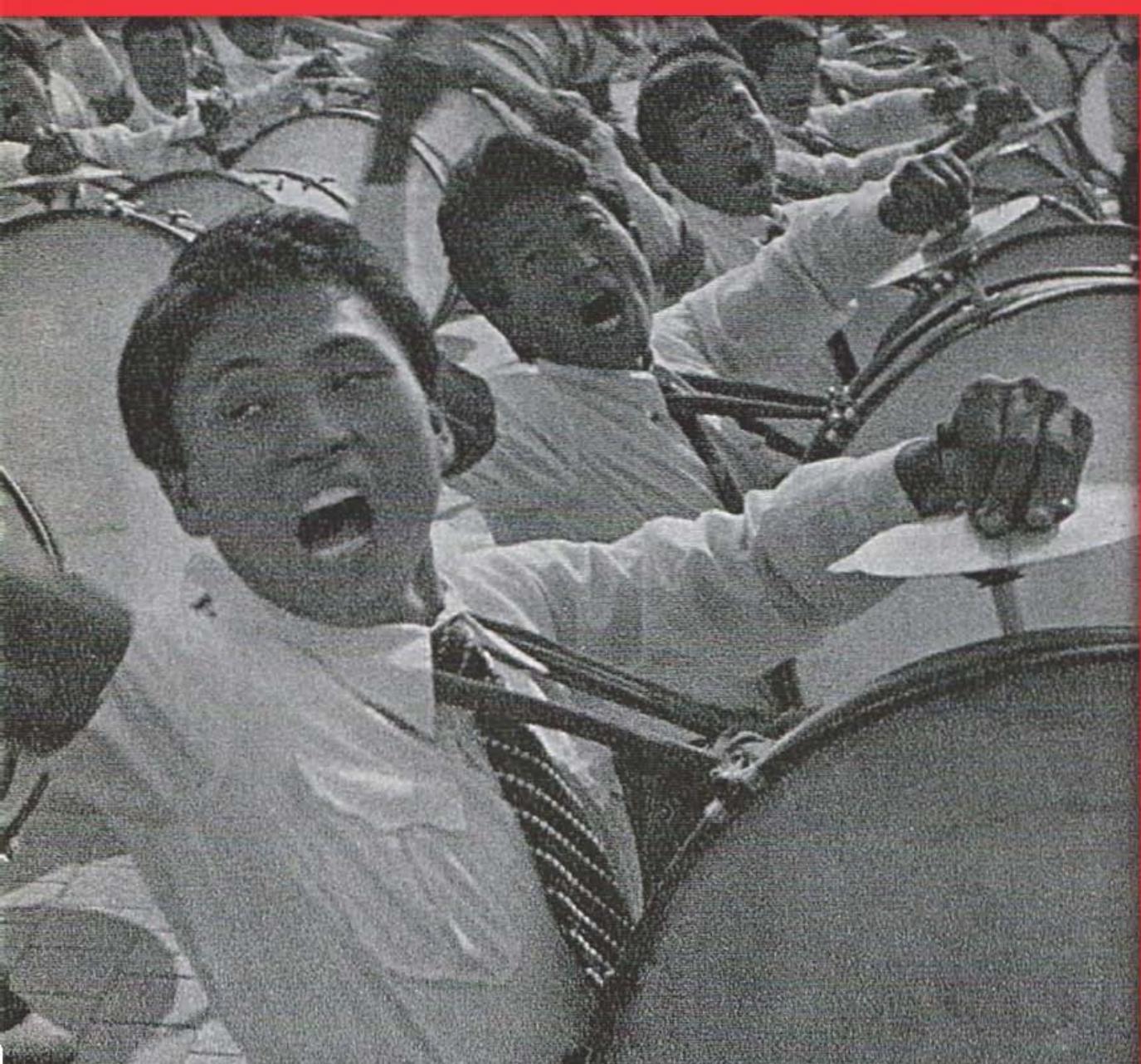


časopis pro současnou hudbu

his VOICE

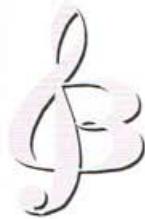


3 / 2004

HUDBA A POLITIKA

**Heiner Goebbels, Mikoláš Chadima,
Diamanda Galás, Nagano, Fennesz**

www.hisvoice.cz 49 Kč



expozice nové hudby

EXPOSITION OF NEW
MUSIC

Expozice nové hudby je festival navazující na dvě legendární "Expozice experimentální hudby" (v roce 1969 a 1970). Byl obnoven v osmdesátých letech a přináší každoročně tematické sondy do světa "jiné hudby". Je svátkem pro ty, kdo rádi hledají v muzice něco nového a zajímavého ...



■ 19. května 2004 / Gunda Gottschalk

Německá houslistka, skladatelka a improvizátorka hraje kromě skladeb z CD Wassermonde také svérázné variace na moravské lidové písni ze sbírek A. Kyselové, H. Bima a L. Janáčka.

■ 20. května 2004 / Petr Kotík a S.E.M. Ensemble,

Kvartet sv. Vavřince, DAMA DAMA

Flétnista a skladatel Petr Kotík patřil v sedmdesátých letech k prvním a nejdůležitějším protagonistům Nové hudby u nás. Po svém odchodu do USA (1969) pevně zakotvil na hudební scéně New Yorku. Jako instrumentalista napojený na přední osobnosti světové avantgardy vzdává poctu dvěma z nejosobitějších amerických skladatelů – Christianu Wolffovi a Mortonu Feldmanovi.

■ 21. května 2004 / Ensemble Konvergence

V souboru Konvergence se sbíhají snahy tvůrčí i hrácké. Mladí skladatelé jsou si navzájem interprety. Skladatelé sami zároveň tvoří i jádro souboru. Součástí jejich uměleckého manifestu je také uvádění významných skladeb světového repertoáru.

■ 22. května 2004 / Gareth Davis

Navzdory svému mládí patří Gareth Davis k velmi respektovaným a vyhledávaným hráčům. Ve svém sólovém vystoupení často kombinuje živou hru se zvukovým záznamem. Patří k těm zahraničním hudebníkům, kteří se mohou pyšnit i znalostí české hudby.

■ 23. května 2004 / Arditti Quartet

Arditti Quartet není třeba představovat – už po léta znamená interpretaci špičku soudobé hudby. Na rozdíl od mnoha proslavených umělců, dávají rádi své mimořádné schopnosti do služby dosud neprosazeným autorem. Pro nás festival připravili – kromě velkých kvartetních děl dvacátého století – také několik premiér českých skladatelů.

Mezinárodní hudební festival Brno

17. EXPOZICE NOVÉ HUDBY 2004

My a svět: Hledání společného jazyka

19.-23. května 2004

Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9, Brno
začátky koncertů v 19.30 hodin, velký sál 1. patro



Festival pořádá Statutární město Brno a koná se za finanční podpory Ministerstva kultury ČR a Jihomoravského kraje.

ComPosition: přidružená akce s podpůrnými programy festivalu ENH 2004

Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9, Brno, začátky akcí v 17.30 hodin, sály: přízemí, suterén

P r o g r a m

■ 19. května 2004 / Cremaster & Carpets, Curtains

Mezinárodní setkání ve stylu "Hear and Now" (A. C. Monteiro, F. Fages + I. Palacky a VJ V. Lukášová).

■ 20. května 2004 / Phill Niblock: Movements of People Working (DVD + "Live"), spoluúčinkuje M. Kormanová (akordeon).

■ 21. května 2004 / Electro-Retro

Retrospektivu české a slovenské elektroakustické hudby (P. Bakla, T. Pálka, O. Adámek, M. István, R. Berger, J. Duniš, K. Šimandl, M. Haase) sestavila L. Dohnalová. Spoluúčinkují: T. Ondrušek – bicí, P. Cigler – lesní roh, D. Čermák – computrový vizualizace. Připraveno ve spolupráci se Společností pro elektroakustickou hudbu a Elektronickým studiem Slovenského rozhlasu Bratislava.

■ 22. května 2004 / Jaap Blonk & BRAAXTAAL

Změna konání koncertu: Dům umění města Brna, Malinovského nám. 2, Brno

Holandská skupina, kterou tvoří charismatičtí básník, recitátor a vokalista Jaap Blonk, Rob Daenen na sampler a Theo Bodewes na elektronické bicí, se pohybují mezi fóničkou poezii a moderní tanecní hudbou. Toto vystoupení je uskutečněno díky laskavé podpoře Velvyslanectví Nizozemského království.

■ 23. května 2004 / Pavel Klusák: My Country Remixed – svérázný příspěvek k Roku české hudby

V průběhu festivalu budou prezentovány i další podpůrné akce: zvukové instalace (H. Horda), nástěnné kresby (M. Škodil), experimentální video (J. Dabergot / O. Neuwirth), seminář „Česká hudba po roce 1989“ (FFMU), ENH ve fotografích (P. Francin, R. Tejkal).

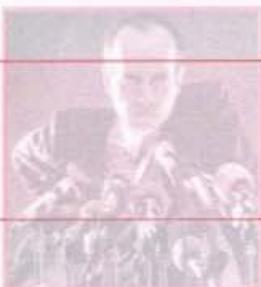
Podrobné informace o programu ENH 2004: www.enh.cz, www.dumb.cz, www.musicologica.cz



VYHRADNÍ
ORGANIZATOR
MEZINÁRODNÍHO
HUDEBNÍHO
FESTIVALU
BRNO

ARS/KONCERT s. r. o.
Úvoz 39, 602 00 Brno
tel.: +420 543 233 116
fax: +420 543 233 358
e-mail: ars@arskoncert.cz
<http://www.mhfb.cz>





- 2 Ze všech stran
Glosář ze světového tisku [Adam Javůrek]
- 4 Prostory Heinera Goebbelse
...mezi hudbou a společností [Matěj Kratochvíl]
- 6 Jedenácté září a hudba
[Pavel Klusák]
- 8 Strach z černé planety
Hip hop a politika [Karel Veselý]
- 10 Mám zkrátka tu smůlu, že co na srdci, to na jazyku
rozhovor s Mikolášem Chadimou [Petr Ferenc]
- 13 Tabu nebo prázdná forma?
Úvahy nad politickou abstinencí nové elektronické hudby
[Peter Niklas Wilson]
- 16 Diamanda Galás
Defixiones, Will and Testament [Tereza Havelková]
- 18 Volnost, rovnost, People Band
[Pavel Klusák]
- 19 Ostře sledovaná opera
Jaroslav Dušek: Svět je božská hra
Martin Smolka: Nezablokovat intuici
Ondřej Havelka: Během repríz budu ještě pulirovat
[Tereza Havelková]
- 23 Gesamtkunstwerk na ledě
recenze opery Nagano [Matěj Kratochvíl]
- 24 Festival mimo prime time
Zlatá Praha [Jan Vávra]
- 26 Hovory s F
rozhovor s Christianem Fenneszem [Hynek Dedecius]
- 27 Karaoke Tundra
[Hynek Dedecius]
- 28 Music and Technoculture
recenze knihy [Matěj Kratochvíl]
- 29 recenze CD

[obsah]

HIS VOICE 3/2004, Časopis pro současnou hudbu, Vydává Hudbení informační středisko a.s.

• **Redakce:** Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz (šéfredaktorka) • Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz

– medek@jemu.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek – javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius

– dedecius@hisvoice.cz (redaktori) • Jan Vávra: vavra@hisvoice.cz (produce a PR) • **Fotograf:** Karel Sustr (10 – 12) • Fotky na obálce:

Miroslav Zajíč • **Grafická úprava:** Daniel Kramerová a Pavel Klika • **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:** ředitel 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, Nadačního fondu a Hudbení nadace OSA.

PRODEJNÍ MÍSTA: **PRAGA:** Hudbení informační středisko, Besední 3, Praha 1 • Divadlo Archa (pokladna). Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Olouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1

• Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktál, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současnou umění, Jelení 8, Praha 1 • Knihkupectví Mata - 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, Vacinova 5, Praha 8 • **BRNO:**

Knihkupectví Barvíč-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Koblížná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Radnická 12, Brno • **OSTRAVA:** Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • **PILSEN:** Hudební nástroje, poštovní 1, Plzeň • **OLOMOUC:** Knihkupectví Velehrad, Wurmova 6, Olomouc • **HRADEC KRÁLOVÉ:** VH Gramo, Hájkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rybníku“, Malé nám. 129, Hradec Králové • **ČESKÉ BUDĚJOVICE:** Knihkupectví a

antikvariát TYCHE, Česká 7, České Budějovice • **PARDUBICE:** Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2688, Pardubice • **HRANICE:** Knihy Honzík, Jiřskova 429, Hranice • **LITOMĚŘICE:** Muzeum KALIBAN, Smetanova nám. 18, Litomyšl

[Připravuje Adam Javůrek]

Vážení čtenáři,

když se řekne „hudba a politika“, mnozí si možná pomyslí, že jde o dvě zcela neslučitelné záležitosti. Nebo si vybaví, jak Lucie Bílá zpívá pro Václava Klause. Možná si vzpomenou na nacistická shromáždění s hudbou Richarda Wagnera či na budovatelské písni 50. let. Každopádně lze hádat, že to u mnohých vyvolá jistý pocit nepohodlí.

Spojení hudby a politiky však nemusí vždy být mesaliance. Existují i jiné formy, než je zneužití hudby k ideologickým účelům nebo „společenská objednávka“ totalitního režimu. A k tomu, aby hudba byla angažovaná, není vždy třeba politického tlaku – stačí vzpomenout 30. nebo 60. léta 20. století a skladatele jako Kurt Weil, Hans Eisler, Luigi Nono nebo Hans Werner Henze.

Dnes jako však politická angažovanost vzbuzovala spíš nedůvěru, a to jak na straně muzikantů, tak u jejich publika. Ze by přicházela doba apolitického umění? Nebo se jen mění způsob, jakým muzikanti na dění okolo sebe reagují? A možná, že jen hledáme na špatném místě. Zatímco některou hudbu ovládla skepse k „mimohudebním“ obsahům a raději se zabývá už jen sama sebou, objevují se nová hudební fóra pro aktuální vyjádření.

Jedno tématické číslo časopisu problematiku současného vztahu hudby a politiky – nebo hudby a společnosti, chcete-li – nemá ani zdaleka šanci vyčerpat. Snad se nám však alespoň podaří naznačit jeho obrys a vzbudit zájem, možná i vyluat diskusi...

A na závěr jako vždy pozvánka: příští HIS VOICE in Sound se odehraje v ponděli 17. května, opět v Alternatiff Gallery na Starém městě pražském (Karlova 25). Začátek ve 20:00.

Tereza Havelová, šefredaktorka

Uznávaný profesor práv ze Stanfordské univerzity **Lawrence Lessig** vydal knihu, která může mit při troše štěstí velký vliv na kulturní vývoj. Knihu se jmenuje *Free Culture* a její podtitul zní „Jak velká média využívají technologii a právo, aby se sňerovala kulturu a kontrolovala kreativitu“. V předmluvě Lessig piše: „*Svobodná kultura podporuje a chrání tvůrce a novátorů. Přímo tak činí uznaným duševního vlastnictví. Nepřímo to však dělá omezením dosahu této právy, aby zajistila i dalším tvůrcům a novátorům co největší svobodu vzhledem k minulosti.* *Svobodná kultura není kultura bez vlastnictví, stejně jako volný trh není trh, v němž je vše zadarmo. Opak svobodné kultury je „povolenková kultura“ – kultura, v níž tvůrci směřují tvořit pouze se svolením mocných, nebo se svolením předcházejících tvůrců.*“ *Free Culture* je prý depresivní kniha, říkají někteří recenzenti. Popisuje totiž, jak v posledních desetiletích převládla „povolenková“ kultura nad tou svobodnou. Ale zdá se, že Lessig má dost síly, posluchačů i autority na to, aby pomohl situaci změnit. *Free Culture* by mohla hrát roli rozboušky.

Zajímavý není pouze obsah Lessigovy knihy. Stejně fascinující je i to, co se děje kolem ní. Autor šel příkladem a knihu vydal pod licenci Creative Commons, již jsme otevřívali minulý glosář. Lessig tím vyzkouší: s mou knihou si dělejte, co chcete, ale a) odkažte na mě, b) nevydělávejte na mě, c) svůj výtvor dejte také k disposici. Kniha je zdarma ke stažení na adrese <http://www.free-culture.cc>.

A copak říká vydavatel? Nelituje, že souhlasil s tím, že je kniha na internetu volně k dostání zdarma? Nemá důvod – spokojení čtenáři chtějí mít doma i tištěnou knihu. Ať už proto, že chtějí svého autora podpořit, nebo proto, že kniha je kniha. Lessigova *Free Culture* byla 36. nejprodávanější publikací na Amazon.com. Už vzniklo několik derivátů. Publikace získala takový ohlas, že se komunita internetových osobností a známých bloggerů dohodla, že každý namluví vybranou kapitolu. Zúčastnil se například profesor Nového zákona A.K.M.Adam či Dave Winer z Harvard Law School. Na adrese <http://resare.com/fc/> si můžete stáhnout soubor pro...

...**BitTorrent**, což je nový oblíbený systém, jak nabízet svoji (například) hudbu ke stažení po internetu. Datový soubor si stahujete z několika zdrojů naráz po malých kousíčcích a všechna data, která už jste si stáhli, automaticky nabízíte ke stažení dalším, čímž se proces značně

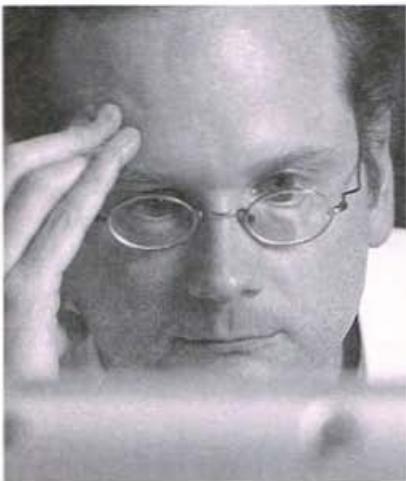
urychluje. Výhodné je to samozřejmě pouze pro soubory, které v jeden moment stahuje větší množství lidí. Ideální je krátká doba po vydání nového alba, kdy je o ně největší zájem. Na adrese LegalTorrents.com jsou ke stažení – jak název napovídá – jen dila, která tam umístili sami umělci.

BitTorrent si jako zbraň zvolila hudebně-aktivistická organizace Downhill Battle pro svůj nový projekt **Banned Music**. Pomocí BitTorrentu zprostředkovává hudbu, kterou vydavatelské společnosti zakázaly, jelikož jsou v ní bez povolení použity fragmenty z cizích skladeb. „*Když labely zašlou výhrůžky muzikantům, prodejnám nebo internetovým stránkám, nabídnete zde hudbu ke stažení a dáme jejich pokusu o cenzuru řádnou publicitu*“, piše se na bannedmusic.org. Projekt využívá výjimky v autorském zákoně, která dle názoru aktivistů povolují zpřístupnit cizí dilo za účelem výzkumu, výuky, zpravidlosti či kritiky.

Tento princip „fair use“ si ozkoušeli při legendární akci **Šedé úterý**. Downhill battle zorganizovali na 24. 2. protest proti postupu vydavatelství EMI. To zakázalo šíření skvělého alba DJ Danger Mouse *Grey Album* (recenze v minulém HIS Voice), které je mixem *The Black Album* (Jay-Z) a bezemenného alba od The Beatles, jemuž se říká *The White Album*. Důvodem zakazu jsou samozřejmě autorská práva. Účastníci nabídli desku na 24 hodin ke stažení a snahu o zahlašení stop po albu zmařili.

Americké RIAA a dalším vydavatelským skupinám nekazí spánek pouze Downhill battle. Jistě dlouho nezapomenou na den, kdy byla publikována studie *Dopad sdílení nahrávek na jejich prodej – empirická analýza*, kterou provedli Felix Oberholzer-Gee z Harvard Business School a Koleman Strumpf z University of North Carolina. Studie totiž dokazuje, že sdílení nahrávek přes internet nemá žádný – natož negativní – dopad na prodej hudebních nosičů. Po pravdě řečeno, výsledky překvapily i zástance „sdilečů“. Logiku to ale má: stahuje převážně ti, kteří by si desky tak jako tak nekoupili. A aby překvapení nebylo málo, studie si dokonce pohrává s myšlenkou, že v jistých případech může velké množství nelegálních sdilečů prodejnost desek mírně zvýšit.

Hudební a filmový kritik Washington Post **Mark Jenkins** se ve starším článku pro maga-



ze všech stran

Lawrence Lessig

On: „Nechápu, jak má váš byznysplán fungovat dlouhodobě.“

Ona: „Z toho, co čtu v novinách, se vašemu modelu také zrovna nedaří.“

On: „Ale fúze jako je ta BMG se Sony na to bude mít vliv.“

Ona: „Ano, pak mohou zkrachovat společně a ne postupně.“

Vydavatel John Buckman zase překlopil rozhovor s jedním hudebníkem, který po něm chtěl, aby zakázal cizím umělcům vytvářet díla odvozená z hudby ze stáje Magnatune. Buckman s muzikantem rychle vyběhl.

Mnohem radikálnější pojetí autorských práv má Tomáš Neubauer, který v časopisu Muzikus publikoval sérii *Historie vinylu*. Články to jsou opravdu pěkné, zajímavé a komplexní, neboť postihují celou éru od roku 1850 až do roku 1969. Jenže to má fatalní chybou: možná už jste je jednou četli. Rozsáhlé pasáže jsou takřka slovo od slova přeložené z přílohy serveru BBC. Lessig, Magnatune i Downhill Battle se shodují na dvou pravidlech, které tu panu Neubauerovi připomíhají: pokud pěšíte cizi materiály, uveděte zdroj, pokud je pěšíte pro komerční účely, zeptejte se. Jinak to vypadá jako krádež.

Pražský jazz a Michal Hejna z klubu Agharta se dočkali profilu v kanadském deníku Toronto Star. Will Novosedlik v článku *Duch Monka, Milese a Coltranea Žije – v Praze* (27. 3. 2003) piše: „Praha počtem klubů a přívalem talentů Toronto zahanbuje.“ Novosedlik byl účarován faktem, že v klubech každý večer hrají české soubory a využívají z toho, že domácí scéna musí být velmi silná. Hejna mu odpovídá, že je to proto, že kluby si nemohou dovolit zahraniční jména. Autor článku zmíňuje Víklického, Stivina, Průchovou, Yvonne Sanchez, Petru Zelenku a zkomoleného Vítu Švece. Lidé se zde hrbě venují z lásky a to je důvod, proč má smysl v Praze něco podnikat, tvrdí Novosedlik.

Petr Olmer napsal na svém blogu Gramec velmi vtipnou, ostrou a zřejmě i pravdivou glosu *Bida české hudební publicistiky aneb Kam až sahá vata v operních recenzích Evy Vitové*. „Vitová má hranici libi-nelibí úplně jinde než já. Dejme tomu, je to její (mě) právo. Vitové se ale libí skoro všechno. Má-li drobné výhrady ke scéně, zřejmě jste větší zhodilostí ještě neviděli, a pokud snad malíčko zaštouří do pěveckých výkonů (a to už opravdu musí být), opera bude do dvou týdnů stažena pro totální neúspěch. (...)“ „Vitová používá tří hlavní mystry: Buď dirigent,

režisér atd. pochopil a umocnil skladatelovu genialitu a zpěváci jej následovali, nebo režisér a scénograf trochu zaváhal, ale díky dirigentovi a zpěvákům se genialní dílo podařilo, anebo naprosto zcestná opera dostala díky geniálnímu dirigentovi, režiséroví atd. zcela nový smysl, který zpěváci dokonale vystihli. (...).“

Jinou výtku ke kritice má František Dezor. Zajímavý „metrosexuální buhvár“ zionmag.org publikuje od března tohoto roku jeho krátká zamyšlení pod názvem „All that Dez“. Ve sloupku *Páčím se si, mám sa rád Dezor piše: „Základním omylem kritiků je potřeba hodnotit. Je to pozůstátek z minulosti. Z dob, kdy vyšší a lidová kultura byly jasně a jednoznačně oddělitelné a úlohou kritika bylo dbát na čistotu vyššího umění, které šlo ruku v ruce s dobovými náboženskými doktrínami. V postmoderném chaosu morálních a estetických hodnot potřeba hodnotit kvalitu umění odpadla stejně jako náboženská svoboda vystřídala náboženský dogmatismus. (...) Kritika není hodnocení. (...) Kritika je reflexe, opis autorova díla na základě subjektivního kritikova názoru, podpořeného jednoznačnými argumenty. Kritika nemá jít proti autorovu dílu, ale spolu s ním, dokonce i kdyby měla potřebu ho hanit. To je velké umění vlastní jen malé hrstce kritiků. Takových, kteří ví, že věci jsou jednodušší, než se zdají, ale komplikovanější, než dokážeme pochopit.“ V následujícím textu *Eště 666 slov o kvalité hudebních kritikov* Dezor svůj názor dále rozvíjí: „Hudební kritik nesmí psát o tom, jak by chtěl, aby kritizovaný hudebník, album nebo písnička měli vypadat, ale o tom, jak vypadají. Věty typu ‘Je to dobré, ale vadí mi tam ty kytařy...’ odražejí kritikov estetické preference a ne hudbu samotnou.“*

Oblibený slovenský kulturní magazín *inZine.sk* skončil. Nejprve to lidé považovali za april, neboť „úmrtní oznámení“ vyšlo poslední březnový den. František Petro se na serveru Disk.sk pouští do polemiky, jak moc úspěšný inZine byl či nebyl a proč skončil. „Na Slovensku neexistuje internetové médium, které by dostalo k dispozici na pět let takový objem prostředků jako inZine. (...) inZine měl být už jen díky této vloženým investicím automaticky bezkonkurenční. Ale to nikdy nebylo. Ve skutečnosti redakce neucinila nic mimořádného, jen vykonávala práci, za kterou byla placena.“ Proč inZine nakonec podle Petra skončil? „Rozmazlená redakce zpochodlněla do té míry, že se stala příliš impotentní na to, aby přivedla tento projekt k alespoň částečné rentabilitě. A degenerace zašla tak daleko, že kličoví lidé necitili za tento stav žádnou zodpovědnost.“

zin Slate ohlíží do historie a zjišťuje, že kdykoli se hudební průmysl dostane do krize, reaguje akcí s názvem „(doplňte jméno nového média) zabijí hudbu“. Jenkins se zaměřil na konec sedmdesátých let a rozmach domáckého nahrávání na kazety. „I v tehdejších letech se brzy ukázalo, že příčinou propadu prodejů není nové médium, ale nechut lidí konzumovat ustálenou popovou nabídku značek, kterým naopak stálý prodej stejných hvězd bez nutnosti investic do hledání nových směrů vyhovoval,“ shrnuje Jenkinsův postřeh Aleš Miklik v článku pro Lupa.cz.

Příští akce se možná bude jmenovat „Mobilní zabijí hudbu“. Hudebnici se totiž začínají zaměřovat na hudbu pro mobilní telefony. Firmy se asi bát nebudou, ty takové novátorové nadřazené popostrávají s vědomou nových zisků, ale uvidíme, co na to řekne kritika: „hudba pro mobily, není to moc, nizké? Může být hudba pro mobil umění?“ budou se ptát. Publicista Patrik Zandl si na kongresu v Cannes vyslechl přednášku prezidenta Universal Music Cédrica Ponsota, který zastává názor, že hudba v mobilech nemůže být stejná jako hudba původní. „Stejně jako televize musela přinést videoklipy a nepouštět hudbu bez obrazu, musí obsah na mobil mít zvláštní verzi pro mobily. Ponsot upozornil, že Universal už dnes spolupracuje s hudebníky a umělci na tom, aby se jimi produkovaný obsah vytvářel již od začátku i ve verzi pro mobily stejně tak, jako se dělá verze pro rádia, televize i CD. Navíc je důležité načasování – je ne-přijatelné, aby úspěšná melodie pro mobily vyšla dva měsíce poté, co proletí hiphopádiemi v rádiích a v obchodech. Je potřeba, aby se všechny verze pro všechna média připravovala najednou a verze pro mobily není výjimkou.“

V jednom z přeházejících glosářů jsme mluvili o malém vydavatelství **Magnatune**, které nabízí, aby si posluchači hudbu nejprve stáhli, a teprve pak se rozhodli zda a za kolik si ji kupí – polovina peněz jde hudebníkovi. Nyní si majitelé vydavatelství zařídili svůj vlastní blog, v němž informují o zajímavých základních událostech. Viceprezidentka Jan Hanford „bloga“ rozhovor s vysoko postaveným mužem z velkého vydavatelství.

Prostory Heinera Goebbelse

...mezi hudbou a společnosti, kompozicí a improvizací, zpěvem a řečí.

[Matěj Kratochvíl]

Heiner Goebbels se narodil v Neustadtu v roce 1952. V roce 1972 odešel studovat sociologii do Frankfurtu a v letech 1976 až 1981 tam spoluzařítil těleso nazvané Sogenanntes Linksradikales Blasorchester (Takzvaný levicově radikální dechový orchestr). To bylo součástí hnutí zvaného „Sponti“, které pod vlivem Teodora Adorna a Frankfurtské školy kritizovalo kapitalistickou konzumní společnost. Toto hnutí se distancovalo od komunistických stran a jako protipól jejich organizovanosti prosazovalo spontaneitu a individualitu. Bylo tedy logické, že jejich hudba nechávala dostatek prostoru pro improvizaci. V ní našel Goebbels společnou řeč především se saxofonistou Alfredem Harthem, s nímž vydal několik desek a v osmdesátých letech stvořil skupinu Cassiber. Její zvuk spojuje rockovou energii s hlukovými kolážemi ale také složitějšími kompozicemi.

V osmdesátých letech se Goebbels začíná více věnovat komponování. Důležitá je pro něj práce s textem a velkým zdrojem inspirace se mu stává východoněmecký dramatik Heiner Müller. Na jeho texty vytvořil několik rozhlasových kusů (Hörstücke), z nichž první je *Der Mann im Fahrstuhl* z roku 1988. V *Shadow / Landscape with Argonauts* (1993) se k Müllerovi připojuje E. A. Poe. Goebbels v devadesátých letech spolupracuje s Ensemble Modern i s Junge Deutsche Philharmonie a stále častěji se věnuje hudebnímu divadlu. V roce 1999 se stal profesorem na Institutu pro aplikovanou divadelní teorii na univerzitě v Giessenu.

V 70. a 80. letech jste se věnoval improvizované hudbě a práci s hlukem, nyní je to hlavně kompozice pro orchestr či hudební divadlo. Co mají tyto dvě stránky vaší tvorby společné?

Chápu to jako jeden kontinuální vývoj. Koneckonců i ve své orchestrální hudbě používám hluky (např. *Suite for Sampler and Orchestra* z CD *Surrogate Cities*) a spolupracuji s improvizátory, jako je David Moss (ten také účinkuje v některých kusech pro velký orchestr). Své skladby chápu jako pokusy zpracovat zkušenosti z vlastní improvizační praxe v různých formacích, zachytit je, rozvést a předat dál. I v případě hudebního divadla jde o postupný vývoj a získávání zkušeností, přičemž pro mě byla zprvu nejdůležitější akustická stránka. Pak se k tomu začaly přidávat nové vrstvy: v osmdesátých letech představoval takové obohacení větší důraz na text v rozhlasových kusech, později scénické koncerty a do třetice inscenování hudebního divadla podle vlastních představ, k němuž jsem se dostal v devadesátých letech.

Na desce *Eislermaterial* jste zpracoval několik skladeb Hanse Eislera. V čem spočívá podle vás jeho význam pro dnešní hudbu?

Eisler je pro mě důležitou postavou z mnoha důvodů a mám k němu velice osobní vztah. Kdybych se s jeho prací neseznámil, vzhledem ke svým tehdejším názorům bych se asi nikdy nerodhol pro studium hudby. Bylo důležité, že jsem v sedmdesátých letech poznal dilo i názory Hanse Eislera, který mi tehdy jako jeden z mála německých skladatelů dvacátého století ukázal možnost propojení společenských nároků a hudebních zájmů. Kromě toho jej vidím jako pokračovatele linie německých skladatelů, která jde od Bacha, přes Schuberta a Eislerova učitele Schönberga. Je to linie, která drží hudbu „při zemi“, to znamená nedovolí ji ztratit kontakt s životem a stát se abstraktní hrou se zvuky.

Již na deskách s Alfredem Harthem je řada skladeb s texty Bertolda Brechta. Je pro vás Brecht inspirativní i dnes?

Velice. Mnoho z teoretických principů, které



Brecht do divadla vnesl, mě stále velice inspiruje a mnohé se své jeviště realizace ještě nedočkal nebo jen zčáti. To je treba princip nezávislosti prvků – při sledování inscenací Boba Wilsona si můžeme představovat, co to asi mělo znamenat. Vice než jen jako autor je tedy pro mě Brecht zajímavý jako divadelní avantgardista.

Jiným divadelním autorem, který je s vámi spjat, je Heiner Müller. Je v současné německé literatuře ještě někdo, kdo by vás podobně oslovoval?

Těžko bych dnes hledal současného dramatika, který by psal pro divadlo podobně inspirujícím způsobem a nespolehl se jen na vyprávění příběhů. Tvorba Heinera Müllera byla také formálně velice podnětná a doslova tlačila divadlo na hranice možnosti. Dnešní dramatická tvorba se pohybuje opatrně v této hranici. Existují samozřejmě výjimky jako René Pollesch, který si ovšem své věci také sám inscenuje a dělá to skvěle. Z toho důvodu ovšem on (a několik podobných) nepatří k těm, které by bylo nutné objevovat nebo kteří by mě potřebovali. V posledních letech ovšem objevují pro své hudebně divadelní práce autory starší, např. Gertrudu Steinovou, hlavně její prózu. Pracoval

jsem také s texty francouzských autorů; Alaina Robbe-Grilleta nebo Henriho Michauxe a nikdy to nebyly texty určené původně pro divadlo. Zajímavé jsou pro mě také deníky, próza nebo zápisky jako třeba ty od Eliase Canneteho, na jejichž inscenaci právě pracují.

Svá scénická díla označujete jako „hudební divadlo“ (Musiktheater). Je dnes ještě vůbec možné psát operu v původním smyslu?

Bohužel ano. Většina toho, co dnes v opeře vzniká, má sice nový zvukový náter, z hlediska struktury však jde stále o tradiční operu. To je asi také jeden z důvodů, proč svým dílům říkám raději „hudební divadlo“. Hledám jiný vztah mezi textovou, obrazovou a hudební složkou, jiné postavení účinkujících – např. hudebníky donutím, aby se stali herci. Hledám také jiný postoj ke zpěvu a stále si kladu otázku, zda je nutné v opeře vše zpívat. Je každý text vhodný ke zhudebnění? V těchto otázkách jsem spíše skeptický a raději se věnuji hudebnosti mluvené řeči a snažím se zpracovávat nepříliš využitý prostor mezi operou a činohrou. Na tomto poli se pak snažím komponovat mluvenou řeč.

Co je pro vás nejdůležitější při tvorbě „rozhlasových kusů“? Jak lze využít absenci vizuální stránky?

Existuje výborný výrok Boba Wilsona, který na to v zásadě odpovídá: „U němého filmu existuje nekonečný akustický prostor, u rozhlasové hry je nekonečný prostor optický.“ Proto jsem přesvědčen, že právě absence vizuální složky vytváří velkou svobodu pro posluchače a tuto svobodu já rád využívám, abych jej podněcoval, provokoval a znejistoval.

Jakou roli hraje ve vašich kompozicích improvizace?

Improvizaci chápu jako jeden ze způsobů komponování. Tedy jako možnost vytěžit ze spon-tanní hry hudební materiál, na němž je možné dále pracovat. Improvizace může ale také být v jinak prokomponované skladbě zdrojem zvukové intenzity, které by přesná notace mohla stát v cestě. Improvizace, která je sama sobě účelem, mě však nezajímá.

Jak důležitá je pro vás technologie samplingu?

V zásadě převzal sampling roli, kterou v počá-

cích mé skladatelské činnosti – od 70. do počátku 80. let – hrála magnetofonový pásek. Tedy možnost práce s dokumentárním materiálem, se zvuky, které není možné dostat z hudebních nástrojů.

V tomto smyslu mi sampler pomáhá ochraňovat ztracené věci před zapomněním. Při živé produkci skladeb má ještě jinou roli: otvírá okna do koncertní sině a dostává do ní zvuky, které tam nepatří.

V čem vidíte největší problém současné tzv. vážné hudby?

Je třeba nejprve říci, že se soudobá vážná hudba v mnoha zemích začíná otvírat novým estetickým názorům. A vlastně ani v době dřívější nebylo vymezování mezi Darmstadtem a Donaueschingenem v Německu, Beriem v Itálii a Boulezem ve Francii tak fundamentalistické, jak je někdy popisováno. Fundamentalismus souvisejí jen s několika osobnostmi, které měly zájem o politickou moc, mezi ostatními skladateli však kolegiální vztahy. V současnosti mají skladatelé velké možnosti a na mnoha skladbách je slyšet, že je využívají.

Největší problém soudobé vážné hudby je podle mě stále stejný už alespoň padesát let. Má m na mysli přečerpávání významu premiér, protože jen na ně se soustředí zájem pořadatelů i novinářů – rozehnáne publiká. To omezuje další provádění kvalitních děl, poškozuje skladatele, kteří mají méně času na práci a poškozuje to i samotná díla, která při každém dalším provedení mohla znít lépe. Sám jsem se již kvůli tomu dostal do konfliktu s pořadateli festivalů, kteří nutně potřebovali premiéru, byť by to bylo jen staré dílo pod novým názvem, což pro mě bylo absolutně nepřijatelné.

Jste dnes ještě „tzvazaný levicový radikál“, jako v roce 1976?

Nevím, jestli jsem jím byl tehdy a člověk by to asi o sobě neměl tvrdit. Proto si tehdy náš dechový orchestr dal před název ono slovo „tzvazaný“, protože jako „Levicový radikální orchestr“ nás označil někdo jiný, nějaký kritik – nebylo to ovšem ani kvůli našim idejím ani našim požadavkům. Myslím si, že některé principy mého vnímání společnosti se od 70. let skutečně nezměnily. Politické akce tzvazané „Sponti-Szene“, k níž jsem i já tehdy patřil, však nepředstavovaly ortodoxní parlamentní politiku, jakou provozovaly různé komunistické strany, ale vždy vycházely z našich skutečných prání a aktuálních životních situací. Obsadili jsme domy, v nichž mohly pohodlně bydlet velké skupiny lidí, ale ne jen proto, abychom



tam bydleli, ale také abychom upozornili na katastrofální důsledky spekulací s nemovitostmi, které poškozovaly centra měst.

Ani hudebně jsme se nikdy nesnažili o propagandu. Nesnažili jsme se dělat hudbu politiku, ale vnést politiku do provozování hudby. Politická perspektiva se ale objevuje v mnoha mých novějších skladbách (*Wolokolamsker Chausee* 1989, *Eislermaterial* 1998, *Landschaft mit entfernten Verwandten* 2002) a stejně tak mi záleží na tom, aby podmínky, v nichž skladby a jejich nahrávky vznikají, byly méně hierarchizované. Proto např. pracuji s Ensemble Modern, který funguje na základě samosprávy.

Má podle vás rocková hudba ještě politický potenciál, jaký měla v 60. a 70. letech?

Nikdy jsem vlastně rockovou hudbu za politickou nepovažoval, ani v 60. a 70. letech. Politická byla hnuti, která s ní souvisela a z nichž tato hudba vzešla. Dneska možná lze v některých případech o politické hudbě hovořit, ale ne v rocku. Jsou to jiné žánry, třeba hip-hop (a to mám na mysli i německé hip-hopové skupiny). To jsou však okrajové případy, protože dnes také neexistuje žádná výrazná antiautoritativní hnuta. Politická hudba nemůže vznikat sama od sebe, vždy se vyzine jako součást nějakého hnuta.

Má umělec zodpovědnost vůči společnosti? Měl by se skrze svoji tvorbu společensky angažovat?

To je problematická otázka. Zodpovědnost umělce a souvislost mezi tím, co dělá, a tím, co se děje ve společnosti, tu je, ať umělec chce nebo nechce. Neexistuje prostor, do nějž by se člověk mohl uzavřít k nerušené tvorbě bez kontaktu se společenským vývojem; a pokud by to udělal, bylo by to vlastně velice politické rozhodnutí. Problém je i v imperativu – zda se „má angažovat“. Nemám nic proti tomu, když umělec nevytváří žádná spojení mezi svou tvorbou a svou společenskou angažovaností. Vždy mě odpuzovali rockoví hudebníci, kteří se svou společenskou angažovaností jen snažili získat pozornost nebo chtěli mít čisté svědomí. Myslím si, že opravdu působiví mohou být jen ti tvůrci a ta díla, v nichž je názor na stav společnosti přirozenou součástí celku. K tomu také patří úplná upřímnost a otevřenosť v práci, které ovšem není každý schopen.



Fotografie na této stránce jsou z představení *Landschaft mit entfernten Verwandten*

Jedenácté září a hudba

[Pavel Klusák]

Občas se zdá, že jedenácté září roku 2001 znamenalo pro některé tvůrce paradoxní úlevu: s rázným vstupem arabského světa do dění Ameriky a Západu jako by se uvolnil prostor i pro vyjádření jiných přehlížených skupin. Centrum a jistoty byly znovu zpochybněny – ale právě tak se náležejí ještě méně vědělo, jaká očekávání, stanoviska a filozofické úvahy se načázejí blízko těžšte společnosti. Témata hudebních proudů předchozích let byla mnohdy abstraktní (úniková tanecní scéna, experimentální hledání smyslu pro technologie). World music ve své poctivější, „přesahové“ části sice pokládala otázky po vztahu Západu a zbytku světa: jak být přítomní a nezasahovat, kde skončit s „pomocí“ západního typu, jak slučovat rozdílné inspirace, aby se v procesu neztratily původní kořeny. Ovšem nevelká scéna kolem povárné world music (reprezentované britským měsíčníkem Froots) při své mírumilovnosti a nevýbojnosti nebyvala výraznější hybnou silou. Zatnutí teroristického paradigmatu do struktury manhattanských mrakodrapů si tvůrci interpretovali různě. Zjevně se nabízel důkaz nové krize autorit. Starší generace se mohly vrátit k levicovým náladám. Zjitečná vystávala téma války, násilí, vztahu civilizaci, sebestřednosti většinového amerického životního stylu, role médií a autorit v utváření obrazu světa, který přejímáme a s nímž počítáme jako s realitou. Umělci měli nové příležitosti, ale i novou důvěru: stejně jako teroristé jednají napříč státními strukturami. Jsou aktivními prvky doby, která tuší, že titulní stránky novin už nevytihují podstatu toho, co se včera stalo.

Usazování prachu

Samotný útok na newyorské Světové obchodní centrum 11. září 2001 byl pochopitelně provázen reakcemi rychlými, bez odstupu. Nemá smysl šířit se o „poctách“ a slavnostních koncertech, kde zásadní postavy popu (Springsteen, Sting, McCartney...) vyjádřily litost, podporu a pomohly shromáždit charitativní prostředky – hudebně tu nenastalo víc než při jiných obdobných akcích: kdyby jich od velkolepého koncertu pro hladovějící Afriku Live Aid (1986) nebylo tolik, snad bychom je sledovali belivěji. Přímý, doslovny kontakt s realitou přelomového dne navážal **Stephen**

Vitiello, renomovaný tvůrce sound-artu. Na okno newyorského bytu s výhledem k byvšemu WTC umístil kontaktní mikrofony a nahrával hodiny po: poryvy větru, usazování prachu. Výsledek zněl následující rok ve zvukové expozici biénale Whitneyova muzea: cudný ve svém „no comment“ postoji, abstraktní, žádné „veřejné umění“. V potem-

nělé místnosti jsme si se sluchátky na uších mohli znovu připomenout, že hudbu/zvuk lze ke společenskému názoru připnout, ale samo o sobě dilo zůstane politicky neutrální. Pro autory tu vystavá otázka: jak se propojit se svým tématem?

Hudební „mluvčí“ New Yorku nemohli zůstat nezasaženi. **Laurie Anderson** byla právě na turné, do města poznamenaného traumatem, ale i silnou vlnou sdílení a sblížení, dorazila osm dní po explozi. Dvojalbum *Live at Town Hall, New York City, September 19-20, 2001* je koncertem „absolutní přítomnosti“, jak jej charakterizuje autorka. Metafory a paradoxy z jejich textů byly náhle posluchači srovnávány s novým stavem věcí (jako vystílení společenské atmosféry oněch dní L. A. uvedla otázkou *Co se vlastně děje?*). V její písni *O Superman* říká anonymní hlas ze záZNAMNIKU: „Blíží se letadla. Jsou to americká letadla. Made in America.“ Andersonová píše: „*Bylo mi, jako bych to napsala včera. Ve skutečnosti jsem píšeš psala v roce 1980 v době zásahu proti Iránu, který se dnes jeví jako součást delšího konfliktu, ústíciho do sváru mezi islámským světem a Západem. Píšeš není „proroká“, jak piší někteří recenzenti. Ta válka jednoduše pokračuje. Vždycky jsem psala o ztrátě, zradě, smrti, technologiích, zlobě a andělích.*“

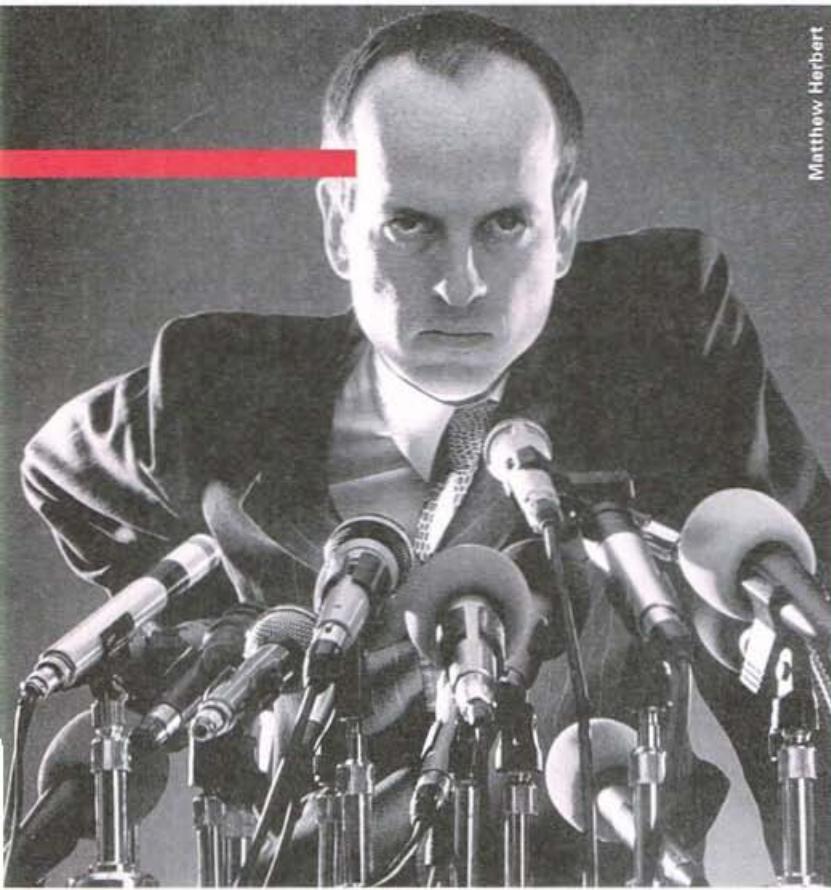
Necelý rok po události uvedla Charlotte Kotiková (jedna z vedoucích kurátorů Brooklynského muzea moderního umění), že neví o žádném úspěšném či zdařilém artefaktu inspirovaném jedenáctým zářím. „Ještě je příliš brzo,“ domnvala se. Odstup přinesl i v hudbě pár podnětných momentů. **Sonic Youth** pokračovali ve svém hledání nových možností pro rockové nástroje na albu *Murray Street*: poznámení je nový člen skupiny a producent Jim O'Rourke – s jeho laptopovou dekonstrukcí se dobré pojí třeba píseň *Disconnection Notice*. Zpráva o odpojení, napovídající skeptický ráz alba. To nese název podle místa zkoušby, které bylo 11. září zničeno: na Murray Street dopadlo jedno z letadel ovládaných teroristy.

Nevyhodná slova

Poměrně známý je moment „cenzorského“ seznamu, doporučeného asociací amerických rádií. V týdnech po 11. září se podle něj jako nevhodné jevily písni, které se zmíní o létání, ohni, smrti. Absurní podoba korektnosti akcentovala písni jako *I'm On Fire* (Springsteen), *Great Balls of Fire* (Jerry Lee Lewis), *Fly Me To The Moon* (Sinatra), *In the Air Tonight* (Gabriel), ale i *99 Luftballons* od německé Neny (jedno z letadel prý mělo 99 pasažérů). Seznam měl zřejmě větší odezvu u příznivců černého humoru a dadaistů než v praktickém využití. S odstupem dvou let jej jako inspiraci přiznala příjemnější dvě díla. Japonští **Satanicpornocultshop** vydali v produkci Francka Stofera (label Sonore) free-samplingové album *Anorectic Sex Balloon* (2003), kde jednu skladbu sestavili právě ze zvuků písni na seznamu. Trio post-jazzových improvizátorů Rüdiger Carl, Joe Williamson a Sven Åke

Laurie Anderson
Live at Town Hall
New York City
September 19-20,
2001





Matthew Herbert

Johansson (klavír, kontrabas, bici) našlo na seznamu řadu výtečných jazzových evergreenů a rozhodlo se natočit z nich (necelé dva měsíce po útoku) album pod jménem *tris Hudson Riv.* Titul *Autumn In N. Y.* (Grob) je otevřeně absurdní: bubeník Johansson jen zpívá, avantgardisté hrají písničky *Gone With The Wind* či *The Breeze And I* jednoduchým, táboračkovým či barovým stylem, zpěv je místo těžce falešný. Ale jako celek má svědectví o intimním vztahu ke klasickým písničkám vyvážený tvar: jako by se chtělo dosáhnout doteku i přes restriktivní cenzury. Album vyšlo až dva roky po natočení: snad je to rozumný odstup od obecné zjíštenosti.

Když Karlheinz Stockhausen ve svém tiskovém prohlášení nazval útok na WTC „velkolepým uměleckým dílem“, nesmírně tím popudil. Za otázku stojí, zda se v očích „korektní“ veřejnosti provinil víc hodnotícím přivlastkem velkolepý nebo vymutum činu z politických a válečných struktur. Politika, i ta dnešní, stále pracuje s paradigmatem spojenec-nepřítel: tendence myslitelů a tvůrců spíše porozumět (rozkrýť šifru) a navázat vztah ji přináší pocit ohrožení. Ten je tvůrcům mnohdy cití: vědí, že spojením s dalším elementem riskují nanejvýš nevyváženosť společného tvaru, aniž by bofili či rušili to, čeho dosáhl dosud. Teroristé opravdu svým způsobem remixovali manhattanská dvojíčata: do té doby nesáhli po nástrojích, což Ameriku mylně vedlo k dojmu, že nemá spoluhráče. Reakce je pak o to rebelštější – a hukový, metalový ráz následně výměnou výtečně zhmotnil Newyorčan i pražský obyvatel Jan Kotík. V instalaci pro galerii *Futura* sestavil hřimající stěnu z kytarových komb Marshall, která nese Bushův prezidentský znak. *Iron Man* od Black Sabbath, hudba úniková a nesoučasná, je náhle nabídнутa jako dobré padnoucí paralela pro dnešní mocenské centrum.

Následná válka proti teroru, která spojila USA a Británii zpochybňovaným „special relationship“, zvláštním vztahem, měla nárok na kritickou reflexi především od tvůrců bezprostředně aktivních zemí. Není nic nepříležitějšího, než když se satirizují či problematizují problémy jiné society: na tom nic nemění ani globální sbližení.

Snad proto není třeba kritizovat českou vlažnost vůči tématu teroru a Bushovy války (koneckonců, dvojáký postoj reprezentace státu je sugestivním předobrazem k pasivitě). Ze je však zdejší hudební život inertní i vůči výrazně bližším rysům života tehdy a tady, zůstává bezpochyby jeho oslabujícím prvkem.

Bushova válka a její odraz v hudbě

Radiohead: *Hail To The Thief* (EMI, 2003)

Konstruktivně chmurná skupina, u níž populární nevytláčila cestu za smyslem. Do titulu alba přezvato hleslo demonstraci proti „zloději hlasů“ z posledních prezidentských voleb v USA.

Matthew Herbert: *Goodbye Swingtime* (Accidental, 2003)

Vrcholné dílo britského autora zasnubujícího konkrétní zvuky a trendovou scénu. O roli médií, občanské společnosti, odpovědnosti formy za obsah a nesnesitelné unikosti pop-music.

Dave Douglas: *Strange Liberation* (Bluebird, 2004)

Album jazzového sextetu (s Billiem Friseliem a Uriem Cainem) nazvané podle výroku Martina L. Kinga o Vietnamcích: „Američané jim museli připadat jako podivni osvoboďitelé.“ V různosti forem se Douglas opěvuje dotyká reduktionismu na hranici ticha.

Matmos: *The Civil War* (Matador Rec., 2003)

Duo elektroniků se silnou vazbou na konkrétní zvuky a symbolickou hodnotu využitého materiálu. Reakce na historickou linii vnitřního napětí a xenofobie v britské společnosti.

Cassandra Wilson: *Vietnam Blues*

in: *The Soul of A Man Soundtrack* (Columbia, 2003) Bluesový dopis preidentovi z šedesátých let v oprášené verzi pro film Wima Wenderse *Lidská duše*: jeden ze sedmi příspěvků do filmového cyklu *The Blues*.

Sam Shalabi: *Osama* (Alien8, 2003)

Reakce na arabofobii po jednačtém září od montrealského prog-rockera. Autobiografický výklik: české jméno umělce je opravdu Usáma.

Robert Wyatt: *Cuckooland* (Rykodisc, 2003)

Aktualizace i odvrát k vnitřnímu miru. *Lullaby for Hamza* vzniklo podle reálné zprávy z novin: dítě, které se rodilo v Bagdádu ve čtvrtích prvních dopadajících bomb.

Diamanda Galás: *Defixiones, Will And Testament*

Mute, 2003) Drtivé dvojalbum vokálního nátlaku tematizující genocidy počátku dvacátého století.

The Fire This Time

Audioprojekt spojující elektronickou hudbu (Aphex Twin, Orbital...) s raritním reportážním materiálem, dokumentujícím způsob amerického boje o ropné pozice na Blízkém Východě (<http://www.firethistime.org>).

David Byrne: *Grown Backwards* (Nonesuch, 2004)

V „nové hymně pro republikány“ („co je dobré pro byznys, je dobré pro všechny“) hostuje orchestr Carly Bley. Skupina a společenské vědomí prostupují celým albem.

Strach z černé planety

[Karel Veselý]

Letošní primárky demokratické strany v USA byly z hlediska hudebních preferencí zcela jednotné. Všichni kandidáti shodně prohlašovali, že mají rádi hip hop a generál Wesley Clark dokonce v rámci své kampaně i zapříkladu kousek známého hitu skupiny OutKast *Hey Ya!*. Pochybuj, že by jejich náklonnost k hip hopu byla něco jiného než poměrně levný trik jak získat nové voliče z řad mládeže, přesto tato historika ilustruje důležitost hip hopu pro současnou americkou pop kulturu. Shodou zvláštních okolností měl demokratický kandidát z minulých voleb Al Gore jedině spojení s černošskou hudebnou přes manželku Tipper, která prosadila jako zbraň proti hip hopu používání varovných nálepek, které oznamují, že deska obsahuje „morálně“ nevhodný obsah. Ve stejně době kdy Clark citoval OutKast, zahájil šéf nejvlivnějšího rappového vydavatelství Def Jam Russel Simmons aktivity projektu Hip Hop Summit Action Network (HSAN), který chce přesvědčit až dva miliony mladých, aby šli volit v listopadových amerických volbách. Je, jak se zdá z těchto příkladů, spojení hip hopu a politiky přirozeným manželstvím? Odpověď má rozhodně daleko k jednoznačnosti.

Obecný obraz hip hopu, jak ho vytváří povrchní zrcadlo médií, je sestavený ze skandálů, propagace násilí, zločinu, případně drog nebo sexismu. Tato mediálně nejděčnější téma opravdu do určité míry dominují komerčnímu hip hopu, v žádném případě ale netvoří jeho jedinou součást. Hip hop je v současné Americe (a rozhodně nejen v ní) hudebnou, kterou žije velké procento mladé populace, a jeho dopad na populární kulturu je nezanedbatelný. Od samotných počátků na přelomu 70. a 80. let nebyl hip hop jenom hudebnou, ale měl ambice stát se celostním kulturním hnutím mladé generace černé pleti. Hip hop je samozřejmě pupeční šňůrou spojený s konkrétní sociální skupinou, mladým afroamerickým obyvatelstvem chudých čtvrtí amerických velkoměst, poslední dobou ovšem po celém světě na různých mísách a v různých kulturních kontextech ziskává pozici tlampače dalších kulturních minorit – příkladem je obliba hip hopu mezi africkými přistěhovalci ve Francii, latino-američany v USA nebo v asijské komunitě v anglických městech. Existuje také silná odnož feministického nebo gay-lesbického rapu.

Ze čtyř kulturních projevů hip hopu – graffiti,

breakdance, Djingu a rapu – je to ten posledně jmenovaný, na nějž bývá hip hop nejčastěji zúžován. Jako vokální technika je rap samozřejmě také nositelem textového poselství. Důležitost verbálního projevu je ovšem přečlenována. Dvě a půl desetiletí dlouhá historie tohoto stylu je spojena se schizofrenií falešných představ, nesplněných očekávání a přehnaných anticipací. Angažovanost hip hopu byla vždy spíše prání, které bylo otcem myšlenky. Vice než samotní rapperi o politice mluví kulturní aktivisté nebo teoretici, kteří v hip hopu vidí pokračování hnutí za občanská práva z 60. let nebo politicko-kulturní silu zcela nové kvality. Hip hop je ale především mohutnou silou ekonomickou, která v sobě nese stopy určité angažovanosti, jakkoliv zastřené nebo zmatené. Na jedné straně velká auta, zlaté řetězy a blondýny v bikinách nebo gangsteři – tedy svědne obrazy životních stylů, které vydělávají – a na straně druhé titíž rapperi, kteří pořádají konference o aktuálních politických otázkách (každoroční Hip Hop Summit) a vytvýří si akční programy. Dá se říci, že hip hop splnil očekávání o silně svěbitné kultuře americké černošské populace, ovšem zároveň ukázal, jak dobré se dá tato kultura prodávat i mimo hranice ras (80 procent posluchačů hip hopu jsou bíloši) a jak snadno se pod tlouh peněz jeho poselství mění.

Politizace populární hudby se datuje do sedmdesátých let. Pro černošskou hudbu je to spojení o to silnější, že se v té době v Americe zesiluje hnutí za občanská práva. Černošská kultura začíná cítit politickou odpovědnost a z estetické identity černošské menšiny se stává boj za identitu politickou. Mezi prvními hudebníky, kteří se vyjadřují k ožehavým problémům afroameričanů, patří soulová legenda a otec funk James Brown (skladby jako *Say It Loud – I'm Black & I'm Proud*, *Funky President ad.*), který sehrál významnou roli při uklidňování černošské populace po zavraždění Martina Luthera Kinga v roce 1968. Freejazzový živel Sun Ra a jeho následovníci z funkového komanda Parliament/Funkadelic ballili své sociálně-politické poselství do kosmických vizi o osvobození vyvoleného černého národa zachránci z vesmíru. Jejich kolegové Sly & The Family Stone šokovali v roce 1971 syrovým obrazem života černošského obyvatelstva na desce *There Is A Riot Going On*. Ještě mnohem explicitněji hovoří v 70. letech praví předchůdci rapu – jaz-



Dead Prez

zoví básníci/zpěváci jako sdružení The Last Poets, the Watts Prophets, Amir Baraka nebo Gil Scott Heron. Jeho *The Revolution Will Not Be Televised* z roku 1974 je nejlepším příkladem politicky angažovaného afrocentrického umění a je často citováno jak literárními kritiky, tak i současnými rappery.

Když se koncem 70. let v chudých čtvrtích Bronxu zrodí hip hop pod rukama Kool Herc a Grandmastera Flashe, je vzápětí ukraden producenty a manažery, kteří využijí komerční potenciál nového stylu a vysvětou ho z jeho socio-kulturních souvislostí. Už na přelomu desetiletí se objevuje první náznak kulturního rozvojení. Zatímco inovátora Flashe nikdo nezná, uměle vyprodukované hvězdy Sugarhill Gang prodávají miliony singlů s nahrávkou *Rapper's Delight*. Grandmaster Flash se však brzy dočká uznání, a to především po úspěchu skladby *The Message* z roku 1984, ačkoliv s ní nemá nic společného. Podklad napsal producent Duke Bootee, který také vymyslel refrén *"It's like a jungle, sometimes it makes me wonder, how I keep from going under"*. Když ho producentka z Sugarhill Records dala ve studiu Flashovým rapperům, byli nejprve rezervovaní, drsný zvuk a refrén jim moc neseděl, protože byli přesvědčeni, že k hip hopu se hodi jen texty o večírcích a náročnější text bude posluchačům vadit. Pak přece jen Melle Mel přišel s prvním veršem *"A child is born with no state of mind. Blind to the ways of mankind"* a rapperi se odhodlali. Legendárním se stal jiný Mellův verš v refrénu: *"Don't push me, cause I am close to the edge, trying not to lose my head"*.

The Message znamenala splnění sna mnoha hudebních kritiků, kteří v hip hopu viděli sociální protest, ale jaksí ho nenacházeli v textech rapperů. Závažnější téma nabízel snad Kurtis Blow, případně rok před Flashem oje-



The Message

Grandmother Thel and the Picturesque Pig



dinělý singl *How We Gonna Make The Black Nation Rise* od Brother D. Po *Message* přišlo několik podobných skladeb, ale kromě obliby mixování projevů Malcomu X nebo Martina Luthera Kinga s hiphopovým beatem neprinesly podstatnější změnu. Ta musela přijít z prostoru mimohudebních. Jíny pionýr hip hopu Afrika Bambaataa zakládá na počátku 80. let nadnárodní a nadnáboženskou organizaci Zulu Nation, jejímž cílem je šířit mír, jednotu a lásku a za médium všeobecného porozumění prohlašuje hip hop. V praxi vystupoval Národ Zulu proti racismu, apartheidu a za světové odzbrojení. Universal Zulu Nation existuje dodnes, má přes půl milionu členů a po celém světě zahrnuje nejrůznější podpůrné programy, které pomáhají lidem přímo na ulici, stejně jako při organizování koncertů nebo pořádání konferencí. Bambaatovým cílem bylo především vytvořit pozitivnější alternativu k radikálním černošským hnutím jako Černí panteri nebo Nation Of Islam, se kterými v mládí sympatizoval.

Pokud si černošští hudební teoretici přáli nějakou čistě politickou hiphopovou skupinu, pak odpovědi na jejich modlitby byli Public Enemy. V čele s rapperem Chuckem D a politickým agitátorem Professorem Griffem (vedeným mezi členy skupiny jako „ministr informaci“) infiltrovali hip hop myšlenkami islámu, respektive jeho verze z pera kazatele Louise Farrakhana, vůdce Nation Of Islam. Jejich programová skladba *Black Steel in the Hour of Chaos* popisuje amerického černočího jako druhohrádého občana, otroka ve státním systému, který nemůže jinak než se uchýlit k násilí. Tak Chuck D vysvětloval jako častý host debatních pořadů situaci po černošských nepokojích v Los Angeles v roce 1992. Měli jste nás lepe poslouchat, naznačoval. Ostatně jeho oblíbeným heslem je, že „*hip hop je CNN ulice*“. Faktem zůstává, že jejich monumentální desky *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* a *A Fear Of a Black Planet* by nikdy neměly úspěch, kdyby politickou rétoriku ne-spojily s novátorskou hudbou. Public Enemy nebyli sami, radikalizace černošské mládeže koncem 80. let měla i další silné hlasy – mezi nimi Ice-T, Paris, X-Clan, Poor Righteous Teachers nebo Disposable Heroes of Hiphoprisy. Jejich popularita se však nikdy nemohla rovnat s největšími hip popovými hvězdami jako třeba MC Hammerem.

Afrika Bambaataa stál v roce 1988 u vzniku volného sdružení mladých rapperů Native Tongues, ke kterému se hlásili De La Soul, Tribe Called Quest, Jungle Brothers nebo Queen Latifah. Ovlivnění filosofií new age a hnutím hippies prohlásili v reakci na Public Enemy a jejich pokračovatele, že hip hop má především přinášet pozitivní poselství a že sociální změna může vzejít jedině z individuálního probuzení každého jedince. Vrcholem jejich uměleckého snažení je eklektické a na samely bohaté album *De La Soul 3 Feet High And Rising*. Ideály Native Tongues dodnes vyznávají rapperi jako Mos Def, The Roots, Blackalicious nebo Jurassic 5, kteří tvoří sice umělecky důležitou, ale z komerčního hlediska nevýznamnou skupinu, jejíž posluchači jsou navíc z většiny běloši.

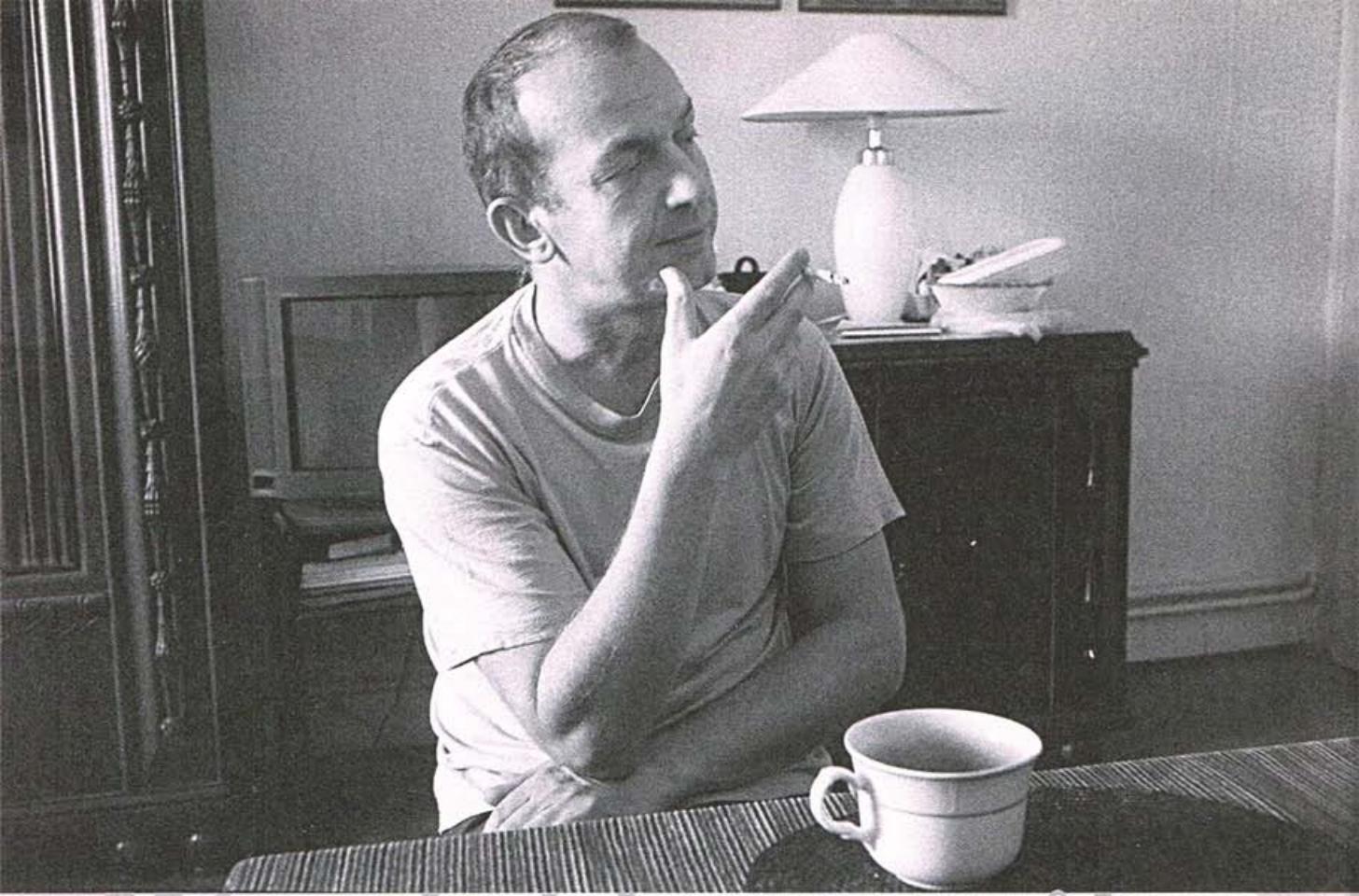
Ale zpátky do počátku 90. let, kdy vláda pozitivního rapu neměla dlouhého trvání. Brzy ji vystřídala dodnes velmi silná vlna gangsterského rapu, který glorifikoval pouliční násilí a hedonismus sexu a drog. Pionýř NWA (neboli „niggers with attitude“ – „negři s postojem“) sice zobrazoval život černošů v ghettu podobně bez přikras jako Public Enemy, ale chybělo jim jakékoli politické východisko, jakékoli poselství jak změnit stav věci. Nenápadné kouzlo gangsterského rapu je právě v absenci jakékoli politiky. Málkoho překvapí, že tento směr je životaschopnější než politický rap Public Enemy. Znepokojující Chuck D přestal posluchače zajímat přesně ve chvíli, kdy na scénu přišel třeba elegantní gangster-rapper Snoop Doggy Dog obyčejně doprovázený blondýnami v bikini. Když se zhruba v polovině 90. let znovu objevili rapperi, kteří pracovali s politickými a sociálními tématy, začaly je nahrávací společnosti označovat místo „politických“ raději jako „uvědomělé“ (conscious) rappery. Vedle těch napojených na Native Tongues to jsou třeba Common, Talib Kweli nebo z poslední doby Mr. Lif. Pro všechny ale platí pravidlo, že pokud chtějí uspět, musí sice zachovávat kontinuitu s černošskou identitou, ale zároveň opustit radikálnější téma, která by posluchače mohla odradit. To je příklad rappera Last Emperor, kterého – ač byl oslavovaný kritikou jako budoucí hvězda – propustila jeho nahrávací společnost, protože měl příliš radikální rétoriku. V podobném duchu například probíhají protesty proti politice současného prezidenta Bushe Jr. Ačkoliv je jich nezanedbatelně množství, málokterému se podaří prodat přes spletitou

síf komerčních tlaků vydavatelství, rádií nebo promotorů, kteří nechtějí své posluchače zne- pokojovat politikou.

Obrží komerční úspěch hip hopu v posledních několika letech způsobil, že politicky orientovaný hip hop se stál do undergroundu. Tam je stále aktivní veterán angažovaného hip hopu KRS One nebo Dead Prez, kteří mají na svědomí poslední opravdu velkou politickou desku *Lets Get Free*. Ta pojmenovává konkrétní problémy, jako represivní byrokracie „Police State“ nebo probělošský systém vzdělávání „They School“. Další stovky malíčkých vydavatelství se pak pohybují daleko za okrajem rozlišovací schopnosti běžného posluchače. Když hiphopovi teoretici mluví o selhání politického nebo uvědomělého rapu, vesměs se shodují, že členové skupiny The Coup, že „jakákoli hudba, která se chce nazývat politická nebo uvědomělá, musí být nutně napojena na nějaké konkrétní projekty, které se snaží zlepšit životní podmínky lidí, kteří ji poslouchají“. Album *The Coup Party Music* mimo hodem vstoupilo do historie tím, že na jeho původním obalu používali oba rapperi před horřícími budovami WTC.

Ještě jednou se vratme k Russellu Simmonsovi, který skromně odhaduje, že jeho hnutí HSAN nepřesvědčí dostatek černošských voličů, aby šli k volbám, a nebude tak mít na jejich průběh žádný podstatný vliv. Možná při následujících volbách, odhaduje šéf Def Jam. To černošský aktivista William „Upski“ Wimsatt slibuje, že do třiceti let bude mít Amerika prezidenta, který vzejdé z hiphopového hnutí. Pokud by takový kandidát zastával podobně vágní myšlenky o sociální změně jako většina mainstreamových rapperů, pak je samozřejmě otázkou, jestli by to vůbec znamenalo pro politický systém nějakou změnu.





Mám zkrátka tu smůlu, že co na srdeči to na jazyku

[Petr Ferenc]

V mnoha rozhovorech dáváš stejný prostor společenským komentářům jako povídání o své hudební tvorbě. Vnímáš nějakou souvislost mezi tvorbou a „civilní“ angažovaností? Jde spíš o to, že mě vůbec nebabí povídат o tom, co jsem nahrál, jaké mám pocity při hrani, jaká byla nálada ve studiu a o podobných kravínách, na které se v hudebních časopisech obvykle ptají.

A souvislosti? Asi nějaké existují. Například: Když chceš být opravdu velkou hvězdou zábavního průmyslu, kterou všichni milují, obvykle musíš umět ohýbat hřbet. Samozřejmě, že i před politiky všelijakých více či méně zkuroněných režimů. Především ale před různěma přizívama a nulama, které se motají kolem show byzysu. Prostě nikoho nesmíš nasrat.

Mám pocit, že jsi jediný z české hudební scény, které se říká alternativní, s jehož jménem i tvorbou se pojí nějaká společenská

angažovanost – alespoň v upozorňování na věci, které podle tebe nejsou v pořádku. Snad nikdo z tvých souputníků, hudebníků ze stejné generace a společenství, nezveřejňuje své společenské názory. Prekvapuje tě tohle téma solitérství? Máš pro něj nějaké vysvětlení?

Říká se, že člověk si svůj morální základ utváří do patnácti let. To byl rok 1968 a tehdy bylo úplně normální – a dokonce to ani nebylo akutně nebezpečné – se společensky angažovat. Ze by to dělal málokdo z mých souputníků, jsem si nevšiml. V tom našem veselém ghettu v tom jeli skoro všichni. Lepší by asi bylo mluvit o stejné generaci. Ta už vypadá jinak. Ale toho jsem si všiml až později, po tom, co se ghetto rozrostilo v národeč. Každopádně historie tohoto státu za posledních sedmdesát let dává za pravdu spíše těm, kteří jsou opatrnější, své názory drží pod pokličkou, případně upravují podle potřeby. Člověka můžou tyhle lidi pěkně srát, ale z druhé strany se jim ne-

může divit a slušnej režim by lidí před tyhle zkoušky neměl stavět. Každý člověk je nějak ustrojenej. Já mám zkrátka tu smůlu, že co na srdeči to na jazyku. Může za to určitě i genová výbava. Děda ruskej legionář. Účastník prvního i druhého odboje. Jeho synové, můj otec i jeho bratr také účastníci druhého odboje. Otcova aktivita v osmašedesátým... Inu rodina idealistů. Asi se to dědí.

Vím o tobě, že jsi ve styku se spolkem Šalamoun. O co jde? Je tahle tvá aktivita ve vztahu s případem tvé manželky Marty?

Ó, ano. Spolek Šalamoun založily a v roce 1994 nechaly zaregistrovat spisovatelka Lenka Procházková a výtvarnice Věra Žáková. Věnovaly se tehdy různým podvodům, které se děly kolem církvi chystané privatizace katedrály svatého Václava. Mezi „kauzou katedrála“ a „kauzou podvodné disidentky“ si všimly spousty podobných znaků. Masmediální průplachy mozků,

Skladatel, saxofonista, kytarista a zpěvák

Mikoláš Chadima (1952) je jednou z klíčových osobností české alternativní hudby, o jejíž tvář se významným způsobem zasloužil coby člen Extempore a vlastního MCH Bandu. Díky svým společenským postojům se koncem sedmdesátých let stal trinem v oku komunistické moci, o čemž (za daleka nejen o tom) obširně referuje ve své knize *Alternativa* (Host 1993).

Narozen od většiny svých „alternativních souputníků“, o nichž se po roce 1989 dozvídáme téměř výhradně v souvislosti s jejich hudební tvorbou, projevuje své mnohdy kritické názory i nadále. V roce 1999 vydané album *Karneval* si výjimečně sám otextoval hořkými komentáři společenské situace „poprevratových“ Čech a sklidil rozporuplné reakce často napadající určitou prvoplánovost a rozhněvaný tón, který se v Čechách přiliš nechytil ani v punku (jehož heslo by v domácích podmínkách mělo znít *No Problem*). Jak se zdá, umění a společenská angažovanost v aktuálních záležitostech se u nás dohromady příliš nenosí. Předloňské CD

Tagesnotizen na texty předčasně zesnulého východoněmeckého disidenta a básníka Jürgena Fuchse (tri z jeho textů však MCH Band hrál již v osmdesátých letech) žádné rozhořcené reakce nevzbudilo – minulost, zdá se, považujeme za zhodnocenou a víme, jak se k ní stavět.

Naše interview proběhlo po e-mailu a ponecháváme v něm všechna specifika a kouzla

Mikolášova jazyka – jeho kniha *Alternativa* je psána podobně a její půvab to jen zvětšuje.

přinejmenším zvláštní aktivity flandáků, upravování pozemkových knih, čachrování s dokumenty a jejich mizení v archivech. Vše korunováno naprostým nezájemem orgánů činných v trestním řízení něco vyšetřit. Holky se snažily zjistit o co se to vlastně hrálo a tak se dostaly až k Martě. Když jim ukázala svůj trestní spis, byly v naprostém šoku a chtely proti tomu svinstvu něco udělat. VONS (Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných) v „demokratických“ poměrech už nefungoval a holky zjistily, že něco podobného je a bude zapotřebí. Rozhodly se tedy založit spolek, který by „demokratické“ justici koukal aspoň trochu do karet.

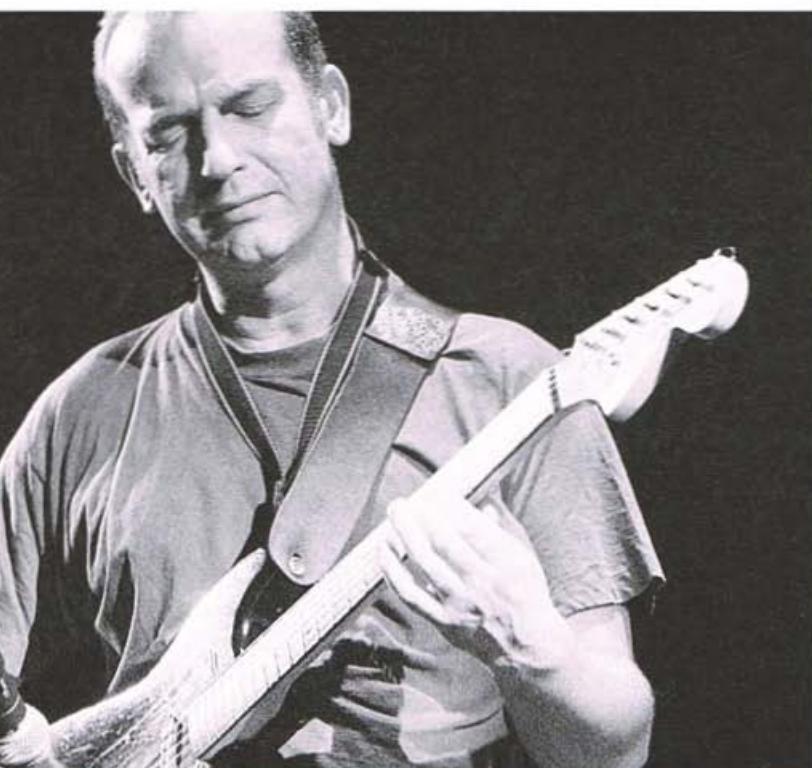
Šalamoun tedy vznikl díky Martě, ale od samého počátku jeho činnosti bylo jasné, že se bude věnovat i jiným případům, ve kterých existovalo nebo existuje důvodné podezření ze zmanipulování vyšetřování i soudního řízení. Pokládal jsem za samozřejmé, že se v tom budu angažovat. Jenomže „podnikat“ v tomto oboru není žádána sranka. Pokud nejsi úplný cynik, nebo nemáš nějaké speciální ustrojení v hlavě, nemůžeš to dělat dlouho. Mohl bys z toho zcvoknout. Když jsi několikrát svědkem toho, jak nemilosrdný aparát cynicky zlikviduje člověka, aniž by měl jediný přímý důkaz jeho viny. Jen proto, aby dokázal svoji neomylnost, a protože si přeplacený soudce nechce přidávat práci navic... Když jsi svědkem několika zničených lidských existencí, jen tak od stolu... Takže jsme po několika letech odešli na odpočinek a ted v tom pokračuje John Bok.

Nakoukl jsem do tajů české justice a musím konstatovat, že je to horší než za boševika. Tehdy člověk celkem přesně věděl, za co by si mohl jit

sednout. Dnes nikdo neví nic. Soudy už neslouží jen boševikům, ale i mnoha dalším pánum. Každý soudce je samostatná jednotka, v jedné věci mohou být vyneseny naprosto rozdílné rozsudky, právní stát a právní jistota je v prdele. Soudce, který fašuje protokoly, důkazy(!), je potrestán svými kolegy v kárném senátě jen pokutou!!!! Soudce slouží právu a spravedlnosti? Snad i oni existují, ale kde? Vždy, když mám pojmenovat tento stav, nenapadá mě nic jiného než věta: soudy jsou zkrátka zprivatizovány. A tak slouží sobě a své prosperitě. Kecum o právním státě a nezávislé justici může věřit jenom ten, kdo s českým soudnictvím v životě nepřišel do styku, kreténi s doživotní imunitou a samozřejmě i na doživotí jmenování držitelé dobré placeného úřadu.

Jaký by byl ideální vztah státu a umění? Považuješ za důležité, aby stát podporoval umění? Pokud ano, jak? A jakou odpovědnost by v tom případě měl mit umělec?

Hm, to kdybys věděl, bylo by to asi na Noblovku. Ale pokusím se říct, jak to vidím já. Především si tedy ujasníme, že se bavíme o umění a ne o zábavném průmyslu, ano? Ono to nelze asi říct jinak než frázi. Pokud stát nechce, aby se kultura společnosti, která ho tvoří, smrkla na skandování „kdo neskáče, není Čech!“, přerušované jen nákupy v hypermarketech, měl by umění podporovat. Umění povznáší ducha! Osvícený stát, tedy jeho představitelé v parlamentě, by neměl očekávat, že je umělci budou za podporu adorovat a odpoutštět jim chyby – ale říkej to těm téměř třem stovkám Miloušů v našich zákonodárných



sborech! Stát by měl podporovat umění proto, že dokáže vytvářet nadčasové hodnoty, může státu zvýšit prestiž a sem tam dokonce vydělat i velké prachy.

Jsem přesvědčen, že zhrubnutí a zgresivně společnosti má na svědomí především nedostatek kultury a umění, které bylo nahrazeno pouhou zábavou. Nic proti zábavě. Ale ta se podstatně změnila. Když jsme šli před mnoha a mnoha lety z Technického muzea z nedělního promítání grotesek s Chaplinem, roztrhlí jsme si nanejvýš bundu a nakopli se vzájemně do zadku. Teď se dějí ve filmech, které sledují děti, sakra jiné věci. Nevěřím, že to na ně nemá vliv. Pokud stát nechce, aby zanikla kultura společnosti, která stát tvoří, aby se lidé nebáli vycházet z bytu, měl by umění podporovat. Myslím, že stávající grantový systém není přes všechny občasné nesrovnanosti až tak špatný – nedovedu si alešpoň představit něco ještě spravedlivějšího – jen by to chtělo přidat. A umělec? Ten by neměl případný příspěvek proklít, ale snažit se nějakou práci odevzdat, i když jako výsledku v tomhle oboru nelze nikdy odhadnout předem.

Je pro tebe aktuální otázka nadčasovosti tvorby? Nebojíš se, že to „dobové“ vyprchá?
Co si budeme nalhávat. Nadčasovost je asi snem každého umělce. Není ale dána každému. Nemá cenu se tím trápit.

Přestože dlouhodobě zhudebnívá texty Ivana Wernische, vydal jsi album *Karneval*, které sis z větší části otextoval sám a poměrně explicitně a přimočaře na něm reaguje na současnou společenskou situaci. Přitom z tvých pamětí vím, že jsi spíše nepřítelem podobně přímočarosti v textech. Dominováš se, že současné klima v Čechách vyžaduje takhle ostrou reakci? Nebál ses odsuzování či posměšků? Jakou odevzdu album nakonec sklidilo?

Tušil jsem, že to nebude přijato s nadšením. Není to u nás zvykem, jako jinde ve světě. Ale nemohl jsem si pomoci. Muselo to ven, jinak bych se zatkul. Z toho je snad patrné, že si myslím, že současné klima by uneslo i ostřejší reakci. Ale víc než úroveň textů, za některé se nestydím ani s odstupem času, mě trápi, že jsme na nahrávání neměli víc peněz a času. A jaké sklidilo album reakce? Různé. Někomu se zdalo, že opovážlivěj útočím na nové modly a poškozuji budování zářných kapitalistických záříků, jinému že jsem zbytečně moc otevřený, dalšímu že je to všechno blbost.

Nedávno vydané album *Tagesnotizen* je vzpomínkou na zesnulého německého básníka Jürgena Fuchse, jehož texty jsou zde zhudebněny. Pokud vím, jednalo se o objednávku, tří Fuchsovy texty jsi však zhudebil již v osmdesátých letech. Jak ses jeho tvorbou seznámil? Znali jste se osobně?

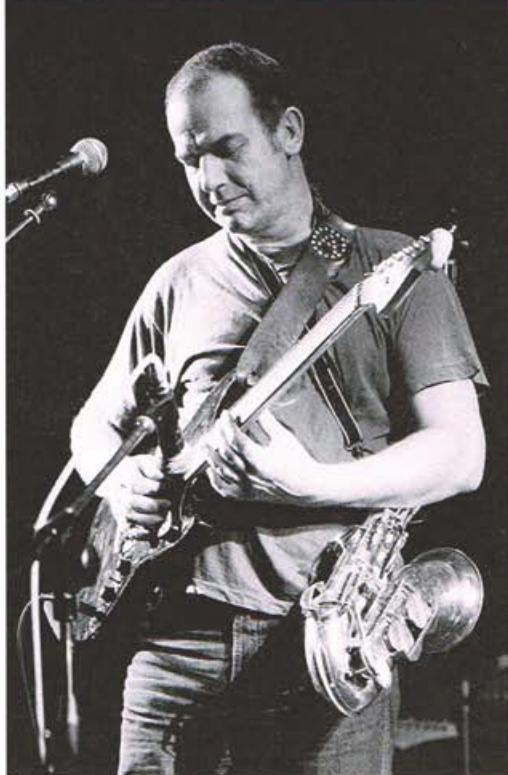
Jojo, to už jsem říkal tolíkem. To je přesně to, co neuňáším i když mi už tolik důvěryhodných lidí řeklo, že je to věčné opakování potřeba, protože všichni nechtou všechno. Ale zkrátim to.

S Fuchsou tvorbou jsem se seznámil v roce 1986. Strojopis s několika básněmi. Jméno autora neuvěděno. Pouze tam stálo na titulu, že se jedná o verše východoněmeckého disidentského básníka. Překvapilo mě, že pocity v nich popsané byly úplně stejné, jako ty naše. Mnoho z nich je ostatně nepříjemně aktuální dodnes.

Až po dvou letech pátrání jsem s pomocí Josefa Rauvolfa, který měl v Berlíně dobré kontakty, zjistil, o koho se je jedná. Po převratu jsem se s ním několikrát setkal a zdálo se mně, že máme velmi podobné názory na to, co se v Evropě v posledních osmdesáti letech stalo, a na to, co se v ní děje. Jürgen bohužel před několika lety zemřel. S velkou pravděpodobností na následky ozařování, jimiž StaSi (východoněmecká StB) ve vězení častovala ty, které se chystala hodit přes zeď do Západního Berlina. Tak totiž DDR režim bránil tomu, aby vnikl na jeho dvorečku nějaký početnější disent. Na čas zavřít a pak šup přes zeď. Jak prostě.

Při společném turné s Echt! a Už jsme doma jste hráli mj. v Rusku a Bělorusku. Jak bys popsal tamní situaci nezávislé hudby? Nacházíš nějaké paralely s Čechami před rokem 89?
V Bělorusku je situace téměř stejná jako u nás za boleslavka. Stejně klamně naděje, že až padne diktatura, masmedia se otevřou kvalitní tvorbě místních umělců. Koncert v Grodně a Minsku byl návratem do starých časů a my jsme mohli na vlastní kůži prožít to, co prožívali kapely ze „západu“, když u nás před převratem hrály na pololegálních koncertech. Konspirace, paranoia, fizové za prdelí a nakopec i uspokojení po odehraném koncertě. V Rusku je to naopak téměř stejně jako u nás v současnosti. Hvězdy zábavního průmyslu vydělávají velké prachy. Nezávislé kapely také pracují, ale vydělávají podstatně méně. Nic nenormálního. Ale teď mě napadá, co myslíš tou nezávislou scénou? Komerčně neúspěšné umělce, nebo ty, co dělají takové úlety, že to je schopno strávit jen málo lidí? Ono se to v poslední době do tohohle šuplíku schovává tak nějak všechno.

Před rokem 1989 existovalo jakési rozdělení nezávislé hudební scény na underground a tzv. šedou zónu. Do jaké míry ti přišlo oprávněné, do jaké umělce? Pociťoval jsi ten rozdíl v kontaktu s hudebníky z undergroundu či při kontaktu s hudební veřejnosti?
Ano, bylo to velmi striktní, oprávněné a v žádném případě umělé. Ty hranice mezi „šedou zónou“ a těmi, co „nemohli“, se začaly nepatrně stírat až po osmdesátém pátém.
Mezi námi, tzv. alternativou a undergroundem ty hranice nebyly až tak velké. Šlo spíš o generiční označení, možná o označení party všešle-



z jiného prostředí. V osmdesátých letech už jsme byli pro fanoušky underground i my. Mimochodem, ty si myslíš, že jsme patřili do té takzvané šedé zóny?

Upřímně řečeno to jako nepamětník neumím posoudit. Ale pokud vím, byl jsi po odchodu Vratislava Brabence do exilu jedním z kandidátů na post saxofonisty v Plastic People. Zvažoval jsi přijetí jejich nabídky i z hlediska osobních potíží? PPU tehdy byli v asi nejsložitější etapě své existence.
Cha, cha... To byl myslím rok 1983. A v jaké jsem byl asi situaci já? Bylo to dva roky po zveřejnění mého podpisu Charty 77. Takže jsem byl zajetý NO (nezádoucí osoba, pozn. red.) a na seznamech zakázaných skupin už pár let nefigurovaly jen moje kapely, ale i já osobně.

Ale myslíš se. Nabídku stát se členem Plastiků jsem nedostal. Potřebovali jenom dotočit dvě písničky připravovaného alba *Souostroví Gulag* (z nedokončeného programu se nakonec stalo pásmo *Hovězí porážka* – pozn. red.) a zdálo se, že to Brabenec před odjezdem nestihne. Ale i kdybych tu nabídku dostal, nevzal bych to. Potíže? Hm, směšný. Ty by mi nevadily, ale já jsem měl svou kapelu, která ukájela mé tvůrčí ambice dostatečně.

Nechat se najmout jen jako instrumentalista? To by tehdy nedělalo dobroru a navíc mi nevyhovoval ani jejich způsob práce.

Nebojíš se pověsti „chronického stěžovače?“
To mi tedy dosud nikdo neřekl. Ty máš dojem, že si stěžuju?

Tabu nebo prázdná forma?

> Úvahy nad politickou abstinencí nové elektronické hudby

>
>
>

> [Peter Niklas Wilson]

„Why computer music sucks.“ Timto provokativním titulkem nadepsal odborník na sampling Bob Ostertag text, který shrnoval jeho zkušenosti porotce při Ars electronica v roce 1996. Ostertag se v této uznávané soutěži počítačové hudby musel propolsouchat 287 soutěžními příspěvkůmi a jeho rozsudek byl strohý: fixace na několik málo témat, vesměs více technicistických než uměleckých, především na digitální syntézu zvuků, a hermetická kultura zasvěcených a samozvaných expertů podle něj vedly ke stagnaci celého žánru. K tomu došlo právě v době, kdy začala být role počítačů v hudební produkci stále výraznější – hesly dne bylo MIDI a sampling. Ale MIDI ani sampling jako zplození digitální popkulturní nebyly ještě v roce 1996 do definice vzešlé počítačové hudby zahrnutý, ač k ní bezpochyby patří.

Není pochyb o tom, že Ostertag mluvil v roce 1996 také ve vlastním zájmu. Jako virtuóz sampleru, který své umění dosud rozvíjel mimo etablovaná studia a bez jakékoliv veřejné podpory, měl tento kalifornský hudebník všechny důvody, aby poukázal nejen na existenci, ale především na rostoucí uměleckou relevanci digitální hudební kultury mimo akademické instituce, grémia a publikace. A právě od digitální masové kultury z garáží a obyváček pokojů – takový je podtext Ostertagovy polemiky – bychom očekávali, že se vzepře zkamenění, kterému, nikoli bez vlastního přičinění, podlehla oficiální počítačová hudba.

O sedm let později se Ostertagovo proroctví aspoň částečně potvrdilo. Z různých digitálních subkultur, které se oddělily z techna, drum'n'basu, ambientu a dalších žánrů popmusic, vyrostly hudební formy, které mají všechna práva vyžadovat umělecký zájem, rozuměj: být vnímány jako hudba k poslechu. Tyto hudební formy dosly postupně uznání tam, odkud byly ještě před pár lety vyháněny jako toulavé kočky: na festivalech, v médiích a publikacích vysoké hudební kultury. Když v Edition Suhrkamp před nedávnem vyšel sborník *O elektronické a digitální hudbě*, který se zabývá především experimentálnimi elektronickými výboji z okruhu vydavatelství Mille Plateaux, mohl čtenář získat dojem, že počítačová hudba vznikající mimo velká studia již byla vpuštěna do salónů a stala se legitimním muzikologickým tématem. Toto vitézné tažení mělo bezpochyby nejen sociologické důvody – všeobecné společenské zhodnocování popkulturní, která často obrací dosavadní hierarchii a nechová zvláštní respekt vůči tradované vysoké kultuře – ale také důvody umělecko-technické. Všeobecná dosažitelnost otevřených softwareových systémů jako MAX MSP, LISA nebo Supercollider umožnila domácím elektronickým dílnám překonat omezení starých komerčních sekvencerů a syntezátorů, které byly zaměřeny především na produkci funkční taneční hudby.

V elektronické hudbě proběhla revoluce. Zvukově i strukturně je digitální hudba dnes bezpochyby mnohotvárnější než homogenizovaná nabídka, na niž si v roce 1996 Ostertag stěžoval. Přesto jsou na mapě stále bílá místa. Při vši pestrosti a bohatosti totiž budí nová elektronika dojem jisté zvláštní opatrnosti a „l'art pour l'art“. Jakkoli podivuhodně znějí repeticívny struktury vysoustružených smyček a zvukové plochy skládající se z jemně odlišených ruchů, soustavně se v nich jeden rozměr ztrácí – prá-

vě ten rozměr, v němž měla elektronická hudba otevírat nové umělecké prostory a komunikační kanály, na něž již hudba instrumentální nestačila: rozměr sémantický. A tím také politický.

>
> **Technomorfni samolibost**

V mnoha podobách toho, co se skrývá pod nutně nejasným pojmem „New Electronica“, se ukazuje, že při vši rozmanitosti generování a zpracování zvuků vládne jistá technomorfí estetika. Ta by mohla novou elektronickou hudbu, emancipovanou od sociálních i estetických definic velkých studií, po čase dovést do slepé uličky, byť do jiné, než v jaké skončila „oficiální“ počítačová hudba devadesátých let. Jde v zásadě o hudbu postavenou na vrstvení zvukových ploch a nikoliv na jasně vymezencích tvarech nebo ostrých předelech, o hudbu dlouhých a propletených repeticí, pozvolna modulovaných zvuků a nikoliv izolovaných zvukových částic. Plocha a smyčka jsou nové strukturní prvky práce se zvukem. Individuální rozdíly spočívají především v charakteru materiálu a stupni skladatelského plánování. Může jít o digitální ruchy, zvuky domácích spotřebičů, improvizaci v reálném čase, vlastní dynamiku umělcem vytvořeného systému nebo detailně prokonstruovanou montáž ve studiu. Jeden jev zřejmě zmizel: polystylovost přeskakující v rychlých střízích citátu skrze hudební historii, kterou slyšíme ještě v mnoha skladbách samplistů devadesátých let. Místo toho máme poklidně se proměňující zvuková prostředí, zvukové prostory, zvukové světy: hudbu jako prostředí a ne jako dílo, kulinářní umění hluků. A je překvapivé, jak málo využívají noví elektronici možnosti, kterou jim jejich médium tak přiblížuje: využívat zvuky světa ne jako pouhé dekorativní plochy, ale jako sémanticky konkrétní znaky. Sensualismus namísto hudební reflexe aury zvuků. Lze to čist jako znamení doby, jako příznak obecného odpolitizování současné hudby nebo jako nevyhnutelnou puristickou reakci na informační přetlak křížkových koláží devadesátých let. V nich někdy sloužil sémantický obsah zvuků jen k vytváření krátkodechého efektu nebo samoúčelného kontrastu, címků se niveloval. Po komiksové hypertrofii tedy následuje redukce všeho na šedou barvu.

Musí ale být důsledkem nutně rezignace – vědomá či nevědomá – na tématizaci „vztahu zvukového materiálu ke světu“? Je nutné, aby sémantika nové elektronické hudby, pokud o nějaké lze mluvit, zůstala na úrovni vnějškových žertů (jako například u skupiny Matmos, která ze zvukových záznamů plastických operací vytvořila strukturně zcela konvenční hudbu bez jakékoliv souvislosti s pozoruhodnými zvukovými zdroji)? Téměř touzebně lze vzpomínat na práce Boba Ostertaga z devadesátých let, na kusy jako *Sooner or Later*, kde tento zvukový politik z Kalifornie vypreparoval zvukové momentky okamžiku. Proti tehdejší samplovací manii v nich postavil redukci na několik významově silných zvukových říšer, sónických destilátů světa, které jako pod zvukovým mikroskopem zkoumal z hudební i výpovědní stránky. Můžeme také připomenout politicky sensibilní *musique concrète* v předsamplerové éře, která proti proklamované významové neutralitě rané elektronické hudby (tváří v tvář obsahovým konstrukcím posluchačů odsouzené k selhání) postavila

práci se zvukem reflekují významy. Také Uruguayan Coriún Aharonián do svých elektroakustických skladeb dokázal maximálně úspornými, ale také maximálně vycizelovými prostředky zakódovat politické klima jihoamerické diktatury – a to bez plakátových prostředků, jako jsou pro-slovy diktátorů, masové scény nebo vojensko-balisticke kotáže.

>

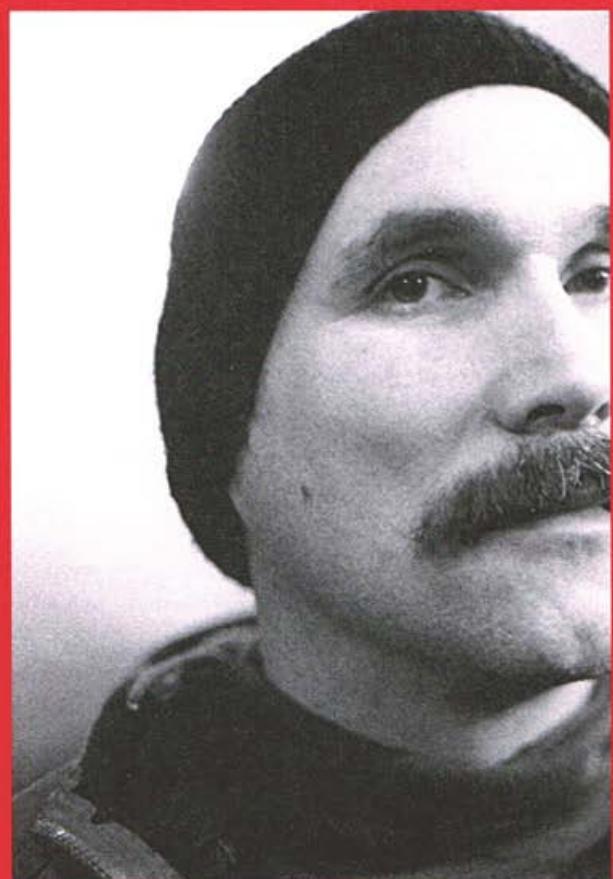
>

> **Absence postoje jako postoj**

>

Možná však nostalgie po starých dobrých časech, v nichž se zdálo ještě možné dělat politickou hudbu, vede k omylu. Je docela dobré možné onu kritizovanou absenci interpretovat jako přítomnost něčeho jiného, slyšet negaci smyslu jako proti-smysl. To může znít abstraktně jen do chvíle, kdy vezmeme na vědomí některé radikální projekty současně elektroakustické hudby: například zvuky, které vytváří japonský hudebník Toshimaru Nakamura na mixážním pultu bez vstupu nebo Sachiko M na sampleru přehrávajícím pouze sinusový signál.

Mixážní pult, který nic nemichá, sampler, který nic nesampluje: drastičtěji odmítnutí již není možné. Odmítnutí nejen průmyslově prefabrikovaných způsobů práce s technologiemi, ale také spojování jakékoliv zvukové sémantiky s přístroji. Do uzavřených systémů „Ne-ne-dua“, jak Takamura a M žertem nazývají svoji spolupráci, se neprotlačí žádný lalok okolního světa. Co zní, vzniká výhradně z vnitřního ustrojení přístrojů, z vědomého překódování (nebo chyběného používání, záleží na perspektivě) technologie. Podobně je tomu s využíváním gramofonu jako generátoru hluků, jaké předvádějí obrazoborci Djské scény jako eRikm, dieb 13 nebo Thomas Brinkmann. Média hovoří vlastní řečí, stávají se sama „posestvím“, jak to kdysi formuloval Marshall McLuhan.



Je zjevné, že za takovou negaci stojí vyjádření názoru na možnosti a ne-možnosti hudební sémantiky v době ovládané médií – navzdory tomu, že Sachiko M trvá na tom, že za omezením na sinusové tóny není nic jiného než její rozhodnutí soustředit se na oblíbený zvuk. Estetická rozhodnutí mohou být politická i když zůstanou umělcem samým nereflektována.

>

>

> **Významové konstrukce a odmítání významů**

>

Reflektouje tedy elektronická hudba politiku jen prostřednictvím se-bestředného mediálního vyjádření, vědomou ne-výpovědí, prázdnou formou, ex negativo? Nedávná zkušenosť videňského laptopového hudebníka Christofa Kurzmanna s explicitně politicky motivovanou skladbou, v tomto kontextu vzácným jevem, tuto radikální skepsi posiluje. Čtyřicet šest minut trvající kus pro digitální zvuky *the air between* začal podle Kurzmanna vznikat jako práce na čistě hudebních problémech (jako potřeba vytvořit po delší době rytmicky a melodicky konkrétnější hudbu), ale pod dojemem války v Iráku se proměnil ve výraz osobního rozpoložení: „předkládané album tak je dokumentem podlehnutí mého hudebního já mému společenskému já, dokumentem smutku.“ Náladomalba místo práce s politicky kódovanými zvuky? To, co se nejprve může jevit jako neoromantické stažení se do subjektivní oblasti pocitů, je ve skutečnosti, podle Kurzmanna, pokusem opatrně nalézt v současné situaci cestu k nové sémantice.

„Myslím si, že politický výraz se obecně změnil. S mou artrockovou skupinou Extended Version jsme se kdysi vyjadřovali velice jasnon řečí. V současnosti bych ale tuto řeč již použít nemohl. Taková jasná vyjádření jako Bob Ostertag dělat nemohu. To nejde. Je pro mě také zajímavější



Bob Ostertag

vytvořit náladu a pak slyšet, jak lidé říkají, že slyší tanky a letadla, než s tanky a letadly skutečně pracovat. Není pravda, že bych ztratil řeč, ale řeč začala být mnohem opatrnejší, protože nechce mluvit v černobílých obrazech, s nimiž se u politických témat operovalo v osmdesátých letech. Reakce na válku v Iráku nebyla ve skutečnosti ektem odporu, ale spíše odrazem bezmoci, s níž člověk tuto válku pozoruje, a vztahů k ní: bezmoc – ale stále ještě můj hlas. Takříkajíc vztí bezmoc jako východisko a říci: Toto není pozice, kterou bych chtěl, ale je to jistá pozice a z ní budu rozvíjet své sily."

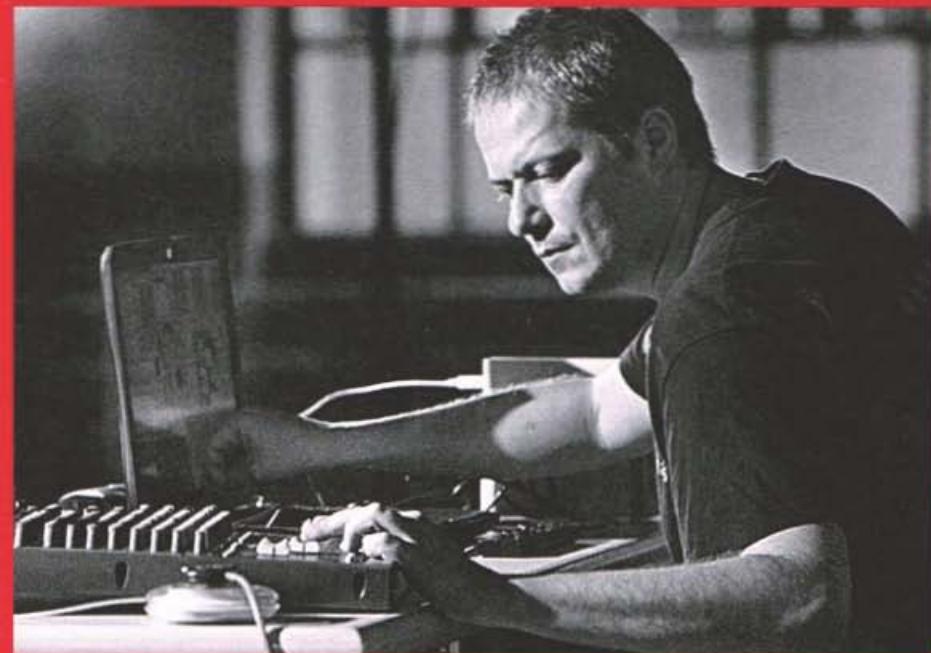
Při jednom nedávném videňském sympoziu o recepcí politického umění představil Kurzmann svou skladbu doprovázenou videem Michaela Grill, které zpracovávalo vizuální šifry války v Iráku ve značně abstraktní podobě. Účastníci semináře byli seznámeni s okolnostmi vzniku díla a při diskuze někteří hned vyjádřili pocit, že slyšeli zvuky tanků a vojenské techniky. Zcela klasický příklad konstrukce skutečnosti, protože nic z toho materiál skladby neobsahoval. Podiváme-li se na názory kritiků na album *the air between*, uvidíme celé spektrum možných perspektiv: od názoru, že v Kurzmannově skladbě jsou emocionální reakce na válku sotva slyšitelné, po tvrzení, že je to nepřiměřeně explicitní příspěvek k tématu „politická hudba“. A pochopitelně také recenzenti slyšeli pod dojmem Kurzmannova komentáře ke vzniku díla sirény, exploze a dupání vojenských jednotek.

Nespokojenosť některých kritiků s těmi díly současné elektronické hudby, která se snaží dát subjektivní výraz politickému názoru, poukazují také na jedno tabu, jehož původ by bylo dobré určit. Je docela možné, že nejde ani tak o specificky politickou programovost elektronické hudby jako spíše o požadavek výrazu. Na poli diskurzu o teorii nové elektronické hudby, silně ovlivněné myšlenkami Gillesa Deleuze a Félix Guattariho – nikoliv náhodou si vlivně vydavatelství Mille Plateaux dalo jméno podle stejnosemenného spisu obou filozofů – je stále znovu zdůrazňováno, že právě tato hudba je jen zvukovým proudem, sónickou plochou postrádající vyprávění a subjektivitu: „*Skladby elektroniky jsou abstraktní, molekulární, strojové a odsubjektivizované, jde pouze o výběr zvukových částic, které mají vztah k sobě navzájem a k jiným skladbám. [...] Hudba se stala skutečným tělem bez orgánů. Zádné subjekty, formy, téma nebo příběhy; na hladké ploše pulsu a podobně leží jen proudy, stříhý, soustrojí, síly, intenzity a podobně.*“

Módní filozofický program si mohl realitu hudebního vnímání trochu upravit (nebo jednostranně funkcionalizovat hudbu, aby správně ilustrovala teorii). Co se týče negace sémantiky zvuků, narází zde slovní nadstavba nové elektronické hudby zjevně na stejně úskalí, na jakém troskotala proklamativně bezreferenční hudba pionýrů elektronické kompozice.

„*Všeobecně je možné brát jako první kritérium kvality elektronické kompozice již to, jak vzdálená všem nástrojovým či jiným zvukovým asociacím je,*“ tvrdil Karlheinz Stockhausen v roce 1958. „*Takové asociace odvádějí posluchače od svébytnosti zvukového světa, který je mu předkládán; [...]. Z toho by mělo být vyvozeno, že elektronická hudba zni v nejlepším případě jako elektronická hudba, tedy že obsahuje jen zvuky a jejich spojení, která jsou jedinečná a bez jakýchkoliv asociací*

[...].“ Je ovšem známo, že posluchači si do „čistých“ Stockhausenových elektronických studií promítali stejně množství zvukových a obsahových asociací jako do musique concréte vytvořené ze „skutečných“ zvuků. A nikoliv náhodou se „čistá“ elektronická hudba stala oblíbeným doprovodem vědeckofantastických filmů a hororů. Tedy: sémantizaci



Christof Kurzmann

zvuků nešlo – a nejde – zabránit dekretem. Otázkou zůstává, zda lze tuto sémantizaci přejímat a učinit ji součástí kompozice, nebo zda je zcela náhodná. Pokud si tedy mohou komentátoři současné elektroniky, abychom citovali jejich dva dvorní filozofy, představovat „čistý a intenzivní zvukový materiál“, „deteritorializovaný hudební zvuk, [...] který se vyhýbá významu,“ nemohou přesto zabránit tomu, aby *clicks and cuts*, nová elektronika tvořená jen čistými ruchy a zvukovými proudy, získávala různé významy. Je však možné to vnímat nikoliv jako vedlejší jev, ale jako šanci k sémantickým a tím také politicky reflektujícím zvukovým práci, jako šanci, která je elektronické hudbě s jejím přístupem ke zvukům reálného světa mnohem blíže než hudbě instrumentální. Člověk má chuť v této souvislosti připomnout myšlenku Helmuta Lachenmanna o zacházení s nevyhnutelně přítomnou „aurou“ zvukových prostředků: „*Podle toho, jak skladebná struktura zachází s aurou zvukových prostředků, jak k ní přistupuje, neneguje ji, ale využívá její expresivity [...], lze rozpoznat individuální vyjádření skladatelské vůle.*“ Formulace, která by byla zcela relevantní i pro současnou elektronickou hudbu, kdyby nebyla kontaminována dalším tabuizovaným pojmem: záměrem. To by ale již bylo jiné téma, jistě také politické...“

>

>

Přeložil Matěj Kratochvíl

>

S laskavým svolením Neue Zeitschrift für Musik

>

>

Diamanda Galás

Defixiones. Will and Testament

[Tereza Havelková]

Diamanda Galás patří k umělcům, pro které je angažovanost díla nejen samozřejmostí, ale také nutnosti. Silná politická a společenská témata jsou hlavním hnacím motorem její tvorby. Její hudbu nemotivuje hledání abstraktní krásy nebo důmyslných řešení kompozičních problémů, vzniká z potřeby exprese.

Na dvoualbu *Defixiones. Will and Testament* ji stimulovala genocida, o které se nemluví.

Tématem *Defixiones* je genocida Řeků, Arménů a Asýřanů páchovaná Turky v Malé Asii mezi lety 1914-1923. Stejně jako u *Plague mass* z roku 1990 jde o téma, které se Diamandy velmi osobně dotýká a se kterým se vnitřně identifikuje. I když lze patrně říct, že do jejího života nezasáhlo tak bezprostředně jako smrt bratra na AIDS, která podnilila vznik morové mše, pro Američanku řeckého původu se utrpení jejich předků stalo, jak sama říká, nejhlbší součástí duše.

Do historie

Defixiones vznikaly plných šest let, od roku 1998. „Když se zabývám nějakým tématem, tak se chci dostat až na jeho dno. Proč se jinak obtěžovat?“ Hudební kompozici tak předcházely rešerše, konzultace s odborníky, hledání relevantních literárních děl, psaní textů a také ovládnutí jazyků textů převzatých – kromě angličtiny, řečtiny, španělštiny, francouzštiny a němčiny, které Galás nebyly cizí, v *Defixiones* zaznívá také arménština, arabština a turečtina.

Výsledkem však rozhodně není nějaké dokumentární vyprávění, spíš naopak. Hrůzné události k nám pronikají skrze náznaky, jako několik málo děsivých obrazů. A i ty si musíme dodačně sestavit s pomocí překladů originálních textů, které lze najít v bookletu. Patrně nejpřímočařejší z nich pochází z pera arménského básníka jménem Siamanto, který sám v roce 1915 padl za oběť genocidy. Je to

obraz dvaceti arménských dívek, které jsou ponízovány, bičovány a nakonec zazívá upáleny. Samotná Galás ve svých *Orders from the Death* nechává mezi plameny, které stravují svět („*The world is going up in flames*“) zahlednout smrtici pochody křesťanských vynánců pouští nebo mučení Chrysostoma – že se jedná o řeckokatolického duchovního, který byl v roce 1992 prohlášen za svatého, se však z jeho textu nedozvime, děsivý obraz člověka s vypichnutýma očima a vytrženým jazykem nám musí stačit. Proti výhradám, že je dílo pro publikum těžko srozumitelné, se Galás rozhodně ohrazuje. „V opeře a na divadle se také pracuje s cizími jazyky a k dispozici je libret. Lidé mají možnost se s věcí seznámit, než na mé představení přijdu – stačí se podívat na webové stránky.“ Na www.diamandagalas.com/defixiones lze skutečně pro další studium najít množství podkladů – články, odkazy na relevantní zdroje na internetu i seznam pramenů, ze kterých Galás čerpala při svých rešerších.

Aktuální i nadčasová

V *Defixiones* však nejde jen o oživení sto let staré a z politických důvodů dodnes ignorované historie (podle Galás se Turecko k masa-

krům dodnes odmítá přihlásit a Izrael se při zase brání označení „genocida“). Téma, které Galás otevírá, je zároveň nadčasové a nepřejemně aktuální a objímá nejrůznější formy útlaku. Mezi texty proto například najdeme i báseň libanonského autora syrského původu Adonise reflektoující izraelskou okupaci Libanonu nebo černošský spirituál *See that My Grave is Kept Clean*.

A není se čemu divit, že se v doprovodném textu Richarda Morrisona pro booklet CD objevuje také souvislost se současným konfliktem v Iráku. Ta je mimochodem nejen obecná, ale i zcela hmatatelná. Asýrská města na území Iráku – Mosul (starověk Nineveh) a Karkuk – byla v důsledku konfliktu vystavena útokům Kurdů, kteří by je rádi obsadili, a to i přesto, že americko-turecko-kurdske dohody jim původně zajišťovaly bezpečnost. Za oběť konfliktu padlo také množství asýrských památek z vyrabovaného Iráckého národního muzea v Bagdádu. (Další plod zájmu o věc, který ve mně *Defixiones* vyloučil...) Je tu však i abstraktnější rovin. Pro Galás klíčové téma předčasné smrti se vrací v jejím textu *Birds of Death* i v básní *Je Rame* („*Vesluj!*“) Henriho Michauxe. A silně tu zní také „příkazy mrtvých“, kteří v našem vlastním zájmu nesmí být zapomenuti.





operace



NECHÁTE SE OPEROVAT?

NOVÝMI OPERAMI?

5.5. a 7.5.04

ROXY NoD 19:00

ORTEL KLINICKÁ SMRT

SLAVOMÍR HORINKA

ROMAN PALLAS

JAN NEBESKÝ

KARLA ŠTAUBERTOVÁ-STURM

MARKO IVANOVIC

MARKO IVANOVIC

WWW.OPERACE.CZ

Katarze a vykoupení?

To vše je však jen jedna součást *Defixiones*. Tou druhou je samozřejmě hudba.

Galásová je obdivována především kvůli svému mnohaoktavovému, klasicky školenému ale zcela svobodně používanému hlasu. Důležitější než účtu vzbuzující „technické parametry“ je ale jistě způsob, jak jej používá. Na otázky novinářů po jeho přesném rozsahu proto odpovídá zvesela: „*Zlato, já nevím, kolik mám oktát. Lidi počítají oktávy jako počítají ovce, když nemají nic lepšího na práci. Řekneme prostě, že jich mám dost na to, abych řekla, co mám na srdci.*“

Díky blízkovýchodní hudbě, kterou Galás při svém studiu vstřebala a kterou svérázně přetavuje, získávají *Defixiones* zvláštní punc autenticity. Stačí se však zaposlouchat do klavíru, ze kterého víc co jiného příští západní soudobá vážná hudba, abyhom si uvědomili, s jakou mírou abstrakce a stylizace Galás pracuje.

Defixiones mají dvě části. První, *The Dance*, se vrací do události počátku století a je sklenutá v jeden nepřerušený intenzivní hudební proud, do kterého se kromě zpěvu a klavíru zapojuje také elektronika. Galás jako by se zde proměnila v zástup blízkovýchodních žen, které podávají své svědectví. Chvíli je pláčkou, chvíli zaříkávačkou, všim však prostopuje bezprostřední, absolutní výraz. Z druhé části, *Songs of Exile*, cítíme větší odstup. Je to vlastně pásmo „písniček“ s klavírem, které „Taneč“ komentují a posouvají do obecnější a abstraktnejší roviny. „Písni exilu“ jsou také pestřejší a odvážují se do hudebních krajin, které v „Tanci“ byly tabu – *Epistola a Los Transeúntés* je například jakási pokroucená kavárenská odrho-vačka, vše zakončuje černošský spirituál.

Richard Morrison v bookletu píše: „*Když přiznáváme genocidu, nestačí jen uspořádat fakta a vyjmenovat symptomy. Potřebujeme katarzi, vykoupení a vizi, se kterou bychom se mohli pohnout vpřed.*“

Diamandě Galás se daří toto téma zpracovat v mnohovrstevné, silné a přesvědčivé umělecké dílo. Jen s tou katarzí si nejsem tak jistá. Diamanda vás sežívá a vyplivne. Každopádně ale s pocitem, že se absolutnímu zmaru lze postavit emocionálně prožitou hudbou.

Volnost, Rovnost, People Band

[Pavel Klusák]

Britský kronikářský label Emanem vydává relativně dost titulů – na to, že to je nezávislá značka obsluhovaná jedinou osobou, Martinem Davidsohem. Není-li člověk skalní příznivec britské improvizacní scény, přijde časem na to, že přes všechnu atraktivitu špatně dostupných alb se tu buduje diskografie jediné scény a že snad všechny tituly od Emanem jsou podnětné, ale stačí jich mít pár. No jo, jenže Davidsonovi se pravidelně daří vyrukovat s čímsi, co představu o britských volných improvizátorech rozšíří. Právě vydáný titul, reedice nahrávek z roku 1968, je hlučným budičkem a svěžím jarním proplesknutím pro všechny, kdo už usínali ze samé zevrubné znalosti London Musician's Collective. Angličané si hýckají začátky své improvizacní a freejazzové scény, legendární kapely ze sedesátých let. AMM existují dodnes, s racionálním zázemím se prouvažovali různými stadi své existence, především Keith Rowe nabral mocně nový dech s novou generaci (ale ani Tilbury s Prévostem se neztrácejí). Oproti nim jsou Spontaneous Music Ensemble legendou-kometou, která explozivně zářila i vyhořela s předčasně zesnulým bubeníkem a duchovním vůdcem Johnem Stevensem. Třetí ze zářných praořtů je People Band (původně Continuous Music Ensemble). Neměl, zdá se, ani systematickou výdrž AMM, ani nakažlivě nadšeného charismatika v čele. Oplýval lehkostí, která nevylučovala odhodlání, veselém dadaismu, Cageovou vírou v možnosti hudby a sdržováním šedesátých let. Působil tři roky (1965-68), na sklonku posledního zaplatil příznivec Charlie Watts (bubeník Rolling Stones) nahrávací studio a pozval do něj desetičlenný People Band. Víc se toho od nich nezachovalo. Hráč na bicí, pištały a saxofon Terry Day (zůstal na improvizacní scéně dodnes, spolupracoval s Derekiem Baileyem, Maggií Nicols, Davidem Toopem a mnoha dalšími) po letech říká, že nahrávka není pro People Band reprezentativní. „Studiový produkt“ potlačil happeningovou at-

mosféru nevypočitatelnosti, materiál je strukturovanější. Přesto leccos dokumentuje. Mel Davis, *spiritus agens* spolku, hraje na varhany, klavír, trombón, cello a vibrafon, také řídí tři avant-dirigované mezihry. Dále převažují dechové a strunné nástroje, na perkuse a pištały hrají všichni. Muzikanti si nonstop prohazují nástroje: na některé hrají jiní než ti, kteří je na natáčení původně donesli. K bicí soupravě se dostali jen dva z pěti dobrých bubeníků v People Band: jedním je dnešní holywoodský režisér Mike Figgis (*Leaving Las Vegas, Timecode, Ztráta sexuální nevinnosti*, zde křídlova, španělka). Ve studiu byl objeven vibrafon – použit pěti hráči. Zvuky natáčení byly přilákány náhodou přítomným rock'n'rollovým kytaristou Joe Moretti – solum ve *Part 3*. V proudu hry slyšíme cooljazzové i bopové fráze, kolektivní hledání rytmu i jeho nastolení bicími, kmenovou session (núbijský Eddie Edem hraje na konga a trubku), rodicí se idiomu volné improvizace, melodii vystavenou náhodnému kontextu, „jinou“ hru na nástroje, ozvěny Cage, Minguse a Aylera, opatrnou zvukomalbu, dua i hromadný ryk. Toto je free nikoli jako destrukce dosavadního tvaru, ale jako akt stvořitelský, silné viry, jistěže s rysem experimentálního umění: akcent leží na procesu, nevíme, jaký bude výsledek.

„Hudba je spojita, nepřetržitá, pořád je tu, všude kolem nás, nikdy nepřestává, jen se na ni napojujeme. Všechno je hudba. Zvuk dominuje naši existenci. Každý zvuk/šum je hudba, nebo může být využit k jejímu vzniku,“ čteme v dobovém programu skupiny. People Band o sobě tvrdí, že nevěří označením a slovům, jsou pro něj omezující a nedostáčející. Zároveň se nebrání politickému přesahu: nejen vytvářením „osvobodivé síly hudební svobody“, ale hlavně naplněním hesla „no leaders“. Neexistoval tu vedoucí skupiny, ani pro jednotlivé skladby (Melu Davisovi je přiznán status magnetu, nebyl ale vůdcem): hudba nezávisela na hudební myšlence jednotlivce, ale na vkladu všech přítomných. Zároveň se mluví o otevřené či neexkluzivní hudbě: tedy takové, která věří, že každý má v sobě hudební schopnosti bez ohledu na vzdělání v „oboru“. Směřuje se tedy k hudbě vyvěrající z rovnosti, hudebě lidí hrané lidí. Proto People Band, s neohraněnou škálou konotací slova people, lidé. Na titulu reedice je dětská kresba slona. Kapela si ji před šestatřiceti lety pfala mít na obalu alba, ale vydavatel Transatlantic protestoval a nahradil ji jiným slonem, kterého všichni z People Band nesnášeli. People Band zřejmě nezřídka přivolával jakousi poezii reálného života, viz závěrečná vzpomínka na natáčení. Aniž by se domluvili, přinesli Mike Figgis a George Khan na natáčení rádio. V rámci jedné improvizace oba zapnuli svůj tranzistor a shodně/náhodně naladili třetí program BBC. Hlasatel z obou rádií do záznamu říká: „Toto je program o skladateli Johnu Cageovi a principu náhody v hudbě...“

(Kontakt: www.emanemdisc.com)



Židovské muzeum v Praze Vás zve na doprovodný program k výstavě fotografií Karla Čudlina

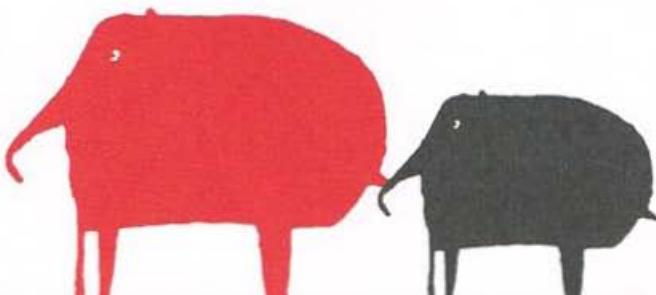
PASÁŽE / PASSAGEWAYS

Galerie Roberta Gottmann a
U Staré Školy 3, Praha 1

11.5. v 19.00 hod.

Samotáři, tradice a radost, generace radikálních židovských hudebníků z USA v hudebních a filmových ukázkách. Světovně propojení židovských tradic s hudebou Kuby, amerických bigbandů, elektroniky i postmoderních avantgard. Hudbu Marka Applebaumu, Jewlie Eisenberg, Tedu Reichmanu, Roze Mesinou, duchovního otce scény Jitona Zornu a dalších vybral a komentuje Pavel Klusák.

Vstup volný



Ostře sledovaná opera

Zdá se, že se o Naganu snad už všechno napsalo. Které opeře se stane, že jí deníky věnují barevné dvoustrany? Témata se však nelze vyhýbat. V porevoluční době je to poprvé, co si Národní divadlo u současného českého autora objednalo velkou – tedy nekomorní – operu. (Jen pro pořádek, Ebenův *Jeremiáš*, který se v ND hrál koncem 90. let, vznikl na objednávku Českého rozhlasu.) A to už stojí za reflexi v hudebním časopise! Ostatně, pro rozhovor se skladatelem Martinem Smolkou nám jiná média nechala opravdu velký prostor. Bavili jsme se však i s libretistou Jaroslavem Duškem a telegraficky s režisérem Ondřejem Havelkou.

Jaroslav Dušek

Svět je božská hra

[Tereza Havelková]

Sledoval jsi v osmačedesátém vážně olympiádu v televizi?

Tenkrát jo. Bylo to velkolepé v tom, že poprvé hráli všichni pohromadě, sjeli se opravdu nejlepší hokejisté planety. A naši byli v takové formě, že se na to nedalo nekoukat.

Pamatoval sis i rozhodující momenty, nebo jsi pak musel dělat rešerše?

Pamatoval jsem si, že Svoboda dal góly ve finále a že Reichel dal nájezd s Kanadou. Ale kdo dal ty čtyři góly s USA, to bych si nepamatoval. Radili jsme se s Robertem Zárubou z televize a měli jsme kazetu sestříhů, na kterou jsme s Martinem koukali.

Jak vůbec vznikl nápad udělat operu o Naganu?

Impuls byl jednoduchý. Chtěli jsme psát operu a Martin pátral po tématech. Doporučoval jsem mu různé knížky, ale pořád jsme nenačázeli to pravé. Dlouho jsme se motali okolo Prométhea...

To je taková typická operní látka...

Od začátku jsme chtěli dělat operu pro velké jeviště a hledali jsme silné téma. Aby to nebyla vyhozená energie, velký ansámbly kvůli tomu, že si někdo šel koupit housku. Prométheus nás jako příběh zajímal, ale nenašli jsme k němu klíč, nějak se to nehýbalo. A pak jsem jednou plácnu: Co udělat operu o Naganu? Protože to byla událost opravdu velkolepá, „Kdo neskáče není Čech“, ta euforie byla obří. Je to, jak se říká, v buněčné paměti národa. Martin si myslí, že si děláme stranu, ale já jsem ho přesvědčoval, že potenciál té události je velký a není jenom o hokeji. A tak jsme si na tu myšlenku začali pomalu zvykat a hnětli jsme ji.

Hned na začátku jsme rozhodli, že když hokejová opera, tak bude mít tři třetiny. První třetina bude jenom šatna, rituál přípravy. O tom mluvil Záruba – hráči třeba nastupují do autobusu v přesném pořadí, přesně rozmištění věci na nočním stolku, mají talismany. Pak jsme se dozvěděli, že se Jaromír Jágr chodí před utkáním dívat na plochu. Rozhodli jsme se mu napsat árii, a protože jsme nechtěli mit čistě chlapskou operu, ledová plocha jsou ženské hlasy, které s ním vedou dialog. Věděli jsme, že tam musí být trenérská porada,

já jsem po ní od začátku strašně toužil, aby byla v duchu filmu Mrazík – „Hrozný hlad trápí nás, hrozný hlad trápí nás!“ A už jsme si začínali vymýšlet hlasy, trenér bude bas, Hnilička baryton, útočníci tenoři. Pro Haška jsme hledali speciální hlas, protože to byl úplně speciální hráč, a tak jsme dospěli k tomu kontratenor. V tu chvíli byla myšlenka hotová – kontratenor, to je bůh. A Hašek je bůh, jmenuje se Dominik – Do-mi-nik, to se nám hrozně líbilo – a tak jenom latinsky.

Druhá třetina je především taneční. Nakonec to dobře dopadlo, ale kdyby se to svěřilo jen baletu... Nebáli jste se toho? Představovali jste si, že to bude break dance?

My jsme to tak od začátku zamýšleli. Říkali jsme si, že Haška musí tančit breaka nebo akrobata a že tam musí být lidí z nějakého bojového umění, kteří by to oživili. Původně jsem chtěl, aby choreografii dělal Jiří Kilián, dokonce jsem s ním o tom mluvil, ale v té době neměl čas. Ve hře pak bylo několik dalších lidí a nakonec to dělal Martin Vraný, který to udělal výborně v rámci prostoru, který mu byl daný – zpočátku se mluvilo o tom, že celý pohybový ansámbly bude zvenku... Kromě baletu Národního divadla tam jsou nakonec myslím tři kluci, kteří dělají bojové umění capoeira, a jeden breakař.

Jak jste vůbec dávali dohromady realizační tým? Je potřeba zdůraznit jednu věc. Už se objevilo v tisku, že Národní divadlo sestavilo nesourodý tým osobnosti. Ale to není pravda. Ten tým jsme si domluvili my, já a Smolka. Chtěl jsem Bořka Šípku, protože jsem se s ním seznámil a viděl jsem, jak je hrajivý a jak ho věci baví. Oslovil jsem ho relativně brzo, konzultovali jsme s ním například sled scén. Pak se hledal režisér. Původně, přímočárák myšlenka byla, že to bude dělat Jiří Nekvasil, ten ale v té době měl jiné závazky. Pak ze společných rozhovorů vykristalizovalo jméno Ondřeje Havelky. Věděli jsme, že operní režii vystudoval, že se výborně vyzná v hudbě a bude umět komunikovat se zpěváky, a že je to člověk podobně krevní skupiny. A Martina Vraného zase našel on. Už při vznikání opery jsme se scházeli a určité věci konzultovali.

A třeba nápad, aby hokejisté, když „padají na trestnou lavici jako sníh“, byli zavěšeni na táblech, to vymyslel kdo?

O tom jsme mluvili od začátku. Tim, že to vzní-

kalo hodně společně, nemůžeme říct, co je čí nápad. Tu trestnou lavici myslím vymyslel Bořek. Ale obecně jsme usilovali o stylizaci. Vychází to z toho, že mnoho sportů je vlastně pohyb, který není přirozený, který se sportovec složitě učí. Hokej je ohromně stylizovaný, brusle, styl pohybu, „kostýmy“, je to i výtvarná podívaná. Někdo z novinářů se mě ptal, jestli by to nebylo lepší udělat jako muzikál. Já nevím, co by to bylo za muzikál. Právě vysoká míra stylizace opery koresponduje s vysokou mírou stylizace hokeje. Je tam také energetická korespondence – nasazení, výdej pěvců nám připomíná sportovní nasazení. A to, jak do toho zpěváci šli, i do pohybů, tanců, cvičení, to povážuji za obdivuhodné. Vzali to za své a z toho jsem měl olbrimí radost. Taky pro mě na premiéru bylo překvapení, do jaké míry to vzali lidí, čekal jsem daleko rozporuplnější přijetí.

Čekal jsi, že to bude tak vtipné?

Že se bude publikum tak smát, to jsem nečekal.

Tvůj text je často jen o vlásek vzdálený od momentu, kdy by se mohl zvrhnout do trapnosti nebo lidového, provolánového humoru.

Psali jsme to s Martinem pohromadě v klavíru a zpívali jsme si to. Dávali jsme tam jen věci, u kterých jsme měli pocit, že tam sedí. Proto jsem taky nechtěl, aby se někde tiskly ukázky z libreta. Text vznikl v sepětí s hudbou a já si myslím, že funguje a fungovat má v sepětí s hudbou. Bez ní je to třeba jen třetinová zpráva.

Některé momenty ale s lidovým humorem hraničí. Třeba když tata Hnilička Samaranchovi nadává „saranče“ – už jsem jenom čekala, kdy přijde „pomeranč“. Člověk si říká, jestli je to nutné... No jo, ale co by tam bylo? Když jeho synové nedají medaili, což je autentická situace? Nechtěl jsem sprostou nadávku, tak nás napadlo to saranče. A to vši, že jsme si říkali: Není to moc? A pak jsme to vnitřním hmatem prozkoumávali, a dospěli jsme k tomu, že tyhle „uzemňováky“ jsou do té opery, do toho stylizovaného tvaru, to správné.

Takže jste si té hraničnosti byli vědomi.

Vždyť sama hranice je hokej v opeři! Vždyť to rovnou všichni odesali jako bibost! Maximálně někdo benevolentně předem řekl: „počkáme si, jak to dopadne“. Všichni si myslí, že to bude výsostnej trapas. My jsme do toho ale s tím šli.

Kdybychom se báli hraničních věcí, tak to vůbec nemůžeme dělat. Dělali bychom operu, kde by třeba šlo o nějakého českého vynálezce, kterému někdo zakázal vynález. Bylo by to takový alibický. Tohle jde na hranu. Vezmi si třetí třetinu.

No právě. Mít na jevišti postavu Václava Havla mi připadá dost ošemetné...

Ale Martin ho napsal krásně! Havel seděl při premiéře vedle mě, sledoval pozorně svoje repliky a myslím, že ho to pobavilo. Říkal jsem mu: „dali jsme vám tam jen ty nejzákladnější floskule“. („Ehm, určitou kulturu“, „Hledejme konsensus“ apod., pozn. red.) Tak jako konec konču všem v té opeře.

Jen Švejk tam má zvláštní monolog, nejdělsší kus textu v celé opeře.

Švejk přece vždycky žvaní dlouho. Navíc je to přesný citát z Haška. Ten text musí být dlouhý, kdyby byl krátkej, tak je blbej. Musí být tak dlouhý, až se tomu začne smát. Prvních deset, dvacet vteřin si říkáš „Tak co to je?“, a pak tě to zlomí. Je to přece nejzábavnější árie. Do ticha Stavovského divadla Švejk prozpívá nesmyslnou příhodu na tom, jak prodal nějaký bábě slepýho buldoka. A je to na konci opery o hokeji. To je pro mě bizáro jak má být.

Martin Smolka

Nezablokovat intuici

Ráda bych se nejdřív zeptala na některé hudební odkazy, které se v opeře objevují. Tak například při stavění Haškova totemu zni jako by pokrivená fantára z *Also sprach Zarathustra...* To bylo zámerné?

Ano i ne. Nebral bych to jako citát, ale jsem si vědom toho, že to Zarathustru trochu připomíná.

Myslet jsi přitom na Českou soud, nebo jenom na Strausse?

Já jsem se těmi kulturními kontexty moc nezabýval. To jsou komplikovanosti, které fungují na pár fajnšmekrů a může se to chápát jako bonus, ale základní a důležité na tom je, že takové tubové sólo má určitou dramatickou váhu, majestátnost, ale lehce kořeněnou jistou nemotorností.

A co kontratenor Hašek a jeho latina? V tom nelze neslyšet barokní operu...

Melodie a harmonie jeho vstupního zpěvu je taková neobarokní, to mohli klidně napsat Hindemith. Ale myšlenka, že to bude kontratenor, pramenila spíš z počátečních literárně-divadelních rozhodování – jak víme, Hašek je bůh. Že v barokních operách božské role často zpíval kontratenor, se samozřejmě hodilo, ale hudební důvod byl pro mě ještě i jiný. Kontratenor má úžasnou intenzitu nasazení. Zpívá stejně tóny jako alt nebo soprán, ale musí do toho dát neskonale větší energii, a ta se tam dobře cítí. Je to až takově hysterické. A to je pro skladatele úžasný výrazový nástroj.

Kromě Haškova Švejka citujete také staročínského básníka Šte.

Původně jsme chtěli Lao-C', ale ukázalo se, že žádná z jeho básní, ze všech překladů, které jsme měli v dispozici, se nechce nechat zhudebnit. Když jsem pak přinesl Šte, tak se ta básně tak sema našla, možná proto, že luna je jako ledová plocha bílá a chladná. Pro nás je vždycky důležitá nějaká hmatová asociace, která někudy tu věc opravňuje. To je stejně jako saranče. Nejdé jenom o emoci, ale o to, aby to v té stylizaci vytvořilo nějakou asociaci.

Už od začátku je v opeře patrná určitá ambivalence. Na jednu stranu respekt k hokejistům, že to dokázali, a vlastně i k té silné emoci, kterou to v národu vytvárá, na druhé straně pocit absurdity z toho, že práv oni jsou národní hrdinové, položení, kteří přijíždějí v limuzinách...

Jasné, o tom to je. Je to ambivalentní. Když se diváš na sport, neustále se v tobě sváří několik pocitů. Na jednu stranu je to obdivuhodné, fyzicky náročné, je tam fúra energie. Na druhou stranu si říkáš, jaký to má smysl, v co se to proměnilo. Zvlášt když se podíváš na týmy fanoušků, kteří jsou schopní se vzájemně porvat do krve. Říká se „Vyhrali jsme“, „Jsme vítězové“ a ne „22 lidí porazilo jiných 22 lidí“. Je to divné

měření sil, vítěz může být jen jeden a ostatní jsou smutní. Ale nemůžeš tomu upřít, že to s sebou nese určitou vlnu emoce, a ptáš se, co to je za emoci. Naše opera, a zejména třetí třetina, klade tyhle otázky. Nemáme na ně odpovědi. Díváme se na to jako na určité divadlo dnešní doby. A libí se nám paradox, že za starých dob byli gladiátoři ti chudi, kteří bojovali o život, a dneska je to obrácené. Nejbohatší lidí jezdí po ledě, mláti se hokejkama a střední třída to platí.

Celé to balabile okolo toho je bizarní a celá ta opera má být bizarní, tak jako je bizarní ta událost. My ji nechceme hodnotit, ani kritizovat, ani pranýrovat, ani dělat satiru, je to prostě hra. Svět je zvláštní, podivnej a v něčem zábavněj. Můžeš ho vnímat jako místo strašného utrpení, chaosu a zmaru, nebo si říkneš, že má nějaký rád, že je to taková zvláštní hra. Misty je nelidská, nerespektuje naše sentimentální ideály, ale když ji pozoruješ v celku, tak vykazuje jakousi zákonitost. A já se na svět divám spíš jako na božskou hru, ve které – většinou nevědomě – hrajeme určité role, se kterými se ztotožňujeme natolik, že si myslíme, že to je realita. Ta opera měla tohle natuknout, ale to už napovídám příliš.

Kontratenor je v soudobé opeře oblíbený – například Peter Eötvös má ve své opeře *Tři sestry hned čtyři*. Je v tom nějaká souvislost? Ne, to jsem ani nevěděl. Ale hlavně na takové věci není čas myslit. V tom mi mluví z duše Jarek Nováček. Novinář se ho jednou ptal, jestli při psaní myslí na své minulé písničky, na to, co lidi řeknou, a on jím odpověděl: Když pišu písničku, tak myslím na tu písničku.

Jak se stavíš k tomu, jak tvou partituru hraje orchestr?

Když se trochu rozejde s pěvci, tak mi to většinou není nějak nepříjemné, navíc je mi to povědomé, protože se přece jenom sem tam jdu podívat na nějakou romantickou operu a tam to člověk slýchá. Nějak to patří k žánru a může to dokonce být účinný výrazový prostředek. Horší je, když se orchestr sype sám mezi sebou, třeba v nějaké rytmické parti. V orchestru Národního divadla panuje odborný systém a nikdo jím nesmí mluvit do toho, jak se střídají. Na každou židle jsou tam dva lidí a nikdy nevíš, kdo se sejde. Konstelace orchestru je předviditelná až tolik jako počasí a to jeho výkon hodně ovlivňuje. Ale je to tom od orchestru měsíc práce a za tu jsem jim vděčný.

Myslíš, že je hudba pro orchestr příliš náročná?

Ta opera většinou pracuje se styly, které každý zná, jsou mu pochopitelně. Pracuje se s rytmem, melodiemi, harmoniami, není to žádná experimentální abstrakce. Ale uvědomil jsem si, že je na ní těžké, že se ty styly často střídají. A pro hudebníky je problém to rozlišit. Například v prvním dějství, kde se cvičí na posilovacích strojích, je taková groteskní hudba, která pracuje s patterny,

rytmickými kolovrátky, ale každý tón toho kolovrátku hraje jiný nástroj a skládají dohromady mozaiku různých vrznutí. Je to zámeměř instrumentováno tak, že nástroje hrají buď ve vysoké poloze, kde už to zní neladně, nebo třeba hoboj hodně hluboko, kde už to příšerně bečí a tak podobně. Záhy to ale na pár taktů vystřídá chvíle, která má být velmi ladná a školeně, kultivovaně zahrána. Hráči se v tom možná dodnes nezorientovali, každopádně nešli tak hluboko, aby to opravdu náležitě vykontrastovali. Co je latentně v zápisu, to zafunguje, ale co by potřebovalo detailnější propracování, to jsme holt v opeře...

Zdá se mi, že Nagano pracuje s mozaikou stylů a žánrů vic než tvé jiné skladby.

Rekl bych, že pracuje se dvěma typy mozaiky. Jednak v makrostruktuře – každá scéna je v jiném stylu, jedna je jakoby neoklasická, druhá pracuje s patterny, jiná je jako písnička – a také v mikrostruktuře, jako například v té scéně ze Šatry, nebo v úvodním zpěvu kalokaghátia o kořenech olympijského sportu. Tam zámeměř vytvářím prudké kontrasty – chvíli se zpívá majestátně a najednou do toho zavlkí jako indiáni, a potom je pár taktů neoklasickým groteskním, když do toho vstupují Hnilčíkovi rodiče, kteří mají výraz trochu jako filmoví Homolkovi. Ta těsná sousedství stylů velmi vzdálených rovin jednak vytvářejí onu grotesnost, především ale pomáhají divadelnímu soužití různých světů a jejich tření. Svět rodičů u televize, svět hokejistů na ledě, svět fanoušků, svět prapůvodních významů olympijského sportu, svět hrdých symbolů, jako je ohň, hymna... A pokud máš pocit, že to je vic než v mých předchozích skladbách, tak to je tím, že se v divadle snažím sloužit celku, jak jsem se to naučil, když jsem dělal

hudbu filmovou nebo scénickou. Nedbám totik o to, aby to mělo nějakou slohovou tvář Martina Smolky.

Myslím, že dnes existují dva hlavní názory na to, jak má hudba v opeře vypadat. Jeden říká, že má byt schopná fungovat i samostatně, mimo divadelní situaci, druhý dává přednost divadelnímu celku i s tim rizikem, že hudba mimo něj, při abstraktním poslechu, může něco ze své působnosti ztráct.

Já rozhodně nevím, co je správně, ale musím jasné konstatovat, že bych tuhle operu nerad viděl na zvukovém nosiči někde v prodejně. Myslím si, že je to hodně závislé na všech ostatních komponentech, vizuálních, akčních, a že by to samo bylo chudé. Mě ale vlastně ani neválo poslouchat opery z cédéček. Má svá zamílována místa, jako třeba závěr *Jeji pastorkyně*, ale celou operu... je to dlouhý, je tam moc zpěvu, který, když to nezpívají úplně světové špičky, není tak ladný...

Snažil ses, aby struktura opery byla vnitřně logická?

Struktura celku tam je, ale není předem daná. Já moc nevěřím na to určit si strukturu předem. Vždycky ji během práce prověřuju, jestli opravdu funguje, jestli do té skladby patří, jestli nestavím dům na základech, které patří jinému domu. V Nagantu pečlivě dbám na to, aby se temporytmus události zhušťoval, v každém dějství i v celku celé opery. Pak jsou tam také vazby motivické, úplně jako bychom byli v 19. věku, některé motivy, které se ozývají v prvním dějství se vrátí ve třetím dějství.

Fungují jako leitmotivy?

Já na to nejdou takhle vědecky, spíš intuitivně. Ale ve scéně v tělocvičně je například motiv kafíčka, takový jakoby Steve Reich, který je teď scénicky řešený tak, že si hokejisté lehnou a vyklepávají si svaly. Vrací se ve třetím dějství, když japonští zřízení zpívají, co by dělali, kdyby měli miliony – takový ten divný japonský jídelní

listek zkombinovaný s pojmy ze zen-buddhismu. A tentýž motiv pak ještě zpívá Antonio Samaranch když rozdává medaile a přemýšlí, co si dá k večeři. Cíli jedna výrazová poloha v rukou různých postav a ve službě různým situacím. Samozřejmě to pomáhá celek opery provázat a věřím, že to pomáhá uchu v orientaci, cití se být nějakým způsobem doma, není to nekonečná cesta do daleka ale spíš jeden svět.

V operě jsou dva milostné duety Hniličky a jeho japonské obdivovatelky. To je z pohledu operní dramaturgie dost typický krok – po akci přichází lyrika. Měl jsi podobně operní modely v hlavě, když jsi operu psal?

Musím zopakovat, že na to nejdou tak vědecky. A při práci s Jaroslavem Duškem to ani není možno. Mysli mu to hrozně rychle, asi tak čtyřikrát rychleji než mě. Chrlí nárazy a zároveň to všechno racionalně kontroluje. Práce s ním má něco z improvizace, na které na jevišti léta spolupracujeme. Je to práce v ajfro, v rozletu, ve kterém se otevírá intuice. Pracovali jsme od celku k detailu – nejdřív byla například vize tří třetin, jako v hokeji – ale když nám nějaká předem vytčená záležitost začala překážet, když byla jako koule na noze, tak jsme ji prostě zahodili. Ta opera trochu rostla jako strom, jako kroví.

Dělali jsme si seznamy motivů. Do šatny třeba motiv kafíčka, motiv posilovacích strojů, motiv stavění Haška, motiv piplání hokejky... Do vlastního hokeje jsme například měli motiv surové hry plné faulů, motiv vítězného tažení... mám toho doma spoustu papírů. Podobně jsme měli seznamy situací, to s tím úzce souvisí. A když už došlo na skládání scén, tak jsme měli dokonce seznamy slov. Dřív než konkrétní verše nebo texty jsme sepisovali takové slovníky. Na počátku bývala úvaha, jakým jazykem se tady bude zpívat. Často jsme zvolili jazyk knižní, archaickejší, který má půvab sám o sobě, a archaicnost je navíc v hokejovém prostředí přijemně nepřipadná.

Zároveň se tak do opery dostane hradinská poetika...

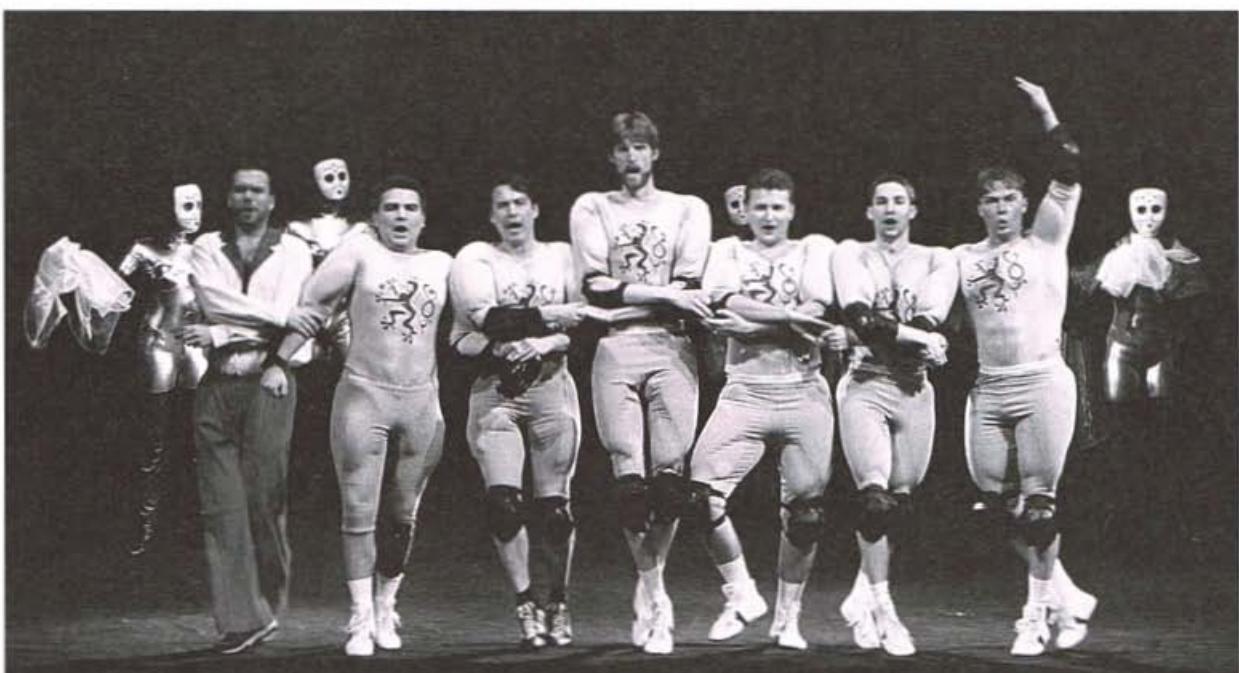
Rekové, čacky rek – zrovna slovo čacky jsme měli na seznamu a pak se tam pro něj nenašlo místo. Často jsme také dbali, aby se slova pěkně onomatopoicky skládala – jedna pasáž je ze samých k, l, m, jiná ze samých sykavek, jiná je plná drnčení a brnčení. Někdy se stalo, že já, který to neumím, jsem z toho slovníku poskládal text veden spíše hudebním motívem, a pak přišel Jarda a udělal supervizi, nebo to dopracoval...

Jak jste určovali proporce? Zdá se mi, že například při střídání vznachu a uklidnění jste se řídili staletimi prověřenými divadelními pravidly...

Samozřejmě jsme to dělali s vědomím, jak tyhle věci fungují, bez myšlenek na nějaká originálnější řešení než ta, která se nabízí přirozeně, nebo, jak ty říkáš, s vědomím staleté zkušenosti. Někdy mě napadne, že jsme tam a onde zvolili až banální cestu. Ale od Jardy jsem se naučil skvělé věci, například nepouštět se příliš do pochyby. Existuje samozřejmě zdravé pochyby, ale pochyby jsou v zásadě jed, kterým se můžeš uplně rozpletat a neudělat nic. A pak taky neohlížet se moc na to, jestli někdo dělá něco podobného, protože to tě vyruší. Když jsme se třeba dozvěděli, že někdo na podobné téma točí film, tak jsme vlastně nechtěli vědět, jak to dělá. Rikali jsme si, budeme na to zvědaví potom, ale teď se tím nevyrušujeme. Tedy na jedné straně to hledat – rozum a odstup jsou v pořadku – ale zároveň neblokovat intuici.

O čem je podle tebe opera Nagano?

Kdyby ses zeptala *co* je ta opera, tak bych řekl, že především divadlo, podiváná. Divadelní svět, který vytváří efemerní luzu. Pravé ta efemernost, neskončitelnost toho tvaru umožňuje fantazii úžasné výlety. A to je pro mě hlavní. Důležitější, než že je to o hokeji, je pro mě dobrodružství fantazie na prknech, která znamenají svět.



Ondřej Havelka

„Během repríz budu ještě pulírovat“

Vystudoval jste operní režii. Je Nagano skutečně vaše první operní inscenace?

Studium operní režie na JAMU jsem absolvoval pořádáním *La cafetaria*, což byla montáž Goldomu Kavárníků a Hoffmeisterovy úpravy s hudbou Jaroslava Ježka. Dělal jsem i další divadelní inscenace, kdy byla hudba zásadním stavebním prvkem, především muzikál *Má žádová Josefina* v Hudebním divadle Karlín, ale Nagano je však můj první čistokrevná opera.

Jak moc sledujete české a světové operní dění? Máte rád současnou operu?

Díky spolupráci s Magdalenu Koženou jsem měl možnost v poslední době vidět páru zahraničních inscenací. Českou scénu jsem začal podrobněji mapovat, přiznám se, až od minulého roku, kdy jsem měl za úkol moderovat slavnostní včeráš festival operních divadel. Co se týče soudobé operní tvorby, vlastně ji neznám. Vite, já se věnuji hlavně jazzu a asi se mi ještě nějaký čas věnovat budu, a tak mě časem na jiné hudební světy moc nezbývá.

Co vás na operě přitahuje, eventuálně odpusťte? Spojení hudby, zpěvu, slova, scénických obrazů může mít neskutečnou sílu, když je ovšem provedeno pořádně, invenčně a vkušně. Bohužel jsem se na vlastní kůži přesvědčil, že splnit jen tu první podmínu, tedy odevzdat k premiéře dílo hotové, dokončené, vypracované do všech detailů, zkrátka takové, s jakým byl člověk spokojen, to vzhledem k provozním a časovým možnostem v našich operních divadlech asi nete. Určitě teď budu v hodnocení operních inscenací ještě opatrnější.

Co vás přitahovalo na projektu opery Nagano? Originalita nápadu, vtip libreta a později jsem ocenil i hudbu. Nebudu ihábat, že jsem po poslechu klavírního dema, které Martin Smolka nahral, byl o hudebním celku stoprocentně přesvědčen. Ale poté, co vznikla nahrávka části dila v plné orchestraci, jsem se zcela uklidnil.

V jaké fázi jste se připojil k autorskému týmu Smolka-Dušek?

Vice než před rokem. Po jednom představení

Vizity vyprávěl Jaroslav Dušek o Nagano me přítelkyni Alici a ona mu prozradila, že jsem vystudoval operní režisér.

Zasahoval jste nějak do koncepce opery?

Do koncepce dila ne. Pouze jsem po prvním poslechu u klaviru vzněl otázku, zda je Martin přesvědčen, že bude hudba srdcňá, že obsahuje aspoň pár pasáží, které budou srozumitelné nebo které budou emocionálně komunikovat s méně zkušenými posluchači. Ubezpečoval mě, že ano, a měl pravdu.

Co se týče inscenacní koncepce, skoro rok před zahájením zkoušek jsme se začali scházet ve čtyřčlenném týmu Dušek-Smolka-Sípek-Havelka a povidali jsme si o inscenaci, vymýšleli. Každý jsme samozřejmě jiný – Jaroslav je nezadržitelný chrlíc vizi a nápadů, já jsem naopak spíš mlčenlivý druh, který všechno hned zkoumá i zrubu. A tak se postupně z mozkové metelice tohoto kvarteta začala rodit vize představení.

Co považujete za svůj největší vklad?

Snad mohu říct, že rožní. Mnoho z těch nápadů, které vznikly v kvartetu, byly teze nebo nápady na jedno použití. Mým úkolem bylo dát jim život, vymyslet situace a hravé akce. A hlavně režie, zvláště v takovém divadle, jakým je Národní, to je do značné míry taktika, diplomacie, psychologie, pedagogika. Za největší vklad považuji to, že se mi povedlo uplně rozmetat počáteční nedůvěru téměř celého ansamblu a naladit aktéry tak, že se pustili do práce s velkou chutí a nadšením.

Zasahovali nějak do inscenace opery autoři?

Jemně, zvláště v závěrečné lázi zkoušek. To jsem ocenil, protože s postupujícím časem člověk ztrácí odstup.

Kdo rozhodl o tom, že se opera bude hrát ve Stavovském divadle a nikoli na hlavní scéně? Hrál při rozhodování roli nápad s příjezdem hokejistů? Stavovské divadlo určilo asi vedení divadla a na možnost otevřít průchod z jeviště až na ulici upozornil Bořek Sípek.

Vyskytly se při inscenování opery nějaké technické nebo jiné problémy? Musel jste například někde slevit ze svých inscenacích představ?

Během zkoušebního období jsem pod tlakem vývoje událostí průběžně věci zdjednodušoval, protože jsem věděl, že jedně tak budu schopen aspoň nějak inscenaci dodělat.

Jak jste byl spokojený s premiérou?

Do poslední chvíle jsme nevěděli, jak to může dopadnout. Kvůli nekonečným technickým problémům, zaviněným do poslední chvíle nekompletními dekoracemi, jsme vlastně až na druhé generálce viděli operu v celku. První generálka se vůbec nedohrála, protože jsme přetáhli čas a orchestr odešel. Takže jsem šťastný, že to takhle dopadlo. Přímo dojatý. Ale během repríz to budu ještě pulírovat.



dni divadlo

editio
Bärenreiter Praha

HUDEBNÍ NAKLADATELSTVÍ
EDITIO BÄRENREITER PRAHA

JAN HANUŠ
CHUT ŽÍT

VARIACNÍ
FANTAZIE
PRO
SÓLOVÉ
HOUSLE
OP. 127

Chut žít

H 7881
ISMN M-2601-013246
16 stran
 cena 120 Kč

Chut žít

Jan Hanuš (nar. 1915 v Praze) patří k předním osobnostem české hudební kultury v poválečné době. Ve své tvorbě, čítající přes 120 opusů, často reflektoval různá literární díla. Nejnak je tomu u variacní fantazie pro sólové housle Chut žít op. 127, dokončené 21. srpna 2000. Na poslední stranu autografu připsal autor následující dovedek: „Není to programní hudba! Je to jen mé nedostatečné poděkování myšlenkám Pierre Teilharda de Chardin, které mne provázely v létě roku 2000.“ Skladba je svou náročností vhodná pro velmi záběhlé interprety.



Další novinky a oblíbené tituly v edici

H 592 Antonín Dvořák
Slovanské tance op. 46

H 588 František Vincenc Kramář-Krommer
Koncert Es dur pro klarinet a orchestr op. 36

H 3156 Jaroslav Ježek
Bugatti step

H 3884 Luboš Fišer
Ruce: Sonata pro housle a klavír

H 4027 Antonín Dvořák
Svatá Ludmila op. 71

H 7718 Antonín Dvořák
Šest moravských dvojzpívů

H 7733 Josef Suk
Kvartet a moll pro klavír, housle, violu a violoncello op. 1

H 7919 Vítězslava Kaprálová
Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21

Objednávky zasílejte na adresu

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

e-mail: zcentrum@ebpraha.com

<http://www.noty-knihy.cz>

<http://www.editio-barenreiter.cz>



Gesamtkunstwerk na ledě

Matěj Kratochvíl

„Mám také několik plánů operní“ – když takto zakončil Martin Smolka něš rozhovor (HV 1/2002) těžko mohl někdo tušit, o jaké plány jde. Teprve asi před půl rokem se stala připravovaná opera senzací a předmětem spekulací. Téma nenechalo chladným snad žádný deník ani týdeník. Jen málokdy při tom padlo jméno autora hudby a vůbec nic o tom, jakou hudbu očekávat. Díky tiskové masáži se vynořily mnohé otázky, na něž mohla dát odpověď až premiéra.

Formální modely operní se tu spojují s hokejovými, přičemž obojí je navíc narušováno. Každá třetina má jinou formu. První třetina připomíná rondo, v němž jsou přípravy příchodu hokejového boha „Hašana“ prokládány ruchem šatny a posilovny. Druhá je rozdělena na tři zápasy USA, Kanada, Rusko, z nichž každý je vyprávěn jiným způsobem. Za zmínu stojí především semifinále s Kanadou, z něhož zůstalo jen prodloužení a nájezdy na branku se staly impulsem pro různě pojaté souboje (taneční, pěvecké). Třetí třetinu tvoří olympijský ceremoniál s vloženým snem o Haškově cestě na hrad. Dění komentuje Milan Hnilička, brankář-náhradník, který se na olympijských hrách ani nedostal na led. On sám je komentován svými rodiči, kteří po celé představení sedí před televizí v zadní části scény. Kdo sledoval v posledních letech Smolkovu tvorbu, zjistí, že se v Naganu spojilo několik odlišných poloh, které v jeho tvorbě posledních let výkrytalizovaly. Ryticky výrazné pasáže vycházejí z minimalismu, ale proti čistotě a rytmické preciznosti amerických autorů tu stojí záliba v bizarních a rozladěných zvucích lehce „kulhavých“ rytmech. (Jako prototyp může posloužit jedna z nejhranějších Smolkových skladeb – *Euforum*.) Zdrojem inspirace pro rytmické modely se stalo i skandování fanoušků a funění hráčů v posilovně – z těchto „nápěvků“ Smolka vystavěl složité polirytmické konstrukce. Díky jejich propletenosti není na první poslech poznat občasné nedokonalosti souhry orchestru a autor možná s jistou nedokonalostí i počítal, byť je v posledních letech „rozmažován“ častým prováděním svých děl špičkovými zahraničními interprety.

Druhá poloha je až romanticky zklidněná. To je třeba Jágrův duet s ledovou plochou, Hniličkovy scény s japonskou divačkou nebo závěrečný odlet hrdinů do vlasti. Ač by se mohlo zdát, že jde o parodii a zlehčování, je lyrismus přirozenou součástí Smolkova výraziva již od 80. let (*Slzy, Hudba, Hudbička*) a objevuje se u něj i v novějších dílech (*Waldem*). Třetím prvkem jsou citáty či odkazy k různým stylům: při vztýčování hokejového boha Haška zní pokřivená fanfára z *Also sprach Zarathustra*, následný *Šamsanský tanec* jako by spojoval *Svěcení jara* a *Jesus Christ Superstar*.

Při porážce ruského týmu se vynoří dumka v tremolech smyčců, ve třetím jednání, kdy na scénu nastoupí Švejk, jej doprovází náznaky dechovky. Operní interpreti nebývají většinou příliš ochotní k dovdádění a experimentům, námět (nebo snad charisma autorů) však v sólistech probudí hravost. Hokejisté si své role opravdu užívají a ani ve scéně z posilovny nepúsobi křečovitě. Vedle Václava Sibery (Milan Hnilička) je excelentní také Luděk Vele (trenér, Jaroslav Hašek, japonský zřízenec), ale ani ostatní sólisté nezaostávají. Nároky na ně kladené jsou podstatně větší než v nějakém romantickém kusu a kromě pěveckého výkonu se musí předvést také jako tanečníci. Zvláštní zmínku si zaslouží Jan Mikušek v roli Dominika Haška. Heslo „Hašek je bůh“ si tvůrci vyloučili po svém a vytvořili hybrid antického božstva z barokních oper a japonského samuraje. Drobná postava (v kontrastu k rozložitosti ostatních hráčů) zpívá kontratenorem latinské deklamací a vypadá skutečně jako pomoc shůry, ne jako člen týmu. Jako David proti Goliášovi jde za zpěvu „*Cœli coelorum*“ proti mohutnému kanadskému útočníkovi a jeho „*Hell, go to hell*“. Ondřej Havelka byl velkou neznámou událostí jako vystudovaný, leč nepraktikující operní režisér. O to příjemnější bylo překvapení, když dokázal ke Smolkově a Duškově materiálu přispět vlastním pohledem a mnoha fungujícími nápady. Podstatnou roli také hraje choreografie Martina Vraného. Angažování člověka ze sféry moderního tance bylo další z řady dobrých voleb. Kombinace break dance, bojových umění a moderních výrazových technik má lví podíl především na zápasech ve druhém dějství (zvláštní ocenění by měl dostat Tomáš Veselý, taneční dvojník Dominika Haška).

Nagano je spektáklo, v němž je stále na co se dívat i čemu se smát. Podle některých názorů právě to pomůže divákům přijmout hudbu, která by pro ně byla příliš komplikovaná. Podle jiných to odvádí od hudby pozornost a je pak vlastně jedno, co za hudbu show doprovází. V kritikách, které se objevily hned po premiéře také zazněla tvrzení, že hudba se v inscenaci drží v pozadí. Na pódiu se toho sice skutečně dělá hodně, hudba však rozhodně v pozadí nezůstává. Bez hudby či s jinou hudbou by veškerá podívaná ztratila smysl. Je jisté, že všichni čtyři hlavní autoři museli při vzniku úzce spolupracovat a mnohé nápadů těží právě ze souhry všech složek. Pokud máme demonstrovat pojem „gesamtkunstwerk“, pak může Nagano posloužit jako dobrý příklad.

Jedněmi nejoslavovanější, druhými nejzatracovanější médium – televize. Bez diskuse fenomén, který už více než půlstoletí nelze jednoduše vymazat z našeho života. Proto mě zarazilo, když jsem se dozvěděl, že i televize má své festivaly. Je to vůbec potřeba u činnosti tak okázané, každodenně se vtírající do naší pozornosti? A jak je to s hudbou v televizi? Jsou všechny hodnotné hudební pořady v televizním světě peoplemetrů a ratingů odsouzeny k zániku? Potřebuje pak hudba v televizi své specializované festivaly? Na některé otázky by mohl odpovědět televizní festival Zlatá Praha, který se letos uskuteční po jedenačtyřicáté. Již dvanáctým rokem je zaměřen pouze na hudební (a stále více také taneční) pořady. Jak se tedy žije Zlaté Praze mimo příslušný televizní prime time?

prostředí doby vzniku festivalu hrálo podstatnou roli. Festival měl plnit funkci reprezentativní, být výstavní skříní socialistického Československa. Zároveň však v jeho uspořádání můžeme vidět jeden z plodů celkového společensko-politického uvolnění života v naší republice počátkem 60. let. Na svět Zlate Praze pomohla také rivalita mezinárodních televizních organizací Eurovizie a Intervize. Východní Intervize měla totiž velký zájem, aby za „zeleznou oponou“ televizní festival vznikl a viděla v něm svoji nejreprezentativnější mezinárodní akci. V duchu dobového zvyku dostal festival do čela programové heslo „Obrazovka slouží míru a dorozumění mezi národy.“

Festival se za dobu svého totalitního vývoje nevyhnul řadě cenzurních opatření a politických zásahů (například vyřazení kategorie dokumentárních a publicistických pořadů v roce 1969 s cílem znemožnit reflexi události „Pražského jara 1968“). Sloužil však často jako jediná příležitost pro poznání tvorby jiných, a zvláště západních zemí pro domácí televizní tvůrce (a tvůrce východního bloku).



Festival mimo prime time

[Jan Vávra]

Problémový vztah hudby a televizního média vzbuzuje stejně diskuse dnes jako před padesáti lety, kdy se naplno rozvinulo televizní vysílání. Problém množí vidí v tom, že na rozdíl od rozhlasu, který se od počátku snažil plnit funkci informační a vzdělávací, spojení zvuku a obrazu určilo televizi prioritní úlohu bavit.

K vlastnímu fenoménu festivalové prezentace dospěla televize poměrně záhy po rozšíření samotného televizního vysílání. Organizačto se jednak inspirovali působivou formou filmových festivalů, což je audiovizuální povaze televize přirozené, na druhé straně jím však kupodivu nešlo o navození „hvězdné atmosféry“. Míru působnosti každodenního proudu televizního vysílání ostatně stejně nelze překročit. A tak se televizní festivaly nestaly slavnostním povznesením vlastní oborové činnosti, ale především obsahovým „zvnitřním“. Rámec zůstává slavnostní, jde však spíše o vnitroresortní prezentaci televizních děl a o odbornou komunikaci. A i když veřejnost má obyčejně na televizní festival přístup, je to až v druhém plánu. Festivalem se televizní svět představuje spíše sám sobě než veřejnosti.

Historicky první televizní festival je Prix Italia, založený roku 1957. Vznikl rozšířením rozhlasové soutěže, která existovala již devět let před přidružením televizních pořadů. Dnes Prix Italia existuje jako soutěž televize, rozhlasu a webových stránek, v rovině rozhlasové a televizní je ale uzavřena soukromým producentům a mohou se jí účastnit pouze provozovatelé vysílání (většinou vysílatele veřejné služby). Roku 1961 byl založen festival v Montreaux zaměřený na zábavné pořady, ve stejném roce spatřila světlo světa festivalová akce v Monte Carlo. Od roku 1964 se datuje existence přehlídky v Mnichově, v tomtéž roce byl poprvé uspořádán Mezinárodní televizní festival v Praze.

Za zjevného nepoměru tohoto jevu a kvantity celkové televizní produkce vznikají specializované festivaly. Často pak dochází k „popláčávání se po ramenou“ a vyzdvihování tvůrčích elit. Pravdou však zůstává, že tak náročnou tvorbu, která se schází právě na televizních festivalech, by asi žádná televize svým divákům ve všední dny a v tak koncentrované formě ze sebezáchranných důvodů nenabídla.

První za zeleznou oponou

Mezinárodní televizní festival (ještě bez přídomku Zlatá Praha, který nese od roku 1977) se konal poprvé v roce 1964. Politicko-spoločenské

Ne obchodák, butik!

V roce 1993 dochází ke zlomovému momentu. Při rozdělení Československa dělba veřejnoprávních vysílatelů přiznala České televizi dědictví Zlaté Prahy. A právě tehdy se ČT, v čele s generálním ředitelem Ivo Mathé, rozhodovala o dalším osudu festivalu. Ve hře bylo i úplné zrušení akce. „Nemáte-li na obchodák, udělejte butik!“ zněla prostá ráda tehdejšího vedoucího hudebního vysílání německé ZDF Stefana Felsenstahla. A tak vedení České televize přistoupilo k zasadní přeměně. Z nepružného a minulostí zatíženého festivalu se snažilo udělat jasné vyhraněnou televizní přehlídku. Místo, aby se pražský festival v původní dramaturgické šíři pokoušel vést nerovný konkurenční boj s jinými mezitím vzniklými gigantickými světovými festivaly, byl jeho profil zúžen na pořady s hudební a taneční tematikou (v roce 1997 se otevřela přehlídku také jazzu a o rok později world music). Kořeny pro takové rozhodnutí lze hledat v historii festivalu. Ačkoliv byla Zlatá Praha od počátku otevřena všem pořa-

dům, hudba zde měla výrazné místo. Samostatná hudební kategorie byla zavedena v roce 1974, kdy se poprvé konal Rok české hudby. Šlo ovšem výhradně o hudbu vážnou.

Při vzniku „nové“ Zlaté Prahy byl kladen důraz především na rehabilitování kreditu soutěže, který se do roku 1993 velmi snížil. „Důvodem bylo mnohdy neobjektivní rozhodování porot před rokem 1989, kdy bývalé ředitelé doporučovali členům poroty vítěze soutěže,“ říká muzikolog Jiří Pilka, který se v roce 1993 festivalu ujal coby jeho ředitel. Důkazem, že se nakonec kredit přehlídky podařilo zlepšit, byl hned v úvodním ročníku inovovaného festivalu více než trojnásobný počet přihlášených hudebních pořadů. Zatímco před



rokem 1993 se do soutěže hlásilo v průměru 15-20 hudebních pořadů, v prvním ročníku resuscitovaného festivalu se představilo 76 soutěžních snímků.

Zlatá. Ale exkluzivní?

Festival ve specializované hudební podobě plyně celkem poklidně, ovšem bez většího zájmu veřejnosti. Nelze se tomu divit, hudba na obrazovce není masovou záležitostí. Samozřejmě s výjimkou hudby populární. Je výmluvné, že kvůli dosud nejsledovanějšímu pořadu tzv. vážné hudby v České televizi si bylo ochotno v červenci roku 1994 na pátku ráno přivstat více než půl milionu diváků. To jsou pro klasiku neuvěřitelná čísla, kdyby se nejdalo o přímý přenos koncertu Tří tenorů z Los Angeles. Kdežte ty hranice popu jsou...

Zlaté Praze také komplikoval život „soupeří“ jiné váhové kategorie – Pražské jaro. Od roku 1993 se festival pravidelně potýkal s otázkou, zda se konat před, při či po Pražském jaru. Zkusil všechny varianty. Nejmenší odliv pozornosti médií a hlavně návštěvníků zaznamenal před tímto nejstarším českým hudebním festivalem. Proto dnes zakotvil jako jeho předvoj a zahajovací koncert Pražského jara je zároveň slavnostním zakončením festivalu televizního

Je zároveň slavnostním zakončením festivalu televizií. Po pozornosti se Zlatá Praha hlaší a hlási zdůrazňováním své výlučnosti: „Jsem jediný festival svého druhu na světě!“ Kromě pozornosti však toto smělé tvrzení vzbuzuje i nedůvěru. Je to tak či není? Prvenství lze Zlaté Praze s jistotou příknotu jedině na celorepublikové půdě – je dnes opravdu jediným výhradně televizním festivalem u nás. Ve srovnání se světem, kde dnes nemine týden, aby se nekonal televizní festival, je věc poněkud složitější. Především mnoho festivalů, které se mohly se Zlatou Prahou poměřovat, vyklidilo pozice. Ať už přeměnou na tzv. screeningy, což je pouhá komerční přehlídka televizních pořadů za určité časové období (spíše pro nákupčí televizních pořadů), nebo úplným zaniknutím. V posledních letech zanikla významná televizní soutěž o původní operu v Salcburku, nejistý je i osud bienále Vienna TV Award, které se v letech 2000 a 2002 pokoušelo konkurrovat záběrem i termínem (pro Zlatou Prahu v roce 2000 kombinace téměř vražedná). Trend televizních festivalů tak paradoxně směřuje k jejich postupnému odumírání i navzdory tomu, že je v celém světě televizní průmysl napojen na obrovské finanční toky.

Nejčastěji diskutovanou akcí v souvislosti se Zlatou Prahou je jistě Avant premiére, který se koná každoročně v rámci hudebního megaveletrhu MIDEV v Cannes. Svou specializací na hudbu a tanec přesně odpovídá záběru Zlaté Prahy, sjíždí se na něj dokonce více účastníků. Avant premiére však podlehla svodům trendu přeměny tradičních festivalových forem na screeningy a dnes už ho můžeme počítat do kategorie druhé. To ale nic nemění na tom, že mezi

televizní profesionály je to akce mnohem respektovanější než Zlatá Praha. Na Avant premiére jsou pořady na rozdíl od pražského festivalu předváděny bez selekce (vyberte si ale mezi dobrými a špatnými filmy během povolené patnáctiminutovky projekce od jedné společnosti!), veřejnost sice teoreticky smí nahlížet, existuje tu však „překážka“ ve výši vstupného na celý veletrh MEDIUM. Zlatá Praha dnes těží především ze své strategické polohy – lze ji vidět jako jakýsi „most mezi Východem a Západem“. Pravidelně se konají workshopy a burzy projektů východních televízí. V rámci dnes převažujícího koprodukčního principu výroby tak postkomunistické země dodávají „know-how“ a západní televize svůj kapitál. O vznikajícím dosahu Zlaté Prahy směrem na východ svědčí také to, že letos festival poprvé navštívili zástupci asi jediné stanice, která má své sídlo za polárním kruhem – sibiřské televize z Jamalu.

Od Gotta po Cage

Letošní Zlatá Praha nabízí tradičně možnost shlédnutí všech soutěžních i nesoutěžních pořadů ve videokioscích. Ředitel Tomáš Šimberda na tiskové konferenci apeloval na novináře: „Prosím, dejte skrize své články vědět, že nejsme žádné uzavřené ghetto. Na pořady se může přijít podívat kdokoliv.“ A věděl, proč to říká. Neminal den ve festivalovém bulletinu ročníku 2003, aby se v něm jako reakce návštěvníků neobjevily věty typu „nevěděl jsem, že se sem může.“ Festival byl stejně jako loni obeslán více tanečními než hudebními pořady. Nad dokumentem *Karel Gott v Rusku*, který do festivalu přihlásila ruská televize, sice vládly podle slov organizátorů rozpaky, nakonec však bude soutěžit o hlavní cenu ve stejně kategorii jako například portrét Philipa Glasse od francouzsko-německé televize ARTE. Příslibem pro znalce nových operních děl je určitě záznam posledního (a jak se autor vyjádřil pro britský *Guardian*, tak *definitivní* posledního) operního opusu Hanse Wernerha Henzeho *L'Upupa – The Hoopoe and the Triumph of Filial Love*, který autor zkombinoval na objednávku prestižního Salcburského festivalu. Bude zajímavé sledovat, zda nová operní díla budou dosahovat kvalit (hudební složky a televizního zpracování) loňského vítěze, opery *Le Balcon* Petra Eötöse. Z tanečních snímků se na festivalu objeví pozoruhodný projekt Sabura Teshigawary, který si pro svou taneční kreaci vybral hudbu Johna Cage, nebo choreografie Belgičanky Michèle Noiret s hudbou Karlheinzze Stockhausenova. Bez povšimnutí by pro festivalové návštěvníky neměl zůstat dvoudílný dokument *A labyrinth of memory* o životě Elliotta Cartera.

Tém, kteří váhají, zda festival navštívit, by snad v rozhodování mohla pomoci ještě délk úvaha: kolik z pořadů, které se objeví na Zlaté Praze, budeme mít možnost shlédnout v příštím roce na obrazovkách spořící České televize.

Hovory s F

[Hynek Dedecius]



Ačkoli vídeňský kytarový experimentátor a laptopový improvizátor Christian Fennesz (čti fenes) celkem často během jediného týdne vystupuje hned na několika světadílech, nedalekou Prahu navštívil naposledy roku 1991. Šanci představit u nás svou tvorbu a zejména pak své dlouho očekávané nové album *Venice* (vychází na značce Touch, více viz recenze v tomto čísle) dostal až letos 30. března v rámci akce Live.Electronic.Session.2. Na neprůšlívné, nicméně jarním sluncem zalité holešovické nádraží přijel s laptopem a kytarou příjemný komunikační profesionál se slabostí pro dobré české pivo, který i po opravdu náročném dni a pestrobarevném čtyřicetiminutovém vystoupení doprovázeném vodními obrazy Jona Wozencrofta trpělivě odpovídal na otázky zvědavců.

Jsi horlivým posluchačem? Co tě baví poslouchat?
Lidé si zřejmě představují, že musíme poslouchat kvanta elektronické hudby. Já si ji ale přitom pouštím jen velmi, velmi zřídka a to i přesto, že se v této oblasti pohybujeme mnoha umělců, kterých si ohromně vážím. Úplně nedávno jsem například objevil práce Sylvaina Chauveaura, který teď vydal album na značce FatCat. I když jsem o něm věděl a třeba jsme i vystupovali na stejných festivalech, pořádně ani jeden z nás netušil, co vlastně ten druhý dělá. V květnu si s ním zahráju a moc se na to těším. Když mě nějaký tvůrce opravdu zaujme, snažím se mu to nějakým způsobem sdělit – většinou mu pošlu e-mail, a to jsem udělal i v případě Sylvaina. A padli jsme si do noty. Z mých dalších oblíbených můžu zmínit člověka, který si říká Hecker. Tenhle tak trochu bláznivý chlapík z Německa totiž dělá naprostě výjimečnou hudbu.

Cteš hudební tisk? Snažíš se sledovat současné hudební dění, trendy apod.?

To už jsem vzdal. Čtu v podstatě už jenom *The Wire*. Co ale úplně hltám jsou časopisy představující nové vybavení, software a tak. To mě naprostě fascinuje. Čtu si ty recenze a pak hodně utrácím. Jednoduše chci ty nové věci mít.

Na letošním ročníku prestižního festivalu Sónar vystoupíš s barcelonským symfonickým orchestrem. Jaký je vlastně tvůj vztah ke klasickej hudbě?

Rozhodně kladný. Vážnou muziku poslouchám v podstatě od svých dvanácti let, a přestože se

v této oblasti nepovažuji za znalce ani nijak zvlášť náruživého posluchače, pořád si klasiku rád pouštím. Baví mě různé věci – Haydn, japonský skladatel Toru Takemitsu, který mě hodně ovlivnil, a sem tam si koupím i něco ze soudobé tvorby. V Barceloně budeme mít na nazkoušení vystoupení týden, nicméně už teď má v podstatě jasnou podobu. Symfonický orchestr vybral osm kusů ze svého repertoáru, o které jsme se následně podělili ve třech: Ryuichi Sakamoto, Pan Sonic a já. Ryuichi byl nejrychlejší – on je opravdu velice čitý muž – a zvolil si dvě dokonalé skladby: Bachův Braniborský koncert a jeden kus od Oliviera Messiaena. Brousil jsem si zuby na jednu Ligetiho skladbu, ale vyfoukli mi ji Pan Sonic, tak jsem se nakonec musel spokojit s Michaelem Torkem a Johnem Adamsem. Když jsem si ale ty dvě skladby rádně naposlouchal, uvědomil jsem si, že jsem vlastně vůbec neprohloupl. Ponechávají mi totiž spoustu prostoru. Mí kolegové to naopak podle mě budou mít velice těžké. Orchestr skladby odehraje v původní podobě a my budeme jen něco přidávat – no a čím je možné obohatit takového J. S. Bacha? I když, Sakamoto si s tím zřejmě bude umět poradit...

Na pódiu často improvizuješ s dalšími hudebníky s laptopem. U improvizací jazzových ansámblů je role každého hráče vymezena jeho nástrojem, u laptopistů jsou však na tom v podstatě všichni stejně a hrozí, že si takříkají „polezou do zeleně“. Co je potřeba k tomu, aby skupinová laptopová improvizace dopadla úspěšně?

To je úplně jednoduché – záleží jen a jen na zúčastněných. Pokud se jedná o dobré hudebníky, panuje vzájemné porozumění a výsledek je skvělý. Když jsou špatní, za moc to nestojí. Tot vše.

Z tvé hudby je citit vliv kapel jako Sonic Youth, My Bloody Valentine anebo Seefeel – hlavně tvé rané ep *Instrument* (Mego 1995) se jejich tvorbě hodně přibližuje. Jaké jsou vlastně tvé kořeny jako kytaristy?

My Bloody Valentine rozhodně patří ke kapelám, které jsem si opravdu zamiloval, podobně jako starší věci Sonic Youth. Ale s těmi Seefeel... Nejsi první, kdo mi to říká, ale musíš si uvědomit, že já jsem se v té době pokoušel dělat úplně nové věci a myslíl jsem si, že něco takového dělám jenom já. Seefeel byli v Anglii a já seděl ve Vidni. Moje deska vyšla zhruba o rok později a šlo o podobný materiál. Myslím, že za to můžou stejně kořeny a stejná touha kytaristy vyzkoušet si elektronické věcičky. Oni mě neovlivnili, dělal jsem totéž v tutéž dobou, dospěli jsme k podobnému zvuku nezávisle na sobě. Opravdu.

Tvé čerstvé album *Venice* mi připadá dost různorodé, tvá kytara zní v každé skladbě jinak. Souhlasíš?

Možná jsou na něm znát všechny ty různé vlivy, nicméně já *Venice* přesto vnímám jako velice souvislé dílo a jsem přesvědčený o tom, že všechny skladby zároveň něco spojuje dohromady. Najdeš na něm sice jak čistě kytarovou skladbu tak i kusy stojící na výrazném digitálním zpracování, pro mě to ale bylo naprostě přirozené. Ve své tvorbě usiluju o překonávání různých hranic a nechci přitom být nuten se řídit nějakými omezeními, jejichž vznik mají stejně na svědomí především novináři. Pro mě nikdy neexistovala, já se prostě jen snažím dělat to, co chci.

Na desce se poprvé objevuje vokální kus, skladba *Transit* s hlasem Davida Sylviana. Vznikla při práci na jeho loňské desce *Ble mish*? Jak jste se vlastně dali dohromady?

Davida obdivuji již spoustu let a byl jsem proto opravdu šťastný, když souhlasil s přispěním na mou desku. Chtěl ale něco na opaktu – abych se zase já podílel na jeho *Ble mish* byla dřína. David mi poslal věc, ve které byl jen jeho vokál a velice jednoduché poklepávání na kytaru, jeden akord. Já jsem tu kytaru hned vymazal a vytvořil zcela novou, totálně odlišnou kompozici. Nebylo to vůbec jednoduché a užil jsem si při tom své, ale nakonec jsme byli oba spokojeni. *U Transit* to bylo jinak. Veškeré zvuky, které ve skladbě slyšíte, byly hotové už když jsem ji Davidovi předával. Jen jsem uvažoval, jestli bych neměl přidat ještě nějakou melodii, jako náznak toho, co po něm asi tak zhruba chci. Nakonec jsem to ale zamítl, protože jsem věřil, že Davidovi to dojde i tak. A stalo se. Podařilo se mu úplně přesně vystihnout to, co jsem si přál. Oba tracky vznikly spoluprací na dálku, první skutečně společné nahrávání proběhne až teď v červnu, kdy za mnou David přijede do Vídni.

Spolupracuješ ale i s mnoha jinými umělci – na značce Erstwhile ti brzy vyjde společná deska s Keitem Rowem. Jaká bude?

Jedná se o improvizaci, zážnam koncertu, který jsme odehráli zhruba před dvěma lety. Je to hodně, hodně drsné...

Karaoke Tundra

[Hynek Dedecius]

Muž s tímto zvláštním pseudonymem pochází z ukrajinského Charkova, jíž šest let však žije na slovenskom venkově. V Bratislavě studuje žurnalistiku a ve volných časových skladbách podívá elektronické kousky – koneckonců jeden z těch nejkratších a nejveselejších znáte z našeho druhého samplera. Nedávno mu u domácího dýlu Neonarcist vyšlo stopáži krátké, avšak na nápady velice bohaté třípalcové cd *Urban Love Story*, kterého se týká i nás minirozhovor.

Jak jsi s muzikou začínal a co všechno už máš za sebou?

Nie je toho veľa. Na Ukrajine som hrával ako dj a pripravoval rozhlasovú reláciu o elektronickej hudbe – mal som k dispozícii „nezaujímavý“ čas v stredu od 00:00 do 4:00. Vlastnej produkcii som sa začal seriôznejšie venovať až na Slovensku. *Urban Love Story* je môj debut, predtým sa moje tracky objavovali na rozličných komplikáciach.

Co je podle tebe momentálně ve světě hudby nejzajímavější? Co tě nejvíce baví poslouchat?

Z aktuálnej populárnej hudby sa mi celkom pozdávajú viaceré releases nemeckých labelov Tomlab a Sonig. Veľmi zaujímavé veci pochádzajú z bývalého ZSSR, napríklad od ukrajinského vydavateľstva Neksound (www.nexsound.org). Občas ma prekvapia niektoré releases z Ninja Tune, naposledy to bolo polské duo Skalpel. Okrem toho – nejaké veci z labelov Bip-hop, Charhizma, Tzadik a od chlapíka menom Masaccessi, ten je dosť sstrandovný. Prinám sa, že sa viac zaujímam o dianie na československej scéne, sú tu pozoruhodné mini-organizácie ako MuFonic, Muteme, Neonarcist, Surreal Madrid atď., takže naozaj môžeme hovoriť o „scéne“.

Jak vznikala deska *Urban Love Story*?

Takmer celý materiál vznikol v priebehu leta 2003. *Urban Love Story* je pestrou zbierkou trackov, hlavne z hľadiska použitých metod. Niektoré kompozicie som nahral prakticky naživo s minimálnou postprodukciou, ďalšie som dlhú skladbu z malých kúskov. Každý track je výsledkom jedinečnej kombinácie rozličných externých zvukových zdrojov a softwarových programov.

Urban Love Story nabízí devět velmi krátkých skladeb. Proč upřednostňuješ tak nízkou stopáž? Zdá se mi, že v každé skladbě zaznamenáš jeden nápad/motiv a když ho vyčerpáš, tak track ukončíš – bez toho, aby ses pokusil ho sklobit s jiným či důkladněji rozvinout.

Mýlim se?

Ano, odhalil si ma. Nemám rád dlhé kompozicie, neboť má rutinná práca s výstavbou štruktury a nekonečným znásilňovaním tých istých samplov. Okrem toho si myslím, že je to fér voči poslucháčom. Pri tom obrovskom množstve hudby, ktorú dnes máme k dispozícii, je nutné rešpektovať čas poslucháčov. Dúfam však, že *ULS* nepôsobí ako nejaký hudobný fastfood.

Z poslechu *ULS* je patrné, že si rád pohráváš s nejrôznejšími nepravidelnostmi, nečekanými zvraty, narušovaním struktury tracků, poruchami atď. Výsledkom je jaksi „zavírovaná“ hudba. Co tě na tomto způsobu tvorby přitaahuje?

Podobne ako v případě stopáže, ide o súčasť „rukopisu“. Má to pôvod v súčasných trendoch, nebudem to popierať.

Na rozdíl od ostatních „serióznych“ experimentátorů se nebojiš různých hříček a legračních momentů. Jakou roli hraje v tvé hudbě humor?

Mám rád hudbu, ktorá vie rozosmiat. Väčšinou sa však smejem vlastnej tvorbe – minule som dostal záchrat, skoro som sa zadusil. Takže to je dosť nebezpečné.

Deska *ULS* ti vyšla u nízkonákladového dýlu labelu Neonarcist, chystáš se na spolupráci s mp3 labelom Muteme – v čém jsou ti tyto snahy o alternativní způsobu vydávání hudby sympatické? Jak obecně nahlížíš na současný světový trh z hudbou? Dokážeš si představit, že by se přesunul kompletně na internet?

Vychádzam z reálnych možností. Kto v Československu vydá niečo ako *ULS*? Jedine Neonarcist. Pre mňa je to viac ako len label. Okrem toho všetky ich releases majú niečo spoločné. Muteme je dosť ambiciozny projekt, ešte o ňom budeme počuť. Viackrát.

Mainstreamový trh ma nezaujima, neviem, či by sa mohol kompletně presunúť na net. Ale pokiaľ ide o menšinovú hudbu – rozhodne áno, už teraz k tomu smeruje. MP3-vydavateľstvá majú podstatne menšie náklady na „vydávanie“ svojich titulov, ich hudba sa dostane k väčšiemu počtu fudi.



Proč jsi zvolil formát třípalcového cd a nevydal rovnou celé album?

Vymyslel to Bourák (Neonarcist manažer, pozn. aut.). On má na svedomí úplne všetko – výber trackov, ich poradie, mastering, design obalu, dokonca rozhodol i o názvu releasu. Za čo mu touto cestou děkujiem.

Jaké jsou tvé nejbližší plány?

Momentálne pripravujem program živého vystúpenia. Pomáha mi turntablist DJ Spinhandz, počítam s účasťou ďalších hudobníkov. Mám pripravené k vydaniu nové EP, ktoré výjde ako MP3-release na jednej (zatiaľ nemenovanej) kanadskej značke. Niekoľko mojich trackov sa objavia na rôznych komplikáciach, ktoré v najbližšej budúcnosti výjdú na českých a slovenských labeloch. Taktiež plánujem nahrávanie materiálu pre projekt Mastroianni, v ktorom účinkujem. Či už ale budem spolupracovať s Neonarcist records a dúfam, že sa čoskoro spustí môj web na stránkach agentúry/labela Muteme.

Nikoliv, v této knize nejde o historii berlínských Love Parade ani o hudební analýzy taneční hudby. Technokultura je autory chápána jako kultura, jejímž spojovacím článkem je technologie, ať už je to internet, klavír nebo nototisk. Impuls k diskuzi, jejichž výsledkem je tato sbírka studií, vyšel z okruhu Society for Ethnomusicology a etnomuzikologický přístup se projevuje ve volbě témat i jejich zpracování. Na druhou stranu autoři zdůrazňují, že chtějí dát etnomuzikologii nové impulsy a kriticky se vyjadřují k některým názorům a přístupům, které v oboru přetrvávají. Především je zde problematizován (nikoliv však zavrhnován) pojem autenticity. Několik studií ukazuje, že autenticita, jak byla prezentována v souvislosti s mimoevropskými hudebními kulturami, je produktem idealizujícího evropského pohledu na „exotické“, „archaické“ a „původní“.

Jaké podoby může mít tedy pohled na průnik technologie a hudební kultury? Jedna skupina textů mapuje využívání prvků hudebních kultur v globalizovaném hudebním průmyslu. Při tom se ukazuje, že zmíněné stereotypy související s autenticitou určitého kulturního jevu jsou využívány jako marketingové nástroje, pomáhající v prodeji. Timothy D. Taylor rozbeší z tohoto úhlu skladbu *Return to Innocence* německé skupiny Enigma, která využívá samply tajwanské lidové písni. Paul Théberge se zaměřil na specifickou oblast hudební produkce – CD obsahující zvuky hudebních nástrojů různých zemí, které se používají v samplerech a umožňují tedy do skladby zakomponovat indický sitár nebo africké bubny. V obou případech nejde jen o technické a právní aspekty věci, ale spíše o to, jaké atributy jsou západními tvůrci a posluchači hudby spojovány s hudbou jiných kulturních oblastí a jak se na jejich chápání podepisuje technologie, kterou jsou zpracovávány.

Technoculture



Další skupina statí jde o opačném směrem a zkoumá, jak různé etnické skupiny přijímají technologie související s hudbou, adaptují je pro své potřeby a jak tyto technologie naopak mění jejich život. Může to být rozhlas, který pro muslimskou komunitu v Singapuru začal nahrazovat volání muezzinu z mešity (Tong Soon Lee), domácí hudební studio a multimediální CD-ROM, který umožňuje komunitě vietnamských emigrantů udržovat si vztah k původní vlasti a kontakt s ní (Deborah Wong) nebo prostředky moderní populární hudby, které proměnily podobu kolumbijského tradičního žánru *vallenato* (Janet L. Sturman). Text o kolumbijské kultuře je pro českého čtenáře zajímavý i z jednoho mimohudebního důvodu. Vysvětuje totiž, jaké postavení funkci mají kolumbijské telenovely, u nás synonymum nejpokleslejší televizní zábavy, v zemi svého původu.

Třetí skupina studií již poněkud vybočuje z rámce etnomuzikologie a směřuje ke kulturní antropologii hudby. Autoři těchto textů se zaměřují na společenské a kulturní skupiny, jejichž určujícím znakem je právě spojení s určitou technologií. Zřejmě každého v této souvislosti napadne téma komunit na internetu a i jím je jedna kapitola věnována. V textu René Lysloffa jde konkrétně o komunity lidí, kteří si přes internet vyměňují hudbu, kterou sami tvorí (nejde tedy o piráty). Ukazuje se, že taková komunita má mnoho shodných znaků s tradičními komunitami (třeba s vesnicí) včetně pravidel soužití a sankcí v případě jejich porušování, způsobu komunikace i vymezování se proti jiným komunitám. Jinou takovou „technologicky definovanou“ kulturou mohou být tzv. audiofilové, tedy milovníci hudby, kteří kládu důraz na kvalitní rerodukci a pečlivě zkoumají parametry svých přehrávačů. Marc Perlman ukazuje, jak probíhá v rámci této komunity předávání informací a jak větší zájem o technický aspekt reprodukce ovlivňuje přístup k hudbě. Hudební technologie jako pojítko skupin lidí není ovšem výsadou našeho století. Leslie Gay se zaměřil na okruh lidí kolem produkce tištěných not (song sheets), což bylo v 19. století základem hudebního průmyslu.

Kniha doplňuje několik studií, které poněkud vybočují z etnomuzikologického směru naznačeného vydavatelem, ale zůstávají u tématu „hudba a technologie“. Asi nejjejímavější z nich je pohled na hudbu Madony a Björk, v němž se Charity Marsh a Melissa West zaměřily na protikladné termíny „příroda“ a „technologie“, jejich syntézu v hudbě dvou významných osobností populární hudby a způsob, jakým je tato syntéza reflektovana kritikou a posluchači. Nabízejí také úvahu na téma „žena a technologie v hudbě“, přičemž upozorňují na některé stereotypy, které kolem tohoto tématu vznikají.

Music and Technoculture přináší sbírku textů, které se na jednotlivých konkrétních problémech snaží ukázat, jak na sebe hudba a technika v různých kulturních různě reagují. Původní impulz sice vyšel z etnomuzikologické oblasti, téma si však vyžádalo propojení etnologických, sociologických i hudebně historických hledisek a výsledek také ukazuje ze hranice tradiční chápání etnomuzikologie. Nebo to může být jeden ze směrů, kterými se etnomuzikologie bude v příštích letech pohybovat.

1. kulturní portál



- soutěže o hodnotné ceny
- výhody pro registrované
- InfoMail
- více jak 1 000 čtenářů denně
- kulturní zpravodajství
- NetHovory
- Fotogalerie
- On-line zpravodajství
- Programy
- Časopis

www.scena.cz

Muži	<ul style="list-style-type: none"> » Soutěž Odpis ve Zlíně » Obrazy ze světa pořízené vlastním telefonem » Největší doba v HD Praha » Černé obrázky v Brněnské 										
Ženy	<ul style="list-style-type: none"> » Plájet lze Tanaka z Meziště dobro? » Azúkovi všechny věty » Rita Coolidge v Orlíku začíná » Blízko – prý nejdopříš? 										
Opery a Tanec	<ul style="list-style-type: none"> » Stejný rok k tanecné soutěži » Festival Kouzlo muzikálu – 20 letem » Zahrada v operce Mužům 										
Divadlo a Umění	<ul style="list-style-type: none"> » Příběh Pražského hradečka - nový výroční program » Interaktivní expozice na vlně Františka Gellnera 										
Časopis	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 2px;">Program</td> <td style="padding: 2px;">NetHovory</td> <td style="padding: 2px;">Galerie</td> <td style="padding: 2px;">On-line</td> <td style="padding: 2px;">Čtenáři</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">Kontakty</td> <td style="padding: 2px;">Katalog</td> <td style="padding: 2px;">Pratly</td> <td style="padding: 2px;">Pratly</td> <td style="padding: 2px;">Pratly</td> </tr> </table>	Program	NetHovory	Galerie	On-line	Čtenáři	Kontakty	Katalog	Pratly	Pratly	Pratly
Program	NetHovory	Galerie	On-line	Čtenáři							
Kontakty	Katalog	Pratly	Pratly	Pratly							



**fennesz:
venice
Touch.**

Až donedávna jsem nad výroky rakouského experimentátora Christiana Fennesze, v nichž dosti striktně odmítl nálepku „laptopový hudebník“, poněkud nechápavě kroutil hlavou, po poslechu jeho napjatě očekávané novinky *Venice* mu však musím dát za pravdu. Fenneszovo srdce opravdu patří kytaře a laptop, věrný to jeho společník, pomalu ale neoddiskutovatelně ustupuje do pozadí a je nucen se poníženě spokojit s úlohou obyčejného sluhy. Christian se po vzoru balistické křížky vraci z digitálního abstraktna blíže k pozemskému brnkání. Jen se ohlédněme: začínal s kytařou, pak prudce vyletí vstříc agresivnímu glitch-chladu, vyčerpal palivo a s úchvatnou deskou *Endless Summer* začal ztrácat výšku, aby konečně s *Venice* zaklepal na naše gravitaci připoutaná dvířka. Pomyslný kruh se tedy téměř uzavírá, zdaleka se ovšem nejdá o návrat do bodu, kde jeho dráha před zhruba desetiletím započala.

Kytara sice hraje klíčovou roli u všech dvanácti kompozic, takřka neustále však mění převleky a tvrdošíjně se odmítá ukázat nahá (pravda, v intimní skladbě *Laguna* se už objevuje téměř odhalená a bez make-upu). Nespolohá na jeden určitý styl, naopak zkouší nejrůznější polohy a variace, kterým vždy poskytuje pouze jedinou šanci, a proto se snaží, aby zapůsobila co možná nejsilněji. Výsledná přehlídku se tudíž stává pestrou poslouchanou, jež, ačkoli v konečné podobě maličko trpí neuceleností, nepřestává překvapovat a s každým výstupem přináší jiný druh kytařového výtažku. Ne však nutně extra-čerstvého. Fennesz se v několika případech – možná nevědomky – jaksi oklikou navrací k již probádanému a nabízí „jen“ mírně upravenou vlastní variantu: se *City Of Lights* se vrhá do náruče minimalistického drone ambientu, četně vazbosteny sestavující naléhavostí oplývající *Circassian* (v níž hostuje další rakouský kytařista Burkhard Stangl) zase připomenou spacerockové pokusy minulé dekadý a i Davidem Sylvianem nazpívaná podmanivá píseň (!) *Transit* jakoby byla pouhým pokračováním společné seance započaté při práci na loňské Sylvianové desce *Blemish*. Skutečnost, že některé skladby do určité míry postrádají jasný Fenneszův rukopis ovšem nemusíme považovat za negativum, to by totiž zřejmě byl jen projev neschopnosti zapudit vysokou latku nastavenou předešlým albelem *Endless Summer*. Christian jednoduše ušel kus cesty a alespoň částečně se vymnil z vlastní – již mnoha jinými kopirované – klece. Jeho hlavní cíl ale, zdá se, zůstává stejný: posluchače zcela pohltit a dojmout. Stále ho můžeme nazývat mistrem v modelování „vlídného“ hluku a v těžbě maximálního efektu z minima zdrojů (viz úchvatná hutnost *The Other Face* či hitová konstanta *Chateau Rouge*) a stále nás svým jedinečným způsobem nutí v relativním zvukovém charisu vyhledávat esenci emocí, které se díky tomuto úsilí násobí. Fennesz svou kytařu pomocí softwaru trápi, vysává, omezuje i rozkládá a dělá to s větší chutí než dříve.

Hynek Dedecius

**marián varga:
solo in concert
Ars Nova.**

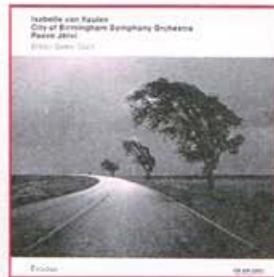
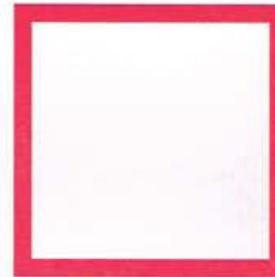
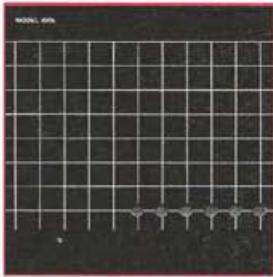
Nezaměnitelná hudební mluva slovenského klávesisty a skladatele Mariána Varga dokázala zanechat svůj osobitý otisk všude tam,

kde „promluvila“: ať už v tvorbě folkrockových Průdů, artrockového seskupení Collegium musicum, ve společných projektech M. Varga, P. Hammela a R. Hladíka, ale třeba i ve filmu nebo v divadle. V poslední době se však Varga z hudební scény poněkud vytratil. Dal o sobě vědět pouze na albu *Collegium musicum 97* (1997), které obsahovalo živý záznam comebackového koncertu jeho někdejší kapely. Přesto se začal pozvolna opět veřejně prezentovat, tentokrát ovšem jako sólista-improvizátor na recitálových vystoupeních (z nichž některé se uskutečnily i v Praze). Rockový hár ustoupil do ústraní a z Varga se stal najednou „básník klavíru a klávés“. Patří dík společnosti Ars Nova, že se jeden z těchto recitálů – konkrétně z bratislavského klubu Za Zrkadlom – rozhodla vydat (ostatně tato firma se stará i o organizaci Vargových koncertů a také o jeho vyvedené stránky, viz www.marianvarga.sk).

„Takřka marnotratně střídá desítky nových melodických i zvukomalebných nápadů. Jiní by z nich nadělali muzikály, on je opouští třeba i po minutě...“, piše o současné Vargové produkci v bookletu alba *Solo In Concert* Jiří Černý a myslí si, že vystihl podstatu věci. Do několou hodinu trvajícího záznamu se v této výzdobě vysnálo dvacet skladeb, které se vyznačují záměrnou úsporností, lakoničností a na podkladě toho i vysokou zhuštěností výrazu. Plynu v kvapném sledu za sebou – Varga nenechává doznít ani potlesk publika po odehraném kusu – a spolu s nimi se velice rychle střídají i jednotlivé nálady. Z nich ovšem jedna přece jen na albu dominuje, a to melancholie, nikterak přejemnělá, ani na-programovaná, ani podbízivá. Řekněme – vargovsky poetická. Během koncertu se Varga postupně přemísťuje od klavíru ke klávesám. Na syntezátoru mění zvuky, jejichž rejstříky, pravda, nejsou příliš objevné (smyčcový orchestr, saxofon nebo pro Varga typické „hammondky“ apod.), ale pro atmosféru dané skladby vždy trefně vybrané. Samostatnou kapitolu představuje Vargův hráčský styl a kompozičně-improvizátorové myšlení, které se vzájemně ovlivňují a doplňují. Varga zcela rezignuje na exhibicionistické manýry některých podobně zaměřených klávesistů (přestože by mu jeho technické dispozice k tomu možnost dávaly). Poměrně úspěšně se jím vyhýbal i v dobách existence Collegia musica, nyní však své hře dodává mnohem větší punc vyzrálosti. Totéž platí o Vargovi-skladatelovi. Nechává vyniknout každý tón, každou melodickou frázi, každý položený akord, dokonce i každou pauzu a nutí tak posluchače k neustálé pozornosti. Umně si tu pohrává s vivaldiiovskými, bachovskými, šostakovičovskými aj. motivy (nejen ve smyslu přebírání témat), které spontánně rozvádí do podoby jeho stylu vlastní. Bez nostalgicického patosu se stejným způsobem vrací také ke svým starším motivům, např. ve skladbách *Naozaj budem musiet odísť*, *Nesmierny smútok hotelovej izby* (z repertoáru Collegia musica) nebo *Vežová hudba* (z jeho pozapomenutého sólového projektu *Stále tie dni* z roku 1984). Fragmentem z opery *Juro Jánosík* dává symbolicky vzpomenout také na svého učitele z dob jeho studií na konzervatoři v Bratislavě, Jána Cikkera.

Albem *Solo In Concert* Marián Varga dokázal, proč si zaslouží být ceněný jako osobitý hudebník, který by podle mého názoru obstál i ve světové konkurenci. Zároveň zde naznačil možnou cestu svého dalšího kreativního směřování, cestu logickou a inspirativní. Věřím, že své poslední slovo ještě zdaleka neřekl.

Vítězslav Mikeš



livio minafra:

la dolcezza del grido

Leo Records.

Disk Livio Minafry patří do kategorie „slibných debutů“. Minafra, syn slavného jazzmana Pina M. a cembalistky Margherity Porfido, ve svých dvaceti letech nahrál své sólové klavírní skladby, na nichž sice poněkud leží stín sentimentality úměrně jeho věku („*Dolcezza del Grido*“ = „Jemnost pláče“), ale které svou mnohobarevností tento handicap do značné míry vyvažují. Aniž bych chtěl jakkoli Minafrovi upírat jeho kompoziční a výrazovou originalitu, naznačím jen, kam si ho čtenář může provizorně zařadit: někam mezi Erika Satieho a Wima Mertense.

K poznávacím rysům jeho hudby patří výrazná perkusivnost, kterou dokonale umocňuje majestátní zvuk jeho klavíru (Ed. Seiler). Jednotlivé skladby na recenzovaném CD (je jich celkem 12) jsou, jak bylo uvedeno, poměrně rozdílné. Minafra v nich občas zajimavě pracuje třeba se zrychlením motivu (viz hned úvodní skladbu *Meghy*) nebo s dramatickým stržením, který je jedním z prostředků, jak se klavírista, odkázaný jen sám na sebe, může vynést hrozobě uspávání posluchače (k tomu srovnej nedávné sólové album Uriho Caina *Solitaire*). Tam, kde Minafra nemůže nabídnout dostačný nadhled skutečného mistra, nabízí náhradou veškeré své nadšení a energii, což v dnešní záplavě profesionálních, ale ničím nevýrazných jazzových nahrávek působí velmi osvěžujícím dojmem; k tomu je ale třeba dodat to, že jeho technika je prvotřídní, takže po posluchači se v žádném případě nepožaduje přílišná showvivost.

Album se nese v duchu různých hudebních vlivů: skladba *Byrne as a Bird* pochopitelně odkazuje na Davida Byrnu, závěrečný – v kontextu alba nadprůměrně asentimentální a disonanční – triptych skladád hold Ceciliu Taylorovi apod. Do jaké míry Minafra půjde dál vlastní cestou, si odhadovat netroufám. Jak ale vyplývá z mé první věty, věřím, že sledovat jeho budoucí vývoj se rozhodně vyplatí.

Tomáš Marvan

Matthias Pintscher: Figura I–V, 4. Quarteto D'Archi, Dernier Espace Avec Introspecteur Winter & Winter

Matthias Pintscher, ročník 1971, patří v Německu v současnosti k nejuznávanějším skladatelům mladší generace. Operu si u něj objednala divadla v Paříži, Salzburgu i Drážďanech, jeho orchestrální skladby hrají přední tělesa, on sám je také vyhledávaným dirigentem. CD u Winterů jej nyní představuje jako autora komorní hudby, ovšem opět v rukou špičkových interpretů, Arditti Quartetu a akordeonisty Teodora Anzellottinu.

Pintschera bychom mohli označit jako „pokračovatele tradic evropské moderny“, když to označení neznělo tak odpudivě. Bezpochyby je zde slyšet spřízněnost s Antonem Webernem a jeho následovníky, projevuje se to však ve výsledném zvuku, nikoliv v metodě. Pintscher nepracuje s tónovými řadami a předem připravenými schématy, svůj materiál hledá spíše s pomocí intuice.

Dvě ze tří kompozic spojuje mimohudební inspirační zdroj. Zatímco

existuje řada skladeb inspirovaná obrazy, podle nichž se již komponuje méně často. *Figura I–V* (1997–2000) pro akordeon a smyčcové kvarteto je jakýmsi hudebním komentářem k sochám Alberta Giacomettiho, *Dernier Espace Avec Introspecteur* (1994) pro violoncello a akordeon nese podtitul „Pozorování prostorové plastiky Josepha Beuyse“. Hudba je stavěna z krátkých útržků, jednotlivých souzvuků a ticha mezi nimi. Často se pohybuje v extrémních polohách, a to jak mezi nejvyššími a nejnižšími tóny, tak mezi nejjemnějšími šelesty a hlasitým skřípáním. Právě dostatek prostoru mezi tóny a práce s dynamickými odstíny společně se statickou jednotlivých zvukových bloků vytváří pocit hloubky prostoru, v němž hudba stojí jako zvuková analogie sochy.

Čtvrtý smyčcový kvartet nazvaný „*Ritratto di Gesualdo*“ (Gesualdův portrét, 1992) je inspirován životem a hudebnou Carla Gesualda, knížete z italské Venosy. Tento excentrický šlechtic a „renesanční avantgardista“ proslul odvážnými disonancemi a expresivitou svých madrigálů stejně jako tím, že zabil svou manželku, jejího milence i své vlastní dítě. Jeho tvorba se nechal inspirovat k variacím mimo jiné Igor Stravinskij. Pintscher si vzal za základ Gesualdovu skladbu *Sospirava il mio core* ze Třetí knihy madrigálů, jejíž tvary a proporce různě proměňuje, dále rozvádí původní motivy a zesiluje dynamické kontrasty, až renesanční předlohu mění k nepoznání. Výsledkem je pohledem do nitra Venosovy osobnosti se všemi jejími extrémy. Svou dramatičností také vytváří protipól ke dvěma sousedícím skladbám na CD.

Ačkoliv je Matthias Pintscher konzervativní ve volbě forem a zvukových prostředků pro své skladby, jeho hudba se nenechává minulostí brzdit ani v případě, že zpracovává renesanční polyfonii.

Matěj Kratochvíl

napalmed:

mixes II + III

Altsphere Production.

různí umělci:

anomalous silencer no. 6

Napalmed.

Mostečtí hlukaři představují pětatřicetiminutovou kolekci deseti tracků – střetu dvojic nahrávek, respektive z nich vytěžených samplů. „Zdrojů“ není mnogo: KMFDM, Zoobombs, Laurie Anderson, Octadred, THC, Manic Street Preachers, Danzig, Madonna, Cathedral, Task, Dying Fetus a Laibach. Zvukový materiál vznikl již před čtyřmi lety, aktuální francouzské vydání na CDR je, myslím, první.

Dá se říci, že *Mixes* jsou sólovým albem frontmana Napalmed Radka Kopela, který jednotlivé samplы vybral a „ošetřil“ pomocí relativně skromného vybavení – delaye a flangerů. Vzniklé dílko je v kontextu tvorby Napalmed ojedinělé. Místo nestrukturovaných zvukových stěn dlouhých stopází posluchači nabízí krátké rytmické tracky s pečlivě dávkovaným poměrem jednotlivých zvuků. Základní zvukovou barvou je sice nestárnoucí „trhání hedvábi boosterem“, ostré hrany jsou však ohlazeny

a přibylo i několik pro Napalmed netypických barev a nálad. Kopel navíc nepřítvá stopami a jednotlivé figury neobaluje nadbytečnými vrstvami. Díky tomu album zní chvályhodně ukázněně.

Prestože Mixes mluví vlastním hudebním jazykem, některé tracky mohou vzdáleně připomenuvat electronic body music, oldschool industrial či veskru současný zvuk clicks'n'cuts. Dodejme už jen, že album je sevřenou kolekcí minimalistických rytmů i aranží, v dobrém smyslu chytlavou, optimistickou a posluchačsky vstřícnou.

Kopelem vydaná řada komplikací „noise, industriál, experimentální hudby, ...“ *Anomalous Silencer* dospěla k šestému, velmi pěkně vypravěnému dílu (booklet opravdu stojí za shlédnutí). Dramaturgie řady jde ruku v ruce s jejím financováním, což v praxi vypadá tak, že minuta produkce na albu stojí účinkující určitý obnos. Podle zaplacene stopáže pak jednotliví umělci obdrží určitý počet výlisků, jejichž prodejem mohou „zahojit“ svou investici. Díky tomuto systému se komplikace (v číslováném nákladu 1000 ks) dostane do celého světa a seznam účinkujících je rovněž velmi pestrý – z Čech až na konec světa. Druhou stranou mince je, že většina uváděných skladeb je velmi krátká (na 80 minut disku 37 účinkujících), místy tak, že si o tvorbě „spořivějších“ hudebníků nelze udělat představu – nejkratší položka trvá 9 sekund (nejdelší 5 minut). Můj posluchačský dojem je, že stojí za to si trochu připlatit.

Účinkující ze čtrnácti zemí (mezi nejčastěji zastoupené patří Itálie a USA) jsou většinou samá neznámá jména; někteří z nich se hudebě možná ani plně nevěnují, jiní své nahrávky šíří především na internetu. Převažujícími žánry jsou noise, digital hardcore či power electronics. V této kategorii určitě zaujmou italští Altretombra (rytmický noise s operní manýrou zpěvačky), Portorican Guerrera (hlukové frekvence připomínající bzúčení agresivního hejna much + popové samplu + rozhlasové zprávy s trefným názvem *Parasitos*), kročení zpětně vazby holandských The Industrial Wiping System či opravdu drtivá pětiminutovka Němce Tremora. Objevuje se (aby ne) i několik pokoušitelů clicks'n'cuts módy, například slovenský Imafan. Nejvíce mě ale zaujalo, kolik různých projektů ve své tvorbě spojuje industriální a hlukové postupy s poezíí a sarkasmem a la „běčkové“ sci-fi filmy (z doby před ropnou krizi, kdy rakety létají na benzín, ženy ve Star Treku nosí mini, do počítaců se dávají děrné štítky a všechno rozkošně pípá) a s halucinačními víry nespoutané psychedelie. Americký projekt Astrogenic Hallucinating a německý Discotheque Grönland si vystačí s elektronickými instrumentálkami, kanadští Fuck The Facts zabrousí do rockového hájemství, Italové Enigma Eden svůj příspěvek navíc zatíží neměnným buzkotem tónového generátoru, majestátním syntezátorem a televizními zprávami. Tyhle „ohlasy písni psychedelic-kých“ jsou pro mě opravdu milým objevem.

Z tuzemských luhů a hájů jsou pochopitelně zastoupeni Napalmed a jejich filiálka Pan Demla, pražský Skrytý půvab byrokracie (remix skladby *Spiknutí* spáchl frontman skupiny Pod Černý vrch Šolich) a sušičti Asistar_t michající postrock a funkovanou rytmiku.

Anomalous Silencer je album pro záběhlé v oblastech hlukových – nepředstavuje žádná zásadní jména a spíše pátrá v „druholigových zákoutích“. Od začátku do konce se příliš poslouchat nedá, několik perliček však v pestré nabídce účinkujících vybrat rozhodně lze. Počet projektů, s nimiž bych se rád seznámil hlouběji, je sedm.

Petr Ferenc

modul: isol

pixel: display Raster Noton

Chemnitzská značka Raster Noton (www.raster-noton.de), jejíž rodíci a hybateli jsou experimentátoři Carsten Nicolai (alias Alva.Noto), Olaf Bender a Frank Brettschneider, šíří svůj specificky futuristický zvuk již přes 5 let a plodí minimalisticky strukturované repetitive, leč poklidné výlety do světa vysokých tónů, nejrůznějších zvukových drobtů nebo

clicks, průzkumů zvukového spektra a ataků hranic slyšitelnosti. Při poslechu zde narodených skladeb někdy až zarazí fakt, že je vytvořili skuteční lidé z masa a kosti – stopy osobnosti autorů do nich takřka vůbec nepronikají a vůdcepřítomný hi-tech nádech nutí logiku je přisoudit spíše inteligenci umělé. Tuto charakteristiku v podstatě splňují také oba recenzované albové příspěvky (vyšly v uniformní sérii Raster-Post) a je zajímavé sledovat, jak si s velmi podobným – a samozřejmě doslova omezeným – zvukovým rejstříkem poradí dva různé mozky.

Pod příznačným označením Modul se skrývá dublinský muž Donacha Costello, jehož produkce mj. zdobí katalogy labelů Mille Plateaux či Force Inc. Jeho *Isol* si s klidným srdcem dovoluje označit za výtečnou ukázkou dalšího raster-noton specifika: krystalické čistoty. Při pozorném poslechu v izolaci od všech okolních ruchů a šumu je možné jednotlivě stavební kamínky tracků sledovat až téměř opticky, uchu díky kvalitě nahrávky neuniknou ani ty nejdrobnější záchravy a duch hudebního preparátora plesá. Dokonalá průhlednost obsahu *Isol* (a víceméně celé Raster Noton produkce) tak představuje protiváhu, druhý extrém, opak snahy po špinavém nerozluštěnlisu, o které v elektronice usiluje třeba dvojka Desormais. Zmiňovaná „robotická“ črost, jejíž kořeny najdeme například v prvních nahrávkách finské dvojice (tehdy ještě) Panasonic, je v podání Modul prostá všechna agresivity (s výjimkou lehce rušivé skladby *Clear*). Maximálně zeštihlené rytmické struktury přirozeně a poklidně srůstají s šumivými prvky a jemnými písoty (některé motivy neakceptují hranice tracků) a proměňují se v nezvykle znějící meditativní ambientní kusy. Vývoj skladeb je pomalý, nedochází v nich k žádným razantním změnám a jejich síla tudíž vedle jemné a spíše pouze náznakové melodiky tkví především ve schopnosti posluchače zapojit do kola smyček, což se Modul rozhodně daří.

Pixel už méně. Jedná se o projekt Dána Jona Egeskova, jenž – kupodivu – na kodaňské konzervatoři studoval jazz se specializací na saxofon. Na desce *Display* ovšem po jazzových postupech či dechových nástrojích není ani slechu. Jon se povětšinou drží striktně minimalistických rytmických smyček složených z úryvků zvukových „poruch“. Tyto polotovary, jakési základny, ovšem v podstatě nikam nesměřují a při stopáži překračují v jednom případě i hranici deseti minut je lze označit nejen za nepříliš přesvědčivé, ale místy rovnou za nudné. Poněkud zajímavější působí dvě skladby, ve kterých Pixel zmíněnou základnu obohacuje o navrstvené a všelijak smíchávané melodické prvky. U nich však zase malíčko zarazí výběr palety zvuků, jenž se nedá být zrovna adekvátním: Jon využívá rejstřík blízký spíše tvůrcům IDM, který je na produkci Raster Noton až nevhodně „hudební“.

Hynek Dedecius

erkki-sven tüür: exodus ECM / 2HP

Pro tvorbu Erkki-Svena Tüura (1959), jednoho z nejosobitějších představitelů soudobé estonské hudby, je příznačná téměř neomezená pluralita kompozičních a výrazových prostředků. Tato „pluralita“ však během formování Tüurova kompozičního slohu procházela postupným vývojem. Vyzporovat ji lze již v produkci svého času v Estonsku populární skupiny In Spe, kterou Tüür založil v roce 1976, a jež spojovala ve svých skladbách mj. prvky progressive rocku a renesanční hudby. Později se Tüür více soustředil na oblast hudby „vážné“, kde usiloval o funkční kombinování stylů a žánrově vzájemně si bližších či vzdálenějších hudebních prostředků. K osobitému pojtu jakéhosi „hudebního pluralismu“ dospěl v 90. letech minulého století, k čemuž podotýká: „Východisko pro mě není zcela rozhodující, i když zůstávám nakloněný všemu – minimalismem počínaje a modernou končí. Zatímco však dříve jednotlivé elementy v mé tvorbě koexistovaly více odděleně, nyní se pokouším o jejich skutečnou syntézu.“ Tři symfonické skladby na albu *Exodus* reprezentují tuto poslední fázi Tüurova tvůrčího vývoje. Vznikly v poměrně krátkém časovém sledu a díky tomu se vyznačují estetickou příbuzností.

Koncert pro housle a orchestr Tüür napsal v roce 1998. Prestože se v něm z hlediska makrostruktury přidržel tradičního schématu tří vět, dokázal



ho naplnit neotřele znějici, dramatickou a rafinovanou hudbou, pro niž je příznačná zejména vysoká koncentrovanost energie. K její postupné kumulaci však dochází v každé větě *Koncertu* odlišným způsobem: ve vstupní části se tak děje na základě zahnušování faktury a komplikovaného proplétání jednotlivých vrstev hudebního toku; v prostřední větě se stupňovitě zvyšuje především emocionální hladina; konečně v efektním finále Tüür dosahuje gradačního účinku neustálým transponováním rozlitého hlavního motivu věty. Napětí ve skladbě vzprhuje i přirozená oscilace mezi opozicemi (např. mezi tonalitou a atonalitou, uvolněným rytmicko-metrickým plánem a ostinátním repetováním figur apod.), a také detailní práce s překvapivými dynamickými proměnami (s nimiž si na hrávce brillantně poradila houslistka Isabelle van Keulen).

Zajímavě (zvláště v první větě) je řešený vztah mezi sólovým nástrojem a orchestrem. Housle, ačkoliv jejich part vyžaduje hráčskou zdarnost, nestrhávají na sebe pozornost virtuozi, ale plní roli nositele určitého „výroku“, který orchestr nepřebírá „doslovně“, nýbrž na něj reaguje jeho přetransformováním a dalším rozvijením. Hudební materiál tak prochází velice intenzivní evolucí, která ve výsledku dává celé první větu svébytný tvar, vyhlizející místy jako quasi improvizace, přesto neustále podřízen strikní racionální kontrole. Sám autor tento princip přirovnává k růstu stromu, jehož sazenice nevpovídá nic o jeho budoucí podobě, ale když vyrost, „můžeme se podívat nad tím, jak jsou každá křivka, každý detail na něm logické“.

I ve zbylých dvou skladbách, nazvaných *Aditus* (2000–2002) a *Exodus* (1999), se Tüür přidržuje svého „pluralistického“ kompozičního konceptu; oproti *Koncertu* však obě vyznívají o poznání expresivněji a hutněji. Invenčně bohatší a tedy zajímavější je podle mého názoru druhá jmenovaná. Její atmosfére vládne až chaotický nepokoj, vytvářený hřmotným zvukem plného orchestru. Tepře v jejím závěru dochází ke zklidnění, prosvětlení a navození spirituální náladý (v souladu s odkazem na Druhou knihu Mojžíšova jde o „skladatelovo subjektivní zvukovou představu sily, která může porazit neporazitelné“). Nejvíce ze všech tří děl na albu dává totto vzpomenout na Tüürovy rockové začátky (zvláště v rytmické složce). Symbolicky je pak právě tento kus věnován dirigentu Paavo Jäärviemu, který krátce působil v seskupení In Spe.

Na album *Exodus* lze pohlížet ze dvou úhlů: jednak jako na jednotlivé skladby, nabízející nápaditou a emotivní hudbu autora s vyzrálým rukopisem, jednak jako na kompaktní, vzácně vyrovnaný celek. Oba tyto pohledy, myslím, dostatečně dokládají jeho výjimečnost.

Vítězslav Mikeš

cLOUDDEAD:

ten

Big Dada.

Man's bestfriend:

the new human is illegal

Morr Music.

Volné hiphopové sdružení Anticon z Oaklandu se v roce 1999 ohlásilo album *Music for the Advancement of Hip Hop*. Zahájili s ním éru, ve

které se černošský hip hop potkává s bělošskými zvukovými experimenty a nováčkům přístupem k rapu. Nová hiphopová avantgarda od té doby povila nemalý počet výrazných talentů, jednotliví členové Anticon zůstávají v jejím čele, i když už vydávají své nahrávky pod hlavíčkami vlastních projektů. To je příklad cLOUDDEAD a Man's bestfriend a jejich čerstvých albových počinů.

Vlajku Anticon nesli do této chvíle nejviditelnější rapperi a producenti Doseone, Why? a Odd Nosdam vydávající pod jménem cLOUDDEAD. Toto sdružení se stalo synonymem zvukově nejradičnějšího hip hopu a jejich vrcholným počinem debutové bezjemenné album. V rozšířených a stylově nedefinovatelných kompozicích, pro které nálepka hip hop slouží jen jako velmi zjednodušené pojmenování v nouze, pokračují i na své druhé desce *Ten*. Velmi (a možná až příliš) je slyšet, jak cLOUDDEAD chtějí stvořit hudbu, kterou žádné ucho ještě neslyšelo. A v určitém směru se jim to i daří. Surreálné koláže sestavené z těch nejpodivnějších zvuků, chvíli se pyšníci ambientními plochami à la Brian Eno, chvíli zase industriálním huklem à la japonský noise, které pohromadě drží jen liný hiphopový beat a rap. Podobně rozšířené jsou i texty, příliš abstraktní na to, aby cokoliv vyslovily. Navíc originální hlas Dose One funguje více jako další nástroj, než médium poselství. *Ten* vyžaduje vysoko soustředěný poslech, při kterém ovšem hrozí velké nebezpečí, že ztratíte víru ve smyslu podobných hukových dobrodružství. Podle některých zpráv to může být poslední deska cLOUDDEAD, což je důkazem toho, že na *Ten* chtějí dojít až na nejjazší hranici hudebních podivnosti. Povedlo se, nicméně obávám se, že je tam z fad jejich příznivců budou následovat jen ti nejotřeši. Nám ostatním snad postačí konstatování, že *Ten* je počertech zvláštní deska.

To jejich kolega z Anticon, rapper Sole na prvním počinu svého projektu Man's bestfriend, spolehlá především na svůj rap. Ne snad, že by hudební produkce nebyla vynáležavá, plná samplovacího šílenství – Sole bez okolků vykrádá muzikál Vlasy, country i elektropop 80. let – i elektronických ruchů. Přesto skvrnuje na stupniči divnosti sotva polovinu bodů co cLOUDDEAD a připomíná tradičnější přístup k undergroundovému hip hopu, kterým se chlubí třeba jiní specialisti na podobný žánr – členové labelu Def Jux. Toto album je jeho produkčním debutem, leccos o jeho směřování naznačí už fakt, že ho vydává na berlínské značce Morr Music, která se specializuje na kutilskou hudbu laptopových i jiných experimentátorů. Jeho jediným spolupracovníkem ve studiu byl přední představitel experimentálního dubu Pole, který opeřil zvuk alba láskou k výrazné basové lince. Jinak stojí nejzkušenější člen Anticon (Sole vydává desky už od roku 1994) v linii rapperů s jasním politickým stanoviskem, i když v jednom rozhovoru přiznal, že texty na tuto desku vznikaly jako produkt improvizace, často je pří nahrával ve studiu ve formě freestyle (styl rýmování tady a teď). Přesto je v nich slyšet jeho tradiční téma obav o osud člověka v přetechnizované době, mnohdy ve svých náhodných asociacích naléhavější než konstruované propagandistické proslovny. *The New Human Is Illegal* postrádá překvapivost a údernost alba z první vlny avangardního hiphopu (tfeba jeho vlastní *Bottle of Humans*), přesto však zůstává vyzrálým dílem muže, který je na svém místě – tedy za mikrofonem i za počítačem a syntezátory. Uspokojí vnitřnějšího posluchače hip hopu, pro hledače nových cest ovšem ráději doporučuji volit cLOUDDEAD.

Karel Veselý

**deadbeat:
something borrowed, something blue
~scape.**

Jeden čtenář britského časopisu The Wire nedávno zpochybnil opodstatněnost stránky, kterou tento měsíčník mapující „nová dobrodružství v moderní hudbě“ věnuje recenzím z oblasti reggae/ dub. A nutno říci, že částečně právem – většinou se na ní totiž setkáváme s hodnocením rozličných reedici a návratů prachem zavádých „klasických“ reggae nahrávek, případně „novinek“ žijících veteránů scény. Jakoby se v tomto ranku vývoj zcela zastavil (což konec končí stylu neubírá na oblibě, vždyť prodejnost hitu Boba Marleyho má, tuším, dosti stabilní charakter) a pomalu se rozplýval v tálém opakováním týchž postupů a forem. To ovšem není tak úplně pravda. Jamajka se do hudební historie nesporně zapsala výrazným písmem a i dnes prosakuje do nejrůznějších okolních oblastí. Epicentrum zajímavého dubového dění se však ze slunného Karibiku v poslední době přesouvá do šedivé německé metropole, odkud stále silněji číší novotou vonící variace známého houpavého rytmu. A značky jako Meteosound či právě ~scape nesou na této resuscitaci uvadajícího nepochybně lví podíl.

Troufám si tvrdit, že produkce projektu Deadbeat Kanadana Scotta Monteitha (objevuje se také u montrealského labelu *Intr_Version*) patří k vůbec nejpozoruhodnějším, řekněme post-dubovým snahám. Jeho ambientně dubové kompozice (*Something Borrowed, Something Blue* je po výtečné desce *Wild Life Documentaries* jeho druhým počinem u ~scape) lze chápat jako zvláštní extrakty jamajského koření, minimalismu a click-house/ techna vyznačující se silně omamnou houštinou zvuků. Album takřka bez ustání provází několikavrstvé cvrlikání digitálních cikád, které společně s drobounkými clicks a praskáním tvoří „výškovou bázi“, pod kterou se nachází ráj echovaných dubby prvků. Tento proud plyne velice poklidně a většinou trvá i několik minut (skladby mají v průměru 7-8 minut) než se konečně objeví hutné podloží složené z jednoduchých, ale výtečně padnoucích basových partií. Scott nechává skladby vzájemně prorůstat a ony se svobodně vlévají jedna do druhé a díky absenci rušivých zlomů společně budují jednolitý, ryze chill-outový celek zásadně zpomalující kývání hlavy i tep. Je zajímavé sledovat, jak Deadbeat z digitálních, tj. umělých složek dokáže sestavit skladby, které dýchají opravdovosti. Album provází všudypřítomné, z různých kotou a vzdáleností ozývající se šustoty, vichry a praskání, jejichž uvěžňování do smyček a postupné nabalování probíhá velmi neokáte a přirozeně. A velmi, velmi pozvolna. Pestrost alba je do značné míry skrytá v detailech a nelze popřít, že zběžný poslech se díky viceméně neměnnému tempu a stálé přítomnosti zmiňovaného cvrkotu může kvapem změnit v usínací seanci. Ani to však nelze brát jako negativum – *Something Borrowed, Something Blue* si zaslouží čestné postavení i mezi instrumentálními ukolébavkami.

Hynek Dedečius

**golden years of the soviet new jazz vol. IV:
vyacheslav ganelin, vladimir chekasin, vladimir tarasov
Leo Records.**

Podle názvu by se mohlo zdát, že čtvrtý díl z řady *Zlaté časy sovětského nového jazzu*, v něž vydavatelství Leo Records předkládá to nejinspirativnější, co daná oblast přinesla, představuje komplikaci bilancující tvorbu Ganělin Tria. Částečně je to pravda, ale ne tak docela... Sada čtyř kompaktních disků zahrnuje nejen nahrávky dosud nevydané na CD, ale také raritní, s nimiž se posluchači mají příležitost setkat vůbec poprvé. Kompletní sestava Ganělin Tria tu dostala prostor pouze na jednom albu. Zbývající tři mapují většinou méně známou, přesto stejně zajímavou tvář členů souboru: jednak jejich spolupráce ve všechny možných duetových variantách (Ganělin-Čekasin, Tarasov-Čekasin, Ganělin-Tarasov), jednak i některé další spřízněné projekty (Ganělin sólo, Vladimir Čekasin Quartet, Čekasin/Vyšniauskas Quintet). Z tohoto pohledu titul nabírá na poutavosti svou dramaturgickou konцепci. Snaží se jakoby vysledovat, čím ten který hudebník přispěl do výsledné podoby fenoménu zvaného Ganělin Trio. Pokud bychom se přidrželi charakteristiky Alexandra Kana z – mimořádě velice precizně připraveného a dostatečně informativního – bookletu, pak na prvním albu vystupuje do popědí mj. „rozum, struktura, forma, humor“ (Ganělin v sólové skladbě *Con amore* a v duetu s Čekasinem *Home Music Making*), na druhém „hnací síla, motor, nevyčerpatelná vynálezavost v proměnách celkového zvuku“ (Tarasov ve spojení s Čekasinem – 1+1=3 – a s Ganělinem v dřívě nevydané živé nahrávce z Rigi, nazvané *Simile*), a konečně na třetím „bodnutí, vitalita, bláznivá a neudržitelná energie“ (*Anti Show* v podání Čekasina kvartetu a *We Love Jazz Standards* – spolupráce Čekasina a Petrase Vyšniauskase). Na závěrečném disku se pak všechny tyto „vlastnosti“ symbioticky tmeli v ganělinovských suitách *Vide a Baltic Triangle* (s neopomenutým přídavkem *Umtza-Umtza*) ze stejnojmenných alb.

Naznačený koncept dává na srozuměnou, že v případě tohoto titulu nemáme co do činění s „pouhými“ reediciemi, doprovázenými bonusy. Naopak jde o zajímavou sondu do jedné nepřehlédnutelné kapitoly ve vývoji jazzu a současně o důkaz, že výše uvedené nahrávky mohou životaschopně působit i dnes. Idea kompletu a její naplnění si rozhodně zaslouží pochvalu.

P. S. Nemělo by valný význam pouštět se do hodnocení skladeb, které již dřívě jednou vyšly. O jedné si však alespoň menší zmínku neodpuštím. Velkým objevem se totiž pro mě osobně stala *Anti Show* s podtitulem *Sketches of Everyday Life*; a dost možná tento objev „učiní“ i další posluchači, vzhledem k původnímu nízkému nákladu LP desky v počtu 750 kusů. Téměř hodinové vystoupení Čekasina kvartetu (ve složení Vladimir Čekasin-Oleg Molokojevod-Vitas Lebutis-Joffe Arvidas) na 10. ročníku Münsterského jazzového festivalu v roce 1988 doslova strhne neskutečným vířením nepřeberného množství hudebních nápadů, expresivní teatrality a vtipně ironizujících odkazů na dobové reálie sovětské společnosti (což ovšem skladbě na aktuálnosti nikterak neubírá).

Vítězslav Mikeš

INZERCE

GENERALNÍ PARTNER
**ČESKÁ
SPOŘITELNA**

colours OSTRAVA

9-11/7/2004 MUSIC FESTIVAL

OSTRAVA CENTRUM – ČERNÁ LOUKA SLEZSKOOSTRAVSKÝ

HRAD

**BOB GELDOF & THE BOBKATZ
NATALIA ATLAS RACHID TAHA**

OYSTERBAND/GB URBAN TRAD/B KANJAR'OC/F

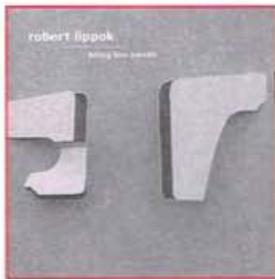
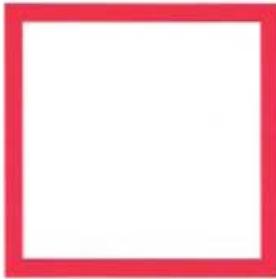
ZION TRAIN/GB UR'IA/BY DJOUD/AL SO KALMERY/DR KONGO

A VÍCE NEŽ 60 DALŠÍCH KAPEL A DJS

www.colours.cz

PŘEDPRODEJ: TICKETPRO WWW.TICKETPRO.CZ

001.5. 450 Kč / 001.8. 500 Kč / 001.7. 550 Kč / NA MÍSTĚ 650 Kč



**robert lippok:
falling into komēit**
Monika Enterprise.

Německý hudebník Robert Lippok, který je znám především díky členství v souboru To Rococo Rot, zde přichází s nepříliš běžným konceptem. Zhruba před dvěma lety byl jakožto remixér přizván k podílu na vznikajícím ep *Falling Back Together*, které nabídlo několika mozky poupravené skladby z alba *Falling Into Place* v podstatě písničkařské skupiny Komēit. U toho však nezůstalo. Lippok se rozhodl po svém přepracovat jejich celou desku, skladbu po skladbě, čehož výsledkem je právě recenzované album *Falling Into Komēit*.

Ze strany Lippoka se nepochybňně jedná o výraz úcty. Tvorbu Komēit se nesnaží převrátit naruby, rozbourat a v podstatě ani výrazně posunout do jiných rovin. Cílem, který si určil, se zdá být nenásilná reinterpretace jinak akustických písniček originálu při zachování jejich nálady a zabarvení. Lippokova práce tak především spočívála ve výměně a obohacení zúčastněných zvuků a zvýraznění efektu jednotlivých kusů, což – vzhledem ke skutečnosti, že nahrávka vychází čistě pod jeho jménem (žádné vs. či with) – malíčko zavádí chlubením se cizím peřím.

Zaměřme se však více přímo na obsah. Deska vzešla z prorůstání To Rococo Rot univerza s křehkými songy. V šesti z celkem deseti skladbách Robert ponechal původní intimní melancholický zpěv Julie Kliemann a Chrise Flora tj. Komēit (kteří jsou přeci jen v bookletu označeni za autory) a v úsilí o jednoduchou krásu obecně adoptoval i jejich minimalističtější pojetí aranží. Přesto však klade velký důraz na různorodost. Vedle sebe tu zcela bezkonfliktně koexistují folkově zabarvené kytarové balady a čistě elektronické podklady, jež ve *Schemes Like These* dokonce pootevírají dveře jemného house. Toto hladké překračování a mazání „nástrojových ghett“ (ve skladbě *Parade* se Lippokovi daří kombinovat struny dokonce i s prskavými electro prvky) lze vedle nesporně silného emocionálního náboje považovat za nejpozoruhodnější rys alba, jehož skromně se tvářící součásti se posluchači chtě nechtě vrívají pod kůži. Zajímalo by mne jen, jak Lippokovy úpravy vnímají samotní Komēit.

Hynek Dedečius

**the hafler trio:
the sea org**
Kormplastics / Neosphere.

Na Islandu usazený Brit Andrew McKenzie je takovým Járou Cimraminem postindustriální a experimentální scény. Jako má Jára své „da“, má McKenzie v názvu, pod kterým tvoří již více než dvě desetiletí, božskou trojjedinost. Nejednoznačností svého díla si s liptákovským génem rovněž nezádá.

Jeho tajuplná alba atakuji představivost, lechtají nedočkavost, nutí hledat řad tam, kde není a nepoznat tam, kde možná je a tak nikdy

nevime, kdy pracuje dle detailně promyšlené koncepce a kde si jen tak vrství zajímavé zvuky. O své hudební činnosti často hovoří jako o výzkumu a nezřídka ji vydává i s obsáhlými komentáři (booklet *Sea Org* obsahuje dlouhý rozhovor tvůrce se sebou samým + obsáhlý poznámkový aparát, seznam literatury, reprodukce výtvarných děl Edwarda Moolenbeeka atd.), zároveň však mystifikuje (v Čechách vydané album *Cleave* má podtitul *9 skvělých předeher* a přitom obsahuje hodinový track z drones a bukotů), hali se do hádanek a ztěžuje posluchače udělat si jasný názor třeba už jen tim, že informace na obalu desky nechá vytisknout zrcadlově obráceně. Aby toho nebylo málo, obsedantně zkoumá stránky své tělesnosti a občas rád šokuje – na loňském pražském vystoupení si při promítání fotografií svých anatomických detailů oholil tvář a poté opekl toasty. Nabízí se otázka: je to vizionář, mystifikátor či postmoderní mašíb? Ač poměrně mnohomluvný, v do provodných textech alb tuto otázkou obchází oklikami typu „*Kdybych to dokázal vysvětlit, už bych to nedokázal dělat*“ či odstavcem na téma nemožnosti komunikace a přesného sdělení myšlenek. Ať tak či tak, McKenzieho furiantská tajuplnost k jeho tvorbě přitahuje pozornost četného publiku, které se rádo nechává vtáhnout do labyrintu náznaků a hříček „největšího z tajnůstek“.

A co jsme řekli o prezentaci, platí bezezbytu i o hudbě Hafler Trio samotné.

Jednou z oblastí McKenzieho výzkumu je kolážování všelijak pořízených nahrávek, což je pole, na které nás přivádí dávný debut *Bang! An Open Letter* i recenzované album – remasterovaná reedice staršího opusu. Dalo by se rozdělit na dvě části. První z nich tvoří šestice skladeb sestavených z útržků hlasů (kousky monologů, zvolání, výkřiky, jednotlivé věty a slova), které McKenzie spíše klade za sebe, než aby je vrstvil do stop. Hasy jsou doplňovány ruchy (většinou všelijak nahalenými frekvencemi či „ready made“ kousky hudby). Úroveň hlasitosti velmi kolísá. Hudba Hafler Trio často zní jaksi „z povzdálí“ – tiše a neurčitě, s náznakem skrytého tajemství. Chceme-li ji zesílit, znemožní nám to náhlé, třeba kratičké zvukové události znejíci jakoby „v prvním plánu“, tj. mnohem hlasitěji. Jednotlivé samply mnohdy trvají jen zlomek vteřiny, časté jsou několikavteřinové pauzy uvnitř tracků. Již tak nepříliš proniknutelný zvukový svět (na němž ale vlastně není nic agresivního či neposlouchatelného), Hafler Trio vždy zní zcela střílnivě a neexplotovaně a je jakoby bez emocí) nám McKenzie uzavírá ještě dalšími kličkami, jako je zdrofilé poděkování za pozornost při přednášce na konci úvodní skladby.

Druhou částí alba je dlouhá skladba (zabírající polovinu stopáže třipadesátiminutového CD) roзвijející možnosti fázového posunu kratičké hlasové smyčky. Trochu připomíná např. *It's Gonna Rain* Steva Reicha a po „neurčitosti“ předcházejících skladeb je učiněnou oázou klidu. Dlouhá stopáž je zcela v pořádku.

V tlustém bookletu skvěle vypraveného CD (modrostříbrný papírový obal 17 x 14,5 cm s přebalem z potištěného pauzáku, pohlednice a plakátek) McKenzie hovoří o kontinuitě tvorby a tvrdí, že kolekce je souborem hotových skladeb i skic k možným experimentům v budoucnosti. Jestli k nim došlo nebo teprve dojde (či vůbec ne), nevím. Každopádně se jedná o album pro Hafler Trio typické. Příznivce McKenzieho soundu nezklame a představuje standard kvality jeho bohaté diskografie.

Petr Ferenc

Savath & Savales:

Apropa't

Warp Records

Ti, kdo znají dosavadní produkci Scotta Herena spíše pod krycím jménem Prefuse 73, pod nímž vešel ve známost jako tvůrce podivných hip-hopových rytmů a pokroucených zvuků, budou touto deskou asi překvapeni. Na Apropa't se k němu připojila Španělská zpěvačka Eva Puyuelo Muns a několik hostujících instrumentalistů, z nichž zmiňme alespoň Johna McEntirea z skupiny Tortoise. Reklamní samolepka na obalu hovoří o „nádherně melancholické sbírce katalánských lidových melodii“ a „easy listening“, což může vyvolat různá podezření. Realita je však naštěstí jiná.

Katalánská lidová hudba jistě ovlivnila tvůrce svou melodikou (stejně tak můžeme zaslechnout ohlasy portugalského stylu fado), o úpravy lidových písni však rozhodně nejde. Melodie také nejsou tím nedůležitější stavěním prvkem, byť lze desku rozehnout za melodickou. Jednotlivé melodické myšlenky jsou si totiž navzájem dosti podobné a všechny by bylo možné zařadit do kolonky „ukolébavka“. Opakují se tu krátke motivy, které mají pravidelný rytmus a nenarušují je žádné velké skoky ani jiné výraznější změny. Hlas zpěvačky, k níž se místy přidává i Heren, je navíc lehce zastřen mlhou studiových efektů a občas se ztrácí ve zvuku ostatních nástrojů.

Na první poslech se nahrávka drží v jedné náladě, tempu i hlasitosti, jediná skladba nevybojuje z klidné polohy. Při bližším ohledání však zjistíme, že pod klidnou hladinou dochází k neustálým proměnám a stříhům. V rámci jedné skladby se proměňuje rytmus, šustění metliček se rychle změní v důraznější doprovod a upomene tak na jiné stránky Herenovy tvorby. Akustická kytara zni chvíli v čisté podobě, aby byla o chvíli později prohnána řadou procesorů a puštěna pozpátku, dlouhé tóny akordeonu, trubky a flétny jsou narušovány elektronickými ruchy a šumy. Navzdory tomu by bylo asi možné při povrchním poslechu považovat tuto hudbu za jednoduchou kulisu. Herenova (a McEntireova, ten je také zodpovědný za mix) mistrovská práce při skladání a využívání jednotlivých složek bude zřejmá jen soustředěnému posluchači. Úvaha na téma „easy listening“ tu před časem zazněla v recenzi na CD Jono El Grande (HIS Voice 1/2004). Apropa't je ovšem jiný případ, „kulisovitost“ hudby tu není účelem ani předmětem ironie. Melancholie a zasněný klid byly cílem tvůrců. Pokud na to posluchač není ochoten přistoupit, zřejmě mu bude po třetí skladbě deska připadat nudná. Pokud bude mít trpělivost a dostatek pozornosti, může i při opakovém poslechu objevovat nové překvapivé momenty.

Matěj Kratochvíl

Trio Mediaeval:

Soir, dit-elle

ECM/ 2HP

Spojení soudobé hudby s hudbou renesance a středověku je na první pohled zajímavý dramaturgický tah a firmě ECM se již mnohokrát vydáří (zpomeňme třeba na Hilliard Ensemble). Mnoho současných skladatelů také pro své vokální skladby raději volí interplay v oblasti staré hudby, kteří mají odlišnou techniku zpěvu než zpěváci školení např. na romantismus. Tři zpěvačky z Norska si pro svou druhou nahrávku zvolily měši *Alma redemptoris mater* anglického skladatele z přelomu 14. a 15. století Leonela Powera, kterou doplnily skladbami současných autorů. Již na tři roky starém debutu *Words of the Angel* stála vedle středověké polyfonie jedna soudobá skladba. Nyní je spojení důkladnější.

Nahrávka zachovává formální obrys mše, do něhož jsou nové skladby vloženy jako komentáře. Ukrayinský skladatel Oleh Harkavyy zvolil jednu z částí mše, *Kyrie*, Andrew Smith latinské texty *Ave Maria Regina Caeli*, Ivan Moody dva texty východního ortodoxního křesťanství – liturgický úryvek *The Triparion of Kassiani* a báseň sv. Simeona Metaphrastese *A Lion's Sleep*. Gavin Bryars se pokusil najít novou podobu pro čtyři laudy, které v původním znění ze 12. století trio nahralo na svém debutu.

Mnoho skladatelů se v posledních letech vydalo na cestu „nové prosto-

ty“, „nové duchovnosti“ a „oproštění od ega“, což často znamená prosté kopirování Arvo Pärt. To sice o zde zastoupených tvůrcích neplatí, na první poslech ovšem zarazi, jak podobně mohou znít skladby vzdálené od sebe šest století. *Kyrie* Oleha Harkavyyho vychází z technik raně renesanční polyfonie natolik důsledně, až se vnučují terminy jako „neorenässance“ či „neomedievalismus“. Také Gavin Bryars se nepouští daleko od svých předloh. Tu a tam sice přidává tóny disonančnější, ovšem jen v opatrných dávkách.

Nejosobitější jsou příspěvky Andrew Smithe a Ivana Moodeho. Jejich přístup k polyfonii siče také čerpá z historie, modifikace vlastním názorem je ovšem výrazná. Oba dva také více pracují s dynamikou, která se v kontrastu s meditativní uměleností zbytku více rozpozyhuje. Kontrast je asi ta věc, která této nahrávce chybí, protože jednotlivé kusy mají tendenci spolu splývat. Posluchač se pak ale aspoň může nechat ukolébat v jednolitém proudu tří krásných ženských hlasů bez ohledu na to, které století právě je.

INZERCE

velvetTUESDAYS

cyklus pravidelných úterních koncertů
VE STUDIU ŠVANDOVA DIVADLA

pořádá Švandovo divadlo ve spolupráci s agenturou A. M. P.

**Začátky koncertů ve 21.00 hodin
ve Velkém sále ve 20.00 hodin**

Program na květen a červen 2004

4.5. 21.00 TERRY LEE HALE (USA)

**11.5. 21.00 FAMARA & BAND –
OHEN AFRIKY**

**18.5. 20.00 CARMEN A FLAMENCO +
HARRI STOJKA – GITANCER**
Velký sál

**25.5. 21.00 KATERYNA KOLCOVÁ –
TLUSTÁ (CZ-UKR)**

1.6. 21.00 KAMPEC DOLORES (HU)

8.6. 21.00 RAK & RAK

**15.6. 20.00 MARTA SEBASTIEN &
MUZSIKAS (HU) Velký sál**

22.6. 21.00 KAPELA SNOO

REZERVACE A PŘEDPRODEJ VSTUPENEK NA TEL. 257 318 666 (KAŽDÝ DEN OD 14.00 H.)

E-MAIL: POKLADNA@SVANDOVODIVADLO.CZ

NEBO NA INTERNETU: WWW.SVANDOVODIVADLO.CZ

CENY VSTUPNÉHO 150 KČ

PŘEDPRODEJ ZAČÍNÁ VÝD 1. PŘEDCHÁZÍCÍHO MĚSÍCE

POKLADNA JE OTEVŘENA DENNĚ 14.00 -19.00 HOD.,
VE DNECH KONCERTŮ AŽ DO JEJICH ZAČÁTKU.

BEZBARIÉROVÝ PŘÍSTUP. DIVADLO JE KLIMATIZOVÁNO.

ZMĚNA PROGRAMU VYHRAZENA.

**ŠVANDOVO DIVADLO NA SMÍCHOVĚ, SCÉNA HL. M. PRAHY,
ŠTEFÁNIKOVA 57, PRAHA 5 TEL: 234 851 111 (ÚSTŘEDNA), 257 318 666 (POKLADNA),
INFO@SVANDOVODIVADLO.CZ, WWW.SVANDOVODIVADLO.CZ**



múm: summer make good

[FATCAT]

Islandská (jíž jen) trojice Múm se vrací s o poznání méně elektronickým (místo digitálních výdobytků zapojovali spíše letité přístroje) a na první poslech i méně výrazným albem. Prostředí dvou opustěných majáků, kde deska vznikala, jí příklo větší dávku ospělého spleenu a šedivosti, s níž se Múm usazují mezi krajaný Björk a Sigur Rós (k těm o něco blíž). Příjem intimitou dýchajících neveselých skladeb je zasňený, jedinečně „dětský“ vokál Kristín, který dobarvuje instrumentálně velice bohaté a mísí nesnadno čitelné podklady (rolí dostało banjo, viola, harfa i akordeon). Bude zajímavé sledovat, jak na tento jejich zasmušilý návrat k akustické přirozenosti v druhé půli května zareaguje pražské publikum. HD

earthmonkey: audiosapien

[BETA LACTAM RING RECORDS]

Nadšený příznivce psychedelické hudby a životního stylu a spolupracovník Nurse With Wound Peat Bog na debutovém albu nového projektu s pomocí „vrchní sestry“ Stevena Stapletona a dalších křísi svou lásku k hippie skupinám, freak-outu (na bonusovém materiálu, který lze získat při objednávce přímo od vydavatele, právě účinkuje někdejší bubeník Zappových Mothers Of Invention Jimmy Carl Black), krautrocku atd. Desítka instrumentálních skladeb míší živou rytmiku s názvky etnické hudby, chřestěním korálků, huhláním didgeridoo, drnkáním akustických kytar, buzkotem sfer, pipání analogových syntezátorů, liným saxofonem atd. Nebýt několika tanečních náznaků, mohlo toto přijemné plynoucí album vyjít třeba před třiceti lety. V současné době právě Audiosapien dostala mladšího sourozence. PF

squarepusher: ultravisitor

[WARP/MAXIMUM UNDERGROUND]

Přestože z obalu desky zírá jeden Tom Jenkinson, podle obsahu jich je hned několik. První brousi mozkové závyty typicky hyperchylýn drill'n'bassem, druhý hraje blázivné etudy na baskytaru, třetí za jazzovou barevnými bicími stupňuje libívý motiv *lambic 9 Poetry* až k nebeským výšinám, čtvrtý jemně hladí struny, paty ostatní trápi bolestivými industriálními plochami, šestý promlouvá k publiku... Podivná schizofrenie. HD

rob mazurek: sweet and vicious like frankenstein

[MEGO]

Ostřílený kornetista, skladatel, improvizátor a všudýbyl Rob Mazurek již léta neodmyslitelně patří ke konstantám chicagské scény (koneckonců zřejmě nejvíce proslul působením v avantgardním jazzovém ansámblu Chicago Underground Trio/Duo), po poslechu recenzované desky je mu však třeba matematickou milou příšti spíše slovíčko proměná. Po výtečném laptopovém odskočení „kolegy“ Jima O'Rourke dalo rakouské extrémumi-

lovné vydavatelství Mego opět příležitost člověku z jiných sfér, na rozdíl od první jmenovaného však Mazurek se svými dvěma předlouhými sonickými kompozicemi týpe. Laptopové zbloudlosti se mísí s vlnami hluku, neidentifikovatelnými field recordings, nárazovými akustickými prvky a nestoudnými promluvami moogu, přičemž za rovníkem zůstává nepochopený post-industriální chaos. HD

daedelus: of snowdonia

[PLUG RESEARCH]

Americký elektronický hračka Daedelus předvádí na svém druhém regulérním albu *Of Snowdonia* (Plug Research) jak vypadá album notorického sběratele samplů, který odmítá zůstat na jednom místě. Jeho sbírka se soustředí především na velmi obskurní hudební žánry a často využívá i reálných hluků, které spojuje s abstraktním hip hopem. Toto album bohužel nedosahuje magičnosti jeho debutu *Inventions*, který byl z velké části postaven na fúzi elektronických rytmů a bigbandové hudby 30. let. Jeho nový počin využívá větší stylové šířky, nejsilnější si vypůjčuje z delikátních miniatur moderní vážné hudby. Spojení jungleových nebo drill'n bassových beatů a podivné mixy klavíru, žestových či strunných nástrojů pak připomíná zvukovou kulisu bytu, ve kterém si svoji oblibenou hudbu pouští současně vnuček a jeho dědeček. KV

různí umělci: saturday morning emp tres

[INTR VERSION]

Tento výběr představuje produkci nenápadného, ale významného řík bych záhadného kanadského labelu Intr_Version v celé jeho šíři. Clickdub (Tomas Jirku, Loscil) střídá neopisněkářství (Avia Gardner), rozfestesné fenneszové laptopo-kytarové světy (Mitchell Akiyama, Tim Hecker) si podávají ruku s čistými, svěžími a až nečekaně struhajícími post-rockovými kusy (Polmo Polpo, The Beans) atd. Pro zvukové pátraly opravdu přehřel lákavých záuskusků. HD

gert-jan prins: risk

[MEGO]

Plýšovým medvídkiem ozdobený třípalc amsterdamského experimentátora G.-J. Prinse oceněného na Prix Ars Electronica 2003 nabízí zvukově více než nevlnidý materiál rozdělený do třinácti krátkých úseků. Prins, mimo jiné člen improvizacího superskupiny MIMEO, se baví sestavováním vlastních elektronických „instrumentů“ na bázi rádirových vysílačů, z nichž experimentálně získává agresivní hlukové prskání, skřípoty a různorodé signály. Média tudíž spíše než medovou hudbu nabízí pichlavý deník zvukového hledače. Jen pro experimentůmilovné. HD

dj odpadlik: reworked & remixed

[GALERIE GRYF, FINSTERNICH@VOLNY.CZ]

Když mívá každý biograf pianistu... Moc pěkně vypravené 2CD-R přináší zážnam

únorového setu, kterým pražský „pouště“ (používající gramofon a dva CD přehravače) a milovník postindustriálních fúzí doprovázel projekci českých animovaných filmů. Nejdříve se tedy o hraniči tanci, ani například o neotřílý přístup k vinylům, ale o přemýšlivé dvě hodiny ambientních nálad. Hudba podmanivě tichá, sporadicky rytmická, zvukově barevná i jednotná zároveň. Hudebně-filmové dýchánky pořádá Alternativní Galleria docela často a právě se můžeme těšit i na další nahrávky podobného druhu. PF

dj spooky that subliminal kid: rhythm science

[SUB ROSA]

Paul D. Miller platil v devadesátých letech za vrchňho intelektuálního výkladce dýdžejingu a přilehlé populární, přičemž byl zároveň i praktikem v oboru. Jeho mixy se mohly zdát v době zrodu podivné, dnes slyšíme, že znějí trenovější, než se jim možná příznávalo. Nabídka belgického vydavatelství Sub Rosa megamixu všeho a čehokoli z katalogu byla filozofem černé plati využita do dna: Misí do, nad a přes sebe zuvý dnešních elektroniků (Scanner, David Toop, Mouse On Mars, Oval, C. M. von Hausswolff), soudobých klasiků (Berlin, Scelsi, Feldman), trochu etniky (Tibet, Trilok Gurtu) a hlavně esa tohoto mixu: originální záznamy Tristana Tzary, Kurta Schwittersa, Gertrudy Stein, Jamese Joycea, Majakovského, Apollinaire a Burroughse. Prima ambient, ale esej v příloze je inspirativnější - nemluví o nové knize téhož názvu jako album. Spooky, který dnes naživo dekonstruuje Griffithovo filmové Zrození národa, je prostě už jinde. PK

sticks and stones: shed grace

[THRILL JOCKEY]

Propojená chicagská scéna má silně nadžádrové osobnosti, které hrávají v několika různě profiloněch soubozech. Josh Abrams (kontrabas, perkuse), Matana Roberts (altsaxofon, klarinet, perkuse) a Chad Taylor (bicie) mohou připomenout komornější verzi Art Ensemble of Chicago. Zní tu expresivní hrané téma, free, celkový dojem rituálu stvrzuje plochy pro šest rukou a perkuse. Jsou tu tracky-příběhy, a pak se ve *Veatrice* jen vrátil tichoučká melodie saxofonu třikrát po sobě a je konec. Vedle vlastních témat hraje trio i Monk, Strayhorna a Felu Kutu. Podle čeho poznat, že toto je nová generace free scény? Snad podle zkldnění, menší porce kakofonii a radosti z melodie či rytmického modelu. PK

ehlers / hautzinger / suchy: soundchambers

[STAUBGOLD]

Soundchambers je architektonická, grafická a hudební instalace vytvořená pro park u Museu Serralves v městě Porto. Je to jakési konceptuální zadání (77 geometrických prvků přítomných v architektuře), ale chtěl bych vidět starého tuláka Josepha Sucheho, jak se

svou kytarou ověšenou efekty interpretuje mnahoúhelníky. Elektronik Ekkehard Ehlers udává umělým zacházením s laptopovým materiálem ambientní tón, Suchy i Franz Hautzinger se čtvrttónovou trubkou rozumějí a pohybují se mezi těžší abstrací a impresionismem ráže Eno/Hassell. Zvukové vybavení nijak radikální, ale empatie a lehká ruka skladatelů v akci udrží pozornost po celých čtyřicet minut. PK

zeebee: chemistry

[ANGELIKA KOHLERMAN]

Zeebee je Rakušanka, která údajně nahrává sebe sama od pěti let, v sedmnácti konertovala s birminghamskými Pigpap, na konci osmdesátých let vydával švýcarský label off course její kapelu D-sire. Pak se Zeebee pracovně ztratila ve světě reklamy a psaní na černo pro druhé. V roce 1999 začala přes internet oslovovat nejrůznější autory písni po celém světě. Napsala 187 písni, producentem deseti se stal Gerhard Potuzník (propoující progresivní i tanecní scénu Rakouska 90. let), spolupracují i Patrick Pulsinger či Curd Duca. Nostalgie vůči triphopovému modelu Portishead je značná, zvukový rejstřík šíří. Romantický, ale i tvrdohlavý pop z generace, jaká u nás není: zralé, zvládnuté impulsy 90. let ve svěží obměně, podaná ruka mezi Warp Records, Mego a nezkomplexovanou náklonností ke komerci. Osudy alba v Rakousku neznáme, u nás by byla Zeebee rázem nová celebrita. PK

kenny wheeler: song for someone

[PSI RECORDS]

Další z reedic, které v poslední době přibližují britskou postjazzovou avant-gardu. Wheeler v roce 1973 natočil hudbu s dvaceti spoluhráči: sám si je vybral, šest skladeb psal s vědomím interpretů. Intenzivní pokus o propojení jazzu a volné improvizace formálně různými způsoby: tehdy se snad ještě váhalo, zda může být improv pokračování jazzové estetiky a zda to jazzové publikum přijme. Spolupachatelé: John Taylor, Norma Winstone, Tony Oxley, Derek Bailey, Evan Parker a další. Překryvání a prolínání obou kódů přináší neslyšané momenty. PK

margareth kammerer: to be an animal of real flesh

[CHARHISMA]

Berlínská zpěvačka a písničkářka natočila písni s anglickými texty jen s kytarou a požádala o světobýně úpravy výrazné muzikanty. Nové verze jsou plynulým přechodem mezi orchestrací (Fred Frith s kyrami, avant-trumpetista Axel Dörner, bubeník Yoshida Tatsuya z dua Ruins), cover verzi, remixem (Christof Kurzmann, Nicolas Bussmann) a totální dekonstrukcí (Dot.Lamm, Philip Jeck). Rozličná média, ignorovaná hranice mezi digitálně a starými krápy. Takové Sestry Steinovy v globálním downtownu. PK



česká hudba 2004

nedílná součást evropské kultury

Program pro podporu české hudby v r. 2004

Pod záštitou prezidenta republiky V. Klause a V. Reding, členky Evropské komise

Patroni: Gabriela Beňačková, Petr Eben, Sir Charles Mackerras, Jiří Stivín, Josef Suk, Miloš Štědroň

KVĚTEN

výběr projektů, zařazených do programu

FESTIVALY:

POCTA A. DVORÁKOVI 2004

30.4. – 2.5.2004, Praha
www.antonindvorak2004.cz

Výběr z koncertů:

2.5., 17:00 hod.,
Obecní dům, Smetanova síně
„Dvořák duchovní“
Stabat mater
Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK,
dir. P. Altrichter, Pražský filharmonický
sbor, sbm. J. Brych, M. Vyskovská
– soprán, D. Pecková – alt, V. Prolat – tenor,
P. Mikuláš – bas

2.5., 19:00 hod.,
Rudolfinum, Dvořákova síně
„Dvořák světový“
*Violoncellový koncert h moll, Symfonie č. 9
e moll „Z Nového světa“*

Česká filharmonie, dir. J. Bělohlávek, J. Bártka
– violoncello

29. MHF JANÁČKŮV MÁJ
21.5.–11.6.2004, Ostrava
www.janaekuvmaj.cz

Výběr z koncertů:

24.5.2004, 19:30 hod.,
Dům kultury města Ostravy
„Smetana – Wagner“, slavné operní scény
E. Urbanová – soprán, T. Krejčík – tenor,
A. Stáva – bas
Orchester a sbor Janáčkovy opery ND Brno,
dir. O. Lenář, sbm. J. Panek

www.ceskahudba2004.cz

INFORMAČNÉ-KOORDINAČNÍ CENTRUM
Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, tel. 224 809 195, info@ceschmusic.org

30.5.2004, 10:00 hod.,

Dům kultury města Ostravy

Sborový koncert

B. Smetana: *Píseň na moři*, V. Novák:
Dvanáct bílých sokolů, J. Suk: *Bán*
Varždinský, L. Janáček: *Kantor Halfar*,
Potulný šílenec, *Maryčka Magdonová*,
J. B. Foerster: *Oráč, Skřítek, Sr. Václav*
Pěvecké sdružení moravských učitelů,
dir. L. Mátl, M. Mátlová – soprán, J. Novák –
baryton.

59. MHF PRAŽSKÉ JARO 2004

12.5.–3.6.2004, Praha

www.festival.cz

Výběr z koncertů:

12.–13.5., 20:00 hod.,

Obecní dům, Smetanova síně

B. Smetana: *Má vlast*

Symfonický orchestr hl.m. Prahy FOK,
dir. J. Kout

15.–16.5., 20:00 hod.,

Obecní dům, Smetanova síně

A. Dvořák: *Statut Ludmila*

Česká filharmonie, dir. J. Bělohlávek, Pražský
filharmonický sbor, sbm. J. Brych
E. Urbanová – soprán, B. Fink – alt, S. Matis
– tenor, P. Mikuláš – bas

21.5., 20:00 hod.,

Pražský hrad, Katedrála sv. Václava

J. Hamšík: *Symfonie č. 7*, A. Dvořák: *Te Deum*

Symfonický orchestr Českého rozhlasu,
dir. V. Válek, Kuhnův smíšený sbor,
sbm. J. Rozehnal, R. Renzová – soprán,
L. Kusnier – tenor

17. MHF EXPOZICE NOVÉ HUDBY

„My a svět: Hledání společného jazyka“

19.–23.5.2004, Dům památi z Kunštátu Brno
www.enh.cz

Výběr z koncertů:

20.5., 19:30 hod.,

Dům památi z Kunštátu

Petr Kotík a SEM Ensemble,
Kvartet sv. Vavřince, DAMA DAMA

21.5., 19:30 hod.,

Dům památi z Kunštátu

Koncert Ensemble Konvergence
skladby R. Pallase, J. Rybáře, T. Pálky,
O. Štochla, M. Feldmana, G. Crumba.

OPERA:

9., 11., 13. a 17.5., 19:00 hod.,

Národní divadlo Praha

A. Dvořák: *Vanda*, premiéra

režie: V. Durjanin, dir. G. Albrecht, Olga
Romanko – Vanda

5. a 25.5., 19:00 hod.,

Stavovské divadlo Praha

M. Smolka: *Nagano*

režie: O. Havelka, dir. J. Chalupecký

6., 23., 26. a 30.5., 19:00 hod.,

Státní opera Praha

A. Dvořák: *Dimitrij*

režie: M. Tarant, dir. F. Preisler/R. Hein
P. Svensson, L. M. Vodička – Dimitrij

27. a 29.5., 19:00 hod.,

Národní divadlo Praha

L. Janáček: *Její pastorkyně*

režie: J. Průdek, dir. J. Bělohlávek/J. Chalupecký,
A. Silja – Kostelníčka, J. Kaupová – Jenífa

Hlavní mediální partner:



Mediální partnerství:



Zlaté stránky

i-MEDIATEL

PC TECHNICKÝ

Prospekt Zeitung

RESPEKT

Adrenalin



Srdečně Vás zveme na

II. multimedální dílnu pro skladatele, interprety a tanečníky

KARLOVARSKÉ INSPIRACE

30. 7. – 6. 8. 2004

Karlovy Vary

- spojení hudby, tance a videa
 - spojení akustických a elektronických nástrojů
 - spolupráce mezi skladateli, interprety a tanečníky
 - vytvoření multimedialního CD a DVD na vybrané kompozice
 - prezentace na závěrečném koncertě festivalu

INFORMACE

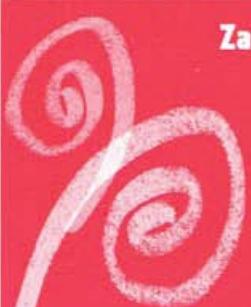
Forum mladých, Radlická 99, 150 00 Praha 5

tel.: 608 826 347, tel./fax: 251 55 39 96

mail: info@mladenpodium.cz

WWW.MLADEPODUM.CZ

Za finanční podporu Ministerstva kultury a města Karlovy Vary.



5

VOICE



BFCHFROVKA



dílna se koná ve spolupráci



DISK Multimedia, s.r.o.

ADDRESS

edition

→ **BOB LEE**

