miroslav vitouš ✗
sledě, živé sledě ✗
hudbaby ✗

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

HS VOICE

3 / 2001

obsah

Miroslav Vitouš a jeho hradní experiment
(rozhovor) 2

snové frekvence Meredith Monk 5

Hudbaby přicházejí
(rozhovor se členkami brněnské skupiny skladatelek) 7

hudba, živá hudba
(o kapele Sledě, živé sledě) 10

Young Gods v Arše
(recenze koncertu) 13

téma
Petr Kofroň:
O současném inscenování opery 14

in memoriam Iannis Xenakis 15

otevřený dům, plynoucí řeka a Myra Melford
(portrét) 16

periskop a jeho žlutá ponorka 18

Dechem vzduch v ocel kalí prasečím
(recenze CD Ještě jsme se nedohodli: Ona nová doba) 19

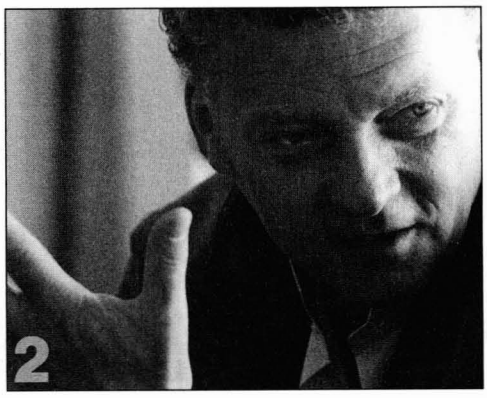
téma
Ivo Medek:
Brněnská multimediální scéna 90. let 20

s Tomášem Ondrůškem
k ostravské soutěži konzervatoří v oboru bicích nástrojů 22

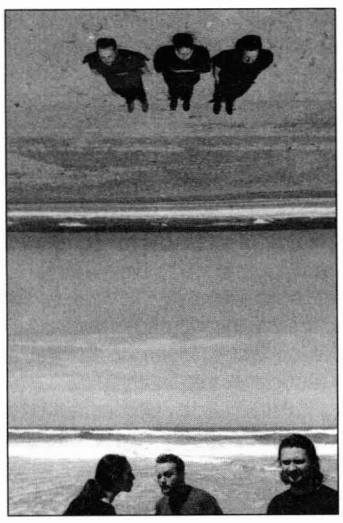
ze všech stran
(glosář ze světového tisku) 23

recenze koncertů
Hlasité „Dost!“ v Popmuzeu
Whitehouse 24

5


2

19


10

20

7

HIS VOICE 3/2001,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

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

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šustr (tit. foto, s. 2 až 6, 12, 13, 18)
Hana Smejkalová (s. 14)
Pavel Nesvadba (s.20)
Aleš Opekar (s. 24)

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, Kobližná 2, Brno / KIC (Kulturní a informační centrum města Brna), Radnická 12, Brno / **Olomouc:** Tabák, Horní náměstí 14, Olomouc

HIS VOICE

3 / 2001

MIROSLAV VITOUŠ A JEHO ■HRADNÍ experiment

Jaroslav Pašmik

Miroslav Vitouš (nar. 1947) patří bezpochyby k nejrespektovanějším světovým jazzovým kontrabasistům. Svůj věhlas si vydobyl jako zakládající člen skupiny Weather Report, jako spoluhráč Chicka Corey a v neposlední řadě jako autor vlastních projektů, ke kterým patří CD Atmos (ECM 1993), jež natočil v duu s Janem Garbarkem.

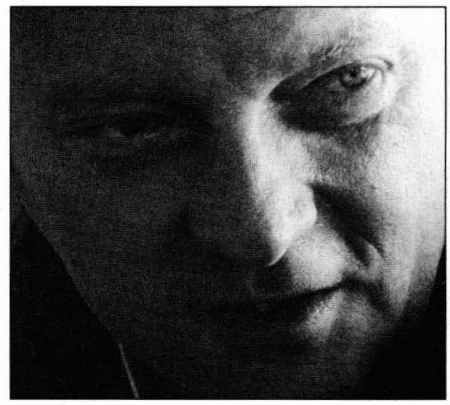
Po této nahrávce se jako tvůrčí hudebník na více než sedm let odmlčel. Zpět na koncertní pódia se vrátil 10. dubna 2001, kdy ve Španělském sále Pražského hradu uvedl některé ze svých současných kompozic pro smíšený sbor, symfonické zvuky (hráno ze sampleru) a jazzové trio. V jazzovém triu se Praze mimo Vitouše představili Američan Vinny Colaiuta na bicí nástroje a Aidyn Esen, původem z Turecka, na klavír. V souvislosti s tímto koncertem jsme Miroslavu Vitoušovi položili pár otázek. Větší část rozhovoru probíhala v hotelu Inter-continental den před koncertem, poslední tři otázky byly položeny přímo na místě po koncertě.

•Proč jste zařadil na program svého koncertu úpravy některých děl Antonína Dvořáka?

Jako Čech reprezentuji celý život českou hudbu. Dvořákova hudba, hudba jednoho z největších národních umělců, mne vždy velmi inspirovala. Proto také na tomto koncertě budeme hrát něco z Dvořáka. Ve své vlastní tvorbě se pak snažím na Dvořáka navazovat.

•Ve vašich kompozicích tedy dojde k prolnutí jazzu a klasické hudby. Jak vidíte budoucnost takových fúzí?

Jazzová a klasická hudba jsou takřka odsouzeny k tomu, aby spojily síly. V obou žán-



...Má hudba není „splácaná"...
...je jakoby nově narozené dítě...

rech bude důležitá improvizace. Vzdělávací systém v hudbě se ovšem bude muset změnit. Hudebníci z obou táborů se budou muset naučit daleko více od sebe navzájem. Dojde k prolnutí jazzového a klasického hudebníka. Dojde prostě k obrovské změně. Myslím si, že není jiné cesty. Respektive, tohle asi bude ona hlavní cesta. Tam podle mne směřuje vývoj. Myslím také, že má vlastní tvorba je jakýmsi prvním krokem na této cestě.

•To ale již bylo v takzvaném třetím proudu v polovině padesátých let.
Nemůžu říct, že bych na něco navazoval. Prostě tvořím. Řekl bych, že navazuji spíše sám na sebe. Je to můj vlastní růst. Je třeba ovšem především slyšet samotnou hudbu. Není to jen kombinace symfonického orchestru s jazzovým triem, tak jak tomu bylo v minulosti. Má hudba není „splácaná" z kousků jazzu a klasiky. Tvoří vyšší celek. Je to jakoby nově narozené dítě. Je to v každém ohledu nové. Půjde asi o „čtvrtý proud".

•A přesto jste například jednu skladbu nazval suitou. To je dost stará forma...
Ano, to mluvíte o směsi tří amerických standardů Stormy Weather, Willow Weep for Me a Mood Indigo. To není ta nová hudba. Je to prostě aranžmá starých standardů, které mi připadají náladově jednotné, v provedení se sborem.

•Máte v repertoáru nějaké mainstreamové standardy?
Jediným standardem, který budeme hrát na koncertě je Autumn Leaves, ovšem ve zvláštním aranžmá, které je v poměru k tomuto standardu velmi avantgardní. Tuto kombinaci známého standardu s netradičním aranžmá jsem zvolil naprosto záměrně, aby se ukázalo, jak to jde krásně dohromady.

•Jste autorem světově respektovaných knihoven orchestrálních zvuků. Osobně doporučujete použití těchto zvuků ve spojení s GigaSamplerem. Proč označujete GigaSampler za nejlepší sampler na světě?
Dnes již mluvíme o GigaStudiu. Jde o jediný sampler, který hraje přímo z harddisku. Nepotřebuje žádnou další vnitřní paměť, která je velmi limitovaná. To znamenalo, že když byla vnitřní paměť jenom 128 MB, mohl se najednou použít pouze jeden sólový nástroj, smyčce a nějaké bicí. Tento nový sampler nemá takové omezení. Je tam možno vložit třeba „hudební nástroj" jehož kapacita je 1,5 GB. To je jednak velký posun v kvalitě a také ve výhodnosti pro skladatele, kteří chtějí mít pohodlně k dispozici 24 hodin kompletní symfonický orchestr. GigaStudio také umožňuje v reálném čase natáčet více nástrojů, což je velká úspora času. Cena za tento software, který operuje na PC, je oproti jiným, omezenějším samplerům velmi příznivá.

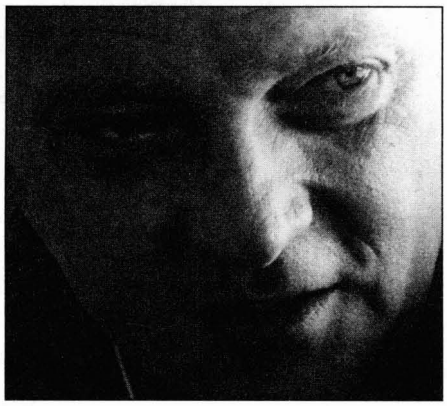
•K tomu je ovšem potřeba mít také vaše zvukové knihovny, které nejsou zrovna levné.
Ne, to nemusíte. Ovšem pro dnešního klasického skladatele je to pravděpodobně jedna z nejlepších věcí.

•Jak vlastně projekt hudebních knihoven vznikl?
Vznikl z mé osobní praktické potřeby. Napsal jsem koncert pro kontrabas a orchestr, který jsme hráli v Německu a Itálii. Byly na to asi tři dny zkoušek a nedopadlo to dobře. Hudebníci se to nemohli naučit, i když to bylo dost lehké. Hráli falešně, kazili rytmus, a v Itálii jsme se dokonce ztratili, tedy oni se ztratili, ve čtvrté větě. A já jsem se podíval takhle doleva, a viděl jsem jak kolega přede mnou šediví. Během tří vteřin zešedivěl. Pak zařval: „Takt 64!" a nastoupili asi tři hudebníci a ostatní se naštěstí chytili. Klasický hudebník prostě není zvyklý hrát něco jiného než standardní repertoár. Navíc neumí improvizovat.
Doma jsem si pak pouštěl nahrávky z toho koncertu a nahrávky ze sampleru. Tenkrát to byl nějaký Korg a znělo to všechno „a la Mickey Mouse". Zjistil jsem, že tedy máme senzační technologii, ale žádné zvuky. Nějakou dobu jsem čekal, že někdo na trh nějaké zvuky přinese. A ono nic. Doma jsem přitom potřeboval co nejlepší studio a zvuky. Co když například dostanu nějakou zakázku, a ono se to nepovede? Pak už žádnou další nedostanu. Takové nabídky přicházejí obvykle jen jednou, a když člověk zklame, už mu nikdo nikdy nezaplatí. Tenhle problém jsem samozřejmě neřešil jen já, ale spousta skladatelů. Tak tedy došlo na to, že jsem zaplatil Českou filharmonii, a ty zvuky prostě udělal. Byla to obtížná práce, která trvala mnoho let. Začali jsme začátkem minulé dekády a práce vlastně skončila až na samém jejím konci.

•Není ohrožena existence symfonických orchestrů, když si je nyní můžeme pořídit v pěkné konzervě?
Tuhle otázku jsem velmi zvažoval. Nakonec se ukázala jako neopodstatněná. Hudebníci mají stále práce dost. Ovšem jedna věc se změnila k lepšímu. Skladatelé mají k dispozici pořádné zvuky. Samozřejmě to má svá omezení, protože se přece jen používají pevné, předem připravené zvuky, ovšem pokud s nimi skladatel umí dobře pracovat, může dosáhnout fantastických výsledků.

•Na toto pevné omezení asi narážel Keith Jarrett ve své kritice vašich zvuků.
Ano. Jak jsem řekl, není to dokonalé. Záleží na tom, jak se to použije. Myslím, že je to velmi dobré pro mladé skladatele. Pro mě osobně je to k nezaplacení.

•Co si myslíte o systému sdílení hudby na internetu prostřednictvím systému Napster?
Myslím si, že lidstvo ještě není zralé na technologii, kterou má momentálně k dispozici. Je to nebezpečná záležitost. Na internetu neexistuje pevný řád, ochrana autorských práv je ubohá. Já si hudbou vydělávám na živobytí. Pokud budou lidé mou hudbu krást přes internet, já nebudu mít co jíst. Dnešní společnost funguje na tržních vztazích a nikdo zatím nevymyslel nic lepšího. Jak skončil komunismus všichni víme. Všichni bychom si přáli společnost bez peněz, ale nikdo neví, jak se k ní dostat.



...Je to v každém ohledu nové. Půjde asi o „čtvrtý proud"...

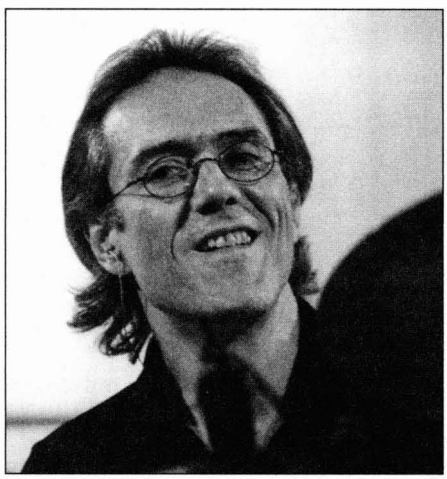
•Obraťme debatu směrem k vašemu triu, které jste přivezl. Dokážete si představit na postech svých spoluhráčů i jiná jména?
Možná na postu bubeníka. Nikoli na postu klavíristy. Aidyn Esen mi svým stylem velmi vyhovuje, není to jen klavírista, ale také klasický skladatel, což se projevuje v jeho hudebním myšlení při improvizacích i v přístupu ke komponovaným částem mých skladeb. Znám jej už z konzervatoře v New England, kde jsem byl ředitelem jazzového oddělení a on tam přijel studovat. Ve vztahu k provedení mých kompozic si na jeho místě nedovedu představit lepšího interpreta. Při tomto projektu jsem se vlastně rozhodoval, jestli jej provedu jen se sborem nebo dovezu také trio. Nakonec jsem se rozhodl, že trio dovezu také.

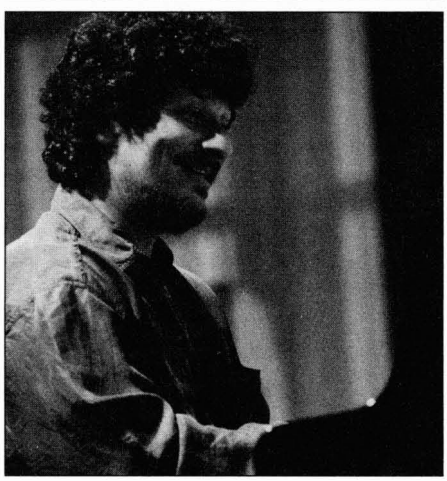
•Co očekáváte od Pražského koncertu?
Koncert je zamýšlen pro daleko širší publikum, než jenom jazzové. Je tam vlastně velmi málo jazzových prvků a ty jsou ještě použity jen proto, aby bylo zřejmé, že toto spojení je možné. Jsem upřímně zvědav, jak toto obecenstvo mou hudbu přijme, protože je to něco naprosto nového.

•Jak vypadalo vaše vedení jazzového oddělení na New England konzervatoři? Jak se tento systém lišil od systému známé Berklee School of Music?
Detaily jsem už dávno zapomněl. Základní rozdíl byl asi v kvalitě vyučování a v osobním přístupu učitelů. Ti nebyli nijak omezováni. Hudebník – osobnost – učil studenta jak chtěl. To byl asi základ mého systému.

•Vaší poslední sólovou deskou je Atmos, nahraná v roce 1992 v duu s Janem Garbarkem. Proč následuje tak dlouhá pauza?
Řešil jsem některé osobní problémy a sedm let pracoval na projektu zvukových knihoven.

•Máte rodinu?
Jsem rozvedený a mám syna, kterému je nyní 33 let. Zatím se hledá...





•Co říkáte na nové americké jazzmany jako jsou například Greg Osby nebo Uri Caine?
Žiju na Karibských ostrovech mimo USA. Tyto osobnosti vůbec neznám. Naposledy jsem slyšel něco o neobebopovém stylu. Mám třeba období, kdy dva týdny v kuse poslouchám hudbu. Cédéčko za cédéčkem. Pak ale nic neposlouchám třeba čtyři roky. Máme určitou mozkovou kapacitu, a když si ji zaplácáte tvorbou jiných, nemáte už místo na své vlastní věci. Nelze vydávat a přijímat zároveň. Je to však individuální.

•Považujete se za Čecha a Evropana. Existuje podle vás něco jako evropský jazz?
Ne, nic takového neexistuje. Evropané jen něco přidávají k americkému jazzu.

•Jak se díváte na Wyntona Marsalise?
Líbí se mi, jak hraje. Ovšem překvapilo mne, že kdesi uvedl, že mezi jazzovým a klasickým koncertem musí mít alespoň tři dny pauzu, aby se stihl jaksi „přehodit". Já to tak vůbec nemám.

•To asi nějak souvisí s trumpetovou technikou, ne? Nátrubky atd.
Nevím, každopádně mě to překvapilo. Znovu jsem zvažoval svůj přístup k věci.

•Máte nějakou zkušenost s prací se sborem?
Ne, toto je moje první zkušenost.

•Zvuk ve Španělském sále byl velice nevyrovnaný. Sampler nezněl zrovna přirozeně.
Zvuk byl prý nejlepší na balkóně. Ovšem museli byste být vlaštovky, abyste se tam všichni vešli. Co se týče kvality zvuku samplů: to, že zněly ne zrovna nejlépe, bylo zaviněno špatnou aparaturou. Měla to být Hi-Fi aparatura, pak by teprve symfonické samply zněly dobře.

•Nezdá se vám toto spojení sboru a jazzového tria s přehráváním samplů jako spojení živého s mrtvým?
Ne, to se mi vůbec nezdá. Myslím, že může dojít k souladu. ■

„SNY JSOU KAŽDONOČNÍ
MALÁ DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ."

(JANA HEFFERNANOVÁ)

Wanda Dobrovská

snové

FREKVENCE MEREDITH MONK

mezi vědou...

Opera americké skladatelky Meredith Monk Magické frekvence představuje zásadní průlom do klasické podoby žánru. Některé formální aspekty díla ještě lze uchopit konvenční analýzou – např. autorčin způsob zacházení s hlasem (neverbální animace) nebo stylovou kategorií(minimal). Odtud se už ale Magické frekvence od kontinuity operní tradice pouze vzdalují. Na tiskovce, která dvojímu uvedení Magických frekvencí v Divadle Archa (28. a 29. března) předcházela, skladatelka sama upozornila, že opera nemá děj – což se ukázalo být pravdou, na rozdíl od jiného jejího prohlášení, že se už více než třicet let necítí být choreografkou, nýbrž hudební skladatelkou. Pohyb má v Magických frekvencích stejný význam a je stejně detailně vypracován jako hudba a vizuální složka díla, a protože je ze všech složek nejvíce konkrétní, zdá se místy – dost často – dokonce nejvýznamnější. Více než příběhy zajímají Meredith Monk kontexty mezi světem viditelným a neviditelným, možnosti komunikace přes hranice různých světů, místo člověka tam i onde, přesahy mezi vědomím a nevědomím. Ještě její opera Atlas byla příběhem podepřena – už tenkrát (1991) ale tento příběh fungoval spíše jako záminka.

Nemá-li dílo příběh a nemá-li hudebně-konstruktivistické ambice, čím drží pohromadě, co sděluje, jak komunikuje?

S logikou u Meredith Monk nepochodíme. Jsem nicméně šťastná, že mohu vydat svědectví, že autorka nezavádí diváka na žádnou postmoderní skládku. Ano, její opera nemá děj, dynamizuje čas sledem obrazů = scén, které spolu souvisejí jen volně nebo vůbec ne. Přesto forma působí přirozeně a věrohodně. Každý obraz je inscenován s vkladem energetického potenciálu a je rozvíjen tak dlouho, dokud potenciál není vyčerpán. Pak končí (ostrý konec je provázen červenými blesky) a začíná obraz jiný, anebo jiný už nějakou dobu simultánně probíhá a teď se dostává do centra pozornosti.

...a magií

Ač se místy představení zdá být tvořeno z okamžité inspirace, ve skutečnosti v něm není nic improvizováno. Pokud se ve struktuře uplatnil prvek náhody, pak v procesu vzniku díla, nikoliv na scéně. Vše je detailně fixováno, celek je řešen velmi sofistikovaně, směřuje však zcela mimo klasické formální vzorce; bere na sebe archetypální formu snu. Stejně jako ve snu, ani v Magických frekvencích není rozlišena realita vnější a vnitřní a nepracuje se v nich s lineárně plynoucím časem a s prostorovou vzdáleností. Minulost, přítomnost a budoucnost jsou zároveň, události se dějí simultánně a na jednom místě, ať jde o vzpomínku, vizi, vztah, informaci z přečteného, smyslový vjem, zážitek... Nic však není samoúčelné, nesmyslné, provokující nebo kalkulováno na efekt.

Hlavním tématem – a poselstvím – opery je hledání identity, poznání sama sebe v podmínkách života každodenní přítomnosti včetně okolního světa a lidí (a vztahů) v něm a současně s vědomím skryté stránky bytí. Snaha zorientovat se v informacích, které přicházejí zevnitř i zvenčí, a pochopit podstatu života, oddělit autenticitu od zdání, zjistit, co je důležité, a podržet to pro ne-předstírané žití v harmonii. Hledání identity je sice módním tématem, ale proto, že je módní, nebudiž zavrhováno. Módním se stalo z bytostné potřeby, a ta jde – doufám – nad komerční zájmy. Magické frekvence – živené silou instinktu, s nímž se Meredith Monk vyhýbá naturalismu, dramatu a ironii – ale nikoliv humoru, jsou v tomto směru geniálně koncipovanou kompozicí. Podobně komplexního záběru byl svého času schopen Luciano Berio (ve svých vokálně-instrumentálních skladbách typu Sinfonie, Laborintus apod.). Meredith Monk jde ovšem dál – ne oproti Beriovi, ale v historii. Reaguje na globálně aktuální podněty bytí posledních desetiletí 20. století. Reálie pro proces hledání jí poskytuje současný svět prostírající se – pokud jde o poznání – mezi vědou a magií, mezi pojmem a pohybem.

Hudba je u Meredith Monk jednoznačně na straně pohybu – prostředkem pohybu je i hlas, zatímco slovo, pokud je v opeře použito – ve scéně na ulici, s moderátorkou, v nápisech k videoprojekci – nemá nikde funkci primárně hudební, nýbrž divadelní. Výchozím prostředím představení a trvalou součástí scény je vědecká laboratoř zabydlená astronomkou (Coco Pekellis). Opačný pól je generován scénickou akcí zbývajících pěti performerů. Jako spojovací článek figuruje na pódiu dvojice hudebníků (Allison Sniffin, John Hollenbeck). Jsou zároveň statičtí (setrvávají na scéně po celou dobu představení) i v pohybu (hrají a zpívají), jsou v opeře součástí složité symboliky kontrastu. – Mimochodem, stranové rozmístění astronomky a hudebníků odpovídá funkci mozkových hemisfér – vlevo abstraktní myšlení, vpravo hudba. Umění má přirozené zdroje v magii, v procesu hledání identity je ale schopno stejně životadárného napájení z vědy – v případě Magických frekvencí tématicky (dílo má podtitul "komorní science-fiction opera") a technologicky (precizní zvuková režie je rovnocennou složkou díla).

Není v povaze snu, aby přinášel řešení – je s to nanejvýš ukázat cestu. Stejně jsou na tom i Magické frekvence. Máte-li pocit, že vám neustále jakoby něco uniká, máte ho oprávněně. Třeba hned na začátku: zatímco diváci přicházejí, na pódiu už probíhá akce – slyšíme elektronické signály z éteru, vidíme astronomku, jak u svých přístrojů pracuje, odpočívá a zase se dává do práce. Ničeho z toho si ale nemusíme vůbec všimnout! Až teprve na druhém představení jsem si uvědomila, že už i toto je pevná součást struktury díla. Opera přichází k divákovi nenápadně, ve chvíli, kdy ji zaregistrujete, už je vlastně nějakou dobu tady.

Spoustu věcí také vůbec neidentifikujete nebo nepochopíte – pochopitelně, je to přece "sen" Meredith Monk a ne váš! Pokud jde o nepochopené sekvence, bývají důležitější než ty pochopené, naznačují směr, jsou to právě ony, o kterých je potřeba meditovat. A i jestli připustíme, že to je především o Meredith Monk a o tom, jak svět poznává a nahlíží ona – lze Magické frekvence bez nesnází přijmout jako výzvu. Meredith Monk se tímto dílem uchází o sdílení a konfrontaci – více se v přelidněném a odlidštěném prostoru západní kultury dá dělat asi sotva. ■

přicházejí...

Ivo Medek

• Proč Hudbaby?
K. RŮŽIČKOVÁ (dále K. R.): Naše skupina vznikla zcela spontánně. Jednou z cestiček k nápadu bylo zadání domácí úlohy do předmětu Organizace a struktura hudebního provozu, kde jsem si měla vymyslet vlastní projekt, který chci nabízet coby hudební manažerka. Studia tohoto oboru jsem zanechala, ale nápad stvořit Hudbaby se hned zalíbil Báře Škrlové a vzápětí i všem dalším osloveným studentkám kompozice na JAMU. Po hubených letech totiž začalo na JAMU skladatelek nápadně přibývat, takže to vystačilo na skupinu.

Po několika neúspěšných anabázích se nám podařilo získat nadšení a podporu Arskoncertu, který zařadil náš první a zatím též poslední koncert na Expozici nové hudby 1998.

• V překladu ovšem půvab této slovní hříčky poněkud mizí, baby je mezinárodní a v němčině by se dalo uvažovat i o zkratce ze slova „hudeln"... Máte nějaký překlad?
K. R.: Překlad nemáme, ale dalo by se o něm uvažovat. Pravdou je, že název ihned upoutal naši internetovou manažerku Karlu Hartl, Češku žijící v Torontu. Vyrobila nám webové stánky, stará se o propagaci a má to první výsledky. Kontaktovaly nás hudební instituce z USA, Itálie, Holandska, Lucemburska. I bez překladu.

• Proč právě jen ženy? Máte něco proti mužům? Zůstanete „monopohlavním" sdružením programově i nadále?
K. R.: Jak jsem už řekla, nápad vytvořit skupinu souvisel s rostoucím počtem skladatelek na JAMU. Myslím, že takové sdružovací nápady přirozeně patří ke studentským létům – o dva roky dříve vznikla z podobného nadšení Bezmocná hrstka (Marcela Trtková a já jsme mj. také členkami). Ale skupina tvořená jen skladatelkami u nás zatím není a nebyla. Proti mužům nic všeobecného nemáme, ale kdybychom je přijaly do skupiny, ztratí se právě tato originalita a prvenství naší skupiny. Navíc skladatel by asi nechtěl být hudbaba.

• Cítíte nějaké znevýhodnění nebo diskriminaci oproti skladatelům mužského pohlaví?
K. R.: S otevřeným výpadem nebo výsměchem jsem se zatím nesetkala, ale je pravda, že by se našly zkušenosti s udivenými pohledy až nedůvěřivými úsměšky. Není to ale problém jen skladatelek. Je to stejné jako v jakémkoli jiném oboru nebo situaci, když přijdeš s něčím novým a neobvyklým. Ta nedůvěra k tomu patří, s ní musí každý „průkopník" počítat.

Dnes je pro každého, skladatele i skladatelku, nevýhodou věnovat se komponování vážné hudby. Vydělat se na tom nedá, moc lidí to nezajímá. Skladatelky jsou asi brány méně vážně, mohou ovšem být trochu atrakcí. Neočekává se od nich, že budou živitelkami rodin, takže na druhé straně spíš mohou utrácet čas prodělečným komponováním. A zase na té první straně nutno podotknout, že pořadatelé či vydavatelé raději sáhnou po „jistotě" tradicí podepřených skladatelů.

• Co je cílem sdružení? Máte statut občanského sdružení nebo jste jen privátní skupinou?
K. R.: Kvůli jednomu koncertu nebudeme zakládat občanské sdružení. Pokud ale v budoucnu uvidíme, že se naše aktivity rozrůstají, pak bude mít smysl o tom uvažovat. Spousta sdružení začne velkým gestem a za pár let se o nich neví. Touto cestou jít nechceme. Necháváme událostem volný průběh. Oslovilo nás v poslední době několik českých i zahraničních interpretů a těles s objednávkou na nové skladby (Duo Goelan, Trio Variabilis, Raduga Ensemble), takže se časem ukáže, jak se bude vše vyvíjet.

• Jste otevřené sdružení pro všechny další potenciální uchazečky, nebo máte nějaká kritéria pro výběr?

hudbaby

Nejsou ani novou skupinou na našem rockovém nebi (byť by ji vzhledem ke svým interpretačním kvalitám – povětšinou absolventek konzervatoří – mohly snadno vytvořit) ani novým „hudebním baby" popové scény (byť ani to by – vzhledem k jejich věku – nebylo nemožné). Jedná se však o sdružení mladých skladatelek vážné hudby, absolventek a studentek Janáčkovy akademie v Brně, které bylo založeno Kateřinou Růžičkovou a Barbarou Škrlovou v roce 1997. Jeho členkami jsou nyní vedle již zmíněných zakladatelek Lenka Foltýnová, Marcela Vocílková-Trtková, Kateřina Strážnická a Markéta Dvořáková.

hudbaby

K. R.: Žádné konkursy se nekonaly. Známe se ze školy, známe svoje skladby z koncertů. Rozhodně se nechceme uzavírat případným novým zájemkyním, protože jsme si společně nikdy neslíbily, že zasvětíme svůj život komponování. Zatím je nás tak akorát: nedávno k nám přibyla Markéta Dvořáková (studentka JAMU, jak jinak).

• Ženské hnutí je v oblasti hudební kompozice v posledních letech velmi agilní. Máte nějaké napojení na evropské nebo světové struktury?

K. R.: Kontakty teprve získáváme, jak jsem řekla, hodně nám pomáhá internetová propagace paní Karly Hartl, na kterou se obracejí nejrůznější organizace zajímající se o hudbu skladatelek. Zájem o nás projevily např. rozhlasové stanice v USA a Nizozemí, výše zmíněný ženský orchestr z Amsterdamu Raduga Ensemble a naposledy lucemburský festival Cidfemmes.

• Máte společné nebo podobné estetické ideály, přístup ke skladbě či stylové směřování, nebo jste spíš skupinou různě orientovaných individualit?

K. R.: Společný máme hlavně název a zatím ještě i nadšení mládí (narozeny 1971-1979). Jinak jsme individua, tedy stylově se spíš odlišujeme. Např. Marcela se zabývá moravským folklórem, hraje na cimbál a aranžuje lidovou hudbu, Bára, zdá se mi, směřuje k duchovním dimenzím, Lenka skládá nejraději vokální věci a zajímá se o tradiční hudbu jiných kultur. Každá si děláme, co chceme a co nás baví.

• Má ženský pohled na tvorbu nějaká specifika a odlišnosti od pohledu mužského?

K. R.: Nemám tušení, nemohu porovnat obě zkušenosti.

L. FOLTÝNOVÁ: Těžko říct. Tak jako je fyziologický rozdíl mezi mužem a ženou, pak možná existuje rozdíl mezi ženskou a mužskou hudbou. Ale já osobně si myslím, že je nesmysl to rozlišovat. Ženské nepsaly a nemalovaly, protože se to v minulých stoletích nenosilo. Na druhou stranu hlásat – podívejte, jak nás muži utlačovali a co je v nás – je taky nesmysl. Prostě je mi jedno, jestli to nebo ono napsala nebo vymyslela žena či muž. Důležité je, o čem to je. Přílišné zdůrazňování „mužství" či „ženství" mi zavání ztrátou víry v sebe. Je-li skladba napsána poctivě, upřímně a pravdivě, pak je jedno, jestli ji psala žena nebo muž. Absolutní hodnota uměleckého díla se nevztahuje na mužské a ženské kategorie.

M. DVOŘÁKOVÁ: Dá-li se tato otázka takto globálně vůbec nějak zodpovědět, zdá se mi, že ženský přístup k tvorbě je více intuitivní a spontánnější než mužský. Souvisí to snad i s mužskou a ženskou mentalitou vůbec. Muži mají rádi vše dopředu promyšlené, naplánované, zatímco ženy se nebrání svým prožitkům a rády se nechají jen tak unášet nastalou situací.

• Máte nějaké vzory mezi světovými skladatelkami?

L. FOLTÝNOVÁ: Nesmírně obdivuji tvorbu Sofie Gubajduliny a Galiny Ustvolské – shodou okolností obě jsou ruské skladatelky, což jenom potvrzuje mou „východní" orientaci. Se Sofií Gubajdulinou jsem měla tu čest osobně se setkat na skladatelských kurzech v Českém Krumlově, kde mě jako člověk i jako skladatelka totálně „dostala".

Na Galinu Ustvolskou jsem přišla na jednom z koncertů Expozice nové hudby a její hudba mi tak učarovala, že jsem se rozhodla, podotýkám zcela dobrovolně, odjet do Ruska vydat se po jejích stopách a v současné době právě dokončuji své doktorandské studium na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně na téma Galina Ustvolská. Takže momentálně nedokážu hovořit o ničem jiném.

Proč mě tyto dvě skladatelky tak fascinují? Jakkoliv se jejich tvorba nedá stylově srovnat, má jedno společné. Absolutní pravdivost výpovědi a nesmírnou duchovní hloubku. Každá ze skladatelek k tomu používá jiné výrazové prostředky, ale po poslechu jejich skladeb jsem vždy v tranzu. Nekompromisnost, upřímnost, vnitřní síla a odvaha stát si za svým, umělecká pokora – v tom především spatřuji pro sebe vzor.

M. DVOŘÁKOVÁ: Líbí se mi skladby Sofie Gubajduliny, nedávno mne na koncertě klavíristky Patricie Goodson zaujala skladba americké autorky Vanesy Lann. A našly by se i další...

• Jakou vidíte – jsouce na začátku kariéry – perspektivu soudobé hudby v současném komercí prolezlém světě?

L. FOLTÝNOVÁ: Vzhledem k tomu, že teď sama díky svému momentálnímu zaměstnání nedobrovolně podporuji komerční bujení, nevím jestli mám právo se k následující otázce vyjádřit. Tzv. vážné umění, ať se to týká literatury, výtvarného umění nebo hudby, mělo vždy v dějinách i dnes velmi malé procento příznivců. Ono je jednodušší koupit si polotovar a ohřát ho v mikrovlnce, než strávit půlden přípravou jídla, které se za hodinu sní. A stejné je to i s uměním, nač chodit do kina, nebo na koncert, když mám doma perfektní Hi-Fi soupravu a v ní nahrávku se světovým dirigentem? Ale z takového přístupu se vytrácí lidství, kontakt s druhými, ona nezachytitelná atmosféra mezi posluchačem a umělcem, spoluprožívání a spolubytí... Doufám v to, že tohle začne lidem chybět po rozčarování ze stále nových technických zázraků, které je sice prostřednictvím techniky přibližují, ale lidsky vzdalují. Myslím si, že procento nadšenců hledajících nové cesty v umění je stále stejné. Nedělám si iluze, že umění změní svět; jeho úkolem je tento svět právě uměleckými prostředky reflektovat a obohacovat jej o to, co v normálním životě není a co chybí. Takže se za umění a potažmo soudobou hudbu v boji proti komerci budu rvát do roztrhání těla.

M. DVOŘÁKOVÁ: Nelze předpokládat, že by soudobá vážná hudba mohla soupeřit s komercí. Klade přece jenom jisté nároky nejen na interprety, ale také na posluchače. Na druhé straně snad ale nezmizí z povrchu zemského úplně ani v budoucnosti. Byla by to docela škoda. Myslím, že si i nadále podrží svůj okruh nadšenců a sympatizantů a věřím, že se alespoň těch několik bláznů, kterým bude stát za to mít s ní něco do činění, vždycky najde...

• Co Tě zajímá na hudbě a co Tě zajímá mimo hudbu?

K. RŮŽIČKOVÁ: Zajímá mě kdeco, které zahrnuje i tu hudbu.

L. FOLTÝNOVÁ: Na hudbě mě zajímá, nebo spíše fascinuje její neuchopitelnost, je všude okolo mě, nejen skrze znějící skladby z rádia nebo na koncertě, ale i ve zvucích, které mě obklopují, i v tichu. Co je hudba? Fyziologicky, akusticky, prostřednictvím notového zápisu si to všechno můžu krásně definovat, ale co to je nevysvětlím. V čem například spočívá genialita Bachova díla? Hudba je pro mě něčím jako víra. Je to dar, kterému se mám otevřít a který mám s vděkem a pokorou přijmout.

Mimo hudbu mě zajímá cestování. Často jsem o tom uvažovala, kdybych si musela vybrat, pro co bych se rozhodla. Každý rok už se nemůžu dočkat léta. Cestuji zásadně na vlastní pěst, bez cestovních kanceláří a zásadně do jižních, či východních, nejlépe orientálních zemí. Cestování mi umožňuje poznat jiné národy a jejich tradice a zvyky, osobní kontakt s novými lidmi. Často se dostanu do různých dobrodružných situací a vždy načerpám spoustu energie, nových zážitků a zkušeností. Cestování mi dává svobodu.

M. DVOŘÁKOVÁ: Skoro všechno – od paličkování po tenis. V oblasti hudební pak hlavně to, jak to udělat, aby to k něčemu (popřípadě o něčem) bylo. ■

galerie
HUDBAB

KATEŘINA RŮŽIČKOVÁ

je absolventkou hudební vědy na Masarykové univerzitě v Brně a skladby na Janáčkově akademii. Je autorkou řady skladeb komorních, orchestrálních a elektroakustických. Získala řadu ocenění, zejména v soutěži Generace, odkud má několik prvních míst, zvítězila i v soutěži elektronické hudby Musica Nova. Zúčastnila se několika významných mezinárodních festivalů, například Expozice nové hudby, Synthese v Bourges, Janáčkova máje v Ostravě nebo kroměřížského FORFESTu. V současné době je zaměstnána v hudební redakci české televize v Brně.

BARBARA ŠKRLOVÁ

absolvovala skladbu na Janáčkově akademii v loňském roce. Má netradiční povolání – je hudební terapeutka. Je autorkou řady komorních skladeb, i ona má různá ocenění ze soutěží. Zúčastnila se mistrovských kurzů v rakouském Reichenau a její skladby zazněly na Expozici nové hudby a Janáčkově máji. Hudbu vidí jako barevný svět, kdy každý tón a souzvuk má svou vlastní barvu.

LENKA FOLTÝNOVÁ

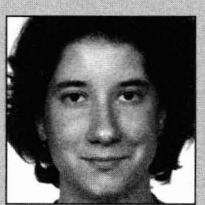
studovala divadelní a hudební vědu na Masarykově univerzitě a skladbu na JAMU. Od roku 1997 studuje na Masarykově univerzitě obor muzikologie v doktorandském studiu. Absolvovala kompoziční kurzy v Českém Krumlově (Gubajdulina, Kopelent, Bosseur, de Pablo). Vedle autonomních děl píše i scénickou hudbu.

MARCELA VOCÍLKOVÁ –TRTKOVÁ

absolvovala skladbu na JAMU v roce 1998. Ve své tvorbě je ovlivněna folklórem, sama je výbornou hráčkou na cymbál. Žije na samotě, trošku „na konci světa", poblíž hranic se Slovenskem. Není-li právě na mateřské, vyučuje klavír a improvizaci. Z jejích skladeb zaujaly zejména Konflikty pro velký orchestr, s nimiž absolvovala na JAMU.

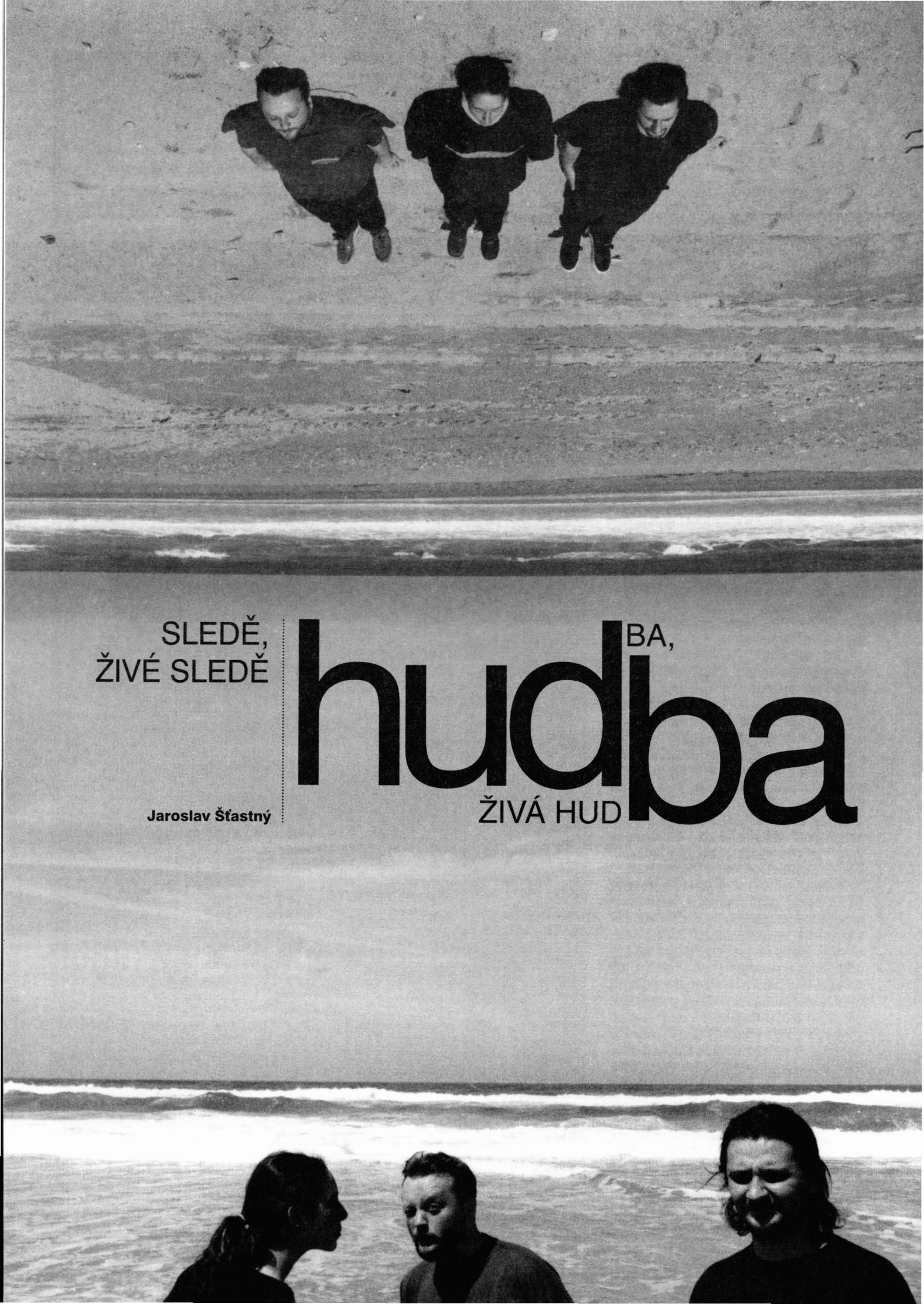
KATEŘINA STRÁŽNICKÁ

studuje ve 4. ročníku skladbu na JAMU a vyučuje na LŠU. Věnuje se komorní tvorbě, první orchestrální dílo právě komponuje. Dává přednost tradici před experimentem. I její skladby již zazněly na mezinárodním pódiu – Expozici nové hudby v Brně.



MARKÉTA DVOŘÁKOVÁ

je nejmladší členkou Hudbab. Po absolvování skladby na Janáčkově konzervatoři v Ostravě studuje ve 3. ročníku JAMU. Přesto již má řadu ocenění a „stihla" napsat i první „Žirafí operu" podle prózy J. Prévérta. V květnu se chystá jako „composer in residence" do rakouského Grazu. Zúčastnila se mezinárodních kurzů v Trstěnici (Steinauer, Nebesnyj), Krumlově (Balakauskas, Globokar, Kopelent) a prezentovala se na festivalech u nás i v zahraničí.



SLEDĚ,
ŽIVÉ SLEDĚ

hudba

ŽIVÁ HUDBA,

Jaroslav Šťastný

vlevo:
CD Rostliny

vpravo:
takhle vypadají
„partitury"...

Ještě dnes pociťujeme, jak husákovská „normalizace" zatočila s mladými talenty. Řada skutečně nadaných jedinců se nikdy nedostala na školy uměleckého směru a nikdy nevstoupila na půdu „vážné hudby", jejíž sotva rašící výhonky byly u nás v té době systematicky zadupávány. Tvořivé a hledající typy se orientovaly na rockovou hudbu a zejména na její progresivní a experimentující větev, která v naší zemi do jisté míry suplovala funkci soudobé vážné hudby. Naše hudební školy se v té době staly baštami hudebního konzervativismu a tuto funkci zastávají dodnes. A tak jedině alternativní rock poskytl v širším měřítku volné pole působnosti osobnostem hledajícím vlastní hudební vyjádření. Báze rockové hudby umožňovala najít společné cítění a pomáhala také zahraničními vzory (Frank Zappa, Captain Beefheart, Velvet Underground, The Residents, This Heat, Univers Zero atd.) které se ostře odlišovaly od oficiální domácí produkce. Stala se živnou půdou i pro takové hudební projevy, které se snažily její rámec nějakým způsobem překročit. Rock byl totiž pro tehdejší generaci v podstatě synonymem Hudby, mimo jeho rámec bylo akceptováno skutečně máloco. Nahrávky se vyměňovaly a kolovaly komunitami, kde byly brány v mnoha případech jako devocionálie a byly fanaticky poslouchány. Odpuzující šeď „normalizačního" života nutila reagovat způsobem, který se snažil být maximálně protikladný. Beznaděj, proklamovaná na „věčné časy", vytvářela potřebu tvorby jiné reality a alternativní rocková hudba nabízela určité východisko z této situace. Zde se dalo najít povzbuzení k vlastnímu hledání, často jen intuitivně pociťovanému. Přitom určité věci prostě „visely ve vzduchu" a jejich náznaky byly vzájemně chápány. Přirozeně vznikající skupiny představovaly nový druh „folklóru", v němž krystalizovaly tužby po samostatném, aktuálním vyjádření životního pocitu. Obvyklé bylo kolektivní dotváření přínosu autorských osobností, inklinujících ke komplexnějším a fixovaným tvarům.

Z těchto kořenů vyrůstá i hudební tvorba Ivana Palackého a jeho skupiny Sledě, živé sledě. Základ Palackého tvorby tvoří dobře prožité rockové zázemí, její pohyb se však odehrává ve volném prostoru kdesi nad ním. Způsob zacházení s rockovými idiomy pak přesahuje dnes už poměrně petrifikované zákonitosti rocku a vlastně i oblasti „nonartificiální" hudby vůbec.

Dá se říci, že v hudebním projevu se střetává jeho profese architekta s povahou básníka. Sledě, živé sledě představují v kontextu naší rockové, alternativní, ale vlastně i vážné hudby poetický extremismus.

Ivan Palacký je jako hudebník autodidakt, noty nezná. Přesto jsou jeho „písničky" poměrně neobvyklými a dosti složitými, ale vcelku konsistentními kompozicemi. Ve své tvorbě se opírá především o suverénní rytmické cítění, pracuje často s lichými metry, nepravidelnými akcenty a tempovými zvraty. Charakteristické je napětí vznikající mezi „měkkým" a „tvrdým" výrazem – Palacký ovládá řadu rockových topoi, se kterými si pohrává jako žonglér.

Na rozdíl od onoho křídla alternativních kapel, které vycházejí buď ze standardizovaných schémat popu nebo maximálně weillovských songů a eislerovských agitek, se u Ivana Palackého setkáváme spíše s transformací podnětů mimohudebních; důležité jsou proporce a jejich vyvažování – spíše snad ve smyslu mondrianovského cítění než ve smyslu vyplňování předem vypočítaných forem.

Palacký vychází často z grafických náčrtků (podobně jako to dělal i Xenakis), které však není v žádném případě možno považovat za nějaké „hudební stenogramy" či dokonce „grafické partitury". Daleko spíše to jsou pomůcky, jichž se chytá rozjitřená fantazie a používá jich jako odrazového můstku k dalším myšlenkovým přemetům.

Hudební nápady přicházejí tajně a často nalepeny na slovní či mimohudební představy a prožitky, neprocezeny rafinovanou, ale nebezpečně svádějící mřížkou hudebního písma. Mnohdy však vzniká píseň i kolektivně, přičemž si Ivan Palacký vypomáhá samorostlou, téměř „janáčkovskou" terminologií:

Abych využil čas co nejlépe, sednu si na zadním sedadle do pozice lotosového květu a pokouším se trochu meditovat nad koncepcí naší desky. Kruci – nejde to! Vedle si Broňek pobrukuje jakousi rámu, kterou pak bude na radu Jennifery odpovídat na veškeré cizojazyčné dotazy během následujících dnů: „Talk to my manager – Romek Hanzlík, Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1, tel./fax: +420 2 260012/+420 2 269276, talk to my manager – Romek Hanzlík..." opakuje pořád dokola, ale začíná to být zajímavé, protože, aby si tu poměrně dlouhou větu rozčlenil do logických celků, nasadí zhruba vprostřed na: „Jindřišská 5" chromatiku, takže se do toho dostane i jakási melodie. Pokračuje a za chvíli mě už vzrušeně chytí za rukáv a ukazuje si na ústa, jakože: „Poď, přidej se a zazpívej faxové číslo +420 2 269276 se mnou v tercii."

Takže, takhle my pracujeme.
Takhle jsme natáčeli tuto desku.

Základ písně může tvořit například tato „Romekráma" , které se podle jejího charakteru říká buď „kostra", je-li základ spíše přerušovaný, "pasta", jde-li o dlouhé tóny, nebo „koberec", jde-li o kombinaci obojího: tedy tkáň proplétajících se dlouhých tónů vyšívaná krátkými melodickými stehy, přičemž „koberec" byl použit prozatím jen výjimečně, a to ještě v jakési neúplné verzi ve „V sedlech pelikánů".

„Pluje kopec medem" leží na „koberci" inverzním: na chatrné děravé látce leží vrstva monotónního odříkávaného zpěvu, protkaná ještě ob jedno očko kanavy ornamentem vsuvky 'bratře'.

Dohromady dávají obě látky tlustou nepoddajnou podložku – píseň o ztraceném přátelství skrze neústupnost.

Na „kostru" bývá v podobě předehry připevněna krátká fanfárka, které jsme dříve říkávali „prkýnko". Miluji fanfáry, proto jsou alespoň v této zastydlé podobě „prkýnka" přiklepnuty na hotovou píseň. Slouží jednak jako slavnostní overtura, ale také je to na koncertech často jediné znamení, podle něhož spoluhráči poznají,

která píseň právě začíná. Klasickým „prkýnkem" začíná např. „Nesení písma", ale také „Zeměkoule", „Niagara" a „Napni luk". Tedy asi každá druhá.

Toto „tělo s fanfárkou" se pak dělí podle textu, slova si určují poměry mezi jednotlivými pasážemi i to, mají-li být mezihry po sloce „tenké" nebo „duté", ale to už je mimo metodu, mimo postup, který bezděky dodržujeme. Pokoje písně a jejich zařízení už určuje příběh, který se tu vypráví – příběh nespojitý jako tato doba, ve které se řekne jenom část – indicie – a z ní pak dostaneš přibližný celek. Jako když jsme s Tomášem Havlíčkem malovali kanceláře firmy Medatron, vyprávěl jsem mu tesknou historku o plačící Řekyni v trolejbuse a on volal z vedlejší místnosti: „Ty vole, to není žádný příběh, ty vyprávíš spíš takové situace!" a hned žadoní, „tak rychle sem s nějakou další situací!"

Takže takhle my pracujeme

Nechce se ani věřit, že tyto prakticky do mnoha detailů zcela fixované komplikované sledy je možno nacvičit bez opory v notovém zápisu; že je třeba to všechno držet v hlavě... Tolik jsme si zvykli ztotožňovat hudbu s notami! Přitom existují celé hudební kultury (např. javanská), které se bez notového zápisu zcela obejdou: skladatel si svoji představu dokonale pamatuje – tak, že může učit ostatní všechno zpaměti(!).

Na podobném principu pracují i Sledě, živé sledě. Přinesený nápad se ostatní odposlechem učí a všichni jej společně rozvíjejí až je vybroušen do výsledného tvaru. Na tom samozřejmě není nic neobvyklého, takhle snad pracují všechny autentické rockové skupiny – je to v podstatě folklórní způsob kolektivní tvorby. Zajímavé však je to, co k Ivanovým nápadům ostatní přidávají. V Brně zdomácnělá Američanka Jennifer Helia de Felice a vystudovaný konzervatorista Broňa Šmid na rozdíl od Ivana Palackého hudební vzdělání mají: Broňa vystudoval hru na fagot a získal též určité zkušenosti v oblasti folku a country, Jennifer hrála v Americe na kontrabas jednu dobu dokonce v symfonickém orchestru. Jejich rozdílné povahy pak ovlivňují přínos k celkovému zvuku kapely. Broňa Šmid, který si drží image toporného nemluvy, má zvláštní talent na vymýšlení půvabných protimelodií i hlavních melodických riffů. Zvuk jeho fagotu částečně nahrazuje boosterem zkreslenou kytaru, ale také posouvá celkový sound kapely směrem k jakési podivné komorní hudbě. Jennifer je naopak rozený pódiový typ a její angličtina a francouzština propůjčuje Sleďům charakter přesahující regionální a vůbec domácí rámec. I její pojetí funkce kontrabasu překračuje běžný zvyk: z nástroje jinde jen „tvrdícího muziku" se stává zásobník barev a účinných nástrojových efektů – i když tato křehká žena dokáže zahrát i docela tvrdě.

Jennifer de Felice přispívá také autorským vkladem – jak hudebním tak i textovým – a právě textová vícejazyčnost je kromě osobitého obsazení dalším charakteristickým rysem této skupiny. Prolínání různojazyčných pásem vyvolává až surreálný pocit neskutečnosti a nesrozumitelnosti sdělení, v němž slyšíme občas známá slova, ale jiná nepoznáváme. Toto působení je zesíleno Palackého zacházením s texty: nezvyklá slovní spojení (Pluje kopec medem, V sedlech pelikánů, Už lišky jdou ebonitem) vyvolávají dojem hermetických textů, určených jen pro zasvěcence, a stávají se v některých případech čirou zvukomalbou, splývající s často rozbujelými interjekcemi a „zaumnými" výrazy (např. „sínom" v písni Na bílé dece).

Navíc jeho zacházení se slovy se neohlíží na vžitá pravidla správné deklamace a přesouvá přízvuk či rozkládá slovo na částice se snahou vykřesat z něj rytmický náboj.

Palackého hudební myšlení ovšem také není ohraničeno zažitými schématy, s jakými je v populární a rockové hudbě běžně pracováno. Ke komunikaci s ostatními používá svých originálně pojímaných „vysvětlujících nákresů", které nezapřou silné výtvarné cítění: různobarevné plochy, kolorované akvarelovými barvami, symbolizují rozdílné typy hudební sazby. Naznačují také funkci jednotlivých nástrojů, jejich střídání i časové proporce celkové formy. V případě dodatečných úprav při natáčení CD Rostliny to byly vstupy přizvaných hostů) se Palacký nerozpakuje vlepit do původního obrázku další vrstvu. V těchto záznamech není žádným způsobem postižena melodicko-rytmická složka písně – pouze jsou naznačeny rozdílné typy hudební aktivity a jejich vzájemné vztahy. Tím se trochu přibližují cageovskému indeterminismu šedesátých let – i když hudební náplň je podstatně jiná. Je zajímavé, že Palacký dospěl k podobným principům zcela samostatně a na základě vlastních úvah vycházejících z osobních daností.

Jeho způsob komponování však potvrzuje moji hypotézu, že v oblasti naší alternativní hudby docházelo k posunům v hudebním myšlení, které inklinovaly k postupům a snad i ambicím hudby vážné.

Tomu napovídá i bizarní obsazení souboru: elektrická kytara, fagot střídaný s klarinetem a kontrabas. Je ovšem podivuhodné jak širokou škálu zvuku dokážou Sledě, živé sledě z pouhých tří nástrojů využít. Především různými vzájemnými kombinacemi, neboť kontrasty jsou často stavěny na principu ubírání, ale i střídmým používáním ostře diferencovaných způsobů hry, je dosaženo poměrně bohatého rozrůznění faktury, u takového složení skutečně nečekaného.

Významným a snad nejvíce upoutávajícím elementem u Sleďů je živá a silně proměnlivá rytmika. V tzv. „brněnské alternativě" (zejména ve formacích utvářených okolo Vladimíra Václavka) bylo používání lichých taktů víceméně běžné, většinou však na principu ostinátních „strojků" (které ostatně ve dvoutaktích dávají zase sudé metrum). Sledě, živé sledě se sice k „brněnské alternativě" hrdě hlásí, zároveň však zdůrazňují, že jim jde o něco trochu jiného – snad proto, že jejich východiskem je spíše poezie než tanec.

Palacký je posedlý Slovem, jeho skrytými a při běžném používání spícími rytmickými možnostmi. Chrlí asociační řetězce, kvůli kterým se nezdráhá přizpůsobit metriku hudby a zastavit či nadstavit rozběhlý rytmus. V jeho projevu zaznívá dvojí temperament: měkce lyrizující základ je členěn údernými erupcemi. V obojím však tepe většinou rychlá a neklidně členěná pulsace.

Pro občasné hosty rozhodně není snadné se Sledi hrát, neboť rytmické změny bývají často příliš nevypočitatelné a bez pomoci notového zápisu se dají jen těžko předvídat. I když na koncertech hrávají Sledě jako trio a pro jejich hudbu toto obsazení v podstatě stačí, na obou CD využívají přizvaných hostů v hojné míře. Sledě si přitahují spřízněné duše z různých hudebních i světových končin a tak kromě kolegů z brněnské alternativní scény (Tomáš Fröhlich, Staník Filip, Tomáš Havlíček) se na jejich nahrávkách objevují i osobnosti zcela nečekané – jako třeba krakovský experimentátor v oblasti elektronické a computerové hudby Marek Chołoniewski nebo Ivanova spolužačka s Uherského Hradiště, cimbalistka Zuzana Lapčíková.

Sledě, živé sledě nevystupují často – v Brně zřídka, jinde ještě méně. V roce 1997 zaujali na Alternativě, loni svůj úspěch zopakovali. V Praze vystupovali také jako předkapela Nicka Cavea. Účast Jennifer de Felice však usnadňuje i občasná zahraniční vystoupení.

Je fakt, že asi tak první půlku koncertu bývá publikum zpravidla dost zaražené a pak se to většinou prolomí, nebo taky ne, samozřejmě. My se nesnažíme tvářit jako neobvyklá hudba a celou dobu ty lidi uklidňuju, ať nemají strach, že tohle není žádný suverénní koncert, že pracujeme normálně s chybama, což je náš oblíbený prvek, že někdo udělá nějaký inspirativní kiks, který pak na okamžik rozvedeme. No oblíbený – myslím, že Broněk to moc rád nemá. Asi nejneobvykleji jsme působili v Irúnu ve Španělsku, kde zorganizoval náš koncert Galder Izagarra, bubeník hardcoreové skupiny "at Dut", v malé kavárně na Plaza de Moscu. Oni jsou tam hodně temperamentní, takže před koncertem tam byl takový hukot až řev, že jsem málem vyběhl do města rychle se učit hrát na bicí, protože Broněk vyděšeně pravil, že bez nich tady nemáme šanci. Pak jsme ale začali hrát a všichni ztichli, seděli jak pěny, úplně jak na výchovném koncertě, špendlík by bylo slyšet, kdyby spadl, zdálo se mi dokonce, že někteří mají i ruce za zády, tak je to překvapilo, tak je to jemné zarazilo, protože pro ně to bylo nevídaně jemné, nikde žádný torro, až na konci spustili pokřik, ale zase to znělo jinak, než na co byli normálně zvyklí, jak se rozjeli při společné večeři, kterou na naši počest uspořádali, a lili víno do sklenic asi z metrové výšky podle místního zvyku a potřísnili tak všecko kolem, hleděli jsme asi trošku pitomě, protože jsme nevěděli, že celá ta pečlivě připravená tabule má být co nejhlučněji rozmetána, rozřezána a sežrána, že pak je to to pravé. Na závěr ještě Galder načmáral na politý ubrus pět baskických slov pro nás: Dobrý večer. Jsme Sledě, živé sledě. – Gabon. Gu harenge biziak harenge gara.[2]

(pokračování na str. 22)

koncert

YOUNG GODS V ARŠE

Přibližně po roce Prahu opět navštívila asi nejznámější švýcarská skupina. Zatímco loňský koncert v Paláci Akropolis byl velkou neznámou, neboť z tábora Mladých bohů již dlouho nepřicházely žádné zprávy (na dlouhou dobu poslední album Only Heaven vyšlo již v roce 1995), o tom letošním se vzrušeně hovořilo již s dlouhým předstihem.

Jsem si téměř jist, že kdokoli „při tom" v loňském roce byl, snažil se přijít i tentokrát. Před rokem v Akropoli se jednalo o snad nejlepší koncert, který jsem toho roku viděl, a spontánní reakce publika, které hudebníky po mnoha přídavcích odneslo na ramenou, budiž potvrzením mých slov. Hlavou se mi tudíž honila následující otázka: Nebude letošní koncert pouhým zopakováním loňského úspěchu? Díky bohu, nebyl.

Předtím mi ovšem bylo přetrpět únavné vystoupení předskokanů – skupina Lety mimo (trio v klasickém rockovém obsazení + samply) si celkem nepůvodně pohrává s kombinací crossoveru, tanečních rytmů a lehkých náznaků psychedelie. Původního v tom není zhola nic a vokalista „drsňácky" prezentující úděsnou textovou vatu (ano, i o hulení zazpívali) byl opravdu k nevydržení. Závěrečná píseň Cyberpunker, mající ke kybernetickému punku stejně daleko jako Do lesíčka na čekanou, hrůzu dovršila. Nebo to byla parodie? Těžko říct, přestože bylo dobře rozumět celému textu – archovní zvuk je pověstný. Pořadatelů se táži: proč?

Young Gods se představili v sestavě, která natočila aktuální album Second Nature a která se představila již vloni: Franz Treichler – zpěv, akustická kytara, luk; Alain Monod – klávesy, samply a služebně nejmladší člen Bernard Trontin – bicí. V hudbě skupiny nastal od Only Heaven zřetelný posun a příklon k používání elektronických zvuků, které velmi rafinovaně obsadily někdejší hájemství samplovaných kytar a industriálních ruchů – těch se skupina ovšem také nevzdala úplně. Snad jen trochu chyběly „ohlasy písní francouzských", které jsou tolik signifikantní pro stěžejní dílo Mladých bohů – album L'eau rouge. Zazněla z něj pouze L'amourir.

Celý koncert se vyznačoval velmi intuitivní souhrou Monodových smyček s party bicích nástrojů – nevšiml jsem si, že by Trontin používal sluchátka. Živé bicí nástroje se s elektronickými zvuky nijak nerušily, Trontinova hra je velmi zvukomalebná a jeho používání činelů je učebnicovým příkladem práce s atmosférou. Zabouřit skoro hardrockově mu ovšem jde neméně dobře a je jeho velkou zásluhou, že zvuk Young Gods může tak přirozeně a stylově jednotně využívat širokou škálu pocitů od agrese až po téměř triphopové vlnění (skvělá Atmospheric z nového alba). Ostatní z výše uvedených živých nástrojů byly použity jen sporadicky: Treichler si radostně pohrál se zpětnou vazbou na akustické kytaře a když si přitáhl luk a doprovodil se na něj při první sloce Skinflowers, bouřilo publikum snad nejvíc. Jeho zastřený procítěný zpěv a bezprostřední pohyb po pódiu v sobě nesly něco z upřímného rockerství let šedesátých. Mimochodem: také vám trochu připomíná Jima Morrisona? Ale nejen Treichler, i ostatní pánové se očividně dobře bavili a svým nadšením strhli celý beznadějně vyprodaný sál, takže se museli ještě mnohokrát vracet – přídavky trvaly snad hodinu. Došlo v nich například na hit Gasoline Man nebo na Speak Low Kurta Weilla, z jehož písní Young Gods počátkem devadesátých let sestavili celé album.

Mnohem dotaženěji letos působila vizuální stránka koncertu, nepochybně tomu tak bylo díky prostornějšímu a otevřenějšímu pódiu Divadla Archa, na němž mohly jednotlivé složky více vyniknout. Kromě střídání žlutých a červených světel s (velmi) občasným využitím stroboskopů měl každý z hudebníků svůj osobní bodový reflektor. Treichler zespod na mikrofonním stojanu, Monod zleva na klávesách a bubeník zprava za sebou. Při zhasnutí ostatního osvětlení tvořily tyto protínající se pruhy světla velmi zajímavý obraz, s nímž Treichler pracoval tak, že svým stojanem všemožně pohyboval, házel a mířil do tváří lidí v obecenstvu. Asi dvakrát byly použity světelné trubice lemující pódium zezadu, které sál oslepily intenzívní bílou září. Stručně řečeno, jednalo se o krásný příklad jak s použitím minimálních prostředků dosáhnout maximálního účinku. Ale takový byl vlastně celý koncert.

PETR FERENC

Z inscenace Pucciniho Toscy v Národním divadle

Petr Kofroň

O SOUČASNÉM INSCENOVÁNÍ OPERY

České operní inscenace v 90. letech několikrát narazily na silný odpor jak obecenstva, tak kritiky. Začalo to Operou furore, pokračovalo Bednárikem v ND, bohužel nemohlo to pokračovat Formanem a jeho Daliborem a končí to nejmarkantněji Toscou v ND. Námitky se dají zjednodušeně vyjádřit asi takto: autor sám nejlépe věděl, co píše a co chce, a proto se inscenátoři nemohou povyšovat nad autora samého a jeho intence měnit. „Puccini byl genius, na své opeře pracoval velice pilně a nějaký Morávek nemá co jeho operu předělávat."

To zní vcelku logicky, i když máme takové divné šimrání, že v tom vězí nějaká zapeklitost. Tou zapeklitostí je samotný syntetický žánr opery, který v sobě spojuje abstraktní hudbu a konkrétní text.

Podívejme se na tyto složky odděleně. Historie textu ve 20. století je vlastně historií jeho interpretace. V činohře se tedy škrtá, přehazuje, přepisuje, zasazuje do jiného kontextu, a to už zdaleka ne proto, že by původní text byl špatný, či se těmito změnami opravovaly jeho „chyby". Přepisuje se totiž i Shakespeare a dnes už nikoho nezarazí, když po klasickém anglickém Hamletovi uvidí de facto Nekrošiusovy „variace" na Hamleta. Divadlo je totiž vnímáno absolutně jako umění „tady a teď" a je dokonce povinností inscenačního týmu text interpretovat tak, aby působil aktuálně. To je koneckonců v intencích každého dramatického autora, jehož tajným přáním je, aby jeho text „fungoval" nějak i v budoucnosti. Takže Shakespeare byl sice génius, ale nemohl vědět, jak se promění myšlení a vnímání lidstva v budoucnosti. Trochu vyzývavě se dá říci, že se „Shakespeare nemůže povyšovat nad soudobého inscenátora, protože o současném světě nevěděl nic".

Operní libreto je také takovým „urtextem" a – přiznejme si – často jsou to texty chabé dramatické úrovně. Měla-li by se tato libreta inscenovat činoherně (tak jak výjimečně šťastně učinil Pitínský s Janáčkovým libretem Pastorkyně), dopadlo by to neslavně. Řada libret by se nehrála vůbec, další by se důkladně přepisovala a interpretovala.

Historie hudby 20. století je však protichůdná – není to historie interpretace, ale spíše pochod k „autentičnosti". Ojedinělé pokusy ve 20. století o „interpretaci" (např. Busoni s Bachem) nenašly pokračovatele a pozorujeme, jak „autentická interpretace" postupuje lezivě od baroka ke klasicismu až končí hudbou 20. století (viz nedávný spor kolem „autentické interpretace" Vostřákových slovních partitur).

Obraťme si tedy to, co jsme řekli o textu, neboť vztah k textu je ve 20. století právě opačný vztahu k hudbě: V hudbě se neškrtá, nepřehazuje, nepřepisuje, nezasazuje do jiného kontextu, protože původní hudba nemá chybu. Hudba je umění „tam a tehdy" a je povinností hráčského týmu (už ne „interpretačního") hudbu interpretovat tak, aby působila „historicky". To je v intencích každého skladatele, jehož tajným přáním je, aby jeho hudba zněla pořád tak, jak ji napsal. Hudebníci byli géniové a vůbec je nezajímalo, jak se promění hudební vnímání v budoucnosti. To zní na první pohled dost přitaženě za vlasy, ale vlastně to tak je.

A není na tom nic špatného. Pouze se zde sráží dvě protichůdná paradigmata: jedno textové, které je paradigmatem aktuálně interpretačním, a druhé hudební, které je paradigmatem historicky muzeálním.

A opět v tomto hodnocení nemůže být ani jedno ani druhé považováno za negativum. Text se totiž zachytil paradigmatu obecného vědomí, které ve 20. století "šlo s dobou", dokonce ji „předjímalo" (viz „avantgarda"), kdežto hudba se drží paradigmatu mytického, tzn. opakuje věci tak, jak jsou ve svém prvopočátku. Avantgarda je „činná" proto, že svět táhne za budoucími vidinami, mytické muzeum je „činné" proto, že svět vztahuje k neměnnému „bodu nula počátku světa". A kdo rozsoudí, které paradigma dnes funguje? Na jedné straně slyšíme nářky nad koncem „modernismu" a „avantgardy", celé 20. století „objevů" a „tahu na budoucnost" je vnímáno bezmála jako „omyl", na druhé straně slyšíme nářky nad zeslabenou energií tradičních mýtů (u nás např. křesťanství). A tak na jedné straně vidíme uvnitř bývalé „avantgardy" naopak pochody ne za novými objevy, ale dokonce za tím, co bylo dosud (i mezi „tradicionalisty") považováno za brak, blbost, neinvenčnost, a na druhé straně sledujeme „aktualizační" tendence v mytologii (viz např. celý 2. vatikánský koncil). A nikdo neví!

A co chudák opera v tomto varu a sváru!?

Ta má tyto antipody spojit! Když si s tím neví rady ani papež!

A zatím si s tím opera samozřejmě rady neví. Jsou tu ve značném zjednodušení tři přístupy:

1. Respektovat oddalující se světy textu a hudby a text interpretovat, zatímco hudbu hrát autenticky. To ve svém absolutním důsledku vede k podložení původní hudby novým textem. Pokud je mi známo, nikdo se o to u nás zatím ani nepokusil. Vyžadovalo by si to básníka-libretistu, kterýžto obor by pomalu vstal z mrtvých.

2. Podvolit se textovému paradigmatu, interpretovat text a s ním i radikálně hudbu. Ani těchto pokusů není mnoho (svého času se o něco podobného chtěla pokusit Opera Mozart). Znamenalo by to teamovou práci skladatele-libretisty.

3. Podvolit se hudebnímu paradigmatu a hrát vše tak, „jak to stojí v partituře" včetně textu a scénických poznámek. Ačkoliv se zdá toto řešení nejbližší obecnému vkusu, ani tento přístup není hojný. Znamenalo by to totiž, že jen např. v Rusalce by musela být na začátku na scéně „stará vrba, jež se sklání k jezeru" a na ní Rusalka.

Co však znamená tzv. moderní znakovost opery? Tzn. že na scéně není žádné jezero, ale nějaký bakelitový koláč a Rusalka nesedí na vrbě, ale zabořila se do „břehu" bakelitu a nad jeho umělohmotnou hladinou dělá ručičkama vlnky? Znamená to možná pouze bezradnost a inscenování „kondicionální",

tzn. „jakoby" tam bude jezero (jen ne probůh třeba Poutneyho dívčí internát). Vlk se nažere, koza zůstane celá. To, jak text MÁ působit, se udělá tak, že by tak působit MOHL. Tento způsob inscenování je naší kritikou považován za „moderní" a „čistý" (viz např. ocenění libereckého Othella). Přitom „znakovost" znamená, že znak něco znamená, ne že znamená cokoliv.

Tím se dostáváme k dalšímu rozporu opery. Zatímco za hudbou možno si představovat cokoliv, za výtvarnou ambaláží opery – pokud není přenesena do nějakého jiného konkrétního prostředí – možno si představovat původní skladatelovo zadání i něco jiného (dle fantazie diváka), za textem ale je zhola nemožno si představovat cokoliv jiného. „Teď tě probodnu mečem" je prostě „teď tě probodnu mečem". Zhusta je pak inscenování oper strháváno do oné „přibližnosti" i v textu. Nikdo nepřivádí koně, o němž text tvrdí, že na něho král usedne a odjede, ale inscenuje se tak, že alespoň neusedá na motorku, ale nejlépe „odejde po vlastních". Je to tedy inscenování „pravděpodobnostní", resp. nejpravděpodobnější. Toto inscenování je podporováno i názorem (samotných tvůrců), že inscenovat se má co nejobecnějším znakem a divák si představí to, co chce, resp. kam dosahuje jeho vkus a imaginace. Dokonce někteří odborníci by nejlépe ponechali celý gestus představení na divákovi: „Hrajte to přibližně tak jak to je, pokud to někomu připadá směšné, ať se tomu směje, pokud to někdo bere vážně, ať si pošušná."

Pohyb zpěváků v opeře drží se tedy toho, jak se všichni nejpravděpodobněji pohybujeme, tzn. po nohách. A taky to citlivější režiséři považují za problém, jehož rozřešením by přišli možná na kloub inscenování obecně (viz Marthalerovo „základní dilema" – „jak dostat lidi na scénu a lidi ze scény").

Tento „imaginární" přístup by však v důsledku vedl vlastně k inscenování na prázdné scéně s režírováním „lidských vztahů".

Ale: jako pouhý bonmot bude znít, že divadlo není „pravděpodobné", ale „pravdivé".

Ale papeži uvažuj!

A proto navrhuji dvě poctivá řešení:

1. Ať existuje inscenování opery „muzeálně". Bude to však hodně nákladné, všechna ta jezera, velbloudi, sloni...

2. Ať existuje inscenování oper „intepretačně". To však ve svém důsledku povede ke vzniku nových oper na libretní a hudební témata oper původních. Ač to zní téměř svatokrádežně, dělo se tak v evropské hudbě barokní i klasicistní, nikoho to neuráželo tehdy ani dnes.

Koneckonců i papeži se to vymklo z rukou a vedle latinského ritu jsou tu i nějací gnostičtí „Poslové srdce Ježíšova".

A proč tento text vznikl? Divadlo se má brát s humorem, ale naplno vážně. A problém opery je umělým problémem, tak jako jeho řešení musí probíhat v umělém světě, kdy nevíte, co je realita a co fikce.

I papež může při mši tančit. ■

In memoriam

IANNIS XENAKIS

Ivo Medek

1. PARTYZÁN
Kdykoliv – a za dobu socialistické éry jsme tu čest měli nesčetněkrát – padlo slovo odbojář, mimoděk jsem si vždy představil úctyhodného stařík s neodmyslitelným „oplechováním" řády a medailemi na hrudi. Když jsem poprvé uviděl Iannise Xenakise na Darmstadtských kurzech v roce 1990, dokázal jsem si jen ztěží představit, že tento syn řeckých rodičů narozený 29. 5. 1922 ve městě Braile v Rumunsku, byl v osvobozeneckých bojích 1941-46 – jako sotva dvacetiletý – významným členem Hnutí odporu. Jen dlouhá jizva na tváři připomínala jeho těžké zranění a dobu, kdy byl zajat a odsouzen k smrti. Na otázku, jak vnímá politické změny v Evropě – byl srpen 1990 – však překvapivě odpověděl, že o ničem neví...

2. ARCHITEKT
Xenakis vystudoval architekturu na aténské polytechnice. Po příchodu do Paříže celkem dvanáct let spolupracuje se slavným Le Corbusierem. Projektují domy v Nantes a Marseilles, klášter Tourette, budovy v Čándighárátu, stadion v Bagdádu. Sám má zcela dominantní podíl na projektu slavného pavilónu Philips v Bruselu v roce 1958, kde využil struktur jedné ze svých prvních skladeb – Metastasis z roku 1955. Zákony projekční kanceláře jsou však neúprosné a projekt je všeobecně připisován Le Corbusierovi... Hudba je však pro Xenakise vždy „architektura v pohybu".

3. TEORETIK
Zabývá se hudbou v kontextu teorie informace. Vyvíjí vlastní „stochastickou hudbu", je jedním z prvních tvůrců tzv. computer music. Zajímá se o možnosti obousměrného převodu obrazu a zvuku pomocí systému UPIC – Unité Polyagogique Informatique du CEMEM. Založil a vedl středisko matematické a počítačové hudby CEMAM a podobnou instituci pak založil i na Indiana University, kde pět let přednášel. Jeho fundamentální prací je „Les musiques formelles" z roku 1963.

4. SKLADATEL
Xenakis napsal na 140 skladeb a stal se jedním z nejvýznamnějších a nejhranějších autorů druhé poloviny 20. století. V období druhé avantgardy kritizuje seriální hudbu, hledá vlastní východiska v oblasti filosofické i v oblasti materiálu. Pro jejich pochopení je nutné jisté vzdělání v oblasti matematiky a kybernetiky. I jeho odpovědi na zhusta konkrétní otázky bývaly velmi obecné a teoretické. Prý však jednou, když se jedna studentka velmi urputně dožadovala odpovědi na dotaz, o čem ta jeho hudba vlastně je, Xenakis odvětil, že kdysi, když mu bylo šestnáct byl na velké demonstraci na aténském náměstí. Do shromážděného davu tehdy začali střílet a lidé křičeli a křičeli stále víc, až se to začalo slévat do jediného zvuku. A o tom že je jeho hudba. Z neprostupných zákoutí teorie se vynořil člověk...

Iannis Xenakis zemřel ve věku nedožitých devětasedmdesátin...

David Byrne představí v Praze svou novou desku
Americký zpěvák, skladatel a vůdčí osobnost legendární New Wave skupiny Talking Heads David Byrne představí 24. a 25. června v pražském Divadle Archa svůj nový projekt s názvem Look Into The Eyeball. I když je oficiální vydání tohoto projektu a zároveň odstartování šňůry plánováno na osmého května, již nyní si můžete poslechnout ukázky z tohoto alba na **http://cdnow.com**. Praha je jediným centrem bývalého východního bloku (kromě Berlína), které Byrne na své koncertní cestě navštíví. Více zatím prozrazovat nebudeme. Příští číslo časopisu HIS VOICE přinese recenzi koncertu spolu s podrobným Byrnovým profilem. /jp/

OTEVŘENÝ DŮM, PLYNOUCÍ ŘEKA A ...

...myra melford

Pavel Klusák

"Jistěže jsem součástí society newyorského downtownu! Ale kořeny mojí hudby leží v Chicagu," řekla mi na festivalu v rakouském Saalfeldenu skladatelka, klavíristka a improvizátorka Myra Melford (1957). Drobná dáma s dívčí tváří vypadá za klavírním křídlem ještě drobněji – ovšem jen do té chvíle, než ho začne ovládat se soustředěním, jež přináší vedle křehkých okamžiků i hřmící freejazzové momenty. Tradice, k níž se vztahuje, patří k blues, moderní klasice i lidové hudbě. Inspirací je jí architektura Franka Lloyda Wrighta i východní filozofie. Ale kolébkou pro onu komplexní, osobní tvorbu, je myšlenkový kontext progresivního jazzu.

Lekce z citlivé svéhlavosti

Ve vztahu k většině její dnešní hudby je to úsměvné: původně Myra Melford studovala klavírní hru u Erwina Helfera, uznávaného hráče boogie-woogie. Ten ji přivedl jak k Jerrymu Roll Mortonovi, tak k Bachovi a Bartókovi. Dalšími jejími učiteli byli Don Pullen, Ran Blake a Art Lande – vesměs hráči komplexně přetavující dosavadní tradici ve prospěch osobní, často komplikované, jakoby postžánrové hry. Jako na autorku měla na Myru Melford vliv hlavně vlna chicagské černé hudby, spojované s institutem AACM, od šedesátých let azylu pro kreativní hudebníky s progresivními spády. Melford studovala kompozici u Henryho Threadgilla, saxofonisty z generace Anthonyho Braxtona a skladatele hluboce přehodnocujícího možnosti dědictví afroamerické hudby – tvůrce zároveň sofistikovaného i živelného.

S Threadgillem Myra Melford natáčela i vystupovala. Tahle pevná osobnost ji poznamenala o to hlouběji, že jeho hudba vůbec není snadná na poslech. Pozdní Threadgillovy projekty (k našemu štěstí vydané na velkých značkách Island a Columbia) mají málo společného s tanečním či nakažlivě hybným jazzem. Polyrytmy a komplikovanost modálních tónových řad upomínají spíš na Bohuslava Martinů nebo Antona Weberna, kdyby ovšem kořeny jejich přístupu tkvěly v afroamerické tradici a instrumentář v jazzu: vzdálenou ozvěnou tu zní výbušnost bigbandu i chrlení beatnických poetických sessionů. Myru Melford strhlo Threadgillovo umění nést tradici dál, v silně osobní poetice, přesto ale s rozeznatelnou kontinuitou. Součástí pochopené lekce byla i výzva: chceš-li následovat, musíš hledat vlastní cestu, zcela po svém. Melford v hudbě svých učitelů slyšela spodní duchovní proud, jako bílé děvče ale nemohla přirozeně následovat víru černých Afroameričanů. V její hudbě to zaklaplo až o pár let později: od roku 1988 praktikuje zenové meditace, věnovala se bojovému umění aikido, dnes se už téměř deset let (podle vlastních slov stále disciplinovaněji) zabývá sidhajógou. Jejím prvním duchovním učitelem nebyl nikdo jiný než Joseph Jarman: saxofonista, zakládající člen AACM i Art Ensemble of Chicago, který se z AEOC odešel soustředit právě pro novou existenci budhistického kněze.

Od blues do středu Země

Rané duo s flétnistou Marionem Brandisem nikdy album nenatočilo: historii Melfordiny hudby tedy můžeme odkrývat počínaje třemi deskami v triu. Pevnými oporami jí tu byli docela prestižní hráči: kontrabasista Lindsay Horner (jindy spoluhráč Billa Frisella či Tima Bernea) a zkušený černý chicagský bubeník Reggie Nicholson. V téhle etapě Myra Melford svou řeč ještě hledala – i když konstanta je daná: dojít ze světa klavírního blues k obrazu svému. Albový debut Jump může připomenout Keithe Jarretta na počátku sedmdesátých let, kolem alba Belonging: zářivé, optimistické proudy tu bohatě tryskají z kláves v dekonstruovaném titulním honkytonku, fanfárovém tématu plného zvuku Sun On The Sound či smířlivé kodě na otcovu památku Only In Change.

Už tady ale zní i sónická studie souzvuku, disonance a zvukových barev v hlubokých tónech klaviatury (introdukce Once Again) a především skladba, na níž Myra pracovala s Threadgillem a kterou neopouští dodneška. Název jí dal novinový titulek Frank Lloyd Wright Goes West To Rest: modální téma variovaných, jakoby "dostavovaných" frází v rychlém tempu tu houstne a přes husté akordy se přirozenými, postupnými změnami dostává až k free sekvenci. Melford vůbec v jednom stylu nachází a obnažuje stopy jiného, v bluesové faktuře najde rys, který nechá přerůst kamsi jinam. Hudba tak vyrůstá a prorůstá, a šťastně popírá příslušnost ke stylům. Druhé album zaostřilo na delší skladby, třetí už vyšlo u prestižní švýcarské firmy Hat Hut (občas označované Hat Art, podle tehdejší jediné ediční řady), vydávající progresivní jazz mířící k abstrakci a soudobou hudbu, mj. newyorskou školu kolem Cage a Feldmana. Tady nastal rozhodující krok k stylovému pročištění i ohlasu: Myra Melford začala znít jako žačka skladatele Threadgilla.

DISKOGRAFIE:
Myra Melford Trio: Jump (Enemy, 1990)
Myra Melford Trio: Now & Now (Enemy, 1991)
Myra Melford: Alive In the House of Saints (Hat Hut/ Classic, 1993, reed. 2001)
Myra Melford Extended Ensemble: Even The Sounds Shine (Hat Hut/ Classic, 1995)
Myra Melford: The Same River, Twice (Gramavision/ Globus Music, 1996)
Myra Melford & Han Bennink: Eleven Ghosts (Hat Hut/ Classic, 1997)
Myra Melford's The Same River, Twice: Above Blues (Arabesque, 1998)
Equal Interest: Equal Interest (OmniTone, 1999)
Myra Melford's Crush: Dance Beyond The Color (Arabesque, 2000)
Myra Melford, Marty Ehrlich: Yet Can Spring (Arabesque, 2001)

Získává stipendia a objednávky skladeb od zásadních institucí (New York Foundation for the Arts, Meet The Composer), její jméno pravidelně figuruje ve výročních anketách Down Beatu. Ví se o ní.

S F. L. Wrightem do téže řeky

"Nikdy jsem o své první skupině neuvažovala jako o klavírním triu," říká muzikantka, "v té sestavě se prostě dal dobře sledovat hlas každého nástroje. Jsem zajedno s Monkem a Andrewem Hillem: chci hrát v klavírních kapelách, aniž bych opakovala to, čeho dosáhly klavírní sestavy před námi." Její první kvintet bylo vlastně trio rozšířené o trubku a saxofon. Pak ale odpadli dosavadní spoluhráči, kontrabas se zrušil vůbec (bicí a energická perkusivní hra protagonistky jako rytmická složka bohatě stačily), a tak se vyloupla úplně nová sestava. V kvintetu, pojmenovaném Dvakrát do téže řeky, hraje na cello Erik Friedlander, na bicí Michael Sarin, na trubku Dave Douglas (a nejnověji Vietnamec Cuong Vu) a na saxofony a klarinet Chris Speed. Tedy čistý list es z downtownu: interakce o to dobrodružnější, že Myra Melford do skladeb s bohatě předepsanou improvizací vetkává postupy z černé chicagské společnosti AACM. Spojení downtownu a AACM prozrazuje pochopitelně na dalších místech: sám vůdčí duch newyorské scény John Zorn uvádí jako prvotní inspiraci své hudby radikální sólové album For Alto saxofonisty Anthonyho Braxtona (1968).

"The Same River, Twice – jak soubor, tak kolekce skladeb – vyrostl z mé touhy přemístit se v krajině hudby. Pobývat v místech s novými barvami a texturami, čerstvým improvizátorským přístupem. Při psaní hudby jsem měla na mysli Hérakleitova – lehce parafrázovaná – slova: vše plyne; protiklady se potkávají a z nesouladu vzchází harmonie; vše je jedno a jediné ve všem; skrytá harmonie je lepší než zjevená; a proměna je tím, v čem věci nalézají klid." Po prostých slovech následuje nejkomplikovanější nahrávka, jakou kdy Melford vydala – komorní i exaltovaná, harmonicky i strukturálně náročná, mnohdy spíše temná, s těžko odhadnutelným podílem improvizace kohokoli z pěti výtečných instrumentalistů. Dvě skladby autorka přibližuje jako svou zkušenost s meditací, jednu posílá na Balkán jako svou modlitbu za konec války.

Ať už vnímáme otevřenou strukturu Melfordiných skladeb, anebo fakt, že za posledních pět let nevydala dvě alba v téže sestavě, vrací se nám jeden její leitmotiv. Jak v rozhovorech často zmiňuje, od tří do osmnácti let žila v domě, který navrhl a postavil Frank Lloyd Wright. Nejvíc toho o svém životě v domě (a životě domu uvnitř ní) vypověděla v textu "Architektura zvuku" pro sborník Arcana, editovaný Johnem Zornem. Píše o svém zážitku procházení domem, sledování pružných linií, zírání do stropního skla, odrážejícího dívenku v chůzi hlavou dolů; píše o domě otevřeném světlu a přírodě, o Wrightovu konceptu organické architektury, otevřenosti forem a stavitelské praxi mířící od jednoduchých motivů k velké stavbě. Snad se tyto maximy promítají i v nově navázaných spolupracích. Trio Equal Interest je pro Myru Melford téměř splněný sen: ve volné tvorbě s chicagskými legendami Leroyem Jenkinsem (housle) a Josephem Jarmanem (saxofony, perkuse) se dotýká hluboké abstrakce, ale i arménské lidové hudby, kterou odposlouchala na albech slavného hráče na šalmaj duduk Djivana Gasparyana. Vlastní trio Crush (+ baskytarista Stomu Takeishu a bubeník Kenny Wollesen) je její první sestavou zacházející s elektronikou (Wollesen). Satieovské klavírní motivy tu střídají sunoucí se vrstvy tónů nového hlasu v Myřině hudbě: harmonia. To Melford blíž poznala při jógových praktikách, postupně se s ním seznamovala – až se jí na něj skupina přátel složila k narozeninám. Dar věru nezapadl: po třech letech učení na nástroj požádala Myra Melford o stipendium Fullbrightovy nadace, aby mohla jet studovat harmonium do Indie. Pobyt začal na podzim, končí někdy s vydáním tohoto čísla HIS VOICEu.

Kalkata, sólo

Zatím poslední nahrávka Myry Melford vyšla v březnu: album Yet Can Spring dokumentuje její společné hraní s Martym Ehrlichem – saxofonistou a klarinetistou z downtownské society, který hrál už v prvním obsazení The Same Music, Twice. V Saalfeldenu, kde spolu vystoupili, mi Melford o Ehrlichovi řekla: "Je vzácné, když toho člověk ví o hudbě tolik jako Marty, a přitom pořád dokáže hrát přirozeně, sám za sebe." Album jednak po čase nechává Melfordovou zaznít víc jako klavíristku než jako skladatelku, především tu pak Melford většinou nehraje vlastní skladby. Projev pochopitelně zůstává "autorský", promítá se ale na tři Ehrlichova témata, pastorálně jemnou skladbu pianistky Robin Holcomb a klasické chicagské blues Otise Spanna, jímž Melford a Ehrlich zakončují koncerty. To už není postmoderně rozsypaný ragtime, jaký dřív třískala spolu s bubeníkem Hanem Benninkem: snad musela Myra Melford natočit devět alb vlastní hudby, aby na desátém vystřihla onen iniciační moment, klavírní chicagské blues, jak je nasála od Erwina Helfera. Tři vlastní skladby jsou výmluvným ukazatelem muzikantčiny vůle a schopnosti proměňovat se: všechny už byly nahrány dřív, tady jsou ale "čteny" nově, v jiných tempech, jiné náladě, s akcentem na jiný spodní proud ukrytý v mnohovýznamovém zadání. Co je to za ironii, která vedla bytostně proměnlivou hudebnici k názvu souboru Dvakrát do téže řeky? Nebo – že by se tím chtělo říci cosi o povaze řeky?

Snad právě společné hraní s Ehrlichem stálo u zrodu rozhodnutí věnovat se chvíli sólovému klavíru, měla by vzniknout i nahrávka. Podle aktuálního diáře na jejích internetových stránkách[1] hrává hudebnice jednou do měsíce v Kalkatě či Bombaji právě sólové klavírní koncerty: že by to už bylo ono? Plánů je ale víc: suita tradičních a imaginárních tanců pro smyčcové kvarteto a klavír či harmonium; nová tvorba pro kvintet; trio Crush rozšířené o trumpetistu; hudba pro taneční divadlo a film. Vloni v září se uskutečnila v Seattlu premiéra objednaného koncertu pro klavír a komorní orchestr. Řeka hudby je široká, tok nevratně plyne vpřed: Myra Melford se noří bez obav. Ne dvakrát, třeba tisíckrát.

[1] **(www.myramelford.com)**

periskop ŽLUTÁ PONORKA

Jaroslav Pašmik

PERISKOP A JEHO ŽLUTÁ PONORKA

Volné sdružení hudebních kritiků Periskop a jeho výroční ocenění pro českou hudební scénu Žlutá ponorka čeří hladinu poměrně stojatých vod českého hudebního rybníka již pět let. Periskop založilo na počátku roku 1997 pět převážně pražských hudebních publicistů (Ivan Hartman, Jana Ježková, Pavel Klusák, Karel Prokeš – jediný mimopražský, a Vladimír Vlasák). Obsazení periskopu se během pěti let různě modifikovalo, základem však vždy zůstali Hartman, Klusák a až do letošního ročníku Prokeš. Periskop se podle svých vlastních slov rozhodl „nezávisle, na vlastní pěst a bez vazby na jakoukoli organizační strukturu udělit „své“ výroční ceny". Dále Periskop na svém internetovém torzu z roku 1997 uvádí: „Reagujeme tak na skutečnost, že tu pro hudební scénu dosud scházela jakákoli kritická anketa či ocenění udělované těmi, kteří současné domácí hudební dění soustavněji reflektují. Ti, kteří jsou laické veřejnosti představováni jako špičky oboru, vycházejí doposud ze tří anket: donedávna neprůhledné Gramy (ankety těsně spjaté s kapitány českého hudebního průmyslu a plně soustředěné na zábavnou produkci s co nejširším dopadem) a čtenářských anket Český slavík (Týdeník MS) a Volby rocku (Rock a pop). Žádná z těchto rozsáhlých, lidově vedených anket nevyhnutelně (a vlastně logicky) neocení jiné hudebníky než populární osobnosti se zřetelnou příchylností k širokému vkusu. Progresivní, osobitě vypovídající či náročnější tvůrci, o nichž se domníváme, že by měli být v tuto chvíli oceněni především, se ocitají mimo hru."

Žluté ponorky se udělují tradičně tři za hudební projekty uplynulého roku. Ocenění není určeno pro vydavatele, producenty a jiné „režiséry", ale výhradně pro činné hudebníky a skupiny. Vlastní provedení ceny mívá velmi neobvyklou formu od tekoucího modelu ponorky až k naprosto originálnímu tvaru při letošním ročníku. Cena totiž letos byla zcela nehmotná. Spočívala v promítnutí animovaného filmu, či spíše „flashe", na těla oceněných, za kuňkání žab českých rybníků. Součástí Žluté ponorky je tradičně také ocenění „Muž, který prochází zdí" pro osobnost, „jejíž přínos tkví v čemsi speciálnějším než v konkrétním, zřetelně pojmenovatelném hudebním výkonu".

I přes velice striktní (a sebevědomé) programové prohlášení z roku 1997 se naštěstí tvář Ponorky proměňuje. Přesto se bohužel zdá, že malost naší hudební scény, spolu se sníženou organizační schopností nebo snad s nedostatkem časového prostoru plynoucím z jiného zaneprázdnění členů Periskopu, je příčinou jejího přetrvávajícího privátního charakteru (původně měl Periskop podtitul „privátní kritické sdružení"). Tento charakter se Periskop pokusil zlomit v roce 2000. Tehdy byla součástí koncertního programu a předávání cen také dopolední a odpolední série velmi zajímavých hudebních seminářů. V roce 2001 již bohužel k seminářům nedošlo. Bylo by dobré, kdyby k původním ambicím, formulovaným v programu, přibylo jasné vědomí, že to bude právě Periskop, kdo se stane onou štikou v našem publicistickém rybníce. To samozřejmě nejde bez mediálního partnera, sponzora, organizačního týmu, a hlavně bez přesvědčení samotného Periskopu, že se něčím takovým má stát. Je jasné, že bychom si to všichni moc, ale opravdu moc přáli. ■

Z důvodu všeobecně malého povědomí o minulých oceněních Periskopu (paradoxně přes jejich poměrně velkou důležitost pro českou hudební scénu) jsme se rozhodli uveřejnit úplný seznam Žlutých ponorek.

za rok 1996
Václav Koubek (album Bezvětří), Pluto (debut), Tornádo Lue (Vlky)
MKPZ*: Jan Muchow (za vliv na scénu a produkci alb Načevy „Nebe je rudý" a Here „We Are Here")

za rok 1997
Václavek + Bitová (Bílé inferno), Nahoru po schodišti dolů Band (Ukazovák naslíněnej), Echt! (Hořký pití)
MKPZ: Plastic People

za rok 1998
Vltava (Marx Engels Beatles), Jiří Bulis (in memoriam, album Tiché písně u Bontonu), Pavla Milcová a Peter Binder (Tarzan Pepé)
MKPZ: Jiří Plocek (za editování a vydání Janáčkových válečků s moravským folklórem)

za rok 1999
Zuzana Navarová, Iván Gutiérrez a Koa (Skleněná vrba), Hradišťan, Už jsme doma, Jan Spálený a ASPM
(za rok 1999 byly mimořádně uděleny čtyři Ponorky, tak to vyšlo při hlasování)
MKPZ: Oldřich Janota

2001 **
Táborská scéna, Petr Váša a Ty syčáci, Öggg
MKPZ: Vladimír Merta

* MKPZ – Muž, který prochází zdí
** tyto ceny byly uděleny za rok 2000, změna systému datace vyjadřuje vůli organizátorů vztahovat se k přítomnosti

Dechem vzduch v ocel kalí prasečím

Brněnská firma Anne Records vypustila na trh další z ambiciózně pojaté řady archivních nahrávek tuzemské nezávislé hudby.

Tentokrát se jedná o dnes již téměř zapomenuté a přitom jedny z nejsvéráznějších představitelů brněnské nové vlny – skupinu Ještě jsme se nedohodli.

Ještě jsme se nedohodli stáli vždy tak trochu stranou českého novovlnného kvasu. Nemajíce nikdy zřizovatele, koncertovali pouze sporadicky a nezdálo se, že by to členům skupiny příliš vadilo. Po listopadu 1989 soubor vystoupil pouze v roce 1993 na festivalu Alternativa a docela nedávno v Brně při příležitosti vydání právě recenzovaného 2CD. Těsně po listopadu vyšla na kazetě v omezeném nákladu studiová nahrávka novějších písní JJSN, v roce 1990 pak firma Globus vydala jediné LP skupiny obsahující nové verze devíti písní ze zmíněné kazety. Jiné oficiální nahrávky skupiny pokud vím, neexistují. Nyní je tedy spravedlnosti učiněno zadost a dobře tak, neboť si troufám tvrdit, že JJSN jsou jednou z nejsvébytnějších skupin, které kdy v Čechách vzniky. Mnohé napoví již výčet členů souboru: hlavní autorskou dvojici tvořili kytarista a autor převážné většiny hudby Stanislav Filip (později se výrazně podílel třeba na debutu Ivy Bittové a Pavla Fajta) a baskytarista a textař Karel David (jehož texty zdobí např. alba Dunaje; dále je autorem textů muzikálu Hvězdy na vrbě). Autorské duo dále doplňoval druhý kytarista Jiří Macur, kterého později vystřídal Ivo Horák (rovněž Odvážní bobříci, Pro pocit jistoty) a zpěvák Petr Liška. Bubeníků se v JJSN vystřídalo více, po celou dobu existence se skupinou působil Petr Hromádka obsluhující rovněž klávesové nástroje, doplňoval jej ze začátku Pavel Fajt, později Petr Randula (rovněž Třírychlostní Pepíček, Slepé střevo), v posledních letech si JJSN vystačili jen s klasickou bicí soupravou. Dalším výrazným znakem skupiny bylo používání výhradně akustických kytar případně Filipem zkonstruovaného nástroje zvaného prkno. Jednalo se v podstatě o bezpražcovou kytaru vyrobenou z parkety.

Většina členů skupiny byla více či méně hudebně vzdělána (v rozmezí LŠU – konzervatoř), mohla si tedy dovolit hrát poměrně složité kompozice postavené většinou na ostinátních lichých rytmech s jakoby neuspořádanými kytarovými linkami, nad nimiž se nesl „strejcovský" projev Petra Lišky afektovaně a parodicky přehrávající Davidovy texty. Díky Liškovi, přestože v JJSN nikdy nebyl autorsky činný, získal projev skupiny svoji tak důležitou dvojí tvář. Posluchač mohl na jedné straně obdivovat neotřelé hudební postupy a bohatý básnický jazyk Davidův, na straně druhé pak sledovat obsah – sarkasmus, apel, touhu po osvobození se z marasmu Onanové doby vyjádřenou jazykovými prostředky využívajícími oficiální newspeak komunistického tisku v kombinaci s plánovaně nadužívanými vulgarismy a nadsazeným buranstvím. („Mumie se probouzejí / v pyramidách hnoje / za mamuty menší / do svatého boje" – Žulánci)

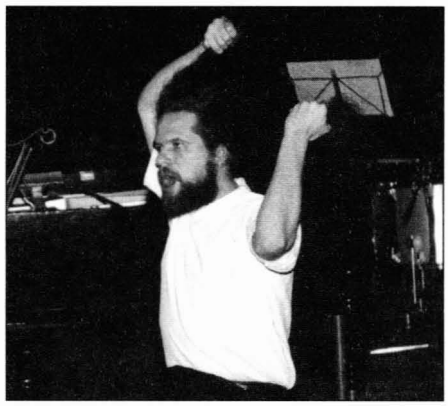
První CD kompletu je sestaveno z živých záznamů čtyř vystoupení skupiny s Pavlem Fajtem v sestavě a obsahuje dnes již legendární písně Jen si děti všimněte („doplněná" báseň Jana Čarka), Svět se točí, Nová doba a další. Pozornost si zaslouží stabilně skvělý výkon hráčů a Liškův entuziasmus, s nímž křičí, haleká, šeptá, zakoktává se a polyká slova v touze sdělit i to poslední. Velmi zajímavou skladbou jsou šestnáctiminutové Vlaky, jakási povídka s hudbou, které dominuje krásně jednoduchý motiv Hromádkova piána. Škoda jen, že se na CD nedostal žádný záznam skupiny s Petrem Randulou za bicími, jako např. něco ze skvělé samizdatové kazety Kdo chce bojovat, hledá důvody, kdo nechce bojovat, hledá způsoby.

Již zmíněný studiový záznam vydaný na kazetě brněnským Artforem celý nalezneme na druhém CD. Má překvapivě nízkou zvukovou kvalitu danou patrně nedostatkem zkušeností se studiovým nahráváním, místy zní velmi sterilně. Ale je velmi zajímavé slyšet první verze písní ze skvělé globusovské desky; taky by si zasloužila ocitnout se na CD. Hudba JJSN se v poslední fázi souboru proměnila ve veselou kutálku, která o to bizarněji podtrhuje stále šokující poselství textů („... a o všem jako hrob mlčím / i když sám sebe u výslechu zkouším / i když si nehty strhávám / a do varlat proud si pouštím" – Tajný). Písně jako Tajný či Jsem autentický by – pravda s trochu jinými texty – klidně mohly zaznít třeba Na Vlachovce. Na druhou stranu závěrečná skladba Sochy, tvořená vokální plochou a Davidovou recitací, míří zase úplně jinam. Takoví JJSN nikdy předtím ani potom nebyli.

K tomu, že tvorba JJSN ještě stále oslovuje a že nevyvanula s dobou, přestože hojně používala její rekvizity, nemalou měrou přispěla i výprava celého kompletu. Přiložená kniha textů Karla Davida, kterou již dříve vydalo Artforum, obsahuje jeho tvorbu nejen pro JJSN, ale i pro jiné hudebníky a dává tak vyniknout celé šíři Davidova talentu (málo českých textů je krásnější než Svatba napsaná pro Ivu Bittovou). Ruční papír pro obal 2CD je pak „vyroben knižním remixem dobové literatury, originálů rukopisů notových záznamů S. Filipa a textů K. Davida". I díky těmto věcem mám při poslechu a prohlížení tohoto dokumentu pocit téměř posvátný.

PETR FERENC

JEŠTĚ JSME SE NEDOHODLI:
ONA NOVÁ DOBA
(2CD, 71:31 a 51:58
+ kniha textů Karla Davida,
Anne Records, 2001)



Fyzický básník Petr Váša

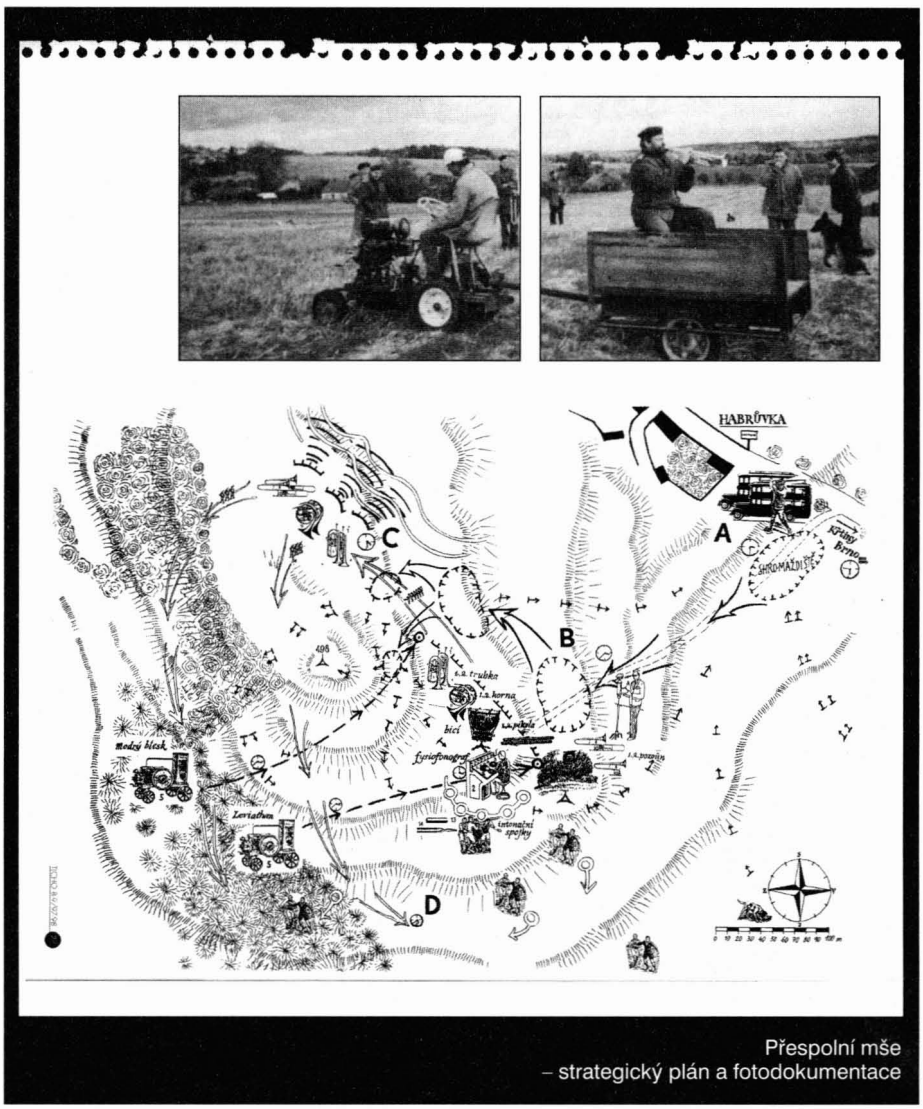
Ivo Medek

BRNĚNSKÁ MULTIMEDIÁLNÍ SCÉNA 90. LET

S koncem osmdesátých let skončila i činnost souboru Art inkognito. Interpreti se rozprchli do orchestrů českých a díky otevření hranic i zahraničních. Přesto aktivity v oblasti multimediální tvorby s tímto souborem úzce souvisí. Ty osobnosti, které stály u zrodu Art inkognita (Zdenek Plachý, Ivo Medek), pokračovaly dál v tvorbě multimediálních projektů, byť již pod jinou hlavičkou. V devadesátých letech se z nich již stávají vyhraněné osobnosti soudobé české hudby. Přesto se však nezříkají ani vzájemné spolupráce na některých akcích.

A objevují se i nové a staronové tváře. Z těch nových jmenujme Dana Dlouhého, nyní však již v postavení nikoliv „pouze" vynikajícího hráče na bicí, ale stále více v postavení autora, nebo Petra Vášu, který se z polohy rockového hudebníka a autora přesunul do zcela specifického postavení „fyzického básníka", který ve svých sólových vystoupeních kombinuje hereckou akci, hudbu a básnictví. Z těch „staronových" pak Tomáše Rullera, jemuž se spolu se skupinou oddaných příznivců podařil čin skutečně heroický, když se při VUT v Brně podařilo založit Fakultu výtvarného umění, jejíž významnou částí je i ateliér multimediální tvorby, soustavná aktivita Divadla na Provázku i Marty, divadelního studia JAMU, nebo návrat na scénu „tvůrčího týmu Brno" ve složení Alois Piňos, Miloš Štědroň a Ivo Medek.

Zásadním počinem pro aktivizaci experimentální tvorby byl i vznik Skleněné louky, scény, která vznikla z popudu Vladimíra Morávka, manželů Velkových, J. A. Pitínského, Zdenka Plachého a dalších. Za sedm let své existence se na „Skleněnce" vystřídaly desítky umělců především z oblasti hudby a poezie. Velký prostor je poskytován právě tvůrcům multi a mixmediálních akcí. Za všechny jmenujme alespoň osobnosti skutečně světového významu – Bena Pattersona, jednu z hlavních postav hnutí Fluxus, amerického skladatele Phila Niblocka a jeho zvláštní propojování hudby a filmu, Paula Panhoysena předvádějícího svoji hudebně pohybovou magii s velmi dlouhými ozvučenými strunami a řadu dalších. Z českých umělců vznikl celý „okruh umělců Skleněné louky", kteří se v různých obměnách střetávají na jednotlivých projektech zhusta právě multimediální povahy. Patří sem zejména skladatel a režisér Z. Plachý, básník a konceptuální umělec Marian Palla, Jiří Valoch působící zejména v oblasti vizuální poezie a konceptuálního umění, výtvarníci Jan Steklík, Josef Daněk,



Přespolní mše
– strategický plán a fotodokumentace

Václav Stratil, Boleslav Rozbořil a hudebník David Šubík. Na některých projektech realizovaných pod hlavičkou Skleněné louky participovali i kolínský hudebník Hans Koch, skladatel Ivo Medek a další. Úzká spolupráce je i se slovenskými performery, za všechny jmenujme alespoň Petera Kalamuse, Milana Adamčiaka nebo Michala Murína, ostravského Jiřího Surůvku a další. K aktivitám Skleněné louky jako centra nekomerčních aktivit se jistě brzy vrátíme v samostatném článku.

Projekty Z. Plachého, nazývané samotným autorem „poetické situace", mají vždy úzkou souvislost s prostředím, v němž se realizují. Někdy mají více povahu happeningu, jindy spíše kinetického environmentu nebo land-artu. První z nich se konal v r. 1994 v lese nedaleko obce Habrůvka. Měl název „Poslech habrovského lesa" a jednalo se o ozvučení lesa akustickými nástroji, které vzhledem k velké vzdálenosti od sebe hrály podkresovou roli a spíše jen akcentovaly přirozené zvuky lesa. Inverzní podobu měly „Habrovské šumy", kdy zvuky běžného vesnického života byly natočeny a studiově upraveny pro realizaci v uzavřeném prostoru Skleněné louky. Do exteriéru Plachý vyrazil v dalších dvou projektech – „Stmívání v lomu" a „Přespolní mše". Oba vznikly v roce 1997. Ve „Stmívání" byli interpreti i publikum umístěni do uzavřeného prostoru starého lomu pod povrch země. Veškeré dění bylo úzce svázáno s prostorem – zvuky, přednášené texty J. Daňka i vizuální stránka Dalibora Chatrného. Autorským týmem Plachý, Daněk, Rozbořil byla připravována i asi nejrozsáhlejší performance „Přespolní mše", na které participovalo místní zemědělské družstvo, výrobci domácích traktorků, dětský sbor, místní Sokol a členové brněnské vojenské hudby. Akce proběhla na polích nedaleko Habrůvky. J. Daněk ji popisuje v časopise „Ticho" (ostatně další aktivitě okruhu Skleněné louky) takto: „Účastníkem slavnosti se stává každý, kdo se ocitne uvnitř rituálního prostoru a kdo vydává jakékoliv zvuky, hudební i nehudební, přírodní i umělé. Všechny zvuky i ticho jsou součástí autorova záměru." Prostor přespolní slavnosti tvoří tři soustředná kruhová pásma. Uprostřed je pásmo štábu – ústřední rituální okrsek, kde se zdržují hlavní aktéři (autoři, hráč na bicí D. Šubík a dirigent Řihák). Součástí ústředního okrsku je prodejní stánek s neprodejními předměty symbolického významu. Ve středním kruhovém pásmu (pásmu aktivních hráčů) se pohybují členové posádkové hudby, soukromí zemědělci na malotraktorech, dětský sbor (intonační spojky) a učitelé. Úkolem hráčů na dechové nástroje je dobývat vzdálené prostory hlasitým zvukem polnic. Rolníci v malotraktorech představují spojení užitného a neutilitárního aspektu. Motory jejich strojů hřmí podle partitur. Každé z dětí vydává jediný tón, označený na prsou a zádech výraznými písmeny. Učitelé kontrolují výšku tónu ladičkami a pomáhají dětí podle pokynu dirigenta seskupovat do dvojic, trojic či větších skupin podle jednotlivých akordů. Na příkaz dirigenta, skladatele nebo učitelů děti distribuují jednotlivé tóny nebo akordy ke vzdálenějším hudebníkům. Třetí pásmo je ohraničeno vizuálně – obrysem horizontu, zvukově – hranicí dosahu slyšitelnosti motorů a žesťů. Naprostá otevřenost projektu nebrání ani zvířatům v aktivní účasti na společné slavnosti.

Na tyto projekty bezprostředně navazovaly Plachého „Těžké doby bez taktu", patřící k jeho „mystifikačním" akcím, opět za účasti osvědčených spolupracovníků (Daněk, Šubík, posádková hudba Brno aj.), z nichž vznikl i televizní film, na který pak navazovala Plachého díla vytvářená pod jeho režijním vedením již přímo pro televizi (Umělci pro NATO, Střežený Parnas aj.).

Další významnou akcí okruhu autorů Skleněné louky byl celovečerní projekt tvořený třemi samostatnými vystoupeními z roku 1999. V nejčastěji frekventované podobě se skládal z „Prádelny" M. Pally, J. Steklíka a německých umělců A. Heinl a hudebníka H. Kocha, oscilující na pomezí čistého happeningu a kinetického environmentu. V předsálí byly přicházejícímu publiku za hudebního doprovodu odebírány drobné součástky oděvů a ty přepírány a rozvěšovány tak, že vznikaly vždy stále nové artefakty. „Prádelnu" střídala Plachého pódiová performance „Ozubená kola" a Medkův pódiový happening „Kontrola drsnosti povrchu". Obě akce využívaly jako součásti vizuální složky staré naučné stejnojmenné filmy z padesátých let. V „Ozubených kolech" dále vystoupila krojovaná „indiánská" skupina vytvářející živě hlavní část hudby, kterou doplňovala elektronika z pásu i live. V Medkově akci byl film „ozvučován" snímáním povrchu starých černých desek, z nichž hrála původní nahrávka, pomocí kontaktních mikrofonů. Povrch byl v průběhu skladby – za stálého přehrávání – upravován oběma účinkujícími (D. Šubík a autor) oblečenými do „dobových" plášťů, rukavic a brýlí, mimo jiné pomocí smirkového papíru nebo sady malých modelářských elektrických nástrojů.

V této podobě se pořad objevil v rámci festivalu alternativního umění v Roxy, ale též na reprezentativních experimentálních scénách v Německu, např. Alte Feuerwache v Kolíně, v klubu Cube v Münsteru nebo v Dortmundu.

I další „ohnisko" vzniku a realizace multimediálních projektů souvisí s Art inkognitem. V něm totiž vstoupili na půdu soudobé artificiální hudby – jako hráči na bicí – dva hudebníci tvořící od roku 1990 stálý základ souboru DAMA DAMA – Dan Dlouhý a Adam Kubíček. O souboru samém jsme psali při příležitosti desátého výročí jeho vzniku na podzim 2000, proto se soustřeďme na jeho multimediální pořady, z nichž první – „Vlnoplochy" Dana Dlouhého má charakter pódiové performance a nese podtitul „hudebně vizuální cesty mikro, makro a megasvětem a lidskou psychikou". Měl premiéru na Expozici nové hudby v roce 1995. Kolektivnější „Údolí lidí" (scénář DAMA DAMA, hudba – D. Dlouhý, D. Forró, V. Zouhar, I. Medek, K. Šimandl) autoři označují za „multimediální show" a obsahuje vedle živě hrané hudby scénické prvky, tanec a světelné efekty včetně laseru a pyrotechniky. Poprvé zaznělo v brněnské Laser Show Hall v roce 1998 a bylo o rok později předvedeno i na Pražském jaru.

Další skupina multimediálních projektů – pódiových performancí – se datuje od roku 1993 a nese autorský podpis Ivo Medka. S výjimkou „Absurdária" (účinkovali DAMA DAMA, P. Váša, Duo Konvergence, M. Štědroň a A. Piňos, děti i medvěd Míša), které se uskutečnilo ve studiu Marta a mělo reprízu na festivalu FORFEST, jsou ostatní projekty nějak svázány s dalším atraktivním prostorem – velkým planetáriem brněnské hvězdárny.

Kromě neobvyklého kulovitého tvaru umožňuje právě technické vybavení planetária neobvyklé projekce, osvětlení i scénické akce. První Medkův pořad měl název „Světy bez hranic" a participovali na něm v roce 1993 D. Dlouhý, Denisa Kapitančiková, Helena Jankovská a další. Rok poté následovala druhá performance „Adam a Eva". Kromě autorových skladeb zněla hudba D. Dlouhého, A. Piňose, Z. Matějů, J. Kollerta a D. Forró. Účinkovali Duo Konvergence, D. Dlouhý, B. Kapitančik a zněly texty J. Valocha, K. Šiktance a Z. Pelikánové, přičemž obrovská hlava speakera byla při recitaci speciální optikou snímána a promítána na kopuli planetária doprostřed hvězdné oblohy. Nejrozsáhlejším dosavadním Medkovým projektem bylo „Křížení", jehož záměrem bylo poukázat na proměny symbolu víry v lidských dějinách až do současnosti. Herecká akce je střídána běžnými i širokoúhlými projekcemi a živě hranou hudbou.

Skladba měla premiéru na mezinárodním hudebním festivalu FORFEST v rotundě Květné zahrady v Kroměříži, kde byl pořízen i televizní záznam, a reprízu na festivalu Setkávání evropské hudby 2000 právě v planetáriu. Vzhledem k menším prostorovým možnostem byla mírně obměněna hudební stránka, když soubor Ars Incognita byl nahrazen bicími a americkou zpěvačkou Jacqueline Bobak.

Oblast multimédií je jednou z nejdynamičtěji se rozvíjejících oblastí současného umění. Bylo by proto – vzhledem k výše uvedené brněnské tradici – dobré, aby se nadále rozvíjela, podchycena i teoreticky a pedagogicky. Na poli teoretickém se první vlaštovka již objevila v podobě mezinárodní konference Musica Nova 2000 na Janáčkově akademii, která se právě tímto tématem zabývala za účasti přednášejících i účinkujících (na přidružených koncertech) ze šesti zemí Evropy i z USA. V pedagogické oblasti, jak již bylo řečeno v úvodu, je zatím daleko aktivnější FAVU, která se však přirozeně daleko více než na hudbu zaměřuje na výtvarné umění. Bylo by proto velmi na místě, aby se i do plánu hudební fakulty JAMU prvky multimédií vbrzku dostaly. Vzhledem ke stále rostoucí atraktivitě tohoto oboru by to bylo ve prospěch adeptů a jistě i školy. ■

percussion

S TOMÁŠEM ONDRŮŠKEM K OSTRAVSKÉ CELOSTÁTNÍ SOUTĚŽI KONZERVATOŘÍ V OBORU BICÍCH NÁSTROJŮ

Ivo Medek

Čtvrtý ročník soutěže konzervatoří v oboru bicích nástrojů proběhl od 9. do 10. února 2001 na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Pořadatelem soutěže byla Společnost perkusionistů. Organizačně celou akci připravili prof. Vladimír Vlasák a Rostislav Mikeška ve spolupráci s ostravskou konzervatoří.

•Patříš k těm, kteří se kromě koncertní činnosti zabývají i pedagogickou činností. Jaký máš názor na ostravskou soutěž, které jsi se osobně zúčastnil jako člen poroty?

Především bych chtěl vyslovit svůj obdiv pořadatelům. Z vlastní zkušenosti vím, jak těžké je zajistit hladký průběh takové akce. Myslím, že hlavním přínosem pro konzervatoristy a soutěžící je vzájemná výměna zkušeností a názorů. Právě zde měli možnost seznámit se s pracovními postupy a stylem výuky jiných konzervatoří. Úroveň byla vysoká, hlavně v oblasti bicích souprav, ale i u melodických nástrojů a multipercussion, jak dokazují vynikající výkony Petera Kosorína (první cena), ale i obou držitelů druhé ceny – Markéty Mazourové a Františka Škrly. Nechtěl bych se zde ztratit v obecnostech a rád bych pohovořil o svých osobních dojmech.

Bylo mi trochu líto, že jsem neměl možnost slyšet všechny účastníky hrát na multipercussion, protože v prvním kole byla podmínkou hra pouze na melodické nástroje. Druhé kolo (multipercussion), do kterého postoupilo šest účastníků, pak přineslo příjemná i nepříjemná překvapení. Je jasné, že mezi melodickými nástroji a multipercussion je jistá vazba, ale vhodnější se mi zdá rozdělení do více soutěžních kategorií např.: 1. melodické nástroje
2. multipercussion
3. bicí souprava
4. orchestrální hra

Zde by se lépe mohli profilovat potenciální studenti akademií (v Praze multipercussion, v Brně melodické nástroje a souprava). Samostatná kategorie multipercussion byla i na mezinárodní soutěži bicích nástrojů v roce 1999 v Brně.

•Domníváš se, že by bylo vhodné oddělit studium pro tyto jednotlivé skupiny?

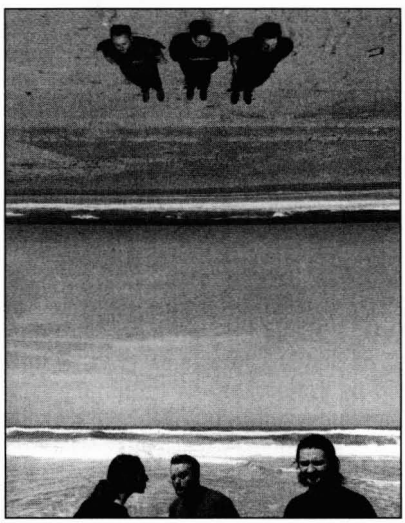
Myslím, že by mělo být úkolem konzervatoří umožnit (pokud stačí pedagogická kapacita škol) individuální studijní plán zejména těm studentům, kteří uvažují o dalším studiu na akademii. Něco podobného bych si přál i pro soupravu, která patří na samostatnou jazzovou katedru (viz Stuttgart, Paříž aj.) s úkolem vyškolit jazzové muzikanty. Musíme se naučit mít úctu ke každému nástroji a akceptovat různorodost bicích nástrojů. Nenutit do hry na tympán a xylofon studenta, pokud chce být hráčem na soupravu. Je to jen ztráta času. Nedovedu si představit, že by prospělo tympánistům nebo marimbistům, kdyby se museli učit cvičení Stevea Gadda, nebo D. Weckla na soupravu. Proto také Láco Deczi nehraje v opeře a Ivan Klánský nevyučuje jazz. Jako zastánce rozdělení bicích nástrojů (americký model) do výše zmíněných skupin jsem také navrhl koncept pro studijní obor multipercussion (ne multi percussion – nejde totiž o množství zvukových zdrojů, ale o jejich sjednocení v samostatný celek – nástroj), který byl přijat jako učební plán na pražské AMU. Stejně koncipovaný obor vede Mark Pekarski již pět let na Konzervatoři Čajkovského (katedra soudobé a staré hudby) v Moskvě. Jsem přesvědčen, že takovéto rozdělení bicích nástrojů zvedne i celkovou úroveň interpretů. Vždyť také neexistují „klávesoví hráči", ale varhaníci, klavíristé a cembalisté.

•Ale vraťme se do atmosféry soutěže. Co na Tebe zapůsobilo ?

Páteční koncert přinesl průřez hudbou psanou pro bicí nástroje. Škoda, že nebyla zohledněna i improvizovaná hudba z oblasti bicí soupravy. Ale časový limit koncertu to nedovolil. Byl to z technického hlediska poučný koncert, na kterém se představila i polská marimbistka Katarzyna Myczka. Bohužel jsme až na malé výjimky (Miki, Lang, Xenakis) neměli možnost slyšet hudbu komponistů, nýbrž „kopistů". Marimbovou „literaturu" tvoří totiž z 90-ti procent podivná směs romanticko-jazzových šlágrů navazující na klasicko-romantickou harmonii minulého století. Autoři těchto skladeb s povrchní virtuozitou jsou vesměs skladateli-amatéry z oboru bicích nástrojů, pokračující v tradici Siegfrieda Finka. Je nepředstavitelné, že by na klavírním recitálu zazněly místo seriozních skladeb kusy muzikantů typu Richarda Claydermana.

Bicí nástroje nesmíme snížit k čistě nástrojové úrovni, ale naopak musíme dbát na kontinuitu s hudebním světem. Tím myslím i živou výměnu se skladateli, kontakt s jinými obory a také rozvoj hudebního citu. K tomu patří i vytvoření vážného repertoáru. Nesmíme se starat jen o rozvoj nástroje, ale i o hudbu, která pro něj vzniká.

Možná se toto hodnocení zdá příliš kritické, ale snažím se jen upozornit na oblasti, které považuji za rozvojehodné. Myslím, že právě to je hlavním úkolem soutěže konzervatoří – nabídnout studentům možnost seznamování se s širokým spektrem aktuálního dění v oblasti bicích nástrojů, ale i v oblasti hudby pro bicí nástroje a soudobé hudby vůbec. Vypěstovat si tak kritické a sebevědomé hudebníky, kteří svým vzděláním nebudou zaostávat za ostatními instrumentalisty. ■



(pokračování ze str.13)

Hudba Sleďů je zachycena na dvou CD: Miláček vytváří krajinu (Indies, 1998) je mozaikou různobarevných momentů. Působí především svou podivností, jsou to písničky jako ze sna, kdy nikdy předem nevíme, co se stane. Druhé album Rostliny! Rostliny! (Indies 2000) je vyzrálejší, je na něm poznat jistější ruka a inklinuje k rozsáhlejším celkům. Muzikantsky má větší spád, lépe se na něm podařilo zachytit naléhavost koncertního projevu.

Pro mne osobně jsou Sledě, živé sledě „objevem roku". Z hlediska tzv. vážné hudby není příliš mnoho důvodů se nad tyto „bigbíťáky" vyvyšovat. Obdobný soubor, hrající originální hudbu, kde všichni členové jsou plně oddaní věci a hrají vždy s maximálním nasazením, bychom ve vážné hudbě asi těžko hledali. A jejich fantazie – v rámci daného stylu a nástrojových omezení – je docela úctyhodná! Jejich hudba ukazuje radost z tvorby a z hledání, je to hudba, kterou členové skupiny žijí a která žije skrze ně. A to může být pro nás ostatní velikým povzbuzením.

P.S.: **Celistvý příběh je samozřejmě dobrý, ale zbavit se pocitu, že nějak nevyjadřuje nespojitost, kterou prožíváme? Ne, to nejde. Vidíme jenom stíny smyslu, jeho spuštěné šle. Toto je proto a toto zase proto, protože toto je kvůli tomu, že toto je proto... Smysl je tak rychlý! Sotva jej zahlédneš mezi stromy otírat si nožík o flanel a je tentam!**

citace přejaty z **(www.slede.cz)**■

GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU

připravuje Pavel Klusák

✗"Ženské číslo" měsíčníku Jazziz přineslo záznam diskuse, kterou na podnět redakce vedly mj. hudebnice Carla Bley, Cassandra Wilson, Leni Stern, Cindy Blackman či Myra Melford. Mluvilo se o pohledu na ženy skladatelky, o koncertních nabídkách pro ženy a muže, o paralele bílí/černí a muži/ženy v hudbě, o ženě jako názorovém umělci pro publikum s mužskou většinou, o novinářských tendencích mluvit s tvůrkyněmi o jejich ženství a nikoli o tvorbě. Carla Bley: "Když řeknete někde v Evropě na hranicích, že jste skladatelka, rovnou se smějí. Lepší je říkat muzikantka: ale při zvukových zkouškách přede mě stejně skoro vždycky automaticky postaví mikrofon..." Během diskuse vyplynulo, že jen dvě ze sedmi diskutujících umělkyň mají dítě: jsou to Wilson a Bley.

✗V oregonském Salemu zemřel 22. února – ve věku 62 let – John Fahey. Kytarista a skladatel, který od padesátých let hledal nové souvislosti pro hudbu akustické kytary, vyšel z country a blues, ale radikální tvůrce rychle mířil do nadstylového území a své rané nahrávky po zbytek života nesnášel. Byl zásadní inspirací pro kytaristy, kteří chtěli ozvěnu country a blues přetavovat do vlastního výrazu: Lea Kottka, Billa Frisella, Jima O' Rourkea či skupinu Sonic Youth. Vedle hudebních kvalit měl Fahey i charisma pábitele: mystifikace z mládí, kdy vydal své snímky pod jménem smyšleného bluesmana jménem Blind Joe Death, se mu vracela po celý život. Podílel se na hudbě k Antonioniho filmu Zabriskie Point, v posledních letech zápolil s chorobami, díky internetu mohl sám šířit své nahrávky z vlastního labelu Tacoma. Fahey umírá v době, kdy už dorostla generace tvůrců, která přiznala jeho vliv a upevnila tak jeho nezastupitelnou pozici v rodokmenu současné hudby.

✗Nejedno periodikum zaregistrovalo mnohostranné sbližování vážné hudby a jazzových tvůrců, které v poslední době nabralo na intenzitě. Jazziz věnoval tématu první letošní číslo: přináší rozhovor s Urim Cainem (autorem dobrodružných konceptuálních alb "nového čtení" hudby Mahlerovy, Wagnerovy, Schumannovy či Bachovy) a upozorňuje na nové nahrávky: koncert tria Oregon s moskevskými filharmoniky, kolekci A Fine Line: Arias And Lieder klarinetisty a kapelníka Dona Byrona či album, na němž saxofonista Lee Konitz hraje francouzské impresionisty za doprovodu smyčcového kvarteta. Konkurenční měsíčník Jazz Times uvažuje, je-li celá dnešní vlna pokračováním "třetího proudu": prvním, kdo takovou zkreslující "terminologickou lenost" odmítá, je autor pojmu Gunther Schuller. Klavírista Brad Mehldau přispěl do klasického čísla Jazz Times textem Brahms, interpretace a improvizace.

✗Měsíčník Jazz Times s nadhledem okomentoval loňský rok v jazzu a přilehlé hudbě, když vyhlásil výroční ceny vmnoha svérázných kategoriích. Připomněl význam i dvojsečnost formátu DVD: na jednu stranu se tu znovu nabízí materiál vydaný v dřívějších formátech, na druhou stranu DVD představuje vyšší kvalitu zvuku, životnost, výběr a strukturu materiálu. Časopis ocenil, že vznikl celovečerní dokument o životním příběhu exilového kubánského trumpetisty Artura Sandovala i to, že funkové intermezzo Johna Scofielda přineslo jazzu novou posluchačskou obec. Pokáral Pata Methenyho za levné vtípky na účet popjazzového saxofonisty Kennyho G, levný terč jakýchkoli žertů. Za návrat roku byl označen konec desetiletého čekání na klavíristu Andrewa Hilla, knihou roku je sborník Jazz editorské dvojice Geoffrey C. Ward a Ken Burns, nejhorší knihou pak zamotaná biografie Ellis Marsalis autorky Antoinette Handy. Nejvíc albových poct bylo vloni vzdáno Dukeu Ellingtonovi, nejvýznamnější reedice přinesla Columbia (Louis Armstrong, Miles Davis & John Coltrane). Za nejlepší design byly pochváleny většinou středoevropské firmy: nová Between The Lines (Frankfurt), ECM, Winter & Winter (2x Mnichov) a Hatology (Basilej). K naší potěše tu ECM reprezentuje obal Jana Jedličky pro Evana Parkera, jinak snímek z jeho autorského filmu Kuchařky.

✗Jarní číslo kanadského čtvrtletníku Signal To Noise (s podtitulem časopis pro improvizovanou a experimentální hudbu) věnovalo titulní materiál pionýrce elektronické hudby, akordeonistce a skladatelce Pauline Oliveros, autorce tvůrčího i meditativního konceptu "hlubinného naslouchání" (deep listening). Vloni u ní objednalo newyorské Lincoln Center dílo The Lunar Opera: Deep Listening For Tunes, jehož provedení pod širým nebem proměnilo několik městských bloků ve scénu a náhodné chodce v aktéry. Oliveros svébytně mluví o svém současném koncertování v reálném čase přes internet, s nepřítomnými spoluhráči: "Pro některé hudebníky je strašákem časové zpoždění při přenosu zvuku. Toho se nelekám, protože pracuji se zpožděním celý život." Pauline Oliveros u nás opakovaně koncertovala jako host Pražského jara i Festivalu hudby výjimečných délek.

✗Jubilejní dvousté číslo britského měsíčníku The Wire zaostřilo na hudbu v síti – a přineslo dvěstě podnětných internetových adres hudebníků, archivů, diskusních skupin, organizací, rádií, vydavatelství, softwareových programů a periodik na webu. U The Wire jsme si už zvykli na preciznost, proto nepřekvapí, že i tady se šlo do hloubky a do zóny méně známých, ale podstatných událostí. Doporučujeme: www.stockhausen.org (Karlheinz Stockhausen – dokumentace, texty), www.lcdf.org/indeterminacy/ (John Cage), www.aec.at (linecký festival Ars Electronica), www.dtmgallery.com (newyorská elitní prodejna Downtown Music Gallery, archivující vlastní anotace nabízených titulů současné hudby), www.ircam.fr (vícejazyčné stránky pařížského IRCAMu s přístupem k softwareu a do knihovny), www. harmolodic.org (hudba i teorie Ornettea Colemana), www.raster-noton.de (pronikavé německé centrum pro novou elektronickou hudbu čistoty a minimalismu), thing.at/orfkunstradio (rakouské streamingové Kunstradio, vysílající a archivující soudobou hudbu a sound art), motion.state51.co.uk (Motion, britské webové periodikum pro současnou hudbu), www.worldtune.com (knihovna soukromých samplů přispěvatelů od Berlína po Hong Kong: "mouchy u mě na okně", "moje dívka ve vaně", "pouliční prodavači"...) nebo třeba creatingmusic.com (výchovné hudební skládačky pro děti, dílo pionýra elektroniky Mortona Subotnicka).

(klusak@hotmail.com)

rasismus

HLASITÉ "DOST!" V POPMUSEU

David Murphy Band, Chorchestr, Groove, Hm..., Do konce, Jiří Stivín a Krausberry – ti všichni se sešli 21. března na pódiu pražského Popmusea v Besední ulici mezi Kampou a Újezdem na minifestiválku s názvem "Dost!", který zde uspořádala společnost Člověk v tísni u příležitosti Mezinárodního dne proti rasismu.

Žádné proslovy, žádné proklamace. Večer byl především příjemným setkáním, při kterém si nejen na pódiu, ale i v publiku rozuměli romové s "bílými", zkrátka muzikanti a veřejnost bez jakýchkoli omezení a předsudků. V popředí večírku, na němž se mezi sedmou a jedenáctou hodinou vystřídalo šest hudebních seskupení, byla muzika. A dobrá muzika!

Koncert, jehož dramaturgii sestavil houslista Vojta Lavička, zahájila mladá komorní skupina Hm... Svůj inteligentní studentský humor, obalený zvuky houslí, akustické kytary, basovky, zpěvem a tanečky mají již dobře sehraný a účinně vygradovaný.

Jako druhá nastoupila romská cimbálová muzika Vojta Lavička a Do konce. Konec však ještě rozhodně nenastával. Naopak, publikum, převážně mladé, se teprve zvolna dostávalo do uvolněné nálady, a tak řízné rytmy kontrabasu, akordeonu, kytary, houslí a dalších nástrojů ještě nenašly pod pódiem tu správnou odezvu, jakou by si muzika zasloužila.

Jméno Jiří Stivín, uvedené v programu samostatně, dávalo příslib nějakého překvapení. A toho se návštěvníkům Popmusea dostalo v podobě jeho hostování právě s kapelou Vojty Lavičky. Improvizující Stivín by jistě bravurně zapadl do každého ze zúčastněných souborů, ale kombinace jazzových flétničkových běhů s romskou cimbálkou byla asi ze všech možných kombinací nejpikantnější.

Dvě z původně ohlášených skupin se nakonec bohužel nemohly koncertu zúčastnit – A.S.P.M. Jana Spáleného a Žáha s Markem Hlavicou. Produkční Popmusea Lucie Matušková dodala promptně náhradu: českoamerickou formaci Groove s baskytarovým veteránem "Gumou" Kulhánkem. To již sound v bývalé Janáčkově síni značně přitvrdil a zelektrizoval ovzduší pod zavěšenými figurínami či českými historickými kytarami na stěnách. Přispěly k tomu hammondky Honzy Kořínka, bicí Martina Kopřivy, saxofon Jakuba Doležala a kytara Američana Rennie Trossmana.

Jako čtvrtá kapela v pořadí nastoupil ke svému půlhodinovému setu Chorchestr, naděje brněnské scény. Početná kapela mladých talentovaných muzikantů, opět s plnokrevným zvukem hammondek Jiřího Hradila, s baskytarou Davida Butuly, bicími Martina Čecha, kytarou výborného zpěváka Tomáše Hradila a s čtyřčlennou dechovou sekcí, konečně roztancovala sál. Chorchestr se důstojně vypořádává s převzatými skladbami, například z repertoáru Jamese Browna, řadu oblíbených titulů přearanžovává do vlastních podob a cílevědomě piluje i svůj původní materiál.

V nastolené atmosféře funku, soulu a moderního blues pokračoval David Murphy Band s disciplinovanou rytmikou bubeníka Martina Procházky, baskytaristy Jana Drašnara a klávesisty Zdeňka Hradeckého, s dechovou sekcí tříčlennou, za to s posílenou sekcí pěveckou, kde se doplňují kytarista David Murphy a hráč na harmoniku Chris Newman – další Američané na scéně Popmusea – s energeticky zančně nabitou zpěvačkou Kateřinou Vondráčkovou.

Tím definitivně skončila hlasitá část večera. Posledním vystupujícím byl bluesrockový zpěvák Martin Kraus, který si na protirasistický koncert "Dost!" připravil akusticou unplugged verzi svých Krausberry s kontrabasem Jiřího Kretby a s Mario Císařem na španělku. Dobře známé hity, expresívní zpěv jako jindy, vtipné průpovídky a legrační grimasy jako obvykle, ale to vše ve svěžím neoposlouchaném aranžmá. Kapela Krausberry odehrála hezkou tečku za večerem, plným souznění a pohody. Po jedenácté hodině toho již utancované publikum mělo, myslím, docela "Dost!"

ALEŠ OPEKAR

WHITEHOUSE

Ve stejný den jako koncert v Popmuseu se v holešovickém klubu Papírna konalo vystoupení britských Whitehouse. Toto trio patří již po dvě desetiletí mezi absolutní špičku světové noise scény, kteroužto pověst si získalo nejen hudbou, ale také prezentací pocitů agrese, násilí a podobných extrémních sportů a v neposlední řadě velmi výmluvnou pódiovou show. Očitá svědectví a skutečnost, že se pražské vystoupení souboru (zastávka na turné k novému albu Cruise) koná v den boje proti rasismu, byly natolik pikantní, že jsem se rozhodl nechybět.

Whitehouse ten den nehráli sami, ale rozhodně předvedli nejsilnější zážitek večera. Poté co si tuzemští VO.I.D po skvělém vystoupení uklidili své propriety, objevili se na pódiu tři pánové s četnými baleními lahvového piva a na samém začátku vystoupení se postarali hned o dvě překvapení. Tím prvním byla absence změti drátů a přístrojů, na které si industriální a noiseové projekty tolik zakládají (a která působí na diváckou obec velmi estetickým dojmem). Whitehouse si vystačili se dvěma malinkými krabičkami a jedním mikrofonem. Druhým překvapením pak byl samotný vzhled hudebníků, jimž vévodil hlavní vokalista William Bennett, odbarvený blonďák s koženým kabátem na holém těle a s vizáží nejpitomější a zároveň nejarogantnější rock'n'rollové hvězdičky pod sluncem. Druhý z vokalistů, Phil Best, předstoupil coby agresívní fotbalový fanoušek – jen vrhat kamením na kolemjedoucí vlak. Nejmohutnější z trojice, Peter Sotos, ve svém baloňáku a s plnovousem, vypadal velmi neurčitě, možná jako příslušník gestapa podle francouzských filmů.

Hudební i vizuální složka vystoupení od samého začátku akcentovala touhu zmanipulovat, ovládnout, přibít k podlaze, provokovat, vyvolat katarzi tabuizovaných pudů. Best a Bennett střídající se u mikrofonu nutili publikum skandovat slogany skládající se většinou z bohatého slovníku vulgarismů, zatímco Sotos rázným krokem procházel mezi diváky a nevybíravě do nich vrážel. Refrénem pak bylo plivání piva do hlediště. Trio tak pokládalo stále se opakující výsměšné otázky: Snesli byste tohle všechno od někoho, kdo před vámi nestojí na pódiu? Jsme lidé, kterým je třeba více tolerovat jen proto, že hrajeme hudbu, kterou máte rádi? Obecenstvo tuto hru na manipulaci zdá se pochopilo a s chutí se nechalo urážet a vtahovat do šarvátek se Sotosem, neboť kromě skvělé podívané a vážných podnětů k zamyšlení (jakkoli to zní školometsky) mu Whitehouse poskytli taktéž prostor k dočasné ztrátě sebekontroly. A bylo jen na publiku, nakolik se nechá strhnout s sebou. Celé představení se skládalo ze dvou bloků propojených asi desetiminutovým intermezzem, kdy na scéně osamocený Best pouštěl a zkreslováním upravoval patrně televizní rozhovor s obětí znásilnění, čímž celé show dodal silně obviňující rys a postaral se o nejvážnější moment celého vystoupení. Jako by říkal: To, co s nadsázkou popisujeme, existuje v nezlehčené formě. To co jsme teď my, můžete být i vy.

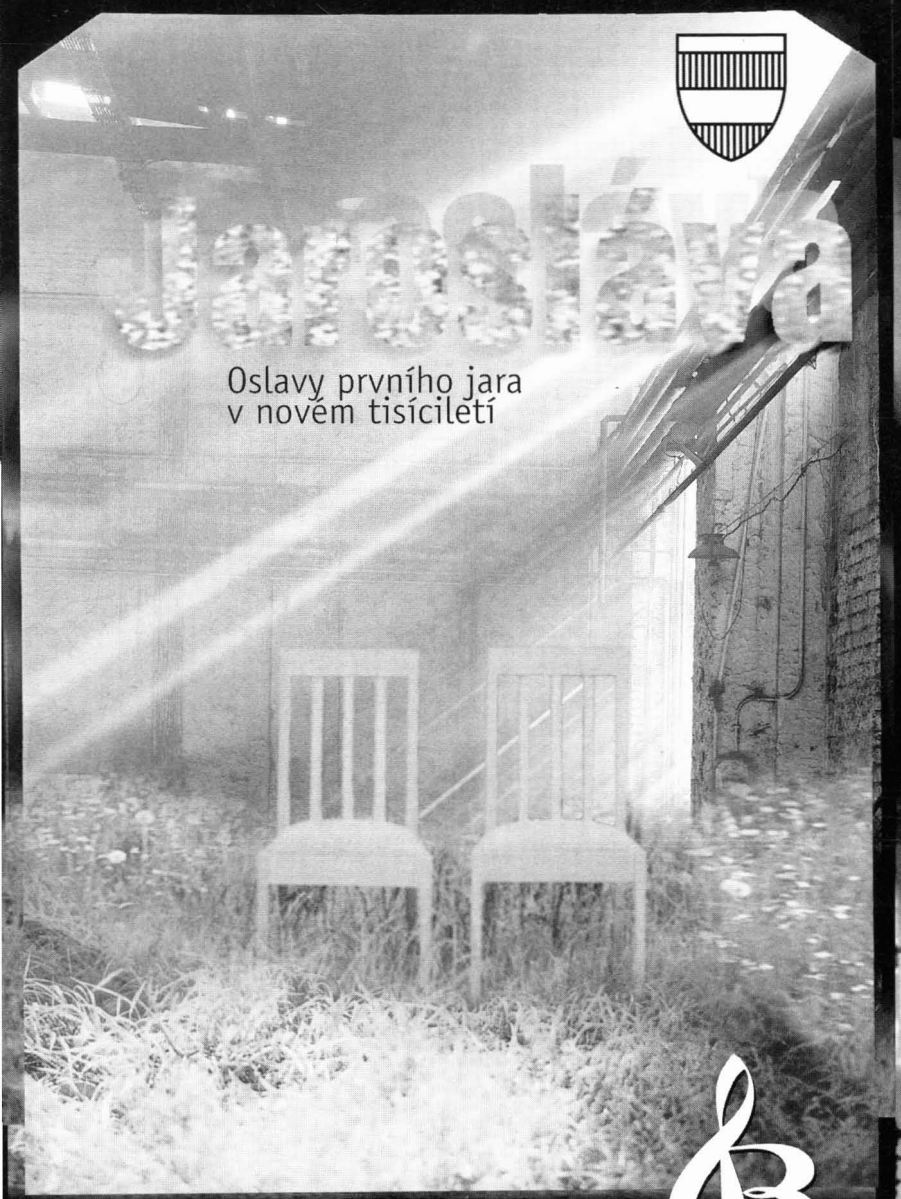
Ojedinělý koncert. Krásný, animální, burcující... a přitom zpochybňující sebe sama. Kolik kapel tohle dokáže?

PETR FERENC

Statutární město Brno

Mezinárodní hudební festival Brno

člen Evropské asociace festivalů a Evropské konference pořadatelů nové hudby



14 Expozice nové hudby

pod záštitou Petra Duchoně, primátora města Brna

23. – 27. května 2001

Jádrovna továrního areálu Vaňkovka
vchod z ulice Dornych

Začátky vždy v 19:30 hodin

23. 5.
Jarosláva

24. 5.
Opera aperta

25. 5.
Radostná zvěst podle Marka

26. 5.
Setkání s nezvykem

27. 5.
Velký tanec

Souběžné akce v Domě umění

22. 5. ve 20 00
Procházka Růžičkovým sadem

23. 5. v 17 00
Daniel Goode: Solo Recital

INFORMACE A OBJEDNÁVKY VSTUPENEK

MHFB – ARS/KONCERT s.r.o.
Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: +420-5-4323 3116
fax: +420-5-4323 3358
e-mail: mhfb@arskoncert.cz
www.arskoncert.cz

ARS koncert s.r.o. – VÝHRADNÍ ORGANIZÁTOR MEZINÁRODNÍHO HUDEBNÍHO FESTIVALU BRNO

VAŇKOVKA www.vankovka.cz

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI

VOICE

ČESKÝ ROZHLAS BRNO FM 106,5

ČESKÁ TELEVIZE BRNO

Jižní Centrum Brno a.s. – Brno South Center

The British Council

EUROPEAN FESTIVALS ASSOCIATION

AHF ASOCIACE HUDEBNÍCH FESTIVALŮ ČESKÉ REPUBLIKY

Projekt se uskutečňuje za finanční podpory Ministerstva kultury ČR.