost v roce 1973 uměleckými díly rozesílanými poštou (mail art), v roce 1978 postoupil ke kazetám a od konce devadesátých let pracuje s formátem CD. Pod Summersovým vedením produkuje kompilace i originální díla, která od zvukového obsahu po jedinečné zpracování obalu vstřebávají podněty umění 20. století, ve stopách průkopníků jako byli Joseph Beuys nebo John Cage. Summers dnes v rámci VEC vydává v omezených nákladech CD, která obsahují díla lidí jako Winter či Pálsson i dalších umělců, kteří skočili přes palubu lodi konvenčnějšího uměleckého vyjádření, aby hledali svobody nacházející se v bezbřehých vodách audio artu.

To vše dobře ladí se současnou agendou pražského prostoru Školská 28, jehož ředitel Miloš Vojtěchovský vysvětluje: „Myslím, že práce se zvukem mimo oblast experimentální hudby vytváří „určitou“ vhodné místo, které je osvěžující a umožňuje přiblížit se k jinému typu publika. Školská většinou zařazuje na program vizuální nebo audiovizuální umělce. A zvuk je prostě součástí celého spektra médií tvořících program zdejších večerů. Zvuk je jedním z mých dlouhodobých zájmů, nejspíše od devadesátých let, kdy jsem se podílel na organizování multidisciplinárních sympozií a rezidenčního programu v Centru pro metamédia v klášteře Plasy. Prolnutí scén performančního umění, vizuálního umění, hudby a zvuku představovalo velkou výzvu a nebylo to tu nic běžného. Většina umělců pracujících s elektronikou, akustickými prvky a instalacemi není orientována tak komerčně. Jsem přesvědčen, že pro českou uměleckou scénu nabízí zvuk v rámci současného umění spoustu prostoru pro imaginaci a inspiraci. V poslední době přibýlo mladých studentů z uměleckých vysokých škol, kteří zkoumají víc zvuk než obraz.“

Imaginace a inspirace bude jistě dostatek ve Školské 28 letos v říjnu, kdy Winter, Pálsson a Summers představí svá díla, instalaci vizuální poezie a představení živé poezie a audio artu. Při této příležitosti jsme Toma Wintera, člena VEC, vyzpovídali ohledně jeho dlouhé, barvitě

a občas kuriózními zákrutami procházející cesty. Z rodiště ve Walesu do mládežnického sboru, přes pokusy s magnetofonovými pásky, ale také hraní *Louie Louie* s Ritchiem Blackmorem na nechvalně známém festivalu 14 Hour Technicolour Dream. Zvědavé uši Wintera zavedly v sedmdesátých letech daleko od domova, přes Nizozemí na německé scény undergroundu i popu a do širých plání audio artu.

Inspirovala vás nějakým způsobem velšská poezie nebo hudba?

Byl jsem inspirován neoddiskutovatelnou skutečností, že Velšané zpívají a píšou poezii. To mi objasnil v šedesátých letech můj učitel Kenneth Jones, Velšan. Neakceptoval mou výmluvu, že neumím zpívat, když jsem nechtěl při hodině zpěvu mít sólo. „*Jsi Velšan, tak umíš zpívat.*“ Nikdy se nedoví, jaký vliv na mě měl.

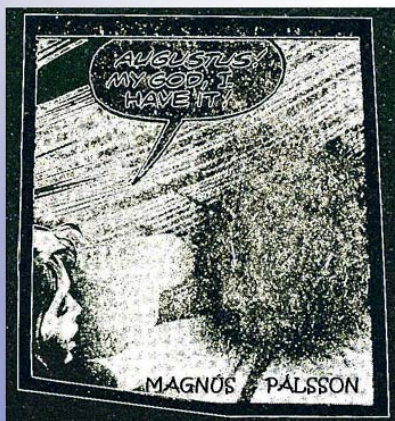
Mé kořeny jsou na jihu Pembrokeshire, což je oblast známá jako „malá Anglie za Walesem“, kde se mluví víc anglicky než velšsky. Takže na Eisteddfod Genedlaethol (festival velšského jazyka, literatury a hudby) vystupovat nemůžu.

Ale *Under Milk Wood* je do velké míry o jihozápadním Walesu, je to napsáno anglicky a podle mě jde o mistrovský kus v žánru, který miluji nejvíc: rozhlasová hra. Existuje dokonce německý výraz vystihující lépe, co mám na mysli: Hörstück, tedy „kus pro uši“.

Když tento německý termín zmiňujete, dělo se v šedesátých letech v nizozemském, německém nebo britském rozhlase něco,



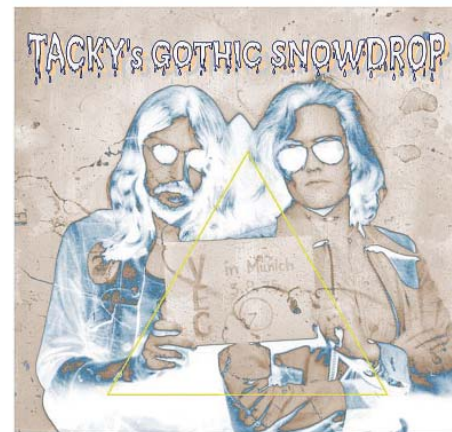
Magnús Pálsson, Wolfgang Müller (ze skupiny Tödliche Doris), Tom Winter, Rod Summers. foto Francis Cowen



TACKY'S LITHE LEADEN LAZER GUIDED DINGHY



ROD SUMMERS & TOM WINTER



SUMMERS & WINTER

co potvrdilo a podpořilo vaše aktivity na poli audio artu, kromě díla podle Dylana Thomase, které jste zmínil?

Dělo se toho hodně. A produkce BBC určovaly standard, stejně jako tomu je dodnes. Program „The Goon Show“ je obecně uznáván jako zdroj moderní, řekněme post-musichallové britské komedie. Tento pořad přinesl zvukové efekty. Ty v padesátých letech moc zajímavé nebyly, ale když se začalo pracovat se stříhem a úpravami magnetofonových pásek, bylo možné vše a objevily se bláznivé nové zvuky.

Pořad „Journey into Space“ představoval důležitou součást mého vzdělávání v oblasti zvuku, stejně jako „Sparky's Magic Piano“. To je hollywoodská nahrávka z roku 1947, dětský příběh s mluvícím klavírem a klasickým orchestrem. Mluvící piáno je skvělé.

V šedesátých a sedmdesátých letech se toho dělo tolik, že se člověk nemohl všem těm zvukovým podnětům ani vyhnout. BBC Radiophonic Workshop měl supermoderní vybavení a vytvářel elektronické zvuky pro mainstreamové vysílání. Dětský televizní sci-fi seriál Dr. Who měl úžasnou znělku. A ten seriál stále pokračuje.

Milníkem pro mě v šedesátých letech byla skladba *The United States of America* od stejnojmenné skupiny. A Stockhausenovy největší hity *Gesang der Jünglinge* nebo *Kontakte*. První věcí, kterou si pamatuji z Holandska, byl pořad nazvaný „Super Clean Dream Machine“. Bylo to poprvé, kdy jsem v nějakém rozhlasovém pořadu slyšel přehrát celé album bez přerušení. To samo o sobě bylo skvělé, ale album, které hráli, bylo *Freak Out* Franka Zappy.

V německém rozhlase byl jedinečný pořad „Studio der akustischen Kunst“ produkovaný Klausem Schöningem. Tomu už se nic pozdějšího nevyrovnalo.

Bylo na německé scéně – ve srovnání s tím, co se dělo ve stejnou dobu ve Velké Británii – něco, co vás inspirovalo k zapojení?

Do Německa jsem se přestěhoval z Nizozemí, protože jsem dostal nabídku pracovat v hudební produkci. Když jsem tam přistál, neexistovala žádná viditelná scéna německé hudby, kromě „Deutsche Schlager“. To, čemu se říká krautrock, bylo v roce 1971 označováno jako „underground“.

Jaká byla vaše spolupráce s populárním zpěvákem jménem Abi Ofarim a jak se to protnul s tím, čemu se dnes říká krautrock?

Abi Ofarim byl mužskou polovinou manželského dua Esther and Abi Ofarim, které hrálo lidovou hudbu Izraele a bylo velice úspěšné, zvláště v Německu. Jejich mezinárodním hitem se stalo *Cinderella, Rockefeller*. Když se duo rozdělilo, Abi založil produkční společnost PROM Music, která se například starala o první alba skupiny Can.

Já jsem se k PROM připojil v roce 1971, Původně jsem měl produkovat album s Esther, k tomu ale nikdy nedošlo. Místo toho jsem

skončil jako nezkušená polovička dua Ofarim and Winter, které bylo prodáno značce CBS za velké peníze, které jsem nikdy neviděl.

Dvojice O&W neprodala žádná alba, byla CBS odhozena a ukončena. Společnost PROM, již s novým vedením, si mě vybrala jako sólistu a producenta. Poté, co skončila, věnoval jsem se na volné noze produkování, psaní, zvukaření, studiové práci.

Když jsem minulý rok dělal interview se skupinou Cluster, vyprávěli mi o Zodiak Free Arts Lab v Berlíně. Měl jste s tím prostorem nějaké zkušenosti?

Nejbliže jsem se k tomu dostal, když jsem v roce 1967 v Alexandra Palace organizoval hlukovou produkci pro 14 Hour Technicolour Dream.

Co jste vlastně pro 14 Hour Technicolour Dream dělal?

Pracoval jsem v obchodě s deskami Francis, Day and Hunter's, což bylo za rohem od legendární Denmark Street. Na té byla kavárna Gioconda, která byla neustále plná hudebníků. Jednoho dne se tam debatovalo o celonoční akci v Alexandra Palace, kde byly připravené aparatury a kam mohly skupiny přijít hrát. Tak jsem dal dohromady kapelu a nazval jsem ji The Imbecile Illusion of Happiness. Měli jsme tam dvě holky, „zajíčky“ foukající bubliny na krajích pódia. Byl s námi vokalista Paul Korda, bubeník a basista ze skupiny The Attack a na další kytaru hrál Richie Blackmore, který si ten koncert nepamatuje a já mu to nevyčítám. Asi dvacet pět minut jsme hráli *Louie Louie*, pak jsme se omluvili a odešli.

Dá se to považovat za vaše debutové vystoupení v oblasti soundartových aktivit, jimž jste se později věnoval?

Líbí se mi „zajíčky“ vyfukující bubliny. Mé aktivity v sound artu ale většinou nebyly tak chaotické.

Jak byl váš „Noise Event“ na 14 Hour Technicolour Dream přijat?

Byla to směs reakcí „kdo to je“, „dejte sem další“ a „na které scéně budou hrát Pink Floyd?“ Při zpětném pohledu zní „Noise Event“ úžasně, ale bylo to myšleno ironicky.

Byl jste nějak v kontaktu s lidmi kolem skupiny Faust, nebo jste se spojil s jinou větví německé hudby?

Žádný kontakt nebyl. Pohyboval jsem se kolem mnichovských nahrávacích studií. To nemělo skoro nic do činění s nějakou „scénou německé hudby“, odehrávalo se to v Porýní, Kolíně, Bonnu.

V té době byl Mnichov odpovědí evropského hudebního průmyslu na Los Angeles. Queen, ELO, Led Zeppelin, Stones, Deep Purple, Donna Summer, Boney M... to všechno se dělo v mnichovských studiích.

Cluster také zmiňovali inspiraci Josephem Beuysem. Měl na vás také vliv někdo mimo hudební oblast?

Spike Milligan, Lenny Bruce, Edward Lear, Aubrey Beardsley, Herman Hesse... ..přínejmenším tolik jmen, kolik je tváří na obalu Sgt. Peppers. A pravděpodobně mnoho z nich shodných. O Beuysovi jsem nevěděl až do roku 1979.

Jak proběhla proměna vaší tvorby od rocku k audio artu?

Prostě se vrátila tam, odkud vyšla. Moje rocková nebo popová kariéra začala, když jsem dal v roce 1969 pásku s několika písněmi populární holandské skupině Opus 23 a ta mě přizvala ke spolupráci. Začal jsem zpívat, protože jsem byl rodilý mluvčí. Ostatní byli Holanďané, takže jako

zpěvák a sólový kytarista jsem se stal frontmanem. Během šesti měsíců jsme měli nahrávací smlouvu a po dalších šesti měsících jsme se dostali do hitparády BBC Top of the Pops. A tak to všechno začalo.

Já ale vlastně nebyl muzikant. Byl jsem a pořád jsem člověk, který nahrává pásky. Začal jsem v roce 1963 s přístrojem Grundig TK24. Ve škole jsem měl na starosti učebnu jazyků, dělal jsem zvukové efekty pro školní divadlo, koláže, smyčky, všechnu tu práci s nůžkami a lepením.

Jak se vaše práce a její evoluce protíná s tím, co dělá Summers a Pálsson?

Dostávám se díky tomu do stejně hravého a kreativního prostoru, jaký jsem opustil, když jsem „zbloudil“ do hudebního byznysu. A zároveň tu využívám věcí, které jsem se v tom byznysu naučil, jen k mnohem uspokojivějším účelům. Se Summersem pracuji od roku 1970, kdy jsme udělali náš první kolaborativní audio kus.

Vděčím projektu VEC za svou příčetnost.

inzerce

13 SYROVÝCH

průníků do jiné hudby

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

RADIO 1
91,9 FM
P R A H A

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

www.radio1.cz/13syrovych

SKOČNÁ

inzerce

ŠŤASTNÁ HODINKA

v Reprezentační
prodejně ČRo a ČT



**STARTUJEME
od ZÁŘÍ!!**

**Každé první pondělí v měsíci
od 16 do 17 hodin
získáte 13% slevu
na veškeré zboží**

Reprezentační prodejna Českého rozhlasu a České televize, Vinohradská 13, Praha 2,
otevírací doba pondělí–pátek 9.00–18.00 hod.

Meetfactory a Mezery uvádějí

L. F. CÉLINE – SKOČNÁ

6. a 8. 10.

6. a 8. 11.

1. a 3. 12.

DRAMATIZACE: MIROSLAV BAMBUŠEK A JAN HORÁK

REŽIE: MIROSLAV BAMBUŠEK

HUDBA: PETR KOFRON

HRAJÍ: KAREL DOBRÝ, IVANA UHLÍŘOVÁ, JAN LEPŠÍK,

HALKA TŘEŠŇÁKOVÁ, DORA BOUZKOVÁ, STANISLAV MAJER,

TOMÁŠ JEŘÁBEK, PETR KRÚŠELNICKÝ, M. C. KOCH, NIGHT FOX

FILM: MARTIN JEŽEK A MERTIN KLAPPER

VÝPRAVA: JANA PREKOVÁ, TOM SOREL

www.meetfactory.cz, www.perzekuce.cz

Meetfactory, Ke Sklárně 5, 150 00, Praha 5

Meetfactory je podporována grantem hlavního města Prahy.

MINISTERSTVO
KULTURY



CÉLINE

* * *

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

Máte pocit, že by váš časopis mohl být ještě lepší?

Staňte se sponzorem!

Sponzorské předplatné
2000,- Kč sponzor štědrý
5000,- Kč sponzor více než štědrý
10000,- Kč sponzor nejštědřejší

**Odměnou vám vedle hřejivého pocitu bude umělecky hodnotné
poděkování a čestné vstupenky na koncerty festivalu Contempuls.**

www.hisvoice.cz

Předplatné vyřizuje www.send.cz

Mexiko skutečné i imaginární

Cathy Ragland: *Música Norteña*.

Temple University Press (www.temple.edu/tempress)

Alejandro L. Madrid: *Nor-tec Rifa!*

Oxford University Press (www.oup.com)

Text: **Matěj Kratochvíl**

O tom, že je hudba velice důležitým prvkem při budování národní či lokální identity, již v posledních letech bylo něco málo napsáno. Nově se objevily dvě publikace, které tuto skutečnost zkoumají na příkladu severního pohraničí Mexika. Tamní politicky ožehavá oblast dala a dává vzniknout hudebně i společensky zajímavým tvarům.

Na loňském ročníku festivalu Maerzmusik v Berlíně se posluchačům, opouštějícím sál po nekompromisních kreacích soudobých skladatelů, do uší vtíraly houpavé elektronické rytmy, hravé tóny akordeonu a „prdění“ tuby, to vše doprovázené videoprojekcí plnou retro symbolů a příjemných barev. Tímto způsobem zpestřili festivalový program hudebníci a producenti skrytí pod jmény Bostich & Fussible, kteří jsou jinak součástí mexického kolektivu Nor-tec. Jejich hudba je technologií napojená na současnou globální scénu elektronické taneční hudby, zároveň ale představuje další kapitolu mexického hudebního kontinua, v němž se slévá řada vlivů – mimo jiné také odkaz českých a německých hudebníků, kteří tam dorazili v 19. století a s sebou přivezli akordeony, trubky a polkový rytmus.

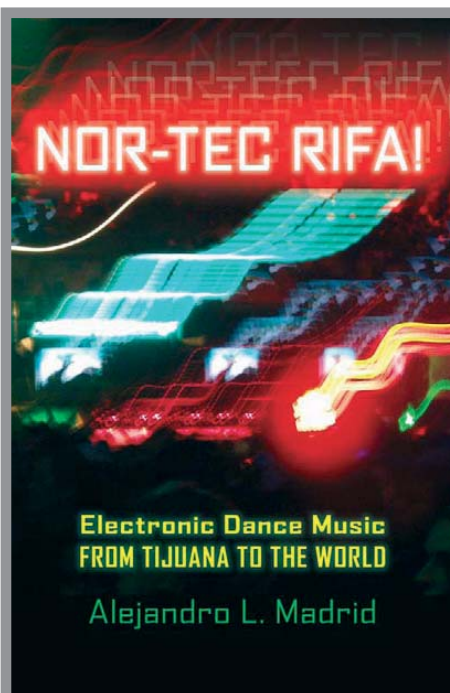
Cathy Ragland ve své knize mapuje vývoj hudebních žánrů, jimiž žil sever Mexika v posledních přibližně dvou stoletích: corrido, cumbia, tejano, ranchera a další. Hledá při tom souvislosti mezi hudbou, texty a společenským vývojem. V něm vždy hrála významnou roli migrace za lepším životem ve Spojených státech a ti, kdo se za hranice dostali, si svou hudbu nesli do nové vlasti a díky ní udržovali „mexicanidad“, svou národní identitu. V oficiální sféře jsou hudebním symbolem této identity soubory „mariachi“, které ovšem ve skutečnosti představují určitý folklórní anachronismus. „Música norteña“ naproti tomu spojuje starší žánry lidové hudby s aktuálním popem, rockem nebo elektronickou taneční hudbou, je schopna pružně reagovat na dobovou poptávku, a proto má masivní posluchačské zázemí v Mexiku i Spojených státech. Nízké ceny technologií k produkci CD umožňují skupinám zásobovat trh velkým množstvím nahrávek. Tematické okruhy písní zůstávají vlastně stejné a hlavními hrdiny epických písní „corrido“ jsou často postavy stojící mimo zákon. Na přelomu 19. a 20.

století to byl Pancho Villa, bandita a revolucionář, dnes jsou to šéfové drogových kartelů.

Zatímco Los Tigres Del Norte, asi nejslavnější současný představitel stylu, získávají na konci 20. století publikum ve Spojených státech i Španělsku, v Tijuane, městě těsně hraničícím se severoamerickým San Diegem, působí přibližně od roku 1999 zmíněný Nor-tec Collective, kterému se věnuje ve své monografii Alejandro L. Madrid. Jde o volné uskupení producentů, grafiků a filmařů, kteří spojují lokální vlivy s globálními: samplují z místní populární hudby s univerzálními elektronickými beaty. Jak Madrid konstatuje, na rozdíl od mnoha jiných

podobných tvůrčích skupin nemá Nor-tec své reálné epicentrum v podobě klubu či jiného místa. Operačním prostorem tohoto uskupení jsou blogy, diskusní fóra, internetová rádia. Podobně nezakotvená je také jeho hudba: produkce přibližně desítky tvůrců spadajících pod střechu Nor-tec

osciluje mezi poměrně minimalistickými konstrukcemi s kratičkými útržky akustických nástrojů, dubem, downtempem, ojediněle i elektropopovými písničkami. Nor-tec balancuje na hraně místní alternativy



a popularity, kterou získává po celé Latinské Americe i na jiných kontinentech. Zároveň ale tato skupina zůstává zakotvená ve svém městě a regionu.

Autoři obou knih se snaží spojit analýzu hudby samotné s porozuměním mimohudebnímu kontextu a popsat mechanismy, s jejichž pomocí jedna sféra ovlivňuje druhou. Současně se soustředí na mytologii obestírající hudbu a její tvůrce, ať jde o gangsterskou sebestylizaci v případě zpěváků corridos, nebo o budování kolektivní image producentů z tijuanských studií. Dobře se tak ukazuje, jak prostupné jsou hranice mezi tím, čemu říkáme globalizovaná populární hudba, a lokálními hudebními kulturami. ■

Rock s tonzурou

Monks: The Transatlantic Feedback

Play Loud (www.playloud.org)

Text: **Karel Veselý**

Předchůdci krautrocku, garážového rocku, punku i industriálu se čtyřicet let po rozpadu dočkali satisfakce v německém dokumentárním filmu.

„Vyšínuté kytary v rytmu kulometů, trylky rozladěných varhan a bicí v šamanských rytmech pravěkých lidí. Spojení rock'n'rollu a Německa vytvořilo nakažlivé šílenství, které snese srovnání snad jen s Wagnerovými operami.“ Takto popisuje německou kapelu The Monks publicista Julian Cope v knize *Krautrock sampler*. Ne náhodou věnoval pěti bývalých amerických vojáků žijících v polovině šedesátých let v Německu úvodní kapitolu své průzkumné cesty po kořenech německého experimentálního rocku, pro nějž se na západě vžil slovo krautrock. The Monks jsou bodem nula „krautrockové horečky“, jež zplodila kapely jako Faust, Can nebo Neu!. Jejich nástup v polovině šedesátých let je zlomovým bodem, v němž se pouhé napodobování západních beatových vzorů mění v něco specifického. Příběh málem zapomenutých hrdinů evropského rocku oživuje německý dokumentární film *Monks: The Transatlantic Feedback*, který tři roky po uvedení v kinech (i německé televizi) vychází na DVD.

Všechno začíná v první polovině šedesátých let, kdy se po vzoru Elvise nechá pětice amerických kluků naverbovat do armády a společně s dalšími miliony vojáků míří do západoněmeckých kasáren. Aby unikli jednotvárnosti života na posádce, zakládají beatovou kapelu, která hraje ve vojenských barech coververze písní od Beatles nebo Beach Boys. Když v roce 1964 skončí jejich vojenská služba, rozhodnou se Gary, Eddie, Dave, Roger a Larry zůstat v Německu a pod jménem The Five Torquays obráží pódia barů a nočních klubů. Svět by se o nich patrně nikdy nedozvěděl, kdyby v roce 1965 nepotkali dva reklamní designéry K. H. Remyho a W. Niemann, kteří se rozhodli realizovat své šílené konceptuální nápady na poli rock'n'rollu. Kvinteto vlasatců jde povinně k holiči, který jim hutnou kšticí sestříhá po vzoru střídmého kněžského stylu s tonzурou nahoře. A místo módního roláků si na sebe musí vzít černé hábity. Na scénu nastupují The Monks.

Nebyla to jen image, která kapelu vyřadila ze stáda německých beatových kapel napodobujících Beatles. Noví manažeři jim naordinovali hudební styl, jež sami popisovali jako „anti-Beatles“. Jejich rock'n'roll byl odřený na kost a postavený na tvrdé a repetitivní rytmicke (k níž se dalo počítat i minimalisticky používané bendžo), elektrické kytary využívaly distorzí a zpětných vazeb, písně nesledovaly klasický formát sloka-refrén-sloka a místo slov měl zpěvák Gary Burger za úkol převážně křičet a vřesťet, případně opakovat krátké úderné slogany. Tam, kde Beatles krotce zpívají „I Wanna Hold Your Hand“, tam The Monks křičí „I hate you, baby“.

Za všechno hovoří jeden krátký archivní záběr z koncertu, na kterém se tři Monks zcela radikálním způsobem pustí do elektrické kytary ležící na zemi. Šlapou na ni, rozladují ji a vyluzují z ní zvuky, na kterých bude o pár let později postaven experimentální rock.

Hráli jsme „příliš málo not a příliš rychle,“ popisuje minimalistickou filosofii kapely basák Eddie Shaw slovy, které se v sedmdesátých letech používaly pro popis punkové estetiky. Reakce publika nebyly pochopitelně vždy nadšené. Jediné album, které The Monks

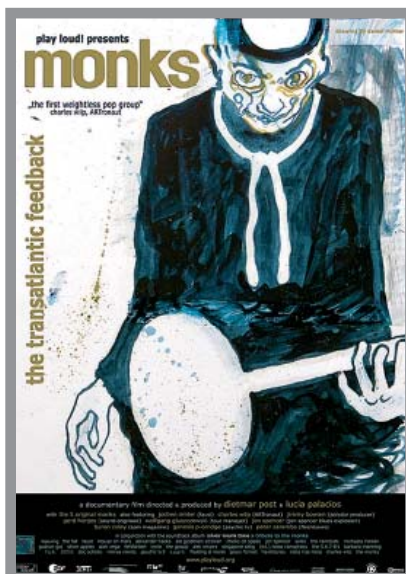
nahráli, *Black Monk Time* komerčně propadlo a zoufalé pokusy zachránit jejich kariéru sladkými singly ve stylu Beach Boys skončily neúspěchem. Poslední kapitolou v historii kapely je koncert s Jimi Hendrixem v roce 1967. „Jste příliš radikální,“ řekl jim v zákulisí černošský kytarista a pak jim štípl jejich charakteristický sound plný zpětných vazeb. Pak se The Monks rozpadli a jednotliví členové se dříve či později vrátili zpět do Ameriky, kde začali žít normální život. Všichni si mysleli, že dva roky intenzivní beatové horečky byla jen nevýznamná životní epizoda.

Odkaz jejich syrového soundu si ale žil vlastním životem. Jedním z nadšených fanoušků na jejich koncertě byl i patnáctiletý Hans Joachim Irmler, který na začátku sedmdesátých let založil kapelu Faust. Mezi obdivovatele kapely patří i post-punková ikona Mark Smith z The Fall, Alan Vega ze Suicide či otec industriální hudby Genesis P-Orridge. Ti a další muzikanti složili kultovní

kapele poklonu na dvojbalbu coververzí *Silver Monk Time*, které vyšlo v roce 2006 u příležitosti uvedení dokumentu.

V roce 1999 se The Monks vrátili v původní sestavě na pódium a kromě vzpomínkového miniturné po Německu poprvé zahráli i v Americe. (Reunion ukončila v roce 2004 smrt bubeníka Rogera Johnstona). V jednom z nejlepších momentů dokumentu sleduje kamera šedesátileté rockery na pódiu. „Nenávidíme vás,“ křičí fanoušci z publika repliku z jednoho hitu The Monks. „Taky vás nenávidíme,“ odpovídají The Monks.

„Album Monks je zapomenutá klasika,“ hřměl v *Krautrock sampler* Cope a letošní reedice mu dává za pravdu. Filmový dokument, jakkoliv je povedený (posbíral několik filmových cen), však může pověsti kultovní kapely jen uškodit. Kvinteto se už vesměs může pochlubit tonzурou přírodního typu a střizlivým a v případě varhanisty Larry Clark i trochu pochybovačným tónem rekapituluje události staré čtyři dekády. Záběry z historických archivů našťestí vrací kapele syrovou energii, dadaistický přístup a vášeň s níž se The Monks pustili do dekonstruování rock'n'rollu. A bonusová stopa DVD je takových důkazů plná. ■



Procházka meditační zahradou s Davidem Toopem

David Toop: I Never Promised You A Rose Garden

Sub Rosa (www.subrosa.net)

Text: **Karel Veselý**

Britský hudební teoretik David Toop (*1949) je fascinující osobnost. Kterého jiného současného hudebního publicistu by si filmaři dovolili posadit před kameru do křesla a nechali ho devadesát minut pouštět desky a mluvit o nich? Přesně to se děje v dokumentu *David Toop: I Never Promised You a Rose Garden*. Název – v českém překladu: Nesliboval jsem vám procházku růžovou zahradou – má varovat všechny, kteří nemají dost trpělivosti naslouchat. Toop mluví nebo hledá v poličkách vinyly a vrcholem divácké nepřístupnosti jsou několikaminutové pasáže, v nichž obrazovka zčerná a zní jen hudba. Pokud je vám to málo a potřebujete k hudbě barevné obrázky, pak vám Toop nejspíše nemá co nabídnout.

Měl jsem to štěstí, že jsem se s Davidem Toopem před třemi lety setkal osobně v rakouské Kremži. Jsem za to vděčný Pavlovi Klusákovi, jemuž jsem dělal tichého společníka. Pavel chtěl s Toopem udělat rozhovor, pokud si ale dobře vzpomínám, byl z toho nakonec spíše monolog, v němž guru dvěma žákům vyprávěl o svých aktuálních projektech. Večer jsme se pak zúčastnili jím zorganizované performance *Sound Body*, při níž v různých částech kostela improvizovali hudebníci na první pohled zcela nesourodí. Akio Suzuki hrál na vodu, Evan Parker na klapky svého saxofonu, Oval vypouštěl deformované šumy z laptopu a Kaffe Matthews sbírala ruchy a efektovala je do podivných zvukových chuchvalců. Nikdy předtím jsem nic podobného neviděl a s čistým srdcem můžu říci, že ten květnový večer mi změnil způsob nahlížení na hudbu. Proč ta zbytečně osobní historka? Berte ji prosím jako důkaz toho, že David Toop umí se svými posluchači dělat zvláštní věci. A pokud budete „jeho“ film sledovat (a poslouchat) pozorně, možná vás čeká stejné prozření jako tehdy mě.

Dokument vznikl během tří dnů v Toopově domě v severním Londýně. Natočili ho filmaři Guy-Marc Hinant a Dominique Lohlé z belgického labelu Sub Rosa, kteří už dříve společně vytvořili portréty skladatelů Luca Ferrariho, Léo Kuppera nebo naposledy Zbigniewa Karkowského. Název filmu operuje nejen v prvoplánově ironické rovině. Toop v jednom okamžiku mluví o prvním zážitku s minimalistickými zahradami v japonském Kjótu. „*Někomu mohou připadat jako opuštěná staveniště*,“ říká s úsměvem. Jejich srovnání s anglickými růžovými zahradami ale slouží pro Toopa jako metafora odlišného způsobu vnímání prostoru nebo světa vůbec. Stejný šok a vykojení můžeme zažít, když se „západním“ vnímáním hudby snažíme pochopit minimalistické

kompozice například tradiční japonské hudby. Pokud dokážeme překročit naše kulturní vzorce a pokusíme se přijmout odlišnou estetiku – a Toop mluví ve slovníku sedmdesátých let rovnou o „přeprogramování mysli“ –, otevře se nám obrovské spektrum hudebnosti, které jsme do té doby nevnímali.

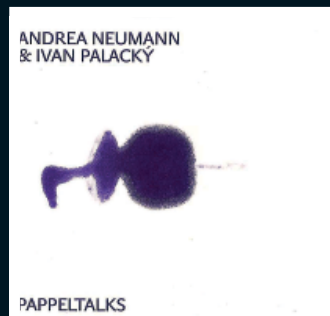
Téma, co je hudba a kde jsou její hranice, doprovází Toopa dlouhé roky, obšírně je pojednáváno i v jeho teoretických knihách *Ocean Of Sound*, *Exotica* nebo *Haunted Weather*. Nahrávky žabího koncertu z Austrálie nebo bizarního ptačího volání z Venezuely dokládají to, že sama příroda nabízí fantastické podněty k poslechu. To stejné platí o zařikávání šamanů Jamanami nebo o rituálech dospělosti kmene z Nové Guineje, které Toop vydal v sedmdesátých letech na svém labelu Quartz.

Jednou z největších předností Davida Toopa je jeho schopnost nahlížet na hudební nahrávky z širší perspektivy a kutat zajímavá spojení. Je libo srovnání zpěvů korejských buddhistických kněží a umělců tzv. sound-poetry sedmdesátých let? A co příběh o tom, jak se Toop skrze rhythm'n'bluesové klasiky dostal k současnému noiseu? To všechno por-

trét Davida Toopa skrze jeho sbírku desek nabízí. Když dohrají nekompromisní finští hlukaři Pan Sonic z EP *Osasto*, dodá Toop: „*Hm, tohle je divné. Už nevím, co bych vám dál povídal.*“ Kamera pak ještě chvíli běží a sleduje prázdné křeslo. Jako kdyby nám filmaři chtěli naznačit, že ještě nic nekončí a že další zkoumání v krajinách hudby, která tak úplně hudbou není, pokračuje dál.

Při letošní české premiéře dokumentu na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary prý během promítání zhruba polovina lidí odešla ze sálu. Ti, kteří zůstali, na konci nadšeně aplaudovali. Schválně, ke které skupině se přidáte vy? ■





Andrea Neumann / Ivan Palacký: Pappeltalks

Uceroz (www.palacky.org/uceroz.html)

Daniel Jones / Ivan Palacký / Jez riley French: tierce.

Engraved Glass (<http://engravedglass.blogspot.com/>)

Improvizátor Ivan Palacký se v poslední době chopil organizátorské aktivity, i když jen decentně – vlastně především pro zachování kontinua své tvorby, v níž je u nás (jakožto víceméně jediný volný improvizátor, navíc aktivní mezinárodně) drsně sám. Pořádá volný cyklus domácích koncertů (mj. s rakouským cellistou Noidem) a *Pappeltalks* jsou prvním titulem jeho labelu Uceroz (šifra pro učenán / rozčuchán). Nezbytně nutná je zmínka o pronikavě nápaditém designu, jímž grafická skupina Hubero Kororo dost přesně navázala na improvizační princip. Při otvírání alba musíte odtrhnout pásku, která, jak vzápětí zjistíte, uvnitř obalu protrhne kapsli s tuší, takže na titulní bílou plochu se rozlije kaňka. Obálka každého exempláře tím pádem vypadá jinak, galerii viz na stránkách labelu.

Je relativní, zda v duu Palackého s etablovanou hráčkou na vnitřek klavíru Andreou Neumann lze slyšet „málo“ či „moc“. Je to pochopitelně abstraktní dvojhlas, pět tracků však věru neinklinuje k žádnému redukcionismu a některé sekvence jsou dost akční. Drobné i ostřejší šумы mají akustický i elektronický původ, Neumann hodně manipuluje s mixem, vytváří zpětné vazby a modulované zvuky. Palacký hraje různými technikami na svůj klasický pletací stroj, někdy umí palčivě načasovat jediné brnknutí, jindy nátlakově kumuluje zvuk až k hranici noiseu. Namísto atmosféry akustického jam sessionu se rozpoutávají mechanické tiché tlukoty, smyčky, zvuky motorků – úhrnem jakási mikrostrójovna, jejíž drobné aktivity se organicky popínají po volně stavěných plochách od šesti do čtrnácti minut.

Z titulu, jaký je tenhle, lze odečíst dobrou kondici hráčů při setkání. Nemůže ale odpovědět na otázku, která se mi zdá podstatná: zda je současná improvizace stojatou vodou, jejíž hladina občas šplouchne a nikam neplyne, nebo zda dochází k nějakému „sebeuvědomování“ žánru a scény. Zda se styl Neumann a Palackého s uplývajícími léty zaostřuje nebo posouvá a zda po původním instinktivním přimknutí k volné improvizaci přichází vývoj coby uvědomělejší potvrzení, že tahle nemotivovaná, nepointovaná tvorba nové poetiky skutečně sedí coby kreativní reakce na dnešní svět. Je jasné, že čím silněji se u nás nová improvizace uchytlí, tím intenzivněji půjde diskuse na podobná témata dopředu. No, máme co dělat.

Se vši nenápadností letos vyšel i předloňský záznam ze společného yorkshirského hraní tria Daniel Jones (elektrická kytara, gramofon, snímač, předměty, mixpult), Ivan Palacký (zde jen pletací stroj), Jez riley French (terénní nahrávky, čínská citera guženg, citera, předměty). Dvacetiminutová plocha osciluje mezi volnou stavbou a „nabalovanými“ vrstvami, které dospějí k dynamickému klimaxu a zase se rozpustí do volnějších ruchů. Akustické a technologické zvuky se tu spojují dobře uvolněným způsobem v konstelaci nepovědomého zvuku, a přece přirozené; French navíc vkládá do hry i ptačí švitoření z *field recordings*. Zní to zřetelně jinak než duo s Andreou Neumann, za minialbem lze cítit zralost a vědomí stylové identity všech tří. Jez riley French je vydal na své malé značce v krásné úpravě (pohlednice s miniCD v pouzdrě) a v mikronákladu 55 kusů, což souzní s mým pocitem, že podstatnou vrstvou dnešní kultury je síť podobných drobných či lokálních událostí. French má mimochodem ve své produkci ještě jeden český příspěvek: nahrávku zpod hladiny dolnopočernického rybníka na hydrofonickém albu*the bright work*‘.

Pavel Klusák

Noël Akchoté: Toi-Même

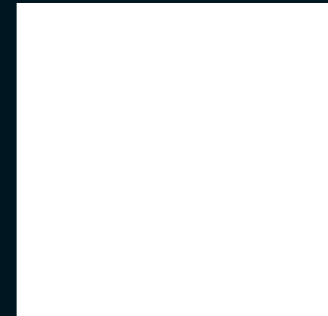
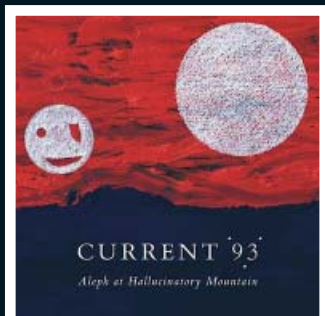
Winter & Winter (www.winterandwinter.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Toi-Même (Yourself) patří k dílům, která vzbuzují svou nedokonalostí a záhadností pocit nenasycení anebo velkého zmatení. Připomínají svou stylovou pestrostí řeku vylévající se z břehů, proměnlivý kaleidoskop anebo soundtrack k neexistujícím filmům (což je i přiznaná původní strategie vzniku alba). Svým způsobem lze říci, že toto poslední album francouzského kytaristy Noëla Akchoté stojí kdesi na půl cesty k dokonalosti, je v lecčems nehotové anebo pouze syrově nastíněné, ale právě to je samo o sobě jeho prvotní kvalitou. Je záznamem chvil, kdy se slavní umělci dokážou uvolnit v momentě, když mají hrát barové šlágry, jazzové hity nebo podmanivé písničky. Jazzovou rytmiku basisty Brada Jonese a perkusisty Hana Benninka doplňují nástroje jako banjo a zpěv Kevin Blechdom, gramofony Sebastiana Reiera anebo laptop Fritze Ostermeiera, případně jí dominuje hypnotická recitace spisovatele Johna Giorna. Sestava alba je tedy hvězdná, každý z hudebníků sem vnáší svůj jazyk, rukopis a zkušenosti a je zajímavé sledovat neustálý pohyb od písní k záznamům rozhovorů při cinkání sklenic s vínem, přiborů a talířů a hledání společného jazyka skrze improvizaci i nezávazné špílce. Hudebních hostů je zde však více, přesto vše jaksi drží pohromadě i při vší pestrosti jazyků a možnostech vyjádření. *Toi-Même* je kromě písní navíc i nahrávkou rozhovorů o hudbě, jídle a samotném místě, kde bylo album nahráváno. Je záznamem toho, kdy se pevné písničkové struktury začínají rozpadat buď do chaotické rozpačitosti, kdy sami hudebníci nevědí, jak pokračovat, anebo do abstraktních a nedynamických ploch, které odkazují ke zkušenostem většiny zúčastněných s volnou improvizací. Posлуhač je vmanipulován do role toho, kdo buď muzikanty špehuje při práci, anebo je zdánlivě součástí celé skupiny, poslouchá rozhovory, aby šel za chvíli hrát s ostatními. V podstatě se jedná o jeden velký pocit překvapení z nového typu hudební narace, která ukazuje skladby ve stadiu rozpracování jako jistý nulový stupeň hraní. Koncept celku může být stejně tak matoucí a labyrintický, může být důkazem vychýlení z řádu normálních jazzových písňových alb. Album lze číst dvěma způsoby. První ukazuje *Toi-Même* jako matoucí konceptuální labyrint uvolněných skladeb a hovorů, druhý toto vše může ignorovat, oddat se čistě muzicírování a všechny hudební pasti považovat za stopy zábavy a osobitého humoru.

Sám brilantní kytarista a skladatel Akchoté, který proslul svými noiseovými kytarovými operacemi s ovládanou zpětnou vazbou, duety s Derekem Bailym či spoluprací s abstraktními elektroniky na temném albu *Rien*, zde vystupuje v roli jistého principála nebo režiséra celého alba, na které si sezval známé hudebníky z různých oblastí, a „pouze“ zde hraje na kytaru. Bez přehánění lze tvrdit, že Akchoté jako jeden z nemnoha hudebníků je vždy schopen překvapit z úplně nových pozic, důsledně proměnit svůj hudební jazyk stejně jako si strhávat masku vážného umělce a virtuóza tím, že například na akustickou kytaru hraje hity Kylie Minogue. Neopakuje žádný svůj krok, vždy je kus dál od předpokládaného tahu. Někdy šokuje brutalitou, jindy zase banalitou. Jisté je však jedno – přestože umí improvizovat a improvizaci se s oblibou věnuje, má také smysl pro konceptuální práci a vedení hudebních skupin.

Entuziasmus a spontaneita, které Akchoté vydobyl z leckdy hloubavých tvůrců, je zde omračující. Zdá se, jako by drsné šlágry s obscénními texty anebo šantánový jazz osvobodily hráče z intelektuálních pout a vazeb, uvolnily jejich smysl pro humor, ale i množství inovativních nápadů. Podle konceptu Akcho-



té patří abstraktní turntablismus anebo elektronika do rafinovaných odrhovaček stejně jako kontrabas či bicí – jeho výběr hudebníků je důkazem citu pro integritu a rozmanitou jednotu jazyku. Působ *Toi-Même* je rozhodně v jeho nadhledu, jakým dokáže ignorovat zavedené vzorce vydávání precizních nahrávek a reprezentovat dílo v samotném procesu. Je otevřeno humoru i chybám, což se jeví jako sympatická odlišnost.

Lukáš Jiříčka

Current 93: Aleph At Hallucinatory Mountain

Current 93: Birth Canal Blues

Coptic Cat (www.durtro.com, www.jnanarecords.com)

„Téměř na počátku byl vrah. A já – bez tváře – spadl do tohoto světa.“ Při čekání na nejnovější řadové album Current 93 jsem byl zvědav především na to, jak si David Tibet poradí s břemenem své předchozí desky – majstrštyku *Black Ships Ate The Sky*. Nebude se opakovat? Nevznikne jen slabší odvar minulého? Nestalo se tak, album se úkolu doprovázet protagonistovy texty a recitaci zhošťuje úplně jinak než jeho předchůdce.

Pocit vzdušnosti prostě příliš mnoha manýristických příkras přetrvává, instrumentář je ale zcela odlišný a počet skladeb z obvyklých mnoha miniatur je zredukován na osm delších čísel v pořádně rockovém duchu. S bigbitem si David Tibet a spol. tu a tam již pohrávali, šlo ale o ojedinělé pokusy, jejichž výsledek mnohdy připomínal nenaplnující pokusy folkařů o „něco tvrdšího“. Zde je rock prezentován zcela bezchybně: pomalé valivé rytmy bicích doprovázejí vazbíci kytary, jejichž hukot je jasně odvozen od Tibetova setkání s avant (či drone) metalovou scénou. Ozve se i klavír, varhany a smyčce. Vlastně to zní jako dobře odvedený starý dobrý progresivní rock, jen s tím rozdílem, že nedojde na žádná instrumentální sóla, a vše je, jako obvykle, podřízeno Tibetovu hlasu, který díky vymoženostem vícecestného nahrávání hravě přešeptá i ty nejhlasitější kytary – a dosahuje tímto jednoduchým trikem pozoruhodného účinku. Dojde i na tradičnější polohu Current 93 s akustickou kytarou a klavírem. Nejdříve zní úvodní *Invocation Of Almost a Not because The Fox Barks*, na křehkou strunu naopak zabrnká *UrShadows* a závěrečná *As Real As Rainbows*. Skladba *Poppyskins* napínavě kombinuje vypjatý zpěv s decentním doprovodem, v němž se blýskne i kratinká instrumentální pasáž pro akustickou kytaru.

Zdráhám se hovořit o textu alba – dlouhém básnickém pásmu rozděleném do písní. Tibetův zájem o křesťanství, gnosi, mystiku i spoustu dalších náboženství je v kombinaci s jeho láskou ke koptštině, v níž se tu a tam objeví verš či slogan, a vešlehlým básnickým okem pro mě bohužel nepřekonatelnou překážkou pochopit úplné vyznění textu naplněného asociacemi a důkladným studiem náboženské a romantické i dekadentní literatury. Snad jen to, že Tibet = Adam = Alef, číslo jedna a kabalistický počátek. Název alba by se mohl vykládat jako boj jedince s horou mámení, možná nesprávných představ a opojně slepých cest, možná její zdolání. Na bližší detaily se mě neptejte, proč je Alef také sítkou na motýly, už opravdu netuším. Nejsem rozhodně sám, komu je většina textového světa Current 93 z velké části utajena, ale síla Tibetova podání a občas se vynořivší podmanivý slogan (z celé kariéry skupiny vybírám: fields of rape; Maldoror is dead, menstrual night, the bloodbells chime, the carnival is dead and gone, earth covers earth, Hitler as Kalki, Lucifer is over London...) vás, jak říká Magor, „šlehe přes mozek“ a najednou nepotřebujete vědět víc...

Kromě stálých spolupracovníků Stevena Stapletona a Andrewa Lilese (oba Nurse With Wound), kteří se kromě několika elektronických ruchů postarali především

o mix (ale i nějaké ty kytary), Tibetův hlas doprovází Baby Dee na klávesy a harfu, William Breeze na elektrickou violu s připojeným samplerem, Matt Sweeney (známý například z posledního, posmrtného dílu Cashových *American Recordings*) či Ossian Brown z Cyclobe, dvojice odpadlíků z Coil. Objeví se i Tibetova manželka Andria Degens, vystupující pod jménem Pantaleimon, která hraje na apalačský dulcimer a zpívá. Bizarním hostem je jednadvacetiletá americká pornoherečka Sasha Grey, která kromě filmů pro dospělé a modelingu zazářila i na obalu alba Smashing Pumpkins *Zeitgeist* a ve videoklipu Superchrist. Mnohem důležitější roli ale má třicetiletý Andrew WK, hudebník a producent, který se z metalové scény vydrápal ke spolupracím s dubovým guru Lee „Scratch“ Perryem a mnoha dalšími napříč žánry.

Album pochopitelně nevyšlo jen tak, to by nebyli Current 93: předcházelo mu CD *Birth Canal Blues* s přípravnými verzemi čtyř skladeb, na nichž Tibeta doprovázeli Baby Dee a Andrew Liles. Vyšlo hned dvakrát, druhé vydání (CD i LP) navíc obsahovalo tytéž skladby v koncertní verzi. Tibet je (narozdíl od předcházejícího, opravdu děsného živého alba *Birdsong For The Empire*) v dobré hlasové formě, početná doprovodná kapela už lehce naznačuje, kudy se bude ubírat studiový *Aleph*. Foto na obalu je trojrozměrné, papírové brýle jsou přiloženy. Skální sběratelé se rovněž mohou potěšit monoverzí *Alepha – Monohallucinatory Mountain*. Zajímavější je, že Current 93 zvolili způsob financování podobný neubautenovskému klubu supporterů. U Tibeta a spol. jste sice nemuseli být organizováni, po příspěvku libovolnou částkou vás ale neminulo poděkování (i s vaší fotografií, pokud jste ji zaslali) a nějaký ten bonus, například DVD z nahrávání alba. Skupina se pro účely alba rovněž lehce přejmenovala na Anok Pe Current 93 a své vydavatelství Durtro překřtila na slovní spojení odrážející dvě z Tibetových vášní: Coptic Cat. Ale to je jen kosmetika – album je opět vydáno kanadskou firmou Jnana Records, exkluzivním labelem pro C93, Nurse With Wound a další spřízněné skupiny a hudebníky.

Pokud vás nebavili čistě folkové Current 93, zde se nabízí příjemná změna a opět pozoruhodně vysoká kvalita. Po experimentech se smyčkami a folkovém období skupina poprvé přesvědčivě vstoupila do rockových hájemství.

Petr Ferenc

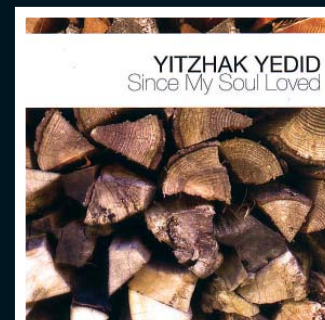
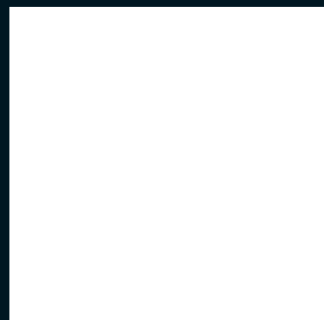
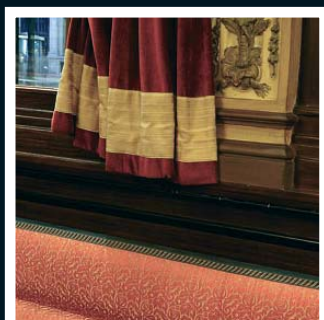
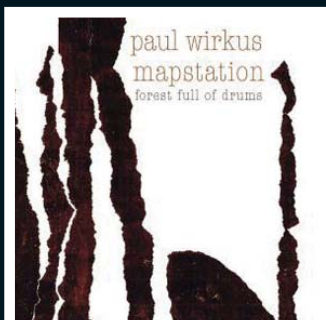
Pavel Fajt / Václav Čilek: Souhvězdí Santini

Respekt Publishing (www.respekt.cz)

Bubeník Pavel Fajt dal na přelomu tisíciletí sbohem alternativnímu rocku a začal se věnovat především extatickým rytům, často inspirovaným všelijakou etnickou hudbou. Ať šlo o sólovou desku *Drum Trekk*, organizování akce Slet bubeníků, nebo o skupinu Autopilote, hlavní roli hrály přímočaré rytmy určené k tanci. Nyní Fajt vydal nahrávku, jejíž hlavní inspirací má být architektura Jana Blažeje Santiniho-Aichela, označovaná jako „barokní gotika“. Jde o obrat od pohanských rituálů ke křesťanské kontemplaci, od tělesných rytmu k potravě pro ducha?

„Duchovním producentem“ nahrávky se stal Václav Čilek, geolog a filozof, který v obsáhlém bukletu spojuje historky z natáčení s úvahami o vztahu hudby, filozofie a náboženství. Mimo jiné se dočteme, že „*Miles Davis měl přání zabít alespoň jednoho bělocha, a že oni, Brňáci, mají podobné pocity vůči Pražákům.*“ Ke slovu se dostane i Fajt, který krátce, ale zajímavě popisuje pocity a situace při nahrávání v jednotlivých lokalitách, včetně až překvapivě upřímných doznání o tom, jak se někdy nedařilo naladit na tu správnou inspirační vlnu.

A hudba? Zážitky z masových multietnických akcí se Fajtovi asi až příliš vryly pod kůži, protože hudba, kterou nahrál pod vznešenými klenbami v Plasech, Křtinách,



Kladrubech a jinde, není nějak radikálně jiná. Ano, slyšíme tu častější rytmické změny, pohrávání si se zvukovými barvami, ztišení, ale nakonec vše opět převládne dunění kotlů. Jsou tu ovšem i místa, která potvrzují, že myšlenka propojení bicích a baroka je nosná. Když ve skladbách *Albatus* nebo *Cursus Nocturnus* pobíhá Pavel Fajt s rolničkami na nohou po prostoru, nebo když v *Comes Voci Templi* hraje na kládu nošenou skrze kostel, cítíme, že architektura je spoluhráčem, partnerem a že z této souhry vzniká něco pozoruhodného. Takové pasáže se najdou i v dalších skladbách (třeba hrátky s činely ve skladbě *Stellatus*), škoda jen, že jich není víc. Při poslechu rockově rozjetého sólování se můžeme kochat technickou zdatností bubeníka, uchu je ale celkem lhostejno, jak vznešeně zalomené jsou oblouky nad nimi.

Nepříliš šťastné jsou vklady tří hostujících muzikantů. Violoncellista Josef Klíč (*Cleidos*) i varhaník Marián Varga (*In C*) asi pod vlivem starobylosti míst nahrávání doplňují Fajtovu rytmiku banálními historizujícími figurami, Geert Waegeman doplnil (dodatečně ve studiu) syntetické plochy, které z výsledku dělají cosi, co připomíná zvukovou zkoušku Pink Floyd.

Souhvězdí Santini je projektem s ambiciózní a zajímavou myšlenkou, která došla naplnění jen zčásti. Cílkovo barokně-zenové psaní okolo hudby je bezpochyby příjemné, vedle jeho „duchovního producentství“ by možná nebylo špatné přizvat producenta hudebního, který by přibrazil rytmický přívál a pomohl k větší pestrosti.

Matěj Kratochvíl

Paul Wirkus / Mapstation: Forest Full Of Drums

Ekkehard Ehlers / Paul Wirkus: Ballads

Staubgold (www.staubgold.de)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Paul Wirkus, polský hudebník natrvalo usazený v Německu, svými posledními alby, která vytvořil ve spolupráci s Mapstation (čili Stefanem Schneiderem) a Ekkehardem Ehlersem, ukazuje důležité a až protichůdné směrnice v pohledu na soudobou hudbu. Odmítá jeden rukopis zakládající jakousi zdánlivou jednotu a totožnost. Naznačuje, že existuje několik různých tváří, podob, totožností, rukopisů a možností podpisu jednoho hudebníka, kterého by bylo lze zatěžko ztotožňovat s jakousi archaickou vizí umělecké jednoty a postupného rozvoje poetiky. A také ukazuje, že oněch jednot je paralelně několik a mohou se diametrálně lišit natolik, že neodkazují ve svém jazyku k předchozí tvorbě v takové formě, která by byla snadno pojmenovatelná nebo ohraničitelná. Přestože bývá často označován za jednu z pilotních tváří labelu Staubgold a rovnou řazen do šuplíku současné abstraktní elektroniky s marnou nadějí, že tím bude jeho oblast zájmu dostatečně definována, jeho tvorba nás neustále překvapuje šíří svého záběru od netaneční formy elektronické kompozice přes freejazzovou improvizaci na perku se až k akustickým sonoristickým výletům za poznáním neidiomatických zvuků bicí soupravy ať už v dialogu s bubeníkem Maciem Morettim, nebo se Stefanem Schneiderem. Jeho poslední publikované projekty se liší snad ve všem, nejvýrazněji ovšem v přístupu k technologii a hudební strategii.

Forest Full Of Drums představuje další oblast Wirkusova novátorství. Společně se Stefanem Schneiderem se s přenosným nahrávacím zařízením vydali do lesů v okolí Düsseldorfu, aby nahráli album field recordings atakovaných Wirkusovou bicí soupravou. Tito dva známí představitelé elektronické – tedy technologické – hudby se rozhodli odvrátit od technologie a přizpůsobit se zvukům lesa s důrazem na jejich aktivní ovlivnění. Zatímco většina field recordings bývá posléze

studiově či počítačově zpracována, Schneider se v přístupu k okolním zvukům chová pouze jako fotoaparát s funkcí zoom – zaznamenává zvuk bez použití jakýchkoliv elektronických rafinovaných efektů. Jediný použitý efekt je právě zmíněné zaměření či odvrácení se od zdroje zvuku, práce se vzdáleností snímání. Schneider (Mapstation, To Rococo Rot) sám do sonického univerza vstupuje pouze svými nahranými kroky, které někdy souběžně sekundují Wirkusovým rytům, anebo z čistě praktických důvodů se s nimi zcela míjejí – zůstávají jako pouhé stopy/záznamy akce. Princip alba je velmi skromný a prostý, přesto však otevřením se přírodním procesům, které často tvoří jakýsi ambientní komentář k Wirkusově sólové hře na bicí, získává na neustálých momentech překvapení. Hru doplňují nejen zmíněné kroky a šustění listů, ale také déšť, zpěv ptáků a volání dětí z povzdálí. Wirkus svým způsobem hraje velmi stroze, snaží se být v permanentním dialogu s okolím a rozhodně nestaví své bicí party na složité bubenické exhibici. Někdy opouští i bicí soupravu a hraje větve na stromy, vytukává proměnlivé a málokdy refrénovité rytmy na kůru, aniž by se vystavil podezření, že se jedná o cosi směšného či rustikálního. Je patrné, že způsob jeho hry je ovlivněn do jisté míry jazzem, ale i jistou rockovou přímostí a sonoristickým hraním bližším soudobé vážné hudbě nebo volné improvizaci (využití smyčce, ignorování rytmického hraní, využití netradičních možností zvuků celé soupravy atp.).

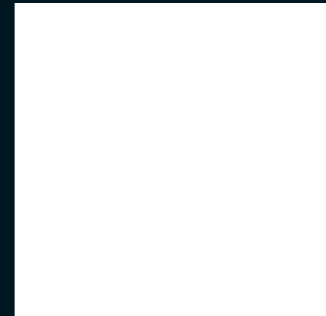
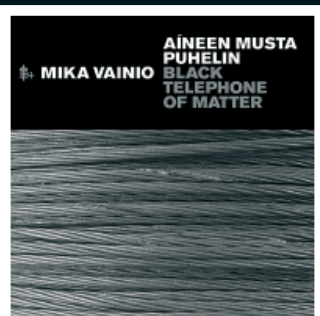
Oproti jisté antitechnologické strohosti představuje album *Ballads* s Ekkehardem Ehlersem až opulentní přehlídku různých stylů v rámci elektronické hudby. Dvojici elektroniků jako hosté v několika skladbách doplňují kontrabasisté Werner Dafeldecker a Achim Tang a klarinetista Kai Fagaschinski, kteří obohacují abstraktní a hypnotickou hudbu poučenou jak ambientem, tak i netaneční klubovou elektronikou, repetitivním hlukem či glitch scénou. Wirkus s Ehlersem zde odkazují jak k různým oblastem poslechově náročnější elektronické hudby, tak i k jazzu (Wirkus zde mj. hraje také na bicí, a to mnohem jazzověji než na předchozím recenzovaném albu), v čemž jim napomáhají zmínění hosté převážně z freejazzové nebo impro scény. Toto propojení akustických nástrojů s Wirkusovou a Ehlersovou elektronikou vytváří velmi integrální tvar, kde se vzájemně proplétají zvuky činelů s šelesty, záchvěvy a hlukovými porvy elektronického původu. Dvojice se pohybuje na hranicích mnoha stylistik s tím, že ve všech skladbách je stále patrný i jejich osobitý jazyk, který známe ze sólových alb a projektů, přesto je jejich spolupráce vzájemná v pravém smyslu tohoto slova. Nahrávka *Ballads* představuje průzkum klidnějších, ale neromantických vod soudobé hudby s příklonem k náročnému hudebnímu jazyku a hlavně: k melancholické a kontemplativní atmosféře. Bezesporu se jedná o jedno z nejzajímavějších alb současné abstraktní elektroniky ve spojení s jemně jazzovým a postrockovým nádechem.

Lukáš Jiříčka

Yitzhak Yedid: Since My Soul Loved

Between The Lines (www.betweenthelines.de)

Izraelský skladatel a pianista Yitzhak Yedid se svému čtyřlístému dílu pro klavír a smyčcové kvarteto věnuje v příloze velmi podrobně. Stylová a žánrová východiska, z nichž tato kompoziční práce vyrůstala a z nichž se také zrodila výsledná interpretace, včetně pasáží improvizací, popisuje krok za krokem. Obecně lze skladbu přiřadit k soudobé hudbě; autor se nevyhýbá klasickým kompozičním technikám vážné hudby, vpašová do ní improvizované pasáže odkazující k avantgardnímu jazzu a metodě aleatoriky, současně dbá na smyslovou působivost témbrových ploch. Z koutů světa, kde dnes Yedid žije, z Jeruzaléma, do jeho hudby pronikají vlivy klasické východní hudby nejen ve spleti místní arabsko-



židovské kultury, ale také ozvěny židovské hudby utvářené v diaspoře západní civilizace. Samotný Yedidův život je, co se týče poznaného prostředí, syntetizující. Narodil se v Jeruzalémě syrsko-židovským rodičům, hudbu studoval v USA, dva roky žil v australském Brisbane, až se vrátil do rodného města. Později studoval a zajímal se o tvorbu Bartoka, Kurtága, ale také Cagea, jehož tvorba uvolnila skladatelům dvacátého století veškerá pouta v tvorbě.

Ze smyčcové čtveřice už v minulých projektech Yedid představil violistku Galii Hai. Kvarteto oproti klasickému obsazení posadil do hlubší zvukové polohy – vynechal druhé housle a k houslím Daniela Hoffmana, viole Galii Hai a cellu Jonathana Gotliboviche připsal part, jehož se ujala kontrabasistka Ora Boasson Horev. Každá věta má pojmenované části, které však nejsou samostatně číslovány stopami CD. Jsou spolu provázané, ale hudebně odlišitelné. Počet částí se postupně snižuje od šesti v první větě ke třem ve větě čtvrté, ale k ní je přiřazen ještě *Epilog – Since my soul loved. First Movement* (19:30) začíná temně táhlými tóny, po čase skladbu zdramatizuje sólový klavír, po jeho rychlém úvodu doznívají ojedinělé hluboké tóny v dlouhé pasáži. Hudba nás zavádí do hlubin lidské historie, z níž se později vynoří vášnivá modlitba v duchu západožidovské tradice, unisono hraná smyčci, následovaná vzrušující improvizací se slyšitelnými folklórními inspiracemi židovsko-arabskými. Závěr věty je stejně táhlý jako úvod, ale ve vyšším rejstříku. *Second Movement* (10:18) se rozbíhá téměř tanečně, i když je to křepčení se zlověstným podtextem. Housle se pokoušejí atmosféře za doprovodu kontrabasu dodat naději vysokofrekvenční tesknou melodií. Nastává však chaos. Podobně jako ostatní improvizované pasáže, hudba v nich vzniká zcela volně. Část před závěrem poprvé zní zklidňujícím způsobem. Na chvíli. V *Third Movement* (12:46) na sebe soustředí pozornost klidný, většinou monotónní klavír, částečně hraný na struny. Před polovinou trvání věty se přidávají smyčce a vše končí volně zpracovanou inspirací židovské modlitby *Et shaarei ratson*. Závěrečná *Fourth Movement* hudbu zvukově zpřůzrační. Před *Epilogem* se dokonce klavír rozezpívá v improvizaci s cellem a v doprovodu kontrabasu v tónu příjemně romantizujícím. Nastává úleva? Ne, v *Epilogu* se vracíme do temnoty a tesknosti...

A co chtěl básník svou hudbou říci? Podle jeho vlastních slov vyjadřuje úděl lidí, kteří hledají štěstí, leč na špatných místech. Nemůžou takové místo na světě najít, hledat totiž musí ve vlastní duši.

Vladimír Kouřil

Mika Vainio: Black Telephone of Matter

Touch Music (www.touchmusic.org.uk)

Distribuce: Starcastic (www.starcastic.cz)

Mikovi Vainiovi nikdy nestačila jen „mateřská loď“, duo Pan Sonic. Od debutantských let z ní vyráží k vlastním projektům, sérii alb pod pseudonymem-logem Ø, galerijním instalacím a také sólovým albům pod vlastním jménem. Pro Touch natočil – během dvanácti let – čtvrté.

Pořád má v sobě imponující jasnou představu, jak chce zacházet s elektřinou a zvukem, ale *Černý telefon hmoty* nemá snadnost alba *Oleva* (2008), jež naposled vydal Vainio coby Ø. Žádné beaty: místo toho plochy poskládané ze zvukových událostí, puzzle mnoha příjemných asymetrií, poryvy šumu a pak náhlé přepínání na rovné hladiny.

„Lípy jsou v květu a hučí jak transformátory,“ napsal v jedné básni Michal Jůza a právě takové elektrické včely lze slyšet v hukotu u Vainia. Skladba *Silencés Traverses Des Mondes Et Des Anges* navíc začíná skutečnými přírodními zvuky:

krákáním vran a deštěm, jehož zvuk pak už smete explozivní nástup šumu. *Swedenborgia* zase konfrontuje s basovými hladinami reálné činely: lze to spojit dohromady, protože i „umělým“ zvukům dává Vainio pocit doznívání v prostoru. Ale to jsou konfrontační momenty: jinak jsme plně v říši statické elektřiny, pulsujícího bzukotu, chladných sinusoid – prostě zvuků generovaných Vainiem.

Jsou šumy, které evokují poruchu přístrojů či marné lovení signálu. Ale Vainiovy neladěné noisy jsou často přesně kalibrované, ostře zaměřené průsečíky atributů zvuku. V konstelacích tak na sebe – často ostrým stříhem – navazují zvuky, jež připomínají hlazený kov, sytký pohyb písečné duny, stabilní hladinu bílého světla, zářez rozbrušovačky, únik páry, dlouho doznívající úder do kovu, signální zvuky telekomunikačních, měřicích a lékařských přístrojů... Nejzaostřenější skladbu *In A Frosted Lake* tvoří výhradně ledové vysoké tóny, přelévající se v několika vrstvách, a interpunkce ticha.

Do toho se expresivně tlačí zvuky roztržené a dynamicky neučesané, které zajišťují klimax většiny ploch i celého alba (*The Breather*). *A Measurement Of Excess Antenna Temperature At 4080 ML/S* míří k nejradikálnějšímu zvuku – od řezavě hvízdavých interferencí v nejvyšších polohách po ušní masáž subbasy. Vainio prohlašuje, že toho ví minimum o počítačích; naopak ho zajímá vnímání zvuku skrze celé lidské tělo a vliv frekvencí na mozek. Neklade důraz na současný digitální „slovník“, ne nadarmo zmiňuje jedna recenze jako obraz Teslovu cívku: tady jako by se sumarizovalo rozvzpomínání na starou éru elektrických generátorů, elektromagnetických polí, naolejovaných přístrojů, jež tu industriální revoluce nechala k předdefinování dnešním básníkům zvuku.

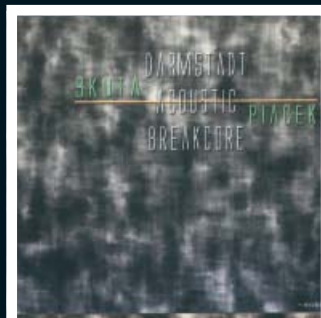
Od minimalistického, provokativně jednoduchého debutu *Onko* (Touch Music, 1997) urazil Mika Vainio skvělý kus cesty. Dospěl k nezaměnitelnému zvukovému slovníku, ale snad ještě větší tvůrčí zdar je, že s členitými konstelacemi dokáže zacházet jako skutečný skladatel. Což v tomto případě neznamená akademické body, ale umění atakovat svým noiseovým thrillerem přehledně a účinně. Jon Wozencroft tentokrát zvolil černošedý obal. Hodí se, ale ne proto, že by snad hudba byla bůhvíjak temná. Spíš podporuje optiku černobílé fotografie, která je vždycky blíže stylizaci a fikci.

Pavel Klusák

The Saboten: Exa Pieco

Compozila (www.compozila.co.jp)

Japonský hudební čaroděj Hoppy Kamiyama je znám svou naprostou eklektičností a schopností skládat cokoliv od noiseu přes punk až po electropop či vážnou hudbu. V jednom z jeho nesčetných souborů – The Saboten – mu sekunduje další zvukový manipulátor Saguaro. Toto extravagantní duo se rozhodlo na svém novém CD *Exa Pieco* přetavit po svém známá díla klasiků v poměrně širokém žánrovém záběru. Na úvod zazní třetí věta z *Druhé symfonie* Arthura Honeggera, kde se kromě vzletných kláves uplatní i perkuse hostujícího Jorge Sandese. Celkem věrný je úryvek z baletu *Romeo a Julie* Sergeje Prokofjeva, jeho *Péťa a vlk* už je však pojat jako líbivé techno. *Andante* z klavírního cyklu Richarda Strausse, *Aria z Goldbergových variací* Johana Sebastiana Bacha či valčík z *Maškarády* Arama Chačaturjana evokují jakési kolážovitě zhudebněné komixy a pompéznost a dramaticklost se snoubí s různými vtípkami a překvapivými momenty. Nechybí tu ani předělávky Charlese Ivese, propojení bachovských témat s brazilským folklórem a popem (Hector Villa-Lobos) či poměrně klidná coververze *September Song* od Kurta Weilla. Ve vlastní skladbě *Hand Played Electro* jsou The Saboten více fragmentární, melodií přednášejí především housle Miha Kuda. Tento



hudebník pak exceluje v Kamiyamově romantické skladbě *Mantra*, oscilující mezi motivem z westernových filmů a rituálním obřadem.

Album *Exa Pieco* je určitě na hony vzdáleno nejruznějším pokusům zpopularizovat notoricky známé kusy a „přiblížit je tak mladé generaci“. Je to hra, či lépe řečeno, pohrávání si. Nejsou to však ani prvoplánové parodie, ale spíše jakési surrealistické pocty. Při poslechu se lze náramně bavit a zároveň cítit zvláštní nostalgii. Prim sice hrají syntetické nástroje de facto vlastní výroby – Kamiyama ty svoje pojmenoval například Digital President nebo Slide Geisha, Saguarro tu ovládá Six Strings Voo Doo Booster a Psychic Monitor with Power PC –, ale v hudbě se odráží lidskost a upřímnost.

Petr Slabý

Klavierwerke von Klarenz Barlow

Cybele Records (www.cybele.de)

Distribuce: Euromusica (www.euromusica.cz)

Klarenz (Clarence) Barlow je znám především jako jeden z předních tvůrců elektroakustické hudby. Narodil se v Kalkatě roku 1945 v prostředí anglofonních Indů a hudební vzdělání získal jak v Indii, tak i na různých místech v Evropě. Nakonec zakotvil hlavně v Německu, kde dlouho vyučoval elektroakustickou hudbu na Hochschule für Musik a pravidelně vedl workshopy na kurzech v Darmstadtu. Později působil na Institutu sonologie na konzervatoři v Haagu a nejnověji vyučuje elektroniku na Kalifornské univerzitě v Santa Barbaře. Přes tento životopis, který mu dal nálepku elektroakustického skladatele, má Barlow ve svém dlouhém seznamu děl z drtivé většiny instrumentální opusy.

CD *Klavierwerke von Klarenz Barlow* představuje tohoto autora v jeho tvorbě pro klavír. Hned zkraje překvapí cyklem *Ludus Regalis* – 26 skladbami v nebarokním polyfonním stylu uspořádanými, podobně jako Bachův *Dobře temperovaný klavír*, do cyklu, kde se střídají preludia a fugy. 12 těchto dvojic je psáno postupně ve všech tóninách od Fis po kvintovém kruhu až po H, třinácté preludium a fuga jsou v Ges – kruh se uzavírá na stejném tónu. Od bachovského stylu je odlišuje jen trochu rozevlátý charakter témat a občasné užití modů. Je to přesto víc než školní cvičení v kontrapunktu. Styl je překvapivě sourodý, celý cyklus působí kompaktně jako částí jednotného formálního konceptu, a to i přesto, že vznikl v rozmezí třiceti let od roku 1974. Barlow se v něm pokusil nějakým způsobem spojit formální princip fugy s indickou rágou, což mohou údajně rozpoznat jen znalci obou kultur.

Další díla na albu se konsonantnímu stylu *Ludus Regalis* značně vzdalují. Jsou zde čtyři kratší skladby v provedení automatického klavíru (player-piano), pravděpodobně živě nehratelné: *...or a cherish'd bard...*, *Kuri Suti Bekar*, *Estudio Siete*, *Pandora*. Poslední skladbou je *Çoğluotobüsisletmesi* – verze pro 4 klavíry, zde provedená čtyřmi živými klavíristy (existuje i nahrávka s mechanickým klavírem).

Na hudbě Klarenze Barlowa je sympatické zjištění, že v době, kdy většina avantgardních skladatelů utíká pro inovace do světa ruchů a neobvyklých zvukových barev, se najde ještě někdo, kdo stále objevuje novou hudbu čistě v kombinacích normálních tónů, hraných na obyčejný klavír – tedy v prostoru, kde už zdánlivě není co objevovat. Na druhou stranu se po vyslechnutí určitého množství Barlowových skladeb dostaví pocit únavy z jakési mechaničnosti, která poukazuje na jejich původ v počítačově „usnadněné“ kompozici, kde objekty lze snadno kopírovat a transponovat s obměnami, práce jde rychle od ruky a skladba narůstá do mohutných rozměrů. Je ovšem třeba připomenout Barlowovu průkopnickou roli – dělal to už v 80. letech, kdy vybavení pro tenhle druh kompozice ještě neměl kdekdo doma na svém PC.

Miroslav Pudlák

Skuta / Piacek: Darmstadt Acoustic Breakcore Hevhetia (www.hevhetia.com)

Klavírista Miki (Miklós) Škuta a flétnista Marek Piaček patří k zaběhnutým postavám slovenské hudební scény: Piaček jako člen nebo spolupracovník ansámblů Požon Sentimental, VENI ensemble, VAPORI del CUORE nebo Pink Big Pig, Škuta jako uznávaný interpret klasické hudby staré i nové a také jazzu. Deska, na níž aktuálně oba spojili své síly, je na jedné straně poměrně skoupá na informace (takže například lze jen předpokládat, že veškeré skladby vznikly improvizací), na druhé straně už svým názvem vyvolává zajímavé asociace. Střetává se v něm Darmstadt, tedy místo, kde se po druhé světové válce kula podoba moderní hudby, respektive její větve hledající inspiraci v racionální organizaci hudební materie, a breakcore, jedna z extrémních podob elektronické taneční hudby pracující s agresivními zvuky a nepravidelnými, ale o to zběsilejšími rytmy. Existuje průsečík těchto dvou světů, v němž by se mohli potkat Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Alec Empire i Venetian Snares? A lze tento průsečík vyjádřit pomocí tak subtilní zvukové kombinace, jako je klavír a flétna?

Možná odpověď se při poslechu CD nabízí. Hudba „darmstadtské školy“ ani breakcore nepatří mezi to, co by si člověk pustil k příjemnému poslechu. Obojí slouží spíše k dráždění mozku a jítření smyslů, nenabízí se tu mnoho zklidňujících míst, posluchač je zahlcován přívalem akustických informací, nejsou tu v oblibě repetice. A do nemalé míry tyto charakteristiky sedí na souhru Škuty a Piačka. Většina skladeb ubíhá v rychlém tempu kamsi pryč, rytmické a melodické myšlenky se objeví, aby se pak už nevrátily, převládající ladění je neurotické. Nedostává se nám tu záchytných bodů v podobě tonality nebo rytmické symetrie. Díky jemné zvukové paletě obou nástrojů je to ale paradoxně hudba zvláštním způsobem „hladká“ a rychlé běhy tónů se v ní slévají do plynulých linií. Zároveň je to ale poslech trochu jednobarevný – jak vzhledem k obsazení, tak kvůli absenci kontrastů. Ačkoliv jde o sedmáct skladeb, výrazně se odlišují jen izolovaná místa: statičtější *Air (Unit)* nebo *Interlude 5* s dechem imitujícím digitální činely bicího automatu. Úvodní *Rain in Cage* a závěrečná *Sound Garden-Postlude* kontrastují se zbytkem jednak svou délkou dvanácti, respektive patnácti minut (většina skladeb se pohybuje mezi třiceti vteřinami a čtyřmi minutami) a dlouhými plochami ticha, z nichž se nejprve vynořují izolované tóny, které se pak spojí do oněch frenetických běhů. Nad skladbami darmstadtských skladatelů nebo produkcí breakcoreových konstruktérů se vznáší hrozba nudy a otupění. V případě dua Skuta / Piacek tomu brání energie, která nahrávku prostupuje a která překonává limity salónní kombinace flétny s klavírem i nebezpečí únavy ze záplavy příliš mnoha not.

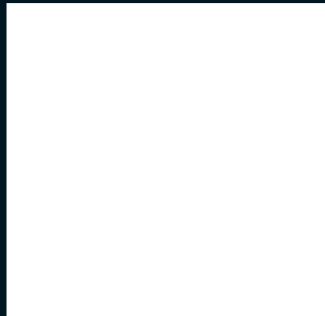
Matěj Kratochvíl

Miroslav Vitous Group with Michel Portal: Remembering Weather Report

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Kontrabasista českého původu Miroslav Vitouš skutečně umí vystupňovat očekávání na novou desku, ale publikum je pak vždy více než náležitě odměněno a většinou i příjemně překvapeno. Po dvojici *Universal Syncopations I a II* přichází opět s dalším lákavým titulem *Remembering Weather Report*. Vitouš stál v první polovině sedmdesátých let u zrodu jazzrockové legendy Weather Report a figuruje také na jejich prvních třech albech. Jeho nová nahrávka ale není ani tak vzpo-



mínkou na kooperaci s Joem Zawinulem a dalšími v rámci fenoménu Weather Report, vrací se spíše k ještě hlubším kořenům do let šedesátých, ke koncepcím Milese Davise či Ornetta Coleman. Vedle spoluhráčů, kteří se osvědčili již při natáčení alba *Universal Syncopations II*, bubeníka Geralda Cleavera a saxofonisty Garyho Campbella, si k nahrávání přizval slavného trumpetistu Franca Ambrosettiho a jedinečného hráče na basklarinet, Francouze Michela Portala.

Orientace na Davisovy nahrávky ze druhé poloviny šedesátých let je jasná hned v první skladbě *Variations On W. Shorter*, v níž se jasně ozývá téma Shorterova hitu *Nefertiti*. Podobným způsobem se v následující skladbě *Variations On Lonely Woman* zavzpomíná na Ornetta Coleman. Důležité zde nejsou kompoziční základy, ale především společné improvizace. Jen na málokteré nahrávce je možno si vychutnat tak strhující a invenční souhru improvizujících bicích a kontrabasů. Setkali se tu dva skuteční virtuózy snad s nekonečnou zásobou okamžitých nápadů a se schopností na sebe kongeniálně reagovat. Tímto rytmickým proudem se pak prolétají hlasy dechových nástrojů místy naprosto volně, jindy v připravených frázích.

Prvním vrcholem desky je kompozice *Semina (in three parts)*, kde se davisovské reminiscence zužují na období okolo alb *Miles In The Sky* a *In A Silent Way*. Franco Ambrosetti se dokonce zřejmě záměrně přibližuje Davisovu hráčskému stylu a také bicí nám mohou připomenout něco z Tonyho Williamse či Jacka DeJohnetta. Během více než třinácti minut dosahuje soubor jak agresivnějších vypjatých vrcholů, tak i zklidněné meditace při přednesu jemných kontrapunktických pasáží. Po hravém duetu Vitouše a Portala, nazvaném příznačně *Surfing With Michel*, přichází druhá zásadní skladba s názvem opět provokujícím představitelstvem, *When Dvorak Meets Miles*. Z hlediska celkového zvuku jsou tu v podstatě zachovány koncepce i aranžérské rysy druhého Davisova kvinteta, důležitou roli samozřejmě zastává Ambrosetti, „dvořákovskou“ složku si vzal na starost především Vitouš sám. V jeho virtuózní improvizaci se smyčcem je možné vypátrat mnoho nenápadných prvků pocházejících z lidové hudby Čech a Moravy, hlavní melodický motiv může zase evokovat Dvořákovu americké období.

Závěrečná hříčka *Blues Report* zní, jako kdyby se Vitouš podíval do ještě staršího období tvorby Milese Davise a velice důkladně rozpitval blues *Freddie Freeloader* z alba *Kind Of Blue*. K názvu Vitoušova alba zde odkazuje spíše až druhá část skladby s úžasným sólem Michela Portala.

Se jménem Weather Report se spojují hlavně nahrávky jako *Black Market*, *Heavy Weather* či *Mr. Gone*, tedy až ty s Jacem Pastoriem. Lze samozřejmě předpokládat, že na tuto hudbu nebude svým albem Vitouš reagovat tolik jako na freejazzovější počátky, jichž byl sám účasten. Přesto je ale dost možné, že více souvislostí se Zawinulovými a Shorterovými kreacemi najdeme na předložském *Universal Syncopations II*. I v současnosti, podobně jako již ve skupině Weather Report, hraje Vitouš rád často s hudebníky věkově staršími, než je on sám, přesto se s každou nahrávkou vyvíjí a produkuje špičkový aktuální jazz.

Jan Faix

Moritz Von Oswald Trio: Vertical Ascent

Honest Jon's Records (www.honestjons.com)

Tajuplný berlínský titán Moritz Von Oswald se proslavil jako polovina projektů Basic Channel a Rhythm And Sound, v nichž spojoval rovný taneční rytmus a primitivní dubové efekty (viz článek *Ozvěny ozvěny* v HV 4/09). Německá scéna minimalistického techna ho uznává jako svého praotce, Oswald ale vždy hrál jen podle vlastních pravidel. Dlouhé roky o něm nebylo slyšet, až vloni se vrátil

společným albem s Carlem Craigem *ReComposed*. Zremixovali na něm Ravelovo *Bolero* a Musorgského *Obrázky z výstavy* do podoby podmořského robotického funku. Nejnovějším Oswaldovým projektem je improvizáčnické trio se Sasu Ripatti (alias Vladislav Delay a Uomo) a Maxem Loderbauerem (NSI). Ve čtyřech skladbách (minimalisticky nazvaných *Pattern 1–4*) alba *Vertical Ascent* stvořili odpověď současné techno generace na fusion experimenty Milese Davise ze sedmdesátých let.

Podobně jako nahrávky z časů *On The Corner* nebo *Bitches Brew* jsou jejich skladby postavené na nervních rytmech, které slouží jako podklad k improvizáckým výstupům jednotlivých muzikantů. Za bicími sedí Ripatti a mistr křehkého techna se ve své staronové roli jazzového bubeníka cítí velmi sebejistě. Materiál nahrál na perkusích vlastní výroby, jež kombinují akustické a elektronické zvuky. *Pattern 1* je nejsvižnější a zve posluchače na fantastickou jízdu, v níž funkci Milesovy trubky nahrazují Oswaldovy „dubové“ efekty. Druhý kus je ambientnější, dojde v něm i na sólo na Fender Rhodes. Pochopitelně je zcela v duchu Oswaldovy minimalistické estetiky roztržštěné na kusy, které si musí spojit každý posluchač sám. Teprve poslední skladba by se dala považovat za přímého potomka líného dub-techna Basic Channel, v němž ozvěny vytváří halucinace a ve finále se pak zvuk zcela rozmázne efektem reverb.

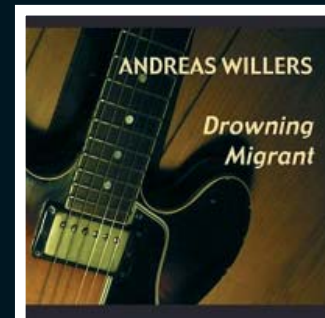
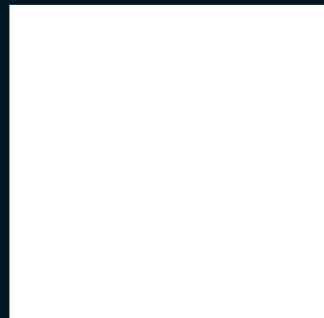
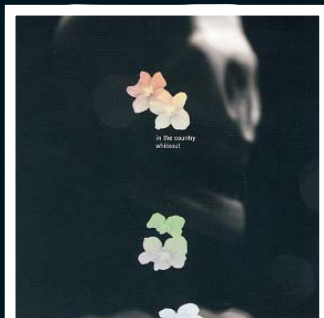
Vertical Ascent je fantastická skupinová improvizace v duchu Ornetta Coleman a jeho harmolodií. Lze ji považovat za vrchol současné vlny improv-techna, vždyť se na ní podíleli všechny její nejzajímavější postavy – Loderbauer působil v kapele Sun Electric a s Tobiasem Freundem (jenž se na finálním mixu *Vertical Ascent* také podílel) v NSI. Ripatti nedávno dokonce sestavil vlastní Vladislav Delay Quartet, který na podzim představí v Praze v rámci festivalu Stimul. Naživo by tato skupina mohla přesvědčit i poslední váhavce, kterým křížení techna s free jazzem nepříjde jako dobrý nápad.

Karel Veselý

The Remote Viewers: Sinister Heights

The Remote Viewers (www.theremoteviewers.com)

Britský soubor The Remote Viewers vznikl v roce 1998 z torza kapely B-Shops For The Poor původně jako saxofonové trio, které však záhy obohatilo svůj instrumentář o analogové syntezátory a „štěkací“ etudy střídal s temnými písněmi-nepísněmi, jimž dominoval uhrančivý hlas Louise Petts. Ta ovšem v roce 2004 odešla a celá koncepce se změnila. To naznačil již pětiskový komplet *Control Room* z roku 2007, kde si ústřední dvojice David Petts a Adrian Northover přizvala celou řadu hostů a začala experimentovat s kolážovitými strukturami a bohatší elektronikou. Aktuální dvojalbum *Sinister Heights* představuje ucelenější dílo, provázané leitmotivem kaskádovitých nástupů bohaté saxofonové sekce (protagonisty tu doplňuje zejména Susan Lynch). Hudební spektrum je však velmi široké a najdeme tu rytmické pasáže, které mají místy až nádech funky, i lyrické a zadumané polohy. Nechybí tu ani kaleidoskopický aspekt, který jednotlivé kompozice fragmentuje do jakési homogenní zvukové tříště, která sice nemá příliš společného s noise, ale podporuje zvláštní tíživou industriální atmosféru celého projektu. Sám Petts poznamenává, že je to určitý návrat k předchozí kapele či prolnutí obou. Tomu odpovídá i hostování Johna Edwardse, někdejšího člena B-Shops a vyhlášeného improvizátora na kontrabas. Novým prvkem je začlenění živých bubeníků, kteří by měli dostat ještě větší prostor při koncertních vystoupeních. Ve skladbě *Fire Rhythm* tak exceluje další velkán londýnského improvizingu, Steve Noble, který tu sólově obstarává celou první polovinu svým



bohatým bubenickým uměním. V titulní kompozici se zase zaskví perkusionistický ansámbl Eardrum a v neposlední řadě tu svou magickou roli v několika kouscích hrají i amplifikované objekty Adama Bohmana. Prakticky výhradní autor David Petts rozčlenil celý opus do dvou „kapitol“ nazvaných *Time Flats* a *Mirror Meanings* a osmnácti odstavců s imaginativními názvy jako *Villages Drowned By The Sea* či *No More Adventures, No More Perfect Moments*. Vytvořil však svým způsobem koncepční album, které je sice uhněteno z řady zdánlivě nespořodných substancí, ale skvěle drží pohromadě.

Petr Slabý

Fire!: You Liked Me Five Minutes Ago

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Nová švédská skupina, ale staří známí; „jazz“, ale asi jen jako klíčový výraz pro oslovení otevřenějšího publika. Saxofonista Mats Gustafsson pochopitelně znamená nátlakový expresivní sound, který má v sobě free i punk. Tentokrát ho doprovázejí lidé, kteří celou věc zjemňují, činí plastičtější a neotřelou. Johan Berthling (baskytara, elektrická kytara, hammondky) je z tria Tape, které si svou křehkou hudbou mezi ambientem, akustickou improvizací a psychedelií vydobylo dost velký ohlas. Berthling zároveň vede label Häpna, takže má evidentně širší vkus. Bubeník Andreas Werliin zase pochází z partnerského dua Wildbirds & Peacedrums, jehož volně pojaté písničky na obou albech včetně letošního *Snake* nesmírně šťastně slučují experiment se soustředěním na song. Druhá polovička Wildbirds & Peacedrums, zpěvačka Mariam Wallentin, se objeví v jednom ze čtyř tracků.

Jak to zní? Vespod groovy jako z rozjetějších tanečních desek Blue Note ze šedesátých let, navrch Gustafssonův ryk na barytonsaxofon a tenorsaxofon. Jsou tu dlouhé rozjezdy, kapela má čas, bezeslovné ženské vokály v *but sometimes i am* (všechny názvy jsou vybrané z poezie Roberta Creeleyho) jako by jen zkoušely, jak soužit se saxofonem. Prozívají tu vrstvy elektronického dronu, hammondek i podkres elektrické kytary.

Styl současné noisejazzové kapely, která se při vzpomínkách na Woodstock dostane do psychedeličtější a melodičtější polohy, není nezajímavý, ale výkon kapely je trochu na půl plynu, jako by se hráči zastavili u něčeho, co uhrájí bezpečně a na jistotu. Koncertně budou mít nepochybně úspěch: groovy a free exprese, to je snadný a rajcovní koncept. Je docela dobře možné, že pokud budou Fire! po vzniku alba hrát nějaký čas naživo, ještě tam něco doklapne.

Pavel Klusák

In The Country: Whiteout

Rune Grammofon (www.runegrammofon.com)

Mortenu Qvenildovi stačilo vlastně jen několik let na to, aby se stal jedním z nejprogresivnějších norských klávesistů. Také svůj stylový záběr tento čerstvý tričátník stále rozšiřuje. Prošel drsnější experimentální kapelou Shining, velice výrazně se zapsal do historie legendárních Jaga Jazzist a nyní kromě účinkování se svým triem In The Country spolupracuje například i se Susannou Wallumrød (Susanna And The Magical Orchestra) nebo s hvězdnou popovou formací The National Bank.

Qvenildovo trio se spolužáky z hudební akademie v Oslu, s basistou Rogerem Arntzenem a s bubeníkem Pållem Hauskenem, se již svým debutem *This Was The Pace Of My Heartbeat* (Rune Grammofon, 2005) zařadilo na scénu definovanou třeba kapelami The Bad Plus či E.S.T., okamžitě si ale vytvořilo i specifický zvuk

a estetiku. K natáčení třetí studiové desky *Whiteout* byl přizván též multiinstrumentalista Andreas Mjos, jenž nahrávku spoluprodukoval a přispěl také svou bravurní hrou na vibrafon a elektrickou kytaru.

Album je hezky vystavěno jako celek. Každá ze sedmi časově rozměrnějších kompozic přináší něco nového. *From The Shore* vytvoří meditativní atmosféru opravdu pomalým klavírním sólem, jen velice rozvážně se k němu začnou přidávat tiché atmosférické zvuky elektrické kytary. Bicí se decentním šuměním připojí až v následující skladbě *Kungen*. Hlavní slovo má stále klavír, kontrabas a vibrafon ale vytvářejí již konkrétní doprovodné struktury. Z abstraktních dálek vrátí posluchače blíže k zemi roztomilé téma *Doves Dance*, doprovázené rozvernou rytmikou občas až v duchu swingu či country. Na téměř devítiminutové ploše se ale objeví i volnější kolektivní improvizace a komponované části, vážností a myšlenkovou hloubkou srovnatelné spíše s Jaga Jazzist, přestože nejsou zvukově tak monumentální.

Nekompromisní tanečně rockový groove bicích zahájí hit alba, skladbu *Ursa Major*. Její delší část je tvořena originálními minimalistickými variacemi, které svou energií málokoho nedonutí alespoň ke spokojenému podupávání. Výrazně se zde také uplatní Qvenildova práce se syntezátory. Pak nad stále pulzujícím rytmem převezme vůdčí roli mocný romantický klavír, jenž leckomu připomene aranžérské postupy sestavy The Bad Plus, Arntzen se k němu ale připojuje s efektovaným kontrabasem spíše po vzoru Dana Berglunda z E.S.T. Kompozici takového typu dosud kapela na své desky nezařadila, další se již vracejí do klidnějších komornějších vod. *Dead Water* zní zase již jako akustické jazzové trio jen s úsporným mlžením vibrafonu a mnoho minut se odhodlává k trošku větší razanci. O následující skladbě *W.A.R.M.* by se mohl posluchač dlouho domnívat, že je koncepčně možná až příliš podobná té předešlé, překvapení totiž přijde teprve v závěru, a to v podobě doprovodného sborového zpěvu členů kapely, který dovede celý kus k silnému vrcholu. Úžasná je i závěrečná kompozice *Mother*. Ač se může na počátku zdát Qvenildův zpěv příliš slabý až nevýrazný, skladba vše zachrání nádhernou gradací až k rockově zemitému finále. I na bonusový track se vyplatí počkat, protože takhle silné album mladých originálních umělců by se mělo opravdu vychutnat až do konce.

Jan Faix

Andreas Willers: Drowning Migrant

Leo Records (www.leorecords.com)

Andreas Willers se v prosinci 2008 zavřel do studia s elektrickými a akustickými kytarami a hlavně řádnou hromadou kytarových efektů včetně delayů a looperů. Výsledkem je bez tří minut hodinový záznam natočený spontánně a způsobem, kdy hudebník každý track nahrává na jeden zátaž bez oprav a opakování. V menší skladbě Willers nahrával do více než jedné stopy.

Jak sám autor píše, jsou to volné improvizace s plánovanou strukturou. Výzvou pro něj prý bylo nahrávat bez zpětné vazby od jiného muzikanta nebo od publika. Od první, titulní, skladby *Drowning Migrant* Willers ukazuje, že s řetězcem efektů dokáže vytvořit působivé sdělné a proměnlivé skladby, u kterých posluchač často nerozliší ani jediné brnknutí o strunu. V titulní a dalších skladbách totiž kytaru jako původce zvuku sotva tušíte – slyšíte proměnlivé plochy zvuků a tónů, které nastupují s pomalým atakem a mohly by pocházet spíše z klávesového syntetizátoru. Jindy o sobě dají struny vědět jasněji, Willersovy efekty je ale posílají na kosmický výlet, jako by nahrával



soundtrack k opravě vesmírné lodi. Motivy skladeb se táhnou jako zmíněný migrant v titulu alba: jdou dál a dál bez toho, že by se autor zastavil na jednom místě, nebo se vrátil zpátky a pár taktů opakoval melodii. Pokud to ale Willers náhle udělá, jde o tolik působivou změnu, že byste skladbu rázem označili za hitovku. To je případ skvělé *Cranberry Pineapple*. V ní Willers zvukem kytary i stylem hry odkrývá své jazzové kořeny a vzápětí vystupuje se strhujícím refrénovým kolotočem o pár ne příliš harmonických tónech. Jindy, jako ve skladbě *Boben* nebo *Flux Density*, Willers odkazuje k hudbě Neila Younga k Jarmuschově filmu *Dead Man*. Možná záměrně, možná bezděčně. A řekl bych, že dokonce vyvolává hlad po poslechu Youngova alba – zřejmě tím, že do jeho atmosféry a zvuků zabrousí jen nakrátko.

Pak pokračuje ve svém průvodcovství po cestě kytarového signálu ohýbaného, klonovaného a mutovaného v efektních krabičkách. Milovníka takového experimentování s kytarovým zvukem tady zamrzí, že Willersovo hraní nelze vidět, nebo že alespoň sbírku svých efektů a jejich zapojení autor nezachytil na fotografii v bukletu. Na obalu alba najdeme jen jeho jazzovou lubovku, což by mohlo vyvolat velké rozčarování při koupi alba „naslepo“. Hodně znepokojený by totiž mohl být ten, kdo by si album koupil na základě jeho přebalu s představou, že si poslechne nějakou „pěknou“ kytaru.

Willersova výzva zmíněná v úvodu recenze – tedy to, že hraje sám bez partnera či publika –, se bohužel stává i slabinou alba. Posluchače totiž napadne, že je škoda, že si Willers hraje tak trochu sám pro sebe. Vzrušující by mohlo být, kdyby se jeho improvizace odrážely od dalšího nástroje nebo naopak dávaly dalšímu instrumentalistovi prostor. Je to totiž prostor obdivuhodně široký a otevřený.

Martin Filip

Nadia Ratsimandresy / Matteo Ramon Arevalos:

Messiaen et autour de Messiaen for Ondes Martenot and Piano
ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Jeden z nejstarších elektronických nástrojů nazvaný Martenotovy vlny bychom při určitém zjednodušení mohli popsat jako těremin s klávesnicí. Poprvé byl předveden v roce 1928 na pařížské konzervatoři a hned zaujal celou řadu významných skladatelů jako byli Edgar Varèse, Darius Milhaud a v neposlední řadě Olivier Messiaen. Nadia Ratsimandresy je na tento obecně nepřiliš známý nástroj specialistkou, hraje na něj mimo jiné v kapele Volta (v jejíž sestavě se vyskytují hned dvoje Martenotovy vlny, doplněné o elektrickou kytaru a perkuse) nebo v souboru Art Zoyd. Pro svůj nový projekt si přizvala pianistu Mattea Ramona Arevalose a vybrala repertoár z tvorby Messiaena a tří jeho žáků. Nechybí tu ani čtyři drobnůstky nalezené v Messiaenově pozůstalosti, které vznikly krátce před skladatelovou smrtí.

Už samotný zvuk nástroje určuje atmosféru celého alba, které má povětšinou melancholickou až tklivou atmosféru a výrazně pomalé tempo. Messiaenovy skladby evokují proustovské hledání ztraceného času, což platí zejména o dvou větách vybraných z díla *Quatuor pour la fin du Temps* a původně napsaných pro violoncello, respektive housle; Martenotovy vlny tento dojem činí ještě intenzivnějším. Původem vietnamský skladatel N'Guyen Thien Dao svou kompozici *Bai Tap* napsal pro Martenotovy vlny a preparovaný klavír a použil v ní prvky tradiční hudby své vlasti. Martenotových vln coby sólového nástroje si posluchač užije v třídlíné skladbě *Suite karnatique* Jacquese Charpentiera, který zde nezapře svůj dlouholetý pobyt v Indii. Tristan Murail

se zase nechal v díle *Tigres de Verre* inspirovat povídkou Louise Borgese s přízračnou náladou, která se odráží i v Murailově hudbě.

Z jistého hlediska je celé CD ohlédnutím do minulosti – nejnovější kousky od Charpentiera a Muraila jsou z roku 1974, nejstarší je pak Messiaenova etuda z roku 1935 –, na druhou stranu je to objevitelský počín, který mnohým posluchačům odhalí nové obzory, tudíž z vydavatelského směřování labelu ReR Megacorp, jenž je pověstný svým hledačstvím, vlastně tak úplně nevybočuje. **Petr Slabý**

Embarker: An Acre Of Glass Prairies

Reverse Mouth: Wizard Of Porks / Garbage Empress

Deep Fried Tapes (www.deepfriedtapes.org)

Samuel Goldberg v. Body Morph

Soundesign Recordings (www.polareny.com)

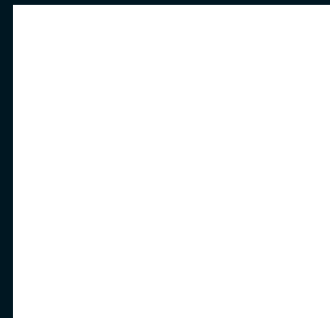
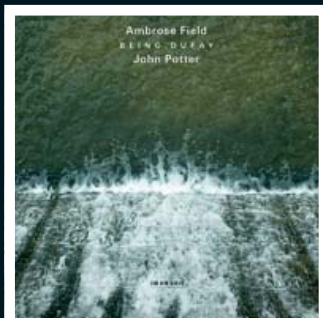
Zamiloval jsem se do světa malých vydavatelství kazet, stojí totiž zajímavě „stranou“ mainstreamového hudebního dění. Kazeta je v současné době tak dokonale nekomerční formát, který má většina z nás spojený s nahráváním z rádia a jiných kazet, že se nutně musela ocitnout ve středu zájmu podzemních kolektivů prahoucích po svébytné bizarnosti. Kazety totiž už dávno přestaly být nejdostupnější platformou pro šíření vlastní produkce, co se týče dostupnosti a kvality záznamu je na celé čáře převládal formát CDR. Přesto desítky drobných vydavatelů stále pouštějí do světa další a další kazety, od schválně lo-fi (no-fi, četl jsem v katalogu jednoho labelu) garážových pásek nahraných na staré vyřazené a kdovíkdě vyhrabané nosiče až po profesionálně vypravené novinky s pozoruhodnými obaly.

Jde-li o hudební obsah, jsou kazety zatím stále světem samy pro sebe, i když pro mnoho v současnosti populárních alternativních hvězd představují nedílnou součást umělecké strategie – v srpnovém čísle *The Wire* byl velký článek věnován tzv. *hypnagogickému popu*, tj. psychedelizující hudbě těžící z odkazu estetiky popových ikon osmdesátých let. Hlavní představitel této „scény“, „postmikro-vlnní“ (jak je označil v článku pro HV Ondřej Klimeš) Skaters na kazetách vydávají většinu své olbřímí produkce. Něco se později dostane v podobě reedice i na jiné nosiče, něco ne, s nákupem kazet na koncertech experimentálních hudebníků budeme muset zase začít počítat. Kazetu si stihli Jazkamer i My Cat Is An Alien, punková, HC a blackmetalová scéna se tohoto formátu nikdy nevzdala (a to nemluví o tureckém popu, který se v Berlíně neprodává jinak než na MC).

Nejčastěji na kazetách v současnosti vychází noise, garážový rock a táhlé psychedelické freakfolkárny a drones, dalším typickým prvkem kazetové scény je její lokálnost. Za labelem většinou stojí hudebník publikující svoje díla a hudbu svých blízkých. Vzhledem k volbě média je jasné, že náklady jsou nízké a neaspiruje se na slávu.

Vydavatelství Deep Fried Tapes se ve svých materiálech nezmiňuje o tom, odkud je. Nečiní tak ani projekt Embarker, přímým dotazem jsem ale zjistil, že obě značky pocházejí z Philadelphie. Reverse Mouth je pro změnu partnerská dvojice z Atén, která na DIY kazetové a CDR scéně není žádným nováčkem a hlásí se k odkazu industriálních borců typu Whitehouse.

Obě kazety z produkce Deep Fried Tapes jsou plné noiseu. Embarker svých šestnáct minut rozdělených na dvou stranách zaplnil skřípotem pouze ve vyšších frekvencích. Díky zvukovým vlastnostem kazety tak posluchač získává dojem hudby hrající z telefonu (viz článek Trevera Hagena v tomto čísle HV). Reverse Mouth řvou déle a dynamičtěji, alespoň na první straně kazety, na té druhé budují abstraktní plátno z menšího počtu uvážlivých, pomalejších tahů štetce hluku.



Kazety byly od počátku noiseového žánru velmi důležitým médiem, jejich zvuková omezení ale měla (a mají) mnohdy za následek zmatnění zvuku a obroušení nejostřejších hran. Takhle krotce mohli svého času znít Merzbow i Masonna, jimž až nástup CD umožnil pořádně propíchnout bubínky jedné generace.

Kazety z produkce Soundesign mají moc hezké obaly tištěné na barevné pauzáky, samotná kazeta mívá stranu A pomalovanou abstraktními geometrickými vzory. Clevelandský Samuel Goldberg zaplnil první stranu splitu, vydaného společně s jednočlenným projektem Body Morph, deseti minutami zdrženlivě ambientních syntezátorových atmosfér. Body Morph kontruje o něco temněji a drsněji, jeho atmosférický noise plný dramatických změn vzniká především manipulací hry na saxofon.

Ponoříte-li se do světa malých kazetových labelů, dostanete se do podivuhodné „říše za zrcadlem“, kde platí zcela svébytná pravidla, zatím poměrně nezávislá na obraze, který o alternativní hudbě vytvářejí jí věnovaná média. **Petr Ferenc**

Ambrose Field / John Potter: Being Dufay

ECM New Series (www.ecmrecords.com)

Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

Pozoruhodné setkání soudobé elektroniky a raně renesanční hudby Guillaumea Dufaye. V Anglii působící experimentátor Ambrose Field, jenž se svou sólovou produkcí sklidil již mnoho úspěchů, se spojil pro nový projekt s fenomenálním tenoristou Johnem Potterem. Ten narozdíl od Fielda není na prestižní značce ECM vůbec žádným nováčkem, jako člen slavného Hilliard Ensemblu figuroval v katalogu vydavatelství již na konci osmdesátých let, velký ohlas zaznamenal později i jeho The Dowland Project s improvizujícím multiinstrumentalistou Johnem Surmanem. Potterovy zájmy směřují již řadu let jak k hudbě předbarokní, tak i k hledání nových přístupů v tvorbě současné, spolupráce na albu *Being Dufay* je tedy i pro něho logickým krokem na jeho vlastní umělecké cestě.

V prvních minutách se zdá hudba poněkud krotká. Klasický tenorový zpěv lyricky přednášející úryvky z Dufayových melodií je jen zlehka podkládán jemnými pomalu se proměňujícími elektronickými plochami. Tato základní téměř sakrální atmosféra pak ale začíná být postupně obohacována i o řadu překvapivých nápadů, objevují se efektné úpravy i na samotném hlasu a elektronika občas zabublá poněkud výrazněji. V titulním více než dvanáctiminutovém opusu již Field v podkladech pracuje i s dalšími předtočenými vokály a s konkrétnějšími syntezátorovými motivy. Místy se i všechny zpěvy začínou zlehka ztrácet ve stupňující se intenzitě chladných syntetických zvuků. Těch je vždy používáno poměrně dost, výsledná textura je tak neustále v pohybu a plná rychlejších či pomalých proměn. Ukazuje se, že i ambient může vytvářet řadu dramatických momentů, návrat čistého zpěvu pak přináší opět uvolnění. V kratší variaci *Presque Quelque Chose* se pak oba tyto prvky spojí v jeden kompaktně znějící celek.

Pokud si v průběhu alba oba elementy k sobě postupně hledají cestu a zkoumají své možnosti, v předposlední rozsáhlé kompozici *Sanctus* se dobírají užasného splynutí. Zasněné elektronické plochy dosahují srovnatelné nadčasovosti jako latinský duchovní zpěv a oba umělci vedou dokonalý bezkonfliktní dialog. Závěrečný celek *La Dolce Vista* pak dává vyniknout opět především Potterovu přednesu nad obdobou doprovodné varhanní prodlevy.

Kombinací elektronické hudby a historických duchovních zpěvů vzniklo již poměrně dost a velice často sklouzly tyto projekty k naprostému kýči.

Protagonisté recenzovaného alba však na základě promyšlené koncepce dospěli k vytvoření osobitého hudebního jazyka, jehož nuance je opravdu fascinující sledovat.

Jan Faix

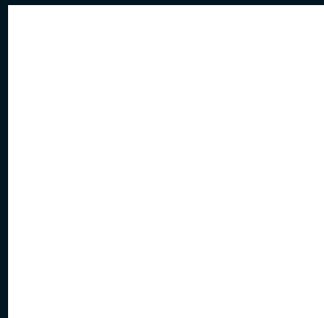
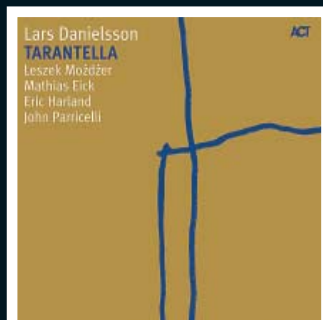
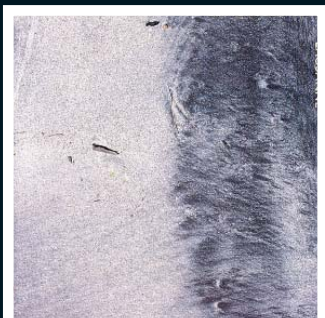
Christof Kurzmann / Burkhard Stangl: Neuschnee

Erstwhile Records (www.erstwhilerecords.com)

Pro scénu nové improvizace je štěstí, že se našel producent, který se jí soustředěně věnuje na plný úvazek jako šéf reprezentativní nezávislého labelu. Rozrůzněnou scénu pochopitelně nemůže zastoupit jediné vydavatelství, ale může být jejím cenným pilířem – ať už v ediční nekompromisní snaze a tvůrčí stimulaci umělců, anebo v marketingu na mezinárodní úrovni. Jon Abbey po léta pracoval pro časopis Time a ve volném čase hrál na burze. To mu pomohlo shromáždit prostředky pro vydavatelství Erstwhile Records, které, zdá se, rozumí novým, často do slov nepřilíživě přeložitelným poetikám Toshimaru Nakamury, Thomase Lehna, Sachiko M a mnoha dalších. Jakkoli mají Erstwhile Records newyorskou adresu, amerických hráčů tu participuje minimum, stále dominují Evropané a Japonci.

Abbey vydává především dua, přesvědčený, že improvizáční hudba se rozvíjí v dialogu; vzácněji vydal i kvarteta, tria a sólo. Je cenné, že spolu s hudebníky zkouší promýšlet limity improvizace (a také limity jejich nahrávek!) a v náznaku cesty do budoucnosti hledá, jak mohou improvizátoři rozšířit či posunout své možnosti, aniž by při tom ztratili sami sebe. Kombinaci „volného hraní“ s písněmi vyzkoušelo už rakouské kvarteto The Magic I. D. („kouzelný průkaz totožnosti“, Christof Kurzmann, Margaret Kammerer, Kai Fagaschinski, Michael Thieke): zvláště tu na sebe narážejí melodie s „vyvětranými“, nepointovanými úseky a také emocionalita songů s neutrálností a odstupem abstraktního elementu. Společným jmenovatelem se stal hlavně zvukový detail, který – i v experimentálních pasážích – může přivodit dojem krásy; celek se tak ocitl blízko ambientního popu.

Christof Kurzmann, který v The Magic I. D. zafungoval nejen jako elektronik, ale i jako majitel loureedovského barytonu, nyní vydává projekt s kytaristou Burkhardem Stanglem, který měl pro koncepty či semikomponovaný přístup vždycky smysl. První půlhodina alba obsahuje trochu zpívání a hlavně plochy elektronicky dekonstruovaných zvuků (software lloopp, klarinet, kytary, vibrafon, klavír...). Starou swingovku *Taking A Chance On Love* zpívá Kurzmann do poměrně brutálního improvizovaného jazz sessionu, takže melodii z holého hlasu nejde odečíst. To vše jde brát víceméně jako nepřekvapivou předehru k finální dvacetiminutové ploše *Song Songs*. Ze šumů, útržků melodií a poryvů zvuku se vynořují kousičky ze slavných textů jako „*killing me softly with this song*“, „*what they have done to my song, ma*“, „*this is a weeping song*“... Jako by se tu vzpomínalo na písničky (speciálně na *písň o písničkách*) poté, co už dozněly, kdesi mimo prostor pop music, v chaotickém, přehlceném i melancholickém matrixu naší paměti. Zmíněná slova Kurzmann zbavil původních melodií, ale když se vynoří na druhé straně noiseového tunelu, jako resumé se přízná k písni i s melodií. „*Song sung blue, everybody knows one – song sung blue, every garden grows one*...“ Nostalgie éry *po hudbě* se slije s nostalgií šlágru Neila Diamonda, typického představitele mainstreamu sedmdesátých let, který musel být v rakouském éteru právě tak banálně častý host, jako byla u nás Gottova nahrávka téhle písničky pod názvem *Znám zvon snů* (s mnohem horším textem a v méně cool podání než v originále). Album končí melodicky, i když se v mixu ještě vylíhne urputné ženské jódlování. Patrně se tu vymítají vnitrostátní démoni rakouského kulturního prostředí: i když nás jódlování nezasáhne tak palčivě, snadno si za něj dosadíme nám bližší děsy, oficiality a tradice.



Z Kurzmanna vždycky dost čišela záměrnost, což se – ausgerechnet na improvizaci – někdy zdá moc usilovné. Zároveň se trochu lekám „prožívačského“ zpěvu, který signalizuje málo odstupu a velkou chuť mámit hlasem (v Čechách tohle zničilo původně stylově zajímavou Jablkoň). Na albu jsou dobré idea a některé pasáže. Jako improvizace na předchozí život s písněmi je uvěřitelné. Překvapivost? Snad jen v tom, jak pěkná je Diamondova *Song Sung Blue*. To, že i avantgardisté mají svůj „soft spot“ pro šlágry, přece jen víme už dávno. **Pavel Klusák**

Urs Leimgruber / Thomas Lehn: Lausanne
For4Ears (www.for4ears.com)

Úvodní dva tracky, které stopáží přesahují zbytek alba, působí jako intimní prostor pro nesmělé oťukávání dvou spoluhráčů, kteří se zde v duu setkali údajně poprvé. Prvních deset minut je atmosféra napjatá jak v Kurosawově filmu, kdy jeden samuraj s absolutním klidem „čte“ druhého, který mu oplácí stejnou mincí. Může se stát, že se nikdo nepohne a pánové se rozejdou, aniž by se utkali. To se však mezi hudebníky na tomto disku naštěstí nepříhodovalo, neboť setkání, ke kterému zde došlo, je vpravdě víc než jen intenzivní vzájemné „skenování“.

Günter Müller je citlivý na výběr živých nahrávek, které na svém labelu For4Ears rád vydává – v posledních letech navíc v sériích (*Signal To Noise 1–6*). Koncert z Lausanne je prvním vydaným záznamem z turné Lehna a Leimgrubera po Německu a Švýcarsku a nedivil bych se, kdyby ho v brzké době následovaly další. O tom, že Lehn je mistrem v užití analogového syntezátoru EMS Synthi A, jsme už na stránkách HV psali několikrát, nicméně musím přiznat, že tento hráč (i nástroj) mě opět překvapil. Citlivost, s jakou komunikuje s Leimgruberovými saxofony, je k neuvěření. A totéž platí opačně. Ať už člověk poslouchá album několikrát po sobě, či s přestávkami několika týdnů, může si klást otázku, zda to přeci jen není kompozice. V některých částech, např. v *Trois*, můžeme ve zdánlivě chaotických pasážích slyšet předzvěst následující až několikaminutového úseku, který posluchač nemůže přeslechnout, neboť je výrazně rytmický. Člověk snadno propadne iluzi, že poslouchá několik perkusionistů, kteří vytvářejí dokonalou imitaci hudby přírodních národů, ale na tom nesejde. Na to, že volná improvizace mnohdy obsahuje předem neplánovanou, ačkoli jasně slyšitelnou, lineárně či cyklicky se utvářející strukturu evokující představu záměrně naplňované kompoziční metody, jsme téměř zvyklí. Závěrečná část alba je (z určitého pohledu) až nečekaně klidná, jemná, ale vůči té úvodní slyšitelně odlišná. Zde je cítit poučení získané časem společného hraní.

Nahrávka není bombastická, i když obsahuje několik pasáží, které tak mohou působit. Rovněž však oplývá poklidnými i nervy drásajícími momenty. Vše je ale dávkováno kromobyčejně vkusně a nápaditě, že až nezbývá než doufat, že vyjde další záznam mapující vývoj hudebního metaslovníku tvořeného těmito hráči. **Petr Vrba**

Lars Danielsson: Tarantella
ACT Music + Vision (www.actmusic.com)
Distribuce: 2HP (www.arta.cz)

V uplynulém desetiletí je snad snazší najít desku, kde věhlasný švédský basista, cellista a skladatel Lars Danielsson neúčinkuje. Díky svému širokému stylovému záběru se uplatňuje jak v oblasti moderního jazzu a v jeho experimentálních výbojích například s Arve Henriksenem či s Johnem Scofieldem, tak například

ve funkových projektech třeba s Nilsem Landgrenem, v různých směrech world music, mimochodem i s populárním Safri Duem.

V posledních letech si Danielsson oblíbil též polského klavíristu Leszka Możdżera, jenž se proslavil například po boku Zbigniewa Namysłowského nebo zpěvačky Anny Marie Jopek. Společně pravidelně vystupují a natočili i album duetů *Pasodoble* (ACT, 2007). Pro desku *Tarantella* si vedle Możdżera vybral Danielsson velice pečlivě i ostatní spoluhráče. Dalším důležitým aktérem je mladý hvězdný trumpetista Mathias Eick, jenž se na soudobé jazzové scéně vyprofiloval především svým loňským albem *The Door* (ECM). Těmto třem sólistům skvěle sekundují kytarista John Parricelli a bubeník Eric Harland.

Nahrávka je to vskutku skvělá. Italské inspirace, jež by mohly vyplývat z názvu, na ní sice nenajdeme – nese se spíše v duchu soudobého jazzu s vlivy skandinávského folklóru –, ale tato drobná nejasnost je jedinou chybičkou. Instrumentální výkony a přednes je možné si pouze blaženě vychutnávat. V rámci celku jsou i chytře namíchané skladby aranžované pro celou sestavu a komornější kousky. Do původních živých základů je pak občas dotočen i nějaký ten nástroj navíc, například ve skladbě *Fiojo* doplnil Danielsson k triu klavíru, kontrbasu a akustické kytary navíc ještě nenápadný cellový part. Z kolekce lyrických melodií a decentních improvizací vybočuje především minimalističtější část *Introitus*, kde Możdżer pracuje virtuózně s cembalem nad ambientní plochou ostatních nástrojů a výsledek se blíží spíše filmové hudbě. Blízkovýchodní nálady se dotkne skladba *1000 Ways* na základě groovev postavených na zvuku darbuky, ještě více pak sálá ze samotné titulní kompozice, která svou atmosférou i živelností silně připomíná tvorbu například klavíristky Azizy Mustafy Zadeh. Strhující je také podání skladby *Traveller's Wife* pro Danielssonovo sólové violoncello. Zde už není ani špetka jazzu, někomu se může vybat jako blízká spíše hudba například Edvarda Griega. Za zvláštní zmínku stojí také skladba *The Madonna*, jediná s výraznějším odpichovým groovev bicích, ve které zároveň podává Mathias Eick úžasně citlivě hlavní melodii. Fanoušci Eickovy loňské sólové prvotiny by ani toto CD rozhodně neměli opomenout.

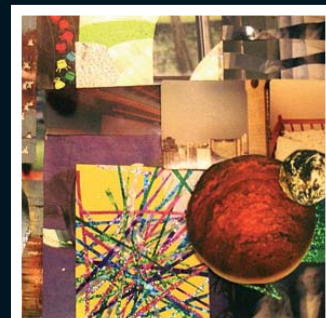
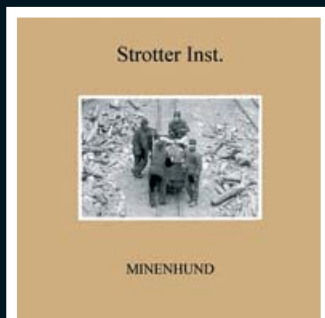
I při dalších posleších je stále na albu co objevovat. Někde se nenápadně objeví Możdżerova celesta, jinde zase stojí za podrobné sledování Parricelliho práce s elektronickými atmosférickými strukturami. Do Danielssonovy koncepce zapadne i Eickovo experimentování s efekťovanou trubkou, tak typickou pro jeho domovskou kapelu Jaga Jazzist.

Hvězdné obsazení se tu nesnaží zakrýt nejistý obsah, ale již samo naznačuje stylovou šířku i myšlenkovou hloubku alba. Jedná se zkrátka zase o dílo, které typickou severskou melancholii nepoužívá jen jako klišé, ale podává ji maximálně autenticky i s řadou přesahů. **Jan Faix**

Aldaman: Cesta z neskutečna

Vlastní náklad (<http://alda-man.web-stranky.cz>)

Za albem v barevném papírovém obalu se skrývá zajímavý příběh, i když to běžný posluchač cédéčka nebo návštěvník koncertů Aldamana asi neodhalí. Začíná před deseti lety: dnešní Aldaman byl tehdy hlavně znalcem tvrdých odnoží metalu a příležitostným kytaristou. V Praze nebo v Hradci Králové jste ho ale mohli potkávat, jak s sebou neustále tahá dřevěnou rouru – didgeridoo. Ano, tak jako řada jiných adolescentů. Jenže ten, který si dnes říká Aldaman, to vzal trochu vážněji: když viděl mistry tohoto nástroje, nabyt přesvědčení, že tohle „prostě musí umět“. A o pár let později se stejným způsobem postavil k hrdelnímu a alikvotnímu zpěvu.



Cesta z neskutečna ukazuje, že to (alespoň technicky) dokázal. Na devítipísňovém albu hraje také na foukací harmoniku, darbuku, berimbo a další podobné nástroje. K nahrávání si přizval několik hostů, kteří k vybraným písním dohráli sound plnohodnotného rockového tria. Skladby v počátku alba ukazují hlavně rozvibrovanou rouru, která sama udává rytmus, etnické bicí nástroje nebo samplý ji jen podkreslují. Klidnější úvodní tracky vrcholí čtvrtou skladbou *Maximum pulse*, ta vyniká svým členitým až narativním vývojem. Didgeridoo se tady místy velmi přiléhavě spojí s nakreslenou elektrickou kytarou, která se objeví jen na pár vzrušivě úsporných tónů. Těžko stravitelné je zařazení páté skladby *Pozitive beat*. Jde o reggae hrané na foukací harmoniku, které je zřejmou variací na Boba Marleyho. V Aldamanově repertoáru má skladba možná svůj význam: získává mu mladé posluchače. Reggae a ska kapely, které neustále recyklují podobná rastamanská kliše, mají totiž stále velkou fanouškovskou základnu. Ale čím se to Aldaman vlastně prezentuje? Do ospalé muziky, zahrané schopnou kapelou, zpívá „*One love, one nation, positive vibration*“, a přidává: „*peace, love, unity...*“ Tady mne napadá, že dospělý člověk žijící ve střední Evropě něco takového nemůže myslet vážně. Bohužel, Aldaman asi nevtipkuje. A protože uprostřed Evropy žije, nasnadě je zapřemýšlet nad jeho (muzikantskou) dospělostí. Její reputaci ale Aldaman vzápětí napravuje dvěma výbornými skladbami. V šesté *L.H.C.* vytahuje svoji další dovednost: hrdelní zpěv. Ten se vynoří z plochy vytvořené foukací harmonikou a kytarou. Ostatně, kytara v této, stejně jako v další, sedmé skladbě *Psychedelic workshop* posunuje Aldamanovo experimentování k muzikantství. V obou skladbách se elektrické kytary ujal Sejký z kapely Pavilon M2. Skladby jsou příjemným ambientem z klidných a vyrovnaných zvuků. *Psychedelic workshop* bych pak označil za úplně nejlepší skladbu alba. Je skvělá a přitom velmi prostá: didgeridoo se tady prolíná s jemným brnkáním kytary hrané přes delay. Právě taková aranžmá by Aldamanovi do budoucna mohla nejlépe sedět. Jeho hra na rouru nebo třeba hrdelní zpěv jsou nejlepší, když se odrazí od jiného nástroje. A nemusí to být celá kapela, ba naopak. Basa, bicí a kytara by možná Aldamana zbytečně poslaly do zástupu těch kluků, kteří foukají do didgeridoo, protože jim to přijde „cool“ a dobře to vypadá. Aldaman je dál. Přesto je stále ještě na cestě. Nevím, jestli zrovna na „cestě z neskutečna“, spíš na cestě k vlastní muzikantské tváři. Jinak dobře propracované CD totiž ještě z části trpí tím, čím trpí Aldamanova živá vystoupení. V nich hudebník dosud víc předvádí, co umí (didgeridoo, hrdelní zpěv) a co neumí (elektronické podklady), ale k hotovým skladbám se dopracovává jen místy. Album s několika kvalitními hosty mu ale pomohlo poskočit.

Martin Filip

Strotter Inst.: Minenhund

Kinit Her: Glyms or Beame Of Radicall Truthes

Hinterzimmer (www.hinterzimmer-records.com)

Public Guilt (www.publicguilt.com)

Nové přírůstky v katalogu švýcarské firmy Hinterzimmer (na vydání alba Strotter Inst. se podílel americký label Public Guilt) mají společný snad jen nadstandardní obal z recyklovaného papíru, jinak nic. V prvním případě jde o čtrnáctidílný „hornický“ opus magnum pro pět starých švýcarských gramofonů značky Lenco, ve druhém o písňové formáty temnějšího ražení s dosti výraznou středověkou tematikou.

Obsah alba *Minenhund* Švýcara Christopa Hesse (alias Strotter Inst.) je dokonale věrný svému názvu, *Důlní pes*. Hess kutá svými nástroji zvuk takovým způ-

sobem, že se posluchač pocitově snadno přesune do šachty, kde mu v pravidelných rytmech „hrají“ důlní stroje. Hess totiž téměř vůbec nepoužívá desky (až na pár smyček s hlasy), zvuk nechává vytvářet upravenými gramofonovými řemeny, různými preparacemi a v neposlední řadě jehlami, které jsou pod proudem a produkují tak pulsující zpětnou vazbu. Smyčky zvuků vytvářených pravidelným otáčením jsou dále modifikovány pedálovými efekty. Dunivé, dlouze se táhnoucí tóny, škrábavě-šustivé zvuky (dá-li se takto popsat zvuk vzniklý různým třením kovových předmětů o sebe), zvuky připomínající ptačí cvrlikání, šumy jak z nenaladěného rádia, jemné lupance... Industriálně znějící výsledek zkrátka činí z gramofonu sonoristický zlatý důl a ze Strotter Inst. brilantního horníka.

Na albu *Minenhund* je jednoznačně znát, že jeho autor je nadmíru zkušený hráč, který je schopen vytvořit z gramofonu znějící sochu. V případě *Glyms or Beame Of Radicall Truthes* se mi i přes titul alba zdá, že výsledkem je naivní touha po stvoření něčeho dokonalého. Trojice mladých hudebníků z Wisconsinu čerpá z mnoha zdrojů, znát jsou Coil či Current 93, black či doom metal a středověké písně (s nimiž na některých místech pracují obdobně jako The Moon Lay Hidden Beneath a Cloud). Na albu se tak střídají libý i doomový zpěv, skočné středověké rytmy, hutné kytarové riffy a spousty dalších ingrediencí, jež jsou zahaleny tajemnou rádoby okultní atmosférou. Kdosi při snaze popsat zvuk Kinit Her na jejich debutovém (nepočítáme-li kazety a CD-R) albu použil přirovnání „jako by Residents v sedmdesátých letech udělali desku se středověkou hudbou“. Tohle přirovnání kulhá nejen proto, že *Glyms...* nezní vůbec staře, ale hlavně proto, že Residents by pod maskou smrtelně vážně tvořené středověké-okultní desky skrývali ironickou persifláž, kdežto Kinit Her žádnou takovouto masku nemají. Na tom samozřejmě není nic špatného, nicméně v případě bytostné serióznosti bych očekával jasněji vybroušenou krychli, a ne hrubý kámen, který v sobě dokonalou krychli potenciálně skrývá. Přesto jsem zvědavý, kam se Kinit Her posunou na dalším albu, kapela je to nadějná.

Petr Vrba

Hair Police: Certainty Of Swarms

Noveller: Red Rainbows

Emeralds: What Happened

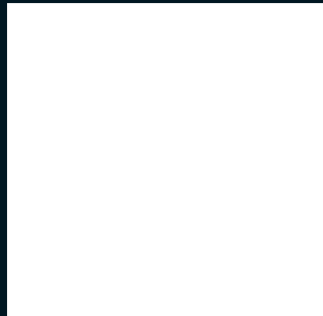
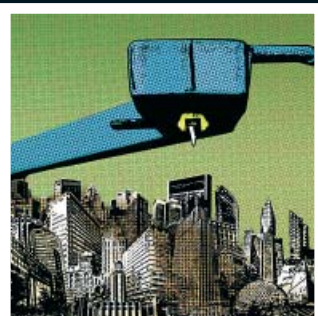
No Fun (www.nofunproductions.com)

Emeralds: Fresh Air

Soundesign (www.polarenvoy.com)

Trochu časosběrná recenze, některé z desek ke mně putovaly déle, než vydavatel předpokládal. Další várka všemožných variací na téma hluk a psychedelie ze stáje newyorského vydavatele Carlose Giffoniho jen potvrzuje, že noise jede a na vlně jeho popularity se vezou i jindy okrajové žánry. Třeba grindcore, to v případě Hair Police z Lexingtonu v Kentucky, skupiny personálně spřízněné s vsudypřítomnými Wolf Eyes a k tomu například Burning Star Core. Šest písní kolekce *Certainty Of Swarms* začíná pěkně zostrá, jako „sypačky“ například z dílny Napalm Death či Anal Cunt. Postupem času se ale obrysy a nabroušený zvuk kytary, jakož i smrtelný chropot rozostří do napínavějších poloh s množstvím ticha, plíživých zvuků a ojedinělých úderů – nesmlouvavá destrukce žánru. Tohle album vzniklo evidentně spontánně a s nadhledem a až koketně rádo klame tělem.

Pod značkou Noveller se skrývá půvabná brooklynská hudebnice a filmařka Sarah Lipstate (jinak členka Parts And Labour), jejímž nástrojem je dvoukrká table top kytara se smyčcem a mnoha efekty. Pět kousků jejího CD začíná sytější barevnou zvukovou stěnou představující mou nejoblíbenější polohu noiseu, která, ač bez



beatů a explicitních rytů, vzbouzí touhu pohybovat se. Vcelku brzo se ale deska, podobně jako album Hair Police, zlomí do subtilnějších poloh ilustrovaných obalem, v nichž se ke slovu dostane nepřikrášlený zvuk zvolna manipulované elektrické kytary. Pomalé jemné vybrnkávání a decentní drones, místy náznak návratu k úvodní vřavě, jinde letmé ozvěny stylu Freda Frithe či My Cat Is An Alien. Konec se odehrává ve znamení „futuristicky“ znějících efektů a kolovrátkových rytů. Tohle je nejněžnější nahrávka, jakou jsem od labelu No Fun slyšel. Podpovrchové napětí ale všechen explicitní ryk vynahradí.

Mladičtí clevelandští Emeralds jsou čerstvými hvězdami postindustriální a noisem načichlé elektroniky. Koncertují ostošest, objevili se i před Throbbing Gristle a alba vydávají jako na běžícím pásu. Trojice kluků miluje staré analogové syntezátory, z nichž staví improvizované plochy, které nepostrádají hutnost a hlasitost noiseu, zároveň jsou ale popově odlehčené – místy jako by se Kraftwerk nebo raní tvůrci diska rozhodli porazit industrialisty svými zbraněmi. Všechny zvuky, které Emeralds vyluzují, důvěrně známe – ze sci-fi filmů, reklamních jinglů, popu, videoher... a přece, i když před očima při poslechu tu a tam vidíme rozpixelované figurky pronásledující jiné rozpixelované figurky a na ně vrhaná kouzla v podobě divných barevných koulí, nám Emeralds nepřipadají směšní. Spíš z nich mám pocit podivných tlumočnicků, kteří vykládají minulost, již nezažili, tak, že jde vlastně o interpretaci, pohříchu smysluplnější a básnivější, než pouhé výchozí sdělení, tj. okouzlení „starobylými“ nástroji. Pětice improvizací nahraných na magnetofonový pás, která tvoří album *What Happened*, neustále graduje, ono legrační důvěrně známé bzučení místy nabývá oblundných rozměrů, Mark McGuire občas svou kytarou přeruší atmosféru v duchu postrocku a Velvet Underground. Místy se krystalický zvuk láme do lo-fi lomozu, tyhle chvíle ale netrvají dlouho. Pokroucené sci-fi pro hlasitý poslech. Na singlu *Fresh Air* zní trojice úplně jinak – dvě krátké skladby by se daly označit jako písničky, mají odlehčenou atmosféru a jsou plné opojných analogových bublinek. Jaký talent, že ta malá deska nezní jako pitomý easy listening... Netrpělivě čekám na další položky z dílny této okouzující kapely.

Petr Ferenc

Ned Bouhalassa: Gratte-cité

David Berezan: Le Face Cachée

empreintes DIGITALes (www.empreintesdigitales.com)

Kanada je známa svou maximální podporou elektroakustické scény, která kromě Francie nemá jinde na světě obdobu. Plody tohoto experimentálního kvasu pak sklízí vydavatelství empreintes DIGITALes, které na jaře rozšířilo svou bohatou diskografii o dva nové tituly. Tvůrcem prvního je Ned Bouhalassa. Jeho druhé dlouhohrající album *Gratte-cité* vyšlo v podobě DVD-Audio (tradičního formátu vydavatelství), které nabízí i luxusní pětikanálový sound, stereo stopu, mp3, videoklip a další exkluzivní materiál. Název tohoto alba odkazuje k pestrému cvrkotu velkoměsta, který však Bouhalassa nejenže „pasivně“ snímá, ale narozdíl od jiných elektroakustiků a lovců „polních nahrávek“ do něj přispívá svými rytmickými smyčkami a akustickými figurami. Nereflektuje tep města jako cizorodý prvek, ale naopak láká posluchače ochutnávat slasti betonových džunglí v klubech, kavárnách i na dalších kulturních místech. Ned miluje párty. Rockové, breakbeatové, dubové, drum'n'bassové, indie elektronické i funky jízdy pulzující hluboko do noci. Stejně silně na něj působí i ambient pomalu se probouzejícího města při cestě domů. A je jedno, zda se jedná o Montreal, Paříž nebo Berlín. Bouhalassa tak sympaticky vybočuje z řady akademických lovců zvuků, kteří by

na podobná místa určitě nezamířili, natož aby zde natáčeli svůj zvukový materiál. V mnoha svých pasážích velmi živé a současné album je pravdivý soundtrack víkendových tanečních dobrodružství po celém světě. Přesto se na něm dočkáme i niternějších okamžiků, typických pro žánr, kterému label empreintes DIGITALes už dlouhou dobu vymezuje velký prostor.

Druhé album premiérově představuje na ploše dlouhohrajícího nosiče dalšího kanadského experimentátora – Davida Berezana. Ten se dosud věnoval spíše akademické dráze, studoval v Kanadě i v Británii, kde založil a v současné době vede katedru elektroakustických hudebních studií v Birminghamu a zvukové divadlo v Manchesteru (MANTIS), má za sebou i řadu dlouhodobějších stáží na univerzitách po celé Evropě. A právě komisi práce inspirované rozdílnými prostředními jsou obsahem alba *La Face Cachée*. Každodenní dojíždění do práce na kole v Birminghamu posloužilo jako inspirace ke vzniku desetiminutové skladby z roku 2003, která si pohrává nejen se zvuky bicyklu, ale také s významy odvozených slov *cyklický* nebo *kruhový*, které se odrážejí v kompoziční práci se vstupním materiálem. Následující „čínská“ skladba *Boading* je ovlivněna pekingskou operou a operou Kun, po níž se posluchač vrátí do Anglie, na jih od Manchesteru, do starodávného mlýna ve Styal, kde Berezana zaujaly manufakturní industriální vibrace. Předposlední skladba se „odehrává“ v srdci kanadského národního parku Banff, známého svým tektonickým životem. Na závěr Berezan „usazuje“ posluchače před sochu *Hannibal II*. Jeana Tinguelyho. Zvukové projevy této pohyblivé sochy použil v koláži doplněné o cinkání, bublání a další vyšší zvuky.

Pavel Zelinka

Blast 4tet: Sift

ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Původem nizozemská formace Blast vznikla v roce 1989 a od počátku kombinovala prvky komorní vážné hudby a artrocku. Její projev byl do značné míry akademický, hrála přesně podle partitury, ale vždy hýřila nesmírným množstvím nápadů a dynamických zvratů. V této podobě ji mohli vidět i návštěvníci festivalu Alternativa v roce 1997. Postupně však v tvorbě této skupiny dostávala prostor také improvizace a příchod nových členů vnesl nové experimentální prvky. Současný přírůstek 4tet upozorňuje na to, že má soubor i další mutace v podobě kvinteta, sexteta, někdy spolupracuje i s dvanáctičlenným komorním orchestrem. Předcházející album *As Nowhere As Anywhere* z roku 2007 v šestičlenné sestavě s turecko-kazašským zpěvákem Saadelem Turkozem a švýcarským hráčem na dechové nástroje Hansem Kochem bylo dokonce postaveno čistě na improvizaci. Na aktuálním, sedmém (na značce ReR druhém) albu *Sift* je patrné, že skladby zakládajících členů – saxofonisty Dirka Bruinsmy a kytaristy Franka Crijnse – vycházejí z původních modelů, jenom jsou méně striktní a mají svou vzdušnost a zároveň poučenost z hraní s muzikanty jako je Fred Frith, Evan Parker, Tim Hodgkinson nebo Elliott Sharp. Hravější a dravější je pak skladbička baskytaristy Paeda Concy *Cklack*, kde si autor zahrál i na klarinet a elektrickou kytaru. Nejzajímavější je však bezesporu závěrečná kompozice *Pole* z pera bubeníka Fabrizia Sperry, jenž zde jednoznačně ctí styl své další kapely Ossatura, která staví na nejrůznějších zvukových hejblátkách a udělátkách. Není proto divu, že k realizaci skladby si Spera pozval i svého kolegu, elektronika Elia Martusciella. Tady najednou Blast dostávají úplně jiný rozměr.

Obecně má album celkem švih. Obdivovat na něm lze nejen brilantní instrumentální výkony, ale i smysl pro zajímavé hudební detaily.

Petr Slabý



MC Maguire: Trash Of Civilization
Innova Recordings (www.innova.mu)

Na webu své agentury nabízí torontský laptopista MC Maguire svoje služby pod heslem: „*Skládám ve stylu 15., 16., 17., 18. a 19. století a také v šesti či sedmi avantgardních stylech 20. století.*“ V přiloženém životopise se ještě dozvíme, že od konce osmdesátých let stihl napsal balet, posbíral několik cen z festivalů soudobé kompozice, natočil drum'n'bassové album, produkoval desku rhythm'n'bluesové zpěvačky a vydal nahrávku na Zornově labelu Tzadik. Prostě všestranná osobnost, která se neztratí v žádném žánru. Jeho aktuální album *Trash Of Civilization* obsahuje dvě dlouhé skladby, jež skvěle odrážejí jeho postmoderní přístup, v němž se mísí etnická hudba, jazz, elektronický pop i soudobá vážná hudba. Výsledkem je sofistikovaná nuda připomínající hudbu k reklamním spotům (což je nakonec hlavní MC Maguireho obor). **KV**

Tom Hamilton / Bruce Eisenbeil: Shadow Machine Pogus (www.pogus.com)

Již přes čtyřicet let se Tom Hamilton zabývá kompozicí i improvizací na analogové syntetizátory. Kromě vlastních souborů se objevil též v sestavách Petera Zumma či Michaela Schumachera, poslední dobou je vídán po boku Thomase Bucknera, Chrise Manna či majitele vydavatelství Pogus Ala Margolise. S kytaristou Bruceem Eisenbeilem (obligátní výčet spoluprací: Cecil Taylor, Evan Parker, Milford Graves, Lukas Ligeti...) nahrál devět improvizací, v nichž se přidušeně jazzová kytara setkává s pípáním a řevem elektronických kláves a oscilátorů. Hamilton je neposedný tak, jako bývá Thomas Lehn, Eisenbeilova kytara místy opouští tradiční hru směrem ke zvukové manipulaci ne nepodobné vynálezům Keitha Rowea a jemu podobných preparátorů, jinde nabízí schválně naivní groovující vyhrávky. Ostré průrvy tichých propastí mezi strnými štíty nesnesitelného hluku, neustálá honička dvou nástrojů, které k sobě dráždí „nejdou“, hravost až na kost. **PF**

Cornelius Dufallo: Dream Streets
Innova Recordings (www.innova.mu)

Hudba na albu *Dream Streets* odráží osobní dojmy houslisty a skladatele Cornelia Dufalla z nočního života newyorských ulic v jeho nejružnějších podobách. Každá z kolekce patnácti kratších skladeb pro sólové housle a elektroniku v autorském provedení má odlišný náboj i povahu samotného hudebního materiálu, záleží na



tom, jestli zachycuje tep rušných částí města, tajemnost zákoutí, kde se za okny domů při tlumeném světle medituje, nebo jestli odkazuje ke splynutí noci s Vesmírem. Skladby, kde Dufallo spíše muziciuje, si člověk pustí rád opakovaně, ty „filozofující“ působí naopak rozpačitě, jako například *Transcendence*, kde éterické elektronické plochy jsou skutečně mnohokrát slyšeným klišé. **VM**

Napalmed: S.Y.N. the Size R
Vlastní náklad (www.napalmed.cz)

Jen pro ty nejrychlejší: novinka mostecké hlukové úderky vyšla v limitovaném nákladu 33 kusů, tudíž dlouho asi k mání nebude. CDR má opulentní obal z alobalu, xerokopíí a pauzáku, v němž lze číst hrdé řádky o tom, že při vyluzování zvuků nebyly použity počítače, zpětné vazby, mikrofony, kov ani hlas – tedy přesně to, s čím Napalmed obvykle operují. Pro toto album se ale RadeK.K., který celé album vyrobil bez kolegů sám, rozhodl použít pouze syntetizátor. Osmdesát minut svistů, pískotů, bzukotů a klapání frekvencí nepostrádá dynamiku obvyklou pro „běžnou“ produkci Napalmed, RadeK.K.ova téková energie mu brání ustrnout v jednom zvuku či repetici na déle než několik vteřin, tišiny bez frenetické akce by byly považovány za mrhání. Nabízí se srovnání s „Hendrixem noisem“ Carlosem Giffonim, který byl před vydáním svého monolitu *Adult Life* (viz recenzi v HV 3/09) zrovna takovým rarachem syntetizátoru. Neseženete-li CDR, stáhněte si album na bandzone.cz/napalmed. **PF**

Akimbo: Ein Tanz Mit Dem Tod
Vlastní náklad (www.akimbo.cz)

Nucená abstinence či radikální půst může přinést pozitivní výsledky, jak dokazuje tuzemské trio Akimbo, jež se po více než desetileté pauze vrhlo do svého chátrajícího industriálního vraku, který se však nejenže nerozpadl, ale naopak získal po letech výraznější patinu. Základem skladeb jsou, narozdíl od žánrových kolegů Napalmed nebo Kotel 26, elektronické smyčky a rytmické vzorce, do kterých se vlétá nejdříve hlas s převážně českými texty, a poté i ruční haraburdí v duchu Einstürzende Neubauten. Vydání zdařilé nahrávky provázejí živelné koncerty, které stojí za návštěvu. **PZ**

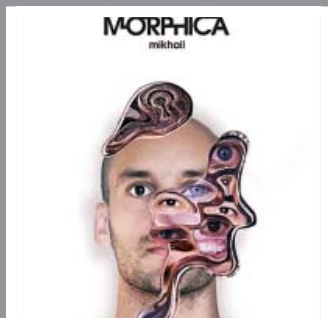
Black Boned Angel: Verdun
Riot Season (www.riotseason.com)

U Verdunu se odehrála patrně nejstrašnější bitva první světové války, při níž přišlo o život dvě stě padesát tisíc lidí a další milion byl zraněn. Hrůzy měsíce

trvajících bitev jsou vděčným tématem hudebních projektů z metalových či dark ambientních žánrů, ale najdeme je třeba i u šansoniéra Michela Sardou. Nejnověji se téma Verdunu objevuje na desce australské skupiny Black Boned Angel, jež se rozhodla uchopit válečný masakr zcela nekompromisně a oživila hrůzy bitvy v bolestné fyzičnosti zádumčivého hluku. Padesátiminutová noise/drone metalová kompozice začíná nenápadně, z ticha se vynořují šumy připomínající blížící se kroky vojáků a napětí před bouří by se dalo krájet. Pak se objeví motorové pily kytarových riffů ve stylu Earth nebo Sunn O))), které mají možná evokovat bombardování francouzských pozic německými dělostřelci. Prostřední část je klidná a zachycuje období postupu německých vojsk, která už nečekala žádný odpor. Pak se strhne finální pasáž. Odstartují ji wagnerovské chorály, po nichž následuje hluková rekonstrukce nejtěžší válečné vřavy, v níž létají kulky a ozývají se dělostřelecké salvy. Tady už *Verdun* patří spíše do soundartu než do dronemetalové škatulky. Protagonistou Black Boned Angel je Campbell Kneale, známější jako one-man hlukový projekt Birchville Cat Motel (recenze v HV 1/08) a od letošního roku vystupující pod názvem Our Love Will Destroy The World (recenze v HV 3/09). Kapela Black Boned Angel s wellingtonskými muzikanty Jamesem Kirkem a Julesem Desmondem pokračuje dál, *Verdun* je zatím její zdaleka nejambicióznější počín. **KV**

VRIL: The Fatal Duckpond
ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

Superskupina VRIL vznikla před šesti lety z popudu baskytaristy, kytaristy a zvukového kouzelníka Boba Drakea, její hlavní hybnou silou se však stal kytarista Lukas Simonis. Šlo o spontánní instrumentální „kytarovku“, kde kolektivní aranžmá měla být ještě za tepla nahrána ve studiu. Vlastně určité vzpomínání na staré zašlé časy před půl stoletím, nikoli však v duchu pocty či parodie. Záměru se přizpůsobil i Chris Cutler, který se v této kapele vyhybal komplikované hře na bicí soupravu, aby napomohl přímočarému soundu. Zdálo se, že to byla jednorázová záležitost, ale po dlouhé pauze se VRIL letos přihlásili znovu. Jejich druhé album *The Fatal Duckpond*, na němž se k původní sestavě přidal ještě kytarista Pierre Omer, představuje soundtrack k filmu režiséra Horsta Gacka, který byl letos ověřen vavřín v Ulmu. Osmnáct drobných skladbiček či často spíše motivů má sice svěží nádech, jako svébytné umělecké dílo však neobstojí. **PS**


Mikhail: Morphica

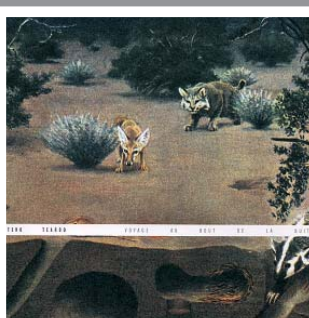
 Sub Rosa (www.subrosa.net)

Přestože se Mikhail Karikis v poslední době prezentuje i jako výtvarník a tvůrce audiovizuálních děl, jeho doménou je hudba. Trojalbum *Morphica*, zabalené v elegantní papírové krabici spolu s dvacítkou printů autorových koláží, je přímým pokračováním Karikisova dva roky starého debutu *Orphica*. Na prvním CD jsou zremixovány původní skladby z předchozího alba, na druhém jsou převedeny do vokální podoby, konečně na třetím znějí v aranžmá pro smyčce a elektroniku. Mikhail se poprvé představil před čtyřmi lety remixem singlu *Army Of Me* Björk. Právě tato popová excentrická hudebnice je pro Řeka usazeného v Londýně evidentně velkou inspirací. Podobně jako ona, i Mikhail ve svých skladbách střídá cherubínský vokál s exaltovanými špičkami. Ve své hudbě spojuje prvky vážné hudby s indie elektronikou. První CD kompletu mě mírně zklamalo. Remixéři jako by se tu báli zásadněji zasáhnout do groteskních originálů s obavou, že se celá křehká stavba zhroutí. Odvážnější je příspěvek DJ Spookyho, který dodal skladbě *Untitled In CoF Minor* řízný pravidelný rytmus, obohatil ji o sample a zajímavě si pohrál se strukturou originálu, a také podařená freejazzová úprava skladby *Dance* v podání Fake Phonetics Ensemblu. Na druhém disku vyjádřil Mikhail svou lásku ke sborovému zpěvu. Přizval si Alamine Consort složený ze členů The Hilliard Ensemble, The Sixteen, The Tallis Scholars a I Fagiolini, někde nechal vokál znít v čisté podobě, jinde si s ním pohrál na počítači. Poslední album je ambientním vrcholem celé kolekce.

PZ

Teho Teardo: Voyage au bout de la nuit
 JapanApart (www.japanapart.com)

O hudební přepis Célinovy prvotiny, zásadního románu *Cesta do hlubin noci* prosyceného hrůznými obrazy vycházejícími z válečných zážitků, se pokusil italský skladatel Teho Teardo. V posledních letech se věnuje především instalacím a skládání hudby k filmům a divadlu (letos v květnu získal cenu David di Donatello za hudbu k politickému dramatu Paola Sorrentina *Il Divo*). V devadesátých letech spolupracoval však i s lidmi, jako jsou Mick Harris (Scorn, Napalm Death) či Lydia Lunch. V nedávné době vydal s violoncellistou Erikem Friedlanderem (Masada, Bar Kokhba aj.) album *Giorni Rubati*, inspirované dílem Piera Paola Pasoliniho. Friedlan-



der se objevuje i mezi osmicí hráčů na smyčcové nástroje na sedmipalcovém vinylu *Voyage au bout de la nuit*, který přináší deset minut intenzivní, naléhavé, v podstatě velmi jednoduché hudby, tvořené převážně smyčci a elektronikou. Obě skladby (*Plans*, *Prix de Rome*) pracují s pravidelným opakováním jednoho tónu, začínají v tiché dynamice a „bezohledně“ pokračují dopředu za postupného zesilování. V paralelní vrstvě se pak přidávají či mizí dlouho znějící tóny. Jednoduchost kompoziční figury dosahuje kontrastního efektu – naléhavosti, osudovosti. Teardova hudba jako doprovod funguje dobře, je efektní, nicméně si nejsem jist, zda by obstála autonomně, bez filmu, divadla či četby Célinova majstrštyku. Teardovo hudební myšlení je s nehu-
debními složkami spjato, to je zjevné.

PV

Strom Noir: Luvyoo

 Ambsine (www.ambsine.sk)

Moc pěkné album ze Slovenska. Emil Matko, jediný člen Strom Noir, je zároveň vydavatelem, na jehož značce Black Orchid vyšla nejedna kazeta temného ambientu či darkwave hudby. Svou vlastní tvorbu ale svěřil jinému vydavateli. CDR v barevné papírové kapse přináší příjemnou hodinku hudby na pomezí temných ambientních krajín, decentních terénních nahrávek a nálad, které se občas blíží například tvorbě Ukrajince Andrije Kiričenko. Trochu příliš stylového chtění, na druhé straně dokonale uklidňující poslech, který nezevšední ani při opakovaných seancích.

PF

Pan Sonic and Haino Keiji:
Shall I Download A Blackhole And Offer It To You
 (Live In Berlin)

 Blast First Petite (www.blastfirstpetite.com)

Keiji Haino a Pan Sonic se potkali před dvěma lety v listopadu v berlínské Volksbühne a vystříhli si společný set, který nyní konečně vychází v péči britského labelu Blast First Petite. Střet hlukových mistrů se samozřejmě nemůže obejít bez momentů, kdy je všechno „v červených“. Keiji Haino řve a drásá svoji kytaru, zatímco Pan Sonic dokresluje atmosféru bezmála podprahovými zvuky černého ambientu a po většinu času zůstávají v pozadí. Přesto se kromě obvyklých ingrediencí dočkáme i překvapivých momentů, jako jsou klidné, skoro bluesové pasáže v předposlední skladbě nebo Hainovo dekonstruované sólo v sedmé skladbě. Zkrátka, když se sejdou tři hlu-
kaři, můžou si někdy užít i klidu.

KV


Remano Eszildn: R-Tracks

 Planet Mu (www.planet-mu.com)

Revivalová vlna analogové elektroniky má dalšího protagonistu. Je jím ve Skotsku narozený a v Bristolu v současné době tvořící Remano Eszildn, který se v letošním roce představil debutovým albem *R-Tracks*. Na začátku alba se sice chvíli tváří jako pozapomenutý indie elektronik, ale s plynoucími kratšími skladbičkami je stále více zřejmé, že Eszildnovým cílem nebylo kopírovat laptopové hrdiny, ale jít v historii ještě mnohem hlouběji. Nostalgické miniatury si nelibují v artrockových gestech berlínské školy 70. let, ale spíše lehce opisují z prvních alb Front 242, Kraftwerk nebo Tubeway Army; jeden moment mi dokonce připomněl Svobodovy televizní *Návštěvníky*.

PZ

José Manuel López López:
Works for soloists and ensemble

 Neos (neos-music.com)

Španělská soudobá vážná hudba se v posledních několika letech začíná poměrně masivně prosazovat na světových festivalech a v katalogích vydavatelů. José Manuel López López (nar. 1956) ve své hudbě spojuje zájem o zvukovou barevnost, která jej přibližuje francouzskému zvuku, s určitou zemitostí a zvukovou nestabilitou. Všelijaké skřípání a neučesané linie se střídají s kultivovanějšími místy. V rámci současné hudby nepřináší nic opravdu originálního, s jejím hudebním slovníkem ale zachází docela poutavě. Hraje španělský Plural Ensemble a francouzský Ensemble Orchestral Contemporain.

MK

Ushio Torikai: Rest

 Innova (www.innova.com)

Japonská skladatelka Ushio Torikai je typickým příkladem toho, jak má v některých asijských zemích evropská avantgardní hudba větší ohlas než v samotné Evropě. V bookletu je řeč o snahách spojit japonské tradice se západní řečí, v hudbě samotné to ale příliš slyšet není. Za skladbami (vzniklými v rozmezí let 1996 a 2002) jsou pravděpodobně důkladně promyšlené kompoziční metody, čtení partitury by bohužel bylo možná adekvátnějším způsobem jejich prezentace. Ve znějící podobě jim chybí něco, co by udrželo posluchačovu pozornost.

MK

KV – Karel Veselý, **PF** – Petr Ferenc, **VM** – Vítězslav Mikeš, **PZ** – Pavel Zelinka, **PS** – Petr Slabý, **PV** – Petr Vrba

his VOICE

časopis o jiné hudbě

5 | září | 2009

69 Kč | 31,5 | 94,90 Sk

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

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

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

Produkce a inzerce: Lenka Hradilková (+420 604 827 255), kralova@hisvoice.cz
Informace o inzerci: www.hisvoice.cz/inzerce.pdf

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

Distribuce – Slovensko: PressMedia s.r.o., Libešická 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: Magnet Press, Slovakia, s.r.o. P.O.BOX 169, 830 00 Bratislava, Tel.:00421 2 67201931- 33 - předplatné, Fax:00421 2 67201930,10, E-mail: predplatne@press.sk, www.press.sk

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

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

Fotografie: Petr Ferenc (titul), Kerstin Anders (s. 10), Robert Adrien X (s. 16-18), Arunas Baltenas (s. 24), Marion Gray (s. 29), Kateřina Ratajová (s. 30-32), Vít Klusák (s. 36-38), Francis Cowen (s. 42)

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, **Black Point music**, Zlatnická 6, Praha 1, **Divadlo Archa** (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1, **Galerie Školská 28**, Praha 1, **Roxy, Universal NoD**, Dlouhá 33, Praha 1, **Tamizdat Record shop**, Jindřišská 5, Praha 1, **Knihkupectví Prospero**, **Divadelní ústav**, Celetná 17, Praha 1, **Knihkupectví FIŠER**, Kaprova 10, Praha 1, **Knihkupectví ACADEMIA**, Václavské nám. 34, Praha 1, **Knihkupectví Seidl**, Štěpánská 26, Praha 1, **Knihkupectví Maťa - Aurora**, Opletalova 8, Praha 1, **Knihkupectví 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: Indies**, Kobližná 2, Brno, **Knihkupectví Academia**, nám. Svobody 13, 602 00 Brno, **Knihkupectví Barvič-Novotný**, Česká 13, Brno, **Knihkupectví M. Ženíška**, Alfa Pasáž, Poštovská 4, 602 00 Brno, **Kulturní a informační centrum města Brna**, Radnická 12, Brno, **WOLF Music**, Dvořákova 3, 602 00 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, **Litoměřice: Music Shop**, Okružní 146/6, 412 01, Litoměřice, **Litomyšl: Muzika KALIBÁN**, Šantovo nám. 141, Litomyšl, **České Budějovice: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ**, Česká 7, České Budějovice, **Ústí nad Labem: Knihkupectví UJEP**, Brněnská 2, 400 96 Ústí nad Labem, **Zlín: LOFT 577 s.r.o.**, Na Drahách 369, 76001 Zlín.

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.