časopis pro současnou hudbu

his VOICE

4 / 2004

www.hisvoice.cz cena: 49 Kč

HUDBA a KRÁSNO

Vladimír Godár, Legendary Pink Dots, Expozice nové hudby

UNIJAZZ VE SPOLUPRÁCI S MĚSTEM BOSKOVICE
A RODINOU MENSDORFF-POUILLY, POD ZÁŠTITOU
HEJTMANA JIHOMORAVSKÉHO KRAJE POŘÁDÁ

BOSKOVICE 2004

XII. ROČNÍK FESTIVALU PRO ŽIDOVSKOU ČTVRŤ

15.–18. ČERVENCE

ČTYŘDENNÍ FESTIVAL HUDBY, DIVADLA A FILMU PROBÍHAJÍCÍ PO CELÉM MĚSTĚ.

LETOS NOVĚ OTEVŘENÁ JAZZOVÁ SCÉNA V ZÁMECKÉM SKLENÍKU.

Vstupenky na jednotlivé akce na místě od 10 do 250 Kč. Možnost zakoupit cenově zvýhodněné permanentky (červen 650 Kč, červenec 700 Kč), na místě 750 Kč. Platí v letním kině, na scéně Za muzeem, ve Skleníku a na výstavy.

PŘEDPRODEJ:
v sítích TICKETPRO (www.ticketpro.cz), TICKETSTREAM (www.ticketstream.cz)
a TICKETPORTAL (www.ticketportal.cz), v MIS Boskovice a IC Boskovicko či v sídle Unijazzu.

HUDBA
OTK, Nahoru po schodišti dolů band, -123min., Psí vojáci, Nierika, NUO, Vladimír Václavek, Vojtěch a Irena Havlovi, Godspell, Yellow Cap (D), Ty Syčáci, reggae djs...

DIVADLA
Divadlo Continuo, Teatr Novogo Fronta, Bílé divadlo Ostrava, Ústaf Brno, Divadlo Naboso, Vosto5...

FILMY
Ozvěny festivalu Jeden svět, Vzpomínka na Františka Vláčila, Fanny a Alexandr, Kouř, Z archivu Originálního videojournalu...

VÝSTAVY
Pavel Dias, Viktor Kopasz, Jürgen Lösel...

Více informací: www.unijazz.cz

UNIJAZZ – Jindřišská 5, 110 00 Praha 1, tel.: 222 24 09 01, fax: 222 24 74 73, e-mail: unijazz@unijazz.cz

ZA FINANČNÍ PODPORY MK ČR, JM KRAJE,
ČESKO-NĚMECKÉHO FONDU BUDOUCNOSTI
A NADACE ČHF.

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNEŘI
hn HOSPODÁŘSKÉ NOVINY
ČESKÁ TELEVIZE

[obsah]

2 **Ze všech stran**
Glosář ze světového tisku [Matěj Kratochvíl]

4 **Vladimír Godár: Utopie je mi bližší než apokalypsa**
[Miroslav Pudlák]

7 **Hudba a krásno**
mozaika textů [sestavila Tereza Havelková]

10 **Mladí avantgardisté, staří romantici**
[Matěj Kratochvíl]

12 **Kýč na hraní**
[Karel Veselý]

14 **Návraty ke kořenům**
[Vítězslav Mikeš]

17 **Legendary Pink Dots**
[Petr Ferenc]

20 **Kazeta se točí dál**
Aki Onda [Pavel Klusák]

22 **Cuneiform Records**
[Petr Slabý]

24 **XVII. Expozice nové hudby**
[Petr Bakla]

26 **Josef Adamík - Skladatel v ilegalitě**
[Jaroslav Šťastný]

27 **O čem dnes psát operu...**
recenze tří oper [Matěj Kratochvíl]

28 **PPU a AGON: Pašijové hry velikonoční**
recenze [Petr Ferenc]

29 **recenze CD**

HIS VOICE 4/2004, Časopis pro současnou hudbu, Vydává Hudební informační středisko o.p.s
• **Redakce:** Tereza Havelková: havelkova@hisvoice.cz (šéfredaktorka) • Matěj Kratochvíl: kratochvil@hisvoice.cz • Ivo Medek: medek@jamu.cz • Petr Ferenc: ferenc@hisvoice.cz • Adam Javůrek – javurek@hisvoice.cz • Hynek Dedecius – dedecius@hisvoice.cz (redaktoři) • Jan Vávra: vavra@hisvoice.cz (produkce a PR) • **Fotograf:** Karel Šustr (18, 19, 24, 25, 28) • Foto s. 26 Petr Francán • **Grafická úprava:** Daniela Kramerová a Pavel Křivka • **Tisk:** První dobrá s.r.o. • **Adresa redakce:** Biskupská 3, 118 00 Praha 1, tel.: 257 312 422, fax: 257 317 424, e-mail: redakce@hisvoice.cz, www.hisvoice.cz • **Cena** jednoho výtisku: 49,- Kč • **Předplatné** šesti čísel včetně poštovného: 200,- Kč, studenti a důchodci: 180,- Kč • Časopis lze objednat telefonicky, poštou nebo prostřednictvím našich webových stránek.
• **ISSN: 1213-2438** • **Časopis vychází s podporou Ministerstva kultury ČR, Nadace Český hudební fond a Hudební nadace OSA.**

PRODEJNÍ MÍSTA: PRAHA: Hudební informační středisku, Besední 3, Praha 1 • Divadlo Archa (pokladna), Na poříčí 26, Praha 1 • Roxy, NoD, Dlouhá 33, Praha 1 • Tamizdat Record shop, Jindřišská 5, Praha 1 • Knihkupectví Prospero, Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1 • Knihkupectví Fraktály, Betlémské nám. 5a, Praha 1 • Centrum pro současné umění, Jelení 9, Praha 1 • Knihkupectví Mata - Aurora, Opletalova 8, Praha 1 • Knihkupectví Kosmas, Perlová 3, Praha 1 • Jazzcentrum Agharta, Krakovská 5, Praha 1 • Volvox Globator, Opatovická 28, Praha 1 • Café RYBKA, Opatovická 7, Praha 1 • PJ Music, Dittrichova 11, Praha 2 • Black Point music, Vaclnova 5, Praha 8 • BRNO: Knihkupectví Barvič-Novotný, Česká 13, Brno • Indies, Kobližná 2, Brno • Kulturní a informační centrum města Brna, Kadnicka 12, Brno • OSTRAVA: Knihkupectví Artforum, Puchmajerova 8, Ostrava • PLZEŇ: HOUDEK - hudební nástroje, Divadelní 1, Plzeň • OLOMOUC: Knihkupectví Velehrad, Wurmova 8, Olomouc • HRADEC KRÁLOVÉ: VH Gramo, Hálkova 309, Hradec Králové • Antikvariát „Na Rynku", Malé nám. 123, Hradec Králové • ČESKÉ BUDĚJOVICE: Knihkupectví a antikvariát TYCHE, Česká 7, České Budějovice • PARDUBICE: Kamala, Dům techniky, nám. Republiky 2686, Pardubice • HRANICE: Knihy Honzík, Jiráskova 429, Hranice • LITOMYŠL: Muzika KALIBÁN, Smetanovo nám. 16, Litomyšl

Vážení čtenáři,

Je současná hudba krásná? A snaží se o to vůbec? Čekáme to od ní my, posluchači? Je „krásná", když je zvukově přítulná, nebo jsou tu jiná kritéria? A kterou hudbu považujeme za krásnou my, redaktoři časopisu HIS VOICE? Takové otázky se vinou tématickým číslem, které máte v ruce.

Abychom jim přišli na kloub, odvážili jsme se v tomto čísle i na půdu, na které se nepohybujeme často – na půdu estetické teorie. Do té se rovnýma nohama noří hned v úvodním rozhovoru slovenský skladatel Vladimír Godár, který kromě toho, že píše hudbu, která se mnohým jeví jako „krásná", také přednáší estetiku na universitě v Bratislavě. V následující mozaice mu sekundují kolegové skladatelé i jeden z nejvýznamnějších německých muzikologů 20. století – Carl Dahlhaus.

Pak už se ale tón debaty poněkud odlehčuje. Matěj Kratochvíl zaostřuje na skladatele, kteří zběhli od avantgardy k líbějí znějící hudbě, a podobné je i téma „Návratů ke kořenům" Vítězslava Mikeše – ten pozoruje u skladatelů z několika postsovětských republik společný příklon ke „srozumitelnému" hudebnímu jazyku čerpajícímu z lidových tradic. Karel Veselý se jako jediný dotýká souvisejícího tématu kýče, kterému jistě v budoucnu věnujeme samostatné číslo, a Petr Ferenc opěvuje „své" reprezentanty „krásné" hudby – Legendary Pink Dots.

Z netématické části časopisu bych ráda upozornila na článek Jaroslava Šťastného o hermitovi české soudobé hudby, svérázném skladateli z Moravských Kloboúků Josefu Adamíkovi.

Kdo nebude v 12. července u vody nebo na chalupě, může si přijít poslechnout další HIS VOICE in Sound. Opět od osmi hodin v Alternatiff Gallery v Praze (Karlova 25).

Tereza Havelková, šefredaktorka

ze všech stran

[připravil Matěj Kratochvíl]

Zastřelte zpěváka, **Shoot the Singer**, se jmenuje kniha o hudební cenzuře, která před nedávnem vyšla v University of London Press. Knihu připravila organizace Freemuse, která se snaží mapovat a bojovat proti omezování svobody projevu v hudbě na celém světě. V souvislosti s knihou vznikl také dokument o alžírském zpěvákovi Matoubu Lounesovi, který kvůli vládní cenzuře odešel ze své země.

Komise udělující **Pulitzerovu cenu za hudbu** se rozhodla změnit formulaci podmínky k udělení ceny tak, aby se rozšířil její záběr. Od roku 1997 zněla: *„Pro vynikající hudební kompozici, významnou rozsahem, od amerického autora, poprvé provedenou ve Spojených státech."* Nová verze vypouští podmínku „významného rozsahu" a kromě „prvního provedení" připouští také „první nahrávku". Navíc v podmínkách nevyžaduje notový zápis, ale pouze jej doporučuje, což má umožnit, aby byla oceněna i hudba improvizovaná. Do komise složené ze skladatelů a jednoho kritika má přibýt ještě jeden zástupce z oblasti hudební praxe: dirigent, interpret nebo producent.
Někteří z dosud oceněných autorů nejsou s novou tendencí spokojeni. Podle nich to znevažuje kvality skutečných skladatelů. Co si o tom myslí loni oceněný John Adams, není známo. Skladatel Donald Martino, také laureát, se na hudební část úctyhodně a v jiných oborech prestižní soutěže, dívá skepticky: *„Pokud píšete hudbu dostatečně dlouho, dříve nebo později se nad vámi někdo slituje a tu zatracenou cenu vám dá. Není to vždy za nejlepší dílo roku, dá se tomu, kdo ji ještě nedostal."*

Jiná význačná hudební cena se udělovala na konci května ve Švédsku. **Polar Price** založil v roce 1989 Stig Anderson, manažer skupiny ABBA. Cenu z rukou švédského krále a jeden milion švédských korun letos obdržel bluesman **B. B. King** a skladatel **György Ligeti**. Na rozdíl od Pulitzerovy ceny, která je za určité dílo, se Polar Price uděluje za dlouhodobé zásluhy. Ligetiho ocenění bylo zdůvodněno *„rozšiřováním hranic toho, co je v hudbě představitelné od zvuků rozšiřujících mysl po ohromující procesy spojené s osobním stylem spojujícím zvědavost a představivost."*

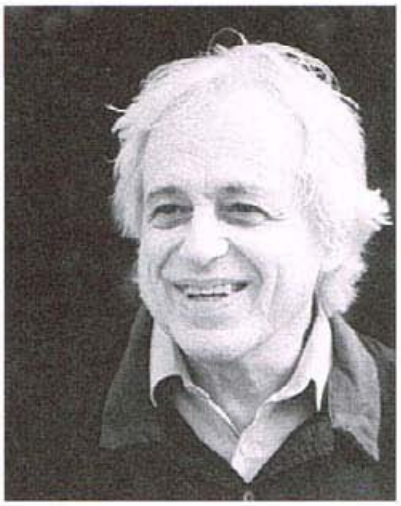
Čas od času se objeví zpráva o hrozící smrti vážné hudby. Tentokrát s ní přišel **David Hurwitz**. S chladným pohledem ekonoma rozebírá, proč je na tom vážná hudba ekonomicky tak špatně a kde dělají její vydavatelé a pořadatelé chyby. Hlavní důvod vidí ve snaze o stále více koncertů, nahrávek a o masovější šíření. Řešením pak podle něj může být návrat k jistému elitářství, kdy nahrávek a koncertů (a s tím také orchestrů a vydavatelů) bude méně a budou dražší.

Ve svém článku také zmiňuje jako možné řešení zajímavou iniciativu vydavatelství Naxos, které umístilo celý svůj katalog na internet ve formátu streaming audio. V **Naxos Music Library** si za roční poplatek můžete vybírat z rozsáhlé nabídky vážné hudby, jazzu a world music. Podle Hurwitze *„...to bylo pro Naxos jistě finančně náročné a v dohledné době to sotva přinese nějaký významnější zisk. ...Naxos tak ovšem získá něco, co jiná firma nemá: skutečný přehled o tom, co lidé poslouchají. ... Není pak také nutné vytvářet nesmyslné crossoverové nahrávky a kompilace, které vznikají podle představ nějakého manažera o tom, jaký je masový vkus."*

Tak asi vypadá sen každého hudebního kritika: Loren Jan Wilson, hudebník a zároveň informatik, vzal recenze z časopisu Pitchfork, analyzoval jejich obsah a na základě výsledků analýzy nahrál hudbu, která by měla vyhovovat průměrnému recenzentovi onoho časopisu. Název projektu je: **Hudební kritika jako nástroj kreativity**. Zní to jako recese, Wilson ovšem úkol pojal přísně vědecky a obsahová analýza textů recenzí je skutečně důkladná a exaktní. Sestavil pak obsáhlou tabulku pojmů označujících kvality hudby a hodnot, jaká jim byla přikládána autory recenzí. Tak vznikl návod k tvoření hudby „pro kritiky". Celý protokol o práci včetně výsledných písní najdete na stránce **http://www.pitchformula.com**

Zvláštní formu recenze si zvolil Matt Howarth, jinak autor obalů mnoha desek. Hudební zájmy spojil s výtvarným talentem a tvoří **recenze jako komiksy.** Na jeho stránkách http://www.soniccuriosity.com najdete např. The Residents, Franka Zappu a řadu titulů ze stáje Cuneiform Records (David Borden, Piero Milesi, Univers Zero).

Vadí vám, když při obzvláště tichých pasážích koncertu začne někdo pokašlávat nebo šustit? Takovéto rušení lze naopak využít kreativně. Koncert s názvem **Quiet!** (Ticho!), který v Bos-



György Ligeti

tonu pořádal Callithumpian Consort, byl složen z velice tichých skladeb Mortona Feldmana, Johna Cage a Helmuta Lachenmanna. Publikum bylo ovšem instruováno, aby se nebálo v jejich průběhu vydávat jakékoliv zvuky, rozbalovat bonbóny apod. a těmito ruchy doplňovat hudbu. Pokud to někomu nevyhovovalo, mohl navštívit jiný koncert tohoto tělesa, který se jmenoval Loud Games (Hlučné hry) a, jak lze odhadnout, skládal se pouze z velice hlasitých skladeb.

Nová deska zpěvačky **Björk** se bude jmenovat *Medulla*, vyjde pravděpodobně v srpnu a má být čistě vokální. Mezi hosty se vedle např. inuitské zpěvačky jménem Tanya Tagaq údajně objeví také Mike Patton, jehož brutální hlasový fond využívá i John Zorn. O novém albu Pattonovy formace Fantomas se dočtete v recenzní rubrice tohoto čísla.

Kytarista skupiny Radiohead **Jonny Greenwood** získal od stanice BBC titul „composer in residence". To znamená závazek komponovat skladby pro orchestr BBC a možná i znělky pro stanici BBC 3. Greenwood nemá hudební vzdělání, ale na práci s orchestrem se údajně velice těší, protože *„orchestr je magická věc."* Před nedávnem se do českých kin bez velké reklamy dostal film *Bodysong*, k němuž také napsal hudbu. Jeho předchůdkyní v roli dvorní skladatelky BBC byla Anne Dudley ze skupiny The Art of Noise.

16. května se ve Vídni v rámci festivalu Wiener Festwochen uskutečnil projekt **Private Exile**, zkoumající podoby a nové možnosti domácího muzicírování. Ve třiadvaceti soukromých bytech hráli hudebníci různých žánrů a „dirigent" pomocí počítače míchal výsledný zvuk tohoto „roztroušeného orchestru". Experimentu se účastnili např. Lukas Ligeti, Franz Hautzinger, Richard Dorfmeister nebo členové Ogungbemi Streichquarttet. Dirigentem a autorem nápadu byl Rupert Huber.

V červenci se na scéně divadla v německých Cáchách objeví opera Vojcek. Nikoli však od Albana Berga, ale od **Helmuta Oehringa**, s titulem *Wozzek kehrt zurück – tonschriftliche Momentaufnahme* (Vojcek se vrací – tónopisná momentka). Jako v mnoha Oehringových skladbách, vystupují i zde sólisté komunikující znakovou řečí. Zapojení sluchově postižených do hudby je pro Oehringa, kterého jsme měli možnost vidět i před několika lety na Maratónu nové hudby, celoživotním tématem.

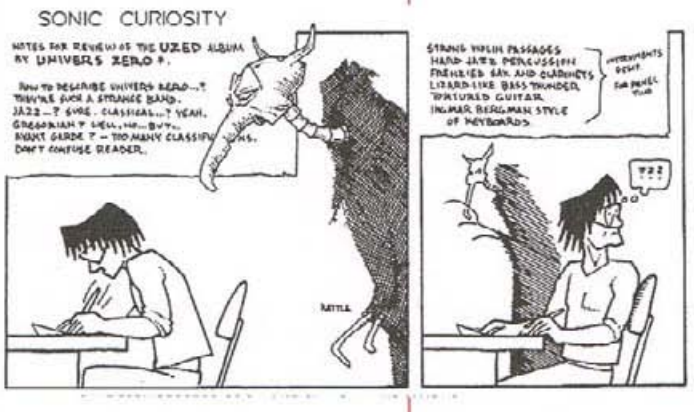
Legální MP3 „umělců zmiňovaných v The Wire" si mohou zvědavci již nějaký ten pátek stahovat přes Swen's Blog. Podobná stránka, nazvaná **MP34FREE**, nyní zdobí i český internet a to v režii našeho spolupracovníka Karla Veselého a jeho kolegů. Tematicky je vyhraněnější, hlavní slovo má tedy elektronická klubová scéna, nabídka je ovšem zajímavá. Námátkově vybíráme: Four Tet, Scanner nebo Alva Noton s Ryuichi Sakamotem. Adresa je http://www.mp34free.blogspot.com/.

„Lidé za mnou přicházejí po koncertech nebo mi píší omaily, že nechtějí poslouchat řeči o politice," komentuje **Dave Douglas** ohlasy na některé jeho projevy během koncertů. Nestěžuje si ovšem: *„I když je hudba progresivní, společnost taková být nemusí. Je ale dobré vést diskusi."* Ve svém novém projektu, který měl koncertní premiéru na konci května, se politiky nedotýká. Se svým nový tělesem Vacation Blues objevuje hudbu zapomenutého skladatele a vynikajícího klaviristy Herbieho Nicholse, který zemřel v roce 1963 ve věku 43 let. Jiná zapomenutá legenda s Douglasem přímo hraje: osmašedesátiletý trombónista Roswell Rudd, spoluhráč nedávno zemřelého Steva Lacyho a pamětník jazzové avantgardy šedesátých let.

Americký skladatel **David del Tredici** se netají svou homosexuální orientací a toto téma prostupuje i jeho hudbou. Při shánění sponzorů pro provedení svého nejnovějšího cyklu písní: *My Favourite Penis Poems* oslovil i tak specifické subjekty jako Manhattanské muzeum sexu a farmaceutickou firmu Pfizer, výrobce léku Viagra. Zatím však neuspěl. Jedním z důvodů může být třeba jedna z básní: poměrně explicitní *Please Master* od Allena Ginsberga.

Na podobné téma se v časopise Discourses in Music objevil článek od Danny Astmann, nazvaný **Freylekhe Felker: Queer Subculture in the Klezmer Revival**. Autorka v něm mapuje specifickou odrůdu žánru – homosexuální a lesbické hnutí v klezmeru. Podle článku jde o hnutí dosti výrazné a početné a pro někoho možná překvapivé může být, že k zakládajícím skupinám hnutí patřili také v Čechách oblíbení The Klezmatics.

Na filmový festival Era Nowe Horyzonty v polském Těšíně (Cieszyn) 29. července dorazí **Otomo Yoshihide's New Jazz Ensemble** (Otomo Yoshihide [kytara], Alfred Harth [saxofon], Kenta Tsugami [saxofon], Hiroaki Mizutani [basa], Yasuhiro Yoshigaki [bicí], Sachiko M [sinusové vlny], and Phew [hlas]). Kromě toho na festivalu vystoupí soubor britské skladatelky divadelní i filmové hudby (např. Scorseseho *Gangy New Yorku*, Kubrickovo *Eyes Wide Shut*) Jocelyn Pook a bude proveden němý film Fritze Langa METROPOLIS s doprovodem velkého orchestru a sboru. Hudbu složil představitel mladší generace polských skladatelů Abel Korzeniowski.



Ulázka z komixu-recenze Matta Howatha

Vladimír Godár

Utopie je mi bližší než apokalypsa

[Miroslav Pudlák]

Vladimír Godár je nejvýraznější osobností střední generace slovenských skladatelů. V 80. letech představoval on a několik jeho vrstevníků (Martin Burlas) smělé vykročení ze stojatých vod slovenské normalizační kultury. Při uplatnění všech vymožeností avantgardy se poučen muzikologickým bádáním obrací pro inspiraci k historickým slohům, jejichž prvky přetavuje do vlastního syntetického stylu. Čistota a autenticita jeho osobitého projevu zaujaly takového dirigenta, jakým byl Andrew Parrott, jeden z hlavních průkopníků poučené interpretace staré hudby, který se za Godárovu hudbu postavil svou uměleckou autoritou. Díky filmové hudbě a ceně Český lev za hudbu k filmu *Krajinka* se jeho jméno dostalo do širšího povědomí i u českého publika. Měli jsme také možnost slyšet jeho autorský komorní koncert v rámci Maratonu nové hudby v roce 2001 v podání bratislavského souboru Opera aperta. A kdyby se dramaturgové našich orchestrů zajímali o to nejlepší z tvorby skladatelů okolních zemí, mohli by vybrat například některou z jeho symfonií, *Tombeau de Bartók*, *Via Lucis* nebo *Darjačangin sad*. Za zmínku stojí i Godárova bibliografie – o něm i jím samým bylo sepsáno mnoho pozoruhodných textů o estetice hudby. Vše je podrobněji na www.scriptorium.sk/godar/godar.htm.

Je na místě v hudbě operovat s pojmem „krásno"? Jestli ano, v čem spočívá?

Pojem „krása" nebo „krásno" má svůj dvojitý kořen v antice. V myšlenkové linii, kterou je možné vymezit jmény Pythagoras – Platon – Plotinos, znamenal absolutní kategorii, transcendenci, která přesahuje jakékoli podmiňující determinanty. Je vztahem, většinou číselným, mezi částmi celku, nebo mezi prvky a celkem samým, přičemž tento vztah je nezávislý na člověku a jeho vnímání. Mimetický vztah však umožňuje člověku přístup i k této transcendentální kategorii. „Krása" se tu pohybuje v mimočasovém rozměru, je atributem uspořádaného kosmu, nebo nejvyšší instance – Boha – a spolu s dobrem, moudrostí a spravedlností se účastní na jeho charakterizaci. Tato koncepce krásy zplodila číselnou základnu umění – malířství, poezie, architektury i hudby.

Antičtí autoři však na bázi rétoriky zformovali i funkční chápaní krásy. Pojem *kalon* charakterizoval v antické rétorice a stylistice vznešený, mohutný styl a představoval opozici vzhledem k příjemnému stylu (*hédoné*). Dionýsios z Halikarnasu postavil proti sobě pojmy *kalon* a *hédoné*, vymezil jejich podmínky a cíle, přičemž vrcholnou kvalitu rétorické nebo umělecké tvorby označil pojmem *mikte léxis*, neboli *magma*. Vrcholná díla byla tedy jednotou, v rámci které si našly svoje uplatnění proti sobě stojící kategorie krásy a příjemnosti, resp. vznešeného a příjemného stylu. Absolutní pojetí krásy v pythagorejsko-platónské linii vede mysl člověka k transcendenci, ke skrytému smyslu věcí, na kterém člověk může participovat díky svým smyslům a svému intelektu, oproti tomu funkční pojetí krásy nás uvádí do komunikačního řetězce tvorby, vymezeného kategoriemi: komunikační situace, umělecký záměr, umělecký cíl, umělecké prostředky. Pythagorejsko-platónskou i ciceronsko-dionýsiovskou krásu jsme zdědili od antiky a novější myšlenkové koncepty (renesance, baroko, klasicismus, romantismus) jsou jejich variacemi, které přesouvají důraz na některé aspekty těchto dvou myšlenkových linií. V těchto myšlenkových konceptech se od začátku také objevuje pojem pravdy, která je podle Platóna nedostupná sofistům, rétorům i umělcům všeho druhu, resp. pravdy, jejíž ověření vzniká podle učitelů rétoriky odstraněním zdání v komunikačním procesu. Umělecká nevyhnutelnost může být tedy univerzální kategorií, nezávislou na člověku (Platón) nebo výsledkem proměny pravděpodobného na nevyhnutelné v rámci komunikačního aktu (rétorika). Dějiny hudby pro nás začínají v období renesance. Zatímco středověká *musica* byla myšlenkovým konceptem pythagorejsko-platónské koncepce, a tedy číselnou transcendencí zpřítomňující vesmírný řád, renesanční *musica* se stala nositelkou rétorické funkcionality – díky přenesení rétorických postulátů vznikla hudební skladba, skladatel, tematické rozvíjení, sazba, formová architektonika a emocionální paleta novodobé hudby. Hudba, kterou si v sobě nosíme jako evropské dědictví, vznikla naroubováním dědictví rétoriky do číselného konceptu *musiky* a z rétoriky přebrala i problémy formování promluvy (metodika kompozice), komunikační situace (žánrová diferenciace) i persuazního cíle. Skladba je od dob renesance jednotou logického a psychologického diskursu, a tudíž je zároveň i syntetickým sjednocením platónské transcendentální krásy s funkční krásou nevyhnutelnosti rétorické promluvy. Z hlediska tvůrce se tato opozice formuje do problému vztahu hudební logiky a invence. Jsme do té míry dědici renesance, že když jeden prvek této dvojice chybí, výsledek představuje pro nás nesnesitelnou zrůdu, které chybí lidský rozměr.

Jak je to potom s ošklivostí?

Antické myšlenkové soustavy neznaly opozici krása-ošklivost, která dominuje v novodobém myšlení. Její významové kořeny však také najdeme v dávné tradici. Dějiny utopií, popisujících neexistující snový svět zpřítomňující krásu, dobro, moudrost a spravedlnost, začínají v díle Platóna a jejich syntetickým přehod-

Vladimír Godár (1956) studoval skladbu a klavír na Bratislavské konzervatoři a skladbu na VŠMU u Dezidera Kardoše, kde absolvoval v roce 1980 svou 1. symfonií. V době studií jej ovlivnil slovenský muzikolog a estetik Ján Albrecht. V letech 1988-89 studoval u Romana Haubenstocka-Ramatiho na vídeňské Hochschule für Musik. V 90. letech se kromě kompozice věnoval i muzikologickému bádání, působil jako šéfredaktor časopisu Slovenská hudba a jako hudební vydavatel. V současné době vyučuje estetiku na filosofické fakultě v Bratislavě a kompozici na Akademii umění v Banské Bystrici. Kromě rozsáhlého orchestrálního a komorního díla je autorem hudby k filmům *Záhrada*, *Návrat idiota* a *Krajinka*. Jeho hudba vyšla na pěti autorských CD: *Concerto grosso* (Opus), *Chamber Music* (Slovart Records), *Music for Cello* (Slovart Records), *Barcarolle – Music for Violin* (Slovart Records) a *Hudba k filmom Martina Šulíka* (Titanic)

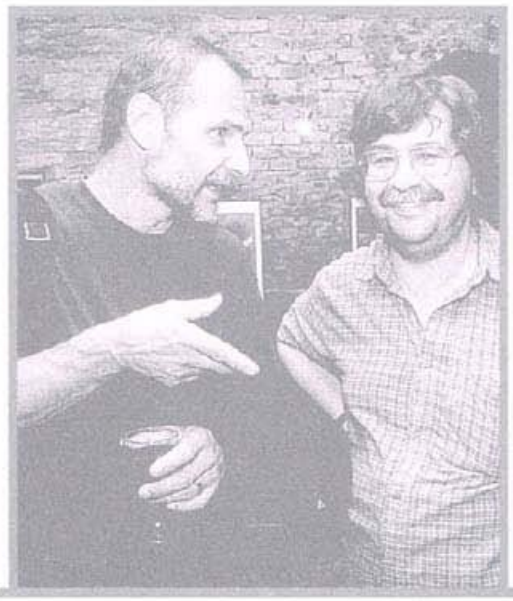
nocením vznikla biblická judaisticko-křesťanská vize Ráje. Jejím pendantem se pak stala idea Posledního soudu, Apokalypsy či Pekla. Krása a ošklivost, Ráj a Peklo převlečené za dvojčata Utopii a Kritiku spustily podle Octavia Paza myšlenkový kvas renesance, který si od té doby neustále nosíme s sebou.

Jak si pro svou vlastní tvorbu formulujete vztah k onomu smyslově přitažlivému hudebnímu materiálu, který je pro většinu lidí spojen s představou hudebního krásna?
Moje osobní dějiny ukazují, že ke svým skladatelským cílům jsem si zařadil utopie a apokalypse se většinou zdaleka vyhýbám. Je mi mnohem bližší snění o snesitelném světě než popis nebo hyperbolizace nesnesitelného světa, tedy skutečnosti. I moje nejrozsáhlejší skladba, oratorium *Orbis sensualium pictus* na text Komenského encyklopedie, je v mé představě utopií. Není to dodatečná racionalizace; s touto představou jsem ji psal. Apokalyptického rozměru skutečnosti jsem se dotknul asi nejvíce v orchestrálním mýtu *Dariačangin sad* z roku 1987, inspirovaném románem Othara Čiladzeho *Půjdu za svým hněvem*. Tehdy jsem se spřátelil s Gijou Kančelim a ten mi řekl velmi prostou maximu: *„Když se chystáš psát skladbu, tak musíš něco velmi, velmi milovat, a něco velmi, velmi nenávidět."* Neboli: při tvorbě musíš myslet na Ráj i na Peklo. Málokdy to dokážu.

Váš styl se co do použitého materiálu rozprostírá od avantgardních východisek až po názvuky historických slohů. Vnímáte tyto různé prvky jako slučitelné do jediného hudebního jazyka, nebo spíše pracujete významově s jejich „neslučitelností"? Jaký je vůbec váš názor na možnost aktualizace starších slohů?
V rámci jedné přednášky se mi podařilo říct tuto divnou větu: *„Rozlišuji živou hudbu a mrtvou hudbu – živou hudbu píší živí lidé a mrtvou zase mrtví."* Hudba není jen součtem všech existujících hudeb, je také oním magmatem, ze kterého se rodí jednotlivé závazné re-konkretizace hudby – skladby i styly. To je jejím (i naším) největším štěstím. Jsme-li upřímní, při vyšším (časovém i prostorovém) pohledu vidíme neustálý zrod a zánik různých hudeb. Živou hudbu píší živí lidé – v období po 2. světové válce byli živí avantgardisté, jazzmani, tvůrci rock'n'rollu, potom rockeři a bigbíťáci, později nadšenci hnutí historické interpretace a tvůrci jazz-rocku, ještě později představitelé world music atd. Živou hudbu dělají nadšenci, které hudba posedne a oni nemají na výběr.
Hudba je časovým uměním; rozšiřování mého skladatelského světa o podněty historické hudby bylo zpočátku vědomou hrou s netypickou časovou dimenzí hudby – s její vlastní historií. Mnohem později jsem si uvědomil, že jsem hledal nejen historickou hudbu, ale především hudbu živou. Můj svět spoluformovali mnozí blízcí přátelé – Ján Albrecht, u kterého jsem hrával continuo, byl klíčovou postavou našeho revivalu předklasické hudby, dirigent Andrew Parrott, který premiéroval nebo nahrál pět mých skladeb, byl klíčovou osobností celého hnutí *early music* a má asi největší zásluhu na tom, že historická interpretace opravdu ožila. Nositelem živé hudby je i Iva Bittová a právě ve spolupráci s ní jsem v posledních letech premiéroval šest novějších skladeb. Moje skladby spoluformují i moji adresáti, blízcí lidé, kteří se stejně podepsali na mých omylech, jako já na jejich. Člověk má štěstí, že různé druhy hudby mohou v něm žít v mírové koexistenci.

Vaše hudba je nabitá výrazem a dramatičností a vzbuzuje představu vyprávění „přeloženého" do hudby. Bývá za ní skryt nějaký plán, který by se dal tlumočit i slovy?
Dlouho jsem přemýšlel nad determinantami slovníku, který používáme, když se učíme hudbu, když se o hudbě bavíme, když ji nebo některý její aspekt chceme někomu přiblížit. Situaci hudby jsem pochopil, až když jsem se na ni podíval historickýma očima. *Musica* se zformovala ve středověku jako disciplína v rámci quadrivia. Byla matematickou vědou, stojící v sousedství aritmetiky, geometrie a astronomie. Této vazbě hudba vděčí za svou číselnou bázi – za intervaly, stupnice, ladění, aritmetizaci času, vícehlas, skrytou symboliku, založenou na analogických korespondencích. Na úsvitu renesance byla hudba podrobena revoluci – s celým svým číselným dědictvím přeběhla do tábora slovních disciplín trivia. Stala se tam sestrou gramatiky, rétoriky a dialektiky. Tato vazba ovlivnila hudbu stejně fundamentálně: dodala jí ideu dokončeného a v čase přenosného díla (*opus perfectum*), melodického i formového rozvíjení, stylovou a žánrovou diferenciaci, jakož i formovou kombinatoriku – za to všechno vděčí vokální i instrumentální hudba triviu, zejména rétorice. I nová hudba 20. století vznikala pod vlivem těchto koncepcí. Arnold Schönberg vyměnil dramatickou rétoriku svého atonálního expresionismu za ideu skryté číselné struktury, Edgard Varèse negoval hudební přítomnost negací triviových vazeb hudby, dramatická citová hypertrofie a exaltovaná rétorika vymezovaly negativní prostor všech neoklasicistů. Boje poetik 20. století ztratily však ze svého zorného pole základní ideál evropské hudby – jednotu logického a psychologického pásma diskursu. Tento ideál zformovala renesanční hudba, ale najdeme ho nejen v dílech Giovanniho Gabrieliho, ale je též základem Bachova konceptu fugy či Beethovenova konceptu sonáty.
Neskromně se tady přiznám, že moje autokritika je zaměřená především na realizaci tohoto ideálu. Chci psát skladby, které budou mít imanentní hudební logiku a zároveň psychologicky opodstatněný hudební diskurs. Na osvobození mysli a rozšíření asociací jsem někdy potřeboval mimohudební spouštěč, a ten převážně pocházel ze slovního umění. Celkově mé skladby asi nejvíce ovlivnily myšlenkové koncepty slovních umění, konkrétně literární díla. Přiznám se, že závidím přátelům, kteří dokáží proměnit vizuální podnět na zvuk či hudební příběh – vizuální fantazie mi zcela chybí.

Jistě by se dala slovy popsat převažující výrazová kvalita vašich skladeb (např. nostalgie, touha, agrese, zasněná vyrovnanost, naštvanost a pod.). Zajímalo by mě, čeho je podle vás



více a čeho méně za posledních 14 let – jinak řečeno, zda a jak se v průběhu času a událostí proměňuje obsah.

Nepochybuji o tom, že emocionalita ovlivňuje výsledný charakter mých skladeb. Nejsem kombinatorik, skladbu píši chronologicky, od začátku do konce, žiji s ní a s její emocí, které se zbavím tak, že skladbu dokončím. Možná proto píši s velkými přestávkami a poměrně rychle. Mnohem obtížněji se mi však charakterizuje konkrétní výrazová kvalita těchto skladeb a velmi rád bych to přenechal posluchačům. Avšak v této souvislosti mohu říci pár slov o mimohudebních významových podnětech, spjatých s komponováním. Formování mých skladatelských ideálů proběhlo v období normalizace. Kritický postoj ke skutečnosti kombinovaný s mou povahou mě přivedl ke konceptu utopie, zatímco analogický postoj u mého přítele Martina Burlase zformoval jeho vizi apokalyptické, či ekologické hudby. Byly to komplementární postoje vedené příbuznými důvody. Byl jsem natolik závislý na tomto postoji ke skutečnosti, že mi společenská změna roku 1989 způsobila krizi motivace. Jen velmi těžko jsem měnil a měním svůj úhel pohledu na samotnou tvorbu.

Z hlediska uměleckého ideálu jsem stoupencem dionýsovské *mikte lexis*. Vrcholným uměním je pro mě syntéza vznešeného a nízkého, tragického a komického, vážného a směšného a vrcholným představitelem této syntézy je pro mě William Shakespeare, kterého ve 20. století důstojně vystřídal Charlie Chaplin. Sám beru hudbu „vážně" a píšu „vážnou" hudbu. Je to však moje dispozice, ne ideál. *Mikte lexis* neboli hravá skladatelská duchaplnost mi není vlastní a je i poměrně vzácná v celých dějinách hudby. William Byrd, Giovanni Battista Buonamente, Georg Philipp Telemann, Domenico Scarlatti, François Couperin, Joseph Haydn, Igor Stravinskij psali duchaplnou hudbu, kterou obdivuji a kterou sám neumím napsat.

V Čechách jste znám více jako autor filmové hudby. Máte pocit, že při psaní pro film se ocitáte na jiné estetické platformě, než v případě koncertní tvorby? Obohacují se tyto dva světy navzájem, nebo si překážejí?

Skladatel píše filmovou hudbu pro režiséra a dobře se píše, když ten režisér je jeho přítel. Samozřejmě, jsou i režiséři „nepřátelé", se kterými jsem nedokázal spolupracovat. Pro skladatele je to především „experimentální laboratoř", v rámci které si může vyzkoušet různé postupy. Film a hudbu spojuje nejen časová dimenze, ale i asociativní sémantika. Myslím si, že psaní filmové hudby ovlivnilo skladatele, kteří pod vlivem této práce dosáhli jisté redukce prostředků, těžiště hudby začali hledat v emocionální jednoznačnosti. Stejně tak „kolážová" nebo „surrealistická" hudba často má své kořeny ve zkušenosti s filmovým médiem. Filmová hudba není autonomní hudba, jakkoli existuje mnoho skladeb, které vznikly přepracováním filmových partitur (Šostakovič, Schnittke, Kančeli, Zeljenka, Takemitsu, Kilar, Nyman atd.). Dobrá filmová hudba musí tvořit jednotu s filmem, a tudíž „nemá být slyšitelná". Podobně jako koncertní hudba i filmová má své génie, z nichž bych hned vedle Morriconeho a Nina Rotty jmenoval Zdeňka Lišku, se kterým mě spojovaly společné narozeniny.

Jak z perspektivy slovenského skladatele vidíte sociologii soudobé hudební tvorby?

Kdysi nám bylo poměrně jasné, že uměleckou tvorbu není možné vtěsnat do svěrací kazajky absolutistické socialistické ideologie. Nová doba přinesla novou ideologii a to, jaké důsledky bude mít absolutistická ideologie „volného trhu" na tvorbu, jsme ani netušili. Stát se totiž zbavil nejen svého ideologického koryta, ale postupně ničí instituce, které budovaly generace umělců. Slovenská hudba už roku 1992 přišla o hudební průmysl, následovalo zrušení několika orchestrů, komorní opery, operety, státní podpory koncertní činnosti, začíná rozklad hudebního školství všech stupňů. Ministerstvo do vedení svých institucí dosazuje záměrně úřednické neosobnosti bez zájmu o hudbu, čímž postupně likviduje i motivaci a úroveň vrcholných institucí. Podobný likvidační proces proběhl i ve slovenském filmu. Příčiny tohoto stavu vidím právě v autonomii Slovenska, která v kultuře přinesla ztrátu hodnotového systému a izolaci. Rozdělení společného státu odstranilo pražský kulturní vzor, žádný jiný model (Vídeň, Budapešť) se nezpřítomnil, přičemž kulturní úroveň všech domácích elit nepřesahuje „tanečnice z Lúčnice". Za 20 let normalizace se u nás nezahrála ani jedna Kabeláčova symfonie a nezahrála se ani za 15 let svobody. Avšak za 15 let svobody se tady právě tak nezahrála ani jedna symfonie od Alexandra Moyzesa, absolventa Mistrovské školy Vítězslava Nováka, zakladatele Syndikátu skladatelů, Slovenské filharmonie, Vysoké školy múzických umění, cyklů pravidelných symfonických koncertů a klíčové osobnosti skladatelské pedagogiky. Dodnes veřejně nezazněla ani jeho *8. symfonie* nesoucí podtitul „21. srpen 1968". Není to problém peněz, ale rozkladu hodnotového systému. Ministerské peníze putují do rukou jednotlivců, kteří si s jejich pomocí realizují lokální, ale především osobní cíle. Žijeme v době umělecky mrtvých ego-manických grobiánů, kteří se snaží vyrovnat široce medializovaným úspěšným tunelářům. Je to doba bez kulturní vize, bez vědomí o funkcích kultury a bez budoucnosti. Nemrzí mě tolik, že ve společnosti chybí současná domácí tvorba, mrzí mě absence klíčových hodnot minulosti a přítomnosti.

Máte nějaký sen?

Latinský pojem *musica* se v mnoha fázích hudebních dějin používal zaměnitelně s řeckým pojmem *harmonia*. My všichni, co pracujeme s hudbou, nejen víme o problému harmonie, my ho i žijeme. Harmonie je syntetická potence, umožňující překlenout protiklady a zformovat vyšší syntézu. Evropa vznikla, když se církevním otcům podařilo vytvořit syntézu antického myšlenkového dědictví s judaismem a příběhem Ježíše Krista. Podobně renesance byla novou syntézou myšlenkového dědictví středověku s nově objeveným světem antiky a tyto vlastnosti měla i německá klasická filosofie. Syntetická potence zformovala hudební renesanci, baroko i klasicismus. Dnes lidstvo stojí před úkolem dosáhnout syntézy euro-amerického dědictví s konceptem islámu. Úspěšnost této syntézy otevírá pro lidstvo budoucnost. Osvícenci nové doby jsou proroci této syntézy – Peter Gabriel, Sting. Sním o tom, že politici jednou pochopí, co tito proroci hlásají.

Hudba a krásno

[Vybrala a přeložila Tereza Havelková]

Tématu krásna v současné hudbě se ve svých úvahách věnovalo mnoho skladatelů i muzikologů. Následující mozaika přibližuje spektrum jejich názorů, od prostého zamyšlení Stevea Reicha až po muzikologickou traktaci Carla Dahlhause. Závěrečné poznámky Jaroslava Šťastného vznikly na popud našeho časopisu.

Steve Reich:

Slovo „krásná" osobně používám, když hovořím o hudbě, která není jen smyslově přitažlivá, ale také inteligentní. Řekl bych například, že začátek *Pašije* Arvo Pärta je krásný, ale že hudba k nedávno uvedenému filmu *Piano* je nicneříkající a prázdná (hudbu k filmu Jane Campionové z roku 1993 napsal Michael Nyman – pozn. red.)

Wittgenstein řekl: „Co je pěkné, nemůže být krásné." („*Was hübsch ist, kann nicht schön sein.*")

Abychom mohli posoudit výpověď „To je krásné!", musíme něco vědět o tom, kdo to říká. Ligetiho *Atmosphères* zněji mým uším krásně; lidé, kteří s Novou hudbou nemají nic do činění, mají patrně jiný názor. Ti by možná řekli: „Je to ošklivé, ale dobré jako filmová hudba."

O některých skladbách Arnolda Schönberga by se dalo říct, že jsou ošklivé a skvělé zároveň.

O Adornovi lze říct, že vytvořil bezvýznamný intelektuální žargón, jen aby ospravedlnil jednoduchou skutečnost, že má rád Schönberga a nemá rád Stravinského.

Svým způsobem by bylo správné říct, že „krásné" a „ošklivé" jsou často politická slova.

Abychom mohli posoudit výpověď „To je krásné!", musíme něco vědět o tom, kdo to říká. Když muzikant, kterého si vážím, řekne o nějaké skladbě, že je krásná, hodně to pro mě znamená. Když ale na druhé straně hudební kritik o tomtéž kusu řekne, že je ošklivý, tak to hudebně v podstatě nic neznamená (i když to může něco znamenat politicky). Když se to skladba zdá ošklivá dítěti, tak si to rozhodně zasluhuje, aby o tom člověk vážně přemýšlel.

Per Nørgård:

Otázka po kritériích krásy a ošklivosti pro mě nikdy nemůže být vyřešena jen odkazem na vnější znaky (hojnost konsonancí, zvukovou bohatost atd.) Právě „vlichocující se", neprovokativní hudba mi připadá ošklivá, protože je nepravdivá, lže.

Dieter Schnebel:

Přehlédneme-li světové umění posledních deseti let, můžeme obecně sledovat jistý příklon ke kráse. Malířství předvádí teplejší barvy, v literatuře přibývá lyriky, hudba je libozvučnější a tonálnější. Tento vývoj je částečně vítán a částečně nazírán kriticky.

(...)

V posledních letech jsem napsal leccos krásného, nebo řekněme libozvučného, například Kvintet B dur *Pan* pro flétnu (a doprovod), nebo *Wagner-Idyll*, na jejíž kráse má ovšem největší podíl sám Wagner. U mých starých přátel z avantgardních dob se tyhle mé „krásné skladby" setkaly s odmítnutím až zděšením, a ještě víc můj bezelstný výrok (...), že „chci zase jednou napsat něco krásného". Jeden kritik o jedné ze skladeb zcela upřímně napsal: „Příliš krásné, aby to mohlo být pravdivé." Nová hudba / nové umění tedy nesmějí být krásné? Je zde krása něčím vykřičeným?

V podobných soudech se zjevně skrývají staré předsudky, které možná vůbec nejsou tak mylné. Jeden zní: Umění má být krásné – souměrné, vyvážené, harmonické. Odráží se v něm touha po teplu a bezpečí, po příjemném a uklidňujícím, kterého v životě a ve světě máme tak málo. Je to touha po zářivém či jemném třpytu, a také po klidu. Druhý předsudek zní: Umění má být pravdivé. Jak už bylo řečeno: ve světě, ve kterém to máme těžké – ve kterém neustále prožíváme krize, ve kterém musíme tvrdě pracovat, abychom vystačili, kde prožíváme existenční obavy; kde se cítíme ohroženi světovými krizemi, kde denně slyšíme o válkách, útrapách a bídě – by se tím mělo zabývat i umění, nemělo by o tom mlčet, nýbrž hovořit, mělo by dojímat a burcovat, a v tom není pro krásu místo – jinak by to bylo lakování na růžovo.

(...) Je však krása skutečně souměrná, vyvážená, harmonická? Co je pouze krásné, nás nechává chladnými, nedojímá nás. K opravdové kráse patří nepravidelnost, přímě nedokonalosti. Krásný objekt, krásný obličej, krásná forma se stávají krásnými díky drobným ošklivostem, díky nečistotě, vráskám, šilhání.

Mezi krásou a ošklivostí často existuje zásadní souvislost. Krásné vzniká teprve z protikladných rysů ošklivého, poznamenaného životem, kde se objevují vrásky, nebo dokonce faldy a pokřivení. Možná že se krásno dokonce spouští ošklivostí, odchylkou od souměrnosti a hladkosti.

A opačně, i v ošklivém najdeme dobře zformované rysy, i když třeba jen na okrajích nebo v zauzlenich. Pouze krásné nebo pouze ošklivé neexistuje.

(...)

Špatně je oboje, tradicionalistický, do minulosti obrácený kult krásna i avantgardistický, na budoucnost orientovaný kult ošklivosti. Životaschopné umění by mělo obsahovat oboje: velmi krásné i velmi ošklivé. Nebo oboje dohromady – a silné ve výrazu.

Iannis Xenakis:

Pojem „krásna" přežívá od Platónových dob v běžné mluvě i filozofickém diskursu bez původní transcendentální ostrosti, kterou u Platóna měl. Když na ten pojem narazím, nahrazuji ho pro sebe terminem „zajímavé". Zajímavé v tomto případě znamená „něco, co je strhující". Neprosvítá jím poukaz na „krásno", které je, alespoň podle mne, velmi naivním a povrchním označením.

(...)

Ve své podstatě je všechno na světě zajímavé, i ošklivost! Když řeknu „zajímavé", mohu zcela bez problémů připojit příslovce míry: „velmi",

„málo", „stěží". Pak je mi ovšem jasné, že výrazy jako „málo" nebo „stěží" nijak nepřispívají ke zpřesnění onoho terminu.

Hans Dieter Schaal:

Každý umělec si (pro sebe) určuje, co je krásné a co ošklivé. Výstavy, divadelní představení, koncerty, nová architektura, nové parky: to vše jsou zviditelněné názory, neustálý proud definic.

(...)

Stačí si vzpomenout na Cocteauovu *Krásku a zvíře*, aby bylo zřejmé, že krása neexistuje bez ošklivosti, že se oba tyto aspekty přitahují a že ve skutečnosti tvoří jednotu.

Krása jako slunce, jako zářící výhradní kritérium uměleckého díla dosloužila – možná dokonce nikdy neexistovala.

Neue Zeitschrift für Musik, listopad 1994

Carl Dahlhaus:

Klasická teorie umění nebyla ohrožena tím, že estetiku krásného doplňovaly nebo potlačovaly jiné estetické přístupy – ať už estetika vznešeného, charakteristického, ošklivého nebo pravdivého –, ale tím, že nebyla schopna integrovat poetiku, jejíž centrální kategorií byl pojem hudební logiky. Vznešené bylo podle E. T. A. Hoffmanna základní kategorií Beethovenova symfonického stylu; jednostranné zdůrazňování charakteristického bylo zase vnímáno jako přednost nebo nedostatek, v každém případě však jako zvláštnost operního romantismu, tedy „moderny" raného devatenáctého století. Wagner (*Oper und Drama*, 1851) vyčítal Berliozovi, že propadl estetice ošklivosti a Musorgského realismus stejně jako Schönbergův expresionismus se opírały o estetiku pravdivého. Jakkoli pronikavý historický význam mohou mít tyto poklasické estetické náhledy reflektující stylové proměny, rozhodující protiváhu esteticky krásného tvořila hudební logika, a to dokonce již v rámci klasické teorie umění.

Příznakem rozpadu estetiky krásného je proto vznik a přímo epidemické rozšíření „instituce analýzy" – „instituce" ve smyslu společenského zařízení, které prosazuje určitý typ povědomí a přispívá k jeho upevnění. Krása určité melodie se analyzovat nedá (...), analýza harmonicko-tonálních a tématicko-motivických souvislostí a procesů je však zcela adekvátním postupem. Devatenácté století v zajetí estetiky krásného vůči němu sice ještě bylo skeptické, ve dvacátém století se však stal téměř samozřejmým způsobem naziráni hudebních děl, u kterých se předpokládá, že tu jsou proto, abychom jim „porozuměli". Uchopit hudbu slovy – tedy uvědomit si významové a funkční souvislosti mezi díly a součástmi hudební věty a vyrovnat se s nimi tak, že je pojmenujeme – je považováno za adekvátní přístup k dílům, která si dělají nárok na to být umělecká. (...) Že by se však při orientaci sluchu podle strukturální analýzy, ať je jakkoli legitimní, jednalo o v užším slova smyslu estetický postoj, se zdá být pochybné. Alespoň pokud trváme na tom, že estetické poznání je „cognitio sensitiva" [neboli smyslové a citové poznání], které nemá být převáděno do přesných pojmů.

Zprostředkování mezi estetikou a poetikou nebo filozofií krásného a hudební logikou, které v klasické teorii umění existovaly vedle sebe, se nikdy zcela nepovedlo a tyto dvě heterogenní a v předklasické době oddělené tradice se v poklasické době opět rozešly. V dějinách idejí se tak odrazil kompozičně-historický proces, který vedl k fenoménu „umění, které už není krásné", ke „konci umělecké epochy", jak to vyjádřil Heinrich Heine. Zhruba od roku 1830, nejpozději však od Baudelairových *Fleurs du mal* (1857) a Wagnerova téměř současně komponovaného *Tristana*, byla klasická estetika podkopána, i když v žádném případě ne mrtvá.

Co se otevřeně projevilo v Nové hudbě 20. století se sto let připravovalo pod povrchem – „neestetické" zdůvodnění uměleckého charakteru hudebních děl skrze abstraktní, napůl skryté struktury, které vytvářejí souvislosti mezi jednotlivými částmi věty, mezi větami kompozice, mezi částmi cyklu (jako je tomu v pozdních Beethovenových smyčcových kvartetech) – souvislosti, které mají zaručovat „smysl". Bohatství vztahů se otevírá jedině prostřednictvím trpělivého úsilí, které se těžko může omezit na pouhý poslech, zato však potřebuje oporu ve čtení notového textu, které nelze odbýt jako pouhou didaktickou pomůcku, jež s „vlastní recepcí" díla nesouvisí.

(...)

Požadavek, aby se myšlenka, která je základem uměleckého díla, beze zbytku projevila jako smyslový fenomén – jinak by zůstala jen prázdným a esteticky neproměněným záměrem – je prokazatelně zásadou, jež pochází z estetiky krásného a jejíž platnost nelze předpokládat za všech okolností a bez historického rozlišování. I když však stěží představuje obecný hudební princip, bez pochyby vystihuje ten rys klasické hudby, ve kterém se historicita klasického stylu stýká s nadčasovostí estetické klasičnosti. Naproti tomu je možné chápat „umění, které už není krásné" jako umění zviditelněné hudební logiky. Poté, co se „pravdivé" umění stáhlo z „krásného" ovšem zbyla jedna oblast, jejíž smysl podceňujeme, když ji označujeme jako „zábavní hudbu".

Cílem salónní hudby a jejích derivátů není pouze bavit, a tak výčitka, že „ani není zábavná", tady nesedí. Historicky i esteticky se daleko spíš jedná o zbytky „krásného umění" v epoše „umění, které už není krásné". Je to mistodržitelství, které možná není legitimní, které se však opírá o veřejnou podporu. Část takzvané zábavní hudby, a to nemalá část, si dělá nárok – který se podařilo prosadit i v povědomí publika – být krásná a tím také autonomní. V tom, že se projevuje jako krásná, tkví totiž, stejně jako v případě autentických objektů estetiky krásného, ospravedlnění nároku na to být poslouchána jen sama kvůli sobě. (Přísně vzato nelze uznat, že pouze „požitek z umění" je esteticky samostatný a „požitek z kýče" je „funkční". Znamenalo by to, že bychom trvali na principiálním rozdílu mezi estetickým vnímáním, které si počíná objektivizujícím způsobem, tedy soustředí se na estetický objekt, a psychologickým „zfunkčněním", pro které vnímané představuje jen podnět využívaný k tomu, abychom se ponořili do vlastních pocitů, nálad a snění.)

Rozštěpení hudební kultury na avantgardu a kýč, o kterém mluvil Adorno, má dialektický původ v tom, že se kýč do určité míry chopil atributů „krásné podoby", když je avantgarda odvrhla. Těch atributů, které byly kdysi souhrnem všeho, čím umění zdůvodňovalo svůj nárok na estetickou autonomii. Teprve prostřednictvím tohoto nároku se umění stalo uměním ve emfaticky novodobém slova smyslu. Rozhodujícím momentem, který toto rozdělení způsobil, však nebyla náklonnost „umění, které už není krásné" k ošklivosti, což lze považovat jen za povrchní fenomén, ale sklon k abstrakci, který pojmu estetična (v užším slova smyslu) odporuje. Ošklivost, která se předhazuje třeba navršení disonancí, je každopádně stále estetickou kvalitou – určitou negací krásného. A „estetika ošklivého" může smysluplně existovat i bez (...) požadavku, že ošklivé musí být integrováno jako pouhý dílčí moment do nadřazeného krásna. Abstrakce však podrývá vedoucí premisu, na které byla estetika v osmnáctém století založena – premisu, že k podstatě umění patří, že významy a logické struktury, které leží v jeho základu, se bezezbytku vyjevují ve smyslové podobě. Co se neprojevuje zjevně, je – jako nerealizovaný záměr – esteticky neplatné.

Logická struktura jako je ta, kterou má seriální kompozice, se přímo programově vyhýbá tomu, aby byla vnímatelná, a přízvisko „krásná" proto není adekvátní. Ne proto, že můžeme melodii vnímat jako „potrhanou" a rytmus jako „rozptýlený" – kvůli neschopnosti uvědomit si nejen teoreticky, ale i sluchem, že kategorie melodie a rytmu ztratily svou platnost. Ale proto, že myšlenka rozložit konkrétní tón na abstraktní parametry a tyto parametry pak vzájemně provázat prostřednictvím řadového uspořádání se nedá vyčíst z „punktuální" podoby hudby. „Myšlenka" a „smyslová podoba" stojí nezprostředkovaně vedle sebe.

Carl Dahlhaus a Hans Heinrich Eggebrecht: Was ist Musik? Wilhelmshaven 1985, s. 162-167

Jaroslav Šťastný

Otázka „hudební krásy" je aktuální po věky věků a nikdy nemůže být uspokojivě zodpovězena. Krása není něco jednou provždy daného – mění se s věkem a ve skutečnosti není záležitostí povrchu. Nakonec i u člověka krása nespočívá ve vzhledu, ale v chování!
Hudba je z hlediska pragmatického přístupu k životu neospravedlnitelnou ztrátou času. Přesto se bez ní neobejdeme, bez ní by byl život jaksi prázdný. Hudba je veliké tajemství a její krása zrovna tak.

Motto:
Iannis Xenakis nebyl vyloženě muzikantský typ, jeho psaní pro nástroje vycházelo spíše z teoretických předpokladů než z praktické zkušenosti. Jeho velikost však spočívala v neobvyklém způsobu, jakým dokázal o hudbě uvažovat. Měl také zvláštní pojetí krásy – jakousi zálibu v „ošklivosti": v tom, co druzí považovali za ošklivé on dokázal vidět krásu. Bylo to po jednom natáčení v Paříži, seděli jsme v pouliční kavárničce. Pršelo a byl jsem z toho otrávený.
Povídám: „To je ale mizerné počasí ..."
A Xenakis na to: „Ale proč? Vždyť je přece krásně ...!"

Irvine Arditti

Mozartovi je připisován výrok, že „hudba by neměla urážet ucho". Hudba by však především neměla urážet ducha! I ze sladkých harmonií lze stvořit odpudivý výsledek. Mauriciu Kagelovi vděčíme za postřeh, že všichni diktátoři a totalitní režimy mají mimořádně špatný, vulgární vkus a neomylně rozpoznávají a potírají projevy hudební nekonformity... A není náhodou, že komerční pop bývá pravidelně provázán se světem zločinu.

Hudba je vlastně znějící formou myšlení. Je zarážející, že největšího úspěchu (= popmusic) dosahují projevy, v nichž se snoubí plytkost a banalita s nepoctivostí (povrchním napodobováním), zatímco vážně míněné pokusy o prolomení stereotypů nalézají jen málo zájemců...

Je to snad tím, že naprostá většina (nakonec i vzdělaných) lidí neočekává od hudby nic víc než „zábavu" (v tom nejširším slova smyslu – týká se to i klasické hudby!) a jakési „sebepotvrzení" při poslechu něčeho, co už znají nebo co jim něco známého připomíná? „Krása" v tomto pojetí je něčím na způsob podmíněného reflexu: co jednou vyvolalo pocit libosti, k tomu se stereotypně vracíme, to se kanonizuje, stává se symbolem. A mnohdy na tom lpíme, i když se všechno kolem i uvnitř nás změnilo...

Klasická hudba, často dávaná za vzor krásy, je dělána pro v podstatě lineho posluchače. Formou i způsobem podání mu vychází vstříc. Je snadno kontrolovatená a v jejím základu je něco jako hlášení služebnictva panstvu: „všechno je v pořádku!" Proto je dnes tak oblíbená.

Soudobá hudba oproti tomu vyžaduje aktivní spoluúčast a v jejím základu tkví sdělení „něco není v pořádku...!" Kdo se může divit, že spoustu lidi to otravuje?

Proč lidé, kteří bez mrknutí oka denně konzumují na televizní obrazovce ohavnosti nejrůznějšího druhu, prchají z koncertů soudobé hudby jako v ohrožení života a většinou – ze strachu o svoje duševní zdraví – do takové koncertní síně ani nevstoupí?

John Cage jednou citoval jakéhosi amerického skladatele z osmnáctého století, který tvrdil, že „neexistuje špatná hudba, protože každá hudba je darem nebes. Někdy se však stane, že je nějaká hudba nevhodně použitá..." Nalézat ono vhodné použití je také úkolem pro skladatele – ale i pro všechny další, kdo se hudbou zabývají. Nezřídka se „vhodné použití" nalezne až po několika staletích.

S hudbou není člověk nikdy hotov, nikdy nemůže říci, že ji plně rozumí. Co se v určitém typu hudebního projevu ustavilo jako „krásný tón", může v jiném kontextu působit jako „výrazová faleš".

Co je v hudbě krásné? Mnozí se domnívají, že je to něco, co se dá převzít, napodobit. Ale velká hudba je nenapodobitelná. Kde jsou všichni napodobitelé Bacha? Imitací nikdy nevznikne velká hudba, ale jen imitace. Falešné perly vypadají skoro stejně jako pravé, ale jsou z něčeho jiného...

O hudební kráse není možno vědět něco předem. Je to to, co nás zastihne nepřipravené. Je to něco, co i autorovi je dáno odkudsi „shůry". Pochybuji, že je možno záměrně vytvořit něco skutečně krásného. Sázet na osvědčené prostředky připomíná Pejska a Kočičku, když dělali dort – také tam dali, co znali nejlepšího... Z výsledku však může být tak akorát špatně.

O kráse hudby stejně nakonec rozhoduje posluchač, jeho citlivost a schopnost vnímat, otevřít se nečekanému zážitku. Je to on, kdo určuje kritéria krásy. Střípky rozbitého zrcadla Zimní královny uvázly v mnoha dušich, kterým pak nikdy není nic vhod. Kdo se však dokáže vzdát kritického odstupu, nechat usadit kal rušivých myšlenek ve ztišeném naslouchání, ten nalezne krásu třeba i v hluku ulice nebo výkonech z hudební školy. Irvine Arditti říká, že „dobrá hudba je taková, která udrží soustředěnou pozornost posluchače..." Zážitek krásy je pak odměnou za sebezapomenutí a pozorné naslouchání.

Mladí avantgradisté, *staří romantici*

Chci dojímat a být dojímán.
V hudbě je vše patetické. (Wolfgang Rihm, 1978)

Soudobá vážná hudba, avantgarda, experimentální hudba. Tato označení jsou většinou chápána jako synonyma pro hudbu, kterou není snadné poslouchat, která tu není proto, aby potěšila ucho posluchače, ale spíše jeho mozek. Existují ovšem autoři, kteří se to publiku snaží rozmluvit a občas jsou to právě ti, kdo začínali jako experimentátoři a hledači nových cest. Nyní hledají cesty staré, což jim kritika někdy vyčítá a posluchači často schvalují. Cesty od „hudby divné" k „hudbě krásné" jsou různé a různé jsou také důvody, kvůli nimž se skladatelé na tyto cesty vydávají. To, co někdo může odsoudit jako touhu po komerčním úspěchu, lze vykládat i jako snahu o znovunalezení schopnosti hudby oslovovat posluchače. Oslovovat je skrze to, co uslyší, a ne skrze analytické přemýšlení o struktuře skladby.

[Matěj Kratochvíl]

Amerika: náročná jednoduchost

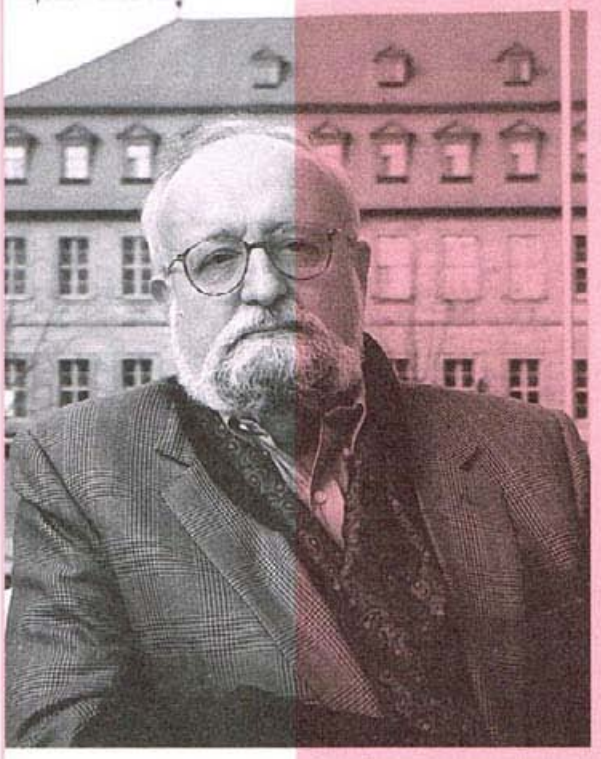
Americká avantgarda padesátých a šedesátých let, soustředěná kolem hnutí Fluxus, byla reakcí proti modernismu evropského střihu, v hudbě především proti postwebernovskému serialismu. Proti důsledné promyšlenosti byla postavena náhoda, proti přísnému výběru prostředků možnost spojit cokoliv s čímkoliv. Při určitém zjednodušení lze ovšem říci, že pro posluchače byl často výsledek stejný. Při poslechu Cageova *Klavírního koncertu* či *Hudby proměn* není z poslechu zřejmé, zda jde o výsledek racionální úvahy nebo náhodných operací s mincemi. Sami představitelé této skupiny, kromě Cage např. Morton Feldman, začali v průběhu let obracet a zaměřovat se na jednodušší práci se zvukem a tichem. Inspiraci zen budhismem lze vidět jako jeden z motivů. Skladby Johna Cage z osmdesátých let jsou často postaveny na dlouhých, tichých tónech a jemných harmoniích, za všechny jmenujme *Souvenir* pro varhany (1984). Jedním z projevů odmítnutí evropské avantgardy (a zároveň již také Fluxusovské bezbřehosti) se stal v šedesátých letech minimalismus. Dnes je tento směr chápán jako posluchačsky nejúspěšnější proud v hudbě 20. století, v počátcích ovšem tak jednoznačný dojem nebudil. Rané skladby Steva Reicha pracující s magnetofonovými smyčkami nebo *Strung Out* Philipa Glasse rozhodně nebyly přístupné širokému publiku. Od konce sedmdesátých let je u těchto autorů cítit změna. Po experimentech s radikální redukcí hudebního materiálu a omezené práci s ním se poněkud paradoxně vrací k evropskému myšlení: méně repetic, místo nekonečného opakování kontrast a práce s formou. Také instrumentace se mění; Glass i Reich začínají psát nejen pro vlastní ansámbly, ale také pro regulérní symfonické orchestry, Terry Riley píše řadu skladeb pro Kronos Quartet, v nichž minimalistické techniky opouští téměř úplně. Mimochodem, právě repertoár tohoto úspěšného tělesa může sloužit jako katalog toho, co v dnešní vážné hudbě platí za „krásné" a „přístupné".

Michael Nyman

Anglie: sentiment cti netrati

V Anglii našla americká avantgarda v šedesátých letech své následovníky. V metodě i inspiračních zdrojích se ovšem obě strany Atlantiku částečně rozcházely. Zatímco americká avantgarda nacházela poučení (hudební i filozofické) v Asii či Africe, Angličané se spíš obracejí do historie evropského kontinentu. Cornelius Cardew zakládá v roce 1968 Scratch Orchestra, jehož členem se stává také skladatel Hugh Shrapnel. Ten začal do happeningů a improvizací vnášet zájem o hudbu, na níž bylo pohlíženo jako na něco podřadného: sentimentální salonní kousky viktoriánské éry a hudbu druhořadých romantiků, u nichž nacházel „... *melodii, harmonii, nostalgii, všechny ty vlastnosti, které chybí Boulezovi*". Jeho nakládání s takovým materiálem bylo sice experimentální, výsledek však zachovával zmíněné kvality. Během sedmdesátých a osmdesátých let pak romantický prvek v jeho tvorbě zcela převážil. Slabost pro evropskou tradici se v anglické experimentální hudbě vůbec rozšířila. To platí o Shrapnelově souputníkovi Christopheru Hobbsovi i o dnes velice úspěšném Michaelu Nymanovi. Zkušenost hudebního žurnalisty, který se usilovně věnoval propagaci experimentální hudby, se odrazila i v jeho prvních skladatelských počinech. Zlom však přišel s kompozicí *In Re Don Giovanni* (1977), „remixem" šestnácti taktů z Mozartovy opery. Mozarta Nyman rád citoval i později, kdy se stal úspěšným skladatelem filmové hudby a začal rozvíjet svou verzi klasicistního minimalismu. Portsmouth Sinfonia, kolektiv založený Gavinem Bryarsem, se zaměřil výhradně na in-

Krzysztof Penderecki



terpretaci „toho nejlepšího z klasiky". Významným prvkem zde byl ovšem amatérismus hráčů, který se stal svéráznou kompoziční technikou. Známé melodie Čajkovského a Rossiniho získávaly díky různě zdatným hráčům nečekané nové rozměry. V tomto hravém přístupu k evropské tradici lze, stejně jako v případě Shrapnela nebo Hobbse, hledat kořeny dnešního stylu Gavina Bryarse. Po skladbách-happeninzích jako bylo *Marvellous Aphorisms Are Scattered Richly Throughout These Pages* (1969) a radikálně minimalistických konceptech *Jesus Blood Never Failed Me Yet* (1971) se obrací k tradičnějšímu hudebnímu myšlení a historické hudbě: *Incipit Vita Nova* (1989), *First Book of Madrigals* (2000).

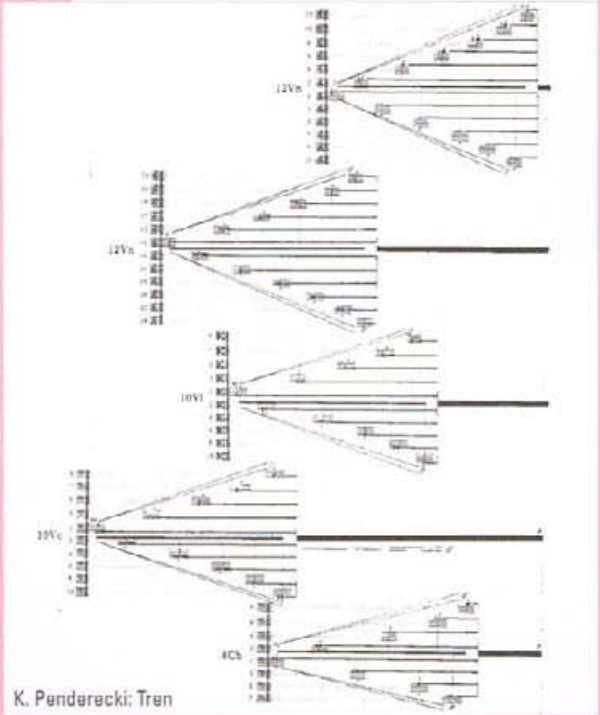
Polsko: od Hirošimy po Oravu

Od konce padesátých a především v šedesátých letech se v Polsku objevila řada skladatelů, kteří svérázným způsobem zpracovávali podněty Nové hudby. Kromě Witolda Lutoslawského to byla trojice o generaci mladších autorů: Krzysztof Penderecki (1933), Henryk Mikolaj Górecki (1933) a Wojciech Kilar (1932). Všichni tři komponovali v padesátých letech seriálně, experimentovali s aleatorikou a výrazný jazyk našli především v tzv. sonoristice, tedy hudbě, jejímž nejdůležitějším formotvorným prvkem je práce se zvukem nástrojů. To zahrnovalo často extrémní polohy i netradiční techniky hraní a v orchestrálních skladbách práci s masami zvuku. Pendereckého *Tren – Obětem Hirošimy* je z této oblasti skladbou nejznámější, vedle ní lze postavit třeba Góreckého *Genesis 62* nebo *Muzyku staropolsku* (1969). Extrémní dynamické zvraty, disonance... tak by bylo možné tuto hudbu stručně charakterizovat. S počátkem sedmdesátých let se však všichni tři od experimentů odvracejí, a hledají nový styl. Góreckého *Muzyka staropolska* stojí na bojovných figurách žesťů a celkově syrovém zvuku, o tři roky mladší *II. Symfonie „Kopernikowska"* (1972) již těží z melodiky polských lidových písní a nastavuje posluchači přívětivější tvář. Následující *III. Symfonie „Symfonia piesni zalosnych"* si svým romantickým zvukem a melancholickou náladou vysloužila ještě při premiéře v roce 1976 odmítavé bučení publika. Stačilo však pár let a její nahrávky se staly nejprodávanějšími tituly soudobé vážné hudby. Nastoupený směr můžeme sledovat až do současnosti, jen stručně pár titulů: *Kleines Requiem für eine Polka* (1993), *Kocert pro cembalo a orchestr* (1980), *Beatus Vir* (1979). Také Penderecki se v sedmdesátých letech vydal zpět k tonalitě a jistému druhu neoromantismu. Typický je pro něj eklekticismus v hudbě i volbě námětů a nezřídka také opulentní rozměry i instrumentace skladeb. S Góreckým sdílí časté duchovní inspirace, ať již katolické nebo pravoslavné. Wojciech Kilar nalezl zdroj krásy především v lidové hudbě polských Tater. Vedle skladby *Krzesany* (1974), kterou lze považovat za určitou syntézu neofolklorismu a principů aleatoriky, to je temperamentní *Orava* (1988) postavená na rytmickém tahu goralské taneční hudby.

Německo: Einfachheit

I v Německu, baště hudební moderny se začala v sedmdesátých letech projevovat potřeba „příjemné hudby". Dostala jméno Neue Einfachheit, Nová jednoduchost. Ačkoliv zde nedošlo nikdy k tak radikální reakci proti moderně jako třeba v Americe, výrazný posun to jistě byl. Na festivalu Donaueschinger Musiktagen způsobil v roce 1974 senzaci mladý skladatel Wolfgang Rihm, student Karlheinze Stockhausena, svou skladbou *Morphonie – Sektor IV* a jejím romantickým patosem. Již čtyři roky před ním naznačil odklon od konstruktivisické složitosti Bernd Alois Zimmerman ve *Stille und Umkehr*, kompozici, jejímž základem je tón, D, který zní po celou dobu a je jen zdoben a obalován jinými tóny.
Hans Otte (1926) v tomto směru pokračoval svou klavírní skladbou *Das Buch der Klänge* (1979), což je řada konsonantních akordů hraných ve stále stejném rytmu, v níž se vždy po sedmi úderech změní jediný tón a harmonie se tak pozvolna proměňuje. Tendence k nové jednoduchosti se v Německu nikdy nestaly dominantním směrem, v různých kombinacích s jinými přístupy však spoluutvářejí podobu dnešní hudební scény.

Samozřejmě ne všichni skladatelé, kteří svou skladatelskou kariéru zasvětili racionálnímu komponování či experimentům, se postupně obrátili ke sladkým melodiím. Ty, kteří tak učinili pak není možné házet do jednoho pytle. Obrat je někdy vedl hlouběji do historie, někdy k lidové hudbě. Výtky ohledně komerčních zájmů a ztráty originality jsou v některých případech oprávněné, v jiných přehlížejí skutečnost, že skladatelé, kteří se vrátili k melodii, harmonii a pravidelnému rytmu, jsou v mnoha případech schopni je uchopit z jiné perspektivy a dát jim nový význam.



K. Penderecki: Tren

KÝČ na hraní

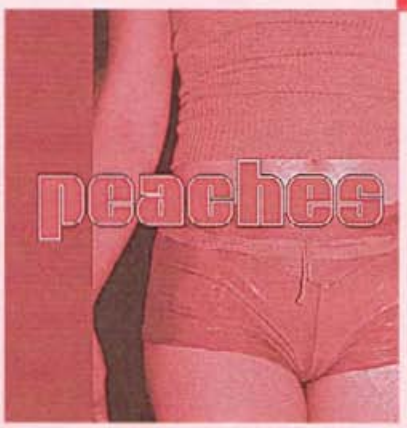
DJ rupture

[Karel Veselý]

Říká se, že kdo si hraje, nezlobí. V umění obecně, a tedy i v hudbě, by to ale klidně mohlo být naopak. Právě ten, kdo si dokáže hrát, najde obyčejně novou a doposud neprozkoumanou cestu. Zlobí tím sice ty, kteří jsou zvyklí si věci neproblematizovat, ale je jasné, že bez takových *hračiček* bychom umřeli nudou. Protikladem kreativního umění je kýč. Řemeslnictví levné krásy bez špetky pochybnosti se stalo doménou populární kultury a masových médií. Na první pohled před ním není úniku, ale zacpávat si uši prostě není řešení. Kýč nejde vymýtit, ale lze si s ním hrát. A věřte mi, že když se to umí, je to královská zábava.

Slovo kýč pochází z německého spojení „verkitschen etwas". V 60. letech 19. století dalo „kitsch" hanlivé pojmenování pro masově vyráběné, ale velmi populární obrázky krajinek, které na uměleckých trzích v Mnichově kupovala nově zbohatlá městská elita v domnění, že tím potvrzuje svůj elitářský status i na poli umění. Od té doby se slovo kýč stalo synonymem pro objekt špatného vkusu, umělecké dílo, které má odrážet spíše ekonomický statut svého majitele než realitu. Ve třicátých letech tento termín zpopularizovali kulturní teoretici vzešlí z marxismu, když proti kýči postavili uměleckou avantgardu své doby. Pro Theodora W. Adorna, člena známé Frankfurtské školy kritické teorie, byl kýč symptomem úpadku kapitalismu, *falešným vědomím* pomýlené epochy. V klíčovém díle kritické teorie *Dialektik der Aufklärung* (1944) Adorno popisuje mechanismy kulturního průmyslu produkujícího neznepokojivé umění, které má odvracet masy od nebezpečných myšlenek na odcizení člověka v kapitalistické společnosti. Rakouský spisovatel a literární teoretik Hermann Broch zdůrazňuje v přibližně stejné době neinvenčnost kýče, který spoléhá na prosté opakování v rámci daných konvencí a tím pervertuje funkci umělecké kultury - zatímco pravé umění hledá pravdu, kýči stačí hledat jen krásu. Většina novějších teorií na toto klasické pojetí kýče navazuje. Často bývá citován spisovatel Milan Kundera, který v *Nesnesitelné lehkosti bytí* popisuje funkci kýče jako postoj, který vylučuje ze svého zorného pole vše, co je pro člověka nepřijatelné a pojmenovává ho bez příkras jako „kategorickou negaci hovna". Pro současného českého teoretika Petra Rezka je doménou kýče cit a dojetí. Typickým kýčovitým jednáním je pak dojímat se svým vlastním dojetím.

Co je kýčem v hudbě? Pro Adorna to byl jazz, masová kultura osedlaná právě vznikajícím hudebním průmyslem. Jeho následovníci, jako například Angličan Francis Newton, názor hudebně konzervativně vzdělaného



Adorna trochu korigují. Newton ve své knize *Jazzová scéna*, vydané v 70. letech i u nás, rozlišuje pravý autentický jazz, vzešlý ze špíny černošského života a jeho vyčištěnou podobu vydávanou hudebními podnikateli tzv. Tin Pan Alley. Toto jednoduché odlišení lze aplikovat na každý hudební směr, který se ocitl v rukou spotřebního průmyslu, ovšem s výsledkem, který je mnohdy velmi zjednodušující. Jsou například kýč The Beatles jenom proto, že prodali více desek než kdokoliv jiný? Rozlišení autentického (vysokého) a kýčovitého (nízkého) umění se dostalo do komplikací s novou uměleckou vlnou osmdesátých let. To, co bývá označováno jako umělecký postmodernismus s sebou přineslo problematizaci tohoto rozlišení. Nejprve v architektuře a výtvarném umění, později i v literatuře, se kýč populární kultury stává rovnoprávným objektem zájmu nejen umělců ale i teoretiků.

V hudbě jsou techniky postmoderní tvorby obsaženo už v avantgardní vážné hudbě tvůrců, jako byl John Cage. Typickým příkladem postmoderní hudby 80. let je hip-hop. Zrodil se ze spojení různých elementů populární kultury své doby (soul, funk, reggae a vokální technika jazzových básníků nebo rozhlasových speakerů) a *antihudebními* technikami nově definoval, co je hudba. Podle Russella Pottera, autora jedné z prvních akademických knih o rapu *Spectacular Vernaculars : Hip-Hop and the Politics of Postmodernism* (1995) má hip hop pro současnou kulturu *„mnohem větší následky než všechny knihy napsané o postmodernismu dohromady"*. Nové DJské postupy, které hip hop v počátcích převzal z jamajské hudby, umožňují spojování dvou i více hudebních podkladů do jednoho. Mixování na dvou gramofonech dělá z kterékoliv hudební nahrávky, ať už vysokého nebo nízkého registru, jen hračku, jejíž fragment může kdokoliv a navíc ještě v reálném čase přenést do zcela odlišného kontextu, než ve kterém byl tvůrcem zamýšlený.

Je zajímavé, že mixy prvních hiphopových DJů byly velmi eklektické. Hru s objekty populární kultury ovšem brzy vytlačil zájem o originální nahrávky etablovaného hudebního stylu. Hravá infekce se však přenesla do studií, kde se začaly dít věci. Samplery s integrovanou pamětí zcela změnily studiové možnosti a první domácí osobní počítače Atari a Amiga zase vrátily hudbu zpět do rukou obyčejných nadšenců. Najednou si mohl s hudbou doma hrát každý. Začátek 90. let je v Británii dobou, kdy se v domácích studiích mnohdy ještě teenagerů rodí dosud nevídané stylové hybridy. Kromě divokých tanečních večírků a všeobecné

Kid606

drogové mánie ukázalo hnutí rave nové možnosti v kompozici polyrytmie. Duch domácího kutilství navíc zanechal v taneční hudbě 90. let úzkou spojitost s pop kulturou. Typická raveová skladba je postavena na frenetických beatech a všeobecně známé melodii masové spotřeby, přičemž platí čím hloupější, tím lepší (jako příklad sampl z varovného televizního spotu v *Charly* The Prodigy). Pozdější problémy s copyrightem toto hraní si s fragmenty každodenní užitkové hudby výrazně omezilo. Typickým příkladem je osud alba *Chill Out* anglické dvojice The KLF, jehož distribuce musela být po verdiktu soudu zastavena. Ještě v roce 2000 se na vrcholu britského žebříčku objevila skladba *Bound 4 Da Reload* dvojice Oxide & Neutrino, která vykradla znělku populárního televizního seriálu *Casuality*. Z rave se zrodila vlivná scéna pirátských bootlegů dělaných na koleně, která dospěla až k dnešním fenomé-

ním bastard popu a mashupů (viz His Voice 2/2004). Speciálním odvětvím jsou pak rozsáhlejší DJské mixy, které se soustředí na zapojení elementů kýče a populární kultury do kontextu experimentální undergroundové elektroniky. Když odmyslíme mashupové klasiky Soulwax (*As Heard On Radio Soulwax, Pt. 1 - 3*), tak dalším vynikajícím příkladem je dva roky starý mix *Minesweeper Suite* DJ/rupture, který vsazuje současný komerční R&B pop do divokých breakbeatů. V jeho stopách následují Kid606 (*The Action Packed Mentallist Brings You...*), Broklyn Beats a nespočet internetových remixérů. Jason Forrest si v *The Unrelenting Songs Of The 1979 Post Disco Era* (viz recenze v tomto čísle) vyzkoušel mixovat populární hudbu konce 80.let. Ovšem způsobem, který by si v té době nikdo nedovolil.

Současná hra s kýčem obsahuje ještě jeden rozměr, který v minulé epoše chyběl. Je jím ironie (z řeckého *eironeia* – přetvářka, výsměch), která je podle teoretika umění Tomáše Kulky pravým opakem kýče. Ironie vystavuje kýč na odiv takovým způsobem, že ho činí směšným. V hudbě je pomocníkem ironie parodičnost. Typickým hudebním ironikem je Frank Zappa, jehož ranná alba *Lumpy Gravy* nebo *We're Only In It For the Money* zesměšňovala hudební postupy květinové generace 60. let. Mezi Zappovými následovníky, kterých nikdy nebylo mnoho, patří vedle například Davida Bowieho i americký zpěvák a kytarista Beck. Ten na svých studiových albech vystřídal postupně folk, psychedelii, funk i baladický rock a nechal vždy posluchače hádat, co je jeho pravá tvář. Když před dvěma lety vydal album smutných folkových balad *Sea Change*, někteří recenzenti to považovali za vrchol jeho parodické tvorby, ačkoliv Beck jako pravý důvod melancholické nálady desky uvádí smrt své matky a rozchod s dlouholetou přítelkyní. Setkání s Beckovou hudbou nás staví před problém (podobně jako u výtvarných umělců Jeffa Koonse nebo Gavina Turka), kde je hranice mezi kýčem a jeho parodií.

Jiným příkladem je současný návrat taneční hudby ke svým počátkům. Retro vlna 80. let, která na povrchu vypadá trochu jako *Noc oživlých mrtvol*, má uvnitř mírně fetišistický rozměr návratu k dekadentní radosti časů před virem HIV. Po třech dekádách inovací se taneční hudba koncem 90. let začala z nedostatku jiných podnětů obracet do své vlastní minulosti. První retro vlnu přijali posluchači velmi rozpačitě, protože jim dělalo problémy přijmout záměrně archaický zvuk levných syntezátorů. Jak londýnský hudební styl two step, tak i newyorský electroclash byly po vynoření se z undergroundu nejprve spojené s módní a uměleckou smetánkou, která tyto styly přijala jako ironický soundtrack k luxusnímu životnímu stylu. Umělci jako Miss Kittin, The Hacker, Felix Da Housecat, The Artful Dodger nebo Fisherspooner resuscitovali primitivní zvuk ranné elektronické hudby, ať už disco music, synthipopu nebo electra, a vesměs se pohybovali na tenké hraně mezi kýčem a jeho parodií. Na jedné straně to znamenalo komerční úspěch, na straně druhé zájem hudební kritiky. Nejvýraznějšími hráči s kýčem jsou dnes patrně umělci na německém labelu Kitty Yo, kde působí divoká zpěvačka Peaches, která přivádí sexuální vyzývavost do absurdních krajností, nebo komik-rapper Gonzales, který se stylizuje do role odvázaného baviče à la Elvis.

Zatímco electroclash v sobě téměř vždy obsahoval alespoň náznak satiricky míněné parodie, někteří dnešní umělci se už soustředění jen na napodobu starého kýče. Respektovaný anglický elektronický producent Luke Vibert si zkusil pod pseudonymem Kerrier District na letošním bezejmenném albu natočit *opravdové* disco. Používal výhradně staré hudební nástroje a desku vydal na Warp Records. Zapadl tak výborně do aktuálního katalogu nejvlivnějšího labelu experimentální elektroniky 90. let, kde se ve velkém množství objevují reedice undergroundové disco music 80. let. Estetické standardy kýčovitého popu dvě dekády starého, jako kdyby se nejednou staly vzorem současné hudby. Nad poslední deskou Felixe Da Housecata *Devin Dazzle And The Neon Fever* si recenzent serveru allmusic.com povzdychl, že kdyby se tato deska nějakou náhodou dostala o dvacet let zpět, určitě by z ní byl bestseller.

Zatímco většina producentů elektronické hudby vesměs zůstává v undergroundu, loňský rok jsme byli svědky obrovského komerčního úspěchu jednoho vyloženého pseudokýče. Nejprodávanějším albem se ve Velké Británii stala skupina The Darkness parodující ten nejkýčovitější heavy metal 80. let. Z něho přebírají vše – od hudebních postupů (včetně zpěvákova falseta), vizáže (dlouhé vlasy, roztrhané oblečení, upnuté kalhoty), unylých balad až po bombastická koncertní vystoupení a neuvěřitelné příběhy o divokém rockerském životě. A přitom nikde nenajdete ani jediný náznak toho, že to vlastně vůbec nemyslí vážně. Ačkoliv to patrně nejdříve začalo jen jako recese, The Darkness se postupně stali největší britskou rockovou skupinou současnosti a sklízí úspěchy i v Americe a Evropě. Jejich fanoušci, vesměs na nové vlně britského metalu vyrostlá generace dnešních třicátníků, bez problémů přijala fakt, že The Darkness jsou vlastně jen parodií jejich oblíbené hudby, a baví se stejně jako kdyby byli o patnáct let mladší. Přidala se i britská hudební kritika, která skupině udělila tři Brit Awards.

Znamená tedy splynutí kýče a jeho parodie definitivní smrt kýče? Ale vůbec ne. Velké gramofonové firmy posledních několik let věnují velkou pozornost vymýšlení alternativních životů pro své umělé hvězdy, které mají z prefabrikovaných produktů popového průmyslu udělat autentické buřiče, rebely a pravé umělce. Natírají kýč barvami opravdovosti tak dobře, že musíte být velmi ostražití, abyste jim neuvěřili. Ironikové mimo hlavní proud s nimi jen drží krok a svoje hry s kýčem také balí do čím dál rafinovanějších obalů. Je to mnohem zábavnější a navíc – učí nás to nad hudbou přemýšlet. Aneb jak se píše v jedné internetové recenzi na koncert skupiny Fisherspooner: „poslouchej a dekonstruuj".

[Vítězslav Mikeš]

Návraty ke kořenům

Současný hudební vývoj zemí bývalého Sovětského svazu u nás nepatří – snad až na několik málo výjimek – k nejsledovanějším tématům v procesu poznávání hudby. Důvodů je zcela jistě více, jedním z nejočividnějších je obtížná dostupnost informací a dalších (zvukových, notových apod.) materiálů, svou roli jistě hraje i pro mnohé stále ještě těžko překonatelná nedůvěra vůči všemu, co postsovětské území nabízí. Cílem tohoto článku však samozřejmě nebude nastínit celkovou hudební situaci této oblasti (čtenář si například všimne, že následující řádky pomíjejí ruskou hudbu). Půjde tu o něco jiného.

Co spojuje jména Estonce Arvo Pärta, Lotyše Pēterise Vaskse, Ukrajince Valentina Silvestrova, Arména Tigrana Mansurjana a mnohá další? Je to nápadný, doslova do uší bijící obrat od náročnější, avantgardními kompozičními postupy ovlivněné hudby k poslechově přístupnější produkci. Tento obrat bývá velice často s jistým patosem (který však s touto produkcí poměrně dobře koresponduje) charakterizován jako návrat „ke kořenům hudebního jazyka" či „k samotné podstatě hudby". Do popředí se tu dostává opět tonalita, konsonance, základní rytmické modely, odkazy na starší stylové epochy, inspirace v lidových tradicích atd. Motivace tohoto procesu je pochopitelná. Většina (nejen) zmíněných osobností se skladatelsky formovala v 60. letech, tedy v ovzduší silně avantgardistických tendencí. Tehdy do Sovětského svazu začaly se zpožděním pronikat „novodobé" západoevropské kompoziční techniky a metody (k čemuž mj. výdatně přispěl i jejich „přísun" z Polska, zejména pak prostřednictvím festivalu Varšavský podzim) a celá řada sovětských tvůrců jejich kouzlu propadla. Možnosti „holé" podoby těchto kompozičních praktik se zde ale poměrně brzy vyčerpaly. Kromě toho nemohly plnit ve své době ani důležitou funkci komunikace; hudba vzešlá z těchto tendencí byla de facto předurčena pouze k poslechu v malém intelektuálském okruhu. Snad i tyto důvody přiměly mnohé skladatele k hledání nových cest. Nutno však zmínit ještě jeden faktor, a kdo ví, jestli právě ten nebyl rozhodující: čím více se v tvorbě těchto autorů uplatňovaly modernistické techniky západoevropské hudby, tím více hrozilo rozmělňování jejich individuálního slohu. I proto se hledání nových cest jevilo jako nezbytnost, což sehrává podstatnou roli především v současné době, kdy se menší národy emancipovaly od závislosti na ruské kultuře a jedním z projevů této emancipace se stalo i vyzdvihování vlastních specifik. S tím jde ruku v ruce častá inspirace soudobých skladatelů folklórem, jev v našich poměrech dnes téměř neznámý. Vždyť zatímco u nás je v současnosti skladatel sahající pro inspiraci do oblasti lidové hudby nazírán spíše jako staromilec, na zmíněném geografickém území nalézá folklór většinou až neuvěřitelně rozsáhlé uplatnění. To je dáno tradicemi, historií a zcela nepochybně i mentalitou...

Ukrajinská „meta-hudba"

Přelomovým dílem ve vývoji tvůrčího slohu ukrajinského skladatele **Valentina Silvestrova** (1937) se stala nezvykle koncipovaná třídílná skladba *Drama* z let 1969-71 (jakýsi supercyklus, jehož první větu tvoří houslová a druhou violoncellová sonáta, třetí pak klavírní trio), anticipující jeho pluralistické období. Skrze vědomé a lehce parodické užívání „archaismů" ji lze považovat za jeden z projevů krize avantgardy. Množství takových „archaismů" nalézáme i v Silvestrovových dalších skladbách ze 70. let: v klavírních cyklech „ve starém slohu" z roku 1973 – *Starovinna muzika* (Starobylá hudba), *Dit'jača muzika* (Dětská hudba), ve *Smyčcovém kvartetu č. 1* (1974), v řadě písňových cyklů atd. Těžko bychom mohli tato díla označit jako neobarokní, neoklasická či neoromantická. Nejsou pohledem do minulosti, ale znamenají svého druhu konfrontaci historie a „momentálnosti", vztahu mezi pomíjivostí a tím, co je vyvázáno z časového mechanismu. Tento vztah Silvestrov ještě intenzivněji rozvíjel od počátku 80. let (viz např. dramaticky působivá *Sonáta pro violoncello a klavír* z roku 1983) a rozvíjí ho vlastně dodnes. Velký důraz přitom klade na melodické linie, ve kterých se nejednou ozývají intonace ukrajinské hudby. Patrně s přihlédnutím k poetickému rozměru, který se v jeho skladbách vyskytuje téměř vždy, pojmenoval autor svůj sloh jako „metaforickou hudbu", zkráceně „meta-hudbu". Toto označení se ostatně objevuje i v názvu jeho nečíslované *Symfonie pro klavír a orchestr* z roku 1992. Ve druhé polovině 90. let Silvestrova do značné míry ovlivnila smrt jeho ženy, muzikoložky Larisy Bondarenko, která zemřela v roce 1996. Tento moment přinesl do jeho tvorby vypjatý elegický patos a definitivní příklon k oproštěnosti hudební faktury, což se projevilo především v cyklu děl psaných bezprostředně pod dojmem manželčiny smrti a věnovaných její památce: dvě verze skladby *Visnik-1996* (Zvěstovatel 1996, 1996-7) pro klavír nebo smyčcový orchestr a syntezátor, *Epitafija* (1999), která existuje také ve dvou verzích – pro violu a klavír a pro klavír a smyčcový orchestr, a konečně *Rekviem dlja Larisi* na latinské kanonické texty a verše Tarase Ševčenka (1997-99). V poslední době Silvestrov téměř upustil od velkých forem a své úsilí soustředí do komorní hudby, především do kratších zasněných kusů pro klavír, které si často interpretuje sám.

Gruzínské ticho a arménský středověk

„Není pro mě důležité, jak bude moje hudba přijata, ale jak bude vnímána, jaký stupeň ticha bude v sále. Ticho může být různého druhu. Formální ticho, intelektuální ticho a ticho provázené soustředěností, očeká-

váním. Já usiluji o ten poslední druh ticha. A když skončí skladba, není důležité, jestli se lidem líbila nebo ne, popřípadě co o ní napíše kritika. To, co je důležité, je soustředěnost, s jakou ji lidé poslouchali." (G. Kančeli)

Gruzínský skladatel **Gija Kančeli** (1935), žijící od roku 1991 v Berlíně, získal v 60. a 70. letech renomé zvláště komponováním hudby pro filmy a divadelní představení (v roce 1971 se mimochodem dokonce stal ředitelem Rustaveliho divadla v Tbilisi). Jeho styl, zpočátku opřený o bartókovské postupy a šostakovičovský symfonismus, začal získávat na individuálnosti v osmdesátých letech. Kančeliho osobitost se projevila v instrumentačním umění, v citlivém používání vlivů gruzínské lidové hudby a zvláště v unikátním zacházení s tichem jako významnou hudební komponentou. Výrazná je Kančeliho práce s konfrontací často až extrémně kontrastních poloh: jednohlasu vůči vícehlasu, vydržovaných rytmických hodnot vůči nejkratším možným hodnotám, nejtišší dynamiky vůči fortissimovému zvuku apod., přičemž jde často o konfrontaci velmi náhlou a neočekávanou (na obalu CD s Kančeliho *Symfoniemi č. 6* a *7* jsem dokonce našel následující upozornění – *Warning: extreme dynamic changes!*) Z takto pojaté Kančeliho tvorby lze uvést několik následujících děl: originální cyklus pro různá obsazení *Život bez Vánoc* (*Ranní modlitby*, 1990; *Denní modlitby*, 1991; *Večerní modlitby*, 1991; *Noční modlitby*, 1992), *Abbi ne viderom* (Odvrátil jsem se, abych neviděl, 1992-94) pro smyčcový orchestr a violu, zmíněné symfonie (*Šestá* z roku 1981, *Sedmá* z roku 1986; zajímavé jsou však i symfonie předchozí), *Koncert pro housle a orchestr* (1993) apod.

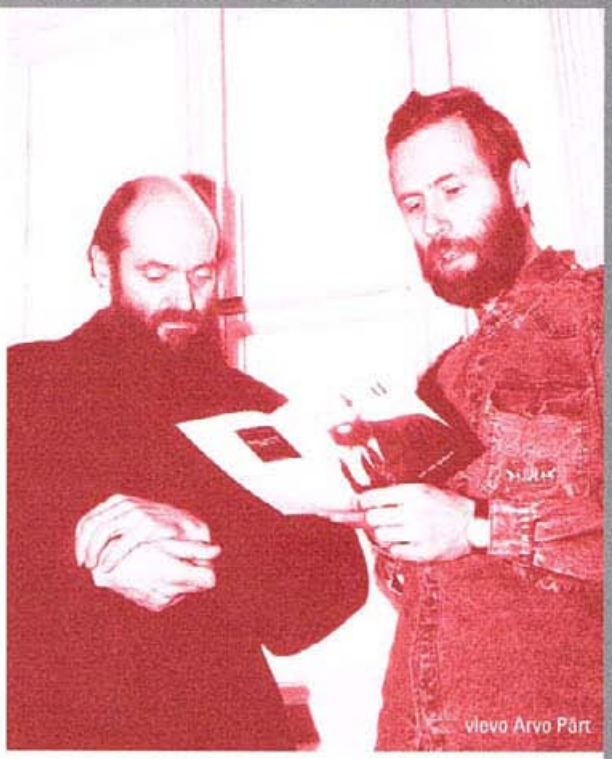
„Narušení tonality jako jev typický pro západoevropskou hudbu 20. století může do východního myšlení přinést nové vztahy. A to je oblast, ve které se teď snažím najít svou cestu." (T. Mansurjan)

Ve spojitosti s arménskou hudbou 20. století se každému zřejmě ihned vybaví jméno jedné z nejuznávanějších a také nejpopulárnějších postav sovětské hudby vůbec – Arama Chačaturjana. Jeho vliv – především v oblasti symfonické hudby – byl (nejen) na arménskou hudbu značný. Zdá se však, že na **Tigrana Mansurjana** (1939) zapůsobil jen minimálně. Mansurjan se sice narodil v libanonském Bejrútu, od svých osmi let ale již vyrůstal v Arménii (v Jerevanu žije od roku 1956). Po absolvování Jerevanské státní konzervatoře se stal brzy jednou z vůdčích postav arménské hudby (společně s Avetem Terterjanem) s úzkou vazbou na sovětskou avantgardu. V roce 1969 mimochodem získal hlavní cenu v moskevské Všeruské soutěži mladých skladatelů. Vedle nejrůznějších avantgardních technik se v tomto období nechal inspirovat také neoklasicismem. Nové kvality do jeho díla přineslo důkladné studium středověkého arménského umění (především poezie, filozofie a chrámové hudby) a arménského folkloru, a také vědomé navázání na tradice předsovětské arménské tvorby (což dokládají např. jeho úpravy skladeb zakladatele arménské hudby Komitase). Dobře tyto tendence dokumentují např. *Smyčcový kvartet č. 3* (1993), *Houslový koncert* (1981), *Violový koncert „...and then I was in time again"* (1995) a *Koncert pro devět dechových nástrojů „The Shadow of the Sash"* (1995), z oblasti vokálně-instrumentální lze zmínit např. *Confessing with Faith* z roku 1998 (viz recenze CD v tomto čísle).

Estonské zvonečky, pohanská Litva a lotyšský patriotismus

„Objevil jsem, že stačí, když je krásně zahraný jeden jediný tón. Tento jediný tón – může to ale být třeba i tichý úder nebo okamžik ticha – mě povznáší. Svou hudbu bych přirovnal k bílému světlu, které obsahuje všechny barvy. Rozlišit tyto barvy a učinit je viditelnými může pouze prizma; prizma – to by měla být duše posluchače." (A. Pärt)

Tvorba **Arvo Pärta** (1935), skladatele, který v 70. letech emigroval stejně jako Kančeli do Německa, měla zásadní vliv na šíření dodekafonie

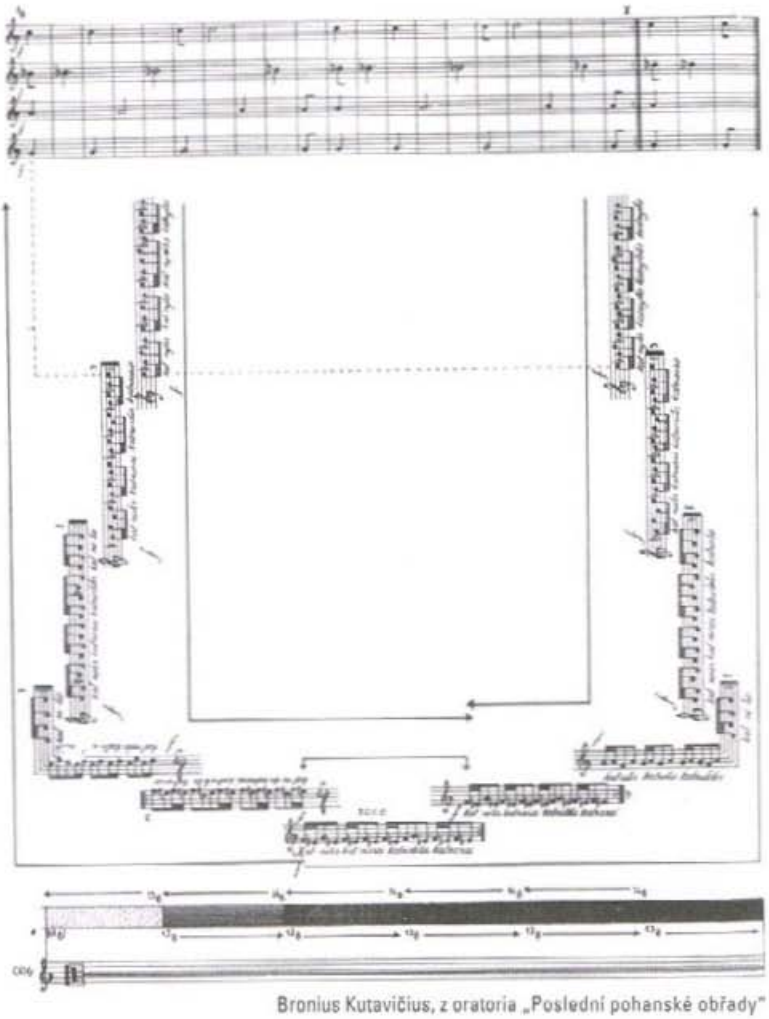


vlevo Arvo Pärt

a serialismu nejen v Pobaltí, ale dokonce v celém Sovětském svazu. Po prvních dvanáctitónových pokusech ruského skladatele Andreje Volkonského, jež se však nesetkaly s pochopením a z větší části zůstaly širší veřejnosti utajeny, to byly právě Pärtovy skladby z první poloviny 60. let, které zaznamenaly větší odezvu (*Nekrolog*, *Symfonie č. 1* ad.). Přibližně v polovině sedmdesátých let se Pärt ovšem od konstruktivistických metod radikálně odvrátil a postupně formuloval estetiku svého nového slohu. Nazval ho tintinnabuli (z lat. tintinnabulum – zvoneček) a dospěl k němu zejména díky vlivům několikaletého studia modální středověké hudby; své tu nepochybně sehrála i estonská lidová hudba, přestože zdaleka ne do takové míry, jako u Pärtova současníka Velja Tormise (1930). Tintinnabuli je sloh asketicky střídmý, potírající téměř vše, co s sebou dosavadní hudební vývoj od středověku přinesl, zároveň ale nepatřící nikam jinam než do současnosti. Hermann Conen ho celkem výstižně nazval „postní dobou v hudbě". Dlouhodobé prodlévání na tónice, melodické postupy v malých intervalových krocích a oproti Kančelimu téměř naprostá absence kontrastu, to jsou jen některá specifika tohoto slohu, který můžeme nalézt mj. v Pärtových skladbách *Missa Sillabica* (1977/96), *De Profundis* (1980), *Pašije sv. Jana* (1982), *Stabat Mater* (1985) nebo *Miserere* (1989). Dílo Arvo Pärta se dočkalo obrovské popularity v Estonsku i daleko za hranicemi a kromě zaručeně vysoké návštěvnosti při uvádění jeho skladeb a značné prodejnosti nosičů s jeho hudbou ji dokládá třeba i ojedinělý (i když dnes už – nikoli vinou skladatele – ad absurdum dováděný) cyklus transkripcí Pärtova díla *Fratres*.

„Tonální hudba je nám duševně bližší. Stejně tak i monotónnost, o kterou se opírají moje poslední skladby, a která je charakteristická pro naše sutartinės či litevské lidové písně obecně. Jednotvárná rytmika, nepřílišzvukových elementů, zato hodně opakování." (B. Kutavičius, 1980)

Tvrdit, že hudební vývoj Litvy zasáhl v 70. letech minimalismus, by bylo zřejmě odvážné. Svádělo by to totiž k představě souvislosti se směrem, který se zrodil v Americe. Na druhou stranu tu však nápadnou podobnost nelze nevidět. Díky osobitému a důslednému využívání svébytného typu litevské lidové písně zvané sutartinės (polyfonní



Bronius Kutavičius, z oratoria „Poslední pohanské obřady"

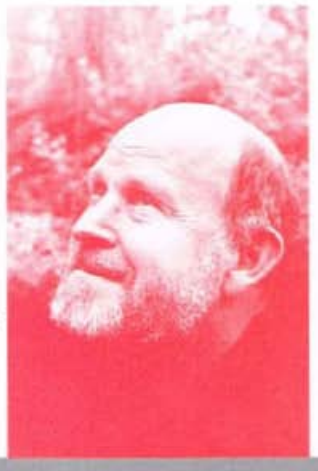
píseň založená na výrazně rytmizované melodii a kanonických nástupech jednotlivých hlasů v sekundových intervalech) v díle **Broniuse Kutavičiuse** (1932) se v Litvě skutečně zrodily tendence, které zdánlivě korespondují s těmi minimalistickými.

Manifestem litevské podoby minimalismu se stalo Kutavičiusovo oratorium pro soprán, sbor, varhany a čtyři lesní rohy *Paskutinės pagonių apeigos* (Poslední pohanské obřady) z roku 1978. Spolu s dalšími třemi oratorii – *Panteistinė oratorija* (Panteistické oratorium; 1970), *Iš jotvingių akmens* (Z kamene Jatvěhů; 1983) a *Pasaulio medis* (Strom světa; 1986) – tvoří tato skladba jedinečný cyklus, který podává ucelenou představu o Kutavičiusově směřování k „umělecké rekonstrukci hudby starých Baltů – litevských praotců" (I. Jankauskienė). Je jistě zajímavé, že avantgardistickým tento skladatel nenazývá období své tvorby 60. let, ale teprve toto. Do Kutavičiusovy hudby začaly později pronikat také prvky jiných kultur (japonské, keltské ad.), ovšem i ony bývají ve většině skladeb „podepřeny" základem sutartinės (viz např. cyklus *Jeruzalės vartai*, Brány Jeruzaléma z let 1991-95, oratoria *Medžių kova*, Boj stromů z roku 1996 a *Magiškasis sanskrito ratas*, Magický kruh sanskrtu z roku 1990 apod.). Svůj styl Kutavičius neopouští ani v současné době, kdy se vrací zpět k tématice litevské historie (opera *Lokys*, Medvěd z roku 2000, opera-oratorium *Ugnis ir tikėjimas*, Oheň a víra z roku 2003).

Doma i ve světě známá a uznávaná je i hudba **Pēterise Vaskse** (1946). Od ostatních dosud zmíněných autorů se však Vasks převce jen poněkud odlišuje, a to nejen tím, že už vlastně patří k jiné generaci. Jako jediný má totiž podle mne „parametry" skutečného novodobého národního skladatele. Jeho kompozice, vyznačující se nepřeslechnutelnou vazbou na lotyšský folklór, jsou pravidelně uváděny na masově navštěvovaných Svátcích písní, pořádaných v Rize (na posledním ročníku v roce 2003 zazněly jeho *Sanctus*, *Musica Appassionata* a také píseň *Savā tautā* – Ve svém národě). Kromě toho se stávají i určitým symbolem Lotyšska při prezentaci této země ve světě – jako příklad může posloužit provedení Vasksovy skladby *Musica dolorosa* Gidonem Kremerem a souborem Kremerata Baltica v roce 2002 v Praze při příležitosti summitu NATO, na kterém se Lotyšsko stalo jeho oficiálním členem (koncertu se mj. zúčastila i lotyšská prezidentka).

I Vasks ovšem nejdříve podstoupil obrat od dodekafonických a seriálních technik k tonální hudbě (převážně s neoromantickým přídechem), a to v 80. letech. Uznání, včetně mezinárodního, se však dočkal teprve v dekádě následující, k čemuž nemálo přispěla také propagace jeho děl vyhlášenými interprety (dirigent Juha Kungas, zmíněný houslista Kremer, violoncellista David Geringas apod.). K přiznání přídomku „národního" skladatele pak podněcuje i jeho patriotismus, proklamovaný v rozhovorech a částečně také programně naznačený v jeho skladbách, což se nejnápadněji projevilo v *Symfonii č. 1 „Balsis"* (Hlasy; 1991), *Symfonii č. 2* (1999) a ve dvou koncertech – violoncellovém (1994) a houslovém s podtitulem *Tālā gaisma* (Vzdálené světlo; 1997).

Tendence, které jsem v tomto článku naznačil, se samozřejmě netýkají jen zde zmíněných skladatelů. Našli bychom mnoho jejich krajanů, kteří se vydali podobnou cestou. A obdobné procesy lze pozorovat i v jiných postsovětských zemích – zmiňme na závěr alespoň Ázerbajdžánce Fikreta Amirova, Uzbeka Felixe Janova-Janovského nebo Tádžika Benjamina Jusupova.



Pēteris Vasks

LEGENDARY PINK DOTS

Omni Padhni Disney Iceman Acme Leary Marx Illuminatus Christus Clarke

Omni Padhni Disney Iceman Acme Leary Marx Illuminatus Christus Clarke

Omni Padhni Disney Iceman Acme Leary Marx Illuminatus Christus Clarke

[Petr Ferenc]

V dubnu to bylo pět let. Stál jsem pod pódiem Rock Café a fascinován se nechal unášet hudbou pětice vedené shrbeným obrýleným zpěvákem, jehož měkký hlas střídavě konejšil, burcoval, ironizoval a děsil v dlouhých litaniích často spatra vyprávěných příběhů, lovesongů, balad a ukolébavek. Klávesista ze svých nástrojů lovil záplavu psychedelických krajek, sci-fi svistů a pitvorných ruchů, vytáhlý saxofonista foukal do altky a barytonu současně a sypal z kapes přehršle chytlavých melodií. Na koncertě jsem se ocitl náhodou, naprosto nepřipraven na to, co uslyším. Legendary Pink Dots u nás však tehdy zdaleka nehráli poprvé.

AARZHKLAHH OLGEVEZH

Skupina vznikla v roce 1980 kolem zpěváka, textaře a klávesisty Edwarda Ka-Spela a klávesisty Phila Knighta (vulgo Silverman). U kolébky jim stály tři sudičky, láska k barrettovské psychedelii, krautrockové nevázanosti a právě zuřící vlna new romance. To, že jsou LPD více, než jen průsečík zmíněných tří vlivů, je především Ka-Spelovou zásluhou. Letos padesátiletý frontman je nejen výhradním textařem a výrazným hlasem skupiny, ale především osobností s neobyčejnou imaginací, která kolem sebe šíří tisíce navzájem propojených příběhů, tajemných vzkazů ve vlastním jazyce, vzájemně si odporujících mystifikací, parodií, samozvaného vizionářství, skrývání se pod pseudonymy i průhledů do outsiderovské osamělosti a zranitelnosti. Jako čtyřletému mu prý bylo naměřeno IQ 160, díky čemuž se stal častým předmětem psychologických testů a pozorování. Tato zkušenost je dost možná páteří textu písně *A Terra Firma Welcome* o návštěvě bytosti z vesmíru, která je po přistání na Zemi bezohledně zkoumána. Zatímco kapacity debatují, co s nezvaným hostem, vesmířan napojený na kapačky nepovšimnut mrzne v čekárně, kde nakonec zemře, takže vědci s ulehčením zjistí, že zbývá jen pitvat, umístit do skleněné rakve a vybírat vstupné. Na oběžné dráze krouží horlivě tupý vesmírný policista Johnny, který s prstem na spoušti „střeží planetu". Měsíc je (dle anglického rčení) ze sýra a tvář vesmírné oběti se usmívá s vědomím brzkého příchodu krajanů.

Spektrum vlivů, motivů a odkazů, s nimiž hypersenzitivní Ka-Spel pracuje, sahá od extatických hlukových experimentů až ke konvenčním milostným baladám téměř veřejnoprávního zvuku a textů, celkově však i v nejdivočejších momentech cítíme touhu po hezkém zvuku a výrazné melodičnosti, která často funkčně přetváří banální stereotyp v novou, jemně ironickou kvalitu – lukulské hody barových houslových kudrlinek, syntezátorový zvuk cemballa, „romantický klavír", orientální melodie sitáru a dechů, občasný keltský názvuk atd. Nejedná se o deklaraci stylu, kýč ani parodii. Pink Dots přikládají největší význam kombinaci a místy banální, na první pohled odhalitelný a z jiných souvislostí důvěrně známý motiv používají jako zvukový ekvivalent idiomu. Skvěle to manifestuje text písně *The Collector*, jejíž hrdina má motýly, tři slepé myšky, osm panen v krabici, (…) orangutana, který říká Miluji tě, 15934 modelů Eiffelovy věže, z nichž dvacet procent bylo vyrobeno na Taiwanu a proto mají špatné proporce, neboť na Taiwanu zkrátka nemají Eiffelovku… Jakkoli se nám při čtení může text jevit jako parodický, hudba, která jej doprovází, je křehká a melancholická – Ka-Spel svého hrdinu pozoruje s láskyplným smutkem. Jeho sbírka – pro někoho veteš – se v písni mění v katalog téměř magických předmětů, z nichž každý má svoji (polomýtickou) historii. Domnívám se, že v *Collectorovi* je obsažen klíč k celým Pink Dots. Nebál bych se je přirovnat k plným stánkům orientálního bazaru (nebo se nabízí další analogie se Sydem Barrettem – doba hippies a jejich cetky), jehož kouzlo nespočívá v jednotlivých kusech různě vkusného a kvalitního zboží, ale v celkové atmosféře ruchu, mnohosti a nepřenosné vůně koření. Tím je u LPD právě Ka-Spelovo básnictví. Pro svůj hustě zabydlený svět na hranici fantazie razí termín Terminal Kaleidoscope – pestrý krasohled namířený na svět před apokalypsou.

KLAUBBSTEHTT NAVEEDA DERSTIHHN

Trojice prvních alb LPD (*Brighter Now, Curse, Faces In The Fire*) se navzájem liší zvukem i kvalitou, objeví se na nich však všechny konstantní prvky budoucí početné diskografie skupiny: heslo Sing While You May se objeví na všech obalech alb, projeví se láska LPD k valčíkům, jedna z mnoha rozsáhlých ambientně-experimentálních ploch s názvem *Premonition* (zde s číslem 4). Za povšimnutí stojí dvě písně z *Curse*. Popěvkové *Lisa's Party* je první ze série písní o této ženě, jejíž existence je podobně záhadná jako existence předloh Rychlých šípů. Onomatopoická *Aarzklahh Olgevezh* je podle Ka-Spela písní o nejosamělejším člověku na světě, jehož jazyku nikdo nerozumí. Útržky této „řeči" brzy nato začnou doplňovat slogan Sing While You May na obalech alb a v tomto článku slouží jako názvy kapitol. Na EP *Faces In The Fire* se poprvé objevuje virtuózní houslista Patrick Paganini.
Album *The Tower* (1985) představuje Pink Dots jako skupinu pevně propracované vnitřní mytologie a jasného zvukového názoru, přiklánějícího se k barvotiskovosti gothic rocku. Rytmický základ písní tvoří klávesy, mnohdy nastavené na zvuk lehce zkresleného cemballa. Nad nimi čarují housle, strohé ruchy a boosterovaná kytara a Ka-Spel zde poprvé naplno předvede své vokální mistrovství. Textovou páteří alba je zklamání Anglií, kterou LPD o rok později opouštějí a trvale se usazují v Holandsku.

Na dvojalbu *Asylum* skupina utlumila gotické a novoromantické názvuky a složila poctu psychedelickým časům konce šedesátých let, především pak raných Pink Floyd a alternativním výbojům let sedmdesátých. Zvuková náplň alba je melodicky radostná, v textech je tomu přesně naopak: popisují stavy psychického zhroucení, neutišitelných migrén, halucinace pacienta přikurtovaného k lůžku atd. Vynikne jedenáctiminutová koláž *So Gallantly Screaming*, na níž se významně podílel producent alba Steven Stapleton (Nurse With Wound). Na albu *Island Of Jewels* však bylo experimentů najednou příliš a hluky zavalená deska byla poněkud neposlouchatelná.

KRAZHTONIVEZHTIKA!

Rokem 1987 začíná asi nejlepší období skupiny. Na albu *Any Day Now* se LPD decentně ohlédli za vážnou gotickou tváří *Tower* i revivalovou psychedelií *Asylum*, první z nich

zlehčila, k druhé přistoupila více tvůrčím způsobem a vpustila do svého světa humor a občasnou koketérii s pokleslejší múzou. Paganini se nebál ukázat svůj arzenál barových a pseudooperních kudrlinek, v textech se zabydlelo něco podivných postaviček, objevila se i konvenční milostná tematika. Struktura skladeb se stala sofistikovanější a přitom volnější, bez ostrých hran a střihů a undergroundového tahání za uši. Za příklad lze uvést desetiminutovou *Waiting For The Cloud* odvíjející se od téměř newageové psychedelie k progresivní rockové nášlapnutosti a zpět do hřejivě nehybného ambientu.

Album *The Golden Age* není tak soudržné, obsahuje však mnoho atraktivních skladeb, například „supervídeňskou" *Hotel Noir* či folkovou *Lisa's Separation*. Po vydání alba LPD dramaticky změnili sestavu. Osiřelou dvojici Ka-Spel + Silverman doplní univerzální dechař Niels van Hoornblower, druhý dechař a elektronický mág Hanz Myre a kytarista Bob Pistoor. Deska *The Crushed Velvet Apocalypse* (1989) je další trefou do černého. Zvuk skupiny bez housli se přiklání k orientálním barvám, anglickým lidovým baladám a folku. Pistoor funkčně pracuje s kytarou a sitárem, Myre dokresluje atmosféru hobojem a tympány, Hoornblower kouzlí melodické motivy. Ve stejnou dobu jako album vyšlo EP *Princess Coldheart*, v jehož titulní písni mají Pink Dots dodnes asi největší hit.

Zdařilou sérii korunuje album *The Maria Dimension* (1990). Členitá stavba skladeb předchozích alb lehce ustupuje ve prospěch sytých barev elektronického ambientu, z nějž se pozvolna vynořují naléhavé melodie písní. Jako bychom svět Maria Dimension viděli dalekohledem – je nám až hmatatelně blízký a přece cítíme, že nás od něj cosi dělí. Dojem zvláštního údivu, který zvuk alba vyvolává, dokreslují i texty. Domnívám se, že *Maria Dimension* přesně odpovídá interpretaci Vonnegutovy *Snídaně šampiónů* coby science fiction pro mimozemšťany. Ka-Spel ovšem není satirik, spíše se snaží pozastavit čas a nově pochopit pozemskou všednost. V úvodní *Disturbance* je ještě mluvčím skupiny „pozorovatelů zkázy, neviditelných vetřelců vašeho soukromí", kteří se zjevují coby duha na obrazovkách a při rozsvícení světla chvíli poblikávají v oku jako stíny. *Grain Kings* jsou metaforou plodivého cyklu přírody, *Evolution* se zabývá reinkarnací: *„Kdyby Bůh byl vejcem, kdyby šest bylo devět (...) kdybychom nebrali ale jen dávali, kdybychom mohli zapomenout, odpustit, přepracovat naše vzorce chování, kdybychom nekamenovali a nerozbíjeli atom, nepozřeli jablka... (...) pak bychom, možná, v příštím životě mohli být delfíny."* Album se stalo nejúspěšnější deskou Pink Dots, po jeho vydání umírá kytarista Bob Pistoor.

MEZHKAL ZHAVEEDA

Posílení o dvojici nových členů – Ryana Moora (baskytara, bicí, kytara, elektronika) a Martijna de Kleera (kytara, baskytara, housle, bicí) – se Pink Dots z psychedelických výšin vracejí zpátky na zem a stávají se z nich především písničkáři, jejichž styl přestal být poplatný starým vlivům a do značné míry se oprostil od spektakulárnosti předchozího období. První vlaštovkou nového přístupu bylo brilantní album *Shadow Weaver* s chladnějším zvukem, ostrými ruchy, zdánlivě nekonzistentními zvukovými kolážemi a místy skoro folkovou náladou. Kontrast s *Maria Dimension* nemohl být větší – sci-fi opar se vytratil, bolestivé texty byly najednou nepříjemně blíže, tradičnější postupy a aranže mohly být považovány za ztrátu invence. Legendary Pink Dots dospěli a rozhodli se nadále existovat coby pozemšťané, kteří k vyšším sférám pouze zpytavě hledí, jak ostatně ukazuje text úvodní *Zero Zero*: *„Pročítali jsme všechna proroctví. Studovali tlusté svazky filosofie. Kreslili grafy. Zpívali: oooommmm... omni Padhni Disney Iceman Acme Leary Marx Illuminatus Christus Clarke... Pozorovali jsme ve tmě talíře. Honili se za ztracenou archou. Snažili se rozštěpit kvarky a toužili po Znamení - po něčem, co dokáže, že Tam někdo je... Posloucháte? Bez šance..."*

Pokud někoho ze starých příznivců skupiny *Shadow Weaver* zklamal, o rok později vydané pokračování s podtitulem *Malachai* jej muselo otrávit ještě víc. Po dvou úvodních folkových kusech totiž vypukly zvukové orgie, k nimž si skupina coby spoluproducenta a „ruchaře" opět přizvala Stevena Stapletona, který se nerozpakoval doplnit *Malachai* záplavou břinků, třesků a zvukových deformací, i úryvků z *Asylum*. Při poslechu se nám dlouhé minuty může zdát, že neposloucháme Pink Dots ale Nurse With Wound.

Podle mého názoru nejlepší album LPD *9 Lives To Wonder* (1994) je zcela introvertní, melancholické, melodie písní neokázale chytlavé. *On Another Shore* je nejzazším výletem do světa ticha, *Softly Softly* kratičkou barrettovskou reminiscencí, *Crumbs On The Carpet* předzvěstí koketérií s taneční hudbou, některé skladby obsahují dlouhé ambientní pasáže. Desetiminutová *Nine Shades To The Circle* je záhadným kusem s třemi recitativy začínajícími vždy stejnými slovy *„Jako každý den jsem se probudil, popadl kabát, zhltnul kávu div se neudusil a vyběhl do deště... Věděl jsem, že musím stihnout ten vlak. Na tom vlaku závisel můj život..."*, na která Ka-Spel improvizovaně navazuje různými verzemi příběhu, což je působivé obzvláště při koncertech.

Na *9 Lives To Wonder* LPD ukázali, že jejich hlavním tvůrčím cílem již nebudou koncepčně laděná experimentální alba, ale kolekce samostatných písní v podstatě tradiční stavby. Nejlépe se vydařilo album *Hallway Of The Gods* (1997), které se částečně ohlíží k zahloubanosti *9 Lives To Wonder* a ke zvukovým barvám *Maria Dimension*. Jednotícím prvkem je elektrizující opar (invenční práce kytaristy Edwina von Trippenhofa, který na tři roky nahradil de Kleera), zvolněné tempo a výrazné melodie. Vymyká se jen jedenáctiminutová *The Saucers Are Coming*, improvizovaný monolog opět o příletu mimozemšťanů. Roli rozhlasového reportéra se Ka-Spel obrací k Wellsově *Válce světů*, popisovanými scénami táborů lidu a spontánních uvítacích komisí na místě přistání zase ke scénám z Burtonova filmu *Mars útočí*. Sám za sebe se z příletu raduje nad mytím nádobí.

KHALAMZH ZELYNZZHDA VROYTHAN

Kromě řadových alb však skupina v minulé dekádě začíná chrlit CD reedice kazetových nahrávek z minulosti. Zdařile sestavený *Legendary Pink Box* byl milým

zpestřením, následující kolekce lze však doporučit jen nejzarytějším příznivcům Růžových tečků. Zvukově za moc nestojí a většina materiálu zachycuje jen a jen tápání.

Trochu jiným případem je série alb *Chemical Playschool*, seriál studiových outtakes a podivností reprezentující „druhou tvář" skupiny. Dvojdisky *Chemical Playschool 1+2* a *3+4* jsou reedicí kazet, čísla 5, 6 a 7 neexistují. *Chemical Playschool 8+9* se však směle může zařadit k nejlepším dílům skupiny. Obsažený materiál je umně seřazen a výsledkem je opravdu pestré dvojalbum. Trochu každý pes jiná ves, ale rozhodně ku prospěchu věci. *Chemical Playschool 10* je torzem Ka-Spelova sólového alba doplněného nudným studiovým jamováním, 3CD *Chemical Playschool 11, 12 & 13* (2001) však za poslech rozhodně stojí. Jedná se o Ka-Spelem sestavený materiál z písní a zvukových útržků pospojovaných do dlouhých tracků (co CD to jedna skladba) trochu na způsob legendárního alba německých Faust *Faust Tapes* a rozhodně se jen tak neposlouchá.

TSZRNIKOWSKIYARRH!

Zastavme se nyní nad sólovými projekty Edwarda Ka-Spela (ostatní „vedlejší projekty" LPD z důvodu rozsahu nezmiňujeme). Debutoval v roce 1984 EP *Dance China Doll* a v tomtéž roce dlouhohrajícím *Laugh China Doll*. Porcelánových panenek coby personifikace obyčejných lidí v jejich mnohosti, rozdílech a příbězích se jeho alba budou týkat až do roku 1988: *Eyes! China Doll, Apples (Big!) China Doll* i tajuplnější *Chyekk China Doll, Aa.Azhyd China Doll, Khataclimici China Doll* a *Lyvv China Doll*. Alba přinášejí intimnější pohled do Ka-Spelovy hudební dílny, zvukově mnohdy využívají jen syntezátorů (přestože hostování jednotlivých členů LPD také není výjimkou) a od břehu produkce Pink Dots se odráží směrem k romantické průzračnosti i k většímu, občas posluchačsky náročnějšímu experimentu. Kabaretní *Chyekk* (1986) střídající písně s líbivými minutovými intermezzy vzniklo v triumvirátu se Stevenem Stapletonem a Patrickem Paganinim. Příjemně melancholickým albem je *Tanith & The Lion Tree* s baladami *Hotel X* a *Prithee* a s bzučením oscilátorů mezi písněmi. *Scriptures Of Illumina* (1995) je naopak expresivně rozmáchlou freskou imaginární země, do níž Ka-Spel umístuje bolestivé příběhy mučení, zklamání a samoty. Album trochu trpí nevyváženým agresivním zvukem, neobsahuje žádné „hity" a hudebně se vrací do osmdesátých let, přesto bychom jej rozhodně neměli minout. Konec devadesátých let Ka-Spela zastihl v obdivuhodné formě. *The Blue Room* (1998) jako by volně navazovalo na *Maria Dimension* a *Hallway Of The Gods*, aranže jsou však mnohem subtilnější a lehký triphopový náznak přidává celku na atraktivitě. O dva roky mladší *Red Letters* sice není tak pečlivě produkováno, ale kromě dvou medleys kratších písní a náčrtů obsahuje samé klenoty, zejména úvodní čtveřici písní a vzpomínku na starší zvuk LPD *Child King*. Současná Ka-Spelova sólová tvorba je ve stádiu hledání – v roce 2001 vydané *Caste O'Graye Skreeëns* a o dva roky mladší *O'er A Shalabast'r Tyde Strolt Ay* znějí kaspelovsky romanticky (první z nich evokuje anglický sychravý podzim, druhý legendy o mořských vlcích, pirátech a snivcích), nemohu se však ubránit pocitu, že hraji na jistotu a pracují s prostředky, které jsou již důvěrně známé a občas neúměrně natažené. Pomyslnou trilogii uzavírá čerstvé album *Pieces Of ∞*, které jsem v době uzávěrky bohužel ještě neslyšel.

HTEZZSIM

Jak se Pink Dots přehoupli do nového tisíciletí? V roce 2000 vydané album *A Perfect Mystery* bylo v podstatě improvizované a nepotěšilo na poměry skupiny dřevorubeckým a primitivním garážovým zvukem. Přesto z něj dvě písně přežily: rocková *When I'm With You* a táhlá, mnoha ruchy ozdobená *Blue*. Poté skupinu opustil Ryan Moore a LPD se rozhodli nehledat za jeho baskytaru a bicí náhradu. Zvědavost publika mělo ukojit vydání povedeného kompilátu starých nahrávek *Chemical Playschool 11, 12 & 13* a nové album *Synesthesia* – kolekce nedodělků a podivných instrumentálek pořízených aktuální sestavou, jednoznačně nejslabší deska skupiny. V předminulém roce současně vydaná CDs *All The King's Horses* a *All The King's Men* pošramocenou reputaci napravila jen částečně. První z nich je decentním souborem příjemných písní v některé odvážném hávu, druhá se odvažuje trochu dále, nic nového však nepřinesla. Navíc LPD již podruhé opustil Martijn de Kleer a jeho nástupce Eric Drost na posledním pražském koncertě spíše strašil ostře boosterovanou kytarou. Letošní dvojice alb *The Whispering Wall* a *Poppy Variations* však příjemně překvapila. První z nich se drží stylu královských koní a mužů, druhá však přináší radostný záznam opětovného hledání nových inspirací, invenční návraty k bohaté minulosti a (za sedm let snad poprvé) odvahu experimentovat. Příběh nekončí a pánové zpívají, dokud mohou.

www.brainwashed.com/lpd

Kazeta se točí dál

[Pavel Klusák]

Květnové koncerty šestatřicetiletého japonského improvizátora v Praze, Brně a Bratislavě byly součástí turné několika elektroakustických improvizátorů. Ivan Palacký hrál na preparovanou kytaru a kontaktní mikrofony, součástí jeho vystoupení byla i videoprojekce VJ Věry Lukášové (projekt-projekce výtvarníka a experimentálního filmaře Filipa Cenka). Palacký si už nějaký čas korespondenčně vyměňoval a dotvářel snímky se španělským „redukcionistickým" duem Cremaster. Na tři poslední koncerty se k nim přidal Aki Onda: konkláva čtyř hráčů, spolupracujících na různých štacích různou měrou, se tak stala velmi slušným (a na české koncertní poměry jedinečným) vhledem do scény současných technologických improvizátorů, příznivců tichých šumů, nalezených melodií a jemně usměrňovaných samopochodů.

Aki Onda k nám přijel jako první zástupce generace Yoshihidea Otoma či Takua Sugimota: experimentálních hráčů, kteří zacházejí s nástroji i přístroji ve jménu nové hudby zvuků. Spontánně přitom definují nový aspekt času, prostoru, publika, ticha, autorství a obsahu v hudbě. Onda patří k těm, kteří k sobě jasně přimkli jednu techniku hraní: ve svém projektu *Casette Memories* manipuluje výhradně s magnetofonovými kazetami.

Když o sobě mluví, zmíní, že matka malířka pochází z Korejе, otec akademický vědec z Japonska. *„Oba byli z neúplných rodin, oba velké individuality. Navzájem si dávali hodně důvěry a svobody."* Onda má chlapeckou tvář, často se směje, i tehdy, když říká: *„Rád bych věděl, jaký to je pocit, mít domov. Nikdy jsem ten pocit neměl. Chápu, že je to pro mnoho lidí důležité: rodina, zázemí."* Nemá žádné hudební vzdělání, v hudbě je přítomný – jako producent – od šestnácti let. Nezmíní to, co si pak o něm přečtu: v Japonsku je váženým autorem textů o hudbě, mnozí progresivní hudebníci tu hráli poprvé na jeho doporučení. Dřív než muzikantem byl fotografem: dvě výstavy v newyorských Anthology Film Archives legendárního filmaře a organizátora Jonase Mekase pro Ondu znamenají množná víc než hudební ocenění.

V roce 1990 založil Audio Sports, hip-hopové trio, kde hrál (dnes populární) elektronik Nobukazu Takemura a rapoval Yamatsuka Eye, člen legendárních Boredoms a Zornovy kapely Naked City. Audio Sports byli v Japonsku nesmírně populární, ale Onda se řítil dál. Pracoval nesmírně intenzivně, do svých třiceti let měl na kontě přes stovku projektů a spoluprací. Jeho nástroji byly sampler a studio. V seznamu spolupracovníků jsou jména Yoshihide Otomo, Tujiko Noriko, Haco, Ikue Mori, Blixa Bargeld, Linda Sharrock, Toshimaru Nakamura, Alan Licht, Loren MazzaCane Conners, Noël Akchoté, Joseph Suchy, Simon Fisher Turner a další.

První sólové album *Beautiful Contradiction* (1998) znamenalo zlom: do koláží použil samply, ale i úryvky ze svých kazetových záznamů. Od té doby už všechno spělo ke koncepčně čistému projektu *Cassette Memories* – vystupování s několika malými kazetovými přehrávači, jimiž do mixu a „instantní kompozice" proudí zvuk z Ondových kazet. *„Typ, který mi vyhovuje,"* říká Onda, *„přestali před několika lety vyrábět. Novější kazeťáky nenechávají při převíjení hlavu na pásku. Mně se ale líbí zrychlený zvuk při přetáčení vpřed a vzad, je to jakési moje scratchování."* Při pražském vystoupení v NoD má před sebou Onda desítky pásků. Po některých sahá najisto. Používá některé častěji než jiné? *„Ano. Je to stejné jako se vzpomínkami. Ně některé příjde řeč častěji, že?"* Z týchž důvodů nejspíš Aki Onda vpustí do mixu odněkud jen pár vteřin, případně zas a znovu vrací jeden moment, a naopak celé vystoupení po dynamicky vystavěném vrcholu zakončí zvukem moře, přičemž několikaminutový záznam nechá hrát nedotčený. S diktafony v obou rukou provádí taneční či snad bojové pohyby, hledá pro svou akci rytmus celým tělem. Z pásků se vynořuje šum atmosfér, ruch vzdálených měst, hudebníci zaznamenaní i s okolními zvuky, hlasy nahrané příznačně vzdáleným mikrofonem. Kazeta dává záznamu jednolitou atmosféru, jako bychom museli obsah fotografie dešifrovat ze šedého rastru, příznačného pro předrevoluční české noviny. Když se s Ondou bavíme o tom, zda nechce překročit stín úspěšného projektu a opustit kazety, souhlasí. *„Diktafony nejsou vyráběné s ohledem na to, co bych s nimi rád dělal, vlastně na ně hraji navzdory, dá to dost úsilí. Hráči na gramofony to mají oproti mně snazší. Ale je tu problém: kazeta se mi líbí proto, že je to osobní, intimní médium, určené vždy k tomu, aby si na ně každý nahrál v soukromí, co chce. Desky pro gramofon jsou tovární, institucí výrobky. Sice bych si mohl dát vylisovat vlastní desky, pak bych dokázal být dýdžejem..."*

P.S.: Ondův portrét včetně diskografie hledejte na www.japanimprov.com. Přestože alba *Cassette Memories I.: Ancient & Modern* (2002) a *Cassette Memories II.: Bon Voyage!* (2003) jsou jádrem Ondovy tvorby, neustále k nim přibývají důkazy o mnohostranné aktivitě. Onda letos produkoval remixové album *New York Soundtracks*, kde hudbu japonské skupiny Mono přetvořili Raz Mesinai, DJ Olive, Jackie-O-Motherfucker nebo sám Onda. Výbornou skladbou *We Flow* je zastoupen na sampleru pařížské improvizátorské komunity Kokeko.

Česko-slovenské turné Akiho Ondy by se neuskutečnilo bez významné podpory, kterou poskytli především České centrum v Bratislavě, Česko-japonská společnost, Nadace a Centrum pro současné umění (FCCA) a Ivan Palacký. Všem patří dík.

Šťastnou cestu! (Po stopách paměti)

Paříž zachvátí ráno, šílená proti oslnivé kouli časného slunka, natáhne náruč proti šedé zdi pokryté sazemi, a nastaví ucho ptačímu zpěvu / lomoz metra, když se prořítí kolem, musím čekat na další vlak, je-li jednou čas, je ho spousta / kazeťák se točí dál / Rio de Janeiro, motám se ulicí, nad kterou visí falzum vzduchu, žár stoupající z asfaltu mi hučí v hlavě, kdybych se mohl hned napít, tak... / Salvador, starý muž, černý a špinavý, sedí na rohu, rve struny z kytary a zpívá, postříkaný bahnem, jako by tu vyrostl ze země / na chvíli, mé zasuté myšlenky, ta písnička od Velvet Underground, All Tomorrows' Parties / tak podívej, poslyš, ty věci na které myslíš, ničemu z toho vůbec nerozumím... jen rty od sebe a k sobě, jejich zvuk se ztratil / náhlá průtrž, pro agresivní déšť se nedá hnout, jsem jako omráčený, lidé nacpaní ve východu z metra na Union Square, neměl byste drobný na jízdenku, otravuje vedle mě černý žebrák, jinak se nedostanu domů, přenechávám mu lístky za několik dolarů / černý klobouk si posouvá hluboko do očí, v ruce sklenici vína, mne rty o sebe, a pak Jonas říká, ne, umění nesnáším / Lisabon, v tomhle městě už jsem někdy byl, přece jsem už někdy viděl svah, co zvolna klesá k moři, jasně to cítím, ale ani za život si nevzpomenu, kdy to bylo / všude, vždycky, kazeťák se točí dál / jen zvuk kůže drhnoucí o kůži, ta smyslnost, zvonivě mi zůstává v uších / na letiště Narita, pozoruji krajinu ubíhající za oknem, při tom se snažím rozpomenout na události předešlého dne a výsledkem jsou jen záblesky mihavých obrazů / ano, to všechno už pominulo...

Za svůj dosavadní život jsem strávil celkem dost času cestováním. S příznivým větrem vanu od města k městu, náleží mi lehkovážná povaha bohéma, který může odjet kamkoli, ale i samota toho, kdo nedokáže nikam patřit. Ne že bych si to kdy přál. Narodil jsem se v Japonsku, ale zkrátka jsem nezapadl do společnosti (fakticky jsem v tě zemi nebyl ničím jiným než cizincem) a jestliže jsem coby pokutu zaplatil domovem, kam bych se mohl vracet, nezbylo mi než vydat se hledat místo, kde bych se mohl usadit (časem to pro mě přestalo být podstatné, ale tuláckého instinktu jsem se už jaksi nezbavil).
Kamkoli jsem se hnul, bral jsem s sebou kazetový rekordér. Byl mi společníkem na cestách. Když jsem natrefil na zvuk, který se mi líbil, stiskl jsem knoflík nahrávání a magnet začal vřezávat paměť do pásku. Jako deník psaný zvukem. Proč jsem to dělal? Dodnes nevím. Snad je to způsob posedlosti. Po nějaké době se mi začal v bytě vršit pahorek terénních nahrávek. Aniž bych je znovu poslouchal, naštosoval jsem je do kartonové krabice a když přišel čas k nové cestě, náhodně jsem na pásky začal natáčet druhou vrstvu. Tímto způsobem se záznamy dokumentující můj každodenní život zprohýbaly v místech a časech. Závan z mnoha různých míst narušoval prach a stopy zanechané dotykem prstů. Vše se proměnilo v podivné zvukové krajiny (soundscapes), jež se naprosto vzdelovaly skutečnosti.
Album *Bon Voyage!* (chronologicky poslední, vydané v roce 2003, pozn. red.) je výběrem terénních nahrávek, jež jsem nashromáždil za čtrnáct let. S výjimkou posledních dvou tracků (u nichž se pracuje se smyčkami) neobsahuje žádné z ploch jakýkoli střih. Jejich tvar je vždy určen jen náhodným vrstvením na originálních kazetách. Je to bláznivá road movie, na níž splývají elektroakustické a náhodné zásahy.
Pro mě samotného je to osobní záznam z cest a paměti. Je to i putování napodobující svět, jenž se odvíjí ze sebe sama, a také je to vnitřní výlet, pronikající do hlubin duše. Je to do téže míry skutečnost jako metafora. Ale čeho? Jak

ji vysvětlit? Mám snad mluvit o hudbě, která vyvstala ze stovek, tisíců, desetitisíců, nespočtu vzpomínek?
A zároveň: minulost není víc než minulostí. Každá vzpomínka se redukuje na mlžné stádo ovcí, mířící kolébavým krokem do říše zapomnění. Jsou to spíš stíny reality včerejších dnů, ztrativší už svou živoucí texturu. Navzdory tomu, když nevinně dovádím s těmito nesčetnými útržky paměti, z chaotických sedimentů může vyvstat cosi jako esence paměti, průsvitně zářící v náhlém jasu. Je to iluminační moment, kdy se scény a zvuky, jichž jsme byli dříve svědky, zjeví najednou a společně. Snad je to jakási prvotní krajina paměti, kterou mají všechny bytosti v mozku. Oku neviditelná, ale nepopiratelně existující na tomto světě, je to krajina, v níž nacházíme základ pro své životy. Mým přáním bylo utkat vlastní příběh z cesty,

která se dotýká čehosi přesahujícího, co mohu sdílet s ostatními.
Hluboce mě ovlivnilo dílo lidí, jako jsou Jonas Mekas, Robert Frank a Peter Beard. Tito lidé jsou posedlí vrozeným mechanismem paměti. Jsem rád, že jsem se s jejich prací setkal během let dospívání, kdy jsme tolik ovlivnitelní. A jsem vděčný Jonu Appletonovi, jenž mi během posledních tří let dodal hodně odvahy. Díky němu jsem vstřebal mnohé kolem dnešní elektronické hudby, a co víc, uvědomil si, jak důležité je najít uvnitř ní sebe sama. Nemusím asi podotýkat, že má výprava po stopách paměti se protnula a protíná s nesčetnými cestami jiných stopařů.

Aki Onda, New York, květen 2003

20 LET „DOBRODRUŽNÉ" HUDBY NA ZNAČCE CUNEIFORM RECORDS

Bylo - nebylo – je

[Petr Slabý]

Zní to jako pohádka. A de facto to pohádka je, ale realistická. Jednoho krásného lednového dne roku 1980 se Steven Feigenbaum v Marylandu ve Spojených státech rozhodl, že založí distribuční společnost, která by umožnila posluchačům dostat se k nahrávkám, které by jinak těžko shánělí. Vzal tehdy pod svá křídla mimo jiné labely Ambiances Magnetiques, Experimental Intermedia, Les Disques Victo, ReR a Tzadik a rozjel firmu Wayside music. Po čtyřech letech však zjistil, že ho tato činnost saturuje jen zčásti, a tak si založil vlastní značku Cuneiform. Zvolil si následující krédo: „Hudba, kterou mám rád, je málo prezentována, a je potřeba s tím něco udělat!" Na otázku, jakou zvolil dramaturgii, odpovídá: *„Je to většinou moje gusto, ale zároveň chci překvapovat posluchače i recenzenty. Pochopitelně ovšem musím myslet i na to, zda se ta či ona věc uchytí na trhu."*

Jako první vydal Feigenbaum album avantgardního popu Roberta Stevie Moorea (mimochodem syna basisty Elvise Presleyho), které sice zdaleka nevyjadřovalo přišti směřování Cuneiform Records, nicméně startovní čára byla do jisté míry nalajnována. Ostatně není bez zajímavosti, že právě dvě nahrávky R. S. Moorea vydal Chris Cutler na svých Recommended Records Samplerech již v letech 1979 a 1982. Záhy poté si však Feigenbaum zvolil strategii, jejímž cílem bylo mapovat bílá místa v oblasti progresivní hudby. Těžištěm produkce Cuneiform Records se stala oblast okolo Rock In Opposition (od první do x-té generace), canterburské scény s průniky do newyorského downtownu a dál. Firma se tak stala kosmopolitní společností, která neuznává hranice, ale soustřeďuje se pouze na originalitu svých umělců. Kooptovala tak řadu skupin a muzikantů z celého světa, kteří by jinak nelehce shánělí vstřícného vydavatele, nebo by museli dělat jisté kompromisy. Do kmenové stáje Cuneiform se tak zařadili soubory, které vydávaly svá díla předtím částečně svépomocí, jako Birdsongs Of The Mesozoic, Thinking Plague, Djam Karet, Doctor Nerve ale i renomovaní Curlew. Sám šéf firmy rozděluje své počiny zhruba do čtyř kategorií. *„Občas mi muzikanti posílají demosnímky nebo svou předchozí produkci a já říkám ano nebo ne. Jindy se jdu podívat na nějaký koncert a usoudím, že tohle bych chtěl vydat, což je třeba případ Claudia Quintet. Pak mám své stálice, s nimž se pouze dohodneme na konceptu – to jsou třeba Curlew – a nemusím to předem slyšet. A ohledně archivních nahrávek kapel jako Soft Machine nebo National Health, je to otázka vyhledávání a zkoumání možností."*

Přesně tento princip vyjadřuje filozofii Cuneiform. Otvírá nové možnosti začínajícím i uznávaným umělcům a v neposlední řadě se pídí po pozapomenutých skvostech avantgardní hudby v ranku od progresivního rocku až po multietnický jazz. Je asi potřeba zmínit především belgickou formaci Univers Zero, kterou Cuneiform svým způsobem asi vybudili (i díky reedicím jejich počáteční tvorby) na sklonku devadesátých let minulého století k reinkarnaci, nebo původně jihoafrické a později v Londýně usazené vynikající těleso Brotherhood Of Breath, které by bez nových vydání svých koncertů zcela nesmyslně spadlo do propadliště hudebních dějin, i kvůli tomu, že drtivá většina jeho členů již nežije. Ačkoliv je pole působnosti Cuneiform opravdu rozsáhlé, středovýchodní Evropu zatím příliš nepostihuje. Jednou výjimkou je seskupení Danubians, kde se sešli americká zpěvačka Amy Denio, Pavel Fajt a Caba Hajnóczy a Gabi Konderesi z maďarských Kampec Dolores.

Současný výčet titulů Cuneiform Records se blíží ke dvěma stovkám.

Neposedné partitury

V roce 1991 přišel za Feigenbaumem C. W. Vrtacek (mimo jiné člen skupiny Forever Einstein) s nápadem, že by umělci ze stáje Cuneiform Records mohli nahrát skladby svých kolegů a vznikla by tak kolekce osobitých cover-verzí. Feigenbaumovi se tenhle projekt zalíbil a hned na něm začal pracovat. Ukázalo se však, že je to běh na delší trať, a tak si posluchači na 2CD s názvem *Unsettled Scores* museli počkat celé čtyři roky. Výsledek ovšem stojí za to. Celkem pětadvacet skladeb představuje až neuvěřitelně kompaktní kompilaci, která plně vystihuje ducha Cuneiform Records. Najdeme tu celou řadu opravdových skvostů, mezi nimiž vyniká například sdružení Doctor Zero, což je de facto průnik kapel Doctor Nerve a Univers Zero. Skladbu *Onde Crepusculaire* napsal basista Guy Segers původně pro svůj domovský soubor Univers Zero, ale její finální verze byla dokončena právě až při této příležitosti. Zajímavostí je, že se členové obou těles nesešli v jednom studiu, ale svoje party nahráli odděleně v Bruselu a New Yorku. Základní skelet tak vznikl již v roce 1990, další části byly natočeny v roce 1988 a bicí o čtyři roky později. Vše pak zakončilo nahrání piana v roce 1993. Pozoruhodné je i medley *Promenade Sous Zéro*, kde kanadská formace Miriodor vzdává hold svým vzorům (opět Univers Zero) v rafinovaně provedeném propletenci tří kompozic, kde ovšem nechybí ani úryvek ze skladby *Promenade Au Fond D'un Canal* od následnického souboru Present kytaristy Rogera Trigauxe. Veterán canterburské scény, basista Hugh Hopper si vybral skladbu *Unna* z repertoáru Doctor Nerve. Jejich šéf Nick Didkovsky byl touto verzí natolik nadšen, že se rozhodl navázat s Hopperem e-mailové přátelství, které vyústilo nakonec v založení nové skupiny Bone, jejíž debut vydali Cuneiform na jaře roku 2003. Oba protagonisté, jimž zde sekunduje bubeník z Forever Einstein John Roulat, se ovšem nikdy osobně nesešli a vše skutečně probíhalo pouze elektronickou poštou. Soubor U Totem se zase rozhodl vzít si na paškál Hopperovu skladbu *Carousel*, do níž

zamontoval i prvky jeho tvorby pro Soft Machine z konce šedesátých let. Bubeník Virgil Moorefield se svou skvadrou již dříve v klubu Knitting Factory hrával specifickou orchestraci blues-noisové improvizace kytarového mága Henryho Kaisera *Get Moose And Squirrel*, zařazení tohoto kousku se tedy přímo nabízelo. Kaiser sám zase se svými přáteli sáhl po skladbě od postmodernního jazzového souboru Curlew The March s podtitulem *Ornette* (rozumějte Coleman) *přišel k Cecilovi* (rozumějte Taylorovi) *domů, ale odešel po necelých deseti minutách*. Není proto divu, že výsledný čas je 9:22. Šéf Curlew, saxofonista George Cartwright si pro změnu zvolil kompozici *Complainte* od Univers Zero. A tak se kruh uzavírá, nebo vlastně spíš znovu otevírá, i když Cuneiform zatím nemají pokračování tohoto projektu v plánu.

Jitra zítřků a včerejšků

V první polovině roku 2004 se Cuneiform Records vytasili s kolekcí jedenácti alb, která opět pokračuje v nastoupeném trendu. Z archivů tentokrát vylovili dvaadvacet let starý koncert Soft Machine z Paříže, který zachycuje kapelu v krátkodobě fungující sestavě (Elton Dean, Hugh Hopper, John Marshall, Mike Ratledge) na monolitickém jazzově laděném vystoupení, jenž působí jako jam session. Naprostým pokladem je další živé 2CD *Brotherhood Of Breath Bremen To Bridgwater*, zachycující fenomenální dechařský big-band složený z afrických a britských hudebníků na koncertech v Německu v roce 1971 a Anglii v roce 1975. Avantgardní šrami s prvky free jazzu tu zní zcela nadčasově a jednoznačně vystihuje energetický potenciál všech zúčastněných hráčů, kde mimochodem nechybí opět Elton Dean. Návratem k minulosti je i album *Jet Propelled Photographs* Davida Allena a jeho nové úderky University Of Errors. Allen se tentokrát obrátil ke svým začátkům u Soft Machine, ale díky novým aranžmá kytaristy Joshe Pollocka přetavil téměř čtyřicet let staré písně do postpunkového hávu, přičemž dokázal udržet i jejich původní psychedelický nádech. Retrospektivní kompilace saxofonisty Garyho Windo *Anglo American* přináší raritní nahrávky ze sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. Mezi ty nejzajímavější patří bezesporu garážové sessiony s basistou Ronem Matthewsonem, bubeníkem Robertem Wyattem a klávesistou Davem McCraem pod názvem *WMWM*. Zcela novým objevem je naopak izraelská formace Ahvak, které zde producentsky i jako bubeník vypomáhá Dave Kerman, známý například z kapely 5uu's. Klenuté, místy až minimalistické skladby zde doplňují etnické prvky i počítačové figle elektronického ďábla Udi Koumrana. Opravdovou pochoutkou je pak druhý počin proměnlivého tělesa Yo Miles! vedeného Henry Kaiserem a trumpetistou Wadada Leo Smithem nazvaný *Sky Garden*. Oba protagonisté tu v téměř big-bandové formě sice navazují na svůj debut z roku 1998, ale rozšiřují své obzory. Vedle cover-verzí skladeb Milese Davise tu dominují Smithovy vlastní kompozice, napsané a zahrané ovšem v davisovském duchu, i skladby Joe Zawinula a Hermeto Pascoala. Většinou XXL rozměrné kousky mají neuvěřitelnou sošnost a svébytnou dynamickou proměnlivost. Novinka Univers Zero *Implosion* navazuje na předešlou tvorbu s větším akcentem na samply. Klasické spojení „vážné" hudby s rockem v tom nejlepším slova smyslu tu ale stále funguje. Současnou tvář dnešní „canterburské" scény ukazuje kapela Bash! vedená bubeníkem Pipem Pylem (druhdy mimo jiné též členem Allenova Gongu). Akademický jazzrock zde vyvažují brilantní výkony všech hráčů. Poněkud mělčí záběr má britská post-crimsonovské formace Guapo na albu *5 Suns*, které po úvodním monumentálním nástupu upadá do stereotypů. Výrazně komorní charakter přináší opus The Claudio Quintet pojmenovaný *I, Claudia*. Bubeník John Hollenbeck pro tuto příležitost zvolil opravdu filigránské postupy, v nichž se nenápadně prosazuje saxofonista Chris Speed, jehož domovskou kapelou je například etnicky laděná Pachora. Průkopník francouzské elektronické scény Richard Pinhas na svém novém albu *Tranzition* obohacuje svou tvorbu o zvuk houslí Philippe Simona a bicí Antoine Paganottiho (nové posily legendárního souboru Magma). Laptopová hudba 21. století tu tak dostává lidštější rozměr.
Tolik tedy jen telegraficky o nejnovější produkci Cuneiform Records. Dobrou zprávou je, že tato firma navázala kontakt s Black Point Music, tudíž se její nahrávky v nejbližší době stanou poměrně dostupnými i našim posluchačům. A pohádky je konec. Nebo naopak začátek?

www.cuneiformrecords.com

University of Errors

Brotherhood of Breath

Steve Feigenbaum

Univers Zero

XVII. EXPOZICE NOVÉ HUDBY

[Petr Bakla]

Když jsem se před psaním tohoto textu probíral programem Expozic minulých let, zase jsem užasl nad jeho až chaotickou pestrostí. Dramaturgická roztěkanost, nezacílenost, nevyprofilovanost? A co třeba takto: festival, který je velkorysý, který neslouží jako podpůrný podnik skladatelských spolčení a jako transparent zvěstovatelům hudby, která je zítra již dnes, festival, jehož dramaturg ví, že v naší rozvojové zemi je více potřeba informovat než profilovat. Považuji za prokázané, že hlavní hybatel Expozice Jaroslav Šťastný nedělá festival „pro sebe". Mnohem spíš vidím snahu o osvětu (to není nutně pejorativum) a ambici ukázat svět současné umělecké hudby v co největší šíři a „objektivnosti". A umí stejně tak dát příležitost začínajícím souborům a skladatelům jako přivézt Arditti Quartet.

To může být atraktivní nejen pro posluchače (v podstatě všechny koncerty byly velmi slušně navštívené), ale snad i pro domácí interprety schopné a ochotné věnovat se soudobé hudbě (těch mimochodem zase není tak málo, jak se někdy rádo tvrdí). V našich podmínkách totiž hrát soudobou hudbu znamená v převážné většině sloužit „sebeobranným aktivitám domácích skladatelských spolků", přičemž tyto aktivity, směřované k prosazování vlastní tvorby, jsou stejně tak legitimní a pochopitelné jako umrtvující v tom momentě, kdy už se neděje skoro nic navíc. Mám pocit, že tento stav nepřináší interpretům zrovna ideální motivaci a prestiž (nic si nenalhávejme), čemuž např. festival typu ENH může alespoň trochu pomoci tím, že dá prostor pro vystoupení domácích interpretů se skladbami světového repertoáru (event. iniciuje jejich nastudování) a poskytne jejich počínání patřičný lesk, vyplývající z velkorysejšího kontextu. Do značné míry se tak už děje.

Gunda Gottschalk

Vystoupení houslové improvizátorky Gundy Gottschalk bylo pro mě zvláštně nejednoznačným zážitkem. V programu byla prezentována jako „Jimi Hendrix houslí". Trochu cirkusové, ale dejme tomu: její hra je velmi energická, převažuje hudba hlasitá a hybná (a spíše v hlubších polohách), houslistka nesporně vynikající, občas i zazpívá, nikoli špatně. Sympatické je, že příliš neupadá do standardních klišé improvizátorů – „hra za kobylkou" jen občasná a když, tak funkční a neotřelá. Hudba spíše tonálně založená, ale bez otravných (a automatizovaných) obratů. Přesné přeladování nástroje během hry (!) je pak cosi, co se už poněkud vymyká mému chápání.

Nabízí se ovšem také laciné srovnání s Ivou Bittovou – co jedna uhraje, druhá dožene zpěvem, jinak nacházíme mnoho podobného: stejné manýry ve zpěvu, dupání, občasný řev. Jestliže jsem u Bittové občas míval pocit nepřípadnosti obnažených emocí, zde mi to vyloženě vadilo, a zatoužil jsem po nohrajícím skladateli s logaritmickým pravítkem. Protože: jakápak „jedinečnost nejniternějších a nejspontánnějších emocí", když jsou u všech stejné? Kundera by možná napsal něco o agresivní sentimentalitě.

Petr Kotík & spol.

Pod zkratkou se skrývají Joseph Kubera (klavír) a Chris Nappi (bicí), tj. spolu s Kotíkem samým S.E.M. Ensemble, dále Kvarteto sv. Vavřince (D. Šimíčková – soprán, T. Roskovcová – mezzosoprán, P. Kohoutová a M. Marinová – alt) a neúplná DAMA DAMA. Zazněly skladby Kotíkovy (*There is Singularly Nothing, Děvín*), Mortona Feldmana (*Why Patterns?*) a Christiana Wolffa (*Percussionists, s flétnou*). Stejný program bylo možno shlédnout v Praze pár dní před brněnským koncertem.

Pro mě osobně byly Kotíkovy skladby vrcholem. Nedokážu přitom uspokojivě vysvětlit proč – podle všeho by totiž vůbec dobré být neměly. *There is Singularly Nothing*: „nekonečné" melodie (v tomto provedení flétna a klavír) přešlapující v úzkém ambitu, zdánlivě nenápaditě a bezradně. K tomu podobným způsobem pěveckým kvartetem deklamovaný úryvek přednášky G. Steinové „Composition as Explanation". Žádná dynamická ani jiná vzedmutí, tempo ani pomalé, ani rychlé, žádná zvuková kouzla, vše spíše ve středních polohách. *Děvín*: podobná situace, místo melodických nástrojů decentní bicí ve složitých metrorytmických překryvech, splývajících v „šum", zpěv na Vančurovu prózu. Občas se zpěvní hlasy navrství a původně následné části textu zazní současně, jinak opět prakticky nic, co by na první pohled jakkoli vybočovalo z přeložení textu do zpěvní deklamace rutinním a navíc jakoby banálně archaizujícím způsobem (častá kvintová zdvojení, diatonika).

Já vím, že jsme se dávno naučili poslouchat všemožnou „statickou", „neteleologickou", „antidramatickou", „non-narativní" a kdovíjakou hudbu, ale tohle je přeci jen trochu něco jiného než řekněme Feldman, Cageovy number pieces či třeba Phill Niblock (o něm níže). U Kotíka totiž chybí nejen „drama" (ani *Děvín* není „rapsodický", což by se přes nedramatičnost Vančurova textu prostřednějším duchům nabízelo), ale chybí i onen moment „pěkného" či „vnitřním životem vybaveného" zvuku (nástrojové barvy jsou pojednány zcela standardně) a „zastaveného času" (žádné prodlevy, ametricky rozptýlené sound events ani patterny á la minimalismus). Napadá mě slovní opis „hudba zbavená hudby" – v tom nejlepším slova smyslu, odstraněním hudební rétoriky ve všech parametrech. Proč to zní tak dobře, nevím, asi právě proto. Jestli to ví Petr Kotík, mohl by nám to jednou prozradit.

Arditti Quartet (Rohan de Saram)

Konvergence

O tomto mladém skladatelsko-interpretačním sdružení jsme psali koncem minulého roku (HV 6/2003). Vystoupení na ENH zakončilo první regulérní sezónu působení Konvergence, je tedy čas na obecnější zhodnocení.

Slib uvádění skladeb velkých světových autorů byl splněn. Dostalo se na Ligetiho, Crumba, Xenakise, Feldmana a další. Zaznívaly i skladby generačních souputníků, poněkud symptomaticky toliko zahraničních. Úroveň interpretace byla v rámci možností slušná, koncerty nicméně občas doplácely na to, že skladby jsou vybírány spíše podle praktických kritérií a méně už podle kvality skladeb samotných (tak například Xenakisova *Plektó* asi nepatří k nejlepším skladbám tohoto velikána). Je třeba ocenit, že Konvergence netrpí „premiérovou mánií" – jednou nastudované skladby se hrají vícekrát a mají šanci se usadit i prosadit (že se takové opakování snadno stává dvousečnou zbraní, je ovšem nabilednutí). Horší je kvalita doprovodných materiálů. Autorské komentáře bývají těžkopádné a upovídané, vyloženě nepovedené a zavádějící jsou někdy informační texty ke skladbám „klasiků" – to není tak nepodstatné, odhaluje to jistá stereotypy uvažování o hudbě samotné. Co se týče skladeb samotných členů sdružení, charakteristická je závislost na zvukovém světě Mortona Feldmana a, jak jeden z brněnských diváků trefně poznamenal, poněkud „secesní vkus" – platí zejména pro proklamativně duchovního T. Pálku a naopak málo pro R. Pallase, který se ovšem příliš neprojevuje, pomineme-li nepominutelné nastudování Crumbova *Makrokosmu II*. Jakoby Konvergenci chyběla výrazná (a dostatečně cynická) osobnost, která by počínání souboru trochu korigovala, prezentací počínaje a podobou koncertů konče.

A brněnský koncert? Těžištěm byly skladby „domácích" (R. Pallas – *Tom&Tom*, J. Rybář: *Touha*, T. Pálka: *Prosba*, O. Štochl: *Úniky k radosti*; poslední dvě zmíněné byly pojednány prostorově), vyvrcholením pak Feldmanova *The Viola in My Life II* a kvartet G. Crumba *Black Angels*. Dobrý závěr sezóny.

Arditti Quartet

Obligátní floskule zní, že Arditti Quartet není třeba představovat, a té se podržím. Letos tito zvěstovatelé nové hudby excelovali (jak jinak) Ligetiho druhým kvartetem, kvartetem Briana Ferneyhougha stejného čísla a Xenakisovým vrcholným kusem *Tetras*. Z popudu organizátorů ENH pak Arditti premiérovali kvartety Martina Marka, Martina Smolky a Mirka Srnky.

M. Smolka mě svou asi pětiminutovou skladbou *„For a Buck" – Variace na motiv Toma Waitse* poněkud zklamal, jsem zvyklý slýchat od něho mnohem nápaditější hudbu. Navíc se v kontextu „ardittiovského" stylu hudby krčila trochu nepatřičně, nejen rozměrem – dva zbylí čeští kolegové vyhověli obecné představě, jak má vypadat ta správná hudba pro Ardittí, mnohem více (zda je to dobře či špatně, nechávám otevřené). M. Marek se uvedl kvartetem *Dromos*, který považuji za to nejlepší, co jsem od něho dosud slyšel – jestliže Markova hudba většinou působí spíše rozpačitě, v tomto případě se skladatel a interpret šťastně setkali a výsledek byl ku spokojenosti. Nejsem však schopen posoudit, do jaké míry chtěl Marek vyhovět interpretačnímu stylu Arditti a do jaké míry kvarteto snad až trochu necitlivě prosazuje svůj styl všude, kde je to jen trochu možné. (Schválně se podívejte do svých fonoték, jak velké je množství hudby, které známe pouze v podání Arditti kvartetu – ten je samozřejmě tím posledním, kdo za to nese vinu, stálo by ale za prozkoumání, zda onen téměř monopol neovlivňuje naši představu „typického smyčcového kvartetu Nové hudby" až příliš.) Podobně to platí pro vůbec ne špatný kvartet M. Srnky, který si nicméně „ardittiovskou notu" dokonce vytkl za úkol. Bohužel pak v sousedství zejm. Ferneyhougha nevynikl tak, jak by si asi zasluhoval.

...a mnoho dalšího

Nelze nezmínit především sólový večer **Garetha Davise**. Tento mladý a přesto zcela suverénní a žádaný basklarinetista přivezl skladby Nicoly Saniho (*1961) a Luigiho Ceccarelliho (*1953), obě s elektronikou a dosti zajímavé, energické, nezatížené instrumentálními klišé. (Také jste si všimli, kolik skladeb pro sólový klarinet začíná *dal niente*? Katalog incipitů klarinetového repertoáru by byl asi docela vtipným čtením.) Dobrá polovina koncertu pak byla věnována skladbám brněnských autorů (Faltus, Košut, Parsch, Piňos, Zemek), které shledávám málo zajímavé, s výjimkou kusu posledního zmíněného, Pavla Nováka Zemka. Neznít to jako fráze, napsal bych, že jeho neskrývaně monodické *Chrámové sólo* vyniká svou prostotou a promyšlenou, elegantní jednoduchostí. Místo toho píši, že je dosti krásné…

Novinkou v organizaci letošní Expozice byly odpolední koncerty pod hlavičkou ComPosition, všechny tak či onak ve znamení elektronické

Gareth Davis

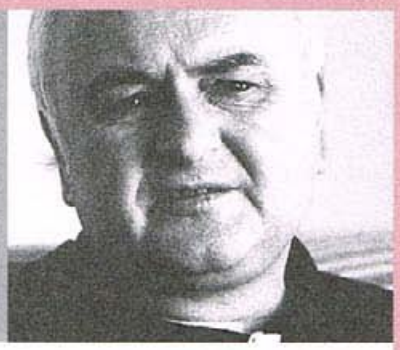
hudby. Osobně se dostavil **Phill Niblock**, představil pět svých skladeb (založených na interferencích blízkých kmitočtů, viz např. HV 1/2002) a filmy *Movements of People Working* (jedná se o rozsáhlý soubor dokumentárních záběrů lidí konajících manuální práci, z nichž Niblock volně vybírá). Hudba a obraz spolu nijak nesouvisejí a navzdory svým zvyklostem bych skoro řekl, že obraz hudbě nepřekáží – současné promítání dvou různých dějů filmy posouvá do překvapivě abstraktní roviny. Primárnost vizuálního vjemu tak sice překonána není, ale prohlásit s čistým svědomím, že ze zajímavé hudby zbyl pouhý doprovod, také nemohu. Přesto bych si skladby rád poslechl též vleže a potmě.

Dále bylo možné v rámci ComPosition vyslechnout retrospektivu české elektroakustické hudby. Zastoupeny byly všechny generace akademické větve, zaujal zejména Miloš Haase skladbou *Ormai* pro EA a multipercussion (T. Ondrůšek). Z břehu alternativní elektronické hudby se představili Jaap Blonk & BRAAXTAAL (Blonk, tento divý fónický básník, ze všeho nejvíce připomínal jakéhosi undergroundového strýčka Jedličku kybernetického věku, hudba však spíše konvenční) a španělské improvizační duo Cremaster, které jsem bohužel neviděl.

Jaap Blonk

Konvergence (Ondřej Štochl)

Josef Adamík – SKLADATEL V ILEGALITĚ



[Jaroslav Šťastný]

Sotvakdo z obyvatel Valašských Klobouků jen tuší, že mezi nimi žije jeden z největších českých symfoniků. A už vůbec něco takového nenapadne naši kulturní obec. Každý začátečník přece ví, že prvním předpokladem umělce je být v Praze...

Pod maskou bodrého venkovského strejce, učitele na hudební škole, se však skutečně skrývá jeden z nejzajímavějších českých skladatelů. Kdo se bude zabývat českou hudbou sedmdesátých a osmdesátých let, musí nevyhnutně na jeho jméno narazit. A zcela jistě bude překvapen tvorbou, která v dobovém kontextu vyniká osobitostí, tvorbou, která je dokladem mimořádného talentu.

Josef Adamík (1947) patřil k nejnadanějším žákům Miloslava Ištvana. Po absolvování JAMU se odebral do Valašských Klobouků, kde jako učitel ZUŠ působí dodnes. V tomto ústraní vytvořil několik pozoruhodných skladeb, které se vždy setkaly s příznivým přijetím publika i interpretů – Josef Adamík vždy velmi dobře rozuměl muzikantské duši i nástrojům, pro které psal. (Na jednom z brněnských podzimních festivalů v druhé půli sedmdesátých let zazněla jeho skladba *Nebeské pastviny*, jež byla na program zařazena na přání orchestru!) O to méně se však vyznal v intrikách potřebných k budování kariéry... Ostatně dobrovolná izolace něco takového příliš neumožňovala, i kdyby to v jeho povaze bylo. Spojení s JAMU si udržel ještě po dobu následujícího postgraduálního studia, kdy napsal několik neobyčejných skladeb: *Stínování* pro flétnu, 4 housle a klavír (1975), *Vox humana* pro fagot a klavír (1975), *Sung* pro smíšený sbor, hoboj, pozoun a bicí na text Walta Whitmana (1975-76), jediný pokus v oblasti elektroakustické hudby *Z tajemné laboratoře v Bílých Karpatech* (1977-79) a zejména mimořádně ambiciózní *Dechový kvintet s dětskými hračkami* (1977-79), v němž se pokusil zpracovat ideu alternativního obsazení a vytvořil několik rovnocenných verzí: *Kompletní verzi pro nástroje a dětské hračky, Verzi nástrojů, Verzi hraček* a sólové verze jednotlivých nástrojů (pětivětá *Sonatina pro sólovou flétnu, Čtyři invence pro hoboj*, třívětá *Zátiší s klarinetem, Dvě etudy pro fagot* a *Chorál pro lesní roh*). Při řešení tohoto úkolu skladatel odmítl obvyklé přijetí náhodných výsledků a zvolil detailní propracování všech variant. Přitom interpretům stále zůstává možnost sestavit si vlastní pořadí vět označených pouze grafickými symboly. Už během této náročné práce se u něj projevily zdravotní obtíže, které se nakonec staly inspiračním zdrojem *II. symfonie* (1983), impozantního díla, v němž Adamík nezávisle na světovém dění (o kterém prakticky neměl žádné aktuální informace) dospěl k jakési vlastní verzi postmodernismu. Archaizující „beethovenovsko-schubertovská" textura se zde postupně rozpadá působením své vlastní logiky. Autor sám tuto skladbu charakterizoval jako „hudební zpodobení lidského života poznamenaného nepřiměřeně vysokou dávkou utrpení."

*

Po ní následovala objektivněji laděná *III. symfonie* a fantaskní *Tance labilní a nepravděpodobné* (1983-84) pro komorní orchestr, jediné Adamíkovo dílo zveřejněné na oficiální nahrávce (AGON, Arta Records F1 0018-2111, 1991). Ještě je nutno připomenout alespoň *Nonet* (1981), kterému Petr Kofroň věnoval první ze svých *Třinácti analýz* (H+H, Jinačovice 1993).

V průběhu roku 1985 vyústily Adamíkovy zdravotní problémy v rozhodnutí vzdát se komponování. Pozitivní změnu nepřinesla ani jednoroční epizoda vyučování na kroměřížské konzervatoři, kde sice našel větší porozumění v prostředí školy, ale nikoliv odpovídající bydlení. Nakonec se tedy vrací zpět do Valašských Klobouků, kde je postupně ubíjen malými poměry i vzrůstajícími problémy na pracovišti. Jeho nestandardní, hypersenzitivní osobnost naráží na nepřátelské postoje ve svém okolí. Kolem roku 1998 vrcholí krize, ústící v pocit ohrožení. Řešení přinesl alespoň dočasný návrat ke komponování. V roce 1999 vznikají dva monumentální cykly: klavírní *Vzpomínky na lepší časy* a *II ritorno* pro klarinet a klavír. V obou případech se jedná o kolekce množství drobnějších skladbiček archaizujícího ladění. Názvuky na historickou hudbu, které ostatně provázely Adamíkovu tvorbu vždy, jsou zde obnaženy a zbaveny všech modernistických prvků. Tyto skladby udivují radikální oproštěností prostředků. Adamík se v nich vzdává nejen moderního výrazivá, ale vlastně celé novověké civilizace. Jeho nová tvorba je experimentem v pravém slova smyslu: co by dokázal člověk dneška vržen o čtyři století zpět, pouze s prostředky známými kolem roku 1600? Je to hudba světa bez blikajících obrazovek, výfukových plynů, povinného ručení a všude přítomných zlověstně vrčících elektrických spotřebičů. V obou těchto rozměrných cyklech se nám dostává zvláštního svědectví o člověku v mezní situaci. Jsou to výpovědi tragické a zároveň plné poezie. Hudba teskná i útěšná. Je v ní extrémní prostota i nástrojová rafinovanost. Je to hlas přicházející zároveň z dálky i z hloubky.

Josef Adamík dále učí ve Valašských Kloboukách. Jeho existenční podmínky se v posledních letech ještě ztížily. Na soustavné komponování mu už sotva zbývají síly. Jeho případ je němou výčitkou společnosti, která se zajímá více o reklamu, skandály, lumpárny a halasný povyk než o skutečný talent.

*Toto není Josef Adamík

O čem dnes psát operu...

[Matěj Kratochvíl]

Již několikrát zaznělo na stránkách HIS VOICE, že zájem současných skladatelů o operu neklesá. V květnu se pro toto tvrzení objevily hned tři nové argumenty. První dva měla na svědomí skupina studentů Hudební fakulty AMU a jedním rozšířilo svou řadu Buření do železné opony Národní divadlo.

OPERA™
Roxy NoD, 5. a 7. května

Projekt Opera™ představil dvě absolventské skladby studentů HAMU, Romana Pallase a Slavomíra Hořínky. Ze stejné školy byla také část interpretů, orchestr (pod vedením Marka Ivanoviče) i realizační tým akce.

Klinická smrt

V tiskové zprávě projektu se praví: *„Prioritou je zde sdělení aktuálního obsahu, který v obou dílech nachází styčné body. Sdělnost vnímají skladatelé jako obrovský potenciál hudebně-dramatického žánru."* Co si dnes představit pod sdělností, která byla svého času základním kamenem socialistického realismu?

V obou případech to znamená návrat k některým hudebním „jistotám", jako je tonalita, melodie, rytmus. V Pallasově opeře *Klinická smrt*, která vychází z povídky Igora Chauna, je za sdělnost zodpovědná jistá dávka minimalistické inspirace a také nápaditá instrumentace. Námět je bizarní, nekrofilní zaměstnanec márnice (Jan Dolanský) jako zachránce zdánlivě mrtvé ženy (Tereza Ruglová) a touhy, které vzbudí v jejím manželovi (Petr Matuszek). Hudba úspěšně reflektuje atmosféru příběhu, zpěv často přechází v mluvenou řeč. Betonová strohost prostoru NoD již vlastně nepotřebovala žádné dekorace, aby se změnila ve věrohodnou márnici. Režisérka Karla Sturm-Štaubertová z toho vycházela a scénu příliš nevybavovala. Naopak často zůstával prostor zcela prázdný, ponechán jen hudbě.

Pojetí sdělnosti Slavomíra Hořínky vychází z tradičního chápání opery jako dějiště velkých příběhů a emocí. Jeho *Občan* je vlastně romantickou operou převedenou do komorních rozměrů. Námět (podle novely J. Zamjatina) je sice orwellovskou vizí totalitní společnosti a jejího konfliktu s lidskou individualitou, ale vedle toho jde o příběh nešťastné lásky, a tato rovina má ve výsledku navrch. Člen společnosti odmítající lásku jako největší zlo se náhle zamiluje a je přesvědčen, že kvůli ní bude schopen společnosti čelit. V rozhodující chvíli však zvolí poslušnost řádu. Operní tradici je věrné i hudební zpracování. Melodie jsou klenuté a nechybí vrcholné místo na árie. To neznamená, že by Hořínkovo hudební myšlení ustrnulo v 19. století. Prostředky, které si z novější hudby vybírá, však všechny slouží představě opery jako velkého příběhu neseného velkými melodiemi. S tím kontrastuje „antihrdinská image" Gorana Načevského v hlavní roli občana Dé. Ovšem právě díky tomu je jeho postava člověka váhajícího mezi citem a poslušností věrohodná. Občanku I, jeho partnerku, zpívala Pavla Jančová. Režisér Jan Nebeský se více snažil vytvořit iluzi „opravdového divadla", včetně masových scén. Ve srovnání s *Klinickou smrtí* musel divák více zapojit fantazii, to však tvůrci opery snad mohou po publiku žádat.

Sasíci v Čechách

Miroslav Pudlák:
SASÍCI V ČECHÁCH
Stavovské divadlo,
16. května

Po Naganu se na prknech Národního divadla objevila další opera dotýkající se tématu národní identity. A stejně jako Nagano se jej dotýká hravě a ironicky. Celý název zní *Sasíci v Čechách aneb Marnost bojů proti RKZ (poslední vlastenecká opera)*. Libreto vytvořil s Pudlákem Lukáš Jiřička s využitím mnoha citací nejrůznějších pramenů. Podobně jako libreto je i hudba plná odkazů a náznaků. Ve srovnání s koncertní tvorbou Miroslava Pudláka je hudební stránka *Sasíků* energičtější, rytmicky výraznější a méně melancholická. Omezený instrumentář (klarinet, trubka, tuba, housle, viola, violoncello, elektrická kytara, klavír) autorovi nikterak nebrání v přechodech od pomalosti „staročeských výjevů" k uplleckému jódlování německého pěvce Beckmessera nebo staropražskému šantánu. Významnou roli tu hraje hudba Richarda Wagnera, která na několika místech zazní ze záznamu – ovšem různě sestříhaná a „zasmyčkovaná". Protiklad mezi Wagnerovou orchestrální pompou a osmičlenným seskupením v orchestřišti odráží rozpor mezi sněním hlavního hrdiny, skladatele Foltyna, o velké vlastenecké opeře na téma z Rukopisů a realitou, v níž po něm ředitel divadla chce *„...střetnr ciele a briantní zpěvné partie... šerckě, balet..."* a v níž jej Masaryk přesvědčuje o nepravosti jím zvolené inspirace. Skladatele Foltyna a zároveň pěvce Lumíra představuje Pudlákův „dvorní pěvec" Petr Matuszek, který se herecky dobře vypořádává s rozpolceností a lehkou zmatenosti své postavy. Ještě o něco výraznější je ovšem Zdeněk Polda jako Beckmesser a zároveň ředitel divadla Schmoranz. Irena Houkalová v roli Libuše mnoho nezpívá a především sošně postává ve staročeském hábitu.

Sasíci v Čechách

Zatímco většina inscenací v Buření do železné opony na výtvarné stránce spíše šetří, režisér Ondřej David se snažil využít inventář ND co nejvíc a ke slovu přišly i kostýmy z Libuše. Nechyběla ani projekce a anglické titulky. Kdo se na ně na chvíli soustředil, byl odměněn zjištěním, že se jen zřídka spokojují s funkcí překladu, a že dění na jevišti komentují způsobem hodným Monty Pythonova létajícího cirkusu.

THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE + AGON ORCHESTRA PAŠIJOVÉ HRY VELIKONOČNÍ

Divadlo Archa 24. 4. 2004

[Petr Ferenc]

Přibližně rok a půl poté, co PPU s Agonem předvedli společnou verzi plastikovského programu Jak bude po smrti (HV 1/03), v Arše představili další plod společné práce – opět Michalem Nejtkem upravené verze slavných Pašijových her velikonočních.

Pašijové hry s hudbou Milana Hlavsy a texty (s jedinou výjimkou od Pavla Zajíčka) Vratislava Brabence Plastic People jedinkrát živě předvedli u Václava Havla na Hrádečku 22. 4. 1978. Nahrávka pořízená v domácím studiu se stala základem druhého alba skupiny, které vyšlo o dva roky později v Kanadě na značce Boží mlýn. O ojedinělém koncertním provedení začátkem devadesátých let (s mnoha hosty, mj. Filipem Topolem) v Betlémské kapli bude mnohem více vědět šéfredaktorka tohoto časopisu.

Navíc mám pocit, že nastudování obou programů je výmluvným svědectvím o tápání skupiny po smrti výhradního skladatele Hlavsy a ne zcela povedeném posmrtném albu *Líně s tebou spím*. Teď se možná pouštím na příliš tenký led, ale domnívám se, že za Hlavsova života by k podobné spolupráci ze dvou důvodů nedošlo: 1. Skupina by měla dostatečné množství materiálu na nové řadové album a snažila by se obhájit roli plnohodnotně fungující skupiny, která je sice legendou, ale nikoliv fosílií (jak se díky retrospektivním pořadům typu Pašijí nyní může zdát). 2. V častých rozhovorech Milan Hlavsa hovořil o své nechuti navazovat na období dlouhých komponovaných pořadů a jasně dával najevo, že budoucnost skupiny vidí v písních (což dokládaly i jeho post-plastikovské projekty Půlnoc, Fiction a Šílenství).

jeden z typických znaků PPU sedmdesátých let. Závěr skladby patřil průzračně flétně a zvonkům. V následující *Nepotřebujeme krále* překvapil recitativ bubeníka Ludvíka Kandla, plynule navazující *Číst jsem od krve* koncert poprvé vrcholil. Klávesistou Josefem Janíčkem odzpívané *Zhřešil jsem* dominoval dialog basklarinetu s trubkou a končila monotónním perkusivním „zatloukáním hřebů". Následující *Trojjediná* začala jako smršť, v níž nehrající Plastici vícehlasně mísili texty předcházejících částí a při níž došlo na jediný výraznější scénický efekt – červené nasvícení. Jednotliví členové PPU se postupně chopili nástrojů a po sólech na altsaxofon, bicí a klávesy se hudba přelila do dlouhé *Otče* s výrazným klavifonem, recitací violisty Jiřího Kabeše a divokým dialogem alt a tenorsaxofonu v závěru. Po chvíli

Křísit čtvrtstoletí starý program přeci jen rockové skupiny doplněný zvukem orchestru je věc z mnoha důvodů ošemetná. Zásnuby rocku se světem vážné hudby většinou díky nedostatku společných styčných bodů nedopadají příliš dobře. Dá se říci, že „vyšší" zde slouží „nižšímu", ale je to spíše medvědí služba, která rock svazuje a ochuzuje o to nejdůležitější – ducha rovnosti malého počtu tvůrčích individualit a spontánnost. Což ovšem není problém hudebně osobitých, aranžérsky pečlivých a hráčsky ukázněných PPU. Těm hrozí jiné nebezpečí, totiž že je mohutný (a příliš jednoznačný) zvuk orchestru ochudí o jejich největší devizu: hypnotický a mohutný účinek nevelké, ale skvěle využité kombinace nástrojů. To se v předchozím společném pořadu stalo skladbě *Jsem absolutní vůle*, jejíž mohutný refrén díky podpoře orchestru zabředl kamsi k muzikálu.

Koncert v zaplněné Arše zahájil krátkým proslovem Ivan Magor Jirous a třemi písněmi Filip Topol, který si v roce 1978 jako třináctiletý odbyl svou koncertní premiéru právě jako předprogram Pašijových her. Úvodní recitativ *Exodus 12* a závěrečnou část *Noc temná* přednesl Pavel Zajíček (autor textu druhé z nich, v původních Pašijích měl roli Krista). Druhá *Nebo Jití jest Hospodinovo* překvapila výrazným riffem ve sloce a zappovsky freakoutovým zvukem (velkou roli měla saxofonová sóla Vratislava Brabence) – od původní předlohy se lišila asi nejvíce. Většinu času totiž Agon pouze podmalovával atmosféru tvořenou výraznějšími PPU. *Kázání na hoře* získalo na křehkosti díky zpěvu Hlavsovy nástupkyně baskytaristky Evy Turnové. Příjemným doprovodem jejího dialogu s mužskou částí skupiny byly vznosné smyčce a Nejtkem obsluhovaný klavifon, ticha začala závěrečná *Noc temná* uvedená tklivým violovým sólem. Na něj navázalo sólo elektrické kytary (Joe Karafiát) a altsaxofonu. Poté se k osamoceným PPU přidal orchestr a po hlukovém přechodu, jen za doprovodu tichých ruchů, odrecitoval Pavel Zajíček závěrečný text.

Michal Nejtek mi po vystoupení řekl, že jeho původním záměrem bylo rozšířit program o nový text (patrně biblické citáty) a hudbu, ale že se nakonec bohužel stihl připravit pouze „remake." Domnívám se, že je to nakonec dobře. Úspěšný večer proběhl, jak nejlépe mohl a znovuoživení Pašijových her velikonočních bylo sice asi ne nutným, ale dobře odehraným, pietním vzpomenutím na jednu z důležitých kapitol tuzemského rocku. Záznam vystoupení v těchto dnech vychází na CD.

throbbing gristle:
now
Mute.

Britská čtveřice vzniknuvší v polovině sedmdesátých let je považována za otce (a matky) industrialu. Založila vydavatelství Industrial Records, proslulé sloganem Industrial music for industrial people a její členové se později uplatnili v dalších významných seskupeních. Genesis P-Orridge se stal leaderem Psychic TV, hlavou církve a – docela nedávno – i ženou. Peter Christopherson je jedním z dvojice zakladatelů Coil. Performerka a pornomodelka Cosey Fanny Tutti se společně s posledním ze čtveřice, Chrisem Carterem, věnuje kombinování industrialu s taneční hudbou.
Zvuk raných Throbbing Gristle se nenesl v duchu „mlácení klackem do trubek", jak by nás při slově industrial mohlo napadnout. Spíše se jednalo o spontánní rytmicko-hlukové improvizace za použití běžného rockového nástrojového parku a primitivní elektroniky. Novinkou byla spontánnost, společný (rituální) prožitek zúčastněných, provokativně namířené hlukové ostří a nelpění na hudebních formách. Nové album, které je ojedinělým comebackem dvacet let po rozpadu skupiny, se však nese v mnohem sofistikovanějším duchu a je ze značné části poučeno současnými kariérami všech čtyř členů, jejichž příspěvky k celku lze poměrně snadno rozlišit. Někdejší průkopníci se vracejí coby superskupina a jejich projev není extrovertním výkřikem, nýbrž soustředěnou a neokázalou prací.
Čtveřice libozvučných skladeb (celková stopáž činí 45 minut) je seřazena tak, aby album gradovalo. Úvodní *X-Ray* je tichou rytmickou přehlídkou basově bzučivých motivků a sporadického šumu ne zcela zotročené elektroniky. Ke konci přibývá basů a celý kus postupně matní a ztrácí jasné obrysy. Přechod do následující *Splitting Sky* je plynulý, základní rytmická figura se od první skladby příliš neliší, jen je mnohem méně strojová. Okolo ní se začne odehrávat přehlídka basových frekvencí, pseudo-přírodních ruchů a sci-fi retro bzučivých varhan. Zpěvák Genesis P-Orridge zpola šeptá a zpola recituje a jeho lehce nosový hlas je zkreslen a echován. Na konci se decentně přidají jakési bubínky a chřestítka a dodají skladbě lehce tribální charakter. Přestože po celých dvanáct minut nedojde k žádné podstatnější změně, o atmosféru a napětí nemusíme mít strach – což nakonec platí i pro zbylou trojici skladeb. *Almost Like This* plně stojí na elektronickém prachu (trochu do clicks'n'cuts), pravidelném basovém tónu a několika ne zcela pravidelně obměňovaných tónech zvonků. Nositelem překvapení jsou krátké přidušené nájezdy a útržky boosterované kytary (výrazně se ozve wah wah). Zatímco v první skladbě P-Orridge nezpíval vůbec a v druhé šeptal, zde se pouští do táhlých melodických linek. Přestože není velkým zpěvákem a ne vždy stoprocentně ladí, dokáže svým projevem upoutat pozornost a místy dá vzpomenout na (rovněž nezpěváka) Winstona Tonga ze sanfranciských Tuxedomoon. Závěrečná *How Do You Deal* je z alba nejdelší a nejhlasitější. Opírá se o monotónní baskytarovou linku, na níž se postupně nabalují další a další zvuky. Aranžérsky je, zejména díky divošským rytmům v pozadí, podobná *Splitting Sky*, zpěvem rozvíjí předchozí kus a graduje téměř rockově.
Škoda, že se jedná jen o jednorázové vzkříšení. Tohle pokračování legendy je totiž nesentimentální, smysluplné a… zkrátka velmi povedené.

Petr Ferenc

michael wertmüller:
die zeit. eine gebrauchsanweisung.
Grob.

Michael Wertmüller, rodák ze Švýcarska, v sobě spojuje protiklady. Jeho hudba je na jedné straně důkladně promyšlená a prokomponovaná, na druhé straně plná silné energie. Snad je to dáno i tím, že je excelentním bubeníkem, schopným hrát komplikované rytmické struktury a hrát je naplno.
Experiment na téma polyrytmie, hudební čas a krajní možnosti jeho záznamu i vnímání, tak by snad bylo možné shrnout jeho skladbu *Die Zeit. Eine Gebrauchsanweisung* (Čas. Návod k použití). Místo dirigenta tu je počítač, který vysílá pokyny na monitory patnácti hudebníků. Každý z patnácti hlasů hraje v jiném tempu i rytmu a jejich tempa se ještě v průběhu skladby různě mění. Tonálně je skladba založena na řadě odvozené z předehry k opeře *Tristan a Isolda* od Richarda Wagnera. Ačkoliv je struktura skladby určena do nejmenších detailů, ve výsledku hraje lidský faktor velkou roli a autor s tím také počítá. Díky komplikovanosti zápisu, tempovým a rytmickým proměnám a mnohovrstevnatosti hudby jde vlastně o pokus, co se stane, když takto komplikovanou hudbu, kterou mohou přesně zahrát jen počítače, interpretují živí hudebníci. V tomto případě jde o Kammermusikensemble Neue Musik Berlin, tedy o specializované těleso na špičkové úrovni. Při této hudbě posluchače může napadnout, jak nejasná hranice je mezi totální proorganizovaností a chaosem, je-li vůbec nějaká. Není chaos ve skutečnosti jen struktura příliš složitá pro naše chápání? Tím, jaké otázky si klade a jakou metodou si na ně hledá odpověď, ukazuje Wertmüller, že tradice hudební moderny, která hudbu chápe jako intelektuální dobrodružství, ještě má své pokračovatele. Symbolická je také volba tristanovské inspirace. Podle některých názorů právě touto operou začíná evropská moderní hudba a „tristanovský akord" se stal symbolem často využívaným v hudbě 20. století.
CD doplňují dvě skladby nazvané *Entleibung part 1, part3* (lze přeložit jako „vytržení z těla", „entleiben" ovšem znamená i „spáchat sebevraždu") pro smyčcové kvarteto a elektroniku (European String Quartet, Alex Buess), které byly inspirovány stejnojmennou trilogií Francise Bacona. Frenetická tempa a vypjatý výraz mohou skutečně vést k jistému vytržení a metafyzickému opuštění těla. První část, bez elektroniky, pracuje opět s různými vrstvami hudby. Proti agresivnímu, skřípajícímu tremolu ve vysoké poloze, které je různě rytmizováno, tu stojí zpočátku téměř romantická melodie violoncella. Hlučně, polyrytmicky vystavěné části se střídají s chvílemi úplného ticha. Ve třetí části se ke kvartetu přidává elektronika, která zvuky nástrojů zpracovává, zkresluje a transponuje, až je na konci promění v kompaktní stěnu hluku.

Matěj Kratochvíl

fantomas:
delirivm cordia
Ipecac Records.

Je nesporným faktem, že zpěvák Mike Patton by si zasloužil více než jen pouhou recenzi. Již od počátku 90. let se dokázal etablovat na

hudební scéně jako titán široce rozkročený (možná, že lépe řečeno do různých směrů svůj hlas vysílající) na různých hudebních světadílech s mnohými řečišti a pohořími. Ale možná, že příměr o titánství není až tak přiléhavý a přesný, jako název jedné z jeho čtyř kmenových kapel. Po již zaniklých crossoverových Faith No More a bizarních Mr. Bungle, projektu dekadentního hardcore Tomahawk (viz recenze HV 6/2003), v současnosti operuje se skupinou s názvem Fantomas. A právě Fantomas je tím, kdo je Pattonovým alter egem, vždy nepolapitelným a tajemným mužem, páchajícím strašlivé zločiny v různých koncích světa, vždy pod jinou tváří a s jinou děsivou taktikou vyrážející dech policejním vyšetřovatelům i občanům. Policejního vyšetřovatele může nyní v klidu suplovat recenzent a občany například účastníci jednoho z minulých ročníků festivalu v Českém Brodě, kde právě Fantomas vystoupili a zasáhli publikum svým velice hutným koncertem.

Delirivm Cordia je již čtvrtým albem této skupiny, jejímž nomen omen je právě postava z francouzských detektivek Pierra Souvestra a Marcela Alaina z počátku 20. století. Jediným společným rysem všech čtyř alb je snad jediné, a to záliba ve všem obskurním. Po prvním společném albu se skupinou Melvins, Fantomas zcela překvapili albem *Director's Cut*, které je složené z remaků slavných horrových písní a melodií, nalezneme zde průřez celou temnou odnoží světové kinematografie – Golem, Noc lovce, Rosemary má děťátko, Omen, Twin Peaks. Album plné hrůzy leckdy strojené se pohybuje v oscilačním prostoru death metalu, elektroniky, barové hudby, expresivního, ale i melodického Pattonova zpěvu a vykazuje se velice ostrým autorským rukopisem. A právě tento rukopis na třetím albu *Amenaza al Mondo* mizí, stejně jako na začátku notoricky známé první části filmové trilogie Fantomas z 60. let mizí podpis lorda Belthama. Fantomas radikálně změnili svoji podobu, aby se objevili s tváří novou, s tváří mistrů zhutnění. Na ploše 43 minut se nachází plných třicet tracků – listů dalšího a ještě syrovějšího pokračování románu o géniovi převleků. Tyto tracky ovšem nejsou jakýmsi banálním deathmetalem nám známým z tvorby skupin typu Obituary či Cannibal Corpse (které netuší, co znamená nadhled, ironie a vůbec humor v hudbě), ale velice koncizní ukázkou hráčského i hlasového mistrovství tohoto amerického kvartetu a také důkazem, že i v tomto poměrně přehlíženém hudebním odvětví lze vytvářet nadmíru vzrušivou, sofistikovanou a inteligentní hudbu. Patton zde ukazuje svoji pěveckou potenci v celém spektru svých schopností přirozených, ale i silně elektronicky proměněných. Od šepotu a mumlání přes zpěv až k řevu a jekotu. Nejednotný a neuchopitelný, výsměšný i děsivý zároveň.

Po dlouhých šesti letech se Fantomas přihlásili dalším činem a dali tak světu vědět o své naléhavé existenci. *Delirivm Cordia*. Nová maska, nový převlek, jiný kontext i souřadnice výskytu. Zatímco se na minulých albech pohybovali po ose od písně k maximálně hutné zkratce, zde se celý systém obrátil naruby. Nikoliv krátké a maximálně rychlé skladby na ploše od šesti vteřin do čtyř minut, ale skladba jediná, mající více než sedmdesát minut a navíc v pomalém až ambientním tempu. Těžko definovat, co je původcem mnoha zvuků, zda nástroje (kytara, bicí, basa či zpěv), anebo jejich různá zkreslení, elektronické ruchy a samply. Výsledkem je neobvyklý hudební esej, nemající pevnou strukturu, postrádající jakýkoliv náznak repetice (pominuli-li závěrečnou dvacetiminutovou smyčku praskající gramofonové desky), který spíše odkazuje ke světu koláží inspirovaných ambientní či noiseovou scénou. Kromě krátkých a spíše metonymických metalových pasáží jsou ambientně používané nástroje doplněny samplovými citáty z klasických skladeb, zádušních mší a mantrických mumlání – vždy akcentujících pocit finality člověka (plastický obraz tohoto soundtracku k operacím a márnicím doplňuje výtvarně nádherně vypravený booklet se stylizovanými uměleckými fotografiemi z lékařských procedur). Více než důležitou kvalitou celého alba je naprostá skrytost rukopisu a identity všech hudebníků, jejich schopnost potlačit své hráčské umění a rozpustit jej v leptavém roztoku tohoto horrového ambientu. Jedná se nejspíš o další z matoucích stop géniů zločinu.

Stejně jako žánr literárního eseje, nevykazuje album *Delirivm Cordia* pevnou strukturu – je příliš stylově volné a všechny jeho elementy se skrývají, schovávají a ztrácejí. Ovšem nebyl (nebyli) by to Fantomas, kdyby nebyl všude přítomen jeho (jejich) smích zločince (zločinců). Album začíná (úvod) praskáním gramofonové desky, aby pak pokračovalo v temné ambientně-metalovo-chorální koláži (stať) a opět končilo tichým dvacetiminutovým praskáním desky. Vyšetřovatel i občané již usínají díky omamnosti jemné zvukové smyčky, však náhle se po klasicky rockovém tlukotu paliček ozve one-two-three-four a přenoska sjede z vinylu (závěr). Očekávání návratu na stará metalová místa činu zůstane nenaplněno. Je jedinou a nutkavou otázkou, zda tento konec alba je tečkou anebo pouze čárkou v dalším pokračování detektivního románu zvaného Fantomas.

Lukáš Jiřička

misato mochizuki:
si bleu si calme
Kairos.

Z několika CD od firmy KAIROS se soudobou hudbou vybírám jako jednoznačně nejpozoruhodnější autorské CD Misato Mochizuki. Z mnoha mladých skladatelů asijského původu (jejichž výsledky jsou často okouzlující) se jistě mezi ty nejlepší bude řadit právě tato Japonka. Misato Mochizuki (nar. 1969) vystudovala skladbu v Tokiu, ale od r. 1992 žije trvale v Paříži, kde prošla kurzy computerové kompozice v IRCAMu a nyní sbírá soutěžní ceny a skladatelské zakázky. Je jí dána zvuková vynalézavost a imaginace, s jakou se zřídka setkáváme. Zatímco u např. německých experimentátorů s neslýchaným zvukem máme pocit, že zvuk byl vynalezen jaksi abstraktně u stolu, v případě Mochizuki se chce věřit, že se tady realizuje velmi přesná zvuková představa. Ale proč vlastně máme tenhle dojem? Je zde dokonalá vyváženost barev, poloh, artikulace, akcentů, proporcí – jako na dokonale vypracovaném malířském plátně, kde nejsou znát tahy štětcem. Nic nevyčnívá, nejsou zde rezidua použité techniky, ale pouze znějící výsledek. Je to při tom v podstatě evropská nová hudba, která je ovlivněná japonskou kulturou nikoli povrchním přenesením orientálního idiomu, ale v jaksi hlubší rovině – v rovině větší citlivosti k barvě zvuku a artikulaci hraní. Na rozdíl od evropského komponování s notami

se tady komponuje s proměnlivým zvukem, jaký evropská notace v podstatě neumí zachytit. (Vzpomeneme si i na paralelu s japonskou kaligrafií, kde každý tah v písmu má svůj osobitý vnitřní život). Takový vliv orientu je vpravdě obohacující – učí nás větší citlivosti k detailu, k subtilním věcem, pěstování střídmého vkusu a schopnosti rozeznávat harmonické a vyvážené uspořádání prvků...

Ale k věci: první skladba *Si bleu, si calme* pro komorní soubor je sled jakýchsi nárazů zvuku, po kterých vždy následuje dlouhé doznívání do ticha – v něm se odehrává bohaté dění utkané z jemných zvukových událostí. *Chimera* má jazzovou sestavu nástrojů, což vyvolává žánrové asociace, skladatelka se jim místy nebrání, když nechá průchod parodickému tónu (kvákadla na žestích a pod). Opět je to hudba rafinovaná a velice originální. Přesto, že se vyhýbá mechanickému rytmickému pulsu, má velký vnitřní „drive". Trochu to připomíná styl, který někdy slýcháme v podobě nedokonalých improvizací od „experimentálních" souborů s jazzovým obsazením – v případě Mochizuki to však díky promyšlené kompoziční práci náhle dostává jakýsi smysl. Třetí ansámblová skladba *La chambre claire* má od každého něco. Temné údery s dozníváním i rychlé pasáže utkané z mikrointervalových stupnic. Společným jmenovatelem je japonsky soustředěná poloha, kde na všechno je dost času a klidu, ale pod pokličkou vře hrnec energie schopné kdykoli vytrysknout. Vedle těchto velkých ansámblovek pak působí trochu méně originálně virtuosní trio a duo. Provedení vídeňským velmi specializovaných souborem Klangforum Wien s dirigentem Johannem Kalitzkem nechybí k dokonalosti absolutně nic, a kdo zná trochu nástroje, bude s požitkem sledovat jak velejemně artikulované zvuky jsou z nich dobývány.

Miroslav Pudlák

pan sonic:
kesto (234.48:4)
Blast First.

Finská dvojice Mika Vainio a Ilpo Väisänen vystupující pod jménem Pan Sonic (dříve Panasonic) si za deset let své kariéry získala pozornost jako jedna z nejinvenčnějších kapel elektronického undergroundu. Vždy překračovali hranice stylů, střídali minimalismus s hlukovým maximalismem a jejich desky byly vždy lekcí z detailně strukturovaných kompozic. Jejich nejnovější počin však překonává vše, co doposud natočili. Jedná se o monstrózní čtyřCD box nového materiálu nazvaný *Kesto (234.48:4)*. Číslo v závorce značí stopáž desky a tak je na první pohled jasné, že půjde o velmi vyčerpávající a časově náročný poslech.

Jistý recenzent jednoho internetového portálu si nad novou deskou povzdechl, že Pan Sonic se asi zbláznili. V době, kdy se zdá, že albový formát brzy bude věcí minulosti, vydávají Pan Sonic hned čtyřalbum. Na rozdíl od mnohých jiných megalomanských hudebních projektů má ovšem ten jejich jistě opodstatnění. Jejich čtyřCD box totiž pracuje se stejným uměleckým konceptem jako obrazový triptych malíře Francise Bacona a po jeho vzoru přináší každé ze tří prvních alb odlišné uchopení hlukových elementů. Každé ze čtyř CD navíc funguje i samostatně jako album samo o sobě, sekvencované pro formát klasické hodinové desky. První disk obsahuje vesměs experimentální techno podobné třeba Autechre s prazvláštními rytmickými smyčkami (nejvýrazněji v tomto ohledu zapůsobí tři díly skladby *Mayhem*) a agresivní hlukové plochy. Druhý disk pracuje s nerytmizovaným hlukem, který občas aspiruje na atmosférické zvukové plochy ambientu nebo jeho zlého bratra illbientu. Neuchopitelné zvukové vlny jsou pak hlavním plánem třetího alba, které maximálně využívá nekonečných modulací zvukových fragmentů v rozsáhlejší stopáži. Poslední čtvrté cd do „baconovského" řádu už nepatří, zcela se vzdaluje klasickému noise a přináší hodinovou ambientní suitu *Radiation*. Hudební ekvivalent zpěvů zdeformované země po atomovém výbuchu je hypnoticky bolestný a někdy také trochu děsivý. Druhé dveře k interpretaci jsou schované ve finských názvech skladeb, i koneckonců celého alba. Slovo *kesto* totiž ve finštině označuje zároveň sílu (spoutané i odpoutané rytmy prvních dvou alb) i kvantitu, fonetickou délku (jednak celého alba a jednak použitých zvuků). Stylové hranice naznačené výše jsou spíše vnějším znakem, uvnitř je to do detailů propracovaná stavba, která do sebe vstřebává snad všechny okrajové žánry elektronické hudby, od současného glitch ambientu, minimalistického techna, experimentálního dubu až po elektronický noise. *Kesto (234.48:4)* také do určité míry supluje všechna dosud vydaná alba finské dvojice – divoké rytmy alb *Vakio* a *Kulma*, minimalismus *A* a *Aaltopiiri* i hlukové experimenty *V* a *Rude Mechanic*. Jakoby snad novým albem chtěli nashromáždit a ucelit všechny výdobytky svých hudebních výbojů posledních let. Pan Sonic drží prst na tepu doby a pokud přijmete jejich pozvání, čeká vás intenzivní dobrodružství v krajinách hluku.

Karel Veselý

joshua treble:
five points fincastle

amute:
a hundred dry trees
Intr_Version.

Produkce kanadské značky Intr_Version, za kterou stojí Mitchell Akiyama (více viz HV5/2003, jeho vlastní novinku recenzuje kolega Kratochvíl), vábí nejen zajímavými atypickými obaly (papír + nit), ale hlavně opravdu kupředu směřující hudbou řekněme dosti introvertního ražení. Většina dosavadních výlisků bádala v oblasti abstraktního ambientu na pomezí elektroniky a živého hraní a tato charakteristika zhruba padne i recenzované dvojici čerstvých alb.

Joshua Treble alias v Cincinnati působící Tony Boggs s Akiyamou kooperuje ve velezajímavém projektu Désormais a můžeme říci, že kvalitativně srovnatelná deska *Five Points Fincastle*, jeho druhý sólový počin (debut vydal na značce Pitchcadet), se nese v relativně dosti podobném duchu. Hlavní slovo patří do nejmenších detailů propracované softwarové dekonstrukci a fragmentaci motivů odehraných na živé nástroje (tj. zejména kytaru) obohacených o četné další příměsi z řádu field recordings a nasamplovaných manipulací s nejrůznějšími předměty. Míra zpracování výchozího zvukového materiálu přitom cíleně znemožňuje identifikaci složek a výsledkem jsou tudíž ve většině případů jaksi zamlžené a v abstrakci rozleptané dějem nabité (i když vláčně ubíhající) kompozice. Transparentnost je přitom odepřena i hlavním nejpůsobivějším momentům (zdráhám se užít slova „melodiím"), které se rodí ze zdánlivě náhodných a nijak logikou opodstatněných setkání (či kolizí) vícera složek, což jim však – nejsme-li milovníky prvoplánových chytlavých prvků – jen dodává na síle. Boggs své melancholické ambientní toky usměrňuje rozličnými koryty – nejpřímější a zpěvem Jenny Robertson podepřenou *I Was There For The Last Kiss But Never Saw The Ambulances Leave* nakonec roztaví v nestabilní poruchovou lázeň a v nejdelší *The Distance Between Us In km* se z úvodních ospalých shluků smyčců (?) přes mnohavrstvou „plošnou" abstrakci propracuje až ke značně trápenému pravidelnému rytmu – svůj rukopis však neztrácí. Sledovat práci s jednotlivými vrstvami a jejich mísení představuje fascinující zkušenost a stejně jako je tomu u obou opusů Désormais i deska *Five Points Fincastle* přímo volá po dalším objevném ponoru do jejího nitra.

Zatím nejčerstvější položka v katalogu labelu nese název *A Hundred Dry Trees* a na svědomí ji má debutující Belgičan Jérome Deuson s uměleckou značkou aMute. I on daruje nemálo prostoru nerozpoznatelným zastřeným zvukům v základech a elektronickým výbojům ve výškách, hlavní motory skladeb však přeci jen ponechává o poznání čitelnější a jasnější. Dominuje pomalá posmutnělá kytara, díky níž má celek mnohem blíže ke space/post-rockovým hájům (jako paralela myslí zableskne ambientnější tvorba ze stáje Kranky, tišší pasáže Godspeed Y!BE apod.). Zvuk strun zůstává většinou prost hrubého počíta-

čového zpracování (digitální smetí je kladeno navrch) a několikrát se ke slovu dostane i lidský hlas (autor + Catherine Baus), z čehož plyne, že budované atmosféry tak ve srovnání s *Five Points Fincastle* působí o něco „reálnější". Jí nastavenou latku však dle mého mínění aMute nepřekonává. Produkci labelu Intr_Version lze u nás najít v Tamizdat Record Shopu v pražské Jindřišské ulici.

Hynek Dedecius

jason forrest:
the unrelenting songs of the 1979 post disco era
Sonig.

Konec osmdesátých let znamená v hudební historii nejen konec punku, ale také konec první vlny disco music. Hudba zrozená v newyorských gay klubech z ducha černošské funkové revoluce a prvních experimentů s elektronickými rytmy se brzy dostala do rukou hudebních podnikatelů a po úspěchu filmu Horečka sobotní noci se jeho komerční podoba zbavená všeho černého i gay, šířila světem jako tuctová zábava plážových tancovaček. Disco se stalo synonymem bezduché taneční hudby s nulovým vkusem, sprostým jménem ve slovníku hudebních znalců. Na jeho počáteční stádium se úplně zapomnělo. Teprve stahující se časová smyčka retro vlny začala její odkaz oživovat se začátkem nového tisíciletí. Dnešní hudební teoretici už považují hudební scénu kolem roku 1979 za dobu, kdy se rodí nové hudební paradigma a i tak respektované labely jako jsou londýnský Warp se jimají objevovat zapomenuté hudební perly té doby.
Nejnovějším příspěvkem k archeologii této hudby je album *The Unrelenting Songs Of The 1979 Post Disco Era* Jasona Forresta na kolínské značce Sonig. Toho s epochou brakové hudby spojuje třeba už fakt, že doposud vydával své desky pod jménem Donna Summer (viz. rozhovor v HIS Voice 2/2004), což bývala první dáma disco music 80. let. Teprve po její osobní intervenci se musel jména vzdát a vrátit se ke svému občanskému, hudebně se však své milované epochy nevzdal. Jedenáct skladeb vás zve na zběsilý výlet po hudebním vesmíru konce 70. let, monstózní mash-up, v jehož hudebním mixéru se ale netočí dvě, nýbrž dvě stě skladeb. Forrest bez skrupulí samplуje nejen méně či více kýčovité disco, ale také tehdejší avantgardní hudbu, post punk, heavy metal nebo country a všechny zvuky míchá v tempu zhruba jeden sampl za pět sekund. Přesto se mu nějak jako zázrakem daří zachovat neodolatelný šmrnc taneční radosti typický pro rannou éru disco music. S pomocí editačních technik navíc zbavuje některé typické disco kýče jejich umělosti, ačkoliv k tomu mnohdy potřebuje i současné zrychlované breakbeaty. Práce se samply připomene pirátské remixéry bastard popu, australské The Avalanches nebo třeba jeho kolegu Kid 606. Soustředění se na umělecké formy jedné epochy ale dělá z této desky více než jen náhodné umění možného. Forrest vytváří synchronní průřez doby, instantní časovou kapsli a výtah do hudebního pekla minulosti zároveň. Jde tím proti proudu současné elektronické hudby, proti minimalismu potemnělých glitchových kompozicí nabízí maximalismus testosteronové radosti a místo bezhlavého futurismu se obrací do minulosti. *The Unrelenting Songs Of The 1979 Post Disco Era* je neuvěřitelně zábavná deska.

Karel Veselý

faust vs. dälek:
derbe respect, alder
Klangbad, Staubgold.

Zajímavé setkání: žijící klasikové a (spolu s Can) nejslavnější představitelé německého krautrocku vydávají společné album s americkou trojicí alternativních hiphoperů, jejichž tvorba původně černošský hudební žánr místy připomíná jen rapováním. Album jednotné tváře nabité valivou energií, na němž se výrazové prostředky obou souborů (Faust zejména v práci rytmické sekce) mísí ve strohou zvukovou lavinu několika základních barevných odstínů, jejichž společným jmenovatelem je lo-fi.
Zvukový arzenál desky odhalí tajuplná úvodní instrumentálka *Imagine What We Started*. Slyšíme náhodně vrstvený zesílený bílý šum, basové frekvence elektronického původu, krátké ruchy a halabala bicích nástrojů – náhodné bouchání a pro Faust typický „dřevorubecký" zvuk soupravy. O kompoziční stránce díla nám celých sedm minut ruchů neřekne skoro nic. Až když se hudba ztiší a plynule přejde do druhé *Hungry For Now*, závoj se trochu poodhalí. Do osamocených bicích (jejichž skrumáž získá alespoň trochu řádu) se ozve Dälekův (název skupiny = jméno frontmana) hlas, který díky liberálnímu přístupu k rytmu a absenci alespoň vzdáleně hiphopového doprovodu nezní jako rap, ale jako přerývaná vzteklá polorecitace. V pozadí celé tříminutovky téměř neslyšně sekunduje hluboká repetitivní baskytara. Následující *Remnants* s šeptaným textem, hlukově-šumovou koláží, rytmickým tleskáním a drženými tóny kláves album posouvá k první erupci zvukového potenciálu obou zúčastněných skupin – osmiminutové *Dead Lies*. Ta začne chaotickým sólem bicích do klávesové plochy a promění se ve faustovský rockový rytmus obohacený psychedelií analogových kláves. Hlas je procesovaný, echovaný a vrstvený, občasné breaky ruší pevnou strukturu a končí se opět šumovou lázní. V podobném duchu se pak táhne skoro celý zbytek alba, písňovou výjimkou je předposlední *T-Electronique* s výraznými varhanami, pevným rytmem a skutečným rapováním. Dvě minutové miniatury jsou de facto sólovými čísly pro hlas resp. kytaru.
Přes rozdílná hudební východiska si Faust i Dälek skvěle porozuměli a dali vzniknout našlápnuté, vtipné i nekompromisní kolekci, která je zdravým plodem vzájemně obohacující symbiózy. Imagine What They Started... doufejme.

Petr Ferenc

czech clarinet quartet:
echoes from stone
Jiná vlna & Czech Clarinet Quartet.

České klarinetové kvarteto bylo založeno studenty, dnes absolventy pražské HAMU. Za několik let své existence vyzkoušelo široký repertoár od klasické hudby po jazz a židovské písně. Na CD *Echoes from Stone* dávají průchod vlastním autorským ambicím.
Kombinace čtyř klarinetů (resp. tří a jednoho basklarinetu) vytváří zvláštní kompaktní zvuk, čehož lze zajímavě využít, jak se to podařilo Stevu Reichovi ve slavném *New York Counterpointu*. Výsledek ovšem

také může být zvukově jednotvárný. Zřejmě s tímto vědomím se klarinetisté rozhodli obohatit zvuk nahrávky o další nástroje (saxofon, kytara, baskytara, perkuse), zpěv i elektroniku. Ta je využívána především k vrstvení rytmických modelů, což výsledek často velice přibližuje právě Reichovi (např. *Vltava*). *Orlík* nebo *3+CQ* se zase více otáčejí k jazzu. Zvukově velice zajímavá je *Wave 931*, která využívá klarinet také jako perkusivní nástroj. Nad některými momenty však lze váhat. Třeba pseudo-pygmejský zpěv v *Pygmy Song* není příliš přesvědčivý. V této skladbě se také ozve citace melodie *Sweet Lullaby* zpopularizované skupinou Deep Forest jako pygmejská (ve skutečnosti pochází z Tichomoří). Trochu zklamáním je i skladba *Trancid* (na CD je k ní i videoklip), v níž se zajímavé vrstvení motivů zlomí do jednoduchého houseového rytmu. Také *Spring Retro* pracuje s názvuky taneční elektroniky, ovšem už mnohem zajímavěji a méně šablonovitě. Kromě *Pygmy Song* se zpěv objevuje ještě ve skladbách *Žába na prameni* a *Little Love* (s hostující Radkou Fišarovou). Zatímco druhá představuje příjemný pop, první je jakýmsi vývarem z New Age á la Enya.

Deska budí dojem, že si tu technicky výborně vybavení muzikanti pohrávali se studiovou technikou a zkoušeli, co z toho vznikne. V mnoha případech vznikla hudba zajímavě kombinující různé vlivy, hudba, která se příjemně poslouchá a přitom není předvídatelná. Na domácí poměry je to také odvážný pokus spojit popové přístupy s inspiracemi odjinud. Neškodilo by ovšem více vybíravosti, protože tu vedle sebe stojí až příliš nesouměřitelné skladby.

Matěj Kratochvíl

richter band: deadline
NM Code.

Nedlouho po zdařilém albu *Poslední věci anděla* s hudbou Michala Kořána k divadelní hře Miloše Karáska *Perón* (viz HV 4/03) se zbývající dva členové Richter Bandu Pavel Richter a Bharata Rajnošek (účinkující i na *Posledních věcech anděla*) hlásí s novinkou *Deadline*. Ta opět přináší scénickou hudbu ke hře Miloše Karáska (tentokrát jménem *Závorečná*), takže se alespoň na chvíli nevyhneme srovnávání.

Zatímco Kořánovo album zjevilo své kvality již s prvním poslechem, *Deadline* je cudnější, záhadnější a eklektičtější. Postrádá příjemně melancholický tón *Posledních věcí anděla*, je rozervanější, možná trochu ponuré. Richter s Rajnoškem vedle obsluhy živých nástrojů hojně využívají možností elektroniky, jejíž prostřednictvím tvoří především hluboké basové frekvence a základní plochy většiny ze šestnácti skladeb. Rajnoškův saxofon žije s elektronikou v ideální symbióze. Tu a tam ukázněně zpevňuje základy, jindy sóluje (tuto roli však často přenechá trubce), několikrát se s neživými zvuky pustí do napínavého souboje. Nenápadnou páteř nahrávky tvoří pestrá škála všudypřítomných ruchů a šelestů.

Na první poslech upoutá čtveřice skladeb využívajících textu Karáskovy hry (jež se patrně zabývá především tématem smrti). Vrstvené, echované a jinak preparované zlomky dialogů v podání herců bratislavského Divadla Astorka Korzo '90 (Zita Furková, Zuzana Kronerová, Peter Šimun, Lukáš Latinák) jsou doplňovány tou „nejdivočejší" hudbou z celého alba a dávají vzniknout jakýmsi „psychedelickým přece-jen-songům", v nichž se exaltované recitativy bijí o místo na slunci s elektronickými erupcemi a freakoutovými party živých nástrojů. Z ženského výkřiku: „Milujte ma, lúbte, nakrmte ma láskou ako psa..." v závěru *Spovedi* až zamrazí.

Ostatní skladby jsou zvukově o něco mírnější, napětí z nich však nezmizí. Několik z nich (v první půli alba) se ohlédne po atmosféře lounge jazzu s dlouhými a hloubavými tóny saxofonu. *Phill Marllow, nephill – Marllow taky* je poměrně tradiční, *Dych minulosti* destruuje barovou atmosféru přívalem cizorodých ruchů a *Pictus optimus* kombinující tradiční saxofon s minimalistickou strohostí elektronického základu vzdáleně evokuje sanfranciské Tuxedomoon. Jednoduchý rytmus elektronického bzukotu je stavebním kamenem i v *Judy z Pomykova*, místo čistých tónů saxofonu nás však čekají tři minuty šumů, divokých fuků a „špinavých" kytarových laufů. Podobně neuchopitelná je zpočátku i dlouhá a postupně se ztišující *Krutá nula* a úvodní, možná trochu nevyrovnaná *Sny sú vraj len nespínené želania*.

Tišší tvář *Deadline* představují dva výlety kamsi do oblasti jemných, skoro triphopových rytmů. První z nich, *Pacifia*, je tvořena zvukově barevnou ambientní plochou, do níž po delším úvodu vstoupí decentní rytmus doprovázející bezstarostně znějící flétnu. *Finská borovička* chvilemi balancuje na hranici clicks'n'cuts a upoutají na ní především vrstvené dechy. Když Rajnošek na pár vteřin uprostřed skladby osamí, nastane v roztékaném světě alba jedna z opravdu vzácných chvil klidu.

Jak se zdá, Richter Band a scénická hudba se zkrátka rýmují.

Petr Ferenc

mitchell akiyama: if night is a weed and day grows less
Sub Rosa.

Kanaďan Mitchell Akiyama patří k zástupcům vlny, která se v posledních letech snaží hledat a nacházet hudební krásu v elektronických šumech, praskání a skřípotu. Podobně jako spojuje asi nejznámější představitel této estetiky, Christian Fennesz, digitální pazvuky s kytarou, Akiyama si na své novince zvolil jako ústřední téma dekonstrukci klavírního zvuku. Na klavír nahrál několik skladeb, které pak ještě doplnil trochou trubky a violoncella (hraje Becky Foon z uskupení Set Fire to Flames) a za pomoci elektroniky rozprášil po 35 minutách desky. Klavír zde není ovšem jen zdrojem tónů. Využity jsou také všechny „nežádoucí" zvuky jako skřípání mechaniky, pohyby pedálu a jiné zvuky, které uslyšíme, když při hře strčíme hlavu pod desku nástroje.

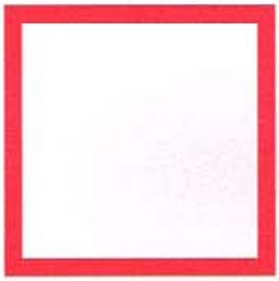
Mezi akustickou a elektronickou částí tu neprobíhá boj, spíše pozvolné přelévání, kde se poměr sil od skladby ke skladbě mění. Akordy klavíru se rozpouštějí v šumu, aby se z něj po chvíli opět vynořily. *A Lesser Part Growing* je nejakustičtější. Skladba *With Hope That* je věnována Stevu Reichovi a svým rytmem tvoří příjemný kontrast v pomalém plynutí celé desky. Melodická figura, která zní, jako by vypadla z nějakého Reichova opusu, je navrstvena a zahuštěna znásobeným violoncellem. Namísto perfekcionistického pulsování minimalistova se tu však rytmus pod tolika vrstvami postupně vytrácí a posluchač jej spíše tuší. V polovině se znovu vynoří, ale je ještě rychleji rozmazán. *If Day Wins, Night Could Fall* akustické zvuky nepouští příliš ke slovu a staví především na praskání statické elektřiny. *Fall Away, Fall Away* začíná klavírním motivem téměř jako z popové balady, ten je ale postupně rozsekáván a nakonec pohlcen bílým šumem.

Z praskání a šumění se v této oblasti stal určitý zvukový symbol (nebo zvukové klišé), podobně jako jinde z kvílení metalové kytary nebo bluesových elektrických varhan. Takový symbol nemusí být na škodu, když je s ním pracováno nápaditě. To se Akiyamovi daří hlavně tam, kde je možné akustické nástroje ještě identifikovat. Tam, kde dává přednost elektronice, je Akiyama zaměnitelnější. Kromě zmíněného Fennesze nebo Oval se do mysli vtírá také Brian Eno. Toto album neposouvá hranice žánru, ale ukazuje, že lze dělat melancholickou a v jistém smyslu krásnou hudbu, aniž by to znamenalo podbízivost a nudu.

Matěj Kratochvíl

nurse with wound / cyclobe / irr. app. (ext.) / jim o'rourke: angry eelectric finger (spitch'cock one)
United Dairies.

O novince Nurse With Wound jsme se stručně zmiňovali v profilu skupiny v HV 2/03, nyní se na něj konečně můžeme podívat blíže. Princip hry je následující: Nurse With Wound dodali úvodní skladbu, kterou ostatní zúčastnění (ovšem ve spolupráci s NWW) přetvářeli k obrazu svému. Přítomné CD tedy obsahuje čtyři cca desetiminutové opusy a poznámku, že se jedná o ochutnávku materiálu, který může, ale také nemusí být obsažen na připravovaném trojalbu.



Výchozí skladba *Root Canal Splinter (Penetration Mix)* je v napínavě pomalém rytmu probíhající nerepetitivní řadou „nedořečených" zvuků, jejichž barva mi na mysl přivedla spojení „zraněné stroje". Zvuky defektních, v přímém přenosu se rozbíjejících a naposledy se zmáhajících mechanismů totiž ze všeho nejvíc připomínají přerývaný dech raněné, znavené, štkající či rovnou umírající bytosti. Polknutí, steny a záškuby jsou sice dramaticky živé, jsou ale servírovány v rozvážném tempu a slyšíme v nich chrastění strojů, napínání gumových lan, kovová uskřípnutí. Předchozí tvorbu NWW připomene táhlý chřestivý zvuk podobný leitmotivu alba *Salt Marie Celeste* (recenze HV 5/03) a nejednou oprášené bzučení hmyzu – zde ve vzdáleném a početném mračnu.

Zvukoví následovníci Coil *Cyclobe* svou *Paraparaparallelogrammatica* oblékli do ambientního hávu. V první půli nad jemným předivem pozadí prosviští několik skřípotů a skladba získá na chaotičnosti, poté, co vygraduje osamělým úderem, se však zjasní a promění v melanž všech možných ambientních postupů od severských chmur až k jemnému minimalismu.

Irr. App. (Ext.) svou *Mute Bell Extinction Process* zahájí několika vrstvami zkreslených dětských hlásků (byl-li samostatný příspěvek NWW člověkem-strojem, je tento úvod člověkem-šmoulou), které brzy doplní pravidelné hluboké tóny a oblíbené táhlé chřestění. Pravidelnost skladby zpočátku narušují zdánlivě náhodně probleskující ruchy, i ty jsou však – jak později zjistíme – podřízeny určitému řádu, který je dán především jejich omezeným množstvím.

Člověk hromadného výskytu (jak kdysi Marián Varga nazval Jaroslava Filipa) Jim O'Rourke je hudebníkem mnoha tváří a čilým kolaborantem. V *Tape Monkey Mooch* si vyzkoušel, jaké je být Stevenem Stapletonem a vystřihl skladbu možná až příliš podobnou již zmiňované Salt Marie Celeste. Hlavními stavebními prvky jsou drnčení a ambientní moře nepatrných zvukových střípků, častých střihů a decentních změn atmosféry. Počet těchto drobných překvapení si uvědomíme až po několika posleších, jedná se totiž o nejtišší skladbu čtveřice.

Tříčtvrtěhodinová ochutnávka před vydáním opulentní kolekce je díky společnému výchozímu materiálu a umu přizvaných hudebníků konzistentní i pestrá v ideální rovnováze a nepostrádá silnou, introvertně hutnou atmosféru. Jak jsem se dozvěděl z www stránek skupiny (www.brainwashed.com/nww), chystají se Steven Stapleton a Colin Potter strávit nějaký čas za polárním kruhem na norském souostroví Lofoty, kde budou nahrávat další album. Řekl bych, že jejich současné tvůrčí rozpoložení je pro takový výlet do světa chladu a ticha více než vhodné.

Petr Ferenc

vladislav delay: demo(n) tracks

Huume Recordings.

Vedle Pan Sonic zřejmě nejvýznamnější zjev finské experimentální elektronické scény Vladislav Delay se po nedávném až nadmíru přístupném albu svého klubového alter ega Luomo chvályhodně navrací do mnohem zajímavějších vod. Novinka *Demo(n) Tracks*, která vychází na jeho vlastní značce Huume, ovšem v mnohém překvapí. Paralely s předchozími pracemi s podpisem Vladislav Delay (na mysli mám zejména jeho táhlé ambientní clickance zveřejněné labelem Mille Plateaux) tu totiž vystupují na povrch jen nejasně a zřídka – desce *Demo(n) Tracks* vládne zahuštěná halucinogenní omáčka, kterou je pro nedostatek přesnější terminologie nutno obecně charakterizovat jako abstraktní dub. Nicméně, podobně jako je tomu u abstraktního hip-hopu, i zde smyslová náplň adjektiva „abstraktní" v prvé řadě asociuje slova jako „podivný" či „nezařaditelný".

Delay třináctku skladeb neoddělitelně propojil v jediný dosti barevný (téměř) šedesátiminutový kolos, který na jedné straně oplývá bohatým dějem a zvukovými zvraty a na straně druhé víceméně zcela opomíjí rytmickou složku. Přítomné nečetné „bicí" údery se společně s nánosy dalšího materiálu ocitají ve vířivých smrštích či slepých uličkách (místy se mihne spojnice s algoritmickými antirytmy Andrease Tilliandera) a nechávají se strhávat náhodnými poryvy, o stopách Delayem dříve tak oblíbené repetitivnosti proto nemůže být řeč. Hlavním stavebním prvkem skladeb se stala vydestilovaná esence jamajského podhoubí v podobě echovaných „zašuměných" motivů. Jejich barva sice odkazuje k produkci berlínských značek Basic Channel nebo Chain Reaction – koneckonců Delay u Chain Reaction dříve vydával a s Berlínem zůstává úzce spjat (vzniklo tam i album *Demo(n) Tracks*) – na rozdíl od pro ně typické bezkonfliktní fúze dubu a jemnějšího techna ovšem Vladislav tyto motivy kříží s aktuální glitch abstrakcí a s chutí a citelnou pečlivostí je mnoha způsoby a v podstatě bez ustání vyrušuje, napadá a rozměňuje. Netřeba dodávat, že výsledný notně vypreparovaný dub zní dosti originálně. Posluchač je postaven před nelehko uchopitelné zvukové mlhoviny, v nichž to vře, bublá, šramotí a prská (někdy jakoby se autorova technika vyloženě vztekala), a při absenci pulsu i basových linek se téměř nemá k čemu přimknout. Delay si však přeci jen vytyčil určité hranice a některým ambientním plochám (sloužícím jako pevná základna pod dovádivým nekontrolovatelným zbytkem) dopřává trvání i sílu (viz až snová *Kotilainen*), čímž se vyhýbá chaosu a udržuje si pozornost i méně otrlých uší. Nic naplat, v této chvíli již nemůže být pochyb o tom, že vstupujeme do éry uneasy listening

Hynek Dedecius

tigran mansurian, kim kashkashian: monodia

ECM / 2HP

Preludiem k recenzovanému titulu se stalo u ECM loni vydané recitálové album Kim Kashkashian *Hayren*, na němž je zaznamenán Mansurjanův *Duet pro violu a bicí nástroje* a také jeho úpravy Komitasových skladeb. Tentokrát se léty prověřené spojení tvůrčí invence jedné z vůdčích osobností soudobé arménské hudby a interpretačního umění americké violistky arménského původu rozrostlo na stejné značce do podoby dvou kompaktních disků.

Tigran Mansurjan (1939) vystupoval svého času jako zprostředkovatel tendencí sovětské avantgardy 60. let do Arménie. Západoevropské kompoziční techniky první poloviny 20. století, které zpočátku do jisté míry do-

minovaly v jeho tvorbě, postupně „zrovnoprávnil" se svým zájmem o folklórní tradice, raně arménské umění (především chrámovou hudbu) a dílo zakladatele novodobé arménské hudby, Komitase. Tento Mansurjanův poměr k odkazu kultury jeho země naznačuje i název dvojalba, zvolený spíše symbolicky, neboť monódie, již od středověku rys charakteristický pro arménskou lidovou i umělou hudbu, v jeho díle nijak nevyčnívá nad ostatní kompoziční postupy.

Titul *Monodia* přináší čtyři Mansurjanovy skladby, z nichž jedna pochází z počátku 80. let, ostatní pak vznikly v poslední dekádě 20. století. *Koncert pro housle a orchestr* z roku 1981 (jediná skladba, ve které nevystupuje Kim Kashkashian; v roli sólisty se tu představil Leonidas Kavakos) je táhlým, dramaticky lyrickým zpěvem s působivou exotickou melodikou a provzdušněnou harmonií. Další skladba koncertantního charakteru, dvouvětý *Koncert pro violu a orchestr* (1995), nese podtitul *„...and then I was in time again"*, který Mansurjan přebral z novely *The Sound and the Fury* Williama Faulknera. Skladatel se podle vlastních slov nechal inspirovat nikoli dějovou osou, ale především filozofickým pozadím knihy. *Koncertu* ve velice hrubých obrysech jako prototyp posloužila Berliozova symfonie *Harold v Itálii*.

Z literatury, Faulknerovi ovšem teritoriálně, časově i tematicky vzdálené, čerpá také skladba pro violu a vokální kvarteto *Confessing with Faith* (1998). Mansurjan v ní zhudebnil sedm modliteb jednoho z nejvýznamnějších básníků arménského středověku, Nersese Šnoraliho (asi 1102-asi 1172). Konfrontace dávných tradic se současností se zde projevila patrně nejvíce ze všech čtyř děl, a to nejen vzhledem ke starobylému jazyku textů. Trojici rozsáhlejších skladeb na albu vhodně doplňuje kratší, zhruba sedmiminutová *Lachrymae*, která náladově souvisí s předchozí. Mansurjan ji zkomponoval v roce 1999 jako duetto pro Kim Kashkashian a saxofonistu Jana Garbarka, v jejichž podání zní i na nahrávce.

Mansurjanova hudba je křehká, útlocitná, smutná, ale zároveň i naléhavá. Nic naplat, je produktem arménského skladatele a Arméni se dlouhodobě vyrovnávají s nelehkými osudy svého národa; stačí třeba jenom připomenout jejich neustálé zarmoucené vzhlížení k jejich odvěkému symbolu – biblické hoře Ararat – přes hraniční čáru, vzhlížení, které prochází arménským uměním 20. století jako leitmotiv. S tímto rozpoložením, myslím, skladby Tigrana Mansurjana celkem zřetelně, i když oduševněle, bez přebytečného nánosu patosu, korespondují.

Vítězslav Mikeš

tore honoré bøe:
suave siesta
Purple Soil. (puprplesoil@centrum.cz)

alio die & saferon wood:
the sleep of seeds
Hic Sunt Leones / Neosphere.

alio die & zeit:
sunja
Hic Sunt Leones / Neosphere.

Člen „umělecké republiky Origami", norský hudebník Tore Honoré Bøe vydává své „africké" album na české značce. Vlastně hned dvě alba – zbrusu nové *Suave* je doplněno tři roky starou *Siesta* (první vydání u Jazzassin Records). Dvě pětice skladeb jsou odděleny „minutou ticha za trpící" a dohromady trvají necelou hodinu.

Když v únoru 2000 Bøe s rodinou pobýval v Maroku, kam prý přijel především odpočívat, pořídil několik nahrávek okolního šumu – větru, zvuků potrubí, tekoucí vody, sušícího se prádla, bzukotu dopravy, žvatlání dcerky atd. Záznamy prý vznikly spíše náhodou – Bøe občas ze zvyku stisknul tlačítko nahrávání na svém minidisku, ale „nic určitého neplánoval" a žádný ze zvuků sám nevytvářel. Dlouhé úseky tichých záznamů posléze smíchal do pěti skladeb a jako jediný studiový efekt využil možnosti stereo. O tři roky později se v Maroku ocitl znovu a tvůrčí postup zopakoval.

Skladby, jejichž podtitulem je výčet zvukových zdrojů (například: *Chergui – opus pro písečnou bouři + vánek + venčení dcery*), nejsou na první poslech ničím víc než tichými záznamy Bøeova nejbližšího okolí a může se stát, že posluchači splynou s šumem, který se kolem něj odehrává „v přímém přenosu". Autor v bookletu říká, že je mu lhostejné, budeme-li album považovat za součást okolního zvukového prostředí nebo budeme-li je chtít poslouchat bedlivěji a zjistit, jak šumí Maroko poblíž umělcova bydliště.

Zvolíme-li druhý přístup, neobejdeme se bez kvalitní aparatury či sluchátek. Mnohé z alba se odehrává na samé hranici slyšitelnosti a ne vždy rozeznáme, co zní z reproduktorů a co ne. Při jednom z poslechů jsem nechal bzučet zapnutý počítač a album rázem znělo úplně jinak. Je na něm totiž to, čemu běžně říkáme ticho, tj. absence rušivých hlasitých zvuků, které na sebe strhávají naši pozornost. Ironií Bøeova díla je, že pestrost a „netichost" takového ticha zjistíme poslechem desky – díky médiu stříbrného kotouče si se zájmem poslechneme něco, co v běžném životě většinou ignorujeme nebo nejsme schopni vnímat. Přitom podobný „koncert" zažívá denně každý z nás.

Předchozí věty se týkají především novější nahrávky, starší *Siesta* pracuje s hlasitějšími, neobvyklejšími a místy i rytmizovanými zvuky (například v *Tajine – opusu pro zvon + mátový čaj + páteční modlitbu*) a její vyznění je „efektnější" a v tradičním slova smyslu hudebnější. Obě části alba mě naplnily údivem nad tím, co se děje v křišťálové váze, v krabici hranolků, ve vlajkovém stožáru, v prádelních šňůrách, ve skle atd. Jen bych ještě rád věděl, jak zní třeba vlna veder, vzdálenost nebo ušní infekce.

Zatímco Tore Honoré Bøe své nahrávky, kterým říká „audiopolaroidy" nepovažuje za víc, než za citlivě nastavené ucho a v bookletu alba se rozhodně distancuje od „ambientních liturgií", italský projekt Alio Die, za nímž se skrývá majitel milánského vydavatelství Hic Sunt Leones Stefano Musso, volí cestu přesně opačnou. (To, že se na mém stole sešla alba obou, považuji za milou synchronicitu.)

Studovaný skladatel Stefano Musso svou tvorbou vzdává hold přírodě a jeho způsob chápání a vytváření hudby má kořeny v primitivní, přírodní magii s postavou matky země coby personifikací plodivé síly přírody a cyklickým vnímáním času. Skladby Alio Die vznikají za dlouhých improvizací, mnohdy probíhajících v přírodě, které autoři vnímají jako rituál a které posléze studiově zpracovávají (pro-tools) a doplňují dalšími zvuky. Na *The Sleep Of Seeds* Mussa doplňuje Lorenzo Scopelliti vulgo The Saferon Wood, spoluhráčem na *Sunja* je Tommaso Cimo' neboli Zeit.

Představu o zvuku obou alb si můžeme udělat již z výčtu použitých nástrojů: flétny a jiné dechové nástroje, citera, akordeon, zvony, mušle, chřestidla a jiné perkuse, ústní varhánky khen (na *Sunja*), vábničky atd. Výsledkem je táhlý, převážně akustický ambient dlouhých tónů, přírodních zvuků, občasných rytmů a chrastění. S elektronikou je zacházeno velmi opatrně a je-li použita, tak způsobem, který neruší, ale naopak podtrhuje kouzlo akustických zvukových dějů, jejichž plynulý tok sporadicky zpestří ostřejší střih či náznak „chrámové" velebnosti akordeonu či varhánek. Smyček je pomálu, častěji se ke slovu dostanou bzučivé drones.

Sevřenější z dvojice alb, *The Sleep Of Seeds* je složeno z více stop a je na něm provedeno více studiových kouzel než na o dvacet minut delším *Sunja*. Zatímco zvuk *The Sleep Of Seeds* je hustou pastou přecházející od mohutnosti dlouhých tónů a akordů až k triphopovým náznakům (autorem většiny přidané elektroniky je Scopelliti) a etnickým rytmům, *Sunja* spíše zdůrazňuje jednotlivé zvuky – výrazně zastoupen je zpěv ptáků a zurčení vody, často na ní uslyšíme průzračné brnkání citery a její závěrečná část je opravdu křehkou ukolébavkou.

Jak vidíme, „pravidla hry" Tore Honoré Bře a Alio Die jsou zcela odlišná. Výsledky se však v mnohém podobají – „dokumentaristicky" zachycený zvuk větru v kovovém stožáru a vzývání přírodních sil a půvabů pomocí chrastítek a píšťal jsou si občas podobné jako vejce vejci. A posluchačský zážitek v obou případech překvapivý i uklidňující zároveň. Poslouchejte o samotě.

Petr Ferenc

ovo / kk null

[BAR LA MUERTE / SUNSHIP]

OVO je italská dvojice Stefania Pedretti (rovněž Allun) a Bruno Dorella (ex-Bugo, Lava, v současné době šéf labelu Bar La Muerte), která vznikla z potřeby obou hudebně vytížených partnerů trávit spolu více času. Často koncertují (před dvěma lety si v Itálii a Švýcarsku zahráli s moravskými „divochy" Zabloudil), vydali dvě řadová alba a v loňském roce u slovenského labelu Where The Late Birds Sang split CDR s kanadským hlukařem Hermitem. Japonský experimentátor a zakladatel slavných Zeni Geva KK Null stihl spolupracovat s Merzbow, Stevem Albinim, Damianem Caterou (viz HV 4/02), Keiji Hainem či Peelovými favority Melt Banana. Společné 3" CD obsahuje tři různé skladby (2x OVO, 1x KK Null) příjemně míchající power electronics, hluk, analogové pípání, psychedelii i rockově těžkou dobu. Škoda, že to celé trvá jen deset minut.

PF

mondomarc: sau ra

[KLANGKRIEG PRODUKTIONEN]

Ukázkový příklad všeobjímajícího mazaného moderního popu! Tedy spíše „kéž by popu". V Berlíně naturalizovaný Španěl, zakladatel skupiny Mondo Fumatore, na svém prvním sólovém výlisku s bezstarostnou hravostí, zvukovou odvahou a nevšední kombinatorikou zvesela čmárá vesměs krátké elektronické hříčky, jejichž svěžest, vtip a drzost pobaví i náročné hledače experimentů. Z místy hodně podivných směsí akustiky (od slide kytary k harmonice) a digitálna (částečně obohacených adekvátně zakouřeným zpěvem) se klubou bizarní hitovky, hip-hop (připomene projekt Cex) i nemocné electro, vždy s nespornou nápaditostí. Čerstvý vítr pro běžným planktonem zanesené uši.

HD

karaoke tundra: urban love story

[NEONARCIST]

Neonarcist tentokrát připravili devítiskladbové třípalcové minialbum plné perverzních manipulací, veselých procesovaných hlasových samplů a dnešních zvuků. Karaoke Tundra dokáže posluchače v krátkém čase provést velice různorodými hudebními zákoutími (od experimentů hrubšího zrna, přes illbient, ambient, hiphopovou rytmiku až k legrackám) a neztratit přitom punc nápaditosti, který mně osobně připadá nejvýraznější v zasekávacím mlýnku *Sistema=Musica* a výtečným přerodem vybavené *Something Is Missing*. Takováto šedesátiminutovka by byla stlačeným vesmírem.

HD

meat beat manifesto: ...in dub

[QUATERMASS]

Jack Dangers tentokrát přepracovává několik vlastních skladeb (mj. dvakrát češtinou pozmněnanou *Retrograde*) s cílem ještě dále zvýraznit své tradičně chutné a většinou opravdu hutné basové linky. Daří se. Vynalézavosti ve spodních partiích sekunduji úderné rytmy a vedle roztodivných letitých hlasových samplů se v pěti z dvanáctky kusů představuje rovněž střídmě a vhodně využitý jamajský vokál DJ Collage. Těžkotonážní energie v tmavém.

HD

neutrino / selectone: rhizomatic sound

[MUFONIC]

Na společném půlhodinovém albu dvou projektů (pěkně vypravené černé CDR) je na ploše osmi skladeb průzračné downtempo, které známe z alba Neutrina *Seance Fiction* (HV 1/04), obohaceno o vlivy clicks'n'cuts a postrocku (kytara jakoby „vlepená" odjinud) a jeho minimalistická pravidelnost narušena několika momenty překvapení. Některé tracky jsou vrstvami ruchů téměř překryty, jiné jen decentně okořeněny. Zvuková lahodnost, intimní nálada a zvláštní opar zádumčivé hravosti zůstávají v plné míře zachovány, se zalíbením kvituji výrazné upuštění od tanečních náznaků ve prospěch posluchačské atraktivity.

PF

holkham: komatta saru

[EXPANDING RECORDS]

Simon Keep dříve pracoval se zvukem u filmů a reklamních spotů a v poslední době dává přednost instalacím a výzkumu zvuků mimo hranice lidského vnímání, jeho album *Komatta Saru* ovšem nabízí sice o chlup nadprůměrnou, jenže pouze vcelku tradičně pojatou náladotvornou IDM. Skladby odkrývají různá zákoutí a najdou se mezi nimi i opravdové perličky (*Bose Bose, Mice, Sck*), po výraznějším rukopisu se však pátrá marně.

HD

encre: flux

[CLAPPING MUSIC]

I přes své „profesní" mládí stojí Francouz Yann Tambour v hudebním poli zcela osamocen. Jeho zvláštní elektronicky poskládané „živé" orchestrální kompozice (hlavní úlohy připadají smyčcům a klavíru), jež tu a tam korunují tiše odříkávané texty, překrývá velice intimní opar a až husí kůži nahánějící vážnost. Smutná zádumčivost nikdy nedává prostor světlu, kdo se však odváží, bude podmaněn.

HD

b4: klang

[VLASTNÍ NÁKLAD, TOMISLAV.FEDERSEL@VOLNY.CZ]

Improvizační skupina B4 má své hudební kořeny pevně v jazzu a funky, na svém druhém albu jim však dává jen omezený prostor. Polovina CDR se nese ve znamení náklonnosti k elektronice a zajímavě ji míchá s volnějšími, nestaromilskými jazzovými postupy. Zaslechneme názvuky ambientu, psychedelie (temnější *Swampeflora*) i zvukových koláží, ke slovu se kromě baskytary, bicích, houslí a violy dostanou četné klávesy, theremin, vibrafon, perkuse i field recordings. Několik studiových útržků je opatřeno texty a přeměněno v atmosférické písně (dvoudílná *Vorwärts*, veselými dívčími hlásky zazpívaná *Šalala*). Zdá se, jako by B4 intuitivně mířili někam poblíž hájemství Supersilent a jim podobných „elektro-jazzových" hledačů.

PF

eat shit & die: eat shit & die

[VLASTNÍ NÁKLAD, DIRBI@YAHOO.COM]

Pražská dvojice se na debutové půlhodinové kolekci představuje jako alternativa tuzemské hiphopové scény. Sarkastický rap autora repertoáru Dr. A (jehož doplňuje DJ Uja_Man) je lehce nahalen (výsledek je podobný telefonnímu efektu), minimalistická hudba lo-fi tracků těží z elektra a dubu, je pomalá, zbytečně nehýří zvuky a připadá mi mnohem objevnější než většina tuzemské hiphopové produkce šité podle jediného mustru. Ve čtyřech z pěti skladeb se Dr. A vyznává ze sympatií k pravému středu (*„nejen bez nácků, ale zasranejch komoušů chci v týhle zemi žít"*) či odporu k současné politické scéně (*Ješitná demagogie* coby parafráze televizní „čtyřslabičné" hantýrky), v závěrečné, tradičně znějící *Frymburské Mekce* staví pomník oblíbenému podniku, chladné ostří předchozí čtveřice však má mnohem větší kouzlo.

PF

David Byrne: Grown Backwards

[NONESUCH]

David Byrne neztrácí ani po padesátce chuť ohledávat nové hudební terény. Na jeho novém albu najdeme mimo jiné dvě operní árie – *Au Fond du Temple Saint* z Bizetových *Lovců perel* a *Un di Felice* z Verdiho *Traviaty*. Obě se překvapivě dobře pojí se svým písničkovým okolím a v Byrneově přímočaré, naivisticky emocionální interpretaci znějí nezvykle bezprostředně. Byrne ale umí i funky (*Dialog Box*) a skvěle mu jdou i lehce pokroucené, jednoduché, popěvky (*She Only Sleeps With Me, Glad*). Na téhle desce je obtížné hledat favorita. I když *Civilization*, která nás informuje, že „civilization is all about sex", na něj jistě kandiduje.

TH

ŽÁDEJTE ZDARMA NÁŠ NOVÝ KATALOG HUDEBNIN A KNIH O HUDBĚ 2004

EDITIO BÄRENREITER PRAHA, spol. s r. o.
Zákaznické centrum
Pražská 179, CZ 267 12 Loděnice u Berouna
tel.: 311 672 903, 603 179 265, fax: 311 672 795
zcentrum@ebpraha.com, www.noty-knihy.cz

Novinky zkomponované na objednávku pro 56. ročník Mezinárodní hudební soutěže Pražské jaro 2004

Ladislav Simon
FANTASIA
editio

Ladislav Simon – FANTASIA per trombone e pianoforte

Hudební řeč Ladislava Simona (*1929) je pozoruhodnou syntézou soudobé vážné hudby a jazzu. V tomto stylovém vymezení je komponována také Fantazie pro pozoun a klavír.

H 7913, ISMN M-2601-0239-2, rozsah 20 stran, cena 175 Kč

Petr Eben
UNIVERSI
editio

Petr Eben – UNIVERSI Liturgická věta pro klavír

Tématem skladby Petra Ebena (*1929) je gregoriánské graduale 1. neděle adventní, které se vyznačuje překrásně klenutou melodií s melismaticky gradujícím veršem Vias tuas, Domine. Kompozice je členěna do čtyř částí: *Alla canto gregoriano, Impetuoso, Lirico a Rapsodico.*

H 7917, ISMN M-2601-0238-5, rozsah 20 stran, cena 170 Kč

Miloslav Ištvan
CAPRICCIO PRO VIBRAFON, MARIMBU A BICÍ NÁSTROJE

Bicí nástroje hrají v tvorbě významného brněnského skladatele a pedagoga Miloslava Ištvana (1928–1990) důležitou roli. Zpočátku jich užíval v orchestrálním obsazení, později je zařazoval do komorních děl a nakonec ve třech skladbách (Psalmus niger, Capriccio a Makrosvěty) dospěl až k jejich sólovému uplatnění.

Capriccio pro vibrafon, marimbu a bicí nástroje mělo premiéru 23. dubna 1980 v brněnském Besedním domě. Skladba se pohybuje „v konstantním modálním terénu, jehož osou je odspodu nahoru souzvuk d-f-a-h-d-fis. Do těchto tónů jsou také naladěny tom-tomy a bonga". Instrumentář skladby je bohatý, rytmická strukturace velmi diferencovaná, oba hráči se pohybují často v různém metru, někdy i tempu a jejich souhra je zajišťována orientačními značkami zanesenými do not. Své tvůrčí záměry a vztah k bicím nástrojům Ištvan vyjádřil v autorském komentáři takto: „Capriccio vzniklo v roce 1978. Tak jako všechny skladby z poslední doby je výsledkem důsledného zaměření v několika přesně určených směrech. Jejich společným jmenovatelem je pokus o spojení bezprostřední působivosti s náležitou informační bohatostí a složitostí. V tom směru se zatím autorovi jeví jako nejschůdnější cesta všestranného rozvinutí rytmické složky a současně maximální diatonizace tónových a intervalových struktur. Takové spojení, zdá se, otvírá dosti široký prostor nové zvukovosti a nového utváření v detailu i makropoměrech. Bicí nástroje umožňují svou povahou všestranný trénink k dosažení takto formulovaných cílů. Mimo to mají svůj vlastní půvab a jistou poslechovou neopotřebovanost. Proto bylo Capriccio napsáno v tomto a ne jiném obsazení."

H 7932, ISMN M-2601-0312-2, rozsah 16/8/8/2 strany

GENERÁLNÍ PARTNER
ČESKÁ SPOŘITELNA

COLOURS OF OSTRAVA

9–11/7/2004 MUSIC FESTIVAL
OSTRAVA CENTRUM – ČERNÁ LOUKA SLEZSKOOSTRAVSKÝ HRAD

BOB GELDOF & THE BOBKATZ
NATACHA ATLAS RACHID TAHA
OYSTERBAND/GB URBAN TRAD/B KANJAR'OC/F ZION TRAIN/GB UR'IA/BY SO KALMERY/DR KONGO ELLIOT MURPHY/USA/F
MONKEY BUSINESS MIG 21 TATABOJS BUTY A VÍCE NEŽ 70 DALŠÍCH KAPEL A DJS
www.colours.cz

VSTUPENKY: TICKETPRO TEL.: 296 329 999, WWW.TICKETPRO.CZ / KLUB BOOMERANG DO 8. 7. 630 KČ / NA MÍSTĚ 690 KČ / JEDNODENNÍ VSTUPENKA NA MÍSTĚ 500 KČ (CENA VČETNĚ DPH A SERVISNÍCH POPLATKŮ)

HLAVNÍ PARTNEŘI: OFICIÁLNÍ DOPRAVCE: HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNEŘI:
Kiss Radio LIDOVÉ NOVINY ELLE CenTrum.cz ORION

32. ROČNÍK HUDEBNÍHO FESTIVALU Karlovy Vary 30. 7.–6. 8.

EVROPSKÁ SETKÁVÁNÍ V ROCE 2004

32ND FESTIVAL OF MUSIC

EUROPEAN MEETINGS IN 2004

mladé pódium

POŘÁDÁ ORGANISED BY FÓRUM MLADÝCH, člen AHUV
ve spolupráci s POLSKÝM INSTITUTEM a MAĎARSKÝM KULTURNÍM STŘEDISKEM V PRAZE
in co-operation with POLISH INSTITUT and HUNGARIAN CULTURAL CENTER IN PRAGUE

30. 7. – 6. 8. Karlovarské inspirace Carlsbad's Inspirations

2. MULTIMEDIÁLNÍ DÍLNA PRO SKLADATELE, TANEČNÍKY A INTERPRETY 2ND MULTIMEDIA WORKSHOP FOR COMPOSERS, DANCERS AND MUSICIANS pořádaná ve spolupráci s organised in co-operation with DISK MULTIMEDIA, s. r. o. a ZUŠ A. Dvořáka v Karlových Varech

29. 7. – 6. 8. Do Evropy? Na chůdách! Into Europe on the Stilts

2. PRŮVODY POULIČNÍHO DIVADLA NA CHŮDÁCH 2ND THEATRE PARADE ON STILTS
MATĚJ NĚMEČEK a studenti DAMU and students of the Theatre Faculty in Prague

30. 7. PÁTEK FRIDAY

19.30 – Lázně III – BAD III
ZAHAJOVACÍ KONCERT
OPENING CONCERT
Karlovarský symfonický orchestr
Carlsbad Symphony Orchestra
J. Štrunc – dirigent / conductor
I. Houkalová – soprán / soprano
L. Kuta – housle / violin
LUTOSŁAWSKI, BARTOK, NOVÁK, JANÁČEK

31. 7. SOBOTA SATURDAY

17.00 – Divadelní kavárna Tosca – Theatre Café Tosca
MAĎARSKÝ A ČESKÝ FOLKLÓR
HUNGARIAN AND CZECH FOLKLORE
P. Kozák, A. Agócs – hudební přednáška / music lecture

19.30 – Galerie umění – Art Gallery
ČESKÉ A MAĎARSKÉ INSPIRACE
CZECH AND HUNGARIAN INSPIRATIONS
D. Skála – cimbál / cymbalo
KURTÁG, JANÁČEK, DADÁK, KAPR, MEISL

1. 8. NEDĚLE SUNDAY

20.00 – Galerie umění – Art Gallery
SLOVANSKÉ INSPIRACE: POLSKO, UKRAJINA, SLOVENSKO...
SLAVONIC INSPIRATIONS: POLAND, UKRAINE, SLOVAKIA...
Buraky (Polsko / Poland)
E. Bogdan – housle, zpěv / violin, singing,
O. Jurczyszyn – zpěv, perkuse / singing, percussion,
K. Opalski – kytara, mandolína, perkuse / guitar, mandolin, percussion,
M. Kąkalec – bassa, kytara / double bass, guitar,
A. Rejda – akordeon / accordion,
P. Selwesiuk – trubka, zpěv / trumpet, vocal

2. 8. PONDĚLÍ MONDAY

17.00 – Klub Paderewski
POETICKÉ ODPOLEDNE
POETIC AFTERNOON
čtení české a polské poezie mladých autorů New Czech and Polish poetry reading
B. Trojak, J. Paczesniak – recitace / recitation

19.30 – Galerie umění – Art Gallery
KLAVÍRNÍ RECITÁL PIANO RECITAL
M. Javorček – klavír / piano
CHOPIN, JANÁČEK, MARTINŮ, PROKOFIEV

3. 8. ÚTERÝ TUESDAY

9.00–16.00
PROHLÍDKA HISTORICKÝCH MÍST KARLOVÝCH VARŮ
KARLOVY VARY SIGHT-SEEING
V. Jáchymovský – průvodce / guide

19.30 – Galerie umění – Art Gallery
MLADÉ PÓDIUM PRO VĚČNĚ MLADÉ
STAGE FOR THE YOUNG AT HEART
Smetanovo trio / Smetana Trio
J. Nováková – housle / violin
J. Páleníček – violoncello / cello
J. Čechová–Páleníčková – klavír / piano
SMETANA, MARTINŮ, PÁLENÍČEK

4. 8. STŘEDA WEDNESDAY

14.00–16.00 / 17.00–19.00 – Klub Paderewski
ODPOLEDNE MAĎARSKÝCH FILMŮ
HUNGARIAN FILM AFTERNOON
(anglické titulky / English subtitles)
G. Koltay: Král Štěpán / King Stephane (1984)
G. Szoumiasz: Vagabond (2003)

19.30 – kostel sv. Máří Magdalény – St. Mary Magdalene Church
VARHANNÍ LISTOVÁNÍ
ORGAN CONCERT
M. Paľa – varhany / organ
(Slovensko / Slovakia)
LISZT

5. 8. ČTVRTEK THURSDAY

11.00 – Kpt. Jaroše 46/19
PROHLÍDKA MUZEA SKLÁRNY MOSER, a. s.
VISIT OF MOSER GLASS FACTORY MUSEUM

17.00 – Klub Paderewski
ODPOLEDNE POLSKÝCH FILMŮ
(české titulky / Czech subtitles)
POLISH FILM AFTERNOON
J. Zaorski: Baryton / Barytone

19.30 – Galerie umění – Art Gallery
OZVĚNY DECHU V ČESKÉ HUDBĚ
ECHOES OF WIND IN CZECH MUSIC
T. Večerková – flétna / flute
M. Navrátil – klavír / piano
MARTINŮ, JANÁČEK, SCHULHOFF, RYCHLÍK, BLODEK, BURIAN

6. 8. PÁTEK FRIDAY

19.30 – Městské divadlo – City Theatre
ZÁVĚREČNÝ KONCERT
FINAL CONCERT
KARLOVARSKÉ INSPIRACE 2004
CARLSBAD INSPIRATIONS 2004
hudebně tanečně filmový projekt / music–dance–film project
závěrečné představení 2. multimediální dílny final performance of the 2nd multimedia workshop
Piccolo coro & Piccola orchestra
M. Valášek – dirigent / conductor
A. Jamborová – hoboj / oboe
D. Oerterová – housle / violin
M. Štupka – viola / viola
D. Prokeš – baryton, recitace / barytone, recitation
MARTINŮ, MÁCHA, HANUŠ, EBEN
světová premiéra / world premiere: DOUŠA

ZA FINANČNÍ PODPORY WITH FINANCIAL SUPPORT OF

Ministerstva kultury České republiky / the Ministry of Culture of the Czech Republic, Hudební nadace OSA / the OSA Music Foundation, Nadace Pro talent / the Pro talent Foundation, Nadačního fondu A. Dvořáka pro mladé interprety / the Antonin Dvořák Foundation for Young Musicians

&...

MAĎARSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO V PRAZE
POLSKÝ INSTITUT V PRAZE
Disk
DISK Multimedia, s.r.o.
KARLOVARSKÝ KRAJ
KARLOVY VARY
ZUŠ
NORDI GAS
DOB-Invest a.s.
nadace charty 77
Moser
Nadace Leoše Janáčka
BECHEROVKA
Titania
Paderewski
MATTONI
V. D. Walke, a. s.
liapor
editio
polypress
DNES
CLV
VOICE

mladé pódium 2004