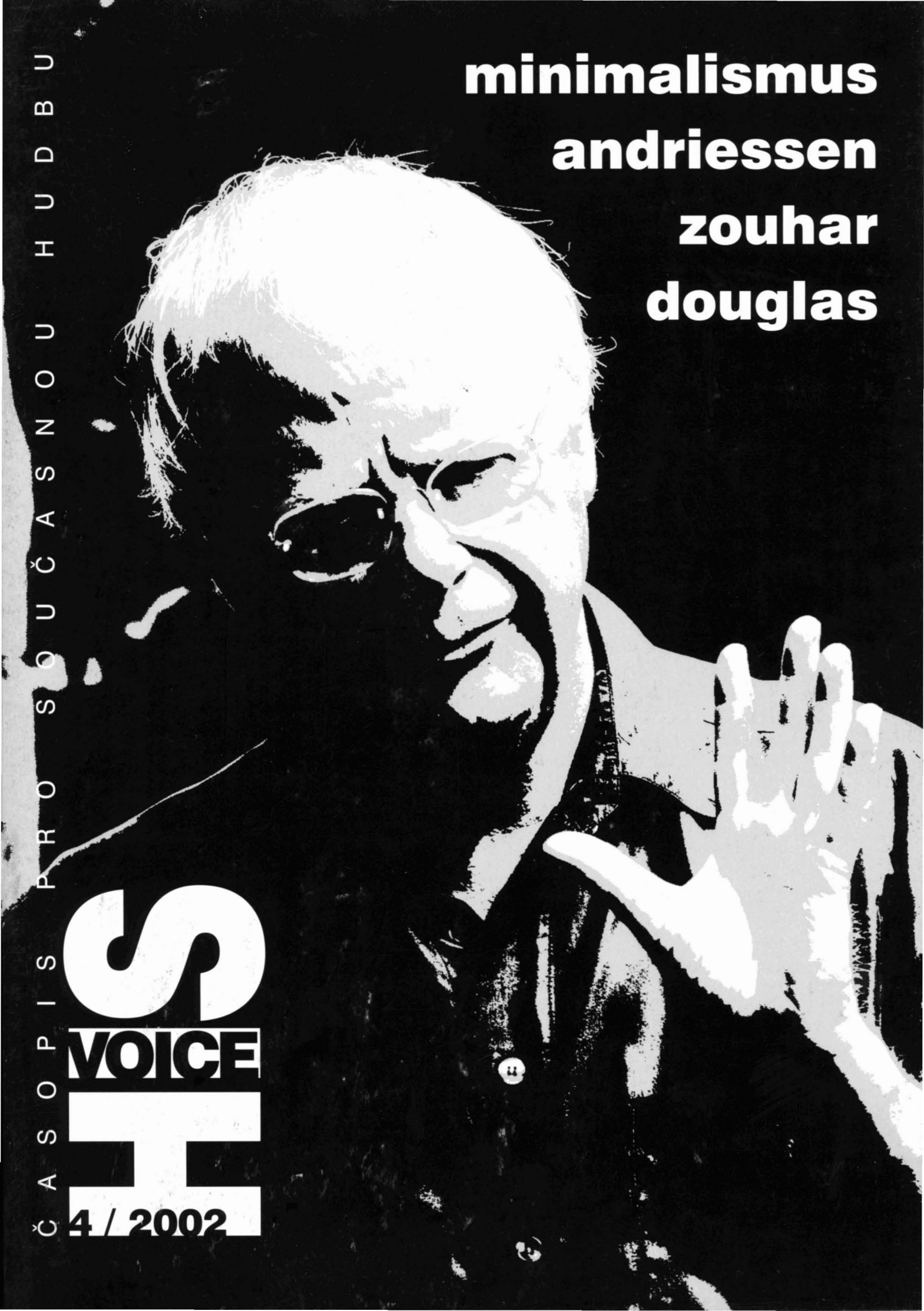


**minimalismus**  
**andriessen**  
**zouhar**  
**douglas**

**S**  
**VOICE**  
**H**  
**4 / 2002**



tematickým uzlem „letního“ čísla našeho časopisu je hudební minimalismus. I když tento termín patrně všichni běžně používáme, zdá se, že není tak lehké se shodnout na tom, co vlastně označuje. A zatímco někteří mají dojem, že jde o mrtvý hudební styl, jiní poukazují na to, že mnohé z technických postupů, které přinesl, se staly nezbytnou součástí slovníku současné hudby – a nejen té „vážné“. Když jsme číslo připravovali, nesnažili jsme se tyto neshody vyjasňovat či dávat odpověď na otázku, co to ten minimalismus vlastně je. Daleko více nás zajímalo, jaké jsou jeho současné podoby, co z jeho původních idejí a postupů žije, jak se transformuje. Právě na to jsme se také v malé anketě ptali českých a slovenských hudebníků, kteří s minimalismem mají nebo někdy měli něco do činění.

Dva hlavní rozhovory tohoto čísla představují skladatele, kteří jsou obecně za minimalisty považováni. Jak tomu však ve světě minimalismu bývá, zatímco Louis Andriessen je s tímto označením spíše nespokojen (a v tom se shoduje třeba i se Stevem Reichem), Vítovi Zouharovi tato nálepka nevádí (připomeňme, že přímo hrdý je na ni například John Adams). Přirozeně jsme se neptali jen na minimalismus... Z rodu přehledových je článek Matěje Kratochvíla o českém minimalismu, sondu do poněkud zanedbávané minimalistické odnože – tvorby La Monte Younga – podnikl Pavel Klusák.

Ze záplavy hudebních událostí května a června tentokrát věnujeme větší prostor jen brněnské Expozici nové hudby, ostatní alespoň krátce připomínáme. A nesmím zapomenout na portréty dvou velmi odlišných hudebních osobností: multižánrového trumpetisty Davea Douglase a industriálního elektronika Damiana Cately.

A na závěr informací, která se týká chodu časopisu: Od příštího čísla se na tomto místě budete setkávat s úvodníkem Matěje Kratochvíla, který se časopisu ujme, zatímco budu sledovat dění v největší světové hudební metropoli – New Yorku. Samozřejmě se budu snažit se s Vámi o své dojmy podělit.

Přeji hezké léto

Tereza Havelková  
šéfredaktorka

*Tereza Havelková*

obsah

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| <b>... Rád by pomohl zpěvu...</b>                          |    |
| rozhovor s Louisem Andriessenem (Tereza Havelková) .....   | 2  |
| <b>Spojení nespojitelného</b>                              |    |
| rozhovor s Vitem Zouharem (Matěj Kratochvíl) .....         | 6  |
| <b>Co je pro vás živé v hudebním minimalismu?</b>          |    |
| anketa .....                                               | 9  |
| <b>Minimalismus a česká hudba (Matěj Kratochvíl) .....</b> | 10 |
| <b>Věčnost jako hudební skladba</b>                        |    |
| La Monte Young & Marian Zazeela (Pavel Klusák) .....       | 13 |
| <b>Expozice nové hudby 2002 (Petr Bakla).....</b>          | 15 |
| <b>O Expozici s Jaroslavem Šťastným (Petr Bakla) .....</b> | 17 |
| <b>Dave Douglas – Mezipřistání v nekonečnu</b>             |    |
| portrét (Pavel Klusák) .....                               | 19 |
| <b>Damian Catera – „Odehrávám se v reálném čase“</b>       |    |
| portrét (Petr Ferenc) .....                                | 21 |
| <b>Květnové (a červnové) záplavy</b>                       |    |
| o koncertech .....                                         | 23 |
| <b>Ze všech stran</b>                                      |    |
| glosář nad letními festivaly .....                         | 24 |
| <b>recenze CD .....</b>                                    | 25 |

**Vydavatel:**  
Hudební informační středisko o.p.s.

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

PR: Jan Vávra

Fotografie v tomto čísle:  
Karel Šuster (titul, s. 2-4, 6-8, 15-18, 21),  
Vít Klusák (s. 19, 20)  
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

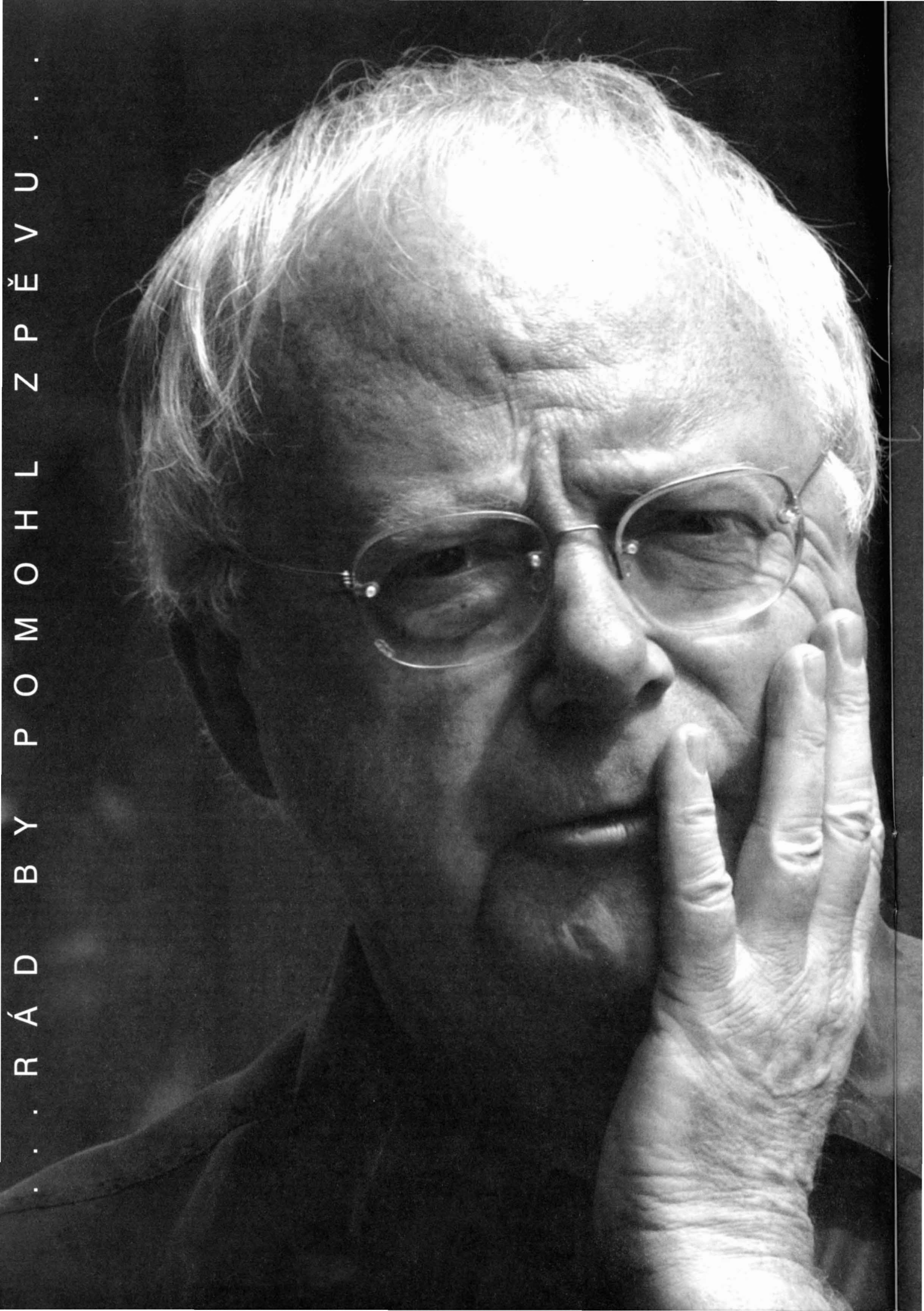
Časopis vychází s podporou  
**Ministerstva kultury ČR,**  
**Nadace Český hudební fond,**  
**a Nadace Open Society Fund**

Prodejní místa:

**Praha:** Divadlo Archa (pokladna), Na Poříčí 26,  
Praha 1 / Unijazz, Jindřichská 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, Koblížná 2, Brno / KIC  
(Kulturní a informační centrum města Brna),  
Radnická 12, Brno



... R Á D B Y P O M O H L Z P Ě V U ...





# andriessen

TEREZA HAVELKOVÁ



## **Louis Andriessen**

si přijel do Prahy a Brna poslechnout provedení skladby, která jej v 70. letech proslavila – *De Staat*.

Byl tu poprvé a byl upřímně nadšený. Nejvíc se mu líbil Tančící dům.

Publikum, které si tuto energickou až agresivní repetitivní hudbu, které dominuje zvuk žesťových nástrojů, kláves a elektrických kytar, přišlo do industriálních prostor pražské Thámovky a brněnské Vaňkovky poslechnout, však poznalo jen jednu tvář Louise Andriessena. Tu, která mu vysloužila přízvisko evropského minimalisty. Ta ovšem není jediná. Jak dosvědčuje skladba *De Tijd* (Čas), je schopen psát i nesmírně pomalou, tichou a něžnou hudbu. Navíc, spokojit se pro Andriessena s minimalistickou nálepkou by bylo velmi zjednodušující. Jeho hudba je za mnohé vděčná také jazzu a popu, doma mu vštípili náklonnost k francouzské hudbě a Igoru Stravinskému, o kterém dokonce napsal knihu, a nesmíme zapomínat ani na dědictví evropské avantgardy, jejímž byl Andriessen v mládí příznivcem (studoval mimo jiné u Luciana Beria). To vše zcela organicky zapojil do svého hudebního jazyka.





...Píšu hudbu, která může být velmi vulgární, ale může také využívat vysoce intelektuální nebo konceptuální materiál...

Louis  
andriessen

■ Během 70. let jste napsal několik skladeb, které lze označit jako politicky angažované. Jednou z nich je i *De Staat* z roku 1976, který zazněl na letošním Pražském jaru. Domníváte se, že má hudba vyjadřovat politické názory?

Nemyslím si, že bych byl někdy toho názoru, ať už v 70. letech či předtím nebo potom, že hudba může vyjadřovat politické názory. Proto jsem také dělal to, co jsem dělal. Mnozí mi přátelé, stejně jako skoro každý v západní Evropě konce 60. a začátku 70. let, četli a snažili se uvádět do praxe marxismus. *De Staat* jsem napsal, abych jim vysvětlil, že všichni totalitární myslitelé, kteří se domnívají, že když mají jasnou představu o tom, jak by měl fungovat stát, také vědí, jak by měla vypadat hudba, se mýlí. Mýlí se jak ti napravo, tak ti nalevo. Proto jsem zvolil Platóna, jenž byl jedním z prvních, kteří se tohoto omylu dopustili. Napsal jsem tuhle rozsáhlou skladbu, abych vyjádřil své rozhořčení.

Nicméně si myslím, že produkování hudby je politická – a také společenská – záležitost. A v té době jsem byl přesvědčen, že je třeba změnit situaci hudebníků. Ne ve finančním slova smyslu, protože to je spíš politický problém, ale tak, aby se vytvořila kreativní situace, ve které by hudebníci byli více zaujatí tím, co hrají, pro koho hrají a kde hrají. To byl rozhodně důvod, proč jsem se také snažil změnit hudbu. Domníval jsem se, že i hudbu je třeba demokratizovat. Souviselo to s improvizací, jazzem, hraním na ulici, ... Tuto ideu jsem realizoval v orchestru De Volharding, který se skládal z jazzových i klasických hudebníků. Šlo mi o to, překročit hranice mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou. A když se nad tím zamyslíte, bylo to samozřejmě také politické rozhodnutí, nejen čistě hudební.

Kdybch měl mluvit o tom, co jsem dělal pak, musím říct, že vlastně stále to samé.

Píšu hudbu, která může být velmi vulgární, ale může také využívat vysoce intelektuální nebo konceptuální materiál. Jsem stále přesvědčen o tom, že devadesát procent takzvané Nové hudby je ve své podstatě jen rozmnožený Schönberg nebo Wagner, i když to třeba zní jako když převracíte stoly. A to je něco naprosto odlišného od toho, co od 70. let dělám já.

■ V 70. letech jste také pořádal tzv. „inkluзивní koncerty“, ve kterých vám šlo o překračování hranic jednotlivých hudebních žánrů. Považujete vůbec za smysluplné hudbu do jednotlivých žánrů rozdělovat? Podle jakých kritérií je možné hudební universum strukturovat?

To je velmi obtížná otázka, možná příliš obtížná. Myslím, že to není správná cesta, jak k tomuto problému přistupovat. Při řešení podobných ideologických otázek se můžeme dostat dál, jen pokud činíme velmi konkrétní rozhodnutí. To je jedna z věcí, které jsem se naučil již v 70. letech.

Abych tedy mluvil konkrétně, v Amsterdamu se podařilo, nejen mě, ale i dalším podobně uvažujícím lidem, proměnit hudební praxi muzikantů. Mám na mysli to, že hudebníci, kteří hrají na tzv. „populární“ nástroje, jako jsou elektrické a basové kytary, saxofony, bicí, klávesy a další, jsou dnes schopni hrát nejen hudbu, která je pro tyto nástroje obvyklá, ale také velmi komplexní, současnou, avantgardní hudbu, která je náročná co se týče kompozice i interpretace. To je samozřejmě velký krok vpřed. Naopak mnoho violoncellistů a houslistů je zase schopno hrát nejen Čajkovského a Brucha, ale taky rock'n'roll, improvizovat, prostě cokoli. A toto překračování hranic je nesmírně důležité také pro vývoj skladatelů.

V tomto ohledu považuji posledních 20 let za velmi plodné období. Dnes je mým hlavním cílem – a vlastně na tom pracuji posledních 15 let – udělat totéž pro zpěváky. Zpěv je v současné době úplně bezradný. Jsou tu operní zpěváci, jazzoví zpěváci, kabaretní zpěváci a zpěváci popu, ale navzájem se nikdy neposlouchají, a to je zásadní chyba. Musíme je dovést k tomu, aby se vzájemně poslouchali a vzájemně se od sebe učili.

■ Zůstaňte ještě v radikálnějších dobách. Tehdy jste se také zúčastnil akce, jejímž cílem bylo narušit koncert předního nizozemského symfonického orchestru Royal Concertgebouw Orchestra. K čemu přesně došlo?

To bylo v roce 1969. Byli jsme aktivní skupina mladých skladatelů, písničků na tu dobu velmi moderní a současnou hudbu, a chtěli jsme, aby v Concertgebouw Orchestra působil dirigent, který by uváděl víc soudobé hudby. V té době byl volný Bruno Maderna, kterého jsme velmi obdivovali, ale nevyšlo to. Když se na to dívám zpětně, uvědomuji si, že pokud jde o symfonický orchestr, je zbytečné se s podobnými akcemi namáhat.

Nicméně jsme tehdy v listopadu opravdu jeden koncert narušili. Chtěli jsme říct, že by symfonické orchestry měly být demokratičtější, hudebníci by měli mít větší slovo, a v podstatě jsme z nich chtěli udělat soubory pro soudobou hudbu, i když Mozarta a Brucha by samozřejmě taky směli hrát.

Způsob, jakým jsme to provedli, byl v té době naprosto přirozený. Koncert jsme ale narušili ještě předtím, než se začalo hrát, nikdy bychom nerušili samotnou hudbu. Vyhodili nás z budovy a my jsme křičeli „Demokracii! Demokracii!“. Od té doby jsem se o těchto věcech hodně naučil. Když se chcete pokusit získat, co pro hudební produkci považujete za dobré, musíte používat méně násilí. Tím se dostáváme k tomu, o čem jsme už hovořili – k organizování hudebních souborů. Dnes je v Holandsku přes dvacet, možná už skoro třicet hudebních ansámbľů, menších i větších, které v podstatě hrají jen hudbu 20. století. Jsou v nich hudebníci, kteří vědí jak na to a které to baví. A mají publikum, které není příliš početné, ale kterému se to líbí, nebo taky ne, ale řekl bych, že je to vše velmi organické.

■ Zdá se, že se symfonickému orchestru stále vyhýbáte – jeho tradiční obsazení nefiguruje v žádné z vašich skladeb. Na druhé straně jste ale napsal několik kusů pro operní dům, který má jako instituce potenciál být ještě konzervativnější než symfonický orchestr...

To jsou vlastně dvě otázky. Je pravda, že se symfonickému orchestru stále vyhýbám, a má to i politické důvody – hudebníci nemají rádi mou hudbu, publikum nemá rádo mou hudbu, tak co bych tam dělal. Má to však i jiné příčiny. Mám jinou představu zvuku, mám rád jiné nástroje, jiné způsoby artikulace a je lepší pracovat s lidmi, kteří to chápou a dokáží to dobře zahrát. Pro objasnění můžu použít příklad holandské barokní scény. Jsou to lidé, kteří skutečně rozumí Bachovi, protože to zní, jako by jej hráli poprvé, bez nánosu Brahmsa a Čajkovského. S mou hudbou je to stejné, jenom z druhé strany. V některých skladbách například používám jazzovou artikulaci.

A teď k opeře. Hned na začátku je třeba říct, že operní domy v Holandsku nemají vlastní orchestry, což je velmi pokrokové. Najímají si orchestry podle toho, co zrovna hrají. Když se hraje Bartók nebo Čajkovskij, najmou si jeden ze symfonických orchestrů, když Monteverdi, tak je to barokní ansámbl. A když hrají Andriessena, tak se ho zeptají, koho by si představoval, a on řekne třeba: Asko Ensemble nebo Schönberg Ensemble. To je velmi důležitý krok. Na druhou stranu musím říct, že nepíšu opery. Pracuji pro divadlo od svých patnácti let a opery nepovažuji za něco zvláštního. To slovo nemám rád, protože to, co dnes dělám, má s operou 19. století málo společného. Daleko víc to má co dělat se mnoha různými divadelními žánry kromě opery. Říkejme tomu hudební divadlo. Opera je

dnes navíc „in“, chodí na ni jupíci, protože jim připadá šik a mondénní a je o lásce a smrti, a to je další důvod, abych ji nepsal. Ale v Amsterdamu je úžasný operní ředitel Pierre Audi, který má výborný vkus a dává mi příležitost pracovat s lidmi, kterých si vážím, a byl bych blázen, kdybych té příležitosti nevyužil. Mám tam úplnou svobodu.

■ **Napsal jste několik skladeb, v nichž jste pracoval se zpívajícími herci. Ve vašich operách z poslední doby však vystupují operní pěvci. Jak se vám s nimi pracuje?**

To je jediná nevýhoda práce s mašinérií operního domu. Všechno ostatní jsou nesmírné výhody. Vyšel jsem z divadelního prostředí a daleko přirozeněji se mi pracuje s herci, tanečníky, zkrátka divadelníky, ale s faktem, že částečně musím pracovat s klasicky školenými zpěváky, jsem se musel smířit. Nicméně doufám, že pomohu dorůst generaci operních zpěváků, kteří budou schopni znít spíš jako herci, se kterými jsem pracoval v 70. letech, tedy budou zpívat bez vibráta, bez legatissima a budou vyslovovat všechny souhlásky. To jsou tři základní věci, které od klasicky školených zpěváků nikdy neuslyšíte, ale které se zdají být naprosto přirozené pro popové zpěváky, takže by neměly být zas tak obtížné. Kdybych si však mohl vybrat, dal bych přednost limitům neškolených zpěváků.

■ **Hovoří se o vás jako o „evropském minimalistovi“. Cítíte se tak? Co z toho, co minimalismus přinesl, považujete za nejzajímavější?**

Za svůj život jsem dostal spoustu nálepek. A „minimalista“ je jedna z nich. Začalo to v roce 1959, kdy jsem byl první serialista v Holandsku, pak jsem byl první holandský počítačový skladatel, a pak první grafický skladatel...

Pro mě otázka minimalismu nikdy nebyla příliš zajímavá. Je pravda, že nahrávka Rileyho *In C* na mě udělala velký dojem. Ale byl jsem jazzový hudebník a zajímal jsem se o vývoj v oblasti big bandů a také o bebop a pozdější formy jazzu, skončil jsem někde u funku. A samozřejmě jsem také věděl o Cageovi a Riley. Později jsem se setkal se Stevem Reichem a Philem Glassem, ale myslím, že tou dobou už jsme se všichni zabývali popovým pulsem na pozadí statických forem. A právě to mi na tom připadalo nejzajímavější. Práce s repetitivními modely pro mne nebyla tak důležitá. Šlo spíš o to zkombinovat Cage s něčím, co vycházelo z popu a jazzu. Bylo to zajímavé hnutí v rámci tehdejší americké avantgardy, která mne v té době několik let velmi silně ovlivňovala. Co nám – mě, mým kolegům a především mým studentům – však nepřipadalo dost zajímavé, byl onen zvuk jako z televizní reklamy. Cítili jsme, že je třeba na něj dát evropskou odpověď, ve smyslu složitějších harmonií, chromatičtějšího materiálu atd.

Celkem jsem napsal asi tři repetitivní skladby. Minimalismus totiž vůbec není šikovný termín. Označení „repetitivní hudba“ mi připadá mnohem lepší, protože vypovídá o hudební struktuře.

■ **Od počátku 70. let je součástí téměř všech vašich skladeb text. Proč je pro vaši hudbu tak důležitý?**

Myslím, že pro to není žádný zásadní důvod, jen ten, že jsem byl odkojen lidovou hudbou, především francouzskou, a také jazzovými zpěváky. Když se dnes nad tím zamyslím, jediný jazzový muzikant, kterého poslouchám celou tu dobu, je Miles Davis a bude to tím, že v jeho hře na trubku rozeznávám vokální element. Bude to znít složitě, ale myslím si, že způsob, jakým píšu pro hlasy, má vztah k instrumentálnímu hraní. Naučil jsem se například, že veškerá hudba souvisí s dýcháním, že frázování a dýchání je nesmírně důležité i pro ty nejšílenější věci od Cage a Bouleze, samozřejmě mluvíme-li o dobrých skladatelích. To mě přivedlo k novému přemýšlení o zpěvu.

Že je zpěv nejdůležitějším „hlasem“ v hudbě, to vám řekne každý, tím se nemusíme zabývat. Problém je v tom, že ideálem serialismu 50. a 60. let nebylo přímé hudební vyjádření, ale abstrakce. Blacher, Boulez, Berio a další se snažili najít texty, které neměly žádný význam, například Cummings. Pamatuji si, že jsme tehdy měli rádi Ionesca a Becketta a vhodné texty jsme hledali v této literatuře. Šlo o instrumentální přístup k textu, který byl pro komponování obecně velmi destruktivní.

Má to však také druhou stránku, a ta je možná ještě důležitější. Tou dobou se totiž už nikomu příliš nelíbilo, jak zpívají klasicky školení zpěváci. Klasický zpěv je založený na tom, že se snažíte co nejhlasitěji překřičet orchestr. Vychází z německé a veristické opery, ale fór je v tom, že si zpěváci myslí, že tak má „opravdový“ zpěv znít, a zpívají tak i Schuberta, což je úplný nesmysl. Dostáváme se k tomu, o čem jsem již mluvil: musíme zpěváky přimět, aby poslouchali i jiné druhy zpěvu. Ono „křičení“ lze totiž najít jen v západní a – jestli dovolíte – buržoazní hudební kultuře. Jde o repertoár mezi Mozartem a řekněme Regerem a jedná se o velmi omezený pohled na to, jaký může zpěv být. To se týká také mé hudby – nesouvisí s Mahlerem ani Schubertem, dotýká se zcela jiného historického zázemí. A proto potřebuji jiný typ zpěváků. Ale pracuji na tom. Pro mou příští skladbu *La Passione* jsem našel neuvěřitelně flexibilní jazzovou zpěvačku z Bologni Cristinu Zavalloni, která zcela rozumí mému záměru, a vůbec nezní jako „opravdová“ zpěvačka – ne že by to neuměla, ale dělá to jen tehdy, když to po ní chce.

■ **Čím se řídíte při výběru textů? Zdá se, že oproti dřívějším textům s politickým akcentem dnes dáváte přednost spíše filozoficky či eticky laděným textům...**

Texty, které si vybírám, většinou nevyjadřují momentální stádium mého vývoje, i když se mé názory přirozeně stále proměňují a vyvíjejí. Většinou jde o text, který mě zajímá již delší dobu, a v tu chvíli jsem schopen najít hudební ekvivalent k tomu, proč jej mám tak rád. Lao-C a jeho Tao Te T'ing jsem použil teprve před dvěma lety (ve skladbě *Trilogy of the Last Day*, pozn. red.), i když tu knihu čtu už 30 let.

■ **Vaše dvě velké opery – *Rosa* a *Writing to Vermeer* –, a také televizní film *M is for Man, Music, Mozart*, vznikly ve spolupráci si britským avantgardním režisérem Peterem Greenawayem. Proč jste si jej vybral a jak s vámi s ním pracovalo?**

Jedna z prvních věcí, kterou mi řekl, když jsme spolu šli z kanceláře Nizozemské opery do mého bytu, byla: Nejsem vlastně vůbec typ spolupracovníka. Měl jsem okamžité pocity, že chápu, co tím myslí. Představa, že dva umělci spolu vysedávají po barech, extaticky hovoří o spoustě věcí a ohromně se inspirují, a pak uprostřed noci odcházejí držíce se okolo ramen... to je všechno romantická buržoazní blbina, smí-li to tak říct.

Viděl jsem většinu Greenawayových velkých filmů. Na premiéru toho prvního, *Umělcovy smlouvy*, mě v Londýně vzal Michael Nyman a já jsem žasl. Byl to přesně ten typ filmu, který mám rád, což už v té době byla kombinace intelektualismu a vulgarity. Svým způsobem jsem se o totéž snažil v některých svých skladbách – používal jsem vulgární materiál jako amplifikaci, hlasité pulsující rytmy a podobně.

A jak spolupráce vypadala? To se dá říct velmi jednoduše. Možná jste si všimla, že jsem dost rychlý v rozhodování. Ale Greenaway je desetkrát rychlejší než já. Byli jsme schopni udělat rozhodnutí o námětu opery a její celkové struktuře během hodiny.

■ **Vaše hudba do značné míry pracuje se dvěma extrémními polohami – jedna je rychlá, hlasitá a energická až agresivní, druhá pomalá, tichá a něžná...**

I když v mé tvorbě najdete dobré příklady pro obě tyto charakteristiky, myslím, že to není tak úplně pravda. Jistě, každý člověk má svou silnou a energickou stránku i svou sentimentální a citlivou stránku. Ale zajímavější mi připadá obě tyto nálady, nebo tempa – abychom mluvili v technických termínech – kombinovat. *De Staat* je celý nahlas a rychle, ale pokud posloucháte pozorně, zjistíte, že je tam mnoho velmi pomalých melodií, a to se trochu podceňuje. Skladba *De Tijd*, kterou mám osobně nesmírně rád, je v tomto ohledu opravdu výjimečná. Je to téměř čtyřicet minut hudby ve velmi pomalém tempu, která nikdy není skutečně hlasitá. Možná ale na tuto skladbu kladu důraz právě proto, že jsem se řízením osudu proslavil skladbou *De Staat*...



MATEJ KRATOCHVIL

# spojení

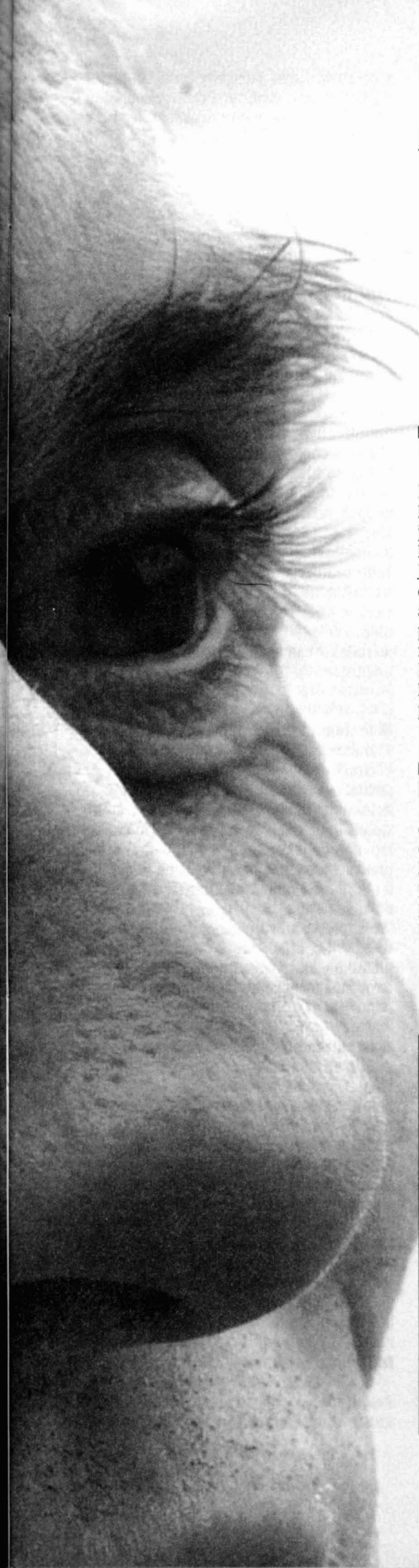
NESPOJITELNÉHO

VÍT ZOUHAR O POSMODERNĚ



6/HIS VOICE





**Vít Zouhar** je aktivní na několika hudebních polích.

Kromě skladatelské činnosti působí jako pedagog a to zároveň na Univerzitě Palackého v Olomouci a na Institutu pro elektronickou hudbu v Grazu v Rakousku.

Kromě toho se teoreticky zabývá především soudobou hudbou.

Je autorem studií o Arvo Pärtovi, minimalismu i postmoderně.

Někdy bývá označován za jediného českého minimalistického autora.

■ Většina tvých skladeb je určena konkrétním interpretům, má to vliv na tvou práci?

Když se podívám zpět na posledních deset let, tak vlastně všechny skladby, které jsem za tu dobu napsal, vznikly pro konkrétní interprety. Velmi mě inspiroují. Jednak znám jejich dispozice, jednak mě oslovuje způsob, jak hudbu interpretují a jak komunikují s publikem. To vše jsou pomyslné mezníky, které vytyčují prostor novým skladbám. Ať už se jedná o DAMA DAMA, Ensemble Damian nebo jiné soubory, pro mě je tato spolupráce vždy velice přínosná a příjemná.

■ Je tomu tak i u skladeb orchestrálních?

Když jsem psal *Bránu slunce* nebo *Blízká setkání zběsilosti srdce*, věděl jsem, jaký orchestr bude tyto skladby hrát, kdo je bude dirigovat a kde a za jakých okolností se budou uvádět. To vše dohromady ovlivnilo jejich podobu. Mimochodem, obě skladby premiéroval dirigent Petr Šumník a obě se také poprvé hrály ve stejném prostoru.

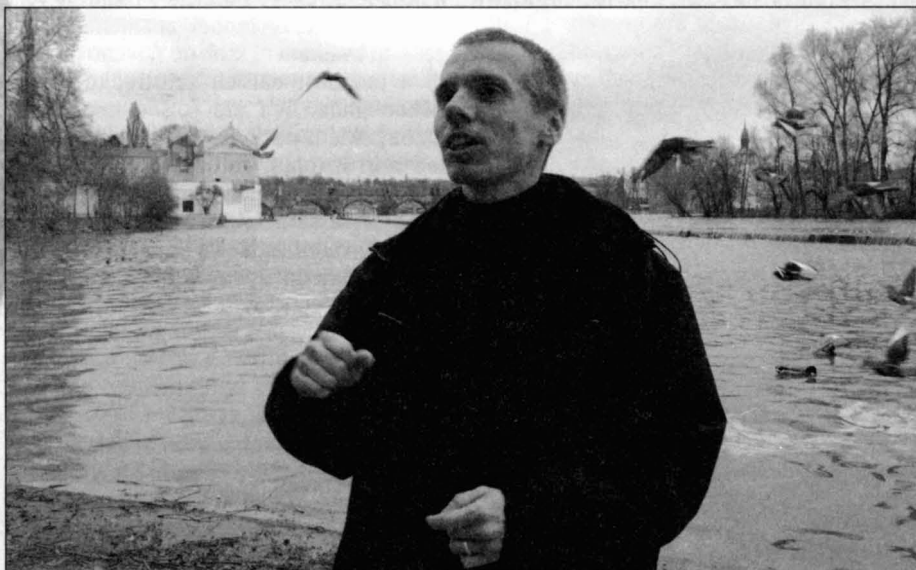
■ Druhým pólem tvé tvorby je elektronická hudba. Uvažuješ jinak při komponování pro nástroje a pro elektroniku?

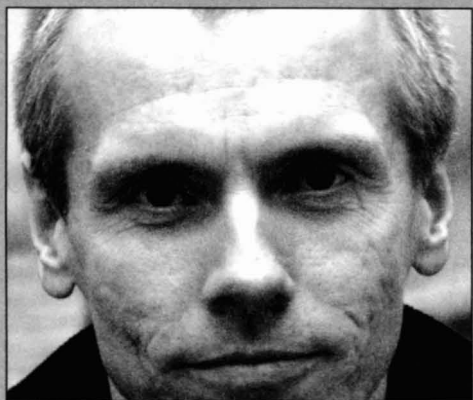
Skoro bych řekl, že ne. Výchozí materiál je sice zcela odlišný, ale můj přístup k němu, zvláště v poslední době, je hodně podobný. Zároveň od obou médií, tedy od hudby akustické i elektroakustické, živé nebo reprodukované, od toho obojího chci totéž – energetický náboj, emotivní zážitek a oslovení.

Tvůrčí proces je hodně podobný, jen výrobní prostředek je jiný. Také koncepce musí být trochu jiná vzhledem k tomu, že u elektroniky nesu odpovědnost i za finální produkt, kdežto u hudby pro nástroje vytvářím partituru, tedy prostředek, který bude dále někým interpretován.

■ Využíváš akustické nástroje ve spojení s elektronikou?

V určitém smyslu. V mých elektroakustických kompozicích jsou recyklované vrstvy jak akustických nástrojů, tak akustických





Když o sobě budu v Česku tvrdit, že jsem umělec, tak se budou lidé domnívat, že jsem utekl z nějakého psychiatrického zařízení nebo si budou myslet, že se snažím vytvářet si jakousi prapodivnou image skrze toto tvrzení. Jestliže naopak řeknu v Rakousku, že jsem umělec, tak je to věc zcela samozřejmá a vůbec nikdo za tím nehledá něco vedlejšího, protože umělec je to samé jako učitel, lékař nebo řezník.

## Vít zouhar

skladeb. Nemám vlastně žádnou skladbu, v níž by veškerý zvukový materiál vznikl jen elektronickou cestou. Naopak, baví mě nacházet společné body mezi věcmi, které spolu zdánlivě vůbec nesouvisejí. Z toho důvodu využívám jak konkrétních, ale nějakým způsobem posunutých zvuků, tak těch elektronických, které připomínají třeba zvuky konkrétní. Z obou těchto světů si vybírám, resp. snažím se je přizpůsobovat tak, aby bylo zřetelné to, co je jim společné. Aby elektronické zvuky mohly asociovat něco velmi konkrétního a naopak, aby se akustické zvuky tvářily mnohem abstraktněji, ačkoliv je jejich zdroj velmi konkrétní. Právě toto prolínání a víceznačnost mě baví. Podobné je to i u akustické hudby, kde zase často využívám takové víceznačnosti, kdy konkrétní materiál přesahuje svůj kontext. V jednom funguje, v druhém je nepředstavitelný, nebo představitelný jen jako kontrast nebo konflikt. A mě právě baví ona nepředstavitelnost ve spojitosti a nikoli v konfliktu.

### ■ Jak se díváš na problém koncertní interpretace elektronických skladeb?

Zrovna minulý týden jsem v Grazu slyšel novou prezentaci studentů Institutu pro elektronickou hudbu a akustiku. V Institutu je prostor, který se nazývá Cube, a v něm je možné simulovat jakýkoli akustický prostor s libovolným počtem akustických zdrojů. Nicméně některým skladbám, které tam zazněly, jako by chybělo nějaké další médium. Možná to bylo tím, že zněly do zcela potměšilého sálu, který svou takřka absolutní tmou vyloučil cokoli vizuálního a naopak poutal veškerou pozornost na zvukovou produkci. Rozhodně tím nechci tvrdit, že by elektronická hudba měla být vždy prezentována v nějaké vizuální souvislosti, pouze jsem si skrze tuto konkrétní situaci opět uvědomil jisté nástrahy, které čistě reprodukováná – jedno zda-li akustická, či elektroakustická – hudba s sebou přináší.

Určité typy hudby mohou vizualizaci nepochybně získat, jindy taková interakce může zrušit některou složku nebo případně rovnou obě. Ale totéž se děje i při jejich absolutním popření. Je to věc, která mě zajímá, ale kterou jsem řešil pouze konceptuálně. Když jsem vyráběl zvukový materiál pro některé skladby, bavil jsem se třeba také tím, co se děje na obrazovce. Ty programy jsem koncipoval tak, aby blikaly, svítily a fungovaly jako jakási velmi jednoduchá animace toho, co se děje ve zvuku. Byly to ale jen takové hříčky a pokusy, jejichž výsledek byl hlavně komický a tím to také pro mě prozatím skončilo.

### ■ Zdá se, že elektronika v hudbě dosáhla již velké dokonalosti. Očekáváš něco od dalšího vývoje technologie?

Abych pravdu řekl, nevím, ale spíš ne. Zařízení, které používám, je asi pět let staré a jsem s ním ještě pořád nadmíru spokojen. Mám trochu pocit, že celá situace, která v této sféře byla na přelomu osmdesátých a devadesátých let a hlavně v osmdesátých, kdy každý nový model znamenal velmi zásadní kvalitativní krok do nového prostředí a možnost dalších prostředků, je již někde jinde. Teď jde spíš o nepatrnější změny. Mám pocit, že veškerá očekávání teď míří k tomu, co se s technikou dělá a jak se využívá. Technologie mění svůj status a stává se z ní přirozený prostředek. Ostatně, velmi zajímavé věci vznikaly i na těch velmi jednoduchých technologických zařízeních. To souvisí také s tím, že věci, které chci dělat, mi moje stávající vybavení zcela umožňuje.

### ■ Působíš v Čechách a v rakouském Grazu. Je rozdíl v českém a rakouském přístupu k soudobé hudbě?

Zcela diametrální. Stále se tomu divím, ale jsou to dvě zcela odlišné kultury

a estetiky. Když jsem v roce 1991 přišel do Grazu, tak profesor Preßl při pohledu na moje skladby pravil: „das ist eine ganz andere Ästhetik“. Tenkrát jsem si říkal, o čem to mluví. Ale on to myslel velmi přátelsky. To neznamena, že náš interpret nemůže hrát jejich hudbu nebo že jejich interpret nezahraje to, co se píše u nás, ale naznačuje odlišnost obou kultur. Ten celkový mikrosvět soudobé hudby je v Rakousku úplně jiný. Je i jinak organizován, jinak subvencován a je také jinak vnímán.

Není to jen problém soudobé hudby, ale týká se to také celkového konceptu umělce, jak je vnímán v Rakousku a v Česku. Když o sobě budu v Česku tvrdit, že jsem umělec, tak se budou lidé domnívat, že jsem utekl z nějakého psychiatrického zařízení nebo si budou myslet, že se snažím vytvářet si jakousi prapodivnou image skrze toto tvrzení. Jestliže naopak řeknu v Rakousku, že jsem umělec, tak je to věc zcela samozřejmá a vůbec nikdo za tím nehledá něco vedlejšího, protože umělec je to samé jako učitel, lékař nebo řezník. Celé vnímání této sféry je jiné. To také znamená, že když se objeví nějaký festival soudobé hudby, tak je reflektován v médiích, stává se z něj událost.

### ■ Je ten rozdíl vidět i na studentech hudby?

V Grazu jsem učil individuálně skladatele počítačovou hudbu, v Olomouci převažuje kolektivní výuka dějin hudby dvacátého století nebo analýzy, takže to nejsou zcela srovnatelné skupiny. Na druhé straně mě překvapila podobná atmosféra na konci 90. let, kdy měli studenti jak u nás, a teď mám na mysli spíše JAMU, tak v Grazu pocit jakési přesycenosti technologiemi. V Grazu to vyústilo do protestů proti povinnému praktikumu elektronické hudby, v Brně do preferování akustické hudby.

### ■ Jsi skladatel, pedagog a také muzikolog. Snažíš se spolu tyto tři osobnosti?

Určitě. Tyto sféry se občas dobře doplňují. Například kurzy, které vedu v Olomouci, mi díky studentům umožňují mnohotvárně pohlížet na to, co mě zajímá jako teoretika. A když se věnuji třeba Arvo Pärtovi, tak mě samozřejmě zase jeho tvorba oslovuje jako skladatele. Ta dvojakost jeho skladeb, na jedné straně akustická podoba, na druhé komplexní struktura, dva diametrálně odlišné světy, to vše je pro mě velmi inspirativní. A proto o tom zase hovořím ve svých kurzech. Jsou to spojené nádoby.

### ■ Tvým tématem je i postmoderna. Jak bys ji v hudbě definoval?

Postmoderna mě zajímá přibližně od konce osmdesátých let. Na počátku jsem



se snažil intenzivně zjistit, co vlastně postmoderna v hudebním kontextu znamená, ale k žádnému jednoznačnému a definitivnímu výsledku jsem samozřejmě nedospěl. Ten záměr byl přirozeně naivní, ale pro mě užitečný. Pojem postmoderna je dnes v souvislosti s hudbou chápán jako balík určitých charakteristik a znaků, jejichž definice jsou často protichůdné, diametrálně odlišné a hlavně značně závislé na jiných oborech, kde byla postmoderna definována dříve a o něco precizněji. Také proto mi připadá nejvhodnější – a teď mě zastánci Lyotardovy koncepce zatratí – chápat postmodernu zejména časově, a to jako období posledních přibližně třiceti let uplynulého století, které se plynule přelévá do století našeho a které s sebou nese jisté změny v západoevropském a severoamerickém hudebním myšlení. Především to souvisí se ztrátou historické perspektivy, jak o ní třeba hovoří Helga de la Motte-Haber. Právě tento znak mi připadá pro postmodernu velmi výstižný. Jakýkoli materiál se stává stejně dostupný a stejně vhodný, což v historicky vzdálenější době nebylo možné.

Dříve fungovaly jiné materiály jako gesta vznešeného, řádu, zcizení, karikatur, ironizace nebo jako vyjádření distancce. V postmoderně mohou tyto rozdílné materiály stát vedle sebe a vytvářet zcela přirozený celek, aniž by vyvolávaly vzájemné konfrontace. I když – a jsme zase u problému: není snad postmoderního teoretika, s výjimkou Charlese Jenckse, který by připouštěl další udržitelnost celku.....

#### ■ V čem je postmoderní tvoje hudba ?

Do toho bych se raději ani moc nepouštěl. Nicméně faktem je, že jsem se na toto téma zaměřil právě proto, že postmoderna, alespoň pro mě, přinášela spoustu konceptuálních podnětů, nových souvislostí a zdá se mi mnohem více otevřená, než cokoliv předtím. V tom jsem byl samozřejmě velmi nepostmoderní – spíše přísně moderní – ale to mi vůbec nevadilo. Nicméně, zajímala mě a stále mě ještě zajímá víceznačnost, a ta s postmodernou také bezprostředně souvisí. Věci, které fungují v různých kontextech a které, když se dají vedle sebe, se ani nevylučují, ani nekonfrontují, nýbrž naopak zdůrazňují své společné body. K tomu odkazuje třeba má skladba *Blízká setkání zběsilostí srdce*. Její název kombinuje tituly filmů Davida Lynche (*Zběsilost v srdci*) a Stevena Spielberga (*Blízká setkání třetího druhu*). Důležité pro mě přitom nebyly ani tak ty dva konkrétní filmy, ale spojení různých estetik, které oba filmy zastupují a které jsou ve svém kontextu velmi silné, avšak navzájem jsou jen stěží akceptovatelné. V hudbě se to projevuje třeba společnými body mezi neobarokními prvky,

zvukovostí berliozovského orchestru a minimalistickými technikami.

#### ■ Je pro tebe minimalismus i dnes zajímavý?

Skoro bych neřekl "i dnes" zajímavý, ale snad "znovu" zajímavý. Jsem zaujat skladbami jako je *It's Gonna Rain* nebo *Come Out* (Steve Reich) a *Music In Twelve Parts* (Philip Glass). Nefascinují mě ani tak samotné minimalistické techniky, ale především konkrétní skladby a způsob, jakým na mě působí. Obklopují mě téměř dvacet let a přesto mě neustále oslovují. To ovšem může také být ten nejlepší důkaz mé strnulosti.

#### ■ Jaké jsou tvoje nejbližší plány?

Chystá se několik dalších provedení opery *Coronide* na různých festivalech včetně ostravského Janáčkova máje. V květnu uvedla DAMA DAMA společně s dirigentem Tomášem Hanusem a Karlovarským symfonickým orchestrem znovu mou *Bránu slunce* a s Danem Dlouhým připravujeme CD, na němž bude tato skladba uvedena. Poslední kompozice, kterou jsem dokončil, má ještě loňské datum. K jejímu napsání mě vyzval právě Dan Dlouhý, vedoucí souboru DAMA DAMA, a já jsem jeho nabídku velmi rád přijal. Skladba se jmenuje *Petite sirène*, je pro čtyři bubeníky a nepřímo odkazuje k románu *Samův pád* irského – jak jinak, než postmoderního – spisovatele Richarda Kearneyho. Po úspěšné loňské premiéře by skladba letos měla opakovaně zaznít v podání DAMA DAMA.

Můj zatím poslední projekt není skladatelský, ale muzikologický. Jde o rekonstrukci původní trojrozměrné podoby *Poème électronique* Edgara Varèseho, na které pracuji s Robertem Höldrichem a Josefem Gründlerem. Technologické zázemí již zmiňovaného sálu Cube v Institutu pro elektronickou hudbu v Grazu umožňuje realizovat původní prostorové pojetí, které nabízel Xenakisův a Le Corbusierův Pavillon Philips. Výsledkem projektu budou jednak živá provedení, jednak publikace zpřístupňující nedostupné pramenné materiály a DVD záznam. *Poème électronique* patří k základním skladbám elektronické hudby, ale ve své původní prostorové podobě zazněla pouze na EXPO '58 v Bruselu. Existuje sice řada stereo verzí, avšak prostorové provedení, které by odpovídalo původnímu záměru nikoli. Na konci osmdesátých let sice byla tato skladba rekonstruována v Haagu, ale pouze s omezeným počtem zvukových zdrojů. Původní verze s přibližně 350 reproduktory zazněla naposledy v roce 1958 v Bruselu. A to je také motorem našeho projektu. Navíc kolegové z Karlsruhe plánují virtuální rekonstrukci původního pavilonu Philips z EXPO 1958. Naším společným záměrem je oba projekty propojit. ■

## Co je pro vás živé ? v hudebním minimalismu ?

Petr Kofroň:

Pro mne je aktuální vlastně všechno, co minimalismus přinesl.

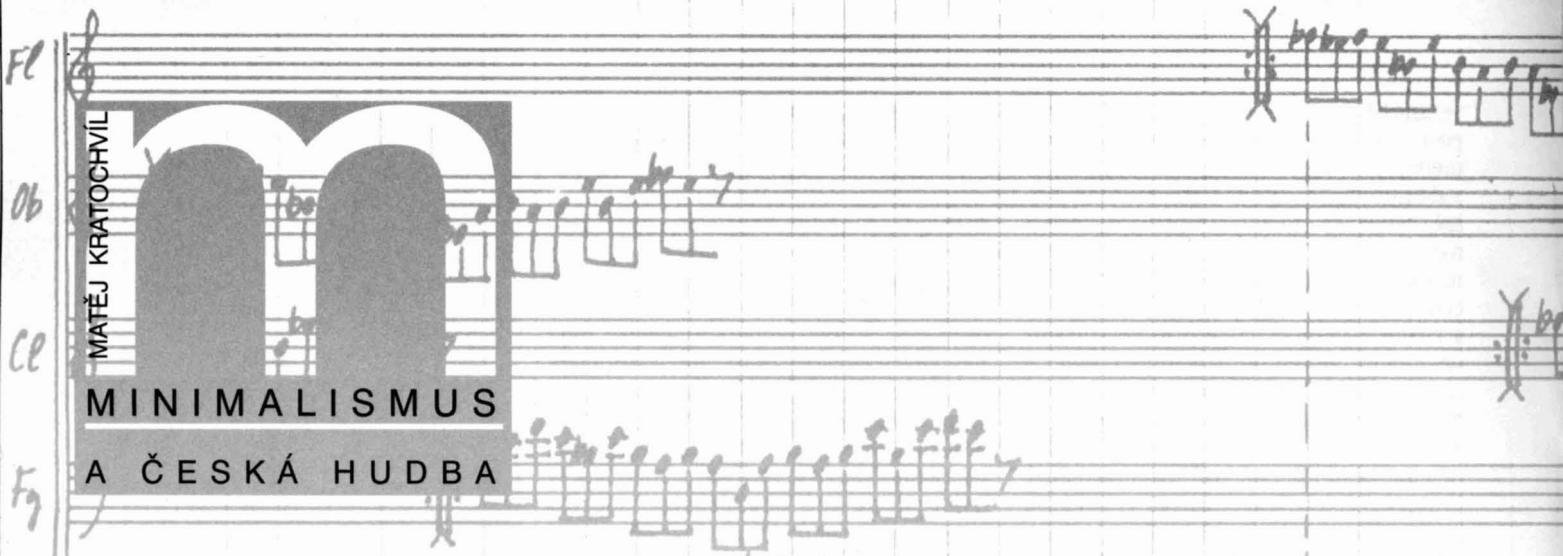
1. Jiné chápání hudebního času, zastavený čas, setrvávání v hudebním okamžiku.
2. Konceptuálnost (např. Reich a dvě magnetofonové smyčky v posunu), která ovšem vede k fantastickému zvukovému výsledku, ne nějaké kokotině (že někdo visí u stropu a bouchá do struny).
3. Rezignace na "klasické" hudební nápad. Zhudebňuje se průvodčí vlaku...
4. Vnímání všeho o několik pater výš, tzn. může se použít všechno, ale v systémech, které materiál převyšují o patro i více.
5. Používání banálního bez ohledu na to, že je to banální (J. Adams).
6. Nežánrovost, tzn. lze použít kdykoliv cokoliv (D. Lang).
7. Splnění touhy M. Ištavana, že hudbu tvoří rytmy tónů, ne tóny samotné.
8. Vymanění se z problému "kompozičních technik" – kompoziční technika je vlastně "metafyzická" (např. Lang formuje hudbu představou Hendrixe hrajícího na tubu).
9. Radikální klid (T. Riley), radikální pohyb (M. Gordon).
10. Radikální rozchod s dlouhastalým evropským vnímáním hudby, a to ve všech složkách a ohledech. Přitom přirozený ne sice s ohledem na evropskou tradici, ale s ohledem na "vnímací paradigma" poloviny 20. století.

Martin Smolka:

Kapitola dějin hudby 20. století „minimal music“ podle mě skončila někdy v 80. letech. (V rodném USA nazývali tento hudební styl spíše „repetitive music“.)

Zajímavé je sledovat, co dnes píší zestárlí protagonisté, kteří našli z poměrně uzavřeného, sebevyčerpávajícího idiomu minimal music cestu ven, dál. Z toho, co znám, pro mě výrazně vyčnívají tři skladby z 90. let: Steve Reich – *Different Trains*, Terry Riley – *Cactus Rosary*, Louis Andriessen – *Tao*. Každý z autorů svým způsobem se tu značně vzdaluje od původního stylu: ubylo repetice a magického nekonečného tepu, povolila různá omezení – na jednu zvukovou barvu, na vlastní ensemble a jeho specifické dovednosti, na hlučně elektrifikovaný sound, na pár tónů, na jednu či dvě harmonie; celek je členitější, rozmanitější. Každý z nich užívá spíše zaběhané postupy svého osobního stylu... plus něco. Přenesli totiž akcent z repetitivní techniky na něco jiného. Riley se koncentroval na přirozené ladění (u něho vlastně „čistou“ minimal music bylo jen *In C* z roku 1965, startovní dílo celého hnutí), Steve Reich na melodii mluvené řeči (janáčkovské téma!), Louis Andriessen si začal více hledět sonoristické kvality. Vznikla hudba, která vlastně není tak důsledná jako původní minimal music, hudba de facto konvenčnější, bližší běžné soudobé hudbě, méně líbivá. (pokračování na str. 11)





Pronikání minimalismu  
do Čech, přesněji  
do dřívějšího Československa,  
není proces s přesně  
ohrazeným počátkem.  
Zpoždění, se kterým se k nám  
informace o hudebním vývoji  
ve světě dostávaly, nebylo tak  
velké, jak by se mohlo zdát  
vzhledem k politické izolaci.  
Pokud u nás byla některá díla  
známa na počátku  
sedmdesátých let, je to stav  
podobný zbytku světa.  
Rozdíl mezi  
„Východním blokem“  
a ostatním světem byl spíše  
v množství informací.  
Nebylo možné opatřit si u nás  
notové materiály, nahrávky  
a informace z tisku se k nám  
dostávaly náhodně.  
Pravděpodobně první použití  
termínů „minimal music“  
a „minimalisté“ v českém tisku  
nalezneme kolem roku 1984.

Minimalismus u nás byl vždy spojen s tradičním systémem vážné hudby, nedošlo tu k výraznějšímu sblížení s rockem, jako tomu bylo ve Spojených státech. Ani kontakt s výtvarnou scénou, ač existoval, nebyl tak intenzivní. S tím souvisí i odlišný způsob prezentace této hudby. Neobjevilo se také tak radikální odmítání dosavadní tradice jako u amerických minimalistů. Místo toho dochází spíše ke kombinacím jak s tradicí, tak s Novou hudbou.

Významnou roli sehrála Jazzová sekce a její bulletin Jazz, který přinášel informace i o hudebních oblastech za hranicemi jazzu. Objevil se zde např. překlad Reichovy zásadní statě *Hudba jako postupný proces*.

Ke kontaktům s novými hudebními trendy docházelo i na půdě hudebních škol, ačkoliv jinak byly spíše centry konzervatismu, ke kterému vedly i své studenty. Ti ze skladatelů a pedagogů, kteří se dostali do západních zemí, tam měli možnost seznámit se se současným děním a tyto informace pak předávat kolegům i studentům.

Z dostupných pramenů vyplývá, že mezi prvními u nás dostupnými nahrávkami byla především díla Reichova, a to *Music for Large Ensemble* a *Music for 18 Musicians*, a že velkou pozornost zde vzbudila Glassova opera *Einstein on the Beach*. Známé byly i některé kompozice Louise Andriessena. Jeho soubor „Hoketus“ vystupoval v roce 1979 na festivalu Varšavská jeseň, který představoval pro české zájemce o soudobou hudbu významný zdroj informací a možnost slyšet koncerty, které byly v tehdejší Československu nemyslitelné.

Prvním minimalistickým autorem, o jehož skladbě provedené u nás máme doklady, byl Michael Nyman. Jeho *1–100* pro čtyři klavíry byla provedena v roce 1978 a byla podle dobových kritik „...pro nepřipravené publikum téměř nestravitelná“.

Souborem, jenž začal jako první zařazovat častěji do svého repertoáru minimalisty, byl pražský soubor Agon. Na koncertě v Praze v roce 1986 byla provedena skladba *Strung Out* (1968) Philipa Glassa. O necelý rok později zazněla Reichova *Violin Phase* (1967) a Rileyho *In C* (1964).

Minimalismu se z různých stran, na různé dlouho a s různou intenzitou přibližila řada tvůrců. Největší zájem vzbudil celkem pochopitelně v generaci, která kolem poloviny sedmdesátých let studovala a pro niž byl o to lákavější, že představoval „zakázané ovoce“. Různé minimalistické inspirace však najdeme i u jejích tehdejších učitelů. Různí autoři si z minimalismu vybírají různé prvky. Pro Miroslava Pudlák nebo Václava Kučeru jsou zajímavé spíše technické postupy a práce s detailem. Petr Kofroň, Vít Zouhar nebo Martin Smolka si všímají spíše výrazného rytmu, celkové sdělnosti a účinku na posluchače.

Minimalismus v čisté podobě v české hudbě najít nemůžeme. Důvod je v celkové tehdejší situaci české vážné hudby. Oficiální proud tvorby se stále orientoval na pokračování klasicko-romantické tradice, opatrně rozšiřované prvky novějších směrů. Zatímco americký minimalismus se formoval (částečně) právě jako opozice proti Nové hudbě, v českém prostředí byla Nová hudba jen o málo známější než minimalismus a vlastně s ním sdílela podobné postavení. U mladých autorů se tedy zájem o Reicha či Glassa spojuje s vlivem Pendereckého a Lutoslawského, Stockhausena a dalších.

Osmdesátá léta můžeme s trochou nadsázky označit za zlatý věk minimalismu u nás. S větší informovaností o stylu a jeho představitelích (ač byly i v té době pochopitelně omezené) roste i četnost snah vypořádat se s ním ve vlastní tvorbě.

Dvanáctého dubna 1983 se v sále Muzea Bedřicha Smetany konala akce nazvaná „Koncert minimální hudby“. Autory všech skladeb byli Miroslav Pudlák (nar. 1961) a Martin Smolka (nar. 1959), tehdejší studenti kompozice na HAMU. Díla tehdy uvedená považují dnes oba autoři za studentské práce nevelké hodnoty, představují ovšem nedocenitelnou ukázkou toho, jak zde byl minimalismus chápán v té době. Martin Smolka je autorem skladby *Quod licet bovi* pro bicí a dechové nástroje. Na podkladu ostinátního rytmu bicích nástrojů zní jednoduchý



## Co je pro vás živé v hudebním minimalismu?

Už to není „minimalismus“. Někomu může scházet čistota, razance a radikalita původní repetitive music, já si ale cením té nové kvality, toho posunu.

Méně zajímavé je sledovat ty z původních minimalistů, kteří od originálního zacházení s prvky pokleslého vkusu poklesli k rozmnožování pokleslého nevkusu (Philip Glass, John Adams, Michael Nyman).

Doba, kdy minimal music inspirativně působila na další generace, zejména ve východní Evropě (např. tvorba maďarského souboru Group 180, litevského Vilnius New Music Ensemble, bratislavského Veni) je nenávratně pryč. Výraznější osobnosti těchto skupin zákonitě brzy dospěli jinam (např. Tibor Szemző k multimediálním a multikulturním kolážím). Dnes je živá nejvíce tam, kde na ni navázali nejspíš nevědomky a kde ta přibuznost je zřejmě do značné míry podmíněna novým technickým východiskem – v taneční hudbě, vytvářené na počítačích (ale nezačínal Reich magnetofonovými smyčkami?)

Miroslav Pudlák:

Vzpomínám si na svoje první setkání s hudbou Steva Reicha. Kromě toho, že šlo o okouzlující zvukový zážitek, přišlo včas i jako pádná odpověď na řadu otázek, které patřily věku studentských debat a úvah o nemožnosti dalšího vývoje hudby. Hle, hudba může být založena i na úplně jiných principech, jiném vnímání času, než jsme byli zvyklí! Moje tehdejší hudebně-dějinná skepse byla trvale vystřídaná naivním optimismem. (Napadá mě, že podobné pocity museli mít skladatelé, kteří se počátkem 60. let poprvé setkali s tzv. Novou hudbou. Možná, že u nás akulturace Západem probíhá formou periodických kulturních šoků – fázi ignorance střídá vlna náhlého opožděného prozření...) Pak jsem ale poznával další podoby minimalismu a nadešlo střízlivění. Glasse jsem nikdy nevydržel poslouchat (není co). Neimponuje mi jeho umělá a vykalikulovaná originalita. (U Reicha je, myslím, autentická). Adams se mi zprotivil: od slibného radikálního *Shaker Loops* se jeho projev obrušoval směrem k líbivosti a ekleksi (jinými slovy komerce) v jeho megalomanských operách. Jiný příklad rozpadu je Frederik Rzewski. Začal díky minimalismu příliš snadno a úspěšně (*Attica, Coming Together*), pak se začal vzdělávat v kompozici tak důkladně, že dospěl až k rozbedlnému akademismu amerických universit (*Variace na Pueblo unido*). To je obzvlášť zneklidňující případ. La Monte Young se sice svými radikalismy zapsal do učebnic, ale není mnoho důvodů ho hrát. Terry Riley od počátku ukázal, že v repetitivním stylu se dá improvizovat, a předznamenal tím masovou hudební praxi, která se rozleza do mnoha žánrů od alternativního rocku až po různé spotřební hudby. Zpochybňuje to smysl komponování (skladatel je přece od toho, aby psal noty pro muzikanty, co neumějí sami improvizovat).

(pokračování na str. 13)

model, který hrají nástroje dechové. Jednotlivé hlasy se přidávají v kánonu a odstup mezi hlasy se zkracuje až k unisonu. Po dosažení unisona opakují všechny hlasy několikrát model spolu a poté se od sebe začnou opět vzdalovat a postupně utichají. Do toho se z pianissima rozezná akord D dur ve smyčcích, přičemž tito hráči mají být během celé skladby rozsazeni v publiku.

Miroslav Pudlák přispěl do programu koncertu mimo jiné kompozicí nazvanou *Rotace a kányony*, určenou pro dechový sextet. Skladba má několik částí, které se mohou donekonečna opakovat a přitom se stále proměňovat. Toho je dosaženo kombinací nesteréjně dlouhých modelů, které jednotliví hráči opakují, a tak vznikají neustále nové kombinace. Publikum je předem upozorněno, že ten z diváků, kdo se jako první začne nudit, může dát předem smluvené znamení (tlesknutí) a hudebníci přejdou k další části.

Ještě v roce 1983 vzniká další skladba Martina Smolky: *Slzy* pro smyčcové trio. Housle, viola i violoncello hrají stejný motiv, každý nástroj ovšem v jiných rytmických hodnotách, čímž se pravidelný rytmický puls stává méně zřetelným. Výchozí motiv je složen z pouhých dvou tónů a je postupně rozšiřován. Přibližně po devíti minutách gradace nastoupí opačný proces, tedy ztišování a zkracování melodie až k výchozímu dvoutónovému motivku.

Na stejném koncertě jako Smolkovy *Slzy* byla poprvé uvedena i další skladba Miroslava Pudlák *Kolotoč* pro šest fléten. Hráči ovšem nestojí na pódiu před publikem, ale jsou v pravidelných rozestupech rozestaveni v kruhu kolem publika. Drobné rytmické figury jsou opakovány a přesouvají se mezi hráči, čímž vzniká iluze kroužících útržků melodií. Melodie mění směr, v některých momentech se pohybují zároveň v obou směrech.

Skladba Martina Smolky *Hudba, hudbička* je postavena na jednoduché myšlence. Ta spočívá v tom, že harmonický vývoj probíhá přidáváním a ubíráním tónů akordů – vždy jeden tón je k souzvuku přidán, jeden ubrán. Součástí souboru je hlas, který zpívá

bez textu a není tu jako sólista, ale jen jako jeden z nástrojů, což připomíná způsob instrumentace Glasse i Reicha. Rytmický puls je vytvářen předepsanou rytmizovanou artikulací.

Ještě v osmdesátých letech se do povědomí veřejnosti dostal Vít Zouhar (nar. 1966). V letech 1987 až 1989 vznikla jeho skladba *Brána slunce* pro koncertantní bicí nástroje a orchestr. Název je inspirován stavbou jihoamerické kultury Tiwanaco z osmého století našeho letopočtu. Skladba je rozdělena na tři části. První je světna jen bicím nástrojům, prostřední orchestru a v poslední se obě skupiny spojují. Právě úvodní část, v níž na ploše dvou set šedesáti pěti taktů zní jen rytmus bubnů doprovázený exaltovanými výkřiky hráčů, navozuje atmosféru jakéhosi rituálu. Rytmus této části je neměnný, k proměnám dochází jen využitím různých laděných bubnů.

Skladba *Otisky* z roku 1985 je poslední, ve které soustavněji pracuje s technikami minimalismu Miroslav Pudlák. Celkovou formu určuje plynulá proměna faktury z homofonní na polyfonní a zpět. Minimalistické postupy v *Otiscích* ovlivnily jednak celou formu skladby, jednak motivickou práci. V prvním případě je to postupný přechod od homofonie k polyfonii a zpět, v případě druhém především aditivní a subtraktivní postupy v práci s melodickými frázemi. Základní odlišnost od původní koncepce minimalismu se projevuje v ústupu od mnohonásobných opakování. Prakticky žádný útvar není opakován ve stejném tvaru více než dvakrát. Přesto jsou při poslechu sledovatelné jednotlivé procesy ve smyslu Reichovy *Hudby jako postupného procesu*.

Díky celospolečenským změnám na počátku devadesátých let se mění i situace v naší hudební kultuře a je umožněn volný přístup ke světovému hudebnímu dění. Čeští příznivci mají možnost na vlastní oči spatřit koncerty Steva Reicha (1994) i Philipa Glasse (1996).

Ti z autorů, kteří se minimalismem inspirovali v osmdesátých letech, se k některým jeho rysům vracejí i nadále. Aktuální začí-



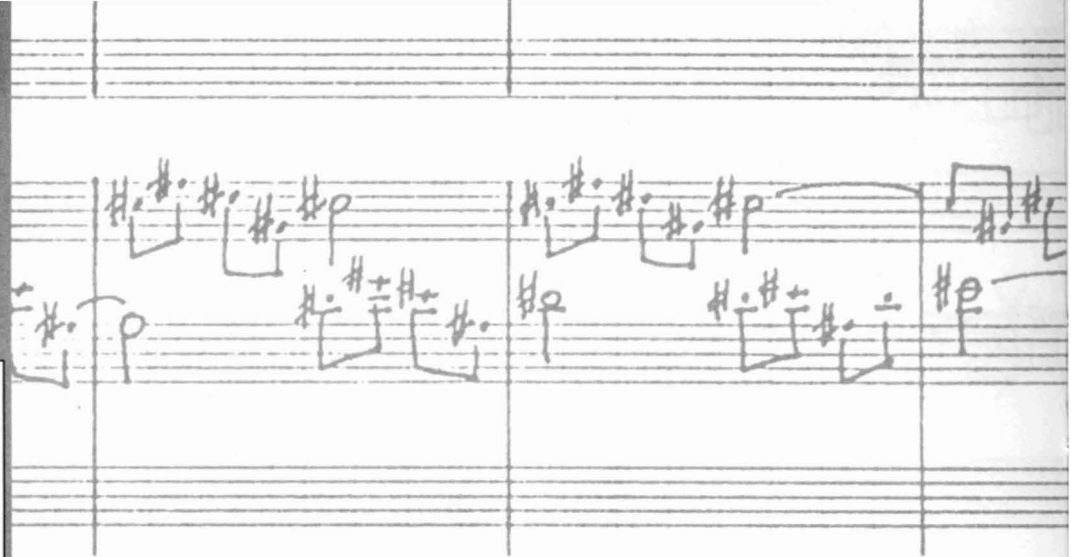
# m

minimalismus

A ČESKÁ HUDBA



Martin Smolka: Quod licet bovi  
Miroslav Pudlák: Otisky



ho klavíru. Ke ztišení nakonec dochází i zde, když v závěru jednotlivé nástroje utichají až nakonec znějí jen tiché tóny klavíru se stále delšími pauzami.

Podobnou technikou repetovaných modelů vznikla skladba *Remix, Redream, Reflight* (2000). Jejím výchozím materiálem jsou útržky z různých skladeb klasicismu a romantismu. Ty jsou různě střídány a opakovány ve stylu „zaseknuté jehly na gramofonu“.

Peter Graham, vlastním jménem Jaroslav Šťastný, vytvořil v letech 1994-1999 nahrávku nazvanou *Minimal pleasures*. Jde o varhanní improvizace, které byly následně počítačově zpracovány. Zpracování spočívalo ve vystřížení krátkých úryvků, ze kterých byly vytvořeny opakující se smyčky. Takto opakované úryvky byly pak vrstveny na sebe. Výsledný zvuk i forma díla, tedy kombinace improvizace a promyšlené kompoziční práce za pomoci elektronické techniky, zde odkazuje ke *Keyboard studies* Terryho Rileyho.

Vít Zouhar je dnes jediným skladatelem, který se k minimalismu hlásí soustavně. Charakterizovat jeho přístup můžeme jako syntézu minimalismu s prvky historické hudby a hudby exotických kultur. V roce 1992 vznikají skladby *Je všechno* pro dva kytaristy a *Zdá se mi zato pokaždé* pro housle, klarinet a klavír.

*Zdá se mi zato pokaždé* vytváří plynulý oblouk, jdoucí z *piano* do *fortissima* a zpět. Během tohoto vývoje zní neustále pravidelná pulsace v neměnném tempu. Nad ostinátem klavíru se vynořují a zase mizejí figury houslí a klarinetu. Doba jejich opakování není určena takty, ale minutami a vteřinami.

Jednou z mála vokálních skladeb ovlivněných minimalismem je Zouharova komorní opera *Coronide*, která vznikla v roce 2000, na libreto z roku 1730. Její styl je možné popsat jako „barokní minimalismus“. Autor se inspiroval i barokní afektovou teorií a využívá tzv. rétorických figur, které měly v barokní hudbě své ustálené významy. V některých místech je použita i technika „tintinabuli“, spojovaná s eston-

ským skladatelem Arvo Pärtem. Tato technika pracuje s redukcí harmonie na jeden souzvuk, většinou kvintakord, který prochází celou skladbou nebo její větší částí, i v místech, kde se střetává s melodickými hlasy v disonancích.

V roce 1993 vznikla skladba *Blízká setkání zběsilostí srdce*. Název vznikl spojením titulů filmů *Blízká setkání třetího druhu* Stevena Spielberga (1977) a *Zběsilost v srdci* Davida Lynche (1990) a má být výrazem „spojení nespojitelného“, které se snaží reflektovat v hudbě. Skladba představuje syntézu v kombinaci tradiční formy a historizujícího materiálu, jenž zpracovává s využitím minimalistických postupů. V celé skladbě dominuje výrazný pravidelný rytmus, rozsáhlé repetice a převážně diatonická a statická harmonie.

*Blízká setkání zběsilostí srdce* jsou výstižnou ukázkou toho, jak se další vývoj hudby vyrovnal s odkazem minimalismu. Především je to používání výrazného rytmu. Minimalistické techniky jsou tu využity v práci s hudební strukturou, v tomto případě jde o práci s akcenty, o jejich zahušťování nebo přesouvání. Melodický materiál díla i jeho forma jsou naopak spjaty s evropskou hudební tradicí a hudebním myšlením. Právě takovéto spojování minimalistických technik s historizujícím materiálem je typické pro vývoj v osmdesátých a devadesátých letech v celém světě.

Vliv minimalismu je možné najít ve většině Zouharových skladeb. Jen stručně jmenujme některé další: *Duny* (1995) pro dvě marimby, *Jako voda je* (1994) pro klavír, fagot a klarinet, *Šest klavírů* (1992) pro klavír a magnetofonový pás nebo *Petite sirène* (2001) pro bicí.

V současné době se k minimalismu hlásí i řada dalších autorů, především z mladší generace, kteří k němu ovšem přistupují po svém. Vlivy, které v české hudbě minimalismus zanechal, se v posledních letech spojují s vlivy novějšími a překračují stylové hranice. Vývoj tak ukazuje, co z kdysi radikálních myšlenek najde uplatnění i nadále a co upadne v zapomnění či zůstane na okraji zájmu.

nají být však jiné stránky než doposud. Je to především výrazný rytmus. Typickým příkladem může být Smolkova skladba *Euforium* (1996). Je postavena na opakujících se „smyčkách“ s až rockově pregnantním rytmem. Celkový zvuk je značně agresivní a disonantní, díky kombinaci dechových nástrojů (barytonový saxofon, eufonium, trombon), bicích a preparované-

PAVEL KLUSÁK

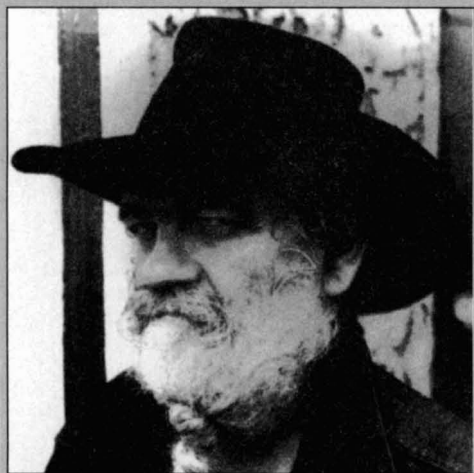
LA MONTE YOUNG  
& MARIAN ZAZEELA

1



# m

LA MONTE YOUNG  
& MARIAN ZAZEELA



je, aby se stal kurátorem koncertů v jejím loftu na Chambers Street.

Tady nastává Youngovo setkání se skupinou Fluxus: přispělo spíš k Youngovu ujasnění, co nechce. „George (Maciunas, zakladatel Fluxu, pozn.) nechával vystupovat tytéž umělce, které jsem uváděl na koncertech v loftu já. Ale u mě měl každý k dispozici dva koncerty, zatímco George to celé vedl kamsi k varietní show, v každém vystoupení figurovala spousta skladatelů. Jakkoli jsem měl značný vliv na Georgův vkus, Fluxus tihl k atmosféře grotesky, bratrům Marxovým. Mělo to humor, jako třeba v *Piano Piece For David Tudor No. 1*, kdy na scénu přinesli balík jetele a kýbl s vodou, jako aby se píano najedlo a napilo. Ale konceptualita za tím nebyla žádná. Během roku dvou jsem rozeznal, co je Fluxus zač, couvl jsem a řekl, že s tím nechci mít nic společného. Ale pochopitelně, lidi s ním spojují moje jméno dodnes.“

■  
Další epocha je pro La Monte Youngovo dílo jednou z klíčových. V roce 1962 otevírá projekt *The Theatre Of Eternal Music*: společenství, hrající Youngovu hudbu držených tónů, je vlastně předejrou k přelomovým rockerům Velvet Underground. Na violu tu hraje John Cale, spolu s ním pak dva hudebníci, kteří z Velvetů odešli v rané fázi: houslista Tony Conrad a hráč na perkuse Angus MacLise. Young hrál zprvu na sopraninový saxofon, později už drone, tedy držený bordunový tón, jen zpíval, stejně jako Marian Zazeela. Skladby, jež spočívaly v neměnné, časem uplývající kombinaci zvuků určitých výšek a barev, dovedly Younga k logickému rozšíření. „Tehdy jsem začal cizelovat myšlenku Dream Housem, místa, kde by dílo mohlo být prováděno velmi dlouho, možná věčně. Už tehdy jsme si byli jisti myšlenkou, že díla by měla trvat dlouho a snad by i mohla být nekonečná: pokud chápete ticho jako právoplatný oddíl skladby, její další provedení v tomtéž ladění je vlastně jen pokračováním téže kompozice. Takhle může skladba trvat navěky, protože může být vnímána jako momentálně ponořená do oddílu ticha.“

Šestihodinové hudební seance se odehrávaly často neamplifikovaně, s hráči rozesazenými v kruhu kolem publika, které se topilo ve zvuku a střetávaných alikvótách. Časem Young objevil, že mu vyhovuje amplifikace a velmi vysoká úroveň hlasitosti (dnes trpí poruchami sluchu): „Všechno je slyšitelnější, i harmonické tóny. A v několika lidech jsme dosáhli orchestrálního zvuku.“ Problém s laděním vyřešil začleněním stabilní osy: našel ji v motorku do akvária (v youngovské literatuře se o něm běžně píše jako o „želvím motoru“), který vydával ustálený tón. Celé období mělo nakonec rozpačité dohry: vznikl spor o autorství skladeb (autoritářský Young rezolutně odmítá možnost jakýchkoli spoluautorů), skladatel také uveřejnil rozhořčené prohlášení nad „neautorizovaným“ albem *Inside The Dream Syndicate Vol. 1: Day Of Niagara* (1965, vydáno 2000), třicetiminutový excerptem z tehdejší proudové hudby pětice. Hněvá-li se nad nízkou kvalitou záznamu, nevyrovnaným mixem a vydáním bez informací (na srozumitelnosti svých záměrů mu vždy záleželo), je v právu.

■  
První polovinu sedmdesátých let strávil Young především studiem indické hudby u zpěváka Pandita Pran Natha (nezapomínejme, že události u skladatele plynou velmi volně). V roce 1974 mělo premiéru jeho *The Well-Tuned Piano*, skladba pro mikrotonálně přeladěný klavír, která mu dovolila opustit skupinu a relizovat se sólově, ve střídání klavíru, saxofonu a gongů. Skladba je výjimečná také v tom, že je k dispozici jako nejrepresentativnější Youngova nahrávka (5 CD/LP/MC u již neexistující firmy Gramavision). Rozsáhlý organismus skladby při každém provedení (dosud prý asi 70)

narůstal a objevoval vlastní nové sekce: nakonec se skladba stala tak rozsáhlou a speciální, že Young přestal být oslovován ke koncertům. Autor: „Je fakt, že těm, kteří mi nabízejí vystoupení s *The Well-Tuned Piano*, musím sdělit všechny své podmínky, což znamená: Potřebuji být v místě tři měsíce a uvést nejméně sedm koncertů, mezi nimiž musí být týdenní intervaly, protože když začnu hrát, hraji pět až šest hodin v kuse. Dohromady to tedy přijde na 200 000 dolarů. Je v tom měsíc příprav a dva měsíce vystupování, a na celou tu dobu je třeba zajistit místo. Potřebuji svého ladiče a jsem rád, hraji-li v Marianině světelné instalaci. Hostování na jeden večer mě nezajímá, protože odehrát kus hůř, než jak jste ho hrál naposledy, z toho je člověk leda nešťastný. Nezajímá mě jakékoli vystoupení, které by cele nebylo součástí mé celoživotní mise.“

Díky Dia Art Foundation získali Young a Zazeela v roce 1979 stabilní místo pro prezentaci své tvorby – Dream House na newyorské Harrison Street. Pracovali tu často neveřejně, víc pro sebe než pro prezentaci – snad s youngovskou perspektivou věčnosti. Po šesti letech museli dům nuceně a rychle opustit: kdyby prý věděli dopředu o omezeném trvání Domu snů, strukturovali by práci jinak.

V devadesátých letech se La Monte Young vrátil k bluesovému hraní, byť po svém: typickým výstupem The Forever Bad Blues Bandu je dvouhodinová „píseň“ na jediném akordu – prý jedinečné hraní (s Youngem u klavíru) výjimečné intenzity, bez nudy, směřující k transu. Od roku 1992 pokračuje idea Dream Houseu díky nadaci Mela v novém sídle, na Church Street v New Yorku. Za volné vstupné tu lze vstoupit do světelných a zvukových instalací Zazeely a Younga. Chce-li si někdo připomenout základní barvu Zazeeliných světél, pohlcující magentu, ať se podívá na internetové stránky [www.melafoundation.org](http://www.melafoundation.org): najde tu pozvánku do zaplněného, živoucího, pracujícího, a přece prázdného prostoru, který vyzývá k meditaci. Ta se ale v těchto stěnách vždy bude dotýkat průsečíku věčnosti s jedinečností konkrétního lidského tvůrce.

■  
K životu a dílu La Monte Younga jsem našel dva zásadní prameny ve formě jeho vlastních celoživotních bilancujících výpovědí. Mark Webber (člen britské skupiny Pulp a teoretik avantgardního filmu) vedl několik let dialog s Youngem i Zazeelou a výsledek otiskl v *The Wire* 178 (prosinec 1998), str. 34 – 45. Ještě rozsáhlejší rozhovor s manželským párem pořídil Willam Duckworth pro mimořádně cenný sborník rozhovorů Talking Music (druhé vydání Da Capo Press, 1999, str. 209-265. Z těchto pramenů jsem zkompiloval a přeložil výše otištěný text. Internetové stránky <http://melafoundation.org/lmy.htm> přináší resumé Youngova díla, nahrávek a ocenění. ■

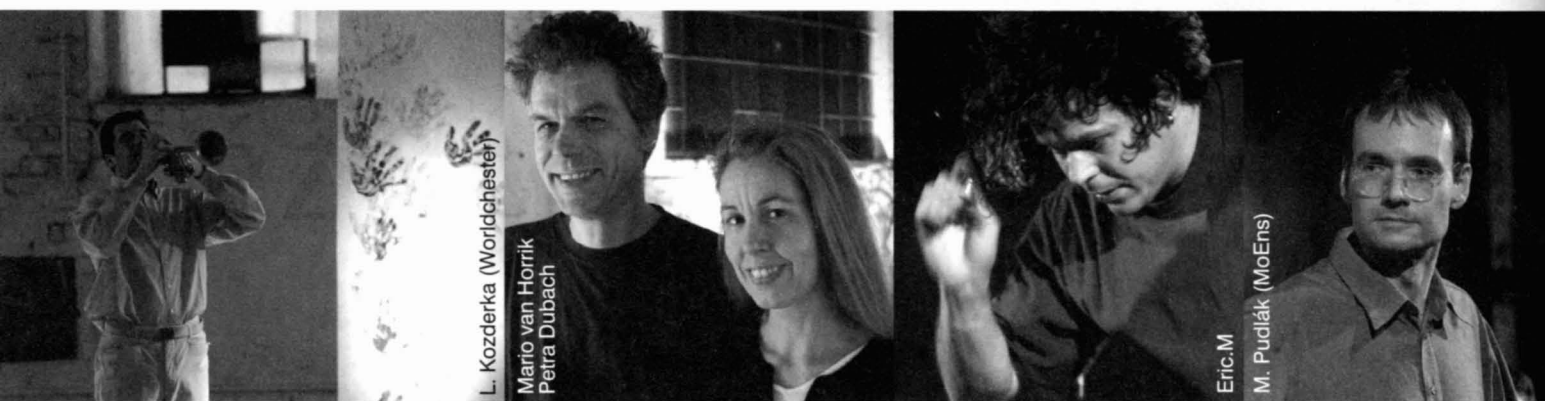


# exploze

N O V É H U D B Y 2 0 0 2

nahoře: Eric.M, Petra Dubach a Mario van Horrik  
vlevo: Miroslav Pudlák diriguje MoEns, vpravo: Jeff Beer





L. Kozderka (Worldchester)

Mario van Horrik  
Petra Dubach

Eric.M

M. Pudlák (MoEns)

**Téma letošního ročníku  
brněnského festivalu  
Expozice nové hudby  
znělo „Roots in rock  
– kořeny v rocku,  
kořeny ve skále”.  
Program nelhal,  
většina hudby uvedené  
na XV. ENH skutečně měla  
kořeny v rocku:  
pregnantní rytmus,  
improvizace,  
autoři zároveň interprety.**

Jak se dozvíte z rozhovoru s dramaturgem festivalu Jaroslavem Štátným, letošní dramaturgie byla experimentem a možná i trochu ctností z nouze. Neblahé zkušenosti s profesionálními interprety vedly Štátného k tomu, aby dal prostor mladým a „nezkaženým” hudebníkům a skladatelům, jejichž kulturní zázemí se s tématem festivalu pochopitelně dobře pojí. Nelze přehlédnout ani snahu o to, aby program festivalu měl dopad na širší publikum. Expozice zahrnovala pestrý konglomerát hudebních aktivit sice jakoby obtížně klasifikovatelných, svou podstatou však jednoznačně směřujících do stále širšího a komplexnějšího toku alternativní hudby. „Klasická” Nová hudba byla v menšině. Přiznejme ale to podstatné: zajímavější byla hudba, která kořeny v rocku neměla, nebo už na ně dávno zapomněla.

## m mikrosvět

Holandané Petra Dubach a Mario van Horrik jsou velmi ukáznění improvizátoři, kteří vědí, co chtějí. Mají se rádi a v jejich hudbě je to poznat. Ať už hrají na propojené elektrické kytary, hrací strojky či ozvučené hliníkové pásy, podstata hudby zůstává stejná: subtilní dění na úrovni vrstevních

se přeznívajících tónů, náhodné střetávání alikvót, sestup do nitra zvuku. Hudba neagresivní, cageovsky krásná. Skladby nemají žádnou vyšší strukturu – začnou a skončí, aniž by se nějak výrazně proměňovaly. To zajímavé a podstatné se odehrává za tím, co hudebníci reálně hrají. Nástrojová akce nutná k výrobě „materiálu” (tj. elektronicky zpracovávaného signálu) vlastně ruší, pravidelný puls jakožto zdroj veškerého dění se k té hudbě jaksi nehodí. Jak mi však bylo řečeno, je nutný: při nepravidelném hraní ono úžasné předivo prodlev nevznikne.

## j Jeff Beer

Rovněž německý multiperkusionista Jeff Beer deklaruje zájem o zvukovou stránku svých skladeb, péči o každý jednotlivý tón. Vzděláním též klavírista a skladatel (jinak i malíř, sochař a fotograf), začal psát pro bicí jednoduše proto, že skladby jiných autorů mu připadaly příliš povrchní. Ač je o to často žádán, nedává své skladby z ruky a zůstává tak jejich výhradním interpretem. I když má kvalitní nahrávky svých skladeb, žádné CD zatím nevydal, protože prý dosud nedosáhl ideálního provedení. Chorobný perfekcionismus? Nemyslím. Z Beerových skladeb promlouvá koncentrovanost, disciplína a skromnost. Jeho hudba je prostá prázdných efektů a povrchních zbytečností. Nepropadá obvyklému „ve skladbě X využil všech možností nástroje Y”, což bývá, bůhví proč, vydáváno za přednost. Virtuozita Jeffa-instrumentalisty je zcela ve službách Jeffa-skladatele. Jeho skladby jsou skutečně hluboké a Beer k nim přistupuje velmi zodpovědně. A počká si.

Zaznělo pět skladeb. *Mira 3* pro sólovou marimbou je hrána ve velmi rychlém tempu měkkými paličkami na velký buben, nástroj tak získává mnohem barevnější a hutnější zvuk než je obvyklé. Jednotlivý blok plný drobných gradací, rytmických zauzlení, překvapivých akcentů a náhlých obohacení centrální malé tercie začíná v hluboké poloze, aby se do ní přes

vyšší rejstřík zase vrátil. To vše provázeno zvolna se proměňující hlubokou prodlevou skýtající podobný zážitek jako u holandského dua. Po drobné *Drei Gefässe* pro bronzové mísy (Beer užíval většinou jen zvuku zatlučeného dna, znělých tónů jen velmi střídmě) následovala skladba pro velký rámový buben *Warka*. Dle Jeffových slov skladba vzniká již deset let a stále není hotová. I v tomto „nehotovém” stavu je pozoruhodná. Xylofonové paličky, různé typy úderů a různé sonority, dramatický a zároveň magický účinek. *Schlagzeugstück III* je smysluplně strukturovaná kompozice pro sadu činelů, gongů a jiných kusů plechu. Neefektivnost a soustředěnost snad již připomínat netřeba. Jako přídavek Beer zahrál tichou skladbu pro dva činely rozeznívané sofistikovaným třením paličkami a občas smyčcem. Vystoupení Jeffa Beera bylo pro mě osobně vrcholem Expozice.

## d divadlo

Soubor Worldchester si dává za podtitul hrdé „Mezinárodní sdružení pro práci s publikem.” Na Expozici tato práce s publikem nabyla podoby vlezle přiblíženého úvodu, kterým by jeho strůjce Ladislav Kozderka na každém slušném výchovném koncertu riskoval zdraví. Poté, co zazněla skladba *Pulling* pro flétnu a elektroniku skladatelky Jean Hasse, došlo na vlastní scénický koncert *Prostupy*. Opět se mi potvrdila teze, že duchovní zážitek zpravidla neutrpíme tam, kde je dopředu inzerován. Kostýmy, neustálé „mystické” příchody a odchody, svíčky, Feng-jün Song klečící za prostěradlem, nekritizovatelně multikulturní a velice banální hudba.

Sólové vystoupení Dana Dlouhého ve mně zanechalo podobný dojem – dojem snahy zachránit problematickou hudbu (jakkoli v tomto případě asi o řád méně) vizuálními efekty. Obávám se, že je to marný boj.

Stavitel velmi bizarních nástrojů (decho- vých, strunných, bicích) Hans Karsten Raecke je jakousi tonální obdobou Harryho

# Expozice nové hudby 2002

## Roots in rock

– kořeny v rocku,  
kořeny ve skále

PETR BAKLA

Partche. Jeho hudba nejsou ani skladby v obvyklém slova smyslu, ani jen nezávazné předvádění nástrojů. Smyslem jeho konání je evidentně hra samotná, číší z ní zvláště láskyplný vztah k vlastnoručně vyrobenému instrumentu. Raecke se se svými nástroji mazlí. V nejlepším smyslu toho slova, tento blahobytně vyhlížející pán je podle mě tou jedinou důstojnou atrakcí pro Karlův most.

### e Eric.M

O tom, že není elektronika jako elektronika, přesvědčil Eric.M, který sám sebe nazývá dýdžejem. Má sice gramofony, mixpulty a jiná emblematická udělátka, ale také jednu úžasnou výhodu: dokáže nepracovat s rytmem. Využívá širokou škálu v zásadě ručně a na místě vyráběného materiálu netónové povahy (praskání, ruchů, lupanců, skřípání a spoustu dalších těžko pojmenovatelných hluků), aniž by poukazoval k něčemu příliš konkrétnímu a rozpoznatelnému – takový abstraktně konkrétní hudebník, řekl bych. Absence explicitního rytmu mu uvolňuje ruce pro vynalézavou práci se stereofonií, změnami dynamiky a především hustotou zvuku. Dojem z jeho hudby trochu odkazuje k Logothetisovým partiturám – Eric.M ostatně grafické partitury také používá.

Promyšlená dlouhá skladba, která vyplňovala prakticky celé vystoupení, spočívala ve dvojím vystřídání dvou kontrastních bloků: neustále se rozpadajícího a znova oživovaného prostoru zabydleného občas velmi uchovracími zvukovými objekty, a masivní stěny, která přes veškerou dynamickou brutalitu skrývala až melancholické filigránské dění. Právě zde, při druhém uvedení stěny na úplném konci skladby, také zazněly jediné skutečné tóny v celé skladbě a působily ve veškeré své tiché prostotě jako zjevení. Snad nikdy jsem neslyšel přesvědčivější závěr a úlevnější ticho, které po na maximum vygradované stěně následovalo. Krátký přídavek se sice již odehrával v decentním dvoudobém metru, ale dojem nepokazil.

### b budoucnost?

Celý Quartet je amatérské kvarteto posluchačů hudební vědy na Masarykově univerzitě. Dle vlastních slov jeho členů, cílem souboru není interpretace špičková, pouze dostačující. Soubor uvádí skladby spřízněných autorů, rovněž většinou z řad studentů. Nepovažuji za podstatné, že skladby, které zazněly, byly těžko něčím víc než školním cvičením. Mnohem podstatnější mi připadá následující: je zde těleso, které nastudovává soudobé skladby bez nároku na finanční prospěch, a tudíž nezávisle na vnějším (státním) financování. Bude-li kvarteto ve své dobrovolnické činnosti pokračovat, zlepšovat se, rozšiřovat svůj repertoár o zajímavější skladby a najde (nebo již má?) soupeřníky, spatřuji v tom jednu z možností přežití soudobé hudby.

### m moens

Početný Mondschein Ensemble Expozici uzavíral. Pod vedením Miroslava Pudlaka provedl skladbu *Subida* Petera Grahama a Andriessenovu *De Staat*.

Peter Graham (v civilu Jaroslav Štátný) si jako podklad pro svou kompozici vybral části básně pojmenované incipitem „Aby se ti líbilo to všechno“ od sv. Jana od Kříže z knihy *Subida al monte Carmelo*. V souladu s básní skladba zdařile a nepopisně evokovala odvrácení se od nepodstatného světského mumraje ve prospěch vnitřního zklidnění a oproštění. Nevím, zda bylo záměrně využito téměř zcela shodného početného obsazení jako u kompozice Andriessenovy, bylo-li tomu tak, nepřišlo mi to nutné. Skromnější obsazení spojené s lehkým úklidem v partituru by skladbě dle mého názoru prospělo. I tak byla pěkná.

Holandský skladatel Louis Andriessen (rozhovory s ním najdete na str. 2-5) zhudebnil texty o poznání svěštější, a sice úryvky z Platónovy Republiky. Na provedení své hřmotné a extrovertní minimalistické skladby se dostavil osobně. Slavná *De Staat* odezněla a učinila XV. Expozici nové hudby minulostí. ■

**S Jaroslavem Štátným,** dramaturgem Expozice nové hudby, o dramaturgii, alternativě, profesionálech a jiných zajímavých věcech

■ Myslím, že dramaturgie letošního ročníku Expozice nové hudby je dosti odvážná: jedná se o festival s vážnohudební tradicí, přesto značnou část programu tvoří hudba většinou označovaná jako alternativní. Byl vaším záměrem pokus empancipovat tuto hudbu na úroveň přiznávanou doposud hudbě vážné?

Při bližším pohledu na letošní program se ukazuje, že skutečně „alternativní kapelou“ je tu jen jedna – Sledě, živé sledě. Navíc tyto programové přesahy se v dramaturgii objevují už od roku 1992: v průběhu let zde vystupovali třeba Iva Bittová, Pavel Fajt (ten dokonce dvakrát), Vladimír Kokolia s „E“ nebo holandský Orkestr de Volharding (což byla původně vyloženě anarchistická kapela). Mám zato, že určité projevy z této oblasti na festival soudobé hudby zasloužené patří.

Podle mého názoru alternativní sféra po roce 1970 začala v naší zemi suplovat funkci hudby vážné. S nástupem normalizace došlo k výraznému přestrukturování atmosféry hudebních škol – ono to u nás progresivně a experimentum nebylo nakloněno nikdy, ale určitý umělecký kvas tam byl. Ten se šikovně podařilo vymýtít tím, že na umělecké školy nebyli přijímáni ti třeba nejschopnější a nejtalentovanější (často však z „politicky problematických“ rodin), ale v nemalé míře ti, kteří se tam dostali, řekněme, jinými cestami. Došlo k proměně atmosféry: zájem o samotné umění vystřídal pragmatický zájem, jak se umění dá využít pro osobní prospěch, najednou šlo více o soutěže, kšefty... Výjimky sice také byly, ale tato atmosféra už na našich hudebních školách v podstatě zůstala. V praxi to znamená, že soudobá vážná hudba, jakkoli byla vždycky málo vítaným elementem, ale v průběhu šedesátých let se přesto začala rozvíjet, byla z akademických kruhů prakticky vymýcena. Moje hypotéza je, že ti, kteří se na umělecké školy nedostali nebo se o to z různých důvodů ani nepokoušeli, ale měli tvořivého ducha a nechtěli se smířit jen s tím, co jim bylo předkládáno,



# Expozice nové hudby 2002

## Roots in rock

– kořeny v rocku,  
kořeny ve skále



a chtěli sami něco hledat, se přirozeně orientovali na oblast rocku. Nacházeli oporu v tehdejších legendách, jako byli např. Captain Beefheart nebo Frank Zappa a mnoho dalších nekonvenčních tvůrců v rámci rockové hudby, která byla pro tu generaci zásadním projevem. Tito lidé začali, sice v rámci rockového idiomu, vytvářet hudbu, která už posléze ani rockem nebyla, čemuž se začalo říkat alternativa. Svým zaujetím si dokázali přitáhnout publikum a vytvořila se určitá komunita. V oblasti vážné hudby všechny takové pokusy víceméně ztroskotaly. Alternativní scéna udělala v této sféře mnoho práce, která v podstatě měla být udělána někým jiným.

■ Je pravda, že publikum většiny koncertů soudobé vážné hudby sestává ve valné většině z lidí z „alternativního břehu“?

Ano. I když publikum na našem festivalu je poměrně pestré – od důchodců po středoškoláky. Je to víceméně záležitostí určitého životního přístupu. Zvědavosti, ochoty riskovat, že se mi třeba něco nebude líbit. Rozhodně to však není „hudba pouze pro odborníky“, naše zkušenost tuto starou pověru dávno vyvrátila. Profesionální hudebníci a studenti hudby se za všechna léta v publiku téměř neobjevili, přestože se zde vystřídala už pěkná řádka osobností, od nichž se je co učit... Myslím si, že schopnost hledat pro sebe nové cesty v mladé generaci velmi podstatně zeslábla. Do značné míry je mladá generace konformnější než bývaly generace předešlé – například konzumace drog je určitým druhem konformity.

Přiznám se, že mám v poslední době pocit, zda jsme neupadli do opačného extrému, než je přehlížení alternativní hudby: „vážná hudba“ je pomalu považována za sprosté slovo. Nerado se to slyší, ale je značný rozdíl mezi alternativním hudebníkem realizujícím svou představu o vážné hudbě a klasicky vzdělaným skladatelem, který se inspiruje v rocku, a i tam bývají výsledky všelijaké.

■ Myslíte si, že dochází ke skutečné syntéze, nebo je to jen forma politické korektnosti? Z čistě hudebního hledis-

ka, nepokoušíme se o slučování neslučitelných přístupů?

To je složité. Rocková hudba přinesla zásadní změnu v hudebním výrazivu, čímž ovlivnila pojetí hudby jako takové. Obecné hudební citění se posunulo. Podle mého názoru je jedním z nejdůležitějších rysů rocku naprostá totožnost hudebníka s hudbou. U „vážné“ hudby (která se ostatně vyvinula z feudálních poměrů) je docela běžný jakýsi odstup, jaký má „sluha“ (= interpret) k plnění požadavků svého „pána“ (= skladatel). Někdy se to dokonce neobejde bez „drába“ (= dirigent). Na festivalu jsme se snažili především prezentovat projevy, které se svou spontánností blíží rocku, i když ta hudba už je dávno jiná (Petra Dubach & Mario van Horrik, Jeff Beer, Eric.M, ale i třeba Kavan + Klíč nebo Dan Dlouhý). Na druhé straně zde byla „alternativní“ kapela Sledě, živé sledě, jejíž hudba je poměrně rafinovaným způsobem komponovaná. Mým dramaturgickým záměrem bylo zjistit, do jaké míry takové spojení bude fungovat. Potvrzuje se, že lidé velmi málo stojí o to, aby se sjednocovali, spíše jim jde o vymezování se vůči něčemu či někomu, k čemuž různé hudební žánry symbolicky slouží. Já se to v rámci možností snažím změnit: vybírám program, o kterém si myslím, že je přístupný, dejme tomu, řadovému posluchači. Pokud se tito lidé dostaví, nebývají většinou zklamáni, mnohé věci jsou pro ně objev.

■ Nemáte přesto pocit, že by stálo za to alespoň trochu se pokusit o vyplňování mezery, která zde vznikla?

Mnoho i „klasických“ skladeb Nové hudby známe jen z nahrávek, nikdy nebo téměř nikdy u nás nebyly provedeny. I z hlediska „alternativního“ publika by to možná bylo poučejší, než zařazování alternativních kapel do festivalů vážné hudby...

Na letošní ENH tuto funkci zastupuje např. Louis Andriessen, jehož hudbu považuji za docela komunikativní. I dalších „velkých“ autorů tu již v průběhu let bylo odehráno několik. Problém realizace této hudby je hlavně finanční. Aby tato náročná hudba správně vyzněla, potřebuje vynikající inter-

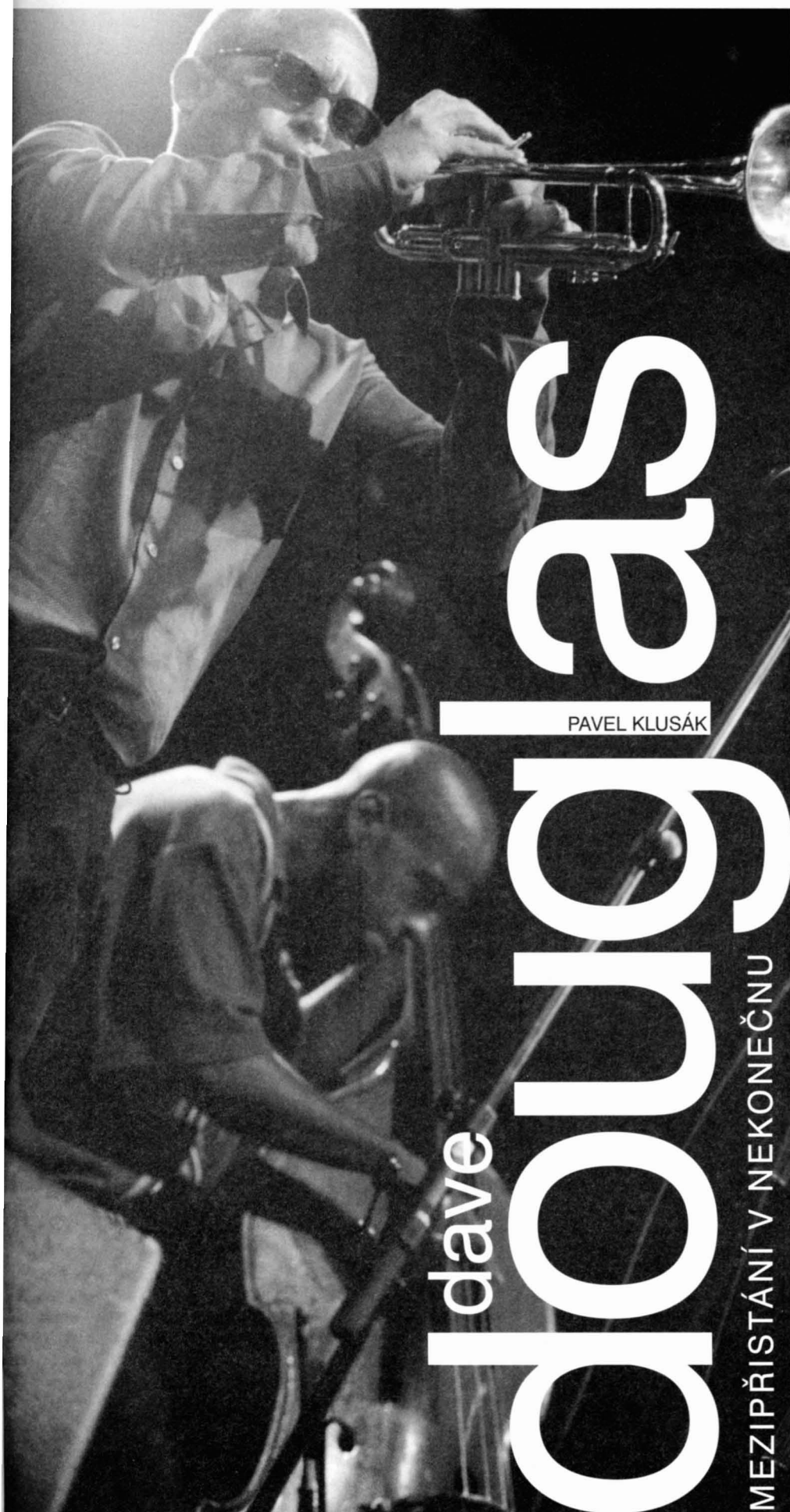
prety. Hráči, kteří by se tomu dostatečně věnovali natolik, aby skladby velkého světového repertoáru adekvátně interpretovali, u nás prakticky nejsou. Musíme se tudíž omezit na jiné autory, a i tak je to problematické. Kvalitních interpretů není příliš ani ve světě. Tento typ hudby je v podstatě dědictvím hudby pěstované aristokracií či církví – je to skleníková hudba, která potřebuje podporu a je závislá na tom, aby lidé, kteří se jí věnují, se na tuto činnost mohli plně koncentrovat. Nelze si představit Palestrinu, jak po celodenní dřině na poli píše mše, které jsou pak všelijak flikovány v místním kostelíčku... Toto se dneska úplně přehlíží.

■ Přístup profesionálních hudebníků a ovzduší na uměleckých školách jste již zmínil. Mám pocit, že v této oblasti je alternativní scéna svou dobrovolností značně napřed, funguje i bez státních peněz. Považujete za reálné, že by někdo dokázal vytvořit soubor, např. ze studentů JAMU, věnující se poučené interpretaci soudobé vážné hudby bez nároku na pravidelný a nezanedbatelný honorář?

Alternativní scéna tento náskok skutečně má. Soubor, jaký jste popsal, v takovéto podobě neexistuje. Samozřejmě, pokud někdo nějaké peníze sežene, nějaké muzikanty za ně najde. Ti ale nikdy nemají možnost věnovat skladbám tolik času, kolik by bylo třeba. Jsou lidé, kteří by to snad dělali docela rádi, ale z holé existenční nutnosti to dělat nemohou. Myslím si, že klausovský přístup, že každý si má na sebe vydělat, v tomto není zrovna nejvhodnější.

■ Myslíte si, že přístup např. pedagogů k soudobé vážné hudbě se postupně mění? Je naděje, že studentů se zájmem o soudobou vážnou hudbu bude přibývat?

To záleží především na tom, jací studenti se budou u zkoušek vybírat. Z pedagogů tady na expozici, kromě Ivo Medka, také zatím nikdo nebyl. V dnešní době JAMU není zrovna centrem soudobého hudebního myšlení. V současné době tendence ke zlepšení nevidím. ■



Daveu Douglasovi užasle naslouchám ode dne, kdy jsem si v New Yorku vypůjčil na poslední chvíli dvacet dolarů a koupil dvoj-kompakt *Witness*, nalákán titulním materiálem měsíčníku *Jazziz*. Objevil jsem ho pět let po vydání debutových *Parallel Worlds* (1993), pořád však v předstihu před velkou slávou a přechodem k velké firmě. Od té doby se v textech, rozhlasových pořadech, ale především v osobním bytí s hudbou často a nepravidelně vracím k osobě, která vzešla z alternativního kvasu newyorského downtownu a zásadním způsobem posunula jazzové dění v nejširším, dnes už lze říci ve světovém měřítku. Vsákla do sebe stylové postupy z jazzu i jiných hudebních jazyků a začala je aplikovat v komplexním tvaru, jehož logikou je spíš životní zkušenost a plynulá nespojitost skutečného světa než nějaké hudební styly a vlny.

Trumpetista Dave Douglas začínal jako spoluhráč Johna Zorna ve skvělé, ale speciální společnosti: kvartetu Masada pro postjazz se židovskoarabskou melodikou, který prvních deset alb vydal v Japonsku. Dnes Douglas vyprodává nejhvězdnější newyorský klub Village Vanguard, před vchodem se o zbylé lístky fackují studenti a židovští intelektuálové s Japonci, je tu cítit atmosféra hlavního proudu současného jazzu – ale zároveň velmi čerstvé vlny. A kapelník s elitní, tedy samozřejmě černou rytmikou za zády žene své poselství vpřed jako suverénní vojevůdce. Před pár týdny mi na pátravé dotazy po názvosloví a jazzovosti dnešního jazzu řekl: „Můj džob“ – to slovo se mi nechce překládat – tedy, „Můj džob je rozšiřování hranic. Když jsem na své první album zařadil hudbu Kurta Weilla, Antona Weberna, Dukea Ellingtona a Igora Stravinského, chtěl jsem jakýmsi naivním, prostým způsobem dát najevo své přesvědčení, že všechna ta hudba existuje v souvislostech, že má společného jmenovatele.“ Aniž by se stal hudebním všežravcem, a hlavně aniž by eliminoval vlastní invenci a vlastní autorský vklad, otvírá Dave Douglas náruč hudební různorodosti dodnes. Když uzavíral smlouvu s velkým vydavatelstvím BMG, byla to, řečeno s nadhledem, smlouva nová, z nových douglasovských časů: zněla na pět alb, přičemž každé natočené s jinou kapelou, jiným obsazením. Ta smlouva právě vypršela pátým albem *The Infinite*, Nekonečno.

Douglas si tu mimo jiné podmanil trojí hudbu, kterou zatím nikdo často nenatáčí: jednu z nejnovějších písní islandské Björk, jakoby těsně spojenou s charismatickou a svéráznou interpretkou, pak rhythm'n'bluesovou píseň s hipopovou rytmikou z repertoáru Mary J. Blige – tedy jakoby skladbu těžící z energie originální rytmiky a elasticity ženského hlasu: Douglas dokazuje, že je tam ale ještě o hodně víc. Do třetice natočil coververzi folkové písničky, útvaru, který jako by s textem stál a padal. Plně však zní i jako verše beze slov, trubka



# DAVE douglas



## El Trilogy Dave Douglas

Music Dave Douglas Choreography Trisha Brown

Design Terry Winters Lighting Jennifer Tipton



[www.davedouglas.com](http://www.davedouglas.com),

vydavatelství Douglasových alb:

[www.bluebirdjazz.com](http://www.bluebirdjazz.com),

[www.songlines.com](http://www.songlines.com),

[www.blacksaint.com](http://www.blacksaint.com) (edice Soul Note),

[www.arabesqrec.com](http://www.arabesqrec.com), [www.hathut.com](http://www.hathut.com),

[www.tzadik.com](http://www.tzadik.com).

Vydavatelství Winter & Winter nemá internetové  
strany, informace viz český distributor

[www.arta.cz](http://www.arta.cz).

Japonské společnosti DIW a Avant  
nejsou na internetu, informaci o jejich titulech

hledejte u distributorů nezávislé hudby

[www.forcedexposure.com](http://www.forcedexposure.com)

a [www.dtmgallery.com](http://www.dtmgallery.com).

ve stopách melodie písničkáře Rufuse Wainwrighta, zřetelně určené k harmonizaci běžících slabik. To vše, plus autorské kompozice, hraje „nový kvintet“ Davea Douglase: Uri Caine na mechanický elektrický klavír Fender Rhodes, Chris Potter na tenorsaxofon, James Genus na kontrabas a nadšený skřítek Clarence Penn – permanentně se zubící bubeník, trochu jakoby zjev z časů Louise Armstronga, kluk šijící sebou o mnoho víc, než je nutno, tedy permanentní zářič energie všemi směry. „Není to absurdní,“ říkal jsem Douglasovi během naší newyorské konverzace, „že Chris Potter, dříve hráč jakéhosi poslušně jazzového vychování, dnes hraje tak svobodně a dravě, a vlastně sóluje mnohem blíž k freejazzu než vy?“ „Pozor, pozor,“ řekl

okamžitě Douglas, nejen skromný, ale taky realistický, „nezapomeňte, že dnes každý z nás hraje většinou v několika různých kapelách, a hraje v jedné třeba úplně jinak než v druhé – to je přece nový fenomén dnešní scény.“ To ovšem platí ze všech nejvíc pro Douglase samého. Fascinuje tím, jak různé projekty vede, a zároveň jak soustředěně a neroztěkaně staví vnitřní svět každého z nich. Pohybuje se suverénně v inspiraci jazzovým postbopem a mainstreamem, viz kvartet s Chrisem Potterem (naposledy album *Leap Of Faith*, Arabesque Jazz 2000), ale i v extrémech na hranici jazzu a za ní – viz pseudobalkánské výlety Tiny Bell Tria (s Bradem Shepikem a Jimem Blackem, naposledy *Songs For Wandering Souls*, Winter & Winter 1999), kvartet *Charms Of The Night Sky*, tj. Douglasovo seskupení, které vystřeluje k inspiraci fellini-ovské, venkovské, klezmerské i komorní od rádobýhospodského obsazení – akordeon, housle, trumpet, basa (naposledy *A Thousand Evenings*, RCA Victor 2000) nebo nespoutaná improvizace s bubeníkem Hanem Benninkem, atakující hranice možností nástroje (*Serpentine*, Songlines 1995). Melodičnost kvartetu i free se pak mohou nečekaně prorůstat – viz excelentní kvartet s klavíristou Mishou Mengelbergem, jehož „new Dutch swing“ těžší z lidové polky a nechává ji rozpadat v inspiraci Monkem a chicagskou progresivní scénou (viz album *Four In One* vydané jako titul Misha Mengelberg Quartetu, Songlines 2002).

To všechno jsou dnes jaksi pobočné či hybernující projekty Douglase – muže, který v současnosti žije s hudbou snad i ve spánku. Stěžoval si mi mimochodem na dilema: rád by se ve Washingtonu zúčastnil významné demonstrace proti násilí, ale nakonec sedí ve svém brooklynském bytě nad partiturami: ne z povinnosti, ale jako výsledek rozhodnutí o prioritách. Do společenské, až politické oblasti ovšem zřetelně zasáhl albem dokončeným pár měsíců před jednáctým zářím: *Witness* je hudba pro septet a hosty, do níž se slévá inspirace jazzovým bigbandem, kompozicí dvacátého století, free improvizací, elektronikou (v osobním zastoupení japonské proslavené hráčky Ikue Mori) i třeba beatnickými sessiony. Celá deska je otevřený politický akt: podnícen novínovou zprávou o ziscích velkých společností během zásahu NATO na Balkáně, věnoval Douglas každou ze skladeb některému ze současných bojovníků za nenásilí či lidská práva. Realizoval tu další ze svých překvapivých nápadů: přizval kultovního písničkáře Toma Waitse, aby načetl snovou pasáž z povídky Naguiba Mahfouze – egyptského literáta, nositele Nobelovy ceny z roku 1988. Waitsov hlas nakonec použil ne jako nositele vyprávění, ale jako hudební nástroj: zní tu téměř nezřetelně, jen ve své jedinečné barvě. Je poměrně douglasovské, že ve třidvacetiminutové skladbě *Mahfouz*

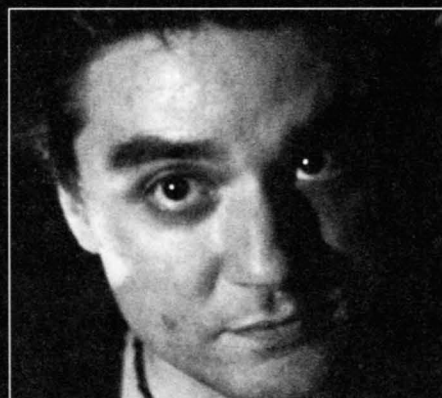
dvakrát čtenou pasáž doprovází pokaždé úplně jiná hudba. Mimochodem, na jaře příštího roku pojede Douglas se septetem Witness evropské turné: to by byla síla, dovězt tuhle probuzenou, tolik současnou hudbu!

Jeden z titulů, vydaných u BMG (respektive v tamější edici Bluebird), není běžně k dispozici: *El Trilogy* se totiž prodává jen na koncertech prestižního tanečního souboru Trishy Brown, kde Douglas v šestici hudebníků živě dotváří triádu inspirací: vedle tanečního projevu to jsou obrovské abstraktní černobílé perokresby výtvarníka Terryho Winterse, před nimiž se pohyb odehrává. Proměnlivé obsazení je v zásadě rozšířený kvartet *Charms Of The Night Sky*. Vedle akordeonového virtuosa Guye Klucevseka tu ovšem hraje navíc i mladá akvizice newyorské scény, původem filipínská bubenice Susie Ibarra a klarinetista/saxofonista Gregory Tardy. Douglas sem napsal velmi různorodou hudbu, která se několikrát blíží světu vážnohudební kompozice nejvíc z veškeré jeho tvorby. Miniatura *Anton* je zřejmý, ovšem nikoli jediný odkaz k Webernovi v Douglasově díle, *Prairie* se dotýká odkazu Aarona Copelanda i toho, co si z něj vzala filmová hudba. Jednou je východiskem groove, je tu i záznam volné improvizace: Douglas a spol. však vždy stíhají myslet i na nevšednost barevných kombinací zvuku a neokázalou, ale pevnou strukturu. Jak je psáno na jiném, onom politickém albu Davea Douglase: „Užijte si to celé čistě jako hudbu. Anebo, pokud chcete, jděte a zajímejte se hlouběji o inspirační zdroje, které k ní vedou.“

Po pěti albech u velké firmy, tedy instituce tolik ošidné, Douglas říká, že BMG jeho tvorbu podporuje tak šťastným způsobem, že není proč odcházet. „Pracuji na dalších dvou albech,“ řekl, a slyšel jsem v tom nadšení i trochu únavy, „jedno bude silně elektronické a na tom dalším by měl být velmi, velmi výjimečný host. Jeho jméno dnes ještě nemůžu prozradit, ale myslím, že z toho budete stejně nadšený jako já.“

Douglasova hudba existuje v proměnách a přináší hodně otázek kolem tématu eklekticismus: jak se stalo, že Douglasova generace vstřebala tolik podnětů a daří se jí promlouvat skrze jejich mix dost původně? Nemám na to odpověď, na to asi bude potřeba větší časový odstup. Zdá se mi však, že jedno lze říci: takzvaný jazzmani dlouho hráli čistý jazz, tj. pohybovali se s vášní a umem po vnitřních stezkách onoho světa, mluvili esperantem o esperantu. Douglas se mi jeví jako paralela bytosti, která v době raného křesťanství vstala od církevních spisů, vyšla do světa a začala se křesťanský chovat. Dave Douglas možná není čistý jazzman, ale na každý pád se s jazzovou svobodou orientuje, jedná a komunikuje v našem, konkrétním světě. ■

Damian Catera (1964)  
se v Čechách jako poprvé objevil na Pražském industriálním  
festivalu v prosinci loňského roku.  
Přestože program tehdy nabízel vystoupení  
mnohem atraktivnějších jmen,  
postaral se právě tento drobný muž s kytarou a laptopem o nej-  
nezapomenutelnější momenty  
dvoudenní přehlídky  
(viz HIS VOICE 1/2002).



# damian catera

PETR FERENC

„ODEHRÁVÁM SE V REÁLNÉM ČASE“

Koncem května jsme měli možnost zažít jeho pražské vystoupení podruhé, když v klubu Papírna odehrál úvodní koncert společného evropského turné s tuzemskými Aghiatrias a federálními Einleitungszeit. Šňůra organizovaná neúnavnou Ars Morta Universum si své jméno deCOMPOSITION vypůjčila z titulu Caterova zbrusu nového

CD, které k mé nemalé radosti obsahuje také půlhodinovou ukázkou z již zmíněného prosincového koncertu.

Výchozím zdrojem Caterových zvukových krajin je elektrická kytara rozeznívaná rytmickými tahy obřího šroubováku přes všechny struny. Kytarový signál je poté veden do laptopu, jehož software, vytvořený

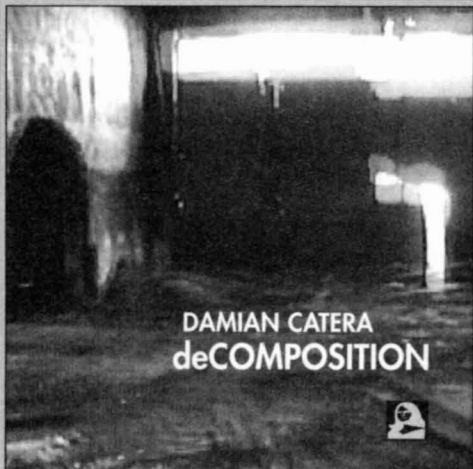
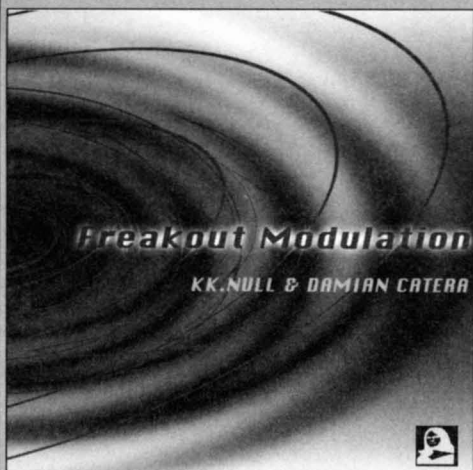
samotným Caterou v prostředí MAX/MSP, tento signál vrství do tří stop, které posléze náhodně řadí. Na vzniknuvší ambientně-rytmický základ Catera posléze reaguje čtvrtou, souvislejší vrstvou zvuku a velmi často také zapojováním rozhlasových útržků do hry. Přestože je každé vystoupení jiné, neboť se jedná o improvizaci v reálném čase bez přednatočených základů, považuje Catera rozhlasové signály za důležitý hudební prvek podtrhující rozmanitost výsledné produkce. „Líbí se mi myšlenka specifického zvuku, který by odlišil každé vystoupení a zanechal v něm zřetelný otisk místa, kde se odehrálo.“ Nečekejme ovšem rádio jako sólový nástroj, po většinu vystoupení bychom po něm marně pátrali. Je možné, že v prosinci Catera naladil něco na způsob Rádía Classic, ale to je opravdu čirá spekulace, homogenní zvuk nekonečných kytarových nájezdů a smyček nám do Caterovy dílny dává proniknout jen stěží.

Jak tedy Damian Catera zní? Prvním posluchačovým dojmem je monotónní zvuková stěna nekonečně se chvějících strun elektrické kytary. Přestože používá četné efekty, je vždy poznat, na jaký nástroj Catera hraje; jeho zakázkový model se speciálním laděním (des – ges – es – ges – as – des)





# DAMIAN catera



[www.harshhouse.com/catera](http://www.harshhouse.com/catera)

nikdy nepředstírá, že by byl něčím jiným, než právě kytarou. Rytmičné pohyby kovového šroubováku přes krk nástroje tvoří základní šestitónové motivy bez attacku typického pro úder do strun. Tyto stavební kameny různé (ale zřídka kratší) délky se buďto rytmicky opakují, nebo, většinou jako můstky mezi rytmickými vzorci, pouze nestrukturované plynou. Ze stejnorodého hukotu náhle vyplouvají krátké ornamenty, případně z jednotlivých „tahů“ sestavené harmonie. Protože se samotnou kytarou během hraní komunikuje pouze prostřednictvím již zmíněného šroubováku (v levé ruce hráče, pravá neopouští klávesnici počítače), vytváří je CATERA pomocí efektu. Často si libuje v disonanci a mikroiintervalech, ještě častěji jsou však jeho souzvučky téměř popové. V nejsilnějších okamžicích se zdá, že se ke kytarovému zvuku přidal mnohahlasý sbor. Jen občas CATERA popožene velebný tok své sonické řeky rychlejším tanečním beatem, velmi rozumně však toto koření dávákuje.

Přestože zvukem a přístupem k hudbě spíše mimožánrový, hlásí se Američan CATERA k evropské industriální scéně. („V USA se ter-

mín industriál používá pro skupiny typu Ministry či Nine Inch Nails a s tím nechci mít nic společného.“) Lze to chápat, více než deset let stál totiž v čele stylově čistých ConDemek, jejichž poslední album *Technological Shack Job* rozvíjí ideové principy CATEROVA pozdějšího směřování, totiž snahu o symbiózu (anebo kvalitativní rovnost) mezi hrou živého člověka a stroje, mezi umělcovou potřebou samoty k tvorbě a zahlceností komunikačními médii současného světa. Tím, že bezprostředně ovládá pouhou čtvrtinu svého nástroje, mohli bychom jeho přístup (trochu odvážně) přirovnat i k metodě japonských „zenových“ improvizátorů, přestože výsledná matérie se od té východní liší tak, jak jen se mohou lišit hluk a ticho.

Pod vlastním jménem vydal CATERA zatím dvě alba. Jako všechna CD v tomto článku jmenovaná, i ona vyšla na značce Harsh House, založené jím samotným v roce 1998. První z nich, *Object, Process, Intuition (5 Pieces For Guitar)* představuje studiovou demonstraci výše naznačené metody, hudebně erudovanou a dotaženou. Narozdíl od živých improvizací jsou zde skladby pečlivě rozvrženy, zkomponovány – kromě komunikačních teorií a politických věd studoval CATERA rovněž elektroakustickou kompozici v pařížském ateliéru UPIC, který založil Iannis Xenakis. Ten ostatně inspiroval jednu ze skladeb na albu. Její název má podobu symbolu, jemně deformovaného X, ilustrujícího sbíhání a následné vzdalování zvukových stop.

Za povšimnutí stojí ještě *Accident* prošípaná náhlými fade-outy a zvuky podobnými výstřelům, která jediná vybočuje z řady statických kompozic.

Novinka *deCOMPOSITION* představuje CATERU – improvizátora. Tři ze čtyř „dekompozic“ byly nahrány během prosincového evropského turné, jedna těsně před ním ve studiu. Asi nejlépe působí jedenáctiminutový záznam z Rostocku, pomalý ambient s geniálně prostou rytmickou figurou, která mi evokuje květ s donekonečna se zjevující myriádou okvětních plátků vyrůstajících ze středu křehkého organismu. Pražský záznam zase překvapí repetitivní násilně useklé figury, nad níž chaoticky krouží útržky toho, co se po určité době stane novým stavebním motivem. Vyšší kytarový prach je protínán náhodně řazenými ojedinělými tahy, rostoucí zmatení vrcholů frekvencemi podobnými smyčcům, bubnu a analogovému syntezátoru. Mnoha z těchto překvapení patrně vznikají lehkými rytmickými nepřesnostmi v opakování jednotlivých stop, což ale CATERA nejspíš považuje za účinnou zbraň a ve většině případů není důvod s ním nesouhlasit. Studiová *deComposition JC* jako příjemné vybočení rychlejšího tempa chameleonovsky napodobuje bicí a různé podoby „space“ šumu.

Skupinové choutky CATERU ani po rozchodu ConDemek neopouští. Na cestě je třetí album čtyřčlenného souboru Skyline (snad celá Praha se Damiana stihla zeptat, ví-li, že i u nás skupina toho jména existuje), ve kte-

rém se CATERA skrývá pod pseudonymem Skyking. Kromě jeho kytary zvuk skupiny tvoří baskytaristka VO (křestním jménem snad Vanessa), pracující se svým nástrojem nejspíš podobným způsobem, jakým CATERA zachází s kytarou – žádný riff na nahrávkách skupiny není slyšet, obsluha gramofonů DjZ a John Beraird, vytvářející (ovšemže v reálném čase) smyčky z televize a rádia. Výsledná improvizace se nese v duchu mile provokujícího tanečního úletu s chaotickými televizními texty, rytmem udávaným gramofony a tradičně CATEROVSKÝM kytarovým přispěvkem. Posluchačský ohlas prý osciluje mezi pobaveným odstupem a přijetím pravidel hry spojeným s „nástupem na značky“ a zaplněním parketu. Na vstřícnou reakci nepřipravený DJ, kterému Skyline kdysi v New Yorku předskakovali, skupině prý raději přerušil proud. Věřím, že naživo musejí být Skyline velmi zábavní, na debutovém CD *Noiseotica* (jak měl původně znít název skupiny) však kouzlo funguje jen z poloviny. V případech ostatních alb bohužel nemohu sloužit.

Za ojedinělou a neobvykle kvalitní považuji CATEROVU spolupráci s japonským elektronickým experimentátorem skrytým pod pseudonymem KK NULL. Ten se kromě současných noiseových experimentů proslavil jako kytarista a leader heavyrockových Zenigea, s nimiž před čtyřmi lety vystoupil i v Praze. S CATEROU se seznámili během společného amerického turné v roce 1999. Výsledkem spolupráce je loňské CD *Breakout Modulation*. Přestože zde CATEROVA kytara zní jen ve dvou skladbách, dočkáme se typických pomalých rytmtů, i když s jinou zvukovou náplní. „Hlavním úkolem alba byla manipulace s Nullovými zvuky“, říká CATERA. „Já jsem je pouze transformoval svým softwarem. NULL používal sekvencer a bicí automat, navíc pak ještě přidal overduby.“ Osm skladeb na CD (s názvy *FOM 1-8*) se nese v duchu současného trendu pípající elektroniky, jejich struktura je však mnohem propracovanější. „Pouhé transformování“ dalo dnes již tak běžným rejstříkům novou a neotřelou formu, díky níž toto CD považuji hned vedle *deCOMPOSITION* za CATERUV vrchol. Téměř taneční čísla se zde střídají s experimentálnějšími opusy plnými kontrastních změn, pokřivených temp (slévající se pípání v čísle 6) a neotřelého ambientu. Skutečně velmi invenční chill-out.

Jak vidno, Damian CATERA se rozhodně nenudí. A to jsme ještě nezmínili jeho profesi vysokoškolského pedagoga a to, že kromě hudby se umělecky realizuje jako tvůrce video artu. Jedno z jeho posledních dílek v této oblasti, *Hot Bush*, skládalo velmi příznivé reakce na loňském ročníku sanfranciské přehlídky Peep Show 28. CATERA, inspirovaný skandálem Billa Clintona, v něm „rozkrývá dialektickou interakci mezi sexualitou a mocí a její vliv na veřejné vnímání politických vůdců“. Stručně řečeno: George W. Bush byl prostřihán pornozáběry. ■

Jsou dva měsíce v roce,  
kdy se toho v soudobé hudbě děje asi nejvíc: květen a listopad.  
Nemá cenu se znovu zamýšlet nad tím,  
jak tento jev souvisí s termíny pro podávání a přidělování grantů.  
A zřejmě bychom ani neměli žehrat na to, že zatímco jindy úpěnlivě  
vyhlížíme jediný zajímavý koncert týdne či dokonce dvou,  
ve zmíněných měsících se nás zmocňuje hektika a nevíme,  
kam dřív skočit (či ve večerní róbě připlout?).

Tato situace ovšem staví před složitý úkol časopis, který vychází jen jednou za dva měsíce. Koncerty, kterých si nepovšiml nikdo z kritiků denního tisku, jsou totiž v době, kdy časopis vychází, již téměř promlčené. Tak o nich tedy nebudeme psát vůbec? To asi také není to pravé řešení. Pokusme si je tedy alespoň v hlavních rysech připomenout, i když podobné „echo“ nikdy nemůže nahradit plnohodnotnou kritiku.

#### ■ pražské jaro

Z letošního Pražského jara je třeba zmínit především tři události z oblasti soudobé hudby. Koncert souboru **MoEnS** (18. května), který pro pražské publikum objevil Thámovu tovární halu v Karlíně, reprezentoval tu část soudobé hudby, která vychází především z dědictví americké poválečné avantgardy. Předem plánovaným i skutečným vrcholem odpoledne (koncert začínal v 15:00) bylo provedení Andriessenova *De Staat* (viz rozhovor s autorem na stranách 2-5). Mezi ním a úvodní skladbou *Seven* otce americké avantgardy Johna Cagea, jejíž provedení bylo bohužel poněkud poznamenáno akustikou a charakterem prostoru, které publiku nedovolily dostat se do adekvátního rozpoložení, se klenul most v podobě kompozice *Subida* současného českého autora Petera Grahama, napsané na objednávku Pražského jara. Dá se zde skutečně hovořit o „překlenutí“, neboť za využití relativně velkého provozovacího aparátu vycházejícího z obsazení *De Staat* Graham stvořil hudbu, která koncentrací na jednotlivé zvukové události a celkovým „nekompaktním“ vyzněním spíše skládala poctu Johnu Cageovi. Nasazení hráčů, kteří na přání Louise Andriessena hráli ve stoje, nepochybně přispělo k přesvědčivému dojmu z tohoto odpoledne.

Jiné sféry soudobé hudby v pražském Rudolfinu 20. května představil slavný britský soubor **London Sinfonietta**, vedený skladatelem a dirigentem Oliverem Knussenem. Větší část programu totiž tvořila díla autorů sledujících spíše linii avantgardy evropské. Stravinského *Septet*, *Carterovo Asko Concerto* a Birtwistlův *Ritual Frag-*

*ment* byly ukázkami „abstraktní“ a „složitě“ soudobé hudby, i když rituálnost Birtwistlových skladeb přeci jen běžnému posluchači nabízela jakýsi záchytný bod. Oliver Knussen a Toru Takemitsu své kusy vystavěli především na sofistikované práci se zvukovou barvou. Pro mne nejzajímavější skladbou večera byla *Alhambra Fantasy* Juliana Andersona, teprve pětatřicetiletého skladatele, který velmi životním a organickým způsobem pracuje s nejrůznějšími hudebními idiomy včetně mimoevropských, jak ostatně právě tato kompozice dokazuje.

Mimořádným a překvapivým zážitkem letošního Pražského jara bylo souborné provedení smyčcových kvartetů Alfreda Schnittkeho a Igora Stravinského (24. a 31. května v kostele sv. Šimona a Judy), a to především díky nesmírné preciznosti v souhře a zároveň energii, které číselly z interpretace dámského **Kapralova Quartetu**.

#### ■ nejtek v arše

27. května uspořádal **Agon Orchestra** v pražské Arše autorský koncert jednoho ze svých členů a zároveň patrně nejvýraznějšího českého skladatele mladé generace **Michala Nejtky**. Nejtkova hudba je živoucím důkazem toho, že kategorie čistého stylu dnes již zcela ztratila význam a že naplno a zcela přirozeně žijeme a cítíme v postmoderně. Frank Zappa, Miles Davies, Peter Graham, Herbie Hancock, Louis Andriessen, Jimi Hendrix – to jsou jen namátkou vybraná jména ze seznamu „inspirátorů“, který proběhl v titulcích videoprojekce ke skladbě *Distress sonata*, nejnovější Nejtkově „pecce“, po které se celý koncert jmenoval. Nejtek nerezignuje ani na intelektuální náročnost vlastní soudobé hudby, ani na bezprostřednost rockového a jazzového feelingu, která publikum do hudby emocionálně vtahuje a dokonce mu místy dovolí se lehce kývat nebo si podupávat do rytmu. Nebrání se navíc ani multimédiím, i když vtipná videoprojekce Bohuše Získala doprovázející *Distress sonatu* poněkud odváděla pozornost od hudby samotné. Dobře, že se skladba na koncertě kvůli nahrávání hrála dvakrát – ukázalo se totiž opět, že když se oči nabaží a na obráz-



ky, které se rychleji omrzí, si zvyknou, dají zase na oplátku trochu víc prostoru uším. A ty v Nejtkově hudbě rozhodně mají co nacházet.

#### ■ tuning metronomes

V této sezóně poslední koncert **Tuning Metronomes** se odehrál 11. června v Atriu na Žižkově. Není třeba pochybovat o tom, že se tento velmi mladý soubor – jak co do věku hráčů, tak co do délky své existence – na české scéně soudobé hudby již plně etabloval. Jednou z největších deviz souboru je jedinečná a originální dramaturgie koncertů z hlavy Michala Trnky, která propojuje hudbu kmenových skladatelů souboru (Trnka, Cígler, Smejkalová, Pták a Nejtek) nejen se skladbami předních autorů Nové hudby (Stockhausen, Berio, Ligeti ad.) a americké avantgardy (Feldman), ale i s klasiky hudby 20. století (Šostakovič, Stravinskij). Soubor tak mimo jiné publiku umožňuje vyplnit mezery v živé zkušenosti s těmito kusy. Druhou ctností **Tuning Metronomes** je kvalitní interpretace. Skvělou souhru předvádí zvláště dechová sekce souboru, která navíc na posledním koncertě v Beriově *Opus Number Zoo* dokázala, že se může odvážit i na půdu hudebního divadla.

#### ■ koncerty v galerii rudolfinum

Dvěma významným institucím sídlícím v mohutné budově pražského Rudolfinu, se po letech podařilo smysluplně propojit své snažení. Výstavní prostor **Galerie**, který právě hostí unikátní soubor obrazů jednoho z nejvýznamnějších českých poválečných výtvarných umělců Mikuláše Medka, byl během čtyř večerů v režii **České filharmonie** oživen hudbou převážně z pera Medkových současníků – Marka Kopelenta, Jana Klusáka, Zbyňka Vostráka, Jana Kapra, Jana Rychlíka, Rudolfa Komorouse a Milana Grygara. Právě vytvoření celistvějšího obrazu o dobové umělecké tvorbě je spolu s rozeznáním jinak nekoncertního prostoru největším přínosem celé akce. A zde je také uložen největší potenciál pro spolupráci, který, jak upřímně doufám, napříště už nezůstane nevyužit. ■





X Seriál progresivních akcí byl zahájen už před vydáním tohoto čísla **barcelonským Sónarem** (13. – 15. června), největším festivalem elektronické hudby od komerčních velehvězd po experimentátory a přehlídka výrazných vydavatelství (letos: Christian Marclay, Janek Schaefer, Pan Sonic + Peaches, Oren Ambarchi, Anti-Pop Consortium, Pet Shop Boys a desítky dalších). Vydání tohoto HV předchází i většina **krakovského Festivalu židovské kultury** (22. – 30. června), stále nejzásadnější příležitosti, jak poznávat pozoruhodně propojenou minulost s přítomností v židovské literatuře, kuchyni, věrouce, kinematografii, v konkrétních osudech i hudební inspiraci (letos Andy Statman, Klezmer Madness Davida Krakauera, Frank London, Michael Alpert...). Stačí letmý pohled do programu, abychom rozeznali, že český festival, který si osobuje srovnání s Krakovem, tedy Devět bran, je jen snahou o rychlou, levnou, povrchní kopii – nejen rozsahem a úrovní hostů, ale i mělkostí konceptu a nedomyšleným účelem.

X Každoroční **Tanz & Folk Fest v německém Rudolstadt** (5. – 7. července) otvírá léto nejen příznivcům world music, ale i mnoha toulavým povahám a prostě těm, kteří se chtějí nechat překvapovat nečekanou hudbou z celého světa (není bez zajímavosti, že do Rudolstadtu jezdí jako publikum čím dál víc českých muzikantů, nadšených a zaskočených z hlubinného muzikantství, jemuž naštěstí nemusejí konkurovat na domácí scéně...). Na mnoha scénách po celém městě letos mj. zahrají: mexický objev Davida Byrnea, explozivní Los De Abajo, anglická zpěvačka tradičních písní ve folkrockové podobě elektronické éry Cara Dillon, legendární súdánský virtuos na loutnu Hamza El Din (v minulosti spolupracoval mj. s Kronos Quartetem) a dále Susheela Raman (Indie), Sam Mangwana (Zair/ Angola), Ross Daly (V. Británie/ Recko), Gnawa Impulse (Maroko), Hoven Drogen (Švédsko), La Lionetta (Itálie), Georgi Petrov (Bulharsko) a také Pavel Fajt v duu s Jakutkou Stěpanidou Borisovou. Zemí, na kterou je tentokrát zaměřena pozornost, je Polsko, můžeme tedy očekávat přes desítku různých podob tradice – od hornických písní ze Slezska až po goralskou rodinu Trebunie Tutki ve společném projektu s výraznou reggae-dubovou kapelou. „Magickým nástrojem“ letošního ročníku jsou obrácené držené housle (resp. jejich podoby z celého světa), jímž se říkáva kemenče. Rudolstadt se po dvanáctileté zkušenosti vyšvihl mezi zásadní evropské pořadatele, kterým rozsah akce nebrání v její chytré, zas a znova překvapující konceptnosti.

X Příznivci improvizace a nadstylové progresivní scény se sjíždějí uprostřed léta do městečka **Nickelsdorf**, kousek od Bratislavy na hranicích Rakouska s Maďarskem. Program tamější Jazzgalerie vrcholí třídenními **Konfrontationen** (19. – 21. července, o loňském ročníku jsme psali v HV 5/2001). Letošní hlavní hvězdou je superskupina MIMEO, dvanáctičlenné sdružení

Před létem přinášíme místo tradičního glosáře z tisku pozvánku na několik festivalů současné hudby: letních akcí, které nám přinášíjí možnost konfrontovat se osobně s hudebními produkcemi, na jaké v Česku většinou dlouze čekáme.

pro spontánní improvizaci s elektronikou: nově album *The Hands Of Caravaggio* (Erstwhile) prokazuje, že členové (Keith Rowe, Kaffe Matthews, Jerome Noetinger, Peter Rehberg, Phil Durrant, Thomas Lehn, Christian Fennesz, Rafael Toral...) mají cit pro vzájemný prostor a hlavně pro budování formy během hodinového hraní. Zahrají tu i Die Like A Dog (tedy mj. Peter Brötzmann a William Parker), Jon Rose, Vervan Weston, Bob Ostertag, 4 Walls s Philem Mintonem, Assif Tsahar & Peter Kowald & Paul Lovens, francouzský QuintetAvant manipulující s pásky, John Butcher, Roger Turner i výběr z rakouské avantgardní scény.

X Konec srpna patří tradičně rakouské horské visce a jejímu festivalu **Jazz Saalfelden** (22. – 25. srpen), věnovanému spíš progresivní postjazzové hudbě. Tady už nastává opravdový ráj divokých zvířat: vedle hvězd (John Scofield a jeho nový Überjam, francouzský cooljazzman posvěcený vydavatelstvím Blue Note Eric Truffaz) se tu objeví aktuální i zcela příležitostné projekty: Billy Bang: Vietnam – The Aftermath, Jack DeJohnette a Foday Musa Suso, Bugge Wesseltoft: New Conception of Jazz, Muthspiel & Muthspiel, Tim Berne: Clown Finger (+ Herb Robertson, Marc Ducret, Craig Taborn, Scott Colley, Tom Rainey), Rene Lacaille & Bob Brozmann: dig dig, Jewels And Binoculars (Michael Moore, Lindsay Horner, Michael Vatcher), Fast'n'Bulbous: The Captain Beefheart Project (mj. Gary Lucas a Phillip Johnston), Septeto Roberto Rodriguez + David Krakauer: El Danzon de Moises, Uri Caine: Bedrock, Louis Slavis: Napoli's Wall, Amsterdam String Trio (Morice Horsthuis, Ernst Reijseger, Ernst Glerum), Mephista (Sylvie Courvoisier, Ikue Mori, Susie Ibarra), Misha Alperin & Anja Lechner & Hans-Kristian Kjos Sørensen. Troufám si říci, že je to nekompromisně vybraný přehled nových událostí od ECM (Alperin) přes Winter & Winter (Caine, Amsterdam ST) až po nezávislý New York (Tim Berne) a Zornův Tzadik (Mephista, Rodriguez). Ke skvělému programu lze jen gratulovat – a přát si, aby se do Saalfeldenu jezdili poučit a nadchnout čeští promotéři.

X Koneckonců, v Rakousku by mohli rovnou zůstat a podívat se do **Linze** na **Ars Electroniku** (7. – 12. září). Vloni se Respektu podařilo zkrátit článek Denisy Kery tak, že jsme si přečetli, že vítěz hudební kategorie, Ryoji Ikeda, vystoupil v Praze. Škoda, že to byla chyba tisku – a doufáme, že z účastníků letošního ročníku probíhajícího pod tématem Unplugged: Umění jako scéna globálních konfliktů (už známý vítěz hudební kategorie Yasunao Tone, dále programy Hip-hop napříč světem, Umělci jedenáctého září...) někoho v Česku co nejdřív potkáme. ■

[www.sonar.es](http://www.sonar.es), [www.aec.at/festival/](http://www.aec.at/festival/),  
[www.jewishfestival.pl](http://www.jewishfestival.pl),  
[www.rudolstadt.de/tff/](http://www.rudolstadt.de/tff/),  
[www.konfrontationen.at](http://www.konfrontationen.at),  
[www.jazzsaalfelden.at](http://www.jazzsaalfelden.at)



STÁTNÍ OPERA PRAHA  
vypisuje konkurzy:

### na sólové předzpívání do všech hlasových oborů

Požadujeme fotografii  
a demo-nahrávku  
/CD nebo MG kazeta/.

Příhlášky zasílejte  
průběžně do konce roku 2002.

### na místo dramaturga, lektora dramaturgie, redaktora

Předpoklady:

absolutorium hudební  
nebo divadelní vědy na FF UK,  
orientace v operním repertoáru,  
publikační činnost.  
Příhlášky zasílejte do 30. 9. 2002.

### na místo vedoucího hudebního archivu na plný úvazek

Předpoklady:

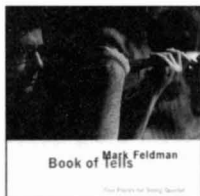
znalost operního provozu,  
odpovídající VŠ vzdělání,  
organizační schopnosti,  
odborná způsobilost.  
Příhlášky zasílejte do 30. 9. 2002.



Příhlášky  
spolu s profesním životopisem  
zasílejte na adresu:

Státní opera Praha,  
personální oddělení,  
Legerova 75, 110 00 Praha 1

Uchazeči budou ke konkurzu  
pozdání písemně.



**mark feldman: book of tells**  
50:39, Enja Records, 2001

Mark Feldman je nesmírně všestranný hudebník. Jako houslistovi se mu přirozeně dostalo klasického školení, většinu své dosavadní kariéry však věnoval hudbě improvizované. Hrál s Johnem Zornem, Billem Frisellem, Lee Konitzem, Uri Cainem, Davem Douglasem, Donem Byronem a dalšími skvělými jazzovými hudebníky, během svého působení v Nashvillu zase nahrával s Johnny Cashem, Suzanne Vega nebo Sheryl Crow. Jeho hudba zcela přirozeně nese známky všech těchto zkušeností a napájí se z mnoha různých tradic. Přelévá se z jedné do druhé, v barevném a proměnlivém proudu, jako by žila vlastním životem. Během okamžiku přeplyne z nálady do nálady a nikdo nepochybuje o tom, že to tak má být. Na první poslech ji není snadné uchopit. V jednu chvíli jako by prostřednictvím téměř brahmsovské sazby přehlížela celou tradici západní komorní hudby (jejíž je smyčcový kvartet výsostnou formou), v další citíme její jazzové kořeny.

„Nejklasičtější“ kusem na tomto cédéčku je *Windsor Quartet*, který mimochodem jako jediný vznikl přímo pro toto album. Zde máme opravdu pocit, že se Feldman snažil vzdát hold smyčcovému kvartetu jako hudebnímu druhu. Svědčí o tom mimo jiné způsob budování jeho formy, který čerpá z principů tematicko-motivické práce, jak ji známe z klasicko-romantické hudby (veškeré dění vychází z úvodní kadence sólových houslí). Kdo by však hledal sonátovou formu, nebyl by na správné cestě, jde samozřejmě o principy notně přetavené. *Windsor Quartet* je také jedinou skladbou, která ve svém konceptu nepočítá s improvizací. Jen on a titulní *Book of Tells*, psaná na objednávku Kronos Quartetu, byly navíc psány přímo pro smyčcové kvarteto. Ostatní tři kompozice – *Kit Suite*, *Xanax* a *Real Joe* – jsou úpravami skladeb původně určených jinému obsazení, ať už houslím a klavíru, houslím a saxofonu nebo smyčcovému triu. A tento přístup je spíš než vážné hudbě naopak vlastní jazzu – různá uchopení identitu skladby prohlubují, nikoli rozmlžují.

Velkou výhodou Feldmana jako komponujícího instrumentalisty je dokonalé porozumění vlastnímu nástroji, které se zde přenáší na celou nástrojovou skupinu. Z média smyčcového kvartetu je schopen vytěžit skutečně

vše, nikoli však jako exhibici, ale zcela účelným a obohacujícím způsobem. Zvláště výraznými příklady jsou téměř pětiminutová skladba *Xanax*, hraná včetně skvělého violoncellového sóla Erika Friedlandera pouze pizicato, nebo éterická flažoletová pasáž *Windsor Quartetu*.

Tak nevím, do kterého regálu by v obchodě s nosiči tohle CD zařadili. A záleží na tom vlastně?

TEREZA HAVELKOVÁ



**marek piaček: urban songs**  
Egon Bondy, Požož sentimentál  
Hudobný fond + Atrakt Art, 2001

Všechno je možné, všechno lze spojovat se vším a prezentovat jako soudobé umění. I odrhovačky a kavárenské cajdaky. Takové krédo tuším za tvorbou Marka Piačka (\*1972), jednoho z nejtalentovanějších mladých slovenských skladatelů. Jedním z projevů je jeho práce se souborem Požož sentimentál (flétna, housle, akordeon a klavír), což je kavárenský šraml, jehož posláním je údajně křísit zaniklou tradici městského folklóru staré multietnické Bratislavy. Aktualizace spočívá v oslovování renomovaných skladatelů soudobé hudby, aby pro „Požož“ napsali co chtějí. To se kombinuje s aranžemi ve stylu pokleslých žánrů. Nejde o jednorázový projekt, ale o seriózní dlouhodobou činnost. Soubor už déle než pět let bývá atrakcí na různých událostech od festivalů po večírky. Sám Piaček je autorem mnoha skladiček, které k odrhovačkám nemají daleko (tvorí větší část jeho CD *Urban Songs*). Melodika Požož pronikla i do jeho komorní opery *Posledný let* o M. R. Štefánikovi. Přes všechny apriorní sympatie mne tváří v tvář takové produkci už napadají všelijaké myšlenky. Například tohle: že Piaček investuje své schopnosti do něčeho, co je vlastně jenom taková napůl psina, ale stále víc se s tím jako tvůrce identifikuje. Jestlipak ho na to není škoda? Marnit svůj talent je jistě nezadatelné právo každého. Ale možná to lze chápat jako jakési sebezničující umělecké gesto. (Takové harakiri před zraky publika by bylo v dnešní době uměleckým dílem svého druhu, dokonce dílem společensky angažovaným!). Anebo je to takhle: současné slovenské (to bude stejné jako české) kulturní prostředí nedává na poli soudobé hudby moc šancí vyniknout jiným, než nějak deviantním projevům. V tom případě je tady investováno mazaným způsobem.

Anebo... Anebo se mu to prostě líbí. (Čtenář nechť si vybere).

Na *Urban Songs* Piaček spojil své síly s jiným angažovaným umělcem – Egonem Bondym. Bondy na doplnění CD nazpíval pár starých pražských opileckých písní za doprovodu harmoniky a Požož sentimentál. Bondy ovšem není jenom lidový zpěvák s roztomile stařeckým hlasem. Je to básník, spisovatel, filozof, guru pražského undergroundu 70. let, legendární hrabalovská postava atd. A také „marxist levý“, který emigroval z Klausových Čech na Mečiarovo Slovensko. To vše máme mít na paměti, když posloucháme Požož s Bondym, i když tu nejsou jeho texty. Proč ne, dnes je přece kompatibilní všechno se vším. Anebo je to takhle: Bondy je pamětník předválečné pražské hospodské kultury a byl prostě po roce. Jinak si s tím zase nevím rady.

Projekt Požož sentimentál tryská z mladé hravosti, ale těžko si umím přestavit jeho další perspektivy. Původní recesistická schválnost (hrát šantánové fláky a aranže na koncertních pódích) hrozí v nejlepším případě přejít do obyčejné komerce (skutečné kšeftaření po nočních podnikcích anebo občas v televizi). Ale možná to celé jenom nechápu. Ostatně, můžete si učinit objektivnější názor – ideové pozadí tohoto pro mne asi příliš sofistikovaného konceptu lze načíst z internetových stránek: [www.pozoz.sk](http://www.pozoz.sk) a tudy na: Kmetřová, Elena – Piaček, Jozef: *Otvorený realizmus*. Já už se omezím jen na subjektivní pozorování. Skladby Marka Piačka, které na CD předcházejí úpravám pražských písní, jsou chytěné kyče s prvky městského folklóru v trochu nymánovskými minimalistickým zpracování. Po stránce hudebního obsahu nejsou úplně bez zajímavosti. Kromě toho, že to je docela dobře fungující hudební kulisa, která vyvolává příjemné nálady, tam občas probleskává zvláštní nostalgie zachycená někdy jen ve sledu pár akordů. Takový smutek zesílený vědomím beznadějně nesmyslnosti celého projektu. Toto CD nicméně rozhodně doporučuji k poslechu – nejednomu z vás se bude líbit. Mně, přiznám se, se líbí (jsem holt taky „sentimentál“).

MIROSLAV PUHLÁK



**the dom minasi trio:  
takin' the duke out**  
55:34, CDM Records, 2001

Kytarista Dom Minasi (1943) debutoval v polovině sedmdesátých let albem *When Joanna*



Loved Me na Blue Note, kritika mu přiznala technickou zdatnost a recenzent Downbeatu mu uštědřil dvě hvězdičky. Blue Note se nevzdala a poskytla Minasiu druhou šanci vydáním LP *I Have The Feeling I've Been Here Before* krátce poté, ale ani tentokrát kytarista se svým přístupem (většinou ke standardům) neprorazil. Neraď na to dnes vzpomíná a tvrdí, že ho vydavatelství tlačilo do škatulky určitého pojetí, které mu příliš nevyhovovalo.

Mám dojem, že přístup, který zvolil na počátku, v podstatě přetrvával dodnes. Jiná otázka je, zda se s ním mohou ztotožnit jeho spoluhráči. Každopádně po druhém albu následovala pětadvacetiletá pauza, kterou přerušilo v roce 2001 CD *Finishing Touches* na CIMP. Kompakt, věnovaný cele Dukeu Ellingtonovi, je tedy po zmíněné odmlce dalším pokusem o comeback. Má dnes větší šance nežli v roce 1975, kdy jazzoví puristi nemohli pochopit, proč je svým předlohám tak málo věrný. Jeho stylem je převzetí základního tématu a virtuózní chrlení not kolem něj, propojení osobitého přearanzování s improvizací. Minasi není novátor, jeho doménou není pokusnictví, jakému se s úspěchem oddává takový Fred Frith, nevyhledává nové prostory pro převzaté skladby, on je spíše obetká kaskádami tónů, přičemž jeho škála sahá od lyrismu po úporný atak. V případě *Takin' The Duke Out* jde o živou nahrávku z newyorské Knitting Factory z 23. dubna 2001, což je dáno na vědomí hned vstupním potleskem. Trio tu mělo velice vstřícné obecenstvo, což se projevilo i na jeho vervním nasazení. Tentokrát Minasi našel spoluhráče, kteří si jeho pojetí vzali za své, aniž kopírovali jeho přístup. Bubeník Jackson Krall poskytoval souhře nejenom solidní základ, dovedl ji však rovněž sympaticky znevýžnit. Přestože jde o Minasiho album, pokládám za hudebního protagonistu pěti Ellingtonových skladeb (mezi nimiž je např. *Satin Doll* nebo *It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing!* či Strayhornovo *Take The A Train*) basistu Kena Filiana, známého především ze spolupráce s Vinnym Goliou, ale také třeba s Roswellem Ruddem nebo Anthonyem Colemanem. Ten je totiž nápaditější, proměnlivější, výraznější při přejímání témat nebo při jejich dotvrzování či dokonce narušování nežli sám kytarista. Minasi ovšem zazářil v sólovém podání *Solitude* a nastoluje tím otázku, zda by mu neprospělo hudební osamocení. Ovšem před publikem, neboť je patrné, jak ho (a kterého muzikanta ne?) ohlas provokuje.

Kdo si chce rozšířit svá ellingtoniana o tuto méně obvyklou variantu (kteřou autor doprovodného textu Bill Milkovski nazývá fantasmagorickou, disorientační a inspirativní, uctívou i rebelskou), nebude litovat. Nesmí však očekávat víc, nežli úkaz, jak si Minasi Duka připsobil své hráčské zručnosti. Předpokládám ovšem, že tohoto zájemce neodpudí titulní strana, která s náplní desky nemá opravdu, ale opravdu nic společného.

Z. K. SLABÝ



**mikoláš chadima/jürgen fuchs:**  
**tagesnotizen**  
54:30, Black Point, 2002

Mikoláš Chadima zhudebňuje texty (východoněmeckého básníka a disidenta Jürgena Fuchse (1950 – 1999) již zhruba od poloviny 80. let, nikoli ovšem systematicky. Teprve stávající nahrávka je kompletně fuchsovska.

Nová deska je vlastně nová jen z poloviny: jak úvodní *Nein, ich werde nicht aufgeben*, tak závěrečná *Gorleben* byly natočeny již před patnácti lety (na tomto albu jsou přezpívány a pochopitelně zvukově vylepšeny), báseň *Leicht*, která se již v minulosti také objevila, Chadima zhudebnil zcela nově.

Přibližně od alba *Gib Acht!!!* (1993) vykazuje Chadimova tvorba jistou elegantní uhlazenost. Chadima neexperimentuje s formou a staví na melodii. Struktura je v zásadě strofická, melodický nápad monotematicky prostupuje celou skladbou a veškeré zvukové bizarnosti (noise-kytara, industriální a hlukové objekty etc.) jsou de facto salónní a jakoby navíc – tvoří atmosféru, nikoli kostru. Jádrem je totiž píseň se vším všudy, nic víc. Ale také nic méně. Ač zlí jazykové tvrdí, že se Chadima už dlouhá léta jen opakuje, vidím v jeho konzervativnosti přednost: málokdy šlápně vedle a už dávno objevil, jaká poloha mu vyhovuje, a je schopen naplnit ji hudbou, která přes neoddiskutovatelnou osobitost působí stále objektivně, protože pravdivě. (O písních ostatně obecně platí, že ač jsou vlastně všechny stejné, jsou nenahraditelné.) Chadima je přesvědčivý v melodické invenci, v adekvátnosti pojetí textu a v tom, že předkládá hotové artefakty, nikoli hledání. Mnohokrát vyzkoušené tektonické postupy a nadstandardní femeslná úroveň tak dávají zcela samozřejmě vyzníti tomu podstatnému: písní, která je vždy nová. Dlouhé skladby nepišňové podstaty (všechny uvedené v prvním odstavci) se v Chadimově tvorbě objevují stále méně jako výjimky potvrzující písněvé pravidlo a tradičně bývají trochu problematické.

Výše uvedené platí pro *Tagesnotizen* beze zbytku, odchylky jsou k lepšímu. Dlouhé kompozice spadají do kategorie povedených (na *Gorleben* trochu hlodal čas, ale nešť), písně jsou písňovitější, noise-kytara vytříbenější. Hudba působí celkově vylehčenějším dojmem než doposavad, ubylo rockové rytmiky (zejména bicí soupravy) ve prospěch subtilního usazení do barevného pozadí. Lze lehce odlišit, které části byly nahrávány postupně a které s kapelou v plném obsazení. První varianta přináší nové polohy (faktura, barva), druhá „klasická“ představuje možnost kontrastu a gradace v refrénech. Ač byly hojně využívány možnosti počítačového nahrávání, není zde ani stopy po bezradném tápání v přehršl efektů (tak to zkrátka chodí, když někdo ví, co chce). Přesvědčivost hudby a textů dává snadno zapomenout i na občasně zvukomalebné a žánrové postupy, které by jinak působily zatuchle a banálně – pochodový virbl, kroky, syntezátorové strašení apod.

Pohaněl bych snad pouze příznávkový blok uvozující předposlední *Jetzt bin ich raus*: rutinní záležitost v Chadimově hudbě několikrát zastoupená, která navíc nikdy moc nefungovala. Zeď pouze o housle škaredší. Škoda, cokoli lepšího by šlo i „suchou cestou“ snadno vyrobit z materiálu jinak povedené písně.

PETR BAKLA



**susana baca: espíritu vivo**  
Luaka Bop/Monitor EMI, 2002

Dvaapadesátiletá peruánská zpěvačka Susana Baca tančí bosky pouze na obalu alba, tančí i uvnitř svých písní. Jako víla z And; a říká tomu „sladká melancholie“.

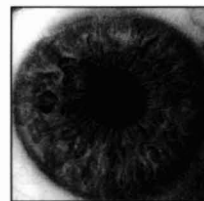
Matka Susany Baca byla profesionální kuchařkou, toto umění po ní zdědila i dcera, stávající vaření s hudbou na stejnou úroveň –

„obě zahrnují míchání chutí, zvuků a tvořivosti“. Vyhledává kořeni i staré melodie a svůj dům v Limě přeměnila v Instituto Negro Continuo – institut pro zkoumání afro-peruánské hudby, který se snaží najít hudební stopy vedoucí do Afriky, odkud se do Peru tato hudba dostala s černými otroky španělských kolonizátorů. Peruánské písně jsou fascinující snůškou afrických, španělských, kubánských a portugalských vlivů protknutých kulturou andských Indiánů a samy o sobě představují téměř balzám na kocovinu z duté popmusicové hlasitosti; a co teprve, když je zpívá Susana Baca: procítěně, až to bolí, zlehka, beze spechu, s akcentem na každé slovo, bez nutnosti se vtírat a cokoliv ve svém věku předstírat.

To je nicméně jedna strana mince, druhou je doprovodná kapela, která si pro změnu pohrává s melodiemi a rytmy; kouskuje, rozjíždí jazzová sóla, nezahraje dvě noty stejné, perkusista si to vyložené po celou dobu užívá, například na cajón, nevšední peruánský nástroj – vlastně bednu, na které se sedí a na boky bubnuje. Žádný sentiment pouličních peruánských píšťců ani bezstarostný kubánský úprk, spíš vzrušení, jaké se dá očekávat od avantgardních muzikantů z newyorského downtownu. Producent Craig Street (Cassandra Wilson, k.d.lang) si sem zašel na doporučení Davida Byrneho, majitele značky Luaka Bop, a vytáhl odsud opět hráče na klávesy Johna Medeskiho s kytaristou Markem Ribotem, spolupracovníky Johna Zorna či Toma Waitse. Už alespoň trochu tušíte, jak písně Susany Baca znějí?

Společá se na lidovky i silné autory, za něcořikající poezii by pak šla kraj světa. I zdánlivě běžné písně dokáže svým hlasem přeměnit v události, a když se přidají muzikanti, třeba Medeski s hammondkami v *Se Me Van los Pies*, je vám dobře, jako u starých nahrávek Carlose Santany. A ty výpůjčky: *13 de Mayo* od brazilského národního hrdiny Caetana Velosa vás vyložené dotlačí na parket a *The Anchor Song* od severské divy Björk pro změnu uhrane. Kytarista Ribot si to jazzově užívá v *Afro Blue Zum Zum* a celá kapela se pak utrhne ze řetězů v *Toro Mata*, tedy, když přestane Susana Baca zpívat.

U tohoto alba musí i ti největší popoví zchvácenci uznat, že životabudičství z hudby nevymizelo. Jenom tušit, kde ho brát. A Susana Baca je jistota. JIŘÍ MORAVČÍK



**raoul björkenheim: apocalypso**  
41:11, Cuneiform Records, 2001

Svérazný finský kytarista se patrně nejvíce proslavil se svými Krakatau a také v avantgardním bigbandu vedeném dnes již zesnulým bubeníkem Edwardem Vesalou. Na loňském albu *Apocalypso* se ovšem spokojuje s komornějšími aranžemi a skromným instrumentářem. Vzhledem k nepřítomnosti jakékoli informace o spoluhráčích v bookletu se lze domnívat, že si celé CD nahrál sám.

*Apocalypso* obsahuje devět instrumentálek vyznačujících se rozšklebeně potemnělou náladou a neúnavným hledáním nových zvukových cest pro elektrickou kytaru jako sólový nástroj. Doprovod je jednoduchý, sestává většinou z hlasitých, téměř tuckerovsky jednoduchých bicích (vždy na dobu a s jedinou výjimkou bez činelů), baskytary zahušťující zvuk – spíše ji tušíme, než abychom mohli identifikovat její part – a sporadických ruchů, gongů a chrstění.

Kytara na téměř tribálně laděnou scénu vstupuje v podobném stylu. Notoricky ignoruje vyšší tóny a vystačí si se středobasovým hukotem, téměř vždy je nahalená, přehnaně echovaná, nezřídka se tremola a několikrát plivne jedovatou glissandou slinu. Björkenheim ovšem svoji divou saň spoutal obojkem, aby mohl nejen patřičně předvést její zuřivost, ale zároveň dát s přezíravou nonšalancí najevo, kdo tu drží vodítko. Toto vodítko spočívá v přísném oddělování a nenatahování jednotlivých motivů, zhusta parodujících mnohé ze zavedených kytarových žánrů, přehledném vrstvení překrývajících se stop a v naprosté absenci závodnického pidlikání. Místo toho nám mistr naservíruje něco krátkých hlukových plošek, decentně započatou *Sages* s jemnou příchutí jazzu zhanobí stylovým hardrockovým riffem anebo v kratičké *Lament* zkrácením docílí zvuku podobného violoncelu. Další z miniatur, *Rain*, sestává z tradičně znějících bluesových můstků, často tak rozmařile vkládaných mezi verše obligátních dvánáctek. Zde jsou tato mikrosóla naechovaná tak, aby dlouho přeznívala a sarkastický Björkenheim si mohl vystačit pouze s nimi. (Nakonec – nejsou v tom blues nejdůležitější ty pauzy?) Nudnější působí jen titulní *Apo-calypso*. Latinský rytmus steel drums je sice osvěžující, to, co se odehrává nad ním, již méně – příliš mnoho rockové uřvanosti ve dvou stopách. To téměř heavymetalové fintičky v *Circles* znějí mnohem lépe – hlavně díky tomu, že jsou proloženy volně vrstvenými vazbenými tóny a unisonem kytarových a bicích úderů na začátku, uprostřed a na konci. Tato proměnlivost titulní devítiminutovce schází.

Jinak se ovšem jedná o prvotřídní kytarové album, zejména proto, že se nesnaží upoutat pouze hráčskou technikou, ale hlavně nečekanou a mimořádně sugestivní atmosférou. To, že ji autor Björkenheim zároveň tvoří i jemně shazuje, si zaslouží smeknout.

PETR FERENC



**boom bip & doseone: circle**  
70:35, mush records/the leaf label, 2002

Album *Circle* vyšlo s pochvalami původně již v roce 2000 (Mush Records), ale zkušené uši soustředěné kolem britského labelu Leaf usoudily, že zasluhuje poněkud více pozornosti, a tak s ním teprve nyní přichází na starý kontinent. Nutno dodat, že takováto snaha se odměňuje poklonou a vřelým díkůvzdáním – ono by se totiž chtělo zvolat „jedno z nejúchvatnějších hip hopových alb třetího tisíciletí“. Se šuplíky to však nebude až tak hladké.

Všestranný producent (a zde výhradní autor hudby) Boom Bip totiž prokázal, že omezování osobní svobody nestřípá ani v tvůrčí oblasti a po třech měsících, na které se s jedinečným vokalistou řikajícím si Doseone uzamkli ve studiu, vyrostlo dílo (samí ho označili za „audio film“), jež lehkým krokem překračuje stylové hranice. Z 29 přítomných skladeb se jen zřídka přibližujeme k téže řece a když, tak jen v krátkých „recitačních“ pasážích. Podklad, který Boom Bip předkládá kolegovým hlasivkám, nápaditě pendluje mezi rozmanitými beatovými končinami i zvukovými paletami (od dětských hraček přes sklenkohru až k el. kytarě) a misty se třebas omezí jen na jakési lo-fi brnkání, zvuky z ulice či přírodní motiv – prvořadým cílem se vždy (s výjimkou instrumentálních kusů samozřejmě) zdá být maximální souhra s hlasovým projevem druhého. Jednoznačně výjimečný

Doseone (jinak hybná síla spolku cLOUD-DEAD) vše kofení svým originálním nepředvídatelným frázováním a častými změnami tempa a zabarvení hlasu, se kterým si hraje jako s dokonale ovládaným nástrojem (vypovídá, šeptá, dětinsky odřikává, rapuje podle jakéhosi vnitřního vlnění střídavě nahoru dolů atd.). Manipuluje s ním jako pták, jehož zpěv se vymyká z lidského světe zažitým pravidlům, a díky tomu misty působí snad až jako případ pro psychiatra – halucinační ovzduší přichází zejména tam, kde mluví několik jeho klonů najednou.

Ze spolupráce obou mozků číší kreativita a chuť experimentovat a naslouchajícího během několika minut zneklidňují, uklidňují, straší, baví a téměř konstantně překvapují... jednoduše dva hledači běžící kupředu.

HYNEK DEDECIUS



**klar: between coma and consciousness**  
72:39, Gingko Biloba, 2002

Českoněmecké trio Klar (Volkmar Miedtke, Dominik Mohr, Vladimír Václavěk) se na svém třetím albu představuje úplně jinak, než jsme je dosud znali. Zatímco debutové CD *Motten* (1995) je souhrnem studiových hrátek („copak-to-asi-udělá?“) zvolna se poznávajících hudebníků a *Live CZ 97* (1998) průsečíkem letmo načrtnutých kompozic s valivým jamováním à la Can, novinka, poučena předchozími opusy, představuje devět víceméně rockových písní na texty Petera Hammilla.

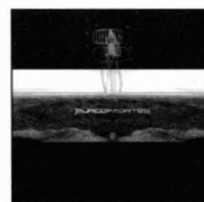
Většina z nich se odvíjí od rafinované dřevorubecké souhry Mohrovy baskytary s Miedtkeho bicími. Václavěk se věnuje zejména elektrické kytarě, zpěv ve většině případů přenechává Miedtke, jehož lehce zkrácené polomluvení v sobě má patřičnou dávku charismatu a nepravoplanové melodičnosti.

Písně na albu se většinou odvíjejí od jediné základní figury, neunavují stopáží ani překotným experimentováním. Pamětníci skvělých koncertů v roce 1997, kdy trio multiinstrumentalistů soustředěně vyrábělo extatické rytmické vzorce na pódiu zavaleném desítkami nástrojů, ovšem nemusí být zklamáni. Hravý duch pány neopustil, jen se protentokrát rozhodli ukrýt své čertoviny pod slupku slok a refrénů. A tak se na nás v *She Wraps It Up* zazubí zvonicí kytarové sólo jakoby z dílny Rogera McGuinna, Václavkem zpívané *Firebrand* překvapí lehce najazzlou náladou (a refrémem, kde zpěvní linka i hlas znějí jako od Petra Jandy), folková *What's It Worth* pak ucho milcovy potěší skrumáží řvoucí kytary, činelu a hučící vodopádu pod melodickým zpěvem doprovázeným jen dvěma tóny španělky. Největším překvapením jsou *The Birds*, jedinečné retro utkané z dlouhé předehry orientálně znějících akustických kytar a donovnovského zpěvu. Přestože nová, působí takhle píseň magickým dojmem tolikrát prověřené tradice. Takhle se před více než třiceti lety snoubil folk s psychedelií.

Album se přirozeně nahrávalo v Miedtkeho německém studiu a jeho zvuk je záměrně spíše lo-fi, což v kombinaci s analogovými syntezátory a letitými efekty dává novince Klar příjemnou patinu zacházejících časů. Tu bohužel doplňuje i více než dvacetiminutová pauza za poslední písní, po níž následuje zpomalená verze jedné z již odehraných. Je to opravdu omšelý vtip z doby počátků CD a jednoznačný kandidát na never more.

Na *Between Coma And Consciousness* Klar zasedl poznatky z období experimentů do úrodné půdy důvěrně známých forem, notně je zalili množstvím svých muzikantských zkušeností a natočili tak své nejlepší album.

PETR FERENC



**murcof: martes**  
51:55, the leaf label 2002

Několik posledních let v experimentální elektronice sílí tendence k průzkumu mikrosvěta drobných částeczek zvuku. Sónický plankton byl nejprve výsadem několika inovátorů (blíže viz shrnující kompilace *Clicks & Cuts* labelu Mille Plateaux, na jejichž stránce [www.milleplateaux.com](http://www.milleplateaux.com) jsou k dispozici i učené rozpravy tuto relativně čerstvou „filosofii“ pitvajících), avšak s odvážnými známými (v první řadě Björk s *Vespertine*) prosakuje na výsluní. Technika užívání cvakavých momentů v současnosti již zasahuje nejrozumnější hudební kouty a z masy zaměnitelných ambientně laděných „clickařů“ raší i leckteré osobité větvičky.

Murcof – neboli debutující Mexičan Fernando Corona – na minimalistické ambient technou rubeje řízky ze soudobé klasické hudby. Devítka skladeb alba *Martes* se halí do pro tento styl typické konstantní klidné noční atmosféry zvukové ladicí s četnými výlisky výše zmíněného německého labelu a samplu klasiky tu zaujímají roli jediného, byť působivého, zpestření. Umístíme-li některý kus pod drobnohled, vyvstanou dvě až tři hlavní složky. První představuje tříšť nejrozumnějších mikrozvuků, která jako nápaditě smeti obaluje povětšinou pravidelný potlačený beat, jenž v souladu s herními pravidly rozhodně nedominuje a neponouká k tanci – spíše si od Danone pronajímá adjektivum „jemný“. Právě takový rytmický základ pak nadnáší druhý prvek, jenž sestává z nakousnutého hraní si s klavírními a především pak smyčcovými útržky (v *Mapa* zajímavě pouští ke slovu i lidské hlasy). Corona nejčastěji staví z krátkých sekvencí a třebas jen jednotlivých tónů, které většinou ukládá do smyček a dále neupravuje (v *Maiz* něco klade pozpátku, ale efektuje jen lehce), čímž udržuje jejich „původnost“ a tudíž i emocionální sílu (velmi podobně využívá expresivnosti vážné hudby i další Leaf dítko – britský projekt Faultline). Třetím elementem je ne ve všech skladbách přítomná stabilní zvuková plocha plující v pozadí, která se dopředu vyvrve až v závěrečné skvělé a lehce strašidelné *Unison* (pochytil od Björk?). Murcof ji podrobuje nečekaným přerušením a nakonec ji na křižovatce nechává odbočit a ujet, zatímco on sám si to s kufrem zajímavých elektronicko-klasických klonů štrádaje dále do světa.

HYNEK DEDECIUS



**einleitungszeit: auranoise**  
59:23, vlastní náklad  
([einleitungszeit@yahoo.com](mailto:einleitungszeit@yahoo.com)), 2002

Dvojice Einleitungszeit se na své novince poprvé prezentuje v nové, nyní českosloven-



ské sestavě. Frontmana skupiny Richarda Norga (elektronika, show) z Malacek v ní doplňuje vedoucí severočeských VO.I.D Martin Jarolím (hlas). Produkce Einleitungszeit je, jak název alba ostatně napovídá, z rodu nejostřejšího noise, pánové sami prohlašují, že hrají death-industrial. Extrémní poloha jejich tvorby jim zajistila mezinárodní respekt, v zahraničí vydané tituly a v loňském roce i americké turné s tuzemskými Skrol a tamním projektem Schloss Tegal.

Zvukový arzenál skupiny se skládá ze tří složek, které Einleitungszeit volně představí v úvodní *Ex Utero*. Tou první je Norgem obsluhovaná elektronika, většinou se jedná o maximálně zkreslený bílý hluk. Jarolímův hlas je ošetřen podobně a jeho neartikulované výkřiky mnohdy tvoří repetitivní vzorce na pozadí složky číslo tři, kterou je znepokojující ambient skládající se ze signálů téměř neslyšné výšky či hloubky, zvuku želez a čehosi, co se podobá záznamu továrního provozu. Tento ambient, kterým většina skladeb začíná, téměř nikdy netvoří rytmus. K tomu ostatně pánové přistupují velmi volně. Není (až na výjimky jako je závěrečná *Schalala-Tanz*) dán pevným časovým vzorcem, ale pocitově. Stejně nečekaně je nakládáno i se střídáním tichých a hlasitých pasáží. Hudba tak zároveň zneklidňuje i vytváří vlastní vnitřní zákonitosti, díky nimž celé album působí nadobytě muzikálně. Krásným příkladem je titulní *Auranoise* s hostující vokalistkou Sašou Suchou. Sestává z elektrického praskotu a krátkého naechovaného motivu (skoro by se chtělo říci riffu), který se vždy jednou ozve za každým veršem textu. Ty jsou nesteréjně dlouhé, takže jedinou konstantou zůstává střídání hlas – motiv. Ani toho se ovšem nedočkáme vždy, takže díky náhle vzniklé proluce můžeme upřít svou mysl na neustálé proměny jinak téměř neslyšné ambientní vrstvy. Ve skladbě *Lobotomia* je rytmus zredukován na nájezd jinak proměnlivého zvukového útržku, když se figura vyloupne výrazněji, je zakryta agresivními hrátkami s ekvalizérem, jako by někdo náhodně kroutil s basy a výškami, a s možnostmi sterea. Naopak nejrytmičtější se jeví *Zvar* založená na smyčce z nejspíš náhodně převalovaného kovu a na jednoduché figurě ze zkreslených úderů, pod nimiž můžeme slyšet přirozený zvuk zvonů.

Tím, co nejčastěji a v různých obměnách slyšíme, je však prosté a účinné střídání ticha a hluku, v němž odhalujeme vynalézavost tichých spodních vrstev a zvukové možnosti boosterovaného křiku. Jeden příklad za všechny – kovově zvonící *Civilisation Conflict*.

Přestože o nepatrné poznání slabší, než předchozí CD *Doba úvodu*, je *Auranoise* plnokrevným, sebevědomým a rozhodně doporučením hodným albem. Netradiční obal z drátem omotané lepenky jeho atraktivitu jen podtrhuje.

PETR FERENC



**mickey hart:**  
**over the edge and back**  
46:54, Rykodisc/Globus, 2002

Pokud brazilský perkusista Airo Moreira tvrdí, že „world music je cosi, co není zrovna běžné a pochází to od cizinců“ můžeme mít za to, že jeho přítel, bubeník americké legendární kapely Grateful Dead Mickey Hart, patří mezi první věrozvěsty world music. Průpravu k tomu měl dostačující, vždyť už Josef Vlíček

psal ve své studii o Grateful Dead v Bulletinu Jazz, že jde o hudbu „mimo prostor a čas“; tedy ideální příležitost pro Hartova acidová sóla na gongy a činely, tvořící misty až melodické linky – v rockové hudbě 70. let ne zrovna dvakrát běžný jev.

Hart dnes představuje jednoho z největších bubenických guru, po svém a především pro široké publikum velmi vědnou a srozumitelnou formou zkoumající rytmické nástroje napříč celou planetou. Věř v jejich duši i schopnost přivést vás do extáze; zároveň skrz ně vidí na úplný začátek lidského hudebního snažení. Napsal o tom několik knih – *Drumming At The Edge Of Magic* a *Planet Drum* – a natočil odborně i Grammy oceněná alba. Vydal se přitom za rytmy do Jižní Ameriky, Indie, afrických pralesů i porodnice, to když natáčel tlukot srdce svého ještě nenarozeného dítěte. Posluchačský zájem o Hartovu hudbu vycházel i ze skutečnosti, že postupem času do ní začlenil nejen moderní studiovou technologii a hlasy zpěváků, ale i celou řadu respektovaných hudebníků na neobyčejné nástroje. Hart také nestavěl na syrovosti, ale spíš na náladovosti, čímž často dělal radost vyznavačům new age; nepohrdl ovšem ani „obyčejnou“ rockovou písničkou – viz *Down The Road* s Hartovým zpěvem a Brucem Hornsbyem na akordeon, pocházející z alba *Mystery Box*.

O bubeníkovu všeobjímajícím přístupu svědčí i glassovsky laděná monumentální skladba *Call To All Nations*, napsaná pro úvodní ceremoniál olympijských her v Atlantě v šestadevadesátém roce: sólo pro desítku perkusistů a afroamerický vokální kvartet za účasti folkařky Joan Baez; a jen tak mimochodem, hraje tu i zmiňovaný Philip Glass.

Tato kompilace vám o příští rok šedesátiletým Mickey Hartovi řekne víc než dost. I to, že v jeho bubenických eskadách účinkovali vždy ti nejlepší z nejlepších – Airo Moreira, indický hráč na tabla Zakir Hussain, Giovanni Hidalgo a samozřejmě Afričané – Sikiru Adepolu ze Senegalu a především pionýr africké hudby ve Státech, mistr bybnů djembe Babatunde Olatunji z Nigérie. Že tak jako Hart vyhledával zvukově unikátní perkuse, stál i o výjimečné hlasy: na ukázce z alba *Supralingua* uslyšíte i alikvótní zpěv. Nebo že složil převážnou část nadčasové hudby k filmu *Apokalypsa* režiséra F. F. Coppoly, do níž velkou měrou přispěla i jazzová zpěvačka Flora Purim.

JÍŘÍ MORAVČÍK



**švehlík/marno union:**  
**studio 1982, studio marno**  
68:30 + 53:42, 2CD Black Point, 2002

Další z řady reedic stěžejních děl českého alternativního rocku slibuje poslech opravdu lahůdkový. Švehlík (v poslední fázi existence s „krycí“ názvem Marno Union) vzniknuvší kolem Pavla Richtera na troskách skupiny Stehlík patří k často skloňovaným legendám, přestože nahrávek, které by oprávnění tohoto statutu potvrzovaly, je žalostně málo. Několik živých záznamů a první disk této kolekce vydal Black Point již dříve na kazetách nikterak závratné kvality, jediné oficiální album *There's No Time* (Rachot/Béhémot 1995) pořízené po znovuoživení souboru v devadesátých letech je sice velmi dobré, repertoár slavných let skupiny však téměř neobsahuje. Konečně zde tedy máme kvalitně vypravenou a remastervanou kolekci nahrávek jednoho z největ-

ších jmen alternativního rocku sedmdesátých let.

První ze dvou disků obsahuje osm skladeb pořízených ve zkušebně Švehlíka v sestavě: Pavel Richter – kytary, zpěv, Lesík Hajdovský – kytary, Pavel Švec – baskytara a Ivan Pavlů – bicí. K víceméně náhodně pořízené nahrávce pak neúnnavný experimentátor na poli elektroniky Richter umožnil pomocí magnetofonů přidat overduby a výsledný zvuk tak zahustit do podoby, jakou asi mohla mít nečetná živá vystoupení.

Zvuk skupiny je zde určován Richterovou kytarou, která, hnána bludištěm efektů, oktavových měničů, delayů a jiných pomůcek, zní nad jiné průrazně a drží si charakteristickou „kovově-kosmickou“ barvu. Technicky velmi zdařilý Richter tak v kombinaci s druhou kytarou stylového všežravce Hajdovského (zároveň F.O.K., Manželé) vytváří zvukovou stěnu, jejíž razanci mu dodnes může většina kolegů jen závidět.

Celý pomyslný koncert se nese v duchu střídání tvrděrockových manýr s hlukem, přednatočenými páskami a zpětnou vazbou. Zpěv slyšíme sporadicky, Švehlík textu nikdy nepřikládal takovou důležitost jako hudbě. Když už na něj ovšem dojde, jedná se vždy o krátkou melodickou pasáž skvěle zazpívající Richterovým nosovým hlasem. Jinak je protagonista skupiny ovšem cele zaujat svojí kytarou. Nebojí se rozmáchnout do exhibice olbřímích rozměrů, chvíli z něj číší spontánnost upřímného rockerství (*Hey You*), za okamžik nahlédne zvukového inženýra s přepečlivě prostudovanými možnostmi nástroje. Většina skladeb tak prochází několika výbušnými katarzemi, několika chvílemi znepokojivého ticha (*Viš?*) či „fatální“ pomp-rockovou gradací (*Neděle*). Vydechme si jen při dvou subtilních téměř frippovských instrumentálkách a při *Dokola* s vtipně použitými útržky lidové písně a beatlesovského *A Hard Day's Night* v textu.

Druhý disk představuje stejnou sestavu hudebníků, misty doplněnou o Luboše Fidleru (piano, bicí, marimba), zvuk se ovšem v mnohém změnil. *Studio Marno* není extatickým záznamem radosti z hudby jako předchozí disk, ale svědomitým experimentem – hledáním nových možností směřování, bohužel na úkor spontánnosti. Zvýrazněna je role minimalismu a přednatočených pásků, objevují se syntezátory, Richter je spíše v pozadí.

Dodnes zajímavě zní jen několik z jedennácti skladeb. Hajdovského *Seď sám* pomocí tradičního instrumentáře rockové skupiny vykousl analogově-syntezátorový dojem raných Kraftwerk, vtipně ukončený něčím mezi ozvěnou world music a hospodským halekáním. Švecův *Bobol* je téměř folkovou písní pro dvě akustické kytary a spodní (řádně zachmuřenou) vrstvu ruchů, perkusí a rytmického šepotu a z celé kolekce nejvíce vybočuje už tím, že si zachovává tvar písně. A ještě jednou Švec: *Melou*, které zní jako pozoruhodný předobraz brněnského Dunaje. *Studio Marno* je zároveň labutí písní Švehlíka i poněkud kostrbatý začátek nové kapitoly, jejíž další stránky napsali Richter s Fidlerem a Oldřichem Janotou coby High Fidelity a první z nich navíc ještě jako vedoucí vlastního Richter Bandu.

Co se mě týče, dávám přednost prvnímu z obou disků. Drží se sice všepeř rockových mantinelů, není na něm však zloha nic, co by ještě dnes neznělo zcela současně.

PETR FERENC





# JUBILEJNÍ 30. ROČNÍK HUDEBNÍHO FESTIVALU

## Karlovy Vary 16.–23. srpna 2002

mladé  
pódium  
2002

pod záštitou primátora Města Karlovy Vary Mgr. Zdeňka Roubínka a hejtmána Karlovarského kraje JUDr. Josefa Pavla  
za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky, Města Karlovy Vary, Nadace OSA, Českého hudebního fondu,  
Nadace Bohuslava Martinů, Nadace Život umělce, Nadace Pro talent a Fondu Leoše Janáčka

pořádá

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

### 16. 8. pátek

15.30 – *Club Paderewski*  
**Hudba a film** – přednáší Mgr. E. Douša

18.00  
**Průvod pouličního divadla na chůdách**

19.30 – *Městské divadlo Karlovy Vary*  
**ZAHAJOVACÍ ORCHESTRÁLNÍ KONCERT**  
„Filmové a jazzové inspirace  
v české hudbě“

V. Trojan: Overtura pro orchestr  
V. Trojan: Pohádky pro akordeon  
a orchestr  
L. Fišer: Patnáct listů podle Dürerovy  
Apokalypsy

J. Ježek: Koncert pro klavír a orchestr  
**Karlovarský symfonický orchestr**  
Dirigent: T. Netopil  
J. Vlachová – akordeon  
I. Kahánek – klavír

### 17. 8. sobota

9.00 – *Městské divadlo*  
**Prohlídka I** – výklad: V. Jáchymovský

15.30 – *sál Muzea Zlatý klíč*  
**Barokní minimalismus v opeře Coronide**  
přednáší hudební skladatel V. Zouhar

19.30 – *Galerie umění*  
**KOMORNÍ KONCERT**  
**Percussion Ensemble JAMU**  
Um. vedoucí: M. Opršál  
M. Slavický, L. Foltýnová, J. Thrower,  
M. Ištvan, L. Šiška, M. Ishii, Š. Bugala,  
J. Kollert st.

### 18. 8. neděle

10.00 – *Club Paderewski*  
**Promítání studentských filmů FAMU I**

15.30 – *Hotel Dvořák*  
**Literárně-hudební kavárna**  
– **Ludvík Aškenazy**  
účinkují: V. Riedlbauchová,  
Š. Rostová

19.30 – *Galerie umění*  
**KLARINETOVÝ RECITÁL**  
**Karel Dohnal** – klarinet  
**Václava Černožorská** – klavír  
O. Mácha, M. Bächorek, B. Martinů,  
M. Ištvan, S. Tanějev, T. Olah

### 19. 8. pondělí

15.30 – *Galerie umění*  
**Z BRAZÍLIE DO ČECH A ZASE ZPÁTKY...**

**Sammy Fuks** – flétna  
**Angela Lima** – klavír  
L. Janáček, B. Martinů, J. Novák, H. Veilla-Lobos,  
H. Guarnieri, A. Callado, E. Nazareth, R. Gnattali

19.30 – *Chrám sv. Máří Magdalény*  
**VEČER DUCHOVNÍ HUDBY**  
Vesperae Bohemicea  
Soubor staré hudby **Ritornello**  
Um. vedoucí: Michael Pospíšil

### 20. 8. úterý

10.00 – *Mlýnská kolonáda*  
**Prohlídka II** – podzemí kolonád

15.30 – *Mlýnská kolonáda*  
**Radůza** – koncert skladatelky a zpěvačky

19.30 – *Galerie umění*  
**VEČER ČESKÝCH MELODRAMŮ**  
T. Karlíková, V. Riedlbauchová, V. Jopek – recitace  
O. Konopa, M. Sekera, P. Vočka – klavír  
Z. Fibich, J. B. Foerster, J. a O. Jeremiáš, E. Axman,  
J. Matys, A. Jemelík, Z. Zahradník, J. Teml, J. Pakandl

#### Předprodej vstupenek:

Lázně III, Mlýnské nábreží 5 (14–17 hod.),  
Infocentrum, Lázeňská 1 (Po–Pá 8–18 hod.,  
So–Ne 10–18 hod.), Terminál Dolní nádraží,  
Západní ul. (Po–Pá 8.30–16.30,  
So–Ne 10–16 hod.), CITY-INFO,  
tř. T. G. Masaryka (9–18 hod.)  
Parkhotel PUPP, Mírové náměstí 2

#### Sekretariát festivalu

(pouze v době konání):  
Amethyst  
I.P. Pavlova 14  
Karlovy Vary  
tel.: 0608 826 347  
0608 121 216

### 21. 8. středa

10.00–17.00 – *Club Paderewski*  
**Dílna bicích nástrojů T. Ondrůška**

19.30 – *Galerie umění*  
**KOMORNÍ KONCERT**  
**Ensemble Martinů** – flétna, housle,  
violoncello, klavír  
a **Tomáš Kapek** – bicí  
L. Hurník, M. Kubička, I. Kurz,  
B. Martinů, J. Teml, M. Rataj,  
V. Riedlbauch

### 22. 8. čtvrtek

10.00 a 10.30 – *Jan Becher Muzeum*  
**Prohlídka III**

15.30 – *Club Paderewski*  
**Promítání studentských filmů FAMU II**  
19.30 – *Galerie umění*  
**KLAVÍRNÍ RECITÁL**  
**Daniel Wiesner** – klavír  
A. Hába, L. Janáček, K. B. Jiráček,  
M. Kabeláč, K. Růžičková

### 23. 8. pátek

15.30 – *sál Muzea Zlatý klíč*  
**Literární inspirace v české hudbě**  
přednáší T. Riedlbauchová

18.00  
**Průvod pouličního divadla na chůdách**

19.30 – *Grandhotel Pupp*  
**ZÁVĚREČNÝ ORCHESTRÁLNÍ KONCERT**  
J. Pelikán: Concerto para oboe com deus  
violaos, orgao e orchestra  
de cordes

B. Martinů: Serenáda pro komorní  
orchestr H. 199  
Z. Matějů: Goosberry Concerto  
pro basklarinet a smyčcový  
orchestr  
M. Kabeláč: Symfonie č. 4 in A  
op. 36 „Camerata“

**Pražská komorní filharmonie**  
Dirigent: **M. Valášek**  
**V. Borovka** – hobo  
**J. Novák** – kytara  
**S. Vimrová** – kytara  
**L. Vendl** – varhany  
**P. Valášek** – basklarinet

