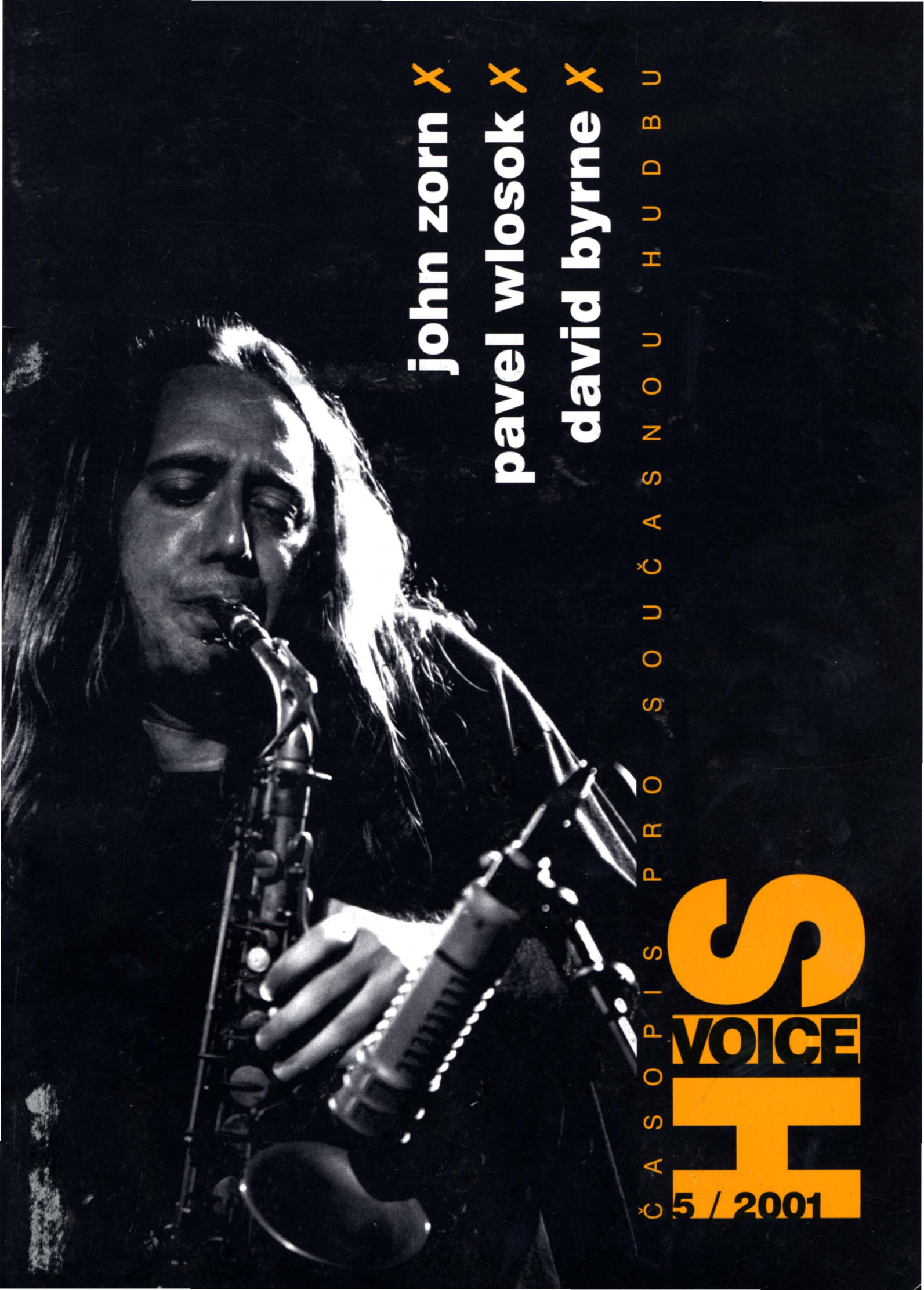




john zorn X

pavel wlosok X

david byrne X

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

S
VOICE
H
5 / 2001

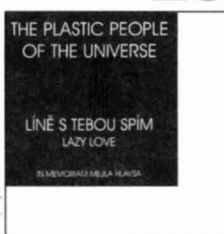
Pavek Wlosok (rozhovor).....	2
Fenomén jménem Kojetínská industriální filharmonie (rozhovor s Petrem Samlíkem)	5
zamyšlení: Změna paradigmatu na Hané.....	8
David Byrne	9
Magické slovo alternativa	11
John Zorn Principál hermetického divadla	14
Forfest 2001	17
téma: Petr Matuzsek: Mladí čeští pěvci & soudobá hudba	18
Vše nejlepší IASPM (20 let Mezinárodní asociace pro výzkum populární hudby)	19
Plastici na rozhraní (recenze CD)	20
World Music Workshop Pozitivní signály z Atén	22
Nářez na dvoře (Konfrontationen Nickelsdorf)	23
respect 2001 úvahy, dojmy a připomínky	25
Penelope 2001 (festival)	26
ze všech stran (glosář ze světového tisku)	27
Black Point Totality Sampler I (recenze CD)	28

23



5

20



25



14



HIS VOICE 5/2001,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:

Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:

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

Fotografie v tomto čísle:

Jiří Pátek (s. 2, 3, 4)
Pavel Vokatý (s. 5, 6, 7)
Karel Sustr (s. 9, 10, 12, 21)
Jiří Volek (s. 18)
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

Časopis vychází s podporou
Ministerstva kultury ČR
a **Nadace Český hudební fond**

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, Koblížná 2, Brno / KIC (Kulturní a informač-
ní centrum města Brna), Radnická 12, Brno /
Olomouc: Tabák, Horní náměstí 25, Olomouc



VOICE



5 / 2001

PAVEL

WLOSOK

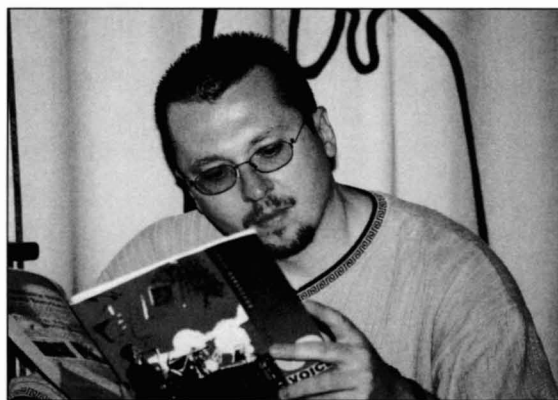
VLADIMÍR STRAKOŠ

2 / HIS VOICE



**„Chápu improvizaci
jako tvůrčí proces...“**

Jazzový pianista a skladatel PAVEL WLOSOK (1973)
 patří k hrstce českých jazzmanů,
 kterým se podařilo uchytit se v USA.
 Jako rodák z Českého Těšína začínal
 na ostravské konzervatoři ve třídě prof. Zdeňka Pěčka,
 aby se záhy přesunul na brněnskou JAMU,
 kde po druhém roce studia kompozice
 u docenta Arnošta Parsche
 získal stipendium ke studiu
 ve Spojených Státech Amerických.



V našich zeměpisných šířkách má za sebou četné spolupráce s Januszem Muniakem, Romanem Pokorným, Markem Patmanem, Günterem Kočím, Petrem Dvorským, Jaromírem Honzákem, Jiřím Slavičkem, Vilémem Spilkou a dalšími. Své debutové CD Long Journey, které nahrál spolu s basistou Mikem McGuirkem a bubeníkem Ed Sophem (známým účinkováním v legendárním triu Bila Evanse, big bandu Woodyho Hermana a quintetu Clark Terryho), vydal před pěti lety ve vlastní produkci a distribuuje jej firma Indies. V minulém roce získal za svou skladbu The Reflections Suite cenu International Association of Jazz Educators - Gil Evans Fellowship. Je absolventem The University of North Texas, Denton a vede jazzové oddělení na Truman State University, Kirksville, Missouri. Nahrál čtyři CD s One O'Clock Bandem, nejlepším z devíti Big bandů z Texaského Dentonu, a po sedmi letech strávených za velkou louží se hodlá v severní Americe na nějaký čas usadit.

• Jak se dostane člověk, který vyrostl na vážné hudbě, k jazzu?

To musíš mít ve druhém ročníku na konzervatoři spolužáka jménem Jarda Pašmík, který tě zvíklá. Přišel jednou do školy a pustil mi koncert tria Chicka Coreya z Varšavy. Do té doby jsem nic podobného neslyšel - věděl jsem tehdy o jazzu velice málo. Později jsem začal číst standardy a poslouchat nahrávky. Ale nejdůležitější bylo, že jsme hrávali v triu a kvartetu. Naštěstí byla situace v Ostravě docela příznivá. Měli jsme klub, kde se dalo hrát každý týden, ještě v divadle Blaník, předchůdci Parníku.

• Dostal ses dříve k jazzu a až potom ke kompozici?

Studoval jsem klavír na konzervatoři v Ostravě a pak jsem pokračoval na JAMU v Brně studiem kompozice a teorie skladby. S komponováním jsem začal až v pátém ročníku konzervatoře.

• Zajímalo by mě, do jaké míry jsi při komponování schopen oprostit se od

jazzových vlivů, pokud se věnuješ skládání soudobé vážné hudby?

Já se neoproštuji, já to neřeším. Samozřejmě záleží na tom, pro které nástroje píšu a jaká je instrumentace, to mě inspiruje. Je to můj prvotní zájem. Druhotná je forma. Mám v oblíbenosti psát kratší části a pak je dodatečně spojovat do větších celků. Jde mi o to, co vychází z mého nitra, co je osobité, a zároveň se snažím nechat se ovlivnit okolím, nejen hudbou, ale jakýmkoliv uměním i konverzací s lidmi. Když ovšem komponuji, soustředím se na hudbu samotnou.

Jinak v tom nevidím rozdíl. Stojím asi na pomezí mezi soudobou hudbou a jazzem, ale v podstatě to nerozlišuji.

• Je americká hudební veřejnost v otázce aranžování big bandů liberálnější, nebo lpí na rozvíjení dlouholeté tradice? Pokud bys napsal skladbu nebo aranžmá, které by bylo značně excentrické, myslíš, že bys v Americe uspěl?

Myslím, že bych uspěl. Amerika je dost otevřená novým směrům, vlivům a kulturám, a vždycky byla.

• Takže necítíš žádné omezení? Můžeš říct, že máš vysloveně volné pole pro použití jakýchkoliv prostředků?

Big band, pro který jsem měl možnost psát a zároveň v něm hrát, na mne neuplatňoval žádná omezení. Myslím, že nejsem tradicí svázán, spíše mě inspiruje. V Čechách jsem neměl možnost ji náležitě poznat. Dnes ji studuji, vnímám, ale že bych rozebíral partitury a díval se, jak je co napsané, to nedělám. Snažím se přijít na všechno sám tím, že píšu. Čím víc píšu, tím víc se naučím. Pomáhá mi to být osobitý. Na druhé straně někdy instrumentace není až tak dokonalá, ale já to považuji za proces.

Pokud si za muzikou stojím dnes, tak věřím i tomu, že třeba za deset let bude moje hudba pořád mít svou hodnotu.

• Máš čas sledovat aktuální dění v oblasti soudobé hudby v Americe?

Spíš se stávám součástí festivalů soudobé hudby, kterých se neúčastním. Má hudba

se hrává u nás, v Polsku nebo i v Holandsku, v USA. Často se stává, že přátelé, pro které jsem něco napsal, mi pošlou zprávu, že má skladba byla provedena. Kolikrát se mi také stane, že pošlu noty do světa a slyším nahrávku až za dva nebo tři roky. Naposledy jsem se účastnil soutěžního festivalu soudobé hudby na škole, kde učím.

• Byl jsi zakládajícím členem brněnské kompoziční skupiny studentů JAMU, kterou jste vtipně nazvali „Bezmocná hrstka“. Jak se dnes díváš zpětně na toto období z hlediska své tvorby? Zanechalo na tvé kompoziční činnosti nějaké stopy?

Určitě. Byli jsme každý jiný, což byla právě naše síla. Bylo důležité slyšet díla kolegů a mít možnost srovnání. Zdálo se nám, že ve skupině budeme mít lepší možnosti propagovat naši hudbu. Studoval jsem navíc u docenta Arnošta Parsche, což byla pro mne vynikající zkušenost a dnes cítím, že jsem se opravdu moc naučil. Myslím, že to bylo velmi přínosné pro můj skladatelský vývoj.

• V čem spočívalo ocenění nadace Gil Evans Fellowship a co pro tebe znamená v praktickém muzikantském životě?

Je to každoroční cena, kterou uděluje nadace International Association of Jazz Educators. Je důležité, že je anonymní. Vítěz je vybrán na základě partitury a nahrávky a má celý rok na to, aby napsal skladbu na objednávku pro velký big band. Ta se potom hraje další rok jako skladba vítěze.

Kromě finanční odměny a volného vstupu na vybrané koncerty a workshopy v New Yorku je to hlavně otázka prestiže a dalších zkušeností. Akce se účastní spousta vydavatelů, nakladatelů a jazzových pedagogů.

• Máš nějaké vzory, někoho, kdo tě hodně inspiruje při aranžování?

Vzorů je mnoho. V podstatě celá historie Big bandů: Count Basie, Duke Ellington, projekty Gila Evanse s Milesem Davisem, Stan Kenton. Také Maria Schneider je skvě-



**Pokaždé,
když usedám na koncertě za nástroj,
snažím se něco originálního vytvořit.
Není to vždy jednoduché...**

lá skladatelka, viděl jsem ji několikrát v New Yorku. Moc se mi líbí i Jim McNeely, což je umělecký vedoucí a klavírista Vanguard Jazz Orchestra a mnoho dalších, nerad bych někoho vypustil. Jinak dělím jen na dobrou a špatnou hudbu. Jsem velmi vybíravý a náročný posluchač.

•Cítíš se být víc aranžérem a komponistou, nebo jazzovým pianistou?

To je dobrá otázka. Mou prioritou je stát se jazzovým pianistou. Rád bych hrál standardy a svou muziku v malé kapele, čehož je komponování důležitá součást. Přestože aranžování pro big band je velmi vzrušující, cítím je jako druhořadou záležitost.

Nicméně nejdůležitějším podnětem pro aranžování i komponování jsou pro mne samotní hráči big bandu. Záleží mnoho na jejich muzikantském přístupu. Jejich způsob hry mě hodně ovlivňuje ve výběru a míchání barev.

•Nahráváš v kvartetu i v triu. V Čechách je známá tvá deska Long Journey z roku 1997 s Ed Sophem na bicí. Je to klasická eklektická kompilace, kde se představuješ jako jazzman, který je schopen zvládnout všechny styly. Věnuješ se dnes důkladněji rozvíjení některého ze stylů moderního jazzu?

Long Journey je moje první deska, kterou jsem si sám produkoval a vydal. Snažil jsem se na ní představit nejen jako pianistu, ale i jako aranžér a skladatel. Najdeš tam čtyři originální skladby pro kvintet s trubkou a saxofonem a jednu skladbu v kvartetu. Zbytek je v triu, a to jsou většinou standardy.

Jak říkáš, v podstatě jsem se snažil předvést, že jsem zvládl jednotlivé styly padesátých a šedesátých let. Velkou inspirací byl Bill Evans – Ed Soph s ním konečně hrál asi rok v triu a basista Mike McGuirk uvádí Evansovo trio jako svůj nejoblíbenější ansámbl, takže jsme si dost rozuměli, i když jsem Evansa nikdy moc neposlouchal a nestudoval. Tehdy mi bylo 22 let a snažil jsem se vstřebávat vše kolem sebe.

•Studuješ tedy v současnosti stylové hraní?

Já jsem styly nikdy zvlášť nestudoval. Považuji za nutnost zvládnout vše od ragtimu až po současnost, ale myslím, že je možná důležitější hrát s množstvím různých mladých muzikantů, snažit se od nich učit a nechat se inspirovat. Dnes je pro mne důležité stát se jakýmsi médiem - přijímat a vysílat. Chápu improvizaci jako velmi tvůrčí proces. Když improvizuji, nepřemýšlím nad tím, co můžu zahrát, to už mám za sebou. Snažím se nechat se unést a vytvořit něco originálního, absolutně se ponořit do toho, co dělám. Mnoho mladých jazzmanů u nás vstřebává techniku hry, harmonii, frázování. Bez soustavného cvičení se samozřejmě nelze obejít, já se ale nedívám na hudbu jako na každodenní dřinu. Pokaždé, když usedám na koncertě za nástroj, snažím se něco originálního vytvořit. Není to vždy jednoduché a profesionalita spočívá právě v tom, že i když třeba pro hraní nejsou nejlepší podmínky, je třeba se přes potíže umět přenést a podat perfektní výkon. Jde zkrátka o přijímání, přetváření a následné vyslání.

•Koho bys angažoval, kdybys mohl postavit své ideální trio či kvarteto? Sálh bys po profesionálním eklektikovi, nebo po osobnosti, která nemá v rámci stylů tak vytříbený jazyk, ale třeba více riskuje a je de facto originálnější a více tvůrčí?

Na to se nedá jednoznačně odpovědět. Určitě bych hledal hudebníky, kteří se snaží být otevření a vytvořit něco uměleckého. Rozhoduje u mne osobnost, mám rád skromné lidi. Také je důležité, abych hrál s muzikanty, kteří jsou alespoň na stejné úrovni jako já. Když hrají s lepšími, je to velká inspirace a podnět, abych na sobě lépe pracoval, a zároveň velká radost.

Určitě bych vybral Ed Sopha. Je to vynikající muzikant a má obrovské zkušenosti. Výborně zapadá do kapely, neexhibuje a pokaždé vytvoří něco nového.

Jsem si jist, že i u nás jsou kvalitní muzikanti, ale mám pocit, že nemají takové

vé zkušenosti, nehráli například s tolika Američany. Ale hlavně se obávám bratříčkování. Čeští muzikanti mají své stále spoluhráče a to je tak trochu omezující. Často tvoří jakýsi pakt a nechtějí hrát s nikým jiným, a když náhodou hrají, dávají okázale najevo, že to není ono. S takovým přístupem jsem se setkal kdysi hlavně v Praze. Situace je ovšem u nás velmi těžká, jazzová tradice je dost slabá a pouze v Praze se dá jazzem užít. Ale i tam je tvůrčích muzikantů málo, mohl bych je spočítat na prstech dvou rukou. V USA se vybírají členové kapely, především podle charakteru člověka, hledí se to, zda je komunikativní, jak se chová na veřejnosti, jestli je skromný nebo nafoukaný, jak si rozumí s ostatními. Hudební předpoklady jsou až na druhém místě! Navíc někdo musí být leader. Žít se v USA jazzem a mít odpovědnost za celý ansámbl je velice složité. Proto ten kdo je manažer organizuje a ostatní se musí, i po hudební stránce, přizpůsobit.

Rozhodně si ale nemyslím, že bych chtěl hrát pouze v nějaké ideální sestavě.

•Neláká tě jednou to na škole v Kirksville zabalit, odejít do New Yorku a zkusit se uchytit na vlastní pěst?

V New Yorku jsem už párkrát hrál a vím, co to obnáší. Samozřejmě to bylo lákavé, ale když jsem viděl tu konkurenci, to množství lidí, ty ceny... Jsem ženatý a brzy plánujeme rodinu, takže musím myslet na finanční jistotu a tu jazz vůbec nikde na světě neposkytuje. Navíc velmi rád učím a když mám možnost pracovat s talentovanými studenty, je to pro mne velká inspirace. Navíc jde také o sociální zabezpečení. Škola mi poskytuje pracovní povolení a kdybych odjel do New Yorku, musel bych tam být nelegálně, bez zdravotního a sociálního pojištění. Proto jsem zvolil legální cestu oklikou, ale možná, že se na mne jednou usměje štěstí a nějaké místo se v New Yorku uvolní. Bez práce to tam prostě nejde.

pokračování na str. 16



fénomén

JMÉNEM KOJETÍNSKÁ INDUSTRIÁLNÍ FILHARMONIE

• Začneme od Adama. Máš hudební vzdělání?

Vystudoval jsem konzervatoř, obor housle. To je ovšem zavádějící, protože na ně hraji už jenom vzácně. Dalo by se říct, že jsem po absolventském koncertu housle odložil. Daleko častěji teď hraji na violu, která mi učarovala, především proto, že má životnější tón, je drsnější a zároveň zádušnější, což je inspirativní pro mou povahu.

• Jak ses dostal ke komponování? Píšeš jen pro Kojetínskou industriální filharmonii, nebo i jiné věci?

Asi v roce 1993 jsem začal dávat dohromady domácí malé nahrávací studio a to mě zpětně inspirovalo k tomu, abych se také sám projevil, abych nenahrával pořád jen někoho jiného. Tak vznikly v roce 1997 a 1998 dvě scénické muziky. První, **Pokušení na poušti**, je pro přirozeně laděný cimbál, přičemž cimbálové zvuky jsou vrstveny přes sebe do čtyř stop, ještě na analogovém magnetofonu. Již na digitálním přístroji jsem v roce 1998 vytvořil další studiový pokus, který se jmenuje **Žitá hlína**, pro baskytaru, violu a činel. V obou případech se jednalo o čistě improvizaci, které jsem prostě piloval na páse tak dlouho, až „z toho něco lezlo“. Koketoval jsem také se syntezátorovým zvukem, výsledkem toho byla skladba **Kalne modlení**.

Jinak je to u skladeb pro Kojetínskou industriální filharmonii. Když jsme ji v říjnu 1998 zakládali, měli jsme již základ naší první skladby, která se jmenovala **Zamítač deště**. Tenkrát nás bylo jen šest, ale už tam byly některé z nástrojů, které jsou ve filharmonii dnes – kovové a plastové nástroje, různé hračky, lana, což byly struny z kontrabas napnuté na dřevo, které bylo snímáno elektricky, a další. Postupem času jsem pro filharmonii a ve spolupráci s ní zkonstruoval další skladby.

Ta nejvýznamnější, kterou jsme zahájili veřejný provoz, se jmenuje **Ponorná řeka**, je už poměrně prokomponovaná, má tři části a během jejího nacvičování jsme ustálili členskou základnu.

• Do jaké míry se tedy jedná o tvé vlastní kompozice a do jaké míry se na nich kreativně podílejí i ostatní členové ansámblu?

Členové ansámblu cítí, že jsou součástí něčeho, co není úplně běžné, a proto k tomu přistupují velice aktivně. V poslední době se např. naše členka, která hraje na rubebu, stala inspirátorkou celé druhé věty naší první symfonie, respektive jejího základního motivu, který ji napadl, když si jednou jen tak hrála na rubebu ve zkoušce. Obecně se dá říct, že je nutné naší speciální notaci vytvořit určitý půdorys, ovšem minimálně dvacet až třicet procent se na skladbách podílejí jednotliví členové.

• Jak vlastně vypadá a funguje vaše speciální notace? V jakém smyslu ponechává hráčům prostor pro improvizaci či vlastní realizaci?

Velmi mne v tomto ohledu inspiroval tvůrčí přístup skladatele Josefa Adamíka (vzal jsem u něj asi čtyři skladatelské hodiny), který píše všechny své partitury tužkou. Zdá se to malicherné, ale důležité je, že když něco napíšete, můžete to vymazat, a tak přesně my pracujeme ve filharmonii. Když něco napíšu, je v kompetenci jednotlivých filharmoniků k tomu něco přidat, aby z toho vzniklo něco třeba daleko lepšího, než jsem napsal já. Postupem času jsou to totiž oni, kdo ví lépe, co na jejich nástroje lze zahrát a co nikoli a podle toho korigujeme jednotlivé party.

Notace samotná vychází z Morseovy abecedy, respektive jejích znaků, obohacených ještě o další prvky, které pocházejí z klasické notace. Jejím základem jsou tečka a čárka. Tečka označuje údery či krátké tóny, třeba ve smyčcových nástrojích. Čárka označuje delší útvary, čím je delší, tím je delší tón. Hudba je členěna do taktů, jejichž začátky jsou určovány gestem pravé ruky dirigenta; levá ruka ukazuje čísla taktů. Protože ruka má jen pět prstů, značíme takty v takové specifické pětikové soustavě, vždy od jedné do pěti, pak od jedenácti do patnácti atd. Hráčům tenhle systém hodně pomáhá, když se ztratí, stačí, aby se podívali na mou levou ruku, a v podstatě hned vědí, kde jsou.

Mají na sobě džíny, někteří mají červené nebo zelené vlasy. Hrají na smyčcové nástroje prapodivných tvarů a barev, smyčcem na skleničky, buší do kovadlin, chrastí plechy i dětskými chrastítky. Naprosto soustředěně hledí do svých partů. To vše rozvolávanými gesty řídí černě oděný dirigent s nebývalým množstvím blondatých kudrnatých vlasů. Není to recese a to, co se v podobě akustických vln nese vzduchem, není amorfní změť zvuků. Je to hudba, barevná, nezvyklá, místy křehká, místy robustní, rozhodně však vysoce originální. Hudba, kterou neuslyšíme ani od souboru soudobé hudby, ani od alternativní kapely.

Nezařaditelná, o to lepší.
Zkrátka Kojetínská industriální filharmonie v čele se svým strůjcem a hybnou silou **Petrem Samlíkem**.

Nemůžu se ubránit nutkání zvědět o něm i filharmonii víc.



• **Rozumím tomu správně, že čísla od pětky do desítky jako by nebyly?**

Ty se prostě vynechávají. Po pětce logicky následuje jedenáctka. Tak je to psáno v partituře i partech. Má to obrovskou výhodu, protože se díky tomuto systému dají takty natahovat a smršťovat. Trvání taktu je zcela v kompetenci dirigenta, který je podle situace může zkrátit či prodloužit. V každém taktu je určitý úkon nebo plocha, která se má provést. Zkoušením zjistíme, které takty hrát pomaleji a které rychleji, aby to nepůsobilo nudně, aby v tom nebyla suchopárná symetričnost.

• **Takže každý takt je vlastně jedna témbrová plocha, určitá zvuková jednotka...**

Je to do značné míry tak, ovšem témbrová hudba je založená na témbru jako takovém, jednotlivé plochy jsou často pojímány jako hlavní nosný prvek skladby. V našem případě jde o kontrast mezi plochou a body, který je ovšem zářmován klasickým principem tvoření skladby. Kompozice tak drží pohromadě a i členové filharmonie, kteří jsou z valné části nehudebníci, jsou schopni skladbu pojmout, lze jim vysvětlit, na čem stojí. Nejde tedy jen o nějakou sonickou fantazii, ale o regulérní formálně ucelenou skladbu.

• **Na klasické formy se přímo programově odvoláváte – hrajete „symfonie“, „koncerty“... Které principy si z nich berete?**

Jako každý, kdo absolvoval konzervatoř, jsem ovlivněn tím, jak vypadá instrumentální koncert nebo symfonie, je to do jisté míry nevykořenitelná představa. Pro mne je to inspirace, kterou si mohu dovolit obměňovat, dávat jí nové významy, provádět ji s neobvyklými hudebními nástroji a velmi zvláštními hudebníky. Je to inspirace klasickou formou, ovšem nelze to brát doslova. Jde o určitou nadsázku, kterou však zároveň bereme naprosto vážně. Pokud se skladba jmenuje symfonie, vnitřně ji cítíme jako symfonii a hrajeme ji jako symfonii.

Tradiční formy používáme také proto, že jsou paradoxně bližší chápání jednotlivých muzikantů i posluchačů, i když si to možná ani neuvědomují. Navíc, když nazveme skladbu tradičním způsobem, tak se více obrací pozornost ke skladbě samotné, než k jejímu názvu či programu, který vyjadřuje. Méně pak cítíme potřebu skladbu vysvětlovat.

• **Proč filharmonie a proč industriální?**

Je potřeba říct, že název postupně krystalizoval. Nejdříve to byla Kojetínská komorní filharmonie, později se přidalo „industriální“, a nakonec se to zkrátilo na Kojetínskou industriální filharmonii, KIF, což dobře zní a dobře se pamatuje.

Název filharmonie je zase nadsázka, ovšem v tomtéž smyslu, jak byl popsán výše. Byl koncipován s vyhlídkou do budoucna, s tím, že nás bude víc, že se fil-

harmonie bude rozšiřovat a s tím se budou rozšiřovat i poznatky o tom, co lze pro takové těleso zkomponovat a co taková hudba unese.

A proč industriální? Já se vždy odvolávám na to, že překlad slova industriální do češtiny znamená „průmyslový“. My jej jednak chápeme v tom smyslu, že z části hrajeme na nástroje, které jsou produkty nějakých průmyslových závodů (například na kus tyče), tedy na věci, které jsou primárně vnímány jako výrobky, ne jako hudební nástroje. Tato teze ovšem nemusí zcela obstát, protože máme v souboru i nástroje smyčcové, které jsou vyráběny s tím, že se na ně hrát bude. Proto se odvoláváme na to, že české slovo „průmysl“ vlastně znamená průnik myslí. Takže je to vlastně Kojetínská průnikomyslová filharmonie, se vším, co název napovídá.

• **Jaký máš ty, potažmo i členové filharmonie, vztah k industrialu?**

Industriální hudba je dnes podle mne ve slepé uličce, protože sama sebe chápe jako výkřik, jako něco extrémního. Já se domnívám, že industrial není třeba brát jako extrémní hudbu, ve které se vše odehrává ve vysokých dynamikách a extrémních podmínkách. Industrial bývá definován jako hudba, která reaguje na odcizení člověka člověku, člověka přírodě, na „strojovou“ civilizaci a proto má být provokací. My jsme se hned na začátku rozhodli, že filharmonii pojmem jinak. Chtěli jsme, aby zde industrial získal určitou meditační, i když stále ještě industriální podobu. Aby na industriální nástroje bylo možné hrát i velmi tichá meditativní místa a vytvářet tak kontrast k těm místům, která jsou provokativní ve smyslu industriální hudby. Chtěli jsme vytvářet něco, co není pouhým pokusem, pouhou písní, která se někde vykřikne a za ní následuje další vykřičená píseň, až je z toho sluch posluchače otupělý. Naše hudba nemá být protestem. Má být klasicky usazenou muzikou.

• **Můžeš jmenovat nějaké inspirační zdroje?**

Na počátku našich snah stály hlasité industriální kapely. Zajímavým způsobem pracuje s industriálem německá kapela Einstürzende Neubauten, která z principu vysoké dynamiky a vypjatosti výrazu nevyšla a její kompozice jsou prokomponované. Inspirovaly nás také některé české rokové kapely, které začaly s industriálem koketovat, např. Dunaj, i když oni to jako industrial nevnímají, spíš jde o určitou hru s barvami. Další zdroje lze hledat v klasické hudbě. Mým osobním největším zdrojem byl Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány Bohuslava Martinů. Je velice impulzivní, interpretačně náročný a je v něm něco, co symfonický industrialismus podle mne předznamenává, pnutí, které mě nutilo jej poslouchat znova a znova a nechat se jím inspirovat.

Inspiračních zdrojů je samozřejmě víc. V poslední době jsou například mým velkým inspirátorem Depeche Mode. Je to kapela, která má obrovský cit pro barvu a zaujalo mě také jejich využití steel kytary ve skladbách, které jsou vyloženy elektronické.

- **Slyšela jsem, že nástroje, na které hrajete, si sami vyrábíte...**

Nástroje většinou do filharmonie přináším já, to ovšem neznamená, že je všechny vyrábím. Některé, zvláště ty industriální, jsou posbírané ze všech možných koutů, jsou mezi nimi např. moje dětské hračky. Smyčcové nástroje pocházejí buď z dílny mého tatínka Václava Vaculoviče a nebo z dílny mé. Některé nástroje do filharmonie přinášejí i muzikanti.

- **Můžeš se pokusit vaše nástroje vyjmenovat?**

V zásadě je orchestr rozdělen na dvě poloviny. Jednu tvoří nástroje smyčcové, druhou nástroje industriální. Smyčcové nástroje jsou: violoncello, kontrabas, viola, housle, violoncello a pádlo (největší basový nástroj). Industriální nástroje jsou utříděny podle převládajícího materiálu: plasty, kovy, skla, dřeva a tzv. vartechwoodpaper, což jsou nástroje nezařaditelné, z kombinovaných materiálů. Je to zkratka – varhany, techno, dřevo a papír. Techno je terminus technicus lidí, kteří aplikují toluen – podařilo se mi totiž získat autentické plechovky, dřívě použité našimi členy, které byly vyprázdněny, naplněny vodou a teď to v nich vesele šplouchá. Koncertním mistrem industriálních nástrojů je tzv. „proletariát“ – jsou to nástroje, které se používají při klasické ruční výrobě, tzn. kladívka, brusky, rašple, pilka, majzlík, jsou tam také plechy, role, kulervátor, což je role z papíru, která se dává do koberců, když se převážejí. Ještě jsem zapomněl na jednu skupinu, a to jsou napnelismy. Jsou složeny ze dvou bubnů, vyššího a nižšího, a čínského činelu, který strašně krásně zní. Ty udávají veškerý rytmus. A pak je tam Verča, která zpívá.

- **Už jsi zmínil, že orchestr tvoří především nehudebníci. Jak se dal orchestr dohromady a jací lidé v něm působí?**

Původně byl orchestr složen z hudebních poloprofesionálů, kteří s hudbou určitý styk měli, především skrze nějaký populární žánr nebo v Kojetíně rozšířený noise-core. V průběhu doby se ovšem orchestr trochu vylidnil, především proto, že mnohým členům připadalo zdlouhavé, že jsme skladby psali přímo na zkouškách. Já jsem postupně začal skladby zapisovat předem, ale tou dobou už většina poloprofesionálů odešla a o filharmonii se začali zajímat místní lidé, kteří s hudbou zase neměli tolik společného. Hlavní motivací pro ně byly koncerty a vyloženy přelomovým bodem se stal koncert v Roudnici v roce 2000, po němž se vykristalizovalo zdravé jádro, které na sebe nabalilo ještě několik dalších lidí a v této třináctičlenné sestavě dnes hrajeme.

- **Jestli se nepletu, jde často o lidi, kteří mají sociální problémy a hraní ve filharmonii má pro ně i jistý terapeutický význam...**

Je pravda, že naše filharmonie je hodně postavena na osobních vztazích a je také sociálně velmi pestrá. Jsou tam vysokoškoláci i lidé s nedokončeným základním vzděláním, kteří si i přes tyto rozdíly rozumí díky společné myšlenkové krevní skupině. Je o nás všeobecně známo, že filharmonii prošlo také několik drogově závislých lidí, kteří v době, kdy do filharmonie vstoupili, s tímto problémem ještě nebyli vypořádáni, a někteří se s ním dosud nevypořádali. V jejich životě se ale díky filharmonii vytvořilo jakési směřování, a navíc si uvědomili, že jsou dva okamžiky, kdy musí být „v pohodě“. A to jsou zkouška a koncert. Tím všechno dostává trochu jinou dimenzi a i když je provoz souboru malinko těžší a je to určitý risk, ti lidé jsou plnohodnotnými hráči a snad je to pro ně i určitá sebe-realizace.

- **Je Kojetín hrdý na svou filharmonii?**

To je trochu složitá situace. Na Kojetín je to samozřejmě něco absolutně nezvyklého. Aby lidé, kteří jsou normálně viděni v ulicích, jak fetují, hráli v nějaké filharmonii a navíc okolo toho ještě byla taková publicita, na to není nikdo zvyklý ani zvědavý. Nemůžeme se vyhnout tomu, že veřejností, která do toho nevidí, jsme vnímáni jako podezřelý spolek.

- **Prý máte ale svůj fanklub...**

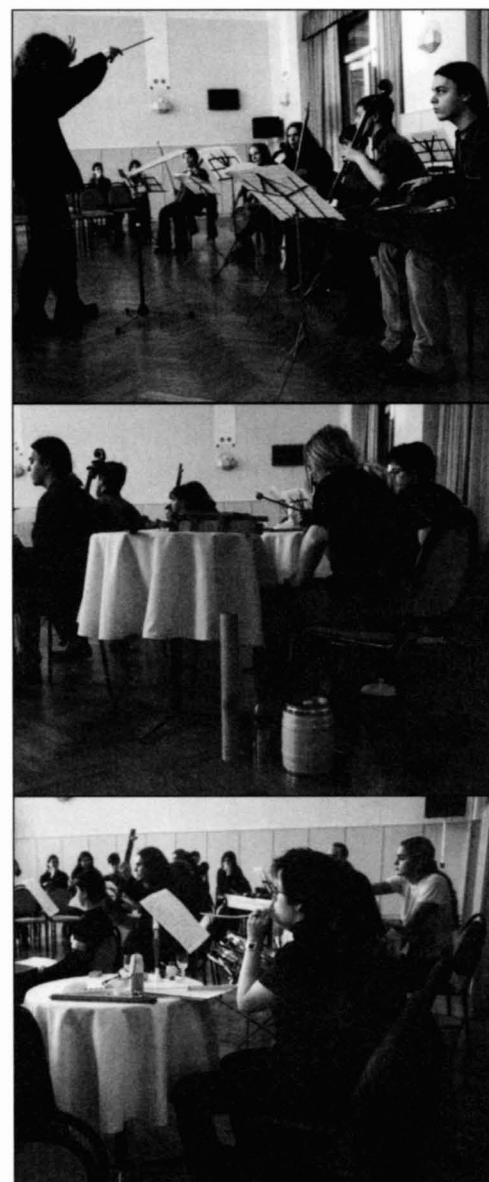
Naši fandové se rozdělují na dvě skupiny. Jedni jdou za filharmonii jako za určitou zvláštností, vybočením z nudy, kterou prožívají v postindustriálním věku; druzí za ní jdou proto, že je zajímavá, jak takové společenství funguje, jak je možné, že se lidé s tak různými sociálními zázemími a názory dovedou shodnout na něčem tak úzkoprofilovém.

- **Chystáš se filharmonii dál rozšiřovat?**

Máme stanoven maximální počet členů, který je dán vnějšími okolnostmi. Tou je maximální počet účastníků hromadné přepravy Českými drahami na jízdenku, která je vydávána na počkání, a to je čtrnáct lidí. České dráhy jsou naším velkým sponzorem, i když o tom neví, jejich skupinová sleva je úžasná.

- **Jak vidíš budoucnost souboru? Máš nějaké tužby, kam by filharmonie měla směřovat?**

Chtěli bychom soubor doplnit ještě o dva členy, což by byla skupina „nádob“ a skupina „psací stroj“. Pokud poroste soudržnost mezi členy a pokud budeme mít kde zkoušet a budeme mít v sobě energetický základ, abychom si dále mohli psát skladby, případně oslovovat jiné skladatele, pak vidím růst kvality jako jistý. Nehodláme ovšem opustit platformu, na které jsme nyní, v základech – chceme být dále souborem založeným na osobních vztazích. ■



JAROSLAV ŠTASTNÝ ZMĚNA PARADIGMATU NA HANÉ

Co znamenalo
dvacáté století v hudbě?
Bylo skutečně tak chaotické,
jak jsme jej prožívali?
Nyní, když už jsme
ze dvacátého století
přinejmenším jednou nohou
venku, máme možnost
nahlédnout na situaci trochu
s odstupem:
vidíme, že je obdobím velké-
ho přechodu, během kterého
došlo k podstatné přeměně
hudebního myšlení
v obecném měřítku:

Na začátku dvacátého století je obecně považován za základní hudební element **tón** a v centru pozornosti stojí **melodie**, opřená o **harmonii**. Toto pojetí, které se v Evropě ustavilo v průběhu uplynulých staletí, je stvrzováno nejen učebnicemi, ale i praxí lidové a zlidovělé hudby. Ale vlastně už v druhé polovině devatenáctého století ukazuje skvělá stavba harmonického systému první povážlivé trhliny. Stále se však nic neděje - opory se sice bortí, ale fasáda ještě drží. Během dvacátého století se však celý systém hudebních jistot sesul jako domeček z karet. Šlo to ráz na ráz: emancipace disonancí, zrovnoprávnění všech tónů; překročení hranic temperované soustavy, zavedení elektroakustických zdrojů a zejména různých nových koncepcí. Tento pohyb však zpočátku probíhá stranou veřejnosti (která je ostatně nucena zabývat se spíše problémy existenčního charakteru) a soustřeďuje se na dění v malých, intelektuálních enklávách. Hovoří se o „hudbě pro odborníky“, zatímco masy se spokojují s různými formami populární hudby (do níž je třeba počítat i oblíbenou hudbu historickou – „klasiku“). Je to však něco, jako když se vaří voda: zpočátku se objevují bublinky vodní páry, které zase zanikají, ale postupně jich přibývá, a po určité době je voda v úplně jiném stavu než na začátku. A tak hudební projevy, které byly hodnoceny jako „efemérní“ nakonec zasáhly i obecné povědomí a určují dnešní vývoj. Na konci století (kdy „komponuje“ skoro každý, kdo má doma počítač) jsou už běžně chápány jako základní elementy hudby **zvuk** a **aktivita**.

V našich končinách byla nová hudba vždy poněkud cizím a stále čímsi podezřelým fenoménem. Následkem smutných peripetií našeho národa byly vazby na světové hudební dění v podstatě zpretrhány a radikální osobnosti obvykle končily v zahraničí nebo skončily úplně. Všechny nové hudební prostředky byly u nás přijímány jen velmi opatrně. České země se dostaly na špicí pomyslného vývoje pouze v osmnáctém století, kdy čeští skladatelé pomáhali formovat tehdy nový hudební styl – klasicismus. Od té doby se však datuje chronické opožďování, které má zřejmě hlubší příčiny, a nakonec se netýká pouze hudby. (Opoždění existovalo i předtím a v kunsthistorických kruzích nám vysloužilo přívlastek „země pozdních slohů“.) Ačkoliv nemáme nouzi o různé hudební „samorosty“, obvykle zůstávají na okraji a bez možností rozvoje (dá se říci, že dosud uspěl pouze Leoš Janáček). Proto je třeba zbystřit pozornost pokaždé, když se objeví nějaký originální pokus – to je to, čeho je české hudbě nejvíce třeba!

Je příznačné, že takový pokus se může objevit spíše v amatérských podmínkách na moravském venkově než ve společensky úzkostlivém a profesionálními konvencemi ovládaném prostředí hlavního města či dalších zavedených hudebních center.

Kojetínská industriální filharmonie je skutečně originálním pokusem o nový hudební projev, dokonce v ní můžeme vidět příslib dalšího možného rozvoje nebo dokonce zárodek nového hudebního stylu, na který se už delší dobu čeká. Na tom, co

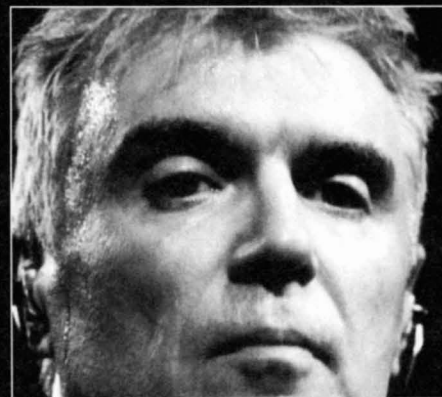
dělá tento unikátní „orchestr“ jsou zajímavé především tyto aspekty:

- je to profesionálně vedené seskupení amatérů a hudebních laiků
- hlavní cíl jeho činnosti je sociálně-terapeutický
- orchestr používá originální, podomácku vyrobený instrumentář a pro hudební účely adaptované objekty
- na rozdíl od podobných souborů není KIF zaměřena na improvizaci, ale na realizaci původní, komponované hudby
- nevychází z „rockového“ základu, tj. z „folklórního“ pojetí (kolektivní a v zásadě improvizovaný projev na základě jednoduchých schémat), ale z koncepce, která je odvozena z „vážné“ hudby (princip orchestru, funkce dirigenta, notované kompozice)
- notace je pouze náznaková, přizpůsobená laické úrovni hráčů: zachycuje pouze formy hudební aktivity a je dotvářena a interpretována individuálně.

To znamená, že koncepce hudby, založená na zvuku a aktivitě pronikla už do lidových vrstev a našla v nich porozumění a dokonce jim umožňuje najít si vlastní hudební výraz. Zajímavé při tom je, že Kojetínská industriální filharmonie vznikla naprosto spontánně, bez vzhlížení k nějakým konkrétním zahraničním vzorům. (O tom, že kdysi v Anglii existoval na podobných principech založený Cardewův Scratch Orchestra, kde byl ovšem mnohem větší důraz kladen na improvizaci, zřejmě hráči nikdy neslyšeli.) Hudební projev Kojetínské industriální filharmonie je záležitostí lidového hudebního citění, jak se vyvinulo působením mnoha rozdílných vlivů během uplynulého půlstoletí. Dokonce i vedoucí, skladatel a dirigent a vůbec duše orchestru Petr Samlík, který je hudební profesionál a se soudobou vážnou hudbou je solidně obeznán, se bezpečněji orientuje v oblasti popu a rocku. Na hudbě kojetínského seskupení je nejzajímavější ta skutečnost, že určitý typ hudebního projevu, který byl zatím spojován pouze s omezenými intelektuálními kroužky v několika cizích zemích, se náhle vynořil ve velmi svérázné podobě u nás – jako projev vlastně lidový.

Dějinný vývoj má určitě smysl pro humor a tak s oblibou naplňuje ty nejbizarnější a nejméně vážné míněné předpovědi. Proto se může docela lehce stát, že Kojetínská industriální filharmonie se stane příkladem k následování. Je možné, že vzniknou další zajímavá seskupení, využívající dosud ladem ležící tvůrčí potenciál hudebních laiků, kteří spojí provozování hudby se svými dalšími zálibami: pomocí kontaktních mikrofonů je možno ozvučit jakoukoliv činnost (malování, vaření, vyřezávání, keramika, tagování...). Bylo by možné zvukově využít i řady oblíbených planých činností jako třeba hra v kostky nebo šipky (každá zóna terče má svůj zvuk, který se při zásahu rozezná). Dokonce by bylo možné využít i závislosti gamblerů – jen nahradit stupidní signály v hracích automatech zajímavějšími zvuky. Nová hudba by tak mohla přispět k řešení problémů, které jsou více sociální než hudební.

Práce je dost...



DAVID byrne

JAROSLAV PAŠMIK

BUDETE PLAKAT I TANČIT ZÁROVEŇ

Pokus o fúzi afro-amerických tanečních rytmů s lyricky vřelou a jemnou instrumentací pro rockovou, nebo spíše afro-funkovou rytmiku, perkusionistu a sekci smyčců. Tak by se dal charakterizovat poslední sólový projekt Look into the Eyeball amerického zpěváka, kytaristy, skladatele, filmaře a fotografa Davida Byrne (49). Tento původem skotský, ovšem v Americe odrostlý a v New Yorku usazený samorost se s ním představil pražskému publiku koncem června v divadle Archa. Byrnův pražský koncert (od roku 1994 již třetí) byl pro nás výzvou, abychom zmapovali a vám přiblížili tuto umělecky velmi plodnou a zajímavou osobnost.

Čas Talking Heads

Jméno Davida Byrne je neodmyslitelně spojeno s americkou new wave kapelou Talking Heads, která od roku 1977 do zhruba poloviny osmdesátých let plnila velké sály po celém světě. Byrne byl nepochybně její vůdčí osobností. Skupina vycházela hlavně z funku, punku, rocku a diska. Záhy, pod vlivem britského hudebníka a producenta Briana Ena, však obohatila svůj projev také o africké polyrytmy, elektronické zvuky a samplý (ještě

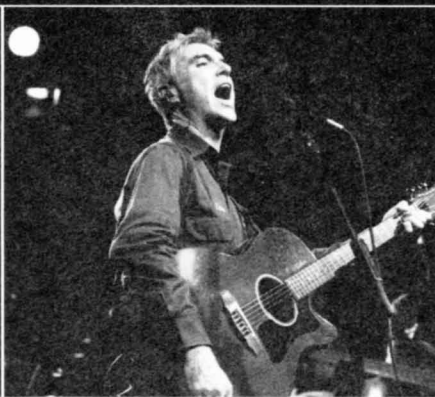
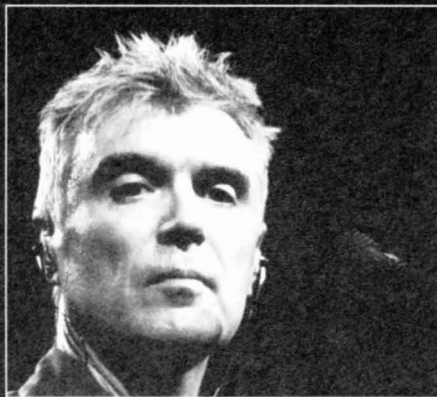
nedigitální). Styl skupiny je také někdy označován jako art-pop, což naznačuje její tvořivý a neortodoxní přístup k popu. „Bavit lidi neznamena nabízet jim pouze konvenční věci. Hudbu se snažím dělat nezávisle na pomíjející módě.“ Tak zní osobní Byrnovo krédo. Postupný rozklad a konec Talking Heads nastal až na sklonku osmdesátých let s nástupem techna a rapu. To už ovšem byl Byrne hvězdou a dávno pilně pracoval na svých sólových projektech.

Prvním z těchto „sólových“ projektů byla deska My Life in the Bush of Ghosts (Můj život s duchy buše), kterou natočil v roce 1981 společně s Brianem Enem. Název desky je odvozen od odyssey nigerijského spisovatele Amose Tutuoly, který vypráví příběh osmiletého nigerijského chlapce, jenž po vyplnění vesnice bílými lovci otroků utíká do buše, místa plného duchů. Rytmika vychází z funku, který je lehce obohacen o africké a arabské rytmické elementy. Texty a zpěv jsou na desce vypůjčeny z různých cizích zdrojů. Od evidentně arabské zpívané melodie ve skladbě Regiment až po elektronicky zpracované texty „vytažené“ z rádia. Vysamplované

zvuky z cizího kulturního prostředí tvoří paralelu ke světu duchů v Tutuolově příběhu. Chlapcovu domovinu a bezpečné prostředí vesnice pak na desce vyjadřuje africká část rytmiky.

Přesahy, experimenty a Luaka Bop

V roce 1981 se Byrne začal angažovat také na poli scénické hudby. Zkomponoval hudbu pro broadwayské představení The Catherine Wheel americké tanečnice, choreografky a režisérky Twily Tharpové. V roce 1985 vydal hudbu, kterou složil pro představení CIVIL warS Roberta Wilsona, výtvarníka, sochaře a přední osobnost amerického experimentálního divadla. Od scénické hudby byl již jen maličký krůček k hudebnímu filmu. Pro bizarní, pseudo-dokumentární komedii True Stories však Byrne nenapsal pouze hudbu, ale spolupracoval i na scénáři a sám film režíroval. Podílel se také na tvorbě prvních videoklipů pro MTV. Dva roky po dokončení True Stories, tedy v roce 1988, spolupracoval na soundtracku k historickému filmovému eposu Bernarda Bertolucciho The Last Emperor.



David Byrne při pražském koncertě v Divadle Archa

V této době se Byrne již intenzivně zajímal o jihoamerickou a karibskou hudbu. Do kontaktu s ní přicházel velmi často v multikulturním New Yorku, kde žije již dlouhá léta řada špičkových hudebníků z těchto oblastí. Z této doby se také datuje Byrneův zájem o španělštinu a portugalštinu. Později v těchto jazycích dokonce napsal některé své texty, což jistě dosvědčuje jeho hluboký zájem o tyto kultury.

Po faktickém rozpadu Talking Heads v roce 1989 založil Byrne vlastní nahrávací společnost a vydavatelství Luaka Bop a začal jihoamerickou hudbu vydávat. V roce 1989 vyšla alba Brazil Classics 1: Beleza Tropical, Brazil Classics 2: O Samba a první sólový projekt po rozpadu Talking Heads, CD s názvem Rei Momo (Kráľ karnevalu). Zde Byrne osobně prozkoumal možnosti spojení s brazilskou a hispánskou hudební tradicí. Album se sice nesetkalo s příznivým přijetím u kritiky („ploché a učebnicové...“), o to lepší však byly ohlasy na živá vystoupení („vřelá a extatická...“). V následujících letech Byrne pokračoval ve vydávání série Brazil Classics a přidal ještě Cuba Classics, Asia Classics, a Afro-Peruvian Classics. Dodnes vydal okolo čtyřiceti CD, nejen kompilací, ale také sólových projektů různých hudebníků většinou ze „třetího světa“, čímž se vlastně postaral o výraznou podporu jejich tvorby. Asi vás napadne, že Luaka Bop je klasickým vydavatelstvím world music. Sám Byrne se však k tomuto pojmu staví velmi negativně: „Takové nálepkování „jiné“ než euroamerické hudby mi připadá jako diskriminace. Proč by měla mít tato hudba v obchodech nějaký zvláštní kastlík, do kterého se smetou také všelijaké „zbytky“? Vypovídá to jen o našich předsudcích a rasizmu.“ Pravdou je, že na www stránkách Luaka Bop pojem „world music“ vůbec nenajdete. Byrnovi asi lépe sedí termín „globální hudba“. Pro úplnost dodejme, že v roce 1989 ještě Byrne režíroval dokumentární film Ile Aíye (Dům života), který zkoumal hudbu rituálních tanců afro-brazílského kmene Yoruba.

Napadá vás: Jak to ten člověk mohl všechno stihnout? Správně, ale to ještě není konec.

City a Ultima Vez

Byrne není pouze hudebník, ale také manžel a rodič (má dceru). Jak asi vypadá jeho rodinný život zde nebudeme samozřejmě rozebírat. Umění jistě stačí. Další jeho sólové album, které stojí za zvláštní zmínku je album Feelings z roku 1997. Byrne zde projevil jednu ze svých silných stránek, o které jsem se ještě nezmínil. Touto silnou stránkou jsou texty písní. Jsou ironické, humorné i závažné. Duch desky, která mimo jiné obsahuje hit Dance on Vaseline, by se dal shrnout do mota vyjádřeného v písni Finite = alright: „Věcmi jsme determinováni, city nás však osvobozují.“

Koncem devadesátých let Byrne stále více experimentoval s elektronikou. Tato tendence se projevila velmi silně při tvorbě hudby k představení In Spite of Wishing and Wanting špičkového evropského souboru moderního tance Ultima Vez. Toto představení, inspirované povídkami argentinského spisovatele Julio Cortáзара a syrovými filmy Michelangela Antonioniho, Piera Paola Pasoliniho a Federica Felliniho, mělo premiéru v březnu 1999 v italské Ferrare a koncem minulého roku dorazilo také do Prahy. Byrne zde použil skutečně širokou škálu prostředků a umění, které zde vytvořil, spadá již spíše do kategorie „audioartu“. Jde o označení, které používají především mladí umělci pracující s elektronikou, pro které je kategorie „hudby“ příliš uzavřená a významově zatížená. Raději proto sebe označují jako „umělce zvuku“ (sound artists) a svou tvorbu jako „zvukové umění“ (sound art). Byrne je samozřejmě spíše „klasický“ hudebník, ale v tomto projektu se jeho tvorba posunula více do elektronické experimentální roviny. Moderní, velmi expresivní tanec si vyžadoval velmi expresivní hudbu, či spíše zvuky. Byrne zde pracuje hlavně s hlasem, který elektronicky upravuje a zkresluje. Svůj vliv zde má i současná elektronická taneční a ambientní hudba. Ke slovu se dostal dokonce remix skladby Dance on

Vaseline, který vytvořil britský DJ Food. Byrne sám shrnuje: „Má hudba se stala v tomto představení bohatší a celý projekt dostal díky ní další vrstvu vzrušení a emoce. Ovšem způsob, jímž se zde média pohybu a zvuku obohacují, je nečekaný a slovy těžko popsateľný.“

Na vrcholu sil

Zatím posledním Byrnovým projektem je již zmíněné CD Look into the Eyeball, které vyšlo letos v květnu. Hudebně se v něm setkává snad vše, čím za svůj život jeho autor prošel. Idea vznikala pomalu ve Španělsku a spolupracovalo na ní mnoho zajímavých osobností, mimo jiné Jacques Morelenbaum, dvorní aranžér brazilského písničkáře Caetana Velosy a Greg Cohen, jazzový hudebník, skladatel a aranžér, známý svou spoluprací s Johnem Zornem a Tomem Waitsem. Pro skladbu Desconocido Soy si Byrne napsal španělský text. Deska se má zabývat lidskými vztahy. Pěkně to vykreslují texty písní The Moment Of Conception a Like Humans Do. V první z nich se například praví: „Nechtěl jsem tě ranit. Nechal bych toho, kdybych mohl... Ale obviňuj mé učitele, mé rodiče, zděděné geny, mou starší sestru, která mi ukázala ty své sprosté obrázky. Obviňuj televizi a filmy, právníky a komise. A vůbec, raději mě zavři doma, protože když si to tak uvědomuji, nechci být svobodný“. Like Humans Do je humornější: „Dělám vše co lidé obvykle dělají. Pracuju, spím, tančím, jsem mrtvej, jím, směju se, mám se rád, nikdy se nedívám na televizi, jenom když jsem zkoufenej...“

Místo rekapitulace prozatímní Byrnovy tvorby si na závěr dovoluji zcela subjektivní stanovisko. Za vrchol nepovažuji Byrnovy sólové projekty, nýbrž týmové, kde je jeho „protihráčem“ velmi umělecky silná osobnost. Zvláště ty, kde se setkává živel hudební s divadelním a tanečním, jako je In Spite of Wishing and Wanting. Je to však jen vrchol dočasný, protože David Byrne je nyní na maximu svých tvůrčích sil. Lze předpokládat, že k minimálně stejně zajímavým spojením ještě dojde. ■

alternativa

Hlavním argumentem pro takové zmatené definování-nedefinování je prý to, že alternativní hudba prostě ve své podstatě definovat nejde, že je alternativní tím, jak se definicím vymyká. Kdybych si nebyl vědom společensko-ekonomických kontextů, cynicky bych dodal, že takovýto mlživý postup má především komerční pozadí – je způsobem, jak na alternativní akce přilákat co nejvíce zvědavců. Jelikož si ale vědom jsem, cynicky nedodám. Pokusím se ale o jiné. Na základě tvrzení, že alternativní hudba je žánrem stejně vymezeným jako všechny ostatní (tzn. i s obdobnými problémy, pro které ale není nutno na vymezení rezignovat zcela), se o toto vymezení pokusím.

Budu se zabývat alternativní hudbou českou. Kvalitativní povaha české alternativní scény (=nikoli alternativní scéna jako fenomén) je v mezinárodním kontextu značně ojedinělá a to, co platí pro českou alternativu, nelze aplikovat např. na alternativní hudbu francouzskou.

Úkolem tohoto článku je pokus o zachycení charakteristických znaků. Jako každý jiný deduktivní pokus o rámcový popis uměleckého žánru v sobě nutně ponese prvky zjednodušení a zobecnění. Věc se má bohužel tak, že právě alternativní obec je na jakékoli pokusy o zglajchšaltování zvýšeně citlivá. Nechci nijak zesměšnit či zbanalizovat alternativní hudbu. Uvědomme si však, že opar výjimečnosti, který je občas kolem alternativy šířen, jí moc neprospívá. Lidem zvenčí je spíše pro legraci. Faktem je, že zní-li většina např. funky uchu alternativně orientovaného posluchače stejně a zaměnitelně, obráceně to platí také. Pokusím se popsat právě to, co takto nivelizujícím dojmem působí na ucho outsiderů (= těch, co jsou mimo) a co insiderů (=ti, kteří v tom žijí) celkem logicky nevnímají. Snad se touto cestou dostaneme k poněkud konkrétnějšímu obrazu.

V žádném případě nepopírám existenci nezařaditelných individualit. Dokonce s radostí přiznávám, že v krajinách alternativní hudby se tyto vyskytují ve zvýšené míře. Nás však bude zajímat alternativní mainstream, který se vyvinul z následování oněch výjimečných otců zakladatelů, kteří stáli na počátku. (Matky-zakladatelky Iva Bittová a dámy ze skupiny Zuby Nehty laskavě

odpustí, neb jejich následovnická obec je o poznání skromnější, je-li vůbec nějaká.) Mám na mysli kapely The Plastic People of the Universe (PPU), DG307, Psí vojáci, Dunaj a přidružené (zejména E), kapely, ve kterých působil a působí Mikoláš Chadima (Extempore, Mch Band) a Už jsme doma. Tito právě uvedení mají na podobu české alternativní hudby největší vliv jak v kvalitativní, tak kvantitativní rovině (jejich následovníků je zdaleka nejvíce). Klíší, ze kterých mainstream čerpá, vymysleli a do smysluplné podoby dovedli právě oni.

To, co žánr extenzivně vytváří, je jeho průměr. Podstata onoho šedého průměru, který v alternativě převažuje a kterého (a jen toho!) se článek týká, je stejná, jako podstata šedého průměru převažujícího v jazzu, blues, rocku, folku, popu, world music, či vážné hudbě. Je jí obsahově prázdný instrumentálně-stylový úzus. Ten je tím, co způsobuje, že se devadesát procent skladeb či písní výše uvedených (a jakýchkoli) žánrů podobá jako vejce vejci. To, co je v jednotlivých žánrech nějakým způsobem zajímavé (a ve šťastných případech přetrvávající) je právě to, co svým způsobem zákonitosti žánru popírá, a nebo to, co žánr zakládalo, konstituovalo, a o čem článek není. Doby, kdy alternativní hudba byla právě tím „bigbitem, který se od bigbitu lišil“, jsou pryč. Zkrátka: alternativní hudba se u nás etablovala v žánr, jehož základní atributy jsou vymezené. Zde jsou:

Bloky

Alternativní skladby málokdy mají klasickou strukturu bigbeatové písně verze-refrén-verze-refrén-sólo-2x refrén či odvozenou. Pro alternativní hudbu je typické uvažování ve vnitřně homogenních blocích. Jednotlivé bloky mívají repetitivní strukturu, která je založena na rytmu. Předěly mezi bloky jsou většinou zlomové, nepřliš maskované, téměř výlučně vyjádřené jen změnou rytmického vzorce nebo i metra (jen občas také dynamicky nebo tóninovým skokem). Lapidárně řečeno, když už je jednoho kolovrátku dost, přeskóčí se k dalšímu. Typické je tudíž ostinátí hraní, velmi často simultánní ve všech nástrojích. Nad ostinátem se někdy odvíjí melodická linie, většinou však vybočuje jen vokál,

V souvislosti s všelikými festivaly a podobnými událostmi se pravidelně setkáváme s pokusy o definici toho, čemu se u nás říká alternativní hudba. Standardní průběh je takový, že některý z pořadatelů se pokouší vysvětlit novináři z nehudebního periodika (nebo v horším případě publiku, např. v propagačních materiálech či přímo při zahajovacím koncertě), co že to vlastně ta alternativa je. Následkem toho se dočítáme různé vzletné, na podobenství bohaté, vesměs oslavné a hlavně zcela nekonkrétní definice alternativní hudby. (Je-li interviewovaným hudebník, zpravidla ještě připojí, že „to slovo alternativa nemá moc rád,“ a zevrubně vysvětlí proč. Inu, protože už mu nepřipadá dost nóbl).

A alternativa

Doporučený poslech:

Kořeny, ze kterých alternativní maistream vychází, naleznete (mj.) na těchto nahrávkách:

Už jsme doma: Nemilovaný svět (reedice Indies rec. 2001),

Hollywood (reedice Indies rec. 1999)

Dunaj: Rosol (reedice Indies 2001),
Dudlay: (Bonton 1993)

The Plastic People of the Universe: 1997
(záznam živého vystoupení,
Globus International 1997)

Mch Band: Es reut mich f...
(Globus International 1991),
Gib acht!!! (Monitor 1993)

Pluto: Pavel Fajt & Pluto
(Indies rec. 1996)

DG307: Koncert
(Indies rec. 1999)

Činna: Čtvrtek
(reedice Black Point 2000)



„Zakladatelské“ alternativní kapely: Už jsme doma (vlevo nahoře), Mch Band (vpravo nahoře), Dunaj (v Roxy při natáčení klipu k písničky Jednou z alba Dudlay).

pokud v daném bloku z ostináta vůbec něco vybočuje.

Jsou-li bloky spíše delší, skladba jich mnoho neobsahuje (někdy celá skladba de facto sestává z jediného bloku) a metrum (zpravidla 4/4) se z bloku do bloku nemění, můžeme usuzovat na přichylnost k „plastikovskovo-undergroundovému“ směru. (Model vychází z tvorby The Plastic People of the Universe a tvorba kapel bývá publikem reflektována slovy „Zas ňákej androš“). Zajímavější rytmický vzorec, též v závislosti na povaze konkrétního materiálu, ukazuje na ovlivnění mladším Plutem či starými nahrávkami Dunaje (album Rosol). Výsledkem obojího je pochopitelně značná monotónnost, (domněle) kompenzovaná (domněle) „hypnotickým, naléhavým a temně atavistickým“ vyzněním jednotlivých opakovaných figur.

Obsahuje-li skladba naopak mnoho kratších bloků s různorodými rytmickými vzorci a různým metrem, půjde nejspíše o odvození z tvorby Už jsme doma (pro které je ovšem uvedený princip pouze funkčním substrátem pro osobité dění melodické, kterého se epigonům pohříchu nedostává) či Dunaje novějšího (album Dudlay). Charakteristické je, že počet opakování modelu v bloku bývá liché

číslo, ne tedy např. 8, 12 či 16 taktů, ale např. 5, 7, 11 taktů atd. a povaha sousedních bloků kontrastní. Cílem je jednak vymezení se proti bigbeatovým stereotypům, jednak dosažení překvapivosti, neobvyklosti („Hudba kapely je plná překvapivých zvrátů," tot' rčení publicisty velmi oblíbené). Paradoxně proto, že je dávana přednost co nejkrkolomnějším a nekostrbatějším náhlým změnám, výsledkem je opět jistá monotónnost, zvláště v kontextu většího počtu skladeb.

Jelikož jsme právě konstatovali, že alternativní hudba stojí především na opakování, prozkoumejme nyní vlastnosti jednotek opakování.

Tónový materiál

Zcela zásadním materiálem pro alternativní hudbu je mollová stupnice (přirozená, harmonická, cikánská). Harmonickým (a často i melodickým...) základem alternativní hudby je mollový trojzvuk. Harmonická struktura ve standardním slova smyslu však není alternativní hudbě vlastní, o mollové tonalitě v podstatě nelze mluvit. Harmonie skladeb bývá elementární a její explicitní vyjádření (zejm-

na v plochách kláves) není pojmáno funkčně, nýbrž jako dokreslení (zahuštění, „atmosféra“) vzniklé posunováním vesměs mollového akordu na různé stupně melodického modu. (Postup přejatý zejména od Mch Bandu, ovšem pouze vnějškově: pozdější Chadimova tvorba je harmonicky mnohem vyspělejší než díla epigonů.)

Mollové působení skladeb je tak dáno především figurativní stylizací útržků mollových stupnic, které v sobě zpravidla mollový trojzvuk (nebo charakteristické intervaly, např. velmi oblíbenou malou sextu) alespoň zčásti obsahují a plní tak i funkci „melodickou." Je-li pro bigbeat typickou „studnicí motivů" tónová řada 3-2-1, pak pro alternativu je to řada 2-1-4-1-4 (v počtu půltónů, odspodu). Charakteristické je např. použití stejné figury (rozkladu, melodického postupu) v sekundové (popř. m.3) transpozici a zpět. Celkový dojem bychom mohli popsat přibližně jako „nekonečný ornament" s různou mírou staticnosti odvislé od rytmického dění – motívek totiž málokdy dozrává nějakých plynulých změn, prostě se po určité době přeskočí k jinému, v souladu s tím, co bylo napsáno o blokovém myšlení. Kýžené napínavosti a nervnosti (viz oddíl Estetika) je docilováno

různými chromatickými změnami, např. oscilováním mezi aiolskou a cikánskou moll, vložením frygické sekundy apod. Původ tohoto schématu nalezneme především v tvorbě skupiny Dunaj.

U Dunaje nalezneme i kořeny dalšího, zejména kytaristy hojně oblíbeného modelu tvoření riffu, který bývá užíván v kombinaci s modelem předešlým. Popište jej jako paralelu s punkovou kytarou: věnují-li se punkáči usilovnému posouvání klasického durového barré akordu, pak kytaristé alternativní se nemenší plíí pojiždějí po hmatníku s prsty vytvářenými do barré mollového, rovněž bez ohledu na to, na jakém stupni tóniny se momentálně nacházejí (viz výše). Záměr je však především v dosažení určité hybnosti.

Liché rytmy

Distancování se od nadvlády čtyřdobých taktů rockové hudby je dalším typickým prvkem pro alternativní hudbu, stejně jako liché počty taktů konstituujících bloky. V rámci alternativní estetiky platí, že čím je rytmický vzorec kostrbatější, tím lépe, tak, aby opravdu každý poznal, že to není „na čtyři“ (pomineme-li rytmicky konzervativní „plastikovsky-undergroundový“ směr preferující právě 4/4). Hojně nalezneme zejména pěti- a sedmidobé takty, s množstvím triol.

Zacházení nejen s rytmem, ale i tónovým materiálem lze dobře demonstrovat na basových ostinátech. Jelikož ostinátní způsob v alternativní hudbě celkově převažuje, je styl baskytarového hraní pro výsledek dosti určující a jeho stylistické prvky přejímají i ostatní nástroje, zejména kytara a violoncello, a projeví se zákonitě v doprovodu bicích.

Basová ostináta

Bývají zpravidla jedno- až dvoutaktová, lze je pracovní rozdělit na typ „PPU“ (od The Plastic People of the Universe) a „Václavek“ (podle Vladimíra Václavka, baskytaristy a kytaristy Dunaje, dnes Klar a Rale).

První z uvedených se vyznačují relativně malým množstvím použitých tónů (např. rozklad zmenšeného trojzvuku), hluboko posazených, vnější interval nepřesáhne oktávu, výchozím tónem bývá E1 nebo A1 (to jsou dvě nejhlubší struny na baskytaře). Charakteristickými intervaly, vedle univerzálně hojně užívaných oktáv, jsou zvětšená kvarta a malá tercie. Většinou čtyřdobé metrum, spíše střední tempa. Z hlediska účinku bychom je mohli označit jako „hypnotická“ (alespoň tak bývají zamýšlena), nástrojová barva adekvátně dunívá.

Ostináta typu „Václavek“ se naproti tomu vyznačují širším ambitem (plynoucím z využití všech čtyř nebo více strun baskytary) a z hlediska vyznění nervním a „zneklidňujícím“ (rovněž oblíbený termín) dojmem. Charakteristickými intervaly jsou malá tercie, triton a malá nona, též horní malá sekunda. Tento styl hry bývá příznačně střídán se stylem kytarovým, jak jsem jej popsal výše: harmonicky hraná kvinta s oktávově zdvojeným

spodním tónem na vrchních strunách kytarově-posunovacím stylem. Nelze opomenout ani techniku přeznívání hlubokých strun (a harmonicky hrané intervaly vůbec) a občasně dramatické výjezdy do oktávy. Z hlediska stavby je pak typické, že na rozdíl od striktně se opakujících ostinátních figur typu „PPU“, ostináta typu „Václavek“ mívají jakousi pevnou (z hlediska rytmu a několika základních tónů) kostru, která může být doplňována dalšími tóny, většinou nepravdělně. Co se týče rytmického členění, toto bývá bohaté na osminové či šestnáctinové trioly, metrum velice často atypické, dostatečně kostrbaté na to, aby opravdu každý poznal... (viz výše). Časté je též střídání čtvrtové hodnoty a dvou osmin na konci taktu (figury). Ostináta „Václavek“ bývají hrána v ostřejším tempu, zvuk baskytary nastavený spíše středově: jsou instrumentálně náročnější a hráč tudíž dbá, aby jej bylo dobře slyšet. Existují ale výjimky a stane se, že lze rozeznat i ostatní nástroje.

Obsazení

Převažuje klasické rockové obsazení (kytara, baskytara, bicí, zpěv), ovšem téměř vždy nějak ozvláštěné: klávesami, saxofonem, flétnou, akustickou kytarou, akordeonem, perkusemi atd. V poslední době jsou v módě (ano, i alternativní hudba podléhá módním trendům) předtočené podklady, halfplaybacky, a především jakékoli akustické nástroje (týká se zejména kapel z Brna a okolí). Fetišem mnoha alternativních skupin je právě co možná největší bizarnost instrumentáře, bohužel spojená s představou, že neobvyklé nástrojové obsazení stačí samo o sobě ke vzniku neobvyklé hudební kvality. Jsme tak svědky nekonečného a impotentního objíždění mollové stupnice na rozličné instrumenty, s cílem v čele. Nelze opomenout ani v poslední době univerzálně obsedantní oblibu všelijakých etnických nástrojů se spíše ozdobnou funkcí.

Zpěv bývá deklamovaný až recitovaný, od řevu po tichý šepot. Normální zpěv se vyskytuje bohužel dosti zřídka (otcové zakladatelé a matky zakladatelky představují zárnou výjimku), což patrně není dáno ani tak tím, že by lidé, kteří se v alternativě pohybují, uměli méně zpívat, jako spíš omezenou melodickou invencí vyplývající z popsání zacházení s tonálním materiálem.

Estetika

Pokusím se tedy zpětně shrnout, co jsem rozpitval. Z výše uvedeného vyplývá, že alternativní hudba radostným optimismem nehyří. Ideálem je dojem určité závažnosti. Alternativní hudebníci vesměs berou svoji tvorbu vážně, a budiž jim to ke cti. Jejich skladby bývají temné, dramatické, nervní, překotné, nebo naopak (v menšině) melancholické a nostalgické (těžko dosažitelnými mistry v oboru jsou pozdější Mch Band a pozdější DG307, nověji Činna). V pozadí pak většinou skutečně stojí autentická touha něco sdělit. Na „nepoučené“ publikum tato

hudba často působí depresivně, nebývá tak ale zamýšlena. „Veselé spolky“, i když se objevují, jsou v menšině. Kupodivu i pro ně platí většina toho, co jsem napsal v předchozích odstavcích. Jejich doménou bývá pitvorné grotesko a černý humor.

Muzikantskou pozoruhodností je téměř naprostá absence planého sólování, v jiných žánrech tak přebujelého. Alternativní hudebníci mají disciplínu a svá osobní snažení podřizují celku více, než je mezi muzikanty obvyklé. Hádal bych zde mj. na vliv zásadní knihy Mikoláše Chadimy „Alternativa“.

Analýza alternativních textů by vydala na celý článek, proto již jen telegraficky. Vlastní textová tvorba tvoří podstatnou část a nebývá hloupá. Adekvátně hudbě nejde zpravidla o klasické písňové texty, ale o básně. Zhudebnění cizí poezie je nicméně obvyklé a u některých skupin vytlačuje vlastní textovou tvorbu zcela nebo téměř zcela. Favority jsou Wernisch a Reynek.

Sociologické aspekty

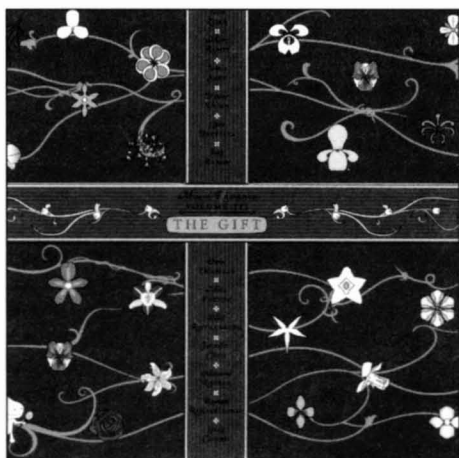
Ze sociologického hlediska je alternativní hudba, mimo jiné, zajímavá tím, že je multigenerační. Celkem organicky se v ní pohybují lidé od 15 do 50 let, a to jak mezi hudebníky, tak mezi publikem. Průnik těchto skupin je mimochodem značný, v podstatě stejně jako např. u jazzu, se kterým alternativu spojuje i další pozoruhodnost. Tou je ctění tradice, hraničící s adorací, ze strany mladých začínajících. Alternativní scéna je totiž dosti uzavřenou komunitou, do které mladí chtějí proniknout a být do ní přijati. (Ono i čistě pragmaticky je proniknutí nutné, má-li kapela rozumně fungovat koncertně, tzn. objevovat se na festivalech a ve vybraných klubech). Takové proniknutí se pochopitelně děje většinou skrze tvorbu, která je pak celkem logicky afirmativní vůči dosavadnímu a tudíž podobná, odvozená („Slyšíte? My to také hrajeme, vezměte nás mezi sebe!“). Počátky relativního nedostatku nových objevů, na který si všichni stěžují, bych hledal právě tady. Různorodost věkového složení daný stav ještě akceleruje. Proto mladí alternativci, stejně jako mladí jazzmeni, hrají stejně jako ti staří. Ti pak reptají, že nemají co poslouchat. ■

legendy československého folku a country

V pátek, 7. září bude ve 20:00 vysílat ČT2 první díl seriálu Legendy Československého folku a country. Seriál obsahuje celkem dvanáct dílů: 1. country 1965-74, 2. folk v letech 1965-74, 3. Šafrán, emigranti a exulanti, 4. folk – folklór, 5. country 1975-1989 (obsahuje bluegrass), 6. folk 1975-1989, 7. Porta I., 9. Porta II., 10. revoluční sezóna 1989-1990, 11. zhudebněná poezie, a 12. rarity. Po předběžném shlednutí tohoto seriálu vám jej můžeme vřele doporučit.

principál

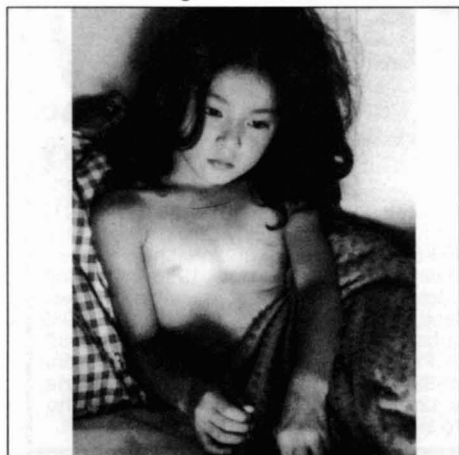
HERMETICKÉHO DIVADLA



The Gift



Songs from the Hermetic Theatre



Píše John Zorn v roce 2001 stále podstatnou hudbu? Otevírá ještě dnes nová zvuková území? A pokud se dotýká pokleslého popu i magie, s čím koketuje a čeho se chápe se vši vážností? Nové kontroverzní tituly z jeho Tzadiku obyčejně nenabízejí snadné odpovědi.

Slyšet dvě či tři nová alba Johna Zorna zdaleka neznamena mít kompletní přehled o jeho aktuální tvorbě, říká zkušenost. Pohledem na internetové stránky jeho vydavatelství Tzadik ovšem zjišťuji, že na tom nejsem tak ostudně. Z čerstvě vydaných snímků, které nejsou archivní, jsem neslyšel jen Trembling Before G-d, Zornovu hudbu k dokumentu o židovské komunitě gayů (vyšlo v prosinci loňského roku) a trojici komorních skladeb pro kombinace houslí, cello a klavíru Love, Madness and Mysticism (květen 2001). Nabízím tedy dílčí zprávu o aktuální tvorbě hudebníka, který dnes bývá nezdůvodněně zaměňován za vlastní legendu. John Zorn je emblematickou figurou postmoderní nadžánrové avantgardy – a snad, že se mu podařilo upevnit si postavení, nebořit tuto legendu a „jen“ dál pracovat, zpochybňuje možná pro někoho další význam sebe sama. Jakmile ovšem upřeme pozornost na jeho hudební, editorské a producerské aktivity, spojené se Zornovým vydavatelstvím Tzadik, zjistíme, že Zorn nasazuje velmi vysokou laťku pro jakékoli centrum současného umění. Nejen mírou otevřenosti a přísným výběrem, ale i tím, že své svědectví nikomu nevnučuje a neprohlašuje je za epicentrum všeho dění. Stačí to?

Fantomasovo svědectví

Bůh suď. Snad i proto jsem byl rád, když jsem se mohl v Českém Brodě setkat s jedním z aktivistů downtownu, experimentálním vokalistou Mikem Pattonem. Řekl mi: „Zorn? Nevím jak pro vás tady, ale pro mě je to neustále zásadní osobnost. Někdo vidí jeho dnešní význam v producentství: já ho vní-

mám ze všeho nejdřív jako výtečného skladatele. Hudba, kterou píše, je pořád podstatná: ať už se podobá hard coreu, vážné hudbě, té jeho židovské posttradici anebo je elektronická. Cokoli Zorn udělá, je poutivé a inspirativní. Dobře ví, proč co dělá, má třeba hluboké a pevné názory na estetiku filmové hudby. Oběma albům, které mi vydal, předcházely dlouhé diskuse, nechává věci klidně zrát třeba roky. Pochopitelně můžete říci, že takhle mluvím proto, že je to přítel, ale...“ Ale jak jsem tam proti Pattonovi stál, viděl jsem, že to nemusí obhajovat. (Mimochodem, zážitek z Pattonova vynikajícího avantgardního – v mnohém zornovského – kvarteta Fantomas, které z českobrodského openairu trčelo až absurdně, jsem se pokusil vypsát v 29. čísle Týdne. Dodávám, že druhdy hvězdný a novináři freneticky obletovaný frontman popmetalových Faith No More Mike Patton se tentokrát těšil zájmu jediného outsidera z médií, tj. mě. Byl jsem nadšen, rozhovor byl klidný a dlouhý; zároveň jsem až tísnivě vnímal, že za stylově vybroušenou, hráčsky i konceptem mimořádnou a u nás vzácnou hudbou tu nemíří jediný hudební časopis, není-li podepřena tlakem vydavatele nebo distributora. Konec pattonovské záorky: její rozsah budiž omluven faktem, že Patton zpívá – řekněme raději účinkuje – jako host na jednom z alb, jež jsou předmětem tohoto textu.)

For Lovers Only

Album The Gift má v Zornově diskografii výjimečné postavení: ještě se nestalo, že by Zorn pojal desku – byť „jen jako“, konceptuálně – jako pokleslou pop-music, nabízenou v dárkovém balení, produkt k široké spotřebě. S takovým úvodem je nasnadě tušení, že pod fialovým obalem s kvítky bude tikat pekelný stroj. Přesto zůstává napětí, jak konkrétně bude vypadat.

Už vnitřní design je výmluvný: podobně jako na nedávné Music For Children se hlásí japonská paradoxní



john
ZORN

estetika násilí, tvrdě psychedelické fantazie a aluze na dětskou pornografii: příkladem za všechny budiž kresba děvčátka s nemocnými očima, jemuž svírá několik rukou hlavu, roztahuje mu ústa a prsty sahá dovnitř. Kresby nejsou dost dobře napadnutelné (snad vyjma jedné, kde holčičce v černém koženém S/M kostýmku vychází z pohlaví zářící močaura) – spíš silně znepokojivé a doširoka otevřené interpretaci právě jako Zornova hudba.

Ta tvoří na tomto albu svébytnou variaci na idylické žánry, jež přinesl poválečný hudební průmysl. Zorn sestavil quasi-popový orchestr z pevných akvizic newyorského downtownu jako je Marc Ribot (kytara), Jamie Saft (klávesy a varhany), Cyro Baptista (perkuse) či Joey Baron (bicí): kapela pak suverénním způsobem hraje suitu v polohách barového lounge, kalifornského surfu, exotiky, easy listening – prostě vši té náladotvorné instrumentální hudby, která – abychom ji ukotvili v našem kontextu – dřív zněla v televizních přestávkách a dnes třeba na záchodech u McDonalda. Americká podoba dílčího žánru exotica bývala ovšem specifická: havajské kytary, bonga či bambusová flétna sem vstupovaly s jakousi hollywoodskou, technicolorovou představou o vzdáleném ráji pláží, domorodců, slunce a erotické volnosti (v mezích cenzury), představou, kterou doplnil právě filmový průmysl. Obrázky jak z turistických katalogů (anebo kolonializátorského snění) se pochopitelně v šedesátých letech tvrdě střetly s jinou exotikou: realitou vietnamské války.

Zorn tak vlastně reaguje na průsečík dvou kých: uměleckého i společenského. Se svádí „relaxující“ hudbou se naplň mazlí – napsal ji tak, aby v ní byl prostor pro styl a osobní libůstky hráčů: v tomto směru je dáblovým advokátem – pokušítelem, kterému však jeho svěfenci nepodlehli, o pokleslém žánru po celou dobu vědí. Marc Ribot tu dost vzácně spojil své dvě tváře: doprovázeče Toma Waitse a parťáka Johna Zorna. Takový

Snake Catcher je vlastně bluesové číslo, kde si počíná dosti mayallovsky, kontaminuje je ovšem mainstreamové emocionální čtení – zvony. Ribot (pro The Gift klíčový interpret) však hlavně vybrnkává figury vibrujícím „havajským“ zvukem, který doplňují koktejlově měkké rejstříky Saftových varhan. První vlnu znepokojení přináší třetí skladba Samarkan vedená rychlým pulsem brumlí a protnutá několika souběžnými sóly na šakuhači (nahrál saxofonista Ned Rothenberg). Mao's Moon nemá nic společného s orientální melodikou: cooljazzová trubka se tu mísí s hollywoodskými smyčci a spolu s lyrickým klavírem odkazuje kamsi do čtyřicátých let, kdy filmová hudba zdatně začala ždímat emoce (a někdy i smyslnost) z průsečíků symfonické moderny a jazzových slágrů. I tento styl, jako mnohé další v tomto Zornově projektu, se stal později funkčním doprovodem k filmovému pornu.

Pointou suitu je předposlední část Bridge to the Beyond, kdy tatáž melodika a rytmický plán naplno potmění, naplní se skučením démonických zaklínadel (Mike Patton a John Zorn), údery rituálních gongů a vlnami úzkostně ječícího thereminu. Jako by tu vydal svou odpověď svět exotiky, po celou dobu bezduše vzývaný a zároveň zplošťovaný do klišé tapety v obýváku: s čím kdo zachází, tím i schází. Zorn naznačuje realnost primitivizovaného na celém albu (třeba když po hezoučkém cvrlikání ptáků do hudby nesmlouvavě zavrčí jakýsi levhart), tady ale jde do finišu. Tím je pochopitelně repríza úvodní idylly, kterou už vnímáme s vědomím všeho, co se skrývá pod jejím povrchem. Jak si nakonec vykládat autorový slogan, který tuto hudbu uvádí jako „for lovers only“?

The Gift je hudba-citát, ale přesazený pod lupu: hudba-pozadí, přesunutá do popředí. Zornovský pozorný pohled zaostřuje na detaily a otáčí předmět svého zkoumání ze všech stran. Původně idylická hudba náhle sama svědčí o svých temných stránkách a hnilobě v místech proleženin.

Mystici a \$ 82 v hotovosti

Další nové album Songs from the Hermetic Theatre má zcela kontrastní charakter: tvoří je čtyři rozsáhlejší plochy, které Zorn osobně realizoval. Každá je vytvořena jinou výraznou technikou, u všech splývá fáze psaní a natáčení (jinými slovy vznikaly především až při samotné zvukové realizaci) a tři ze čtyř skladeb jsou věnovány osobnostem avantgardy, k nimž se Zorn tak či onak vztahuje.

Příznávám, že mi není úplně jasný rozdíl mezi elektronickou hudbou (American Magus, 14:03 minut) a počítačovou hudbou (The Nerve Key, 9:29). Mohu se jen dohadovat: obě skladby jsou sice tvořeny girlandami, záchvěvy, zámlkami a přelomy jediného homogenního signálu, „počítačová“ hudba však probíhá v rozsáhlejších frekvenčním spektru, její krajní výšky a hloubky mají až psychofyzický účinek (leckomu mohou být nepříjemné, zvláště ze sluchátek). Celá věc zřejmě vznikala digitálně, možná s programem, jaký používají laptopoví improvizátoři Ikue Mori či Christian Fennesz. Americký mág, věnovaný hermetiku, filmaři a muzikologovi Harrymu Smithovi, se poslouchá snáz, snad vznikl skrze oscilátory analogového syntezátoru. Jakmile posluchač přijme nezvyklou zvukovou materii, dá se celé to bubláni a cvrkání sledovat jako struktura se svými klimaxy, předěly, snad i emocionálními obsahy. Trochu jako Hendrixovo sólo, jen hrané jiným nástrojem.

Beuysblock (16:43), jak napovídá název, je věnován Josephu Beuysovi, „umělci/šamanu“, jak ho pojmenovává Zorn. V téhle bizarní meditaci se v hustém zvuku prostého několikátého motivu, hraného smyčci, odvíjejí zvukové záznamy civilních, bytových aktivit: tedy tonální hudba spolu s konkrétní. Zorn pouští „reál“ ve dvou vrstvách současně, máme tedy kupu možností, jak to celé vnímat. Buď jako zvuk

John Zorn se narodil 2. září 1953 v East Village a po většinu života je v kontaktu s tvůrčím prostředím newyorského Downtownu. Alchymické syntéze se učil od Harryho Smithe, strukturální ontologii od Richarda Foremana, tomu, jak vytvořit umění z odpadků, od Jacka Smithe, vyjádření katarze u Sluggs a hermetické intuici od Josepha Cornella, který žil jen pár bloků od bydliště Zornových rodičů na Utopia Parkway v Queens. Jako mimořádně plodný autor napsal mnoho děl s důrazem na zkušenost napříč žánry, včetně vážné hudby, rocku, filmové hudby, hardcore punku, jazzu, spotřební instrumentální hudby, world music a improvizace; syntézou dochází k hudbě, která se vzpírá klasifikaci – hudbě, která je přímo spojena s tradicí avantgardy, kterou Zorn označuje za samostatný žánr. Jeho kompozice se provádějí po celém světě. Skladby u něj v minulosti objednály Newyorská filharmonie, Kronos Quartet, Brooklynská filharmonie, Bayreuthská státní opera, WDR Orchestra Köln, Eos Orchestra a další.

(z bookletu alba Songs from the Hermetic Theatre, 2001)

ve vší své arbitrárnosti a abstrakci, anebo jako souvztažnost dvou dějů, které se v hudbě ocitají naproti sobě v tomtéž okamžiku, nebo jako magickou aktivitu, kdy se synchronní děje navzájem ovlivňují, nebo ještě jinak? Vyjímám část z „použitých nástrojů“ ve skladbě: potrubí, med, květináče, nůžky na vousy, suché listy, šelakové desky na 78 otáček, džbán, gumový míček, papírové kapesníky, cihly, břitva, tužka, žárovka, součásti přístrojů, tabule, voda, klíče, krev, dveře, vázaná kniha, konvice na kávu, razátka, vlasy, pytle se smetím, osmdesát dva dolarů v hotovosti, boty s gumovými podrážkami, chřestidla, klavír a smyčcové nástroje. Beuysblock je jedním z (post)moderních děl, které se hodí ke kolektivnímu vnímání a snad i následnému hovorů: co jsme to kšakru slyšeli, a jak to proměnílo náš svět?

To nejpozoruhodnější nakonec. V úvodu skladby věnované tanečnici a filmařce Maye Deren přímo zní její hlas. Deren, proslavená svým snímkem *Meshes of the Afternoon* (Odpolední osidla) i pozdějším filmováním obřadů vúdú na Haiti, tu mluví o ženském aspektu – nejen svých – filmů: pojetí času u ženy, říká Deren, je spjato s čekáním a vnímáním v delším horizontu: ženský životaběh s těhotenstvím a výchovou dětí k tomu vede. Pak už v *In the Very Eye of Night* (11:46, pojmenované podle filmu Deren) rozprádá Zorn zvláštní rituál. Baskytarou (vedenou přes procesor) a velkým bubnem vytváří pásmo extrémně hlubokého zvuku (rytmus je veden jen stěťáváním alikvót), k němuž se přidá střídmé vysoké pásmo šplíchání vody a tišší ptačí hlasy (hrané dřevěnou flétnou). Do zvuku se v určitých okamžicích vřezává ještě vysoký tón skleněné číše nebo úder bubnu. Není to nepřijemné, má to sugestivnost, není tu Zornova „japonská“ zvuková hysterie, překvapí laskavě měkký závěr... Zřejmý magický charakter skladby může u leckoho vést k ostrému odmítnutí tohle poslouchat – přinejmenším do té doby,

než někdo pojmenuje, s čím to tu Zorn zachází a co touhle zvukovou lázni vyzývá. Přes ambivalentní pocit z etické hodnoty této hudby (asi by neměla být vysílána v rádiu atd.) je tím nejsilnějším, co jsem od Zorna v posledním období slyšel.

V zrcadle Martiny Kudláček

V době, kdy čtete toto vydání *HIS VOICE*, je už k dispozici další album nové hudby Johna Zorna. Snad poprvé má víceméně přímou spojitost s českou tvůrčí scénou: je to totiž soundtrack ke snímku filmařky Martiny Kudláček *In The Mirror of Maya Deren* (V zrcadle Mayi Deren). Absolventka FAMU československého původu Martina Kudláček se vepsala do povědomí všem, kteří v devadesátých letech sledovali český dokument: nejprve snímkem *Šílená láska – L'amour fou*, portrétem surrealisty Ludvíka Švába, a pak Bezúčelnou procházkou, filmem, který de facto znovu vrátil do obecné paměti klasika českého avantgardního filmu a fotografie Alexandra Hammida-Hackenschmieda, žijícího v New Yorku. V obou snímcích Kudláček plně ví o své stylotvorné intenci mluvit (filmovat) adekvátně, tedy o experimentátorech experimentálním způsobem. Nyní – už jako světoobčanka a tvůrkyně oceněná řadou festivalů – dokončuje snímek o Maye Deren (mj. po část života Hammidově partnerce), o níž – jako o předmětu Zornova zájmu – jsme se už zmiňovali. Racionální Zorn prý z rozpočtu obratem odvodil, že skupina ve studiu nemůže být větší než trio. Výsledně obsazení (cellista Erik Friedlander, Jamie Saft, Cyro Baptista) nakonec rozšířil o sebe sama jako klavíristu. Kdo chce znát charakteristiku, kterou albu *Filmworks X: In The Mirror of Maya Deren* přisoudilo domovské vydavatelství, ať zamíří na adresu www.tzadik.com. Nezávislý zpravodaj je nucen počkat na film a album. ■

...Chápu

improvizaci jako tvůrčí proces...
(pokračování ze str. 4)

• Cím si myslíš, že je dnešní americký mainstream zajímavý? Má ještě co říci?

Určitě má. Vše závisí na kvalitě hudebníků a na jejich myšleních. Ne všechno, co se vydává, přežije do budoucna. Nemyslím si, že mainstream nějak stagnuje. Základ je sice stejný, obsazení i způsob improvizace, ale ve srovnání s minulostí dnes existuje postmoderní situace a jazzovou hudbu a potažmo i mainstream ovlivňuje velké množství různých kultur. Řekl bych, že i za padesát let bude mít mainstream co říci.

• To jistě platí, pokud se na mainstream díváš jen jako na systém sám o sobě. Pokud ale o něm budeš uvažovat v kontextu hudby obecně, můžeš zjistit, že jeho vývoj přflíší výrazně nepůsobí...

Nevím, těžko říci. Možná, že v některých oblastech mainstream skutečně stagnuje, asi se to týká především tradice, ze které nelze jen tak vybočit, např. způsobu improvizace apod. To ovšem nemusí platit pro standardní jazzovou formu. Ta se dá složitěji prokomponovat a smíchat s jinými formovými styly.

Zmapovat dnešní jazz se podaří stejně až tak za třicet nebo čtyřicet let, kdy těch pět tisíc desek doba prověří a vytřídí třeba jen pět set. Pak se asi zjistí, že se některá jména interpretů opakují.

• Takže věříš v budoucnost a ve vývoj jazzového mainstreamu?

Určitě, přesto, že si nemyslím, že by se nějak zásadně změnil od dob Charlieho Parkera. Bebop je základní dorozumívací element, vše ostatní je vývoj.

• Slyšel jsi v poslední době něco, co by tě v hudbě opravdu nadchlo nebo nějak vážněji oslovilo?

Za poslední dva roky to byl třeba koncert Tom Harrel Quintetu ve Village Vanguard v New Yorku. Viděl jsem oba večery. Vzpomínám si, že jsem tam potkal Frantu Kopa, kterého jsem jinak v Praze nepotkal asi pět let. Viděl jsem taky Garricka Ohlssona na jeho sólovém recitálu ve Fort Worth nebo Maria Schneider Orchestra. U nás to byl Jaromír Nohavica a Čechomor. V Brně mě nadchl koncert Stinga. V poslední době se mi líbí Henryk Gorecky, třetí symfonie a mnoho dalších.

Děkuji za rozhovor

■ První ročník festivalu FORFEST se uskutečnil těsně po revoluci, v roce 1990, a zprvu se prý jednalo spíš o „domácí“ festival...

Za skromné začátky se nestydíme – undergroundové aktivity osmdesátých let ve východní Evropě měly z dnešního pohledu neuvěřitelně malé možnosti dosahu komunikace. Vždyť i v rámci naší malé země jsme o sobě navzájem téměř nevěděli. Nedávno jsme dělali pořádek v písemnostech a naši pozvánku a program jedné dnes legendární události napsanou na zažloutlém papíru cyklostylu. Za rozšiřování těchto nevinných, nepolitických strojopisů hrozily známé potíže, které si naši západní kolegové dovedou představit asi jen stěží... Dělali jsme takové sešlosti na naší zahradě a v domku plných deset let od roku 1980 – říkali jsme tomu „Sedánky“. Byl to vlastně takový předobraz dnešního festivalu. Je pravda, že k současné vyhraněné koncepci to mělo ještě trochu daleko.

Budiž však poznamenáno, že v přítmí osmdesátých let to byl (jak jsme všichni vyzomělí vlastně až po „procitnutí“) obecný jev...

■ Co přesně znamená název „FORFEST“?

Latinské „FORUM“ a „FESTUM“ čili festival veřejnosti. Představovali jsme si skutečně, že umění musí ve svobodných poměrech zajímat přece každého. Byl to těžko sdělitelný výbuch nadšení. Devadesátá léta potom znamenala (celosvětově) odklon od kulturních hodnot, bolestné vystřízlivění. Umění nebylo však nikdy masovou záležitostí – záležitostí ducha předpokládají výběr. A tak to je v pořádku. V tomto smyslu opravdu zůstává FORFEST festivalem veřejnosti.

■ Jaké na festival přichází (a přijíždí) publikum? Změnila se nějak návštěvnost koncertů od počátků festivalu?

Na festival přijíždí pochopitelně publikum, které se zajímá o současnou tvorbu vůbec – hudební i výtvarnou – a to z řad odborníků i laiků. Nejen z naší země, ale také ze zahraničí, z Evropy i ze zámoří. Sledují ho pedagogové středních a vysokých uměleckých škol, přijíždějí na něj často i se svými studenty. Nás těší také to, že si festival našel své publikum i mezi laiky. Někteří se ho zúčastňují už pravidelně, ba jsou mezi nimi i takoví, kteří nevynechají ani jeden koncert.

■ Daří se festivalu přilákat i studenty místních konzervatoří (v Kroměříži jsou hned tři!), ať už v roli interpretů nebo posluchačů?

V posledních asi pěti letech s námi každoročně spolupracují zejména studenti kroměřížské církevní konzervatoře. Podílejí se na

realizaci některých koncertů jako interpreti. Samozřejmě tím roste zájem o festival i mezi jejich spolužáky, kteří by se při něm chtěli v budoucnu podobně uplatnit. Není to ale lehké. Současní autoři píší náročné skladby.

■ Zdá se, že kouzlo FORFESTU mimo jiné spočívá v tom, že má „rodinný“ charakter – vracejí se na něj umělci i publikum. V tom ale může spočívat i nebezpečí, že festival začne stagnovat, že se v jeho programu budou objevovat stále stejná jména. Jak se tomuto nebezpečí bráníte?

Vyhraněná koncepce především autorského festivalu si žádá stejně vyhraněné umělce. Původní myšlenka prezentace českého umění na pozadí světové tvorby se rozrostla na cílevědomé hledání tvůrčí linky, která docela jistě nepatří k módním artiklům internacionálních festivalových přehlídek. Žádat po autorech speciálně komponované premiérové programy ve špičkové interpretaci či výstavě pro jednu jedinou příležitost, to v České republice vyžaduje odvahu nejen pořadatelů, ale i interpretů, skladatelů a výtvarníků, a koneckonců i všech zainteresovaných institucí. Festival má své opodstatnění na mezinárodní scéně, jestliže přináší něco, co tam dosud není. Rozhodně nechceme nosit dříví do lesa. Hudebníci, byť zvukého jména, kteří však festival pochopí pouze jako průjezdní staci, na které si ozkoušejí jinde uváděný program, nás jednoduše nezajímají. Z toho logicky vyplývá, že umělců splňujících tak náročná kritéria moc není ani ve světovém měřítku. Spolupracujeme-li tedy s někým opakovaně, má to vždy hlubší souvislosti a viditelné výsledky. Odtud možná onen rodinný „optický klam“, cítíme-li spřízněnost s kolegy z Paříže, Londýna či Los Angeles. Festival figuruje ve světových přehledech nové tvorby, dostáváme desítky nabídek z celého světa od Moskvy po New York a nemáme tudíž pocit nějaké uzavřené enklávy s nedostatkem informací. Volíme-li, víme proč...

■ Máte už nějakou představu, s čím se diváci budou moci setkat na festivalu příští rok?

Nejen představu. Předběžný návrh programu je již hotov. Chystáme však několik překvapení, která bychom neradi dopředu prozrazovali. Týkají se zvláště náročných projektů, prostorového (s využitím exteriéru Podzámecké zahrady) a multimediálního (v mezinárodní česko-americké spolupráci). Ze současných interpretačních hvězd hodláme pozvat houslistu Marata Bisengalieva (za podpory The British Council). Ve spolupráci s Estonským velvyslanectvím a Music Information Centre v Tallinnu připravujeme také širší zastoupení estonských umělců. ■

TEREZA HAVELKOVÁ

forfest

2001

Kroměříž, 17. – 24. 6. 2001



Festivaly soudobé hudby by se u nás daly spočítat na prstech jedné ruky a většina z nich se odehraje ve velkých městech v několika málo dnech. O to překvapivěji může znít sdělení, že malé moravské městečko Kroměříž hostí festival, který se letos v červnu rozprostřel do plných osmi dnů, s téměř dvaceti koncerty!

Festival je navíc specifický svou orientací – na současné umění s duchovním zaměřením, a také tím, že soudobou hudbu prezentuje v kontextu současného výtvarného umění. Vzhledem k tomu, že se svými dvanácti ročníky patří mezi našimi festivaly soudobé hudby ke kmetům, rozhodli jsme se, že s jeho organizátory, Zdenkou a Václavem Vaculovičovými, provedeme malou rekapitulaci...



Petr
Matuszek

PETR MATUSZEK

MLADÍ ČEŠTÍ PĚVCI & SOUDOBA HUDBA

V Čechách a na Moravě je
5 konzervatoří a 2 vysoké školy,
kde se vyučuje zpěv.
Jelikož každá ze škol
vyprodukuje minimálně
2 absolventy ročně
(skutečné číslo
je mnohem vyšší),
měli bychom být zaplaveni
spoustou mladých
odborně vzdělaných
pěveckých interpretů.
Kde jsou?
A když už se nějaký zpěvák
objeví, jaká je jeho použitelnost
pro soudobou hudbu?

Slyšel jsem už mnoho krásných hlasů a zjevných pěveckých talentů, ze kterých po pár letech odborného školení nezbylo nic. V čem je chyba? V nedostatku kvalitních učitelů? Nebo v celkovém systému vokální pedagogiky u nás?

Nelze jednoznačně kritizovat a obviňovat. Skutečný problém je mnohem složitější a já se necítím být povolán ho komplexně řešit. Pravdou ovšem zůstává, že zpěv je oborem značně individuálním, kde více než jinde jsou pěvecké a fyzické dispozice zásadní a určující – a u jednotlivých studentů diametrálně odlišné. Stručně řečeno: Peter Schreier by nemohl zpívat jako Plácido Domingo, nebo ještě lépe, vynikající chorálový pěvec by asi

těžko mohl zpívat v opeře – a naopak. Učitelé zpěvu u nás tento fakt v drtivé většině nechťejí uznat. Téměř veškeré oficiální snažení pěvecké pedagogiky na našich hudebních školách směřuje k výchově operních pěvců. Ostatní obory zůstávají nerozvíjeny, v horším případě záměrně potlačovány. Vidíme tak velmi často, že student místo aby byl přirozeně rozvíjen podle svých dispozic, je uměle přetvářen dle obrazu svého pedagoga. Následky potom jdou jen velmi těžko odstranit a tak bývá často projev mladých pěvců nepřirozený, někdy až násilně vytvářený.

Také osnovy na uměleckých školách nepočítají s jiným pěveckým uplatněním, nežli operním. Je pak zoufalé poslouchat křehký osmnáctiletý hlas, jak se potýká s povinným operním repertoárem.

Diskutabilní je i výběr pěveckých pedagogů na některých hudebních školách. Je vžitá mylná představa, že dobrý operní zpěvák musí být i dobrým učitelem. Je mnoho těch, kteří jsou takzvanými zpěváky "od Boha". Technikou zpěvu se nemusejí příliš zabývat, řídí se z velké části instinktem. Je to obrovský pěvecký dar, pro pedagoga ale nešťastí. Učitel se totiž potřebuje především svému řemeslu od základů vyučit. Tím teprve získá potřebné znalosti, které může (s potřebným pedagogickým talentem) dál předávat.

Mohl bych tak pokračovat dál – o tom, že studenti se neučí komornímu a ansámbllovému projevu, že pedagogové na školách nejsou často vybíráni podle průměru pedagogických výsledků, ale jen podle svého nejlepšího žáka (často jediného)... Není ale mým záměrem provádět zde hloubkovou analýzu pěvecké pedagogiky. Chci se zabývat použitelností nových zpěváků pro interpretaci soudobé hudby. Bez dobrého školení ovšem není možná nadstavba. A hudba soudobých autorů pro každého mladého pěvce nadstavbou bezesporu je – jsou pro to dva základní důvody:

Ten první je všeobecný; současná hudební tvorba je pro většinu hudebních škol "španělskou vesnicí". Rozebírat proč

v tomto článku nechci, i když je to téma velice aktuální. Mladému muzikantovi může být opravdu těžko blízká hudba, se kterou se setkává okrajově, často jen jako s nutným zlem. Ona vůbec znalost poválečné hudby u většiny kantorů hlavních oborů je minimální, těžko tedy chtít, aby na tom jejich žáci byli lépe. A to nemluvíme o (dnes již klasické!) experimentální hudbě např. Cage, Scelsiho, Stockhausena ad., s tou se studenti setkají nanejvýš jako s teoretickou kuriozitou, místo aby se ji učili poznávat, vnímat, porozumět.

Tím druhým důvodem je nedostatečná technická a i hudební průprava začínajících pěvců. A znovu platí, jaký učitel, takový (ve valné většině) žák. Ono je velmi naivní a (odpusťte ten tvrdý výraz) nevzdělané, když si kdekterý pedagog myslí, že veškerá současná hudba se dá zpívat jako operní árie. Ostatně některým našim "předním" pedagogům je vzdálená i interpretace hudby barokní a písňové, což jistě patří vůbec k základům pěvecké pedagogické vzdělanosti; ovšem to je jen malá poznámka "na okraj"...(?)

Současná hudební tvorba bývá ve svém výrazu natolik složitá (někdy i svou jednoduchostí), že vyžaduje od interpreta maximální souznění a porozumění. K tomu je potřeba jak bezpečná a přirozená (!) hlasová technika, která není brzdou, ale dokonalým prostředkem k uměleckému záměru, tak i značná hudební inteligence a vzdělanost – dokonalá znalost hudebního zápisu (nejen notového, často bývá zápis velmi netradiční), orientace v dané hudební oblasti, výborná intonace – někdy mikrointervalová, atd.

Další velmi potřebnou věcí je nutnost mít v zásobě co nejvíce výrazových prvků, umět hlas ovládat co nejvíce způsoby – udržet tenký rovný tón, ovládat vibrato, využít exprese či výkřiků bez újmy na hlase...

Tyto vlastnosti málokomu spadnou do klína, je třeba velké dávky trpělivé práce, hledání, soustředěného a cíleného studia... a když už by byla chuť, kdo má na to v dnešní době čas? Vždyť vidina efektivních výsledků je mnohem vzdálenější a cesta k nim mnohem nesnadnější, nežli u klasického pěveckého (zvláště pak operního) repertoáru.

Proto současní autoři při výběru svých interpretů sahají velmi často mezi zpěváky vyško- lené jinde než na našich oficiálních středních a vysokých hudebních školách, kteří se zabý- vají např. barokní hudbou, písňovou literatu- rou, jazzem ap. Tito pěvci jsou nejen svým přístupem ochotnější, ale většinou vládnou mnohem ohebnější hlasovou technikou, jsou zvyklí kolektivní práci, jsou pružnější a více připraveni hledat nové cesty.

Kudy z toho ven? Vidím dvě cesty. První je jakási osvěta – kurzy, přednášky, pořady v médiích... Najít současné hudbě cestu: K posluchačům, aby ji bylo pro koho hrát. K interpretům, aby ji měli potřebu hrát. Vytvářet živý a otevřený umělecký kvas, inspirativní prostředí, které by provokovalo k interpretačnímu tvoření. Neuzavírat sou- časnou hudbu do jakési intelektuální ulity jen pro vyvolené, kteří jí jsou schopni poro- zumět. Nepodbízet se, ale otevřít, komuni- kovát. A to i s dalšími uměleckými obory, jakými jsou moderní divadlo, literatura, malířství. Také je třeba současnou hudbu zpřehlednit, nenechávat ji uzavřenu v ano- nymitě nepřehledných hudebních spolků. A zde se právě nabízí velký úkol pro inter- prety: Do této nepřehledné autorské změti, jak většinou vnímají nepoučení posluchači současnou hudbu, právě interpreti mohou svým osobitým přístupem a výběrem svého repertoáru vnášet určitý řád. Je zde Agon, Tomáš Ondrůšek, Mondschein, DAMA DAMA, rodí se další... Proč jejich koncerty bývají plné? Protože každý z nich má svou osobitou tvář a posluchači už přibližně vědí, na co jdou. A tady vidím jednu z cest – vytvářet takové prostředí pro mladé hráče a zpěváky, které by je inspirovalo ke snaze vytvořit si vlastní interpretační rukopis, oso- bitou interpretační tvář. Pomoci jim vystou- pit z davu anonymních najímaných hudeb- níků, zapojit je vědomě do tvůrčího procesu, provokovat v nich potřebu hledá- ní, tvoření. To platí samozřejmě především pro obory konzervativní, málo pružné, tedy i pro mladé pěvce.

Tou druhou cestou jsou bezesporu změny v přístupu pěvecké pedagogiky u nás. A vzhledem k tomu, že starého psa novým kouskům nenaučíš, nezbyvá než na ni vytvářet soustředěný tlak: Osvětou, pěveckými kurzy, semináři, přesvědčová- ním konzervatoří a vysokých hudebních škol o potřebě výuky dalších pěveckých oborů, např. chorálového zpěvu, tzv. pouče- né interpretace staré hudby, interpretace hudby soudobé, seznámení s netradičními hudebními zápisy, intonace mikrointervalů, nové a netradiční hlasové techniky...

Není to cesta snadná a vypadá to na boj s větrnými mlýny. Ale když těch Don Quichotů bude víc a budou vytvářet sou- středěný tlak na více frontách, nějaký výsle- dek se dostavit musí.

Velkou radostí pro mě byla zpráva, že Tomáš Ondrůšek zakládá katedru bicích nástrojů na HAMU. Věřím, že ty stoleté ledy začnou tát jednou i v pěvecké pedagogice. ■

JAROSLAV PAŠMIK

VŠE NEJLEPŠÍ

Mezinárodní asociace
pro výzkum
populární hudby (IASPM)
slavila dvacáté narozeniny
ve finském Turku

Je neuvěřitelné, že IASPM je teprve dvacet let, a že počet jejích stálých členů je pouze okolo šesti set. Při intenzitě a vlivu dnešní- ho popu v masových médiích, jeho lukrativ- nosti a zapojování i do oblastí „vysokého“ umění je to více než zvláštní. Příčiny jsou myslím jednak historické, a také metodolo- gické a terminologické.

Předně: populární hudbě a folklóru nevě- novala evropská muzikologie nikdy tolik pozornosti, jako hudbě vyšších tříd. Je to pochopitelné, prestižní záležitostí bylo přeci „vysoké“ umění. Pokud držel mocen- ské pozice klérus, byla prestižní především hudba duchovní, pokud je držela šlechta a dvořané, byla to především hudba dvor- ská, pokud je držela politická strana, byla to hudba angažovaná v její prospěch. V poslední době však mocenské pozice drží především střední třída a „její“ média. Do oblasti zájmu se tedy pomalu, ale opravdu pomalu, dostává hudba populární. Když říkám „do oblasti zájmu“, myslím tím i do oblasti zájmu vědeckého, protože věda plní přeci hlavně společenské objednávky. Ovšem jak dobře víme, státní instituce fun- gují s neuvěřitelným zpožděním.

Tak se stalo, že kupříkladu ve Velké Británii byl zřízen první institut pro výzkum populární hudby až v roce 1988 (Popular Music Studies při University of Liverpool). U jeho založení stál britský muzikolog Philip Tagg, jenž, jistě ne pouhou shodou okolností, zakládal v roce 1981 také IASPM. Z evrop- ských zemí mají institut pro výzkum populár- ní hudby ještě Rakousko a Německo, rozví- nuté studijní programy v této oblasti mají také všechny skandinávské země. Často se populární hudba vyučuje také v rámci etno- muzikologie či kulturní antropologie. Česká republika nemá ani institut pro výzkum populární hudby, ani etnomuzikologický institut. Pouze se mírně paběrkuje v Olomouci. Nejsme ovšem sto let za opice- mi, to ne, jen padesát.

Dost však stěžování. IASPM pořádá od svého založení jednou za dva roky muzikolo- gickou konferenci. Letošní, jedenáctá, probí- hala na univerzitě ve finském Turku. Byla to velmi zajímavá akce, ovšem pekelně drahá (jak jistě víte, Finsko patří k nejdražším zemím světa). Minulá konference se ode- hrávala v Sydney a byla prý o mnoho levně-

ší, až levná. Ovšem jak pro koho, že? Mezi hlavními tématy konference v Turku byla pochopitelně rekapitulace (history in pro- gress), ale také problematika hlavního prou- du (mainstreamu) v popu: Co nás vlastně opravňuje jej odsuzovat?, zněla jedna ze zneklidňujících otázek dne; samozřejmě se mnoho hovořilo o problematice elektroni- ckých médií, hlavně internetu, o intelektuál- ním vlastnictví a copyrightu, roli etnografie, kvalitativní metodologie, ekonomie, techno- logie, o subjektivitě, sociální, nacionální a sexuální identitě, ikonách a hvězdách, mezikulturní komunikaci, vyjednávání v kul- turním prostoru, kreativité ve službách komercializace, o exotizaci planety, význa- mu metafor a vytváření smyslu. Je zajímavé, že v žádné ze sekcí referátů jsem nezaslechl termín „nonartifciální hudba“, tak oblíbený to název pro populární hudbu u českých a slovenských hudebních vědců starší gene- race. Patrně se jinde než u nás vůbec nepou- žívá. Naštěstí!

Naši skandinávští přátelé připravili, jako obvykle, zvláštní blok o skandinávské popu- lární hudbě. Islandané hrdě prezentovali obsáhlý materiál o své národní hrdince Björk. Finové se chlubili specifickou odrů- dou tanga, jíž se většina členů konference však spíše zhrozila. Norové trochu ostýcha- vě mluvili o své deathmetalové scéně a skandálech s ní spojených. No a na Švédy jsem bohužel chyběl.

Konference byla samozřejmě doprováze- ná různými koncerty. Kromě finského tanga mne opravdu zaujalo vystoupení finské world music skupiny Gjallahorn. Tato sku- pina hraje především moderní verzi folklóru Švédů tradičně žijících na finském území s příměsí hudebních tradic jiných kultur. Mezi její nástrojové obsazení patří housle, viola, mandolína, kalimba, slideridoo, různé perkuse a bicí. Duší kapely je zpěvačka Jenny Wilhelms, která studovala nordický folklór na Sibeliově akademii v Helsinkách a je považována za opravdového znalce. Zvuk Gjallahorn by se dal snad přirovnat ke zvuku některých českých keltských kapel. Jejich tvorba je však více různorodá. Vyloženou atrakcí byl Tommy Mansikka- Aho, poloviční Laponec, hráč na brumli, udu a slideridoo. Ano slideridoo. Je to vlast- ně snížcové didgeridoo. Tommy jej studoval pět let v Austrálii. Nástroj není samozřejmě tradičně australský, je to hybrid mezi didge- ridoo a pozounem. Australští domorodci jej přezdívali „hračka bílého muže.“

Co říci, závěrem? Konference se zúčast- nilo na 200 delegátů z 31 zemí všech světa- dílů. I když IASPM není organizací počet- nou, je jistě spolkem globálním a její členové jsou věci oddáni. Ve Finsku se tedy vedla globální debata o populární hudbě, a to bez nadsázky. Vše probíhalo na vysoké vědecké i organizační úrovni. ■

Další informace o konferenci najdete na www.iaspm.net.

(The Plastic People
Of The Universe:
Líně s tebou spím, Globus,
50:57)

plastici

NA ROZHRANÍ

THE PLASTIC PEOPLE
OF THE UNIVERSE

LÍNĚ S TEBOU SPÍM
LAZY LOVE

IN MEMORIAM MEJLA HLAVSA

I kdyby Mejla Hlavsa v lednu nezemřel, bylo by toto CD jedním z neočekávanějších na tuzemském trhu – legenda všech legend vydává první oficiální album. Nervózní očekávání po zprávě o tom, že CD bude obsahovat poslední písně, které Mejla v životě napsal, jen vzrostlo. A nakonec se ještě ukázalo, že oněch písní není tolik, aby beze zbytku zaplnily celý rozsah alba a zbylí Plastic People proto CD doplní (poprvé v historii skupiny!) vlastními skladbami. Jak si skupina poradí s Mejlovým odkazem? Kdo na jeho místo baskytaristy? A obstojí skladby páně Kabeše, Karafiáta a Kandla vedle Hlavsových? Na tyto otázky již známe odpověď.

Tak tedy, baskytaru na novém albu obsluhuje Eva Turnová, bývalá členka Zirkusu Odvážná srdce, DG 307 a Hlavsova sólového projektu Šílenství. S PPU vystoupila již v březnu na dvojkoncertu k Mejlovým nedožitým padesátinám. Kusé zprávy o možném angažování Ivana „Váni“ Bierhanzla (ex-PPU, ex-DG 307, nyní Agon) na stálý post kontrabasisty se potvrdily jen zčásti – Bierhanzl na Líně s tebou spím v několika písních hostuje. Tato možná fádňá skutečnost ovšem o mnohém napovídá; ilustruje totiž rozpory o budoucím směřování skupiny, které PPU museli řešit ještě za Hlavsova života.

Na přelomu 70. a 80. let totiž Plastic People realizovali tři programy, které až dosud tvoří jejich umělecký vrchol: **Pašijové hry velikonoční**, **Jak bude po smrti a Co znamená vésti koně**. Tehdy došlo ke kongeniálnímu setkání Hlavsovy hudby s texty Vratislava Brabence, jejichž nepravdivost, litaničnost a religiozita přiměly Hlavsu zcela opustit půdu rockové písně a tvořit větší hudební celky výrazně ovlivněné církevní hudbou. Po Brabencově emigraci do Kanady se PPU vrátili k písničkářům a celá předchozí etapa pro Hlavsu, který čím dál více tihnul k rockovému projevu, skončila. Začal hrát s Garáží, po rozpadu Plastic People dal život jejich pohrobkovi – skupině Půlnoc (kde se objevila dobrá polovina poslední „plastické“ sestavy), s níž se podíval do Spojených Států a vydal dvě velmi temné (až klišovitě) rocková alba. V následujících třech projektech si vyzkoušel práci s elektronikou (popová Fiction, taneční remixy písní PPU Magická noc a sólové Šílenství). Při comebacku Plastic People v roce 1997 zněly pouze osvědčené písňové hity, se začátkem debat o novém albu se ovšem rozdílné názory na budoucí směřování projevil naplno. Program, který Hlavsa skupině předložil (s texty J. H. Krchovského) skupina odmítla, Hlavsa jej tedy vydal pod svým jménem (již zmíněné Šílenství). Saxofonista Brabenec a bubeník Jan Brabec (který PPU nakonec opustil) prosazovali návrat k dlouhým monotematickým pásmům, Hlavsa trval na písních. Dá se říci, že nakonec zvítězil, neboť 7 skladeb z jeho dílny, které album obsahuje, jsou „typický Mejlovky“.

První opravdu studiové album The Plastic

People Of The Universe bylo nahráno v sestavě: Vratislav Brabenec – altsaxofon, klarinet, basklarinet, zpěv, Josef Janíček – klávesy, zpěv, Jiří Kabeš – viola, zpěv, Ludvík Kandl – bicí, zpěv, Joe Karafiát – kytara + hosté Eva Turnová – baskytara, zpěv a Ivan Bierhanzl – kontrabas. Mužem čísla jedna je Brabenec, jež otextoval tři „post-hlavsové“ písně v duchu ne nepodobném svému studiovému projektu **Konec léta** (Black Point, 1995), což považuji za velmi šťastný krok (album, na němž uslyšíme mj. Joe Karafiáta, Jana Brabce a Filipa Topola, je totiž „plastickému“ duchu bližší, než veškeré Hlavsovy aktivity z let devadesátých). Nejlépe z této trojice zní **Pan K.** s hudbou Jiřího Kabeše; na prolínajících se plochách kláves, kytary, violy a kontrabasu osamělý Brabenec skučí a žaluje své pochyby, až mě napadá, zda ten pan K. (text je z Brabencovy knihy *Vážený pane Kolář*) není spíše Zeměměřič... nebo rovnou Franz. Kvalitou i formou blízký Panu K. je Karafiátův hudební příspěvek **Konec léta** (s již zmíněným albem Black Pointu má společný jen název), vadí v něm jen doprovodný zpěv Evy Turnové v refrénu; s Brabencovou polohou se její jinak sympatický projev ruší. To by se dalo vytknout i poslednímu z Brabencových dětí, úvodní skladbě **II. podzim**, kterou Turnová celou odpovídá v tandemu s autorem hudby Ludvíkem Kandlem. Kandl, zdá se mi, je schopen sehrát v budoucím vývoji PPU velkou roli; jeho nyní myslím nefungující skupina Eman ET vycházela právě z Plastiků a skupin typu Joy Division – výsledek byl nervně hutný a roztomile šibeniční, s Hlavsovou tvorbou měl, aniž by se jednalo o plagiát, pocitově mnoho společného. A baskytaru v poslední fázi Emany ET netřímá nikdo jiný než Hlavsa sám.

Mejlových písní je na **Líně s tebou spím** šest, vlastně sedm, ale o tom až na závěr. Pod pěti z nich je jako autor textů podepsán J. H. Krchovský, což se mi jeví jako dosti problematická volba. Aby teď nedošlo k omylu – Krchovského považuji za originálního básníka, jehož dílo mě velmi oslovuje; spojení jeho textů s Hlavsovou hudbou ovšem nenese ovoce. Formálně a rytmicky dokonale Krchovský (tři z pěti textů mají stejné metrum) totiž stejně precizně rytmického Hlavsu,

vlevo:
Plastici ještě s Mejlou
vpravo:
Plastici osifeli
(V. Brabenec a J. Kabeš
během koncertu
„Když je dnes člověku
padesát“)



jehož hudba téměř vždy stála na pravidelných ostinátech baskytary, příliš drží při zemi. Poradit si s takovým oříškem skladatelsky a zejména interpretačně je přinejmenším velmi odvážné. Kromě toho to lepší z Krchovského Hlavsa již použil na Šilenství. Navíc si pro *Líně s tebou spím* vybral texty, které se tématicky a popisem situací navzájem takřka neliší; slyšíme tedy tutéž historku odvyprávěnou vícekrát, jen za použití trochu jiných slov. A nyní konkrétně: *Bylo to nedávno* je celkem průměrnou demonstrací typického zvuku Plastic People 1997 (připomíná *Špatnou věc*), pozornost na sebe strhne souboj bicích a saxofonu. *Spáček* připomene latinské období Garáže a překvapí kouzelným barovým motivem saxofonu. Dá se říci, že tu působí pouze kouzlo nechtěného, Garáž doporučuji coververzi. *Sen o hadech* s celkem chatrnou pointou v textu docela potěší, ale vůbec nepřekvapí. To až další z Krchovských – *Dnes už vím*. Opět se jedná o typický popévek autorské dvojice, jednotlivé složky písně jsou ovšem řazeny poměrně nečekaným způsobem a postarají se tak o to málo hudebních zvrátů na celém albu.

Zajímavá je mezihra jen s klavírem a bicími. Co těmto nijak zázračným, ale přece jen „plasticky hezkým“ písním vráží nůž do zad, je zpěv. Tři z nich interpretuje Janíček, rozsahem sice zdatný, prožitkem a „zpěváckým herectvím“ ovšem žák I. třídy na povinné školní besídce. Hlavsově démonickému projevu se jeho odcizené komentování nevyrovná; působí tím rozpačtější, že je Krchovským hned dvakrát donucen souložit. Kabešovo podání *Snů o hadech* je daleko procítěnější.

Sborově odhuhlaná *Ach líně, líně...* s textem již zesnulého Petra Lampla je příjemnou hříčkou pro jazzové bicí, beefheartovský valček v závěru a syntezátor lehce evokující *Hovězí porážku* (mimochodem, na této nahrávce z půli osmdesátých let je Lampl jako textař rovněž zastoupen – napsal legendárního *Kanárka*). To nejlepší, co nám Hlavsa připravil, je ovšem *V konečcích prstů* na text Zbyňky Hejdy. Balada s dominantními klávesami a smyčci, kde Turnová něžně a zároveň odcizeně pološeptá skácelovsky erotický text („slavici prstů ještě něžně tlukou / a jejich hrdla už jsou od krve“) je uprostřed rozčeřena Karafiátovým sólem, které považují za vrcholný kytarový part celého alba.

Jakýmsi bonusem (oním „vlastně sedmým“) je závěrečná verze skladby *Moc jsem si neužil* ze Šilenství. Z původní elektronické nahrávky byl vyjmut Mejlův hlas, který zbylí Plastici obklopili živou aranží původní hudby. Zní to, jako by si právě na této písni dali záležet nejvíce, až člověka napadá, jestli nebyla chyba, že se od Šilenství distancovali.

Zvukově a aranžérsky album s výjimkou *Konečků prstů* a právě zmíněného „remixu“ přešlapuje na místě. Občas příliš dominují kytara a saxofon, jinde nástroje nelze rozlišit. Nahrávka si určitě zasloužila více péče. Na druhou stranu mě napadá kacířská otázka, zdali by nezněla životněji, kdyby byla pořízena jako za starých časů v obýváku... Dostí děsivý je Kabešův obal. Údaje psané tím nejsprostějším fontem a karikatura Mejly na obalu se mi zdají vskutku neadekvátní.

Je to smutné album. Už léta před svou smrtí Hlavsa spíše hledal, než nalézal, bez něj se však Plastic People ocitli v pozici sirotek příliš mladých pro samostatný život. Přejme jim, aby vydrželi, s Ludvíkem Kandlem a zejména s Vratislavem Brabencem snad mají šanci. ■



Přináší civilizační pokrok
krizi hodnot,
úpadek kritiky,
záplavu braku?

POZITIVNÍ SIGNÁLY Z ATÉN

Wanda Dobrovská na těchto stranách (v čísle 2) psala o tom, jak hudební kritika ztrácí svou původní funkci a o jejím "zatmění" v Čechách.

V populární hudbě si tímto problémem láme hlavu daleko méně lidí nežli v hudbě vážné. Masová kultura má komerční motivaci zakódovanou v genech – a cíle těch, kdo o této hudbě píšou nebo ji hrají v rádiu, bývají skromnější: nabízet alternativy, objevovat neznámé, být průvodcem.

Každý mainstreamový časopis má alespoň jednoho autora, který míří hlouběji pod slupku, a každé rádio by mělo mít (v tom lepším případě) alespoň jednoho DJe, který se odváží pouštět to, z čeho mají jiní strach.

Z liverpoolského rodáka Johna Peela, který sbíral první zkušenosti v Kalifornii v 60. letech, je dnes postava vskutku legendární. Na podobné cestě jsou

jeho krajané Charlie Gillett a Andy Kershaw – ti ovšem na rozdíl od rockově orientovaného Peela vysílají žánrově promíchané spektrum, dnes označované jako world music.

Pod zdánlivě uniformním povrchem evropských rádií lze objevit utajený svět "veřejnoprávní subkultury": stanice jako BBC Radio 3 či WDR v Kolíně nad Rýnem poskytují kvalitní, fundované a přitom velmi poutavé pořady, o jakých se českým posluchačům zatím může jen zdát. Zavedení komerčního veřejnoprávní stanice na lopatky – naopak, řadu autorů přivedlo k větší aktivitě a konkurenceschopnosti. Tento vývoj dokumentuje **World Music Workshop**, zaštiťtý Evropskou rozhlasovou unií (EBU).

U jeho zrodu stál Zjakk Willemss z belgicko-vlámského Radia 1: "Roku 1986 jsem navštívil pracovní schůzku EBU v Mnichově a to mě inspirovalo vytvořit podobná setkání na poli world music. Termín world music se ujal až později – ale já jsem tuhle hudbu hrál už od roku 1984 v pořadu Club Tropical, další podobné programy existovaly ve Francii, Dánsku, Holandsku, Německu. Náš první workshop proběhl roku 1987 pod provizorním názvem "hudba třetího světa". Willemss tehdy přizval do Bruselu dalších 6 účastníků. Od té doby se počet členů rozrostl na čtyřicetku a jsou zde zastoupeny i mimoevropské země (Turecko, Izrael, Kanada). Setkání probíhají každoročně v jiném evropském městě za hostitelské spoluúčasti místní rozhlasové stanice (roku 1998 například v Praze). Letošní workshop, který se uskutečnil v květnu v Aténách, představoval průlom: poprvé jej totiž hostila komerční stanice, což ovšem nepřinášelo žádnou úlibtu. Řecké komerční vysílání není totiž zdaleka tak uniformní jako v jiných zemích a místní kultura se v Řecku těší mnohem většímu respektu veřejnosti.

Workshopy sledují několik cílů: vzájemné kontakty mezi vyhraněnými rozhlasovými autory (každý je specialista na něco jiného), mapování hudby hostitelské země (kontakty s vydavateli a muzikanty) a v neposlední řadě také umění přežít. K nepsaným zákonitostem rozhlasové praxe totiž patří, že pořady vybočující z mainstreamu jsou postupně vytěšňo-

vány do okrajových časů a pak tiše likvidovány – a autoři tedy potřebují svoji hudbu nějak zviditelnit. S velmi přínosným nápadem přišel před deseti lety berlínský DJ Johannes Theurer. Z playlistů, které mu členové workshopu pravidelně zasílají, kompiluje jednou měsíčně žebříček – nástroj velmi atraktivní pro media a gramofonové firmy. Dnes jej přetiskují desítky časopisů a dokonce i některé deníky. Protože tabulka není podmíněna prodejem a distribučními schopnostmi, mohou do ní proniknout i nahrávky malých, marketingově slabých firem. Řadě dnes významných umělců žebříček silně pomohl – například malijskému kytaristovi Habibu Koitemu, finským Värttinä anebo belgicko-konzské dívčí skupině Zap Mama. "Jejich první album jste tehdy mohli slyšet z rádií po celé Evropě," vzpomíná Willemss. "My jsme žebříčkem jednak chtěli poskytnout nezávislým firmám nástroj, jak svoji hudbu dostat k publiku, a pak to byla cesta jak získávat CD, k nimž bychom se jinak těžko dostávali."

Letošní aténský workshop byl také pohledem do hudební kuchyně, která je pro cizince těžko pochopitelným paradoxem: ve starověku bylo Řecko bránou do Asie – ale když se před 150 lety Řekové vymanili z turecké nadvlády, ze všech sil se snažili nahradit orientální vazby evropskými. Národní tradice je tu považována za kulturní bohatství, přitom ale nepředstavuje natolik legitimní uměleckou formu, jako například lidová hudba ve Španělsku či Irsku. Dnešní muzikanti se snaží zpřetrhané vazby s Východem obnovit, vzniká tu řada společných projektů s indickými hudebníky. K nejosobitějším (a nejobtížnějším) řeckým lidovým nástrojům patří krétská lira, příbuzná houslím kemenče, na které se hraje od Kavkazu až po Egypt. Paradoxní je, že zájem o tento nástroj oživil hudebník, který je původem z Irsku: Ross Daly se před 18 lety usadil v Řecku, dnes bydlí v Aténách a jeho koncert i přednáška patřily na letošním šestnáctém World Music Workshopu k tomu nejzajímavějším.

athenského workshopu

Postoje, cíle a motivace účastníků
jsem se pokusil pospojovat
a přetlumočit v následujícím
fiktivním rozhovoru:

■ Jaká je vlastně úloha hudebních novinářů a rozhlasových autorů?

Sloužit jako určitý filtr: na světě vzniká spousta hudby, existuje spousta stylů, a ne každý má čas i možnosti všechny poznat a prozkoumat. Je tedy potřeba mít někoho, kdo se touhle záplavou prokouše, vybere, doporučí. Motivací takového "posla dobré hudby" je obohatit posluchače.

■ Neměly by ale tímto filtrem být už gramofonové společnosti?

Ty mají jinou motivaci: čím je firma větší, tím víc v ní převládají finanční cíle akcionářů. Během posledních třiceti let docházelo k dalšímu spojování velkých firem, globalizaci, koncentraci vlivu, stoupala nákladnost i dosah

marketingu a reklamních kampaní. Dnes je veřejným tajemstvím, že tento stav hudbě neslouží, ale spíš ji nivelizuje a degraduje. Dalším veřejným tajemstvím je, že nad tím nemá smysl hořekovat – taková je už povaha zábavního průmyslu. Existence drobných gramofonových firem i zcela individualistická činnost zmíněných "poslů" pomáhá tento stav alespoň zčásti napravit.

■ Je tahle situace skutečně produktem dnešního globalizovaného světa?

Ten ji jen prohloubil – ale jinak se nejeďná o žádný nový objev: podobně to chodilo ve 30. letech, když američtí folkloristé "objevovali" bluesmany na bavlníkových plantážích, anebo když Sam Phillips natočil roku 1954 pro svoji nezávislou značku Sun první singl Elvise. 60. léta byla výjimečným obdobím, kdy i velké firmy vyjádřily do terénu a prováděly talent scouting. Dnes je něco takového opět doménou individualistů: rozhlasových autorů, novinářů a nezávislých producentů.

Odkazy

Žebříček World Music Chart Europe:
na internetu (včetně ukázek MP3)

<http://wmce.de/wmce>

na stanici Vltava:
každé čtvrté pondělí
v pořadu Etnoklub/Hudba na pomezí,
23:00-23:45:
10. září, 8. října, 5. listopadu, 3. prosince.

nářez

PAVEL KLUSÁK

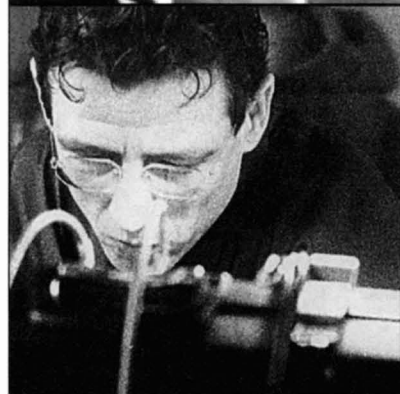
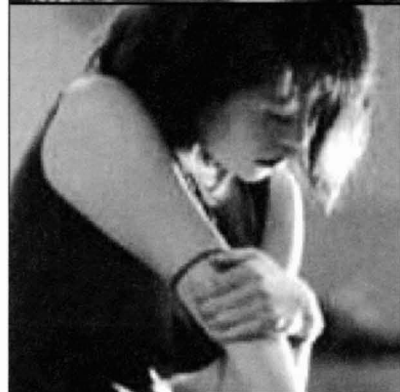
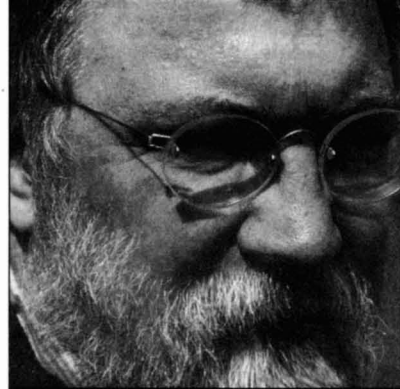
IMPROVIZACE / EVOKACE / KONFRONTACE

„Čo má čo byť hranica snov nedaleko Matadorky?!“ zpívá Dušan Valúch ve své geniální písni Hranica, a já během cesty na improvizální Konfrontationen po letech přicházím na to, co je Matadorka: kúpalisko v Bratislavě, kousek od petržalského nádraží, odkud se jezdí do Rakouska. Trochu to opravdu bylo jako hranice snů. Pokladní: unavená Slovenka, postoj „nic se nedá dělat“. Chci lístek do Nickelsdorfu, ukazuje se, že přímo nic, tedy do P. Říká, že mi může prodat lístek jen do B. Lekám se, zda mě vlak doveze, kam potřebuju. Nerudně říká, že samozřejmě ano, že mi však může prodat jen tento lístek. „Je to nejlevnější lístek, jaký vám můžu prodat. Jen pro občany slovenské národnosti.“ „To já nejsem“, říkám, s obavou že první lži bych se vpletl do místních káfkáren. „Drahé jízdenky prodávám Rakušanům.“ Děkuji. „Jestli pojedete zpátky, platí vám i nazpátek.“ Nechtěl jsem zpáteční, ale uvažuji, že bych jel zpátky po půlnoci. „Po půlnoci to možná ještě platí. Ale nic nejede.“ Mám tedy zpáteční lístek někam jinam místo přímého lístku tam, kam chci. Vypadá to na jízdu asi dvacetiminutovou. Platil jsem 140,-. (Neptám se, proč si nemohu koupit lístek do stanice, do které opravdu chci jet, protože si náhle vzpomínám na tyto situace v Československu před dvaceti lety.) Celnice: Ten váš pas je strašný. – Strašný, ale platný, řeknu příště. Rakouský vlak jede jakoby pozpátku: vagón je připojený tak, že všechna sedadla míří proti směru jízdy. Jen invalidní dvojseďačky (jednu jsem obsadil) jsou způli dobře. Tolik předehra.

Newyorská gesta, tokijská nehybnost

Nickelsdorfská Jazzgalerie je vesnická hospoda u kostela, na jejímž dvorku se pod plachtou střídají esa současné improvizace. Je to spíš dvůr – krom pódia se sem vejdou dvě až tři stovky židlí, čtyři velcí prodejci hudby (letos absolutně smrtící pro mé konto) a knihkupec, který doplatil na dešť. Na třídení festival jsem zmlsaně dorazil až v závěrečný, nejsilnější den. Po obědě se

napřed jede na výlet: v Kleylehofu, usedlosti v polích, se koná dvojí ženské sólo: newyorská vokalistka Shelley Hirsch a francouzská kontrabasistka Joëlle Léandre se nakonec navíc spojily do třetího vystoupení, což dobře dokumentuje jak přátelskou atmosféru akce, tak permanentní připravenost improvizátorů. Hirsch na mě působí naprosto stejně jako před rokem v Saalfeldenu: prvních pět minut nesnesitelně afektovaných, pak se míra stylizace usadí a je to vynikající. Hirsch vede dialog se zvukovou kolází z magnetického pásu (žáby, bulharské sbory, ale i standard Blue Moon ve vlastním podání – je to na albu States, čili nikoli stoprocentní improvizace). Občas posiluje paměť hlasu mechanicky: styl zpěvu pro daný okamžik hledá pohybem, rozhybe tělo, a podle toho, zda nastane gesto kabaretní, zvířecí nebo třeba emocionální, se přidá hlas. I po koncertě udělá to, co vloni: jde mezi lidi, kouká, jestli ji někdo osloví, vlastně si říká o uznání. Při rysech oně Lower-East-Side-hysterky a zároveň mohutného talentu je to mimořádný zjev, milí dokumentaristé. Padesátiletá Léandre byla tak dobrá, že jsem rezignoval na psaní poznámek. Dvůr, večer. Jedním z důvodů, proč jsem vážil cestu do N., je Sachiko M: soupoutnice Otoma Yoshihidea v různých jap-avant formacích, dnes především hráčka na prázdný sampler – vybagrovaný nástroj, v jehož prázdných kapsičkách na zvuky jsou jen nulové hodnoty, tedy základní sinusoidy. Ty Sachiko M přesamplovává, to je její nástroj. Soustředěně u toho sedí, téměř bez hnutí, natož aby třeba změnila směr pohledu během vystoupení (stejně jako Ikue Mori, ta ale obsluhuje víc přístrojů a navíc sleduje displej, takže se občas přece jen trochu pohne). Když Sachiko M hraje (pouští) dlouhé tóny, vyzývá to zbylé hráče v kvartetu k vytvoření droneu (bordunový tón se u nás říká té dlouhé stylotvorné prodlevě, že?). Což určuje ráz několika plochám: dva tři nástroje drží, hledají vztah, aby drone nějak dobře zněl, zbylé v tom rejdí. Kontrabasista Dafeldecker je prý kultovní v Rakousku, moc se mi nelíbí, působí dojmem, jako že vymejší, co by provedl, a přlíš neposlouchá. Hraje



odshora dolů:
Evan Parker, Marilyn Crispell, Sachiko M,
Thomas Lehn

(KONFRONTATIONEN, 22. ROČNÍK, JAZZGALERIE NICKELSDORF, 22. ČERVENCE 2001)

smýčcem na všechny možné části kontrabasu a pak i na mikrofon, najde si polohu, kde to přes plastový pěnový kryt drhne, to je docela jemné. Trumpetista Franz Hautzinger se často vůbec nedotýká ústy nátrubku, fouká nebo vibruje a trubka (dotýkající se přímo mikrofonu) to přenáší. Nejsilnější místo: Rakušani ztichnou, pomalý duet klavíru Johna Tilburyho (AMM, cageovský interpret) s krátkými digitálními lupanci a clicky Sachiko, která zřejmě neovlivňuje přímo jejich intervaly – spíš zadává určitý algoritmus, podle kterého se to děje. Je vysloveně půvabná, dlouhé vlasy, neodhadnutelný věk. Po skončení setu ji Rakušani zuřivě objímají, ona se usmívá – a najednou, s tím širokým úsměvem, vypadá ošklivě a jinak. Kvůli zvukům z jejího přístroje si jedno děvče z první boční řady zacpávalo uši. Bylo ale výjimkou – a taky to zdaleka neznělo tak radikálně, jak by mohlo. Je Sachiko M hráčka z hlukové scény?

Přítomné hovory nádob minulosti

Trio Konk Pack: taky dobří, objevem je určitě Thomas Lehn s jedinečně obsluhovaným analogovým syntezátorem. Deska nad klávesnicí vypadá napůl jako rekvizita ze sci-fi filmu ze šedesátých let, napůl jako pojistky, co jsme mívali v předsíni před modernizací. Thomas Lehn kroutí spoustou knoflíků, nejde po tónech, ale po zvuku a hluku, který je řízen parametry. Bubeník Turner hrál vidličkou, pouštěl předměty na předměty, v soupravě má pochroumané věci, Tim Hodgkinson zase protahoval strunu (nevím už čím, v poznámkách mám jen „protahoval strunu“). Spolu se syntezátorem vlastně všichni rozeznávají staré věci, předměty s hustou pamětí, je v tom taky ono wernischovské „tichounce tiše v lese vrže letité kanape na dně strže“, tedy vysvobození věcí od jejich původní funkce. Nakonec: přece trochu nespokojenost s koncertem jako jednou velkou smrtí... ale je to silné, na hranici komunikace a trojho paralelního vytržení... Pro extra-hostující Shelley Hirsch nezbylo tolik místa, ale nějak se tam vešla. Vypadá, že ji jen tak něco nerozhází, a bavily ji ty divné zvuky. Má výtečnou schopnost emulace – viz vloni ona a DJ Olive, viz nyní ona a analog: všechno to dokáže hravě napodobit hlasem, či spíš na to odpovídat a vést dialog. Jestlipak by si dokázala povídat se zvířaty? Návrh koncertu pro další ročník: Kachna, žába, Shelley Hirsch a kojot. (A všem doporučuji Lehna aspoň z nahrávek, je jich čím dál víc, třeba na Grob nebo Erstwhile Rec.)

Kdyby byl Georg Gräwe členem Konk Pack, složil by do klavíru uhlí a pak si v něm ustlal. Gräwe na něj ovšem hrál – byl vlastně první toho večera, kdo používal

tóny s vědomím o existenci harmonie. Jakkoli je to renomovaný hráč (a jeho snímky, třeba od švýcarské značky Intakt, stojí za slyšení), v konkurenci otevřených muzikantů toho večera definovala jeho omezení. Permanentní návrat ke klišé, která hráč-improvizátor nedokáže setřást, ellingtonovský rytmus, dlouhé, lehkou rukou konané nekonečné pohyby, cákání... Byl tam proto, abychom viděli, že volná fantazie a pohotovost ostatních nejsou samozřejmostí.

Marilyn a její hadry

Nejvzácnějším chodem v programu je hutný výsadek londýnského sdružení skladatelů, tedy Barry Guy a jeho úderná jednotka – klavíristka Marilyn Crispell, legendární saxofonista Evan Parker, jeho kolega Mats Gustaffsson, perkusionista Paul Lytton a další. Výborně hrané, s roz- a úmyslem strukturované (neboť výteční hráči i zkušený vůdce). Ale jsem zklamaný z nepřetržitě tého nájezu, ze kterého mě dokonce po skončení bolí uši. Je to trochu jako heavy metal. Myslím, že tam chybí důvod. Marilyn Crispell hraje jako kdosi, kdo je po léta hluboko v hudbě, vůbec nemusí myslet na ruce (po Gräwem to vyniká). Občas bere do pěstí hadry a klastry hraje s nimi – asi aby šetřila ruce i klaviaturu. Dobré místo: souběžné sólo na několika tónech její a Evana Parkera. Parker je fousáč, už docela starý, když čte z not (tedy – ze zápisu) Guyovy struktury, vypadá jako dobrák, co to dělá pro mladšího přítele. Gustafson se vzpínal jako fotbalista, jako kdyby byl přivázaný k posteli a se saxofonem se vysvobozoval, jako když se zvíře chce urvat... Dva bubeníci, tubista, Guyův jistý zvuk kontrabasu (jen občas)... Rolling stones, valčí se kameny. Jako přídatek pomalý souzvuk, plíží živá fanfára. Odtroubení festivalu. Když dohráli, Crispell kývla, jako že dobrý. Sláva nazdar výletu, nezmokli jsme, už jsme tu. Mapa (Guy) se ukázala jako funkční.

V Nickelsdorfu na rakousko-maďarské hranici jsem našel zavedený festival, v němž je zřetelný domácí hostitelský otisk lokálního klidu, a který přitom nabízí to, o čem se právem zrovna mluví a píše. Jeden z hostů mi řekl, že tuhle hudbu sleduje vlastně jedna nevelká komunita lidí, která během roku tvoří publikum takových akcí v Německu i Rakousku. Neptám se, kde na to vezmou organizátoři peníze. Funguje jim to, co u nás – zatím – nikoli: na dvorku se schází ti, kteří posilují nadčasové i žhavě aktuální hudební proudy. Nikdo tomu nedělá nafouklou reklamu, neboť celá věc v pořádku přežije i bez ní. Část publika to bere jako duchovní cvičení v otevřenosti. Funguje komunikace se světem, mladí tvůrci mají kde se konfrontovat. Jak toto konečně způsobit i u nás? ■

percussion workshop

TRSTĚNICE (POPÁTÉ)

V Trstěnicích proběhl další ročník mezinárodních letních kurzů pro skladatele a perkusionisty, kterým tato již – a nejen u nás – známá akce oslavila malé jubileum své pětileté existence.

I letos se na malebném statku Tomáše Ondruška sešla neobyčejně zajímavá společnost skladatelů a bicistů z několika evropských zemí. Vedle hlavního programu kurzů, který opět spočíval ve společné práci studentů – skladatelů se studenty – bicisty na tvorbě a realizaci krátkých skladeb zaměřených na vybranou malou sestavu bicích nástrojů, byly mimořádně povedené i každodenní koncerty a přednášky hostů. Vedle stálých docentů kurzů (M. Steinauer, T. Ondrušek a I. Medek) přijeli letos do Trstěnic kromě našich předních autorů – Ivanky Loudové, Hanuše Bartoňe a Miloše Haaseho – i dva velmi renomovaní hudebníci, známí nejen v Evropě – ruský skladatel Yuri Kasparov a německý bicista Christian Dierstein. (Rozhovor s Y. Kasparovem uvedeme v příštím čísle.) Poprvé se letos uskutečnilo setkání s představitelem nejmladší skladatelské generace (podobná setkání jsou plánována i pro další roky) – pro letošek byl vybrán Michal Nejtek.

V rámci koncertů vystoupili první večer členové Ensemble Marian, působícího na pomezí mezi improvizovanou a komponovanou hudbou zhusta využívající i EAH a prvky různých typů scénické akce. Známa (i z letošního Pražského jara) japonská marimbista Mutsuko Aizawa zahrála skladby Johannese Fritsche a Ivo Medka, tradičně zajímavý byl závěrečný koncert ze skladbiček zkomponovaných během kurzů.

Vrcholným zážitkem však byl koncert jednoho z nejrenomovanějších evropských perkusionistů Christiana Diersteina z Freiburgu. Náhorně předvedl, v čem je rozdíl mezi velmi dobrým a vynikajícím interpretem. Během jediného koncertu ukázal celou škálu interpretačních přístupů při samozřejmě technické dokonalosti. Zahrál Ottovu skladbu pro různé druhy bot, sloužících jako zvláštní claves, s recitací a scénickou akcí, Apergise, kde je každé hláске textu přiřazena určitá barva, Cage ve vlastním zpracování, skladbu pro malý bubínek i složité multipercussion. Jednoduše řečeno – zážitek, jenž máme možnost prožít jen zřídka.

Sečteno a podtrženo – letošní „Trstěnice“ potvrdily svoji vysokou úroveň, frekvenci měli možnost se setkat s pozoruhodnými osobnostmi a během round tables i individuálně konzultovat svoji tvorbu i interpretaci. Doufáme, že ministerstvo kultury, NČHF, Hudební nadace OSA i Česko-německý fond vzájemnosti budou mít i v dalších letech pochopení a prostředky pro podporu této nepochybně užitečné a zajímavé akce. im



JAROSLAV PAŠMIK

respect

2001

ÚVAHY,
DOJMY
A PŘIPOMÍNKY

Ve druhé polovině devadesátých let se v České republice začaly pořádat ve zvýšené míře festivaly world music („world music“ je mnohdy komerční nálepka pro různé druhy popu s etnickými příchutěmi, někdy se zaměřuje s world beatem nebo world fusion, jindy je možné pod touto „značkou“ najít například velmi zajímavou hudbu přírodních národů). Důvodů boomu této hudby lze nalézt několik. Hlavním z nich je asi ten, že world music si od poloviny osmdesátých let získává v etnicky různorodé postkoloniální západní Evropě větší a větší popularitu (skeptik by řekl, že cizí kultury „válčují“ naši vlastní). Tato popularita dorazila i k nám, i když se těžko můžeme považovat za postkoloniální. Dalším důvodem boomu je preference kulturní plurality a tolerance v současné západní společnosti, zejména pak v EU (skeptik by řekl, že mají komplex ze svých hříchů a bojí se budoucnosti). Státy, které usilují o vstup do EU se snaží tyto preference kopírovat. Tak je možné vyčlenit ze státního rozpočtu určité prostředky pro tuto společenskou objednávku a podporovat multikulturní neziskové organizace a akce jako například festivaly world music.

Ve vztahu k world music u nás docházelo zpočátku k jistému paradoxu. Pro Čechy to byla především hudba mimo český a moravský folklór a anglo-americký pop, přičemž pro zahraničí je world music například také Hradištan nebo Moravanka. Tento paradox se ovšem pomalu rozplývá a dnes vnímáme náš folklór jako součást world music (má to i své marketingové výhody). Vytrácí se tedy falešná dichotomie folklór versus etnická hudba, kdy evropská lidová hudba měla zdánlivě jiný statut (vyšší) než lidová hudba mimoevropská.

Pokud vím, tak nejstarším pravidelným world music festivalem u nás je Respect (tradiční folklórní festivaly nepočítám), pořádaný agenturou Rachot a týdeníkem Respekt. Jeho první ročník se konal v roce 1998 a byl zaměřen čistě na romskou hudbu, protože se tehdy vyostřoval problém vztahu české majoritní společnosti a romské komunity. Podařilo se tehdy přivést romské soubory z celé Evropy a do jisté míry posílit romskou kulturní identitu u nás. Druhý ročník v prezentaci romské hudby pokračoval, přičemž téma bylo rozšířeno na „hudbu kočovných národů“, takže

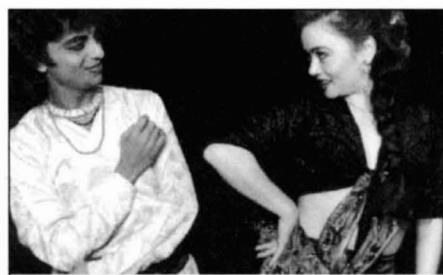
v Praze koncertovali také například mongolští pastevci. Respect 2000 byl pak určitým zlomem. Bylo jasné, že pokud se chce tento festival rozvíjet, nemůže se zaměřovat pouze na romskou hudbu.

Výsledkem byl dosti problematický třetí ročník (jak poukázal 14. 6. 2000 ve svém článku pro Mladou Frontu Dnes hudební publicista Pavel Klusák), kde se ovšem ustálily jisté poznávací znaky Respectu. Kapel nebylo pozváno moc (tři vždy na jedno odpoledne a večer), takže dostaly velký prostor. To je zásadní rozdíl oproti velkým světovým festivalům, kde je většinou dán každé kapele pouze hodinový prostor, výjimečně hodina a půl. Tato záměrná provinciálnost Respectu má za následek poměrně uvolněnou atmosféru komorní slavnosti, kdy si člověk jednotlivé kapely (pokud jej zaujaly) má možnost jak se patří zažít. Pořadatel samozřejmě riskuje, že nepřitáhne tolik lidí. Ovšem za prostor kapelám a i posluchačům (což je v dnešní době jistý druh komfortu) to většinou stojí. Dalším poznávacím znakem tohoto festivalu jsou terasy za hradčanskou Jízdárnou, tradiční místo jeho konání, které přispívá k pohodové atmosféře. Multikulturní arbat a čajovna toto klima ještě umocňují.

Pro letošní ročník festivalu organizačním zvolil taktiku tématické otevřenosti. Těžko říct, jestli to byla z nouze ctnost. Jisté je, že program přinesl směs velmi různorodou. Afro-popové babičky Mahotella Queens z Jihoafrické republiky, srbskou cikánskou dechovku Bobana Markoviče, indické tradicionalisty Mallik Family, extatické jihoitalské Zoe, cikánský rom-pop-maďarské rodiny Kanizsa Csillagai, a projekt Troubadours United, německého etnomuzikologa Petra Pankeho.

Ve vyznání víry organizátorů Respectu, dodané novinářům před zahájením letošního ročníku, se praví: „Respect není napodobeninou festivalů typu Womad, jejichž náplní je střední proud (či popmusic) vstřebávající folklórní vlivy, které takto upravené nabízí k masové konzumaci. Ve spektru našeho zájmu nejsou ani akademické fúze. Nezastupitelnost Respectu spočívá v prezentaci živoucí a osobité etnické hudby celého světa.“ Distance od

**RESPECT**Festival etnické hudby
a world music



Womad, otce všech world music festivalů, je trochu nepochopitelná, zvláště, když část letošního programu Respectu tvořil právě etno-pop. Prohlášení organizátorů lze tedy považovat částečně za mediální blábol pro hloupé novináře, který je třeba filtrovat. Na druhé straně jsou organizátoři velmi duchapřítomní. Borek Holeček, hlavní demiurg festivalu a šéf pořadající agentury Rachot, hovořil na tiskové konferenci poměrně zajímavě. Jeho tým byl letos na lovu etnických kapel v Kosovu. Jak ukazoval dokument jeho týmem v tomto místě natočený, Kosovo nabízí opravdu neuvěřitelně poutavé a silné folklorní hudební tradice. Ovšem nejpoutavější z nich pochopitelně nevytvářejí nějaké etnické kapely, ale živí lidé na ulici, rodiny a etnické komunity. Nejsou to tedy žádné spolehlivé „kapely“, které by se daly přivést a mediálně propagovat. Tyto soubory tvoří, často uměle, až relativně bohatí západní producenti, kteří s nimi posléze obchodují na světovém hudebním tržišti. Holeček podotkl, že tato tvorba použitelných souborů je velmi nákladná a jeho agentura na ni prostě nemá prostředky. To

myslím vysvětluje mnohé z jeho dramaturgické strategie. Naši dramaturgové a producenti jsou vesměs v roli nákupčích na světovém hudebním tržišti. Záleží na jejich vkusu a penězích. V tom si však organizátoři Respectu nevedou zle. Navíc se snaží o dokonalé využití nakoupeného materiálu, což dosvědčují bohaté doprovodné akce v podobě seminářů, výstav a filmových projekcí.

Festival Respect 2001 byl jistě velmi příjemnou a přínosnou akcí. Za jeho nejpřírodnější části osobně považuji opravdu extatický koncert italských Zoe a fundovaný seminář Petra Pankeho o vzájemném ovlivňování hudby nomádských dervišů a jihofrancouzských trubadúrů. Ve vytváření narativních klišé okolo festivalu, které mají evokovat zdání naprosté výjimečnosti na evropské festivalové world music scéně, bych se však držel raději při zemi, o to více, že chvástání a přehánění se stalo v současných médiích jakousi normou. ■

(Další informace o festivalu najdete na www.respekt.cz)

festival

PENELOPE 2001

Jsou festivaly (i ty mezinárodní), jejichž dramaturgie se zjevně odvíjí od toho, co zrovna nabídnou interpreti.

Do druhé kategorie pak patří ty, které sledují určitý cíl a přicházejí s jasnou dramaturgií, podle níž se pak volí program a účinkující, což předpokládá jak invenci, tak i úsilí daleko větší než v prvním případě.

Již tradičně zajímavou dramaturgii prokazuje jeden malý, ale dobrou pověstí i desetiletou tradicí opředený festival v samém centru Vídně – GrabenFest. Pár kroků od Stephansdomu se pravidelně prezentují zajímavé osobnosti soudobé hudby díky tomu, že majitel jedné nevelké leč úspěšné vídeňské pojišťovny má tuto hudbu v oblíbě a proto tuto týdenní akci sponzoruje. A s „plnou parádou“, do níž spadá nejen účast televize, ale i mediálně známých osobností rakouské scény, které celému projektu dávají patřičný lesk.

Pro letošní rok si organizátoři vybrali téma Odyssee im Weltraum a pod názvem uvedeným v nadpisu propojili třikrát dva světy – v rovinně nejobecnější svět literatury a svět hudby, a v hudbě samé pak hudbu improvizovanou s hudbou komponovanou a hudbu akustickou s hudbou elektronickou.

Literární složku zastupovalo scénické čtení a dialogy týkající se zvoleného odysseovského tématu v podání známých rakouských herců a moderátorů, které vždy předcházelo koncertům.

Z hudby byly pro letošek vybrány čtyři projekty, z nichž první, 20. 6., sestával ze dvou částí – Odysseovo bloudění si vzal za cíl program 5-Kontinente Online-Quintet, kdy pět hudebníků na pěti kontinentech usedlo k počítačům a prostřednictvím programu pd.klingt.org vytvářelo světovou premiéru kolektivního díla. Ve druhé části večera pak Kollegium Kalksburg, s Yoshie Maruoka a Martinem Zrostem jako hosty, předvedlo několik „ne zcela nových obra-

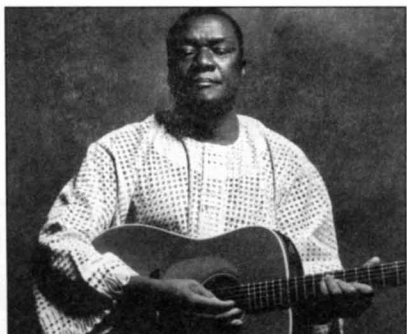
zů“ z Odyssea zpěvem, hudbou i tancem jako zajímavou oscilací mezi vážným a nevážným. Druhý koncert měl dva póly – moře, jehož interpretace se ujalo Trio (Manon Lou-Winter – klavír, Christof Kurzmann G3 – laptop a Burkhard Stangl – kytary a efekty), které se objevovalo před, po, a mezi druhým pólem – ostrovy, jež vytvářela vystoupení Ivo Medka se skladbou Tamtamanía (elektronika a amplifikovaný tam tam) a dua Katharina Klement a Oscar Aichinger se skladbou Dokandili pro klavír a preparovaný klavír. Závěrečný den festivalu měl téma Odysseus meets Ligeti a sestával z klavírních skladeb Ligetiho (Études pour piano, Capriccio Nr. 1 a 2., Invention, Monument, Selbstportrait) a skladeb Reichových (Clapping Music a Piano Phase pro dva klavíry) v podání Floriana Müllera, Richrda Pfadenhausera na klavír a Bjorna Wilkera a Berndta Thurnera na bicí.

Od ryzí computer music a „free“ improvizace prvního koncertu se přešlo přes kombinaci improvizace a komponovaných skladeb elektronických i akustických v koncertu druhém až k fixně zapsaným dílům a ryzí akustice závěrečného programu. Koncepce velmi zajímavá, poskytující příležitost zamyslet se, zda ona mnohými tak zdůrazňovaná dualita improvizované music a komponované hudby, ať již elektronické, elektroakustické nebo akustické má – při vysoké úrovni obou – nějaké opodstatnění anebo se jedná jen o dva svéprávné přístupy k tvorbě uměleckého díla. Vystoupení na GrabenFest 2001 dala za pravdu spíš té druhé variantě. im



připravuje Pavel Klusák

✕ „Akú najťažšiu vec ste v živote napísali?“ „Žiadosť o Guggenheimovo štipendium.“ (smiech). Smieje se pochopitelně John Cage, s nímž přináší imaginární rozhovor první letošní číslo slovenské Trištvrte Revue. Z dalších hudebních materiálů: e-mailový rozhovor s houslistou Jonem Rosem, portrét postjazzových vydavatelství True Muze a Between the Lines, text Josefa Cserese Smeruje súčasná opera k mýtu? a portrét francouzského experimentálního kytaristy Noëla Akchotéa, z nějž vyjímáme hudebníková slova: „Winter & Winter je velmi buržoázní label, no čitateľnejší, než iné avantgardu podporujúce značky. Stefan Winter je veľkolepý biznisman, vie, ako sa zarábajú prachy, podobne ako John Zorn. Rozdiel je len v tom, že Zorn si to neprizná. Myslím si, že je zaujímavejší vydávať u Wintera než na labeli Mego. To má jasné zázemie a štýl – kto si nekupuje ich platne, nekúpil by si ani moje. Winter & Winter ponúka jazz a klasiku, čím oslovuje aj iných poslucháčov.“ (Net: www.tristvrte.sk)



DJELIMADY TOUNKARA

✕ Malijský kytarista Djelimady Tounkara se už stal hrdinou knihy amerického novináře a muzikanta Banninga Eyrea »In Griot Time«. Eyre, který strávil s Tounkarou dva roky v Mali jako žák, nyní vypsál jeho životní příběh do „cover story“ měsíčníku Folk Roots (č. 217, červen 2001). Tounkara je prakticky už třicet let šéfem Super Rail Bandu – „železniční kapely“, kterou zřídily a podporují malijské dráhy jakožto kulturní akvizici nabízenou v hotelu Buffett u nádraží v metropoli Bamaku. Na čtyřiapadesátiletého Tounkara se aktuálně upnula pozornost jako na zásadní objev: jeho styl je osobitý už tím, že Tounkara vlastně na kytaru imituje hru na africkou loutnu koru. Album Sigui vzniklo v produkci dlouholetého znalce malijské scény Christiana Mousseta, šéfa vydavatelství Indigo. To má – podle šéfredaktora Folk

Roots lana Andersona – pověst nejzásadnějšího etnického labelu ve Francii. V Čechách je právě uvádí do distribuce Classic. (Net: www.folkroots.demon.co.uk)

✕ Zmíněný Banning Eyre je jedním z kmenových autorů internetového serveru organizace Afropop Worldwide (www.afropop.org), která bez ohledu na odrazující „-pop“ v názvu výběrově informuje o tom cennějším a autentičtějším ze současné africké hudby. Recenze jsou velmi dobrým orientačním vodítkem, z rozhovorů doporučují svědectví senegalské star, zpěvačky Oumou Sangaré, proč a která teprve nedávno odložila názor, že ženská obřízka je nutnou součástí tradice. Sangaré mluví i o svém hledání, jak zpívat o prioritních problémech Afriky. (Net: viz výše.)

✕ Rozsáhlý esej Philipa Sherburna The Rules of Reduction (The Wire 7/2001) se točí kolem proudu, který text pojmenovává jako MicroHouse: návaznost na houseové rovné rytmy se tu pojí s neoposlouchanou zvukovou matérií minimálních elektrických a digitálních záchvěvů, přelomů, škrábnutí, ruchů. Scénu, pro kterou jinde razí pojmenování „clicks & cuts“, reprezentují tvůrci jako Fin Vladislav Delay, sanfrancisští Matmos, chilský Ricardo Villalobos či Berlínčan Jan Jelinek: v rozhovorech o kořenech a inspiraci je zmiňován minimalismus, disko, Kraftwerk, gospel i směřování k charakteristickému osobnímu zvuku. (Net relevantních vydavatelství: www.circonium.de, www.force-inc.com, www.kompakt-net.de, www.max-ernst.de, www.milleplateaux.com)

✕ V rozsáhlém komentovaném průvodci diskografií Mortona Feldmana (The Wire 8/2001) není doporučen – s výjimkou kompilací New York School – žádný titul švýcarského vydavatelství Hat Art, u nás nej dostupnějšího z feldmanovských zástupců. Zato tu figuruje nonesuchovský Piano And String Quartet v podání Kronos Quartetu a klavíristky Aki Takahashi, což při undergroundovém tónu textu docela překvapí. (Net: www.thewire.co.uk, Morton Feldman: www.cnvill.demon.co.uk/mfhome.htm)

✕ The Wire informuje o zvukových a internetových projektech na letošním benátském Biennale. Rakušan Gebhard Sengmüller tu prezentuje VinylVideo – konvertor, který převádí záznam na gramodeskách do vizuálního kódu: můžete tak vidět, jak „vypadá“ vaše oblíbená hudba. (Net: www.thewire.co.uk)

✕ Zdá se, že v Británii se podařilo souhrnu různých okolností včetně cílené taktiky vyprovokovat opravdovou vlnu nového anglického folku, tradičního hraní, písničkářství. Opěrným sloupem scény je rodinný klan Waterson: Carthy s otcem-klasičkem Martinem Carthym, odměněným nedávno královským Řádem impéria, a postmoderní dcerou Elizou Carthy, autorskou písničkářkou, ale pořád především hledačkou a interpretkou anglických lidových písní. Poté, co minulé sezóny přinesly – dnes už etablované – objevy jako kapelu Tarras či písničkářky Kathryn Williams a Bill Jones, požádalo letní dvojčíslo Folk Roots zavedené hudebníky o typy na ty neobjevené: jména jako Dr Faustus, OLA, Julian Sutton či Sam Genders nám mnoho neřeknou, rychlost, s jakou se anglické obrození žene do dalších fází, je však pozoruhodná a imponující. To, že Eliza Carthy a Kathryn Williams už vydávají u Warner Music (v druhém případě byla převzata nahrávka vydaná zprvu vlastním nákladem), jen stvrzuje šíři dnešního anglického fenoménu. (Net: www.folkroots.demon.co.uk)

✕ Za svébytnou publikaci hodnou doporučení si dovolím pokládat padesátistránkovou brožuru, kterou vybavilo vydavatelství Indies první kompaktní edici tvorby karlovarské skupiny Č.p. 8 (Čerstvý vzduch, 2 CD). Tvorba předčasně zemřelého Jaroslava Ježka (1957-1985, příbuzného se skladatelem téhož jména) se z dnešního pohledu (a s měřítky současných písničkářů) zdá dunivou existenciální výpovědí, navíc instrumentovanou s vizionářským tušením energetických možností protnutí akustické kytary s experimenty syntetického zvuku. Brožura je biografickou textovou koláží, kterou sestavila – včetně původních rozhovorů – Petra Severinová. Připomíná mimo jiné nekritické grafomanství dobového Portýra (zpravodaje Porty) a publicistiku socialistických autorů ráže Jana Plachetky. Především je však svědectvím o básníku schopném vykřičet i protestsong bez metafor, o hudebníku, jehož intuici vytušil zbytek kapely a byl na pár let pokorným nástrojem jeho úmyslů. „Pořád máš tu šanci/ Puknout jak kaštan/ Vydat svůj plod/ Na ex na ex“ – to jsou slova, jež zůstávají po Jaroslavu Ježkovi, jehož hudbu už budeme vnímat (řečeno s názvem Ježkovy písně) „Jenom v rámci svých možností, protože bez setkání“. (Net: www.indiesrec.cz)

ul@atlas.cz

ZAPADLO SLUNCE NAD DNEM, KTERÝ JAKO BY NEBYL

(Black Point Totality Sampler I
– Czech Alternative Music & Parallel
Pop, uspořádal Oldřich Šíma, 74:00)



Snad mi Ivan Wernisch odpustí výpůjčku v titulku této „úvahy nad jednou kompilací“: Zapadlo slunce nad dnem, který nebyl je totiž název jeho antologie neznámých (nedoceněných) českých básníků – úctyhodné knihy o osmi stech jménech. Black Pointem vydané CD se snaží o něco podobného: přiblížit posluchači méně známé alternativní či undergroundové skupiny zejména osmdesátých let. Za tímto účelem bylo šířeno jako příloha časopisu Nový prostor, pro neshody ohledně jeho výpravy (konkrétně sleeve notu) se Oldřich Šíma rozhodl vydat CD ještě jednou – samostatně, za skvělou cenu a s bohatou přílohou.

Ne všichni, kdo se v minulých dekáдах pokoušeli o vyjádření pomocí nezávislé hudby, se stali legendami. Po pravdě řečeno, úplně se to povedlo pouze pražskému undergroundu. Důvody zde nechme stranou, stačí jen podotknout, že zcela zaslouženě. Z tzv. „šedé zóny“ let sedmdesátých a osmdesátých to dokázali pouze umělci, kteří se hudebě dodnes soustavně věnují, jejich aureola však v žádném případě nemůže fungovat bez nepřetržité podpory stálého koncertování a studiové práce – v opačném případě beze stop mizí. Ještě větší skupinu však tvoří kapely převážně regionální, většinou již neexistující a vždy pouze s místním dopadem. Propagaci obou posledně zmíněných kategorií se Oldřich Šíma soustavně věnuje již více než deset let, dosud ovšem pouze v podobě téměř samizdatových kazet jednotlivých skupin, a (myslím) čtyř devadesátiminutových kompilací. Totality Sampler je tedy první pokus o prezentaci „zapomenutých“ na CD. Jeho stopáž je zcela využita jedenadvaceti ukázkami nejrozdílnějšího stylového zaměření (které zároveň znamenalo de facto neprolínající se úzká společenství několika spřízněných souborů a jejich příznivců).

Největší prostor je dán kategorii dnes již zcela zapomenuté – regionálním undergroundovým skupinám 80. let. Jednalo se o skupiny, které původní český underground Plastic People, DG 307 a spol. znaly již pouze z nahrávek a vzpomínek pamětníků a byly téměř bez šance do společenství svých vzorů jakkoliv proniknout, zejména pro nucený útlum a přísnou konspiraci pražské scény po Chartě 77. Nejrozšířenější a nejhlasovější nahrávkou, kterou tyto mladé soubory měly k dispozici, byl tzv. „první pásek undergroundu“ s ukázkami prvního „studiového“ alba Plastiků Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned a první („hlavovské“) fáze DG 307. Nebylo v Čechách města, kde by se ve sklepích hudební mládež nevyrovnávala s vlivem Magických nocí apod. Většina z těchto souborů zůstala u odvozování vnějších znaků milované hudby – hypnotických basových figur a rozvrzaných houslíček – některé však dokázaly nad úroveň plagiátorství vystoupit a dát vzniknout svébytnému (byť vždy inspirovanému) hudebnímu projevu; většinou díky dalšímu vlivu (neopomenutelný nástup nové vlny) či vzájemnému prolínání jednotlivých souborů, což je v menších městech nejen jednodušší než v Praze či Brně, ale i nutné a zdá se, že vůbec ne na škodu (slavnou valašskomeziříčskou scénu tvořilo snad deset lidí a stejně tolik skupin). Na CD najdeme pět ukázek tohoto stylového zaměření, všechny ještě stále mohou zaujmout, nejvíce snad píseň Horror sokolovského Beatového družstva – hutná plocha „s každou dobou těžkou“ a záhrobním dvojhlasem pateticky interpretujícím „mňagovsky“ ironický text. Beatové družstvo staví undergroundové rekvizity do nových souvislostí, čímž se dostatečně hájí nařčení z přílišné inspirace. Početný Ě ucho akord debil band ze Žatce pro změnu výtečně pracuje s prolínáním většinou lehce falešných příznaně neumělejších dechů a jednoduchých rytmiků. Až na prvoplánový text má celá píseň obrovské spontánní kouzlo hravosti. Posádková hudba Marného Slávy má k pražským vzorům asi nejbližší, východočeská Kloaka pro změnu hledá štěstí v inspiraci Extempore a Švehlíkem.

Ty na albu najdeme rovněž. Pražská alternativa sedmé dekády tvoří druhý z okruhů, jež Totality Sampler mapuje. Mikoláš Chadima je zastoupen hned dvěma ukázkami. Jsou tu Závodý ve skoku z Gottwaldova mostu z vrcholného programu Extempore Velkoměsto a instrumentálka Le Bis z dílny Chadimovy první „opravdové“ kapely Elektrobus. Švehlík je rovněž zastoupen dvakrát, jednou ovšem pod krycím názvem Marno Union. Jeho vůdce Pavel Richter navíc účinkuje v dalších dvou ukázkách – je autorem již zmíněné Le Bis a hostuje na nahrávce skupiny F.O.K. Lesíka Hajdovského. K těmto souborům jen pár slov: Richter (zejména Švehlík) by si jako jeden z nejvýraznějších představitelů tuzemské alternativy zasloužil samostatné vydání svého početného díla; málokdo u nás projevil tolik odvahy a smyslu pro experiment. Mnohem méně původní Elektrobus již vydán byl a 2CD Velkoměsto je ve stádiu závěrečných prací (navíc jej můžeme znát coby 2LP). Vydání na CD by si rovněž zasloužili F.O.K. (Fathers Of Convention nebo rovněž Folkové ozvěny

Karlína); už proto, že třímínutová ukázka z komponovaného programu Sny zdravého dítěte v krizi o jeho povaze mnoho neřekne. Každopádně mám pocit, že stále aktivně působící Richter, Chadima a Hajdovský jsou dostatečně známé osobnosti na to, aby museli být na výběru představováni.

Dnes již skoro zapomenuté pražské skupiny let osmdesátých tvoří třetí okruh alba. Dvouletá fáma byla celkem zábavná novovlnná kapela s příjemně afektovaným zpěvem Jany Macháčkové a do detailu proaranžovanou hudební složkou. Bad Beef Hat Zdeňka Hmyzáka Nováka se, jak už název napovídá, inspiroval Captainem Beefheartem a k tomu českou hospodou; jako vše, čím se Hmyzák kdy zabýval, dýchá hravostí a poezií. Nyní soubor příležitostně funguje coby Ševcovský pop čistě na improvizaci bázi. Posledním z „tajných pražských“ je Soubor tradičního popu – trošku prvoplánová variace na Cure a Smiths. Vůdce Souboru Petr Stanko je zastoupen i v rámci další kategorie, kterou sampler mapuje.

Tou je punk a hard core. Stankovi Michael's Uncle (zde ještě jako Majklův strýček) jsou v rámci své scény již dávno legendou, dvakrát zastoupení valašskomeziříčtí Smrt mladého sebevraha jsou až na zajímavé texty naprosto nepůvodní. Díky zvukové kvalitě amatérského záznamu jim bohužel není rozumět. To ovšem platí nejen pro ně – ani digitální mastering nedokáže vše.

Vedle „tajných pražských“ najdeme i několik ukázek „tajných brněnských“ – skupin stojících mimo styl, který si při vyslovení jména moravské metropole okamžitě vybavíme. Folkoví experimentátoři Hrozně představují zajímavý zvuk stojící na plochách baskytary a akordeonu, číší z nich ovšem nepřijemná „intelektualnost“. Něco co hýbe ušima se po svém vypořádávají se zálibou v New Order, Nemanželská šlechta je zajímavá pouze tím, že z jejich řad vzešel nyní Syčák Petr Zavadil.

A na závěr dvě ukázky projektů spojených s dřevním pražským undergroundem. Výhradně studiový Duševní hrob Jana Sahary Hedla (ex-DG 307) a Martina Němce (Precedens) představuje píseň Hlídač, kterou ústřední dvojice později opráší na Saharově sólovém debutu Tajnej svatej. Zde zní mnohem více „lo-fi“, na saxofon hostuje Mikoláš Chadima. Jeden z nejlepších momentů sampleru. Závěr CD pak obstarává Praha – instrumentálka pro kytaru, saxofon a bicí automat z dílny Plasticových lidí Joe Karafiáta a Vratislava Brabence, nahrávka pochází z kazety, kterou Karafiát natočil během svého kanadského exilu.

Je rozhodně dobře, že takový sampler vyšel. Jeho dramaturgie je sice místy šitá horkou jehlou, svůj účel však plní. Ukazuje, co všechno nevíme o minulosti dnes prosperující scény, a připomíná nám, že kvalitní hudba u nás vznikala i bez puncu legendy a masového zájmu publika. To je myslím užitečný špílec. A pro případné nové zájemce rád dodávám, že většina uvedených kapel je v katalogu Black Pointu obsažena nejméně jednou kazetou. Jaký asi bude druhý díl Totality Sampleru? ■

Nadace Český hudební fond

vypisuje s uzávěrkou k 30. 9. 2001

I. zvláštní výběrové řízení na příspěvek NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu

1. Nadace Český hudební fond poskytuje v souladu s usnesením Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR výběrové řízení k získání příspěvku z prostředků Nadačního investičního fondu určených k podpoře:

- Ucelené projekty přispívající k propagaci a šíření české soudobé hudby
- Projekty, které jsou výrazným přínosem pro českou hudební kulturu
- Projekty systematické hudebně nakladatelské činnosti a muzikologického bádání
- Projekty umožňující účast vynikajících studentů - občanů ČR na kvalitních zahraničních hudebně vzdělávacích programech.

2. Žadateli o příspěvek Nadace Český hudební fond z prostředků NIF mohou být výhradně tyto právnické osoby:

- a) občanská sdružení, obecně prospěšné společnosti, účelová zařízení církví;
- b) nadace a nadační fondy za podmínky, že nejméně 80% příspěvku bude použito na nadační příspěvky třetí osobě a nejvíce 20% na správu nadace nebo na zvýšení nadačního jmění;
- c) veřejnoprávní instituce;
- d) příspěvkové a rozpočtové organizace za předpokladu, že samy vloží nejméně 50% finančních prostředků do předmětného projektu.

Přijímány jsou pouze čitelně vyplněné zvláštní formuláře

„Žádost o příspěvek NČHF z prostředků Nadačního investičního fondu“ doplněné o příslušné přílohy

II. zvláštní grantové řízení na příspěvek NČHF na projekt:

Realizace CD pro mladé talenty ve věku do 30 let.

Podmínkou přijetí návrhu do užšího výběru je zajímavá dramaturgie CD, reprezentační nahrávka interpretačního výkonu z koncertu, doklady o umístění na prestižní mezinárodní soutěži v uplynulých dvou letech a aktivní koncertní činnosti (hudební kritiky koncertních vystoupení).

Připravované CD může obsahovat nahrávky jednoho nebo dvou vybraných interpretů a mělo by sloužit propagaci českého interpretačního umění. Příspěvek bude určen na část nákladů spojených s výrobou CD.

Do grantového řízení jsou přijímány pouze čitelně vyplněné formuláře

„Žádosti o příspěvek Nadace Český hudební fond“
doplněné o příslušné přílohy.

Struny podzimu 2001



pořáda 6. ročník hudebního cyklu

*Když podzimem
pláč strun jak sen
tiše zní*

*Les sanglots longs
des violons
de l'automne...*

Paul Verlaine

Crossover

Napříč hudebními žánry

Improvizace

Improvizace jako fenomén

Klasická hudba

Světlem klasické hudby s netradičními interprety

Crossover

úterý 16. 10. - Míčovna, **G. Demeterová, L. Peterková, M. Cibulková**

úterý 6. 11. - Míčovna, **Talinn Barok** (Estonsko)

úterý 20. 11. - Míčovna, **Shesh Besh** (Izrael)

úterý 4. 12. - Románské sklepení Starého královského paláce, **Triny**

Klasická hudba

středa 31. 10. - Španělský sál, **Filipínská filharmonie, Ruggero Barbieri**

čtvrtek 29. 11. - Míčovna, **Ch. de Rothschild (GB) & Janáčekův komorní orchestr**

čtvrtek 6. 12. - Španělský sál, **Norbert Heller & Pražský komorní orchestr**

Improvizace

neděle 21. 10. - Míčovna, **Zdeněk Král & KK Band**

neděle 11. 11. - Míčovna, **Alan Vítouš & Zbrožek, Vacík, Adlerová, Klikar, Nyass, Janota, Vojtová, Knížák**

neděle 25. 11. - Míčovna, **Quintet Moderne** (GB, Finsko, Německo)

neděle 2. 12. - Španělský sál, **Fazil Say** (Turecko)

www.strunypodzimu.cz



Vstupenky v síti TICKETPRO, Informace: Info. stf. Pražského hradu, III. nádvoří, tel: 24373368, 24372434

ve spolupráci s



generální partner



mediální partneři



partneři

