daniel goode ✗
mezi ploty ✗
vapori del cuore ✗

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

4/2001

HS VOICE

obsah

Daniel Goode
(rozhovor) 2

Expozice nové hudby 2001 6

ledoborec nejen na slovenské hudební scéně
(rozhovor s Vapori del Cuore) 9

Pražské jaro a jeho soudobé události 12

Pro Musica Nipponia
(recenze koncertu) 14

téma
Petr Pokorný:
Ještě k inscenování opery dnes 16

nenápadný půvab elektroniky 17

ne šaman, ale hudebník
(recenze sólového CD Pavla Fajta) 19

Amaryllis beze slov
(lyrické klavírní experimenty F. Hersche a M. Crispellové) 20

Mezi ploty 21

Witten
(festival soudobé komorní hudby) 22

Legendary Pink Dots
(recenze koncertu) 23

konfrontace
(V:NM Festival 2001, Graz) 24

2 x 3 = terezínský víkend
(workshop Osobnosti soudobé hudby) 26

ze všech stran
(glosář ze světového tisku) 27

recenze CD
I. Bittová, A. Kröper: Echoes
Ty syčáci: Lék & jed 28

20

28

9

12

HIS VOICE 4/2001,
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:
Petr Francán (tit. foto, s. 2, 4, 6, 8, 10)
Jiří Skupien (s. 13, 14, 15)
Marta Kolafová (s. 16)
Karel Šustr (s. 21, 23)
Michal Rataj (s. 24, 25, 26)
a archiv

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 / Unijazz, Jindřišská 5, 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 / **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

4 / 2001

daniel goode

JAROSLAV PAŠMIK

DANIEL GOODE (nar. 1936) je respektovaný newyorkský skladatel, prvotřídní klarinetista, zakladatel interpretačního souboru nové hudby The DownTown Ensemble a dlouholetý vedoucí Studia pro elektronickou hudbu při Rutgers University. V rámci letošního festivalu Expozice nové hudby v Brně přijel osobně uvést dvě své rozsáhlejší skladby: Wind Symphony a Eight Thrushes, Accordion and Bagpipe (přejmenovanou pro brněnské provedení na Eight Thrushes in Moravia – tedy „Osm drozdů na Moravě").

Goodemu by mělo být podle data narození letos pětašedesát. Pokud jste ho však měli možnost na Expozici vidět, řekli byste, že mu může být tak okolo padesátky a pokud jste s ním měli možnost pohovořit, zjistili jste, že je mu tak kolem pětatřiceti. Energie z něj jen čišela.

• Jaký je váš „background"? Měl jste nějaké hudební vzory v rodině?
Ani ne. Vyrůstal jsem jako obyčejný židovský kluk ze střední třídy, který se učí na klarinet. Můj největší oblíbenec byl Benny Goodman. Mimochodem, příjmení mé rodiny bylo původně Goodman, ale otec jej nechal zkrátit na Goode.

Dědeček pocházel z uherského Debrecénu a jeho jméno bylo Gutmann. Rodina mluvila německy (můj otec již nemluvil ani jidiš ani hebrejsky). Byli to sekulární Židé. Dědeček emigroval do USA. Pracoval na železnici a angažoval se v odborech. Babička pocházela z krakovské židovské rodiny. Pamatuji se, že uctívala Franze Josefa, protože byl přívětivý k Židům. Dovolil jim vlastnit půdu a děti dostávaly vzdělání zdarma. Babička si ovšem neuvědomovala, že skutečným záměrem Franze Josefa byla sekularizace a asimilace Židů.

• Slyšel jsem, že jste stejně jako Steve Reich studoval filozofii. Je to pravda?
Ano. Studoval jsem filozofii na Cornell University stejně jako on. Nikdy jsme se tam ovšem nesetkali.

• Ve vaší biografii se uvádí, že hrajete mimo jiné klezmer. Je to tak?
Ano, ale nejsem žádným specialistou. Mám ve svém klarinetovém repertoáru pár klezmer písniček. Vlastně je to spíše jakési potpourri, ve kterém míchám rumunské a srbské lidové non-klezmer písně s tradičním klezmerem. Tak využívám lidové hudby z více tradic a tyto tradice propojuji ještě volnou improvizací. Nejsem tedy skutečným klezmer hudebníkem, který má (a musí mít) ve svém repertoáru stovky písní.

• Co říkáte celé té „klezmer revival" vlně?
Na tom je zajímavá jedna věc. Klezmer revival byl iniciován vlastně na bostonské konzervatoři. To je velmi divné, že? V sedmdesátých letech tam byl jeden z prvních klezmer revival bandů a také výborný černošský klarineista Don Byron, nyní velmi slavný, který byl klezmer tradicí úplně posedlý. Samozřejmě to nebyla „jeho" tradice, byl to jazzman, tedy specialista na afro-americkou hudební tradici. Stal se však prvním klarinetistou této bostonské klezmer kapely a musím říci, že byl velmi dobrý. Byl to také on, kdo oživil hudbu klezmer bigbandů třicátých a čtyřicátých let, což se nakonec ukázalo být velmi zajímavým křížením stylů bigbandové zábavní a taneční hudby s hudbou židovské komunity. To všechno Byron vyčmuchal. Je to velmi zajímavé: černý americký hudebník se stal klezmer revivalistou a připomněl židovským hudebníkům tradici, na kterou už dávno dočista zapomněli, protože to byla hudba starší generace. Podobně je to dnes v Krakově, kde je nyní mnoho klezmer bandů, ve kterých ovšem nejsou žádní Židé. Je to klasický revival, klezmer bez Židů. Možná něco jako zábavní průmysl, ještě však posílený velkým zájmem o předválečné evropské židovské komunity. Tento zájem je někdy způsoben pocitem viny, někdy tím, že lidé jsou opravdu zvědaví na komunitu, která již vlastně neexistuje. Jsem si jist, že něco takového je přítomno také v Praze. Jistě se tam již prodává „košer" vodka.

• Rád bych se dozvěděl něco o vaší práci v elektronickém studiu na Rutgers University v USA. V letech 1971-98 jste byl jeho vedoucím. Za tu dobu se muselo udát mnoho změn...
To tedy ano. Když jsem začal učit na státní universitě v New Yersey v roce 1971, nebylo tam vůbec nic. Začínali jsme s magnetofony v systému „real to real". Já sám jsem byl vyškolen v éře prvních oscilátorů a music concrète. Dělali jsme podobné projekty jako Karlheinz Stockhausen, ovšem neměli jsme na rozdíl od něj k dispozici tak skvěle vybavené studio, jako bylo rozhlasové studio v Kolíně nad Rýnem. Měli jsme první generaci syntezátorů, např. moog nebo arp. Používali jsme také různé techniky zpracování magnetofonového pásu, například různá zpoždění, manuální střih a editování s žiletkou. Tomu všemu jsem se „vyučil".
Z dnešního pohledu jsme začínali s velmi primitivními prostředky. Jedna věc je však zajímavá. Hudební oddělení technický vývoj až tak nezajímal. Hlavními zájemci byli lidé z oddělení vizuálních umění, takže mé první digitální studio bylo tam. Studenti zde používali zvuky ve vztahu k vizuálním představám, obrazům a různým instalacím. Byli progresivnější než studenti hudby. Digitální studio přišlo v devadesátých letech. Když jsem v roce 1998 odcházel, měli stále nejlepší studio v oddělení vizuálních umění. V hudebním oddělení se zabývali pouze midi a hudební notací (software performer). Nic víc. Žádné „audio processing" nebo „dsp" (digital signal processing, pozn. red.), tomu oni ještě koncem devadesátých let nerozuměli a tím pádem to ani nepodporovali. Měli tedy pouze utilitární pomůcky. Nic tvořivého. Studenti se prostě učili počítačovou notaci a počítač používali pouze jako náhradní orchestr, aby slyšeli výsledky své práce, a pro sluchová cvičení. Midi jsem učil asi jen dva roky, protože mě to moc nebavilo. Tvořivý přístup jsem uplatňoval v oddělení vizuálních umění. Ovšem změny ve druhé polovině devadesátých let postupovaly exponenciálně. Bylo pro mne jistou úlevou, když jsem v roce 1998 odešel, protože udržet se v obraze bylo stále náročnější, protože nová zařízení byla stále sofistikovanější. Pociťoval jsem velký tlak. Také jsem musel neustále přesvědčovat vedení, aby kupovalo nová a nová zařízení. Nechal jsem to tedy mladším a začal jsem se plně věnovat skladbě a provozování své hudby.

• Experimentujete ještě s elektronickou hudbou?
Ano.

expozice nové hudby
Brno, 2001

• Jaké vybavení používáte.
Nyní jsem v „přechodu". Váhám, jestli si nemám pořídit nový Macintosh G4. Ve svém malém domácím studiu jsem v poslední době zkomponoval nějaké skladby pomocí digitálního audio processingu. Přitom jsem však používal pouze jednoduchých programů a zvukovou kartu z mého starého Macintoshe. V poslední době mě velmi zajímá „politická hudba". To znamená, že si vybírám jisté novinové texty o násilí, rasismu a sexismu, které pak zhudebňuji. Udělal jsem také jednu „feministickou". Ta vznikla trochu s pomocí mé ženy Ann, která je velká feministická organizátorka a mimochodem sem často jezdí, protože vede feministický East-West Network.

• Můžete o té „feministické" skladbě uvést nějaké podrobnosti?
V Americe, přesněji v New Yorku, byl v polovině devadesátých let velmi ošklivý boj mezi dvěma feministickými tábory. Tento boj se točil okolo pornografie. Jeden tábor byl velmi moralistický, absolutně proti jakémukoli zobrazování, které třeba jen trošku prezentuje obraz ženského těla jako sexuální objekt, protože to ženám ubližuje. Známá právnička Catherine McKinnen, dnes profesorka na Harwardu, byla hlavní představitelkou tohoto přístupu. Moje žena Ann byla jednou z vůdčích osobností hnutí, které říkalo: „To co hlásá paní McKinnen je velice hloupé, protože to označuje sexualitu jako celek za špatnou. Zobrazování, které prezentuje ženské tělo jako sexuální objekt, je zde vnucena jednostranná interpretce. Zastáváme jiný názor...". Catherine McKinnen měla mimochodem velmi negativní vliv v Bosně během války. Přijela tehdy do bosenských koncentračních táborů a řekla, že celá ta válka je vlastně pornografie, protože muži sexuálně zneužívají ženy, což je pravda. Ovšem je to zároveň extrémní redukce. McKinnen byla nicméně s těmito vyhrocenými názory na Balkáně velmi přítomná.

No, já jsem samozřejmě celou dobu pozorně poslouchal. Vzal jsem pak některé charakteristické útržky z textů Catherine McKinnen a různě jsem je elektronicky hudebně zpracovával. Byla to ironická satira na pozice, které zastávala. Ta skladba se jmenuje „Pornography Made Me Do It". Od té doby jsem začal používat digitální audio a také pracovat s primitivním počítačovým hlasem.

• Další zajímavá oblast, které se věnujete je folklór, respektive jeho sbírání v USA. Co vás k tomu vede?
Jak jistě víte, v USA jsou všichni kromě Indiánů vlastně přistěhovalci. Pokud shromažďujeme americký folklór, shromažďujeme hudbu imigrantů a samozřejmě hudbu Indiánů, která nemá s hudbou imigrantů vůbec, ale vůbec nic společného. To považuji za velmi podivné. Je to jako s původními obyvateli v Austrálii. Ty dvě kultury prostě nemají vůbec nic společného. „Západní ucho" některé jejich hudební projevy prostě vůbec nechápe.

Já nejsem sice školený etnomuzikolog, ale velmi se v tomto oboru angažuji. Sbíral a analyzoval jsem například používání bicích nástrojů v hudbě Indiánů v celých USA. Také jsem se zabýval užitím bicích nástrojů v balkánské hudbě. Zkoumal jsem též hudbu na Cape Breton, což je výspa imigrantů ze Skotska. Na tomto izolovaném ostrově (dnes je to poloostrov velkým mostem spojený s pevninou, ovšem kulturně je to stále ostrov) mé výzkumy folklóru a lokálních hudebních tradic vlastně začaly. Ovlivněn touto hudbou jsem později napsal Cape Breton Concerto.

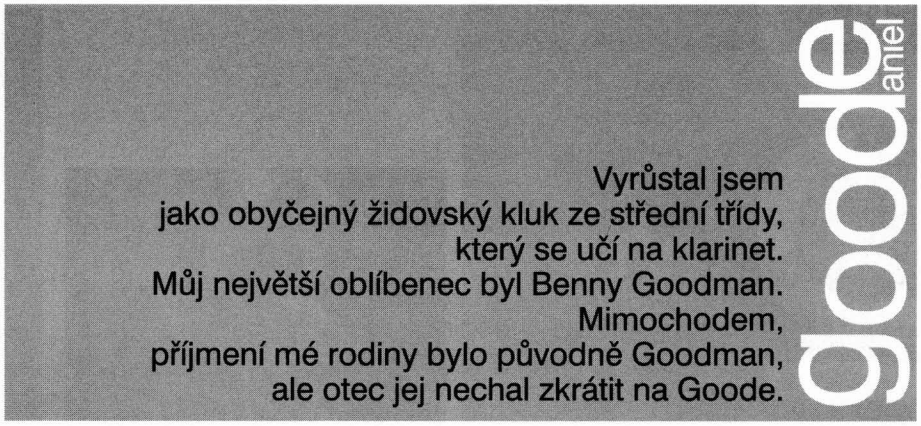
V USA se stala v poslední době etnomuzikologie velkou módou. Svého etnomuzikologa má již každé univerzitní hudební oddělení. Etnická hudba se stala důležitým odvětvím hudebního průmyslu, které stále roste. Přibývá školených etnomuzikologů, kteří studují různé etnické skupiny jako své PhD. projekty. V USA již byly prozkoumány snad všechny.

• Co může podle vás vést k větší atraktivitě soudobé vážné hudby?
Soudobou hudbu je třeba prezentovat jako událost, ne jako recitál. Před chvílí jsem rozmlouval s Arnoštěm Parschem, vedoucím oddělení skladby na JAMU. Nejsem si jist jestli to chápe. Vím, že se zajímá také o folklór, ale jeho skladatelská metoda je velmi staromódní. Zakládá se na hledání jakéhosi systému intervalů a tvoření hudby z tohoto materiálu.

Soudobá hudba není mezi mladými lidmi velmi populární. Dávají přednost rocku a „rave" (divoká technoparty s drogami). Vidím to takto: rock je jistou kritikou klasického koncertu a rave je dokonce kritikou rocku. Mladí lidé chtějí jiný typ komunity. Hudba je používána jako jakési lepidlo nebo co. Řekl jsem panu Parschovi, že je třeba učit mladé lidi již na konzervatořích, že je tu i jiná možnost jak prezentovat hudbu. Bohužel si nemyslím, že to akceptoval. Řekl mi dokonce něco velmi šokujícího. Jazz a akordeon prý na JAMU není dovolen. Na JAMU se prý nevyučují „nekoncertní" nástroje. Rakousko mne svou konzervativností v hudebních kruzích (zvláště na univerzitách) šokovalo snad ještě více než Česká republika.

V USA na univerzitách a akademiích normálně fungují učitelé world music a etnomuzikologové, kteří jsou (a musí být) zároveň praktickými hudebníky. Nabídka vyučovacích kurzů je opravdu široká. Je to hlavně proto, že význačným tradičním hudebníkům z Japonska, Afriky nebo Indie bylo umožněno získat univerzitní titul, takže jsou také vědci, a ty akademici respektují. Původně to však jsou mistrovští hráči na své nástroje. Etnomuzikologie je podle mne kromě feminismu a „gender studies" nejprogresivnější věc, která se v životě hudebních oddělení univerzit či akademií v poslední době stala. Opravdu se zdá, že jediným progresivním směrem, který můžete najít na hudebních amerických akademiích, je world music. Hudební teorie je většinou „středověká" a vývoj v elektronické hudbě je dnes celosvětově jasně mimoakademickou záležitostí.

• Co si myslíte o systému sdílení hudby na internetu prostřednictvím systému Napster?
Myslím, že je třeba zachovat možnost sdíle-



ní hudby přes internet, ale zároveň je třeba, aby autoři hudby dostali nějaké tantiémy. Nevím ovšem, jak to udělat. Je to třeba promyslet ze sociálního hlediska.

• V Brně jste provedl své dvě interpretačně náročné skladby. Jaké přípravy těmto provedením předcházely?

Asi před deseti měsíci jsem poprvé přijel do Brna a dramaturg festivalu Jaroslav Šťastný mně vzal na Horňácko, abych se podíval na velký folkorní festival, který tam zrovna probíhal. Jednou z kapel, která tam hrála, byla Hudecká muzika Mirka Minkse. Setkal jsem se s jejím vedoucím (Mirkem Minksem), velmi otevřeným mladým mužem, a stručně mu vysvětlil svůj záměr. On s projektem souhlasil, což bylo klíčové.

Musím se přiznat, že jsem původně zamýšlel spojení romské kapely a dechovky mimo jiné z jistých politických příčin. Odpovídající romská hudba ovšem nebyla k dispozici, takže se koncert nakonec realizoval s horňáckou kapelou.

Po koncertě mi Jaroslav Šťastný řekl, že předtím, než ji měli hrát, muzikanti poslouchali jinou verzi skladby Eight Thrushes, tu s bulharským dudákem vydanou na CD, a některým se to nelíbilo. Přesvědčilo je až mé hraní na klarinet. Zjistili, že jsem hudebník, a že jaksi patřím mezi ně. To bylo klíčové, to před nimi legitimizovalo mou hudbu. Někteří si ovšem své pochyby ponechali a jiní, jako například Minks, se proměnili a uznali, že jde o velmi senzitivní hudbu.

Podobně tomu bylo v případě Posádkové hudby Brno. Ze začátku mé hudbě, přesněji jejímu zápisu, vůbec nerozuměli. Při první zkoušce jsem měl opravdu strach, jestli jsme neudělali při výběru skupiny chybu. Nakonec se to ovšem podařilo, hlavně díky pomoci Jaroslava Šťastného, který neúnavně vysvětloval hráčům mé záměry a také mi ukázal metodu, jako s těmito hudebníky pracovat. Ta metoda vlastně spočívala v mé přísnosti a neústupnosti. Choval jsem se k nim jako nadřízený důstojník a ono to začalo fungovat. Jaroslav také adaptoval pro tyto hráče můj zápis. Bylo třeba nejen přeložit všechno do češtiny, ale také přidat mnoho specifických pokynů pro frázování a dynamiku. Teprve s tímto českým plánem se hudebníci cítili více jistí. Ovšem vlastně až na generální zkoušce zjistili, jakým způsobem mohou být tvořiví.

• Koncert provázela projekce ptáků „mutantů" na jednu stěnu Vaňkovky. Bylo tomu na váš popud?

Ne. Vizuální část nebyla součástí mého původního plánu. Ovšem akceptoval jsem ji a mé kompozici to nijak neublížilo. Abych řekl pravdu, během koncertu jsem promítání diapozitivů vůbec nevnímal. Soustředil jsem se plně na hudbu.

Celkové scénické ztvárnění skladby je původně jiné. Počítá se s téměř absolutní tmou a se světelnými efekty, kdy hráči různě roztroušeni po sále mají na notových pultech malá světélka, která se rozsvěcují podle toho, jak mění svá místa. Tak jsme to provedli v New Yorku a bylo to velmi krásné. Ve Vaňkovce se to realizovat bohužel nepodařilo.

S Jaroslavem Šťastným jsme také diskutovali o délce první části „ptačí" skladby. Jemu se zdálo, že publikum se nebude schopno koncentrovat po tak dlouhou dobu na tak nezvyklou „ptačí" hudbu, (pokud ji tedy necháme hrát dlouho). Navrhoval první vstup lidových hudebníků již pět minut po začátku. Pokud jim ovšem dovolíte vstoupit, i když jen v malých útržcích, soustředění publika se naruší. Prosadil jsem tedy délku první „ptačí" části okolo třinácti minut. To se ukázalo nakonec jako dobrý tah. Když vstoupil lidový zpěv (nejprve z vnějšího prostoru) bylo to jako zemětřesení. Bylo to přesně tak, jak jsem si to představoval.

Starý gajda, kráčející posléze k pódiu jako předvoj kapely, byl jako ztracený v pralese. Na jeho tváři byla vidět otázka: „Kde to jsem? Ztratil jsem se v hlubokém lese a okolo jsou jen ptáci?". On byl skutečně typem hudebníka starého stylu. Nevěděl, co se od něj vlastně očekává... Mám ovšem rád ono napětí, kdy někteří nechápou můj koncept a třeba jej pochopí až na pódiu. Nicméně mladší členové kapely a basista můj záměr pochopili.

• Slyšel jsem také o problematickém konci vaší skladby Eight Thrushes, kterému jste se věnoval v besedě se skladateli na JAMU.

Ano, zakončení takové skladby je velmi obtížné. Je třeba vyjednat správný zvuk a načasování. Na zkoušce nám zabralo dost času zkoordinovat závěrečnou interakci „rozptýlených" hudebníků a hudebníků z folklórní skupiny. To bylo nejtěžší ze všeho. Potřebuji si ještě poslechnout nahrávku, abych zjistil, jestli jsem se zakončením opravdu spokojen.

V roce 1996 jsem tuto skladbu prováděl v Bělehradě. Měl jsem tehdy k dispozici dva autentické lidové hudebníky. Jeden z nich byl mladý akordeonista, který hrál více stylů, včetně jazzu a soudobé hudby. Druhý byl starý tradiční hráč na gajdy (také hrál na duduk). „Drozdové" byli všichni z bělehradského symfonického orchestru. Bylo pro mne velmi těžké s nimi spolupracovat. Konec mé skladby byl poněkud jiný než v Brně. Všichni se sice shromáždili okolo pódia jako v Brně, ovšem bělehradští „drozdové" hráli oproti velmi energickému balkánskému folklóru krátké fráze, jakési hudební vtipy nasměrované proti toku folklóru. Bylo to velmi radostné a uvolněné. Zakončení bylo více pospolité než v Brně. Jakoby si dva různé druhy hudby více porozuměly a přiblížily se o něco více než tady. Ovšem v Brně byl folklorní soubor daleko větší, takže došlo k většímu míchání hudebního cítění a sentimentu obsaženého v každé skupině.

• Jestli to dobře chápu, je skladba Eight Thrushes putovní. Kde a kdy bude provedena příště?

Další místo, kde budu svou skladbu provádět, je Tbilisi v Gruzii. Bude to tento rok v září. ■

Další podrobnosti o vystoupení Daniela Goodeho na Expozici nové hudby 2001 v Brně si můžete přečíst na straně 8.

expozice

NOVÉ HUDBY 2001

Je večer, poslední květnová neděle. Automobilový ruch na hlavním tahu, který probíhá okolo továrních hal brněnské Vaňkovky se zklidňuje. Návštěvníci posledního koncertu letošního ročníku festivalu Expozice nové hudby se z těchto továrních hal, kde festival probíhal, rozcházejí do svých domovů. Přestože prší a je chladno, mohou být skutečně více než spokojeni. Skončil totiž hudební festival, který přinesl publiku i samotným hudebníkům mnoho krásných a podnětných zážitků.

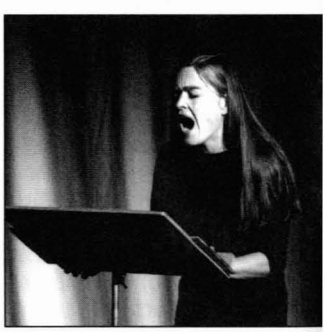
1

2

3

4

5



1, 3 – Ensemble Damian při provedení Zouharovy Coronide (foto č. 1 – um. vedoucí Tomáš Hanzlík)
2 – J. H. Krchovský, 4, 5 – Vox Iuvenalis a Mechthild Seitz-Ziegler interpretují skladby M. Kopelenta

ŠŤASTNÝ projekt JAROSLAVA ŠŤASTNÉHO

JAROSLAV PAŠMIK

Opravdový zákusek ze Slovenska

Posledním koncertem bylo vystoupení slovenské skupiny pěti improvizujících skladatelů a jednoho klarinetisty Vapori del Cuore (název si vypůjčili z poezie italského avantgardního básníka Edoarda Sanguinettiho, česky to znamená „výpary srdce"). Vystoupení Vapori doplňovali v přední části pódia improvizace dvou tanečníků, v závěru koncertu posílené ještě o jakési brněnské taneční dobrovolnice. O podrobnostech vzniku Vaprori a jejich inspiračních zdrojích se můžete dočíst více v článku „Vapori del Cuore – ledoborec nejen na slovenské hudební scéně" na stranách 9 – 11.

Zážitek z hudby či spíše performance samotné byl skutečně v našich poměrech zcela výjimečný. Hudebníci využívali rozšířené palety zvuků tradičních nástrojů (flétna, housle, klarinety) spolu se zvuky konkrétních objektů na ozvučeném stole. Dále využívali různých předpřipravených zvuků na syntezátorech a smyčkách spouštěných z CD přehrávačů. Nechyběl ani gramofon. Základem improvizací, či kompozic vznikajících v průběhu koncertu, byla interakce hudebníků mezi sebou a také volná interakce mezi hudebníky a tanečníky. Struktura improvizací procházela časem v různých instrumentačních hustotách a dynamikách. Občas se objevily inspirace z rockové či populární hudby, které zněly někdy jako parodie, jindy naprosto vážně. Naštěstí nedocházelo k častému vrstvení „onanizujících" repetitivních modelů, ve kterých by se mladí interpreti a zároveň skladatelé vyžívali. Skutečně se jim podařilo dospět do stádia multilaterálního rozhovoru, který nakonec vedl ke tvůrčímu konsensu. Věřím, že to vedlo až téměř k politicky výchovnému účinku na publikum (i když třeba jen podvědomému). Nic naplat, Platon by měl radost.

Podivně zvětralý anglický závin

Zato koncert večera předcházejícího smrští Vapori byl pořádně zvětralý. O omšelý zážitek se postarali hráči z britského souboru Synchronicity spolu se zpěvačkou Sarah Frances. V obsazení tenorový saxofon, kytara, elektrické piano a avizovaný čtyřoktávový zpěv (který se nekonal... ačkoliv, jako kdyby záleželo na počtu oktáv) předvedli na pódiu tito Britové velmi unavený a rozpačitý výkon. Inspirativní improvizátoři a neúnavní hledači se proměnili v pravý opak upoutávky uvedené v programu. Byl to skutečně výkon hodný freejazzové britské kapely třetí ligy.

Hlavní chod à la Kopelent

V centru festivalového programu se nacházel profil českého skladatele Marka Kopelenta. Za přítomnosti autora byly uvedeny tyto skladby: Canto intimo (1963) pro flétnu a vibrafon, Sonáta pro 11 smyčcových nástrojů „Veroničina rouška" (1972-73), Rondo pro pět hráčů na bicí nástroje (1974), Mon amour (1988) pro dva hlasy, flétnu, klarinet, violoncello a bicí, Cantus pro defunctis (1994) a Cantus de nativitate filii (1997) pro sólový hlas.

Mnozí kritici po tomto koncertě ohrnovali nos a vykřikovali cosi o staromódních skladbách v darmstadtském duchu. Na tyto výtky je třeba reagovat. Předně, hodnocení typu staré špatné, nové dobré, pokládám za zcela irelevantní. Estetika nové módní vlny nevypovídá ani zbla o kvalitě děl vytvořených před třiceti lety. Kopelentovy skladby převážně na duchovní texty jsou vyzrálá umělecká díla, která neztrácejí na kvalitě v proudu času. Je samozřejmě evidentní, že nesou jistou pečeť doby a školy, ke které skladatel náleží. To je naprosto přirozené. Nebezpečné by bylo, kdyby Kopelent jako pedagog omezoval tímto svým pohledem horizonty svých žáků, což, pokud vím, na rozdíl od mnoha jiných nečiní.

V Rondu pro pět hráčů na bicí nástroje se projevuje mimo jiné výrazný cit skladatele pro barvu a barevná spojení různých bicích nástrojů v extrémně nízkých dynamikách. I samotní hráči Percussion Ensemble JAMU, kteří skladbu bravurně provedli, byli výsledným barevným spektrem svých nástrojů překvapeni.

Krásný zážitek skýtá také Sonáta pro 11 smyčcových nástrojů „Veroničina rouška". Skladba je, jak vyplývá z názvu, programní. První část je pojata jako analogie textilní látky protkané mikrointervaly, střední část představuje jakoby doprovod k neexistující melodii a závěr pak evokuje atmosféru zázraku, kdy se závěrečný akord C dur v celém spektru komorního tělesa protáhne předtočeným playbackem do nekonečna.

Barokní polévka s knedlíčky podle Reicha

Druhý koncertní večer festivalu byl věnován komorní opeře. Ne ovšem jen tak ledajaké komorní opeře. Došlo k provedení díla Coronide mladého českého skladatele Víta Zouhara. U vzniku tohoto díla stojí v podstatě objednávka olomouckého festivalu Baroko 2000 na vytvoření opery, která se na příkaz kardinála Strattenbach hrála na kroměřížském zámku v roce 1731. Z původního barokního díla se dochovalo jen libreto a Zouhar byl ředitelem festivalu vybídnut, aby je znovu zhudebnil. Výsledný tvar kolísá mezi barokní a minimalistickou operou, přičemž přechýlen je spíše na barokní stranu. V průběhu představení mne několikrát zneklidnila až příliš jasně slyšitelná podobnost se skladbami jednoho z otců minimalismu Steva Reicha (konkrétně se skladbami Different Trains a Tehillim). Z požadavku přípisu tohoto autora do záhlaví partitury Coronide však rezignuji, neboť by tam museli být i zakladatelé barokní opery. Hudba Coronide je jinak velmi zdařilou kompilací výše uvedených stylů a svědčí o velkém vkusu svého autora. O jeho individualitě však mnoho neprozrazuje.

K tomuto dílu bylo opravdu kontrastním zážitkem vyslechnutí autorského čtení básníka J. H. Krchovského ve druhé půli večera. Jestliže u Zouhara si člověk není jistý jeho směřováním i po vyslechnutí hodinového díla, o směřování Krchovského nebylo pochyb již po prvních pěti minutách. Z potemnělé nálady jeho morbidních básní nás dokázal vysvobodit pouze jeho černý humor.

Goodeho ostrý příbor

A jsme téměř u konce, respektive na začátku Expozice. Oficiálně byla zahájena 23. května v 19:30 koncertem ze skladeb amerického skladatele a klarinetisty Daniela Goodeho (nar. 1936). Ten přijel do Brna již o deset dní dříve, aby je s Posádkovou hudbou Brno a Horňáckou muzikou Mirka Minkse nacvičil. Kromě různých kratších skladeb pro sólový klarinet provedl Goode zvláště tyto dvě skladby: Wind Symphony a Eight Thrushes in Moravia („Osm drozdů na Moravě"). Rád bych se zmínil zvláště o skladbě Eight Thrushes, která byla napsána (alespoň jak uvádí program) již v první polovině osmdesátých let. Datace zde však není až tak důležitá. Její původní název zní Eight Thrushes, Accordion and Bagpipe a je koncipována jako asi třicetiminutová pro soubor různých nástrojů (původně ji hrál Goodeho The Down Town Ensemble), akordeon a dudy. Melodie hrané souborem nástrojů jsou vlastně transkripcemi zpěvů drozdů, přičemž akordeon a dudy představují jejich protipól, hudbu lidskou, která je ovšem neméně bohatá. Jistý klimax skladby přichází v momentě zapojení lidského hlasu v podobě lidového zpěvu. Pokud se budete chtít o Goodeho skladbách dozvědět více, nalistujte prosím strany 3 – 5.

Elektronický předkrm

Jako předskokan oficiálního programu Expozice byla zařazena přehlídka elektroakustických skladeb soutěže Musica Nova, kterou každoročně pořádá Společnost pro elektroakustickou hudbu. Původně jsem se domníval, že půjde vlastně o nejzajímavější koncert celé Expozice. Mýlil jsem se ovšem. Až na výjimku skladby Sublimace Dana Dluhého, který ji oživil vstupem sólového thereminu, šlo o přehrávání skladeb z datek či jiných elektronických médií. Tato metoda se mi nezdá příliš posluchačsky vděčná. Svědčí spíše o převládající uzavřenosti až izolovanosti skupiny akademických elektroakustiků. Doba koncertního poslouchání elektronické hudby z „pásku" je, domnívám se, dávno pryč. Navíc jako klad vybraných skladeb je prezentována jejich ideová komplikovanost, kterou ovšem i celkem poučený posluchač nemá absolutně šanci dekódovat.

Závěrečný odstavec budiž napsán jako hold organizátorům Expozice. Zvláštní uznání patří dramaturgovi Jaroslavu Šťastnému a manažerce Janě Škodové, kteří dokázali festival povznést na evropskou úroveň. Šťastné přesunutí termínu konání z podzimu (kdy kolidoval s festivalem Moravský hudební podzim) na jaro, výběr inspirativních prostor staré továrny Vaňkovka jako hlavního stanu festivalu a téměř dokonalá dramaturgie a organizační zvládnutí, to všechno je důstojné festvalu, jehož kořeny sahají až do roku 1969 (po druhém ročníku byl zrušen normalizačním režimem a obnoven až v roce 1988) a zároveň velkým příslibem do budoucna. ■

Na světě není mnoho hudebních souborů, kde se sejde najednou pět hudebních skladatelů. Na světě není mnoho hudebních souborů, kde pět hrajících hudebních skladatelů si dokáže dávat velkorysý prostor a zároveň se mistrně doplňovat v improvizacích. Na světě není mnoho hudebních souborů, které se jmenují VAPORI DEL CUORE – Výpary srdce. Známý je pouze jeden takový – ten z Bratislavy. Vznikl v roce 1994 a u jeho zrodu stála vlastně celá progresivní slovenská hudební scéna. Ale začněme od začátku.

vapori del cuore

LEDOborec

NEJEN NA SLOVENSKÉ HUDEBNÍ SCÉNĚ

JAROSLAV PAŠMIK

Na počátku osmdesátých let vzniká v Praze soubor Agon a jeho neortodoxní přístup k soudobé vážné hudbě začíná rezonovat i s částí bratislavských hudebních „odpadlíků". V roce 1987 vzniká soubor Veni Ensemble, generačně takový mladší bratr Agonu, který hraje především notovanou, komponovanou hudbu 20. století se zaměřením na postmoderní evropskou a americkou produkci a hudbu svých duchovních inspirátorů, jako byli například Charles Ives nebo Erik Satie. V roce 1993 vzniklá soubor Požoň Sentimentál (Pozsony je původní maďarský název pro Bratislavu), v jehož obsazení najdeme některé členy Veni. Na prvním koncertě Požoně v lednu 1994 se ukázalo, že jde vlastně o dva soubory. Jedním byl Požoň Marka Piačka, který hraje jakousi virtuální kavárenskou hudbu, něco na způsob The Penguin Café Orchestra (jde samozřejmě o mystifikaci, je to jakoby kavárenská hudba starých zašlých časů, ale ve skutečnosti se jedná o polystylovou záležitost). Druhá frakce, kterou reprezentoval Daniel Matej, šla spíše směrem k improvizované hudbě, multimediálním projevům, experimentálnímu rocku a takzvaným „crossover" stylům. Tak vznikl vedle Požoně soubor Vapori del Cuore s uměleckým vedoucím Danielem Matejem. Tento soubor poprvé vystoupil na bratislavském festivalu Večery nové hudby v roce 1994.

Členská základna Vapori se odvozuje jak z Veni, tak z Požoně:
MAREK PIAČEK – flétna, objekty (Vapori, Požoň),
RONALD ŠEBESTA – klarinety, basklarinet (Vapori, Veni),
ĽUBOMÍR BURGR – housle, el. kytara (Vapori, Požoň),
BORIS LENKO – akordeon (Vapori, Požoň, Veni),
MARTIN BURLAS – klávesy (Vapori),
PETER ZAGAR – klávesy (Vapori, Požoň, Veni),
DANIEL MATEJ – CD přehrávač, gramofony, objekty (Vapori, Veni),
ROMAN LAŠČIAK – zvuk (Vapori).

Tak velká provázanost mezi soubory svědčí jistě mimo jiné o velkém sepětí bratislavské hudební scény a také o její neuvěřitelně intimní atmosféře, která se samozřejmě projevuje i v hudbě. Jako by svou energií rozpouštěly ledy okolní hudební ortodoxie a konzervatizmu. Tyto soubory pomáhají bořit ledy i v České republice. Veni Ensemble se představil loni na Maratonu soudobé hudby a Vapori del Cuore letos koncem května uzavíraly brněnskou Expozici nové hudby. Plně improvizovaný koncert, nabitý jak zvuky akustických nástrojů tak „soundem" elektroniky a spojený ještě s taneční improvizací, byl skutečně důstojným vyvrcholením festivalu, který má ve svém jménu slovo „nová", tedy skutečně soudobá a postmoderní hudba.

Pro přiblížení hudby Vapori přinášíme rozhovor s jejím uměleckým šéfem **Danielem Matejem.** Do technické stránky vystoupení nás v Poznámce za čarou nechá nahlédnout Roman Laščiak.

• Jak se proměnil soubor Vapori del Cuore od svého vzniku?

Muzikantsky se známe již přes deset let. Profesně jsme všichni, kromě Ronalda Šebesty, skladatelé. Rozhodnutí hrát improvizovanou hudbu vyplynulo tak nějak přiro-

zeně, bez jakýchkoli ideových spekulací. Prostě jsme se našli. Jistým způsobem se takto realizujeme, i když má každý z nás samozřejmě ještě vlastní projekty.

Inaugurační kompozicí, jestli to tak mohu říct, byla vlastně má skladba Possible Stories (... and Other Stories), která zazněla v Bratislavě poprvé ještě pod jménem Požoně na úplně prvním, již zmíněném koncertě.

Na prvním vlastním koncertě v roce 1994 jsme hráli v podstatě komponovanou hudbu, grafické partitury a konceptuální hudbu. Hráli jsme Earle Browna, Martina Burlase, Petra Machajdíka, Marka Piačka, tu moji skladbu Possible Stories a skladbu Davida Dramma, který se prvního koncertu aktivně účastnil. Následovala dvouletá pauza, a pak v roce 1997 vystoupily Vapori na Večerech nové hudby v projektu Nicolase Collinse. Téměř na každý projekt si Vapori zvou nějakého hosta ze zahraničí. Prvním byl tedy David Dramm a druhým Nicolas Collins. V roce 1998 to byl vynikající belgický klavírista Daan Vandewalle a pak zpěvák Chris Newman. V roce 1999 jsme hráli s DJem Ghalagou, s klavíristou Mikulášem Škutou a zpěvačkou Beth Griffith (něco na pomezí jazzu a DJ stylů), potom jsme naši aktivitu směřovali více k improvizované hudbě a začali jsme také spolupracovat s tanečníky. V roce 2000 jsme si pozvali jako hosty světové hvězdy improvizované hudby. Byli to Otomo Yoshihide, John Oswald a Alfred Zimmerlin. Také jsme hráli s Marianem Vargou. Tento rok bychom měli hrát se švýcarským bubeníkem a elektronikem Günterem Müllerem a také jednáme s Jonem Rosem a možná s Christianem Marcleym. Od těchto umělců se můžeme samozřejmě mnoho naučit, ovšem i vzájemně se tyto projekty jeví jako velmi plodné. Určitě v tom budeme pokračovat.

• Jak se za ty dva roky proměnily samotné vaše improvizace?

No, úplně volnou improvizaci jsme zkusili teprve v roce 1999. Dá se říci, že jsme prošli dlouhým vývojem od komponované hudby, strukturované improvizace až k úplně volné improvizaci. Teritorium úplně volné improvizace je pro nás tedy poměrně nové.

• Je tam nějaký posun, za ty poslední dva roky?

Ano, myslím si, že jsme prostě lepší. Umíme na sebe lépe reagovat a také jsme z nahrávek našich koncertů zjistili, že máme určitý styl, který dokonce dokážeme vtisknout i lidem jako Otomo Yoshihide nebo John Oswald a Alfred Zimmerlin. I když jsme hráli s těmito hvězdami, bylo cítit, že to hrají Vapori... Ovšem náš styl se těžko analyzuje bez poslouchání naší hudby. Každý z nás přináší do kapely nějaký svůj svět, své hudební pozadí formované v jiných kapelách a vlastními skladatelskými vizemi. Jsme souborem improvizujících skladatelů, kde čistí interpreti jsou vždy v menšině. Na dnešním koncertě to byl například pouze klarinetista Ronald Šebesta. Jinak s námi hrává ještě akordeonista Boris Lenko, který v Brně chyběl.

Dá se říci, že jde o kolektivní kompozici v reálném čase, která je ovšem jiná než ta „klasicky performerská", kdy se vychází kupříkladu z jádra nějakého zvuku nebo situace a něco se z toho potom vytváří. U nás se projevuje strukturální myšlení skladatelů, kteří dávají improvizaci nějaký řád v reálném čase. Tato kompozice je samozřejmě konsensuální. Já si něco můžu naplánovat, ovšem jiný hráč vstupující do kompozice může můj plán změnit. Je to jako v životě, kdy reaguješ na různé podněty a řešíš nenadálé situace.

• Co je při improvizaci nejdůležitější?

Je to jistě disciplína a neustálé sledování, co se kolem mne děje, a vyhodnocování, jak působím z hlediska celku. To vyžaduje samozřejmě obrovský cvik a zkušenost. Bez disciplíny by se z naší hudby stal chaos. Pokud není jistá vnitřní disciplína přítomná, zvrhne se kolektivní improvizace v kolektivní masturbaci, což je někdy vidět i u velkých hvězd. Jsou koncerty, kde se kolektivně či individuálně improvizátoři hudebně ukájejí. Je to způsobeno totální zaměřeností na sebe sama. Z toho potom vyplývá exprese pouze vlastních příjemných či nepříjemných pocitů. Kreativní improvizace zahrnuje naopak prvky otevřenosti a dávání, či jakousi rovnováhu mezi dáváním a sebeprosazováním. Jde buď o dávání podnětů nebo dávání prostoru.

• Proměnila se vaše hra také pod vlivem nějakých vnějších okolností? Dokoupili jste například nějaké nové nástroje?

Peter Zagar hraje vlastně pořád na klávesy. Martin Burlas přestal hrát na kytaru a hraje již pouze na klávesy. Ľubo Burgr hraje stále na kytaru i housle. K největší změně došlo pravděpodobně u mne. Původně jsem hrál na klávesy, ovšem táhlo mě to k elektronice. Nejprve jsem hrál na CD přehrávače a postupně jsem k nim přibral gramofony, sampler a „oživený" lakovaný stůl, který je ozvučený kontaktními mikrofony a funguje jako rezonanční deska (pokud „hodím" či namontuji na stůl nějaké objekty, dostanu odpovídající zvuky).

• Jak používáš CD přehrávače?

Některé CD předávače mají funkci, která umožňuje ad hoc zacyklit určitou pasáž z CD. Také se dá použít zvuk vzniklý při rychlopřevíjení (jakýsi scratching na CD). Vlastně se na CD přehrávači dají dělat podobné věci, jako dělá DJ s jehlou a vinylem. Pro mne je však zajímavé, že jsem nikdy neměl tolik peněz, abych si mohl pořídit aparaturu, kterou jsem původně chtěl. Tak jsem objevil, že za velmi málo peněz lze dosáhnout efektu, kterého řekněme dosahují performeři za použití velmi drahé aparatury. Ve sklepě jsem měl starý gramofon i s deskami z padesátých let. Pokud se tento gramofon propojí přes různé efektové procesory, lze vstoupit do neuvěřitelných zvukových světů, kterých

Pokud pominu Johna Cage, tak jsme všichni vyrostli na minimalismu a na bigbítu. Lásku k repetitivním cyklickým strukturám prostě nemůžeme zapřít.

vapori del cuore

poznámka za čarou

Zvukař ROMAN LAŠČIAK je vlastně dalším skutečným hráčem souboru. Mimochodem, nespolupracuje pouze s hudebníky, ale také s některými slovenskými i českými výtvarníky na jejich instalacích (například s Ilonou Németh a Jiřím Surůvkou).

se jinak dá dosáhnout jen drahými samplery. Nejdražší z toho, co jsem si musel pořídit, jsou tedy efektové procesory, sampler a mixážní pulty. Samotné ozvučené objekty stojí pár korun. Jednou jsem měl půjčený profesionální DJský gramofon. Využíval jsem ho však méně než ten můj starý, protože pro mě nebyl tak zajímavý. Jeho čistý zvuk byl příliš dokonalý... K takovému postupu mě v minulosti nejvíce inspiroval anglický skladatel a specialista na elektronickou hudbu Hugh Davies, který si sám vyrábí maličké levné objekty, které ozvučuje a dělá tak úžasnou hudbu. Dávno před Daviesem však něco podobného dělal John Cage ve své Cartrige Music, když ozvučil malinké objekty, které narval do gramofonových přenosek. Zaujala mne zkrátka ta nízkorozpočtová idea, kdy z malých a levných věcí je člověk schopen poskládat zajímavější zvuky než z nejdražších syntezátorů. Nic jiného mi mimochodem nezbývá.

• Jak se díváš na novou generaci hráčů na laptopy?

Takzvaní G3 nebo G4 boys (pojmenování podle modelu počítače Apple Macintosh, pozn. red.). Na festival Next 2000 si Bob Ostertag přinesl svůj G3 a bylo to velmi zajímavé. Já bych však asi, i kdybych si mohl dovolit G3, zůstal věrný svým levným prostředkům. Ovšem pokud bych žil například v Japonsku, dopadlo by to asi jinak. Slovenská chudoba nás determinuje, stejně jako by nás determinovalo japonské bohatství.

• Používáš také „datky"?

Datky jsou velmi neohebné. Ať se to týká programování nebo manipulace v reálném čase. CD je naproti tomu úžasně rychlé. Datky jsou dobré na nějaké dlouhodobé podklady. Já jsem si samozřejmě mnoho věcí, které používám, předem připravil prostřednictvím softwaru na PC a vypálil si je se speciálními smyčkami na CD. Datky tedy nepoužívám vůbec, připravené podklady na CD někdy...

• Jaké jsou vaše vzory? Na čem jste vyrostli?

Pokud pominu Johna Cage, tak jsme všichni vyrostli na minimalismu a na bigbítu. Lásku k repetitivním cyklickým strukturám prostě nemůžeme zapřít. Bez zážitku z repetitivní hudby by Vapori jistě neměly tu tvář, jakou dnes mají.

• Spolupracujete s tanečníky, kteří v technice „release" improvizují na pódiu spolu s vámi. Nemohu se zbavit dojmu, že jejich výkon na vašem brněnském koncertě působil daleko méně bohatě než vaše hudba.

Tanečníci Monika Čertezny a Peter Jaško měli samozřejmě oproti nám omezenější prostředky. Pokud by na sobě měli různá interaktivní čidla, byl by jejich projev možná bohatší, stejně jako by byl možná bohatší projev Ronalda Šebesty a Ľuba Burgra, kteří hráli „jen" na akustické nástroje.

• Máte nějak ideově podchycený svůj přístup k tanci?

Po spolupráci s choreografem Merce Cunninghamem John Cage jednou řekl, že hudba a tanec jsou dvě různé věci, které mají jen málo společného (byl to samozřejmě do jisté míry bonmot). Kreativní interakce vznikne tehdy, osvobodí-li se hudebník od křeče jaksi se synchronizovat s tancem a tanečník od křeče tance na hudbu ve smyslu klasické choreografie.

Tak jako naše improvizované plochy vznikaly ve vzájemné interakci, ale zároveň ve svobodě jednotlivých elementů, vzniká taneční tvar na základě střetu dvou pásem, které jsou nezávislé a pouze se přibližují nebo vzdalují, nejsou nijak dopředu striktně synchronizované. ■

Další podrobnosti o vystoupení Vapori del Cuore na brněnské Expozici nové hudby 2001 si můžete přečíst na straně 7.

• Co vás přivedlo ke spolupráci s Vapori?

S Danielem, respektive s Vapori, se známe z Experimentálního studia Slovenského rozhlasu v Bratislavě, kde pracoval na různých elektronických projektech. Já jsem normálně zaměstnaný v bratislavském rozhlase jako profesionální zvukový inženýr. Moje specializace na vysoké škole byla zvuková a obrazová technika.

• Jaká jsou specifika zvučení takového souboru jako Vapori?

Z obsazení Vapori del Cuore vyplývá, že se mísí zvuk akustických nástrojů snímaných mikrofony se zvukem, který jde přímo po lince. Velkým problémem je vyvážení zvukového obrazu tak, aby se to "nebilo". Na zkoušce se musí docílit, aby zněla hudba přiměřeně nahlas a aby zároveň nedocházelo k různým nectnostem, jako je například zpětná vazba. Hudba Vapori je různorodá nejen nástrojově, ale zároveň také samotným způsobem tvorby zvuku z těchto nástrojů. Tradiční nástroje se zde využívají často netypicky jako zdroje ruchů, čímž se ještě rozšiřuje jejich akustické spektrum. Záleží hodně na zkoušce, abych se dokázal dobře připravit.

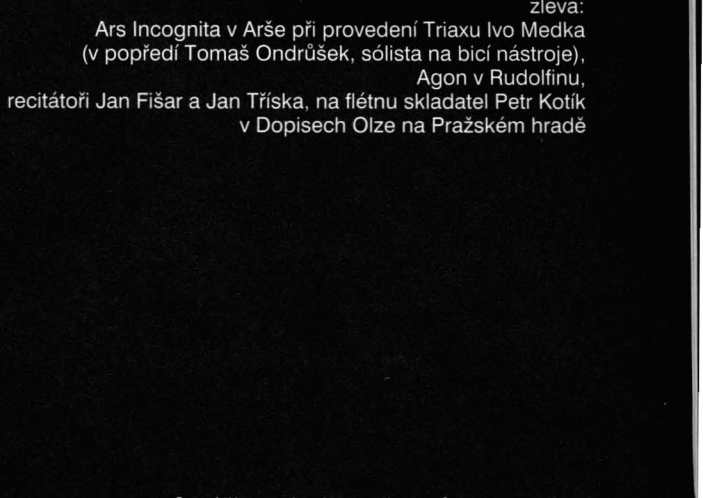
• Na improvizovanou hudbu se jako zvukař přece nemůžete připravit. Nebo snad ano?

Nevím sice přesně, co se na pódiu bude dít, ale určitý rozsah hlasitosti se ze zkoušky více méně dozvím. Nastavím jistá maxima, přes které jdou hudebníci jen málokdy. Na rozdíl od rockové hudby, kde všechny zvuky odchází buď po lince nebo jinak velmi kontaktně, řekněme prostřednictvím mikrofonu u kytarového komba, a kde se dá sledovat hlasitost „utrhnuvšího se" kytaristy a lze ji dorovnat s hlasitostí ostatních nástrojů, je to v souboru typu Vapori obtížné. Když se tady „utrhne" klávesista, zvuk klarinetu to nemá šanci dohnat, ať mu pomáhám sebevíc (hrozí také zpětná vazba). Musím spíše tlumit klávesy. ■

pražské jaro

A JEHO SOUDOBÉ UDÁLOSTI

TEREZA HAVELKOVÁ



zleva:
Ars Incognita v Arše při provedení Triaxu Ivo Medka (v popředí Tomaš Ondrůšek, sólista na bicí nástroje), Agon v Rudolfinu, recitátoři Jan Fišar a Jan Tříska, na flétnu skladatel Petr Kotík v Dopisech Olze na Pražském hradě

Přestože Pražské jaro nemá samostatnou soudobou řadu, i letos v něm bylo rozptýleno několik koncertů, které měly potenciál stát se skutečnými soudobými událostmi.

několik poznámek k dramaturgii...

Soudobá hudba se na Pražském jaru objevuje vlastně dvěma základními způsoby. Prvnímu můžeme pracovně říkat „sandwichový", druhému třeba „monotématický".

Sandwichový princip vychází z názoru, že soudobá hudba, v pokud možno ne příliš velkých dávkách a v ne příliš příkré podobě, patří do programů „normálních", tzn. na historickou hudbu zaměřených koncertů. Většinou jde o koncerty symfonické a skladby „stravitelné" a na letošním Jaru tímto způsobem zazněly např. Husův Koncert pro orchestr, Chaunovo Ghiribizzo pro orchestr a klavír nebo Kalabisův Koncert pro housle a orchestr č. 2. Monotématický princip počítá se soudobou hudbu jako samostatnou entitou a orientuje se na publikum soudobé a nikoli historické hudby, tudíž si může dovolit zařadit i „odvážnější" soudobé kusy, které by publikum „normálních" koncertů neuneslo. Navíc se ve valné většině jedná o hudbu komorní.

Na tom, že se dramaturgie našeho největšího hudebního festivalu výrazně nepřiklání jen k jednomu z popsaných principů a celkem vyrovnaně dává šanci oběma, by v zásadě nebylo nic špatného, pokud by sandwichový princip nepronikal i do monotematických koncertů. O čem mluvím? Do určité míry by se ještě dalo chápat, že se na program koncertu předního moravského souboru pro soudobou hudbu Ars Incognita dostala díla moravských klasiků 20. století Martinů a Janáčka, jde koneckonců o vytvoření jakéhosi širšího kontextu. Ale proč se smyčcové kvartety Jana Klusáka konfrontují s Verdim, d'Indym a Beethovenem? Aby přišlo víc lidí? V programu stejně převažuje Klusák a milovníci Verdiho se nedají tak snadno oklamat. Protože jsou to koneckonců také smyčcové kvartety? Z hlediska kontextu v rámci žánru by jistě byl poučnější třeba i o dvě generace starší Bartók, ani nemluvě o Klusákových světových současnících (co takhle třeba Penderecki nebo Górecki?). Byla bych však nespravedlivá, kdybych na druhé straně nevyzdvihla fakt, že se po Bartókovi, Schönbergovi a Hábovi v záslužném pražskojarním kvartetním projektu dostalo také na českého žijícího autora.

dva soubory, dva průřezy

Ráda bych se už pomalu přesouvala od dramaturgických problémů k hudbě samotné, ale přeci jen zase musím začít dramaturgií. Na letošním Pražském jaru dostaly příležitost vystoupit dva přední domácí soubory soudobé hudby, jeden z Čech – pražský Agon – a jeden z Moravy – brněnská Ars Incognita. Vzhledem k tomu, že vystoupení na Pražském jaru je do značné míry stále považováno za prestižní a domácím souborům soudobé hudby se této příležitosti nedostává tak často, většinou chtějí ukázat to nejlepší ze svého repertoáru a volí cestu průřezové dramaturgie.

To se bohužel trochu vymstilo pražskému souboru Agon, který na svůj koncert ve Dvořákově síni Rudolfina (22. 5.) zařadil jednak reprezentativní skladby světové produkce ze svého repertoáru – „For Your Eyes Only" Johna Zorna, „La jalousie" Heinera Goebbelse a „Are You Experienced?" Davida Langa, jednak skladby domácích autorů z okruhu souboru – „Tři kusy pro orchestr" Petra Kofroně a „Déšť, nějaké okno, střechy, komíny, holubi a tak... a taky železniční mosty" Martina Smolky, ke kterým přidal

„Tajemství růže" klasika české Nové hudby Zbyňka Vostřáka. Právě tato konfrontace světové a domácí produkce se ukázala být největším úskalím koncertu. Světová a domácí scéna se zde totiž zjevily jako dva velmi odlišné světy, každý fungující v jiném kontextu, a jejich spojení vyznělo bohužel v neprospěch české produkce. Všechny tři zmíněné „světové" kusy vycházejí z postmoderní situace, kdy neexistuje ostrá hranice mezi žánry současné hudby a skladatel má k dispozici v podstatě libovolné hudební prostředky, od vážné hudby přes jazz až k rocku. Vznikají tak tvary, které působí muzikálním, svěžím, životným a posluchači otevřeným dojmem, a i když se osobní rukopis jednotlivých tvůrců přirozeně liší, všem je společný humor a nadhled. John Zorn jde ve své skladbě cestou koláže, skladbu sestavuje z drobných útržků melodií pop music, řazených takřka překotně a bez zjevné souvislosti, a nechává vyniknout především typickým klišé, přejatým jak z oblasti „vážné" tak „populární" hudby. Heiner Goebbels svou hudbu přimyká k textu románu Alaina Robbe-Grilleta a komponuje „hluky z románu" La jalousie, vytváří jakýsi zvukový ekvivalent k jeho ději a za využití pásu evokuje jeho rámcové situace (zvláště efektní je část opřená o zvuk klapajících podpatků). „Are You Experienced?" ptá se David Lang ve své hříčce o úderu do posluchačovy hlavy, ve které recitátor publikum vtahuje do hudebního dění, jež komentuje a jímž posluchače provádí.

Všechny tři české skladby oproti tomu náleží výlučně světu soudobé vážné hudby a výrazné je v nich soustředění na technickou stránku kompozice. U Vostřáka jde o vyjádření spirituální ideje, která je transformována do hudební struktury (tři věty vyjadřují postupně proměnu tvaru, barvy a vůně růže jako symbolu rozikruciánského tajemství – převedeno do hudebních prostředků jde o tři konstantní témata tvořená vždy třemi intervaly, která jsou vzájemně kombinována s tím, že v první větě převažuje melodický, ve druhé harmonický a ve třetí rytmický princip), Kofroň svými Třemi kusy pro orchestr vede dialog se svými kolegy-skladateli a jejich kompozičními principy (v první větě „s Messiaenovou harmonií pomalých varhanních kusů", ve druhé „s Reichovým principem rychle se opakujícího akordu", ve třetí s Erikem Satiem). Mezi „programním" a „technickým" přístupem stojí Martin Smolka, který fragmenty zvukově upomínající na název skladby (Déšť, nějaké okno, střechy, komíny, holubi a tak... a taky železniční mosty) řadí podle klíče, který si vypůjčil z knihy Itala Calvina Neviditelná města. Tento princip nicméně není ve skladbě slyšitelný a do popředí vystupuje především zvukomalebnost jednotlivých fragmentů, a tedy „programnost", což Smolku staví ze zmíněných tří Čechů koncepčně nejblíže zahraničním kolegům.

Ze zmíněných důvodů vyzněly skladby Vostřáka, Kofroně a Smolky introvertněji než kompozice Zorna, Goebbelse a Langa a vůči posluchači tudíž méně otevřeně a přístupně. Ani střídání „českých" a „světových" kusů v rámci programu k propojení obou světů nepřispělo. Zátěžově navíc na posluchače působila také délka koncertu, který s přestávkou trval téměř tři hodiny.

K jednomu z – jak se ukázalo – oprávněných taháků koncertu patřilo vystoupení kultovního Jaroslava Duška jako recitátora v Langově „Are You Experienced?". Přesto že se Dušek neubránil tomu, aby si čekání na svůj výstup v poslední skladbě nekrátil jemnými vstupy i do předchozího průběhu koncertu (dirigentu Petru Kofroňovi alespoň držel dveře při odchodech z jeviště), v rámci svého vystoupení byl dokonale disciplinovaný a přesně odměřil dávku teatrálnosti, kterou Langova skladba potřebovala.

Koncert brněnské Ars Incognity působil i přes náznak sandwiche dramaturgicky přeci jen vyrovnaněji. Díky tomu, že bylo na program zařazeno i Janáčkovo Concertino jsme alespoň mohli v Praze slyšet hrát skvělého mladého brněnského klavíristu Jana Jiraského (mimochodem držitele Ceny Classic za rok 1999). Spolu s Martinů v první, „krotké" půlce koncertu zazněla také Ištvanova skladba Rotace a návraty s dominantním anglickým rohem (sekundovaly viola a violoncello), ve které se skladatel vyrovnává s principy minimalismu, které ovšem přirozeně zapojuje do kontextu své hudební řeči. Druhá půlka koncertu už představovala zcela typický repertoár souboru – soudobou tvorbu moravských žijících autorů. Zatímco Alois Piňos generačně patří po bok zesnulého Miloslava Ištvana, Zouhar a Medek reprezentovali mladší brněnskou generaci. Zouharova „...and Coronis left her look" (...a Korónis ztratila svou tvář) potvrzuje, že je její autor nejjednoznačnějším minimalistou na českomoravské scéně. Tato „ochutnávka z Coronide", Zouharovy barokně-minimalistické komorní opery, je vlastně drobnou hříčkou, jejíž pointou je barokní kadence, která se vynoří z minimalistického proudu.

Vrcholem večera pro mne jednoznačně byla Piňosova Stella matutina – porota Ceny Classic skutečně neudělala chybu, když této skladbě v roce 1999 cenu přisoudila. Marimba, bicí a komorní orchestr zde spřádají nesmírně křehké, náznakové, barevné předivo až impresionistických kvalit (zvláště půvabný byl dialog vibrafonu s pianem), dochází však i na robustnější pasáže, v nichž dominantně vystupují bicí. Pozoruhodná je dokonalá proporčnost a vyrovnanost celé skladby.

Závěr koncertu patřil Triaxu Ivo Medka, ve kterém se strohá až archetypální zvukovost reprezentovaná marimbou, bicími a klavírem (sólisty zde byli Tomáš Ondrůšek na bicí a Mutsuko Aizawa na marimbu) utkává s „nánosy afektu" v podobě názvuků na orchestrální klišé ve zbytku ansámblu. Nemohla jsem se ubránit pocitu, že jde vlastně o znějící úvahu nad situací soudobé hudby.

Koncert pro mne potvrdil, že Ars Incognita je souborem, který si díky své interpretační úrovni jednoznačně zaslouží pozornost a na program festivalu, jakým je Pražské jaro, bez výhrad patří. Jen doufám, že si totéž uvědomili i organizátoři festivalu.

Igor Ardašev, Christian Arming a Ostravská filharmonie

hradní událost

Jednoznačně největší společenský význam z letošních pražskojarních soudobých událostí měl koncert S.E.M. Ensemblu Petra Kotíka na Pražském hradě. Kotíkovy Dopisy Olze, při jejichž provedení přislíbil účast sám autor textu, přitáhly do Španělského sálu až nezvyklý počet posluchačů.

Téměř hodinová skladba překvapivě udržela jejich pozornost, patrně především proto, že byli schopni po celou dobu sledovat text. Šlo totiž o verzi, kde úryvky z Havlových dopisů zaznívají z úst jen dvou recitátorů (ve verzi původní jich bylo pět a plocha byla pouštěna z pásu), takže mluvené slovo zůstává více méně srozumitelné a díky pomalému tempu recitace a její důraznosti – Kotík si přál, aby recitátoři (Jan Tříska a Jan Fišar) text četli „jako by to bylo poprvé" – je posluchač často dokonce schopen vnímat oba naráz předčítané úseky. Na některých místech text dokonce zaznívá jen v „jednohlasu". Hudební složka by se dala označit jako „pietní". Nástroje komorního ansámblu nezvyklého obsazení – dvě flétny, dvě trubky, dvě kytary a baskytara – zaznívají často jen ve dvojicích a to v unisonu nebo kvart-kvintovém dvouhlasu, takže celkový dojem je převážně „libozvučný". I tam, kde se zapojuje celý ansámbl, nikdy nedojde k dynamickému překrytí textu, jde navíc většinou o jakési instrumentální mezihry v jeho odmlkách. Jediným výraznějším přeryvem a vytržením ze značně monotónního proudu je jazzrocková vsuvka sólové elektrické kytary.

Na to, co se bude dít ve druhé půli koncertu, bylo publikum očividně podstatně méně psychicky připraveno. Ryoanji Johna Cagea totiž vyžaduje zcela jiný způsob slyšení a vnímání, než na jaký je běžný posluchač zvyklý. Zdánlivě nesnesitelně pomalou hudbu, jejíž jednotlivé zvukové události jako by byly zavěšeny v prostoru místnosti (čemuž napomáhá i rozestavení hudebníků po celém sále), je možné si vychutnat jen tehdy, pokud se smíříme s tím, že náš psychický stav by měl být blíže meditaci než na kontrasty soustředěnému poslechu, jak je tomu u západní historické hudby. To je také důvod, proč skladba trvá „tak dlouho". Posluchač se musí postupně přeladit, aby vůbec mohl začít chápat její kouzlo. Komu se to podaří, zjistí, že najednou daleko ostřeji vnímá nejen zvukové události produkované hudebníky, ale i ty, které vznikají mimoděk: vrtění zmatených posluchačů, odchody těch, kteří to už nemůžou vydržet, telefon z vedlejší místnosti, vlastní dech... Skladba skončila, k velké úlevě mnohých v sále, zhruba po půl hodině. Pro mě za mě mohla klidně trvat dvakrát tak dlouho...

bonbónek z Ostravy

Kdybychom chtěli být striktní, tenhle koncert by už do našeho výčtu nepatřil. Šlo totiž ze dvou třetin o „klasiky 20. století". Přesto to byl pro mne jeden z nejsilnějších zážitků celého festivalu. Ne pro notoricky známé Symfonické metamorfózy Paula Hindemitha, ani pro postimpresionistické a ne příliš napínavé Riverrun Toru Takemitsu (i když s Igorem Ardaševem u klavíru), ale kvůli Amériques Edgara Varèse a skvělému výkonu orchestru pod taktovkou Christiana Arminga. Přesto že skladba vznikla na samém počátku dvacátých let, trumfne svou zvukovou odvážností a nepatetickou dramatičností kdekterou soudobou novinku. Asi také proto nepatří do základního repertoáru symfonických orchestrů a její sláva žije především v příručkách k dějinám hudby 20. století.

Co se týče provedení, troufám si říci, že v interpretaci soudobé hudby stojí dnes Ostravská filharmonie na čele domácích orchestrů, a to očividně především zásluhou svého mladého (pětadvacetiletého!) šéfdirigenta, který ji zcela přesně, sebevědomě a zároveň strhujícím způsobem vede – na pódiu i koncepčně. Málokdy se vidí, že by domácí symfonický orchestr dílo typu Amériques hrál tak disciplinovaně a s takovým nasazením. ■

VLASTISLAV MATOUŠEK

pro musica nipponia

Ač to může někoho trochu zaskočit, i v rámci festivalu, jakým je Pražské jaro, se lze občas setkat se značně nevšední hudbou. Právě to se přihodilo ve Španělském sále Pražského hradu v neděli 27. května na koncertě souboru Pro Musica Nipponia.

Ten byl založen již v roce 1964, a to s ideou hrát především soudobou hudbu, ovšem na japonské tradiční nástroje. Jak inspirativní může být myšlenka využít v soudobé kompoziční praxi zvláštností japonské tradiční hudby a jedinečných zvukových možností japonských hudebních nástrojů, předvedl dirigent Takuo Tamura spolu se speciální, pro tento koncert utvořenou sestavou 18 virtuosních hráčů na japonské tradiční nástroje, mezi kterými nechybí instrumenty více než 1200 let existujícího ceremoniálního císařského orchestru gagaku – doslova

...Pro Musica Nipponia opět (po 29 letech) v Praze...

ušlechtilé, vytříbené hudby, jako jsou: příčné flétny fue a rjútekiá, ústní „varhánky" šó, šalmajový nástroj hičirikiá, čtyřstrunná loutna biwa a třináctistrunná citera gakusó, neboli koto.

Instrumentář souboru zahrnuje ovšem také nástroje z pozdějších fází japonské tradiční hudby, jako jsou např. příčná flétna nókan, jediný melodický nástroj divadla nó, šakuhači, podélná bambusová mysteriózní flétna potulných zen-buddhistických "mnichů nicoty" komusó, drnkací „bendžový" nástroj šamisen, nebo-li sangen – doslova „tři struny", podobný, jen menší a smyčcový nástroj kokjú, a samozřejmě množství perkusí od buddhistických chrámových štěrbinových bubnů mokugjó (doslova „dřevěná ryba"), přes bubny taiko, kocuzumi a ocuzumi, až po dvojice dřevěných tluček šakubjoši nebo dřevěné klapačky binzasara, nezbytné to rekvizity tradičních divadelních představení.

Dirigent Takuo Tamura se jako „vzorný pachatel" vrátil na místo činu po 29 letech, neboť právě on zde řídil ve Dvořákově síni Domu umělců předchozí koncert Pro Musica Nipponia v sobotu 30. 9. 1972, jak se lze přesvědčit na dokumentu natočeném při té příležitosti Československou televizí. Tehdy tvořily většinu programu velice pietní verze skladeb tradiční japonské hudby, např. nejznámější duet pro šakuhači „Volání jelenů", Šika no tone.

Tentokrát ve Španělském sále zazněly naopak takřka výhradně kompozice soudobých japonských skladatelů. Jedinou výjimkou byla úvodní skladba Šin Jačijodžiši, klasická skladba pro citeru koto z období Edo (1603 – 1868), která bývá tradičně prováděna jako sankjoku – „hudba tří", tedy v obsazení koto se zpěvem, šamisen a šakuhači. V čistě instrumentální verzi, kterou v roce 1975 zaranžovali Minoru Miki, Keiji Azechi a Rosen Tosha, jsou zdůrazněny prvky tradičního tance shishi, doprovázeného flétnou a bubny, vztahujícího se k mýtické „lví" bytosti stejného jména. Skladba posloužila souboru jako jakási „overtura na příchodnou", během které hráči postupně nastoupili na jeviště a zapojili se do hry. Úprava zřejmě záměrně skladbu „odjaponštila" a zdůraznila evropské instrumentační a aranžérské postupy.

Minoru Miki (1930), zakládající člen a dlouholetý vůdčí duch souboru, napsal skladbu Parafráze na dávnou japonskou hudbu (Paraphrase after Ancient Japanese Music) v roce 1965-66. Ta se vzápětí stala významným mezníkem na poli soudobé japonské tvorby a představuje dodnes velice přesvědčivou fúzi západního hudebního myšlení a japonských inspirací. Skladba má 5 částí, po úvodním volném preludiu s dominující loutnou biwa a flétnami šakuhači se v Sómon, písni lásky, poprvé připojila hostující Tereza Mátlová, která svým suverénním a charismatickým výkonem oživila a ještě podtrhla podmanivou atmosféru příznačně japonsky precizního projevu instrumentalistů.

Skutečně strhující byla 3. část, Tanomai – stylizace ceremoniálu sázení rýžových výhonků, tradičního tance na rýžovém poli, kde téměř všichni zúčastnění hráli na různé japonské perkuse, či dokonce používali zcela netradiční způsoby hry, jakým je např. rozeznívání strun kota paličkou. Takřka neuvěřitelně dokonalá, dynamická a barevná hra na šakuhači Kifu Mitsuhashiho byla leitmotivem čtvrté části s názvem Ruika – pohřební píseň. Pátá část Kagei – stylizace dávné lidové taneční slavnosti, při které si mladí lidé vzájemně zpívali písně lásky a vytvářeli milenecké páry, vypointovaná dalším vstupem Terezy Mátlové, byla přesvědčivým vrcholem celé téměř třicetiminutové kompozice.

Druhou část koncertu po přestávce zahájila skladba Within Dreams, Without Dreams –„Ve snách, beze snů", ve které se Takashi Yoshimatsu (1953) inspiroval výkladem a interpretací snů. Také zde je 5 částí – sen vody, sen dřeva, sen ohně, sen mraků a sen vzduchu. Skladba vznikla původně (1988) pro vynikající hráčku na koto Nanae Yoshimura a Vídeňské Sólisty jako skladba pro dvacetistrunné koto, klarinet, housle a violoncello. V roce 1998 ji skladatel přepracoval pro koto a 7 japonských tradičních nástrojů. V této verzi tu také zazněla. Dominovala v ní jedinečná mistrovská a nesmírně citlivá hra na koto paní Nanae Yoshimura, která ještě umocnila kouzelnou snovou atmosféru této zvláštní skladby.

Skladba Bintatara per 16 strumenti di Giappone, kterou zkomponoval v roce 1973 Akira Ifukube (1914), je inspirována hudbou Eikyoku, která vzkvétala v Japonsku období Heian (792 – 1185) a byla nejspíš jakýmsi prolínáním formální posvátné hudby císařského dvora se světskou hudbou lidovou. Lidé prý při ní improvizovaně tančili a jejich tance vrcholily nakonec v bláznivém víření.

Právě tato skladba ve svých lyrických partiích snad nejvíc zpřítomňuje meditativní, vysoce spirituální atmosféru tradičního Japonska. Tady konečně zazněl vedle ústních varhánek šó také šalmajový nástroj hičiriki a doplnil tak poslední kamínek do mozaiky jedinečných nástrojových barev tradičního japonského instrumentáře a přesvědčivé virtuozity celého ansámblu.

Nadšení a neodbytní posluchači si vytleskali přídavek, kterým se posléze ukázala být svérázně historizující – takřka jako „od Čajkovského" – úprava ukolébavky Itsuki no komori uta z Kjúšú.

Setkání s opravdu výjimečným souborem, jakým Pro Musica Nipponia bezesporu je, se tak, jak se dalo tušit, skutečně stalo dalším nezapomenutelným multikulturním „mostem", alespoň pro všechny, kteří chtěli naslouchat. Byla to jednou zase jedinečná příležitost ke vzájemné inspiraci v mnoha rovinách – mezi různými kulturami, rozdílnými hudebními tradicemi, myšlenkovými koncepty Východu a Západu. Jen doufejme, že na podobné setkání tu nebudeme muset čekat dalších 29 let. ■

téma

PETR POKORNÝ

JEŠTĚ K INSCENOVÁNÍ OPERY DNES

Inspirativní úvaha petra Kofroně o problémech současného inscenování opery (HIS VOICE 3/2001, str. 14-15) jasně charakterizuje divergující tendence v inscenování činohry a opery. Ve své snaze o teoretickou čistotu se však podle mého názoru v závěru zbytečně vzdává snad méně "poctivých", ale účinných možností. Navrhuje totiž pouze dvě poctivá řešení, drahé "muzeální" řešení a rešení "interpretační", které bude ve svých důsledcích ještě mnohem dražší, protože vlastně předpokládá vznik nových oper na stará témata.

Existuje však řada dalších, jistě ne tak čistých a poctivých možností, které inscenační praxe zná. Některé z nich lze demonstrovat na příkladech inscenací plzeňské opery, jejímž je Petr Kofroň šéfem.

Mé úvahy vycházejí z poznatku, že jen ve vzácných případech tvoří text a hudba, libreto a partitura jednotný, jednolitý celek. Tomuto ideálu se snad blíží Mozartovy opery na libreta kongeniálního Lorenza da Ponteho nebo ty Janáčkovy opery, pro něž si libreta upravoval sám skladatel. Ale což lze diletantské rýmovačky Elišky Krásnohorské poměřovat se Smetanovou hudbou? A co mnohá libreta Verdiho, jejichž spletitost a nelogičnost bývá překonána právě jen dramatickou silou geniální hudby? Je proto už v samotné podstatě opery (právě na rozdíl od činohry) rozporné napětí ve vztahu slova a hudby.

Toto napětí se nemusí vždy projevit tak výrazně jako u Smetany. Fibichova Šárka má libreto z hlediska dramatických situací a celkové stavby dobře napsané, při jeho četbě však narazíme na jazyk deformovaný často až na hranici srozumitelnosti. Má tedy už samotný zápis opery (text, hudba) dvě roviny, které nemusí ani být na stejné umělecké úrovni, ani hovořit k posluchači, zejména dnešnímu, o tomtéž. Současná inscenace činohry režisérsky upravuje text a samotnou režii zcela podřídí takto upravenému slovu. To v možnostech opery vůbec není. Budeme-li ji inscenovat "muzeálně", vyhoví to dnešnímu trendu tzv. "autentické interpretace", může to ale působit směšně. Budeme-li ji inscenovat "aktuálně", přibude ke dvěma rovinám rovina třetí – režisérův výklad. V tolik diskutovaném plzeňském nastudování Fibichovy Šárky neudělal režisér Jiří Pokorný zjednodušeně řečeno nic jiného, než že masové vraždění, jímž opera končí, uvedl do souvislostí s masovým vražděním ve 20. století. Masové vraždění z mýtických dob je pro pohodlného diváka zábavnou podívanou, běda však, když se mu připomene, že něco podobného se dělo a děje za jeho života. A právě tato cesta, v Kofroňově textu nezmíněná, snad i méně poctivá, mi připadá velmi plodná a – o čemž je třeba také se zmínit – přece jen méně nákladná.

Jako druhý příklad nechť mi slouží plzeňská inscenace Foerstrovy opery Bloud. Totéž platí i pro inscenaci Šostakovičovy Lady Macbeth v pražském Národním divadle. Existují opery, jejichž témata i zpracování jsou natolik nadčasová, že bude vždy možno je "nadčasově" inscenovat. To platí jak pro režii Davida Radoka v Praze, tak pro režii Michala Dočekala v Plzni. Foerster se ve své poslední opeře inspiroval povídkou Lva Nikolajeviče Tolstého. Libreto si napsal sám. Opera končí poznáním, že Krista není třeba hledat ve Svaté zemi, je přítomen všude. Současná plzeňská inscenace je velmi působivá a svědčí o trvalé aktuálnosti námětu.

Domnívám se, že není třeba hledat vždy jen čistá, poctivá řešení. Právě v dnešní době, která postrádá jednotící styl, která hledá inspiraci jak v minulém i současném, tak v blízkém i vzdáleném, jak v hodnotném, tak v banálním, je možné využívat nejrůznějších prostředků a postupů i při inscenování oper.

Poznámka na závěr: Je zajímavé i příznačné, že právě tento věčný hledač a pochybovač, jímž Petr Kofroň je, je současně i jediným udržovatelem české operní tradice. Který druhý operní dům u nás nastudoval v roce Fibichova dvojitého výročí některou ze skladatelových oper? A kdo druhý vzpomněl padesátého výročí úmrtí Josefa Bohuslava Foerstra? ■

Inscenace Fibichovy Šárky v Plzni

mego & touch

PAVEL KLUSÁK

NENÁPADNÝ PŮVAB ELEKTRONIKY

Je pozoruhodné sledovat, jak očividně, plně a mnohotvářně zaujala v současné progresivní hudbě místo elektronika. V antitechnologických českých zemích, kde si muzikanti nemohou koupit vybavení tak lehce jako ve světě, se elektronická scéna – zatím? – neustavuje, ale signály ze světa mluví jasnou řečí: posledních pět let pomohlo na svět nové, dobrodružné hudební kapitole, pochopitelně v mnohém kontinuální s dosavadními progresivními proudy.

Přitom zase jednou došlo na slova, připisovaná Davidu Bowiemu – totiž že životaschopné impulsy se šíří směrem od taneční hudby. Je to diskutabilní tvrzení, ale tentokrát je tomu opravdu tak: na dnešním rozšíření elektroniky má přece velmi skromný podíl letitá akademická scéna "elektroakustické" vážné tvorby. Mnohem spíš byl rozhodujícím impulsem nástup syntezátorů, sekvencerů, samplerů, paměťových médií a efektových procesorů do komerční hudby. Průměrná, nepříliš invenční taneční scéna devadesátých let, pro kterou byly smyčky a sekvence nosným pilířem, začala provokovat hlubší tvůrce: ti zahlédli a zaslechli nové vyjadřovací prostředky, využívané prozatím jen povrchně, nesystematicky, bez hlubšího záměru.

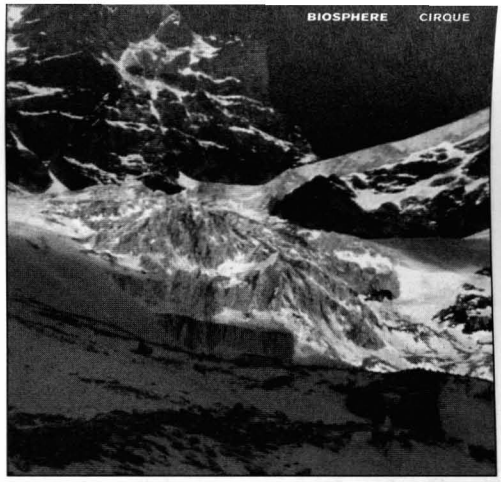
Na nové elektronické scéně se tak začali propojovat tvůrci s různým zázemím a rodokmenem. Někteří vyšli z rockové avantgardy: koneckonců finanční dostupnost "mašinek" na Západě je staví do pozice, jakou měla elektrická kytara v éře Sex Pistols – znějící Pandořina skříňka, které se může zmocnit i nemuzikantský kluk od sousedů a (nikoli už v garáži, spíš ve svém pokoji u počítače) zkoušet, co to udělá. Jiní přišli spíš z konceptuální scény, od multimediálního vyjádření, které hledá k obrazu současného světa mezi vizuálními, zvukovými i akčními prostředky. A kupodivu je tu i (mocně sílící) proud, jenž spojuje elektroniku s jazzem. Neboť pomohla-li svého času elektronika skladatelům (a ustavila nahrávací studio jako místo a nástroj tvorby), nyní posiluje interprety. Dnešní potenciál už dovoluje elektronice být mnohaaspektovým nástrojem, ovládaným v reálném čase na pódiu. Tedy notebook či procesor v rukou improvizátora, třeba v triu se saxofonem a klavírem? Proč ne.

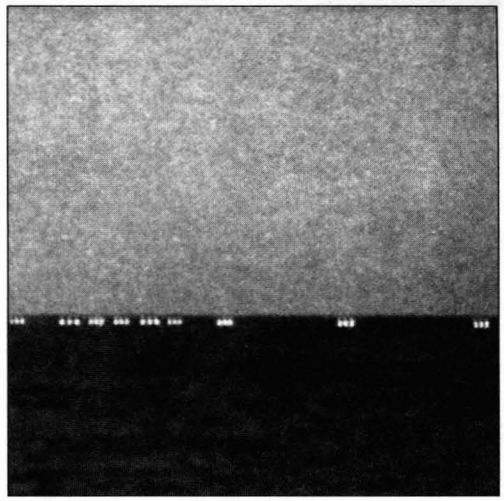
Byl byl omyl domnívat se, že soustředění na elektroniku, digitální zvuk a inspiraci technologií je zároveň ideovým či tematickým akcentem na svět nelidský, odlidštěný, idealizující či preferující stroje na úkor živého bytí. Mnohem spíš tu neotřelé prostředky usilují o to, oč veškerá tvorba: o portrét světa a našeho přebývání v něm, nový pohled na zdánlivě známé, přesah za povrch věcí. Dvě prestižní vydavatelství, vídeňské Mego a londýnský Touch, mohou ilustrovat, jak zvláštně a neoddělitelně je v oblasti elektronické hudby propojena čistá číselná idea digitálního matrixu s "geometrií živého", živoucí organickou podstatou.

mego
Elektrárna vzdychá ze spánku

Zakládající aktéři vídeňského vydavatelství Mego rozběhli svůj podnik v roce 1994. Přišli z technoscény (z vydavatelství Mainframe), což by při poslechu dnešní produkce Mega napadlo málokoho. Doménou je tu totiž znějící abstraktní architektura, jejímž materiálem je elektronicky strukturovaný zvuk, ať už vycházející z reálných zdrojů (tedy samplovaný) anebo syntetický (z analogových syntezátorů, digitální). Snad by se dalo mluvit o tom, že s Megem jsme vstoupili do éry digitálního indistrialu. Šumy, praskot, záchvěvy vlnění, poruchy, interference, statický brum přístrojů – to všechno přece známe z reálného světa, nejsme však už zvyklí na tvůrčí přeskupování takového materiálu do útvarů, jež kombinují povědomost s novou strukturou. Právě takhle postupují tvůrci projektů, jež na značce Mego vycházejí: Farmers Manual, Fuckhead, General Magic, Hecker, Pita, Radian, Uli Troyer...

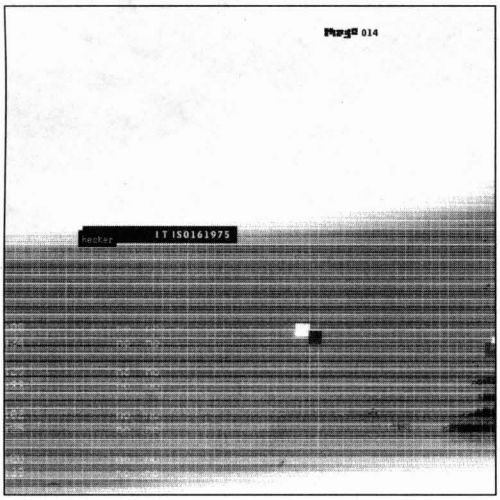
Zásadní osobností, která dodala už vzniklému Megu pevný rámec, je jeden z klasiků rakouské postrockové scény Christian Fennesz. Ten působil v mnoha seskupeních jako iniciátor a kytarista, spoluzakládal také superskupinu rakouských pro-





Technologické i organické motivy v designu vydavatelství Mego a Touch (spodní dva obrázky na této straně dokumentují dvě grafické podoby projektu Matrix vydavatelství Touch).

mego & touch



mego touch

gresivistů Orchestra 33 1/3 (soubor vystoupil na festivalu Alternativa 2000, v té době však už působil bez Fennesze). Fennesz, který dnes jako tvůrce užívá jen příjmení, se stal díky svému prvenství jakýmsi symbolem nových hudebníků, jejichž hudebním nástrojem je Powerbook – laptop firmy Macintosh, vybavený dostatečně velkou pamětí a operační rychlostí, aby mohl být plnohodnotným polyfonickým zdrojem zvuku pro hráče improvizujícího na scéně. Fennesz vydal různé projekty pod svým jménem (legendární je jeho singl, sestavený jen z přestrukturovaného zvuku rollingstoneovské Paint It Black), další dimenzi pak objevil s triem FennO'Berg, kde improvizuje spolu s kytaristou Jimem O'Rourkem (dnes producentem a neoficiálním členem newyorských Sonic Youth) a Peterem Rehbergem, jedním ze zakladatelů Mega a protagonistou projektu Pita.

Sám Fennesz i další umělci z okruhu Mega jsou dnes na nekomerční elektronické scéně hvězdami světového formátu: ústřední setkání scény, barcelonský festival Sónar, se neobejde bez jejich nových projektů. Dnes si po vzoru těchhle pionýrů pořizují laptop se zvukovým softwarem (klasikou je Max, program pro práci se zvukem a strukturou v reálném čase) v západním světě kdejací kluci.

touch
Geometrie živého

Londýnský Touch je s vídeňskou societou propojený ideově i personálně. Jedno z čelních vydavatelství současné elektroniky vydává Christiana Fennesze, duo Rehberg & Bauer, Jima O'Rourkea (v projektu Indicate) i Miku Vainia, polovinu finského dua Pan Sonic. Letos slaví Touch dvacet let existence. Při té příležitosti pořádá v Británii cyklus koncertů, na kterých se promítá podstata téhle společnosti: vzhledem k tomu, že Touch měl vždycky zájem propojovat kategorie do komplexního audiovizuálního zážitku, každý z hudebních projektů je doprovázen paralelní projekcí či výtvarnou instalací.

Za ráz vydavatelství je v mnohém odpovědný výtvarník Jon Wozencroft. Ten také ustavil jeden z poznávacích znaků labelu a zároveň jednu z jeho ideových os. K hudbě, jež mívá občas opravdu striktně digitální charakter, přidal design stojící na organickém světě, snímcích přírody, scenériích. Ve výsledku je ovšem jedno zrcadlem druhého, nepravidelnost světa a idea řádu (přesně realizovaná v digitální síti nul a jedniček) se do sebe otiskují. Na obalech se tak ocitá pole poseté slaměnými kvádry, jež zůstávají za traktorem, anebo dlážděné dno bazénu, jehož přesná geometrie se vlní a kroutí přes lom modré vody. Kaktus na letošním albu populárních Depeche Mode je možná leccos dlužen Wozencroftovým detailům sukulentů na starším albu Miky Vainia.

Wozencroft, který v počátcích Touche spolupracoval i s klasikem postmoderního designu Nevillem Brodym, říká: "Obrazy se dá navodit vědomí společné zkušenosti mnohem snáz než zvukem. Hudba hodně trpí vinou jakéhosi vypínače, který nosíme v sobě. Jsme nesmírně nesnášenliví, akusticky nesnášenliví – mnohem víc než po vizuální stránce. Když někdo vidí pěknou fotku nějaké květiny, hned řekne – hm, to je nádhera! Ale když někomu pustíte zvukový záznam téže kytky, udělá – chm, co je tohle za pazvuky? Někoho jiného si to obratem podmaní, někdo třetí to rovnou vypne. Nahrávky našeho The Hafler Tria z osmdesátých let dnes přijdou leckomu zajímavé. V době vzniku lidé vnímali její zvuk jako osobní útok."

Tak jako tu existuje napětí kontextu mezi hudbou a obrazem, cosi o společné, nadtechnické ideji naznačuje i katalog Touche a jeho souvislosti: lze tu najít hudbu Islanďana Hilmarssona k oskarovému filmu Děti přírody, ale i newyorského minimalistu Philla Niblocka, který svou statickou hudbu jednolitého zvukového prostředí představil v devadesátých letech i u nás. Touch vydali elektronický projekt freejazzového improvizátora Evana Parkera, pobočná řada Ash nabízí zvukový průzkum reálného světa – tedy třeba vysílačkový záznam leteckého provozu nad Sibiří. Pro Touch je však v tuto chvíli zásadní a prioritní elektronická linie: to se také odráží na její "výroční" koncertní šňůře, kde reprezentuje norský jednočlenný projekt Biosphere, švédský Hazard – a pak laptopový věrozvěst Christian Fennesz.

Jon Wozencroft: "Od poloviny devadesátých let tu existuje nová situace: člověk sám se svým Powerbookem jde a hraje si, co chce. To je zásadně nový rámec pro činnost, umělecky se podobá fotografovi, který si může poskládat diapozitivy do pouzdra, jet a vystavit je kdekoli na světě. Christian Fennesz si akorát složí Powerbook do aktovky, a může jet hrát do Berlína nebo do Austrálie, není v tom pro něj rozdíl. Pozoruhodně se to promítá i do samotné hudby: větší důraz při sledování hudby vyžaduje samotný prostor – proměnlivá konstanta, se kterou se tvůrce potýká. Garantuji vám, že kdybyste viděli Fennesze vystupovat v Berlíně, Paříži nebo Melbourne, bude mít na všech koncertech jeden a ten samý notebook. Ale koncert bude pokaždé úplně jiný v závislosti na prostředí a kontextu, ve kterém se odehrává."

Jedním z posledních zásadních titulů labelu Touch je dvojkompakt Matrix. Japonský tvůrce Ryoji Ikeda tu sloučil dva své koncepty, které mají ke zpracování organických zvukových zdrojů docela daleko. Instalace Matrix (for rooms) byla k vidění už vloni v londýnské Heyward Gallery, kde muzikolog a hudební kritik David Toop shromáždil současný sound art a zvukové instalace v pokusu o jeho reprezentativní obraz, v projektu Sonic Boom. Matrix je hodinovou sui-

tou jemně čeřeného proudu zvuku: do trvání jediného digitálního tónu zasahují filtry, rezonanční úpravy, jemné rozkmitání ladění a další efekty. Na minimalistickém dění se tak postupně vyjevuje mnohost aspektů zvuku, a po hodinové koupeli je posluchač schopen naslouchat jakýmkoli zvukům detailněji a s téměř teoretickým vyzbrojením. (Mimochodem, pravidelná dobrodružství zažívá autor tohoto textu při snaze pouštět hudbu tohoto charakteru ve vysílání českého rozhlasu 3 – Vltavy. Neodhadnutelné jsou reakce technické obsluhy, ale i radiopřijímače při vysílání: doslova platí, že každá reprobedna a každý prostor tento "základní" zvuk modifikují po svém. Jako by byl Ikedův Matrix jen médiem, který na sebe nabaluje charakteristiku momentálního prostředí a akustických podmínek.)

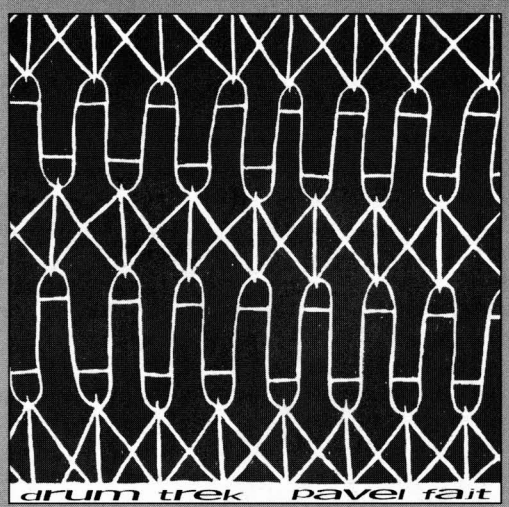
Jak Mego, tak Touch jsou dnes hledačskými společnostmi. Netápají náhodně či naslepo: koneckonců tvůrci z Vídně i Londýna nevstoupili na scénu s elektronickou vlnou, ale už před ní; vědí tedy, že prostředky se nerovnají cíli. Podaří-li se někomu časem dovézt a představit tuhle scénu u nás, prokáže nemalou službu publiku i tvůrcům, otevřeným nové inspiraci. ■

mego&touch

recenze

ne šaman, ale hudebník

Pavel Fajt: Drum Trek
Indies Records, 2001
Nahráno: září – listopad 1999



Na svůj nový projekt, který vyšel v květnu u vydavatelství Indies pod názvem Drum Trek, zadělával Fajt již od poloviny devadesátých let. Je to vlastně jakási sbírka bubenických povídek a Fajt v této „knize" vystupuje jako osamocený vypravěč. Jeho jazyk se skládá ze zvuků bubnů ušlechtilého nástroje Sonor Designer, ze zvuků činelů, činelků a zvonečků Zildjian, a ze zvuků již méně ušlechtilé, o to však zajímavější, podomácku vyrobené elektroniky, respektive různých snímaných strun a pružin napnutých na ráfku ob bicyklu, aby se na ně dalo hrát paličkami. K tomu je ještě Fajtova slovní zásoba ozvláštňována různými efekty (hlavně delayem) a smyčkami (loopy). Tento rozsáhlý materiál by však byl jen mrtvou hmotou nebýt Fajtovy imaginace, virtuózní techniky a sofistikovaného přístupu ke hře různých hlasů různými končetinami. Otcem tohoto přístupu je slavný americký bubeník a pedagog Gary Chester, který v sedmdesátých letech formuloval zásady podmíněné nezávislosti končetin ve hře na bicí soupravu a vokalizace jednotlivých partů. Chesterova škola, vydaná knižně jeho žáky pod názvem New Breed až po jeho smrti, měla velký vliv zvláště na novou generaci bílých bubeníků v Americe i Evropě (k Chestrovým žákům patří například slavný bubeník Dave Weckl).

Použití Chesterovy techniky je mimo jiné dobře vidět v titulní skladbě Drum Trek. V této kompozici se objevují tři samostatné hlasy navzájem se podmíněně doplňující. Velký buben hraný nohou drží základní puls a party rukou jsou rozděleny mezi činely, respektive zvonce, a několik strun vyladěných ve vyšší poloze do kvarty, v basu pak na základní tón. Toto rozdělení hlasů vytváří dojem, že nehraje pouze Fajt, ale malý orchestr.

Druhá skladba Delay pracuje velmi pěkně s efektem, jehož jméno nese. Delay, tedy „zpoždění" uplatňované u zvuků dřeva a kovů, slouží Fajtovi jako doprovod i rovnoprávný hlas k barevnému tetelení činelů, tu a tam obohacovanému údery do bubnů. Ze dvanácti kratších kompozic mne ještě zaujala uvolněná skladba bez pulsu s názvem Ornament, improvizovaný Tanec v kapli sv. Bernarda a humorná závěrečná miniatura Květoslav Kutil.

Při své vlastní charakteristice Drum Treku pro internetový portál MusicServer Pavel Fajt uvedl: „Drum Trek vznikl někdy v roce 1996, a to úplně přirozeně, spíš z popudu zvenčí, než že bych o tom nějak zvlášť přemýšlel. Původně to bylo jen přání, abych hrál na různých vernisážích. A čím víc jsem to hrál, tím víc mě to začínalo bavit, přestože je to náročnější. Drum Trek se liší třeba od Pluta, kde jsou zpěvy a vůbec osvědčené zvukové spektrum... Drum Trek je ve stavu něčeho mezi vážnou hudbou a taneční hudbou – má to rytmus, jde na to tancovat, svým způsobem se to podobá taneční scéně. Ještě bych to chtěl dál rozvinout o nějaký text, o můj hlas, že by se to vzdálilo všemu, co se něčemu podobá, že by to tvořilo úplně vlastní život."

O hlas vlastně svůj trek Fajt „doplnil" již dávno. Jde o dua s Ivou Bittovou, sibiřskou šamankou Stepanidou Borisovou a v poslední době s kontroverzním hrdelním a alikvotním zpěvákem, který si říká Wendy Zulu (vlastním jménem Václav Kořínek). Těžko říct, jestli to myslí s vlastním zpěvem Fajt vážně. Posun k taneční scéně a obsahově poněkud vyprázdněnému zpěvu Wendyho Zulu, který opakovaně omílá stejné modely, by tomu možná napovídal. Jaká bude však cena tohoto úsilí strhnout veškerou pozornost na sebe? Fajt přeci není šaman, stejně jako jím není Wendy Zulu. Nešamanský zpěv jakýchsi písní při zaneprázdněnosti všech končetin si lze jen těžko představit.

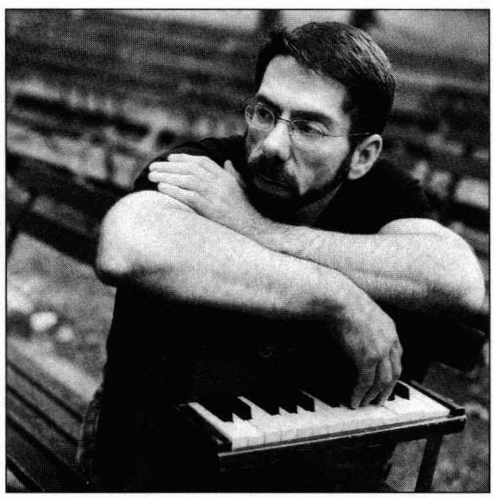
Sólové CD Drum Trek se zatím jeví ve Fajtově diskografii jako oživení. Všechny vznesené pochybnosti se týkají spíše projektů budoucích. Obávám se, že Drum Trek II, byť obohacený zpívaným hlasem bubeníka, by byl již poněkud nudný. Daleko více bych se těšil na Fajtovo spojení s novými inspirativními hudebníky. Jaroslav Pašmik

Není v našem kraji pravda mnoho bubeníků, kteří by si zasloužili zároveň přívlastek přemýšlivých hudebníků. Snad by se dali spočítat na prstech. Na ukazováčku by pak jistě ulpěl Pavel Fajt. Je známý především svou spoluprací s Ivou Bittovou a účinkováním v experimentálně popových či alternativně rockových (jaký je v tom rozdíl?) kapelách Dunaj a Pluto (o Plutu více HIS VOICE 2/2001, str. 24). To však jeho hudebnickou charakteristiku pochopitelně nevyčerpává.

PAVEL KLUSÁK

Amaryllis beze slov

Lyrické klavírní experimenty Freda Hersche a Marilyn Crispellové



Dvě nové klavírní nahrávky, dvě osobnosti na velké scéně. Jak postupuje velké vydavatelství, chce-li publikovat hudbu radikálních, nejednoduchých autorských hudebníků, a dostát přitom svému neminoritnímu charakteru? Alba Freda Hersche a Marilyn Crispellové nabízejí dva různé obrazy.

Sám ve třech rozměrech

Šéf amerického vydavatelství Nonesuch Robert Hurwitz je po mnoha letech v hudebním byznysu pořád v čemsi tvrdohlavý. Značka, která v USA (nikoli v Evropě) přináší hitovou sérii Buena Vista Social Club, vráží v poslední době zisk do projektů, jakými jsou desetialbové retrospektivy Steva Reicha, Kronos Quartetu – a také do trojalba klavíristy Freda Hersche. Ten je pro label typu Nonesuche skvělou akvizicí: je schopen přistupovat na tematické projekty (v minulosti album témat Rodgerse a Harta, standardy v duu s Billem Frisellem...), aniž by slevil ze svého výrazného stylového hledání. Že původně přišel z kruhů docela experimentálních, připomnělo Herschovo album Thelonious (1998): přineslo výrazné, postmoderně pootáčené a nakřáplé verze Monkových skladeb.

Teď však trojalbum a z naprosté většiny sólové, což by se mohlo podobat jednak ekonomické sebevraždě a jednak příliš velkému soustu pro umělce. Hersch je však dobrý dramaturg a uvažuje ve strukturách. První album naplnil vlastními tématy (podle tohoto disku se celý komplet jmenuje Songs Without Words), druhé jazzovými standardy a třetí skladbami Colea Portera. Vzdělání, rozhled a postmoderní promýšlení témat a plánů je u Hersche atraktivní i problematické: na trojalbu se vytřídá přístupů jak v Goldbergovských variacích, ale jako by tu bylo o píď víc racionálních nápadů než intuice. Mnohé koncepty jsou ovšem cenné a originální. Hersch tu několikrát v praxi spojuje Monka a Ellingtona, které chápe jako blízké tvůrce: vedle sebe tu stojí Monkova Work a Ellingtonova Caravan, k nimž Fred Hersch přistupuje obdobně; jinde do jedné plochy spojuje Mingusova témata Duke Ellington's Sound of Love a Jump Monk. Herschovy asymetričnosti nutí při poslechu uvažovat – třeba i nad tím, proč nějakých šest skladeb ze třiceti vznikalo se skromným přispěním trumpetisty Ralpha Alessiho, kontrabasisty Drewa Gresse či bubeníků Nasheeta Waitse a Toma Raineyho... V prvním plánu hudba pro muzikanty, řekli bychom – ale paradox je, že doma má Hersch téměř salónní pověst a jazzovým virusem se na velkých koncertech nechává nakazit bezpočet laiků.

V silovém poli M. E.

Klavíristka Marilyn Crispellová se spojila s mnichovskou firmou ECM před pár lety už jako hvězda britského jazzu, především jeho radikálnější scény s aspekty free a nadstylové improvizace. Řada alb, na nichž Crispellová hrává s Evanem Parkerem, Gerrym Hemingwayem a dalšími improvizátory, vychází na značce Leo, kterou u nás nikdo nedistribuuje: nemůžeme tak srovnat křehkou, zaostřenou hru na Amaryllis, poznamenanou produkcí Manfreda Eichera, s rozletem energické žačky Cecila Taylora, jaký nabízí Leo na novém dvojalbovém výběru Crispellové z osmdesátých let.

Ale posun je tu i vůči minulému projektu ECM: i na albu Nothing Ever Was. Anyway hrála klavíristka v triu s Garym Peacockem a Paulem Motianem, byla to však děravá, nesouměrná hudba plná zámlk, mnohdy střet Billa Evanse s Johnem Cagem. Nové album jako by zaostřilo na lyriku, která v "ženském free" Crispellové byla sice vždy nějak přítomná, málokdy ale takto koncentrovaná. Album má daleko k čisté melodičnosti, úvodní písňová něha (skladba kontrabasisty Peacocka) se zvolna rozpustí do modů a vynoří se až v závěru. Těžiště alba je ve čtyřech improvizacích vzniklých ve studiu: dodatečně byly pojmenovány Amaryllis, Voices, M.E. a Avatar. Crispellová má pochopitelně k dispozici mimořádnou citlivost Garyho Peacocka a Paula Motiana, kteří, marná sláva, disponují jemnější výrazovou odstíněností než lidé z freejazzové scény – aspoň se to tu tak náhle zdá. Souběžné sólování trojice zní jako konzistentní skladby – či spíše není uvolněnější než plochy, u nichž míří trio opačným směrem, od pevného tématu k otevření přítomnosti. V titulní Amaryllis Crispellová hraje především jednohlasou melodickou linii, Peacockovo proplétání jí dává tušenou harmonii; Voices stojí na jemném přeznívání (spíš echo v mixu než pedál) jiné jednohlasé linky.

Je dobré sledovat, jak v různých a rychlých skladbách (Peacockova December Greenwings, Motianův Morpion) se Marilyn Crispellové náhle, třeba jen na pár chvil, promění úder a tím i tón do neurvalého, nevychovaného – to se v paměti ruky hlásí dosavadní hraní, jako když někomu zčeří vyrovnanou tvář v náhlém afektu překvapivá, leccos prozrazující grimasa. Ale album zakončuje Prayer, modlitební, pevně provázaný akordický sled. Manfred Eicher prostě tentokrát přesvědčil hudebnici se zkušeností radikální improvizace, aby se líbezně rozezpívala. Vzhledem k tomu, že je to jedno album v řadě a ne doživotní vězení, Crispellová i její publikum jsou o zážitek bohatší.

Ve vrstvách

Obě prestižní, zavedená vydavatelství nechala natočit osobnosti klavíru suverénní a vrstevnatá alba. Pro jazzového laika se poslouchají docela dobře, hlubší a komplikovanější Crispellová paradoxně snáz než Hersch, jehož drobné jazzové dekonstrukce jsou hodně strukturálním hraním teoretika. Jiná lyrika i jiné čtení Ellingtona jsou ale zároveň výsostným materiálem pro ty, kteří při poslechu spojují srdce, mozek i zkušenost. Těžko říci, zda tahle osobní hudba nějak posunuje scénu či stylové vnímání vpřed. Snad to vůbec není její úloha: spíš svědčí o odvaze a soustředěné mysli těch, kteří volí svou vlastní cestu. ■

mezi ploty

PETR FERENC

Areál
psychiatrické léčebny
Bohnice,
26. a 27. 5. 2001

Prvním silným dojmem byla doprava na místo samotné. Autobusy byly přeplněny a člověk se s trochou štěstí dostal do druhého či třetího. Posilové linky do pražské ZOO na vedlejším nástupišti se zdály být poloprázdné. Asi to pro festivalový víkend chtělo posily na jiných linkách. Nicméně dojeli patrně všichni.

Velkou atrakcí festivalu bylo pódium zasvěcené po oba dva dny pouze brněnským skupinám; scéna se příznačně nazývala Dunajská delta (nebo Delta?) a seznam účinkujících zde byl úctyhodný: Metamorphosis, Klar, Boo, Pavel Fajt, Dunaj, Fru Fru Serious, Ylo africký slon, E, Tara Fuki, Ty syčáci a Rale. Inzerováno bylo i vystoupení Pluta, to se však neuskutečnilo. Česko-německé trio Klar (Volkmar Miedtke – zpěv, bicí, klávesy, Dominik Mohr – baskytara, klávesy, Vladimír Václavek – kytara, baskytara) nastoupilo bez oné záplavy perkusí a nejrůznějších exotických nástrojů, která je tak typická pro jejich energická vystoupení. Snad proto zněl jejich rock ovlivněný zejména Can tentokrát bezkrevně a ospale. Škoda. Pavel Fajt představil repertoár ze svého prvního sólového alba Drum Trek, a protože jeho vystoupení jsme zvyklí vídat většinou v komorních prostorách, překvapil tanec publika možná i jeho samého. Trio E (Vladimír Kokolia – zpěv, Josef Ostřanský – kytara, baskytara, V. Václavek) již více než rok vystupuje doplněno o bicí V. Miedtkeho, což jejich barbarské hudbě dodává ještě animálnější rozměr. Kokolia se stříbrnou páskou přes oči se díky svému divokému tanci a křičenému zpěvu stal mým soukromým favoritem dne. Ty syčáci již rok hrají týž program pořád dokola, což začne unavovat; v Bohnicích jsem měl poprvé příležitost slyšet naživo i písně z nového alba. Regulérní set to díky nutnosti krátit nebyl, příjemný rozhodně ano. Fyzické básnění Petra Váši na schodech pavilónu č. 4 mě ovšem potěšilo mnohem více. Inu, Lišák je lišák.

Hlavním tahákem festivalu bylo příležitostné vystoupení Dunaje s Václavem Bartošem (ex Pluto, nyní Fru Fru Serious) na místě zesnulého zpěváka Jiřího Kolšovského, což se ukázalo být velmi dobrou volbou. Bartošův projev sice nemá tolik expresivity, „řemeslně" si však s Kolšovským v ničem nezadá. Nostalgie se takřka nekonala, celý koncert byl radostným připomenutím jedné z nejsvébytnějších rockových kapel v Čechách. Nejlépe Bartošovi seděly písně Jednou a Barvy. Během nich jsem zažíval stejné pocity jako při vystoupeních „skutečného" Dunaje. Nejsilnějším místem koncertu ovšem byla skladba V kamení a hlíně zazpívaná Vladimírem Václavkem a bubeníkem Pavlem Koudelkou.

Převážně folková scéna nazvaná Oáza hostila např. Jaroslava Hutku a Radima Hladíka. Pánové předvedli standardní vystoupení (Slunečnice, Tango o Praze atd.) ochuzené pouze (bohužel nebo bohudík?) o promluvy hlavního protagonisty mezi písněmi. Dan Bárta se představil se svou skupinou Illustratosphere rovněž v Oáze, přestože by mu hlavní scéna slušela mnohem lépe. Jeho tichý plus minus jazz nicméně krásně zaplnil prostor a tuším, že Bárta byl jediný, kdo měl v publiku fanoušky s transparenty. Přes aktuálnost repertoáru zpívali diváci všechny písně s sebou. Neřež vystoupili jako trio, takže ze všeho nejvíce připomínali... Nerez. Svým naivně drsným humorem a plným, skoro rock'n'rollovým zvukem dvanáctistrunné kytary příjemně bavil Jiří Schmitzer.

Oldřich Janota sáhl do hlubin svého repertoáru, aby odtamtud vylovil takové perly jako Jsi můj druhý břeh a Sedm havranů. Krásný odpočinkový set v celém tom festivalovém mumraji.

Příjemným zakončením celé akce se pro mě stalo vystoupení Vltavy na hlavní scéně. Nebřenského parta hrála samé hity (playlist se v mnohém kryl s právě vydaným best of), zejména ze skvělého alba Marx, Engels, Beatles a zahnala jimi i chvíli hrozivý déšť. Obzvláště dobře zněl saxofon Tomáše Průši.

V areálu úmyslně nebylo k mání pivo, což jen přispělo k hladkému průběhu akce, navíc byl padesát metrů před vchodem do léčebny pohotově umístěn stánek s točeným. Já jsem si ovšem zajel do města. V autobuse bylo plno tak, že se ozvala rána a museli jsme si vystoupit. Další autobus pochopitelně nepřijel s prázdnou. ■

Scéna „Dunajská delta", na které vystoupila mj. skupina Tara Fuki (snímek dole)

Představovat
tuto bohulibou akci
by bylo nošením dříví do lesa,
dovolte mi tedy
pouze se stručně podělit
o několik hlavích dojmů
z letošního ročníku.
Určitě se na něm odehrálo
mnohem více zajímavého,
než se v mé zprávě dočtete,
ale člověk zkrátka
nemůže být
na jedenácti místech
najednou.

Witten

JAROSLAV SŤASTNÝ

Mezinárodní hudební festival soudobé komorní hudby ve Wittenu, (4. – 6. 5. 2001) nazvaný Wittener Tage für neue Kammermusik, patří k nejvýznamnějším a nejprestižnějším akcím svého druhu a přitahuje pozornost široké i odborné veřejnosti, která se do Wittenu sjíždí z celé Evropy. Když se mi letos na začátku května naskytla nečekaná příležitost na tento festival zajet, neváhal jsem ani minutu. Festival je koncentrován do jediného víkendu, nabitého koncerty a mnoha dalšími doprovodnými akcemi – zvukovými instalacemi, performancemi a letos i filmy a znějícími skulpturami. Samozřejmě ve vstupní hale „kulturáku" Saalbau Witten nechybí ani prodejní stánky všech významných i začínajících hudebních vydavatelství, která v Německu působí.

Wittenské dny nové komorní hudby jsou pořádány Západoněmeckým rozhlasem (WDR 3), jejich hlavním organizátorem a dramaturgem je známý odborník na soudobou hudbu Harry Vogt. WDR také všechny koncerty vysílá – buď v přímém přenosu nebo ze záznamu – a poskytuje jim mohutnou propagaci. Tím je také dána základní orientace především na nejnovější německou produkci, nicméně určitý prostor je poskytnut zajímavým autorům z celého světa. Z našich skladatelů (po roce 1990) zde byl hrán pouze Martin Smolka.

Městečko Witten není až tak malé, jak se mi podle mapy zdálo. V těsné blízkosti velkých průmyslových center jako Dortmund, Hagen, Essen a Bochum však působí jako oáza klidu. Ani v době festivalu, kdy se sem sjedou davy zájemců o novou hudbu (opravdu jich není málo – všechny hotely ve městě byly beznadějně obsazeny), se poklidný charakter městečka výrazně nezmění. A od hlavního koncertní sálu nepříliš vzdálený, ale přesto v hlubokém lese dobře ukrytý Hotel Hohenstein – cenově hluboko pod průměrem, ale kvalitou vysoko nad průměrem veškerého ubytování, jaké jsem kdy v Německu poznal – tento dojem ještě více zesílil.

Při vystupování z vlaku mi náhle bleskla hlavou myšlenka, že jsem si přece ani nestačil přečíst název stanice... ale podivné zvuky zaplňující halu tohoto malinkého nádraží moje pochybnosti dokázaly rychle rozptýlit – to nemohlo být nic jiného než dějiště velkého hudebního festivalu, o čemž mě vzápětí ujistily i všude vylepené plakáty.

Ty záhadné zvuky, vycházející z ocelové škatule u vchodu do nádraží, byly permanentní zvukovou instalací pánů Bruceho Odlanda (USA) a Sama Auingera (Rakousko), kteří pracují jako autorský tým od roku 1987 a zabývají se transformací (převážně) městských zvuků zdůrazňováním určitých resonancí frekvenčního pásma. Banální hluky okolí, obohacené o široké spektrum svrchních tónů, se stávají hudbou, harmonizující zpětně místo svého vzniku.

Také městský park poskytoval svou plochu pozoruhodným zvukovým skulpturám, nazvaným jejich tvůrcem Volkerem Staubem Witterinstrumente (česky nejspíš „větrofony"): čtyřicetimetrový ocelový drát, napnutý mezi stromy; zavěšené objekty z břidlice, travertinu a tvrdého dřeva, které do sebe ve větru narážely; ležící objekty z aluminia, skla a hlíny, zachycující pomocí kontaktních mikrofonů zvuky deště a větru i vzdálené ozvěny zvuků místního prostředí, které byly přenášeny do koncertního sálu a zaznívaly simultánně s dílem téhož skladatele (Quartett für Mettaltrommeln Nr. 41). Deštivé a větrné počasí skladateli přálo a „větrofony" vyráběly „hudbu", která zněla jako velmi jemná a vysoce rafinovaná elektronika. Samotný „Kvartet pro kovové bubny" byl jakýmsi stylizovaným ambientem – převážně v nejtišších dynamikách velmi pomalu se vzdouvající a klesající vlny hustých rytmických struktur působily z počátku celkem banálně, ale postupně hudba „začala fungovat" a zvuky živě hrané se spojily s přenášeným chvěním „větrofonů" a nakonec i se skutečnými zvuky větru a deště, doléhajícími zvenčí, v jedinečný estetický zážitek. Velmi zvláštního efektu dosahovali v jednom místě hráči roztočením jakýchsi dřevěných rezonátorů přivázaných na šňůrách, což vydávalo zcela tajemné a prostorově těžko lokalizovatelné zvuky, připomínající popojíždění aut při parkování. Čtyři hráči točili různou rychlostí, rychlosti se proměňovaly, znělo to úchvatně. Sotva jsem si pomyslel, že to může být docela nebezpečné, jeden z rezonátorů se utrhl ze šňůry a nárazem se roztřískal. Naštěstí se nikomu nic nestalo a tak se dotyčný muzikant snažil tvářit, že to tam patří... Přestože provedení této čtyřicetiminutové skladby bylo při premiéře velmi dobré, přece jen se zde potvrdilo staré české přísloví „Opakování – matka Umění": při repríze stejného programu následujícího dne to bylo ještě o mnoho lepší (a bez nehody).

Vysokou interpretační úroveň měly ostatně všechny koncerty, i když i v jejím rámci bylo možno pozorovat markantní rozdíly.

K nejzkušenějším a nejkvalitnějším interpretům soudobé hudby patří již tradičně WDR Rundfunkchor Köln. Ve skladbě Cantilena (2000-01) od Itala Marca Stroppy, dostali zpěváci opravdu velkou příležitost ukázat svoje schopnosti. Rozsáhlé dílo, s textem italské básnířky Amelie Rosseliniové, rozehrává celou řadu typů vokálního projevu – od heterofonie a zpěvu v clusterech, přes prostorovou distribuci jednotlivých hlasů, extrémní polohy i dynamiky (zpěv se zacpanými ústy) až po inspirace lidovými zpěvy z Tchai-wanu. K větší barevnosti přispívaly i různé zvonky a drobné bicí nástroje v rukou členů sboru. Tímto velkoryse rozvrženým a detailně propracovaným dílem, plným fantazie, potvrdil Marco Stroppa, že dokáže vytvořit bohatou zvukovost i bez použití – pro něho typické – elektroniky.

Nepostradatelnou ozdobou každého festivalu soudobé hudby je Arditti Quartet z Velké Británie. Zažil jsem jejich koncerty již několikrát, ale jejich suverénní zvládání nástrojů a precizní souhra mě fascinují čím dál více. Je obdivuhodné, že tito čtyři hudebníci, z nichž každý by mohl být špičkově placeným sólistou, věnují své úsilí právě společné hře. Jejich přístup je vlastně vzorem přesahujícím čistě hudební sféru. Kromě velmi zvláštní, ale nakonec působivé skladby Čínana Dequing Wena The Silk and the Bamboo (2001) pro smyčcové kvarteto a flétnu (v níž jsme slyšeli podivuhodný vývoj od jakéhosi „neoklasicismu" à la Jean Français až po originální smršť témbrů) hráli i na nočním koncertě věnovaném velkému hölderlinovskému projektu Hanse Zendera. Jeho dvě díla: „Denn wiederkommen" – Hölderlin Lesen III (1991) a zejména Mnemosyne – Hölderlin Lesen IV (2000) představují perly současné kvartetní literatury. Je to hudba strukturálně i fantazijně

nesmírně bohatá, dokonale korespondující s mohutnou poezií Friedricha Hölderlina. Bohužel jinak skutečně vynikající Salome Kammer strhávala při recitaci až přílišnou pozornost na sebe a tak nejlépe vyzněla místa, kdy byl text k hudbě pouze promítán.

Zřejmě nejžádanějším interpretem dneška (a rozhodně nejfrekventovanějším interpretem tohoto festivalu) je italský akordeonista Teodoro Anzellotti. Vystupoval zde s několika soubory, jimž jeho skutečně mistrovsky ovládaný nástroj propůjčil neslýchanou barevnost. Důslednou repertoárovou orientací a interpretační citlivostí povýšil Anzellotti svůj nástroj na velmi atraktivní zvukový prostředek a zřejmě i jeho zásluhou patřily skladby s jeho účastí k těm nejzajímavějším novinkám, které na festivalu zazněly. Skladba 5 nodi grotteschi e crudeli (2000-01) pro akordeon, hoboj, alt saxofon, klarinet, lesní roh, trombón, bicí a kontrabas, plná jemných zvukových fines a křehkých atmosfér, upozornila na jméno Nadir Vassena. Mladičká Annette Schmucki zase zaujala vyloženě vtipnou evokací dadaistického kabaretu pro recitátora, trombón, akordeon a bicí Die sprunghafte Erweiterung des Wortschatzes (2000-2001). Největším talentem mezi mladými autory na tomto festivalu byla anglická skladatelka Rebecca Saunders, jejíž skladbu s enigmatickým názvem Dichroic Seventeen (1998) zahrál Ensemble Modern. Na rozsáhlé ploše téměř dvaceti minut dokázala autorka udržet silné psychologické napětí, hodné Bergmanova filmu. Hudební invence a instrumentační mistrovství (neobvyklé kombinace nástrojů jako akordeon a elektrická kytara s dechy, smyčci a bicími stvořily skutečně nové barvy!) staví Rebeccu Saunders vysoko nad evropský průměr. Její hudbě prokládané dlouhými (a vskutku dramatickými) pauzami naslouchalo početné publikum jako uhranuté.

Vysoce zajímavá a originálně znějící byla i následující kratinká skladba, založená na jemných barevných nuancích jedenáctičlenného komorního souboru se třemi kontrabasy. Moje nadšení nad objevem dalšího výrazného talentu však zchladil pohled do programu – byla to skladba Györgye Ligetiho z roku 1961...

Ostatně návraty ke kořenům Nové hudby byly významným rysem letošního ročníku. Asi největší atrakcí festivalu byl program z neznámých, či dosud neprovedených skladeb Mortona Feldmana, nazvaný „Unknown Morty", v podání Ensemble Recherche. Byla to příležitost slyšet hudbu, která je jinak prakticky nedostupná. Koncert „Unknown Morty" byl koncipován jako živě nahrávaný rozhlasový pořad, zasvěceně komentovaný Hannsem Zischlerem. Tak se i početnému publiku, které zaplnilo velký sál kulturního domu (Saalbau Witten), dostalo nezbytné lekce základní feldmanovské mytologie. A samozřejmě nechyběla také dobrá rada začínajícím skladatelům jak vydělat peníze...

pokračování na str. 25

koncert

PETR FERENC

LEGENDARY PINK DOTS

8. 5. 2001
Palác Akropolis

Po roce a čtvrt se v Praze opět uskutečnil koncert britsko-holandských psychedelických zaříkávačů Legendary Pink Dots. Svou albovou novinku A Perfect Mystery u nás představili již loni, mezitím však v jejich řadách došlo k významným změnám, bylo tedy nejen nač se těšit, ale také nač být zvědavý.

Sestava Růžových teček (přednedávnem se doživších dvaceti let) se v minulosti dramaticky změnila již mnohokrát, převážnou většinu devadesátých let však byla překvapivě konzistentní. Kolem dvou britských vegetariánů (od poloviny osmdesátých let v nizozemském exilu) – zpěváka Edwarda Ka-Spela a klávesisty Phila Knighta zvaného Silverman – se po celou minulou dekádu vyskytoval saxofonista Niels van Hoornblower, hráč na kytaru, baskytaru, housle a bicí Martijn de Kleer (s pauzou v letech 1996 – 1999) a bubeník a baskytarista Ryan Moore. Převážně syntezátorovou hudbu Pink Dots v počátcích vzešlou z kombinace psychedelie, new romance a krautrocku posunuli směrem k originálnějšímu písničkářství v posledních letech obohacenému rockovým tahem. A přestože nové album v kontextu bohaté diskografie skupiny (cca 20 řadových alb, přibližně stejně různých kompilací a živých desek + množství sólových projektů, např. Tear Garden – fúze se Skinny Puppy – či sólová tvorba obou protagonistů skupiny) nepatří k nejlepším, pro koncertní prezentaci výše zmíněné sestavy bylo ideální (je to určitě „nejživější" počin LPD) a Pink Dots na svých loňských koncertech těžili především z něj. Letos na jaře však řady skupiny opustil Ryan Moore a zvukař Frank Verschuuren (kterého nahradil jeho předchůdce Raymond Steeg). Zejména odchod prvního z nich asi mnohé postavil před otázku, nakolik se program koncertů změní.

Přestože jsem to nepředpokládal, nezměnil se skoro vůbec, alespoň ne co se týče A Perfect Mystery. Z playlistu k velké škodě vypadly Nine Shades To The Circle a Andromeda, rozsáhlé skladby patřící k tomu nejlepšímu z celé dosavadní tvorby LPD. Z deseti písní nového alba jich naopak zaznělo hned šest. Bez bicích nástrojů zněly křehčeji a svou atmosférou daly vzpomenout na Pink Dots konce osmdesátých let. Výtečně vyzněla zejména úvodní Lent a vrchol celé desky, Blue. Ze starších skladeb došlo na nezbytnou Princess Coldheart, nádhernou anglickou baladu prošpikovanou gotickými prvky a orientálně znějícími dechy. Pochopitelně udělala radost celému sálu, ale živě bohužel díky množství studiových kouzel použitých při jejím vzniku nikdy nezazní plně. A zdálo se, že ji LPD hrají spíše z povinnosti, v rámci celého setu působila jaksi nepatřičně. Dále zazněla folková Friend, při níž na pódiu osaměli Ka-Spel a de Kleer s akustickou kytarou, Evolution (z nejúspěšnější desky LPD The Maria Dimension z roku 1991) hlavní část koncertu uzavírala. K Maria Dimension se Pink Dots vrátili ještě prvním z přídavků, něžnou Belladonnou, a poslední písní a zároveň vrcholem večera, extatickou The Grain Kings, kde Ka-Spel a van Hoornblower donekonečna opakovali hypnotický motiv tam, kde je na studiové nahrávce dlouhé kytarové sólo.

Posledně jmenovaní na sebe při vystoupeních strhávají největší pozornost. Niels van Hoornblower je svým zjevem sympatického stryce, který se mezi posmutnělými mystiky ocitl náhodou, jednoduše roztomilý. Jeho dravé a zároveň velmi melodické hraní bez zbytečných exhibic je přitom poznávacím znamením skupiny již třináct let. Tentokrát hrál na soprán- tenor- baryton- a bassaxofon (mnohdy na dva z nich zároveň), příčnou flétnu a dechový syntezátor; na studiových nahrávkách ještě navíc obsluhuje klarinet a basklarinet. Mužem číslo jedna je ovšem zpěvák a textař Edward Ka-Spel. Zjevem přihrbený mág v rozthrhaném plášti a s bosýma nohama se svíjí za mikrofonem v pohybech téměř epileptických, improvizuje ve svých básnických textech, dotýká se diváků a zejména dokonale pracuje se svým výše posazeným hlasem. Umí být tím nejněžnějším těšitelem a hned nato zvěstovatelem zkázy, jeho měkký východolondýnský přízvuk ale vždycky udrží posluchače v napětí a je z něj cítit bezprostřední blízkost. Právě poezie hlasu a slova, kterou Ka-Spel doslova přetéká, umožnila Pink Dots na základech výše jmenovaných vlivů postavit tak svébytný tvar, jakým jejich hudba bezesporu je.

Letošní pražský koncert byl příjemnější než ten loňský. Nepřekvapil sice, ale bylo v něm mnohem více intenzity a radosti.

PS: V tisku byl inzerován „special guest". Kdo to měl být a proč se nekonal? ■

V:NM Festival 2001,
23. - 25. května,
Graz,
Rakousko

konfrontace

MICHAL RATAJ

Začátkem roku dostalo několik českých skladatelů pozvání k účasti na blíže nespecifikovaném teamworku v Grazu. Konečná česko-moravská sestava, která nakonec 21. května do Rakouska odjela, čítala tři účastníky – Ivo Medka, Markétu Dvořákovou a mne. Díky „informačnímu embargu" jsme skutečně až do příjezdu neměli sebemenší potuchy o tom, co nás čeká, s kým a co budeme na místě tvořit a hlavně co z toho má vzejít. Většina informací k nám dolehla vlastně až na místě a teprve s naším příjezdem jsem si pro sebe začal utvářet trochu širší hudební i obecně kulturní kontext, v němž jsme se po celý týden pohybovali.

Nová budova Technické univerzity, na následující straně pohled na strop koncertní síně CUBE

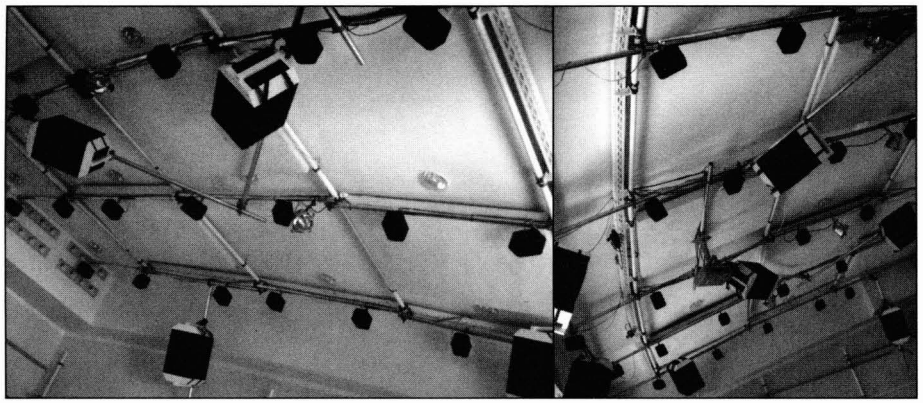
Následující zamyšlení bude svým pohledem asi tak trochu obojetné – nemohu totiž v sobě zapřít subjektivní úhel účastníka týmové hudební produkce, ani však poněkud kritičtější stanovisko muzikologa, který se na týden ocitl v prostředí esteticky velmi kontrastním k tomu českému a tudíž v mnoha směrech i velmi provokujícím. Přistoupíte-li se mnou na možnost takovéhoto dvojího pohledu, pak čtěte dále.

V pondělí se na místě sešlo sedm lidí, kteří měli společně do pátku 25. připravit jakýsi koncertní program. Sedm lidí, sedm osobností, sedm různých muzikantů, jak se však postupně ukázalo – nikoliv již sedm estetických světů. Po pár rozhovorech o koncepci naší budoucí týmové „kompozice" začalo být totiž zřejmé, že česká a rakouská sekce našeho ansámblu jsou poměrně odlišně esteticky i poeticky zakořeněny. Rychle bylo zjevné, že „český" akcent na alespoň elementární představu o formě a strukturálním průběhu společného „díla" asi neobstojí a v okamžiku, kdy vzešel od (vynikajícího a inspirativního) kytaristy Armina Pokorna impuls ke hře na téma „Proč venku neprší", mi bylo jasné, že se nadále nebude jednat o „teamwork", ale o velkou „team-improvizaci".

Jak jsem se později dozvěděl od jednoho z duchovních otců V:NM Festivalu Seppa Gründlera, celý festival je vlastně každoroční příležitostí pro setkání lidí, kteří svou tvorbou vytvářejí jakýsi experimentální, multimediální a dost otevřený protipól klasické akademické sféře tzv. soudobé vážné hudby. Nicméně hudební produkce, které bylo možné během festivalu slyšet, občas atakovaly práh únosnosti. Estetika prezentované hudby byla prakticky mimo akademické pojmové kategorie – hudba zněla převážně elektronická, elektroakustická, s doprovodem více či méně zdařilého a formálně „funkčního" videa či animace. Jestliže se přítomným zdála skladba brněnské skladatelky Markéty Dvořákové pěkná, ale „out of date" (opožděná o 20 let, přehnaně expresívní, příliš „duchovní"), pak naopak prezentovaná rakouská scéna připomínala „východnímu publiku" asi nejspíš to, čemu se ve vztahu k textu v postmoderně říkává „Sprachspiel" – jakési nezávazné hraní si s hudbou, zvuky, barvami ... a něco z toho možná bude ...

Jedním z velkých zážitků bylo pro našince vybavení nové budovy Institutu pro elektronickou hudbu (IEM). V tamní koncertní (byť ne příliš koncertně vyhlížející) síni nazývané CUBE je nainstalováno 82 reproduktorů, přičemž směrování zvuku ve 24 nezávislých směrech je řízeno počítačem. Umím si představit, že zde za pár let (budova je otevřena teprve od září) budou znít zvukově fascinující projekty. Letos tomu tak úplně nebylo.

Zde bude na místě udělat krátkou vsuvku s objasněním podrobnějších lokálních souvislostí. IEM je sice statutárně částí hudební akademie v Grazu, reálně však mezi těmito dvěma institucemi mnoho kontaktů nevládne. Fakt, že se IEM ocitl v nové budově Technické univerzity, svědčí o větší příbuznosti právě s tímto vzdělávacím ústavem – IEM totiž vychovává zejména nové genera-



ce profesionálních zvukařů a hudebních inženýrů, tj. převážně technicky zaměřených studentů. To, že IEM vlastní špičkové technické vybavení, je možné díky štědrému zázemí Technické univerzity a zejména díky intenzivnímu komerčnímu vývojovému programu, který na institutu probíhá.

Je nasnadě, že na poli kompozice zde vzniká nedozírné pole pro tvůrčí experimentální činnost. Za dva roky by měl být spuštěn též program postgraduálního studia elektronické a computerové hudby, který bude určen právě pro skladatele. V Evropě tak vznikne další z nemnoha center elektronické a computerové tvorby. Současní studenti kompozice však přicházejí do IEM vlastně jenom na zkušenou (ostatně ani u nás tomu není jinak) – zjistí, co dokáže „hudební počítač", jak se zapne syntezátor a tak podobně. Na podrobnější zkoumání zákoutí a tajů elektroniky a počítačové hudby však není v akademických osnovách mnoho času.

Zde tak začíná svítat v otázce skladby autorů a účinkujících, které bylo možné na V:NM Festivalu spatřit. Seppo Gründler pokračuje: „Můžeme mluvit o dvou sférách, z nichž přicházejí naši účinkující. První je oblast klasicky akademicky vzdělaných lidí, kteří se ovšem záhy ve svém studiu začali orientovat na oblast nové experimentální hudby. Druzí přicházející z oblasti rockové či jazzové hudby, kterým samy tyto scény nestačí a hudebně se tak blíží více k improvizované a často potom i k tzv. nové hudbě (Gründler zde odlišuje „Novou hudbu" 60. let od obecně „nové hudby", která prostě stojí v opozici vůči akademické, resp. tradiční, konzervativní scéně – pozn. red.).

Díla, která zde můžeme slyšet, nemusí být nutně špičková – samotný festival je především experimentálním polem. Lidé, kteří zde hrají – a to je vlastně naším přáním – spolu normálně nikdy nehrají. Většina věcí, které zde zazní, je tak vytvořena specielně pro festival.

Hlavní idea festivalu je pak ta, že se tato scéna, která v Rakousku existuje, jednou ročně sejde a může si vyzkoušet nové věci, spojovat je dohromady, hovořit o nových nápadech, o tom, jak se situace vyvíjí. S jistotou můžeme říct, že se zde sjede 80 procent Rakušanů, kteří mají něco společného s novou hudbou – jsou zde nejdůležitější kurátoři, hudebníci, skladatelé."

Tolik vsuvka pro podrobnější osvětlení pozadí festivalu, jak jej bylo možné během týdenního pobytu vypozorovat. Vraťme se však nyní k festivalu samotnému – psal se pátek 25. května a náš improvizační tým měl předvést výsledek svého několikadenního lidského i hudebního sbližování.

Sám můžu těžko posoudit výsledek naší páteční týmové improvizace. Celé vystoupení trvalo asi 17 minut (naštěstí bylo po domluvě zkráceno z původně zamýšlených čtyřiceti !!!), mám ho nahrané a rád jsem si jej už několikrát přehrál. Asi to zní masochisticky. Zdá se mi přesto, že lze – se vší sebekritikou – konstatovat řadu pozoruhodných hudebních událostí, k nimž jsme se v sedmi účinkujících nějakými záludnými, prostě muzikantskými cestami dobrali. Myslím, že stejné pocity ale mívají improvizující jazzoví hudebníci či prostě parta jammujících rockerů. Jde o výsledek ochoty naslouchat, citlivě vnímat okolní hudební dění, a snahy něco sdělit. Pak je ovšem úplně jedno, jestli je zrovna na pořadu blues, či zda nějaký „umělec" háže různé předměty do třesoucích se strun luxusního (!) koncertního křídla.

Zde ještě musím přidat poslední postřeh. Převážná většina autorů a interpretů vystupovala s kamennou tváří zračící pocity z velmi vážné a vysoce sofistikované tvorby. Při značné převaze improvised music ovšem takový přístup mnohdy působil trochu komicky. Často mě napadalo, zda se vystupující stylizují do takové role záměrně a zda se jedná o globálnější trend na rakouské neakademické scéně. Rozhodně to byl jev, s nímž jsem se (a asi ne sám) nějak nedokázal identifikovat.

V každém případě je však každá takováto přímá a aktivní konfrontace s diametrálně odlišným estetickým prostorem obrovskou zkušeností – tříbí hudební cit, rozšiřuje strnulé a často (zejména v Čechách) dost předpojaté estetické mantinely a stimuluje nové podněty pro nová hudební vyjádření. ■

Witten

pokračování ze str. 23

Program „Unknown Morty" byl dobrým příkladem, jak udělat posluchačsky i divácky vděčný koncert soudobé hudby (byly na něm promítnuty též dva dokumentární filmy s hudbou hranou živě), aniž by bylo třeba slevovat z náročnosti. Ovšem vysoká úroveň interpretace je pro takové úkoly nezbytná a dodala patřičný lesk i mladistvým pokusům či bizarním hudebním doprovodům k jakýmsi nezjištěným obskurním filmům (nečekaně odhalujícím inspirace jazzovými experimenty Stana Kentona, Erikem Satiem a snad i nápěvky Leoše Janáčka...).

Pro zájemce byla kromě toho připravena zvláštní a několikrát opakovaná projekce filmů s Feldmanovou hudbou, kdy byla možnost znovu shlédnout historické dokumenty o Jacksonu Pollockovi a Willemu de Kooningovi i hraný film The Sin of Jesus na námět povídky Isaaka Baabela, v němž Feldman osvědčil schopnost vyjádřit hudbou složitou psychologii postav i fantasknost děje. Sérii doplňoval ještě neoficiální otřesný dokument o vietnamské válce The Time of Locust, dokazující, že tomuto skladateli nebyly palčivé společenské problémy ani zdaleka lhostejné.

Vynikající freiburský Ensemble Recherche hrál ovšem i na jiných koncertech a podařilo se mu vzbudit u mne nadšení i pro supersložitou hudbu Briana Ferneyhougha, kterou jsem vždy považoval spíše za jakousi grafománii. V podání tohoto souboru to však byla hudba velmi životná a náhle posluchačsky zcela jasná a silně přesvědčivá. Poprvé v životě jsem měl pocit, že chápu, o co u Briana Ferneyhougha jde: výsledkem předetailizovaného zápisu musí být lehce plynoucí, bohatě dynamicky diferencovaná hudba, vyvolávající dojem spontánní, avšak dokonale sehrané improvizace; něco na způsob „action painting". Možná trochu „staromódní" estetika, ale tito hudebníci ji zvládli perfektně.

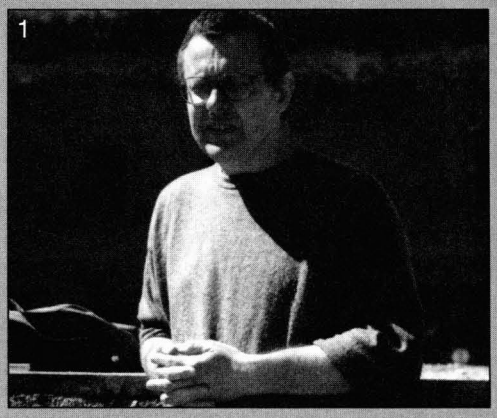
Závěr festivalu patřil velkolepé party pořádané zástupci města a volně přístupné každému. Zlé jazyky říkaly, že to je hlavní důvod popularity „Wittener Tage", že proto sem všichni rádi jezdí... Faktem však zůstává, že tímto způsobem vyjadřuje město respekt hudebníkům i této události, která již k němu neodmyslitelně patří.

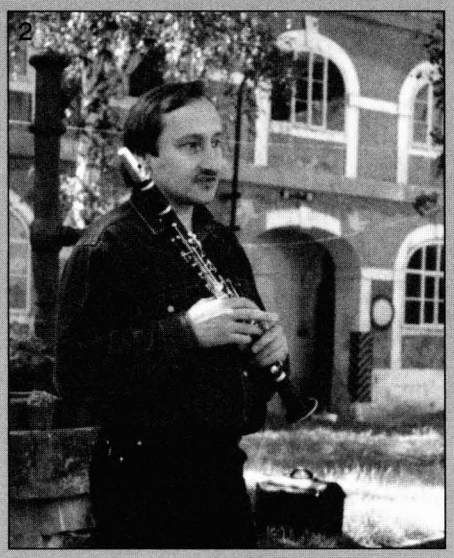
Příští Wittener Tage für neue Kammermusik 2002 se konají 26. – 28. dubna. ■

2x3 = ...?

WANDA DOBROVSKÁ

...TEREZÍNSKÝ VÍKEND





Skladatel Peter Graham (1), klarinetista Kamil Doležal (2), zpěvák Petr Matuszek (3)

Zdá se, že "kulturních ostrovů", v nichž filosof Harrie Salman vidí základ nové evropské kultury ducha, utěšeně přibývá i u nás. Občanské sdružení SHOCK (Soudobá hudba otevřená celé kultuře) má jistě šanci vygenerovat zónu pro setkávání svobodných lidí, kteří "duchovním světlem svého myšlení přemáhají materialistickou temnotu, rozvíjejí síly svého srdce a stávají se opět původními a tvořivými". Stejně tak i Duncan Centre, který tuto tendenci svými aktivitami stvrzuje už nějaký čas, a stejně tak i Středoevropská kolonie současného umění (M.E.C.C.A.) v Terezíně, která funguje teprve rok.

Činnost a vize zmíněných tří organizací se prostoupily na Terezínském workshopu 11. až 13. května. M.E.C.C.A. poskytla objekt – budovu bývalých skladů Kavalír 6 v objektu terezínské pevnosti. Syrové prostory, které pozbyly své historie a rozměry, umístěním a dispozicemi otevřené projektům takové velkorysosti, na jakou si kdo troufá, se na tři dny staly dějištěm muzikantských dílen, koncertů a setkání v režii sdružení SHOCK. Tematickým zaměřením workshop navázal na – zatím – dvouletý cyklus časopiseckých článků (Harmonie), rozhlasových pořadů (Český rozhlas 3 – Vltava) a studentských besed (katedra hudební vědy FF UK) o české soudobé hudbě.

První rok měli posluchači a studenti možnost seznámit se s vybranými osobnostmi z mladší generace českých skladatelů – Danem Dlouhým, Martinem Smolkou, Sylvou Smejkalovou, Michalem Macourkem, Vítem Zouharem, Kryštofem Mařatkou, Kateřinou Růžičkovou a Romanem Z. Novákem. Nápad se ukázal být natolik nosný, že se jeho iniciátoři (skladatelé Miroslav Srnka a Michal Rataj a muzikoložka Tereza Havelková) rozhodli podržet ho ještě další rok, ovšem v inovované podobě – rozšířený o interprety. Dostalo se tak na skladatele Petera Grahama (Jaroslava Šťastného), Vlastislava Matouška a Ivo Medka a z koncertních umělců na Petra Matuszka (zpěv), Kamila Doležala (klarinet) a Tomáše Ondrůška (bicí). Terezínské víkendové soustředění bylo "bonusem" pro všechny, kdo se v té či oné podobě během oněch dvou let do projektu zapojili. Skladatelé a interpreti na něm figurovali jako lektoři, ale také jako protagonisté (autoři a účinkující) skladeb uvedených na sobotním koncertě. Program pátečního koncertu byl sestaven z děl posluchačů a čerstvých absolventů katedry skladby pražské HAMU. A jako s účastníky akce se pro workshop počítalo s žáky, studenty a pedagogy základních uměleckých a speciálních středních škol, konzervatoří, eventuelně i vysokých hudebních škol a pro koncerty s širokou – i místní – veřejností.

Koncepce promyšlená, ale – jak se ukázalo – nereálná. Workshop probíhal v sobotu, přičemž výborná myšlenka nabídnout nejprve dílny vedené jednotlivými umělci a poté ještě tři sezení s lektorskými dvojicemi skladatel-interpret (tématicky nasměrované k programu večerního koncertu) přišla z časových důvodů vniveč. Setkání s pozvanými hudebníky byla natolik zajímavá, že se důsledně protahovala. Věci to ovšem vůbec na škodu nebylo, pouze bylo lze litovat neuskutečného nápadu – snad někdy příště. Rozhodně bylo dobré, že se

dílny časově nepřekrývaly – přestože některé účastníky zajímala více kompoziční a jiné zase naopak interpretační problematika, bylo dost takových, kteří stáli o obojí, a takto v pohodě mohli stihnout všechno.

Jedinečná atmosféra obou koncertů byla dána především jedinečným prostorem – interpreti museli komunikovat přes nepříliš vstřícnou akustiku protáhlých skladových místnosti s nízkými stropy, což mohli vnímat – a také vnímali – jako nový podnět ke kreativitě. I v amplifikovaných skladbách vyžadovala elektronická složka velmi citlivý přístup (jehož se jí ne vždy dostalo). Inspirativní bylo začlenění vizuální a pohybové složky do některých skladeb i do rámce koncertů – akce probíhala ve spolupráci s Konzervatoří Duncan Centre. Sobotní koncert z děl přítomných lektorů-skladatelů v provedení přítomných lektorů-interpretů (včetně happeningu s posluchači v Matouškově Labyrintu) byl celkově vyrovnanější, páteční přinesl více překvapení. Pozitivních – v hudbě Ondřeje Adámka, který se takto představil krátce po návratu ze studijního pobytu v Paříži, jímž se evidentně vyšvihl zejména v zacházení s elektroakustickou a perkusivní hudební složkou, i negativních – v úmorně dlouhé a mimohudební infantilitou zatížené kolektivní kompozici Michala Nejtka, Romana Palase a Michala Trnky.

Na besedy a diskuse, které byly rovněž součástí koncepce Terezínského víkendu, se moc nedostalo. Jednak – opět – z důvodů časových, koncerty končily dost pozdě a chladné noci následnému intelektuálnímu analyzování moc nepřály. Také ale pro jakýsi, u nás stále ještě dost zakořeněný ostych ptát se. Na dílnách tu a tam nějaká otázka i padla, pravá diskuse se ale nerozvinula. Ani závěrečné – nedělní – setkání nebylo užitečnou výměnou názorů v pravém slova smyslu, pouze snůškou postřehů a dílčích podnětů – vzhledem k poměrům i za ni díky.

Závěrečná otázka samosebou zní: pokračovat nebo ne?

Jistěže ano. Co se na Terezínském víkendu nepovedlo, nebylo vinou organizace nebo koncepce, nýbrž naopak snahy stihnout více, než je ve zvoleném čase i pro vytčené téma reálné. "Vystrčení" akce mimo velké kulturní centrum je jednoznačně dobré, nikdo po jednotlivých položkách programu nespěchá domů, je více prostoru pro neformální komunikaci – včetně oněch výše zmíněných diskusí, ve kterých ještě stále dost dobře neumíme svobodně překračovat pomyslnou dělící čáru mezi pedagogem a žákem. ■

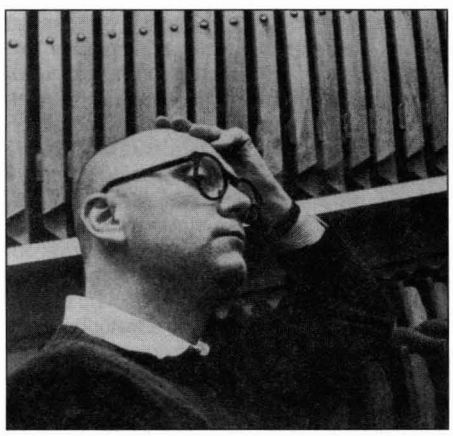
GLOSÁŘ ZE SVĚTOVÉHO TISKU

připravuje Pavel Klusák

✗Přes sto umělců se zúčastnilo hlasování o nejzásadnější písně Beatles v britském měsíčníku Uncut. Hlasovali mj. David Byrne, Ray Charles, Bryan Ferry, členové Sonic Youth či Radiohead, ale i režiséři Richard Lester a Ken Loach; zúčastnění písně zároveň rozsáhle komentují. Konečné pořadí od pátého k prvnímu místu: In My Life, Tomorrow Never Knows, I Am The Walrus, Strawberry Fields Forever, A Day In The Life.

✗Všechny koncerty desátého ročníku londýnského Festival of Experimental Music lze slyšet na internetové stránce pořádajících London Music Composers (www.l-m-c.org.uk). Třídenní akce byla tentokrát věnovaná tvorbě žen a vystoupili na ní například japonská hráčka na koto Miya Masaoka, britská klavíristka Marilyn Crispell, plunderfonický projekt People Like Us či duo Ikue Mori & Sylvie Courvoisier (elektronika/ klavír).

✗Festival Ars Electronica v rakouském Linzi se letos bude konat ve dnech 1. – 6. září. Ve finálové trojici nominovaných projektů na Prix Ars Electronica v kategorii elektronické hudby se ocitla instalace Matrix japonského tvůrce Ryoji Ikedy, software pro vytváření generativní hudby Ovalprocess německého autora Markuse Poppa a oaklandské duo Blectum From Blechdom.



Between The Lines: trumpetista, skladatel a vydavatel Franz Koglmann

✗Aktuální (červnové) číslo Jazz Times přináší rozhovory s producenty a vedoucími vydavatelství Manfredem Eicherem (ECM) a Franzem Koglmannem (Between The Lines). Je to další akcent na fenomén "evropského jazzu" a jeho respektování na současné americké scéně; měsíčník Jazziz věnoval nedávno evropskému jazzu celé číslo i doprovodný kompakt. V eicherovském materiálu vzpomíná Keith Jarrett na natáčení proslaveného The Köln Concert: "Všechno bylo špatně. Klavír byl špatný, v dusné restauraci nám dali mizerné jídlo, dva dny jsem nespal. Divže jsme neposlali zvukaře domů..." Podle Eichera se alb se záznamem kolínského koncertu dodnes prodaly čtyři miliony.

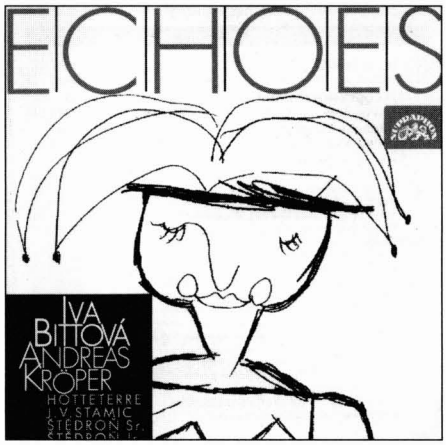
✗Jazziz (5/2001) přináší kritickou anketu k albům za rok 2000. Ačkoli osobní "top ten" dvaadvaceti kritiků se nesčítá, prostým zrakem lze odhalit mimořádnou frekvenci comebackového alba pianisty Andrewa Hilla, titul Dusk (Palmetto Rec.). Často je jmenován i Dave Douglas, Matthew Shipp, William Parker, Dave Holland či Uri Caine. Posledně jmenovaný mluví s Jazziz o novém projektu The Philadelphia Experiment, v němž se spojil s kontrabasistou Christianem McBridem a bubeníkem Amirem Thompsonem; album vychází u Ropeadope Records.

✗Předchozí číslo Jazziz (4/2001) je věnováno Kubě a upozorňuje mj. na rozdíly ve stylech urbánní Havany a klidného Santiaga na druhém konci ostrova. Klavírista Chucho Valdés, kterého článek představuje, je nominován americkou Asociací jazzových novinářů na titul umělec roku.

✗Z nových knih: Rocco Di Pietro – Dialogues With Boulez (Scarecrow Press), Darrin Daniel – Harry Smith: Fragments of a Northwest Life (Elbow Press), David Rothenberg & Marta Ulvaeus (editoři) – The Book of Music & Nature (Wesleyan University Press).

ul@atlas.cz

Label Iva Bittová



I. Bittová, A. Kröper: Echoes
Supraphon 2001, TT: 46:29

U „značky Iva Bittová" má člověk téměř stoprocentní jistotu, že hudba nebude nudit, štvát ani otravovat, že bude svěží, originální, pravděpodobně nějakým způsobem zemitá. Je tomu tak i na nahrávce Echoes, pro kterou se s Ivou Bittovou dali dohromady skladatelé Miloš Štědroň otec a syn a flétnista Andreas Kröper. Cesty průniků jsou mnohé: a) divadlo – Miloš Štědroň st. patří k osobnostem slavného brněnského Divadla „Na Provázku", kde svého času působila i Bittová. Nejde o to, že se umělci znají, nýbrž o specifický umělecký jazyk, kterým se „Provázek" postupně stal, a který umožňuje divadlu být hudbou a hudbě být divadlem. Jak se to děje? Kdybych to z poslechu nahrávky mohla vědět, bylo by někde něco špatně. Poslechem nahrávky to lze jedině najít a pocítit – nejvíc v šestnáctidílné „suitě" Vanitas, která je společnou kompozicí obou Štědroňů. Jednotlivé části jsou stručnými (někdy jen dvacetivteřinovými) hudebními aforismy s využitím textů latinských, českých aj. přísloví, ale také třeba jen „nadpisů" (Arnica montana). Štědroňové s Bittovou našli geniální „vážnohudební" způsob projekce klipového hudebního myšlení – větičky jsou propracovány s pedanterií tvůrců videoreklam, kde se zhodnocuje každá vteřina a samozřejmě se nepočítá s nosností pro větší strukturu. Suita má ale přece určitou formu – některé části spolu korespondují (první s osmnáctou, desátá s třináctou). S Bittovou hraje pětičlenný instrumentální ansámbl, nejvíce prostoru má nicméně zpěvačka – a její hlasové kreace mimoděk souzní s uměním Meredith Monk, jak je nedávno předvedla v pražské Arše. b) stará hudba – Andrease Kröpera zanesla do Čech vlna péče o historicky poučenou interpretaci, pro českou hudební scénu v tomto směru už mnohé vykonal a stále koná. K titulu, který vznikl ze společné improvizační aktivity s Ivou Bittovou, přispěl zpracováním jedné skladby Jacquese Hotteterra (Ecos), vlastní kompozicí (Iva pro flétnu) a kreativní účastí v dalších dílech Štědroňů (po jedné Passacaglii a po jednom Requiem od každého) a Bittové (Winds pro hlas a flétnu). Z praktik a ducha staré hudby přenáší Kröper do projektu Echoes modus improvizace jako konstantu hudebnosti, jako znamení hudby, která fakticky existuje pouze tehdy, když zní, a znějící přítomnost je tak pro ni vždy závaznější než jakákoliv fixace (digitální nevyjímaje!). c) archetyp – Bittová na nahrávce, obrána o trojrozměrnost a vizuální charakteristiku, nejednou odhaluje podstatu živého člověčenství a ženství: pouze zvukovými prostředky, a někdy tak „autenticky", že byste nejraději uhnuli, přičemž není kam. Aby „konzument" nahrávky nezůstal na pochybách, představuje Bittová tuto svou šarži hned v úvodních Ecos 1 a polarizuje jí pak příležitostně i další skladby. Všichni zúčastnění v Echoes tu jakoby pokračují ve svých dosavadních cestách, sama Echoes ale nejsou pokračováním ničeho – je to jeden z nemnoha českých CD projektů, který má díky tvůrčímu potenciálu přizvaných umělců, osvícené dramaturgii a odvážné produkci šanci aktuálně rezonovat napříč posluchačským spektrem.

Wanda Dobrovská

Patrč mihotání

Ty syčáci: Lék & jed,
Indies records 2001, TT: 49:16

Po roce od vydání skvělého debutu Máj v dubnu je tu nové album brněnských Syčáků. Zatímco prvotina znamenala pro všechny tři členy souboru (Petr Váša, Tomáš Fröhlich, Petr Zavadil) rázný krok k novým vyjadřovacím prostředkům, Lék & jed trochu rozpačitě přešlapuje na místě. Obsahuje sice mnoho pozoruhodných momentů, ráznost a soudržnost Máje v dubnu však postrádá.

Písně na albu by se daly rozdělit do dvou kategorií: na úplné novinky a na zhudebnění starších Vášových textů (ta převažují). Přestože název alba by tomu mohl napovídat, kromě titulní písně nepocházejí ze sbírky Lék a jed, ale ze sbírky 1/1. To znamená, že jsou nejméně deset let staré, zatímco jejich hudební složka je zbrusu nová a ne vždy se tyto dvě roviny setkají tak, aby daly vzniknout nové kvalitě. Nejlépe se to podařilo v písni Krasohled, kde je plíživé erotické dusno textu skvěle umocněno tichou hudební kulisou, která se v závěru zlomí do razantní trhané mezihry, aby znovu utichla a vrátila celou skladbu k počátečnímu zastřenému šepotu. Mimochodem, autory zmiňované mezihry jsou Fröhlich a Zavadil, kterým se na novince dostalo oproti debutu mnohem více prostoru, většinou ku prospěchu věci. Kromě spoluautorství tří písní se také mnohem častěji projevují jako zpěváci. Třeba hned v úvodní skladbě Různé tváře, jejíž trojhlas dává posluchači vzpomenout na jednu z předchozích Vášových skupin – Ošklid. Nejvýrazněji se oba kytaristé vokálně prezentují v další ze skupiny znovuoživených textů – v písni Nekonečné večery / špatní kmotři; naléhavý repetitivní text je podmalován zvukovou kulisou ne nepodobnou skladbě Po bouři z debutového alba Syčáků, recitace ovšem místy přílišnou pitvorností dojem mantry sem tam naruší. Nicméně se pořád jedná o jednu z nejzdařilejších písní alba. U „recyklovaných" textů ještě zůstaneme: Buď mně v patách dává střídáním exaltovaně hororové recitace s něžně folkovým zpěvem nahlédnout hned na dva z možných výkladů slov, titulní píseň zaujme rock'n'rollovou razancí kombinovanou s úryvky ruské lidovky Berjozka – Zavadil zde místo na kytaru hraje na balalajku; v konečném mixu je bohužel trochu utopená. Ve skladbě Po hudbě se atmosféra textu s atmosférou hudby bohužel nesešla, přestože jsou obě složky přinejmenším pozoruhodné. Nejhůře z celého alba dopadla píseň Nepřítel – k původním slovům byl dodán asi třikrát tak dlouhý apendix, který jejich náladu úspěšně zahubil a z krásné básně vytvořil všehochuť bez zápachu. Hudba se na ploše pěti minut třikrát „dramaticky" zlomí, aniž by se vůbec začala vyvíjet.

Z úplných novinek nejvíce zaujme Rock'n'roll, komická vzpomínka na zakládání středoškolských kapel a nekonečné debaty ve sklepích, v níž Váša zmíní svou vůbec první skupinu Uzené koleno. Bizarním slovníkem Máje v dubnu jsou napsány dvě další novinky: Chtěl jsem jednu a Válka v poušti dvě – obě patří k tomu nejslabšímu, co Lék & jed přináší. První z nich je celkem bezduchou rýmovačkou, z druhé kape patos a moralizování.

Zcela mimo kategorie pak stojí desetiminutová Chatrč milování (v letech...). V podstatě čistě folková píseň obrací hned od začátku veškerou posluchačovu pozornost k devíti slokám textu. Ten, máme-li Vášovi věřit, je přepracovanou verzí jedné z jeho dávných básní, což sám autor v první části písně smutně ironizuje, aby se posléze dostal ke gejzíru slovních hříček (zdánlivě) bez ladu a skladu na sebe vršených. Když už se zdá, že se stane parodií sebe sama, nechá Váša zaznít křehké a pokorné závěrečné sloce: „myslete si třeba že to přeháním / ale ty romantické věci kolem úplňku mi nejsou nepříjemné..." Společně s Krasohledem nejsugestivnější píseň celé desky, na dlouhých plochách (9:54 resp. 6:19) se Syčákům bruslí zdá se nejlépe.

Jak se tak dívám, zmínil jsem kromě jedné všechny skladby na albu. Nuže: závěrečná Hladová hvězda je kromě něžného refrénu taková... nijaká.

Co říci závěrem? Kvalitě Máje v dubnu Lék & jed na paty nešlape, těsně nadpoloviční většina z dvanácti písní však za opakovaný poslech rozhodně stojí.

Petr Ferenc

FÓRUM MLADÝCH

člen Asociace hudebních umělců a vědců

pořádá

XXIX. ročník hudebního festivalu

Mladé pódium 2001

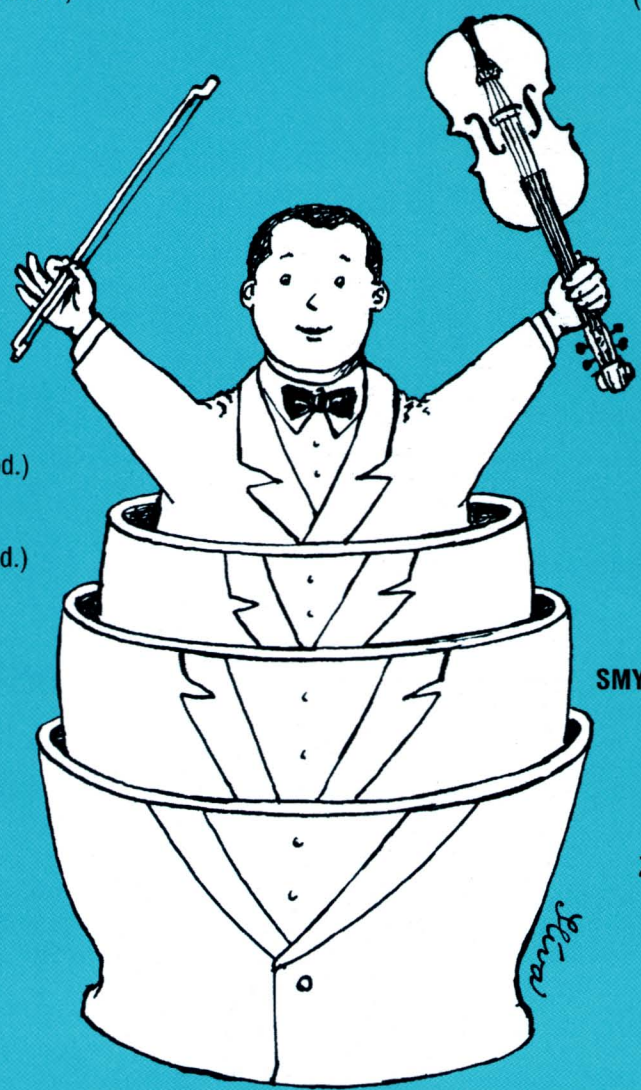
Karlovy Vary, 17.-24. srpna 2001

za finanční podpory
Ministerstva kultury České republiky,
Města Karlovy Vary, Nadace OSA,
Českého hudebního fondu,
Nadace Bohuslava Martinů,
Nadace Život umělce,
Nadace Pro talent
a Fondu Leoše Janáčka

FÓRUM MLADÝCH
Radlická 99, 150 00 Praha 5
Tel./fax: 02/51 55 39 96
e-mail: verhyksova@yahoo.com

Předprodej vstupenek:
Lázně III, Mlýnské nábřeží 5 (14-17 hod.)
KUR-INFO, Vřídelní kolonáda
(Po-Pá 7-17 hod., So-Ne 10-16 hod.)
CITY-INFO, tř. T.G. Masaryka (9-18 hod.)
Parkhotel PUPP, Mírové náměstí 2

Sekretariát festivalu
(pouze v době konání):
Amethyst
I.P. Pavlova 14
Karlovy Vary
tel.: 0605/718 619
0605/900 336



PROGRAM FESTIVALU

17. 8. 2001 pátek
Grandhotel Pupp, 19.30 hod.
ZAHAJOVACÍ ORCHESTRÁLNÍ KONCERT
P. M. Musorgskij: Obrázky z výstavy
S. Prokofjev: Péťa a vlk (div. zpracování)
Karlovarský symfonický orchestr
Dirigent: Jakub Hrůša

18. 8. 2001 sobota
Galerie umění, 19.30 hod.
KLAVÍRNÍ RECITÁL ROMANA FRIČE
(P. I. Čajkovskij, V. Kalabis, B. Martinů,
W. A. Mozart, S. Rachmaninov)

19. 8. 2001 neděle
Chrám sv. Máří Magdalény, 20.00 hod.
KOMORNÍ KONCERT
Mgr. Martin Jakubíček - varhany
Zbyněk Bílek - trubka
(J. A. Benda, M. Dohnal, B. Martinů,
G. P. Telemann, J. P. Vejvanovský)

20. 8. 2001 pondělí
Galerie umění, 19.30 hod.
PĚVECKÝ RECITÁL
Irena Houkalová - soprán
Pavol Bršlík - tenor
Jaroslav Šaroun - klavír
(P. I. Čajkovskij, A. Dvořák, V. Kaprálová,
B. Martinů, S. Rachmaninov)

21. 8. 2001 úterý
Galerie umění, 19.30 hod.
FAGOTOVÉ KVARTETO
Fagoti Brunenses
(P. I. Čajkovskij, S. Prokofjev,
N. A. Rimskij-Korsakov,
B. Řehoř, V. Zouhar)

22. 8. 2001 středa
Chrám sv. Máří Magdalény, 19.30 hod.
SBOROVÝ KONCERT
Foerstrovo komorní pěvecké sdružení
Sbormistr: Lukáš Vasilek
Lenka Mikulová - varhany
(P. G. Česnokov, P. Eben, P. Hindemith,
Z. Kodály, F. Poulenc)

23. 8. 2001 čtvrtek
Galerie umění, 19.30 hod.
SMYČCOVÉ KVARTETO PENGUIN QUARTET
(A. Dvořák, L. Janáček, B. Martinů,
S. Prokofjev, D. Šostakovič)

24. 8. 2001 pátek
Grandhotel Pupp, 19.30 hod.
ZÁVĚREČNÝ ORCHESTRÁLNÍ KONCERT
W. A. Mozart: Koncert D dur pro housle
a orchestr K 218
Jana Nováková - housle
D. Šostakovič: Symfonie č. 14
Pavlína Senič - soprán
Ivo Hrachovec - bas
Komorní orchestr Pražských symfoniků
Dirigent: Mario Košík

Thermal
Titania
hotelRůže
HOTEL MALTA
DOB-Invest a.s.