# VOICE

2 / 2002

ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

# obsah


**Feng-jün Song**
Posel multikulturní plurality ..... 2

**Antoine Beuger** ..... 6

**Jurij Kasparov**
Západní skladatel z Východu ..... 9

**téma:**
Jaroslav Šťastný: Josef Berg a brněnský genius loci ..... 13

**Soudobá hudba v Litvě**
Tendence v hudbě současných litevských skladatelů ..... 15

**ISCM – World Music Days v Yokohamě 2001** ..... 17

**Zahraj to znovu, Uri Caine!** ..... 18

**Musica nova 2001**
(rozhovor s vítězkami soutěže) ..... 20

**Alternativní kultura**
(recenze knihy) ..... 21

**Večery postmodernej opery** ..... 22

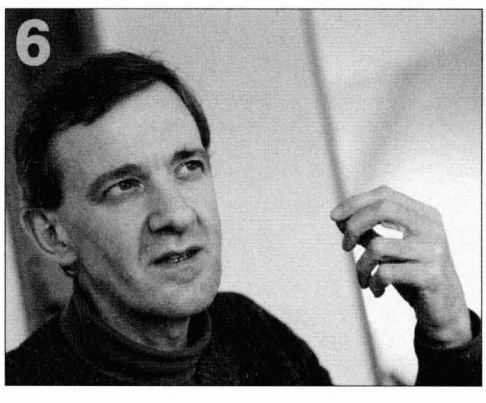
**8. cesta Vlastislava Matouška**
(recenze opery) ..... 23

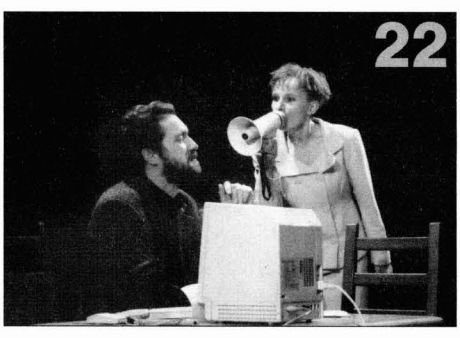
**Ylo africký slon + V.R.M.**
(recenze koncertu) ..... 23

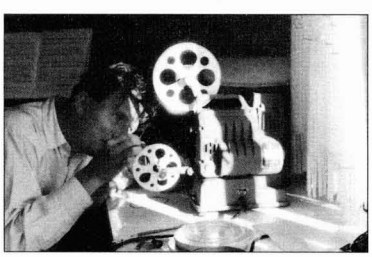
**Co se odehrálo v roce 2001**
Výroční bilance, nejen podle The Wire ..... 24

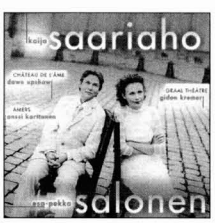
**soutěže a kurzy** ..... 25

**recenze CD** ..... 26





HIS VOICE 2/2002,
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 (titul,s. 2 – 5, 23)
Jakub Hauskrecht (s. 22)
archiv Bruno Cempírka
archiv Litevského hudebního inf. střediska
a archiv HIS

Grafická úprava:
Martina Kacetlová

Ofsetové lithografie:
IDEA F

Tisk:
OTTOVA TISKÁRNA

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

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

Cena jednoho výtisku: 30 Kč.

ISSN: 1213-2438

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

Prodejní místa:
**Praha:** Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26, Praha 1 / Unijazz, Jindřišská 5, Praha 1 / Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 / Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 / **Brno:** Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno / Indies, Kobližná 2, Brno / KIC (Kulturní a informační centrum města Brna), Radnická 12, Brno


HIS VOICE

2 / 2002

# feng-jün Song

## POSEL MULTIKULTURNÍ PLURALITY

TEREZA HAVELKOVÁ

Když v roce 1995 získala za společný projekt s Alanem Vitoušem cenu v prestižní rozhlasové soutěži „Zlatý zvon" v Šanghaji, nikdo si toho ani nevšiml. Dnes s ní dělají rozhovory největší deníky i týdeníky (MF Dnes, Lidové noviny, Týden), na ČT2 začíná uvádět multikulturní pořad „Rozhovory". Je pravda, že ji bylo v minulém roce hodně vidět: hraje hlavní roli v představení *Marné tázání nebes* v divadle Archa, vystoupila v projektu Alana Vitouše *Má vlast*, který si pro své Struny podzimu objednal Pražský hrad, téměř současně jí vyšla dvě CD (*Horská karavana* a *Sun Meets Song*, recenze viz HIS VOICE 1/2002). Ona sama však mediální zájem o svou osobu přičítá spíš změně kulturně-společenského klimatu v Čechách. Zdá se, že je především ráda, že může naplno dělat, co ji baví. Když s ní vedete rozhovor, čiší z ní nakažlivá energie a optimismus. Často zdůrazňuje, že je otevřený člověk. To bezpochyby. Je přímo ztělesněním multikulturní plurality. A zdá se, že to v Čechách – alespoň v médiích – začínáme umět ocenit.

■ **Vím, že jste v dětství studovala pekingskou operu. Dělala jste ji někdy v Číně profesionálně?**
Profesionálně jsem se operou neživila. Sice jsem se ji intenzivně učila 10 let, ale po maturitě jsem se dostala na jinou vysokou školu – šla jsem studovat jazyky do Pekingu.

■ **Je to obvyklé, že se malé čínské holčičky učí pekingskou operu, nebo jste byla spíš výjimka?**
Pravda je někde mezi. Nebyla jsem žádná výjimka, ale je pravda, že se čínskou operu neučí každé čínské dítě. Je to jako tady. Ne každá česká holčička dělá balet.

■ **Je v čínské opeře velká konkurence? Možná jste také cítila, že byste s ní musela příliš bojovat... Nebo rozhodnutí dělat jazyky padlo přirozeně a z jiných důvodů?**
Já jsem operu dělala opravdu z lásky, zevnitř, protože jsem ji potřebovala. Kariéra...? Jako holčička jsem to tak moc neprožívala. Po celou dobu svého studia pekingské opery jsem se starala hlavně o to, abych to uměla lépe a lépe, abych se neustále zdokonalovala. A potom najednou, když jsem stála před úkolem vybrat si životní cestu, jsem na tuhle skutečnost narazila. Ale ani jsem moc neváhala. Věděla jsem dobře, že operu budu dělat, ať jsem kde jsem.

■ **Proč jste se rozhodla pro jazyky?**
To je velice jednoduché. Tak daleko to od opery zase není. Když jsem si vybírala další „životní" obor, tak mi jazyk připadal nejblíže hudbě. Nemyslím čínštinu, i když mě také vždycky bavila, ale cizí jazyky, především různé výslovnosti.

■ **Jaké jazyky jste studovala?**
Na střední škole jsem dělala angličtinu, která mi šla a vlastně mě přivedla k cizím jazykům obecně. Je to melodický jazyk, více, než třeba čeština. Před přijímačkami jsem se ale rozhodla, že budu dělat jiné jazyky než angličtinu, protože ta je taková všední. Někdo mi tehdy doporučil jazyky střední Evropy a já jsem si vybrala polštinu, a ve škole mě pak zase dali na češtinu.

■ **Chodíte v Praze do opery? Baví vás západní opera?**
V prvních letech v Praze jsem chodila hodně. Jednak to miluji a jednak jsem to brala jako součást vzdělávání a poznávání české kultury. Chodila jsem na Smetanu, Dvořáka, prostě klasiky. Musím ale přiznat, že mám v posledních letech málo času.

■ **Vidíte v čínské a západní opeře jako žánru nějaké styčné body?**
Nerada dělím umění na vyšší a nižší, ale v tomto případě to neumím jinak popsat. Pekingská a západní opera mají jedno společné: vznešenost. Je to vznešené umění, disciplinované. A na takový typ umění by diváci měli být vybaveni určitými základními znalostmi. Když jde člověk na koncert pop music nebo rocku, tak se prostě nechá nést atmosférou. Ale člověk, který jde na pekingskou operu by se měl předtím trochu informovat, měl by být do toho světa zasvěcen, mít aspoň základní znalosti.

■ **Které to jsou?**
Když jde člověk na Kouzelnou flétnu, třeba v němčině, tak nemusí rozumět německy, ale měl by dopředu vědět, o co jde. Znát obsah, příběh, zápletky, poznat, kdo zpívá soprán, kdo alt, kdo tenor. Stejně tak v čínské opeře. Je například třeba odlišit jednotlivé typy – stařenu, klauna, atd.

■ **Rozumí běžný Číňan zpívanému slovu v pekingské opeře?**
Pokud se tím moc nezabývá, tak ne. Jazyk čínské opery je zachované historické nářečí čung-čou-chua. Chua je řeč, čung-čou je historický název lokality. Jde o okolí Pekingu asi před dvěma sty lety.

■ **Někteří, zvláště mladí lidé západní operu vnímají jako strnulý, mrtvý žánr. Má pekingská opera podobné problémy? Jak se snaží oslovovat mladou generaci?**
Pekingská opera je přibližně ve stejné situaci jako západní opera. Obě jsou vznešeného žánru, a když je něco vznešené, tak je to odtržené od masy. Takže to logicky ztrácí popularitu. Umělci v čínské opeře se ale pořád snaží, přímo bojují, aby toto starobylé tradiční umění zachovali. Zkoušejí různé způsoby inovace. Tvoří nový repertoár, protože tradiční repertoár pekingské opery hovoří o císařích, konkubínách, příbězích z historie, a to už není aktuální. Aby pekingská opera zaujala dnešní lidi, používají se příběhy ze současnosti. Tím pádem se mění a přizpůsobují i kostýmy a líčení. Pekingská opera se tak stává přijatelnější, časová vzdálenost mezi diváky a operou se zkracuje. Hudebně a pěvecky také často dochází k odvážným reformám. Používají se modernější rytmy a elektronika. Zkouší se také netradiční nástroje. Už v 70. letech se používaly třeba evropské housle, klavír nebo dechové nástroje.

Určité prvky pekingské opery se dnes využívají také při módních přehlídkách nebo velkých show – tam se zpívají většinou jen árie – a lidé tak k opeře získávají vztah.

■ **Když zpíváte lidové písně, používáte operní stylizaci?**
Jistě. Jsem zpěvačka pekingské opery a z toho vycházím, je to můj základ a velmi mi to pomáhá. V Číně je dnes mnoho hvězd populární hudby, a mezi nimi jsou také zpěváci a zpěvačky, kteří byli původně herci pekingské opery, a těm to jde zvlášť dobře. Je to jiná kvalita, školení a studium je tam vidět a slyšet. Základ je opravdu strašně důležitý. Také zpěváci a zpěvačky, kteří jsou původně z pekingské opery a zpívají lidové písně, je lépe chápou a interpretují. Mezi lidovou hudbou a pekingskou operou je totiž velmi úzké spojení.

■ **Dvě cédéčka východoasijských písní, která jste nedávno vydala, se od sebe hudebním přístupem hodně liší. Horská karavana písním „šije na míru", CD Sun Meets Song je volně spojuje s velmi odlišným „etno" materiálem. Jsou pro vás oba tyto přístupy rovnocenné?**
To je pro mne velmi zajímavé téma. Ráda bych ale nejdřív ještě něco řekla k tomu, že obě cédéčka vyšla najednou. Bylo to náhodou, časově jsem to nezvládla (Horskou karavanu jsem natočila mnohem dřív než Sun Meets Song). Ale na druhé straně jsem si to asi v hloubi duše tajně přála. Ne tuhle situaci, ale to zkoušení různých možností. Jsem otevřený člověk. Martin (Smolka, pozn. red.) si ze mě někdy dělá legraci: „Ty bys zpívala i s dechovkou!" A já říkám: „Proč ne?" Zkusila bych třeba zpívat s romskou kapelou. Proč ne? Svět je otevřený a je třeba zkoušet různé možnosti.

Horská karavana je způsob, jak zpracovat lidové písně tím nejtradičnějším způsobem. Sice je to od autentické lidové hudby posunuté někam dál, ale je to cesta, na které je člověk k autentické hudbě hodně citlivý. Trochu mi tam však chybí dynamika, život. Je to velmi komorní.

Přála jsem si proto dát do lidových písní onu dynamiku, život, razantnější energii, chtěla jsem, aby to působilo živelně. To se mi možná snad podařilo se Slunečním orchestrem. Je to něco úplně jiného. Já s vámi trochu nesouhlasím, že oni si hrají svoje a mezi tím plují moje písně (Song naráží na recenzi v HIS VOICE 1/2002). No, něco na tom je, ale úplně to tak není. Aranž vznikla velice spontánní cestou – kluci poslouchali moje písně a zkoušeli do toho něco hrát. Samozřejmě, jsou to původem rockeři, muzikanti, kteří mají úplně jiné hudební zkušenosti a praxi a automaticky z nich vycházejí. Zkoušeli do toho dát třeba reggae nebo bossa novu. Ale není pravda, že bossa nova a čínská lidová hudba nemají nic společného. Jižní Amerika a Čína jsou sice velmi daleko od sebe, jsou to úplně odlišné kultury, ale rytmy sedí. Projekt Sun Meets Song vychází hlavně z rytmu a nálady. Jediný basista Fredy (Frederik Janáček, pozn. red.) hraje harmonii. Ta se s čínskou lidovou hudbou opravdu moc nepojí. Ale spojuje nás něco jiného – energie. Náladu, kterou jsem schopná si vyvolávat při koncertech se Slunečním orchestrem, bych si nikdy nebyla schopná vyvolat s Karavanou, je to úplně jiné prostředí.

**■ Víte, kudy se budete chtít ubírat v budoucnu, který přístup vám víc sedí?**

Momentálně si dávám duchovní hudební siestu. Jsem intenzivní člověk a někdy je tu riziko, že budu trochu hrrr. Musím si dát pauzu. Pořád sice zpívám a zkouším, ale s novým projektem musím nějakou dobu počkat, abych si sama udělala jasno, kam se ubírám. Jedna věc je však jistá. Budu dělat víc improvizace. To je další oblast mého hudebního pokušení. Ráda zkouším nové věci a v rámci improvizace mám větší svobodu a možnost se hudebně projevovat.

**■ V projektu Má vlast s Alanem Vitoušem jste uplatňovala různé pěvecké techniky, mimo jiné hrdelní zpěv. Můžete vyjmenovat techniky, které ovládáte? Zkoušela jste někdy západní operní zpěv?**

Klasickou evropskou hudbu jsem zkoušela zpívat už v Číně, ale tehdy to byly jen takové studentské pokusy. Ale mám ji v lásce. Zkouším to (někdy se za to trochu stydím) a učím se árie, Dvořákovy Biblické písně, také jsem zkoušela zpívat barokní árie. Pomáhají mi v tom různí přátelé. Klasická evropská hudba je mi velmi blízká.

Co se týče technik, znovu musím říct, že vycházím z pekingské opery. Jsem vyškolená jako typ stařeny a z toho také vychází hrdelní hlas. Přibrala jsem také další typ ženské role, mladou ženu, ta se zpívá vyšším hlasem, sopránem. V současné době zkouším a učím se další věci: Afriku, jazz, ... Někdy si pouštím rockovou muziku, třeba Queen – používají zajímavé hlasové prvky – a zkouším s nimi zpívat, ale po svém, improvizovat. Co se týče hrdelního hlasu, hodně se inspiruji u mongolského a tibetského zpěvu. Velkou inspirací jsou také africké a indiánské zpěvy.

**■ Co je na evropské hudební kultuře pro Číňana inspirativní?**

Zůstaňme u evropské opery. Už jsem říkala, že jsem v Číně prováděla různé studentské kousky, naučila jsem se třeba Rusalku z pásku... a líbila se! Byla to pekingská opera na způsob Rusalky. Ale až teď, když tady žiji a setkávám se s českými odborníky, zjišťuji, jak moc se ty techniky od sebe liší. Dýchání je odlišné, a také nasazování hlasu je jiné. Fascinuje mě to a je to pro mě velký přínos.

**■ Má evropská hudba něco, co čínská hudba „nemá"?**

V Evropě jsou složitější rytmy. Proto se je také asi nejvíc učím, je to něco, co je mi vzdálené. Hodně se učím také české a moravské lidové písně. Zpívám je i na koncertech. Pěvecké techniky lidových písní jsou velmi zajímavé.

**■ Když jsem mluvila s Alanem Vitoušem o projektu Má vlast, říkal, že je potěšen, že je česká společnost tak otevřená, že se tady hudebního dění může účastnit třeba Číňanka, jako jste vy. Taky si myslíte, že je česká společnost otevřená?**

Ještě před třemi lety tady nebylo možné, aby se umělci cizího původu žijící v Čechách prezentovali ve velkém projektu. Ale teď nastal ten čas.

**■ Takže máte dojem, že jde o událost posledních dvou, tří let, že se přístup české veřejnosti změnil?**

Ano, je to vývoj posledních dvou, tří let.

**■ K hudbě jste se intenzivněji vrátila až po revoluci, v devadesátých letech. Čím to je? Předtím pro to nebyly podmínky?**

Jsem člověk, který všechno dělá spontánně, nic neplánuji. Dělám vše podle své intuice, jak to cítím, tak to dělám. Zpěvu jsem se nikdy nevzdala, před revolucí jsem sice zpívala, ale přitom jsem studovala bohemistiku, dokončovala jsem filozofickou fakultu a pak ještě studovala postgraduál. Na zpěv proto nezbylo moc času. Vystupovala jsem jen při některých zvláštních příležitostech, jako jsou vernisáže, čínské svátky apod. Roku 1992 jsem přijala pozvání Jaroslava Duška, abych s ním učila na Ježkově konzervatoři autorské herectví. Tam jsem měla víc času se uměním a hudbou zabývat. V roce 1994 jsem dodělala doktorát a už jsem byla svobodná! Byla jsem hrozně šťastná, že jsem se mohla začít hudbě celým srdcem věnovat.

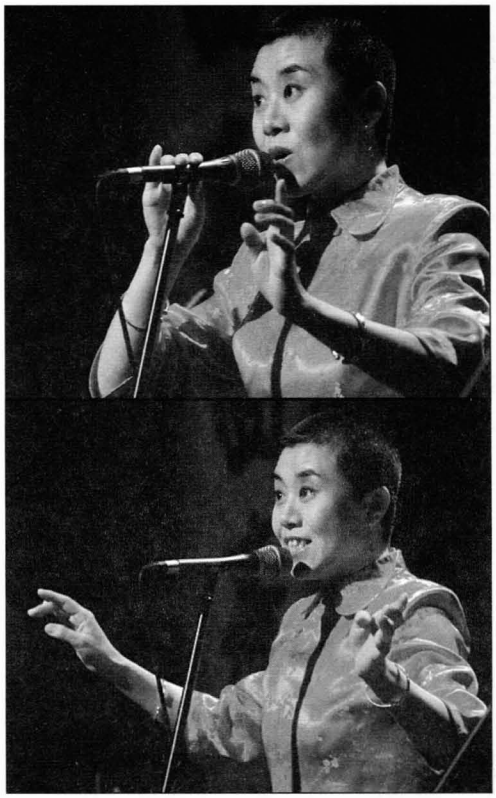
**■ Děláte ještě pořád bohemistiku, nebo už je teď na druhé koleji?**

Je na druhé koleji. Já to považuji za určitou etapu života. Každá etapa má svoji prioritu a momentálně je pro mě prioritní zpívat.

**■ Žijete v Čechách už 16 let. Je něco, co vám tady kulturně nesedí, co vám vadí, s čím se nemůžete srovnat? Mě Čechy pořád připadají dost xenofobní...**

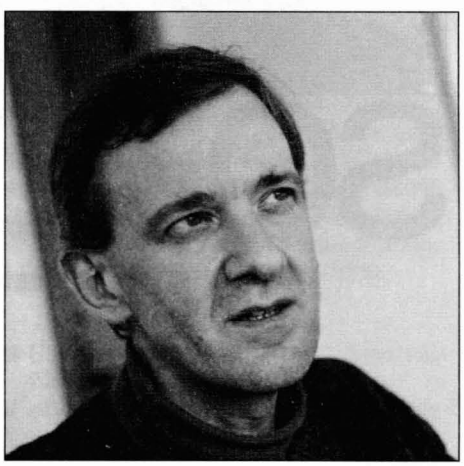
Možná to zní nepřirozeně, ale nikdy mi nic zásadně nevadilo. Dělám, co mě baví a také na co se cítím. Stýkám se s lidmi, kteří mě oslovují a které také já oslovuji. Máme společné zájmy.

Xenofobie je v každé společnosti. Každá společnost je uzavřená skupina, která má společné své tlaky. A když přijde cizí příslušník... Je to jako skupina kamarádů. Těm taky nějakou dobu trvá, než společně přijmou dalšího kamaráda. Je to podobné, jen v trochu větším měřítku. Důležitá je upřímnost. Být upřímný, věřit si a důvěřovat. ■



# feng-jün song

# Antoine Beuger



připravil a z angličtiny přeložil MARTIN SMOLKA

Rok 1995, Donaueschingen. V rámci akce přidružené k festivalu přednáším skupině gymnaziálních učitelů. Jsem trochu ztrémovaný z těch nemastných neslaných tváří, dokud si nevšimnu vzadu svítícího obličeje, který se na mě směje a sleduje mě s takovým zájmem, že mě to až jakoby postrkuje. Po přednášce mi ho představují, také mu něco hrají na festivalu a s učiteli včera na semináři realizoval z Cagea a Christiana Wolffa cosi, k čemu nejsou potřeba nástroje. Jmenuje se Antoine Beuger. Valnou část zbývajících dnů festivalu strávíme v nekonečných debatách o hudbě.

Antoine pochází z Holandska, ale žije v Německu – říká, že v malé zemi není dost místa na svobodné myšlení. Dal dohromady skupinu skladatelů z nejrůznějších koutů světa, říkají si Wandelweiser. Spolupracují nejrůznějším způsobem, mají i stejnojmenný ansámbl, skromné notové vydavatelství a malou gramofonovou firmu.

Své skladby líčí Antoine jako velmi dlouhé, plné ticha a velmi jednoduché. Skladbu *etwas (lied)* /něco (píseň)/ vyslechnu pak na jakémsi koncertě extrémů, umístěnou mezi "tonfilmem" sestříhaným ze zvuků zvracení a "audiovisual-event" z hlasitě ozvučeného skřípání a roztřískávání spousty skla. Antoinova zpěvačka dlouho, s velkými pauzami, pravidelně opakovala jediné tiché "t", mnohem později se k ní s obdobně opakovanými tichými tóny přidal klavír. Podobnou radikální úsporností na dlouhých časových plochách se vyznačuje i většina nahrávek Wandelweiseru, které mi později Antoine poslal.

Poslal jsem Antoinovi sadu otázek. S odpovědí na otázky si dal Antoine na čas a napsal ji souhrnně. Ptal jsem se po kořenech jeho hudby, po její funkci a cílech, po vztahu hudby a krásy, hudby a emocí. Nastolil jsem otázku komunikace a ptal jsem se na smysl ticha v jeho hudbě. Chtěl jsem znát ideální místo a formu prezentace jeho hudby. Požádal jsem ho, aby popsal svůj způsob psaní a doložil to popisem vzniku konkrétní skladby. A chtěl jsem vědět, co všechno dělá Wandelweiser, co spojuje jeho členy apod.

**Přestal jsem komponovat** brzo po škole. Byl jsem dost mladý, bylo mi asi třiadvacet, a velice zmatený. Neměl jsem žádné myšlenky, které bych mohl promýšlet jako *své vlastní*, a tak jsem neměl skutečný důvod pokračovat. Měl jsem taky spoustu osobních nesnází. Octl jsem se v takovém bodě svého života, kdy jsem začal pochybovat o všem, co jsem dosud dělal, o svém myšlení, hudbě i životě. Prodal jsem všechny partitury na bleším trhu a rozhodl jsem se změnit svůj život. Připojil jsem se ke komuně, která experimentovala s radikálně komunistickým (v původním, utopickém smyslu slova) způsobem života, a tam jsem zůstal následují-

cích dvanáct let. Řada věcí se ovšem během těch let změnila, původně zcela anarchická pospolitost se proměnila v silně hierarchizovanou strukturu, připomínající byznys, vydělala se spousta peněz, neboť většina členů mezitím zastávala velmi výnosná zaměstnání u finančních firem, a do každodenního života pronikl nejrůznější útisk, korupce, mocenská hra a udavačství. Nakonec to "vybuchlo" a já, idealista v desiluzi, jsem znovu začínal nový život. Během půl roku, poté co jsem přes deset let nekomponoval, jsem seděl nad notovým papírem a psal skladbu pro bicí a orchestr (*schweigen, hören*) a věděl jsem přesně, co chci! Skladba měla premiéru rok na to ve skladatelské soutěži rozhlasové stanice WDR v Kolíně nad Rýnem *Forum Jungen Komponisten*. Mezitím jiná skladba, pro sólový hlas na text Edmonda Jabese, dostala cenu ve švýcarském Boswilu (*X. Internationales Kompositionsseminar Boswil*). Tato uznání mi dodala důvěru, opustil jsem zaměstnání brokera a stal jsem se zase skladatelem. To bylo v roce 1991.

### Kořeny mé hudby

vězí cele v něčem, co bych dnes nazval "událost Cage" (*event*[1] Cage), zvláště v jeho rozhodnutí uchopit ticho nefunkčním způsobem. Takové pojetí ticha v sobě neslo radikálně nové pojetí skladebného záměru, struktury, času a vnímání hudby. V rozporu s běžným míněním považuji Cageovu skladbu 4'33" ticha ne za "všeobklopující" konec, ale za počátek vážného zabývání se jednak tichem jako autonomním hudebním fenoménem, jednak zážitkem nezamýšlených událostí, které se v tichu odehrávají. Tento zážitek je pro mě skutečným motorem, pro něj píšu hudbu.

Když mi bylo patnáct, byl jsem na představení *Merce Cunningham Dance Company*, Cage s několika dalšími dělal hudbu. Tanečníci jen cosi dělají, hudebníci pouze umožňují zvukům zaznít, beze snahy něčeho dosáhnout, bez zřejmého pořádku či rozvrhu! Poznání, že je něco takového možné, mi připravilo nejšťastnější den v životě.

Myslím, že máme mnoho co dělat "po Cageovi", což pro mě znamená "pod vlivem Cageovy hudby" nebo "věrni *čtyřem minutám třiatřiceti vteřinám*". Moje hudba se mezitím odlišila od Cageovy, dokonce se v některých aspektech dostala do opozice. Ale myslím si, že v žádném případě nelze Cagea považovat za odbytou záležitost. Možná je čas Cagea zradit, ale i to je forma věrnosti oné "události Cage".

[1] Slovo *event* bych vysvětlil takto: cosi, co se stalo a co způsobilo, že už nelze pokračovat stejně jako předtím.

Když taková událost nastane, musíš změnit svůj život (třeba když se zamiluješ). V tomto smyslu mluvím o Cageovi jako o události a myslím tím, že po objevení jeho hudby, a zvláště 4'33", se vše v hudbě drasticky a nenávratně změnilo.

### Funkce, cíle, komunikace

Myslím, že komponování znamená trojí vynalézání:

1) vynajít činnost pro hráče
2) vynajít činnost pro posluchače
3) vynajít činnost pro sebe, skladatele

Tyto činnosti by měly samy o sobě uspokojovat toho, kdo je provozuje. Není mezi nimi funkční vztah. Já mám rád počítání, sestavování dlouhých seznamů čísel a slov, psaní not, rýsování čar – to je obvykle veškerá činnost, kterou vynacházím pro sebe, když rozmýšlím novou skladbu. A když ji dělám, tak mě to vysoce odměňuje, mění to můj život, je to téměř meditativní zážitek, jaký je svým způsobem dostatečný sám o sobě.

To samé platí o hráčské aktivitě. Po dva poslední roky jsem psal jedinou skladbu, *calme étendue*. Je to sólová skladba libovolného trvání od 45 minut do 9 hodin. První verze byla pro trombon. Pak jsem udělal, jednu po druhé, verze pro 13 dalších nástrojů (tenorová zobcová flétna, flétna, hoboj, basklarinet, klavír, akordeon, kytara, mandolína, bicí, zpěvní hlas, mbira, housle, violoncello). Měl jsem ideu vynajít každému nástroji jednu činnost, pro něj zvláště charakteristickou, jakou by hráč mohl provádět velmi dlouho a přitom by ho plně uspokojovala. Úseky vyplněné touto činností se střídají s úseky, kde hráč pouze klidně nečinně sedí. Hudebník po celou skladbu nedělá nic víc, než že dělá to, co dělá, bez vývoje.

Jak je vidět, nejde o komunikaci skladatele s publikem přes interpreta. A hráč v žádném případě nemá za úkol zkoušet komunikaci s publikem navázat. S posluchačem se nekomunikuje ani směrem k němu, ani obousměrně, ten jenom sleduje kohosi, jak něco dělá nebo, v úsecích ticha, jak nic nedělá. Posluchačova činnost spočívá v tom, že je přítomen, vnímá a poradí si s tím po svém.

Verse pro recitátora se nazývá *calme étendue (spinoza)*. Partitura se skládá ze všech jednoslabičných slov Spinozovy Etiky v pořadí, v jakém se v knize objevují (okolo 43.000 slov). Slova se čtou velmi klidně, každých 8 vteřin jedno. I zde se čtené úseky střídají s tichem (sedět klidně, nic nedělat). Úplné provedení této skladby trvá zhruba 200 hodin. V srpnu jsem ji provedl v museu v Leverkusen, trvalo to 26 po sobě jdoucích dnů, vždy po otvírací dobu musea – seděl jsem za stolem, četl nebo mlčel. Návštěvníci pochopitelně mohli přijít a odejít jak chtěli. Většinu času jsem byl sám.

### Ticho

Zjistil jsem, že ze všeho nejvíc mě fascinuje zážitek zastavení, konce. Nějaká situace trvá, vše se zdá být jasné, všechno se jeví jako součást situace. A najednou to není. Ticho. Prázdnota. Třesk, díra. Co teď?

Stává se to v životě – kamarád umře, vztah se pokazí, večírek skončí, host odejde, je po koncertě. Ne že se něco přesune – něco schází. Nic není tak jako předtím. *Všechno* se zdá být jiné, nevysvětlitelné, nové. Vnímám pak sebe jako někoho někde někdy, jaksi mimo situaci a bez nějaké situace, do které bych mohl být zahrnut. Žádná slova, žádné obrazy, žádné pojmy, žádné důvody – ticho.

Takové ticho nemá co dělat s klidem nebo bezhlučností, toto ticho nelze najít v přírodě, to se objevuje jako událost, jako průlom do situace, ve které jste. Nemusí být bezpodmínečně krásné, může být někdy i příšerné. V každém případě to vyvolává silné vědomí toho, co se děje vůbec, přímou, nikoli symbolickou nebo obraznou srážku se skutečností, čili s nahodilostí, jedinečností, prázdnotou.

Moje nejnovější skladba je pro varhany. Jmenuje se *ins unbegrenzte* (do bezmezna). Partitura je slovní, pouze pár řádek:

"ležící tón
libovolné výšky
potichu
počátek tónu je počátkem skladby
tón končí nejdříve po 10 minutách, nejpozději po 40 minutách
skladba končí nejdříve po 60 minutách, nejpozději
po 90 minutách"

Ve verzi pro klavír samozřejmě není ležící tón. Tón se opakuje: tón (3") – pomlka (5") – tón (3") – pomlka (5") atd.

Jak vidno, je navozena velmi prostá situace bez jakýchkoli (nakomponovaných) překvapení – partitura by měla být posluchačům dostupná. Ale to, co se stane, když tón spustí, když zní, když dozní, během ticha a na konci skladby, všechny tyto události (*events*) skládají zážitek ze skladby, aniž by byly jakýmkoli způsobem předvídatelné nebo známé dopředu. Nejsou a nemohou být předmětem kompozice.

Ticho v mé hudbě je vždy setkáním se skutečností, s náhodou, která vtrhává prostřednictvím událostí do nějaké situace, a to bez nejmenšího důvodu. Kdybych (z hudebních důvodů) předepisoval tichu ve své hudbě přesná trvání, vznikalo by ticho méně opravdové. Proto může být dlouhé libovolně.

### Poslech CD

nemá být "zdánlivým koncertem", který by vyvolával dojem, že jsi někde jinde, ve velkém prostoru se spoustou lidí. Když budeš poslouchat např. naše CD *Stones*, uslyšíš tu a tam nějaký "kamenný" zvuk. Uslyšíš ho doma ve svém pokoji. CD je zcela zbaveno šumu prostředí, uslyšíš tedy jen zvuky svého bytu. U některých zvuků nebudeš vědět, jestli jdou z CD nebo ne. Můžeš i zapomenout, že hraje CD. Stane se z toho zvláštní druh zvukové instalace. Myslím, že to je skvělá příležitost pro toto médium! Pouštěním CD si sám vytváříš hudební situace, hudebně proměňuješ své prostředí. Naše CD asi nikoho neodvedou z jeho situace na pomyslnou cestu jinam, naopak, posílí tvoje vědomí, kde jsi a co děláš.

**Wandelweiser**
(neexistující slovo, které v roce 1992 vytvořil Burkhard Schlothauer; *wandel* znamená změnu, *weisen* znamená ukazovat)

Těžko říci, co je společné všem skladatelům Wandelweiseru. Na začátku nebyla estetická idea, skupina postupně rostla, jak členové navrhovali další skladatele. Teď jsme všichni ve velmi úzkém kontaktu. Všichni najednou se sejdeme zřídka, ale každý z nás je ve spojení s většinou ostatních. Je mezi námi silná vzájemná zvídavost, protože každý z nás cítí, že neustále se děje něco, co může být prospěšné i pro jeho práci. Sdílená dychtivost po poznání, čeho druzí dosáhli, ukazuje asi spíše na společný *přístup* ke kompozici než na společnou estetiku. Řekl bych, že všichni usilujeme prostřednictvím kompozice o otevření nových možností ve vnímání a zážitku, např. ve vztahu k času, trvání, pravidelnosti, kontinuitě, tichu a zvuku. Ticho je zvlášť důležitým tématem pro některé z nás. Ale v současnosti se mezi námi mluví nejvíce o kontinuitě a události (*event*).

Mnozí skladatelé Wandelweiseru pořádají koncerty i jiné hudební akce ve svých městech a při tom uvádějí ve značné míře skladby ostatních členů: Michael Pisaro v Chicagu, Jürg Frey v Aarau, Manfred Werder v Curychu, já v Düsseldorfu.

Příklad: "Tři roky – 152 hudebních akcí – jedna socha". To pořádal Carlo Inderhees v jednom kostele v centru Berlína (Zionskirche). Každé úterý v 19.30 tam byl desetiminutový koncert, na kterém se hrála nová sólová skladba napsaná přímo pro tuto příležitost. Všichni skladatelé Wandelweiseru a řada dalších napsali své kusy. Projekt začal první úterý roku 1997 a skončil poslední úterý 1999 – 152 koncertů. Sochař Christoph Nicolaus udělal pro tuto příležitost sochu. Je sestavená z velkého množství kamenů. Každý týden byl jeden z nich přemístěn.

Mnozí skladatelé Wandelweiseru mají blízko k určitým výtvarníkům a řada našich diskusí je o nich (Marcia Hafif, Richard Serra, George Brecht, Agnes Martin, Sol LeWitt, James Turrell, Marina Abramovic aj.).

V roce 1995 jsme založili *Wandelweiser Composers Ensemble*. Tehdy se prvně všichni tehdejší členové sjeli, aby nahráli na CD skladbu Christiana Wolffa *Stones* (Kameny). Šlo nám o to tu a tam zahrát koncert a tím získat příležitost k setkávání celé skupiny. Náš první projekt se jmenoval *Stones and other sounds* (Kameny a jiné zvuky), uvedli jsme ho třikrát, roku 1996 v Ulmu (Německo) a v Aarau (Švýcarsko), roku 1997 v Krefeldu (Německo). V Krefeldu nás bylo deset (Michael Pisaro z Chicaga a Chico Mello z Brazílie nemohli přijet). Tento koncert vypadá tak, že všichni hrajeme *Stones* v šedesátiminutové nebo devadesátiminutové verzi a zároveň jednotliví skladatelé hrají kratší sólové skladby, které se také místy překrývají. Jiným takovým projektem bylo natáčení CD *From unknown silences* (Z neznámých tich) Pauline Oliverosové. ■

# Z katalogu firmy Edition Wandelweiser Records

**EWR 9601/2**
**John Cage *Cheap Imitation* pro akordeon**
**Jürg Frey *Sam Lazaro Bros* pro akordeon**
**Michael Pisaro *here (2)* pro flétnu a akordeon**
**Antoine Beuger *die geschichte des sandkorns* pro akordeon**

**Edwin Alexander Buchholz – akordeon**
**Normisa Pereira da Silva – flétna**

Složit, rozložit – dech akordeonu. Na tomto CD se akordeon rozkládá velmi zvláštním způsobem, velmi blízkým onomu nástroji. Čtyři skladby, čtyři světy, které jako by se znaly, které jako by jeden ke druhému vzdáleně odkazovaly.

Cageova *Cheap imitation* (Laciná napodobenina) hraná na akordeon působí jako folklór z neznámé, nejspíš neexistující země. Tato hudba odnikud nepochází, nikam nesměřuje, je na své cestě...

...stejně jako *Sam Lazaro Bros*. Švýcarský skladatel Jürg Frey (1953) napsal tuto skladbu roku 1984 do starého notového sešitu, vyrobeného firmou toho jména. Nekonečná křivka, které nejde o spojení dvou bodů. Žádné fráze, žádná rétorika. Žádný vnitřek, jen vnějšek; žádná hloubka, jen šířka. Tady.

*here (2)* (tady) Michaela Pisara (1961) má taky co dělat s touto intenzitou vnímání – neměnnost a přitom neustálý pohyb, avšak bez cíle. Hrají dva nástroje, ale zní jen jeden zvuk. Jeden nástroj rozhýbe něco ve zvuku druhého. Není slyšet, kdy přesně se to stane, ve chvíli, kdy to postřehnete, pohyb už je tu.

*die geschichte des sandkorns* (příběh zrnka písku) od Antoina Beugera, to je tichá skladba, kde se něco ozve jen tu a tam. A mezi těmi zvuky nemá být žádná souvislost. Poslech zde neoslovuje paměť. Spíše osvobozuje mysl od myšlenek, očekávání a vzpomínek. Hudba zapomnění, hudba potvrzující život.

**EWR 9604**
**Christian Wolff *Stones* 70:00**

**Wandelweiser Komponisten Ensemble: Antoine Beuger, Jürg Frey, Chico Mello, Michael Pisaro, Burkhard Schlothauer, Kunsu Shim a Thomas Stiegler – kameny**

Partituru *Stones* (Kameny) tvoří jen pár řádek textu:

*Tvoř zvuky kamením, vyluzuj zvuky z kamenů. Použij větší počet velikostí a druhů (a barev). Zvuky většinou jednotlivě, odděleně, jen tu a tam rychlý sled zvuků.*

*Většinou údery kamenem o kámen, ale i kamenem o jiné povrchy (např. zevnitř bubnu na jeho kůži) nebo jinak než údery (např. smyčcem, nebo s pomocí elektrického zesílení zvuku).*

*Nic nerozbíjet.*

*Christian Wolff – Stones*
*(z cyklu Prose Collection, 1968-74)*

Tento návod otevírá spoustu možností, ale také řadu věcí vylučuje. Partitura vymezuje podmínky pro dění, ale neurčuje, jak se má dění odvíjet.

Na této realizaci spolupracovalo sedm skladatelů. Každý nezávisle si připravil 10 až 20 vstupů (events). Michael Pisaro např. na kameny kreslil, což vydávalo velmi jemné zvuky. Burkhard Schlothauer tahal po podlaze balvan. Jürg Frey usoudil, že některý zvuk by mohl znít i extrémně dlouho, a tak jedním z jeho vstupů je sedmadvacetiminutové ohlazování dvou hrubých kusů vápence. Thomas Stiegler použil housle a smyčec jako povrchy, na kterých uskutečnil všechny své vstupy. Kunsu Shim začal se svými jemnými, téměř neslyšnými zvuky až po 55 minutách.

Při poslechu tohoto CD se může stát, že na něj zapomenete. Po čase zaslechnete odněkud ťuknutí kamínku. Leknete se: "Co to je?"... "Aha, to je to cédéčko!"

**EWR 9608**
**Alvin Lucier (1931) *In Memoriam Jon Higgins* (1987) pro A-klarinet a sinusový generátor**
**Christian Wolff (1934) *Dark as a Dungeon* (1977)**
***Exercise 17* (1975)**
***Melodies Variation* (1993)**
**Burkhard Schlothauer (1957) *aus atem* (1995)**
**Jürg Frey (1953) *Mit Schweigen wird's gesprochen* (1993/95)**

**Jürg Frey – klarinet, basklarinet**

Puls
V Lucierově *In Memoriam Jon Higgins* se ležící tón klarinetu setkává s nepozorovatelně stoupajícím sinusovým tónem. Interference obou tónů vyvolává pulzování. Rázy nehraje ani klarinet, ani generátor. To, co se děje, vzniká samo od sebe: mezi.

Melodie
Christian Wolff už v počátcích přišel na to, že každý sled zvuků dříve nebo později získá charakter melodie, čili že se nějak projeví jako soudržný celek. Ono nějak charakterizuje Wolffovu hudbu. Nějak jsou jeho skladby vždy melodiemi. Ty jsou vždy nějak výtažkem z existujících písní. A tu a tam je v nich pazvuk, a i ten do nich nějak patří.

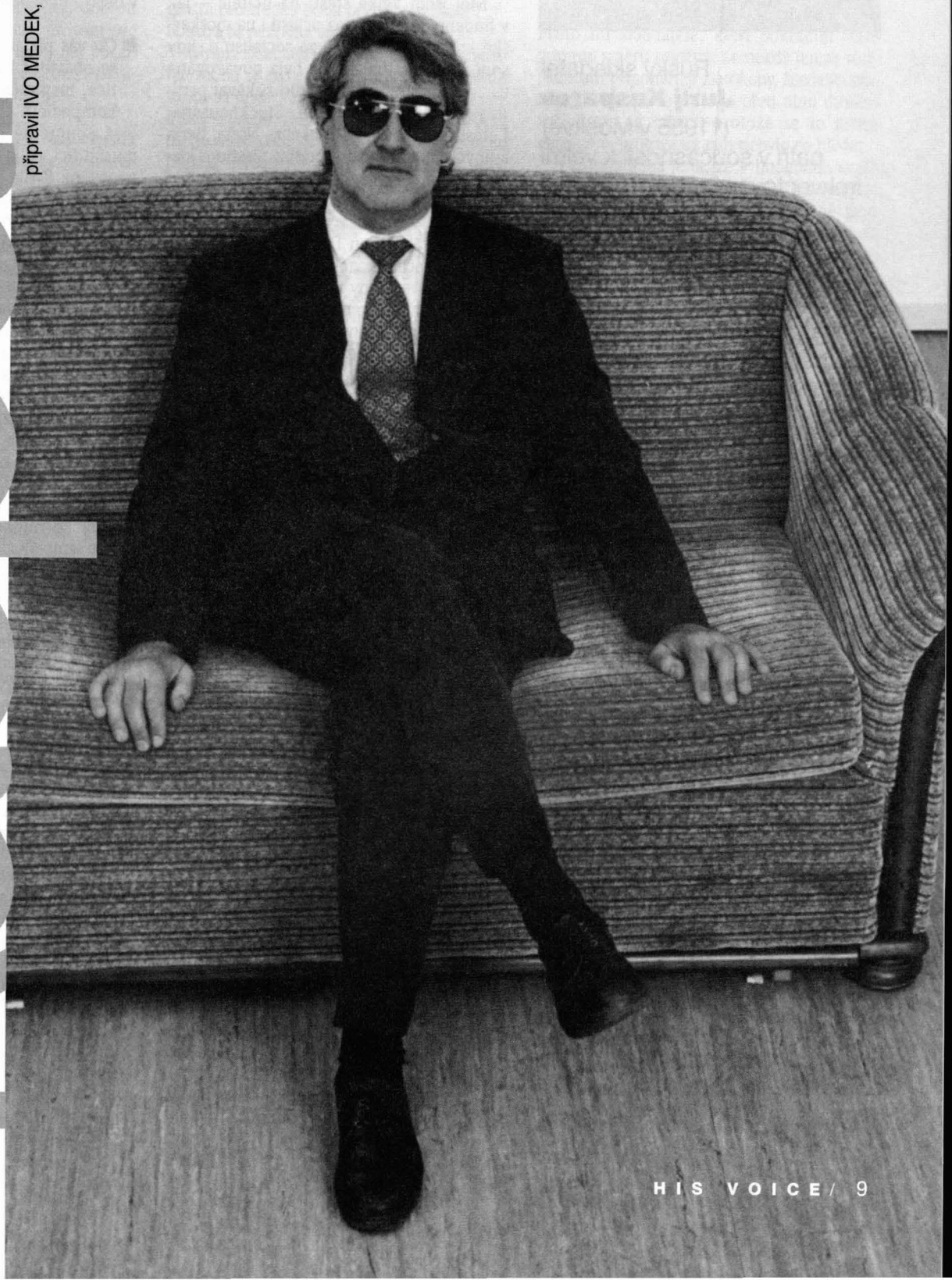
Zvuky
Ve skladbě *aus atem* zkoumá Burkhard Schlothauer ty miliony tónů, které lze najít v oblasti mezi šumem a zvukem. Aby se každému tónu dostalo stejné pozornosti, je za každým tónem prostor pro zapomenutí.

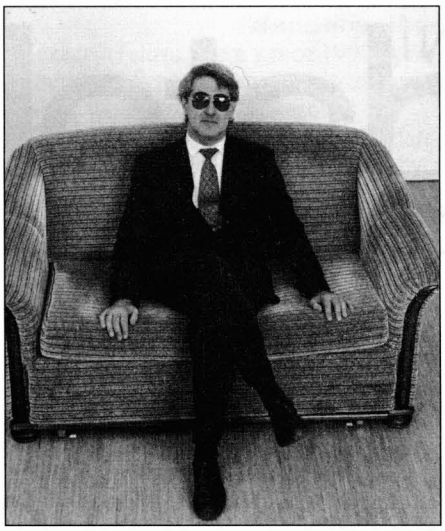
Melodie?
Melodie se průběžně objevuje i ve skladbách Jürga Freye. Jako kdyby Frey tiše s melodií rozmlouval. Jako kdyby té melodii, která by ráda mluvila, vysvětloval, že lze i "mluvit beze slov".

# kasparov

# ZÁPADNÍ skladatel Z VÝCHODU

připravil IVO MEDEK, z ruštiny přeložili JULIE a JAROSLAV ŠŤASTNÍ





Ruský skladatel **Jurij Kasparov** (*1955 v Moskvě) patří v současnosti k velmi frekventovaným autorům, a to nejen v Rusku, ale i v západní Evropě. Přispěly k tomu tři faktory. První je dán charakterem Kasparovových děl, velmi blízkým tvorbě západoevropské, kombinujících postdarmstadtský svět s neotembralismem. Druhý jeho úspěšností v různých soutěžích – Kasparov je např. laureátem mezinárodních skladatelských soutěží v Itálii – "Quido d'Arezzo" a Francii – "Henri Duttileux" a nositelem dalších ocenění. A v neposlední řadě pak skutečností, že je znám jako zakladatel (1990) a do současnosti i vedoucí významného *Moskevského souboru nové hudby*, který vystupuje po celém světě a je považován za jeden z nejlepších komorních ansámblů v oblasti soudobé hudby. Svědčí o tom ostatně i úctyhodný počet třiceti CD vydaných u takových vydavatelství jako jsou Harmonia Mundi, Olympia nebo Triton.

Jurije Kasparova, jeho tvorbu i přístup k ní, jsme měli možnost blíže poznat při jeho návštěvě *Mezinárodních kurzů pro skladatele a perkusionisty* v Trstěnicích, kde působil jako hostující docent. Při té příležitosti jsme mu položili několik otázek týkajících se jeho samého i širších souvislostí kolem soudobé artificiální tvorby.

■ **Jak jste se dostal k soudobé hudbě, k vlastnímu komponování? Můžete zavzpomínat?**

Již v dětství mě zajímaly neobvyklé zvuky a netypické hudební projevy. Moje „experimenty" byly samozřejmě velmi naivní, ale dopomohly mi k poznání, že hledání nového je jediná správná cesta v umění.

Měl jsem velké štěstí na učitele – jak v hudební škole, tak na učilišti i na moskevské konzervatoři. Ještě za socialismu, kdy současná západní hudba byla považována za „dekadentní", se mi dařilo získávat partitury a nahrávky Bouleze, Stockhausena, Lutoslawského, Pendereckého, Nona, Beria a jiných pilířů Západní hudby. Studium klasiky druhé poloviny dvacátého století určilo mé názory a můj vkus na mnoho let dopředu. Velký význam v mém skladatelském vývoji sehrál Edison Denisov. Své partitury jsem mu začal ukazovat ještě jako student konzervatoře (tehdy měl Denisov zakázáno učit kompozici). Po nástupu Gorbačova a se začátkem naší takzvané „perestrojky" bylo Denisovovi nakonec dovoleno učit skladbu a já, který jsem právě zahájil aspiranturu na moskevské konzervatoři, jsem se stal jeho prvním oficiálním žákem. Zajímavé je, že jsem byl taky jediným, kdo aspiranturu u Denisova dokončil. Analyzovali jsme spoustu partitur a hodně jsme debatovali o hudbě, přičemž naše rozhovory měly vždy neobyčejné konkrétní povahu.

Potom, v roce 1990, kdy se v SSSR všechno začalo rychle měnit a socialismus začal postupně ustupovat živelnému tržnímu hospodářství, Denisov založil *Asociaci soudobé hudby* a já jsem založil *Moskevský soubor soudobé hudby*. A v této době jsme s Denisovem byli ve styku každodenně a v tomto kontaktu jsem získával stále více a více zkušeností se soudobou hudbou. Týkalo se to nejen kompozice, ale všeho, co určuje existenci soudobé hudby ve světě.
Po zakončení studia na konzervatoři a před nástupem na aspiranturu v Denisovově třídě jsem pracoval jako hudební režisér ve filmovém studiu, kde jsem se denně účastnil nahrávání *Ruského státního filmového orchestru* (v té době to bylo jedno z nejlepších sovětských těles). Sám jsem napsal hodně hudby pro film, většinou experimentálního charakteru. Blízký kontakt s orchestrálními hráči mi přinesl důležité praktické vědomosti. Když jsem opustil filmovou hudbu, tak jsem pracoval – a nadále pracuji – se svým souborem, který je seskupením nejlepších moskevských sólistů. Těsný kontakt s vynikajícími hudebníky byl pro mne rovněž výtečnou školou. Měl jsem možnost zblízka se seznámit se současnými možnostmi hry na hudební nástroje a také jsem získal bohaté zkušenosti s psaním pro instrumentální ansámbl.

Dříve než mnozí jiní ruští skladatelé jsem začal pravidelně vyjíždět do zahraničí. Hudba a muzikanti, se kterými jsem se seznamoval, rozšířili můj obzor a umožnili mi získat přehled po nejnovějších hudebních a myšlenkových směrech.

Nakonec bych ještě chtěl poznamenat, že už mnoho let dostávám každý měsíc velké množství CD a partitur s nejnovějšími díly skladatelů z nejrůznějších zemí. Velmi vážně je studuji – to mi také velmi pomáhá ve vlastním rozvoji. Získávám tak nové znalosti a přivádí mě to k novým nápadům v oblasti hudebního jazyka a formy.

■ **Co vás přitahuje na kompozici a čeho se obáváte? Co můžete říci o své poetice, inspiračních zdrojích, přístupu ke kompozici?**

Než konkrétně odpovím na tuto otázku, musím říci, co je pro mne důležité při komponování: Podle mého názoru musí skladatel především najít výrazný tematický materiál. Může to být melodie, motiv, rytmická struktura, tónová soustava nebo výběr souzvuků, kombinace témbrů, typ faktury – prostě cokoli. Jenom je důležité, aby vybraný tematický materiál měl pro skladatele nezbytný potenciál pro vytvoření skladby. Výraznost tematického materiálu vypovídá o *talentu* skladatele.

Dále: je to umění rozvinout daný materiál v čase takovým způsobem, aby v konečném výsledku vznikla ucelená hudební forma. Je velmi důležité najít ty principy rozvíjení, které by odpovídaly specifičnosti vybraného materiálu (ale je jasné, že principy rozvíjení melodické hudby, na rozdíl například od hudby tembrální, jsou úplně jiné...).

Umění organizovat hudební formu vypovídá o *profesionalitě* skladatele. Takže *talent* a *profesionál* zároveň je ten, kdo nachází výrazný a nosný tematický materiál, rozvine jej přiměřeně odpovídajícím způsobem a vytvoří ucelenou a vyváženou hudební formu.

Když začínám práci na nové skladbě, snažím se především vyhodnotit svůj tematický materiál. Tak jako i mnozí jiní, někdy nacházím potřebný materiál hned a někdy jej „ždímám" po několik dnů. Když se mi nalezený materiál líbí, tak je to dobrým a silným stimulem k práci. Tehdy pracuji rychle a práce mě uspokojuje. S výsledkem v takovém případě bývám obvykle spokojen. A když ne – a to se bohužel taky stává – tak je proces dalšího rozvíjení materiálu složitý, někdy vyloženě těžký, a v každé fázi kompozice trnu strachem, že konečný výsledek bude nakonec jakousi *profanací* – anebo v lepším případě – banálním a nešikovným nakupením zvuků.

Také je pro mne velmi důležité vědomí nezbytnosti vpravit maximum hudební informace do určité časové jednotky. Pochopitelně ne za cenu přehnaných vyumělkovaností. To

je zase přímo spojeno s uměním rozvinout materiál. V nejlepších dílech soudobé hudby chybí předvádění takzvaných „všeobecných" forem pohybu (např. efektní a virtuózní, ale myšlenkově mělké pasáže, nebo dlouhé „libozvučné", ale bezobsažné plochy, tzv. „vata"). Hudební myšlenka se musí rozvíjet plynule, bez ustání. Může se vyskytovat současně s jinými myšlenkami, může se transformovat ve svůj pravý opak, zkrátka může podléhat nejrůznějším metamorfózám. Ale všechno to musí být podřízeno nějaké logice.

K otázce tematického materiálu chci ještě dodat, že ho nacházím bez čekání na takzvanou „inspiraci". Tím, že se neustále zaobírám hudbou, tak mne zajímavé myšlenky napadají samy, v podstatě pořád. Znám mnohé skladatele, kteří se inspirují dobrou poezií nebo malířstvím. Není na tom nic špatného, nakonec i já sám mám rád poezii a výtvarné umění, ale při mém komponování mě to v zásadě nijak neovlivňuje.

■ **Pobýváte často v zahraničí. Jak vypadá srovnání současné hudby ze západního a východního pohledu? Existuje něco typického pro ruskou soudobou hudbu?**

Rozdíl soudobé hudby zemí východní a západní Evropy se dá paradoxně dobře vystopovat na příkladech ne zrovna těch nejlepších děl. Západní hudba většinou směřuje ke konstruktivismu, v jehož základě často leží úplně primitivní nápady. Východní hudba naopak tíhne k přeháněné emocionalitě, která zpravidla vítězí nad racionalitou, v důsledku čehož vznikají kompozice formově nezvládnuté.

Rusko je toho obzvlášť výmluvným příkladem. Většina moskevských skladatelů (a je jich několik stovek!) je dosud vláčena vlastní sentimentalitou, která se projevuje krajně primitivními hudebními prostředky a otřepanými klišé. Skutečné dílo musí organicky skloubit jak emocionální, tak racionální složku, přičemž v té i oné sféře se musí projevovat nestandardní tvůrčí myšlení člověka, jehož individualita je zjevná a atraktivní. V tomto ohledu jsou si nejlepší díla východní i západní hudby blízká a rozdíly existují pouze na úrovni národních zvláštností, tradičně přisuzovaných různým zemím.

Za éry socialismu se v Rusku stala hudba čímsi na způsob „Ezopova jazyka", s jehož pomocí dokázala celá řada skladatelů vyjádřit svůj postoj ke skutečnosti tak, že to bylo srozumitelné pouze kulturním, myslícím lidem. U těchto skladatelů – a bylo jich nemálo – se hudba stávala vlastně jakýmsi konglomerátem odkazů k hudbě, literatuře, divadlu, filozofii... S nejvýraznějšími příklady tohoto přístupu se setkáváme v tvorbě Šostakoviče a Šnitkeho. Mám velmi rád hudbu těchto skladatelů, svého času jsem se učil také na jejich partiturách, ale myslím si, že hudba má zůstávat hudbou a nepřekračovat rámec sobě vlastních výrazových prostředků. K podobným jevům v téže době docházelo i v jiných zemích východní Evropy, ale nic podobného se nevyskytovalo – ani nemohlo vyskytovat – na Západě. Hudba vždycky odráží stav společnosti, nicméně skladatel na to nemá myslet; tím spíše by o to neměl usilovat. Takové věci probíhají podvědomě a samy si nacházejí možnost se projevit.

■ **Až do osmdesátých let hledala hudba nové cesty rozvoje. Co hledá nyní a jak vy vidíte její budoucnost?**

V průběhu bouřlivé etapy avantgardy, jež trvala až do osmdesátých let, vydobyli skladatelé velké množství rozmanitých pojetí kompozice. V tom vlastně spočívá smysl každé avantgardy – najít nové možnosti výrazu, které by mohly pomoci sdělit nové myšlenky. V současné době se používají dříve avantgardní prostředky zcela běžně v určitém kontextu, a to nezřídka romantickém.

Mnozí skladatelé se domnívají, že současná hudba se nyní nachází na křižovatce: že to, co se dnes v hudbě děje, je – z jejich hlediska – jakési přešlapování na místě. Podle mého názoru to tak není. Hudba stále něco přináší. Přináší něco, co později, když už je toho nahromaděno dostatek, posouvá hudební myšlení na vyšší úroveň. Dobrým příkladem je Arnold Schönberg: v období romantismu (od Schuberta po Richarda Strausse) došlo k vývoji, během kterého se „zlatá žíla" klasické harmonie postupně vyčerpala. Schönberg udělal na první pohled úplně jednoduchou věc – nahradil tonální souvislost *sérií*, tj. řadou dvanácti neopakovaných tónů. Nechci se zde zabývat podrobnostmi, řeknu jen tolik, že Schönberg ve svém pojetí hudby se prakticky cele opíral o tvorbu Ludwiga van Beethovena, dokonce i faktura Schönbergových dodekafonních děl je odvozena z beethovenovské sazby. Nicméně zvukový výsledek je úplně jiný! A dokonce i úplný diletant si nikdy nesplete dodekafonního Schönberga s Beethovenem.

Myslím, že v brzké budoucnosti někdo ze skladatelů udělá totéž, co na začátku dvacátého století udělal Schönberg, a to, že přehodnotí základní pojetí hudby. Nejspíš se tohle přehodnocení dotkne metrorytmické logiky. A my získáme znovu prostor k vytváření takových děl, která nikdo nebude moci napadnout, že to je jen „přežvýkávání" toho, co už tu mnohokrát bylo.

■ **Velké množství hudebních děl nyní připomíná cosi jako hru bez nejmenšího dotyku lidského ducha. Jak vy vidíte otázku expresivity v hudbě? Je to dnes (přinejmenším v západní hudbě) snad tabu? Jestliže ano, proč? Jde stále ještě o dědictví romantismu?**

Hudba bez emočního náboje má samozřejmě právo na existenci. Vždyť existuje i hudba bez tembrové složky (a je jí hodně!), hudba bez určité výšky tónu (hudba pro některé bicí nástroje) nebo hudba bez dynamického reliéfu (u některých minimalistů nalézáme dostatek dlouhých děl, kde se od začátku do konce hraje *mf* nebo *mp*). Jsou to však v podstatě výjimky. Plnohodnotná hudba operuje všemi svými složkami. A emocionální složka je zrovna tak důležitá koordinanta jako řekněme komplexnost a proměnlivost faktury nebo tembrová paleta.

Nemyslím si , že na Západě jsou lidské city tabu. Bohužel dnes se opravdu produkuje nemálo partitur, které, jak se může zdát, jsou napsány počítači bez lidského přičinění. Domnívám se, že to je ze dvou důvodů:

První důvod je ten, že řada skladatelů, omráčených úspěchy avantgardního období, pokračuje v experimentování s hudební konstrukcí anebo v hledání nových výrazových prostředků. Je pochopitelné, že v těchto případech není pro city místo. Nicméně období avantgardy skončilo, když všechno potřebné už bylo nalezeno – protože kdyby tomu tak nebylo, toto období by stále pokračovalo. Proto mi skladatelé, kteří pokračují stále v tomto směru (možná, že někdy jen ze setrvačnosti) připomínají zlatokopy, hledající zlatou žílu tam, kde už bylo před nimi mnoho lidí, kteří už odešli, protože se to místo vyčerpalo, protože už tam nebylo co hledat.

Druhá příčina je ta, že v hudebním světě existuje hodně skladatelů-diletantů s velkými finančními možnostmi. Pochopitelně jsou vyzbrojeni značně nízkou skladatelskou technikou a nedostatečnými profesními znalostmi. Takoví skladatelé chtějí vypadat takříkajíc „na úrovni", snaží se napodobovat mnohé styly soudobého hudebního umění, ale výsledek bývá právě takový, jaký jediný může v tomto případě být – bezduchá primitivní konstrukce a ještě špatně sestavená. Bohužel taková hudba se právě tak šíří celou řadou západních hudebních institucí, včetně těch nejvěhlasnějších. Peníze jsou peníze! Mohl bych uvést nemálo příkladů, ale domnívám se, že jich sami znáte dost.

■ **V hudbě poslední epochy jakoby vykrystalizovala dvě rozdílná pojetí – hudba tvořená z tónů a hudba tvořená ze zvuků. Jak cítíte tuto kontrapozici?**

Domnívám se, že není potřeba toto vůbec stavět do protikladu. Je to stejná situace, jaká byla v polovině osmnáctého století s polyfonií a homofonií. Homofonie tehdy začala vytěsňovat polyfonický styl. Nicméně pak se ukázalo, že oba styly mohou docela dobře koexistovat. V tvorbě vídeňských klasiků homofonie organicky přechází v polyfonii a naopak. Hudba postavená na tembrálních plochách, hudba bez určených tónových výšek, může klidně koexistovat s hudbou tonální, modální nebo dodekafonní – i v rámci jediné skladby! Právě tak jako elektronický zvuk se může organicky skloubit s obvyklými akustickými nástroji. Výborným příkladem může posloužit tvorba Helmuta Lachenmanna, u něhož se zvuky s určitou výškou i bez určité výšky spojují v rámci logicky vykonstruovaného systému. Zdánlivá neslučitelnost těchto dvou světů je překonána pomocí logiky, která vytváří pocit jednoty. Totéž se vztahuje i ke všem dalším složkám hudebního jazyka: najde-li se logika, sjednocující různé prvky, tak kompozice bude organická bez nejmenších příznaků

eklektiky. Spojení elektronických zvuků nebo preparovaných akustických zvuků s „normálními" hudebními nástroji se v dnešní době úspěšně provádí v mnohých elektronických studiích jak na Východě, tak na Západě. (I když příklad pařížského IRCAMu samozřejmě napadá jako první...)

Domnívám se, že všichni máme usilovat o integraci prvků hudebního umění – obohacuje to hudební jazyk, a to pak má za následek rozšíření možností v souřadnicích hudebního prostoru. Jsem si jist, že existuje univerzální logika, která nám velmi brzy pomůže sjednotit nejen fónicky odlišné části, mezi nimiž je mnoho „nehudebních" zvuků, ale také různé styly, včetně starobylých. A nebude se jednat o polystylovost, ani o koláž.

■ **Zájem skladatelů se přesouvá od materiálu „an sich" k určitému „výrazu" materiálu, a to jak jeho samotného, tak – a to zejména – v kontextu jiných, paralelně se odvíjejících materiálů.**

Předpokládám, že je to jednak způsobeno ohlasy období avantgardy a na druhé straně specifikou změn v životě evropské společnosti.

O důsledcích avantgardního období už jsem se částečně zmínil. Pokud se týče vlivu společnosti, ten se mi zdá v poslední době obzvlášť výrazný – vzhledem k tomu, že středobodem našeho života je politika (na rozdíl od středověku, kdy v centru společnosti stálo náboženství, nebo na rozdíl od epochy obrození, kdy tato funkce připadla umění, nebo na rozdíl od osmnáctého století, kdy v centru pozornosti stála věda). Dalším důvodem se zdá být to, že v dnešní době změny v politickém a ekonomickém životě Evropy probíhají tak rychle, že mnozí lidé je prostě často nestačí sledovat, natož správně vyhodnotit, což se negativně odráží na jejich psychice. Společenské vědomí je tedy poznamenáno duševním diskomfortem, a umělci – v našem případě hudebníci – to nemohou nepociťovat. Možná že odklon směrem k abstraktnímu rozvíjení materiálu, k hudbě vyznačující se neosobním charakterem, je určován specifičností sociálních poměrů Evropy. Jinými slovy to lze vysvětlit jako obrannou reakci lidské psychiky. Jsou to ale samozřejmě jenom moje dohady. Bylo by mnohem zajímavější položit tuto otázku také sociologům a psychologům.

■ **Velmi častá je také postmoderní práce s materiálem – banalizace, ironizace, různé formy destrukce, procesualita...**

Ve většině případů to vyplývá z nedostatku zajímavých hudebních nápadů a nebo z neschopnosti vyjádřit své myšlenky. Jinými slovy: opět tu jde o problém *talentu* nebo *profesionality*. Ale je jisté, že se někdy může jednat i o talentované a profesionálně zdatné skladatele, kteří prostě pociťují potřebu nějakého nového základního objevu v hudbě (jak už jsem se zmínil výše, zdá se, že uzrála potřeba přehodnocení základního pojetí hudby, podobného tomu, které provedl Schönberg), ale nejsou takového objevu schopni. Takže přistupují k ironizování, k využívání banalit, anebo schválně boří logické vazby. Setkal jsem se se skladateli, kteří opustili vážnou hudbu a obrátili se ke sféře popu, filmové hudby atd. Myslím, že příčiny, které jsem osvětlil, jsou nejzákladnější.

■ **Jste vedoucím celosvětově známého souboru soudobé hudby, vystupujete v mnoha zemích. Čím se řídí vaše dramaturgie?**

Máte pravdu, náš *Moskevský soubor soudobé hudby*, který jsem založil v roce 1990, uskutečnil za těch jedenáct let ohromné množství koncertů v mnoha cizích zemích. A ovšem vystupoval i v celé řadě ruských měst. V Rusku jsme se snažili seznamovat posluchače se zahraniční soudobou hudbou. Při tom se orientujeme na velkorysé projekty: například jednou jsme zorganizovali festival dánské hudby, který sestával z cyklu tří koncertů, v nichž jsme prezentovali hudbu všech zajímavých dánských skladatelů. Co se týče Francie nebo Německa, hudbu z těchto zemí máme na repertoáru stále – a to nejen slavná jména zakladatelů Nové hudby, ale i skladatele střední generace a hudbu zajímavých mladých autorů. V podstatě jsme si vytyčili cíl seznámit ruské posluchače s hudebními kulturami všech zemí světa, kde soudobá hudba existuje. Do značné míry se nám podařilo k tomuto cíli se přiblížit. Někdy nám bohužel chybí potřebné informace o skladatelích (zvlášť mladých) ze zemí východní Evropy. Ne všude už existují informační centra, a po rozpadu socialistického systému není ještě kulturní komunikace navozena natolik, jak by bylo třeba k plnému kulturnímu životu. Nicméně v této práci budeme rozhodně pokračovat!

V zahraničí se snažíme představit publiku ruskou hudbou, přičemž do programů zasazujeme díla známých ruských skladatelů, ale rovněž seznamujeme posluchače i s novými stylovými a koncepčními tendencemi v naší hudbě na příkladech autorů střední a mladé generace. Často provádíme smíšené programy, do nichž zařazujeme také autory té země, v níž právě hostujeme. Rozhodně to zvyšuje u milovníků hudby zájem a pro profesionály je zase zajímavé zjišťování společných rysů i vzájemných odlišností. Nesmírně rádi se účastníme festivalů, kde je možno debatovat s různými lidmi kolem hudby (skladateli, muzikology, interprety, organizátory...). Napomáhá to vzájemnému pochopení, rozšíření obzoru a vzniku nových zajímavých hudebních myšlenek a představ.

Téměř všechny naše koncerty jsou vysílány v rozhlase – jak v Rusku, tak v zahraničí. Je to velmi důležité, protože to umožňuje seznamovat se soudobou hudbou mnohem širší publikum. V Rusku jsou koncerty našeho souboru často snímány televizí a vysílány hlavně na celostátním kanále „Kultura", a také jsou přenášeny množství regionálních stanic. V mnoha případech jsou záznamy koncertů doplněny komentáři skladatelů a interpretů, což pomáhá k pochopení této hudby v širším měřítku. Jedním z nejdůležitějších principů, podle něhož sestavujeme naše programy, je princip kontrastu v rámci určitého stylového zaměření. V případech, kdy můžeme hrát sérii koncertů, tak prezentujeme řadu stylových tendencí a každou plně přiblížíme.

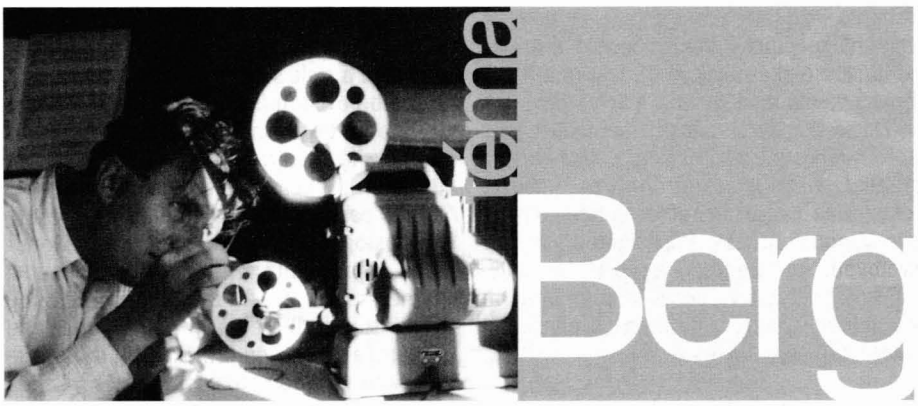
■ **Je možné udělat soudobou hudbu atraktivní pro publikum?**

Jsem si jist, že ano! Důležité je však najít způsob, *jak* ji podat publiku. Když se jedná o rozhlasový či televizní pořad, pak je nutné určité vysvětlující slovo – ne formou přednášky, ale formou živé diskuse hudebníků, kteří poukážou na různá hlediska. Musí však být schopni vyjadřovat se srozumitelným, „lidským" jazykem. Kurt Vonnegut říká v jedné ze svých knih (*Kolíbka*): „Vědec, který nedokáže vysvětlit osmiletému dítěti podstatu své práce, je šarlatán." Totéž se vztahuje i na tvůrčí lidi. Jistěže, umělecké dílo se slovy vysvětlit nedá, ale ukázat klíč k jeho pochopení je možno vždy. Důležité je promluvit tak, aby lidé pochopili, že je zde něco vážného a zajímavého, že není na jedné straně jakési „nové umění" a na druhé straně hudba, kterou mají rádi, ale že je zde hudba, která používá dnešního jazyka a vyjadřuje dnešní myšlenky, a přitom si uchovává ty všelidské hodnoty, které považujeme za věčné.

Na koncertě však tohle není možné. A dělat z koncertu přednášku také nelze. Ale vytvořit maximálně příznivou atmosféru pro přijímání hudby lze, a navíc – je to přímo nezbytné! Kromě toho je nutná patřičná propagace v tisku, v rozhlase a televizi. V Moskvě se to dělá pravidelně, a možná díky tomu dnes zažíváme velký zájem našeho publika o soudobou hudbu. Neobyčejně důležité je pořádat velké festivaly s koncerty v nejznámějších a nejnavštěvovanějších sálech a s přítomností slavných sólistů, souborů, orchestrů a dirigentů.

Jestli splníte všechny tyto podmínky a budete to dělat, ne jednou nebo dvakrát, ale po řadu let na pravidelné bázi, potom se mnozí naši kolegové stanou stejně populárními jako Mozart nebo Čajkovskij.

K tomu je však zcela nezbytné, aby představitelé ministerstev kultury, filharmonií a dalších institucí pochopili, že když dnes nepodpoří nekomerční umění, tak zítra už možná nebude kultura žádná! V současné době bohužel převládá v celé Evropě protichůdná tendence, a to ve mně vyvolává velké obavy. Přiblížit soudobou hudbu širokému publiku bezpochyby možné je, vyžaduje to však vážně míněnou státní podporu a také – a to je neméně důležité – mnohaletou podporu ze strany mezinárodních kulturních programů. ■




# JOSEF BERG A BRNĚNSKÝ GENIUS LOCI

JAROSLAV ŠŤASTNÝ

**co má studovat umělec?**
NIC
má vyhledávat co se mu líbí
(Bach, staré čas., Bosch, Vavák,
Mysliveček, ...)
co jej vzrušuje ne jako studium, ale
pro potěchu (jako se čte detektivka)
nic co se mu nelíbí a tanguje
jej povinně
(Stockhausen, salonní fetiše
poetistů – karty, cirkus)
hledat co se líbí, ne co by se mohlo
hodit, co by mohlo být efektní, co je
módní
vůbec to nemusí být umění, ale ani
ne vývěsní štíty, nejsem-li tak založen
tím méně strukturování řeči, jsem-li
založen opačně
TO JE SVOBODA![1]

Když pánové Smoljak a Svěrák[2] vymýšleli svého Járu da Cimrmana, kterého popsali jako „sopku, která svou činností zasypala sama sebe", pravděpodobně si neuvědomovali, že prakticky téměř vedle nich žije člověk nezvykle přesně odpovídající tomuto popisu.

Josef Berg byl podle svědectví současníků skutečně „sopkou" (podle Dalibora Chatrného „gejzírem") nápadů, plánů a inspirací. Pod kapotou nenápadného, skromného a ostýchavého vystupování neustále duněl motor invence a touhy i velkých ambicí.

Těžko posoudit, čeho všeho je třeba k tomu, aby se umělec prosadil, aby byl rozpoznán, aby se v jeho díle společnost poznala, aby jeho myšlenky byly přijaty jako obecné a staly se součástí jejího kulturního povědomí. Rozhodně je to však něco, čeho se Josefu Bergovi nedostalo. Přitom se rozhodně nejednalo o nedostatek nadání (talentů měl Josef Berg hned několik) ani o příslovečnou píli (jeho pozůstalost představuje metráky popsaného papíru). Ve hře jsou však i takové faktory jako povahové vlastnosti, vnitřní i vnější podmínky, porozumění okolí, politická situace a v neposlední řadě i nezbytná dávka štěstí...

Zatímco fiktivní osoba Járy da Cimrmana se stala předmětem obveselení širokého publika a koneckonců i zdrojem velkého společenského úspěchu svých tvůrců, život skutečného člověka Josefa Berga byl tragédií a jeho dílo zůstalo prakticky neznámo a bývá připomínáno jen výjimečně.

Má-li město Brno jakýsi zvláštní kulturní statut, punc specifického *genia loci*, v němž kvete svéráznost a nekonformita, je to podpořeno do velké míry i působením Josefa Berga, který byl s tímto městem silně spjat. I když víme, že v jeho atmosféře nebyl příliš šťastný, že mu zde mnoho vadilo a že dokonce uvažoval i o jiném působišti, přece jen se od Brna odpoutat nedokázal. Dokázal však jeho kulturnímu klimatu vtisknout svou pečeť. Pečeť, jejíž původce zůstal skryt, ale přesto je možné ho i za druhými tvářemi a celou brněnskou scénou rozeznat:

estetika divnosti a bizarní směsice zvláštních nápadů, naivismu, roztomilé neobratnosti, vtipného cynismu a tematizované trapnosti, která je typická pro mnohé brněnské umělecké aktivity – od divadel (zejména HaDivadlo) přes rockovou hudbu (například Ještě jsme se nedohodli), poezii (Leoš Slanina), výtvarné umění a literaturu (obojí například Alois Mikulka a Marian Palla) až po televizní a jiné mystifikace Zdenka Plachého – snad vše, čím dnes Brno žije, bylo už nějakým způsobem u Josefa Berga naznačeno a definováno. Jméno Josefa Berga dnes znají nemnozí, a těch, kteří ho pamatují je ještě méně. Jeho duch se však vznáší nad městem a proniká i do myslí těch, kteří o něm v životě neslyšeli a zasévá tam myšlenky, které zaživa nestačil realizovat.

Snad se to dá – abychom nesnižovali svéráznost a originalitu uvedených umělců (a patří k nim celá plejáda dalších) – ještě přesněji vyjádřit tak, že Josefu Bergovi se

**Josef Berg**
(8. 3. 1927 – 26. 2. 1971) patřil k nejzajímavějším osobnostem hudebního Brna. Svůj nedlouhý život dokázal vyplnit mnoha aktivitami – nejen hudbou, literaturou a divadlem, ale i tvorbou směřovanou „do prázdna", v níž mu šlo především o zachycení tvořivosti v co nejčistší podobě. Jeho zralé hudební dílo není příliš početné a je reprezentováno prakticky jen komorní hudbou; zahrnuje však také komorní opery (*Odysseův návrat*, *Evropská turistika*, *Eufrides před branami Tymén*) a dva „faustovské" projekty (*Provizorní předvedení opery Johanes doktor Faust* a „velká opera" *Johanes doktor Faust*), které však zůstaly nedokončené. Bergovo dílo a jeho zatím ne úplně zpracovaná literární pozůstalost představují obrovský inspirační zdroj. Provokují a zneklidňují enigmatičností i šíří záběru. První výbor z Bergových textů, uspořádaný Františkem Hrabalem, vyšel v roce 1988 v nakladatelství PANTON a dnes už je sběratelskou raritou. Mnohem obsáhlejší pohled do Bergovy literární dílny připravuje péčí Zbyňka Sedláčka nakladatelství TORST. Bergem jako hudebním skladatelem se zabývá Jaroslav Šťastný v připravované knize věnované otázkám kolem poslední Bergovy skladby, mikrointervalového *Snění*. Naše ukázka pochází z jejího úvodu.

podařilo – zřejmě jako prvnímu – umělecky vyjádřit specifický životní pocit, který je nesmírně těžké nějak definovat, ale který Brňáci už dlouhá léta znají a který žijí.

Dá se říci, že „brněnská mentalita", jejíž kořeny precizně popsal Petr Kofroň ve své studii *Kulturní ghetto Brünn*[3], nese ovoce, jehož silně natrpklá chuť je – přinejmenším pro samotné Brňáky – specialitou vskutku světovou. Směsice ironie a sebeironie, originality a podivínství, sebevědomí i mindráku, lidově vyjádřená formou „brněnského *hantecu*":

Já su ten brněnské synek
klapu si přes Zelné rynek
mám správně střižený háro
lepčí jak z Tuzálu fáro
mně kažké kocór hned balí
já ale šmytec a pali
su jasná špica a konec
já su ten brněnské borec...![4]

...má svůj intelektuální protipól právě v tvorbě Josefa Berga. Atmosféra „věčně druhého" města proniká do všech jeho hlav a projevuje se v nejrůznějších podobách – v umění, politice, ekonomice i v denním životě. I když v posledních letech Brno ztrácí svoji historickou uzavřenost, toto působení *genia loci* bude ještě zřejmě dost dlouho citelné.

Josef Berg byl osobností extrémně senzitivní a vnímal problémy, konflikty a tragédie, ale i krásu a zajímavost tam, kde je mnozí jeho současníci vůbec netušili. Ale přesto nebyl v Brně zcela sám. Pohyboval se v různých společenských kruzích: hudebních, divadelních, literárních, rozhlasových a dalších, komunikoval s lidmi, s nimiž si rozuměl více či méně a všude zanechával své stopy, někdy aniž by si to uvědomoval.

Nesmíme zapomenout, že ve druhé polovině šedesátých let, tedy v éře nejvýraznějšího Bergova veřejného působení, existovala v Brně i tzv. „brněnská bohéma", sdružená kolem insitního básníka Jana Nováka[5]. Tito lidé zcela spontánně žili způsobem, jako by realizovali Bergovy myšlenky v praxi. Přitom jejich různé mystifikační aktivity vyvěraly z jejich vlastních hlav. Šlo tedy o vyjádření stejného životního pocitu – v tomto případě však projevené bezprostředním jednáním, zatímco v Bergově případě šlo daleko víc o teorii a většinou o nerealizované snění. Ačkoliv zde byl značný generační rozdíl, obě strany o sobě věděly a „brněnská bohéma" patřila ke skalnímu bergovskému publiku. Jedním z hlavních protagonistů této skupiny byl pozdější režisér a dramatik Arnošt Goldflam, který choval k Bergovým kreacím velký respekt. Goldflamova éra v HaDivadle měla silný dopad na uměleckou atmosféru města. S tímto divadlem byl však po řadu let těsně spjat i jiný Bergův obdivovatel – hudební skladatel Jiří Bulis. Bylo to tedy přinejmenším působení těchto dvou osobností, jimž byly bergovské ideály blízké – zejména díky nim se Bergem formulovaná estetika dále rozvíjela a stala se součástí brněnského kulturního povědomí. Nepochybně by stálo za to tyto vazby přesněji sledovat a vystopovat bergovské inspirace či nevědomé afinity i u dalších brněnských autorů[6].

Pro pochopení Bergovy tvorby a životního postoje vůbec je nezbytné si uvědomit také dobu, v níž žil a čas, který mu byl vyměřen. Zdá se, že zejména druhé okolnosti si byl Berg záhy nějak intuitivně vědom, a že určitou roztěkanost, s jakou se střídavě vrhal do různých aktivit („každá činnost je prolezlá uvědomováním všech ostatních, strachem, je-li poměr a čas správný, pak se nežije nic ..."[7]), je třeba přičíst na vrub právě tomuto vědomí.

...
**Mám stále pocit,
že si v něčem zbytečně bráním,
v čem bych mohl uspět.
Co to je?
Jsou to pocity závisti
při shlédnutí V+W, Semaforu,
Suchého, Okapu,
baletu z Pécze...,
kde člověk ví, že by tam musel
být zaměstnán a dělat jen tu
jednu věc
(já nemám 2 [talenty], jak
mívají [druzí], ale 100, a to do
hloubky, jaká je neznáma),
jednak pocity smutku při čtení
Haška, Manna, Bradburyho
atd. atd.,
ale i při čtení věcí slabých, na
něž nicméně měli autoři čas –
že já ten čas
nikdy nebudu mít.**[8]
...

Zřejmě pocit, že nebude mít dost času na realizaci svých myšlenek ve formě hotových děl, jej hnal do stále nových a nových skic, plánů a poznámek. Jako by zde chtěl zanechat alespoň co nejvíce vzorků toho, čím ve svém vědomí žil – snad dokonce s úmyslem, aby byly i všechny tyto intimní materiály čteny, prozkoumány a případně realizovány už někým jiným. Jeho „exaktomanie" nám zanechala skoro všechny materiály přesně datované a vzorně utříděné – pravý poklad pro badatele, kteří se jeho odkazem budou zabývat! Navíc i v kompozičních poznámkách a skicách si Berg často zapisoval myšlenky způsobem, jako by je chtěl vysvětlovat někomu cizímu – včetně různých úvah, vyjadřujících pochybnosti o tom či onom nápadu. Někdy ovšem rychle sáhl po nejbližším kusu papíru, aby si načrtl něco, čemu v tu chvíli rozuměl jen on sám – nejspíše jen něco momentálního, co už nedošlo dalšího zpracování anebo se objevilo jinde už v pozměněné podobě. U takových nálezů bývá člověk na vážkách: je to důležité nebo ne? Je tu zapsána intervalová řada, rytmická struktura nebo telefonní číslo?

Probrat se Bergovým archívem je práce pro kolektiv badatelů: nejen muzikolog, ale i teatrolog a několik literárních vědců, ale také psychoanalytik by zde měli co dělat. Objem Bergových materiálů je úctyhodný a nahánějící hrůzu ...

Josef Berg byl osobností vyčnívající nejen nadprůměrně vysokou postavou, ale především svým způsobem života a svými názory. Vyčníval i ze své doby – nezařazoval se a nechtěl se nechat zařadit. A jeho doba, zaujatá svými problémy, jej příliš nepřijímala. Byl vlastně „podivínem", kterého jeho okolí bralo spíše s rozpaky. Jen pár blízkých tušilo, že v něm „cosi je". Toto „cosi" je velmi těžko uchopitelné a zatím jen matně prosvítá pod poněkud kostrbatým povrchem jeho hudby a zvláštní atmosférou textů. Josef Berg měl naléhavou potřebu, aby mu bylo rozuměno: při své hypersenzitivitě prožíval zkušenosti a odhaloval skutečnosti, které toužil sdělit. Pro pochopení druhého je ovšem třeba obdobné zkušenosti, aby bylo sdělení rozpoznáno. Věřím, že společenské změny posledních třiceti let nás dovedly trochu blíže k tomu, abychom začali Bergovo „skryté sdělení" chápat. Některé z jeho „podivných" výmyslů dostaly z dnešního pohledu pro nás smysl, u jiných to zatím jen dokážeme tušit. V každém případě bude třeba Bergovo dílo znovu přezkoumat. To nás ovšem čeká i u jiných osobností, jež jsme si navykli jaksi automaticky někam „zařazovat". Odkaz Josefa Berga je znepokojivý. Především nás upozorňuje, že existují otázky, které není možno jen ledabyle odbýt, že je třeba stále znovu prověřovat a přezkoumávat kulturní odkaz a nenechat se ukolébat k duchovní lenosti, jež nám stále hrozí. Po celou dobu od Bergovy smrti se nám s narůstající naléhavostí připomíná varovný prst jeho mementa: „Český národ neskoná, on zblbne."[9] ■

---

[1] Z Bergova deníku uloženého v Hudebním oddělení Moravského muzea v Brně.

[2] Skutečnými původci Járy da Cimrmana byli sice Jiří Šebánek a jazzman Karel Velebný alias dr. Hedvábný, ale pro širší veřejnost je cimrmanovská fikce spojována především se dvěma prvně uvedenými autory.

[3] In: UNI 7/1994.

[4] Jiří Rafaj: *Já su ten brněnské borec*, in: *Štatl* (ed. Pavel Jelínek-Číča), Rozrazil, Brno 1996, str. 40.

[5] Nezaměňovat se skladatelem Janem Novákem, jedním ze členů Skupiny A.

[6] Velmi blízký bergovským východiskům je například nejnovější literární vývoj Mariana Pally. Některé jeho povídky prakticky beze zbytku naplňují postuláty Bergem vytvořeného subžánru „nadsci-fi".

[7] Z Bergova deníku uloženého v Hudebním oddělení Moravského muzea v Brně.

[8] Tamtéž.

[9] Dopis Vladimíru Léblovi 14. 1. 1967.

VÍTĚZSLAV MIKEŠ

soudobá hudba v Litvě

# tendence

## V HUDBĚ SOUČASNÝCH LITEVSKÝCH SKLADATELŮ

**Je zřejmě věčným problémem malých zemí, že jejich umělecká produkce nedosahuje náležitého docenění i za hranicemi, jakého by si zasloužila v plné míře, a provždy zřejmě zůstane jen okrajovou oblastí zájmu. Neřku-li s trochou nadsázky – jistou exotikou… Je to i případ Litvy (potažmo celého Pobaltí), která se v poslední době hlásí o uznání ve světě nejen na úrovni politické, ale i v mnoha dalších sférách, včetně umělecké, v níž hudba zaujímá jedno z výlučných postavení.**

Litevci mají být ve světě tónů právem na co hrdí. Jednak to je bezedná studna lidových písní (údajně jich bylo v Litvě dosud zaznamenáno na 800 000), jež svou specifičností lákaly již od počátku 19. století řadu i zahraničních badatelů různého zaměření. Ostatně – lidová hudba a folklór vůbec jsou v Litvě dodnes velice živé a v žádném případě nefungují jenom jako přežívající muzeální relikvie vzdálených dob. Důkazem toho může být celá škála přehlídek lidové kultury – tak typických pro všechny pobaltské státy –, z nichž tou nejznámější a nejmasovější je v Litvě festival *Lietuvos tautinės dainu šventės* (Litevské svátky národních písní), organizovaný již od roku 1924 zpočátku v Kaunasu a později ve Vilniusu.

Vedle toho je tu ovšem také litevská hudba umělá, která se formovala od přelomu 19. a 20. století. Zpočátku vystupovala jako jedna z důležitých komponent národně uvědomovacího procesu v Litvě (připomeňme tu zakladatele národní litevské hudby a též geniálního malíře M. K. Čiurlionise, dále J. Tallat-Kelpšu, J. Gruodise či S. Šimkuse), později – ať už za cenu přihlášení se k oficiální dobové estetice či nejrůznějšími cestami distancování se od ní – přečkala sovětské období, aby nakonec rázně vykročila vstříc možnostem, které poskytly zbořené hranice.

Pro soudobou hudební produkci vznikající v Litvě je charakteristické prolínání tvorby skladatelů několika generací, z nichž každá, zformovavší se v určitém kulturně dobovém kontextu, přispívá svým nepsaným estetickým programem. Postihnout veškeré současné tendence litevské hudby, natož tvorbu všech autorů, nelze. Stojí za upozornění, že litevský repertoár trpí ve své podstatě relativním nedostatkem „klasických" skladeb, což je jistě jedním z hlavních stimulů pro psaní značného množství nových původních kompozic. Od tohoto aspektu se odvíjí další důležitý, totiž potřeba organizace prezentací těchto děl. A tak se v Litvě začaly objevovat festivaly současné hudby velmi dobré kvality (např. vilniuské *Gaida*, *Jauna muzika*, kaunaský *Iš arti* či klaipédský *Mariu klavyrai*), na kterých zní vedle sebe tvorba skladatelů různých generací a tendencí, z nichž nezbývá než vybrat a nastínit jen některé.

Své poslední slovo tu ještě zdaleka neřeklo pokolení momentálně nejdéle tvořivě působících autorů, narozených zhruba ve 30. letech, z nichž můžeme uvést například V. Laurušase, V. Barkauskase, F. Bajorase či O. Balakauskase. Pozastavme se

soudobá hudba v Litvě

**www.mic.lt** – Litevské hudební informační centrum
**www.filharmonija.lt** – stránky Litevského národního filharmonického orchestru
**www.lvso.lt** – stránky Litevského státního filharmonického orchestru
**www.opera.lt** – Litevské národní divadlo opery a baletu
**www.omnitel.net/ciurlionis** – Mezinárodní klavírní a varhanní soutěž M. K. Čiurlionise

však u osobnosti, která k sobě právem poutá pozornost největší, a to i v zahraničí: Broniuse Kutavičiuse, jenž v letošním roce oslaví jubilejní sedmdesáté narozeniny.

Kutavičius bývá označován jako „kultovní postava nové litevské hudby". Tento přídomek mu vynesla zejména originálně pojatá oratoria ze 70. a 80. let: *Panteistiné oratorija* (Panteistické oratorium), *Paskutinés pagoniu apeigos* (Poslední pohanské obřady), *Iš jotvingiu akmens* (Z jotvingského kamene) a *Pasaulio medis* (Strom světa), s výjimkou třetího všechna na slova známého litevského básníka Sigitase Gedy, s nímž skladatel spolupracoval i na mnoha dalších projektech. Ve své době byl tento cyklus považován za symbol neoficiálního umění sovětských časů a díky své nové hudební řeči, výběru zpracovaných témat a dalším aspektům představoval důležitý mezník ve vývoji nové litevské hudby, ale i kompozičního myšlení samotného Kutavičiuse. Právě zde totiž definitivně vykrystalizovaly téměř všechny znaky příznačné i pro skladatelovu následující tvorbu: monumentální teatralita, která klade značné nároky na provedení, mimohudební symbolika dovedená mnohdy ad absurdum (např. ve skladbě z roku 1996 *Medžiu kova*, Boj stromů, čerpající z keltské kultury, je mnohovrstevnatě, včetně rozestavení nástrojů, užit tvar keltského kříže), časté využívání lidského hlasu v „naturální" podobě (viz např. komorní dílko *Erotikos*, kde fonogramový záznam nazpívala jazzová umělkyně), originální hudební řeč založená na jednoduchosti a výrazovosti, syntetická práce s nejrůznějšími kompozičními technikami a metodami apod. Není bez zajímavosti, že pro některá svá díla bývá tento litevský skladatel řazen k minimalistům, ale „minimalismus" má v jeho případě odlišné kořeny, než je tomu u „hlavních" představitelů směru. Kutavičius vychází z inspirace litevskými lidovými písněmi, zejména tzv. sutartinés, které se vyznačují výraznou rytmickou a metrickou strukturou a charakteristickým vícehlasem, kde jednotlivé hlasy nastupují v sekundových intervalech.

V posledních letech se Kutavičius ve své tvorbě zaměřil také na kulturu a historii jiných národů, i zde však zůstává víceméně věren svému stylu „pohanského rituálního avantgardismu". V roce 2000 mělo na scéně Litevského národního divadla opery a baletu premiéru jeho zatím poslední rozsáhlé dílo, opera *Lokys* (Medvěd) na námět stejnojmenného příběhu P. Mérimée.

V hudebních kruzích uznávanou a esteticky velice jednotně smýšlející generaci představují skladatelé, kteří do uměleckého života vstoupili na přelomu 70. a 80. let, tedy v době, kdy celé Pobaltí (ale i ostatní svazové republiky) zasáhla zvýšená vlna rusifikačních opatření. Odmítli se hlásit k sovětské ideologii, ovšem blízká jim nebyla ani dogmata světových avantgardních směrů. Svou cestu hledali v tom, co jim nabízelo možnost nezávislosti a rozvinutí individuality. Nechávají se inspirovat historickými hudebními epochami, především romantismem, a to nejen hudebně, ale i romantickým životním postojem. Všichni hlavní představitelé této generace – V. Bartulis, O. Narbutaitéová, M. Urbaitis a A. Martinaitis – zaměřují svou pozornost hlavně na komorní žánry, jejich hudba je prosycena introvertností, kontemplativností a elegičností, hudební řeč pak zní nekomplikovaným jazykem s častým, výrazovosti podléhajícím užitím minimalizačních prostředků. Již samotné názvy jejich skladeb mnohdy odkazují na inspirační zdroje, a to buď nepřímo svým romantickým závojem – např. 3. smyčcový kvartet Narbutaitéové *Piešinys styginiu kvartetui ir sugrižtančiai žiemai* (Obraz pro smyčcový kvartet a navrátivší se zimu), Bartulisovy *Kukučio idilés* (Idyly dudka) apod. –, anebo se k nim hlásí přímo: Urbaitisovy *Bachvariationen* či Martinaisova díla *Nebaigtoji simfonija* (Nedokončená symfonie), kvartet *Mirtis ir mergelé* (Smrt a dívka) atd.

Rozsáhlé symfonické kompozice jsou v tvorbě těchto skladatelů spíše vzácnou výjimkou, přesto i ony mají nemalý význam, což dokazuje například Státní litevskou cenou za rok 1997 ověnčené velkolepé oratorium *Centones meae urbi* Narbutaitéové nebo na posledním ročníku festivalu Gaida nadšeně přijatá premiéra *Druhé symfonie* téže autorky.

Téměř absolutní potření ideálů generace předchozí představuje skupina mladých autorů, která se stala zatím posledním článkem vývoje litevské hudby s víceméně definovanou estetikou. Do hudebního života doslova vtrhla a její zástupci se s maximálním nadšením mládí chopili možností, jež se jim otevřely postupným uvolňováním a nakonec pádem totality: organizovali první na státní politice nezávislé festivaly, svou hudbu prezentovali na rozmanitých netradičně pojímaných akcích apod. Jsou více než kterékoli pokolení před nimi spojeni s urbanistickou kulturou, za což si zpočátku v dobových ohlasech vysloužili označení s pejorativním nádechem „generace mašinistů" (český ekvivalent „strojníci" by tu zřejmě nebyl namístě), které má svůj původ v názvech elektroakustických kompozic Š. Nakase *Merz-machine* a *Vox-machine* a R. Mažulise *Čiauškiančia mašina* (Cvrlikající stroj). Přetechnizovaný přelom tisíciletí se v jejich tvorbě odráží záměrně provokující extravertností, častou vykonstruovaností skladeb, zdůrazňováním rytmu, transformací až deformací hudebního (i nehudebního) materiálu, kombinací nejrůznějších hudebních žánrů, využíváním prostředků ostatních umění i „non-umění" atd. Inspirovat se nechali zkrátka vším, co s sebou přináší současná kultura v tom absolutně nejširším slova smyslu. Z hlavních představitelů této novodobé vlny lze jmenovat N. Valančiútéovou, R. Merkelyse či již zmíněného R. Mažulise. Nejradikálněji (ačkoliv samozřejmě u každého jinak) se však výše uvedené tendence projevily v tvorbě dle mého názoru nejvýraznějších a nejambicióznějších postav „generace mašinistů", Gintarase Sodeiky a Šarúnase Nakase.

Sodeika, v současné době též předseda Litevské asociace skladatelů (Lietuvos kompozitoriu sajunga) a zároveň vedoucí sekce elektronických nástrojů na Litevské hudební akademii, zasáhl do několika hudebních oblastí. Vysoce ceněná je jeho spolupráce s divadelním režisérem Oskarasem Koršunovasem, k jehož téměř všem představením zkomponoval hudbu. Další sférou Sodeikova působiště jsou nejrůznější happeningy a zvukové instalace, z nichž značný ohlas (včetně kontroverzních reakcí) zazna-

menal projekt z roku 1988 *Baza Gaza* pro fonogramový záznam, dechové nástroje a videoprojekci. Cizí nejsou Sodeikovi ani tradiční koncertní sály, ovšem i zde se snaží (většinou s humorným nadhledem) záměrně provokovat posluchače a narušovat konzervativnost příjmu „vážné" hudby. Jeho vůbec nejhranější skladbou je *Garso ontologija Nr. 2* (Zvuková ontologie č. 2) z roku 1998, která je celkem výstižně charakteristická pro Sodeikovo tvůrčí myšlení. Jde o stylizaci technohudby do podoby koncertního kusu, určeného tradičním nástrojům – dvěma klavírům (člověk si tu maně vzpomene na Ligetiho *Hungary Rock*), jež tu ovšem na základě využití elementů příznačných pro tento moderní tanec (ostinátní figury a pulzující rytmus) vystupují de facto jako nástroje blízké bicím či elektronickým. O důležitosti humoru (často velmi rafinovaného) v Sodeikově hudbě vypovídají mnohdy již samotné názvy skladeb, např. *Taliensi 747* (dílo dedikované jisté anglické organizaci, která skladateli umožnila pobyt v Londýně; taliensi je druh rododendronu, jímž voněl Sodeikův londýnský pokoj a 747 je číslo typu boeingu, který mu létal nad střechou) či *JuJuKalimba* (skladba, kterou věnoval autor svému učiteli a vůbec jednomu z nejvýznamnějších litevských pedagogů a skladatelů, Juliusu Juzeliúnasovi in memoriam; JuJu je zkratka Juzeliúnasova jména a kalimba primitivní nástroj Afriky, jenž má být atributem pedagogova živého zájmu o tento světadíl).

S osobností Š. Nakase přišla do litevské hudby zatím nejvíce experimentátorsky založená postava, což si částečně mohli ověřit i posluchači na našem teritoriu. V roce 1998 s nadšeným ohlasem zazněla na pražském Maratonu v podání britského souboru Piano Circus již zmíněná skladba *Merz-machine* a o rok později přijel sám autor se svým *Vilniuským ansámblem nové hudby* (který založil v roce 1982) představit v premiéře přepracovanou verzi původního sextetu *Ziqquratu*. Právě tento projekt, nazvaný *Ziqquratu II*, celkem zřetelně odhalil směřování Nakasových snah. Hutný, posluchačsky až agresivní (ovšem nikoli v pejorativním slova smyslu) zvuk, vysoká koncentrovanost energie, dlouhotrvající napětí, kladení důrazu na tembrové odstíny (na základě originálních nástrojových kombinací, různě transformovaných tradičních nástrojů či využití syntezátorů) apod., to vše vytváří celek, jenž apeluje na poněkud odlišný způsob vnímání takové hudby. Vzhledem k akcentování teatrálních prvků ve svých dílech by se Nakas mohl jevit jako přímý pokračovatel Kutavičiusových „rituálních" tendencí.

Snad i tento stručný přehled několika významných tendencí soudobé litevské hudby naznačil, že také malá země může nabídnout celou řadu zajímavých a kvalitativně hodnotných podnětů. Pro případné zájemce o širší rozhled na poli litevské hudby jsem uvedl i několik odkazů na internetové stránky. ■

MARTIN MAREK

# ISCM
## – World Music Days v Yokohamě 2001

Poctěn zařazením mé skladby do programu koncertů festivalu WMD a zároveň pověřen výborem české sekce ISCM zastupováním této pobočky na jednáních Generálního shromáždění, vypravil jsem se do Yokohamy.

Zde, na břehu Pacifiku, v srdci nádherného, nedávno otevřeného a po architektonické stránce brilantního areálu Minato Mirai, sestávajícího ze správních budov, bank, hotelů, lunaparku a obchodů, se nachází fascinující Minato Mirai Hall a několik vedlejších sálů, škola, zkušebny a dokonalé zázemí.

V tomto kultivovaném prostředí probíhal 3. – 10. října 2001 zmíněný festival ve frenetickém tempu 3 koncertů denně, každodenního zasedání, přednášek a konzultací.

Sympatické je, že celé odpoledne 7. 10. bylo věnováno dětem, problematice výuky hudby a dětskému Workshopu (zní vám slovo Workshop v této souvislosti také blbě?) s názvem Make and Play a Multimedia Piece by Computer. Takto lze jistě mohutně rozvíjet dětskou virtuální hudebnost. Ostatní dětské Workshopy – tuším, že jich bylo pět – již postrádaly androidní charakter a blížily se zastaralým projevům dětské hravosti z předcomputerové éry. Zaplať Pánbůh.

Nechyběla ani multimediální exhibice firmy Yamaha, významného sponzora festivalu, s postupně gradující decibelovou hladinou, naštěstí končící těsně před prahem bolesti, což – dlužno podotknout – nepadá na vrub dokonalých výrobků, ale obsluhy u mixážních pultů s protihlukovými sluchátky na uších.

Neuvěřitelně působilo propojení korejského tradičního tance s Electonem (typ el. varhan), jako by si doslova podávala tisíciletí ruce.

"Multimediální" výklad promítaného obrazu hudbou mne utvrdil v dávném podezření: zaměřil jsem se na určité barevné kombinace, které se opakovaly v určitých sekvencích. Jak jsem správně předpokládal, na proud hudby vliv neměly.

Na 23 koncertech zaznělo 139 děl, z nichž bych rád zmínil ze symfonických děl zejména *Diapason* Američana Jamese Tenneyho (1934). Materiálem vychází z nízkého fundamentu 29 Hz (subkontra B) a jeho 17 částkových tónů. Toto pásmo se posunuje po drahách těchto 17 zastávek, z nichž každá zaujme funkci fundamentálního tónu a s ní se posunuje i sekundární harmonické spektrum. Jde tedy v principu o jakousi abstrakci frekvenční modulace. Získaný přírodní materiál ovšem překračuje limity 12 tónové škály, což Tenney řeší ve smyčcích skordaturou a speciálními prstoklady v dechách. Výsledkem je velmi kultivovaná, zvukově dokonale vyvážená hudba, posvěcená výraznou invencí. Tato skladba mne nadchla. Měla by se v Praze zahrát.

Ohromující vitalita Chorvata Milko Kelemena (1924) ve skladbě *Delicate Clusters* pro velký orchestr (1998) spolu s architektonickou precizností prozradily autora v plné tvůrčí síle.

Půvabná krajinomalba Japonky Naoko Kachi (1964) unikající z runu každodenního pinožení *Kumo no Fukei* pro orchestr našla svůj „štětec" v arzenálu evropských nástrojů.

Ze skladeb pro smyčcový orchestr rád zmiňuji dvě znamenité: *Plenilunio for twelve solo strings* (1997) Albánce Thomy Simaku (1958) spočívá ve „vybarvování" původně vzdálených komplementů cantu firmu až do okamžiku jejich nivelizace nahuštěním ve kvintě a následným přehodnocením na klasický cluster. Poté dostávají elementy melodie novou identitu a krystalizují ve velmi působivý závěr.

*...di rimembranti raggi lunari* (1996) Itala Massima Biasioniho (1963) je v zásadě concerto grosso pro sólový kvartet a zbytek smyčců. V průběhu skladby party sólistů metamorfují původní hudební elementy do jiných rovin s náznakem parodie. V průběhu tří oddílů skladby se stává kontrast znatelnějším, aby po úplném oddělení obou „táborů" a jejich zavržení vyústil tok hudby v závěrečné připomínce v „tichém nic" evokujícím náladu titulu skladby (...o vzpomenutých paprscích měsíčních).

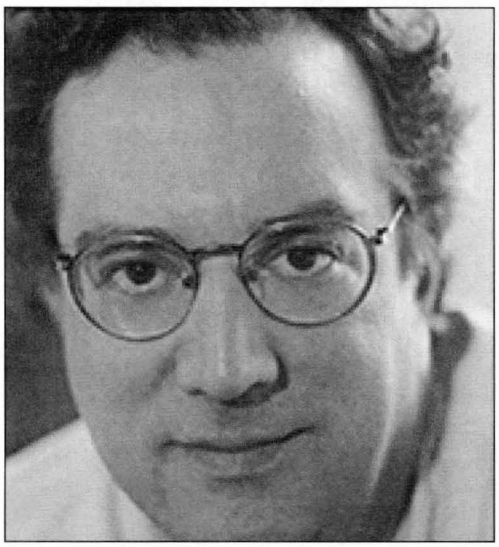
Závěrem tohoto velmi neúplného výčtu dlužno vylíčit celkový dojem z festivalu: vedle sebe zaznělo mnoho titulů s rozličným uchopením zvukového materiálu, rozličnou stylovou orientací, přesto by bylo možné stratifikovat tyto skladby a jejich autory na základě opakujících se podobností do skupin, které by však vedly napříč geografickou příslušností autorů, instrumentářem a věkem autorů.

Pokud se ovšem v Česku ještě někdo snaží vzbudit dojem, že současná hudba je jakousi arénou mezi Novou hudbou (rozuměj Démonem) a jakýmsi blíže nedefinovaným tonálně-eklektickým, definitivním slohem (rozuměj Andělem, Mesiášem), je na hlubokém omylu, neboť hudební realita současné hudby na začátku 21. století se již zjevně neřídí paradigmaty minulého století.

Oba tábory – jeden jako historický sloh, druhý jako nerealizovaný sen – šermujte si v muzeu. ■

PAVEL KLUSÁK

# ZAHRAJ TO ■NOVU, uri caine!



**V době, kdy se z eklekticismu stalo klišé a výmluva postmoderny, dospěl k vrcholu své tvorby newyorský klavírista a skladatel. Jazzový svět byl pro něj skokanským prknem do svobodného prostoru. Odrazem k rozletu bytosti, která po svém, propojeně, shlíží na swing, barokní polyfonii, bebop, kubánskou hudbu, gramofony, Ellingtona, Hancocka, chorál, free jazz, klezmer. Kolik syntézy, tolik vlastní invence nádavkem. „Knihy nemluví jen se čtenáři, ale i mezi sebou," říká Umberto Eco o literatuře. Uri Caine nechává nahlas znít interní hovory hudby.**

Pro hudbu jsou strašnou věcí krátké zprávy. Nic neodradí tak, jako stručná nadšená glosa o dalším vizionáři, který přichází s vlastním pohledem a jehož hudba vystihuje naši dobu. Tak jsem se poprvé setkal s Urim Cainem – ve zprávě o jazzmanu, který po svém „předělal" Mahlera a Wagnera. Do tušení čehosi akademického a hermetického přišel další vjem, který z dnešního pohledu vnímám jako zcela bizarní. Během své newyorské návštěvy v roce 1998 jsem totiž pročítal program koncertů v manhattanských novinách Village Voice: Uri Caine, dočetl jsem se v jazzovém sloupku, hrál v jakémsi malém klubu za těžce podprůměrné vstupné pěti dolarů. Zvláštní ouvertura, téměř caineovská: a o to příznačnější, že všechny kusé informace byly pravdivé.

Jaký vztah měla hudba Uriho Cainea (* 1956) k jazzu dříve a jak je tomu v posledních pěti letech? Hledat odpověď znamená zároveň hledat vztah jazzu ke scéně, kterou rozpoutali jazzmani na (postmoderní? raději prostě jen současné) cestě pryč od svého žánru. Téměř všichni zůstávají jazzovým formám a stylům zčásti věrní (Dave Douglas, Don Byron), radikálně však otvírají sebe i celé žánrové povědomí širším souvislostem hudby a tvorby. Caine vyrůstal ve Philadelphii: matka Shulamit je básnířka, otec právník. Otevřené kulturní prostředí rodiny, v jejímž domě se mluvilo hebrejsky, bylo předstupněm pro Caineovu hudební dráhu. Jako mnozí z jeho generace, Uri Caine nevzpomíná, že by slýchal klezmer: ten se v té době ještě nedočkal revivalu. Doma zněl „israeli" pop z Bagdádu či Jemenu, zpívalo se v pátek u stolu, do paměti se vrýval hlas kantora ze synagogy. Caine studoval jazzový klavír, ale i klasiku a kompozici. Teorii a analytický přístup od něj vyžadovali všichni jeho učitelé, do jazzových klubů brzy přestal vstupovat jen jako návštěvník. Všechny tyhle světy se mu překrývají, souvislosti z jednoho dovysvětluje druhým (dobrým svědectvím je rozsáhlé interview na internetových stránkách www.uricaine.com). Ve vzpomínce na studium u skladatele George Crumba uhýbá k stylovému rozrůznění klubové scény, nakonec se dostává k samotnému Crumbovi: „Studoval jsem u něj zhruba rok. Nejvíc mi utkvělo v paměti, že to byl velmi laskavý člověk. Moc rád hrál čtyřručně z listu, a já jsem to uměl. Nebylo to v náplni pětačtyřicetiminutové lekce, ale on prolétl mou hudbu a řekl – což takhle zahrát si z listu? A já řekl – jistě, proč ne. Takže Crumb byl hotov s mou kompozicí během pěti minut a řekl: „Je to dobré – jdeme si zahrát." Jestliže z Philadelphie si jel „otevřít oči" do New Yorku, které muzikanti dřív měli za město možností, dnes se se svou (relativně) intelektuální hudbou posouvá dál. Zdaleka nejvíc koncertů se odehrává v Evropě, která má víc soustředění a rozlišovací schopnosti k fascinující hře s kulturními tradicemi.

První jazzové desky vypadaly nevinně, zpětně jsou však i ony jasným předmětem doličným. *Sphere Music* i *Toys* svědčí o myšlení konceptualisty – přibližují se k straight-jazzovému piánu z různých úhlů, je tu slyšet vliv klasiky i jidiš písní, Monk je hrán nemonkovsky, *Toys* jsou poctou Hancockovi, ale s účastí Mahlerova motivu. Na obou albech hraje Uriho dlouholetý klarinetistický souputník, tehdy jazzový a klezmerský hráč Don Byron. Úzká spolupráce trvala do Byronových *Arias & Lieder* (2000, Blue Note), pak přišla rozmíška. Už na samém počátku si Cainea pro své vydavatelství jMT objevil mnichovský Stephan Winter, producent, jehož dnešní značka Winter & Winter má v Caineovi typického zástupce: hudebníka ctícího minulost, odhodlaného přeformulovat ji pro budoucnost. „Jazzový" Caine je slyšet ještě na winterovském *Blue Wail*: v triu, které rámuje album dvěma pronikavě jinými verzemi standardu *Honeysuckle Rose*.

Dál už se dá o Caineovi-jazzmanu uvažovat jen v nevlastních projektech: tam, kde je cenným spoluhráčem Daveu Douglasovi, Drewu Gressovi anebo Martymu Ehrlichovi: poslední z jmenovaných ho – v osobním rozhovoru v Hradci Králové – označil za silně podceněného *hráče*.

Ale Caine na sebe upozornil ve světovém měřítku něčím jiným: hudebními projekty, které připravil myšlenkově i výběrem týmu, tedy trochu jako kapelník, trochu jako skladatel. Snad se opravdu hodí nepříliš hudební výraz konceptualista. Na počátku všeho stál filmový dokument-esej o Gustavu Mahlerovi:

točil jej Franz Winter, bratr Stephana, operní režisér, který svého času pracoval i v Praze. Pro Cainea i Stephana Wintera znamenala práce na filmové hudbě, „přetaveném Mahlerovi", nový začátek. Byl to první titul pro nově vzniklé vydavatelství Winter & Winter, kde se producent i jeho hudebník odpoutali od jazzové minulosti směrem k „postmoderní" hudební dramaturgii mimo styly a žánry. Caine jako by instrumentoval skryté, spodní motivy Mahlera. Nikdy si ve svých „interpretujících" coververzích nevymýšlí, stejně jako si ve svých překvapivých, nezvyklých inscenacích nevymýšlel český divadelník Petr Lébl. Caine zapojuje na mahlerovském albu *Urlicht/ Primal Light* do jediné hry newyorskou avantgardu (vokalista Arto Lindsay, minuciózní manipulátor se zvukem DJ Olive), nadstylové jazzmany (Dave Douglas, Joey Baron), etnické impulsy (židovský kantor Aaron Bensoussan) i klasickou hudbu (housle Marka Feldmana, koncept). Jako by tím říkal: i downtownská avantgarda má důstojnost a hloubku klasiky. I klasika má expresívnost, jakou jsme si zvykli přisuzovat jen černé hudbě. Jazz není hudba „pro příznivce jazzu", ale jazyk s obecnějším potenciálem sdělnosti. Etnická hudba, pokládaná za průtokový ohřívač emocí, má také své struktury, svůj intelekt.

Toho všeho Caine dosahuje nikoli stavěním stylů vedle sebe, ale umožněním hlubinného dialogu kódů. Není eklektik, spíš zve na jeden mejdan ty, kteří by se sami nesešli – a přitom hostitel správně tuší, že si mají *o čem* povídat. Každé další album je neseno jiným, myšlenkově pronikavým principem: vždy ale míří k jakési demokracii s nárokem, k přesvědčení, že styly J. S. Bacha a DJ Logika stejně otvírají myšlení – za podmínky, že jsou naplňovány pravým tvůrčím úsilím.

Přes album *Wagner e Venezia* (Wagner přehraný „bezstarostnou" kavárenskou kapelou, reminiscence na skladatelovu návštěvu Benátek), schumannovskou *Love Fugue* (poezie v japonštině, ale i čistý klavírní kvartet op. 47 v podání La Gaia Scienza) i živou verzi Mahlera se Caine dostal ke svému dosavadnímu vrcholu. Jeho přístup k Bachovým Goldbergovským variacím je paralelou k Bachovu přístupu: variace jsou psány jako sumář stylů a hudebních kódů, s nimiž se bilancující autor za života setkal. Sedmdesát variací je často stylově nejednoznačným jamsessionem, byť je názvy přiřazují k armstrongovskému hot jazzu, minimalismu, Verdimu, Rachmaninovovi, tangu... Dvojalbum *The Goldberg Variations* je radostnou přehlídkou invence i pro toho, kdo nemá původní variace v krvi. Pro zbytek se tak otvírá pásmo navíc, může ocenit Caineovu sofistikovanost, a navíc třeba uvažovat o vztahu k jinému Američanovi, který Bacha radikálně přetlumočil: Glennu Gouldovi. Těžko říci, jak dlouho Caine síť souvislostí připravoval, ale rozevřel jím nesmírně široký prostor pro interpretace a hudební i estetickou analýzu: i proto se cítíme v psaní na téhle ploše stísněně. „Třetí proud dosáhl svého pátého rozměru," napsal recenzent časopisu Grammophone. (A, pro úplnost, návštěvník koncertu: „K tomuhle nemáte právo.")

Po luxusním soustu přišlo očekávání: kam až může šroubovat Caine (za blahé podpory producenta Wintera) svou hudební všežravost, co všechno chce ještě integrovat do svých vizí? Přišel obrat, který akcentuje spíš Cainea-interpreta, a zároveň ho vymezuje relativně skromně. Relativně, protože vydat tři alba najednou je kousek, spoléhající na to, že bude náležitě „přečten" a oceněn (a nemýlím-li se, Wintři si na něj troufli jen v Evropě, do USA distribuují desky postupně). Album *Rio* představuje Cainea v dialogu se současnou brazilskou scénou, *Bedrock* je trio s drum'n'bassovou a ambientní rytmikou – a *Solitaire* je první čisté sólo v Caineově diskografii.

Souvislosti by se jistě daly hledat napříč, my však stihneme taktak představit jednotlivá alba. Klavírista Caine je vyzbrojený klasickou technikou – ne tak jako plně klasičtí hráči, ale jako hudebník, který se ani v praxi od klasiky nikdy neodřízl. Jeho hra hledá souvislosti: takové *Roll On* začíná mozartovsky zdobnou figurou, ve snaze po opakování hra přejde do pop-gospelového doprovodu à la písničkářka Carole King, hře „stoupne horečka" až k free, to v sobě zas najde logiku stride jazzu a ragtimeu... Je tu křehce klasická *Sonia Said* (titul nejspíš naráží na cyklus Lou Reedových písniček), melodická balada *Inhaling You*, bebopová *Beartoes*, swingová *Snort,* přetlumočení *Blackbird* od Beatles: vždy hudba s průrvami, jako by se do ukázněné galerie cpala oknem realita. Závěrečná radostná fanfára *Country Life* obsahuje falešné tóny: ne v rámci skladby, je to takzvaně zkažená verze. V žádné recenzi jsem o tom nepostřehl poznámku: přitom by se to dalo vzít jako kruciální bod pro Caineovo myšlení o hudbě.

*Rio* není žádná předpokladatelná pocta dívce z Ipanemy, spíš potrhlá bajka, jak jelo piáno na návštěvu do Brazílie. Zahrálo si spolu s pouliční „karnevalovou" tlupou bubeníků, doprovodilo mladíka rapujícího o Che Guevarovi, připomnělo si stangetzovský jazz, ale taky si zaimprovizovalo s místními improvizátory, a přiznalo přitom náklonnost k Ellingtonovi i Cecilu Taylorovi... Zvuky prostředí jsou nedílnou součástí: hraní na ulici a v kavárně připomene, že Brazílie by mohla ještě dnes být zemí muzikálnosti živé, nikoli jen koncertní... *Rio* má náročnost *Solitairea* a hybnost *Bedrocku:* myslím, že se povedlo nejvíc.

Elektrické piáno Fender Rhodes je hodně slyšet už na brazilském albu, výkladní skříní pro něj je však celý *Bedrock.* V mlžných úvodech z ní s impresívností až debussyovskou, pak však nastoupí jasné asociace - Hancock, jazzrock, 70. léta, pro nás i raný Kocáb, pro čtenáře Caineových rozhovorů raný Corea a elektrický Jarrett. Nástroj má však svoje omezení, a tak tím hlavním ke sledování je formou otevřený proud klavírní hry. Duo Lefebve/ Danziger (baskytara/ bicí, mihli se už na Bachovi) hraje sice naživo hudbu, kterou jindy zajišťují smyčky, ale ani tahle raritní přímost nás nezbaví pocitu, že Caineovi spoluhráči jsou na nižší úrovni než jindy. Člověk pak už spíš sleduje, k čemu se Caine cítí vyprovokován, což je na pár poslechů docela bohatý program. Ale deska má pachuť laciných efektů: asi jako snímky čerstvého majitele videokamery, který objevil možnost tří digitálních úprav obrazu. Třeba se Caine časem zorientuje na elektronické a taneční scéně, a propojí se s někým opravdu výrazným. Po deseti letech pronikavé cesty za možnostmi hudby od něj lze čekat jediné: další cestu vpřed. ■

# musica nova 2001

Zní to neuvěřitelně, ale soutěž elektroakustické hudby Musica nova je jedinou mezinárodní skladatelskou soutěží pořádanou v Čechách každoročně. Soutěž je tradičně vyhlašována v oboru tzv. umělecké autonomní elektroakustické hudby – z kvantitativních důvodů i kvůli problematickému nastavení srovnávacích kritérií tedy nezahrnuje pop music ani multimediální tvorbu. Je vyhlašována ve dvou kategoriích – kategorie A se soustředí na hudbu pouze pro elektroakustické médium, kategorie B je vyhrazena pro živě interpretovaný (či interpretovatelný) hlas nebo nástroj (nástroje) a médium. Posledních ročníků se zúčastňují převážně mladí autoři do 35 let a poměrně značně jsou zastoupeny ženské skladatelky. O tom, že jde již o soutěž mezinárodně etablovanou, svědčí mimo jiné zájem soutěžících skladatelů – letošního, desátého ročníku se účastnilo 63 skladeb z 21 zemí Evropy, obou amerických kontinentů, Asie i Austrálie. Již tradičně přinášíme mini portréty a rozhovory s vítězi – letos vítězkami – obou kategorií soutěže.

DAGMARA JACK

NATASHA BARRETT

**DAGMARA JACK** (nar. 1984, Polsko) studovala hudbu od 4 let, první cenu za kompozici získala ve 14 letech. Absolvovala řadu kurzů (IRCAM, Brussell). Nyní studuje kompozici u Hanse Petera Kyburze a Rolanda Mosera na Hudební akademii v Baselu. V soutěži Musica nova 2000 byla finalistkou, v r. 2001 získala první cenu v kategorii B se skladbou *Raasz II*, inspirovanou židovskou kulturou.

■ **Jste velmi mladá skladatelka. První cenu za kompozici jste v konkurenci dospělých obdržela ve 14 letech. Zaujalo mne také, že chápete skladbu primárně jako „druh práce". Byla jste tzv. geniální dítě, nebo vás někdo silně stimuloval, či jste prostě perfekcionistkou ve všem, co děláte?**

Vzpomínám si, že jsem vždycky chtěla dělat něco tvůrčího, třeba sochy, nebo malovat. Už v dětství jsem si uvědomila, že velmi komplexní činností tohoto druhu je hudba. Když komponuji, vidím i malbu reflektovanou hudbou. Skládám, protože to potřebuji. Jsem perfekcionistkou v hudbě i v ostatních činnostech, jsem velmi tvrdohlavá. Vím co chci a dělám to.

■ **Jste polsko-nigerijského původu. Myslíte si, že vám to dává nějaký zvláštní druh vnímavosti a inspirace?**

Někdy se inspiruji židovskou kulturou (jako právě v *Raasz II*), ale velmi se zajímám o kulturu indiánskou a africkou. Moje skladba pro pás *Satyamalgalam* (zaslána do Musica nova 2000 – pozn. LD), byla inspirována indiánskou legendou. Nigerijská hudba je velmi rytmická a rychlá, ale nepoužívám žádné nigerijské motivy ve své hudbě, i když je pro mne můj původ důležitý.

■ **Co považujete za podstatné v komponování elektroakustické hudby (a nejen jí) pro vás osobně i pro budoucnost tohoto žánru?**

Obecně v hudbě je pro mne důležitá komunikace s posluchačem. Když napíšu skladbu, chci, aby např. během pěti minut na lidi působila. Je to svého druhu psychologická hra. V elektroakustické hudbě je to více na skladateli, protože v instrumentální hudbě je kontakt s publikem dán už přítomností interpretů. I pro budoucnost hudby je nejdůležitější kontakt s lidmi.

■ **Jaká je nyní situace mladých skladatelů v Polsku?**

Docela dobrá. Jsou zde festivaly (např. Varšavský podzim, kde byla letos provedena moje skladba), dobří hudebníci, kteří rádi hrají soudobou hudbu. Myslím, že lidé jsou zde v podstatě soudobé hudbě otevřeni.

**NATASHA BARRETT** (nar. 1972, Anglie) se začala zabývat elektroakustickou kompozicí v době postgraduálního studia u J. Harrisona a D. Smalleyho. Spolupracuje s Birmighamským divadlem elektroakustického zvuku (BEAST). Žije v norském Oslu, kde působí jako skladatelka, učitelka a organizátorka hudebního života. Byla oceněna v řadě mezinárodních soutěží elektroakustické hudby (Linz, Bourges, Varèse ad.). Její patrně nejznámější kompozicí je skladba *Little Animals*. Z těch novějších jmenujme např. *Viva la Selva* (1999) nebo *The Utility of Space* (2000). Vytváří také zvukové instalace (např. *Displaced – Replaced*). Firma DIGITALes vydala její profilové CD s názvem *Isostasis*. V soutěži Musica nova 2001 získala první místo v kategorii A se skladbou *Industrial Revelations*.

■ **Studovala jste u Jonty Harrisona a Denise Smalleyho. Čím vás tyto osobnosti inspirovaly?**

Nejcennější věcí, kterou jsem se naučila od J. Harrisona, byla praxe, jak provozovat elektroakustickou hudbu. Birmighamské divadlo elektroakustického zvuku, které Jonty vede, je založeno na francouzské tradici akusmatické hudby, vytváření akustického prostoru pomocí řady reproduktorů. Tento způsob práce upoutal mou pozornost nejen co se týče způsobu provozování hudby pro pás, ale také k detailu v rámci zvukového pole.
Denis Smalley napsal řadu významných textů, které se staly standardem na řadě univerzit ve Velké Británii. Byl vedoucím mé práce, naučil mne, jak vyjádřit myšlenky literární formou, popsat vlastní kompozice stejně jako dílo ostatních jak z technického, tak estetického hlediska. Považuji to za podstatné pro vývoj skladatele. Denis také skládá zajímavou hudbu.

■ **Myslíte, že Vás spolupráce s Birmighamským divadlem inspirovala také ve vaší instrumentální hudbě nebo hudbě pro divadlo?**

Spolupracuji s Birmighamským divadlem od r. 1994. Vždycky jsem uvažovala o tom, jak komponovat v třídimenzionálním zvukovém poli. Je to pro mne důležité i v instrumentální a divadelní hudbě. Naše percepce není plochá. Už dříve jsem v hudbě pro divadlo experimentovala se zvukovým prostorem, ale teprve po spolupráci s BEAST jsem si lépe uvědomila strukturní artikulaci divadelního prostoru.

■ **BEAST slouží především studentům univerzity. Myslíte si, že je možnost kvalitní prezentace elektroakustické hudby motivuje ke komponování v tomto žánru?**

BEAST je provozováno Jontym a jeho studenty, ačkoli je to veřejná organizace, kde se hrají také mezinárodní díla a občas je celý systém „přenesen" do jiné země. Myslím, že divadlo je pro studenty velmi výhodné. Když se uvažuje o reprodukční kvalitě, často se myslí na kompoziční studio, kvalita birmighamských studií je velmi vysoká. Poslech ve studiu je velmi důležitý, je to zvuková laboratoř! Samozřejmě, na koncertě se jedná

o novou perspektivu, zpětnou vazbu reakce posluchačů. Myslím, že inspirace vychází ze spojení vysoce kvalitní studiové práce s koncertním systémem.

■ **Žijete nyní v Oslu. Jaká je tu situace mladých skladatelů, zvláště skladatelů elektroakustické hudby?**

Elektroakustická hudba má v Norsku velmi krátkou tradici. Není vyučována na konzervatořích ani na univerzitách. Student může absolvovat kurz hudební technologie. Občas se dostanete do studia, a když máte štěstí, získáte učitele, který vám poradí s estetikou. NoTAM (*Norwegian network for acoustics, technology and music*) pořádá každoroční letní kurz, který zahrnuje také estetiku a kompozici. Situace studenta tedy není co se týče elektroakustického oboru nejlepší, situace v instrumentální hudbě je velmi odlišná. Věci se ale mění, i když pomalu. Obecně existuje velmi dobrá podpora soudobé hudby, všech jejích druhů. Když se vám zde tedy podaří vystudovat a určitý čas profesionálně pracovat, máte perspektivu, že se vaše situace bude zlepšovat.

připravila LENKA DOHNALOVÁ





# ALTERNATIVNÍ KULTURA
## Příběh české společnosti 1945 – 1989

Josef Alan, Tomáš Bitrich, Michal Bregant, Martin Čihák, Stanislav Dvorský, Jiří Gruntorád, Lenka Jungmannová, Vladimír Just, Marie Klimešová, Martin Machovec, Josef Moucha, Alice Růžičková, Josef Vlček, Tomáš Vrba, editor Josef Alan

Nakladatelství Lidové noviny, 2001

Objemný sborník v šedém obalu a s vloženým CD se pokouší zmapovat většinu oblastí nezávislé kultury v poválečném Československu: hudbu, literaturu (s výtečnou kapitolou Jiřího Gruntoráda o technické stránce samizdatové produkce), divadlo, výtvarné umění, fotografii, film a video. Ambicí editora Josefa Alana zcela zjevně bylo vytvoření vědecké práce, ne všechny příspěvky ovšem přísná kritéria žánru splňují. Je to tím, že většina autorů byla v inkriminované době v tom kterém oboru činná, a tak se některé pasáže textu nesou v duchu nostalgie více, než by bylo záhodno. Nikdy však nesklouznou do pouhého vrstvení vzpomínek a křížení nepodstatných (i když mnohdy půvabných) „chlastacích historek".

Vzhledem k zaměření HIS VOICE se ve své recenzi budu zabývat pouze kapitolami týkajícími se hudby. Zatímco filmová, divadelní, literární atd. vědy si své „levobočky" již dávno osvojily, nezávislá hudební produkce sedmdesátých a osmdesátých let (shrnutá do nepříliš výstižné kategorie „alternativní rock") stále čeká na své muzikologické shrnutí. Memoárové literatury máme v této oblasti dost. Z nejdůležitějších zmiňme Chadimovu *Alternativu* (HOST 1993), rozhovor Jana Pelce s Milanem Hlavsou *Bez ohňů je underground* (BFS 1992, Maťa 2001) a *Pravdivý příběh Plastic People* Ivana Jirouse (in *Magorův zápisník*, Torst 1997). Zatímco v první z nich jsou „vzpomínkové" kapitoly oddělovány tzv. „celkovými přehledy" o dění na scéně nezávislé i oficiální, zbylé dva texty nejsou ničím, než výše zmiňovaným (jakkoli strhujícím) nostalgickým výletem do let minulých. Mimochodem, na zkreslující efekt nostalgie upozorňuje sám editor již ve vynikající první kapitole (*Alternativní kultura jako sociologické téma*) recenzovaného sborníku.

O hudbě samotné se ovšem opět příliš mnoho nedozvíme. Martin Machovec se svého příspěvku o undergroundu velmi přínosně zhostil z pozice literárně-společenské, muzikolog se mezi autory sborníku nevešel ani jeden. Škoda, bylo by ho zapotřebí a ze stylové nejednotnosti sborníku (spektrum sociologie – historický přehled) by nevyčníval.

Josef Vlček si v kapitole *Hudební alternativní scény* sice nad tímto nedostatkem povzdechne, ale hned vzápětí ve svém textu nakumuluje skrumáž osobních pocitů, vzpomínek a občas nadměrného kritizování (neplést si s kritikou). Není divu. Léta se táhnoucí nevraživost mezi undergroundem a „šedou zónou" jej umístila na jednu ze stran barikády, což je z textu velmi dobře patrné. Hovoře o undergroundu je strohý až „vědecký", se zmínkou o Jazzové sekci a jí blízkých taje a konstruuje slovní spojení typu „Petrův věčný fanatismus..." (= Cibulka) atd. Výsledek je paradoxní: co se týče undergroundu, dochází ze svého odstupu k několika přínosným myšlenkám, („dobrovolná" izolace undergroundu, vliv zkazek o téměř neznámém Aktuálu na pozdější scénu, fenomén hospod a „fízlománie", efekt pódiového show), v textu o jemu bližší hudbě jen opakuje již napsané – srovnej se sborníkem *Excentrici v přízemí* (Panton 1989), na němž se také autorsky podílel. Navíc je celá kapitola prošpikována množstvím chyb a nepřesností. Pár příkladů za všechny: Milá sedmi viselců (místo čtyř), Jak vésti koně (místo Co znamená vésti koně). Z říše neuvěřitelných je označení Aktuálu, DG 307, MCH Bandu, Kilhets a Vincenta Venery (sic!) za představitele českého industriálu. Používání nehudebních nástrojů stejně jako používání hudebních nástrojů přece k žánrovému zařazení nestačí.

Naopak velmi příjemnou a užitečnou kapitolou je příspěvek Tomáše Bitricha *Hodnota a hranice objektu hudby* hovořící o tom, v jakých společenských souvislostech hudbu vnímáme a jak nás mění. Bitrich přihlíží k politické situaci v Československu i k „elitářské" výlučnosti posluchačů a aktérů alternativní hudby a k jejím specifikům (vztah k politice, občas programová rezignace na precizní hráčské provedení) a dává čtenáři stručným a atraktivním způsobem nahlédnout na nezávislou hudební produkci z nového úhlu. Jeho příspěvek považuji za mnohem přínosnější, než výše zmíněný Vlčkův.

CD, které je součástí sborníku, obsahuje notoricky známé hudební ukázky nejvýznamějších undergroundových a alternativních skupin v českých zemích: Plastic People, DG 307, Aktuál, MCH Band, Precedens... Trochu nešťastně vybraná je ukázka z repertoáru Ještě jsme se nedohodli – ve skladbě Koni lze díky dvouveršovému textu jen stěží ocenit básnický talent Karla Davida. Vášovi Z kopce jsou pro změnu zastoupeni polistopadovou nahrávkou, což nechápu, protože zvuková pozůstalost skupiny již byla kvalitně remasterována a vydána. Neznalého posluchače navíc zmate nesoulad v pořadí jmen autora hudby a textaře u jednotlivých písní. Nejvíc z celého CD potěší ukázky poezie Milana Nápravníka a Ladislava Nováka z magnetofonové antologie *Fragmenty* (ta by ale vážně stála za vydání!) a Egona Bondyho.

Alternativní kultura je krásně vypravený ambiciózní sborník s množstvím zajímavých informací, barevnou přílohou (pro seznámení s výtvarnou a fotografickou scénou neocenitelnou), mezižánrovým chronologickým přehledem a ukázkami z několika klíčových literárních dokumentů. Jen škoda autorsky i redakčně nepovedené Vlčkovy kapitoly, nezávislá hudební scéna by si zasloužila lepší příspěvek, než sté přežvýkání již tolikrát čteného. PETR FERENC

# VEČERY POSTMODERNEJ OPERY

(Večery novej hudby, Bratislava, Divadlo Stoka, 14.-16. 12. 2001)

Priznám sa, že na rozdiel od hudobníkov, o ktorých bude reč (a mnohých ďalších), nemám veľmi rád Verdiho. Paradoxne práve preto štyri nové operné predstavenia, uvedené koncom minulého roka v rámci festivalu Večery novej hudby v priestoroch bratislavského divadla Stoka, moje očakávania nesklamali.

Tak ako býva(la) Stoka synonymom divadelnej alternatívy, môžeme v istom zmysle za „alternatívne" pokladať aj dve obnovené operné premiéry a dva čerstvé prírastky. Sú ironizujúcim a ilúzií zbaveným protipólom pompéznych klišé operného sveta, ktorý zväčša pri recyklovaní mŕtvej minulosti nedáva veľký priestor aktuálnej tvorbe. Recyklácia ako módny atribút je však – hoci obohatená o nadhľad – výrazne prítomná aj u novodobých bardov. Za operným hnutím stoja nie náhodou štyri výrazné skladateľské osobnosti: Ľubomír Burgr, Martin Burlas, Daniel Matej a Marek Piaček. Prví dvaja sú hlavnými „hýbateľmi" združenia Pre súčasnú operu, ktoré sa už od roku 2000 snaží oživiť zomierajúci hudobno-dramatický žáner. Faktom je, že niektoré časti uvedených predstavení pripomínali skôr muzikál alebo divadelnú hru ako operné predstavenie – opery uvedeného skladateľského kvarteta spĺňali teda určenie žánru ako „komplexného hudobno-dramatického diela s prevažujúcou hudobnou zložkou" len čiastočne. Ale prečo by sa s vývojom žánru nemohla meniť aj jeho definícia?

„Prvá bulímystická opera" Ľubomíra Burgra *Smrť v kuchyni* je dômyselne poskladaným kaleidoskopom scén z bežného života. Blúdenie v labyrinte absurdity každodenných situácií vrcholí telefonickým dialógom-áriou ženy znechutenej nezáujmom manžela: s priateľkou diskutuje o varení zeleniny. Hudba vytvára rámec a atmosféru; Burgrov vycibrený divadelnícky cit (dvojité obsadenie rolí, herecká improvizácia ako spôsob tvorby) buduje predstavenie, ktoré sa dá vidieť aj viackrát. Hoci (alebo práve preto), podobne ako ostatné tri diela, rezignuje na plynulú dejovú líniu či nosný dramatický príbeh.

Martin Burlas s jeho „prvou masochistickou operou" *Údel* stojí tiež na pozíciách absurdnej (tragi)komiky každodennosti, v silnej súčinnosti so silnou a melancholicky pôsobivou hudobnou zložkou a wittgensteinovskými citátmi zakuklenými v librete. Scény sú podľa autora len symbolicky a v krátkosti načrtnuté – v skutočnosti môžu trvať celé roky: úvodná registrácia prichádzajúcich hercov, pravidelný fitness tréning...

Cieľom Piačekovej hudobnej drámy (či muzikálu?) *Posledný let – 12 pohľadov na M. R. Štefánika* je predstaviť národného hrdinu – ikonu z päťtisíckorunových bankoviek – ako človeka z mäsa a kostí (v tomto prípade prostredníctvom vynikajúceho Stanislava Beňačku). Egon Bondy a Elena Kmeťová v librete spojili autentické citáty Štefánika a jeho blízkych do výpovede, v ktorej karikatúra splýva s realitou a pohľad na históriu kontaminujú problémy prítomnosti. Model schizofrenického prelínania lásky k vlasti so vzťahom medzi mužom a ženou je pokračovaním línie, ktorú nastolila už Sládkovičova poéma *Detvan*... O svojej hudbe, ktorá nemôže nepripomenúť Philipa Glassa, autor v jednom rozhovore výstižne povedal: "Sám som mal takú skúsenosť: skladby, ktoré som vymyslel – akože som si myslel, že som ich naozaj ja sám vymyslel – sa viac podobali na niečo, ako keď som si zámerne čosi zobral a citoval."

Hra Daniela Mateja (hudba) a Zuzany Piussi/Ľubomíra Burgra (libreto) s názvom *John King* (pre zvedavcov uvádzam aj vysvetlenie: „Who is John King? – John King was the first rock singer. Baroque singer." Ešte pripomeniem, že jeden z významných slovenských básnikov sa volal Janko Kráľ.) okrem množstva vydarených divadelných gagov a opäť ironizovania súčasno-každodennej tematiky (odrezané mafiánske hlavy, komplexy dnešnej ženy, atď.) uvádza hudbu, ktorá v otvorene manifestovanom postmodernom duchu takmer rezignuje na pôvodný materiál. Komorný operný orchester hrá Mozarta, Händla, Pucciniho... Skladateľ je už dnes len virtuózny zostavovateľ mozaiky z fragmentov cudzej hudby. Tá síce patrí do dávnej minulosti, ale zároveň je aj súčasná, pretože znie teraz – paradoxne – ešte častejšie ako v dobe svojho vzniku.

Hravý prístup k javiskovým (pravý zriadenec Slovenskej filharmónie prináša počas predstavenia hercom kvetinové koše) i speváckym (zaznievajú známe operné árie) klišé vyvolával nielen pri všetkých predstaveniach salvy smiechu u publika, ktoré bolo iste aj vzhľadom na špecifický priestor naladené na rovnakú vlnu ako autori. Ukázalo sa, že v umeleckej branži dnes zrejme platí zvláštne pravidlo: „čím menej peňazí, tým viac kreativity". Profesionálni či poloprofesionálni hudobníci (často rozšírené obsadenie súboru Požoň sentimentál) v komornom obsadení, výborní speváci a (ne)herci v núdzových ekonomických podmienkach vytvorili sériu zaujímavých predstavení, ktorá minimálne na Slovensku nemá obdobu. Výzvou pre tvorcov zostáva, či by sa ich svojrázna poetika uplatnila aj inde ako v domácom prostredí.

Nádej pre operu tu teda ešte je. Ak chce prežiť, bude krátka, ironická a s nádychom absurdnosti, bez lineárneho dramatického deja, zato však bude presvedčivo a s (niekedy trpkým) humorom vypovedať o súčasnosti. A čo budúcnosť? Martin Burlas v bulletine vraví: "Verdiho, rodinu, civilizáciu a budúcnosť máme všetci radi."

SLÁVO KREKOVIČ

Stanislav Beňačka a Zuzana Piussi v Burlasově *Údelu*

## OSMÁ CESTA VLASTISLAVA MATOUŠKA

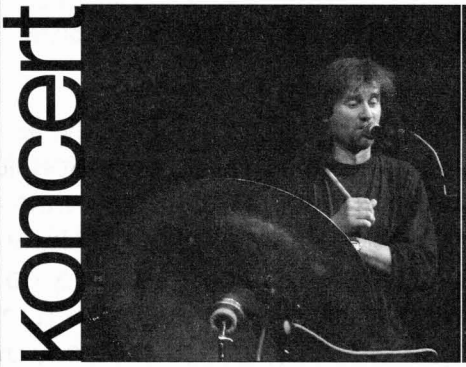
**V pátek 8. února 2002 došlo v kostele sv. Vavřince v Hellichově ulici v Praze ke koncertnímu provedení opery Vlastislava Matouška *8. cesta*.**

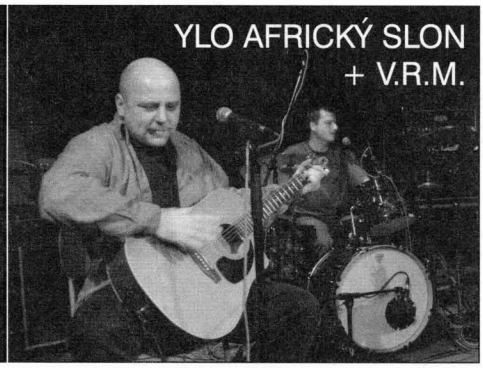
V dnešním kontextu to považuji za nepominutelnou událost. Mám na mysli zejména úpadkovou dramaturgii českých operních domů na jedné straně a pozoruhodné dění v tvorbě nekonvenčních komorních oper na straně druhé. Vlastislav Matoušek svoji operu na libreto Jana Buriana podle Stanislava Lema koncipoval již před 13 lety a v posledních měsících ji dopracoval pro toto čtené provedení. Ukázalo se, že jde o dílo s pozoruhodným potenciálem.

Provedení utrpělo onemocněním hlavního protagonisty, Petra Matuszka, jehož part sice pohotově odzpíval sám autor, ale intenzitou svého hlasu se nemohl prosadit. To byl problém i autorova vystoupení v roli vypravěče, čímž utrpěla srozumitelnost celé věci. Nicméně všichni zúčastnění chápali, že přes všechny nedostatky smyslem tohoto provizorního provedení bylo poznání hudby k nové opeře, jejíž inscenační možnosti bylo možné si představovat. Hudba připomíná Matouškovo působení v rockových a středověkářských souborech. Je plná repetitivních ostinát, nabitá rytmickým pulsem a strofickou melodikou. Vypracování není sofistikované, přesto dílo nepůsobí naivně, skladatelská ruka se přece jen projevuje v každém taktu (je zde kontrapunktická technika, vrstvení nezávislých rovin, nepravidelné rytmické struktury). Vše je ale podřízeno snaze o přirozený a nekomplikovaný projev; i instrumentální doprovod by téměř bylo možné odehrát zpaměti. Sympatické dílo, které se netváří jako "veleumění", ale jako hravý hudební doprovod k Lemově lehce absurdní sci-fi povídce. Tím je i příspěvkem k diskusi o tom, jaká má (resp. může) ještě dnes opera být. Matouškova umělecká odpověď na tuto otázku je mi blízká: opera je především hudba – ta musí být originální, (za)jímavá, živá. Námět opery je něčím, co nám chce autor zprostředkovat navíc, k čemu svou hudbu váže jako k inspiraci. Nakonec je možné to vše nějak příhodně inscenovat, obléknout do kostýmů a pod. V kamenných operních divadlech u nás se dnes prosazuje opačné pořadí důležitosti, proto v nich opera ztrácí své původní poslání a tím i smysl. Vznikání děl jako je Matouškova *8. cesta* a dalších oper z poslední doby (Nejtek, Ivanovič, Zouhar v Čechách a např. Piaček, Matej, Burlas, Burgr na Slovensku) dokazuje zájem skladatelů o tvorbu „nezávislých" komorních oper, které si jako svébytný jev razí cestu spontánně a mimo strnulé oficiální struktury.

MIROSLAV PUDLÁK

koncert





## YLO AFRICKÝ SLON + V.R.M.

(Divadlo Na prádle, 19.1.2002)

Zmíněný koncert se uskutečnil jako první z plánované série Brnění. Vzhledem k téměř prázdnému sálu a pesimismu pořadatelů po skončení produkce se obávám, že šlo zároveň o koncert poslední.

Zejména předskakující Ylo africký slon měli jednu chvíli v publiku snad jen tři živé duše (a to včetně mě a fotografa), odradit se ovšem nenechali a předvedli celý naplánovaný set. Kdysi největší atrakcí Yla byl až do své smrti frontman Dunaje Jiří Kolšovský na postu baskytaristy. Díky němu se o skupině začalo mluvit v souvislosti s brněnskou scénou (čti: armáda souborů kolem Vladimíra Václavka a Josefa Ostřanského), do níž ovšem stylově nikdy zcela nezapadla. V bojovném ryku Afrického slona sice nalezneme typická „lichá ostináta hypnotického dojmu" (viz. článek Petra Bakly v HIS VOICE 5/2001), celkový sound skupiny se ovšem skládá z mnohem více ingrediencí. Nepřehlédnutelný je vliv blues a toho, v co jej přetavil Captain Beefheart. Bluesovou školou evidentně prošel bubeník. Jeho „fintičky" jsou sice navýsost precizní, díky nim jsou však bicí nejméně výrazným nástrojem skupiny, neboť postrádají potřebný tah na bránu. Občasné perkuse zpěváka Břetislava Jelínka žádný zajímavý moment nepřinesou a zdá se, že jsou určeny pouze k tomu, aby se mezi slokami nenudil.

Jelínkův pěvecký projev má dvě polohy: hrdelní polokřik a jakési napodobování Beefheartova nosového tembru. V první z nich je velmi přesvědčivý, ve druhé občas sklouzává do nepříjemného mečení. Zpěvní linky – většinou opakování kratičkého anglického textu - jsou ale vždy melodické, nepostrádají tolik potřebný odpich a rozpoznatelný styl.

Největším problémem Afrického slona jsou kytara a klávesy. Snaží se o zajímavé melodie, respektive psychedelické plochy, barvou zvuku však evokují maximálně produkci tancovačkového hardrocku. Klávesista ovšem příjemně překvapil jako občasný bubeník – dodal rozčepýřenému zvuku páteř a zároveň alespoň chvíli neobtěžoval obzvláště úděsným zvukem svých kláves – tudy by mohla vést cesta!

Ylo africký slon se do první ligy alternativních skupin sotva kdy probojuje, od bezejmenného debutu (Rachot/Béhémot 1997) a Kolšovského smrti o rok později se jeho dráha podobá pozvolnému odumírání. Dočkají se druhého alba?

V názvu hvězd večera V.R.M. (počet hlav v publiku vzrostl asi na dvacet) jsou obsažena křestní jména členů tohoto nového tria, jehož vystoupení na festivalu Alternativa jsem neviděl, a proto splácím dluh až nyní. Tak tedy: Vladimír Václavek (zpěv, akustická kytara, perkuse), René Pařez (elektrická kytara) a Miloš Dvořáček (bicí, perkuse). Václavek a Dvořáček jsou mimo jiné členy poměrně vyčpělého projektu Ivy Bittové Čikori, René Pařez o sobě dal vědět například jako člen Činny a Šarközi. Jeho glissandová hra a neagresivní barva zkreslení nástroje mohou místy evokovat styl Davida Gilmoura. Pařez je ovšem nebývale ukázněný a přemýšlivý hudebník a tak v jeho hře díkybohu nenajdeme ani stopu pompézní machy provařených „kytarových mágů". Hraje rozvolněné melodie bez přílišných repetic (a bez riffů!), jejichž základnou je jazz a cílem sloužit písni. Zaposlouchat se do „zvuků ticha" tohoto nenápadného muže znamená zjistit, že hudební kázeň a neokázalost dokáží být stylotvorné jako máloco. (Doporučuji devíti kytaristům z deseti.)

Největší otázkou, kterou jsem si před vystoupením V.R.M. kladl, proto bylo, jak se Pařez vyrovná s tíhou Václavkovy vůdcovské osobnosti a s jeho chladným kytarovým minimalismem. Obával jsem se totiž, že bude zatlačen do pozadí a donucen obléci stejnokroj „brněnské hudební mafie". A mohu s radostí konstatovat, že se tak nestalo a že V.R.M. jsou navýsost rovnocenným seskupením tří skvěle se doplňujících hráčů. Václavek je zde šklebícím se folkovým bardem, Pařez jeho antipodem vyplňujícím rám textu a rytmického vzorce akustické kytary impresionistickými šmouhami tlumených odstínů, Dvořáček stojí přesně uprostřed. Beze vší zapeklitosti dokáže tento mladý hudebník vystřihnout zvukově bohatý doprovod Václavkovu ostinátu, aby si vzápětí vzpomenul na svého jazzového kolegu Pařeza a pro změnu chvíli „pekl" s ním nechávaje základní rytmus písně zcela na Václavkových bedrech. Navíc je skvělým zpěvákem s příjemnou barvou hlasu, takže Václavka nejen doprovází ve sborech, ale vystřihne si též několik sólových partů (scatem v první písni vystoupení skvěle napodobil Ivu Bittovou, klobouk dolů). Během koncertu na sebe Dvořáček strhává největší pozornost nejen skvělou hrou, barvou zvuku a zpěvem, ale také bezprostředním prožitkem na pódiu. Na rozdíl od odtažitého Václavka a programově nenápadného Pařeza totiž jediný vytvářel nekašírovanou jevištní show.

Vladimír Václavek patří počtem svých souborů snad k nejnotoričtějším „zakladačům" vůbec. Není proto divu, že zdaleka ne všechny z nich přinášejí něco nového. V případě V.R.M. se ale, zdá se, jedná o trefu do černého.

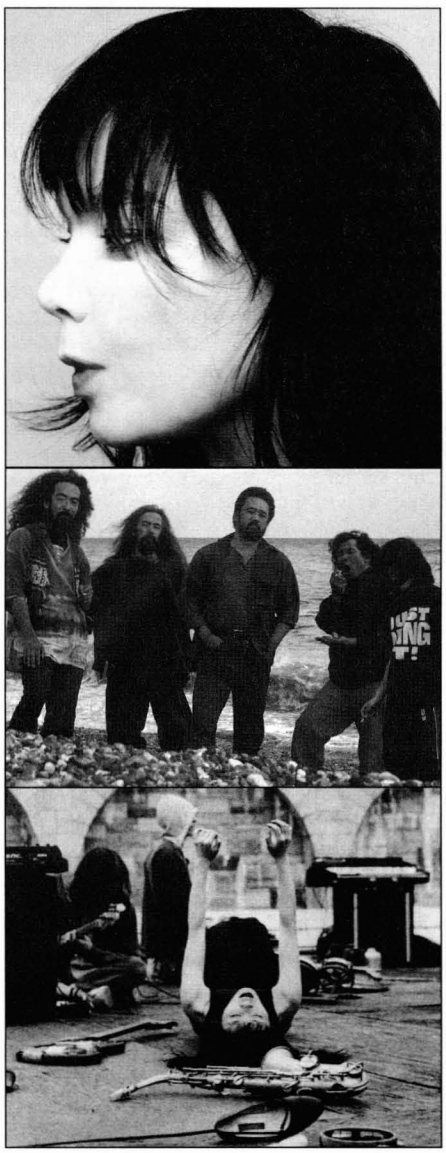
PETR FERENC

PAVEL KLUSÁK

# co se odehrálo v roce 2001

## Výroční bilance, nejen podle The Wire

**Výroční kritické ankety ze „světa" znamenají dobrou příležitost: nahlédnout do vkusu profesionálů, kteří působí na živější scéně než je v mnohém stále izolované Česko. V prvním plánu jsou výsledky odrazem priorit kritiky, v ideálním případě ale také věrným otiskem toho, co se na scéně událo. Nemá mnoho smyslu zastavovat se u mainstreamových a tržních cen typu Grammy, tam se skutečný pohyb odrazí jen náhodou. Jsou podstatnější ankety.**



BJÖRK
ACID MOTHERS TEMPLE
NO-NECK BLUES BAND

Londýnský měsíčník The Wire se za poslední léta vyprofiloval do vlajkonoše současné scény. Ve věku internetu se mu podařilo spojit progresivní publikum po celém světě: však také jednou píše o hudebních komunitách na Islandu, podruhé o latinskoamerické politické hudbě, jindy o jazzu Sovětského svazu nebo japonské hlukové scéně. Kromě vlastní „hlavní" ankety dává The Wire prostor individuálním názorům: hudebníci i publicisté se vyjadřují k pozitivům i záporům uplynulého roku. Je tu zřejmé, jak názorově silné jsou oslovované osobnosti, třeba takový fakt teroristického útoku na New York se tu objevuje v mnoha odstíněných souvislostech, včetně (kontextem zdůvodněného) přiřazení ke kladům.

Celkové hlasování zviditelnilo několik proudů, které se vloni ukázaly jako produktivní a perspektivní. Absolutní vítězkou se stala islandská Björk: pro mnohé překvapivě, její hudba je přece jen dost „přístupná" pro kontext Wireu, který před rokem nejvýš ocenil *Matrix*, radikální elektronické struktury Ryoji Ikedy. Přístupnost ale není nic, co by hudbu předem vylučovalo z diskuse: a Björčino album *Vespertine* znamenalo cenné uvedení nového zvukového slovníku (digitální industrial, mikrošumy, elektronické detaily) do nejširšího povědomí, navíc partnersky po boku akustického projevu (harfa Zeeny Parkins) a ve službách opravdové poezie. Snad lze říci, že Björk, dnes podstatně zajímavější než na začátku sólové dráhy, vyrostla do populárního tvůrce s originální vizí, jakými byli Fellini, Monty Python, Kundera. V anketě bodují i její přímí spolupracovníci, přizvaní na oceněné album *Vespertine*: sanfranciští Matmos spojují koncept (zvuky z jediného prostředí: tentokrát nemocnice) s abstrakcí a tanečními rytmy, projekt Herbert zase vede portisheadovský šanson k „vérité music", vysamplované ze zvuků týkajících se bezprostředního života přítomných muzikantů. Je znát, že scéna, nazývaná „microhouse" nebo „clicks and cuts" pokročila od experimentátorů do sdělnějšího území. Z dál hledající radikálů v anketě bodovali Cyclo (tedy duo vítězů festivalu *Ars Electronica*, Ryoji Ikeda a Carsten Nicolai), dále vídeňský klasik Fennesz (výstižná poznámka k jeho albu *Endless Summer*: „počítačová hudba, která je o něčem víc než o svém vlastním procesu") nebo alva.noto, projekt, v němž Carsten Nicolai míří od čirého zvuku k rytmickým, místy až tanečním strukturám.

Z České kotliny je těžko posuzovat kategorii hiphopu, jejíž scéna zřejmě právě prochází obdobím rozrůznění. Rapu a hiphopu se v Americe prodá nejvíc ze všech žánrů: snad právě tenhle fakt způsobil reakci v podobě hiphopového „undergroundu" nebo křížení žánru s hlukovou, elektronickou a experimentální scénou. Pochopitelně je ve hře i text: vyjádření, které nese dál štafetu angažovaného folku. Z ceněného vydavatelství Def Jux bodovali Cannibal Ox (2.) a Aesop Rock. Hiphop jako jediný ale vpouští do ankety velké vydavatele: vysoko dosáhla Missy Elliott (8., Eastwest/ Warner Music, populární diva s výtečnou zvukovou produkcí, prohlašovanou za inspirativní zmíněným avantgardistou Nicolaiem), ale i Nerd (Virgin) nebo DJ Krush (Red Ink/ Sony Music).

Progresivní periodika jako The Wire si pouštějí k tělu abstraktní hudbu na mnoho způsobů. V anketě se tak objevuje postrock (Tortoise, psychedeličtí Bardo Pond), volná improvizace (Evan Parker: *Strings With Evan Parker*, AMM: *Tunes Without Measure or End*, Sylvia Hallett: *White Fog*) či free jazz (David S. Ware: *Corridors And Paralells*). Snad první velké střety jazzu s free elektronikou, zvukově docela nový svět, vydali vloni Otomo Yoshihide (*Flutter*) a Dave Douglas (*Witness*). Je zajímavé, že první tři místa v jazzové kategorii obsadila první vydání starých nahrávek – Johna Coltranea, Sun Ra & His Intergalactic Arkestra a Milese Davise. Chce se tím říci, že současná jazzová scéna stagnuje? Možná, ale první edice starého materiálu dostávají prostor i mimo jazz. S napětím jsou sledovány minimalistické „předvelvetovské" nahrávky, které vydává John Cale na značce Table of the Elements, událostí (zdaleka ne jen pro progresivní společnost) se stalo

sedmialbum Charleye Pattona, bluesmana zaznamenaného ještě před Robertem Johnsonem. Otec projektu a Pattonův monografista, legendární kytarista John Fahey se vydání těsně nedožil. Překvapivě silné je album kalifornského kytaristy Shuggieho Otise *Inspiration Information* (1974), jehož uvolněný psychedelický soul vloni znovuobjevil pro svou značku Luaka Bop muzikant David Byrne. David Toop doprovodil nominaci alba Shuggieho Otise poznámkou: „Tahle nahrávka mi připomněla, proč jsem si začal pořizovat desky."

A pak anketa nabízí spoustu stylových originálů, pro něž se nejvíc hodí přihrádka „outer limits", česky „mimo kategorie" anebo „to jsem teda fakt ještě neslyšel". Zabodoval Peter Cusack, host pražského festivalu Alternativa, ale také manipulátor s vinyly Philip Jeck anebo severští improvizátoři nové generace z vydavatelství Rune Grammofon. Free nových rozměrů nabídl No-Neck Blues Band: ohlas blues, dovedený do velkého abstraktního jam sessionu, vede Jerry Yester, bývší producent Toma Waitse nebo Tima Buckleye. Americká hudba tu podléhá dekonstrukci, v níž se už podobá třeba východoasijskému folklóru. Mezi oceněnými „tvrdohlavými" jsou i japonští Acid Mothers Temple & The Melting Paraiso Ufo, hlukoví rockeři, inspirovaní Stockhausenem a realizující odstíněným, vnitřně živým noisem, své vize spojení s vesmírem. Jejich hudbu však recenzujeme v tomto čísle HIS VOICE – a tak, naštěstí, plavmo přecházíme od světové publicistiky ke své vlastní...

Kompletní anketu The Wire za rok 2001 lze najít na internetových stránkách časopisu (http://www.thewire.co.uk/articles/index.htm). Jen stručně upozorňuji na další ankety, jež přinášejí vhled do loňské produkce: z jazzu se překvapivě radikalizovaly výsledky v Jazz Times (www.jazztimes.com), nezávislou jazzovou scénu podnětně sleduje server www.allaboutjazz.com. Z etnické hudby stále vede v informovanosti časopis Froots (dříve Folk Roots, www.froots.demon.co.uk), k srovnání se nabízí pronikavě rostoucí server Afropop Worldwide (www.afropop.org). ■

## SKLADATELSKÉ SOUTĚŽE

■ **Le Premier Concours International de Composition du Quatuor Molinari**
Kompozice pro smyčcové kvarteto.
Neprovedená a nepublikovaná díla. Anonymní.
Durata: do 20 min.
Věkový limit: do 40 let k 1. 4. 2002
Ceny: 3000 CAD – 2000 CAD – 1000 CAD (+ provedení a nahrávky)
Uzávěrka: **1. 4. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Quatuor Molinari
C.P. 56536 Montréal
QC Canada HIW 3Z3
tel.: +514 – 527 5515
fax: +514 – 527 3550
**e-mail: qm@quatuormolinari.qc.ca**
**www.quatuormolinari.qc.ca**

■ **Brussels International Competition for Composers (Queen Elisabeth)**
Skladby pro klavír a symfonický orchestr (pro finále klavírní soutěže královny Elisabeth 2003). Anonymní.
Durata: cca 10 min.
Věkový limit: do 40 let (narození po 9. 11. 1962)
Ceny: 7 500 EUR
Uzávěrka: **8. 11. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Secretariat of the Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium
20 rue aux Laines
B-1000 Brussels – Belgium
tel.: +32 – 2 513 00 99
fax: +32 – 2 514 32 97
**e-mail: info@queen-elisabeth-competition.be**
**www.queen-elisabeth-competition.be**

■ **2. Kompositionswettbewerb für ein Orchestr- oder Ensemble-Werk**
Projekt na kompozici skladby pro velký orchestr nebo ansámbl. Na ukázku musí být zaslány dvě partitury, alespoň jedna z nich orchestrální skladba. Vybrány budou tři projekty, na jejichž základě bude objednána kompozice skladeb. Jedna ze tří skladeb obdrží cenu Nadace Christopha Delze, ostatní dvě budou honorovány jako zakázky.
Věkový limit: narození po 1. 1. 1966
Ceny: 50 000 CHF (Preis der Stiftung Christoph Delz), 10 000 CHF za zakázky
Uzávěrka: **31. 10. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
**delz@access.ch**

■ **International Composition Competition „...a Camillo Togni"**
Skladba pro 3 – 10 hráčů s nebo bez dirigenta. Nepublikované, neprovedené a neoceněné skladby. Anonymní. Možnost přihlásit více skladeb.
Obsazení: fl (picc., fl in G), cl (cl in Es, Bcl), 2vno, vla, vlc, arp, pno, cemb, perc.
Durata: 5 – 12 min.
Vstupní poplatek: 100 000 ITL (51,65 EUR)
Cena: 10 000 000 ITL (5164,57 EUR)
Uzávěrka: **17. 6. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Segreteria e organizzazione
Associazione dedalo ensemble
Trav.X no 25, Villaggio Prealpino
25136 Brescia, Italia
**e-mail: info@dedaloensemble.it**
**www.dedaloensemble.it**

■ **Dětská nota 2002 – 29. ročník autorské soutěže populárních písní pro děti**
Původní české písně pro dětský pěvecký sbor a dětské sólisty
Ceny: 30 000 Kč – 15 000 Kč – 10 000 Kč (+ 2 000 pro finálové písně)
Uzávěrka: **10. 3. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Jan Krůta – Arcadia Art Agency
Renoirova 1051/2a, 152 00 Praha

■ **Acousmatic Music Composition Competition „Metamorphoses"**
Soutěž je dvoukolová, první kolo je anonymní. Pro dříve neoceněná a oficiálně nenahraná díla.
Kategorie A: pro studenty kompozice a skladatele do 28 let
Kategorie B: pro všechny (vč. kat. A) do 50 let
Skladby mohou být stereo nebo vícekanálové (3-8) nahrávky.
Durata: 8 – 15 min.
Bez vstupního poplatku.
Uzávěrka přihlášek: **15. 4. 2002**
Ceny: kategorie A – vydání skladby na CD, kategorie B – 2 500 EUR
Bližší informace a přihlášky HIS nebo:
**musiques.recherches@skynet.be**

## INTERPRETAČNÍ SOUTĚŽE

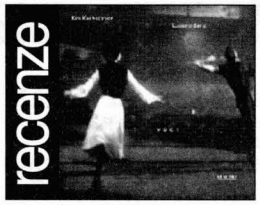
■ **Mezinárodní hudební festival Brno – VII. Mezinárodní interpretační soutěž**
Obor: varhany, varhanní improvizace
Místo: Brno
Termín: 20. – 29. 9. 2002 (26. 9. – varhanní improvizační soutěž)
Věkový limit: do 30 let (tj. narození po 20. 9. 1972)
Vstupní poplatek: 1000 Kč (improvizační soutěž 500 Kč)
Ceny: 100 000 Kč – 55 000 Kč – 20 000 Kč (improvizační soutěž 25 000 Kč)
Uzávěrka: **30. 4. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
ARS/KONCERT s.r.o.
Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: 05 – 43 23 31 16, fax: 05 – 43 23 33 58
**e-mail: mhfb@arskoncert.cz**
**www.arskoncert.cz**

■ **International Music Competition – Jeunesses Musicales Romania**
Obor: klavír, klarinet
Místo: Bukurešť, Rumunsko
Termín: 9. – 15. 5. 2002
Věkový limit: kategorie do 10, 14, 18 a 30 let
Vstupní poplatek: 60 USD
Ceny: celkem za 12 000 USD
Uzávěrka: **15. 3. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Jeunesses Musicales Romania
P.O.Box 13-53, Bucharest 13, Romania
tel.: 40 92 383 542, fax: 401 323 66 00
**e-mail: jmrluigi@dial.kappa.ro**

■ **VII Concorso Internazionale Premio Trio di Trieste**
Obor: komorní soubory: housle a klavír; viola a klavír; violoncello a klavír; klavírní trio; klavírní kvarteto; klavírní kvinteto
Místo: Trieste, Itálie
Termín: 20. – 26. 5. 2002
Věkový limit: průměrný věk souboru do 32 let (k 31. 12. 2002)
Vstupní poplatek: 100 EUR za soubor
Ceny: 10 000 EUR (+ koncerty a vydání CD) – 5 000 EUR – 4 000 EUR ad.
Uzávěrka: **15. 4. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Associazione „Chamber Music – Trio di Trieste"
via Mazzini 12, 34121 Trieste – Italy
tel.: 040-3480-598, fax: 040-3477-959
**e-mail: acm95@libero.it**
**www.acmtrioditrieste.it**

■ **51. Internationaler Musikwettbewerb der ARD München**
Obor: klavír, hoboj, fagot, klavírní trio
Místo: Mnichov, Německo
Termín: 2. – 20. 9. 2002
Věkový limit: ročníky 1972 – 1985 (trio 1970 – 1985)
Vstupní poplatek: 80 EUR (trio 130 EUR)
Ceny: 10 000 EUR – 7 500 EUR – 5 000 EUR (trio 20 000 EUR – 15 000 EUR – 10 000 EUR) a další
Uzávěrka: **30. 4. 2002**
Bližší informace HIS nebo:
Internationaler Musikwettbewerb der ARD
Bayerischer Rundfung
D-80300 München
tel.: +49-89 59 00-2471, fax: +49-89 59 00-3573
**e-mail: ard.conc@br-mail.de**
**www.ard-musikwettbewerb.de**

# CD recenze




## luciano berio: voci

Naturale; Sicilian Folk Music.
Kim Kashkashian – viola,
Robyn Schulkowsky – bicí,
Radio Symphonieorchester Wien,
dir. Dennis Russell Davies.
69:42, ECM New Series 2001.

Síla mnichovského vydavatelství ECM v čele s Manfredem Eicherem tkví především ve vyhraněné a originální dramaturgii. "Soudobá" řada ECM New Series jako by posluchačům zjevovala svět soudobé hudby ve zcela novém světle. Nejen že jim vydavatelství pomáhá zorientovat se na tomto vrstevnatém a pro mnohé nepřehledném poli; mají také jistotu, že nahrávky z New Series budou v mnoha ohledech výjimečné.

Tak je tomu i v případě alba *Voci*. Z rozsáhlé a mnohostranné tvorby Luciana Beria, jedné z největších žijících postav nové hudby, zaměřil dramaturg svou čočku na díla, jež čerpají impulsy z lidové hudby, v tomto případě sicilské. O co užší výřez z Beriovy hudby máme před sebou, o to hlouběji a zároveň komplexněji máme možnost se s ním seznámit. Deska totiž neobsahuje jen titulní skladbu *Voci*, oprávněně považovanou v rámci tohoto směru skladatelova zájmu za zásadní, ale také z velmi podobného materiálu vzniklé *Naturale*. Sólové viole, která přednáší, quasi-improvizačně rozvíjí, transformuje a komentuje originální sicilské melodie, sekundují ve *Voci* dvě orchestrální skupiny a tři hráči na bicí. Okolo sólového partu tkají jemné orchestrální pavučiny, které se k viole připínají těsněji či volněji – když imitují, kontrapunkticky doprovázejí či v názvucích evokují její part, či "jen" vytvářejí jemné barevné předivo. Skladba tak skvěle naplňuje Beriův ideál práce s originálním materiálem, který spojuje tři základní přístupy: identifikaci s originálem, jeho využití jako záminky pro experimentování a jeho "přemožení" a "zneužití".

*Naturale* opět umisťuje sicilský "zpěv" do violy. Ale zatímco ve *Voci* violový part působil nad orchestrální plochou jako "nejautentičtější" součást struktury, zde je konfrontován přímo s originálem, nahrávkami sicilského lidového zpěváka, které pořídil v Palermu sám Berio. Ty nejsou těžištěm skladby, spíše jakýmisi vzdálenými reminiscencemi. Váha kompozice opět spočívá na violovém partu, který se zde neopírá o celý orchestr, ale o jediného hráče na bicí, skvělou Robyn Schulkowsky. Oproti symfonicky sofistikovaným *Voci* působí v podstatě sólové *Naturale* syrověji a oproštěněji.

Dramaturgický nápad, který je zodpovědný za jedinečnost tohoto alba, však najdeme uprostřed mezi Beriovými skladbami. Zde totiž zaznívá šest záznamů originálních sicilských zpěvů, které nám nejen didakticky přibližují materiál, ze kterého skladatel čerpal, a vytvářejí nezbytný kontext, ale jejich poslechem se vnímající uši přímo rozevřou a začnou chápat také jedinečnost Beriova přístupu, blízké i vzdálené souvztažnosti zpěvu violy a Sicilanů: jako příklad může sloužit v sicilské hudbě spontánní, u Beria umělecky přetavené využití mikrointervalů.

Robustně spontánní a zároveň přemýšlivý přístup americké violistky arménského původu Kim Kashkashian (jednoho z kmenových umělců firmy ECM) je dalším trumfem nahrávky. Její viola totiž opravdu expresivně zpívá, s potřebnou "sicilskou" nostalgií i drsností. Tam, kde je to nutné, je však zároveň schopna tlumočit i sofistikované momenty partu, zvláště v místech, kde jde o vzájemnou interakci s orchestrem. Ten jí ve *Voci* oplácí stejně, v momentech bezprostřední interakce hraje maximálně citlivě; tam, kde má možnost se projevit samostatně, předvádí záviděníhodnou škálu barevných a dynamických nuancí.

Po cageovském disku (*The Seasons*) předkládá ECM další důkaz, že tvorbu klasiků nové hudby, často neprávem považovanou za málo srozumitelnou, lze prezentovat zasvěceně i atraktivně zároveň.

TEREZA HAVELKOVÁ

## kaija saariaho: château de l'âme

Graal Théâtre, Amers
Esa-Pekka Salonen, Gidon Kremer,
Dawn Upshaw, Anssi Kartunen
71:31, Sony Classical 2001.

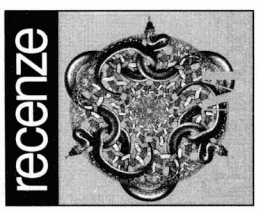
Kaija Saariaho v sobě spojuje poslední vymoženosti francouzského hudebního vývoje s finskou otevřeností a hledačstvím. Prošla studiem u Paavo Heininena, Klause Hubera a Briana Ferneyhougha a od roku 1982 žije převážně ve Francii, kde začala stáží v pařížském IRCAMu. Spolu s Magnusem Lindbergem je pokládána za vůdčí reprezentantku současné finské hudby. Na CD *Château de l'âme* tomu odpovídá neméně hvězdné obsazení interpretů: diriguje Esa-Pekka Salonen, sólisty tří koncertantních skladeb jsou Gidon Kremer (housle), Dawn Upshaw (soprán), Anssi Kartunen (violoncello).

*Graal Théâtre* uvádí extatický začátek Kremerových houslí ke kterému se postupně přidává orchestr. Sólo, monodicky doprovázené orchestrem, je vystavěno z repetitivních frází přecházejících z tónů do barev. Druhá věta je jakýsi rozhovor energického houslového partu s výbušným doprovodem orchestru. Zdrojem emotivního napětí je jakoby zadržovaná energie, která jen tu a tam vyrazí na povrch jako pára pod pokličkou. *Château de l'âme* se odehrává na ostinatu v basu, nad nímž probíhá harmonický proces vztahující se

k základnímu tónu jako proměnlivá mixtura. Spolu s temnými údery velkého bubnu tvoří působivý zvukový základ, nad nímž se odvíjí křehký zpěvní part. *Amers* je založeno na střídání ploch ovládaných spektrálně znějícími harmoniemi. Cello proplouvá daným tónovým prostorem a vystupuje ze zvuku ansámblu ne jako sólista v obvyklém smyslu, ale jako jedna z barev, která je zvýrazněna. Saariaho využívá bezezbytku možnosti harmonického rozkladu barvy tohoto nástroje. Podobně jako u francouzských „spektralistů" probíhá hudba v pravidelných dynamických náporech, jejichž nástupy se zhušťují nebo zpomalují. Výrazivo tohoto stylu odkazuje více k přírodním asociacím (vlny, vítr) než ke konotacím z jiné hudby.

Dnešní hudba Saariaho – na rozdíl od jejích prvních skladeb založených na kalkulaci inharmonických spekter – se vzdaluje od původní radikálnosti v naplňování tohoto konceptu a stává se spontánnější. Spektrální materiál v ní není centrem hudební výpovědi, ale pouze dodává její hudbě velice kultivovaný zvuk. Sólové party jsou nositeli expresivní roviny a mají i melodické kvality. Výsledkem je ženský delikátní hudba, v určitých polohách až zvukově hedonická. Provedení nejlepšími interprety a technicky dokonalá nahrávka teprve odkrývají všechny skryté kvality této hudby, která bezesporu patří k tomu nejlepšímu, co dnes v soudobé hudbě vzniká. Pro naše vnímání to stále je, a ještě dlouho bude, poněkud exotický styl. Vyrostl v podmínkách jiného technického a interpretačního zázemí a do našeho prostředí je tudíž těžko přesaditelný. Právě proto stojí za poznávání.

MIROSLAV PUDLÁK




## ikue mori: labyrinth

46: 27, Tzadik 2001.

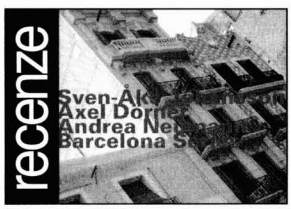
Japonka z newyorské downtownské scény, virtuoska na bicí automaty, přibrala do svého světa notebook a tedy elektronické procesy, zuřící v reálném čase koncertu. Svůj slovník tříbí dvacet let: vyloučila z něj akustické zvuky, bicí automaty se pod jejími propojeními navzájem atakují a řetězy logických funkcí tak roztáčejí nepřehledné spirály, črtají sítě a zvukokmeny, jakousi geometrii živého. Mori je pro svou permanentní překvapivost silná spolupracovnice (viz třeba trio Kim Gordon – Ikue Mori – DJ Olive a jejich album na Sonic Youth Records), toto album je však jejím sólem, kam shrnula dosavadní zkušenost s laptopem Apple.

Nemýlím-li se, software Max pracuje s plynulým průběhem zvuku, pro jehož proměnu vytváří hudebník podmínky v reálném čase. Hudba *Labyrintu* je opravdu mnohdy zřetelně nesena z přítomnosti k dalšímu okamžiku, jako bychom sledovali jedoucí auto, vývoj bytosti ve zrychleném filmu, historii místa. Kauzalita hudby je ale slabá, Mori je z jiného světa než DJové chválení za to, že jejich „set" má průběh, gradaci, příběh. Autorka nejspíš nechává přístroje, aby si do určité míry jely po svém, aby vtiskly svůj charakter a přirozenost do vytvářené hudby.

Zvukově jsme ve velmi specifické krajině: trsech bubnových a zvonových úderů, jen občas konfrontovaných s elektronickým vrněním. Mori ale zasahuje do všemožných parametrů zvuku: přelaďování zvuku v jeho průběhu jednou evokuje bluesovou kytaru, jindy asijské bubny nebo zvuky z filmových sci-fi. To všechno ale jen hádá naše zkušenost, stejně jako si k abstraktním strukturám může přiřazovat děje a obrazy.

Je to hudba primárně bez beatového tahu, jazzové exprese, skladatelského pevného konceptu: a přece všechno z jmenovaného uvnitř *Labyrintu* po svém vězí. Na každý pád je Mori zcela svá – a mohutná vlna nové elektroniky to jen potvrzuje, nelze vypátrat někoho, kdo by se jí podobal. *Pohled baziliška*, *Liščí ocas*, *Quetzalcoatl*: názvy skladeb jsou stejně nejisté, jako jejich vyznění. Není úniku: tato hudba žádá od posluchače, aby se rozhodl, čím pro něho je.

PAVEL KLUSÁK




## sven-åke johansson, axel dörner, andrea neumann: barcelona series

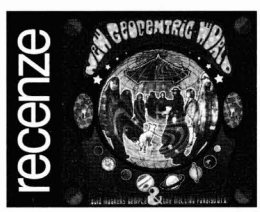
53:17, Hat Hut 2001.

Nejstarší z hráčů, bubeník Sven-Åke Johansson, má za sebou dost svébytné projekty. V bývalém východním Německu synchronizoval jazzovou improvizaci s dělnickými kováky a svářeči, v roce 1996 dirigoval vlastní *Koncert pro dvanáct traktorů*. Není v tom futuristický obdiv k práci ani nové levičáctví, Johanssona zajímá hudba v obou svých podobách: jako záměrná koncertní aktivita i jako zvuk přirozeného světa. Na albu, vzniklém v hudebníkově barcelonském bytě (snímek na obalu?), hraje na „obyčejné" bicí, ovšem neobyčejnou hudbu. Trumpetista Axel Dörner, v posledních letech významný exponent scény volné improvizace, svým nástrojem vytváří jen šumy, dechy, perkusívní zvuky (tradiční trubková hra, zde řekněme ve webernovské melodice, zní na albu jen ve dvou výjimkách). Třetí hráč, Andrea Neumann, hraje podle dokumentace na „pianoharp": vnitřní klavírní rám, s naprostým ignorováním klávesnice a pedálů.

Trio je mezi novinkami v katalogu pozorného, až bibliofilsky selektivního Hat Hutu výjimkou: Werner X. Uehlinger dnes vydává víc jazz než volnou improvizaci. Vrství svou aktivitou hudbu, která i ze záznamu navozuje prostorový paradox: klavírní harfa je nástroj interiéru, jasně omezeného vnitřku, bicí jako by reprezentovaly otevřený prostor, exteriér. Dlouhé zvuky z trubky k tomu všemu rýsují horizontálu, obzor, nekonečný úběžník nebe. Hudba je na hony vzdálená žhavé energii free jazzu, však se také jazzového slovníku dotýká jen tu a tam. Otazník se vznáší i nad emotivností nebo obrazností takové hudby. Není úmyslem, a občas zní opravdu vyprázdněně: ale v poznámkách z poslechu po sobě čtu i poznámky „Pán prstenů" a „De profundis", takže kdoví. Neuzavírat.

U takové hudby by měla být, a nejen v českém prostředí, nejprve hodnocena vůle a schopnost k nové komunikaci: a pak teprve může kritik opatrně zjišťovat, nakolik lze aktuální vystoupení či album pokládat za zdařilé. V dnešním hudebním světě, kde většina hudby míří jakoby do minulosti, je dobré držet se toho, co si umí užít přítomnost a otvírá potenciál pro budoucnost. Trio na *Barcelona Series* komunikuje napínavě: trochu o sobě ví, trochu vytváří zvukovou krajinu synchronně, ale jakoby bez vzájemné reakce. Museli bychom vědět, která kritéria nasadit, který záměr vytknout před závorku, abychom mohli „soudit", byl-li naplněn. Tak nás hudba staví před otázky: která jsou ta hlavní měřítka, jsou jen jediná, a jak ze situace odečítat její platnou morálku? Vida, kam nás dovedla postjazzová volná improvizace.

PAVEL KLUSÁK




## acid mothers temple & the melting paraiso u.f.o.: new geocentric world of acid mothers

69:51, Squealer 2001.

Pod sáhodlouhým názvem skupiny se skrývá jedna z aktivit Acid Mothers Temple – proměnlivé společnosti dvanácti (jindy až třiceti) japonských umělců v čele s kytaristou Kawabatou Makoto, kteří se shlédli v euroamerickém avant-rocku šedesátých let. Za posledních pět roků stihli vydat přehršli alb, vydobýt si kultovní postavení, stát se největší akvizicí své vlastní firmy a vydávat i na dalších.

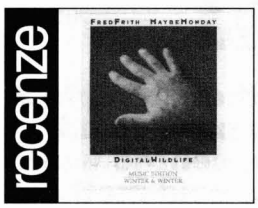
Jak je vidět z obalu, psychedelická manýra je skupině zákonem číslo jedna ve všech směrech, od obalů přes názvy alb (*Absolutely Freakout – Zap Your Mind* atd.) až k hudbě samotné. Přes množství zappovských odkazů jsou pro Acid Mothers hlavním inspiromatem zejména Hawkwind. Proto nás v úvodu alba nepřekvapí jedenadvacetiminutový jam *Space Buddha* postavený, až na půlminutové intro se zvonečky, z hluků vazbících kytar, elektronických

poryvů a nadužívaných činelů. Bohužel, v rytmu neměnném přesně tolik, aby evokoval onu starou otázku, nakolik je radost z bezbřehé improvizace v rocku přenosná z muzikantů na publikum. Nu, v žánru, ze kterého Acid Mothers pyšně čerpají svou inspiraci, je tato otázka tabu, takže je vše v pořádku.

Pozoruhodně, i když velmi komicky, se Acid Mothers vyrovnali s dobovou posedlostí hippies etnickou hudbou. Tradiční japonské nástroje a harmonie mají pouze funkci zpestření zcela západní hudby a znějí, jako když Evropané křísí něco jim nevrozeného. Schválně? Jinak tyto tiché momenty vůbec neznějí špatně, v rachotu ostatních písní plní velmi potřebnou funkci osvěžujících intermezz (zejména *Universe Of Romance* se zrovnoprávněnou elektronikou).

Za nejpovedenější skladby považuji *Occie Lady* a závěrečnou *What Do I Want To Know* (*Like Heavenly Kisses Part 2*). První z nich mnohem hutněji a na kratší ploše interpretuje hawkwindovskou posedlost *Psycho Buddhy*, až náhle v poslední čtvrtině ztichne a my slyšíme jen zvuky zkresleného klavíru, o nichž si netroufám říci, zda jsou pomalu hraným romantickým ornamentem nebo náhodným ťukáním do klaviatury. Patnáctiminutová *What Do I Want...* je ambientní plochou nejspíše ze zvuků varhan a kytarových vazeb, přesto patří k nejburácivějším momentům alba.

Upřímně řečeno, mám pocit, že pověst Acid Mothers je přinejmenším nadnesená, nejsou totiž vůbec ničím noví. Že si tuto nepůvodnost vymalovali na prapor, nás může, nebo také nemusí zajímat. Jsou prostě takoví jako celý acid rock přelomu šedesátých a sedmdesátých let: místy příjemní, zřídkakdy úchvatní a dost často nudící. A pokud hledáte fenomén japonské nezávislé hudby, můžete toto album zcela přeskočit. Samotné Acid Mothers Temple totiž nezajímá. PETR FERENC




## fred frith/maybe monday: digital wildlife

49:04, Winter & Winter 2002.

Předchozí Frithovo album u Winter & Winter *Traffic Continues*, na kterém se potkal s Ensemble Modern a Ikue Mori, byla nesnadno uchopitelná, hlubinně abstraktní hudba. S novým albem je to jinak: kvartet Maybe Monday (hádanka: z kterého evergreenu je to citát?) přináší hudbu odečitatelných emocí, hudbu, v níž se zrcadlí skladatelský koncept i živá interakce zúčastněných. Frith dal dohromady nástroje různých rodokmenů, které jako by se tu ale naschvál zkusily přiblížit barvou. Protagonista hraje na (bohatě modulovanou a preparovanou) elektrickou kytaru, podobně zachází s japonskou loutnou koto Miya Masaoka – avantgardistka prověřená zornovským downtownem. Larry Ochs je členem saxofonového kvartetu Rova (kde jsou ty časy, kdy Divadlo Archa zvalo hudebníky jejich významu), kvartet uzavírá Joan Jeanrenaud: cellistka, která nedávno odešla z Kronos Quarteta, se tak prezentuje v méně salónních souvislostech, než jak ji známe doposud.

Dávno není důležité, že Frith svou kytaru pokládá naplocho, kartáčuje ji, hobluje, otlouká a lechtá. Dřív se zdálo, že podstatné jsou výsledné zvukové možnosti, a také samo „scénické" uvedení nástroje do nového kontextu. Dnes mám otrlý pocit, že Frith se prostě naučil hrát na kytaru po svém, něco si zkomplikoval, něco ulehčil, ale je to hra jako každá jiná. V tomto smyslu se v pěti větách *Digital Wildlife* sešli čtyři partneři, aby skládali čtyřvrstvovou zvukovou realitu, bohatě využívající dynamiku nástrojů, iluzi pozadí a popředí, vzájemnou nápodobu i kontrast. Úvodní titulní skladba nastupuje s hlukovým blokem, který by mohl lehce odradit: na to pozor, za ním se skrývá bohatě modelovaná, proměnlivá hudba, zvukem nová, ale v podstatě navazující na známou estetiku. Skvělý důkaz Frithovy stálé invence a sebeobnovování vzbuzuje zájem o další aktivity: doporučení zasluhují stránky www.fredfrith.com s odkazy na nezávislé politické komentáře ale i s informací, že příští titul pro Wintery točí Frith s Arditti Quartetem.

PAVEL KLUSÁK

## extempore: velkoměsto

90:00, Black Point 2001.

Vydavatelství Black Point se se svou archivní edicí činí: koncem roku 2001 vyšla koncertní nahrávka programu *Velkoměsto* skupiny Extempore. *Velkoměsto* bylo sice již v roce 1991 vydáno firmou Globus International na gramodesce, zvuková kvalita nahrávky i úroveň provedení však nebyly z nejlepších. Nahrávka na aktuálním kompaktu byla pořízena při jiném vystoupení (při kterém byla kapela v podstatně lepší formě), je mnohem kvalitnější a navíc zmasterovaná. Disk je bohatě vypraven stošedesátistránkovou knížečkou mapující osudy a texty Extempore a oproti vinylu byl doplněn o chybějící skladby, které tehdy tvořily koncertní program.

*Velkoměsto*, postupně vznikající v letech 1979-1981, představuje vrchol v tvorbě Extempore a je prvním velkým počinem jejího tehdejšího leadera Mikoláše Chadimy, autora hudby i většiny textů. V kontextu českého neoficiálního rocku jde o dílo významné; v případě Extempore se umělecký vrchol vzácně kryl s vrcholem popularity. Odtud plyne výrazný vliv *Velkoměsta* na další pokolení.

*Velkoměsto* tvoří formálně pět částí, reálně sestává ze dvou. První třicetiminutovou část (CD 1) představují propojená témata I-IV, druhá část (CD 2) téma V – *Sny obyvatele velkoměsta* je hodinovým blokem písní.

Témata I-IV jsou dlouhé, neotřelé a fungující skladby. Převážně instrumentální, s kratší vokální vložkou uprostřed – Extempore pokračovalo ve své tradici „komponovaných programů." Až na klišé breaků bicích v prvním tématu a slabší třetí téma vše perfektně sedí, je propojeno v soudržné celky (což při průměrné stopáži kolem sedmi minut není vůbec samozřejmost), nikde nic neskřípe a nepřebývá. Kdo trochu sleduje Chadimovu tvorbu za uplynulých dvacet let, okamžitě pozná, že je zde položen základ jeho budoucí „makabrózní lyriky", jakkoli zpěv a zejména texty předjímají spíše novou vlnu. Kombinací ostinát, zvukových a hlukových ploch (preparovaná kytara) a typicky chadimovských melodií (zejména v prvním a posledním tématu) vznikla osobitá a podle mého názoru dodnes plně životná hudba.

To již bohužel nelze jednoznačně říct o písních obsažených na druhém CD. Ač vesměs mnohem kratší, drhnou. Trpí až příliš elementárními figurami, jsou si navzájem podobné a často nudí mechanickou aplikací postupu hluková pasáž – rocková figura – smyšlenojazyčný zpěv. Oproti dlouhým tématům mnohé působí poslepovaně, přestože jsou většinou založeny na jediném riffu. Rovněž úroveň textů je nevyrovnaná: od vyloženě povedených kusů (*Chlap a opice*) sklouzávají k dnes nic moc neříkající „bizarní banalitě" (*Pod tramvají*), erbovní to nectnosti budoucí české nové vlny. Ačkoli se najdou povedené kousky, písňová část působí celkově dojmem, že byla šita horkou jehlou a víceméně ředí invenci obsaženou v tématech I-IV. Nesporně, destrukcí dobových schémat (respektive jejich oholením na kost) a po stránce vysoce expresivního výrazu Extempore předběhlo svou dobu, leč obávám se, že tato jej posléze doběhla. Paradoxně prostřednictvím těch, kdož se písněmi inspirovali. Dříve než Chadima stačil (pokud by snad chtěl...) svůj pionýrský počin dovést do smysluplnějších (= pročištěnějších) poloh, činnost Extempore byla ukončena a její leader se ponořil do experimentování ještě hlouběji (a dodejme úspěšněji). Jeho pozdější tvorba pak odkazuje ne k písním, ale právě k tématům I-IV.

Naznačeného směru se tedy chopili jiní: že mistrův odkaz nezůstal zapomenut, si lze uvědomit již při letmém poslechu. Právě v oné zárodečně elementární podobě obsahují písně *Velkoměsta* téměř vše, čím se neoficiální český bigbít v letech budoucích vyznamenal – i nevyznamenal. Až nyní, kdy obojí patří minulosti, lze docenit jeho „iniciační" hodnotu.

Nutné je rovněž vyzdvihnout, že zejména hlukové pasáže naprosto explicitně předznamenávají Chadimovo industriální období (MCH Band: *198Four Well?!*), které se realizovalo za vydatné pomoci smyček a jiných vymožeností předtočených pásků. Evidentně tedy byla nejprve idea, a teprve poté Chadima hledal adekvátní prostředky k realizaci. Řekl bych, že zvláště v dnešní počítačové době je takový přístup nutno velmi ocenit. PETR BAKLA

CD recenze

TERRASONNE, občanské sdružení

# Dech puls světlo

**Dech, puls, běh...**
choreografie:
Tereza Indráková
hudba:
Ondřej Adámek

**Dech, čas, okamžik...**
choreografie:
Mirka Eliášová
hudba:
Michal Rataj

**Dech, stín, nic...**
choreografie:
Ioana Mona Popovici
hudba:
Ondřej Adámek

**Večer tří choreografií a tří hudebních kompozic, jejichž základem je**

**musique concrète**

**tančí: Jiří Bartovanec, Nikola Križková, Tereza Ondrová, Michal Záhora, Tereza Indráková, Daniela Klívarová, Lucie Klosová, Petr Opavský, Jana Sýkorová, Veronika Šimková, Ioana Mona Popovici**

**hraje: Moens, řídí Marko Ivanovič**
**flétna: Lenka Kozderková**

**scéna a kostýmy: Lucie Loosová**
**světelný design: Daniel Tesař**
**zvuk: Ondřej Urban**
**produkce: Martin Cikánek**

## 25.–26.03.2002 ve 20:00 hodin v divadle PONEC
## Husitská 24a, Praha 3

## Vstupenky

v pokladně Divadla v Celetné, Celetná 17, Praha 1
v síti TICKETPRO
v den představení v pokladně divadla PONEC (16:00 - 20:00)
informace a rezervace na tel: 24817886, 24813899

**Projekt finančně podpořili: Nadace Open Society Fund Praha, Nadace Český hudební fond**
**Poděkování: Bystrouška, s.r.o, Mediaport Pro, s.r.o**