

skladatel martin marek x
tamizdat x
rare x



Č A S O P I S P R O S O U Č A S N O U H U D B U

S
VOICE
H
2 / 2001



Správa Pražského hradu
pořádá tradiční dubnový recitál



Miroslav Vitouš - kontrabas
Aydin Ezen - klavír
Vinnie Colaiuta - bicí
Kühnův smíšený sbor

sbormistr: Pavel Kühn
Španělský sál Pražského hradu
10. dubna 2001 v 19.30 hodin

Předprodej vstupenek: TICKETPRO, tel.: 840 111 50, ECHOLINE, tel.: 140 51, Informace: tel.: 2437 3663, www.hrad.cz

ethel je jen malinko těhotná (rozhovor s Martinem Markem)	2
příběh jménem tamizdat (aneb jak se pašuje nezávislá hudba)	6
téma Wanda Dobrovská: Zatmění hudební kritiky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku	8
recenze koncertu: Protestsongy z Taiwanu	10
světlo divné svátosti (projekt Marka Kopelenta)	11
rare: twilighť/soumrak (nové CD a jeho křest)	12
musica nova 2000 (rozhovor s vítězi soutěže elektroakustické hudby)	14
téma Ivo Medek: Brněnská multimediální scéna 70. a 80. let	16
industrial (Pokus o zprávu o českém a slovenském industrialu)	18
recenze koncertu: Trio Davida Dorůžky v Jazzklubu Železná	21
recenze CD: Jaromír Honzák / „Earth life“ Trio Roberta Balzara / „Alone“	22
recenze koncertů: Gulliverova cesta do Země snivců Byly časy, byly...? Pluto – koncert na rozloučenou	23



HIS VOICE 2/2000,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:
Tereza Havelková
(šéfredaktorka),
Ivo Medek,
Jaroslav Pašmík,
Petr Ferenc
(redaktoři)

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šustr (tit. foto, s. 6, 7, 10, 11, 13, 23, 24)
Jaroslav Fišer (s. 2 – 3)
René Sýkora (s. 19)
archiv Divadla Husa na provázku (s. 16)
v minulém čísle foto na str. 14 M. Kaderková

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F.

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA.

Adresa redakce:
Besední 3,
118 00 Praha 1,
tel.: 02/57 31 24 22,
fax: 02/57 31 74 24,
e-mail: his@vol.cz
<http://www.musica.cz/hisvoice>

Předplatné šesti čísel: 200 Kč,
studenti a důchodci 100 Kč.

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

Prodejní místa:

Praha: Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26,
Praha 1 / Jazz klub Železná (CD bazar), Železná
16, Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 /
Knihkupectví Academia, Národní tř. 7, Praha 1 /
Knihkupectví Fišer, Nám. J. Palacha 2, FF UK,
Praha 1 / Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav,
Celetná 17, Praha 1 / Týnská literární kavárna
a knihkupectví, Týnská 6, Praha 1 / Volvox
Globator, Opatovická 26, Praha 1 / Knihkupectví
Vyšehrad, Jindřišská 23, Praha 1 / Knihkupectví
Paseka, Ibsenova 3, Praha 2 / **Brno:** Knihkupectví
Barvič-Novotný, Česká 13, Brno / Indies, Koblížná
2, Brno / KIC (Kulturní a informační centrum města
Brna), Radnická 12, Brno / **Olomouc:** Tabák,
Horní náměstí 14, Olomouc

VOICE
2 / 2001

marek
martin

Ethel

je jen malinko
těhotná...

JAK JE TO
S MARTINOVOU
VOLNOU
ATONALITOU?

MARTIN MAREK (1956)
na sebe začal upozorňovat jako skladatel
poměrně nedávno, zato však důrazně. Jeho trio
"Alban Arthuan" získalo cenu Egidio Carelli v italském
Val Tidone, septet "Cosciette di Roncole alla Luigi
Galvani" byl nominován na International Rostrum of
Composers, a "Hi-Castle Blue" pro klavír a zvukovou
stopu byl proveden na Jazzvenue 2000
v Amsterdamském Bimhuisu. Skladba "Voce taciturna"
byla vybrána na festival ISCM 2001 v Yokohamě.



Hudba Martina Marka se vyznačuje
mnohovrstevnou strukturovaností a pro
pracováním detailu. Jeho cesta ke sklad
bě nebyla přímá. Po studii na pražské
konzervatoři působil 12 let jako violon
cellista v SOCRu a ke studiu skladby na
AMU se vrátil až v 90. letech (ukončil
v roce 1997) ve třídě Profesora Marka
Kopelenta.

■ **Zdá se mi, že tvoje hudba vyrůstá
z tradic oné „echtovní“ atonální
Nové hudby. Jaký je v dnešní době
ještě prostor pro rozvíjení takového
stylu?**

Prostor pro rozvíjení jakékoliv hudby
je takový, jaký si kdo přisvojí. Vždyť
jsme přece ohromně svobodní - nebo
snad o tom ještě někdo pochybuje? Ty
však zjevně narážíš na limity souvisejí
cí s realizací oné podivně komplikova
né, bohatě vrstvené, artificiální, přesto
však vzrušující hudby v dobových sou
vislostech přelomu Bilénia. Dovol,
abych se nejprve vrátil k oné příšerné
slovní drúze na začátku otázky, k té
jazykové hře, kterou se pokusím
dekonstruovat. Tedy - tradice „echtov
ní“ atonální Nové hudby - to je zdroj!
Co tím básník myslel? Ona je ještě
nějaká tonální Nová hudba? A co takhle
„echtovní“ atonální Stará hudba (že by
kající - žálivý surovec Don Carlo
Gesualdo)? A pak snad ještě „neechtov
ní“, odflaknutá, lehká, volná, chodníko
vá atonalita. Ano, to je ono! Volná ato
nalita! Tenhle nonsens se mi vždy
velice líbil. Oblíbil jsem si jej již dávno,
na pražské konzervatoři. Připomíná mi
jednu židovskou anekdotu, kde
Apfelbaum upozorňuje potenciálního
zetě, že jeho Ethel je jen malinko, ale
zcela nepatrně, těhotná. Pojem „atonál
ní hudba“ nevnímám jako pouhou
negaci kladného antipólu, i pro mne je
rozhodující stupeň osvobození a zrov
noprávnění jednotlivého tónu, se kte
rým je manipulováno. (Porovnej stav
v současné společnosti: je manipulová



no ne již s otrokem či poddaným, je popotahováno se svobodným člověkem!) Není to snad pokrok? Daleko nejdůležitější je pro mne ovšem kvalita tónu, zvuku. (Sound. Colore. Timbre.) Zde je ukryta, dle mého, rozhodující hierarchie, zde je nosič afektu, myšlenky i napojení na nerv!

Hudební nástroje, dnes již mnohdy sterilně dokonalé, na úkor mizejících charakteristických markant, místy rušivých, avšak přirozených (mám na mysli např. „vlky“ na smyčcových nástrojích, na které jsou dnes nastražené pasti – odvlkovače, které ovšem uberou na kvalitě tónu nástroje v celém jeho rozsahu – odstranění interference mezi velmi nízkými kmitočty poškodí celkovou kvalitu zvuku nástroje), dále všelijaké nové a nové klapky a mechanismy na nástrojích dechových, přidané ventily, div že ne opatřené senzory a čipy (ostatně proč nevybavit nástroje také palubními zapisovači pro usnadnění vyšetřování hudební katastrofy?). Jistě si každý odvodí, proč najdeme v literatuře pro smyčcové nástroje pramálo kusů v As dur, nebo dis moll, proč původně žestové nástroje byly konstruovány v celých sadách, podle určitých okruhů tónin. Jistě každý může krok za

krokem sledovat proces nivelizace kvality zvuku počínaje temperováním klávesových nástrojů, přes konstrukční změny na nástrojích dechových, přes neustále se zvyšující referenční tón souběžně s bujícími alteracemi a harmonickými komplikacemi (tady, jestli si ještě vzpomínáš na Ethel, už asi páchala neplechu), až k chromatické a prvním „echtovním“ pokusům. A paradoxně – právě „echtovní“ hudba umí podchytit ony přirozené, původní, neznivelizované, svěží, nepochytné do pasti, nezdegenerované (tedy z časů, kdy malá holčička Ethel ještě plácala na pískovišti bábovičky) tóny, zvuky, pazvuky a asimilovat je jako svrchované, svobodné, zmanipulované (jemně) ... otroky... (ale se všemi výsadami a sociálními výhodami), coby součástky svých struktur a substruktur. Ostatně již první „echtovní“ atonální autoři měli mimořádně vyvinutý smysl pro zvukový aparát.

Co se týče mé hudby, pro mne je zcela marginální „posvátná“ legitimace atonality, nebo čeho; používám několik let systém, jehož jsou atonalita i tonalita podmnožinami a zajímají mne spíše psychologické aspekty toho, co je uchu předkládáno. Problémy adaptace myslí, impulsu, setrvačnosti, zvukové hmoty, energetické-

ho přenosu – to jsou aktuální veličiny! Soukromé bádání v oblasti tónových výšek, hledání latentních center u „echtovních“ atonálních autorů patřilo k mým škodolibým zálibám, nicméně vedlo pouze k potvrzení podezření, a to je z hudebního hlediska pramálo. Zajímavým postupem je ambivalentní výklad téhož materiálu, tady je možno nechat se vést „echtáky“ obou táborů a výtečně se tím bavit. Pokud se zábava přenesla i na posluchače, je vše v pořádku. Toto číslo brilantně ovládal Schnittke, ekvilibristicky Berio a klaunsky Kagel, ovšem do jaké míry je tento potměšile „utrakvistický“ přístup vkladem necht posoudit jiní.

A teď k realizaci současné artificální hudby v časech postindustriálního konumu. Tak Ty bys, holenku, chtěl nějaký prostor pro aktivitu, vedoucí k soustavnému vyrušování určité skupiny potenciálních zákazníků vnímáním podivné hudby, vedoucím někdy dokonce k přemítání a přemýšlení o této podivné hudbě (době), zatímco svobodně až liberálně mají pobíhat po večerních supermarketech a NAKUPOVAT ZBOŽÍ, pro které se rozhodli svobodně pod dojmem liberálně kvalitní reklamní literatury, hudby a reklamního filmu. Tady máš návod na

Ukázka z partitury Schlussgesang vydané u nakladatelství Ritornel



funkci umění v 21. století! Navíc se o tobě a tvé rodině proslýchá, že nejíte skoro žádné maso!? A to chceš od společnosti, aby ti poskytla prostor pro rozvíjení nějakého pochybného stylu?! Přejdeme raději k dalším otázkám...

■ Tvoje hudba klade značné interpretační nároky. Patří to nutně k věci?

Ojoj, to je nálepka! To mi děláš pěknou reklamu! Budeš se smát, ale já svým interpretům důvěřuji. Už proto, že jsem dlouho interpretem byl, a proto vím, že se často složitější hudba hraje snáze než na první pohled snadná, ta je ošidná – tam se stává nejvíce nehod. Každý interpret ti potvrdí, že nejtěžší je hrát Mozarta, v jeho hudbě se nic neutají. Je to, jako když přehráváš černou skříňku. Proto se jeho skladby požadují na konkurzech a soutěžích.

Takže s nároky na interprety to není tak jednoduché, aby se tento problém zformuloval jako prostá přímá úměra: méně not = snazší hudba.

Co se týče mé hudby, náročnost její interpretace spočívá spíše v požadavcích na maximální koncentraci a přizpůsobivost v souhře, než v nástrojové technice samotné, jejíž limity znám, nepřekračuji je a moji interpreti dobře vědí, že já vím, že oni vědí, že je znám. Navíc už při komponování kalkuluji s určitou entropií, jsou tam takové „silentbloky“ v čase, tlumící nervozitu v tíšňových situacích.

■ Myslíš si, že soudobá hudba vyžaduje specializované interprety, nebo by to měl zahrát každý?

Ideální interpret je samozřejmě univerzální interpret ovládající dokonale svůj nástroj (hlas, taktovku), znalý nuancí všech slohů a stylů, které se doposud vyskytly a otevřený ke všemu novému, co je na cestě, a budoucímu. Nejcennější je u takového interpreta vědomí souvislostí a kontinuity hudebního vývoje a dovednost zhmotnit je do zvukové podoby.

Nabízí se citát z Augustina: „Neexistuje minulost, přítomnost, budoucnost; existuje pouze minulost v přítomnosti, přítomnost v přítomnosti, budoucnost v přítomnosti.“

Já jsem hrál, jak možná ještě přijde na přetřes, v symfonickém orchestru, kde se repertoár z pohledu nového hráče obměňuje, ale po deseti, nebo, je-li vytrvalý, více sezónách zjišťuje, že se poněkud stává jakýmsi živým gramofonem, přístrojem, který na povel spustí tu či onu stále opakovanou písničku náležející k tzv. kmenovému repertoáru. Stává se tak úzkým specialistou na orchestrální party hudby 19. století a tzv. hudební klasiky století 20.

Komorní soubory mají též relativně úzký repertoár, tento fakt je však vyvážen možnostmi detailní práce, která vede k uspokojení.

Sólista si také ne vždy může zcela svobodně vybrat, co chce hrát. Jelikož je však z povahy věci herec, přesvědčí nakonec sám sebe, že si skladbu vybral a stojí si za ní.

Tím chci říci, že počínaje školou a dramaturgií provozu konče, je interpretovi – kulantně řečeno – znesnadněno, aby obsáhl všechna slohová období, techniky a tím mj. odlišné hráčské rutiny. Jsou ovšem tací Interpreti, kteří zmíněné dokáží, a já před nimi smekám!

Specializovaní interpreti ano, rychle se s nimi pracuje, nemají problémy s poněkud odlišnou technikou, čtením zápisu, jsou pohotovější, mají zvýšenou rozlišovací schopnost v rámci daného stylu; ovšem stejně jsem na pochybách, zda tyto atributy vyvaží celkovou osobnost univerzálního interpreta. K hráčské hygieně by mělo patřit alespoň čas od času si zahrát něco jiného, teď nemám na mysli aspekty „kšeftovní“.

■ Tvůj individuální vývoj se jeví jako přerušovaný, nicméně koherentní. Můžeš k tomu něco sdělit?

Ten vývoj je skutečně opticky dost dlouhý, to musí budit spoustu dohadů

a podezření. Nějak to všechno rychle uteklo. V podstatě do toho nikomu nic není, je to moje přehlídka ztraceného času!

Po konzervatoři a po vojně 12 sezón v SOČRu. Byla to dobrá škola instrumentace, provozu symfonického tělesa; cestoval jsem, dokonce jsem musel cestovat v době, kdy soukromá cesta do zahraničí nepřicházela v úvahu. Idiosynkrasie je strašné slovo, ale jeho obsah je ještě horší. Jakmile ti začne vadit záplava zvuků, valící se odevšad, jakmile začneš nenávidět budovu (americké bomby ji o vlasek minuly), rituály během koncertů, pingvínské oblečení, je čas odejít. Tak jsem se vrátil ke komponování, pravda, s konkrétnějšími vizemi a silnějším odhodláním.

■ Obligátní otázka: jaká je budoucnost té naší náročné koncertní hudby?

Nejistá. To ovšem byla vždy a především to neznámá, že je bez vyhlídek na lepší časy!

■ Co by pro zlepšení její situace bylo nejvíce potřeba?

Organizační zázemí, ona důležitá infrastruktura, pevné nervy a peníze. Tedy konkrétně, když už jsou v Česku továrny ne proto aby vyráběly, ale aby se do nich sypala státní podpora, když fungují banky jako černé díry a ne jako finanční domy, jsem optimistou, neboť to je signálem, že jsme jednou z nejbohatších zemí na světě a jistě zbudou nějaké drobné i na tu – jak říkáš – naši, náročnou, koncertní, střediskovou... hudbu. Je to dobrý vklad (a vždy byl), obzvláště uvážíme-li, že za prostředky investované do výstavby nejmenované nefunkční elektrárny (dle všech náznaků pěkného zmetku) by mohla veškerá česká kultura, včetně oprav hradů a zámků, slušně existovat po několik desetiletí.

Miroslav Pudlák

tamizdat



Příběh jménem
Tamizdat,
aneb
jak se pašuje
nezávislá hudba



Pražské sídlo americké
neziskové organizace

Tamizdat,

kteřá se stará o propojení
americké a evropské nezávislé
hudební scény, najdete
na adrese U Rajske zahrady 4.

Jedná se vlastně
o prostorný byt partnerů
Heather Mountové,

Matthewa Coveye a jejich
asi ročního syna Jaspera.

Dělat interview právě tam
je opravdu zážitek. Do stále
znějící hudby se mísí zatím
nonverbální Jasperovy projevy,
zvonění telefonů,
a tichý počítačový ruch.

Ovšem přese všechen zdánlivý
chaos se zdá, že tvůrci
Tamizdatu mají situaci
pevně pod kontrolou.

Co to vlastně znamená Tamizdat?

Heather: Název pochází z ruštiny (tam
izdat). Zde je známý pojem samizdat.
Tamizdat je vlastně jakousi obdobou samiz-
datu. Znamená to „pašování“ informací
o nezávislé kreativní hudbě z východu na
západ a naopak. Jak jistě víte, skupina Plastic
People byla za minulého režimu nahrávána
v Čechách a vydávána například v Kanadě.
Od té doby se mnoho změnilo, ale nezávislá
hudba to má těžké za každého režimu. Je to
pořád jistým způsobem „samizdat“.

Co znamená pojem nezávislá hudba?

Matthew: Pojem „nezávislá“ má americký
protějšek ve slově „independent“ nebo také
zkráceně „indie“. To je dobré vědět, neboť
pojem „alternativní“ již v Americe zname-
ná vlastně komerci. Nezávislá hudba je
zvláště ta, která nevychází u velkých na-
rodních vydavatelství typu BMG. Jde
v ní především o kvalitu vyjádření, ne
o komerční úspěch.

Jakou roli při vzniku Tamizdatu hrála
Knitting Factory?

Heather: Naprosto klíčovou. Tam jsme zís-
kali většinu potřebných zkušeností a kon-
taktů. Pro Tamizdat jsou klíčové jak ame-

rické tak evropské informace o hudebních
scénách. Jde nám o publicitu kvalitním
hudebním projektům mimo komerční
kanály mezi Amerikou a Evropou. Je to
taková undergroundová kulturní výměna.

V New Yorku jste také měli vlastní kape-
lu. To vás uživilo?

Matthew: Samozřejmě, že ne. Pracovali
jsme na několik úvazků jako hudebníci,
manažeři... Mimo jiné také jako číšníci
v různých restauracích. Bylo to trochu šle-
né. Vídali jsme se tehdy s Heather sice
denně, ale jen na okamžik. Pořád jsme pra-
covali. Typická „New York situation“.

Proč jste pro své působení v Evropě zvolili
za své sídlo právě Prahu?

Heather: Praha leží skutečně na hranici
mezi východem a západem. Najdete zde
celkem fungující služby a přitom máte blíz-
ko do východní Evropy nebo na Balkán.
Praha má pro nás prostě velmi výhodnou
polohu. Také nezávislá hudební scéna je
zde velmi živá. Česká nezávislá hudba má
silnou tradici. Pamatuji se, jak nám jeden
polský hudební publicista vyprávěl, jak po-
ně v Polsku v dobách minulého režimu
byla důležitá česká undergroundová scéna

a česká kulturní aktivita obecně. Myslím, že tato aktivita přeznívá až do současnosti. Mimo to se zde v Čechách setkáváme s velmi vysokou profesionalitou jak u hudebníků, tak u hudebního průmyslu. Kvalita sebe prezentace české nezávislé scény se zlepšuje.

Slyšel jsem, že jste stáli za úspěchem kapely Už jsme doma v USA. Je to pravda?
Mathew: Když Už jsme doma hráli poprvé v New Yorku, bylo to 3. dubna 1997 na malé scéně Knitting Factory. Přišlo na ně asi jen 30 lidí. Hudebníci z nezávislé scény o nich sice věděli, ale publikum ne. Navrhli jsme jim, že zorganizujeme jejich příští koncert v rámci většího festivalu, kde spolu s nimi vystoupí již renomované kapely z New Yorku. Tahle akce proběhla asi za půl roku a Už jsme doma získali daleko širší publikum. Vzhledem ke kvalitě jejich hudby jistě oprávněně. A mimochodem, také díky této zkušenosti jsme se rozhodli založit Tamizdat.

Váš tým stojí za organizací šňůry legendy českého undergroundu, skupiny The Plastic People of the Universe, po USA. Jak se to tehdy seběhlo?

Po té, co jsme se dozvěděli, že se Plastici dali zase dohromady, zavolali jsme jim, jestli by neodehráli koncert v New Yorku. Oni kývli. Byl to jejich první koncert ve Spojených státech. Plastici na něm hráli mimo jiné společně se svými americkými „kolegy“ stejné generace z undergroundové scény. Našli jsme například Tuli Kupferberga z The Fugs, který se koncertu aktivně zúčastnil, dále zahráli také Gary Lucas a Eliot Sharp. Vystoupilo tam také mnoho důležitých hudebníků z mladé generace. Byl to velký úspěch, i když každá generace reprezentovala vlastně úplně jinou ideologii. New York Times, Wall Street Journal a dokonce CNN referovali obsáhle o celé akci. Americká média se prostě mohla strhat. Byl to velký bláznec. Pak se na nás Plastici obrátili s dotazem, jestli bychom jim nezorganizovali šňůru po Spojených státech. Trochu jsme se toho báli, neměli jsme v té době ještě tolik zkušeností, ale nakonec jsme kývli a asi za rok ji realizovali. Šňůra myslím dopadla velmi dobře (podrobně o ní informoval český týdeník Respekt) a publicita Plastiků v USA byla nevídaná. V Americe byli Plastici automaticky řazení do událostí sedmdesátých let a nikdo nepředpokládal, že by je mohl ještě vidět na živo.

Díky těmto akcím jsme získali jistý kredit. Také jsme si uvědomili, že Tamizdat má velký potenciál. Začali se na nás obracet lidé, kteří chtěli prohloubit kulturní výměnu mezi západem a východem. Jistá polská kulturní organizace v New Yorku chtěla například uspořádat koncert skvělé polské kapely, ale byl problém s tím, že na takový koncert přišli obvykle zase jen Poláci žijící

v New Yorku. Oni chtěli ale oslovit také nepolské publikum. A tak se obrátili na nás, abychom zprostředkovali jistou publicitu a oslovili americké publikum. Pak jsme začali také spolupracovat s Českým centrem v New Yorku. V roce 1998 jsme se podíleli na organizaci velkého amerického hudebního festivalu „CMJ“, kam jsme přivezli pár ukrajinských, českých a polských kapel a promíchali je s úspěšnými americkými kapelami. Tam se představily poprvé americkému publiku kapely jako Ecstasy of Saint Theresa a Liquid Harmony. Ten koncert byl nabitý lidmi z hudebních vydavatelství. To bylo poměrně překvapivé, protože se mělo za to, že kapely, které nezpívají anglicky, v Americe nemají šanci. Letos se také chystáme vyjet na jeden velmi důležitý a velký festival v Americe (South by Southwest Conference and Festival, Austin, Texas) a přivést tam české kapely.

Proč jste vlastně přijeli do Evropy, když přivážete kapely do Spojených států lze i z New Yorku?

Ano to lze, ale je to velmi drahé. V jistém momentu jsme zjistili, že už sice víme téměř vše o americkém hudebním průmyslu, známe všechny významné americké hudební publicisty a organizátory, ale nevíme nic o Evropě. Proto jsme akceptovali nabídku Knitting Factory a odjeli pro ně pracovat do Holandska. Tak jsme si mohli vytvořit podobnou síť kontaktů, jakou jsme již měli ve Spojených státech. Posléze jsme se úplně osamostatnili a přesunuli se do Prahy. V Praze jsme od června 2000. Jako nezisková organizace jsme tady zažádali o živnostenský list, který snad obdržíme velmi brzy.

Tamizdat je neziskovou organizací. Z čeho vlastně žije?

Jako americká nezisková organizace se zaměřujeme na získávání peněz především ve Spojených státech, hlavně v New Yorku. Tam se orientujeme na soukromé nadace. Práce s nimi je oproti práci se státními nadacemi či úřady mnohem jednodušší. Také máme jisté malé příjmy z prodeje kompaktních disků. Zatím to funguje a my platíme nájem.

Proč nežádáte o podporu také v Čechách?

Žádat o peníze na podporu našich projektů v Čechách by nám připadalo nefér. Víme, že zdejší zdroje pro nezávislou tvorbu jsou velmi omezené. Nehodláme soutěžit například s Unijazzem o stejný balík peněz.

Takže peníze jsou v New Yorku a hudba ve Střední a Východní Evropě?

Ano, přesně tak.

Jak se získávají peníze od takových korporací jako Apple Macintosh nebo Intel? Musíte umět hrát golf.

(pokračování na str. 15)



Heather (nar. 1971)
pochází z New Yorku.
Vystudovala kombinaci
hudba – ruský jazyk
na Oberlin College,
dále studovala

ruštinu a germanistiku ve Vídni
(Austro-American Institute of
Education).

Procestovala téměř celou Evropu.

Matthew (nar. 1967)
pochází z Minnesoty.

Stejně jako Heather
vystudoval Oberlin College
(tam se seznámili), ovšem obor
literární teorie se zaměřením na
post-koloniální teorii.

Již z pouhého studijního
zaměření je zřejmé, že jde
o pozoruhodný pár.

Společně strávili roky 1993–4
v Trenčíně (vyučováním angličtiny
a aktivní účastí na tamní
hudební scéně),

roky 1994–5 v Dublinu,
a roky 1995–99 v New Yorku
(práce pro slavný klub a hudební
vydavatelství Knitting Factory,
zde také vzniká
v roce 1997 Tamizdat).

Po krátké zastávce
v Amsterdamu,
kde vedli tamní pobočku
Knitting Factory,
se v červnu 2000
přesunuli do Prahy
a rozhodli se naplno věnovat
svému Tamizdatu.



KDYŽ KRITIK MLČÍ,
SICE NELŽE, ALE ANI NEŘÍKÁ PRAVDU.

(VLADIMÍR BOR)*

Wanda Dobrovská ZATMĚNÍ HUDEBNÍ KRITIKY V ČECHÁCH, NA MORAVĚ A VE SLEZSKU

Umělecká kritika je žánr starý více než sto let. Dovolávají-li se strážci tradic dnes – v roce 2001 – týchž zvyklostí a týchž podob, jaké spoluutvářely hudební kritiku v podmínkách, v nichž se v 19. století konstitovala a v nichž se jí dařilo ještě v první polovině 20. století, na zjednání nápravy mnoho šancí nemají. Zlaté časy kritiky jsou ty tam, "doba" je nesrovnatelně jiná a jinde.

INTRODUKCE ANEB CO SE TO DĚJE S HUDEBNÍ KRITIKOU...?

Hudební kritika dávno ztratila čistotu učebnicového žánru – pokud se ještě jako taková někde vyskytne, je to spíše na stránkách odborných periodik (v současné době jí nejvíce prostoru popřávají Hudební rozhledy, a to dokonce v takovém rozsahu, že ve srovnání s jejím výskytem v jiných médiích působí časopis v roli obhájce tradičních hodnot až urputně). Z médií s širším kulturním a čtenářským (posluchačským, diváckým) záběrem však mizí.

Klíčová otázka zní: má smysl dovolávat se poslání žánru, poukazovat na jeho zlaté časy a na kritický odkaz velkých osobností minulosti, snažit se navrátit hudební kritice její místo nejen v odborných, ale ve všech široce kulturně zaměřených médiích, její kredit v profesních kruzích i mimo ně, školit pro hudební kritiku muzikology, hudební historiky a publicisty z řad dorůstajících generací?

Hudební kritika nenalézá dnes uplatnění pouze v tištěných médiích, v symbióze

s nimiž se vyvinula a zformovala jako vyhraněný a respektovaný žánr ukotvený mezi vědou a žurnalistikou. V obdobné funkci (informovat, popularizovat, komentovat) jako denní tisk a časopisy působí dnes rozhlas, televize, internet. Tam všude by teoreticky měla mít umělecká kritika své příslušné místo a více méně ho tam – v odpovídajících proporcích – i má. Rozvětvení publikačních možností s sebou ale přináší i nutnost rozrůznění podoby nebo podob kritiky – žánr původně snadno zvládnutelný termíny novinové a časopisecké žurnalistiky se s větším či menším úspěchem přizpůsobuje specifikům dalších médií. A ať je k přizpůsobení veden anebo ne, ve svém tradičním pojetí bere za své. Pokud se nepřizpůsobí, ztrácí rezonanci s případným adresátem. (Hudební) kritika publikovaná v rozhlase, televizi nebo na internetu v podobě, v jaké by se skvěla na stránkách novin nebo časopisu, je pro posluchače, diváka či "uživatele" nestavitelná. Přizpůsobí-li se specifikům média, přestává být stylově onou krasokritikou, jejíž vzor nám odkázali pronikaví duchové minulosti.

Hudební kritika zkrátka ztrácí svou původní funkci. Nevím, jestli to znamená její zánik – proto jsem nazvala toto zamyšlení zatměním a nikoliv soumrakem kritiky. Prostor pro hudební kritiku v tištěných médiích je totiž nadále štědře zaplněn – informacemi, zprávami, reflexemi, různými typy referátů, reportážemi, rozhovory apod. Arciže to většinou není učebnicová hudební kritika, tyto formy však suplují její místo. A protože jsou generovány na základě požadavků (mediální) praxe, která je na rozdíl od smrtelného akademismu životadárná, je to tak v pořádku.

Odpovědí na výše položenou otázku je tedy především skepse.

KDO MÁ ZÁJEM O NÁZOR HUDEBNÍHO KRITIKA ANEB KOHO ZAJÍMÁ HUDEBNÍ KRITIKA...?

Kritik nemůže myslet jen na umělecké dílo a jeho autora, ale má mít také na zřeteli, pro koho píše, čtenáře, veřejnost, tedy tu druhou stranu, které chce umění přiblížit:

tam je cílová rovina práce. Bez toho vědomí a bez té služby by stačilo autora vyhledat v kavárně. (Vladimír Bor)*

Nedávno jsem vedla rozhlasovou debatu na téma "hudební kritika – mrtvý žánr?". K účasti jsem pozvala hudebního skladatele (Marka Kopelenta), hudebního kritika (Miloše Pokoru) a zástupkyni "všednodenního" média s kulturními ambicemi (vedoucí kulturní rubriky Lidových novin Martu Bystrovovou). Smyslem debaty – alespoň z mé strany – bylo porovnat zájmy zúčastněných stran na existenci hudební kritiky. Kdo kritiku potřebuje, k čemu ji potřebuje, jakou funkci kritika plní nebo plnit může – a to prakticky, nikoliv teoreticky nebo ideálně.

Miloš Pokora:

„Kritika – nejen hudební, ale umělecká kritika vůbec – vytváří konfrontační klima, bez kterého se rozvoj žádného umění neobejde. Toto klima je pojistkou proti tomu, aby si takzvaní umělci, kteří by chtěli dělat něco, co je vypočítáno jenom na efekt, uvědomili, že jim to jen tak lehce neprojde. Hlavní funkcí kritiky je oddělovat krásu od falše.“**

Komu je však kritika v této funkci určena, resp. kdo o ni stojí?

Marek Kopelent:

„Každý tvůrce má v hloubi svého tvůrčího já nějaký mechanismus, který dokáže odblokovat přirozené ego, jež má strach z neúspěchu, a je pak schopen jisté objektivit. Ta se rovná v tomto případě sebekritičnosti, kterou pak poměruje s názorem kritika a může ho skrze ni i ocenit.“

Myslím, že v tomto bodě dochází k jednání z klíčových nedorozumění v hudebně-profesních kruzích. Svůj názor na stránkách novin, časopisu, v rozhlasovém či televizním magazínu anebo kdesi na internetu kritik nepublikuje jenom proto, aby si ho mohli přečíst nebo poslechnout ti, kteří v analyzované aktivitě figurují na straně pódiá, ale hlavně proto, aby se dostal k čtenáři, posluchači, divákovi.

Dávám k dispozici vlastní zkušenost z mnohaletého hudebně-publicistického působení: o mé hudebně-kritické aktivitě

projevují eminentní zájem pořadatelé hudebních akcí, vydavatelé hudebních nosičů a tištěných publikací, umělci – více interpreti nežli skladatelé. Nikoliv ale proto, že by je zajímal můj kritický názor, nýbrž aby mohli některé mé formulace – případně – ocitovat ve svých propagačních materiálech. Sbírají publicitu. Pořadatel hudební akce má obvykle donátora, který od něho žádá, aby doložil posluchačskou atraktivitu podporované akce. Státní instituce chce mít garanci, že se daňovým poplatníkům může z investování jejich prostředků zodpovědět formou kulturně hodnotné aktivity, soukromý sponzor zase má zájem na tom, aby jeho investice měla nějaký – byť v rámci akce vedlejší – sebepropagační efekt. Donátor – zejména v prvním případě – obvykle nemůže usledovat všechny akce, které podpořil, spokojí se tedy alespoň s výstřižky z novin a časopisů (rozhlasové, televizní a internetové reflexe obvykle donátory tak moc nezajímají, protože dokladování je technologicky méně schůdné). Jeho zájem, aby reference byla pokud možno pozitivní, je pochopitelný.

Vydavatel hudebního nosiče, interpret nebo interpretův agent zase rád otiskne jednu dvě věty z pozitivního ohlasu na cédéčko, studiový či koncertní výkon "chovaného" umělce na zadní stranu propagační skládačky. Nejlépe když se v závorce po citaci může zaštitit jménem renomovaného kritika nebo názvem respektovaného média.

Marta Bystrovová:

"Vedle autora, interpreta, impresária, agentury, vydavatele cédéček zajímá kritika i poučeného čtenáře – přinejmenším v tom smyslu, že chce být informován, chce si vytvořit názor, chce zařadit do kontextu."

Hudební kritik pluje na jedné lodi s médií. Jediné médium mu je schopno nebo ochotno zaručit nezávislost, bez které by jeho snaha sloužila cílům různých zájmových skupin a nikoliv čtenářům. Média mají zmapován (alespoň rámcově) terén, v němž nalézají rezonanci u příslušných adresátů a zájem (nebo nezájem) média o podíl hudební kritiky a publicistiky v jeho kulturní rubrice lze považovat za – v mezích možností – nejobjektivnější zpětnou vazbu na kritikovu práci. Je to redaktor, kdo kritikovi garantuje čtenáře, posluchače, diváka, uživatele, na něhož se se svým názorem kritik obrací. Je to totiž čtenář, posluchač, divák, uživatel, koho zajímá obsah kritiky a nikoliv plocha, kterou kritikovi pro jeho názor poskytuje médium. Na koncertě sedí kritik v publiku a jako takový má ještě pořád šanci plnit své původní poslání – dát svým „spoluposluchačům“ k dispozici své profesní zázemí, své vzdělání, své pensum informací a zkušeností, o němž se dá přepokládat, že je hlubší a rozsáhlejší než u těch, jimž není hudba profesí.

V poslední době ovšem i toto – zdá se mi – přestává platit a odtud pramení má skepse. Ještě v první polovině 20. století byl

kritik – ať už povstal z historika, estetika nebo umělce – skutečně tím nejvíce orientovaným, nejvíce informovaným, nejzkušenějším – v době záznamových technologií, rozhlasu, televize a internetu tomu tak už ale zdaleka není. K poznávání hudby už nepřispívají pouze návštěvy koncertů, jsou tu zvukové nosiče a elektronická média, přístup k informacím už nevede jen přes hudebně-vzdělávací zařízení, nýbrž po různých jiných cestách. Trend "doby" – který je podle mého názoru diktován filosofií trhu – přeje alternativám: zastav se (kdykoliv a kdekoliv), přístup, prohlídní si, vyzkoušej a sám se rozhodni, co ti to dává, zda to chceš a zda přijdeš i příště. Je to široce se projevující trend i v oblasti sociální a psychologické. Ze svých muzikoterapeutických aktivit připomínám důležitou instrukci (uplatňovanou ve skupinové psychoterapii vůbec): nehodnoťte, neinterpretujte. Neřkejte, jaké to je a co to znamená, neřkejte ani, co to je – řekněte pouze, co vidíte, co slyšíte – vy jako jedinec, každý sám za sebe. Nehodnoťte! Ponechte svému sousedovi, kolegovi, komukoliv jinému, kdo s vámi sdílí vztah k objektu sezení (problému, příběhu, ději, obrazu, hudbě...), ať si stanoví, co to je, jaké to je a co to znamená – připusťte, že pro každého to může být něco jiného a nesnažte se svou interpretací jeho názor ovlivnit. Vy slyšíte hudbu, on může slyšet tóny, a další třeba slyší zvuk. Žádná zobecnění!

Hodnotit = ovlivňovat druhého, manipulovat jím, vsouvat mu svůj úhel pohledu. Znamená to brzdit jej v rozvoji osobnosti, ztěžovat mu sebeidentifikaci. Ať si každý utvoří vlastní názor sám – v tom stavu struktura vědomí, daném dispozicemi, výchovou, vzděláním a zkušenostmi, ve kterém se právě nachází.

Samozřejmě že i ne-hodnocení je svého druhu manipulací, dokonce mnohem rafinovanější formou manipulace než předávání názoru nějakou autoritou. V apelu na upřednostnění vlastní cesty před cestou zprostředkovanou autoritou se hraje na adolescentní strunu v psychické mapě jedince – i komunity. Ponechávám na úvaze čtenáře, co to vypovídá o zralosti české polistopadové "společnosti".

KRITIKOVA MOTIVACE ANEBO PROČ KRITIKOVÉ NECHODÍ NA KONCERTY...?

V 90. letech fungoval v rámci AHUV Klub hudebních kritiků a publicistů Čech, Moravy a Slezska. Jeho vrcholnou aktivitou byla každoroční organizace Ceny kritiky – Cena kritiky se udílela nejlepšímu dílu současného českého skladatele premiérovanému v příslušném sledovaném roce. Rozhodovala o ní porota při poslechové sezení nahrávek děl, která do finále postupovala na základě nominací. Klub měl několik desítek členů, valná většina nominovaných děl přicházela s jedním jediným hlasem (toho jed-

ného jediného kritika, který skladbu na koncertě slyšel). V posledních letech se stávalo, že skladba, která opravdu stála za to, což se následně ukázalo, když se mechanismy koncertní a studiové praxe prosadila do života, se do užšího výběru vůbec nedostala. A naopak, skladba, kterou náhodou slyšeli dva nebo – výjimečně – i tři kritikové, se ve finále octla, protože dotyční za uplynulý rok zdaleka neslyšeli všechno, co by mohlo být zajímavé, takže nominovali alespoň to málo, co slyšeli, a skladba byla shodou okolností uvedena v rámci některé ze "zaužívaných" akcí, na které jsou dlouholetí hudební profesionálové "naučení" chodit (abonentní řady, skladatelské přehlídky). Podotýkám, že cena byla čestná, takže průběh měl skutečně šanci na nezáujatost. Kamenem úrazu byla nemožnost dobrat se průkazně hodnověrných vstupů.

Na podzim 1999 se předseda klubu Miloš Pokora obrátil dopisem na všechny členy s tím, že beztoho už slábnoucí činnost klubu pozastavuje. Vyzval členy, aby – pokud budou mít nějaké návrhy na znovuoživení klubu – se obraceli na dva předsedovy zástupce. Dodnes se na mě (byla jsem jedním z nich) ani na kolegu Jaromíra Havlíka nikdo neobrátil.

Ubývá kritiků anebo kritikové ztrácejí víru ve smysl kritické práce?

Z koncertní praxe by se dalo soudit, že hudebních kritiků ubývá. Na koncert přijde jeden kritik, někdy dva, tváře se stídlí. Jestliže kritikové koncertní život systematicky nesledují, logicky pak o koncertech nemá kdo psát, což na jedné straně – ze strany účastníků kolem pódia – vypadá, že se o koncertech nepíše, a na druhé straně – ze strany redakcí, že kritikové nejsou.

Kritikové ve skutečnosti stále jsou. Jakou však mají motivaci, aby koncertní život sledovali, tj. aby (za první) na koncert přišli – a aby (za druhé) o něm také napsali?

I. Kritik jde na koncert, je-li k tomu vyzván. Dalo by se mluvit o pracovní povinnosti, to je však pouze teorie. Nic takového jako profese hudebního kritika u nás neexistuje – žádná instituce si nemůže dovolit zaměstnávat odborníka exkluzivně jako hudebního kritika. Hudební redaktor, který je většinou zároveň i autorem, má řadu jiných povinností, z nichž mnohé ho od možnosti věnovat se hluboce, fundovaně a soustředěně analytické práci odvádějí. Redakce jsou většinou odkázány na externí odborníky, které ovšem nejsou s to atraktivně motivovat. Nemám přitom na mysli pouze motivaci ekonomickou (která takřka nestojí za řeč). Motivací pro spolupracovníka redakce je např. četnost a pravidelnost kontaktů s médiem – při malém prostoru, který média v kulturních rubrikách pro hudbu mají, je i tato motivace velmi slabá. A vice versa – externí odborník vida, že jeho analytické schopnosti nemají náležitě odbytí, přenáší své aktivity jinam.

II. Kritik jde na koncert, je-li pozván. Tato motivace je hodně významná, jejím

výstupem však nemusí být publikovaná hudební kritika. Naopak, někdy se na tomto poli kritik může octnout na složitých cestách lavírování mezi nezávislostí a všelijakými ohledy. Pozvání obdrží kritik obvykle od pořadatele, některého ze zúčastněných umělců, manažera apod. Pokud je pozván z přátelství nebo pro zvýšení prestiže akce, je to v pořádku. Těžko však může být zván s tím, že o akci napíše, protože to je věc spolupráce mezi kritikem a médiem – pořadatel akce (resp. jakýkoliv účastník akce na straně pódia) je v tomto směru "mimo hru". Přesto se stává, že součástí pozvání je zdvořile zamlčený (anebo někdy i zjevně vyslovený) předpoklad, že kritik (si) zařídí, aby o "produktu", který vám ten, kdo vás zve, zdarma a jaksi samozřejmě poskytuje, mohl na nějaké veřejně dostupné ploše – pokud možno pozitivně – referovat. Komunikace probíhá na neverbální rovině – jak se věci skutečně mají, poznáte podle toho, že o akci buď nenapíšete anebo napíšete podle svého nejlepšího svědomí (třeba pochvalně, ale také třeba "kriticky") – pokud to "hostitele" neuspokojí, příště vás nepozve. Pořadatel (potažmo i vydavatel, který sice kritika nikam nezve, ale produkt poskytuje) je v první řadě obchodník – svůj profesní úspěch měří ziskem z prodeje toho, co vám "dává". Činím teď zřejmě něco velmi netaktního, když konstatuji, že přijetí nabízené vstupenky nebo CD od pořadatele či vydavatele nese rysy úplatku. Vyznávám, že to chce nesmírnou bdělost

a ne vždy je člověk dostatečně a včas ostražitý – přesto, pokud to stačím uhlídat, osobně dávám přednost kontaktům přes redakce.

III. Kritik jde na koncert z vlastního zájmu. Zda o koncertě napíše nebo ne, záleží na jeho rozhodnutí. Je to věc kritiky stavovské cti. Sleduje koncertní život (operní dění, nové nahrávky, původní rozhlasové a televizní pořady o hudbě atd.), ale píše jen o tom, co pokládá za zajímavé nebo důležité, o skutečných událostech. Kritikova práce začíná (v součinnosti s médiem) už výběrem akce nebo jevu, o kterém bude psát nebo hovořit. Reflexe akcí, které jsou jen článkem v rutinním řetězu hudebního provozu naopak devaluje autoritu kritiky. Ovšemže skladateli, interpretovi, pořadateli připadá důležité vždy to, na čem má účast – kritikova kritéria ale jsou – musí být nebo by být měla – jiná. Proč psát o koncertech abonentních řad, na nichž se omílá stále stejný repertoár, byť v podání různých umělců? Fenomén interpretačního umění jako předmět kritiky považuji za zástupný jev – a proto také na "rutinní" koncerty v roli kritika skoro vůbec nechodím. Systematické sledování hudebního života ve všech jeho podobách by se nemělo lámat do tříští "kritických" glos v médiích, nýbrž mělo by vést k vědomí souvislostí, pomocí něhož pak kritik své názory uvádí do kontextů – a tak je teprve publikuje. Přiznávám, že si stroze vybírám i mezi koncerty skladatelských spolků – po

letech praxe jsem dospěla k náhledu, že na nich jde především o to, aby tvůrci slyšeli své skladby. Jako zpětná vazba pro skladatele je takový požadavek na efekt koncertu zcela legitimní, pro kritika nebo publicistu je však málo zajímavý.

CODA ANEB PŘÍSPĚVEK K ÚBYTKU HUDEBNÍCH KRITIKŮ...

Jdu-li na koncert z vlastního zájmu, rozhodující motivací pro to, abych o něm chtěla vydat veřejné (kritické) svědectví, je zážitek, který mi koncert přinesl. Jestliže se nic takového na koncertě neodehrálo, nepovažuji za nutné, abych s nějakou reflexí čtenáře, posluchače, diváka či uživatele vůbec obtěžovala. To je vlastní smysl (mé) práce v oblasti hudební kritiky: jestliže koncert (představení, nahrávka, pořad) dá něco mě, považuji za svou profesní povinnost sdělit ostatním lidem – ať už seděli se mnou v publiku nebo ne – že to je věc, která za to stojí nebo nestojí a díky svému vzdělání, rozhledu a zkušenostem jsem – doufám – schopna také říci proč. Hudba jako zážitek se však v intencích klasické (helfertovské) kritiky příliš neuznává.

Odkazy:

* Vladimír Bor, *Hudba-film.kritika*, Praha (Panton) 1990.

** Rozhlasovou besedu, ze které jsou citovány názory účastníků, vysílal Český rozhlas 3 – Vltava v rámci pořadu Naše téma 14. února 2001.

recenze KONCERTU

Petr Dorůžka

PROTESTSONGY Z TAIWANU



Multikulturní festivaly i cizokrajné nahrávky přinášejí Evropanům-posluchačům obohacení, zatímco odbornou veřejnost staví před méně

příjemný úkol – a tím je nutnost revidovat přetrvávající "evropocentrická" hodnotící stanoviska. Praxe navíc ukazuje, že jen mizivá část hudebních podnětů, které do Evropy přicházejí zvenčí, má čistě hudební rozměr. Naopak – velká část stylů, které spadají pod zastřešující termín world music, vypovídá o totalitním či koloniálním útlaku stejně jako o fascinujících hudebních fúzích, k nimž docházelo ve středověku právě tak jako nyní.

Právě do tohoto soudku patří taiwanský Labor Exchange Band, který – coby zimní předskokan jarního festivalu Respect – vystoupil v pražské Akropoli.

Ostrov Taiwan dokončil před pěti lety nelehkou cestu od autoritativní vlády jedné strany k pluralitní demokracii a členové Labor Exchange Bandu patří tedy k první čínské generaci, která si plnými doušky užívá svobody. Jejich písně mají ostrý sociální a ekologický podtext, a zaručeně byste je neslyšeli ani nekoupili v komunistické Číně. Situace není příliš odlišná ani v dalších východoasijských diktaturách: plánované vystoupení kapely na festivalu v Malaisii bylo například místními úřady zakázáno. Písně Labour Exchange Bandu jsou podobným způsobem burčující jako byly o třicet let dříve protestsongy Boba Dylana či Pete Seegera – změnil se jen cíl jejich protestu: Labour Exchange Band jsou kapela taiwanských farmářů, pěstitelů rýže, tabáku a banánů, které z jejich políček vytlačuje civilizace a technika.

Kombinace anglosaské folkařské tradice

s lokální čínskou kulturou se projevuje i v sestavě. Vedoucí a zpěvák Shenghsiang Lin střídá akustickou kytaru s čínskou "měsíční kytarou" vyrobenou z balsy, doma na Taiwanu získal řadu ocenění jako autor i producent. Zvukař a basista v jedné osobě hraje na akustickou baskytaru, bubeník užívá soupravu plochých čínských bubnů rozšířenou o některé evropské vynálezy, jako například virbl. Tím "nejetnějšíším" nástrojem čtveřice byla dvouplátková píšťala suona, která je svým pronikavým tónem (a zřejmě i rodokmenem) blízká turecké zurně. Na dnešním Taiwanu je prý suona na pokraji vyhynutí – a když ji nějaký starý vesničan uvidí v ruce mladé kapely, dojetím se téměř rozpláče.

Poněkud těžší bylo dešifrovat, jaké emoce se za hudbou skrývají – Evropané mají sklon vnímat veškerou hudbu východně od Kavkazu jako smutnou či tesknou. Koncert taiwanských muzikantů nebyl – na rozdíl od typického večera africké hudby – skutečně žádnou tančící party, ale spíš upoutal dramatickým nábojem. V tomto směru byl přesným protipólem anglosaského talentu pro "understatement", tedy pro zdrženlivé vyjádření. Shenghsiang Lin připouští, že mnozí východní muzikanti se v tomto srovnání blíží tomu, čemu Evropané říkají hysterie: "My přeháníme, dramatizujeme, vytváříme surrealistická přirovnání. Pokud v naší hudbě uslyšíte nějakou bujarost, není to výraz radosti. Osud taiwanských farmářů je dost tvrdý – a budoucnost nebude o nic lepší."

Světlo divné svatosti

MARKA KOPELANTA



Duchovní inspirace mohou vdechnout hudbě různou podobu a rozměry. Takový námět jako je život Sv. Anežky České si říká o neobvyklé dílo. Je to nejmystičtější z českých světců a ačkoli nepsala jako sv. Hildegarda, v mnohém ji připomíná. Odkaz osobnosti jako je ta její, vyvažují pohled na drsné české dějiny duchovní stránkou. Prvním impulsem pro koncipování díla o Sv. Anežce byl pro Kopelenta rok kanonizace 1989. Realizace tehdy nebyla možná, takže k vypracování díla skladatel přistoupil až v r. 1994. Tehdy vzniklo originální a v české hudbě ojedinělé oratorium Lux mirandae sanctitatis. Jeho provedení je totiž úzce vázáno na prostory a akustiku kláštera Sv. Anežky České v Praze. (Určitou obdobu má snad jen v Canciones de circulo gyrante Klause Hubera psaném na texty Hildegardy a koncipované pro Kolínský dóm.) Od té doby se táhne sedmiletá historie nadějí a zklamání, která autor prožil v úsilí o provedení tohoto díla, vzniklého bez objednávky, pouze z vnitřní potřeby. Provedení bylo mnohokrát naplánováno. Jednou selhal sbor, podruhé nebyly k dispozici prostory kláštera a tak stále dokola. Realizace, ke které nakonec došlo díky vůli a vytrvalosti samého skladatele, se uskutečnila 11. a 12. února 2001. Ke spolupráci byli získáni členové Komorního orchestru Pražských symfoniků, Pěvecký sbor Prague Singers, Dětský sbor Radost, sopranistky Sylva Čmugrová a Tereza Mátlová, a jako

recitátoři Marie Tomášová a Otakar Brousek. V době zkoušek ještě nebylo jisté, zda premiéra proběhne. Partitura totiž předepisuje nejen velký instrumentální aparát, osvětlení, reprodukovanou hudbu, projekci, ale i složitý plán přesunů skupin nástrojů a zpěváků v prostoru kláštera a jejich synchronizaci pomocí koordinátorů propojených vysílačkami a přesuny publika do různých prostor kláštera. Party obsahující více poznámek než not vyvolávají hysterické reakce některých hráčů, nic neklape, vysílačky nefungují. V jednu chvíli se zdá, že akce za mnoho sponzorských peněz snad neproběhne, vládne zmatek, (kdosi ze zúčastněných to nazval "Apokalypsa Česká"). Situaci zachraňuje hlavní dispečerka koordinující vysílačkou ostatní koordinátory, Sylva Smejkalová, která zachovává chladnou hlavu. Na poslední zkoušce se už dílo rodí.

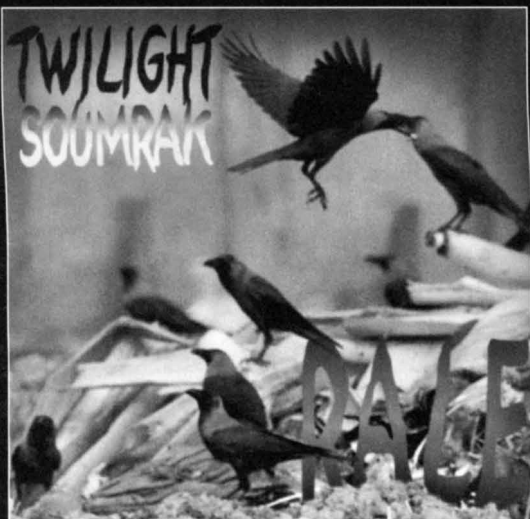
Sedadla pro publikum jsou po stranách čtvercového ambitu; sedám si do pravé části. V místnostech po pravé straně je část orchestru, sbor je na druhé straně ambitu, v přední části jsou dva recitátoři, jednoho slyšíme z dálky, druhého vidíme zblízka. Publikum na opačné straně je na tom obráceně. Hudebníci i recitátoři však během prvních pěti částí oratoria mění pozice a poskytují tím pro každého posluchače nejrůznější akustické a prostorové konstelace, takže přesto že sedím na jednom místě, vnímám celý prostor ambitu. V textu se

odvíjí životní příběh královské dcery Anežky, která pohrdnuvši leskem světské slávy zaslíbila se Kristu. Text je vystavěn ze středověké legendy přeložené do češtiny, veršů Jaromíra Hořce a Jana Zahradníčka a jiných duchovních textů. Je tu vyprávění se zvukomalebným komentářem nástrojů, je tu mystické vytržení zbožné Anežky ve statických podmanivých plochách, jsou tu zneklidňující úderu bubnů, zmatek a hrůzy období Braniborů v Čechách. Hloubka prostoru zdůrazněná ozvěnami a dialogem nástrojů na dálku je vždy zapojena do hry hudebních symbolů. Sbor dívek, které občas projdou se zpěvem kolem, připomíná konstantu duchovního života uprostřed pohnutých dějin. Z transu nás vytrhne až šestá část, během níž publikum vstane a za zvuku flétny je odvedeno do kaple sv. Salvátora. Tam v přítomném díle pokračuje nej působivější část, jakousi kontemplací symbolu kříže. Z nitra kaple se ozývá soprán, který zaplňuje prostor ozvěnou, a sbor, z opačné strany slyšíme zvuk bubnů. Projektor promítá do prostoru kaple kříž. Z tmavé kaple se publikum přesouvá do rozsvíceného sálu, kde již hraje orchestr a připraven je celý sbor a sólistka. Poté, co se všichni usadí, hudba se pozvedne k závěrečnému hymnu Salve crux sancta, který celé oratorium završí extatickým jubilem. Dílo trvá asi 80 minut. Víme, že jsme vyslechli něco, co se v Čechách jen tak nezopakuje.

Miroslav Pudlák

vydal: Indies Records,
MAM 129-2,
total time: 55:33,
nahráno: 18. – 26.6.2000

TWILIGHT / SOUMRAK rale



cédéčko...

Na samý úvod bych rád podotknul, že jsem nadšeným divákem živých vystoupení Rale. Kultivovaná extaticnost okoreněná širokým spektrem vlivů, jíž se mi z pódia dostává, se mi pravidelně postará o nezapomenutelný zážitek. Přenést jedinečnou atmosféru koncertů na CD se skupině ovšem podařilo jen zčásti.

Dvojsečnou zbraní Rale je snaha akcentovat co možná nejvíc vlivů, jichž se skupině dostává z nevysychajícího pramene world music a nejen z něj. Album je nabitó překvapivými stylovými zvraty, které se vzájemnou interakcí v lepším případě umocňují, občas však působí rušivě. Pestrost této mozaiky ještě podporuje použití hned pěti jazyků v textech, sestavených jako koláže z děl nejrozumnějších autorů.

Na CD najdeme sedm většinou delších písní a stejný počet krátkých, převážně vokálních intermezz nazvaných Záblesk 1 – 7. Písně a Záblesky se pravidelně střídají, leckdy je intermezzo milým odpočutím mezi dvěma posluchačsky náročnými písněmi, celkově tato pravidelnost ale působí spíše mechanicky.

Nejblíže k oblasti world music, kteréžto označení přijal soubor za své, má vedle již zmíněných Záblesků velmi radostná a jednoduchá píseň Amenoyuki, v níž dojde k jinak typickému prolétání hlasů a jazyků až ve velmi funkčním gradujícím závěru. Nejevropštěji se pak jeví titulní skladba, začínající půvabným francouzským popěvkem, aby přes tichou mezihru dospěla až k polohám evokujícím Dunaj, kdyby byl někdy hrál akusticky.

Na rockovou strunu Rale uhodí ještě v závěru alba skladbou Nedojdeš s výraznou elektrickou kytarou a slovy vypůjčenými z Kainarových textů pro Kuře v hodinách (hle, po C & K Vocalu další, kdo se ve své tvorbě hlásí k legendární desce), konkrétně se jedná o první čtyřverší písně Jenom láska ví kam.

Za nejzdařilejší ovšem považují dvojici skladeb s nesmírným napětím kombinující evropský folk nejlepších kvalit s, v dob-

rém slova smyslu, barbarstvím etnické hudby. Jedná se o píseň V plameni s nádherným kontrastem ženských výkřiků v pravidelné kombinaci s polomluveným českým a francouzským textem. Václavek zde svým projevem nechá příjemně vzpomínout na letité sólové album Jsem hlína, jsem strom, jsem stroj. V některých z ostatních písní se však ke škodě věci až příliš tlačí do expresivity, která mu ne vždy sluší. Nejmarkantněji patrně „ujede“ v písni Bludiště.

Druhou z výše zmíněných je píseň Biale mrozy, pro mě vrchol celého alba, s dominantními smyčci, baskytarou a bicími nástroji, jedinečně podporujícími naléhavý Václavkův projev vystřídaný neuvěřitelně jímavou Andreou Konstantkiewicz interpretující polský text. V tu chvíli má projev Rale nejbliže k šansonu.

Ne ve všem tohle ambiciózní album působí dotaženě. Jako by nám Václavek a spol. naservírovali opulentní dort mnoha chutí, z nichž některé se navzájem poněkud ruší. Celá deska osciluje mezi prvotřídním crossoverem v tom pravém slova smyslu a pohádkou o tom, kterak si pesek s kočičkou... Rale pro mě zřejmě i nadále zůstanou především koncertním souborem, na jehož vystoupení se budu velmi těšit.

Petr Ferenc

... a jeho křest

Je výjimečné, pokud se na koncertě podaří vytvořit hluboké souznění hudebníků mezi sebou a zároveň s publikem tak, jak se to povedlo 23. února skupině Rale (anglicky „šelest“, francouzsky „poslední výdech“) v pražském Divadle Archa, kde skupina křtila své třetí CD s názvem Twilight / Soumrak. Šlo o multimediální projekt, při kterém se vedle hudebníků a tanečnic postarali o vzrušení v sále také filmaři.

Příběh Rale začal v roce 1991, kdy se multiinstrumentalista Vladimír Václavek, dlouholetý člen skupiny Dunaj, setkal na hudebním festivalu MIMI, poblíž francouzského Marseilles, s francouzskou tanečnicí s vietnamskými kořeny Cynthií

Rale:

VLADIMÍR VÁCLAVEK

zpěv, akustická a basová

kytara, perkuse, djembe,

JOSEF OSTRÁNSKÝ

zpěv, akustická a elektrická

kytara, basová kytara, perkuse,

darabuka, akordeon,

ANDREA KONSTANKIEWICZ

zpěv, violoncello,

TAKUMI FUKUSHIMA

zpěv, housle, viola,

CYNTHIA PHUNG-NGOC

zpěv, housle, tanec,

LAURENT LETOURNEUR

a CHIHARU MAMIYA.

Hosté:

MILOŠ DVOŘÁČEK

bicí a perkuse,

Členové

Kublaï Khan Investigations:

CHIHARU MAMIYA - hlas,

FRANK MICHELETTI - hlas,

DIMITRI JOURDE - perkuse,

RUI OWADA - Laurentovy "stopy".



Phung-Ngoc a japonskou houslistkou Takumi Fukushima. Na dalším ročníku MIMI měli možnost společně improvizovat, přičemž došlo k výraznému souznění, což všechny svedlo k další spolupráci. V roce 1993 vznikla Rale oficiálně, když se k triu přidružil dlouholetý Václavkův spoluhráč z Dunaje, multiinstrumentalista Josef Ostránský. Jako poslední ze stálých členů se ke skupině přidala violoncellistka Andrea Konstankiewiczová. Při posledním projektu vypomáhá Rale jako host Miloš Dvořáček, bubeník a perkusista ze skupiny Ivy Bittové.

Samotný koncert zahajoval „záblesk“, tedy jedno z improvizovaných interludií, která od sebe na CD pravidelně oddělují závažnější kompozice. Dovolím si trochu nesusouhlasit s Petrem Ferencem, který popisuje toto střídání jako „mechanické“ (viz výše). Mechanicky působí „záblesky“ snad jen opticky na obalu CD (střídání). Hudebně jsou však dosti rozrůzněné. Jde většinou o improvizace na různé hudební motivy přírodních národů, zvláště afrických Pygmejů.

Hudební předivo hlavních kompozic Rale je utkáno z krátkých motivů, jež do sebe zapadají. Je to vlastně stejný princip, který existuje již od pradávna u přírodních národů Afriky a jenž etnomuzikologové popisují jako tzv. interlocking. Tento princip také používají skladatelé různých mini-

malistických škol. Bylo by však nesprávné určit jako inspirační zdroj Rale právě minimalisty. Inspiračním zdrojem skupiny je přímo hudba přírodních národů a hudba různých etnik „vyspělých“ kultur. (Autorství skladeb není specifikováno, jde o kolektivní kompozice. Největší podíl na nich má patrně Vladimír Václavěk.)

Velmi krásná ukázka inspirace japonskou tradicí je ve skladbě V plameni, na jejímž konci vyniká akordeon a zpěv v japonštině. Co je na akordeonu japonského? Supluje zde tradiční japonské ústní varhánky Šó používané při ceremoniální hudbě (dojem jisté obřadné atmosféry vyvolává jejich příchut také v projektu Rale). Akordeon má stejné tvoření tónu jako Čeng a v určitých polohách velmi podobný zvuk. Další kompoziční technikou je přiřazování různých kontrastních ploch. Tyto plochy mohou být uspořádány do ještě vyššího celku tak, aby gradovaly. Některé kompozice také ozvláštňují lichá metra (například Amenoyuki na devět) a různé jiné nepravidelnosti.

Důležitým prvkem je instrumentace. Obsazení dovoluje zapojení smyčcového tria, africké rytmičky, rockové či folkové kytarové polohy. Tyto možnosti jsou velmi vkusně kombinovány (skvěle je zvláště použití smyčců ve skladbě Biale mrozy). Do zajímavé polohy posouvá projev Rale vypuštění klasické rockové rytmičky ve

formě bicí soupravy. Nikde nezazní virbl či „rytmíček“, i když jej použití zkreslené elektrické kytary někdy přímo nabízí.

Podstatnými složkami koncertu, o které posluchač CD bohužel přichází, byly tanec a filmová projekce. O to první se postarala Cynthia Phung-Ngoc, která ve svém moderním tanci předvedla škálu technik asijských bojových umění i tance nepodobné rituálům amerických indiánů. Její taneční projev dodával koncertu vůni velké svobody.

Autorem projekce byl výtvarník, fotograf a filmař Martin Píro (mimo jiné také autor velmi vydařeného obalu CD). Ten promítal na plátno nad jevištěm předtočené sekvence a do nich přímo na místě mixoval a zkresloval záznam ze dvou kamer snímajících jeviště. Šlo tedy o kompozice a improvizace na třetí. Jak v hudbě, která byla přes všechnu kompoziční práci asi ze čtyřiceti procent improvizovaná, tak v tanci a filmu.

Přestože Václavěk označuje tento zatím poslední projekt za „nejtemnější“ v historii kapely, koncert temným dojmem nepůsobil. Naopak, působil velmi barevně, živě, harmonicky a naplněně. To, že tvorba Rale nevyznívá negativisticky, je myslím velmi dobrým znamením a mimo jiné důvodem, proč Rale nelze minout. Ani koncert, ani desku. Obě vám totiž udělá radost.

Jaroslav Pašmík



rozhovor s vítězi soutěže
elektroakustické hudby

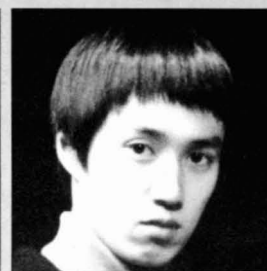
MATTHEW BURTNER

(narozen 1970, Aljaška – USA),
vítěz kategorie A – EAH
(hudba pro pás),
oceněná skladba
Fern – Kapradí.
Studoval filosofii na
St. John's Collage,
kompozici
na Universitě v Tulane,
computerovou hudbu v CEMAMu
I. Xenakise a Peabody Institutu
University Johna Hopkinse.
V letech 1996 – 98
byl asistentem kompozice
v Banff Centre for the Arts,
Universitě Simona Frasers
ve Vancouveru
a Audiovisuálním institutu
v Barceloně.
V současnosti absoluuje
doktorandské studium
v CCRMA University
ve Stanfordu.
Řada jeho skladeb
vznikla na objednávkou
interpretačních souborů
(např. Spectri Sonori Ensemble,
the Quiscent Dance Ensemble),
je prováděna po celém světě,
na prestižních festivalech
soudobé hudby
(ISCM, ICMC, Darmstadt,
Bourges ad.)
V soutěži Musica nova
získal ocenění poprvé.
Další informace
najdete na www.burtner.net.

SHINTARO IMAI

(narozen 1974,
Nagano – Japonsko),
vítěz kategorie B
– pro nástroj a EAH
a kategorie
pro mladé skladatele,
oceněná skladba
– La lutte bleue
pro vcl. a elektroniku
– Modrý boj.
Studoval kompozici
a computerovou hudbu
v sonologickém oddělení
Kunitachi College v Tokiu
a kompozici u Ph. Hurela
v IRCAMu v Paříži.

MATTHEW BURTNER SHINTARO IMAI (vpravo)



Specializujete se na elektroakustickou hudbu, nebo se věnujete také klasické instrumentální a vokální hudbě?

Burtner: Zajímám se o technologii nástrojů všech dob, o jejich cestu v dějinách, jejich místo v dobových estetikách. V řadě děl jsem použil propojení tzv. tradičních a EA nástrojů. Speciálně se zajímám o kombinaci starého hudebního výraziva (lidského hlasu, materiálů jako je dřevo, voda, kámen, zvuky prostředí) s novými technologiemi. Můj názor na počítač jako nástroj je určující pro mé pojetí EAH. Existuje idiomatická hudba pro počítač i pro housle. Hudební nástroje (instruments) jsou praktickými zvukovými nástroji (tools), které skladatelé, interpreti a posluchači používají, aby pochopili náš svět, fantazii a ducha.

Imai: Skládám rovněž tradiční instrumentální díla, ale EA zvuk je v mé hudbě vždy důležitým „nástrojem“.

Preferujete určitou kombinaci klasického instrumentáře s EA, nebo tzv. čistou EAH?

Burtner: Tato otázka vychází z první. Jedná se jednak o výraz, jednak o druh představitosti. Výběr média, tj. výběr „souboru“, je jednoduše nejdůležitějším uměleckým výběrem. Já jsem zvukový umělec, ačkoli jsem vytvořil hudební projekty pro tanec, video, architekturu, světla, filmovou projekci apod.

Imai: V současnosti mám v oblíbenosti obě možnosti, každá z nich má své přednosti. Pokud se rozhodnu pro EA s nástroji, potřebuji, ve svém případě, spolupracovat s instrumentalisty. Oni se stávají proměnnou, která mě někdy inspiruje ke změně v původním záměru. Tím se tato hudba může stát muzikálnější a zajímavější, než to, co jsem vymyslel původně sám. Na druhé straně, když skládám čistou EAH, mám možnost kontrolovat veškerý zvuk s naprostou přesností a do důsledku. To je důležité, když je mým záměrem pracovat exaktně. To, co zvolím, je zcela závislé na situaci. EAH s nástroji skládám jen v tom případě, pokud mám možnost (např. na objednávku) pracovat s instrumentalisty.

Kterými vlastnostmi vás EAH přitahuje?

Burtner: Jako dítě jsem žil na dalekém severu Aljašky. Tím, že jsem vyrůstal v extrémním prostředí, získal jsem vnímavost pro přírodu. V tomto prostředí se vždycky musíte starat o základní věci jako je teplo, světlo, jídlo, doprava apod. Domorodá kultura je podřízena sezónnímu rytmu – mírou času je

změna, je čas k rybolovu, přípravě jídla, spánku apod. Čas je lidským rituálem založeným na přirozených cyklech. Technologie je při tomto způsobu života velmi důležitá, stejně jako porozumění přírodním jevům – např. technologie sněžnic dovoluje projít závějem, podobně i technologie v hudbě dovoluje využít přirozenou podstatu zvuku. Analýzou a resyntézou digitálních signálů jsou existující zvuky pochopeny jako nové, je odkryta jejich podstata. Můj zájem o computerovou hudbu v tomto směru vychází ze zájmu o prostředí a pochopení akustických jevů.

Imai: Elektroakustický zvuk a komponování pomocí počítače mi dává k dispozici značnou „paletu“ hudebního materiálu, který neexistuje přirozeně, a to mě velmi přitahuje.

Jaký je podle vás neadekvátnější způsob prezentace tohoto druhu hudby, jaké jsou v této oblasti zkušenosti ve Vaší zemi – jaká forma je zde posluhačsky nejúspěšnější (koncert, multimedia, hudba pro film apod.)?

Burtner: Co se týče provádění computerové hudby ve Státech, tak myslím, že se zde projevují jak dobré, tak špatné aspekty. Je zde boom elektronické taneční hudby, která má velkou energii a popularitu, avšak nízké umělecké ambice. Universitní systém nabízí možnosti realizace, ale bez větší publicity. To, že vláda opustila program podpory umění, způsobilo, že komerční průmysl a university jsou jedinými sférami pro uplatnění computerové hudby. V CCRMA na Stanfordské universitě je vnímání computerové hudby na vysoké úrovni, máme časté koncerty EAH pro malé, relativně uzavřené a exkluzivní publikum. Standard pro používané technologie je vysoký a to mě velmi inspiruje.

Imai: V Japonsku je, bohužel, málo koncertů EAH, ale jak možná víte, máme bohatou kulturu videoher. Myslím, že toto je nejlepší prostředek prezentování EAH veřejnosti.

Zažil jsem pár úspěšných tanečních představení s EAH. Na druhé straně cítím, že bychom se také měli pokoušet o „uměleckou“ EAH, prezentovanou tradičním způsobem koncertu s multikanálovou reprodukcí, formou CD nahrávek atd.

V čem vidíte problém EAH a v čem její perspektivy?

Burtner: Potřebujeme více možností prezentovat hudbu jako umění a nejen jako technologický fetiš. Tradičně může inženýr nebo programátor psát hudbu, aby demonstroval

nové technologické možnosti. Myslím, že jak roste komplexnost práce, roste také potřeba spolupráce. Revoluce osobních počítačů tím, že dala každému možnost pracovat ve vlastním studiu, působila proti spolupráci, ale až se přiblížíme období počítačového „metakomponování“ (metacomputing), věřím, že computerové hudební studio (snad ve formě on-line skupiny) bude důležitější než kdykoli předtím. Více než dříve potřebujeme týmovou práci specialistů. Skladatel je jedním z těch, kteří musí znát základy technologie, programování, ale je také školeným hudebníkem.

Imai: Dnes je jednoduché si pořídit výkonný osobní počítač. Každý se může pokoušet o komplexní techniku procesování zvuku a EAH tak už není speciální věc o sobě. Jako problém současné EAH vidím, že se tato hudba jeví málo rozmanitá (je navzájem podobná). Cítím jako svůj osobní úkol a zájem prolomit tuto situaci.

Myslíte, že máte svůj styl v EAH? Můžete ho popsat, např. jakou preferujete metodu, na co se zaměřujete?

Burtner: Jako skladatel jsem inspirován přirozenými akustickými procesy, jsem zaměřen na hudbu jako zvukové probuzení fantazie pro a skrze přirozené prostředí. Zajímám se o hudební struktury, které jsou odvozeny z formálních principů přirozených forem jako je voda, led, vzduch, světlo apod. Skladba „Kapradí“ např. využívá model organického růstu a změn odvozený z principu růstu rostlin. Moje kompozice často využívají extrémní protiklady – vysoké/nízké, mikro/makrotémbr, tón/šum, vysoká/nízká hustota, kontinuální/punktuální apod. Zajímám se o používání komplexních systémů řízených těmito vnímatelnými jednoduchými vztahy, abych tak vytvořil hudbu, která vyvolává ve vnímajícím určitý druh rituálního poslechového prostoru.

Imai: Vždycky skládám computerovou hudbu v nějaké konkrétní situaci, naslouchám zvukům, které vznikají, jejich vývoji, používám při tom svých originálních algoritmů pro zvukovou syntézu nebo notaci, snažím se o vyladění. Poté si vytvořím pár zvuků, nějaký ten hudební materiál, který byl nevznikl, kdybych použil jen svou fantazii, některé si vyberu jako použitelný materiál a „edituji“ jej.

Myslím, že takto postupuji vždycky. Chci říci, že zaměření mé pozornosti se během komponování mění pod vlivem aktuálního stavu kompozice.

Lenka Dohnalová

(pokračování ze str. 7)

Golf?

Ano, golf. Tam se totiž taková podpora domlouvá nejlépe. Musíte znát tu pravou osobu u takové korporace a hrát dobře golf. Pak dostanete třeba 50 000 dolarů jako sponzorský příspěvek. To ovšem nefunguje u Evropské Unie. Tam je třeba umět vyplnit asi sedm tisíc stran dotazníků v sedmi jazycích a pak máte teprve šanci. Nejlepší jsou soukromé nadace, tam je třeba vyplnit jen pár dotazníků a golf stačí hrát pouze rekreačně.

Co je tak důležitého na nezávislé hudbě, že má pro vás smysl pro ni tak tvrdě pracovat?

Projekt Tamizdatu se zakládá na víře, že vývoj lidského individua je velmi svázán s přístupem k informacím, přesněji s přístupem k progresivním myšlenkám. Otázkou je, jaký je nejlepší způsob podpory cirkulace progresivních myšlenek. Filosofie, na které se zakládá Tamizdat, je postavena na přesvědčení, že kultury, které podporují nezávislou hudbu, jsou kultury, kde je nezávislé myšlení nejvíce aktivní. A co je nejdůležitější, toto myšlení je nejaktivnější mezi mladými lidmi.

Jestliže chceme podporovat mladé lidi, aby mysleli progresivně, je třeba najít způsob, jak tyto mladé lidi, tuto obrovskou mezinárodní komunitu, oslovit. Kde se tedy najde nejvíce mladých lidí, kteří se zajímají o progresivní myšlenky? Domníváme se, že mladé publikum nezávislé hudby je nejvíce kohezním prostředím pro šíření progresivních myšlenek, respektive pro podporu progresivního, kritického myšlení.

Jaký je rozdíl mezi hudebními scénami zde a ve Spojených státech?

Myslím, že to má co dělat s vývojem kapitalismu. Jeho dlouhá evoluce nás ve Spojených státech naučila dělat prostor pro progresivní myšlení, progresivní hudbu atd. uvnitř tohoto zřízení. Zde není kapitalismus tak starý a nejsou zde ještě vyvinuty jisté modely, kterými se mohou lidé řídit.

Heather: Ne Matthewe, myslím, že to nemá co dělat se stářím kapitalismu. Myslím, že to je tím, že pokud je trh dost velký lidé se specializují, společnost se více diferencuje. Zde se jedná zatím o poměrně omezený trh. Hraje zde roli spíše „ekonomika množství“. Představte si, že hranice uvnitř EU najednou úplně padnou. Společným jazykem bude němčina nebo

angličtina. Bude to podobné jako ve Spojených státech. Co se stane? Pro hudební průmysl ve Spojených státech jsou nejdůležitější New York a Hollywood. V Evropě to asi budou Londýn a Berlín. Ty budou diktovat obecný hudební vkus. Nezávislá hudba to bude mít stejně těžké.

Matthew: Myslím že zajímavé je také to, že i když padnou hranice uvnitř EU, stále budou přetrvávat jisté ekonomické nerovnosti, které budou působit přibližně stejně jako víza. Navíc se zdá, že velké společnosti vlastníci většinu hudebního trhu v Evropě se na jeho menších částech budou chovat jako kolonizátoři. Ale zde je velmi těžké soudit.

Heather: Napadá mne ještě jeden zajímavý problém a tím jsou kreditní karty.

Kreditní karty? Co ty mají co společného s nezávislou hudbou?

Heather: Počet nezávislých hudebních vydavatelství v USA a Kanadě je obrovský. Je to především proto, že existují kreditní karty. Je možné běžně dostat kontokorentní úvěr ve výši 10 000 dolarů. Není nic jednoduššího, než si zřídit několik kreditních karet, a můžete mít kapitál na rozběhnutí nezávislého hudebního vydavatelství. Tak se každoročně plní sen mnoha amerických teenagerů. Rozběhnou vydavatelství a o splacení úvěru se zajímají až za pět let. Stejně to funguje s nezávislým filmem a uměním obecně (jediná nevýhoda tkví v tom, že se na čas stanete otroky společnosti Visa). Tohle tady ovšem nejde!

Mathew: Dá se to samozřejmě udělat tak, že pracujete dva roky a peníze na projekt prostě naspoříte. Ale pak jste o dva roky starší. A to taky může znamenat, že jste o dva roky blíže k bodu, kdy to vzdáte.

Heather: Jste ve velké ekonomické nevýhodě. Proto máme velký respekt před zdejšími nezávislými vydavatelskými společnostmi. Není v tom trik s kartami. Tady se prostě počítá každé CD.

Jaké jsou vaše další velké projekty?

Heather: Připravujeme novou internetovou stránku www.tamizdat.org. Budou tam informace nejen o našich aktivitách, ale také seznam nezávislých vydavatelství, která sdružujeme, dále důležité rozhovory s umělci, informace o jejich turné, obsahy nezávislých hudebních časopisů a obecně co nejvíce informací o nezávislých hudebních scénách v Evropě.

Jaroslav Pašmík



Ivo Medek BRNĚNSKÁ MULTIMEDIÁLNÍ SCÉNA 70. – 80. LET

Politická situace po roce 1971 reprezentovaná normalizačními tendencemi způsobila, že veškeré umělecké aktivity neodpovídající principům socialistického umění byly cíleně potlačovány a jejich realizátoři perzekuováni. A oblast multimediální tvorby již svou podstatou, vícevrstevnatostí, nutností aktivně vnímat a dalšími atributy, rozhodně nebyla uměním, které by odpovídalo ideologickým předpokladům přístupnosti nejširším vrstvám... I personální čistky ve Svazu skladatelů, kdy byli vyloučeni i členové Skupiny A, která se největší měrou podílela na multimediální tvorbě 60. let, způsobily restriktci v této tvorbě, hlavně proto, že byly výrazně omezeny provozovací možnosti. Rovněž nadějně se rozvíjející Expozice nové hudby byly zakázána. Navíc v únoru 1971 umírá Josef Berg, jedna z vůdčích osobností tohoto žánru.

Posledními „ostrůvky“ umělecké svobody zůstalo v Brně Divadlo na Provázkou a Malé divadlo hudby, kde zejména A. Piňos uskutečňoval několikaletou kontinuální sérii pořadů o soudobé světové hudbě, kde byla právě multimédia bohatě zastoupena. Piňos do jednotlivých akcí zhusta zapojoval další aktéry, jmenujme alespoň E. Herzoga, M. Štědróně, V. Lébla, J. Valocha, M. Adamčiaka, D. Chatrného, Z. Vostřáka, z mladé generace pak J. Štastného, I. Medka, Z. Plachého a řadu dalších. Kromě přehrátí z pásu, přednášek a diskusí včetně aktivního zapojení publika se realizovala i řada živých koncertů. Z patnáctiletého Piňosova působení v MDH uvedme alespoň několik akcí z různých let, které se bezprostředně vztahují k problematice multimé-

dií. V sezóně 1977-78 (v cyklu Úsměvy vážné hudby) to byl pořad Multimediální díla – od opery po happening s J. Štastným a S. Halasem, o rok později Multimediální díla, audiovizuální skladby a grafické partitury a Hudební divadlo a hudební happening, v jehož rámci zazněla Hlasová vernisáž a Mlčení ptáček v lese (viz článek A. Piňose v minulém čísle HIS VOICE). V pódiové produkci v roce 1979 vystoupili mj. J. Bělík s mobily a J. Valoch s chrtem Ajkou a tentýž rok i M. Adamčiak. J. Valoch se na scéně Malého divadla objevil v následujících letech ještě několikrát – např. v r. 1982 s večerem fónické poezie, téhož roku jako hostitel významného berlínského umělce vystupujícího pod jménem Julius v pořadu Zvuk a slovo nebo o rok později s lettristickými hlasovými kompozicemi.

Jednou z mála výjimek, kdy se podařilo uskutečnit akci v jiném prostředí, byl happening, který pětice Piňos, Valoch, Kofroň, Chatrný a Štastný uskutečnila v Adamově u Brna.

Při tomto vynuceném ústupu v multimediální tvorbě brněnských hudebníků byl kýženým oživením této oblasti vstup umělců přicházejících z výtvarného umění. Jednalo se zejména o současného děkana Fakulty výtvarných umění v Brně Tomáše Rullera. Z jeho tvorby zmíníme jeho akce „Cestou“ z roku 1974 v jeskyni Pekárna v Moravském krasu, „Meditace“ z roku 1977 v Mušově, happenings Hledání podzimu a Pytel listů (1978) v Brně nebo rituál Být či nebýt, opět v Moravském krasu.

Přesto, že jeho východiskem byl pohled výtvarníka, hrála v jeho představeních významnou roli i hudba, na které se podíleli i brněnští autoři (např. M. Košut). Ani Ruller se nevyhnul konfrontaci s režimem a např. za akci, kdy se zcela nahý pomalu prohrabával z hromady písku, speciálně do sálu navezené, měl dlouhé opletačky s policí.

Další pozoruhodnou aktivitou 70. let byla činnost skupiny Via Lucis založené v roce 1976 docentem Janem Daubkem a vedená Ing. Jiřím Novotným, pracujícími v oblasti optiky a infratechniky. Jejich čin-

nost byla založena na uměleckém využití laserů, a to jak pro tvorbu autonomních audiovizuálních děl, tak i pro neobvyklé scénické efekty při koncertech. Skupina svoji činnost označovala termínem „optofonie“, akcentující vyváženou roli hudby a vizuálního umění. Také Via Lucis spolupracovala s brněnskými skladateli, např. A. Parschem.

Stálíci avantgardní umělecké scény bylo bezpochyby Divadlo na Provázkou, které během 70. a 80. let uskutečnilo řadu představení, v nichž hudba hrála významnou roli. Do oblasti hudebního divadla pak jednoznačně přesáhly dva projekty – Chameleon (1984, hudba Miloš Štědrón) a Balet Macabre (1986, hudba Miloš Štědrón a Leoš Faltus), na kterých se účastnila řada známých osobností (M. Donutil, V. Javorský, I. Bittová, L. Loubalová a další).

Od poloviny osmdesátých let se na brněnské scéně objevuje další element zasahující významně do oblasti multimediální tvorby – soubor Art Inkognito. Vzešel z iniciativy Ivo Medka a Zdeňka Plachého, tehdy studentů skladby na brněnské Janáčkově akademii, které v hlavním oboru vedl Alois Piňos. Motivů, které oba mladé autory vedly k založení tohoto ansámblu bylo hned několik. Prvním byla prostá absence souboru specializujícího se na soudobou hudbu, dalším pak právě zájem o průnik do oblasti multimédií, spolupráce s divadelníky, výtvarníky i literáty. Obsazení souboru tomu odpovídalo, neboť kromě hudebníků v něm byli i herci Divadla na Provázkou Lenka Loubalová a Vladimír Javorský, v současnosti již renomovaní a z filmu a televize známí umělci. Zakládajícími členy souboru však byly i zajímavé osobnosti z oblasti hudby – tehdy rovněž většinou studenti JAMU. Za všechny zmíníme alespoň bicisty Dana Dlouhého a Adama Kubíčka, kteří tvoří páteř známého Středoevropského souboru bicích nástrojů DAMA DAMA, flétnistu Františka Kantora, sólistu brněnské filharmonie, který nyní vede flétnovou třídu na Janáčkově akademii, kytaristu Petra Víta, který již řadu let vystupuje na celém světě, zejména v Latinské Americe, nebo dirigenta Petra Šumníka.

Cíle souboru byly jasné – vymanit soudobou hudbu jak z tehdy oblíbeného provozovacího schématu, kdy jakýkoliv interpret – od sólisty po orchestr – zahrál jednu soudobou skladbu (udělanou na pár zkoušek a s vidinou finanční podpory od ČHF za provozování soudobé hudby) na začátku vystoupení, aby poté vlastně „začal“ vlastní koncert hudby historické, tak i z atmosféry tzv. „skladatelských střed“ – koncertních cyklů, na nichž zněly soudobé novinky v tradičním konzervativním provozovacím prostředí a za účasti všech příbuzných hravých autorů a několika oddaných důchodců. Šlo tedy o to dostat hudbu do prostředí jednak zajímavého, jednak takového, kam chodí mladí lidé, jakožto potenciální posluchači a diváci.

Shodou okolností vznik Art Inkognita časově spadl do doby narůstajících aktivit divadelnického uskupení Ochotnický kroužek, který pořádal svá představení v klubu na Šelepově ulici. V tomtéž prostředí pak „Inkognito“ vystupovalo pravidelně v letech 1987-1988, a to od října do května vždy jednou za měsíc, vždy s novým programem. Je zřejmé, že při této skutečně „pekelné“ frekvenci se střídaly programy pečlivě nazkoušené s volnějšími improvizacími akcemi. Paralelní působení s Ochotnickým kroužkem vedlo i ke spolupráci a vzájemnému ovlivňování obou souborů, a to věcně i personálně (J. A. Pitínský, M. Dohnal).

Na rozdíl od pražského Agonu, který se zaměřoval především na „import“ západoevropské hudby, „Inkognito“ hrálo vlastně jen díla napsaná přímo pro soubor. K realizaci multimediálních děl přistoupilo již vlastně při úplně prvním koncertě realizací několika kompozic s těmito prvky – skladbami Věže babylónské Daniela Forró, Čtyři situace a Africká housenka Ivo Medka a Bosé nožky Petera Grahama.

Další projekty již zcela přesáhly do multimediální sféry. Z celé řady zmiňme alespoň některé, jejichž společným jmenovatelem byly časté mystifikace a mezidruhové přesahy a interakce. Příkladem zde může být společná akce mladých brněnských výtvarníků (Laco Garaj, Rostislav Čurík, Petr Kvícala aj. – uváděl J. Valoch), kdy na skladby prováděné souborem (autoři Plachý, Medek, Addeh, Adamík aj.) reagovali výtvarníci bezprostředním vytvářením uměleckých artefaktů, nejčastěji kreseb a maleb různými technikami. Po koncertě následovala vernisáž a některé obrazy byly zpětně využity jako grafické partitury pro další hudební zpracování.

Důležitým aspektem všech akcí souboru bylo znejistění publika, dosažení určitého stupně neurčitosti, kdy zpravidla poměrně dlouho nebylo jasné, zda se jedná o vážné míněnou realizaci soudobé skladby nebo o recesi. Příkladem může být skladba Prima vista z r. 1987, kdy soubor hrál noty Dvořákovy Humoresky, které Z. Plachý postupně psal na obrovský arch papíru na

tabuli. Jakmile se téma objevilo na papíře celé, začal se grafický záznam zneurčitovat – tóny přestávaly být čitelné, bortily se linky a zápis se postupně měnil v grafickou partituru. S destrukcí „návodu – partitury“ se měnilo chování hudebníků až k otevřené agresivitě vůči Plachému i vzniklému „dílu“. Arch papíru byl roztrhán, jeho zbytky zmačkány a házeny po dirigentovi (I. Medek), Plachém a posléze se agresivita obrátila i proti publiku. S nástroji jako zbraněmi postupovali členové souboru proti obecenstvu. Sál byl zcela zaplněn a lidé, jak byli hudebníky vytlačováni ze židlí, se začali stlačovat do jeho zadní části. Postupně přitom slábla světla až do úplné tmy. Ve vzniklém zmatku byly poráženy židle, zmanipulované publikum začalo ostře protestovat, ozývaly se nejrůznější výkřiky a nadávky. Lidé do sebe vráželi a mačkali se. Atmosféra silně houstla. Ti vzadu zjistili, že zadní východ je uzamčen. Někdo vykřikl „tady se nedá dýchat“... V domluveném okamžiku se rozsvítila světla a diváci poznali, že jsou sražení v koutě ač je nikdo neobklopuje, neboť členové souboru v tom okamžiku již seděli opět u tabule v čele sálu a spokojeně jedli z papíru salám, vlašák a popíjeli pivo. Nikdo dál nic neoznamoval, celý koncert tímto číslem končil. Jakmile lidé zjistili, že si jich nikdo dál nevšímá, začali reagovat každý po svém. Někteří nepřítelně, zlostně (včetně rodinných příslušníků členů souboru, kteří nic netušili), jiní nadšeně.

Další ukázkou z mystifikací byla skladba Malá noční hudba Z. Plachého, kdy autor nejprve v dlouhé přednášce vysvětlil publiku jak se stal jediným oprávněným autorem této notoricky známé skladby, aby pak přivítal na pódiu celý soubor. Při nástupu dirigenta však zhaslo světlo a z pásu zazněla stará dobrá Mozartova skladba.

Posledním příkladem je např. skladba Panoptikum Lubomíra Mullera aneb Muž, který nikdy nebude skládat jako Dvořák, Janáček, Schumann, Bach se Smetanou, Miloš Štědroň a Haydn. Tento happening sestával z úryvků skladeb výše uvedených autorů v realizaci souboru dirigovaného Martinem Dohnalem s vizuálními doprovodnými a vysvětlujícími „ukázkami“ vesměs humorné až jarmareční povahy a byl jedním z řady akcí, kde humor byl stěžejním elementem výstavby díla.

Se skladbami českých soudobých autorů Art Inkognito vystoupilo i na řadě reprezentativních pódii, a to jak čistě v oblasti soudobé vážné hudby, tak i v oblasti mezních žánrů. Z té první skupiny jmenujme alespoň účast na festivalech u nás (např. na obnovené Expozici nové hudby) i v zahraničí (v Centru pro novou hudbu Dresden, Mannheimu a v redukované podobě i na Darmstadtských kurzech 1990), z té druhé pak opakovanou účast na pražském Rockfestu spolu s dalšími zástupci tehdejší bohaté brněnské alternativní scény (I. Bittová a P. Fajt, Vášova skupina Z kopce, Kokoljova skupina E, Dunaj, atd.).

80. léta přinesla z pohledu na umění u nás přece jen – zejména ke svému konci – určitá uvolnění. Přesto však byla představení občas navštívena příslušníky VB, kteří se jednou dokonce stali – nic zlého netuše – přímými aktéry vystoupení. Při variabilitě sálu se totiž hrávalo zcela libovolně – jednou na pódiu, jednou uprostřed sálu atd. Dotyční strážci pořádku se při svém příchodu zadními dveřmi, jak byli zvyklí, dostali nikoliv do pozadí za diváky, ale přímo na pódium doprostřed představení. Málokdo tehdy věřil, že vše nebylo předem zinscenováno... Zvláštní kapitolou byly rovněž pravidelné „přehrávky“ souboru před komisi příslušného obvodního kulturního střediska, které byly většinou neveřejným happeningem, neboť komise zpravidla vůbec nechápala, co že to soubor vlastně představuje a předvádí. Lepší než jakékoliv vysvětlování se nakonec ukázalo požádat někoho ze souboru, aby zahrál kousek z toho, co zrovna studoval na JAMU – nejlépe něco z Čajkovského či Šostakoviče. Technické kvality hráčů byly pro komisi natolik nebyvalé, že nakonec soubor vždy obstál.

Art Inkognito ukončilo svoji činnost v roce 1990, kdy osamostatněním jeho bicí sekce vznikla DAMA DAMA a na jeho znovuzrození v podobě komorního souboru bylo třeba počkat až do poloviny 90. let. ■

Informace na: www.volny.cz/s_h_o_c_k ■ www.rozhlas.cz/vltava/projekty/skladatele/

osobnosti SOUDOBÉ HUDBY

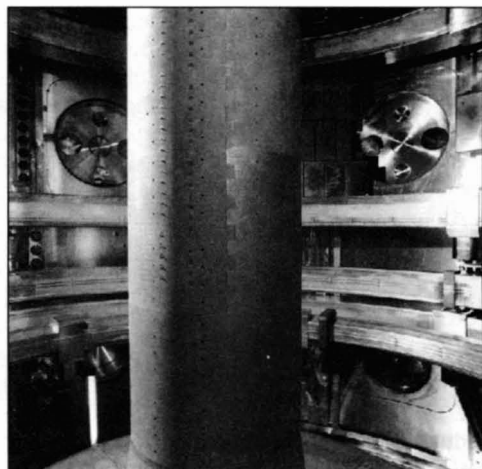
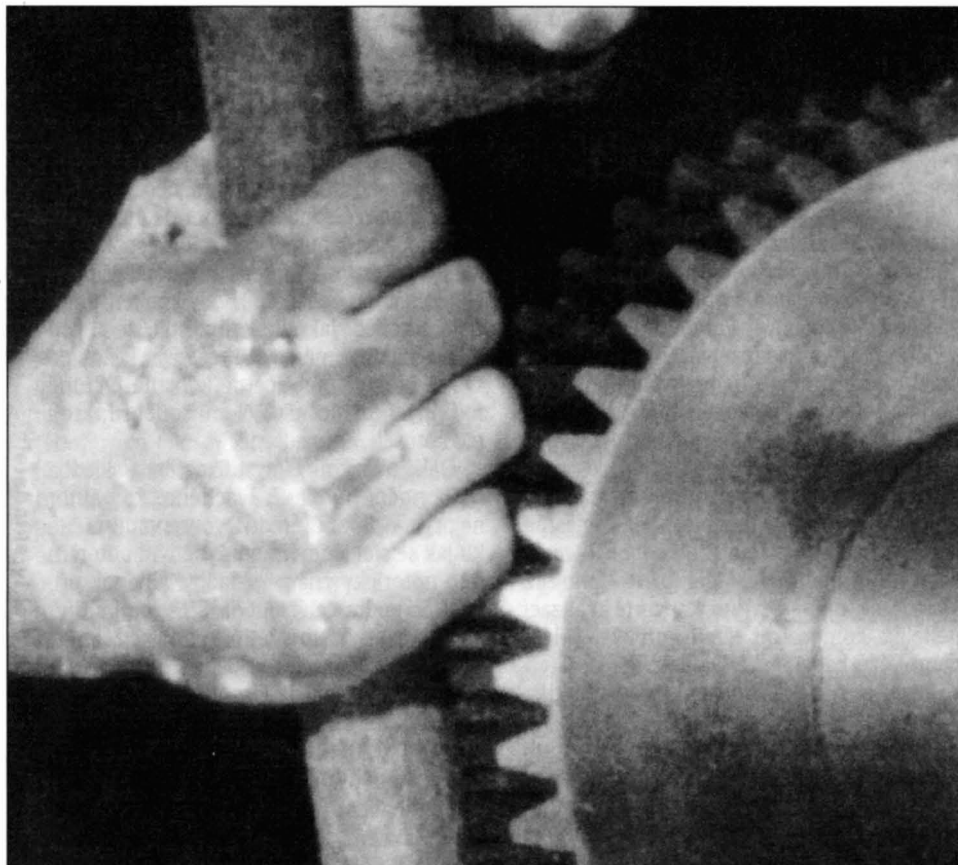
je projekt,
který formou rozhovorů
v časopise Harmonie,
rozhlasových pořadů
na frekvenci ČRo 3 – Vltava
a workshopu
ve Středoevropské kolonii
současného umění v Terezíně
(M.E.C.C.A.)
ve dnech 11. – 13. května 2001,
představí osm výrazných
skladatelských a interpretačních
osobností střední generace
z oblasti soudobé hudby.

23. dubna
proběhne v rámci pořadu
Musica Moderna Plus
(ČRo 3 – Vltava)
další z rozhlasových besed,
tentokrát
se skladatelem
Ivo Medkem
a perkusionistou
Tomášem Ondrůškem.

industrial

POKUS O ZPRÁVU
O ČESKÉM (A SLOVENSKÉM) INDUSTRIALU

Industrial je (zjednodušeně řečeno) svébytná forma hudebního vyjadřování většinou nehudebními prostředky, která se snaží reflektovat technologický a morální stav průmyslové společnosti.

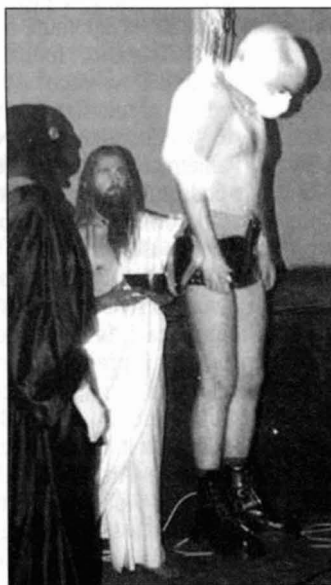
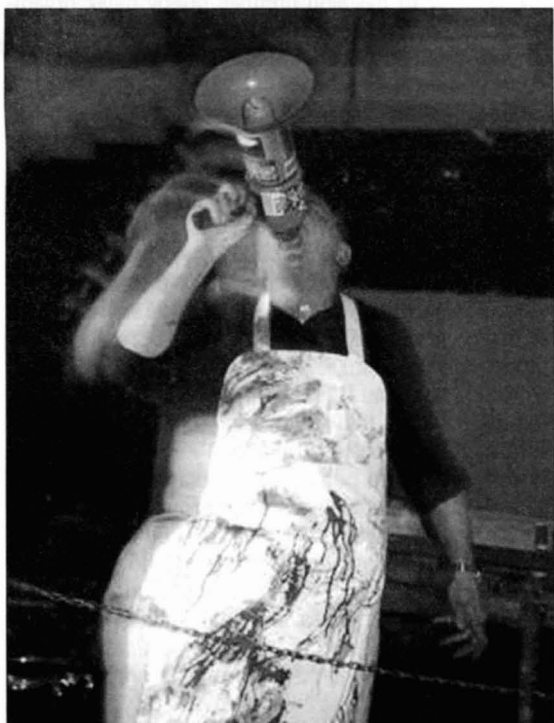


na začátku bylo...

Čistě technicky je industrial tak, jak je chápán dnes, záležitostí druhé poloviny 20. století, kdy bylo slovo „industrial“ (průmysl, průmyslový) použito v názvu labelu „Industrial records“ založeného zásadním souborem tohoto směru Throbbing Gristle. Mottem tohoto labelu byla věta „Industrial Music for Industrial People“, kterou vymyslel spolupracovník skupiny výtvarník a performer Monte Cazzazza.

I přesto, že se historie tzv. industriální hudby začíná psát až koncem 80. let, rané vlivy hudebního experimentování se dají vystopovat již ve 20. letech tohoto století

ve futuristickém hnutí u Luigi Russola nebo Filippa T. Marinettiho, kteří položili praktické a teoretické základy současného industrialu kategorizací šesti zdrojů zvuků a samotným veřejným živým prováděním futuristických koncertů za pomoci 27 speciálních zvukových aparátů zvaných „intonarumori“. Ve futuristickém přístupu v hudbě lze vystopovat touhu po agresivním a průrazném zvuku, který je právě principem, na jehož bázi funguje novodobý industrial. Mnoho skupin spojilo agresivní zvuk s šokujícími imagi, veřejným vystupováním a používáním zakázaných a kontroverzních symbolů, které mnohdy nabývaly v novém použití ještě hrozivějšího významu. Např. slovinský Laibach i přesto, že jeho sound nikdy nebyl tak zvukově agresivní jako



např. Controlled Bleeding nebo SPK v počátcích své tvorby, dokázal na svých vystoupeních a nahrávkách vyvolat těžkou atmosféru strachu v obleženém městě (ne nadarmo se jejich úspěšné evropské turné v letech 1983–1985 jmenovalo stejně jako následný záznam Occupied Europe Tour, v jehož rámci se mělo roku 1983 konat vystoupení i u nás, ale nakonec z něj na základě zásahu „vyšší“ moci sešlo), nebo naopak pocit triumfálního uspokojení vítěznou silou. Vše totiž byla jen práce s archetypy a symboly moci a síly. Práce s politickými motivy a symboly je na industriální scéně dosti rozšířeným a oblíbeným způsobem vyjadřování a i samotné Laibach až do počátku 90. letich pronásledovala nálepka fašistů a část osazenstva na jejich koncer-

tech představovali právě příslušníci krajní pravice, což bylo ze strany neonacistů důsledkem absolutního nepochopení umělecko-politického modelu, koncepce a organizování Laibach a jejich fungování jak v rámci umělecké organizace Neue Slowenische Kunst, tak i v širších kulturních a historických souvislostech. Někteří interpreti však nepracovali jen s šokujícími symboly, ale své osobní myšlenky i hudebně prezentovali. Britští Test Department svou hudbou a filmy (důkazem je výborné video Program for Progress z roku 1985, které místy připomíná obrazovou řeč Ejzenštejnových děl Stávka, Generální linie nebo Deset dnů, které otrásl svět) prezentovali svůj levicový, až téměř socialistický světonázor ...

Samotný „industrial“ je příliš široký pojem, než aby bylo možné ho zařadit do jedné zvukové škatulky. Největší klasikové industrialu se pohybují ve škále od více či méně strukturovaného elektronického jatečného ryku typu raných Whitehouse, již zmíněných Controlled Bleeding a SPK, Nocturnal Emissions, NON nebo právě Throbbing Gristle, přes invokativní hlasové opusy na hlukových smyčkách raných Current 93, dále přes minimalistické orchestrální plochy s těžkými bicími typu raných Laibach, noise-ambientních děl :Zoviet*France: a Lustmord, až po ruční práci s železem a kladivy stylu Test Department nebo Einstürzende Neubauten. Tyto kapely měly vždy svůj originální rukopis, kterým se odlišovaly od ostatních a určovaly a zvyrazňovaly tak svoji pozici na hudební scéně.

Posluchači těchto skupin se zpravidla a převážně rekrutovali z postpunkové a gothické scény, která byla oproti zemím východního bloku vcelku logicky mnohem více rozšířená, neboť pro svou kulturní existenci měla režimem neomezené podmínky. Díky burzám a kontaktům se však tato hudba pochopitelně dostala i k nám a do dalších zemí. Některé socialistické státy měly díky jistému liberálnímu přístupu tu výhodu, že tam občas bylo možno vidět řadu zajímavých koncertů, takže našinec se třeba mohl v roce 1987 vydat na koncert Test Department do Maďarska, oblíbeného to cíle metalistů, když to nebylo možné o dva roky dříve v Čechách, kdy bylo jejich vystoupení plánováno, ale sešlo z něj kvůli technickým, českými pořadateli nesplnitelným požadavkům skupiny a přístrojenému dohledu státních orgánů po opatovském koncertě legendární Nico. Stejně tak bylo znemožněno vystoupit Einstürzende Neubauten v Lochotíně v roce 1987. Dá se říci, že poslední zmíněné souboje měly spolu s Laibach a Throbbing Gristle pravděpodobně největší vliv na utváření české industriální scény, která byla ale oproti „undergroundové“ a punkové scéně dost omezená.

čechy

To, co někteří na Západě proklamovali svým uměleckým vystupováním, tedy kolektivistický model fungování společnosti (Laibach, který tento způsob používal, měl díky svému původu poněkud jiné podmínky, neboť federativní Jugoslávie měla mezi zeměmi východního bloku ojedinělé postavení nejen kvůli své kapitalistické formě socialismu), zde příliš nadšení nevyvolávalo a tak se dychtiví posluchači houfně pídili spíše po rockovějších záležitostech jako byli Velvet Underground, Frank Zappa s i bez Mothers of Invention, Pink Floyd a podobně. Industrial tu ale zasel své „jedovaté“ semě. V polovině 80. let začaly vznikat české kapely jako byly M.I.O.S (Mushrooms in our Shoes), Střední Evropa a Paprsky inženýra Garina, což jsou nejznámější a téměř jediná

významná jména v malých českých podmínkách, které navíc představovaly svůj způsob chápání industriální estetiky a hudebního projevu.

M.I.O.S. zní z jediné v současnosti oficiálně dostupné nahrávky z produkce Black Pointu Oldřicha Šímy (nahrávka bylo pocho-pitelně víc, jen jsou v dnešní době hůře k sehnání) jako kovovější a mohutnější verze :Zoviet*France: z období desek Norsch a Garista, tedy doby druhé poloviny 80. let. Zajímavostí může být, že se dnes David Urban, jeden ze zakladatelů projektu, věnuje promotingu taneční hudby, tedy něčemu hudebně naprosto odlišnému, než je extrém-ní vyjadřování industrialu. Střední Evropa oproti tomu vyzkoušela řadu stylů. Svého času, v ovlivnění soundem Laibach, měla na podiu vedle baterie želez i sekci sedmi hráčů na dechové nástroje, kterými byla podtrho-vána monumentalita výrazu. V podstatě se dá říci, že nejvíce reflektovala tvorbu brit-ských Test Dept., jelikož na svých vystoupe-ních vytvářela pomocí ohňů a zvuku kovu dojem hektické hefaistofské dílny. V tom se SE lišila od M.I.O.S., kteří železo používali čistě jen pro utvoření zvukové rituální atmo-sféry. Střední Evropa na svých nemnoha dostupných oficiálních nahrávkách (kterými jsou jen kazeta u Black Point a vynilové spli-talbum spolu s performačním projektem Alexe Švamberka Tonton Macoutes) projevi-la i smysl pro humor, jelikož skladby nebyly označeny normálními jmény, ale kombinace-mi malých kovadlinek, ozubených koleček a kladívek.

SE byla kapela, která dělnickou průmyslo-vou estetiku dovedla v českých podmínkách k dokonalosti nejen proto, že si její členové často v dělnických profesích vydělávali na živobytí. V polovině 90. let však Střední Evropa upustila od náročného tahání želez po českých klubech a začala se transformo-vat do souboru hrajícího hudbu poněkud jiného charakteru. Tím, že došlo ke změně zvuku od postindustriálního k deathmetalo-vě-experimentálnímu, došlo i ke změně názvu na M.A.C. of Mad (Maximum Allowable Concentration of Mad) a Střední Evropa se tak definitivně vytratila z českých podí. Její fanoušci ale pěci jen měli ojedine-lou šanci vidět tuto kapelu ještě jednou, a to v rámci festivalu Next Wave v úterý 11. 10. 2000 v Experimentálním prostoru Roxy. Zde proběhla v rámci Industriálního večera Next Wave pro některé přítomné poněkud šokují-cí jednorázová comebacková prezentace metalických rytmů SE a fetish ritualní show tetovacího salonu Piranha. Divákům se tu naskytl pohled na otlučené baryly, stojany s kovovými trubkami a válci, na které hudebníci bušili improvizované rytmy, které spolu s ohní skvěle ilustrovaly performanci, která probíhala neoddělena podíem přímo před očima hudebníků a diváků. Spolu s vypůjčenými prvky z vystoupení jiné slavné české industriální skupiny Paprsky inženýra Garina (bude o ní řeč později), jako bylo řezání vepřové hlavy motorovou pilou a roz-

brušování německých přileb na hlavách posléze popravených „odsouzců“, zde bylo předvedeno věšení člověka za kůži na háky. Mimochodem kytarista a perkusionista M.A.C. of Mad a Střední Evropy Petr Trpák je milovníkem tohoto druhu zdobení těla, díky čemuž byl schopen věnovat něco málo své krve na křest prvního alba M.A.C. of Mad, protože si na koncertě nechal propí-chat záda jehlicemi. Na začátku jsem mluvil o tom, že každý druh industrialu je z větší-nového hlediska hudebně extrémním a neo-bávám se tvrdit, že i poněkud extrémistick-ým vyjádřením názoru jak na hudební, tak v mnoha případech i na společenské úrovni. Příklad M.A.C. of Mad a SE dokazuje, že tento víceméně materialistický „extremis-mus“ lze spojit s pro diváky vizuálně atraktiv-ním prožitkem fyzické saturace sebe-de-strukční bolestí, což primárně technologické podstatě industriální hudby dodává určitý lid-ský rozměr.

Zmínil jsem se o skupině Paprsky inžený-ra Garina, jejíž název upomíná na fantastic-ký román A. N. Tolstého. Hudba této skupi-ny, která vznikla v roce 1985, měla inspirační zdroje především ve dvou skupi-nách, a to v Einstürzende Neubauten a Swans. Pamětníci vzpomínají, že koncerty PIG byly v podstatě vizuálně nejatraktivnější i přesto, že oproti Střední Evropě skupina v podstatě nezkoušela a nástroje nacházela na odpadištích a smetištích v okolí konání koncertu. Tvorba PIG byla v podstatě posta-vena na improvizaci, přičemž ale vždy byl zachován původní, předpřipravený model struktury, dle které se improvizace vyvíjela. Dnes už skupina nevystupuje, ale ještě na několika posledních koncertech, zajištěných mj. díky agentuře Ars Morta Universum (k ní později), bylo vidět, že i na tuto formu postupně rezignuje a stává se skupinou bez ambicí a snah o další vývoj. Výše jsem při popisu „posmrtného“ koncertu Střední Evropy popsal několik prvků, které si SE vypůjčila od PIG. Paprsky byla skupina, která své koncerty ještě do přelomu 80. a 90. let doprovázela okázalou show, promí-tala filmy jako zadní projekci a prováděla performančně destruktivní divadlo. Koncem 90. let PIG na několika posledních koncer-tech (jako byly znovuoživené Industriální festivaly a jiné dílčí akce) totálně rezignovali na koncept svých představení a věnovali se čistě hlukové destruktivním masturbacím. Skupina se pyšná všehovšudy jediným ofici-álním albem „Blbá Evropa“, které je kombi-nací stylů od orchestrálních, téměř laiba-chovských kusů až po jemné, místy swansovsky „folkové“ záležitosti.

Velkým hříchem by bylo nezmínit Jaroslava Palátu, „šedou eminenci českého industrialu“, jenž plnil funkci člověka, který scénu tlačí svými nápady a hledáním nových zdrojů zvuku a forem práce s ním stále dopředu. Jaroslav Palát byl tvůrcem mnoha nárazových projektů, ve kterých se mnoho-krát sešel s lidmi z různých dalších skupin. Tento tvůrce zemřel tuším v roce 1995

a dodnes není jeho hudební pozůstalost řádně zdokumentována a zpracována tak, jak by si to ke svému bohatému přínosu hudebnímu hledání zasloužil.

Mnoho dalších kapel se zabývalo v té či oné formě industrialem, nestojí ale ani za letmé zmínění (i když tábořskou skupinu 3 nelze zcela pominout). Ty, o kterých jsem mluvil, považují za umělce, kteří významněji přispěli k obohacení a rozšíření toho, čemu se říká industriální hudba.

nová vlna

Po roce 1989 se otevřením hranic vcelku logicky otevřel prostor i pro lepší přístup k industriální (a vlastně i jiné) hudbě. Přijelo mnoho kapel, které zde úspěšně zahrály a tak splatily svůj letitý dluh českým fanouš-kům nebo se tu představily a našly nové příznivce. Nová doba přinesla také nové skupiny, agentury a kluby, které se pokouše-ly tu nastalou přehršel hudby nějak organi-zovat. Mnohým promotions (např. 10:15) vděčí nová generace posluchačů za své seznámení např. s Laibach nebo Einstür-zende Neubauten.

Vedle částečného splacení industriálního dluhu se tu objevily i různé darkfolkové, got-hické a elektronické kapely, které inspirovaly mnoho českých umělců k tomu, aby se něja-kým způsobem pokusili vystoupit ze stínu rockerů a také prokázat své umění. Je ale obrovská škoda, že zde kořeny pořídně nezapustila darkfolková scéna představovaná skupinami jako jsou Current 93 a kontro-verzními Death in June.

Jak tedy bylo řečeno, začaly se konat různé poslechové akce a koncerty (velký dík v tomto ohledu patří Divadlu Archa, které mnohokrát poskytlo prostor okrajovým žán-rům a tyto zařadilo na svůj kulturní program; v letech 1994-1996 se v jeho prostorách konaly jak večery zvané Hudba Hlubin, které připravoval David Lochschmidt, tak i normální koncerty nejen v rámci festivalu Alternativa, na kterém jsme měli možnost vidět např. experimentátory Kappote Muziek, CO Caspara, gothické The Moon lay hidden beneath a Cloud, Test Department, :Zoviet*France:, kovodělníky Metalovoice X a další) a začali se objevovat ochotní lidé, kteří si organizaci podobných záležitostí vzali organizačně na starost. Nejvýraznější akvizicí je v tomto ohledu agentura Ars Morta Universum (www.macabre.cz), která se snad jako jediná v republice odpovědně věnuje propagaci industriální kultury. Díky AMU měli čeští posluchači možnost seznámit se s českými a slovenskými projekty a interprety jako jsou VO.I.D, Skrol, Vladimír Hirsch, Lahká múza, Einleitungszeit, Hermafrodit, ViaCrix, Violenta Projecta, Seismic Wave Factory, Děti deště a další.

AMU navázala na tradici Industriálních festivalů, které pořádá vždy koncem roku a které se počátkem 90. let konávaly větší-nou v pražském klubu Delta. AMU na těch-

to festivalech představila českému posluchačstvu nové agresivní odvětví postindustrialu zvané noise nebo power electronics typu NON, Con-Dom, Cazzodio a další. Tyto skupiny a projekty vycházejí z té hlukové části prvotní industriální tvorby, jako byli Throbbing Gristle, Controlled Bleeding a SPK. Tento styl zároveň ovlivnil české a slovenské tvůrce jako jsou VO.I.D, Seismic Wave Factory a Einleitungszeit. Další činností AMU je navazování „internacionální spolupráce“ mezi umělci z bývalého východního bloku, především s Polskem, kde tvoří výborný wroclavský experimentální projekt Job Karma, který u nás právě díky Ars Morta Universum několikrát vystupoval.

Pozastavím-li se u některých skupin zastupovaných AMU, musím jako první zmínit dědičský projekt VO.I.D, jenž je postavený na troskách skupiny Neue Waffen. VO.I.D na živých koncertech zaplaví posluchače strukturovanou hlukovou stěnou, která svou nekompromisností připouští buď jen nadšené, nebo odmítavé reakce. Frontman skupiny Martin Jarolím, který vystupuje za technické a hudební asistence Roberta Hnáta ze Seismic Wave Factory, „nezpívá“ konkrétním jazykem o konkrétních věcech, ale vytváří spolu s efekty, hlasovým nasazením a umělým jazykem, který ale nemá rysy strukturalisticky nijak zařaditelné řeči, radikální projev, jenž je ve své abstraktnosti výpovědí o konkrétním rituálním prožitku v industriální společnosti. Je cítit, že hlavním inspiračním zdrojem jsou již několikrát zmiňované skupiny jako jsou Whitehouse, SPK a Throbbing Gristle. Oproti tomu je projekt Seismic Wave Factory zvukově zařaditelný spíše do oblasti tzv. deathambientní hudby, která je představována projekty jako jsou Brighter Death Now, Megaptera nebo Drape Excrement

a opravdu jen místy i Genocide Organ či Rasthof Dachau. SWF je hudba plná monotónních smyček, samplů a hlasových efektů. Koncerty SWF stejně jako VO.I.D jsou nabity pro někoho agresivním, v podstatě syntetickým zvukem a občasným „přirozeným“ zvukem rozbrušovačky, která je ale (a to v podstatě platí pro všechny současné skupiny, které tento nástroj používají) čistě esteticky performativní, vizuálně zajímavou záležitostí.

Další výjimečnou postavou na experimentální a vlastně všeobecně i na české scéně je Vladimír Hirsch, jenž je současně hlavním hudebním tvůrcem v projektu Skrol. Skrol je skupina, která vychází z kombinace industriálních prvků a hudebních postupů vlastních způsobu kompozice Richarda Wagnera a slovanské melodiky známé z děl Leoše Janáčka. Neméně důležitou postavou je zpěvačka Marina Sweeney se svým výrazným a expresivním zpěvem, někdy ne nepodobným ve vyšších křičeních polohách výrazu Diamandy Galás a v klidnějších téměř sakrálnímu projevu Gudrun ze slovenské skupiny Lahká múza (která se svým datem vzniku v roce 1984 řadí k veteránům na této scéně). Klasičtější prvky rozvíjí V. Hirsch ve své sólové tvorbě, představované v první řadě jeho geniální Symfonií. V. Hirsch tvoří svá díla pomocí syntezátoru a perkusí a nelze si nemyslet, že v případě jeho osoby se dá hovořit o novodobém géniovi.

slovensko

Zmíněná Lahká múza je vedle svých krajanů, deathindustriálních Einleitungszeit, jedním z mála představitelů industriální scény na Slovensku. V počátku se styl skupiny pohyboval v oblasti gothického postpunku,

představovaného temnotáři Joy Division (slyšet je to zejména na demokazetě Schizofónia z roku 1988), ale postupně se vyvíjel, až se ustálil na ponurém zvuku s dominujícími repetitivními rytmickými figurami a uhrančivým zpěvem, tak jak je to už slyšet na další demokazetě Nevinnost z roku 1991. Zatím poslední, v pořadí čtvrté regulární album Cesty světla plynou temnotou, vydané minulý rok v Polsku, si drží svůj kvalitativní standard.

Naprostým opakem jsou Einleitungszeit z Malacek, kteří patří mezi uznávané představitele cyberpunkově stylizovaného deathindustrialu s šokujícími performancemi, při kterých často dochází kvůli radikálnímu prožitku k sebepoškození nebo poškození nástrojů, což ale není povrchním záměrem za účelem zvýšení atraktivity vizuální podívané. Zvuk projektu může někomu připadat monotónní, nestrukturovaný a až nudný, ale při bližším poslechu posluchač objeví širokou škálu nálad a zvuků, které dohromady skládají vysoce komplexní a promyšlený obraz odlidštěnosti lidské mysli. To se projevuje v hlavním hesle projektu „Alles ist Program“. Zvuk Einleitungszeit charakterizuje jeho analogová podstata totálně oproštěná od digitálních berliček počítače, jehož části bývají na koncertech často efektně ničeny.

Česká a slovenská industriální scéna mají své uznávané a respektované představitele, trpí ale tím, že nejsou příliš rozšířené a tím, že industrial v téměř žádné ze svých forem není něčím, co by mohlo zaujmout široké masy, což je ale v důsledku vlastně dobře. Některé zahraniční skupiny dosáhly širšího komerčního úspěchu, bylo to ale dle mého názoru na úkor kvality a rozmělnění prvotní myšlenky. U nás se to stát nemůže.

Ondřej S. Litecký

recenze KONCERTU

Jaroslav Pašmík

**TRIO
DAVIDA DORŮŽKY
V JAZZKLUBU
ŽELEZNÁ
17.1.2001**

Do gotického sklepení nedaleko Staroměstského náměstí se schází ne zrovna tradiční publikum. Místo turistů převažují jazzoví hudebníci a hudební publicisté. Je to docela zvláštní, protože nejde o koncert zahraniční hvězdy, ani o zasedání České jazzové společnosti, ale o koncert české jazzové kapely.

Málokterý náš jazzman přitahuje takovou pozornost jako nejmladší z rodu Dorůžků, nedávno jednadvacetiletý jazzový kytarista David. Po všestranném vzdělání na osmiletém gymnáziu nyní studuje kytaru na Berklee College of Music v americkém Bostonu. Svou výjimečnost prokázal již jako osmnáctiletý, kdy se podílel na nahrávce CD You Know What I Mean jazzového saxofonisty Karla Růžičky juniora, a také na nahrávce CD Jaromíra Honzáka Earth Life, jehož recenzi také najdete v tomto čísle našeho časopisu.

Dorůžkovo trio, které je ožívováno jen čas od času, když je David doma, tvoří ještě bubeník Jiří Slaviček a kontrabasista Jaromír Honzák. Repertoár je poměrně náročný. Vedle nestandardních standardů, jako jsou například Satelit Johna Coltrana v působivé aranži nebo Brilliant Corners Thelonia Monka, je tvoří také poměrně originální Dorůžkovy kompozice. Většinou jsou tyto skladby bez názvů, krom jedné, jejíž název prozradil David ovšem až po koncertě. Je jí velmi pěkná a interpretačně náročná balada Ever Lasting Sadness. Skýtala mimo jiné prostor pro výborné Honzákové sólo. David v se v ní snažil jakoby bojovat s tím, o čem napovídá

název. Jen on ví, zda se mu to díky gradaci „doubletime“, sekvencím a běhům podařilo zložit.

Již asi před šesti lety udivoval nejen náročnou hrou, ale i zvláštní prezentací svého výkonu. Ze zesilovače se hrnuly tóny a jejich protagonista vypadal spíše tak, že se ho to moc netýká. Ano, hrál jako by se ho to vlastně netýkalo. Od té doby se stala výrazná změna. Alespoň poslední koncerty tak působí. Jeho hra je daleko více „prodýchaná“. Navíc se jeho technika posunula do dalšího stupně dokonalosti, jež mu dovoluje hrát místy polyfonicky. To je patrně vliv stylu amerického jazzového klavíristy Brada Mehldaua. Z hlediska harmonie se nesl koncert více méně ve stylu vynalézavosti legendárního Johna Coltrana, jímž se David na Berklee patrně velmi zaobírá. Patří to konec konců k desateru profesionálního jazzového hudebníka, který jde prastarou osvědčenou cestou, kdy je nejprve třeba poznat a zvládnout „do mrtvé“ historii svého stylu (a nejen toho). To je snad na Davidově vývoji nejvíce slibné. Jde po cestě hlubokého poznání řemesla, bez kterého již „ex definitio“ není možná žádná skutečná „ars“ (ars je femininum).

„Earth life“ jazzmana znamená život ve velkém městě

nové CD Jaromíra Honzáka

Jazzový kontrabasista Jaromír Honzák (nar. 1959) odpověděl v nedávném rozhovoru pro HIS na otázku „Čím je specifická česká jazzová tvorba“ takto: „Právě svou malou specifičností. Většina hudebníků se pohybuje v úzce vymezených žánrech, jako jsou například bebop nebo fusion.“

Nová Honzáková deska *Earth Life*, která vyšla v nakladatelství Cube & Metier v listopadu loňského roku, vyznívá jako antiteze tohoto výroku, především díky své stylové neortodoxnosti. Honzák je autorem všech kompozic, s výjimkou Monkovy *Monk's Dream*, které sahají žánrově od bopu přes fusion až k těžko stylově zařaditelné kompozici pro kontrabas a harfu. Není divu, že pro v našich podmínkách tak neobvyklý projekt měl Honzák problémy najít vydavatele.

Na nahrávání se sešla již na jaře roku 1998 vskutku vybraná mezinárodní společnost. Na bicí Španěl Jorge Rossy, slavný bubeník z tria amerického jazzového pianisty Brada Mehldaua (Rossy je mimochodem prý také výborný trumpetista). Na kytaru David Dorůžka, v té době čerstvě osmnáctiletý. Na piano Polák Kuba Stankiewicz a na tenorový a sopránový saxofon Piotr Baron, rovněž Polák. Tito dva posledně jmenovaní instrumentalisté se objevili již na první Honzákově sólové desce *Getting There Together* (PJ Music, 1995). Na projektu *Earth Life* se ještě účastní zpěvačka Inga Lewandowska, harfenistka Ivana Pokorná, a Ondřej Hájek, hráč na klávesové nástroje. Tito účinkují vždy jen v jedné skladbě. To jistě napovídá mnohé o žánrové pestrosti CD. Nejde však o jakýsi nesourodý guláš. I když zazní skladby, které by mohly být také pochopeny jako vyznání jazzovým stylově tvůrcům jako byl Miles Davis nebo je Wayne Shorter, nese CD jako celek pečť jisté Honzákovy originality.

Hráči na nahrávce ukazují své silné stránky. Exceluje zvláště Rossy skvělým smyslem pro tempo a pro udržení napětí. V pomalejších baladických skladbách se blýskne Stankiewicz, v modálních Baron. Dorůžka vyniká mimo jiné klidem při rychlých tempech a rozmyslem při improvizacích. Honzák je spolehlivý v doprovodu a uvolněný v sólech, kde se pouští i do vyšších poloh, což jsem při jeho klubovém hraní příliš nezaznamenal.

Z kompozic si zvláštní pozornost zaslouží titulní *Earth Life*. Je jen pro „struny“. Tedy pro harfu a kontrabas. Toto duo se z CD poněkud vymyká. Přitom jde o nejdelší skladbu CD. Kontrabas se velmi dobře mísí s harfou, která jej vlastně doprovází dvojtónovými sestupnými motivy. Takových experimentů bychom jistě snesli na CD více. Třeba se dočkáme příště pokračování.

CD je vydařené také zvukově, je vidět, že si s jeho přípravou Honzák vyhrál. Obal je vlastně popisem a průvodcem „*Earth Life*“. Jde o naivní koláž obrázků Prahy, Barcelony, Varšavy, a Bostonu, odkud se jádro Honzákova týmu zná. Při hrůze českých jazzových CD obalů se jeví vyvedení obalu Honzákova CD jako příjemná změna. Ukazuje se na něm mimo jiné známá skutečnost, že pro jazzmana znamená život na zemi především život ve velkoměstě.

Celkově je Honzákova deska ukázkou poctivého a profesionálního přístupu. Ukazuje rovněž směrem k experimentování s novými kombinacemi v jazzovém žánru ne zrovna obvyklými. Myslím, že tudy vede cesta. Bylo by výborné, kdybychom tuto sestavu mohli vidět v českých klubech, nebo alespoň na některém z domácích festivalů.

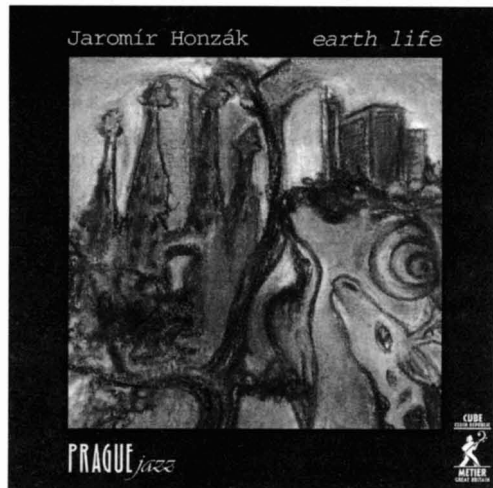
Na vlně Dana Bárty

Nové dvojalbum tria Robert Balzara

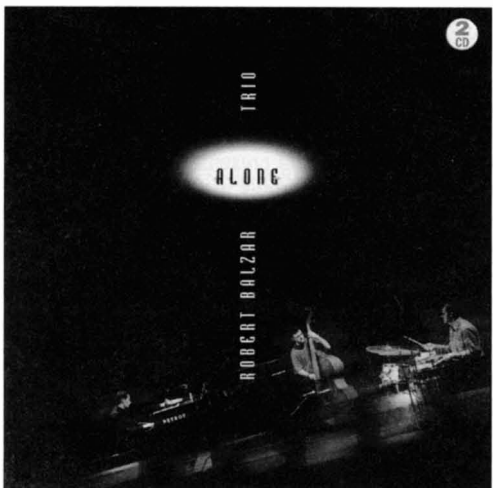
Na podzim minulého roku vydal český zpěvák Dan Bárta desku *Illustratosphere*. Jde o ambiciózní projekt, kde se členy jeho doprovodné kapely stali také špičkoví čeští jazzmani mladé generace. Mimo jiné kontrabasista Robert Balzar, klavírista Stanislav Mácha a bubeník Jiří Slavíček. Hlavní řeč v tomto článku bude o jejich následném projektu. Je to dvojalbum s názvem *Robert Balzar trio „Alone“*, které vyšlo u firmy Cube & Metier v prosinci 2000.

Není těžké uhodnout, proč tato deska vlastně vyšla. Je přeci pravděpodobné, že na vlně zájmu o poslední Bártovo CD, jenž je mimochodem výborné, by se mohlo také vznášet CD hlavní části jeho doprovodné kapely. Časem se ukáže, jestli tento marketingový tah vyšel.

Hudebně se jedná o standardní standardy (např. *Someday My Prince, There is*



Jaromír Honzák / *Earth Life*
Vydal: Cube & Metier, Praha
Prosinec 2000.
Nahráno: Jaro 1998.
Total time: 46:35
Výrobní číslo: MJCD 2009



Robert Balzar Trio / *Alone*
(dvojalbum)
Vydal: Cube & Metier
Prosinec 2000.
Nahráno: 30. a 31. října 2000.
Total time: CD č.1: 51:49
CD č.2: 55:46
Výrobní číslo: MJCD 2010

No Greater Love) a také Balzarovy kompozice většinou v obdobném duchu. Je slyšet inspirace velkými trii jazzové historie i současnosti. Zejména formacemi legendárních klavíristů, jakými byli Oscar Peterson, Bill Evans, nebo jsou Keith Jarrett a Brad Mehldau. Mezi styly prvních třech jmenovaných umí dobře „přepínat“ Mácha. Slaviček zase nasával bubenickou esenci u Američana Jacka DeJohnetta, dlouholetého Jarrettova spolupracovníka. Jediný problém se zařazením působí Balzar. Není možné říci, že přepíná styly nebo že se někomu podobá. Snad se podobá zase jen Balzarovi.

Nepřehlédnutelné jsou jisté inspirace z vážné hudby. Téma Balzarovy titulní „Alone“ je chopinovské. Skladba končí krátkou bachovskou dohrou. Tuto interpretaci je však třeba připsat spíše Máchovi. Téma balady My One and Only Love hraje Balzar smyčcem (první část dokonce sólově), což působí trochu jako příprava na přijímací zkoušky na Akademii múzických umění. Mácha k tomu vzorně korepetuje a Slaviček moc neruší. Když v závěrečné kadenci Balzar přidá citát z Bachovy cellové suity má zkoušku úspěšně za sebou. Za touto exhibicí následuje poslední skladba, ve které se dostáváme stylově trochu jinam. Je to Balzarova Christiania, která probíhá v rytmu veselého pochodu moderním New Orleansem, samozřejmě ve stylizaci. Mácha zde hraje na Fender Rhodes piano. Nebýt dlouhého kontrabasového sóla, tak skladba působí jako jakýsi „bonus“ za to, že posluchač vydržel až do konce.

Oproti náročné tvorbě CD Dana Bárty musela být práce na této desce pro Balzarovo trio vlastně relaxací, jakýmsi odlehčením. Jakoby toto dvojalbum vlastně zachycovalo jeden večer v jazzovém klubu. Je trochu zvláštní, že projekt populárního zpěváka je vlastně náročnější, neortodoxnější a otevřenější než jazzové CD. Holt časy se mění.

Charakter Bártova CD dobře vystihla jedna z návštěvnic internetového obchodu albumcity.com, která o něm napsala: „Velice netradiční, v Čechách nevídané pojetí hudby mě oslovuje jako už dlouho nic...navíc mírně dadaistické a zvukomalebné texty. Muzikantsky naprosto skvělá věc. Neomrzí? Snad ne.“

Kdyby byla v nabídce i Balzarova deska, mohl by některý z návštěvníků a posluchačů napsat třeba toto:

Docela tradiční pojetí jazzu. V Čechách ovšem málo vídaná kvalita zvláště v ovládnutí nástrojů a mainstreamové hudební řeči. Neomrzí? Skální příznivce jazzového mainstreamu snad ne.

Jaroslav Pašmík

recenze KONCERTŮ

GULLIVEROVA CESTA DO ZEMĚ SNIVCŮ



Na začátku své multimediální cesty herec – novodobý Gulliver vstává a dlouze si čistí zuby. Publikum se však začíná nořit do atmosféry zcela opačné, jakoby jej celá scénérie potměného jeviště posílala na kutě. Gulliverovy cesty III. Zapomenutého orchestru Země snivců, toto „improvizované představení pro orchestr, herce a projekci“ z dílny hudebníka a výtvarníka Jaroslava Kořána, je vlastně snovým tripem, do kterého se můžete volně nořit a zase se z něj vynořovat, podle toho, jak vás ten který moment zaujme nebo osloví. Neútočí se na váš intelekt, ale kolébají se vaše smysly a vytváří se „atmosféra“. Představení si vychutnáte, pokud máte zrovna náladu driftovat. Kdo by čekal novodobou adaptaci či osobitou interpretaci proslulého Swiftova díla, nebo hudební či výtvarnou senzaci, ať na něj do Archy raději nechodí. Tak jako ve snu máte totiž pocit, že jste téměř vše už někde viděli, slyšeli, zažili... je ovšem nutno zdůraznit, že se autorovi po celou dobu daří udržet se v rovině invence a lehkého humoru a neskouznout do hrozící banality. I takové záběry, jako je hrdinovo putování „po kolejích“ (oblíbený fetiš mnoha nezávislých filmů) se podařilo nasnímat tak, aby vznikl dojem, že něco podobného vidíte poprvé. Stejně vynívají i inscenované výjevy z okruhu „každý z nás to někdy zažil“ (ona čeká, on nepřichází – ona odchází, on přibíhá a rve si vlasy...) – prostě nenučené.

Zdá se, že volně strukturované výtvarno a scénické vytváření především rámec pro hudební improvizaci, která vynívá jako komentář a spontánní doprovod toho, co se děje na plátně a na jevišti. Je to hudba nezařaditelná do jasně vymezených žánrových škatulek, místy směrem k rocku (s výrazným využitím bicí soupravy), jindy k soudobé vážné hudbě (křehký kontrapunkt houslí), často kdesi mezi... Snivci v „orchestru“,

který toho večera sestával ze zpěvu, houslí, kytary, baskytary, kontrabasů, klarinetu v mutaci se soprán a barytonsaxofonem, perkusí a bicích, dohromady utvářeli smysluplné zvukové předivo, ze kterého v průběhu večera pro fajnšmekry výrazně vystoupily především dva momenty – zjevení Alma moderátor (kuriosní nástroj s tělem v podobě černé skříňky, ohebným krkem a kňouravým glissandovým zvukem) a závěrečné přízračné cinkání.

Hlavním problémem, který podle všeho tíží autory multimediálních projektů, je podle mého názoru vždy otázka, do jaké míry mají jednotlivé složky být vzájemně koordinovány a propojeny. Že jde o problém relativně palčivý dokládají mnohé samoučelné působící pokusy, které v divákovi vzbuzují dojem, že přihlíží anorganickému slepování několika navzájem nezávislých vrstev bez sjednocujícího záměru, s tím, že jedna z vrstev obvykle na sebe strhne víc pozornosti než ty ostatní. Divák pak své úsilí často vrhne na dešifrování tušeného pojítka a doufá v odtajnění záměru, když však dříve či později pochopí, že se za projektem žádný neskrývá, začne se nudit. (Naprostou rezignaci na koordinaci vizuální, textové a hudební složky předvedl v nedávné době např. Tibor Szemző na Maratonu nové hudby.) Gulliverovy cesty i přes svůj zdůrazňovaný improvizací charakter a snahu o „otisk okamžiku“ spojují hudbu, projekci a scénickou akci sice nenásilně, nicméně dostatečně na to, aby působily dojmem organickým, ba komplexním. A to je přesně to, čím se, alespoň pro mne, vyznačuje zdařilé multimediální představení. Tereza Havelková

Problém času v interpretaci soudobé hudby aneb bude někdy čas na BYLY ČASY, BYLY...?

V poslední době není příliš častým zvykem slyšet na symfonických koncertech nové skladby našich autorů. V uplynulých letech tyto premiéry obvykle vyvolávaly značnou nevoli u valné části koncertního publika a dnes má jen málo dramaturgů odvahu šťourat do vosího hnízda.

Proto bylo velkým překvapením, když se Státní filharmonie Brno rozhodla oslavit nástup roku 2000 skladbou objednanou u týmu brněnských skladatelů. Alois Piňos, Miloš Štědroň a Ivo Medek byli vyzváni k napsání díla reflektujícího moravskou i světovou historii, zkrátka jakýsi „symfonický kaleidoskop“ shrnující hudební vývoj až k onomu mezníku, dílu, které by korunovalo novoroční koncert sestavený z muzikálových melodií a Straussových valčíků. Vyhlášení protagonisté „brněnského hudebního humoru“ se zdáli být nejvhodnějšími aspiranty na takový úkol. Na svém společném kontě mají dvě poněkud hrubozrné operní frašky s hudební tematikou (Anály avantgardy dokofán aneb Věc Cage a Anály

předchůdců avantgardy aneb Setkání slovan-
ských velikánů), objednatelé tedy předpo-
kládali víceméně lehce zábavný kus, při kte-
rém se bude průměrný posluchač spokojeně
uchechtávat.

Umění se dá ovšem jen těžko vtěsnávat do
předem očekávaných poloh a autoři pojali
svůj úkol o drobet vážněji: jako pokus o shr-
nující soudobou symfonickou výpověď, na
brněnské poměry téměř monumentálních roz-
měrů (18 minut). To byl také zřejmě hlavní
důvod, proč SFB od ohlášené premiéry nako-
nec odstoupila. Dirigentu Casparu Richterovi
se podařilo obratnou manipulací přimět
orchestr k ultimativnímu požadavku stažení
díla z programu. Lázeňský charakter a úsměv-
ná plytkost Richterova novoročního koncertu
zůstaly nenarušeny. Zaskočeným autorům
bylo nabídnuto náhradní provedení při „vhod-
nější“ příležitosti.

Ta nastala po více než ročním čekání, kdy
se symfonický kaleidoskop Byly časy, byly
náhle objevil na programu abonentního kon-
certu 8. a 9. února 2001 v Janáčkově divadle,
v sousedství 2. houslového koncertu Henryka
Wieniawského a Stravinského Svěcení jara.
V čele orchestru stanul tentokrát Vladimír
Válek.

I když autoři jsou obecně řazeni k avant-
gardnímu proudu české hudby, jejich společ-
ná skladba je nesena v duchu retrospektivy
a navazuje na tradice velkého symfonismu,
zejména mahlerovský vliv je v ní silně cítit.
Ačkoliv se jedná o umně propletenou koláž
citátů, pseudocitátů a perzifláží, s nezbytnými
štedroňovskými ježatostmi, je to dílo v parti-
tuře dosti ucelené, zejména díky zpěvné vrst-
vě smyčců, na níž měl hlavní podíl Ivo
Medek.

Kaleidoskop fragmentů melodií, symbolizu-
jících dějinné události i atmosféru různých
dob, spěje mohutnou gradací nezadržitelně ke
„katastrofickému“ konci. Po hromovém úderu
tamtamu přichází pointa – prostá lidová píseň
z Hornácka v sugestivním podání Zuzany
Lapčkové:

Byly časy, byly, ale sa minuly
a po malej chvilí mineme sa aj my.

Keď sa my mineme, mine sa krajina,
jako by odpadel vršek z rozmarýna.

Keď sa my mineme, mine sa celý svět,
jako by odpadel z červenej růže květ.

Bohužel jednolitý tah díla byl poněkud
narušen „oddechovými pauzami“ namísto
kratinkých cesur mezi jednotlivými oddíly,
které neměly charakter samostatných vět.
Přesvědčivému vyznění také uškodila mnoh-
de zbytečně hrubá dynamika, zřejmě vychá-
zející z přesvědčení, že moderní hudba má
znít „škaradě“. Je zcela zřejmé, že při „eko-
nomickém“ využívání času, kdy je na novou
skladbu nedostatečný počet zkoušek, nikdy
nedojde k tomu, aby se hráči stačili s touto
hudbou sžít. Proto premiéry nových skladeb
demonstrují prakticky vždy rozpor mezi hud-
bou a lidmi, kteří ji hrají. V jiných žánrech
(lidová hudba, rock, jazz) je podobná situace
nemožná, ty prostě stojí na identitě interpre-

ta s hudbou a z toho také plyne jejich síla. Při
orchestrálních premiérách se však dostává
k posluchačům pouze jediné sdělení: „Chá-
pejte, my hrát umíme, ale za to, co máme
v notách, prostě nemůžeme...“

Každá nová hudba vyžaduje určitý čas,
k tomu, aby ji hráč vstřebal, aby se s ní zto-
tožnil. K tomu účelu slouží rozvinuté
hudební vzdělávání a bohatý hudební život.
Nová skladba se tak postupně stává součástí
„morfologického pole“ zvaného Hudba a její
výrazové prostředky přechází hudebníkům
do krve. Tento proces trvá, podle mého
odhadu, zhruba čtyři sta let – soudím tak
podle toho, že se dnes setkáváme s nadše-
ným a poučeným prováděním ranně barokní
hudby...

Symfonický kaleidoskop Byly časy, byly má
tedy snad ještě naději. Jaroslav Štátný

PLUTO – KONCERT NA ROZLOUČENOU



Po přibližně šesti letech existence ukončila
své působení jedna z nejzajímavějších formací
alternativní scény 90. let – brněnská skupina
Pluto.

Pro své rozloučení s pražskými diváky
(6. 2.) si soubor vybral sál žižkovské Akro-
pole, která ten večer téměř praskala ve švech.
Mé pochybnosti, zda by nebylo adekvátnější
uspořádat rozlučku spíše na Deltě, se velice
záhy rozplynuly, neboť se jednalo o snad nej-
silnější koncert Pluta, jehož jsem byl svěd-
kem.

S Plutem jsem se poprvé setkal na samém
začátku jeho působení, kdy se skupina objevi-
la jako překvapení pro diváky na olomouckém
festivalu Vlnobytí. Nejvýraznější bubeník
české nezávislé scény Pavel Fajt po hraní
s Ivou Bittovou, Dunajem, Mikolášem
Chadimou a mnoha dalšími zatoužil po rocko-
vé kapele klasického obsazení a obklopil se
pro tento účel mladými a tehdy ještě téměř
neznámými hráči. Baskytarista Tomáš
Fröhlich měl za sebou CD se skupinou Ens,
o kytaristovi Petru Zavadilovi a zpěvákovi
Romanu Ráčkovi veřejnost dosud nevěděla.
O to větší bylo všeobecné překvapení – Fajt si
evidentně zvolil rovnocenné spoluhráče
s obrovským tvůrčím potenciálem. Když byl
po krátké době Ráček vystřídán Václavem

Bartošem, který vedle zpěvu začal rovněž
obsluhovat steel drums a později i elektroniku,
získala sestava skupiny svou definitivní
podobu.

První album jednoduše nazvané Pavel Fajt
a Pluto se pro mnohé stalo hned po svém
vydání kuletem. Brněnský zvuk v hudbě Pluta
získal nečekané dimenze a celé album působí
neuvěřitelně hutným a celistvým dojmem jak
hudebně, tak i textově. Nejčastěji zastoupe-
nými textaři jsou Štěpán Rusín a sám Fajt,
autor nezapomenutelného Tbilisi. Album
s výrazným podílem hostujících hráčů (Iva
Bittová – zpěv, Rajesh Mehta – trubka
a další) osciluje mezi něhou (Pro Johanku)
a atavismem (Kohout), apokalyptickými vize-
mi (Buvoli) a kýčem (Jeleni) a bez jakýchkoli
skrupulí dává na vědomí, že Pluto je od
začátku výrazný soubor, který ví, čeho chce
dosáhnout.

Druhé album, možná překvapivě nazvané
Tři (nejedná se o číslovku, ale o imperativ),
přineslo několik výrazných písní, již důvěrně
známých z koncertů (Vít v mracích, Zátrak,
Masopust), jako celek ovšem vyznělo spíše
matně. Kusé zprávy mluvily o krizi v souboru,
Pluto však nadále a s neztenčenou měrou
úspěšně koncertovalo, vystoupení se však
začala vyznačovat proměnlivou kvalitou,
čemuž nepomohl ani třetí koncertní program.
Ten byl krátce po svém uvedení dílem stažen
a dílem přepracován, zejména vydatným pou-
žitím elektroniky.

To už bylo jasné, že se nad Plutem stahují
mračna. Zavádil s Fröhlichem začali spolupa-
covat s Petrem Vášou a dali tak vzniknout
pozoruhodnému triu Ty syčáci, Bartoš se
postavil do čela početného souboru Fru Fru
Serious, se kterým se představil na posledním
ročníku festivalu Alternativa, projekt zatím
působí spíše rozpačitě.

Ohlášené poslední pražské vystoupení
Pluta přilákalo početný dav diváků a skupina
jej odehrála s vervou, jakou u Pluta již dlou-
ho nepamatují. Skvělému vyznění koncertu
napomohl i na „akropolní“ poměry výtečný
zvuk. Pluto vybíralo repertoár stejnoměrně
z celé své kariéry, díky nápaditým aranžím
byly aplaudovány i písně z onoho „třetího
programu“. Velmi často byl využíván sborový
zpěv (zazpívali si všichni) a přednatočená
rytmika, nad níž Fajt budoval úžasné kon-
strukce svých bicích (výtečná verze Tbilisi)
a díky výměně prasklé struny si mohl zahrát
i jednu ze svých sólových skladeb. Trochu
neústrojně působily jen některé z Barto-
šových klávesových partů, jednalo se však
asi jen o dva okamžiky. Závěr koncertu patřil
něžné milostné písni Křtím tě, která díky
tomu, že jsou v ní použity pouze hlasy
a repetitivní bicí nástroje, přirozeně ztišila
hladinu zvuku i chvění publika. Pluto nás
navnadilo, ukojilo a na závěr ještě něžně
ukolébalo. A přidávalo se samozřejmě asi
čtyřikrát.

Něco na závěr? Pluto mi bude chybět,
mnohé z jeho písní se staly mými „srdeční-
mi záležitostmi“. A jako jedinou výtku
k jinak skvělému vystoupení musím zklama-
ně uvést, že skupina opět nezahrála mé
milované Buvoly.

Petr Ferenc



ČESKÝ HUDEBNÍ FOND, O.P.S. - PŮJČOVNA HUDEBNÍCH MATERIÁLŮ

PŮJČOVNA
HUDEBNÍCH
MATERIÁLŮ

ŠIROKÝ výběr

PARTITUR A PARTŮ
SKLADEB ČESKÝCH AUTORŮ
SOUDOBÝCH SKLADATELŮ
I STARÝCH MISTRŮ

ČESKÝ HUDEBNÍ
FOND
o.p.s.

kontaktní adresa:

Radlická 99,
150 00 Praha 5

Telefon:

51 55 66 42

51 55 06 09

51 55 59 97

Fax:

51 55 39 82

e-mail:

chf-phm@cbox.cz

elektronický katalog najdete na adrese:
www.musicbase.cz

Divadlo Archa a The House Foundation for the Arts uvádějí



námět, režie, hudba:
Meredith Monk

28. a 29. března 2001

ve 20.00 hodin

Divadlo Archa

Na Poříčí 26, Praha 1

tel.: 21 71 63 33

e-mail: ticket@archatheatre.cz

www.archatheatre.cz

wap.archatheatre.cz

a science fiction
chamber opera

Ma gic Fre quen cies