

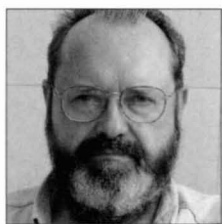
martin smolka
alvin lucier
maraton 2001



S
VOICE
H
1 / 2002

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

Martin Smolka (rozhovor).....	2
Maraton soudobé hudby	5
Blázen, jeptiška, dívka a smrt (rozhovor s M. Nejtškem a M. Ivanovičem)	7
téma: Hudby jsou dvě? (polemika)	9
Donaueschingen 2001 (festival)	10
Experimentátor Alvin Lucier (rozhovor)	11
Alvin Lucier: Jednoho jasného dne (úvaha o rozdílu mezi avantgardní a experimentální hudbou)	13
Skladatel bez not (rozhovor s Phillem Niblockem)	14
Alternativa 2001	16
téma: Tomáš Ondrůšek: K situaci bicích nástrojů – Multipercussion na HAMU	18
Filip Topol & Agon Orchestra (recenze koncertu).....	19
Ježek v mlze (elektronická hudba bez ega)	20
Večer plný příslibů (recenze koncertu).....	22
glosář ze světového tisku	23
Phil Freeman: New York Is Now! (recenze knihy)	23
Pražský industriální festival	24
recenze CD (Braindance, Uspávanky, Café Brasil, Sun Meets Song, Horská karavana, Current 93, Sestry Steinovy, Kryštof Mařatka)	25



HIS VOICE 1/2002,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:
Hudební informační středisko o.p.s.

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

Fotografie v tomto čísle:
Karel Šustr (s. 5,6,16,19,24)
Vít Zouhar (s. 6)
Vít Klusák (s. 20,22)
archiv HIS a OCNH

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,
Nadace Český hudební fond
a **Nadace Open Society Fund**

Prodejní místa:

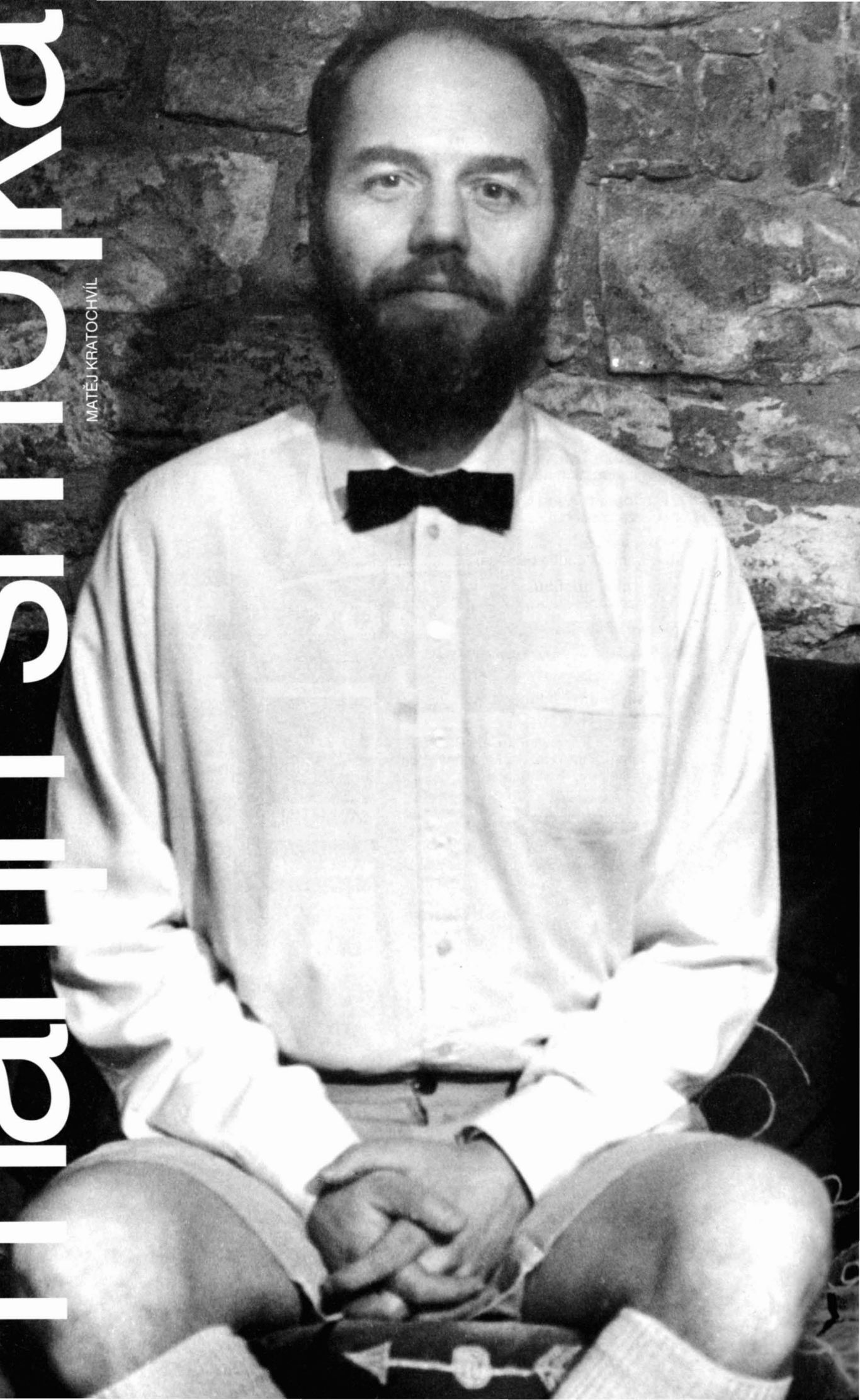
Praha: Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26,
Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 /
Knihkupectví Fišer, Nám. J. Palacha 2, FF UK,
Praha 1 / Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav,
Celetná 17, Praha 1 / Týnská literární kavárna
a knihkupectví, Týnská 6, Praha 1 / Volvox
Globator, Opatovická 26, Praha 1 / **Brno:**
Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno /
Indies, Kobližná 2, Brno / KIC (Kulturní a informač-
ní centrum města Brna), Radnická 12, Brno

HIS VOICE

1 / 2002

martin smolka

MATEJ KRATOCHVÍL



...nepsat ani tak novou hudbu nebo soudobou hudbu, ale prostě hudbu...



Martin Smolka (nar. 1959) je bezpochyby pilný člověk.

V první polovině osmdesátých let byl spoluzakladatelem souboru Agon, dnes snad nejvýznamnějšího českého tělesa hrajícího soudobou hudbu, a napsal pro něj řadu děl. Objednávky měl vždy dost i ze zahraničí a to od renomovaných těles i festivalů. Namátkou jmenujme Donaueschingen, Stuttgart nebo New York. Na letošním ročníku pražského Maratonu soudobé hudby byly provedeny jeho skladby *Drahý Šebesto*, *Oktet* a *Lieder Ohne Worte*. To vše dohromady dává dostatek důvodů k rozhovoru.

■ Je možné nějak charakterizovat vaše práce z poslední doby?

Mně se těžko mluví o tom, co dělám zrovna teď, protože kompoziční práce je pro mě takové dobrodružství, kde výsledek je neznámý. A i když se mnoho o té skladbě dovím během komponování, tak přeci jenom nějakou definitivní zprávu o ní dostanu až při provedení. Spíš bych vám řekl, co tak v posledních dvou třech letech. Většinou těch skladeb je společná taková utkvělá myšlenka, že se vlastně teď nekamarádím se soudobou hudbou. Prodělám jsem si dvacet let jisté vnitřní solidarity s avantgardou. Souvisí to taky s tím, jak jsem pracoval se souborem Agon, kde bylo pořád třeba sledovat, co se děje ve světě, hledat nový a nový repertoár, nové impulsy pro práci souboru. Těžko říci, nakolik je to věkem, prostě mám pocit, že se to dvacáté století se svou touhou vynalézat vyčerpalo a že teď je, přinejmenším pro mě, chvíle na to, nepsat ani tak novou hudbu nebo soudobou hudbu, ale prostě hudbu. Což, když si to dáte jako zadání, je vlastně paradox. Pište dneska nesoudobou hudbu.

Pouštěl jsem se do toho z různých stran. Na letošním Maratonu soudobé hudby byla uvedena skladba, která je koláží z Bachových tónů a recitovaného textu o něm z nějaké pokleslé literatury devatenáctého století (*Drahý Šebesto*). Byly tam i *Lieder ohne Worte*, z roku 1999 kde jsem rovněž částečně pracoval s historickým materiá-

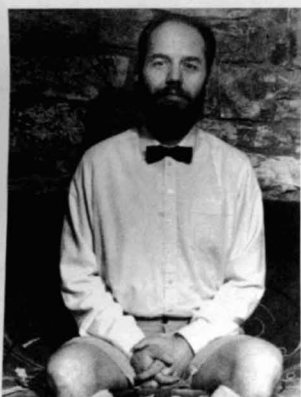
lem, u vědomí toho, že nám vždycky říkali, že v baroku bylo běžnou praxí si vypůjčit skladbu nějakého kolegy a zařadit ji do svého cyklu. Tak jsem zde zařadil jednu fugu Jana Zacha. Kromě toho jsem se tam zabýval ideou té ranně romantické formy. Tedy ne už hudebním materiálem ranně romantickým, ale ideou písně beze slov, což je instrumentální kousek, který v tónech na krátké ploše vymaluje nějakou náladu, mimohudební představu. Jsou tam věty, které se jmenují V nápo vědní budce, Výkřik, Motýl, Anděl (to je ta barokní fuga). Jiným způsobem jsem pracoval s historickým materiálem ve skladbě pro orchestr *Remix*, *Redream*, *Reflight*. *Remix* jako jedna z technik soudobé populární hudby, kdy se vezme písnička a přemíchá se. S nahraným starým materiálem se velmi svobodně manipuluje v počítači a přimíchává se k němu materiál nový. Já jsem se rozhodl takhle přemíchat fragmenty ze svých nejoblíbenějších klasicistních a romantických skladeb. Čili třeba ze druhé věty Beethovenovy sedmé symfonie, z poslední věty Mozartovy Jupiterské, z Mahlerova Adagietta z Páté, z Berliozovy Fantastické symfonie a z Beethovenova dechového oktetu. Původní idea byla vzít jen závěrečné akordy, ty sestříhat k sobě a udělat z nich smýčku, která bude běhat dokola, jako v nějaké té dnešní diskotékové hudbě (ta se ostatně v leččem podobá mé milé staré dobré minimal music). Později, když jsem na tom pracoval, se mi tenhle jednoduchý koncept zkomplikoval, nevystačil jsem s ním a sestříhal jsem většinou jednotlivé akordy, ale ne ty poslední, většinou harmonie průchodné a průtažné a různě jsem s nimi manipuloval, ať už je dával do těch repetitivních smýček nebo třeba prostřídával jeden akord Mahler, jeden Mozart, jeden Beethoven, a tak dokola. K tomu jsem ještě připsal vlastní hudbu. Jednak se přes tu koláž historických akordů táhnou taková naříkavá glisanda, jednak potom v další peripetii zazní smyčcové unisono, taková bezmála kantiléna, což jsem si vlastně dovolil prvně, co komponuji. To jsem vždy z věrnosti k Webernovi považoval za v dnešní době nepřijatelné. Takže byt tady

je jakoby zdeformovaná čtvrttóny, je to prostě nějaký pokus o revitalizaci velké smyčcové kantilény.

V jiných skladbách, jako třeba v *Osmi kusech pro kytarové kvarteto* z roku 1998 a dalších, jsem historii nechal stranou, ale sám pro sebe jsem se pokusil znovu položit základní kameny těm situacím, které dvacáté století, především jeho druhá polovina, jaksi obcházela nebo přímo tabuizovala, ale které venkoncem považuji za něco hudbě vlastního odevždy a provždy, jako je melodie, rytmický puls a snad i durový a mollový trojzvuk. Zkusil jsem začít úplně znovu od píky, ba od ničeho. Tak vznikly věty, které jsou pouhou variací na jeden durový nebo mollový trojzvuk, ale alterovaný na všech stupních čtvrttóny nebo dokonce šestinotóny. Je tam minutová věta o jediném tónu, pak je tam minutová věta o jediné tercii, věta, kde si kytary nejrůzněji rozebírají jediný souzvuk atd. Takovou oproštěnou hudbu bychom našli i ve sborové skladbě, kterou jsem psal vloni pro Donaueschingen na texty Davida Thoreaua *Walden – The Distiller of Celestial Dews*, kde dobrovolná chudoba patří i k základním ideám textu.

■ Některé vaše skladby kladou značné nároky na interprety. Jak se s nimi vyrovnávají?

Dokud jsem pracoval s Agonem, zejména v prvních letech, tak k té práci vyloženě patřilo hledání nezvyklých nástrojových možností ve spolupráci s hráči. Často to bylo využití věcí, které mi oni sami během experimentování nabídli, nebo které jsme spolu vynášeli. Samozřejmě také byli schopni to zahrát. I nad napsanou skladbou ještě věci domýšleli a upravovali. Byli lidé, kteří byli v tomhle úžasně nápomocní a měli ten dar vynacházet. Kamil Doležal, klarinetista, nebo kdysi na počátcích Vojta Havel, cellista, a mnozí další. Vždy přinejmenším část souboru tvořili lidé solidární, s pochopením pro všelijaké excesy. Zároveň nikdy nešlo o idylu, vždy někdo chtěl pracovat jinak, např. rychleji, tzv. profesionálněji apod., nebo chtěl hrát jiné skladby. Někdy



...Snažím se pracovat denně,
ale často jsem velice neúspěšný,
sedím tam a trápím se...

docházelo i k dramatickým střetům a rozhodům.

Pokud jde o ty obtížnosti jako jsou čtvrttóny a další krkolomnosti, tak to už jsem trochu rozmazlený z toho, že jsem měl řadu provedení v Německu, kde má soudobá hudba jednak jinou podobu, na hony vzdálenou klasicko-romantické interpretační praxi, jednak větší respekt. Má celou řadu specializovaných interpretů, kteří ovládají na své nástroje nepředstavitelné kousky. Takže už se mi stalo, že se při té skladbě nudili, byla pro ně moc lehká. S Veronikou Kopelentovou jsme kdysi experimentovali s flétnou a našli takové zvláštní odstíny zvuku. Pak tu skladbu měli hrát v Oslu a tamní flétnista, když jsme spolu ten zvuk hledali, po hodině marného úsilí rezignoval se slovy: „to bych musel mít lacinější flétnu.“ Později jsem psal pro Američana žijícího v Německu, trombonistu Michaela Svobodu, mj. letitého člena Stockhausena ensemblu, který mi na obšírné otázky stran nástrojových možností odepsal, že hraje od velkého C do c tříčárkovaného (tedy celou oktávu nad normální rozsah trombónu!) a že v tomto rozsahu zahrane cokoli. Byla to taková frajeřina, hozená rukavice, ale nebyla daleko od pravdy. Takže pro něj jsem pak psal věci, které jiní trombonisté považovali za nehratelné.

Lieder ohne Worte už v Německu dva soubory nastudovaly. Dalo jim to velkou práci, ale bylo vidět, že to je úkol, který je pro ně přiměřený. Obtížnosti této věci spočívají třeba v tom, že na fagot se hraje extrémně vysoko, všichni mají velké skoky, rychlá tempa, do toho ještě čtvrttóny a smyčce neobvyklé flažolety. Tam to zahráli se ctí a jakoby se sportovním nasazením. Po dvou zkouškách se zdejšími hráči jsem nabyl dojmu, že jsou trápeni, že se po některých z nich chtějí věci, které nikdy nehráli, ve kterých nemají praxi, že je to pro ně vlastně mučení.

Tady se člověk dostane i do jiné roviny uvažování o tom, co jak psát. Kdybych pracoval víc s těmito interprety, pak bych jim vyšel vstříc a nevyskakoval si tolik. Výraznou součástí té hudby by mělo být, že se pokoušíme někoho potěšit a ne trápit.

■ Máte nějakou pracovní metodu?

Snažím se pracovat denně, ale často jsem velice neúspěšný, sedím tam a trápím se, utěšuji se jednou studií Hermanna Hesse. Ten píše, že potíže s dočasnou neschopností a s tím související deprese a poráženecké nálady má úplně každý umělec, pocit, že nic neumí. Dny, kdy člověka navštíví ta schopnost práci úspěšně rozjet, nepřicházejí vždy, alespoň u mě ne. Bojuji sám se sebou. Zabýval jsem se, zejména když jsem studoval a hledal cestu, racionální kompozicí a vyzkoušel jsem si řadu konstrukčních metod. Taky jsem realizoval *Variations I* Johna Cage a vyzkoušel si jeho způsob, kdy člověk stráví týden s pravítkem, měří milimetry a pak je převádí na tónovou výšku, barvu a další parametry. Ale musím zaprvé říci, že i na takovou práci je třeba dobrá kondice a svého druhu inspirace, a zadruhé, že jsem se nikdy nespolehl na to, co z takové racionální kompozice vyjde. Vždy jsem během práce ten výsledek mnohokrát zpětně prověřoval. Buď jsem si to hrál, nebo jsem soustředěně noty četl a hrál si je v duchu. A myslím si, že tím člověk ten svůj materiál důkladně pozná. V tu chvíli přichází to, co bychom mohli nazvat inspirací. Nelze si představovat, že mě v nějakém záblesku inspirace navštíví celá skladba. To se mi stalo jednou dvakrát u menších forem. V nějakých zvlášť šťastných chvílích. Ale častější je, že sbírám nějaké fragmenty, které mě napadnou, a pak se je snažím dávat dohromady. Konstruktivně, intuitivně, nebo třeba hravě. Tak dlouho se jimi zabývám, až je opravdu poznám a pak se teprve začínou nápady rojit. A musí se u toho psát. Dokud se moc nepíše, nepřichází ani moc nápadů, to je moje zkušenost. Samozřejmě nic neplatí univerzálně. Někdy si řekneš, tak budu psát, hodně toho napíšu a ony ty nápady naskáčí, ale někdy člověk napíše tolik vaty, že ti pak dá ještě více úsilí se jí zbavit.

■ Lze v Čechách mluvit o nějaké skladatelské generaci s podobným vývojem a stylem?

Myslím, že moc ne. Tohle vědomí nějaké

skupiny či solidarity souvěrců, to tu bylo za totality a šlo to přes generace. V dobách, které já pamatuji, při sobě drželi teoretici Nové hudby Vladimír Lébl, Eduard Herzog, skladatelé Marek Kopelent, Zbyněk Vostřák, Petr Kofroň, brňáci Josef Adamík, Alois Piňos a Jarda Štastný. My co jsme dělali Agon, tedy já a Miroslav Pudlák, jsme byli velkoryse přibráni do party pro jakousi slibnost. Ale bylo to spíš společenství zvědavých a tolerantních... a nekonformujících se svazem skladatelů.

Silně jsme se ovlivňovali uvnitř Agonu. V osmdesátých letech jsme psali takovou jemnou, ztišenou, introvertní hudbu. A pak po revoluci jsme se jakoby probrali a začali jsme psát takovou hudbu zvuknou, dynamickou, takovou hard. Ale když si to poslechnete, jsou to dost různé projevy. Myslím, že se to nedá nějak zobecnit.

■ Jaké jsou vaše momentální skladatelské plány?

Mám teď několik závazků. Jedním z nich je skladba – a do té se pouštím se zvlášť velkou radostí – pro čtyři pěvce, budou to Neue Vokalisten Stuttgart, a smyčcové kvarteto, legendární Arditti Quartet. Jsem ve stádiu hledání textů, stůl mám zavalený nejrůznější literaturou a znám si nápady. Další práce, která mě čeká, je komorní skladba pro obsazení v soudobé hudbě celkem standardní: flétna, klarinet, klavír, bicí, housle a cello. Je to pro Mnichovský projekt, který se jmenuje Klangspuren. Na tom je fajn, že nejen objednájí u skladatele novou skladbu, ale nechají ho koncipovat celý program s tím, aby vybral skladby, které měly nějaký klíčový význam na jeho skladatelské cestě. Tuto část práce už mám za sebou a nesmírně mě bavila, i když to bylo trochu jako rébus, protože to obsazení je dost chudé a starší hudba pro něj víceméně neexistuje. Tak jsem to poskládal z nejrůznějších drobtů, protože těch svých mistrů mám tolik, že se to do jednoho programu nevejde. Od Janáčka až po mého učitele Kopelenta a po ty vzory, jako byl Morton Feldman.

Rozjíždím také nemalé plány operní. ■



Petr Kofroň
Wolfgang Heisig / Günther Müller
Nora Škutová (Opera aperta)

TEREZA HAVELKOVÁ

maraton kompakt

Jaký byl letošní Maraton?, můžeme se letos ptát již po osmé.
Pokud by mi tato otázka byla položena v několika málo minulých letech,
patrně bych odpověděla prostě: pestrý.
Letos se mi ale vnucuje jiné slovo:

maraton

kompatní



Dramaturgie letos měla dvě jasná těžiště – hudbu americké avantgardy 20. století a soudobou hudbu střední Evropy s výrazným zastoupením hudby české a slovenské. Interpretačně se Maraton vybavil také především z domácích – či přesněji řečeno středoevropských – zdrojů. Nepřítomnost zvучných jmen typu Elliota Sharpa, Gavina Bryarse či Icebreakeru tak paradoxně dovolila zaostřit na domácí scénu, která v minulých letech jako by stála v jejich stínu.

Dvěma festivalovým večerům v Divadle Archa byl předřazen večer v divadle Inspirace, scénickém ateliéru HAMU ve sklepení Lichtenštejnského paláce. V premiéře zde byly uvedeny dvě komorní opery, *Dementia Praecox* Michala Nejtky na motivy divadelní hry S. I. Witkiewicze a *Dívka a smrt Marko Ivanoviče*, adaptace povídky Raye Bradburyho. Přesto, že jde o závěrečné práce dvou čerstvých absolventů HAMU, na kterých se interpretačně a realizačně podíleli především studenti, nejedná se v žádném případě o pouhé školní představení. Obě zhruba třicetvrtěhodinové opery jsou dobře fungujícími hudebně-dramatickými útvary s jasným estetickým názorem a velmi vyzrálé a současně působí také režie Jiřího Heřmana, scéna Pavla Svobody i kostýmy Terezy Šimové. Díky hudebně-estetické spřízněnosti autorů i společnému inscenačnímu týmu obě opery tvoří v rámci jednoho večera smysluplný celek. (Více se o operách dočtete v rozhovoru s jejich autory na str. 7-8)

Samotný festival v Divadle Archa také zahájil komorní operou. *Coronide* Vítka Zouhara v podání Ensemble Damian již patří ke stálým akvizicím domácích festivalů soudobé hudby – letos zazněla již na brněnské Expozici nové hudby a kroměřížském Forfestu – v Praze jsme ji však měli možnost slyšet poprvé. Znovu se potvrdilo, že tato barokně-minimalistická hříčka v působivých kostýmech V. Johnové na diváky dobře působí, prostor Divadla Archa svou suchou akustikou však překvapivě ukázal, kolik je v opeře skutečně „barokního“ – *Coronide* totiž ještě působivěji funguje v „přirozeném“ prostředí historických budov s delším dozvukem.

I další dva bloky české hudby se opíraly o hudebně-dramatický žánr, tentokrát melodram. Vyložení osvěžujícím dojmem zapůsobily Bosé nožky Petera Grahama s naivně filozofujícím textem Marie Filipiové. Bylo geniálním tahem, že se k Agonu při této příležitosti přidala herečka Milena Dvorská – její modulovaný projev dodal naivnímu, ale mnohdy jasnějším textu melodramu zvláštní rozměr.

Melodram *Drahý Šebesto* Martina Smolky už tak svěže nepůsobil. Nápad podložit dnes již opět zcela naivně vyznívající text z 19. století s hlavní postavou J. S. Bacha bachovským klavírním preludiem rozloženým do nástrojů komorního ansámblu je vtipný, když se ovšem ukázalo, že kromě notoricky známé skladbičky, kterou mají mnozí z nás v prstech od dob docházky do LŠU, hudební složka melodramu už nic jiného nenabídne, nezbyvalo než čekat, jak to dopadne s textem. Ten však bohužel výraznou pointu také nedodal. Ani Oktet a *Lieder ohne Worte* & *Passacaglia* nepatřily k tomu nejlepšímu, co jsem kdy od M. Smolky slyšela. Matný dojem, kterým na mě smolkovský blok zapůsobil, však do značné míry přikládám také souboru Agon. Jeho interpretace se ani při nejlepší vůli nedá označit za precizní a ve spleti not, které se z nástrojů jeho hráčů ozývají, má posluchač často problém najít hudbu.

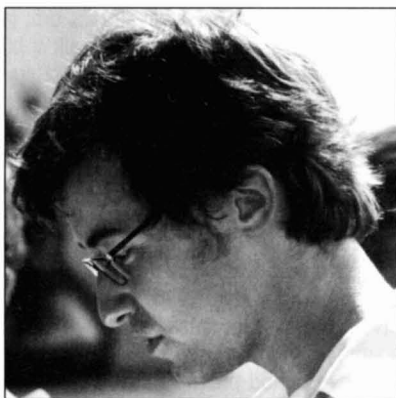
O to příjemnějším překvapením bylo vystoupení mladého českého souboru pro soudobou hudbu Tuning Metronomes v ligitiovském bloku. Obsazení, kterým se zde soubor prezentoval – dechové kvinteto – zahrálo precizně a muzikálně jak Ligitioho *Šest bagatel*, tak i obtížnějších *Deset kusů* pro dechové kvinteto. Na velmi vysoké úrovni bylo i provedení skladby *Monument*, *Selbstporträt*, *Bewegung* pro dva klavíry v podání Mikuláše Škuty a Nory Škutové. Ligitimu se tak v jeho bloku dostalo zaslouženého interpretačního holdu a necelá hodina jeho hudby patřila k tomu nejlepšímu, co letos Maraton nabídl.

Skvělou interpretační úroveň do české metropole přijel předvést i slovenský soubor Opera aperta. Dokázal ji nejen ve skladbách Vladimíra Godára, ale i výborným provedením Messiaenova *Quatuor pour la fin du temps*. Godárově simplicistní a zároveň zvláště emocionálně zatížené hudbě prokázal soubor zvláště dobrou službu. Jakkoli totiž tato hudba výborně funguje jako hudba filmová, na koncertním pódiu vidím její působení poněkud problematicky. Nebyť skvělého výkonu souboru, nejsem si jistá, že by udržela pozornost posluchačů.

Americkou avantgardu přijeli do Prahy zahrát dva Němci, klavírista a skladatel Steffen Schleiermacher z Lipska a hráč na pianolu Wolfgang Heisig z Drážďan. Zatímco Heisigovo vystoupení se skladbami pro pianolu od Conlona Nancarrowa mělo již dopředu nádech atrakce, vystoupení Steffena Schleiermachera s kompozicemi Georga Antheila, Henryho Cowella, Dana Rudhyara, Johna Cage, Carla Rugglese a Leo Ornsteina pro klavír a preparovaný klavír fascinovalo diváky až na místě. Schleiermacher je bez jakékoli pochyby naprosto špičkovým interpretem (hraje mimochodem výhradně soudobou hudbu) a americká avantgarda desátých až čtyřicátých let minulého století v jeho podání působila naprosto přirozeně, smyslně, životně a přítomně.

Závěrečné vystoupení slovenského souboru improvizujících skladatelů Vapori del Cuore s hostem Güntherem Müllerem mne bohužel zklamalo. Pokud jsem měla na brněnské Expozici dojem, že kolektivní improvizace v reálném čase, kterou soubor provozuje, v jeho podání působí smysluplně a organicky, především díky muzikantské citlivosti a disciplíně všech zúčastněných, na Maratonu se mi tento dojem bohužel nepotvrdil. Důvodem možná byla nedostatečná sehraň s hostujícím Müllerem, nebo šlo třeba jen o kolektivní indispozici. Faktem však je, že se tentokrát jednotlivé plochy přelézaly jaksi neústrojně, mimo jiné také vinou citelné nerovnováhy mezi akustickou a elektronickou složkou improvizace. Nepředvídatelnost a nejistota výsledku jsou však aspekty, se kterými je u volné kolektivní improvizace třeba počítat.

Jaký tedy Maraton byl? Rozhodně poučný. Navíc dokázal, že i z převážně „domácích“ zdrojů lze vyrobit reprezentativní festival. ■



blázen, jeptiška, dívka a smrt

TEREZA HAVELKOVÁ

■ Proč jste se rozhodli, že jako svou absolventskou práci napíšete operu?

M.I.: Na naší škole je zvykem, že student skladby končí své studium orchestrální skladbou, která se jednou zahraje v Rudolfinu a tím její existence končí. Bylo nám s Michalem líto, že bychom to zase měli udělat takhle. A protože víme, že na přelomu 50. a 60. let Luboš Fišer absolvoval operou Lancelot, která se později víckrát hrála, a protože – alespoň pokud je nám známo – po něm už nápad absolvovat operou nikdo neměl, tak jsme si řekli, že bychom to mohli zkusit. Zároveň to byla výzva, protože pro mnoho lidí je opera mrtvým žánrem, a musím se přiznat, že jím dlouhou dobu byla i pro mě. Nevěděl jsem, jestli se v tomto žánru dá ještě něco sdělit. Tak jsme se o to teď pokusili.

■ Zdá se, že v současné době zažíváme jakousi renesanci opery. Vidíte to také tak?

M.N.: Vypadá to tak. Ale myslím, že to závisí na příležitostech. Operní domy dnes mají tendenci hrát nové skladby a je dost těch, kteří je chtějí napsat. Také nedávno proběhlo několik soutěží... Renaissance tedy možná souvisí s tímto praktickým aspektem a za pár let to tak vůbec nemusí být...

M.I.: Mám pocit, že to může být také tím, že se v poslední době změnila operní inscenační praxe. To nyní přichází i k nám, s režiséry typu Davida Pountneyho nebo Davida Radoka. Najednou je vidět, že starší, klasická opera má své inscenační limity. Potýkal se s nimi například J. A. Pitínský. Udělat reálný příběh z minulého století s realistickými dialogy scénicky jinak než realisticky je problém a člověk vždy cítí disproporci mezi hudbou a scénou. Moderní opera dává daleko širší spektrum možností všem složkám, které se na procesu inscenace podílejí.

■ Čím vás opera jako žánr lákala?

M.N.: Já vlastně nevím, jestli to, co jsem napsal, je opera. A proto mě to lákalo: protože jsem operu neznal, chtěl jsem ji napsat. Teprve teď, zpětně, ji začínám trochu poznávat.

Šlo také o to, že jsme narazili na vynikajícího člověka, našeho spolužáka Jiřího

Heřmana. Je operní režisér, ale hodně „nestandardní“. Měl zajímavý přístup, a tak jsme tématu vybírali společně s ním. Docházelo k jiné interakci, než je obvyklé. Normálně se vezme hotová opera, a ta se inscenuje. Naše opery vznikaly společně, čímž docházelo k zajímavému prolnutí dvou myšlenkových světů – režiséra a skladatelů. Vzniklo něco, co se dá nazvat operou, ale třeba taky ne.

■ Libreto Dementiae praecox jsi tedy napsal spolu s Jiřím Heřmanem...

M.N.: Ano, vybírali jsme je společně. Libreto jsme neměli, a protože jsme už nikoho dalšího nechtěli přizvat, došli jsme k poznání, že je pro nás neliteráty nejjednodušší použít divadelní hru. Witkiewiczova hra Blázen a jeptiška, kterou jsme nakonec zvolili, má sama o sobě dobrou formu a je to hezký překlad z polštiny, takže jsme pouze vyškrtali pro nás nadbytečný text. Původně jsme měli i jiné nápady, chtěli jsme například použít povídky Camuse nebo Kafky, ale to se ukázalo být příliš složité.

■ Jak to bylo s Dívkou a smrtí?

M.I.: Mé hledání bylo také dost pracné a dlouhé. Také proto, že jsem se snažil pokud možno vyhnout námětům nebo hrám, které byly založeny na konverzaci. Dialogy by se musely řešit nějakým druhem deklamace, a to jsem nechtěl. Nakonec jsem našel povídku Raye Bradburyho, která se mi líbila svou poetikou. Měl jsem pocit, že optimálně vyhovuje mým představám, ale netroufl jsem si ji sám zpracovat do libreta. Navázal jsem proto kontakt s kolegyní z dramaturgie na DAMU Annou Doubkovou. Bylo to pro nás oba zajímavé, protože jsme ani jeden nevěděli, jak se takové libreto dělá – věděl jsem jen, že na rozdíl od divadelního textu se vše nemusí sdělit verbálně a mnoho je možné ponechat čistě hudebnímu vyjádření. Dal jsem Aničce představu, jak by to mělo dramaticky vypadat, a ona ji naplnila textem.

■ Můžete vaše opery krátce charakterizovat?

M.I.: Dívka a smrt je fantaskní, symbolický příběh o stařeně, která je zavřená ve svém

Prostor sklepního Divadla Inspirace je velmi komorní. Aby se tam vešli, sedí diváci na polštářcích, orchestr je usazen ve vedlejší místnosti a jeho hra je do „divadla“ elektronicky přenášena. Jeviště a hlediště odděluje napnutá průhledná síťovina, která je střídavě využita jako projekční plátno. Scéna je jednoduchá, dominuje jí osvětlený válec z mléčného skla (nebo umělé hmoty?) umístěný vzadu uprostřed. Kostýmy jsou velmi stylizované, stejně tak pohyby herců. Invenční a neotřelé režijní nápady působí funkčně, máme dojem zvláštní výrazové oproštěnosti, ale zároveň maximální účelnosti. Mladí zpěváci věrohodně předvádějí své postavy. Hudba, v níž slyšíme minimalismus, rock i dědictví klasiky, celou dobu udrží dramatické napětí. Tak vypadá „komorní opera“ à la **Michal Nejtek, Marko Ivanovič a Jiří Heřman** (abychom jmenovali alespoň hlavní strůjce večera). Atraktivně a profesionálně udělané hudební divadlo.

blázen, jeptiška, dívka a smrt

domě a stále se zaobírá jen smrtí a tím, jak se před ní zabezpečit. Přichází mladík v bílém, nese zelenou láhev, obchází dům a stařena v něm vycítí smrt. Dá se s ním od řeči a ukáže se, že mladík je skutečně smrt, má však jinou podobu, než si stařena představovala, a to ji znejišťuje. Mladík stařeně nabízí obchod. Pokud s ním půjde, dá jí den a noc po jejích osmnáctých narozeninách. Stařena jej zpočátku považuje za absurdní, ale během dialogu s mladíkem si uvědomí, že celý její život směřoval ke smrti, a pochopí, že život a smrt jsou dvě strany jedné mince. Nakonec tedy na obchod přistupuje a odchází v podobě mladé dívky užít si s mladíkem jako svým milencem den a noc do města.

■ Co tě na tomto tématu lákalo?

M.I.: Několik rovin. Jednou z nich je tato dějová a myšlenková rovina, ona postupná vnitřní proměna umírající osoby. Ale ještě víc mne fascinovala celková atmosféra, do které Bradbury příběh zasadil. Celý se odehrává během letního odpoledne, vše je tam letní a pastorální. Lákala mne ta vůně a atmosféra.

■ A Dementia praecox?

M.N.: Dementia praecox se v originále jmenuje Blázen a jeptiška, a je samozřejmě o bláznovi a jeptišce. Hlavní postavou je Walpurg, spisovatel nebo básník zavřený z nějakých neznámých důvodů v blázninci, kde jej léčí tím nejhorším možným způsobem: prášky a svěřací kazajkou. Opera má pět scén. V první k bláznovi pošlou jeptišku, která jej má konejšit. Jeptiška je však bezbranná bytost, svým způsobem nešťastná stejně jako blázen. Oba zjistí, že mají podobné osudy, oba ztratili někoho blízkého. Nakonec se sblíží a blázen jeptišku svede. Do této vzniklé křehké rovnováhy vpadnou ve druhé scéně zbývající postavy – matka představená a dva doktoři, jeden cynický a druhý freudovský, který má na všechno recept. Vzniklá situace se jim samozřejmě nelíbí. Scéna vrcholí tím, že blázen jednoho z doktorů zabije. Třetí scéna je pokračováním první scény, ale jdeme zde dál, až za ono splnutí dvou nešťastných duší. Zatímco v první scéně jsme postupovali od mluveného slova, které chápeme jako oficiálně civilní, ke zpívanému slovu, které je výrazem porozumění a kontaktu, ve třetí scéně jsme text vyneli zcela. Vokál bez textu zde symbolizuje nejvyšší, absolutní porozumění. Ve čtvrté scéně přerušují milence zbylé postavy a dojde opět k dramaticky vyhocené situaci, kdy Walpurg spáchá sebevraždu. Pátá scéna je absurdním vyvrcholením hry, dvě mrtvé postavy, Walpurg a doktor, se vrací zpět na scénu a podobně jako v některých operách Josefa Berga odcházejí pryč, v tomto případě na pláž, a odvádějí s sebou jeptišku. Na scéně zbývá matka představená a doktor freudián, kteří se z toho zblázní, protože tomu vůbec nerozumějí.

Lákalo mne, že jde o absurdní drama

(Witkiewicz je takový polský Ionesco), které se však „vyklube“ až v páté scéně. Do té doby to vypadá jako normální dryák typu Přelet nad kukačím hnízdem.

■ Vaše hudba jako by šla na ruku interpretům. Neklade na ně velké nároky, nevyžaduje ovládání žádných speciálních zpěvních technik. Cítili jste v tomto směru nějaké omezení, kterému jste se přizpůsobili, nebo to vyplynulo přirozeně?

M.N.: Pro mě je to normální. Zásadně nemám rád dodekafonické melodie a když píšu pro zpěv, snažím se melodie psát co nejjednodušší, hodně tonální, a pod nimi muziku, která je transcenduje, která je daleko složitější a sofistikovanější. Takto jsem pracoval již poněkolkáté, vyplynulo to tedy automaticky a tím pádem se to asi i dobře zpívá. Samozřejmě, že tam byla místa, která jsme po dohodě s interprety museli upravit.

Zvláštní zpěvní techniky jsem nechtěl použít záměrně, byl by s nimi problém. V Čechách se neučí interpretační praxe soudobé hudby a proto se v podstatě nedá použít, jsou tu třeba jen dva lidé, kteří by byli schopni něco podobného zazpívat. Museli jsme brát situaci takovou, jaká je.

■ Co vše jste pro uvedení svých oper museli udělat?

M.I.: Měli jsme štěstí, že jsme narazili na Martina Cikánka, který na HAMU studuje produkci. Ten celému projektu věnoval hodně času. Přesto, že jde vlastně o školní akci, je to velmi nákladná záležitost a někteří pedagogové navíc byli proti (konkrétně z pěveckého oddělení), a tak jsme nakonec založili občanské sdružení, které jsme pojmenovali Klub pro soudobou operu, a pro toto sdružení jsme žádali o granty. Takto získané peníze však náklady nestačily pokrýt a rozhodující díl, myslím, že zhruba polovinu, nakonec hradila škola. V mimoškolní praxi si uskutečnění podobného projektu vůbec nedovedu představit.

■ Zdá se mi, že máte do velké míry společnou tvůrčí estetiku. Cítíte to také tak?

M.I.: Tenhle postřeh mě příjemně překvapuje, protože jsem už od několika lidí slyšel, že jsou naše estetické přístupy odlišné. Ani já, ani Michal to tak ovšem nevnímáme, máme pocit, že jsme si blízcí. Navíc zde nejde o naši první spolupráci, už jsme jednou společně pořádali komponovaný večer, na kterém jsme každý uvedli cyklus písní na poezii Bohuslava Reynka.

M.N.: I když jsou hudební prostředky někdy odlišné, je naše spolupráce dána tím, že jsme si myšlenkově hodně blízcí a většínou také máme společná témata. Onen Reynkovský večer vnikl, když jsme náhodou zjistili, že oba komponujeme na Reynkovu poezii. Podobné to bylo i s operami. Zkrátka se to, na co myslíme, dotýká, aniž bychom se o tom nějak zvlášť bavili. Jde to jakoby mimo nás. ■

Dívka a smrt (1)
Dementia praecox (2,3)

reakce na článek Marka Kopelenta „Hudby jsou dvě“ (HIS VOICE 6/2001)

HUDBY JSOU DVĚ? TŘI!

Petr Bakla

Bohužel, prof. Kopelent ve svém článku nespécifikuje, co má na mysli pod pojmem alternativní hudba, čímž opět přispívá ke zvyšování konfučnosti pojmu. K autorem citované Vanesse Mae: alternativní hudba, tak, jak ji chápe především odborná veřejnost, je dnes silně heterogenním hnutím, které vznikalo na počátku sedmdesátých let jakožto opozice vůči zkomercializovanému rocku či oficiální kultuře reálného socialismu (byla opozicí už jen tím, že byla jiná, jako třeba i prof. Kopelent). Z hudebního hlediska se jedná, řekněme, o avantgardně rockovou hudbu těžko stravitelnou pro masového posluchače, a tudíž obchodně nepoužitelnou. Alternativa posléze více či méně povrchně přejala některé prvky soudobé vážné hudby, tak, jako soudobá vážná hudba někdy koketuje s prvky rocku: Goebbels, Kofroň, Lang, Pudlák, Smolka, etc. Koneckonců, zájem tvůrců vážné hudby o hudbu lidovou (viz dále) není ničím novým.

Polemika, zda alternativa patří do soudobé vážné hudby (nikoli obráceně, jak prof. Kopelent napsal) či nikoli, skutečně existuje. Odehrává se však na poli zcela jiného chápání pojmu „alternativní hudba,“ než je to, které z Kopelentova článku vyplývá, či spíše nevyplývá. Identifikace alternativní hudby s tvorbou slečny Mae a jí podobnými je tragickým nedorozuměním. Nechci panu profesorovi nic podsouvat, ti méně jej poučovat, ale toto považuji za nutné vyjasnit. Z úvahy opravdu není jasné, co ve své úvaze míní „alternativou“ (Kožená v popu, Queen pro symfoňák, časopis Harmonie...?)

Existuje vnějšková spojitost alternativní hudby se soudobou vážnou hudbou, která onu diskusi do značné míry legitimizuje. Jak soudobá vážná, tak alternativní hudba a) vznikají z potřeby uměleckého projevu, ne na základě ekonomických pohnutek b) jsou záležitostí intelektuálně orientovaných lidí

c) žijí (přežívají) na okraji zájmu většiny, nepovšimnutý masmédií

d) jsou určeny „k poslechu“, nikoli „pro zábavu“

e) hledají (ze svého hlediska) nové cesty

f) do jisté míry sdílí zvukovou estetiku

g) většinou jsou ve výsledku prodělečné (ekonomická podmíněnost fenoménu alternativní hudby, kterou prof. Kopelent naznačil, je absurdní).

Nesmírně komický mi připadá samotný fakt, že by dvě největší popelky západní hudební kultury (alternativa a soudobá vážná hudba) měly mít pocit vzájemného ohrožování se asimilací jedné do druhé. Je ale smutnou skutečností, že „vážní“ hudebníci nechtějí být za nic na světě dávání do souvislosti s „hloupými diletanty,“ ti se zase mají na pozoru před „nafoukanými krovkaři“ a jejich hudebními ideály.

Podle mého názoru existují hudby ne dvě, ale tři: zaplacená („pop“), lidová (jejíž městským reprezentantem je alternativa) a vážná („artifiziální“). Z hlediska posluchače je první z uvedených možno charakterizovat pasivním, zbylé dvě aktivním přístupem. (Je téměř neoddiskutovatelným faktem, že publikum na produkcích alternativní a soudobé hudby sestává prakticky výhradně z osob nějakým způsobem do oné hudby aktivně zapojených, koncerty Atelieru 90 nechtějí jsou příkladem za všechny.) Tři naznačené kategorie představují různé úrovně hudebního poznání. Směšovat masovou kulturu s upřímnou, svéráznou a hledající městskou lidovou tvořivostí je necitlivé, ze strany profesionálů vážné hudby bohužel časté. Dotčená reakce hledajících a o hudbu, nikoli o publikum, usilujících amatérů je logická a na místě. Protože:

Vážná hudba skutečně představuje nejvyšší stupeň. Vedou k němu principiálně dvě cesty: jedna skrze usilovné cvičení na nástroj v dětství pod pohružkou domácího vězení, pokud možno v hudebnické rodině, přes konzervatoř, vysokou školu... Druhá na základě pozvolna nalézané vnitřní potřeby nějaké hlubší hudby, přes knihovny, aktivní vyhledávání, školou nepředžvýkané objevování. Na takové cestě je člověk sám a prochází výraznou přeměnou. Musí se o hudbu sám zasloužit, soustavně překonávat své omezené obzory, učit se rozlišovat. Alternativní hudba (ta „skutečná“) představuje zpravidla

významnou část cesty (mnoho současných vážnohudebních skladatelů má za sebou alternativně-rockovou minulost). Každé stadium vývoje hudební stránky osobnosti má svůj smysl.

Postmoderním paradigmatickým posilováním snaha tvůrců alternativní hudby o to, aby byli uznáni jako součást soudobé vážné hudby je dána především jejich určitým obdivem k ní: pocitují ji jako kvalitu, na kterou (zatím) nedosáhnou či ani jako tvůrci dosáhnout nechtějí, zároveň jasně cítí, že jsou blíže k ní než k přiblížené masové a na čirém hedonismu se zakládající pop-music (a to je prostý fakt). Přezíravost ze strany jinak respektovaných hudebních profesionálů a jejich neschopnost rozlišovat, která hází svébytnou alternativní hudbu do jednoho pytle s komerčním popem, velice bolí a dle mého názoru je příčinou požadavku postavení alternativní a soudobé vážné hudby na stejnou úroveň. Nebýt této neinformované přezíravosti, zpochybňování hierarchizace by takto široce a explicitně vůbec nevzniklo, ani emancipační snahy s ním spojené. Alternativní hudebníci většinou nechtějí stanout na piedestalu Umění, ale ani nechtějí být nespravedlivě přehlíženi. Příznivce alternativní hudby (ač vědomě amatér) dobře ví, že kvalitou svého prožitku stojí výše než konzument masové pop-produkce, stejně jako to ví vzdělaný hudebník. Bavit se o tom racionálními argumenty má ovšem asi stejný smysl, jako snažit se argumentovat víru v Boha (obojí je pro laické okolí velká legrace). Argumentační nemožnost pana Zura je skvělým příkladem. Mimochodem: jde mu vůbec o něco jiného než o to, podat příslušnému úředníkovi ministerstva kultury návod, která že je ta jediná správná hudba, do které má alokovat státní peníze?

TISÍC A JEDNA HUDBA

Miroslav Srnka

Hudba je buď jedna, nebo je jich tisíc, ale rozhodně nejsou dvě. To je možná slovíčkaření, ale ukazuje rozdíl v přemýšlení o světě. Obraz „dvou hudeb“ Marka Kopelenta

předpokládá jakési dvě odlišné větve, dva izolované póly. Myslím, že je dnes jasné, že tak náš svět nevypadá. Mnohem spíš se asi podobá třeba neuronové nebo internetové síti: sestává tedy z nekonečna bodů, které jsou propojeny mnoha informačními kanály, frekvencovanými i slabými, od jednoho bodu k druhému existuje plno přímých cest i oklik, lze nalézt souvislosti mezi jakýmkoli body... Proto ani nelze odlišovat nějaké dvě hudby – některé proudy jsou silnější, některé vlivy módnější, ale nic není odděleno. Jak jinak by bylo možné slyšet strhující jazzovou improvizaci na Ligetiho klavírní etudu? Jak jinak by ti z nejvlivnějších a nejhranějších v soudobé vážné hudbě – kupříkladu Magnus Lindberg a Heiner Goebbels – mohli vycházet právě ze svých zkušeností v „populární“ hudbě? (Budu-li tedy dále mluvit o „populární“ a „vážné“ hudbě, mám na mysli jakási nejtvrďší jádra, která si pod těmito nepřesnými pojmy asi všichni shodně představujeme – řekněme třeba Karla Gotta a Pierra Bouleze – s neustálým vědomím, že hranice neexistují.)

Marek Kopelent odlišil „vážnou“ hudbu tím, že jejím posláním je duchovní dimenze, neočekávaná od hudby „populární“, založená na vyšší úrovni umnosti jejích tvůrců. Stavět rovnítko mezi umností a duchovní dimenzí myslím nelze. „Populární“ hudba si duchovní

dimenzi rozhodně nenárokuje, ale často ji má. „Vážná“ si ji nárokuje, ale často ji nemá. Má větší duchovní dimenzi třímínutová píseň „populárního“ kytaristy a zpěváka Erica Claptona napsaná jako tryzna na zemřelého syna, nebo některý z Chopinových „přídavkových“ valčíků?

Oddělování „populární“ hudby jako fenoménu kvůli její strukturální méněcennosti (tj. menší „umnosti“) je už dávno překonaný pohled. Jednotlivé hudební „proudy“ lze asi podle dnešních poznatků mnohem spíš postihnout sociologicky než analyticky. Pokud je potom „alternativní“ hudba ta, která se vymezuje oproti té převažující, většinové, tak je soudobá vážná hudba coby sociologický jev rozhodně také takovou menšinovou „alternativou“. Pokud ji lidé stojící mimo ni hojně označují za „alternativní“, může se nám to zdát zavádějící (protože existuje plno dalších, úplně jiných alternativ, i uprostřed hudby), ale zároveň to poukazuje na její společenské postavení. Proti tomu nemá smysl protestovat, to lze pouze změnit činy a změnou image a postavení (soudobé) vážné hudby.

Populární hudba ovládá média a představuje pro vážnou hudbu existenční nebezpečí, píše Marek Kopelent. To je jistě pravda, zvlášť v Čechách a zvlášť u soudobé vážné

hudby. (U vážné hudby obecně to myslím neplatí, máme snad nejvíce profesionálních orchestrů na počet obyvatel, koncertů nepočítaně, ovšem otázkou je spíš její kvalita a profesionalita.) Zčásti je to nekompetentností těch, kteří o tom v médiích rozhodují, částečně si za to soudobá vážná hudba může sama. Soudobá vážná hudba si nárokuje duchovní dimenzi, ale nedotýká se dnešních témat. Nárokuje si umnost, ale často ji převrací do neproduktivní strukturální komplikovanosti. Chce být zastoupena v médiích, ale nedbá o svou prezentaci (viz článek o koncertu Wandy Dobrovské v minulém HIS VOICE!). Chce být přitažlivější, ale vyloučila ze sebe vnitřně zábavu. Chce ukazovat opravdové hodnoty, ale sama se utápí v malých pútkách a nenávistech...

Aby tato polemika nevyzněla také jako „malá pútko“, považuji za nutné zdůraznit, že rozhodně není zaměřena proti hudbě nebo osobě Marka Kopelenta. Naopak, jeho energii považuji za velmi provokující, a tudíž pro okolí nutnou a obcerstvující. U jeho názorů totiž alespoň je na co reagovat, je s čím nesouhlasit (jaká vzácnost!). Stejně jako u jeho hudby: už jenom proto, že napsal už tisíc hudeb, a ne jen tisíckrát jednu...

festival

DONAUESCHINGEN

2001

Martin Smolka

Vždy znovu mě zaskočí,
oč jiný je to svět.

Především ruchy, ať už vyluzovány nástroji, elektronikou, objekty nebo lidskými hlasy, jsou tu zcela emancipovány a jsou slyšet snad častěji než tóny. Ba některé skladby se zabývají pouze strukturováním záplavy pazvuků (např. Wolfgang Mitterer, nar. 1958 – Koncert pro klavír, orchestr a elektroniku, nebo veterán free-jazzu, tentokrát v roli notujícího skladatele, Sven-Ake Johansson, 1943 – Polis, Wachs und Pomade pro smyčce, dechy a hlas).

Technická úroveň dneška neustále vstupuje do hry. Letos se mj. objevilo na pódiu 15 počítačů na místě notových pultů a místo dirigenta sloužil kurzor; běžící notovou osnovou (Michael Wertmueller, 1966 – Die Zeit, eine Gebrauchsanweisung).

Mikrointervalu tu patří k běžné výbavě hráčů i v symfonickém orchestru (Jörg Widmann, 1973 – Implosion pro orchestr, v interpretaci SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg).

Ohlas tonality tu zazní jen výjimečně.

S libozvučným smyčcovým akordem bylo pracováno jako s objektem, jenž se jednak exponuje v kontrapozici k jiným zvukovým objektům a jednak se proměňuje elektronicky ve zvuk spíše technický (Michel van der Aa, 1970 – here [to be found] pro hlas, komorní orchestr a soundtrack).

Excentricky působí díla nejstarší generace. Dnes již klasik americké experimentální hudby Alvin Lucier (1931) je stále uhranut nekonečně táhlými glissandy sinusového generátoru, tentokrát v souhře s komorním orchestrem (Ovals). Veterán německé Nové hudby Dieter Schnebel (1930) nadále zabývá hraniční oblasti hudby s pomocí specifického herectví (NN für mobile Körper-Stimmen und stationäre Instrumente). Jedenáctičlenný ensemble Die Maulwerker, doprovázený třemi bubínky na dřevěné a kovové nenástroje včetně sampleru, zacházel s nejrůznějšími, především nezpěvnými projevy hlasovými, ale také mimickými a pohybovými, jako je chození, běh i ježdění na vehiklech od koloběžky po moped.

Tradice koncertního uvádění hudby je tu stále zpochybňována. Autor programové koncepce festivalu Armin Köhler uvedl programovou knížku rozhovorem s Borisem Groysem pod titulem Inovace se nehýbá z místa. Řeší otázku krize živého provádění hudby v době nahrávek a otázku proměny pohledu na to, co je inovace a odkud do umění vstupuje. Vysvětluje se tím výrazný akcent festivalu na zvukové instalace a videoinstalace, tedy díla, jež nelze v plné podobě konzervovat natočením a jež, na rozdíl od koncertu, proměňují místo a způsob oslovení

(např. Andreas Oldörp, 1959 – High Fidelity na ostrově v zámeckém parku, nebo Peider A. Defilla, 1954 – Donaumusik 2000, videoinstalace – koncert v hale pivovaru mezi kotli).

Většinou uvedených děl, při vši rozmanitosti od drsné exprese po jemnou ztišenost, je společný objektivní, nesentimentální výraz. Hřejivou výjimkou byla rozhlasová hra rakouské spisovatelky Friederike Mayröcker (1924) Das Couvert der Vögel. Temným kinosálem se nesl vlídný, kultivovaný hlas staré dámy, klidně rozprávějící o Henri Matissovi, o jeho obrazech a barvách, a k tomu byla tu a tam měkce přiložena dvojice akordů klavíru nebo celesty. Ač němčinu ovládám mnohem hůře, než jazyk soudobé hudby, teprve tady jsem cítil, že rozumím.

Donaueschinger Musiktage, festival soudobé hudby, jenž má tradici od 20. let minulého století, pořádá rozhlasová stanice Südwestfunk s přispěním řady institucí. Jde o velkoryse koncipovanou víkendovou přehlídku premiér děl, objednaných přímo pro festival: 2 koncerty symfonické, 3 komorní, 1 jazzový, 5 zvukových (resp. video-)instalací a 1 rozhlasová hra (spojeno s udělením ceny Karl-Sczuka-Preis). Vyprodané koncerty se pořádají převážně v prostorných halách. Do Donaueschingen se sjíždí početná odborná veřejnost z celého Německa, Rakouska a Švýcarska (skladatelé, interpreti, nakladatelé, kritici, organizátoři, redaktori, učitelé atd.). Je vidět vysoce profesionální práci několika set lidí, cítit velkorysost opřenou o dobré finanční zázemí (byť zřejmě vždy znovu nesnadno vydobývané) a všeobecnou víru v potřebu nové hudby a jejího šíření.



TEREZA HAVELKOVÁ

experimentátor

VEŠKERÁ HUDBA JE SVÝM ZPŮSOBEM EXPERIMENTÁLNÍ....

Zazněly při ní ale také výroky, které další přítomné lektory – skladatele Petra Kotíka a Christiana Wolffa – vedly k nepřehlédnutelným komentářům. Nelze se proto divit, že se část našeho rozhovoru, který se odehrával právě po zmíněné přednášce, okolo těchto výroků a komentářů točila. A protože Alvin argumentuje většinou svými vlastními skladbami, o některých si počtete jak v rozhovoru, tak i v jeho úvaze o rozdílu mezi avantgardní a experimentální hudbou, jejíž překlad následuje hned za ním. Ale to nevádí. Alespoň je zřejmé, že má experimentátor Lucier své koncepty dobře promyšlené.

■ Jak jste se dostal k experimentální hudbě?

Cítil jsem, že musím najít něco, co mi bude vlastní. Evropský hudební jazyk, myslím tím klasický evropský hudební styl, se pro mne nezdál být tím pravým. Poté, co jsem realizoval svou skladbu pro mozkové vlny, která mne svým způsobem přivedla do styku s přirozenými zvuky, jsem pochopil, že to je můj osobní svět. Začala mne zajímat echa, mozkové vlny, akustika a různé další věci.

■ Jak byste experimentální hudbu definoval?

Veškerá hudba je svým způsobem expe-

Lucier

Alvin Lucier byl jednou z téměř legendárních osobností, které přijely na Ostravské dny nové hudby (viz HIS VOICE 6/2001). Tento nestor americké experimentální hudby, k jehož „objevům“ patří notace fyzických gest (*Action Music for Piano*), využití mozkových vln při živém vystoupení (*Music for Solo Performer*), generování vizuálních obrazů pomocí zvuku vibrujících médií (*The Queen of the South*) a ohledávání akustiky místnosti jako hudebního materiálu (*I am sitting in a room*), pobýval jako lektor v Ostravě celé tři týdny a mimo jiné také, hned na počátku kurzů, přednesl přednášku o své tvorbě. Byla motivující. Nejen proto, že z ní byl patrný neutuchající zápal sedmdesátiletého Luciera pro hudební experimentování.

rimentální. Dobří skladatelé jsou experimentátory. V avantgardní hudbě se však, podle mého názoru, experimentování odehraje dříve, než skladba začne znít. Nejsou tam žádná překvapení. Ta se odehrají předem. V experimentální hudbě jsou objevy a experimenty součástí provedení. Mnoho mých skladeb se například podobá experimentům, protože hráči předvádějí jisté procesy, díky nimž „odhalují“ akustické fenomény. Já sice mohu dopředu vědět, co z toho vzejde, ale alespoň hráči je v průběhu skladby objevují, a tak je objeví i publikum.

■ Někdy se může skoro zdát, že má experimentální hudba blíže k výzkumu než k hudbě. Co má vlastně společného s hudbou?

No, moje skladba pro Janáčkovu filharmonii je pro smyčce, dechy a bicí, vyžaduje přítomnost dirigentů, hraje se na koncertě. Takže to asi je hudba.

■ Jak byste popsal hlavní charakteristické znaky své tvorby?

To je strašně obtížné. Jedním z rysů mé hudby je, že je velmi jednoduchá. Také nemá žádnou strukturu, kterou by opravdu nepotřebovala. Jak odhaluji různé aspekty zvuku, které mne zajímají, vznikají hudební tvary, které nemají žádný skutečný význam.

V mých skladbách jsou příčina a důsledek.
Ale důsledek je vždy překvapivý.

■ Tuhle otázku jsem položila také Christianu Wolffovi: V čem tkví největší rozdíl mezi americkou a evropskou hudbou?

Co odpověděl? Myslím, že jedním z rozdílů je, že americká hudba je velmi přímočará. Mám skladbu pro sólový triangel, ve které jsem chtěl prozkoumat různé druhy vibrací, a vůbec celý zvukový svět triangu. Po hráči jsem chtěl jen to, aby triangel rozeznával s minimálním možným kontrastem a minimální aktivitou. Může se rozhodnout, kde do triangu udeří, může velmi mírně měnit sílu zvuku, může se rozhodnout, zda bude triangel tlumit či ne. Nepředurčuji žádnou strukturu, která by třeba byla založena na číselném systému či něčem podobném, jde pouze o velmi přímočaré ohledávání zvuku. Kanadský skladatel Gordon Monahan má skladbu, ve které tři hráči zvednou do výše reproduktory a komíhají jimi ve vzduchu. Žádný počítač, žádné plánování, žádné složité programy pro pohyb zvuku. Zvuky se zkrátka jen houpou prostorem. Je to přímočarost, kterou myslím v Evropě nenajdete. Evropeští skladatelé se daleko více zajímají o „komponování“, o kontrolu každého aspektu.

■ Petr Kotík o vás řekl, že se nezajímáte o umění a estetiku, ale o práci s materiálem. Souhlasíte s tím?

Myslím, že to tak doslova nemyslel. Chtěl říct, že není možné zavádět do interpretace prvky jiné hudby, jako například crescendo nebo výrazová znaménka. To skladbě nepomůže. Ale pokud skladba funguje tak, jak jsem ji udělal, snažím se, aby byla krásná a umělecká. Myslím, že Petr měl opravdu na mysli hudební výrazivo jiné hudby.

■ Takže je pro vás důležité, aby vaše hudba byla krásná...

Ano, jistě. V mé skladbě pro sólový klarinet (využívající interferenci s oscilátorem, pozn. red.) je každá rytmická figura (která

interferenci vzniká, pozn. red.) jiná, a všechny mi připadají krásné.

■ Během přednášky jste řekl, že John Cage nikdy neměl rád vaši hudbu, protože mu přišla příliš předvídatelná. Můžete to rozvést?

John Cage neměl rád princip příčiny a důsledku. Snažil se jej narušit s pomocí náhody. V mých skladbách jsou příčina a důsledek. Ale důsledek je vždy překvapivý. Nemyslím si, že jde o vztah jedna ku jedné, který je předvídatelný. Nepředvídatelnost vzniká také tehdy, pokud je ve hře jistá dávka chaosu.

■ Myslím, že jste to jednou formuloval také tak, že máte rád jednoduché postupy, které vedou k překvapivým výsledkům...

V šedesátých letech jsme objevili formální postup, který spočívá v tom, že je celá skladba založená na jediném „gestu“, které cestou vytváří překvapivé a neočekávané věci. A když mají lidé pocit, že ta hudba není zajímavá, je to proto, že se soustředí na ono gesto, a ne na to, co se díky němu děje.

■ Řekl jste také, že se snažíte dělat elektronickou hudbu, která je osobní. Která elektronická hudba není osobní?

Hodně syntezátorové a počítačem generované hudby... tohle bych neměl říkat, protože mnohé z toho mám rád. Ale například v mé skladbě pro mozkové vlny sedí performer s elektrodami na hlavě, je to velmi osobní, divadelní situace. V mé skladbě „I am sitting in a room“ (Sedím v místnosti) hovořím, osobně, něco říkám. Tyto skladby jsou více subjektivní než objektivní.

■ Ale výsledek je svým způsobem objektivní, jak někdo při přednášce upozornil. Je pro vás důležité, aby z oné subjektivní situace vzešel objektivní výsledek, nebo se to děje jen mimochodem?

Na to upozornil Christian Wolff. Já jsem o tom nikdy nepřemýšlel. „I am sitting in a room“ opravdu zpočátku poukazuje ke mně, hovořím o sobě, ale když vstoupí do hry místnost a její rezonance, skladba začne být jakýmsi objektivním fenoménem.

■ Jste průkopníkem notace fyzických gest. Můžete trochu přiblížit, o co jde?

To už je dávno. Napsal jsem skladbu pro Frederica Rzewského, ve které jsem popsal, co má dělat, ale nebyly tam žádné noty. Měl mávat pažemi, udeřit do kláves pěstí a podobně. Dál jsem tímto směrem ale nepokračoval.

■ Můžete popsat svou skladbu Diamonds, kterou jste napsal pro Pražské jaro, a která zazněla i během Ostravských dnů nové hudby?

Jak asi víte, je to skladba pro tři orchestry. Smyčcové sekce jednotlivých orchestrů hrají vzestupná a sestupná glissanda, a „vykreslují“ tak tvar diamantu (kosočtverec). Každý z orchestrů rýsuje trochu jiný tvar a pohybuje se mírně odlišnou rychlostí. Tak vznikají mezi orchestry fázové posuny, proti kterým hrají dechy. Tím dochází k interferencím, které se postupně rozpínají, protože čím je fázový posun větší, tím jsou tóny dále od sebe. Od středu skladby k jejímu konci se pak popsaný postup odehraje retrográdně. Dojde k opětovnému sblížení a návratu do společné fáze. Měla by být také slyšet interakce orchestrů, ale té je někdy těžké dosáhnout. Záleží na tom, jak jsou orchestry rozmístěny.

■ Během přednášky jste si povzdychl, že byste rád, aby vaše hudba byla společnější...

Myslel jsem na jednu skladbu Christiana Wolffa. Napsal úžasné kousky pro soubor, ve kterém může hrát libovolný počet lidí a bez ohledu na to, zda jsou profesionálové. Tím je ta hudba více společenská. ■

úvaha o rozdílu
mezi avantgardní
a experimentální
hudbou

JEDNOHO JASNÉHO DNE

Častá otázka: jaký je rozdíl mezi avantgardní a experimentální hudbou. Těžká otázka. Většinou velcí skladatelé byli i velkými experimentátory. Mnoho takových máme i dnes – Ligetiho, Xenakise, Lachenmanna a Cegea, abychom jmenovali aspoň některé. Zdá se mi, že jeden z rozdílů by mohl spočívat v tom, že avantgardní skladatelé experimentují před komponováním nebo při něm, ale publiku předkládají dohotovené dílo. Pracoval tak Varèse. I Lutoslawski, který k vytvoření zajímavého materiálu užíval náhodu.

Ve skladbách experimentálních skladatelů se naopak dělají experimenty nebo aspoň objevy přímo během provedení, ne předem. Ve skladbě Christiana Wolffa *For 1, 2 or 3 People* se interpreti zabývají koordinací aniž by předem věděli kdy, s kým a jaký zvuk budou hrát. Hráč má například zahrát současně se zvukem, který zaslechne. Ať je sebezpyšnější, vždycky bude pozdě. Jeho pokusy o simultaneitu jsou odsouzeny k nezdaru a podle profesionálních měřitek bude působit nekompetentně. Hráčovu neutěšenou situaci vycítí posluchač. Ten je zatažen do hry tím, že sdílí hráčův zážitek. (Všichni zažíváme tu a tam podobné situace.) Ke zvláštnostem Christianovy hudby patří očekávání, nerozhodnost a svého druhu amatérský postoj k hudbě.

Dochází k dobře míněným provedením *For 1, 2 or 3 People*, kdy si hráči během zkoušek dohodnou, co budou dělat na pódiu. Předvádějí pak publiku objevování, když už je po něm. Nedochází ke skutečným reakcím v reálném čase a to vzrušující tam není. Taková provedení jsou sebejistá a profesionální, ale ve skutečnosti jde o přenos principů jednoho druhu hudby na jiný. Publikum je ošizen o tu hru s lidskou nedokonalostí, o tu stránku Christianovy hudby, která ho odlišuje od všech ostatních. Úžasné je, že Christianovy reakce zní skutečně jinak, než kdyby byly secvičeny. (Cage nemohl nikdy přesvědčit Bouleze o tom, že z náhodných událostí cosi vyzařuje.)

Je snad příliš prosté tvrzení, že experimentální hudbu charakterizuje spíš její struktura než materiál, a že svým způsobem má v sobě neutralitu vědeckého experimentu nebo akustického testu? Řada experimentálních děl se vyznačuje neměnným plynutím jediné akce. Výzkumný děj je spuštěn v důvěře, že zplodí nějaký zajímavý výsledek. Ve skladbě *Having Never Written a Single Note for Percussion* (Aniž bych kdy napsal jedinou notu pro bicí)

Jamese Tenneyho hráč souvisle víří na tam-tam, crescendo a diminuendo z pianissima do fortissima a zpět. Proměna dynamiky je pomalá a plynulá, ale jak tam-tam vstupuje do různých fází vibrace, reaguje nečekaně a náhle. Použitím nepřetržitě gesta si Jim zajistil, že narazí na všechna rezonanční maxima. Kdyby couvnul nebo nějak dynamiku rozvíjel, aby to bylo zajímavější, portrét tam-tamu by byl zkreslený. V mé skladbě *I am sitting in a room* (Sedím v místnosti) je nahrávka řeči bezpočtukrát recyklována zpět do místnosti. Každé následující nahrání nabere víc a víc charakteristické rezonance místnosti. Proces se opakuje pravidelně, nicméně spád zvukových změn je nepravidelný. Má to svou zvláštní formu. V nedávné orchestrální skladbě Markuse Trunka *On a Clear Day* (Jednoho jasného dne) zazní třicet akordů stejné délky, oddělených tichem. Akordy se postupně ztenčují odebráním nástrojů. Jako kdyby byly prořezávány úzkým frekvenčním filtrem. Při provedení této skladby nedochází k žádnému výzkumu, ale je tam koncentrace na jeden jev, což je typické pro řadu experimentálních děl. Tak jako u obou předchozích skladeb se průběh dá předvídat. Jakmile posluchač pochopí, že to půjde dál beze změn, každý drobný rozdíl nabude na významu. Posluchač je ve stavu stálého očekávání. Díky tomu, že je metafora tak důkladně oproštěná, vynikne přítomnost každého tónu, a to se v hudbě, kde je posluchač veden od místa k místu, nestane.

Jinou charakteristickou vlastností experimentální hudby je přímost, se kterou skladatelé postupují. Zdá se, že je nezajímají konvenční způsoby kompozice ani kompoziční um, ale osobní setkání s reálným světem. Pauline Oliveros se svou Deep Listening Band (Kapela hlubokového poslechu) skutečně nanosila hudební nástroje do hlubin, do velkých cisteren, aby prozkoumala jejich rezonanční vlastnosti. Ne tak, že by vnášela předem vytvořenou strukturu do daného prostředí, ale prostřednictvím volné improvizace. Před několika lety v Dánsku při veřejné diskusi jeden významný skladatel nařkal, že reproduktory nelze během provedení přemísťovat. Musel jsem ho upozornit na *Speakers Swinging* (Rozhoupané tlampače) Gordona Monahana, skladbu, v níž hráči skutečně houpají reproduktory ve vzduchu a tím vyvolávají v reálném čase Dopplerův jev. A v mé skladbě *Vespers* (Nešpory) se hráči, vyzbrojení pulsujiícími ručními oscilátory, pohybují temnými prostory jako netopýři. Vzniká pomalá akustická fotografie daného prostoru. Ozvěny, které publikum slyší, jsou skutečné.

V roce 1965 jsem se seznámil s Edmondem Dewanem, vědcem, který se zabývá výzkumem mozkových vln. Půjčil mi svůj diferenční zesilovač v naději, že ho použiji k hudebním účelům. Kolegové mi navrhovali, abych nahrál alfa vlny, zpracoval je v elektronickém studiu a vytvořil z nich skladbu pro magnetofonový pásek. Já jsem raději podstoupil riziko živého vystoupení. Prostě jsem na pódiu zinscenoval vyšetření EEG, jaké se dělá v nemocnicích denně. Ale místo grafického výstupního záznamu jsem mozkové vlny enormně zesílil, a jak se valily skrze kužely reproduktorů, rozezvučovaly baterii

bicích nástrojů. Reproduktoři byly interprety, to ony hrály. Starosti mi dělala forma skladby, dokud jsem nezjistil, že alfa vlny se postupně mění, jemně a půvabně, a že nějaké formování by je nijak nepříkrášlilo. Důležitý byl i divadelní aspekt věci. Že lidé byli svědky toho, jak alfa vlny vznikaly, že to nebyl jen zvukový materiál zbavený tělesného původu. Po premiéře mi David Tudor, který seděl v publiku, řekl, že cítil až v mozku, jak ho to „zasáhlo“.

Od té doby byla řada mých skladeb založena na vědeckých experimentech nebo akustických testech. *Music for Bass Drums, Pure Waves and Acoustic Pendulums* (Hudba pro velké bubny, sinusové vlnění a akustická kyvadla) vychází ze středoškolského fyzikálního pokusu, kdy se rozezvučuje zvon a korková zátka, zavěšená vedle, odsakkuje, poháněna silou zvuku. V mé zvukové instalaci rezonují čtyři velké bubny vlivem pomalu stoupajícího sinusového tónu, který vychází z reproduktorů, umístěných za bubny. Před bubny jsou zavěšené pingpongové míčky. Když tón dostoupá na některou rezonující frekvenci, míčky odsakují od bubnů do vzdálenosti až osm stop. Podstatné je, že bubny jsou stejných rozměrů a že jeden sinusový tón rozkmitává všechny čtyři současně. Někteří lidé mi navrhovali, abych použil různé velké bubny a nebo abych dal každému vlastní oscilátor. Kdybych to udělal, nebyl by důvod myslet na to, že bubny stejné nejsou. Tím, že jsem ty dva faktory zachoval, dokázal jsem, že každý buben reaguje výrazně jinak než ostatní. Chci, aby publikum tuhle ironii zažilo. (V Sodomě a Gomoře Proust popisuje dva krásné, ale vzájemně nepodobné syny Mme de Surgis. Jejich nepodobnost je prý tím výraznější, že mají nejen společnou matku, ale i stejného otce.)

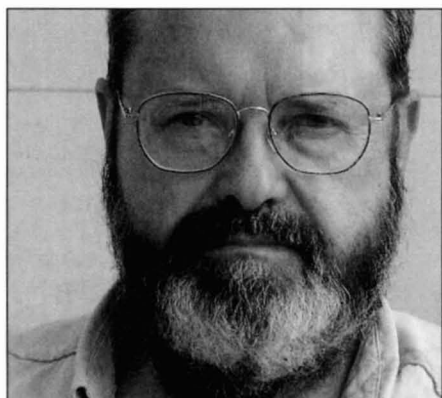
V novějších skladbách, ve kterých se klasické hudební nástroje přiladují k sinusovým oscilátorům, jsem se musel částečně vzdát experimentování na pódiu. Píšu pevné tónové výšky, jejichž umístění v čase je volné a proměňuje rychlost interferenčních rázů. Ale zachovávám jednoduchost jevů k pozorování – sinusový tón stoupá a klesá a kreslí jednoduché tvary, proti čemuž drží hráči dlouhé tóny. Je tam vždy jistý díl nejistoty, nakolik zřetelně dolehnou rázy k posluchačům. To velice záleží na akustice sálu. Nechávám věci jednoduché, aby měl posluchač co nejlepší možnost uslyšet daný jev nezatařený nějakými spleťtými myšlenkami, které by mě mohly napadat pokud jde o kompoziční strukturu. Moje skladatelská práce je dnes často takovým vyspáváním celého nákladu nápadů do moře, abych vymýtil nepotřebný materiál a sound events.

Je to bolestné, ale chci ukázat to, co umím, konvenčnějšími hudebními prostředky. Přijal jsem takové omezení.

Při provedení takových děl lidé často zažívají pocit uvědomění si, jak poslouchají, spíše než že by naslouchali něčemu, co se jim předkládá. Avantgardu od experimentálního asi odlišuje toto přesunutí ohniska zájmu: z cest skrze čas na cesty uvnitř času.

Alvin Lucier,
1. srpna 2001, Denver, Colorado

Otištěno se svolením časopisu Musiktexte,
Kolín nad Rýnem
Z angličtiny přeložil Martin Smolka



JAROSLAV ŠŤASTNÝ
A IVO MEDEK

S K L A D A T E L bez not

Představa
hudebního skladatele
s tužkou v ruce a rozsáhlou
partiturou plnou not
před sebou
– tak často zobrazovaná
v nejrůznějších časopisech
i seriálech
– dostává v případě americké-
ho autora **Philla Niblocka**
(*1933, Indiana)
vážné trhliny, a to ze zcela
prostého důvodu
– noty totiž vůbec nepíše, ba
– jak sám uvádí –
ani je vlastně nezná ...

Phill Niblock patří do skupiny těch autorů, kteří jsou často označováni za "outsidery" vážné hudby. Přesto, že se tento termín stal poněkud módním a používá se dnes pro každého s jen trochu osobitým přístupem, u Niblocka je docela na místě. A nejen proto, že je v oblasti kompozice opravdový samouk. Jeho způsob záznamu zvuku přímo pomocí frekvencí a nikoliv zprostředkovaně notami a tóny není sice historicky unikátní, neboť podobně pracuje řada autorů z oblasti elektronické hudby, ale v aplikaci na hudbu akustickou včetně realizace "běžnými" nástroji je tento přístup zcela specifický. Příkladem za všechny může být jedna z jeho nejznámějších skladeb – *Five More String Quartets*, kde "partitura" sestává ze seznamu více než 500 pečlivě vybraných frekvencí, které jsou v podobě sinusových tónů pouštěny hráčům kvarteta do sluchátek. Ti hrají slyšené frekvence a vytváří tak základ pro další playbackovou multiplikaci.

Co je pro Niblockova díla nejcharakterističtější, to jsou kombinace jeho hudby s filmem.

A co se týče hudby samé, jsou pro něj typické velmi dlouhé držené tóny, vytvářející při vertikálním (velmi těsném) zahuštění

tzv. "zázněje" (interference) a produkující poměrně bohaté dění v oblasti svrchních tónů (aliquotů). Na tomto jediném principu jsou založeny všechny jeho "kompozice", které tímto způsobem rozkrývají akustickou realitu. V případě Philla Niblocka se tedy jedná o tvorbu, která má blíže k fyzice než ke klasické hudbě – paradoxně však zastupuje "apollinský" ideál v dnešní době, ovládané spíše Dionýsem.

Niblock – ač v New Yorku velmi známý (hlavně díky dřívější spolupráci s tanečními soubory kolem Judson Dance Theatre) – pronikl do Evropy až v 90. letech, zejména po londýnském koncertě v roce 1994. V současné době se objevuje spíše na koncertech "ambient music" a při různých "chill outs" – daleko více než na festivalech soudobé vážné hudby.

Na Ostravských dnech nové hudby v srpnu 2001 byl přitomen jako jeden z hostujících lektorů. Kromě audiovizuální prezentace jeho elektronické hudby zde zazněla také jeho orchestrální skladba *Disseminate*. Navzdory nedostatečnému nastudování (skladba tvořená pouze dlouhými tóny se zdála hudebníkům nehodná cvičení), vyznělo toto dílo kupodivu velmi působivě: proces postupného "rozladování" od unisona (první minuta) do čisté kvinty (poslední minuta) trval celkem dvaadvacet minut (!) a za tu dobu se udály mnohé podivuhodné věci. Při tomto zdánlivě nudném postupu se totiž v oblasti alikvotů objevovaly halucinační akustické iluze: jako by bylo slyšet ženský sbor či soubor akordeonů, melodie fléten (které v orchestru nebyly) a další zvuky, které nikdo nehrál... Skladba sama pak byla mohutným zážitkem, přirovnatelným snad k zajiždění do hlubokého tunelu, v němž mizí kontakt se známým světem a člověk je vystaven neobvyklým a "znejistujícím" zážitkům, a k následné cestě ven. Také by ji bylo možno popsat jako hudební analogii procesu postupujícího od klidového stavu přes vychýlení až do klidu ve vyšším stadiu. Mohla být i alegorií prožitku krize a znovunalezené rovnováhy, nebo zjednodušeně: něco jako harmonický spoj "tonika-dominanta-tonika" pod mikroskopem. V kontex-

tu koncertu "muzikantštěji" komponovaných skladeb však toto dílo působilo jako egyptská pyramida ve srovnání s rodinnými domky.

Přítomnost Philla Niblocka v Ostravě se stala příležitostí pro náš rozhovor.

■ Co jste dělal před šedesátými lety, z čeho jste vyšel?

Do umělecké oblasti jsem vkročil s fotografováním v roce 1960, potom s filmem v roce 1965, a pak přišlo první hudební dílo jako performance, moje improvizovaná performance. Zjistil jsem, že nerad spolupracuji, a přitom jsem věděl, s čím mám zájem pracovat, takže jsem brzo začal dělat hudbu. V podstatě mě zajímá práce s mikrointervally, které vytvářejí jiné výsledné tóny – to byl od počátku můj záměr.

■ Takže mikrointervalové ladění bylo Vášim prvním zájmem?

Přesněji řečeno kombinování tónů velmi blízké výšky tak, aby to dalo určitý efekt, aby se vytvořily jiné tóny – jejich vzájemné tření vytváří pulsující zázněje (interference). Také mě zajímají efekty alikvotních tónů.

■ A kombinování hudby s filmem? Jak jste přišel na tenhle nápad?

Můj původní záměr byl tvořit multimediální performance: používal jsem diapozitivy, film, hudbu a živý tanec. Ve filmu jsem původně pracoval s lidmi, kteří dělali film kombinovaný s performancí. Nikdy jsem vlastně nedělal samostatný film – skoro všechn materiál byl vytvořen speciálně pro performance.

■ Jak to děláte technicky? Máte film, máte hudební skladbu...

Mezi hudbou a filmem neexistuje přímý vztah ve smyslu časové souvislosti, takže nekomponuji a ani nepouštím určitou skladbu pro určitý film a opačně.

■ Opravdu?

Ano, film je jeden fenomén a hudba druhý. Vytvořím hudbu, a pak jdu ke krabici a vytáhnu film.

■ **Mně se velice líbí, když se hudba zastaví a film pokračuje...**

Ano, dost často dělám něco takového, jako jsem udělal dnes. Hudba se zastaví a já prostě nechám film běžet. Někdy ho dokonce nechám puštěný půl hodiny a lidé netleskají, protože film stále nekončí. Nakonec se někdo zvedne a odejde, pak dalších několik, a tím se to celé jakoby rozpustí. Cíl toho je nemít konec, takže neexistuje žádný závěrečný okamžik.

■ **Filmy vyrábíte sám včetně zajištění prostředků, vyhledání námětu a tak dále?**

Námět pro sérii filmů je vždy stejný, lze ho definovat: je to lidská práce. Co mohu natočit, je tedy velmi přesně definováno, a způsob, jakým to mohu natočit, si velmi přesně definuji sám. Takže problém je jít někam, kde je možno tu práci najít a natočit ji. To byl můj úkol a dělal jsem to od roku 1973 do roku 1995, pak jsem přestal. Takže všechen materiál je z této doby. Natáčel jsem v mnoha různých zemích a mám asi 50 hodin materiálu.

■ **Proč natáčíte právě manuální práci ?**

Byla to má reakce na svět tance a jeho uměleckou stylizaci. Stále více mě zajímal pohled na přirozený lidský pohyb, proto jsem zvolil to, co jsem považoval za nejpřirozenější.

■ **Mohl byste se pokusit vysvětlit své partitury? Je pro nás velmi těžké si pod těmi pouhými čísly něco představit...**

Je to přesně jako u filmu: kdybych pustil dva filmy najednou, bylo by lépe vidět, co je odkud. Tohle například (ukazuje záznam z *Four Full Flutes*) jsou flétnové tóny: tady mám 2 minuty a 7 sekund flétnového tónu o frekvenci 311,1 Hz... začne někdy kolem desáté sekundy a končí ve dvou minutách a 27 sekundách. Další flétna, hrající jiný tón, pokračuje až do čtyř minut a 27 sekund atd.

■ **Podle čeho volíte ty frekvence... ?**

V tom je problém. Snažím se nalézt nějakou přibuznost. Zde mám dvě stejné výšky, ale začínají každá v jiném bodě, takže nebudou synchronní. Vzniká nám tím fázevý posun. A jelikož hudebníci nehrají vždy dokonale čistě, vznikají nám zde i drobné, mikrintervalové odchylky. Proto když spojím dohromady dva tóny, které jsou mírně rozladěné, vzniká z jejich výškového rozdílu určitá interference.

■ **Máte vnitřní sluchovou představu svých "partitur v číslech" podobně jako klasický skladatel má představu not? Vaše partitura je v pevně daných výškách, takže je to vlastně do značné míry to samé...**

Naprosto. Kromě toho, že pracuji s velkými časovými úseky. Proto je v partituře jen velmi málo "not".

■ **Jak se ve svých dílech vyrovnáváte s problémem primárnosti vizuálního dojmu? Je vaším záměrem, aby hudba působila jako doprovod k filmu?**

Zajímá mě umění, ve kterém existují různé možnosti vnímání toho, co právě probíhá. Vy jste třeba nepochopil vztah hudby a filmu, takže si myslíte, že film je tam navíc – což je konečkonců naprosto v pořádku. Jiní lidé zase budou spíše sledovat film, aniž by registrovali hudbu, protože jsou vizuálně orientovaní a sledují objekt, sledují obsah obrazu.

A také pokud není hudba dostatečně nahlas, nedostane se do popředí. Proto některé skladby pouštím v mnohem slabší dynamice a ony se dostanou do pozadí. Tyto poměry se při každém představení mění – také v závislosti na kvalitě zvukové aparatury. Někde třeba není moc dobrá, a pak se nemůže hrát moc nahlas, neznělo by to.

■ **Vaše skladby preferují tónové výšky nebo lépe frekvence. Co ostatní parametry, především rytmus?**

No, u mne není žádný rytmus, vyjma toho, co pochází samo z interferencí. Pokud jsou pomalejší, mohou se stát poněkud rytmickými, vytvářejí určitou rytmickou pulsaci, ale to se pokračně mění.

■ **Ano, ale rytmus z obvyklého pohledu...**

Dobře, vraťme se zpátky... pak odpověď je, že se snažím svou hudbu zbavit rytmu, klasické harmonie a melodie. Proto mě zajímá práce s poměry frekvenčně blízkých tónů, které produkují jiné výsledné frekvence.

■ **Ale ve filmu určité rytmické členění existuje, mění se zde obrazy, mění se rychlost pohybu...**

Střih nikdy neprobíhá tak rychle. Rytmus práce dělníka je něco jako interferenční "rázy" v mé hudbě. Někdy jsou rychlé, jindy pomalé. Filmová teorie říká, že pokud trvá záběr víc než 10 sekund, ztrácí schopnost manipulační úpravy. Skutečný filmový střihací pracuje s krátkými záběry a tím dává věcem proběhnout. Vytváří své vlastní obrazy. Mé pojetí filmu je oprostit se od stejných věcí jako jsou v hudbě melodie, harmonie a rytmus – tím, že své záběry dělám dlouhé, občas velmi dlouhé, a vůbec záběrem nepohybují. Pokud to jde, vyhýbám se sekvencím a záběry nejsou nikdy tak krátké, ani opakované krátké, aby mohly manipulovat časem.

■ **Vaše hudba je charakteristická relativně vysokou dynamickou hladinou a nízkou polohou...**
Souhlasím.

■ **Nacházíte v tom zálibu, nebo to má nějaký jiný důvod?**

Ne všechny moje skladby jsou v nízkých polohách. Ale nízké polohy se mi líbí...

■ **Kvůli alikvotům?**

Líbí se mi vyplňování prostoru. Jedním z důvodů, který by mohl mluvit proti, jsou obtíže při hledání aparatury, která by měla čisté spodní polohy. V době, kdy jsem skladby psal, bylo však mnohem obtížnější nalézt reproduktory, které by zvládly moje skladby bez zkreslení. A hlasitost samozřejmě ovlivňuje slyšitelnost harmonických tónů, které by v nízkých polohách a tiché dynamice nebyly slyšet. Dále má dynamika mnoho společného s prostorem, protože reprodukce ve velkém a dobře znějícím prostoru, kde harmonické tóny přímo létají vzduchem, je zcela něco jiného. Pokud pracujete v místnosti jako je tato, slyšíte jen reproduktory a ne akustiku místnosti, pak to není tak zajímavé.

■ **Jak se změnil Váš přístup ke komponování s technickým rozvojem? Pracovat s elektronikou v 60. letech bylo něco zcela jiného než teď...**

Hlavně je teď velmi čistý zvuk. Digitální zvuk je možná tvrdý, ale je extrémně čistý a také je možné pracovat s mnohem více stopami. Například se 24, to je úžasné. Myslím, že má práce velmi získala za posledních 3-5 let, kdy mám možnost používat počítače. Dříve v 90. letech jsem nechtěl trávit čas učením se ovládání celé této technologie, proto jsem navrhl skladbu, vytvořil partituru, nahrál vzorky a pak jsem donutil někoho, aby to vše dal dohromady. Proto jsem pracoval s jedním počítačovým odborníkem, který byl také velmi citlivým hudebníkem. Je to speciálně jeden člověk, se kterým pracuji.

■ **Jak se Vám líbí na Ostravských dnech nové hudby?**

Je to pro mne zajímavé. Obvykle mě nevezou do míst, kde se provozuje „vážná“ hudba. A ačkoliv moje hudba je experimentální a myslím že to je docela „vážná“ hudba, tohle není typ festivalu, kam by mě normálně někdo pozval, nebo kam bych šel. A nyní čím dál tím méně. Přijímá mě spíše mladší generace, která provozuje "power-book music" a přimyká se k ambientu.

■ **Hrajete někdy v klubech jako je třeba berlínský Podewil?**

Ne, na klubové scéně mnoho ne, ale třeba na koncertech společně s lidmi z Vídně, kteří se pohybují kolem vydavatelství Mego a kolem Christiana Fennesze. S tím budu za týden hrát v Montrealu, protože vydáváme u stejné společnosti.

■ **Hráváte tedy i s někým společně?**

Ano, ale není to spolupráce v běžném slova smyslu. Někteří lidé jsou mi blízcí, třeba Alvin Lucier, ten je mi svým způsobem vůbec nejbližší, protože často pracujeme se stejným fenoménem. Ale spíše děláme společné koncerty. Ne však, že bychom hráli zároveň... ■

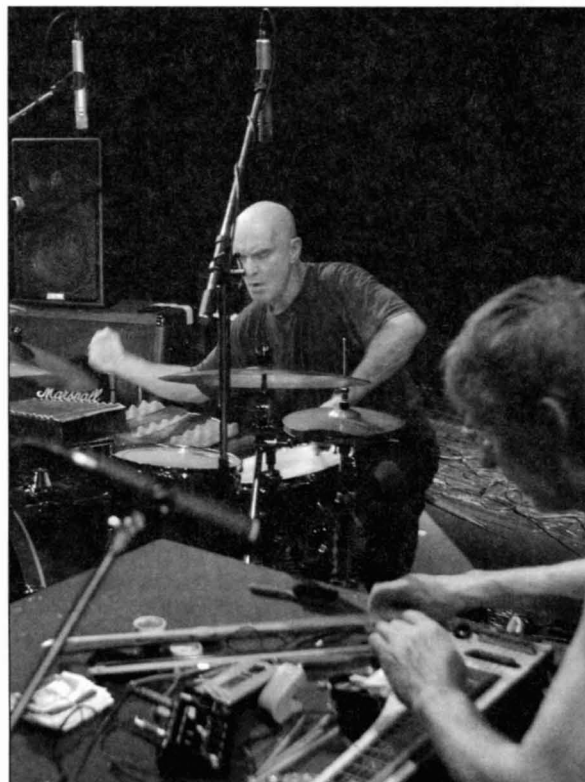
alternativa 2001

PETR FERENC

27.11. – 8.12.2001,
Divadlo Archa,
klub Vagón,
klub Delta,
KC Kaštan



Zakarya
Myra Melford
Konk Pack



Již posedmé je to každý rok na přelomu listopadu a prosince stejné. Člověk se sice nevyspí, zato je ovšem dokonale kulturně vyžilý. Máme tu Alternativu a s ní pestrou nabídku „jiné hudby“ z celého světa. Chybět nemohla ani tradiční přehlídka tuzemských nadějí Malá Alternativa a večery věnované nezávislým scénám nejrozdílnějších evropských měst. Letos se dostalo na Bělehrad, Gent a Krakov. A protože detailní program festivalu byl otištěn v minulém čísle HIS VOICE, dovolím si předat jen abecední seznam některých dojmů.

Bělehradští **Blank Disc** byli celkem příjemnou ozvěnou improvisingu osmdesátých let v kombinaci s industriálními trendy. Duo pracující s plochou kytarou a elektronikou svou zvukovou koláží umně proplouvalo mezi bolestivým hukotem a ambientem téměř na hranici slyšitelnosti. V poslední čtvrtině vystoupení přišla ke slovu minimalistická přednatočená smyčka,

díky níž už tak zajímavá hudba získala na mohutnosti a barevnosti. Pánové měli tu smůlu, že několik dní před nimi vystoupili v prostorách klubu Delta podobně orientovaní Konk Pack, o jejichž koncertu mnozí mluvili jako o největší události letošního ročníku a bělehradské duo ponechávali bez povšimnutí. Podle mého názoru neprávem.

Britské duo **Viv Corringham a Peter Cussack** vystoupilo s blokem folkových písní. Byly v nich slyšet zejména ohlasy staroanglické a keltské hudby. Lehce zastřený zpěv charismatické Viv Corringham doprovázel Cussack na akustickou kytaru a bouzouki, zároveň obsluhoval přednatočené ruchy, kterými podbarvoval celé vystoupení. Mnohokrát je také nechal znít osamocně, což místy narušovalo stavbu už tak křehkého vystoupení, jehož meditativní charakter bych si mnohem raději vychutnal ve studiové podobě, než v naplněné Arše,

jejíž hlediště bylo toho dne pro mě nepochopitelně upraveno k stání.

Začátek letošní Alternativy se nesl ve znamení dvou filmových večerů **Martina Čiháka** v Kulturním centru Kaštan. Na prvním z nich Čihák představil dokument **EXPRMNTL KBH**, který natočil společně s Alicí Růžickovou, a který ukazuje život tří českých emigrantů v Dánsku. Jeden z protagonistů filmu, Jindra Biskup, poté vystoupil s improvizací na ozvučené objekty. Druhý večer v Kaštanu patřil Čihákově přednášce na téma Vizualizace hudby ve filmové avantgardě. (Její písemnou podobu naleznete v příštím čísle HIS VOICE.)

Belgický elektronik **Eavesdropper** se měl původně představit v klubu Vagón, pro neshody s místním personálem byl jeho koncert přesunut do Archy, kde mohla mnohem lépe vyniknout filmová složka jeho vystoupení. Hudba tohoto mladého Bruselana je bohužel přesně tím průměrným

hledáním zvuku, do kterého se pouští ti, kterým se techno scéna začíná zdát přizemní. Stejně jako nedávno u nás vystoupivší Scanner se i Eavesdropper „bojí ticha“, neudrží pracně vytvořenou atmosféru a nakonec se utíká k osvědčenému tuc-tuc. V jeho hudbě se našlo mnoho příjemných momentů, konzistence a práce s atmosférou však chybějí.

Němečtí **Expretus** se na pódiu Deltý představili jako nejnepůvodnější skupina, se kterou jsem kdy měl tu čest. V jejich hudbě se našly vlivy krautrocku, Kraftwerk (zpěvák se za svou inspiraci zjevně nestyděl a vystupoval v červené košili a černé kravatě – uniformě legendárních elektroniků), Death In June atd. Jenomže – všechny vyjmenované „zdroje“ mám velice rád a tak jsem si celou estrádu skvěle užil. Poslech loňského CD Spiegelsaal pak skupinu usvědčil z mnohem větší dávky invence, než bych čekal – album inspirované bombardováním Drážďan mě velice nadchlo svými minimálními aranžemi a klidnou melancholií.

Polští **Freight Train** se představili jako doprovod animovaného filmu Eden. Tento dosud nedokončený film popisuje cestu „obyčejného hrdiny“ peklem a rájem a jeho plavbu na Noemově arše. Pětičlenná sestava hlas, elektronika, dechy, kontrabas a občasné perkuse ze začátku děj filmu doslovně ilustrovala, později, zejména v části Peklo (kde se roztažená stehna nahých hurisek mění v ozubené dračí tlamy s nekonečnými rudými jazyky), se díky frenetickému ději mohla projevit svobodněji. Délka filmu je bohužel neúnosná a nápady hudební i výtvarné (navíc v nepřijemně jasných barvách) se brzy začnou opakovat. Možná měl být Eden již dávno dokončen.

Trio **Konk Pack** svým dravým koncertem překonalo všechna očekávání, přestože jich bylo nemálo. Považte – největší hvězdou tohoto britsko-německého seskupení je hráč na plochou kytaru, bývalý člen Henry Cow a The Work, Tim Hodgkinson. Na svou havajskou kytaru hraje kovy, paličkou, hřebem, zkresluje její zvuk mnoha efekty a metodou rychlého střihu pracuje s hlasitostí. Bubeník Roger Turner, přibírající si k tradiční soupravě kovové předměty, svou dynamickou hrou evokuje pocit padajících skal, aby na zlomek vteřiny ztichl, naznačil „tradiční“ doprovod a vrátil se ke svému seizmickému hluku. Last but not least, klavésista Thomas Lehn obsluhoval analogový syntezátor, jehož zvukové spektrum sahá od neuzeměného bzučení až po křik štaně zvěře. Lehnova hra sestávala zejména z vyměňování tištěných spojů a „kroucení čudlíkama“, mnohdy ale překvapil dábel-skými staccaty. Celý koncert byl strhující ukázkou práce s hlukem coby tvůrčí metodou špičkových hráčů a ani na okamžik neměl hluché místo, což je u improvizace obdivuhodné.

Larf je název hudebně-divadelního představení herce a dramatika Josse de Pauwa

a skladatele Petera Vermeeschema, jehož osmnáctičlenný orchestr Flat Earth Society složený především z dechových nástrojů se postaral o hudební doprovod monologů a sporadických vizuálních prvků (královské trůny/věže, hořící kovová opice, chvilková nahota tří herců). Tématem představení je příběh larvy („Já“), která se okamžitě po svém zrození stane despotou; jedná se o metaforu bídy a zároveň bezohlednosti člověka ve světě. Silný zážitek z textu je skvěle umocněn nervní hudební složkou, jejíž vrcholící apokalyptičnost na závěr skvěle zlehčí „pompézní“ bluesové číslo obstarožního kytaristy v kůži a hermelínu, který se v kýčovitěm západu slunce zjeví na vysokozdvizné plošině za orchestrem. Zjevem a úbořem mi připomínal Pete Kaplana.

Na Deltě se konající **Malá Alternativa** přinesla mnoho příjemných překvapení, snad jen dva z desíti souborů se mi zdály být bez nápadu. Vítězi (kteří v rámci festivalu vystoupili před „slavnějšími kolegy“ v Divadle Archa) se staly brněnské skupiny cs_zvuk a Budoár staré dámy. Zatímco druzí jmenovaní zaujali především roztomilou naivitou, počítači vybavený cs_zvuk (složený ze členů skupiny Čvachtavý lachtan, která na Deltě zvítězila před dvěma lety) předvedl zajímavou kombinaci industriálu, taneční hudby a živých nástrojů (house, kytara, dechy, bicí), jejichž motivy se nesly ve znamení úcty k undergroundu. Cenu Svazu autorů a interpretů získal hráč na baskytaru a občasný zpěvák Michal Lštok.

Hvězdou festivalu měla být skladatelka a klavíristka **Myra Melford** s doprovodným kvartetem The Same River, Twice. Pro mě osobně jí bohužel nebyla. Ze všech pěti lidí na pódiu byla nejméně slyšet, záměrné destruování jazzové formy znělo jako nesehranost (zejména decháci byli zklamáním), bubeníkovi patrně přišlo „out“ hrát rytmicky a s odpichem, většinu času buď klepal sterilní unavený doprovod, nebo sázel osamělé údery bez ladu a skladu. Pouze funkčně hrající baskytarista držel potápějící se loď nad vodou. Proti stylově příbuzné Zakaryi velmi slabý výkon. Anebo jsem to celé pouze nepochopil.

Muzyka Centrum Ensemble je pětičlenný soubor z Krakova zabývající se soudobou hudbou. Ze sedmi předvedených skladeb hned čtyři pocházely z jejich vlastní díly. Meditation For Surprise kontrabasisty Kazimierza Pyzika byla roztomilým záznamem „vzrušeného dialogu“ mezi afektovaným projevem zpěvačky Olgy Szwaigier a Pyzikovými údery na kontrabas, skladby hráče na elektronické nástroje Marka Choloniewskiho se nesly v kontemplativním duchu výraznějším autorův instrumentál. Zatímco Like Breathing tradičně kombinovala živé nástroje s elektronikou, dark&lightZone byla sólovým číslem, při němž na scéně osamělý autor rozeznával přednatočené motivy pomocí fotobuněk

a ve shodě s podtitulem skladby (For light and computer) si svítícím stojanem, na němž byly upevněny, ozařoval tvář. Z děl cizích autorů zazněla skladba Davida Langa The Anvil Chorus pro perkuse, Reichova Piano Phase upravená pro klavír a marimbu a Proietto simultaneo Boguslaw Schaeffera pro soubor a magnetofonový pás. Úplný závěr vynikajícího vystoupení patřil opět Pyzikovi a jeho String-Wind Quartettu. Čtveřice hudebníků začala smyčci rozeznívat prázdné notové stojany, aby je za hurónského smíchu publika posléze přeměnila na bicí nástroje a dokonce (pomocí vložených nátrubků z dětských frkaček) i v jakési pozouny. Díky řízené improvizaci měl tento žertík švih, nezačal nudit a mohl být ukončen parádním dechovkovým zásekem.

Rakouští **Radian** jsou první skupinou hrající takzvanou laptotopovou hudbu, která v Čechách vystupovala. Jejich instrumentální koncert pro elektronický šum, baskytaru a bicí byl velmi příjemný, ale celkem ničím neobvyklý. Tolik opěvovanou objevnost laptotopové scény jsem v něm skutečně nenašel. Baskytarista ukázněně lovil v dubových houštinách, bubeník na svou skvěle nazvučenou soupravu dokázal vytvořit hlukovou stěnu pouhou hrou na ráfky a barvu předení elektrických krabiček bych mohl poslouchat donekonečna, to vše už tady ale mnohokrát bylo. A narozdíl od brněnského cs_zvuku jsem na scéně neviděl jediný laptop.

Polské duo **Jorgos Skolias a Bronislaw Duży** vystoupilo jako náhrada za nedoraziví krajany Swietliki a předvedlo blok jazzovo-bluesových písní pro zpěv, pozoun a vejce. Skolias stylově chrčel a lkal, jako by z bavlíkové plantáže vypadl, Dużyho pozoun kouzlil stylové rify a celá legrace byla hlavně v tom, že i takhle očesané blues umí nadchnout vroucností i znudit exhibicí. Zajímavé, ale spíše estrádní číslo.

Francouzskou skupinu **Zakarya** vede výtečný akordeonista Yves Weyh, jehož kompozice mísí tradiční jazzová schémata s vlivem hudby newyorského downtownu (ne nadarmo vydávají u Tzadiku). Křehce vystavěná témata jsou střídána agresivními sóly zrovnoprávňujícími zvukomalbu s harmonií a mezihrami opojenými plánovaným skřípotem. Bubeník Pascal Gully proto dvě skladby odehrál na soupravu přikrytou tenkých plechem, kontrabasista Gautier Laurent pracoval s echovanými údery na tělo svého nástroje, kytarista Alexandre Wimmer „plašil“ náznaky hardrockových sóly; nejlépe mu tato past vyšla ve skladbě Polka, v níž je nám tolik známý dechovkový feeling rozporcován na prvočinitele, které se nikdy nesejdou. Sám Weyh nejlépe zněl, když jeho nástroj převzal roli harmonia. To vše s francouzskou nonšalancí a nasazením, pro nějž jsem si Wyehovu hudbu označil za „power jazz“.

Za rok si tu abecedu asi dáme pozpátku. ■

K SITUACI BICÍCH NÁSTROJŮ: MULTIPERCUSSION NA HAMU

Tomáš Ondrůšek

V říjnu tohoto roku se rozběhla na pražské HAMU poprvé v její historii výuka bicích nástrojů. Je to krok logický a nutný pro školu se sólistickým zaměřením a mezinárodním renomé a je obdivuhodné, že v neustálém boji starého proti novému se podařilo tento obor zavést. Byl jsem děkanátem požádán o předložení konceptu výuky a po výběrovém řízení pověřen „výstavbou“ tohoto oboru. Jelikož novinka stojí v zájmu hudebního světa a už teď se ozývají hlasy odborné i neodborné veřejnosti tážající, radící, kritizující a obdivující, rád bych věnoval tento prostor vysvětlení mého konceptu, tj. učebního plánu pro bicí nástroje na HAMU.

Oprávněně se ptal profesor Marek Kopelent: „Co tam vlastně chcete učit? Bicí nástroje se učí šest let na konzervatoři. Jaká tam může být nástavba? Každý snad po konzervatoři může vyhrát konkurs a jít do orchestru.“

Je to v skutku tak. Promítaje si podobné argumenty, poznal jsem ohromnou šanci rozvíjet něco nového. K tomu je tady v Čechách unikátní zázemí, jedinečné v celé Evropě: hlavní, základní vzdělání dostanou hráči na konzervatoři, a poté mají možnost zvolit si sólistickou dráhu a studovat na AMU, která byla založena jako sólistická škola. Navazuje na tuto tradici, je více než logické, že obor bicích nástrojů na HAMU musí být zaměřen právě na multipercussion, sestavu bicích nástrojů, která tvoří základ sólové a komorní hudby pro bicí nástroje. Vzdělání v této kategorii, která je vlastně hlavní formou bicích nástrojů již čtyřicet let, bylo zatím katastrofální, protože nulové. Je samozřejmě vyloučeno, že by orchestrální hráč mohl být seriózním interpretem sólové

soudobé hudby na multipercussion, právě tak jako hráč na jazzovou soupravu není tympanistou v orchestru. Musíme se smířit s tím, že je dnes nutno rozdělit bicí nástroje do specializovaných kategorií a tím zvýšit jejich úroveň. Nemůžeme se tvářit, jako by se oněch čtyřicet let nic nedělo. Zatímco dříve neexistovala sestava multipercussion, sólová literatura pro bicí ani sólová marimba, a vše zvládl orchestrální hráč, dnes jsou zřejmé především tyto samostatné kategorie: 1) orchestrální bicí nástroje, 2) multipercussion, 3) marimba a vibrafon, 4) souprava (na jazzovém oddělení).

Podobné kategorie se v Americe ujaly již před několika lety, v Evropě je zatím jediným příkladem moskevská Konzervatoř Čajkovského. HAMU se svým rozhodnutím řadí v této oblasti mezi průkopníky. Musím dodat, že i jinde v Evropě je snaha přizpůsobit vzdělání aktuálnímu stavu, ale řeší se to především na soukromé úrovni, jelikož chybějící konzervatoře neumožňují vysokým školám se na tento problém soustředit a specializovat se. Podobná specializace je u klávesových nástrojů samozřejmě, ačkoliv původně (např. v době barokní) též neexistovala. Tolik k mým úvahám. Vráťm se nyní k učebnímu plánu pro bicí nástroje na HAMU. Kostru výuky tvoří následující předměty: bicí sestava/multipercussion, příprava diplomového úkolu, interpretační a improvizací seminář, rytmické studio, studio zvuku, komorní hra, dějiny a literatura nástroje a orchestrální praxe (poslední tři vyučuje Vladimír Vlasák).

Nyní blíže k několika z nich:

Bicí sestava je hlavním předmětem. Studujeme „klasiku“ sólové literatury (Stockhausen, Lachenmann, Feldman, Xenakis, Aperghis, Globokar ad.) a komorní hudby (Berio, Boulez, Noda, Hespós aj.), a také skladby mladých skladatelů naší a mezinárodní hudební scény (Smolka, Ospalt, Graham, Lang, studenti AMU), sólové koncerty s orchestrem, marimbovou literaturu atd.

Interpretační a improvizací seminář zahrnuje poslech skladeb, srovnávání, tvoření různých sestav multipercussion, notaci, grafické skladby a improvizaci.



V rytmickém studiu rozvíjíme náš osláběný cit pro hudební čas a jeho dělení: rytmická cvičení v souboru nám pomáhají nacházet ztracené rytmické schopnosti. Je to velmi nutná věc pro nároky nových skladeb. Patří sem také základ afrického bubnování, který je výchozím momentem celé řady skladeb a jejich interpretace. Cvičíme samozřejmě i improvizací tvořivost.

Studio zvuku je jistým kontrapunktem k rytmickému studiu. V oblasti bicích nástrojů je zvuk stejně důležitý jako rytmus. Je třeba rozvíjet citění pro materiál a tím i cit pro zvuk a jeho vznik. Součástí je i výroba nástrojů a objektů, hledání zvuku, nalezené zvukové objekty, výroba paliček, používání netradičních zvukových materiálů apod.

Takto tedy přistupuji k vytvoření studijního oboru, který má za cíl „produkovat“ vzdělané a muzikálně citlivé hráče (sólisty a komorní hudebníky), jejichž virtuozita nespočívá jen v povrchní technice. Absolventi by měli mít vybudovaný vztah k novému nástroji multipercussion a být schopni zahrát moderní skladby 2. poloviny 20. století. K tomu patří i znalost nových interpretačních technik, které právě sólová sestava vyžaduje, stejně jako tvořivost, vynalézavost, vyrábění zvukových zdrojů atd. Nastudování základní sólové literatury pro bicí nástroje umožní studentům seznámit se s širokým spektrem soudobé hudby: různými zápisy i styly, interpretací, experimentováním, objevováním nových možností a technik, improvizací, hledáním zvuku...

Můj přístup k práci se studenty je formován liberalitou a názorovou pluralitou. Na akademické úrovni nelze vycházet z pracovního principu konzervatoří, který se spíše podobá školám (učitel – žák), ale je třeba vytvořit umělecké prostředí. Počítám přirozeně i s velkou samostatností studentů, která je předpokladem pro formování umělecké osobnosti. Bicí se nesmí ponížít do čistě nástrojové technické úrovně, ale musí hledět, aby neztratily kontakt s hudebním světem.

Protože mám sám nehlubší vzpomínky ze setkání s různými hudebními osobnostmi (např. H. Lachenmannem či M. Smolkou), rád bych totéž zprostředkoval i studentům.

Mám v plánu zvát na přednášky výrazné osobnosti multipercussion, marimby, a kompozice, například perkusionisty Christiana Diersteina, Stefana Frolekyse, Jeffa Beera, Stanislava Skoczynského či Bernharda Wulffa. Uvažuje se také o možnosti semestrální výměny s JAMU Brno. Se zahraničím by byla žádoucí výměna zejména s Paříží (J. P. Drouet, G. Sylvestre), Moskvou (M. Pekarskij), Karlsruhe (I. Nakamura), Essen (M. Schulz) a Varšavou (S. Skoczynski).

Hlavní dlouhodobá spolupráce by ale měla probíhat na samotné HAMU, s katedrou skladby. Zde je hlavní zdroj informace pro obě strany: skladatelé se musí seznámit s nástrojem od základu a potřebují k tomu přirozeně spolupráci tvořivého perkusionisty. Nelze pracovat podle zastaralých instrumentačních příruček. Multipercussion je nástroj nový, nástroj ve vývoji a také nástroj proměnlivý (technické inovace, nové zvukové zdroje...).

Perkusionisté zase potřebují skladatele jako tvůrce. Zde je obrovský potenciál, ze kterého mohou čerpat inspiraci, ale třeba i jen vysvětlení často těžko srozumitelného zápisu. Pokud jde o skladby nové, právě konzultace s jejich tvůrci umožňuje skutečnou interpretaci, která je jakýmsi „spolutvořením“, ne reprodukcí.

Na závěr bych rád vyslovil naději, že katedra bicích nástrojů na HAMU bude stát v kontextu soudobé hudby a vychová novou generaci perkusionistů, která bude hrát aktivní roli v současném hudebním dění. ■

**14. 2. 2002
Sál Martinů
Lichtenštejnského
paláce
19:30**

– společný koncert tříd
bicích nástrojů pražské
HAMU a brněnské JAMU;
hrají studenti
HAMU a JAMU;
sólové skladby
pro multipercussion,
marimbu a soupravu

**21. 2. 2002
Sál Martinů
Lichtenštejnského
paláce
19:30**

– koncert souboru bicích
nástrojů HAMU

FILIP TOPOL & AGON ORCHESTRA

16.12.2001, Divadlo Archa

**Inkriminovaný večer nebyl
koncertní premiérou
tohoto neobvyklého seskupení,
byl ale křtem plodu
vzájemné spolupráce
– CD Brutální muzika.
Přestože se Filip Topol s Agonem
na jevišti již setkali,
nedělní večer v Divadle Archa
je zastihl nepřipravené.**

Je samozřejmě otázkou, co vedlo Petra Kofroně k úpravám písní Psích vojáků pro orchestr. Výzva k uchopení jedné z nejrozpoznatelnějších hudebních řečí na tuzemských pódii, nebo jen prostý kalkul, že při setkání zajímavých osobností je pozoruhodný výsledek předem zaručen? Po odeznění celého koncertu se příkláním k první variantě, během vystoupení to ovšem příliš jasně nebylo. Orchester zpočátku nebyl ve formě a tak se mé soustředění na nový kabát známých písní muselo scvrknout na boj s předváděnou těžkopádností, díky níž získal celý blok punc nepříjemné intelektuálnosti. Což je přesně ta esence, kterou Topolovo písničkářství plné rokokových kudrlinek na jedné a upřímného prožitku na druhé straně potřebuje nejméně. První pětice předvedených skladeb (z nichž druhou nebylo lze díky ztišenému zpěvu identifikovat) budila dojem, že Kofron ve svých úpravách odřízl oba dva zmíněné výhonky Topolovy výjimečnosti a neposkytnul za ně náhradu.

V druhém bloku jsem svá obvinění musel částečně stáhnout zpět. Pravda – *Chce se mi spát* s chaotickým bicím partem mezi slokami byl zřejmým kandidátem na nevermore, za ní následující trojice *Prší*, *Ploužák* a *Žiletky* byly úchvatné. První z nich Agon představil v hutné aranži blízké pozdní fázi Plastic People (Půlnoční myš), ve druhé jako by Topola nejvíce pochopil a přioděl píseň do narůžovělého závoje romantizujícího oparu (nádherná marimba).

Slavné *Žiletky* pak byly představeny jako minimalistický opus pro klarinet, tubu a trubku. Škoda Topolova přednesu a chybného nástupu, *Žiletky* mohly být vrcholem večera. Coby zpěvák s orchestrem za zády se Topol vůbec cítil nejistě. Zněl přiškrceně a bylo vidět, že mnohé aranže jsou jeho rozevlátému zpěvu příliš těsnými mantinely; když se uprostřed představení posadil k pianu a sólově odehrál tři písně, zněl mnohem přesvědčivěji.

Podezření Petra Kofroně z kalkulu jsem definitivně vzal zpět během předávku, kterým byly úvodní *Kruhy* – „trochu rychleji“. To, co se v úvodu koncertu zdálo nekonzistentní skrumáží, se proměnilo v sebevědomě předvedený opus právě rozehraných hudebníků. Ano, mohl to být krásný a překvapující koncert, nebýt ovšem interpretační nejistoty Agonu, který se zkoušením programu zřejmě nezatěžoval více, než pokládal za nutné. Dovolím si dodat, že osobně za nutné považuji více.

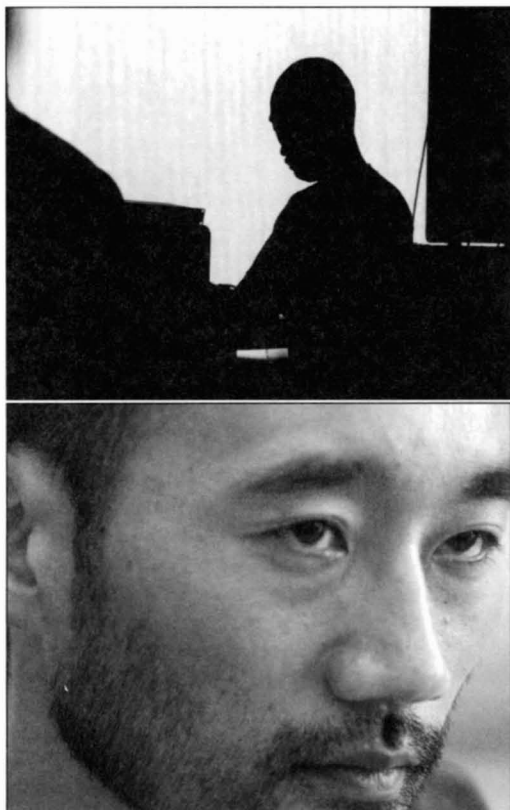
PETR FERENC



ježek v mlze

/ N O T H I N G S P E C I A L /

PAVEL KLUSÁK



Toshimaru Nakamura na festivalu v rakouském Saalfeldenu (vystoupil tu společně s rakouskými hráči Christophem Kurzmannem a Martinem Siewertem)

V roce 2001 byly uvedeny do českých filmových klubů filmy ruského animátora Jurije Norštejna. V pásmu, uváděném pod názvem nejdelšího snímku Pohádka pohádek, je i krátký film Ježek v mlze (Jožik v tumaně). Vypráví o ježkovi, který cestou k příteli medvídkovi zabloudí – přesně řečeno neodolá a vstoupí do husté mlhy, která se rozprostírá údolím. Mlha znamená proměnu celého prostoru a vnímání: všechna místa a bytosti vystupují z oparu překvapivě, náhle, nově; není vidět daleko, takže se ruší souvislosti a vztahy; člověk (ježek) překvapeně zjišťuje, jak málo je dosavadní zkušenost platná. Přes znepokojivé neznámo je ale mlha konejšivá: přízraky si letí svou cestou, jeden dokonce donese nazpět ztracený raneček se zavařeninou. Film vrcholí (nijak dramatickým) pádem ježka do řeky: ten, předpřipraven mlhou, nečiní víc, než je nutno, a pochopí, že je třeba nechat se nést. Na břehu se setká s medvídkem – užvaněným, roztěkaným, ustaraným. Antihrdina ježek sedí v závěru po jeho boku a, snad poznamenán uplynulým ne-dobrodružstvím, těší se ze světa, přítomné chvíle i lehce nesnesitelného přítele. Ruský kreslený film pro mě otevírá souvislosti, jimiž je naplněná nová improvizáčská scéna, jíž dominují japonští hráči. I jejich hudba je zprvu „jedním“, homogenní mlhou, z níž postupně vystupuje rozrůzněnost, jednota, klid i řád.

vibrující nic

Co přiblížit dřív, podivný nástroj hudebníka Toshimaru Nakamury, anebo jeho svébytnou hudbu? Zmiňovat se o prostředcích či o východiscích bývá atraktivní a „zajímavé“ i u konceptů, jimiž může být velmi náročné nechat se doopravdy zaujmout. Nakamurova dnešní hudba ale vznikla, protože nikoho a nic nechce brát do zajetí. Předcházela jí léta kytarového hraní: Nakamura dříve podle vlastní charakteristiky hrál ambientní hudbu a zvukové krajiny (soundscapes). Později mu však začala vadit věc, která je už prvním významným momentem opačného směřování „zenových improvizátorů“ od hudební tvorby, jak ji většinou chápeme. Nakamurovi nevyhovovalo, že kytaru při hraní ovládá, že tu existuje

vztah nadřazený-podřízený, namísto ekvivalentního dialogu partnerských tvůrců. Hledal způsob, jak vytvářet hudbu ne osobní vůlí, ale rovnoměrným zasahováním, asi jako se člověk pohybuje v životních situacích a komunikaci. „Nothing special“, byla jedna z klíčových slov, jež mi řekl na festivalu v rakouském Saalfeldenu: „Nesnažím se na pódiu dělat nic jiného, než běžné v životě.“ Nakamura (nikde nezmiňuje, jak na to přišel) začal hrát na „nástroj“, který je běžně chápán jako cesta pro zvuk, nikoli zvuk sám: mixážní pult. Nakamurův „no-input mixing board“ má výstup propojen se vstupem: krátkým spojením vzniká v prostoru napětí a tedy i zpětná vazba. Toto „rezonující nic“ pak Nakamura zčásti ovládá – jednak dotyky mixpultu, jednak vedením výsledného zvuku přes procesor. Podobá se tak dokumentaristovi, jemuž se materiál dostává pod ruku v reálném čase a on stíhá živě, v okamžiku promítání filmu. Jak to zní? Především jako nepravidelný praskot a šum, druhou možností jsou pak vysoké tóny. Prvním evokovaným obrazem je jemně narušované nic v mnoha podobách: nebe s oblaky, záznam atmosférických poruch, vodní hladina čřená minimálními proměnami ovzduší. Hudební minimalismus, jak jej známe od Glasse, Nymana či Reicha, působí svou systematickostí jako otisk řádu. Harmonie a rytmus působí jako souřadnice, čtverečkovaný papír přiložený na prostor hudby. To, jak zachází se zvukem Toshimaru Nakamura, evokuje pozorování světa bez potřeby stáhnout cokoli do znaku: jako mraky po nebi, i tvůrce tu uplývá prostorem bez hranic, kompasem je toulka, pohyb se děje v uvolnění a bez nezbytnosti. To vše jako by bylo v protikladu vůči evropské kauzalitě, nutnosti, „dramaturgii“, která se zbavuje všeho, co není pro dílo „nezbytné“.

Do nepravidelného proudu tu a tam náhodně prosákne rytmus, jako by na chvíli vstoupil děj do filmu jinak volně lyrického, jako by struktura abstraktní malby v jednom místě cosi připomenula. Algoritmus, který způsobuje pravidelnost stejně jako chaos, znal ve svém díle už John Cage.

Nepřekážet hudbě, nevyjadřovat žádnou expresi, nepodmaňovat si vznikající

Hudba, která okamžitě zazvoní
o nárazník evropské
posluchačské zkušenosti,
přesto se v posledních letech
stala událostí světové scény.

Čistý zvuk jako hudba,
vyjádření bez výrazu, exprese
a autorského ega: to je
dobrodružství, jež (ne)rozvíjejí
Toshimaru Nakamura či
Taku Sugimoto.

Toshimaru Nakamura,
Sachiko M:
do (Erstwhile Rec.)
Taku Sugimoto:
Italia (A bruit secret)
Keith Rowe,
Günter Müller,
Taku Sugimoto:
The World
Turned Upside Down
(Erstwhile Rec.)



jako autor: to jsou maximy, jichž se drží „egoless music“, na které spolu s Nakamurou participují i další hráči, třeba Sachiko M (ovládající prázdný sampler bez samplů) nebo níže zmíněný Taku Sugimoto. Ale právě v čistotě nezáměrnosti se Toshimaru Nakamura zdá být nejpevnější, nejvíce odegoizovanou osobností. Jeho hudba je mocný iniciační moment: otvírá ponětí o zenu dnes a tady, ale hlavně zpřítomňuje strukturu skutečného světa. Vposlouchat se do Nakamury znamená uslyšet jednotu a mnohost zároveň, plno prázdna, princip lidského jednání v komunikaci. Nothing special.

doteky Taku a kytary

Jestliže Nakamurova nezáměrnost a neurčitost vyplývá krom jiného z rovného vztahu s ne zcela ovládaným strojem, další hráč má hru zcela ve svých rukou. Kytarista Taku Sugimoto je dalším z hráčů, u nichž je jednoduché zaregistrovat naprostou „jinakost“ hudby: je však nutno jít mnohem dál, naladit se na Sugimota a pokusit se porozumět jeho jazyku.

Sugimoto (1965) začínal s rockem a blues, postupně ho začaly zajímat improvizace a avantgarda s kořeny v klasice i jazzu. Ve dvaceti založil psychedelickou skupinu Piero Manzoni, po jejím rozpadu začal hrát sólově. Jeho kytara měla tehdy hřmotný, mohutný zvuk. Sugimoto hrál paralelně i na cello: po jediném albu sólového cello Slub (1994) nástroj opustil. V devadesátých letech se postupně dobral stylu, s nímž koncertuje po světě zhruba od roku 1995. Sugimoto hraje na elektrickou kytaru, jejíž čistý, neefektovaný zvuk připomíná klasickou jazzovou kytaru Jima Halla. Japonský hráč se však svého nástroje často jen dotýká, než aby na něj hrál – spíš s kytarou opatrně, spíš méně než více, manipuluje, aby z ní dostal znějící stopy ulpívání chvíle. Jeho hra připomíná hrstičku smítek, rozhozených na velké plátno, Sugimotovo hraní je střídme, děravé a dosti tiché. Koncertní situace před nepřipraveným publikem pak musejí být ztělesněním střetu, který „japonská vlna“ v podtextu své hudby nese: společnost,

kteřá je hlučná, plná předávaných informací a v očekávání hudby, která se bude snažit zaujmout, může přeslechnout, že vystoupení vůbec nastalo. Ale čistá nahrávka, jakou je koncertní disk Italia (A bruit secret, 2001) napovídá, že Taku Sugimoto má publikum, které se chce nechat oslovit.

Sugimoto snižuje míru informace čistým tónem nástroje, charakteristika dotýkané struny s sebou ale vždy nese trochu exprese. Zatímco někteří současní improvizátoři se k nástroji záměrně nechovají adekvátně (ignorují jeho původní způsob ovládání a hledají jiný), Sugimoto je hraniční případ, stále s kytaristickým vědomím. Některé tóny znějí idiomaticky kytarově („blue“ doladění), jiné jako produkt zkusmé operace s nástrojem (glissando posuvem čehosi po struně), další jako průvodní, nezáměrný efekt hráčovy aktivity. Střídmemu, křehkému zacházení s nástrojem odpovídají i běžně přítomné flázolety. Kytara jako by byla klímající zvíře, které se v hudebníkově náručí vrtí v polospánku: občas nelibě zavrčí, tu a tam zapře, oddechuje. U Sugimota lze slyšet ale také pasáže bohatší na tóny, kdy kytara připomíná hrací strojek, modlitební mlýnek, krabičku, do které něco spadlo a teď se to koule uvnitř a zas a znova naráží o stěny. Překvapivá je poloha, která se – aspoň v novějších nahrávkách – opakuje: namísto hry prsty Sugimoto přes procesor rozvine dlouhý, kontinuální zvuk, který pak proměňuje: po delší pasáži plné tich (Sugimoto s tichem dokáže pracovat velmi uvolněně, a nahrávka vlastně nedokáže zpřítomnit citění času, jak probíhalo při vystoupení) je taková „šmouha“ pronikavým kontrastem a jistě i úlevou z přítomnosti hmatatelnější hudby.

Ve velké recenzi na album Italia píše David Toop v The Wire o Sugimotových melodiích – přerývaných, lyrických, ale přece jen melodiích. Je to buď provokace, nebo velmi radikální vnímání: právě kontinuita kytaristovy hry je jedním z jejích kardinálních otázek a stojí za to nerušit její dvojznačnost: budování struktury je tu přece právě tak problematické jako u Toshimaru Nakamury, spíš se tu hraje na uplývající proud času, lineárně, s výhledem vpřed, bez horizontu.

Zdá se mi, že jedna ze zásadních otázek kolem téhle hudby se týká jejího vztahu k hudbě, kterou známe. Je to návrat „k počátku hudby“, jak se psalo svého času o Arvu Pärtovi? Ale tohle vědomě křehké zacházení s nástrojem, proudem zvuku, autorským vkladem může mít i jiné umístění v síti hudebních souvislostí. Koneckonců, Toshimaru Nakamura v rozhovorech otevřeně říká, že je to reakce na příliš mnoho informací, které člověka v technologické a mediální společnosti agresivně obklopují na každém kroku.

soví hnízda

Oba představení hudebníci patří mezi nejfrekventovanější jména dnešní improvizátorské sítě, které je vlastní střídmost, nepopisnost, většinou neexpresivnost a neintencionalita, tedy absence záměrnosti. Hráči, kteří spíš než hudbu vytvářejí zvukovou paralelu k realitě, se ale jinak v mnohém liší, jistě i v myšlenkových východiscích. Bubeník a manipulátor s elektronikou Günter Müller, kytarista Keith Rowe či hráč na analogový syntezátor Thomas Lehn (a mnozí další hráči) se tak protínají v koncertech (a záznamech), které jsou nakonec ze všeho nejvíce setkáními, komunikací i prostým současným bytím, odpovídajícím „realismu“ výše popsanych konceptů. Spolupráce s dalšími improvizátory jsou pak třeba náznakem, jak otevřenou hru hraje Sugimoto. Jeho lakonická kytara může být v různých kontextech ledasčím, a to i na ose nic-konkrétno. Snad by se dala improvizovaná situace zobecnit: hráči jsou stejní i proměnliví právě tak jako lidé, kteří se ocitají v různé společnosti. Mají dost vnitřní konzistence, aby si vedli svou, nejsou ale tak tvrdohlaví či nevnímaví, aby se nechovali jinak v každé z různých situací. (Paralelou nikoli absurdní budiž český kompakt Sovy-Eulen-Owls /Pelzophon, 2000/, na němž jedenáct druhů evropských sov vydává dosti různé zvuky v devětašedesáti (!) komunikačních situacích. Doplňme, že některé spolupráce v sobě nesou střídmost původních konceptů – viz mimořádně čisté setkání Keitha Rowea a Nakamury na albu Weather Sky. Jindy se hlásí hybnost a ocitáme v se překrývání aktivit a dnů: skvěle a hekticky tak činí



Thomas Lehn a Marcus Schmickler na albu Bart, detailněji Rowe-Müller-Sugimoto na nahrávce The World Turned Upside Down. Dovedu si představit, že by tato hudba byla prezentována jako kultura jiné vesmírné civilizace – kultura vyhraněná, s vlastními pravidly, „lidská“ ve své základní situaci komunikace, ale vedená svrchovaně jinými prostředky a do určité míry i jiným účelem.

Poslední tři zmíněná alba vydal newyorský label Erstwhile (www.erstwhilerecords.com). Nedávno založené vydavatelství, které vede Jon Abbey, je jedním z nejspolehlivějších center pro scénu nové improvizace, a jeho dosavadní katalog, spojující osobnosti z několika kontinentů, by mohl být reprezentativní knihovnou „žánru“ – snad s tou výjimkou, že Abbey vydává zásadně spolupráce, ne sólové počiny. Na ty se naopak soustředí francouzský hudebník a teoretik Michel Henritzi, jehož label A bruit secret je dalším pilířem scény (m_henritzi@club-internet.fr). Třetí hledejme v Japonsku: rozptýlený do osobních

menších labelů, ale scelený na internetové adrese www.japanimprov.com. Tam lze nalézt jak biografie, tak údaj o fantastickém kompletu deseti alb japonské improvizace, jež vychází o Vánocích 2001. Všechny labely stojí za kontakt: nakonec se ukazuje, že nevelké publikum současného umění musí držet při sobě a podporovat svou věc – nechce-li, aby ji přehlušil styl většiny.

Doporučený poslech:

Toshimaru Nakamura: No-Input Mixing Board 2 (A bruit secret)

Toshimaru Nakamura, Sachiko M: do (Erstwhile Rec.)

Toshimaru Nakamura, Keith Rowe: Weather Sky (Erstwhile Rec.)

Taku Sugimoto: Italia (A bruit secret)

Keith Rowe, Günter Müller, Taku Sugimoto: The World Turned Upside Down (Erstwhile Rec.)

Günter Müller, Taku Sugimoto: I am happy if you are happy (For 4 Ears)

Thomas Lehn, Gerry Hemmingway: Tom & Gerry (Erstwhile Rec.) ■

koncert

JAROSLAV ŠTASTNÝ

VEČER PLNÝ PŘÍSLIBŮ

„Agilní“ brněnský Spolek pro novou hudbu uspořádal v rámci letošního minifestivalu Setkávání nové hudby plus také mimořádnou a ojedinělou akci nazvanou „Mimo žánry“.

Trojkoncert 4. 12. 2001 v brněnském divadle Barka, nabízel improvizovanou, elektroakustickou a multimediální tvorbu z Brna, Prahy a Vídně – program tedy vyloženě lákavý nejen pro mne, ale i pro početnou skupinu velmi mladých lidí, s nimiž jsem sdílel cestu trolejbusem, a kteří byli – jak jsem vyrozuměl z útržků jejich hovoru – na tuto akci nesmírně zvědaví.

„Trojkoncert“ zahájilo vystoupení sympatického nového domácího souboru MARIJAN, tedy MARKéta Dvořáková, Ivo Medek a JAN Kavan. Tento tříčlenný soubor je sympatický nejen propojením různých generací (ostatně asi bychom na českých hudebních školách těžko hledali pedagoga, který by měl ke studentům tak blízko jako doc. ing. Ivo Medek, PhD), ale i zaměřením na oblasti

dosud v Brně téměř nedotčené – na improvizovanou hudbu, live electronic a multimedia. Sympaticky působila i kolektivní performance Buřinky a židle, míněná autorem Ivo Medkem jako „...skromná hudební pocta pánům z Fluxu“. Pouze robotovitá stylizace pohybu při smekání a nasazování klobouků mi připadla (vzhledem k Fluxu) poněkud neadekvátní a domnívám se, že tento „piece“ by snesl i relaxovanější podání. Závěrečné „bubnování“ na ozvučené židle by se naopak sneslo i delší... Ivo Medek zaujal také svým téměř „baletním“ vystoupením (kdo z nás by se toho odvážil, páni kolegové!?) ve vlastní elektroakustické skladbě Cymbaliana. Z dramaturgického hlediska však zařazení tohoto sóla do ansámblového vystoupení v rámci organizačně komplikovaného koncertu nebylo příliš šťastným tahem, neboť dosti protáhlo hostitelský čas na úkor hostů.

Nejzdařilejším číslem MARIJANu byla kolektivní improvizace, šalamounsky nazvaná Problémy komunikace s lakonickou vysvětlivkou „...známe je všichni...“, z níž se vyloupl jeden moment opravdu čisté krásy – to když se hudebníci oprostili od snahy oslňovat nástrojovými efekty a začali spolu skutečně komunikovat skromnými zvuky ve ztišené atmosféře. Domnívám se, že poloha neokázalého zvukového rozmlouvání bude pro tento soubor nejvlastnější a v jejím rozvíjení vidím největší příslib do budoucna. Soubor MARIJAN má naději stát se tvůrcem skutečně poetických situací.

Nová pražská formace WNP (Why Not Patterns) je jakýmsi „záhumenkem“ těch členů Mondschein Ensemble a Agon Orchestra, kteří si chtějí „pořádně zahrát“.

Rockově hrané bicí Roberta Štolby dodávají poloimprovizovaným plochám solidní rytmický tah a základ pro spontánní muzicování. Skladby, jejichž autorem byl povětšinou

Miroslav Pudlák vycházejí z principu individuálně obměňovaných vzorců (patterns) a bylo zajímavé pozorovat, jak rozmanitých výsledků je možno dosáhnout touto poměrně jednoduchou cestou. Škoda však, že nebylo zatím využito sólistického potenciálu jednotlivých hudebníků, ačkoliv tento typ hudby jakoby si o to říkal. Druhým autorem, a zdá se, že muzikantskou „duší“ souboru je Michal Nežtek, který celý koncert řídil od klavíru, na který dokáže hrát skutečně s vervou. Hudba WNP je jakousi „alternativou z druhé strany“ (ze strany akademicky školených hráčů), ale agresivitou projevu si se skutečnými „alternativáckými“ kapelami příliš nezádá. Pokud by se jí podařilo dotáhnout zatím nepřilíh propracovaný image a repertoár do zřetelné a originální podoby, byl by to pro domácí hudební scénu veliký přínos.

Rakušanka Katharina Klement ukázala v začátku svého vystoupení už poměrně značnou vyspělost v zacházení s klavírními strunami a její hra působila opravdu sugestivně – i když se zdá (a její nahrávky to potvrzují), že se jí více daří charakteristické a poetické miniatury než zvládání velkých forem, o jakou se pokusila i v Brně. Více než tento začátek jsem však už z jejího vystoupení bohužel neslyšel, neboť začalo i tak dost pozdě a můj poslední vlak by nepočkal... Ze stejných důvodů opouštěla sál i ta část publika, která je závislá na nočních rozjezdech tramvají – přestože vystoupení rakouských hostů (s Katharinou Klement tu byl ještě Oskar Aichinger) by za poslech určité stálo.

Poučení: pořádat obdobné akce co nejčastěji, což povede nejen k větší zkušenosti vystupujících a organizátorů, ale i k vytvoření věrného publika. V ostatních žánrech to tak funguje, proč by to nešlo i „mezi žánry“? ■



✕ Britský The Wire reagoval na manhattanský útok nejprve sérií newyorských reportáží a textů, psaných samotnými hudebníky (11/2001), pak rozsáhlým přehledovým článkem Hudba islámu (12/2001). Prosincové číslo dále přináší velký portrét Cornelia Cardewa, rozhovor s artbeatovými písničkáři Mercury Rev (mj. o určujících setkáních s avantgardisty Harrym Smithem a Tonym Conradem a básníkem Robertem Creeleym), největší recenze patří boxu Golden Years of the Soviet New Jazz Volume 1, právě vydaném u londýnské značky Leo.

✕ Výroční kritická anketa měsíčníku Folk Roots doznala letos změny. První čtyři alba, která vyjdou z hlasování mezinárodní odborné poroty kritiků a publicistů, jsou zároveň nominacemi na cenu rádia BBC 3 pro world music. Čtveřicí, která je zatím (až do lednového udělení ceny) uváděna bez pořadí, jsou následující alba: taneční etnobeatový mix MANU CHAO: Proxima Estacion Esperanza (Virgin), kubánský kontrabasista ORLANDO 'CACHAITO' LOPEZ a první instrumentální album z buenavistovského okruhu Cachaito (World Circuit), senegalský griot BAABA MAAL a avantská koncertní session Missing You – Mi Yeewnii (Palm Pictures) a fúze indické zpěvačky jménem SUSHEELA RAMAN pod vedením úspěšného producenta Sama Millse Salt Rain (Narada World). Všechna alba mají i českého distributora.

✕ O něco vyhranější vkus prokázal internetový server Afropop Worldwide, jehož kritická porota vybrala do první desítky alba svéhlavější a vizionářštější. Na prvních třech místech se tu umístili nigerijský syn slavného otce Femi Kuti (Fight To Win), etiopská zpěvačka Gigi, již na eponymní debutové album přivedl producent Bill Laswell společnost mistrů (mj. Herbie Hancock, Wayne Shorter, Pharoah Sanders, Henry Threadgill...), a už výše jmenovaný Baaba Maal (Missing You – Mi Yeewnii). Z novějších textů upozorňujeme na rozhovor s Femim Kutim, který označuje za téma svého afrofunkového alba Fight To Win dva největší problémy současné Afriky: korupci a AIDS.

✕ Velkoformátové „noviny“ vydavatelství ECM nazvané podle filmu režiséra Angelopoulose Eternity and a Day (u nás jako Věčnost a jeden den) jsou solidním

ohlédnutím za produkcí mnichovského labelu v roce 2001. Úryvky z reflexí a kritik (v anglických a německých originálech) přibližují letošní počiny: Keith Jarrett Trio, Misha Alperin, Trygve Seim, Bley / Parker / Phillips, Michael Mantler, Heinz Holliger, Conlon Nancarrow, bachovský projekt Morimur...; pozoruhodné však je, jak málo dokáží světové recenzišti pokračovat ve svébytné mluvě hudebníků a Eicherovy produkce a přepadávají k superlativům a málo sdělnému žánrovému popisu hudby. K 29 titulům ECM připočteme i 6 alb norského experimentálního labelu Rune Grammofon, které vzala Eicherova značka pod křídlo do celosvětové distribuce. Po tiskovině se lze ptát u českého distributora ECM na adrese 2hp@arta.cz.

✕ „Umět naslouchat je jeden ze způsobů umění tvořit hudbu.“ Toto heslo se objevilo v záhlaví internetových stránek basilejského vydavatelství Hat Hut (www.hathut.com), které po šestadvaceti letech stále vydává svébytnou současnou kompoziční tvorbu (Morton Feldman) i improvizaci a jazz (Matthew Shipp, Marc Copeland...). Hat Hut aktuálně doplnili internetový katalog o zadní strany obalů, tedy i o faktografii všech nahrávek. Rozsáhlými texty se tu uvádí nizozemský pianista Misha Mengelberg (byvší člen sdružení Fluxus: „Učím se hrát na klavír od svého kocoura... chozením po klaviatuře vytváří hudbu, aniž by o tom věděl...“) a saxofonista Ellery Eskelin, který líčí vnitřní řád čtyř různých seskupení, s nimiž pro Hat Hut nahrává. Na otázku, zda špičkoví hudebníci vládnu takto dobře slovem vždy, vydavatel Werner X. Uehlinger v basilejské kavárně Fumare Non Fumare řekl: „Mohu mluvit jen ze své zkušenosti, ale vrcholní hudebníci jsou často lidé se znalostmi napříč obory. Charlie Parker dovedl fascinujícím způsobem mluvit o buddhismu a literatuře.“

✕ Trištvrte Revue (3/2001) zůstává svěžím poslem současné hudby. Přináší portrét elektronického postminimalisty Ryoji Ikedy, profil vydavatelství Rune Grammofon, rozhovor s Eliotem Sharpem, zprávy o festivalech v Nickelsdorfu a Saalfeldenu a recenze alb Vladimíra Godára či Zakaryi.

(ul@atlas.cz)

recenze knihy

Phil Freeman:

New York Is Now!

The New Wave of Free Jazz.

The Telegraph Company, New York 2001.

Během poslední dekády vykristalizovala newyorská societa nového free jazzu: hráčská, personálně i ideově provázaná síť, jež se stala událostí i mimo jazzové kruhy. Stalo se tak z několika důvodů. Jednak se v dnešní individualizované době nenarazí často na umělecké skupiny, jež se k sobě nejen hlásí, ale také k sobě logicky patří. A pak, dnešní newyorští hráči kombinují východiska předchozích generací s osobním a občas i konceptuálním přístupem: pro novou, ne vždy „fundamentalisticky“ jazzovou hudbu, získávají nové publikum.

Publicista Phil Freeman je prvním autorem, který sepsal stručný (214 stran) přehled scény a souvislostí. Ve vztahu k věci je to svérázný autor: původně psal o tvrdém rocku, současné free si ho získalo nedávno. Je to znát, a sám klavírista Matthew Shipp v závěrečné poznámce píše o cenné, ale kontroverzní knize. Freeman nejprve hledá historickou přehledu: Coleman, Coltrane, Cecil Taylor, ale i méně nápadné koncerty, v nichž se třibily individuality v sedmdesátých letech: newyorské „lofty“, ateliéry, v nichž se koncertovalo intenzivně, osobně, pro nevelké spřízněné publikum (koncerty z loftu saxofonisty Sama Riverse RivBea z května 1976 vyšly nedávno na vynikajícím trojalbu Wildflowers v edici KnitClassics u Knitting Factory). Vlivem, který není opomínut, je zornovský newyorský downtown.

Knihu ale tvoří především portréty hlavních osobností scény – protagonistů, kteří většinou navzájem spolupracují. Saxofonista David S. Ware pronikl k nejširšímu publiku díky Columbi, která mu vydala dvě alba na dramatickou objednávku Branforda Marsalise. Vedle něj tu Freeman přibližuje osobnost, dílo a východiska klavíristy Matthewa Shippa, kontrabasisty Williama Parkera, trumpetisty Roye Campbella, saxofonisty a klavíristy Charlese Gaylea či kytaristy Joea Morrisa. Z knihy lze cítit, že její autor nemá pevnost a názorovou hloubku svých oblíbenců, kteří dost podnětně mluví o sepětí amerických (většinou černých) free improvizátorů s duchovním akcentem: právě to, podle Parkera, je odlišuje od většiny evropských improvizátorů. Asi nejpodstatnější na knize je vzhled do podstaty expresivního free: hraní, jež se může z letmého poslechu jevit jako chaos, má za sebou hluboký řád, hráči (aspoň tihle špičkoví) dobře vědí, co chtějí a s čím zacházejí. Je zajímavé, že tu téměř není souvislost s bytostně americkou cageovskou linií „nechme zvuk pracovat, uvidíme, co z toho bude“: muzikanti jsou „starověrecky“ odpovědní hudbě, kterou nezřídka cítí jako sílu univerza.

Dobrou informaci je pro nás kapitola Lies Jazz Critics Told Me (Co mi nalhala jazzová kritika). Phil Freeman tu vede polemiku s konzervativním vnímáním jazzu, které ztělesňuje „státní jazzman“ Wynton Marsalis, vlivný publicista Howard Mandel, či velký televizní dokumentární seriál Jazz autora Kena Burnse: ten prý kupříkladu sugeruje, že vývoj jazzu se zastavil v roce 1960. Freemanovo stanovisko je mnohdy jednoduché a bláhové, třeba když nabádá velká vydavatelství, že si nehlédí freejazzových osobností – ale z textu se dovídáme o stavu věci, tak jako předchozí kapitoly i následující diskografie jsou dobrým přehledem nad koncertní, nezaměnitelnou a snad i perspektivní hudební oblastí, kterou u nás žel téměř nikdo nepopularizuje.

PAVEL KLUSÁK



pražský industrialní festival

Sangre Dans Theatre / Sardh / Schloss Tegal

PRAŽSKÝ INDUSTRIÁLNÍ FESTIVAL

(14.-15.12.2001, Klub Lev,
pořádá Ars Morta Universum)

PETR FERENC

Již sedmý ročník Pražského industriálního festivalu se uskutečnil v areálu kolejí VŠE na Jižním městě a jeho dramaturgickým cílem bylo představit co nejširší spektrum žánrů a účinkujících. Zatímco loňský ročník kladl důraz na představení východoevropské scény, letos jsme se mohli těšit na zahraniční hosty z USA, Německa a Polska.

Celou přehlídku zahájili němečtí Sardh, kteří se v triu pokoušejí o skloubení dark-ambientu, německy hutného marše a používání kovových perkusí, dnes již v kontextu žánru považovaných spíše za anachronismus. (Tzv. old-school industrial v současnosti funguje především díky několika zakladatelům žánru, mladší projekty jeho výrazové prostředky používají sporadicky, mnohdy jen jako znak příslušnosti ke scéně.) Dařilo se jim střídavě. První dvě skladby, které se nesly v duchu psychedelických ploch, nevyzněly nijak nápaditě. Laťka vystoupení šla nahoru až s materiálem postaveným na odsekávaných rytmických základech, které jako by pánům dodaly jistotu. Výtku i pochvalu si zaslouží vokalista a hráč na ozvučený plech v jedné osobě. Jeho hlasový projev v civilní, nezkreslené poloze do celkové atmosféry vystoupení pramálo zapadal, práce s plechem naopak patřila k nejlepším momentům produkce.

Domácí Skrol patří díky osobitému přístupu leadera Vladimíra Hirsche k jistotám už nejen tuzemským. Letos absolvovali měsíční americké turné společně se slovenskými Einleitungszeit (jejichž plánované vystoupení na festivalu se bohužel neuskutečnilo) a Schloss Tegal. Hirschova hudba čerpá z kombinace „posedlé wagnerovské pompy“ v kombinaci s hlukovými plochami a extatickým zpěvem Martiny Sweeney, jejíž pódiová

prezentace evokuje pocit dávného rituálu. Další zvláštností Skrol je nástroj hlukofon (obsluhovaný duší festivalu – Tomášem Novákem). Jedná se o zvláštní analogii sampleru – zvuk přehrávané kazety může být rozdělován do čtyř stop, zrychlován a ovládán klaviaturou. Festivalové (a údajně poslední) vystoupení Skrol se překvapivě neslo v duchu argesivního noise bez typického buráčení varhanních motivů, naléhavost projevu a hluboký prožitek však zůstaly plně zachovány.

Náhradou za nedorazivší polské Moan bylo vystoupení Sangre Dans Theatre. Jedná se o odnož Těatru Novogo Fronta tvořenou dvojicí Martin Cyprin a Tereza Georgievová. Jejich bezejmenné vystoupení díky množství akrobatických výkonů trochu připomíná francouzský nový cirkus, taneční složka svou oscilací mezi silovostí a něhou dává vzniknout neodbytnému dojmu manipulace a nejistoty. Sangre Dans Theatre zaujali beze zbytku celé obecnost a byli proto pozváni i následující den, opět coby záskok, tentokrát za již zmíněné Einleitungszeit. Málokdo si opakování nechal ujít.

Americký one-man projekt Schloss Tegal je v Čechách skoro jako doma. Tentokrát se jeho zvuk ještě více posunul za hranice noise. Sálem burácely rytmy, které se díky svému tempu a důrazem na basy slévaly v homogenní a přesto strukturovanou plochu, nad níž jako neznámé kódy probleskovaly signály vyšších frekvencí. Podle mnohých hlasů nejlepší vystoupení Schloss Tegal v českých zemích.

O závěr prvního festivalového dne se postaraly Děti deště vedené zpěvákem a kytaristou Petrem Humpálem, jemuž sekundují dva perkusisté s převážně kovovým arzenálem. Trio svými pečlivě nazkoušenými písněmi úspěšně vyvolalo ducha dřevního industriálu, aby jej nechalo spájit s jeho někdejšími současníkem – punkem. Ten totiž Humpálova hra a zpěv ze všeho nejvíce připomínají. Mám za to, že Dětem deště se toto neobvyklé spojení mimořádně daří a že svým přístupem tvoří dokonce samostatnou kategorii – jakýsi underground industriálu. Rozhodně byli těmi, kteří se od ostatních nejvíce odlišovali.

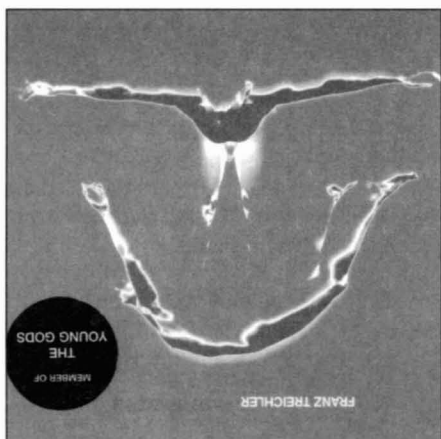
Sobotní rej zahajovali polští Job Karma, jejichž dark-ambient sporadicky kořeněný záznamem konkrétních zvuků, mám velmi rád ve studiové podobě. Své živé vystoupení dvojice obohatila o decentní názvuky taneční hudby. Příjemné vystoupení, bohužel bez překvapení.

O to se postaral další Američan – Damian Cateria. Tento bývalý člen old-schoolových Con-Demek se svým vystoupením pro kytaru postaral o nejlepší momenty celé přehlídky. Svůj nástroj rozeznával obrovským šroubovákem (nebo něčím podobným), jeho zvuk pak mnohými efekty zkresloval a vrstvil, mnohdy nechal zaznít i přednatočené základy vyrobené patrně z podobných zdrojů. Zvuk Caterovy kytary byl mnohem živější než většinou syntetizátorová produkce ostatních spolků, a i v nejtěšším bodu připomínal křik stovek hlasů volajících o pozornost obecnosti jako o nejvyšší milost.

Německé duo Stupor se představilo strohým rytmickým projevem obohaceným o gongy. Jejich monotónnost byla bohužel mnohdy přlišná a vokál naprosto zbytečný. Nijak mě nezaujali.

Tečka dvoudenní přehlídky ovšem měla stát za to. Krajané Stuporu Klangstabil jsou duo, které spojuje white noise s postupy laptopové hudby. Činí tak v duchu nejvyšší možné agresivity, přitom však velmi strukturovaně. Jejich výrazové spektrum se celé nachází v rozmezí elektrických hluků, které pro svou intenzitu mnohdy působí nejen jako zvuk, ale i fyzicky – vibrací, brněním. Jako jediní ze zúčastněných pracují Klangstabil s pódiovou show – svíjejí se v extatických (epileptických) pohybech, čímž dávají své již tak tékavé hudbě rozměr opravdu krásného nebezpečí. Jen škoda nepovedeného předavku.

Kromě divadelníků, Děti deště a Klangstabil byly produkce všech účinkujících doplněny o videoprojekci. První den se o ni starala „video DJ“ Axcolt corp, druhý den měl každý ze souborů video vlastní. Většina promítaného se nesla v duchu všelijak „mršených“ poloabstarktních záběrů, ale bylo možné najít i skutečné perly. Příkladem za všechny budiž kratičká animovaný film System s hudbou Job Karmy, který byl promítnut bezprostředně před zahájením jejich setu. ■



Franz Treichler – Braindance

**Intoxygene, 2001
74:03**

Když loni v Praze koncertovala známá švýcarská rockovo-elektronicko-psychedelická skupina The Young Gods (recenze viz HIS VOICE 3/2001), mnozí se pozastavovali nad tím, že jejich poslední deska *Second Nature* (Intoxygene 2000) vyšla po čtyřleté pauze. Co asi po dlouhé čtyři roky tato kapela podnikala? Určité vysvětlení nabízí pohled na aktivity, které vyvíjel v letech 1996 – 2000 vedoucí skupiny Franz Treichler. Kromě produkování experimentálních projektů jiných kapel se zaměřil na spolupráci se švýcarským tanečníkem a choreografem Gillesem Jobinem. Plodem této spolupráce je mimo jiné zvuková podoba tří Jobinových pohybových choreografií. Jejich soundtrack vyšel u francouzské firmy Intoxygene minulý rok pod názvem *Braindance* a tvorbě The Young Gods se podobá jen velmi vzdáleně.

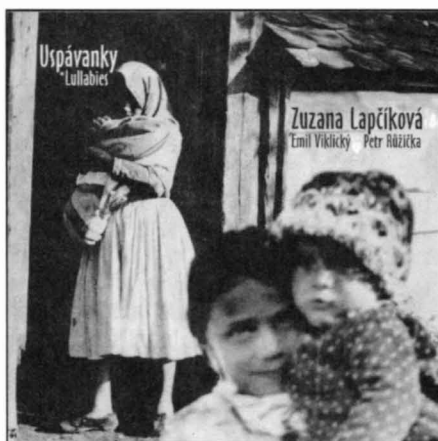
Na CD je kromě soundtracku k titulní choreografii ještě „hudba“ k choreografiím *A+B=X* (1997) a *Macrocosm* (1999). Styl soundtracků je možno popsat termíny jako experimentální ambient nebo soundart. Je patrná Treichlerova snaha postupně se vyvarovat většiny principů, jenž by připomínaly taneční hudbu. Ve zpracovávaných zvucích se objevuje například lidský hlas naprosto ojedinele, stejně jako onen fyzický fenomén, tedy bicí udržující rytmus, tempo a groove. Jobinovu tvorbu, stejně jako koncerty The Young Gods, zná pražské publikum poměrně dobře. V roce 1999 Jobin v rámci festivalu Čtyři dny v pohybu představil titulní choreografii *Braindance* a minulý rok uvedl v rámci tanečního festivalu Konfrontace novou choreografii *Möbiův list* – taktéž s Treichlerovými zvuky. Obě představení se u publika i kritiky setkala s výrazným úspěchem.

CD *Braindance* lze doporučit zvláště skladatelům, zvukovým umělcům a DJům, kteří se zajímají o kompozici různých

druhů moderní scénické, „taneční“ či filmové elektronické hudby. Dvě „skladby“ z CD je možné si zdarma poslechnout na www.younggods.com.

JAROSLAV PAŠMIK

**CD
recenze**



Uspávanky

– Zuzana Lapčíková,
Emil Viklický,
Petr Růžicka.
**Multisonic, 2001
59:58**

Cimbálistka Zuzana Lapčíková není jen skvělou instrumentalistkou a citlivou zpěvačkou lidové hudby, je také její vášnivou sběratelkou a zároveň poučenou etnografkou. Po své nové CD sebrala dvacet devět lidových ukolébavek, běžnému obyvateli České republiky většinou zcela neznámých, které dnes mnohdy existují jen v paměti nejstarší generace, a to ještě jen v některých oblastech naší vlasti. (Je velká škoda, že v bookletu není vůbec vyznačen jejich přesný původ...)

Krátké a prosté ukolébavky zpívá Lapčíková svým čistým a autenticky působícím hlasem, tím však „národopisnost“ cédéčka končí. Citlivě a jemně promyšlený doprovod Emila Viklického na klavír, Petra Růžického na housle a samotné Lapčíkové na cimbál, dělá z každé písničky jedinečnou hudební událost, a dává hudbě lidových ukolébavek znatelný přesah. Především klavír Emila Viklického sem vnáší akordiku, kterou bychom od cimbálovky jen těžko slyšeli. Často dávno zapomenuté písničky tak zní velmi osobně a zároveň současně.

Nevím, zda se při nich dá usnout. Mě se to nepodařilo. Poetické texty i křehká hudba přilíší uchvacovaly mou pozornost. Rozjímat se ale s nimi dá zcela určitě.

TEREZA HAVELKOVÁ

**CD
recenze**

braindance

uspávanky

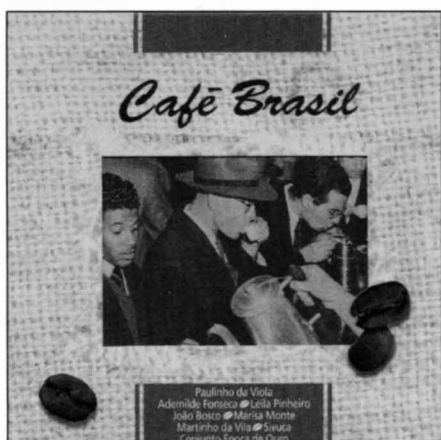
café brasil

**sun meets song,
horská karavana**

current 93

sestry steinovy

kryštof mařatka



Café Brasil

**Paulinho da Viola, Ademilde
Fonseca, Leila Pinheiro, Joao
Bosco, Marisa Monte, Martinho
das Vila, Sivuca, Conjunto
Época de Ouro.**
Teldec, 2001
50:42

Karnevalová samba a její jazzová mutace bossa nova představují jen malinký fragment z obrovitého hudebního vesmíru, jímž je bezesporu brazilská hudba. Čím hlouběji postupujete do vnitrozemí a čím víc se vzdalujete od Rio de Janeiro, tím překvapivější styly objevujete: rytmické horalské forró, africké maracatu, anebo čarovnou hudbu amazonských Indiánů.

Album Café Brasil čerpá ale především ze stylu, který je považován za přímého předchůdce samby. Choró znamená v doslovném překladu pláč či nářek a představuje spojovací článek mezi rytmicky struhující sambou, sladkobolným portugalským fadem a salónní hudbou evropských kolonistů. Vzhledem k tomu, že podobné fúze odlišných kultur probíhaly souběžně na různých místech, není těžké najít pro choró další paralely. Díky návaznosti na evropské salónní styly jej můžeme zahrnout do stejné rodiny jako ragtime anebo neworleánský jazz. A jeho delikátní teskná nálada nasvědčuje, že i tahle hudba má svoji paměť, do níž se otiskla cesta přes Atlantik a vzpomínky na starou vlast, podobně jako v euroamerickém klezmeru a tangu, či v kapverdsko-portugalské morně.

Na rozdíl od samby je ale choró hlavně instrumentální – a ze všech paralel má tedy nejblíží k jazzu či tangu. Choró vzniklo přibližně v téže době jako oba zmíněné styly, tedy počátkem 20. století v přístavních krémách Rio de Janeiro a k jeho klíčovým nástrojům patří klarinet, flétna, kytara, i její zdvojnásobení zvaná cavaquinho. Skutečným velkým velkým této hudby byl flétnista

Pixinguinha, který žil před sto lety a bývá považován za brazilského Louise Armstronga.

V 90. letech prodělalo choró určitý revival, ale album Café Brasil revivalistické myšlení v mnohém přesahuje. Vedle skladeb klasiků (Pixinguinha, Jacob do Bandolim) pro typickou nástrojovou sestavu tu najdeme i nahrávky takřka intimní (sólové píano, flétna a píano), stejně jako zpívané skladby – například se zcela nedostižnou zpěvačkou Marisou Monte.

Stručně shrnuto, album přináší pečlivě vyvážený výběr skladeb "starých mistrů" v provedení prvotřídních a stylově vybroušených současných hudebníků. Nahrávku provází bohatě ilustrovaná knížka s černobílými nostalgickými fotkami a zasvěceným komentářem. Nápad, grafické provedení, barvy a dokonce i použitý papír evokují myšlenkově spřízněný projekt Buena Vista Social Club. Producent Café Brasil zasluhuje hned dvě pochvaly: vybral si kvalitní vzor a odvedl neméně inspirativní práci. Českým posluchačům album pomůže zrevivovat si znalosti nejen o brazilské hudbě, ale obecně o šedé zóně mezi hudbou klasickou a populární, která je na jiných kontinentech daleko bohatší než u nás v Evropě.

PETR DORŮŽKA



Current 93 /Nurse With Wound – Bright Yellow Moon

Ouroboros, 2001, 45:05

Britští Current 93 jsou již bezmála dvacet let synonymem ničím nespoutaného přístupu k hudební tvorbě. Drtivá většina jejich činnosti spočívá ve studiové práci (vydává-

né na vlastní značce Durtro), příležitostná vystoupení se v posledních letech konají tak dvě do roka. Jediným stálým členem skupiny je básník a zpěvák/recitátor s nezaměnitelnou měkkou barvou hlasu David Tibet, který se na každém albu obklopuje houfem spolupracovníků. K těm nejstálejším patří mozek Nurse With Wound, zvukový experimentátor Steve Stapleton.

Zvuk Current 93 se v průběhu let vyvíjel od psychedelicko-hlukových experimentů až k jemným folkovým písním. Zatímco legendární album Dog's Blood Rising (1984) je namíchané z útržků chrámových sborů, zkreslených hlasů a arytmičkových úderů, o sedm let později vydaný milník Thunder Perfect Mind je křehkou sbírkou folkových písní. I v mantinelech tříminutové písně ovšem Tibet a spol. nezapomínají na experimentální minulost a svůj zvuk koření mnoha „nefolkovými“ aranžemi, jako je zkreslený vokál, konkrétní zvuky, zvony, hlasové plochy apod. Tento tvůrčí přístup je označován jako dark- případně neofolk a k jeho dalším představitelům patří skupiny Death In June a Nature And Organisation, jejichž vůdčí duchové (Douglas Pierce resp. Michael Cashmore) patří v okruhu spolupracovníků charismatického Tibeta k nejstálejším.

Nurse With Wound začínali jako krautrockem ovlivněné trio, záhy se však za tímto názvem skrýval pouze Steve Stapleton a (stejně jako u Current 93 a Death In June) příležitostní „vypomáháči“. Stapleton již dvaadvacet let vydává alba nabitá hlukovými kolážemi zdánlivě bez struktury, které označuje za hudební dada. Jako nejstálejší ze spolupracovníků Davida Tibeta se Stapleton podílel na bezmála všech nahrávkách Current 93, další tři alba vyšla pod společnou hlavičkou Stapleton / Tibet, nyní máme před sebou digipack poprvé označený názvy obou skupin. Má tento nový způsob označení nějaké opodstatnění? Domnívám se, že ano – ty rozsáhlejší čtyři z šestice skladeb působí jako paralelní záznam dvou nahrávek – Tibetovy recitace a Stapletonových koláží, jejichž setkání probíhá v dosud neslyšeném duchu.

Bright Yellow Moon je inspirováno Tibetovou zkušeností blížící se smrti – začátkem minulého roku se totiž ocitl v nemocnici s akutní otravou organismu a dlouho trvalo, než se dostal mimo nebezpečí. Stejně jako vynikající předložské CD Sleep Has His House (inspirované „pro změnu“ smrtí Tibetova otce) bylo nahráno v triu Tibet, Stapleton, Cashmore. Skladatelský a hráčský rukopis posledně zmíněného se objeví v krátké úvodní skladbě Butterfly Drops, kde vokál a akustickou kytaru doplňuje ztlumená industriální plocha jako předzvěst věcí příštích. Než ale kormidlo pevně uchopí Stapleton, čeká nás opus Disintegrate Blur 36 page 03. Celá skladba se skládá z ambientních

plach převážně klávesových nástrojů a pomalého tempa zkresleného činelu. V této ne zcela příjemné, ale podivuhodně uklidňující lázni nás Tibet nechá vymáchat úvodních šest minut, aby pak nastoupil se svou dlouhou unavenou recitací. Necháme-li se unášet melodií jeho řeči, zanechá nás skladba na svém konci příjemně okouzlené, přestože v ní za celých sedmáct minut nedošlo k jediné změně.

Bez jakékoli pauzy přechází Disintegrate Blur... do další skladby – třeminutové koláže Mothering Sunday (Legion Legion). Zde Stapleton rozpoutá pandemonium konkrétních zvuků doslovně ilustrujících Tibetův text. Dostane se nám proto lukulských hodů marše, výstřelů, pochodujících nohou, úderů a podobně. Taková ilustrativnost může působit směšně, nesměli by to ovšem být Current 93. Tibetův zkreslený hlas odřikávající ve dvou stopách různý text a maximální zvuková intenzita použitých hluků dělají ze skladby kousek nikoliv směšný, ale ďábelsky groteskní.

Přechod k následující Nichts je opět naprosto plynulý – pomocí hlasové smyčky s textem „your time is mine“. Skladba pokračuje v práci s konkrétními zvuky, ty jsou ale doplněny hudební aranží, která se nese nejvíce v duchu dada Nurse With Wound aby se dotkla samé hranice noise. Slyšíme zlověstné syčení a utahování šroubů (kroucení rukou?), údery kovů. Mantricky opakovaný text z úvodu písně je rozostřen do další plochy, která nakonec spolu s ostatními dá vzniknout slitině z nerozpoznatelných příměsí.

Jedenáctiminutová Die, Flip Or Go To India se nese v ambientním duchu. Pracuje se zde hlavně s elektrickým šumem a občasným zvukem kláves; tento záznam je všemožně echován, zrychlován a zpomalován. V kontrastu k němu stojí druhá stopa s několika vrstvami podobně destruovaného vokálu. Ten strhne pozornost zejména v závěru skladby, kdy postupné „odumírání“ každého verše v nesnesitelné pomalosti sugestivně vykresluje obraz Tibetova zápasu o život. Tuto „pokroucenost“ částečně vyrovnává primitivní tukaní dřevěného bubínku. Jednotlivé údery jsou ale zcela náhodně potlačovány nebo naopak zvýrazňovány (např. echem), takže nevíme, má-li být znepokojivost skladby utlumená, nebo potměšile přikrmována.

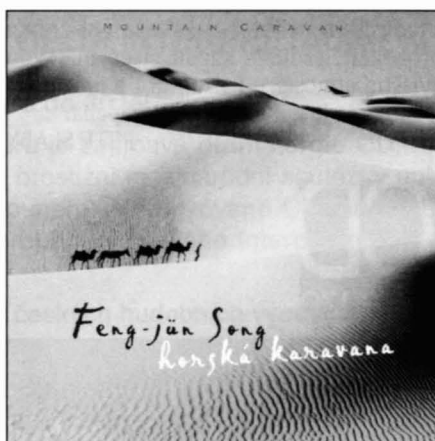
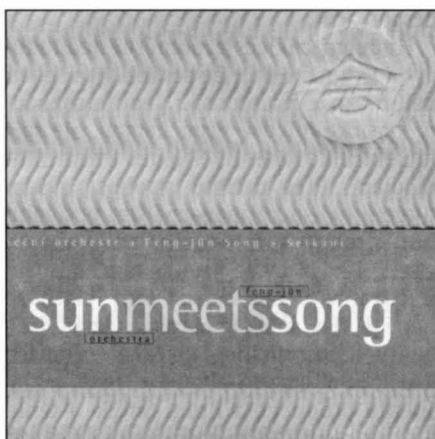
Závěrečná Walking Like Shadow je folkovou tečkou jen pro Tibeta a křehkou Cashmoreovu kytaru. Poslední slovo má ale stejně Stapleton. Jeho desetivteřinová elektronická ploška na hranici slyšitelnosti je neurážející, i když vůbec ne nutnou ozdůbkou na samém závěru tohoto výborného alba.

Current 93 ani Nurse With Wound nepřekvapili novými výrazovými prostředky. Zrovnoprávnění a nová kombinace těchto prostředků se ovšem postaraly o zážitek, který připomíná, že zdaleka nejsou vyčerpá-

ny a mohou poskytnout ještě celou řadu neméně překvapujících konfigurací.

PETR FERENC

CD
recenze



Sun Meets Song,
Faust Records, 2001, 44:18

**Feng-jün Song
- Horská
karavana**
Black Point Music, 2001, 49:54

Feng-jün Song, čínská zpěvačka žijící v Čechách, je na naší hudební scéně stále více vidět, a je nutno říci, že projekty, ve kterých se v poslední době objevila, jsou z řádu jedinečných. Platí to jak o představení Marné tázání nebes, „barokní činěrii“ z produkce divadla Archa, tak o projektu „Má vlast“ Alana Vitouše, který se odehrál v rámci loňských Strun podzimu. Loni na podzim Feng-jün Song také vyšla dvě cédéčka. Sóllová Horská karavana u Black Point Music a společná deska se Slunečním orchestrem Sun Meets Song u Faust Records.

Tyto dva projekty jako by chtěly demonstrovat, jak odlišný může být evropský pří-

stup k tradičnímu mimoevropskému materiálu, i když jej lze v obou případech opatřit nálepkou „world music“.

Obě cédéčka představují výběr z východoasijské lidové hudby, především čínské, ale i tibetské, korejské a mongolské. Navíc, písně se do značné míry kryjí. To je na jednu stranu škoda, protože dvě nahrávky mohly teoreticky dát příležitost dvojnásobnému počtu písní než jedna, na druhou stranu máme ale zase lepší možnost srovnávat.

Sun Meets Song, projekt s vtipným názvem a nebývale pěkně řešeným obalem (vnucuje se srovnání s tak vysokou estetikou metou jakou jsou CD Winter & Winter), bohužel nabízí efektní, leč velmi povrchní verzi world music, která spočívá v tom, že se k „autentickému“ etnickému základu – v tomto případě zpěvu Feng-jün Song – připojí doprovod, který tento autentický základ přiblíží tomu, na co je běžné české ucho zvyklé – směs folkové kytary à la Nerez, flétny a la Jethro Tull či saxofonu poplatného zpopularizované formě jazzu a rytmického bubnování, které, pokud má co společného s etnickou hudbou, pak přinejlepším s africkou. Jako posluchač se nemohu ubránit pocitu, že by nad tímto doprovodem, který je vlastně samostatnou hudbou, mohlo znít úplně cokoli, a pokud je to v tomto případě Feng-jün Song, je to jen proto, aby vznikl kýžený a tak žádaný etno efekt. V žádném případě nemám nic proti pokusům o spojení zdánlivě neslučitelného. V tomto případě však více než o rovnoprávné spojení jde o jakési znásilňování a nivelizování – doprovod zcela stírá rytmické i intonační jemnosti tradiční čínské hudby a dělá z ní „obyčejné“ písničky.

Zcela opačný přístup zvolili ti, kteří se podíleli na CD Horská karavana. Svou roli patrně sehrálo i to, že se Feng-jün Song a její „doprovodní“ hudebníci – nadžánroví multiinstrumentalisté Helena a Jiří Vedralovi, skladatel Martin Smolka a perkusionista Tomáš Ondrušek – sešli speciálně za účelem natočení této desky, a právě pro ni hledali společnou řeč. Nad křehkým, decentním a sofistikovaným doprovodem zní najednou zpěv Feng-jün Song nesmírně mnohotvárně a barevně, vytváří jemně odstíněné nálady, žánrové kresby evokující čínskou malbu na hedvábí. Z doprovodu je zřejmé, že hudebníci čínskou hudbu respektují a nebrání se jejím inspiracím, v žádném případě se ji však nesnaží napodobovat, přistupují k ní na nejvyšší tvořivě. Hrají si s mikrointervaly, zvukovými barvami, jemnými doprovodnými vokály, rytmem. Vzniká tak svébytná „česká činěrie“, kterou je možné se kochat a ve které je možné nacházet nové hloubky i při mnohokrát opakovaném poslechu. A mimochodem, obal s karavanou v písečných dunách také vůbec není špatný.

TEREZA HAVELKOVÁ

Sestry Steinovy Lilie polní



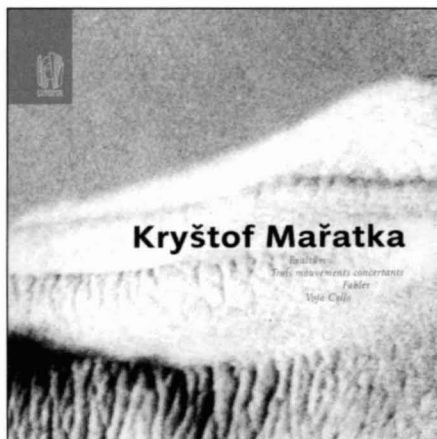
**Sestry Steinovy
– Lilie polní**
Indies, 2001, 45:16

Než jsem tohle album pořádně slyšel, setkal jsem se s mnoha protichůdnými názory. Jedni oceňovali křehkost a nápaditost, druzí repertoár sesterského dua odkazovali do patřičných míst – tedy do cancáku. Teď po několikerém poslechu musím dát za pravdu oběma táborům. Nakonec žijeme v hypereklektické postpostmoderní době a máloco se zkrátka vylučuje. Na druhou stranu je svým způsobem zvláštní, že tu v textech najdete spoustu protimluv. Jejich poetika kolísá od naivního romantismu až po jemně ostrý cynismus, což vlastně asi nejlip charakterizuje dívčí duši i nevinnou sobeckost mládí. Signifikanční je střídání chmurných nálad s entuziasmem, tíhy s lehkostí, melancholie s hravým humorem, pocitu síly se strachem. To se týká i filozofických či parafilozofických rovin, které asi nejvíc vystupují na povrch v závěrečných písních, které jsou doslova antipody. Titulní Lilie polní je filipikou, v níž autorka odmítá logiku a doslova zpívá: „nevím co si myslet o Bohu / ani co Bůh si myslí o mně...“ V refrénu pak přirovnává sama sebe nejen k zmiňované květině, ale i vrabci v hrsti, bříze u řeky a mouše na okně, čímž vlastně odhaluje svou rozporuplnou povahu i určitou ležérnost. Hned následující šanson Temná chodba se ale najednou propadá do hlubokého ponoru: „Bože můj v té temné chodbě / budu věřit jenom tobě / i když ty mi nevěříš...“ Je to neustálé hledání pevného bodu, ale i jeho popírání. V Příteli z mládí Karolina Steinová odmítá s patřičnou přezíravostí až sarkastickým vztekem vyléchnout a politovat pravděpodobně dávnou lásku, která si stěžuje na nový vztah. A opět hned v další skladbě Usnu lká: „Neumím

křičet / tak umej si uši / potřebuju pomoc a to moc.“ Kontrasty jsou ale i jinde. Najdeme tu zmínky o počítači (Bez adresy) i téměř lidovou píseň z dob dávných minulých (Balada) a tak se to vlastně třísť pořád dokola, a když se necháte těmito vlnami zmítat, začne to být celkem příjemné a najednou začnete chápat a pronikat dovnitř. Nebo se vám to může alespoň zdát.

Hudební základ je poměrně jednoduchý a je v něm cítit, že sestřičky za sebou mají rockové zkušenosti. Není to rozhodně klasické folkové písničkářství, ale spíš odelektrifikované dívčí blues s vnitřním nábojem. Přes určitou strohost ovšem můžete nalézt při pozornějším poslechu řadu drobných fines a náladotvorných pasáží, i když by se jistě s aranžemi dalo pracovat víc. Ale možná tady platí, že méně je více, a tak je občasně využití baskytary hostujícího Syčáka Tomáše Fröhliche či Lucie Steinové a fagotu a klarinetu producenta Broni Šmida v téhle fázi tak akorát. Pro další opus už by to však možná nemuselo stačit. Ovšem i tady jsem ochoten a schopen si znovu protřečít, protože každá píseň má svou zvláštní atmosféru i strukturu a je celkem jedno, zda je zpívána třeba à capella.

PETR SLABÝ



Kryštof Mařatka
– Exaltum, Trois mouvements concertants, Fables, Voja cello. Quatuor Kandinsky, Quatuor Castagneri, François Salque.
LYRINX, 2001
distribuce – Harmonia mundi
63:00

Kryštof Mařatka (nar. 1972) je v poslední době jediný český skladatel, který se úspěšně prosadil v jinak nepřístupném prostředí francouzské soudobé hudby. Svědčí o tom

četné prestižní zakázky různých francouzských i zahraničních festivalů a provedení významnými interprety. Mařatka žije v Paříži od roku 1994, předtím studoval skladbu na pražské konzervatoři. Jeho první profilové CD dává nahlédnout do jeho rozsáhlého díla prostřednictvím čtyř komorních skladeb, ve kterých vládou smyčcové nástroje. Mařatkův věhlas předběhl moji posluchačskou zkušenost s jeho hudbou, a musím přiznat, že slyšené nezapadlo do předběžné představy, kterou jsem si vytvořil. Z nějakého důvodu jsem očekával typicky francouzskou, témbrově koncipovanou hudbu. Místo toho je tu expresivní hra nešetřící vibrátem, hýřící barevnými i výrazovými odstíny, sled pestrých zvukových událostí, vypracovaných do jemných detailů. Ale už tento první dojem vybízí k opakovanému poslechu, což je dobrá známka.

Exaltum pro klavírní kvartet je ve výrazu celé napínavé a výbušné; navozuje stav jakoby zadržované energie. Ke konci se skladba efektně svažuje směrem k závěru. Dojem je podpořen ohromným výkonem souboru Quatuor Kandinsky. Trois mouvements concertants pro čtyři violoncella (jedno z nich sólové) kombinuje romantizující zpěvnost s plochami sféricky znějících zvukových barev. Violoncella v tomto ohledu poskytují skvělé možnosti, které byly beze zbytku využity. Fables (Bajky) pro smyčcové kvarteto (především brilantně zahráné kvartetem Quatuor Castagneri) přináší sled čtrnácti charakteristických miniatur, inspirovaných postavami a situacemi z La Fontaineových bajek. Miniatury navazují v jednom proudu, tvoříce 14 minutovou řetězovou formu. Ovšem za umělecký vrchol CD osobně považuji Voja cello, dvacetipětiminutovou kompozici pro sólové violoncello na cikánské motivy. Virtuózní notový text pro přeladěné violoncello (který bych klidně doporučil předním koncertním sólistům), spočívá v lomené polyfonii extrémních poloh a v ohňostrojích melodických i zvukových nápadů. Na dlouhé ploše se rozehrává „vypsaná improvizace“ ve světě, který autor sám charakterizuje jako „imaginární folklór“. Spíše než intonací je tato hudba „cikánská“ svou živelnou, taneční rytmikou. Sólová skladba na rozměrné ploše, která rozhodně nenudí.

V popředí Mařatkovy hudby je výraz a hráčská virtuozita, nechybí však onen tajemný druhý plán. Mařatka je v podstatě romantický tvůrčí typ. Má po ruce melodické nápady a pro dosažení požadovaného výrazu si neodpírá nic ze soudobých zvukových prostředků, včetně promyšlené mikrointervalové chromatiky. Možná, že hýřivá invence a jakýsi přetlak v rovině exprese může mít za následek trochu improvizací dojem a ztrátu orientace v celku. Jistě ne každému patos této hudby sedne. V každém případě potěšitelné je poznání, že se tu po právu hovoří o skladatelském talentu. Interpretační výkony všech těles i violoncellistů (François Salque) na tomto CD jsou jen záviděníhodné.

MIROSLAV PUHLÁK