



Vážení a milí čtenáři,

Ke kazetám, titulním hrdinkám tohoto čísla, mám důvěrný a poněkud sentimentální vztah. Drtivá většina nahrávek, které formovaly můj hudební vkus, se ke mně dostávala právě na nich, mnohdy již jako kopie několikáté generace, a míra jejich ohranosti dodávala jakékoli hudbě na nich zaznamenané patinu. Vzájemné kopírování a půjčování kazet se stávalo významným prvkem společenského styku, ale byl s nimi svázán i nepominutelný aspekt rukodělný. Protože nebylo praktické – kvůli odlišnosti formátů – kopírovat si pro kazety obaly CD a seznamy skladeb, člověk se stával designérem své vlastní kolekce. Nad popisováním jsem strávil mnoho hodin a grafolog by nejspíš odhalil, do jaké míry opisování názvů skladeb do úzkých řádek kazetových obalů ovlivnilo můj rukopis. Stačilo pár let a hudba postoupila mílovými kroky ke svému odhmotnění, obřad vkládání originálu a prázdné kazety do „dvojčete“ a následného čekání na kopírování v reálném čase (u vybavenějších strojů polovic) se zdá být zapomenut. Náš tematický blok má dva cíle: připomenout slavnou historii magnetofonového pásku a zároveň ukázat, že ne všude jsou jeho dny sečteny. V hledání takových míst budeme pak pokračovat volným seriálem v následujících číslech.

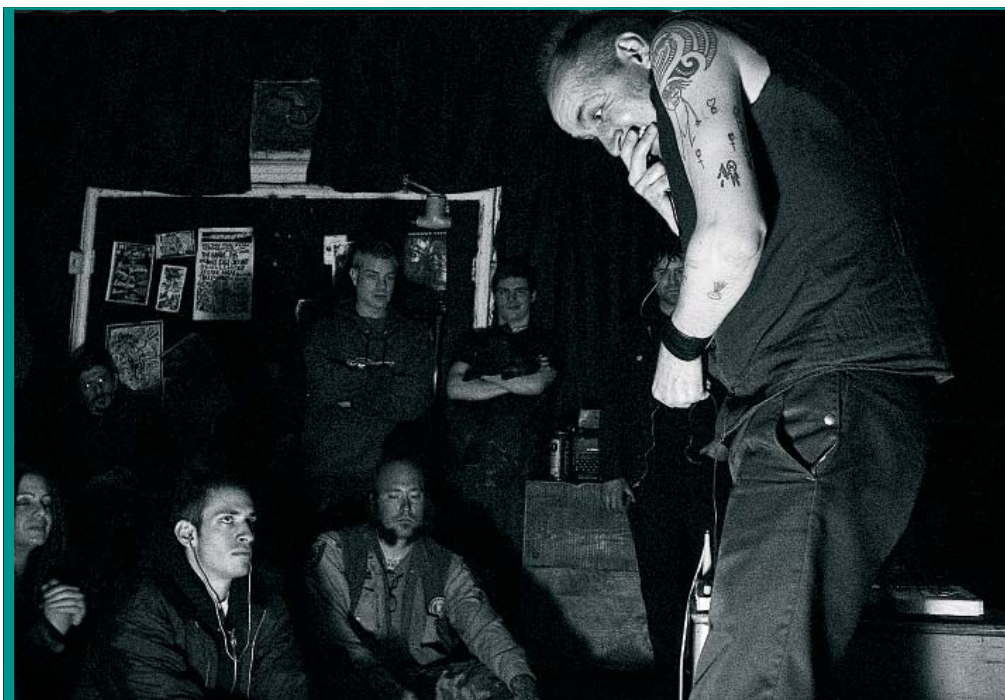
K tomuto číslu je přiloženo CD, na němž po dvou letech opět nasloucháme zajímavému znění z českomoravských hudebních luhů a hájů. Jeden z pracovních názvů této kolekce zněl „hudba z krize“ a neměl odkazovat ani tak k probíhající krizi finanční (k níž může být ale veselým soundtrackem), ale ke krizi hudby, o níž se často mluví, ač je tím myšlena jen krize zaběhnutých forem nahrávacího průmyslu. Jak slyšno, daří se za této krize hudbě po čertech dobře a pestře.

Veselé podzimní čtení i naslouchání

Matěj Kratochvíl

— a k t u á l n ě —
t é m a
— současná kompozice —

Glosář Matěj Kratochvíl	2
Music Unlimited Petr Vrba	4
Six Organs Of Admittance Petr Ferenc	5
Contempuls Matěj Kratochvíl	6
Tance na tenkém pásku Petr Ferenc	8
Black metal a kazety Karel Veselý	12
Magnetický pásek v hudebních nástrojích Milan Guštar	14
Albert Breier Jaroslav Šťastný	20
Znění z mezí HIS Voice Sampler	24
Petr Drkula a Tomáš Šenkyřík Matěj Kratochvíl	26
Čínská elektronika Karel Veselý	30
Tony Buck Petr Vrba	32
HildegurIs Pavla Jonssonová	36
Markus Schmickler Lukáš Jiříčka	40
Leipzger Jazztage Petr Hanzel	43
Hudební kriminalistika Petr Ferenc	45
Recenze	52



Sudden Infant

Holandská režisérka Babeth M. VanLoo natočila dokument o americké skladatelce, vokalistce, choreografce a filmařce nazvaný **Meredith Monk: Inner Voice**. Film nechává diváky nahlédnout do procesu přípravy aktuálního díla *Songs of Ascension* a do zákulisí turné Meredith Monk a jejího souboru, točí se také kolem jejího vztahu k buddhismu. Nový materiál je doplněn rozhovory a útržky starších děl. Není to první dokument o Meredith Monk. Již v roce 1983 ji Peter Greenaway věnoval jeden díl své série *Four American Composers*, kde se ocitla vedle Philipa Glasse, Johna Cage a Roberta Ashleyho. Kromě dokumentu vychází na DVD také reedice filmů, pod nimiž je Meredith Monk podepsána jako režisérka: *Book of Days* a *Ellis Island*. Pro ty, kdo by si chtěli její hudbu přehrát vlastnoručně, je připravena notová kolekce jejích klavírních skladeb.

Vrcholem podzimu v režii vydavatelů a promotérů KLaNGundKRACH by mělo být vystoupení švýcarského performerů žijícího v Berlíně, Jokea Lanze vystupujícího coby **Sudden Infant**, které se uskuteční 30.11. v pražském klubu Chapeau Rouge. Sudden Infant, který loni oslavil dvacáté výročí svého působení na poli experimentální hudby a jehož tvorbou jsme se zabývali ve švýcarském čísle HV (3/08), vychází z noise, používá různé, často značně obskurní zvukové zdroje, lo-fi elektroniku a gramofony. Jeho produkce je ve svých konkrétních podobách velmi rozmanitá: někdy je temná, jindy má naopak podivínsky humorný charakter, jednou jde o nekontrolovaný sonický atak, podruhé se zasekává v mezerách a předělech. Pověstné jsou jeho zvukově-pohybové performance, při nichž hraje vedle přednatočených smyček a ruchů důležitou roli nazvučené Lanzovo tělo. Na svém kontě má Lanz více než padesát CD, vinylů, kazet a CD-R vydaných na několika desítkách labelů, z těch významnějších např. u Blossoming Noise, Tochnit Aleph, Klanggalerie nebo Harbinger Sound. Vystoupení je prvním společným projektem bookingů KLaNGundKRACH a Ars Morta Universum. Kromě Prahy Sudden Infant vystoupí ještě 1. 12. v Brně, na pražském koncertu ho doplní domácí formace RUIINU a Leland Piss Orchestra.

Praha již podruhé hostí festival spojující výstavy, instalace a koncerty založené většinou na práci s open source technologiemi. **Creative Destruction** je „projekt založený na technologiích, které v době finanční krize stále inovují a, jak se zdá, ničí hodnoty zavedených společností. Festival spojil autory, kteří svým postojem jsou pozitivním předvojem pro naši společnost.“ Podvratný večer se uskuteční 19.11. v pražské Galerii AVU od 20:00 do dvou hodin ráno. Český projekt Rootkit představí kompozici *Curupira Legend*. Zvuk je generován synteticky za použití jednoduchých objektů, oscilátorů a bílého šumu, při vytváření zvuku je použito poznatků z psychoakustiky. Video signál je zkreslován působením zvukového signálu a časové přímky, pohyby pixelů v obraze jsou na několika místech monitorovány a převáděny zpět do zvukového modulu pro modifikaci parametrů syntezátoru. Michal Cabowitz představí jednoduchý audiovizuální instrument s názvem n0Iz—>flIT3r pracující s programem Pure Data, jeho představení bude trvat dvacet minut, během nichž se pokusí vytvořit řád z chaosu. Federsel v osamění odkládá kytary, baskytary i laptopy a zapojuje svou sbírku starých analogových přístrojů do nestandardních zapojení. Ze skučení, skřípání a syčení vytváří svou verzi postindustriálu, hudbu bez ega, bez plánu, hudbu chyb a náhody. Sám ji nazývá komorní industriál nebo kavárenský noise. Hluková meditace nad rozbitým konektorem, hlásá tisková zpráva festivalu a dodává: Federsel je druhé rodinné jméno Tomáše Procházky (aka Invisible mana). V běžném životě hraje v divadlech Buchty a loutky, Handa Gote a v hudebních skupinách B4, Gurun Gurun a Radio Royal. Je vášnivým houbařem. Alef-Elektronik představí svou novou tvář: Od agresivního industriálu, melodických elektro beatů a downtempa se dostal k *akustickému ambientu*, tedy k reálným zvukům v reálném prostředí. Autor zkoumá především akustickou a rezonanční vlastnost železa (rezavé skulptury na okrajích měst, bronzové sochy, mosty etc.). Plenérové nahrávky jsou posléze kombinovány s nemalou dávkou citu pro cinematicnost.

Meredith Monk



Festival neobvyklé hudby a filmu – **New New! 2009** – který letos slaví páté výročí a který se odehraje v Brně ve dnech 18.–21. listopadu, konečně odtajnil svůj line-up! Startuje vernisáží výstavy 18. 11., pokračuje dnem plným workshopů, showcase a jamů 19. 11. a vyvrcholí dvěma hudebními dny ve dnech 20.–21. 11. Ze známějších jmen se lze těšit na People Like Us, Jesu nebo Guida Möbiuse. Více informací již brzy na www.newnew.cz

22. října zemřela **Maryanne Amacher**, americká skladatelka a autorka zvukových instalací. Studovala mimo jiné u Karlheinz Stockhausena a již v roce 1967 ve městě Buffalo vytvořila „kompozici“ pracující s mikrofony rozmístěnými v různých částech města, jejichž signály se pak spojovaly v rozhlasovém vysílání. Také většina jejích dalších děl byla určena pro konkrétní místa, a kvůli tomu neexistuje mnoho nahrávek, které by její tvorbu zprostředkovaly širšímu publiku. Výjimkou jsou dvě CD *Sound Characters*, která vyšla na značce Tzadik.

V časopise Reflex (v čísle 41) se Josef Vlček v článku **Hvězdy Hvězdné pěchoty** pustil do hudebních diletantů. Tragikomické hrdiny ze soutěže Supers-tar se snaží zařadit do širšího kontextu hudebních „mimoňů“, nějak to ale všechno dohromady nesedí. Televizní Anička „Dajdou“, Captain Beefheart, Harry Partch... ti všichni se Josefu Vlčkovi vejdou do jednoho šuplíku. Ve skutečnosti se tu spojují dost odlišné koncepce outsiderství. Jedni se snaží prorazit v rámci určitých zaběhnutých žánrových pravidel, chtějí dělat hudbu tak jako profesionálové pop music (nebo opery atd.). A selhávají. A někteří selhávají natolik spektakulárně, že se pro to najde publikum. To jsou ony „hvězdné pěchoty“. Pak tu ovšem jsou tvůrci, kteří cíleně opouštějí obvyklé kategorie a návody, jak správně dělat hudbu. Harry Partch nedělal to, co dělal, protože by snad chtěl komponovat jako Mozart a nějak mu to nešlo. Harry Partch zjistil, že jsou mu mantinely západní vážné hudby těsné, vytvořil si vlastní systém a v něm se potom pohyboval s jistotou. Jeho kompozice nejsou žádné neumětelské kousky. Podobný případ je Louis Thomas Hardin neboli Moondog, kterého Vlček také zmiňuje. Psaní do společenského časopisu vyžaduje jistou zkratkovitost, tady však díky zkratkám získává čtenář dojem, že Captain Beefheart byl hudební analfabet, kterému „*instrumentaci dodali producenti až ex post*“, nebo že termín „geniální diletanti“ pochází z dvacátých let. (Možná se o nich tehdy mluvilo také a uniklo mi to, ale rozhodně běžněji je toto označení spojováno se scénou let osmdesátých.) Myšlenka článku, že „*outsiderské umění se nedá dělat pro slávu a popularitu*“, je dobrá, nicméně není mimoň jako mimoň. HIS Voice je plný článků o outsiderech, s propadlíky ze Superstar toho však mnoho společného nemají.

MUSIC UNLIMITED 23 „whispers & cries“

6.–8. listopadu, Alter Schl8hof, Wels, Rakousko

Text: **Petr Vrba**

Amerika se vrací do Welsu! Jedinečná příležitost vidět na jednom pódiu sestřenice Parkinsovy, Freda Frithe s Chrisem Cutlerem, Zornovu Cobru bez Johna Zorna (ovšem jím obsazenou), něco z japonské či skandinávské improvizace, výkvět noisu, DJs... a to vše pod kuratelou jedinečné Ikue Mori, která „svůj“ ročník nazvala „šepoty a výkřiky“.

Ikue Mori (1953) se ocitla v New Yorku ve svých čtyřicetiletých letech, tedy mezi koncem punkové éry a obdobím, kdy se stal součástí hudby „hluk“. Soustředilo se kolem ní množství průkopnických Japonek, které přispívaly k proměně hudební scény nejen v Japonsku, ale i v USA (zmiřme alespoň projekty jako Sunset Chorus, Fukudo, Death Praxis, Mephista aj.). Tehdy ještě objevovala spíše možnosti automatických bubeníků, zatímco před deseti lety po zážitku na koncertě Petera Rehberga (Pita, KTL, M.I.M.E.O.) byla natolik unešená, že si pořídila laptop, jenž je jejím nástrojem dodnes. Není tedy divu, že vrcholem pátečního večera bude duo KTL, tvořené „dvěma elektronickými inovátory jedenadvacátého století“ (kromě Rehberga kytarista Stephen O'Malley). Před nimi se pódium bude prohýbat pod vahou početného ansámblu poskládaného pod taktovkou Johna Zorna. Dnes již klasický projekt Cobra (vznikl v roce 1984) se již objevil v různých koutech světa, ve Welsu však bude poprvé a kromě Ikue Mori, Zeeny Parkins, Freda Frithe a Chrise Cutlera uvidíme pianistku Sylvii Courvoisier, vokalistku Maju Ratkje, hráče na dudy Davida Watsona, bubeníka Tonyho Bucka a další. Dva poslední jmenovaní vystoupí ještě v triu spolu s DJ Olivem, což je samozřejmě více než slibná sestava, ale osobně jsem se ještě více těšil na původně avizované trio Glacial (Buck, Watson a kytarista ze Sonic Youth Lee Ranaldo). Zmiřovaná Maja Ratkje vystoupí hned třikrát, kromě Cobry a „domovského“ norského kvarteta Spunk ještě v rozšířené sestavě Phantom Orchard, což je primárně projekt Ikue Mori a Zeeny Parkins. Ikue Mori ze všech žen, kterých letos na Music Unlimited bude šestnáct (oproti jednadvaceti mužům), vystoupí nejčastěji (čtyřikrát). Jedním z těchto vystoupení bude i projekt Agra Dharma, o kterém sama říká, že je „křehký jako bílý lotos a divoký jako bouře“. Kromě Mori a pianistky Courvoisier sem patří ještě vokalista a hráč na těremin Makigami Koichi. Posledním koncertem, ve kterém budeme moci Mori spatřit, bude projekt Ipcress Theater, k němuž hudbu tvoří



Zeena Parkins



The Ex

kromě Koichiho kytarista Kazuhisa Uchihashi a perkusionista Mark Nauseef. Chybět nebudou samozřejmě ani The Ex, kteří jsou ve Welsu jako doma a na nedělní večer připravují oslavnou party ke třiceti letům existence. Na závěr by neměla chybět zmínka o nočních barových DJs, kterými budou opět „stálíci“ jako Andy Moor, Christof Kurzmann, ale též DJ Olive aj.

Music Unlimited v režii Ikue Mori nabízí tři dny skvělého programu zaměřeného primárně na menší tělesa (dua, tria, kvarteta), která však budou každý den „konfrontována“ s velkými ansámblu (Cobra, Phantom Orchard Orchestra, mnohohlavou záležitostí bude pravděpodobně i „The Ex 30 year party“). Řadu dalších jmen a doprovodných akcí jsem nezmínil, vše i s festivalovým bulletinem najdete na www.musicunlimited.at. A že je festival kousek od Budějovic, to jsme na stránkách HV zmiňovali již několikrát. ■

Six Organs Of Admittance

Text: Petr Ferenc

Amerického kytaristu Bena Chasnyho, který se skrývá za sólovým projektem Six Organs Of Admittance, jsem poprvé zaregistroval coby člena Current 93, na jejichž skvělé album z roku 2006 *Black Ships Ate The Sky* napsal polovinu hudby. V nové sestavě kolem Davida Tibeta již Bena Chasnyho nespatříme, máme zato možnost shlédnout jeho Six Organs ve čtyřčlenné sestavě.

Kromě Chasnyho na malé pódium pražského Chateau Rouge vystoupá bubeník Alex Neilson, kytarista Andrew Mitchell a hráčka na kytaru a elektroniku Elisa Ambrogio. Když jsem Six Organs viděl před třemi lety jako sólový projekt, byl jsem udiven Chasnyho chameleonstvím – s Current 93 tvořil jemné folkové motivky, sám na pódiu s elektrickou kytarou se vrhal proti reproduktorům

a hned zase zpátky k efektům a tvořil těžkou hlučnou stěnu. Na albech a kompilacích ukazuje, že je schopen americky venkovské dřevnosti i britsky znějících vzletných minimalistických folkových kudrlinek.

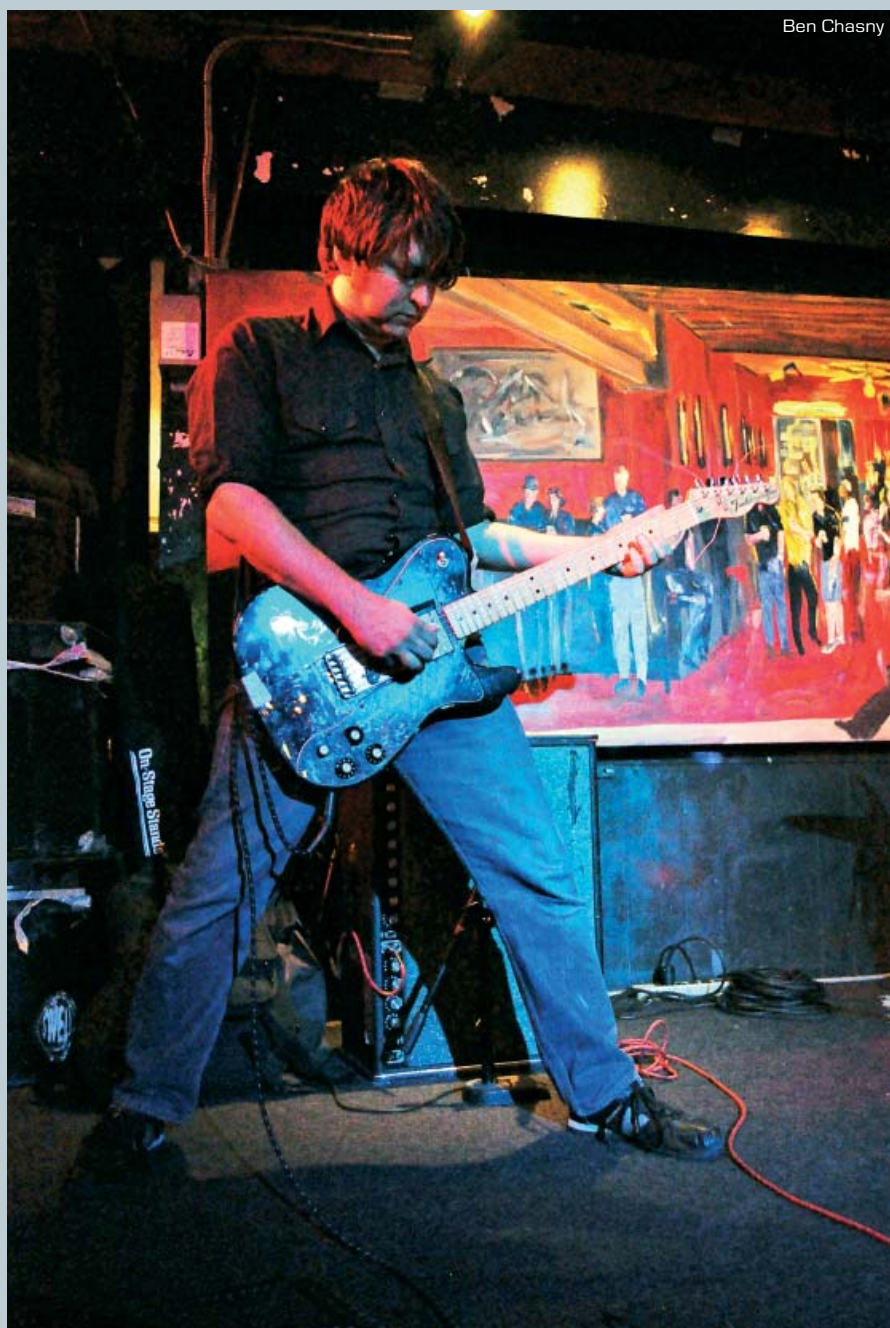
Ben Chasny nahrává od roku 1996, k jeho hlavním projektům vedle Six Organs patří psychedelický bigbít Comets On Fire. Kromě Current 93 propůjčil své schopnosti i skupinám Badglore, Double Leopards a Magik Markers.

Když se koncem minulého desetiletí vzedmula vlna folku s nejrůznějšími předponami (freak folk, indie folk, psychedelic folk...), byl na ni Chasny připraven, folk měl odjakživa rád a rozhodně se jím nezačal zabývat proto, že zrovna letěl. „Vždycky jsem jel ve folku, ale stejně tak i v experimentální, hlučkové a podobné hudbě. Před deseti lety jsem opravdu nemohl přijít na to, jak tyhle dvě hudby spojit. Ale když jsem začal poslouchat psychedelický folk, všechno najednou dávalo dokonalý smysl. Experimentální aspekty se dokázaly promísit s přímočarými folkovými postupy. Zamíloval jsem si tohle spojení, protože je to perfektní syntéza bláznivého noise a drones... Chtěl jsem dělat něco podobného, ale pořád jsem nemohl přijít na to, jak, až jsem slyšel skupiny jako Ghost, a najednou cvak! – takhle se to dělá, můžete mít vybrnkávaný part a pod ním divoké zvuky.“

Nalezená svoboda výrazu ovšem neotupila Chasnyho poctivé muzikantství a cit pro podmanivou jednoduchost. Přesvědčte se naživo nebo na početných albech Six Organs Of Admittance. Naleznete je třeba na značkách Holy Mountain a Drag City. Na prvně jmenované vyšla vynikající kolekce *Compathia*, která ukazuje Chasnyho písničkářský um. Živě se možná dočkáme spíše divokého jamu, je proto dobré vědět i o půvabné introvertní tváři Bena Chasnyho, muže, v jehož díle se Neil Young setkává se Sydem Barrettem.

Jako předskokani Six Organs Of Admittance vystoupí indierocková Hissing Fauna.

11. listopadu v Chateau Rouge, pořádá Scrape Sound. ■



Ben Chasny

Contempuls



Stefan Hussong, Mike Svoboda a Anne-May Krüger

Text: **Matěj Kratochvíl**

Po úspěchu loňského prvního ročníku organizátoři festivalu Contempuls nepolevili ve svých ambicích a opět přivážejí vysoce kvalitní výběr ze soudobé hudby, jejích autorů i interpretů. A opět se vše odehraje během tří dvojkoncertních večerů: 9., 12. a 13. listopadu v prostoru La Fabrika v pražských Holešovicích.

Současnou vážnou hudbu nelze charakterizovat nějakým jedním stylovým označením, leda by znělo „roztříštěná“. Spíše může pomoci vypíchnutí pólů, mezi nimiž se pohybuje. Na jedné straně pokračovatelé modernistických tendencí snažící se o nacházení nového materiálu i způsobů jeho zpracování, na straně druhé postmodernisté (i když se lze jen těžko shodnout, co ten termín vlastně znamená) přesouvající staré materiály do nových kulís a konstelací. A nebo jinak: Na jedné straně technicky náročná hudba obsahující „příliš mnoho not“, intenzivní tok informací, proti ní hudba zdánlivě přehledná, někdy až vyprázdněná, přitom však neméně intenzivní než ta první. Všechny tyto póly budou na koncertech Contempulsu zastoupeny.

Představiteli vrcholně modernistické větve jsou třeba Helmut Lachenman nebo Brian Ferneyhough, jejichž hudba klade před interprety překážky v podobě komplikovaných struktur nebo značně nestandardních technik. Arditti String Quartet patří k interpretům, kteří se přes tyto překážky dokážou přenést a objevit pro posluchače hudbu skrytou za nimi. Z jiného úhlu zase hledání nových materiálů ukazuje hudba francouzského spektrálního, jehož zásadní představitel, Gérard Grisey, bude zastoupen skladbou *Taléa*.

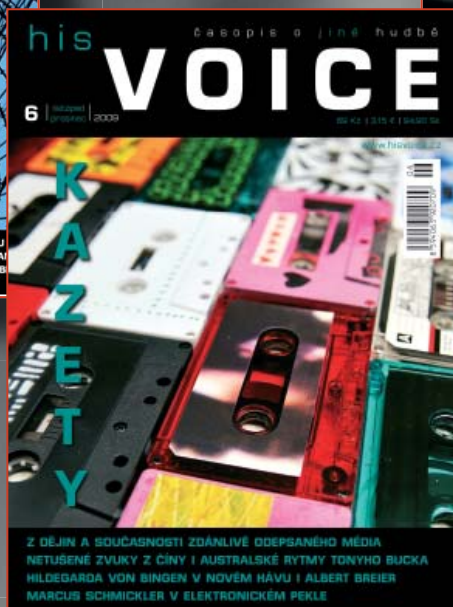
V rámci recitálu klavíristy Daana Vandewalleho zazní skladby, v nichž se toho naopak jakoby moc neděje, každý tón i každý okamžik ticha má ovšem své přesné místo. Takové skladby píše japonský skladatel Jo Kondo, spojující matematické principy s citem pro jemné nuance zvuků a melodických linií. Je-li řeč o ztišené a pomalu plynoucí hudbě, je třeba zmínit Mortona Feldmana, jehož *Why Patterns?* zahraje německý ensemble recherche.

Díla jiných autorů naopak charakterizuje razantní výraz a výrazné rytmy. S těmi pracuje Rakušan Bernhard Lang, který ve skladbě *Differenz/Wiederholung 5* ke komornímu ansámblu hrajícímu různě znepravidelnované smyčky připojuje ze záznamu stopu vzniklou poškrábáním CD s nahrávkou barokní opery. Historické materiály rozebírá a do nových tvarů skládá i Paweł Szymański, jehož *Recalling a Serenade* operuje s odkazy ke klasicismu, ale také virtuózní trombonista Mike Svoboda, jenž bude se svými spoluhráči, zpěvačkou Anne-May Krüger a akordeonistou Stefanem Hussongem, zkoumat různé aspekty hudby Erika Satieho za pomoci flašinetu, dětských pian a dalších nástrojů. Ne zcela obvyklým jménem na programech současné komponované hudby je Fred Frith, známý především jako improvizátor a kytarista, jenž bude na festivalu zastoupen jako autor klavírních skladeb.

Na Contempulsu ovšem nemá místo jen hudba prověřených světových mistrů, mladou generaci amerických autorů představí například duo The Kenners (saxofon a klavír). Čeští autoři jsou v programu v menšině, to je ovšem důsledek pečlivého výběru. Festival objednal novou skladbu u Michala Nejtky, která zazní v podání souboru Prague Modern, poměrně nedávno založeného tělesa hráčů spojených s Pražskou komorní filharmonií pod vedením francouzského dirigenta Michela Swierczewského. Arditti Quartet má na programu *Smyčcový kvartet č. 1* Petera Grahama, Daan Vandewalle zase část z cyklu *24 preludií a fug* Pavla Zemka.

Kompletní program najdete na www.contempuls.cz

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

Tance na tenkém pásku

Text: **Petr Ferenc**

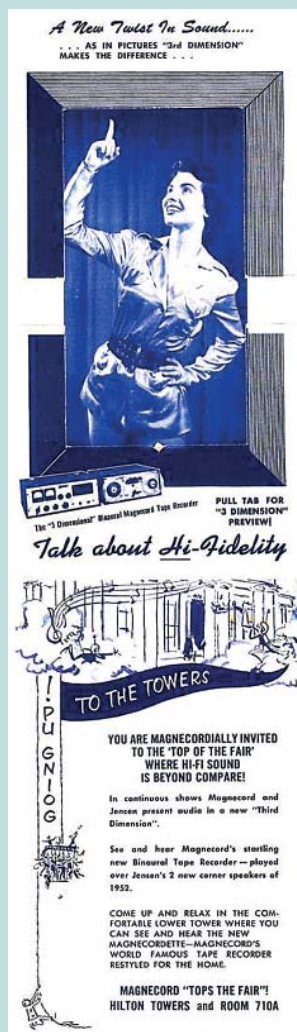
Toto číslo HIS Voice je věnováno kazetě a k tomuto tématu se během příštího ročníku ještě několikrát vrátíme ve formě volného seriálu o nejrůznějších aspektech produkce malých krabiček s úzkým páskem uvnitř. Zjistíme, že kazeta není jen relikv časných dávných minulých.

Kazeta coby konzerva na zvuk byla donedávna považována za podřadné médium. V současné době se ale vyrojilo množství vydavatelů a hudebníků, kteří se k této formě publikování vracejí. Pochopitelně zde hraje roli retronálada, která také měla jistý podíl na znovuvzkříšení popularity vinylových desek, není ale jediná. Hravý duch mnoha experimentátorů objevuje novou, komerčně v současné době opět neoranou líchu (to už se o LP říct nedá). Osob takto působících v nejspodnějších patrech undergroundu je celá spousta, každá z nich má pro své konání trochu jiný motiv, některé scény, jako punk, hardcore a black metal se kazety nikdy nevzdaly. Co se v současnosti ale pomíjí, je role, již kazeta sehrála v populární hudbě a její úloha při procesu demokratizace hudební tvorby, která najednou nebyla zcela odkázána na drahé lisovny LP desek a mohla do sebe nechat vstoupit kutilského ducha jménem DIY.

V současné době počítačů, vypalování kompaktních disků a sdílení hudby na internetu se průlomová role kazety ráda opomíjí, stejně jako skutečnost, že kromě LP a CD tu *Musicassette* (MC) fungovala i jako oficiální médium předávající nahranou populární hudbu. Lecjaký přehledový článek hovoří o úpadku vinylů a nástupu kompaktních na přelomu osmé a deváté dekády, masový nákup nahraných kazet diskretně zamlčuje. Přitom kazeta se v mnoha místech světa používá dodnes, nejeden asijský či africký popař na ní vydává svá díla. Za popularitou MC v tomto případě údajně stojí kromě nízké ceny média a přehrávačů i fakt, že vinylové desky se v některých zeměpisných šířkách ve vedru roztékaly. A nemohu opomenout domácí nahrávání tzv. *mixtapů* (směšky se jim říkalo) z rádia – písně bez začátků a konců, do nichž obvykle kecal moderátor, mnohdy s ruchy špatně narafované antény. Pokud jde o kopírování, které zabíjí hudbu, podobné kampaně rozhodně nejsou výdobytkem věku CD: vzpomeňte si na své sbírky kazet nahraných z desek a kompaktních. Výsledek býval zahuhlaný úměrně tomu, kolikátou kopií jste měli, poznávat (mnohdy dešifrovat a domýšlet) novou hudbu ale najednou bylo tak snadné. Vrcholem aspirací v oblasti hi-fi pak byla rezolutní žádost: mám jen chromky a samé první kopie z CD, jinak nic nechci... Leckdo na MC zapomněl až příliš rychle a důkladně. Navzdory zvednutým obočím mnohých tu s námi kazety byly od svého vzniku, jen – podobně jako LP desky – je bylo v určité době méně vidět.

„VŽDYŤ NEJDE O MÉDIA...”

...ale o samotnou hudbu...“, povzdechnul si při přípravě tématu kazety jeden redakční kolega. Následovala kratší debata, v níž jsem projevil nesouhlas s tímto názorem. Pokusím se objasnit proč. Od vynálezu reprodukování hudby člověk neposlouchá jen naživo, ale stá-



le víc a víc zprostředkovaně. Brian Eno dokonce prohlásil, že devadesát procent vši hudby, kterou posloucháme, je hudba elektronická – zkrátka proto, že si ji pouštíme z elektronických přehrávačů.

Každé médium s sebou nese změnu hudební informace i širšího kontextu poslechu. Tak třeba nahrávání do pouhé kovové trouby bylo značně omezující, zapojení mikrofónu výrazně rozšířilo možnosti a citlivost práce se zvukem. Staré šelakové desky unesly jen pár minut záznamu na každé straně a pokud jste chtěli slyšet celou operu, museli jste si koupit notně těžké album – něco jako fotoalbum, ale na desky. Vícestopé nahrávání na magnetofonový pás umožnilo vznik řady studiových kouzel, bez nichž si dnešní nahrávání a poslech nedovedeme představit. Když byl šelak nahrazen vinylem, vznikl formát cca čtyřicetiminutového LP a s ním možnost rozmáchlých konceptuálních nahrávek či písňového alba coby konceptuálního díla. Dlouhohrající deska se stala uměleckým dílem stavěným na roveň knihám a filmu. Konečně kazeta poprvé umožnila svým tvůrcům vytvářet podobná díla v domácích podmínkách a za únosnou cenu. Proces hudební tvorby a vydávání se nástupem formátu MC výrazně demokratizoval. Nechci opomíjet médium magnetofonového pásu na velkých kotoučích,

manipulace s ním však přece jen byla náročnější a nákladnější a vydavatele příliš nezaujalo.

Kazeta se vyznačovala do té doby nevídanou skladností a snadností manipulace. Pásek nebylo třeba navíjet, stačilo jen vložit celý plastový *shell* do mechaniky přehrávače a stisknout tlačítko. Díky tomu bylo její úzký pásek téměř nemožné stříhat, na druhou stranu bylo najednou možné nahrávat kdykoliv a cokoliv a téměř za hubičku. Nevýhodou kazety je poměrně vysoká hladina šumu, nižší frekvenční rozsah než u vinylů (nemluvě o CD), nekonečné přetáčání a hledání a skutečnost, že se docela brzy ohraje. Do té doby nevídaným plus byla možnost přemazat cokoliv, co se posluchači nelíbí a médium recyklovat.



REWIND...

...neboli rychlé přetáčení směrem vzad, k začátku. Následovat bude *fast forward*. Nahrávání na magnetický pás se zrodilo v roce 1928, kdy si Němec Dr. Fritz Pfeleumer nechal patentovat aplikaci magnetického prachu na papírový nebo filmový pás. S návrhem použít jako záznamové médium pásky s naneseným práškovým magnetickým materiálem ale přišel již o osm let dříve A. Nasavischwily. Pfeleumerův patent byl v roce 1936 prohlášen za neplatný, neboť použití papírového pásku pokrytého částicemi železa ve svých patentech popsal již Valdemar Poulsen. V roce 1932 začala firma BASF ve spojení s AEG vyrábět cívky s plastovým páskem, o tři roky později uvedly první magnetofon. V roce 1941 získal Marvin Camras z Armour Research Foundation americký patent na použití oxidu železa jako magnetického materiálu pro magnetofonové pásky a s novým médiem se začalo experimentovat i v USA. Důležitou roli při jeho propagaci sehrál zpěvák a entertainer Bing Crosby, který si nechal nahrát svá vystoupení pro vysílání v rozhlasu. Firma Magnecord v roce 1949 stála u masového rozšíření nahrávacích magnetofonů, jejich model PT-6, který se vyráběl v několika verzích, byl prvním opravdu přenosným magnetofonem. O rozšíření přenosných magnetofonů v Evropě se postaraly počátkem padesátých let především společnosti Nagra a Grundig.

Konečně kazetu, o které tu bude řeč, po čtyřletém vývoji uvedla na trh v roce 1958 firma RCA Victor. Výsledek její práce se ale netěšil dlouhému životu, kazeta měla čtvrtpalcový pásek, ale byla mnohem větší, než kazety, které známe nyní (cca 12,5 x 21 cm), a navíc firma nevyprodukovala téměř žádné přednahrané nosiče.

ÚSPĚCH SLAVILA...

...až v roce 1962 značka Philips se svou *compact cassette*. I když v té době existovalo více systémů pro magnetické uchovávání zvuku, ujal se právě tento. Na nátlak Sony totiž Philips poskytl licenci k výrobě svého vynálezu zdarma. V roce 1964 Philips navíc uvedl na trh přehrávač

a rekordér Norelco Carry-Corder 150, kterého se do dvou let prodalo čtvrt milionu kusů. Největším výrobcem kazetových magnetofonů se ale brzy stalo Japonsko: do roku 1968 zde 85 výrobců prodalo téměř dva a půl milionu magnetofonů.

Zvuková kvalita kompaktních kazet nebyla zpočátku nijak ohromující, v sedmdesátých letech se ale výrazně zlepšila. Masová produkce kompaktních audiokazet započala v roce 1964 v Hannoveru. Přednahrané *Musicassettes* byly v Evropě masově vypuštěny o rok později. Do Spojených států kazetu uvedla v roce 1966 americká pobočka Philipsu Mercury Records Company. První katalog obsahoval 49 přednahranych titulů.

Systém kompaktních kazet byl ve svých počátcích navržen především jako přenosné zařízení pro nahrávání diktovaného textu atd. V roce 1971 ale firma Advent Corporation uvedla svůj Model 200 používající chromový dioxidový (CRO₂) pásek s redukcí šumu Dolby a mechaniku a elektroniku značky Nakamichi. Mnoho kusů se neprodalo a světlo světa brzy spatřil Model 201 s mechanikou výrobce fotoaparátů a kamer Wollensak (divize společnosti 3M), první hi-fi kazeták s redukcí šumu Dolby B. Masová obliba kazetových magnetofonů opět povyrosla.

Cílem výrobců kazet od počátku bylo nabízet další formát vedle vinylových alb. Velká vydavatelství sice nabízela svá alba ke koupi na magnetofonových páscích určených pro cívkové (*reel-to-reel*) přehrávače, prodeje ovšem nebyly nijak závratné – šlo o formát vhodný spíše pro audiofilie. Podobný osud stihnul i osmistopé kazety, Learjet Cartridge, na kterých v USA vyšlo nejedno popové album a které bylo lze přehrát v nejednom autorádiu. Nynější objekt zájmu úzké skupiny sběratelů a staromilců se v Evropě nijak nerozšířil.

Kazeta, jak ji známe dnes, se oproti tomu tvářila od začátku lidově. Šedesátiminutová se dala v roce 1968 koupit za dolar a půl a časopis *Business Week* nazval kazetový magnetofon skříňkou na hudbu pro masy. Díky možnosti přehrávání v autech se kazeta stala hitem mezi americkými teenagery a jeden člen vedení vydavatelství RCA v *Business Weeku* vyslovil obavu, že „prodej kazet nepříznivě ovlivnil prodej vinylových alb.“ Časopis *High Fidelity* z hlediska

kvality zvuku v roce 1969 nicméně pochyboval, že tato kdy budou nahrazena zcela.

Oblibu přenosných kazetových magnetofonů korunovala v osmdesátých letech společnost Sony vynálezem Walkmanu. První walkman sestavil v roce 1978 Nobutoshi Kihara (nar. 1926) pro jednoho z ředitelů Sony, Akia Moritu, který toužil poslouchat během svých častých služebních letů opery. Kihara kromě walkmanu pracoval i na vývoji magnetických pásek, stereosystémů, videosystému Betamax a digitálních fotoaparátů. Ze záplavy walkmanů jmenujme model Walkman Professional WM-D6C – byl jedním z těch, které dokázaly i nahrávat, a za svou popularitu vděčí také dlouhé výdrži baterií.

Ve své zlaté éře v osmdesátých letech prodej přednahráných kazet na určitou dobu převýšil prodej vinylových desek. Počátkem devadesátých let ale díky nástupu CD rapidně klesl a během devadesátých let se držel především díky autorádiím s přehrávači – kazeta lépe odolávala prachu a otřesům a její nižší zvuková kvalita vzhledem k hluku jedoucího vozu nijak nevadila.

Kazeta přežila pokus společnosti Sony o zavedení nového formátu – minidisku – který se stal oblíbenou hračkou nemnohých tvůrců (sám jej s radostí používám coby svébytný hudební nástroj a archivářskou konzervu), konkurenci CD a MP3 ale patrně neustojí. Formát digitální kazety DAT, od něž si mnozí „samovýrobci hudby“ leccos slibovali, potkal podobný osud jako minidisk.

KOMPAKTNÍ KAZETA, MLADÍ PŘÁTELE,...

...sestává z 3,81 mm širokého magnetického pásku uchyceného na dvou drobných „špulkách“ a uzavřeného do plastické krabičky, která

dala celé věci jméno (francouzské *cassette* = krabička). Pásek má čtyři stopy, vždy dvě a dvě tvoří stereoeffekt (úplně první verze byly dvoustopé mono). Při přehrávání znějí dvě z nich („jedna strana“), druhá dvojice hraje při přehrávání pásku druhým směrem. Proto je nutno kazetu po dohrání jedné strany – pokud nemáte přístroj s funkcí *auto reverse* (dost se vyskytuje v autech a věžích) – obrátit.

Podstatné je, že dvojice stop jedné strany spolu na pásku sousedí, zatímco na páscích kotoučových magnetofonů byly střídavě prokládány druhou stranou. Díky tomu zní při přehrávání stereonahrávky v monozařízení oba dva kanály (smíchané do jednoho, ale žádný zvuk se neztratí) a naopak, při přehrávání mononahrávky ve stereo zařízení zní (týž) zvuk z obou kanálů. Mezi jednotlivými stopami jsou 0,6 mm široké *bezpečnostní zóny*. Páska v kazetě běží rychlostí 4,76 cm/s – pásy kotoučových magnetofonů obvykle běžely rychleji, 9,5 resp. 19 cm/s.

Páska v kazetě je z polyesteru potaženého magnetickou vrstvou z různých materiálů. Prvním z nich byl oxid železitý (Fe_2O_3). Kolem roku 1970 přišla společnost 3M s technologií *volume-doping* – šlo o dvojitou aplikaci magnetické vrstvy pro lepší výstup z kazety a takovýmto kazetám (vyráběným divizí 3M Scotch) se říkalo *high-energy*. Přibližně ve stejnou dobu začaly firmy DuPont a BASF pro magnetickou vrstvu používat oxid chromičitý (CrO_2). TDK, aby dosáhla zvukové kvality srovnatelné s vinylovou deskou, vyrukovala s magnetitem (Fe_3O_4) a boj tím zdaleka nekončil. V roce 1974 přišla TDK s úspěšnou směsí kobaltu a oxidu železitého zvanou *avilyn*, o pět let později 3M opustilo oxidy ve prospěch čistě kovových částic, takové kazety nesly název Metafine. Kazety, se kterými se setkáme v současné době, jsou označeny *chrome* nebo *normal* a jejich magnetická vrstva se skládá z různě namíchaných poměrů kobaltu a Fe_2O_3 .



Norelco Carry-corder 150

Norelco® Cordless Tape Recorders

Norelco Carry-Corder® "150"
Tiny tape cartridge loads in seconds, records for an hour. Revolutionary tape recorder, features reusable snap-in cartridges, one button control to start, stop, wind/rewind tape. Separate volume controls for record and playback. Weighs only 2 lbs. with 3 flashlight batteries. 1 1/2 ips constant speed capstan drive. Fine dynamic microphones with detachable remote switch. Superior sound quality with frequency response of 100 to 7000 cps. Connections for recording and playback directly with radio, phone, TV or another tape recorder. 7 1/4" x 4 1/4" x 2 1/4". **Proposed in Deluxe Case** with 4 cartridges (each in a dust proof container with index card), microphone, fitted carrying case, mike pouch, patchcord and tape reader. CIRCLE 31 ON READER SERVICE CARD

Norelco Continental "101"
New! Recommended for on-the-spot record/playback... up to 2 hours on a single reel. 2 track 1/2 ips constant speed machine weighs 8 lbs. with 4 flashlight batteries. Features dynamic microphones, time control, record/erase battery condition indicator. Includes direct recording patch-cord. Frequency response 80 to 8000 cps. 11" x 3 1/2" x 6". CIRCLE 32 ON READER SERVICE CARD



Kazety mizí z trhu kvůli vysokým pořizovacím nákladům (zavádění a navíjení pásky, lisovací formy). Přehráváním kazety dochází k otěru, navíc může dojít k zcuchání nebo poškození pásky snímací hlavou či mechanismem přehrávače. Další nevýhodou je nedostatečná odolnost proti prachu a vysokým teplotám. K nevýhodám se přidává i poměrně vysoká úroveň šumu (způsobená mj. nižší transportní rychlostí pásky), k jehož potlačení byly používány technologie Dolby-B a C a občas dbx. William Hutson v rubrice Unofficial Channels časopisu *The Wire* (číslo 308, říjen 2009) dokonce zmiňuje fámu, podle níž byla výroba kazet již zastavena a celý svět už používá jen skladové zásoby. Znovurozbujelý kazetový underground tak možná velice brzy bude muset hodit svůj bohatýrský ručník do ringu.

TERMÍN KAZETOVÝ UNDERGROUND,...

...jedno ze stěžejních témat tohoto seriálu, leckdo nerad používá. Jak už to u podobných zjednodušujících škatulek bývá, ošívají se především ti, které bychom bez skrupulí označili za jeho činovníky. Hudebník a vydavatel Al Margolis (mj. label Pogus a projekt If, Bwana) ve svém textu *Sound Of Pigs Music* ve sborníku *Cassette Mythos* (viz seznam literatury) říká, že „záležitost kolem kazet“ narostla do takových rozměrů (v roce 1990 – pozn. red.), že slovo underground už není namístě. V dnešní době, kdy jsou kazety alespoň v západních zemích médiem na okraji zájmu, by se ovšem o undergroundu mluvit znovu dalo.

Steve Jones v textu *The Cassette Underground* publikovaném mj. také ve sborníku *Cassette Mythos* termín přijímá a definuje jako „obrovskou mezinárodní síť hudebníků a hudebních fanoušků, kteří tvoří a konzumují hudbu prostřednictvím kazet. Z velké části existují v opozici k tradičnímu hudebnímu průmyslu nejen proto, že upřednostnili kazetu před vinylovým albem, ale i proto, že odmítají hudební hodnoty určující mainstreamovou hudbu. Kazety umožňují hudebníkovi stát se svébytným moderním *one-man bandem* – nejen proto, že umožňují snadný přístup k vícestopému nahrávání, ale také proto, že jsou masmédiem, nad nímž je možná individuální kontrola.“

Zde je třeba ještě jednou zabrousit do historie média a přehrávačů z zmínit přenosná kazetová studia. Nejslavnější z nich neslo název Portastudio a první výrobek této řady uvedla značka Tascam v roce 1980. Šlo o vícestopý kazeták s vestavěným mixpultem a mechanikou, díky níž bylo možné nahrávat, přehrávat a reprodukovat jednotlivé stopy. Pro zvýšení zvukové kvality byla v těchto strojích, kromě systémů redukce šumu Dolby B, zdvojnásobena rychlost průběhu pásky. Pro finální mix do stereostop a na normální rychlostí fungující kazetu bylo nutno připojit por-

tastudio k externímu magnetofonu. V populární hudbě byly tyto hračky považovány za „skicár“ (i když veleúspěšné album Bruce Springsteena *Nebraska* bylo nahráno pouze na něm), pro podzemní hudební kutily ale šlo o dar z nebes.

Celkový historický přehled kazetového DIY neexistuje, několik pokusů o zmapování nicméně podniknuto bylo, především z pohledu Velké Británie a USA. Pilný aktivista na poli nezávislého vydavatelství a rádia Don Campau ve svém textu *A Brief History Of Cassette Culture* (viz seznam literatury) říká, že podle mnohých začala kazetová kultura v postpunkové Británii v okruhu skupin jako *Throbbing Gristle*. Podle jiných má své kořeny už v padesátých letech, kdy se oblíbě začal těšit tzv. *mail art*, jehož součástí se kazety rozhodně staly. Vzhledem k tomu, že i ideový vůdce *Throbbing Gristle* Genesis P-Orridge byl v oblasti mail artu velmi pilný (za pohlednicovou koláž, na níž z vaginálního krku za souložícím párem vyjíždí falický vlak, měl dokonce jakési právní popotahování), se oba názory nevyklučují, dalo by se říci, že mail art poskytl čilé výměně kazet živnou půdu. Mluví-li se o výhodách kazety, nezapomenou zainteresovaní pamětníci téměř nikdy zmínit, že se jednalo o médium, které bylo snadné posílat poštou. Mnoho vydavatelů ostatně fungovalo na principu: pošlete prázdnou kazetu, vrátím vám ji nahanou a s xeroxovým bookletem.

Kazetovou kulturou se zabývalo množství časopisů a fanzinů, z amerických Campau jmenuje *OP*, *Option*, *Sound Choice*, *Factsheet 5*, *Unsounded*, *Electronic Cottage*, *Gajoob* a *Autoreverse*. Za praotce domácí výroby kazet by bylo možné považovat Američana R. Stevieho Moora, jehož olbřímí výstup v sedmdesátých letech předznamenal masovou výměnu kazet o dekádu později. Podobné pověsti se těší Brit Martin Newell. Již zmíněný Al Margolis, jehož vydavatelské a hudební počiny na labelu Pogus pravidelně recenzujeme, na kazetové značce *Sound Of Pig* vyprodukoval stovky kazet... Podobným způsobem Campau ve svém textu jmenuje ještě pěknou řádku lidí, zájemce o další informace proto odkazují na jeho web. Na pořádné historické zpracování tohoto fenoménu ale ještě pořád nezbývá než čekat.

Na jiných místech světa byla situace pochopitelně značně odlišná, například ve Střední Evropě, kde neoficiální šíření kazet často mělo politické konotace a znamenalo značné riziko pro vydavatele, který takto zpřístupňoval hudbu „zakázaných“ autorů. Největším podzemním labelem v Československu byly STCV (Samizdat Tapes, Cassettes & Video) Petra Cibulky, který podle pověstí vydal kolem tisícovky kazetových alb. K tomuto tématu, a mnoha jiným, která tento úvod jen nastiňuje, se vrátíme v dalších částech našeho seriálu.

Poděkování za spolupráci a informace: Darrell Jónsson a Milan Guštar.

Literatura:

Cassette Mythos, ed. Robin James (Autonomeida, 1992)
davidreaton.com/Cassette_Decks.htm
doncampau.com/livingarchive.htm
en.wikipedia.org/wiki/Compact_Cassette
history.sandiego.edu/gen/recording/notes.html

Koncentrované zlo z pásky

Blackmetalová scéna vyznává kromě Satana také kult magnetofonových kazet

Text: **Karel Veselý**, ilustrace z archivu Hemerojda

Kazety mají v historii metalového undergroundu svoje nezastupitelné místo. V osmdesátých letech se díky snadnému kopírování staly základním kamenem, na němž vyrostla obří alternativní distribuční síť a s ní i scéna tvrdého rocku. Nadšenci i drobní podvodníci v ní po celém světě šířili čerstvé nahrávky ostrých kytarových riffů a rouhačských textů. I čtvrtstoletí poté zůstávají v některých metalových podscénách kazety médiem číslo jedna jako výraz pravověrnosti a také z lásky ke správně záhrobnímu zvuku několikerého překopírování.

ZVUK ZE ZÁHROBÍ

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se metal stal součástí hudebního mainstreamu, což nutně vedlo k tomu, že se jeho podzemní hnutí ještě více zradikalizovalo. Na severu Evropy a obzvláště v Norsku se utvořila extrémní odnož, která žánr zavedla do ideologických houštin satanismu. Nový výhonek metalové evoluce posedlé škatulkami dostal jméno po albu *Black Metal*, které nahrála v roce 1982 britská kapela Venom. Záměrně zvukově nedokonalé a hudebně primitivní album mělo být původně jen sarkastickou reakcí na novou vlnu britského heavy metalu, její sveřepý DIY přístup ale inspiroval celou jednu generaci norských kapel, z nichž Mayhem, Darkthrone, Emperor či Immortal se staly věrozvěsty nového stylu, jenž z technických a hráčských nedostatků udělal estetickou kategorii.

„Když jsem nahrával *Filosofem* – schválně jsem zvukaře požádal o ten nejhorší mikrofon, který měl, a nakonec jsem použil mikrofon připevněný ke sluchátkům,“ popisuje na svém webu Varg Vikernes natáčení nejslavnější desky svého projektu Burzum. „Nikdy jsem se neobtěžoval nahrávat něco dvakrát. Nejsem bez chyb, a tak bez chyb není ani moje hudba.“ Tak pravil Vikernes, který byl letos propuštěn po šestnácti letech vězení za vraždu svého parťáka z Mayhem – kytaristy Euronymous. „Čvachtavý“ zvuk nepříliš kvalitního záznamového zařízení byl pro kazety ideální. K jejich rozšíření přispěla i cenová

dostupnost oproti vinylům či možnost poslouchat hudbu v soukromí svého walkmanu.

RADIKÁLNÍ PROSTŘEDKY

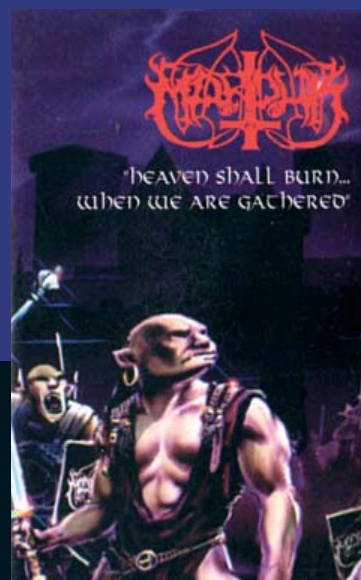
Představitelé první vlny norského black metalu si dali za cíl podpořit extremismus své hudby stejně radikálními činy i v životě. Během devadesátých let shořelo ve Skandinávii kolem padesáti kostelů a spousta členů blackmetalového undergroundu skončila ve vězení. Média šířila morální paniku a blackmetalové kazety se alternativními distribučními sítěmi rozlily po celém světě. V následujících letech vznikly silné lokální scény ve většině evropských zemí včetně České republiky.

Samozřejmě, že i nejextrémnější scény časem ochabnou, a zvuk některých kapel se přizpůsobil trhu. Šokézní mrtvolné líčení se brzy proměnilo v klaunskou proprietu. Pravověrní příznivci temné strany ale zas a znovu sami sobě dokazovali neústupnost svých ideálů. Část scény se napojila na neonacistické kruhy. Sám Varg Vikernes se v jejich očích stal mučedníkem a z vězení poslal přes internet svým věrným pamflety fašistického ražení.

HLUBOKO V PODZEMÍ ZÁVOJE PAVUČIN

Black metal existuje dál a hluboko v podzemí jsou pravé hodnoty spojovány se staříčkým kazetovým médiem. „C90 se k blackmeta-





lovým účelům hodí ideálně," napsal letos ve Wire Edwin Pouncey. „Protože kazety jsou všeobecně považovány za vymřelý formát, jejich užití mezi blackmetalovou elitou zajišťuje, že hudba je takto uchována striktně v undergroundu.“ V metalovém podzemí existuje spousta kapel, které dodnes nahrávají alba výhradně na kazety. Anebo alespoň novou nahrávku vydají nejprve na tomto médiu a až pak na dalších. „Kazeta je prorostlá kořeny kapel minulé generace, nese s sebou jistý odkaz na dobu, kdy vydat kazetu bylo vítězstvím a nemalým úspěchem," vysvětluje český sběratel kazet vystupující pod přezdívkou Hemerojd. „Proto i dnes mnoho kapel cítí a respektuje tuto tradici a cítí za povinnost vydat své nahrávky jako první

právě na kazetě," dodává fanoušek, jehož sbírka čítá přes dva tisíce exemplářů a další přibývají.

V našich končinách už je ale podobných nadšenců čím dál méně. „Vypadá to tak, že co se týče kazet a jejich odbytu, tak tento formát v Čechách a na Slovensku pomalu upadá do zapomnění," potvrzuje Myst z Hexencave Production – slovenské distribuční společnosti specializující se na kazety. „Já osobně posílám devadesát procent kazet do zahraničí. Tam to ještě frčí. Věřím ale, že se vždy najde někdo, kdo bude tento formát stále podporovat, a myslím si, že ještě stále má význam kazety vydávat, distribuovat a nabízet," říká. Dokud bude žít black metal, budou žít i kazety, dodávám já.

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

Magnetofonový pásek v hudebním nástroji?

Text: **Milan Guštar**

Magnetofony, pásky a kazety jsou pro většinu z nás spojeny především s domácím nahráváním a reprodukcí zvuku v dávno nebo nedávno minulých dobách, leckdo asi ví, že mnohá studia či zvukové archivy používají magnetofony do současnosti. Že by magnetický pásek mohl být součástí hudebního nástroje, napadne asi málokoho. Přesto vzniklo několik nástrojů, které jako zdroj zvuku využívají zvukový záznam na magnetických páscích, objevily se i nástroje s kazetami. Cesta k nim byla ale dosti dlouhá.

Vše začalo na počátku roku 1878, kdy se americký strojní inženýr Oberlin Smith pokusil nahradit mechanický záznam Edisonova fonografu magnetickým záznamem signálu z mikrofonu na ocelový drát. V následujících desetiletích se vyrábělo množství systémů pro nahrávání zvuku na drát či kovový pásek, které sloužily především jako diktafony k záznamu mluveného slova. U některých byl již v té době pro usnadnění manipulace drát uložen v kazetách. V roce 1935 se v Německu objevily první magnetofony s papírovým páskem pokrytým magnetickou vrstvou a zanedlouho byl papír nahrazen trvanlivějším plastem. Rychlý vývoj magnetofonů nastal po II. světové válce, kdy se do Spojených států dostaly německé přístroje.

Magnetické pásky se navijely na cívky, manipulace s nimi však byla pro běžné uživatele nepohodlná. Proto se již v 50. letech objevily kazety několika výrobců, v nichž byl pásek uložen a které se celé vkládaly do magnetofonu. Prosadily se až kazety firmy Philips uvedené na trh v první polovině 60. let a označované jako Compact Cassette (CC) či Music Cassette (MC). Ve Spojených státech byly v téže době zavedeny osmistopé kazety zvané Stereo 8 nebo Eight-track, vyvinuté pod vedením firmy Lear Jet. Kazety téměř vytlačily z trhu se spotřební elektronikou pásky, které tak zůstaly médiem především pro profesionální použití.

PÁSKY VE STUDIU

Nahrávka zvuku na magnetickém pásku byla ve srovnání s mechanickým záznamem na gramofonové desce méně náchylná na opotřebení a pro její pořízení nebylo nutné drahé záznamové zařízení. Záznam bylo možné mazat a přepisovat, trvanlivé a přitom měkké médium umožnilo také zcela novou metodu zpracování – stříh. Možnost dělit a spojovat části záznamu, odstraňovat úseky nahrávky a nahrazovat je jinými významně ovlivnila studiovou práci. Další nové postupy přinesly vícestopé magnetofony, které se objevily v polovině 50. let. Vícestopé nahrávání umožnilo oddělit záznam od mixáže, záznam na samostatných stopách dovolil snadnou opravu chyb a postupný záznam jednotlivých partů. Nahrávání na větší počet nezávislých stop se brzy stalo běžnou technikou, která zcela změnila způsob práce v nahrávacích studiích. Mnohé nahrávky by bez pomoci těchto nových postupů vůbec nevznikly.

Manipulace s nahranými zvuky hudebních nástrojů i nehudebních zvukových zdrojů se staly také základem nového směru ve

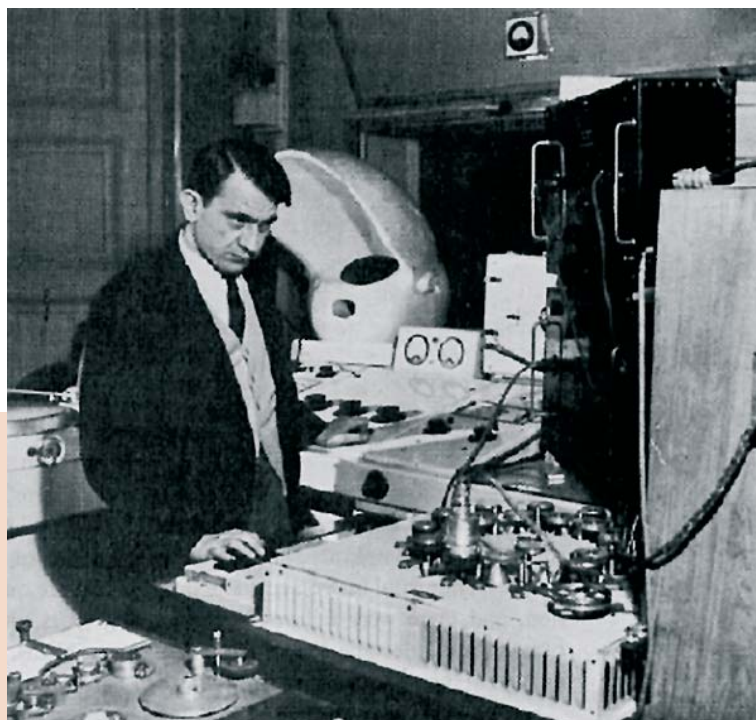
vytváření hudby, pro který jeden z jeho zakladatelů, francouzský skladatel Pierre Schaeffer, zvolil označení *musique concrète*. I když skladby *musique concrète* vznikaly již dříve s využitím gramofonů, teprve magnetický záznam s možností stříhu dovolil vytváření složitějších kompozic. Kromě běžného stříhu se používaly i dlouhé podélné stříhy či otáčení rozstříhaných dílů o různé úhly a jejich opětovné lepení, což vedlo k výrazné změně zvuku. Magnetofon usnadnil i změnu tempa a výšky nahraných zvuků, tvorbu smyček, vrstvení záznamu, vytváření ozvěny a dozvuku či reprodukci pozpátku.

Kromě běžných magnetofonů se brzy objevily též přístroje specializované na vytváření efektů a manipulaci se záznamem. K nim patří např. *Morphophone* používaný v Schaefferově pařížském studiu RTF. Zvuk se zaznamenával na smyčku pásku a vzápětí snímal několika hlavami, jejichž polohu bylo možné měnit. Výstupní signál ze snímacích hlav procházel nastavitelnými filtry a po filtraci mohl být veden zpět do záznamové hlavy. Tímto uspořádáním bylo možné vytvářet mnoho variant dozvuku a ozvěny. Československý Výzkumný ústav rozhlasu a televize vyrobil v 70. letech několik efekto- vých magnetofonů, nazvaných *Rotofon*. Přístroje byly vybaveny šesti snímacími hlavami umístěnými v rotujícím válci. Oddělenou regulací rychlosti posuvu magnetofonového pásu a rychlosti rotace snímací šestinásobné hlavy bylo možné nezávisle ovládat rychlost a výšku přehrávaného zvuku a získat tak efekty *pitch-shifting* a *time-stretching* v době, kdy jejich digitální realizace byla nedosažitelná.

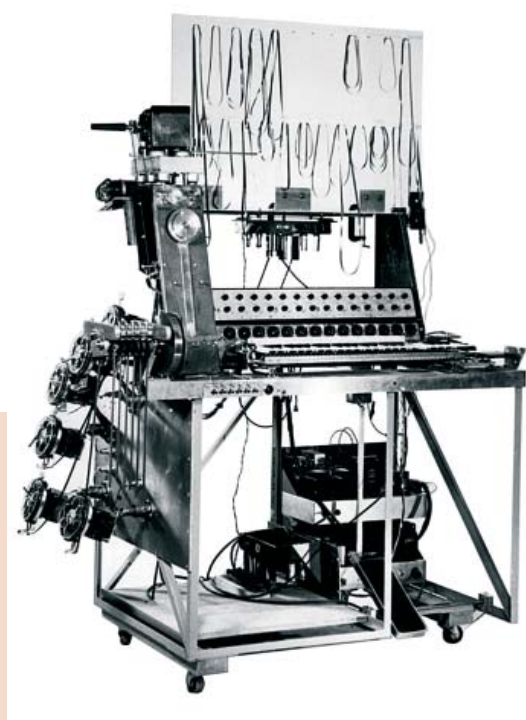
S magnetofonem je spjat i vznik zvukového efektu nazvaného *flanger*, který dnes patří také mezi efekty digitální. Ke vzniku typického „rozmazaného“ zvuku došlo při míchání dvou stejných nahrávek reprodukováných dvojicí současně běžících magnetofonů vlivem mírně odlišné rychlosti posuvu pásku. Efekt bylo možné ovládat přibrzděním jednoho z pásků lehkým dotykem prstu na jeho okraj (*flange*).

V roce 1946 postavil americký hudebník, skladatel a konstruktér Raymond Scott elektromechanický zvukový systém nazvaný *Orchestra Machine*. Klaviatura ovládala množství přehrávačů reprodukcí zvuky nahrané na magnetofonových páscích. Změnou rychlosti posuvu bylo možné záznam transponovat do požadované výškové polohy.

V 50. letech navrhl pro své studio Pierre Schaeffer modifikovaný magnetofon dovolující snadno měnit rychlost přehrávání záznamu. Přístroj nazvaný *Phonogene* byl pak vyroben ve dvou



Pierre Schaeffer



LeCaine Multitrack Recorder

verzích. U první určovaly rychlost posuvu kladky různého průměru umístěné na společné hřídeli. Stiskem klávesy na krátké klaviatuře byla vybrána jedna z kladek, což dovolilo transpozici přehrávaného záznamu v rozsahu 12 půltónů. Změnou rychlosti otáčení hnacího motoru bylo možné dosáhnout ještě oktávové transpozice. U druhého modelu se rychlost posuvu ovládala spojitě pomocí páky.

Přístroj označovaný jako Special Purpose Tape Recorder nebo jen Multi-Track Recorder postavil v polovině 50. let pro studio elektronické hudby NRC kanadský skladatel a konstruktér Hugh Le Caine. Umožňoval současně přehrávat záznam z několika magnetofonových pásek, pro řízení rychlosti přehrávání, a tedy i výšky reprodukováného záznamu, sloužila klaviatura. S využitím Multi-Track Recorderu realizoval v roce 1955 Le Caine svou známou kompozici *Dripsody*, celou vytvořenou z jediného zvuku kapky vody.

PÁSKY NA PÓDIU

Magnetofony se v roli efektových zařízení nepoužívaly jen ve studiích pro tvorbu „vážné“ hudby, ale objevily se i na koncertních pódii jako součást vybavení hudebníků i kapel nejrůznějšího zaměření.

Časté bylo využití několika magnetofonů pro získání zpožděného zvuku – efektu delay. Jeden magnetofon obvykle sloužil pro záznam signálu, další pak pro jeho zpožděnou reprodukci. Při umístění magnetofonů do větší vzdálenosti od sebe bylo možné získat zpoždění několika vteřin. Toto „páskové echo“ využívali při živém hraní experimentátoři, k nimž patří např. Robert Fripp nebo Tibor Szemző.

Komerčně se začaly vyrábět kompaktní přístroje se smyčkou pásku a několika hlavami pro vytváření dozvuku či ozvěny již v 50. letech pod názvy Echosonic a Echoplex. V dalších desetiletích následovala celá řada podobných zařízení, k nimž patřila i Echolana, vyráběná československým podnikem Tesla od druhé poloviny 60. let, nebo známé Space Echo firmy Roland ze 70. let.

Při živém hraní sloužily magnetofony také pro přehrávání dlouhých zvukových smyček. U nás se smyčkami pásku pracovali v 80. letech např. Pavel Richter, Mikoláš Chadima nebo Lesík Hajdovský.

Velice neobvyklým způsobem používala magnetofonový pásek při svých koncertech Laurie Anderson, která v několika skladbách

hrála na upravené housle se zabudovanou magnetofonovou hlavou. Pásek s nahraným zvukem byl natažen na smyčci místo žíní.

PÁSKY V HUDEBNÍCH NÁSTROJÍCH

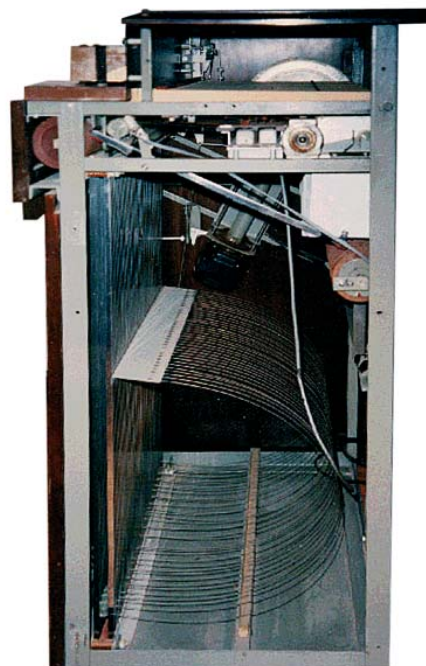
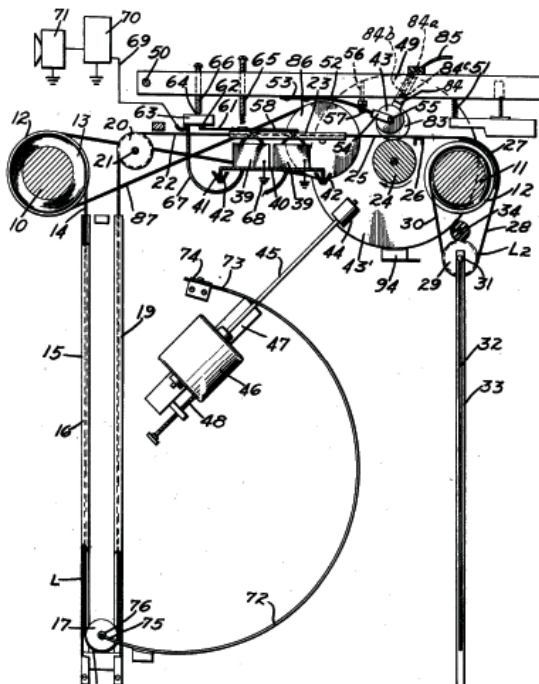
Upravené magnetofony vybavené klaviaturou pro řízení rychlosti přehrávání, a tedy výšky reprodukováného zvuku již v mnohém připomínají hudební nástroje. S konstrukcí „opravdových“ hudebních nástrojů, u nichž je zdrojem zvuku záznam na magnetickém pásku, se začalo experimentovat brzy po II. světové válce. Většina vychází z principu, jehož tvůrcem je Harry C. Chamberlin. Každá klávesa ovládá jednoduchý magnetofon přehrávající nedlouhý úsek pásku s nahraným zvukem. Při stisku klávesy se pásek přitiskne k hnací tónové kladce a začne přehrávání zaznamenaného úseku. Při uvolnění klávesy se pásek oddálí a rychle se převine do výchozí polohy. Tyto nástroje umožnily ve své době nebývale věrné napodobení „klasických“ nástrojů. Jejich možnosti překonaly až polyfonní syntetizéry a samplery na přelomu 70. a 80. let.

CHAMBERLIN

Když v roce 1946 americký hudebník Harry C. Chamberlin nahrával party do skladeb svých kolegů, uvědomil si, že by části hotových nahrávek jednotlivých hudebních nástrojů mohly být použity i v jiných skladbách. Započal proto s pokusy o vytvoření rytmických frází pomocí smyček magnetofonových pásek s nahranými bicími nástroji. Roku 1948 dokončil v garáži svého domu v Uplandu v Kalifornii první prototyp automatického generátoru rytmů a během dvou let vyrobil asi 10 nástrojů, které nazval Chamberlin 100 – Rhythmate. Zdrojem zvuku je čtrnáct smyček pásku s nahranými rytmy bicích nástrojů.

Po úspěchu s generátorem rytmů se Chamberlin věnoval konstrukci klávesového nástroje, jehož prototyp dokončil v roce 1951. Každá klávesa ovládala posuv magnetického pásku se zaznamenaným jedním tónem vybraného nástroje. Namísto smyček byly použity krátké úseky přehrávané při stisku klávesy vždy od začátku, čímž byla zajištěna správná reprodukce náběhu tónu.

První vyráběný Chamberlin 200 – Musicmaster má klaviaturu s pětaticeti klávesami. Každá ovládá posuv jednostopého pásku ►



širokého 1/4", všechny pásy jsou uloženy ve společném kovovém rámu dovolujícím jejich výměnu. Pod nimi je umístěna dlouhá společná tónová kladka, která při stisku klávesy uvede příslušný pásek do pohybu a tím začne přehrávání zaznamenaného zvuku. Při uvolnění klávesy je pásek vrácen do výchozí polohy pružinou tvořenou dlouhým ohnutým ocelovým pérem. Délka hraných tónů může být z důvodu omezené délky pásku nejvýše osm vteřin. Nástroj byl úspěšný, v průběhu 50. let se vyrobilo asi sto exemplářů, v roce 1960 Chamberlin rozšířil výrobu a spojil se s Billeem Fransenem, který se staral o prodej.

V 60. letech se vyrábělo několik nových modelů, používajících třístopé pásy šíře 1/4". Nestandardní šířka zajišťovala příjem z prodeje náhradních pásků se zvuky. Použitím tří stop mohl být zvětšen i počet zvuků. Posuvným ovladačem lze posouvat všechny snímací hlavy, a tím volit přehrávané stopy. Oba konce pásků jsou navinuty na bubnech, pomocí nichž lze pásy převínout do jiné polohy, a změnit tak zvukovou banku. Nové nástroje již nemají kovový rám, což je jednou z příčin jejich nízké spolehlivosti.

Prvním z nových nástrojů byl model 300 a dálkově řízený expander bez klaviatury – model 350, následovaly jednotlivé exempláře modelů 400 a 500. Sériově se vyráběly modely 600 a 660, kterých se vyrobilo přes dvě stovky kusů. Mají dřevěnou skříň se dvěma manuály, z nichž pravý slouží k řízení hlavní, melodické sekce a levý ovládá pásy s rytmy a zvukovými efekty.

V roce 1970 Chamberlin opustil koncepci nástroje s více zvukovými bankami a v nových nástrojích použil osmistopé pásy standardní šíře 1/2", snímání stereofonními hlavami. Prvním z nových nástrojů z roku 1970 byl velký model 800 – Riviera, se čtyřmi manuály a pedálovou klaviaturou. Nástroj byl mimořádně nákladný, a byly proto vyrobeny jen dva exempláře. Další nástroje s osmistopými 1/2" pásy tvoří řadu M se zcela novou mechanikou. Nepříliš spolehlivý pružinový mechanismus pro návrat pásků do výchozí polohy byl nahrazen motorovým systémem. Stereofonní hlavy umožňují současně snímat dvě stopy, a míchat tak zvuk dvou nástrojů. Lze volit mezi monofonním a stereofonním režimem.

Zvuk Chamberlinu má zvláštní, těžko popsatelný charakter. Podílí se na něm nedokonalost nahrávky a opotřebení pásků, jejich nedokonalý kontakt se snímacími hlavami, kolísání rychlosti a další nepravidelnosti pohybu, zkreslení a šum elektroniky a další

vlivy. Omezená délka tónů navíc vyžaduje při hře dlouhých akordů zvláštní techniku hry. Ač není Chamberlin vybaven žádnými obvody pro modulaci či artikulaci zvuku, lze silou stisku kláves do jisté míry ovlivňovat jeho náběh.

MELLOTRON

V roce 1962 přivezl Chamberlinův spolupracovník Bill Fransen do Anglie dva Chamberliny 660 a hledal výrobce schopného dodávat pro tyto nástroje potřebných sedmdesát magnetofonových hlav se shodnými parametry. Jeho požadavek dokázala splnit firma Bradmatic bratří Bradleyů, kterou posléze Fransen požádal o odstranění konstrukčních nedostatků Chamberlinu a přípravu nového nástroje pro hromadnou výrobu. Aniž by věděli, že autorem původní myšlenky je Harry Chamberlin, zkonstruovali Bradleyové novou verzi nástroje. Až po roce začala vzájemná jednání a v roce 1966 Chamberlin prodal firmě Bradmatic za 30 000 dolarů

Mellotron Mk II





Chamberlin Musicmaster 200

rů licenci. Jméno nového nástroje – Mellotron – údajně Fransen odvodil od Mellifluous Electronics. Podle jiné verze byl název odvozen od slov Melody a Electronics.

První model Mellotronu – Mark I – byl postaven v roce 1963. V září se v tisku objevily první reklamy a Bradleyové otevřeli ve Streetly poblíž Birminghamu nový výrobní podnik, který nazvali Streetly Electronics. Eric Robinson, jehož společnost Organisation vlastnila nahrávací studia IBC, založil spolu s bratry Bradleyovými a Davidem Nixonem v Londýně firmu Mellotronics, která Mellotrony prodávala a pronajímala a jejímž úkolem byla též příprava masterů pro zvukové pásy. Pro převod záznamu na třístopé pásy, široké „*3*“, byly postaveny dva jednoúčelové magnetofony, z nichž jeden byl umístěn v londýnské firmě Mellotronics a druhý ve Streetly Electronics.

Mellotron I má dvě klaviatury, umístěné vedle sebe, každou s pětatřiceti klávesami. Levá slouží pro ovládání sedmnácti rytmů a osmnácti doprovodů, pravá řídí zvuky melodických nástrojů. Stejně jako u Chamberlinu ovládá každá klávesa posuv třístopého magnetického pásku. Oba konce pásků jsou navinuty na bubnech, dovolujících pásky převinout a změnit tak zvukovou banku. Délka hraných tónů je, stejně jako u Chamberlinu, omezena na osm vteřin. Skříň je z leštěného mahagonu, nástroj váží kolem 150 kg. Konstrukce Mellotronu byla převzata z Chamberlinu 660 a přesto, že byly provedeny některé úpravy, nebyl nový nástroj příliš spolehlivý a vyžadoval častou údržbu. Pokud byla během převíjení při změně zvukové banky stisknuta některá klávesa, došlo obvykle k poškození pásků. Nepravidelné změny rychlosti posuvu pásků při reprodukci způsobovaly kolísání frekvence přehrávaných tónů, což dodávalo zvuku nástroje typický nepřírozený charakter.

V roce 1964 byl Mellotron I nahrazen mírně upraveným modelem Mark II. Na vývoji Mellotronu Mark II se podílel i hráč skupiny Moody Blues Mike Pinder, který navrhl použít u levé klaviatury namísto pásků s doprovody pásky se zvuky melodických nástrojů. V Mellotronu tak mohly být k dispozici současně zvuky šestatřiceti nástrojů.

Na žádost BBC byl pro potřeby rozhlasového a televizního vysílání v roce 1965 vyroben nástroj nazvaný Sound Effects Console. Konstrukce vycházela z verze Mark II, pásky namísto zvuků hudebních nástrojů obsahovaly 1 260 zvukových efektů.

Podle požadavků zákazníků byl navržen menší a lehčí jedno-manuálový model M300, který byl uveden na trh v roce 1968. Byl však velice nespolehlivý, a proto byl v roce 1970 nahrazen přepracovaným modelem M400. Jeho klaviatura již neobsahuje rytmickou ani doprovodnou sekci. Byly odstraněny přepínatelné zvukové banky, a tím odpadlo i nespolehlivé převíjení. Pásky jsou namísto toho upevněny ve snadno vyměnitelném rámu. Nástroj je menší a výrazně lehčí než předchozí modely, což spolu s vyšší spolehlivostí usnadnilo použití Mellotronu na koncertech. V letech 1975 až 1977 se vyráběl dvojmanuálový Mellotron Mark V. Jedná se o dva nástroje typu M400 se společným pohonem, vestavěné do společné skříně.

Od roku 1972 byl Mellotron distribuován ve Spojených státech firmou Dallas Arbiter, později přejmenovanou na Dallas Music Industries. S příchodem prvních levných polyfonních syntetizérů ve druhé polovině 70. let poklesl o Mellotron zájem. V roce 1977 firma Dallas Arbiter zkrachovala, což vedlo i k uzavření londýnské firmy Mellotronics. Při soudních sporech získal značku Mellotron bývalý šéf firmy Dallas Arbiter Bill Eberline, který nadále prodával nástroje v nově vytvořené společnosti Sound Sales. Firma Streetly Electronics pokračovala ve výrobě nástrojů pod novou značkou Novatron do roku 1987. Od roku 1981 firma Bomar Fabricators, zabývající se do té doby opravami Mellotronů ve Spojených státech, vyráběla nějaký čas Mellotron 4 Track, odvozený od modelu M400. V 80. letech se objevily dostupné samplery, kterým mechanické nástroje již nedokázaly konkurovat.

Zájem o ně však zcela neustal. V roce 1990 koupil David Kean značku Mellotron a založil v Kanadě společnost Mellotron Archives. Ta získala zařízení pro výrobu zvukových pásků pro Mellotron a archiv originálních zvukových knihoven pro Mellotron a Chamberlin. Firma Mellotron Archives nejprve prodávala náhradní pásky a díly, později se začala věnovat také opravám nástrojů. V roce 1998 vytvořili David Kean a jeho švédský spolupracovník Markus Resch Mellotron Mark VI moderní konstrukce, odvozený od modelu M400, a v roce 2004 dvojmanuálový model Mark VII. K dispozici jsou pro ně remasterované původní knihovny zvuků pro Mellotron i Chamberlin, doplněné o několik zvuků nových.

V 90. letech obnovil syn Leslieho Bradleyho John spolu s Martinem Smithem v Birminghamu také firmu Streetly Electronics. V roce 2004 se objevil její Skellotron, modifikovaný Mellotron Mark VI v průhledné skříni s klaviaturou v inverzních barvách. Některé mechanické díly jsou vyrobeny z pozlacené mosazi nebo leštěného hliníku, v palisandrovém podstavci jsou umístěny elektronické obvody včetně dozvukové jednotky a reproduktorů. Skellotron se vyrábí na zakázku a cena se pohybuje v desítkách tisíc dolarů.

Mezi roky 1993 a 1994 postavil Justin Mayer J-Tron kombinující konstrukční prvky Mellotronu a Chamberlinu. Nástroj používá ½“ pásky se šestnácti stopami, mechanika je umístěna v nevysoké dřevěné skříni, kterou lze položit na dřevěný podstavec a vytvořit tak celek tvarem připomínající staré Mellotrony. ►

Birotron



Stejně jako u Chamberlinu, také u Mellotronu přispívají nepravidelnosti pohybu magnetických pásek, jejich opotřebení a další vlivy k typickému a stále ceněnému zvuku. Nástroje se objevily na mnoha nahrávkách a jejich zvukové knihovny jsou dnes dostupné ve zdigitalizované formě. V hardwarové i softwarové podobě se vyrábějí digitální nástroje, které se snaží Mellotron i Chamberlin napodobit.

KAZETY V HUDEBNÍCH NÁSTROJÍCH

Magnetofonové kazety se při konstrukci nástrojů používaly jen výjimečně. Tenký pásek neumožňoval dostatečně kvalitní záznam, obtížně se stříhal a lepil, jeho trvanlivost byla značně omezená, k pásku v kazetě nebyl dobrý přístup, mechanika kazet nebyla dostatečně kvalitní a spolehlivá pro dlouhodobý provoz. Přesto lze v historii najít profesionální i experimentální hudební nástroje, jejichž základ tvoří magnetofonové kazety.

V 70. letech postavil Dave Biro podle požadavků hudebníka Ricka Wakemana prototyp nástroje, jehož základem je devatenáct kazet se smyčkou magnetického pásku šířky $\frac{1}{4}$ " s osmistopým záznamem. Tyto kazety byly v 70. a 80. letech ve Spojených státech běžným formátem pro přenosné a automobilové přehrávače. Díky použití kazety s nekonečnou smyčkou není délka přehrávaného zvuku omezena, jak je tomu u Chamberlinu a Mellotronu, zaznamenat lze však pouze ustálenou fázi zvuku bez přirozeného náběhu. Nástroj je proto vybaven obvody pro řízení amplitudy hraných tónů s nastavitelnou rychlostí náběhu a poklesu. Klaviatura má rozsah tři oktávy, jedna kazeta obsahuje zvuky pro dvě sousední klávesy. Díky osmi stopám lze pomocí přepínače volit čtyři různé zvuky. Kazety jsou přístupné po odklopení krytů na zadním panelu nástroje a jejich výměnou lze sadu zvuků změnit, a to nezávisle pro každý pár kláves. Rozsah nástroje tedy může být rozdělen na několik zón se zcela odlišnými zvuky. V roce 1976 byla založena společnost Birotronics Ltd., sídlící v britském High Wycombe, která začala nástroj vyrábět pod označením Birotron B 90. Podle různých údajů bylo vyrobeno mezi třinácti a třiceti pěti nástroji, z nichž mnoho bylo zničeno. Patrně se zachovalo jen asi šest exemplářů.

U nás sestavil v roce 1994 Vojtěch Haňka Hlukofon, který používaly skupiny VO.I.D a Skrol. O svém nástroji napsal: „*Hlukofon měl různé vývojové fáze. Tou první byl walkman připojený ke klaviatuře, která ovlivňovala rychlost otáčení kazety. Druhá fáze pracovala na stejném principu, pouze přibýlo ještě jedno kazetové lůžko, které mohlo hrát jakoukoli smyčku. Na druhé lůžko se hrálo, mohly se měnit stopy, kazeta se mohla přehrávat pozpátku... Ve třetí fázi byl nástroj napojen na různé efekty, byl jen jednolůžkový a byl to takový na koleně vyráběný punkový kvazisyntezátor.*“

Kazety sloužily také k záznamu digitálních dat pro řízení elektricky ovládaných automatických pian Pianocorder, která se vyráběla od roku 1976 jako náhrada starých mechanických pian. Systém používal běžné CC kazety, pro zvýšení spolehlivosti záznamu byla zvýšena rychlost pásku na dvojnásobek obvyklé rychlosti, tedy na 9,5 cm/s.

Mnohé digitální syntetizéry používaly v 70. a 80. letech, kdy ceny paměťových medií byly vysoké, kazetový magnetofon pro ukládání dat. Některé měly mechaniku vestavěnou, většinou se však k nástroji připojoval kabelem běžný přenosný magnetofon.

Magnetofonové kazety, tedy přesněji kazetové magnetofony, lze najít i jako součást některých studentských a domácích elektrických pian Fender-Rhodes, obsahovaly je také některé modely elektronických varhan Philicorda a Lowrey. Zde se kazetový magnetofon nepodílel na generování zvuku ani řízení nástroje, ale sloužil pouze pro záznam hry nebo reprodukci doprovodu. Tedy vlastně k onomu domácímu nahrávání, zmiňovanému již na začátku článku.

Skellotron

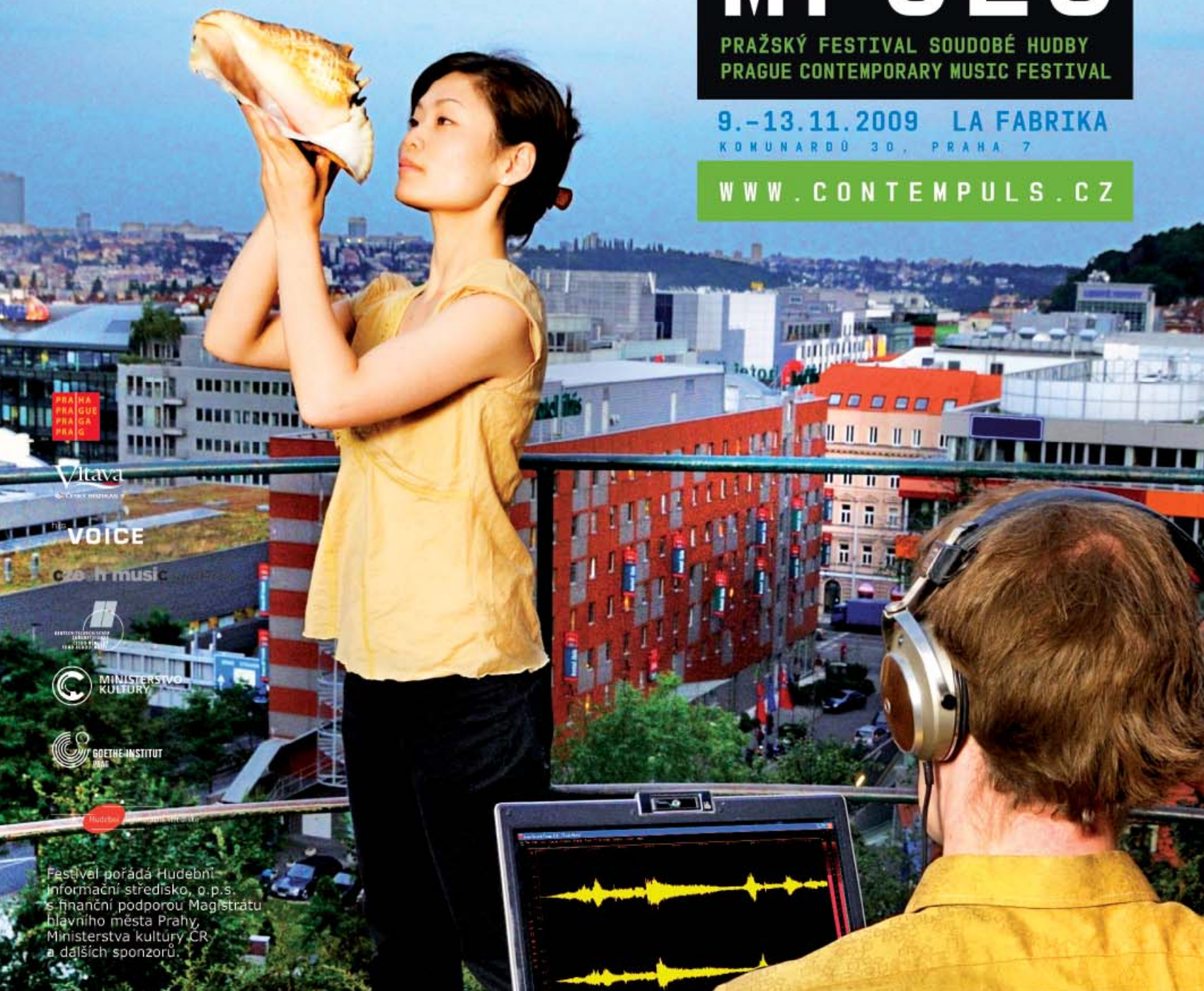


CONTE MPULS

PRAŽSKÝ FESTIVAL SOUDOBÉ HUDBY
PRAGUE CONTEMPORARY MUSIC FESTIVAL

9.-13.11.2009 LA FABRIKA
KOMUNARDŮ 30, PRAHA 7

WWW.CONTEMPULS.CZ



PRAHA
PRAQUE
PRAGA
PRAG

Vltava
KULTURNÍ PROGRAM

VOICE

city music



MINISTERSTVO
KULTURY

GOETHE-INSTITUT
PRAHA

Festival pořádá Hudební
informační středisko, o.p.s.
s finanční podporou Magistrátu
hlavního města Prahy,
Ministerstva kultury ČR
a dalších sponzorů.

Pondělí 9.11.

19:00

Daan Vandewalle

Curran, Rzewski, Jo Kondo,
Harder, Mumma, Frith, Zemek

21:00

Arditti String Quartet

Ferneyhough, Lachenmann,
Graham, Clarke

Čtvrtek 12.11.

19:00

Mike Svoboda Ensemble

The Phonometrograph Erik Satie

21:00

Prague Modern

B. Lang, Szymanski, Nejtek

Pátek 13.11.

19:00

The Kenners

Mincek, Hackbarth, Wubbels,
McCallum, Tacke, Eckardt

21:00

ensemble recherche

Feldman, Grisey, Romitelli

Albert Breier

Hudební myšlení se nemusí nutně projevit v hudební produkci

Text: **Jaroslav Štátný**

Skladatele a klavíristu Alberta Breiera jsem poznal v roce 1996, kdy jej německý muzikolog Martin Erdmann přivezl s sebou na Expozici nové hudby, tehdy věnovanou „outsiderům“, aby spolu zahráli *Trois morceaux en forme de poire* od Erika Satieho. Albert potom ještě „stříhl“ Ivesovu 2. klavírní sonátu *Concord. Mass. 1840–1860*. Z jeho projevu bylo okamžitě jasné, že se jedná o zcela mimořádného pianistu, který k tomuto myšlenkově složitému a nástrojově obtížnému dílu přistupuje s nadhledem a bez technických problémů.

Se suverenitou na pódiu ostře kontrastovalo skromné vystupování – Albert, zdá se, nikdy nebyl typ s „ostrými lokty“. Po čase jsem dostal oznámení o narození dcery Laury, a když jsem brzy nato měl cestu do Berlína, poznal jsem se s celou jeho rodinou. Albertova žena Adelheid Schloemann je violoncellistka, společně nahráli jeho impozantní *Duo* a také – ještě s houslistkou Kristinou Radcke – Feldmanovo *Trio* (vůbec první nahrávku této první z Feldmanových

„dlouhých skladeb“). Maličký byt v Kreuzbergu přestal vyhovovat, a když Adelheid získala místo v Postupimském komorním orchestru (Kammerakademie Postdam), rodina se přestěhovala z Berlína do Postupimi.

Oblíbené sídlo Bedřicha Velikého má svoji nezaměnitelnou atmosféru pozastaveného času, tolik odlišnou od upachtěného kosmopolitního Berlína. Ovšem osvícený despota vytvořil v Postupimi malý model

dnešních metropolí – sezval tam příslušníky různých národů, kterým nechal zbudovat čtvrti s jejich typickou architekturou, takže Postupim byla vskutku multikulturní. Chtěl mít kolem sebe „celý svět“, a co nebylo dosažitelné, nechal si udělat: je tu třeba „egyptský“ obelisk s nepravými hieroglyfy nebo „čínský“ pavilon, jehož tvůrci hodně popustili uzdu fantazii. Na kopci nad městem se tyčí uměle postavené ruiny, je zde plno jezer a parků v anglickém stylu.

V tomto zvláštním prostředí Albert Breier dnes žije. Každodenními procházkami v přírodě si provětrává hlavu od stereotypních myšlenek, často usedne někde venku a komponuje.

Jeho svět ovšem netvoří jen hudba. Od dětství měl vášeň pro botaniku a jeho zájmy jsou překvapivě široce rozestřeny: ruská poezie a umění porevolučního období, čínská tušová malba (té věnoval objemnou a vysoce specializovanou knihu), německá expresionistická architektura, dále filosofie, literatura (sám píše poezii) a matematika (momentálně dokončil knihu úvah o vlivu počítání na lidské myšlení). Zdaleka jsem nevyjmenoval všechno...

Jako pianista se uplatnil především na vlastní značce Edition Laura, kde vydal nejen vlastní skladby, ale i svoje interpretace skvostů rané klávesové hudby (Orlando Gibbons, William Byrd, Johann Jacob Froberger) či klavírní úpravu první věty 9. symfonie Gustava Mahlera, konfrontovanou se skladbou Mortona Feldmana *Piano*.

I když komponování je jeho hlavním zájmem, jeho tvorba je neustále napájena z mnoha dalších oblastí, zdaleka nejen hudebních. Navíc je skladatelem, který myslí v širokých souvislostech, a rozhovory s ním jsou pro mne vždy inspirativní svým neob-



Albert Breier, nar. 1961 v Paderbornu. Studoval kompozici, klavír, hudební vědu a filosofii v Kolíně nad Rýnem, Hamburku a Vídni. Významným vlivem byla pro něj klasická čínská malba, která se svým uměleckým a světonázorovým pojetím promítla i do jeho hudební tvorby. Jeho skladby mají obvykle formu „krajiny“ rozvinuté v čase. K hlavním hudebním vlivům počítá zejména Johannesa Ockeghema a Jacoba Obrechta, ale i Mortona Feldmana, kterému se věnoval též jako interpret. Vztahu evropské hudby a čínské malby věnoval knihu *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens* (Stuttgart 2002). Jím vybírané fragmenty čínských tušových maleb také tvoří charakteristický design Edition Laura.

www.albert-breier.de

francouzský matematik Jean Dieudonné nazval matematiku „hudbou rozumu“). Dokonce i skladatelé, kteří se ve svých partiturách vůbec vědomě matematikou nezabývají, musí mít na paměti, že jednoho dne může nějaký muzikolog objevit v jejich hudbě velmi komplikované matematické postupy a struktury. Problém formulí – v hudbě stejně jako v matematice – spočívá v tom, že vytvářejí zdání univerzální platnosti a aplikovatelnosti. Éra baroka, zlatý věk matematických a hudebních formulí, rozvinula ideu *mathesis universalis*, univerzálního systému myšlení, založeného na matematice. Leibniz, největší propagátor *mathesis universalis*, je dnes vysoce ceněn jako nejvýznamnější z praotců kybernetiky. I když ona formulová konstrukce může mít svůj podíl na dnešní popularitě barokní hudby, pochybuji, že skutečná hudební tvořivost se může zakládat na takových metodách. Já se spíše snažím svoji hudbu matematiky zbavit. V posledních partiturách jsem se zkoušel vyhnout všem číselným vyjádřením, což vůbec není snadné. Matematika vystrkuje růžky na nejméně očekávaných místech a je třeba mít se na pozoru – někdy je dokonce nutné uzavřít s nepřítelem mír. Ale abych nebyl nespravedlivý: cítím spřízněnost s matematickým hnutím zvaným intuicionismus, které na počátku dvacátého století založil holandský matematik L. E. J. Brouwer. Brouwerovi také vděčíme za některé paradoxní výroky o matematice, např. „matematika je více činnost než nauka“. A Brouwer také řekl: „Všechna matematika je hříšná...“

Matematika a hudba jsou pokládány za vysoce abstraktní disciplíny, stojící mimo dobro a zlo. Obě jsou nicméně používány či zneužívány jak k dobrým, tak ke zlým účelům. Nejde v nich nakonec o otázku etiky, které bychom se (těmito disciplínami) možná chtěli vyhnout?

Matematika a zejména vysoká matematika byla vždy úspěšná ve vytváření aury jakési neposkvrněné čistoty kolem sebe. Někteří skladatelé se chtějí na této auri přizpůsobit – představují si, že matematická čistota automaticky produkuje čistotu hudební. Ale ►

vyklým úhlem pohledu. Využil jsem tedy jeho krátké návštěvy v Praze, kam přijel na premiéru svého *Smyčcového tria* v podání Ensemblu Konvergence (7.10. v kostele sv. Vavřínce), a položil mu několik otázek.

V poslední době ses hodně zabýval matematikou. Často se říká, že hudba a matematika mají mnoho společného. Kromě fyzikálních aspektů tónu a něk-

terých strukturálních prostředků v kompozici vidím jako další společnou věc používání formulí, do kterých se dosazují různé veličiny (zvláště typické to je pro historické styly). Podle tvého názoru způsob matematického myšlení ovlivňuje také hudební tvořivost, je to tak?

Je asi pravda, že neexistuje hudba, která by byla matematikou naprosto nedotčena (ale zdá se, že to platí i naopak – slavný

nic neukazuje, že by to byla pravda. Ba co víc: matematická čistota vůbec nezaručuje čistotu mravní! Jisté je, že bomba, která zničila Hirošimu, byla triumfem čisté matematiky (někdo říká, že víc než triumfem fyziky). Vztah mezi matematikou a etikou zůstává stále prakticky neprozkoumaný. Ale náš běžný život je čím dál více určován čísly a mám za to, že bude čím dál důležitější vzít v potaz etické důsledky této skutečnosti.

Pro mne jsou jak *čistá matematika*, tak *čistá hudba* čiré mýty. To neznamená, že neuznávám úsilí o čistotu v hudbě (jsem velký obdivovatel Weberna), ale matematická přísnost hudební struktury rozhodně není jediným prostředkem, jak čistoty dosáhnout. Podle všeho byl matematický aspekt Webernových partitur Darmstadskou školou přehnaně zdůrazněn – u Webernovy hudby je mnohem důležitější její uvolněný lyrický tah.

V takzvané „evropské hudební tradici“ (tedy zhruba 16.–19. století) byl vždy hlavní důraz kladen na vertikálu, na souzvuk – a to i v polyfonním slohu. Během 20. století dochází k přesunu pozornosti na horizontální, časový aspekt. Jak ty vidíš tento proces?

Středověk budoval příbytky Boží; od šestnáctého do devatenáctého století převládají stavby určené člověku. Architektura je už více než sto let v úpadku; lidé jsou pořád v pohybu, tak ani hudba už nedokáže tvořit pevné vertikální struktury. Lidé se pohybují a hudba taky – má výhodu, že ji můžeš mít s sebou. Můžeš si zpívat při chůzi, dokonce i hrát na nástroj... Vzrůstající vědomí času otevírá pro hudbu nové možnosti: podle všeho, hudba se zabývá především časem, a tento základní fakt byl (přinejmenším hudebními teoretiky) obdivuhodně dlouho ignorován. Samozřejmě problém je v tom, že o čase není možno mluvit objektivně.

Dokonce pro fyziky, psychology a filosofy zůstává tajemstvím. Takže říci cokoliv smysluplného o hudebním čase vůbec není lehké – často nezbyvá než se uchýlit k poetickému vyjádření...

Jaké je tvoje osobní pojetí hudebního času?

Někdy sním o rajském stavu, kdy se Hudba a Čas neodlišují, ale jsou naprosto prolnuty... Víím, že lidskými prostředky toho nemůže být dosaženo – hudba je uměleckou formou, která vždy nějak „vystupuje z času“. Ale měli bychom se varovat negativního postoje k času. Možná, že mistrovská díla evropské hudby, dnes tolik ceněná, jsou ve skutečnosti k času nepřátelská. Zaobíráni se časem je nebezpečná věc – čas rozhodně nahání hrůzu. Ale snad hudba může navázat s časem přátelství; možná že dělá slyšitelným jeho plynutí, které není nikdy monotónní.

Evropská hudba se vyvíjela v relativní izolaci od ostatních hudebních kultur. Existují nějaké principy, které by byly univerzální? Víím, že jsi našel zajímavé paralely mezi evropským symfonismem a čínským malířstvím...

Je docela dobře možné, že „hudební myšlení“ se nemusí nutně projevit v hudební produkci určité kultury. Že může být zjevnější v malířství nebo v poezii (nebo třeba v matematice...). Například poezie Paula Verlaine má v sobě větší hudebnost než hudba takového Charlese Gounoda. Vždycky jsem měl pocit, že čínští malíři byli nějak hudebnější než čínští hudebníci. Tím ovšem nechci snižovat úžasný půvab hudby *qin* [Hudba s velmi dlouhou tradicí pro sedmistrunnou ceteru *guqin*, která byla pro svůj tichý zvuk oblíbeným nástrojem učenců a literátů. Pozn. JŠJ]. Ve svých horizontálních svitcích ukazují cit pro časové proporce, které je možno nazvat symfonickými (už před sto lety byl sinologem Bertholdem Lauferem čínský polomýtický malíř Wang Wei přirovnáván k Beethovenovi). Myslím, že je těžké mluvit o hudebních principech, které by měly naprosto univerzální platnost. Ale společný celému lidstvu je jakýsi

hudební duch, který se může projevat mnoha rozličnými způsoby.

Existuje nějaká otázka, kterou pocituješ jako naprosto zásadní – ty sám, jako skladatel?

Nechci tě nudit dlouhým výčtem mých osobních těžkostí, jen bych rád řekl (což bylo jistě řečeno už mnohokrát), že role skladatele v dnešní společnosti je naprosto nejasná. V určitém smyslu se dá říct, že dnes „existují“ jen mrtví skladatelé. Živí si vůbec nemohou být jisti, zda „jsou“ nebo „by měli být“; dokonce ani neví, zda se vůbec mohou nazývat „skladateli“ nebo raději nějak jinak...

Vznikne v budoucnu instituce, které by skladatel mohl sloužit, aniž by obětoval svoji integritu? Jak vidím, dnes žádná taková není. Netroufám si prorokovat, kdy osamělost – tato nemoc moderní doby – skladatele opustí. Ale mám zato, že

nepracuji jen sám pro sebe. Bez přátelství bych nemohl přežít. Ale přátel je jen pár a jsou roztroušeni po celém světě. Přesto se nevzdávám naděje.

Výběrová diskografie:

Klavierstücke I-VI (Edition Laura)
 Duo für Violoncello und Klavier II (Edition Laura)
 IV. Streichquartett, Trio für Oboe, Violoncello und Klavier, Trio für zwei Violinen und Klavier (Edition Laura)
 Gustav Mahler: IX. Symphonie (1. Satz) Fassung für Klavier solo von Albert Breier
 Morton Feldman: Piano (Edition Laura)
 Der Weg und die Zeit (NCA)

NON-FIKCE ANIMACE Non Fiction Animation

ŽIVÁ ANIMACE: (HAND)MADE (SOFT)WARE Live Animation

CHORVATSKÁ ANIMACE Croatian Animation

PAF KULT PAF Cult

APORT ANIMACE Aport Animation

SOUTĚŽ JINÉ VIZE Competition Other Visions

KONVIKT RESIDENT: BLACK BOX

PAF REWIND: MOTION CAPTURE

PŮLNOČNÍ HOREČKA Midnight Fever

Martin Arnold (A) <
 Zagreb Films / Kenges & Bonobo Std.
 Joško Marušić a Davor Medurečan
 Ivan Ladislav Galeta (HR) <
 Toy Box (CZ), Like She (CZ)
 Mia Makela (FI) <
 Ken Jacobs (USA) SKYPE
 (...)

PŘEHLÍDKA ANIMOVANÉHO FILMU

10-13 12 2009
OLOMOUC

PAF

WWW.PIFPAF.CZ

poli5

Poli5, Dittrichova 13,
 120 00 Praha 2
 (3min. od metra B Karlovo nám.)
 739 219 763, info@polipet.cz
 www.polipet.cz
 otevírací doba: po-pá 10-18, so 10-14

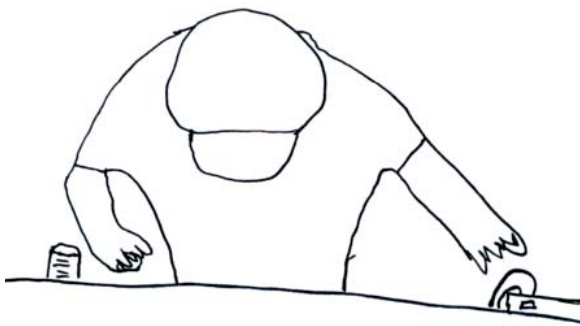
**NEVŠEDNÍ PRODEJNA
 S VÝBĚROVOU LITERATUROU
 & HUDBOU NAPŘÍČ ŽÁNRY
 S DŮRAZEM NA KVALITU**



letos vydáváme:
 JINDRA HOLUBEC: Valerij Dubjanin (LP+CD zdarma)
 n.n.: mi.pisně (CD)
 NOARTIST: Perplex B (CD-r)
 JUDE: Demiurgos (DVD-r, autorský film)
 SKRYTÝ PŮVAB BYROKRACIE:
 18.20.5.16. .11.8.12.9.12.4 (CD-r)



Vánoční dárek: na přelomu roku se přesouváme do většího prostoru o kousek dále ...
... jen o 100m – Trojanova 9.



01



02

Připravil: **Matěj Kratochvíl**

Pátý sampler HIS Voice tradičně nabízí průřez současnou českou a moravskou hudbou, která se tradicím vyhýbá či si je po svém přetváří. A jaká ta hudba je? Jednou vysedává na mezi s každou nohou v jiném hudebním lánu, jindy pro ni meze mizí. Stejně pestrá jako hudba samotná jsou autorská vyjádření. Někdo věčně vysvětluje, někdo raději poeticky mate. Ano, posluchač to nemá mít snadné.

01 IVAN PALACKÝ: PŘEKRÝVKA

Mix z vernisáže architektonické výstavy

Vernisážové hraní příliš rád nemám. Většinou ale svoji averzi překonám, pokud mě o něj požádají kamarádi. Tehdy zapomenou na improvizaci a připravím si několik (často protichůdných) strategií. V tomto případě: sbírku sampleů těžko identifikovatelného původu, pokus o rekonstrukci zaslechnuté a zapomenuté skladby, filtrované terénní nahrávky ze zvukového deníku a odhodlání dojít k frekvenci, která překryje rozkladnou hladinu vernisážového žvanění. V průběhu roku 2008 několikrát recyklováno. Kresba z vernisáže v DUMB, duben 2008, Brno: Tereška Veselá.

02 JIŘÍ KADEŘÁBEK: HAMOODY JAUDA

Píseň s kodou, FAMA Quartet

Pětiletý chlapec Hammoody Jauda se zohyzdným obličejem, oběť náboženských konfliktů na Blízkém východě, se stává středem zájmu médií. Velká a afektovaná slova reportérů v rozhlasovém pořadu záhy vystřídají záznamy telefonátů Hammoodyho s jeho rodiči, plné skutečných emocí. V této skladbě jsem pracoval zcela spontánním a intuitivním způsobem jednak s vlastní jednoduchou popovou písní, dále s útržky textu a samotné nahrávky zmíněného pořadu, v rámci zvukové stopy skladby pak různými způsoby deformované, a nakonec s některými scénickými prvky. Skladba vznikla na objednávku Festivalu Contempuls a získala třetí cenu v Zenith Composers Competition 2009 v Nizozemí.

03 ZABLOUDILA: BABÍ LÉTO

Přerovští Zabloudila (jindy Zabloudil či Jan Zabloudil) si svou extrémní improvizací získali za dvacet let nenápadnou evropskou proslulost. Jsou zcela sví a jejich svébytný přístup k hudební tvorbě je, ač by mohli náležet spíše do kategorie free improvisingu, předurčil stát se součástí noisové, hardcorové a undergroundové scény. V současné době, dvacet let po svém vzniku, působí jako trio, to se ale může brzy naprosto změnit. Přiná-

šíme ochutnávku z koncertu na festivalu Babí léto 2008, celou nahrávku plánuje k vydání značka Polif5.

04 LUBOŠ MRKVIČKA: STUDIE I–III

flétna – Hana Brožová, klavír – Jan Dušek, bicí – Daniel Mikolášek, David Řehoř, Oleg Sokolov, Jaromír Kubiček

Skladba *Studie I–III* pro flétnu, klavír a čtyři hráče na bicí nástroje vznikala z valné části během mé studijní stáže na Royal College of Music v Londýně v roce 2003. Pro tuto kompozici je charakteristická neustálá konfrontace dvou typů hudebního materiálu, které jsou vymezeny zejména svým harmonickým obsahem. V průběhu skladby postupně dochází k převažování prvního typu na úkor druhého; v závěru se pak objevuje jakési vzájemné prolnutí obou typů, a to takovým způsobem, že druhý typ, který postupně převládá, se v jistém ohledu začne chovat jako typ první.

05 TOMÁŠ VTÍPIL: HAIRY BONGO – MUSÍM BÝT VULGÁRNÍ

Ahojky, jmenuju se Tomáš, a až vyrostu, budu dělat bordel. Skladba *Hairy Bongo – Musím být vulgární* je epická lo-fi balada o tom, jak se vzájemně požírají různé estetické kódy. Představte si takový rudimentární estetický kód drsného zevnějšku, avšak ušlechtilého nitra, něco jako Huxleyho Savage, an se polomrtev plazí po úzké stezce mezi Národním divadlem a opiovým doupětem, vleka s sebou svůj teletinou oblaněný buben. Jak se vyrovná s imperativy moderního umění? Dozvíte se v našem napínavém sampleru. Opravdu musím? Kurvaže.

06 VLASTISLAV MATOUŠEK: TETRACHORDON

Marian Friedl – kontrabas

Existuje v prostoru a čase čtvero strun, které se mohou stát prostředkem k dočasnému stvoření znějícího Mikrokosmu. Mikrokosmu, který může na okamžik zmenšit množství entropie v záplavě všudypřítomného Chaosu



03



04



05



06



07



08



09

kolem nás. Tetrachordon-Čtverostrun, každá z jeho strun se svým znějícím stavebním segmentem G1, D2, A3 a E4, tvoří dohromady stavebnici, ze které je třeba před každým dalším provedením znovu sestavit aktuální formální strukturu. Pro pořadí a počet segmentů je nutno vygenerovat sérii čísel, která jejich pořadí a eventuální opakování určí. Hrací kostkou se losuje tak dlouho, dokud série neobsahuje alespoň jednou každé z čísel 1 až 4. Padne-li číslo 5, nebo 6, hází se znovu. Takto vylosovaná sekvence čísel je pro provedení závazným sledem, ve kterém je nutno segmenty G1, D2, A3 a E4 zahrát.

07 TOMÁŠ ŠENKYŘÍK: HELLO LAURIE

Skladba *Hallo Laurie* vznikla z inspirace písní *Bright Red* ze stejnojmenného alba Laurie Anderson a je autorovým zvukovým pozdravem umělkyni. Základní zvukové jádro tracku tvoří vteřinový výřez písně, který je dále zpracováván. Výsledek je upraveným fragmentem třicetiminutové improvizace. Použité nástroje: software Pure Data. Hardware: walkmany, Delay Wasabi, Ibanez Tube Screamer, Moogerfooger-MF-101 Lowpass Filter.

08 MICHAL RATAJ: ŽE NE ZAS AŽ

Text: Jaromír Typlt / Režie: Lukáš Jiříčka / Hlasy: Petr Stach, Martin Dusbaba / Hudba, zvuková kompozice a realizace: Michal Rataj (2006)

Jaromír Typlt říká: Dialog *že ne zas až* je titulním textem knihy spisovatele Jaromíra Typlta a grafika Jana Měřičky, která vyšla v roce 2003 v brněnském nakladatelství Host. Za dost podivných okolností tu spolu mluví dvě postavy (pojmenované pouze Z. a V.), jedna v roli jakéhosi učitele či zasvětitelce, druhá v roli žáka či zasvěcovaného – rozhovor ovšem probíhá už ve fázi, kdy vlastně chtějí zjistit hlavně to, kdo se pro koho stal větší pastí. „Pasti“ – v doslovném i přeneseném smyslu – byly ostatně ústředním tématem celé knihy. Text má sice formu dialogu, ale ne v obvyklé dramatické formě – oba protihlasy se v mnoha místech prolínají a kříží, přecházejí do veršů, matoucích citací, „hříček“ a slovního šermování. Do rozhovoru navíc vstupujeme ve chvíli, kdy už delší čas probíhá, a v neurčitosti se rozpívá i závěr. Svou otevřeností tento text vybízí jak k další realizaci výtvarné (kterou v roce 2003 uskutečnil Jan Měřička nejen ve formě výše zmíněné publikace, ale i v několika exemplářích originální „autorské knihy“), tak k realizaci zvukové. www.typlt.cz

Michal Rataj říká: V textu *že ne zas až* jsem objevil tvar, o němž jsem měl pocit, že je škoda, že není hudební... Po řadě debat s jeho autorem se

ukázalo, že je naše smýšlení v mnoha parametrech kompatibilní, a já byl rád, že mi tento text poskytl jako materiál k jeho potenciální „sonizaci“. Ne každý autor by asi byl ochotný dát svůj text napospas digitálním kompozičním procesům. Jaromír to udělal a já mu za to děkuji – umožnil mi totiž pracovat na zvukovém tvaru, který jsem v abstraktní podobě nosil v hlavě dlouho před tím.

Zvláštní textová i významová struktura *že ne zas až* mi začala otvírat jakési privátní sonické prostory, a tak jsem začal zkoušet, jak takové prostory zvukově zhmotnit, jak jim dát nový sonický tvar, jak je nechat rezonovat novými nosnými frekvencemi, jak je pootočit tak, aby v nově vytvořené kompoziční struktuře vrhaly alternativní významové stíny. Mediální prostor rozhlasu je k takovému zkoumání skvělý – aspoň tomu sám pořád věřím. Je snad jen škoda, že skladba nikdy nebyla odvysílána. Ty prostory... ty sonické pasti...

09 KRRAAKKK: ELSE

Jennifer de Felice (kontrabas, computer, hlas) / Pavel Johancík (el. kytara, zvuky) / Jiří Macháček (housle, zvuky)

Ostravsko-brněnské uskupení, improvizující mj. na terénní nahrávky zvuků jako hlasový průběh dražby, vítr aj., jež ozvláštňuje hlas původem newyorské, dnes brněnské umělkyně Jennifer de Felice. Jan Steklík, nestor českého konceptuálního umění, pozval soubor k zahájení své výstavy v Domě umění v Opavě, letos KRRAAKKK např. otevřel pravidelný cyklus koncertů experimentální hudby v Domě umění v Ostravě.

10 RUINU: BITTER SWEET HEMATOMA (EXCERPT)

Tříčlenné uskupení z okruhu vydavatelství KLaNGundKRACH, specializující se na volnou improvizaci s hlukovými fragmenty a hudebními ruinami. Tvoří ho hráči na lo-fi elektroniku a ozvučené předměty Jan Klamm a Ondřej Parus (oba Kaspar von Urbach) a dechař Patrik Pelikán (Psychedelický flákač na odstřel). Úryvek pochází z delší improvizace na pomezí obývacího a kuchyně. www.ruinu.klangundkrach.net

11 PETR DRKULA: NA BŘEHU JEZERA

Pokud lze zachytit obstojný portrét, není-li si fotografovaný subjekt vědom toho, že je fotografován, stojí za úvahu otázka, zda lze pořídit ucházející nahrávku, neví-li nahráváný, že je nahráván. Tato „písníčka“ vznikla ve chvíli, kdy bylo magické tlačítko „record“ zapnuto neúmyslně a jen nedopatřením. Nemusí ale komunikovat jen uhrančivou přitažli-

vostí nechtěného, něčeho, co vlastně vůbec nemělo žít. Je to možná i čirá nahodilost a spontaneita, která s bezelstností dítěte ospravedlňuje i nezáměrné tvůrčí počínání jakéhokoli charakteru. Hlasy a tóny pak ani nemohou přinášet to, co od nich zpravidla a s jistotou očekáváme.



10



11

Hudební destilace krajiny a tradic

Petr Drkula

Text: **Matěj Kratochvíl**

Na aktuálním sampleru našeho časopisu můžete slyšet dvojici tvůrců, které spojuje vztah ke krajině a tradicím míst, kde žijí. Výraznější lokální zakotvení není na dnešní propojené scéně experimentální hudby právě obvyklou věcí a mohlo by se zdát, že jde o cosi přežitého. Petr Drkula a Tomáš Šenkyřík ovšem dospívají, každý po svém, skrze místní zakotvení a zkoumání tradic k výsledkům bezsporně současným.

Vědomí kořenů se v jejich případě snoubí s veskrze soudobým citěním, což je vede k osvěžujícím stylovým výkyvům. Petr Drkula vydal několik nahrávek chladně minimalistické elektroniky, na sampleru se prezentuje violou a zpěvem odkazujícím k hudebním tradicím Moravy. Tomáš Šenkyřík zpracovává terénní nahrávky, akustické nástroje, hlasy i melodie lidových písní, jeho příspěvek na kompilaci je hlukovou poctou Laurie Anderson. Podobná východiska vedoucí k odlišným výsledkům, které ale zas mohou ukazovat k nějakému společnému spodnímu proudu.

Důležitou charakteristikou vaší hudby je, zdá se, redukce, osekávání zbytečných ornamentů. Jaký byl impuls k takovému přístupu?

Těch impulsů je asi víc. Jedním takovým, který mě napadá hned jako první, může být třeba i pohodlnost nebo lenost, ale k tomu se pochopitelně přiznávám jenom nerad. Asi není ani vhodné prozrazovat to na úvod rozhovoru, ale na druhou stranu to může být i částečně obrana, aby to, co budu následně odpovídat, nevyznělo například nějak nabubřele nebo podobně. Když se ale nad vaší otázkou pořádně zamyslím, mám trochu pocit, že se často možná naopak snažím osekát ornamenty – když použiji vaše slova –, abych následně právě jenom z těchhle ornamentů coby odpadního materiálu vytvořil nějaký znějící celek. Určitě vás napadne, že taková hudba potom postrádá ten nedodaný obsah, ale já věřím, že tomu tak úplně není. Pokud mají totiž tyhle ornamenty svoji druhořadou a pouze estetizující úlohu, fungují jako obvyklá příkrasa, která má posluchače jenom uchlácholit, v horším případě obelhat. Jestliže takovou dekoraci vytrhnu z jejího konvenčního kontextu a tradičních funkcí,

musím jí chtít nechtě přisoudit rozhodující postavení, jelikož nic jiného jako autor nenabízím. Tenhle způsob ztvárnění nebo zobrazení nacházím všude kolem sebe. Dívám-li se na oblohu plnou hvězd nebo hladinu řeky, mám možnost je samozřejmě vnímat v jejich symbolickém rozměru, který je hodně variabilní, protože kulturně podmíněný. Pro mě je ale to, co vidím, spíš jenom nesmírná ornamentální skrumáž, a to, co je jí druhotně přisuzováno, by už mělo být ponecháno na samotném pozorovateli. Hudba svojí abstraktní povahou tenhle přístup – na rozdíl od vizuálního umění – docela dobře umožňuje, aniž by sklouzávala k obyčejné popisnosti. I když to mi zase podsouvá otázku: co je tak špatného na popisnosti? Tvůrčí umění ve své hysterické obavě před nedostatečně prokazatelnou mírou stylizace a autorského vkladu se tomuhle principu po staletí natolik vyhýbalo, že se dnes zdá být neodolatelně přitažlivý. Viz fenomén field recordings.

Stojí za vašimi skladbami nějaké matematické principy? Máte nějakou vyhraněnou metodu nebo oblíbenou technologii?

Myslím, že to je Arvo Pärt, který tvrdí, že matematické principy jsou a musí být všude. Já osobně je ale v jeho charismatické hudbě moc neslyším. Stejně tak je neslyším ani v Bartókově *Sonátě pro dva klavíry a bicí nástroje* nebo *Hudbě pro strunné nástroje, bicí a celestu*, přestože se nás k tomu muzikolog Ernő Lendvai pokouší svými analýzami přimět. Na druhou stranu můžou mít řekněme taková Palestrinova moteta z hlediska znění podstatně racionálnější a mechaničtější stavbu, než některé Xenakisovy kompozice. Ty sice na jednu stranu pracují s velmi sofistikovanými parametry stochastických systémů, na druhou stranu ale – nebo spíš právě proto

– zní vlastně velmi přírodně a bezprostředně. V téhle polaritě se přikláním spíš ke Xenakisovi, protože taky nějakým způsobem zacházím s organizovanou nahodilosť. I když než abych měl hudební události generovat třeba pomocí Poissonova rozdělení náhodné veličiny, jak to provádí on například ve svojí skladbě *Pithoprakta*, radši bych si párkrát hodil korunou a dospěl bych k přibližně stejnému výsledku. Pokud bych měl kladně odpovědět na tuhle otázku, inklinuji spíš k nevinným numerickým hrátkám. Je to možná jenom to autistické já, které je v každém z nás víceméně přítomné a které způsobuje to, že si třeba nevědomě mezi patry počítám schody nebo mezi domy bezděčně dokumentuju jejich pozoruhodná čísla popisná, zvláště ta, která jsou některou z mocnin dvojky. Na svěřací kazajku to není, tak to aspoň nějak smysluplně transformuji do svojí hudby.

Na jedné straně většinu vašich alb tvoří poměrně radikálně osekávané struktury s elektronickými zvuky, na druhé straně děláte jakousi minimalistickou verzi moravského folkloru. Jaký je společný jmenovatel těch poloh?

Společným jmenovatelem jsem asi jenom já sám. Je ale poměrně intuitivní, že se pokoušíte hledat spojitost dvou různých výrazových pólů jednoho autora. Je fakt, že když pracuji s velice přesnými a až lékárnicky čistými frekvencemi laboratorním způsobem, vidím v tom nějaký dozvuk mytologické Apollónovy lyry. Zvukové třísloniny, na které jsou bohaté moje akusticky spontánní projevy, se pojí spíš k bájně tradici dionýského kultu. Pokud bych se pokusil o paralelu z výtvarné oblasti, to první by představovalo zvukovou grafiku, to druhé samotnou mal-



bu a na nich obou mě přitahují právě ty kroky, které už nejdou vzít zpět. Klíč k pochopení téhle zdánlivě rozporuplnosti možná spočívá ve snaze nezastřeně přiznat médium, které je právě používáno. Jednoduše řečeno, jestliže pracuji s přístrojem, ponechám ho, aby zněl jako přístroj. Pokud vytvářím hudbu rukama nebo hlasem, nesnažím se vzbudit zdání, že moje ruce a hlas jsou podobným automatem a zachovám jim jejich vrozenou lidskou nemotornost. Obětuji tomu dokonce právě i tu očekávanou snahu o stylovou nebo výrazovou jednotu méj produkce. To bude asi celé tajemství.

Co je pro vás na tradiční hudbě inspirativní?

Je to těžké vyjádřit, protože lidové umění s člověkem promlouvá ne ani tak skrze jeho mozek, jako spíš jeho srdce. Nevnímám ho tedy jako věc rozumu, ale spíš těla. Narodil jsem se ve Slezsku a žiju na valašsko-lašském pomezí, takže takhle ohraničené rozpětí představuje zhruba to, co mě hudebně nejvíc zajímá v regionálním slova smyslu. Hlubším ponorem do téhle problematiky tak vlastně vstupuji částečně i do svojí vlastní historie. Krajinu, která mě obklopuje, tak třeba poznávám nejenom potulováním se po horských hřebenech, které mimochodem miluji, ale i touhle subtilnější rovinou. V rámci volnočasových aktivit se ale samozřejmě nevyhýbám kontaktu i s jiným písňovým terénem a věřte, že není nad to, postavit se například před nějakou podpolianskou muziku a poručit si třeba takové hrochotské rozkazovačky. To je jiné kafe... To můžu... Na druhou stranu, když se ale člověk přenesení přes konvenční povědomí o tradiční hudbě a jejím převážně živelném charakteru, možná se mu taky vyjeví svět úžasných obřadních nebo výpravních zpěvů, které jsou tak neprakticky rozsáhlé a hluboce intimní a kontemplativní, že po staletí nehybně a bez povšimnutí vyčkávají, až jim nějaký imaginární nástupce rabiho Löwa do nitra vpraví pomyslný šém. Naše levná touha po hudební exotice se naráz rozplyne, když si naplno uvědomíme podmanivou moc

těchhle jakýchsi severomoravských rág, na které je právě lašská brána tak bohatá.

Je možné dnes čerpat z folkloru inspiraci stejným způsobem, jako to před sto lety dělali Leoš Janáček nebo Béla Bartók?

Nejenom, že je to možné, ale lze v tom přístupu zajít ještě mnohem dál. Například Janáček v jednom ze svých hudebně cestopisných esejů nazvaném tuším Myšlenky cestou popisuje svoji návštěvu lubenského cimbalisty Ignáce Kotka. Mimochodem, jeho potomci dodnes na Frýdecko-Místecku pokračují v rodové linii muzikantské tradice s hrdým vědomím onoho zdokumentovaného setkání. Samotný Janáček se tu pod dojmem poslechu Kotkovy strohé a nekomplikované hry vyznává k tomu, že by přesně tuhle podobu bez jediné přidané noty použil, kdyby měl takový kus uvést na koncertní jeviště. Podmiňovací způsob jeho vyjádření nám ale naznačuje, že to tenkrát nebylo možné. Kdyby se naopak pokusil tohle ještě avantgardnější pojetí ve své tvorbě nedej bože aplikovat paušálně, pravděpodobně by tak oddálil okamžik plného uměleckého uznání svojí osoby ještě podstatně dál, než je dnes hranice důchodového věku. Navíc, ať se Janáček nebo Bartók snažili sebevíc, nikdy neodolali lákavým svodům poetizace a artificializace jimi zpracovávaného tradičního materiálu. Jejich doba prostě nebyla ještě zralá na to, vydat se opačným směrem a jít radši sondovat podloží civilizačních nánosů těchhle tehdy ještě částečně živých hudebních památek. Podobná tendence je ale typická pro celé folklorní hnutí, které se často snaží vyjmout lidovou hudbu – a to ještě jen převážně té bezstarostné taneční

provenience – z bídy přirozené prostoty, aniž by se naopak pokoušelo v téhle neobyčejně důstojné nuzotě hledat svoji vlastní sebereflexi.

Věnujete se také hudební pedagogice. Jaký je podle vás její současný stav a jak do může zapadat soudobá hudba – tedy ta experimentálnější?

Otázka, která by vyvolala samostatný rozhovor, takže jenom krátce. Hudební výchova je často vnímána jako druhořadá, jako občerstvovací pauza po trigonometrických funkcích, anorganických sloučeninách nebo vodstvech Skandinávie. Tahle podoba degradace může být i odrazem plynulé atrofie toho, co z nás lidí dělá lidi, tedy tvořivé, emocionální a senzitivní podstaty. Nevědomě si tak možná uzavíráme cestu k tomu, co by nám v budoucnu mohlo pomáhat v politováníhodné duševní mizérii. Poslání hudební pedagogiky nevidím v tom, vychovávat posluchače, kteří by pochopili Beethovena, ale umožnit rozvíjejícímu se člověku, aby možná naposledy ve svém v budoucnu praktikizmem a utilitarizmem naplněném životě okusil opojnost a přínos kreativní činnosti. Něco takového se mu nepoštěstí polohlasnou reprodukcí posledních šlágrů ani pasivním poslechem Bachových kantát. Perspektivu vidím právě ve svobodné experimentální práci se zvukem, která nikoho nediskvalifikuje z pohledu hudebnosti nebo osobitých estetických preferencí. Jednoduše proto, že neexistují virtuózní a referenční díla napsaná pro těremin, že zatím našťestí nemáme normy, jak posuzovat hru smyčcového kvarteta elektrických kytar nebo provedení dechového sextetu pro pouťové frkačky. ■

Petr Drkula (1979) se snaží pronikat ke kořenům hudebního vyjadřování, které intuitivně dešifruje jako mozaiku aborigenních útržků staletých balad, popěvek, cifer a zaniklých forem muzicírování vůbec. Oprašuje tak možná jen starosvětskou zvyklost vnímání a produkce hudby s bezděčnou genezí a samostatnou vnitřní evolucí, která je soustředěna v časovém zastavení, mikrokosmické perspektivě a stavu vytržení. Kromě vlastní tvorby se zabývá hudbou i v teoretické rovině. Hlavním tématem jeho badatelského zájmu je experiment, improvizace a kompozice jako součást hudební pedagogiky.

www.petrdrkula.com

Hudební destilace krajiny a tradic

Tomáš Šenkyřík

Text: **Matěj Kratochvíl**

Jako důležitou inspiraci uvádíte moravský a romský folklor. Které jeho složky vás na něm zajímají?

Zajímá mě samozřejmě jako celek, až poté se dívám na případné složky, které si nějak analyzuji. Nejprve je třeba říci, že je pro mě moravský i romský folklor velmi emocionální záležitostí. No a poté jsou tu jednotlivé složky: zvuk, harmonie, rytmus, texty, tenze mezi jednotlivými nástroji atd. A možná ještě někdy více na mě působí to vše co je jakoby vně samotné hudby. Například, když se podíváme na vývoj tradičních romských písní, tzv. phurikane gila, jejich fúzování s nejrůznějšími styly, které v současné době Romové poslouchají... Nebo na novou tvorbu, tzv. neve gila, to je docela fascinující dobrodružství. Takže například

tyto principy jsou pro mě inspirativní, a to jak z pohledu posluchače, muzikologa, tak i coby skladatele.

Je možné dnes čerpat z folkloru inspiraci stejným způsobem, jako to před sto lety dělali Janáček nebo Bartók?

Ano a myslím, že to i děláme. Principy inspirace mohou být stejné, i když se mění prostředky a nástroje, kterými své myšlenky realizujeme. Je jedno, zdali „editujeme“ zahradu rýčem, nebo motorizovaným pluhem. Je jedno, zdali editujeme a stylizujeme halekání tetek na kotárech svým subjektivním melodickým cítěním, převedením do nástroje s předepsáním výrazu, nebo na natočené halekání použijeme nejrůznější elektronické efekty.

Využíváte i terénní nahrávky. Nahráváte cíleně určité zvuky vybrané lokality, nebo spíše čekáte, co vám sama „nabídne“?

Dělám obojí. Když jsem pracoval na skladbě Lukov, zajímalo mě charisma této staré zříceniny u nás na Valašsku. Zvuky, které jsou kolem ní a v ní, byly pro mě jako by v druhém plánu. V posledním období mě zajímá tajemství nejrůznějších staveb. Kladu si otázku, když na mě působí nějaké místo svým charismatem, čím vším to je? Předpokládám, že to není jen tím, jaké jsou zde klenby, vikýře atd., že na celém tom dojmu má určitě podíl také zvukový svět kolem. Ten se snažím zachytit, snažím se najít jeho tajemství...

Dá se najít či intuitivně vycítit nějaká souvislost mezi krajinou a hudbou, která v ní vzniká?

Souvislost mezi krajinou a hudbou tu určitě je a lze ji pozorovat v nejrůznějších ohledech. Jinak se zpívá v horách a jinak třeba v Podluží, jinak zní třeba hornácký nebo valašský folklor ve srovnání s tím dolňáckým na Slovensku. Ten valašský je přímočarý a syrový jako kopce kolem, druhý je zase nastrojený, vyšperkovaný, více odlehčený jako krajina v nížinách. Cifry valašského houslisty nejsou tak ukecané, vyšperkované a až jakoby artistní, jako cifry houslisty ze slováckého Dolňácka. Slivovici kopnete do sebe, řeknete dobré, a je to. Víno pijete pomalu a namluvíte u toho strašně moc... Krajina utváří lidi, lidi utváří hudbu na základě svého rozpoložení, na němž má krajina svůj podíl.

Máte při práci s elektronikou nějakou ustálenou metodu? Jakou technologii používáte?

Striktně danou metodu nemám, pracuji všemi možnými přístupy. K technologii: Používám pokaždé něco jiného, co si daná skladba vyžádá, o co si v tu chvíli říká, nebo si o to říká moje intuice. Hodně jsem řešil třeba s BJ Nilsenem otázky vybavení pro natáčení v terénu – takže do terénu mám v podstatě stále vybavení a z něj se snažím si odnést kvalitní materiál. (Jiná



kapitola je samozřejmě ještě natáčení v romských osadách na Slovensku.) Zají- má mě jakákoliv technologie, u které mám pocit, že ve mně rozvíjí nebo nastartuje tvůrčí proces. Sleduji, co kdo nového vyvíjí, baví mě o tom číst, mám pocit, že je to vel- mi inspirativní. Pracuji s Pure Data, Reakto- rem 5 (využil jsem nějaké patche a sestavy naprogramované Martinem Brinkmannem), nejruznější fx krabičky, walkmany, staré nástroje. Patche si pouze mírně upravu- ji, ale neprogramuji nic většího, zabírá to spoustu času, chci se soustředit na hudbu.

Spolupracujete také na scénických dílech. Pracujete jinak, než když tvoříte jen sám za sebe?

Tomáš Šenkyřík komponuje elektronickou a elektroakustickou hudbu. Jeho inspirací je autentický folklor (romský a moravský), terénní nahrávky a tradiční akus- tické nástroje (housle a cimbál). Tyto zdroje přetavuje pomocí laptopu a softwaru do nových celků. Klade důraz na zvukové vrstvy, které jsou lidskému uchu skryté – vytahuje je na povrch, z nich vytváří nové zvukové plochy. Další důležitou polohou ovlivňující jeho tvorbu jsou lidská řeč, vyprávění a životní příběhy.

www.tomassenkyrik.com

Ano. Hlavním rozdílem bylo pro mě, že když tvoří člověk svoji věc, je sám se sebou, žije si ve svém světě, vede se sebou takové ty vnitřní dialogy. Když děláte s cho- reografem a tanečnicemi, je to proces více společenský. Choreograf vám prizmatem svého světa například popisuje, co by v té hudbě chtěl ještě více cítit a vy potom

přemýšlíte, jakými prostředky toho docílit. Jedno období jsem dělal docela intenzivně s různými choreografkami. Potom, když jsem se chtěl začít soustředit víc na sebe, tak jsem zjistil, jak jsem zvyklý na tu neu- stálou komunikaci, až jsem měl problém se začít rozhodovat jen sám... " ■

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

Čínská elektronika otevívá dveře světu

Bruselský label Sub Rosa nám dává na čtyřdiskovém výběru *An Anthology Of Chinese Experimental Music 1992–2008* šanci nahlédnout do scény, která byla ještě nedávno uzavřená pohledu Západu.

SUN dawei

Text: Karel Veselý, foto: archiv Sub Rosa

Sub Rosa má ve světě experimentální hudby silné jméno. Tato značka se stará o archivy Marcela Duchampa nebo Williama Burroughse, vydala nahrávky klasiků avantgardy, jako jsou Luc Ferrari nebo Nam June Paik, a její výběry zmapovaly scénu inuitské, tibetské nebo marocké hudby. Výtečná a prozatím pětidílná kompilace *Anthology of Noise and Electronic Music* slouží jako kapesní dějiny hlukové hudby od dvacátých let do současnosti. A ve výčtu pozoruhodných vydavatelských počinů by se dalo pokračovat. Můžeme jen konstatovat, že Sub Rosa otevívá dveře do doposud ukrytých scén a diskografií, a ačkoliv takových míst rychle ubývá, Guy Marc Hinant a Frédéric Walheer i po tolika letech umí najít něco, čím posluchačům vyrazí dech. Právě se to stalo s čtyřdiskovým výběrem *An Anthology Of Chinese Experimental Music 1992–2008*.

Kolekci čtyřiceti osmi skladeb elektronických hudebníků z vnitrozemské Číny, Hongkongu, Tchaj-wanu, Singapuru a Malajsie sestavil Dickson Dee na pozvání Sub Rosa a pro většinu z nás to je určitě první setkání s experimentální scénou v nejlidnatější zemi na světě. Poslech čtyřhodinové kompilace je svým způsobem kulturní šok – jinakost a originalita, kterou se většina materiálu může chlubit, je přitom způsobena zvláštními podmínkami, v nichž se experimentální hudba v Číně ještě donedávna dělala. Kulturní revoluce zemi důkladně odstříhla od všech vlivů ze Západu a vakuum bylo poprvé narušeno až v osmdesátých letech. Ne-akademická experimentální elektronika vznikala v podstatě na zelené louce, bez zkušenosti psychodelické vlny šedesátých a sedmdesátých let či punku.

V bookletu kompilace se dozvíme, že rodící se čínská alternativní hudba dostala nezamýšlenou pomoc od šéfů velkých nahrávacích společností, které na začátku devadesátých let posílaly do Číny přebytečné zásoby kompaktních, jež byly na Západě neprodejné. Místo

zničení a recyklace se tzv. „dakou“ (proděravěná) CD dostala na černý trh a místní hudebníci se tak poprvé setkali se západní populární hudbou, jejíž dovoz – podobně jako u nás před rokem 1989 – režim přísně reguloval. „Čínský undergroundový rock a punk devadesátých let je z velké části postavený právě na těchto odpadcích ze Západu,“ konstatují Zbigniew Karkowski a Yan Jun v doprovodné esejí.

Prokousávat se bezmála pěti hodinami materiálu je mimořádná slast. Posluchač průměrně obeznámený se „západní“ experimentální hudbou se zde ale ocitá v pojmovém vzduchoprázdnu, v němž neplatí škatulky a čitelné kontinuum vlivů. Jedno se přesto dá „vyposlouchat“ – největší vliv na současnou čínskou scénu má japonská hluková hudba. Stala se logickým vyústěním punkové scény z devadesátých let a stejně jako v Japonsku rychle dospěla do nejextrémnějších podob. Nakonec sám kurátor kompilace Dickson Dee (vlastním jménem Li Chin Sung) založil v Hongkongu na začátku devadesátých let vydavatelství Sound Factory (později přejmenované na NoiseAsia), které do vnitrozemské Číny přivedl Keiji Haina, Johna Zorna nebo Eye Yamatsuku z Boredoms. Úvod kompilace obstará jeho desetiminutová kompozice *Somewhere* z roku 1994, jež by se neztratila na lecjakém výběru značky Touch. Li Chin Sung měl také skladbu na zatím posledním dílu *An Anthology Of Noise & Electronic Music* a jeho postavení pionýra čínské elektroniky je nezpochybnitelné. Mezi Sungovy „zlobivé žáky“ patří třeba Torturing Nurse, jejichž bezmála patnáctiminutová skladba *Fugitive* je asi nejintenzivnějším kusem sbírky a připomíná japonské ničitele Hanata-rashi.

Další klíčovou postavou čínské elektroniky je pekinský umělec Wang Fan, který v druhé polovině devadesátých let přešel z rockové scény do sféry zvukových experimentů a stvořil první čínskou lo-fi skladbu, „aniž by věděl cokoli o avantgardní hudbě“, jak připomíná



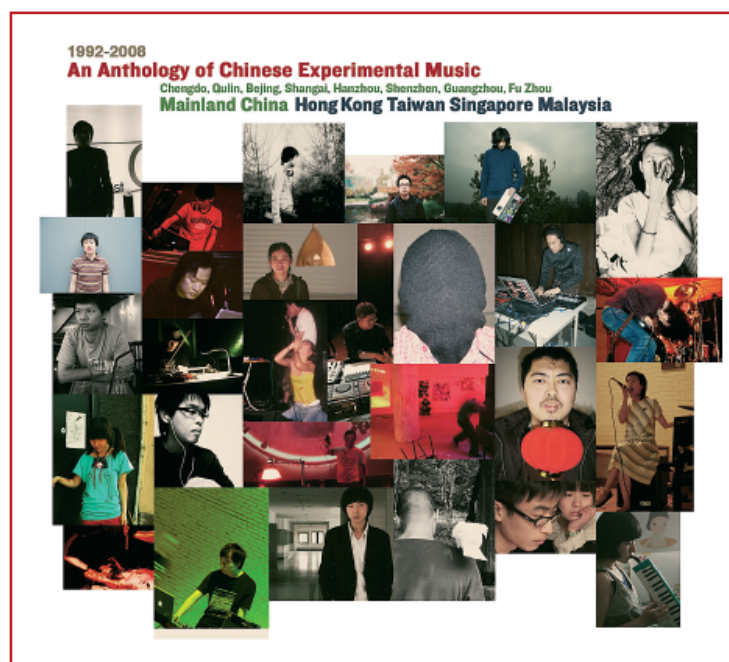
esej. Wang Fan byl ostatně jediným čínským zástupcem „remixové“ kompilace *Jukebox Buddha* labelu Staubgold, na níž se muzikanti pustili do předělání meditativních smyček hrací krabičky Buddha Machine, kterou stvořilo v Pekingu usazené duo FM3 (Christiaan Virant a Zhang Jian). Jejich produkt byl možná prvním výrazným průlomem čínské elektronické hudby do povědomí posluchačů na Západě. V Číně samotné je Buddha Machine vnímán jako vrchol ledovce obřího kreativního přetlaku, který mezi léty 2000 a 2003 zapříčinilo rozšíření internetu, jenž otevřel hudebníkům dveře do archivů hudby, kterou nesměli čtyřicet let poslouchat. Vrcholem této éry je třidenní přehlídka Sounding Beijing, jež proběhla v listopadu 2003 a podle Karkowského eseje „ukázala mnoha nezávisle působícím hudebníkům, že nejsou ve svém snažení sami“.

Internet je pro současnou scénu klíčovým médiem, díky kterému hudebníci překonávají geografickou izolaci. Příkladem je ambientní projekt Wilsona Lee nazvaný Fathmount, který udělal své první krůčky na Západě díky kompilaci francouzského

internetového labelu La Main Gauche Production. Jeho skladba *A Yoke Of Oxen* je skvělým příkladem míchání tradiční čínské hudby se západním „divným folkem“. Inspirace Japonskem je někdy zřejmá až příliš (Dennis Wong zní jako Ryoji Ikeda, Hong Qile jako Merzbow apod.), jsou to ale absolutní individualisté, kteří svojí hudbou přináší něco zcela nového. Například Li Jianhong z provinčního městečka Hangzhou a jeho deformovaná kytara ve skladbě *Sod* se dá jen těžko srovnat se zvukem jakéhokoliv kytaristy. Což pak znovu potvrdí ještě jako člen dvojice D!O!D!O!D!, v jejíž *A Dark Knife* se jeho kytara mění v hlukovou smrtící zbraň. Podobně mimozemsky zní bizarní folk thajwanského projektu Z.S.L.O. (jako kdyby seattleští vydavatelé Sublime Frequencies zachytili rituální písně dosud neznámého národa odkudsi od severního pólu).

Jen málo z čtyřiceti osmi hudebníků je ve světě známých, a když ano, vesměs se rekrutují ze scén mimo vnitrozemskou Čínu jako malajský umělec v oblasti sound-artu Goh Lee Kwang nebo tchajwanská zpěvačka Alice Hui-Sheng Chang, která ve skladbě *There She Is, Standing And Walking On Her Own* představuje svůj unikátní vokální styl za doprovodu elektroniky ve stylu Pan Sonic. Hudebníci ze zemí, které byly k Číně přičleněny v posledních letech, jsou ale vesměs nejpředvídatelnější, protože diskontinuita s vývojem hudby na Západě například v Hongkongu nebyla tak velká. U hudebníků z vnitrozemské Číny je cítit, jak svojí hudbou poctivě osahávají možnosti hudebního vyjádření.

„Naše země se chová jako malé dítě, které každý den objevuje nové věci,“ shrnuje Yan Jun v bookletu a možná tím definuje ducha doby, v němž zúčastnění hudebníci tvořili své nahrávky. *An Anthology Of Chinese Experimental Music 1992–2008* je určitě nejdůležitější kompilace mapující elektronickou hudbu z východní Asie od poloviny devadesátých let, kdy třídílná kompilace *Land Of The Rising Noise* (Charnel Music) a dvojdisk *The Japanese / American Noise Treaty* (Release Entertainment, 1995) představily na Západě japonský noise. Pokud bude mít někdo po čtyřech CD chuť na nášup, doporučuji ještě internetovou kompilaci *Contemporary Chinese Experimental Music* sestavenou Lawrenceem Li pro UbuWeb a dostupnou ke stažení na adrese www.ubu.com/sound/china.html.



Tony Buck

Text: **Petr Vrba**

Jeden z nejvyhledávanějších spoluhráčů na dnešní improvizační scéně, bubeník, kytarista, pianista a v neposlední řadě tvůrce MIDI ovladačů Tony Buck je v Čechách znám především díky několika koncertům v rámci festivalu Alternativa (např. Kletka Red) nebo předložskému fantastickému vystoupení v rámci Stimulu – Regenorchester XII. V současnosti žije v Berlíně a spolupracuje s kdekým, od freejazzových hráčů, přes industrialisty či DJs až po tanečníky.

Anthony Buck se narodil v Sydney v roce 1962. Hudební studia úspěšně absolvoval na konzervatoři v Novém jižním Walesu a již tehdy se aktivně podílel také na životě australské rockové i jazzové scény. Kromě bicích a perkusí se věnoval studiu klavíru a po celou dobu hrál i na kytaru. Náznorným příkladem raných hudebních tendencí mladého Tonyho je kapela Great White Noise, s níž začal hrát v roce 1983 po přestěhování do Sydney. Kromě Bucka za bicími ji tvořil kytarista Michael Sheridan a saxofonista Sandy Evans, kteří, inspirováni harmonickými inovacemi Ornetta Coleman, popouštěli uzdu spontánní skupinové energii v jazzové punkovém stylu.

Jak Sheridan, tak Buck spolupracovali s Johnem Rosem a Jimem Denleym, dvěma zřejmě nejdůležitějšími průkopníky volné improvizace v Austrálii, ale radikální zlom, který v Buckově tvorbě nastal, můžeme datovat až do počátku devadesátých let, kdy se Buck díky projektu s jednou japonskou tanečnicí přesunul na pár let do Japonska. „Už v Austrálii mě zajímala volná improvizace, ale až v Japonsku se to rozjelo pořádně. Začal jsem hrát trochu jinak než do té doby, víc hlukově. Vůbec scéna v Japonsku byla oproti té hrstce lidí v Austrálii mnohem progresivnější. Byl tam Otomo Yoshihide, Keiji Haino, tou dobou taky John Zorn atd.“ A tak není divu, že v roce 1992 zformoval Tony Buck spolu s Otomem Yoshihidem (gramofony, kytara), Katem Hidekim

(basa) a Sheridanem divoké kvarteto Peril. Za dobu své existence (do roku 1996) vydali tři alba a Sheridan o kapele říká: „Byla to ta nejextrémnější koláž stylů a struktur, do jaké jsem se kdy blaženě nořil. Zvuky se křížily v takových hloubkách, že proti tomu nebyla Zornova skupina Naked City nic než kapela k posezení u piva.“

Z Japonska se Tony Buck přesunul do Amsterdamu, kde se připojil k Leonidu Soybelmanovi a Andymu Moorovi, aby založili radikální punk-rock-klezmer band Kletka Red, který se svou dravostí a estetikou šel přesně v linii Peril. Není těžké uhodnout, která z Buckových kapel, jež se v té době snažil promotérům v Holandsku udat, byla úspěšnější. „Z Peril sis poslechl pár vteřin a věděl jsi, o čem to je, trochu nářez, ale Necks, to trvá desítky minut, než (pokud vůbec) pochopíš, co tě čeká následující půl hodiny.“

V době, kdy žil v Amsterdamu, se však Tony Buck věnoval i jinému koníčku, a to experimentům s elektronikou. Jelikož získal residenční pobyt v Centru pro výzkum a vývoj nástrojů a pomůcek pro tvůrce v elektronicko-performačních uměních (STEIM), mohl vyvinout virtuální MIDI ovladač. „Chtěl jsem najít způsob, jak během hraní na bicí uvádět do pohybu samply, aniž by zrcadlově přesně závisely na momentální hře na bicí. Zjistil jsem, že použitím ultrazvukových senzorů připevněných na mých rukou



mohu spíše využít jejich pohybu než úderu do bubnů. Vytvořil jsem systém, který sledoval vertikální i horizontální pohyby rukou a podle nich řídil rychlost přehrávaných not a systémové informace nezávisle na bubnování. Fungovalo to skvěle, ale já se postupně čím dál víc zajímal o vrstvení zvuku a strukturu z akustického hlediska, a svůj systém jsem tak používal čím dál méně. Zřejmě to souviselo i s faktem, že čím dál více lidí v mé blízkosti začalo používat elektroniku a samplý, což ve mně vyvolalo přesně opačnou reakci. Nakonec mi před pár lety ten systém někdo ukradl z domu a já už neměl možnost nebo spíš chuť vytvářet další model.“

THE NECKS

Těžko popsatelný zvuk australského tria tvoří kromě bicích Tonyho Bucka klavír Chrise Abrahamse a basa Lloyd Swantona. Přestože skupina funguje již dvaadvacet let, nedostala se do žádné krize a svůj zvuk ustavila vlastně vcelku záhy (kromě raných pokusů s hostujícími hudebníky). A dodnes jej neopustila. Pomalé budování struktury pomocí jistých strategických fines, jako je užití repetice, tematického vývoje, minimalistických postupů při vývoji rytmu (odčítání, přičítání), objevování nových

témbrových možností všech tří nástrojů. To vše by se jednotlivě dalo říct i o některých jejich dalších projektech (především o Buckových kolaboracích), nicméně disciplinované zaměření právě na tyto zmiňované prvky činí The Necks něčím naprosto výjimečným. Přestože má každý z hráčů na kontě desítky vydání nahrávek a různých projektů, jejich společných čtrnáct alb i koncerty The Necks mají výsadní postavení. I v době, kdy žil Tony Buck v Japonsku, vracel se zhruba na měsíc na přelomu roku do Austrálie, aby si společně zahráli. A obdobně je tomu dodnes. Zkoušet již nepotřebují a jelikož Buck žije v Berlíně, přijíždějí Abrahams a Swanton pravidelně jednou ročně z Austrálie na měsíc do Evropy, kde absolvují turné. To má přednost před vším ostatním.

Na jiném místě jsem již napsal, že mé nejsilnější koncertní zážitky z posledních pár let měl na svědomí právě Tony Buck. Ať už to byl zmiňovaný projekt Franze Hautzingera Regenorchester XII v Praze, či Sol 6 Veryana Westona a Luca Ex v hornorakouském Welsu, kdy na pódiu ještě spolu s trojicí mladých žen vytvářeli kompozice na pomezí šansonu, vokálních kreač à la Kurt Weil a volné improvizace. A v neposlední řadě Heaven And, projekt Georga S. Hubera, vystupujícího pod jménem zeitblom (kromě Bucka ještě bubeník Steve Heather a kytarista Martin ►



Siewert), jehož koncert v tyrolském Svatém Janu byl mnohem dynamičtější (a pro mě extatičtější) než taktéž povedené album *Sweeter As The Years Roll By*. Mezi další spolupráce můžeme zařadit projekt Glacial s kytaristou Leem Ranaldem a hráčem na dudy Davidem Watsonem, v kteréžto sestavě měli vystoupit na letošním ročníku Music Unlimited, avšak DJ Olive (místo Ranalda), který je Watsonovým blízkým spoluhráčem, jistě souhru nezkazí. Pro Bucka to nebude první pódiové setkání s hráčem na gramofony, stačí vzpomenout Otoma Yoshihideho či aktuální projekt s DJ Rapturem, Andym Moorem a Terriem ze skupiny The Ex. Sluší se zmínit také jeho spolupráci s Magdou Mayas, která se datuje asi od roku 2003. Tuto klavíristku jsme mimo jiné mohli vidět letos v rámci festivalu Expozice nové hudby v Brně, kde vystoupila během „berlínského“ večera v triu phono_phono. Buck o jejich společném hraní říká, že jim byl od počátku společný pointilistický přístup k zvukovému materiálu. Pomocí různých nestandardních technik hraní objevují, zkoumají a slučují zvukové kvality rozdílných vesmírů svých nástrojů. Jde o rychlé a velmi proměnlivé hraní založené na okamžitých vzájemných reakcích. Důkazem budiž skvělé album *Gold*.

[PROJEKT]TRANSMIT

Jeden z nejaktuálnějších počínů Tonyho Bucka je sólový [projekt]TRANSMIT. Kdo by hledal pouze bicí či perkuse, nechť sáhne po jiném sólovém albu (třeba *self_contained_underwater_breathing_apparatus*), neboť Tony Buck zde nehraje primárně na bicí, ale na kytaru, a myslím, že zde znovuobjevuje rockové prvky ve vlastní tvorbě. Okamžitě při prvním poslechu jsem automaticky konstatoval, že tuhle hudbu známe u nás velmi dobře a v hlavě jsem měl brněnskou scénu okolo někdejší kapely E. Očeká-

vám, že album bude vřele přijato i domácí kritikou, neboť skladby jsou slyšitelně poučené zkušeností z The Necks, tím myslím obdobné použití repetice a pak přiznaný post-rockový vliv (slyš např. coververzi Dylanovy skladby *Masters of War*), který je u nás oblíbený. Buck na albu hraje nejen na kytaru a bicí, ale rovněž zpívá. Ve všech skladbách ho na basu doprovází David Symes a při berlínském křtu koncertní podobu projektu doplnila již zmiňovaná Magda Mayas (tentokrát na varhany) a dva bubeníci, což je zároveň line-up, který by Buck rád představil na jaře při evropském turné.

Zatím nejaktuálnější novinkou je chystané trio tvořené kromě Bucka jeho dvěma nejoblíbenějšími bubeníky, a to Paulem Lovensem a Martinem Brandlmayrem. V tuto chvíli se jen ví, že trio existuje a bylo nabídnuto některým promotérům. Kdy a kde se uskuteční premiérové vystoupení, je prozatím ještě otázkou.

www.thenecks.com/pages/bios.html

www.myspace.com/tonybuckandmagdamayas

Vybraná diskografie

Peril:

Peril (Dr Jim's Records, 1993)

Multiverse (Sound Factory, 1995)

Astro (Red Note, 1996)

Kletka Red:

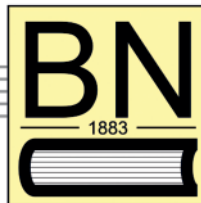
Hijacking (Tzadik, 1996)

Hybrid (Red Note, 2000)

The Necks:

Sex (Fish of Milk, 1989)

Silent Night (Fish of Milk, 1996)



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

Piano Bass Drums (Fish of Milk 1998)
Drive By (Fish of Milk/ReR, 2003)
Mosquito/See Through (Fish of Milk/ReR 2005)
Chemist (Fish of Milk/ReR 2006)
Townsville (Fish of Milk/ReR 2007)

Tony Buck: *Solo Live* (Wright Recordings, 1994)
Tony Buck: *self_contained_underwater_breathing_apparatus*
(Vitamin Records, 2002)
Heaven And: *Sweeter As The Years Roll By* (Staubgold, 2008)
Tony Buck/Magda Mayas: *Gold* (Creative Sources, 2008)
[projekt]TRANSMIT (Staubgold, 2009)



NANO HACH

5 LET

NAPLNO

retrospektiva souboru tak trochu jinak

23.–28. listopadu 2009

Divadlo Ponoc /P/, studio Alta /A/, Metro Florenc /F/

- 23/11 15:30 /F/ STRUKTURY VRATKOSTI ~ fragmenty
20:00 /P/ –GRACERUNNERS– pražská derniéra
- 24/11 20:00 /P/ PORTRÉT pražská derniéra
- 25/11 20:00 /P/ SYNCHRONICITY + RESONANCE
- 26/11 19:00 /A/ ZLOČIN A TREST
- 27/11 20:00 /P/ MILUJ MĚ
- 28/11 15:00 /P/ NANO HACH V SÓLECH
19:00 /P/ NAMĚKKO NAOSTRO pražská derniéra

Více informací na www.nanohach.cz

koproducenti



ALT@RT

vznik projektu podpořili



MINISTERSTVO KULTURY

PERFECTION s.r.o.



HOVCEPENTICE

mediální partneři

TRNEČNÝ



Vltava



Nová

A2



Y&A

Smells Like Superego Spirit

Myšlenkový střet skladatelek 12. a 21. století

Text: **Pavla Jonssonová**

Pod názvem Hildegurls představují čtyři současné avantgardistky z New Yorku svoje adaptace hudebního díla abatyše Hildegardy z Bingenu. V roce 1998 inscenovaly elektrifikovanou verzi morality *Ordo Virtutum* (1151) v Lincolnově centru ve Washingtonu, DC, v rámci oslav Hildegardina devítistého výročí narození. Vydavatelství Innova Recordings přichází jedenáct let od tohoto fyzického provedení Řádu ctností s kompaktním diskem, který obsahuje nahrávku hudební části projektu, jeho fotodokumentaci a pdf soubory s libretem a rozhovory s autorkami.

Německá mystička Hildegarda z Bingenu (1098–1179) se od 80. let 20. století stala předmětem intenzivního zájmu odborníků i laiků, po milionových prodeích elektronických alb Richarda Southera z roku 1994 *Vision: The Music Of Hildegard von Bingen* a *Illumination: The Music Of Hildegard von Bingen „The Fire Of The Spirit“* patří také do populární kultury.

Album Hildegurls *Electric Ordo Virtutum* vypovídá o snaze dnešních skladatelek najít adekvátní formu vztahu k mimořádné postavě hudebních dějin. Tento vztah balancuje mezi obdivem k ženě 12. století, schopné překonat omezení minulosti, jako byla nedostupnost formálního hudebního vzdělání i příkaz mlčenlivosti žen v církvi, a postmoderní kritikou ideologie a zneužívání „diskurzu Ctností“.

HILDEGURLS

Název Hildegurls v sobě spojuje poctu středověké mystičky se slovem „gurls“, směřujícím k redefinici tradičních ženských rolí, a skrývají se pod ním Eve Beglarian, Lisa Bielawa, Kitty Brazelton a Elaine Kaplinsky. Počátek zájmu těchto hudebnic o Hildegardinu hudbu se datuje do roku 1993, kdy Kitty Brazelton působila jako dramaturgyně projektu Real Music Series v proslulém newyorském rockovém doupěti CBGB's a ve snaze vybalancovat zběsilost zúčastněných vyzvala své kolegyně k nastudování Hildegardiny antify. Ty

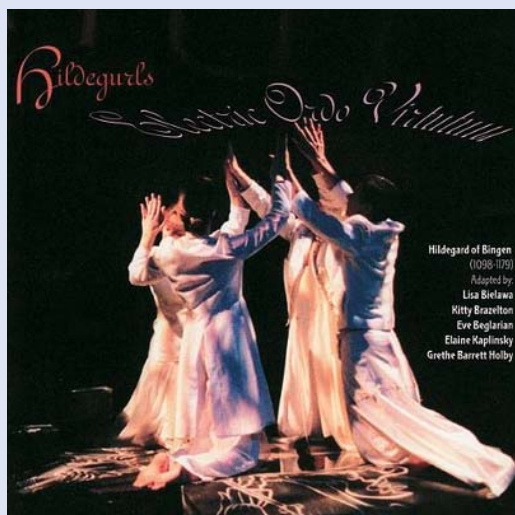
potom zpívaly v klubu v černých hábitech a se svíčkami. Právě v té době nabývala popularita Hildegardy na síle, a protože kreace v CBGB's měly dobrý ohlas, uvažovaly Hildegurls o něčem komplexnějším. Napadlo je *Ordo Virtutum*. Na výzvu American Opera Company se pustily do práce a pod režijní taktovkou Grethe Barret Holby interpretovaly *Ordo* dramaticky, jako operu.

Hildegurls se liší od běžných souborů zabývajících se Hildegardinou hudbou, jako *Sequentia*, *Gothic Voices* a *Anonymous 4*, idiosynkratickým přístupem. V interview, jež jsou součástí CD, líčí všechny členky souboru shodně Hildegardu nikoliv jako umělecký či lidský vzor, ale jako obratnou ambiciózní manipulátorku z bohaté a vlivné rodiny. Hildegarda pro Hildegurls nepředstavuje duch 12. století, protože se mu zcela vymykala, a to svou imaginací i názory. Nicméně si cení řady jejích činů, například zastavení křížové výpravy nebo schopnosti povznést se nad dobové chápání ženského těla jako „hříšné nádoby“ a oblékat svěřenkyň do skvostných bílých rouch a šperků. Ale právě tam, kde se dotýká 12. století pojetí výchovy jeptišek pomocí Ctností, tam dochází k zásadnímu střetu s 21. stoletím. V tom je přístup Hildegurls poctivý, neignorující reinterpretace Ctností tak, jak to provedla například Mary Daly ve své esejí *Pure Lust* (Čistá neřest).

Hildegurls si rozdělily čtyři jednání *Ordo Virtutum*, převedly je do elektrifikované podoby pomocí samplerů, kláves a kytary a samy je představily i performančně, hlavně pro představu, že hra mohla být skutečně provedena v roce 1153 na oslavu přestěhování ženského kláštera na Rupertsberg.

První jednání, zobrazující setkání Duše (Animy) se Ctnostmi (Pokora, Milosrdenství, Bázeň boží, Poslušnost, Víra, Naděje, Cudnost, Nevinnost, Opovržení světem, Láska nebeská, Kázeň, Zdrženlivost, Soucit, Vítězství, Uvážlivost a Trpělivost), zpracovala Lisa Bielawa. V interview se Hildegurls ke ztvárnění Ctností v prvním jednání vyjadřují takto: „*Na Ctnostech je zajímavé, že často zobrazují svůj protiklad – Pokora poroučí a Cudnost zpívá o tom, jak leží v náručí a posteli Krále. Ctnosti působí jako lité mimozemšťanky, co právě provedly invazi na tuhle planetu... není divu, že od nich Duše utíká.*“

Druhé jednání, v němž Ďábel Duši svede, v péči Kitty Brazelton doznalo redukci Ctností z šestnácti na dvanáct. Stejně jako ve středověké verzi Ďábel nezpívá; Hildegurdy ho nechávají promlouvat mnohohlasem, a právě v jeho případech činí výjimku a k latině přidávají i další jazyky, včetně angličtiny.





Ve třetím jednání je Duše znásilněna Ďáblem. Ctnosti se ozývají reprodukovane z pásku, zatímco autorka této části Eve Beglarian živě zpívá Duši a ostatní Hildegurly tři různé aspekty Ďábla, posíleného o nahrávku chřestýše a audiozáznam divokého orálního gay sexu. Pak Duše zavolá Ctnosti na pomoc a tři aspekty Ďábla postupně transmutují na Ctnosti, až se poslední z nich stane Pokorou, královnou Ctností. Eve Beglarian říká: „Vnímám Ctnosti i Ďábla jako naše vnitřní projekce. Proměňují se současně s námi.“

Ve čtvrtém jednání, patřícím Elaine Kaplinsky, Duše společně s Ctnostmi přemůže Ďábla. Ctnosti dostanou lidský rozměr. Zpomaleně nahraný latinsky mluvící hlas představuje Ďábla, postupně ničeného živě hranými nástroji.

Hildegurly jako profesionálně vzdělané hudebnice obdivují fakt, že první dochovaný notový záznam „opery“ pochází od ženy, ale uvědomují si mimořádnou pozici Hildegardy, její šlechtický původ, vliv a peníze. Vidí Hildegardu jako autoritářskou a konzervativní manipulátorku, ovládající dobové patriarchy pomocí ideologie „pokory“.

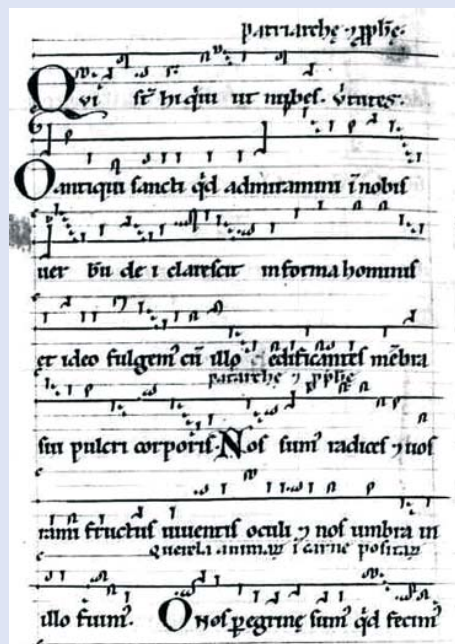
HILDEGARDA Z BINGENU

Její jméno pochází z německého slova *Heldin* – „hrdinná panna“, „zachránkyně“, „hrdinka“. Prorokyně a vizionářka 12. století, řazená mezi polymaty, geniální osobnosti se znalostmi mnoha oborů, tak jako Leonardo da Vinci či Isaac Newton, už tři desetiletí inspiruje badatele i umělce různých oborů, naposledy ve filmu Margarette von Trotty *Vision* (premiéra proběhla v září 2009). Hildegarda je považována za zakladatelku holistické medicíny, ženské středověké

mystiky, dále byla hudební skladatelka, spisovatelka a lingvistka-semiotička (vyvinula speciální jazyk *lingua ignota*).

Hildegarda se narodila jako desáté dítě šlechtické rodiny a byla zasvěcena církvi. V osmi letech se její výchovy ujala vizionářka Jutta, jež ji naučila číst a psát, ale nic víc neovládala, ani hlubší interpretace Bible. Po její smrti v roce 1136 zvolily Hildegardu benediktinské jeptišky za „magistru“. Vedena hlasy, rozhodla se Hildegarda odtrhnout se od mužského kláštera v Disibodenburgu a založit ženský na Rupertsbergu.

Hildegarda zažívala vize od dětství, ale svěřila se s nimi jen Juttě a sekretáři Volmarovi. Jak líčí Barbara Beuys, v roce 1141, ve věku 42 let, odmítla hlas pověřující ji „zapsat, co vidí a slyší“, onemocněla a situace se zlepšila, teprve když začala spisovat *Scivias* („Cestyvěz“). Jako prorokyně měla neomezenou autoritu: Církevní hodnostáři potvrdili skutečnost jejich vizí. Papež Eugenius III. vyslal v roce 1148 posly do Disibodenburgu, prostudoval první verzi *Scivias*, požehnal Hildegardině snažení a přikázal jí pokračovat. *Cestyvěz*, obsahující *Ordo Virtutum*, dokončila v roce 1151, po deseti letech práce.



Eugenius, sluha sluhů Božích, posílá své, v Bohu milované dceři Hildegardě, představené kláštera na hoře svatého Roberta, pozdrav a apoštolské požehnání. Zmocňuje se nás, má dcero, úžas, a to větší, než možno věřit, že Bůh také v naší době zjevuje nové divy, když Tě svým duchem tak pronikl, že se o Tobě vypravuje, jak mnohá tajemství vidíš, pronikáš a zvěštuješ. Že je tomu tak, dověděli jsme se od věrohodných osob, které tvrdí, že Tě viděly a slyšely. Co můžeme na to říci my, kteří sice máme klíče vědění, takže můžeme zavírat i otvírat, ale v pošetilosti své opomíjíme to rozumně konati? Přejeme Ti proto milosti Boží, přejeme Tvé lásce štěstí a připomínáme jen, že se Bůh protiví pyšným, pokorným však dává milost. Tu pak milost, která je v Tobě, uchovávej a střež, abys dala na světlo vyjít tomu, co musíš dle svého citění vyjevit, naslouchajíc slovům Písma: Naplň ústa má chválou, abych opěvoval Tvoji slávu. (Žalm LXX.) Budiž vyhověno Tvé prosbě o místo, jež jsi v duchu předzvěděla, k čemuž Ti já i Tvůj biskup žehnáme, abys tam podle řehole svatého Benedikta v klauzúře směla žít.

(Listy sv. Hildegardy z Bingen, Krystal, Olomouc 1948, přeložil B. Konařík,)



Paradoxně se hudebně nevzdělaná Hildegarda stala se svými 77 zachovanými skladbami jedním z nejproduktivnějších středověkých skladatelů a navíc její život je výjimečně dobře historicky dokumentovaný. Fakt, že se jejímu dílu dostalo pozornosti teprve v posledních třech desetiletích, bývá vysvětlován novým pohledem na skladatelské vzdělání i kvalitu latinských textů, vyvolaným mimo jiné oborem kulturních studií, ženských studií a hladem po „jiné“ duchovnosti. „*Ale také jsem složila a zpívala zpěvy s melodiemi ke chvále Boha a svatých, přestože jsem se nikdy neučila neumy ani zpěv ani se mi nedostalo od žádného člověka odpovídajícího poučení.*“ Slovy Barbary Beuys: „*Prorokyně jen vyslovuje, co pro její současníky nebylo tajemstvím ani ničím zvláštním: Hildegarda z Bingenu nemohla jako žena studovat sedm svobodných umění, k nimž hudba patřila.*“ Řada autorů se shoduje, že její melodie zaznamenával mnich Volmar.

Hildegardino dílo je obsaženo ve dvou zdrojích: kodexu Dendermonde a v kompletnějším Riesenkodexu z roku 1180, jenž obsahuje její teologické spisy, 75 písní *Symphonia celestinum revelationum* a *Ordo Virtutum*. Poezie a hudba Hildegardiny *Sinfonie* je považována za saphickou, ve smyslu dějin ženské rétoriky. *Ordo Virtutum* je zpěvohra s dvaasmdesáti melodiemi s prvotním jádrem textu. Neví se, zda Hildegarda skládala vědomě jednohlasně, zatímco se v Evropě prosazoval vícehlas proslulé pařížské školy, nebo zda jen netušila. *Ordo virtutum* bylo pravděpodobně provedeno 1. 5. 1152 na zasvěcení kláštera v Rupertsbergu. Ctnosti, rytířky duše v zářící zbroji, mohly být ztvárněny jeptiškami, prolog Proroků mohli zpívat mniši z okolních klášterů a roli ďábla mohl odříkávat sekretář Volmar. Neexistují důkazy, zda a jak bylo *Ordo Virtutum* inscenováno, ale ve *Scivias* Hildegarda popsala kostýmy pro každou z Ctností, a víme, že v její péči bylo dvacet svěřenekyň. Pravděpodobně *Ordo* zamýšlela jako pomůcku při jejich výchově.

Ordo Virtutum je zhudebněná moralita (hra, kde herci představují alegorické koncepty, ctnosti a neřesti), unikátní v dějinách středověkého dramatu, protože má známého autora a protože morality byly žánrem spíše 14. století. *Ordo Virtutum* obsahuje sedmnáct partů pro šestnáct Ctností a jednu Duši, skupinu nařikajících ženských duší, jeden sólový part Ďábla a Proroky v prologu. V Riesenkodexu není hra rozdělena do jednání. Hudebně má *Ordo Virtutum* rozsah dvě oktávy a časté melismatické pasáže a jako v jiných středověkých hrách Ďábel pouze mluví nebo křičí.

SUPEREGO

Sigmund Freud považuje ženy za vykastované, neztotožňující se s morálními zákony otce, a tudíž mající slabé superego, což je vystavuje nebezpečí nemorálnosti. Pravděpodobně neznal *Ordo virtutum* (natož libreto *Hubičky* od Elišky Krásnohorské). Slavoj Žižek na začátku 21. století přehodnocuje koncept superega v negativnějším světle, jako ohavnou instituci, dávající morální ospravedlnění například válce na Balkáně v 90. letech 20. století. V tomto smyslu lze chápat, že se Hildegards stavějí k ideologii Ctností se značnou podezřavostí, zacházejí s materiálem jak chtějí, polyfonizují, přetvářejí, a ani Hildegardina výhrůžka „*Kdo slovo ubere bude proklet!*“ je nezastaví.

Hildegurls: Electric Ordo Virtutum
Innova Recordings (www.innova.mu)

Zmíněná díla:

Vision: The Music of Hildegard von Bingen. Richard Souther with Emily van Evera & Sister Germaine Fritz (OSB) *Angel CDC 7243 5 55246 21*

Hildegard of Bingen: A Spiritual Reader by Carmen Acevedo Butcher. Brewster, MA: Paraclete Press, 2007.

Beuysová, B.: *Neboť jsem nemocná láskou. Život Hildegardy z Bingenu*, Prostor, Praha 2005.

Překlad *Ordo Virtutum* do češtiny od Jaroslava Karbana: <http://gasbag.wz.cz/hvb/virtutum.html>

<http://www.the-orb.net/encyclop/culture/music/mather.htm>

<http://www.medieval.org/emfaq/composers/hildegard.html>

Davidson, Audrey Ekdhahl: *Music and Performance: Hildegard of Bingen's Ordo Virtutum*, in: Davidson, ed., *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen: Critical Studies*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 1992.

Freud, Sigmund: *Civilization and Its Discontents* (1930) ■


www.souvislosti.cz

souvislosti

REVUE PRO LITERATURU A KULTURU

2

Kontext — Hermann Broch: Obraz světa v románu – Patrik Ouředník: Velké chvály se dostalo kohoutům – Alena Dvořáková: Ke Coetzeeho Pomalému muži a Deníku špatného roku – Jakub Řehák: O nádraží a noci – Bohumír Prokůpek: Tvorové

Rozhovor — s Libuší a Danou Kyndrovými o Alžírsku a Togu

Literatura — Justin Quinn: The Months/Měsíce – Vona Groarkeová: King Kong a moje matka; Počasí jak hrom – Štěpán Nosek: Nové básně – Martin C. Putna: Básník Josef Kostohryz... – Josef Kostohryz: Studné samoty, Ze vzpomínek

Jiří Sozanský — Rozhovor s J. S. o generační sounáležitosti, tabu a sporu, neukončitelném procesu tvorby a bobtnající bezbřehé blbosti – J. S.: Starý Most – Emil Juliš: Zóna – Dopis J. S. Jiřímu Kotalíkovi – Dopisy Emila Juliše J. S. – Josef Hlaváček: Sozanského vidění – Petr Boháč: Inspirace z roku 2009 o díle Šedesátý devátý

Noví jihoameričtí básníci — Petr Zavadil: Babyloniaca z ďáblovy továrny – Básně Josého Carlose Yrigoyena, Héctora Hernándeza Montecinose, Maurizia Meda, Alejandra Tarraba, Paula Guilléna, Alana Millse, Ernesta Carrióna ...recenze, glosy, a další texty

FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ A ČESKÝ ROZHLAS 3 – VLTAVA

3/11/09 **MICHAELA KAUNE** SOPRÁN
AGNIESZKA REHLIS MEZZOSOPRÁN
IVAN KUSNJR BARYTON

FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ, PRAŽSKÝ FILHARMONICKÝ SBOR
 KRZYSZTOF PENDERECKI – DIRIGENT
 PROGRAM: Penderecki

5/11/09 **JAN FILIP ŤUPA** VIOLONCELLO, **TRIO PRAESENZ**
 SYMFONICKÝ ORCHESTR ČESKÉHO ROZHLASU / BERNHARD KONTARSKY – DIRIGENT
 PROGRAM: Zimmermann

9/11/09 **ALEŠ BRISCEIN** TENOR
 KOMORNÍ FILHARMONIE PARDUBICE / ANDREAS SEBASTIAN WEISER – DIRIGENT
 PROGRAM: Zender

11/11/09 **LAUREN FLANIGAN** SOPRÁN
 JANÁČKOVÁ FILHARMONIE OSTRAVA / PETER VRÁBEL – DIRIGENT
 PROGRAM: Takemitsu, Adams, Glass

13/11/09 **GABRIELA BEŇAČKOVÁ** SOPRÁN, **KATEŘINA KNĚŽÍKOVÁ** SOPRÁN
 FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ / PAVEL ŠNAJDR – DIRIGENT
 PROGRAM: Dutilleux, Lutosławski

Hudební
 CFÓRUM
 HRADEC KRÁLOVÉ

:: SÁL FILHARMONIE HRADEC KRÁLOVÉ ::
 :: PŘÍMÉ PŘENOSY NA ČRo 3 – VLTAVA ::
 :: KONCERTY SE SVĚTELNÝM DESIGNEM ::
 :: ZAČÁTKY KONCERTŮ VE 20:00 ::
 :: VSTUPENKY: TEL. 495 221 901, WWW.HFKPOINT.CZ ::

www.hfhk.cz

Peklo mezi 0 a 1

Marcus Schmickler

Text: Lukáš Jiříčka

Marcus Schmickler je skladatel, kytarista, klavírista a hráč na laptop, jehož vlastní kompozice náleží k tradicím německé elektroakustiky, ale také navazují na nejnovější výboje elektronické hlukové avantgardy. Přestože je rozpětí jeho zájmů široké téměř jako řečiště soudobé hudby a sahá od progresivní kytarové scény přes avantgardní pop až k improvizované hudbě akustické i elektronické, k chorálním skladbám nebo surovému hluku, všem odvětvím se Schmickler věnuje s velkou péčí a inovativností. Tento text bude zaměřen na onu extrémnější část tvorby.

Hudební scéna Kolína nad Rýnem je společně se scénou düsseldorfskou a berlínskou nejdůležitějším ohniskem elektronické hudby přinejmenším v německém kontextu. Zde také sídlí důležitý label a-musik, s nímž jsou spojena tak rozdílná jména jako Felix Kubin, Terre Thaemlitz anebo v Kolíně žijící Marcus Schmickler. Někteří hudebníci, kteří jsou spoluvůdci této scény, hovoří o jisté společné identitě, která je jim vlastní a kterou zakládá silný důraz na racionalitu, nekompromisnost a introverzi ve spojení s chladnějším hudebním rukopisem a menším propojením s taneční klubovou scénou než například v Berlíně. Taková tvrzení jsou obvykle velmi subjektivní, ale do jisté míry vystihují komplikovanost osobnosti Schmicklera (narozen 1968), který vystudoval skladbu a elektronickou hudbu, což mu umožňuje všestranný pohyb po hudebním poli.

Schmicklerova tvorba připomíná několikapatrový proměnlivý labyrint, v němž se nacházejí jak temné katakomby, tak nablýskané sály se složitým systémem matoucích zrcadel. Kdo slyšel avant-popovou hudbu projektu Pluramon, do něhož Schmickler přizval lynchovskou subtilní divu Julee Cruise, těžko by uvěřil, že je stejný hudebník schopen vytvořit jedno z nejextrémnějších alb současnosti s názvem *Altars of Silence*. Kdo slyšel Schmicklerovo delikátní duo s klavíristou Johnem Tilburym, které je velmi introvertní, bude zaskočen běsem jeho hudby pro divadelní inscenace anebo větší elektroakustický ansámbl. Přes veškerý rozptýl zůstává jeho rukopis ve většině děl patrný, ať se jedná o čistý hluk, improvizaci v „superskupině“ improvizátorů MIMEO anebo projekt Pluramon, který si i přes veškeré hlukové nánosy a kytarové vazby zanechává dostatečně písňovou a popovou formu, aby mohl být přijímán širším publikem. V Pluramon navíc Schmickler recykluje odkaz kytarové a postrockové indie scény 80. a 90. let; zde zároveň jako kytarista a elektronik. Do jisté míry lze považovat některé skladby Pluramon za melodické hity, přestože jsou spletené z vláken kytarové psychedelie, rozlámané taneční hudby, popu, alternativního písničkářství a noiseu. Je zřejmé, že i hudebníci holdující hraničním formám se často vydávají k písničkářům a lehčím sférám jako k určitému ventilu anebo soukromé vášni.

Marcus Schmickler se za svou téměř již patnáctiletou kariéru etabloval jako skladatel a improvizátor spojený nejen se zmíněným labelem a-musik, ale také s jedním z nejprestižnějších vydavatelství volné improvizace Erstwhile. Svým způsobem je svět, v němž se pohybuje, stylově velice široký, ale je realizován ve spolupráci s poměrně ustáleným okruhem osob, z nichž je možné některé považovat za neustálé partnery v hudebním dialogu. Těmito spoluhráči jsou Keith Rowe a hlavně další obyvatel Kolína nad Rýnem Thomas Lehn (dvě velmi odlišné podoby improvizace jsou zaznamenány na posledních dvou albech *Kölner Kranz* a *Navigation im Hypertext* – viz dvojrecenzi v HV 6/08.).

TRAGÉDIE Z DUCHA HUDBY

Pomineme-li všechny možné křehké akustické, hlukově popové, čistě elektronické nebo elektroakustické projekty a spolupráce, můžeme za pravou líheň Schmicklerovy temnější hudební strany považovat převážně jeho sólovou tvorbu, která mu pravděpodobně ve své izolovanosti od jiných vlivů, vpádů a narušujících jazyků dává možnost soustředit se na nejradikálnější zvukové oblasti. Po ambientnějších mikroelektronickém albu *Wabi Sabi* a čistě noiseovém počínu *Sator Rotas* představil před čtyřmi lety své mistrovské dílo *DEMOS for choir, chamber ensemble and electronic music*. Jedná se celkem o tři kompozice, z nichž dvě byly určeny jako divadelní hudba pro inscenace, které, aspoň soudě dle hudby, musely být poměrně nezvyklými počiny i v rámci jinak poměrně násilného a odvážného německého divadelnictví, přestože se vtírají jisté pochyby, zda hudba – brutální, zlopověstná a přitahující pozornost, nebyla náhodou silnější než scénické dílo. Zatímco většina divadelní hudby bývá ilustrativní a pouze vytváří náladu pro kolorit režisérem vybraných situací, obě dvě Schmicklerovy skladby se vyznačují nesmlouvavostí a velkou dávkou autonomie, což zamezuje tomu, aby působily jako pouhá kulisa. Třetí skladba je hudbou pro velký elektroakustický soubor čtrnácti polských hudebníků řízený a doprovázený Schmicklerem.

První kompozice určená pro inscenaci *Marie Stuartovna* se jmenuje 0. Jedná se sborový zpěv v pomalém tempu, který má formu litanie a svým charakterem upomíná na mnišské sbory. Dlouhé ječivé nebo plačtivé plochy jsou přes sebe vrstveny a v mnohém mohou připomínat tendence projevující se v soudobém drone metalu. Dynamikou, prodláváním a také určitou dávkou extrémních emocí vyvolávají efekt přiznané hraniční vypjatosti. Přestože zde Schmickler otevřeně navazuje na církevní hudbu, zneužívá ji ke zcela opačným účelům tím, že ukazuje jistý démonický potenciál obsažený v počítačem zpracovaných vokálech. To, co se zpočátku jeví jako sakrální elektronický ambient, je za krátkou chvíli obráceno v pravý opak. V hudbu temnou a démonickou. Ačkoliv autor nijak dramaticky hudbu nezesiluje a ani neakcentuje jednotlivé hlasy či dramaticky nemění tempo, dociluje postupným zahušťováním prvků, jejich elektronickým zkreslením a intenzifikací za pomoci filtrů a efektů naprosto zběsilého účinku. Jeho síla je během poslechu o to výraznější, o č je těžší si všimnout momentů, v nichž nastávají změny. Momentů, kdy se původně čisté hlasy mění v elektronickou znetvořený jekot, momentů, kdy se z mužských hlasů stávají nepříjemné a vysoké hlasy ženské. Jako by se Schmickler snažil znejistit všechny naše ustálené mody vnímání a poslechu tím, že nepostřehnutelně přetváří jedno pohlaví v druhé, že posvátné obrací v heretické a blasfemické, že do bodu nula přivádí elementy, které se zdály být buď kladné, nebo záporné.



inzerce

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



TLESKAČ - Jan Tleskač Story

Live at Akropolis (DVD, CD)

Koncert oblíbené ska skupiny z pražského divadla Akropolis. Celkový čas 1 hodina 10 minut.

PETR KOFRŮN

12 Monsters (CD)

Skladatel Petr Kofroň razí myšlenku, že všechna hudba už kolem nás existuje, jde pouze o to ji zachytit a mixovat dohromady. A to je právě mottem tvorby aktuálního projektu.



KACU!

O chlapech, ženských, slimákově a cibuli (CD)

KACU! vznikli v loňském roce propojením členů někdejších skupin Maraca a Czaldy Waldy. Na desce uslyšíte hudbu propojující jazz, šanson a rock.

I nadále Vás rádi uvítáme v naší prodejně ve Zlatnické č. 6 na Praze 1. Velký výběr divné hudby ze zahraničí i z domova. Rock, vážná hudba, alternativa. DVD a trika, speciality, limitované edice.

Gramofony, chvějky, desky, vinylový second hand. Výkup LP.

Zaregistrujte se v našem internetovém obchodě. Až na stůl do počítače Vám budou chodit zprávy o nových špecích, které jsme dovezli ze zahraničí, o novinkách z domova, o nových knihách, o slevách a aktuálních akcích.

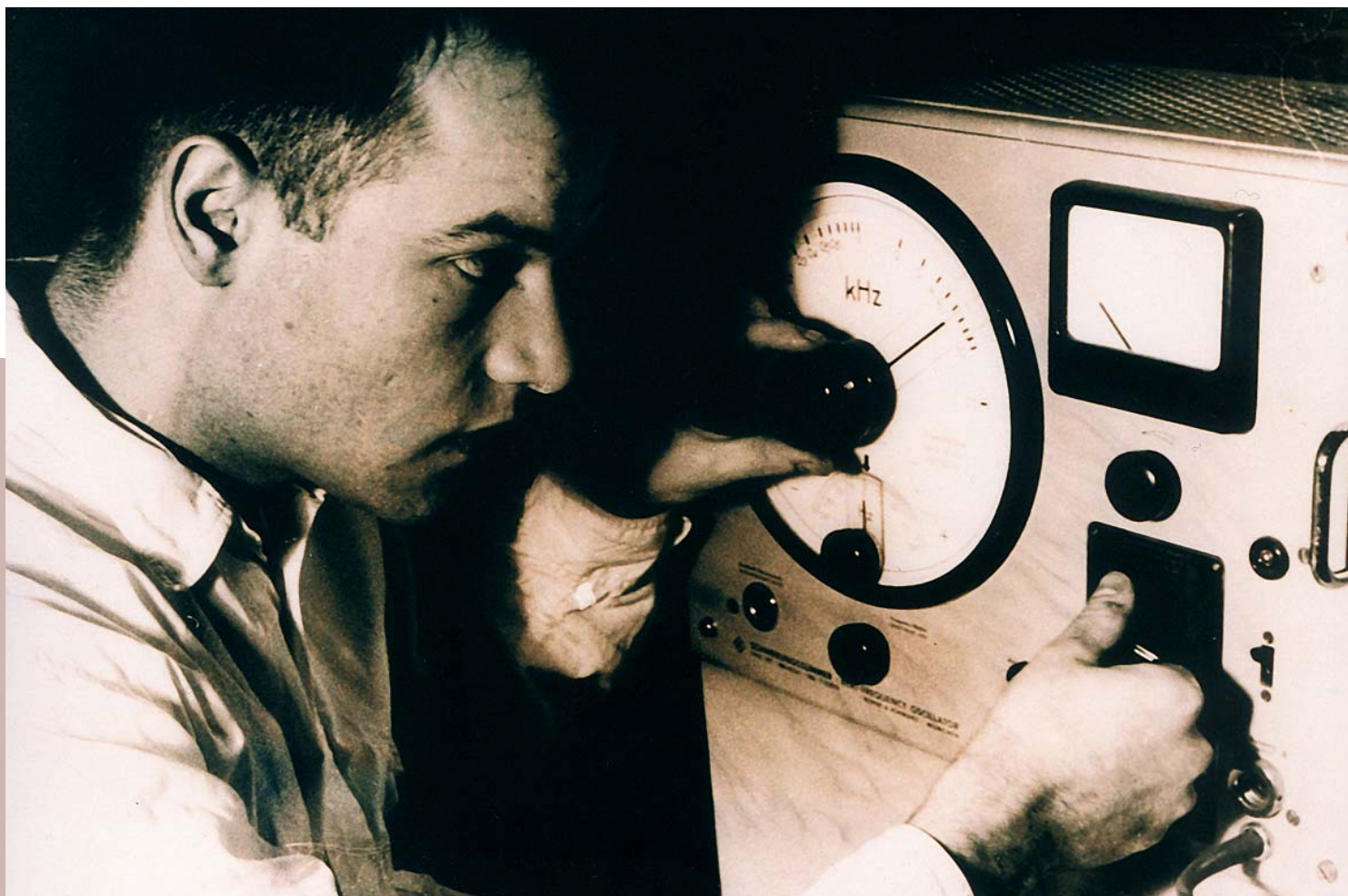
www.blackpointmusic.cz Být v našem klubu se vyplatí.

Ze skladby 0 i z další *Rache ist des Willen Widerwillen* (hudba k Schillerovým *Loupežníkům*), kde se v ženském chorálu zaměřuje na strukturu vytvořenou z až nepříjemně vysokých poloh hlasu, je patrné, nakolik se jedná o poučeného skladatele, který nemá problém se umělecky utkat s jakoukoliv historickou formou a epochou. Ovšem nejsilnějším dílem z trojice je titulní skladba *Demos*, v níž skladatel pracuje s chorálovým zpěvem za použití textů z Nietzscheho *Zarathustry* a rozbitými zárodky symfonické hudby, což doplňuje deklamovanou a postupně zkreslovanou řečí. Hudební podklad k této dlouhé skladbě hraničící s šílenstvím nahrál společně s čtrnáctihlavou skupinou polských improvizátorů, elektroakustických skladatelů anebo milovníků noise (např. Zenial, Arszyn nebo Piotr Czerny). Nitky, z nichž je dílo utkáno, jsou zde méně výrazné. Všechny jednotlivé hlasy se slévají, prolínají anebo jsou elektronikou zastřeny. Použito a zkresleno je zde také nasamplované komorní kvinteto. Schmickler v tomto svém opusu magnum preferuje kompresi všech elementů – převrstvuje a zahušťuje všechny rozpoznatelné elementy takovým způsobem, že se v jistých okamžicích zhnětou v hudební kaši a masivní stěnu. Místo zde mají elektronické bzukoty, drony, samplované smyčce a dechy, zkreslené zvuky jak z hororů. Je jich takové množství, že lze hovořit o explozi hudebních informací, přesycení elementy vyvolávajícími v posluchači pocit strachu a nejistoty. Žádný zvuk se v čisté podobě neopakuje; vše se jak spletené klubko valí a nabírá cestou další a další extrémní zvuky i hlasy chóru. Ten zde má své místo i díky definici funkce antického chóru od Friedricha Nietzscheho v knize *Zrození tragédie z ducha hudby*. Aspoň tak tvrdí autor hudby. A hudba *Demos* je velmi tragická, možná až bolestná. Navíc ani nemá jasný počátek – do skladby jsme vrženi náhle s tím, že jsme rovnou jakoby uvedeni do jejího středu. Touto kompozicí Schmickler evidentně navazuje na odkaz elektroakustické hudby Iannis Xenakise (*Medea*), Karlheinz Stockhausena (*Gesang der Jünglinge*) nebo Ligetiho sborové skladby *Lux Aeterna*. Skladatel ale charakterem negativní dílo na samém konci převrací v pravý opak a ironizuje

jeho dosavadní vyznění. Nezachovává si vážnou tvář, ale naopak přitakává naději a satyrskému humoru. Náběh na konec je tichý a smířený, doznívají zde všechny hluky a elektronické záchvěvy, aby vynikly opět čisté sbory, které začínají zpívat téměř až vánoční popěvek anebo jakousi perverzní verzi *Ódy na radost* se směšným frázováním a rozjíveným rytmem. Naštěstí není vše černé a hrubé.

SYSTEMATIZOVANÝ HLUK

Schmickler se dostal k noiseu jakoby z opačné strany než většina noiseových hudebníků, a to od kompozice. Zatímco většina hlukových alb vzniká někdy až hrubou spontánní a manuální manipulací s amplifikovanými objekty, jak se tomu děje v případě Lasse Marhauga, hrou na analogové syntezátory, čehož představitelem může být Robert Piotrowicz, a improvizovaným laptopovým louhem, jaký vytváří například John Wiese, málokdy je dílem racionální a pečlivé kompozice. Marcus Schmickler může být společně s Peterem Rehbergem, s nímž mimochodem natočil silné album *r/s*, považován za nejdůležitějšího představitele laptopové hlukové scény. Jeho poslední sólové album *Altars of Silence* přináší do veskrze anarchického světa nový impuls. Všechny osm číslovaných kompozic sice absentuje jakoukoliv stopu pravidelnějšího rytmu nebo melodie, tedy pokud za rytmus nepovažujeme někdy se navracující elektronické lupance a drnčivé šelesty, protože jejich centrálním materiálem je digitální spektrální hudba zkoumající barvu a intenzitu jednotlivých ploch. Na albu *Altars of Silence* Schmickler buduje hudební plochy způsobem typickým spíše pro skladatele soudobé hudby než pro nepoddajného hlučáka, neustále rozbíjí posluchačův horizont očekávání. Vybrané počítačové rejstříky zvuků jsou velmi čisté a nemají nic společného s oním industriálním hlukovým smetím anebo valivým digitálním chrchlem, jež vytvářejí jiní hudebníci. *Altars of Silence* znějí spíše jak produkt ►



inzerce

z aseptické a studené místnosti prosektury než jako dílo spontánních jevištních akcí, kde momentální nápad dominuje nad strukturou celku. Vše zároveň můžeme považovat za zkoušku kvality a odolnosti aparatury – rozsah frekvencí je značný, vysoké tóny dosahují maxima. Většina skladeb se skládá z dlouhých, zintenzivňujících se či vzrůstajících syntetických zvukových ploch, ne nepodobných motorům startujících letadel anebo zvukům kosmických raket z filmů 60. let, které jsou co chvíli přerušovány tichými pauzami. Tyto pauzy často fungují jako nádech před bouří, jako čekání na hrubý úder. Po těchto slepých místech následují tóny nebo hluky jiné barvy, hlasitosti a charakteru a zdá se, jako by Schmickler pořád kompozičně uhýbal před linearitou nebo středem skladby, pojmenováním centrálního prvku nebo odkryté struktury. Skladatel krouží kolem scelujícího momentu jako šelma a spíše jeho představu ponechává na imaginaci posluchače, než aby vytvořil konkrétní uzel nebo bod, k němuž je lze se vztahovat. Pokud ovšem těmito uzly v struktuře nejsou ony „oltáře“ ticha, které právě můžeme považovat za ony nejděsivější momenty, neboť jsou přímo nasyceny očekáváním dalšího útoku na naše uši. Nahrávka (kromě stereo verze na CD obsahuje vydání i DVD s vícekanálovým zvukem) i koncertní provedení permanentně rozrušuje a dezorientuje naše smysly. Je jedním velkým zvukovým peklem, které je těžké jednoduše odvrhnout, protože v sobě ukrývá lákavý řád, ďábelskou záhadu k rozluštění a hlavně čitelný autorský rukopis nemající nic společného se zaměnitelným noisem jiných hudebníků. A navíc: hudba na *Altars of Silence* je ve své digitální precizní intenzitě pouhým zlomkem toho, jak vypadají živé koncerty. Na koncertech se Schmickler ukrývá vedle zvukaře před zraky diváků jen v mírné záři laptopu v jinak temném sále a pokud možno na nejvyšší úrovni hlasitosti předkládá posluchačům z osmi kanálů svoji verzi laptopového pekla. Pekla svůdného a destruktivního zároveň. A toto peklo je, vedle improvizací s Lehnem a účasti v projektu MIMEO, také nejlepším dílem kolínského skladatele. ■

František Štorm doporučuje:

čtěte Revolver Revui!

www.revolverrevue.cz

Leipziger Jazztage

Jazz není (jen) žánr

Text: **Petr Hanzel**

Avishai Cohen

Když se řekne „jazzový festival“, většině zřejmě jako první asociace naskočí některý z těch, které máme nejvíce po ruce: potulný Bohemia Jazz Fest pendlující po českých městech, Jazz Fest Brno obšťastnující moravské občany, či třeba pražský AghaRTA Jazz Fest. Tyto akce mívají zpravidla kvalitní obsazení, ale co se záběru hudební dramaturgie týče, nemohu se zbavit dojmu, že jsou naše jazzové festivaly příliš konzervativní. Když se podíváte na program jakéhokoliv z nich, zjistíte, že většina názvů vystupujících těles končí výrazy trio, quartet či quintet. Jedná se tedy veskrze o jazz v tradičním slova smyslu, tu a tam je výběr zpestřený o některé protagonisty jazz-funku či jiných fúzí.

Proč tomu tak je? Zásadním problémem je už samotné vnímání jazzu jakožto žánru. Jazz není žánr, ale spíše způsob, jakým se dá přistupovat k tvorbě hudby, potažmo také způsob chápání a vnímání hudby jako takové. K tomuto závěru došli dramaturgové proslulého jazzového festivalu ve švýcarském Montreaux již v sedmdesátých letech minulého století, kdy se odvážili mezi renomované jazzové umělce, jakými byli Keith Jarrett, Jack DeJohnette, Weather Report, Jan Garbarek nebo Ella Fitzgerald, zařadit Led Zeppelin, Franka Zappa, Deep Purple či dokonce Prince.

V tomto duchu smýšlejí i dramaturgové festivalu Leipziger Jazztage, odehrávajícího se každoročně v nedalekém Lipsku. Letos se konal již 33. ročník a na své si opět přišlo nejen synkop lačné publikum, ale i ti, kteří mají rádi jazz krystalizující v těch nejrozličnějších podobách. Pro ty, kdo by se snad nechtěli ztotožnit s touto hypotézou – tedy, že jazz je „jen“ jakýmsi semenem, z kterého mohou vyklíčit plodiny nejrůznějších odrůd, nabízím ještě druhé pojetí, a sice, že na již poměrně starý, košatý, avšak stále ještě plodný strom zvaný jazz lze úspěšně roubovat i větve ze stromů jiných. A Leipziger Jazztage je přesně tím festivalem, kde je možné se o pravdivosti tohoto tvrzení na vlastní uši přesvědčit.

Koncepce lipského festivalu je podobná té, na kterou jsme zvyklí například u již zmíněného AghaRTA Jazz Festu, tj. koncerty se ode-

hrávají v klubech a koncertních sálech, v centru této kulturně živé, avšak zároveň klidné a spořádané saské metropole. Rozdílné je však už pojetí z hlediska časového harmonogramu. AghaRTA je spíše sérií jednotlivých koncertů než festivalem, zatímco Jazztage se sice také odehrává v průběhu osmi dní, ale s výjimkou dvoudenní pauzy se každý večer konají jeden až dva koncerty. Festival graduje o víkendu, kdy je na programu až pět koncertů za den. Jde tedy o ideální příležitost nejen pro domácí publikum, ale i pro zahraniční návštěvníky, kteří mohou výlet na tento festival pojmout jako kulturně obohacující dovolenou do města hudbě zasvěcenému – rodiště Wagnerova a působiště Bachova.

JAK UVAŘIT FESTIVAL?

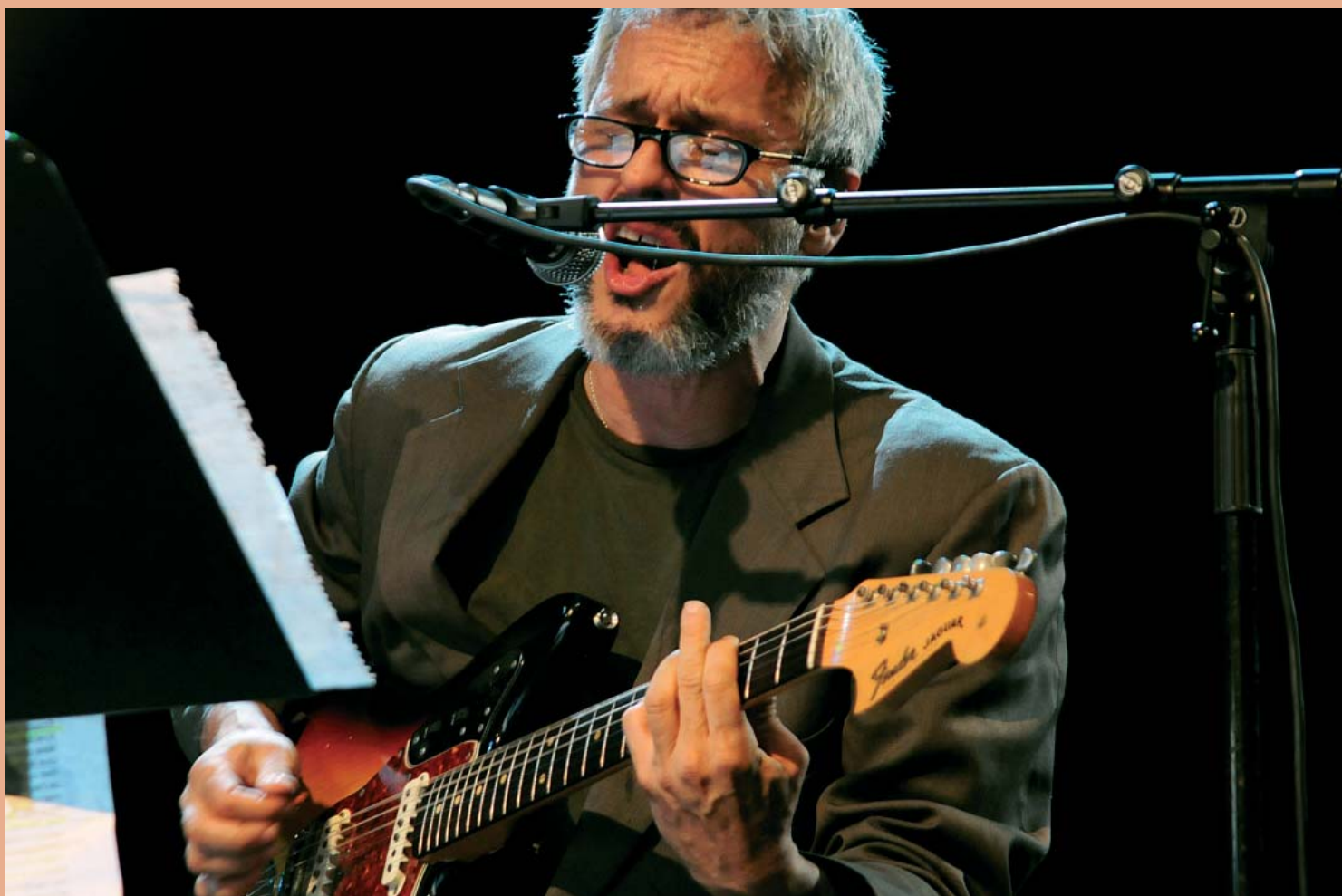
Letošní program může posloužit jako dobrý vzor toho, kam až může dramaturg sáhnout, aniž by měl pocit, že se tím rozmělní hudební integrita festivalu. Hned na úvod se představili dva němečtí DJové obratně mixující jazzové vinyly, konkrétně DJ Lucis a DJ Lucille du Basse. DJing, taneční klubová scéna a jejich sblížování s jazzovými postupy prostřednictvím samplů a míchání jazzových desek s tanečními rytmy ►

je něco, co se zpočátku mohlo zdát pošetilým pokusem. Již od počátku devadesátých let, od dob pionýrů těchto metod, jakými byli britští experimentátoři Coldcut, brazilský ohybač rytmů a harmonií Amon Tobin či gramofonový mág Kid Koala z Kanady, se ale prokazuje, že oba tyto hudební světy se mají vzájemně čím obohatit.

Následující noc s výmluvným názvem Jazzelectric Night plynule navázala s nujazzovými kapelami Micatone a Skalpel. Micatone z berlínského labelu Sonar jsou zdánlivě o něco blíže popu, což je dáno především tím, že jejich kompozice stojí na linkách tvořených klávesami – především elektrickým piánem a syntetizátory Sebastiana Demmina a do jisté míry také přítomností jemného ženského vokálu Lisy Bassenge. To polští Skalpel z londýnského vydavatelství Ninja Tune jsou z trochu jiného těsta. Skupina, postavená kolem vřatislavské dvojice Marcin Cichy a Igor Pudlo, už po jednu dekádu dokazuje, jak může být fúze elektronické hudby s jazzovými postupy přínosná. Jejich hudba je především rytmicky sofistikovaná a opírá se o precizní, experimentální a velmi nápaditou práci se samplu. Útržky z nesčetných jazzových desek, kterými disponují, se mísí s nástrojovými party předtočenými ve studiu včetně zběsilých

sól na bicí a s pokřivenými a zpřelámanými rytmy. Ač se na výsledném zvuku podílí jen dva jedinci ve studiu, kteří nemají v rukou nic jiného než nahrávky a digitální přístroje, s jejichž pomocí je smíchají, vše zní naprosto organicky, nikoli mašinérně. V Lipsku pak bravurně demonstrovali, že tento postup zvládají i v opačném gardu, tedy, že jsou kromě kvalitních DJ setů schopni odehrát i klasický koncert, při němž nástrojové party odehrají živí muzikanti a o zbytek se postarají Marcin s Igorem ve spolupráci se svými samplery, počítači a gramofony. Ne nadarmo se jedná o první umělce z kontinentální Evropy, kteří se uchytli na značce Ninja Tune, ikoně nujazzu a „chytřé“ elektronické hudby.

Po dvoudenní pauze festival pokračoval v klubu Horns Erben večerem, kde dostaly šanci lokální, lipské skupiny. Další den bylo na programu vystoupení tria německého bubeníka Wolfganga Haffnera, jehož projev stojí na Haffnerově brilantní hře, která však našťastí nepřerůstá do exhibičních extrémů. Zajímavostí je, že zatímco na posledních studiových deskách (zejména na *Shapes*, ACT 2006) se Haffner použitím ambientních ploch, samplerů a dalších prvků dostává do nujazzové polohy blízké tvorbě Nora Nilse Pettera Molvaera, při živých vystoupeních se spíše uchyluje k akustické interpretaci skla-



deb a má blíže k moderně jazzovému zvuku švédského tria Esbjörna Svenssona, s nímž také Haffner v minulosti spolupracoval.

Následoval čtvrtétní koncert norského experimentálního kytaristy Eivinda Aarseta, který byl pro mne osobně jedním z vrcholů celého festivalu. Odehrál se v klubu UT Connewitz, který disponuje unikátním geniem loci – jde o bývalý divadelní sál s vysokým stropem a popraskanou omítkou dotvářející celkovou patinu tohoto místa. Pro mrazivě melancholickou a zahloubanou hudbu Aarsetova tělesa tedy ideální prostor, který navíc poskytuje perfektní akustiku, čehož bylo v tomto případě využito k natočení živé verze jeho zatím posledního alba *Sonic Codex*. Aarsetova hudební krajina je krásná a rozmanitá – jeho elektrická kytara v klidných pasážích jen tiše šeptá jako mírný letní vánek, v němž vynikají další nástroje jako kalimba, štěrbínový buben či pedal steel kytara. Zároveň však ve skladbách gradujících až do extatických poloh dokáže běsnit jako vichřice, k níž se přidává vlnobítí řízných rytmických sekce. Ve vyložení hlukových pasáží pak dostávají všichni hudebníci dostatek prostoru k improvizaci. Sám Aarset svou současnou tvorbu popisuje slovy „black noise, white silence“.

Zklamáním pak pro mne naopak byl koncert polského houslisty Adama Baldycha a jeho skupiny Damage Control, kteří se v nedalekém klubu NaTo nezmohli na více, než na demonstraci své virtuozity a strojově přesné rytmiky. Vše bylo sice technicky na vysoké úrovni, ale postrádalo to myšlenku, srdce a mýsty i vkus.

Transatlantic Freedom Suite Tentet



RIBOT, FANTOM OPERY

Vyvrcholení festivalu však mělo přijít teprve o nadcházejícím víkendu, kdy se centrum dění přesunulo do velkého lipského Opernhausu. Vše začalo koncertem skupiny Nik Bärtsch's Ronin, což je sestava kolem švýcarského klavíristy a skladatele Nika Bärtsche. Ten vychází jak z hudebního minimalismu, tak z jazzu, ale především k hudbě přistupuje prostřednictvím buddhistických principů. Vše má v jeho hudbě svůj čas. Nikam se nespěchá. Ničeho nepřebývá, ničím se neplýtvá, nehýří. Každý tón je stejně důležitý jako ostatní. Bärtschovy skladby postupují pozvolna, ve zdánlivě nekonečných (na první poslech) repetitivních. Většinou však jde o metodu kompozice představující jakousi inverzní pyramidu, kterou se nechal inspirovat i Maurice Ravel ve svém *Boleru*. Začíná se u jednoho nástroje, který v atypickém, často těžko spočitatelném rytmu opakuje jednoduchý motiv. Na ten se posléze, po velmi dlouhých intervalech nabalují další nástroje a vše postupně graduje. Právě tyto dlouhé intervaly dokážou posluchače dostat do stavu blízkého transu, v němž vnímá každý nový tón mnohem intenzivněji, než tomu bývá zvykem u jiných druhů kompozice.

Tečku za hlavním programem Jazztage pak udělal rozmanitý sobotní večer v opeře. Začala ho mezinárodní formace Transatlantic Freedom Suite Tentet se svou hodinovou freejazzovou kompozicí, jejíž struktura byla podobná skladbám Nika Bärtsche – jeden nástroj se přidával po druhém – ovšem bez svázanosti švýcarskou přesností a rytmickým řádem.

Poté se na pódium dostal očekávaný Avishai Cohen se svým projektem Aurora, v němž mísí jazzové postupy s tradičními židovskými melodiemi a arabskou rytmikou. Jestliže Cohen po předchozím běsnění nespoutaného Tentetu působil se svou absolutní muzikalitou, citem pro silné melodie a neuvěřitelnou libozvučností svých písní jako vyslanec míru a harmonie, po něm nastoupivší avantgardní kytarista Marc Ribot a jeho kapela Ceramic Dog působili na operním pódium jako teroristé šířící totální disharmonii. Dramaturg v tomto případě zariskoval. Několik desítek jedinců skutečně opustilo sál po několikaminutovém úvodu tohoto setu, v němž se hudebníci pustili nemilosrdně do svých nástrojů a jako utržení ze řetězu z nich vyluzovali ty nejnelibější zvuky. Ti, kdo zůstali, však byli odměněni asi nejupřímnějším a nejsyrovějším vystoupením celého festivalu. Byl to přesný opak toho, co v klubu NaTo předvedl Adam Baldych se svou posádkou. Chvillemi to vážně mohlo působit, že dotyční, včetně hostující houslistky Eszter Balint, na nástroje ani neumějí hrát. Ti znalejší však věděli, že jsou to mistři svého řemesla a technicky mají na to zahrát téměř cokoliv. Oni ale chtěli dát naprosto bezprostřední průchod svým emocím, přenést je přímo do strun, blán či kláves a tudy přímo k posluchačům s využitím pokud možno co nejméně racionálních prvků.

Byla to důstojná tečka za festivalem, který už po několik let ukazuje, kolik podob může jazz mít a jak zkreslené a limitované je často jeho vnímání posluchačskou obcí, ale především festivalovými dramaturgy a promotéry, kteří by právě měli na svých bedrech nést úlohu rozšiřovat veřejné povědomí o komplexnosti a univerzálnosti významu slova jazz. Doufáme, že i u nás dojde v tomto směru časem ke změně konzervativního trendu a prolomení stávajícího statu quo. ■

Cukrátko majora Zemana

Výběr z hudebních detektivek pro malé i velké

Text: **Petr Ferenc**

V loňském čísle HIS Voice s tématem Imaginární hudba jsem se zabýval knihou Jiřího Marolda *Konec Žlutých vikomtů*, normalizační a patřičně ideově zakalenou rádobydetektivkou o propojení rockové hudby – především té provozované bez náležitých přehrávek – a kriminality. Edice Magnet nakladatelství Naše vojsko ovšem podobných hudebně-kriminálních skvostů vydala víc; tiskli kdekoho, kdo měl chuť stát se spisovatelem a stál na správné straně ideologické barikády. Rád nyní ocituji a okomentuji další dva klenoty a jednu zdařilou parodii na ně.

PŘÍLIŠ TVRDÝ ROCK

Knihu Eduarda Hutha *Příliš tvrdý rock* (1987) opravdu nelze označit za detektivku, i když se tak neochvějně tváří. Rozuzlení je totiž takové, že vražda se nezdaří, a když se oběť probere, zkrátka označí pachatele. Který je i tak jasný, v málokteré knize by člověk našel impotentnější „popis charakterů“. Samozřejmě, že pachatelem je zhýralý náměstek Goliáš, který v agentuře šmelí s cestáky kapel, obtěžuje zpěvačky, zneužívá služební vůz, chlastá a udržuje poměr se sekretářkou, zatímco doma je pod dvojitým pantoflem manželky a tchyně. Na jeho stole lze navíc nalézt nějaké ty západní propriety životního stylu.

Plochých figurek je tu pochopitelně víc, policajti, zpěvačky, rockeři..., ale to Huthovi nestačí a staví tyto panáky do neuvěřitelných prostředí. Policisté se promenují v civilním milieu malého českého socialistického člověka, tj. v prostředí skoro dietlovském, bigbitové máničky se vyskytují v putykách a sklepích, Goliáš v agentuře, která se jmenuje pouze Agentura. Tento temný „kafkovský“ monolit je opravdu hmotou, která čtenáři vyrazí dech – nefalšovaná rána tupým předmětem, tarantule na piškotovém dortu. První ukázkou budiž tento rozhovor policistů z masa a kostí: „Právě si listuju v knížce, která zrovna vyšla. Aktuální problémy československé kriminologie“, řekl Pechan. „Když jsem studoval právnickou fakultu, socialistická kriminologie se teprve začala rozvíjet. Je to vlastně první odborné pojednání našich kriminologů.“

„To ti teda závidím. Klidně se můžeš ve službě vzdělávat. Já obvykle, jak vidíš, když mám službu, doháním, na co mi nestačil čas. Máš kliku, že ses začal učit na kriminálce. Skoro ti závidím. Když jsem já nastoupil na vyšetřovačku, hodili mě do života po hlavě: jseš právník, tak vyšetřuj. Máš na to školu a trestní řád přece znáš.“

„To je fakt, že mi všichni hodně pomáhali. Chodil jsem s nimi na případy a z počátku jsem jenom koukal, co dělají a jak. Teď už dělám samostatně všechno. Kromě vraždy všechny trestné činy obecné kriminality. Pod Zachem se skutečně prima pracuje. Je zkušený, vzdělaný a chytrý kriminalista. Přísný náčelník.“

Rocková skupina Exploze právě přijala sebejistou zpěvačku Marii, od níž si slibuje postup v platové třídě. Estetika souboru docela věrně odpovídá situaci druhé poloviny sedmdesátých let v českém popu – hardrockeři coby členové doprovodných kohort

popových zpěvaček. Na mysl při čtení tane silniční a dálniční svět Petry Janů se skupinou Pro-rock (album *Motorest*), Jana Kratochvilová nyjící po řidičích nákladáků a jezdce na bílé jawě 250 Věra Špinarová. Podobně stylizované Explozi jsem, přiznávám, při čtení nic moc hezkého nepřál.

V sále Společenského domu v Kovářově probíhá veřejná generální zkouška skupiny moderního rockenrolu Exploze, jak hlásá stručný plakát.

Průměrně hudebně vzdělanému člověku je známo, že dva muzikanti jsou duo, tři trio, hrají-li čtyři, pak jde o kvarteto a tak dále. Jenomže to platí u vážné hudby.

Členové skupiny Exploze o sobě tvrdí, že jsou kapela. Vzadu na jevišti sedí uprostřed jeden hudebník za soupravou bicích nástrojů. Vpředu křepčí po jevišti dva kytaristé, jeden s rytmickou, druhý s basovou kytarou. Na sobě mají přiléhavé bílé džínsové kalhoty, u nichž je až kupodivu, že při předváděných kreacích neprasknou ve švech. Oblečení vrchní části těla tvoří volné kamizoly téže barvy s rozšířenými rukávy. Ozdobou jejich oblečení jsou široké, černé, kožené opasky s obrovskými přezkami ze žlutého kovu. Na nohou mají všichni moderní tenisky s několik centimetrů silnou podešví a vysokým podpatkem.

Sál je naplněn do posledního místečka. Desítky mladistvých diváků stojí podél stěn, další sedí v uličce mezi sedadly. Předpis, že je možno prodat pouze takový počet vstupenek, kolik je v sále míst k sedění, dnes prostě neplatí.

V zadní části sálu je umístěn bíle prostřený stůl. Za ním sedí dva muži a dvě ženy ve středních letech. patrně nejstarší účastníci koncertu. Před nimi šálky s kávou a sklenice s coca colou.

Obě ženy se zájmem sledují produkci a s úsměvem poklepávají v rytmu hudby dlaněmi o stůl. Uprostřed nich sedí muž; se soustředěným výrazem v obličeji pozoruje pohyby muzikantů na pódiu. Chvillemi se zaposlouchá s odvrácenou hlavou do znějící hudby. Dělá si poznámky do tlustého notesu, který má před sebou. V přestávce mezi dvěma skladbami se naklonil k jedné ze společnic a zašeptal: „Květuško, ty skladby jsou všechny na jedno brdo. Stereotyp. Janša se na nic lepšího asi nezmůže. Ale podívej se na ty pubertáky kolem, jak jsou v transu. Jako kumšt to za nic nestojí. Jako kšeftu bych se toho nebál.“

Žena mlčky přikývla.

(...)

A znovu hřmějí decibely. Publikum tleská do rytmu, hvízdá na prsty a v celých řadách se kývá ze strany na stranu. Někteří vyskakují ze svých míst a při každém výskoku zvednou ruce nad hlavu a tlesknou. V sále je k zalknutí. Okna do zahrady jsou otevřená, ale ani to nepomáhá.

Když se zdá, že hluk nabyl vrcholu, vystupuje na jeviště zpěvačka. Diváci dupají, řev sílí a snad ani nezná hranic. Zpěvačka se uklání a usmívá se. Bere mikrofon a pokynem ruky si zjedná klid. Místo zpěvu začíná konferovat způsobem diskžokejů:

„Ani nevíte, přátelé, že náš bubeník Pytlák má sportovní vychování. Dokonce býval fotbalovým rozhodčím. Do té doby, než kvůli němu začaly v jedné vesnici žně o čtrnáct dní dřív.“ Publikum se zasměje, ale pozorně zpěvačku poslouchá. „To bylo tak. Pytlák pískal mistrovský zápas a domácí mužstvo prohrávalo o jeden gól. Vtom Pytlák odpískal penaltu v neprospěch domácích. Jejich fanoušci vtrhli na hřiště a chtěli Pytláka zmlátit. Pytlák prchal a vběhl do blízkého obilného lánů. Řvoucí dav za ním. Pytláka sice nechtyli, vidíte, že vcelku živ a zdrav hraje támhle na bicí, ale na poli už nebylo co sklízet. Od té doby, jakmile Pytlák slyší dupání, řev a hvízdání, praští se vším, co má v ruce a utíká se někde schovat. Jestli nám uteče od bubnů, máme po koncertě. A tak vás prosím: tleskejte, dělá nám to radost, ale řev, dupání a hvízdání by mohlo mít za následek předčasné ukončení koncertu, protože bez bicích se hrát nedá.“

(...)

Po skončení koncertu přišel do šatny za účinkujícími náměstředitele Agentury Goliáš, který seděl po celou dobu v sále za stolem a hodnotil uměleckou úroveň vystoupení.

„Přátelé, jste výborní. Zvláště zpěvačka.“

„Děkujeme vám, pane náměstkut! Kdybyste dovolil, pozvali bychom vás a vaše spolupracovnice na malé přátelské posezení do hotelového salónku. Večeře bude sice asi za půl hodiny, ale zatím je tam něco na osvěžení připraveno“, usmál se Janša.

Zdařilý popis zatuchlého českého rádoby hard rocku a jeho provozování, ne? Nedá mi to nepřipojit ještě jednu úvahu o tom, jak by si centralizovaná kultura představovala svůj provoz. Sponzánní amatérismus byl zkrátka podezřelý: ti lidé neabsolvovali školy, hudbou se neživí, oč jim proboha jde?

Oba kriminalisté nemohli pochopit, že jsou skupiny, kde je úroveň hudebního vzdělání ještě horší, kde všichni členové jsou průměrnými amatéry, a přesto se stali profesionálními hudebníky.

Referent uzavřel svoji informaci: „Profesionální umělci s amatérskou úrovní v takzvané pop-muzice existují a nejsou výjimkou. Stále se množí hudební dileťanti, kteří v honbě za honoráři sami komponují, textují, hrají i zpívají. Jen poslech svých výtvořů nechávají jiným.“

TAJEMSTVÍ HOUSLOVÉHO KLÍČE

Znovu Jiří Marold, autor legendárního *Konce Žlutých vikomtů*, tentokrát v knize *Záhada houslového klíče* (1976), opět o rozkrádání. Vikomti byli rockovou kapelou spojenou s krádežemi starožitných zbraní ze zámků, zde se ocitáme na půdě klasiky a v Itálii, kde se v jednom malém letovisku dějí podivuhodné věci. Ve městě jsou vraždění koncertující čeští housloví virtuóзовé a všichni obyvatelé penzionu, s nimiž se setkává hlavní hrdina, reportér s bázní a hanou Viktor Lázníčka a krásná policistka Adéla, se podezřele zajímají o českou hudbu a byli v Praze... Když Istivá policistka milující pralinky vymění houslistovi Klenovi, který je, co se týče smrti, podle všeho zrovna na řadě, stradivárky za kopii, odhalí se pachatelé, znalci hudby a zakuklení němečtí nacisté kšeftující s mistrovskými nástroji. Milovníci detektivek, nečtěte dále, následuje polopatické rozuzlení chatrné zápletky vychrlené zmíněnou superženou na cestě zpět do ČSSR v Lázníčkově Trabantu:

„Já tomu pořád nerozumím“, řekl Klen. „Nemůžete mi to vysvětlit ještě jednou?“

A Adéla spustila...

„Bergi mluvil italsky s tvrdým přízvukem, takovým, jakým mluvívali Italové žijící někde tady, na rakousko-italském pomezí. A přitom němčinu změkčoval jako rodilý Ital z jihu. Bergi se původně jmenoval úplně jinak. Ve dvaceti se přestěhoval s rodiči na rakouskou stranu Dolomit; když přišel Hitler, rychle optoval pro vůdce a jeho černé uniformy, nechal medicínu a vstoupil do SS.

Kdysi se učil hrát na housle, měl velký talent... Utrpěl zranění ruky a bylo po kariéře. (...) Bergi byl tím esesákem Fingerem. (...) Zařídil si ordinaci v Perrini a občas chodil na koncerty.

Jenže vloni tady hrál Doubek, který ho v lóži poznal... V Bergim se ozval strach, smíšený se vztekem, když uviděl svého bývalého vězně, který se stal světovou hvězdou. A navíc - vždycky chorobně toužil vlastnit stradivárky...“

(...)

„Finále ale bylo dramatické“, liboval si Klen.

Usmála se. „Na to už přišel Doubrava v Praze. Technici ‚udělali‘ Klenovi ještě jedny ‚stradivárky‘ a ty jsme pak odnesli do sejfu za hlasitého oznamování všem, které to mohlo zajímat. Počítali jsme, že pachatel se na udičku chytí. A pak už stačilo jen čekat, až Klen začne hrát. Kdo v celém případě prsty neměl, musel přece klidně poslouchat. Ani nemohl, pokud by nebyl hudebně vzdělán, poznat, že Klen hraje na stradivárky. Vzrušit to mohlo jedině pachatele. Věděl, že stradivárky jsou v bezpečí v jeho bytě a najednou na ně Klen klidně hraje Dvořákův koncert!

Opustil tedy koncert a běžel domů... A naši přátelé z nádraží v čele s Ninem za ním... Ostatní už zařídila policie.“

Vznešená síla hudby a tolik obdivuhodná policistka – polyglotka a polyhistorka. V kontrastu s převažující atmosférou knihy ►

další tarantule na piškotovém dortu, ne tak hrozná, jako Huthova neschopnost sjednotit si vlastní sloh, ale přece jen. Většina knihy je totiž psána z pohledu československého socialistického občana, který se poprvé ocitne v západní cizině a neví, má-li západní zhýralosti podlehnout, či na ni naplít. Především postava Lázníčky umí oživit nejednu vzpomínku na nedostupnou zmrzlinu a nedostatkové zboží, ale i Adéla se při policejním výletě zajímá o laky na nehty, zakoketuje s plavčíkem a vymění rumové pralinky za jiné pamlsky. Lehké shazování západních vymožeností je v drobných dávkách rozprášeno celou knihou, stejně jako klišé o tom, jak to má vypadat v echt-Itálii. Spíše než zábavné čtení o hudbě na téhle knížce zasáhne neuvěřitelné buranství a pár logických podivností: kromě policejní superwoman třeba to, proč případ z jakéhosi důvodu nevyšetřuje policie (italská policie v knize téměř neexistuje), ale reportér pražského týdeníku Výhled.

VRAŽDA V DEVÁTÉM TAKTU

Trapnost podobné literatury a oficiálního uměleckého provozu si uvědomil spisovatel a překladatel Miroslav Drozd a zvětšil ji v knize *Vražda v devátém taktu* (Orbis 1991). Surrealistická metoda se zde proměnila v hypertrofovaný realismus, trak trochu jako ve scénářích Vratislava Effenbergera, autora klenotů *Tlučte hrbaté, Vzpoura sládků, Motovidla* a dalších. Podobnost postav, které v knize vystupují, se skutečnými opravdu není náhodná, vyskytuje se zde skladatel Václav Tobíáš, propagátor hudby Václav Volknecht, akademický malíř Jaroslav Prus, Waldemar Matoušek, herec Karel Hegar, zpěvačka Judita Čiřovská... a major Zeman.

Václav Tobíáš byl zavražděn při skládání znělky pro sjezd Svažu československých skladatelů... aspoň Zeman se domnívá, že šlo o tuto znělku. Ostatně, jak říká: „*Naši muzikologové už na tom pracují.*“ A pochopitelně se nezmýlil.

Tam, kde se Huth a Marold dostávají do říše trapnosti nechtěně, Drozd obratně manévruje tak, aby se z ní ani na chvíli nedostal ven – text je virtuózně natahovaný a upachtěný, kvanta slizu z něj tečou na každé stránce. Dietlovské seriálové plky jsem již zmiňoval, připomeňme si při čtení následující ukázky promluvy Muže na radnici a všech z Okresu na severu.

Václav Tobíáš, poskytnuvší právě interview všem domácím deníkům, interview, ve kterém se ze široka rozhovořil o cestách, jež ho tak neomylně vedly k tomu, aby svou tvorbou zasahoval i do oblasti populární hudby (a nezapomněl přitom poznamenat, že bylo vždy, ano vždy, jeho přáním vstupovat do čistých srdcí našich prostých lidí právě prostřednictvím jednoduché a melodické písničky), vstoupil do klubu hudebních skladatelů, pročísl si šedivé vlasy, nepokojně padající přes jeho nízké, vráskami zbrzděné čelo, pozdravil celou řadu nejvýznamnějších hudebních skladatelů a konečně se usadil v křesle, které po létech bojů a vyčerpávající práce zase patří jen a jen jemu.

Nevěděl, že v nedaleké hospodě IV. cenové skupiny hraje za pár piv podzemní rock'n'rollová skupina Hard Boiled People variace na jeho píseň z budovatelského období, a pod politými stoly putují podezřelé cigarety. Václav Tobíáš se na chvíli zasní. Před očima se mu odvíjel krásný barevný film s hlavním hrdinou v podobě Státního souboru písní a tanců, za jehož dirigentským pultem ozdobeným klasy obilí stál jeho nešťastně zemřelý kamarád Radim Kreisl v modré košili. Tobíáš procítl a před sebou spatřil nestora hudební oblasti Václava Volknechta, který na něj už delší dobu upíral svoje zabrýlené oči plné neklidu a vzrušení.

„Čest, Václave“, pronesl zlomeným hlasem Volknecht, „nechtěl sem tě budít, to víš, ale věc pospíchá. Už prosím tě máš tu znělku pro sjezd? Nechtěl bych to upospíchat, ale nezapomeň, že ve středu to všechno vypukne.“ Václav Volknecht se odmítl, v jeho nitru se odehrával zápas svědomí tvůrčího pracovníka se svědomím pracovníka veřejného.

„Čest, čest, Vendo“, řekl ještě vzpomínkou rozechvělý Tobíáš, „žádný strachy, už se to blíží ke konci, musím si ještě prohlídnout nějaký matrijály z minulých sjezdů. Chápej, chtěl bych to všechno do těch deseti taktů zněly... mimochodem, už sem ti říkal, že by to měla být trombónová fanfára? Ne? Jo no tak, co sem to říkal, jo, zkrátka, chtěl bych to do těch deseti taktů tak nějak dostat.“

„To mi spadl kámen ze srdce, Václave, to tě teda řeknu“, řekl Václav Volknecht a dodal, „no, teď abych šel.“ Odcházel dlouhými kroky, které tlumily nádherné koberce z Asie, jež našemu svazu poslali tamější kolegové, asijské skladatelé.

A ROZUZLENÍ?

U Hutha a Marolda není příliš o co stát, tady vám rozuzlení ale neprozradím, kdož jsi chtivý čtenářského zážitku, dopiď se sám, knížka opravdu stojí za to. Dodám jen to, že u dvou ze tří zde citovaných knih jsem si při kompilování tohoto článku vzpomněl na několik aktuálních událostí. U Drozda na kauzu plzeňské právnické fakulty, neboť o šmelení s přijímačkami jde v knize také, u Hutha pak na všemožné kulturtrégry strachující se o „neposkrvněnou pověst“ svých „uměleckých provozů“. Nejsou minulostí, jak dokládají události v Rudolfinu a nedávný osud industriální přehlídky Wastesound Shift v rámci bienále Industriální stopy v Ekotechnickém muzeu, tj. bubenečské čističky. Nové vedení prostoru několik hodin před zahájením dlouho předem domluvené akce vykazalo pořadatele, umělce a aparaturu z prostor čističky s tím, že akce by „ohrozila pověst muzea.“ (Více o události najdete na www.hisvoice.cz a www.klangundkrach.net.)

Tak nevím, Eduard Huth nebo život sám by to napsal pitoměji? Neměl by jeden z nich být rehabilitován?

LYDIA LUNCH'S BIG SEXY NOISE

FEAT. 3/4 GALLON DRUNK (USA/GB)

PENDLER (A) | PHIL MINTON (GB) + ISABELLE DUTHOIT (F)

MONA MUR & EN ESCH (GER) | THE RITCHIE SUCCESS & PAVEL ZAJÍČEK (CZ)

PHIL MINTON'S FERAL CHOIR

GEORGE CREMASCHI (USA) + LE QUAN NINH (F) + FREDERIC BLONDY (F)

AGON ORCHESTRA & IVAN MARTIN JIROUS (CZ)

NTS TRIO (CZ) | YOKO MIURA (JAP) + ARNAUD BENOIST (F)

GOLDEN DISKÓ SHIP (GER) | ORCHESTER IVANA TOMOVIČA (SK)

MIKOLÁŠ CHADIMA (CZ) + JÚLIUS FUJAK (SK)

GANESH ANANDAN (INDIE) + HANS REICHEL (GER)

TEX NAPALM & DIMI DERO (GER/F)

RÁNY TĚLA (CZ) | IVAN PALACKÝ (CZ) + KLAUS FILIP (A)

a další

Unijazz ve spolupráci s hl. m. Prahou, za finanční podpory MK ČR a MČ Praha 1 pořádá
17. ročník mezinárodního hudebního festivalu

ALTERNATIVA⁰⁹

8. a 21.–28. listopadu v Praze

Divadlo Archa, Kaštan – scéna Unijazzu

koncerty v Divadle Archa / předprodej: Divadlo Archa, čítárna sdružení Unijazz, Polí 5, Ticketpro, Ticketportal
koncerty v Kaštanu / předprodej: čítárna sdružení Unijazz

více na www.unijazz.cz, www.myspace.com/alternativafestival



Noemova archa hudební publicistiky?

Loops 1 (eds. Lee Brackstone a Richard King)

Faber & Faber / Domino Records (www.loopsjournal.com)

Text: **Karel Veselý**

O krizi hudební publicistiky se toho za poslední roky napsalo hodně. Zatímco mainstreamová papírová média se zuby nehty snaží operovat uprostřed Gausovy křivky vkusu a servírují čtenářům bezpečné opakování stejného, specializované hudební magazíny živoří na pokraji zájmu a svým autorům už často ani nemůžou zaplatit honoráře. Do toho si zpovytí internetoví bloggeři udělali z hudební publicistiky soutěž v extatických výkřicích. Je jedno, jestli mluvíme o Británii, USA nebo České republice, hudební publicistika jako novinářský obor stojí před velkou výzvou – ospravedlnit svoji existenci a zároveň umlčet pochybovačné hlasy nostalgiků, podle nichž už hudba není to, co bývala.

V letošním roce už zkrachovaly časopisy Plan B, Blender, Vibe a No Depression (jak symbolické!) a další se každý den ocitají doslova nad propastí. Do této situace vstoupil v červenci nový publicistický magazín Loops. Společnými silami ho provozují vydavatelství Faber & Faber a nezávislý hudební label Domino Records. Jeden z kmenových autorů Simon Reynolds ho na zadní straně popisuje jako „útočiště pro odvážné texty dlouhého formátu“. Půlroční periodicitu a rozsah 225 stran na křídovém papíře prozrazují, že Loops neoperuje ve stejných vodách jako běžné hudební časopisy. Na aktualitu a běžnou recenzní službu rezignuje úplně – Loops je ve skutečnosti spíše luxusní žurnál pro hudební snoby a také špičkové autory, kteří by rádi psali dlouhé analytické texty, ale prostě už nemají kam.

Plán je to ambiciózní, na prvních dvaceti stranách se ale zatím raději hraje na jistotu – hned několik textů tvoří starší a nikdy nevydané materiály matadorů hudební žurnalistiky. Nick Kent ze šuplíku vytáhl nepoužitý text ze sedmdesátých let o tehdy čerstvě zesnulém písničkáři Nicku Drakeovi a jeho kolega Jon Savage pro změnu poskytl tři rozhovory, které se nevešly do letos vydané knihy *The England's Dreaming Tapes*, doplňující jeho zásadní text o anglickém punku *The England's Dreaming* z roku 1991. Sázkou na jistotu je i krátká ukázka z nové prózy Nicka Cavea *The Death Of Bunny Munro* (román vyšel v září u Faber & Faber).

Další texty pak ale naštěstí naplňují příslib, s nímž Loops vstupuje na bojiště. Za přečtení stojí fantastická sonda do světa sběratelů šelakových desek od Amandy Petrusich nebo historie britského „satanistického“ folku od Roba Younga, současného šéfredaktora *The Wire*. O chvályhodné rozšíření běžného sortimentu textů o hudbě se stará

třeba první díl textu Simona Reynoldse o hudbě ve vědeckofantastických filmech nebo článek o dobrodružstvích Briana Ena ve světě gastronomie. A nakonec také surreálná povídka o Paulu Simonovi a jeho životě ve světle dohasínající slávy.

Nejprovokativnější text prvního čísla Loops jsou ale rozhodně zápisky anonymního autora (nebo autorky), vystupujícího pod jménem Maggoty Lamb. Tento údajně „respektovaný publicista“ na blogu deníku Guardian pravidelně glosuje nová vydání britských a amerických hudebních periodik. Maggoty Lamb si svůj „meta-náhled“ užívá, nešetří sarkasmem ani vtipem. A papír mu sluší více než internetové rychločtení. Což platí i o textu známého hudebního blogera Matthewa Ingrama (píšíciho pod pseudonymem Woebot), který při mapování světa současných podob syntezátorů používaných v elektronické hudbě prokázal skvělý přehled a autorský švih, jemuž se nejspíš naučil na internetu.

Rozbor hiphopových textů za použití esejů Susan Sontag, průzkum vlivu drog v hudbě Spacemen 3, poetická procházka New Yorkem s nevidomým skladatelem Moondogem nebo meditace nad křičícími dívkami jako arbitry popu, to jsou ve

stručnosti témata dalších článků, které nabízí první číslo Loops. To následující, které by mělo vyjít v prosinci, slibuje například návrat bouřliváka Paula Morleyho v článku o Michaelu Jacksonovi. Doufejme, že Loops bude i nadále naplňovat svůj úkol a dávat prostor autorům, kteří v angloamerickém světě vši silou vzdorují banalizaci psaní o populární hudbě. Zatím není v boji naštěstí osamocený – namátkou jmenujme internetové portály Quietus či PopMatters nebo přílohu Guardianu Observer Music Monthly a jeho blogy –, přesto si zaslouží potlesk. ■



Zremixování národa

DJ Spooky's Rebirth Of a Nation

Anchor Bay Films / Starz Media (www.anchorbayentertainment.com)

Text: Karel Veselý

Paul D. Miller alias DJ Spooky That Subliminal Kid zatím remixoval hlavně hudbu. Prvním pokusem s touto technikou ve filmové oblasti je vytvoření alternativní verze kontroverzní filmové klasiky *Zrození národa* D. W. Griffitha. V úvodu slibuje aplikovat na snímek DJskou techniku remixu, která na umělecké dílo pohlédne z nových úhlů a zesílí aspekty, který nebyly zamýšleny jako dominantní. Nikoho asi nepřekvapí, že bezmála sto let starý spektakl o osudech amerického jihu během občanské války a po ní odhaluje jako rasistické dílo.

Americký hudební producent, DJ a intelektuál Paul D. Miller se zabývá technikami samplingu a jejich využitím v současné multimediální kultuře. Napsal esejistickou knihu *Rhythm Science*, sestavil sborník *Sound Unbound* a na toto téma přednáší ve Švýcarsku na European Graduate School. Nová verze filmu *Zrození národa* začala vznikat v roce 2004 jako multimediální performance na zakázku festivalů v newyorském Lincoln Center, italském Spoletu, ve Vídni a v Paříži. Aplikace DJských technik na film hodně slibovala, po shlédnutí *Rebirth Of a Nation* se ale dostavuje zklamání. Miller film hlavně zkrátil (ze sto devadesáti minut na sto), což někdy trochu klopotný děj skutečně zdynamizovalo. Dále používá rozostření, detaily a občas záběr překreslí diagramy, které odhalí nové souvislosti mezi postavami. (Povedl se mu vtip s medailónkem, který se v překreslení mění v kapesní počítací.) Nic z toho ale není zdaleka tak revoluční, jak se původně zdálo. Jako by se Miller epického snímku plného dějových zvratů a extatických momentů zalekl nebo ho dokonce vzal na milost. A Griffithovo ornamentální filmařství skutečně zůstává dodnes silné, bez ohledu na poselství, které film přináší.

Leckdo by možná čekal, že se Miller do *Zrození národa* pustí technikou *détournement*, kterou používali jeho intelektuální hrdinové z hnutí Situacionistické internacionály (při svém brněnském koncertě před čtyřmi lety doprovázel svůj DJský set filmem *Společnost spektaklu* Guye Deborda). Nebo že film proloží historickými fakty, které odhalí tendenční polopravdy. Nic z toho se nestalo. Miller film inscenuje ve zkrácené podobě v podstatě nezměněný, veškerý „podvratný“ materiál se tak omezuje na komentář během filmu a úvodní a závěrečné koláže zpravodajských záběrů ze současnosti.

Zrození národa je vlastně velmi jednoduchý terč. Filmová adaptace novely Thomase Dixona *The Clansmen* vypráví příběh dvou rodin – jedné z amerického jihu, druhé ze severu – v období kolem občanské války. Záměrně ideologicky maluje tradicionalistický jih jako ráj na zemi, v němž černí dělníci z plantáží žijí se svými otrokáři v harmonii dané jejich civilizační méněcenností. Do této idylky vstoupí abolitionisté z industriálního severu, vyobrazení jako floutci zkažení blaho-bytem. Po vítězství Unie v následné občanské válce zavládne na jihu

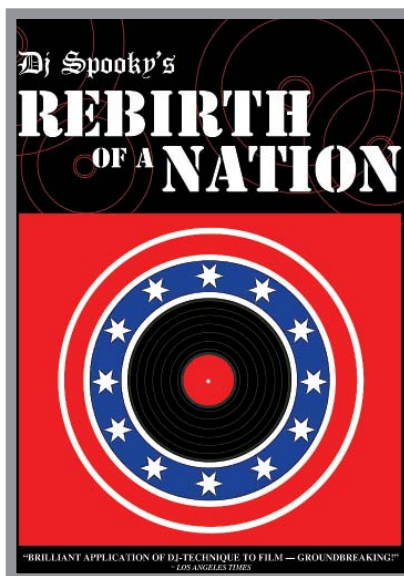
černošská zvůle a spravedlivý řád znovu nastoluje až Ku-Klux-Klan, oslavovaný Griffithem (ale třeba také prezidentem Woodrowem Wilsonem) jako nositel pravých amerických hodnot.

Nestydaté revizionistické přepisování dějin odsoudili mnozí už při prvním uvedení filmu v roce 1915 a dnes je určitě odhalí i průměrně vzdělaný divák. Millera ale více než rasistický podtón filmu zajímají důmyslné filmové techniky manipulace s diváky. V komentáři připomíná, jak podobné machinace se záběry, záměrné černobílé vyobrazení postav a hraní na divákovy city používají média dodnes, třeba při reportážích z války ve Vietnamu nebo v Iráku. „*Estetika 21. století se musí soustředit na to, jak se vyrovnat se záplavou obrazů, jež na nás útočí*“, vysvětluje Miller na svém webu. To je samozřejmě užitečné zjištění, jak to ale udělat, jeho remix jaksi nenaznačuje.

Součástí remixové verze filmu je i nová hudba. Složil ji Miller alias DJ Spooky sám a kromě elektronických a samplifikovaných pasáží zazní i podklad od Kronos Quartetu. Ani tady nebyl Miller nijak zvlášť radikální, tedy pokud některé diváky

nebude šokovat fakt, že Afroameričané z šedesátých let 18. století tancují na hiphopové beaty. Což nejspíš nebude. Jinak se DJ Spooky a Kronos Quartet neubrání melodramatickým dojům, které doprovází patetické scény každého druhého tuctového filmu z Hollywoodu. A tak hudební složka remixu vyznívá také jaksi do prázdna.

Při psaní recenze jsem náhodou narazil na pasáž o Paulu Millerovi v Reynoldsově knize o elektronické hudbě 90. let *Energy Flash*. Píše se tam o něm: „*Kdyby DJ Spooky neexistoval, museli bychom si ho vymyslet. (...) Bylo nevyhnutelné, že na cut'n'paste scéně se nakonec objeví někdo, kdo zapadne stejně dobře do hiphopových klubů a ambientních večírků jako na výstavy moderního umění a univerzitní konference o sémiotice*.“ Teprve teď cítím ten sarkastický tón, který jsem předtím nevnímal. Když Miller v závěrečném komentáři konstatuje, že „*Zrození národa určilo způsob, jakým se většinová bělošská Amerika dívá na černošskou menšinu*“, je to jen prázdné heslo, jež sice zní zajímavě, ale zasloužilo by si detailnější zkoumání, do kterého se *Znovuzrození národa* bohužel ani náhodou nepouští. DVD místo toho nabízí mírně „předžvýkanou“ filmovou klasiku pro generaci s poruchou soustředění. Jen ty Millerovy komentáře bohužel nejdou vypnout. ■





Olga Neuwirth & ICI Ensemble: Who I am? / No more
Neos Music (www.neos-music.com)
Distribuce: RCD (www.russiancdshop.com)

Mnichovské vydavatelství Neos, které má ve svém hledáčku především soudobou hudbu a jazz, se rozhodlo v rámci série Composer in Dialogue protnout obě disciplíny při setkání rakouské dekonstruktivní skladatelky Olgy Neuwirth a jazzového big bandu z Mnichova s názvem ICI Ensemble (zkratka International Composers and Improvisers). Záměr vydavatelství byl svým způsobem prostý: vyprovokovat dialog dvou zcela odlišných stylistik, vyzkoušet, nakolik mohou vedle sebe koexistovat anebo se integrálně prolínat tak rozdílné pohledy na hudbu, jako je introvertní, temná a rafinovaná tvorba Neuwirth a bytostně živelná a spontánní swingující tvorba ICI Ensemble, která se v lecčems blíží například jazyku Vienna Art Orchestra, přestože je o poznání přímější a možná divočejší.

Podtitul alba je: Dva audio-filmy. Oprávněně, Neuwirth se zde navrácí ke své oblíbené filmové a radioartové stylistice, v níž například používá samplů z filmů (na předchozím albu *Lost Highway* ve spolupráci s dramatičkou a spisovatelkou Elfriede Jelinek vytvořila vlastní zvukovou stopu k inscenaci vybudované na Lynchově filmové předloze). Kromě zvukových citací zde nechává ve velmi osobité interpretaci namísto herce čistý Kafkův text otci herečku a dále texty své a díla Jules Michelet. Její skladatelská hudební stopa je zde velice patrná a plyne v obou skladbách jako jistý jednoduší spodní proud, z něhož na povrch vyplouvají nahanané afektované hlasy herců z filmů, monotónní a uměřené čtení zmíněných textů, ale hlavně zvuk amplifikovaného výpletu jízdního kola, který vytváří podivnou drnčící a znepokojivou složku obou skladeb. Tento zvuk kola je podobný zvuku běžícího filmového pásu v projektu, a to je možná důvodem, proč zde má své nezastupitelné místo. V tomto zvuku je cosi znepokojivého stejně jako starodávně melancholického. Funguje stejně jako určitý spouštěcí mechanismus zvukové narace evokující staré pohyblivé obrazy, ale zároveň jako jistý zvukový ready made umně propletený komponovanou strukturou. Neuwirth reguluje a zpracovává tento zvuk drnčícího výpletu a užívá jej jako konstantní a tmelící texturní složku. Hlasy dramatických herců jsou narušovány výkřiky filmových hrdinů a pod tím vším skladatelka buduje dlouhé a temné elektroakustické plochy s velice temným zvukem a se samplovaným klavírem i akustickými nástroji. Pokračuje v rozvoji svého hudebně-dramatického jazyka, který známe z předchozích alb a který je tentokrát plný nasamplovaných úryvků z filmových i hudebních děl. Skladatelka ráda navozuje přímé asociace anebo aluzivně motivuje posluchače k vlastní představivosti. Své místo zde mají útržky hudby z kreslených seriálů, romantických i dobrodružných filmů anebo rockové a popové citáty.

Nezbývá než litovat, že záměr vydavatelů propojit dva disparátní světy živelného jazzu a komplikované kompozice v mnoha momentech zcela neintegrálně zadusil zajímavé skladby Neuwirth. Obě skladby jsou vyložené polarizovány. První je dílem Neuwirth, ICI Ensemble zde plní jen služební funkci, přesto však v kompozici s její introvertní poetikou působí rušivě. Druhá skladba je více dílem ICI Ensemble, který Neuwirth doplňuje svými samplů, a to poměrně zdařile. Obohacuje jazz soudobými elektronickými kontexty a samplů filmových hrdinů a je znát, že dobře cítí vhodnost situace. Neznamená to však, že ICI Ensemble není zajímavým freejazzovým big bandem, pouze ve spojení s rakouskou skladatelkou funguje jak dunivý slon v míšenském porcelánu. Pokud je vydavatelským záměrem vydat album jako work in progress, nezbývá než doufat, že se nedočkáme dalších počinů této svazující jednoty, ale samostatných děl bez invaze druhých. Zajímavá idea na tomto albu rezonovala jen částečně.

Lukáš Jiříčka



Heiner Goebbels: The Italian Concerto
I dischi di angelica (www.aaa-angelica.com)
Distribuce: ReR Megacorp (www.rermegacorp.com)

„Ale tak tomu je, milý příteli, mistrovské dílo, útvar v sobě spočívající, náleží umění tradičnímu, emancipované umění je popírá,“ praví dábel skladateli Adrianu Leverkühnovi v románu Thomase Manna *Doktor Faustus* a má pravdu. Myšlenka díla jako čehosi uzavřeného a neměnitelného měla v evropské hudbě výsadní postavení jen krátce, sotva pár století. Pro Heineru Goebbelse, umělce nade vše pochybnost emancipovaného, bylo dílo vždy objektem, s nímž je vždy možné ještě něco zajímavého provést, vystříhnout ze starého kontextu a zasadit do nového. Části svých hudebně-divadelních kusů extrahoval pro koncertní provedení a naopak koncertní díla svá i cizí absorboval do větších celků. Aktuální CD, v podstatě dokument série koncertů z italského festivalu věnovaného Goebbelsově hudbě, je sbírkou takových nových pohledů na starší hudbu. Výjimkou je úvodní improvizace, která dala disku i jméno a v níž se Goebbels, s klavírem a elektronikou, střetává s Chrisem Cutlerem a jeho elektrifikovanými bicími. Název odkazuje k *Italskému koncertu* Johanna Sebastiana Bacha, jehož pomalá věta se náhle zjev uprostřed skrumáže rozbíhaného klavíru, úderů bicích a všelijakých podivných zvuků. Ona skrumáž však prozrazuje vytrénovaný cit obou zúčastněných pro kombinování kontrastních elementů. Do jejich „s přehledem tvarovaného chaosu“ v závěru vpadne ansámbl (Ensemble Icarus), který jako codu k jejich improvizaci přilepí skladbu *Writing II (Tutti)*, původně součást hudebního divadla *Schwarz auf Weiss*.

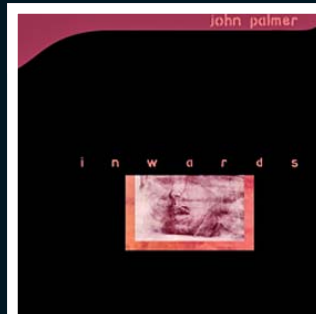
Také další tři položky jsou přepracovanými částmi jiných děl. *Ou Bien Sunyatta* je výtažkem z představení *Ou bien le débarquement désastreux* a kombinuje symfonický orchestr (Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dirigent Franck Ollu) se zpěvem afrických vypravěčů a jejich nástrojem, harfou kora. Oba světy zde existují vedle sebe, Afričané (Sira a Boubacar Djebate) hrají svou hudbu, zatímco orchestr se nesnaží kopírovat jejich rytmy ani melodie. Goebbels ke skladbě píše, že má jít o konfrontaci a zkoumání koloniálních motivů, celek však zní až příliš uhlazeně, dá se poslouchat i jako nekonfliktní world music, mezi oběma vrstvami nedochází ke tření či napětí. Skladba *Faust im Wappen* pro trombon a orchestr byla původně součástí cyklu *Surrogate Cities* (není ve verzi, která byla vydána na CD) a namísto trombonu byl sólistou vokalista David Moss. Johannes Bauer se zhostil svého partu se ctí, z nástroje vyloudil zvuky divoké, komické i strašidelné, do nichž vstupovaly dramatické melodické figury orchestrálního zvuku. Finále patří orchestrální písni *So That Blood Dropped to the Earth*, koncentrátu tří písní opět z cyklu *Surrogate Cities*. Nová verze pracuje o trochu více s kontrasty: železité údery střídá chmurné ztišení, jinak ale mnoho rozdílů není.

Tato kolekce ukazuje, že je samozřejmě možné přenášet hudbu z kontextu do kontextu, vybírat, přebírat a donekonečna předělávat, ale že také ne vždy je výsledek stejně dobrý. Nové verze těmto skladbám neuškodily, přeci jen ale zajímavěji působí ve svých původních funkcích, tedy jako části větších celků (samozřejmě s výjimkou skvělé úvodní improvizace). V jejich výstavbě asi leží hlavní síla Heineru Goebbelse.

Matěj Kratochvíl

Tyondai Braxton: Central Market
Warp Records (www.warp.net)

Syn legendy Anthonyho Braxtona se po rockovém projektu Battles vrací k sólové tvorbě. Nuž, tak úplně pravda to není – zatímco předchozí počiny vydané pod



jeho jménem (připomeňme alespoň *History That Has No Effect* z roku 2002) vznikaly manipulací se samplu, na aktuálním albu Braxton poprvé skládá a aranžuje. Při natáčení *Central Market* mu byl po ruce newyorský ansámbl Wordless Music Orchestra a skladatel Caleb Burhans. Braxton s jejich pomocí propojuje rockový tah, reprezentovaný nervními math-rockovými rytmy, a sofistikovanou kompozici využívající neotřelé nástroje (například kazoo v *Uffe's Workshop*) i hudební postupy. Jednotlivým motivem alba Braxtonových „kramářských písní“ je současný městský folklór, v němž se mísí prvky rozhlasového popu, reklamních znělek, „minimalismu“ městských zvuků, ale také vážné hudby. V písních zní i útržky ze skladeb Igora Stravinského, Briana Ena nebo Carla Stallinga, jehož ztřeštěnou hudbu k animovaným groteskám skladby z *Central Market* připomínají asi nejvíce. Základem písní je většinou frenetický rytmus, jenž má patrně evokovat newyorské ulice naší zrychlené doby. V tom je deska obdobou výtečného předloňského debutu Battles *Mirrored* (recenze vyšla v HV 3/07), ovšem tentokrát se Braxton pohybuje zcela mimo rockové výrazové prostředky. Je to postrock bez kytar, free jazz se smyčci a experimentální elektronika bez elektroniky. Těžko lze jeho hudbu zaškutkovat jako symfonický experiment ambiciózního rockera, vždyť Braxton má klasické hudební vzdělání v kompozici. *Central Market* ani tak nepřemostuje propast mezi světem soudobé vážné hudby a undergroundovým rockem, jako spíše hledá vlastní cestu, která je na obou oblastech nezávislá.

Karel Veselý

Různí: Source Records 1 – 6. Music Of The Avant Garde, 1968–1971

Pogus [www.pogus.com]

V letech 1968–1973 vydávali skladatelé Larry Austin a Stanley Lunetta pozoruhodný časopis o aktuální americké hudbě *Source: Music of the Avant Garde*, některá jeho čísla také s přílohou v podobě LP desky. Po čtyřiceti letech, díky iniciativě Ala Margolise, užily světlo světa v ucelené podobě na třech discích citlivé digitální reedice nahrávek, dokumentující důležité období hudebního myšlení, které v hudbě rehabilitovalo improvizaci a namísto odlidštěné hudby z pásu začalo prosazovat empatickou *live electronics*. Ambiciózní projekt má letos dovršit antologie z textů a partitur, kterou k vydání pod názvem *The Source Book* připravuje vydavatelství Kalifornské univerzity.

Dramaturgie projektu je vesměs statistická: každý disk pokrývá dvě původní elpíčka, celkem 13 skladeb od 12 autorů. Kromě dnes již klasických kusů experimentální hudby, jako jsou *The Wolfman* Roberta Ashleyho, *Wave Train* Davida Behrmana a *I Am Sitting In A Room* Alvina Luciera, známých z jiných pozdějších vydání, *Source* nabízí pestrou paletu progresivních přístupů ke zvukům, otevírajících říši hudby novým audio procesům a prostorům bez hierarchizovaných mediových či kulturních omezení. Larry Austin je jako jediný zastoupen dvěma kusy. Intermediální „opera aperta“ *Accidents* pro elektronicky preparovaný klavír, kruhový modulátor, zrcadla, scénickou akci a světelnou projekci byla napsána pro Davida Tudora, který v ní opatrnými gesty dekonstruuje klasický nástroj, vyluzuje na něm pouze vedlejší zvuky, jež vznikají náhodnými doteky kládky o strunu. Ryze elektronický kus *Caritas* vytvořil Austin pro instalaci *Agape* na Stanfordské univerzitě v rámci projektu s umělou inteligencí; speciální obří skulptury-reproduktory pro 10-kanálovou reprodukci jsou dílem Father Lee Lubberse. Je skvělou ukázkou pionýrských pokusů o strukturální propojení zvuku s obrazem na bázi rodičích se digitálních technologií. Pro audiovizuální účely vznikla též kompozice Lowella Crosse, lakonicky označená jako *Video II (B)/(C)/(L)*. Pochází z cyklu *Musica Instrumentalis*, v němž

se autor snažil nastolit korespondence mezi nezávisle generovanými technickými obrazy – zvukovými i vizuálními –, přičemž elektronické hudby je tu použito jako základu pro vizualizaci prostřednictvím televizních monitorů. Pozdější experimenty v rámci stejného cyklu přivedly Crosse k médiu laseru a učinily z něj vynálezce moderních laserových světelných show. Allan Bryant, jeden ze zakládajících členů souboru *Musica Elettronica Viva*, je představen kusem *Pitch Out*, zajímavým akustickým experimentem, v němž se naskytující možnosti živé elektroniky mísí s DIY estetikou. Na principu DIY je založen též instruktivní *Phlegethon* Marka Rienara. Jeho brikolérská realizace nutí interpreta sestřit si nejdříve z ohybného drátěného věšáku svůj nástroj, jehož tvar pak ovlivňuje zvukovou formu kusu. *Moosack Machine* Stanleyho Lunetty pochází ze stejnojmenného cyklu zvukových skulptur, v němž autor od 50. let testoval možnosti generování, kombinování a procesování elektronických zvuků ve víceméně samočinných, nepřetržitě hrajících formách. Skladba má dvě části: v první jsou zvuky výsledkem oscilátorů, síťových regulátorů a vstupních senzorů, ve druhé jsou zdroje zvuku ještě početnější a složitější. Ze sonoristického hlediska je to typická ukázka raných zvukových experimentů, akcentující prostorovost a procesualitu. Arthur Woodbury realizoval svůj *Velox* na počítači a jeho strukturu dodatečně opatřil syntezátorovými efekty. Této genezi odpovídá i výsledná zvuková podoba kompozice – je uhlazenější, vystavěna na efektech a ztělesňuje tehdejší značně romantické představy o umělé zvukové realitě a zvukových prostředích computerové budoucnosti. *English Phonemes* italského experimentálního básníka Arriga Lora-Totina patří do žánru zvukové poesie. Kus byl realizován v rozhlasovém studiu Švédského rádia v Stockholmu a premiérován na tamním významném festivalu experimentální poesie Fylkingen. Je to dekonstruktivní „verbofonie“ pro dva hlasy, navazující na autorovy výzkumy v oblasti fonemiky a sémantiky. Rozmanitou tvorbu Alvina Currana reprezentuje zvukový environment *Magic Carpet*, inspirovaný strunovou instalací Paula Klerra, ke které Curran přidal zvonkohru a proměnil celý prostor instalace ve vyzývavý hudební nástroj; pro *Source* na něm nahrál verzi své skladby sám, ale během instalace v římské Galerii Arco D'Aliberti byl nástroj určen pro všechny návštěvníky. Kompilaci uzavírá působivá nahrávka „zvukového rituálu“ *Tiger Balm* od Anney Lockwood – nádherné manifestace hudebně-environmentálního myšlení této skvělé skladatelky. Konkrétní hudba z pásu se v něm mísí se živými zvukovými a hlasovými akcemi, prováděnými sice podle přesných pokynů v partituře, ale s otevřeným prostorem pro empatickou improvizaci, která je na nahrávce slyšet.

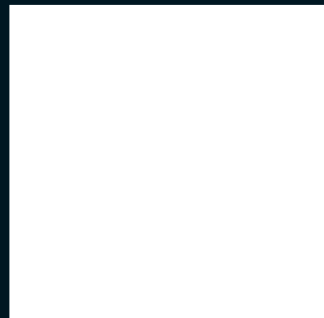
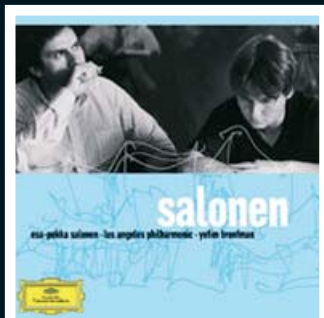
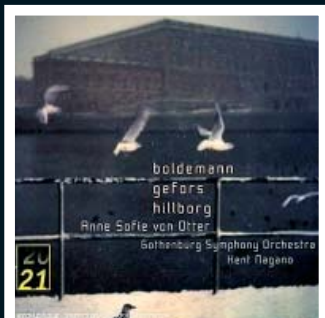
Některé kusy z velkorysého výběru sice po létech ztratily svou údernost, jelikož byly příliš poplatné technologickým aspektům nastupujících elektronických médií, většina z nich však nezestárla. Naopak, skutečnost, že dnes patří do zlatého fondu moderního zvukového umění, je zásluha odvahy tvůrců i prozřetelnosti dramaturgů.

Jozef Cseres

John Palmer: Inwards

Sargasso [www.sargasso.com]

John Palmer (*1959) je britský klavírista a skladatel, známý jako tvůrce elektroakustické i instrumentální hudby. Patří ke generaci, která se již rozhodovala mezi postmodernou a modernou jako mezi dvěma řádně zavedenými kluby. U Palmera se však nezdá, že by kdy řešil tento problém. Jeho hudba neodkazuje k žádné existující hudební zkušenosti, spíše je svobodnou hrou s izolovanými zvukovými objekty obklopenými tichem. Palmer zjevně neřeší hudební formu, jeho hudba nesměřuje od začátku k vrcholu a k závěru, ale je jakoby vystřižena z nekonečného procesu,



který nemá začátek ani konec. Chceme-li ji popsat, hodí se spíše kategorie jako: zvuk, styl, atmosféra. Palmer měl prý blízko k orientální filosofii a hudbě a osobně se přátelil s Johnem Cagem, což může vysvětlovat určité rysy jeho tvorby.

Společným motivem všech skladeb na CD je dech – jeho zvuk, jeho rytmus, frázování, které udává. Hned titulní skladba *Inwards* pro basovou flétnu a elektroniku je vytvořena z vynořujícího se a mizejícího zvuku basové flétny (Antje Langkafel) hrající na pomezí šelestu a znělého tónu, který podporuje elektronika vytvořená z podobných zvuků. Různě tvarované zvukové vlny, oddělené tichem, připomínají extrémně zpomalený dech. Palmer využívá velkou šíři dynamiky, od velmi tichých poloh se subtilními kontrasty až po bolestivé fortissimové nárazy.

Inspiraci dechem najdeme i ve skladbě *Drang* pro akordeon – tento nástroj má své vlastní plíce i hlasivky, dovede pít, ale i syčet a funět při vypouštění vzduchu „naprázdno“, což je bohatě zapracováno do zvukové výbavy této skladby, která rozehrává všechny technické možnosti nástroje. Mimořádně náročný part sólisty (zhostil se ho Sergej Čirkov) ale nakonec není víc než sled neuroticky působících virtuosních „rifů“, nehierarchizovaných v rámci celkové formy, a od poloviny už nepřináší nic nového.

Vrcholem CD je skladba *Transient* pro soprán, klavír a elektroniku (Lydia Kucht, John Palmer), která představuje meditaci na dlouhých tónech, opět strukturovaných do „vlnového“ frázování. Orientální zvuk tomu dodává preparovaný klavír znějící jako koto.

Kontrast tvoří skladba pro trombon a elektroniku *Transfiguration*, která je plná exprese a je založená na rychlém sledu krátkých zvukových detailů. Na nahrávce hraje trombonista (a též skladatel) Vinko Globokar, jemuž byla zjevně ušita na míru – kromě trombonové hry kompozice počítá s hlasovým a hereckým projevem. A dech se tady uplatní ve všech svých podobách. Podobně jako akordeonová skladba, i tato svou plošnou stavbou po chvíli unaví slabší národy z řad posluchačů, s tím rozdílem, že trvá plných sedmnáct minut.

Ukazuje se, že spíše než frenetický, exaltovaný výraz Palmerovu plošnému pojetí formy sedí řídká faktura, málo not a zahalení do magické atmosféry ticha a ozvěn. Dokonale to dokazuje závěrečná skladba *Fado* pro klavír na čtyři ruce (Yseult Jost, Domingos Costa). Partitura je úsporná, jsou zde izolované tóny a akordy rozmístěné v prostoru, které občas vystřídá nějaký konsonantní akord a postup, vzdáleně odkazující na žánr v názvu skladby.

Miroslav Pudlák

**Anne Sofie von Otter: Hillborg, Boldemann, Gefors
Esa-Pekka Salonen: Salonen**

Deutsche Grammophon (www.deutschegrammophon.com)
Distribuce: Universal Music (www.universal.cz)

Značka Deutsche Grammophon ve své sérii 20/21 systematicky prezentuje nahrávky významných skladatelů několika posledních desetiletí. Především jde o takzvaná velká jména, tedy o autory, někdy již nežijící, kteří jsou známí (přiměřeně poměrům soudobé hudby) a obecně uznávaní. Po nahrávkách Pierra Bouleze, Petera Eötvöse, Luciana Beria, Steva Reicha a dalších se nejnovějším přírůstkem v řadě stala trojice švédských skladatelů známých poměrně méně. To by nemuselo být na škodu, nicméně při poslechu se zdá, že alespoň ze dvou třetin je zařazení do zmiňované „novohudební“ série docela sporné. Skladby pro zpěv a orchestr *Epitaphs*, Op. 10 z roku 1952 Laciho Boldemanna (1929–1961) i *Lydia's Songs* (1995–96) Hanse Geforse (*1952) silně připomínají dobu, kdy se pozdní romantismus lámal v expresionismus, ve vzduchu byla cítit dekadence a vypjaté emoce, melodie byly nekonečné a harmonie zahuštěné. Příznačné

pocházejí i zhudebňované texty v obou případech z počátku 20. století: U Boldemanna to jsou básně Edgara Lee Masterse (1915), Gefors se inspiroval románem Hjalmara Söderberga *Vážná hra* z roku 1912. Jejich verze vypjatých hudebních emocí má i zajímavá místa, nicméně až příliš připomíná, že podobně, ale zajímavěji komponovali před sto lety Alexander Zemlinsky nebo Richard Strauss. Dojem nezachraňuje ani skvělý výkon mezzosopranistky Anne Sofie von Otter.

Že lze psát hudbu v podstatě romantickou a zároveň současnou, dokazuje úvodní *...lontana in sonno...* Anderse Hillborga (1954) pracující s texty dvou Petrarkových sonetů. Hudba se pomalu noří z ticha, dlouhé okamžiky ticha stupňují napětí, smyčce bez vibrátů se slévají v chladné bloky zvuku, tón hlasu občas splývá s orchestrem. Přitom se ale z téměř statických ploch vyloupnou „staromódně“ klenuté melodické linie a dynamické gradace. Neoromantismus v tom lepším smyslu.

Cosí romantického je i v hudbě Fina Esa-Pekky Salonena. Ten je asi o něco známější jako dirigent, i když třeba jeho kompozice *Wing On Wing* zazněla i u nás v rámci Hudebního fóra v Hradci Králové v roce 2007. Dědictví evropské moderny odmítající čitelné melodie nebo přehledné rytmy je infikováno protikladnými vlivy. Salonen jako dirigent uvedl v premiéře skladby Johna Adamse nebo Arvo Pärta, což nezustalo bez následků. Výsledkem je zajímavá kombinace strohosti, příkré znějících harmonií a promyšlených struktur s dramatickým citem a efektivními zvukovými barvami, tedy věcmi, nad nimiž posluchač nemusí zvlášť přemýšlet. Úvodní *Helix* (2005) je jednou velkou gradací, která by k rytmickému poklepávání mohla přimět i zapřísnělé protivníky soudobé hudby. *Klavírní koncert* (2007) je tradicionalisticky pojatý, s extrémně virtuózním partem sólisty (Yefim Bronfman), kontrastem klavírních pasáží a orchestrálních vstupů i s odkazy k historickým formám, jako je rondo, aniž by tu ale skladatel pracoval se slyšitelnými odkazy k historii. Ačkoliv se v průběhu tří vět koncertu najdou i místa klidná až pastorální, převládajícím pocitem je setrvalý úprk v proměnlivých rytmech a zvukových barvách. Když se objeví melodie, kterou by snad člověk mohl považovat za příliš snadno zapamatovatelnou, je za chvíli překryta třetími dalšími myšlenkami.

Závěrečný kus *Dichotomie* (2000) pro sólový klavír je podle autorova komentáře hříčkou o vztahu mezi mechanickým strojem a živým organismem, o možném přerodu jednoho v druhé. Vychází mu z toho verze hudebního impresionismu přenesená do 21. století.

Skladatelé věnující se zároveň dirigování mají často problém vyrovnat se s množstvím cizí hudby, která jim prochází rukama. Salonen z tohoto důvodu na nějaký čas s komponováním přestal. Je slyšet, že se nakonec cizí vlivy v jeho tvorbě složily do něčeho velice originálního.

Matěj Kratochvíl

Resonabilis:

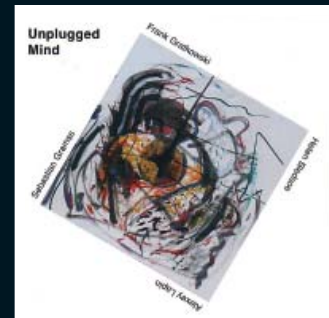
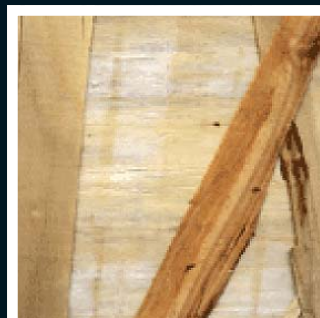
Contemporary Chamber And Solo Music For Kannel

Kristi Mühling (www.resonabilis.com)

U:: uus eesti muusika / new estonian music

MTÜ Ansambel U (www.uuu.ee)

Dva perspektivní komorní soubory z Estonska, shodně založené v roce 2002, si letos vydaly své první nahrávky. Ty obsahují kompozice mladých estonských skladatelů, převážně napsané na míru tomu kterému ansámblu. Už z letmého pohledu je zjevné, že Resonabilis a U: jsou soubory spřízněné: oba mají společného jednoho ze zakládajících členů – flétnistu Tarma Johannese – a na albech se částečně prolíná i jejich autorská báze.



Rozdíly mezi soubory plynou z obsazení. V Resonabilis má centrální postavení estonská citera kannel, nástroj, který je primárně spjat s lidovou hudbou, ale který bývá v modernizované podobě (v chromatickém ladění) používán i v hudbě umělé. Kristi Mühling, která na kannel v ansámblu hraje, se dlouhodobě specializuje na soudobou hudbu a tak jako řada jiných hráčů na „atypické“ nástroje, pohybující se v této oblasti, podněcuje skladatele k tomu, aby pro kannel tvořili nová původní díla. Kromě ní a Johannea tvoří Resonabilis zpěvačka Iris Oja a violoncellista Aare Tammesalu. Šestičlenná sestava ansámblu U: je z pohledu komorní soudobé hudby tradičnější: flétna (Tarmo Johannes), klarinet (Meelis Vind), bicí nástroje (Vambola Krigul), klavír (Taavi Kerikmäe), housle (Merje Roomere) a violoncello (Levi-Danel Mägil). Opačně se to má, zdá se, s projevem kolektivů. V případě Resonabilis je umírněnější, konvenční, u U: si své místo nachází i jistá extravagance. Dokumentuje to už výprava obou disků, kdy proti sobě stojí nosič s klasickým bukletem a kapsa s třicetistránkovou brožurou, v níž jsou text a fotografie vytištěny v bílém lesku na bílém matném papíře (kazit oči si však není třeba, vše se dá v čitelné podobě najít na CD nebo stáhnout z internetových stránek U:).

Obsah disků je pestrý, ale vyvážený. Nejvíce mě zaujaly skladby Märt-Matise Lilla; U: interpretuje hned dvě – *When The Buffalo Went Away* a *My Weeping Voice Is The Wind Of Autumn*. První je tematicky věnována genocidě Indiánů v Severní Americe na konci 19. století a zániku jejich kultury, symbolicky vyjádřenému v názvu kompozice odchodem bizonů. Důležitým dramatickým i kompozičním prvkem je ve skladbě fragmentarizovaný text, pronesený údajně jedním indiánským náčelníkem, na nahrávce přednášený hercem Reinem Ojou: „*When the buffalo went away, the hearts of my people fell to the ground, and they could not lift them up again, after this nothing happened.*“ V samotné hudbě je patrný vliv Györgye Ligetiho, který prozrazují hned vstupní figurativní běhy v klavíru, známé třeba ze druhé věty Ligetiho *Tria pro lesní roh, housle a klavír*. Také druhá skladba, třebaže je čistě instrumentální, byla inspirována textem – haiku Macua Bašó, které determinovalo zvukovou střídmost Lillova díla na způsob japonské tradiční hudby. V *Sappho's Fragments* (v podání Resonabilis) Lill ukazuje, že mu není cizí ani práce s textem na bázi tradičního zhudebnění.

Helena Tulve si vydobyla z mladých estonských skladatelů patrně zatím největší uznání v zahraničí, profilové album s názvem *Lijnen* jí vyšlo dokonce i na značce ECM (recenzi je možné vyhledat v HV 4/08). Její tvorbu ovlivnilo pařížské studium, především spektralismus, jehož ohlasy lze zaznamenat i ve skladbě *stream 2*, interpretované ansámblem U:. Kompozice *Silmaja* pro sólový kannel zase využívá bohatých zvukových možností tohoto nástroje. Tatjana Kozlova, která mimo jiné studovala právě u Tulve, nezapře vliv své učitelky – spíš než na melodii se soustředí na zvukové experimenty. Působivého účinku dosahuje v tomto směru s nástrojovou kombinací flétny a kannelu v díle *Muutlik*, originálnější vyznění má však skladba napsaná pro U: – *Circles*. V jejím případě je zajímavá i geneze: Kozlova si vytvořila grafickou analýzu elektronické skladby Pierra Schaeffera *Etude aux allures*, a podle této analýzy následně vytvořila kompozici, v níž akustické zvuky věrně navozují dojem zvuků elektronických.

Z kolekce Resonabilis bych vyzdvihl ještě pohádkově mysteriózní impresi Marga Kõlara *Võlujarv* (Kouzelné jezero) a skladbu Üla Krigula *Die Ernste Wandlungen* (na texty Ernsta Jandla) s divadelními prvky; U: má také jeden skrytý trumf navíc – minimalistickou kompozici Tauna Aintse *1film*. Nicméně i zbývající autoři – Antti Auvinen (*Allusion Fragments*), Age Hirv (*Recitative*), Kristjan Kõrver (... *notae... no. 9, no. 4*) na albu Resonabilis a Andres Lõo (*Miimiline partituur*) na

disku U: – mě utvrzují v tom, že estonská soudobá hudba má v nastupujících generacích uložený silný tvůrčí potenciál. Totéž lze po poslechu obou recenzovaných CD s jistotou prohlásit i o interpretech.

Vítězslav Mikeš

Aranos: Surrounded By Hermits

Pieros (www.brainwashed.com/aranos)

V Irsku žijící multiinstrumentalista Petr Vaštl vulgo Aranos vydává vlastním nákladem další CDR v podivuhodně řešeném obalu; tentokrát se disk skrývá v kombinaci pytloviny a dřeva. (Sám autor ovšem dřevem není a pytloviny nehraje.) Jeho nové dítko je padesátiminutovou kolekcí šestnácti krátkých skladeb, které spolu tu více, tu méně souvisejí, což dramaturgicky připomíná vynikající starší album *Magnificent! Magnificent! No-One Knows The Final Word* (v roce 2001 ho Aranos vybavil obalem ze zeleného ručního papíru).

I když je, dle názvu díla, obklopen poustevníky, vydává se Vaštl na zvukovou cestu kolem světa, ne-li ještě dál. Několik stručných skladeb na začátku alba je atmosférickým úvodem věcí příštích, v němž sviští vítr a cinkají struny i zvony. Směrem ke konci alba nálada houstne a proměňuje se, zazní pro autora typické blues se surreálným textem a barovými názvuky, hutné dechy, terénní nahrávky (dvacet lidí náhodně čte úryvky ze *Snu noci svatojánské*), uširvoucí elektronické rytmy... a konec probíhá ve znamení táhlých klavírních akordů. Pochopitelně dojde na virtuózní houslovou hru s oblibou těžící z cikánských vypalovaček. Tvůrčí prostředky, které od Vaštl známe, jsou zde zastoupeny všechny. Citlivá dramaturgie alba a zvukařská zručnost ale brání vzniku stylového mišmaše, jednotlivé nálady se stručně prolínají a střídají a i když album až téměř do konce neústupně graduje a v určitých chvílích zní (ve srovnání s decentním začátkem) opravdu hromsky, není tu agresivita hlavním cílem.

Aranos mi připomíná samorosty typu Captaina Beefhearta a především Toma Waitse, a to nejen svým hlasem a přístupem k textování. Nebojí se brát inspiraci z celého světa a vždy ji přetaví ve tvar, v němž se střídá muzikantská rutina s klukovsky zanícenou „hrou na věci“. Z elektronické skladby pro smyčcem rozeznávané gongy se nerozpakuje vyskočit na koni dřevního country s bravurně zvládnutým banjem, výlety do musique concrète lehkovážně prostřídá úpěnlivým barovým tangem, když se naštve, natočí politické bluesové album... a ještě jsem od něj neslyšel slabou desku.

Petr Ferenc

Gratkowski / Lapin / Gramss / Bledsoe: Unplugged Mind

Leo Records (www.leorecords.com)

Když se na podzim roku 1994 v Praze objevil orchestr Klause Königa, patřil jednáctiletý Frank Gratkowski už k prestižním sólistům. Ve skvělých Königových skicách *Time Fragments (Seven Studies in Time and Motion)*, v nichž je konfrontována hudba dvojic tvůrců z oblasti vážné hudby dvacátého století a jazzu, se předvedl Gratkowski drsným altsaxofonovým sólem v Königově skladbě inspirované Igorem Stravinským a Anthonym Braxtonem. To už měl tento hamburský rodák za sebou studia u Charlieho Mariana, Sala Nistico a Stevie Lacyho, a bylo zřejmé, že jejich podněty už rozvíjí osobitým způsobem v nesmlouvavé freejazzové podobě. Když si následně po citované nahrávce *Call That Going, Call That On* Königova orchestru pustíte úvodní a titulní Gratkovského skladbu *Unplugged Mind*, zní to jako pokračování, pouze altku vystřídá basklarinet. Sólový dechový nástroj a zvonkohra klavíru vzrušivě vstupují do



poklidnějších ruchů často znějících jako konkrétní hudba – to je základní dojem z hudby na novém CD.

Současný free jazz, přesněji řečeno improvizovaná hudba poučená free jazzem a hraná muzikanty posvěcenými jazzovou avantgardou časů moderny, má už dávno svůj hlavní proud, vlastní mainstream, od něž poučený nečeká příliš objevného. Důvodem, proč tuto hudbu poslouchat, je potěšení z příjemně stráveného poslechu hudby nekonvenčního charakteru, pro velkou část posluchačů stále ještě nepříliš stravitelné. Muzikantům i posluchačům však nabízí prožitek zvukového dobrodružství. Přesně to je případ této nejčerstvější nahrávky saxofonisty a klarinetisty Franka Gratkowského, kterou stvořil s pianistou Alexejem Lapinem a kontrabasistou Sebastianem Gramsem. V závěrečném šestém opusu jim ještě přispěla flétnistka Helen Bledsoe. Gratkowski svou hudbu vysvětluje tak, že po uchopení základního nápadu, který má určitou strukturu, je třeba vypnout mysl a nechat volně vyplouvat to, co je za strukturou skladby. Stejně by k takové hudbě měl přistoupit posluchač. Gratkowského trio toto pojetí hudby deklaruje velmi důvěryhodně: tóny basklarinetu, klarinetu nebo soprán saxofonu klid slyšeného prostoru pozvolna prolínají a mizí, jindy se do něj dravě protrhávají, aby svou přítomností rozvíbrovaly basové tóny nebo shluky tónů klavíru. Na své si přijdou také struny klavíru, různé vrzavé tóny, témbrové plochy. Rytmus zvukových pohybů je spíše pomalejší, až klidný. Přes všechnu abstraktnost hudba působí sevřeně. Improvizace mají smysluplný děj, který sledujeme pozorně a s napětím. Ač je Gratkowského hudba zcela akustická, připomíná místy elektroakustickou hudbu. Alexej Lapin dokáže skvěle využívat možností preparovaného klavíru, podílí se na tom, že některé pasáže působí dojmem industriálního prostředí z hlubin průmyslové revoluce, které znělo ještě přírodními materiály – spíše zvuky dřeva, svistu či úderů do kovadlin, než agresivní rachot zbytných železných oblud. V nejkratší skladbě alba *In Harmony* (4:19) si potvrdíme, že takto free pojatá hudba může být tajemně lyrická, může mít svůj osobitý impresionismus, podvědomou meditativnost, nepřekvapí ani silně citově výrazné lamentační sólo Gratkowského altsaxofonu (*Turn To*). Ryzí free jazz v klasickém duchu celé trio spustí ve *Voice Over The...*, v němž „konzervativně“ využívá jen přirozených tónů nástrojů – ovšem započteme-li do toho také silně předimenzované přefuky Gratkowského. Závěrečná *Speak Silent* je vstupem do podezřelého klidu neznámé krajiny, v níž se lze nečekaně dočkat čehokoli – především Gramsova delšího sóla na kontrabas, díky němuž lze dešifrovat, odkud pocházejí leckteré zvuky v předchozích skladbách. Do sóla zvolna vstupuje zpovzdálí tichý ptačí štěbet nástroje flétnistky, rušený jen opuštěnými údery do strun klavíru, až celá nahrávka vyústí do naprostého ticha.

Vladimír Kouřil

**Kochan / Uchihashi / Hautzinger (Trio KUH):
Ruth, send a SMS**

Tone Industria (www.toneindustria.com)

Svět volné improvizace býval vždy světem bez kodexu, pravidel a nařízení; světem liberálním a možná i zcela anarchistickým. Jedná se v něm o princip hraní tady a teď, který umožňuje hráčům expandovat po abstraktní hudební mapě všemi možnými směry. Jedinou nepsanou, ale smlouvenou podmínkou je nehrát podle dohodnutých pravidel a necitovat již stvořená schémata. V posledních několika letech ovšem jako by i pole z nejsvobodnějších a nejvolnějších začalo některým hudebníkům být těsné a až svazující, a tak u nich můžeme zaznamenat příklon k již vytvořeným formám jako dalšímu zdroji, s nímž lze kreativně pracovat. Není třeba dokládat, že většina hudebníků zabývajících se improvizací se nevěnuje zároveň hudbě jiného řádu. Lze

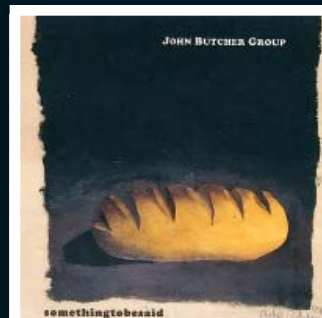
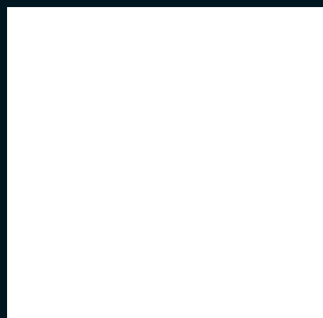
však najít i takové, kteří hledají možná propojení obou hudebních přístupů, a to jak kompozičních, tak i takových, které mnohdy rezignují i na jakýkoliv rytmický nebo melodický rámec.

Multikulturní trio polského perkusisty Jacka Kochana, japonského kytaristy Kazuhide Uchihashi a rakouského neidiomatického trumpetisty Franze Hautzinger je jedním z těch projektů, které prolamují onu bariéru mezi nespoutanou improvizací a již poměrně ustálenými hudebními styly, postupy a texturami jako je například jazz, rock anebo repetitivně pulsující elektronika. Každý z trojice hudebníků se sice improvizaci věnuje, ale paralelně pracuje i s „tradičnějšími“ hudebními formami. Hautzinger je známý svým jazzrockovým projektem Regenorchestra anebo vlastními minimalistickými kompozicemi sestavenými ze smyčkované hry na čtvrttónovou trubku, Kazuhisa je bývalým členem věhlasné japonské skupiny Ground Zero, Kochan je vyhledávaným jazzovým bubeníkem jak v Polsku, tak i například v USA a Kanadě. Během poslechu alba *Ruth, send a SMS* je čím dál patrnější, že ono nepsané dogma o nevcházení do vod stylů a známých forem zde pozbývá platnosti. Díky bohu.

Trio KUH ve velmi skromném obsazení kytara, bicí, trubka s trochou přidané abstraktní glitchové elektroniky a mikroelektroniky ukazuje, jak se pevné formy postupně a integrálně vkrádají do tekoucích skladeb, aniž by jakkoliv narušovaly jejich spontaneitu a energii. Ale ve chvíli, kdy už je ustálený a smlouvený tvar nalezen a všichni zúčastnění by jej mohli pouze bezpečně dynamicky rozvíjet zcela v logice věci, projeví se jejich tendování k nestabilitě a narušování pevných struktur. Trio představuje hudbu jako proces hledání anebo aplikování rozmanitě dynamické a energií nasycené jazzrockové formy (i v tomto poměrně redukovaném obsazení), která se vyznačuje hlasitostí a jistou naléhavostí a bývá od své nejvypjatější chvíle postupně rozmělněována a abstrahována. Pro všechny čtyři skladby jsou příznačné neustálé přechody od tichých a zkoncentrovaných abstraktních ploch, v nichž Hautzinger odhaluje paletu svých technik a v jistých místech lze ve hře Uchihashiho nalézt ozvuky jak japonské redukcionistické onkyo scény, tak i kytarového noiseu a psychedelie, k pulsujícímu rytmicky výraznému jazzu. Kochan svým způsobem hraje na perkuse velmi jazzově v klasičtějším slova smyslu, a ačkoliv mění dynamiku svých setů, je zřejmé, že byl odchován na komplikované freejazzové morfologii. Ve vypjatých momentech slyšíme křik Kochana nebo Uchihashiho, spíše jen hrdelní zvuk než konkrétní slova, a tento spontánní křik není jen esencí radosti z divokého hraní, ale i jistým leitmotivem skladby – opakujícím se nespoutaným vokálním výbuchem. Z alba je patrné, nakolik mají všichni hudebníci zkušenosti i s jiným než improvizovaným hraním. Například Hautzinger místy buduje svá sóla jako divoké melodické, a přece gestické řady tónů s výraznými přefuky, aby vzápětí v improvizovaných pasážích amplifikoval všechny nepostřehnutelné údery rtů na náustek anebo prstů na korpus nástroje.

Je zajímavé sledovat, jak mají všichni tři zúčastnění sklony k anarchii; je dobrodružné poslouchat, kdo první začne narušovat jazzrockový tvar a začne se introvertně věnovat vlastnímu jazyku natolik, aby vyrušil své spoluhráče z pulsující hypnotické hudby. Toto odpoutávání se i následný propad tria do abstrakce je na celém albu velmi vzrušivé, mnohdy i více než rytmicky výrazné trio. Tento tyglík dvou odlišných přístupů je velmi nosný a je vidět, nakolik střídání obou poloh zúčastněné baví. Možná, že jistá striktnost a hermetičnost improvizované scény doznává jistou proměnu, nejednalo by se o svobodnou hudbu, kdyby ignorovala i možnost improvizovaně využít kompozici jako jednu ze strategií práce. V tomto směru může album *Ruth, send a SMS* naznačovat cestu. A možná i více – vymezit její trajektorii.

Lukáš Jiříčka



Bertrand Gauguet / Franz Hautzinger / Thomas Lehn:
Close Up

Günter Müller: Buenos Aires Tapes

Monotype Records (www.monotyperecords.com)

Velmi progresivní polský label Monotype Records vydal letos prozatím čtyři tituly na CD a jeden (premiérový) vinyl v počtu 250 kusů, který je již vyprodán; není divu, jde o album *Nero's Expedition* noiseově experimentujícího Tetuziho Akiyamy s projektem GUL3. Ony tituly na CD však kvalitou za tímto vinylem nezaostávají. Ať už jde o polskou skupinu Sing Sing Penelope, trio Gauguet / Hautzinger / Lehn či dvojalbum švýcarského hráče na iPod Güntera Müllera.

Především trio tvořené jedněmi z nejzkušenějších improvizátorů dneška, Franzem Hautzingerem (čtvrttónová trubka) a Thomasem Lehnem (analogový syntezátor), a poměrně neznámým Bertrendem Gauguetem (altsaxofon a soprán-saxofon) nahrálo album, které by mělo milovníky volné improvizace nadchnout a zaměřit více pozornosti na polský label. Třebaže album obsahuje i tišší, klidnější pasáže, celé je prostoupeno vibrující energií, kdy v některých momentech jen těžko rozeznáváme zvuky tvořené bublajícím saxofonem od Lehnova syntezátoru, jindy stejně tak pochybujeme o zdroji, kterým může být jak staříčský syntezátor, tak umně užitá elektronika, s jejíž pomocí Hautzinger vytváří kulminující zvukové stěny. Gauguet skvěle sekunduje svým ostřílenějším spoluhráčům a je rovnocenným spoluvůdcem improvizované smršti. Na jaro 2010 připravuje toto trio turné. Zareaguje na to někdo z tuzemských promotérů?

Dvojalbum, pod kterým je podepsán Günter Müller, vzniklo ve spolupráci s argentinskými umělci. Jak název napovídá, jde o záznamy dvou koncertů v Buenos Aires; na každém z nich slyšíme něco pásek, konkrétně z archivu Gabriela Paiuka a Alana Courtise. Posledně jmenovaný doprovázel Müllera ještě spolu s Pablem Rechem (sampler, minidisk, elektronika). Courtis (vystupující s různými variacemi křestního jména Anla, Alna atd.) zde hraje i na svou oblíbenou kytaru bez strun (pro odlišný a zvukově masivnější vzorek tohoto nástroje doporučuji Courtisovo loňské album *Unstrunged Guitar & Cymbals*, vydané na značce Blossoming Noise). První CD *Buenos Aires Tapes* přináší jeden padesátiminutový track, kde po úvodní velmi subtilní půlhodině přijde radikální zlom. Zhruba pět minut je posluchač vystaven pulsujícímu tlaku s dynamicky vzrůstající tendencí, aby byl v závěrečných 15 minutách konfrontován se sotva slyšitelnými zvuky, které se chvilky zabarví gradujícími basovými vrstvami.

Druhý disk je rozdělen do tří částí a kromě Müllera a pianisty Paiuka na něm slyšíme prázdný čtyřstopý magnetofon a ovladač WX7 v rukou Sergia Merceho. Zvuk klavíru obstarává „lidskou“ polohu nahrávky, „nelidskou“ naopak vysoké frekvence, které se v závěru zarývají do uší; ty nepůsobí nekonsistentně, naopak, přicházejí na správném místě a s akurátní intenzitou. Koncert v Buenos Aires musel divákům přinést fascinující setkání „známých“ klavírních tónů s neuhlazenými zvuky tvořenými ne právě běžnými nástroji.

Petr Vrba

Klare / Maris / de Joode / Vatcher – 1000: Played
Leo Records (www.leorecords.com)

Mezinárodní kvarteto nazvané 1000 sestavil německý saxofonista Jan Klare ze špičkových hudebníků. Nizozemský kontrabasista Wilbert de Joode, belgický trumpetista Bart Maris i americký bubeník Michael Vatcher mají za sebou již obrovské

zkušenosti z řady velice slavných improvizčních seskupení, sledovat tedy jejich společnou kooperaci je vpravdě úžasné.

Technická virtuosita, vzájemný respekt a smysl pro souhru jsou spíše základními podmínkami než kvalitami této nahrávky. Ačkoliv se nástrojové obsazení jeví jako jedno z typických freejazzových, rovnocenný význam má v Klareho kompozičních základech nebo v čistě kolektivních improvizacích i evropský element. Melodic-ké linie se vzájemně kontrapunkticky doplňují, případně každý nástroj si nachází v punktualistickém duchu svůj vlastní prostor. Zní-li některý z nástrojů chvíli osamoceně, je to spíše přáním všech ostatních hráčů než výsledkem sólistovy snahy o prosazení se.

Kompletně improvizované kusy jsou prostrřídány celky s větší nebo menší mírou kompozice. Klare se v některých pasážích inspiroval i evropskou klasikou. Do skladby *Panorama (Canzonette)* volně zapojil melodie Claudia Monteverdiho, část nazvaná *Fountain* přiznává svůj základ v klavírní impresi *Jeux d'eau* Maurice Ravela. Jen příležitostně a na kratší okamžiky se trubka či saxofon dostávají k nějakému extrémnějšímu zvukovému experimentování, nejčastěji se tradičnímu idiomu vzdaluje de Joodeho kontrabas, bicí zase naopak téměř nikdy. U Michaela Vatchera je ale fascinující jeho invence, se kterou decentně v pozadí, ale zároveň téměř neustále doplňuje práci ostatních hudebníků. Jeho bicí zde jen málokdy vynikají sólově, ale smršť tichých a cílených úderů je jednou z kvalit tohoto alba.

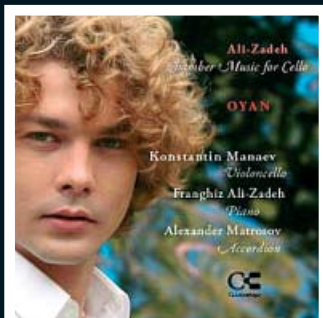
Možná bude pro posluchače lepší odpojit analytickou část svého myšlení, nepátrat zkrátka třeba po tom, co je improvizace či co bylo předem připravené, a jen tak si vychutnávat mistrovskou kongeniální komunikaci. Tito hráči našli svůj vlastní způsob vyjádření a i v dnešním velkém množství improvizčních nahrávek je album *Played* svěbytným projektem.

Jan Faix

John Butcher Group: Something to be said

Weight of Wax (www.johnbutcher.org.uk/Wax.html)

Po dlouhých, avšak plodných pěti letech vydává britský saxofonista John Butcher na své značce druhé album. *Something to be said* napsal Butcher na zakázku pro Huddersfield Contemporary Music Festival, kde byla skladba vloni na podzim premiérována a při té příležitosti i nahrána. Butcher k realizaci své skladby sebral sedmici skvělých, většinou svých dlouholetých spoluhráčů. Kromě něj tvoří elektroakustické oktetu Chris Burn (klavír), Clare Cooper (harfa, guženg), dieb 13 (gramofony), John Edwards (kontrabas), Thomas Lehn (analogový syntezátor), Adam Linson (kontrabas, elektronika) a Gino Robair (perkuse, ozvučené plochy). Butcher kromě svého standardně nadstandardního hraní na saxofony používá v kompozici několik přednahranych částí, a to deset let staré vzkazy na záznamníku a zvuky skleniček na víno. Hodinová skladba, na disku rozdělená do devíti tracků, je povětšinou interpretována různě uskupenými dvojicemi či trojicemi hudebníků, tvoří ji i četné improvizované pasáže. Místa určená pro improvizaci s maximální délkou pěti minut měl každý z hudebníků vyhrazená dvě, alespoň jak se píše v partituru volně přístupné na www.bbc.co.uk/radio3/jazzon3/somethingtobesaidscore.pdf. Butcher, přestože nechává hudebníkům i v rámci kompozice dostatečně velký prostor (viz instrukce v partituru), má výsledný zvuk naprosto pod kontrolou. Na první pohled i poslech dosti pestrá paleta možných (i nemožných) zvuků je rozkouskáváním na malé formáty držena v duchu spíše komorní hudby než divoké ansámblové erupce volné improvizace. Kromobyčejných míst na albu najdeme hned několik a při opakovaném poslechu se nabízí nové netušené roviny. Zmíním jen dvě, a to skvělý Butcherův „duet“ se záznamníkem a druhý track, kde se do zvu-



ku skleniček lupanci vloupává gramofon, a atmosféra postupně houstne do jednoho z nejhutnějších okamžiků na celém disku, aby vzápětí klavírní tón předznamenal saxofonový vstup. Další lahůdky nechávám na každém z posluchačů – objevovat například dunivou souhru kontrabasů s gužengem, to je vpravdě gurmánský zážitek. *Something to be said* je album, které znovu potvrzuje, že John Butcher patří k výjimečným zjevům na současném hudebním poli.

Petr Vrba

Franghiz Ali-Zadeh: *Oyan (Chamber Music for Cello)*

GWK / ClassicClips (www.classic-clips.de)

Vydavatelství ClassicClips, spadající pod münsterskou organizaci Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit (GWK), se primárně snaží podporovat mladé naděje interprety, sbírající ocenění na prestižních soutěžích, avšak stojící teprve na prahu své umělecké kariéry. Kompaktní disky z katalogu vydavatelství tak slouží především k prezentaci těchto umělců: z obalů i bukletů na nás hledí jejich tváře na způsob komerčních nahrávek hvězd a dramaturgická originalita obsahu CD bývá potlačena tendencí naznačit v případě toho kterého hudebníka pestrost jeho repertoáru kombinováním klasické i soudobé hudby v zásadě bez hlubší vazby mezi skladbami. Recenzované album je však co do hudebního obsahu v řadě dosud vydaných alb na značce ClassicClips nápadnou a pozoruhodnou výjimkou. Jeho hlavní aktér, ruský violoncellista Konstantin Manajev (*1983), v současnosti žák Ivana Monighettiho na Hochschule für Musik v Basileji, na něj totiž zařadil čtyři díla ázerbájdžánské skladatelky Franghiz Ali-Zadeh (*1947), z nichž dvě jsou dokonce vydána premiérově.

Ali-Zadeh je autorkou s mezinárodním renomé. Proslavily ji zejména dvě skladby, které i díky věhlasným interpretům obletěly celý svět: duet pro violoncello a preparovaný klavír *Habil-sajahy* (Na způsob Habila, 1979), který na Západ „vyvezl“ zmíněný Monighetti a v rámci svého projektu Silk Road ho následně propagoval Yo-Yo Ma, a smyčcový kvartet *Mugam-sajahy* (Na způsob mugamu, 1993), zkomponovaný pro Kronos Quartet. Obě díla mohou těm, kdo se s tvorbou Ali-Zadeh dosud neseťkal, posloužit jako dobrý první kontakt s ní. Ali-Zadeh je sice skladatelky odchovaná (sovětskou) avantgardou šedesátých a sedmdesátých let, ale do své tvorby brzy začala projektovat vlivy tradiční ázerbájdžánské hudby, přičemž ve zmíněných skladbách dosáhla tato tendence velice sugestivních tvarů. Táhlé mugamové melodie, jejich quasi improvizované pozvolné, jakoby statické rozvíjení, simulace zvuku tradičních nástrojů na nástrojích evropských, inspirace ázerbájdžánskou mytologií, to vše organicky splynulo se západoevropským kompozičním myšlením.

Habil-sajahy v podání Manajeva a skladatelky najdeme i na recenzovaném disku, kde obstarává finále. Dílo je inspirováno uměním ázerbájdžánského virtuózního hráče na kemanču Habila Alijeva, k němuž odkazuje violoncellový part; preparovaný klavír pak při užití různých technik hry „supluje“ několik dalších tradičních nástrojů (tar, oud, daf, goša nagara). Jako duet je koncipována také skladba *Counteractions (Yanar Dağ)* z let 2002–2003, tentokrát však pro violoncello a akordeon (na ten hraje Alexander Matrosov). Je to hudba programní, vychází z legendy o hořící hoře (Yanar Dağ) a zamilovaném mládenci, který svou láskou oheň vyvolává. Povaha obou partů odpovídá charakteru jevu, jež ten který nástroj symbolicky představuje: violoncellová linie je exaltovaně melodická (rozpálená láska), akordeonová je většinou akordická, a tedy zemitá, zvukově masivní (hora). Zbýlé dvě kompozice – *Aşk havası* (1998) a *Oyan! (Povstaň!)*, 2005 – jsou psány pro sólové violoncello a autorčina snaha o propojení východních a západních tradic se v nich projevuje v té nejkřehčí podobě.



Hudba Franghiz Ali-Zadeh není snadná na provádění; vyžaduje interprety, kteří dokážou obsáhnout prostor průniku dvou odlišných kulturních světů a důkladně si ho osahat. Konstantin Manajev tuto podmínku bezesporu splňuje. Škoda jen, že kvality inspirativního alba poněkud degraduje obal, cílící spíše na dívky v pubertě než na posluchače soudobé hudby.

Vítězslav Mikeš

Katja Krusche / Martin V. Krusche: *I Am One*

Leo Records (www.leorecords.com)

Možnosti uplatnění akordeonu v oblasti avantgardní improvizace jsou stále ještě málo probádané, v poslední době se ale ukazuje, že nás tento nástroj spjatý nejvíce s různými lidovými tradicemi může ještě hodně překvapit. Styl definovaný slavným severanem Frodem Haltim se jeví jen jako jeden z mnoha možných. V diskografii rakouského dua lze sice najít například desku *Cantango*, jež svým názvem sděluje o svém obsahu vše, Martin V. Krusche ale sám o sobě tvrdí, že ho inspiruje mnohem více soudobá vážná hudba než lidové žánry. V tomto případě je to spíše vokalistka a výtvarnice Katja Krusche, která má sice v oblíbě moderní zpěvačky typu Ursuly Dudziak, ovládá ale i další výrazové prostředky typické pro různé folklórní projevy. Posluchači se může vybat souvislost třeba s Mari Boine.

Jako své páté album vydal tento manželský pár koncertní záznam pořízený v divadle v jejich rodném Štýrském Hradci. Je důkazem toho, že živé koncerty sedí volně improvizaci zřejmě nejvíce. Oba protagonisté ze sebe během vystoupení vydávají úplně vše. Vedle bravurních virtuózních i meditativních sólových výstupů vytváří tento tandem pozoruhodné nálady při společné komunikaci. Přístup Martina V. Kruscheho k akordeonu je ve srovnání třeba se zmíněným Frodem Haltim podstatně zemitější, není mu to ale na překážku při směřování k abstrakci. Je to sice nástroj primárně vhodný k doprovodům typu „bas – příznávka“, ty ale mohou vypadat různě. Například v části nazvané *Reaching New Lands* se po polyfonním výstupu objeví tato klasická struktura, ale práce s polyharmonii, atonalitou či přímo s klásky jí dodá naprosto odlišnou náladu i funkci, tím spíše ve spojení s Katjiným „sprechgesangem beze slov“.

Z hudby samotné i z jednotlivých titulů, jako jsou třeba *From The East, Into Silence*, *Reaching New Lands* nebo *Going Deep*, je jasně cítit směřování k duchovnu. To je pro toto duo velice důležitý rys a podobně jako u mnoha jiných improvizčních seskupení je možné chápat i zde živý koncert jako určitou formu rituálu, který má schopnost silně okouzlit každého aspoň trochu avantgardě otevřeného posluchače.

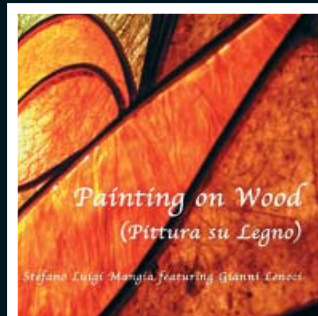
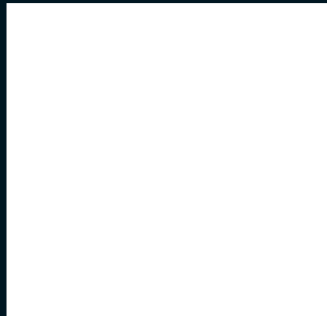
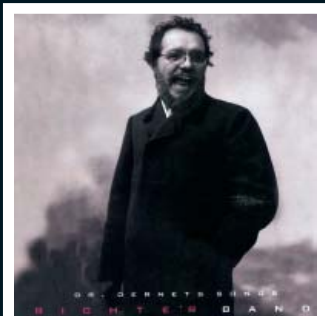
Jan Faix

Kluster And Friends: 1969–1972

Quibco (www.fancymoon.com/con_s/qbico94.shtml)

Box šesti vinylových alb ukazuje legendární krautrockovou formaci tak, jak ji většina posluchačů nezná. V současnosti je skupina v povědomí pod názvem Cluster v sestavě Dieter Moebius a Hans-Joachim Roedelius, která se vloni představila na Stimulu. Legendární spolupracovníci Briana Ena a magové syntezátorových ploch na hranici ambientu, kosmische Musik (viz minulé číslo HV) a easy listeningu ale nebyli přítomni zrodu skupiny s původním názvem Kluster. Prvotním hybatelem byl Conrad Schnitzler, který založil i Tangerine Dream, aby obě skupiny opustil a stal se neochvějným samotářem.

Když se majitel italského labelu Quibco letos rozhodl ukončit činnost své značky, zeptal se ho Schnitzler, zda se nechce rozloučit opravdovou bombou. Po nepřekva-



pivě kladné odpovědi poskytl vydavateli šest hodinových CDR rané sestavy Kluster, z nichž byl sestřihán obsah přítomného boxu, jenž za letošní rok stihl vyjít v nejrůznějších nízkonákladových verzích – s plastickým nápisem na obalu nejrůznějších barev či jen ozdobený vysprejovanou šablonkou. Vnitřní výprava boxu je skromná: šestice alb nemá potištěné etikety, místo bukletu se dočkáme jen potištěné průhledné fólie. Důvodem je samozřejmě hlavně snaha o nízké finanční náklady, celá kolekce se ale díky tomu zbavuje tíže „historického“ díla a posluchačům je tak sdělováno: poslechněte si ty cca čtyři hodiny hudby bez názvů či rozdělení na tracky a nepátrejte více. Schnitzlerovým mlhavým prohlášením na webu vydavatele vévodí věta o tom, že Kluster se nikdy nerozpadl a stále existují. Počítám, že jde o existenci duševních pout mezi někdejšími členy, v Čechách takto podobně již dvacet let bez aktivity existuje improvizační sdružení Žabí hlen. Jediná informace přímo v boxu hlásí, že kromě Schnitzlera na nahrávkách vystupují Klaus Freudingmann, Wolfgang Seidel a přátelé.

Několik nezřetelných fotografií na fólii ukazuje, že skupina používala syntezátory, flétnu, jakýsi podivný smyčcový nástroj (samoděl nebo tromba marina?) a klasičtější bicí soupravu. Z poslechu je zjevné, že to zdaleka nebylo vše. Reklamní text distributora, od něž jsem komplet pořizoval, zněl: „velmi proto-industriální“. Trefnější popis bych těžko vymyslel. Dlouhé plochy rytmického potukávání, zastřených, ale přece jen „vesmírných“ zvuků, občas až freejazzový vpád bicích a dechů, to vše v zastřeném, zrnitém hávu neokázalosti. Jednotlivé strany alb začínají většinou z ticha a přes „zahřívací hrkání“ se propracovávají do končin bizarní chytlavosti zcela nepřibuzné s pozdější, občas docela přeslazenou produkcí Cluster. Jsou to pozoruhodně překvapivé kamínky do krautrockové mozaiky a opravdu nakažlivá hudba. Vřad také už dlouho jsem recenzovanému albu nevěnoval tolik poslechů, jako této opulentní krabici.

Petr Ferenc

Richter Band: Dr. Dernets Songs
Richtig Music (www.richtigmusic.cz)

Kytaristu Pavla Richtera asi není čtenářům HIS Voice potřeba příliš představovat. Na domácí alternativní scéně se pohybuje už od poloviny sedmdesátých let a byl mimo jiné hnacím motorem projektu Stehlík / Švehlík, po roce 1989 spolupracoval s Wooden Toys, MCH Bandem Mikoláše Chadimy nebo s Feng-yün Song. Richter Band existuje s přestávkami od poloviny osmdesátých let, v jeho současné studiové podobě doplňuje Richtera staršího jeho syn Jonáš a Štěpán Pečírka. Aktuální počín *Dr. Dernets Songs* je první studiová deska od roku 2004 (rok poté Pavel Richter vydal nahrávku scénické hudby *The Fourth Wish* – viz HV 2/06). Pro staré příznivce Richter Bandu bude šokem hned první skladba *Zloprcek vs.*, v níž se klopotavý rytmus z groove boxu dělí o pozornost s výraznou basou, gramofonistickými skreči a smyčkami. Richter Band se zde ocitá na půli cesty mezi postpunkovým volnomyšlenkářstvím a turntablismem a posluchačům vysílá jasný vzkaz, že Pavel Richter odmítá zůstat stát na jednom místě. Snad za životadárnou infuzí stojí Richterův syn Jonáš, veterán české alternativy totiž na nové desce vůbec nezní unaveně či nostalgicky. Druhá skladba *Dr. Sisiko* ho vrací do rozjímavých poloh s psychedelickým efektem pozpátku puštěných smyček a ambientnější atmosférou. Trilogie *Ces-tou-necestou (za 80 dní)* je eklektický průlet s bezmála krautrockovou prostřední částí, jež skončí až v šamanském technu. Dvě závěrečné jedenáctiminutové skladby trochu kazí celkový dojem, je v nich cítit únava materiálu. Rozjuchaný *Rej-Tanec* zoufale šetří nápady a etno-rocková rozčívka *Afro-pub* zavání artrockovou zahleděností do sebe.

Dr. Dernets Songs je trochu schizofrenní kolekce inspirovaná příběhem šíleného Derneta z Foglarovy *Chaty v jezerní kotlině*. Svoje vlastní hudební šílenství Richter dává opatrně, ale důkladně. Energií, s níž se pouští do nových experimentů – byť nemusí nutně dopadnout na jedničku –, by mu mohl leckdo z jeho generačních soupeřů závidět.

Karel Veselý

Stefano Luigi Mangia feat. Gianni Lenoci: Painting On Wood
Leo Records (www.leorecords.com)

Na svém prvním albu vydaném pod vlastním jménem nám mladý vokalista Stefano Luigi Mangia ukazuje svůj talent v plné šíři. Během své několikaleté kariéry stihl již získat různá ocenění i účinkovat s hudebníky takového formátu a stylového záběru, jako jsou například Bobby McFerrin, Markus Stockhausen, Joëlle Léandre nebo Carlos Zingaro. Album *Painting On Wood* je inspirované dramatem Ingmara Bergmana z roku 1954, jež se stalo později předlohou pro *Sedmou pečeť*. Autorský repertoár Mangia připravil společně s pianistou Giannim Lenocim, na albu hrají ještě kontrabasista Pasquale Gadaleta a bubeník Marcello Magliocchi. Výchozí platformou je pro Stefana Mangia avantgardní jazz respektující i starší tradice, na desce se však odrážejí i jeho znalosti ze studií tradičních pěveckých technik z Mongolska a severní Indie.

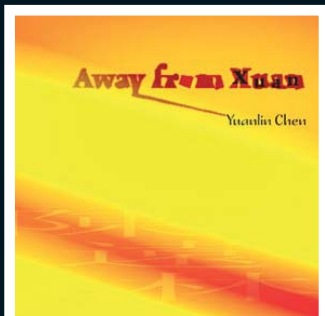
Úvodní kus je věnován jednomu z průkopníků jazzové avantgardy, pianistovi Malu Waldronovi. Skladba nás uvádí do poklidné základní atmosféry alba, v baladickém tempu může Mangia přesto předvést expresivní klenuté sólo, v němž uplatňuje jak skvělé bluesové citění, tak enormní rozsah. Intonační jistota, se kterou se pouští do abstraktních melodických frází, nám může připomenout třeba Kurta Ellinga. V následující desetimínutové skladbě *The Lights In My Shade* však Mangia přejde až do extrémních poloh srovnatelných s Philem Mintonem či s Mikem Pattonem. Podobně improvizuje i v kompozici *Bone* od Stevea Lacyho, do volné hry se tu však pouští i kontrabas a Lenoci se od jazzového idiomu vzdaluje úplně, když místo klavíru obsluhuje tradiční africkou mbiru. Lenoci si to však vynahrazuje ve své autorské sólové baladě *Cielo e Terra* nebo v emocionálně vypjaté Mangiově skladbě *Dis-oriented Thoughts*, kde hraje i na struny klavíru nad plochou kontrabasových flažoletů doplněných Mangiovým dramatickým frázováním. V kompozici *Oriental Eyes* je úžasné sledovat, jak Mangia kombinuje textové úryvky se scatovými improvizacemi. V Lenociho opusu *Ladder* stojí zase proti sobě energické postbopové klavírní sólo a místy až na poslech téměř bolestivý experiment se studiově dotočenými dalšími vokály.

Přemýšlet o paralelách s Bergmanovým příběhem je možné dlouho a různě. Zařazení jemného standardu *My One And Only Love* na samotný závěr alba by bylo možné po předešlém spíše avantgardním repertoáru přirovnat ke konečnému smíření s osudem rytíře Antonia, názvy některých skladeb v sobě nesou podobné tajemno, jaké skrývají i Bergmanovy myšlenky vložené do dramatu, paralel by se možná našlo více, a možná taky ne. Jestli se Mangia nechal jen volně inspirovat názvem bez důkladnějšího studia, i tak se mu podařilo vytvořit hudbu vskutku originální a hlubokou.

Jan Faix

Colin McLean / Andy Moor: Everything But The Beginning
Unsounds (www.unsounds.com)

Kytarista Andy Moor a (původně) baskytarista Colin McLean před třinácti lety rozpustili postpunkové Dog Faced Hermans. Od té doby je *Everything But The Begin-*



ning jejich prvním společným studiovým počinem. McLean už nehraje na baskytaru, ale na laptop. Moor je sice stále na plný úvazek členem The Ex, ale zároveň se již hezkou řádku let pohybuje na scéně volné improvizace – vzpomeňme například jeho projekt Thermal se saxofonistou Johnem Butcherem a hráčem na analogový syntezátor Thomasem Lehnem, duo se skladatelem Yannisem Kyriakidesem či letos vzniklé trio s (nevšedním) básníkem Anne-Jamesem Chatonem a nadžánrovým tvůrcem Carstenem Nicolaïem (Alva Noto).

Na recenzované desce používá Moor záměrně pouze analogový zvuk své kytary bez efektů, zato občas sáhne po kazetovém magnetofonu. Hned v prvním skladbě se nám připomene nedávný vydavatelský počín, album *Patches*, které Moor vydal spolu s DJ/Rupturem na vlastní, za tímto účelem založené značce Unsuitable Records. Vlastně ani nepřekvapí, že některé motivy najdeme na obou deskách, nahrávky pro tuto alba totiž částečně pocházejí ze stejného období (jaro 2007) a dokonce i ze stejného klubu (amsterdamský OT 301). Jistý recenzent označil Moorovu souhru s DJ/Rupturem jako s „poněkud rozpačitými výstupy“, dá se tak předpokládat, že podobně by odbyl i recenzované album. Osobně s takovým hodnocením vůbec nesouhlasím, obě desky považuji za skvělé počiny, které potvrzují, že Andy Moor je schopen jak divoké hry v parapunkových The Ex, tak i improvizace (jemné i divoké) s kterýmkoli hráčem. A případně i s básníky či tanečníky. Však také *Everything But The Beginning* sice vydalo duo McLean / Moor, nicméně všechny nahrávky vznikaly během živých vystoupení spolu s řadou tanečnic (Kateřina Dietzová, Makiko Ito, Tereza Lenerová, Alexandra Manasse aj.; ukázky lze zhlédnout na YouTube, hledej pod: music / dance 301). Album však stojí i bez vizuálního tanečního kontextu, třebaže v některých momentech na něj sama hudba poukazuje – v místy klubově taneční skladbě *My Electric Dreams*, v *Overdose Of Everyday* odkazující k tanci butó nebo k fyzickému divadlu atd. Na albu najdeme jak subtilní a celkem jednoduché rytmické pasáže (například závěr *The Flower Of Fixed Ideas* nebo větší část *Mingiede*), tak lehce brutální kus *Waiting For The Angels*, upomínající na ostřejší časy Dog Faced Hermans. Skvělé album, kde ani není třeba litovat, že nevyšlo na DVD.

Petr Vrba

Yuanlin Chen: *Away From Xuan*

Innova (www.innova.mu)

Přiznám se, že od zakladatele vůbec prvního akademického čínského studia pro elektronickou hudbu (1986 při pekingské Centrální hudební konzervatoři) jsem čekal trochu jinou hudbu, než jaká je ke slyšení na albu *Away From Xuan*. Tvorba Yuanlina Chena (*1957), čínského skladatele působícího v současné době ve Spojených státech, je rozmanitá a pravděpodobně zahrnuje i experimentálnější skladby, tři kompozice na CD – jedna orchestrální a dvě komorní – jsou však napsány v poměrně tradičním duchu.

Symfonická báseň *Away From Xuan* nemá v podstatě čím překvapit. Zaujme na ní snad jen skutečnost, že tématický materiál pro ni autor údajně čerpal v lidové hudbě regionu, kterému se v posledních měsících vzhledem k medializaci ujgurské problematiky dostávalo zvýšeného zájmu – Sin-tiang. Povaha samotné skladby ale naivně odkazuje k (pozdnímu) romantismu a rozpaky neutlumí ani precizní provedení BBC Scottish Symphony Orchestra pod taktovkou Chenova mnohem slavnějšího čínského kolegy Tan Duna.



Také v případě čtyřvěté skladby *Chasing The Sun*, inspirované starou čínskou legendou o člověku, který se snažil dosáhnout a obejmout slunce, se nedokážu zbavit pocitu, že dílo jen pomíjivě rozšiřuje repertoár pro kytarová kvarteta (na nahrávce hraje The Minneapolis Guitar Quartet), třebaže jde o zajímavější a nepochybně více *soudobou* kompozici než je ta předchozí.

Zdaleka nejnápaditější ze všech tří Chenových skladeb je tak pětidílná suita *Wondering Along The Journey*, napsaná pro ansámbl složený z čínských tradičních i západoevropských nástrojů (Melody Of China pod vedením skladatele). Je vtipná, hravá, zní exoticky, ale tak trochu i povědomě: vyvolala ve mně půvabnou představu Stravinského *Vojáka zabloudivšího do Číny*.

Vítězslav Mikeš

Bob Saint-Claire: *Ta krysa má zuby natřené prudkým jedom*

Bob Saint-Claire (www.bobsaintclaire.net)

Zuby natřené prudkým jedom... Kde to jen bylo? Může to být výrok z nepovedeného thrilleru, anebo parodie na něj. Album, jehož název nám hrozí pochybně nebezpečnou krysou, natočila mladá (většinou členů ještě nebylo třicet) česká kapela Bob Saint-Claire, hudebníci dle svých slov inspirovaní moderním jazzem a soudobou elektronickou scénou. Nahrávku kapela vydala pouze ve třech stovkách kusů a zabalila ji do originálního, z části ručně vyrobeného papírového přebalu.

Album otevírá skladba s názvem *Pěkná věc*. A je to taková pěkná věc. Ať jsem pustil CD komukoliv, při nástupu kláves do právě rozjeté skladby se každý zasmál. Klapky totiž posluchače pozdraví bodrým humorem. Jako kdyby nám strýc z vesnice vyprávěl jednu z košilatých historek, které jsme možná někdy slyšeli, ale stejně se při ní vděčně zasmějeme. A podobné pocity se mohou posluchači dostávat na mysl tu a tam i po zbytek alba. Ona povědomá krysa v názvu tedy možná není náhodná. Popisem úvodního vtipu ale nechci čtenáře zmást: hudební taškařice od kapely nečekejte. Bob Saint Claire jsou především vypravěči. Soustředění a strhující. Právě vyprávění je tím, co nástroje na albu dělají. Zejména elektrická kytara Filipa Černého a klávesy a klavír Jana Faixe.

Ta krysa má zuby natřené prudkým jedom je čistě instrumentální album. Není tu zpěv, není tu text, a přece spousta vyprávění. A hlavně srozumitelného! Přestože se v kapele sešli zjevně velmi zdatní hráči, ani na dva takty nesklouznou k sebepožiravým sólům a sebestředným improvizacím. Posluchač naopak může sledovat řec nástrojů a promyšlené melodie tón po tónu, dokáže jim rozumět a může se tak nechat pohltit příběhem. Spád vyprávění zajišťují bubeník Marian Petržela a baskytarista Václav Březina. A to tak, že publikum nenechají příliš v klidu. Vypravěč Bob Saint-Claire na nás někdy mluví klidným až romantickým hlasem, hned ovšem dokáže naléhavě a emotivně chroptět. Vždy ale tušíme sdělení, kterému se vyplatí naslouchat. Jen škoda, že kapela takové zadumání následně shazuje. Skladbu, po které máme pocit, že jsme něco prožili, nazve třeba *Beznohý koblih*.

Jedním z nejsilnějších momentů vyprávění je sedmá skladba *B.S.E.* (v kontextu „koblihu“ je bohužel možné, že muzikanti mají na mysli šílené krávy). Vede ji velmi příjemně „nakváknuť“ kytara, která hraje strhující a přitom úspornou sekanou vyhrávku. Ta v refrénech přechází do blyštivé táhlé znělky. Melodií tady vládne baskytarista. Na *B.S.E.* dramaturgicky skvěle navazuje skladba *Františkovy nožičky*. V těchto dvou kusech vyprávění nástrojů skupiny Bob Saint Claire vrcholí. Divák zapomíná, že je v kině (tedy vlastně, že poslouchá CD). A leckdo si možná ani neuvedomí, že poslouchá kapelu bez zpěvu. Osmá píseň ve slokách pulsuje a pak graduje hustými rify kytary s rytmikou, nad kterými poskakuje melodický

NURSE WITH WOUND
THE MEMORY SURFACE

klavír. Více než sedmiminutový *Spánek spravedlivých medvědů* album uzavírá. Vyprávění dospělo ke katarzi, kapela vyvádí posluchače ven z příběhu a dává mu prostor přemýšlet. Třeba i o skvělém albu, vzrušujících zvucích kytary a kláves, pulsující souhře hudebníků a chytré produkci.

Martin Filip

Nurse With Wound: The Memory Surface

United Dirter (www.dirter.co.uk)

The Memory Surface je bílý plastový box obsahující nejnovější studiové album Nurse With Wound *The Surveillance Lounge* a k tomu dva disky výchozích materiálů. Na začátku byla projekce Murnauova dlouho ztraceného, avšak znovu nalezeného filmu *Hořící dům* (Der Brennende Acker, 1922), k níž před dvěma lety Steven Stapleton a Andrew Liles zahráli živý soundtrack. Z playbacků předpřipravených ve studiu potom vznikly čtyři skladby zaplňující hodinu trvání *The Surveillance Lounge* – a šest částí murnauovského vystoupení lze nalézt právě na bonusových discích setu.

The Surveillance Lounge se od výchozího materiálu značně liší – neslyšíme zde praskot gramofonů, jimiž byl živý soundtrack skrznaskrz prosáknut, a dramatické hudební děje nejsou vázány k okamžikům změn na filmovém pásu. Stapleton a Liles se odřízli od struktury Murnauova filmu a vydali se na čistě hudební pole, jejich album (na němž jim hostuje řada různých jazyků a hlasů včetně Davida Tibeta) je ale přesto výrazně cinematické.

Střídají se zde okamžiky tichého napětí (slovo ambient zde rozhodně není namístě) a šepotu na hranici slyšitelnosti – quasi filmových dialogů – s „lekačkami“ uširvoucích výkřiků, elektronického prskání a – ve druhé skladbě *The Golden Age Of Telekinisis* – umanutých rytmů zbláznivších se primitivů. Dvakrát třikrát zaslechne připomínku loňského výletu NWW do hájemství easy listeningu, alba *Huffin' Rag Blues* (čti v HV 6/08), útržky odpočinkových exotických instrumentálek jsou ale stručné a tiché až k neuslyšení. Časté je dlouze narůstající dunění a šum, které ve filmu ohlašují nebezpečí a dramatický zvrat – ať už falešný nebo opravdu nastanuší. Jediným „podvratným“ momentem jsou tři tóny varhan, které se vynoří z apokalypsy závěrečné skladby *Yon Assassin Is My Equal*: svou výškou a barvou neodbytně připomínají klávesový motiv podmalovávající cureovský hit *Close To Me*. Zda jde o náhodu či sampl, bůh sud.

Výstup na hory zvuků tyčících se uprostřed jezer ticha není snadný, výhled (výslech?) po opakovaném zdolání ale stojí za to. *The Surveillance Lounge* je vážně pojatým, do posledního detailu propracovaným dílem, nikoliv příležitostným vtípem či úletem, jakým diskografie NWW také oplývá – viz recenzní rubriku předminulého čísla. „Lehčí bonusy“ a v podstatě ambientní poslech nabízejí zmíněné bonusové disky, milý, ale nijak nutný appendix – to je informace pro ty, kteří chtějí ušetřit a koupit jen to opravdu podstatné hudební sdělení.

Petr Ferenc

Medeski Martin & Wood: Radiolarians III

Indirecto (www.mmw.net)

Albem vydaným letos v srpnu zakončila kapela Medeski Martin & Wood svou triologii, která opěvuje řád překrásných mořských prvků (recenze na dvě předchozí desky lze nalézt v HV 1/09 resp. HV 4/09). *Radiolarians III* je nahrávka zvukově podobná těm předchozím, opět ale přináší i několik nových prvků doposud u této kapely neslyšených. Pánové Medeski, Martin a Wood ji vydali na své vlastní značce Indirecto (stejně jako třeba tituly *Out Louder* či *Farmer's Reserve*).

MEDESKI MARTIN & WOOD



RADIOLARIANS III

Otevírá ji svižný varhanní groove skladby *Chantes Des Femmes*, v níž se ale objeví i lyrické plochy mellotronu a v souhře s rytmikou neuvěřitelně swingující rozsáhlé klavírní sólo. Medeski bravurně mixuje stylové prvky staré i nové. V následující interpretaci tradicionálu *Satan, Your Kingdom Must Come Down* uplatňuje postupy soudobé avantgardní improvizace i variace na téměř ragtimové harmonie, a tvoří tak krásný prostor pro Woodovo živelné sólo na zkreslenou baskytaru. Skladba *Kota* je introvertnější, zároveň ale zvukově experimentálnější, Medeski v ní hraje třeba i na tradiční japonský nástroj koto.

Za jeden z hitů alba lze rozhodně pokládat kompozici *Undone*. Jako každá správná „hitovka“ je postavena jen na malém množství akordů a základních motivů, fascinující je ale její rocková dravost a drsné zvukové pojetí. Medeski Martin & Wood takto hrají jen málokdy, tento styl je více charakteristický třeba pro Benvenuto Russo Duo. Zbytek alba se již opět nese v duchu svižných svěžích grooveů navazujících na tvorbu kapely devadesátých let. Lehce snad vybočuje jen lyričtější skladba *Broken Mirror*, která svými mellotronovými smyčci a romantickým tématem vybrnkáním na struny klavíru působí dojmem filmové hudební klasiky z let šedesátých. Tím se ale stává též výrazným momentem desky.

Kapela své fanoušky opět potěšila silným albem, ale přeci jen poměrně podobným tomu předešlému. Radikálnější koncepční změny při dalším natáčení by byly rozhodně potěšující.

Jan Faix

Beata Bocek: Czary moje dary twoje

Beata Bocek: Zapraszam was do waszego cicha

Vlastní náklad (http://bandzone.cz/beatabocek)

Další muzikanti i hudební posluchači by si letos pod stromeček mohli nadělit stejný dárek, který od loňských Vánoc rozdává písničkářka Beata Bocek. A sice zamyšlení, které v sobě nese její třetí řadové album s názvem *Zapraszam was do waszego cicha*.

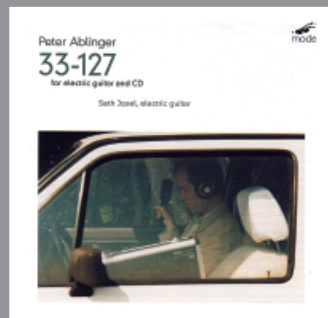
Kdo je Beata Bocek? Písničkářka z Valašska, jejíž kořeny ovšem sahají o kousek severněji, a sice do Českého Těšína (nejpřesněji česko-polského Těšína). Vystupuje buď sama se svou akustickou kytarou, nebo ještě za doprovodu houslí a perkusí Tomáše Maliny a Davida Kulišáka. V českém kontextu je dalším členem kapely polština. Jazyk sousedních Slovanů se

totiž ve skladatelských rukou Beaty Bocek stává spolutvůrcem kouzelných melodií. Jeho sílu

ilustruje třeba už jen refrénový slogan titulní skladby alba *Czary moje, dary twoje*. Přestože v češtině by slova písně byla téměř identická, zpívaná by vyzněla hloupě. Přízvukná a zpěvná je Beatina polština. A chce se spolu s jejím textem říci: co může být víc než czary moje, dary twoje?

Beata se ukazuje jako schopná textařka, která dovede oslovit, ať již lyrickým motivem, nebo patosu prostým životním postřehem („*podle toho, co máš v hlavě, tak se v životě máš*“). Sdělení, které Beata Bocek přináší na albu *Zapraszam was do waszego cicha*, asi zrovna čtenáře HIS Voice nepřekvapí. Ovšem ve vývoji muzikanta a posluchače má důležité místo bez ohledu na to, kdo ticho v hudbě dokázal uchopit originálněji a kdo přichází s již vyzkoušeným. „*Zamýšlela jsem se nad tichem, klidem, schopností být sama se sebou a spíše mlčet nežli mluvit, poslouchat vnitřní hlas, intuici, a naučit se rozlišovat ji s voláním ega,*“ píše ke svému poslednímu albu Beata Bocek. Zkrátka doporučuji.

Martin Filip



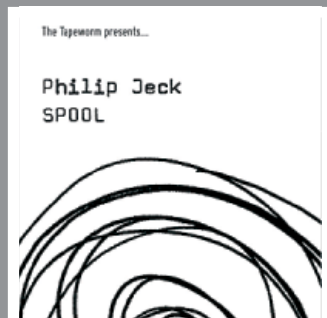
Peter Ablinger: 33-127 for electric guitar and CD
Mode Records (www.moderecords.com)

95 do sebe zapadajících miniatur nového alba rakouského skladatele Petera Ablingera má stejnou strukturu: kratičkou, na kytarě vybrnkávanou stupnici na několik vteřin přehluší intenzivní hluk nekytarového původu, se kterým se kytara snaží adekvátními prostředky vyrovnat, a po jeho doznění melodie pokračuje ve své původní, tonálně přirozené progresi. Kytarové party nahrál Seth Josel, noiseové (či spíše „rauschové“) intervence poskládal autor z materiálu nahraného v ulicích Berlína, kde dlouhá léta žije. Všechny sekvence plynou pozvolna v percepčně přijatelném sledu pravidelně se střídajících opozic – uším lahodící tonální struktura versus uši drásající zvukový chaos. Použití hluku je zde vesměs nesymbolické; Ablingerovo pojetí „Rauschen“ má spíše charakter syntaktického strukturálního prvku s působivými estetickými účinky bez mimohudebních asociací. Nejsou to skutečné repetice a málem ani difference, nýbrž modifikace odkazující na moderní svět, ve kterém jsou veškeré identity jenom simulovány. Je to zvuková hra diferencí a repetice jakoby podle aktuální filozofické předlohy. V každém případě je to napínavé poslouchání, zejména pro originální pojednání ambivalentního vztahu mezi nereprezentujícím hlukem a reprezentací prostřednictvím hierarchických tónových řad. Kytarista Seth Josel na tom má lví podíl.

JC

Philip Jeck: Spool
Tapeworm (www.tapeworm.org.uk)

Nová položka v diskografii Philipa Jecka vychází za znovu módní kazetě. Nově vzniknuvší londýnské kazetové vydavatelství s půvabným názvem Tasemnice má na svém kontě nahrávky teoretika postmoderny Jeana Baudrillarda, avant-metalisty Stephena O'Malleyho, všudebyla Simona Fishera Turnera i zesnulého režiséra Dereka Jarmana a o jeho nízkonákladové, decentně vypravené kazety je zájem – ta Jeckova vychází už ve druhém vydání. Na první poslech nás jeckovská bažina ozvěn, šumů a náznaků nijak nepřekvapí. Když se ale dozvíme, že hudebník vyměnil pro sebe typický instrument – tj. gramofony – za baskytaru, můžeme udiveně začít přemýšlet o roli efektů v jeho tvorbě. Tahle kazeta by napovídala, že hrají prim, zatímco výchozí zdroj zvuku – ať už baskytara nebo vinylové desky – druhé housle. K Jeckově pověsti archeologa vinylu se rázem přidává obraz Jecka coby hráče na nejružnější kytarové i nekytarové krabičky. Ať už vás to udivuje nebo ne, pokud máte tohoto liverpool-



ského hudebníka rádi, vězte, že nebudete zklamáni. Z kazety opět zní „typický Jeck“.

PF

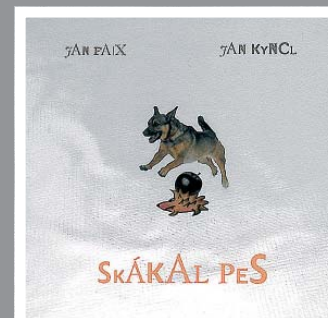
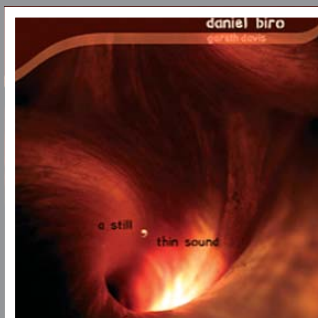
Daniel Biro: A Still, Thin Sound
Sargasso (www.sargasso.com)

A Still, Thin Sound Daniela Bira je dvouvětá elektroakustická skladba, jejíž každá část je inspirována jinou biblickou pasáží: první je zasvěcena událostem na hoře Sinaj, druhá setkání proroka Eliáše s Bohem; konfrontace obou vět odráží autorův záměr vyjádřit hudbou dva odlišné spirituální zážitky, kolektivní a individuální. *Sinaj* začíná velice nadějně, nádhernou pozvolnou gradací elektronických zvuků a tónů šofaru; ve dvou třetinách této věty ale jako když utne, ozvou se kosmické zvuky v duchu prvních syntezátorů (a také samplů pěveckého ansámblu Vocal Motions Singers) a napětí spolu s nimi opadá. Druhou větu (*Eliáš*) uvádí dlouhá výrazově proměnlivá improvizace na basklarinet (v Čechách nejednou vystupující Gareth Davis), postupně ale dominantní roli přebírá opět elektronika, často s podobným efektem jako v části první. Nápaditá ideová koncepce, již se dostalo místy velice zajímavého, místy však i překombinovaného hudebního zpracování.

VM

Jan Faix / Jan Kyncl: Skákal pes
Fluidum Records (www.fluidumrecords.cz)

Posmutnělé klidné album dvou mladých českých muzikantů, klavíristy Jana Faixe a tenorsaxofonisty Jana Kyncla. Jeden z autorů, Faix, jejich společnou hudbu na myspace označil jako avant-jazz. Zda je to avantgardní přístup k jazzu, to nevím. Necháme-li v popisu jazz, hodilo by se možná zcela v úctě k muzikantům i tomu označení napsat, že hrají pop-jazz: přístupnou muziku, co do srozumitelnosti. Ale pravda je, že silný melancholický náboj alba nese dílo daleko od možné popovosti. Na kravatový večírek se sektem je to příliš smutné. Je to ovšem hezky smutné. Osoba klavíristy Faixe příbuzensky pojí duo Janů s kapelou Bob Saint-Claire (její album recenzujeme v tomto čísle HV). A obě seskupení také nahrála (zřejmě Faixovu) skladbu *Kukačka na půdě*. Stejný motiv vaří duo v hrnci o dost hlubším. Atmosféra skladby svým způsobem překonává pojetí, jaké dala *Kukačka* (výborná) kapela s kytarou, bicími a basou. Zkrátka, když tenorsaxofon zahraje melodii plných táhlých tónů, může se struna kytary chvět sebevíc, ale vedle žestě to působí jako chvění z nesmělosti. *Skákal pes* je podzimní album, zdá se. A snad to není jen



tím, že tento text vzniká v sychravých podzimních dnech, nebo že jednu z písní autoři nazvali *Podzimní svatba*. Podobně říjnově působí třeba i *Zvratky smyl déšť*, jak autoři ostře pojmenovali další ze silných skladeb. Máme u ní pocit, že incidentu na chodníku mohlo předcházet pití na žal. Na závěr alba dají Faix a Kyncl dokonce vědět, že dětská písnička *Skákal pes* je vlastně také melancholický povzdech.

MF

Maja S. K. Ratkje / Lasse Marhaug: Music For Gardening
Pica Disk (www.picadisk.com)

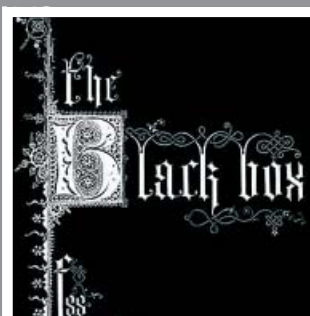
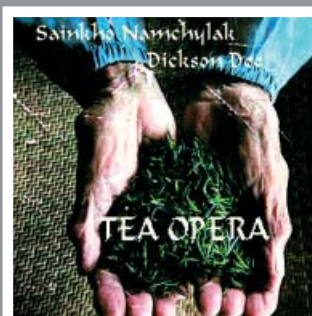
Čtvrtá část série *Music For...* norské skladatelky, improvizátorky a členky mj. Spunk a Fe-Mail a vydavatele, noisera a poloviny dua Jazkamer je věnována zahradním pracím. Předtím vyšly desky o nakupování, milování a podvádění. Čtyřicet minut disku je rozděleno do sedmi částí, hudba graduje od echovaných štouchanců (znějících podobně jako zvuk rytí hlíny) přes vysokofrekvenční noise, dětské žvatlání, gramofonové ready made až k hlasité abstraktní syntéze všech prvků. Občasný rytmus je jen vějířka pro udržení pozornosti a mizí tak náhle, jako začal. Převažujícím dojmem z alba je neuchopitelnost. V madonnovskými nazvané závěrečné skladbě *Like A Prayer* dojde na klidný zpěv ptactva nad milovaným pozemkem. Spojení klasicky vzdělané kompozitky a hlučícího noisera je dalším z řady důkazů o otevřenosti a průnicích skandinávských hudebních scén. ...a taky mají společnou zkušebnu.

PF

Sainkho Namchylak / Dickson Dee: Tea Opera
Leo Records (www.leorecords.com)

Devět bezeslovných příběhů o čínské čajové kultuře, „vyprávěných“ tuvínskou zpěvačkou Saincho Namčylak a hongkongským zvukovým manipulátorem, producentem, skladatelem Dicksonem Deem (vl. jm. Li Chin Sung), devět skladeb s rituálním nádechem a vůní po čaji. Namčylak si umí ke svému mnohotvárnému vokálnímu i výrazovému projevu vybírat adekvátní umělecké partnery a dokonale se střelila i v případě Deea. Živelný hlas a live electronics jsou na albu *Tea Opera* v rovnoprávném vztahu, z něhož plyne působivá interakce, při níž se obě složky ne doplňují, ne vzájemně podporují, ale splývají v organický zvukový tok, hřejivý (díky lidskému hlasu) a chladivý (díky elektronice) zároveň. Hudba do čajoven? Snad jedině do takových, kam jsou návštěvníci zvyklí chodit hudbu vnímavě poslouchat.

VM



Různí: The Black Box

Fling Sound System (www.flingcosound.com)

Jsou to už čtyři roky, co čínská hrací plastiková krabička Buddha Machine způsobila na západě doslova horečku meditačního ambientu. Krabičky se prodalo přes padesát tisíc kusů a vloni před Vánocemi vyšla druhá verze, vylepšená o modulační funkce. Dnes už Buddha Machine funguje i jako aplikace pro iPhone a objevují se též další variace na tento nápad. Svůj vlastní hrací strojek na konci listopadu vydají dokonce i Throbbing Gristle – bude se jmenovat Gristleism. Stejnou variantou původního plastikového Buddhy Machine je i The Black Box amerického blackmetalového labelu Flingco Sound System. Vypadá jako malý černý náhrobek a smyčky, o něž se postarali kmenoví hudebníci labelu jako Cristal, Haptic a Wrnlrd, připomínají zvuky „z onoho světa“. Znepokojivý záhrobní skřípot metalových extrémistů v přísně lo-fi podobě jde zcela proti původnímu nápadu Buddha Machine, jenž hrál zenově prostý ambient. Nuž ale – každému, co jeho jest. Blackmetaloví nihilisté mohou The Black Box používat jako náhradu motivační kazety a ráno po probuzení si pustit smyčku chicagské umělkyně Annie Feldmeier Adams, jež na prvním programu katatonickým hlasem opakuje: „Dneska se nezabiju...dneska se nezabiju...dneska se nezabiju.“ Ve Flingco Sound System mají – zdá se – velmi zvláštní smysl pro humor. **KV**

Villalog: Cosmic Sister

Angelika Köhlermann
(www.angelika.koehlermann.at)

Vídeňské kvarteto, které si říká Villalog, má v oblíbené progresivní rock sedmdesátých let, minimalismus i groove, post rock a analogovou elektroniku, a to vše stmeluje diskem let osmdesátých. Pakliže je *Cosmic Sister* deska zamýšlená pro večírek, neumím si ho dost dobře představit. Ve skladbách je sice pravidelný rytmus, ale najdeme v nich i kytarové nápadky à la Specimen 3 a elektronické kosmické plochy. Progresivní i retro album zároveň. **PZ**

Kačica lyžičiarka: Výkřik

Pazvuk Records (pazvuk@email.cz)

DIY na CDR. Bílovická dvojice Ištván a Swob mísí elektronický hluk a zvuky vydolované ze syntezátorů s pomalou recitací surreálných textů o zpomale-

ných horolezcích, dopisech plných lásky kroučících se v ohni, porodní bábě na plese mrtvých duší, zarputilosti drtící hněv. Textová složka je důležitější než hudební, dalo by se mluvit o autorské recitaci doprovazené zvuky, občas jsem si vzpomněl na způsob, kterým své texty prezentuje Jaromír Typlt. Ve srovnání s jeho sofistikovaným podáním (či žánrem hörspielu) je Kačica lyžičiarka mnohem „punkovější“ a v dobrém slova smyslu lidová, což jí ale dodává na působivosti a ojedinělosti. Závěrečná sedmnáctiminutová koncertní instrumentálka je jaksi z jiného světa. **PF**

Delicate Noise: Filmezza

Lens Records (www.lensrecords.com)

Druhé album Marka Andrushka alias Delicate Noise dokáže zaujmout hned na první poslech. Elektronické skladby převážně ve středním tempu jsou plné melancholie a řady dětských i jiných vokálních sampleů. Připomínají tak zhmotnělý, v mlze poněkud utopený sen, nebo taky soundtrack k neexistujícímu filmu. **PZ**

Lobisomem: Brightest Solids

Tall Corn Music (www.tallcornmusic.com)

Brad Loving je chicagský DJ, který se začal autorsky realizovat pod pseudonymem Lobisomem. Jeho druhá deska, EP *Brightest Solids*, obsahuje snad nejzbytečnější hudbu, jakou jsem v letošním roce slyšel. Beztvárá hmota se tváří jako velké umění, ale ve skutečnosti jde o hledání sebe sama. Klidně mohlo zůstat u několika vypálených CDR pro kamarády. **PZ**

Jason Stein Solo: In Exchange for a Process

Leo Records (www.leorecords.com)

Newyorský basklarinetista mladší generace na svém sólovém albu předvádí syrovou zvukovou masáž. V arzenálu má vše, co se od současného improvizátora očekává: rychlé běhy, pohyb v krajních polohách nástroje, multifoniky, všelijaké lupance, skřípoty a dýchavičné zvuky. Jedenáct položek nahrávky posluchače nešetří a v rychlém sledu valí různé kombinace výše uvedených technik. Lze odhadovat, že při živém provedení by to mohl být zajímavý zážitek, protože Stein je asi velice energický hráč, nahrávka však po pár skladbách začne unavovat a slývat se do šedi. **MK**

Eliane Radigue: Vice Versa, etc

Eliane Radigue: Triptych

Important Records

(www.importantrecords.com)

Katalog nahrávek francouzské skladatelky (více o ní v HV 5/06) se rozrostl o dvě zásadní položky z jejího archivu. Skladba *Vice Versa* vznikla v roce 1970, ještě před tím, než Radigue začala pracovat se svým nejoblíbenějším nástrojem, syntezátorem ARP 2500. Původně byla vydána v extrémně limitované edici na magnetofonovém pásku, jehož dvě stopy – obsahující zvuk zpětné vazby – bylo možné přehrávat samostatně, nebo zvlášť, popředu, či pozpátku a také různými rychlostmi. Posluchač se tak v okamžiku puštění stával spoluautorem. Reedice nabízí na dvou discích několik možných kombinací, každá z nich má svůj půvab. *Triptych* pochází z roku 1978 a je prvním dílem, v němž využívá zmíněný syntezátor, a také prvním, které odráží její intenzivní zájem o tibetský buddhismus. Do tří částí rozdělená hodinová plocha prochází pomalými proměnami, gradacemi a modulacemi, objevují se v ní velejemné rytmy. Tato hudba působí meditativně, ne jako nějaké hudební sedativum, ale v tom, jak posluchače nutí k zaostřenějšímu vnímání. **MK**

Nils Økland: Monograph

ECM (www.ecmrecords.com)

Distribuce 2HP (www.arta.cz)

Norský hráč na hardangerské housle a další příbuzné nástroje přešel po několika albech na značce Rune Grammofon k ECM a vydal zde kolekci sólových skladeb. Přestup je to celkem logický, meditativnost a chladná krása Øklandových kompozic do estetiky ECM dobře zapadá. Zároveň se ale zdá, že se jí snad až ochotně přizpůsobuje. Zatímco na dřívějších nahrávkách prokládal jemnosti divočejšími místy, zde se nálada mění jen málo. Občasným oživením jsou taneční stylizace odkazující ke skandinávskému folkloru i barokním formám (hraje také na violu d'amore), album je ale dosti krotké. Na druhou stranu není špatné kochat se padesát minut zvukem smčce klouzajícího po strunách. **MK**

JC – Jozef Cseres, **PF** – Petr Ferenc, **VM** – Vítězslav Mikeš, **KV** – Karel Veselý, **PZ** – Pavel Zelinka, **MF** – Martin Filip, **MK** – Matěj Kratochvíl

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), lenkralova@gmail.com
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., Liběšická 1709, 155 00 Praha 5, tel.: +420 235 518 803, www.pressmedia.cz

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

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

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

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

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

Fotografie: Karel Šuster (titul), Jessie Froman (s. 3), Kateřina Ratajová (s. 4, 32–35), Elmar Schwarze (s. 21), Liz Linder (s. 38), Kira Bunse (s. 41), Dina Frank (s. 42), Petr Hanzel (s. 43–45)

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.

Sponzor štědrý ☐ 2000 Kč, sponzor více než štědrý ☐ 5000 Kč, sponzor nejštědřejší ☐ 10 000 Kč

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Tel.: _____ Email: _____

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

Titul: _____ Jméno: _____ Příjmení: _____

Organizace: _____

Ulice: _____

PSČ: _____ Město: _____

Platbu provedu:

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

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.