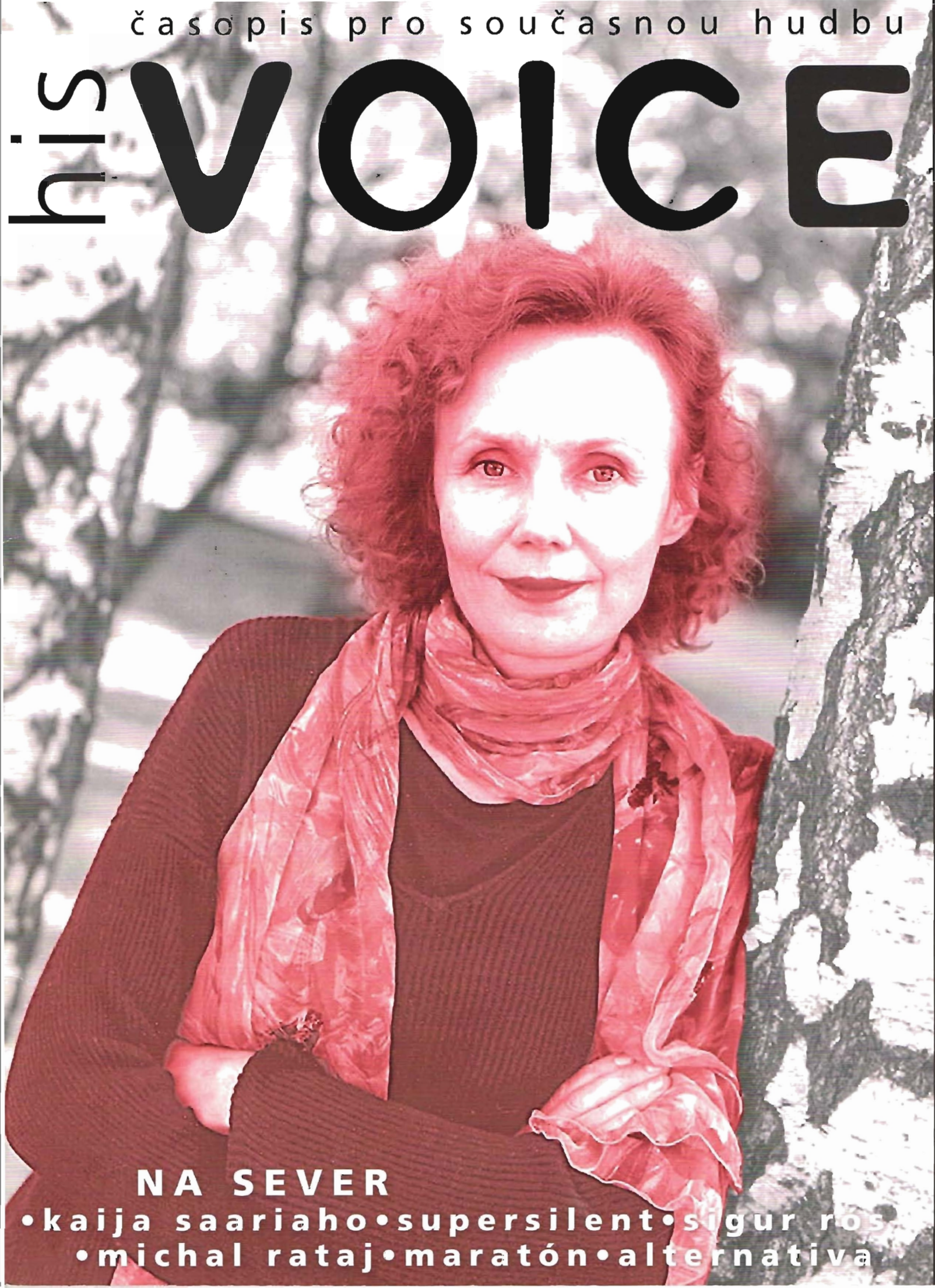
časopis pro současnou hudbu

# his VOICE



## NA SEVER

•kaija saariaho•supersilent•sigur ros
•michal rataj•maratón•alternativa

www.hisvoice.cz cena: 49 Kč 1 / 2004

EDITIO BÄRENREITER PRAHA

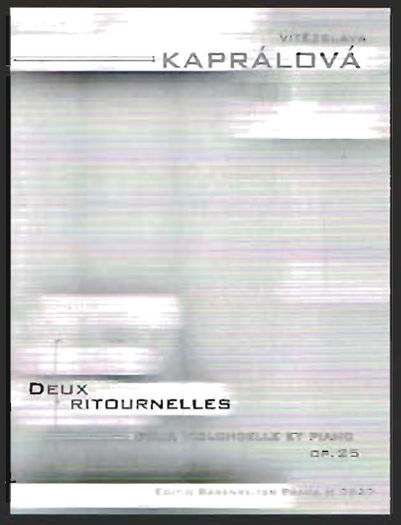
## Charlotte Martinů: Můj život s Bohuslavem Martinů

Vzpomínky manželky Bohuslava Martinů Charlotte z roku 1966 vycházejí poprvé v úplném, necenzurovaném znění. Urtextová edice, připravená k 25. výročí autorčina úmrtí, je určena odborné i širší laické veřejnosti mj. i zařazením rozsáhlého poznámkového aparátu. Ten přibližuje zajímavé souvislosti a osobnosti spojené se životem manželů Martinů. Zahrnuje slova či celé pasáže, které při konečné redakci vyškrtla sama Charlotte, upozorňuje na její občasné omyly a seznamuje čtenáře s názorem Bohuslava Martinů na události popisované v hlavním textu. Ve vzpomínkách se tak objeví všechny z dřívějších vydání vyřazené zmínky o církvi, českých exulantech či skladatelově kritickém postoji ke komunistickému režimu. Vydání je doplněno množstvím fotografií. Kniha vychází za laskavé podpory Nadace Bohuslava Martinů.

**Charlotte Léonie Victorine Martinů roz. Quennehen** (1894–1978) pocházela z vesnice Vieux-Moulin. Vyučila se dámskou krejčovou a pracovala v Paříži jako švadlena. V listopadu roku 1926 se seznámila s Bohuslavem Martinů, za nějž se o pět let později provdala. Svůj život po boku světoznámého skladatele ve vzpomínkách líčí očima prosté ženy, která si je vědoma své obyčejnosti, ale i důležité a nezastupitelné role v životě „bytosti z jiného, lepšího světa". Nezabývá se líčením hudebního dění své doby nebo popisem rozhovorů s umělci, v centru jejího zájmu jsou společné vycházky do přírody, péče o zahrádku či pozorování zvířat. Kniha je prostoupena autorčinými vlastními pocity, názory a pohnutkami, nade vším však převažuje její nesmírná láska a oddanost.

**editoři: Ludmila Sadilková a Aleš Březina, H 7908, ISBN: 80-86385-22-1, rozsah 228 stran, cena 190 Kč**

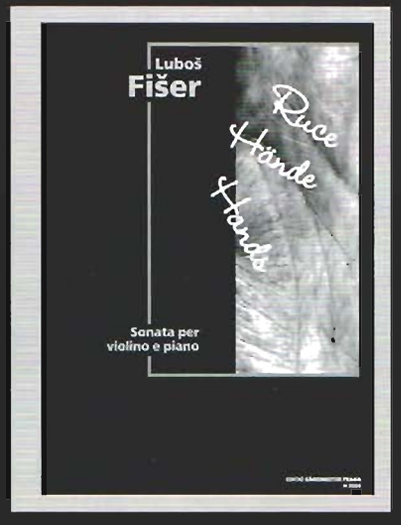
## Vítězslava Kaprálová: Ritornel pro violoncello a klavír




Skladatelka a dirigentka Vítězslava Kaprálová (1915–1940) završila své hudební vzdělání stipendijním pobytem na Ecole Normale de Musique v Paříži, kde byla žákyní Charlese Müncha. Současně soukromě studovala kompozici u Bohuslava Martinů. *Ritornel pro violoncello a klavír* pochází z cyklu *Deux ritournelles pour violoncelle et piano op. 25.* Obě skladby byly komponovány v Paříži a dokončeny pravděpodobně 11. 5. 1940. Ze dvou ritornelů se však dochoval pouze jeden, a to péčí klavíristy Hermanna Graba, který jej při útěku z Francie vzal s sebou do USA. Skladby měly být poprvé zaznít 29. května 1940 v Paříži, avšak koncert se vzhledem k rapidně se zhoršující politické situaci již nekonal. K prvnímu provedení tak došlo téhož roku v Londýně. Ritornel vychází za laskavé podpory The Kapralova Society.

**editoři: Miloš Štědroň a Leoš Faltus, H 7827, ISMN M-2601-0114-2, rozsah 20 stran**

## Luboš Fišer: Ruce. Sonáta pro housle a klavír




Luboš Fišer (1935–1999), jeden z nejvýraznějších českých skladatelů 2. poloviny 20. století, jehož dílo je syntézou různých hudebních směrů, píše hudbu lapidárně krátkou, nerozmělňuje ani zvolený námět, ani kompoziční postupy, pracuje často s prudkými kontrasty a s výraznou barevností nástrojů. Všechny tyto atributy jsou přítomny i v jeho *Sonátě pro housle a klavír* s názvem *Ruce* z roku 1961. Skladba vyšla poprvé v roce 1964, nyní vychází potřetí v nezměněné podobě. Houslový part revidoval prof. Ivan Štraus.

**H 3884, ISMN M-2601-0227-9, rozsah 32 stran, cena 144 Kč**

Z našich dalších titulů vybíráme:

- H 7907 David Liebman: Technika hry na saxofon (cena 130 Kč)
- H 7859 Ivana Loudová: Canto solitario (cena 150 Kč)
- H 7905 Tomáš Hanzlík: Hudba piaristických klášterů (cena 340 Kč)
- H 7881 Jan Hanuš: Chuť žít (cena 120 Kč)

www.noty-knihy.cz

Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha se vedle vydávání not a knih o hudbě věnuje také distribuci titulů německého nakladatelství Bärenreiter-Verlag Kassel a mnoha dalších tuzemských a zahraničních nakladatelství. Na požádání Vám rádi zašleme letáky a katalogy. Obraťte se na naše Zákaznické centrum nebo navštivte internetovou prodejnu: www.noty-knihy.cz.

editio Bärenreiter Praha

**Editio Bärenreiter Praha spol. s r.o., Zákaznické centrum**
**Pražská 179, 267 12 Loděnice u Berouna**
**tel.: 311 672 903, 603 179 265, fax: 311 672 795**
**zcentrum@ebpraha.com**

# [obsah]


2 Ze všech stran
Glosář ze světového tisku [Adam Javůrek]

4 Svět zvuků Kaiji Saariaho [Tereza Havelková]

6 Supersilent a zvláštní norský jazz [Matěj Kratochvíl]

8 Finský zázrak [Miroslav Pudlák]

11 Rune Grammofon: If It's Good It's Good [Petr Ferenc]

13 Audiovizuální muž Kim Hiorthoy [Hynek Dedecius]

14 Ti druzí Sigur Rós [Hynek Dedecius]

16 Halekání proti hladovému vlku
Mladí Sámové se snaží znovu oživit ducha jojku
[Lutz Lesle, přeložil M. Kratochvíl]

18 Rozhlasové experimenty Michala Rataje [Tereza Havelková]

21 Elektronický Mickey Mouse [Hynek Dedecius]

23 Maratón různé hudby
New Music Marathon 2003 [Matěj Kratochvíl]

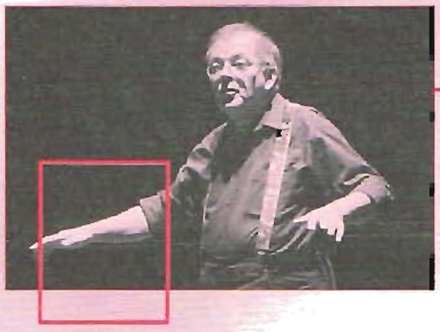
24 Alternativa
a 2x Tony Buck v jiné řece [Petr Ferenc a Petr Slabý]

26 Berliner Festwochen a Stockhausenovo Inori
[Peter Machajdík]

27 Mikuláš Bek: Konzervatoř Evropy?
recenze knihy [Tereza Havelková]

28 Peter Niklas Wilson: Hear and Now
recenze knihy [Lukáš Jiřička]

29 recenze CD




**HIS VOICE 1/2004, Časopis pro současnou hudbu, Vydává Hudební informační středisko o.p.s** • Redakce: Tereza Havelková – havelkova@hisvoice.cz (šéfredaktorka) • Matěj Kratochvíl – kratochvil@hisvoice.cz • Ivo Medek – medek@jamu.cz • Petr Ferenc – ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek – javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius – dedecius@hisvoice.cz (redaktoři) • Jan Vávra – vavra@hisvoice.cz (produkce a PR) • Fotografie v tomto čísle: Maarit Kytöharju / FIMIC (titul, s. 4, 5, 8, 9, 10) • Karel Šanda (6, 7) • Yoshika Horita (14) • Karel Šuster (23, 24, 25) • Kai Bienert (26) • Bert Meelberg (27 – Eötvös) • Dirk-Jan van Dijk (27 – Pasvear) a archiv • Grafická úprava: Daniela Kramerová a Pavel Křivka • Tisk: První dobrá s.r.o. • Adresa redakce: Besední 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • Cena jednoho výtisku: 49,- Kč • Předplatné šesti čísel včetně poštovného: 280,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek. • **ISSN: 1213-2438** • **Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond a Hudební nadace OSA.**



PRODEJNÍ MÍSTA: PRAHA: Hudební informační středisko, Besední 3, Praha 1 • Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1 • Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1 • Knihkupectví Mařa - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 26, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vacínova 5, Praha 8 • BRNO: Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • OSTRAVA: Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • PLZEŇ: HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • OLOMOUC: Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc • HRADEC KRÁLOVÉ: VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku", Malé nám. 129, Hradec Králové • ČESKÉ BUDĚJOVICE: Knihkupectví a antikvariát TYCHÉ, Česká 7, České Budějovice • PARDUBICE: Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • HRANICE: Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • LITOMYŠL: Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl

Vážení čtenáři,

a je to tady! HIS VOICE v nové, vylepšené grafické podobě – po třech letech existence jsme měli chuť na změnu, a doufáme, že i vy ji oceníte. Navíc s novým, již druhým samplerem z toho nejzajímavějšího, co se v loňském roce událo na české nekomerční hudební scéně. Nechci být nostalgická, ale tři roky existence časopisu tak obskurního, jako je ten náš, už něco znamenají. Má na tom svůj podíl nejen celá redakce a okruh našich stálých spolupracovníků, a samozřejmě finanční příspěvky různých státních i nestátních institucí, bez kterých bychom nemohli existovat, ale i vy, naši čtenáři, tím spíš, že se vaše řady stále utěšeně rozrůstají. Abychom však samou sebechválou nezakrněli! Proměnu vnější tváře časopisu lze provést z čísla na číslo, na zkvalitňování jeho obsahu je však třeba trpělivě pracovat neustále...

V tomto čísle se naše zraky obracejí na sever. Proč? Ušetřím vás oslích můstků typu: „Protože tam je ještě větší zima než tady" nebo „Santa Claus a jeho sobi nám z Laponska přivezli dárečky ze severské hudby". Domníváme se prostě, že je současná severská scéna živá a zajímavá a že lze v severských zemích hledat inspiraci i co se týče institucionálního zázemí současné hudby, ať už jde o vydatnou státní podporu tzv. soudobé vážné hudby, o které ve svém článku o Finsku píše Miroslav Pudlák, nebo o producentsky inspirativní norský label Rune Grammofon. Doba, kdy české hudební dění ospale čeká na výsledky grantových řízení, se zdá být pro takový výlet zvlášť příhodná... Víme, že hudba, o které píšeme, je často na nahrávkách jen obtížně dostupná. Pro české prostředí pomáhá tento nedostatek alespoň částečně vyvažovat HIS VOICE Sampler – zhruba polovina prostoru je na tom letošním věnována dosud nevydaným nahrávkám. Abychom však našim – zatím alespoň těm pražským – čtenářům umožnili slyšet i to ostatní, o čem píšeme, rozhodli jsme se nová čísla časopisu vždy doprovázet „poslechovkou". Ta první se pod názvem *HIS VOICE in Sound* uskuteční hned 8. ledna ve 20:00 v Alternatiff Gallery v Praze (Karlova 25). Doufáme, že přijdete!

Tereza Havelková
šéfredaktorka

[Připravuje Adam Javůrek]

## ze všech stran

Historie hudby je také historií hudebních nosičů. Formát, ve kterém deska vychází, do jisté míry předem ovlivňuje její výslednou podobu. Proto je zajímavé sledovat všechno kolem toho, jak a na co hudbu „uschováváme".

Zpráva časopisu **Billboard** říká, že američtí posluchači si kupují (a stahují v „nehmotné podobě") téměř dvakrát více singlů po internetu než na kompaktních discích. Od konce června si zakoupili a stáhli 7.7 milionu skladeb, zatímco singlů se prodaly čtyři miliony.

Čísla nelze brát zas až tak vážně. Článek **BBC** upozorňuje, že mnohem méně skladeb je vydáváno na CDčkách a že ty nejprodávanější CD singly stále porážejí stahované nahrávky. Tento trend ovšem může být stejně důležitý, jako když v roce 1982 kazety předčily v prodeji vinyly a nebo když o jedenáct let později kompaktní disky vůdcovství kazetám sebraly.

**NPD Group** zveřejnila studii, podle níž je album pro legální stahovače hudby nezajímavým formátem. Celých 85% lidí si z alba stáhne jedinou skladbu, více než dvě skladby si stáhne jen 6% a o kompletní album má zájem méně než setina uživatelů. Umělci, kteří odmítají prodávat alba rozkouskovaná s obavami o integritu nahrávky, mají v rukou jasný důkaz. Otázka je, jestli jejich postoj přinese kýžený efekt.

Takže je čas si znova zvolat: tohle je konec alb!? Po oblíbeném titulku tentokrát sáhl deník **The Christian Science Monitor**. Článek je ovšem k dlouhohrajícím deskám smírný: *„I když online formáty převáží, vždy tu budou tací, kteří upřednostní kompaktní disky, stejně jako se někteří puristé drží vinylů. 'Chci slyšet kvalitní zvuk,' říká Lee Gardner, jazzový hudebník a čerstvý třicátník, prohlížející si nabídku v prodejně Virgin v Bostonu. Stahovaná hudba je dobrá tak pro studentíky, říká, ale ne pro náročný poslech."*

Přesto se jistým změnám nevyhneme. Závěr článku je rozumný: neztrácejte zbytečně moc energie nad tím, jak zabránit přechodu na online formát, nýbrž spíše přemýšlejte, jak využít jeho výhod.

To byly časy, když měli autoři obalů alb k disposici celou štědrou plochu „elpíčka". Kompaktní disky nebo nedejbože kazety jim práci hodně ztížily. Manévrovací prostor se náhle smrskl. A co přijde nyní, když se distribuce hudby přesouvá k internetovým, „nehmotným" nosičům? Je s obaly ámen?

Tuto otázku si kladl článek **NY Times** *Great Tunes, but Where's the Cover*? A odpovídá: zkázu nečekejte. Radikální proměnu však ano: obaly „zwebovatí". Internetové prezentace alb čeká záříná budoucnost a umění si svou cestu najde nezávisle na formátu.

V Česku se s tím vypořádáváme po svém. Internetové vydavatelství **Bombaj.cz** se v českém prostředí pokouší o něco podobného jako minule zmíněný label Magnatune. Alba stojí sto korun, přičemž polovinu obdrží interpreti. Jenže projekt má řadu závažných chyb, na něž upozorňuje článek *Držím palce, ale nevěřím* (Jiří Hlavenka. Živě. 10.11.2003).

Za „vydání" alba musí dát hudebník tisíc korun. Pravidla jsou ostrá i k zákazníkům: *„Jako jedna ze silně doporučovaných platebních metod je uvedena tzv. Bombaj spořka, tj. odešlete Bombaji peníze a z nich se vám pak automaticky odečítá při zakupování nahrávek. V případě toho, že Bombaj přeruší svou činnost, tyto peníze BEZ NÁHRADY (cituji včetně velkých písmen) propadají provozovateli, a dokonce propadají i v tom případě, když zapomenete přístupové heslo. To už je poněkud silná káva – navíc, domnívám se, zcela zbytečná agresivita vůči zákazníkům."*

Hlavenka se dále ptá: *„Proč by měli lidé nakupovat na Bombaj.cz? Musí souhlasit se smlouvou, která je poněkud ponižující; musí akceptovat formát, který normálně nepoužívají. Nedostávají žádnou záruku. Dostávají prefabrikát za prefabrikovanou cenu, bez ohledu na osobitost každé nahrávky."*

Bombaj.cz je navíc podobna spíše obchodu než vydavatelství. *„Bombaj je /.../ pouhým obchodem, kam může kdokoli umístit svou nahrávku, jeho přidaná hodnota je blízká nule: ‚zašlete nám obal, cover, náhled, komentáře, texty...'"*

Uvidíme, s čím přijde vznikající a sympaticky se prezentující label **Mute Me** (muteme.cz).

Existuje ocenění „Interactive Music Award", jež získávají umělci, kteří podporují nové způsoby, jak zpřístupňovat hudbu. Držitelé ceny jsou sice zoufale nezajímaví a prazvláštně vybraní, ale samotný koncept není špatný. Tímto se ideje zmocňujeme a alespoň symbolicky označujeme za pravého nositele ocenění za loňský rok Jana **Buriana**, jenž zpřístupnil celé své album *Drtivé jistoty* na internetu.

Ve dnech 31. ledna až 4. února bude německá metropole opět hostit mezinárodní přehlídku mediálního umění Transmediale. Motto následujícího ročníku zní ***Fly Utopia!*** a evokuje jen částečně vážně míněnou otázku, zda 21. století

Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo a Rubén González

opravdu překonalo fatální utopistické vize století předcházejícího. Hlavní postavou festivalu, který samozřejmě nabídne četné výstavy, konference, přednášky a bezpočet zajímavostí z oblasti softwaru, videa, internetových projektů atd., bude filosof Antonio Negri, jenž se ve své knize *Empire* zamýšlí nad lidskou společností v dnešní éře globalizace. V soutěžní části letos nebyli nominováni žádní čeští tvůrci, v sekci Interakce se však čestného uznání dočká/al Ivor Diosi, Home Dictate ze Slovenska.

Hudební odnož festivalu (30. 1. – 7. 2.) opět nabídne hutný průřez současnou experimentální elektronickou tvorbou. Vedle vystoupení světových veličin se v klubu Maria am Ufer dostane i na panelové diskuse, přednášky a prezentace video prací. Program ještě není definitivní, nicméně objeví se například Richard Devine, Safety Scissors, Chicks On Speed, Justus Köhnke, Leafcutter John, Schneider TM, Fennesz, T.Raumschmiere, Donna Summer, Ellen Alien či Terre Thaemlitz. (ded)

Listopadové číslo magazínu **The Wire** přineslo obsáhlý článek o labelu Rephlex, který oslavil již 12 let své existence kompilací *Reflexions*. Jeho zakladatelé a šéfové **Aphex Twin** a **Grant Wilson-Claridge** přitom v článku prohodí několik vskutku zajímavých vět.

Ačkoli Rephlex patří k nejvíce do budoucna zaměřeným labelům neustále vyhledávajícím nové talenty, Aphex Twin (sám inovátor par excellence) klidně prohlašuje: *„Momentálně se příliš zdůrazňuje to nové, a to hlavně v médiích, která si zakládají na ustavičné dietě konzumování výhradně nových věcí, o nichž píší. Pokud ovšem berete poslech hudby opravdu vážně, je vám jasné, že spousta skvělých věcí už tu dávno je – a neřešíte nějaké nové proudy... U časopisů je tato stálá potřeba novinek pouhou fikcí – a podle mě to je naprostá hloupost. To nereflektuje realitu, jen zaplňuje stránky."* Že by útok na náš novinky mapující HIS Voice? Grant pokračuje: *„To, co je dnes považováno za 'nové', je stejně nic v porovnání s hudbou starou nějakých čtyřicet padesát let, se kterou jsem se seznámil v poslední době."* A Aphex myšlenku zakončuje s úsměvem: *„Je to jako ve všech ostatních uměleckých disciplínách – to nejlepší je u zrodu, na počátku. Zbytek je jen nepůvodní odvozenina."*

A ještě jedna poučka z vedení labelu. Na poznámku autora článku Davida Stubbse, že Rephlex sdružuje mnoho excentriků, reaguje Grant slovy: *„Podle mě jsou tihle lidé tak normální, jak byste měli být i vy."* A Aphex Twin dodává: *„Právě že ti ‚normální' lidi, tedy lidi považovaní za normální, jsou ve skutečnosti podělaný magoři!"* (ded)

V New Yorku probíhá výstava **Christiana Marclaye**. Marclay si pohrává se vším: s videem, hudbou, kolážemi či skulpturami. Jeho motivace je však vždy táž, jak píše NYT ve článku *An Artist Makes Music Tuchable*: zhmotnit hudbu a za procesu vytvářet hudbu novou. Redaktora nejvíce zaujal loňský projekt *Video Quartet* (čtyři souběžné projekce s rychlými prostřihy mezi desítkami hollywoodských filmů a stejně zběsilým doprovodným zvukovým slepencem) a video *Guitar Drag* (2000). Marclay natočil muže, který přivazuje kytaru k nákladnímu vozu, jenž se chystá rozjet po kamenité cestě. Vláčená kytara se za rachotu a hřmotu rozbíjí na kousíčky.

Video není jen parafrází na rockové destrukce kytar, vysvětluje novinář. *„Je to také symbolické připomenutí vraždy Jamese Byrda Jr., Afroameričana, jenž byl v roce 1998 přivázán skupinou bílých mužů k nákladnímu vozu a uvláčen k smrti."*

Děsivý Guitar Drag je svým temným vyzněním v Marclayově tvorbě atypický, avšak výtečně ukazuje na základní vlastnost jeho prací: artefakty popkultury umí skvěle využívat k umělecké výpovědi.

Básník a hudebník **Gil Scott-Heron**, praotec řady žánrů, se snad díky premiéře televizního dokumentu dočká nové vlny zájmu o svou hudbu. The Guardian píše, že by to potřeboval jako sůl. Don Letts, který snímek natočil, ho totiž našel v poměrně zbědovaném stavu. Muzikant, jenž vždy brojil proti drogám, byl před třemi lety odsouzen za přechovávání kokainu. Letts potkal vrásčitého, podrážděného a takměř bezzubého muže. „Ten chlápek vypadá jak po bouračce," říká Letts a dodává: „Ale je to bojovník." Guardian cynicky dodává, že mu nic jiného nezbývá: „Mezitím, co byl dokument dokončen, Gil byl znovu zatčen a čeká ho další soud."

„Hudební publicisté nikdy neměli horší časy," píše Rob Young na kulturních stránkách deníku **The Guardian**. *„Denní impulsy dnešní globální zvukové sítě zůstávají nezdokumentovány v tisku. Proto stále více publicistů chrlí své slovní výpady po weblozích (internetových deníčcích). Oproštěni od redaktorských pout, hudební bloggeři dovádějí v ráji pro každého, kdo si uchoval víru v hodnotnou, noblesní a mezi velkolepostí a komičností se potácející hudební kritiku."*

Podle Younga nad všemi činí blog známého publicisty Simona Reynoldse. Young blogy snad až přehnaně glorifikuje jako arény pro autory s novým stylem psaní, seriozním přístupem, jenž chybí tradiční tištěné hudební žurnalistice, a encyklopedickými znalostmi. Autoři navíc nečelí tlakům ze strany inzerentů a vydavatelů. Což jsou ovšem také důvody, proč jde jen o neplaceného koníčka. *„Vychutnejte si tento okamžik, než jejich protagonisté budou muset nalézt náležité zaměstnání."*

Simonem Reynoldsem byl očividně hodně inspirován i hudební publicista Karel Veselý, který vede svůj weblog **Karl Muzzik Lab** (http://karlmuzziklab.blogspot.com). Mělo by to být stejně zajímavé čtení pro naše čtenáře, jako jím je i pro naši redakci: Karel Veselý jednotlivá čísla HIS Voice kriticky glosuje a nastavuje nám potřebné zrcadlo.

Z minule zmíněného blogu Chinin Petra Olmera se vyčlenily hudebně zaměřené zápisky a usídlily se na nové adrese a pod novým názvem. Weblog **gramec** (http://petr.olmer.cz/gramec) je zaměřený na vážnou hudbu.

Úmrtí kubánského pianisty **Rubéna Gonzáleze** nám – omluvte ten cynismus – posloužilo jako malý test médií. Sledovali jsme dvě věci: a) do jaké míry se staly informace z oblasti mimo hudební mainstream dostupnější díky internetu, b) jak si v tomto kontextu stojí česká média? První otázka přinesla dle očekávání povzbudivou odpověď: aniž byste disponovali výhodami novinářského zázemí, během čtyřiadvaceti hodin jste si mohli bez většího úsilí přečíst nekrology ve dvou desítkách proslulých hudebních a zpravodajských titulů. Informace za vámi vysloveně dolézají, pokud chcete. Na české deníky ovšem nespoléhejte. Tím se dostáváme ke druhému bodu. Buena Vista Social Club si v Česku zřejmě nevydobyl takové kultovní postavení jako jinde. Nejvíce slov věnovalo Gonzálezově úmrtí Právo (109), Lidové noviny věnovaly nekrologu 72 slov a Hospodářské noviny a MF Dnes si vystačily dokonce s 48 resp. 40 slovy.

Amatérští tvůrci hudby dostali novou hračku: firma Yamaha vyvinula software **Vocaloid**, který imituje zpěv konkrétních zpěváků. Vy dodáte melodii a text a Vocaloid za vás vše odzpívá. Zveřejněné ukázky napovídají, že zpěváci mohou být ještě pár let klidní.. S trochou technoromantismu se ale můžeme zasnít: na vaší domácké nahrávce si zahostuje Magdalena Kožená, vydavatelství Black Point na budoucí poctě Franku Zappovi přivítá samotného zesnulého, který si zapěje s celým českým undergroundem, a nic netušící zpěváci se uslyší v popěvku z reklamy na hypermarket. Doposud měli jistotu, že je vždy nakonec na nich, na co přistoupí a co naopak odmítnou jako umělecky nehodnotnou nabídku. Možná se dočkají nepříjemného překvapení.

[Tereza Havelková]

Kaija Saariaho je vedle Sofie Gubaiduliny patrně nejznámější ženou-skladatelkou dneška a přední místo by jí patřilo i na seznamu hudebně proslulých Finů. Saariaho, která od roku 1982 žije v Paříži, dává svým skladbám poetické názvy a soustředí se v nich především na zvukovou barvu, k jejímuž prozkoumávání vydatně využívá nových technologií. Téměř všechny její skladby nějakým způsobem pracují s elektronikou. Zatímco na počátku pařížské éry byly její experimenty se zvukem a digitálními technologiemi až radikální – ve *Vers le blanc* z roku 1982 vytvořila pomocí speciálního softwaru vyvinutého pařížským IRCAMem patnáctiminutové glissando, během kterého zdánlivě lidskými hlasy zpívaný akord pomalounku přejde do jiného a barva lidského hlasu se cestou deformuje a opět „narovná" – od poloviny devadesátých let se do její hudby vrací prvky „tradičnějšího" hudebního výrazu, především melodie. Jako příklad může sloužit pro Gidona Kremera komponovaný *Graal théâtre* pro housle a orchestr, jedna z mála Saariaho skladeb, ve které se neobjevuje elektronika, nebo *Château de l'âme* pro soprán, osm ženských hlasů a orchestr, cyklus pěti písní na slova staré indické a egyptské milostné poezie, jehož sólový part je určen Dawn Upshaw a jenž dosahuje neobyčejných a v hudbě Saariaho nových lyrických kvalit (obě skladby lze najít na profilovém CD Saariaho, které v roce 2001 vyšlo u Sony – recenze viz HV 2/2002).
Za syntézu skladatelčiny dosavadní tvorby lze považovat její zatím jedinou operu *L'amour de loin* (Láska zdaleka), která se stala jednou z nejúspěšnějších a nejhranějších oper posledních let a dočkala se od své premiéry na Salzburském festivalu v roce 2000 už dvou zcela odlišných scénických podob, což je u soudobé opery zcela neslýchané. Autorem „původní", salzburské inscenace je americký režisér Peter Sellars proslulý svým kontroverzním přístupem k inscenování Mozartových oper a mimo jiné spolutvůrce Adamsova *Nixona v Číně*, a kromě nepostradatelné Dawn Upshaw (Clémence) se v ní v roli poutníka objevila také Dagmar Pecková.
Saariaho zájem o nové technologie se neomezuje na elektronickou složku jejích kompozic a formování hudebního materiálu pomocí spektrální analýzy (více o tom M. Pudlák na s. 9), ale odráží se také v její radiofonické kompozici *Stilleben* (1987-8) a v poslední době především v jedinečném projektu *Prisma*, CD-ROMu, který je multimediálním profilem Saariaho jako skladatelky a zároveň jakýmsi didaktickým nástrojem, který umožňuje proniknout do světa soudobé hudby. Součástí CD-ROMu je i interaktivní hudební hra *Mirrors* (Zrcadla), která „hráči" umožňuje volně nebo podle zvolených kompozičních pravidel kombinovat Kaijou Saariaho specielně zkomponované fragmenty pro violoncello a flétnu a vytvořit tak vlastní verzi tohoto „otevřeného díla". Verze samotné Saariaho je zde ke slyšení za doprovodu uměleckého videa z dílny Jean-Baptisty Mathieua.

# Svět zvuků Kaiji Saariaho

Introvertní a křehkým dojem působící skladatelka nepatří k velkým řečníkům ani ke skladatelům-teoretikům. Dává najevo, že to, co chce říci, říká svou hudbou, a to by mělo stačit. Když jsem ji po e-mailu žádala o rozhovor, odpověděla, že na pár otázek může krátce odpovědět, že je však momentálně velmi zaneprázdněna prací na své druhé opeře…

**Jediné, co se mi o vaší nové opeře podařilo zjistit je, že bude mít premiéru v Opéra National de Paris v roce 2006. Můžete mi k ní říct něco bližšího?**

Pracovní název je *Adriana Mater* a libreto napsal Amin Maalouf. Víc bych vám ale zatím nechtěla říkat, v tomto okamžiku mám hotovou jen asi jednu třetinu. Ráda vám povím víc později, až budeme mít přesnější představu o interpretech a až budu blíž k dokončení opery.

**Můžete mi aspoň říct, kdo je Adriana Mater?**

Adriana je jméno ženy, která je pro příběh opery klíčová. Opera se bude hodně zabývat otázkami mateřství a násilí, a právě první z těchto témat vnuklo libretistovi Aminu Maaloufovi nápad na titul opery.

**Vaše první opera, *L'amour de loin* byla co do přístupu k operní kompozici srovnávána s Messiaenovým *Svatým Františkem z Assisy* – především kvůli své lyričnosti a úspornosti akce… Používáte ve své druhé opeře podobný přístup?**

Doufám, že se *Adriana Mater* bude od *L'amour de loin* velmi lišit, ale na druhou stranu není možné, aby má hudba byla zcela jiná, nebo aby se zcela proměnil můj přístup k opeře – zajímá mě vnitřní život postav a motivace jejich činů, často víc než činy samotné.

***L'amour de loin* byla kvůli svému námětu přirovnávána k Wagnerovu *Tristanovi a Isoldě* a Debussyho *Pelléovi a Melissandě*. Cítíte se být součástí této tradice? S čím z tradice nebo současnosti opery se cítíte být spřízněná?**

Pracuji v návaznosti na tradici, má hudba tradici nerozbíjí, a já ani nemám potřebu se o to snažit. Na druhou stranu ovšem považuji za velmi důležité psát současnou hudbu současnými prostředky. Nezajímá mě žádný druh nostalgie, ale myslím si, že je i dnes možné nacházet krásno.

Cítím spřízněnost s díly ze všech hudebních období, a samozřejmě i ze soudobé hudby, a mnoho z nich opravdu miluji. Zmínila jste Messiaena, Debussyho a Wagnera. Jsou další díla, která jsou pro mě stejně důležitá, například některé Janáčkovy opery (*Její pastorkyňa*), Bergův *Wozzeck*, Mozartův *Don Giovanni* nebo Monteverdiho *Orfeus*.

**Čím vaše díla navazují na tradici, pokud se to netýká hudebních prostředků? Navíc se mi zdá, že se vaše díla z poslední doby k tradici přibližují více než dřív – používáte více melodii, píšete opery… Cítíte to také tak?**

Když pracuji s instrumentalisty, používám tradiční notaci, pokud to jde. Ze své hudby nevylučuji žádné hudební parametry, pracuji se všemi tradičními parametry, se kterými skladatelé vždy pracovali. Jen úhel pohledu se někdy liší, a v mém případě je centrální koloristický aspekt. Nesnažím se věci dělat proti historii, ale samozřejmě je chci dělat svým vlastním způsobem – jaký by jinak mělo smysl psát hudbu?

Opery jsem nezačala psát proto, že je ten žánr napojen na tradici. Všechny žánry instrumentální hudby mají silné spojení s tradicí, stejně jako všechny nástroje a hráči na ně. Vlastně vůbec nevím, proč se tady o tom bavíme! Dělám opery, protože mě zajímá spolupráce s jinými umělci a protože si myslím, že když se to povede, je výsledné scénické dílo víc než hudba.

**Koncepty lásky, se kterými ve svých kompozicích pracujete, si vybíráte ze vzdálené minulosti – ať už je to stará indická a egyptská poezie v *Château de l'âme* nebo svět středověkých trubadúrů v *L'amour de loin* (viz rámeček) – a většinou jde o lásku mystickou a poněkud nadpozemskou. Co vás na těchto konceptech přitahuje?**

Láska nebo její absence je pro naše životy centrální. Je to veliké mystérium a víme o ní velmi málo. Dělá nás šťastnými a nešťastnými. Nemyslím si, že je nadpozemská, je pro lidi nezbytná. To je důvod, proč mě zajímá a proč se jí chci ve své hudbě zabývat.
Texty si často najdou mě, spíš než já je, jsou prostě verše, které musí být zhudebněny. Pokud ty texty mají „mystický" charakter, může to být tím, že je považuji za bližší podstatě hudby než jiné texty.
Hudba je tak abstraktní jazyk, že nás vede k vyjádření aspektů nás samých, které nejsme schopni vyjádřit slovy. Vede skladatele k tomu, že v sobě i ve světě okolo sebe objevují nové dimenze. Komponování má tedy pro mě i spirituální aspekt.

**Ale přesto - *L'amour de loin* pojednává o lásce dvou lidí, kteří se znají jen z doslechu. „Nadpozemská" možná není to správné slovo, ale jde o milostné vzplanutí, které má blíže k říši mýtů a pohádek než k realitě. Navíc se tam na lásku umírá... Co má podle vás tento příběh společného s naší současnou zkušeností? Nebo jde o metaforu vztahu mezi Východem a Západem?**

Distanční vztah je také současný fenomén – stačí vzpomenout na všechny ty, kteří se dnes seznamují přes internet, aniž by se osobně viděli. Potřeba lásky a potřeba vytvářet si iluze, obtížnost poznat pravé já toho druhého... všechna tato témata jsou zároveň stará i současná.
Na druhou stranu nevím, proč by ten příběh měl být současný nebo realistický. Pohádka někdy o nás dokáže vypovědět daleko víc.
Co se týče opery, lidé tam na jevišti své repliky zpívají, vytváříme iluze. Několik umělců společně pracuje na tom, aby tuto iluzi divákovi co nejlépe zprostředkovali. V případě *L'amour de loin* by na vaši otázku jistě každý z nich odpověděl jinak, protože každý z nich ten příběh interpretuje po svém.
Co se týče posluchačů, ti do hudby, kterou slyší, projektují něco ze své vlastní zkušenosti. A to je důvod, proč je příběh vyprávěný hudbou dojímá a evokuje v nich myšlenky a pocity, které se týkají jejich vlastního života. To je také jeden z důvodů, proč operu považuji za zajímavou uměleckou formu.
A k otázce smrti: to je další mystérium našeho života a mě nezajímala smrt dramatická, ale pocity, které smrt provází, pocity a myšlenky umírajícího i těch, kteří jej vidí umírat.

**Vaše hudba je často dávána do souvislosti se světem vizuálních vjemů, především co se týče vašeho přístupu ke kompozici. Připadá mi, že stejně důležitou roli ve vaší hudbě hraje literatura, zvlášť poezie. Pokud mohu soudit podle textů, které si vybíráte pro své kompozice, jste velmi sečtělá...**

Mnoho z mých lidských i uměleckých zkušeností se nějak odráží v mé hudbě, ale jen velmi zřídka vyhledávám inspirace. Nesnažím se, aby má hudba byla vizuální, pokud působí vizuálním dojmem, pak zkrátka taková je.
Když pracuji, zabývám se jen hudebními prostředky, texty, které jsem si vybrala, se stávají neoddělitelnou součástí hudby. Každá skladba je ale jiná a začíná vznikat jiným způsobem.

**Mnoho let žijete v Paříži... Co pro vás a vaši hudbu znamená Finsko?**

Ve Finsku jsem vyrostla a je to můj spirituální domov, i když jsem posledních dvacet let většinou žila v Paříži.

**Co především pro vás tvoří identitu onoho spirituálního domova? Kultura, jazyk, příroda, specifický smysl pro humor...?**

Vlastně všechny tyhle věci a ještě spousta dalších, jako například způsob, jakým jazyk používáme, společenské chování, vztah k přírodě a k vlastnímu tělu... Myslím si, že většinu těch věcí se naučíme v dětství a pak s námi celý život cestují, kamkoli, kde se rozhodneme žít.

**Myslíte si, že finští současní skladatelé mají něco společného? Dočetla jsem se, že cítíte spřízněnost s hudbou Magnuse Lindberga...**

Nemyslím si, že mám s Magnusem hudebně mnoho společného, ale je to můj dobrý přítel a jako skladatele jej velmi respektuji. Obecně u finských skladatelů mnoho společných rysů nepozoruji – vy je ale možná z odstupu můžete vidět lépe...

**Podílela jste se na tvorbě CD-ROMu *Prisma*. Co vás na té práci přitahovalo? Šlo jen o jednorázový projekt, nebo chcete tímto směrem multimediální interaktivní tvorby pokračovat i dál?**

Zajímá mě spolupráce umělců z různých oborů. To je také jeden z důvodů, proč mě přitahuje opera. Hodně pracuji s novými médii a spolupráce s jinými umělci z tohoto oboru byla zajímavá, i když náročná. Doufám, že se na podobných projektech budu podílet i v budoucnu, zatím ale nemám nic naplánováno.

**Už nějakou chvíli čekám na nahrávku *L'amour de loin*, ale stále nepřichází. Když uvážím, jak rychle se na CD objevily některé jiné úspěšné opery z poslední doby (například Eötvösovy *Tři sestry*), docela mě to překvapuje. Kdy se nahrávky dočkáme?**

Tohle dneska záleží na spoustě věcí, bohužel především na penězích a výhradních smlouvách umělců. Bylo tu několik pokusů *L'amour de loin* nahrát, ale všechny dopadly neúspěšně. Finská národní opera se v září 2004 chystá uvést původní nastudování opery a tak doufáme, že se při té příležitosti konečně podaří také pořídit nahrávku.

Autorem libreta opery **L'amour de loin (Láska zdaleka)** je francouzský spisovatel libanonského původu Amin Maalouf. Nechal se inspirovat „Vida breve" trubadúra z 12. století Jaufré Rudela. Opera o pěti aktech a pouhých třech sólistech, vypráví tento příběh: Jaufré Rudel, princ z Blaye, se zamiluje do vzdálené tripolské kněžny Clémence, o jejíž kráse a dobrotě slyší vypravovat od poutníka. Poutník pak kněžně poví, že ji trubadúr opěvuje ve svých písních a ona o něm začíná snít. Jaufré se s Clémence chce setkat, ona však dává přednost lásce na dálku. Jaufré se přesto vydává na cestu, ale zároveň se setkání obává, až ze své úzkosti onemocní. Do Tripolis přijíždí se smrtí na jazyku. Brzy po setkání s Clémence jí umírá v náručí. Clémence, která se z Jaufrého smrti obviňuje, se rozhodne odejít do kláštera. V závěrečné scéně ji nacházíme v modlitbách, není však zcela jasné, zda se modlí k Bohu nebo ke své „lásce zdaleka".

# Supersilent

[Matěj Kratochvíl]

## S divným jazzem do světa

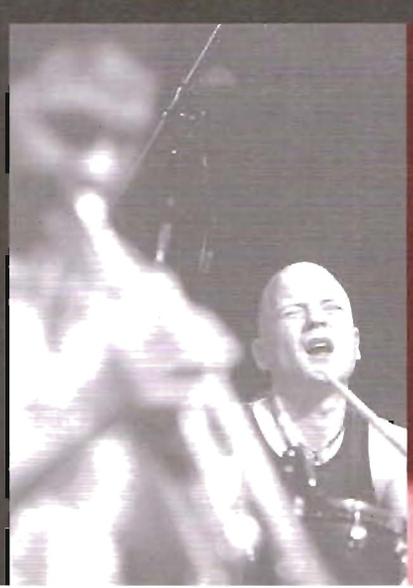
Ve srovnání s Dánskem nebo Švédskem se v Norsku nikdy nedočkal takové popularity jazz čtyřicátých a padesátých let, tedy především be-bop, symbolizovaný Charlie Parkerem nebo Dizzy Gilespiem. Snad i proto zde řada hudebníků kolem jazzu, jak je tradičně chápán, pouze osciluje.
Na labelu ECM, v průsečíku jazzu, soudobé vážné hudby a hudebních tradic celého světa, měli hudebníci z Norska vždy významné místo. V roce 1970 zde vyšlo první album *Afric Pepperbird* kvarteta saxofonisty Jana Grabarka, který se stal jednou z hvězd vydavatelství. I jeho tehdejší spoluhráči, Terje Rypdal, Arild Andersen a Jon Christensen, se zde objevují nadále. Úspěch Garbarkových alb, mezi nimi především desky *Officium* (1993) s odborníky na starou hudbu z Hilliard Ensemble, byl jistě jedním z faktorů, které podnítily jednak zájem o norskou hudbu ve světě, jednak hudební a vydavatelskou aktivitu v samotném Norsku. Na ECM se v devadesátých letech objevily nahrávky nových norských hudebníků, Christiana Wallumrøda, Trygve Seima nebo Frode Haltliho, v Norsku se mají čile k světu malá vydavatelství, jako jsou Smalltown Supersound, Jazzland, Jester nebo Rune Gramofon. Lze-li nějak shrnout jejich produkci, jde o vzájemné osvěžování odlišných hudebních proudů. Jazz, elektronika taneční i experimentální, vážná hudba a improvizace se spojují v různých poměrech a úhlech. Výsledky mohou být diametrálně odlišné: klavírista Bugge Wesseltoft ve svých albech na značce Jazzland spojuje estetiku klubů jazzových i houseových do inteligentní a zároveň přístupné směsi a společně se zpěvačkou Sidsel Endresen hraje elektronikou okořeněné šansony. Perkusista Terje Isungset nahrál album Iceman Is na nástroje z ledu v ledovém studiu. Saxofonista Trygve Seim a klavírista Christian Wallumrød hledají styčné plochy mezi jazzem a tradicí evropské vážné hudby. Wallumrødovým spoluhráčem je mimo jiné houslista Nils Økland, který hledá nové podněty v norské lidové hudbě. Silně je zde zastoupen proud (více či méně) volné improvizace kombinující akustické nástroje s elektronikou. Asi hudebně nejzajímavějším a zároveň v metodě nejdůslednějším zástupcem této čeledi jsou právě Supersilent.

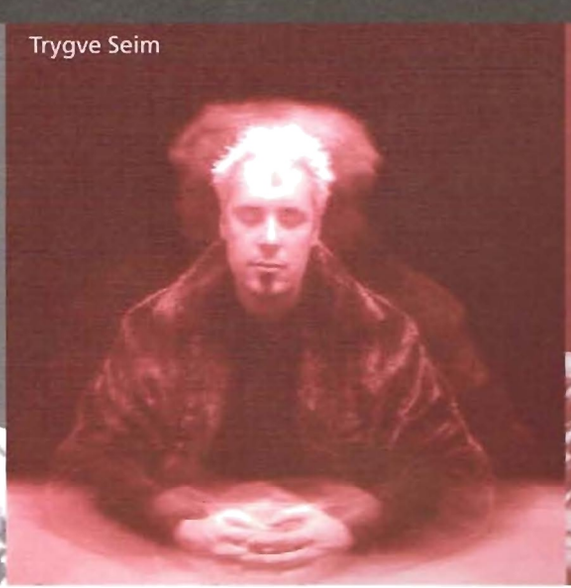
## Potkali se u Trondheimu

Rodák z Osla Helge Sten se elektronické hudbě věnuje od konce osmdesátých let, kdy si podomácku produkoval kazety pod značkou Deathprod. To také přijal za své umělecké jméno, jímž se podepisuje dodnes. Jako zvukový technik a producent se podepsal pod dlouhou řadu nahrávek nejrůznějších směrů. V polovině devadesátých let se připojil k rockovému triu Motorpsycho z města Trondheim a svými elektronickými manipulacemi jim pomáhal bourat žánrová klišé.
Ve stejném městě působilo jiné trio, jménem Veslefrekk (údajně nepřeložitelná slovní hříčka z oblasti norského folkloru). Klávesista Ståle Storløkken, trumpetista Arve Henriksen a bubeník Jarle Vespestadt, tři klasicky vzdělaní hudebníci, kteří spolu hráli již od roku 1987, se snažili najít cestu jdoucí jak mimo to, čemu se učili ve škole, tak mimo jazzový mainstream. V roce 1997 se poprvé sešli se Stenem ke společnému hraní na festivalu v norském Bergenu. Z tehdy plánované jednorázové spolupráce nakonec vzešlo již šest alb a řada koncertů. Ještě ve stejném roce bylo natočeno trojalbum *1–3*, které vyšlo na značce Rune Grammofon. Za názvem Supersilent není nutno hledat žádné zvláštní významy. Byl napsán na plachtě nákladního auta stojícího před studiem, právě když se dokončovalo první album. Pod názvem Veslefrekk působí trio i nadále bez Deathproda. Kromě toho si najdou čas i na sólové projekty. Henriksenovo album *Sakuteiki* (s podtitulem Pojednání o tvorbě zahrad), na němž kromě trubky hraje i na harmonium, flétny a bicí, vyšlo u Rune Grammofon v roce 2001. V současné době se připravuje vydání sólové desky Ståle Storløkken, na níž se spojí kostelní varhany s primitivním syntezátorem, a také sólové album Deathproda.

## Hudba beze jmen

Na komentáře k vlastní hudbě Supersilent příliš štědří nejsou, stejně jako obaly jejich alb na informace. Místo názvů najdeme čísla, uvedena tam nejsou ani jména hudební-





Trygve Seim

# a zvláštní norský jazz

ků a jediným obrázkem je čárkový kód. Tím vším skupina zdůrazňuje důležitost hudby samotné, která nemá být rušena žádnými vedlejšími informacemi. *„Zkuste si představit, že bychom nazvali nějakou skladbu Nagasaki Nightmare nebo nějak podobně. To by již posluchače navádělo určitým směrem. My jsme kolektiv čtyř zcela rozdílných osobností, posloucháme různou hudbu… Všechny ty různé vlivy se pak spojují a výsledek je příliš komplexní na to, abychom ho nějak pojmenovali."* Odmítavě se staví také k žánrovým označením (kdesi se jim dostalo nálepky „death jazz").

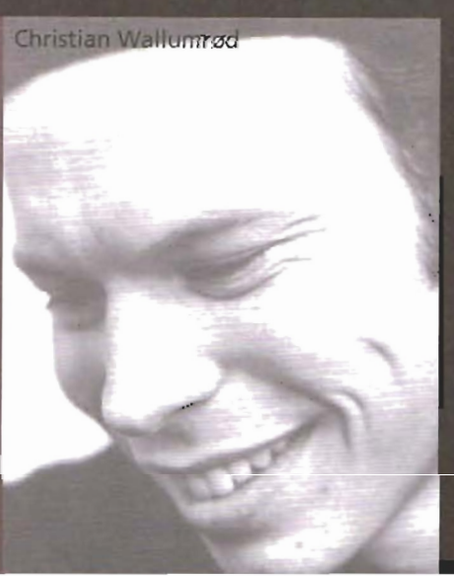
Ač mají za sebou šest CD, jsou Supersilent především koncertní skupinou. I nahrávání ve studiu připravují a nazvučují jako živé vystoupení, včetně toho, že používají odposlechy z reproduktorů a nikoliv sluchátka, jak je to obvyklé. Na albech také nejsou žádné dotáčky. Z mnoha hodin zaznamenané improvizace se jen sestříhá materiál pro CD. Album *5* je sestaveno ze záznamů několika různých koncertů.

Další zásadou je: nezkoušet. Hra začíná až na pódiu či ve studiu a nikdy není předem jasné, kdo a jak zahájí hudební dění. *„Několikrát jsme se pokusili předem se domluvit na některých věcech. Nakonec to ale stejně dopadlo úplně jinak"* Navzdory tomu, že hudba vzniká zcela spontánně, nechybí jí na deskách ani na koncertech jistá logická struktura. Snad je to možné připisovat mimořádně citlivé komunikaci mezi hráči, kterou divák na koncertě ani nezaregistruje, která nicméně funguje spolehlivě. K pocitu celistvosti přispívá také to, že Deathprod (jenž na koncertech nesedí na pódiu, ale na místě zvukaře) zaznamenává útržky hry spoluhráčů, které pak modifikuje a ve smyčkách vrací zpět.

Z poslechu všech šesti alb lze získat dojem, že se zvuk Supersilent vyvíjí určitým směrem. *1–3* je sbírkou výrazně rytmických a energických kusů. Následující tituly se postupně proměňují směrem k většímu klidu s až enovskými plochami a k větší zvukové pestrosti. To vše ale může být jen iluze. *„Naše koncerty jsou hodně proměnlivé. Můžou být náladou blízké prvnímu albu nebo naopak velice ambientní nebo něco mezi tím."* Jejich hudba umí být plná překvapení a zvratů. *„Bylo by pochopitelně jednoduché, vytvořit příjemnou zvukovou kulisu a v ní si pak hovět. Když se ale někdo rozhodne rozříznout ji něčím zcela odlišným, vyprovokuje to ostatní hráče k nějaké reakci a hudba se zase vyvíjí někam jinam."* V době všehoschopných hudebních přístrojů si Supersilent uchovávají slabost pro technologii téměř prehistorickou. Jednou z oblíbených položek je švédský syntezátor SID-Station, vyrobený z počítače Commodore 64. *„Zní velice ‚staře', což se nám líbí, a je velice hlučný. Dokonce i když nehrajete, praská a lupe to v něm."*

## Ten severský zvuk

Lze hovořit o nějaké „norské jazzové scéně"? Rozrůzněnost přístupů i zvukových výsledků tomu nenasvědčuje, personální stránka rozhodně ano. Ve čtyřmiliónové zemi tomu také těžko může být jinak. Aniž bychom chtěli detailně rozkrýt síť vzájemných hostování, dovolme si výběrový výčet. Trumpetista Arve Henriksen se objevuje na nahrávkách mnoha svých krajanů. S Christianem Wallumrødem spolupracoval na jeho dvou položkách u ECM – *No Birch* (1998) a *Sofienberg Variations* (2003), tamtéž s Trygve Seimem nahrál *The Source and Different Cikadas* (2002) a na trubku z ledu hraje na již zmíněném albu Terje Isungseta *Iceman Is*. Kromě toho je členem skupiny Food, stylově blízké Supersilent. Trygve Seim se s Helge Stenem setkal ve skupině Motorpsycho. Bubeník Supersilent Jarle Vespestad spolupracoval s Nilsem Peterem Molvœrem, jedním z prvních, kdo mix elektroniky a jazzu vydal pod hlavičkou ECM. Klávesista Ståle Storløkken je členem tria Terje Rypdala Skywards. Mnozí se snaží najít nějaké společné rysy „chladného severského zvuku", podstata výjimečnosti množiny hudebníků, shodou okolností pocházejících z Norska, je asi někde jinde, jak shrnuje Christian Wallumrød: *„Ti, kdo mluví o nějakém zvláštním norském soundu, vidí většinou Norsko zvenčí. Tady uvnitř je slyšet mnoho velice odlišných věcí… Jedno je ovšem nápadně společné mnoha lidem tady: vůle a síla hledat si svou vlastní, individuální hudební cestu, ačkoliv k nám proudí stejně tolik vlivů z celého světa jako do kterékoliv jiné země."*



# finský zázrak

[Miroslav Pudlák]

Máme-li někdy pocit, že soudobá vážná hudba zažívá období útlumu, nebo že přímo skomírá pro malý zájem veřejnosti, musíme si připomínat, že co se děje u nás, nemusí být tak úplně celosvětový trend. Dobrým důkazem toho jsou severské země. Mohli bychom se zaměřit na kteroukoli z nich a závistivě srovnávat tamní hudební život s naším. Avšak pozorujeme-li dění na mezinárodní hudební scéně, není těžké si všimnout, že v posledních letech zažívá nebývalý boom zejména hudba finská, a to jak v oblasti interpretačního umění tak v hudební tvorbě. Tamní podmínky a společenské postavení soudobé hudby nám mohou sloužit za nedostižný vzor bohatého a plně rozvinutého hudebního života: soudobá hudba zní na mnoha festivalech v podání dobře placených profesionálních souborů, koncertní sály jsou plné lidí, skladatelé žijí z objednávek orchestrů a různých tvůrčích stipendií, většina jejich produkce se těší zájmu rozhlasu, hudebních médií a vydavatelů not. Našim uším to zní neuvěřitelně, ale je to realita, a nikoli umělá. V čem jsou tamní podmínky odlišné od našich?

Paavo Haïnïnen

## Peníze sněží z nebe

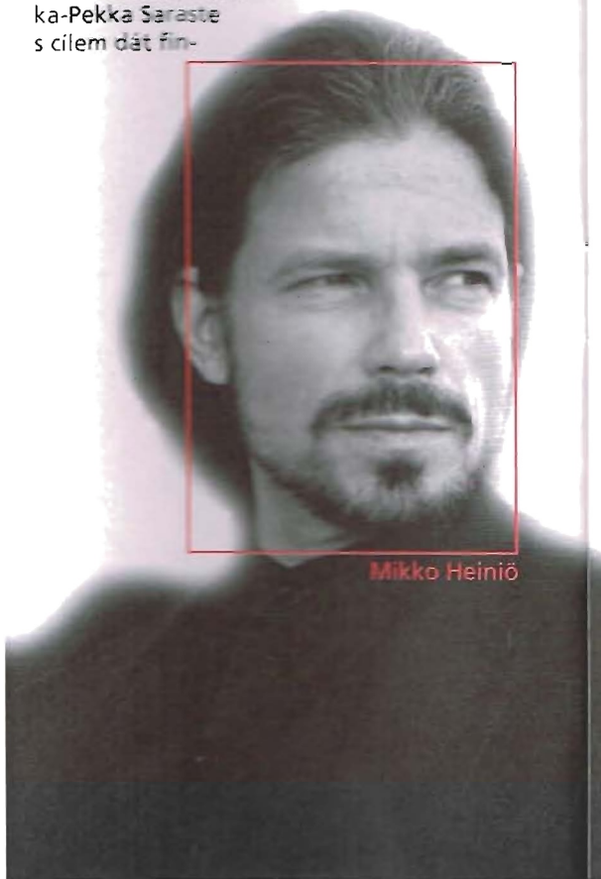
Jedna teorie říká, že finská hudba je mladá. Na rozdíl od české, která zažila svou kulminaci na konci 19. století a jaksi spálila svou energii, ta finská teprve hledá své klasiky. Po impozantním Sibeliově vystoupení na přelomu 20. století přišlo období, kdy mladá národní kultura, vymaniviší se ze švédského stínu, prahla po původních domácích operách a symfoniích. Celá společnost toto úsilí podporovala svým zájmem i financemi. Přesto se ještě v 60. letech finská hudba potýkala s určitým provincionalismem a nedostatkem mezinárodně renomovaných osobností. Dnes je ale všechno jinak. S finskými interprety se setkáváme stále více na mezinárodní úrovni. Rovněž finská soudobá tvorba je skutečně ve stádiu mohutného tvůrčího kvasu a úspěšně proniká na mezinárodní pódia. O hudebním zázemí v této nové hudební velmoci vypovídají některá výmluvná čísla: je tam 28 plně profesionálních orchestrů, z toho 14 symfonických a 8 komorních. To je na zemi s pěti miliony obyvatel vysoký počet – možná jde dokonce o světové prvenství. Každé významnější regionální město má svůj orchestr, který je zpravidla i orchestrem místní opery.

Tento jev má prosté vysvětlení – šlo o politické rozhodnutí. V 70. letech bylo ve Finsku velkoryse investováno do hudebního školství. Na vrcholu široce koncipovaného systému hudebního vzdělávání, stojí Sibeliova akademie v Helsinkách, kterou dnes navštěvuje 1700 studentů, a která se velikostí i významem vyrovná podobných školám ve Vídni nebo v Kolíně nad Rýnem. Plody reformy hudebního školství se projevily již v následujících dekádách. Celková úroveň interpretů se velice pozvedla a navenek se to projevuje v úspěšnosti těch nejlepších z nich. Dříve hudebně bezvýznamná země se dnes může pochlubit světoznámými dirigenty jako Leif Segerstam nebo Esa-Pekka Salonen (mimochodem, oba jsou zároveň skladatelé a propagátoři hudby svých kolegů).

## Virtuózové z tundry

Interpretace soudobých děl se stala na Sibeliově akademii samozřejmostí v curriculu studentů hudby. Tím se pozvedla celková úroveň interpretace a byl umožněn vznik mnoha specializovaných souborů pro současnou hudbu, hrajících na špičkové úrovni. Při tom se ukázalo, že soudobá hudba může mít u publika velkou šanci, je-li kvalitně hraná – finské festivaly soudobé hudby si v posledních letech na nedostatek publika nestěžují. Navíc renomé slavných interpretů, kteří se za ni postaví svou autoritou, jí poskytuje tu nejlepší protekci.

Ze souborů specializovaných na novou hudbu stojí na prvním místě helsinský Avanti!, který založili v r. 1983 mladí dirigenti Esa-Pekka Salonen a Jukka-Pekka Saraste s cílem dát fin-



Mikko Heiniö

ské soudobé hudbě profesionální specializované těleso na úrovni takových souborů, jako jsou Ensemble Modern nebo London Symphonietta. Mezi tuto konkurenci se soubor Avanti! brzy zařadil a patří dnes ke světové špičce ve svém oboru. Soubor není zaměřen na jednu estetiku, ale zakládá si na zběhlosti v různých současných stylech. Díky tomu slouží finské hudbě jako celku. Avanti! pravidelně jezdí na světová turné po festivalech a od r. 1985 pořádá vlastní festival a kurzy v Porvoo.

Koncertní sezóna ve Finsku trvá od září do konce května. Léto pak patří hudebním festivalům, z nichž nejznámější jsou: Sibeliův týden, Helsinský festival, festivaly v Jyväskylä a v Turku. Z festivalů soudobé hudby musíme zmínit přehlídku Musica Nova Helsinki (která původně nesla název Helsinki Bienale), dále festival ve Viitasaari a mnoho jiných po celé zemi. Finsko rovněž podporuje oživení původní operní tvorby. V r. 1993 byl otevřen nový operní dům Finské národní opery a to se stalo příležitostí pro novou vlnu zakázek pro současné autory. Dalšími důležitými středisky je letní Operní festival Savonlinna, a také regionální operní domy, z nichž nejvýznamnější je zřejmě v Tampere. Kromě velkých operních domů vznikají také společnosti pěstující oblíbený žánr komorní opery. Mezi úspěšné operní skladatele se zařadili Kaija Saariaho, Kimmo Hakola, Mikko Heiniö a Tapio Tuomela.

## Zpěv sytých lovců

V příznivém prostředí se přirozeně vyrojilo mnoho skladatelských talentů, které dostaly příležitost k rozvinutí. Podívejme se ale nejdříve zběžně do historie. Finská národní hudba, a kultura vůbec, vystoupila ze stínu švédské teprve v 90. letech 19. století. Tehdy se Jean Sibelius stal první osobností světového formátu a jeho dílo, pokračující ještě v prvních dekádách 20. století, supluje chybějící klasiku 19. století. Teprve ve 20. letech pak vzniká domácí skladatelská škola, která dala základ národnímu opernímu a koncertnímu repertoáru.

Po druhé světové válce prošla finská hudba vývojem, který navazoval na západoevropské trendy. V 50. letech tam, stejně jako jinde, dominoval neoklasicismus. První průkopníci dvanáctitónové hudby se objevili někdy před rokem 1960. Byli to zejména Erik Bergman, Usko Meriläinen, Einojuhani Rautavaara a Paavo Hainínen. Zejména **Paavo Haininen** (1938) je ve Finsku uctíván jako jeden z otců moderní hudby, přestože v zahraničí zůstal téměř neznám. Do historie se zapsal i jako učitel skladby na Sibeliově akademii – z jeho třídy vyšli autoři silné generace modernistického proudu 80. let: Linberg, Saariho, Salonen a Kaipainen.

Od 70. let se objevuje u mnoha skladatelů postmoderní orientace. **Mikko Heiniö** (1948), začal hledat šíře pojatý styl, integrující do současné hudby množství různých prvků, historických i žánrových, včetně citací, a také křiklavé výrazové kontrasty. Na druhé straně jsou jeho skladby promyšlenými konstrukcemi, u nichž je pestrá a zdánlivě nesourodá vnější stránka kompenzována velice soustředěnou konstrukční prací s hudebním materiálem. Kromě skladatelské dráhy je Heiniö i profesorem muzikologie na univerzitě v Turku a jako takový je i jedním z účastníků estetické diskuse o postmodernismu ve Finsku. Heiniö je také autorem oper, což se jeví jako vyústění jeho zájmu o stylovou fúzi a širokou paletu výrazových prostředků. Jeho vrstevník **Jukka Tiensuu** (1948) je i aktivním interpretem. Jako cembalista se vypořádal s díly Iannise Xenakise, Salvatora Sciarrina a na klavír hrál skladby Pierra Bouleze, Luciana Beria a Johna Cage. Na minulosti ho zajímá všechno excentrické, zapomenuté, to, co se ocitá mimo hlavní proudy. Jako hudební organizátor obohatil finskou hudbu založením Helsinského Bienale a festivalu ve Viitasaari. Díky němu byli pozváni skladatelé jako John Cage, Iannis Xenakis a Brian Ferneyhough. Tiensuu je jak racionálním skladatelem pracujícím s počítačem, tak zároveň mystikem, skeptikem, a svéráznou osobností mezi finskými skladateli, a také vědcem, který se pokouší zachytit podstatu hudby.

Po této skeptické generaci přichází zajímavý obrat. 80. léta přinášejí něco jako nový modernismus, který reprezentují jména jako Koskelin, Kaipainen, Lindberg a Saariaho a s nimi i první větší průlom na světová pódia. Oba posledně zmiňovaní se prosadili prostřednictvím Francie,

kde prošli stážemi v IRCAMu a vyšli odtud posíleni ve víře v modernistické pojetí hudebního vývoje. Oba předtím studovali u Paavo Heininena na Sibeliově akademii a v 70. letech patřili k zakladatelům společnosti Korvat auki! (Otevřete uši), která usilovala o napojení na současné zahraniční trendy a o překonání provincialismu ve finské hudbě. Tento úkol až jejich generace splnila bezezbytku.

## Žena z krajiny jezer

**Kaija Saariaho** po Sibeliově akademii studovala v Paříži a tam také dodnes žije a působí. V době své první stáže v Pařížském studiu IRCAM v r. 1982 se zhlédla ve francouzské spektrální metodě (Murail, Grisey) a dokázala ji později využít ve své hudbě, která má zvukově velmi přívětivou podobu pomalu plynoucích proměnlivých barev. Většina jejích opusů nějak kombinuje instrumentální hudbu s živou elektronikou, čímž se provedení stávají do značné míry věcí specialistů. V roce 1988 přijela do Kalifonrie, aby strávila rok na universitě v San Diegu, kde již v té době učil její bývalý profesor z Freiburgu Brian Ferneyhough. Přivezla s sebou projekt na velký orchestrální diptych *Du cristal ...à la fumée* – své největší čistě orchestrální dílo. Jde o dvě relativně samostatné skladby tvořící dvojici. Kontrast mezi nimi je vyjádřen v názvech: Krystal je projev nějaké struktury, která má pevný řád s repetovanými prvky, symetrií a neměnností. Krystal se také vyznačuje velkou hustotou a koncentrovaností. Dým je oproti tomu stav neustálé změny, proudění, nepředvídatelnosti, proměn tvaru a směru pohybu. Krystal a dým jsou jako řád a entropie, pravidelnost a chaos. Rovněž s Kalifornií souvisí další její skladba, smyčcový kvartet *Nymphea*, který vznikl na objednávku Kronos Quartetu sídlícího v San Francisku. *Nymphea* koresponduje s experimenty se smyčcovými nástroji, kterými skladatelka prošla v předcházejících dílech jako *Lichtbogen* a *Io*. Základ harmonického světa kvartetu *Nymphea* spočívá v bohatém spektru zvuku violoncella, které Saariaho analyzovala s pomocí počítače. Harmonické struktury objevené ve spektru violoncellového tónu se stávají základem harmonií použitých ve skladbě. Podobný princip, při jehož realizaci se uplatnil software vyvinutý samou skladatelkou v IRCAMu, byl použit

i v předchozích dvou dílech. To také vysvětluje jejich společný podtitul *Jardin secret* (Tajná zahrada) I - III. V posledních letech se nicméně její styl odlehčil a začal nabývat větší čistoty a jednoduchosti; přibývá v něm lyrický prvek. Od poloviny 90. let jí velkou část pracovního času pohltilo koncipování opery *L'amour de loin* (Láska zdaleka), která měla premiéru na Salzburském festivalu v roce 2000.

## Magnus znamená Velký

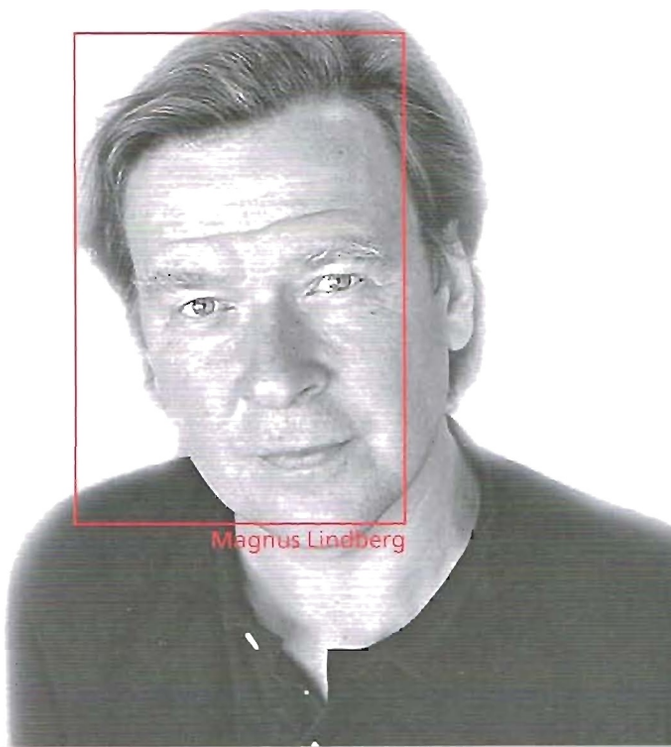
**Magnus Lindberg** se ve svých výrocích jeví jako nekompromisní odpůrce jakékoli syntézy, natož pak historismu, žánrovosti, nebo zahrávání si s kýčem. Jeho hudba má k tradičně pojímané líbivosti na hony daleko, její půvab je v tom, že je formálně vybroušená do všech detailů a hýří barvami a rytmy. Je to brilantní syntéza skladebně technických výdobytků nové hudby, včetně elektroniky. Lindberg na sebe začal upozorňovat od r. 1980, kdy s Esou-Pekkou Salonenem založili společně s nejtalentovanějšími instrumentalisty své generace improvizační skupinu Toimii, kde skladatelé ve spolupráci s instrumentalisty experimentovali při rozvíjení nového hudebního vyjádření jak v kompozici, tak i co se týče improvizačních technik. Částečně je k tomu inspirovala skupina Vinko Globokara New Phonic Art, která rok předtím navštívila Finsko. Z tohoto období pocházejí Lindbergovy první skladby jako *Action – situation – signification* a *Kraft*, ve kterých se projevuje jeho tehdejší zájem o grafické notace, výrazové extrémy a zdolávání čistě fyzických hranic možností instrumentální hry. Tím se jeho raná díla přibližují estetice Briana Ferneyhougha, jehož darmstadtských lekcí se v době svých studií zúčastnil. V roce 1981 odešel Lindberg studovat do Paříže. Jeho učiteli byli dva velice odlišní skladatelé – Vinko Globokar a Gérard Grisey – první známý svými happeningy a akčními produkcemi, druhý zakladatel tzv. spektrální hudby. V Paříži Lindberg žil až do začátku 90. let, příležitostně tam pracoval ve studiu IRCAM anebo přednášel. Na začátku 90. let jeho styl prošel výraznou změnou. Linberg opustil seriální techniku, kterou používal v 80. letech, i brutální zvuk a frenetický výraz svých skladeb, které nesly znaky vlivu Vinko Globokara, a obrátil se k oproštěnému a klidnému stylu, kterému vládnou projasněné a vytříbené harmonie, což lze přičítat spíše vlivu francouzské spektrální školy a Gérarda Griseye. Počítačově asistovaná kompozice mu pomáhá získávat např. procesy rytmických transformací a pracovat s mírou předvídatelnosti, neboli poměrem mezi pravidelností a nepravidelností v rytmických útvarech. Nicméně Lingbergův rukopis je poznatelný i po těchto proměnách. Barvy jsou syté a často křiklavé, hudba prochází vždycky nějakou postupnou transformací, zhušťováním, postupy od pravidelného pulsu k nepravidelnosti a pod. Nejblíže k jakési impresionistické líbivosti se ocitá skladba *Joy*, končící durovým kvintakordem s přidanou sextou. Podle vlastních slov skladatele cestou, kterou naznačil ve skladbě *Joy*, (to jest, podle něho, cestou přiblížení se tonalitě a harmonické jednoduchosti), nebylo možné jít dále, neboť prý „dalším krokem by nutně musel být Hollywood". Lindbergovo radikalistické vyjádření nejlépe vystihuje, jak přísnou askezi si ukládá estetika některých tvůrců soudobé finské hudby.

## Vítr vane od severu

O nejmladší skladatelské generaci máme málo informací, ale zdá se, že velká její část nereprezentuje nějaké radikálně nové stylové řešení, ale spíše se drží neo-modernistických ideálů 80. let. **Veli-Matti Puumala** (1965) je jedním z nejnápadnějších autorů narozených v 60. letech. Upozornil na sebe výrazně již na Helsinském Bienale v r. 1993. Vychází z post-seriální hudby, které dodává dramatickou dimenzi. Jeho hudba vykazuje určitou mladistvou bezohlednost, je extrovertní, nabitá energií, jsou v ní silné efekty psané jistou rukou.

Vedle těchto světově zvučných jmen je ve Finsku celá řada dalších zajímavých osobností. Např. **Jarmo Sermilä** (1939) skladatel a jazzový trumpetista, který spolupracoval s českými jazzmany (Viklický, Dašek) svůj čas rozděluje mezi vážnou hudbu a jazz, přičemž tyto dva žánry jen zřídkakdy mísí dohromady. Byl také uměleckým šéfem festivalu ve Viitasaari a otcem celé řady hudebních projektů. **Einojuhani Rautavaara** (1928) je jméno, které nelze v tomto výčtu obejít. Patří ke skladatelům, kteří se od 70. let po bohatých zkušenostech s novou hudbou otevřeli postmoderním řešením. Rautavaara zůstal neotonálnímu a postmodernímu světu už věrný a komponuje v něm dodnes. Možná i díky tomuto rozhodnutí je dnes asi nejznámějším žijícím finským skladatelem. Jako příklad toho, jak se finská hudba aktivně prosazuje na světové scéně, může sloužit mezinárodní úspěch jeho symfonie *Anděl světla* z r. 1994, která díky kombinaci líbivosti a masivní reklamní kampaně obletěla svět – prodalo se jí přes 30 000 kusů, což je v případě soudobé hudby mimořádný výsledek, a kromě toho CD získalo i řadu ocenění. Jakkoli byl Rautavaara světově známým autorem už předtím, úspěch *Anděla světla* ho vynesl na pozici nejhranějšího finského skladatele hned po Sibeliovi. Tento příklad však není zcela ojedinělý. Jsou zatím nejen komerční důvody, ale i věc národní prestiže, že finské hudební instituce, vydavatelé a nahrávací společnosti nelitují úsilí a peněz, aby prosadily své národní skladatele v zahraničí.

Einojuhani Rautavaara


Magnus Lindberg

# RUNE GRAMMOFON

## If It's Good, It's Good

Norské vydavatelství Rune Grammofon patří k těm nemnoha značkám, jejichž jméno se stalo synonymem specifického hudebního názoru do takové míry, že si mnozí posluchači pořizují všechna alba, která firma vydá, a rádi investují i do dosud neznámých jmen. Jejich jistotou je **Rune Kristoffersen** – duše vydavatelství a muž, na jehož vkus se lze spolehnout.

[Petr Ferenc]

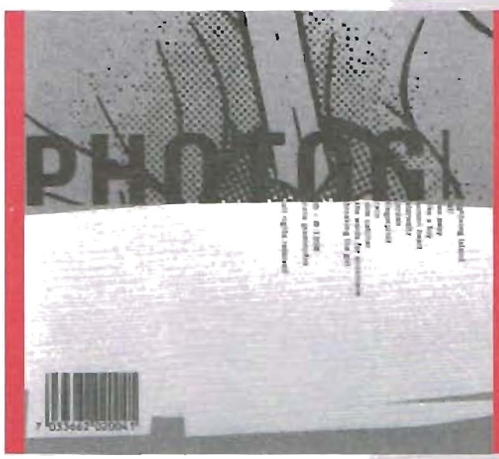
Za dobu existence vydavatelství zde vyšly tři desítky titulů. Téměř veškerou produkci letošního a loňského roku jsme recenzovali na stránkách HIS VOICE. Třicátým prvním titulem vydavatelství je bohatě vypravená kniha *Money Will Ruin Everything* obsahující dva kompaktní disky – kompilaci skladeb norských hudebníků a skupin, která byla vydána k pětiletému výročí, jehož se label v roce 2003 dožil.

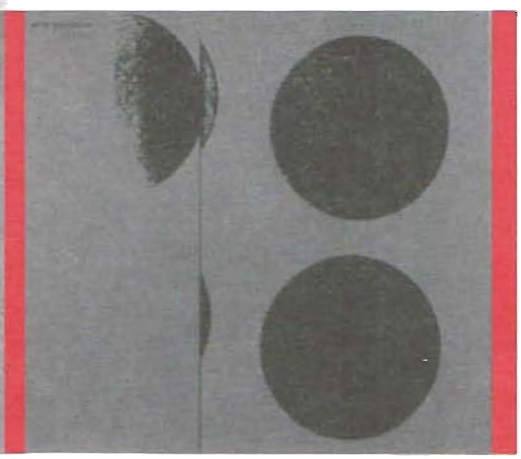
Přestože jsou Norové národem spíše nepočetným (4 miliony obyvatel), nekomerční a hledačské hudbě se u nich daří. Důvod můžeme spatřovat v kulturní politice, jejíž systém grantů a podpor umělcům můžeme Norům jen závidět. A nejen my. *„Je paradoxní, že si mnozí norští hudebníci myslí, že tím nejlepším, čeho lze dosáhnout, je kontrakt v zahraničí"*, říká Rune Kristoffersen. Druhým důvodem „norského zázraku" je organické propojení tradiční silné a osobité jazzové scény s hudebníky vzývajícími současné trendy progresivní elektroniky. K tomu patrně došlo, když se jazzoví hráči jako Bugge Wesseltoft začali zabývat elektronikou. Kooperace téměř neuvěřitelná (představíme-li si něco takového v českých podmínkách, kde převážná část jazzmanů přehrává standardy turistům v „uměle zakouřené" atmosféře staroměstských náleven) a s nezaměnitelným výsledkem, na němž má značný podíl i Rune Grammofon, jehož zakladatel říká, že na stylová zařazení nehledí a jediným kritériem při výběru hudebníků, které vydává, je jeho vlastní vkus. Zdá se, že se svým přístupem If It's Good, It's Good (jak stojí v anglickém překladu rozhovoru v knize) je typickým hlasem progresivního Norska. Nuže, kdo je vlastně onen vychvalovaný?

Rune Kristoffersen koncem sedmdesátých let založil poměrně úspěšnou popovou skupinu Fra Lippo Lippi, která v druhé polovině následující dekády získala smlouvu s Virgin a dle Kristoffersenových slov prodala několik set tisíc desek. Album nahrané pro americký trh však nevyšlo a díky vzniklým finančním problémům se skupina v roce 1992 rozpadla. Její nahrávky letos vyšly v reedici na „podznačce" Rune Arkiv. Následující tři léta Rune Kristoffersen vyučoval na základní škole v Nessodenu (kde stále žije) a udělal několik sólových alb. *„Tehdy byl opravdu nedostatek učitelů, takže mi to prošlo"* vzpomíná na důvody, které jej vedly k oprášení vysokoškolského vzdělání. V roce 1995 odpověděl na novinový inzerát a začal pracovat v zavedeném nezávislém vydavatelství Grappa Musikkforlag coby label manager a v rámci své profese spolupracoval se značkou ECM – vydavatelstvím, jehož produkce mu byla blízká a s nímž coby šéf vlastní značky před čtyřmi lety navázal úzkou spolupráci. *„Pro ECM jsem pracoval s již hotovými produkty, což je sice zajímavé, ale já jsem vždycky chtěl pracovat s umělci od samého začátku, sledovat celý tvůrčí proces. Pak se stalo několik věcí, které mě přiměly zamyslet se, není-li náhodou zrovna čas vyzkoušet to. Jednou z těch věcí bylo setkání s Helge Stenem."* Elektronik Helge Sten, rovněž známý coby Deathprod, se později stal jednou z klíčových osob norské nezávislé hudby a na mnohých albech Rune Grammofonu vystupuje buď jako hráč nebo jako producent. V době setkání s Kristofferesenem se zrovna spojil s neortodoxním freejazzovým triem Veslefrekk a dal tak vzniknout slavným Supersilent. Když mu Kristofferesen oznámil, že by novou skupinu rád vydal na značce, kterou právě zakládá, přikývl.

Tou dobou se Kristoffersen rovněž zabýval sháněním CD nahrávek elektronické hudby významného norského skladatele Arne Nordheima (1931). *„Navštívil jsem několik dobře zásobených obchodů v Oslu a zjistil, že žádné takové CD neexistuje. Okamžitě mě napadlo, že tento materiál musí být shromážděn, vydán na CD a zpřístupněn publiku. (...) Najednou jsem měl rozpracovány dva opravdu silné projekty."* Oba – trojalbum *Supersilent 1-3* a *Electric* Arne Nordheima – vyšly ve stejný den – 12. ledna 1998. O měsíc později je následovalo album rockových Chocolate Overdose *Whatever*, jehož vydání Kristofferesenovi nabídla jeho živitelka Grappa – prý se pro Rune Grammofon lépe hodí. *„Dostal jsem naivní nápad, že by bylo skvělé mít na stejném labelu Arne Nordheima a rockovou kapelu."*

Již od začátku se o výtvarnou stránku věci staral výtvarník Kim Hiørthoy (viz s. 13), jehož obaly pro skupinu Motorpsycho Kristoffersen obdivoval. Jeho minimalistické návrhy na rozkládacích digipacích časem získaly na jednotnosti (bílý rámeček, jednotný font) a daly produkci Rune Grammofonu na první pohled rozpoznatelnou podobu, díky níž máme i při samotném poslechu hud-





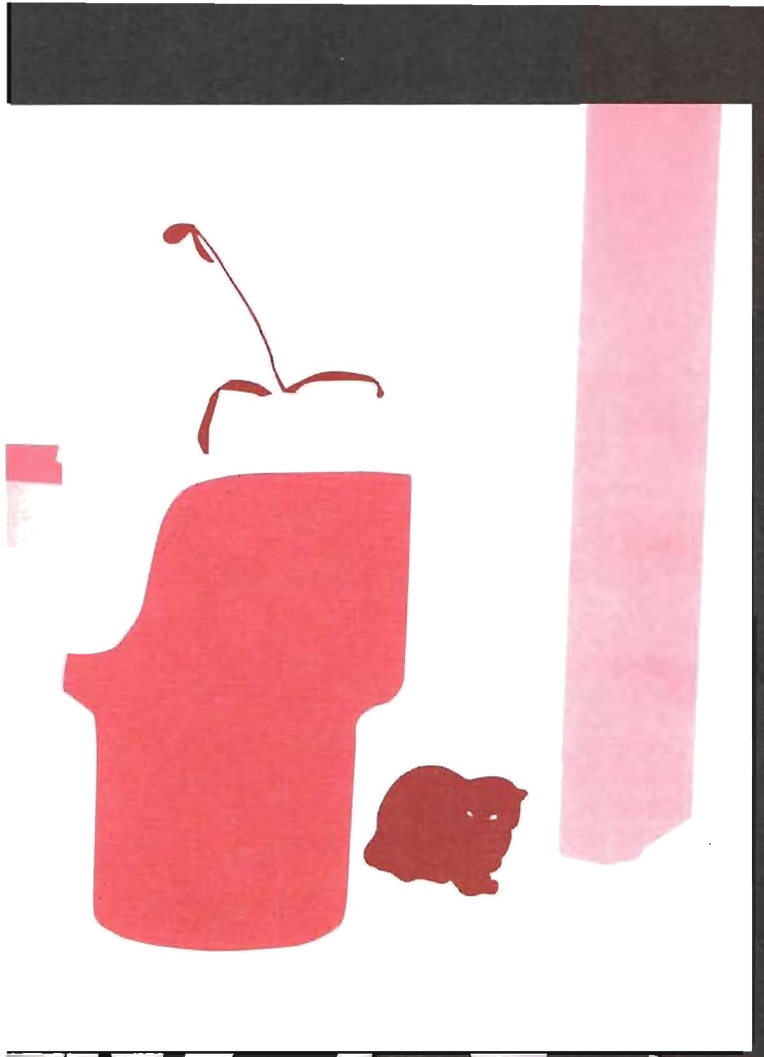
by dojem silné provázanosti a vědomí společného cíle všech vydávaných umělců, přestože jejich zvuková východiska jsou leckdy velmi odlišná.

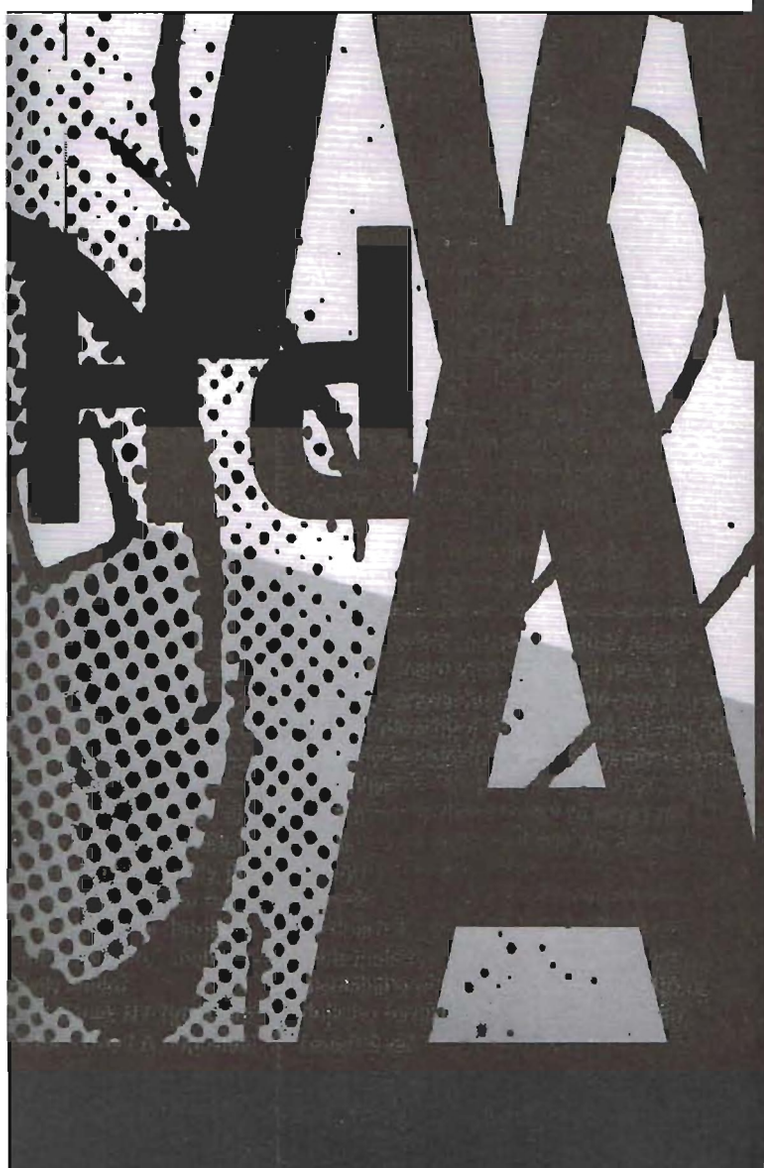
Kolem nové značky se totiž brzy shromáždila značná část nastupující generace norských hudebních experimentátorů. Kromě již zmíněných Supersilent, podtrhujících neortodoxní freejazzovou rozevlátost elektronickými zvuky a možnostmi samplingu v reálném čase to byla naivistická dívčí čtveřice Spunk, obrábějící své rozvrzané popěvky rovněž živým samplováním, či melodické laptopové duo Information. Z již zavedenějších umělců se vydání svých nahrávek dočkal posmutněle minimalistický laptopista Biosphere a finský jazzový veterán, kytarista Raoul Björkenheim, jehož surf rockem kořeněná hra si v ničem nezadá s divokostí a pestrostí elektrického „postjazzu" Supersilent. Dochází samozřejmě k nejrůznějším fúzím a odbočkám: polovina Supersilent je členy stylově příbuzných (ale o poznání tradičnějších) Food, členové Supersilent, Spunk či Information vydávají sólová alba, Biosphere a Deathprod jsou podepsáni pod albem remixů Arne Nordheima (*Nordheim Transformed*) atd. Celou produkci vydavatelství by šlo rozdělit do tří kategorií: 1. elektronická (převážně laptopová), 2. plus minus jazzová (většinou s live elektronikou) a 3. – ehm – stylově nezařaditelná. Sem kromě Spunk patří například svérázný easy listening v podání orchestru Jona el Grande, jehož recenzi přinášíme v tomto čísle.

Rune Kristoffersen byl na vedení svého labelu až donedávna sám a vydavatelská činnost je mu především koníčkem; stále je totiž zaměstnán u Grappy. Jejímu majiteli, Helge Westbyeovi, Kristoffersenovo hobby nevadí, neboť je spoluvlastníkem Rune Grammofonu. Role šéfa a jeho pomocníka si tak oba pánové občas prohazují.

Každého z alb vydaných na značce Rune Grammofon a v posledních čtyřech letech distribuovaných ECM (v Čechách 2HP) se prodá tisíc až osm tisíc kusů. Nejúspěšnějšími položkami Runeho katalogu jsou Supersilent a již zmiňované *Nordheim Transformed*. Výrobní náklady jednotlivých alb se odvíjejí od technické náročnosti přípravy. Mnohdy umělec dodá již hotový master (to se týká především laptopistů, jimž je nástroj zároveň studiem) a vydavatelství zajišťuje pouze postprodukci, jindy se Rune Kristoffersen nebo Helge Sten v roli producentů účastní samotného nahrávání (Scorch Trio, Jono el Grande). Jediným z Rune Grammofon, kdo nenese žádný finanční risk, je podle vlastních slov Kim Hiørthoy placený od návrhu. A před nedávnem na půl úvazku přijatý asistent. Mimochodem, jak Hiørthoy tak Kristoffersen se rovněž zabývají hudbou – oba laptopovou. První z nich pod svým jménem, druhý pod hlavičkou Monolight. Jeho skvělé album *Free Music* bylo prvním od Rune Grammofonu, které jsme v HIS VOICE recenzovali (3/02).

Co se týče postavení vydavatelství na norské scéně: v jeho katalogu nalezneme dvě kompilace. Jak první z nich, *Love Comes Shining Over The Mountains*, tak i novinková *Money Will Ruin Everything* mapuje nejen činnost skupin a hudebníků vydávaných samotným Kristoffersenem, ale i těch, kteří jsou stylově blízcí a spolupodílejí se na specifickém hudebním profilu současného Norska.





# Kim Hiørthoy

## Audiovizuální muž

Jméno třicetiletého rodáka z norského Trondheimu bylo doposud skloňováno takřka výhradně v souvislosti s grafickými pracemi pro label Rune Grammofon (případně nápaditá trika na zakázku britského časopisu The Wire), neméně pozornosti si však zaslouží i jeho srovnatelně zajímavá tvorba hudební. Kimovy intimní elektronické hrátky shrnuté prozatím na deskách *Hei* (2000, Smalltown Supersound) a *Melke* (2002, tamtéž) jej pasují do role lehce podivínského eklektika s přesvědčivým citem pro nezvyklé zvukové kombinace.

[Hynek Dedecius]

**Kim-grafik**

Se zakázkami v oblasti grafického designu se Hiørthoy potýkal již během studia na trondheimské akademii umění v první polovině 90. let (během něhož si na rok odskočil do New Yorku nabrat vědomosti ze světa filmu) a žije z nich dodnes. Pravda, teď asi lépe, protože jeho hvězda momentálně září zdaleka nejjasněji a navíc z drahého Osla přesídlil do kolébky evropského kulturního podhoubí – Berlína. Zlom v jeho kariéře přišel roku 1998, kdy se stal dvorním návrhářem labelu Rune Grammofon: „*Tu práci jsem dostal přes Helgeho Stena, který je jednak mým dobrým kamarádem a jednak jedním ze čtyř členů skupiny Supersilent, jež hrála v začátcích Rune Grammofon významnou roli. Představil mě Runemu a já si s ním sednul, společně jsme dali dohromady celkovou strategii a pustili se do práce.*" Kimovy minimalistické obaly se staly neoddělitelnou součástí produkce značky, jež se tak zařadila mezi vizuálně „uniformní" (a tedy kompaktní) vydavatelství, podobně jako např. britský Touch patří fotografiím Jona Wozencrofta. Hiørthoy v naší e-mailové rozpravě s úctou zmiňuje vliv kolegů Reida Milese (Blue Note) či Bena Druryho (Mo'Wax), mne však zajímala spíše praktická stránka věci – zda prvotní idea na vizuální zpracování obalu vychází přímo z poslechu dané nahrávky: „*Někdy tu hudbu poslouchám a někdy ne. Důležitější je mnohdy název desky, protože právě ten a jméno umělce budou grafickou podobu spoluutvářet – těchto prvků si lidé všimnou nejdříve, samotná hudba přichází až poté.*" Vedle RG má Kim na svědomí většinu obalů rockové kapely Motorpsycho, několik pro label Smalltown Supersound, dva pro londýnskou značku Vertical Form a jeden pro Leaf Label. Vytvořil též řadu knižních přebalů, plakátů a pár knížek pro děti. V roce 2000 mu berlínské nakladatelství Die Gestalten Verlag vydalo knihu *Tree Weekend*, která obsahuje většinu jeho starších prací. Takřka kompletní sadu návrhů pro RG shrnuje aktuální výroční publikace *Money Will Ruin Everything*.

**Kim-hudebník**

Hiorthoyova hudební dráha nabrala obrátek v roce 2000, kdy sepsal smlouvu (na nahrávky, ne obaly) s labelem Smalltown Supersound (jenž nyní oslavuje deset let existence) a vydal debutové album *Hei*. Na něm i na druhé desce s názvem *Melke* prezentovaná elektroakustická směs s drobnými samply, ozvuky field recordings a celkovým lo-fi nádechem odkazuje na „rošťáckou" svobodomyslnost Aphex Twina i kvazi-živou preciznost projektů typu Four Tet a naznačuje, že se autor snaží především dotknout posluchačova cítění: „*Každá hudba staví na emocích. Podobně je na tom film, literatura i výtvarné umění, nicméně tyto disciplíny disponují mnohem širším potenciálem k přenosu konkrétních myšlenek. V hudbě podle mne teorie a úvahy nemají místo.*" Kimova komunikace na úrovni pocitů neprobíhá nijak okatě, skladby často působí velmi osobně až uzavřeně a díky této nenápadnosti spoluúčast naslouchajícímu nijak nevnucují. Používaný zvukový rejstřík nedává prostor agresivním prvkům a i místy poněkud posmutnělé nálady jsou sestaveny z jemných nerušivých součástek. Paralely s ostatní severskou tvorbou se však hledají jen těžko – ostatně, Kim myšlenku svébytnosti nové norské vlny popírá: „*Norská hudební scéna je mnohem roztříštěnější, než se zdá při pohledu zvenku, a to, že se nyní na mezinárodním poli tolik uplatňuje, mi ani pořádně nejde do hlavy. Mám pocit, že stejně zajímavá muzika vzniká i na mnoha dalších místech, jen se o ní tolik nepíše. Pro uměleckou tvorbu je důležité být schopen se soustředit na věci, které děláš, bez toho, aby ses zabýval tím, jaké ohlasy vyvoláváš. Medializace jen rozptyluje a může umělce svést na scestí. A klasifikovat hudbu podle národnosti mi připadá hloupé.*" Hiørthoy krajany nezmiňuje ani při výčtu svých vzorů. V hudební branži jej prý ovlivnili zejména John Zorn, Arto Lindsay, DJ Krush, house počátku 90. let anebo Boredoms, mezi své velké oblíbence ovšem řadí i Ivu Bittovou: „*Něco v její hudbě mě uvnitř zasahuje tak, jak to nedokáže téměř žádný jiný hudebník. Poprvé jsem ji spatřil ve fantastickém filmu Nicholase Humberta a Wernera Penzela o Fredu Frithovi, který se jmenoval Step Across The Border. Zpívá v něm společně s Pavlem Fajtem píseň Morning Song. Od té doby si její desky často pouštím a jsem jejím velkým fanouškem.*"

**Dvojí Kim**

Hiorthoy v současnosti působí takřka vyrovnaně na obou frontách. Minulý rok absolvoval celou řadu živých vystoupení (mj. na barcelonském Sónaru, kde v rámci experimentálnější denní sekce dokázal jako jeden z mála naslouchající dav opravdu rozproudit) a zdá se, že hudební tvorba se pro něho stává stále důležitější: „*Hudba je pro mě mnohem osobnější v tom smyslu, že ji neskládám pro nikoho jiného, nejsem za tu práci placený a odpadá tu ona nutnost ‚schválení' ze strany někoho jiného. Práce grafika znamená – ve větší či menší míře – vždy profesionální úsilí. Je tu zákazník, který vám uloží určitý úkol, jehož vypracování se mu nakonec musí zamlouvat. A vy za to pak dostanete zaplaceno.*" Jak je to ale s propojením jeho obou tváří? „*Předpokládám, že by se nějaké styčné body najít mohly, ale já na nich vědomě nepracuji ani je nehledám. Zjednodušeně řečeno, tím, že se věnuji jednomu si v podstatě dávám přestávku od druhého. A ještě jedna věc. Nevím přesně, jak to dobře vyjádřit, ale tím, že sám sebe považuji především za grafika, se mi mnohem snáze skládá muzika.*" Nezbývá než dodat výsledek analýzy: oba Kimové vykazují jedinečnou hravost, náklonnost k pozitivnímu nahlížení světa, stopy obdivu k dětské nevinnosti a nebojácnou chuť všelicos vyzkoušet.

Kimův kalendář: Právě vydává tři nová ep: *Live Shet* (výhradně živé nahrávky), *For The Ladies* (výhradně field recordings) a *Hopeness* (regulérní skladby). Vedle dalších obalů pro RG a Smalltown Supersound (www.smalltownsupersound.com) připravuje klip projektu Susanna and Her Magical Band a uvažuje i o podílu na DVD skupiny Supersilent. Na květen chystá v Londýně výstavu kreseb.

**Ačkoli i u nás dobře zavedení islandští arci-tesklivci dnes již v podstatě představují prvoligové mužstvo, stále ještě nacházejí vůli, čas a energii na rozmanité vedlejší projekty, prostřednictvím kterých podnikají zajímavé výlety do „sousedních" oblastí.**

## Cenosběrači

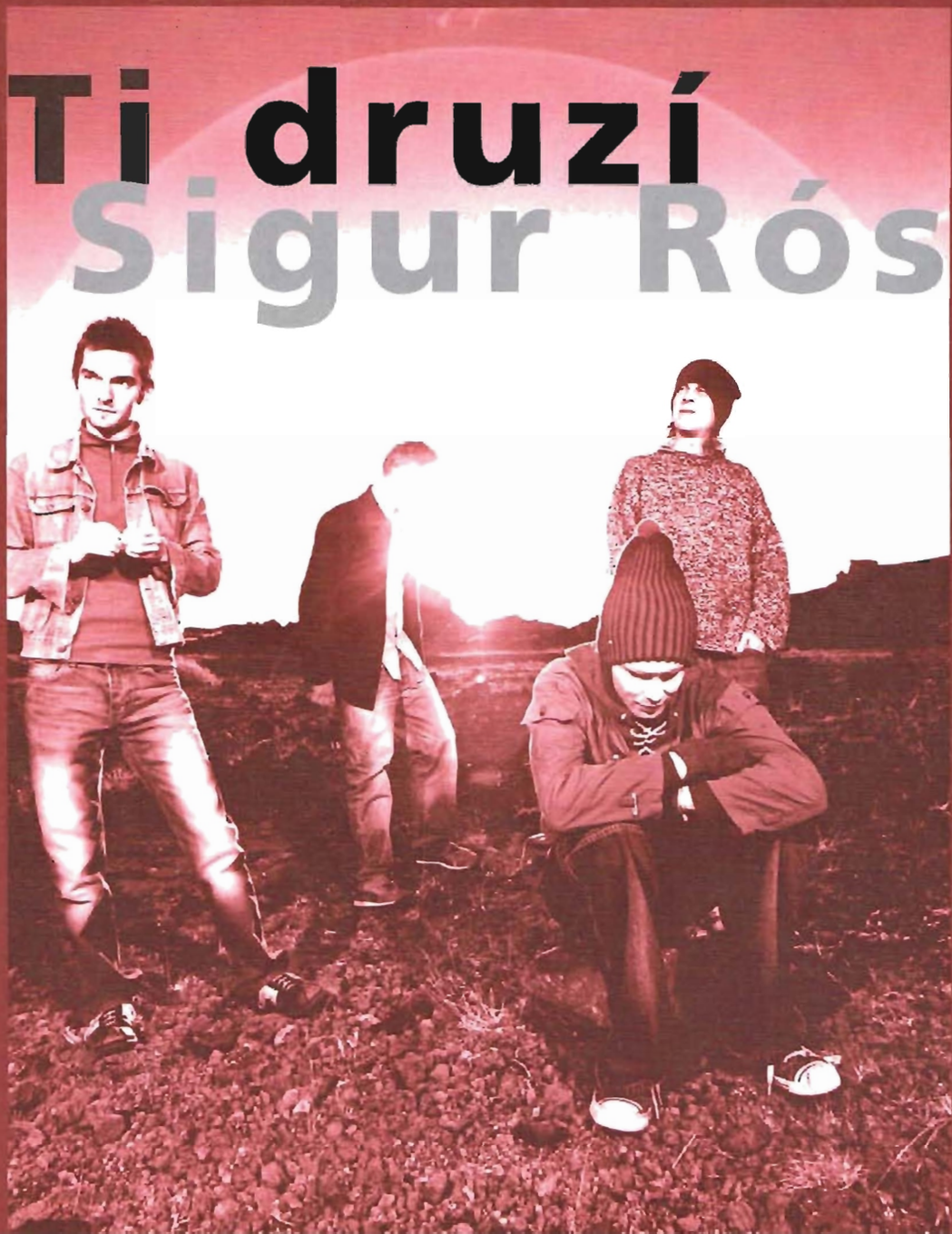
[Hynek Dedecius]

Nazvat čtveřici Sigur Rós v domácím kontextu notoricky známou kapelou by asi nebylo zcela adekvátní a proto si v úvodu připomeňme několik základních faktů. Pro skupinu, jejíž prvopočátky sahají do Reykjavíku roku 1994, byl klíčový rok 2000, kdy její hudba prostřednictvím britské značky FatCat opustila rodný ostrov. Jednalo se o druhé album *Agaetis Byrjun* (v překladu Nový začátek), jež oproti ambientnějšímu, temnějšímu a stylově rozháranějšímu debutu *Von* (který dostal i remixovou podobu s názvem *Von Brygdi*) nabídlo jednolitou kolekci působivých melancholických post-rockových balad ozdobených jímavým „dívčím" zpěvem Jona Thora Birgissona ve vlastním „pajazyce" (Hopelandish). Nezvyklý hudební projev a špetka severského tajemna si rázem získaly srdce mnohých recenzentů a následně i samotných posluchačů a Sigur Rós vyrostli v opravdovou veličinu. Zanedlouho živě obšťastnili návštěvníky pražského Paláce Akropolis a dokonce si zvládli podmanit i publikum americké. Koncem roku 2002 pak přišli s napjatě očekávaným albem *( )* (FatCat), jehož osm dlouhých nepojmenovaných dílů dále prohloubilo pocitovost, táhlost a utrápenost *Agaetis Byrjun*. Ačkoli se na něm Sigur Rós nikterak nezpronevěřili svým vizím v zájmu líbivosti, jak bývá u nenadálým úspěchem obdařených spolků takřka pravidlem, významně boduje i ve spíše komerčněji orientovaných anketách: bylo nominováno na cenu Grammy v kategorii alternativní album roku a video k úvodní písni desky (*Untitled 1*) získalo cenu MTV Europe za nejlepší klip. Tuto pochmurnou podívanou, v níž si děti s plynovými maskami hrají na hřišti pokrytém černým sněhem, má na svědomí Floria Sigismondi (ke shlédnutí na www.sigur-ros.com).

## Filmomilci

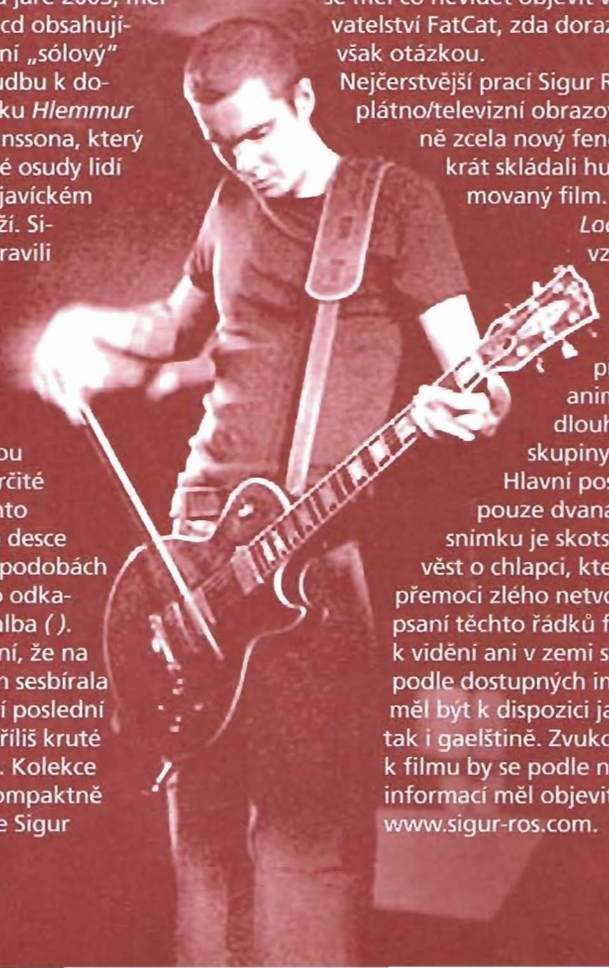
U pohyblivých obrázků zůstaneme, poněvadž Sigur Rós se stále vehementněji zabývají filmovou hudbou a právě na tomto poli se odehrává nejvíce jejich „bočních" aktivit. Skutečnosti, že se tvorba skupiny vyznačuje nezpochybnitelnou dávkou cinematičnosti, využili v roce 2000 producenti Fridrikssonova intimního snímku *Englar Alheimsis* (u nás jako Andělé všehomíra). Sigur Rós do něho přispěli dvěma v té době již hotovými předělávkami letitých islandských motivů (poprvé zvěčněnou tradiční ukolébavkou a zpracováním rádiové varhanní „znělky" oznamující zprávy o úmrtích a pohřbech), které nijak výrazně nevybočují z jejich obvyklé produkce. Co je však podstatnější, dostali se do kontaktu se slavným krajanem Hilmarem Örnem Hilmarssonem, producentem a autorem hudby k tomuto a dalším více než dvěma desítkám filmů.

V případě *Englar Alheimsis* byla účast Sigur Rós v podstatě pasivní, u projektu *Odin's Raven Music* (2002) se ovšem už jednalo o spolupráci mnohem více semknutou. Ke kapele a Hilmarssonovi se připojil ještě padesátiletý rybář Steindór Andersen, mistr tradičního islandského epického zpěvu „rímur", jehož kořeny sahají až do vikingských dob. Tento muž je na islandské půdě symbolem snahy o obrození této již polozapomenuté formy



lidové slovesnosti, čemuž teď prostřednictvím projektu *Odin's Raven Music* – tj. série živých provedení skladby (premiéra proběhla v londýnské Barbican Concert Hall za účasti uskupení London Sinfonietta a členů The Sixteen Choir) – napomohli i Sigur Rós, z jejichž strany to byl prozatím nejvýraznější krok vstříc islandským národním tradicím. *Odin's Raven Music* sestává z osmi částí, přičemž hlavní „slovo" přirozeně patří Hilmarssonovým symfonickým aranžím. Sigur Rós do nanejvýš působivých dramatických kusů vstupují výrazněji jen dvakrát (když nepočítáme Jónsiho duet se Steindórem ve čtvrté kapitole), zato však s opravdovou dunivou vervou (hrají mimo jiné na tzv. stone marimba, hudební nástroj čítající 54 kamenů). Jejich práce s gradací do celku vnáší moderní prvek, jenž však náladu díla (která není zrovinka veselá) jen zajímavě prohlubuje a s klasickou složkou koexistuje v nerušivé symbióze.

Kdo zastihl Sigur Rós během evropsko-amerického turné na jaře 2003, měl možnost se zmocnit cd obsahujícího jejich vůbec první „sólový" soundtrack. Jde o hudbu k dokumentárnímu snímku *Hlemmur* režiséra Olafura Sveinssona, který zachycuje neradostné osudy lidí přežívajících na reykjavíckém autobusovém nádraží. Sigur Rós k němu připravili celkem devatenáct skladeb, které by mohly být věrněji definovány spíše jako krátké (jen málokterý kus přesáhne dvouminutovou hranici) variace na určité téma. Některé z těchto motivů jsou navíc na desce zařazeny v několika podobách a pár jich také přímo odkazuje na momenty z alba ( ). Kdesi zmíněné tvrzení, že na *Hlemmur* skupina jen sesbírala odpadky z nahrávání poslední řadovky, je však až příliš kruté a nepravděpodobné. Kolekce totiž působí velmi kompaktně a svěže a představuje Sigur Rós z poněkud jiného úhlu: místo rockového ansámblu tu přebírá hlavní úlohu elektronika a zpracování takříkajíc ‚od stolu'. Na minimum okřesané skladby zavání lehce zdrženlivým experimentováním se softwarem a různými filtry a vypadá to, jakoby si skupina nanečisto zkoušela nové metody a technologie, které pak třebas více využije u další regulérní nahrávky. Některé kusy (např. track 7) dokonce se zažitým zvukem Sigur Rós nemají společného téměř vůbec nic a spíše se přibližují tvorbě krajanů Múm. Zanecháme-li však pitvání struktur a zaměříme-li se na výsledný dojem z nahrávky, nelze než lichotit. Ačkoli jsem prozatím neměl možnost shlédnout samotný dokument, prostřednictvím hudby se o něm myslím dozvídám hodně. Sálá z ní trápení, smutek, odevzdanost, ale také soucit, chvilky radosti a náznaky svítající naděje – režisér by zřejmě těžko hledal věrohodnější a dojemnější zvukový doprovod. *Hlemmur* soundtrack by se měl co nevidět objevit v katalogu vydavatelství FatCat, zda dorazí až k nám je však otázkou.



Nejčerstvější prací Sigur Rós pro stříbrné plátno/televizní obrazovku je opět pro ně zcela nový fenomén – tentokrát skládali hudbu pro animovaný film. Jmenuje se *The Loch Ness Kelpie*, vznikl v produkci společnosti Red Kite Film a natočil ho přední britský animátor a také dlouholetý fanoušek skupiny Iain Gardner. Hlavní postavou tohoto pouze dvanáctiminutového snímku je skotská lidová pověst o chlapci, který se odhodlá přemoci zlého netvora. V době psaní těchto řádků film ještě nebyl k vidění ani v zemi svého vzniku, podle dostupných informací by však měl být k dispozici jak v angličtině tak i gaelštině. Zvukový doprovod k filmu by se podle neoficiálních informací měl objevit na stránkách www.sigur-ros.com.

## Tancechtivci

14. října měl v newyorské Brooklyn Academy of Music premiéru nejnovější projekt Merce Cunningham Dance Company s názvem *Split Sides*. Dnes již 84 letý choreograf Merce Cunningham, jenž spolupracoval mimo jiné s Andy Warholem, Johnem Cagem nebo Robertem Rauschenbergem, patří mezi nejvýznamnější osobnosti moderního tance a jeho Dance Company právě oslavila padesáté výročí, což bylo patrně podnětem k ozdobení premiéry dvěma zvučnými hudebními tělesy: vedle Sigur Rós se v New Yorku představili také britští Radiohead. Nešlo však o společný „koncert". Radiohead vyzbrojení výhradně elektronikou obstarali hudební kulisu pro první část představení a zhruba dvacetiminutová chvíle Sigur Rós a jejich "minimalistické ukolébavkové hudby" přišla až poté. Podle internetových zdrojů se jednalo o improvizované kusy, které slyšeli na místě poprvé i samotní tanečníci. Jelikož však není možné, aby byly obě skupiny u všech dalších představení, reprízy *Split Sides* doprovází částečně nahraný materiál a částečně najatí hudebníci-náhradníci. Začátkem prosince nicméně Sigur Rós živě doprovodili několik po sobě jdoucích představení *Split Sides* v pařížském Théâtre de la Ville.

## Agaetis Byrjun

Islandští Sigur Rós patří k hudebním zjevům, které obvykle sklízejí extrémní reakce: jedna část obecenstva jejich „kouzlu" naprosto podlehne a nemá daleko ke slepé adoraci a druhá je naopak nemůže ani vystát. Účastí na výše zmíněných (a dalších) vedlejších projektech se nám nabízí možnost produkci skupiny pozorovat i z jiných úhlů a přinejmenším tak zmírnit krajní náhledy ve prospěch střízlivějšího hodnocení. Kapela samotná uplatněním kreativity v odlišném kontextu získává novou perspektivu a cenné zkušenosti a v jistém smyslu vylézá ze své uměle stvořené ulity, což je pro její další vývoj určitě velké pozitivum. Jen vyčkejme, zda a jakým způsobem se tyto experimenty projeví na jejich příštím albu.

# HALEKÁNÍ PROTI HLADOVÉMU VLKU

## Mladí Sámové se snaží znovu oživit ducha jojku

[Lutz Lesle / přeložil Matěj Kratochvíl]

**„Jojken är tankarnas tillflykt" – Jojk je útočištěm myšlenek. Paulus Utsi**

*„Jojk se dotýká toho nejniternějšího ze sámské kultury. Výraz jojku je zdánlivě prostý, v tom je něco z jeho velikosti. Zároveň ale mohou jednotlivé jojkové nápěvy obsáhnout zkušenosti mnoha generací – velké se tak zrcadlí v malém."*

Tak začíná švédská kniha *Om jojk* (O jojku). Slovníkové objasnění termínu nepovažují její autoři za nezbytné. Mohou se totiž spolehnout na to, že jejich čtenáři vědí, o čem je řeč. Ačkoliv je z Malmö do Laponska stejně daleko jako třeba z Kodaně do Milána, leží Sameland – oblast, v níž žijí „jojkující" Laponci, kteří si sami říkají *Sameh* (Sámové) a své vlasti *Sápmi* – z více jak dvou třetin na norském a švédském území. Zbytek se dělí mezi sever Finska a ruský poloostrov Kola mezi Barentsovým a Bílým mořem.[1]

Obrazy pastevců sobů s vousy jako strniště, kteří se toulají Norskem a jejichž hlavy vyčnívají z lesa kývajícího se paroží sobího stáda, zná ve Skandinávii každý školák. Rozsáhlou dokumentaci původních nahrávek jojků, kterou pořídil v padesátých letech švédský rozhlas, lze najít ve většině švédských i finských městských knihoven. Od té doby, co se v obchodech s hudbou v kolonce folklor, jazz nebo world music objevují desky sámské zpěvačky Mari Boine Persen, tuší i posluchači v ostatních zemích, že „sámský způsob zpěvu" je součástí archaické kmenové kultury a že „patří k tomu nejpůvodnějšímu, co lze dnes ještě na evropském kontinentu nalézt."

Sámové jsou nejstarší etnickou skupinou Skandinávie, která byla vytlačena do polární oblasti: je to národ nomádských lovců, rybářů a pastevců sobů, jejichž předchůdci přišli na konci mladší doby kamenné ze severní Asie přes arktickou tundru a oblast lesů na severu Evropy a přijali jazyk ugrofinských skupin. Po tisíciletí si uchovali velice osobitý způsob hlasového projevu, pro nějž se vytvořila v sámských dialektech speciální terminologie. Slovesa *juoi'gat* příp. *juoikat* – od toho je odvozené podstatné jméno *juoigos* nebo *juoigos* (to si švédština přetvořila v *jojk*) – označuje celou „jojkovou situaci", tedy zpěv a řeč těla. Pro melodii proti tomu používají Sámové jazykové skupiny Lule slovo *vuolle*, jižní Sámové *vuolie*, severní Sámové *luohti* a Sámové jazykové skupiny Skolt *leu'dd* (příbuzné germánskému *leod*, což znamená píseň).

V životním a ročním cyklu Sámů jsou jojkové nápěvy pevně zakořeněny. V novější době se dotýkají především dvou oblastí života: kočovného pastevectví v horské oblasti *Fjäll*, v lesích a tundrách, včetně práce se zvířaty, a společenských okruhů *Sippe* (rodiny) a *Sita* (sámsky *sii'da*). To je systém sousedských pracovních společenství, která umožňují přežití sámské společnosti v extrémních klimatických podmínkách polárních oblastí. Pořádají trhy, na saních tažených soby jezdí napříč zemí, aby si hledali manželky, domlouvali sňatky, pořádali rodinné oslavy a pochovávali mrtvé – při tom je množství příležitostí k zpěvům svatebním, žertovným, satirickým, pijáckým, k jojkům epického charakteru či nářkům nad mrtvými.

Otázku po podstatě jojku, jehož rituální původ potvrzují dávné cestovní zprávy, by snad měli zodpovědět Sámové, kteří toto umění ještě ovládají.[2] Spisovatel Johan Turi v roce 1913 řekl, že jojk je „umění vzpomínat si na jiné lidi". Jako takový musí za pomoci výrazových prostředků tradiční hudební poetiky vystihnout (napodobit) podstatu člověka, zvířete nebo krajiny, které se *Jojkar* dovolává, nebo k níž směřuje svůj zpěv. Podobně jako *Trummesang* (bubnový zpěv) Inuitů byl také jojk médiem navázání kontaktu s mrtvými. Ostatně, člověk nebyl považován za mrtvého, dokud žil ve vzpomínkách.

Sámský literát Nils-Aslak Valkeapää říká o zpěvech svého národa: *„Jojk není jen hudba. Jeho funkce jsou mnohem obsáhlejší. Je nástrojem společenského kontaktu. Pomáhá uklidňovat soby, zastrašovat vlky. Nikdy nešlo o to, prezentovat jojk jako umění. To předpokládá existenci publika. Jojk se používá k volání na přátele. Dokonce i na nepřátele. Na zem a krajinu. Zvířata. Jojk byl také krokem do jiného světa. To z něj dělá záležitost náboženství. A technická stránka jojku? Když jej srovnáte se západní hudbou, je hned zřejmé, že se jedná o dva rozdílné jazyky."*

Jojkování je spontánní způsob zpěvu, který se odlišuje od všech evropských stylů – i od toho, co Švédi nazývají *den nordiska vissång*: *„sámský jojk, stručně řečeno, disponuje podstatně širšími výrazovými možnostmi než jiné severské vokální styly. K pochopení stačí se jen pokusit jojk napodobit. V běžném zpěvu se nevyskytují prvky jako změny hlasu, přechody mezi mluvenou řečí a zpěvem a různá nasazení tónu, což je pro jojk charakteristické a nemožné napodobit bez dlouhého cvičení."* Etnomuzikolog Gunnar Ternhag zdůrazňuje ještě jeden zásadní rozdíl: *„píseň člověk zpívá tak, jak se ji naučil z not nebo podle poslechu. Jojk poskytuje zpěvákovi podstatně větší svobodu. V daném rámci může vytvářet něco nového."*

Mari Boine

Základními stavebními kameny jojku jsou výrazné melodicko-rytmické formule nebo motivy, které vystihují podstatné rysy tématu. Ty jsou základem více či méně volné improvizace. Pauzy, které si *Jojkar* dopřává k nadechnutí zdůrazňují bezkadenční formu,

postavenou na volném řazení částí. Více či méně opakované a v různé míře variované melodické úseky mohou posloužit ke znázornění chůze medvěda nebo člověka, skoky sobího mláděte nebo veverky. Zvukomalbou mohou znázornit panoráma hor, kymácející se paroží stáda sobů nebo vodní hladinu zčeřenou větrem. Melodie mohou napodobit zvuky zvířat, zpěv ptáků, přírodní zvuky nebo třeba hluk motoru. Stále ještě neprobádanou kapitolu představují symbolické významy jednotlivých melodických formulí, které jsou nebo byly známy jen členům určitých skupin. Výraznými znaky jojku jsou ostré (glotální) nasazení a uzavřený tón. S napjatými rty vytváří *jojkar* nejrůznější zvukové efekty, klouzavé tóny a melodie podobné jódlování, které vytváří další melodickou vrstvu připomínající flažolety. Pro zesílení efektu, pro vyvolání komického nebo naopak strašidelného dojmu, přechází zpěvák jojku mezi hlavovým a břišním rejstříkem. Charakter jojku určují také glisanda, přírazy, zvýšené tóny, vibráta a tremola. Podle toho, jak se zpěvák se svým tématem identifikuje, tlačí svůj hlas do vyšších poloh. Že se takovýto způsob zpěvu vzpírá písemné fixaci, je pochopitelné. *„Jojk není stvořen k životu na notových linkách a hudební terminologie nestačí na to, aby vysvětlila jeho zvukový průběh."*

Ačkoliv jojk mezi Sámy v jižnějších oblastech (Hedmark v Norsku, Häjerdalen a Dalarna ve Švédsku) téměř zmizel, probouzí se v poslední době nový zájem o toto umění předků. Protože většina lidí sámského původu žije dnes ve městech, odtržena od tradičního způsobu života, vydávají se mladí zpěváci a hudebníci hledat staré „nositele tradic", aby se od nich o umění jojku naučili dříve, než bude pozdě.

(1) Počet Sámů se dnes pohybuje mezi 35 000 a 60 000 podle toho, zda je kritériem řeč, způsob života (pěstování sobů), původ nebo pasivní znalost jazyka. Největší skupina, asi dvě třetiny, žije v Norsku, nejmenší v Rusku.

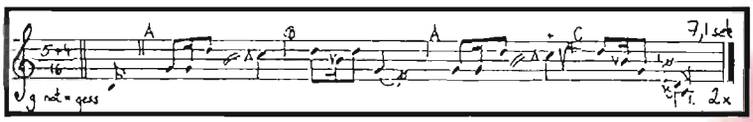
(2) Obsáhlé dílo Johanna Schefferuse (Frankfurt 1673) přináší zprávy o medvědích obřadech a technikách šamanů. Je ironií, že první zprávy o magických zpěvech Sámů a jejich animistickém náboženství, které podali křesťanští misionáři, vedly k tomu, že tyto obřady a jojky byly prohlášeny za ďábelské. S christianizací Laponska a vymýcením bubnové magie zmizel tradiční buben Nåidů (šamanů). V izolovaných oblastech horských pastvin si však pastevci jojky zakázat nenechali.

*Citáty pocházejí z knihy Rolf Kjellström/ Gunnar Ternhag/ Håkan Rydving: Om jojk. Hedemora 1988.*

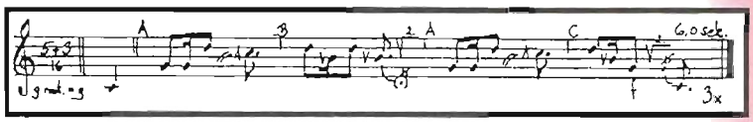
DISKOGRAFIE

Matts Arnberg/ Israel Ruong/ Håkan Unsgaard: Jojk. En presentation av samisk folkmusik; Sveriges Radio Förlag
Mari Boine: Eight Seasons; Universal Music
Mari Boine: Eagle Brothers; Polygram
Mari Boine: Gula Gula; Real World
Ailu Gaup & Nils-Aslak Valkeapää: Sápmi, vuoi Sápmi!; Indigenous Records
Chant et Poésies des Sames; Orstom Selaf

Sám Per Hœtta (1912–67), jehož repertoár studoval Nor Ola Graff v roce 1985, jojkoval mimo jiné vlka (v chápání Sámů se nejojkuje o něčem či někom, ale něco či někdo, pozn. překl.). Jeho jojk má dvě fáze, které představují dvě podoby vystrašeného zvířete.



Per Hœtta: To je, jako by na něco čekal. Je hladový, hladový je. Chce naplnit svůj žaludek a donekonečna se žene pustou Viddou. Když pak dojde k útoku slyšíme jiný zvuk:



## Jojk o vlku

Voi, voi, voi,
La, la, laa
Lu, lu, luu
Huo, huo, huo
Tak zpívá,
Když je sytý
Huoo, huoo, huoo,
Vuooaa, vuooaa, vuooaa,
Tak zpívá,
Když žere soba.
A když má ještě čas,
Začne výt:
uooaa, uooaa, uooaa.
Když přestane výt,
Odběhne do lesa a do močálu bez stromů.

(zpíváno v sámském dialektu Tunturi)

# Rozhlasové experimenty Michala Rataje

[Tereza Havelková]

**Mohl bys na začátek vyjasnit pojmy? Co jsou to „ars acustica" a „radiofonie", a co mají společného s oblastí současné tvorby, které se říká „soundart"? A jak do toho všeho zapadá „elektronická" a „elektroakustická" hudba?**

To je přesně typ otázky, která by mohla být námětem celé série knih. Obecně se jedná o sérii pojmů (ještě připočtěme např. ars sonora, electronic art, multimedia, sonic art...), které jsou dnes ve svých významech dost neustálené – v Česku pak navíc proto, že prakticky neexistuje něco, čemu by bylo možné říkat „scéna". Celá tato oblast je i ve světě nesmírně živá a dynamická, o čemž nakonec tato mnohost pojmů vypovídá. Pokud bychom se ale přidrželi několika málo definic, o které se různí teoretici v poslední době pokusili (např. Helga de la Motte), pak je „soundart" jakýmsi zastřešujícím slovem pro širokou oblast průniku mnoha uměleckých disciplin, v nichž jednu z klíčových rolí hraje právě zvuk v té nejobecněji myslitelné podobě a v širokém kontextu architektonickém, výtvarném, technologickém atd.
Označení „ars acustica" a „radiofonická tvorba" pak míří především do oblasti rozhlasové tvorby, která jde napříč ustálenými tradičními žánry a svými – řekněme kompozičními – prostředky se velmi často blíží kompozičnímu myšlení v tradičním „hudebním" slova smyslu. Radiofonický nebo ars-akustický projekt zkrátka pracuje se slovem, hudbou a všemi myslitelnými zvuky a ruchy obdobným způsobem jako skladatel s hudebními nástroji a notovou strukturou.
A odtud je už velmi blízko k elektronické, resp. elektroakustické hudbě – vždyť co dělali první francouzští skladatelé tzv. musique concrète? Nahrávali vše, co jim přišlo pod ruku a tvořili jakési „akustické struktury". V neposlední řadě potom samozřejmě nové digitální (elektronické) technologie v mnohém proměnily a proměňují nejen způsoby takové kompoziční práce, ale i její sluchové vnímání posluchačem. Prostě slyšíme a často už neumíme poslouchat jinak než digitálně...

**Michal Rataj (1975) je nejen skladatel, ale také muzikolog a rozhlasový dramaturg. Když o hudbě mluví, je zřejmé, že ji nejen vytváří, ale že o ní i hodně čte a teoreticky přemýšlí. Svou představu o tom, jak by se soudobá hudba měla provozovat, realizuje v občanském sdružení S.H.O.C.K. (Soudobá hudba otevřená celé kultuře), v Českém rozhlase zase vytváří prostor pro hudbu svých generačních vrstevníků. Ovšem ne pro hudbu ledajakou. Tomu, co je v „jeho" PremEdici Radioateliéru ke slyšení, se dá říkat různě – ars acoustica, radiofonie, soundart... každopádně však jde o zvuky, které vznikají s vydatnou pomocí jedniček a nul.**

**V Českém rozhlase, kde pracuješ, jsi inicioval intermediální projekt rAdioCUSTICA, jehož součástí je nejen skvěle vedený internetový portál http://www.rozhlas.cz/radiocustica, ale také pořad Radioateliér, který vysílá Čro 3 – Vltava. Můžeš vysvětlit pohnutky, ze kterých projekt vznikl? Co tě k němu inspirovalo? O co přesně se rAdioCUSTICA snaží?**

Já jen trochu udělám pořádek v názvech. Vltava vysílá každý týden z pátku na sobotu pořad Radioateliér jako experimentální slot nové rozhlasové tvorby. Já mám jako producent k dispozici jednou měsíčně tzv. PremEdici Radioateliéru zaměřenou výhradně na premiéry domácích autorů (a hlavně těch mladších), kteří speciálně pro tento slot vytváření nové projekty. Mým – uznávám, velmi neskromným – přáním je takovouto dlouhodobější producentskou prací vytvořit něco, čemu by bylo možné v budoucnu říkat česká scéna ars acustica – s přesahem do výtvarných umění, webu, multimédií atd. rAdioCUSTICA je virtuální přesah Radioateliéru ve formě databáze dalších informací o odvysílaných projektech, fotek, odkazů, je tam zvukový archiv, linky na další servery do světa, záblesk jakési teoretické buňky ars acustica... Vize portálu je veliká, času málo...

**Bylo těžké projekt na půdě Českého rozhlasu prosadit?**

Když získáš podporu nadřízených pro určitou vizi, tak to problém není – a to se myslím v tomto případě stalo a dosud děje a já jsem za to opravdu rád. Spíš je ale problém tu vizi dlouhodobě naplňovat – a tady podtrhuju dlouhodobě, protože tohle je opravdu v našich podmínkách běh na dlouhou trať. Ale mám pocit, že i těch prvních deset zcela nových a pro rozhlas vytvořených pro-

dukcí je určitým signálem... tak uvidíme, jak ten signál zesílí za 2 roky...

**Jaký je na rAdioCUSTICu zatím ohlas?**

Popravdě řečeno jsem čekal větší, ale zase jsem realista. Jednak je to věc dost nová a žánrově poměrně exkluzivní, která v Česku nemá příliš dlouhou tradici. A pak trocha popela na vlastní hlavu – až se budu moct pracovně věnovat pouze a jenom této oblasti, jistě i informační kvalita portálu a tím pádem feedback budou větší, možná se konečně rozjede diskuse ve fóru, a třeba se i trochu přiblížíme portálům typu audiohyperspace (www.swr2.de/audiohyperspace).

**Součástí rAdioCUSTICy je i projekt „Kompozitor", jakási výzva k všelidové radiofonické tvořivosti. Můžeš vysvětlit, o co přesně jde? Kolik příspěvků se zatím sešlo?**

Každý si může stáhnout v mp3 několik desítek zvuků, efektů, hudebních úryvků atd. a udělat z nich svou krátkou skladbičku, zvukový příběh. Moc příspěvků jsem nedostal, ale ty, co jsem dostal, jsou ohromně roztomilé. Tu „soutěž" jsem neuzavřel, nechávám ji běžet s tím, že třeba časem obměním jednotlivé zvuky a jednou za čas nejlepší příspěvky odvysíláme v PremEdici Radioateliéru.

**V rámci PremEdice se objevují jak jména z „akademické" hudební scény (Miroslav Srnka, Slavomír Hořínka, Tomáš Pálka ad.), tak uskupení, která se k elektronické hudbě a „ars acustica" dostávají odjinud (např. Auvid a e.o). Jaký je podle tebe hlavní rozdíl mezi akademickou a neakademickou elektronickou scénou? Zdá se, že ty se je ve svém pořadu snažíš svádět dohromady – proč?**

Tohle je pro mě jako skladatele a muzikologa nesmírně zajímavá zkušenost – střetávají se tu dva světy, které mají šanci jeden od druhého získávat. Velmi stručně: Akademičtí skladatelé jsou často trochu předpojatí co se abstraktnějších zvukových kvalit týče, uvažují více v notách, hudebních strukturách. Neakademici (často vizuální umělci) to dělají přesně naopak, mají zase ale často problém ve vnímání času a formování zvukového materiálu v něm, což může být na škodu celku. Myslím si, že konfrontace těchto dvou světů je nesmírně potřebná a cenná, a pro další vývoj soundartové scény u nás dost klíčová...

**Kde jsou dnes podle tebe ve světě hlavní centra radiofonické tvorby? Co v současné době považuješ v rámci ars acustica za nejinspirativnější (trendy, osobnosti, projekty, skladby...)? Kde je možné to slyšet?**

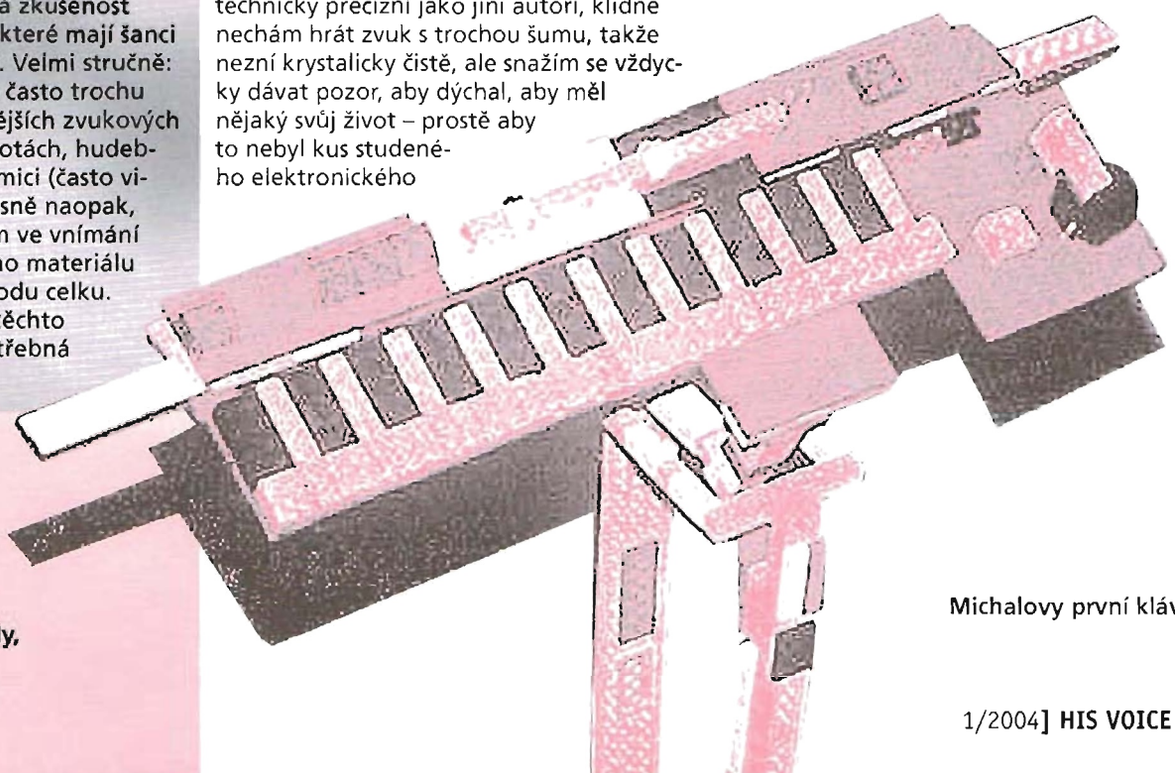
Centry jsou určitě Německo, Austrálie, Rakousko, Holandsko, Španělsko, severské země. Mým producentským vzorem je Deutschland Radio v Berlíně, kde vznikají skladby těch nejlepších.
Autorů je ve světě obrovské množství, tak alespoň některé: Alvin Curran, Arsenje Jovanovič, Colin Black, Thomas Gerwin...
Osobně považuju za inspirativní takové radiofonické kompozice, které nejsou pouze exponováním zajímavých zvuků, zvukových ploch a atmosfér či abstraktních a virtuálních zvukových elementů, ale ty, jejichž autoři s tímto (základním) zvukovým materiálem skutečně kompozičně zacházejí, podobně, jako kdyby šlo o tradiční instrumentální či vokální materiál. To se pak ocitáme ve světě neomezené zvukové vize, abstrakce, fantazie... a to mě nesmírně baví, jako producenta a nakonec vlastně i jako autora.

**Ale nebavme se jen o rAdioCUSTICe a radiofonii. Co tě přitahuje na elektronické hudbě obecně? V čem vidíš její hlavní potenciál? Který typ elektronické práce se zvukem je pro tebe nejzajímavější?**

V té nejobecnější rovině je pro mě asi nejzajímavější ten typ práce, kdy s každou novou skladbou mám možnost vytvářet jakýsi virtuální svět, který je úplně jiný než svět akustických nástrojů, ta možnost zkoušet takový svět budovat od první „cihly", prvního nahraného zvuku (akustického i elektronického). Na druhou stranu ale pro mě elektronika není „něco jiného" než svět akustických nástrojů, spíš mě vlastně zajímá ty dva světy propojovat, zkoušet přenášet instrumentální dikci do elektroniky a zpátky, hledat rytmus akustického zvuku a přenášet ho do elektronických souvislostí. Možná proto nejsem v práci s elektronickým materiálem tak technicky precizní jako jiní autoři, klidně nechám hrát zvuk s trochou šumu, takže nezní krystalicky čistě, ale snažím se vždycky dávat pozor, aby dýchal, aby měl nějaký svůj život – prostě aby to nebyl kus studeného elektronického kamene. No a potom – já jsem na různých kabelech a potenciometrech a data-kolečkách ulítával od malička, svůj první synťák jsem si postavil z lega...

**Na tvé hudbě mi připadá zajímavé, že na jedné straně využívá nejmodernější technologie práce se zvukem, ale zároveň se opírá o některé estetické a myšlenkové principy, které by bylo možné označit za „tradiční" – tvé skladby mají většinou pečlivě vystavěnou a uzavřenou formu, někdy tíhnou až k monumentalitě (viz *Vítkovské oratorium*), a je pro ně typická určitá myšlenková závažnost, snaha o spirituální a nadčasová sdělení. Jako by se tě nedotýkal obecně rozšířený postmoderní relativismus...**

Nejhorší je, když má autor (nota bene s vystudovanou muzikologií) mluvit o svých skladbách... Asi máš do určité míry pravdu. Forma je pro mě obecně dost důležitá a asi se dá říct, že co se formy týče, jsem vlastně hodně konzervativní. Mám pocit, že jsou zkrátka určité principy fungování hudby v čase a ty jsou po staletí neměnné. Upřímně v tomhle ohledu nemám ambice vymýšlet něco nového, protože jsem přesvědčen, že bych stejně nikam nedošel.
To, co mě ale hodně zajímá, jsou vyhrocené konflikty témat a materiálu, který ve skladbách používám. Pamatuju si, jak se jednou řada mých kantorů na AMU pohoršovala nad tím, že jsem chorál harmonizoval jednoduchou tříakordovou harmonií. Byl to (skoro) popík, mě se to moc líbilo, zajímavé ale bylo, že už nikdo neřešil, proč jsem to tak udělal. Nebo ve své elektronické skladbě *Oratorium electronicum* jsem ze slova **krleš** odvodil hláskovou podobností **lež** a nechávám ta dvě slova znít vedle sebe. Tohle mě ohromně baví – přivést do absolutního kontrastu výrazně odlišné (hudebně, rytmicky, sémanticky) stavebné kameny a nechat je rezonovat. Nechci moc mluvit o hudebních významech, ale pokud toto



Michalovy první klávesy

lze brát jako určitý typ významu, pak se je opravdu snažím do své hudby vkládat a těším se z toho, když ty významy u každého posluchače rezonují úplně jinak a vznikají – chceš-li – „postmoderní metavýznamy".

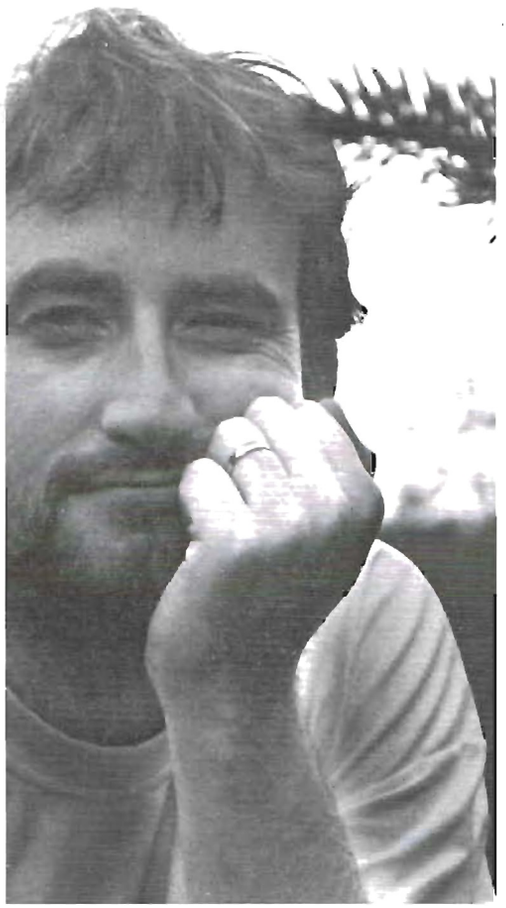
**Občanské sdružení SHOCK (www.ishock.org), jehož jsi v současné době předsedou, proklamuje kromě otevřenosti vůči novým technologiím také snahu o propojování soudobé hudby s výtvarným uměním a architekturou. Na webových stránkách sdružení se mimo jiné píše: „Soudobá hudba může v průniku s vizuálním uměním otevřít nový, další umělecký prostor." Tady asi nejde jen o atraktivnější prezentaci soudobé hudby za účelem přilákání většího množství diváků... Mohl bys tento koncept blíž vysvětlit?**

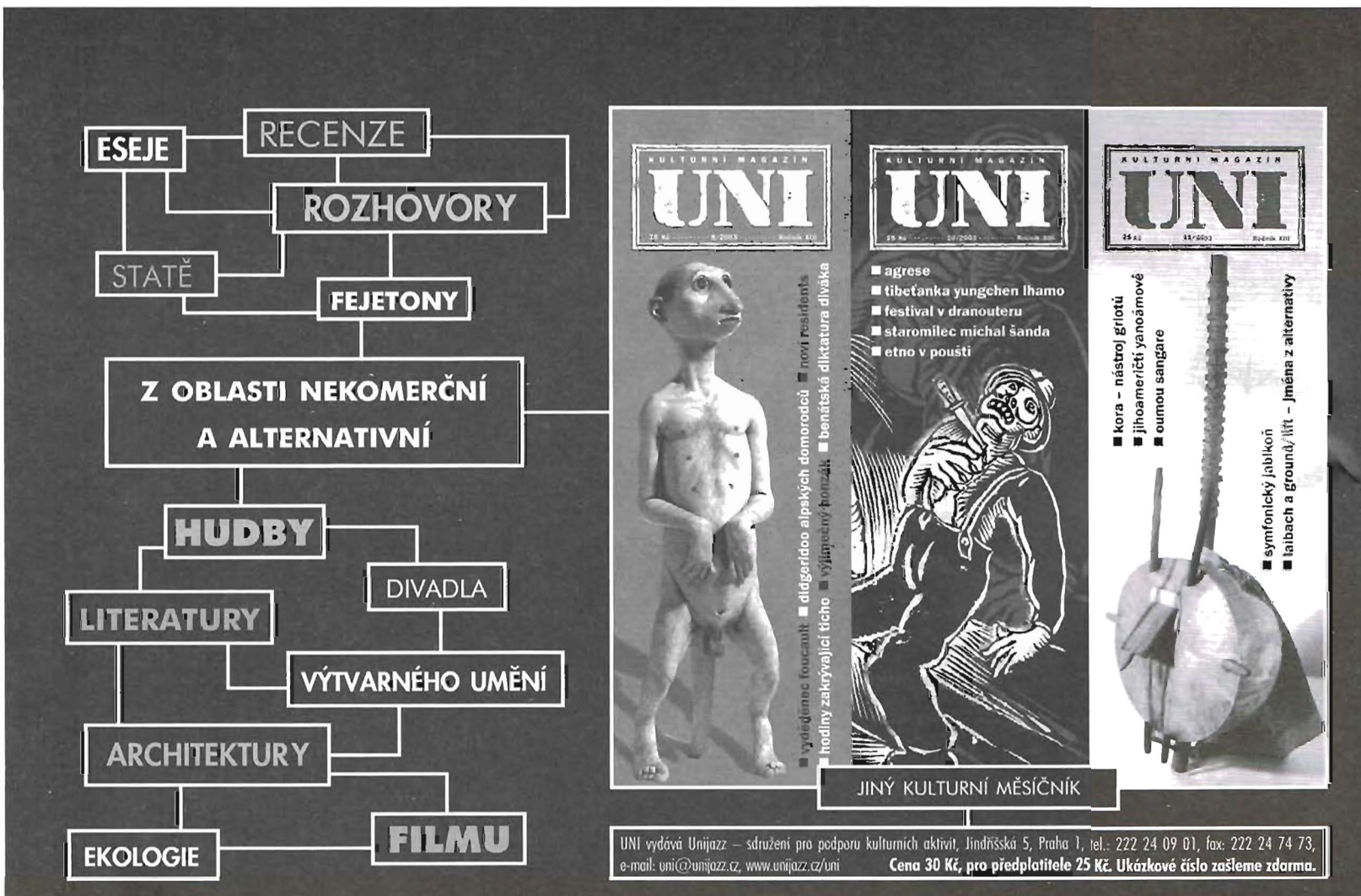
To je jednoduché. Tradiční koncertní provoz, který se vyvinul během 17. století, dodnes přežívá v podobě, která vůbec neodpovídá hudbě, která dnes vzniká – aplikujeme tři sta let staré způsoby prezentace na hudbu současnosti. Je to absurdní, ale je to tak, a myslím, že hudební vody jsou v tomto smyslu bezkonkurenčně nejkonzervativnější ze všech uměn. SHOCK se snaží ukázat, že hudba vznikající v dnešní době musí existovat ve svých přirozených kontextech (vizuálních, produkčních, sociálních). Proto se snaží více komunikovat s umělci z ostatních oborů, obohatit hudbu o vizuální rozměr (vhodně vybraným prostorem, light designem apod.) a přivést ji do míst, se kterými bude pro dnešního posluchače přirozeně rezonovat (tedy jinam než do barokního sálu s křišťálovými lustry). Myslím, že zkušenosti z několika projektů, které jsme realizovali, naše úvahy potvrdily (naposledy „Dekonstrukce" na Vítkově – viz HV 5/03). Soudobá hudba není (resp. nemusí nutně být) pro specializované publikum. Jestliže jsou v ní emoce, pak ty emoce mohou rezonovat v každém člověku, který je rezonovat nechá. Je jen potřeba vytvořit k té rezonanci prostor a vytvořit ho adekvátně době, ve které žijeme.

**Jakou úlohu ve tvém muzikantském životě hraje bigbít?**

Velkou. A nejen bigbít, ale i jazz, etno, country... Nikdy mi nedělalo problém přepnout v mozku z Messiaena na Stinga, odtud na Chicka Coreu a Billa Evanse, a přes Redla dojít až třeba k Värttinä. Možná se časem dostaví nějaká hudební multischizofrenie, ale mám pocit, že když člověk muzikou naplno žije, tak to musí být pravdivé a tudíž i bezpečné. Asi tak, jako když jednou za čas strašně potřebuju přinést „klapky" do nějakýho toho zakouřenýho klubu a zahrát si prostě blues, nebo zrovna tříakordovej bigbít...

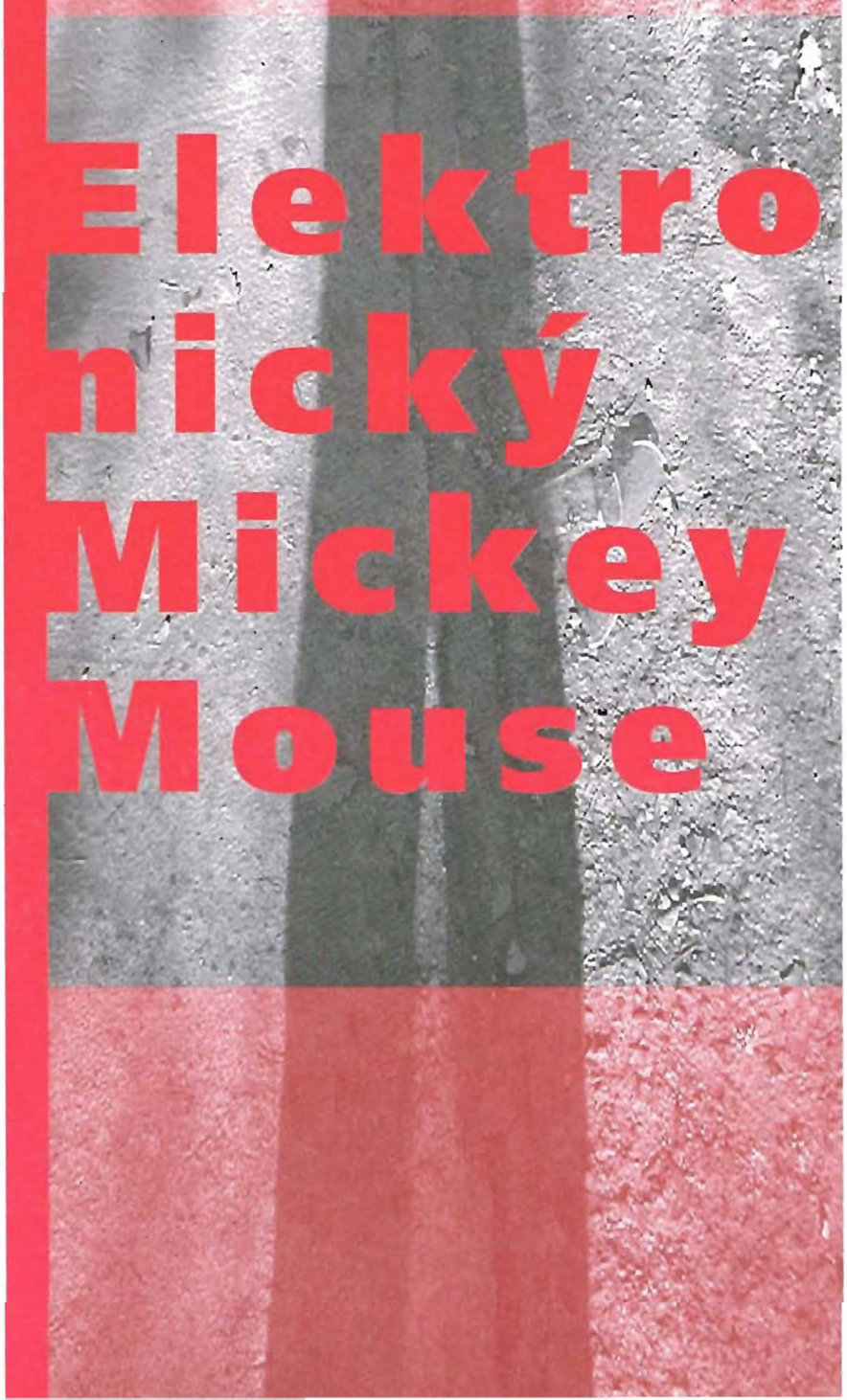
Osobní stránky Michala Rataje najdete na: www.volny.cz/compositor



# Elektronický Mickey Mouse

Domácí mladá elektronická scéna obecně trpí přílišnou náchylností k (zejména ostrovním) vzorům a limitujícím pravidlům tanečna a nalézt mezi tímto lučním bylím cennou květinu bylo donedávna dosti náročným úkolem. Dnes však, kdy díky internetu a diy produkci padá monopol oficiálně vydávaných a tudíž i vybíraných nahrávek, dostávají šanci i jinam nahlížející originální projekty. Z nich momentálně zřejmě nejzajímavější signály vysílá sedmadvacetiletý občan „centra periferie" neboli Kostelce nad Černými Lesy, bubeník, freetek dj a nyní i autor osobitých elektronických koláží podepisující se jako **Mickey Mouse™**. Z jeho dvou ep (*Keep My Wife...* a *Cham, Jonah And Joe-Louis Playing Monopoly Tonight*) čpí cit pro inteligentní hrátky se zvukem, tvůrčí volnomyšlenkářství a odvaha experimentovat, což koneckonců můžete posoudit z jeho příspěvku na našem sampleru.



**Aktivně působíš v jednom z nejvýznamnějších domácích soundsystémů Fatal Noise, který již roky hrává na „ilegálních" parties (s účastí i na nejvíce medializovaném Czechteku). Čím se hudba na freetek akcích odlišuje od produkce na běžných klubových nocích?**

Freetek hudba nejde dost dobře oddělit od samotných freetek akcí, a tedy ani porovnávat s klubovou produkcí. To je míchání jablek s hruškami. Freetekno je akce-kalba-muzika (ať už tekno, hardcore, d'n'b, hiphop, noise), ale nic z toho nejde vzít a samostatně porovnávat s něčím jiným. Má to specifickou atmosféru, lidi jsou špinavý, hudba syrovější, nehlídá tě nepříjemná ochranka, na baru je pohoda. Freetekno, co vychází na vinylech, je dost specifické svou neotesaností, často i „nedodělaností", jedná se o polotovary, které získávají konkrétní obrysy až při mixáži. Vznikají ale samozřejmě i hity, které chytnou a nepustí. Jinou kapitolou jsou ovšem liveacty. V nich se skrývá opravdová síla freetekna – živě tvořená hypnotická smršť. Promotéři, kteří v televizi tvrdí, že freetekno není progresivní, by se měli podívat zejména na vývoj livetekno produkce, kterou odstartovali Spiral Tribe počátkem devadesátých let.

**Jak bys charakterizoval konkrétně produkci Fatal Noise? Jaké desky na svých akcích pouštíte?**

Produkce Fatal Noise je zaměřena výhradně na freetekno music, žádná OSA, na labelech je zřetelně napsáno "for free use". Podíl vlastní tvorby v setu ale není příliš významný, protože jsme zatím vydali pouze 2 vinyly. Ještě zhruba před šesti lety se tu desky s podobnou hudbou nedaly vůbec sehnat, takže jsme objevili nějaké internetové distribuce ve Francii a nakupovali pro celou partu lidí najednou. Dnes je ovšem situace jiná. Některé vinylshopy drží nad vodou právě freetekno produkce, která až na výjimky vzniká u nízkonákladových diy labelů jiných soundsystémů.

**Má podle tebe soundsystémová produkce nějaký význam pro vývoj současné hudby?**

Řekl bych, že sama soundsystémová produkce se nesnaží hudebně nic ovlivňovat, žije si vlastním životem a nikam nespěchá. Některé věci jsou sice revoluční, ale je to jen zlomek. Důležitá je podstata freeparties a snaha o performance a live produkci, která se u nás teprve pomalu rozjíždí.

**Tvé umělecké jméno Mickey Mouse™ je poněkud povědomé (navíc provokativně zdůrazněné onou zkratkou pro ochrannou známku). Proč sis ho zvolil a jak je máme chápat?**

Jednalo se o naprosto spontánní záležitost. Udělal jsem remix pro Shop Assistenta (jeden ze spřízněných projektů sdružených u labelu Neonarcist, o kterém se dovíte více v některém z příštích čísel, pozn. aut.) a volal mi Bourek (člen Neonarcist týmu), jaké jméno má napsat do bookletu. A já povídám: „myslíš něco jako mickey mouse?" a on „to mi stačí" a zavěsil. Dovětek TM je tak trochu narážka na „trade mark" scénu, ale znamená vlastně tutti morti. Používám zkratku MM™, abych neškádlil starého Disneyho.

**Veřejnost jsi na sebe upozornil zejména invenčním remixem skladby *Local Distortion* skupiny The Ecstasy Of Saint Theresa. Jak k tomu došlo?**

Na remixu té skladby tehdy pracovali lidé z projektu Sport a já je náhodou potkal, tak mi dali CD se zvukovými stopami, ať to zkusím taky. Podmínka: nesmím si poslechnout originál (zkuste to taky, funguje to báječně!). Poslechl jsem a vzniknul track jako z bufetu. Mouchovi se líbil a vyšel na singlu.

**Tvé dosavadní dva třípalcové cd-r výlisky s podpisem MM™ vyšly na značce Surreal Madrid. Můžeš nám prozradit více o ambicích, zaměření a budoucnosti tohoto čerstvého domácího diy labelu?**

Surreal Madrid, label se zaměřením na experimentálnější tvorbu nejen hudební, vznikl spojením sil FatalNoiseRecords a Neonarcist. Díky spolupráci s Cattle Show Crisis (http://csc.wz.cz), animátory z „centra periferie", vznikají zajímavá videa, což celé věci dodává multimediální rozměr. Chceme se věnovat i designu výsledné produkce, takže půjde o takové pěkné věcičky na rafiové bázi s odtokem.

**Skladby z obou tvých disků jsou na stránkách www.fatalnoiserecords.org volně ke stažení. Bude tomu tak i nadále? Jak se osobně díváš na současnou invazi mp3, kopírování cd apod. a s tím související „krizi hudebního průmyslu"? Co si myslíš o snahách – u nás prezentovaných například internetovým labelem MuteMe (www.muteme.cz) – převést hudební nosiče do ryze virtuálních sfér?**

Ke stažení určitě. Když si to chce někdo poslechnout, tak si to nemusí hned kupovat. Na druhou stranu bude ale ochuzený o hřejivý pocit, že nás podpořil. Co se týče mp3 scény a kopírování CD, tuto otázku nijak neřeším, seženu a vypálím si, co potřebuju, a svědomí mě nijak netíží. Tím, že si kupuju vinyly, které zkrátka nepřepálíš, od zmíněných pidilabelů, podporuju ty, co to doopravdy potřebují. A že by tenhle přístup dostal hudební průmysl do krize, to se mi nezdá. Spíš je to krize hudebního průjmu.

**Tvá dvě cd nabízí jak zajímavě vrstvený potemnělý „nečitelný" ambient, tak i inteligentní hravou skládačku (*Appendix*) nebo pravidelným beatem podložený nekompromisní kolos. Jak bys ty osobně charakterizoval tvorbu MM™?**

Nesnáším obehrané zvuky a mám rád, když hudba zapáchá. Nevím jak to vysvětlit, líbí se mi industriální „smrad" a určitá cinematičnost hudby. Asi proto zní tvorba MM™ tak trochu divně. Sám jsem zvědav kam se to vyvine dál. Reaguju na různé podněty a výsledek bývá i pro mě často dost překvapivý. Nic nedělám programově – snad jen tu nízkofrekvenční hypnózu, ta funguje jak víno.

**Experimentálnost tvých skladeb netkví ani tak v procesu jejich skládání jako spíše v jejich netradiční struktuře a výběru zvuků. Souhlasíš?**

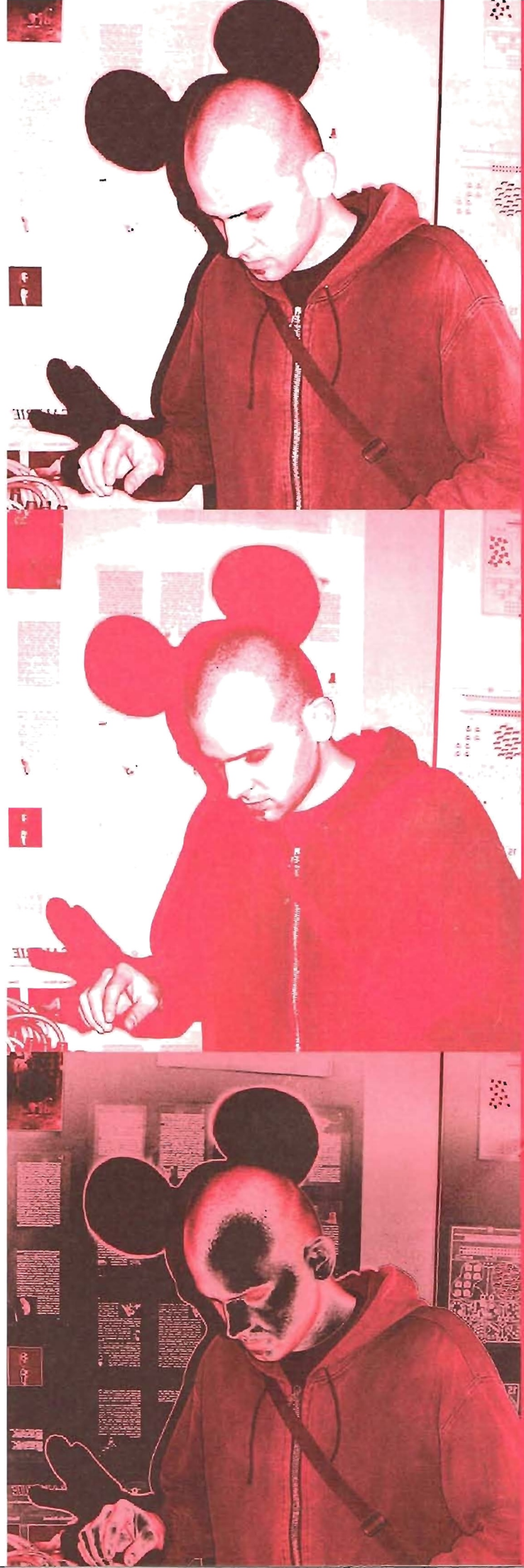
Přesně. Nemám ambice psát muzikály, rád vymýšlím a dolaďuju naprosto nesmyslná spojení zvuků. Teď mám doma celkem příjemnou smyčku složenou ze zvuku odklízení ledu na ulici v Šanghaji a ženského turnaje v kulečníku. Prostě surreální bordel (Surreal Madrid).

**Sázíš na zvukovou neotřelost – odkud své zvuky čerpáš? Spoléháš na samply z prací jiných anebo se také touláš s mikrofonem a nahráváš?**

Až budu mít mikrofon a minidisk, tak určitě vyrazím do nějaké nemocnice. Tam mají takové ty odpadkové koše, kde sešlápneš pedál a otevře se víko. A když to víko dopadne zpátky, vydá úžasně „nabáslej" zvuk. To bude můj osobní beat!

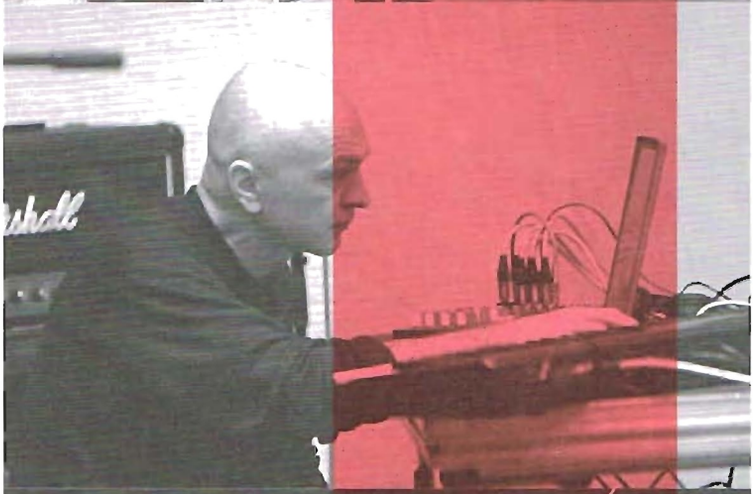
**Mohl bys jmenovat nějaké projekty/labely, se kterými se cítíš být spřízněný, které tě ovlivnily anebo které jednoduše momentálně prezentují z tvého pohledu nejzajímavější hudbu?**

Mám rád brněnskou alternativní scénu – škoda že se rozpadli Pluto, to byl můj favorit. Kdysi jsem dost poslouchal King Crimson, ti jsou skvělí pořád, dodnes se mi taky neposlouchaly *Nerve Net* od Briana Ena a *Outside* od Davida Bowieho, z elektronické oblasti mě hodně baví Leafcutter John, Otto von Schirach, Fennesz, Alog, Oval, Autechre a pak ty severské vánice od Jaga Jazzist, Sigur Rós atd. Na české elektronické scéně mě toho zatím mnoho nezaujalo, ale mám rád Hypnotix a těším se, s čím přijde Ema Tomatucha.



# Maratón různé hudby
# New Music Marathon 2003

[Matěj Kratochvíl]



„Novost" hudby je problematický parametr. Název festivalu může v někom vzbudit dojem, že jde o přehlídku světových premiér, a tou Marathon být nechce. Není ani přehlídkou nových trendů. Snaží se přinášet věci nové, relativně nové, ale také jen v našich krajích dosud neslyšené. Těch je i čtrnáct let po otevření hranic stále dost. Pokud to vše připravuje z velké části jeden člověk, nelze se divit občasným zádrhelům (což neznamená, že se tím omlouvají).
Dramaturgie festivalu je vždy kompromisem mezi tím, co pořadatelé chtějí, interpreti nabízejí a sponzoři zaplatí. Vždy se najdou položky, o které je možno se přít. Jako příklad může posloužit úvodní koncert, česká premiéra *Passio* Arvo Pärta, který se stal hlavním lákadlem a díky plakátům také tváří festivalu. Pokud by tuto skladbu zařadilo Pražské jaro, vysloužilo by si jistě od kritiků pochvalu. V rámci Marathonu představoval koncert sice spíše „starou hudbu", nicméně hudbu skladatele, který měl na současnou podobu hudby významný vliv. Nikoliv nepodstatný je také počet návštěvníků, které přilákalo právě jméno Arvo Pärta.
Paul Panhuysen je dnes v oblasti zvukových instalací a experimentů také již zasloužilou postavou. Jeho *The Long String Installation* nepřinesla více, než sliboval název: čtyři struny napnuté přes pódium, které autor rozeznával rukama za stálého přecházení ze strany na stranu. Takovou hudbu lze od šedesátých let slyšet od mnohých (a Panhuysenovi mezi nimi patří významné místo). Pohled na pána s kalhotami na kšandách, který mezi strunami chodil jako ve slepé uličce, mohl vzbuzovat soucit, vést k úvahám o situaci experimentální hudby nebo prostě nudit. Jistá magičnost mu ovšem nescházela.
Po loňské premiéře se opakoval blok Čeští mladoši, tedy prezentace toho nadějného mezi novými tvářemi. Ze čtyř autorů s jistotou vyčníval Michal Nejtek, který se již poměrně úspěšně etabloval u nás i v zahraničí a titul „mladoch" k němu příliš nesedí. Jeho skladba *Different Colours (Made of Tears)* má až rockový tah (jak jinak při zvolené inspiraci) a předlohu, píseň *Venus in Furs* od Velvet Underground „vykrádá" decentně a nápaditě. *Vyzvání k tanci* od Marka Ivanoviče svou melancholickou náladou vytvářelo dobrý protipól. Skladby Romana Pallase a Slavomíra Hořínky byly ještě příliš studentské, aby naznačovaly něco o osobnostech autorů.
Nedělní koncert odpadl a tak si na opery (údajně dosti zajímavé) Martina Burlase a Ľubomíra Burgra musí Pražané ještě počkat.
Tradiční „maratónský" blok opětovně ukázal, že minimalismus a proudy na něj navazující zde mají slušné posluchačské zázemí. V podání britského The Smith Quartet zazněly starší kusy Philipa Glasse a Johna Adamse doplněné stylově odlišnými skladbami Kevina Volanse a Steva Martlanda. Steffen Schleiermacher, který na předloňském ročníku sklidil úspěch s raným Philipem Glassem, letos přivezl raného Terryho Rileyho. V evropské premiéře zazněl teprve nedávno objevený *String Quartet 1960*, pozoruhodná ukázka toho, jak Rileyho v počátcích ovlivnil La Monte Young. Druhá skladba, *Tread on a Trail* byla možná ve srovnání s jinými nahrávkami zahrána příliš akademicky. Minimalistickou a postminimalistickou sestavu doplnil David Lang a jeho *Child*.
Pokud patří k významným trendům poslední doby improvizace s elektronikou, šumy a ruchy produkované laptopy, bylo vystoupení souboru LaLeLoo úlitbou aktuálnosti. Skladatel Bernhard Lang zde představil svou druhou tvář (ta první je otočená směrem k orchestrální tvorbě) a se dvěma spoluhráči předvedli blok krátkých skladeb postavených z hlukových smyček a doprovázených videem. Obě složky představení měly svá zajímavá místa, oběma by nejspíš prospěla menší rozkouskovanost.
Zařazení pásma klavírních skladeb Erika Satieho, opět v podání Schleiermachera, bylo skutečně velkým skokem zpět v čase. Jejich monotónnost a dynamická jednotvárnost ale působily v rámci programu jako příjemná změna.
Pokud by nastala šťastná doba, kdy by se přípravě Marathonu – dramaturgicky i technicky – mohlo věnovat více lidí, mohl by být lepší. I když tomu tak není, jde o položku, která by v koncertním kalendáři chyběla citelně.

# ALTERNATIVA

## 27. 11 – 6. 12. pořadatel Unijazz

[Petr Ferenc]

Letošní ročník Alternativy nepřinesl tak opulentní menu jako loňský, desátý, a potýkal se s několika problémy, které, domnívám se, nepříznivě ovlivnily návštěvnost. Přestože rozsahem nevelká, odehrávala se letošní Alternativa v časoprostorově příliš širokém poli.

Jednotlivé dny přehlídky se odehrávaly na čtyřech místech: v tradičním klubu Delta (s nímž se možná brzy rozloučíme), obnoveném Divadle Archa, kulturním centru Kaštan a nově též v Prostoru Abaton. Ten, nalézaje se poměrně daleko od centra města a jsa opravdu prostorným, hravě pohltil nečetné obecenstvo a stále vypadal stejně nenaplněn. Inu, lidé si toto místo spojují především s tanečními parties; Unijazz se sem uchýlil poprvé.

Co se týče časového rozdělení, tradiční Malá Alternativa proběhla s dvoutýdenním předstihem, což zapříčinilo, že kromě členů soutěžících skupin, jejich přátel a porotců Delta zela prázdnotou. Navíc soutěžící letos poprvé nebyli vybíráni ze zaslaných demonahrávek (které se nějak nesešly), ale rovnou oslovováni organizátory. Pak je ovšem na místě tázat se po smyslu takové přehlídky. Domnívám se totiž, že mnohem šťastnějším krokem by bylo připojit krátké sety všech zúčastněných před jednotlivé koncerty „velké Alternativy", určitě by je vidělo více lidí. Vidina ceny, jak se zdá, mladé skupiny nepřilákala, takže by možná bylo lepší nesoutěžit vůbec. Porotu na Malé Alternativě nejvíce zaujala hradecká dvojice **Neutrino**, produkující downtempové neokázalé a minimalistické skladby, které – přestože taneční – nutily spíše k poslechu. Krátce k ostatním: bratislavský **Hvozd** oslnil dokonalou imitací Filipa Topola – klavírní motivy, pěvecké zvláštnosti (v češtině), pohyb... Pikantní bylo, že u klavíru a mikrofonu seděla dívka a Hvozd se tak stal vlastně nechtěnou atrakcí. Schválně, koho vám připomíná? nesl se šepot přítomných. V hlasování diváků bylo nejúspěšnější dobře sehrané trio (klavír, baskytara, bicí) **Qwerty** s výborně zpívajícím baskytaristou.

Hlavní taháky samotného festivalu byly dva: **Laibach** a **Symfonický Jablkoň**. Obě vystoupení se odehrála v nacpané Arše (snad poprvé na Alternativě jsem viděl takhle dlouhou frontu na WC) a na každé z nich přišli diváci, kteří se na zbytku festivalu již neukázali. Zatímco **Jablkoň** a alternativní scéna jak ji spoluutváří Unijazz se docela rýmují, koncert **Laibachu** jako by k festivalu dramaturgicky vůbec nepatřil. Napadá mě, že by bylo logičtější prohodit termín vystoupení slovinských polobohů a Malou Alternativou. Na **Laibach** by lidé přišli kdykoliv a Malá Alternativa by – coby součást festivalu – možná přilákala více lidí. Tentokrát na ni nepřišel ani zdatný povzbuzovač Mikoláš Chadima. A jaké oba koncerty byly? Příznivci **Laibachu** si nepochybně přišli na své, neboť vědí, co od svých idolů mohou očekávat (tentokrát plus dvě roztleskávačky), **Jablkoň** s **Moravskými symfoniky** příjemně překvapil. Kromě „vážnějších" kusů zazněla i utěšená porce písniček, skupina uchránila svou syrovost před nebezpečím orchestrálního hávu (vážně to nezaskřípalo nikdy, lehce jen párkrát) a zahrála i punkovou *Kdopak nám zazpívá*. Z hostů se osvědčil Filip Spálený s tubou, jazzová sóla Michala Gery naopak vyzněla trochu nepatřičně. Radůza, jež odzpívala jednu vlastní píseň, se s orchestrem příliš nesžila a její „odvazovost" byla značně přiškrcena. Jediné, co si pánové Němec a spol. mohli odpustit, bylo zdlouhavé moderování Jiřího Černého, který se své role zhostil někde na pomezí bodrého poplácávání po zádech, výchovného koncertu a veselých historek z natáčení. To opravdu nebylo potřeba.

V Arše se rovněž prezentovala táborská scéna, nastartovaná přesídlením amerického dua **Sabot** do Čech. Přestože mě rock'n'roll táborských příliš neoslovuje, je příjemné vidět, že ve městě kypí tvůrčí proces. Personální spřízněnost skupin by mohla být začátkem původnějšího hudebního směřování a kdo ví, možná časem vznikne svébytná scéna, již bude možné srovnávat dejme tomu s brněnskou. Zatím mě nejvíc zaujali postrockoví **Some Other Place**, i když vlastně jen proto, že styl, jímž se zaštiťují je mi milejší, než tvrdě rockové odnože vyznávané ostatními Tábority.

V Abatonu se o podařený večer postaralo slovenské sdružení tvůrců elektronické hudby **Urbosounds**. Slováci předvedli příjemný koncert, při němž se na pódiu bez pauz střídali jednotliví hráči. Osobně mě potěšil zahajující **Grurbangi**, tvořící na svém syntezátoru repetitivní vrstvy klavírních zvuků. Občas mi připomenul Art Zoyd, o plagiát však v žádném případě nešlo. Zbývající (**Trebor**, **Jamka**, **Urban Failure**, **Poo**) předvedli škálu pípání, bzučení, chroustání a hlučení většinou na laptopy. Místy to bylo velmi zajímavé, jindy méně. Důležité však je zjištění, že na Slovensku

laptopová hudba zapustila mnohem hlubší kořeny než u nás. Máme co dohánět. Další slovenskou vlaštovkou byla **tEóRia OtraSu**. Pětičlenný soubor nejprve předvedl tři kratší skladby (z názvů si pamatuji jen *Minutu hluku pro mrtvé loutky*), které velmi opatrně balancovaly na hranici vážnohudebního a nonartificiálního a jejichž jediným sdělením jako by bylo: Hle, na pódiu stojí intelektuál. Poté, co

se publikum nepřátelsky naladilo, předvedl soubor hudbu k Murnauovu němému filmu Nosferatu – dílu, k němuž svůj soundtrack vytvořil již kdekdo: Faust, Art Zoyd, nedávno v Čechách DG 307 (koncertně v kině Aero). Předvedená skladba s sebou sice nesla nějaká ta klišé „velkolepé" filmové hudby, oproti předchozím opusům však zněla skromněji a místy se postarala o dramatický efekt. Následující **Ground Lift** mě z celého festivalu překvapili nejvíc. Dvojice Christoph Pajer (Boo, Metamorphosis aj.) a Oliver Stotz, vyzbrojeni kytarami a elektronikou, předvedli dokonalou syntézu progresivních elektronických trendů s alternativou odvozenou od Rocku v opozici (postrock in opposition, poznamenal jsem si během vystoupení). Pípání samplů, melodický zpěv obou hudebníků, přiostřené kytary a oproti nevýraznému vystoupení na jednom z minulých ročníků Alternativy ohromný kvalitativní posun.

Dvě vystoupení různých projektů **Tonyho Bucka** (který tak získal něco jako status artist in residence) na jiném místě komentuje Petr Slabý.

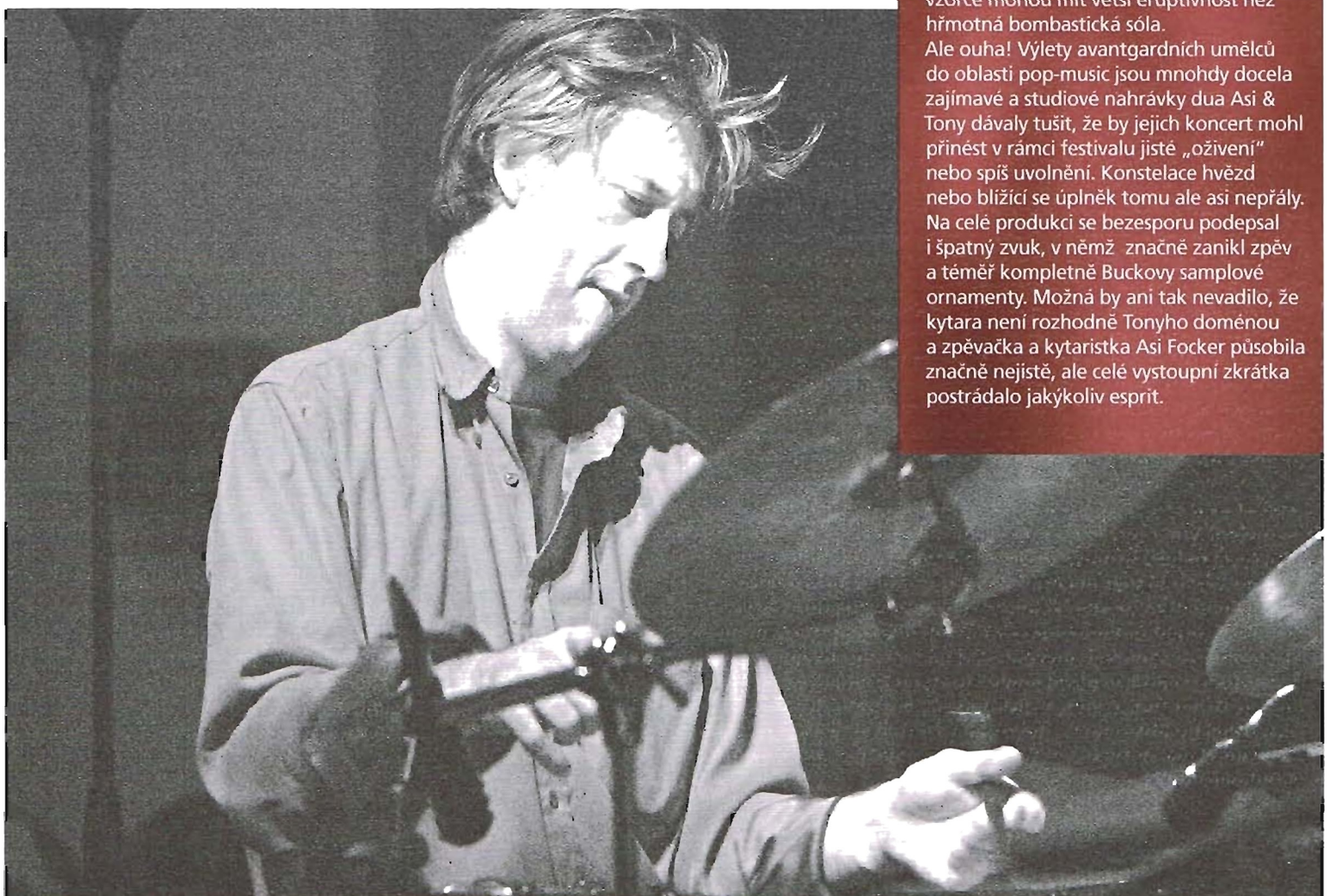
Jako z jiného soudku vypadal závěrečný, poměrně hojně navštívený jazzový večer v Kaštanu. Mladé skupiny **Léčba neklidem**, **Noční optika** a **Four Brothers** se orientují na převážně akustický jazz, v němž tradice se cení nade vše, i když předváděný repertoár je původní. Za upozornění, že u nás nejsou jen „zasloužilí umělci", lze Unijazzu poděkovat, i když „alternativní" to tedy opravdu nebylo.

Letošní Alternativa zůstala přešlapovat někde na půl cesty a k návštěvnosti si pomáhala stylově odlišnými akcemi. Samotné tělo festivalu zůstalo ležet nepovšimnuto možná ještě víc, než v předchozích letech. Jak z toho ven?

# 2x Tony Buck v jiné řece

[Petr Slabý]

Australský světoběžník Tony Buck je muzikant mnoha tváří a poloh. V minulosti se u nás představil například jako člen radikální úderky Kletka Red, se svou minimalistickou formací The Necks i v sólové exhibici. Na letošní festival Alternativa dorazil s dvěma zcela odlišnými novými projekty – The Researchers a Asi & Tony. První počin byl dozajista jedním z vrcholů celé přehlídky. Buck se zde spojil s německým trumpetistou Axelem Dörnerem ve všeobjímajícím ambientním bloku plném náladotvorných prvků. Vnitřní propojenost obou hráčů byla patrná na první pohled (i poslech). Rozhodně nešlo o žádné zápolení dvou osobností, ale naopak kompaktní celek, který vyplňoval celý prostor do posledního koutku. Na druhou stranu tu měli oba protagonisté dostatek příležitostí projevit svůj um a cit pro drobné vychytávky. Zvláště po předchozím vystoupení britské vynikající ale relativně konvenční saxofonové formace Saxtet vynikla u The Researchers schopnost aplikovat jazzové prvky v hloubkovém ponoru do zcela odlišné formy. Buck opět dokázal, že jeho brilantní hra na bicí nepotřebuje žádnou okázalost a že jeho jemné filigránské vzorce mohou mít větší eruptivnost než hřmotná bombastická sóla.
Ale ouha! Výlety avantgardních umělců do oblasti pop-music jsou mnohdy docela zajímavé a studiové nahrávky dua Asi & Tony dávaly tušit, že by jejich koncert mohl přinést v rámci festivalu jisté „oživení" nebo spíš uvolnění. Konstelace hvězd nebo blížící se úplněk tomu ale asi nepřály. Na celé produkci se bezesporu podepsal i špatný zvuk, v němž značně zanikl zpěv a téměř kompletně Buckovy samplové ornamenty. Možná by ani tak nevadilo, že kytara není rozhodně Tonyho doménou a zpěvačka a kytaristka Asi Focker působila značně nejistě, ale celé vystoupní zkrátka postrádalo jakýkoliv esprit.



# Berliner Festwochen a Stockhausenovo Inori

[Peter Machajdík]

Letošní festival Berliner Festwochen (Berlínské slavnosti) lákal příznivce soudobé hudby a moderního divadla programem, jehož hlavním tématem byla aktuální ruská scéna a několik mezinárodních hudebně-divadelních produkcí. Do koncepce festivalu se jeho organizátorům podařilo vtěsnat také velkolepou výstavu „Berlin-Moskva" (www.berlin-moskau.net). Své obrazy, skulptury a plastiky, videa, filmy, fotografie a instalace zde vystavilo více než 200 umělců z obou zemí.

Ta část festivalu, která se soustředila na současné operní divadlo, je prostřednictvím německých premiér oper Louise Andriessena, Michela van der Aa a Parama Vira představila jako uměleckou formu, která vitálně spojuje staré mýty s moderními výrazovými prostředky (video a performance). *Inori* Karlheinze Stockhausena, kterému se zde budeme věnovat, se pohybuje někde na hranici mezi hudbou a scénickým zobrazením.

Na rozdíl od všech festivalových večerů chyběl v den uvedení Stockhausenova *Inori* při vstupu do Domu berlínských slavností (Haus der Berliner Festspiele) stolek s deskami nebo knihami tohoto pětasedmdesátiletého německého skladatele. Přitom je právě on mnohem „nezávislejší" než mnohá newyorská garážová kapela. CD se Stockhausenovou hudbou nelze najít v žádném velkém obchodním domě, a je také téměř nemožné koupit je prostřednictvím internetových obchodních sítí, jako je třeba Amazon. Prakticky veškerá jeho produkce je totiž distribuována přímo z jeho rezidence v městečku Kürten. Stockhausen vydal za posledních deset let ve svém vlastním vydavatelství více než 100 CD (katalog jeho skladeb obsahuje kolem 300 děl). Práce na sedmidílném cyklu *Licht* (Světlo), na kterém Stockhausen pracoval celých pětadvacet let, se před nedávnem završila premiérou jeho poslední části ve španělském Las Palmas.

Jako téměř ve všech Stockhausenových dílech je i ve „zvukové modlitbě" *Inori* („modlitba" japonsky) vše předem důkladně promyšleno. Na začátku představení čekají členové orchestru trpělivě na svých místech na příchod dvou sólistů, kterými zde ovšem nejsou hudebníci, ale dvě postavy umístěné na podestě nad hlavami hudebníků – muž (Alain Louafi) a žena (Kathinka Pasveer) – kteří celých sedmdesát minut provádějí choreografii třinácti opakujících se gest, která mají svůj původ v různých náboženstvích světa. Pod podestou sedí hráč na chromaticky laděné japonské kovové misky, zvané *rin*. Zbývající hudebníci jsou na pódiu umístěni v kruhu před dirigentem, čímž vzniká úžasný prostorový efekt. Stockhausen totiž nekomponuje jen s tóny. Ve skladbě *Inori* z roku 1974 rozvíjí z jediné myšlenky rytmus, zvuk a melodii, a s nevídaným perfekcionismem je synchronizuje s gesty „modlících se" sólistů. Této základní myšlence Stockhausen říká „formule" (Formel) a v *Inori* má podobu třinácti různých tónových výšek, které jsou spojeny s třinácti tempy, třinácti stupni hlasitosti, třinácti zvukovými barvami, a také se třinácti modlitebními gesty. Struktura hudby je tak s gesty úzce spojena, což odpovídá Stockhausenovu známému konceptu *Gesamtkunstwerku*.

*Inori* se skládá z pěti na sebe navazujících a prolínajících se částí. V první se rozvíjí rytmus, ve druhé zase hlasitost. Ta je založená na šedesáti dynamicky se od sebe lišících škálách, od extrémního ticha po extrémně hlasitý zvuk. Ty se od sebe liší tím, že jeden a ten samy tón je hrán různým počtem nástrojů – například 1. stupeň: jedna flétna hraje pianissimo; 2. stupeň: dvě flétny hrají pianissimo; 3. stupeň: jeden klarinet a jedny housle pianissimo; 4. stupeň: jedna flétna, jeden klarinet, jedny housle pianissimo, atd. Ve třetí části se pak rozvíjí melodie, ve čtvrté harmonie a v páté polyfonie.

Zajímavostí *Inori* je rozestavení členů orchestru. První hráči každé nástrojové skupiny sedí vpravo a vlevo na okraji pódia. Už zmíněné dynamické škály jsou totiž zkomponovány tak, že čím méně hudebníků hraje, tím je zvuk jemnější. První hráči všech nástrojových skupin hrají nejvíc a poslední nejmíň. Díky takto rozestavenému orchestru jde u crescenda zvuk ze stran do středu koncertního sálu a u decrescenda se vrací znovu zpět.

Navzdory všemu je ale *Inori* dílem dost přístupným. Cílem jeho koncepce je hudební a gestická modlitba. Ta je adresována HU, „nejsvětějšímu tónu všech tónů". HU je „počátkem i koncem všech zvuků, ať je jejich původcem člověk, ptáci, zvířata či věci". Prostřednictvím dynamic-

Alain Lonafi

ky se rozvíjející kompozice a posunkové řeči se HU, „duch, skrytý ve všech tónech a slovech", stává stále jasnějším a zřetelnějším. Samotná hudba, charakteristická pravidelným střídáním pauz s krátkými, skoro až minimalisticky půvabně znějícími zvuky, je přitom založená na jedné tónové výšce. Důležitost nenápadně se rozvíjející melodie se vytrácí, ba dokonce je někdy obtížné ji vůbec vnímat. Hlavním úkolem instrumentálních skupin orchestru je tedy jakoby přiblížit posluchači rozdílnosti v barvě a hustotě zvuku.

K výjimečnosti koncertního provedeni *Inori* na Berliner Festwochen přispěl svým nevídaným citem pro napětí stimulující zvukovou prostorovost dirigent Peter Eötvös, Stockhausenův dlouholetý spolupracovník a „dvorní" dirigent většiny jeho orchestrálních skladeb. Zvukové barvy nejrůznějších odstínů a nálad se mu podařilo s lehkostí posouvat všemi směry koncertního sálu. *Inori* Karlheinze Stockhausena se tak stalo vydařenou tečkou za letošními Berliner Festwochen.

Peter Eötvös

Kathinka Pasveer

**Mikuláš Bek:**
**Konzervatoř Evropy?**
*K sociologii české hudebnosti*
KLP, Praha 2003

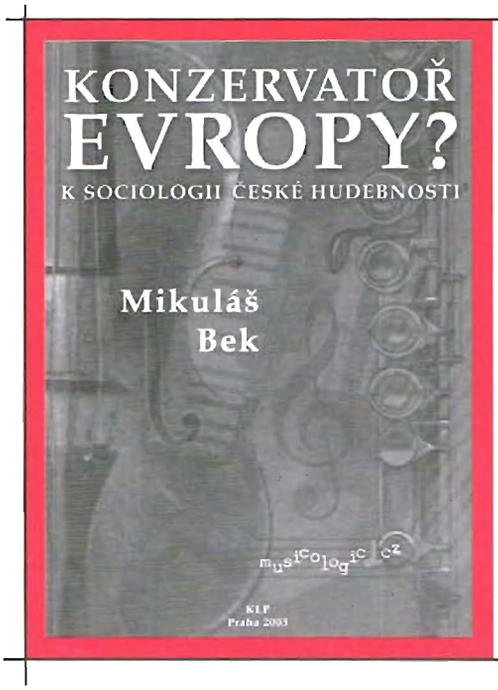
[Tereza Havelková]

Řekni mi, jakou hudbu posloucháš, a já ti řeknu, kdo jsi. Nebo – možná ještě raději – Řekni mi, kdo jsi, a já ti řeknu, jakou hudbu posloucháš. Tak by asi vypadaly výsledky empirického sociologického výzkumu hudebnosti ve světě ideálních plynů a kapalin. A zřejmě by šlo také o sen všech marketingových šéfů velkých nahrávacích společností a komerčních médií.

Výzkum, který Mikuláš Bek provedl v roce 2001 na reprezentativním vzorku české populace ve věku mezi 18 a 75 lety, tuto zázračnou moc nemá, přesto se však z něj dozvíme mnoho o tom, zjednodušeně řečeno, kdo co poslouchá. Proměnnou „kdo" je v tomto případě pohlaví, věk, dosažené vzdělání a další sociodemografické údaje, proměnnou „co" jsou postoje populace k různým hudebním žánrům. Kromě návštěvnosti různých typů hudebních produkcí a „obliby" různých hudebních žánrů se výzkum dotazoval také na vlastní provozování hudby nebo mínění respondentů o otázkách kulturní politiky. Výsledky výzkumu Bek shrnuje v kapitole „Sociální statika hudebnosti", v kapitole „Sociální dynamika hudebnosti" je dává do kontextu předchozích podobných výzkumů realizovaných v Českých zemích a snaží se sledovat některé vývojové trendy, poslední kapitola, „Sociální kritika hudebnosti", navrhuje typologii posluchačů a na základě souvislostí hudebních preferencí s postojem k různým tzv. „problémovým" sociálním skupinám naznačuje vřazení hudebních preferencí do širších hodnotových komplexů. Tomu všemu předchází kapitola shrnující dosavadní hudebněsociologické bádání v Českých zemích a „Rozprava o metodě empirické hudební sociologie".

Na začátku své knihy rozděluje Mikuláš Bek pojednání o hudební sociologii do dvou skupin. První jsou ta, která těží z předchozí hudebně-sociologické literatury, kterou „interpretují, dezinterpretují, komentují a opisují", a jejichž předností je zábavnost a čtivost. Druhé Bek nazývá „výzkumnou zprávou" a jde podle něj o „žánr mnohem méně autorsky i čtenářsky oblíbený, neboť předpokládá realizaci finančně a technicky náročného empirického výzkumu, jehož výsledky jsou následně přetaveny do desítek tabulek a grafů, jež shrnuty do holých vět nakonec jen opakují to, co čtenář beztak již věděl dík svému zdravému selskému rozumu." Není těžké uhodnout, že právě do této „nudné" skupiny Bek situuje svou vlastní knihu.

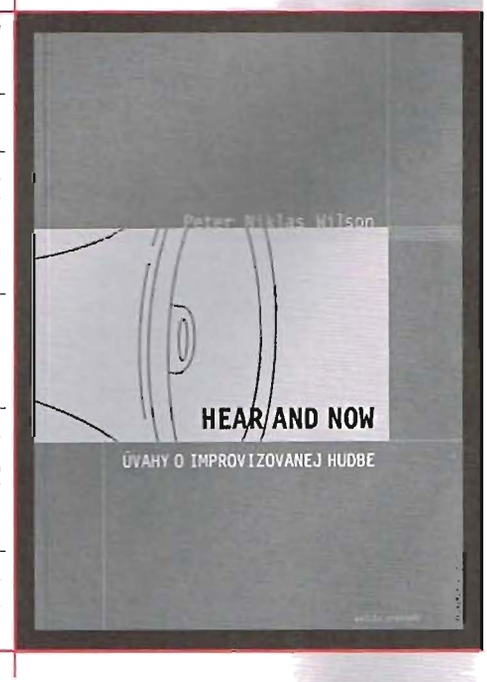
Této nepříliš lichotivé charakteristice by se blížila především kapitola o sociální statice hudebnosti. Ne vše však odpovídá „zdravému selskému rozumu" tak jednoznačně, jako třeba zjištění, že dechovku poslouchají nejvíc důchodci. Potvrzení předpokladů jsou navíc ve světě empirických sociologických výzkumů stejně cenná jako překvapení.

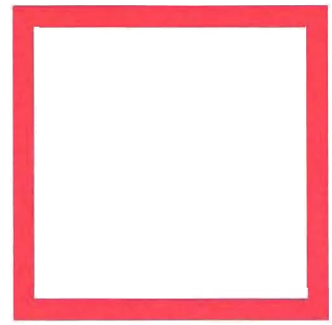


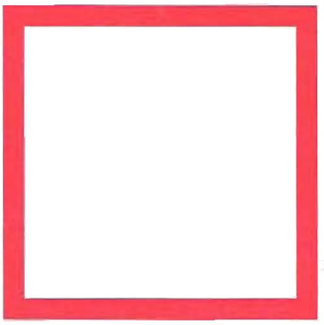
K těm pro mě patří například zjištění, že muzikál má z hlediska konfigurace preferencí blíž k artificiální hudbě než k popu. To jistě vrhá na uvažování o české muzikálové scéně ovládané místními popovými hvězdami zajímavé nové světlo.
Vzhledem k tomu, že jde o výzkum tak široce založený, poskytuje v mnoha ohledech jen základní orientaci v terénu a nemá tak ze své podstaty možnost dotknout se otázek, které by byly výrazně zajímavé a relevantní jen pro určitou vrstvu odborníků nebo veřejnosti. Údaje o postojích vůči soudobé vážné hudbě například samozřejmě nerozlišují, zda si respondenti pod tímto pojmem představují hudbu Karlheinze Stockhausena, Phila Glasse nebo Petra Ebena. Interpretace výsledků výzkumu se navíc převážně omezuje na interpretaci získaných dat a jejich vzájemných souvislostí, tedy vlastně na „čtení" tabulek a grafů, a jen výjimečně naznačuje jejich možné příčiny a širší souvislosti. Právě tato „interpretace druhého řádu" by byla jistě podstatně „zábavnější" čtení.
To ostatně naznačuje poslední, z mého pohledu zdaleka nejzajímavější kapitola, která na základě konfigurací preferencí konstruuje typologii posluchačů a odhaluje tak cosi ze společenských a kulturních souřadnic současného Česka. Pro ilustraci uveďme třeba typ „Pop Only", který se rekrutuje především z nových společenských „elit", je specifický úzkou vyhraněností svých hudebních postojů (z nabízených hudebních žánrů oblibuje jen pop a disco 80. let) a je netolerantní jak k „minoritním" hudebním žánrům tak k minoritám etnickým.
Jako celek lze knihu Mikuláše Beka považovat za skvělý výkop pro širší českou hudebněsociologickou debatu, ke které, jak věřím, musí co nejdříve dojít. Nejen že fundovaně mapuje terén, ale podle mého názoru obsahuje východiska pro hned několik dalších monografií. Jedna z nich by se například mohla věnovat titulní otázce o konzervatoři Evropy, na kterou se v Bekově knize bohužel nedostane – k odpovědi by totiž bylo třeba jeho výzkum srovnat s podobnými výzkumy z alespoň některých jiných evropských států. Tyto monografie by pak navíc mohly opustit žánr „výzkumné zprávy" ve prospěch žánru, který kdysi tak skvěle naplnil francouzský sociolog Pierre Bourdieu – žánr kreativní a teoretizující interpretace empirických dat – a který Bek ve své typologii hudebněsociologické literatury kulantně opomíná.

**Peter Niklas Wilson:**
**Hear and Now**
***Úvahy o improvizovanej hudbe***
Hudobné centrum, Bratislava 2003 [Lukáš Jiřička]

Porozumět světu improvizované hudby anebo k ní alespoň nalézt určitý vztah není snadné, ačkoliv svým způsobem není nic lehčího. Stačí poslouchat tady a teď a nechat sebou hudbu proudit, ale... V západní kultuře 20. století se objevily tendence příklonu ke spontánnímu a jednoduchému vyjádření nejen v hudbě, ale i ve výtvarném umění, divadle a literatuře, a právě tyto transparentní uměny jsou obvykle pro publikum nejméně přijatelné a vede k nim velice trnitá cesta, ačkoliv jsou svým téměř až fyzickým naturelem člověku vlastnější než sofistikované a konvencemi svázané umělecké struktury.
Kniha nedávno zesnulého hudebníka a publicisty Petera Niklase Wilsona (1957-2003) je jako exkurs do světa volné či improvizované hudby velice vhodná. Neakcentuje vyčerpávající historické průhledy na vývoj, mezníky a všechny klíčové osobnosti improvizované hudby, ale sleduje improvizovanou hudbu jako fenomén, a to z pozice filosofické spíš než striktně muzikologické. Už podtitul *Úvahy o improvizovanej hudbe* vyznačuje žánrové teritorium, ve kterém se autor pohybuje – kniha je sledem několika volně řazených esejů (vzniklých původně pro hudební magazíny) a také rozhovorů s některými klíčovými představiteli této scény (Derek Bailey, Bob Ostertag...), které zabírají celou druhou půli knihy.
Wilsonovým kladem je, že se nesnaží nalézt na tuto hudební sféru sjednocující pohled – je si vědom její pestrosti a plurality. Základní tezí zde tedy může být: improvizované hudby je tolik, kolik je jejích tvůrců, a jediné, co je spojuje, je snaha o neuzavřenost a volnost v přístupu k tvorbě. Improvizace se nese v duchu nesourodosti a vývoje, bez možnosti a vůle k opakování. Proto je hlavním tématem *Hear and now* gestičnost, která v sobě nese jedinečnost tvůrce, jenž vychází ze svého psychosomatického ustrojení. Gesto, které se z ticha či tabuly rasy (jakéhosi nulového stupně) vymaňuje proto, aby vneslo do světa pohyb – v tomto případě „pohyb" zvuku –, je ze své podstaty nemotivované a nepraktické, neboť směřuje k libosti. Wilson zde vychází z interpretace filosofa Viléma Flussera, který se otázkou gest zabýval. Pro Wilsona je důležité především přirovnání improvizované hudby ke kouření dýmky, kdy tělo následuje celé gesto ruky, aniž by sledovalo jiný cíl než cíl libosti. Improvizování je tedy antiekonomické – nepraktické a nemotivované – a směřuje k jisté posvátnosti bytí. V této souvislosti by jistě bylo přínosné rozvést naznačenou paralelu improvizované hudby s hudbou aleatorní, Johnem Cagem a hlavně s čínskou kulturou gestického umění, které je známé nejen v umění kaligrafie, ale i v hudbě, která se řídí gesty hudebníka při hře na nástroj.
Pod vlivem Dereka Baileyho dává Wilson přednost kolektivní dialogické improvizaci před improvizací sólovou, aniž by si kladl otázku, zda se v heuristickém a osamělém hledání sólového improvizátora nejedná také o dialog – sama se sebou – a hlavně zda dialogické povahy není již samotná hra na nástroj, který není tělem (tedy součástí člověka) a umožňuje komunikaci v omezeném poli možností nástrojového vyjádření. To však jen na okraj, síla knihy je jinde. *Hear and now* se věnuje principu plynutí hudby a řídí se zde převážně subjektivními výpověďmi jednotlivých hudebníků. Jde převážně o hudebníky anglické školy (Bailey, Evan Parker), kterým dává přednost před scénou okolo Free Music Production, konkrétně hlavně power-play free jazzem Petera Brötzmanna.
Je zřejmé, že by záběr knihy mohl být daleko širší a zabývat se více oblastmi, jako třeba dějinami, profily hudebníků nebo improvizovanou hudbou jiných kultur. Jejím posláním je však především ukázat hlavní problémy v chápání této scény v našem západním prostředí, plném akademického odstupu od hudby bez notového zápisu. A právě kapitola o nedůvěře akademického hudebněvědného diskursu k volné a improvizované scéně patří v *Hear and now* k nejsilnějším. Wilson zde vychází převážně z tezí německého skladatele Heinera Goebbelse, který osočuje hudební vědu posledních padesáti let z ignorace hudby, která je v plné míře uchopitelná pouze ze zvukového záznamu. Tato ignorace je živena vírou v opakovatelnost hudby na základě hudebního zápisu. Improvizované a jedinečné události (events), které zápis postrádají, nejsou brány v potaz, neboť víru ve strukturální a vědeckou analýzu notového zápisu zpochybňují. Jako příklad je zde uveden Carl Dahlhaus, jenž si nedokázal představit improvizaci bez předem jasného schématu či alespoň vzájemné dohody.
Ačkoliv kniha *Hear and now* nemá jednotící koncepci a všímá si pouze několika témat, je v našem slovensko-českém kontextu nesmírně přínosná. Její asi největší slabinou jsou rozhovory s hudebníky samotnými (až na pár výjimek – Bailey, Ostertag, Parker), ale to filosofickým reflexím Petera Niklase Wilsona nikterak na síle neubírá. Myslím, že po knize Jozefa Cserese získává Hudobné centrum další bod a prodlužuje svůj náskok. Kdo se kdy v Čechách odváží? Toto je přeci jen daleko hozená rukavice.







## jono el grande: fevergreens
Rune Grammofon / ECM / 2HP.

Jono el Grande je vedoucím desetičlenného orchestru a na svém albu ze všech možných úhlů pokouší hudební styl zvaný easy listening. Důvěrně známá "barová" podoba mainstreamového jazzu a trošky latinských rytmů, pokusy o epičnost a dramatičnost ústící do téměř operetních barvotisků, něco romantického klavíru (jako od krále českého easy listeningu Jiřího Maláska), nyvá saxofonová sóla (ovinou vaše nohy jako had, milostivá – odkud to jenom je?). Samá fuj. Zejména vydavateli, který si takovým odpadem patrně touží jen namastit kapsu. Ale tak snadné to nebude. Jono el Grande v sobě mísí lásku k pokleslému s ironickým odstupem projevujícím se v aranžích a navíc zdaleka není sám, kdo pokleslou múzu pokouší. Před ním se kavárenským, muzikálovým, reklamně exotickým atd. zvukem zabývali (alespoň letmo) například John Zorn (*The Gift*), Frank Zappa (*Broadway The Hard Way* a mnohé jiné), Stereolab (*Cobra And Phases Group Play Voltage In The Milky Night*) či Nurse With Wound (zběsilá skladba *I Don't Want To Have Easy Listening Nightmares* – opravdu nomen omen), u nás okrajově Martin Smolka (*Rozkoš na Tahiti*) a jednu dobu na plný úvazek Vltava (debut *Mládí i tak velikou lásku bere s humorem*). Čím to? Napadá mě okouzlení „vintage" věcmi zprostředkované reedicemi alb tanečních orchestrů, znovuuváděním filmů a výtvarnou estetikou starých tiskovin, návraty módních vln i trocha nostalgie, u nás bohužel ústící většinou (výjimky jsem jmenoval, revivaly typu OPSO do této kategorie nepatří a proto je ponechávám stranou) jen do „návratů mistrů zábavy". A specifický zvuk, který s odstupem času může vnímavému uchu hudebníka znít možná neuvěřitelněji a bizarněji než nejnovější experimentální výboje.

Jono el Grande předkládá čtrnáct kratších skladeb, v nichž jsou ohraná limonádová aranžmá nenápadně podkopávána rytmickými změnami a občasnými „škytnutími" v podobě chvilkových úniků z kliše – například decentním použitím sampleru, neobvyklým řazením provařených segmentů, somnambulními varhánkami (*Prologue*), občas netradiční souhrou (klavír a xylofonem v úvodu *Ante's Inferno*). Život alba však umocňují momenty, kdy se hudebníci do svých nástrojů opřou s nefalšovaným nasazením, zmírní (nikdy ne zcela) svou ironii a předvedou svůj potenciál. Ten se neskrývá v sólech (důsledně barových) ale ve šťavnaté a barevně pestré souhře (zajímavě členěná *Centrifuge In D Minor*). Pokud nám název skladby podsouvá stylové označení (*Rumba For A Slightly Excited Tape*, *Tango On The Crest Of Reality*), můžeme si být jisti, že rytmus bude pochroumán a během skladby se několikrát změní. Když se Jono el Grande chopí kytary, dostane album rockový tah a připomene například Zappovu *Peaches en Regalia*.

Jak se jednotlivá čísla střídají, připadáte si jako na pouti. Tisíckrát viděná světýlka z fundusu, která přesto nepostrádají atmosféru. Pak přijde ticho a poslední skladba s názvem *Přídavek*. A je to tu – tango perverso!

PS: Ještě jsem si vzpomněl na Zlatu Adamovskou a její *Písně pro pátera Knoxe*. Uf, tak takový Jono el Grande opravdu není, jeho bar je nakašírovaný mnohem poetičtěji a „lehkopádněji".

**Petr Ferenc**

## solomon & socalled: hiphopkhasene
Piranha.

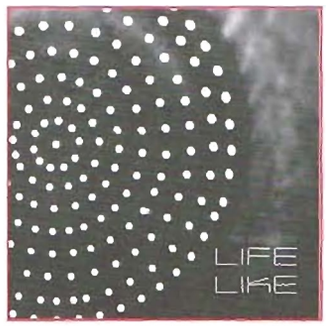
## joel harrison: free country
ACT.

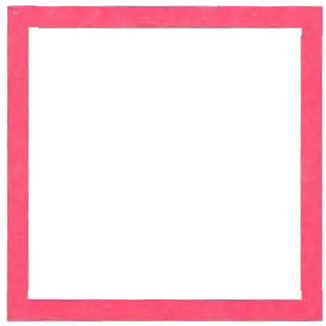
Tradice amerických černochů a židovských přistěhovalců z Evropy představují v „tavícím kotli" americké kultury výrazné a v jistých ohledech paralelní proudy. Lze spekulovat o tom, do jaké míry se spojují v dílech George Gershwina či jiných. Novým příspěvkem do diskuse je album *Hiphopkhasene* kanadského DJ jménem Socalled a houslistky (zároveň též breakbeatové DJky) Sophie Solomonové z londýnské skupiny Oi-Va-Voi. Socalled se před časem podepsal jako remixér na albech Franka Londona a Davida Krakauera (HIS VOICE 1/2003 a 3/2003), oba mu nyní hostování vracejí.

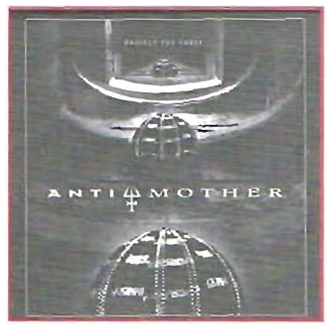
Pro fanoušky ortodoxního hiphopu bude deska nejspíše zklamáním. Místo repetitivnosti se zde v rychlých střizích mění rytmy, zvuky i jazyky, místo drsných témat „z ulice" se tu hovoří především o svatbě. Svatba, nejdůležitější pracovní příležitost *klezmorim*, dává celé nahrávce tvar. Uvítací táhlá *Dobriden*, duet houslí Sophie Solomon a cimbálu Waltera Zev Feldmana, představuje východoevropskou tradici bez dalších přísad. Pozdravné proslovy svatebního ceremoniáře *badchna* – role se ujal Michel Alpert z Brave Old World – ve skladbě *alt. shul Kale bazetsn* ukazují, jak lze v jazyce jidiš úderně rapovat. Ve srovnání s jidiš zní potom angličtina MC Dicka van Mykea neohebně a agresivně, vytváří nicméně zajímavý kontrast.

Socalled sice stojí za gramofony, jeho rytmické cítění však dokazuje, že jeho zájmem není „popohánět" tanečníky na party ve stále stejném rytmu. Dokáže v nečekaný moment „vypnout" rytmus a klást na sebe vrstvy tak, že posluchači chvíli trvá, než nalezne jistou pravidelnost. Celek zahušťuje útržky z jidiš divadla a televizních pořadů; český posluchač možná zaregistruje několik citátů z u nás známého muzikálu *Šumař na střeše*. V dlouhém seznamu hostů vyčnívá klarinetista David Krakauer jehož běhy a glisanda vedou dialog s houslemi Solomonové i se samply již nežijících slavných *klezmorim*. V *Hassidish* si dopřeje také scatování v duetu s Alpertem. Tento kus – společně ještě s *Freylekhs far de kale* – by snad mohl mít úspěch i v mainstreamovějších tanečních klubech. Tím směrem zřejmě bylo mířeno i při zařazení dvou závěrečných remixů, kterým však již chybí hudební nápad (přinejmenším ve srovnání se zbytkem desky).

Jinou významnou americkou hudební tradici představuje country. Kytarista Joel Harrison, jehož záběr sahá z jazzu k world music i složitým kompozicím, se s ní na albu *Free Country* vyrovnává o poznání méně razantně než Socalled. Jeho výběr písní ocení i český odchovanec táborových ohňů: Cashovo *Fiolsom Prison Blues*, Guthrieho *This Land Is Your Land* nebo tradicionál *Twelve Gates to the City* zde již s českými texty zdomácněly. Najdeme zde zajímavé hosty, z nichž asi nejznámější jsou zpěvačka Norah Jones






a klavírista Uri Caine – ten o hledání jiných pohledů na tradice ví své. Vokálních partů se ujali také Jen Chapin, Raz Kennedy a sám Harrison.
Na první poslech zůstávají Harrisonovy verze originálům dosti věrné. Zvuk jeho kytary i využití houslí Roba Thomase ke kořenům často odkazují, harmonie se často jen decentně kloní k jazzu. K vývoji dochází většinou až pozvolna během skladeb: *I Walk the Line* se z balady promění v psychedelickou plochu s basovým ostinátem a útržky tajemných hlasů, *This Land Is Your Land* je pojata jako jazzový standart, v němž se postupně vystřídají všichni sólisté. *Hell Broke Loose in Georgia* je jedním z mála svižnějších a hlučnějších kusů: v rytmu countryové "dupárny" se prolínají rozkouskované melodie, preludování Uriho Cainea se přesouvá od ragtimeu k Rachmaninovi a to vše je zahuštěno zkreslenou kytarou.
Zatímco při spojování hiphopu a klezmeru jsou styly důležité právě proto, aby mohly být narušovány jejich hranice, na *Free Country* jde především o písně. Píseň představuje jádro, které zůstává bez ohledu na styl jednotlivých intrepretů.
*„Ty melodie vyprávi příběh této země. Myslím, že jejich poezie nás všechny přežije..."* Harrison dobře zná příběh této hudební tradice a dokáže jej zajímavě a zároveň nově vypravovat.

Matěj Kratochvíl

**monique jean: l'adieu au s.o.s**
**francis dhomont: jalons**
**åke parmerud: jeu d'ombres**
empreintes DIGITALes.

Tři autorská CD z produkce kanadského vydavatelství empreintes DIGITALes („digitální otisky"), specializujícího se na elektronickou hudbu, představují tu část současné elektronické scény, které se říká akademická. To platí zvláště o Kanaďanovi Francisi Dhomontovi (1926), který až donedávna elektroakustickou kompozici vyučoval na Montrealské universitě, a který mimo jiné v roce 1999 vyhrál českou mezinárodní soutěž elektroakustické hudby Musica Nova. Dhomont pracuje s elektronickými i samplovanými zvuky a vytváří komplexní abstraktní zvukové plochy, ze kterých se však občas vynořují názvuky na konkrétnější zvukové události – v úvodní *Vol d'Arondes* („Let vlaštovek") je to například náznak vzdálené pochodové kapely, v *Les moirures du temps* („Odlesky času") zvuk odjíždějícího auta a kroky. Nejvýrazněji se svět konkrétních zvuků prosazuje ve filmové *Un autre Printemps* („Jiné jaro"), kde se fragmenty Vivaldiho *Čtvero ročních dob* organicky propojují se zvuky vody a ptactva.
Hudba Monique Jean (1960) nezapře, že skladatelka elektroakustickou kompozici vystudovala právě u Dhomonta. Stejně jako on pracuje Jean s komplexními abstraktně znějícími zvukovými strukturami, do kterých se však v jejím případě často zapojuje různě elektronicky opracovávaný mluvený text (mimo jiné z pera francouzské feministické filozofky Hélène Cixous).
Daleko nejpestřejší a z mého pohledu nejzajímavější je autorské CD Švéda Åke Parmeruda (1953). Jeho záběr sahá od „čisté" elektroniky v mohovrstevnatém *Repulse*, přes *Renaissance*, která kombinuje zvuky analogového syntezátoru Serge s renesančními hudebními nástroji, až po *Strings & Shadows*, ve které struny harfy jako by rozeznívaly snovou elektroniku. *Retur* pro saxofonové kvarteto a pásek vychází ze saxofonových frází Charlieho Parkera, *Stringquartett* se zase pomocí samplovací techniky snaží najít nový úhel pohledu na staletí starou nástrojovou kombinaci. Ve všech případech jde o poutavou a životnou hudbu, svědčící o veliké zvukové obrazotvornosti. Slovo obrazotvornost se tu zdá být na místě – Parmerud původně vystudoval fotografii (je mimo jiné autorem obalu svého CD) a v posledních letech věnuje velkou část své energie multimédiím a interaktivním audiovizuálním instalacím.
Zdá se, že kanadské vydavatelství empreintes DIGITALes vybírá ze současného elektronického světa digitální otisky velmi pečlivě. Pečlivě vedené jsou také informacemi nabité spřízněné internetové stránky www.electrocd.com, které se nesoustředí jen na akademickou scénu, ale objímají současnou elektroniku napříč jejími rozmanitými žánry.

**Tereza Havelková**

**hans joachim irmler:**
**life like**
Staubgold.

**colleen:**
**everyone alive wants answers**
Leaf Label.

Dvě generace, dvě pohlaví, dvě duše, dvě metody: jin a jang čerstvých ambientních vod.
První sólový počin člena legendární skupiny Faust H.-J. Irmlera vznikl původně jako soundtrack k muzejní expozici zachycující scény ze života římských vojáků v Horním Švábsku (tj. Irmlerově domovině) na přelomu letopočtu, Hans se ovšem ke skladbám později vrátil a uspořádal je do osmidílného celku, který popisuje jako „zvukovou biografii" neboli příběh lidského života (odtud název *Life Like*). Ačkoli tento koncept zůstal vzhledem k vysokému stupni abstrakce spíše nehmatatelnou ideou, celistvost albu upřít nemůžeme. Irmler se v rámci struktury skladeb soustředí především na dění v nejnižších patrech, kde sídlí nejhutnější a nejintenzivnější momenty, a toto mnohobarevné a nenápadně čilé „hučení" – vzdáleně odkazující k severskému ambientu s razítky Biosphere či Deathprod – působí jako pojítko, jež jen velmi vzácně ustupuje „projasněným" motivům (např. láskyplným klávesám v minimalistické *Trevo*). Zvuky (s velkým podílem field recordings) získané výhradně za pomoci analogového náčiní proměnil studiovou prací spočívající zejména v destrukci v těžko identifikovatelné elementy, jejichž kombinace vykazují vysokou míru působivosti a až nečekanou svěžest.
Na rozdíl od Irmlerovy puntičkářské vybroušenosti se Pařížanka Cécile Schott alias Colleen (jež by ve svých 26 letech mohla být

jeho dcerou) na debutu *Everyone Alive Wants Answers* nebrání cizorodým šumům, nezamaskovaným smyčkám ani jakési cílené neupravenosti. V její hudbě se totiž tento lo-fi zvuk stává nositelem přirozenosti, která do ní zabalené jemně poetické melodie jen dále umocňuje. Nápaditým zpracováním nejrůznějších směsí samplů hracích skříněk, zvonkohry, smyčců, kytar, zpěvu ptáků, dětských hlasů apod. (zde příbuznost s klidnými dílky stájového kolegy Susumu Yokoty) dává Cécile vzniknout kratším jednolitým kusům s výrazným náladotvorným potenciálem. A přestože se z hlediska stavby jedná pouze o velmi jednoduše poskládané smyčky, každá z přítomných monotematických skladeb vyjadřuje určitý odstín lidských emocí, kterému je snadné podlehnout. Elektronika téměř beze stop elektroniky.

Hynek Dedecius

## project the three: antimother

Next Era.

Počátkem devadesátých let v Táboře působila industriální formace The Three (případně Trojka nebo jednoduše 3). Činnost ukončila v roce 1995 a zůstalo po ní několik nahrávek. V letošním roce došlo k obnovení činnosti v lehce pozměněné sestavě (v níž původní členy Radka Šenkýře a Václava Jeníčka doplňuje člen pražských Do Shashka! Michal Čihák) a vydání alba *Antimother*.

Jedná se v podstatě o dvojalbum. Kromě čtyř nových kompozic se na osmdesátiminutový disk vešel i poslední program původních The Three *003*, vydaný v roce 1994 vlastním nákladem na CDR.

Nový program *Antimother* se skládá ze čtyř skladeb. Tři z nich (*AM 1 – 3*) mají stopáž kolem třinácti minut, poslední je cca poloviční a jak název *AM 123* napovídá, je jakýmsi shrnutím předchozí trojice delších opusů. Ty pracují se zvuky pocházejícími z arzenálu pseudoorchestrálního industriálu, noise či etna. Do žádné z těchto škatulek však The Three nezabřednou, jejich hudební projev totiž stojí především na střetávání dlouhých táhlých ploch, které jsou jen velmi střídmě ozvláštňovány neokázalými aranžemi. V *AM 1* je to několik osamělých úderů (na ploše třinácti minut by se daly spočítat na prstech), v nejtišší *AM 3* téměř neslyšný, echem tvořený rytmus v pozadí. *AM 2* uprostřed na několik minut překvapí rytmickými hlukovými cáry, útržky hlasů a elektronickým pípáním, poté se však opět navrátí do klidné nehybnosti ostatních skladeb. *AM 123* je poměrně tradičním postindustriálním opusem, který vysoce nastavenou latku předchozích kompozic není s to překonat. Sedm kratších skladeb programu *003* překvapí skvělým zvukem, jehož barva má se současnými The Three mnoho společného. Lze-li zde vidět určitou kontinuitu, pak z hlediska kompozice je tomu právě naopak. Poslední fáze původně oldschoolové Trojky byla poznamenána tíhnutím k taneční kultuře, což lze zaslechnout zejména ve *For Your Ears Only*, ale nejen v ní – pravidelný rytmický tep je páteří většiny skladeb programu. Pád do monotónnosti však nehrozí – časté změny, krátké stopáže a nepřeberné množství chytlavých zvuků a aranžérských nápadů (zvuk nahalených bicích v *Nevergreenu*) to nedovolují. Vybočením je zpívaná *El Paso* (jediná píseň alba), epická, nerepetitivní *Dream Of The Occupied Tibet* a *Echoland* (nomen omen).

Přestože CD *Antimother* nahrály de facto dvě různé skupiny v rozmezí sedmi let, je pozoruhodně konzistentní a zvukově i aranžérsky neotřelé. Troufám si tvrdit, že se jedná o jedno z vůbec nejlepších alb tuzemské postindustriální scény. Zmínku zasluhuje i povedený obal (digipack).

Petr Ferenc

## elliot carter: what next?

ECM New Series / 2HP.

Nestor americké avantgardy Elliot Carter (*1908) napsal ve svých devadesáti letech svou první operu. Děj jednoaktovky *What Next?* (1998) se dá shrnout zhruba takto: Šest postav svede dohromady automobilová nehoda. Nikdo není zraněn, ale postavy se nemohou shodnout, kdo jsou, jaký je jejich vzájemný vztah a jak se na místě nehody ocitly. *Mama*, která je celou dobu nejvíc „při věci" a snaží se vzniklou situaci řešit, je přesvědčená, že *Harry nebo Larry* je její syn a že společnost jela na jeho svatbu s *Rose*. *Zen* je její bývalý manžel a otec *Harryho nebo Larryho*, *Stella* je jeho současná přítelkyně. Kde se tam vzal chlapec *Kid* jí není jasné. Ostatní postavy její tvrzení nevyvrací, soustředí se však především samy na sebe: *Zen* předstírá, že je duchovní vůdce, subreta *Rose* se znovu a znovu vrací k úspěchu svého posledního představení a astronomka *Stella* je přesvědčena, že byla na cestě do observatoře. *Harrymu nebo Larrymu* je všechno jedno, *Kid* je záhada.

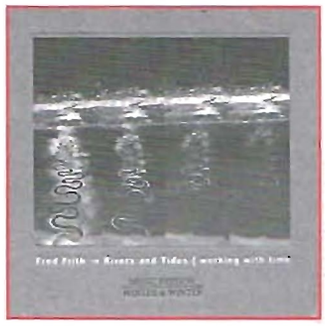
Tento děj-situace z pera hudebního publicisty Paula Griffithse (autor známých knih o hudbě dvacátého století a mimo jiné libretista Tan Dunovy opery *Marco Polo*) důmyslně rezonuje s Carterovou svéráznou kompoziční metodou, pro kterou je podle skladatele klíčová *„zvláštní dimenze času, dimenze ‚paralelních perspektiv', kdy jsou zároveň představovány různé kontrastní postavy"*. V Carterových instrumentálních skladbách jsou „role" jednotlivých nástrojů definovány pomocí hudebních prostředků – intervalů, harmonie a zvláště rytmu a tempa – a nástroje se tak stávají „herci" v Carterově hudebním „scénáři". Každý nástroj postupuje svým vlastním tempem a v kompozici tak simultánně zní několik rytmicky a tempově nezávislých vrstev. Carter vysvětluje: *„Mým hudebním záměrem je znázorňovat nejrůznější změny a protiklady nálad, ze kterých sestává naše životní zkušenost. Obecně se dá říct, že se má hudba snaží o takový pohyb, jaký si uvědomujeme,*


tamizdat record shop

v čítárně Unijazzu - Jindřišská 5 - schodiště II, čtvrté patro - Praha 1

tel./fax 222.240.934 - shop@tamizdat.org - www.tamizdat.org | po-čt 14:00 - 22:00, pá 14:00 - 21:00

AELTERS – Ardchilds' com.undo - 400,-
AOKI TAKAMASA – Indigo Rose - 400,- / Silicom Twoá - 400,-
THE BOOKS – The Lemon Of Pink - 380,-
DUB TRACTOR – More Or Less Mono - 400,-
EKKEHARD EHLERS – Politik Braucht Keinen Feind - 400,- / Plays - 400,-
FANTOMAS – Fantomas - 480,- / Director's Cut - 480,-
FAUST – Patchwork - 400,- / Ravvivando - 400,- / Freispiel - 400,-
F.S. BLUMM – Ankern - 400,-
THE GANELIN TRIO – 15-Year Reunion - 400,- / Ttsango...In Nickelsdorfá - 400,-
GUIDO MOBIUS – Klisten - 380,-
HANS JOACHIM IRMLER – Lifelike - 400,-
JAN JELINEK – Avec The Exposures - La Nouvelle Pauvreree - 420,-
JOSEPH SUCHY – Calabi.yau - 400,- / Entskidoo - 400,-
LALI PUNA – Left Handed - 250,-
MAPSTATION feat. RAS DONOVAN – Version Train - 350,-
MAPSTATION – A Way To Find The Day - 400,-
MAT MANERI TRIO – For Consequence - 400,-
MESSER CHUPS – Crazy Price - 350,- / Vamp Babes - 350,- / Black Black Magic - 350,-
MS JOHN SODA – While Talking - 300,-
NAO TOKUI – Mind The Gap - 400,-
NQ – Recording Syntax - 400,-
OREN AMBARCHI & MARTIN NG – Vigil - 400,-
SCHLAMMPEITZIGER – Everything Without All Inclusive - 450,-
SOME OTHER PLACE – To Be Continued - 300,-
SUN – s/t - 450,-
TIBOR SZEMZO – South Of No North - 400,- / Danube Exodus - 400,- / Relative Things - 400,-
TOYCHESTRA – Sassy Pony - 330,-
TUJIKO NORIKO – From Tokyo To Niagara - 400,- / Make Me Hard - 400,- / Shojo Tojl - 400,-
TIED & TICKLED TRIO – Observing Systems - 420,-
VARIOUS ARTISTS – Who Wants To Be Millionaire - 400,-



*když letíme nebo řídíme auto, a ne o dusání koní nebo pochod vojáků, které převládá v pohybových vzorcích starší hudby."* Opera *What Next?*, se svými výrazně vykreslenými postavami, které jsou ve stejném čase na stejném místě, ale jako by existovaly nezávisle na sobě, spíš vedle sebe než spolu, je tedy vlastně dramatickým ztělesněním tohoto principu.

Zakoušet operu pouze z nahrávky je vždy obtížné. Hlasy oddělené od zpívajících těl svých postav působí daleko abstraktnějším a méně životným dojmem než na jevišti, děj opery nevnímáme bezprostředně skrze scénickou akci, ale jen prostřednictvím četby bookletu. A pokud jde navíc o situaci, kdy si operu z nahrávky jen „nepřipomínáme", ale kdy se s ní setkáváme vůbec poprvé, je to o to obtížnější, zvlášť pokud jde o tak komplexní hudební strukturu, jako je tomu u Elliota Cartera. *What Next?* by zkrátka bylo dobré vidět. Asi proto také působí bezprostředněji instrumentální *Asko Concerto* (2000), které na CD operu doplňuje – zvuková konzerva mu přeci jen víc sluší.

Tereza Havelková

## triology & wolfgang muthspiel: that's all daisy needs
Material Records.

Vídeňské smyčcové trio Triology si již zcela našlo svou vlastní hudební řeč. Jejími charakteristickými rysy jsou přiznaná sentimentalita, sklon k sofistikované hudební komičnosti, jakož i výrazná a dobře čitelná rytmická struktura skladeb. Styl tria je nepřehlédnutelně ovlivněn jazzovými i klasickými vlivy, ale na kritika permanentně působí jakýsi „zornovský efekt": obvinění z eklektičnosti nebo dokonce kýčaření blednou před tím, jak bezstarostně a přitom s upřímným nasazením si hráči z jednotlivých stylů vypůjčují a upravují si je k obrazu svému. Přímo emblematicky zde působí skladba *Passacaglia, Fugue and Other Things on a Theme by Charlie Parker*, která skutečně zpočátku převádí Parkerovy standardy do barokní řeči. Členové tria – Daisy Joplinová, Tristan Schulze a Aleksey Igudesman – se navíc občas proměňují ve svérázné zpěváky nebo perkusionisty. Nejen z těchto důvodů musí být jejich koncert silným zážitkem.

Tentokrát trio spojilo své síly s rakouským jazzovým kytaristou Wolfgangem Muthspielem, a to na Muthspielově značce Material Records (www.materialrecords.com), a lze bez rozpaků prohlásit, že toto spojení se ukázalo být plně funkční. Muthspiel, dnes již miláček mezinárodní kritiky (i obecenstva), doplňuje typicky intenzivní zvuk tria o robustní jazzový rozměr, ale nezviditelňuje se na úkor celku. Jeho hra se naopak vyznačuje přímočarostí, z níž se jen po malých dávkách vydělují posluchačsky velmi vděčné, propracované pasáže. Zárukou úspěšnosti celého projektu je to, že Muthspiel zužitkoval svou znalost kompozičních principů klasické hudby (kterou také sám skládá). Individualistické jazzové sólování by v daném kontextu působilo zcela nepatřičně. Muthspielova kytara tedy alternuje mezi sólovým a doprovodným nástrojem přesně v intencích klasické kvartetové hudby, která, jak známo, patří k nejobtížnějším kompozičním zadáním.

Autory hudby jsou až na dvě výjimky (Ernst Reisegger a Marcus Davy) hráči sami, což patrně přispívá k přesvědčivosti jejich výkonů. Celé album je navíc prodchnuto nepředstíranou radostí z hraní. Nejsme sice svědky ničeho zvlášť objevného, ale není důvod, proč by nás to mělo znepokojovat. Spíše se zeptejme spolu s Muthspielem: není to skvělé, když sympatičtí mladí lidé hrají svou vlastní hudbu, vydělají si tím na živobytí a posluchač se přitom dobře baví, vzdálen jakékoli podbízivosti a kalkulu? Ano, je to skvělé. Jediné, co mělo být na tomto CD jinak, je booklet. Dozvíme se v něm především to, že Muthspielovi se (na rozdíl od obou zbývajících pánů) zatím nepodařilo navázat s Joplinovou intimní kontakt a že ho to očividně velmi trápí.

Tomáš Marvan

## mice parade: obrigado saudade
FatCat.

Projekt Mice Parade sídlí po boku spřízněných souborů Dylan Group a HIM v čele miniscény usazené na průsečíku instrumentálního rocku, jazzu a elektroniky, přičemž tato oblast se vyznačuje vysokou promiskuitou (hudebníci jsou aktivní zároveň ve vícero skupinách a nezřídka ovládají hned několik nástrojů) a znatelným potěšením ze hry. Mice Parade je dítkem newyorského multiinstrumentalisty Adama Pierce, jenž zároveň šéfuje labelu a distribuční společnosti Bubblecore. Materiál na novinkovém albu *Obrigado Saudade* sám složil a sólově také nahrál téměř všechny (!) nástrojové party – drobnou pomocí mu přispěli Doug Scharin (HIM, Directions In Music, Codeine), Rob King+Dylan Cristy (Dylan Group) a v neposlední řadě Kristin Anna Valtysdottir, vokalistka islandských melancholo-elektroniků Múm (jimž Adam zase na koncertech občas bubnuje).

Již sama přítomnost zpěvu v několika kouscích napovídá, že MP se tentokráte přiklánějí k přístupnějšímu pojetí, popově zabarveným strukturám sloka-refrén-sloka však růže nekvetou, neboť v Pierceově tvorbě jde především o kombinování živě odehraných stop, kde je vokál odsouzen do role pouhé další vrstvy. Zmíněná přístupnost tudíž tkví především v nakažlivosti přítomných melodií, kterým na rozdíl od více na improvizaci založených a ne tak důsledně zaranžovaných skladeb desek minulých tentokrát připadl o něco větší díl studiového koláče. Toť ovšem změna vítaná, poněvadž poměr na *Obrigado Saudade* se zdá být vskutku optimální.

Z nahrávky prýští nadšené muzikantství. Vedle vynalézavé práce s celou řadou dokonale ovládaných instrumentů – v hlavních rolích se představují především pestrobarevné kytary a vynalézavé bicí – Pierce mnohdy překvapuje zvláštní strukturou skladeb a netradičním využitím repetice. V případě *Mystery Brethren* například vývoj tracku v polovině zamrzne na jakémsi ‚živém kolovrátku', přidá se výtečná basová linka a v duchu působivé gradace se postupně nabalují další vrstvy, jež ke konci opětovně ‚rozmrazí' podklad a poskytnou tak bicí soupravě prostor ke zdivočení. Několikrát se také

v jediném kusu velmi zajímavě setkávají na sobě zcela nezávislé části: na mysli mám třebas rozostřené noisy intermezzo ve *Focus On A Roller Coaster* či snad vůbec nejpůsobivější *Wave Greeting*, kde se freestylový bicí základ opakovaně propadá v ambientní powerbookový rozklad ŕ la Désormais. Albu *Obrigado Saudade* nechybí zajímavé detaily, chytlavost ani energie a ve svém ranku atakuje nejvyšší příčky.

**Hynek Dedecius**

## [the user]: symphony #2 for dot matrix printers
Staalplaat.

Mám před sebou druhé CD montrealského dua posedlého zvukem archaických tiskáren a, jak se zdá, nejen jím, ale vším, co se týká výpočetní techniky cca dekádu staré. Jako obal alba je totiž použit plášť "měkké" pětačtvrtpalcové diskety. Názvy jednotlivých tracků jsou stylově sestaveny z interpunkčních a jiných symbolů, které skýtá zejména anglická klávesnice. Od prosté tečky coby názvu první skladby až k poněkud delšímu (grafik odpustí) %%%%%%%%% $$$$$$$$$ >>>>>>>> >> >> >> @@@@@@@.
Mikrofony snímaný zvuk tiskáren, který je následně vrstven do víceméně pravidelně rytmických tracků, je dvojího druhu. Za prvé známé ohlušující skřípání, které – zejména při kancelářském provozu – umí udělat z tisku peklo a za druhé údery a pohyb tiskové hlavy – její ježdění a narážení na okraj. Jak se s takovým arsenálem vypořádat? [the user] nemají potřebu svůj zvukový zdroj přetvářet a k nepoznání měnit, zkrátka jej po větších úsecích rytmizují a vrství do stop. Ke slovu se často dostane stereo, možnosti ekvalizéru jsou využity jen střídmě (otupování hran v závěru . ] . ] . ] . [ .). Posluchač je pak překvapován především tím, co vzniká kombinací tak důvěrně známých zvuků. Zatímco některé úseky „symfonie" působí chladně a strojově, jiné evokují například clicks and cuts (úvod .^.^%^%^%), přidušené zvonky (skladba číslo 10, vzhledem k tomu, že se její název skládá především z mezer, jej bohužel nezmiňuji) či samohrajku s prvoplánově orientální barvou zvuku (taky podivný nereprodukovatelný titul).
Vzájemná návaznost jednotlivých položek „symfonie" se odehrává v rovině kontrastu. Gradující konce tracků jsou prudce střídány začátky tracků nových, což není nijak objevný postup, ale funguje celkem spolehlivě. Dramatičtější stavbu má jako jedna z mála již zmiňovaná .^.^%^%^% (jako by i název ilustroval její sevřenost) – zde se ze zvukového vtípku (pardon: progresivního experimentu) stává plnohodnotná hudba.
Závěrečná z tuctu položek, desetiminutová plocha, jejíž název tvoří jen samé mezery, se od ostatních velmi podstatně liší. Neslyšíme v ní totiž zvuk tiskáren v provozu, ale vrstvený šum zapnutých přístrojů. Vzhledem k tomu, že jsem toto CD poslouchal na počítači, chvíli mi trvalo zjistit, co se to vlastně děje – skladba není ničím jiným než „houstnoucím tichem". Naplno zní až v poslední třetině a je ukončena cvakáním vypínaných „instrumentů".
Což o to, album je to vtipné, jen by mě zajímalo, co budou [the user] podnikat dál. Pokud by měli pokračovat v nastoupeném trendu, nevím, jestli by se už nejednalo o opakovaný vtip. Ale to nás nyní nemusí trápit, takže: Když máš v chalupě orchestrión...

**Petr Ferenc**

## fred frith: rivers and tides
Winter And Winter.

Brian Eno před více jak pětadvaceti lety s nahrávkou prvních ambientních skladeb *Music For Airports* ukázal nové možnosti komponování. Netřeba snad připomínat, že se jedná o hudbu určenou nejen k tichému poslechu, ale též i hudbu tvořenou pro konkrétní prostor, dění a činnost – trávení času v letištní hale. Nenutí k poslechu, nesnaží se posluchače vtáhnout k sobě, neboť je více určena ke klidné kontemplaci i s vědomím, že se může jednat i o pouhou zvukovou kulisu. Toto minimalisticky ambientní zaměření k letištní hale a jejímu svébytnému životu se, možná i paradoxně, stalo milníkem v hudbě, ačkoliv aspirovalo být pouhým hudebním podkladem dennímu ruchu.
Brian Eno naznačil cestu a Fred Frith po ní vykročil dál včetně hledání možných odboček a jiných, stále neobjevených, krajin. Zatímco Eno stvořil hudbu pro vysoce technicistní letištní prostor, Frithovo album hudby k filmu stejného názvu Rivers and Tides německého režiséra Thomase Riedelsheimera je inspirováno land artem anglického umělce Andy Goldsworthyho. Jak již v bookletu naznačují fotografie odplouvající sochy z naplavených dřev, Goldsworthyho typ práce je pevně spojen s místem konání – vytváří skulptury z nalezených materiálů a spolupracuje s děním času a přírodními podmínkami konkrétních míst. Ačkoliv land art vznikl jako negativní reakce na technicky fetišistickou společnost a zdůrazňuje bytí jedince a umění v krajině s akcentem na vnímaní procesů přírodních proměn, a ačkoliv má tedy Enova nahrávka s Frithovou svým způsobem opačného adresáta, alba mají mnoho společného. Aspekt pomalého vnímání času, potřeby zastavení se a zklidnění je oběma tvůrcům vlastní a velice ovlivnil i hudební výraz obou děl.
Fred Frith má s tímto způsobem uvažování o rozprostření zvuků v čase mnohé zkušenosti (ostatně s Brianem Enem také spolupracoval), a to nejen díky svým aktivitám ve sféře improvizované hudby. Album je zaměřené na proces plynutí nejen zvuku jako takového, ale i plynutí vody, na její bytnost a také její působení na člověka. Voda a proudění jsou centrálními motivy nejen Frithovými, který se jejich vlastnosti snaží přenést do svého kompozičního diskursu, ale zasahují do nahrávky přímo ve své „materialitě." A je slyšet, že tato rozmluva uměleckého artefaktu (v tomto případě Frithova skladba s minimalistickými prvky) se skutečnými zvuky přírody je velice produktivní. Je to skutečná rozmluva, v níž Frith nechává obě složky vzájemně komunikovat, prokládá je jako jednotlivé monology, zasouvá je do sebe jako různá řečiště myšlenek, nápadů, ale i dialogických asociací. Snaží se komunikovat s reálnými zvuky šumění vody, větru, bouchání dřívek o sebe, ťukání kamenů tím, že jejich řád transformuje do hudby, která zní obdobně jako jemně rozlišitelný zvuk řeky – přestože je hrána na lidské nástroje: kytaru, housle, piano, berimbau, basu, perkuse, saxofon a klarinet. Je to hudba řeky, jejíž zvuk se stále opakuje, a navrací ve vlnách, ovšem vždy s jemnou diferencí, a plyne tak, že si není možné její předchozí pohyb pamatovat – proto ty pauzy, proto ta zvuková úspornost, dávání prostoru jednotlivým tónům i šelestům nástrojů.
Album Rivers and Tides postihuje vnitřní řád věcí, jejich kvalitu a způsob fungování a je skutečným hudebním environmentem. Používat hodnotící přívlastky se mi vždy příčilo, zde si je ale neodpustím; Fred Frith natočil mimořádně skvělé a citlivé album, ačkoliv na cestě nekráčel, spíše na ní plul.

**Lukáš Jiřička**

## onutė narbutaitė: symphony no. 2
Finlandia Records.

Nahrávkou *Druhé symfonie* a dvou kratších opusů – *Liberatio* a *Metabolé* - z pera Onutė Narbutaitė (psali jsme o ní v čísle 2/2002) firma Finlandia Records (v koprodukci s Litevským hudebním informačním centrem) zatím uzavřela profilovou řadu čtyř alb, na nichž představila alespoň zlomek zajímavé a dosti rozsáhlé tvorby této litevské autorky, která má své jméno i ve světě a píše často na zakázku renomovaných festivalů.
Narbutaitė (nar. 1956) bychom asi sotva mohli označit za „symfonika" v tom smyslu, v jakém bývá toto slovo většinou užíváno, když se mluví o Beethovenovi, Mahlerovi, Šostakovičovi aj. Její doménou jsou totiž spíše komorně laděné kompozice menšího rozsahu, což jde ruku v ruce s křehkostí, introvertností a lyričností její hudby,

a také s inspiracemi v minulých stylových epochách, zejména pak v romantismu. Z tohoto pohledu jsou pro ni mnohem typičtější ony dvě „doplňkové" skladby na albu, *Liberatio* pro 12 dechů, činely a smyčce (1989) a *Metabolé* pro komorní orchestr (1992).
Ve druhé polovině 90. let se však u Narbutaitė projevila tendence vyjádřovat se i prostřednictvím větších forem: v té době vzniká pozoruhodné, více jak hodinové oratorium *Centones meae urbi* (za něž v roce 1997 získala Státní litevskou cenu) a právě *Druhá symfonie* (z let 1998 - 2001).
*Symfonii* se mi poštěstilo vyslechnout již při její premiéře na vilniuském festivalu Gaida v roce 2001. Skladba (pod taktovkou Robertase Šervenikase, jemuž je dedikována) se tam tehdy setkala s nadšeným přijetím ze strany publika a nutno dodat, že oprávněně, přestože je napsána v poměrně tradičním duchu. Narbutaitė ji koncipovala do dvou vět, kterým podle jejich charakteru vtiskla „programní" názvy: *Symfonie* a *Melodie*. První skutečně připomíná jakousi „symfonii v symfonii" a dost dobře by obstála i jako samostatná fantazie či báseň. Náladově se v lecčems přibližuje k vrcholným orchestrálním partiturám A. N. Skrjabina či k Čiurlionisově poemě *Moře*. Nechybí jí myšlenková kompatibilita, patos ani dramatismus, zvláčňovaný u Narbutaitė všudypřítomným lyrismem.
Druhá věta má zajímavou genezi. Představuje totiž symfonickou verzi samostatné skladby pro dvě smyčcová kvarteta a trubku *Melodija Alyvų sode* (Melodie v Zahradě oliv), kterou Narbutaitė komponovala na zakázku krakovského festivalu „Aksamitna kurtyna" v roce 2000. Přestože se oproti první větě vyznačuje diametrálně odlišným charakterem, skvěle zapadá do konceptu celku, jemuž dodává další dimenzi – kontemplativně lyrickou, duchovní. Je to tklivá lamentace, „prostý zpěv, snad vycházející ze zoufalství, ale dodávající naději", jak se vyjádřila autorka. Odpovídá tomu i mnohem oproštěnější hudební faktura věty, zvýrazňující melodickou křivku a projasňující harmonický plán. Svou funkcí v rámci celé skladby asociuje tato část závěrečnou větu *Patetické symfonie* P. I. Čajkovského, nádherné trubkové sólo, které se v samém závěru zjevuje jako katarze, zase odkazuje k elegickým bachovským adagiům.
Těžko nyní předpovídat, zda se *Druhá symfonie* Onutė Narbutaitė zařadí mezi slavná symfonická „torza"; skladeb v žánru symfonie vzniklo a stále vzniká přece jen mnoho. V každém případě však jde o kompozici, která v daném oboru převyšuje průměr.

**Vítězslav Mikeš**

## the ganelin trio: 15-year reunion

Leo Records.

Pětadvacátý prosinec 1961 si litevští jazzofilové stanovili jako datum zrodu moderního jazzu v jejich zemi. Toho dne totiž vilniuská Hudební akademie zorganizovala koncert, na němž se poprvé na významnější akci (se svým tehdejším kvartetem) představil mladičký Vjačeslav Ganělin (litevská podoba jeho jména zní Viačeslavas Ganelinas). Trio, které vytvořil tento klavírista a také uznávaný skladatel (mj. autor hudby k prvnímu litevskému muzikálu *Velnio nuotaka*, Ďáblova nevěsta) zhruba o deset let později se dvěma Vladimiry – bubeníkem Tarasovem a saxofonistou Čekasinem –, se pak stalo po celou dobu své existence nedílnou součástí litevské hudební kultury: položilo základ fenoménu, jemuž se někdy říká „vilniuská jazzová škola", a vydatně přispělo k tomu, že bylo hlavní město Litvy pokládáno za jazzovou mekku bývalého SSSR. Jako zjevení však tato trojice ve své době působila i kdekoli jinde. Zcela výmluvným je například ohlas amerického kritika Francise Davise, který po jednom z jejích koncertů v roce 1976 napsal: „Máme muzikanty, kteří jsou stejně dobří jako Ganělin, Tarasov a Čekasin, ale jejich kompozice, to je něco, co neznáme."

Právě osobitostí skladeb a jejich provedení si trio získalo svou proslulost. Soubor vytvářel na základě zčásti společné improvizační hry a zčásti prokomponovanosti sled emocionálně rozmanitých hudebních bloků, jež postupně vykrystalizovaly do tvaru jakési jazzové polystylové suity. Výslednou podobu však nakonec přece jen nejvíce reguloval Ganělin svými sklony k míšení nejrůznějších hudebních prvků (jazz ve všech svých vývojových stádiích, vážná hudba, etnická hudba atd.) a také k teatrálnosti.

V roce 1987 se u tria projevila invenční krize a jednotliví členové se vydali vlastními cestami, střídavě individuálními anebo společnými s jinými hudebníky. Vzdálila je i místa pobytu: Ganělin žije v Izraeli, Čekasin tráví většinu času v Německu a jediný Tarasov zůstal ve Vilniusu. Dohromady je po celých 15 letech znovu (dočasně?) svedla až příležitost, kdy se Litva jako čestný host v říjnu loňského roku poprvé od získání své nezávislosti zúčastnila prestižního Knižního veletrhu ve Frankfurtu nad Mohanem, a organizátorům se v této souvislosti podařil husarský kousek, když pro doprovodný program získali comebackové vystoupení tria. Návratu slavného souboru na pódium si nemohl nevšimnout Leo Feigin (jenž na své značce Leo Records v rámci edice Golden Years of New Jazz vydal v reedicích stěžejní část produkce Ganělinova tria a významně se zasloužil o jeho propagaci na západě). Vznikla tak jedinečná živá nahrávka, příznačně nazvaná *15-Years Reunion*, s více jak půlhodinovou stejnojmennou kolektivní kompozicí a oblíbeným Ganělinovým přídavkem *Umtza-Umtza*. Nahrávka, nad kterou jistě zaplesá nejen příznivec tria či paměťník, vzhledem k absenci jakýchkoli náznaků po přebujelé nostalgičnosti (alespoň já je tam osobně necítím), k nimž mají podobné comebacky tendenci často se ubírat. A tak se naskýtá příležitost plně ocenit hudební svéráznost tria, která šokovala před lety, ale jež má všechny předpoklady působit nově i na současného posluchače. Je celkem logické, že se Ganělinovo trio i dnes přidržuje svého osobitého stylového konceptu, který se zdá být dosti plastickým na to, aby v jeho rámci bylo možné stále hledat, nacházet a nalezeným překvapovat. Napomáhají tomu i skvělé muzikantské osobnosti jednotlivých hudebníků a jejich výtečná souhra, na níž uplynulých patnáct let nezanechalo žádné stopy. Jestliže tedy měla delší přestávka dopomoci ke vzpružení kdysi zdánlivě vyčerpaných společných možností tria, přinesla – alespoň soudě dle nahrávky frankfurtského koncertu – své plody. Pokud se ovšem jednalo pouze o výjimečné setkání, jemuž by se nedostalo pokračování... Ne, to by byla velká škoda...

**Vítězslav Mikeš**

## dave holland quintet: extended play
ECM.

Název tohoto živého Hollandova dvojalba, nahraného v newyorském klubu Birdland, je úmyslně dvojznačný. Jednak jsou zde zařazeny skladby, které Holland hraje již od druhé poloviny devadesátých let (viz např. *Claressence*, nahranou v kvartetu na *Dream of the Elders* z r. 1995, nebo *The Balance*, nahranou r. 1997 na debutovém albu jeho současného kvintetu, *Points of View*), a jednak jsou některé skladby protaženy až na téměř trojnásobek své původní délky. Zdá se, že tato dobře načasovaná rukověť jedné z nejpozoruhodnějších jazzových formací současnosti nemohla dopadnout lépe.
Sestava kvintetu je následující: vedle Hollanda samotného hraje na vibrafon a marimbu Steve Nelson, na trombón Robin Eubanks, na saxofony Chris Potter a sestavu doplňuje Billy Kilson na bicí. Co hráč, to uznávaná veličina, takže podrobně vypočítávat přednosti každého z nich je snad zbytečné. Nelze však nezmínit alespoň následující: Eubanks a Potter si vypracovali způsob vzájemného komunikování, který mohou předvádět po dlouhé minuty (viz *Prime Directive*), aniž by se zdálo, že je jejich invence vyčerpána. Kilson zase naplno rozvinul svůj již dříve zjevný potenciál a stal se z něj neúnavný rytmický motor kapely, schopný nicméně velmi variabilních a důmyslných sólových výstupů. Kilson kromě toho necítí potřebu být sevřen klišé swingujícího rytmu, což prospívá celkovému soundu kapely.
Recenze na takováto alba se vlastně píší samy, i když je třeba podtrhnout, že nahrávky typu *Extended Play* opravdu nepadají z nebe každý den. Do až frenetického vychvalování *Extended Play* kritiky nicméně zasáhl Stuart Nicholson, recenzent britského Observeru – album ocejchoval jednou hvězdičkou a přidal stručnou lamentaci nad tím, do jakého stavu současný jazz dospěl. Hudba *Extended Play* je prý technicky neúnosně dokonalá, a zároveň zcela „postrádá duši a dotek lidskosti". K tomu se prostě není možné nevyjádřit. Nicholsonův vzteklý kopanec byl totiž namířen extrémně nespravedlivě. Jeho absentující „dotek lidskosti" si vysvětluji tak, že Hollandova kapela to přehání, protože (i) nikdy nehraje falešně (na rozdíl od jím povinně zmíněného Davise), nebo (ii) protože nedopouští, aby její hudbu vedla nějaká jednoznačně určitelná emoce (melancholie, rozjařenost apod.). První bod je zbytečné dlouze komentovat. Nevím, proč žehrat na to, že kvintet své skladby trpělivě vybrousil ke zvukové dokonalosti a vyvážené souhře, která přitom díky kombinaci marimba/vibrafon–trombón–saxofon nepůsobí zrovna jako vzor klišé. Nahrávající jazzmani přece až příliš často hřeší svou naprostou nepřipraveností, kdy se spoléhá na sílu improvizace, a výsledek je nezřídka rozpačitý. Hollandův kvintet naopak dokázal spojit prostor pro nadprůměrné množství improvizace s nadprůměrnou kompaktností celku, a právě proto *Extended Play* právem obsadí přední místa letošních odborných žebříčků. Ad (ii): k Hollandovi (podobně jako třeba ke Scofieldovi) většinu posluchačů přitahuje svébytný zvuk a styl, který se právě jasně čitelným emocím vyhýbá; nacházejí u něho hudební mikrosvět, který si dokázal vybudovat svůj vlastní řád, jemuž ale nechybí srozumitelnost. Chybí tomuto mikrosvětu lidskost? Zdá se mi, že Hollandův kvintet „chybuje" leda v tom, že si nevypomáhá snadno dostupnými emočními berličkami. Podtrženo a sečteno: existuje dost současných jazzových kapel, které by si nálepku prázdné technično sti a exhibice plně zasloužily. Nápad, že k nim patří právě Hollandovo seskupení je ale spíš absurdní než provokativní.
Desky typu *Extended Play* mohou plnit dvojí poslání. Nezasvěceným a váhajícím mohou díky své čitelnosti pootevřít svět současného jazzu, aniž by ty pokročilejší připravily o slast při analyzování těch zvlášť vydařených pasáží.

**Tomáš Marvan**

## the residents: demons dance alone
EuroRalph.

The Residents netřeba uvádět. Anonymní projekt navázal na začátku sedmdesátých let minulého století na maniakální blues Cpt. Beefhearta a kreativní studiovou prací génia, který si může dovolit okázalý diletantismus, je dovedl k novým kvalitám, pod jejichž nánosem staré vzory rychle zmizely. Výsledkem byl dobře mířený plivanec do úsměvu šedesátých let, explicitní kritika konzumu, ale také dokonale vypointovaná póza sarkastických neurotiků, kterou nepřekonal nikdo ani v další dekádě. Zkrátka, Residents představují klasiku toho, čemu se posledních pár let říká alternativní hudba.
Když ovšem vydává desku kapela, jež má za sebou tři desetiletí, nečekáme od ní hudební revoluci. Spíš se zeptáte, jestli už toho nebylo dost a jestli se vtipálkové nezměnili v karikaturu sebe samých. Nikdo si toho ovšem není vědom tak dobře jako sami Residents, kteří se hned na úvod bookletu ptají, zda jsou skuteční nebo jen pouhá vzpomínka. A když napíšu, že Residents natočili cohenovskou desku, vzpomene si otrlý posluchač na *King and Eye* nebo *Stars and Hank Forever* a bude čekat okaté prznění stařičké Suzanne a jiných milosrdných sester hurvínkovským hlasem. Residents ovšem znají své meze a vědí, že s polním velitelem se není radno v parodování jeho klasických hitů měřit. *Demons Dance Alone* je prostě melancholické písničkové album s popovým aranžmá jak od starého automatického bubeníka, s ženskými sbory a zmarněnou nadějí v každé sloce – s malou poznámkou: je od Residents. Najdeme tu ale neobvykle malou dávku rezidentního pitvoření. Skoro byste si mysleli, že se Residents snad skutečně snaží vyjádřit upřímný cit, nechat své bulvy zaslzet, a nevědí, jak na to, aniž by ztratili tvář – tedy v jejich případě spíš, aniž by tvář našli. Srážku melancholie se sarkasmem k sentimentalitě v textech i hudbě, jež vytváří celé napětí, pro něž stojí za to poslouchat, stručně vyjadřuje jeden z refrénů: „I can cry – If I try – But I lie – Awake at night." Asi nikdy nebyli blíž rádiovým stanicím, asi nikdy nezněli víc jako soundtrack k nějakému barevnému Lynchovu filmu. Po epických teatrálních kusech z posledních let je to nakonec příjemné překvapení.
Hlavně první plocha desky (*Loss*) zní jako duet Leonarda Cohena s Laurie Anderson – od úvodní *Mr Wonderful* („Life would be wonderful, if...") přes neodolatelného *The Weatherman* („I was watching Ivanhoe / When they said the tornado / Blew your big old house apart / Robert Taylor was the star."), nejcohenovštější vyznání *Honey Bear* až po residentský waltz *Needines*. Střední část (*Denial*) vás po delší mezihře přenese už jednoznačně do světa starého The North Lousiana Pop Combo, jak se sami kdysi titulovali na obalu své první LP, a nadělí vám hned tři vtíravé kousky v tradičním stylu: *Mickey Macaroni*, *Betty's Body* („I could be her lover, if it weren't for mother.") a latinskoamerickou koktejlovku *My Brother Paul* (s už citovaným refrénem). Třetí plocha (Three Metaphors) zní módně až tanečně – hlavně tady by se našly tipy pro podvečerní sety v rozhlase, na prvním místě zappovské pop retro *Make Me Moo*, kde se dětský hlásek vyznává z touhy léčit své zlomené srdce proměnou v krávu („Cows are so open."). Samostatně je uvedena jako černá tečka titulní píseň, nepochybně to nejchytlavější, co Residents natočili od své coververze *This is a Man's Man's Man's World* Jamese Browna. Kéž by se jí dožil Johnny Cash.
Na desce uslyšíte všechny aranžérské prvky, na něž jste si za ta léta zvykli, doplněné ale bohatě ženskými a dětskými hlasy (nejen ve sboru, ale i sólo), metalickou elektrickou kytarou (Nolan Cook), čitelnou písničkovou strukturou (přes formální dělení desky na dvě části, z nichž druhá je tvořena jen titulní skladbou, za to první je dál rozčleněná do tří ploch), a dokonce krapítkem hip-hopu. Výsledek nemá hudebně vlastně daleko k Zappovým deskám z osmdesátých let, až na to, že Zappa si na stará kolena postavil létající cirkus a byl rozhodnutý profesionálně vás pobavit, zatímco staří mistři ze San Francisca nás přijeli ochotnicky dojmout – a na rozdíl od jejich staršího druha se jim jejich práce daří. I left my heart in San Francisco.

**Petr Glombíček**

## 310:
## recessional
[LEAF LABEL]

Američané Joseph Dierker a Tim Donovan alias 310 (three-ten) na svém již šestém albu výrazněji a většinou vhodně zapojili vokál Andrewa Siglera, jinak ale zůstávají věrni vyšlápnuté pseudo-soundtrackové stezce. Je pozoruhodné, jak si i přes stylové rozpětí (deska nabízí downtempové variace na triphop, dub, pop i country) udržují svůj charakteristický zvuk a s jakou samozřejmostí kombinují kytaru, banjo, obzvláště chytrou baskytaru a další akustické elementy s elektronikou. Notnou část desky zní i všemožné field recordings z přírody či veřejných prostor, které vynikají zejména v úchvatných ambientních mezihrách. (hd)

## rebecca:
## two variations
[CHARHIZMA]

Improvizace opakovaná tak často, až se z ní stává stále se proměňující kompozice. Existuje jen v paměti hráčů, kteří zapomínají se stejnou lehkostí, jako se rozvzpomínají. Nekonečné množství variací. Taková je Rebecca Kai Fagaschinskiho (klarinet) a Michaela Renkela (akustická kytara, citera, preparace). Proud vzduchu, drnknutí na kytaru... jemné zvuky střídmě rozprostřené v čase, nízká dynamika, minimalismus vyjadřování. Hudba komorní v tom nejvlastnějším slova smyslu. (th)

## eight frozen modules:
## the abduction of barry
[ORTHLONG MUSORK]

Tmavá šeď. Jednočlenný projekt 8fm předkládá nelítostnou apokalypsu sestávající z chaoticky působících drsných beatů, které svou barvou i zvukovou paletou výrazně odkazují na zuřivost Skinny Puppy, případně nekompromisnost projektu Panacea či bezvýchodnost pozdních Autechre. Údery s kovovým nádechem jsou bez ustání vystavovány „zpestřujícím" poruchám, avšak ono mnohokrát využité brutální urychlování, „zasekávání" a chvilkové vystavování vlivu nejrůznějších efektů v podstatě nikam nevede. Nepomáhají ani temné plochy a náznaky melodií v přízemí a z velké části zůstává jen bezduchá post-EBM pro zatnuté zuby. (hd)

## různí interpreti:
## hearings
[INSTITUT FÜR TRANSAKUSTISCHE FORSCHUNG]

Vídeňský Institut pro transakustický výzkum tvrdí, že není „jen dalším labelem pro experimentální elektroniku". Kompilace záznamů z jeho akcí nabízí Vegetable Orchestra, dieb12 nebo lo-res, více či méně rytmizované, více či méně agresivní a více či méně zajímavé pokusy s různými zdroji zvuku. Prostě další kompilace experimentální elektroniky. (mk)

## různí interpreti:
## who wants to be a millionaire
[KLANGKRIEG PRODUKTIONEN]

Veleúspěšná hra Chcete být milionářem se postupně stává trumfem stále východněji působících televizních stanic, nu a teď se dočkala i jakéhosi anti-soundtracku. Zhruba před dvěma lety vyhlásil Guy Mitchelmore (skladatel hudby pro TV a majitel jediného dálkového kurzu pro začínající mediální skladatele na světě Music For The Media) soutěž o nejchytlavější melodii k připravované televizní hře Facts of life. Jeho výzvu podpořil samotný Paul Smith, tvůrce hry Who Wants To Be A Millionaire, jehož řeč však nepokrytě odhaluje drsným marketingem čpící pozadí hudební tvorby spojené s televizní zábavou. Tolik *Intro* – zbytek disku obsahuje odmítavé audioreakce různých hudebníků (Zeitkratzer, Ekkehard Ehlers, Guido Möbius, Vert, Miniklon, Donna Summer...), jež tyto promluvy zesměšňují. Jedná se o pestré, hravé a místy dosti divoké „anti-showbiz" skladby se zakomponovanými úryvky ze zmíněných „kázání" i TV pořadů (více viz www.klangkrieg-produktionen.de, příp. tamizdat record shop). V Kolotoči ani Hollywoodu se však zřejmě neuchytí... (hd)

## brazelton/naphtali:
## what is it to be like a bat?
[TZADIK]

Dámské duo (s bubeníkem mužského rodu) splňuje to, co od Zornovy stáje mnozí očekávají: rychlé přelety od čistých dívčích dvojhlasů k řevu Diamandy Galás, od sofistikované elektroniky k punkovému bušení, od prokomponovaných struktur k volné improvizaci. Všudypřítomná je nejistota, kdy se autorky berou vážně a kdy (a zda vůbec) nenápadně na posluchače pomrkávají. (mk)

## f.s. blumm:
## lichten
[AUDIODREGS]

V Berlíně usadivší se Frank Schültge Blumm (který se v prosinci představil také na pražském festivalu Alternativa, http://fsblumm.free.fr) je do kytary zamilovaný až po uši. Ani po studiu hry neustal v jejím zkoumání, lechtá ji a hladí, mazlí se s ní a hlavně jí trpělivě naslouchá. Nespěchá. Její tóny nechává znít dlouho a obkládá je zvuky z různých hračiček a cinkátek, flétny, harmonia, saxofonu či klarinetu a místy i drobnou elektronikou. S *Lichten* Blumm dále prohlubuje nakažlivou intimitu a preciznost v detailu patrné již na jeho předchozích instrumentálních deskách a ještě výrazněji oplocuje svou jedinečnou folkově ambientní zahrádku. (hd)

## zeitkratzer:
## mort aux vaches
[STAALPLAAT]

„Toto CD je možné přehrávat pomocí funkce random nebo shuttle a lze jej považovat za zvukovou instalaci. Nikdo z hudebníků nehraje na nástroj jemu vlastní." Autorem koncepce je Reinhold Friedel, použitými nástroji trubka, saxofon, violoncello, tuba, perkuse, housle, akordeon, kontrabas a hlas. Album obsahuje padesát krátkých zvukových událostí (stopáž 0:30 – 1:30). Jednotliví hudebníci si po odehrání několika z nich vymění nástroje podle systému, který jsem ne zcela pochopil (obal alba je koncipován jako stírací los a já, maje desku půjčenou, si jej netroufám celý setřít) a výsledný zvuk plný cinkání, skřípání, brblání a přefuků se o něco promění. Osvěžením alba na téma „Kolik podob má kočičina" je hlas a několik pročišťujících chvil ztišení. Občas to celé připomene norské Spunk. (pf)

## nq:
## recording syntax
[PROGRESSIVE FORM]

Nils Quak je první německou posilou japonské značky Progressive Form (kde je domovem také např. Aoki Takamasa), avšak na rozdíl od svého oval-ovského příspěvku na nedávnou kompilaci *Forma 2.03* do skladeb debutu *Recording Syntax* neimplantoval téměř žádné lokalizaci umožňující prvky a předkládá takříkajíc univerzální elektronický ambient. Na základní nátěr z „laptopového smetí" případně částečkových smyček nanáší etherické, nicméně mnohdy poměrně dosti jednoduché melodické motivy (typické pro domácí IDM kutily), s jejichž pomocí umocňuje cílenou atmosféru nadnášejícího klidu. Ideální noční relaxace. (hd)

## the dorkestra:
## merry tales and fractured melodies
[COCOSOL1DC1T1]

Pán, který jinak vydává i pod přízviskem identification, bez rozpaků přičichává k ninjatuneovskému legráckovému samplpopu. Středně svižné kousky, které vstřebávají snad vše od funku po soundtrackoviny, house, latino či elektro, se vyznačují veselou eklektickou hravostí a přiměřenou chytlavostí. Výstižně pojmenovaná deska *Merry Tales And Fractured Melodies* představuje výtečnou kulisu pro inteligentní zábavu na večírku osvícených třicátníků. (hd)

# INDIES RECORDS 2003 WWW.INDIESREC.CZ

| Vladimír Václavek | Radošov | James Harries | Dún an Doras | Rauš | Jan Burian | Irena Budweiserová | Kulturní úderka |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MAM225-2 | MAM224-2 | MAM223-2 | MAM222-2 | MAM221-2 | MAM219-2 | MAM218-2 | MAM217-2 |
| CD 349,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | 2CD 399,- Kč | CD 349,- Kč | CD 299,- Kč |

| Už jsme doma | Tomáš Kočko | Tara Fuki | Z. Navarová & KOA | J. Hrubý & Kukulín | Dagmar Andrtová | Psí vojáci | Peter Lipa |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MAM216-2 | MAM215-2 | MAM214-2 | MAM213-2 | MAM212-2 | MAM211-2 | MAM210-2 | MAM189-2 |
| CD 349,- Kč | CD 299,- Kč | CD 399,- Kč | CD 349,- Kč | CD 349,- Kč | 2CD 499,- Kč | CD 349,- Kč | CD 299,- Kč |

| Dura&Blues Club | Gulo čar | Maraca | Jiří Dědeček | Žofie Kabelková | Jablkoň | Pavel Richter | Mikiho pupík |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MAM208-2 | MAM207-2 | MAM206-2 | MAM205-2 | MAM204-2 | MAM203-2 | MAM202-2 | MAM201-2 |
| CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 399,- Kč | 2CD 399,- Kč | CD 349,- Kč |

| Zuby nehty | Radůza | Šarkozi | I. a V. Havlovi | Terne čhave | Jakub Noha Band | J. Honzák Quintet | Disneyband |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| MAM200-2 | MAM199-2 | MAM198-2 | MAM197-2 | MAM196-2 | MAM194-2 | MAM193-2 | MAM192-2 |
| 2CD 399,- Kč | CD 349,- Kč | CD 349,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč | CD 299,- Kč |

INDIES RECORDS, Štefánikova 8, BRNO 602 00, distribuce@indiesrec.cz, indies@indiesrec.cz, tel.&fax: 549 245 610

# freemusic.cz

**www.freemusic.cz – stránky plné hudby**

**recenze / reportáže / rozhovory / mp3 ke stažení / koncerty / kluby / festivaly / soutěže / prezentace nezávislých kapel – bez omezení žánru...**

# czech music | 2004

*An integral part of European culture*

## Gala Opening Concert

7th January 2004, 8:00 p. m.

*Antonín Dvořák – Symphony No. 8 in G major Op. 88*
*Leoš Janáček – Sinfonietta*

Czech Philharmonic Orchestra
Vladimír Válek

Prague, Rudolfinum - Dvořák Hall

Under the auspice of president of the Czech Republic
Václav Klaus

Patrons:
Gabriela Beňačková – soprano
Petr Eben – composer
Sir Charles Mackerras – conductor, UK
Jiří Stivín – flautist
Josef Suk – violinist
Miloš Štědroň – composer, musicologist

In 2004, the Czech Republic celebrates more than sixty anniversaries of outstanding Czech composers, some renowned performers as well as several music organisations. Traditionally, the musical public immediately recognize that years ending in the numeral four are considered to be a "years of Czech music".

**SELECTIVE VIEW OF ANNIVERSARIES**
František Václav MÍČA (1694 - 1744)
Bedřich SMETANA (1824 - 1884)
Leoš JANÁČEK (1854 - 1928)
Antonín DVOŘÁK (1841 - 1904)
Josef SUK (1874 - 1935)
Bohuslav MARTINŮ (1890 - 1959)
Rafael KUBELÍK (1914 - 1996)
Milada ŠUBRTOVÁ (1924)
Eva OLMEROVÁ (1934 - 1993)
Prague Symphonic Orchestra FOK (1934)
Janáček Philharmonic Orchestra (1954)

---

**INFORMATION CENTRE**
Theatre Institute, Celetná 17, 110 00 Prague 1
Phone: +420 224 809 195, Fax: +420 224 811 452

**www.czechmusic.org**

*General Media Partner:*

ČESKÁ TELEVIZE

*Media Partners:*

ČESKÝ ROZHLAS · DNES · THE PRAGUE POST · *Prager Zeitung* · RESPEKT · Xantypa · HARMONIE · un učitelské noviny · czech music · TIME IN

*Partners:*

Zlaté stránky MEDIATEL · JCDecaux · ČESKÉ DRÁHY · AVENIR · PRAGOPLAKÁT spol. s r.o. · rencar