

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

S

VOICE

T

3 / 2002



vienna art orchestra
klangforum wien
marek kopelent

Milí čtenáři,

jak jste si asi všimli, nebývalo mým zvykem psát úvodníky. Teď si ale říkám, proč s tím nezačít? Zvláště když v ruce držíte číslo, které je přeci jen trochu jiné, než ta předchozí. Je to totiž první číslo „tématické“. A téma zní: Rakousko.

Od počátku existence našeho časopisu se snažíme, aby se jeho náplň neomezovala jen na aktuální dění na české hudební scéně, ale abychom také posílali povědomí o tom, co se děje mimo naše úzce vymezené teritorium. A tak jsme tentokrát využili jedné aktuální domácí události – prvního českého vystoupení legendárního Vienna Art Orchestra – k hlubší a koncentrovanější sondě do rakouské hudby. Kromě rozhovoru s matthiasem rüggem, kapelníkem VAO, si tedy počtete i o jednom z nejvýraznějších evropských souborů soudobé hudby Klangforum Wien a jeho zakladateli Beatu Furrerovi, do širšího kontextu vás uvede Tomáš Dimter ve svém článku o rakouské avantgardní literatuře, Pavel Klusák shrne nejnovější vývoj rakouské progresivní hudební scény a nad stavem tradiční rakouské hudby se zamyslí Jan Sobotka. Rakousko totiž není daleko a nabízí víc, než se možná na první pohled zdá. Byla by škoda jej opomíjet.

Samozřejmě jsme ani tentokrát nezapomněli na domov. Kromě obvyklých recenzí koncertů a cédéček bych ráda upozornila na rozhovor se skladatelem Markem Kopelentem, kterému jsme dali slovo u příležitosti jeho 70. narozenin.

A na závěr ještě výzva: pište, volejte a e-mailujte nám své podněty, názory, kritiku i chválu. Rozhodně nechceme vést monolog!

Vaše,
Tereza Havelková
šéfredaktorka

Tereza Havelková

Obsah

Orchestr je model společnosti rozhovor s matthiasem rüeggem, kapelníkem Vienna Art Orchestra	2
Beat Furrer o Klangforu Wien a o opeře (rozhovor).....	6
Neměli ani titul (Tomáš Dimter) rakouská literární avantgarda	9
Jak je ti, Rakousko? (Pavel Klusák) rakouská progresivní scéna	11
Hudba pro jiné časy (Jan Sobotka) tradiční rakouská hudba	13
Osamělý rytíř Marek Kopelent (rozhovor)	15
recenze: Chvála otevřených hlav (Dech, puls, světlo..., divadlo Ponec, 25. a 26. 3.)	18
Dvě premiéry aneb nekřtěňátka (DG 307, Delta, 14.3.; Do Shashka, Klub 007, 27. 3.)	19
Neúplný protokol... ... o elektronické invazi na Skleněné louce	20
C.H. District – Suka Off, Pazvuky (Papírna 5. 4. 2002)	20
Ze všech stran (glosář ze světového tisku)	21
recenze CD	22

HIS VOICE 3/2002,
ČASOPIS PRO SOUČASNOU HUDBU

Vydavatel:

Hudební informační středisko o.p.s.

Redakce:

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

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:

Jan Sobotka (s. 14)
Julie Kopelentová (s. 15)
Hana Sládková (s. 18)
Karel Šustr (s. 19)

archiv Vienna Art Orchestra, Klangforum Wien
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 včetně poštovného: 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





orchestr

PAVEL KLUSÁK

J E M O D E L S P O L E Č N O S T I



ROZHOVOR
S MATTHIASEM RÜEGGEM,
KAPELNÍKEM
VIENNA ART ORCHESTRA



■ Jste z Zürichu. Jak jste se ocitl ve Vídni a založil tu Vienna Art Orchestra?

V roce 1974 jsem začal studovat klavírní hru na jazzové škole v Grazu. Odtamtud jsem po dvou letech odjel do Vídně. Viděl jsem kolem sebe spoustu talentovaných muzikantů, ale i dalších umělců. V té době už mě omrzelo hrát sólově. Má představa vystoupení se blížila happeningu: na jeden večer jsem sezval muzikanty, malíře, tanečníky, herce a další. Bylo vyprodáno bez jakékoli reklamy, pro tehdejší underground to byla událost. Těleso, které vystoupilo, jsme pojmenovali Le premier orchestre d'art en Vienne – pochopitelně je v tom ironie, protože ve Vídni mluví francouzsky snad ještě méně lidí než kdekoli jinde mimo Francii. Úspěch leckoho nadchl a vedl k další aktivitě – zanedlouho už čistě muzikantským.

■ Už v té době s vámi hráli oficiální zakladatelé Vienna Art Orchestra, legendární saxofonista Wolfgang Puschnig a klavírista Woody Schabata?

Ano. A na prvním koncertě hrál Harry Sokal, v té době s námi hrával i Franz Koglmann, krátce hostoval Christof Lauer. Rok po začátku přišli Harry Pepl, Werner Pirchner, polský saxofonista Leszek Sadlo, pak zpěvačka Lauren Newton. Už od začátku, od roku 1977, měl VAO mezinárodní, evropský charakter.

■ Sedmdesátá léta jsou i érou punku. Vy sami na svých internetových stránkách zmiňujete jako ústřední předmět diskusí uvnitř orchestru v roce 1977 anarchii. Když poslouchám váš první singl, ironickou a poněkud kabaretní píseň „Jessas Na!“, slyším tam právě tuhle drsnost.

Ale ano, trochu punková jsme tehdy byli. Ale zároveň jsme si k tomu drželi ironický odstup. Nezapomeňte však, že od té doby

je to pětadvacet let – a pár muzikantů je ve VAO po celou tu dobu! Lidé se žení, mají děti, kupují dům, mění se. I předměty diskuse se pak mění. Orchester, narozený do kontextu sedmdesátých let, neměl jinou šanci než růst a proměňovat se.

■ Jak je to s Vídni v názvu? Nastal někdy institucionální vztah mezi městem a vámi?

Ale vždyť to bylo od nás úplně ironické!! Byli jsme totální underground, a pojmenovali jsme se se vznešeností, která odkazovala k Vídeňským filharmonikům.

■ Rakousko má zřejmou tradici radikálního, až protispolečenského umění. V Česku je obecně známých pár jmen – od Thomase Bernharda a Elfriede Jelinek až k Herrmannu Nitschovi. S básníkem Ernstem Jandlem jste koneckonců natočili tři alba. Vidíte místo vašeho orchestru v tomto kontextu?

Všimněte si jedné věci. Umělci, o kterých mluvíte, jsou vesměs z Vídně a jsou s ní spojení. Ve Vienna Art Orchestra není z Vídně téměř nikdo: členové pocházejí z Korutan, Štýrska, Horních Rakous... Vídeň má v sobě něco velmi destruktivního a destruktivita je znát i na jejích umělcích. Méně na těch, kteří odešli: Joe Zawinulovi, v literatuře Christofu Randsmayerovi nebo Peteru Handkem. Ti jsou velmi odlišní. Ale kdo zůstal, je podle mého názoru poznamenán destruktivitou Vídně. Mimochodem, víte, kdo se nikdy nepěstal pokládat za vídeňského umělce? Hollywoodský režisér Billy Wilder (autor filmů jako Někdo to rád horké, Sunset Boulevard či Na titulní straně, pozn. red.), který se tu narodil. Ale VAO v sobě nemá „viennesse“ Bernharda nebo Elfriede Jelinek. Vždycky to byl mezinárodní organismus.

■ Poukazují na to rakouští hudební kritici? Ne. Řekl bych, že jazzová publicistika nemá

Nápis na domovním zvonku vídeňského domu říká VAO/ RUEGG.

Kapelník, organizátor, skladatel a aranžér

matthias rüegg

(který své jméno píše bez velkých iniciál) je asi opravdu jedno tělo s orchestrem, který letos slaví pětadvacáté výročí založení. Menší bigband, který vzešel z tvůrčího ducha, hravosti, anarchie a víry ve sdělnost jazzu, zahraje v pražské premiéře 1. května. Slyšet jeho současný program svébytných úprav témat Dukea Ellingtona znamená zažít pětadvacátou kapitolu dynamického příběhu. Ten se dotkl mnoha překladů do jazyka VAO (Mozart, Brahms, Satie, Gershwin, Dolphy, Mingus...), stejně jako vývoje vlastního stylu a vnitřních linií hráčských osobností. Během let se Vienna Art Orchestra stal oficiálně uznávanou akvizicí rakouské kultury: pravidelný novoroční straussovský koncert dokonce patřil 1. ledna 2000 jeho programu All That Strauss. Rozmlouvat dnes s rüeggem znamená mluvit s mužem, který svým myšlením i dlouholetou praxí utvářel a měnil pojem evropského jazzu.



...Je-li deska povedená,
pak díky tomu, že se povedla nám, případně mně.
Je-li špatná, pak proto, že my, respektive já,
jsme to nezvládli...

v Rakousku příliš vysokou úroveň, přinejmenším ve srovnání s Německem, Francií, Švýcarskem. Máme totiž svébytnou mediální situaci. Je tu jen jeden deník, který má přes milion čtenářů. Téměř všechny časopisy pak vycházejí u téhož vydavatele. Nacházíme se tedy v podivné situaci. A vídeňští kritikové neanalyzují, co slyší. Ale mimo Vídeň si to málokdo uvědomí.

■ Ve své hudbě se pravidelně vracíte k různým tématům, otázkám, motivům. Jedním z nich jsou – jak vy říkáte – non-evergreeny...

Vytváříme americký jazz z evropského úhlu pohledu. Troufám si dále říci, že hrajeme na dost vysoké úrovni, zvláště posledních deset let. To není pro evropský jazz zrovna charakteristické: nebývá nejpřesnější, tu je trochu do free, tu zase jiný. Ale nezapomeňme na jednu příčinu: ti nejlepší odcházeli vždycky do Ameriky! Obzvláště z východního bloku: zpěvačka Ursula Dudziak, váš Mráz...

■ Odcházejí i rakouští hudebníci?

Dnes už ne, ale platí to pro toho nejslavnějšího – Zawinula. Jiní tam trávili nějaký čas: kytarista Wolfgang Muthspiel, kontrabasista Peter Herbert byl pryč patnáct let. Obecně tedy vzniká problém: když nejlepší odejdou, kdo jsou ti zbylí nejlepší? A jistěže je tu dilema: Kdyby Miroslav Vitouš nebyl odešel, mohl být vítaným vlivem na vaše muzikanty. Také je však možné, že kdyby zůstal, nebyl by nikdy tak dobrý.

■ Co je tedy individuálního na jazzovém evropanství?

Jsme jiní už v tom, že hráči každé evropské kapely hráli jako děcka klasiku. Máme v zádech svou historii, dědictví. Zacházím s ním, a ať mě klidně poměřují s americkým jazzem. Nevzdávám se však evropské identity. A jsem-li postaven před úkol modi-

fikovat, přearanžovat témata Erika Dolphyho, zákonitě to bude od VAO znít jinak než od americké kapely.

■ Hravost a „překládání“ jedné hudby do druhé jsou jedním z výsostných znaků hudební postmoderny – v (post)jazzu pak okruhu newyorského downtownu. Když se však ohlédneme k počátkům Vienna Art Orchestra kolem roku 1977, zjistíme, že je to mnohem dřívější datum než kdy nastoupili se svými projekty Don Byron či Uri Caine...

Vím, že to není tak jednoduché, ale Steven Bernstein, trumpetista ze Sex Mob, za námi přišel po koncertě v Bostonu a řekl, to, co děláte, tady ovlivnilo kdekoho. Neberu to moc vážně a jako mnoha jiným muzikantům ani mně nepřijde důležité, jestli jsem něco udělal první. Spíš chci vydávat stoprocentní výsledek. Občas se ale něčeho dotkneme: na novém programu *Art & Fun* kombinujeme dvě rytmické sekce, akustickou a elektrickou, a já se opravdu nepamatuji, že bych hru s těmito dvěma elementy dřív někde zažil. Přináší dialog „straight“ jazzu a současnějšího přístupu.

■ VAO je sevřen zvláštním paradoxem. Naplňuje vaši vizi, a přitom máte soubor plný individualit, kterým musí být dána svoboda vyjádření...

Jistě, jinak by to absolutně nefungovalo. Ellingtonovský orchestr, to je vlastně model zdravé společnosti. Existuje tu pevný rámec i svoboda pro každého. To při troše štěstí funguje. Filosofie komunismu nezná individuum. Striktní kapitalismus zase upírá lidem emoce. Obojí vede k defektní společnosti. Je-li ale zdravá, je vyvážená: tvoří ji osobnosti, v jistých okamžicích jsou však „především“ členy společnosti.

■ Lze kapitalistickou a komunistickou disfunkci slyšet otištěnou v režimním umění?

Ne. Veškerá politika není umění k ničemu. Politika, to je, obecně vzato, velmi nízká úroveň lidské existence. Umění má k věčnosti úplně jiného. Umění mluví k věčnosti. Politika vytváří nanejvýš podmínky, rámec.

■ Ale co tradice jazzu spojeného s politikou – Charles Mingus, levicový Liberation Music Orchestra Charlieho Hadenova?

V Mingusových šedesátých letech byla pro černou populaci ještě velmi složitá situace: černí hledali způsob, jak se prosadit, jak upozornit: pamatujeme se přece, jak jejich sportovci po vítězství vždycky švihli sevřenou pěstí vzhůru, black power! S Hadenem je to ještě jinak. Jazzmani nebývají většinou dobří politici. Můžete zaujmout stanovisko. Můžete spojit hudbu s propagandou. Ale dokud neužíváte explicitní texty, sama hudba nemůže být nikdy politická. Případ Wagner není hudební kauza. Kdybyste podložil filmy o nacistech hudbou George Gershwin a pouštěl je opakovaně lidem, po stém zhlédnutí si obecný lid spojí Gershwin s nacismem. Kdokoli může říci o jakékoli hudbě: používám ji pro své politické cíle. Protože hudba sama nepromlouvá, neumí dát odpověď. V tomto smyslu je hudba němá.

■ Takže vy sám jste hudbou nikdy nevyjadřoval stanovisko?

Poslyšte, já odděluji vlastní politické názory od muzikantské práce. Osobně můžete zaujmout stanovisko: ale jakmile byste ho chtěl promítnout do hudby, nevyjde to. Vezměte si třeba Kurta Weilla: jeho hudba je na tak vysoké úrovni, na kterou politické obsahy prostě nedosáhnou. A koho zajímají politické souvislosti po dvaceti, třiceti letech? Ale umění zůstává.

■ Rád bych se vyptal na pár konkrétních projektů VAO, o nichž se špatně hledají konkrétnější zmínky. Tak třeba na



historicky prvním festivalu Jazz Saalfelden (1978) jste prý hráli společně s pětáctýřicetičlennou lokální dechovou kapelou?

Přesně tak. Mělo to zcela konkrétní důvod: tehdy bylo potřeba festival „zavést“, což bylo možné jedině integrací místních lidí. V malém horském letovisku byli mnozí lidé otevřeně proti festivalu, a ten nastavil velmi vlídnou tvář: bylo to venku, krásná neděle, místní muzikanti si zahráli, lidé korzovali, pili pivo a náš orchestr jim připadal docela zábavný. Už ani nevím, co jsem na tu saalfeldenskou objednávku napsal: chvíli hráli oni, chvíli my, bylo v tom dost citátů, pochody a polky z winterthurského kraje, od nás pak dost různá hudba... Tehdy jsem si ještě psal sám pro sebe sóla.

■ Spolupracovali jste také s avantgardistou Nam Jun Paikem, který připravoval s umělci celého světa televizní vysílání k olympiádě v Soulu v roce 1988.

Hráli jsme na nějakém parkovišti... aha, už vím! Hráli jsme tehdy něco z programu *Blues For Brahms*. Paik chtěl, abychom to hráli na místě, kde se Brahms narodil, a ukázalo se, že tam teď stojí parkoviště. Tak jsme hráli na parkovišti. Výsledný záznam jsem nikdy neviděl.

■ Další z vašich projektů: Jak jste přistoupil k transkripci Mozarta?

Myslíte ten projekt se sborem, nebo mozartovský film N-t M-zart? Aha, Vienna Art Choir. To je cyklus na celou desku, docela potrhly. Nazval jsem ho *From No Art To Mozart*: vyvlejí se tam krátké vokální útržky a motivy, divoké a podivné slabiky, až nakonec vyústí v drobný kousek od Mozarta. Máte to? Vyšlo to na značce Moers Music.

■ Nemám, ale znám: v Praze je jeden zapadlý obchod (PJ Music – Kuřecí ráj v Dittrichově ulici, pozn. red.), kde

mají snad celou produkci Moers Music.

Opravdu? Ty desky už dnes vůbec nejdou sehnat.

■ Na svých internetových stránkách litujete, že v osmdesátých letech VAO přešel k Moers Music – vydavatelství spojeném s festivalem v německém Moersu.

Ve srovnání s předchozím Hat Hut... (kroutí hlavou) Nevěděli jsme, co děláme. Ale když jsme přicházeli, Moers byl rozjetý, nadějný. Pak už ale o svých deskách nedokázali dát vědět, atmosféra byla špatná. Letos budeme v Moersu po letech hrát na festivalu: vydáme také kompaktní výběr toho nejlepšího ze starých alb. Reeditovat je všechny nemá pro mě smysl. Víte, tehdejší konec prvního období, léta 1985-1993, to byla nejslabší éra orchestru. Staršími alby jako *From No Time to Ragtime* anebo *Concerto Piccolo* jsme si nasadili vysokou laťku, pak se nechtěli opakovat, ale nevěděli, kam dál. Pochopitelně to byla především má vina a odraz mých osobních problémů. Orchester se změnil teprve, když jsem se změnil já. Od alba *VAO Plays For Jean Cocteau* už to zase má úroveň. Posledních deset let vnímám jako druhé silné období kapely.

■ Natáčeli jste pro různé firmy. Byli jste rozhodujícími producenty vždycky vy, anebo vás ovlivňovali a formovali producenti zvenčí?

Je to velmi jednoduché. Je-li deska povedená, pak díky tomu, že se povedla nám, připadne mně. Je-li špatná, pak proto, že my, respektive já, jsme to nezvládli.

■ Jako producent tedy neuplatňoval tlak ani Werner X. Uehlinger z vyhraněného Hat Hutu?

Vždycky se snažil ovlivnit práci, ale konečně rozhodnutí nechal na nás. Je to už dávno:

tehdy proběhlo pár tvrdých sporů. Dnes je to velmi starý muž a žijeme na navzájem vzdálených planetách... On vlastně dnes dělá do značné míry totéž jako před pětadvaceti lety. My jsme získali zkušenost s nahráváním, se zvukem, zníme úplně jinak... On víceméně zůstal u estetiky ze sedmdesátých let.

■ Zdá se vám tedy, že současnost je pro VAO šťastným obdobím?

Myslím, že ano. Mnozí z druhé generace hráčů jsou v orchestru už deset, dvanáct let. Pracuji víc se zvukem nástrojů než s technikou hráčů, ale technicky jsou muzikanti na velmi vysoké úrovni. Při obnovování základny se nikdy nedělaly konkursy, rozhlížím se kolem sebe. Nejnovější album, *Art & Fun*, přináší i album remixů: tím se propojujeme s estetikou, která přišla dávno po nástupu VAO. Nemám obecně Dje rád, nejsou to muzikanti, i když vymysleli nové principy. Ale experimentální směr, který uplatňuje i náš kytarista a autor remixů Martin Koller, má potenciál. Na velkém turné teď hrajeme zároveň tři programy: *Duke Ellington's Sounds of Love* (které zazní v Praze), *A Centenary Journey 1900-2000*, hudební cestu napříč jazzovými styly během sta let, a *Art & Fun*, která je koláží citací ze vší hudby, kterou jsme za pětadvacet let prošli. Ale měla by plně bavit i ty, kteří žádný z odkazů nepoznají.

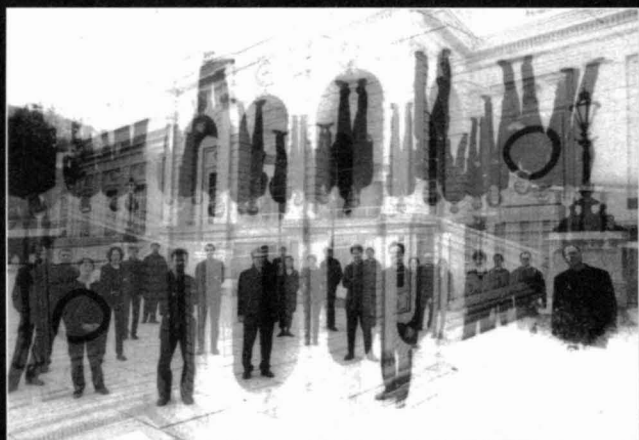
■ Co vám přináší stejně radosti jako hudba?

Má dcera Naima.

■ Zdají se vám v noci sny?

Občas. Zamlada jsem se setkal s Oscarem Petersonem a s Keithem Jarrettem, s každým z nich jen jedinkrát. Sen mi obě ta setkání protnul: u jednoho klavíru seděl Peterson, u druhého Jarrett. To bylo tak působivé, silné. Někdy také mívám vize: slyším zvuky.

www.vao.at



beat

O KLANGFORU WIEN A O OPEŘE

Florian Geßler, z němčiny přeložila Tereza Havelková

furrer

Klangforum Wien patří k těm několika málo souborům, které soudobou hudbu nejen na špičkové úrovni interpretují, ale také formují. Odvážně ohledává její teritorium až po nejzazší hranice, nalézá nové souvislosti a kontexty. V jeho letošním abonentním cyklu se objevují díla „klasiků“ soudobé hudby Antona Weberna, Luigi Nona či Helmuta Lachenmanna i premiéry děl psaných souboru „na míru“ (Georg Friedrich Haas, Enno Poppe ad.), Arnold Schönberg po boku bratří Schrammelů, jazzoví improvizátoři Franz Koglmann, Gene Coleman a James Emery stejně jako elektronik Christian Fennesz. Soubor si za sedmnáct let své existence vydobyl na světové scéně pevné postavení a z pohledu českých poměrů také záviděníhodné zázemí: podařilo se mu totiž stát se „institucí“, tělesem s pevným obsazením a profesionálním managementem, které celoročně koncertuje a nahrává. Jak už tomu u souborů soudobé hudby bývá, stála na počátku výrazná skladatelská osobnost. V tomto případě skladatel a dirigent **Beat Furrer**./hat/



■ V roce 1985 jsi založil Klangforum. Co tě k tomu vedlo?

Především to byla prostě potřeba hrát určitou hudbu a zpřístupnit ji publiku. Hudbu, která se v té době téměř nehrála – ve Vídni se vlastně nehrála vůbec. Mám na mysli Nona, Scelsiho, Feldmana, Xenakise, Haubenstocka-Ramatiho... Tak vypadaly první programy koncertní řady s názvem „Société de l'art acoustique“, kterou jsem zorganizoval spolu s kolegy z dirigentské třídy. Koncerty se konaly nejdříve v Muzeu moderního umění a později v „Secesi“ (výstavní síň „Wiener Secession“, pozn. red.) Byla to napínavá konstelace. Zpočátku bylo obtížné vůbec přilákat publikum, pak to ale začalo být přeci jen fascinující, protože jsme k určitým výstavám dělali korespondující programy. Vzpomínám si například na koncert, kdy v „Secesi“ vystavoval Sol LeWitt a my jsme hráli Mortona Feldmana. Bylo to ohromně krásné a skvěle to ladilo. Navíc tam bylo publikum, které nebylo vyhraněné „novohudební“, vlastně to vůbec nebylo hudební publikum, ale spíš publikum výtvarného umění...

Zpočátku jsme pořád měli problém s organizováním zkoušek s muzikanty, kteří hráli také v jiných orchestrech. Teprve později se ukázalo, že je nezbytně nutné pracovat s lidmi, kteří jsou volní, kteří mají čas zkoušet.

■ V původní sestavě jsi figuroval spíš jako dirigent, tedy interpret, a jako tvůrce programu...

To je pravda. Také jsem dělal velkou část organizační práce. Naštěstí nikdy ne sám – to bych byl beznadějně přetížený, protože nejsem žádný organizační talent. Nejprve jsem spolupracoval s Manuelou Bürki a později především s Primavera Gruber, která neobyčejně nezištně investovala svůj čas a energii a pomáhala mi. Bez ní by se mi nikdy nepovedlo dostat koncerty na nějakou úroveň... měsíce pracovala zadarmo, jinak to vůbec nešlo, peníze stačily tak na pokrytí honorářů muzikantů.

Myslím, že bylo důležité, že jsme začali jinde než v koncertní síni. Znamenalo to přirozeně volnost při sestavování programů,

nebyli jsme závislí na žádných „festivalových konceptech“. Svobodu jsem měl i co se týče finanční podpory. Bylo velké štěstí, že jsme měli mecenáše, který řekl: „Jen do toho! Udělej něco!“ a ne: „Zahraj tyhle skladby z mého programu!“. Od začátku nás také podporovala nadace „Pro Helvetia“. Bez té by to vůbec nešlo, protože od vídeňského magistrátu – a příslušných oddělení ministerstva – jsem se dozvěděl, že „máme soubory, i soubory soudobé hudby, a to stačí!“

■ Myslím si, že zvuk souboru byl dost jednoznačně formován tvými díly. Najdeme v jejich zvukovosti naopak stopy ansámbly? Jinak řečeno: existuje zde – třeba jen velmi jemný – druh symbiózy mezi skladatelem Beatem Furrerem a Klangforem?

Řekl bych, že jsem určitě měl příležitost se „uvnitř“ souboru vyvíjet... Vytvořil se mezi námi vztah důvěry – i když ne vždy bez tření, to je logické. Bylo mi brzy jasné, že se z Klangfora nesmí stát „Furrer-Ensemble“. Nikdy, v žádné z vývojových fází mě nenapadlo začít si hrát na šéfdirigenta, a také jsem velmi brzy pochopil, že je velmi důležité vtáhnout muzikanty do rozhodovacího procesu. Viděl jsem totiž, že jiné soubory trpí právě tím, že muzikanti hrají věci, které se jim předloží, ke kterým nemají žádný vztah.

Hudebníci byli vyučeni pro něco úplně jiného – vlastně je tomu tak ještě i dnes, že jsou muzikanti vychováni jako orchestrální hráči a hra v ansámbly po nich vyžaduje zcela jinou zodpovědnost. To byl také důvod, proč jsem jim při rozhodnutích začal velmi brzo naslouchat, jak co se týče dirigentů, které zveme, tak co se týče programu.

■ Po dlouhé době působení ses pak ze souboru stáhl...

Ano, v roce 1992 nebo 1993 – už přesně nevím – jsem do souboru přivedl Petera Oswalda a předal mu umělecké vedení ansámbly.

Místy to pro mě nebylo lehké, dát to takhle z ruky. Haubenstock mi vždycky říkal:

„Dávej pozor, nedávej to z ruky! Je to skvělá věc a ty ji musíš dál formovat.“ Já jsem ale viděl, že bych to zaprvé nikdy nezvládl dohromady s komponováním, a to bylo prostě vždycky mojí hlavní činností, a zadruhé že bych nebyl schopen dostat se za úroveň – ošklivě řečeno – „souboru z telefonního seznamu“. Myslím si, že jen díky tomu, že se soubor otevřel jiným dirigentům (přišel Sylvain Camberling, dirigoval zde Péter Eötvös), jen z této konkurence mohla vzniknout kvalita. A tak se také, jak se domnívám, mohl rozvinout onen zcela specifický zvuk Klangfora.

■ Kdo vlastně dnes rozhoduje o dramaturgii?

Už velmi dlouho máme zástupce hudebníků a programový výbor složený ze dvou muzikantů. Ti diskutují o programech a každý rok nebo dva se obměňují. Začali jsme s tím relativně brzy, ale hned to nefungovalo, byl to dlouhý „demokratizační“ proces. Zpočátku v tom ještě nebyla diskusní kultura, schopnost mluvit o estetických otázkách. Říkalo se jen: „To se mi líbí, to se mi nelíbí...“, ale nedocházelo k diskusi. Je to vidět na některých souborech, kde dochází k nesmiřitelným sporům mezi obdivovateli Lachenmanna a, řekněme, „reichovskou frakcí“... Podobné věci potřebují čas a je třeba mít důvěru, že lze něčeho takového dosáhnout. Ještě i dnes jsou lidé, kteří se angažují více i takoví, kteří se angažují méně, kteří se spíš drží v pozadí. Na přijímání funkcí tu není žádný tlak. Myslím si však, že mít důvěru v muzikanty bylo velmi důležité.

[...]

Velmi brzo jsem cítil potřebu hrát stále znova, „nechávat růst“ díla, která jsem považoval za důležitá – Mortona Feldmana jsem například objevil teprve s Klangforem. Jako skladatel jsem přirozeně trpěl tím, že se nějaká skladba uvede v premiéru a pak už se nehraje. Dnes už to tak není, nebo možná stále ještě ano, ale přeci jen o tom existuje lepší povědomí, i mezi pořadateli koncertů, a tak tahle premiérová mánie snad trochu polevila. Mnoho pořadatelů dnes chápe, že je třeba pečovat o repertoár.



Beat Furrer (1954) se narodil ve švýcarském Schaffhausenu. V roce 1975 se přestěhoval do Vídně, kde na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vystudoval dirigování u Otmara Suitnera a kompozici u Romana Haubenstocka-Ramatiho. Klangforum Wien založil v roce 1985. Svou první operu *Die Blinden* napsal na zakázku Wiener Staatsoper (premiéra 1989), druhá, *Narcissus*, měla v roce 1994 premiéru v Grazu. Jeho skladba *Face de la Chaleur* byla v roce 1991 provedena pod taktovkou Claudia Abbada a velký ohlas sklídila také kompozice *Nuun* pro dva klavíry a orchestr (Salzburger Festspiele 1996). Furrerovo profilové CD od firmy Kairos obdrželo v roce 2000 cenu německé kritiky (Preis der deutschen Schallplattenkritik). Na leden 2003 je v Grazu plánována premiéra scénického provedení třetí Furrerovy opery *Begehren*, na zakázku Oper Zürich vzniká opera čtvrtá, s pracovním názvem „Moderato Cantabile“, která by se měla dočkat premiéry v polovině roku 2003. Od roku 1991 je Beat Furrer profesorem kompozice na Hochschule für Musik und darstellende Kunst v Grazu. /hat/

Dřív to ale vypadalo takhle: „Už se ta skladba hrála v koncertním sále? Před dvěma lety? Tak to ji teď už hrát nemůžeme!“ Je dobře, že už to dnes neplatí.

■ Na objednávku Oper Zürich pracuješ na své již čtvrté opeře. Co je pro tebe při komponování opery nejdůležitější? Jaké máš pracovní postupy, strategie...?

Především nesmírně rád pracuji s hlasem. To je pro mne na opeře to nejvíce fascinující, divadlo a hlas. Také se zabírám otázkou, jak vyprávět, jak dosáhnout rovnováhy mezi slovem, pohybem a zvukem, aby jedno druhé doplňovalo a ne se jedno druhému podřizovalo, aby slovo z hudby nedělalo ilustraci. Nebojím se používat pojem „opera“, i když se mě pořád někdo ptá: „je to opera, nebo ne? Není to spíš oratorium?“ Vlastně mě to zas tak nezajímá, všechno jsou to určité předformy nebo formy opery. Stejně tak jako rané liturgické formy.

Je tu samozřejmě vždy problém pevných souřadnic – jakmile zpívám nějaký text, ocitám se ve stylistických kolejích, které zastírají vnímání jiných „cest“. V tak komplexním organismu jako je opera se tak ocitám v nebezpečí, že si posloužím tím či oním klisé. To je však problém, ze kterého je třeba čerpat kompoziční sílu.

Ve své první opeře *Die Blinden* (Slepci), a ještě i v opeře *Narcissus*, jsem jednoduše jasně oddělil instrumentální pojetí zpěvního partu a mluvené slovo. Mluvená řeč je pro mě stálým zdrojem fascinace, je to něco, s čím se pořád kompozičně vyrovnávám, ze zvuku mluvené řeči neustále čerpám podněty. Jenže, spokojit se s tímto rozdělením by mi nestačilo. Hledám také možnosti pohybu od mluveného slova ke zpívanému: Kde může začít zpěv? Jak dosáhnout přechodu mezi zpíváním a mluvením?

Jiným problémem je fixace na postavy, fakt, že se má postava od začátku do konce vyvíjet. To bych rád zpochybnil. Proč na sebe jedna postava nemůže brát různé role? To mě také zpočátku nutilo snažit se tuto lineariitu – také jeden důležitý pojem – rozrušit a přemýšlet více v kategorii prostorů, které se vzájemně doplňují a osvětlují. Až doteď jsem vyprávění vždy redukoval, buď šlo o mýtus,

o kterém se dalo předpokládat, že je známý, nebo o fragment nějakého vyprávění.

Když se mě někdo ptá: „Proč rozbíjíte strukturu vyprávění?“, říkám: „Já ji přeci nerozbízím“. Pořád totiž vyprávím, i když nic nevyprávím. Když postavím na jeviště židli, je to vyprávění, ta židle něco vypráví. Když někoho nechám zpívat, pak ta postava něco vypráví, třeba jinými slovy, nebo možná beze slov, ale vyprávění se nevyhne. A rozbít vyprávění navíc není mým hlavním zájmem. Mým cílem je najít formu vyprávění, která se kryje s mými kompozičními, hudebními idejemi. Jde přirozeně o silné vzájemné působení, jedno ovlivňuje druhé: formální záliby, které pěstují ve svých instrumentálních skladbách, nacházejí nějakou odpovídající podobu v rovině jevištního vyprávění.

■ Mluvil jsi o prostorech, které se vzájemně osvětlují, což vlastně implikuje statičnost. Tys ale kladl důraz na vyprávění, možná dokonce na dramatictíčnost...

To si nemusí odporovat. Je to proto, že mě v instrumentálních formách zajímalo vrstvení, perspektivy zvuku, „objektu“. Velmi často jsem pracoval s představou, že je vše v každém momentu přítomno, že to jen ustupuje do pozadí či opět vystupuje do popředí, že mezi vrstvami existuje pohyb. To jsem se právě v opeře *Begehren* (Přání) pokusil přenést do formy jevištního vyprávění. Předvádím současně několik textových vrstev, které se překrývají jako palimpsest, jednou vykukne jedna, jindy druhá, a vzájemně se samozřejmě osvětlují. Jsou to texty z různých dob a v různých jazycích. Je tam Ovidiovo vyprávění vedle vyprávění Paveseho, které je ovšem zase transformací jednoho mýtu... je to jako fresky, které se v průběhu skladby restaurují. Ale představa, drama, o které se to opírá, je zde také vyprávěno jen pár slovy.

Některé „sekvence“ jsem jednoduše opakoval. Například moment, ve kterém se on [Orfeus] otáčí a snaží se jí [Euridice] podat ruku, ale ona mizí. Ta scéna je asi čtrnáct minut dlouhá a tahle sekvence se v ní opa-

kuje pořád dokola, jako ve snaze něco zachytit (to by už však byla interpretace), ale také abych vytvořil jinou perspektivu. Tedy ne jen lineární sled diskursivních souvislostí; mělo by být možné slovo také někdy dovést až ke „zmlknutí“...

■ V opeře *Narcissus* nejsou – alespoň pokud vím – žádné pokyny, co by se mělo dít na scéně. Jsou takové pokyny v *Begehren* nebo ve tvé nové opeře?

V *Begehren* nejsou a v nové opeře určité také nebudou. Myslím si, že se prostřednictvím inscenačních pokynů člověk stejně nevyhne nedorozuměním. Můžeš jimi pomoci, to možná, ale to můžeš udělat i prostřednictvím hudebních pokynů. Myslím si, že je stejně nutné, aby se režisér – bude to znít banálně, ale bohužel to není samozřejmé – důkladně seznámil s hudbou a nespokojil se jen se čtením libreta. Velké nebezpečí tkví v tom, že důvěra v hudbu na straně režiséra chybí, a naopak velmi přítomná je důvěra ve slovo, a režisér se tudíž velmi dobře připraví ve věci obsahu, a už ne tak dobře co se týče hudebního detailu.

Před nedávnem jsme měli schůzku k *Begehren*, a bylo to vážně zajímavé. Režisérka chtěla, abych jí kousek po kousku vysvětlil, co se v hudbě děje: „povídej, zkus mi tu hudbu vysvětlit, vyprávět, popsat“ a dramaturg na to: „ach, to je nezajímavé, nejdřív musíš vědět: Kdo je tahle postava?“ A já musím dát zapravdu režisérce. Nelze vyjít z globálu – nebo z psychologie či interpretace – a pak jít do detailu. Myslím, že je třeba vycházet ze samotného zvuku, tak, jak to děláme, když komponujeme...

[...]

Sámozřejmě chci, aby bylo rozumět textu, to je jasné. Jsem přesvědčen, že to je záměr každého, i tam, kde se text ztrácí ve zvuku. Je ale možné slova uspořádat tak, že se zároveň zjeví aura slova oddělená od sémantické souvislosti, nebo je slovo vtaženo do jiné sémantické souvislosti, takže může být stále v pohybu. V určitém momentu se třeba sémantická souvislost objeví, je ji ale možné pak zase přehodnotit. Slova plují v prostoru a spojují se... ■

Když jsme v redakci HIS VOICE hledali podoby současné rakouské hudby, bylo nám jasné, že tamější progresivní tvorba žije po léta v jiném kontextu než u nás. Nejen otevřenost Rakouska Evropě a světu, ale také postavení umělce způsobilo, že „radikální“ umění vrostlo do rakouského povědomí samozřejměji než u nás. Současná hudební scéna je tedy jen pokračováním situace, která existuje v Rakousku déle a kontinuálně. Oslovili jsme tedy publicistu a překladatele Tomáše Dimtera. Jeho exkurs do nedávné historie rakouské radikální literatury je zároveň vzhledem do situace středoevropského radikálního umění v širším spektru. (red)



neměli ani titul

NIČITELÉ PŘÍBĚHŮ:

RAKOUSKÉ LITERÁRNÍ PROSTŘEDÍ JAKO MIKROKLIMA STŘEDOEVROPSKÉ AVANTGARDY

TOMÁŠ DIMTER

Spory o progresivitu avantgardní literatury se v Rakousku vedly už ve chvíli, kdy se rozpadalo Rakousko-Uhersko. Známí „rakouští“ reprezentanti „progresivního fin de siècle“ zemřeli už ve dvacátých nebo třicátých letech; po druhé světové válce se pak soupis jmen, která svým tvůrčím přístupem výrazně utvářela podobu světového románu, ztenčil o Ödöna von Horvátha, Josepha Rotha, Stefana Zweiga nebo Roberta Musila. Ti se v exilu konce války nedočkali, Franz Werfel a Hermann Broch se pro změnu odmítli vrátit. Není divu.

Na rozdíl od Německa, kde v literární sféře téměř okamžitě dochází ke snahám o individuální a nekonvenční vyrovnání s válečnou zkušeností, se v Rakousku až do konce šedesátých let „zabarikádováli“ autoři, jejichž poznávacím znakem se stal epigonální klasicismus, provinčnost a radikální odmítání všeho nového. Obnovením rakouského PEN klubu se tito autoři stali pilíři oficiální literární reprezentace Rakouska, přičemž ještě v roce 1955 na seznámení členů klubu najdeme nejméně deset autorů, kteří svými projevy vítali Hitlera a připojení k Německu. Proto také Hans Weigel v roce 1951 v narážce na Alexandera Lernet-Holeniu, vůdčí postavu „reprezentativního kulturalismu“, ironicky konstatoval, že „poválečnou rakouskou literaturu tvoří jenom dva autoři: Lernet a Holenia“.

nadšení a obvinění

Na straně druhé však s radikálními postoji otevřeně vystupuje básnická generace narozená kolem roku 1920: Ernst Jandl, Paul Celan, Friederike Mayröckerová, Hans Carl Artmann a další. Pro ni však zůstaly dveře rakouských nakladatelských domů na dlouhou dobu zavřeny. Téměř jedinou možností bylo publikovat své práce v bytí progresivních, ale málonákladových časopisech (např. *Der Plan*, *das silberboot*, *Wort in der Zeit* či *manuskripte*), anebo se přímo vydat do Německa, kde byla atmosféra vůči inovativním projevům vstřícnější. Když v roce 1951 pozval iniciátor (západoněmecké) literární Skupiny 47 Hans Werner Richter tehdy pětadvacetiletou Ingeborg Bachmannovou na sjezd této skupiny, byla „nervózní, citlivá a bezbranná Rakušanka“ fascinovaná atmosférou natolik, že si do deníku zapsala: „Stále mám v paměti ten autobus, do kterého jsme nastoupili v Mnichově, a který směřoval k Baltu, pamatuji si na první coca-colu, kterou jsme pili na zahrádce jedné mnichovské kavárny, přátelské stisky rukou, zábavné příběhy ... připadalo mi nepravděpodobné, že by to všechno mohli být spisovatelé, neměli ani titul, nejčastěji jenom křestní jméno... připadali mi tak neskutečně veselí, ještě nikdy předtím jsem neviděla tolik veselých lidí.“

Že důsledkem uvolněné atmosféry ještě nemusí vznikat avantgardní díla, dokládá vystoupení o generaci mladšího Petera Handkeho na zasedání Skupiny 47 v americkém Princetonu v roce 1966. Tento mladíček obvinil slovný výkvět německé "avantgardní" literatury z umělecké impotence, jejich literární výtvořky označil za idiotské, nedostatečné a banální. Handke to zkrátka Skupině 47 (kam svého času patřili například také Heinrich Böll a Paul Celan) spočítal jménem mladé generace.

karl z vídně

Zrod snad nejvýraznější rakouské avantgardní skupiny se datuje k 20. červnu 1957, kdy Gerhard Rühm, H. C. Artmann a následně Bayer a Achleitner zakládají *Wiener Gruppe* neboli Vídeňskou skupinu. Stala se hybnou silou progresivní literatury padesátých let a zároveň propagovala nejradikálnější podobu avantgardního psaní. To dokládá i skutečnost, že na veřejné čtení Wiener Gruppe nebyl přizván ani Ernst Jandl: přitom jeho experimentální básně uveřejněné v témže roce v časopise *Neue Wege* vyvolaly zásadní odmítnutí etablovaných konformistů, kteří ho nazvali „literárně bezvýznamným zastaralým avantgardistou“. Pro Wiener Gruppe však byly Jandlovy experimentální texty „příliš humorné“ a směřující k pointě, čemuž se Wiener Gruppe pokoušela vyhnout užitím poeticky čistých a radikálních modelů, které se vzpouzely čtenářově interpretaci jako například text Konrada Bayera *karl ein karl* (karel karel), kde se dočteme, že „der verzweifelte karl greift zum karl. aber schon hat karl karl genommen. da erscheint karl mit karl auf dem karl und wirft karl auf karl in den karl. karl kommt und findet karl...“ anebo Bayerova a Rühmova idea operety *upocená noha* s 365 účinkujícími, kde dochází v hotelu k záměně bot spících hostů, z nichž jednomu se chorobně potí nohy. Boty se zaměňují tak dlouho, dokud nevypukne epidemie. Nechutnost takových nápadů je jen zdánlivá; jejím cílem je odhalit simulovanou příjemnost tehdejší doby. Pro Wiener Gruppe směřovatně platil experiment a nutnost provokovat. Tím se její autoři snažili provést to, co zajímalo už Jamese Joyce, totiž nechápat jazyk jako prostředek komunikace, nýbrž jako prostředek, který představuje sám sebe, který „se“ ukazuje sám na sobě, což nemusí znamenat distanci od skutečnosti.

nové manuscripty

V roce 1968 získala Ingeborg Bachmannová Rakouskou státní cenu za literaturu. Ale i přes spontánní zrod řady uměleckých skupin zůstávají klíčové pozice literárního provozu v rukou starších

členů PEN klubu. Právě na to poukázal Ernst Jandl v roce 1972 při zahájení sympozia volného seskupení *Forum Stadtpark* (Fórum Městský park). O necelý rok později pak společně s třiapadesáti avantgardisty „Městského parku“ zakládá Gražské sdružení autorů (GAV). Jeho viceprezident Alfred Kolleritsch, „literární univerzální génius“, se o rakouskou avantgardu zasloužil rozhodujícím způsobem: stál u zrodu nejprogresivnějšího literárního časopisu *manuskripte*. Už v jeho druhém čísle najdeme jména Artmann, Bayer, Achleitner, Rühm, což však mělo za následek, že banka, která časopis finančně podporovala, odstoupila od smlouvy. Nicméně s výjimkou Thomase Bernharda představil *manuskripte* celý pozdější rakouský literární export.

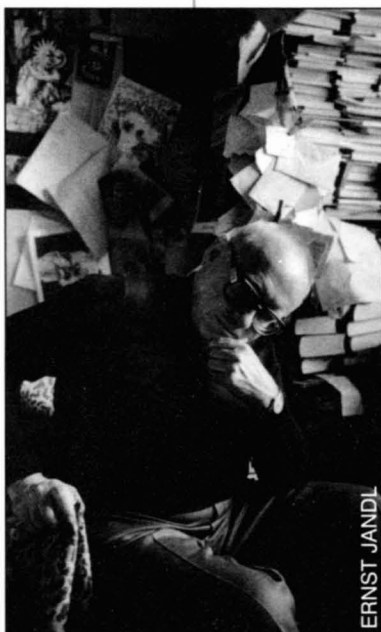
konec s vyprávěním

Od počátku sedmdesátých let až do současnosti je rakouská literární kritika zaměstnána sporem o vyprávění. Kniha Michaela Scharanga *Konec s vyprávěním a jiné povídky* konstatuje, že i když je nemožné s vyprávěním skoncovat, je nezbytné kriticky je přezkoumávat. Nejde o žádné novum: o totéž šlo autorům už na konci století počínaje Rilkovými *Zápisky Malta*

Lauridse Brigga, kde není možné nezaslechnout stížnost, že dar vyprávění není autorově generaci dán. Nejradikálněji se proti „příběhům“ postavil Robert Musil epochálním *Mužem bez vlastností*, kdy vyprávění odmítá kvůli jeho „charakteru zdánlivosti“, který umožňuje falšovat skutečnost. Poválečný odpor proti vyprávění se v rakouské literatuře projevil v textech zmíněné Wiener Gruppe, nelze opomenout ani tvorbu Petera Handkeho, zejména jeho román

Sršní (1964). Znamé je i Handkovo prohlášení „pokud může být mrtvý popsán detailně, nemůže být mrtvý doopravdy“. Patří sem i Wienerovo *vylepšování střední evropy* (1969), jež vycházelo mezi lety 1965 až 1969 v *manuskripte* jako „work in progress“. Provokativní podtitul román není nijak naplněn. Wiener proklamuje odpor proti jazyku, který je současně odporem proti společnosti. Píše, že „člověk je řečí znásilňován, neboť jazyk zachází až příliš daleko, a to je příklad toho, jak jazyk omezuje“.

Vůbec nejvýraznějším „prozaickým avantgardistou“ a nejvýznamnějším rakouským spisovatelem druhé poloviny dvacátého století je Thomas Bernhard, který sám sebe už v roce 1970 nazýval „ničitelem příběhů“. Bernhardovy příběhy a romány nemají podtitul „román“, ale spíše „rozrušení“, „náznak“ či „izolace“. Bernhardova pozdní tvorba (například *Staří mistři*, *Vyhlazení* či *Ztroskotanec*) završují jistou linii světového románu: příběh pro Bernharda tvoří naprosto zaměnitelnou složku textu. To, na čem záleží, je forma. ■



ERNST JANDL



INGEBORG BACHMANN



PETER HANDKE



jak je ti, rakousko?

Uspokojivá diagnóza rakouské progresivní scény od jiných jazzmanů
po neblahé racio elektroakustických improvizátorů

PAVEL KLUSÁK

Nevím, máme-li rakouské hudební scéně co závidět, ale po pár letech sledování rakouských úspěchů reflektovaných v britském a americkém tisku vidím, jak to tam prostě chodí jinak. Není na tom nic k divení: v Rakousku má scéna „současné“ hudby jiný charakter než u nás především proto, že celé Rakousko se nachází v jiné situaci než my. Příčiny ať odhalují sociologové, nám stačí ukázat na několikero rysů otevřenosti, které se Česku i Československu vyhnuly. Stručně: hledání nové hudby tu vede pryč od stylů, zároveň mnoho osobností klade nejméně takový důraz na proces jako na výsledek. Obojí platí pro generace a society, které vytvářejí navzájem dost různou hudbu.

Pokušitelem a rozrušitelem schémat byla i zde svoboda, kterou nabízí jazz: tedy model připraveného, svébytným slovníkem vyzbrojeného hudebníka, který pak může vstupovat do nových a nových konkrétních spoluprací a konfrontací. To platí pro elektroakustické improvizátory i manipulátory s laptopy, kteří dnes tvoří první linii rakouského progresivně-hudebního exportu. Právě tak lze však charakterizovat i generaci spojenou se souborem, jehož pětadvacetileté výročí charakterizuje nyní rakouský tisk sloganem „od revoluce k instituci“ – s Vienna Art Orchestra. Soubor, který naplňuje vizi svého šéfa, dávno nehrajícího klavíristy matthiase rüegga, je křížovatkou snad všech významných rakouských jazzových instrumentalistů. Snad jen jediný se však vyšvihl k zásadní osobitosti: saxofonista Wolfgang Puschnig. Právě on spojuje dva mistrovské pseudobigbandy, které svou svéráznou hrou s jazzovými kánony celý žánr vlastně reflektovaly: vedle Vienna Art Orchestra, kde strávil deset let, hraje přece Puschnig dodnes s Carlou Bley. V obou kontextech vytváří občas hudbu, která je schopna referovat k jiné hudbě: má nadhled a tedy i intelektuální sklon vnímat a komentovat hudební scénu.

Puschnig jako by během let zkoušel, kam všude lze v hudbě

dojít se saxofonem. Hraje free a abstrakci (třeba s Paulem Bleyem nebo varhaníkem Wolfgangem Mittererem), jakousi „experimentální píseň“ rozvíjel skvělým způsobem spolu se zpěvačkou Lindou Sharrock (silné album vzniklo jako záznam koncertu, kam nedorazili spoluhráči, takže se hrálo neplánovaně v duu), jedinečná byla jeho spolupráce s korejskými tradičními hráči ve dvojskupině Red Sun/ Samul Nori. I Puschnigova triáda nedávných alb nastavuje různé tváře: kvartetní *Aspects* (1999, Pao Records/ PJ Music) přináší ve vlastních delších klidných skladbách možnosti pro souhru s trumpetistou Herbertem Joosem, *Traces* (2001, Emarcy/ Universal) jsou duet s klavíristou Ulim Schererem a sahají od standardu až k využití alpských lidových nástrojů a vnitřního klavíru. Nejkekaleidoskopičtější *Chants* (2001, Quinton/ 2HP) mají pečeť tanečních rytmů devadesátých let, odrážejí se však i k zvukomalebné básnické poetice Ernstu Jandlovi (zpívá ji Linda Sharrock).

Puschnig je dobrý evropský syn amerického žánru: dokázal najít v saxofonovém světě tolik sebe sama, aby nemusel konkurovat americkým jazzmanům a zároveň aby ještě zůstal v jejich světě. V Puschnigově příběhu, zdá se mi, po svém pokračuje saxofonista Max Nagl. Tento čtyřicetiletý hráč už plně patří věku postmoderny: podobně jako postavy z newyorského downtownu vytváří konceptuální alba a programy, dotýkající se jednou filmové černé série, jindy fenoménu salónní hudby, potřeby poezie Edwarda Goreyho. Dáří se mu získávat příležitostné spoluhráče světové úrovně: Stevena Bernsteina, Julii Tippetts, Noela Akchoté... S Naglem mám svéráznou zkušenost: oba dva viděné koncerty mi připadaly chaotické a nezaostřené, tytéž programy na nahrávce vyjevily výtečný záměr a kompozici. Platí to především pro *Ramasuri* (Hat Hut, 2001), hudbu jako „nábytek psyché“, odvozenou ze salónní hudby pozadí. Suita pro mezinárodní desítku silných instrumentalistů (včetně legendy rakouské scény, nevidomého akordeonového

virtuosa Otta Lechnera) je komentář k neustálé poptávce (jistě nejen v Rakousku, s nímž se pojí klíše měšťáctví) po mělké, až moc oddechové hudbě, viz názvy částí *Helikon* nebo *Striptease*.

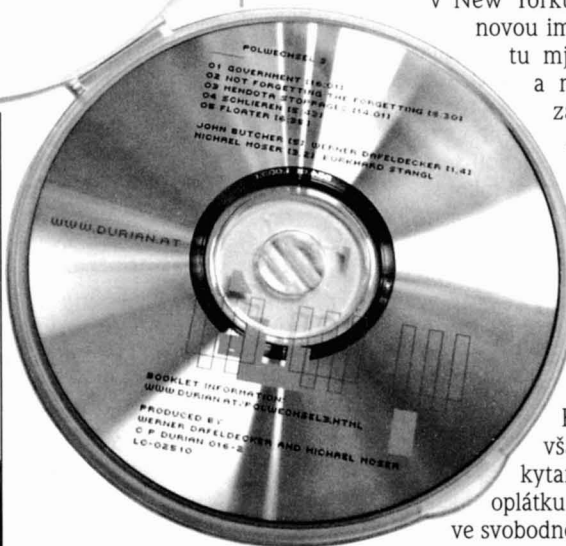
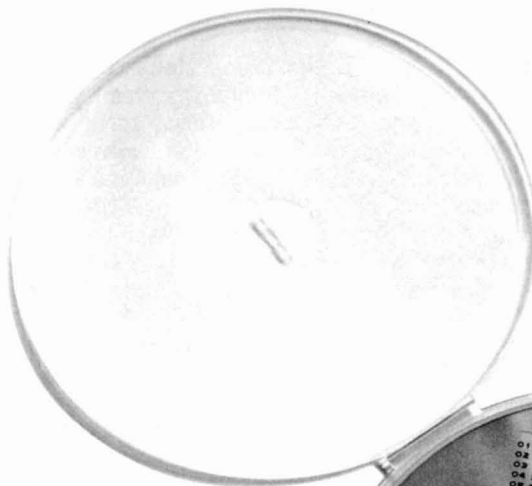
Puschnig i Nagl ještě vykračují od jazzu k etnice, komorní hudbě, jiné písni: tedy hudbě děje a kontur. Je tu však societa nepřilíš generačně vzdálená, směřující jinou trasou: od jazzu k volné nadstylové improvizaci, přes ni pak k „jinému“ použití hudebního nástroje, k bytostně nenarrativní hudbě abstrakcí, soustředění na zvukový detail a jiné rychlosti vnitřního času, korespondující s asijskou estetikou a vnímáním. Dvě vlny, které přišly po sobě, se navzájem ovlivnily: hráči na běžné nástroje (kontrabasista Werner Dafeldecker, kytarista Burkhard Stangl) se hluboce ponořili do světa elektronických modulací a své nástroje už často používají především jako zdroj prvotního signálu, o jehož charakteru se pak rozhoduje na další cestě krabičkami a softwarem. Laptopoví hráči (Christian Fennesz, sdružení Pita či Farmers Manual) zase od svých předchůdců převzali připravenost a tvárnost improvizátorů: jsou vlastně první generací, pro niž je snadno dostupné vybavení k pohotovému, improvizovanému řízení zvuku – tedy nikoli improvizaci na bázi melodie a harmonie, ale utváření zvukové matérie těch či oněch parametrů. Na počátku devadesátých let ještě hráli protagonisté scény ve skupině Ton.Art, která do sebe mixovala stylové postupy z vážné hudby různých historických i nových proudů, jazzu i improvizace. Trojice Werner Dafeldecker, Burkhard Stangl a cellista Michael Moser se však dobrali původnějšího výrazu v kvartetu Polwechsel (zprvu ho doplňoval pozounista Radu Malfatti, nyní saxofonista John Butcher). Postminimalistický Polwechsel skládá zvukové vrstvy, sestupuje k úplnému zvukovému detailu, staví vedle sebe minimální události akustické i elektronické a občas jej lze charakterizovat jako ticho, přerušované tu a tam čímsi nepatrným. Je to však i velkolepá výzva sledovat narůstání struktury a plynutí času na materiálu, který si naše uši musejí rozklíčovat nově, poprvé. Druhé album (*Polwechsel 2*, hat[now]Art 1998) i třetí (*Polwechsel 3*, Durian 2001) jsou jednou z nejklasičtějších ukázek současné rakouské radikální scény.

Další Dafeldeckerovy projekty naschvál používají podobné prostředky úplně jinak. Ve skupině Shabotinski (vede ji zároveň multiinstrumentalista Christof Kurzmann) vzlíná hudba přes rytmy až k písničkám (jistěže svérázným), Diphthongs jsou zase „virtuální skupinou“, hudbou sestavenou ze sólových nahrávek muzikantů, kteří ve skutečnosti vytvářeli materiál odděleně (Malfatti, Moser, Stangl...). Improvizace a hraní v nových a nových konstelacích má pochopitelně rub ve skládání a vytváření konceptů, a v racionální střední Evropě je to nepominutelná aktivita hudebníků: Dafeldecker i Stangl v minulosti psali objednané kusy pro Klangforum Wien. Jejich hudba však zůstává esenciálně klubová, přes spojení s technologií stále jaksi low-fi. Došla zřetelného uznání světové kritiky i festivalů, ale sám si ji těžko představuji ve velkých sálech. Ačkoli – po loňské londýnské Japanoramě a newyorské velké prezentaci japonských improvizátorů se nejspíš schyluje i k průlomů těchto hráčů. Mohu-li připojit soukromou pochybnost, pak se týká tendence k „vynálezectví“, již sleduji u Dafeldeckera či rovněž uznávaného experimentálního trumpetisty Franze Hautzingera. Úsilí o jinakost tu občas má vrch nad celkovou citlivostí, hledání nových prostředků hry vede k přílišné akčnosti a aktivitě... Zvlášť v častém partnerství s klidnými japonskými hráči, kteří nechávají události spíše jen tak téci (se znamenitým výsledkem), je na Rakušanech znát evropské neodfiltrovatelné racio a vůle, koneckonců i náš problém v hudbě a mimo ni.

Blesková návštěva Vídně v dubnu 2002 mi stvrdila, jak tu umění přicházející z neakademické hudební scény získává prestiž a pozornost. V obřím galerijním prostoru Museumsquartier se právě konala kontinuální šedesátihodinová reprodukce klasiků hlukové hudby, japonských Merzbows. V týchž prostorách jsem našel dílo, jež úzce koresponduje se statickými, a přece živoucími kompozicemi elektroakustických záchvěvů a šumů. Na výstavě současného indického umění Kapital & Karma je k vidění video promítané na olejomalbu: starý Ind navléká do jehly nit. Má ji připravenou proti uchu, snad ještě mříí, snad už pomalu jedná. Po chvíli napjaté spoluúčasti si všimneme, že video stojí. Za okamžik už zase běží, ovšem v téměř neznatelném ději. Do toho prakticky nerozeznáváme, co promítá video a co je jednou provždy zachyceno na plátně, na něž se promítá. Pěkný materiál k úvaze o plynutí a spočínutí.

Zbývá ještě jedna nutná poznámka. Řekneme-li Rakousko, musíme obratem vyslovit přinejmenším i Německo a Švýcarsko. Vazby na scéně jsou téměř nerozmotatelné. Šéf Vienna Art Orchestra, Matthias Rüegg, je Švýcar z Zürichu, a první i aktuální alba VAO lze najít na švýcarských labelech (Hat Hut, TCB). Rakušan Franz Koglmann, legendární trumpetista a skladatel, sice letos obdrží cenu města Vídně za zásluhy o umění, poslední léta však působí ve Frankfurtu, kde také finanční skupina Deutsche Structured Finance zřizuje „jeho“ pozoruhodné vydavatelství Between The Lines. Tam mimochodem vychází hudba z celého světa, tedy i rakouského kontrabasisty Petera Herberta, který žije většinu času

v New Yorku. Významným vydavatelstvím pro novou improvizaci je německý Grob (vychází tu mj. Franz Hautzinger, Joseph Suchy a mnozí další), rakouská Charhizma zase vydává třeba německé duo Annette Krebs – Andrea Neumann. Nagl vychází na Hat Hut (Basilej) a November Music (Londýn). Stálými hosty VAO jsou Tom Varner (lesní roh, Kanada) a Arkadij Šilkloper (saxofony, Rusko). Ustálenou představu o nesnesitelnosti rakouské konzervativní společnosti dokumentují odcházející umělci jako literát Peter Handke, žijící dnes v Paříži. Co si však myslet o tom, že francouzský kytarista Noel Akchoté se nedávno na oplátku usadil ve Vídni? Ať žijí svobodní lidé ve svobodném světě.





hudba

P R O J I N Ě Č A S Y

JAN SOBOTKA

V rozsahu, v němž fungovalo jako „žalář národů“, by Rakousko dnešního posluchače jistě uspokojilo lépe: celé Uhry, Balkán až k tureckým hranicím, jednou větší, jindy menší kus Itálie na jihu, Morava na severu, všudypřítomní Cikáni a klezmorim... V současných dosti těsně šitých hranicích se alpské země už tak barvitými nejeví a Vídeň se svým širším okolím jsou nadále spojovány spíše s tou hudbou, s jejímž donedávna privilegovaným postavením se ideologové World Music snaží skoncovat.

Jakkoliv se snad v posledních desetiletích skutečně podařilo decentralizovat vžitě vnímání hudební historie a geografie, samotné žebříčky WM, katalogy vydavatelství i zájem obecnosti jsou nadále pozoruhodně nevyvážené a nejspíše ještě dlouho bude některá hudba jaksi více „World“, zatímco jiná méně. Není nikterak těžké pochopit gádžovské tesknění při cikánských houslích, nadšení salónních bolševiků pro negerský jazz, blouznění beatlovských fanoušků po duchovních naukách ztracené kolonie či konjunkturu gójského interestu o klezmer. Ale kdo a hlavně proč by vlastně chtěl proniknout třeba do tajemství štajerácké hudební mentality?

Za nejpravděpodobnější vrchol ve vývoji lidové hudby rakouských zemí bývá považováno období zhruba od osmnáctého století až do počátku století devatenáctého. Výraznou roli hrály tehdy bordunové nástroje, tedy dudy a niněra, na počátku devatenáctého století ale již považované za spíše staromódní nástroje. Jako i jinde v Evropě, tento názor jen usnadnil masivní nástup harmonicky daleko pružnější knoflíkové harmoniky ve druhé polovině století.

Bordunový charakter hudby ovšem ještě dlouhou dobu přežíval ve hře rakouských lidových houslistů. Housle hrávaly obvykle v duu, a zejména na východě země i ve trojici nebo s violou. Ve Štýrsku hrávali houslisté obvykle s cimbálkem hackbrettem, v Tyrolích častěji s harfou. Oba tyto strunné nástroje se – ne ovšem vždy a všude – postupně proměnily z diatonických typů na chromaticky laděné instrumenty. Sestavy nástrojů bývaly ovšem velmi rozličné, například

hackbrett - harmonika - kontrabas nebo dudy - fagot (dlužno podotknout, že neméně dobrodružné kombinace dokládají z minulosti i tuzemské prameny).

Po roce 1800 začala do venkovské hudby pronikat z Vídně kytara, později ji v ještě větší míře následovala i citera, již v polovině století figurující jako symbol horalské hudby ve Stifterově románu *Der Nachsommer*. Do venkovské hudby začaly pronikat klarinety a další dechové nástroje, přičemž muzikanti ovládající i nástroje smyčcové pak hrávali podle potřeby buď jako „plechy“, nebo jako „štrajch“. Staršího data je naopak sestava bubínků s dřevěnými příčnými bezklapkovými flétnami, jaké se užívaly u vojska až do roku 1809. Naopak vysloveně rustikálním instrumentem je wurzhorn, alpský roh ve tvaru S. Lidový instrumentář doplňují ještě nejrůznější řehtačky, zvonce, mušle, brumle, zde zvané maultrommel, a další podobné nástroje. Zvláštní záležitostí je polyrytmické tleskání v závěru ländlerů zvané paschen.

V zásadě existují dva základní typy písní a tanců, snad odpovídající rozdílu mezi nížinnou a horskou částí země: horalský styl alpských zemí, tedy zejména ländler, jodler a schnaderhüpfli na straně jedné, a určitý obecný německý styl, tvořený baladami, vojenskými písněmi, duchovními zpěvy poutními, vánočními koledami apod. na straně druhé. Zcela samostatnou kapitolu vždy tvořily písně nepočetné chorvatské menšiny na moravsko-rakouských hranicích a samozřejmě slovinské písně v Korutanech a Štýrsku, kterými se na svých „cestách za slovanskou písní“ zabýval Ludvík Kuba. Způsobem zpěvu, zejména různými typy vícehlasu, se často odlišují i nepřilíživě vzdálené regiony.

Je příznačné, že Rakušané bez zaváhání zařazují do lidové hudby i městský folklór, tedy wienierlied a schrammel. Vzájemný vliv je zde totiž evidentní: na straně jedné jódliující zpěváci ve vídeňských lokálech, na straně druhé přítomnost wienierlied nejen v alpských údolích, ale třeba i v muzice severočeského venkova.

Komerční nahrávky, pořizované po roce 1900 ve Vídni, zachycují alespoň část velkých jmen minulosti. Nahrávky vznikaly víceméně ve

stejně době jako desky prvních bluesových královen či drsných interpretek rembetiky z egejských přístavů, a fotografie zpěvaček také mají podobnou atmosféru. Repertoár je tvořen především jednak typickými wienerlied, a jednak kousky hrajícími na strunu horalského sentimentu. Doprovod tvoří na nahrávkách povětšinou buď schrammelová kapela, nebo cetera. Poslední z velkých interpretů, jako byli Phillip a Mina Lamborovi, Mizi Starecek, Edi Stadler, bratři Matauschkové nebo Ady Rothmayer, byla údajně Maly Nagl, zvaná Malaschi, působící v rozhlase ještě v šedesátých letech. Jde ale o žánr fungující dodnes, byť především v rámci turistického ruchu v heurigen na úpatí Vídeňského lesa.

Jisté perspektivy v sobě skrývá především instrumentální stránka schrammelu, jak dokládá zejména písničkář Roland Neuirth se svým bandem Extremschrammeln. Schrammelový instrumentář tvořený několika houslemi, harmonikou a dvoukrkou kontraktarou (druhý krk bez pražců nese basové struny), případně ještě pikolou či klarinetem umožňuje dosáhnout naprosto neslychaných barev. Neuirth považuje nějakých sto třicet let starou hudbu bratří Johanna a Josepha Schrammelů za jakési vídeňské blues a sám také občas do blues či jazzu se svou kapelou odbočí. Je to ale v podstatě zbytečné, protože schrammel si zjevně vystačí s vlastními prostředky – povážlivé chromatické běhy dostatečně nahrazují glisanda bluesového bottlenecku či jazzového trombónu.

(Systematické reedici starých vídeňských nahrávek se věnoval Johnny Parth, který je zařadil do zvláštní řady Basilisk Records svého labelu Document Records, další historické i novější věci pak najdeme zejména v katalogu značky Trikont.)

Zatímco u nás byla lidová píseň od samého počátku předmětem zájmu – tu více, tu méně protivídeňsky orientovaných – vlasteneckých kruhů, jedním z prvních, kdo se začali zabývat sběrem lidových písní v Rakousku, byl sám arcivévoda Johann, který se od roku 1805 pokoušel zorganizovat ve Štýrsku vlastivědnou dotazníkovou akci, jejíž součástí byl také sběr lidových písní. Podobným způsobem pak postupovalo vídeňské ministerstvo vnitra(!), které v roce 1819 rozjelo velkorysou akci s dosud ne zcela jasnými motivy: totiž úředně nařízený sběr lidových písní v celém mocnářství. Akce, známá jako „guberniální sběr“, byla tím záhadnější, že její výsledky se posléze nedočkaly prakticky žádného odpovídajícího zpracování. Připomeňme ještě, že jde o pramen zásadní i v našich poměrech, předcházející mimo jiné sbírky Františka Sušila a Karla Jaromíra Erbena.

Následující období, tedy zhruba století jistého rozkladu tradiční venkovské hudební kultury, už mělo v Rakousku průběh poněkud odlišný od poměrů u nás, ale prakticky shodný s vývojem v okolních německy mluvících zemích, a to včetně českého pohraničí.

V konzervativnějším prostředí mnohdy výrazně izolovaných obcí v Rakousku probíhal vývoj zřejmě o poznání evolučnější cestou, zatímco v Čechách skončil víceméně vítězstvím dechovky a (s výjimkou východní Moravy a snad i Chodska) odsunem tradičnější hudby na odstavnu koleji již vědomě – mnohdy spíše městskou inteligencí – pěstovaného folklóru. Je třeba ovšem připomenout enormní popularitu citery u nás na přelomu století, harfeníky a štrajchové kapely, tedy všecko to, co se v naší odborné literatuře dlouhá léta odbývalo ne více než jednou větou. Co čeští folkloristé ignorovali jako germánstvím

zavánějící nešvary, představovalo zřejmě v Rakousku plnohodnotnou vývojovou kapitolu.

Necelých sto let po guberniálním sběru byl zahájen nový sběr, opět zahrnující i naše země. Zdá se ale, že potřeba nějakým způsobem organizovaného revivalu nebyla v Rakousku, kde přetrvávalo mnoho tradic v uzavřeném, ale o to spontánnějším kruhu obcí či rodin, pocitována tak naléhavě jako u nás. Přesto i tam postupně docházelo k pořádání rozsáhlejších folkloristických akcí, zejména tanečního zaměření, ústících nakonec v šedesátých letech ve festivaly písní a tanců podobné těm našim.



ROBERT LUGHOFFER

V posledních dvou desetiletích ale mnozí rakouští hudebníci zřejmě vycítili možnost vrátit se přece jen trochu hlouběji do minulosti, a to především k bordonové hudbě. Zatímco muzika dudáků a niněristů, s kořeny sahajícími až do středověku, se v Rakousku (nedlouho poté, co autentické dudy použil ve své skladbě *Die Bauernhochzeit* Leopold Mozart) vytratila z běžné hudební praxe o bezmála sto let dříve než v Čechách, u nás – částečně díky asociacím kolem tylovského dudáka Švandy – tento nástroj naopak fungoval dlouhou dobu jako jasná „staročeská“ protiváha nastupujících dechových kapel a poté jako klíčový instrument folkloristického hnutí.

Díky tomu se dnes jednotliví rakouští dudáci mohou obracet pro radu k českým folkloristům, hudebníkům i stavitelům nástrojů. A dochází ke kuriózní zpětné vazbě, kdy například dudák Robert Lughoffer, středoškolský učitel z Kremsmünsteru, perfektně zvládá tradiční improvizovaný polyfonní styl souhry s houslemi, jaký představoval patrně nejrozšířenější typ české lidové muziky, ale jakému se čeští dudáci a houslisté, odchovaní fixovanými harmonizacemi úpravců, nejsou většinou schopni přiblížit.

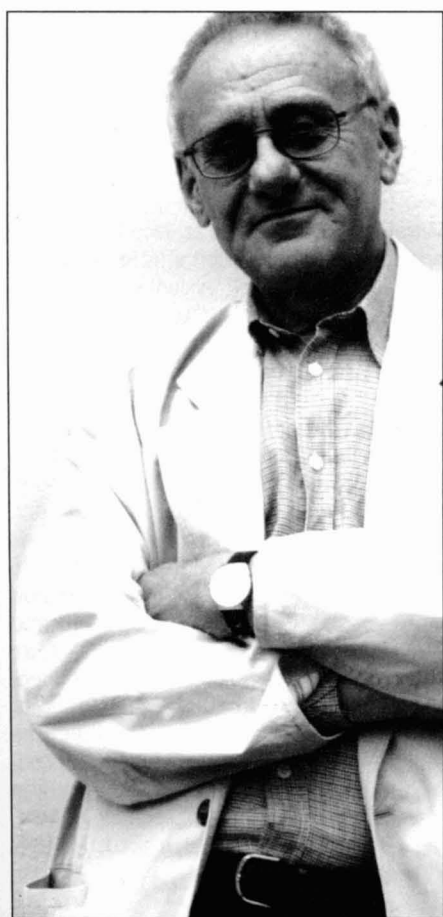


ROLAND NEUIRTH

Předsudky, s nimiž přistupujeme k citrám, jódlování či šrambandům, jsou do značné míry opodstatněné a žádné šokující překvapení nás v tomto směru nejspíše nečeká. Také tvrzení, že třeba ve srovnání s českou lidovou písní je ta rakouská krapet jednodušší, postavená na pouhých rozložených akordech, má v sobě zrnko pravdy. Otázkou ale je, zda „chyba“ spočívá v hudbě samotné, či pouze v požadavcích na ni kladených. Řešení, jaké třeba nabízejí autoři World Music Rough Guide v podobě jazzrockových a punkujících modifikací alpské muziky, totiž možná není nejšťastnější. Snad je lépe si uvědomit, jak je tato hudba prakticky nepřetržitě součástí rodinného

i společenského života v obcích, jak je propojena s událostmi církevního roku a se stále živými lidovými obyčejí. Stojí za zmínku, že výše zmíněný hornorakouský dudák dnes nestíhá vyhovět pozváním na svatby a podobné události v širokém okolí. A to – laskavý čtenář dovolí – v našich časech zdaleka není samozřejmé.

K pochopení věci stačí potkat ve Vídni na Příkopech pána v klobouku se štetkou a tmavozeleném kabátě: naše moravské kroje jsou možná o hodně „krojovatější“, ale na pražských Příkopech pérečko za kloboukem neuvidíte jak je rok dlouhý. Oč menší jsou tržní šance rakouské lidové muziky v našich globalistických časech, o to lépe funguje ve svém vlastním prostředí. Dříve či později se obecný vkus obrátí od dnešní world zase k nějaké té dostředivěji laděné home či heimat music, a pak třeba najdeme více pochopení i pro muziku tohoto druhu. ■

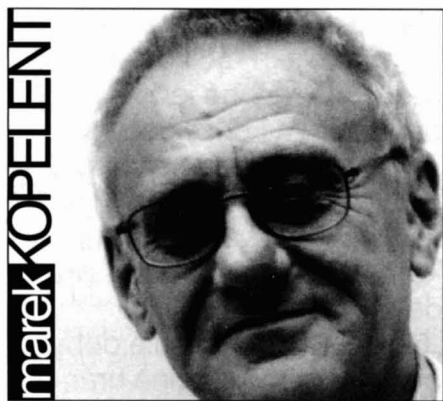


marek

TEREZA HAVELKOVÁ

Kopelentovy ř

Vlastní skladatelská generace jej vnímá jako radikála, mladá generace mnohé jeho názory považuje za konzervativní. V Čechách je osamělým běžcem, jakoby stál mimo kontext, výborně však zapadá do kontextu světové hudby, především té, které se říká „Nová“. Stigma minulé doby, během níž byl v cizině hrán a uznáván více než doma, jako by nechtělo zmizet – mnoho z jeho skladeb stále čeká na svou českou premiéru. Jeho hudba doma získala nálepku avantgardnosti a posluchačské nesrozumitelnosti, kdo si však dá práci si ji poslechnout, zjistí, že je „překvapivě“ lyrická. Má pověst věčného kritika, polemika až buřiče. Když se mu něco nelíbí, napíše to do Lidových novin. V žádném případě však není donkichotskou postavou. Je zkrátka z těch umělců, kteří k tomu, co se okolo nich děje, zaujímají stanoviska. Jeho názory jsou velmi pevně profilované a zřetelně formulované. (Zda s nimi souhlasíte či nikoli, zůstává vedlejší. Důležité je, že je jedním z těch, kteří jsou vůbec ochotni je vyslovovat – a motivovat tak ostatní k diskusi.) Od revoluce věnuje velkou část své energie také organizační práci – pořádá mimo jiné skladatelské kurzy v Českém Krumlově, na něž díky svým kontaktům vozí takové osobnosti světové hudby, jako jsou Sofia Gubaidulina, Vinko Globokar nebo letos Heinz Holliger. (Patří k českému i „kopelentovskému“ koloritu, že kurzy probíhají za minimálního zájmu médií i odborné veřejnosti.) Francouzská vláda mu udělila titul „rytíře“ („Chevalier des arts et des lettres“). Letos v dubnu mu bylo 70. let.



■ Patříte ke generaci vyrostlé na podnětech západoevropské avantgardy 60. let. Jak vnímáte pozdější vývoj hudby? Přinesl podle vás něco zásadně nového? Co z toho reflektujete ve vlastní tvorbě?

Na počátku 70. let se skončil přímý kontakt se západní Evropou. Občasné návštěvy festivalu Varšavská jeseň umožňovaly nahlédnout do mezinárodní skladatelské kuchyně. Jinak jsem byl příliš pohroužen do těžké situace osobní i národa. To nové bylo rozvolnění jednotvárných principů Nové hudby 60. let. Přibyl velký vliv z Ameriky, objevily se někde návraty k technice 19. století, jinde ke středověku, také inspirace folklórem, princip koláže atd. Jen náhodný výčet jmen to potvrdí: Pärt, minimalisté z USA, Kilar, Krauze, Górecki, ale i L. Kupkovič, Schnittke, později Penderecki ad. V souladu s rozšiřující se vírou v postmodernu se ty kvalitní a osobité tendence staly životaschopné. Nutno ale podotknout, že ne ve všech evropských zemích se udál ostrý obrat. Ač mám např. vysvětlění pro obrat K. Pendereckého, je mi zatěžko jeho současnou tvorbu přijmout, tím spíš, že se snaží v médiích tak neomaleným způsobem se od svého podílu na NH distancovat. Je mi i odpudivé, když na naší scéně ti, kdo za minulého režimu tvořili díla tzv. „mässige Moderne“ („umírněná moderna“, pozn. red.) se dnes schovávají za postmodernu, aby mohli ve své konvenční tvorbě pokračovat.

■ Jak byste charakterizoval svůj skladatelský vývoj v posledních desetiletích?

Je to náhoda, nebo je v tom nějaký řád, ale svou tvorbu mohu v jejích vnitřních proměnách členit na desetiletí: 60. léta – vyrovnání se se stylem Nové hudby myšlenkově i v kompozičních parametrech, včetně úsilí nedovolit, aby z tvorby vyprchal důležitý podíl poezie a hudba si podle potřeby podržela i jistou intimitu a koncentraci. 70. léta – vyrovnání se s útlakem mé osoby i celé

společnosti od totalitního režimu, což se promítlo do hudby konkrétně výraznější strukturovaností. Jestli mé skladby získaly na narativnosti, je to pochopitelné, neboť svou roli sehrála potřeba reagovat na danou situaci symboly, v hudebním kontextu je nazývám žánrovým vykořeněním nebo intarzií – jsou nositeli skrytého obsahu často ironické povahy, který odráží můj vztah k moci. 80. léta – cesta z opevnění obranně-útočné reflexe dopadu moci ven za brány do prosluněné krajiny znovuprobuzené víry. Preferencí jistě intervaliky jsem dosahoval projasnění, pročištění tónového materiálu. Přišel i čas k tvorbě větších děl: *Legendy o umučení sv. Vojtěcha*, *Symfonie*, oratorií *Messaggio della bontà* či *Ona skutečně jest...* – to první v Česku dosud nezaznělo, to druhé nebylo provedeno vůbec. 90. léta – charakter tónového materiálu zůstává, ale díky působení na škole potřeba kázně při práci s ním, jak jsem ji začal požadovat od studentů, se vrací i do mé tvorby. Skladeb není už mnoho, řekl bych že jsou oprostěnější, i když některé z nich hudbu umocňují prostorem.

■ Jedním ze zajímavých aspektů vašeho stylu je práce s textem. Jakým způsobem se váš přístup k ní proměňoval?

V začátcích jsem se nechával spíš unést náladou textu než jeho analýzou. Poválečná avantgarda dovedla skladatele k překročení tradičních hranic hudby. Uměny se sblížily: např. tzv. konkrétní poezie (L. Novák). Rozvolnění slov, přenesení váhy na hudební parametry kombinací liter, slabik, samohlásek, vokálů. Bylo to vzrušující. Spolupráce s režisérem Josefem Henkem na početných pořadech poezie v rozhlasu, sledování práce herce s veršem (R. Lukavský), to vše mě vedlo ke komplexnějšímu zpracování textu v hudební skladbě. Ryzím dílkem v tomto ohledu je např. moje *Modlitba kamene* (Vl. Holan) s R. Lukavským a sborem Československého rozhlasu. Mluvené slovo se stává hudbou i v mé skladbě *Vrh kostek* (St. Mallarmé)

pro čtyři mluvící sólisty a magnetofonový pásek (také dosud neprovedeno po dvaceti letech). Jinou složkou mé práce s textem je i vytváření nových vztahů uvnitř vybrané básně, např. interpolací zlomků jiných textů, vytváření vnitřní konfrontace a syntézy atd. Snažím se působit i na studenty v tomto směru a tak vokální hudba (jako třeba i hudba pro bicí nástroje) je povinnou složkou výuky v mé třídě. Co je ale zvláštní: není velké chuti u studentů zkoušet, hledat, riskovat. Je to pohodová generace...

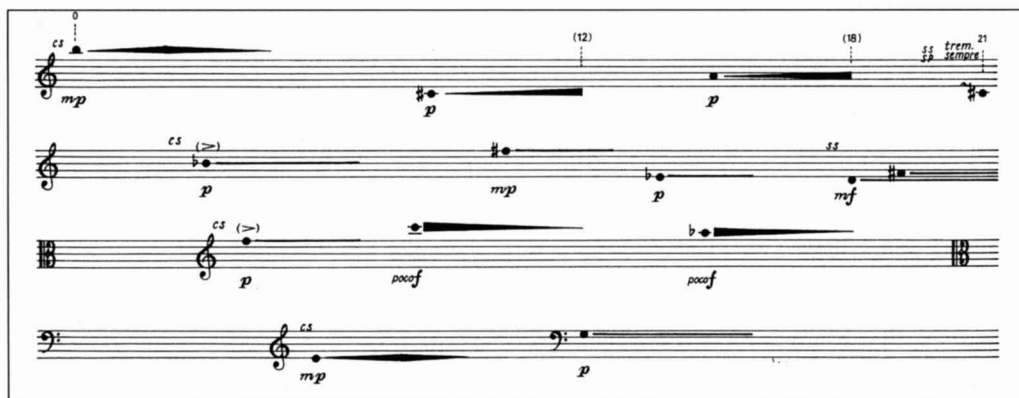
■ Pedagogicky působíte na pražské HAMU. Jaký význam má pro vás kontakt s žáky?

Velmi rád učím. V čase izolace jsem neměl potřebu reflektovat, tříbit a třídit kompoziční postupy tak, abych výsledky toho předával dál. Práce ve škole je tedy další dimenzí v existenci skladatele. Pedagogická činnost v době stylového liberalismu je věru nesnadná a často nevděčná; svůj názor prosadíte spíš doporučením než striktním požadavkem jej přijmout. Je pak na studentovi, jak dalece chce přitom důvěřovat kantorovi; později sezná, kdy si měl raději dát říct. Navíc poznávám, že učit je z 50% rozkrýt osobnost žáka, a protože umělci bývají lidé citliví, je velmi důležité volit opatrnou cestu jak se k němu přiblížit a poradit mu. Tím člověk i vnitřně zraje, ulamuje ze svého přirozeného sobectví a skrze studentův názor dostává impulsy k přehodnocení nebo naopak potvrzení svého náhledu na ten či onen hudební fenomén. Přitom souhlasíte i s dílem, které má svou míru a je v souladu se základní koncepcí, ale je svým vyzněním odlišné od vašich představ. Učit je obohacující činnost.

■ Mnohá vaše díla vykazují tendenci k přesahům mimo hudbu (spojení se slovem, prostorem, akcí). Co vás k tomu vede?

Důvody, jsou různé, ale vždy zásadní.

Ukázka z partitury
3. smyčcového kvartetu
(1963)



Nevyhledávám nekonvenční realizaci díla jen pro vnější efekt. Např. *Etres fins en mouvement* (Jemné bytosti v pohybu), jsem psal pro Percussions de Strasbourg na jejich přání do prostoru, neboť premiéra následovala po prostorové kompozici K. Serockého. V *Appels* pro 12 vokalistů realizuji myšlenku hledání blízkých bytostí osamělým jedincem – inspirace např. horalskými trávníky aj. – integrací prostoru do díla (akustika), pohybem zpěváků v prostoru ap. Dosud nejsložitější bylo prostorové oratorium k počtě sv. Anežky České *Lux mirandae sanctitatis*, koncipované pro všechny dostupné prostory bývalého Anežčina kláštera. Pohybují se hudebníci výměnou stanovišť i přímým pohybem v chodbách, pohybuje se publikum, vytváří se komunikační síť mezi jednotlivými soubory a hráči, řízená z jednoho místa přes vysíláčky atd. Je to koncept podmíněný ideou.

■ Čím je pro vás angažovanost umělce, ať už v rovině tvorby, nebo občanského života?

Nikdy bych nepreferoval programovou angažovanost v tvorbě, byť mi byla vlastně osudem, k jistě nevůli těch, kdo nemají právě v oblibě, když umělec obtěžkává svou tvorbu reflexí svých či společenských problémů. Ale má-li umělec nějakou ideu, být čistě hudební, nechť se pro ni angažuje beze zbytku. Občanská angažovanost je ovšem úkol pro celou společnost. Lidé u nás to ve velké většině neumějí: neznají metodu, cíl, bojí se riskovat ztrátu třeba obliby ve svém okolí v případě kritického postoje, bývají lhostejní k obci, na druhé straně ve svých očích zbytečně degradují politiku, už proto, že se nechťejí sami angažovat.

Mě doma vychovali k občanství, moc mi dalo i členství v klubu Masaryk-Mohykan v poválečné době dospívání, studium na francouzském gymnáziu. 40 let v nás občanství dusilo, nyní je ta chvíle a povinnost překonat své ego a angažovat se.

Především po roce 1989, ve svobodné společnosti, věnuji veřejné a spolkové činnosti značnou část svého času i na úkor tvůrčí činnosti.

■ V 80. letech jste se zasazoval o to, aby české prostředí, byť opožděně, vzalo na vědomí Novou hudbu, jako styl 2. poloviny 20. století. To se vlastně nikdy nepodařilo. Jaký to má a bude mít vliv na podobu české scény?

Je to smutné konstatování. Dnes se znovu z různých zdrojů hlásá, že Nová hudba byla slepou uličkou, stále je slyšet hovořit o nových technikách místo o stylu atd. Odmítání Nové hudby, vynucované ovšem komunistickým režimem, vytvořilo v české hudební obci příznivé podmínky pro to, aby se tvůrci nemuseli snažit napojit na světové trendy. Jakoby si počkali, až se objeví trendy různých návratů do minulosti. Zapomněli ovšem, že mnoho z „obráťivších se“ prošlo školením v Nové hudbě a že to ovlivňuje jejich myšlení i v novém názoru. Pražská HAMU byla konzervativní bašou a především v oblasti instrumentální a pěvecké výuky jí také zůstala. Interpreti neznají nový styl, byl jim vštěpován k němu odpor nebo i povýšenost nad ním, neovládají často nové techniky hry a pod. Mladí zaujmou po čase pedagogické posty těch starších a budou své názory dávat dál. Nejinak je to s „rozhledem“ v této věci u pracovníků médií, kteří vytvořili, resp. dosud neodstranili falešnou bariéru mezi posluchačem a Novou hudbou. Česká hudební scéna touto situací nepochybně utrpěla na svém zařazení do evropského kontextu.

■ Jak podle vašich zkušeností vnímají obraz české hudby na západoevropských festivalech? Co nám chybí?

Je nasnadě, že jednotliví naši skladatelé se účastní občasných provedení své skladby

tam či onde. Důležité je ovšem, jde-li o účast na akci lokálního významu nebo na vypíchnutém festivalu. Stále bohužel platí, že festivaly určují stav současné tvorby ve světě. Někteří naši tvůrci míří do USA. To je veliké teritorium, navíc bez výrazných pevných tradic, což bylo ovšem v minulosti i ku prospěchu světové hudby – vzpomeňme jen J. Cage a to, co přinášel už v 30. a 40. letech bez návaznosti na Evropu do soudobé hudby. Na druhé straně, nelze si vážně myslet, že jakékoli „performed in USA“ je zárukou kvality díla na mezinárodní úrovni. Ani vystoupení v Carnegie Hall nemusí zřejmě vždy znamenat světovost.

Nám chybí schopnost vyvézt do světa ta díla, která jsou toho objektivně hodna, bez ohledu na osobní vazby v našem malém společenském prostoru. A to se bohužel nestalo pravidlem. To je tedy vinou manažerů, kteří jsou na místech, kde se rozhoduje o vysílání českých umělců k reprezentaci, je to navíc vinou interpretů, sólistů, souborů, orchestrů, že stavějí dramaturgii bez zřetele ke kvalitním, vskutku moderním a osobitým dílům. Stále jakoby přežíval v podvědomí žebříček tvůrčích osobností, jaký vznikl v časech totality. (Dobrym důkazem je např. uvedení díla O. Flosmanna na České sezóně ve Francii českým souborem. Není divu, že se mladí lidé neorientují, když jim v tom nepomohou ani mnozí pedagogové na HAMU, jinak by nejspíš nastudovali raději a ku prospěchu české hudby dílo Jana Rychlíka.) Setrvávání na tradicionalistických názorech škodí pak celé současné české hudbě. Snadno pak panuje v zahraničí dojem, že se tu nenajde nic zajímavého. Trpí tím ti, kteří by se na mezinárodní scénu měli dostat. Vinu má ale i zahraničí, které k nám takto netvůrčím způsobem přistupuje, bez toho, že by se odborníci na místě přesvědčili. Ti pak ovšem nemají z čeho čerpat informace: kde je každodenní reflexe toho, co nového se děje a rodí v české hudbě, kde jsou recenze, analýzy a pod.?

www.musica.cz/kopelent/index.html

TEREZA HAVELKOVÁ

CHVÁLA
OTEVŘENÝCH
HLAVDech, puls, světlo...
divadlo Ponec, 25. a 26. 3.

Z lůna HAMU, školy, která vsutku není synonymem progresivity a otevřenosti, vzešel za posledních šest měsíců již druhý pozoruhodný projekt. Oba projekty vznikly „zdola“, z iniciativy studentů, a i když jsou školou spíše trpěny než podporovány, dávají do budoucna jistou naději, že by se mohly hnout ledy.

Po „operním“ projektu skladatelů Michala Nejtky a Marko Ivanoviče a režiséra Jiřího Heřmana (viz HIS VOICE 1/2002) z listopadu minulého roku jsme mohli 25. a 26. března v divadle Ponec shlédnout „taneční“ projekt s hudbou Ondřeje Adámka a Michala Rataje a choreografiemi Terezy Indrákové, Mirky Eliášové a Ioany Mony Popovici. (Oba projekty mimochodem produkoval Martin Cikánek, který na HAMU studuje hudební management.)

Skladby, na kterých byl večer tří choreografií s názvem „Dech, puls, světlo...“ postaven, patří do kategorie tzv. „konkrétní hudby“ („musique concrète“) – hudby, která vzniká ve zvukovém studiu a využívá různé elektronicky zpracovaných zvuků reálného světa. Tři kompozice, které během večera zazněly, ukázaly, jak rozmanitě se s ní dá pracovat. Adámkův „Dech, puls, světlo...“ ji propojil se zvukem akustických nástrojů několikačlenného ansámblu (soubor Moens), v kompozici „Dech, čas, okamžik...“ vedl Michal Rataj dialog mezi ní a sólovou flétnou a ve skladbě „Dech, stín, nic...“ Ondřeje Adámka nakonec zazněla samostatně, bez spojení s živou akustickou složkou. Adámek a Rataj se navíc od sebe liší jako skladatelské typy – Rataj je introvertní a lyrický, Adámkovy kompozice jsou extrovertnější a abstraktnější.

Tři různé přístupy představovaly i jednotlivé choreografie. Nejtěsněji se pohyb k hudbě připínal v choreografii Mirky Eliášové k Ratajově kompozici, ve které se v prostoru pohybovali nejen tanečníci, ale i flétnistka interpretující sólový part. K dialogu tedy docházelo nejen mezi zvukem flétny a hudbou z pásu, ale také mezi flétnistkou, respektive její flétnou a tanečníky.

Škoda, že flétnistka (Lenka Kozderková) působila poněkud prkenně a její „choreografie“ se omezovala především na přecházení mezi jednotlivými „stanovišti“. Tenhle zajímavý nápad by se jistě dal ještě dotáhnout.

Velmi volné spojení mezi tím, co se odehrávalo v hudbě a co na pódiu, vytvořila choreografka Tereza Indráková (Dech, puls, světlo...) – tanec nesledoval vnitřní pohyby hudby, měl jakoby vlastní logiku. Místy se mi však bohužel vnucovala otázka, zda spíše než o umělecký názor nejde o jistou bezradnost tvář v tvář tak „abstraktní“ hudbě. Našly se však i mnohé pěkné momenty.

Ioana Mona Popovici (Dech, stín, nic...) do svého sólového vystoupení zakomponovala prvky pohybového divadla a vytvořila tak jakýsi mikropříběh, či spíše rámec pro vyjádření určitých pocitů. I přesto, že některé momenty působily poněkud samočelně (převrnutí vázy s vodou, sypání granulí do nádoby s morčetem), vystoupení jako celek vyznělo přesvědčivě.

Celkově lze říci, že večer dominovala spíš hudba. Pevně však věřím, že jen pro tentokrát – šlo přeci o první spolupráci, v našich podmínkách navíc dosti ojedinelou. I tak jsme ale byli svědky dobrého a profesionálně připraveného představení. Je také důležité, že tento projekt, stejně jako už před ním projekt operní, svedl dohromady nejen studenty různých oborů HAMU, ale i posluchače jiných uměleckých škol (v tomto případě konzervatoře Duncan Centre). A navíc, podařilo se mu oslovit jak hudební, tak taneční publikum. A právě o tuhle vzájemnou otevřenost tu jde asi nejvíc. ■



V případě Do Shashka je to jednoduché. Skupina sází na anonymitu členů a zůstává po celou dobu vystoupení skryta za promítacím plátnem. Z předkoncertní přípravy jsem zjistil, že její členové jsou čtyři a hrají na didgeridoo, fagot, bicí a počítač; byly-li použity i jiné nástroje, neobjevil jsem je. Hlavním stavebním kamenem šaškovské tvorby jsou totiž přednatočené základy snoubící v sobě vliv electronic body music, střídavého hluku a několika monotónních smyček. Z živých nástrojů jsou nejvýraznější příjemná ostinátá fagotu, zbylé nástroje plní běžnou pseudo-meditativně rádoby-etnickou funkci. Několik metličkami hraných partů bicích budiž zajímavou výjimkou. Celý koncert měl podobu jednolitě hudebního bloku (nové CD Androgyne Haarem je rozděleno na deset tracků) doplněného dořadovými laděnou projekcí složenou ze sekvencí z předválečných filmů (mezi nimi snad Kabinet Doktora Caligariho, filmy Leni Riefenstahl, jakýsi striptýz, černošské tance atd.). Jejich opakování a kombinace občas dávaly vzniknout zajímavým mikropřiběhům a rozhodně nevzbuzovaly pocit zbytečnosti, jak se ve většině případů stává. Přestože z produkce Do Shashka občas číší lehká nedotaženost, daří se jim vytvořit atmosféru a tak se jejich vystoupení dají vytknout jen dvě věci. Téměř dvouhodinová délka a rádobyerotický taneční úvod na parketu hlediště. Taneční pár bohužel neuměl tančit a text (jediný toho večera) donekonečna opakováný tanečnickem byl opravdu neskonale trapný. Inu, bez předehry je občas lépe.

Důvod, proč nějak ostentativněji nekřtili svoji novinku *Šepoty a výkřiky* (recenze v příslušné rubrice) legendární DG 307, bude patrně mnohem subtilnější. Souvisí nejspíš s pokorou vůči duchu skupiny

Pavla Zajíčka, který obětoval pětiminutovou „slavnost“ polévání novokřtěnce plynulému toku vystoupení, tedy slavnosti mnohem důležitější. Možná tomu tak není, musím ale říci, že je mi toto řazení priorit velmi sympatické. Ani koncert DG 307 se ovšem neobešel bez úvodu, o který se Zajíček postaral tím, že přečetl několik básní své nedávno zesnulé kamarádky. Pak se na pódiu objevila zbrusu nová sestava skupiny, v níž jejího leadera doprovázejí Pavel Cigánek (kytara, viola), Josef Rössler (klávesy, klarinet), Tomáš Schilla (cello), Ota Sukovský (baskytara), Přemek Drozd (bicí), Dalibor Pyš (elektrické housle) a host Jiří Alexa (trubka). Na úvod zaznělo několik písní ze starších alb a to ve snad nejlepších verzích, jakých jsem kdy byl svědkem. Nezapomenutelné byly zejména úvodní Tyger a Křídlo anděla. S jedinou výjimkou (Tango bez kytarového partu v úvodu) strčila nová sestava skupiny do kapsy všechny předchozí. Významnou posilou je zejména Sukovský, jehož hra je mnohem razantnější, než hra jeho předchůdkyně Evy Turnové (dnes Plastic People).

Větší část vystoupení patřila novému CD. Všechna dvanáct písní bylo odehráno přesně v tom pořadí, v jakém je najdeme na stříbrném kotouči. Nejsem si jistý, jestli je tohle ten správný dramaturgický tah. Jednalo se o více než hodinu neznámých skladeb hraných navíc až v druhé části koncertu, který díky tomu příliš nengradoval. O to se musely postarat až přídavky. Navíc si myslím, že posluchači mnohem lépe a snadněji přijímají novinky organicky včleněné mezi známé kusy, je tak totiž lépe vidět posun v tvorbě skupiny a ve hře změněné sestavy. To je však jediné nepatrné smítko na královském hávu jinak skvělého koncertu. ■

PETR FERENC

DVĚ PREMIÉRY ANEB NEKŘTĚŇÁTKA

DG 307, Delta, 14. 3.

Do Shashka, Klub 007, 27. 3.

Oba koncerty byly ohlašovány jako premiéry nových koncertních programů spojené s uvedením alba (v obou případech Guerilla Records) na trh. Slavnostní křest se ovšem ani jednou nekonal. Na internetových stránkách souborů jsem žádné informace o tom, že by se měl odehrát jinde a jindy, nenalezl, takže mi jakousi odpověď na to, proč bez hostů a kmotrů, musela dát až samotná vystoupení.



NEÚPLNÝ
PROTOKOL......O ELEKTRONICKÉ
INVAZI
NA SKLENĚNÉ
LOUCE

"Electronic Invasion 2002" –
to byly dva dny průniků
elektronické hudby
do mezních žánrů –
od elektronického jazzu
a inspirací v oblasti techna,
přes elektronickou a elektroa-
kustickou vážnou hudbu
a multimedia až k vystoupení
DJs známých z MTV...

...Motiv činu

Do české soudobé hudby letos vstoupila – po několika letech víceméně pasivní existence – Česká sekce Mezinárodní společnosti skladatelů (ISCM). Za cíl si klade především aktivitu v oblasti mezinárodních kooperací – pořádání společných projektů se zahraničím a případně i mezinárodních festivalů. První akcí tohoto druhu byl česko-holandský projekt v oblasti elektronické hudby připravený ve spolupráci České sekce ISCM, HIS o.p.s., Statutárního města Brna, Skleněné louky a holandské nadace Gaudeamus, s podporou NČHF a Hudební nadace OSA.

...Místo činu

Brněnské experimentální centrum Skleněná louka je ideálním prostředím pro podobné akce. Dva sálky v jedné budově s občerstvením v každém z nich, lidé navyklí sem chodit na nejrůznější "podivnosti" v oblasti umění už řadu let, poloha v centru Brna. Co si lze víc přát? Z pohledu posluchače snad nic víc. Jen účinkující – při patnácté cestě do třetího patra po úctyhodně starých točících schodech s obsahem dvou dodávek elektroniky v rukou – asi sní o přízemí a trochu se děsí představy, že to, co šlo nahoru, bude muset zase dolů ...

...Pachatelé

Elektronická invaze byla připravována dlouho

dopředu s cílem představit přední osobnosti holandské hudby působící v tomto oboru, který má právě v Nizozemí dlouhou a úspěšnou tradici. Proto bylo vybráno široké spektrum hudebníků zastupujících různé proudy působící někdy na velmi vzdálených pólech současné hudby. A tak se v Brně sešli profesor kompozice na proslulé Royal Conservatory v Haagu Gilius van Bergeijk se zpěvákem skupiny Palincx Hanem Buhrsem či známými DJs vystupujícími na světových klubových scénách a v MTV pod jmény DoNoTask a Carlton ...

Českou "elektroniku" zastupovali Alois Piňos, Dan Dlouhý a Ivo Medek.

...Popis činu

Koncerty "Invaze" proběhly ve dvou dnech na půdní i ve sklepní scéně. Zatímco "sklepu" dominovali oba již zmínění DJs, v galerii s příznačným názvem "Střepy" postupně svoje elektronické kreace spáchali:

– Luc Houtkamp, jedna z nejvýznamnějších osobností holandské improvised electronic music, světově proslulý saxofonista a zajímavý skladatel. Charakteristika pachatele: bezmezná důvěra v systém a zvolený generální princip bez většího zájmu o barevnost i další kompoziční parametry. Pozoruhodná vokální sóla Hana Buhrse s live-elektronickými úpravami hlasu, na saxofon hrál Luc – žel – jen sporadicky.

– "brněnský blok": *Tamtamania* Ivo Medka s živým vystoupením pod samým stropem, přeměra skladby Aloise Piňose *Zimní slunovrat* v multimediální verzi s videem P. Barana a *Sublimace* Dana Dlouhého s thereminovým sólem. Charakteristika pachatelů: z důvodů příbuzenských vztahů se svědectví odmítá

– Gilius van Bergeijk vyznává takové pojmy, které se – dle jeho slov – již dávno přejily, jako je citovost, sentiment, melodičnost nebo afekt. Charakteristika pachatele: mezi tím, o čem mluví a tím, co je z jeho díla slyšet zeje buď propastný rozdíl nebo výše uvedené pojmy chápá zcela specificky. Na semináři hrál například skladbu vytvořenou vždy z prvního tónu skladeb, které má v domácí diskotéce v abecedním pořadí autorů s jen minimálními elektronickými úpravami...

– Huib Emmer a Remco Schuurbijs – *...fascination with techno...* Multimediální díla (hudba + video) založená na improvizaci hudební (řada fixních stop a jejich vrstvení live) i při práci s videem. Charakteristika pachatelů: zajímavé projekce kombinující abstraktní obrazy s reálnými záběry – často i přes sebe), hudba na bázi techno-rytmiky, časté střihy i prolínání a vrstvení. Vzhledem k podobnosti modelů daných především samotnou povahou zdrojového materiálu to po čase už volalo po razantnější změně.

...Přítěžující a polehčující ...

Holandští hosté uskutečnili i workshopy se studenty kompozice JAMU a doprovodnou akcí byly rovněž dvě česko-holandské výstavy v prostorách Skleněné louky.

...Rozsudek

Akce je připravena jako reciproční, na podzim se uskuteční prezentace české EAH v Holandsku. Protokol zapsal: im

5. 4. 2002, Papírna,
pořadatel Ars Morta Universum.

C.H. DISTRICT -
SUKA OFF,
PAZVUKY

Tento koncert dvou českému publiku zatím neznámých one-man projektů v kombinaci s divadelní performancí sliboval mnohé, výsledek byl však rozpačitý.

Pazvuky je krycí jméno Vincenta Farnswortha, Američana působícího v Praze. Ten před diváky předstoupil vybaven množstvím nástrojů zčásti domácí výroby, jako byl například velký strunový kráječ amplifikovaný několika snímači a zkreslovaný pomocí množství efektů, tónové generátory, dětská samohrajka či theremin napojený na sampler. Koncert samotný byl však více než cokoliv jiného pouhou demonstrací zvukových možností jistě zajímavého arzenálu. Docela slibně zněly pasáže se zmíněným kráječem, jehož zvukové spektrum sahalo od jednotlivých jedovatých brnků až k téměř kytarové stěně blízké raným Sonic Youth, případně kombinace hluku vydávajícího boosterovaným casiem s rytmem kyvadla kmitajícího kolem antény theremínu, který, napojen na sampler, produkoval zkreslené lidské hlasy. Myslím si, že by všechny tyto nástroje zněly mnohem zajímavěji, kdyby je obsluhovalo více lidí najednou. Pazvukům doporučuji plurál nejen v názvu, ale i v počtu členů.

Hlavní bod večera, Suka Off, je divadelní performance polské trojice The Teatro La Terrorismo doplněná živou hudební složkou z dílny Mirosława Matyasika skrývajícího se pod značkou C.H. District. Vizuální složka představení zobrazovala natáčení pornofilmu za použití latexových oblečků symbolizujících nahotu (pod vším odhozeným oblečením), elektrických genitálií, dotěrného bodového reflektoru na videokameře a stroboskopu a vyznačovala se zejména absencí jakéhokoli děje. Hudební část byla mnohem zajímavější. Skládala se z jednolitě zvukové matérie, jejíž rytmus byl dán pouze přerušováním této stěny a nesl se v monotónním, vůbec ne nezajímavém duchu.

Jak koncert Pazvuků, tak představení trvaly pouze něco přes dvacet minut, vyvstál tudíž problém, co se zbýlým časem. Na čtyřicet minut jsme se proto stali svědky neplánovaného setu C.H. District, již bez divadelní a v rytmickějším duchu, velmi střídme obohaceném o přehršlí zvuků mimo rámec převažující vrstvy. Strohost a tempo Matyasikova projevu vyvolaly zaslouženou pozornost publika a C.H. District se tak mohl radovat z počtu po vystoupení prodaných CD. I mě jeho set velmi potěšil zajímavou kombinací strohosti a chytavosti, je však poněkud smutné, že prestiž večera musel zachránit předem neplánovaný programový chod.

PETR FERENC



připravuje Pavel Klusák

X Vlivný britský rozhlasový DJ a propagátor world music **Charlie Gillett** označil za album měsíce (dubna) projekt s lapidárním názvem *Mali Music* (EMI). **Damon Albarn**, vůdčí člen britských rockových *Blur*, tu zaznamenal citlivou, prozíravě zdrženlivou spolupráci s hudebníky s Mali – především s kytaristou **Afelem Bocoumem** a hráčem na loutnu kora **Toumani Diabatém**. Gillett poznamenává, že by nejradši „po olympijském způsobu“ rozdál medaile dvě: v dubnu zároveň vydal nové – a zřejmě své nejsilnější – album *Moffou* (Mercury) malijský griot a zpěvák **Salif Keita**. Proud world music musel svobodně působit málem dvacet let, aby velcí vydavatelé dali důvěru i autentické, nepříkrášené akustické lidové hudbě, jaká zní z těchto dvou alb.

X Pod názvem *Criminal Elements* otiskl *The Wire* rozsáhlejší historii invenční „kradené“ hudby, především nahrávek používaných pro další tvůrčí záměry. Po letech kriminalizovaných případů (John Oswald a nucené zničení jeho „plunderfonických“ nahrávek) dochází, zdá se, k obratu. Komerční hvězda **Kylie Minogue** při vystoupení na předávání výročních *Brit Awards* postavila rytmický doprovod své písně na dlouze citované nahrávce *New Order*, šéf kontroverzního projektu *Girls On Top* produkuje snímky pro velké vydavatelství. „Majors“ volí taktiku – koho nelze zničit, toho koupíme.

X Zvláštní příběh se musí skrývat za peripetemi české verze časopisu *Jazztimes*. Americké periodikum oznámilo úmysl začít s evropskými mutacemi právě v Česku (odůvodnilo to pragmaticky: případný nezdar na malém trhu je únosnější než ztráta třeba ve velkém Německu). První číslo (únor 2002) bylo směsicí materiálů svědčící o nulové znalosti českého prostředí. Číslo s náročnou, nijak zvlášť známou postavou saxofonisty **Archieho Sheppa** na obálce se věnovalo cenným hudebníkům, jejichž nahrávky u nás však mnohdy nejsou distribuovány (chicagští *Tortoise*, saxofonista **Kidd Jordan**). Veškeré překlady z angličtiny mohou sloužit jako fantastní materiál pro překladatelské semináře, od rozhovoru s producentem **Manfredem Eicherem** po historické líčení „jazzu – černošské hudby“. Druhé, březnové číslo vyšlo současně s naší uzávěrkou, 15. dubna.

X Dubnový *The Wire* přináší titulní portrét **Alice Coltrane** – hudebnice a mystičky, manželky a spouhráčky **Johna Coltrane**a, klavíristky a harfistky. Přetavování energie v jazzové psychedelických hudebních seancích pod vedením Coltraneové zčásti vyšlo na značce *Impulse!*, *Warner Music* nyní přidává tři reedice nedostupných titulů z druhé poloviny sedmdesátých let: *Radha-Krsna Nama Sankirtana*, *Transcendence* a *Transfiguration*. Hudba „univerzálního vědomí“, jak ji **Alice Coltrane** rozvíjela nezávisle na stylech, je dnes pokládána za podstatnou spojnicí mezi free jazzem, ansámblovým konceptualismem a širší improvizací, vracející se k instinktivní povaze africké hudby.



ALICE COLTRANE

X Originální americké *Jazztimes* dál v klidu přináší širokou škálu podstatné publicistiky. Titulní postavou dubnového čísla je baskytarista **Jaco Pastorius**; část textu **Billa Milkowského** lze číst i na internetu, pro vzpomínky **Pata Methenyho**, **Joni Mitchellové** či **Joea Zawinula** nutno sáhnout po papírové verzi. Mimochodem, kdo si pro ni

chodí do novinových stánků v centru Prahy, zaznamenal, že na jaře začal chodit i *Down Beat*! Méně šťastná trefa než současnější a bdělejší *Jazziz*, ale díky i za tenhle tradiční americký měsíčník.

X Ještě k *Jazztimes*: ústřední recenze dubna věnována očekávanému albu **Bobbyho McFerrina** *Beyond Words* (Blue Note). Což je nepřekvapivé, neboť bezeslovný zpěv tu míří k opravdu silnému, kultivovanému i atavistickému stylu cizelovaných rituálů (za podpory klavíru **Chicka Coreya** či akordeonu **Gila Goldsteina**), a zároveň překvapivé, neboť svébytné album osobního folklóru má s jazzem společného asi tolik jako s dodekafonií.

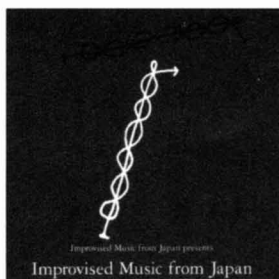
X Tradičně kvalitní zpravodajství serveru *Afropop Worldwide* (afropop.org) přináší dva rozsáhlejší příspěvky spojené s aktuální situací. První nese název *Arabská hudba po jedenáctém září* a shrnuje – především americkou – zkušenost s narůstáním zájmu o severoafrickou a blízkovýchodní kulturu. Šéfredaktor britských *Froots* (dříve *Folk Roots*) **Ian Anderson** pak apeluje na světová média a připomíná kritickou situaci na *Madagaskaru*, jak se vyvinula po volbách na přelomu roku. **Anderson**, jehož manželka je jednou z hudebnic elitní madagaskarské kapely *Tarika*, se věnuje hudbě jihoafrického ostrova soustavně: krom publicistiky sestavil výtečné průřezové album tamější hudby *Big Red* pro etnický label *Nascente*.

X **Andersonovy Froots** pokračují s novou webovou adresou (frootsmag.com) a starou vervou. Přináší portréty současných osobností portugalského stylu *fado*, komentují čtyřkompaktní bilanci britského erbovního folkového labelu *Topic* a upozorňují na osobnosti známé spíše ve světě nezávislého a progresivního jazzu, vietnamskou zpěvačku **Huong Thanh** a kytaristu **Nguyêna Lê**: jejich alba z německého vydavatelství *ACT* jsou k dispozici i u nás.

X V květnu 2002 vychází v nakladatelství *Prostor* další román rakouského prozaika **Thomase Bernharda**. Hlavní postavou titulu *Ztroskotanec* je tvůrce, jehož **Bernhard** po léta s fascinací sledoval – klavírista **Glenn Gould**.

(klusakp@quick.cz)

CD recenze



improvised music from japan

10 CD,
Improvised Music From Japan, 2001.

Fantasticky proměnlivá japonská scéna, plná osobností – velkých třesků, které jako by si vymýšlely vlastní vesmír, je jednou ze zásadních událostí dnešního hudebního světa. Vedle konkrétních výsledků je totiž pádnou nadějí: odkrývá-li se náhle někde tolik jiných hudeb, kolikanásobně víc jich ještě zbývá?

Uměřeně, ale s péčí a fantazií vypravený komplet deseti disků v balzové krabičce přináší nahrávky 31 osobností a tří stabilních dvojic, které poskytly „vizitku“ podle vlastní úvahy (většinou rozvíjejí víc projektů a kapel, z nichž vybíraly). Organizátor Yoshiyuki Suzuki zdůrazňuje, že box představuje jen část současné scény: daří se mu však předeštit široké spektrum hudby od tvorby zásadní hvězdy (Yoshihide Otomo) přes jména etablovaná mezi publikem současné hudby až po ty, kteří nekonzertují mezinárodně. Zároveň tu s japonským klidem vedle sebe stojí zvuky akustických nástrojů, laptopových procesorů i poněkud odkvetlé a bizarní techniky, zachráněné tvůrčími uměnci z bazarů tokijské Akihabary.

Co osobnost, to přístup. Tetsuro Yasunaga nechává vzájemně reagovat dva laptopy, hudba jakýchsi nádechů a škrtnutí se kupodivu během deseti minut několikrát prolomí do tónů, aby se nad nimi hladina zase zavřela; jeho druhá skladba si bere jako základní materiál pravidelný zvukový pohyb zvonění, aby ho krájela, nechávala koktat a upozorňovala, co všechno se dá slyšet, sestoupíme-li s lupou „dovnitř“ samozřejmě přijímaného zvuku. Rychle je třeba napsat, že nepominutelnou součástí hudby je zkušenost v plném rozsahu jejího trvání: to, že popíšeme (ze svého, možná bláhového úhlu) její principy, je jen část přiblížení – ještě je třeba zmínit se o minutách a desetiminutách, kdy si posluchač zvyká (nebo nezvykne) na cizí zvukový svět, snaží se pochopit pravidla hry, jediný zvuk se mu rozestupuje a on se v něm začíná detailně orientovat, v patnácté minutě zpětně chápe devátou a tak podobně.

Tvůrci tu využívají jako nástroje pozoruhodné množství médií: etablovaný producent Aki Onda, manipulující s magnetofonovými kazetami, dnes vyučuje na univerzitě v USA. Duo Tetsuro Yasunaga/

Utah Kawasaki hraje mj. na minidisky, Tetuzi Akiyama rozvíjí hru s kontaktním mikrofonem, gramofonem a mixážním pultem: šestadvacetiminutový track začíná jemným praskotem (ne nepodobným smažením vajíček), a po pár minutách intenzivnější či ztišované aktivity vytušíme, co Akiyama potvrzuje ve výtečném, poetickém komentáři. Hudbu vnímá jako poslední zbývající formu magické praxe v životě, jako „věrného přítele, který je připraven jít do boje po našem boku“. Kompozicí, která nepřepíná, ale ani nepromarňuje světenou techniku, je *Hudba pro 50 iMaců*, v níž Yasuhiro Otani nechal v prostoru lítat perkusivní zvuky připomínající proměnlivý ruch výrobní haly. Výrobek je poezie.

Je dobré, že tvůrci, o nichž už něco víme, se představují v kontextu „druhé kapitoly“. Nejčistší ze zenových minimalistů, hráč na izolovaný mixážní pult Toshimaru Nakamura tu uvádí svůj koncept pro účastníky workshopu v norském Oslu: akustičtí hráči tu jemně vstupují do přediva strojů. Kytarista na pokraji ticha Taku Sugimoto zase nabídl své evropské kytarové spojky, vesměs akčnější: trio SSS (s rakouskými kolegy Stanglem a Siewertem) a duo s Němkou Annette Krebs. Bubeník Shoji Hano zařadil snímky s freejazzovým triem – Peterem Brötzmannem a nedávno zemřelým Wernerem Lüdim. Autorské komentáře, ale i samy nahrávky opakovaně připomínají, že za hudbou je často hluboce původní paradigma uvažování. V projektu *Hoahio* se zpěvačka Haco blíží liběmu experimentálnímu popu, ale když vzápětí slyšíme její zvukovou koláž nebo absurdní mix dávné skladby, atakující různé hladiny hlasitosti a zřetelnosti, uvědomíme si, že i dotek obyčejnější písně je tu součástí širší nevyzpytatelné úvahy. Principy nám blízké se tu vyvažují se svými opaky: je běžnou praxí, že při skupinové souhře se jednotlivci snaží ignorovat spoluhráče. Usiluje se tu o hudbu bez emotivního obsahu, a přece materiál nějakou emocionální odezvu žádá, občas je dokonce silně expresivní. Skvělou hudbu přináší sedmý a osmý disk – hru na japonské tradiční strunné nástroje (koto, šamisen), především u křehké Yumiko Tanaka vyvažující experiment s lyrikou sólového hraní na citlivý nástroj (*Hudba pro místnost na čtyři a půl tatami*). Pochopitelně je to zároveň vítané intermezzo mezi lavinou technologických zvuků.

Yoshiyuki Suzuki vydal desetialbum k pátému výročí internetových stran Improvised Music From Japan (www.japanimprov.com), na niž se stará o informační servis scény (v angličtině i japonštině): tam lze také najít informace o boxu a objednat jej. Podařilo se tu přivést na svět mnohem víc než dokument – anebo dokument o čemsi, co je „mnohem víc“. Koho nebolí hlava z úsilí přijmout nové vjemy, tady se nabízí materiál na dlouho. Konejšivý i řvavý, statický i intenzivně komunikující. Zvuky, jež si spojujeme s hudbou i se sesutím budovy. Ale

pozor - jak konverzuje v brožuře duo Big Picture: „Apokalyptický zvuk nad doprovodem, to mívá sílu!“ „Jak můžeš jen tak jakoby bync napsat ‘apokalyptický’! Konec je velká věc.“

PAVEL KLUSÁK



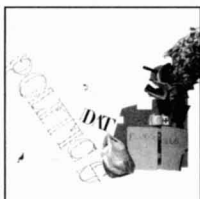
dg 307: šepoty a výkřiky Guerilla Records, 2002, 72:35

Čtyři roky po majstrštyku Siluety představili DG 307 dlouhohrající kolekci dvanácti písní nahraných v nové sestavě. Oproti (ve velkých uvozovkách) „popové“ tváři předchozího alba jejich zvuk potměněl a zahalil se do závoje introvertní mlhy. Přestože instrumentář skupiny zůstal téměř nezměněn, přístup k tvorbě písní se v mnohém odlišuje. Namísto kratších pečlivě strukturovaných kousků nestydících se za chytlavou melodii nás čeká tučet na první poslech rozskřípaných zvukových krajín. Pátě většiny z nich tvoří v počátku načrtnutá figura jednoho z nástrojů, kolem níž se zdánlivě bez ladu a skladu vinou útržkovité party ostatních instrumentů, které tuto páteř tu obalí funkčním svalstvem, tu podtrhnou anebo zpochybní její funkci chvilovým převzetím velení. (Album bylo natočeno za pouhé tři dny – jaký podíl zde hraje improvizace?) Posлуhač tak vstupuje na neznámá místa, kde vše záleží jen na jeho intuici, jakou cestou se dát. K jeho počátečnímu zmatení pak nemalou měrou přispívá i nepřilí kvalitní zvuk nahrávky. Toto lo-fi je patrně nedopatřením, s náladou skladeb a textů však, s výjimkou mnohdy příliš ztlumeného a podivně nachovaného hlasu Pavla Zajíčka, podivuhodně koresponduje. Je ovšem nutné chvíli si na něj zvykat – přehráváme-li si celou kolekci popořadě, nebudeme nikdy zcela uspokojeni úvodní (a titulní) písní.

Ovšem hned následující *Kdo tulákem po hvězdách?* je pro změnu asi nejlépe stravitelným chodem. Hudebně stojí na houslové figuře rané skladby DG 307 *Očišťování*. Kombinace dvou stop hlasu, harmonia a elektrických kláves z písně dělá opravdu chytlavý kus s hitovým potenciálem. Jinde je chytlavost naopak hubena. *Je to na obloze, má to barvu krve* je vybavena veselou figurou houslí a „hrdinskou“ elektrickou kytarou, které se navzájem velmi rafinovaně ruší; z obou celkem prvoplánových stavebních kamenů tak vzniká velmi zneklidňující směs. *Krůpěje potu* se o hitovost pro změnu očividně snaží, mizerný mix jim to bohužel nedopřeje. Škoda, s úžasným refrémem „Z tvech očí vyplouvají koráby“ a zvonící elektrickou kytarou mohly stanout po boku slavného *Tygra*. Většina skladeb na Šepotech a výkřicích

ovšem takovéto spekulace vylučuje. Záměrně skřípou a vyvíjejí-li se nebo graduji-li, je to jen jakoby mimochodem. Zajíčkovým cílem zde, zdá se, bylo jakési zastavení času, kdy se jen prach chvěje ve starých, občas dokonce beatnických kulisách – text písně *Starý piáno v rohu hraje falešně* či klimpr v *O čem to mluvíš?* budiž důkazy. Většinou však slyšíme vrzající chuchvalce zvuků s občasným metronomem bicích, vybrnkávané kytary či monotónní baskytary, které jsou stejně uzavřené jako Zajíčkovy (od dob Siluety ještě neproniknutelnější) texty. Při převažující delší stopáži písní občas hrozí lehké nebezpečí únavy.

Tak nevím, co je zde záměr a co nedotaženost, co touha po minimalistickém vyjádření a co nedostatek invence. Vím jen to, že Šepoty a výkřiky jsou vzhledem k řečenému překvapivě přitažlivým albem, jehož záhady stojí za to rozkrývat. Ta deska se mi líbí, i když vlastně nevím proč. PETR FERENC



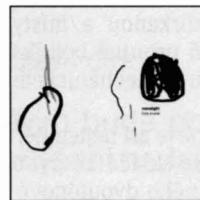
dat politics: plugs plus Chicks On Speed, 2002, 39:19

Stále ještě poměrně čerstvá a mocně fosforeskující invaze laptopové elektroniky se dříve či později zákonitě musela vedle seriózních experimentátorů hloubajících nad zvukovými možnostmi moderního hard/software dočkat i elementu poněkud zlehčujícího, ironizujícího a snad až bláznivého. Čtyřlenný lilleský projekt Dat Politics plave, ač nikoli nejrychleji, právě v tomto proudu.

Ačkoli se po cestovatelské horečce (nahrávky Dat Politics se objevily v katalogích evropských labelů jako FatCat, A-Musik či Skipp) se čtvrtým albem Plugs Plus uhnízdili v berlínském bizarním domově Chicks On Speed, jejich nejbližší příbuzní se koupou převážně ve vlnách Pacifiku a osychají s laskavým svolením kalifornského slunce. Desce totiž z převážné části vévodí zvukové neotesané a jaksi nejasné „náznakové“ útržky melodií a všudypřítomná chuť k rebelskému „prznění“ čehokoli, tedy znaky, jimiž lze charakterizovat hojnou produkci mládeže soustřeďující se kolem tmného labelu Tigerbeat6, kterému šéfuje Kid 606. A proto není až tak velkým překvapením, že se hlasových partů celkem exkluzivně zhostila mimo jiné i děvčata z prapodivného amerického spolku Blectum From Blechdom.

Dat Politics sami sebe neberou příliš vážně a totéž zřejmě očekávají i od svých posluchačů. Směle a naprosto vědomě popouští uzdu naivitě a přihlouplé legraci s tím, že do pře-

technizovaného a stresem nabitého světa vpíchnou svou miniaturní hudební dávku veselí a nadsázky. Sympaticky se vyžívají v dětsky a místy až neumětelsky znějících jednoduchých motivech, schválně sází na minimálně upravované a tím pádem nepřijemně ostré zvuky a uměle se navrací do dob, kdy elektronická hudba teprve nejspíše vyrůstala z plenek. Rytmus skladeb se paralelně inspiruje zastaralé primitivním, tentokrát čistě evropsky chladným electrom (jež v *Morgens, Mittags* k dokonalosti umocňuje extravagantní německy mluvící persóna jménem Felix Kubin), jehož dobře patrné zmrtvýchvstání loni úspěchem poznamenalo například debut provokativního ženského projektu Peaches. Regresí do předškolního věku ovšem Francouzi vyvolávají dojem opravdovosti a přímočaré působivosti, s nímž na elektronickou scénu před pár lety vlétl Bogdan Raczynski (koneckonců, jeho vliv je na albu jasně citelný, zejména v hitovém a snad i nejpodařenějším kousku *Pie*), který i přes všudypřítomné ryze současné bizarní zvukové hrubosti nahrávku výrazně zlidštuje. Je to k nevíře, ale desku Plugs Plus lze tedy souběžně chápat jako hudebně jedinečnou vizi i shluk zbytečných hloupostí. Jisté zůstává jen jedno – na jeho konci Dat Politics všem pochybovačům prostřednictvím hlasů dua Matmos (!) a Kida 606 jasně prezentují poněkud skandální recept: "If you want to pass our class/You have got to show your ass." HYNEK DEDECIUS



monolight: free music Rune Grammofon / ECM, 2002, 44:31

Pod názvem Monolight se skrývá duše vydavatelské firmy Rune Grammofon Rune Kristoffersen a toto CD je jeho druhým dlouhohrajícím počinem. Je na něm deset zčásti improvizovaných skladeb nahraných na primitivním elektronickém zařízení, dle zvuku se jedná o počítač a analogový syntezátor. Na první poslech by se mohlo zdát, že se jedná o dalšího zástupce bující laptopové scény, nezvyklé použití plnějších, měkčích zvuků a vysoká míra hravosti však svědčí o tom, že Kristoffersen stojí poněkud stranou ostře sledovaného trendu. Daří se mu natolik, že stojí za to alespoň krátce se pozastavit u každé z desíti položek Free Music. Úvodní *Stranded In Narrow Air* začíná jako příjemně přebasované lo-fi doplněné měkkými tóny dvou stop rytmicky ne zcela zařezávajícího analogového kolovrátku. Bezstarostný, očividně velmi improvizovaný propletenec.

S následující *Duo Abstractions 2* získá zvuk alba na prostorovosti. Úvodní harmonie libých šelestů se mění ve znepokojivý šum doplněný sotva slyšitelnou smyčkou jiného ruchu. Po chvíli začne jedna z vrstev nabývat podobu zvonků a slije se do nového rytmického motivu, jehož jednodušnost je narušována nepravidelným přidáváním výšek a basů.

Four Invisibles se posluchače snaží zmást vteřinovými náznaky tanečního rytmu, hlavním stavebním motivem je však narušování harmonie dlouhých tónů jejich zpomalováním, které přehlásí i jediný delší (a velmi tradiční) rytmický vzorec v druhé části.

Křehká a patrně nejvíc abstraktní *Haloës And Starburst* působivě pracuje s arytmiickými, syntezátorově oblymi zvuky. Postupně řídnoucí pípání (není zde jediný delší tón) několikrát navodí pocit konce skladby, aby vzápětí zase zhoustlo. Skutečný konec je pak škodolibě zamaskován plynulým přechodem do mistrovské *Red Mystic*, rychlé rytmické stopy zpočátku bez těžkých dob. Ty postupně vyvstávají akcentováním jednotlivých úderů, až do okamžiku, kdy celá vrstva vzájemným fadem přejde v jinou, o poznání pomalejší a rozmazanější. Tento model se několikrát opakuje a navozuje pocit nekonečného pádu do hlubin, občas znepokojivě přerušeno kratičkým „chycením se stěbla“ v podobě rychlejší pasáže. Když už se dno zdá nadosah (náznak hluboké neměnicí se spodní plochy), začne skladba nabírat rychlost a končí stejně vesele, jako začala.

V *Duo Abstractions 1* jsme svědky další zdánlivé proměny elektronického zvuku v živý, tentokrát v rozhrkanou a místy vynechávající hrací skříň urputně bojující s odhrůvkou uloženou v mechanickém stroju.

Yellow Square Black Circle je asi nejtemnější položkou alba. Celá se skládá ze dvou vrstev odlišně přebasovaného dvoutónového motivu s občasným hlasitým lupancem. Jedna z vrstev se občas slévá v kratičkou plochu. Monotonnost je zde účinným a nenudícím stavebním prvkem.

Duo Abstractions 3 se opět vrací ke kolovrátkovému rytmu, nikoliv však zvuku. Ničím nepřekvapí a považují ji za nejslabší skladbu alba.

To Duo Abstractions 5 je ztělesněným překvapením. Dochází tu k nejmarkantnější z výše zmiňovaných transformací elektroniky v živý nástroj – rozverně pokleslý smyčkový kvartet. Zde bych rád zdůraznil, že všechny tyto změny se odehrávají na poli „přiznané elektroniky“, která si v žádném případě neklade nárok být tím, čím není, což by Kristoffersenův hravý záměr nutně změnilo v kýč. Každý ze „smyčkových nástrojů“ proto zní lehce zkresleně a jakoby hraný dvojmo.

A konečně *Still Light* je psychedelické střídání dlouhých tónů s občasným ruchem pozadí a dvěma náznaky rytmu. První z nich je nemilosrdně utnut, s druhým končí i celá skladba, poslední na tomto skvělém CD.

PETR FERENC



hank roberts: black pastels

JMT/ Winter & Winter, 1988/ 2002.

peter herborn: peter herborn's acute insights

JMT/ Winter & Winter, 1988/ 2002.

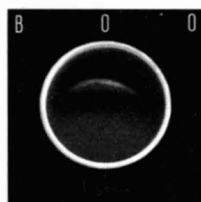
Kompletní reedice katalogu JMT se dostala kamsi k dvacáté položce, tedy do čtvrtiny. Producent Stefan Winter jistě ví, že si nastavuje zrcadlo v dobrém i horším. Přes historický význam značky, která od roku 1985 pomáhala na svět prvním albům Steva Colemana, Cassandry Wilson či Grega Osbyho, nezní každá z jejích nahrávek dnes jako včelidlo.

Vedle zmíněných slovních jmen z okruhu černo jazzové society M-BASE však nyní vyšly dva pozapomenuté tituly, jež znějí jeden svěžeji než druhý. Violoncellista Hank Roberts jako by ve svém živém, nápaditě hraní spojoval avantgardní hledačství Toma Cory, tíhnutí k melodii Davida Darlinga i ponor do skvělých barev cellových strun, jaký s oběma jmenovanými sdílí i Vojtěch Havel. Roberts, který tu nabízí i silné vokální mnohohlasy, kymácející se mezi methe-nyovským chorusem a disonancí, je pojitkem i esem alba – přítomná superskupina ho nezviklává, ale posiluje. Bill Frisell hraje divoce, Joey Baron téměř rockově, trombón Raye Andersona a Robina Eubankse v Rain Village evokují vesnický průvod, čísla jako *This Quietness si Roberts* rezervuje pro sebe: hraje tu na kytaru, zpívá a nakonec zahustí zvuk cellem, konfrontovaným s Frisellovým cellem. V rozpětí od písně přes oregonské fúze až k abstrakci jsou *Black Pastels* výtečná raná vlastovka newyorského downtownu: byla vůbec v osmaosmdesátém nějaká Knitting Factory? Roberts je činný dodnes, zaostřil se však do vyhrčenějšího experimentálního jazzu, stylově silného, ovšem mnohem méně přístupného než je hudba Black Pastels.

Dnes nijak známý pozounista Peter Herborn provádí se svými Acute Insights přesně to, zač jsou v poslední sezóně vynášeni do nebe Dave Douglasa a Yoshihide Otomo: konfrontuje jazzovou kapelu s abstraktní elektronikou: ta tu má podobu jakéhosi raného samplingu a modulování zvuků, kradených jazzmanům v reálném řase zpod nástrojů. Kapela s basklarietem, dobře nežánrovým klavírem (respektive klávesami Petera Waltera) a čtyřmi dechy má zajímavě napsaný repertoár už jen v čistém půdorysu skladeb; sóluje se se sympatickou uměřeností, hostující trumpetista Kenny Wheeler zdaleka není jediný, jehož sóla lze vyposlechnout celá. Pět delších skla-

deb (7-10 min.) ale nejspíš muselo být slepým ramenem bez historického pokračování: elektronika si tu kluše vedle kapely až moc samostatně a paralelně, není tu pevná vnitřní logika spojitosti. Někde se zdá být: třeba když se jako most mezi ansámblovým zvukem a vetřelci nabídnou syntezátory, dnes kupodivu znějící méně zvetšele, než bychom mohli od tehdejších Yamaha čekat. Úhrnem dobrá výzva: prověřovat starší přehlížené desky, může se na nich schovávat dobrá hudba i užitečné myšlenkové schéma!

PAVEL KLUSÁK



boo: listen

Indies Records, 2002, 39:50

Druhé album brněnsko-rakouského kvartetu se nese v klidném duchu, který jej má odlišit nejen od zvuku eponymního debutu, ale také od neustálého srovnávání s působením dvou členů skupiny v dnes již bohužel neexistujícím Dunaji. Úspěch je střídavý. Nově a přitom rozpoznatelně zní polovina z osmi písní, které na Listen najdeme. Úvodní *The Sea* kombinující český (Andrea Konstankiewicz - cello) a anglický (Christoph Pajer - kytara, housle) zpěv je bezmála minimalistickou folkovou hříčkou, *Sunbeams* nesoucí se v podobném duchu jsou ozvláštněny téměř jazzovými metličkami Pavla Koudelky, závěrečné *The Answer* nejlépe odpovídá označení folk-rock. Titulní *Listen* se po odumírajícím smyčcové předehře promění v našlápnutou vypalovačku se zvonící kytarou a divokým trojhlasem v refrénu.

Zbytek písní bohužel tak svěží není. Natažená stopáž některých kousků (*Lost On The Way*) je místy opravdu únavná, anglické texty Vídeňáka Pajera vrší kostrbatá klišé a z jeho zpěvu mnohdy cítíme touhu po drsném projevu, kterého není schopen. Pohrobci Dunaje Josef Ostřanský (kytara, baskytara) a Pavel Koudelka hrají tak, jak od nich očekáváme, což zejména u druhého z nich místy ruší, neboť jeho jinak originální hra do celkového soundu ne vždy zapadne. Na několika místech alba se zdá, že byl za účelem „dosažení ticha“ prostě jen ztlumen, aniž by hrál cokoliv jiného, než v „nářezových“ partech. I v těchto nepodarcích ale můžeme najít svěží místa. Popořadí: jedovatý text *Don't Speak To Me*, akustická předehra v *Don't Worry*, zpěvová linka ve sloce *Stones*, celkem vtipný text *Lost On The Way*, který je bohužel úspěšně zabít zbytečným opakováním.

Cesta do tichých vod se Boo zatím daří tak napul. Číhají v nich nebezpečné mělčiny.

PETR FERENC